

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Διπλωματική εργασία

**Μια μορφή εικόνας με γραφές:**

**Η θαλασσογραφία**

**στα διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη**

Υπεύθυνος καθηγητής: ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια: ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΥΦΑΚΗ

Ρέθυμνο, Εαρινό Εξάμηνο 2008

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Σοντομογραφίες</i> .....	4
<i>Πρόλογος</i> .....	5
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ</b> .....	7
<b>Η θάλασσα στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία</b> .....	7
<b>Η ζωγραφική ανάγνωση του παπαδιαμαντικού έργου. Απόψεις</b> .....	9
<b>Η φυσιογραφία στον Παπαδιαμάντη</b> .....	17
<b>Καταληκτικά για τη φυσιογραφία και τη θαλασσογραφία</b> .....	21
<b>Η περιγραφή της θάλασσας</b> .....	22
<b>1. Η ΣΕΙΡΗΝΑ</b> .....	27
<b>«Η Στοιχειωμένη καμάρα»</b> .....	27
<b>«Η Μαυρομαντηλού»</b> .....	29
<b>«Έρωσ-Ήρωσ»</b> .....	38
<b>«Για την περηφάνια»</b> .....	44
<b>«Όνειρο στο κύμα»</b> .....	46
<b>«Τα Ρόδιν' ακρογιάλια»</b> .....	55
«Μικρά ψυχολογία».....	58
«Με τον πεζόβολο».....	63
<b>«Το Μυρολόγι της φώκιας»</b> .....	64
<b>2. ΣΥΜΜΑΧΟΣ Ή ΑΝΤΙΜΑΧΟΣ</b> .....	70
<b>«Υπηρέτρα» και «Ο Πανταρώτας»</b> .....	70
<b>«Η Νοσταλγός»</b> .....	76
<b>«Η Καλλικατζούνα»</b> .....	84
<b>«Γ' Μπούφ' του π'λι»</b> .....	87
<b>«Το Καμίνι»</b> .....	89
<b>«Η Φόνισσα»</b> .....	92
<b>«Οι Ναυαγοςώσται»</b> .....	98
<b>«Στο Χριστό στο Κάστρο»</b> .....	99
«Τα Μαύρα κούτσουρα» .....	103
«Φτωχός Άγιος».....	104
«Τα Κρούσματα» .....	106
«Το Χατζόπουλο» .....	110
<b>«Φώτα Ολόφωτα»</b> .....	111

«Κοκκώνα θάλασσα» .....	113
«Το Κρυφό Μανδράκι» .....	114
«Ναυαγίων ναυάγια».....	115
«Τα Λιμανάκια» .....	118
«Στο Μέγα-Γιαλό».....	120
«Άψαλτος» .....	123
«Η Γλυκοφιλούσα» .....	125
«Ενιαύσιον θύμα».....	130
«Οι Κανταραίοι».....	130
«Ο Πεντάρφανος».....	132
«Σταγόνα Νερού» .....	133
«Έρμη στα ξένα» .....	133
«Νεκρός Ταξιδιώτης» .....	134
<b>3. ΕΠΟΧΕΣ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑΣ.....</b>	<b>138</b>
«Φλώρα ή Λάβρα» .....	138
«Η Θητεία της πενθεράς» .....	142
«Γυνή πλέουσα» .....	146
«Ολόγυρα στη λίμνη» .....	147
«Τ' Αγνάντεμα».....	148
«Ο Σημαδιακός» .....	149
«Στην Αγι-Αναστασιά» .....	153
«Φτωχός Άγιος» .....	154
«Βαρδιάνος στα Σπόρκα».....	155
«Ο γάμος του Καραχμέτη» .....	156
«Δημαρχίνα νύφη».....	157
<i>Συμπεράσματα</i> .....	<i>158</i>
<i>Επίλογος</i> .....	<i>167</i>
<i>Βιβλιογραφία</i> .....	<i>168</i>
<i>Παράρτημα</i> .....	<i>175</i>
1. Τόποι-Χρόνοι.....	175
2. Το κύμα .....	181

### Συντομογραφίες

<i>Άπαντα Β΄</i>	:	Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, <i>Άπαντα</i> , κριτική έκδοση Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, τόμος δεύτερος, Αθήνα 1989.
<i>Άπαντα Γ΄</i>	:	Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, <i>Άπαντα</i> , κριτική έκδοση Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, τόμος τρίτος, Αθήνα 1989.
<i>Άπαντα Δ΄</i>	:	Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, <i>Άπαντα</i> , κριτική έκδοση Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, τόμος τέταρτος, Αθήνα 1993.
<i>Άπαντα Ε΄</i>	:	Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, <i>Άπαντα</i> , κριτική έκδοση Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, τόμος πέμπτος, Αθήνα 1998.
<i>Αφηγηματικές τεχνικές</i>	:	Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, <i>Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910</i> , Αθήνα 1987.
«Παπαδιαμάντης»	:	Γιώργος Βαλέτας, «Παπαδιαμάντης. Η ζωή – Το έργο – Η εποχή του», στο <i>Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Άπαντα</i> , ΣΤ΄, επιμ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα 1955.
«The Sea»	:	Elizabeth Constandinides, “Love and Death: The Sea in the Work of Alexandros Papadiamantis», <i>Modern Greek Studies Yearbook</i> , 4 (1988), σ. 99-110.

## Πρόλογος

Η οικεία παραδοχή του Παπαδιαμάντη στον «Λαμπριάτικο Ψάλτη», «το επ' εμοί, ενόσω ζω και αναπνέω και σωφρονώ, δεν θα παύσω πάντοτε [...] να περιγράψω μετ' έρωτος την φύσιν και να ζωγραφώ μετά στοργής τα γνήσια ελληνικά ήθη»,<sup>1</sup> και ταυτόχρονα η ισχυρή παρουσία της θάλασσας στο έργο του σκιαθίτη συγγραφέα στρέφουν το ενδιαφέρον της έρευνας στη μελέτη της θαλασσογραφίας στο παπαδιαμαντικό έργο.

Περιορίζω τη μελέτη της θαλασσογραφίας στο διηγηματικό έργο του Παπαδιαμάντη και επιχειρώ την προσέγγιση μιας μορφής «εικόνας με γραφές», εννοώντας μ' αυτό τη θαλασσογραφία στην παπαδιαμαντική διηγηματογραφία.

Στο εισαγωγικό σημείωμα της παρούσας εργασίας κάνω μιαν αναφορά στον ρόλο της θάλασσας στη νεότερη λογοτεχνία, συγκεντρώνω απόψεις μελετητών που επισημαίνουν τη ζωγραφική διάσταση στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία, προσεγγίζω τον ρόλο της παπαδιαμαντικής φυσιογραφίας, θεωρώντας ότι η θαλασσογραφία αποτελεί επιμέρους στοιχείο της και κλείνω με μια σύντομη αναφορά στη μελέτη της Φαρίνου-Μαλαματάρη για την παπαδιαμαντική περιγραφή.

Στο πρώτο και στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας μου εξετάζω τη σχέση που αναπτύσσει το θαλασσίνο τοπίο με την ανθρώπινη δράση. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζω το μοτίβο της σειρήνας στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία και αναλύω τις περιπτώσεις στις οποίες οι θαλασσογραφίες στήνουν μια γοητευτική εικόνα που αποτελεί μεταμορφωμένη απειλή. Στο τρίτο κεφάλαιο εστιάζω στην παρουσία της θάλασσας ως συμμάχου ή αντιμάχου της ανθρώπινης παρουσίας και δράσης. Στο τέταρτο κεφάλαιο δίδω περισσότερο βάρος στις εποχές της θαλασσογραφίας. Με τον όρο *εποχή* εννοώ αφενός την παρουσία του νεαρού και του γέρικου στοιχείου στη θαλασσογραφία, παρουσία που ισοδυναμεί μεταφορικά με την εποχή της άνοιξης και του φθινοπώρου αντίστοιχα, και αφετέρου την παρουσία του ιστορικού στοιχείου στη θαλασσογραφία εξετάζοντας έτσι την ιστορική εποχή της θαλασσογραφίας.

Στην εργασία μου κάποια από τα διηγήματα αναλύονται ολόκληρα και κάποια άλλα αναφέρονται, χωρίς να εξετάζονται στο σύνολό τους, με στόχο είτε να παρουσιάσω τις παραλλαγές που μπορεί να έχει η θαλασσογραφία του διηγήματος

---

<sup>1</sup> *Άπαντα Β'*, σ. 517.

στο σημείο όπου παρεμβάλλονται, είτε να σχολιάσω την επαναλαμβανόμενη χρήση ενός εικονιστικού στοιχείου ή ενός θέματος στη θαλασσογραφία του Παπαδιαμάντη.

Επιχειρώ επίσης να προσεγγίσω τη χρήση του ήχου, του σχεδίου και του χρώματος. Δεν εφαρμόζω όμως αυτή την προσέγγιση σε όλα τα παραθέματα, γιατί θεωρώ ότι η ζωγραφική ανάλυση επιλεγμένων παραθεμάτων είναι κατατοπιστική της παπαδιαμαντικής πινελιάς.

Αποτελεί στόχο της εργασίας μου να δείξω ότι η θαλασσογραφία στον Παπαδιαμάντη σχετίζεται με το πνευματικό ορίζοντα τον οποίο θίγει στα διηγήματά του.

Σύμφωνα με τη μπαχτινική άποψη για την ερμηνεία των κειμένων «το αισθητικό αντικείμενο δεν νοείται ούτε συλλαμβάνεται καθ' ολοκληρίαν, αλλά είναι μια πράξη κατανόησης, η οποία δεν μπορεί να ολοκληρωθεί τελειωτικά».<sup>2</sup> «Καμία ερμηνεία δεν είναι ολοκληρωμένη, επειδή κάθε λέξη είναι μια ανταπόκριση σε προηγούμενες λέξεις και αποσπά ακόμα περισσότερες ανταποκρίσεις».<sup>3</sup> Ο δέκτης του παπαδιαμαντικού έργου, από την πλευρά του, θέτει το κείμενο σε νέα, κάθε φορά, συμφραζόμενα που εξαρτώνται από τη σκοπιά από την οποία προσλαμβάνει και αξιολογεί το κείμενο.<sup>4</sup> Λαμβάνοντας υπόψη την άποψη του Μπαχτίν για την προσέγγιση και ερμηνεία των κειμένων, και θεωρώντας ως δεδομένο ότι η θαλασσογραφία κατέχει πολυσήμαντη και πληθωρική θέση στο παπαδιαμαντικό έργο, η παρούσα εργασία επιχειρεί να δώσει όψεις της απεικόνισης της θάλασσας και όψεις του ρόλου της θάλασσας και της ερμηνείας αυτού του ρόλου, χωρίς να αξιώνει τη συνολική εποπτεία της παπαδιαμαντικής θαλασσογραφίας.

---

<sup>2</sup> Δημήτρης Τζιόβας, *Το παλίμνηστο της ελληνικής αφήγησης*, Αθήνα 1993, σ. 127.

<sup>3</sup> Graham Alen, *Intertextuality*, London 2001, σ. 28.

<sup>4</sup> Δημήτρης Τζιόβας, *Το παλίμνηστο της ελληνικής αφήγησης*, ό.π., σ. 137.

## ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η εξέταση της θαλασσογραφίας στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη με στρέφει σε τέσσερις άξονες αναφοράς στο Εισαγωγικό μου Σημείωμα:

- η μελέτη της θαλασσογραφίας σε έναν λογοτέχνη με οδηγεί σε μια συντομότερη αναφορά στην παρουσία της θάλασσας στη νεοελληνική λογοτεχνία·
- ο όρος θαλασσογραφία ως όρος αποσπασμένος από τη ζωγραφική με κατευθύνει σε ένα σταχυολόγημα που δίνει γενικές απόψεις για τις ζωγραφικές αρετές του παπαδιαμαντικού έργου·
- η θάλασσα ως κομμάτι της φύσης, και η ευρεία εικονογράφηση της σκιαθίτικης φύσης στο έργο του συγγραφέα κινούν τη σκιαγράφηση του ρόλου της φύσης στα εξεταζόμενα διηγήματα· και
- η θαλασσογραφία σε ένα γραπτό κείμενο γίνεται αντιληπτή ως περιγραφή της θάλασσας, και επομένως προσανατολίζει προς μια μελέτη με όρους περιγραφής.

### Η θάλασσα στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία

Περιορίζομαι να αναφέρω τη διαπίστωση τριών μελετητών, του Beaton, του Χάρη, του Νιρβάνα και της Κωνσταντινίδου, ότι στη νεοελληνική λογοτεχνία η λογοτεχνική αναφορά στη θάλασσα δεν είναι εδραιωμένη, όπως θα ταίριαζε σε έναν ναυτικό λαό, αλλά αντίθετα υστερεί σε σχέση με την ξένη λογοτεχνία.<sup>5</sup>

Ο Beaton έχει την άποψη ότι, αν εξεταστεί η νεοελληνική λογοτεχνία από τον 12ο αιώνα και εξής, διαπιστώνεται ότι οι υπάρχουσες λογοτεχνικές αναφορές στη θάλασσα τεκμηριώνουν το επιχείρημα ότι η αναφορά της θάλασσας στη νεοελληνική λογοτεχνία υστερεί σε σχέση με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία: δεν υπάρχει έλληνας Defoe (παρά τη φιλοδοξία του Κόντογλου), ούτε έλληνας Melville, ούτε ελληνικό *Νησί του Θησαυρού*, ούτε έλληνας Conrad, ούτε καν έλληνας Masfield. Όπως

---

<sup>5</sup> Δεν μπόρεσα να βρω τα εξής δύο βιβλία που θα με βοηθούσαν στην αναφορά της θάλασσας στη νεοελληνική λογοτεχνία, γι' αυτό παραθέτω μόνο τις βιβλιογραφικές παραπομπές: Μαρία Φάλαγγα Γεωργίου, *Η θάλασσα στο δημοτικό τραγούδι και στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα 1987, και Αθηνά Ταρσούλη, *Η θάλασσα στην αρχαία μας ποίηση και στο δημοτικό τραγούδι*. [Δεν γνωρίζω τον τόπο και τον χρόνο του βιβλίου]. Σε σχέση με την αναφορά της θάλασσας στη νεοελληνική λογοτεχνία να προσθέσω ότι πολλά ποιήματα για τα ψάρια και τα πουλιά της θάλασσας περιέχονται στη συλλογή του Απόστολου Μαιμέλη, *Θαλασσινά*, (φιλολογική επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης), Αθήνα 1996. Επίσης για την αναπαράσταση της θάλασσας στη νεοελληνική λογοτεχνία βλ στο *Θαλασσινή ποιητική ανθολογία*, (επιμέλεια Πάνος Ν. Παναγιωτούνης), Αθήνα 1968.

υποστηρίζει, ακόμα και αν περιλάβουμε το δημοτικό τραγούδι και τις λαϊκές ιστορίες, δεν υπάρχουν θαλασσινές καλύβες ούτε ιστορίες του Σεβάχ του Θαλασσινού.<sup>6</sup> Στην ίδια άποψη καταλήγει και η Κωσταντινίδου διατυπώνοντας ότι ο Παπαδιαμάντης, αν και αναφέρεται στη ζωή ενός μικρού αιγαιοπελαγίτικου νησιού, όπου οι άντρες γίνονται ναυτικοί για την επιβίωσή τους, δεν ακολουθεί το πρότυπο των γνωστών «θαλασσινών ιστοριών», οι οποίες είναι περιγραφές της ζωής και των ταξιδιών του πληρώματος του πλοίου, όπως γίνεται στα *Λόγια της Πλώρης* του Καρκαβίτσα, στον *Moby Dick* του Melville ή σε κάποια μυθιστορήματα του Conrad.<sup>7</sup>

Ο Δημήτρης Γιάκος αναφέρει ότι ο Νιρβάνας στο περιοδικό *Ναυτική Ελλάς* του 1930 παρατηρεί ότι, «ενώ η αγάπη της θάλασσας θα 'πρεπε να 'ναι έμφυτη στους κατοίκους ενός τόπου, καθώς η Ελλάδα, που τον περιβρέχει απ' όλες τις μεριές, το μεγάλο υγρό στοιχείο, οι Έλληνες, γεννημένοι μέσα στη θάλασσα, αντίθετα δεν την αγάπησαν ποτέ, με τη βαθιά ερωτική αγάπη που την αγάπησαν άλλοι ναυτικοί λαοί».<sup>8</sup> Την άποψη του Νιρβάνα ότι «στα δημοτικά τραγούδια η θάλασσα σχεδόν απουσιάζει»<sup>9</sup> την αναίρεσε, σύμφωνα με τον Γιάκο, ο Βλαχογιάννης. Ο Γιάκος, μέσα από παραδείγματα επιχειρεί μεν να ανατρέψει την άποψη του Νιρβάνα ότι «στη λόγια ποίηση η θάλασσα αντιπροσωπεύεται πενιχρότατα», ο ίδιος όμως αναφέρει ότι «ίσαμε τον Σολωμό, πολύ λίγους θαλασσινούς στίχους θα συναντούσε κανείς στην ενδιάμεση Ελληνική ποίηση».<sup>10</sup> Από τη νεότερη ελληνική πεζογραφία ο Γιάκος μνημονεύει ως θαλασσογράφους συγγραφείς τον Παπαδιαμάντη, τον Μωραϊτίδη, τον Καρκαβίτσα και τον Ράδο.<sup>11</sup>

Ο Πέτρος Χάρης αναφέρεται στη θαλασσογραφία στη λογοτεχνία, εστιάζοντας στον Παπαδιαμάντη. Αφού κάνει μία σύγκριση ανάμεσα στους πεζογράφους που έγραψαν θαλασσινές σελίδες, υποστηρίζει ότι ο Παπαδιαμάντης είναι ο πρώτος που

---

<sup>6</sup> Roderick Beaton, "The Sea as a Metaphorical Space in Modern Greek Literature", *Journal of Modern Greek Studies*, 7 (1989), σ. 253. Για μια σύντομη αναφορά στη θάλασσα στη λογοτεχνία, βλ. Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge 1999, σ. 179-182, λήμμα Sea.

<sup>7</sup> «The Sea», σ. 99. Η Κωσταντινίδου επισημαίνει ότι η μοναδική περιγραφή μακρινού ταξιδιού στον Παπαδιαμάντη, και ένα πολύ παράξενο ταξίδι, συμβαίνει στον «Νεκρό Ταξιδιώτη». Επίσης διευκρινίζει ότι το πλοίο στο «Κοκκίνα Θάλασσα» επιστρέφει από μακρινά μέρη, αλλά περιγράφεται μόνο το τελευταίο μέρος του ταξιδιού, κοντά στη Σκόπελο. Βλ. υποσημείωση 2 στο «The Sea», σ. 109.

<sup>8</sup> Δημήτρης Γιάκος, «Η θάλασσα κ' η λογοτεχνία μας», *Ελληνική Δημιουργία*, 10 (Ιούλιος – Δεκέμβριος 1952), σ. 26.

<sup>9</sup> «Εκτός από λίγα τραγούδια που κλαίνε τον πόνο της ξενιτιάς και όπου η θάλασσα και το καράβι παίζουν εντελώς επεισοδιακό ρόλο, καθαρά θαλασσινά τραγούδια δεν υπάρχουν». Την παραπομπή την αντιγράφω από τον Γιάκο. Ο.π.

<sup>10</sup> Ο.π., σ. 26-31.

<sup>11</sup> Παραλείπω τα ονόματα των μεταγενέστερων του Παπαδιαμάντη πεζογράφων.



«έφερε και κράτησε στη νεοελληνική λογοτεχνία τη θάλασσα», «που έδωσε το σχήμα μόνο αλλά και το περιεχόμενο του θαλασσινού διηγήματος»:

«Το διήγημα του Παπαδιαμάντη ζει τις καλύτερες και χαρακτηριστικότερες στιγμές του στην ύπαιθρο. Αλλά κάτω από τον ουρανό δεν είναι μόνο βουνά, κάμποι και λαγκάδια. Απλώνεται, κινείται, τραγουδάει κι απειλεί, μαγεύει και τρομάζει άλλος ένας κόσμος, ακόμα πιο μεγάλος, ακόμα πιο δυνατός: η θάλασσα. Φυσικά δεν την ανακάλυψε ο Παπαδιαμάντης. Πρώτος όμως την επέρασε στο ελληνικό διήγημα, – πριν από τον Παπαδιαμάντη η θάλασσα, η ελληνική θάλασσα, δε θυμάμαι να έγινε πραγματική λογοτεχνική σελίδα, – μόνος επέμεινε στην ιδιαίτερη ζωή της. Ούτε τον Καρκαβίτσα ξεχνώ, ούτε τον Ράδο, ούτε αρκετούς νεώτερους. Μα ούτε αρκετούς παλαιότερους, που και με τη θάλασσα ακόμα, με το άφθονο υλικό που προσφέρει, δεν κατάφεραν να δώσουν λογοτεχνική εργασία. Ο Παπαδιαμάντης και από τα «Λόγια της πλώρης» έγραψε θαλασσινά διηγήματα κ' έπειτα επέμεινε στο είδος (ενώ ο Καρκαβίτσας περιορίστηκε στα «Λόγια της πλώρης») και προπάντων δεν έδωσε το σχήμα μόνο αλλά και το περιεχόμενο του θαλασσινού διηγήματος. Η παρατήρηση δεν είναι άμεση αξιολόγηση των θαλασσινών σελίδων του Καρκαβίτσα, που τις θεωρώ από τις καλύτερες της ακμής του κι από τις σημαντικότερες της πρώτης περιόδου του δημοτικισμού. Έχει άλλη χρησιμότητα. Οδηγεί στη γνησιότητα των θαλασσινών διηγημάτων του Παπαδιαμάντη. [...] Ο Παπαδιαμάντης έφερε και κράτησε στην ελληνική λογοτεχνία τη θάλασσα, έδειξε δηλαδή ένα δρόμο που δεν έπρεπε να τον αγνοούν οι λογοτέχνες ενός λαού θαλασσινού [...]».<sup>12</sup>

### **Η ζωγραφική ανάγνωση του παπαδιαμαντικού έργου. Απόψεις.**

Το παπαδιαμαντικό έργο ενεργοποιεί τη ζωγραφική του ανάγνωση.

Σύμφωνα με τον Παπαχρίστου, ο Παπαδιαμάντης επιδόθηκε στην εικονογράφηση του κόσμου, ζωγραφίζοντας τα προσφιλή του θέματα αρχικά με το σχέδιο και το χρώμα και στη συνέχεια με τις λέξεις του. Μάλιστα, ο ίδιος ο Παπαδιαμάντης εκφράζει και βεβαιώνει την ιδιαίτερη κλίση του προς το ζωγράφισμα και προς το σχεδιάσμα:

«Στο αυτοβιογραφικό του σημείωμα δεν παραλείπει ν' αναφέρει πως μικρός εζωγράφιζε. Σ' αυτό το σημείωμα, σ' εποχή που το πνεύμα του βρίσκεται στο

<sup>12</sup> Πέτρος Χάρης, *Έλληνες Πεζογράφοι*, Αθήνα 1968, σ. 53-54. Δεν μπόρεσα να βρω το άρθρο του Ν. Σπανδωνή «Η θάλασσα αδελφέ» στην *Αστραπή* του 1908, το οποίο, όπως αναφέρει ο Πέτρος Χάρης, αξιολογεί τη γνησιότητα των θαλασσινών διηγημάτων του Παπαδιαμάντη. *Ο.π.*, σ. 54.

ωρίμασμά του, σταχυολόγησε λίγα περιστατικά της ζωής του, που κατά την κρίση του ήταν αξιοσημείωτα, που σχετίζονταν με το ζετύλιγμα της προσωπικότητάς του και της δημιουργίας του, που αποτελούσαν σταθμούς κι' όχι απλά γεγονότα. Δεν έθιξε λεπτομέρειες και πολλά παρέλειψε, ακόμα και μερικά, που ίσως εμείς θα τα θεωρούσαμε αξιομνημόνευτα. Υπήρξε απίστευτα λιγόλογος. Αφού συνολικά μερικές δεκάδες λέξεις έβγαλε απ' το στόμα του. Κι όμως τρεις απ' αυτές μιλούσαν για τη ζωγραφική του: *μικρός εζωγράφιζα αγίους*».<sup>13</sup>

Ο ίδιος ο συγγραφέας έχει επιλέξει το ρήμα ζωγραφώ για να αναφερθεί στο περιεχόμενο του έργου του. Πρέπει όμως να προστεθεί συμπληρωματικά ότι,

«η έκφραση “ζωγραφώ τα ήθη” βρίσκεται μέσα στο πλαίσιο του ρεαλισμού-νατουραλισμού γενικότερα και την ελληνικής ηθογραφικής παράδοσης. Η προκήρυξη της *Εστίας* στα 1883 ζητούσε “περιγραφὴν σκηνῶν του ελληνικού λαού”, ενώ οι πρόλογοι του Balzac [...] είναι γεμάτοι από αντίστοιχη ορολογία [...]. Αυτή η “αρρώστια της συγκριτικής αισθητικής” φαίνεται καθαρά στο εισαγωγικό σημείωμα του Γαβριηλίδη πριν από τη δημοσίευση των “Χαλασοχώρηδων” (1892), χρονικά κοντά στον “Λαμπριάτικο Ψάλλη”, όπου εμφανίζεται η φράση “ζωγραφώ τα ήθη”».<sup>14</sup>

Όπως αναφέρει η Φαρίνου-Μαλαματάρη, οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν το έργο του ζωγραφική των ανθρώπων της φύσης και των εθίμων, και χαρακτηρίζουν τον συγγραφέα ζωγράφο.<sup>15</sup> Στο παπαδιαμαντικό έργο συναντάμε «κάτι ακουαρέλλες του ποιητικού και κάτι ελαιογραφίες του πραγματικού».<sup>16</sup> Αξιομνημόνευτη είναι η ποικιλία των χρωμάτων, η οποία αισθητοποιείται μέσω μιας αντίστοιχης γλωσσικής ποικιλίας».<sup>17</sup> Ο Παπαδιαμάντης «ήξερε να σκισάρει τη γύρω του πραγμα-

<sup>13</sup> Κώστας Α. Παπαχρίστος, *Ο άγνωστος Παπαδιαμάντης*, Αθήνα 1947, ΕΛΙΑ 2001, σ. 35-36. Η έρευνα γνωρίζει σήμερα μόνο μέρος των μαθητικών σχεδίων του Παπαδιαμάντη, όχι και ζωγραφίες. Ό.π., σ. 36-38. «Στα σχέδιά του ο κόσμος που έχει αναπαρασταθεί δεν είναι παρά θαλασσινοί, άγιοι, κληρικοί, εκκλησίες, η θάλασσα, τα κάστρα», ο ίδιος κόσμος που θα γίνει αργότερα το περιεχόμενο και η ζωή στο πεζογραφικό έργο του συγγραφέα. Ό.π., σ. 38.

<sup>14</sup> Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 146-147.

<sup>15</sup> Η μελετήτρια αναφέρει για παράδειγμα τις παραπομπές α) Ι. Ζερβός, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», Εισαγωγή στον τόμο Α. Παπαδιαμάντη, *Πασχαλινά διηγήματα*, Αθήνα 1912, σ. 24., β) Δ. Κακλαμάνος, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», *Νέα Ζωή (Αλεξανδρείας)*, 44 (Απρίλ. 1908), σ. 803-806, και γ) τις απόψεις των Απέργη, Βουτιερίδη και Χ. Παπαντωνίου στο περιοδικό *Καλλιτέχνης*, 1 (1911), σ. 336-337. Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 146 και την υποσημείωση 25 στη σ. 167. Βλ. επίσης την άποψη των Ι. Ζερβού και Κίμωνα Μιχαηλίδη στο «Κριτική Ανθολογία», *Νέα Εστία*, 30, τχ. 355 (Χριστούγεννα 1941), σ. 177, 180.

<sup>16</sup> Κωστής Παλαμάς, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, πρόλογος – επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα 1979, σ. 36.

<sup>17</sup> Γ. Καραγεωργίου, «Η ποίηση στον Παπαδιαμάντη: μια φθεγγόμενη ζωγραφική», *Αντί*, 753 (Δεκέμβριος 2001), σ. 50.

τικότητα»,<sup>18</sup> χρωματίζει τη σκέψη του,<sup>19</sup> «ζωγράφησε τη ζωή με τόσο απλές μα και μυριόχρωμες αποχρώσεις».<sup>20</sup> Είναι «θαλασσογράφος με δική του πινελιά, υπαιθριστής που διατήρησε στην παλμικότητα της πινελιάς του και τη μικρότερη λεπτομέρεια»,<sup>21</sup> είναι «ο ζωγράφος των ειρηνικών γιαλών».<sup>22</sup> Το έργο του χαρακτηρίζεται ως «μεγάλης διαφάνειας θαλασσογραφία και μαζί τυπολογία ελληνικής ζωής».<sup>23</sup> Το ζωγραφικό τάλαντο του Παπαδιαμάντη «που έφερνε τη φύση μέσα του ως την τελευταία γραμμή της μορφής της, μ' εκείνη την ποικιλία της λεπτομέρειας, που συνθέτει την ομορφιά, τον οδηγούσε σε άμετρο θαυμασμό, που γεννούσε την απέραντη αγάπη του για τις φυσικές ομορφιές του νησιού του, που μονάχα σ' αυτές θα ζήσει την κίνηση κάθε φυσικού φαινομένου, μ' ένα πόνο και μια έλξη μοναδική».<sup>24</sup>

Αρκετοί μελετητές προσδιορίζουν τον ζωγραφικό προσανατολισμό του παπαδιαμαντικού έργου:

- Ο Παπαδιαμάντης και η βυζαντινή τεχνοτροπία: ο Παπαδιαμάντης υιοθετεί «μια τεχνική ανάλογη μ' εκείνη της βυζαντινής εικόνας. Ουσιαστικά υπάρχει άρνηση της διάστασης του βάθους και της χρονικής διαδοχής των γεγονότων».<sup>25</sup> Το συνολικό έργο του συγγραφέα παρουσιάζεται «σα μιας ευρείας συνθέσεως βυζαντινή αγιογραφία, όπου ο σκιαθίτης Δάσκαλος σκόρπισε σε αδρές πινελιές όλα τ' αγαπημένα των παλιών ζωγράφων χρώματα».<sup>26</sup> Είναι «Τα δέντρα του, τα βράχια του, τα κύματά του, τοποθετημένα όπως στις αγιογραφίες, όπως στον Παναγιώτη Ζωγράφο».<sup>27</sup>
- Ο Παπαδιαμάντης και η Αναγέννηση: Ο Παπαδιαμάντης «έχει στραφεί στην πραγματικότητα και δεν χορταίνει να την περιγράψει και να την υμνεί, σαν

<sup>18</sup> Βλ. την κρίση του Γιάννη Κορδάτου στο «Σύντομες κρίσεις», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 155.

<sup>19</sup> Κωστής Παλαμάς, «Ο Παπαδιαμάντης», *Χαραυγή*, 8 (31 Ιαν. 1911), ΕΛΙΑ 1981, σ. 124.

<sup>20</sup> Ζήσης Οικονόμου, «Γύρω απ' τον Παπαδιαμάντη», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, ό.π., σ. 77.

<sup>21</sup> Βλ. τη γνώμη του Αναστάσιου Δρίβα στο «Σύντομες κρίσεις», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 148.

<sup>22</sup> Παύλος Νιρβάνας, «Το έργο του Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη», *Νέα Ζωή (Αλεξανδρείας)*, ό.π., σ. 808.

<sup>23</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1989, σ. 59- 60.

<sup>24</sup> Ήβη Ο. Νησιώτου, «Προσέγγιση στα πασχαλινά διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη», στο *Μνημόσυνο του Αλεξ. Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 204.

<sup>25</sup> Ιωακείμ-Κίμων Κολυβάς, *Λογική της Αφήγησης και ηθική του λόγου. Μελετήματα για τον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1991, σ. 58.

<sup>26</sup> Βλ. την κρίση του Αντώνη Γιαλούρη στο «Σύντομες κρίσεις για τον Παπαδιαμάντη», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 146.

<sup>27</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 60.

άλλος ζωγράφος της Αναγεννήσεως, “εξ αντικειμένου”». <sup>28</sup> Οι ιστορίες του ξετυλίγονται σαν τις φλωρεντινές τοιχογραφίες του Masaccio. <sup>29</sup> Μερικές σελίδες του βγαίνουν από την ατμόσφαιρα των συλλήψεων του Γκρέκο. <sup>30</sup>

- Ο Παπαδιαμάντης και η Ολλανδική Ζωγραφική του 17ου αι.: το έργο του Παπαδιαμάντη έχει συνδεθεί με την Ολλανδική Ζωγραφική του 17ου αιώνα. <sup>31</sup> Υπάρχουν σε αυτό «ζωγραφίες ανθρώπων, πραγμάτων και τόπων, ένα είδος φιλολογικο-ζωγραφικού genre. <sup>32</sup> Συναντάμε περιγραφές που φαίνονται παρμένες από τα δάση των τοπίων του Ρουίσνταλ. <sup>33</sup>

Στην αρχή του άρθρου της «Η διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη και η Ολλανδική ζωγραφική», <sup>34</sup> η Φαρίνου-Μαλαματάρη αναφέρει τρεις κριτικές που παρομοιάζουν παπαδιαμαντικό έργο, το σύνολο ή ορισμένα στοιχεία του, «με την τεχνοτροπία της Ολλανδικής ή της Φλαμανδικής Σχολής». Συγκεκριμένα ο Παπαδιαμάντης έχει χαρακτηριστεί: α) ως συγγραφέας « “της ζωγραφικής σχολής της λεγομένης *υπαιθρίου*” [...] Εν είδος Στέεν», από τον Βλάση Γαβριηλίδη, και β) ως «ρωπογράφος της ελληνικής ζωής και του ελληνικού χρώματος», από τον Κακλαμάνο. Επίσης ο Παλαμάς παραβάλλει του ανθρώπους του Παπαδιαμάντη με «“εικόνα κανενός ελληνικού πανηγυριού, ζωγραφιστή από κανένα της φλαμανδικής ζωγραφικής τεχνίτη”». <sup>35</sup>

Το έργο του Παπαδιαμάντη συνδέθηκε, όπως εξηγεί η μελετήτρια, με την ολλανδική-φλαμανδική ζωγραφική του 17ου κυρίως αιώνα και ειδικότερα με την κατηγορία που ονομάστηκε genre και παραπέμπει στους Φλαμανδούς ζωγράφους, με κύριο εκπρόσωπο τον Steen, που ζωγραφίζουν την καθημερινή ζωή και κυρίως

<sup>28</sup> Στέλιος Ράμφος, *Η παλιωδιά του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1976, σ. 52 και Θεμ. Αναστασιάδης-Νόβας, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Το Πάσχα της λογοτεχνίας μας*, Αθήνα, χ.χ., σ. 63.

<sup>29</sup> Κωστής Παλαμάς, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, ό.π., σ. 30.

<sup>30</sup> Βλ την κρίση του Γ. Σταυρόπουλου στο «Σύντομες κρίσεις για τον Παπαδιαμάντη», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 169.

<sup>31</sup> Δημ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Εκκλησία, τέχνη και λόγος. Οι “εκφράσεις” του Παπαδιαμάντη για μνημεία εκκλησιαστικής τέχνης», στο *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη, Επιλογή κριτικών κειμένων*, επιμέλεια Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Ηράκλειο 2005, σ. 421.

<sup>32</sup> Παύλος Νιρβάνας, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, ό.π., σ. 46.

<sup>33</sup> Γ. Χαριτάκης, «Η παιδοκτονία της Φόνισσας», στο *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 48.

<sup>34</sup> Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη και η Ολλανδική Ζωγραφική», στο *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 427-438.

<sup>35</sup> Ό.π., σ. 427-428. Για την κριτική του Γαβριηλίδη η Φαρίνου-Μαλαματάρη παραπέμπει στην Εφημερίδα *Ακρόπολις*, 12 Αυγούστου 1892, για την κριτική του Παλαμά στη δεκαεξάτομη έκδοση Κωστή Παλαμά, *Απαντα*, Αθήνα 1962-1969, τόμ. 10, σ. 312, και για την κριτική του Κακλαμάνου στο Δ. Κακλαμάνος, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», *Νέα Ζωή (Αλεξανδρείας)*, ό.π., σ. 805.

την απλή ζωή του ανθρώπου και του χωριού.<sup>36</sup> Η μελετήτρια καταλήγει στην άποψη ότι το έργο του Παπαδιαμάντη δεν περιορίζεται στον τρόπο της ολλανδικής ζωγραφικής του 17ου αι. στο μέτρο που αυτή προσεγγίζεται ως ρεαλιστική απεικόνιση της καθημερινής απλής ζωής της υπαίθρου.<sup>37</sup> Ο Κεσελόπουλος αναφέρει: «Και βέβαια δεν είναι η ρομαντική ούτε η “λογοτεχνική σχολή της υπαίθρου” –όπως έγραφαν παλαιότεροι, για να εξηγήσουν αυτή την αναστροφή και την οικειότητα του Παπαδιαμάντη με τη φύση– που του υπαγορεύουν να γράφει τα όσα γράφει για τη φύση», και «το περιβάλλον και η φύση δεν είναι γι’ αυτόν αντικείμενο έρευνας και παρατήρησης, αλλά κάτι ζυμωμένο και δεμένο με τον εαυτό του και ολόκληρη η ζωή του».<sup>38</sup>

Ακόμα, ο Παπαδιαμάντης συνδέθηκε με τον φλαμανδό ρωπογράφο Bruegel.<sup>39</sup>

- Ο Παπαδιαμάντης και το ροκοκό: Στο έργο του Παπαδιαμάντη συναντούμε τοπία του Σάλομον.<sup>40</sup>
- Ο Παπαδιαμάντης, ο ρομαντισμός και ο μπρεσιονισμός: η παπαδιαμαντική θαλασσογραφία συσχετίζεται με τον ρομαντισμό και κυρίως με τον Τέρνερ.<sup>41</sup> Ο

<sup>36</sup> Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη και η Ολλανδική Ζωγραφική», ό.π., σ. 428-429. Η ίδια αναφέρει επίσης τα ονόματα των A. Brouwer και D. Teniers, ό.π., υποσημείωση 5, σ. 428. Επίσης μας πληροφορεί ότι ο όρος *genre* έχει αποδοθεί στα ελληνικά με τέσσερις τρόπους: α) «“ηθογραφία”», β) «ρωπογραφία» (που σημαίνει μειωτικά τη ζωγραφική ασήμαντων πραγμάτων), γ) «εθμογραφία» (ο όρος περιορίζεται στην απόδοση μόνο εθμικών σκηνών), και δ) «ειδυλλιογραφία» (ο όρος ανήκει στον Βιζυηνό). Βλ. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη και η Ολλανδική Ζωγραφική», ό.π., σ. 429-432.

<sup>37</sup> Όπως αναφέρει η μελετήτρια, η ζωγραφική των Ολλανδών του 17ου αιώνα δεν επαινέθηκε τον 19ο αι. «για τις τεχνικές τους επιτεύξεις που αφορούν τη σταθερή οπτική γωνία και τη χρήση του φωτισμού, την κυριαρχία του χρώματος σε σχέση με το σχέδιο, την ακριβή περιγραφή της λεπτομέρειας». Αντίθετα οι ολλανδοί ηθογράφοι «επαινέθηκαν την εποχή του ρεαλισμού, κυρίως για το περιεχόμενο της ζωγραφικής τους: αναπαράσταση αγροτικών ή αστικών κοινωνιών σε συλλογικές ή καθημερινές τους εκδηλώσεις», «την τοπιογραφία και τις νεκρές φύσεις που έχουν άμεση σχέση με την πραγματικότητα», αν και «εντάσσονται στα “ταπεινά” θέματα». Βλ. ό.π., σ. 432, όπου και οι σχετικές βιβλιογραφικές παραπομπές στις πηγές της Φαρίνου-Μαλαματάρη για την ολλανδική ζωγραφική και την αποτίμησή της τον 19ο αι. Από την πλευρά της η Φαρίνου-Μαλαματάρη υποστηρίζει ότι στην περίπτωση του Παπαδιαμάντη «πρόκειται για ένα ρεαλισμό στον οποίο η εξωτερική πιστότητα στην καθημερινή πραγματικότητα δεν είναι εν τέλει ταυτόσημη με την αλήθεια του συνόλου. Και την αλήθεια του συνόλου την ανακαλύπτει ο αναγνώστης, αν δεν κρίνει βιαστικά και ασυσχέτιστα, αλλ’ επιμένει να εξετάζει πώς η κοινοτοπία της ζωής εξιδανικεύεται, ως αναπαράσταση ορισμένων αιώνιων ανθρώπινων αξιών με τη φροντίδα της τέχνης». Βλ. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη και η Ολλανδική Ζωγραφική», ό.π., σ. 438.

<sup>38</sup> Ανέστης Κεσελόπουλος, «Το φυσικό περιβάλλον στον Παπαδιαμάντη», *Αντί*, 462 (Μάρτιος 1991), σ. 46-47.

<sup>39</sup> Ο Σταύρος Ζουμπουλάκης θεωρεί τον πίνακα του Bruegel «Τοπία με την πτώση του Ίκαρου» ως το εικαστικό παράλληλο του διηγήματος «Το Μυρολόγι της φώκιας». Βλ. Σταύρος Ζουμπουλάκης, «Η αδυσώπητη ζωή: Α. Παπαδιαμάντη, “Το μυρολόγι της φώκιας”», *Νέα Εστία*, 150 (Ιούλιος-Αύγουστος 2001), σ. 146-150.

<sup>40</sup> Γ. Χαριτάκης, «Η παιδοκτονία της Φόνισσας», ό.π., σ. 48.

Παπαδιαμάντης έχει συνδεθεί με την απεικόνιση της ελληνική τοπιογραφίας, όπως ο Κορό με τη γαλλική τοπιογραφία.<sup>42</sup> Επίσης θυμίζει τους μπρεσιονιστές ζωγράφους «ως προς την εκμείωση του ανθρώπου μέσα στο φως, στα ειδυλλιακότερα διηγήματά του».<sup>43</sup>

- Ο Παπαδιαμάντης και οι έλληνες ζωγράφοι: έχω ήδη αναφερθεί στη σύνδεση του Παπαδιαμάντη με τον Παναγιώτη Ζωγράφο. Επιπλέον ο Παπαδιαμάντης συσχετίζεται με τον Λύτρα: «Ό,τι ο Λύτρας για τη ζωγραφική, ο Παπαδιαμάντης για τη φιλολογία. Το έργο του όλο πιστότατη ζωγραφιά της ελληνικής ψυχής και ζωής».<sup>44</sup> Επίσης το έργο του Νικηφόρου Λύτρα *Η κλεμμένη επιλέγεται* για να πλαισιώσει το άρθρο της Πολίτου-Μαρμαρινού για τον Παπαδιαμάντη, όπως και μια θαλασσογραφία του Βολανάκη, και το έργο του Βασιλείου Χατζή *Κατάπλους* διακοσμεί το διήγημα «Το Αγνάντεμα» στα *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* της Γ΄ Γυμνασίου.<sup>45</sup>
- Το όνομα του Παπαδιαμάντη έχει συνδεθεί, τέλος, και με άλλες μορφές εικαστικών τεχνών.<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Αναφερόμενος στην περιγραφή της τρικυμίας στο «Ναυαγίων ναύαγια», *Άπαντα Β΄*, σ. 501, ο Νίκος Φωκάς αναφέρει: «Συχνά τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη μου θυμίζουν θαλασσογραφίες του Τέρνερ». Βλ. Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 9 και σ. 13.

<sup>42</sup> Τέλλος Άγρας, «Πώς βλέπομε σήμερα τον Παπαδιαμάντη», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, ό.π., σ. 142.

<sup>43</sup> Η παρατήρηση αυτή του Φωκά γίνεται με αφορμή το διήγημα «Φλώρα ή Λάβρα». Βλ. Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 13.

<sup>44</sup> Βλ. την άποψη του Ηλία Π. Βουτιερίδη στο *Κριτική Ανθολογία*, ό.π., σ. 175.

<sup>45</sup> Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας: Από τις αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο 1880-1900*, ΣΤ΄, Αθήνα 1997, 153, σ. 154. Βλ. επίσης στα *Κείμενα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γ΄ Γυμνασίου*, συγγραφείς Παναγιώτης Καγιαλής – Χριστίνα Ντουσιά – Θεοδώρα Μέντη. Αθήνα 2007, σ. 100.

<sup>46</sup> Η προσήλωση στη θρησκεία και την τέχνη συνδέει τον Παπαδιαμάντη με τον ιταλό αναγεννησιακό λεπτοτέχνη Τάτσιο Μαρούνι. Βλ. Γ.Β. Τσοκόπουλος, «Ο άνθρωπος», *Νέα Ζωή*, ό.π., σ. 812-814. Επίσης στον Παπαδιαμάντη συναντούμε περιγραφές που παραπέμπουν στην αρχαία γλυπτική. Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, ό.π., σ. 60 και Τέλλος Άγρας, «Πώς βλέπομε σήμερα τον Παπαδιαμάντη», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, ό.π., σ. 163. Ο Άγρας αναφέρεται συγκεκριμένα στην περιγραφή της Μοσχούλας στο «Όνειρο στο κύμα», *Άπαντα Γ΄*, σ. 269. Υπάρχουν επίσης περιγραφές που ανακαλούν ανάγλυφο του Roden. Βλ. Τέλλος Άγρας, ό.π. Ακόμα, εικόνες που παραπέμπουν σε χαλκογραφίες ρομαντικού τεχνίτη ή σε λιθογραφία του E. Dodwell. Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος αναφέρεται συγκεκριμένα στη λιθογραφία του Dodwell με τον χορό των δερβισίων στο «Ρολόι του Κυρρήστου, την οποία του θυμίζει η μεταφορά των στροβιλιζόμενων δερβισιδων στην περιγραφή της τρικυμίας στο «Ναυαγίων ναύαγια», *Άπαντα Β΄*, σ. 501. Η μεταφορά περιλαμβάνεται στην περιγραφή της εικόνας την οποία ο ίδιος έχει συνδέσει με την ολλανδική τοπιογραφία, και ο Νίκος Φωκάς συσχετίζει με θαλασσογραφία του Τέρνερ. Βλ. Δημ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Εκκλησία, τέχνη και λόγος. Οι “εκφράσεις” του Παπαδιαμάντη για μνημεία εκκλησιαστικής τέχνης», στο *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη* ό.π., σ. 421, και Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 9.

Στηριζόμενη στους συσχετισμούς που έχω εντοπίσει του παπαδιαμαντικού έργου με ζωγραφικά έργα, διαπιστώνω ότι πλειοψηφεί η σύνδεση του παπαδιαμαντικής ζωγραφικής τεχνικής με την τέχνη ονομαστών ευρωπαϊών ζωγράφων, ενώ ελάχιστος είναι ο συσχετισμός με την ελληνική ζωγραφική. Επίσης, ενώ η απεικόνιση της θάλασσας δεσπόζει στο έργο του σκιαθίτη συγγραφέα, γίνεται ελάχιστος συσχετισμός με την ευρωπαϊκή θαλασσογραφία (μόνο μέσω του Τέρνερ), και καθόλου συσχετισμός με την ελληνική θαλασσογραφία.<sup>47</sup> Η μοναδική γνωστή σε μένα αναφορά που τοποθετεί το όνομα του Παπαδιαμάντη με τα ονόματα ελλήνων θαλασσογράφων, χωρίς όμως να προχωρεί σε άμεσο συσχετισμό τους, είναι το άρθρο του Διονύσιου Κόκκινου, «Η ελληνική θάλασσα και η αισθητική χαρά της» σε αφιερωματικό τεύχος της *Ελληνικής Δημιουργίας* για τη θάλασσα.<sup>48</sup> Αναφέρω το σχετικό απόσπασμα:

«Είμαστε θαλασσινοί και θαλασσοχαρείς. Στα νεοελληνικά γράμματα και ο λυρικός και ο πεζός λόγος από τον Σολωμό και τον Κάλβο και από τον Παπαδιαμάντη και τον Καρκαβίτσα ως τους σημερινούς ραντίζονται με τη θάλασσα. Στη ζωγραφική, όπου η αίσθηση από το φυσικό φαινόμενο είναι αμεσότερη και απλούστερη, έχει αναπτυχθεί σε μεγάλη κλίμακα ιδιαίτερη επίδοση. Και μάλιστα ως αποκλειστικό έργο φημισμένων ζωγράφων, και αγαπητό θέμα των περισσότερων [...]. Ο Ιωάννης Αλταμούρας. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του Κωνσταντίνου Βολανάκη [...]. Στη γενιά που ακολούθησε, μετά τους πρώτους

---

<sup>47</sup> Για παράδειγμα, η θαλασσογραφία του Κωνσταντίνου Βολανάκη μπορεί να συνδεθεί με τη θαλασσογραφία του Παπαδιαμάντη, σύνδεση η οποία δεν γίνεται στη βιβλιογραφία που έχω υπόψη μου. Ενδεικτικά αναφέρω ότι μπορούν να συσχετιστούν ως προς την επιμονή στην απεικόνιση του σκάφους, ως προς την επιμέλεια του σχεδίου, την ακρίβεια των αναπαραστάσεων. Για τη θαλασσογραφία στον Βολανάκη βλ. Μανόλης Βλάχος, «Κωνσταντίνος Βολανάκης», στον τόμο *Οι έλληνες ζωγράφοι. Από τον 19ο αιώνα στον 20ό*, Αθήνα 1975, σ. 188-229. Δεν ξέρω αν μπορεί να θεωρηθεί έμμεσος συσχετισμός της θαλασσογραφίας του Παπαδιαμάντη με τη θαλασσογραφία του Βολανάκη η παρουσία της θαλασσογραφίας του Βολανάκη στο άρθρο της Πολίτου-Μαρμαρινού «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», ό.π., σ. 154. Επίσης άλλη μια συνύπαρξη (αν μπορεί να θεωρηθεί συνύπαρξη), παρατηρείται στα περιοδικά *Νέον Αστυ* και *Παναθήναια*. Ο Ξενόπουλος, και ο Νιρβάνας (ο δεύτερος έχει κάνει μια αναφορά στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία, βλ. εδώ την παραπομπή στην υποσημείωση 10) δημοσιεύουν άρθρο για τον Βολανάκη, στο *Νέον Αστυ* ο πρώτος και στα *Παναθήναια* ο δεύτερος, δηλαδή σε περιοδικά όπου δημοσιεύει διηγήματά του ο Παπαδιαμάντης. Βλ. Γρ. Ξενόπουλος, «Βολανάκης», *Νέον Αστυ* (6 Ιουλίου 1907) και Παύλος Νιρβάνας, «Κωνσταντίνος Βολανάκης, 1837-1907», *Παναθήναια*, Ζ'(15-31 Ιουλίου 1907), σ. 194 και τις παραπομπές στα άρθρα του Νιρβάνα και του Ξενόπουλου τις αντλώ από το Μανόλης Βλάχος, «Κωνσταντίνος Βολανάκης», ό.π., σ. 206.

<sup>48</sup> Διονύσιος Α. Κόκκινος, «Η ελληνική θάλασσα και η αισθητική χαρά της», *Ελληνική Δημιουργία*, ό.π., σ. 9-10.

δασκάλους, τη γενιά της τοπιογραφίας, τα θαλασσινά θέματα επικρατούν. Ο Βασίλης Χατζής [...]».<sup>49</sup>

Μέσα από τη σχετική βιβλιογραφία, έγινε ένα πέρασμα στη σχέση του παπαδιαμαντικού κειμένου με τη ζωγραφική. Στο σημείο αυτό έχει ενδιαφέρον να αναφερθώ στη γνώση του Παπαδιαμάντη για τις εικαστικές τέχνες όπως αυτή παρουσιάζεται στο άρθρο του Δημ. Τριανταφυλλόπουλου.<sup>50</sup> Ξεκινώ με το συμπέρασμα: ο Παπαδιαμάντης είναι μεν ενημερωμένος σε θέματα που αφορούν τις εικαστικές τέχνες και γνωρίζει τα ανατρεπτικά κινήματα της εποχής του στον χώρο της ζωγραφικής, για το πέρασμα στον ιμπρεσιονισμό και στη μοντέρνα τέχνη («αναδιφώντας χιλιάδες σελίδων αγγλικών και γαλλικών εντύπων, γνώριζε από πρώτο χέρι τι λεγόταν στα τότε “Παρίσια”, κέντρο καλλιτεχνικό της μπελ επόκ και του αρ-νουβώ»)<sup>51</sup> εντούτοις, όπως αναφέρει ο μελετητής, στο πρωτότυπο έργο του Παπαδιαμάντη «δεν υπάρχει ούτε η ελάχιστη άμεση νύξη, έστω και αρνητική» για τα κινήματα της σύγχρονης τέχνης. Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος, στηριζόμενος στα χωρία όπου μιλάει ο ίδιος ο Παπαδιαμάντης για έργα τέχνης,<sup>52</sup> συμπεραίνει ότι οι εικαστικές τέχνες ενδιαφέρουν τον Παπαδιαμάντη κατεξοχήν σε συνάρτηση με τον χώρο της λατρείας, και επίσης ότι για τον συγγραφέα «τα όρια του καλλιτέχνη είναι σύστοιχα με εκείνα του ανθρώπου στην σχέση του με τον Θεό διά της Εκκλησίας».<sup>53</sup>

Ο Παπαδιαμάντης δεν αναφέρεται άμεσα στα κινήματα της σύγχρονης τέχνης, τα αξιοποιεί όμως έμμεσα: μέσα από την εξέταση της παπαδιαμαντικής θαλασσογραφίας θα προσπαθήσω να δείξω ότι ο Παπαδιαμάντης χρησιμοποιεί ζωγραφικές τεχνικές περισσότερο ή λιγότερο αναπαραστατικές, προκειμένου να στήσει την περιγραφή του, όχι για να σχολιάσει τις εικαστικές τέχνες καθεαυτές αλλά για να αρθρώσει τον θεανθρωποκεντρικό του λόγο.

---

<sup>49</sup> Ο.π. Για την ελληνική ζωγραφική θαλασσογραφία του 19ου και 20ού αιώνα βλ. ενδεικτικά Χρύσανθος Χρήστου, *Η θάλασσα στην ελληνική ζωγραφική: 19ος και 20ός αιώνας*, Αθήνα 1992.

<sup>50</sup> Δημ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Εκκλησία, τέχνη και λόγος. Οι “εκφράσεις” του Παπαδιαμάντη για μνημεία εκκλησιαστικής τέχνης», στον τόμο *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 417-425.

<sup>51</sup> Ο.π., σ. 418.

<sup>52</sup> Πρόκειται για τα άρθρα του Παπαδιαμάντη: «Η εννεακοσιετηρίς της Παμμεγίστης Λαύρας», *Άπαντα* Ε', 155-158 και «Ιερείς των πόλεων και ιερείς των χωριών», *Άπαντα* Ε', 193-198. Βλ. ό.π., σ. 419.

<sup>53</sup> Ο.π.



## Η φυσιογραφία στον Παπαδιαμάντη

Στη μελέτη της για τις αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη,<sup>54</sup> η Φαρίνου-Μαλαματάρη συνοψίζει τις απόψεις προγενέστερων μελετών όσον αφορά τον ρόλο της περιγραφής της φύσης στον Παπαδιαμάντη.<sup>55</sup> Επίσης η Ρένα Ζαμάρου μάς δίνει μια λίστα από βιβλιογραφικές παραπομπές που ερμηνεύουν τη φυσιολατρία του Παπαδιαμάντη.<sup>56</sup>

Όσον αφορά την τοπιογραφία του Παπαδιαμάντη: «Τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη διαδραματίζονται κυρίως στη Σκιάθο, χονδρικά κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Πρόκειται για έναν πραγματικό τόπο, σε όχι πολύ απομακρυσμένο χρόνο, τον οποίο ο συγγραφέας προσπαθεί να ανασυστήσει στην Αθήνα» μέσω της μνήμης.<sup>57</sup> Σύμφωνα με τον Λιγνάδη, το σκιαθίτικο τοπίο (ως τοπίο με ιθαγένεια) στο λογοτεχνικό έργο του Παπαδιαμάντη «δεν σημαίνει ότι φυσιογραφεί απλώς, αλλά μας μεταλαμβάνει σ' ένα σύνθετο πλάσμα ομορφιάς που το αποτελούν η φύση, ο κόσμος, η παράδοση και το μυστήριο που τα συνδυάζει και τους δίνει το ενιαίο πρόσωπο».<sup>58</sup> Ο Νικολάου αναφέρει ότι μέσα στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη «είναι ολόκληρη η ομορφιά της φύσης [...]. Δεν είναι όμως ζωγράφος της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα ανασυντίθεται μέσα του, και αυτό που μας δίνει είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από εκείνη».<sup>59</sup>

<sup>54</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 105-167.

<sup>55</sup> Οι μελέτες διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες με βάση την προοπτική με την οποία εξετάζεται η περιγραφή, χωρίς να είναι αδύνατη η αλληλοεπικάλυψη των κατηγοριών. Αναφέρω τις τρεις κατηγορίες μελετών και παραπέμπω στη μελέτη της Φαρίνου-Μαλαματάρη για τη σχετική βιβλιογραφία. Η περιγραφή στον Παπαδιαμάντη θεωρείται: α) από την άποψη της βιογραφικής-ψυχολογικής κριτικής, ως «ένδειξη της γνώσης του συγγραφέα και της νοσταλγικής του αγάπης στον τόπο του, εξωτερίκευση ενός κατά τ' άλλα θρησκευόμενου ανθρώπου», «αλλά και ως φυσιολατρία φωτισμένη από τη θρησκευτική πίστη»· β) από την άποψη της φιλοσοφικής κριτικής, ως «ανάδειξη της φύσης ως χώρου του αισθητικά ωραίου, αλλά και του “αρχαίου κάλλους”»· και γ) από την άποψη της εσωτερικής κριτικής και σε σχέση με την τεχνική της, «ως “ρεαλιστική”, αλλά και ως “ρομαντική”», «ως περιέχουσα ομηρικούς εκφραστικούς τρόπους “Ομηρική”, αλλά και ως διαπνεόμενη από λυρική διάθεση». Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 105-106.

<sup>56</sup> Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 2000, σ. 12. Σύμφωνα με τη Ζαμάρου, «στον Παπαδιαμάντη δεν έχουμε απλή φυσιολατρία, αλλά ερωτική σχέση του ανθρώπου προς τη φύση. Αυτή η ιδιότυπη φυσιολατρία του Παπαδιαμάντη εκτείνεται από το θρησκευτικό συναίσθημα που υποβάλλει η φύση ως δημιουργήμα και αποκάλυψη του Θεού ως την παγανιστική και αισθησιακή σύλληψη ενός συγκεκριμένου τόπου. Βλ. Ρένα Ζαμάρου, *ό.π.*, σ. 12.

<sup>57</sup> Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η ειδυλλιακή διάσταση της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη. Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις», στο *Η αδιάπτωτη μαγεία. Παπαδιαμάντης 1991 – Ένα αφιέρωμα*, Αθήνα 1992, σ. 61.

<sup>58</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Ομολογία πίστεως στον Παπαδιαμάντη», στο *Φώτα Ολόφωτα. Ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον κόσμο του*, επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1981, σ. 119-120.

<sup>59</sup> Θεοδόσης Νικολάου, «Σχεδίασμα βίου και θεωρίας», στο *Φώτα Ολόφωτα*, *ό.π.*, σ. 150.

Στο σημείο αυτό θα δώσω σύντομα το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα προσεγγίσω τον ρόλο της θαλασσογραφίας στον Παπαδιαμάντη, ρόλο τον οποίο εξετάζω σε συνάρτηση με τον ρόλο της φυσιογραφίας στο παπαδιαμαντικό έργο, χωρίς όμως να παραβλέπω τα διαφοροποιητικά του χαρακτηριστικά, στα οποία θα εστιάσω στο κύριο σώμα της εργασίας μου.

Πώς ζωγραφίζει εν γένει ο Παπαδιαμάντης;

Νομίζω ότι ο Παπαδιαμάντης ζωγραφίζει έναν τρόπο ζωής στο έργο του, τρόπο τον οποίο αναδεικνύει και μέσω της φυσιογραφίας. Εννοώ την κίνηση του ανθρώπου από ή προς το αγαθό. Πιο συγκεκριμένα:

Δεν μπορώ να αγνοήσω ότι ο Παπαδιαμάντης προέρχεται από έναν λαό ο οποίος από την αρχαιότητα συνέλαβε μια έννοια του κόσμου ενότητας και αρμονίας γεμάτη εσωτερικό δυναμισμό και πληρότητα που ταυτίστηκε με το κάλλος και κινήθηκε ώστε να δει υλοποιημένο εκείνο που διαισθανόταν ότι υπάρχει και υπερβαίνει τις δυνάμεις του. Ακόμα και η τάξη πραγμάτων που αυτός ο λαός επινόησε, η οποία συναρμολογήθηκε σε συστηματική μυθολογία, το πλάσιμο φανταστικών, αλλά συμβολικών των δυνατοτήτων της ζωής προσώπων και γεγονότων, θεών και κάθε στοιχείου που συναποτελεί τον μυθολογικό κόσμο, εκφράζει «τον άρρητο λόγο των ακραίων εμπειριών του βίου (της χαράς, της οδύνης, του έρωτα και του θανάτου) και προτείνει λύσεις και απαντήσεις στα έσχατα ερωτήματα του ανθρώπου».<sup>60</sup>

Η ίδια παράδοση φέρει την εμπειρία της ορθοδοξίας, η οποία προσωποποιεί την έννοια του κάλλους, συλλαμβάνει εκκλησιαστικά τον άνθρωπο, και αποκαλύπτει πως ο άνθρωπος σώζεται μέσα από τους άλλους. Η ανθρώπινη υπόσταση ορίζεται ως σχέση αγάπης. Η αγάπη αυτή έχει δύο διαστάσεις. Η μία διάσταση αναφέρεται στη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο του και η άλλη στη σχέση του ανθρώπου με τον Θεό,<sup>61</sup> ο οποίος βιώνεται ως το ενυπόστατο Κάλλος, η ενυπόστατη Αγάπη, το όντως εραστόν.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> «Στον μύθο ο λόγος δεν λειτουργεί για να περιγράψει την αισθητή εμπειρία ή τη νοητή πρόσβαση στην πραγματικότητα, αλλά θέλει να ερμηνεύσει την πραγματικότητα: να κοινοποιήσει την επίγνωση του τρόπου με τον οποίο πραγματοποιείται η ζωή». Χρίστος Γιανναράς, *Σχεδιάσμα εισαγωγής στη φιλοσοφία*, Αθήνα 1988, σ. 38, 42.

<sup>61</sup> Ιωακείμ-Κίμων Κολυβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, ό.π. σ. 49-50.

<sup>62</sup> Ο Χριστός είναι ο ενυπόστατος Λόγος του Θεού, «ο νυμφίος, ο κάλλι ωραίος» (ιδιόμελο αποστίχων Μ. Τρίτης), «το όντως εφετόν» (Ακολουθία Μεταλήψεως). Στον βίο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας η αγία λέει προς τον γέροντα Ζωσιμά, όταν του ζητά να φέρει τα άγια μυστήρια για να κοινωνήσει: «Και

Ο Παπαδιαμάντης συνομολογεί με αυτή την παράδοση. Ο ίδιος βεβαιώνει ότι «εγώ καταγίνομαι με το ωραϊόν».<sup>63</sup> Νομίζω ότι στο παπαδιαμαντικό έργο προβάλλονται δύο διαμετρικά αντίθετες, ως προς τις πνευματικές τους συνέπειες, πνευματικές πορείες και στάσεις ζωής: η πορεία τού να «αγαπά» ο άνθρωπος «τους πάντας», και η πορεία του ανθρώπου προς το «ουδένα, αγαπά, ει μη μόνον τον εαυτόν του». Την εγωπαθή επομένως συστροφή του ανθρώπου στον εαυτό του ή την αγαπητική αυθυπέρβαση ζωγραφίζει ο συγγραφέας στο έργο του, περιλαμβάνοντας τις διαβαθμίσεις και τις αποχρώσεις προς τη μια ή προς την άλλη πορεία, καθώς και τις συνέπειές τους για τον άνθρωπο και τον κόσμο εν γένει. Οι παρακάτω παραπομπές, νομίζω, σημαίνουν την εκκλησιαστική σύλληψη του ανθρώπου, η οποία εκφράζεται στο παπαδιαμαντικό έργο.

<p>Ακατάληπτον είναι, αν έκαμεν όλως αφηρημένας εννοίας ο Δημιουργός, ή πόθεν αύται εγεννήθησαν. Είναι μόνο βέβαιον ότι έπλασεν ένα ορατόν κόσμον, όπως θα έπλασσε, και ηδύνατο να πλάση και δύναται εις τους αιώνας να πλάττη πολλούς άλλους, και ορατούς και αοράτους. Κ' εβεβαίωσεν Αυτός ότι το έργον του <u>είναι ωραϊόν, και πας λογικός άνθρωπος συνομολογεί. "Ίδού καλά λίαν"</u>, αύτη υπήρξεν η πρώτη μετά την κοσμογονίαν αφηρημένη έννοια, όπως και η πρώτη θετική ιδέα. Έπειτα θρασύνεται ο παραλογισμός και λέγει: "Δεν είναι, όχι, καλός ο κόσμος".</p> <p>Αύτη υπήρξεν η δευτέρα αφηρημένη έννοια και η πρώτη αρνητική ιδέα, και εντεύθεν εγεννήθη η κακία – ήτις ουδέν άλλο είναι ή άνοια, αν δεν είναι αυτό το δηλητήριον του Όφεις· και εν κεφαλαίω, είναι ο απηλισμένος αγώνας του παραλογισμού όπως αποδείξη ότι έχει δίκαιον, καταβάλλων πάσαν προσπάθειαν να κάμη <u>τον κόσμον να φαίνεται – και να είναι πράγματι εν τη ηθική τάξη – τέρας ασχημίας!</u>». «Τα δύο κούτσουρα», <i>Άπαντα Γ'</i>, σ. 626. (η υπογράμμιση δική μου)</p>	<p>«Πίστευσέ με, ο άνθρωπος, αν και ως κοινωνικόν ζών, <u>έπρεπε ν' αγαπά τους πάντας</u>, όλον τον κόσμον, επειδή έχει την ανάγκη των, και δεν ημπορεί μόνος να ζήση,</p> <p>μ' όλα ταύτα, κατ' ουσίαν, ουδένα αγαπά, ειμή μόνον τον εαυτόν του, τον οποίον και <u>φθείρει από την πολλήν φιλαυτίαν...</u>» «Τα Ρόδιν' ακρογιάλια», <i>Άπαντα Δ'</i>, σ. 242. (η υπογράμμιση δική μου)</p>
--	---

Τώρα, πώς ζωγραφίζει τη φύση ο Παπαδιαμάντης;

Νομίζω, ανάλογα με την ευρύτερη στοχοθεσία του. Δηλαδή αν ο συγγραφέας θέλει μέσα από την φύση να προβάλλει έναν τρόπο ήθους, όπως τον περιέγραψα, η

νυν εκείνου ερίεμαι ακατασχέτω τω έρωτι». Βλ. Αρχιεπισκόπου Ιεροσολύμων Σωφρονίου, *Βίος της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας*, Αθήνα 1991, σ. 78.

<sup>63</sup> Μιλτιάδης Μαλακάσης, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, 1 (Πρωτοχρονιά 1992), σ. 95.

φύση ενεργοποιείται ως δρων πρόσωπο που πρωταγωνιστεί για να σημανθεί η πνευματική πορεία του ανθρώπου. Αν ο συγγραφέας δίδει σε άλλα στοιχεία του διηγήματος αυτόν τον ρόλο, τότε η φύση λειτουργεί δευτεραγωνιστικά ως σκηνικό πλαίσιο.

Στην περίπτωση που η φύση έχει ενεργητικό ρόλο, τότε τονίζεται η πνευματική της ποιότητα.<sup>64</sup> Ο Κολυβάς επισημαίνει την ιερότητα της φύσης, που μέσα της εκδιπλώνεται η περί ανθρώπου αντίληψη του Παπαδιαμάντη.<sup>65</sup> Η φύση απεικονίζεται ως «έργον ωραίων» ή ως «τέρας ασχήμιας», δηλώνοντας έτσι με την παρουσία της, με τη συνέργεια ή την αντιπαράθεσή της απέναντι στον άνθρωπο, την πνευματική κατεύθυνση που ακολουθούν οι ήρωες του Παπαδιαμάντη. Όταν η φύση παρουσιάζεται ως «έργον» ωραίων, αναδεικνύεται ως «γωνίαν παραδείσου»<sup>66</sup> που φέρει την ιδιότητα του ωραίου, καθώς πλάθεται από έναν Δημιουργό που φέρει οντολογικά την ιδιότητα του ωραίου. Θεωρώ ότι η φύση επέχει θέση «οιωνού» για να τεκμηριώσει τη θέση του Παπαδιαμάντη ότι «οι μόνοι αληθείς οιωνοί είναι τα πράγματα. Πλην, αν υπάρχωσιν άλλοι συμβολικοί, εναέριοι ή επίγειοι οιωνοί, έρχονται επικουρικώς μόνον, διά ν' ανοίξουν τα όμματα των τυφλών, όσοι δε βλέπουν τα πράγματα».<sup>67</sup>

Έχοντας αναφέρει τα παραπάνω, νομίζω ότι οι προσεγγίσεις που αποδίδουν τη φυσιολατρία του Παπαδιαμάντη στον θρησκευτικό προσανατολισμό του ή στην «παγανιστική και αισθησιακή σύλληψη ενός συγκεκριμένου τόπου», ενώ φαίνονται αντιθετικές, λειτουργούν συμπληρωματικά για να εκφραστεί η παπαδιαμαντική φυσιογραφία. Ενωώ ότι και οι δύο περιγράφουν το πώς δηλώνεται στο παπαδιαμαντικό έργο το «καταγίνομαι με το ωραίων» του συγγραφέα του. Αναφέρομαι στο «ωραίων» θεωρημένο εκκλησιολογικά, το οποίο ερμηνεύει και την αγαπητική θέαση της φύσης από τον Παπαδιαμάντη, θέαση η οποία

- περικλείει ως και την αισθησιακή σύλληψη και αισθητική ανάδειξη της φύσης, ως και το μυθικό στοιχείο για να εκφράσει «τον άρρητο λόγο των ακραίων εμπειριών του βίου (της χαράς, της οδύνης, του έρωτα και του θανάτου)»,

<sup>64</sup> Ιωακείμ-Κίμων Κολυβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, ό.π., 50 και Οδυσσέας Ελύτης, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 50.

<sup>65</sup> Ιωακείμ-Κίμων Κολυβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, ό.π., σ. 50.

<sup>66</sup> «Τ' Αερικό στο Δέντρο», *Άπαντα Δ'*, σ. 211.

<sup>67</sup> *Άπαντα Ε'*, σ. 251.

- ενώ ταυτόχρονα δίδει πνευματική βαρύτητα στη φύση, καθώς η αγαπητική σχέση με τον κόσμο ορίζεται εκκλησιολογικά ως το προϋποθεσιακό πλαίσιο της ύπαρξης και της σωτηρίας του ανθρώπου.

### **Καταληκτικά για τη φυσιογραφία και τη θαλασσογραφία**

Καταλήγω όσον αφορά το γενικό πλαίσιο που δίδω για τη φυσιογραφία και θαλασσογραφία στον Παπαδιαμάντη. Στην εποχή του Παπαδιαμάντη ευνοείται η στροφή και η έμφαση στην τοπιογραφία και από την Ευρώπη, (στη ζωγραφική αρχής γενομένης από τον 17 αιώνα με την διαίρεση των Βόρειων Χωρών, λόγω της διαμάχης καθολικών και διαμαρτυρόμενων),<sup>68</sup> και από τον ελληνικό προασανατολισμό στην ελληνική ύπαιθρο. Ο Παπαδιαμάντης, ζει μεν και σε ένα τέτοιο κλίμα, ταυτόχρονα όμως βλέπει και γράφει για τη φύση ως φορέας του ελληνορθόδοξου πολιτισμού. Παράλληλα, είναι νησιώτης,<sup>69</sup> και εμπνέεται από τη νησιώτικη γεωγραφία: έχει ανατραφεί στη Σκιάθο, η οποία μάλιστα, ως τόπος, ευνοεί τη φυσιογραφία,<sup>70</sup> βρίσκεται όμως στην Αθήνα κατεχόμενος από νοσταλγία.<sup>71</sup> Από την Αθήνα προσπαθεί να ζήσει τη Σκιάθο διά της μνήμης,<sup>72</sup> και να την αναπαραστήσει για χάρη των αναγνωστών του,<sup>73</sup> ενεργοποιώντας την ιδιαίτερη ματιά του λογοτέχνη, με την οποία είναι ο ίδιος, φύσει, προικισμένος. Νομίζω λοιπόν ότι

<sup>68</sup> Για τη στροφή στην τοπιογραφία τον 17ο αιώνα, βλ. Χρύσανθος Χρήστου, *Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17ου αιώνα. Το μπαρόκ*, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 264-306, και Ernst H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα 2002, σ. 413-433.

<sup>69</sup> Η ανατροφή σε νησί ενισχύει τις προϋποθέσεις για την αγαπητική-ερωτική προσέγγιση της φύσης και ιδιαίτερα της θάλασσας. Όπως αναφέρεται στο διήγημα «Η Τύχη απ' την Αμερική», «οι νησιώτες μας δεν επέδιδον, εις άλλο επάγγελμα παρά το ναυτικόν. Ουδείς εξ' αυτών έγινε ποτέ [...]. Και τέχνην αν είχαν διδαχθή, την εγκατέλειπον χάριν της ασάτου ερωμένης, της θαλάσσης», *Άπαντα Γ'*, σ. 335. Για τη σχέση του Παπαδιαμάντη με το νησί του βλ. Στρατής Αλ. Μολίνος, *Με τους ήρωες του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1998, σ. 58.

<sup>70</sup> Η Σκιάθος προσφέρεται επειδή «έχει ακόμα τα βασικά χαρακτηριστικά του ειδυλλιακού χρονότοπου», βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η ειδυλλιακή διάσταση της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη. Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις», ό.π., σ. 61.

<sup>71</sup> Ο Κολυβάς αναφέρει ότι ο πραγματικός χαρακτήρας της νοσταλγίας του Παπαδιαμάντη, «δεν υπαγορεύεται από τις ιδιωτικές καταστάσεις και την επώδυνη εμπειρία του Παπαδιαμάντη». Είναι «πνευματική νοσταλγία», η οποία «πηγάζει από την ορθόδοξη χριστιανική προοπτική, όπως φαίνεται να αποκρυσταλλώθηκε σε μορφές του λαϊκού πολιτισμού». Βλ. Ιωακείμ-Κίμων Κολυβάς, «Η ορθόδοξη προοπτική στο έργο του Παπαδιαμάντη», ό.π., σ. 45. Γι' αυτή τη διάσταση της νοσταλγίας βλ. και Ν. Μακρή, «Νοσταλγία και Ιερότητα στο έργο του Παπαδιαμάντη», στον τόμο *Μνημόσυνο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, εβδομήντα χρόνια από την κοίμησή του*, *Τετράδια Ευθύνης*, 15, Αθήνα 1981, σ. 214-223.

<sup>72</sup> Ανέστης Κεσελόπουλος, «Το φυσικό περιβάλλον στον Παπαδιαμάντη», ό.π., σ. 49.

<sup>73</sup> Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η ειδυλλιακή διάσταση της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη. Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις», ό.π.

ταιριάζει και εδώ να ανακαλέσουμε την άποψη του Παπαδιαμάντη ότι «ομοιάζω με τον εαυτόν μου».<sup>74</sup>

## Η περιγραφή της θάλασσας

Θα αναφερθώ σύντομα στη μελέτη της Φαρίνου-Μαλαματάρη για την παπαδιαμαντική περιγραφή, στοχεύοντας έτσι να δοθεί μια άποψη για την περιγραφή της θάλασσας, δεδομένου ότι οι επτά στις δέκα εξεταζόμενες περιγραφές τοπίων αναφέρονται στη θάλασσα με κυριολεκτικό ή μεταφορικό τρόπο.<sup>75</sup>

«Η περιγραφή στον Παπαδιαμάντη δεν είναι αποτέλεσμα σκηνοθεσίας για τη μετάδοση του περιγραφικού εκφωνήματος από τον ένα χαρακτήρα στον άλλο. Η περιγραφή είναι η ευκαιρία για να εκφράσει ο συγγραφέας μας κατευθείαν στον αναγνώστη μια ιδιότυπη σχέση του με τη φύση, σχέση ερωτική. Αυτό δικαιολογεί και την έκταση και τον πλούτο της περιγραφής».<sup>76</sup>

Στη μελέτη της για τις αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη,<sup>77</sup> η Φαρίνου-Μαλαματάρη αναλύει τον ρόλο της παπαδιαμαντικής περιγραφής: συνοψίζει τις απόψεις προγενέστερων μελετών που αφορούν τον ρόλο της περιγραφής στον Παπαδιαμάντη,<sup>78</sup> επισημαίνει τον μετασχηματισμό των 'τόπων' της περιγραφής σε «λογοτεχνικό τόπο» στο παπαδιαμαντικό έργο,<sup>79</sup> και εξετάζει την περιγραφή ως αυτόνομη γλωσσική ενότητα κάνοντας λόγο για «τα Είδη, την Τυπολογία, την Οργάνωση και τη Λειτουργία της στα παπαδιαμαντικά κείμενα».<sup>80</sup> Δεδομένου ότι οι περισσότερες περιγραφές που εξετάζει έχουν κεντρική αναφορά στη θάλασσα,<sup>81</sup> και ότι τα χρώματα για τη ζωγραφική του διηγηματογράφου είναι οι

<sup>74</sup> Βλ. την κρίση του Παπαδιαμάντη στο Γ.Κ. Κατσίμπαλης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Α' Πρώτες κρίσεις και πληροφορίες (1934). Β' Συμπλήρωμα Βιβλιογραφίας (1938)*, ΕΛΙΑ 1991, σ. 28.

<sup>75</sup> Συγκεκριμένα οι περιγραφές: 1) του κήπου στη «Μαυρομαντηλού» (*Άπαντα Β'*, σ. 154-155)· 2) της ανατολής στο διήγημα «Στην Αγι-Αναστασιά» (*Άπαντα Β'*, σ. 358)· 3) του Κάστρου, και ειδικότερα οι τρεις εκτενέστερες, στα διηγήματα «Φτωχός Άγιος» (*Άπαντα Β'*, σ. 211-212), «Στο Χριστό στο Κάστρο» (*Άπαντα Β'*, σ. 292), και «Τα Κρούσματα» (*Άπαντα Γ'*, σ. 543-545) με παράλληλο σχολιασμό των ιδιοτυπιών των άλλων περιγραφών του Κάστρου· 4) του θαλάσσιου σπηλαίου στο «Καμίνι» (*Άπαντα Δ'*, σ. 205-210), και 5) του μαγαζιού του Μπέρδε στο «Ο Αμερικάνος» (*Άπαντα Β'*, σ. 257). Οι περιγραφές που εξαιρούν την παρουσία της θάλασσας είναι 1) η περίπτωση του οράματος στο «Αμαρτίας φάντασμα» (*Άπαντα Γ'*, σ. 229-230), 2) της Πούλιας στο «Αστεράκι» (*Άπαντα Δ'*, σ. 305-310), και 3) της λίμνης στο «Ολόγυρα στη λίμνη» (*Άπαντα Β'*, σ. 379-400).

<sup>76</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 162.

<sup>77</sup> *Ο.π.*, σ. 105-167.

<sup>78</sup> *Ο.π.*, σ. 106.

<sup>79</sup> *Ο.π.*, σ. 106-107.

<sup>80</sup> *Ο.π.*, σ. 107.

<sup>81</sup> Οι επτά στις δέκα εξεταζόμενες περιγραφές τοπίων αναφέρονται στη θάλασσα με κυριολεκτικό ή μεταφορικό τρόπο. Συγκεκριμένα οι περιγραφές: 1) του κήπου στη «Μαυρομαντηλού» (*Άπαντα Β'*, σ. 154-155)· 2) της ανατολής στο διήγημα «Στην Αγι' Αναστασιά» (*Άπαντα Β'*, σ. 358)· 3) του Κάστρου, και ειδικότερα οι τρεις εκτενέστερες, στα διηγήματα «Φτωχός Άγιος» (*Άπαντα Β'*, σ. 211-212), «Στο

λέξεις του, επικαλούμαι εδώ συμπεράσματά που απορρέουν από την ανάλυση των περιγραφών.

- Ορισμός της περιγραφής: με βάση τον ορισμό της περιγραφής ως γνώσης των λέξεων (λεξολογική ικανότητα του περιγράφοτος), γνώσης του κόσμου (εγκυκλοπαιδική ικανότητα) και γνώσης των σχημάτων κατάταξης (ταξινομική ικανότητα), παρατηρείται ότι:

«η γνώση του Παπαδιαμάντη για τον κόσμο περιλαμβάνει αφ' ενός άμεση γνώση της Σκιάθου και γνώση της λογοτεχνίας από τον Όμηρο και τα εκκλησιαστικά κείμενα μέχρι τη δημοτική ποίηση· αφ' ετέρου η γλωσσική του ικανότητα καλύπτει μια τεράστια ακτίνα από τους αρχαίους χρόνους μέχρι την εποχή του».

Επομένως η περιγραφή του Παπαδιαμάντη είναι γνώση της πραγματικότητας και της ρητορικής τεχνικής: συνδυάζει τα ρεαλιστικά με τα ποιητικά στοιχεία.<sup>82</sup>

- Είδη της περιγραφής: Με κριτήριο τη διάκριση των ειδών της περιγραφής σε: α) περιγραφή ως αποτέλεσμα της όρασης (περιγραφή-θέαμα), β) περιγραφή ως αποτέλεσμα λόγου (περιγραφή-λόγος), και γ) περιγραφή ως αποτέλεσμα πράξης (περιγραφή-πράξη), η Φαρίνου-Μαλαματάρη συμπεραίνει ότι η περιγραφή-θέαμα δεσπόζει στο έργο του Παπαδιαμάντη, ενώ αντίθετα η περιγραφή-λόγος είναι σπάνια.<sup>83</sup> Οι παπαδιαμαντικές περιγραφές-θέαμα περιλαμβάνουν κυρίως τις περιγραφές της φύσης. Από τις περιγραφές αυτές απουσιάζουν κατά κανόνα «τα εισαγωγικά “συντάγματα”»,<sup>84</sup> η *ψευτοθεματική* (σύμφωνα με την ορολογία του Hamon).<sup>85</sup> Οι συγκεκριμένες περιγραφές παρουσιάζονται ως παρεκβάσεις που δεν χρησιμοποιούνται ως φόντο της δράσης αλλά δείχνουν ανώτερες από τη

---

Χριστό στο Κάστρο» (*Άπαντα Β΄*, σ. 292), και «Τα Κρούσματα» (*Άπαντα Γ΄*, σ. 543-545) με παράλληλο σχολιασμό των ιδιοτυπιών των άλλων περιγραφών του Κάστρου· 4) του θαλάσσιου σπηλαίου στο «Καμίνι» (*Άπαντα Δ΄*, σ. 205-210), και 5) του μαγαζιού του Μπέρδε στο «Ο Αμερικάνος» (*Άπαντα Β΄*, 257). Οι περιγραφές που εξαιρούν την παρουσία της θάλασσας είναι 1) η περίπτωση του οράματος στο «Αμαρτίας φάντασμα» (*Άπαντα Γ*, σ. 229-230), 2) της Πούλιας στο «Αστεράκι» (*Άπαντα Δ΄*, σ. 305-310), και 3) της λίμνης στο «Ολόγυρα στη λίμνη» (*Άπαντα Β΄*, σ. 379-400).

<sup>82</sup> Για την τεκμηρίωση της άποψης αναλύεται η περιγραφή του κήπου στη «Μαυρομαντηλού». Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 108-110.

<sup>83</sup> Ο.π., σ. 111-112.

<sup>84</sup> Ο.π., σ. 111. Σύμφωνα με τη Φαρίνου-Μαλαματάρη, ο συγγραφέας δεν παρουσιάζει την περιγραφή ως αποτέλεσμα της προοπτικής των ηρώων, γιατί ο ρεαλισμός του δεν είναι παιδαγωγικός ώστε να απαιτείται η σκηνοθεσία για την εισαγωγή της περιγραφής. Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 111.

<sup>85</sup> Για την ψευτοθεματική στη ρεαλιστική περιγραφή βλ. την υποσημείωση 5 στο *Αφηγηματικές τεχνικές*, 164, και Philippe Hamon, «What is a description?» στο *French literary theory today. A reader*, επιμ. Tzvetan Todorov, μτφρ. R. Carter, Cambridge-Paris 1982, σ. 154-155.

δράση.<sup>86</sup> Μολονότι οι περιγραφές-θέαμα δημιουργούν την εντύπωση της στατικότητας και της αυτονομίας τους σε σχέση με το όλο κείμενο, αναπτύσσουν μια δική τους «αυτόνομη χρονικότητα» και αναλαμβάνουν θεμελιώδη ρόλο στη συνοχή του αφηγήματος.<sup>87</sup>

Στην παπαδιαμαντική περιγραφή-έργο «η περιγραφή παίρνει τον τύπο μιας σειράς ενεργειών που δείχνουν με λεπτομέρεια τις επαγγελματικές ικανότητες των προσώπων που τις κάνουν. [...] Ενδέχεται να χρησιμοποιείται τεχνικό λεξιλόγιο».<sup>88</sup> Οι περιγραφές-έργο ορίζονται ως περιγραφές-αφήγηση που πετυχαίνουν με την ένταξη της περιγραφής στην αφηγηματική ροή να περιγράψουν ένα αντικείμενο ως όλο, όχι ταυτόχρονα όπως είναι δυνατό στη ζωγραφική, αλλά μέσω της χρονικής διαδοχής:

«Η λογοτεχνία κατανικά την αδυναμία της να περιγράψει ταυτόχρονα ένα αντικείμενο ως όλο (πράγμα δυνατό στη ζωγραφική) με το να μετασχηματίζει την περιγραφική χωρικότητα σε χρονικότητα μέσω μιας διαδοχής πράξεων. Έτσι η δραματοποίηση της περιγραφής διατηρεί την περιγραφική λειτουργία εντάσσοντάς την σε αφηγηματική φόρμα».<sup>89</sup>

- Τυπολογία της περιγραφής:<sup>90</sup> Με κριτήριο την ύπαρξη και την αλληλεξάρτηση των τριών βασικών στοιχείων που αποτελούν την περιγραφή, του *παντώνυμου* της *ονοματολογίας* και των *κατηγορημάτων* της περιγραφής,<sup>91</sup> μια περιγραφή μπορεί να παρουσιάζει διαβαθμίσεις στην αναγνωσιμότητά της.<sup>92</sup> Η

<sup>86</sup> Για την κυριαρχία της παπαδιαμαντικής περιγραφής εις βάρος της δράσης και γενικά τη λειτουργία της παπαδιαμαντικής περιγραφής βλ. την ανάλυση της περιγραφής στα διηγήματα «Φλώρα ή Λάβρα», «Στην Αγί' Αναστασιά» και «Ναυαγίων ναύαγια», στο Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, τχ. Γ (Άνοιξη 1995), σ. 5-16.

<sup>87</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 111-112. Για τη λειτουργία της παπαδιαμαντικής περιγραφής της φύσης βλ. επίσης Πολίτου-Μαρμαρινού, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», ό.π., σ. 144-145.

<sup>88</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 113. Για τη μελέτη της περιγραφής της θάλασσας ενδιαφέρει ότι στις περιγραφές-έργο εντάσσονται οι εικόνες που παρουσιάζουν τον ναύτη την ώρα που δουλεύει στη βάρκα του· για ένα παράδειγμα βλ. *Άπαντα Β'*, σ. 147. Για τον σχηματισμό της θαλασσογραφίας μπορεί να γίνει χρήση της γλώσσας των ναυτικών, προκειμένου να διασαφηνιστεί η ναυτική εργασία, να ονομαστούν τα σύνεργα της δουλειάς τους κ.τ.λ. Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 113.

<sup>89</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 114.

<sup>90</sup> Ο Hamon αναλύει πέντε τύπους περιγραφής, ανάλογα με την αναγνωσιμότητα των όρων της. Για την τυπολογία της περιγραφής βλ. και Ph. Hamon, «What is a description?», ό.π., σ. 162-165.

<sup>91</sup> Ορίζεται ως *παντώνυμο* η ονομασία της περιγραφής. «Από το παντώνυμο απορρέει η *ονοματολογία*, μια σειρά υποθεμάτων, ένα λεξιλόγιο που τα συστατικά του συνδέονται με το παντώνυμο με σχέση μετωνυμικής συγκαταριθμησης. Κάθε ονοματολογία με τη σειρά της δίνει έναυσμα σε μια σειρά *κατηγορημάτων* με ποιοτική ή λειτουργική αξία». Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 115.

<sup>92</sup> Μείωση της αναγνωσιμότητας της περιγραφής δημιουργεί η απουσία κάποιου από τα αποτελεστικά στοιχεία της βάσης ή η δυσκολία στην κατανόησή τους. Η έλλειψη αναγνωσιμότητας μπορεί επίσης να προκληθεί «είτε από την ένθεση κάποιου ειδικού λεξιλογίου (π.χ. τεχνικοί όροι) είτε από την ετερογένεια των όρων». Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 115, 119.



παπαδιαμαντική περιγραφή μπορεί να εμφανίζει και τα τρία βασικά στοιχεία, οπότε έχει μέγιστη αναγνωσιμότητα,<sup>93</sup> ή να παραλείπει κάποιο από αυτά.<sup>94</sup> Μπορεί να παίρνει τον τύπο: μη αναγνώσιμη ονοματολογία – αναγνώσιμα κατηγορήματα.<sup>95</sup> Αποφεύγονται τα μη αναγνώσιμα κατηγορήματα, δεν αποφεύγεται όμως η (έστω και φαινομενική) ετερογένεια των κατηγορημάτων.<sup>96</sup>

- Οργάνωση της περιγραφής: η οργάνωση της περιγραφής ελέγχεται ως προς τρία κριτήρια: «της ποσότητας, της πληρότητας και της ομοιογένειας».<sup>97</sup> Η Φαρίνου-Μαλαματάρη, αναλύοντας τις τρεις περιγραφές του Κάστρου, δίνει για γενική εικόνα της οργάνωσης της παπαδιαμαντικής περιγραφής.<sup>98</sup> Η ποσότητα της περιγραφής εξαρτάται από το αντικείμενο αναφοράς, η πληρότητα εξαρτάται από ενδοκειμενικές σκοπιμότητες, τέλος ομοιογένεια γενικά υπάρχει α) στο επίπεδο της ονοματολογίας και των κατηγορημάτων, και β) στο επίπεδο της ταξινόμησης.<sup>99</sup> Γενικά «η οργάνωση της περιγραφής σχετίζεται αξεδιάλυτα με τις γενικότερες αρχές της συνάρθρωσης του αφηγήματος», και «βρίσκεται σε στενή και αντιστρέψιμη σχέση με τη λειτουργία».<sup>100</sup>
- Λειτουργία της περιγραφής: Η σχέση «αναλογίας/αντίθεσης με την αφήγηση, η οριοθετική και οργανωτική λειτουργία» είναι μερικές από τις λειτουργίες της παπαδιαμαντικής περιγραφής. Επίσης, «ο συγγραφέας τακτοποιεί το διαθέσιμο λεξιλόγιο, προκειμένου να μετασχηματίσει αυτό που φαίνεται απλά αναφορικό, ώστε να παίξει ουσιαστικό ρόλο στη γενική δομή του αφηγήματος».<sup>101</sup>

---

<sup>93</sup> Όπως στην περίπτωση της περιγραφής της ανατολής στο «Στην Αγί' Αναστασιά». Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 115-118.

<sup>94</sup> Πιο χαρακτηριστική είναι η περίπτωση να απουσιάζει το παντώνυμο. Τότε όλη η περιγραφή βασίζεται στα κατηγορήματα και μοιάζει με αίνιγμα, όπως στην περίπτωση του οράματος στο «Αμαρτίας Φάντασμα». Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 118-119.

<sup>95</sup> Όταν γίνεται δυσνόητη η ονοματολογία με τη χρήση τεχνικού λεξιλογίου, ενεργοποιούνται αναγνώσιμα κατηγορήματα που αίρουν τη μη αναγνωσιμότητα της ονοματολογίας. Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 120.

<sup>96</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 121.

<sup>97</sup> «Η ποσότητα αναφέρεται στο μήκος μιας περιγραφής, η πληρότητα στη διεξοδική ανάπτυξη αυτού που θεωρείται νόρμα της κάθε περιγραφής και η ομοιογένεια στο ταξινομικό σύστημα που μπορεί να επηρεάσει είτε το σημαίνον (φωνητική ή ρυθμική ομοιογένεια) είτε το σημαίνόμενο (μετωνυμική ή μεταφορική κατάταξη της ονοματολογίας και/ή των κατηγορημάτων)», *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 122.

<sup>98</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 123-134.

<sup>99</sup> Ο.π., σ. 133.

<sup>100</sup> Ο.π., σ. 134.

<sup>101</sup> Ο.π. Για την ανάδειξη της περιγραφής ως δομικού στοιχείου του αφηγήματος η Φαρίνου-Μαλαματάρη εξετάζει 4 περιγραφές, από τις οποίες οι τρεις παραπέμπουν στο θαλασσινό στοιχείο. Οι περιγραφές ανήκουν στα διηγήματα «Το καμίνι», «Το αστεράκι», «Ο Αμερικάνος», «Ολόγυρα στη λίμνη». Βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 134-146.

Ύστερα από μια αναφορά και στην πορτρατογραφία στον Παπαδιαμάντη, η Φαρίνου-Μαλαματάρη συνοψίζει τα συμπεράσματά της από τη μελέτη της παπαδιαμαντικής περιγραφής. Αναφέρω μόνο το καταληκτικό της συμπέρασμα, και παραπέμπω για περισσότερες λεπτομέρειες στις σχετικές σελίδες τής μελέτης:

- «Η παπαδιαμαντική περιγραφή δεν έχει σχεδόν ποτέ διακοσμητική λειτουργία, ούτε εξαντλείται με την παραπομπή μας στην πραγματικότητα. Η σχέση με την πραγματικότητα αδυνατίζει συνήθως προς χάρη του σημασιολογικού της συνδέσμου με το περικείμενο, πράγμα που συχνά φέρνει στην επιφάνεια συμβολικές σχέσεις».<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Ο.π., σ. 163. Για τα συμπεράσματα της Φαρίνου-Μαλαματάρη βλ. στα «Συμπεράσματα», *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 161-164.

## 1. Η ΣΕΙΡΗΝΑ

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας μου εξετάζω τις θαλασσογραφίες στις οποίες τα στοιχεία που συνθέτουν τη θαλασσογραφία αποκτούν δράση συνώνυμη με τη δράση της σειρήνας, στήνουν δηλαδή μια γοητεία που οδηγεί τους ήρωες σε μια παγίδευση. Εξετάζω τη στάση των ηρώων απέναντι στη σαγήνη των θαλάσσιων στοιχείων και πώς αυτή φωτίζει την πνευματική τους κατάσταση. Ζωγραφικά δεσπόζει η γαλήνια θάλασσα.

### «Η Στοιχειωμένη καμάρα»

Η παρακάτω θαλασσογραφία σχεδιάζει έναν γοητευτικό θαλάσσιο βυθό που σχεδιάζεται ως τέτοιος για να προκαλέσει την οκτάχρονη Αρετή να πέσει μόνη της στη θάλασσα.<sup>1</sup> Η θαλάσσια εικόνα μεταδίδεται από την οπτική του Κουμενή, του πατέρα της Αρετής.

Ο Κουμενής επιβιβάζει την κόρη του στη βάρκα του με σκοπό να πάει προς την Καναπίτσα, «ένα γιαλόν αντικρύ του χωρίου, προ το δυτικόν μέρος, [...] εντός του μεσημβρινού λιμένος» (3, 635).<sup>2</sup> Αποπλέοντας από το χωριό ο αφηγητής μάς δίδει μία όψη του λιμανιού, όπως φαίνεται από τη βάρκα που απομακρύνεται.

«Ο Κουμενής έβαλε την κόρην του να καθίση παρά την πρόραν, και ήρχισε να κωπηλατή. Η βάρκα έπλευσε μακράν, ανοικτά από το χωριόν, ώστε τα σπίτια εφαινότο πλέον ως κοτέτσια μικρά, και οι άνθρωποι εφαινότο πλέον ως ποντίκια πηδώντα, όσοι εβάδιζον επάνω εις την δυτικήν εσχατιάν, εις τ' οροπέδιον· κ' αι γυναίκες εφαινότο ως σεισουρίδες, όσαι έπλυνον ρούχα κάτω εις την Φτελιά, εις τον αιγιαλόν, κάτω από τα Μνημούρια». (3, 635-636)

Το πλάνο είναι μακρινό και όλα φαίνονται σε σμίκρυνση σε σημείο που να διαστρεβλώνεται η φόρμα τους. Χαρακτηριστική εικόνα της νησιώτικης ζωής είναι το πλύσιμο των ρούχων στην ακρογιαλιά, θέμα συχνό στη θαλασσογραφία του Παπαδιαμάντη. Πλησιάζοντας προς την Καναπίτσα ο Κουμενής επιχειρεί να πετύχει τον πνιγμό της κόρης του.

---

<sup>1</sup> Η μητέρα της Αρετής έχει πεθάνει και η Αρετή είναι ανεπιθύμητη για τον πατέρα της και τη μητριά της, γι' αυτό ο πατέρας της θέλει να απαλλαχτεί από αυτήν. Γι' αυτό την πάει προς την Καναπίτσα και προσπαθεί να δελεάσει την κόρη του με τον θαλάσσιο βυθό, ώστε να πέσει μόνη της να πνιγεί, επειδή εκείνος διστάζει να την σπρώξει. Επειδή δεν τα καταφέρνει, εγκαταλείπει το παιδί στην ακρογιαλιά. Μετά από χρόνια, λίγο πριν πεθάνει, την καλεί για να της ζητήσει συγχώρηση.

<sup>2</sup> Στο εξής ενσωματώνω τις παραπομπές στους τόμους των *Απάντων* στο κύριο σώμα της εργασίας μου. Ο πρώτος αριθμός δηλώνει τον τόμο και ο δεύτερος τη σελίδα.

«Επλησίαζεν η βάρκα να φθάση πέρα, εις την Καναπίτσαν, και αφού επέρασαν τα νερά τα βαθυκύανα κι άπατα, έφθασαν εις ρηχά, γαλανά κ' αιθέρια νερά, όπου γοργόνες και νεράιδες θα εχαίροντο να κολυμβούν, και να βουτούν κάτω εις τον μαγικόν πυθμένα, με τα άντρα και τα βρύα, και τα μαργαρώδη κοχύλια, και με τ' απειράριθμα ωραία ψαράκια που έπαιζαν κοπαδιαστά κάτω.

Ο Νικόλας ο Κουμενής εθώπευε λίαν τρυφερώς την μικράν κόρην του, και της έδειχνε τας καλλονάς του πυθμένος και του γιαλού.

— Κοίταξε, Αρετάκι μ', κοίταξε κάτω, βλέπεις τα ψαράκια, πώς γυαλίζουν κοκκινωπά και γαλαζούτσικα;

— Τα βλέπω, πατέρα.

— Κοίταξε τα μούσκλια τα πρασινούτσικα, κοίταξε τα φύκια! ιδέ τα στρειδάκια, τα χαλίκια: τι όμορφα που 'ν', Αρετάκι!

— Όμορφα, πατέρα.

— Κοίταξ' έναπραματάκι εκεί κάτω!... Το βλέπεις, Αρετούλα μου; Σκύψε να ιδής, σκύψε!

Ο Κουμενής είχε κλίνει προς το μέρος όπου εκάθητο η Αρετούλα, κ' έγερνε φοβερά η βάρκα προς εκείνην την πλευράν. Εβίαζε την παιδίσκην με προτροπάς και με χειρονομίας να σκύψη να ιδή κάτω. Η Αρετούλα εκρατείτο σφιχτά και με τα δύο χέρια από την κωπαστήν. Ήρχισε αορίστως πως να φοβήται [...]. (3, 636)

Ο τρόπος που ο Κουμενής ζωγραφίζει την θαλάσσια εικόνα αποκαλύπτει το ήθος και τις προθέσεις του: ο πατέρας αναδεικνύει τη γοητεία της θάλασσας, «τας καλλονάς του πυθμένος και του γιαλού», για να γίνει η θάλασσα παγίδα θανάτου για την κόρη του. Ο Κουμενής θέλει να συμμεριστεί η Αρετή τη δική του οπτική τής εικόνας, ώστε να πέσει στη θάλασσα με τη θέλησή της και να πνιγεί. Η υποθαλάσσια εικόνα είναι ρεαλιστική με προσκόλληση στη λεπτομέρεια. Έχει ύφος παραμυθιού. Το ύφος ενισχύεται από τη χρήση του υποκοριστικού. Τονίζεται το χρώμα και η φόρμα. Προκειμένου να εγερθεί το ενδιαφέρον του παιδιού, η τελευταία φόρμα δεν προσδιορίζεται καν ως προς το σημαινόμενό της: είναι «πραματάκι». Τελικά η Αρετή διαφεύγει τον κίνδυνο και το σχέδιο του Κουμενή δεν υλοποιείται.

Σύμφωνα με τον Γανωτή, ο πατέρας της Αρετής «ήθελε να πέσει το κοριτσάκι μόνο του στη θάλασσα από απροσεξία ή από τον πολύ ζήλο» του να δει «τα απειράριθμα ωραία ψαράκια που έπαιζαν κοπαδιαστά κάτω. Διαισθανόταν ότι θα τον τρώνε οι τύψεις και ήθελε να λέει στη συνείδησή του ότι δεν την έπνιξε ο ίδιος την κόρη του, αυτή μόνη της έπεσε στο νερό κι ώσπου να την προλάβει να την ανεβάσει τού πνίγηκε».<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Κώστας Γανωτής, *Γωνία του Παραδείσου. Μια ευλαβική ανάγνωση του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1998, σ. 28.

## «Η Μαυρομαντηλού»

Ο Δροσίνης χαρακτηρίζει τη «Μαυρομαντηλού» ένα διήγημα «από τα πιο δυνατά σε γραμμές και χρώματα».<sup>4</sup> Κεντρικός ήρωας του διηγήματος είναι το μπαρμπα-Γιαννιός.<sup>5</sup> Η θαλασσογραφία που εμφανίζει το μοτίβο της *σειρήνας* και αποτελεί κορύφωση του διηγήματος είναι η εικόνα που περιγράφει τον εναγκαλισμό του Γιαννιού με τον σκόπελο Μαυρομαντηλού. Εκτός από την αναφορά στη συγκεκριμένη θαλασσογραφία, θα εξετάσω τις περιγραφές που φωτίζουν τον ρόλο της Μαυρομαντηλούς ως 'σειρήνας' και αναδεικνύουν τον ρόλο της φύσης ως δείκτη της πνευματικής κατάστασης του κεντρικού ήρωα.

### Ο κήπος ο μυστηριώδης

Ο «κήπος ο μυστηριώδης» είναι το περιβόλι του μπαρμπα-Γιαννιού. Περιλαμβάνω στην εργασία μου την ανάλυση της περιγραφής αυτού του κήπου γιατί πρόκειται για μια φυσιογραφία με έμφαση στη θαλασσινή εικονοποιία, και επίσης γιατί ανάμεσα στις ερμηνευτικές κατευθύνσεις που έχει χαράξει ο προσδιορισμός του αντικειμένου αναφοράς της συγκεκριμένης περιγραφής περιλαμβάνεται και η άποψη ότι το αντικείμενο αναφοράς είναι η θάλασσα.<sup>6</sup> Κυρίως όμως για να τονιστεί η σχέση του μπάρμπα-Γιαννιού με το περιβόλι, σχέση που θα διαταραχθεί στη συνέχεια εξαιτίας των αποφάσεων που παίρνει αυτός.

Χαρακτηριστική είναι η απροσδιοριστία της περιγραφής. Το αντικείμενο αναφοράς της περιγραφής πάλλεται εννοιολογικά προκειμένου να εξασφαλιστεί το μυστηριακό του βάθος, και αυτό πετυχαίνεται σχεδιαστικά με την υπέρβαση της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Ο Παπαδιαμάντης περιγράφει συχνά τη στεριά με

---

<sup>4</sup> Γεώργιος Δροσίνης, «Στα Ρόδινα ακρογιάλια», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, ό.π., σ. 69.

<sup>5</sup> Στο κέντρο του διηγήματος «βρίσκεται ο εξάδερφος Γιαννιός με τις σκληρές συνθήκες της ζωής του, την αυτοθυσία και τη μοναξιά του. Εξαρχής προβάλλεται η αρμονική σχέση του Γιαννιού με τη φύση. Καθώς ο ήρωας ψαρεύει κοντά στον σκόπελο της Μαυρομαντηλούς, όπου και εκτείνεται η θαλάσσια επικράτειά του, ένα παιδί κινδυνεύει να πνιγεί. Ο Γιαννιός πλησιάζει με τη λέμβο του και ανασύρει το παιδί από τη θάλασσα, όμως του πέφτει ο γάντζος, και γι' αυτό βουτά προκειμένου να τον βρει. Με τη βουτιά όμως σπρώχνει τη βάρκα προς το πέλαγος, με αποτέλεσμα να ανατρέψει τη διάσωση του παιδιού και να θέσει τον εαυτό του σε κίνδυνο. Η σωτηρία του Γιαννιού πραγματοποιείται μερικώς όταν ο Γιαννιός καταφέρει να πλησιάσει και να αγκαλιάσει τον βράχο, και ολοκληρώνεται από έναν βοσκό, ο οποίος τον παίρνει στη βάρκα του, αφού προηγουμένως ο βοσκός έχει σώσει το παιδί.

<sup>6</sup> Για την άποψη ότι το αντικείμενο της περιγραφής είναι η θάλασσα και όχι το περιβόλι, βλ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Δαιμόνιο Μεσημβρινό*, Αθήνα 1978, σ. 141 και Άγγελος Μαντάς, «Ο μπάρμπα-Γιαννιός δεν είχε κήπο», *Αντί*, 753 (Δεκέμβριος 2001), σ. 64-66. Επίσης ο Κοτζιάς κάνει λόγο για «υγρό περιβολάκι». Βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Τα αθηναϊκά διηγήματα», στον τόμο *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 383.

όρους θαλασσινούς και το αντίστροφο.<sup>7</sup> Όσον αφορά τη συγκεκριμένη περιγραφή, «το περιβόλι προσδιορίζεται ως αχανές, και η περιγραφή αναπτύσσεται προς την επαλήθευση του αχανούς της εκτάσεως αφομοιώνοντας σταδιακά ετερογενή στοιχεία σε σημείο που να συμπεριλαμβάνεται σ' αυτήν σχεδόν ολόκληρο το σύμπαν».<sup>8</sup> Το περιβόλι αυτό «υπάρχει από καταβολής κόσμου», προϋπάρχει επομένως σε σχέση με τον Γιαννιό. Η παραγωγικότητα και η ομορφιά του δεν φαίνεται να εξαρτώνται από την εργασία του Γιαννιού.<sup>9</sup> Η ιδανική αρμονία που προβάλλεται από την περιγραφή μεταβάλλει τον κήπο σε «πρότυπο του παραδεισιακού κήπου».<sup>10</sup> Είναι ένας κόσμος «ομορφιάς και συνεργασίας».<sup>11</sup>

«Τω όντι, τα χόρτα και οι θάμνοι του περιβολίου του εξαδέλφου μου του Γιαννιού, γιγαντιαία, πελώρια, άγρια ή κηπευτά, δεν έπαυσαν να οργώνονται, να σχηματίζωσιν αύλακας και να είναι γαλήνια, ομαλά, απ' αρχής, από καταβολής κόσμου. Δεν έπαυσαν να συγχέωσι τας ατόμους των, να είναι ποικιλόμορφα, αναλλοίωτα και ρευστά, να ορθώσι την χαίτην, να στηλώνωσι τα στέρνα, να φρίσσωσι, να κροαίνωσι, να βρέμωσι, να ηχώσι, να πλαταγώσι, να κτυπώσι παν αντίτυπον σώμα. Και οι Ζέφυροι προσέπειζον κυλινδούμενοι εντός των, ως άτακτα παιδιά, και αι απόγειοι και αι τροπαίοι ημιλλώντο τις να αυλακώση βαθύτερον, τις να υπεγείρη υψηλότερον τα κυανά και πορφύρεα νότα των, μετά φωσφορίζοντος σελαγισμού, μετ' ακτινωτού αφρώδους στεφάνου. Και αύρα ποντίας εθώπευε μαλθακώς την άσπilon κυματίζουσαν οθόνην προκαλούσα απείρους χαριέσσας, μυρμηκίζούσας, παροδικάς ρυτίδας, ως επί του μετώπου νύμφης βασιλίδος περικαλλούς, επιδεικνυούσης παιδικόν θυμόν και πείσμα, διάλειμμα μεταξύ δύο μειδιαμάτων προκλητικόν, εις το βάθος του οποίου ο βυθός δεν φαίνεται πλέον, και η επιφάνεια παύει ανταναγάζουσα την άπειρον της κτίσεως φαιδρότητα.

Ο δε ουράνιος θόλος κατοπτρίζετο όλος εις τον απaráμιλλον κήπον, ον ο ήλιος έκαie χωρίς να καταφλέγη τα βάθη του, διότι ο ίδιος, άμα απέκαμινεν εκ της ημερησίας αρματοδρομίας, εβυθίζετο διά ν' αναπαυθή εις τον βυθόν του, διά ν' ακονίση εν τω υγρώ εργαστηρίω τας αμβλυνθείσας ακτίνας. Η σελήνη

<sup>7</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 39. Επίσης η Ζαμάρου σημειώνει ότι το γενικό σχήμα της εναλλαγής γήινου και υγρού στοιχείου ανακαλεί εικόνες από τον κόσμο των παπαδιαμαντικών διηγημάτων. Η ίδια δίνει μία λίστα από τέτοιες εικόνες. Βλ. Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 114.

<sup>8</sup> Δημήτρης Παϊβάνας, «Η αλληγορία της ανάγνωσης», ό.π., σ. 45.

<sup>9</sup> Ό.π., σ. 48.

<sup>10</sup> Ιωακείμ-Κίμων Κολουβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, ό.π., σ. 41.

<sup>11</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 110. Ο Παϊβάνας έχει την άποψη ότι είναι μάλλον άστοχες «οι παρατηρήσεις του Κολουβά ότι το περιβόλι συμβολίζει “ένα πρότυπο παραδεισιακού κήπου” και έναν κήπο “κρυφής αρμονίας”» όπως και η γνώμη της Φαρίνου-Μαλαματάρη ότι «“η ασχήμια της πραγματικότητας... αναιρείται από το υπερφυσικό (περιγραφή) που παρουσιάζεται ως ομορφιά και συνεργασία”», δεδομένου ότι «[μ]ύριοι κρότοι αντήχουν εις τα άντρα και τους βράχους... τότε ως ηδυπαθείς στεναγμοί έρωτος, τότε ως άγριοι πολέμων δούποι». Βλ. την υποσημείωση 12 στο Δημήτρης Παϊβάνας, «Η αλληγορία της ανάγνωσης», ό.π., σ. 45. Νομίζω όμως ότι το γεγονός πως η φυσιογραφία εδώ παρουσιάζεται ως παραδεισιακός τόπος δεν σημαίνει ότι θεωρείται απαραίτητα και αμεσολάβητος από την ανθρώπινη εμπειρία, ακόμα και στην αρνητική της διακύμανση, αν βεβαίως δεχτούμε ότι αυτή η συγκεκριμένη διακύμανση έχει απαραίτητα αρνητική απόχρωση. Το σημαντικό είναι ότι αυτός ο πίνακας συνθέτει αρμονικά τη φύση με την ανθρώπινη εμπειρία, και πολύ περισσότερο ότι αξιοποιεί τον συμβολισμό της ανθρώπινης εμπειρίας («ως ηδυπαθείς στεναγμοί έρωτος» και «ως άγριοι πολέμων δούποι») για να πετύχει την επιδιωκόμενη ηχητική επικοινωνική εντύπωση. Πιστεύω λοιπόν ότι αυτές οι δύο μεταφορές δεν υπονομεύουν έναν χαρακτηρισμό που αναγνωρίζει στην εικόνα έναν κόσμο αρμονίας και ομορφιάς.

εγίνετο λαμπροτέρα επαργυρούσα τα στέρνα της αχανούς εκτάσεως, το άστρον της εσπέρας ελούετο ηδυπαθώς εις τα νάματά της, και αι Πλειάδες μετά γλυκείας παρθενικής σεμνότητος εμάρμαιρον εις τα ανεξερευνητα βάθη της, ως βολίδες εισδύουσαι, ζητούσαι να μετρήσωσι το βάθος, να εύρωσι τον πυθμένα.

Μύριοι κρότοι αντήχουν εις τα άντρα και εις τους βράχους, όπου τα κράσπεδα της ασπίλου οθόνης απέληγον, πότε ως ηδυπαθείς στεναγμοί έρωτος, πότε ως άγριοι πολέμων δούποι, πλήττοντες τας ηχούς. Και ηδύπνοιοι οσμαί, ελαφρά αρώματα, απέπνεον πανταχόθεν, μυρώνουσαι τας αύρας, και άλμη και θάλλπος ηλίου εσκλήρυνε τους χρώτας, ηρύθρηνε και καθίστα μελαγιάς και αρρενωπάς τας όψεις των ανθρώπων». (2, 154-155)

Η περιγραφή του κήπου είναι ηθελημένα πολύσημη.<sup>12</sup> Πρόκειται για «κάτι το πραγματικό, ρεαλιστικό, ένα περιβόλι γεμάτο υπερρεαλιστικές σχέσεις, θέσεις και αλληλοεπιδράσεις συγκλονιστικές σε μέγεθος».<sup>13</sup> Ο κήπος παραμένει μυστηριώδης ακόμα και μετά την περιγραφή του. Οι προσωποποιίες των ανέμων, της επιφάνειας του κήπου, του ήλιου, της σελήνης και των άστρων αποτελούν το κύριο «παραμορφωτικό στοιχείο που δίνει μια εξωπραγματική ή μυθική μορφή στον κήπο».<sup>14</sup> Σύμφωνα με τη Φαρίνου-Μαλαματάρη, «παίρνει στο υφολογικό επίπεδο τη μορφή της έκφρασης (ekfrasis), που, έχοντας ως στόχο της το εγκώμιο, καταπλήσσει τον αναγνώστη με το σπάνιο λεξιλόγιο, τα εφφέ της απαρίθμησης (“να φρίσσωσι, να κροαίνωσι, να βρέμωσι, να κτυπόσι...” 2, 154), την αναλογία, το επίθετο και άλλους γνωστούς ρητορικούς τρόπους».<sup>15</sup>

Η Ζαμάρου διακρίνει στη συγκεκριμένη περιγραφή έναν λανθάνοντα ερωτισμό<sup>16</sup> — το κοίταγμα του Παπαδιαμάντη και αντίστοιχα οι εικόνες του έχουν ερωτική υφή, η οποία δηλώνεται εμφαντικά στις θαλασσινές εικόνες, ειδικότερα όταν

<sup>12</sup> «Το περιβόλι [του Γιαννιού] είναι στεριανό ή θαλασσινό, πραγματικό ή μυθικό, “κηπάριο” ή “αχανές περιβόλι”», θέτει το ερώτημα η Ζαμάρου και στη συνέχεια τοποθετείται: «Η απάντηση παραμένει μετέωρη. Όμως εκείνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι η περιγραφή του κήπου είναι ηθελημένα αμφισημη, κάτι που συμφωνεί εξάλλου και με το μυστήριο που περιβάλλει [...] αυτό το περιβόλι». Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 106.

<sup>13</sup> Ελένη Κιτσοπούλου-Θέμελη, «Η ποίηση ποιεί όπως ο έρωτας», Θεσσαλονίκη 1994, σ. 14. Η εικόνα έχει επίσης χαρακτηριστεί ως «εκτεταμένη, σχεδόν υπερρεαλιστική μεταφορά». Βλ. Ελισάβετ Κωνσταντινίδου, «Ο Παπαδιαμάντης και η παράδοση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού», στο *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 403.

<sup>14</sup> Δημήτρης Παϊβάνας, «Η αλληγορία της ανάγνωσης», *Λόγου Χάριν*, 4 (καλοκαίρι 1996), σ. 46.

<sup>15</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 110.

<sup>16</sup> Η Ζαμάρου έχει την άποψη ότι η «κυματίζουσα οθόνη», συνήθης έκφραση για τη θάλασσα (2, 219), σε συνδυασμό με το επίθετο «άσπιλος» (πβ. 3, 229) και την ακόλουθη μνεία της περικαλλούς νύμφης, δημιουργεί την εντύπωση ότι η θάλασσα περιγράφεται ως γυναικείο σώμα. Συμπληρώνει επίσης ότι, τόσο η παρομοίωση της θάλασσας με γυναίκα (π.χ. 3, 66, 283, 292) όσο και η σύγκριση ανάμεσα στον κυματισμό του νερού και στις ρυτίδες του γυναικείου προσώπου (3, 604), δεν είναι στοιχεία σπάνια στον Παπαδιαμάντη. «Συχνά επίσης ο θαλάσσιος βυθός περιγράφεται ως τόπος όπου ευρίσκονται το “υποβρύχιο άντρο”, η “παστάδα”, ο “θάλαμος”, και γενικά τα ανεκλάλητα μυστήρια των νυμφών, νηρηίδων και σειρήνων (3, 72, 237, 543, 544). Κάποτε μάλιστα η κλιμάκωση των ήχων του υγρού στοιχείου συνδέεται επανειλημμένως στο παπαδιαμαντικό έργο με ισχυρές (πβ. τρικυμιάδες, 2, 594) συγκινήσεις του έρωτα». Βλ. Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 116.

το σκηνικό είναι η γαληνεμένη θάλασσα. Στη συγκεκριμένη όμως περιγραφή η ερωτική θέαση του κόσμου δεν ερμηνεύεται ως λανθάνων ερωτισμός, αλλά ως τρόπος θέασης που υπαγορεύεται από την ευρύτερη ερωτική θέαση της φύσης, και δη της θάλασσας, όπως επιχείρησα να τη σκιαγραφήσω στην Εισαγωγή. Η φύση εδώ περιγράφεται ως «γωνία παραδείσου», για να εξυπηρετήσει μια πνευματική σήμανση. Περιγράφεται ως τέτοια για να τονιστεί η μέθεξι του Γιαννιού στον παραδεισιακό αυτόν κόσμο, ώστε να επισημανθεί η πνευματική του κατάσταση στην πορεία του διηγήματος.

Ακολουθεί η σχέση του Γιαννιού με τον υπερβατικό αυτόν κόσμο. «Το πρόσωπο του Γιαννιού είναι ως ένα βαθμό εξιδανικευμένο στο κείμενο».<sup>17</sup> Ο σύνδεσμος του ανθρώπου με τη φύση «παρουσιάζεται με έντονη μεταφορική γλώσσα, που συνδηλώνει την ενότητα του ανθρώπου με τη φύση. [...] Κυριαρχεί η ηρωικο-ερωτική εικονοποιία».<sup>18</sup> Ενώ, ο κήπος αποκαλείται «μυστηριώδης», δυσερμήνευτος «δι' όλους», «ως βιβλίον με ιερογλυφικούς χαρακτήρας», για τον Γιαννιό φαίνεται να είναι «ευανάγνωστο[ς]» (2, 154-155).

«Το ονάριον του εξαδέλφου μου εβύθιζε τους πόδας εν μέσω των δροσερών πετάλων, προσπαιζόντων και θροούντων περί τους πόδας του, και ο κήπος ο μυστηριώδης επρότεινε τα στέρνα ανοίγων τους θησαυρούς του εις τας επιδεξιούς χείρας του πεπειραμένου κηπουρού».  
(2, 155)

Η αρμονική συνεργασία ανάμεσα στη φύση και στον Γιαννιό οφείλεται στο ήθος του ήρωα και στην υπομονετική και καρτερική στάση που έχει κρατήσει απέναντι στην ταλαιπωρία που έχει δεχθεί από τη ζωή. Όταν περιγράφεται το πρόσωπο του Γιαννιού (2, 162), με τεχνοτροπία που θυμίζει Βαν Γκογκ, στην περιγραφή δίδεται μια ηθική διάσταση. Η αγαπητική σχέση του Γιαννιού με τον κόσμο του συνοψίζεται στην «άφατον καλοκαγαθίαν μετ' εγκαρτερήσεως» που εκφράζει το πρόσωπό του (2, 162). Η «συνήθης» στάση του Γιαννιού ήταν η υπομονή (2, 165).<sup>19</sup> Νομίζω ότι αυτή η στάση παρέχει στον Γιαννιό την πρόσβαση στον υπερβατικό κήπο και στα αγαθά του, τα οποία περισσότερο του προσφέρονται ως δώρο.<sup>20</sup> Και επίσης προικίζει και τον ίδιο με τις ιδιότητες του δεινού αλιέα,

<sup>17</sup> Δημήτρης Παϊβάνας, «Η αλληγορία της ανάγνωσης», ό.π., σ. 50.

<sup>18</sup> Φαρίνου Μαλαματάρη Γ., « Η ειδυλλιακή διάσταση της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη», ό.π., σ. 63.

<sup>19</sup> Συνειρμικά αυτός ο χαρακτηρισμός με παραπέμπει στο αρχαιοελληνικό πρότυπο του καλού καγαθού ιδωμένο στο πλαίσιο του «εν τη υπομονή υμών κτήσασθε τας ψυχάς υμών» του ευαγγελικού λόγου.

<sup>20</sup> «Ο κήπος ο μυστηριώδης επρότεινε τα στέρνα ανοίγων τους θησαυρούς του εις τας επιδεξιούς χείρας του πεπειραμένου κηπουρού» (2, 154. Δική μου η υπογράμμιση). Επίσης, όπως σημειώνει ο



κωπηλάτη και κολυμβητή.<sup>21</sup> Έχω αυτή την εντύπωση γιατί, όταν ο Γιαννιός αλλάζει στάση, τότε, όχι μόνο στερείται όλες τις προαναφερθείσες ιδιότητες, αλλά και ο ίδιος μπαίνει σε κίνδυνο.

### Σειρήν άφωνος και άψυχος

Η παρακάτω θαλασσογραφία υπερβαίνει επίσης τη ρεαλιστική αναπαράσταση και έχει ως σημείο έντασης τον σκόπελο Μαυρομαντηλού. Οι μεταφορικές αναφορές των υδάτων της Μαυρομαντηλούς με γεωργική αναλογία είναι αρκετές στο κείμενο.<sup>22</sup> Η Ζαμάρου υποστηρίζει ότι η περιγραφή της τοποθεσίας όπου βρίσκεται η Μαυρομαντηλού έχει κάποια κοινά σημεία με την περιγραφή του κήπου στην αρχή του διηγήματος.<sup>23</sup>

«Ίστατο μεταξύ των γιγαντιαίων ρευστών θάμνων, παρά την εσχατιάν του μεγαλοπρεπούς υγρού πεδίου, υψούσα την αιχμηράν, μόλις ορατήν κεφαλήν, μίαν σπιθαμήν υπέρ την λείαν επιφάνειαν. Ίστατο κ' εφαινετο προκαλούσα τον διαβάτην, τον τολμητιάν, όστις θα είχε το θράσος να την αφηφήση. [...]

Παρά την δυτικὴν εσχατιάν του ωραίου τριπλού λιμένος της παραθαλασσίου κόμης, όπου το κύμα, υπό ελαφρού ζεφύρου ρυτιδούμενον, σκάζει και δεικνύει μέλαιναν αιχμήν υπό υγράς λευκής παρυφής περιρρυτον, εκεί ανίσχει την κεφαλήν η Μαυρομαντηλού.

Όλοι οι βράχοι ίστανται πέριξ ασάλευτοι, μετ' ολυμπίου ειρωνείας υπερορώντες τας απέλιδας προσπαθείας του μανιώδους κύματος.

Μόνη η Μαυρομαντηλού νεύει μακρόθεν, νεύει διά της κεφαλής εις τον θρασύν ναυβάτην, τον επιβαίνοντα οικτράς σανίδος και παραδέρνοντα εις το πέλαγος, τον αγωνιόντα να εύρη εις τον βυθόν του πόντου τροφήν δι' εαυτόν και τους φίλτάτους.

Φαίνεται να τον καλή πλησίον της ως άλλη σειρήν, σειρήν άφωνος και άψυχος.

Ομοιάζει με ναύαγιον προσηλωμένον εκεί από μακρών χρόνων, πληττόμενον υπό του αφρίζοντος κύματος, κραδαινόμενον και σείον την κεφαλήν, κεφαλήν φώκης ελλοχώσης εκεί από αιώνων.

Μόνη η κεφαλή της φώκης σείεται απατηλώς νεύουσα· η ουρά ευρίσκεται εμπεφυκυία εις τον πυθμένα· η ρίζα διατείνει τας ίνας πέραν του βυθού, εμπεπηγυία εις τον βράχον.

Άλλως ουδ' η κεφαλή σείεται. Το κύμα μόνον ρήγγυται και πλαταγεί και περιρρέει. Το κινούμενον φαίνεται ως να κινή». (2, 158-159)

Ο συγγραφέας ζωγραφίζει με εξαιρετική προσήλωση στην ακρίβεια, στη λεπτομέρεια και στη φόρμα. Η ομοιότητα του σκοπέλου με γυναικεία μορφή

---

Παϊβάνας, «αληθοφανείς αναφορές στην εργασία που απαιτεί η καλλιέργεια ενός κήπου δεν γίνονται στη διάρκεια της περιγραφής. Βλ. την υποσημείωση 14 στο Δημήτρης Παϊβάνας, «Η αλληγορία της ανάγνωσης», ό.π., σ. 48.

<sup>21</sup> Αυτές οι ιδιότητες αποτυπώνονται σε μια θαλασσογραφία με θέμα το ψάρεμα του Γιαννιού στα νερά της Μαυρομαντηλούς, στην οποία συναντούμε πλήθος από τις φόρμες του ζωικού θαλάσσιου κόσμου (2, 160-161).

<sup>22</sup> Δημήτρης Παϊβάνας, «Η αλληγορία της ανάγνωσης», ό.π., σ. 50.

<sup>23</sup> Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 109-110.

υποβάλλει τη δημιουργία της σχετικής μυθολογίας.<sup>24</sup> Αυτό που θέλω να επισημάνω είναι ότι στη Μαυρομαντηλού αποδίδεται ένα ήθος αντίθετο από το ήθος του Γιαννιού πριν το «ημάρτησεν».<sup>25</sup> Πρώτα πρώτα ο συσχετισμός της με σειρήνα. Επίσης μοιάζει με ναυάγιο. Προσθέτω ακόμη ότι στη διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη έχουμε άλλη μία θαλασσογραφία στην οποία προσωποποιείται βράχος με γυναίκα. Πρόκειται για τη Φλανδρώ μια ξέρα με ανθρωπινό σχήμα, η οποία έχει στο κείμενο φανερά αρνητικό συμβολισμό (3, 203 -204). Και το μοτίβο της φώκιας συνοδευόμενο μάλιστα με τη μετοχή «ελλοχώσα» και το επίρρημα «απατηλώς» μπορεί να φορτιστεί με τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στη σειρήνα. Άλλωστε, η φώκια έχει συνδεθεί με τον θάνατο από τον ίδιο τον Παπαδιαμάντη στο «Μυρολόγι της φώκιας». Η Μαυρομαντηλού περιγράφεται ως χαιρέκακη, που νομίζω ότι ως χαρακτηριστικός όρος μπορεί να θεωρηθεί αντώνυμο στην «άφατον καλοκαγαθίαν» του Γιαννιού :

«[...] ἴλεως μοῖρα [...] τὴν ἐφύτευσεν ἐκεῖ, οὐ μακρὰν τοῦ αἰγιαλοῦ, μόλις ὀρθοῦσαν τὴν κεραυνόβλητον κεφαλὴν τῆς, τὴν οἰονεὶ μελάμπεπλον, χαιρεκακούσαν μακρόθεν ὅταν βλέπει συμφορὰς καὶ πνιγμοὺς ἀνθρώπων εἰς τὸ πέλαγος, προσδεχομένην ὡς ἰλαστήριον θυσίαν τὰ ἐκβράζομενα ὑπὸ τῶν κυμάτων ναυάγια, δροσίζουσαν τὸν πόνον τῆς ἐκεῖ εἰς τὸν πόντον. Τοιαύτη ἡ Μαυρομαντηλοῦ». (2, 159-160)

*Χωρικήν πλύνουσαν ράκη παρά την άκραν της αμμουδιάς — θάλασσαν άλματα.*

Η θαλασσογραφία με θέμα την καθημερινή νησιώτικη ζωή δημιουργεί εντύπωση εθιμογραφίας. Οι εικόνες που γίνονται εύκολα κατανοητές ως προς το θέμα τους και τη ζωγραφική του απεικόνιση εκτονώνουν από τη φόρτιση που δημιουργεί μια δυσνόητη θεματικά εικόνα, ενώ ταυτόχρονα λειτουργούν συστατικά στην προώθηση του μύθου.

«Εκεῖ βλέπει χωρικήν γυναίκα κύπτουσαν ἐπὶ τὸν αἰγιαλόν, πλύνουσαν ράκη τινά παρά τὴν άκραν τῆς αμμουδιάς, εἰς τὴν ρίζαν ἐνός βράχου, ἐξέχοντος πρὸς τὴν θάλασσαν, ἐπικαμπούς ἐπὶ τὸ κύμα, ὅπου τὰ νερά ἤρχιζον νὰ βαθύνωνται. Ὁ βράχος τούτος ἐκαλεῖτο “Μύτικας” καὶ ἦτο ἐξ ἐκεῖνων, ἀφ’ ὧν οἱ κολυμβηταὶ κατὰ τὸ θέρος συνηθίζουσι νὰ ἐκτελώσει τὰ ἐκπληκτικὰ ἐκεῖνα εἰς τὴν θάλασσαν άλματα.

Ὁ υἱὸς τῆς γυναικὸς ταύτης, παιδίον ἐπταετῆς, διαλαθὼν τὴν προσοχὴν τῆς μητρὸς, εἶχεν ἀναρριχηθῆ ἐπιτηδεῖως εἰς τὸ ὕψος τοῦ βράχου». (2, 162)

<sup>24</sup> Ἰωακείμ-Κίμων Κολυβάς, *Λογικὴ τῆς ἀφήγησης καὶ ἠθικὴ τοῦ λόγου*, ὁ.π., σ. 37.

<sup>25</sup> Ὁ Παῖβάνας ἀναφέρει ὅτι «στὴν ἴδια τὴ Μαυρομαντηλοῦ προσάπτονται “ἀπάνθρωπα” στοιχεῖα». Βλ. Δημήτρης Παῖβάνας, «Ἡ ἀλληγορία τῆς ἀνάγνωσης», ὁ.π., σ. 54.

Η εικόνα του πλυσίματος των ρούχων στην ακρογιαλιά ζωγραφίζεται συχνά από τον Παπαδιαμάντη και με την ίδια ρεαλιστική τεχνοτροπία (πβ. 3, 635), και συνδυάζεται συχνά με την εικόνα των παιδιών που κάνουν βουτιές (πβ. «Βαρδιάνος στα Σπόρκα»))<sup>26</sup>·εικόνα, που παίρνει εδώ διαστάσεις δραματικού επεισοδίου και στο «Μυρολόγι της φώκιας» εξελίσσεται σε θαλασσογραφία με τραγικές διαστάσεις. Σε αυτό το σκηνικό ο επτάχρονος γιος της χωρικής θα κινδυνέψει να πνιγεί, επειδή γλιστρά στη θάλασσα από τον Μύτικα, τον βράχο στον οποίο είχε ανέβει και «εξετέλει μιμικήν, ότι τάχα ήθελε να δώση βουτιά [...], ως κάμνουσι οι έφηβοι και οι ακμαίοι νεανίσκοι» (2, 163). Ο Γιαννιός θα προσπαθήσει να σώσει το παιδί (2, 162-163). Οι θαλασσογραφίες που περιγράφουν το επικίνδυνο γλίστρημα του παιδιού στη θάλασσα και την απόπειρα διάσωσης του παιδιού από τον Γιαννιό εισάγουν τη δραματικότητα στο διήγημα και οδηγούν στην επόμενη θαλασσογραφία.

#### Επήγε να εύρη τον γάντζον του

Ανάμεσα στον Γιαννιό και τη Μαυρομαντηλού υπάρχει «μυστηριώδης τις σύνδεσμος» (2, 160). Ο σύνδεσμος εξελίσσεται σε συμβολική ένωση μετά την υποχώρηση του Γιαννιού στον λογισμό να εξασφαλίσει «τον γάντζον του». Ενώ η γενικότερη στάση του Γιαννιού διαγράφεται αντιθετικά προς αυτή που αφήνεται να εννοηθεί ότι προσαρτάται στη Μαυρομαντηλού, γεγονός που ερμηνεύεται από τη χαιρεκακία της, η ένωσή τους πραγματοποιείται αφού ο Γιαννιός έχει περάσει από κάποια στάδια έκπτωσης, τα οποία προσημαίνονται:

---

<sup>26</sup> Η εκτέλεση των θαλάσσιων αλμάτων απαιτούσε μια διαδικασία μύησης, προπαρασκευής και εκπαίδευσης η οποία αναφέρεται αναλυτικά στον «Βαρδιάνο στα Σπόρκα» (2, 542-543) με ακόμα μία ρεαλιστική θαλασσογραφία. Περιγράφεται η διαδικασία της μύησης των παιδιών στα θαλάσσια άλματα, αναπτύσσεται το θέμα της εκμάθησης της βουτιάς και παράλληλα ξεναγούμαστε στους κολπίσκους και τους βράχους της σκιαθίτικης ακρογιαλιάς. Όπως μας πληροφορεί το κείμενο, «ο αρχάριος ώφειλε κατ' αρχάς να "δώση" από την Βεργούλα, μικρόν βράχον μόλις ανίσχοντα της θαλάσσης· ακολούθως, άμα έπλεε καλώς και ηδύνατο να φθάνη εις το Κατεργάκι, το οποίον απείχε τρεις οργυιάς από τες Πλάκες, και ευρίσκετο εις νερά δύο οργυιών βάθους, του επιτρέπετο να "δώση" από το Κατεργάκι, το οποίον ήτο κατά τι υψηλότερον του πρώτου βράχου. Κατόπιν, αφού ησκειότο αρκετά, ηδύνατο να "δώση" από τον μικρόν Κάππαριν. Εννοείται ότι η βουτιά ήρχετο κατά ένα βαθμόν ονιμωτέρα από τα παλούκια· όταν δηλαδή ο μαθητευόμενος ήρχιζε να πηδά ορθός από τον μικρόν Κάππαριν, τότε ήρχιζε συγχρόνως να πηδά κατακεφαλής από το Κατεργάκι, και ούτω καθεξής. Είτα, όταν μετέβαινε εις τον Μύτικα, τότε ήρχιζε να "δίνη βουτιά" από τον μικρόν Κάππαριν. Και τέλος όταν επροβιβάζετο εις τον μέγαν Κάππαριν, τότε πλέον εξεσκολούσε από τες Πλάκες, από τον Μώλον, από το Κοχύλι και όλους αυτούς τους κολπίσκους και τους βράχους της ακρογιαλιάς, και ώφειλε του λοιπού να εκτελή επιδρομάς εις τα καράβια, ν' αναρριχάται διά των πλευρών ή των αλύσεων εις το κατάστρωμα, ν' ανέρχεται διά των εξαρτίων εις τας κεραίας και να δίνη από το μπαστούνι κατ' αρχάς, είτα από τον τρίγκον και τελευταίον απο' τον παπαφίγκον». (2, 542)

«Ἦτο παράξενος την ημέραν εκείνην, ησθάνετο μεγίστην στενοχωρίαν. Είχε μαλώσει κατ' οίκον με την αδελφήν του». (2, 161-162)

και δηλώνονται:

«Επέισμωσεν, ωργίσθη, έχασε την συνήθη υπομονήν του. Του εφάνη απαίσιον να χάση τον γάντζον του. Είπε καθ' εαυτόν ότι επήγε να κάμη καλόν, και έπαθε κακόν. Ημάρτησεν. “Ενθυμήθη τα νιάτα του”. Δεν απεφάσισε καν να “διαναστήση” πρώτον εις την ξηράν ν' αποδώση το ημίπνικτον ή και ολόπνικτον παιδίον εις την μητέραν του. Αλλ' όπως ήτον ελησμόνησε την ποδάγραν, την ημιπληγίαν του, δεν εσυλλογίσθη ότι είχε “χρόνους και καιρούς” να κολυμβήση, επέταξε το φέσι του, έρριψε τον αμπάν του, έβγαλε την καμιζόλαν, εξεδύθη το υποκάμισον, και παρά τας κραυγάς της μητρος διαμαρτυρομένης, ερρίφθη κατά κεφαλής εις το κύμα κ' επήγε να εύρη τον γάντζον του». (2, 165)

Νομίζω ότι η ηθική πτώση του Γιαννιού δηλώνεται με την καταβύθιση του Γιαννιού, με το «ερρίφθη κατά κεφαλής». Ο θαλάσσιος χώρος συνεργεί για να σημανθεί η έκπτωση του Γιαννιού. Ο άλλοτε ικανός κολυμβητής τώρα απειλείται μέσα στη θάλασσα με απολίθωση από την ημιπληγία του, η οποία εμφανίζεται στο κείμενο ως τιμωρός (2, 165):

«Ο γηραιός ναύτης, μόλις ανελθόν εις την επιφάνειαν, ησθάνθη την αριστεράν χείρα βαρείαν, το δε γόνυ ψυχρόν, παγωμένον, σχεδόν παράλυτον. Η ημιπληγία του τον ετιμώρει. [...]

Και ο Γιαννιός έφευγε προς τη Μαυρομαντηλού, προς ήν εκτείνεται το υποβρύχιον μάρμαρον, και η λέμβος έφευγε προς το πέλαγος, πλαγιώτερον ολίγον.

Κ' εκείνος εξηκολούθει να ερείδηται επί της σιδηροδέτου αγκιστρωτής βακτηρίας του, και η λέμβος εξηκολούθη να φεύγη, και η γυνή, η μήτηρ του πνιγμένου παιδίου, εκόπτετο οδυρομένη εις τον αιγιαλόν.

Αλλ' ο Γιαννιός ησθάνετο το αριστερόν γόνυ εντελώς παγώσαν και δεν αντείχε πλέον να κολυμβά». (2, 165)

Ο Παϊβάνας διαπιστώνει ένα ρήγμα ανάμεσα στον Γιαννιό και τον κόσμο ή τον εσωτερικό του διχασμό του Γιαννιού, διχασμό ο οποίος «διατυπώνεται μεταφορικά υπό τη μορφή μιας σωματικής “διχοτόμησης”». <sup>27</sup> Το ρήμα «εξηκολούθη» επαναλαμβάνεται εδώ όπως επαναλαμβάνεται και στο «Μυρολόγι της φώκιας» (4, 300).

### Μία ψυχή εις δύο σώματα!

Η Μαυρομαντηλού λειτουργεί ως «άσυλο», αφού ο Γιαννιός έχει εν μέρει μοιάσει με τη Μαυρομαντηλού» και στο ήθος και στην ύλη. Η περιγραφή διαχωρίζει το πρόσωπο από την πράξη που κάνει το πρόσωπο. Θέλω να πω ότι καταγγέλλεται η πράξη, ενώ εκδηλώνεται η συμπάθεια προς το πρόσωπο. Αντίστοιχη στάση κρατείται

<sup>27</sup> Δημήτρης Παϊβάνας, «Η αλληγορία της ανάγνωσης», ό.π., σ. 52.

και στη «Φόνισσα». Με τη συμπαράθεση επιθέτων διακοσμητικών και ηθικών, η θαλασσογραφία στολίζεται και αποκτά ηθικό έρεισμα.

«Ευτυχώς δεν απείχεν ήδη πολύ από την Μαυρομαντηλού, και επειδή έως εκεί ο δρόμος του ήτο ανύσιμος, διότι είχε την σιδηρόρρυγchon ράβδον του, όπως ερείδεται δι' αυτής επί του θαλασσίου μαρμάρου, ελθών ενγκαλίσθη την Μαυρομαντηλού, όπως αληθεύση εφ' άπαξ το ρητόν: "Μία ψυχή εις δύο σώματα!"

Α! μόνη η Μαυρομαντηλού, η λιθίνη ψυχή, η ασφριγής και ανέραστος κόρη, η οστρεοκόλλητος και κογχυλόφθαλμος νύμφη, η άστρωτος και χαλίκοςπαρτος ενή, η απείρανδρος χήρα, η απενθής μελανείμων, μόνη αυτή έδωκεν άσυλον εις τον γηραιόν βασανισμένον ναύτην, και μόνη εδέχθη τας περιπτώξεις και τους ασπασμούς του Γιαννιού του εξαδέλφου μου». (2, 166)

Η συμβολική ένωση του Γιαννιού με τον βράχο θεωρείται ότι του δίνει μια παρηγοριά.<sup>28</sup> Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο συγγραφέας «αγκαλιάζει τα άψυχα αντικείμενα σαν ανθρωπόμορφα υποκατάστατα του γυναικείου κορμιού», επενδύοντας έτσι, όπως και στις άλλες γυναικείες μεταμορφώσεις που εντοπίζονται στο παπαδιαμαντικό έργο, «χωρίς απαγορεύσεις ένα ποσοστό από τον απωθημένο ερωτισμό του».<sup>29</sup> Επίσης ότι σε αυτό το διήγημα ο ρόλος της θάλασσας είναι αμφίσημος, καθώς με τη θάλασσα συνδέεται και ο θάνατος και η ερωτική πλήρωση, και επομένως η θάλασσα γίνεται το στοιχείο που ταυτόχρονα καταστρέφει και κάνει δυνατή την ερωτική πλήρωση.<sup>30</sup> Τέλος, υπάρχει η άποψη ότι η έλξη ανάμεσα στα δύο σημεία «δεν μπορεί να καταλήξει σε μια απόλυτη ή σταθερή συνταύτισή τους. Αντίθετα η έλξη που σκηνοθετείται από τον αφηγητή στο διήγημα καταλήγει σε ή αποκαλύπτει μια οδυνηρή διαίρεση στον ίδιο τον άνθρωπο και ανάμεσα στον άνθρωπο, τον κόσμο και το παρελθόν».<sup>31</sup>

Η αισθησιακή διάσταση υπάρχει στη συγκεκριμένη θαλασσογραφία, αλλά θεωρώ σημαντικό να δούμε σε ποιο πλαίσιο τίθεται. Θεωρώ πως μεγαλύτερη σημασία έχει ότι η περιγραφόμενη ένωση τοποθετείται σε ένα περιβάλλον πτώσεως. Η παρηγοριά που δίνει η Μαυρομαντηλού είναι στιγμιαία και αμφίσημη από την άποψη ότι η γοητεία της είναι συνώνυμο του θανάτου: στο κείμενο αναφέρεται ότι η παραμονή του Γιαννιού στον βράχο ισοδυναμεί με επιδείνωση της κατάστασής του και με προχώρημα της 'απολίθωσής' του. Αυτή η διαπίστωση επαληθεύει τον συμβολισμό της Μαυρομαντηλούς ως σειρήνας:

<sup>28</sup> Ζήσης Οικονόμου, *Ο Παπαδιαμάντης και το νησί του. Μικρογραφία της ανθρωπότητας*, Αθήνα 1979, σ. 44 και Στέλιος Ράμφος, *Η παλινωδία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 105.

<sup>29</sup> Παναγιώτης Μουλλάς, «Εισαγωγή», στο *Παπαδιαμάντης Αυτοβιογραφούμενος*, Αθήνα 1974, νγ' -νδ'.

<sup>30</sup> Roderick Beaton, «The Sea as a Metaphorical Space in Modern Greek Literature», ό.π., σ. 258-259.

<sup>31</sup> Δημήτρης Παϊβάνας, «Η αλληγορία της ανάγνωσης», ό.π., σ. 58.

«[...] εκρεμάσθη και με τους δύο βραχίονας από τον τράχηλον της Μαυρομαντηλούς. Εν τούτοις παρήλθον λεπτά τινά, και το γόνυ του το αριστερόν δεν απεναρκούτο, τουναντίον έγινε μολύβδινον, τουναντίον εγένετο μολύβδινον». (2, 166)

### Κρίμα, μοναχά, που δεν έβγαλες χταπόδια

Η παρηγοριά που προσφέρει λοιπόν η Μαυρομαντηλού είναι απατηλή, και εμφανίζεται από το «τουναντίον» και από την αναφώνηση ότι «ευτυχώς, την στιγμήν εκείνην ήλθεν ανέλπιστος επικουρία» (2, 165). Η σωτηρία στο πρόσωπο ενός βοσκού, έρχεται από τη θάλασσα και διορθώνει το μισοτελειωμένο έργο του Γιαννιού (2, 167). Το παιδί σώζεται, η απολίθωση παραμένει μερική και πιστοποιείται για άλλη μια φορά οδηγώντας μας συνειρμικά στη σύνδεση Μαυρομαντηλού – Γιαννιός – γάντζος.

«[Ο Γκαϊδίγκος] Ήλασε προς την Μαυρομαντ'λού, εβοήθησε τον Γιαννιόν ν' αναβή εις την λέμβον. Η κνήμη του αλιέως η ευώνυμος ήτο εντελώς παγωμένη, η δε αριστερά χειρ του είχε γίνει ένα με τον γάντζον». (2, 167)

Η τελευταία θαλασσογραφία δίδει αίσια έκβαση στο διήγημα. Εντούτοις, η καταληκτική φράση δεν μας αφήνει με τη γεύση ενός ησυχαστικού τελειώματος. Και αυτό γιατί για καταληκτική φράση επιλέγεται η διαπίστωση ότι μετά την 'πτώση' του ο Γιαννιός αποκλείστηκε γι' αυτή τη φορά από τους θαλάσσιους θησαυρούς που άλλοτε του προμήθευε η φύση διά του γάντζου του,<sup>32</sup> παρόλο που τον ανέκτησε:

«Μόνον, ως εν επιλόγω, [ο αιπόλος] προσέθηκε:  
– Κρίμα, μοναχά, που δεν έβγαλες χταπόδια». (2, 168)

## «Έρωσ-Ήρωσ»

Σε αυτό το διήγημα, ταυτόχρονα με τη θαλασσογραφία που παρουσιάζει το συμβάν του διηγήματος, στο μυαλό του ήρωα τεχνουργείται, αντιστικτικά με την προηγούμενη, μια δυνητική θαλασσογραφία.<sup>33</sup> Έτσι στη διήγηση, μέσω των λογισμών του κεντρικού ήρωα, εγκιβωτίζεται μία θαλασσογραφία παρούσα-απούσα

<sup>32</sup> Του αλιευτικού σύνεργου δηλαδή «δι ού ανέλκυε τα οκταπόδια» ο Γιαννιός, όπως έχει φροντίσει να εξηγήσει προηγουμένως ο αφηγητής (2, 161).

<sup>33</sup> Ο νεαρός ήρωας, ένας φτωχός ναυτικός, ο Γιώργης της Μπούρμπαινας, αγαπάει την Αρχόντω. Όταν μαθαίνει ότι αυτή παντρεύεται και ότι θα τη μεταφέρει ο ίδιος με τη βάρκα του στο σπίτι του άντρα της «εις την Σηπιάδαν άκραν», βάζει στον λογισμό του να την κλέψει (όσο η Αρχόντω θα βρίσκεται ακόμα στο σπίτι της, μετά τον γάμο), ή να βουλιάξει τη βάρκα του (όταν θα μεταφέρει, μαζί με τον καπετάν Σιγουράντζα, το ζευγάρι και τη μάνα της νύφης), με σκοπό να αφήσει τον γαμπρό και τη μάνα να πνιγούν και να σώσει μόνο την Αρχόντω.

που εμφανίζεται ως παγίδευση με τη μορφή γοητείας. Μια πτωτική κατάσταση ενδύεται με τα χαρακτηριστικά παραδείσου. «Έχει και η αμαρτία τη γλύκα της» αναφέρεται στη «Φόνισσα» (3, 479). Η θαλασσογραφία που ζωγραφίζει ο λογισμός του Γιωργή είναι μια εμπαθής φαντασίωση, κατά την οποία «ο νους αναζητεί με τη νόηση τη δυνατότητα έμπρακτης πραγματοποίησεως της α ή β ιδέας» Πρόκειται για το είδος της εργασίας του νου που συνοδεύεται από τη φαντασία. «Ο άνθρωπος χρησιμοποιεί την ικανότητα της μνήμης και της παραστάσεως κι έτσι μπορεί και σκέφτεται για να βρει τη λύση ενός προβλήματος».<sup>34</sup>

Πριν ακόμη ο Γιώργης της Μπούρμπαινας πληροφορηθεί τον γάμο της αγαπημένης του, είναι ξαπλωμένος στην πρύμνη της βάρκας του και κοιμάται με ανοικτά τα μάτια. Η θαλασσογραφία εστιάζει στη βάρκα και στον Γιώργη, που κοιμάται μέσα σε αυτήν. Έχει για προοπτικό βάθος τα σπίτια ολόγυρα στην ακρογιαλιά. Η θέση όπου είναι αραγμένη η βάρκα προσδιορίζεται με ακρίβεια. Η κίνηση είναι νοητική με ελάχιστο σημείο έντασης «τον σπινθηρισμόν» στο μάτι του Γιώργη:

«Η βάρκα αραγμένη στην ακρογιαλιάν, η μαρούμα δεμένη έξω εις ένα βράχον, δίπλα εις την άμμον του Χειμαδιού, παραπέρα από το Μικρό Μουράγιο της Πιάτσας, κάτω από τον βραχώδη κρημόν του Πανωμαχαλά.

Και ο μικρός ναύτης, ο Γιωργής της Μπούρμπαινας, εξαπλωμένος επάνω εις την πρύμνην, με μιαν βελόντζαν τυλιγμένος, βωβός, ακίνητος, με ανοικτά τα όμματα, σπινθηρίζοντα εις το σκότος, ωμοίαζε με τον δράκον του παραμυθιού κατά τούτο, ότι εκοιμάτο με ανοικτόν το όμμα.

Δεν εξήρχετο στεναγμός ούτε πνοή από το στόμα του. Το στήθος του δεν εκολπούτο. Θα έλεγες ότι ανάπνεε προς τα έσω, ότι έζη μόνον ζωήν ενδόμυχον.

Είχαν περάσει τα μεσάνυκτα προ πολλού. Ολίγα φώτα εφαιόντο ακόμη λάμποντα αμυδρώς εις τους φεγγίτας των οικιών, ολόγυρα, σιμά εις την ακρογιαλιάν. Γαλήνιος η θάλασσα εκοιμάτο, και μόνον εις την ακροπελαγιάν ως ρογχάλισμα της ερρόχθει, εφλοίσβιζε μελαγχολικώς φωσφορίζον το κύμα. Και η βάρκα ελκνίζετο ελαφρά, ως διά της απαλωτέρας μητρικής θωπείας. Και ο φωσφορισμός του κύματος απήντα εις τον σπινθηρισμόν του όμματος του ναύτου». (3, 165)

<sup>34</sup> Ο άγιος Σιλουανός ο Αθωνίτης διακρίνει τέσσερα είδη εμπαθούς φαντασίωσης: 1) η εμπαθής επιθυμία εμφανίζεται ως εικόνα. Και αυτό γιατί «κάθε πάθος έχει τη μορφή του, επειδή ανήκει στη σφαίρα του κτιστού κόσμου, που αναπόφευκτα υπάρχει στην α ή β 'μορφή και παρέχει την α ή β εικόνα»· 2) «ονειροπόληση-ρεμβασμός: ο άνθρωπος βγαίνει από την αντικειμενική κατάσταση των πραγμάτων στον κόσμο και ζει στη σφαίρα της φαντασίας. Επειδή όμως η φαντασία είναι αδύναμη να δημιουργήσει κάτι εκ του μηδενός, τα πλάσματά της θα έχουν εξάπαντος τα χαρακτηριστικά του κόσμου»· 3) «ο νους [του ανθρώπου] αναζητεί με τη νόηση τη δυνατότητα έμπρακτης πραγματοποίησεως της α ή β ιδέας». Πρόκειται για το είδος της εργασίας του νου που συνοδεύεται από τη φαντασία. «Ο άνθρωπος χρησιμοποιεί την ικανότητα της μνήμης και της παραστάσεως κι έτσι μπορεί και σκέφτεται για να βρει τη λύση ενός προβλήματος»· 4) η απόπειρα «του λογικού να διεισδύσει στα μυστήρια του είναι και να συλλάβει τον θείο κόσμο». Αυτή συνοδεύεται αναπόφευκτα από τη φαντασία». Βλ. Αρχιμανδρίτου Σωφρονίου, *Ο άγιος Σιλουανός ο Αθωνίτης*, Έσσεξ Αγγλίας 1988, σ. 168-169.

Σε αυτό το διήγημα συναντούμε ως βασικά δομικά στοιχεία τον άνθρωπο και τη βάρκα. Το μοτίβο της μάνας είναι σε αυτό το διήγημα δομικό στοιχείο, και εμφανίζεται στη φαντασία του ήρωα, όπου και στήνεται η θαλασσογραφία-σειρήνα. Η θαλασσογραφία που αφηγείται το γεγονός περιγράφεται λιτά και σύντομα:

«Δεν ήτο πλέον ψέμα, ήτον αλήθεια. Ο Γιωργής έπλεε με την βάρκαν του και με τον Σιγουράντζαν. Έπλεε και μετέφερε την Αρχόντω, με την μητέρα της και με τον γαμβρόν, την ώρα της αυγής. Τους μετέφερε εις την Σηπιάδα άκραν». (3, 178)

Ουσιαστικά εδώ μόνο τα χρώματα της αυγής, που δεσπόζουν σε όλο το διήγημα, δίνουν ένα ενδιαφέρον στην πραγματική εικόνα. Τα στοιχεία της πραγματικής θαλασσογραφίας πυροδοτούν το σχηματίσμα της φανταστικής θαλασσογραφίας που ολοένα και αναδιαμορφώνεται στον λογισμό του ήρωα. Η δυνητική θαλασσογραφία γεμίζει από κίνηση, δράση και αγωνία, από παλμό, δραματικότητα και κοφτές πινελιές. Αναφέρω ένα στιγμιότυπο:

«Το απόγειον εφύσα. Ο άνεμος εδυνάμωνε. Θα εδυνάμωνε πολύ. Ήτο ημέρα πλέον, και ο ήλιος θ' ανέτειλε πυριφλεγέθων επάνω. Και τα ρόδα των παριών της νύμφης δεν θα εξηλείφοντο. Και η χλωμάδα η ιδική του ενίκα την ηλιοκαΐαν του προσώπου του, την παιδιόθεν κτηθείσαν.

Ο άνεμος εδυνάμωνε. Σαβούρα δεν εφρόντισαν να βάλουν. [...]

Ο άνεμος εδυνάμωνε. Τάχα δεν ημπορούσε να δυναμώση αρκετά, ώστε μ' ένα σαγανίδι ν' αναποδογυρίση την ασαβούρωτην βάρκαν; [...]

Ένα σαγανίδι, ένα σαγανιδάκι μόνον. Και τούτο τι εχρειάζεται; Μια παρατιμονιά του Σιγουράντζα δεν ήρκει; Και αυτή τι εχρειάζεται; Ένα καργάρισμα του πανιού δεν ήτο αρκετόν; Και δεν ήτο αυτό εις το χέρι του Γιωργή και μόνον;

Με το χέρι του ημπορούσε να βιάση το πανί, και με το πόδι του ημπορούσε να βγάλη τον πίρον της βάρκας. Η βάρκα είχεν οπήν φραγμένην διά πίρου, δίπλα εις την καρίναν. Ήτο τούτο το σχέδιον του Γιωργή, όστις έσωζεν ακόμη παιδικάς τινάς κλίσεις εις τα θαλασσινά του, και επεθύμει, καθώς βουλιούν τα παιδιά τες μικρές φελούκες κολυμβώντα, να βουλιά συχνά την βάρκαν του, διά να χορταίνη εκείνη θάλασσαν και αυτός κολύμβημα». (3, 179-180)

Το 'σχέδιο' που ζωγραφίζει ο Γιωργής, κουβεντιάζοντας με τον λογισμό του προκειμένου να βουλιάξει τη βάρκα, γίνεται διαυγέστατο. Αν και έχει ρομαντικές αποχρώσεις, ο ρομαντισμός υπονομεύεται από τον βίαιο φωτισμό του «πυριφλεγέθοντος» ηλίου και την έντονη κίνηση των ανέμων, δημιουργώντας έτσι με το χρώμα μία ειρωνική σχέση ανάμεσα στα φυσικά στοιχεία και στα πρόσωπα. Η αφήγηση είναι καθαρότατη και λεπτομερειακή, καθώς ο Γιωργής προχωράει στο σχηματισμό της θαλασσογραφίας που θέλει εκείνον στο πρώτο πλάνο και πρωταγωνιστή. Η δυνητική θαλασσογραφία ενσωματώνει άλλη μία μέσω της ανάκλησης του συνηθισμένου παιδικού παιχνιδιού να «βουλιούν τα παιδιά τες μικρές



φελούκες».<sup>35</sup> Η φύση έχει ενεργό ρόλο. Το δυνάμωμα των ανέμων, που δυναμώνει την κίνηση και τον ήχο στην εικόνα, επισημαίνεται τρεις φορές και κλιμακώνει την ένταση και τη δραματικότητα του πίνακα.<sup>36</sup> Η διαβάθμιση της δύναμής τους ακολουθεί τη διαβάθμιση των λογισμών του Γιωργή. Με τη σκέψη του κλιμακώνονται τρία ενδεχόμενα. Να βουλιάξει η βάρκα α) από το δυνάμωμα τού άνεμου, β) από παρατιμονιά του Σιγουράντζα, και γ) από ‘απροσεξία’ του ίδιου. Όταν ο Γιώργης σταματά να υπολογίζει στις συγκυρίες για την τελεσφόρηση της επιθυμίας του, ενεργοποιείται ο ίδιος και προγραμματίζει τη δράση του. Μετά την τρίτη σήμανση της ενδυνάμωσης, εισέρχεται ο λογισμός που θα προτείνει σταδιακά την αυτενέργεια του Γιώργη, προκειμένου να υλοποιηθεί η ιδέα του ναυαγίου. Η ακρίβεια στη διατύπωση και η επιμονή στην τεχνογνωσία και το ναυτικό λεξιλόγιο δείχνουν ένα εργαστηριακό στήσιμο του λογισμού. Εξηγούν πώς ο εμπαθής λογισμός αξιοποιεί την ανθρώπινη διάνοια και την εμπειρία, για να οργανώσει μια ιδέα και να την προβλέψει στην κάθε της λεπτομέρεια.

Η επικείμενη απόπειρα εξωραϊίζεται. Ο Παπαδιαμάντης αναφέρει: «τίς είδεν αν οι θνητοί, βλέπομεν ορθώς τα πράγματα, αν δεν κατοπτρίζονται ανάποδα εις τους οφθαλμούς μας» (5, 187). Αυτό που στην ουσία του είναι φόνος ονομάζεται και θεωρείται ανάποδα ως παλικαριά (3, 180). Η φαντασίωση του Γιώργη που τον προτρέπει να κλέψει την Αρχότω αποτελεί «εν είδει ευχής κατάρα» (3, 270).<sup>37</sup> Ο Γιωργής αποφασίζει να αναποδογυρίσει τη βάρκα, να σώσει την Αρχόντω και να καταφύγει μαζί της σε μια σπηλιά. Το εν φαντασία ειδύλλιο στο κέντρο της τραγωδίας αποτελεί κορύφωση του παπαδιαμαντικού αισθησιασμού, «απολύτως συνειδητού πάντως», όπως αναφέρει ο Τριανταφυλλόπουλος. «Επειδή όμως», συμπληρώνει ο μελετητής, «ο Παπαδιαμάντης [είναι] κληρονόμος της πατερικής

---

<sup>35</sup> Εδώ έχουμε α) την αναπαράσταση ενός γνωστού ζωγραφικού θέματος, και β) τη δημιουργία ενός προσωπικού ζωγραφικού θέματος, με την αξιοποίηση υλικού από ένα γνωστό θέμα. Η πρώτη θαλασσογραφία φαίνεται να απεικονίζει ένα πράγματι γνωστό θέμα: τη μεταφορά επιβατών με βάρκα από ένα μέρος σε ένα άλλο. Η προσωπική ιστορία των ηρώων, εν προκειμένω ο λόγος του ταξιδιού των επιβατών και η διάθεση του ήρωα απέναντι στην αιτία της μεταφοράς, δημιουργούν ένα θέμα, το θέμα της δυναμικής θαλασσογραφίας. Η δυναμική θαλασσογραφία, για να σχηματιστεί, αξιοποιεί και μετασχηματίζει το υλικό από ένα επίσης γνωστό θέμα, την παιδική συνήθεια του βουλιάγματος της βάρκας.

<sup>36</sup> Στη «Φόνισσα» τα κοκόρια έχουν λαλήσει τρεις φορές, ανακαλώντας έτσι την προδοσία του Πέτρου, και μετά ακολουθεί ο πρώτος φόνος.

<sup>37</sup> Για την τεκμηρίωση του επιχειρήματος ότι η φαντασίωση του Γιωργή περιγράφεται ως ευλογία αλλά αναδεικνύεται ως κατάρα στηρίζομαι στην ανάλυση του διηγήματος από τον Τριανταφυλλόπουλο στο Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, *Δαιμόνιο Μεσημβρινό*, σ. 79-93.

παράδοσης, ο αισθησιασμός του, [...] φέρνει σκοτάδι και σύγχυση».<sup>38</sup> Και εδώ επομένως, όπως και στη «Μαυρομαντηλού», ο αισθησιασμός τοποθετείται σε ένα περιβάλλον πνευματικής πτώσεως.

«Να δράξη την Αρχόντω από τον βραχίονα... από την μασχάλην... όχι από την μέσην. Και έπλεεν ήδη, έπλεε κ' εκολυμβούσε μαζί της. Διά μίαν φοράν ας γίνη γλυκιά η πικρή και αλμυρή θάλασσα.

Έφευγεν, έφευγεν ως δελφίни, εφύσα κ' εξέρνα το νερόν ως φάλαινα, και προέβαλλε κοπτερόν τον βραχίονα ως ξιφίας. Έπλεε με τον δεξιόν βραχίονα, κ' εσφιχταγκάλιαζε την νέαν με τον αριστερόν. Άνω την κεφαλήν της, άνω. Ν' αναπνή το δακτυλιδένιο στοματάκι της... “Μη φοβάσαι, αγάπη μου!” Και μικρόν κατά μικρόν θα εξετοπίζετο οργυιάς και οργυιάς...Θα εζύγωνε, θα επλησίαζεν εις την ξηράν. “Τώρα, τώρα, εφτάσαμε, ψυχή μου”. Κανέν δυστύχημα δεν έμελλε να συμβή. Όλος ο κόσμος θα εσώζετο. “Εξάλισθης ψυχή μου; Όλα καλά τώρα. Επνίγη κανείς; Όχι, αφού εγλύτωσες συ.” Ω, πώς θα έπεφταν αφανισμένοι, μισοπνιγμένοι, στάζοντες θάλασσαν, επάνω εις την άμμον. Αναπλασμένοι και αναβαπτισμένοι. Νέος Αδάμ, και νέα Εύα, φέροντες τους χιτώνας θαλασσοβρεγμένους κολλητά εις την επιδερμίδα των, περισσότερον παρά γυμνοί.

“Εκεί εις τον βράχον είναι μια σπηλιά. Ύπαγε εκεί μέσα, φιλάτη μου ν' αλλάξης”. Εκείνη, αν είχε δύναμιν να τον ακούη, θα τον εκοίταζε κατάπληκτος. Ν' αλλάξη με τι; “Να στεγνώσης. Θα σου φέρω εγώ φύλλα, απ' όλα τα δένδρα του δάσους, αγάπη μου, να σκεπασθής”». (3, 181-182)

Τώρα που περιγράφεται το ειδύλλιο, ο έντονος εξωτερικός ήχος έχει κοπάσει ή έχει σταματήσει να φτάνει στα αυτιά του Γιωργή. Με αυτή την έννοια η ένταση ή το χαμήλωμα του ήχου της εικόνας καθοδηγείται από το νόημα της εικόνας. «Οι αλλαγές του σημείου επαφής δεν είναι τυχαίες, ούτε ζήτημα ναυαγοσωστικής. Ο Παπαδιαμάντης δείχνει πώς μεγαλώνει ο ερεθισμός των αισθήσεων. Στο ανέβασμα του πυρετού συνεργεί άμεσα και ο φυσικός περίγυρος θάλασσα, αμμουδιά, δάσος: τα συστατικά ενός παραδείσου. Στην πραγματικότητα βέβαια δεν είναι παρά φαντάσματα».<sup>39</sup> Εικαστικά αναπαριστάνεται μία ειδυλλιακή εικόνα με τα μοντέλα του Αδάμ και της Εύας.<sup>40</sup> Για την Κωσταντινίδα, εδώ η θάλασσα συνδέεται με τον έρωτα, την αθώα απόλαυση, και την ελευθερία από τους περιορισμούς του χρόνου, του τόπου, και της ηθικότητας. Η θάλασσα είναι για τον ήρωα το στοιχείο που τον ενώνει στιγμιαία με την αγαπημένη του. Ο Γιώργης φαντάζεται τη θάλασσα ως μια εξαγνιστική δύναμη, που εξισώνεται με το νερό του βαπτίσματος το οποίο θα ξεπλύνει το προπατορικό αμάρτημα και θα οδηγήσει τους δύο εραστές σε ένα νέο παράδεισο, όπου τους περιμένει η προπρωτική ευδαιμονία. Όμως, τέτοια επιστροφή στην αθωότητα είναι αδύνατη για οποιονδήποτε άνθρωπο μετά τον Αδάμ.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Ο.π., σ. 84.

<sup>39</sup> Ο.π., σ. 84-85.

<sup>40</sup> «Ο Γιώργης απογύμνωσε σιγά σιγά την κόρη, γυμνώθηκε και ο ίδιος». Ο.π., σ. 87.

<sup>41</sup> «The Sea», σ. 101.

Σύμφωνα με τη Φαρίνου-Μαλαματάρη:

«Για τον Γιωργή σκοπός είναι η ικανοποίηση της ερωτικής του επιθυμίας που συνεπάγεται θάνατο των συνανθρώπων του και αποξένωση από τον κόσμο σε μια ημιάγρια κατάσταση. Αυτή η κατάσταση τον αναγεννά και τον κάνει να βλέπει τον εαυτό του σαν ένα δεύτερο Αδάμ που υποτάσσει τα πάντα στην επιθυμία του ανθρώπου. Το σκηνικό αυτό παραπέμπει τον αναγνώστη στο παλαιοδιαθηκικό προπατορικό αμάρτημα. Ταυτόχρονα όμως τα “Αναπλασμένοι και αναβαπτισμένοι...Νέος Αδάμ και Νέα Εύα” παραπέμπουν αντίστροφα σε άλλο περιβάλλον αναφοράς, όπου Νέος Αδάμ είναι ο Χριστός. Έτσι, μεταξύ ήρωα και αφηγητή ανοίγει ένα ειρωνικό κενό που σημαίνει ιδεολογική διάσταση κάτω από την ίδια γλώσσα. [...] Η λύση του αφηγήματος μπορεί αν ακολουθήσει έναν από τους δύο δρόμους: Ή το δρόμο του πρωταγωνιστή που θέτει σε ενέργεια όλη τη σειρά των σκέψεων που συνέλαβε προκειμένου να ικανοποιήσει την επιθυμία του με μια σειρά ηρωικών πράξεων, ή το δρόμο που υπαινίχθηκε ο αφηγητής συμπαραθέτοντας ένα άλλο κείμενο δίπλα στη σκέψη του ήρωα».<sup>42</sup>

Η φαντασίωση του ήρωα διαλύεται με την πρόσθεση ενός επιπλέον μοτίβου στη πραγματική εικόνα, την οπτασία της μητέρας του Γιωργή.<sup>43</sup> Σύμφωνα με την Κωσταντινίδη, η ερωτική ευδαιμονία του ήρωα κόβεται από ένα άλλο όραμα, αυτό της κλαμένης μητέρας που τον νουθετεί και ελέγχει το ενεργοποιημένο πάθος του. Η θάλασσα περισσότερο ως παγανιστική μητέρα, αγαπημένη και αναξιόπιστη αντικαθίσταται από τη θεϊκά εμπνευσμένη μητέρα του Γιωργή:<sup>44</sup>

«Δεν την αναποδογύρισε, δεν τους έπνιξε. Ολίγον ακόμη ήθελε διά να το κάμη, αλά το ολίγον αυτόν έλειψεν.

Έξαφνα είδε νοεράν οπτασίαν, την μορφήν της μητρός του της Μπούρμπαινας, εναέριον, παλλομένην. Ετράβα τα μαλλιά της κλαίουσα και του έλεγε: “Αχ! γυιέ μου! γυιέ μου! Τ’ είν’ αυτό που θα κάμης;”». (3, 182)

Ο σπαραγμός της μάνας αποδίδεται με έντονη και βίαιη πινελιά.

Στις θαλασσογραφίες που εξέτασα σε αυτό το διήγημα διαπιστώνεται για άλλη μια φορά η εναλλαγή στον τρόπο του ζωγραφίσματος ανάλογα με το νόημα που πρέπει να αναδυθεί κάθε φορά. Η πρώτη, που σχεδιάζει το έγκλημα, είναι ρεαλιστική, ‘στεγνή’, και δομεί επιμελώς μια πλάνη· η δεύτερη, που περιγράφει την απόδραση

<sup>42</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 232-233.

<sup>43</sup> Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Δαιμόνιο Μεσημβρινό*, ό.π., σ. 90.

<sup>44</sup> «The Sea», σ. 101.

του ζευγαριού, είναι αισθησιακή, αναδεικνύει τους υποσχόμενους καρπούς της πλάνης με έμφαση στην πλήρωση του ερωτικού συναισθήματος· η τρίτη κινεί σχεδόν εξπρεσιονιστικά την πινελιά γύρω από την οπτασία της μάνας, για να διαλύσει τη φανταστική θαλασσογραφία-σειρήνα.

### «Για την περηφάνια»

Ο Νίκος, έχοντας αγαπήσει και απογοητευθεί βρίσκει παρηγοριά στη θάλασσα και στο κρασί.<sup>45</sup> Η θάλασσα στο διήγημα έχει διπλό ρόλο. Κάθε φορά που καταφεύγει σε αυτήν για να κοιμηθεί (και όχι στο σπίτι του και στη μάνα του), είναι «δροσερά, αλμυρά και στυφή απόλαυσις!»:

«Όχι ολίγας φορές συνέβη να κοιμηθῆ κάτω εις την παραλίαν, ο μισός μέσα εις την θάλασσαν και ο μισός έξω στην άμμον. Πότε τα πόδια κατά την θάλασσαν και πότε την κεφαλήν βρεχομένην από το κύμα. Άλλοτε ώς τας κνήμας εις το νερόν, άλλοτε άνω-κάτω με τους κροτάφους δροσιζομένους από τον αφρόν της θαλάσσης. Ω δροσερά, αλμυρά και στυφή απόλαυσις!» (3, 208-209)

Ταυτόχρονα η θάλασσα αποκτά έναν αρνητικό ρόλο, μέσω του απειλητικού υπαινιγμού ότι η μητριά του η θάλασσα δεν τον είχε πνίξει ακόμα:

«Τώρα ο άτυχος, ο γυιος της χήρας, εκοιμάτο ύπνον διπλούν παρά την όχθην του “οίνοπος πόντου”. Δεν τον είχε πνίξει ακόμα η μητριά του, η θάλασσα. Επνίγετο καθημερινώς εις τον πυθμένα του ποτηρίου». (3, 209)

Στην παρακάτω λιμενογραφία ο Νίκος κοιμάται για άλλη μια φορά στην ακρογιαλιά μεθυσμένος. Η ρεαλιστική εικόνα αναδιαμορφώνεται σε μια εικόνα σχεδιασμένη με τρόπο ο οποίος υπερβαίνει τη ρεαλιστική αναπαράσταση.

«Την νύκταν εκείνην, την τελευταίαν καθ’ ην συνηντήθη με τον συνονόματόν του ο Νίκος, επήγε και έπεσεν εις την άκρην του γιαλού επί της άμμου. Δεν ημπούρεσε να έμβη εις την βάρκαν του. Οι πόδες του εβρέχοντο από το κύμα. Ολίγον ακόμα και θα έπλεεν όλος εις το νερόν. Εκοιμήθη, εναρκώθη και όμως ήτο ξυπνητός.

Μέσα εις τον βαρύν ύπνον του, εις την ατελή εγρήγορσίν του, ο ουρανός εγύριζεν, η γη εχώρευε, τα άστρα επηδούσαν. Εκεί αντικρύ εις την ακτήν, την κλείουσαν τον λιμένα, ήτο μία υψηλή προεκβολή, ομοία με μύτην.

Το φεγγάρι δρεπανοειδές, στίλβον είχε προβάλει επάνωθέν της. Του εφάνετο ως κλαδευτήρι που ητοιμάζετο να κόψη την μύτην εκείνην. Και τάχα δεν ήτον ήδη ώριμος καρπός όλος ο τόπος, όλη η γη αυτή, διά να θερισθῆ από το δρέπανον εκείνο; Τα άστρα τού εφάνησαν, πηδώντα-πηδώντα, ως να έπεσαν όλα κάτω εις την θάλασσαν. Ετρεμόσβηναν, εφωσφόριζαν, εχώρευαν μέσα εις το κύμα. Η θάλασσα τού εφάνη ότι εστείρευσε και χέρσος είχε μείνει όλος ο

<sup>45</sup> Ο Νίκος είχε αγαπήσει μια κοπέλα, αλλά «εκείνη, ή μάλλον η μητέρα της, δεν τον είχε θελήσει», και γι’ αυτό «η κόρη υπανδρεύθη αλλού» (3, 208). Έκτοτε, για να ξεχαστεί, έχει καταφύγει στο κρασί και «επνίγετο καθημερινώς εις τον πυθμένα του ποτηρίου» (3, 208).

βυθός. Η βάρκα του εμεγάλωσεν έξαφνα, εψηλώσεν, επέταξε κι έγινε άφαντη από τους οφθαλμούς του. Η κεφαλή του δεν την ησθάνετο άλλως πως παρά ως μαστέλο. Είχεν αδιακόπως εις τον νουν του το μαστέλο, όπου ο κάπηλος εβύθιζε διαρκώς τα ποτήρια, τάχα διά να τα πλύνη –αφού άδειαιζε το πρώτον τ' αποπόματα εις την μισήν οκάν– και τόσον είχε κολλήσει το μαστέλο εις τον εγκέφαλόν του, ώστε επί τέλους επίστευσε πράγματι ότι το κεφάλι του ήτον αυτό το μαστέλο του καπηλειού». (3, 210-211)

Ο ουρανός η γη και τα άστρα ζωγραφίζονται με έμφαση στην έντονη κίνηση και στην αυξομείωση του φωτός. Η έμφαση στην κίνηση ερμηνεύεται ρεαλιστικά από το γεγονός ότι ο Νίκος είναι μεθυσμένος. Όπως αναφέρει ο Saunier, «το κρασί σε συνδυασμό ή όχι με τη θάλασσα, παίζει σημαντικό ρόλο στην καταστροφή».<sup>46</sup> Εξαιτίας της διάθεσής του, ο Νίκος αντιλαμβάνεται επίσης την υψηλή προεκβολή που βρίσκεται απέναντι στην ακτή όμοια με μύτη. Η μύτη μπορεί να συσχετιστεί μεταφορικά με την *περηφάνια*, γύρω από την οποία περιστρέφεται το διήγημα. Το «δρεπανοειδές» φεγγάρι μετασχηματίζεται σε κλαδευτήρι που ετοιμάζεται να κόψει τη μύτη. Στη συνέχεια, η υπερπραγματική εικόνα αδειάζει από το φως και την κίνηση, η φόρμα της βάρκας χάνει το περίγραμμά της και στη θαλασσογραφία μπολιάζονται εικονιστικά στοιχεία ταβέρνας: η εικόνα ζουμάρει στο κεφάλι του Νίκου, το οποίο μετατρέπεται σε μαστέλο του καπηλειού. Στη συνέχεια το σώμα του Νίκου αλλάζει ζωγραφικά, σε τραπέζι ταβέρνας:

«Είχεν εις την ενθύμησίν του το τραπέζι, το μαύρο και κρασωμένο, του καπήλου, και τόσον τού είχε καθίσει επάνω στο στήθος του το τραπέζι εκείνο, ώστε επί τέλους επίστευσεν ότι το στήθος του ήτον αυτό το τραπέζι του καπηλειού. Ενθυμείτο ακόμα και τα τέσσερα ξύλινα πόδια του τραπεζιού, και τα εμέτρα, και τα εύρισκε πολύ άσχημα ξύλινα πόδια. Και τα δικά του τα πόδια είχαν ξυλιάσει, και του εφάινοντο ότι ήσαν αυτά τα τέσσαρα ποδάρια του τραπεζιού εκείνου, μ' όλον ότι ήσαν δύο μόνον. Ύστερον εσκεφθη ότι ίσως τα δύο να εκόλλησαν επάνω στα άλλα δύο, κ' έτσι έγιναν όλα δύο. Τέλος ησθάνθη και τα χέρια του που ήσαν βαριά, ξυλιασμένα –τα είχε ξεχάσει έως τότε– κ' έλεγεν ότι τα δύο πάλιν θα εσχίσθησαν εις τέσσαρα, κ' έτσι ευρίσκετο αυτός να έχη ακόμα την ώραν αυτήν, δύο πόδια και δύο χέρια». (3, 211)

Τα πόδια του Νίκου έχουν παγώσει με το να βρίσκεται ο μισός μέσα στο νερό και μεταφορικά έχουν ξυλιάσει με το να μετασχηματίζονται σε πόδια τραπεζιού.

Η εικόνα εμπλουτίζεται από την είσοδο της μάνας του Νίκου. Η μορφή της μάνας περιγράφεται *αχνά*. Η σιλουέτα της γίνεται «αμυδρώς» αντιληπτή από τον Νίκο.

«Μετ' ολίγον ο Νίκος ησθάνθη θερμήν επαφήν εις το μέτωπόν του· και ήκουσε φωνήν ομοίαν μ' ελαφράν θαλασσίαν αύραν να ψιθυρίζει εις τα ώτα του:

<sup>46</sup> Guy (Michel) Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος. Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 2001, σ. 386. Για τον συνδυασμό του κρασιού με τη θάλασσα και με το θέμα το πνιγμού βλ. Guy (Michel) Saunier, *ό.π.*, σ. 385-387 και 393-396.

— Αχ! παιδάκι μου, πώς έγινες, έτσι-δα παιδί μου; ...Νίκο! Νίκο! εγώ είμαι· δεν ακούς;

Ο νέος ήνοιξε τα όμματα, και έβλεπεν αμυδρώς μίαν μαύρην μορφήν, μόλις διαγραφομένην εις το σκότος, να κύπη επάνωθέν του.

— Θα πουντιάσης, παιδί μου. Δεν ξέρης να 'ρθης στο σπίτι να κοιμηθής; Πώς έγινες έτσι!... κ' εξεχώρισες από τον κόσμο...». (3, 211)

Η θάλασσα στην παραπάνω θαλασσογραφία, ναι μεν αποτελεί καταφύγιο και απόλαυση για τον Νίκο, όπως έχει δηλωθεί εξαρχής, όμως μέσα από την οπτική της μάνας, όχι μόνο μπορεί να του εξασφαλίσει ένα κρυολόγημα, αλλά αποδεικνύεται ότι συντελεί στο «ξεχώρισμα» του Νίκου από τον κόσμο.

### «Όνειρο στο κύμα»

Στο «Όνειρο στο κύμα» ο αφηγητής, ζει στην πόλη και εργάζεται ως υπάλληλος. Με νοσταλγία αναπολεί ένα περιστατικό που του συνέβη όταν ήταν «πτωχόν βοσκόπουλον εις τα όρη. Δεκαοκτώ χρονών [...] ωραίος έφηβος» (3, 261).<sup>47</sup> Όλες οι θαλασσογραφίες του διηγήματος είναι προϊόν της αναπόλησης του ώριμου πλέον αφηγητή. Θαλασσογραφία-σειρήνα σε αυτό το διήγημα είναι η εικόνα στην οποία ο νεαρός ήρωας παρακολουθεί τη Μοσχούλα να κολυμπάει στη θάλασσα. Η εικόνα περιγράφεται από την οπτική του ήρωα και προσλαμβάνεται ως παρουσίαση της ομορφιάς, ως απεικόνιση του ανθρώπινου κάλλους. Την ίδια στιγμή λανθάνει η πιθανή αντιστροφή της πρόσληψης της εικόνας μέσω του προσδιορισμού της γυναικείας παρουσίας ως πειρασμού, και από αυτή την άποψη λανθάνει η ενδεχόμενη λειτουργία της ως θαλασσογραφίας-σειρήνας. Η πρόσληψη της εικόνας από τον νεαρό ήρωα ως εικόνα ομορφιάς ερμηνεύεται από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο ήρωας μέχρι εκείνη τη στιγμή.

<sup>47</sup> Ο νεαρός βοσκός είναι παραγίος σ' ένα μοναστήρι και βόσκει τα κατσίκια του πάνω στα βουνά. Εκεί ψηλά βρίσκεται και το χτήμα με τον πύργο του άρχοντα Μόσχου, που ζει με την ανιψιά του τη Μοσχούλα. Ένα αγουστιάτικο βράδυ, αφού έχει ο ίδιος κολυπήσει, παρακολουθεί την κοπέλα να κολυμπάει στη θάλασσα. Όταν εκείνη αντιλαμβάνεται ότι την παρακολουθεί, τρομάζει. Ο πανικός της ενισχύεται από την εμφάνιση μιας γολέτας. Η Μοσχούλα κινδυνεύει να πνιγεί, και ο βοσκός πέφτει στη θάλασσα και τη σώζει. Η εμπειρία συλλαμβάνεται από τον αφηγητή ως όνειρο της ζωής του. Η διάσωση της κοπέλας έχει ως αποτέλεσμα να «σχοινιασθεί» η αγαπημένη κατσίκια του βοσκού, που έχει το ίδιο όνομα με τη Μοσχούλα.

### Το Ξάρμενο

Ο βοσκός περιγράφεται να ζει ως «φυσικός άνθρωπος» σε ένα παραδεισιακό τοπίο σε αρμονική σχέση με τη φύση.<sup>48</sup> Όπως αναφέρει η Φαρίνου-Μαλαματάρη, «η “φυσική ζωή” είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς πράξεων ή καλύτερα καταστάσεων που γίνονται σ’ έναν καθορισμένο τόπο και σ’ ένα απροσδιόριστο χρόνο. [...] Ο τόπος αυτός έχει όνομα: Ξάρμενο (3, 262) και αποτελεί την εξιδανίκευση του πραγματικού χώρου»,<sup>49</sup> «είναι ένα παραδεισιακό περιβάλλον». <sup>50</sup> «Μέσα σε αυτό τον χωρόχρονο ο ήρωας βιώνει τη σχέση του με τη φύση». <sup>51</sup> Τονίζεται η συναισθηματική σχέση «μεταξύ νέου ανθρώπου και φύσης σ’ έναν ενιαίο κόσμο που αγνοεί τη χρονική φθορά. [...] Η παιδική ηλιακή παρουσιάζεται ως σύμβολο της ευτυχίας και η συνάφεια ανθρώπου-φύσης ως σύμβολο της προπρωτικής κατάστασης του ανθρώπου». <sup>52</sup> Η έννοια της ιδιοκτησίας, όπως δηλώνεται με «[τ]ην επίμονη χρήση της κτητικής αντωνυμίας επιτείνει τη συνάφεια και την ενότητα του ανθρώπου με τον κόσμο». <sup>53</sup> Ο αφηγητής μάς δίδει ένα γενικό πλάνο του χώρου:

«Ήμην ωραίος έφηβος, καστανόμαλλος βοσκός, κ’ έβοσκα τας αίγας της Μονής του Ευαγγελισμού εις τα όρη τα παραθαλάσσια, τ’ ανερχόμενα αποτόμως διά κρημνώδους ακτής, ύπερθεν του κράτους του Βορρά και του πελάγους. Όλο το κατάμερον εκείνο, το καλούμενον Ξάρμενο, από τα πλοία τα οποία κατέπλεον ξάρμενα ή ξυλάρμενα, εξωθούμενα από τας τρικυμίας, ήτον ιδικόν μου.

Η πετρώδης, απότομος ακτή μου, η Πλατάνα, ο Μέγας Γιαλός, το Κλήμα, έβλεπε προς τον Καικίαν, και ήτον αναπεπταμένη προς τον Βορράν. [...]

Όλα εκείνα ήσαν ιδικά μου. Οι λόγγοι, αι φάραγγες, αι κοιλάδες, όλος ο αγιαλός, και τα βουνά». (3, 262)

### Ήτον μεγάλη χαρά και μαγεία

Το κοίταγμα της φύσης υποδηλώνει αγαπητική θέαση της φύσης και δηλώνει την αρμονική σχέση του ήρωα με τη φύση. Η φύση φέρει την ιδιότητα της ομορφιάς και η ομορφιά και το ωραίο αναδεικνύονται μέσα από ένα ερωτικό κοίταγμα της θάλασσας:

<sup>48</sup> Ο Κολυβάς αναφέρει ότι στο συγκεκριμένο διήγημα «η φύση εξιδανικεύεται, γίνεται ο ιδανικός χώρος της ψυχικής ελευθερίας, πηγή της ζωής και της αγνότητας. Στην πραγματικότητα πρόκειται για τη νοσταλγία του χαμένου παραδείσου της αγνότητας, της αθωότητας, και ενός χαμένου αυθορμητισμού των αισθημάτων και των σκέψεων». Βλ. Ι.Κ. Κολυβάς, «Αρκαδικά θέματα και ποιητική», *Παπαδιαμαντικά τετράδια*, 1, ό.π., σ. 16.

<sup>49</sup> *Αφηγηματικές Τεχνικές*, σ. 268-269

<sup>50</sup> Ο.π., σ. 269.

<sup>51</sup> Ο.π.

<sup>52</sup> Ο.π.

<sup>53</sup> Ο.π.

«Μίαν εσπέραν, καθώς είχα κατεβάσει τα γίδια μου κάτω εις τον αιγιαλόν, ανάμεσα εις τους βράχους, όπου εσημάτιζε χιλίους γλαφυρούς κολπίσκους και αγκαλίτσες το κύμα, όπου αλλού εκυρτώνοντο οι βράχοι εις προβλήτας και αλλού εκοιλαίνοντο εις σπήλαια· και ανάμεσα εις τους τόσους ελιγμούς και δαιδάλους του νερού, το οποίον εισεχώρει μορμυρίζον, χορευόν με ατάκτους φλοίσβους και αφρούς, όμοιον με το βρέφος το ψελλίζον, που αναπηδά εις το λίκνον του και λαχταρεί να σηκωθή και να χορεύση εις την χείρα της μητρός που το έψαυσε –καθώς είχα κατεβάσει, λέγω, τα γίδια μου διά ν’ “αρμυρίσουν” εις την θάλασσαν, όπως συχνά εσυνήθιζα, είδα την ακρογιαλιάν που ήτον μεγάλη χαρά και μαγεία, και την “ελμπίστικα”, κ’ ελαχτάρησα να πέσω να κολυμβήσω. Ήτον τον Αύγουστον μήνα». (3, 266).

Η εικόνα του γιαλού ανάμεσα στους βράχους σχεδιάζεται με ακρίβεια και εκπέμπει παιχνιδιάρικη διάθεση και τρυφερότητα, όπως δηλώνεται από το υποκοριστικό και από την παρομοίωση του ήχου και της κίνησης του νερού με το ψέλλισμα και την κίνηση του βρέφους. Ο αφηγητής σε όλο το διήγημα μας ενημερώνει με ακρίβεια για τις κινήσεις του μέσα στον χώρο. Εδώ επιμένει στη δήλωση της καθοδικής πορείας του προς τη θάλασσα. Σύμφωνα με τον Παρίση,

«η ιδιαίτερη μορφολογία του χώρου, στον οποίο, σαν σε υποδοχή, τοποθετείται η συνολική δράση και οι όλες κινήσεις του βοσκόπουλου, “συμμετέχει” στα ουσιώδη περιστατικά του μύθου. Αυτός ο συγκεκριμένος χώρος της δράσης που, ως αναλυτική περιγραφή και παρουσίαση, δημιουργεί τη σκηνογραφία, το συνολικό σκηνικό της αφηγημένης πράξης, δε “συμμετέχει” στα δρώμενα με τρόπο στατικό. Αντίθετα, ο χώρος με τη συγκεκριμένη του εδαφική ιδιομορφία, αποτελεί λειτουργικό, ρυθμιστικό και αποφασιστικής σημασίας στοιχείο, που επηρεάζει και προ-ρυθμίζει τη βούληση και τις κινήσεις του πρωταγωνιστικού προσώπου».<sup>54</sup>

Η φύση απηχεί μιαν ιερότητα. Η μνήμη του αφηγητή στρέφεται προς το μέρος της ιδιοκτησίας του κυρ-Μόσχου, από όπου η Μοσχούλα θα πέσει στη θάλασσα.<sup>55</sup>

«Ανέβασα το κοπάδι μου ολίγον παραπάνω από τον βράχον, [...]

Εγύρισα πίσω, κατέβην πάλιν τον κρημόν, κ’ έφθασα κάτω εις την θάλασσαν. Την ώρα εκείνην είχε βασιλέψει ο ήλιος, και το φεγγάρι σχεδόν ολόγεμον ήρχισε να λάμπη χαμηλά, ως δύο καλάμιές υψηλότερα από τα βουνά της αντικρινής νήσου. Ο βράχος ο δικός μου έτεινε προς τον βορράν, και πέραν από τον άλλον κάβον προς δυσμάς, αριστερά μου, έβλεπα μίαν πτυχήν από την πορφύραν του ηλίου, που είχε βασιλέψει εκείνην την στιγμήν.

Ήτο η ουρά της λαμπράς αλουργίδος που σύρεται πίσω, ή ήτον ο τάπης, που του έστρωνε, καθώς λέγουν, η μάννα του, διά να καθίση να δειπνήση.

<sup>54</sup> Νικήτας Παρίσης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία Διηγήματα. (Το μυρολόγι της φώκιας, Όνειρο στο κύμα, Πατέρα στο σπίτι. Αναζητήσεις της αφηγηματικής λογικής*, Αθήνα 2000, σ. 126-127.

<sup>55</sup> Η θαλασσογραφία που αναδεικνύει την ομορφιά του θαλάσσιου άντρου και η ξηρή περιγραφή που την ακολουθεί και που περιορίζει τον σχεδιασμό της θάλασσας στη φορτισμένη αρνητικά φράση «απότομον ακρογιαλιάν» και στον περιφραγμένο γιαλό (2, 266-267) καταγγέλλουν έναν άλλον τύπο ιδιοκτησίας της φύσης, όπως εκπροσωπείται από την οικοδομική παρέμβαση του κυρ-Μόσχου στον φυσικό χώρο.



Δεξιά από τον μέγαν κυρτόν βράχον μου, εσηματίζετο μικρόν άντρον θαλάσσιον, στρωμένον με άσπρα κρυσταλλοειδή κοχύλια και λαμπρά ποικιλόχρωμα χαλίκια, που εφάινετο πως το είχαν ευτρεπίσει και στολίσει αι νύμφαι των θαλασσών». (2, 266).

Προστίθενται οι χρωματικοί δείκτες που δίδουν προοπτικό βάθος και μεγαλοπρέπεια στην εικόνα με την περιγραφή του ορίζοντα. Αναδεικνύεται η ομορφιά του θαλάσσιου άντρου μέσα από τον τονισμό μιας λεπτομέρειας του πίνακα (των κοχυλιών και των χαλικιών), με τη χρήση του χρώματος και του φωτός και με την εισαγωγή του μυθικού στοιχείου.

Οι νύμφες συνδέονται τις περισσότερες φορές με τα θαλάσσια άντρα (πρβλ. στη «Στοιχειωμένη καμάρα» (6, 636), στα «Ρόδιν' ακρογιαλία» (4, 230) στη «Γλυκοφιλούσα» (3, 72), στο «Έρμη στα ξένα» (4, 77) και στο «Φλώρα ή Λάβρα» (4, 555)). Στις θαλάσσιες νύμφες αναφέρονται επίσης τα «Κρούσματα» (3, 543-544), το «Καμίни» (4, 494), και η «Μαυρομαντηλού» (2, 155). Στη «Νοσταλγό» οι «νύμφες των νυκτερινών αυρών» αποκτούν πρωταγωνιστικό ρόλο (3, 57-58· 3, 66). Όπως διαπιστώνει η Χαλιάσου, «η σύντομη συνήθως, αλλά πολύχρωμη αναπαράσταση [...] των μυθολογικών στοιχείων καλείται να ερμηνεύσει τη μαγευτική ομορφιά του φυσικού χώρου αλλά ταυτόχρονα και να υπογραμμίσει τη μυστηριακή του διάσταση. Ανακαλούνται μορφές των Νυμφών, των Νηρηίδων, των Αμαδρυάδων της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας θέτοντας το θέμα της θείας επιφάνειας μέσα στον φυσικό κόσμο».<sup>56</sup>

### Ήτο έν με το κύμα

Η ακρογιαλιά που ήταν όλο χαρά και μαγεία οδηγεί τον ήρωα να πραγματοποιήσει την επιθυμία του και να κολυπήσει στη θάλασσα. Η εικόνα της άμεσης επαφής τού ήρωα με τη θάλασσα δίνει ακόμα μία πτυχή της αρμονικής σχέσης του με τη φύση.

«Επέταξα αμέσως το υποκάμισόν μου, την περισκελίδα μου, κ' έπεσα εις την θάλασσαν. Επλύθην, ελούσθην, εκολύμβησα επ' ολίγα λεπτά της ώρας. Ησθανόμην γλύκαν, μαγείαν άφατον, εφανταζόμην τον εαυτόν μου ως να ήμην έν με το κύμα, ως να μετείχον της φύσεως αυτού, της υγράς και αλμυράς και δροσώδους. Δεν θα μου έκανε καρδιά να έβγω από την θάλασσαν, δεν θα εχόρταινα ποτέ το κολύμβημα, αν δεν είχα την έννοιαν του κοπαδιού μου». (3, 267).

<sup>56</sup> Κωσταντίνα Χαλιάσου Λ., «Το σύστημα εικονοπλασίας στο έργο του Παπαδιαμάντη», στα *Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη. Αθήνα 1-5 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα 2002*, σ. 622.

Η θάλασσα ενεργοποιεί τα αισθήματα και τις αισθήσεις του ήρωα και του παρέχει μια υπερβατική εμπειρία η οποία τον ενώνει με τα στοιχεία της φύσης. Κυριαρχεί η αίσθηση της γεύσης και της αφής.<sup>57</sup> Όπως γράφει ο Θέμελης, «ο “έρως” προς τη Φύση, που στα μάτια του αστράφτει και διαλαλεί τη θεϊκή ομορφιά και δύναμη, φθάνει συχνά ως τη συνταύτιση του εγώ του με κείνη, μέσα σε μια αξεχώριστη ενότητα, σαν σε βύθισμα της ψυχής και του σώματος μέσα στο άπειρο πνεύμα του Θεού, που σαλεύει και φεγγοβολεί σε λογής χρώματα και σχήματα».<sup>58</sup>

### Ητον νηρηίς, νύμφη, σειρήν

Η συνείδηση ότι πρέπει να φροντίσει το κοπάδι του επαναφέρει τον ήρωα στην ξηρά. (3,267). Τη στιγμή που ο βοσκός ξεκινά να ανέβει προς τις κατσίκες του, η Μοσχούλα πέφτει στο νερό και από το σημείο αυτό εισάγεται η θαλασσογραφία, η οποία μπορεί να πάρει ακόμα και διαστάσεις εικόνας-σειρήνας ανάλογα με την επίδραση που ασκεί στον θεατή της.

Ας δούμε τώρα πιο συγκεκριμένα πώς την προσλαμβάνει ο νεαρός ήρωας. Ο δεκαοκτάχρονος βοσκός είναι ένα πρόσωπο με καθαρότητα αισθήσεων, όπως τον αναδεικνύει η περιγραφή του. Η ομορφιά κάποιων ανθρώπων, και έτσι λειτουργεί η Μοσχούλα εδώ για τον αφηγητή, αντιφεγγίζουν την αθέατη υπερβατική ομορφιά και έτσι γίνονται το παράθυρο για να υποψιαστούμε την ύπαρξη αυτής της ομορφιάς. Γι' αυτό και εκστασιάζει η εικόνα τους. Η καθαρότητα του νεαρού ήρωα τον εφοδιάζει με τη δυνατότητα να βλέπει τη μορφή της Μοσχούλας ως αντιφέγγισμα αυτής της αθέατης ομορφιάς:

«Την στιγμήν εκείνην, ενώ έκαμα το πρώτον βήμα, ακούω σφοδρόν πλατάγισμα εις την θάλασσαν, ως σώματος πίπτοντος εις το κύμα. Ο κρότος ήρχετο δεξιόθεν, από το μέρος του άντρου του κογχυλοστρώτου και νυμφοστολίστου, όπου ήξευρα, ότι ενίοτε κατήρχετο η Μοσχούλα, η ανεψιά του κυρ Μόσχου, κ' ελούετο εις την θάλασσαν. [...]

Την ανεγνώρισα πάραυτα εις το φως της σελήνης το μελιχρόν, το περιαργυρούν όλην την άπειρον οθόνην τού γαληνιώντος πελάγους, και κάμνον να χορεύουν φωσφορίζοντα τα κύματα. Είχε βυθισθή άπαξ καθώς ερρίφθη εις την θάλασσαν, είχε βρέξει την κόμην της, από τους βοστρύχους της οποίας ως ποταμός από μαργαρίτας έρρεεν το νερόν, και είχεν αναδύσει· έβλεπε κατά τύχην προς το μέρος όπου ήμην εγώ, κ' εκινείτο εδώ κ' εκεί προσπαίζουσα και πλέουσα. Ήξευρε καλώς να κολυμβά». (3, 267-268)

<sup>57</sup> «The Sea», σ. 100. Βλ. και Ελισάβετ Κωνσταντινίδου, *Ο Παπαδιαμάντης και η παράδοση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού*, ό.π., σ. 394.

<sup>58</sup> Γιώργος Θέμελης, *Ο Παπαδιαμάντης και ο κόσμος του*, ό.π., 26.

Η εικόνα έχει ως σκηνικό βάθος τη φεγγαρόλουστη νύκτα. Η κίνηση του πινέλου είναι μαλακή με κεντρικό σημείο έντασης τον φωσφορισμό των κυμάτων στην κόμη της Μοσχούλας.

Την ίδια στιγμή στο κείμενο δηλώνεται ότι η πρόσληψη μιας εικόνας σχετίζεται και με τις προϋποθέσεις του υποκειμένου που την προσλαμβάνει. Μέσω των συμβουλών του Σισώη και του γέροντα του Μοναστηριού υποβάλλεται ότι η ίδια εικόνα μπορεί να λειτουργήσει και ως πειρασμός. Η υπενθύμιση των συμβουλών των δύο μοναχών ενεργοποιεί τον ήρωα να απομακρυνθεί από τη θέαση της κοπέλας (3, 268-269). Η συνείδηση που του υπαγορεύει ότι η γοητευτική εικόνα μπορεί να είναι και φορέας του πειρασμού οδηγεί τον ήρωα σε εσωτερική ταλάντευση που οφείλεται στη σύγκρουση ανάμεσα στην πρόθεση να αποφύγει την εικόνα, ακολουθώντας έτσι τον λόγο των μοναχών, και την έκβαση της πρόθεσης – στο ότι δηλαδή παραμένει στον βράχο, από όπου και παρακολουθεί την κοπέλα.<sup>59</sup> Ο ίδιος όμως δεν παρατηρεί αισθησιακά την κοπέλα· περισσότερο αποθαυμάζει την ομορφιά της.

«Ήτον απόλαυσις, όνειρον, θαύμα. Είχεν απομακρυνθή ως πέντε οργυιάς από το άντρον, και έπλεε, κ' έβλεπε τώρα προς ανατολάς, στρέφουσα τα νώτα προς το μέρος μου. Έβλεπα την αμαυράν και όμως χρυσίζουσαν αμυδρώς κόμην της, τον τράχηλόν της τον εύγραμμον, τας λευκάς ως γάλα ωμοπλάτας, τους βραχίονας τους τοννευτούς, όλα συγγεόμενα, μελιχρά και ονειρώδη εις το φέγγος της σελήνης. Διέβλεπα την οσφύν της την ευλύγιστον, τα ισχία της, τας κνήμας, τους πόδας της, μεταξύ σκιάς και φωτός, βαπτιζόμενα εις το κύμα. Εμάντευα το στέρνον της, τους κόλπους της, γλαφυρούς, προέχοντας, δεχομένους όλας της αύρας τας ριπάς και της θαλάσσης το θείον άρωμα. Ήτον πνοή, ίνδαλμα αφάνταστον, όνειρον επιπλέον εις το κύμα· ήτον νηρηίς, νύμφη, σειρήν, πλέουσα, ως πλέει ναυς μαγική, η ναυς των ονείρων....

Ούτε μου ήλθε τότε η ιδέα ότι, αν επάτουں επάνω εις τον βράχον, όρθιος ή κυρτός, με σκοπόν να φύγω, ήτον σχεδόν βέβαιον, ότι η νέα δεν θα μ' έβλεπε, και θα ημπορούσα ν' αποχωρήσω εν τάξει. [...]

Είχα μείνει χάσκων, εν εκστάσει και δεν εσκεπτόμην πλέον τα επίγεια». (3, 269-270)

Στην εικόνα κυριαρχεί η όραση και η όσφρηση.<sup>60</sup> Η περιγραφή αφήνει ακαθόριστο το περίγραμμα του μοντέλου, και τα απαλά χρώματα επιτρέπουν στις φόρμες να σβήνουν η μία μέσα στην άλλη αφήνοντας κάτι για τη φαντασία του θεατή, τεχνική που ανακαλεί την τεχνική *sfumato* του Νταβίντσι.<sup>61</sup> Σύμφωνα με τον Άγρα, η περιγραφή είναι πολύ δυνατή και πολύ ρεαλιστική. Ο ίδιος προσθέτει ότι «ο αφηγητής προχωρεί άφοβα σε λεπτομέρειες, γιατί ακριβώς [η περιγραφή] είν'

<sup>59</sup> Για τη δημιουργία της έντασης μέσα από τη σύγκρουση ανάμεσα στην πρόθεση και την έκβαση και τις αντιφάσεις που υπάρχουν στις αποφάσεις του αφηγητή βλ. *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 272. Η Φαρίνου-Μαλαματάρη αναφέρει ότι «αν θέλαμε να “εξηγήσουμε” το διήγημα σ' ένα θεματικό επίπεδο, θα μπορούσαμε να πούμε πως εξεικονίζει την ουσία του πειρασμού: Ο πειρασμός δεν είναι επιλογή ανάμεσα σε πράγματα θετικά ή αρνητικά, αλλά επιλογή αποδοχής ή απόρριψης πραγμάτων που είναι ταυτόχρονα και γοητευτικά και αποκρουστικά» (*Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 273).

<sup>60</sup> «The Sea», σ. 100.

<sup>61</sup> Για την τεχνική *sfumato* βλ. Ernst H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, ό.π., σ. 303.

εντελώς αθώα, γιατί, περισσότερο από πραγματικό σώμα, θυμίζει την περιγραφή ελληνικού μαρμάρου του Μητσάκη, την περιγραφήν αρχαίου αγάλματος, ή, το πολύ, αναγλύφου του Roden».<sup>62</sup>

«Δεν δύναμαι να είπω αν μου ήλθον πονηροί, και συνάμα παιδικοί ανόητοι λογισμοί, εν είδει ευχών κατάραι. “Να εκινδύνευεν έξαφνα! να έβαζε μια φωνή! να έβλεπε κανένα ροφόν εις τον πυθμένα, τον οποίον να εκλάβη διά θηρίον, διά σκυλόψαρον, και να εφώναζε βοήθειαν!...”». (3, 270)

Ο ήρωας αρχίζει να φαντάζεται πιθανές συγκυρίες που θα μπορούσαν να τον φέρουν κοντά στην κοπέλα.<sup>63</sup> Οι σκέψεις αυτές χαρακτηρίζονται από τον αφηγητή κατάρες με τη μορφή ευχής.

### Το ίδιο όνειρόν του

Η καθαρότητα των αισθήσεων του ήρωα, ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνει ένα θέαμα που θα μπορούσε να προσληφθεί και ηδονικά εξηγούν το πώς ο ήρωας έχει τις προϋποθέσεις για να βιώσει την εμπειρία που περιγράφεται στη συνέχεια, την οποία αποκτά με τη συμβολή εξωτερικών παραγόντων.

Με το «αίφνης»,<sup>64</sup> διαλύονται τα διλήμματα του αφηγητή. Σύμφωνα με τη Φαρίνου-Μαλαματάρη, «μπορούμε να πούμε πως ο ήρωας δεν αποφασίζει, αλλ’ αποφασίζεται».<sup>65</sup> Πρώτα η φωνή της κατσίκας του τον αναγκάζει να κινηθεί («ημιόρθιος, κυρτός πάντοτε») προς το μέρος της, με αποτέλεσμα να πανικοβληθεί η κοπέλα μόλις αντιλαμβάνεται τον διακαμό του στην κορυφή του βράχου (3, 271). Έπειτα η εμφάνιση της λέμβου, η οποία μεγεθύνει τον πανικό της κοπέλας, δίνει λύση στο δίλημά του αν θα έπρεπε να πέσει στη θάλασσα για να βοηθήσει την κόρη ή να φύγει:

«Συγχρόνως τότε, κατά συγκυρίαν όχι παράδοξον, καθότι όλοι οι αιγιαλοί και αι θάλασσαι εκείνα εσυχνάζοντο από τους αλιείς, μία βάρκα εφάνη να προβάλλη αντικρύ, προς το ανατολικομεσημβρινόν μέρος, από τον πέρα κάβον, τον σχηματίζοντα το δεξιόν οιονεί κέρας του κολπίσκου. Εφάνη πλεύουσα αργά, ερχομένη προς τα εδώ, με τας κόπας· πλην η εμφάνισίς της, αντί να δώση θάρρος εις την κόρην, επέτεινε τον τρόμον της.

Αφήκε δευτέραν κραυγήν μεγαλυτέρας αγωνίας. Εν ακαρεί την είδα να βυθίζεται, και να γίνεται άφαντη εις το κύμα». (3, 271)

<sup>62</sup> Τέλλος Άγρας, «Πώς βλέπομε σήμερα τον Παπαδιαμάντη», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, ό.π., σ. 163.

<sup>63</sup> Ανάλογα λειτουργούσε ο λογισμός του Γιώργη στο «Έρωσ-Ήρωσ».

<sup>64</sup> Όπως ακριβώς εισάγεται το όραμα της μάνας του ήρωα με το «έξαφνα» στο «Έρωσ-Ήρωσ» (3, 182).

<sup>65</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 273.

«Η κραυγή τρόμου που έβγαλε η Μοσχούλα στη θέα της λέμβου, δηλαδή μια δράση από ήχους που ακούγονται μέσα στη σιωπή του τοπίου [...] ρυθμίζουν τις ψυχικές διακυμάνσεις, τη συμπεριφορά και τις κινήσεις του βοσκόπουλου. Στη λογική της αφήγησης όλοι αυτοί οι δρώντες ήχοι λειτουργούν ως διαδοχικά σημεία πλοκής που το καθένα, με τη δική του εμβέλεια, προωθεί τη σταδιακή εξέλιξη του μύθου».<sup>66</sup> «Αυτή η τυχαία και συμπτωματική εμφάνιση της λέμβου κάνει, τελικά, το βοσκόπουλο να ξεπεράσει τις διλημματικές του καταστάσεις και τον εσωτερικό του διχασμό<sup>67</sup> ή, ακόμη, και την ατομία του. Έτσι η λέμβος λειτουργεί, τελικά, ως δραστικό στοιχείο πλοκής που, σε μια στιγμή ‘ακινήσιας’ και μετεωρισμού του βοσκόπουλου, πυροδοτεί και ενεργοποιεί αποφασιστικά τη βούληση και τη δράση του».<sup>68</sup>

«Δεν έπρεπε να διστάσω. Η βάρκα εκείνη απείχεν υπέρ τας είκοσιν οργυιάς, από το μέρος όπου ηγωνία η κόρη, εγώ απείχα μόνον πέντε ή έξι οργυιάς. Πάραυτα όπως ήμην, ερρίφθην εις την θάλασσαν, πηδήσας με την κεφαλήν κάτω, από το ύψος του βράχου... Έφθασα σχεδόν εις τον πυθμένα ο οποίος ήτο αμμόστρωτος ελεύθερος βράχων και πετρών, και δεν ήτο φόβος να κτυπήσω. Πάραυτα ανέδυν και ανήλθον εις τον αφρόν του κύματος. Απείχον τώρα ολιγότερον ή πέντε οργυιάς εις τον αφρόν της θαλάσσης όπου εσηματίζοντο δίναι και κύκλοι συστρεφόμενοι εις τον αφρόν της θαλάσσης, οι οποίοι θα ήσαν ως μνήμα υγρόν διά την άτυχη παιδίσκη· τα μόνα ίχνη τα οποία αφήνει ποτέ εις την θάλασσαν αγωνιών ανθρώπινον πλάσμα: ... Με τρία στιβαρά πηδήματα και πλευσίματα εντός ολίγων λεπτών έφθασα πλησίον». (3, 272)

Βυθιζόμενος ο ήρωας στη θάλασσα, συναντά έναν ευνοϊκό βυθό, δείκτη της στήριξης της φύσης.<sup>69</sup> Ο ήρωας αμέσως αναδύεται και προσεγγίζει την κοπέλα.

«Είδα το εύμορφον σώμα να παραδέρνη κάτω, πλησιέστερον εις τον βυθόν του πόντου ή εις τον αφρόν του κύματος, εγγύτερον του θανάτου ή της ζωής. Εβυθίσθην, ήρπασα την κόρην εις τας αγκάλας μου, και ανήλθον. Καθώς την είχαν περιβάλει με τον αριστερόν βραχίονα μου εφάνη ότι ησθάνθην ασθενή την χλιαράν πνοήν της εις την παρεϊάν μου. Είχα φθάσει εγκαίρως, δόξα τω Θεώ... Εντούτοις δεν παρείχεν σημεία ζωής ολοφάνερα... Την ετίναξα με σφοδρόν κίνημα αυθορμητώς [...] την έκαμα να στηριχθή επί της πλάτης μου [...] και έπλευσα ισχυρώς προς την ξηράν. Αι δυνάμεις μου επολλαπλασιάζοντο θαυμασίως.

Ησθάνθην ότι προσεκολλάτο το πλάσμα επάνω μου. Ήθελε τη ζωή της Ω! ας έζη, και ας ήτον ευτυχής. Κανείς ιδιοτελής λογισμός δεν υπήρχε την στιγμην εκείνην εις το πνεύμα μου. Η καρδιά μου ήτο πλήρης αυτοθυσίας και αφιλοκερδείας. Ποτέ δεν θα εζήτουν ανταμοιβήν». (3, 272)

<sup>66</sup> Νικήτας Παρίσης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία διηγήματα*, ό.π., σ. 130.

<sup>67</sup> Ο διχασμός του ήρωα ανακαλεί τον διχασμό του Γιαννιού στη «Μαυρομαντηλού».

<sup>68</sup> Νικήτας Παρίσης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία διηγήματα*, ό.π., σ. 127.

<sup>69</sup> Σύμφωνα με τον Bachelard, το νερό προσφέρεται σαν φυσικό σύμβολο για την καθαρότητα, δίνει συγκεκριμένο νόημα σε μια εκτεταμένη ψυχολογία του καθαρού. Βλ. Gaston Bachelard, *Το Νερό και τα Όνειρα*, μετάφραση Έλση Τσούτη, Αθήνα 1985, σ. 139.

Η εικόνα δίδει έμφαση στην ακριβή περιγραφή των κινήσεων του ήρωα. Η κίνηση είναι έντονη. Όπως δηλώνει ο αφηγητής, τη στιγμή της διάσωσης δεν έχει κανένα ιδιοτελή λογισμό.

Ο ήρωας, πριν από το περιστατικό με τη Μοσχούλα, περιγράφεται να βρίσκεται σε αρμονική σχέση με τη φύση. Η σχέση του με τη φύση είναι αγαπητική και ανιδιοτελής (σε αντίθεση με την ιδιοτελή σχέση που έχει με τη φύση ο κυρ-Μόσχος). Το συγκεκριμένο γεγονός με τη Μοσχούλα γίνεται το μέσο για να συλλάβει ο ήρωας ένα ιδανικό, να μάθει δηλαδή πώς ο άνθρωπος μπορεί να έχει μια αντίστοιχης ποιότητας σχέση με τον συνάνθρωπό του. Η υπερβατική στιγμή συνταιριάζει με τη γνώση του έρωτα σε ένα ιδανικό υψηλό επίπεδο.<sup>70</sup> Ο ίδιος ο αφηγητής ερμηνεύει τη νεανική του εμπειρία, δίδοντας έτσι την εικόνα από μια επιπλέον οπτική, από την οπτική του ώριμου αφηγητή που αξιολογεί βασισμένος και στη γνώση της ζωής του μετά το συγκεκριμένο γεγονός.

«Επί πόσον ακόμη θα το ενθυμούμαι εκείνο το αβρόν, το απαλόν σώμα της αγνής κόρης, το οποίον ησθάνθην ποτέ επάνω μου επ' ολίγα λεπτά της άλλως ανωφελούς ζωής μου! Ήτον όνειρον, πλάνη, γοητεία. Και οπόσον διέφερε από όλας τας ιδιοτελείς περιπτύξεις, από όλας τα λυκοφιλίας και τους κυνέρωτας του κόσμου η εκλεκτή, η αιθέριος εκείνη επαφή! Δεν ήτο βάρος εκείνο, το φορτίον το ευάγκαλον, αλλ' ήτο ανακούφισις και αναψυχή. Ποτέ δεν ησθάνθην τον εαυτόν μου ελαφρότερον ή εφ' όσον εβάσταζον το βάρος εκείνο... Ήμην ο άνθρωπος, όστις κατώρθωσε να συλλάβη με τας χείρας του προς στιγμίν έν όνειρον, το ίδιον όνειρόν του...». (3, 272-273)

Δεδομένου ότι ο Χριστός υποστασιοποιεί την ομορφιά και ότι η ερωτική σχέση με τον κόσμο και με τον Θεό είναι το ζητούμενο στον χώρο στον οποίο κινείται ο Παπαδιαμάντης, η παραδοχή του αφηγητή ότι η υπερβατική εμπειρία θα μπορούσε να τον έχει κατευθύνει στην επιλογή της μοναχικής ζωής (3, 273) μπορεί να κατανοηθεί ως παραδοχή ότι η συγκεκριμένη εμπειρία τού έδωσε μια γεύση της υπερβατικής ομορφιάς και της αγαπητικής προσέγγισης του κόσμου με καθαρότητα λογισμού. Έντούτοις, η εμπειρία αυτή τού δίδεται ως δώρο, συνδέεται με το γεγονός ότι ήταν ακόμη 'φυσικός άνθρωπος', αλλά δεν προκύπτει από σταθερό προσωπικό κόπο, γι' αυτό και είναι στιγμιαία και όχι διαρκής. Άλλωστε την αποκτά με τη συμβολή εξωτερικών παραγόντων. Το μεγάλο χρονικό διάστημα που μεσολαβεί από αυτή την εμπειρία, η μετέπειτα στέρηση μιας αντίστοιχης κατάστασης και επίσης η υπερβατική διάσταση της εμπειρίας δικαιολογούν την κατανόηση του γεγονότος ως ονειρικού, ως γεγονός που θα θεωρούσε κανείς περισσότερο ότι του φάνηκε πως το έζησε.

---

<sup>70</sup> «The Sea», σ. 101.

## «Τα Ρόδιν’ ακρογιάλια»

Στα «Ρόδιν’ ακρογιάλια» η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, όταν ο αφηγητής είναι περίπου τριάντα χρονών (4, 232). Τα γεγονότα διαδραματίζονται στα μέσα του φθινοπώρου. Το έργο αποτελείται από τον Πρόλογο και τρία μέρη.<sup>71</sup> Όπως αναφέρει και ο Θεοδοσόπουλος, ο Κούσουλας συνδέει το περιστατικό του Προλόγου με το κύριο σώμα του έργου.<sup>72</sup>

Σε αυτό το έργο περιγράφεται η απομάκρυνση του αφηγητή από την ανθρώπινη κοινότητα, η απομόνωσή του και η σωτήρια άρση της απομόνωσης μέσω της ανθρώπινης παρέμβασης. Ο αφηγητής απογοητευμένος από τη ζωή καταφεύγει στη θάλασσα (4, 232).<sup>73</sup> Όπως αναφέρει ο ίδιος, «όταν έχη τις πληγήν, βαθείαν, κρυφήν, εις την θάλασσαν πρέπη να πλέη, μόνος, ολομόναχος» (4, 231). Η θάλασσα παρουσιάζεται αγνή και αμόλυντη (4, 228), αλλά και καταστροφική: «Η θάλασσα θα καταφάγη μίαν ημέραν όλους τους *δρυϊνους δράκοντας*» (4, 227). Ο φίλος του ο Αταίριαστος συμβουλεύει τον αφηγητή να μην εμπιστεύεται απατηλές διεξόδους: «Αλλά συ όμως, μην εμπιστεύσης εις την θάλασσαν, με τα φελούκια που κάνουν νερά, μήτε εις τας γυναίκας. Αγάπες, επέφερεν αποτόμως έξαφνα, αγάπες θλιβερέ μου φίλε... ω, μην έχης πίστιν εις τις αγάπες!» (4, 241-242). Ο αφηγητής θα αφευθεί ολομόναχος στη θωπεία της θάλασσας, και θα βρεθεί σε μια κατάσταση που απειλεί

<sup>71</sup> Στον Πρόλογο ο αφηγητής αποθανμάζει από τη θάλασσα την ομορφιά της αγαπημένης του, όπως τη διακρίνει να κεντά στο φωτισμένο παράθυρο. Για να φτάσει ως στο σπίτι της, έχει διασχίσει με τη βάρκα του από την Πούντα όλο το μήκος του χωριού και αράζει στα δυτικά του χωριού, στα Μνημούρια. Στο πρώτο μέρος ο αφηγητής ξυπνά χαράματα και παίρνει τον καφέ του στον γερο-Γατζίνου. Είναι δύσθυμος και επιθυμεί μια θαλάσσια έξοδο. Δεν έχει όμως πλεούμενο, μέχρι που πηγαίνει μαζί με τον Γιάννη της Σοφούλας και τον γιο του, οι οποίοι ετοιμάζονται για ψάρεμα. Η εκδρομή αρχίζει την αυγή. Καθώς προχωρούν, ο αφηγητής δίδει μια περιγραφή του λιμανιού, των σπιτιών και των κατοίκων τους όπως φαίνονται από τη βάρκα. Εντελώς ανέλπιστα γίνεται κύριος της μικρής βάρκας. Ξανοίγεται προς τα ανατολικά ακολουθώντας την πορεία: Δασκαλειό, Λαζαρέτα, Πούντα. Εφοδιάζεται με ψωμί και νερό από τον Κώστα και αποπλέει. Περιπλανάται όλη τη μέρα και απομακρύνεται προς τα δυτικά. Η βάρκα βάζει νερά. Τον παίρνουν τα ρεύματα της θάλασσας, τον βρίσκει η νύκτα. Ύπτιος στην πρύμνη ρεμβάζει κατά τον ουρανό και το Πήλιο. Πέφτει στη θάλασσα να κολυπήσει σε ληθαργική κατάσταση. Συνέρχεται μέσα σε μια θαλασσινή σπηλιά και μαθαίνει από τον φίλο του τον Σταμάτη τον Αταίριαστο πώς ναυάγησε και πως τελικά σώθηκε απ’ αυτόν. Στη σπηλιά εισέρχονται άλλα δύο πρόσωπα, ο Πατσοστάθης και ο Αγάλλος. Καθένας από τους τρεις ήρωες (Αταίριαστος, Αγάλλος, Πατσοστάθης) διηγείται την αισθηματική του ιστορία. Το Δεύτερο μέρος του έργου διηγείται την ιστορία του Πατσοστάθης. Στο Τρίτο μέρος, όταν «περί το λυκαυγές» τελειώνει η διήγηση του Πατσοστάθης, ο αφηγητής κοιμάται μέχρι το ξημέρωμα. Οι τέσσερις ήρωες περνούν τη μέρα τους στη σπηλιά με φαγοπότι, πηγαίνουν το βράδυ στο πυροφάνι και χαίρονται την όμορφη νύκτα. Το έργο τελειώνει με την απαγγελία νεανικών αισθηματικών στίχων του αφηγητή από τον Αταίριαστο. Για την περίληψη του έργου και την περιγραφή των βασικών ηρώων βλ. Λουκάς Κούσουλας, *Ανθρώπους και κτήνη*, Αθήνα 1993, σ. 43-45 και 60-61.

<sup>72</sup> Μ. Θεοδοσόπουλος, *Μετ’ Έρωτος και στοργής. Κείμενα για τον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 2001, σ. 66. Για τη σειρά των περιστατικών και την ενσωμάτωση του Προλόγου στο κυρίως έργο, βλ. Λουκάς Κούσουλας, *Ανθρώπους και κτήνη*, ό.π., σ. 39-66.

<sup>73</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης*, Αθήνα 2000, σ. 60.

τη ζωή του. Η μοναξιά και η αποστασιοποίηση από το σύνολο, όπως δηλώνεται με την καταφυγή στη θάλασσα και την απομάκρυνση από το νησί, θα αποδειχθούν ένα καταφύγιο-σειρήνα που όχι μόνο δεν θα εξασφαλίσει στον αφηγητή την επιθυμητή διέξοδο, αλλά θα απειλήσει και τη ζωή του.

### Ράκος ανθρώπινον

Ο αφηγητής περιγράφει τον εαυτό του ως «σπάραγμα του πόνου», ως «ράκος ανθρώπινον». Η αιτία του πόνου του αφηγητή μπορεί να αναζητηθεί στον Πρόλογο και να συνδεθεί με τη θαλασσογραφία που τον περιγράφει να παρακολουθεί την αγαπημένη του.

«Ιδού, στρέφει το αγλαόν πρόσωπον προς τα έξω. Βλέπει προς το μέρος μου. Και τι βλέπει; Θάλασσαν, σκότος, άβυσσον. Ω!, να ήτο δυνατόν να υποπτεύση ότι υπάρχει έν μαύρον σημάδι εδώ· μία βαρκούλα, και στην βαρκούλα μέσα, τί; Έν σπάραγμα του πόνου, ράκος ανθρώπινον. [...] [...] τώρα εκόντευε να έλθη Αις-Δημήτρης. Χρόνος η νύκτα. ... Ιδού εγώ, κωμάζω υπό τα παράθυρά της. Ούτε φωνή, ούτε κιθάρα, ούτε στεναγμός. Έβαλα τας κόπας εις ανάπαυσιν, κ' εστάθην. Παρακαλώ τα ρεύματα να μη με παρασύρουν. Εδώ αντικρύζει ακριβώς. Βλέπω –φευ, είναι ωραίον να έχη τις όμματα διά να βλέπη τούτο–βλέπω το παράθυρον φωτισμένον. Η καρδιά πάλλει, το παν ηρεμεί. Μη φυσάς, αύρα, μη με σύρετε ρεύματα. Περιμένω την τρισολβίαν στιγμήν... Ω, ας έλθη η στιγμή εκείνη· είναι ανταξία των αιώνων· και είτα ας έλθη το μηδέν, πλην όταν εκείνη επί στιγμήν ανατείλη, εις το μηδέν θα μείνη έν μόριον υπάρξεως, και εις το χάος μία ακτίς αναμνήσεως. Έπλευσα, κι απέκαμα, κ' ενυκτώθην... Ιδού τώρα, αφού διέσχισα από γωνίας εις γωνίαν, από τον κάβον της μεσημβρινής ακτής, έως τα νώτα του χωρίου, όλον το μήκος του δυτικού κολπίσκου, έφθασα κ' εστεγάσθην υποκάτω εις τα Μνημούρια· εις το κοιμητήριον της πολίχνης το κτισμένον επί του δυτικού παραθαλασσίου λόφου, εις την εσχατιάν της προεξοχής, εφ' ης κείται το χωρίον. Ο κρότος της κόπης εις το κύμα δεν ακούεται. Νύκτα χωρίς σελήνην. Σκιά απλώνεται κάτω της ακτής, της ανταγγελίας των αστέρων επί των μαρμάρων και των επιτυμβίων πλακών. Μελανώτερον κάτω το σκότος, εις την ρίζαν του λόφου, εις τον αφρόν του κύματος. Ο φλοίσβος επιτάττει σιωπήν». (4, 223-224)

Ο χρόνος είναι μία ασέληνη νύκτα στα μέσα του Οκτώβρη. Ο αφηγητής υποθέτει την οπτική της κοπέλας και παρουσιάζει τη δική του οπτική της εικόνας: δηλώνεται ταυτόχρονα τι ενδεχομένως βλέπει η κοπέλα κοιτάζοντας προς τη θάλασσα και τι βλέπει ο αφηγητής. Η εικόνα είναι σκοτεινή. Το φωτεινό σημείο που μονοπωλεί την προσοχή είναι το φωτισμένο παράθυρο. Έμφαση δίδεται στον ήχο του κύματος. Σύμφωνα με τον αφηγητή, ο φλοίσβος επιβάλλει μια διάθεση, ο φλοίσβος «επιτάττει σιωπήν». Η κρυφή πληγή ωθεί τον αφηγητή προς τη βαθμιαία απομόνωση μέσω της θάλασσας.

### Η ανθρώπινη κοινότητα



Όμως, όπως δηλώνεται το κείμενο, το κλειδί που εξασφαλίζει τη ζωή στον άνθρωπο είναι η κοινωνία με το σύνολο και όχι η απομόνωση, γιατί «ως κοινωνικόν ζώνον» ο άνθρωπος έχει ανάγκη «να αγαπά τους πάντας» (4, 242). Η εκτεταμένη αναφορά στην τοπογραφία και στις ασχολίες των ανθρώπων δεν γίνεται για λαογραφική ενημέρωση, αλλά έχει το ρόλο να παρουσιάσει την ανθρώπινη κοινότητα όπως πραγματοποιεί τη ζωή της σε έναν συγκεκριμένο χώρο, να την αναδείξει ως ζωογόνο περιβάλλον για τον άνθρωπο και να συζητήσει τη λειτουργία της φέρνοντάς τη σε αντίθεση με την ανθρώπινη απομόνωση και τις συνέπειές της. Η ζωή του νησιού μάς δίδεται με μια λιμενογραφία πλούσια σε εικονιστικά στοιχεία, η οποία μας κατατοπίζει για την εικόνα του λιμανιού κατά τις πρωινές ώρες.

«...Ακόμη δεν ήνοιξαν αι πύλαι της Ανατολής να εισέλθῃ παμβασιλεύς ο ήλιος, και ο γερο-Γατζίνος εσηκώθη, ήνοιξε το καφενεδάκι, και υπηρετεί τους πρωινούς πελάτας. Πώς να χορτάση τις τον ύπνον εκεί, εις τα ωραία λυκαυγή, εις τας γλυκείας ηούς του φθινοπώρου. Εξύπνησα τρεις ώρας πριν φέξη, εξήλθα, και κάμψας τον δρομίσκον, έφθασα εις τον αιγιαλόν.

Ο αυγερινός τώρα είχεν ανατείλει. Ανήρχετο υψηλά, υψηλά, ακολουθούμενος από έν αστεράκι, το οποίον έτρεχε ως μαγευμένον κοντά του. Επάνω στην ράχιν, αντικρύ, άνωθεν του σκοτεινού άλσους, εχόρευον δύο άλλα άστρα: φλοίσβος και ήχος έπληττε την ακτήν· προς τα βορειοανατολικά εστρώνετο ρηχόν το κύμα, και οι βράχοι αριστερά με τας λευκάς οικίας, ως φωλεάς γλάρων χυτάς κτισμένας επάνω των, εδέχοντο εις τους πόδας το προσκύνημα των θωπευτικών κυμάτων». (4, 225)

Η περιγραφή της φύσης γίνεται με τρυφερότητα. Η διάθεση του αφηγητή οδηγεί σε μία περιγραφή που εμφανίζει και τα στοιχεία της φύσης να έχουν ανάλογη διάθεση στις μεταξύ τους σχέσεις. Για άλλη φορά δίδεται έμφαση στο μοτίβο του κύματος. Ειδικά η επιλογή των λέξεων για να περιγραφεί η επαφή των βράχων με τα κύματα προσδίδει ιεροπρέπεια στην εικόνα. Ο αφηγητής παρακολουθεί την κίνηση του λιμανιού από το καφενεδάκι του γερο-Γατζίνου. Ο Καβάφης αναφέρει για την περιγραφή της παραλίας: «Στα “Ρόδιν” ακρογιαλία” του... είναι έκτακτα επιτυχημένος ο γύρος του στην παραλία. Το καφενείον του γέρου Γκατζίνου πρώτα, κι έπειτα τα σπίτια των νοικοκυραίων, που ξυπνούν ένα-ένα μες στο χάραγμα είναι παρουσιασμένα με τέχνη ασφαλή».<sup>74</sup>

«Ο γερο-Γατζίνος μού έκαμε καφέν, χωρίς να του παραγγείλω. [...]

Τα ελαιοτριβεία είχαν ανοίξει ήδη, τρεις ώρας πριν φέξη. [...].

Πολλοί άνθρωποι εκυκλοφόρου, πρωινοί. Κρότοι ευάρεστοι έπληττον τας ακoάς. Ηκούοντο πανταχόθεν ομιλίας, γέλωτες, άσματα· μάλλον κελεύσματα αρχαιοπρεπή, συνοδεύοντα την βαρείαν αγγαρεία του αδρακτιού με την μακράν ογκώδη μανέλαν, του εργάτου, και του ελαιοτρίπτου. Τηγανίτες εμοσχοβολούσαν παντού. Οι ελαιοτριβείς εκαλοπερνούσαν καθημερινώς από τα φιλεύματα και τα κεράσματα των οικοκυράδων

<sup>74</sup> Βλ. την κρίση του Κ. Καβάφης στο «Κριτική Ανθολογία», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 177.

Δεν έλειπαν και οι νεωτερισμοί.  
Εσχάτως, ως και ένας σαλεπτζής ακόμη μας ήλθεν εις το χωρίον. [...] Ω, αι ώραι του λυκαυγούς!...». (4, 225-226)

Η εικόνα του λιμανιού είναι πολυπρόσωπη. Έχει έντονη κίνηση, πολλούς ήχους, ενεργοποιεί την όσφρηση. Ο αφηγητής βλέπει αριστερά και μας δίδει την εικόνα της προκυμαίας.

### «Μικρά ψυχολογία»

Στο «Μικρά ψυχολογία» περιγράφεται μια λιμενογραφία η οποία εστιάζει στο παραθαλάσσιο καφενείο. Εδώ έχουμε την εικόνα της προκυμαίας την νύκτα.

«Κάτω, εις την παραθαλάσσιον αγοράν, περί την ώραν του δείπνου, τα καφενεία, τα καπηλεία και μπακάλικά έλαμπον πάμφωτα, και η ανθρωπίνη κυψέλη, του ναυτικού και εργατικού κόσμου, τα περιεβόμβει με την αργολογία της. [...] Η ώρα εκείνη ήτον η αμφιλύκη εντός της ψυχής, η αναψυχή προ της ραστώνης, η ανατολή του άστρου της εσπέρας προ της αστροφεγγιάς. Ήτο Νοέμβριος μην, νότοι έπνεον, ζεστή και υγρά άλμη ιωδίου επεκράτει. Μακρά γραμμή από μικροκάικα, βρατσέρες και κότερα, έδιδον ζωήν εις την προκυμαίαν. Ολίγον παραμέσα, πέντε ή εξ σκούνες και δύο ή τρία βρίκια εστόλιζον τον λιμένα. Άλλα είχαν δέσει ήδη τα πρυμνήσια με σκοπόν να παραχειμάσουν, άλλα ητοιμάζοντο ακόμη διά χειμερινά ταξίδια.

Ολίγα φαναράκια, ως λαμπυρίδες, έκαιον μετέωρα επάνω της κουβέρτας, και τ' άστρα από ψηλά καταπτρίζοντο φωσφορίζοντα οφιοειδώς εις τα κύματα. Που και που ηκούετο βραχνόν το γαύγισμα караβοσκύλου, ερεθιζομένου από πλατάγισμα κωπών εκ λέμβου παραπλευούσης εις το σκότος, και η αποθαλασσία, με όλην την γαλήνην, εφλοίσβιζε νυσταλέα εις τας πρύμνας και τα πλευρά των πλοίων, ή έπληττε τα κράσπεδα της προκυμαίας». (3, 601-602)

Η κίνηση της παραπάνω νυκτερινής λιμενογραφίας είναι νωχελική και έχει διάθεση ειδυλλιακή.

Επιστρέφω στα «Ρόδιν' ακρογιάλια»: Από το καφενείο του γερο-Γκατζίνου ο αφηγητής βλέπει τον Γιάννη της Σοφούλα και το γιο του που ετοιμάζονται για την καθημερινή εργασία τους και τούς ακολουθεί.

«Ϊδού αριστερά μας, μεταξύ των βράχων, έν λείψανον σεσαθρωμένης ξυλίνης αποβάθρας, και δύο βαθμίδες κάτω υποβρύχιοι. Μία βάρκα φαίνεται εκεί δεμένη. Δύο μορφαί πλησιάζουν. [...] Ο Γιάννης της Σοφούλας υπάγει διά τον αρσανάν. Ο υιός του, ο Νικολός, λύει την μπαρούμα, ο πατέρας βάζει τα κουπιά· ο μικρός πηδά μέσα, η πλώρη στρέφεται προς το πέλαγος. [...]

Ω αυγή, γλυκεία αυγή, που ανθείς και ροδίξεις εκεί εις ύψος, αλλά και τόσον χαμηλά επάνω από εκείνην την ράχιν την αντικρινήν – της ακτής που κλείει τον λιμένα. [...]

Δεν εννόησα πώς ευρέθην μέσα στην βάρκαν. Εκκινούμεν. Είς βράχος μισοφαγωμένος από το κύμα, και από τα πατήματα των προ αιώνων λεμβούχων και ναυτών, και δύο δοκίδες, από σκληρόν ξύλον, το οποίον δεν εσάπησεν

ακόμη ύστερον από γενεάς και γενεάς, επέχουν θέσιν προκυμιάς». (4, 226-228)

«Ο χώρος διασώζει τα ίχνη των ανθρώπων που έζησαν κάποτε, ενώνει το παρελθόν με το παρόν σε μια αδιάσπαστη συνέχεια παρουσίας». <sup>75</sup> Η βάρκα αναχωρεί και ο αφηγητής μάς περιγράφει το λιμάνι εν κινήσει.

«Ο γέρο-Μορφούλης, οικοκύρης της πρώτης επί του θαλασσοπλήκτου βράχου οικίας, ιδού εξύπνησε, κατήλθεν, ετοιμάζει τους γάντζους, τις πράγκες, τα καμάκια του, λύει την βαρκούλαν του, και πηγαίνει πρωινών γύρον, περί τον λιμένα.

Επάνω από του Μορφούλη είναι η καλύβη της Μπατλίνας και της γρια-Μαλαμίτσας, παραπάνω είναι το κελλί του Φάλκου της Μελάχρωσ, και άνω υπερέχει το παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου, προστάτου των θαλασσινών. Αι θυρίδες του πάμφωτου κανδήλαι και λαμπάδες καίουν εκεί. Ο παπα-Γληγόρης θα είχε χορτάσει τον ύπνον, και ήρχισε πολύ πρωί την λειτουργίαν του.

Όλος ο γιαλός ροδίζει γύρω. Τα κύματα φρικιούν ηρέμα, και το φωσφόρισμά των ανταυγάει αποχρώσεις ερυθρού γαροφάλλου. Η Αλοΐνα, η νοικοκυρά της πρώτης οικίας, αριστερά από του Μορφούλη, άνοιξε την πόρτα του μπαλκονιού της, και τινάζει εις την θάλασσαν τα σινδόνια της. Τίς είδε; θα έχη ιδεί κακόν όνειρον, πως της έκαμαν μάγια, και προσπαθεί να ρίψη εις τα κύματα την κακήν γοητείαν. Ημάς όμως δεν μας κολλά. Η θάλασσα είναι αγνή, αμόλυντος

Ολίγους ερήμους βράχους παραπλέομεν, όπου δεν έχουν κτίσει ακόμη επάνω εις τα φανταστικά οικόπεδα. Έπειτα φθάνομεν κάτω από μίαν οικίαν, με είδος ισογείου αποθήκης συνεχομένης. Ο μάστρο-Μαθινός, ο ιδιοκτήτης, έχει καταβή ήδη εις τον αιγιαλόν, έχει αναμμένον τον κρεμαστόν λύχνον του, και εις το φως το αμυδρόν καλαφατίζει μίαν βάρκαν, συρμένην εις την άμμον επί της ξυλίνης εσχάρας, αποκάτω απ' το μπαλκόνι, τας αντηρίδας του οποίου φθάνει με τους αφρούς του, όταν αναπηδά εις ώραν φουσκοθαλασσιάς, το κύμα. [...]

Πλέομεν ακόμη προς τον μυχόν του όρμου. Δίπλα εις του Μαθινού λευκάζει ανάμεσα εις δασύλλιον αμαυρόν η οικία του καπετάν Χαρμόζου. [...]

Πλέομεν και φθάνομεν προς τα ρηγά, εις την αμμουδιάν πέρα. Επάνω στο μπαλκόνι της ακρινής οικίας του χωρίου, μεγάλης νεοκτίστου οικοδομής, ο γέρο-Χαριστίδης έχει ανοίξει την πόρταν, και με αναμμένον το μακρόν τσιμπούκι του, κάθηται επί θρονίδος, και κοιτάζει ρεμβός το πέλαγος [...].

Ακόμη μία τελευταία οικία, νεόδητος. [...]

Το λυκαυγές αραιόν, αιθριούται. Τα ρόδα τα ερυθρά γίνονται βαθμηδόν λευκά. Η μεγάλη Μορμώ φεύγει, υπάγει να βυθισθή προσκαίρως εις τ' ανήλια άντρα της. Η γλυκεία Μορφή επιφαίνεται, κι απλώνει την πλουμιστήν οθόνην της, τον πέπλον τον διαφανή, πέρα πέρα εις όλην την πλάσιν. Ούτε ιδέαν είχα διατί ηλαύνομεν επιμόνως προς τα βόρεια [...].» (4, 228-230)

Εικόνες χαρακτηριστικές την νησιώτικης ζωής: η τακτοποίηση των θαλασσινών συνεργων για μια θαλάσσια εξόρμηση, το καλαφάτισμα της βάρκας, το τίναγμα των σεντονιών στη θάλασσα, το αγνάντεμα του πελάγους. Όλες οι εικόνες ζωγραφίζονται με τα χρώματα της ανατολής.

<sup>75</sup> Ιωακείμ-Κίμων Κολουβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, ό.π., σ. 56.

### Να πλέη, μόνος, ολομόναχος

Η στιγμή που ο αφηγητής μένει εν τέλει μόνος με τη βάρκα είναι γι' αυτόν μια ευτυχισμένη στιγμή.

«Ως τόσον, η μικρά φελούκα αυτή μου άρεσεν εμένα κι όχι η βαρεία βάρκα η άλλη. Αυτήν την ελαφράν σκάφην θα ημπορούσα να την κυβερνώ και να την ελαύνω, χωρίς κόπον, μόνος μου.

[...] Μόνος· μόνος με τους λογισμούς μου, εις την διάκρισιν του κύματος, εις το έλεος του ανέμου και της τρικυμίας. Όταν έχη τις πληγών, βαθείαν, κρυφήν, εις την θάλασσαν πρέπει να πλέη, μόνος, ολομόναχος.

Μεγαλυτέραν ευτυχίαν δεν είχα γευθή. Ήμην τότε, ως έγγιστα, τριακοντούτης, και προ πολλού ήδη είχαν αρχίσει ν' απογοητεύομαι από την ζωήν!». (4, 231-232)

Ο αφηγητής μάς περιγράφει τη θαλάσσια πορεία του. Όπως επισημαίνει και ο Κούσουλας, «προσέχουμε ιδιαίτερα την τοπογραφία».<sup>76</sup>

«Έλαβα τας κόπας, και απεμακρύνθην τάχιστα από τους βραχώδεις λόφους, εφ' ων εκτείνεται η αραιά άκρα του χωρίου. Επλησίασα αριστερά προς την βουνώδη λωρίδα, την κλείουσαν ανατολικάς τον λιμένα, κ' έβαλα πλώρην προς το ακρωτήριο μεσημβρινώς της λωρίδος αυτής. Αντίκρισα μετ' ολίγον όλην την πρόσοψιν της πολίχνης, με τους διπλούς προβλήτας προς τας δύο εσχατίας, με την βαθείαν λάκκαν καταμεσής, με τους καταλεύκους οικίσκους, και τα δύο καμπαναριά των δύο κυριωτέρων ναών, αποτελούντα όλα ωραίον σύνολον.

Η μέρα είχε φέξει ήδη, και μίαν ακτίνα έβλεπα ν' αγκαΐζη την άκραν κορυφήν της Καραφίλτζας, του κεντρικού βουνού, κατέναντί μου προς δυσμάς.

Άφησα δεξιά το Δασκαλειό, έν σύμπλεγμα χαμηλών βράχων αποτελούνν γραφικήν πολύκολπον νησίδα (το καλύτερον μέρος διά να λούεταί τις) εις το κέντρον του ανατολικού όρμου, αριστερά τα Λαζαρέτα, τα πάλλευκα κτίρια με την υψηλήν σκάλαν και την μακράν μαρμαρίνην αποβάθραν των, κ' έφθασα εις τον κάβον της Πούντας. Ούτω καλείται η μεγάλη ανατολική λωρίς, η κλείουσα τον λιμένα. Εκεί συνήντησα κατάπρωρα μεγάλην αλιευτικήν βάρκαν. [...]

Έπλευσαν εκείνοι προς δυσμάς, εγώ προς ανατολάς κ' εμακρύνθημεν. Μετ' ολίγον έφθασα όπισθεν της Πούντας και αντίκρισα τον ήλιον, όστις προ μικρού είχε προβάλει από την φαιάν λευκήν κορυφήν της νήσου της αντικρινής. Η αποθαλασσιά του πελάγους, ανάμεσα εις τους σπαρτούς βράχους, οι οποίοι εφαινοντο ως βοσκήματα των θαλασσών, απεσπασμένα από τους τραχείς κόλπους του κρημνώδους ακρωτηρίου, έκαμνε να χοροπηδά την σκάφην μου, κ' εγώ εχόρευα μαζί της.

Ευρισκόμην τώρα υπό το κτήμα ακριβώς ενός θείου μου, του γερο-Οικονόμου, του κοινώς καλουμένου Νταντού. Όλη η μακρά έκτασις της ανατολικής Πούντας, εκατοντάδες στρεμμάτων, είχε καλλιεργηθή ως αμπέλια και περιβόλια. Αι πτυχαί του εδάφους εσημάτιζον τέσσαρας ή πέντε λάκκας ή κοιλώματα, και παν κοίλωμα απετέλει νεοφύτευτον άμπελον. Εκεί μια φωνή έκραξε [...].

– Ε! σαμπά χαΐρολσουν! Νε χαμπέρ; (Καλημέρα· τι νέα;)

Ανέβλεψα και είδα τον Κώστα». (4, 232-233)

Αφού δίδεται σε δύο γραμμές ένα μακρινό πλάνο του λιμανιού, ο αφηγητής μάς ξεναγεί στην πλευρά της Σκιάθου που περιλαμβάνει την Καραφίλτζα, το κεντρικό βουνό, μια πολύκολπη νησίδα, το Δασκαλειό, τα Λαζαρέτα και τον κάβο της Πούντας, όπως φαίνονται από τη βάρκα. Η περιγραφή γίνεται με ακρίβεια. Ο αφηγητής φθάνει πίσω από την Πούντα. Γίνεται αναφορά στην κίνηση της βάρκας,

<sup>76</sup> Λουκάς Κούσουλας, *Ανθρώπους και κτήνη*, ό.π., σ. 61.

κίνηση η οποία αιτιολογείται από την «αποθαλασσιά» του πελάγους. Ο αφηγητής εφοδιάζεται με τρόφιμα από τον Κώστα και αποπλέει.

Ύστερα από την ολόημερη περιπλάνηση με τη βάρκα, ο αφηγητής παρασυρμένος από τα κύματα και αποκαμωμένος, ξαπλωμένος στη βάρκα, η οποία κατακλύζεται από νερά, μας δίδει μια εξαιρετική εικόνα του νυκτερινού ουρανού.

«...Αφού μ' επήραν τα ρέματα, κ' ενυκτώθην –είχε κατέλθῃ ἀμφιλύκη, κ' ἐρρόδισε πάλιν εἰς τὴν δύσιν τ' οὐρανοῦ τα θεμέλια, ὑψηλά ἀπὸ τα ἰόχροα ἀκρογιαλῖα τ' ἀντικρινά– με ὤθησε τ' ἀπόγειο ἔξω ἀπὸ τὸν ὄρμον τοῦ κόλπου, μακρὰν ἀπὸ τὸν κάβον, πρὸς τα κράτη τῆς δύσεως καὶ τοῦ ζόφου τοῦ δνοφεροῦ. Αποκαμωμένος, εἶχα ἐξαπλωθῆ εἰς τὸ πλάτος τῆς πρύμνης, κὶ ἄφησα τὴν σκάφην νὰ πλέῃ ὅπου θὰ τὴν ὠδήγει ἡ αὐρα ἡ νυκτερινή, ἡ ἀπὸ τῆς ξηρᾶς πνεύουσα... [...]. Το φλασκὶ [...] εἶχε μεταβληθῆ εἰς πρόχειρον ἀντλήμα, ραγισμένον καὶ τρύπιον, διὰ νὰ βγάξω τα νερά, ὅταν μὲ εἶχε κολλήσῃ ἡ ἰδέα ὅτι δῆθεν ἐζήτουν ν' αὐτοκτονήσω. [...] Ἀπὸ ἀδυναμίαν καὶ κόπωσην δὲν ἠδυνάμην νὰ σταθῶ ἐπὶ τῶν ποδῶν μου. Ὑπτιος ἐρρέμβαζα πρὸς τ' ἀνατέλλοντα ἄστρα καὶ εἶδα τὸν γλωμὸν τῆς σελήνης δίσκον, τεσσάρων ἡμερῶν δρέπανον, κυανωπὸν, νὰ χαμηλώσῃ καὶ νὰ δύσῃ ὀπισθεν τῆς κορυφῆς, πόρρω, εἰς τὰς σκιερὰς δενδράδας τοῦ Πηλίου. Εἶδα τὴν Πούλιαν νὰ προκύβῃ καὶ ν' ἀνέλθῃ ἡρέμα εἰς τὸ ὕψος τ' οὐρανοῦ, κλώσσα φωτοειδής, ἥτις ὠδήγει νὰ βοσκῆσιν εἰς τὸν ἀχνόν καὶ εἰς τὴν αἴθρην τὰ λευκὰ λαμπερὰ πουλάκια τῆς. Εἶδα τ' ἄστρα τὰ πίπτοντα νὰ διασχίζουσιν ἐν ἀκαρεῖ τὸ στερέωμα, μ' ἐκπαγλὸν ἀστραπὴν, καὶ νὰ γίνωνται ἄφαντα εἰς τὸν βαθὺν γνόφον».  
(4, 236)

Ἡ ἔμφαση δίδεται στὸ χρῶμα, στὸ φῶς καὶ στὴν κίνηση. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ταχύτητα καὶ ὁ φωτισμὸς τῶν πεφταστεριῶν. Ἡ ἀνθρώπινη παρουσία, ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὴν τοῦ αφηγητῆ, ἔχει ἐξοβελιστεῖ ἀπὸ τὴν θαλασσογραφία. Στὴ συνέχεια δημιουργεῖται στὸν αφηγητὴ ἡ ἐπιθυμία νὰ κολυμπήσῃ. Ἡ ἀπόφαση τοῦ αφηγητῆ νὰ πέσει στὴ θάλασσα χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν ἴδιο ὡς παραλογισμὸς.

«[...] Τέλος καὶ αὐτὸ ἦτο ὁ μεγαλύτερος παραλογισμὸς, τὸ ὁποῖον ἐπραξα ἀπὸ τὸ πρῶν τῆς ἡμέρας ταύτης, αἴφνης ἀπεφάσισα νὰ πέσω εἰς τὴν θάλασσαν νὰ κολυμβήσω. Ἰδέαν περὶ αὐτοκτονίας δὲν εἶχα πλέον. Εἶπα, ἀς κάμω τέλος ἐν λουτρὸν, ἀν καὶ προέβῃ ἤδη τὸ φθινόπωρον, καὶ πρέπει νὰ εἶναι κρύα ἡ θάλασσα. Ἐγυμνώθην καὶ ἐπήδησα εἰς τὰ κύματα. Ἀφού ἐπ' ὀλίγον ἐκολύμβησα, ἠσθάνθην τόσην νάρκην ὥστε δὲν εἶχα πλέον δύναμιν νὰ ἀνέλθω εἰς τὴν βάρκαν, νὰ ἐνδυσθῶ, καὶ νὰ σωφρονήσω. Εἶπα “Ἀς κάμω τ' ἀνάσκελα!” [...] Καθὼς ἤμην πλαγιασμένος, ἐλαφρὸς εἰς τὸ κύμα, τί ἐπαθα; Ἀπεκοιμήθην τάχα; Ἐξαπλωμένος εἰς τὰ μαλακά, εἰς τὰ πούπουλα, ἠσθανόμην ἀπόλαυσιν καὶ τρυφὴν Συβαρίτου. Ρόδον διπλωμένον δὲν ὑπῆρχεν ὑπὸ τὴν ράχιν μου, κ' αἱ εὐωδίαί ὅλαι τῶν ρόδων τῆς ἀκρογιαλίας, τῶν κήπων, τῆς ἀμφιλύκης καὶ τῆς αὐγῆς, ἤρχοντο εἰς τὰς αἰσθήσεις μου καὶ μ' ἐμέθυσκον. Ὅλη ἡ αἰσθήσις, ἡ συνείδησις κ' ἡ ὑπαρξίς μου εἶχον μεταβληθῆ εἰς μίαν ἀπόλαυσιν ἀπείρου εὐωδίας». (4, 237)

Σε αὐτὴ τὴν εἰκόνα «ὅλες οἱ αἰσθήσεις βρῖσκονται σε διέγερση. Ὑπερέχει ἡ ὄσφρηση».<sup>77</sup> Ἡ Δάκα ἔχει τὴν ἀποψη ὅτι ἡ στιγμή που ὁ ἥρωας βρῖσκεται μέσα στὴ θάλασσα εἶναι μίαν στιγμήν κατά τὴν ὁποία «μοιάζει νὰ ἐπανασυντίθεται ἡ χαμένη ἐνότητα τοῦ ὄντος. Ὅλες οἱ αἰσθήσεις συμμετέχουν καὶ ξαναβρῖσκουν τὴ χαμένη τους

<sup>77</sup> Ελένη Κιτσοπούλου-Θέμελη, «Ἡ ποίηση ποιεῖ ὅπως ὁ ἔρωτας», ὁ.π., σ. 16.

ενότητα για μια στιγμή. Η όσφρηση γίνεται αφή (ρόδον διπλωμένον υπό την ράχιν μου), η όραση γίνεται όσφρηση (αι ευωδία της αμφιλύκης και της αυγής), και όλη η ύπαρξη μεταμορφώνεται σε απόλαυση “απείρου ευωδίας”». Η ενότητα αποκαθίσταται στην ψυχή του ανθρώπου, καθώς ξαναδημιουργείται και η χαμένη ενότητα στη φύση με τις συνεχείς μεταμορφώσεις των στοιχείων της, όπου το ένα δανείζει στο άλλο τον χαρακτήρα του. Πρόκειται για μια στιγμή χάρης, που επιτρέπει την πρόσβαση στο απόλυτο, στο επέκεινα», που επιτρέπει τη βίωση της αιωνιότητας.<sup>78</sup>

Για δύο λόγους θεωρώ πως η στιγμή που ο αφηγητής είναι μέσα στη θάλασσα είναι στιγμή γοητευτικής παγίδευσης και όχι στιγμή χάρης. Ο πρώτος λόγος για τον οποίο διστάζω να συμφωνήσω με την άποψη της Δάκα, ότι δηλ. αυτή η στιγμή είναι στιγμή βίωσης της αιωνιότητας, είναι ότι η απόλαυση που αισθάνεται ο αφηγητής είναι απόλαυση που παραλίγο να τον οδηγήσει στον θάνατο. Ο δεύτερος λόγος έχει να κάνει με την αναφορά στον μύθο του Нарκίσσου στη συνέχεια του έργου. Ο μύθος του Нарκίσσου υπενθυμίζει τις ολέθριες συνέπειες της απομόνωσης και της εγωκεντρικής αυτοσυστροφής. Ο Αταίριαστος αναφέρει στον αφηγητή: «Να είσαι βέβαιος, αν ημπορούσε ο άνθρωπος ν’ αγκαλιάσει τον εαυτόν του, εις το νερόν ή εις την ξηράν, εις τα όνειρα ή εις τα ξυπνητά του, θα εγένετο Νάρκισσος, και θα ηρκείτο εις τούτο και μόνον» (4, 242). Ο ήρωας έχει αφεθεί στη θάλασσα, πλέει και κολυμπάει ολομόναχος, περιχαρακώνεται στον εαυτό του, αγκαλιάζει επομένως κατά μία έννοια τον εαυτό του στο νερό, και, όπως φαίνεται από το κείμενο, θα είχε την τύχη του Нарκίσσου, αν δεν μεσολαβούσε η σωστική επέμβαση του φίλου του.

---

<sup>78</sup> Ευθαλία Δάκα, «Λειτουργίες της στιγμής στον Παπαδιαμάντη», στο *Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, Αθήνα 1-5 Νοεμβρίου 2001*, Αθήνα 2002, σ. 116. Το άρθρο της Δάκα δίνει τρεις βιβλιογραφικές παραπομπές που συνδέονται άμεσα με το θέμα της εργασίας μου: α) στην [ανέκδοτη:] διδακτορική διατριβή του Άγγελου Μαντά, *Ο μεταφορικός Παπαδιαμάντης*, και ειδικότερα στο κεφάλαιο για τη θάλασσα, σ. 290-335, β) στη διατριβή DEA της ίδιας *Recherches sur la technique descriptive d'Alexandros Papadiamantis*, που υποβλήθηκε τον Οκτώβριο του 1993 στο Université de Paris-Sorbonne-Paris IV, Institut Néohellénique, υπό την επίβλεψη του καθηγητή Guy Saunier (Ειδικότερα για τη θάλασσα, σ. 38-65), και γ) στη συνεπτυγμένη μορφή της διατριβής της στο *Revue des études Néohelléniques*, Daedalus Paris-Athenes, 1995 IV, σ. 111-142. Ειδικότερα για τη θάλασσα, σ. 111-127. Βλ. την υποσημείωση 9 στο Ευθαλία Δάκα, «Λειτουργίες της στιγμής στον Παπαδιαμάντη», ό.π., σ. 120. Επειδή εντόπισα το άρθρο της Δάκα μόλις λίγο πριν από την παράδοση της εργασίας μου, η αναφορά μου στις παραπάνω εργασίες, που αφορούν την περιγραφή της θάλασσας, περιορίζεται μόνο στην παράθεση των σχετικών παραπομπών. Επίσης θέλω να συμπληρώσω εδώ άλλες δύο παραπομπές σε περιλήψεις εργασιών που σχετίζονται με το θέμα μου, τις οποίες δεν μπόρεσα να έχω στη διάθεσή μου. Πρόκειται για το άρθρο της E. Costantinides. «Symbolic Meaning in Realistic Prose: Sea Imagery in Papadiamantis (abstract)», στο *MGSA* 1987, σ. 6-7, και για το άρθρο της Irene Kacandes, «The Sea and Self in Papadiamantis “Ερωσ-Ηρωσ” and “Η φόνισσα” (abstract)», στο *MGSA* 1987, σ. 21-22. Βλ. Roderick Beaton, «The Sea as a Metaphorical Space in Modern Greek Literature», ό.π., σ. 270-271.

### Θάλλπος είχε εισέλθει εις τας φλέβας

Όταν ο αφηγητής συνέρχεται, βρίσκεται σε μία θαλάσσια σπηλιά κοντά στον Μύτικα, «την μικράν προβλήτα ακτήν» (4, 246). Στο υπόλοιπο έργο ο αφηγητής περιγράφεται παρέα με τους άλλους τρεις ήρωες. Γίνεται μια αναφορά στην ιστορία του καθενός. Στο τελείωμα του έργου περιγράφεται άλλη μια νησιώτικη ασχολία, το πυροφάνι.

«Καθώς έφεγγε το πυροφάνι στον αιγιαλόν, και κατέλαμπεν όλον τον βυθόν τα ρηγά κύματα, και την μαύρην ακτήν και τους θάμνους τους πυκνούς τους επιστέφοντας γύρω τους βράχους, και τις ξέρες και τα νησάκια τα μικρά οπού ξεχώριζαν μακράν προς το πέλαγος –και άφηνε τον ουρανόν αόρατον, κ' εκάπνιζε μαυρίζον τ' αστέρια– ο Αγάλλος ορθός εις την πλώρην της βάρκας, υψηλός, επιβλητικός, βαθυγόνατος –με τα υποδήματα έως άνω σχεδόν εις τους βουβώνας– με τον μακρόν του γάντζον, δι' ου εξηρεύνα ως Ποσειδών την θάλασσαν, δεν έπαυε να στέλλη βραχεία τη φωνή προστάγματα εις τον Σταμάτην, τον κρατούντα με άκραν υπομονήν τας κόπας.

– Σία!...Αλα!...Γιαλό...Όλο γιαλό...Δούλευέ τα! ...Γιομάτα!

[...] Εγώ ήμουν εξαπλωμένος κατά πλάτος της πρύμνης, ενανουριζόμενη από τους μαλακούς λικνισμούς της βάρκας, ανέπνεα τον καπνόν του θαδίου, κι επροσπάθουν να διακρίνω τα άστρα εις τον άνω βυθόν». (4, 287-288)

Η εικόνα είναι ρεαλιστική, παρεισφρεύουν όμως σε αυτήν μυθικά στοιχεία για να κάνουν πιο εντυπωσιακή την απεικόνιση του Αγάλλου. Ο αφηγητής και πάλι παρατηρεί τον ουρανό, «τον άνω βυθό» όπως τον αποκαλεί, εξαπλωμένος στην βάρκα και παραδομένος στο λίκνισμά της, προστατευμένος αυτή τη φορά από τη θαλπωρή της παρέας.

### **«Με τον πεζόβολο»**

Ακόμα ένας τρόπος ψαρέματος περιγράφεται στο «Με τον πεζόβολο». Αναφέρω το σχετικό παράθεμα:

«[Ο Τριαντάφυλλος] πότε να τρέχη όλους τους γιαλούς, από αμμουδιάν εις αμμουδιάν και από αγκάλην θάλασσης εις αγκάλην, με τον πεζόβολον επί του ώμου του δεξιού, με τον τορβάν υπό την αριστεράν μασχάλην...Ίστατο από καιρού εις καιρόν, ενήδρευε, κατεσκόπευε τα κοπάδια των μικρών οψαρίων να βόσκουν εις τον πάτον, να πλέουν εις τον αφρόν, κοντά εις την άμμον έξω, είτε, ως επιδέξιος τοξότης, έτεινε τον πεζόβολον, τον εξεσφενδόνιζε ταχύς –και πού να φύγουν τα ταλαίπωρα τα μικρά ψαράκια από τους βρόχους τους φονικούς;

Είτα εθαλάσσωεν έως το γόνα έδραχνεν ηρέμα τον πεζόβολον από την κορυφήν, τον ανέβαζε, τα βρόχια με τας μολυβήθρας έπιπτον κάθετα, τον έσυρεν έξω και τον ετίναζεν επί της άμμου, τρία βήματα από το κύμα. Επήδων, ήσπαιρον, έστιλβον με λέπια αργυρά τα καημένα τα ψαράκια». (4, 199)

Όσον αφορά τα «Ρόδιν’ ακρογιάλια» ο Παπαγιώργης γράφει:

«“Μια κλωστή λεπτή και στερεά” [4, 280] οδηγεί τον ξέκρεμο τριαντάχρονο, που “εντρυφεί εις τον πόνον του” μέσα στον κόσμο των άλλων – στο θάλπος της κοινότητας. [...] Το κεφαλαιώδες είναι ότι περνάμε –θεραπευτικά σχεδόν– από το εγώ του Παπαδιαμάντη στο διάχυτο εμείς της πολίχνης. Ο κοινός πόνος, η αλληλεγγύη της κοινής μοίρας μοιάζουν δραστικό παυσίλυπο για το θυμικό του αφηγητή. Μέσα στις ιστορίες των άλλων δεν αναγνωρίζει μόνο τον εαυτό του – κυρίως σώζεται από τον εαυτό του».<sup>79</sup>



Κωνσταντίνος Βολανάκης, *Το μάζεμα των δικτυών*

### «Το Μυρολόγι της φώκιας»

Στο «Μυρολόγι της φώκιας» κυριαρχεί το στοιχείο της παγίδευσης. Η θαλασσογραφία που ζωγραφίζεται στο διήγημα στήνει ένα περιβάλλον παγίδευσης με κεντρικό σημείο την εικόνα κατά την οποία η Ακριβούλα γοητευμένη από τον ήχο της φλογέρας του βοσκού παρασύρεται ως τον θάνατο.<sup>80</sup> Η φύση, οι άνθρωποι, η γολέτα, ο χρόνος με τα χρώματά του, ο ήχος, η κίνηση της θαλασσογραφίας συλλειτουργούν μέσα στη συνολική οργάνωση της αφήγησης.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Κωστής Παπαγιώργης, *Αλέξανδρος Αδαμαντίου Εμμανουήλ*, ό.π., σ. 122-123.

<sup>80</sup> Αντιγράφω τη σύνθεση της ιστορίας από τον Παγανό: «Η γρια Λούκαινα κατεβαίνει στο μονοπάτι για να πλύνει στο Κοχύλι τα ρούχα της μοιρολογώντας. Εκεί κοντά της, αλλά αθέατος, κάθισε και ο ανώνυμος βοσκός που κάλυψε με τη φλογέρα του το μοιρολόγι της Λούκαινας». Η εννιάχρονη Ακριβούλα «αναζητά τη γιαγιά της. Ξεχάστηκε όμως από τη φλογέρα του βοσκού, νυχτώθηκε, και σε μια στιγμή, ενώ προσπαθούσε να κατέβει στο γιαλό, γλίστρησε από ένα βράχο και πνίγηκε στη θάλασσα. [...] Η γιαγιά και ο βοσκός ανυποψίαστοι για το ανεπανόρθωτο, μόνο η φώκια θα καταλάβει, συνεχίζουν το έργο τους. Η Λούκαινα επιστρέφει στο σπίτι της με την αβασταγή της πλυμένη, και ο βοσκός συνεχίζει να παίζει τη φλογέρα». Βλ. Γ. Δ. Παγανός, «Το μοιρολόγι της φώκιας», στο *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γυμνασίου-Λυκείου*, Αθήνα 1990, σ. 38-39.

<sup>81</sup> Νικήτας Παρίσης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία Διηγήματα*, ό.π., σ. 48.



Το Κοχύλι, χώρος ο οποίος προσδιορίζεται σχεδιαστικά (έχει σχήμα Κοχυλιού (4, 297), εκτός από τόπος χαράς είναι και χώρος θανάτου. Είναι ο τόπος όπου κολυμπούν τα παιδιά και πλένουν τα ρούχα τους οι γυναίκες, όπου ο βοσκός θα παίζει τη φλογέρα του, και ταυτόχρονα είναι ο χώρος-νεκροταφείο. «Σε αυτό τον περίγυρο όπου κινούνται τα πρόσωπα του διηγήματος, κυριαρχούν εικόνες χαρούμενες και πένθιμες που συνθέτουν δυο βασικά μοτίβα: το μοτίβο της ζωής και το μοτίβο του θανάτου. [...] Αυτά τα μοτίβα δεν παρουσιάζονται παρατακτικά, δηλαδή πρώτα το ένα και ύστερα το άλλο, αλλά μπαίνουν σχεδόν ταυτόχρονα στο διήγημα, αδύνατα στην αρχή, ύστερα δυναμώνουν, διαλέγονται και κορυφώνονται στον πνιγμό της Ακριβούλας».<sup>82</sup> «Τη χωρική συμπαράθεση εικόνων της καθημερινής αγροτικής ζωής σε πρώτο πλάνο,<sup>83</sup> με τον θάνατο στο βάθος, επισημαίνει ο Σταύρος Ζουμπουλάκης στον πίνακα του Buegel *Τοπίο με την πτώση του Ίκαρου που τον θεωρεί ως το εικονιστικό παράλληλο του παπαδιαμαντικού διηγήματος*».<sup>84</sup>

«Με την πρώτη αυτή παράγραφο, ο συγγραφέας μάς ανοίγει, όπως το συνηθίζει και αλλού, το εξωτερικό πλάνο· ανοίγει την αυλαία και φαίνεται το σκηνικό. Ηλιοβασίλεμα σ' ένα ερημικό τοπίο: ο “κρημνός” που φτάνει ως τη θάλασσα, το μονοπάτι, ο ανεμόμυλος του Μαμογιάννη κι αντίκρυ στο νεκροταφείο· ‘τα μνήματα των νεκρών πάλλευκα, ασβεστωμένα, λάμποντα εις τας τελευταίας ακτίνας’. Αληθινά μακάβριο φως η αντίθεση του εκτυφλωτικού ήλιου της δύσης πάνω στ’ ασβεστωμένα μνήματα. Δίπλα, η χαμηλή προεξοχή του γιαλού, το Κοχύλι, και πιο κει, χαμηλότερα, η μικρή βρύση το Γλυφονέρι, “οπού δακρύζει από τον βράχον του σχιστολίθου, και χύνεται ηρέμα εις τα κύματα”».<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Χριστόφορος Μηλιώνης, «Το μοιρολόγι της φώκιας», στο *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γυμνασίου -Λυκείου*, Αθήνα 1990, σ. 36-37.

<sup>83</sup> Μπορεί να γίνεται αναφορά σε εικόνες της καθημερινής αγροτικής ζωής, ωστόσο, όπως εξηγεί η Φαρίνου-Μαλαματάρη «το “Μυρολόγι της φώκιας” όχι μόνο δεν είναι ειδυλλιακή ή νατουραλιστική αναπαράσταση που έχει σχέση με “τοπικόν χρωματισμόν”, αλλά είναι από αυτά τα κείμενα που ανακαλούν στον αναγνώστη τον γνωστό του ορίζοντα προσδοκιών (στην περίπτωση μας το ειδυλλιακό ή το τοπικόν χρώμα) για να τον απογυμνώσουν». Βλ. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «“Αχειροποίητο ποίημα”»: Σχόλια στο “Μυρολόγι της φώκιας”», *Αντί*, τχ. 753 (28/12/ 2001), σ. 53.

<sup>84</sup> Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «“Αχειροποίητο ποίημα”»: Σχόλια στο “Μυρολόγι της φώκιας”», ό.π. Ο Ζουμπουλάκης περιγράφει τον πίνακα του Buegel: «Σε ένα διάσημο πίνακα που αποδίδεται στον Μπρέγκελ τον Πρεσβύτερο (1525/30-1569). Το έργο είναι ανυπόγραφο και αχρονολόγητο στον πίνακα, ο οποίος βρίσκεται στο Musée d’ Art Ancien των Βρυξελλών, βλέπουμε σε πρώτο επίπεδο έναν γεωργό να οργώνει το χωράφι του, σε δεύτερο έναν βοσκό να βόσκει το κοπάδι του, από κάτω τη θάλασσα να απλώνεται γαλήνια, έναν ψαρά να ψαρεύει με καλάμι, μια γολέτα και άλλα πλεύσιμα να βολταντζάρουν, στο βάθος αριστερά την πόλη, δέντρα, θάμνους, πουλιά. Χαρά Θεού. Όταν διαβάσεις τον τίτλο του πίνακα [...] τότε προσέχεις ίσως καθόλου ή δεν θα της έδινες τη δέουσα σημασία: τα πόδια ενός ανθρώπου που πνίγεται στη θάλασσα. Ο τίτλος υποδεικνύει και την κατεύθυνση προς την οποία πρέπει να αναζητηθεί η ερμηνεία του έργου». Βλ. Σταύρος Ζουμπουλάκης, «Η αδυσώπητη ζωή: Α. Παπαδιαμάντη, “Το μυρολόγι της φώκιας”», ό.π., σ. 147.

<sup>85</sup> Κώστας Στεργιόπουλος, *Περίδιαβάζοντας Δ΄*, Αθήνα 1996, σ. 142.

Σε αυτό τον χώρο η γρια-Λούκαινα κατεβαίνει τραγουδώντας «έν πένθιμον βαθύ μοιρολόγι» (4, 296), για να πλύνει τα ρούχα «εις την άκρην χθαμαλού, θαλασσοφαγωμένου βράχου» (4, 298). Η εικόνα του πλυσίματος των ρούχων στην ακρογιαλιά, θέμα που συναντήσαμε στη «Στοιχειωμένη καμάρα» και στη «Μαυρομαντηλού», εξελίσσεται εδώ σε θαλασσογραφία με τραγικές διαστάσεις. Στον ίδιο χώρο ο νεαρός βοσκός «χωρίς να αναλογισθή το πένθιμον του τόπου, είχε βγάλει το σουραύλι από το μαρσίπιόν του, και ήρχισε να μέλπη φαιδρόν ποιμενικό άσμα» (4, 298).

«Το σκηνικό πλουτίζεται και μετακινείται προς τη μεριά της θάλασσας, το ύφος γίνεται σ' ορισμένα σημεία πιο κοφτό και λιγότερο μακροπερίοδο. [...] Όλα για μια στιγμή μένουν με την ακινησία της εικόνας».<sup>86</sup>

«Μια γολέτα ήτο σηκωμένη στα πανιά, κ' έκαμνε βόλτες εντός του λιμένου. Αλλά δεν έπαιρναν τα πανιά της, και δεν έκαμπε ποτέ τον κάβον τον δυτικόν. Μια φώκη, βόσκουσα εκεί πλησίον, εις τα βαθιά νερά, ήκουσεν ίσως το σιγανόν μυρολόγι της γραιίας, εθέλχθη από τον θορυβώδη αυλόν του μικρού βοσκού, και ήλθε παραέξω, εις τα ρηγά, κ' ετέρπετο εις τον ήχον, κ' ελικνίζετο εις τα κύματα». (4, 298)

Κεντρικό εικονιστικό στοιχείο στην περιγραφή του λιμανιού αποτελεί επίσης η γολέτα, η οποία έχει παγιδευτεί μέσα στο λιμάνι από την άπνοια. Από όλα τα στοιχεία της αφήγησης η γολέτα είναι το μόνο που δεν παράγει ήχο.<sup>87</sup> Στο διήγημα οι ήχοι διαπλέκονται, συνυπάρχουν και συλλειτουργούν με διαφορετική χρωματικότητα και ουσία.<sup>88</sup> «Αυτή η μυστική σχέση που αρχίζει να λειτουργεί ανάμεσα στο κρυφό κέντρο της πλανευτικής μουσικής, ενώ εδώ έχει μια υποτιθέμενη εξωτερική σαφήνεια, προβάλλει το βάθος της μυστηριακά και ανερμήνευτα στο πανί της γολέτας του κλειστού λιμανιού που υψώθηκε για να φύγει, αναζητώντας διέξοδο προς τα δυτικά, χωρίς όμως να το διευκολύνει ούριος άνεμος. Και το λευκό πανί φέρνει αμήχανες βόλτες στο αδιέξοδο λιμάνι, μέσα στη σκοτεινιά που πυκνώνει».<sup>89</sup> «Το “ποτέ” είναι φορτισμένο με μυστική νοηματοδοσία».<sup>90</sup> «Η αέναη κίνηση της γολέτας, καθώς είναι εγκλωβισμένη στην αδιέξοδη άπνοια, συμβολοποιείται. Γι αυτό, εξάλλου, και η παρουσία της αναφέρεται και διαχέεται μέσα στη ροή της αφήγησης δύο συνολικά φορές».<sup>91</sup>

<sup>86</sup> Κώστας Στεργιόπουλος, *Περιδιαβάζοντας Δ'*, ό.π., σ. 144.

<sup>87</sup> Νικήτας Παρίσης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία Διηγήματα*. ό.π., σ. 53.

<sup>88</sup> Ο.π., σ. 54.

<sup>89</sup> Χρήστος Μαλεβίτης, «Ο αρχέγονος Παπαδιαμάντης», στο *Φώτα Ολόφωτα*, ό.π., σ. 293.

<sup>90</sup> Ο.π., σ. 294.

<sup>91</sup> Νικήτας Παρίσης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία Διηγήματα*. ό.π., σ. 58.

Μέσα στην ολική άπνοια, που δεν φουσκώνει τα πανιά της, η γολέτα μοιάζει να παραπέμπει σε ανθρώπινη ύπαρξη παγιδευμένη στα δικά της αδιέξοδα.<sup>92</sup> Ο Παρίσης αναφέρει ότι από αυτή την άποψη «η γολέτα ομορροπεί κάπως με την Ακριβούλα, γιατί και η τελευταία, χάνοντας τον δρόμο της ζωής, εμπλέκεται στα αδιέξοδα του απότομου βράχου».<sup>93</sup> Φαίνεται όμως να ομορροπεί και με τη γρια Λούκαινα και με τον βοσκό, καθώς και οι δύο παγιδευμένοι από τη δική τους ζωή δεν αντιλαμβάνονται ή παρερμηνεύουν το κακό που συμβαίνει δίπλα τους.<sup>94</sup>

Δεύτερο εικονιστικό στοιχείο είναι η φώκια η οποία πλησιάζει στα ρηγά νερά σαγηνευμένη από τον «θορυβώδη αυλόν»:

Η Ακριβούλα, με το να παρασυρθεί προς το μέρος του βοσκού και με το να αφηθεί στην απόλαυση της μουσικής του μέχρι να νυκτώσει (4, 299), παγιδεύεται σε έναν χώρο που θα την οδηγήσει στον θάνατο μέσω της θάλασσας. Από την αρχή του διηγήματος η κάθοδος της γριάς Λουκαινας, κάθοδος η οποία περιγράφεται με επιμονή (*Κάτω από τον κρημνόν, κατέρχεται το μονοπάτι, κατέβαινε βράδυ-βράδυ, κατέβαινε σιγά σιγά τον κατήφορον* (4, 297)) σε συνδυασμό με την εσπέρα μοιάζει με μία «εις Άδου κάθοδο» που αναδεικνύει τον συγκεκριμένο χώρο, το Κοχύλι, ως χώρο θανάτου.<sup>95</sup> Η κάθοδος της Ακριβούλας προς τον γιάλο έχει ανάλογο ρόλο.

«Η μικρά κατέβη ολίγα βήματα κάτω, είτα είδεν ότι ο δρομίσκος εγένετο ακόμη πλέον απόκρημνος. Έβαλε μίαν φωνήν, κ' επροσπάθει ν' αναβή, να επιστρέψη οπίσω. Ευρίσκετο επάνω εις την οφρύν ενός προξέχοντος βράχου, ως δύο αναστήματα ανδρός υπεράνω της θαλάσσης. Ο ουρανός εσκοτεινίαζε, σύννεφα έκρυπταν τα άστρα, και ήτον στην χάσιν του φεγγαριού. Επροσπάθησε και δεν εύρισκε πλέον τον δρόμον πόθεν είχε κατέλθει. Εγύρισε πάλιν προς τα κάτω, κ' εδοκίμασε να καταβή. Εγλίστησε κ' έπεσε, μπλουμ! εις το κύμα. Ήτο τόσο βαθύ όσον και ο βράχος υψηλός. Δύο οργιές ως έγγιστα. Ο θόρυβος του αυλού έκαμε να μην ακουστή η κραυγή». (4, 299)

Η εικόνα αποτυπώνει, διαγράφει με σαφήνεια την κίνηση του κοριτσιού στον χώρο για να δοθεί έμφαση και δραματικότητα στην παγίδευση. Η κατεύθυνση προς το μαύρο φόντο γίνεται με τη σταδιακή αφαίρεση του φωτός. «Τούτα τα στοιχεία τής αμφιλύκης αρχίζουν να υπακούουν σε έναν άλλο ρυθμό, που η ύπαρξή του

<sup>92</sup> Ο.π., σ. 53.

<sup>93</sup> Ο.π., σ. 53-54.

<sup>94</sup> Όπως αναφέρει ο Παρίσης, «το μπλουμ και η κραυγή του θανάτου δεν ακούστηκαν ή παρερμηνεύτηκαν. Το πρώτο ισχύει για τον βοσκό: αδυναμία να ακούσει το φοβερό γεγονός του θανάτου μέσα στη μαγεία του δικού του μέλους. Το δεύτερο ισχύει για τη Λούκαινα: αδυναμία να προσλάβει και να κατανοήσει την πραγματικότητα». Βλ. ό.π., σ. 76. Για την παγίδευση της γριάς Λούκαινας βλ. και Χρήστος Μαλεβίτσης, «Ο αρχέγονος Παπαδιαμάντης», στο *Φώτα Ολόφωτα*, ό.π., σ. 293-294.

<sup>95</sup> Γιώργης Δ. Παγανός, «Το μοιρολόγι της φώκιας», στο *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γυμνασίου -Λυκείου*, ό.π., σ. 39.

αποκαλύφθηκε στο λυκόφως, μετά την ημέρα. Ο ρυθμός αυτός κομίζει στοιχεία συντελεσμένου θανάτου, στοιχεία γοητείας και στοιχεία παγιδεύσεως της ζωής. Ο τόπος της ξένοιαστης χαράς κατά την ημέρα μεταστοιχειώθηκε σε τόπο μνήμης θανάτου· τόπος μυστηριακής γοητείας και τόπος κινδύνου, μόλις άρχισε να αποσύρεται το φως». <sup>96</sup> Η παγίδα στήθηκε με τη μορφή γοητείας ανακαλώντας έτσι το οδυσσειακό μοτίβο της σειρήνας. Η Ακριβούλα παγιδεύεται από τη μουσική μαγεία του αυλού, παγιδεύεται και από το σκοτάδι, παγιδεύεται και από τους βράχους, που με το σκοτάδι «γίνονται ασαφείς και αβέβαιοι και ανασφαλείς [...] χάθηκε μέσα στην ασάφεια του σκοτεινιασμένου τοπίου, στην αμφισημία της γοητείας, και γκρεμίστηκε στη θάλασσα και πνίγηκε». <sup>97</sup> Πρόκειται για τον παραλογισμό ενός θανάτου που «συντελείται τόσο κοντά και τόσο ερήμην των άλλων». <sup>98</sup> «Άνθρωποι και φύση, έχουν (άκοντες βέβαιοι) τη συμμετοχή τους και την αθέλητη συνενοχή τους» απέναντι στο γεγονός του θανάτου. <sup>99</sup>

«Όλα, γριά-Λούκαινα, βοσκός, γολέτα, συνεχίζουν να κινούνται το καθένα με τον δικό του ρυθμό σαν να μην έχει συμβεί απολύτως τίποτα». <sup>100</sup>

«Κ' εξηκολούθησε [η γριά] τον δρόμον της.

Κ' η γολέτα εξηκολούθει ακόμη να βολταντζάρη εις τον λιμένα. Κι ο μικρός βοσκός εξηκολούθει να φυσά τον αυλόν του εις την σιγήν της νυκτός.

Κ' η φώκη, καθώς είχε έλθει έξω εις τα ρηγά, ήυρε το μικρόν πνιγμένο σώμα της πτωχής Ακριβούλας, και ήρχισε να το περιτριγυρίζει και να το μυρολογά, πριν αρχίση το εσπερινόν δείπνον της». (4, 299-300)

Συναθροίζονται σε λίγες γραμμές όλα τα πρόσωπα και τα στοιχεία που συμμετέχουν στον μύθο, και το νόημα μετατίθεται από το στιγμιαίο στο διαρκές. Η τραγικότητα του περιστατικού τονίζεται περισσότερο, έμμεσα, με τη συνέχεια της όποιας ζωής. Η Κιτσοπούλου-Θέμελη χαρακτηρίζει την εικόνα ως ρεαλιστική εικόνα με υπερβατικές παραμέτρους. <sup>101</sup> «Ο ρεαλισμός του διηγήματος υπερβαίνεται με το παράλογο του θρήνου της φώκιας για τη μικρή Ακριβούλα». <sup>102</sup> Η κατάληξη του μοιρολογιού της φώκιας, *σαν να 'χαν ποτέ τελειωμό /τα πάθια κ' οι καημοί του*

<sup>96</sup> Χρήστος Μαλεβίτσης, «Ο αρχέγονος Παπαδιαμάντης», στο *Φώτα Ολόφωτα*, ό.π., σ. 292.

<sup>97</sup> Ο.π., σ. 293.

<sup>98</sup> Νικήτας Παρίσης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία Διηγήματα*. ό.π., σ. 64.

<sup>99</sup> Ο.π., σ. 63.

<sup>100</sup> Ο.π., σ. 77.

<sup>101</sup> Ελένη Κιτσοπούλου-Θέμελη, «*Η ποίηση ποιεί όπως ο έρωτας*», ό.π., σ. 21.

<sup>102</sup> Γ. Δ. Παγανός, «Το μοιρολόγι της φώκιας», στο *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γυμνασίου - Λυκείου*, ό.π., σ. 40.

κόσμον (4, 300), είναι «ένα δεύτερο “ποτέ” που σφραγίζει μοιραίο με τη βαριά, ασήκωτη απόφασή του τον υγρό τάφο της Ακριβούλας».<sup>103</sup>

Σύμφωνα με τον Παρίση, όλα τα στοιχεία της αφήγησης υποτάσσονται στην ευρύτερη λογική της αφήγησης που έχει ως στόχο «να καταδείξει την ταυτόχρονη συλλειτουργία ζωής και θανάτου μέσα στον αέναο ρυθμό των πραγμάτων».<sup>104</sup> Άνθρωποι και φύση συλλειτουργούν για να αναδείξουν το πλέγμα των πολλαπλών αντιθέσεων και αντιφάσεων.<sup>105</sup> «Μέσα στη συνολική κειμενική λογική ο θάνατος της Ακριβούλας προβάλλεται ως διαρκής παρουσία και ως άρρηκτη συζυγία και συνύπαρξη με το ίδιο το νόημα και την ουσία της ζωής».<sup>106</sup> «Η νομοτελειακή σύζευξη ζωής και θανάτου, ως κορύφωση της λογικής των αντιφάσεων, θα λειτουργεί αενάως ως αναλλοίωτος ρυθμός και ουσία και νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης».<sup>107</sup>

Η Φαρίνου-Μαλαματάρη επισημαίνει ότι στο διήγημα έχουμε μια εναλλαγή εικόνων με κινηματογραφική τεχνική.<sup>108</sup>

<sup>103</sup> Χρήστος Μαλεβίτσης, «Ο αρχέγονος Παπαδιαμάντης», στο *Φώτα Ολόφωτα*, ό.π., σ. 294.

<sup>104</sup> Νικήτας Παρίσης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία Διηγήματα*. ό.π., σ. 58.

<sup>105</sup> Ό.π., σ. 61-62.

<sup>106</sup> Ό.π., σ. 65.

<sup>107</sup> Ό.π., σ. 73.

<sup>108</sup> «Στην πραγματικότητα δεν έχουμε αφήγηση με συνοχή, εξέλιξη, χρονολογική σειρά κτλ. Αλλά μια εναλλαγή εικόνων με κινηματογραφική τεχνική. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί δεξιοτεχνικά (πολλοί μίλησαν για “σκηνοθεσία”) αρκετές τεχνικές της αφήγησης που αργότερα αφομοίωσε και ανέπτυξε ο κινηματογράφος: την αναδρομική αφήγηση (παρελθόν της Λούκαινας μέσα από το μοιρολόι), τα κοντινά πλάνα (η γριά Λούκαινα κατεβαίνει το ηλιοβασίλεμα, ο βοσκός στην κρυπτήν λάκκαν κτλ.), μακρινά πλάνα [η γολέτα που “βολταντζάρει εις τον λιμένα” (4, 400)], η φώκια που “ελικνίζετο εις τα κύματα” (4, 298), το ζουμ, δηλαδή αντικειμενικό σύστημα φακών που μεταβάλλει διαρκώς την εστιακή απόσταση και μπορεί να επιτύχει τη μεγέθυνση, εφόσον η εικόνα σχηματίζεται στο ίδιο οπτικό πεδίο [τα ειδικά “του θανάτου λάφυρα” (4, 298)] το ντεκουπάζ, δηλαδή την εναλλαγή πλάνων από από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες (την ταυτόχρονη αντίδραση του βοσκού, της Λούκαινας, της βάρκας, της φώκιας κτλ. στον πνιγμό της Ακριβούλας), ο οποίος δίνεται σχεδόν ως έλλειψη /cut [ένα απλό “μπλούμι!” (4, 299)]». Βλ. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «“Αχειροποίητο ποίημα”: Σχόλια στο “Μυρολόγι της φώκιας”», ό.π., σ. 53.

## 2. ΣΥΜΜΑΧΟΣ Ή ΑΝΤΙΜΑΧΟΣ

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας μου αναφέρομαι στις θαλασσογραφίες εκείνες όπου τα στοιχεία του πίνακα δρουν ως σύμμαχοι ή ως αντίπαλοι με τα πρόσωπα του διηγήματος. Και στις δύο περιπτώσεις, είτε μέσω της συμμαχίας είτε μέσω της αντιπαλότητας απέναντι στα πρόσωπα, αναδεικνύεται το ήθος των ηρώων.

### «Υπηρέτρα» και «Ο Πανταρώτας»

Ένα συχνό θέμα της θαλασσογραφίας είναι οι όψεις της ζωής των ναυτικών. Η θάλασσα είναι το απαραίτητο σκηνικό για να περιγραφεί ο βίος και η καθημερινότητά τους. Η θάλασσα συντηρεί τους ναυτικούς και τους τρέφει.<sup>1</sup> Οι ναυτικοί περιγράφονται να εργάζονται στη θάλασσα, και ο σχηματισμός της θαλασσογραφίας είναι μια παραπομπή και ένα σχόλιο για τις συνθήκες της εργασίας τους και για την ανταπόκριση της πολιτείας στα προβλήματά τους. Αν και πρόκειται για ένα γνωστό θέμα, τη γενικότητα του θέματος την υπογραμμίζει για παράδειγμα το ναυτικό λεξιλόγιο, την ίδια στιγμή που οι ήρωες εξατομικεύονται και θέμα της ζωγραφιάς γίνεται είτε το γενικό θέμα που διαθλάται από την ατομική ιστορία είτε η μεμονωμένη ατομική ιστορία.

Οι θαλασσογραφίες και στα δύο διηγήματα και πολύ περισσότερο η καταληκτική θαλασσογραφία, φωτίζουν, τονίζουν, και σχολιάζουν το ήθος των κεντρικών ηρώων τους.

#### «Υπηρέτρα»

Στην «Υπηρέτρα» «ο ατυχής μπαρμπα-Διόμας, αρχαίος εμποροπλοίαρχος πτωχεύσας» (2,95), εργάζεται για να ζήσει αυτός και η δεκαεξάχρονη κόρη του, γιατί οι αλγεινές προσπάθειές του να εξασφαλίσει σύνταξη στάθηκαν ατελέσφορες, εξαιτίας της κυβερνητικής γραφειοκρατίας (2, 98).<sup>2</sup>

«Ναυτίλος από της δωδεκαετούς ηλικίας του, ο μπαρμπα-Διόμας, απέκτησεν αμοιβαδόν σκούνες, γολέτες και βρίκια, ύστερον υπεβιβάσθη εις βρατσέραν, και τέλος έμεινε κύριος της μικράς ταύτης λέμβου, δι' ής εξετέλει βραχείας αλιευτικής ή πορθμευτικής εκδρομάς. [...] Εις το γήρας του δεν τω έμεινε άλλο τι, ειμή

<sup>1</sup> Δημήτρης Πλάκας, «Η ρομαντική διάσταση του Παπαδιαμάντη», στο *Μνημόσυνο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Εβδομήντα χρόνια από την κοίμησή του, Τετράδια Ευθύνης* 15, Αθήνα 1981, σ. 198.

<sup>2</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 174.

σιδηρά υγεία, δι' ἧς ἠδύνατο ἀκόμη ν' ἀντέχη εἰς τοὺς θαλασσίους κόπους, χάριν τοῦ ἐπιουσίου ἀρτοῦ εργαζόμενος». (2, 98)<sup>3</sup>

Ὁ γέρο-ναυτικός πλέει με τὴν ὑπόσαθρον λέμβον του, τὴν «Υπηρέτρα», παραμονές Χριστουγέννων στο νησί Τσουγκριά για νὰ «διαπορθμεύσῃ ἐκεῖθεν εἰς τὴν πολίχνην εορτασίμους τινὰς προμηθείας» (2, 95). Ἡ περιγραφή του ἀπόπλου τοῦ μπαρμπα-Διόμα ἀπὸ τὴν Τσουγκριά δίνει δείγμα ρεαλιστικῆς ἀπεικόνισῃς ἐνὸς θέματος. Πρόκειται γιὰ τὴν κωμικὴ ἐκδοχὴ τῆς ἀνατροπῆς τῆς λέμβου τοῦ μάρμπα-Διόμα, ἡ ὁποία ἀποκτὰ δραματικὸ χαρακτήρα ἀν συνδυαστεῖ με τὴ φθίνουσα πορεία τῆς ζωῆς του ναυτικοῦ. Ἡ θαλασσογραφία εἶναι ρεαλιστικὴ, διακοσμημένη με ἠθογραφικὲς λεπτομέρειες. Ἡ διακόσμησις τῆς παρακάτω θαλασσογραφίας ολοκληρώνεται με λεπτομέρειες που ἔχουν ἀναφερθεῖ προηγουμένως,<sup>4</sup> ἢ ἀναφέρονται ἀργότερα (2, 101), καὶ που προστίθενται νοερώς, γιὰ τὴν ἐμφάνισις καὶ τὴν ἐνδυμασία τοῦ μπαρμπα-Διόμα, ὅπως καὶ γιὰ τὴν κατάστασις τῆς λέμβου του.<sup>5</sup>

«Καταπλεύσας εἰς τὴν τερπνὴν νῆσον Τσουγκριάν, ὁ μπαρμπα-Διόμας ἐφόρτωσεν ἐπὶ τῆς “Υπηρέτρας” πέντε ἢ ἕξ ζεύγη ὀρνίθων, κοφίνους τινὰς ὠνῶν καὶ τυροῦ, δύο ἢ τρεῖς ἰνδιάνους, καὶ ἄλλα τινὰ πράγματα, καὶ ἠτομάζετο νὰ λύσῃ τὰ ἀπόγεια τῆς λέμβου καὶ ν' ἀποπλεύσῃ. Ἀλλὰ τὴν στιγμὴν ἐκείνην [...] ὁ κουμπάρος του [...] τὸν παρεκάλεσε νὰ του κάμῃ τὴν χάριν νὰ παραλάβῃ ὀχληρὸν συμπλωτήρα... “υἰὸν ὑποζυγίου” [...].» (2, 99)

Ὅπως ἀναφέρει ὁ Στεργιόπουλος, τὴ μονοτονία ἐρχονται νὰ ταραξοῦν ἀπρόοπτα γεγονότα που δημιουργοῦν τὴν τραγωδία ἢ τὴ δραματικὴ ἐξέλιξις καὶ τὴν κορύφωσις στὴν ἱστορία. «Στὴν “Υπηρέτρα” ἡ κρίσις ξεσπάει, ὅταν τὸ “ονάριον” δίνει “ἀνυπόμονον λάκτισμα” στο σάνιδι τῆς “ὑποσάθρου λέμβου”».<sup>6</sup>

«Ἄλλ' ὁ πῶλος, ὅστις ἐβόσκεν ἠσύχως τὸ χόρτον του, καὶ δὲν ἐφαίνετο νὰ ἀνησυχῇ πολὺ περὶ τοῦ διάπλου, αἰφνης ἐσήκωσε τὸν πόδα, ἐδῶκεν ἄτακτον λάκτισμα εἰς τὴν σάνίδα... καὶ τὸ μαδῆρι τῆς εὐθραύστου καὶ ὑποσάθρου λέμβου διερράγη. [...] Ἡ λέμβος ἤρχισε νὰ βυθίζεται». (2, 99)

Στὴ συνέχεια δίδεται στὸν ἴδιο κωμικὸ τόνο μία ὄψη ὑποθαλάσσιας εἰκόνας με στοιχεῖα παρμένα ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴ ὑπαιθρο:

<sup>3</sup> Σύμφωνα με τὴ Δημητριάδου, ὁ Παπαδιαμάντης ἐπιμένει στὴ λεπτομέρεια τῆς περιγραφῆς, με μιὰ καταπληκτικὴ γνώσις τῶν πραγμάτων, γιὰ νὰ δικαιολογήσῃ ἕνα χαρακτηρισμό. Ἐδῶ, ἡ ἀπαρίθμησις τῶν σκαφῶν τοῦ μπαρμπα-Διόμα στοχεύει στο νὰ δικαιολογήσῃ τὸ «ἀρχαῖος ἐμποροπλοίαρχος πτωχεύσας». Νίνα Δημητριάδου, «Παπαδιαμαντικὲς προσωπογραφίες», στὸ *Φῶτα Ὀλόφωτα*, ὁ.π., σ. 74.

<sup>4</sup> «Ὁ ἀτυχῆς μπαρμπα-Διόμας εἶχε φορέσει μέχρι τῶν ὠτων καταβαίνον ὄρθιον τὸ παμπάλαιον φέσι του, εἶχεν ἐνδυθῆ τὴν τσάκαν του καὶ τὸ ἀμπαδίτικο βρακί του, καὶ καταβάς εἰς τὸν αἰγιαλόν, ἔλυσεν τὴν μικρὰν, ἐλαφροτάτη καὶ ὑπόσαθρον λέμβον». (2, 97)

<sup>5</sup> Στὴ λεκτικὴ περιγραφή, ὅπως ἐξηγεῖ ἡ Φαρίνου-Μαλαματάρη, ὑπάρχει «μια ἀσυμμετρία ἀνάμεσα στὴ χωρικότητα τοῦ ἀντικειμένου καὶ στὴ χρονικότητα τῆς παρουσίας του». Ἐνῶ, λοιπόν, ἕνας ζωγραφικὸς πίνακας συλλαμβάνεται ὡς ὅλο, ἕνας λογοτεχνικὸς πίνακας, «ἐξαιτίας τῆς γραμμικότητας τῆς γραφῆς, συλλαμβάνεται ὡς διαδοχὴ σημείων». *Ἀφηγηματικὲς τεχνικὲς*, σ. 149.

<sup>6</sup> Κώστας Στεργιόπουλος, «Ὁ Παπαδιαμάντης σήμερα, διαίρεσις καὶ χαρακτηριστικὰ τῆς πεζογραφίας του», ὁ.π., σ. 268.

«Μέγας ἐγένεν ο θρήνος υπό την ανατραπέισαν τρόπιδα. Ὀρνιθες, ινδιάνοι, κόφινοι, και ο αίτιος της συμφοράς, ο πάλος, όλα κατήλθον εις τον πυθμένα.

Ο μπαρμπα-Διόμας, όστις εκολύμβα ως έγγελος, είχε και στήριγμα την ανατραπέισαν “Υπηρέτραν”, την οποίαν ημποδισε του να βυθισθή». (2, 100)

Η διάσωση του μπαρμπα-Διόμα που ακολουθεί δίνει το θέμα για άλλη μία θαλασσογραφία (2, 100-101). «Απέναντι στην παρουσία του κακού, στα σκληρά χτυπήματα της μοίρας, στις διαβολικές συμπτώσεις και στις δαιμονοπραξίες ο Παπαδιαμάντης αντιτάσσει τη Θεία Πρόνοια».<sup>7</sup> Στην «Υπηρέτρα» η Θεία Πρόνοια εμφανίζεται με τη μορφή του «οινοφόρου τρεχαντηρίου».<sup>8</sup> Επεμβαίνει μεν πάνω στην κρίσιμη στιγμή, αλλά δεν τη ματαιώνει πάντοτε εντελώς. Ο μπαρμπα-Διόμας καταφέρνει να γλιτώσει, αλλά χάνει τη βάρκα του.<sup>9</sup>

Τελειώνοντας το διήγημα, δίδεται ξανά η εικόνα της θαλασσινής περιπέτειας του μπαρμπα-Διόμα σε πύκνωση. Ο συγγραφέας διπλασιάζει την ίδια θαλασσογραφία και έτσι απεικονίζει το ίδιο ακριβώς θέμα προσθέτοντας ή αφαιρώντας στοιχεία από τον πίνακά του. Η πύκνωση αιτιολογείται από τη μετατόπιση της ανατροπής της λέμβου από το πρώτο στο δεύτερο πλάνο, από τη μετατροπή της επομένως σε στοιχείο του προοπτικού βάθους. Σε πρώτο πλάνο μπαίνουν οι αγρότες που παρακολουθούν το θέαμα από την ξηρά. Οι αγρότες δεν έχουν τη συνολική εποπτεία αυτού που συμβαίνει. Η εικόνα της διάσωσης αφαιρείται από την οπτική των αγροτών, και ο λόγος αποδίδεται στο χρώμα, στη συσκότιση των σχημάτων και των περιγραμμάτων τη νύχτα.<sup>10</sup>

«Ο Αργυράκης και άλλοι τινές αγρόται είχαν ιδει, φαίνεται, μακρόθεν την ανατροπήν της λέμβου, και εντεύθεν διεδόθη ότι ο γέρων επνίγη. Αλλ’ επειδή ενύκτωσε, δεν είδον και το σωστικόν και οινοφόρον τρεχαντήριον». (2, 101)

Η θαλασσογραφία περιγράφει το πώς τελικά ο γερο-ναυτικός έχασε και το τελευταίο του σκάφος, μένοντας έτσι μόνο με το «σκληραγωγημένον και θαλασσόδαρτον άτομόν του και τας δύο στιβαράς και χελωνοδέρμους χείρας του, δι’ ων ηδύνατο ακόμη επί τινά έτη να εργάζεται» (2, 101). Η θαλασσογραφία επέχει τη θέση σχολίου για τη ζωή των ναυτικών, και, πολύ περισσότερο, καταγγελτικού σχολίου για την κυβερνητική γραφειοκρατία, που άφησε τον γερο-ναυτικό χωρίς

<sup>7</sup> Ό.π., σ. 269.

<sup>8</sup> Ό.π.

<sup>9</sup> Ό.π., σ. 270.

<sup>10</sup> Τίθεται το θέμα της ερμηνείας της πραγματικότητας μέσα από την ερμηνεία της εικόνας: η εικόνα που βλέπουν οι αγρότες προβάλλεται ως ένα στιγμιότυπο από μια πραγματική εικόνα που πρέπει να συλληφθεί στο σύνολό της για να αντιστοιχεί η ερμηνεία της εικόνας με το πραγματικό γεγονός.



σύνταξη, γεγονός που παραλίγο να του στοιχίσει τη ζωή, αν δεν είχε μεσολαβήσει η θεϊκή πρόνοια.<sup>11</sup>

### «Ο Πανταρώτας»

Ο Βαλέτας αναφέρει ότι ο «Πανταρώτας» είναι «ένα ρωπογράφημα σπирτόζικο, χαριτωμένο που σε κάνει να γελάς, μα και στο βάθος να κλαις τη μοίρα του φτωχού θαλασσινού».<sup>12</sup>

Στο διήγημα έχουμε το γενικό θέμα που διευρύνει το πλαίσιο της θαλασσογραφίας και στη συνέχεια τον περιορισμό του πλαισίου στην ατομική ιστορία με το παράλληλο καθρέφτισμα μιας κωμικής διάθεσης. Ο μπάρμπ' Αλέξης δεν βρίσκει ναύτη, αν και είναι υποχρεωμένος από τους ναυτικούς νόμους να έχει. Γι' αυτό, βάζει εικονικά τον Γιάννη τον Πανταρώτα, τον οποίο ναυτολογεί με πλαστό όνομα, και σε κάθε έλεγχο των αρχών επινοεί έναν τρόπο να δικαιολογήσει την απουσία του. Ύστερα από το γενικό πλαίσιο του πίνακα:

«Καλά που ευρέθη κι αυτό το υπόσαθρον πλοιάριον, αυτόχημα σκυλοπνίχτης, φελούκα παμπάλαιος, διά να θαλασσοπνίγεται και πορίζεται τα προς το ζην ο μπάρμπ' Αλέξης». (2, 143)

ακολουθούν μια σειρά από εικόνες-περιστατικά των ταξιδιών του ήρωα, τα οποία ενεργοποιούνται από το γεγονός της απουσίας τού μονίμως απόντα συντρόφου του, του Πανταρώτα.<sup>13</sup> Η θαλασσογραφία προβάλλει, μέσα από τη θαλασσινή εικόνα, την ευρηματικότητα του μπάρμπ' Αλέξη, προκειμένου να αναπληρώσει το κενό του συντρόφου του στη λέμβο. Αναφέρω μία εικόνα του διηγήματος, στην οποία διαπλέκεται το οικείο θέμα της ναυτικής ζωής με το εξατομικευμένο περιστατικό:

<sup>11</sup> «Παπαδιαμάντης», σ. 542.

<sup>12</sup> «Παπαδιαμάντης», σ. 549. «Είναι ένα διήγημα χιουμοριστικό, ναυτικό, γεμάτο από χαριτωμένα επεισόδια και παράξενα παθήματα ενός άτυχου γέρου ναυτικού, του μπάρμπ' Αλέξη του Καλησπέρη, που αγωνίζεται να βγάλει το ψωμί του με μια ψαρόβάρκα. Όλη του τη ζωή την πέρασε στη θάλασσα, παραπάνω από λοστρόμος δεν κατάφερε να φτάσει. Το κουβέρνο δεν του 'δωσε σύνταξη». «Παπαδιαμάντης», σ. 548. Όπως επιβεβαιώνει ο Βλάσης Γαβριηλίδης, ο ήρωας του διηγήματος ήταν θείος του Παπαδιαμάντη, ο οποίος τρία χρόνια μετά τη δημοσίευση του διηγήματος, σκοτώθηκε στη θάλασσα, αφού μονομάχησε στη βάρκα του με έναν άσπονδο εχθρό του. Βλ. Βλάσης Γαβριηλίδης, «Δράμα εν τη θαλάσση. Η προφητεία ενός διηγηματογράφου» [Ανακοίνωση – Σημειώσεις Ν.Δ.Τ.], *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, 1 (Πρωτοχρονιά 1992), σ. 98-102.

<sup>13</sup> Με αυτό τον τρόπο είναι σαν να έχουμε μία θαλασσογραφία σε παραλλαγές όπου παραμένουν σταθερά η θαλάσσια διαδρομή, ο ναυτικός ή «το υπόσαθρον πλοιάριον» αλλά διαφέρει το γεγονός που αφηγείται η θαλασσογραφία, και επιπλέον αλλάζει ή εκλείπει ο συνεπιβάτης που αντικαθιστά κάθε φορά τον απόντα Πανταρώτα.

«Μίαν φοράν όμως “τα έφερε σκούρα”. Ευρέθη εις το πέλαγος, εν τω μέσω του Ευβοϊκού στενού, εις ίσην από της ηπείρου και από της νήσου απόστασιν. [...]

Είχε μικρόν φορτίον από στάμνες και κανάτια, [...]

Ο μάρμπ’ Αλέξης ήτο αμέριμος ως πάντοτε, κ’ εκάθητο εις την πρόμνην κυβερνών το σκάφος και ιθύνων το ιστίον.

Δεν ήτο ανάγκη να κάμη την τέχνην την οποίαν εσυνήθιζεν άλλοτε. Να καθίση δηλαδή εις το κύτος της λέμβου, παρά τον ιστόν, να προσδέση την σκότα και τον οίακα διά διπλών σχοινίων, και να χειρίζεται αόρατος, από του κύτους, φλόκον, ιστίον και πηδάλιον, με μία χειριά». (2, 146)

Η θαλασσογραφία εδώ φροντίζει να παραστήσει πιστά την πραγματικότητα· είναι άλλη μία ρεαλιστική θαλασσογραφία. Έχουμε παραπομπή στην πραγματική γεωγραφία. Προσδιορίζονται με ακρίβεια οι γεωγραφικές συντεταγμένες της θέσης του πλοίου, το φορτίο του πλοίου. Στην παραπάνω εικόνα, όπως και στη συνέχεια της που παραθέτω παρακάτω, απουσιάζει η δήλωση του χρώματος, εντούτοις δίδεται έμφαση στο ζωγραφικό σχέδιο. Κυριαρχεί η ηρεμία, και η εικόνα δείχνει στατική. Θέμα της είναι η ναυτική εργασία. Αποτυπώνεται αποφαιτικά «δεν ήτον ανάγκη τώρα», και εμφανίζεται ως μια συνήθεια του παρελθόντος. Με την αναδρομή εγκιβωτίζεται μία απύσασ-παρούσα θαλασσογραφία, η οποία αποκτά κίνηση με την περιγραφή της τέχνης του ναυτικού και τη λεπτομερή απόδοση της χειρονομίας του, όπως επίσης και με τον γοργό και κοφτό αφηγηματικό λόγο. Εντούτοις, είναι μια επίφαση της κινητικότητας που προεξαγγέλλει την κίνηση στην εικόνα που ζωγραφίζεται μετά το «αίφνης βλέπει».

«Αίφνης βλέπει βασιλικόν πλοίον ερχόμενον αντίπρωρα αυτού.

Ήτο η “Σαλαμινία” πιθανώς. Ίσως να ήτο και η “Πληξαύρα”, ή η “Αφρόεσσα”. [...]

Σηκώνεται, λαμβάνει το έν των ζυγών εφ’ ων καθέζονται οι ερέται, το ανορθοί, εβγάξει ένα σκαλμόν, τον προσδένη διά του τροπωτήρος σταυροειδώς επί του ζυγού.

Κύπτει υπό την πρώραν, αναζητεί τα παλαιά ράκη του, ενδύει το ξύλον με μίαν κάπαν, της οποίας τα μανίκια εκρέμαντο σπαρακτικώς περί τας δύο άκρας του σκαλμού.

Επί της κορυφής του ορθού ξύλου θέτει ένα ναυτικόν κούκον [...].

Και έστησε το αυτοσχέδιον τούτο ανδρείκελον επί του θριγκού της πρώρας, με την βάσιν κάτω εις το κύτος [...].

Ολίγα λεπτά ακόμη, και τα δύο αντίπρωρα πλοία συνητηθήσαν. [...]

– Μπράβο καπετάν Αλέξη, τω έκραξεν, είσαι πολύ σβέλτος.

– Αλήθεια, αφήτησεν ο μάρμπ’ Αλέξης... και μάλιστα ο σύντροφός μου». (2, 146-147)

Ενώ βλέπαμε μετωπικά τη θαλασσογραφία, τώρα τη βλέπουμε μέσα από την οπτική γωνία του ήρωα, και συνεπώς μετατοπίζεται η θέση του παρατηρητή για να δει «το βασιλικόν πλοίον ερχόμενον αντίπρωρα αυτού». Στο εξής η θέση του παρατηρητή παρουσιάζει μια κινητικότητα, καθώς βλέπει τη θαλασσογραφία από θέσεις περισσότερες της μίας. Η αληθοφάνεια της θαλασσογραφίας ενισχύεται με τα

ονόματα των πλοίων και ταυτόχρονα υπονομεύεται, γιατί παραμένουμε απληροφόρητοι σχετικά με το ποιο από τα τρία αναφερόμενα πλοία τοποθετείται στη θαλασσογραφία μας. Η κωμική διάθεση γίνεται αντιληπτή, επειδή η τεχνογνωσία και η επιδεξιότητα του ναυτικού αξιοποιείται όχι για να επιτελέσει τη ναυτική του εργασία αλλά για να στήσει ένα ανδρείκελο. Την ίδια στιγμή αντιλαμβανόμαστε μία ανοικειωτική στόχευση στη θαλασσογραφία, καθώς χρησιμοποιείται το οικείο για να περιγράψει το ανοίκειο – δηλ. ένα σκιάχτρο-ναυτικό φτιαγμένο από εξαρτήματα της βάρκας και του ναύτη. Ο Παπαδιαμάντης, κοιτάζοντας τα μοντέλα του με τρόπο διαφορετικό, παρουσιάζει ένα καινούριο κοίταγμα του πραγματικού και του οικείου.

Τα γεγονότα τα οποία αφηγείται η θαλασσογραφία «επενδύονται με ευτράπελο χαρακτήρα, επειδή παραπέμπουν σε λαϊκά χιουμοριστικά και σατιρικά περιβάλλοντα πονηριάς και αφέλειας». Εντούτοις, στοχεύουν να δείξουν «τη φτώχεια που περιγράφηκε επιγραμματικά στην έκθεση του παρελθόντος».<sup>14</sup>

Στο τελείωμα του «Πανταρώτα» παρακολουθούμε μία θαλασσογραφία με θέμα τη ληστεία της βάρκας του μπαρμπ' Αλέξη. Ο ρεαλισμός και η επιμονή στις ευανάγνωστες κινήσεις και στο σχέδιασμα της λεπτομέρειας στοχεύει στο να αποδώσει με ακρίβεια τον ολοκληρωτικό αφοπλισμό του σκάφους.

«Εις μίαν άλλην ακρογιαλιάν είχε προσορμισθη μίαν ημέραν. [...] Οι κλέπται εμβήκαν μέσα ως καλοί οικοκυραίοι. Του αφήρεσαν τα πάντα, ενδύματα, τρόφιμα, κοντάρια, ιστία, ως και τας κώπας. Του άφησαν μόνον τους τροπωτήρας και τους σκαλμούς. Και τους μεν σκαλμούς ίσως δεν ηδυνήθησαν να τους εβγάλουν από τες σκαλμότρυπες· οι δε τροπωτήρες θα τους έπεσαν, δι' αδεξιότητα από τας κώπας. Τι να τους κάμη τους τροπωτήρας και τους σκαλμούς! Πώς να ταξιδεύση χωρίς κώπας, χωρίς ιστία;». (2, 151)

Έχει ενδιαφέρον να δούμε αντιθετικά το τελείωμα του «Πανταρώτα» με το τελείωμα της «Υπηρέτρας» ως προς τον συσχετισμό της θαλασσογραφίας με το ήθος του κεντρικού ήρωα. Όπως σημειώνει ο Βαλέτας, ο μπαρμπ' Αλέξης θυμίζει τον μπαρμπα-Διόμα της «Υπηρέτρας», «αλλά μόνο εξωτερικά. Εδώ έχουμε άλλη ψυχή, άλλον άνθρωπο, παράξενο, γκρινιάρη, κουτοπόνηρο».<sup>15</sup> Αντίστοιχα με τη διαγραφή του χαρακτήρα των ηρώων παρατηρούμε ότι, ενώ στην «Υπηρέτρα» η απώλεια της βάρκας του μπαρμπα-Διόμα δεν αποσπά εξ ολοκλήρου την προσοχή, και επιπλέον, η θαλασσογραφία δημιουργεί ένα κλίμα ανακούφισης με τη σωτηρία του ναυτικού, στον «Πανταρώτα» η αχρήστευση της βάρκας φορτίζεται αρνητικά, καθώς γίνεται το

<sup>14</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 217.

<sup>15</sup> «Παπαδιαμάντης», σ. 548.

μέσο για να τονιστεί η έκπτωση του μπαρμπ' Αλέξη. Οι εξεταζόμενες θαλασσογραφίες αναδεικνύουν τη χαρακτηρισολογία των ηρώων.

### «Η Νοσταλγός»

Σε αυτό το διήγημα τα στοιχεία της φύσης ευνοούν την ηρωίδα, που νοσταλγεί την πατρίδα της και τους γονείς της, να επιστρέψει στο νησί και τους δικούς της.<sup>16</sup> Όπως διαπιστώνει η Φαρίνου-Μαλαματάρη, η ιστορία αναπτύσσεται από τέσσερις διαφορετικές προοπτικές, του ρομαντικού Μαθιού, της νοσταλγού Λιαλιώς, του μπαρμπα-Μοναχάκη και των συγχωριανών τους, ενώ αναπτύσσει τις δύο πρώτες.<sup>17</sup> Οι χαρακτηρισμοί του Μαθιού και της Λιαλιώς ως ρομαντικού και νοσταλγού αντίστοιχα, δίνει τη χαρακτηρισολογία των κεντρικών ηρώων και ταυτόχρονα παρουσιάζει τις προθέσεις τους, και επομένως τα κίνητρα της συμπεριφοράς και της δράσης τους.

#### Πλησίον του αιγιαλού

Το διήγημα αρχίζει με μία λιμενογραφία που δίνει την εικόνα της Λιαλιώς και του νέου στην ακρογιαλιά. Το σκηνικό της σεληνοφώτιστης νύκτας εμπλουτίζεται με το μοτίβο του παραθαλάσσιου σπιτιού και της βάρκας της αραγμένης στην ακρογιαλιά.

«Η σελήνη επρόβαλλε, μόλις αρχίσασα να φθίνη τρίτην νύκταν μετά το ολογέμισμά της, εις την κορυφήν του βουνού, κ' εκείνη, ασπροφορεμένη, μετά τόσους στεναγμούς και τόσα περιπαθή άσματα, έκραξε:

<sup>16</sup> Η Λιαλιώ είναι μια παντρεμένη γυναίκα αποφασισμένη να επιστρέψει στο νησί από όπου κατάγεται, γιατί δεν υποφέρει την έρημη μοναχική ζωή στο συζυγικό της σπίτι, ακόμα και αν αυτό σημαίνει να εγκαταλείψει τον ηλικιωμένο άντρα της, τον κυρ Μοναχάκη. Ένα βράδυ του Μαΐου ο νεαρός ήρωας, ο Μαθιός, ο οποίος είναι ερωτευμένος με τη Λιαλιώ, τη βοηθάει να δραμευτεύσει με μία βάρκα. Η Λιαλιώ διαψεύδει την ελπίδα του Μαθιού για ανταπόκριση στα ερωτικά του αισθήματα απέναντί της. Όταν ο κυρ Μοναχάκης πληροφορείται την απόδρασή της, την καταδιώκει. Η ηρωίδα καταφέρνει να διαπεραιωθεί στο νησί της. Αφήνει μόνο τον νέο, ενώ δέχεται την πρόταση του άντρα της, που την έχει προφτάσει εν τω μεταξύ, να τον περιμένει να αποβιβαστεί, ώστε να τη συνοδέψει στο χωριό της. Για την περιήληψη βλ. και «The Sea», σ. 101-102 και «Παπαδιαμάντης», σ. 556-558.

<sup>17</sup> «Η ιστορία αναπτύσσεται από τέσσερις διαφορετικές προοπτικές. Από την προοπτική του ρομαντικού Μαθιού που βλέπει τη νυκτερινή βαρκάδα του με τη Λιαλιώ ως φυγή από την πατρίδα [...] για την ευδόωση του έρωτά του, ύστερα από πιθανά και απίθανα φανταστικά επεισόδια. Από την προοπτική της νοσταλγού Λιαλιώς, η οποία θέλει απλώς να γυρίσει στην πατρίδα της, αφού έτσι αποφεύγει την ξενιτιά και τον ηλικιωμένο άνδρα της. Από την προοπτική του μπαρμπα-Μοναχάκη που γνωρίζοντας τη γυναίκα του φροντίζει να προστατέψει και την τιμή της και το όνομά του. Τέλος από την προοπτική των συγχωριανών και των κωπηλατών που βιάζονται να “συλλάβωσι την βάρκαν μετά της γυναικός και του εραστού της” (3, 67) ηλεκτριζόμενοι “εκ του προσδοκώμενου απολαυστικού θεάματος” (3, 67)». Βλ. Γεωργία Φαρίνου Μαλαματάρη, «Η ειδυλλιακή διάσταση της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη», ό.π., σ. 75-76.

– Να έμβαινα σε μια βαρκούλα, τώρα-δα... έτσι μου φαίνεται... να φτάναμε πέρα!». (3, 45)

Η Λιαλιώ εκφράζει την επιθυμία της να πήγαινε στο νησί της, και ο Μαθιός προθυμοποιείται να την πραγματοποιήσει (3, 45). Ακολουθεί η περιγραφή του νέου.

«Ο νέος ίστατο πλησίον του αιγιαλού, όπου αλλεπάλληλα μετ' ελαφρού φλοίσβου προσπίπτοντα τα κύματα κατεπίνοντο υπό της άμμου, χωρίς ν' αποκάμνωσι ταύτα από το αιώνιον μονότονον παιγνίδιον, χωρίς να χορταίνει εκείνη από το αέναον αλμυρόν πότισμα. Η νεαρά γυνή ήτο επί του εξώστου της οικίας, την οποίαν είχεν ενοικιάσει όπως δεχθή αυτήν ο σύζυγός της, [...], οικίας κειμένης παρά τον αιγιαλόν, εντός και εκτός του κύματος, κατά την πλημμύραν την οποίαν θα έφερον ο νότος, ή την άμπωτιν την οποίαν θα επροξένοι ο βορράς». (3, 45)

Έχει αναφερθεί η παρουσία των παραθαλασσιών κατοικιών ήδη στα «Ρόδιν' ακρογιαλία». Εκεί ο συγγραφέας επισημαίνει την ύπαρξη της κοινότητας – αυτό άλλωστε υποδηλώνει και ο πληθυντικός αριθμός των σπιτιών. Στη «Νοσταλγό» το σπίτι ζωγραφίζεται απομονωμένο, δηλώνοντας έτσι τη μοναξιά της ενοίκου του.

Η εικόνα της βάρκας στην ακρογιαλιά αποτελεί άλλο ένα οικείο θέμα στη θαλασσογραφία του Παπαδιαμάντη.

«Η βαρκούλα επάτει επί της ξηράς και εταλαντεύετο επί της θαλάσσης, με την πρόραν χωμένην εις την άμμον, με την πρύμνην σαλευομένην από το κύμα, βαρκούλα ελαφρά, κομψή, οξύπρωρος, χωρούσα τέσσαρας ή πέντε ανθρώπους. [...]

Αλλά την εσπέραν εκείνην [...] είχαν αφήσει την φελούκαν μισοσυρμένην, με την πρόραν χωμένην εις την άμμον, με την πρύμνην σαλεύουσαν εις το κύμα, με τας δύο κώπας ακουμβημένας επί της πρύμνης, δύο ελαφράς κώπας, τας οποίας παιδίον μετ' απεριγράπτου χαράς θα εχειρίζετο καμαρώνων την δύναμίν του πολλαπλασιαζομένην υπό της φευγαλέας μαλακότητος του κύματος, ενδοτικής ως η αδυναμία μητρός προς χαϊδεμένον βρέφος, φέρον αυτήν όπου θέλει με τους κλαυθμηρισμούς και τας απαιτήσεις του· κώπας ως δύο πτέρυγας γλάρου, αίτινες φέρουσι το λευκόπτιλον σώμα του όρνιθος επιπολής της θαλάσσης, οδηγούσας την βαρκούλαν εις την αγκάλην και την αμμουδιάν της ακτής, ως εκείναι τον γλάρον εις το σπήλαιον του θαλασσοπλήγος βράχου». (3, 46-47)

Στα διηγήματα «Έρωσ-Ήρωσ» και «Για την περηφάνια», όπου εμφανίζεται ξανά η εικόνα της βάρκας στην αμμουδιά, η βάρκα υποκαθιστά την οικία, αφού οι ήρωες διανυκτερεύουν στη βάρκα τους, και όχι στο σπίτι τους. Εδώ η βάρκα γίνεται το μέσον για να πραγματοποιηθεί η επιθυμία των δύο ηρώων. Το πλεούμενο περιγράφεται ρεαλιστικά, τα περιγράμματα είναι καθαρά. Το επίθετο «κομψή» δίδει την εντύπωση της λεπτότητας στον σχεδιασμό. Η σελήνη τη νύχτα λειτουργεί ως εστία φωτός. Χωρίς να σταματά η θαλασσογραφία να είναι μονοθεματική, το ένα θέμα φαίνεται να τριχοτομείται: η βάρκα μισοσυρμένη στην ακρογιαλιά «σαλεύουσαν εις το κύμα», ένα παιδί κωπηλατεί μέχρι την ακρογιαλιά, ένας γλάρος πετάει μέχρι το «σπήλαιον του θαλασσοπλήγος βράχου». Το συνδυατικό στοιχείο ανάμεσα στα τρία θέματα και κεντρική εστία της θαλασσογραφίας είναι τα κουπιά

που εικονίζονται ως οι θαλάσσιες φτερούγες της βάρκας, ώστε να παραπέμψει η εικόνα στο πέταγμα του γλάρου.

Στη συνέχεια περιγράφεται το ρίζιμο της βάρκας στη θάλασσα.

«Ο Μαθιός εστήριξε τας δύο χείρας εις την πρόραν, ανεστύλωσε τους δύο πόδας όπισθεν, ώθησε με όλην την δύναμίν του, και η μικρά φελούκα ενέδωκε και έπεσε μετά πλαταγισμού εις την θάλασσαν». (3, 46)

Όπως μας πληροφορεί και ο Τριανταφυλλόπουλος, ο Παπαχρίστος αντέβαλε ένα χειρόγραφο της «Νοσταλγού» που βρέθηκε στο αρχείο του Απόστολου Παπαδιαμάντη με την υπογραφή του «Α. Παπαδιαμάντης» με το κείμενο της πρώτης δημοσίευσης στο περιοδικό *Εστία* και έδειξε την υπεροχή του κειμένου της πρώτης δημοσίευσης.<sup>18</sup> Οι παρατηρήσεις του Παπαχρίστου για την ποιότητα της περιγραφής του συγκεκριμένου θέματος στο χειρόγραφο και στο κείμενο της πρώτης δημοσίευσης αναδεικνύουν πόσο σημαντική είναι η μελέτη της παράδοσης του κειμένου, η προσεκτική αντιβολή των μαρτύρων του και η ανάδειξη του πιο αξιόπιστου μάρτυρα για την έκδοσή του.<sup>19</sup> Δεν παραθέτω το απόσπασμα από τη δημοσίευση της *Εστίας*, καθώς ο εκδότης των *Απάντων* ακολουθεί το κείμενο της *Εστίας*.<sup>20</sup> Παραθέτω όμως το κείμενο του χειρογράφου:

«Ο νέος έκυψεν ολίγον προς την πρόραν, ώθησε πά[ση] δύναμει την μικράν φελούκαν, ήτις ενέδωκε και έπεσε μετά πλαταγισμού εις την θάλασσαν».<sup>21</sup>

Όπως παρατηρεί ο Παπαχρίστος από την αντιβολή των δύο αποσπασμάτων, τεκμηριώνοντας έτσι και την αξιοπιστία του κειμένου της *Εστίας*:

«στο κείμενο του χειρογράφου δεν απεικονίζεται τόσο ζωηρά το ρίζιμο της φελούκας στη θάλασσα. Η απεικόνιση του κειμένου της *Ε[στίας]* είναι καλύτερη. Βέβαια και στις δύο παραλλαγές μία είναι η εικόνα. Μα μεγάλη διαφορά υπάρχει στην ίδια σε θέμα εικόνα. Στο κείμενο του χειρογράφου δίνεται ψυχρή και σχεδόν σχηματοποιημένη περιγραφή ενός περιστατικού. Οι λέξεις δεν κατορθώνουν να κλείσουν εκείνο που ο δημιουργός έχει στην ψυχή του και το αισθάνεται και το ζει. Κ' έτσι, του νέου οι κινήσεις παρουσιάζονται χαλαρές και βρίσκονται σε αντίθεση

<sup>18</sup> Βλ. στα «Υπομνήματα», *Άπαντα Γ*, σ. 668, και όλο το έκτο κεφάλαιο της μελέτης του Κώστα Α. Παπαχρίστου.

<sup>19</sup> Γενικότερα για τη σημαντική της εκδοτικής πρακτικής βλ. *Θεωρία και Πράξη των εκδόσεων της υστεροβυζαντινής, αναγεννησιακής και μεταβυζαντινής δημόδους γραμματείας. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi IVA*, Αμβούργο 28 -31.1.1999, Ηράκλειο 2001.

<sup>20</sup> Η μοναδική αλλαγή που κάνει ο Τριανταφυλλόπουλος στο συγκεκριμένο απόσπασμα είναι ότι διορθώνει το «αντεστήλωσε» της πρώτης δημοσίευσης σε «αντεστύλωσε», ακολουθώντας το κείμενο της έκδοσης του Βαλέτα, του Δικαίου και του Φέξη. Βλ. το κριτικό υπόμνημα στα *Άπαντα Γ*, σ. 46.

<sup>21</sup> Κώστας Α. Παπαχρίστου, *Ο άγνωστος Παπαδιαμάντης*, ό.π., σ. 79.

με το αποτέλεσμα που απ' αυτές επιτυγχάνεται. Ενώ στην παραλλαγή της *Εστίας* το ρίξιμο της φελούκας στη θάλασσα είναι απεικονισμένο με αδρές και καθαρές γραμμές, μεταφέρεται στον λόγο με όλη του τη ζωή και την κίνηση».<sup>22</sup>

### Προς τον Αγνώντα

Η επόμενη θαλασσογραφία, κατά την οποία οι δύο ήρωες ξεκινούν την νυκτερινή βαρκάδα τους, δίνει την εντύπωση του ρομαντικού σκηνικού για ειδυλλιακές στιγμές. Η εικόνα εστιάζει στη μορφή της Λιαλιώς.

«Εκάθισεν εις τας κόπας και άρχισε να ελαύνη. Εκείνη, εις την πρύμνην καθημένη, εδέχετο κατ' όψιν το ωχρόν φως της σελήνης, το οποίον επέχριεν ως με αργυράν κόνιν τους αβρούς χαρακτήρας του ωραίου προσώπου της. Ο νέος την κοιτάζεν δηλώς». (3, 48)

Η εικόνα διαπνέεται από ανάλαφρη διάθεση. Η ηρωίδα, ντυμένη όπως είναι στα άσπρα (3, 45), και φωτιζόμενη από το φεγγαρόφωτο, σχεδόν ταυτίζεται με το φεγγάρι.<sup>23</sup>

Η ακριβής αναφορά στην πορεία που ακολουθούν οι δύο νέοι τη σεληνοφώτιστη νύκτα του Μαΐου, αποτελεί άλλη μια ξενάγηση στο σκιαθίτικο θαλασσινό τοπίο όπως φωτίζεται από το φως της σελήνης. Ο Μαθιός και η Λιαλιώ ταξιδεύουν νοτιανατολικά του λιμανιού, περνούν από την Ασπρόνησο και κατευθύνονται προς τον Αγνώντα, το μικρό λιμανάκι του νησιού της ηρωίδας (3, 61). Πρώτα περνούν από τα νησάκια στο στόμιο του λιμανιού.

«Ήδη είχαν φθάσει εις το στόμιον του λιμένος, και ευρίσκοντο αναμέσον του κρημνώδους ακρωτηρίου, το οποίον εφαινέτο σχηματισθέν διά σεισμού ή καταποντισμού, αποτόμως διακόψαντος την χλοάζουσαν του βουνού αρμονίαν, και των δύο ή τριών νησίδων, αίτινες έφραττον νοτιανατολικώς τον λιμένα. Η σελήνη ολοέν υψούτο εις το στερέωμα, αμαυρούσα και τα τελευταία αστεράκια, τα οποία αφανή έλαμπον δειλώς εις τας γωνίας του ουρανού. Η θάλασσα εφρικία ηρέμα από την λεπτήν αύραν την εξακολουθούσαν να πνήη ως λείψανον του ανέμου, όστις την είχαν αυλακώσει από πρωίας. Ήτο νυξ του Μαΐου θερμή, και η λεπτή αύρα επί μάλλον δροσερώτερα καθίστατο καθόσον πελαγιωτέρα προσέπνεεν εις το στόμιον του λιμένος. Δυο αμαυροί όγκοι, επαργυρούμενοι και στυλπούμενοι αμυδρώς από το μελαγχολικόν φως της σελήνης, διεγράφοντο ο εις προς ανατολάς, ο άλλος προς δυσμάς, χωρίς να διακρίνωνται, εις τας διαλείψεις του φωτός και της σκιάς, αι λεπτομέρειαι του εδάφους. Ήσαν αι δύο γείτονες νήσοι. Μυστηριώδες θέλητρον απέπνεεν η σεληνοφεγγής νυξ. Η βαρκούλα έπλεεν εγγύς μιάς των νησίδων, εφ' ής εφαινόντο εναλλάξ φωτεινά και σκοτεινά σημεία, βράχοι στυλβοντες εις το φως της σελήνης, αμαυροί θάμνοι ελαφρώς θροούντες εις την πνοήν της νυκτερινής αύρας, και σπήλαια πληττόμενα υπό του φρίσσοντος κύματος, όπου εμάντευε τις την ύπαρξιν θαλασσίων ορνέων και ήκουε το εναγώνιον πτερύγισμα αγριοπεριστέρων

<sup>22</sup> Ο.π.

<sup>23</sup> Βλ. «The Sea», σ. 102.

πτοουμένων εις το πλατάγιασμα της κόπης και την προσέγγισιν της βαρκούλας». (3, 51)

Ο φωτισμός του σκηνικού αφήνει ασαφείς τις φόρμες. Ο συγγραφέας αναφέρεται συγκεκριμένα στον ήχο του κύματος, αναφορά που συνοδεύει συχνά την περιγραφή της θάλασσας. Τα θαλασσοπούλια υπονοούνται με τη νύξη στο φτερούγισμά τους, συμπληρώνοντας έτσι το θαλάσσιο σκηνικό με αθέατα αλλά παρόντα διά του ήχου τους μοτίβα. Η αντίθεση ανάμεσα στα φωτισμένα και τα αφώτιστα από το φεγγάρι σημεία του σκηνικού όπως και η ήρεμη κίνηση της θάλασσας και της λεπτής αύρας υποβάλλουν τη μυστηριακή ειδυλλιακή ατμόσφαιρα του νυκτερινού τοπίου.

Αφού έχει περιγραφεί ο χώρος όπως φαίνεται από τη βάρκα που πλέει «εγγύς μιας των νησίδων», το σκηνικό βαθαίνει με την αναφορά του φωτισμένου χωριού «πέραν βορειανατολικώς», και αμέσως μετά η περιγραφή επιδίδεται στην περιγραφή μιας λεπτομέρειας του πίνακα κυρίως για να συγκεντρώσει το ενδιαφέρον μας για άλλη μια φορά στον ήχο του κύματος κατά την πρόσκρουσή του σε έναν μικρό βράχο.

«Πέραν, βορειανατολικώς, εις μίαν κλιτύν του όρους εφείνοντο φώτα τρέμοντα, δεικνύοντα την θέσιν όπου την ημέραν εφείνοντο οι λευκοί οικίσκοι υψηλού άνω της θαλάσσης χωριού. Εις μικρόν βράχον παραπλεύρως της νησίδος, κοίλον και σπηλαιώδη, το κύμα προσπίπτον μετά βοής και ρόχθου πολλού επλατάγιζε, κ' εφείνετο εκεί, θορυβούσα εν τη γενική αρμονία της σεληνοφεγγούς θαλάσσης, χωριστή ορχήστρα, ήτις καθ' εαυτήν έκαμνε πλειότερον κρότον ή όσος εγίνετο εις όλας τας ακάλας, τους όρμους και τας αμμοουδιάς, εις όλας τας ακτάς και τους σκοπέλους όσους έπληττον τα κύματα». (3, 51-52)

Στην αρχή του διηγήματος τα κουπιά της βάρκας παρομοιάστηκαν με φτερούγες πουλιού. Στο παρακάτω απόσπασμα ο συγγραφέας επεξεργάζεται αυτήν την εικόνα με την πρόσθεση του Μαθιού.

«Αυθορμήτως ο Μαθιός ύψωσε τας κόπας και τας εκράτησεν επί μακρόν επί της κωπαστής, και έμεινεν εν ηρεμία, όμοιος με το λευκόν πτηνόν της θαλάσσης, το κύπτον χαριέντως προς το κύμα, ακινητούν επ' ολίγας στιγμάς, με την μίαν πτέρυγα κάτω, την άλλην άνω, πριν εφορμήση και συλλάβη το κολυμβών οψάριον και το ανυψώση ασπαίρον και λαχταρίζον εις τον αέρα». (3, 52)

Ο Μαθιός γίνεται όμοιος με λευκό θαλάσσιο πουλί με τη στάση που παίρνει κρατώντας τα κουπιά της βάρκας. Μία χαρακτηριστική εικόνα με κεντρικό θέμα την εφόρμηση του θαλάσσιου πουλιού για να συλλάβει την τροφή του και την εικόνα του ψαριού που σπαρταράει στο ράμφος του γίνονται ορατά μέσω της παρομοίωσης.



Κατατοπιστικός είναι επίσης ο αφηγητής στην περιγραφή του Ασπρόνησου, ενημερώνοντάς μας παράλληλα για τη συνέχεια του ταξιδιού καθώς προχωράει η νύκτα.

«Ήτο ήδη μεσονύκτιον, και το ρεύμα τους θαλάσσης ή το απόγειον της ξηράς, τους είχε εξωθήσει μικρόν κατά μικρόν, διότι δεν είχαν πηδάλιον, βορειότερον, αντικρύ εις τα τρέμοντα φώτα του υψηλού χωρίου, τα οποία εφαιόντο πλησιέστερον τώρα, και δίπλα εις το μεμονωμένον παρά την βορειοανατολικήν ακτήν βραχώδες νησίδιον, το οποίον ήτο η φυλακή ολίγων κονίκλων ριπτομένων εκεί από τους νησιώτας, και το ανάκτορον όλων των γλάρων και άλλων θαλασσίων ορνέων. Εκαλείτο δε Ασπρόνησον». (3, 56)

Ο κυρ-Μοναχάκης πληροφορείται από τα παιδιά του χωριού την απόδραση της συζύγου του. Έτσι με συντομία πληροφορούμαστε ξανά τη θαλάσσια διαδρομή των δύο νέων. Η απόδοση του θέματος με διαλεκτικούς τύπους υπογραμμίζει ότι ο Παπαδιαμάντης γίνεται θαλασσογράφος με σύνεργα τις λέξεις του. Η επιλογή του λεκτικού τύπου για την απόδοση του θέματος, δεδομένης μάλιστα της διαβάθμισης που παρουσιάζει η παπαδιαμαντική γλώσσα,<sup>24</sup> διαμορφώνει ανάλογα την ατμόσφαιρα της παπαδιαμαντικής θαλασσογραφίας.

«– Μη φοβάσαι, είπεν ο κυρ-Μοναχάκης, αν λες αλήθεια, δεν τρως ξύλο· μα έλα δω... ειπέ μου τι ξέρεις... γιατί...[...]  
– Μι φώναξι κι μένα κι μόδειξι αλάργα τ' βάρκα, μα τς αθρώπ' δεν τς είδια. Λέγαμι πως θελά γυρίσ'νε γλήγουρα πίσου· ύστια τς είδιαμι κι κάμανε περ' απ' τ'ν Πούντα κι βγήκανε όξ απ' του λιμάν'. Καρτιρούμι να γυρίσ'νε πίσου, δε γυρίσανε». (3, 62-63)

Σύμφωνα με τη Φαρίνου-Μαλαματάρη, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του διαλόγου είναι ότι «ενώ οι ενήλικες μιλούν στην κοινή νεοελληνική, τα παιδιά χρησιμοποιούν την τοπική διάλεκτο. Η διαφορά μπορεί ν' αποδοθεί στο ότι τα παιδιά μεταδίδουν μια πληροφορία γνωστή ήδη στον αναγνώστη. Επομένως τα λόγια τους θα εκλαμβάνονταν ως απλή επανάληψη, ενώ τώρα η επένδυση του μηνύματος με διαφορετική έκφραση δίνει και διαφορετική σημασία ή τουλάχιστο χροιά».<sup>25</sup> Σχετικά με το λεκτικό ιδίωμα, ο Ρωμαίος αναφέρει ότι το γλωσσικό ιδίωμα της Σκιάθου γίνεται το μέσο έκφρασης όλης της κοινωνίας του νησιού που μας ζωγραφίζει. Και «ο ζωγράφος αυτός κάνει επιλογή στους χρωματισμούς. Όταν η σκηνή έχει ενάργεια και παραστατικότητα καταφεύγει να χρησιμοποιεί ιδιωματικά στοιχεία για ν' αποδώσει τη φυσικότητα του ύφους. Αν ο ζωγράφος δεν αναμείξει το χρώμα της τοπικής διαλέκτου, τότε η τοιχογραφία γίνεται ξέθωρη και χάνει σημαντικό μέρος

<sup>24</sup> Για τους αναβαθμούς της γλώσσας του Παπαδιαμάντη βλ. την «Εισαγωγή» του Λίνου Πολίτη στο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Βαρδιάνος στα Σπόρκα*, εισαγωγή – σημειώσεις – επιμέλεια Λίνος Πολίτης, Αθήνα 1978, σ. XIII.

<sup>25</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 197.

από την καλλιτεχνική της αξία».<sup>26</sup> Τα ιδιωματικά στοιχεία «με την παρουσία τους επαυξάνουν το καλλιτεχνικό στοιχείο, και με το χρώμα τους κάνουν την εικόνα του λαϊκού νησιωτικού βίου τελειότερη».<sup>27</sup>

### Ξέρουν τι κάνουν τα ρέματα

Στο εξής στο διήγημα περιγράφεται η καταδίωξη από τον σύζυγο της ηρωίδας και προβάλλεται η συνέργεια των θαλασσιών δυνάμεων ώστε να καταφέρει η Λιαλιώ να φτάσει στον γενέθλιο χώρο προτού τους προφτάσουν. Επιχειρώντας να κατευθυνθούν προς το Τραχήλι, το ανατολικότερο σημείο της αντικρινής ακτής (3, 57), οι δύο νέοι διαπιστώνουν ότι τους ψάχνουν.

«Αλλ’ αι νύμφαι των νυκτερινών αυρών, αίτινες ήρχισαν να πνέωσιν από της ξηράς, ή των θαλασσιών ρευμάτων, των διαυλακούντων το μεταξύ των δύο νήσων πέραμα, φαίνεται ότι πολύ ευνόουν την Λιαλιώ. Διότι, μόλις είχαν απομακρυνθή ολίγας οργυιάς από το Ασπρόνησον, και παραπλεύρως των τριών μεσημβρινοανατολικών νησίδων, από το στόμιον του λιμένος, επρόβαλε μεγάλη σκαμπαβία, ήτις εν μεγάλη ταχύτητι έπλεεν, έχουσα την πρόραν προς το ακρωτήριο Τραχήλι, πλήττουσα με τας έξ κώπας τα ύδατα, τρέχουσα εις της θαλάσσης τα νώτα, ως τρέχει εις το λιβάδιον η δραπετίς του υποδρομίου φορβάς». (3, 57)

Η ταχύτητα με την οποία η σκαμπαβία κατευθύνεται προς το Τραχήλι παρομοιάζεται με το τρέξιμο στο λιβάδι αλόγου που έχει δραπετεύσει από τον υπόδρομο. Εναλλάσσεται το υγρό με το γήινο στοιχείο.<sup>28</sup> Σε άλλα διηγήματα τα καΐκια παρομοιάζονται «να “οργώνουν” τα κύματα ωσάν βοϊδάκια ζευγαρωτά» (3, 513. πβ. και 3, 200 και 3, 380).<sup>29</sup> Εδώ δημιουργεί ενδιαφέρον ότι αυτός που καταδιώκει (δηλ. η σκαμπαβία) παρομοιάζεται με έναν καταδιωκόμενο (φορβάς).

Η πεποίθηση της Λιαλιώς ότι έχει για αρωγό της θεϊκή βοήθεια και η επιβεβαίωση της εύνοιας των θεϊκών δυνάμεων από τον αφήγητη προβάλλουν τα θαλάσσια στοιχεία ως το μέσον για να τελεσφορήσει η προσπάθεια της Λιαλιώς. Απέναντι στην ανησυχία του Μαθιού αν έχουν ακολουθήσει τη σωστή πορεία, η ηρωίδα έχει καθησυχαστική στάση.

«– Δεν ήρθαμε θεληματικώς· μας έφεραν τα ρέματα.  
– Ξέρουν τι κάνουν τα ρέματα! Είπε με θεσπέσιον τόνον το Λιαλιώ, [...].  
Λέγουσα δε επίστευεν εκείνην την στιγμήν ότι υπάρχει νους εις τα άψυχα πράγματα, και ότι όλα υπόκεινται εις θεού τινος την επιστασίαν.

<sup>26</sup> Κώστας Ρωμάιος, «Το γλωσσικό ιδίωμα της Σκιάθου και οι διάλογοι του Παπαδιαμάντη», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, ό.π., σ. 197-198.

<sup>27</sup> Ο.π., σ. 202.

<sup>28</sup> Βλ. και «Μαυρομαντηλού» (2, 154-155).

<sup>29</sup> Βλ. Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 114.

Τω όντι, ήθελε φανή ότι η Νηρηίς των θαλασσιών ρευμάτων ή η Αύρα των απογείων πνοών είχαν ωθήσει εσκεμμένως και εκ προθέσεως προς το μέρος εκείνο την βαρκούλαν με το χαριτωμένον φορτίον της». (3, 57-58)

Τη συμμαχία της θάλασσας επιβεβαιώνει ο κυρ-Μοναχάκης, αποδίδοντας στη θάλασσα τα χαρακτηριστικά γυναίκας.<sup>30</sup>

«Η θάλασσα, φλύαρος καθώς η γυνή, είναι όσον αυτή εχέμυθος, και ποτέ δεν διηγείται το μυστικόν της. Όσον είναι δυνατόν να εύρη τις τα ίχνη των αλλοτρίων φιλημάτων επί των χειλέων της γυναικός, άλλο τόσον είναι δυνατόν να εύρη επί της αχανούς κυανής εκτάσεως τα ίχνη της βαρκούλας». (3, 66)

Για τον σύζυγο της Λιαλιώς, η θάλασσα είναι φλύαρη και εχέμυθη όπως η γυναίκα. Η αφήγηση επιμένει στην παρουσίαση της θεϊκής ευμένειας. Σύμφωνα με την Κωσταντινίδου, «ο ηλικιωμένος άνδρας της Λιαλιώς θεωρεί τις γυναίκες μυστηριώδη όντα που έχουν την εχεμύθεια και, υπονοείται, την ενδεχόμενη αστάθεια της θάλασσας. Αλλά πέρα από αυτό βλέπουμε ότι η Λιαλιώ συνδέεται άμεσα ή έμμεσα και με τις δυνάμεις της θάλασσας», όπως φαίνεται από την εύνοια που της δείχνουν.<sup>31</sup>

«Εις το πέλαγος, ανάμεσα εις το μεταξύ των δύο νήσων πέραμα, έπλεεν η βαρκούλα. Η φιλόφρων Ναϊάς των θαλασσιών ρευμάτων έφερε βοηθητικόν ρεύμα υπό την τρόπιν της, και η ευμενής Αύρα των απογείων πνοών έστειλεν ελαφράν ριπήν εις την πρύμνην της. η δροσερά πνοή, εδυνάμωσε τους βραχίονας και τους ώμους του νέου κ' έσφιγγε τους μυώνας της νεαρής γυναικός. Εκωπηλάτουσιν ως δύο ησκημένοι ερέται, τα ελαφριά κωπία δεν τους εκούραζον, και είχαν υπερβή ήδη το ήμισυ της υγράς οδού.

Όταν η σκαμπαβία, η τρέχουσα με δρόμον απολυτής φορβάδος, επλησίαζεν το ακρωτήριο Τραχήλι, τότε μόνον οι επ' αυτής ναυτικοί παρετήρησαν τη βαρκούλα». (3, 66)

Η απαλή πινελιά αποδίδει την επικουρία των μυθικών μορφών, ενώ πιο ρωμαλέοι τόνοι και πιο συμπαγή σχήματα επιλέγονται για τους νέους. Η εικόνα αποκτά μεγαλύτερη ένταση όταν οι ναυτικοί που επέβαιναν στη σκαμπαβία εντόπισαν τη βάρκα με τους νέους.

«Επί μίαν ώραν και πλέον επαίχθη κατά μήκος της ακτής εκείνης, ενώ η ωχρά σελήνη κατήρχετο ηρέμα προς δυσμάς, και η φωνή του αλέκτορος ηκούετο εκπέμπουσα το δεύτερον λάλημα ανά τας σπαρτάς επί των κλιτύων και των κοιλάδων αγροικίας, το παιγνίδιον του φοβερού και μεγαλοπλοκάμου οκτάποδος του κυνηγούντος την μαρίδα, και του καταδυομένου και φιλοπαίγμονος δελφίνος του θηρεύοντος την ζαργάναν. Η σκαμπαβίαν έτρεχε μετά ρυθμικού κρότου των κωπών επί των σιδηρών διχαλωτών σκαλμών, με δύναμιν απαισίου καρχαρίου, πομπώδης και μονότονος. Η βαρκούλαν έφευγε επί του κύματος ως ο φελλός, μετ' ελαφρού ως ο κρότος του φιλήματος φλοίσβου, απωθούσα με τας μικράς παιγνιώδεις κόπας της τα ύδατα, τα οποία την εθώπευον και την προέπεμπον τρέχοντα μαζί της, ως τιμητική συνοδία προηγούμενη και επομένη βασιλικού

<sup>30</sup> Έχει ήδη αναφερθεί στην ανάλυση της «Μαυρομαντηλούς» η επισήμανση της Ζαμάρου ότι η θάλασσα παρομοιάζεται συχνά με γυναίκα. Βλ. Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 116.

<sup>31</sup> Ελισάβετ Κωσταντινίδου, «Ο Παπαδιαμάντης και η παράδοση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού», ό.π., σ. 402. Βλ. και «The Sea», σ. 102.

άρματος, και θα έλεγε τις ότι αόρατοι Τρίτωνες την έφερον επιπολής του κύματος, διά να μη χάνη ταχύτητα με της τρόπιδος το βύθος». (3, 68)

Τα περιγράμματα είναι καθαρότατα. Διαφαίνεται η πρόθεση να αποδοθεί μια ρεαλιστική εικόνα. Δίδεται έμφαση στη σχεδιαστική λεπτομέρεια με τη χρήση κατατοπιστικών επιθέτων, προκειμένου να κατανοηθεί η σύνθεση. Μπορούμε να εικάσουμε μία τριπλή καταδίωξη: την καταδίωξη της μαρίδας από το φοβερό και μεγαλοπλόκαμο χταπόδι· την καταδίωξη της ζαργάνας από το καταδυόμενο και φιλοπαίγμον δελφίνι· την καταδίωξη της βάρκας από την σκαμπαβία που υποβάλλεται ως απαίσιος καρχαρίας. Ζωγραφίζονται με αυτόν τον τρόπο εικόνες πάνω και κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας. Η τριπλή καταδίωξη υφίσταται ταυτόχρονα και ως μονή καταδίωξη που μεταβάλλεται σχεδιαστικά μέσω των διαδοχικών μεταφορών. Η θαλασσογραφία ολοένα μετασηματίζεται για να αποδώσει την καταδίωξη. Διαπλέκονται οι φιλοπαίγμονες με τους φοβερικούς όρους, και ως εκ τούτου δημιουργείται μια εντύπωση ησυχαστικής-παιγνιάδους και συνάμα ανησυχαστικής κίνησης (απαλές πινελιές βγάζουν βίαιο αποτέλεσμα για να δημιουργηθεί μια υποψία θανάτου). Οι αόρατοι Τρίτωνες υπαινίσσονται έναν μαρρόκ απόηχο στην εικόνα.

Η Λιαλιώ έχει μοναδικό κίνητρο για την απόδρασή της να ελευθερωθεί από τη μοναξιά της με το να επιζητά την επιστροφή της στο πατρικό της σπίτι, γιατί «δεν μπορεί να ζήσει στα ξένα» (3, 60). Η θάλασσα γίνεται σύμμαχος της ηρωίδας και με αυτό τον τρόπο δικαιώνει την απόδραση της Λιαλιώς. Ο Μαθιός αντίθετα, έχει μεν μέσω της θάλασσας τη μοναδική ευκαιρία να βρεθεί κοντά στην αγαπημένη του,<sup>32</sup> όμως η ώθηση που δίνουν τα στοιχεία της φύσης στο πλεύσιμο του Μαθιού για να φτάσει το γρηγορότερο η ηρωίδα στην απέναντι όχθη, επισπεύδουν τον χωρισμό του από αυτή και υπό αυτή την έννοια αντιμάχονται τη διάθεση του ήρωα για την ανάπτυξη ενός ειδυλλίου.

### **«Η Καλλικατζούνα»**

Το διήγημα αναφέρεται σε ακόμα μία καταδίωξη, στην καταδίωξη μιας αλκυόνας από τους ανθρώπους που βρίσκονταν στο λιμάνι τη στιγμή της εμφάνισής της. Η απόπειρα των κυνηγών του θαλάσσιου πουλιού ούτε ευνοείται ούτε ευοδώνεται.

---

<sup>32</sup> «The Sea», σ. 101.

Προβάλλεται η ματαιοδοξία των κυνηγών καθώς, όπως εξηγεί ο αφηγητής, το κίνητρο της επίθεσής τους, είναι «διά το γέρας και το κατόρθωμα, ως αληθείς φίλαθλοι, παρά από γαστρονομική επιθυμιά» (4, 547), αφού η καλλικατζούνα «σχεδόν δεν τρώγεται, ή, τουλάχιστον, δεν χωνεύεται» (4, 546).

Το διήγημα αρχίζει με την περιγραφή του λιμανιού:

«Βορράς χιονιστής είχε φυσήξει. [...] Τα καφενεδάκια κάτω εις τον αιγιαλόν είχαν ανάψει τας θερμάστρας των. Μόλις έδειχνεν ο καιρός ότι ήθελε να καλοσυνέψη, και οι ολίγοι χασομέρηδες και τα γερόντια του χωριού, [...], καθώς και τα πληρώματα και οι ναύται από τα αλιευτικά καΐκια, τα οποία καταφεύγουν να στεγασθούν εις τον λιμένα, όταν είναι σφοδρά κακοκαιρία, ή όταν πλησιάζουν τα Χριστούγεννα, εκάμπνιζαν τον ναργιλέ των, ή έπαιζαν την κολτσίαν των γύρω εις τα τραπεζάκια. Άλλοι με τα κοντοβράκια και τις παλαιές γούνες των, με τα φέσια και τις γαλόσες των, Ποριώται, Κρανιδιώται, Αιγινίται, από τας δυτικές Σποράδας, άλλοι από τας Σποράδας τας Ανατολικάς, Μοσχονησιώται ή Τσεσμελήδες με τα σαρίκια και τας μανδήλας των, Μαρμαρινοί και Μπογιοινοί, ακόμη και Μαυροθαλασσίται από τον Πόντον.

Ο γέρο-Αναγνώστης ο Τζανιάκος, παλαιόν λείψανον των πάλαι καφετζήδων, εγόγγυζεν, έτρεχε, και ήθελε να τους ευχαριστήση όλους». (4, 541)

Περιγράφεται μια χειμωνιάτικη λιμενογραφία με κεντρικό θέμα τα παραθαλάσσια καφενεία.<sup>33</sup> Το καφενείο του λιμανιού περιγράφεται ως χώρος συγκέντρωσης όχι μόνο των κατοίκων της Σκιάθου. Με την αναφορά στις ασχολίες και την εμφάνιση των θαμώνων των καφενείων η θαλασσογραφία αποκτά λαογραφικό χρώμα.

Τη στιγμή που διαπιστώνεται η παρουσία της αλκυόνας, αρχίζει η καταδίωξη:

«Όταν εσημειώθη από τους έξω διαβάτας της προκυμαίας, και παρετηρήθη από τους έσω θαμώνας του καφενείου, το μέγα μαυρόπτερον, λεπτόπτερον, και οιονεί τριχωτόν πουλί, οι πρώτοι έτρεξαν προς το Μπούρτσι, την άχαριν και πετροκόρυφον χερσονησίδα οπού διαιρεί εις δύο τον λιμένα, κ' οι δεύτεροι άφησαν τους ναργιλέδες με τα μαρκούτσια επί των τραπεζών, κ' έτρεξαν προς τα έξω. Δέκα άνθρωποι είχαν διαβή ήδη τον διάβροχον μάλον, κ' έφθαναν εις το Μπούρτσι, απλώς διά να ίδουν. Είκοσι ή τριάντα παιδιά του δρόμου έλαβον χαλίκια, κ' ήρχισαν να πετροβολούν το περίεργον κολυμβητικόν ζών. Άλλοι κατόπιν τρέχοντες έκραζον:

— Μη ρίχνετε παιδιά! Θέλει τουφέκι [...]

Κάτω εις το χείλος της προκυμαίας ανά δύο ή τρεις νομάτοι έλυσαν τας δεμένας εις τους κρίκους βάρκας, και με δύο τουφέκια, και με τέσσαρα κουπιά, αι δύο βάρκες έσχιζαν τα κύματα, διά να φθάσουν μέχρι βολής το μαυροφόρον θαλασσοπούλι». (4, 546)

Η εικόνα της προκυμαίας είναι γεμάτη κίνηση. Με την αφορμή της καταδίωξης ο αφηγητής μάς περιγράφει το Μπούρτσι αποτιμώντας ταυτόχρονα αισθητικά τη χερσονησίδα. Το πλήθος των ανθρώπων που συμμετέχει στην καταδίωξη αποτυπώνει

<sup>33</sup> Θαλασσογραφία με το ίδιο θέμα είδαμε στα «Ρόδιν' ακρογιάλια» (4, 225-226) και στο «Μικρά ψυχολογία» (3, 601-602).

μία γενικευμένη στάση η οποία καταγγέλλεται στο κείμενο, και όχι μία ατομική, μεμονωμένη συμπεριφορά.

«Και άλλοι προσέτρεξαν επίκουροι με όπλα. Οι πυροβολισμοί επολλαπλασιάστησαν. Εν τω μεταξύ η καλλικατζούνα έπαιζε με το κύμα, η αλκυών έκτιζε την φωλεάν της εις τον αφρόν. Εβούτα, ανέδυνεν, εκρύπτετο, εφαιέτο, σχεδόν δεν εκινείτο επαισθητός, ούτε επτοείτο, αλλ' ενώ την έβλεπες προ μιάς στιγμής εδώ, έξαφνα την ανεκάλυπτες παρέκει, δύο οργυιάς μακράν. [...] Οι κυνηγοί έτρεχον ακούραστοι κοντά της, κατά γην και κατά θάλασσαν, πυροβολούντες αλύπητα. Εκένωσαν όλα τα πολεμοφόδιά των. Αι δύο βάρκες, και άλλη τρίτη ελθούσα κατόπιν, και έν μικρόν φελούκι με ένα μόνον ναυβάτην, όστις ήτο αυτός κωπηλάτης και κυνηγός, δεν κατώρθωσαν ποτέ να την πλησιάσουν μέχρι βολής, κ' έρριπτον στον βρόντον τα σκάγια των.

Τέλος η καλλικατζούνα ελοξοδρόμησεν, ετράπη προς τον σιρόκον, εις τα νοτιανατολικά, και απεμακρύνθη πόρρω εν απόπτω. Την τελευταίαν στιγμήν όλοι οι άνθρωποι, κυνηγοί, κωπηλάται, στρατιωτικοί και αγυιόπαιδες, είδον και εξεπλάγησαν ότι δεν ήτον πλέον μία, αλλά δύο καλλικατζούνες». (4, 547)

Άλλη μια θαλασσογραφία με θέμα το πέταγμα των αλκυόνων στην επιφάνεια της θάλασσας παρουσιάζεται στη «Γλυκοφιλούσα». Τα πουλιά πετούν προς τη θάλασσα αφού έχει κοπάσει μια φοβερή τρικυμία:

«Είχε σιγήσει ο φοβερός τυφών, και είχε κοπάσει η λαίλαψ, και η θάλασσα έβραζεν ακόμη με υπόκωφον βοήν, δεχομένη τα χωματόχροα και θολά ρεύματα των χειμάρρων, και ο άσπιλος πόντος είχε μιανθή από της γης τας ύλας. Ο ήλιος είχε φανή εις μίαν γωνίαν του ουρανού, τα σύννεφα είχαν συμμαζευθή εις μίαν άλλην γωνίαν. Ο ταύρος του Θεοδόση, [...] εξηκολούθη να βλέπη τας καλλικατζούνας, αίτινες είχαν κατέλθει προ ολίγου τίς οίδεν από ποίαν ανήλιον σπηλιάν, από τα ύψη των φοβερών αλιπλήκτων βράχων, και έκαμναν ως να εβουτούσαν τα ράμφη επιπολής του κύματος, και ετίναζαν τα πτερά διά να στεγνώσουν, και πάλιν έκαμναν ως διά να βουτήξουν. Τέλος εβούτηξαν όλοι εν σώματι, και ανελθούσαι εις το κύμα, ήρχισαν να πλέωσι κανονικώς, ως μικρός στολίσκος τελείως οργανισμένος, ηγουμένης μιάς, είτα δευτέρων ερχομένων δύο, και ακολουθουσών των λοιπών, δέκα ή δώδεκα, δύο μόνων ουραγών επομένων». (3, 79-80)

Στην «Καλλικατζούνα» ο συγγραφέας αξιοποιεί μία γνωστή θαλάσσια εικόνα, την εικόνα του θαλάσσιου πουλιού που πετά στο λιμάνι, και δημιουργεί ένα θέμα, την άπληστη καταδίωξη μιας αλκυόνας. Η κίνηση του πουλιού είναι παιχνιδιάρικη και χαριτωμένη, και έρχεται σε αντίθεση με τις συνθήκες της καταδίωξης. Το πέταγμα της αλκυόνας, και επίσης η συμπαράσταση της θάλασσας (αφού η αλκυόνα κρύβεται στη θάλασσα), είναι ενάντια στους «φιλάθλους». Οι κυνηγοί δεν κατορθώνουν να πλησιάσουν το θαλασσοπούλι σε απόσταση βολής. Όχι μόνο δεν πετυχαίνουν να τη σκοτώσουν, αλλά γελοιοποιούνται επειδή το πουλί παραμένει απτόητο και αλώβητο στους πυροβολισμούς τους, και επιπλέον γιατί στο τέλος του διηγήματος διαπιστώνεται η παρουσία και δεύτερης αλκυόνας.

Σύμφωνα με την ερμηνεία που δίδει ο Βαλέτας στο διήγημα, την οποία υιοθετεί και ο Οικονόμου, ο Παπαδιαμάντης στο συγκεκριμένο διήγημα «συμβολίζει τον

εαυτό του με το θαλασσοπούλι, που διώκεται παντοιοτρόπως, διά χλευασμών κι άλλων προσβολών κι εμποδίων εναντίον του, ιδίως απ' ορισμένους συγχωριανούς του, και διά πιέσεων των οικείων του, από μικρή ηλικία έως το τέλος του βίου του». Άλλωστε «μαρτυρίες μερικών παλαιότερων Σκιαθιτών, επιβεβαίωναν τους λιθοβολισμούς και τους χλευασμούς εναντίον του». Εντούτοις, ο Παπαδιαμάντης γράφει τα διηγήματά του παραμένοντας απτόητος όπως η αλκυόνα στο διήγημα.<sup>34</sup>

### «Τ' Μπούφ' του π'λι»

Αυτό που έχει ενδιαφέρον σε αυτό το διήγημα, όσον αφορά την οπτική γωνία από το οποίο εξετάζεται στην εργασία μου, είναι ότι εδώ έχουμε την περιγραφή μιας ζωγραφιάς και συγκεκριμένα μιας θαλασσογραφίας. Η καθημερινότητα ενός ανθρώπου και τα περιστατικά που τη χαρακτηρίζουν δίδουν την αφορμή για να σχεδιαστεί ένας πίνακας με αντίστοιχη θεματολογία.

Το διήγημα αναφέρεται στον καπετάν-Στέφο ο οποίος θεωρείται πολύ τυχερός άνθρωπος, (3, 649) γιατί όλες του οι υποθέσεις έχουν αίσια έκβαση χωρίς εκείνος να καταβάλλει ιδιαίτερη προσπάθεια. Για την καλοτυχία του οι άνθρωποι τον παρομοιάζουν με το πουλί μπούφο, επειδή το συγκεκριμένο πουλί εξασφαλίζει άκοπα την τροφή του.<sup>35</sup> Ο καπετάνιος φαίνεται να έχει με το μέρος του ακόμα και τα θαλάσσια στοιχεία. Η εύνοια του καιρού στα ταξίδια του καπετάν-Στέφου αποτελεί ένα ακόμα παράδειγμα που επιβεβαιώνει την καλοτυχία του:

«Άλλοι, ικανότεροι αυτού θεωρούμενοι ναυτικοί, μόλις απέπλεον, εύρισκον τους καιρούς εναντίους. Αυτός εύρισκε πάντοτε πρύμον τον άνεμον». (3, 651)

όπως επίσης και η πλούσια ψαριά που του απέδωσε ένα ναυαγισμένο «μικρόν σκάφος, παλαιόν, σαθρόν και άχαρι» το οποίο επισκεύασε, αφού το αγόρασε σε ευτελή τιμή (όταν το έβγαλε σε δημοπρασία η επιτροπή των Ναυαγίων) (3, 651-652).

<sup>34</sup> Βλ. Ζήσης Οικονόμου, *Ο Παπαδιαμάντης και το νησί του*, ό.π., σ. 30 -31 και Γιώργος Βαλέτας, «Ο άνθρωπος και η εποχή του», *Νέα Εστία*, 30, ό.π., σ. 12-13.

<sup>35</sup> Σύμφωνα με το κείμενο: «Όσον διά τον καπετάν Στέφον, οι τωρινοί πλοίαρχοι, είχαν ξεχάσει πλέον όλα τα παλαιά εγκώμια, και τον περιέγραφον ως “μπούφον”. Το όρνεον εκείνο, ως διηγούνται, φύσει ανίκανον να κνηγή, όπως κάμουν τ' άλλα αρπακτικά, κάθεται επί κλάδου ή επί βράχου, όπου η μαύρη μορφή του συγγέεται και γίνεται έν με το βάθρον και με την σκοπιάν του, ανοίγει μίαν σπιθαμήν το πλατύ και λαίμαργον στόμα του, και τα καημένα τα πουλάκια, απατώμενα από τον μέλανα γνόφον, καθώς πλέουν εις το κενόν, έρχονται ωσάν τυφλά και πέφτουν μέσα εις το χάσκον, το σπηλαιώδες στόμα του μπούφου. Ούτω πως του ήρχοντο όλαι αι υποθέσεις, όλαι αι επιχειρήσεις, του Στέφου. “Σαν τ' μπούφ' του π'λι”. Όπως στον μπούφον το πουλί» (3, 651).

Το ίδιο συμπέρασμα επαληθεύει και η αταραξία της καπετάνισσας, η οποία περιμένει τον άντρα της παραμονές Χριστουγέννων να καταπλεύσει στο λιμάνι παρά την καθυστέρησή του τη στιγμή που η τρικυμία μαίνεται. Η άφιξη του καπετάν-Στέφου γίνεται με μια σύντομη αλλά επιβλητική λιμενογραφία.

«Είχε νυκτώσει. [...] Κοντά τα μεσάνυκτα, [η καπετάνισσα] άνοιξε το παράθυρον. Τρικυμία εμαίνετο έξω. Ο βορράς εσύριζε.

Ήκουσε συριγμόν τροχαλίας και κρότον αλύσειως. Μέγας όγκος εφαινετο εις τον λιμένα αντικρύ του παραθύρου της. Μεγάλη βάρκα, φέρουσα φανόν, απεσπάσθη από τον μέγαν όγκον, κ' επλησίασε με βαρείαν κωπηλασίαν εις την προκυμαίαν.

–Καλώς σ' ήύρα, καπετάνισσα! Έκραξε μία φωνή από την βάρκαν.

–Καλώς την αγάπη μ' τη χρυσή! έκραξεν η κοκκινομαλλού, αναγνωρίσασα την φωνήν του συζύγου της». (3, 653)

Σε αυτή την εικόνα δεν υπάρχουν περιγράμματα. Το πλοίο περιγράφεται ως μεγάλος όγκος. Το δεσπόζον στοιχείο της εικόνας είναι ο ήχος. Ο ήχος του ανέμου και του πλοίου, η φωνή των προσώπων. Με τους ήχους αντιλαμβανόμαστε τα στοιχεία που περιλαμβάνει ο πίνακας. Μέσω της ασαφούς φόρμας του πλοίου, και της αναγνώρισης του θέματος του πίνακα από τους ήχους, δίδεται η εντύπωση της τρικυμίας μέσα στη νύκτα. Η ένταση που δημιουργεί το εξωτερικό περιβάλλον, χωρίς όμως να επενεργεί αρνητικά στον καπετάνιο και την καπετάνισσα, έρχεται σε αντίθεση με την εσωτερική ηρεμία που εκφράζουν οι ήρωες.

Στο διήγημα μια ρεαλιστική εικόνα γίνεται το χνάρι για να απεικονιστεί μια σχεδόν υπερρεαλιστική εικόνα. Όπως αναφέρεται στο διήγημα, ο σχετικός πίνακας ζωγραφίζεται από λαϊκό ζωγράφο και εκτίθεται σε παραθαλάσσιο καφενείο. Το παραθαλάσσιο καφενείο γίνεται και εδώ (όπως και τα «Ρόδιν' ακρογιάλια» και στην «Καλλικατζούνα») χώρος συνάντησης και χώρος παρατήρησης γεγονότων. Η ζωγραφιά περιγράφεται με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Ενώ και οι τρεις περιγραφές αναφέρονται στο ίδιο θέμα, οι πληροφορίες για να συμπληρωθεί η εικόνα παρέχονται διαβαθμισμένα από περιγραφή σε περιγραφή.

#### Πρώτη περιγραφή:

«Μίαν χρονιάν, εν τοσούτω, τις παραμονές των Χριστουγέννων, είχαν εκτεθή εις το καφενείον Λαυκιώτη, εις το παραθαλάσσιον, μία εικόν αυτοφουός ζωγράφου, μάλλον χρωματιστού ναύτου, ήτις παρίστανεν επί μακράς οθόνης τεραστίαν σκούναν, πλέουσαν με φουσκωμένα τα πανιά. Επί των κεραιών της εφαινετο μία περίεργος μορφή, έν άγνωστον είδος ζώου, με στόμα μέγα ανοικτόν, και γύρω εις την μορφήν ταύτην νέφος ζωυφίων πτερωτών, τα οποία έπιπτον εις το χάσκον στόμα.

Τι εσήμαινεν η εικόν αύτη; Πολλάι συζητήσεις εγίνοντο.

– Θα είναι τελώνιο που κάθισε στα πινά της σκούνας, έλεγεν εις.

– Θα είναι θαλασσινό όρνιο, που γητεύει τα πουλιά, έλεγεν άλλος.

– Είναι θαλασσαετός!... είναι σακκάς, πελεκάνος!

– Είναι... γλάρος!



- Μωρέ είναι μπούφος! είπεν ο γηραιός θαλασσινός.
- Μα γιατί έχει σαν ανθρωπινό μούτρο;» (3, 652-653)

#### Δεύτερη περιγραφή:

«Την επαύριον ο καπετάν Στέφος επήγεν εις το καφενεϊόν. Ένας αστεϊός μεταξύ των συναδέλφων του ναυτικών τον εφαντάζετο (πράγματι είχε δώσει νύξιν εις τον χρωματιστήν, πώς να τον ζωγραφίση) καθήμενον, ως επί κλάδου, επί της κεραίας και των εξαρτιών του ιδίου πλοίου του με κεφαλήν μπούφου και με ανθρωπίνην κατά τα άλλα όψιν, ανοίγοντα μίαν πήχυν το στόμα και μέσα εις το μαύρον χάσμα να πίπτουν ως τυφλά, ωσάν πτερωτά πουλάκια, τα χρυσά και αργυρά νομίσματα». (3, 653)

#### Τρίτη περιγραφή:

«Ο απλοϊκός ζωγράφος έβαλεν εις πράξιν την ιδέαν, κ' εσχεδίασε μεγάλην σκούναν ν' αρμενίζη πλησίστιος. Επάνω εις το κατάρτι της το πρυμναϊόν εξωγράφισεν ένα μέγαν ανθρωπόμορφον μπούφον, ωσάν καρφωμένον επί της κεραίας, με ηλίθιον μειδίαμα εις την όψιν, και εις το στόμα το χάσκον ως Άδης, βροχηδόν, αγεληδόν, πτεροφόρα και πτηνοειδή έπιπτον αμέτρητον πλήθος ναπολεόνια, τούρκικες λίρες, βενέτικα φλωριά, ρηγίνες και κολωνάτα». (3, 654)

Με την ολοκλήρωση και της τρίτης περιγραφής διασαφηνίζεται το θέμα του πίνακα. Ο πίνακας εικονίζει έναν ανθρωπόμορφο μπούφο στο πρυμναίο κατάρτι μίας σκούνας που αρμενίζει πλησίστιος, να έχει ανοιχτό το ράμφος για να πέφτουν σε αυτό φτερωμένα νομίσματα. Η ρεαλιστική εικόνα του μπούφου που χάσκει και δέχεται άκοπα την τροφή του, γίνεται το χνάρι για να απεικονιστεί εικόνα με υπερρεαλιστικές διαστάσεις, για να αποδοθεί δηλαδή ζωγραφικά η καλοτυχία του καπετάν Στέφου. Το διήγημα τελειώνει με την αξιολόγηση της εικόνας και την αποδοκιμασία του λαϊκού ζωγράφου από τον καπετάνιο, δηλαδή από τον ήρωα που στάθηκε η πηγή έμπνευσης της εικόνας.

- «Ο καπετάν Στέφος είδε την εικόνα και την επήνεσε.
- Μπράβον του μάστρο-Γιαννιού, την κατάφερε, είπε· κέρασέ τον ένα ρακί!
- Κ' έρριψε μίαν πεντάραν εις το τραπέζι». (3, 654)

### «Το Καμίνι»

Στο διήγημα έχουμε την περιγραφή του καμινόφουρνου του τόπου, που ονομάζεται Καμίνι (4, 205-206), και την περιγραφή ενός θαλάσσιου σπήλαιου με το ίδιο όνομα, Καμίνι,<sup>36</sup> «όπου και διαδραματίζεται η ισχνή πλοκή που ακολουθεί».<sup>37</sup> Το θαλάσσιο

<sup>36</sup> Σε θαλάσσιο σπήλαιο έχει γίνει ήδη αναφορά στην παρούσα εργασία στην ανάλυση των διηγημάτων «Η Μαυρομαντηλού» (2, 155), «Έρωσ-Ήρωσ» (3, 182), «Όνειρο στο κύμα» (3, 266-267), «Τα Ρόδιν' ακρογιάλια» (4, 238, 267) και «Η Νοσταλγός» (3, 51). Στο πρώτο και στο δεύτερο διήγημα τα θαλάσσια άντρα έχουν δευτερεύοντα ρόλο· συμπληρώνουν την τοπιογραφία των διηγημάτων δίδοντας έμφαση στον ήχο το πρώτο και το τρίτο, στο χρώμα και το φως το δεύτερο. Στο «Έρωσ-Ήρωσ» γίνεται αναφέρεται ως ο πιθανός χώρος για να ευοδωθεί ένα ειδύλλιο. Στα «Ρόδιν' ακρογιάλια» οι τέσσερις

άντρο με το όνομα Καμίνι περιγράφεται ως χώρος αναψυχής και ερωτικής ευτυχίας». <sup>38</sup> Είναι ο χώρος που συντελεί στην ευδωση της αγάπης της ηρωίδας.

«Αλλά το Καμίνι αυτό, περί ου ο λόγος τώρα, ήτο άσπιλον, έκτακτον και μοναδικόν... Ητο θαλάσσιον καμίνι.

Εκεί, άμα κάμψης τον κάβον της Πούντας, της άκρης του λιμένος, ολίγον προς ανατολάς, εις την αρχήν του πελάγους, πλησίον εις την Άρκον και την Τρυπ'τήν, τας δύο αδελφάς νησίδας, όπου η μία κρύπτεται όπισθεν της άλλης, όπως κόρη εντροπαλή, φοβουμένη ν' αντικρύση των ξένων τα βλέμματα, προσπαθεί να κρυφθή, όπισθεν των όμων της μητρός της, και αντικρύ εις το Ασπρόνησον, όπου οι γλάροι κρώζουν τον πλέον πένθιμον κρωγμόν των, όπου αντηχεί βαθιά εις τα θαλάσσια άντρα, εις τας φωλεάς, όπου κρύπτονται τ' αγριοπερίστερα με απότομον πτερυγισμόν, εκεί, όπου χορεύει συνωθούμενον από τρεις αιγιαλούς με φλοίσβον και πλαταγισμόν το κύμα· εκεί σχηματίζεται μέγα επιστεφές άντρον, με πλατύ χάσμα κυκλοτερές υψηλά, κομών από πλουσίαν λοφιάν κομάρων και σχοίνων· κάτω το στόμιον υψηλόν, θολωτόν, ανοίγεται εις το πέλαγος, οπόθεν εισρέει ακράτητον το κύμα εις βάθος πλέον ή αναστήματος ανδρός· μέσα εις το άντρον το ευρύ εισπηδά το διαηγές, αλμυρόν νάμα, πλήττει την μίαν πλευράν, πλήττει την άλλην, χορεύει, σκιρτά, και φαίνεται ως να ψάλλη με ιάμβους και αναπαίστους, εις Δώριον ήχον.

Η κάμιμος, Σωτήρ, εδρoσίζετο,  
οι παίδες δε χορεύοντες έψαλλον·

Ο των πατέρων Θεός ευλογητός ει.

Ούτω καλείται το Καμίνι· αξιοσημείωτον, αξιοθέατον πράγμα, θεόκτιστον. Είναι το πρότυπο όλων των καμινίων, το πρόπλασμα και υπόδειγμα αυτών. Είναι προωρισμένον να μη ανάπη, να μη καίη, να μη ερευγεται φλόγας· αλλά να δροσίζη καρδιάς, και οφθαλμούς και μέτωπα ανδρών. Χάρμα των αλιέων, σέμνωμα των λεμβούχων, των πορθμέων και ακταιωρών». (4, 206-207)

Ο αφηγητής φροντίζει να μας κατατοπίσει για τη γεωγραφική θέση του σπήλαιου. Έχουμε ήδη συναντήσει την περιγραφή της Πούντας στα «Ρόδιν' ακρογιάλια» (4, 232) και του Ασπρόνησου στη «Νοσταλγό» (3, 56). Στην περιγραφή του Ασπρόνησου και στα δύο διηγήματα δεσπόζει η παρουσία των θαλάσσιων ορνέων.

Όπως αναλύει η Φαρίνου-Μαλαματάρη, στο διήγημα η λέξη Καμίνι αναφέρεται σε δύο διαφορετικά αντικείμενα, στο θαλάσσιο Καμίνι και στο Καμίνι-φούρνος. Υπάρχει μεν ταυτότητα σημαινόντων, αλλά διαφορά και μάλιστα αντιθετική σχέση ανάμεσα στα σημαινόμενα και στα αντικείμενα αναφοράς τους. Όπως προκύπτει από τον συμβολισμό του καμινόφουρνου και του θαλάσσιου άντρου, το πρώτο αντιπροσωπεύει τον βασανιστικό χώρο της σκληρής βιοπάλης

---

ήρωες ανταμώνουν στη θαλασσινή σπηλιά, η οποία γίνεται έτσι ο χώρος που στηρίζει με τη φιλοξενία του την ανανέωση της επικοινωνίας του αφηγητή με τους συνανθρώπους του.

<sup>37</sup> «Η ηρωίδα, που είναι αναγκασμένη να συνάψει έναν ακούσιο γάμο, συναντά ως εκ θαύματος στο μέρος αυτό τον αγαπημένο της». Το αίσιο τέλος οφείλεται στην κάθοδο της κοπέλας μέσα στο θαλάσσιο καμίνι. Εκεί συναντά τον αγαπημένο της ως από μηχανής θεό ο οποίος της προτείνει να παντρευτούν. Βλ. Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 18-19 και Guy (Michel) Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος*, ό.π., σ. 391-392.

<sup>38</sup> Ρένα Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 18.

στην οποία είναι μπασμένη από μικρή η ηρωίδα – υποδηλώνει επίσης το μαρτύριο της φλογερής της αγάπης. Αντίθετα, «το Καμίни-σπήλαιο είναι ο χώρος της αναψυχής, που δε λειτουργεί απλώς ως πλαίσιο της δράσης ή ως χώρος ομόλογος με τον εραστή της ηρωίδας, που είναι ναύτης. Ο χώρος αυτός αποκτά νόημα από την αντίθεση ανάμεσα στη φλόγα και στη δροσιά. Είναι ο χώρος όπου η φλογερή αγάπη της ηρωίδας βρίσκει την ανταπόκριση και την πλήρωσή της. Γι' αυτό το θαλάσσιο καμίни “το προωρισμένον...να δροσίζη καρδιάς” (4, 207) περιγράφεται προκαταρκτικά ως ειδυλλιακός χώρος και ως τόπος ευχαριστίας και ευγνωμοσύνης μ' ένα εγκωμιαστικό και θρησκευτικό λεξιλόγιο».<sup>39</sup>

Ταυτόχρονα, το καμίни αντιπροσωπεύει και έναν πιθανό χώρο θανάτου.

«Πολλάκις η Τσούλα είχε πλησιάσει εις το χάσμα αυτό του πελάγιου άντρου, και είχε παρακύνει και κοιτάζει απλήστως κάτω εις τον βυθόν τον κυκλοτερή, με τας πλευράς του βράχου ένθεν και ένθεν, με το ανοικτόν στόμιον όπου εχόρευον ευθύμως μελωδικά τα κύματα. Και τώρα πάλιν, καθώς εσταμάτησαν τα πρόβατά της κ' εβοσκούσαν, η κόρη εστάθη σύρριζα εις το χάσμα του κοίλου βράχου, κ' εκοίταζε, κ' εσημάτιζεν ασυναρτήτους, ασκόπους φράσεις μέσα εις τον νουν της.

“Να είναι, τάχα, βαθιά κάτω το κύμα;...Κι αν πέση κανείς θα πλέγη, ή θα κτυπήση;...Μπορεί να δώσει κανείς ένα πήδημα από δω;...Πόσα μπόια είναι τάχα;”». (4, 209)

Όπως επισημαίνει ο Saunier, «η κάθοδος αυτή μέσα στο κάθετο καμίни, όπου σκέφτηκε προς στιγμήν η ηρωίδα να πέση ν' αυτοκτονήσει, πριν εμφανιστεί ο Νίκος, ο σωτήρας της, αποτελεί παραλλαγή μιας κρίσιμης όψης του μύθου: της πτώσης μέσα στην άβυσσο, ή μέσα στο πηγάδι».<sup>40</sup> Η ηρωίδα γοητεύεται από την ομορφιά του γιαλού.

«Εκάθισε κ' εκοίταζεν επιμόνως κάτω.

“Κοίταξε, τι όμορφος που 'ναι ο γιαλός! Τι γαλάζια, πράσινα, κοκκινωπά, ομορφούτσικα πράματα, κοχύλια, πορφύρες, χαλίκια!... [...]

Την ιδίαν στιγμήν, ω θαύμα! Είς ναύτης με την βαρκούλα του εισέπλευσε μέσα εις το Καμίни». (4, 209)

Με σχεδόν όμοιο τρόπο περιγράφει ο Κουμενής τον βυθό στη «Στοιχειωμένη καμάρα» (3, 636), προκειμένου να ωθήσει την κόρη του στην αυτοκτονία. Ο συγγραφέας πλουτίζει την εικόνα με χρωματικούς δείκτες για να αποδώσει την ομορφιά του βυθού. Αντίστοιχη περιγραφή του βυθού στην οποία κυριαρχεί η παρουσία του χρώματος, ενώ υποχωρεί το σχέδιο, συναντούμε στον «Γάμο του Καραχμέτη»:

«[...] επάνω στα γκρίφια, – και τα λαλαρίδια του γιαλού, κόκκινα, βυσσινιά, ρόδινα, γαλάζια, [[βιολετένια]] εκυλίωντο λι λι λι, λα λα <λα>, δώρα της

<sup>39</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 134-136.

<sup>40</sup> Guy (Michel) Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος*, ό.π., σ. 392.

θαλασσίας νεράιδας, ατίμητα, γλυκά αθύρματα των παιδιών, στην άκραν του γυαλού και της άμμου». (4, 494)

Στο «Καμίνι», με την επέμβαση του Νίκου, ο οποίος ως από μηχανής θεός αποτρέπει τον θάνατο κατευθύνοντας έτσι με παραμυθιακό τρόπο το διήγημα σε αίσια έκβαση, το θαλάσσιο πηγάδι γίνεται ο χώρος όπου συντελείται 'το νείκος' της ζωής πάνω στον θάνατο, όπως αντίστοιχα είχε συμβεί και με το καμίνι των τριών παιδών.

### «Η Φόνισσα»

Η θαλασσογραφία, όπως και η φυσιογραφία, στη «Φόνισσα» παρουσιάζει μια δυναμική και εμπυχωμένη φύση που συμμετέχει ενεργά στη δράση. Ο περιβάλλον χώρος κρατά εχθρική στάση απέναντι στην ηρωίδα. Η Φραγκογιαννού καταφεύγει στο θαλασσινό τοπίο επιδιώκοντας να διαφύγει από τους διώκτες της, που έχουν αντιληφθεί την ενοχή της για τον φόνο των παιδιών. Ελπίζει ότι οι θαλάσσιες σπηλιές, το Κοχύλι και η Σκοτεινή Σπηλιά, όπως και ο θαλασσόπληκτος βράχος με το εκκλησάκι του Άι Σώστη κτισμένο πάνω του, θα είναι χώροι ανάπαυσης και σωτηρίας γι' αυτήν. Αντίθετα, όχι μόνο δεν βρίσκει σύμμαχο το θαλάσσιο περιβάλλον, αλλά η ελπίδα της για σωτηρία και αναγέννηση διαψεύεται, καθώς ο χώρος στον οποίον καταφεύγει για να βρει τη λύτρωση από τα πάθη της γίνεται διώκτης της, και πολύ περισσότερο γίνεται ο αντίμαχος που θα εμποδίσει οριστικά την πραγματοποίηση του επιδιωκόμενου στόχου της. Στο τέλος του έργου, η θάλασσα γίνεται η καταστροφική δύναμη που φέρει τον θάνατο στην ηρωίδα.

### Το Κοχύλι

Η Φραγκογιαννού έχει πνίξει 3 κορίτσια (το εγγόνι της (3, 447) και τα δύο παιδιά του Γιάννη του Περιβολά (3, 463)), και έχει αφήσει αβοήθητη να πνιγεί η Ξενούλα της Προπαντίνας (3, 471). Καταδιώκεται από δύο αστυνομικούς και καταφεύγει στο Κοχύλι, θαλάσσιο σπήλαιο δύσβατο για τους ανθρώπους.

«Εκεί όπου είχαν αναβή η Φραγκογιαννού, ήτο το βουνόν του Κουρούπη, βορεινόν, βραχώδες, απάτητον, και τους πόδας του εφίλει και έπληττε το κύμα του πελάγους. Η θέα ηνοιόγετο προς την ακτήν της Μακεδονίας, την Χαλκιδικήν, και τον μέγαν Άθωνα.

Η θέσις όπου έφθασεν η καταδιωκόμενη γυνή εκαλείτο το Κοχύλι. Ανθρώπινος πους σπανίως επάτει εκεί. [...] Η Φραγκογιαννού ανεκάλυψε μικρόν

σπήλαιον, όλον ανοικτόν εις την θέαν του πελάγους, το οποίον ήτο το κυρίως Κοχύλι, κ' εκάθισεν ανέτως εις την χιβάδα εκείνην. Ήτο σχεδόν βεβαία ότι οι διώκται της δεν θα την έφθανον εκεί. [...]

Εκάθισεν εις την κόγχην του βράχου, κάτω από τους πόδας της έχουσα την βοήν και την μελωδίαν των κυμάτων, και άνω της κεφαλής της ήκουε την κλαγγήν των αετών και τους κρωγμούς του ιέρακος. Καθώς ηπλώθη η νύκτα, εφεγγοβόλησεν από άστρα το αχανές στερέωμα, και ο αήρ ο ευώδης θα ήτον ικανός να βαλσαμώσει και αυτά της γυναικός ταύτης τα “πάθια”. Το κογχυλοειδές άντρον ήτο μόνον ως τρία μπόια άνω από το κύμα, αλλ' ο βράχος έως κάτω ήτο τόσοσόν κάθετος, ώστε αδύνατον ήτο “βροτός ανήρ” ν' ανέλθη ή να κατέλθη. Ήτο θέσις καλή μόνον διά να πέση τις εις την θάλασσαν να πιγή, εάν το είχεν αποφασίσει». (3, 492-493)

Όπως συνηθίζει ο Παπαδιαμάντης, μας ενημερώνει για την ακριβή θέση της σπηλιάς. Το Κοχύλι βρίσκεται στο βουνό του Κουρούπη (από το Κοχύλι κατέβαινε η γριά Λούκαινα στο «Μυρολόγι της φώκιας» (4, 297)). Η εικόνα έχει προοπτικό βάθος τη Μακεδονία. Ο ήχος της εικόνας δηλώνει την απομόνωση του τοπίου. Η δυνητική έγκλιση για να εκφραστεί η πιθανή ευεργετική επενέργεια του ευωδιαστού αέρα στα «πάθια» της ηρωίδας, δηλώνει τη δυνατή αλλά τελικά απραγματοποίητη δράση του. Η κάθετη γραμμή η οποία αποδίδει τη φόρμα του βράχου όπου βρίσκεται η σπηλιά τονίζει την αγριότητα του τοπίου και υπονοεί έναν ρόλο του τοπίου που ταιριάζει στην περίπτωση της φόνισσας.

Το Κοχύλι εκτοπίζει τελικά τη φόνισσα, αφού σε αυτό το περιβάλλον η ηρωίδα θα δει εφιαλτικά όνειρα που θα τη στρέψουν σε φυγή και από αυτόν τον χώρο.

«Απεναρκώθη, και χωρίς να κοιμάται εντελώς, ωνειρεύετο. [...]

Ανετινάχθη φρίσσουσα, εξύπνησε [...]

Τότε ευθύς της ήλθε πάλιν ο ύπνος, βαθύς και διαρκέστερος. [...]

Εξύπνησε παραλογισμένη, φρίσσουσα. [...] Εδώ εις την κοίλην χιβάδα του βράχου, εις την βοήν του ερήμου αιγιαλού, υπήρχον πολλά φαντάσματα. Ο τόπος ήτον στοιχειωμένος, “Ας φύγω κι αποδώ!”» (3, 494-495).

Χαρακτηριστικό είναι ότι η Φραγκογιαννού, στο πλαίσιο του παραλογισμού της σύμφωνα με τον οποίο γι' αυτήν «όλα ήσαν άλλα εξ άλλων» και «κανέν πράγμα δεν είναι ακριβώς όπως φαίνεται, αλλά παν άλλο – μάλλον το εναντίον» (3, 446), μεταθέτει την ευθύνη της παρουσίας του εφιάλτη στον χώρο τον οποίο αντιλαμβάνεται ως στοιχειωμένο.

## Η Σκοτεινή Σπηλιά

Ο επόμενος θαλασσινός χώρος τον οποίον επιλέγει για να μην μπορέσουν οι αστυνομικοί να τη συλλάβουν είναι η Σκοτεινή Σπηλιά (3, 506).<sup>41</sup>

«Κάτω εις το Κακόρρεμα, χαμηλά εις το βάθος, σιμά εις την Σκοτεινήν Σπηλιάν, οι λίθοι εχόρευον δαιμονικόν χορόν την νύκτα. Ανωρθούντο, ως έμψυχοι, και κατεδίωκον την Φραγκογιαννού, και την ελιθοβόλουν, ως να εσφενδονίζοντο από αοράτους τιμωρούς χείρας. [...]

Ενίοτε, λίθοι τινές, από ύψος κατερχόμενοι, έπιπτον με ορμήν και κακίαν κατά του προσώπου της. Τους τελευταίους τούτους εφάινετο πράγματι ως να τους εσφενδόνιζεν αόρατος χειρ κατά της κεφαλής της.

Αφού τέλος, μετά τόσον λιθοβόλημα, έφθασεν εις την Σκοτεινήν Σπηλιάν, την πρώτην ημέραν, εκάθισε κι αγνάντευε το πέλαγος. Η Σπηλιά, η θαλασσόπληκτος, έχει διπλήν είσοδον, εκ τε της ξηράς και της θαλάσσης. Προς την θάλασσαν, το στόμιόν της χαμηλόν και στενόν, όσον διά να διέλθη μικρά βάρκα αλιέως. Η Φραγκογιαννού, αόρατος, από το μέρος της ξηράς, ήκουε τον υπόκωφον, επίμονον παφλασμόν του κύματος εις το στόμιον του άντρου. Το κύμα ανωρθούτο, επήδα, έπληττε την άνω φλιάν του στομίου, πάλιν ανεπήδα, εξέπεμπε μακρούς ωρυγμούς μανίας από τις αποθαλασσιές του βορρά, τότε στεναγμούς πόνου και πάθους από την φουσκοθάλασσαν. Κάτω εις το βάθος το άπατον, μυστήριον και σκότος σαλεύον. Μία ποτέ βάρκα, ως διηγούντο, ειπλεύσασα διά να συλλέξη καραβίδας και παγούρια, ενώ εις των ναυβατών είχεν αναρριχηθή εις το τρομερόν ύψος του βράχου διά να συλλέξη κρίταμα, εκάθισεν επάνω εις μίαν φώκην ζωντανήν φράττουσαν ακριβώς το πλάτος του στομίου. Το σκοτεινόν ζών ανεταράσσετο, ήσπαιρεν, η μικρά σκάφη επάλλετο, έτρεμε, και δεν ημπορούσε να υπάγη ούτε εμπρός ούτε οπίσω. Ο ναυβάτης ο εντός της βάρκας εκτύπησε την φώκην μ' ένα πέλεκυν, την αιμάτωσε, το κύμα εκοκκίνησεν επ' ολίγον. Η φώκη ήσπαιρεν εν αγωνία. Ο νεαρός αλιεύς κατώρθωσε να σφίγξη τον λαιμόν με μίαν θηλειάν, και καλέσας τον άλλον σύντροφόν του εις βοήθειαν κατώρθωσε τη βοήθεια αυτού, με κίνδυνον να βουλιάξη η φελούκα, ν' ανασύρη επάνω την φώκην». (3, 512-513)

Έχοντας υποστεί τον λιθοβολισμό της φύσης, η οποία, όπως φαίνεται από την αφήγηση, συμπεριφέρεται σαν να κατευθύνεται από αόρατη δύναμη, η ηρωίδα καταφεύγει στη Σκοτεινή Σπηλιά. Ήδη έχει επισημανθεί η προσοχή που δίνει ο συγγραφέας στην αποτύπωση της φόρμας και του ήχου του κύματος. Αν οι ωρυγμοί και οι στεναγμοί του κύματος συσχετιστούν με την εχθρική διάθεση της φύσης που είχε εκδηλωθεί προηγουμένως, το κύμα δείχνει να φανερώνει με τη σειρά του την αντίθεσή του προς τη φόνισσα. Η αφήγηση ξεδιπλώνει μια ιστορία με σκοπό να αναδείξει το βάθος και το μυστηριώδες σκοτάδι του βυθού στην είσοδο της σπηλιάς. Η εικόνα –γεμάτη από αγωνία και ένταση– ζωγραφίζεται μέσω της ενθύμησης της ιστορίας του σπηλαιίου που περιγράφει το περιστατικό με τη φώκια η οποία είχε σφηνώσει στο στόμιό του και είχε ακινητοποιήσει μια μικρή βάρκα, και έχει ως θέμα

<sup>41</sup> Για να αποδώσει την επιθετικότητα της φύσης εναντίον της Φόνισσας, ενδεχομένως ο συγγραφέας να αξιοποίησε το φαινόμενο των κατολισθήσεων το οποίο παρατηρείται στην ακτή του Κουρούπι, (όπως αναφέρεται στα «Κρούσματα», 3, 544), περιοχή στην οποία βρίσκεται η Φραγκογιαννού (3, 492).

της τον πνιγμό του ζώου (προκειμένου να πλεύσει η βάρκα), θέμα συναφές με τις ιστορίες των πνιγμών που αναπτύσσονται στο έργο.

Από αυτή τη σπηλιά η γριά Χαδούλα αγναντεύει το πέλαγος.

«Η γριά Χαδούλα αγνάντευεν, αγνάντευεν εις το πέλαγος. Ας ήτο και τώρα, να φανή, να πλησιάση μία βάρκα! [...]

Έβλεπεν, έβλεπεν, ανοιχτά εις το πέλαγος, μακράν έξω, πολλά πανιά, λευκά ιστία, σαν του γλάρου τα φτερά. Βρατσέρες, γολέτες, μικρά καΐκια, τα έβλεπε ν' αρμενίζουν, να οργώνουν τα κύματα, ωσάν βοϊδάκια ζευγαρωτά. Άλλα έπλεον πόρρω προς βορράν, άλλα κατήρχοντο προς νότον, άλλα αρμενίζαν προς ανατολάς ή προς δυσμάς, τέμοντα σταυροειδώς τους ολκούς, τας βαθείας ορατάς αύλακας, τας οποίας άφηναν όπισθεν των τα πρώτα. Είτα πολλά ρεύματα διεχαράσσοντα το πέλαγος, από τα οποία εφαινετο η θάλασσα ωσάν κεντητή, πεποικιλμένη. Έβλεπεν, εωσότου τα μάτια της “έκαμαν γυαλιά” να βλέπη.

Η Φραγκογιαννού έβγαλεν από το καλάθι της το παλαιόν κιτρινωπόν χράμι, το μάλλινον, το οποίον είχε διά να τυλίγεται όταν ήθελε να κοιμηθή και δεν είχε ύπνον, εσηκώθη ορθή, ανεπέτασε την μαλλίνην σινδόνα, κ' άρχισεν εκθύμως να τη σείει. Έκαμνε σήματα, απηλπισμένα σήματα προς τους ναυτίλους, να έλθουν να την επάρουν μαζί των. Έβλεπον, δεν έβλεπον οι ναυβάται τα σημεία της; Από κανέν πλοίον δεν απήντησαν εις τον πόθον της, εις τας τόσας προσπαθείας της. Τα λευκά ιστία έφευγον με τον άνεμον εις το κύμα, [...]

Το λευκάζον και κιτρινωπόν ράκος τής έφυγεν από την χείρα: το επήρεν ο άνεμος, και το έρριπεν επί της κεφαλής και των ώμων της γυναικός.

– Αυτό θα είναι το σάβανό μου! εμιθύρισε πικρώς μειδιώσα η Φραγκογιαννού.

Τέλος, καθώς εκάθισε κάτω επί του βράχου, βλέπει μίαν βάρκαν, μικράν φελούκαν, να έρχεται, παραπλεύουσα την ακτήν. Είχε μικρόν ιστίον και δύο κουπιά, τα οποία έτυπτον ραθύμως το κύμα. Έπλεεν εξ ανατολών κ' επλησίαζε προς τον έρημον βράχον, εις το άσυλόν της. [...] Όταν η φελούκα επλησίασεν, είδεν ότι ο εις εκ των τριών επιβατών της, [...] εφόρει στρατιωτικήν στολήν. [...] Η Φραγκογιαννού, μόνον είδεν ότι ήτο “τακτικός”, και γελασμένη εκρύβη βαθύτερα όπισθεν του βράχου». (3, 513-514)

Σε αυτήν την περιγραφή, συναντούμε ξανά τη συμπλοκή εικόνων της ξηράς με εικόνες της θάλασσας: τα σκάφη οργώνουν τα κύματα σαν βοϊδάκια ζευγαρωτά και αυλακώνουν τα κύματα. Η θάλασσα ζωγραφίζεται όμοια με κέντημα, έτσι όπως τη χαράζουν τα ρεύματα. Ξεχωριστή λεπτότητα στην κίνηση παρατηρούμε τη στιγμή που το μάλλινο χράμι φεύγει από τα χέρια της Φραγκογιαννούς και την καλύπτει.

Η θαλασσογραφία που περιγράφει τη θέα του πελάγους επέχει θέση λυτρωτικής διεξόδου, όπως την αντιλαμβάνεται η ηρωίδα. Γρήγορα επέρχεται η διάψευση, αφού τα πλεούμενα που βλέπει να αρμενίζουν την αγνοούν παντελώς, παρά τις απεγνωσμένες προσπάθειές της. Η κορύφωση της διάψευσης έρχεται όταν το σκάφος που πλησιάζει τη σπηλιά όχι μόνο δεν της παρέχει την ποθητή σωτηρία, αλλά θα γίνοταν αντίμαχος στην περίπτωση που ο αστυνομικός ο οποίος επέβαινε στη φελούκα διαπίστωνε την παρουσία της ηρωίδας.

Τα εφιαλτικά όνειρα την ακολουθούν και στη Σκοτεινή Σπηλιά:

«Την νύκτα απεκοιμήθη εις την κρύπην της, μέσα εις την υγράν άλμην της Σπηλιάς. Βόμβοι εθορύβουν εις τα ώτα της. Το κύμα υπό τους πόδας της ερρόχθει με παρατεταμένους ωρυγμούς λύσσης. [...]

Κάτω εις τους πόδας, εις το βάθος της Σπηλιάς, ερρόχθει το κύμα...Εβραζεν, έβραζε, και το άντρον μετεβάλλετο εις στέρναν, και το νερόν της στέρνας εβρυχάτο μ' έναρθρον φωνήν: – Φόνισσα! – Φόνισσα !

Η δυστυχής εξύπνησε έντρομος» (3, 514-515).

Η εικόνα εντείνει τον ήχο του κύματος στο σημείο ο ήχος να εισδύει ακόμα και στους εφιάλτες της Φόνισσας. Στη διάρκεια ενός ακόμη εφιαλτικού ονείρου, η σπηλιά εμψυχώνεται και μεταβάλλεται σε στέρνα που της απαγγέλλει την κατηγορία της ενοχής για τον φόνο των παιδιών. Η περιγραφή της φύσης συνάδει με την ψυχολογία της φόνισσας, προβάλλοντας έτσι τα συναισθήματα και τις εσωτερικές της μεταπτώσεις. Όταν η Φραγκογιαννίου ονειρεύεται τον Καμπαναχμάκη να της προτείνει να πάει προς τον Άγιον Σώστην, αλλάζει η ψυχολογία της και ταυτόχρονα αλλάζει και η περιγραφή της θάλασσας. Το σκηνικό μεταβάλλεται, η εικόνα γαληνεύει: οι παρατεταγμένοι ωρυγμοί λύσσης του κύματος γίνονται φλοίσβος και κελάρυσμα, ενώ τα χρώματα της νύκτας δίνουν τη θέση τους στα χρώματα της ανατολής.

«Η Φραγκογιαννού εξύπνησε την ώραν του λυκαυγούς με μικράν γαλήνην εις την ψυχήν, ενώ το κυανούν και πορφυρίζον του στερεώματος καταντικρύ της συνεχέετο με το μαυρογάλανον του πόντου, και αύρα, δρόσος, φλοίσβος, κελάρυσμα απετέλουν ηδείαν συζυγίαν αρμονίας εις τας αισθήσεις της». (3, 515)

### Άγιος Σώστης

Η Φραγκογιαννού εγκαταλείπει τη Σκοτεινή Σπηλιά και κατευθύνεται στον Άγιο Σώστη, το ερημητήριο όπου ο γέροντας εκεί, όπως η ίδια υπολογίζει, θα μπορούσε να τη φυγαδεύσει και να τη σώσει από τους διώκτες της (3, 514-515). Ο αφηγητής μάς δίνει τη γενική περιγραφή της περιοχής όπου βρίσκεται το ερημητήριο:

«[Ο] Άγιο[ς] Σώστης, παλαιόν αναχωρητήριον μετά ερήμου ναΐσκου, το οποίον έκειτο επί μικρού θαλασσοπλήκτου βράχου, όστις απετέλει σκόπελον ή μικρόν νησίδιον παρά την βορείαν, μικρόν προς δυσμάς κλίνουσαν, κρημνώδη ακτήν, και με την άμπωτιν των υδάτων, το νησίδιον εγένετο μικρά χερσόνησος [...)].» (3, 515)

Προσπαθώντας να φτάσει στον Άι-Σώστη η ηρωίδα αντιμετωπίζει μια εχθρική θάλασσα και μία αμμουδιά που υποβοηθεί το έργο της θάλασσας να οδηγήσει τη φόνισσα στον θάνατο με τρόπο όμοιο με τον τρόπο που η ίδια θανάτωνε τα παιδιά: η φόνισσα πνίγεται στο πέραμα του Αγίου Σώστη.



«Εἰς ὀλίγα λεπτά τῆς ὥρας κατήλθε τὴν ἀκτὴν, κ' ἐφθασεν εἰς τὰ χαλίκια τοῦ αἰγιαλοῦ, εἰς τὴν ἄμμον. Ἀντίκρυσεν τὸν ἀλίκτυπον βράχον, ἐπάνω εἰς τὸν ὁποῖον εφάινετο ὁ παλαιὸς ναῖσκος τοῦ Ἁγίου Σώζοντος. Ὁ λαϊμὸς τῆς ἄμμου, ὁ ἐνῶνων τὸν μικρὸν βράχον με τὴν στερεάν, μόλις ἀνεῖχεν ἓνα δάκτυλον ὑπεράνω τοῦ κύματος. Τώρα ἤρχιζε νὰ γίνεταὶ πλημμύρα. Ἡ Φραγκογιαννοῦ ἐστάθη καὶ ἐδίστασε. [...]

Ἡ Φραγκογιαννοῦ ἔτρεξεν, ἔκαμε τὸν σταυρὸν τῆς, κ' ἐπάτησεν ἐπάνω εἰς τὸ πέραμα τῆς ἄμμου. Ἡ ἄμμος ἦτον ολισθηρὰ. Τὸ κύμα ἀνήρχετο, εφούσκωνε. Ἡ γυνὴ ὀπισθοδρόμησε. Δεν εἶχεν ἄλλην σανίδα σωτηρίας. Οὔτε αὐτὴν, τὴν παρούσαν, μάλιστα δεν εἶχε.

Τὸ κύμα ἀνέβαινε, ἀνέβαινε. Ἡ Φραγκογιαννοῦ ἐπάτει. Ἡ ἄμμος ἐνέδιδε. Οἱ πόδες τῆς ἐγλιστροῦσαν.

Ὁ βράχος τοῦ ἁγίου Σώζοντος ἀπεῖχε περὶ τὰς δώδεκα ὀργυῖας ἀπὸ τὴν ἀκτὴν. Ὁ λαϊμὸς τῆς ἄμμου, τὸ πέραμα, θα ἦτο πλέον ἢ πεντήκοντα βημάτων τὸ μήκος.

Τὸ κύμα τὴν ἐφθασεν ἕως τὸ γόνυ, εἶτα ὡς τὴν μέσην. Ἡ ἄμμος ἐγλιστροῦσε. Εἴνετο βάλλος, λάκκος. Τὸ κύμα ἀνήλθεν ἕως τὸ στέρνον τῆς. [...]

Ἡ Φραγκογιαννοῦ ἀπεῖχεν ἀκόμη ὡς δέκα βήματα ἀπὸ τὸν Ἄι-Σώστην.

Δεν εἶχε πλέον ἔδαφος νὰ πατήσῃ· ἐγονάτισεν. Εἰς τὸ στόμα τῆς εἰσήρχετο τὸ ἀλμυρὸν καὶ πικρὸν ὕδωρ.

Τὰ κύματα εφούσκωναν ἀγρίως, ὡς νὰ εἶχον πάθος. Ἐκάλυψαν τοὺς μυκτῆρας καὶ τὰ ὠτα τῆς. Τὴν στιγμὴν ἐκείνην τὸ βλέμμα τῆς Φραγκογιαννοῦς ἀντίκρυσεν τὸ μπιστάνι, τὴν ἐρημον βορειοδυτικὴν ἀκτὴν, ὅπου τῆς εἶχον δώσει ὡς προῖκα ἓναν ἀγρὸν. [...]

– Ω! νὰ τὸ προικιὸ μου! εἶπε.

Αὐταὶ ὑπῆρξαν αἱ τελευταῖαι λέξεις τῆς. Ἡ γραῖα Χαδοῦλα εὔρε τὸν θάνατον εἰς τὸ πέραμα τοῦ Ἁγίου Σώστη, εἰς τὸν λαϊμὸν τὸν ἐνῶνοντα τὸν βράχον τοῦ ἐρημητηρίου με τὴν ξηρὰν, εἰς τὸ ἥμισυ τοῦ δρόμου, μεταξύ τῆς θείας καὶ τῆς ἀνθρωπίνης δικαιοσύνης». (3, 519-520)

Ὁ συγγραφεὴς ἀξιοποιεῖ ἓνα φυσικὸ φαινόμενο, τὸ φαινόμενο τῆς ἀμπωτῆς καὶ τῆς πλημμυρίδας τῆς θάλασσης γιὰ νὰ τελειώσει τὴν ἱστορία τῆς «Φόνισσας». Τὸ νὰ καταφέρει νὰ φτάσῃ κανεὶς στὸ ἐρημητήριον τοῦ Ἁγίου Σώστη ἦταν ἐφικτὸ ὅταν τὰ νερά ὑποχωροῦσαν. Γίνεται ὁμως ἀνέφικτο γιὰ τὴ Χαδοῦλα, ὅταν ἐκεῖνη περνάει τὸν λαϊμὸ που ἐνώνει τὴν ξηρὰ με τὸν βράχον τοῦ μοναστηρίου. Ἐκεῖνη ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ ἀρχίζει νὰ γίνεταὶ ἡ πλημμύρα που πνίγει τὴ φόνισσα.

Τὸ πέρασμα τοῦ Ἄι-Σώστη, εἶναι, ὅπως ἀναφέρεται στὸ κείμενο, τὸ σημεῖο μεταξύ τῆς ἀνθρώπινης καὶ τῆς θεϊκῆς δικαιοσύνης. Σύμφωνα με τὴν Κωσταντινίδη, τὸ σημεῖο στὸ ὁποῖο πνίγεται ἡ Χαδοῦλα σὲ φυσικὸ τοπογραφικὸ καὶ ἠθικὸ ἐπίπεδο εἶναι πέρα ἀπὸ τὴν ἐπικράτεια τῶν ἀρχῶν που ἀντιπροσωπεύουν τὸ ἀνθρώπινο δίκαιο. Τὸ πέρασμα βρίσκεται ἐπίσης λίγο πρὶν τὸν Ἄι-Σώστη, λίγο πρὶν δηλαδὴ τὴ θεϊκὴ δικαιοσύνη. Ὅπως ἀναφέρει ἡ μελετήτρια, ὑπάρχει ἐπίσης καὶ ἡ θεϊκὴ δικαιοσύνη, ἡ αἰώνια ζωὴ ἢ ἡ καταδίκη. Ἡ Χαδοῦλα δεν φτάνει τὸ ἐρημητήριον τοῦ Ἁγίου Σώστη καὶ δεν ἐξομολογεῖται. Δεδομένου ὅτι στὴ χριστιανικὴ πίστη ἡ ἄφεση ἀμαρτιῶν δίδεται μέσω τῆς ἐξομολόγησής, ἡ Χαδοῦλα δεν ἐμφανίζεται νὰ σώζεται. Ἀκόμα καὶ ἡ πρόθεσή τῆς νὰ ἐξομολογηθεῖ στὸν γέροντα δεν βασίζεται σὲ ἀληθινὴ

μετάνοια, αλλά είναι το τελευταίο της καταφύγιο να δραπετεύσει από την ανθρώπινη δικαιοσύνη. Η αφήγηση αφήνει ανοικτό το θέμα της κρίσης της φόνισσας. Έτσι η Κωσταντινίδη καταλήγει με την άποψη ότι το τελείωμα της «Φόνισσας» φαίνεται να επιβεβαιώνει τη θεολογική θέση ότι η τελική κρίση του Θεού είναι άγνωστη. Η μοναδική δικαιοσύνη που απονέμεται στη φόνισσα είναι η δράση της θυμωμένης θάλασσας που σκοτώνει τη Χαδούλα σύμφωνα με τον αρχαίο νόμο της αντεκδίκησης: οφθαλμός αντί οφθαλμού, πνίξιμο αντί πνιξίματος.<sup>42</sup> Όπως όμως σχολιάζει ο Τριανταφυλλόπουλος, τα νερά που σκέπασαν τη Φόνισσα «είναι η καταδίκη όχι της ίδιας –αυτή “ευρίσκεται εις το άπειρον έλεος του Θεού” όπως αλλού λέει για όλους τους νεκρούς ο Παπαδιαμάντης–, αλλά του έργου της».<sup>43</sup>

### «Οι Ναυαγοςώσται»

Μέσα από την εικόνα της ανέλκυσης των ναυαγίων γίνεται ένα σχόλιο για την ανθρώπινη πλεονεξία και για την αντιπαράθεση των θαλάσσιων στοιχείων σε αυτήν. Δεκέμβριο μήνα, μια μεγάλη νάβα ολλανδική, «πελώριον σκάφος, φορτωμένον με αγγεία, σίδηρον και τινά υφάσματα», βυθίζεται «παρά την Κεφάλαν, την απότομον υψηλήν ακτήν, πλησίον επισφαλούς βορεινού όρμου» (3, 369). Η αναφορά σε πλοίο μη ελληνικής εθνικότητας στα νερά της Σκιάθου –και γενικότερα σε πλεούμενο που δεν ανήκει σε Σκιαθίτες– αποτελεί εξαίρεση στην παπαδιαμαντική διηγηματογραφία [πρβλ. και στο «Ενιαύσιον θύμα» την αναφορά στο αυστριακό θωρηκτό κατά τον αποκλεισμό του 1866 (3, 222)].

Οι Σκιαθίτες πηγαίνουν την επόμενη μέρα για πλιάτσικο πεζοί, επειδή «ο μαινόμενος βορράς» δεν επέτρεπε να φθάσουν στον τόπο του ναυαγίου με τις βάρκες τους. «Με γάντζους, με απόχες, με σχοινία και με κοντάρια», ακόμα και καταδυόμενοι μέχρι το πλοίο, ανασύρουν όση λεία μπορούσαν και την κρύβουν στη Σπηλιά για να τη μεταφέρουν τη νύκτα με τις λέμβους τους (3, 368-371). Το βράδυ, όταν επιστρέφουν για να πάρουν τα λάφυρα, ο Λούκας προτείνει να τα μεταφέρουν αμοίραστα, ενώ ταυτόχρονα φροντίζει να βαρυφορτώσει τη βάρκα του με το επιχείρημα ότι «είναι και καινούργια, γερή και καλοφτιασμένη». Στο ταξίδι της επιστροφής η φύση, πρωτοστατούντος του ανέμου, φαίνεται να τιμωρεί το πλιάτσικο

<sup>42</sup> «The Sea», σ. 107.

<sup>43</sup> Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, *Δαιμόνιο Μεσημβρινό*, ό.π., σ. 143-144.

και την πλεονεξία του Λούκα. Έτσι, ενώ την νύκτα ο «άνεμος εμετριάσθη και ο καιρός εφαινότο ότι εβελτιώθη»

«Εις τον πλουν πάλιν ο άνεμος εσφοδρύνθη κ' εφουρτουνιάσθησαν όλοι. Η βάρκα του Λούκα, ως πολύ βαρυφορτωμένη, ηναγκάσθη να κάμη σχεδόν γενικήν αβαρίαν». (3, 371)

### «Στο Χριστό στο Κάστρο»

Η εικόνα του σκάφος μέσα στη θαλασσοταραχή είναι συχνή στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία. Ο πνευματικός ορίζοντας στον οποίο εντάσσεται κάθε διήγημα ενεργοποιεί τον τρόπο που ζωγραφίζεται η τρικυμία και τον ρόλο των θαλάσσιων στοιχείων. Στο «Ναυαγίων Ναυάγια» ο αφηγητής εκθέτει την άμεση σχέση που έχει η αρετή του ανθρώπου με την παρουσία της φύσης και συγκεκριμένα της θάλασσας.

«Όταν το πονηρόν πνεύμα μαστίζη, κατά θείαν παραχώρησιν, τους εναρέτους των ανδρών, καίτοι μαινόμενον και λυσσών, μετά φόβου και ακουσίου ευλαβείας εγχωρεί εις το έργον. Αλλ' όταν παραδοθώσιν εις την εξουσίαν του Σατανά τινές των φίλων του, πολλάκις αυτοί εκείνοι δι' ων προ μικρού κατεβασάνιζε κ' ετυράννει άλλους πάλιν φίλους του ή και εχθρούς του, μετ' αγρίας χαιρεκακίας εκτελεί το έργον του, το οποίον συνίσταται εις το να καταστρέφη και φονεύη τους ιδίους καλοθελητάς του». (2, 502)

Η δοκιμασία στήνεται μέσω του θαλασσινού στοιχείου, μέσω της τρικυμίας. Τα φυσικά στοιχεία, μέσω της θαλασσοταραχής παρουσιάζονται ως φορέας πνεύματος αντίπαλου προς τον άνθρωπο, για να καθρεφτίσουν το ήθος του, ή αλλιώς μια πνευματική κατάσταση, να δείξουν δηλαδή ότι τα βάσανα του ανθρώπου έχουν αιτία πνευματική, την αμαρτία. Ως τέτοια, επιτρέπεται η δράση τους, με την επισήμανση ότι το ποσοστό της κατίσχυσής τους πάνω στο ανθρώπινο στοιχείο εξαρτάται από το ποσοστό της επίδρασης που ασκούν σε αυτό. Το θαλασσινό στοιχείο καταξιώνει τη στάση των ηρώων και αναδεικνύει την αρετή τους με το να «εγχωρεί» τελικά στο έργο τους, ή απαξιώνει τη στάση τους και φανερώνει την παράδοσή τους στο 'πονηρόν πνεύμα' με το να γίνεται το μέσο της καταστροφής τους.

Ανάλογα με το ήθος που θέλει να διαγράψει ο συγγραφέας: ρυθμίζει το ζουμ· διαβαθμίζει την εικόνα ως προς το σχέδιο και το χρώμα αφαιρώντας, προσθέτοντας, εναλλάσσοντας τις φόρμες των εικονιστικών στοιχείων· διαβαθμίζει το μένος της θαλασσοταραχής, παραλλάσσει σχεδιαστικά το σκάφος έως και τη συντριβή του· διαβαθμίζει την παρουσίαση του ανθρώπινου στοιχείου έως και την αποσάθρωσή του.

Όσον αφορά το διήγημα «Στο Χριστό στο Κάστρο» ο Θέμελης αναφέρει ότι όλο το διήγημα «είναι μια τολμηρή δοκιμασία και δραστήρια περιπέτεια μέσα από φυσικούς κινδύνους».<sup>44</sup> Ο Βαλέτας γράφει ότι κάποτε «οι φυσικές δυνάμεις αντιστρατεύονται τις ηθικές».<sup>45</sup> Η άποψή μου είναι ότι καταξιώνουν τις ηθικές μέσω του σχήματος της αντίθεσης, και επομένως γίνονται για άλλη μια φορά οι εικονιστικές σημάνσεις ενός ήθους.<sup>46</sup>

#### Από τη Σκιάθου μέχρι το Κάστρο

Η θαλασσογραφία στο «Χριστό στο Κάστρο» ακολουθεί τον περίπλοκο της Σκιάθου από την πόλη μέχρι το Κάστρο. Ο καπετάνιος του σκάφους, ο Στεφανής, περιγράφει σύντομα τη διαδρομή:

«—Στες τρεις, στες τέσσερες, παπά, για να μην πέση ο αέρας, να τον έχουμε πρύμα ως τες Κουκ'ναριές, για να 'χουμε μέρα μπροστά μας. Από κει ως το Μανδράκι κι ως τον Ασέληνο, τραβούμε σιγά-σιγά με το κουπί. Από κει ως τις Κεχρεές κι ως την Αγία Ελένη, θα μας παίρνη αγάλι-αγάλια με το πανάκι. Κι απ' την Αγία Ελένη, κ' εκεί, αν δεν μπορέσουμε να μ'ντάρουμε...». (2, 283)

Περιγράφω τη θαλασσογραφία από τη στιγμή που φτάνουν στις Κεχρεές, όπου αναμένεται και από τον καπετάνιο ότι θα έχουν θαλασσοταραχή. Σε τρεις σειρές και με ναυτική ορολογία προσημαίνεται η θαλασσογραφία που θα ακολουθήσει με θέμα την τρικυμία. Διαβεβαιώνεται ότι ο κίνδυνος είναι υπαρκτός αλλά προσπελάσιμος.

«— Κι χωρίς να τότε γυρίση στο μαΐστρο, εγώ σ' λέω πως απ' την Κεχριά κ' εκείθεν' έχουμε θαλασσίτσα, είτε τρίβων τας χείρας ο Στεφανής. Αυτά είναι αποθαλασσιές και δε λείπουν, κατάλαβες κι ο κόρφος μπουκάρει ολοένα, κι ούλο στρίβει. Μα δε μας πειράζ' ημάς αυτό». (2, 282)

Οι τρικυμίες που περιγράφονται στο παπαδιαμαντικό έργο παρουσιάζουν διαβαθμίσεις όσον αφορά την εκδήλωση και τη ζωγραφική απεικόνιση του

<sup>44</sup> Γιώργος Θέμελης, *Ο Παπαδιαμάντης και ο κόσμος του*, Αθήνα 1991, σ. 38.

<sup>45</sup> «Παπαδιαμάντης», σ. 561.

<sup>46</sup> Αντιγράφω την υπόθεση από τον Βαλέτα: «Δύο βιοπαλαιστές που πήγαν παραμονή Χριστουγέννων να κόψουν ξύλα είναι κλεισμένοι απ' το χιόνι πάνω στο Κάστρο και κινδυνεύουν να πεθάνουν χωρίς τροφή, χωρίς ρούχα. Κανείς δεν μπορεί να τους πάει βοήθεια, ούτε απ' τη στεριά που είναι κλεισμένη απ' τα χιόνια, ούτε από τη θάλασσα που είναι αγριεμένη κι απλησίαστη. [...] Ο παπάς του χωριού μπροστά σε αυτά τα εμπόδια, υψώνει το χρέος και καταφέρνει τους χωριάτες να τον ακολουθήσουν. Μπαίνουν σ' ένα καϊκι, [...] και πέφτουν στη θάλασσα. Η περιγραφή της φουρτούνας και του κινδύνου από τα μαινόμενα στοιχεία, μέσα στη χριστουγεννιάτικη νύκτα, είναι δραματική. [...] Με πολύν αγώνα και κόπο πιάνουν σ' ένα θαλασσόβραχο και βγαίνουν στην ακτή, βρίσκουν το μονοπάτι, ανοίγουν δρόμο μέσα στα χιόνια και φτάνουν στο Κάστρο. Το έπαθλο είναι διπλό. Σώζουν τους αποκλεισμένους συνανθρώπους και λειτουργούν στον πανάρχαιο ναό του Χριστού». Βλ. «Παπαδιαμάντης», σ. 561.

μαινόμενου στοιχείου. Τη διαβάθμιση τη διαπιστώνουμε στην παρακάτω θαλασσογραφία, που συνοψίζει τη θαλάσσια δοκιμασία στην κλιμάκωσή της:

«Ήτο μεσημβρία ήδη, και δεν έφθασαν ακόμη εις την Κεχρεάν, την ωραιάν μελαγχολικήν κοιλάδα, [...] Όταν έφθασαν εις την Κεχρεάν, συνέβη [...] τα κύματα ήρχισαν να ογκούνται κατάπρωρα του μικρού σκάφους, και η βάρκα με το λευκόν πανίον της, και με τον φλόκον και την αντένα της, ήρχισε να σκιρτά επί των κυμάτων, ομοία με Ελληναλβανόν χορεύοντα ηρωικούς χορούς με τον λευκόν χιτώνα ανεμίζοντα, με τον ένα βραχίονα τριγωνοειδή εις την μέσην, με τον άλλον υψιτενή και παίζοντα τα δάκτυλα. [...]

Ήδη ο ήλιος επιφανείς ακόμη μίαν φοράν, έκλινε προς την δύσιν. Ήτο τρίτη και ημίσεια ώρα. Και ο ήλιος εξαμήλωνεν, εξαμήλωνε. Και η βαρκούλα του μπαρμπα-Στεφανή με το ανθρώπινον φορτίον της, εχόρευεν, εχόρευεν επάνω εις το κύμα, πότε ανερχομένη εις υγρά όρη, πότε κατερχομένη εις ρευστάς κοιλάδας, νυν μεν εις την ακμήν να καταποντισθή εις την άβυσσον, νυν δε ετοιμή να κατασυντριβή κατά της κρημνώδους ακτής. Και ο ιερεύς [...] Κι ο μπαρμπα-Στεφανής [...] Κ' η θεια το Μαλαμώ [...] Και τα κύματα έπληττον την πρώραν, έπληττον τα πλευρά του σκάφους, και εισορμώντα εις το κύτος εκτύπων τα νώτα, εκτύπων τους βραχίονας των επιβατών. Και ο ήλιος εξαμήλωνεν, εξαμήλωνε. Και η βαρκούλα εκινδύνευε ν' αφανισθή. Και η απορρώξ βραχώδης ακτή εφαινετο διαφιλονικούσα την λείαν προς τον βυθόν της θαλάσσης. [...]

Τέλος ήρχισε να σκοτεινιάζη. Ενύκτωσεν ακριβώς την στιγμήν καθ' ήν θα έβλεπον αντικρύ το Κάστρον, ου απείχον τώρα δύο ακόμη μίλια. Νέφη συσσωρευμένα προς ανατολάς ημπόδιζον να φανή το παρήγορον φέγγος της σελήνης. Αλλ' ο άνεμος, αντί να πέση, εδυνάμωνε, και αγρίευε και εθέριευε, και ο πλους κατέστη αδύνατος του λοιπού. Δεν έβλεπον πλέον ούτε εμπρός ούτε δεξιά τίποτε, ειμή δύο όγκους φαιούς, αμαυρούς. Ευτυχώς ο μπαρμπα-Στεφανής εγνώριζε καλά το μέρος.

– Εδώ, εδώ, είν' ένα λιμανάκι, παπά, κατ' απ' το Πρυϊ, αποκάτ' απ' την Αγία Αναστασιά, στα Μποστάνια. [...]

Και προσήγγισαν με πολύν κόπον και αγώνα και βάσανον, βρεγμένοι, θαλασσοπνιγμένοι, μισοπαγωμένοι». (2, 288-290)

Η θαλασσογραφία αρχικά ζωγραφίζεται με μαλακούς τόνους. Το σχέδιο είναι διαυγές όπως και η δομή του πίνακα: αποδίδεται έτσι η στερεότητα του σώματος της βάρκας. Η τρικυμία αποδίδεται με παιχνιδιάρικη διάθεση και με φροντίδα στην επισήμανση του σχεδίου. Η έμφαση στην απόδοση των λεπτομερειών, αφού ο συγγραφέας προσανατολίζει το βλέμμα μας έως και στους βραχίονες των επιβατών, κάνει την εικόνα να γίνεται καθρέφτης του ορατού κόσμου: ο συγγραφέας δημιουργεί την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας μέσα από την προσήλωση στη λεπτομέρεια. Ο ορίζοντας αλλάζει δυναμικά. Η εικόνα χρωματίζεται αρχικά με τα θερμά χρώματα του μεσημεριού που δίδουν τη θέση τους στα χρώματα της δύσης, τα οποία διαβαθμίζονται με το χαμήλωμα του ήλιου. Η αξιοποίηση της μεταφοράς δίδει τη δυνατότητα στον συγγραφέα να ζωγραφίζει την εικόνα του διαπλέκοντας όρους της στεριάς με όρους της θάλασσας. Στην πορεία η κίνηση γίνεται όλο και βιαιότερη, και το σκοτεινίασμα των χρωμάτων σβήνει τα περιγράμματα, εξαλείφει το σχέδιο και

μένει μόνο το ψυχρό μαύρο για να τονίσει τη μεγιστοποίηση του κινδύνου. Την ίδια στιγμή η ένταση εκτονώνεται με το «ευτυχώς» του αφηγητή.

«Η αποφασιστικότητα στη δικαιολογημένη ανάληψη μιας επικίνδυνης αποστολής φέρνει ευχάριστα αποτελέσματα».<sup>47</sup> Ο παπα-Φραγκούλης και συνταξιδιώτες του όχι μόνο καταφέρνουν να φτάσουν στο Κάστρο, περνώντας έτσι από τον κίνδυνο της θάλασσας στην ασφάλεια της ξηράς, αλλά, αφότου έχουν φτάσει, γίνονται η αφορμή να σωθεί ο καπετάν Κωσταντής με τους υπόλοιπους επιβάτες του σκάφους του που είχε παρασυρθεί από την τρικυμία.<sup>48</sup>

«Το εξοκείλαν πλοίον ήτο το γολετί του καπετάν Κωσταντή [...]. Προ δύο ημερών ήτο προσωρμισμένος εις την Δάφνην, τον μεσημβρινόν όρμον του Αγίου Όρους, άλλ' ο βοριάς τον εξούριασε, αι αλυσίδες των ακυρών του εκόπησαν υπό της βίας του ανέμου, και παρεσύρθη [...]. Και το γολετί ξυλάρμενον μετά ματαίας προσπαθείας, παρεσύρθη υπό της τρικυμίας προς τας νήσους, όπου την νύκτα εκείνην των Χριστουγέννων, οι αγωνιόντες ναυβάται είδον έξαφνα φως, ως φάρον οδηγούντα αυτούς, τους πυρσούς ους είχαν ανάψη έμπροσθεν του ναΐσκου του Χριστού οι τραχείς αιπόλοι». (2, 298)

### Στο Κάστρο

Με το που ανεβαίνουν οι ταξιδιώτες στο Κάστρο ο αφηγητής μάς δίνει την περιγραφή της τοποθεσίας στην οποία είναι κτισμένο. Ο συγγραφέας περιγράφει το Κάστρο και τον περιβάλλοντα χώρο και σε άλλα διηγήματα, συντομότερα ή εκτενέστερα. Η Φαρίνου-Μαλαματάρη, εξετάζοντας την οργάνωση της παπαδιαμαντικής περιγραφής, αναλύει τις τρεις εκτενέστερες περιγραφές του Κάστρου στη διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη (την περιγραφή στον «Φτωχό Άγιο», στο «Χριστο στο Κάστρο» και στα «Κρούσματα»)<sup>49</sup> Με αφορμή την περιγραφή του Κάστρου στο «Χριστό στο Κάστρο» παραθέτω και άλλες περιγραφές του Κάστρου για να φανεί πώς παραλλάσσει ο συγγραφέας το ίδιο θέμα, ανάλογα με τις ενδοκειμενικές σκοπιμότητες, αφήνοντας ταυτόχρονα κάποια σταθερά σημεία αναφοράς:

«Το φρούριον τούτο, όπερ αλλαχού περιεγράψαμεν, ήτο γιγαντιαίος βράχος φυτρωμένος εκεί παρά το πέλαγος, προεκβολή της γης προς τον πόντον, ως να έδειχνεν η ξηρά τον γρόνθον εις την θάλασσαν και να την προεκάλει φοβερός μονοκόμματος γρανίτης αλίκυπος, όπου γλαύκες και λάροι ήριζον περί κατοχής, διαφιλονικούντες πού αρχίζει η κυριότης τού ενός και πού σταματά η δικαιοδοσία του άλλου. Προσφιλής σκοπός του Βορρά και των γειτόνων του, του Καικίου και του Αργέστου, ων το

<sup>47</sup> *Αφηγηματικές Τεχνικές*, σ. 129.

<sup>48</sup> Γιώργος Θέμελης, *Ο Παπαδιαμάντης και ο κόσμος του*, ό.π., σ. 38.

<sup>49</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 122-134.

στάδιον ευρύ εκτείνεται αναμέσον της Χαλκιδικής, του Θερμαϊκού, του Ολύμπου και του Πηλίου· μεμονωμένος υψιτενής βράχος, εφ' ού οι κάτοικοι εξ ανάγκης είχαν κλεισθή διά φύλαξιν των πειρατών και των βαρβάρων, εγκαταλιπόντες αυτόν έρημον μετά το 1821, ότε εκτίσθη η σημερινή μεσημβρινή πολίχνη». (2, 292)

Σε αυτή την περιγραφή περιγράφεται ο γιγαντιαίος βράχος στον οποίο είναι κτισμένο το φρούριο, τα πουλιά που τον κατοικούν και οι άνεμοι των οποίων ο βράχος είναι «προσφιλής σκοπός». Η έμφαση δίδεται στη μεγαλοπρέπεια και την αγριότητα του βράχου του με τη χρήση επιβλητικών επιθέτων: «γιγαντιαίος βράχος», «φοβερός μονοκόμματος γρανίτης αλίκυπος», «μεμονωμένος υψιτενής βράχος». Τονίζονται τα σχήματα και τα μεγέθη, υπονοείται ακόμα και η μονοκοντυλιά στο ζωγράφισμά της φόρμας του βράχου με το επίθετο «μονοκόμματος», ενώ απουσιάζουν οι χρωματικοί δείκτες.

Σύμφωνα με την ανάλυση της Φαρίνου-Μαλαματάρη, η περιγραφή αυτή είναι σύντομη γιατί λειτουργεί ως προετοιμασία της περιγραφής της εκκλησίας που ακολουθεί. Το Κάστρο ορίζεται ως ο τόπος ανάμεσα στην ξηρά και τη θάλασσα. Η περιγραφή όμως δεν στοχευει μόνο στο να «εξεικονίσει το “αμφίβιο” τοπίο. Περισσότερο προβάλλει το νόημα του χώρου ως ορίου ανάμεσα στην ξηρά και τη θάλασσα και συνδηλώνει την ασφάλεια της ξηράς στις επιθέσεις της θάλασσας, αλλά και την ερημιά της βραχώδους ξηράς κοντά στη θάλασσα». Η περιγραφή έχει οριοθετική λειτουργία και, ευρισκόμενη στο μέσο του διηγήματος, χωρίζει και συνδέει το πρώτο τμήμα του διηγήματος, που αναφέρεται στο επικίνδυνο χειμωνιάτικο θαλασσινό ταξίδι, με το δεύτερο τμήμα του διηγήματος, που περιγράφει την εγκατάσταση στο Κάστρο και τη μετάβαση στην εκκλησία, η οποία γίνεται με τη σειρά της ο χώρος της ασφάλειας, της σωτηρίας και της θαλπωρής.<sup>50</sup>

### **«Τα Μαύρα κούτσουρα»**

Ο Αγάλλος σεργιανίζει στα σοκάκια του Κάστρου και αγναντεύει το πέλαγος:

«Εξήλθε να περπατήσει ανά τα στενά σοκάκια του Κάστρου, διέσχισε κατά μήκος της συνοικίας, έφθασεν έως επάνω στις Αναγκιάς το Κανόνι, εις την υψηλήν βορειότεραν άκραν, [...]

Εστάθη πολλήν ώραν εκεί. Εκάθισεν επί της ουράς του μακρού πελωρίου κανονίου ρεμβάζων, αγναντεύων το βαθύ γαλανόν πέλαγος, και τα άσπρα πετρώδη νησιά, κατοικίας των θαλασσαιτών και των γλάρων, ακούων τον ρόχθον των κυμάτων εις τους ποδας του Κάστρου, οπού είναι γιγαντιαίος μονοκόμματος βράχος με δέκα σπιθαμάς χώμα στρωμένον επί της κορυφής

<sup>50</sup> *Αφηγηματικές Τεχνικές*, σ. 128-130.

και της κυματοειδούς πτυχής του, ως πεντακοσίας οργυιάς ύψος από της θαλάσσης». (4, 467-468)

Η περιγραφή εστιάζει ξανά στον βράχο (τονίζοντας τη φόρμα του βράχου με τα επίθετα *γιγαντιαίος* και *μονοκόμματος* που χρησιμοποιήθηκαν και στην περιγραφή του βράχου στο «Χριστό στο Κάστρο»), και στα θαλασσοπούλια που βρίσκονται στα νησιά. Προστίθενται τα νησιά, αφαιρούνται οι άνεμοι, και επίσης προστίθεται χρώμα, διαφοροποίηση σε σχέση με την περιγραφή «Χριστό στο Κάστρο» την οποία δικαιολογεί ο ρεμβασμός του ήρωα.

### «Φτωχός Άγιος»

Το Κάστρο είναι «μία των αγριωτέρων τοποθεσιών, όσαι απαντώνται εις τα ευκραή κλίματα και τας μειδιώσας ημών παραλίας» (2, 211):

«Η εξοχωτέρα των εκδρομών τούτων ήτο εις το Κάστρο, την παλαιάν πόλιν της νήσου, ερημωθείσαν μετά το 1821.

Το Κάστρο τούτο ήτο αληθής φωλεά γλάρου, βράχος εξέχων υπέρ τας εκατόν οργυιάς υπεράνω της επιφανείας της θαλάσσης και διά στενού λαιμού συνδεόμενος με την ξηράν, μεθ' ής συγκοινωνεί διά κινητής ξυλίνης γεφύρας. [...]

Το παλαιόν Κάστρο ήτο κατά την βορειοτάτην εσχατιάν, εις άβατον και απρόσιτον μέρος, και δύο επιπροσθούντα αυτού νησιδία, βράχοι επίσης χθαμαλώτεροι του πρώτου, ουδόλως ίσχυον να το σκεπάσουν από του ανέμου. Επί των νησιδίων εκείνων, ουδέ δράκα χώματος εχόντων, εφύετο παραδόξως είδος αγρίας κράμβης, υπόπικρον αλλ' ευχυμότατον έδεσμα, και πολλοί πολλάκις εκινδύνευον την ζωήν των αγωνιζόμενοι να το συλλέξωσιν επί του απορρώγος βράχου. [...]

Τόσον κραταιός έπνεεν ο βορράς εις το μέρος εκείνο, ώστε τα δένδρα μαστιζόμενα εκάμπτοντο και καθίσταντο ραχιτικά υπό την πνοήν του, μόνον δε τινές ερπυστικοί θάμνοι, προσφυόμενοι εις τας πτυχάς του εδάφους, εύρισκον οικτρόν άσυλον. [...]

Εντός λοιπόν και περίξ του παλαιού εκείνου φρουρίου εσώζοντο εισέτι, ότε ήμην παιδίον, περί τα τριάκοντα παρεκκλησία, λείψανα ευσεβούς παρελθούσης εποχής· τα πλείστα τούτων ήσαν ερείπια [...]. Τούτων τινά υψούντο γραφικώς επί υπερηφάνων βράχων και επί σκοπέλων παρά τον αιγιαλόν, εν τη θαλάσση, χρυσιζόμενα το θέρος υπό απλέτου φωτός, βρεχόμενα τον χειμώνα υπό των κυμάτων, άτινα μαινόμενος βορράς ετάραττε και ανετίναζεν, οργώνων ανενδότως το πέλαγος εκείνο, σπείρων εις τους αιγιαλούς ναυάγια και συντρίμματα, αλέθων τους γρανίτας εις άμμον, ζυμώνων την άμμον εις τους βράχους και σταλακτίτας, εκλικμίζων τον αφρόν εις ακτινωτούς ραντισμούς.

Βαθύς και ατέρμων εξετείνετο ο ορίζων, ευρεία και αχανής ηπλούτο η θάλασσα. Αλλ' οποία ανηλεής τρικυμία εθόλωνεν εκείνον και συνετάραττε ταύτην κατά τας ημέρας του χειμώνας. Εκείθεν ηδύνατό τις ν' απολαύση πράγματι το αίσθημα του υψηλού, οίον μόνος ο εν ασφαλεία θεατής από του ύψους απορρώγος ακτής δύναται να εκτιμήση». (2, 211-212)

Στην περιγραφή κυριαρχεί η έντονη κίνηση. Συγκεντρώνονται και επαυξάνονται οι πληροφορίες των δύο προηγούμενων περιγραφών του Κάστρου. Σταθερή παραμένει η αναφορά στον βράχο, στα θαλασσοπούλια, στον άνεμο και στα νησιά μπροστά από τον βράχο του Κάστρου. Η αναφορά στην ξύλινη γέφυρα με την οποία συγκοινωνεί ο βράχος με την ξηρά εξυπηρετεί την αφήγηση που ακολουθεί. Η εικόνα



του Κάστρου διακοσμείται με την προσθήκη των παρεκκλησίων. Σύμφωνα με τη Φαρίνου-Μαλαματάρη, το Κάστρο είναι ο άγονος βράχος που συγκεντρώνει τους κατοίκους πριν από το 1821. Ο εμπλουτισμός της περιγραφής με τη χλωρίδα των νησιών υπογραμμίζει την αφορία του τοπίου και ταυτόχρονα παρουσιάζει τα νησίδα ως πόλο έλξης για πολλούς οι οποίοι διακινδυνεύουν ακόμα και τη ζωή τους για να συλλέξουν το είδος της κράμβης που φυτρώνει εκεί (2, 12). «Παρόμοια και οι “αιμοχαρείς Βαρβαρέζοι” στη μετα-αφήγηση αναλαμβάνουν να καταπατήσουν το άνυδρο Κάστρο, επειδή παρ’ όλη την αφορία του κρύβει έμψυχους και άψυχους θησαυρούς» (2, 218-219).<sup>51</sup>

Επαυξημένο παρουσιάζεται και το ζωγράφισμα του ανέμου. Ενδιαφέρουσα είναι η μεταφορά που εμφανίζει τον άψυχο βοριά ως γεωργό. Όπως επισημαίνει η Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Οι μετοχές αυτές [«οργάνων», «σπείρων», «αλέθων», «ζυμώνων», «εκλικμίζων»] έχουν ως χαρακτηριστικό στοιχείο αγροτικές διαδικασίες που αποσκοπούν στην καρποφορία». Όμως το αποτέλεσμα της εργασίας του βοριά είναι η αφορία και επομένως η μεταφορά καταλήγει σε μια αντίθεση μεταξύ γεωργού-βοριά και αγρού-θάλασσας. Η δημιουργική γεωργική εργασία αντιπαρατίθεται με την ερήμωση. Επομένως, η πληροφορία που δίδεται με τη μεταφορά τονίζει και αυτή με τη σειρά της την εντύπωση της αφορίας και της αγριότητας του τοπίου.<sup>52</sup>

Η εικόνα εδώ αποκτά βάθος με την αναφορά στον ορίζοντα και την ιδέα της τρικυμισμένης θάλασσας, η οποία, όπως φαίνεται από το Κάστρο, γίνεται ακόμα πιο επιβλητική και παρέχει μια εμπειρία «υψηλού».

#### Οι θάλασσες ένθεν και ένθεν

Στη συνέχεια του διηγήματος περιγράφονται οι θάλασσες ένθεν και ένθεν της περιοχής του Κάστρου, όπως φαίνονται από την κορυφή του Αγίου Κωσταντίνου.

«Η αυγή είχε πορφυρώσει την ανατολήν με την ροδίνην αλουργίδα της, και αι δύο θάλασσαι εφαινοντο ένθεν και ένθεν εξαπλούμεναι, η μία ως οθόνη με κυανούν στήμονα και με άλικην κρόκην, δεχομένη τας ανταυγείας της παμφαούς ανατολής, η άλλη ως υπόσκιος μελανή άρουρα, φέρουσα την σκωρίαν του σκότους εγκατεσπαρμένην». (2, 219)

Στην περιγραφή κυριαρχεί το χρώμα. Η θαλάσσια επιφάνεια περιγράφεται την ώρα της ανατολής. Οι δύο θάλασσες περιγράφονται αντιθετικά και αυτό που έρχεται

<sup>51</sup> Αφηγηματικές τεχνικές, σ. 126.

<sup>52</sup> Ο.π., σ. 127.

σε αντίθεση κυρίως είναι το χρώμα και το φως. Τα φωτεινά χρώματα της ανατολής που χρωματίζουν τη μία θάλασσα αντιπαρατίθενται στα ψυχρά και σκοτεινά χρώματα, και δηλώνουν την απουσία του φωτός και την κατίσχυση του σκοταδιού στη δεύτερη θάλασσα.

### «Τα Κρούσματα»

Όπως επισημαίνει η Φαρίνου-Μαλαματάρη, «η αφήγηση έχει ως θέμα την απομυθοποίηση των φαντασμάτων ύστερα από την αυτοψία των ηρώων». Όπως συμπεραίνει η ίδια, «η περιγραφή λειτουργεί ως οργανωτής της αφήγησης και μας βοηθά να αντιληφθούμε τη λογική συναρμογή της».<sup>53</sup> Τα «Κρούσματα» περιέχουν τη μεγαλύτερη περιγραφή του Κάστρου (τρεις σελίδες). «Η περιγραφή δεν περιορίζεται στον βράχο και στους γειτονικούς χώρους, αλλά επεκτείνεται σ' όλη την περιοχή γύρω από το Κάστρο, όπως την αντικρύζει ο δυνητικός θεατής».<sup>54</sup> Τα διάφορα μέρη της περιγραφής κατανοούνται ως πεδία αντιθέσεων.<sup>55</sup>

### Ο βράχος του Κάστρου

Η περιγραφή αρχίζει με το κεντρικό εικονιστικό στοιχείο, που είναι ο βράχος του Κάστρου.

«Γενικόν προσκύνημα των κυμάτων, καθολική σύναξις όλων των βρυχηθμών των ανέμων και όλων των αλαλητών των καταγίδων, ήτον ο ορφνός και φαλακρός, ο υψίνωτος της πέτρας πάγος. Παλάτιον της ερημίας και της σιγής, θρόνος βαθείας μελαγχολίας, ο πελώριος βράχος ο βορεινός, ο θαλασσόπληκτος, επάνω του οποίου ήτο κτισμένον ποτέ το παλαιόν, το κατηρειπωμένον σήμερον χωρίον. Δεν υπήρχε κύμα του θρακικού πελάγους και των κόλπων της Χαλκιδικής, δεν υπήρχε κύμα εξωσμένον εκ της Μαύρης Θαλάσσης και της Προποντίδος, διωγμένον από τους κόλπους και διύλισμένον διά των πορθμών, αποπτυσμένον από τους αφρούς του πελάγους και εξερευγμένον από τα αβόλιστα βάθη του πόντου, τα κάτωθεν του πολιού, καταπληκτικού Άθωνος, το οποίον να μην ήρχετο να φιλήση τα κράσπεδα του αμαυρού τετανείου βράχου.

Ανέτεινεν επάνω της θαλάσσης εις ύψος έμπληκτον, πλήρες ιλίγγου και σκοτοδίνης, και ήτο ποτέ καλιά πλήρης ψυχών και φωνών, και τώρα ήτο έρημος πλήρης ερειπίων». ( 3, 543)

Οι λέξεις για να περιγραφεί ο χώρος αλλάζουν, αλλά η βασική δομή της περιγραφής μένει η ίδια. Ο ήχος των ανέμων στη θαλασσοταραχή είναι εστία

<sup>53</sup> Για τη λειτουργία της συγκεκριμένης περιγραφής του Κάστρου ως οργανωτή της αφήγησης βλ. *Αφηγηματικές Τεχνικές*, σ. 130-133.

<sup>54</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 130.

<sup>55</sup> «Η αντίθεση αυτή που γενικεύεται σε όλα τα επίπεδα, γίνεται το κυρίαρχο στοιχείο του κειμένου και χαρίζει στην περιγραφή τον ιδιαίτερο τόνο μιας βαθμιαίας πτώσης (που δεν έχει αξιολογικά αρνητικό χαρακτήρα) από το υψηλό-εγκωμιαστικό και το μυθικό-φανταστικό, στο συνηθισμένο, στο ανθρώπινο, στο ρεαλιστικό-καθημερινό». Βλ. *Αφηγηματικές Τεχνικές*, σ. 131.

αναφοράς στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία. Η σύναξη των ανέμων και των καταιγίδων γίνεται συνάμα και σύναξη ήχων. Η έμφαση δίδεται στην ερήμωση και την επιβλητικότητα του τοπίου, το οποίο ζωγραφίζεται με λιτές γραμμές. Κέντρο παραμένει ο πελώριος θαλασσόπληκτος βράχος με το «κατηρειπωμένον χωρίον» επάνω του. Ο «πολιός Αθωνας» έρχεται χρωματικά σε αντίθεση με τον «αμαυρό βράχο».<sup>56</sup> Η κίνηση του κύματος, συχνό επίσης σημείο αναφοράς στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία, υπαινίσσεται το βάθος της εικόνας.

Αντίστοιχη περιγραφή της κίνησης των κυμάτων προς το Κάστρο συναντούμε στον «Γάμο του Καραχμέτη»

«Ητο όλως αλίμενος, ονειρώδης τόπος, θεσπέσιον πέλαγος, το κράτος του Βορρά. Τα κύματα εδολιχοδρομούσαν, όλην την ημέραν, από όρθρου βαθέος μέχρι δειλινού – εις όλην την βόρειον Άσπρην θάλασσαν, ανάμεσα στα Μπογάζια και τον Όλυμπον, τον Αθωνα και το Γριπωνήσι, και κοντά το βράδυ μόλις έφθαναν εις το τέρμα διά να ξεσπάσουν και αναπαυθούν στο Κάστρο του Βοριά». (4, 494)

#### Οι δύο μεγάλοι αιγιαλοί ένθεν και ένθεν

Η περιγραφή της περιοχής γύρω από το Κάστρο ξεκινάει με την εικόνα της θάλασσας «ένθεν και ένθεν» του Κάστρου. Στον «Φτωχό άγιο» συναντήσαμε ξανά την περιγραφή των δύο θαλασσών (2, 219). Οι δύο γιαλοί και εδώ περιγράφονται αντιθετικά.

«Και δύο μεγάλοι αιγιαλοί ένθεν και ένθεν απλώνονται, κάτω, εις τα θεμέλια δύο φοβερών κρημνών. Ο εις σπαρμένος με βράχους κομμένους εις σχήματα πρηνή και κωνοειδή, ως λείψανα παλαιάς γιγαντομαχίας σωζόμενα εις το πεδίο της μάχης, στρωμένος με χαλίκια λευκά, ερυθρά, μαργαρώδη, επίχρυσα, και με άμμον φαιάν, στίλβουσιν· και η άμμος κυρτούται διά μιάς, και ο βυθός αποτόμως βαθύνεται· ο κολυμβητής, αν ήθελε τολμήσει να επιβή εις το κύμα, έλκεται προς την σύρτιν την βαθείαν, την λευκήν και πρασινίζουσιν και γαλανήν, την ούσαν λίκνον του μικρού Τρίτωνος και παστάδα της μελαγχολικής Σειρήνος, όπου αφρός και πόντος, όπου κύμα και άβυσσος, φαιδρώς παίζουσι ποικίλην και ενίοτε φοβεράν παιδιάν». (3, 543)

Τα «λείψανα της γιγαντομαχίας» αντιπαράτιθενται στον «μικρόν Τρίωνα».<sup>57</sup> Πλειοψηφούν οι χρωματικοί δείκτες. Οι αποχρώσεις που έχουν τα χαλίκια και η άμμος της παραλίας φαίνεται να εντυπωσιάζουν τον συγγραφέα, αφού εμπλουτίζει με χρώμα την εικόνα του κάθε φορά που αναφέρεται σε αυτές της λεπτομέρειες της ακτής (π.χ. «Όνειρο στο κύμα» (3, 266), «Το Καμίι» (4, 209), «Ο Γάμος του

<sup>56</sup> Ο.π. σ. 130.

<sup>57</sup> Ο.π.

Καραχμέτη» (4, 494)). Με τη δήλωση του χρώματος ο συγγραφέας αναδεικνύει την ομορφιά της φύσης.

#### Δεξιά η ακτή του Κουρούπη

Η εικόνα περιγράφει μία ιδιαίτερη ακτή της Σκιάθου όπου παρατηρείται το φαινόμενο των κατολισθήσεων.

«Δεξιά προς ανατολάς αντικρύζει ο μέγας βράχος, εις δέκα πρυμνησιών εναέριον απόστασιν με την ακτήν του Κουρούπη την λευκήν και κυρτήν, όπου φαντάσματα και δαίμονες, σπανίως ορατοί, δεν παύουν να κυλίωσι παμμεγέθεις λίθους, από την σάραν και τον κρημόν τον ευόλισθον. Κάτω εις την βάσιν του κρημού, μίαν σπιθαμήν προ της άλμης του κύματος, επί της πέτρας της προβλήτος, ρέει βρύσις γλυκύ, ψυχρόν, παγωμένον νερόν. Το πρωί πολλάκις πλησιάζουν από του πελάγους ψαράδες με την βάρκαν, διά να πίουں και να γεμίσουν τα βαρέλια. [...]

Πλήν ανίσως, την νύκτα, οι ψαράδες, απόκοτοι, τολμήσουν να πλησιάσουν διά να υδρευθούν εις την δροσεράν βρύσιν την μαγικήν, κάτω εις τα κράσπεδα της ακτής, επί της προβλήτος χθαμαλής πέτρας, τότε βρόντος και πάταγος ριγηλός αντηχεί από του κρημού άνωθεν, και λίθοι και βράχια τρομακτικά κυλίσονται κατερχόμενα κατά των κεφαλών των ψαράδων ...». (3, 544).

Έχουμε την εικόνα της κρήνης κοντά στη θάλασσα. Η φιλόξενη ακτή, που προμηθεύει το πρωί με «γλυκύ, ψυχρόν, παγωμένον νερό» τους ψαράδες, το βράδυ, αντίθετα με το πρωί, γίνεται απρόσιτη και επικίνδυνη, επιθετική σε όσους την πλησιάζουν. Η φύση εμψυχώνεται. Στο διήγημα οι κυλιόμενοι λίθοι στην ακτή του Κουρούπη αναφέρονται και δεύτερη φορά (3, 551). Η περίπτωση του λιθοβολισμού των ανθρώπων από τη φύση συναντήθηκε και στη «Φόνισσα» (3, 512). Επίσης στον «Γάμο του Καραχμέτη» η ακτή του Κουρούπη περιγράφεται ως δαιμονική κατοικία: «τα πετρώδη [πετροκάβουρα] νησιά του Κουρούπη, όπου εκατοικούσαν τόσα δαιμόνια και φαντάσματα» (4, 494).

#### Αριστερόθεν, άλλος αιγιαλός απρόσιτος

Ο γιαλός αριστερά του βράχου του Κάστρου περιγράφεται επίσης αντίθετα με τον γιαλό που περιγράφηκε προηγουμένως, από την άλλη πλευρά του Κάστρου.

«Αριστερόθεν του γιγαντιαίου βράχου του Ερήμου Χωριού, προς δυσμάς, άλλος αιγιαλός απρόσιτος, άνορμος απλώνεται. Δεν φαίνεται εκεί στρώμα κομψών χαλικίων και άμμου στιλπνής ούτε είναι ορατή της θαλασσίας νύμφης η παστάς, ο θάλαμος της Νηρηίδος. Πέλαγος βαθύ έως την αντικρινήν στερεάν απλούται, και μονόχορδος υμνωδός δεν παύει να το οργώνη ο άνεμος, ο Αργέστης». (3, 544)

Ο ένας γιαλός περιγράφεται να έλκει τους κολυμβητές με τη γοητεία του, ενώ ο άλλος είναι άνορμος απλησίαστος. Απουσιάζει η λεπτομέρεια και η διακόσμηση της προηγούμενης περιγραφής, λανθάνει μόνο μέσω της υπενθύμισης της εικόνας. Η εικόνα της ταραγμένης θάλασσας δίδεται λιτά, χωρίς στολισμό. Την εντύπωση της λιτότητας ενισχύει ο μονοφωνικός ήχος του ανέμου.

#### Κατέμπροσθεν, υψηλόκρημνοι σκόπελοι

Η περιγραφή συνεχίζεται με την εικόνα των σκοπέλων μπροστά από τον βράχο.

«Και κατέμπροσθεν, ολίγον βορειοδυτικώς εις τον βράχον του Ερήμου Χωριού, απεσπασμένοι, βαπτισμένοι εις το κύμα δύο βράχοι παντέρημοι ανακύπτουσι. Κάτω εις τους πόδας τούτων, εις τα άντρα τα θαλάσσια και τας σπιλάδας τας θαλασσογλύπτους, εκεί βόσκουσι και λοξοπατούσι τα θαυμασιώτερα πετροκάβουρα και παγούρια του κόσμου, με τα ερυθρά προέχοντα ως κλαδωτά αυγά των [...]. Κ' επάνω εις τους δύο εκείνους υψηλόκρημνους σκοπέλους, όστις θα ετόλμα ποτέ ν' αναρριχηθή, διά να συλλέξη αν δύναται εξαίσια λάχανα και θαυμασίας αγριοκράμβας, οφείλει να ζωσθή [...] και πάλιν βέβαιος δεν θα είναι αν θα ευτυχήση να κατέλθη σώος και υγιής από το ύψος εκείνο, όπου οι γλάροι θρηνωδώς κρώζοντες περιίπτανται περί τας γωνίας του βράχου και τας εξοχάς, περί το μέρος όπου κρύπτεται η φωλεά των, εις την θέαν του ξένου επιδρομέως». (3, 544-545)

Οι σκόπελοι με τη σειρά τους ενισχύουν την ιδέα την αυχμηρότητας και αγριότητας του τοπίου. Στους άγονους βράχους αντιπαρατίθενται τα «εξαίσια λάχανα».<sup>58</sup> Ο συγγραφέας σχεδόν πάντα (εξαιρείται για παράδειγμα η «Καλικατζούνα») ζωγραφίζει τα θαλασσοπούλια κοντά στις ακτές δημιουργώντας έτσι την εντύπωση της ερημιάς του τοπίου (π.χ. τα θαλασσοπούλια εμπλουτίζουν την εικόνα του Ασπρόνησου στη «Νοσταλγό» και στο «Καμίни» (3, 56 και 4, 207), την εικόνα των δύο γειτονικών νησιών στην έξοδο του λιμανιού της Σκιάθου στη «Νοσταλγό» (2, 51), και τους σκόπελους μπροστά από τον Μικρό Γιαλό στη «Γλυκοφιλούσα» (3, 72-73). Επίσης πλαισιώνουν την αναφορά του βράχου του Κάστρου στον «Αβασκαμό του Αγά» (3, 160) και στον «Γάμο του Καραχμέτη» (4, 494)).

#### Ολίγον απωτέρω, προς νότον των δύο βράχων, ο Καλαφάτης

Η περιγραφή της περιοχής γύρω από το Κάστρο τελειώνει με την εικόνα της ακτής του Καλαφάτη.

---

<sup>58</sup> Ο.π., σ. 131.

«Ολίγον απωτέρω, προς νότον των δύο βράχων, εις το μέσον του πόντου, πάντοτε σχεδόν, εν γαλήνη και εν τρικυμία, ακούεται μία ορχήστρα, ήτις έχει πάντοτε “δικό της σκοπό” καθώς λέγουν. Είναι μία ύφαλος, ήτις καλείται κοινώς Καλαφάτης. Διά τινος οπής εκβλύζει υποβρυχίως το νερόν, είτε αναπηδά και αποτελεί κρότον όμοιον με τον την “ματσόλας” ή ξυλίνης σφύρας του καλαφάτη, [...]. Η ματσόλα ή η σφύρα αυτή δεν παύει, ημέραν και νύκτα, ακούραστος, ακοίμητος ν’ ακούεται». (3, 545)

Τονίζεται ο ήχος της εικόνας, ο οποίος θα αξιοποιηθεί για την εξέλιξη της ιστορίας. Ο αφηγητής φροντίζει την απόδοση του ήχου της ακτής. Αναφέρεται στον ήχο του Καλαφάτη και για δεύτερη φορά στο διήγημα. Επιμένει στη σαφή, ακριβή και λεπτομερή περιγραφή του, ώστε να δημιουργήσει το επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα.

«Η ιαχή των κυμάτων υπόκωφος, μονότονος, ανήρχετο από τα θεμέλια των βράχων, από τα θαλάσσια άντρα. Ο ουρανός άνω εσελάγιζεν από άστρα, και κάτω εκεί, εις την ανταύγειαν των άστρων εφαινετο να γυαλίξη το πέλαγος φρίσσον, και η ακτή του Κουρούπη άσπριζεν απέναντι, μελαγχολική, επάνω εις την οποίαν εχόρευον οι νεραίδες το μεσημέρι, ενώ την νύκτα έπιπτον μετά κρότου οι λίθοι, τους οποίους εκύλιον τα δαιμόνια, φυγαδεύοντα τους τολμώντας να πλησιάσουν εις την βρύσιν αλιείς... [...].

Ανάμεσα εις τον ρόχθον εκείνον των θαλασσών, ξεχώριζε κάτι ως δούπος, ως κτύπος σφύρας, μονότονον και ρυθμικόν, επίμονον όπως το άσμα του τέπτιγος και το λάλημα των στρουθίων». (3, 550-551)

Ο αφηγητής αποτυπώνει την εντύπωση του ήχου κατά τη διάρκεια της νύκτας, καθώς ο ήχος της θάλασσας στον Καλαφάτη μαζί με τον ήχο των κατολισθήσεων από την ακτή του Κουρούπη συντελούν στη δημιουργία της λαϊκής αντίληψης ότι υπάρχουν φαντάσματα στην περιοχή.

### Το παλαιόν χωρίον

Η περιγραφή στρέφεται προς τον βράχο για να καταλήξει με την περιγραφή του ερειπωμένου χωριού. Άρχισε με τοπικό δείκτη και καταλήγει αναμειγνύοντας τον τοπικό με τον χρονικό δείκτη.<sup>59</sup> Άρχισε από τη μυθολογία και καταλήγει στην ιστορία.<sup>60</sup>

«Όλο το παλαιόν χωρίον ήτον ερείπιον, απλωμένον επί των νώτων του γίγαντος, του με τους πόδας θαλασσωμένους βράχου. Μέρος αυτού είχε κατεδαφίσει ο χρόνος, μέρος οι άνθρωποι». (3, 545)

### **«Το Χατζόπουλο»**

Τη συνολική εντύπωση της περιοχής γύρω από το Κάστρο μάς τη δίνει η συντομευμένη περιγραφή του χώρου στο «Χατζόπουλο».

<sup>59</sup> Ο.π., σ. 131.

<sup>60</sup> Ο.π., σ. 133.

«Αντικρύ το Κάστρον, με τας τρακοσίας οικίας και τας τριάντα εκκλησίας του εντός, και σχεδόν άλλας τόσας διεσπαρμένας επί της βραχώδους ακτής δεξιά, και μ' ένα τζαμί,[...] και απέναντι το πέλαγος του Βορρά, χαριτωμένον, άγριον, απειλητικόν, και μαγευμένον. Δεξιά του Κουρούπη η φοβερά ακτή, λευκή, πετρώδης, φανταστική, με τα δαιμόνια καγγάζοντα επάνω της κορυφής, και τα στοιχειά χορεύοντα και κυλίοντα πέτρας προς τα κάτω. Ανάμεσα εις την ακτήν ταύτην, κ' εις το Βαθύ Ρέμα του Γιαλού, με τα γυμνά νησίδα, τους λευκούς βράχους, όπου εξείρπον τα πετροκάβουρα, κ' έκρωζον τα θαλάσσια όρνεα την νύκτα εις τα άντρα, μεταξύ πολλών παρεκκλησιών επάνω στους βράχους κτισμένων, ο Άις-Λευθήρης». (4, 415)

Την εικόνα του Ρέματος συμπληρώνει η αναφορά στα «Βενέτικα». Προστίθεται τώρα και το μοτίβο του νερόμυλου στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία.

«Κάτω προς τον αιγιαλόν, εις το Βαθύ Ρέμα, υπήρχον ή μάλλον εσώζοντο, από παλαιού καιρού, ολίγοι νερόμυλοι εφθαρμένοι, σχεδόν ερείπια». (4, 439)

### «Φώτα Ολόφωτα»

Στο «Χριστό στο Κάστρο», αν και οι ταξιδιώτες διέτρεξαν κίνδυνο από την τρικυμία, είχε εξ αρχής δημιουργηθεί ένα καθησυχαστικό κλίμα ως προς την αντιμετώπιση του κινδύνου και την ολοκλήρωση του ταξιδιού από τον καπετάν Στεφανή (2, 281). Αντίθετες ως προς την τεχνοτροπία και την απόδοση του θέματος φαίνεται να είναι οι θαλασσογραφίες που ακολουθούν. Το καθησυχαστικό κλίμα της εικόνας στο «Χριστό στο Κάστρο» γίνεται στα «Φώτα Ολόφωτα» κλίμα αγωνίας.<sup>61</sup>

«Εκινδύνευε να βυθισθή εις το κύμα η μικρή βάρκα του Κωσταντή του Πλαντάρη, πλέουσα ανάμεσα εις βουνά κυμάτων, έκαστον των οποίων ήρκει για να ανατρέψη πολλά και δυνατά σκάφη και να μη αποκάμη, και εις αβύσσους, εκάστη των οποίων θα ήτο ικανή να καταπή εκατόν καράβια και να μη χορτάση. Ολίγον ακόμη και θα κατεποντίζετο. Άγριος εφύσα βορράς, οργώνων βαθέως τα κύματα, και η μικρά φελούκα, διά να μην αρμενίξη κατεπάν' τον αέρα, είχε μαϊνάρει το πανί της, και είχε μείνει ξυλάρμενη και ωρτσάριζε κ' εδοκίμαζε να κάμη βόλτες. Του κάκου. Μετ' ολίγον η θάλασσα επήρε τον ελεεινόν φελλόν εις την εξουσίαν της, και ο άνεμος τον έσυρεν εδώ κ' εκεί, και ο Κωσταντής ο Πλαντάρης εξέμαθεν [...], ο ναύτης Τσότσος [...] εγδύνετο και ητοιμάζετο να πέση εις την θάλασσαν, [...] και ο μόνος επιβάτης των [...] έκλαιε [...]». (3, 39)

Στο πρώτο πλάνο θεωρώ πως δημιουργείται ένα τρίγωνο εστιών: το κύμα, ο «βοράς» και η βάρκα. Η βίαιη κίνηση του κύματος και του βοριά εκτονώνεται κάπως με τη μαλακότερη κίνηση της βάρκας λίγο πριν από την ολοκληρωτική παράδοση

<sup>61</sup> Παραμονές των Φώτων ο Κωσταντής ο Πλαντάρης κινδυνεύει να πνιγεί εξαιτίας της θαλασσοταραχής την ώρα που η γυναίκα του ετοιμάζεται να γεννήσει. Η μητέρα του βρίσκεται στο σπίτι του γιου της και παρακολουθεί τη βάρκα του να θαλασσοδέρνεται, καθώς «η αγωνία της βάρκας ήτο ορατή από την πολίχνην, ορατή και από τον μεμονωμένον οικίσκον» (3, 40). Ο Κωσταντής τελικά σώζεται και η γυναίκα του γεννάει ένα υγιές αγοράκι το οποίο βαπτίζουν ανήμερα του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου.

του «ελεεινού φελλού». Το φόντο είναι ουδέτερο, καθώς η ώρα της ημέρας δεν δηλώνεται αρχικά, και έτσι δεν προσδιορίζονται τα χρώματα της εικόνας. Επίσης ασαφές είναι και το σχέδιο· μόνο το «μικρή» προσδιορίζει σχεδιαστικά τη βάρκα. Τα στοιχεία της φύσης και η βάρκα αποδίδονται με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά. Το ανθρώπινο στοιχείο ακολουθεί, και η παρουσία του νομίζω ότι αναλαμβάνει μόνο διακοσμητικό παρωδιακό ρόλο.

Στη συνέχεια του διηγήματος ο συγγραφέας διπλασιάζει την εικόνα τοποθετώντας την στο βάθος ως αντικείμενο θεάματος από τη στεριά. Εκτός από το γεγονός ότι το σκηνικό του πίνακα διευρύνεται και εμπλουτίζεται με νέα στοιχεία, η εικόνα αποκτά αφηγηματική διάσταση, καθώς προσδιορίζεται η χρονική διάρκεια της δράσης, ενώ το δραματικό στοιχείο συρρικνώνεται στο ελάχιστο:

«Την πρωίαν την Παρασκευής, η βάρκα του Πλαντάρη είχε φανή αντικρύ αγωνιώσα εις τα κύματα, και δύο παιδιά του γαλού [...] είχαν αναγνωρίσει μακρόθεν την βάρκαν. Και τότε η Πλανταρού είδε κ' εκατάλαβεν από την τρικυμίαν οπού ήτο εις το πέλαγος, ότι η βάρκα ανεβοκατέβαινεν εις τα κύματα κ' εκινδύνευε να βουλιάξη [...]

Όσον υψώνετο ο ήλιος προς το μεσουράνημα, τόσον ηύξανε η αγωνία της Πλανταρούς. [...] Ο άνεμος εκεί κάτω, εις το πέλαγος, εφαινέτο ότι απεμάκρυνε το πλοιάριον αντί να το προσεγγίση εις την ακτήν. Η βάρκα ολονέν εξέπεφτε μακρύτερα, αισθητώς εις το βλέμμα. [...]

Επλησίαζεν ήδη μεσημβρία, και η αγωνία της Πλανταρούς εφθασεν στο κατακόρυφον. Δεν εφαινέτο πλέον να υπάρχη ελπίς. [...]

Ο άνεμος είχε κοπάσει περί το δειλινόν, και ο κυβερνήτης ανέλαβε το κράτος του επί του μικρού σκάφους. Έπιασε δυνατά το τιμόνι και με τα πολλά ορτσαρίσματα ήλθεν η φελούκα εις μέρος απαγκερόν, δίπλα εις την ξηράν, ολίγα μίλια απώτερον του μικρού όρμου. Διά τούτο η βάρκα είχε γίνει άφαντος εις τα όμματα της Πλανταρούς, ήτις δεν είχε παύσει ν' αγναντεύη από το ύψος του εξώστου. Έφθασε δε ασφαλώς εις τον όρμον, ευθύς ως έπεσεν εντελώς ο άνεμος, βασίλευμα ηλίου». (3, 40-42).



Ιωάννης Αλταμούρας, *Κύματα*



## «Κοκκώνα θάλασσα»

Η παρακάτω θαλασσογραφία δίδει έμφαση στον ήχο της τρικυμίας.<sup>62</sup>

«Ο ουρανός ήτον ως παμμεγίστη, άπειρος κανδήλα, ολίγω πρότερον. Η θάλασσα εκουφόβραζε, ως γιγαντιαία χύτρα επάνω εις σιγανή φωτιάν. Πέραν εκεί, εις την άκρην όπου έφθανε το όμμα, ήσαν τα “θεμέλια” του ορίζοντος. Εκεί ήσαν μερικά “καθίσματα”. Εκεί είχε φανεί κάτι θολόν και μαύρον. Ήτον εκείνο το ρύγχος της τρικυμίας. Ο καπεταν Τζώνης το είδε, το διέκρινε, και την ανεγνώρισεν. Ολίγα λεπτά παρήλθον, και η τρικυμία ενεφανίσθη πάνοπλος με όλους τους βρόντους και τας ηχούς της, με όλα τα ρίγη και τας φρικιάσεις των ανθρώπων και των κυμάτων.

– Μάινα γάιμπιες! Μάινα μέσα-φλόκο! αλέστα!... Τίρα μόλα!... Στα πόστα σας!

Από την κανδήλαν την αχανή εκείνην κατήλθεν η βοή, ο ροΐβδος της λαίλαπος, και από το κουφόβρασμα το ύπουλον ανέβη ο ρόχθος της θαλάσσης, ζευχθέντα εις φοβερόν υμένεον, προσοχθούντα επί της ελεεινής σανίδος· ήτον ως βέλασμα οιονεί από χιλιάδας και μυριάδας ερίφια-κύματα, χαιτήεντα, φριξότριχα, κερασφόρα· και ο Βορράς, ο χιονόμαλλος βασιλεύς των χειμώνων, τα έσπρωχνε και τα ήλαννεν εμπρός, κατά τους βράχους πάντοτε και τας εσχατίας· ζητούντα να εύρουν τέρμα και τέρμα δεν εύρισκον, ειμή την σανίδα την ταλαίπωρον· και την κατεπάτησαν, και την έκαμαν δρόμον, βόσκοντα την σκωρίαν της, λείχοντα τας πληγάς της, ροφώντα την δύναμίν της. Εν μέσω δε και υπεράνω αυτής της πάλης και της βοής, την οποίαν συνετέλουν επαναβαίνοντα τ' αχθοφόρα κύματα, αντήχει ως θρήνος οξύς το σφύρυγμα των τροχαλιών όμοιον με την απηλπισμένην κραυγήν πτωχής ερημικής κόρης, σπαρασσομένης το δέμας, βιαζομένης την τιμήν, υπό φαύλων βιαστών εις έρημον τόπον, υπό το όμμα του πολυευσπλάχνου και παντοδυνάμου Κριτού του καθημένου επί των Χερουβίμ, του βλέποντος αβύσσους. [...]

Από μπράτσο εις μπράτσο, από μαντάρι εις μαντάρι, επηδούσαν ακαταπαύστως οι ναύται, και ως αράχναι, ως μυΐαι, εκολλούσαν στα διάφορα σχοινιά. Εν τοσοούτω ο πλοίαρχος είχε διακρίνει μικρόν σημείον υφέσεως ήδη. Η φουρτούνα έμελλεν εξάπαντος να “στρώση”. Θα ήτον ολιγώτερον σφοδρά και περισσότερον διαρκής.[...]

Η φουρτούνα έγινε οριστικώς στρωτή, [...]

– [...] αυτή δεν είναι μαύρη φουρτούνα, να 'ρχεται από μακριά· είναι άσπρη φουρτούνα.

[...]

– Δεν είναι καμμιά φουρτούνα, καταλάβες, αυτή, να 'ρχεται απ' αλάργα· κοίταξε τι κοκκώνα-θάλασσα, μπονάτσα-λάδι.

– [...] άσπρη φουρτούνα μαθές· καμαρωμένη νύφη-θάλασσα». (3, 281-283)

Η εικόνας της εισερχόμενης τρικυμίας και η εντύπωση του ήχου της γίνονται μέσω της μεταφοράς. Οι πολεμικές εικόνες και το πλήθος των λέξεων που δημιουργούν ηχητικό άκουσμα αποδίδουν με ένα crescendo του ήχου το ξέσπασμα της τρικυμίας. Η ηχητική εντύπωση που φέρνει σε παραλληλία την εικόνα της

<sup>62</sup> Το διήγημα δίνει τη μορφή της κακής πεθεράς. «Το πλοίο ταξιδεύει μέσα στη φουρτούνα. Σταματάει με δυσκολία στη Σκόπελο και αφήνει δύο ναυτομαραγκούς για να κάνουν Πάσχα στο νησί τους. Ύστερα αράζει στη Σκιάθo. Ο καπετάνιος δεν δείχνει καμιά προθυμία να πάει σπίτι του, στη γυναίκα του και τα παιδιά του. Είναι φαρμακωμένος από τη στρίγκλα πεθερά [εξαιτίας του γράμματος που του έστειλε η πεθερά στο οποίο διαμαρτύρεται ότι ] δεν φέρνει μαζί του δώρα για να ικανοποιήσει τις αξιώσεις της πεθεράς». Στο σπίτι ξέρει ότι τον περιμένει φουρτούνα. «Το διήγημα τελειώνει με τον διάλογο ανάμεσα στον ναύτη και στον καπετάνιο, για τις φουρτούνες της στεριάς, που περιμένουν πιο λυσασμένες απ' τις θαλασσινές, τους ναυτικούς». Βλ. «Παπαδιαμάντης», σ. 605-606.

τρικυμίας με την εικόνα του βιασμού δίδει τραγικό και σπαραχτικό τόνο στην τρικυμία, ενώ ενεργοποιεί έντονη, δυναμική, σχεδόν εξπρεσιονιστική πινελιά στην απεικόνιση της τρικυμίας. Η χρήση του τεχνικού λεξιλογίου, η ακρίβεια στη μεταφορική κίνηση των θαλασσινών («ως αράχναι, ως μυΐαι»), η μεταφορά των κυμάτων με «ερίφια, χαιτήεντα, φριξότριχα, κερασφόρα» δημιουργεί λεπτεπίλεπτους σχηματισμούς στα κύματα. Η συγκεκριμένη θαλασσογραφία έχει τον ειδικό στόχο να προβάλλει μέσω του σχήματος της αντίθεσης (από τη νηνεμία στη φουρτούνα) μια μεταφορική φουρτούνα, τη φουρτούνα που ξεσπά στο σπίτι του καπετάνιου, εξαιτίας της ιδιοτροπίας της πεθεράς του.

### «Το Κρυφό Μανδράκι»

Ακολουθεί μια θαλασσογραφία που αναπτύσσει αναλυτικά την κίνηση των ανέμων με την εξέλιξη της τρικυμίας.<sup>63</sup>

«Ο γέρων είχε σηκώσει ήδη το σίδερο, την άγκυρα της βάρκας, κ' έκαμε το πανί, έπιασε την σκόταν, κ' εκάθισεν εις την πρύμνην να κυβερνήση. Ο άνεμος, άστατος, εφαινετο να είναι μάλλον γραΐος ή να κλίνη προς τον **λεβάντην**, αυτό το πρωί. Άμποτε να τον επήγαινε **σορόκον** [...] διά να ψηλώση πάλιν **τραμουντάνα**, να πέση άλλο χιόνι αύριον το πρωί. Ηρκει να μπορούσε ν' αρμενίση πρύμα.

Έκαμψαν το Καλαμάκι, παρεύπλευσαν τις Κουκουναριές, έφθασαν εις την Αγίαν Ελένην, την δυτικωτέραν ακτήν. Επτά ή οκτώ μιλίων διάστημα. Εΐχαν να πλεύσουν ακόμη άλλο τόσον, διά να φθάσουν εις τον αντικρινόν μικρόν όρμον, τον Πλατανιάν, παρά την άκραν της Σηπιάδος. Αλλ' εκεί τον ηύραν μαΐστρον κατάμπροστα.[...].

[Ο γερο-Στάθης] εμαϊνάρισε το πανί, κ' εδοκίμασε να πλεύση με τέσσαρα κουπιά, δύο χειριζόμενος αυτός, και δύο ο υιός του, εναντίον του ανέμου. Αλλ' ο **μαΐστρος** εφαινετο ότι τον εσυνερίζετο κ' εθύμωνε περισσότερον. Όσον εδοκίμαζε να προχωρήση αυτός, τόσον τον εξέπεφτεν ο άνεμος, φουρτούνα, κιαμέτ.

Εδοκίμασε να λοξοδρομήση ολίγον προς **λίβα**, [...] Αλλ' ο άνεμος τώρα εγίνετο σχεδόν **πονέντης**, ετρέπετο προς δυσμάς, κ' ετίναζε τα κύματα εις την πλώρην και εις την πλευράν της βάρκας, κ' εμαγκάνιζεν όλην την σκάφην, κ' έπνιγε τον μπαρμπα-Στάθην και τον υιόν του, φουρτούνα, ξίδι! Εμαϊνάρισε πάλιν, κ' εκοκίμασε με τα κουπιά, να του "πάρη το χνώτο" του ανέμου, εκ του αντιθέτου μέρους, προς ανατολάς. Αλλ' η σκάφη εκλυδωνίζετο μέχρις αγωνίας κ' εκινδύνευε να συντριβή καθ' εαυτήν πριν προφθάση να βουλιάξη. Θάλασσα, κιαμέτ. [...]

[...]

[...] Ο άνεμος είχε κοπάσει. Έβαλαν πλώρην διά το μεσημβρινόν χωρίον, όπου έφθασαν εις τας δύο μετά τα μεσάνυκτα». (4, 164-167) [η υπογράμμιση δική μου]

<sup>63</sup> Παραμονή Χριστουγέννων ο μπάρμπα-Στάθης ο Γρούτσος μαζί με τον γιο του τον Στεφανή ταξιδεύει με τη βάρκα του για να προμηθεύσει τους συγχωριανούς του με τρόφιμα. Περνάει από το Καλαμάκι, τις Κουκουναριές, την Αγία Ελένη. Στον όρμο Πλατανιά τον βρίσκει η τρικυμία και αναγκάζεται να σταματήσει σε ένα μικρό θαλάσσιο όρμο, το Μανδράκι. Εκεί φιλοξενείται σε ένα σπίτι, απ' όπου αγοράζει αρνιά για τους συντοπίτες του.

Η μικρή σκιαθίτικη κοινότητα αναδεικνύεται μέσα από τη γνώση των ανέμων και της θάλασσας.<sup>64</sup>

### «Ναυαγίων ναύαγια»

Στο «Ναυαγίων ναύαγια»,<sup>65</sup> έχουμε άλλη μια συνταρακτική εικόνα της θάλασσας με κακοκαιρία, και τη συντριβή της βάρκας από τα κύματα.<sup>66</sup>

Παραθέτω την αιτία στην οποία αποδίδεται η συντριβή του σκάφους. Το δαιμονικό στοιχείο με το οποίο εμφορείτο το κύμα, έλαβε την εξουσία να ενεργήσει αντίπαλα στον άνθρωπο ως το σημείο να διαλύσει τη βάρκα, επειδή οι επιβαίνοντες είχαν υποπέσει «εις τα συνήθη και κοινά παρά πάσι πταίσματα, ίσως και εις ολίγην λαθρεμπορίαν πλέον μικράς δόσεως ναυταπάτης».<sup>67</sup> Ένα πταίσμα, ακόμα και αν η κοινότητα το ενσωματώνει, φαίνεται εδώ ότι μπορεί να σταθεί η αφορμή για μια καταστροφή έστω και μερική.

«Δεν ήτο όλως απόκρημνος η ακτή. Η παραλία τοιαύτη οίαν ηδύνατό τις κατά την ερεβώδη, την άναστρον και ασέληνον εκείνην νύκτα να την διακρίνη, θα ήτο γλυκεία και φιλομειδής υπό τας ακτίνας του φθινοπωρινού ηλίου, πριν πνεύση ο Εύρος, ο εμψύσας την μανίαν του εις τα κύματα. Είς μόνος υψηλός βράχος υπήρχε, διατείνων εις την θάλασσαν τας ρίζας, όπου αμέσως εβαθύνετο το ύδωρ. Και διά τούτο εφάνη ότι το κύμα, ή ο κρυπτόμενος εν αυτώ δαίμων, είχεν εκλέξει τον βράχον εκείνον, μεμονωμένον μεταξύ δύο αμμωδών αιγιαλών, επίτηδες, διά να συντρίψη κατά των νόπων αυτού το ελαφρόν σκάφος. [...] Οι επιβαίνοντες του μικρού τσερνικίου τρεις άνδρες δεν ήσαν βεβαίως ούτε άγιοι ούτε φύσει κακούργοι. Ήσαν αμαρτωλοί, υποπεσόντες κατά κόρον εις τα συνήθη και κοινά παρά πάσι πταίσματα, ίσως και εις ολίγην λαθρεμπορίαν πλέον μικράς δόσεως ναυταπάτης». (2, 502)

Το θέμα της τρικυμίας μπορεί να ζωγραφιστεί με ακόμα βιαιότερες πινελιές από αυτές της θαλασσογραφίας που εξετάστηκε στο «Χριστό στο Κάστρο». Η ανθρώπινη παρουσία γίνεται «τρικέφαλη ανθρώπινη κουφότητα» και η θαλασσογραφία γίνεται ο χώρος περιγραφής πνευματικών καταστάσεων, εφόσον ο Παπαδιαμάντης θα συνδέσει

<sup>64</sup> Κωστής Παπαγιώργης, *Αλέξανδρος Αδαμαντίου Εμμανουήλ*, Αθήνα 1998, σ. 117.

<sup>65</sup> Ο Βαλέτας κατατάσσει το «Ναυαγίων ναύαγια» στα σατιρικά διηγήματα του Παπαδιαμάντη, επειδή με αυτό το διήγημα ο συγγραφέας σατιρίζει τη λαθρεμπορία και τη απάτη των ναυτικών. Παραθέτω από τον Βαλέτα το περιεχόμενο του διηγήματος. «Η άγρια φουρτούνα σύντριψε το καΐκι με τα τολομοτύρια κι οι τρεις ναυτικοί βγαίνουν ναύαγια στη στεριά, νύχτα, και μπατακάνουν μέσα στη λίμνη, που κατά τη λαϊκή παράδοση, είχε στο βυθό της ένα μάτι, δηλαδή μια τρύπα, απ' όπου ρουφούσε τα όσα έτρωγε ο αφαλός της θάλασσας. Έτσι πιστεύτηκε ότι τα τολομοτύρια τάφαγε ο αφαλός της θάλασσας και τα είχε ξεράσει το μάτι της λίμνης και τάφαγαν τα χέλια, ενώ πραγματικά τα είχαν αρπάξει οι έξυπνοι». Βλ. «Παπαδιαμάντης», σ. 573-574.

<sup>66</sup> Ελένη Κιτσοπούλου-Θέμελη, «*Η ποίηση ποιεί όπως ο έρωτας*», ό.π., σ. 19.

<sup>67</sup> Η θάλασσα εδώ συνδέεται με Θεία Τιμωρία. Βλ. Ελισάβετ Κωνσταντινίδου, «Ο Παπαδιαμάντης και η παράδοση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού», ό.π., σ. 402.

στην πορεία του διηγήματος το δαιμονικό στοιχείο με την ανθρώπινη συμπεριφορά. Εδώ ο συγγραφέας φτιάχνει μία ζωγραφική σύνθεση για να μεταδώσει μία ιδέα. Σύμφωνα με τον Νίκο Φωκά, ο οποίος συνδέει την παρακάτω θαλασσογραφία με τον Τέρνερ, το τερατώδες κύμα είναι το κύριο θέμα του πίνακα, και όχι το ανίσχυρο μικροσκοπικό πλεούμενο με τα ακόμα πιο μικροσκοπικά κεφαλάκια μέσα που φαίνεται στην κορυφή του ή σε κάποια πτυχή του.<sup>68</sup> Ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος αναφέρει ότι «πολλές φορές τα πρόσωπα δεν είναι παρά διακοσμητικά στοιχεία σ' ευρύτατους φυσιογραφικούς πίνακες».<sup>69</sup>

«Πελώριον κύμα, λυσιωδέστερον των άλλων, εκορυφώθη ου μακράν της ακτής, μανιώδες παφλάζον, μετά ροϊβδου φοβερού ρηγνύμενον κατά του βράχου, αφήσαν οπίσω τούς ασθενεστερούς του συντρόφους, αναλαβόν δε αυτό τον αγώνα, ως να έτρεφεν ατομικόν πάθος κατά του ελαφρού σκάφους, ελεινού φελλού, περιφέροντος εν εαυτώ, προς τη συμφυεί ελαφρότητι του ξύλου, και την τρικέφαλον ανθρώπινην κουφότητα των ναυβατών. Σφοδρότατος Εύρος είχε αρχίσει να φυσά από της δείλης, συρίζων λυσιωδώς εις θαλάσσας και ηπείρους, συσφίγγων και περιελίσσων εγγύθεν τα κύματα, εμβάλλον δίνας και στροβιλισμούς εις το πέλαγος, πεδίων άπειρον ασπόνδου πολέμου, όπου δυσδιάκριτον ήτο το τε ορμητήριον και η κατεύθυνσις του εχθρού». (2, 501)

Η θαλασσογραφία καθρεφτίζει συναισθήματα. Οι εντυπώσεις του κύματος και του αέρα υπερκαλύπτουν το θέμα του πίνακα. Ενισχύεται το δραματικό και τραγικό στοιχείο, ενισχύεται η κίνηση, προστίθεται η κυκλική κίνηση στο τράβηγμα της πινελιάς, δυναμώνει η ένταση του ήχου. Ο χρονικός δείκτης δίνει μια εντύπωση χρώματος που θα διευκρινιστεί αμέσως μετά, στη θαλασσογραφία που ακολουθεί:

«Ο ορίζων είχε συσκοτασθή ήδη πριν δύση ο ήλιος, και ουρανός μολύβδινος, στυγνός και αφεγγής, εκρέματο ύπερθεν αγρίως μαινομένου πελάγους, άφωνος επί βρέμοντος, ακίνητος επί συνταραττομένου, ως θόλος σκοτεινού τζαμίου επί δαπέδου ορχουμένων δερβισών. Είτα κατήλθε κατά μικρόν η νύξ, συγγέουσα και συγκαλύπτουσα διά της αμέτρου μαυρίλας της την αταξίαν της πλάσεως, κρύπτουσα επάνω τους αστέρας και κάτω τας ηπείρους και τας θαλάσσας. Τρία άστρα έτρεμον άνω προς βορράν, πότε συγκρυπτόμενα, ποτέ επιφαινόμενα, έτοιμα να πέσωσιν εις το ατέρμον κράτος του Ποσειδώνος να ταφώσι, και άλλα δύο έφαινον προς μεσημβρίαν, ετοιμόσβεστα, ως λύχνοι πενιχράς καλύβης χωρικού εν ενιαυτώ αφορίας. Και τα κύματα φρίσσοντα, ορχούμενα, λυσιώντα, εθραύοντο μετά παιδικής πεισιμονής κατά του βράχου, ηττώμενα αλλά μη καταβαλλόμενα, υπερήφανα ως να είχαν την συνείδησιν του ισχυροτέρου και της τελικής νίκης την πρόγνωσιν». (2, 501)

Ο στροβιλισμός του πινέλου ενισχύεται με τη συνδήλωση του στροβιλισμού των δερβισηδων μέσω της παρομοίωσης. Το φόντο του πίνακα αλλάζει δυναμικά, δεσπόζουν τα ψυχρά χρώματα που ολοένα σκοτεινιάζουν, η μοναδική πηγή φωτός

<sup>68</sup> Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 9.

<sup>69</sup> Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, «Η παρένθεση του Παπαδιαμάντη», *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 172.

περισσότερο υποδηλώνει την έλλειψη του φωτός, τα σχήματα γίνονται συγκεχυμένα, η ορατότητα των ορίων εξαφανίζεται «την άναστρον και ασέληνον εκείνην νύκτα» (2, 502). Ακολουθεί η συντριβή του σκάφους:

«Και έν κύμα πελώριον, φουσκωμένον, εωσφορικόν, πλαταγίζον, ογκούμενον, ως να είχαν εισέλθει και εκρύπτετο έσω αυτού το δαιμόνιον του μίσους, φαντάζον οιονεί υγρόν κήτος, προτείνον αφρούς αντί οδόντων λευκών, συνέλαβεν ως διά πελωρίας αρπάγης, από την πρύμνην και από την πλώραν, από την τρόπιν και από τας δύο πλευράς, το μικρόν σκάφος, και φέρον το έρριπεν επί του βράχου, όπου μετά φοβερού ροίβδου και πολυκτύπου πλαταγισμού ο ασθενής φλοιός κατασυνετριβη, διά να πέση πάλιν εις τεμάχια εις τα πολλά μικρά κύματα, εις ά διελύθη εν ακαρεί το έν, το μέγα, τα οποία μετά φλοίσβου θωπευτικού εδέχθησαν την βοράν των». (2, 502)

Η βιαιότητα και η τραγικότητα της σύνθεσης κορυφώνονται. Η ρομαντική με στοιχεία ιμπρεσιονισμού σύνθεση αποκτά μια εξπρεσιονιστική διάθεση από την άποψη της έντονης μανικής απόδοσης του κύματος.<sup>70</sup> Η περιγραφή της συντριβής της βάρκας γίνεται με ρεαλιστικότερα σχήματα.



Turner *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth* exhibited 1842

Όπως εξηγεί το κείμενο, οι ναύτες δεν ήταν άγιοι, αλλά δεν ήταν και κακούργοι. Γι' αυτό, μπορεί το αμάρτημά τους να εξουσιοδότησε το δαιμονικό στοιχείο να λειτουργήσει καταστροφικά, εντούτοις δεν είχε τόσο βάρος, ώστε να αφαιρεθεί η ζωή τους.

«Εν τούτοις ο διάβολος δε είχε λάβει, φαίνεται, μείζονα παραχώρησιν, όπως βλάβη και εις τα σώματα τους ανθρώπους. Ο εις των τριών, άμα τη προσαράξει, είχε κτυπήσει τον αγκώνα και την πλευράν την δεξιάν εις τον βράχον, μεθ' ό αισθανθείς μέγαν πόνον εβυθίσθη εις την θάλασσαν, αλλά συνελθών ταχέως, ανέθορε κολυμβών εις το κύμα, όπερ εφαινετο έκπληκτον εκ της καταστροφής την οποίαν επροξένησε και καταπραΰνθέν, εφλοίσβιζεν ημερώτερον περί τα συντρίμματα, ως θηρίον λείχον τα αίματα του ιδίου σπαράγματός του». (2, 502)

<sup>70</sup> Η θαλασσογραφία αποκτά υπερρεαλιστικές παραμέτρους με την παραβολή του κύματος με «υγρόν κήτος».

Η εικόνα του κύματος μετά την καταστροφή της βάρκας είναι αρκετά δυνατή. Μία ήπια εικόνα, μέσω της μεταφοράς, αποκτά βίαιο χαρακτήρα.

Σύμφωνα με την Κωσταντινίδου, συχνά στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, όπως και σε αυτό το διήγημα, συνυπάρχει το στοιχείο του φόβου μαζί με έναν ειρωνικό ή χιουμοριστικό τόνο.<sup>71</sup> Σε αυτή την περίπτωση, ο χιουμοριστικός τόνος μαλακώνει την εντύπωση της καταστροφικής δύναμης της θάλασσας. Έτσι, το κωμικό ατύχημα των τριών ναυαγών δημιουργεί μια αντιθετική χιουμοριστική νότα ταυτόχρονα με τη δαιμονική δράση και τη θεολογική ερμηνεία της.<sup>72</sup>

### «Τα Λιμανάκια»

Το διήγημα μας ξεναγεί στα λιμάνια της Σκιάθου.<sup>73</sup> Η θαλάσσια πορεία του ήρωα μέχρι να ολοκληρώσει το ταξίδι του μας πληροφορεί όχι για τα λιμάνια αλλά για τη συμπεριφορά των ανέμων με την ενδυνάμωση και το αποδυνάμωμα της τρικυμίας. Ο καπετάνιος καταφέρνει να ξεπεράσει τον κίνδυνο της τρικυμίας, δεν κατορθώνει όμως να εξασφαλίσει όλο το φορτίο του σκάφους του. Η ιστορία θυμίζει την ιστορία στην «Υπηρέτρα». Στη διάρκεια του διηγήματος γίνονται αναφορές σε περιπτώσεις βοηθητικής ή καταστροφικής δράσης των στοιχείων που εικονίζονται στις θαλασσογραφίες του διηγήματος, δράση η οποία συντάσσεται με την εξήγηση που αναφέρθηκε στο «Ναυαγίων ναυάγια» (2, 502).

Λίγο πριν αρχίσει το ταξίδι του καπετάν Ηλία, απαριθμούνται τα «προσφιλή λιμανάκια» (4, 176) του:

#### Τα προσφιλή λιμανάκια

«Τα λιμανάκια ταύτα δεν εχρειάζοντο κατάστιχον διά να  
καταριθμηθώσιν· ήσαν η Χονδρή Άμμος, το Ελαφοκλήσι, ο Άι-Σώστης,  
το Απάγκειο και ο Χαμογιαλός» (4, 176)

<sup>71</sup> Η Κωσταντινίδου αναφέρει τα διηγήματα «Αψαλτος» (4, 71), «Ο Πεντάρφανος» (62-63), «Κοκκώνα θάλασσα» (3, 292). Βλ. «The Sea», σ. 105-106.

<sup>72</sup> «The Sea», σ. 105.

<sup>73</sup> Παραμονές Πρωτοχρονιάς ο καπετάν Ηλίας έχει ψωνίσει από τον Βόλο όλες τις παραγγελιές των συγχωριανών του και επιστρέφει στο νησί. Πρέπει να φτάσει ασφαλής και αυτός και το φορτίο του στο νησί για να φέρει τα ψώνια, διαφορετικά δεν μπορούν να κάνουν γιορτές οι συγχωριανοί του (4, 177). Ενώ περνάει από τα περισσότερα λιμάνια του νησιού χωρίς δυσκολία, λίγο πριν φτάσει στον προορισμό του αναγκάζεται να κάνει μερική αβαρία για να σώσει τον εαυτό του, τον ναύτη και τη βρατσέρα του από την καταβύθιση.

### Η Χονδρή Άμμος

Το πρώτο λιμάνι όπου αγκυροβολεί ο καπετάν Ηλίας για να αποφύγει την ένταση του ανέμου είναι η Χονδρή Άμμος και σαλπάρει ξανά μόλις ο άνεμος εκόπασε (4, 176). Σε αυτή τη στάση ο αφηγητής κάνει μια αναδρομή στο παρελθόν του καπετάν Ηλία και αποδίδει την επίθεση μιας σμέρνας σε θεϊκή τιμωρία, επειδή ο ήρωας σε νεαρή ηλικία είχε διαπράξει κλοπή (4, 177):

«Ο Ηλίας της Μπαμπλέως ήτο χρηστός και ειλικρινής άνθρωπος. Μίαν μόνην απιστίαν είχε κάμει όταν ήτο πάρα πολύ νέος [...] Αλλά μόλις είχε διαπραχθή η κλοπή, όταν έκυψεν ο Ηλίας να λύση την μαρούμαν της φελούκας διά να ανέλθη εις το πλοίον, τεραστία σμέρνα αναπηδήσασα από ένα χάρναυλον ή θαλάμι εκεί πλησίον, του έφαγε τρομερά τα κρέατα της ωλένης της δεξιάς, με τους θηριώδεις οδόντας της.

Αυτή ήτον η πρώτη και τελευταία φορά διά τον νεαρόν τότε ναυτικόν. Η σμέρνα είχεν αποσταλή θεόθεν ως τιμωρός». (4, 177)

### Στο Ελαφοκλήσι

Για να αποφύγει τον άνεμο που ερχόταν «αντίπρωρα της βρατσέρας», ο ήρωας κάνει δεύτερη στάση και αράζει στο Ελαφοκλήσι (4, 177).

«Ευτυχώς, μετά την ανατολήν του ηλίου, ο λεβάντης ήρχισε να καταπραΰνεται, είτα εκόπασεν ολοσχερώς. Ο καπετάν-Ηλίας, όστις είχεν εξέλθει με την βαρκούλαν εις τα ολίγα βράχια τα οποία έκλειον τον όρμον προς ανατολάς, και ησχολείτο να μαζώξη κοχύλια και πεταλίδας, οπού έβοσκαν εκεί εν αφθονία εις τον ίσκιον του θαλασσίου βράχου, μετά λύπης αφήκε το προσφιλές λιμανάκι του –ήτο μία ποιητικώτατη μικρά αγκάλη του εδάφους, όπου ημέρευαν τα άγρια κύματα κ' εγυάλιζε γαλανά ο πόντος– κ' εξέπλευσεν πάλιν προς ανατολάς. Τώρα θα εξήρχετο πλέον εις το ανοικτόν πέλαγος, και ο Θεός βοηθός!» (4, 178)

Ο αφηγητής περιγράφει το λιμανάκι ως «ποιητικώτατη μικρή αγκάλη», ως χώρο ομορφιάς και ηρεμίας. Στο σημείο ο ήρωας ζωγραφίζεται να «γιαλεύει», να ψαρεύει θαλασσίνα χωρίς βάρκα, παρουσιάζοντας έτσι μια συχνή ενασχόληση των νησιωτών και ταυτόχρονα μία εικόνα του θαλάσσιου κόσμου της ακρογιαλιάς που διακοσμεί τη λιμενογραφία με λεπτά σχήματα.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Στο «Ολόγυρα στη λίμνη» ο μικρός ήρωας Χριστοδουλής «έτρεχε δι' όλης της ημέρας από γιαλόν εις γιαλόν, έβγαζε γρινιάτσες, πορφύρες και πεταλίδες διά δύο, καβούρια διά τρεις, οκταπόδια διά τέσσαρες» (2, 389) και στο «Ενιαύσιον θύμα» ο μικρός Πάπος κυνηγούσε σε καιρό γαλήνης «καβούρια εις τα θαλάμια, ή μικρά χταποδάκια» στα ρηγά (3, 216). Επίσης στο «Γυνή πλέουσα» «η θεία-Χριστοδουλίτσα, παλαιόν λείψανον, 95 ετών, ήτο γραία “μεζετζού”. Ηγάπα τα θαλάσσια όψα, τα καβουράκια, τα κοχύλια και τας γαρίδας. Συνήθως επήγαινε εις το Καστέλι αποβραδύς, όταν ήτο ρήχη, τρεις ή τέσσαρες ώρας νύχτα, κ' εκυνηγούσε τα καβούρια». (4, 34)

Με την έξοδο του ήρωα στο ανοικτό πέλαγος περιγράφεται με νατουραλιστικό τρόπο η καταστροφική δύναμη της θάλασσας.<sup>75</sup>

«Πολύ χορευτικόν και με αποτόμους λικνισμούς ήτο το πέραμα εκείνο. Αχαλίνωτον, με τας λευκάς χαίτας των κυμάτων, αδιακόπως ορθουμένας και αναπηδώσας, πλέον άγνωστον δρόμον προς τον ατελεύτητον υγρόν κύκλον, βαίνον προς το άπειρον, προς την αιωνιότητα, το πέλαγος, αναχόρταγον, είχε φάγει πολλά σκάφη και σκελετά, πολλά σκαριά πλοίων, και πολλά κουφάρια ανθρώπων. Αι καλαί οικοκυράδες, [...] εμαγείρευαν εξαιρέτως τον ορφόν, την συναγρίδα, και όλα τα μεγάλα οψάρια, αλλά πού να δοκιμάσουν την γεύσιν [...]. Τα οψάρια εκείνα ήτο πιθανόν να είχαν θίξει πνιγμένους ανθρώπους [...]». (4, 178)

Η περιγραφή αναφέρεται, σύμφωνα με την πάγια τακτική του συγγραφέα, στην κίνηση του κύματος. Οι πινελιές είναι βίαιες, η προσοχή δίδεται στην κίνηση. Στη συνέχεια η θάλασσα περιγράφεται ωμά, σαν αδηφάγο τέρας που κατατρώγει άπληστα σκάφη και ανθρώπους.

#### «Στο Μέγα-Γιαλό»

Στο «Μέγα Γιαλό» περιγράφεται πολύ παραστατικά η φονική manía των θαλάσσιων στοιχείων. Το διήγημα περιγράφει τον όρμο Μέγα Γιαλό στη βόρεια πλευρά του νησιού.

«Κάτω ηπλώνετο ο Μέγας Γιαλός, με την μακράν ατελείωτον πλατείαν λωρίδα της άμμου και των χαλίκων του, με την βαθειάν γαλανήν και πρασινίζουσαν θάλασάν του. Εδώθεν κ' εκείθεν δύο μικροί κάβοι με κρημνώδεις και αποτόμους προεξοχάς των βράχων ωροθετούσαν τον Μέγαν Γιαλόν, χωρίς να τον φράττωσι, χωρίς να σχηματίζωσι μικράν καμπύλην, χωρίς ν' αποτελώσιν όρμον ή μικράν αγκάλην. Ο Μέγας Γιαλός ήτο όλος ανοικτός εις τον κυρ Βορηάν, τον αυθέντην του. Όσον και αν παρακαλέση τις με τραγούδια τον κυρ Βορηάν να μετριάση το άγριον φύσημά του, ο σκληρός δεν είνε φιλόμουσος, και δεν συγκινείται από τραγούδια. Και όσον και αν επεθύμει τις να ονομάση τον Μέγα Γιαλόν όρμον, ο Μέγας Γιαλός ήτο αναπεπταμένη θάλασσα, ήτο αδελφός του πελάγους, και ήτο απλούς σταθμός του σκληρού Βορηά του αυθέντου του.

Έκλινεν ολίγον τι προς τον Καικίαν, τον Γραιόν άνεμον, ως να επροκάλει δι' ακκισμάτων τας θωπέιας τού καθ' αυτό Βορρά, του αυθέντου του. Υπήρχε βωβή και φοβερά συμμαχία μεταξύ του αιγιαλού και του άνέμου. Όσα πλοία δεν ήρκει μόνη η πνοή του ν' ανατρέψη εις το πέλαγος, τα παρέπεμπε προς τον υποτελή του. Εκεί εθραύοντο ασφαλώς επάνω εις τους βράχους. Μία ύφαλος βαθεία, κρυμμένη κάπου αντικρύ εις το πέλαγος, η οποία με το ανάστημά της δεν έφθανε τας τρόπιδας των μικρών πλοίων, ετέντωνε τον λαιμόν, ύψωνε την κεφαλήν, κ' έβλεπε μακρόθεν με πικράν ζήλειαν τας καταστροφάς, τας οποίας επροξενούσαν συχνά οι δύο ακρινοί όρθιοι και οδοντωτοί βράχοι του κάβου, εις τους ελεεινούς φελλούς τους οποίους η ριποκίνδυνος φιλοπαιγμοσύνη των ανθρώπων ετόλμα ν' απολύη εις το πέλαγος. Φιλοπαιγμοσύνη ανοήτων παιδίων προς πολύπειρον και πονηρόν γέροντα.

<sup>75</sup> Πρβλ. τη διαπίστωση στα «Ροδιν' ακρογιαλία»: «Η θάλασσα θα καταφάγη μίαν ημέραν όλους τους δρυϊνούς δράκοντας [...] “Εν πνεύματι βιαίω συντρίψεις πλοία”» (4, 227).



Έρημα γιαλόξυλα, λεία, ασπρουδερά και σαπρά, λείψανα παλαιών αγνώστων ναυαγίων, πλανώμενα εδώ κ' εκεί εις τον αφρόν ή κείμενα κάπου εις τον πάτον, τα έρριπτε το πέλαγος, επάνω εις την άμμον· έκείντο διεσπαρμένα εκεί, διηγούμενα αφώνους ιστορίας συμφορών και πνιγμών και ολέθρου». (4, 623-624)

Η περιγραφή έχει μεγαλοπρέπεια. Η δράση του ανέμου είναι το σταθερό σημείο αναφοράς όταν εικονίζεται η θαλασσοταραχή. Σε αυτή την εικόνα προέχει ο σχεδιασμός του χαρακτήρα και του ήθους των φυσικών στοιχείων, και δευτερευόντως αποδίδονται τα σχήματα. Το θαλασσινό τοπίο στρέφεται ενάντια στην ανθρώπινη κουφότητα. Όλα τα φυσικά στοιχεία της θαλασσογραφίας γίνονται δρώντα πρόσωπα και αποκτούν κίνηση που υπαγορεύεται από το καταστροφικό πάθος. Ο γιαλός και ο άνεμος, η ακτή και ο ύφαλος συνεργούν ή αποζητούν τον όλεθρο του ανθρώπινου στοιχείου. Η περιγραφή καταλήγει σε μία ωμή εικόνα θανάτου, όπου άνθρωποι και σκάφη έχουν καταλήξει σε μορφές λειψάνων.

### Στον Άι-Σώστη

Το επόμενο λιμανάκι που περιγράφεται στα «Λιμανάκια» είναι ο Άι-Σ'ωστης. Η Σκιάθος, όπως φαίνεται από τον Άι-Σώστη, απεικονίζεται σαν παράδεισος. Ο αφηγητής μέσα από την οπτική του καπετάν Ηλία, που αδημονεί να φτάσει στον ποθητό προορισμό του, εκδηλώνει την τρυφερότητα και τον θαυμασμό του για το καταπράσινο νησί.

«Ο κυβερνήτης διάταξε τον ναύτην και τον μούτσον του να ποδίσουν, και στραφέντες εισέπλευσαν εις τον Άι-Σώστην, τον φερώνυμον όρμον, και ηγκυροβόλησαν. Α! τώρα αντίκρυζαν την ωραίαν καταπράσινην νήσον, οπού ήτον ως παράδεισος φυτευμένος ανάμεσα εις τα τέσσερα πέλαγα, τα οποία την έβρεχαν ως οι τέσσαρες ποταμοί το πάλαι τον κήπον της Εδέμ». (4, 178)

Στον Άι-Σώστη αποδίδεται ρόλος που αντιστοιχεί στο όνομά του. Εν γένει οι εκκλησίες πάνω στους θαλασσοπληκτους βράχους που εικονίζονται στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία γίνονται έκφραση της θεϊκής παρουσίας και βοήθειας στη ζωή των νησιωτών.<sup>76</sup>

«Ενύκτωσεν ήδη. Ο Ηλίας της Μπαμπλένως είχαν απόφασιν, πριν φέξη ή άλλη μέρα, μετά το μεσονύκτιον, κοντά τα χαράματα, να πλεύση εις το ποθητόν τέμα του ταξιδιού του.

Πράγματι, ο Άι-Σώστης τούς εβοήθησε, και δεν εχρειάσθη πλέον, όταν απέπλευσαν περί το λυκαυγές, να προσεγγίσουν και εις τα άλλα δύο

<sup>76</sup> Στη συνέχεια της εργασίας μου θα φανεί ότι τον ίδιο ρόλο έχει η εκκλησία στη «Γλυκοφιλούσα» και στο «Αγνάντεμα».

λιμανάκια, ούτε εις το Απάγκειο ούτε εις τον Χαμογιαλόν. Ήτο γαλήνη κατά τας πρωινάς ώρας». (4, 179)

Έχει ήδη εξεταστεί ο δραματικός ρόλος του συγκεκριμένου τοπίου στη «Φόνισσα». Εδώ εκφέρεται η πεποίθηση ότι ο Αι-Σώστης λειτούργησε βοηθητικά απέναντι στον καπετάν Ηλία, αφού του εξασφάλισε ευνοϊκό άνεμο ώστε να αποφύγει κάθε άλλη παράκαμψη της πορείας του. Παρουσιάζεται έτσι η αντίληψη για τον προστατευτικό ρόλο των αγίων στα θαλασσινά ταξίδια και παράλληλα δικαιολογείται το ότι η αφήγηση προσπερνά τα δύο επόμενα λιμάνια, χωρίς να κάνει ξεχωριστή μνεία σε αυτά.

### Η ακτή του νησιού

Κοντά στο τέρμα της διαδρομής ο άνεμος δυναμώνει για τρίτη φορά. «Το μικρόν σκάφος «ήρχισε να κλυδωνίζεται θλιβερά» (4, 179).

«Να διαπλεύση τις όλον τον κόλπον και το πέλαγος, ν' αράξη εις τρία λιμανάκια –την Χονδρήν Άμμον, το Ελαφοκκλήσι και τον Αι-Σώστην– μόνον εις τ' Απάγκειο και εις τον Χαμογιαλόν να μη προσεγγίση –να φθάση αποκάτω από την Σκιάθον, και αντί να σε προστατεύση η χαριτωμένη ακτή του ωραίου νησιού, να σε κλυδωνίξη και να σε χορεύη διαβολικόν χορόν ο πελαγίσσιος άνεμος». (4, 179)

Ο άνεμος παρουσιάζεται ως αντίπαλος και η ακτή αμέτοχη στην προσδοκώμενη προστασία. Ο καπετάν Ηλίας αναγκάζεται να προχωρήσει σε μερική αβαρία, για να ελαφρύνει τη βάρκα από το φορτίο της (4, 179-180). Από απροσεξία του ναύτη, μαζί με τα βαριά αντικείμενα παρασύρονται στη θάλασσα και οι παντόφλες της Μαργαρώς της Πασσίνας.

«Η βρατσέρα ήτο εν αγωνία, μόλις δύο μίλια μακράν του λιμένος, αντικρύ εις μίαν κρημνώδη ακτήν, πλην δεν ηδύνατο να πλησιάση. [...]

Πλην, από πάνω από τα σίδερα και το ψαλίδι, εις την ιδίαν δέσμη, ήσαν κ' οι κουντούρες οι κόκκινες, μυτερές, της Μαργαρώς της Πασσίνας. Εξ απροσεξίας του ναύτου επήγαν κ' οι κουντούρες μαζί με τα σίδερα. Ο καπετάν Ηλίας επρόφθασε και τας είδεν εν ακαρεί, ως περωτάς, παλλομένας, πριν βυθισθούν εις το κύμα». (4, 179-180)

Η ρεαλιστική εικόνα, που εκπέμπει ανησυχία, παίρνει μια ποιητική διάσταση, εικονίζοντας τα κόκκινα πασουμάκια της Μαργαρώς να πέφτουν στη θάλασσα. Η κίνησή τους είναι ανάλαφρη και έρχεται σε αντίθεση με την κίνηση του σίδηρου που πέφτει ταυτόχρονα, ενώ στον πίνακα παλεύουν τα ψυχρά χρώματα της τρικυμίας με το θερμό κόκκινο αυτής της λεπτομέρειας.<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Το διήγημα τελειώνει με μια λιμενογραφία που περιγράφει τη βρατσέρα να παρακάμπτει το Καλαμάκι, «τον κάβον όστις κλείει εκ δυσμών τον λιμένα», και να εισέρχεται το βράδυ της παραμονής

## «Άψαλτος»

Το διήγημα αφηγείται τον πνιγμό ενός γέρου ναυτικού, του Κώτσου του Φραγκούλα.<sup>78</sup> Το ήθος και η βλασφημία του ήρωα τον φέρνουν σε συγγένεια με το δαιμονικό στοιχείο, στο οποίο τελικά ο ήρωας παραδίδεται και από το οποίο φονεύεται (πρβλ. 2, 502). Η τρικυμισμένη θάλασσα εμφορείται από μια δαιμονική δύναμη η οποία εν τέλει καταστρέφει τον γέρο ναυτικό.<sup>79</sup>

«Τέλος, μετά μακράς ώρας, μέγας άνεμος τυφών μανιωδώς εφύσησεν. Εσίγησεν ο μονότονος ροϊβδος της βροχής, ο βαθύς ρόχθος των κυμάτων αντήχει τώρα από τον λιμένα, και ο φρενιαστικός συριγμός των τροχαλιών, και η βάνουσος κλαγγή των αλύσεων, τας οποίας εξέστυρε κ' έπαιζεν η τρικυμία. Σιμά εις πέντε ή έξ ογκώδη σκάφη, ασφαλώς αραγμένα, ένα μικρόν κότερο, νέο σκαρί, εφαινετο να σαλεύη εις τον γνόφον τον βαθύν, ανάμεσα εις το Δασκαλειό, το βραχώδες χθαμαλόν νησίδιον, και εις τον παλαιόν Μώλον, δίπλα εις τα ρηγά, τα απλούμενα εκείθεν των εκβολών του χειμάρρου. Στιγμήν τινα, όταν ο άνεμος είχε φθάσει εις το έπακρον της λύσσης του, κρότος οξύς ηκούσθη από το κότερον, όστις εξεχώριζε και από τον ρόχθον των κυμάτων, και από τους συριγμούς των τροχαλιών. Ήτο ως κραυγή αγωνίας.

[...] Μόνος υπήρχε εντός του πλοίου ο σύντροφός του, γέρον ναυτικός, ο Κώτσος ο Φραγκούλας, όστις είχεν έργον να φυλάγη το πλοίον.

[...] φοβερός τριγμός και κρότος μετά οξέος συριγμού αντήχησε. Ήτον ως καγχασμός θαλασσίου δαίμονος εις το σκότος. Μέσα εις την πάλην των στοιχείων, και εις τον ποικίλον ορυμαγδόν, άπειρον όμμα και μη εξησκημένον ότιον, τίποτε δεν θα ηδύνατο να διακρίνη». (4, 72-73)

Σύμφωνα με τον Saunier, ο οποίος αναλύει το συγκεκριμένο διήγημα,<sup>80</sup> «τα ειδικά χαρακτηριστικά της τρικυμίας που αφηγείται το “Άψαλτος” είναι η εξαιρετική σημασία που παίρνουν η νύχτα και το σκοτάδι, σε συνδυσμό με την παρουσία του δαίμονος, και από την άλλη, διάφορα υπερφυσικά φαινόμενα που υπάγονται στη σφαίρα της ακοής: κρότοι, κραυγές και, πάλι σε σχέση με τον δαίμονα, ένας καγχασμός. Εκμηδενίζεται η όραση, οξύνεται δραματικά η ακοή».<sup>81</sup> «Το σκοτάδι αυτό δεν έχει μόνο περιγραφική χρησιμότητα, το κύριο νόημά του είναι μεταφορικό. Η νύχτα του χαμού, [...] θυμίζει πολύ τον Άδη που περιγράφουν τα δημοτικά μοιρολόγια, και που το δηλώνει άλλωστε η λέξη έρεβος. Αλλά, πιο συγκεκριμένα, το

---

της Πρωτοχρονιάς στο λιμάνι, και τη Μαργαρώ να στέκεται στην ακτή προσμένοντας τις κουντούρες της (4, 180).

<sup>78</sup> Ο Φραγκούλας ήταν «συμπλωτήρας» του ανεψιού του του καπετάν Μήτρου και φύλακας του κότερού του. Διανουκτέρευε στο κότερο κάθε βράδυ. Το βράδυ της τρικυμίας κοιμάται μέσα σ' αυτό. Τη συντριβή του σκάφους και το τραγικό τέλος του «νηοφύλακα» την αντιλαμβάνονται από τη στεριά ο καπετάν Στέργιος και ο καπετάν Νικόλας. Λίγες μέρες πριν από τον θάνατο του, ο Φραγκούλας είχε βλασφημήσει, στη διάρκεια της νεκρώσιμης ακολουθίας, όταν κήδευαν ένα γείτονά του.

<sup>79</sup> Βλ. και «The Sea», σ. 105 και Ελισάβετ Κωνσταντινίδου, «Ο Παπαδιαμάντης και η παράδοση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού», ό.π., σ. 402.

<sup>80</sup> Στην παρούσα εργασία αναφέρομαι σε βασικές διαπιστώσεις του μελετητή και παραπέμπω για την τεκμηρίωση των διαπιστώσεων και για περισσότερες λεπτομέρειες στην ανάλυση του διηγήματος. Βλ. Guy Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος*, ό.π., σ. 343-353.

<sup>81</sup> Ό.π., σ. 344.

σκοτάδι συνδέεται με τον δαίμονα και με τις δυνάμεις του κακού, όπως συνέβαινε ήδη στην περιγραφή άλλης τρικυμίας, με την οποία άνοιγε [...] το διήγημα “Ναυαγίων ναυάγια”». <sup>82</sup> «Το σημασιολογικό πεδίο του σκοταδιού και της μη ορατότητας επανέρχεται με αξιοπρόσεκτη επιμονή σ’ όλη την περιγραφή της καταστροφής, και με μεγάλο λεξικό πλούτο, δηλαδή με εμφανή τη θέληση του συγγραφέα να καλύψει όσο το δυνατόν μεγαλύτερο φάσμα από τα χαρακτηριστικά του σκοταδιού, ώστε ν’ αποκτήσει το σκοτάδι, κατά κάποιον τρόπο, απόλυτο χαρακτήρα». <sup>83</sup>

«Πολλοί ήχοι ακούγονται, σ’ όλο το μήκος της τρικυμίας. Οι περισσότεροι προέρχονται από τη θάλασσα. Υπάρχουν φυσικά οι συνηθισμένοι, στο έργο του Παπαδιαμάντη, ήχοι της τρικυμίας: “ροϊβδος της βροχής”, “ρόχθος των κυμάτων”, “συριγμός των τροχαλιών”, “κλαγγή των αλύσεων”». <sup>84</sup> Αντίστοιχη προς τους ήχους της τρικυμίας είναι η περιγραφή της τρικυμίας στο «Κοκκώνα θάλασσα» (3, 282). «Αυτός ο ήχος που αναγγέλλει τον τελικό καταποντισμό, παρομοιάζεται με δαιμονικό καγχασμό. [...] Στην αρχή και στο τέλος των ήχων, όπως και του όλου έργου, βρίσκεται ο διάβολος». <sup>85</sup>

Μέσα στο γενικευμένο σκοτάδι μόνο δύο πρόσωπα βλέπουν: ο άρχων του σκότους (4, 71) και ο Φραγκούλας (4, 75). Οι δύο πεπειραμένοι ναυτικοί, ο καπετάν Νικόλας και ο καπετάν Στέργιος «εννοούν απλώς τί γίνεται» (4, 74-75). «Η σχέση αυτή του Φραγκούλα με τον άρχοντα του σκότους δεν είναι οπωσδήποτε τυχαία». <sup>86</sup> Η συγγένειά του με τον δαίμονα κορυφώνεται με την ασέβεια και τη βλασφημία του γηραιού άντρα (4, 74). «Ο καταποντισμός του, ο χαμός του, παρουσιάζεται ρητά ως παράδοση στις δυνάμεις του κακού, του δαίμονος: ο αφηγητής αντιπαραθέτει στην παραμυθία “της νεκρωσίμου πομπής” της Εκκλησίας, της οποίας δεν αξιώθηκε ο Φραγκούλας, “την δαιμονιώδη πομπήν” των στοιχείων, που θα προκαλέσει τον καταποντισμό του». <sup>87</sup>

«[...] ο γέρον ούτος, όστις δεν ήτο εμαρμένον ν’ αξιωθή ούτε της εσχάτης παραμυθίας, ούτε της κηδεύσεως, έμελλε να ίδη όλην την φοβεράν, την δαιμονιώδη πομπήν, όλων των στοιχείων τ’ ουρανού, των ανέμων, των κυμάτων την φρικώδη συνοδίαν ορχουμένην μανιωδώς περί την γηραιάν κεφαλήν του, γύρω εις την λευκήν ακτένιστον κόμην του· κ’ έμελλεν εν

<sup>82</sup> Ο.π., σ. 345.

<sup>83</sup> Ο.π., σ. 344.

<sup>84</sup> Ο.π., σ. 346.

<sup>85</sup> Ο.π., σ. 346.

<sup>86</sup> Ο.π., σ. 347.

<sup>87</sup> Ο.π., σ. 349-350.

τριγμώ αλύσεων και τροχαλιών και αρμένων, να καταποντισθή εις το κύμα,  
“άψαλτος, ασαβάνωτος, αμοιρολόγητος”». (4, 75)

### «Η Γλυκοφιλούσα»

Στο διήγημα, εκτός του ότι περιγράφεται μία επική εικόνα της καταιγίδας, φαίνεται ο ρόλος που αποκτούν τα εξωκλήσια τα χτισμένα πάνω στους θαλασσόπληκτους βράχους στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία.<sup>88</sup> Όπως γράφει ο Κολουβάς «την ιερότητα και μεταφυσική προοπτική προς την οποία ανοίγεται η φύση τονίζουν οι πυκνές αναφορές στα εξωκλήσια, γύρω από τα οποία εκτυλίσσεται και η ζωή των παπαδιαμαντικών προσώπων, σύμβολο της εκκλησιαστικής και υπερβατικής αναφορικότητας της ύπαρξης».<sup>89</sup> Τα εξωκλήσια λειτουργούν προστατευτικά απέναντι στον κίνδυνο. Εδώ «τα ανοίγματα του κινδύνου τα καλύπτει η απόκοτη προσπάθεια του ανθρώπου, και σε περίπτωση κινδύνου, η Γλυκοφιλούσα».<sup>90</sup>

Σύμφωνα με τη Φαρίνου-Μαλαματάρη, στη «Γλυκοφιλούσα» τα γεγονότα και οι περιγραφές δεν μπορούν να συσχετιστούν με βάση τον χρόνο στον οποίο συνέβησαν στην ιστορία. Συνδέονται όμως επειδή βρίσκονται ή διαδραματίζονται σ' έναν κοινό τόπο, τον βράχο της Γλυκοφιλούσας. «Συνεπώς αλληλοπροσδιορίζονται όχι από κάποια χρονική ακολουθία, αλλά με βάση την εγγύτητα του χώρου». Η γεωγραφική κατάταξη των γεγονότων «μπορεί να θεωρηθεί το αποτέλεσμα της μνήμης του αφηγητή που προσηλωμένη σ' έναν χώρο (“επί του...βορεινού βράχου του προσφιλούς εις τας αναμνήσεις μου” 3, 71) συνδέει συνειρμικά ό,τι έγινε σ' αυτόν τον χώρο, χωρίς να λαμβάνει επακριβώς υπόψη της το χρονικό στίγμα κάθε πράξης. Αυτό που υπογραμμίζεται είναι η πανταχού παρουσία της μνήμης που

<sup>88</sup> Το διήγημα αρχίζει με τη λεπτομερή περιγραφή του ιδεώδους σπιτιού που ονειρεύεται ν' αποκτήσει ο αφηγητής. Ακολουθεί άλλη μία περιγραφή που αναφέρεται στην εξωτερική όψη του παρεκκλησίου της Γλυκοφιλούσας. Τότε αρχίζει η ιστορία που περιγράφει το βράχωμα των κατσικιών του Στάθη του Μπόζα. Ακολουθεί η περιγραφή του εσωτερικού του ναού. Η επόμενη ιστορία που γίνεται γνωστή είναι η ιστορία της Αρετώ, η οποία, αν και καλή χριστιανή και υποδειγματική μητέρα, καταριέται την κόρη της και στον ίδιο χρόνο πάνω η κόρη της πεθαίνει. Η Αρετώ φέρνει στην εκκλησία τα στέφανα του γάμου και τα βαφτιστικά του νεκρού μωρού της κόρης της, και κυρίως φτιάχνει με το νυφικό της νεκρής κόρης της άμφια για τον παπά-Μπεφάνη. Παρεμβάλλεται το επεισόδιο με τον Αγκούτσα, ο οποίος ζητά ως ανταμοιβή μία γίδα για να κατέβει στον γκρεμό να σώσει τα ζώα που βραχώθηκαν. Τελικά ο Στάθης κατεβαίνει στον γκρεμό με κίνδυνο της ζωής του και σώζει τα κατσίκια του. Όπως διαπιστώνει ο Μαλεβίτσας, «ο διήγημα έχει απόληξη ευχαριστιακή. Ο Στάθης φιλεύει τους συνεργούς της σωτηρίας του, με ένα γεύμα, και προς τη Γλυκοφιλούσα στέλνει το ασημένιο τάμα του». Βλ. Χρήστος Μαλεβίτσας, «Υπό την σκέπη της Γλυκοφιλούσας», στο *Μνημόσυνο του Αλεξ. Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 82.

<sup>89</sup> Ιωακείμ-Κίμων Κολουβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, ό.π., σ. 53.

<sup>90</sup> Χρήστος Μαλεβίτσας, «Υπό την σκέπη της Γλυκοφιλούσας», στο *Μνημόσυνο του Αλεξ. Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 83.

συναίρει ή συμπαραθέτει τις διάφορες χρονικές στιγμές εξαιτίας του ότι συνέβησαν στον ίδιο χώρο».<sup>91</sup>

Στην παρακάτω θαλασσογραφία ο αφηγητής, αφού έχει περιγράψει το σπίτι όπως το ονειρεύεται, ατενίζει από αυτό το «υπερφυές θέαμα» την πάλη των στοιχείων της φύσεως, το ξέσπασμα της καταιγίδας και την έκρηξη του σίφουνα. Όπως παρατηρεί ο Μαλεβίτσης, η παράγραφος «είναι αφιερωμένη στη “θέα και την πάλη της φύσεως”». Η περιγραφή θυμίζει μεγάλες ώρες της ποιήσεως, θυμίζει Όμηρο. Η λαμπρότητα της εικόνας, η πυκνότητα της διατύπωσης, η αφοπλιστική κυριολεξία, ο ρυθμός στην επαμοιβή των εικόνων δημιουργούν την αίσθηση του υψηλού».<sup>92</sup>

«[...] Ο οικίσκος να είναι κτισμένος επί βράχου υψηλού, επί του μόνου υψηλού βορεινού βράχου του προσφιλούς εις τας αναμνήσεις μου. Εκεί απλούται ατελείωτον το πέλαγος ανά την αχανή έκτασιν από ακτής έως ακτής και από κόλπου έως κόλπου, και χαμηλώνει ο ουρανός εις την μίαν άκραν την απωτέραν, διά να περιπτυχθή εγγύτερον την εσχατιάν των θαλασσών, ο σάπφειρος φιλών το σμάραγδον, το βαθύχλωρον αντασπαζόμενον το γλαυκόν. Φυσά ο Καικίας κατερχόμενος από τα βουνά της Θράκης, και ο Βορράς παγερός αποσπάται μυριοπτέρυγος από τον νεφελοσκεπή και χιονοστέφανον Άθω, και ο Αργέστης ριγηλός καταβαίνει από τον γεραρόν Όλυμπον· φρίσσει το κύμα εις την επαφήν της ψυχράς πνοής, φρικιά ο πορφυρούς πόντος από την κραταιάν αύραν, ρυτιδούται η θάλασσα από την αλλεπάλληλον ραγδαίαν ριπήν, αγριαίνει το πέλαγος, ωρύεται μανιωδώς η καταιγίς, ρήγγνυται το κύμα εις τους σκληρούς αιχμηρούς βράχους. Συννεφούται ο ουρανός από τας μαύρας κάπας των θυελλών τας σωρευομένας επάνω του, φαινός στύλος προκύπτει εν ακαρεί εν μέσω αγανούς κυκεώνος μελανών στροβίλων· ιδού η ακτίς θα διώξη το έρεβος, η γαλήνη θα εξώση τον τυφώνα. Ο φαινός στύλος ήτο σίφων τρομακτικός, σχεδόν υπερφυές θέαμα, το οποίον ερρίζωσεν εν ριπή επί της θαλάσσης και εκορυφώθη έως εις τον ουρανόν.

Ο σίφων εξερράγη, ραγδαίος όμβρος έλουσε καταπληκτικώς την γην και τους βράχους και τους αιγιαλούς, ο άνεμος συνεμαζεύθη εις τα άντρα και τας αγκάλας, η Σκοτεινή Σπηλιά ηχεί παρατεταμένως, μυστηριωδώς, από την κοπέισαν κολοβήν πνοήν του ανέμου, από απειλήν νέας μανίας λυσσωδεστέρας της πρώτης, από της φοβεράς εν τη σιωπή συνωμοσίας των στοιχείων. Το Κακόρεμα αντηχεί διακεκομμένως από την δάνειον ιαχήν της λαίλαπος, από την καταρακτώδη κάθοδον του χειμάρρου. Η Νηρηίς ανήλθεν από το υποβρύχιον άντρον της, ανέβη εις το απάτητον ύψος του αιχμηρού βραχώδους προβλήτος, και άτρωτος αυτή από τον όμβρον και τον άνεμον, θεωρεί μειδιώσα την πάλην των στοιχείων. Ο Τρίτων κολυμβών κάτω εις την ρίζαν του βράχου, ανίσχει την κεφαλήν έξω το κύματος, και προσβλέπει ερωτικώς την υψιβάτιδα και ασύλληπτον δι’ αυτόν άσπλαχνον νύμφην. Ο ταύρος του Θεοδόση ο μονόκερος, [...] καταβάς [...] εις το βαθύ ρέμα, το κατερχόμενον [...] εις τον Μικρόν Γιαλόν, εξέβαλεν ένα θρηνώδη μυκηθμόν, είτα έμεινεν εξηπλωμένος, απαθής, ακίνητος, δεχόμενος επί των νώτων όλον τον κρύον λουτήρα της καταιγίδος. Εάν έβλεπε τι, έβλεπε τας ασπρομαύρους καλλικατζούνας, μεγάλα θαλάσσια όρνεα, τα οποία επί των ανεχόντων μέσω του κύματος σκοπέλων, εις απόστασιν οργυιών τινών από της ξηράς, πολλοί εξέλαβον μακρόθεν ως γυναίκας ανασφουγγωμένας και ασπρομαυροβολούσας, αίτινες ησχολούντο να βγάλουν πεταλίδας, κύπτουσαι επί των βράχων». (3, 71-73)

<sup>91</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 68-69.

<sup>92</sup> Χρήστος Μαλεβίτσης, «Υπό την σκέπη της Γλυκοφιλούσας», ό.π., σ. 72.

Ο Μαλεβίτσης σχολιάζει ότι «η φύση είναι μεγαλοπρεπής και εμψυχωμένη». Στο Κακόρρεμα είχε υποστεί τον λιθοβολισμό η Φραγκογιαννού και στη Σκοτεινή Σπηλιά είχε βρει πρόσκαιρο καταφύγιο (3, 512). Σε αυτή την εικόνα «σφύζει η λεπτομέρεια, γοητεύει το βαρύ χρώμα, εκπλήσσουν τα μεγέθη». Η λεπτομέρεια η επιλεγμένη με άσφαλο αισθητικό κριτήριο είναι ιδίωμα της γραφίδας του Παπαδιαμάντη.<sup>93</sup>

Ως προς τον ήχο της εικόνας, όπως επισημαίνει ο Saunier, «όσο προχωρεί η περιγραφή, πολλαπλασιάζονται οι παρηχήσεις. Αναπτύσσεται έντονο παιχνίδι με τους ίδιους φθόγγους, που επαναλαμβάνονται συνέχεια: το ηχηρό [a], το οξύ [i] και, για τα σύμφωνα, το λαρυγγικό [k] και τα χειλοδοντικά [f] και [v], που μιμούνται τα κτυπήματα της θάλασσας πάνω στους βράχους και το φύσημα του αέρα αντίστοιχα, σε συνδυασμό με τα υγρά [l] και [r], κυρίως με το τραχύ [r]».<sup>94</sup> Η Ελένη Κιτσοπούλου-Θέμελη παρατηρεί ότι στη «Γλυκοφιλούσα» απολαμβάνουμε έκθαμβοι την πολυφωνία και την αντίστιξη. Η εικόνα της θάλασσας δίδεται «με πολυφωνία και σύνθεση των διαφόρων αυτών φωνών, στη θεμελιώδη φωνή, που είναι αυτή η ίδια η θάλασσα. [...] Οι αλληπάλληλες εικόνες συγκλίνουν, ενώνονται και πραγματοποιούν μια έκτακτη εικόνα της θάλασσας, και του σίφουνα της καταιγίδας. Κατάπληκτοι θαυμάζουμε αυτό το κοντραπούντο της τρομακτικής εικόνας της τρικυμίας».<sup>95</sup>

Ο ρεαλιστικός χαρακτήρας της εικόνας αποκτά μυθικό χαρακτήρα με την παρουσία των αρχαίων θεοτήτων (Νηρηΐς-Τρίτων). «Το μυθικό στοιχείο συνυπάρχει και αντιπαρατίθεται με το έγχρονο παρόν (ταύρος του Θεοδόση)».<sup>96</sup> Οι καλλικατζούνες, σύνηθες εικονιστικό στοιχείο δίπλα στους βράχους, παρομοιάζονται με γυναίκες.<sup>97</sup>

Σε αυτήν την περιγραφή υπάρχουν αρκετοί δείκτες που χρωματίζουν έντονα το τοπίο.<sup>98</sup> Όμως, σε γενικές γραμμές, στις θαλασσογραφίες του ο συγγραφέας ζωγραφίζει σχεδιαστικά έντονα τις τρικυμίες φροντίζοντας κυρίως να αποδώσει την κίνηση και τον ήχο της εικόνας, ενώ φαίνεται να ενδιαφέρεται πολύ λιγότερο για το χρώμα (πρβλ. 2, 98· 3, 39· 2, 282 και 2, 501-502). Περισσότερη έμφαση στο χρώμα

<sup>93</sup> Ο.π., σ. 84-85.

<sup>94</sup> Guy Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος. Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 307.

<sup>95</sup> Ελένη Κιτσοπούλου-Θέμελη, «Η ποίηση ποιεί όπως ο έρωτας», ό.π., σ. 19.

<sup>96</sup> *Αφηγηματικές τεχνικές*, σ. 70.

<sup>97</sup> Στον «Γάμο του Καραχμέτη» οι καλλικατζούνες κατεβαίνουν από χερσαίους και θαλάσσιους βράχους της περιοχής του Κάστρου και παρομοιάζονται με γυναίκες μοιρολογίστρες (4, 494).

<sup>98</sup> Για τα χρώματα της συγκεκριμένης περιγραφής και τον λόγο της επιλογής τους βλ. την άποψη του Μαλεβίτση στο «Υπό την σκέπη της Γλυκοφιλούσας», ό.π., σ. 84-85.

δίδει στην περιγραφή του θαλάσσιου βυθού και της ακρογιαλιάς (όταν αναφέρεται στα κοχύλια και στα χαλίκια). Επίσης το χρώμα δεσπόζει στην περιγραφή του ορίζοντα όταν η θάλασσα είναι σε κατάσταση γαλήνης. Φαίνεται επομένως ότι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί το χρώμα όταν έχει ως στοχο να αναδείξει την ομορφιά και τη γοητεία του τοπίου, ενώ όταν επικεντρώνει στην επικινδυνότητα του χώρου προέχει η απόδοση της κίνησης και του ήχου. Στη συγκεκριμένη περιγραφή, η οποία ζωγραφίζει το τοπίο που πλαισιώνει το ιδανικό σπίτι για τον αφηγητή, ο ήχος, η κίνηση και το χρώμα συνθέτουν την ομορφιά και την επικινδυνότητα του χώρου για να προσδώσουν δέος στο τοπίο και να δημιουργηθεί η εντύπωση του υψηλού θεάματος.

Στον ίδιο χώρο διαδραματίζεται και η ιστορία του βράχματος των ζώων. Τα δύο ζώα

«Δύο γίδες του Στάθη του Μπόζα είχαν λείψει την πρωίαν εκείνην από τον μικρόν αιπόλον. Είχαν εκπέσει αποπλανηθείσαι, και είχαν βραχωθή κάτω εις την στενήν πετρώδη κόγχην την σχηματιζομένην κατέμπροσθεν και υποκάτω από το ιερόν Βήμα της Παναγίας της Γλυκοφιλούσης. Η κόγχη εκείνη ήτο και δεν ήτο εσοχή, ήτο και δεν ήτο σπήλαιον. Σπήλαιον αστεγές και εσοχή στεγανή. Ηωρείτο επάνω της αβύσσου, έχασκεν άνωθεν του πόντου. Κάτω βράχος χιλίων εκατογχείρων αγκάλισμα, κρημνός μόνον εις νυκτερίδας και εις γλαύκας βατός. Εις την ρίζαν του βράχου το κύμα, πολλών οργυιών βόλισμα, φωκών κολύμβημα και καρχαριών [...].

Επάνω εις τον βράχον ήτο κτισμένον το παρεκκλήσιον, μαστιζόμενον από θυέλλας και λαίλαπας, λικνιζόμενον από το αειτάραχον και πολύρροιβδον κύμα, ναναριζόμενον από τα άσματα τα οποία ο άνεμος έψαλλε δι' αυτό εις τους σκληρούς βράχους και εις τα ηχώδη άντρα». (3, 73)

Ο γκρεμός κάτω από το παρεκκλήσι της Γλυκοφιλούσας ορίζεται και παρακάτω ως «ο φοβερός κάθετος γκρεμός, εις την θάλασσαν, διακοσίων οργυιών ύψος» (3, 80). «Αυτός ο αβυσσαλέος γκρεμός είναι ο άξονας της ιστορήματος, διότι παρέχει το όριο της ζωής και του θανάτου»<sup>99</sup> (πρβλ. την περιγραφή του Κάστρου στο «Χριστό στο Κάστρο» (2, 292)). Στην εικόνα προέχει το σχέδιο, ο ήχος και η κίνηση για να ζωγραφιστεί ένα άγριο τοπίο. Η επιθετική κίνηση της θυέλλας απέναντι στο παρεκκλήσι μαλακώνει με την τρυφερή κίνηση που δηλώνουν οι μετοχές «λικνιζόμενον» και «ναναριζόμενον», μετοχές που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας όταν περιγράφει την γαλήνια θάλασσα (πρβλ. 4, 288).

Το βράχωμα των ζώων παρομοιάζεται με το βράχωμα του αγκιστριού στον πυθμένα της θάλασσας.

---

<sup>99</sup> Ο.π., σ. 83.



«Εβραχώθησαν καθώς βραχώνεται η μεγάλη χοντρή απετουσιά με το μέγα άγκιστρον και με το γενναίον δόλωμα εις το θαλάμι, κάτω εις τον πυθμένα εις τα ανεξερευνητα βάθη, ανάμεσα εις βράχους ριζωμένους και εις φύκη και όστρακα. Και το μεν δόλωμα το έφαγεν ο πελώριος ορφός ή η σμέρνα η παρδαλή και μαυριδερή, η αντιπαθής και άπιαστη, το άγκιστρον εβραχώθη κάτω εις το θαλάμι, και δεν εβγαίνει πλέον, η δε απετουσιά τραβάται και τεντώνεται και κόπτεται, και ο ψαράς μένει με δύο πήχεις σπάγκον εις την χείρα». (3, 80)

Μέσω της παρομοίωσης, το ίδιο θέμα, το βράχωμα, παρουσιάζεται σε δύο παραλλαγές. Παρουσιάζεται με μια παραθαλάσσια και με μια υποθαλάσσια εικόνα.

Τρεις άντρες έδεσαν με σκοινί τον Στάθη και τον κρατούσαν να κατεβεί στον γκρεμό. Μόλις σώζει τις κατσίκες, περιμένει να τον τραβήξουν πάνω.

«Κατά τα δέκα ταύτα λεπτά υπέφερε φοβερώς. Ο ίλιγος ήρχισε να τον καταλαμβάνη. Έκλειε τα όμματα διά να μη ζαλίζεται. Έσφιγγε τα δόντια. Έλεγε το *Πάτερ ημών*, το *Θεοτόκε Παρθένε*, και δύο ακόμη προσευχάς, όσας ήξευρε.

Ο άνεμος, ο σφοδρός άνεμος του μεγάλου κενού και του πελάγους, εφύσα μετά βοής εις τα ότα του. Ανέπνεε δυνατά, ήσθμαινε, και η καρδιά του έπαλλεν, έπαλλε σφοδρώς.

Τέλος εφάνη το σχοινίον.

Ο Στάθης το έδραξε πεταχτά, εδέθη σπασμωδικώς, εσφίχθη. Εξέχασε να σείση το σχοινίον, διά να δώση σημείον εις τους άνδρας. Πλην εκείνοι ησθάνθησαν το βάρος, και ήρχισαν να τραβούν.

Ο Στάθης ανέπεμψεν ένθερμον, εσχάτην προσευχήν, προσευχήν αγωνίας, εκρατήθη με τρεμούσας χείρας από το σχοινίον, και αφέθη εις το κενόν.

Εταλαντεύετο σφοδρώς. Ο άνεμος είχε δυναμώσει. Εκτύπησε δύο ή τρεις φορές, την κεφαλήν, τους ώμους και τους πόδας εις τον βράχον.

Όταν έφθασεν εις το ύψος του βράχου, είχε ξεπιάσει ήδη τας χείρας από το σχοινίον. Ήτο λιπόθυμος, αδρανές σώμα, ωχρός και μόλις αναπνέων. [...]

Όταν συνήλθεν, ο Στάθης, έκαμε τον σταυρόν του, εστράφη προς τους άνδρας και είπε:

– Τώρα, την Ψαρή την έταξα ασημένα στην Παναγία, και θα την δώσω... Μα, ως τόσο, ένα κατσικάκι που μου βρίσκεται ακόμα [...] αξίζετε, θα σας το θυσιάσω. Ελάτε, παιδιά, πάμε στο μαντρί να σας φιλέψω». (3, 87-88)

Σύμφωνα με τον Μαλεβίτση, στο διήγημα, «πρόσωπα, ζώα και πράγματα τελούν μέσα σε ένα ορισμένο και κλειστό κύκλο ζωής, σε ένα κύκλωμα φύσεως και ιστορίας οργανικά συνδεδεμένο και ισορροπημένο. [...] Η Γλυκοφιλούσα είναι το σημείο που κλείνει ο κύκλος φυσικώς, ψυχικώς και πνευματικώς, αφού όλα τα μαρτύρια του θανάτου και της καταστροφής επιστρέφουν τελικά αινετικά προς αυτήν.

Γι' αυτό όλο το διήγημα είναι ευχαριστιακό. Όλος ο διασπαραγμός στρέφεται ευχαριστιακά προς την κορυφή της εγκοσμιότητας, που είναι η Γλυκοφιλούσα».<sup>100</sup>

<sup>100</sup> Ο.π.

## «Ενιαύσιον θύμα»

Όπως αναφέρει η Κωσταντινίδου, το θέμα του πνιγμού υπάρχει σε όχι λιγότερα από δεκαέξι παπαδιαμαντικά διηγήματα, και οι καταιγίδες στη θάλασσα που φέρνουν τον άνθρωπο κοντά στον κίνδυνο του πνιγμού σε οκτώ.<sup>101</sup> Στα διηγήματα που εξετάστηκαν προηγουμένως, ο πνιγμός στη θάλασσα οφείλεται στο ανθρώπινο ήθος και φρόνημα, επέρχεται δηλαδή ως τιμωρία σε ανθρώπους που θεωρούνται φορείς του κακού.

## «Οι Κανταραίοι»

Στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη ο ρόλος της φύσης δεν συνδέεται πάντα με το σχήμα αμαρτία⇒τιμωρία. Για παράδειγμα στο διήγημα «Οι Κανταραίοι», ο Γιάννης φονεύει τον αδερφό του και πέφτει στη θάλασσα φοβούμενος ότι καταδιώκεται από τις αρχές. Αν και ο Γιάννης έχει διαπράξει φόνο, δεν βρίσκει τον θάνατο μέσα στη θάλασσα.

«Οι χωρικοί εφοβέρισαν τον Γιάννην. Ούτος πιστεύσας ότι ήδη έτρεχον κατόπιν του οι νιζάμηδες, ως ταχύπους οπού ήτο, έτρεξε προς την ακτήν, έρριπεν εκεί το όπλον του κάτω, εγυμνώθη, κ' ερρίφθη εις την θάλασσαν [...].

Όταν ο Κάνταρος είχε αποκάμει, κ' είχε πλεύσει τα δύο πέμπτα ως έγγιστα του πορθμού, έν τοιούτον πλοίον ευρέθη, και τον εψάρευσε. Δεν ήτον προωρισμένος να χαθή, επειδή όλα και όλοι χρειάζονται, διά τας ατελειώτους αμαρτίας των ανθρώπων». (4, 409)

Επίσης και ο πνιγμός στη θάλασσα συχνά εντάσσεται σε άλλο πνευματικό ορίζοντα. Ήδη έχει εξεταστεί ο πνιγμός της Ακριβούλας στο «Μυρολόγι της φώκιας». Στο «Ενιαύσιον θύμα» υπάρχει μεν ο υπαινιγμός ότι μέσω της θάλασσας έρχεται η τιμωρία<sup>102</sup> και ταυτόχρονα πραγματοποιείται μία κατάρα, επειδή ο Μπαμπούκος «άμα εμβήκεν εις την βάρκαν, εξέχασε να κάμη τον σταυρόν του, μόνον είπε

---

<sup>101</sup> «The Sea», σ. 104. Η μελετήτρια συγκεντρώνει τα διηγήματα στα οποία υπάρχει αναφορά σε θάνατο από πνιγμό και σε παραλίγο θάνατο από πνιγμό στη θάλασσα: Θάνατος από πνιγμό υπάρχει στα διηγήματα: «Η Φόνισσα», «Ο Πεντάρφανος», «Αψάλτος», «Το μοιρολόι της φώκιας», «Ενιαύσιον θύμα», «Δημαρχία νύφη», «Σταγόνα νερού», «Τελευταία βαπτιστική», «Η Νοσταλγός», «Τα δύο κούτσουρα», «Σταχτομαζώχτρα», «Το πνίξιμο του παιδιού», «Εξοχική Λαμπρή», «Τ' Αγνάντεμα», «Νεκράνθεμα», «Η τύχη απ' την Αμέρικα». Παραλίγο θάνατος από πνιγμό αναφέρεται στα διηγήματα: «Ναυαγίων ναυάγια», «Υπηρέτρα», «Το κρυφό μανδράκι», «Φώτα Ολόφωτα», «Κοκκώνα θάλασσα», «Μαυρομαντηλού», «Στο Χριστό στο Κάστρο», «Λιμανάκια». Βλ. την υποσημείωση 11 στο «The Sea», σ. 110.

<sup>102</sup> Βλ. Ελισάβετ Κωσταντινίδου, «Ο Παπαδιαμάντης και η παράδοση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού», ό.π., σ. 402.

αυτομάτως, χωρίς να το σκεφθής: – καλό πνίξιμο παιδιά».<sup>103</sup> από την άλλη όμως ο αφηγητής τοποθετεί το γεγονός του πνιγμού στο πλαίσιο της τραγικής μοίρας των ναυτικών, καθώς στα ταξίδια τους συνεχώς ελλοχεύει ο θάνατος.

«Εν τούτοις η θαλασσία ηχώ ήκουσε τον απαίσιον αστεϊσμόν του γέροντος ναύτου, και από κύμα εις κύμα το μετεβίβασεν όχι εις την αντιπέραν ακρογιαλιάν, εκεί όπου απλώνονται φιλοπαίγμονα τα ήμερα γαλανά κύματα, αλλ' εις το κέντρον του πόντου, όπου ο βυθός ο αμέτρητος, η άβυσσος η τρομακτική· αλλ' εις την εσχατιάν του πελάγους, παρά τας ακτάς τας απορρώγας και τιτανείους, όπου δεν υπάρχει αγάπη και έλεος, αλλά μανία και φρίκη». (3, 218)

Ο Πάπος, τη δεύτερη μέρα, παρακολουθεί από την ακτή το σκάφος να παραδέρνει στη θάλασσα (3, 220) και τέλος από τον ήχο αντιλαμβάνεται τη συντριβή του.

«Με την αμφιλύκη της εσπέρας είχαν ιδεί ο Πάπος, πέραν εκεί, ανοικτά, εις το πέλαγος, ένα πράγμα ωσάν φελλόν, ωσάν κέλυφος καρυδίου, να παραδέρνη και να κατέρχεται εις τον αφρόν των κυμάτων. Λευκόν ιστίον όχι, αλλά μαύρον πράγμα ως μίαν κηλίδα. Ύστερον επικνώθη η αμφιλύκη και έγινε νύξ. Και αφού παρήλθεν ώρα αρκετή, πόση δεν ήξευρεν, αλλά “μια ώρα, μια ωρίτσα”, του εφάνη ν' ακούση βρόντον, είτα συγκεχυμένας κραυγάς, είτα πάλιν συριγμούς οξείς και φοβερόν ροίβδον, γογγυσμόν του ανέμου, όστις τα έπνιγεν όλα.

Ο Πάπος ήλπισεν, επίστευσεν, ότι εκείνο το μελανόν σημείον ήτο, χωρίς άλλο, η βάρκα, η φέρουσα τον πατέρα του. Και ήκουσε τον ρόχθον εκείνον και την κραυγήν, τα οποία ηπέιλει να συγγέη ο άνεμος, και δυνατόν να μην ήσαν άλλο τι ειμή ιδιότροποι ήχοι της τρικυμίας· και όμως ο θαλασσινός μάγκας ήτο βέβαιος, ότι οι θόρυβοι εκείνοι ήσαν χωριστοί, ότι ο κρότος ήτο προσαράξαντος σώματος και η κραυγή, κραυγή αγωνίας [...].

Αστραπή διέσχισε το σκότος. Ως εκατόν οργυιάς ανοικτά εις το πέλαγος, είδεν ο Πάπος εν ακαρεί μαύρα τινά σώματα προεξέχοντα άνω <του> κύματος.

– Τ' Αραπάκια! επρόφερον εν μέσω των λυγμών του ο νέος. Απάνω στ' Αραπάκια έπεσαν [...].

Τ' Αραπάκια ήσαν ύφαλοι, ή μάλλον σκόπελοι, ολίγον ανέχοντες άνω του κύματος μαύρας οξείας κορυφάς». (3, 221-222)

Τα σχήματα της εικόνας είναι ασαφή και απροσδιόριστα. Όλη η ένταση επικεντρώνεται σε μία μαύρη κηλίδα μέσα στα χρώματα της δύσης, μέχρι να κυριαρχήσει στην εικόνα το σκοτάδι και να γίνεται αντιληπτή μόνο από τους ήχους. Οι ήχοι έχουν ταυτότητα: είναι οι ήχοι της τρικυμίας, ο κρότος του ανθρώπινου σώματος, η κραυγή της ανθρώπινης αγωνίας. Στο απόλυτο σκοτάδι η αιφνιδιαστική είσοδος του φωτός μέσω της αστραπής διασαφηνίζει το νεκρικό θέμα που είχε υπονοηθεί ηχητικά. Η αναφορά στα περιγράμματα των σκοπέλων γίνεται για να τονίσει το τραγικό τέλος πανω στις οξείες κορυφές των βράχων.

<sup>103</sup> Ο Καλούμπας, ο Νιόγαμβρος και ο Μπαμπούκος μπαρκάρουν για ψάρεμα. Ο Καλούμπας είναι ο ξακουστός ψαράς με το ένα χέρι, γιατί το άλλο τού το έφαγε ο δυναμίτις καθώς ψάρευε, ο Μπαμπούκας είναι πολυταξιδεμένος γηραιός ναυτικός και ο Νιόγαμπρος έχει στεφανωθεί πριν από πέντε εβδομάδες. Ο Μπαμπούκας κυνηγάει ανεπιτυχώς τον δεδεκάχρονο γιο του, τον Πάπο, για να τον πάρει μαζί του. Τους άντρες τούς πιάνει θαλασσοταραχή, και ο Πάπος την επόμενη μέρα αντιλαμβάνεται ότι το σκάφος τσακίστηκε στους σκοπέλους τα Αραπάκια.

Ο Παπαγιώργης έχει την άποψη ότι το συγκεκριμένο διήγημα γράφεται σαν συναξάρι που αφηγείται τα πάθη της κοινότητας και όλη την αμάχη του βίου που σέρνει πίσω της.<sup>104</sup>

«Ω, τις θα διηγηθῆ τα συναξάρια των θαλασσομαρτύρων τούτων, των βιοπαλαιστών, των αξίων παντός οίκτου και συμπαθείας; Κατά παν ἔτος ἡ θάλασσα μάς ζητεῖ το θῦμα της. Φρίκη και πένθος διαχύνεται ἀνά τὴν μικρὰν μας νήσον». (3, 223-224)

Ἄλλα διηγήματα τα οποία δεν συνδέουν τον πνιγμό με την διά θαλάσσης τιμωρία είναι το «Ο Πεντάρφανος», το «Σταγόνα Νερού» και το «Ερμη στα ξένα».

### «Ο Πεντάρφανος»

Στο διήγημα αναφέρεται το ναυάγιο της γολέτας, το οποίο προκλήθηκε από τις τρύπες που άνοιξε στα πλευρά της ο Νίκος ο πουργοτζής (= τρυπανιστής) για να εκδικηθεί τον Καβούλη, επειδή ο Καβούλης τον είχε προσβάλει μπροστά στην αγαπημένη του και, σε αντίθεση με εκείνον, κατάφερε να την παντρευτεί (4, 61). Μετά το ναυάγιο κατά το οποίο βυθίζεται η γολέτα με το πλήρωμα και το φορτίο της, ο αφηγητής περιγράφει τη σπονδή στη θάλασσα όπου μεθάνε Τρίτωνες και Γοργόνες.<sup>105</sup>

«Μετά τρεις ημέρας ἦλθεν εἰδήσις ὅτι ἡ γολέτα ἐχάθη. Ὅλοι οἱ θαλασσινοὶ τοῦ τόπου ἠπόρησαν με τὴν “αἰζαμοσύνην” τοῦ Καβούλη· ἀγκαλά, αὐτὸς ἦτο κτηματίας και οἰνέμπορος, δὲν ἦτο ναύτης. Διότι μεγάλη τρικυμία δὲν ἐγένε, πλην αὐτὸς θα ἐπεσεν στραβὸς ἐπάνω εἰς καμμίαν ξέραν...

Μεταξὺ ουρανοῦ και πελάγους ἀγνωστον μυστήριον ἐδραματουργήθη τὴν νύκταν ἐκείνην. Κανεὶς δὲν ἤξευρε τί εἶχε συμβεῖ. Ἡ ἐκδίκησις τοῦ πουργοτζή σκληρῶς συνετελέσθη.

Και πάλιν πλούσιαι σπονδαί, ὄχι πλέον εἰς τὴν αὐλήν και εἰς τὸν δρόμον, ἀλλ’ εἰς τὴν θάλασσαν αὐτὴ τὴν φορὰν. Ὁ Βάκχος ἐφιλοτιμήθη νὰ δωρήσῃ χιλίους ἀσκούς οἴνου εἰς τὸν Ποσειδῶνα. Και ἕως τὴν αὐγὴν ἐφάνησαν μεθυσμένοι ὅλοι οἱ Τρίτωνες, και αἱ Γοργόνες, ἐλαφρὰ ζαλισμένοι, πλέουσαι μαλακά εἰς τὸ κύμα, κ’ αἱ Σειρήνες ἐτόνισαν φαιδρὸν παροῖνιον ἄσμα διὰ τοὺς θεοὺς, τὸ ὁποῖον ἦτο θρήνος και πικρὰ εἰρωνεία διὰ τοὺς θνητοὺς ἀνθρώπους και τὴ μοῖρα τῶν...». (4, 63)

Πρόκειται για ἄλλο ἓνα παπαδιαμαντικό διήγημα ὅπου ἡ θάλασσα συνδυάζεται με τὸ κρασί.<sup>106</sup> Ὅπως διαπιστώνει ἡ Κωνσταντινίδου, ἡ περιγραφή τῶν μεθυσμένων θεῶν ταιριάζει σε μια ἱστορία στὴν ὁποία ἀφθονεῖ ἡ διονυσιακὴ συμπεριφορά. Και σε αὐτὴ τὴν περιγραφή ἀναμειγνύεται τὸ κωμικὸ με τὸ μακάβριο.<sup>107</sup>

<sup>104</sup> Κωστής Παπαγιώργης, *Ἀλέξανδρος Ἀδαμαντίου Ἐμμανουήλ*, ὁ.π., σ. 147-148.

<sup>105</sup> Βλ. και Guy Saunier, *Ἐωσφόρος και ἄβυσσος. Ὁ προσωπικὸς μῦθος τοῦ Παπαδιαμάντη*, ὁ.π., σ. 386.

<sup>106</sup> Ὁ.π. και «The Sea», σ. 106.

<sup>107</sup> «The Sea», σ. 106.

### «Σταγόνα Νερού»

Ο Saunier βλέπει το πανηγύρι του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου ως «πλαίσιο και αφορμή της ιστορίας. Την προηγούμενη νύκτα, κατά την παννυχίδα, ένας νέος ζητά από την παρέα του αφηγητή λίγο νερό, και δεν του το δίνουν. Ο αφηγητής αισθάνεται τύψεις αλλά το νερό είναι ξένο, και ο ίδιος φοβάται την επικίνδυνη νυκτερινή πορεία που χρειάζεται για να πάει να φέρει άλλο. Την άλλη μέρα, όταν όλοι φεύγουν μετά τη λειτουργία, η τρικυμία ανατρέπει τη βάρκα του νέου, που πνίγεται “εις τας ψυχράς αγκάλας της πικράς μητριάς του, της θαλάσσης”».<sup>108</sup>

«Τέλος, μετά μακράν και φρικώδη βόσσανον, όταν η βαρκούλα εξώκειλε κοντά εις ένα αιγιαλόν, ο Κωστάκης του Τσαμασφύρου εσώθη με ασθενές κολύμβημα. Ο Γιάννης του Μανώλα, αν και εκολύμβη πολύ καλύτερα, είτε συνεβυθίσθη με την μικράν σκάφην, είτε επλακώθη απ’ αυτήν, επνίγη.

Την άλλην μέραν ανευρέθη το πτώμα, και τον έθαψαν εκεί σιμά εις την άμμον.

Ησθάνθην βαθέως την θλιβεράν εντύπωσιν. Εκείνος όστις προ ολίγων ωρών εξήτει μίαν νερού σταγόνα, την οποίαν θα ηυχόμην αντί πάσης θυσίας να του είχα δώσει, ας μη ήμην και ο άγνωστος κύριος, εκείνος, ω να εδίψα – φευ! τίς οίδεν, αν εδίψα ακόμη πολύ;– Έπιεν αμετρήτους κοτύλας και πίθους όλους άλμυρού νάματος, εις τας ψυχράς αγκάλας της πικράς μητριάς του, της θαλάσσης». (4, 126)

### «Έρμη στα ξένα»

Στο «Έρμη στα ξένα» έχουμε το θέμα της αυτοκτονίας. Η Βανθούλα, ένα δεκαοκτάχρονο κορίτσι αιγυπτιακής καταγωγής που έχει έλθει στο νησί μαζί με την οικογένεια του Γιαννάκη, αυτοκτονεί λίγο πριν επιστρέψει στην πατρίδα της, εξαιτίας της εχθρικής συμπεριφοράς της γυναίκας του Γιαννάκη, της Αρχόντως, η οποία υποπτεύεται άδικα τη Βανθούλα ότι έχει σχέσεις με τον άντρα της.

«Διατί επήγες ψυχή, εις τον Μέγα-Γιαλόν, αντικρύ εις την απλωτήν, ατελειώτην άμμον, εκεί όπου αρχίζει το μέγα βορεινόν πέλαγος –όπου το κύμα αγριωπόν, έξαλλον, αδιαλλάκτως πληγώνει την ακτήν– πώς επαραμόνευσες να εύρης γαληνιώσαν την θάλασσαν, όπου η Σειρήν, βαθιά εις τα άντρα αδελφωμένη με την Ηχώ, θρηνωδεί τα άσματά της, και οι Τρίτωνες, κρυμμένοι εις τας πρασινωπάς πτυχάς των απατήτων θαλάμων, σπανίως τολμώσι ν’ ανακύψωσιν επιπολής εις το κύμα; Εχρειάζετο κλίνη μαλακή, λεία θάλασσα, διά να πέσης να κοιμηθής τον ύπνον των αιωνίων ονειρών!...». (4, 77)

Η περιγραφή του Μέγα Γιαλού ταιριάζει με επιτάφιο θρήνο. Η θάλασσα, γενόμενη το θαλάσσιο φέρετρο της Βανθούλας, προσφέρει με αυτόν τον τρόπο στην αυτόχειρα τη φιλοξενία που της αρνήθηκαν οι νησιώτες.

<sup>108</sup> Guy Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος. Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 377.

«Αυτή μόνη έπεσε να εύρη δρόσον εις την άλμην του πελάγους, εις τα πικρά κύματα, όπου ο Γιάννης ο Πατσοστάθης, βοσκός από το βουνόν, είδεν επί τινας στιγμάς την λευκήν εσθήτα να κυματίζει εις την αύραν, είτε να βυθισθή εις το κύμα και πάλιν να επιπλήη εις τον αφρόν.

Την πρωϊαν της Πρωταυγουστίας μία βάρκα έφερε το νεκρόν σώμα και το απεβίβασεν εις την προκυμαϊαν...» (4, 83)

## «Νεκρός Ταξιδιώτης»

Στη θαλασσογραφία του Παπαδιαμάντη η απόσταση που διανύεται είναι σχεδόν πάντα μικρή: γύρω από το νησί, από το νησί σε ένα κοντινό νησί, ή στην ηπειρωτική χώρα. Ο «Νεκρός Ταξιδιώτης» είναι το μοναδικό μακρύ ταξίδι στα παπαδιαμαντικά διηγήματα.<sup>109</sup> Στο μεταθανάτιο ταξίδι του Κώστα, το οποίο δεν περιγράφεται ως γεγονός της ιστορίας αλλά ως υποθετικό δρώμενο, τα στοιχεία της φύσης που προκαλούν τον θάνατο στον νεκρό στη συνέχεια γίνονται συνεργοί της θείας οικονομίας ώστε να διαπεραιωθεί ο νεκρός αλώβητος στην παραλία κάτω από τα Μνημούρια.<sup>110</sup>

### Ήτον καλής ψυχής άνθρωπος

Σύμφωνα με τον Γανωτή, «ο Παπαδιαμάντης βλέπει και παρακολουθεί την περιπέτεια του ήρωά του με τρυφερότητα και θάλεγε κανείς με ευλάβεια σαν να έχει να κάνει με κάποιον μάρτυρα αν και όλη η αρετή του περιορίζεται στο “ήτο καλής ψυχής” και στο βασανισμένο κακότυχο βίο του που τον υπέμενε καρτερικά».<sup>111</sup>

«Κ’ ήτον καλής ψυχής άνθρωπος, ο συχωρεμένος ο Κώστας του Σταματάκη. Φαίνεται, είχε τάξει εις την Παναγίαν την Κ’νιστριώτισσαν, να τον αξιώση να ταφή εις το χώμα της μικράς νήσου του –εκεί επάνω εις τον θαλασσόπληκτον βράχον, όπου τα κύματα φαίνονται να τραγουδούν μυστηριώδες ναούρισμα εις τους νεκρούς– κ’ η Παναγία η Κ’νιστριώτισσα του παρεχώρησε το ταπεινόν αίτημα, αφού από την στιγμήν που έπλευσε

<sup>109</sup> «The Sea» σ. 99 και υποσημείωση 2 στο «The Sea» σ. 109.

<sup>110</sup> Ο Μαστροδημήτρης μάς κατατοπίζει σχετικά με την ιστορία του διηγήματος: «Η ιστορία που περιγράφεται στο διήγημα αυτό είναι πραγματικά πολύ απλή, σχεδόν υποτυπώδης. Το ναύαγιο μεγάλης βάρκας (“σκαμπαβίας φορτηγού”) και ο πνιγμός του ενός από τους δύο αδελφούς ναύτες της, του Κώστα, αποτελεί για τον Παπαδιαμάντη ένα είδος μυθικού γεγονότος. Ο άτυχος ναυαγός, ως το τέλος τής –απεγνωσμένης– προσπάθειάς του να επιβιώσει, διατηρεί ζωντανή την παλαιά επιθυμία του να ταφεί στο παραθαλάσσιο Κοιμητήριο “εις τα δυτικά της πολίχνης” (4, 47), στην άκρη του νησιού του, και κοιτάζει προς το βουνό όπου βρίσκεται ο ναΐσκος της Παναγίας της Κ’νιστριώτισσας (Κουνίστρας). [...] Και η Παναγία “του παρεχώρησε το ταπεινόν αίτημα” (4, 341), χαρίζοντας στον πνιγμένο ένα ταξίδι επιστροφής με τα ρεύματα των νερών, που τον φέρνουν στην ακτή “ακριβώς κάτω από τον βράχον του Κοιμητηρίου” (4, 341)». Βλ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Η εκκλησία ως τέλος και ως αποκάλυψη στον Παπαδιαμάντη και στον Πεντζίκη: «Νεκρός ταξιδιώτης» (1910), Ο Πεθαμένος και η Ανάσταση (1944)*, Αθήνα 1998, σ. 12.

<sup>111</sup> Κώστας Γανωτής, *Γωνία του Παραδείσου. Μια ευλαβική ανάγνωση του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 87.

ναυαγός εις το κύμα, και απέδωκε την απλοϊκήν ψυχήν του πελαγωμένος εις την πάλιν με τον Χάρον, τον θαλάσσιον, δεν έπαυσε ν' αντικρύζη τον έρημον ναΐσκον της πέραν, εις το δυτικόν πλάγι του χαριτωμένου νησιού. [...]Κ' εκεί άσπριζεν ακόμη το παλαιόν έρημον μοναστηράκι, [...] ολίγον υψηλότερα από την ωραϊάν θαλασσίαν αγκάλην του Ασέληνου, όπου εβασίλευε γλυκά σιγά ο ήλιος, ως να έκρυπτεν ολίγον κατ' ολίγον τα χρυσά και στύλβοντα στολίδια του μέσα εις τον θησαυρόν του». (4, 341)

Υπάρχει αντίθεση ανάμεσα «στη θλιβερή ατμόσφαιρα που εισάγει η αναγγελία του πνιγμού και την πανηγυρίζουσα νησιώτικη φύση».<sup>112</sup> Όμως ο χαρακτήρας της περιγραφής είναι υμνητικός απέναντι στον νεκρό, και γι' αυτό η φύση περιγράφεται έτσι σαν να συνομολογεί σε αυτόν τον ύμνο.

### Η βάρκα

«Μίαν νύκτα, την προτελευταίαν του Νοεμβρίου, ημέραν του φεγγαριού, οπού ήτο φοβερά ταραχή και τρικυμία... και το μεν πρώτον κύμα εσάλευσεν εκ βάρθρων, δηλ. εκ της τρόπιδος, την βάρκαν, το δεύτερον κύμα την εγέμισε νερά, διά να πλέη ίσα με την επιφάνειαν της θαλάσσης, το δε τρίτον κύμα, το σφοδρότερον, την εσπλαγχνίσθη, και την έδωκεν τον τελειωτικόν κτύπον, την κατεπόντισε». (4, 344)

Ο Γανωτής διαπιστώνει ότι ακόμα και τα παθήματα της βάρκας περιγράφονται με τρυφερότητα και συμπάθεια, γιατί εδώ η βάρκα είναι το σύμβολο της ζωής των δύο αδερφών, του Γιάνη και του Κώστα. Το ναυάγιο της βάρκας χωρίζει τους δύο αδερφούς και τη μοίρα τους.<sup>113</sup> Δημιουργεί εδώ εντύπωση ότι η τελική συντριβή της βάρκας περιγράφεται ως ευσπλαχνία της θάλασσας που δίνει ένα τέλος στον βασανισμό της από τα κύματα. Η τραγωδία υπογραμμίζεται με πολύ μαλακότερους τόνους από ό,τι σε αντίστοιχες περιγραφές όπως στο «Άψαλτος» (4, 72-83) και στο «Ενιαύσιον θύμα» (3, 22), γεγονός που οφείλεται στο γενικότερο ήπιο ύφος του διηγήματος.

### Έκειτο επί του ρηχού αιγιαλού

Η εικόνα του νεκρού στην ακρογιαλιά περιγράφεται νατουραλιστικά:

«Οδοιπόροι διαβάται, από τους αγρούς επανερχόμενοι, περνώντας την μακράν άμμον, πέραν του δυτικού ναυπηγείου, και κάτω από τον περίβολον του Κοιμητηρίου της πολίχνης, είδαν νεκρόν πνιγμένον, πτώμα φουσκωμένον, μισοσφιγμένον από την άλμην, και όχι πολύ οδωδός [...].

Οι άνθρωποι έτρεξαν, τον ανεγνώρισαν, τον έκλαυσαν. Έκειτο επί του ρηχού αιγιαλού, σιμά εις τους χαμηλούς βράχους της ακτής· οι πόδες του είχαν αναπαυθή επί της άμμου, η κεφαλή και το στήθος του ελικνίζοντο ακόμη εις το κύμα». (4, 345)

<sup>112</sup> Λάκης Προγκίδης, *Ο Παπαδιαμάντης και η Δύση. Πέντε μελέτες*, Αθήνα 2002, σ. 110.

<sup>113</sup> Κώστας Γανωτής, *Γωνία του Παραδείσου. Μια ευλαβική ανάγνωση του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 88.

Η εικόνα περιγράφεται νατουραλιστικά γιατί έχει ως θέμα της μια εικόνα οικεία στη ζωή των νησιωτών και των ναυτικών. Αποτελεί ταυτόχρονα ένα σχόλιο για τις συνθήκες ζωής των ναυτικών, που έχουν «κλήρο και μοίρα και προορισμό [...] να θαλασσώνουν, να παραδέρνουν, να βασανίζονται χειμώνα καιρόν με την ψυχήν στα δόντια» (4, 344).

#### Διαπόντιος νεκρός

Όπως αναφέρει το κείμενο, η απορία για το πώς βρέθηκε ο πνιγμένος κάτω από το κοιμητήριο δεν ελύθηκε, όμως «το γνησιότερον μέρος του λαούπίστευσεν εις το θαύμα» (4, 346). Η μυθική περιγραφή του ταξιδιού του νεκρού κατά την οποία ο πνιγμένος «δεν λογαριάζεται για πτώμα, απλό έρμαιο των κυμάτων, αλλά για θαυματουργό πλεούμενο»<sup>114</sup> επιλέγει και στηρίζει αυτήν τη λαϊκή αντίληψη, αποτελώντας ταυτόχρονα έναν επιτάφιο λόγο για τον νεκρό.

«Ο άνθρωπος αφήκε την τελευταίαν πνοήν υπό το κύμα, όπου εβυθίσθη κατ' αρχάς, είτα το νεκρόν σώμα ανέδου εις την επιφάνειαν, κ' έβαλε πλώρην, καθώς είπεν ο αδελφός του, φερόμενον υπό των κυμάτων, κατά την νοτιάν· και αρμένισεν, αρμένισε πολλά μίλια εωσότου έφθασεν εις το θαλάσσιον τρίστρατον, τον πλατύν πορθμόν, τον μεταξύ του Αρτεμισίου, της Σηπιάδος άκρας του Παγασαίου κόλπου, και των Σποράδων. Εκεί εταλαντεύθη πολύ, συρόμενον πότε από τα ρεύματα, πότε ωθούμενον από τ' απόγεια της ξηράς και από τας θαλασσίας αύρας, τέλος έβαλε πλώρην κατά τον λεβάντην και τον σορόκον. Διαπόντιος νεκρός, χωρίς ποτέ να γίνη υποβρύχιος. Τα κύματα ως να ώκτειρον τον ποτέ ναύτην, μαλακά μαλακά τον προέπεμπτον εις τον πένθιμον δρόμον του. Τα ψάρια του αφρού επήδων τριγύρω του, εδοκίμαζον να τον πλησιάσουν, και πάλιν, ως να ηλαύνοντο από αόρατον δύναμιν, έφευγον μακράν του. Τα δελφίνια τον παρέκαμπτον ευλαβώς, αι φώκαι εκρύπτοντο εις τα υποβρύχια άντρα των, τα σκυλόψαρα υπεχώρουν εις την διάβασίν του. Ο θαλασσοπόρος νεκρός, ως να είχεν ακόμη πυξίδα και πηδάλιον εις αυτό το σκέλεθρόν του, δεν έχασε ποτέ την κατεύθυνσίν του. Διέπλευσεν ακόμη οκτώ ή δέκα μίλια, όλον το νότιον πλάτος της μικράς νήσου του, και είτα εστράφη πάλιν. Έβαλε πλώρην κατά τον βορράν, και ήρχισε να εισπλήη τον λιμένα της πατρίδος του...

Είχε διανύσει περί τα σαράντα μίλια, εις τόσας πολλές ημέρας. Δεν ήτο ταχύς, αλλά βραδύς εις τον πλουν του. [...] Επήγεν κατ' ευθείαν προς τον θαλάσσιον λόφον του Κοιμητηρίου εις τα δυτικά της πολίχνης, και προσωρμίσθη εις την μικράν ακτήν, κ' εκεί έμεινε» (4, 347)

Ο νεκρικός διάπλους «δεν έχει τίποτα το βίαιο, τίποτα το απωθητικό».<sup>115</sup> «Το θαυμάσιο είναι ότι αυτός ο “διαπόντιος νεκρός”, που δεν έγινε ποτέ “υποβρύχιος”, πλέει σε μια οικεία θάλασσα που τον αναγνωρίζει. Τα κύματα τον σπρώχνουν μαλακά στον πένθιμο δρόμο του, τα αφρόψαρα πηδάνε γύρω του χωρίς να τον πλησιάζουν, τα

<sup>114</sup> Κωστής Παπαγιώργης, *Αλέξανδρος Αδαμαντίου Εμμανουήλ*, ό.π., σ. 50.

<sup>115</sup> Λάκης Προγκίδης, *Ο Παπαδιαμάντης και η Δύση*, ό.π., σ. 114.



δελφίνια τον παρακάμπτουν με ευλάβεια, οι φώκιες κρύβονται στα υποβρύχια άντρα τους, τα σκυλόψαρα υποχωρούν στη διάβασή του».<sup>116</sup> Σύμφωνα με την Κιτσοπούλου-Θέμελη, στην εικόνα δεν υπάρχει ήχος «υπάρχει σιωπή, μια αόρατος δύναμις και νόηση και βούληση. Τα άλογα ζώα και τα κύματα της θάλασσας συνοδεύουν χωρίς να εμποδίζουν τον νεκρό στο τελευταίο ταξίδι του προς το ακρογιάλι της πατρίδας του. Την κίνηση των ζώων και των κυμάτων της θάλασσας, την γεμάτη νόημα αποδίδει η γραφή του Παπαδιαμάντη. Με παράλληλη αρμονική ροή του λόγου του αποδίδει τη σιωπή και την κίνηση και υπονοεί τη θεία παρουσία».<sup>117</sup>

Όπως σχολιάζει ο Μαστροδημήτρης, «ο μεταθανάτιος διάπλους του [Κώστα] [...] έπειτα από μερικούς κύκλους και ταλαντεύσεις που προκαλούν τα θαλάσσια ρεύματα, πραγματοποιείται αδιατάρακτος μέσα σε πλήρη ηρεμία και υπηρετείται από την ευνοϊκή συμπεριφορά των στοιχείων της φύσης, που συνόδευαν τον ήρωα “στον πενθιμον δρόμον του” (4, 347)».<sup>118</sup> Η μεταθανάτια πορεία του [...]για την απλή συμφιλίωση με μια φιλόξενη πια θάλασσα, που από τόπος μαρτυρίου μετατρέπεται σε προστατευτικό λίκνο, μεταβάλλει την αρνητική σχέση με τον κόσμο σε σταδιακή θετική ενσωμάτωση σ’ αυτόν».<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Κωστής Παπαγιώργης, *Αλέξανδρος Αδαμαντίου Εμμανουήλ*, ό.π., σ. 51.

<sup>117</sup> Ελένη Κιτσοπούλου-Θέμελη, «*Η ποίηση ποιεί όπως ο έρωτας*», ό.π., σ. 41-42. Για την ανάλυση της σκηνής βλ. και «*The Sea*», σ. 108.

<sup>118</sup> Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Η εκκλησία ως τέλος και ως αποκάλυψη στον Παπαδιαμάντη και στον Πεντζίκη* ό.π., σ. 45.

<sup>119</sup> Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Η εκκλησία ως τέλος και ως αποκάλυψη στον Παπαδιαμάντη και στον Πεντζίκη*, ό.π., σ. 46.

### 3. ΕΠΟΧΕΣ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΟΓΡΑΦΙΑΣ

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζω στιγμιότυπα από διαφορετικές όψεις τις θαλασσογραφίας, όπως αυτή ζωγραφίζεται με την αλλαγή των εποχών ή με το πέρασμα του χρόνου.

#### «Φλώρα ή Λάβρα»

Όπως μας πληροφορεί ο Φωκάς, «στο “Φλώρα ή Λάβρα” η περιγραφή μία και μόνη κι ενιαία, παρ’ ότι σύνθετη και επιμερισμένη κατά ζώνες σύμφωνα με το πρότυπό της –μια ατέρμονη αμμουδιά της Σκιάθου– η περιγραφή λοιπόν είναι όλο το διήγημα, στο οποίο κατά το τέλος περιλαμβάνεται και η εμφάνιση μιας γριάς» η οποία εξέρχεται από ένα παραθαλάσσιο σπίτι.<sup>1</sup> Στο διήγημα περιλαμβάνονται οι εποχές του «έαρος του βίου» και του «φθινοπώρου της ζωής» του θαλασσινού τοπίου, του αφηγητή και της γριάς.

Όπως δηλώνει εισαγωγικά ο αφηγητής, η σύνολη πορεία του παρουσιάζεται συνυφασμένη με την ιστορία της αμμουδιάς: «Ω! πόσον, μακρά, ατελείωτη αυτή η αμμουδιά! Όταν αναλογίζομαι την πορείαν μου, φευ, ας είπω, την σταδιοδρομίαν μου, εις την ζωήν, πάντοτε την αμμουδιάν αυτήν ενθυμούμαι» (4, 554).

Ο αφηγητής περπατά στην αμμουδιά ακολουθώντας πορεία από το χαμηλότερο, το παράλιο μέρος της αμμουδιάς, προς το ανώτερο στρώμα.<sup>2</sup>

#### Το κύμα, νήπιον χαϊδευμένον της θαλάσσης

Η περιγραφή της παραλίας αρχίζει με την αναφορά στο χαμηλό παράλιο κύμα που συνοδεύει τον αφηγητή στην πορεία του κατά μήκος της αμμουδιάς. Το ελάχιστο κύμα έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο.

«Επερπατούσα την άμμον-άμμον, θερινήν πρωίαν, προς τας δυσμάς, εκεί όπου είναι σκιαί ακόμη – ω!, τι αύρα δροσερά! Εβουτούσα με τους πόδας, αργοπορούσα, εσκόνταφτα εις την άμμον την μαλακήν. Πότε εις την υγράν, λεπτήν άμμον – ω, τι δροσιά, ω, τι γλύκα! εκεί όπου παίζει με τας συχνάς εφόδους το κύμα, παιδίον του γαλανού πόντου νήπιον, χαϊδευμένον της θαλάσσης μωρόν – παίζει το †τόμολο† ή το σκλαβάκι. Να, τώρα θα σε πιάσω! Να, σ’ έπιασα! Έβρεχε μόλις τους πόδας σου κ’

<sup>1</sup> Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 10.

<sup>2</sup> Η Κιτσοπούλου-Θέμελη αναλύει την περιγραφή της αμμουδιάς ως μια μουσική σύνθεση γραμμένη με τη μουσική τεχνική της αντίστιξης, αναδεικνύοντας έτσι τον ήχο της συγκεκριμένης θαλασσογραφίας. Βλ. Ελένη Κιτσοπούλου-Θέμελη, «Η ποίηση ποιεί όπως ο έρωτας», ό.π., σ. 27-35.

έφευγε. Δεν ήτο ικανόν να σε πιάση, να σε σύρη εις τα άντρα της Γοργόνος, να σε λικνίση και σε αποκοιμίση μαλακά, να σε παραπέμψη μαγευμένον εις τα αιώνια βασίλεια της Αμφιτρήτης. Ω! ποία θαλασσία αηδών, ψυχή πολυπαθής και πολύτροπος, ακούεται να κελαδή εκεί εις τα βάθη του πόντου». (4, 555)

Σύμφωνα με την ανάλυση αυτή της λεπτομέρειας του πίνακα από τον Φωκά, η περιγραφή περιέχεται σε επτά περιόδους, με αποτέλεσμα το σπάσιμο αυτό να αφαιρεί «από το κύμα-νήπιο οποιονδήποτε επίφοβο χαρακτήρα, εφόσον η φράση δεν προφταίνει να ανυψωθεί αλλά παρόμοια με το περιγραφόμενο αντικείμενό της καταπέφτει και αποσύρεται».<sup>3</sup> Ο μελετητής παραπέμπει στην περιγραφή του κύματος στο «Ναυαγίων ναυάγια» (2, 501-502) σχολιάζοντας ότι «επίφοβα ανυψούμενα κύματα, ωστόσο, με επίφοβα ανυψούμενες περιόδους δεν λείπουν από την διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη».<sup>4</sup> Στο παραπάνω απόσπασμα από το «Φλώρα ή Λάβρα», «η επιχειρούμενη παρομοίωση αφορά την αιφνιδιαστική, λανθάνουσα όμως υποσυνείδητα, προσέγγιση δύο τελείως ετερόκλητων στοιχείων, τελείως άσχετων μεταξύ τους ειδών της εμπειρικής πραγματικότητας – χαμηλού κύματος/ νηπίου».<sup>5</sup> Η παρομοίωση εδώ «είναι επίμονη, επισωρευτική, μοιάζει να μη θέλει να εξαντληθεί, δεν την καλεί καμία αναγκαιότητα αλλά είναι σημαντική καθ' εαυτή· δεν είναι απλώς βοηθητική για την πορεία της αφήγησης, είναι κυρίαρχη».<sup>6</sup>

#### Εις το μεσαίον στρώμα όλου του πλάτους της αμμουδιάς

«Μετά την περιγραφή της άμεσα γειτονικής με τη θάλασσα ζώνης της ατελείωτης αμμουδιάς, κατά αντιπαράθεση προς αυτή, ακολουθεί η περιγραφή του μεσαίου στρώματος του όλου πλάτους, πιο σκληρού και πολυσυλλεκτικού σε κάθε λογής αντικείμενα και λείψανα, ανάμεσα στ' άλλα και σε χειροποίητα πάνινα τόπια».<sup>7</sup>

«Πότε έφευγα τη γειτνίασιν του ατάκτου παιδιού, ή εξήτουν στερεώτερον πέδον εις την άμμον την χονδρήν, εις το μεσαίον στρώμα όλου του πλάτους της αμμουδιάς. Εκεί χαλίκια και όστρακα και φύκη ξερά, και γιαλόξυλα θαλασσοποτισμένα, εκβρασμένα από τας τρικυμίας του Εύρου και του Λιβός. Και ανάμεσα εις τα φύκη και τα ξύλα και τα όστρακα, ράκη από δίκτυα και φελλοί, και σκασμένα στίλβοντα, ως απολιθωμένα, μικρά ψαράκια. Και ανάμεσα εις όλ' αυτά, τόπια και πανάκια λευκά, πεταμένα, και μάγια...[...]

<sup>3</sup> Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 10-11.

<sup>4</sup> Αυτή η παρατήρηση αποτελεί μια επισήμανση των διαβαθμίσεων της κίνησης τις οποίες παρουσιάζει το μοτίβο του κύματος στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία.

<sup>5</sup> Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 12. Έχουμε ήδη συναντήσει την παρομοίωση του κύματος με βρέφος στο «Όνειρο στο κύμα» (3, 266).

<sup>6</sup> Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 12.

<sup>7</sup> Ό.π., σ. 13-14.

Και η θάλασσα, άτρωτος εις τα μάγια, και μη θέλουσα να επαγγέλλεται την προμνήστριαν, το εξέρασε μαζί με τόσα άλλα περιττά πράγματα, και το παρέπεμψεν εις την χονδρήν άμμον». (4, 555-556)

Όπως επισημαίνουν ο Κεσελόπουλος και ο Κολουβάς, η θάλασσα αποβάλλει τα περιάπτα, τα μάγια και τα άλλα περιττά πράγματα, δηλώνοντας έτσι την αντιπαράθεσή της προς τα έργα που συνιστούν την πτωτική κατάσταση του ανθρώπου.<sup>8</sup>

#### Εις το ακρινόν στρώμα της αμμουδιάς

Η τρίτη ζώνη, «σε αντιπαράθεση και πάλι με τις δύο προγενέστερες είναι θαμνώδης και αγκαθερή, στις παρυφές της χερσαίας βλάστησης των ελαιώνων».<sup>9</sup>

«Πότε ανέβαινα εις την άνω γραμμήν της αμμουδιάς, εις το ακρινόν στρώμα. Εκεί, πέραν και πέραν, εις όλον το μήκος της παραθαλασσίας, φραγμοί από βάτους και θάμνους ακανθοφόρους και αιγοκλήματα, εδώ κ' εκεί δίοδοι όχι αναίμακτοι εν μέσω των ακανθών, με το ηδυπαθές φύλλωμά των, και σπαρτά ωχρά και ξανθά εις τον άνεμον, και ελαιώνες με το φαιόν αειθαλές κράτος του στολισμού των. Και εις την άκραν προς δυσμάς το ρίζωμα του λόφου, και είτα βουνά και άλλα βουνά εκείθεν. Και η αμμουδιά η ατελείωτη, εξηκολούθη ακόμη». (4, 556)

#### Εις το ανώτερον στρώμα της αμμουδιάς-το φθινόπωρον αυτό της ζωής

Η τέταρτη ζώνη «η πιο απομακρυσμένη από τη θάλασσα και πιο χωματερή, κατά φυσική συνέπεια οριοθετεί την αμμουδιά και την κλείνει από τα μεσόγεια. Είναι αυτή που ταυτίζεται με παλαιότερα ρεύματα και χειμάρρους αποξηραμένους τώρα, νερά που διέσχιζαν άλλοτε την άμμο».<sup>10</sup>

«Εκεί, εις το ανώτερον στρώμα της αμμουδιάς, όχι πλέον άμμος, αλλά χώμα. Και ίχνη παλαιών ρευμάτων απεξηραμμένων. Άλλοτε, εις το έαρ του βίου μου, ηρχόμενη πολλάκις την εσπέραν εις την Μεγάλην Αμμουδιάν. Κ' εδώ ρεύματα, και χειμάρροι, και φλέβες νερού και ρυάκια διέσχιζον την άμμον. Τώρα, μετά τόσων παλαιών ενιαυτών μακράν ξενιτείαν, εις το φθινόπωρον αυτό της ζωής, έρχομαι εδώ την πρωίαν. Τι έγιναν τα ρεύματα, τα ρυάκια, τα νάματα τα δροσερά, όσα κατήρχοντο από τους λόφους και διέσχιζον την άμμον; Τι έγιναν αι πηγαί και τα νάματα της νεότητος, τα οποία ανέβλυζόν ποτε και εδρόσιζον την ψυχήν μου;» (4, 557)

Η περιγραφή δομείται στην αντίθεση του άλλοτε με το τώρα. Το τωρινό τοπίο γίνεται αντιληπτό μέσα από την περιγραφή του αλλοτινού τοπίου. Κύριο γνώρισμα του τοπίου, που βρίσκεται στο «φθινόπωρον» της ζωής του, όπως και ο αφηγητής,

<sup>8</sup> Βλ. Ανέστης Κεσελόπουλος, «Το φυσικό περιβάλλον στον Παπαδιαμάντη», ό.π., σ. 51 και Ιωακείμ-Κίμων Κολουβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, ό.π., σ. 52-53.

<sup>9</sup> Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 14.

<sup>10</sup> Όπ., σ. 14.

είναι η λειψυδρία και η γήρανση που προκαλεί η αφυδάτωση. Οι πηγές έχουν στερέψει, το νερό και η ποικιλόμορφη ροή του, που χαρακτήριζε το τοπίο στο «έαρ του βίου του», «τα νάματα της νεότητας» που χάριζαν τη δροσιά έχουν εκλείψει στερώντας έτσι την αναζωογονητική τους δύναμη στο εξωτερικό τοπίο και στο εσωτερικό τοπίο της ψυχής του αφηγητή.

Η αμμουδιά είναι ατέλειωτη, ανακόπτεται κατά διαστήματα από βραχώδεις προεξοχές (4, 557). Ο αφηγητής, εισχωρώντας στα ενδότερα του τόπου, κατοπτρεύει από ένα ύψωμα «τη θάλασσα και την πόλη για να κατεβεί πάλι την αμμουδερή παραλία»<sup>11</sup> (4, 557-558).

#### *Δεν εκαλείτο πλέον Φλώρα, αλλά Λάβρα*

Κατεβαίνοντας ο αφηγητής, φθάνει στην αρχή της δεύτερης αμμουδιάς. Σε αυτή την αμμουδιά ο αφηγητής θα συναντήσει σαν σε όραμα μια γερόντισσα, η οποία εξέρχεται από ένα ερειπωμένο σπίτι.

«Ήτο άκρα ερημία. Βαθεία σκιά ηπλούτο. Μία σκαπάνη γεωργού ηκούετο μελαγχολικώς ηχούσα μακράν, και αντήχει εις το στέρνον μου ο κτύπος. Εκεί από την άμμον έν όραμα ανέβη. Μέσα από ερείπιον αγροτικής οικίας, εξήλθε μία όψις γραίας. Κυρτή, με μαύρην μανδήλαν, εκράτει δέσμην λεπτών ξηροκλάδων επί του ώμου του αριστερού. Με ανασηκωμένα τα κράσπεδα της πενιχράς ποδιάς της, και ανυπόδητος. [...]

Α, ναι, τώρα ενθυμούμαι. Όταν ήμεθα παιδιά, μας ωδήγει συχνά ο δάσκαλος διά να κολυμβώμεν εις την πρώτην εσχατιάν του αιγιαλού, –εις την αρχήν της αμμουδιάς της μεγάλης. Εκείθεν αγναντεύαμεν μακράν προς την αγκάλην αυτήν του μικρού αιγιαλού, εντεύθεν της πρώτης ακτής, έν λευκόν όνειρον, έν ωραίον σπιτάκι, γλυκείαν ποθητήν καλιάν εν μέσω παραδείσου πρασινάδας, εις το χείλος της άμμου, του αιγιαλού, εις το φίλημα του κύματος. Ο λευκός οικίσκος και η εξοχή εκείνη εκαλείτο “στου Βασιλιά”. [...]

Τώρα, όταν μετά τόσα μακρά έτη ασκόπως και αμνήμων ήλθον έως εδώ, τώρα εξέλιπε πλέον το λευκόν, το περιπόθητον όνειρον, το οποίον εσάλευε ποτέ μεταξύ φάσματος και υπαρκτού, μεταξύ άμμου και θαλάσσης. Και βλέπω αυτό το μαυρισμένον ερείπιον, το χάλασμα, το κατάλυμα του χρόνου και των ανέμων, έσωθεν του οποίου είχε φανή ότι εξήλθεν η γραία αυτή, άλλο ερείπιον ζων και κινούμενον, διά να μοι ενθυμίση το όνομα του παλαιού ονείρου, διά να το μνημονεύση, αυτό το θαμμένον όνειρον. Α! ενθυμούμαι, έμαθα. Η γραία αυτή ήτον “χαροκαμένη” και δυστυχής. Είχε θάψει όλα τα τέκνα της, και αυτή επέζη ακόμη... Και δεν εκαλείτο πλέον Φλώρα, αλλά Λάβρα». (4, 558-559)

Και αυτή η περιγραφή στηρίζεται στην αντίθεση του παρελθόντος με το παρόν. Σύμφωνα με τον Φωκά, «η ανάδυση της μαυροφόρας γυναίκας από το ερείπιο με όλο το παρελθόν της είναι το μόνο ανθρώπινο στίγμα στο οπτικό πεδίο του αναγνώστη, μαύρο κατ' ανάγκη, πάνω στο πάμφωτο βάθος του τοπίου».<sup>12</sup> Αυτή η εικόνα θυμίζει στον Φωκά «τους μπρεσιονιστές ζωγράφους, ως προς την εκμείωση του ανθρώπου

<sup>11</sup> Όπ.

<sup>12</sup> Ο.π., σ. 10.

μέσα στο φως».<sup>13</sup> «Η γερόντισσα, που έχει όλα τα γνωρίσματα της μεγάλης ηλικίας αλλά και δυστυχίας [...] δηλώνει στον αφηγητή, που την αναγνωρίζει ύστερα από τριάντα χρόνια, ότι δεν ονομάζεται πλέον “ Φλώρα” αλλά “ Λάβρα”».<sup>14</sup>

Η αλλαγή του ονόματος είναι συμβολική της πορείας της δυστυχίας που ακολούθησε η ζωή της γερόντισσας. Το όνομα «Φλώρα» που είχε στη νεότητά της, όνομα δηλωτικό της ανθηφορίας της δροσιάς και την άνοιξης, άλλαξε στο όνομα «Λαύρα», που, όπως πληροφορούμαστε από το κείμενο, σημαίνει φωτιά και μεταφορικά καημό και απαρηγόρητο πόνο: «Πλην εκείνη έλεγε *Λάβρα*, κ’ εννοεί βέβαια την φλόγα της καρδιάς της» (4, 558). Η εξήγηση για την αλλαγή του ονόματος δίνεται σε τρεις σύντομες προτάσεις. Η αιτία της δυστυχίας της γριάς είναι ο θάνατος των παιδιών της: «Η γριά αυτή ήτο χαροκαμένη και δυστυχής. Είχε θάψει όλα τα τέκνα της, και αυτή επέζη ακόμη... και δεν εκαλείτο πλέον Φλώρα, αλλά Λάβρα». (4, 559)

Το όνομα «Λάβρα» συνοψίζει όλα τα χαρακτηριστικά του τωρινού τοπίου που έρχονται σε αντιπαράθεση με τα χαρακτηριστικά του τοπίου στο παρελθόν, χαρακτηριστικά που και αυτά συνοψίζονται στο όνομα «Φλώρα». Το παραθαλάσσιο σπίτι από το οποίο εξέρχεται η γριά παρουσιάζει μια φθίνουσα πορεία, αντίστοιχη με την πορεία της ίδιας. Το λευκό σπίτι, το κτισμένο στη μέση ενός παραδείσιου χώρου με διαστάσεις ονειρικής εικόνας («λευκού ονείρου»), φέρει πλέον όλα τα σημάδια της απουσίας του φωτός, της φθοράς, της ερήμωσης και του θανάτου («να το μνημονεύση, αυτό το θαμμένον όνειρον»).

### «Η Θητεία της πενθεράς»

Στο διήγημα «Η Θητεία της πενθεράς» υπάρχει επίσης η θαλασσογραφία που εικονίζει το μοτίβο του νέου και του παραθαλάσσιου νέου σπιτιού μέσω της αναδρομής της Δέσποινας στο παρελθόν της.

«Ως όνειρον το ενθυμείτο η Δέσποινα Χαρμολάκη.[...] Μίαν Κυριακήν του τέλους Δεκεμβρίου, μετά τα Χριστούγεννα [...] την είχαν στεφανώσει εις το καινούργιον, καλοκτισμένον σπίτι, το οποίον της είχαν δώσει ως προίκα, κάτω εις τον αιγιαλόν, εις τον βράχον του λιμένος, όπου το κύμα εφίλει μετά παφλασμού τον μώλον, επάνω εις τον οποίον ήτον θεμελιωμένος ο τοίχος της κυρία προσόψεως της οικοδομής». (3, 405)

<sup>13</sup> Ο.π., σ. 13.

<sup>14</sup> Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 15.

Στο παρόν

«Δεν είχε πλέον να της προξενήσει άλλους καημούς η θάλασσα, με τα πικρά φιλήματά της εις τον μώλον της παλαιάς οικίας». (3, 407)

Ο Παπαδιαμάντης συχνά προσδιορίζει την επαφή της ξηράς με τη θάλασσα ως φίλημα (πρβλ «Η Νοσταλγός» (3, 68), «Τα Κρούσματα» (3, 543), «Η Φόνισσα» (3, 492) και «Τα Δαιμόνια στο ρέμα» 3, 237)). Ενώ ο προσδιορισμός φίλημα παραμένει σταθερός, η επιλογή των επιθέτων που το χαρακτηρίζουν στα «Δαιμόνια στο Ρέμα»,

«Κάτω, τα κράσπεδα όλης της ακτής φιλούσι με υγρά, σιαλώδη, μεθυσμένα φιλήματα, με αγρίους πόθους και με εξάλλους ορμάς, μαύρα και γαλανά τα κύματα· μέλη σειρήνων εις την επιφάνειαν και κάλλη σειρήνων, και νηριήδων ανεκλάλητα μυστήρια εις το βάθος». (3, 237)

όπως και στη «Θητεία της πενθεράς» εξυπηρετεί ενδοκειμενικούς σκοπούς, καθώς τα επίθετα προβάλλουν μέσα στη φύση μία διάθεση που συνδέεται με διαθέσεις που αναπτύσσονται μέσα στο διήγημα.

Επιστρέφω στο «Φλώρα ή Λάβρα». Το μαύρο χρώμα και η εντύπωση του ερειπίου στο ζωγράφισμα του σπιτιού και της γριάς, η εντύπωση της φωτιάς και της καταστροφικής της δράσης κάνουν πιο έντονη και τραγική την απουσία του φωτός, της νεότητας, της δροσιάς και της ζωής, γνωρίσματα που εξεικόνιζε το αλλοτινό ανθρώπινο και φυσικό τοπίο.

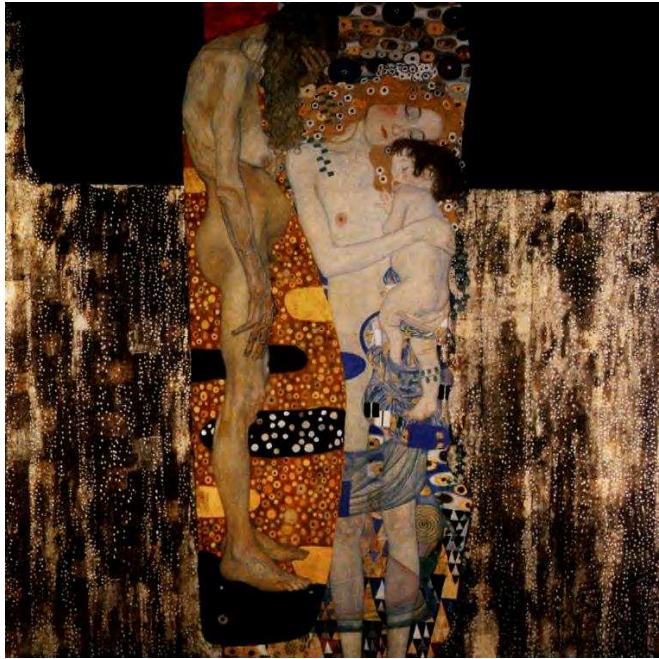
#### «Οι εποχές μιας γυναίκας»

Όπως πληροφορεί ο Βαλέτας, το διήγημα «Φλώρα ή Λάβρα» είναι έργο του 1907, το οποίο στάλθηκε στον Δ. Κακλαμάνο για να δημοσιευτεί στο *Νέον Άστυ*. Επειδή όμως σταμάτησε η κυκλοφορία του, το διήγημα παρέμεινε στον Κακλαμάνο και δημοσιεύτηκε στο *Ελεύθερο Βήμα* το 1925.<sup>15</sup>

Δύο χρόνια πριν από την αποστολή του διηγήματος στον Κακλαμάνο, το 1905, γίνεται γνωστός ο πίνακας του Γουστάβ Κλιμτ *Οι τρεις εποχές μιας γυναίκας*.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Βλ. στο υπόμνημα για το «Φλώρα ή Λαβρα», *Άπαντα Δ'*, σ. 689-690.

<sup>16</sup> Οφείλω να ευχαριστήσω τη συνάδελφο καθηγήτρια των καλλιτεχνικών και φίλη Κατερίνα Μεσίγκου, η οποία με βοήθησε με ουσιαστικές παρατηρήσεις στη ζωγραφική προσέγγιση της παπαδιαμαντικής θαλασσογραφίας και επίσης μου έθεσε υπόψη τον συγκεκριμένο πίνακα του Κλιμτ όταν της περιέγραφα τη θαλασσογραφία στο «Φλώρα ή Λάβρα».



**GUSTAV KLIMT:** *The Three Ages of Woman*, 1905

Θεωρώ πως ο Παπαδιαμάντης εμπνέεται από τις *Τρεις εποχές μιας γυναίκας* για τη συγγραφή του «Φλώρα ή Λάβρα» και πως ο συγκεκριμένος πίνακας είναι το εικαστικό παράλληλο του παραπάνω διηγήματος.

Είναι πολύ πιθανό ο Παπαδιαμάντης να έχει υπόψη του το *Τρεις εποχές μιας γυναίκας*. Όπως μας πληροφορεί ο Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος, ο συγγραφέας με την αναδίφηση «χιλιάδες σελίδων αγγλικών και γαλλικών εντύπων, γνώριζε από πρώτο χέρι τι λεγόταν στα τότε “Παρίσια”, κέντρο καλλιτεχνικό της μελ επόκ και του αρ-νουβώ». <sup>17</sup> Επομένως είναι αρκετά βέβαιο ότι ο συγγραφέας θα είχε υπόψη του τον Κλιμτ, τον ζωγράφο που διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της *Art Nouveau*. <sup>18</sup> Είναι επίσης πιθανό να έχει δει στις σελίδες των ξένων εντύπων που διάβαζε τον συγκεκριμένο πίνακά του, εφόσον αυτός είχε γίνει γνωστός δύο χρόνια πριν ο Παπαδιαμάντης αποστείλει το «Φλώρα ή Λάβρα» στον Κακλαμάνο.

Η θαλασσογραφία του διηγήματος ταιριάζει θεματικά και χρωματικά με τις «Εποχές μιας γυναίκας», και κυρίως εκπέμπει το συναίσθημα που απορρέει από την αφήγηση του πίνακα του Κλιμτ. Στον πίνακα υπάρχουν οι φιγούρες του νηπίου, της νεαρής γυναίκας και της γέρικης γυναίκας. Η λεπτομέρεια που εικονίζει το βρέφος στην αγκαλιά της νέας γυναίκας με πολύ φωτεινά χρώματα δίδει την αίσθηση της

<sup>17</sup> Δημ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Εκκλησία, τέχνη και λόγος. Οι “εκφράσεις” του Παπαδιαμάντη για μνημεία εκκλησιαστικής τέχνης, στον τόμο *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, ό.π., σ. 418.

<sup>18</sup> <http://el.wikipedia.org>, όπως εμφανίστηκε στις 1 Ιαν. 2009 12:12:26 GMT, στο λήμμα Γκούσταφ Κλιμτ.



μητρότητας και της γέννησης της ζωής. Σε αντιπαράθεση με τις δύο αυτές φιγούρες εικονίζεται η γηραιά σκούρα φιγούρα, η οποία παρουσιάζεται λίγο υπερυψωμένη, με κρυμμένο το πρόσωπο, αποστεωμένη, κυρτή παίρνοντας μια στάση υπόκλισης και υποταγής στην κακοπάθεια του βίου. Το «φευ!» του αφηγητή στην πρώτη παράγραφο του διηγήματος διατυπώνει μονολεκτικά το συναίσθημα που εκφράζει η μορφή της γέρικης γυναίκας.

Οι περιγραφές του διηγήματος που είναι εγγύτερες θεματικά στον πίνακα είναι α) του κοντινότερου προς τη θάλασσα στρώματος της αμμουδιάς, στην οποία υπάρχει η λεπτομέρεια του κύματος-νηπίου, β) του ανώτερου στρώματος της αμμουδιάς με τα ίχνη των αποξηραμένων ρευμάτων, και γ) η περιγραφή της δεύτερης αμμουδιάς στην οποία εικονίζεται η γηραιά μορφή εξερχόμενη από το ερειπωμένο σπίτι.

Η πρώτη περιγραφή υπαινίσσεται τη φιγούρα του νηπίου. Αν μεταφέρουμε τη διάσταση του τόπου στη διάσταση του χρόνου, και εννοήσουμε την ανοδική πορεία στον τόπο ως ανοδική πορεία στον χρόνο, τότε η περιγραφή της φύσης δηλώνει ένα ηλικιακό ανέβασμα που συνιστά το πέρασμα από την εικόνα δροσερής φύσης-νηπίου στη εικόνα της αποξηραμένης φύσης, της στερημένης από τη δροσιά της με το πέρασμα των χρόνων.

Στη δεύτερη περιγραφή η φύση στο σημείο αυτό της αμμουδιάς απεικονίζεται σε δύο εποχές της, στη νεότητα και στη γήρανσή της («τί έγιναν αι πηγαί και τα νάματα της νεότητας»). Οι εποχές αλλάζουν και η αλλαγή σηματοδοτείται από την αλλοίωση του τοπίου: το τοπίο, από δροσερό και δροσιτικό, γίνεται στεγνό. Η αίσθηση της δροσιάς και της αφυδάτωσης (και το πέρασμα από τη μια κατάσταση στην άλλη με την αλλαγή των εποχών) υπάρχει αντίστοιχα στη νέα και τη γέρικη φιγούρα του πίνακα του Κλιμτ.

Πλησιέστερη στις *Τρεις Εποχές μιας Γυναίκας* είναι η τρίτη περιγραφή, στην οποία προστίθεται και το ανθρώπινο στοιχείο. Η εντύπωση και η αντίθεση του χρώματος και του σχεδίου στην εικόνα του παραθαλάσσιου σπιτιού που το καταλύει ο χρόνος και από «ωραίος λευκός οικίσκος» γίνεται «μαυρισμένον ερείπιον» υπάρχει όμοια και στον πίνακα του αυστριακού ζωγράφου. Η κυρτή χαροκαμένη γριά του διηγήματος είναι μια σαφής σχεδιαστική παραπομπή στη γέρικη γυναίκα του πίνακα, και η αναφορά στα πεθαμένα παιδιά της υπαινίσσεται τη μητρότητα. Η νέα γυναίκα του πίνακα του Κλιμτ, όπως ζωγραφίζεται, θα μπορούσε προσδιοριστεί με το νεανικό

όνομα της γριάς (Φλώρα), ενώ η γέριχη γυναίκα θα μπορούσε να έχει το αλλαγμένο όνομα της γυναίκας (Λάβρα).

Ο Φωκάς έχει την άποψη ότι η περιγραφή της ηρωίδας είναι σύντομη (σε αντίθεση με την περιγραφή της φύσης, που είναι εκτενέστατη) και αυτό δικαιολογείται επειδή η ηρωίδα, όπως περιγράφεται, δίνει την εντύπωση της οπτασίας («έν όραμα ανέβη»)<sup>19</sup>. Μήπως τελικά η συντομία της περιγραφής οφείλεται στο γεγονός ότι ο συγγραφέας, έχοντας διοχετεύσει στη θαλασσογραφία του διηγήματος το συναίσθημα που δημιουργούν οι «Τρεις Εποχές μιας γυναίκας» ολοκληρώνει και κορυφώνει το διήγημα με τη γέριχη φιγούρα της γριάς που από «Φλώρα» έγινε «Λάβρα», κάνοντας έτσι μια σύντομη δυνατή και σαφή παραπομπή σε μία από τις πηγές της έμπνευσής του;

#### «Γυνή πλέουσα»

Το μοτίβο της γυναίκας που από «Φλώρα» γίνεται «Λάβρα» είναι οικείο στα παπαδιαμαντικά διηγήματα.<sup>20</sup> Το μοτίβο της νεανικής και της γέριχης μορφής της γυναίκας (δοσμένο με το χρώμα του λευκού και του μαύρου αντίστοιχα) παρουσιάζεται και στη θαλασσογραφία του «Γυνή πλέουσα». Στο διήγημα η αλκοολική γυναίκα του καπετάν Γιάννη του Καραντή, ταπεινωμένη από τις βρισιές του άντρα της, που αντιλήφθηκε τη συνήθειά της να πίνει, καταφεύγει στη θάλασσα για να αυτοκτονήσει. Εκεί συναντά τη γριά Χριστοδουλίτσα, που ψαρεύει στην ακτή θαλασσίνα.<sup>21</sup>

Η ιστορία διαδραματίζεται «την φθινοπωρινήν εποχήν» (4, 27), ένα βράδυ του Οκτωβρίου (4, 19) στο Καστέλι.

«Η σελήνη με την ωχράν της λάμπιν κατέφεγγε τους βράχους, την ακτήν και την θάλασσαν.

Το Καστέλι, μικρά χελωνοειδής χερσόνησος, χωρίζει τον ανατολικόν όρμον από την μεσημβρινήν παραθαλασσίαν αγοράν. Εν πλήμη υδάτων, η νήσος πλέει όλη χωρισμένη από την ξηράν, εν καιρώ αμπτώιδος προσαμμώνει, και γίνεται μώλος, ενώνων αυτήν με την στερεάν.

<sup>19</sup> Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 15-16.

<sup>20</sup> Ενδεικτικά αναφέρω την παρουσία του μοτίβου στη θαλασσογραφία μέσω της μορφής της Φραγκογιαννούς και της γριάς Λούκαινας στη «Φόνισσα» και στο «Μυρολόγι της Φώκας» αντίστοιχα.

<sup>21</sup> Πρόκειται για άλλη μια ιστορία που συνδυάζει το κρασί με τη θάλασσα. Βλ. Guy Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος*, ό.π., σ. 395. Είναι επίσης μία ιστορία που μεταδίδει το τραγικό θέμα της αυτοκτονίας στη θάλασσα με κωμικό χρώμα. Βλ. *Αφηγηματικές Τεχνικές*, σ. 184-187. Το θέμα της τραγικής αυτοκτονίας στη θάλασσα συναντήθηκε στην παρούσα εργασία στο «Έρμη στα ξένα» (4, 77-83).

Ο άνεμος είχε κοπάσει και ήσαν μάλλον ρηχά τα νερά.

Αντικρύ εκεί εις το Καστέλι, πέραν του λαιμού της μικράς χερσονήσου, ως ήμισυ μίλιον από τον αιγιαλόν, όπου εστάθησαν αι δύο γυναίκες, βλέπουν **μίαν μαύρην** σκιάν, ισταμένην επί της άμμου, εις την άκραν του Καστελίου, και **άλλην λευκήν** σκιάν, κινουμένην ταύτην, ήτις εφαινετο να σαλεύη και να πατή εις το κύμα μέχρι των γονάτων. [...]

– Και ποιο να είναι το άλλο, το **μαύρο κούτσουρο** που στέκετ' εκεί; είπεν πάλιν το Χρυσώ: άνθρωπος είναι ή στοιχειό τάχα;

Η θεία-Χριστοδουλίτσα, **παλαιόν λείψανον**, 95 ετών, [...]

Καθώς ήτον **σκυμμένη** <κ'> εμάζεψε με τας δύο χείρας άφθονον άγραν, ήκουσε φλοίσβον πλαταγίζοντος κύματος.

Ανεσήκωσε την κεφαλήν, και βλέπει **λευκοφορούσαν γυναίκα**, πατούσαν εις το κύμα, να έρχεται προς τα εδώ. [...]

Εντοσούτω η **λευκοενδεδυμένη γυνή**, ανασηκώνουσα τα κράσπεδα της εσθήτος της, άνω των γονάτων, δεικνύουσα γυμνάς κνήμας εις το φεγγάρι, ολονέν ήρχετο προς το μέρος όπου ευρίσκετο η Χριστοδουλίτσα. Αύτη, με όλα τα χειρατειά της, δεν άργησε να την αναγνωρίση. Εσηκώθη και την εφώναξε:

– Πού σ' αυτόν τον κόσμο, Καραβοκυρού;... Μην εξήλεψες και συ την τέχνη μου κ' ήρθες να πιάσης καβούρια;

Η Καπετάνισσα, εν αλλοκότω εκστάσει, της απήντησεν:

– Πάω να πνιγώ, θειακούλα μου!

– Και σηκώνεις και τα ρούχα σου, μην βραχής!... Είναι ρηχά τα νερά εδώ, πλιο βαθιά να πα να βρης να πέσης!» (4, 34-35) [η υπογράμμιση δική μου]

Στην παραπάνω εικόνα, στην ίδια θαλασσογραφία συνδυάζεται η ρομαντική λευκοφορεμένη φιγούρα της νεαρής καπετάνισσας με τη ρεαλιστική μαύρη φιγούρα της γριάς Χριστοδουλίτσας.

Όπως και στο «Φλώρα ή Λάβρα» το πέραςμα από τη νεανική εποχή δεν διαπιστώνεται μόνο στις ανθρώπινες μορφές, αλλά και στα κτίσματα. Επίσης στην περιγραφή της περιοχής του Κάστρου, γίνεται αναφορά στην ερείπωση και ερήμωση του φρουρίου, που στο παρελθόν έσφυζε από ζωή (βλ. 2, 292 και 2, 211 και 3, 543).

Στα διηγήματα «Ολόγυρα στη Λίμνη» και «Βαρδιάνος στα Σπόρκα» έχουμε την περιγραφή του νέου και του αποσαθρωμένου σκάφους.

### «Ολόγυρα στη λίμνη»

Στο «Ολόγυρα στη λίμνη» περιγράφεται ρεαλιστικά, με εξειδικευμένο τεχνικό λεξιλόγιο και έντονο λαογραφικό χρώμα η τελετή της καθέλκυσης του νέου σκάφους στη θάλασσα (2, 392-296). Παραθέτω στιγμιότυπα της θαλασσογραφίας που αναφέρονται στην περιγραφή του πλοίου.

«Μόνον περί τα μέσα του Αυγούστου, ότε το τρίτον και ογκωδέστατον των ναυπηγηθέντων πλοίων είχε τελειώσει ήδη. [...] Εκείθεν του σκάφους, ο ήλιος ήτο ήδη δύο κοντάρια υψηλά, [...]

Εν τούτοις το παλάμισμα είχε συμπληρωθή, τα βάζια ήσαν όλα καρφωμένα, η σκάρα με τα βουβά λίπος αλειμμένα, ήτο στρωμένη προ πολλού. [...]

Τέλος, μετά πολλούς αγώνας, και την εφαρμογή πολλών θεραπευτικών μέσων, το μέγα πλοίον, αργά αργά, ως καμαρωμένη νύμφη, έπεσεν εις την θάλασσαν». (2, 392· 394)

Λίγες σελίδες πριν από την περιγραφή της καθέλκυσης υπάρχει η νατουραλιστική περιγραφή του γέρικου αποσαθρωμένου πλοίου. Η θαλασσογραφία εδώ αποκτά συμβολιστική χροιά. Και εδώ γίνεται φανερή η χρωματική αντίθεση ανάμεσα στις δύο φιγούρες των πλεούμενων, όπως υποβάλλεται με τις εκφράσεις «καμαρωμένη νύφη» στην προηγούμενη περιγραφή και το «μαυρισμένας σανίδας» στην επόμενη.

«Δύο τοιούτοι σκελετοί εφαινοντο σήμερον κείμενοι επί την μίαν πλευράν, εις τα ρηγά, αντικρύ του ναπηγείου, με τας σκωληκοβρώτους και μαυρισμένας σανίδας των, με τα σκουριασμένα καρφία των, και τα διέχοντα στραβόξυλα γυμνά μαδερίων, δι' ών διέρεεν ελευθέρως η θάλασσα, εφαινοντο θλιβερώς μειδιώντα, με οδόντας άνευ χειλέων, ως να ώκτειρον βλέποντα εκ του σύνεγγυς την τόσην μανιώδη μέριμναν και μεταλλευτικότητα των ανθρώπων». (2, 383)

### «Τ' Αγνάντεμα»

Θέμα της παπαδιαμαντικής θαλασσογραφίας είναι και η περιγραφή ενός εθίμου ή μιας τελετής. Ήδη στο «Ολόγυρα στη Λίμνη» έγινε αναφορά στην περιγραφή της τελετής της καθέλκυσης του πλοίου. Αναφέρθηκε επίσης η περιγραφή της διαδικασίας με την οποία τα παιδιά μούονται στα θαλάσσια άλματα («Βαρδιάνος στα Σπόρκα» (2, 542)). Όπως αναφέρει η Φαρίνου-Μαλαματάρη:

«Τα ήθη, τα έθιμα, οι τελετές δεν παρουσιάζονται αποσπασματικά ή ανεκδοτολογικά ως γραφικότητα ή για λαογραφική ενημέρωση, αλλά συνοδεύουν φυσιολογικά όλες τις δραστηριότητες και λειτουργούν προς την κατεύθυνση της ένταξης του ατόμου στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, με σκοπό την επίτευξη και διατήρηση της αρμονίας μεταξύ των ανθρώπων».<sup>22</sup>

Τα έθιμα που περιγράφονται παρακάτω τηρούνται σε συγκεκριμένες εποχές του χρόνου.

Το «Αγνάντεμα» περιγράφει ένα έθιμο, τον αποχαιρετισμό των ναυτικών που έχοντας διαχειμάσει στα σπίτια τους, επιστρέφουν στη θάλασσα την περίοδο μετά από τη γιορτή των Φώτων και εξής.

<sup>22</sup> Γεωργία Φαρίνου Μαλαματάρη, «Η ειδυλλιακή διάσταση της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη», ό.π., σ. 62.

«Άμα είχαν φωτισθή τα νερά, ή οψιμώτερα, αφού είχαν περάσει κ' αι Απόκρεω, συνήθως περί την β' εβδομάδα των Νηστειών [...] οι ναυτικοί μας επέβαιναν εις τα βρίκια, εις τις σκούνες των, κ' εμίσειαν· επήγαιναν να ταξιδέψουν. Τον καιρόν εκείνον, καράβια και γολέτες “έδεναν” μεσούντος του φθινοπώρου». (3, 200)

Οι ναυτικοί έδεναν τα πλοία τους στο λιμάνι από το φθινόπωρο ως την άνοιξη στην αρχαία Κολώνα «την εκ μαύρου αδρού μαρμάρου, επί της μικράς πλατείας, κατά την ανωφέρειαν της παραλίου αγοράς» (4, 19). Οι περιγραφές που αναφέρονται στο παραχείμεσμα των πλοίων είναι πολύ σύντομες (πρβλ. «Ο Πανδρολόγος» (3, 373), «Για τα ονόματα» (3, 397), «Τα Βενέτικα» (4, 431), «Γυνή πλέουσα» (4, 19)), ενώ η αναφορά στον απόπλου των πλοίων φαίνεται να συγκινεί τον συγγραφέα για να αφιερώνει ένα ολόκληρο διήγημα στο συγκεκριμένο θέμα.

Αναφορά στο έθιμο του φωτίσματος των νερών, και ειδικά στη διεκδίκηση του σταυρού που ρίχνεται στη θάλασσα, γίνεται στο διήγημα «Ο Σημαδιακός».



Βασίλειος Χατζής, *Κατάπλους*<sup>23</sup>

### «Ο Σημαδιακός»

Η παρακάτω εικόνα αιτιολογεί τον τίτλο του διηγήματος. Είναι καθαρή, φωτεινή, ρεαλιστική. Κρατά έναν απόηχο πολεμικής μάχης και δίδει έμφαση στη σημασία που έχει το έθιμο για την κοινότητα με το να παρουσιάζει το ενδεχόμενο τίμημα της

<sup>23</sup> Ο *Κατάπλους* του Βασίλειου Χατζή πλαισιώνει το «Αγνάντεμα» στα *Κείμενα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γ' Γυμνασίου*, συγγραφείς Παναγιώτης Καγιαλής – Χριστίνα Ντουσιά – Θεοδώρα Μέντη. Αθήνα 2007, σ. 100.

πάλης (ο ακρωτηριασμός των δαχτύλων ή η τύφλωση) να ιεραρχείται κατώτερο από τη διεκδίκηση του γέρατος.<sup>24</sup>

«Μετά την λειτουργίαν και τον αγιασμόν, η ιερά πομπή εξήλθε προς την αποβάθραν, όπου έμελλε να τελεσθή η κατάδυσις του Τιμίου Σταυρού. [...]

Δύο ήσαν οι ήρωες της ημέρας· ο Φτίκας και ο Σοροκάς. Ούτοι διηγωνίζοντο κατ' έτος περί του γέρατος.

Και έφερον πασιδήλα τα ίχνη της μακροετούς ταύτης πάλης. Ο μεν Φτίκας είχεν επτά δακτύλους εις τας δύο χείρας του, ο δε Σοροκάς ένα οφθαλμόν ολιγώτερον των πολλών ανθρώπων.

Δωδεκάς λέμβων ίστατο πλησίον της αποβάθρας. Αύται περιείχον το πλήρωμα δύο μπουλουκίων· διότι ο Φτίκας και ο Σοροκάς είχαν μπουλούκια, ήσαν σχεδόν πολεμάρχαι.

Άλλαι πολυάριθμοι λέμβοι ίσαντο απωτέρω, φέρουσαι μόνον θεατάς. [...]

Ο Τίμιος Σταυρός έπεσε τέλος εις το κύμα και η μάχη ήρχισεν». (2, 111-112)

### Όταν επανήρχετο η άνοιξις επέστρεφαν εις την θάλασσαν

Όπως δηλώνεται στο «Αγνάντεμα», οι ναυτικοί επιστρέφουν στην εργασία τους την εποχή της άνοιξης, Έχοντας παραμείνει όλο το χειμώνα στα σπίτια τους δυσκολεύονται να απομακρυνθούν από τις εστίες τους,. Η δυσκολία απεικονίζεται περίτεχνα στην παρακάτω περιγραφή η οποία αναφέρεται στο τυπικό του απόπλου των πλοίων.

«Και όταν επανήρχετο η άνοιξις εις την γην, τότε αυτοί επέστρεφαν εις την θάλασσαν.

Εσηκώνοντο στα πανιά τα αιμωδιασμένα και ναρκωμένα από την μακράν ραστώνην σκάφη ανά δύο ή τρία την αυτήν ημέραν· και η σκούνα έφερνε βόλτες εις τον λιμένα, αν ήτο εναντίος, ή και ούριος αν ήτο, ο άνεμος. Η βάρκα επερίμενε διπλωμένη έξω εις την προκυμαίαν [...]. Και μέσα εις το πλοίον οπου έφερνε βόλτες-βόλτες, κ' εστρέφετο ως δεμένον περί κέντρον άορατον –το κέντρον ήτο μέσα εις τας καρδιάς και εις τας εστίας των ναυτικών– [...]

Ο πλοίαρχος έπρεπε να βάλη εμπρός την καπετάνισσαν· αυτή ώφειλε να προπορευθή, επειδή ήτον τυχερή, βέβαια· κ' έτσι αποφάσιζε να μπαρκάρη. Τέλος, [...] έφεφταν τρομπόνια αρκετά, τρομπόνια από το πλοίον, τρομπόνια έξω από την πόλιν· έκοφταν, εψαλίδιζαν τις βόλτες ταχύτερα, συντομώτερα, ως να εσφίγγοντο διά να κόψουν την άορατον εκείνην κλωστήν, το λεπτόν ισχυρόν νήμα, ως μίαν τρίχα ξανθήν μακράς κυματιζούσης κόμης· και το σκάφος έβαλλε πλώρην προς βορράν». (3, 200-201)

Χαρακτηριστικές είναι οι μετοχές «αιμωδιασμένα» και «ναρκωμένα από την μακράν ραστώνην» που εμψυχώνουν τα πλοία και εκφράζουν έτσι το πολύμηνο αγκυροβόλημά τους στο σκιαθίτικο λιμάνι.

<sup>24</sup> Όπως εξηγείται στο κείμενο, «μέγα ενέπνεε ενδιαφέρον η εορτή αύτη. Όχι τόσον διά το μεγαλείον της ιεράς πομπής [...] όσον διά το... τίς θα αρπάση τον Σταυρόν από των χειρών του πρώτου λαβόντος, διότι ούτος μεν απεκλείετο, εκείνος δε, ο ευτυχής, έμελλε ν' αργυρολογήση και να μεθοκοπήση επί δύο ημέρας» (2, 111). Εκείνος ο οποίος θα προσπαθούσε να αρπάξει τον Σταυρό από αυτόν που θα τον έπιανε πρώτος δεν εδίσταζε «να του κόψη τα δάχτυλα ή να του δοκιμάση τον γρόνθον, διά να του τον αποσπάση». (2, 112)

### Η Παναγία η Κατευοδώτρα και η Φλανδρώ

Μετά την αποχώρηση των πλοίων, οι γυναίκες των ναυτικών μαζεύονταν στο ξωκλήσι της Παναγίας της Κατευοδώτρας, κτισμένο πάνω στον βράχο της βορεινής ακτής, το οποίο περιγράφεται στην πρώτη παράγραφο του διηγήματος:

«Επάνω στον βράχον της ερήμου ακτής, από παλαιούς λησμονημένους χρόνους, ευρίσκετο κτισμένον το εξωκλήσι της Παναγίας της Κατευοδώτρας. Όλον τον χειμώνα παπάς δεν ήρχετο να το λειτουργήση. Ο βορράς μαίνεται και βρυχάται ανά το πέλαγος, το κύμα λυσσά και αφρίζει εναντίον του βράχου. Κι ο βράχος υψώνει την πλάτην του γίγας ακλόνητος, στοιχειό ριζωμένο βαθιά στην γην, και το ερημοκλήσι λευκόν και γλαρόν, ως φωλιά θαλασσαετού στεφανώνει την κορυφήν του.

Όλον τον χρόνον παπάς δεν εφαινετο και καλόγηρος δεν ήρχετο να δοξολογήση. Μόνον την ημέραν των Φώτων κατέβαινεν [...] σεβάσμιος, με φτερουγίζοντα κάτασπρα μαλλιά και κυματίζοντα βαθιά γένηια, ένας γέρον ιερεύς “ως νεοττός της άνω καλιάς των Αγγέλων” διά να λειτουργήση το παλαιόν λησμονημένον ερημοκλήσι.[...] και εις την απόλυσιν της λειτουργίας ο γηραιός παπάς με τους πτερυγίζοντας βοστρύχους εις το φύσημα του βορρά, και την βαθείαν κυμαινομένην γενειάδα, κατέβαινε κάτω εις τον μέγαν απλωτόν αιγιαλόν, ανάμεσα εις αγρίους θαλασσοπλήκτους βράχους, διά να φωτίση κι αγίαση τ’ αφώτιστα κύματα. (3, 199)

Η περιγραφή ακολουθεί το βασικό σύνταγμα της παπαδιαμαντικής περιγραφής των βορεινών θαλασσόπληκτων ακτών. Τι εννοώ: φαίνεται πώς ο Παπαδιαμάντης, όταν περιγράφει ένα θαλασσινό τοπίο, κυρίως όταν περιγράφει γνωστούς σκιαθίτικους χώρους, ακολουθεί μία βαθεία δομή όταν επαναλαμβάνει μια περιγραφή. Για παράδειγμα στην περιγραφή του θαλασσόπληκτου βράχου τα δομικά στοιχεία είναι ο βράχος+το κύμα. Ο βράχος είναι απόκρημνος και το κύμα είναι συνήθως άγριο. Τις περισσότερες φορές προστίθεται ο άνεμος με τον ήχο και τη δράση του και το κτίσμα πάνω στον βράχο (το Καστρο ή το ξωκλήσι), και αρκετά συχνά τα θαλασσοπούλια (κυρίως οι καλλικατζούνες). Η επιλογή των λέξεων που προσδιορίζουν την παραπάνω βασική δομή, οι σχεδιαστικές επιλογές και επίσης η προσθαφαίρεση χαρακτηριστικών της εικόνας όπως των εικονιζόμενων στοιχείων, των χρωμάτων, της κίνησης και των ήχων, έχει να κάνει με ενδοκειμενικές σκοπιμότητες. Η περιγραφή επανέρχεται με τη βασική της δομή σε απλή ή επαυξημένη μορφή (πρβλ την περιγραφή του Κάστρου) ανάλογα με το νόημα του

διηγήματος στο οποίο περιλαμβάνεται. Το ίδιο ισχύει και με την περιγραφή του πλεούμενου μέσα στη θάλασσα (σε αυτήν έχουμε τη βασική δομή σκάφος+κύμα).<sup>25</sup>

Η περιγραφή εδώ αναφέρεται στο μέγεθος και το ύψος του βράχου, στη δράση και τον ήχο του κύματος και του ανέμου. Η προσθήκη των θαλασσινών πουλιών που ενίοτε υπάρχει στην περιγραφή των βράχων είναι απύσχα μεν αλλά παρούσα μέσω της παρομοίωσης του εξωκλήσιου με θαλασσαετό.

### Το αγνάντεμα

Από το ξωκλήσι οι γυναίκες των θαλασσινών αγναντεύουν τα οικεία τους πρόσωπα.

«Την ημέραν εκείνην, και τας άλλας ημέρας της αρχής του έαρος, караβάνια γυναικών, ασκέρια, φουστάτα γυναικών, ανείρπον, ανέβαινον [...]. Επάνω εις τον βράχον της ερήμου βορεινής ακτής, πλησίον εις το λησμονημένον παρεκκλήσι της Παναγίας της Κατευοδώτρας, εκεί εγίνετο το μάζεμα των γυναικών, η σύναξις η μεγάλη. [...]

Ως τόσον αι γυναίκες των θαλασσινών αγνάντευαν. Ιδού το βρίκι του καπετάν Λιμπέριου του Λιμνιού· [...]

Ιδού το καράβι του καπετάν Σταμάτη του Σύρραχου. Υπερήφανα, καμαρωμένα, αδελφωμένα τα δυο, αυτό κι ο πλοίαρχος του, πάνε [...].

Ιδού και η γολέτα του καπετάν Μανώλη του Χατζηχάνου... [...]

Να κ' η σκούνα του καπετάν Αποστόλη του Βιδελνή, καινούργιο σκαρί [...]. Διακρίνεται το πλήρωμα, οι άνθρωποι σαν ψύλλοι, που πηδούν εμπρός κι οπίσω στην κουβέρτα». (3, 202-203)

### Φλανδρώ vs Παναγία η Κατευοδώτρα

Στο διήγημα συναντούμε τη δεύτερη αναφορά γυναικείας μεταμόρφωσης σε βράχο στην παπαδιαμαντική διηγηματογραφία. Ο θαλασσινός βράχος αποκτά στο διήγημα ρόλο αντίθετο από τον ρόλο που αποδίδεται στο ξωκλήσι της Παναγίας της Κατευοδώτρας. Στην περιγραφή κυριαρχεί το συναίσθημα που εκδηλώνει το κύμα και ο βράχος. Την εχθρική διάθεση και την αντιπαλότητα που αναπτύσσεται ανάμεσα στο δύο φυσικά στοιχεία μαλακώνει ο κατευοδωτικός ρόλος του παρεκκλησίου της Παναγίας με τον οποίο τελειώνει η αφήγηση της ιστορίας της Φλανδρώς.

«—Βλέπετε κείνον το βράχο, κάτω στο κύμα, που ξεχωρίζει απ' το γαλό;... που φαίνεται σαν άνθρωπος, με κεφάλι, και με στήθια... που μοιάζει σαν γυναίκα; Εκείνη είναι το Φλανδρώ. [...]

”[...] Οι παλιοί Έλληνες που προσκυνούσαν τα είδωλα...Κείνον τον καιρό ήτον μια που την έλεγαν Φλάνδρα, Φλανδρώ. Φλανδρώ θα πει Φιλανδρώ. Φιλανδρώ θα πη μια που αγαπά τον άνδρα της. Φλανδρώ την είπαν, Φλανδρώ βγήκε. Αγάπησε ολόψυχα τον άνδρα της, όσο που έχασε τ' αγαθά του κόσμου, κ' έγινε πέτρα γι' αυτό. Τον καιρόν εκείνο ήταν ένας

<sup>25</sup> Όταν η θάλασσα δεν είναι εντελώς ήρεμη, και κυρίως όταν είναι τρικυμισμένη, προστίθεται και το μοτίβο του ανέμου.



καρaboκύρης, όμορφο παλλικάρι, κι αγάπησε το Φλανδρώ, και την εγύρευε, και της έδωσε αρραβώνα. [...] σαν έγινε ο γάμος, έρριξε το καράβι στο γιαλό, κ' εμπarkάρισε κ' επήγε να ταξιδέψη.

” Τότε το Φλανδρώ ήρθε ν' αγναντέψη, σαν καλή ώρα, σ' αυτόν τον έρμο το γιαλό. Ξεκολλούσε η ψυχή της που έφευγε ο άνδρας της· δεν μπορούσε να το βαστάξει, να στυλώση την καρδιά της. Αγνάντεψε το καράβι που έφευγε, κ' έκλαψε πικρά κ' έπεσαν τα δάκρυά της στα κύματα· και τα κύματα επικράθησαν, κ' εφαρμακώθηκαν, και θύμωσαν, κι αγρίεψαν κ' εθέριεψαν... και στο δρόμο τους που ηύραν το καράβι, έπνιξαν τον άνδρα της Φλανδρώς, κ' έγινε αγυρισιά του... Και το Φλανδρώ ήρθε κ' εξαναήρθε σ' αυτόν τον έρμο γιαλό κ' εκοίταζε κι αγνάντεψε... κ' επερίμενε, κ' εκαρτερούσε, κι απάντεχε... Πέρασαν μήνες, πέρασε χρόνος, πέρασαν δυο χρόνια, πέρασαν τρία... και το καράβι πουθενά δεν εφάνηκε... και το Φλανδρώ έκλαψε, και καταράστηκε την θάλασσα, και τα μάτια της εστέγνωσαν, και δεν είχε πλια δάκρυ να χύση... και παρακάλεσε τους θεούς της που ήταν είδωλα, πέτρες, να της έγινε και την έκαμαν βράχο ξέρα... με το σκήμα τ' ανθρωπινό, που τριβηκε και φθάρηκε απ' τα κύματα ύστερ' από χιλιάδες χρόνια· και το ανθρωπινό σκήμα φαίνεται ακόμα· και να ο βράχος εκεί, η πέτρα που θαλασσοδέρνεται και κτυπά και βογγά απάνω της ο κύμα... κ' η φωνή της, το βογγητό της γίνεται ένα με το βογγητό της θάλασσας... Να η ξέρα εκεί. Αυτή 'ναι η Φλανδρώ.

”Υστερα, με χρόνια πολλά, σαν ήρθε ο Χριστός ν' αγιάση τα νερά, για να βαφτιστή η πλάση, μια χριστιανή αρχόντισσα, η Χατζηγιάνναινα [...] έταξε στην Παναγία, κ' έχτισε αυτό το παρακκλήσι, για το καλό κατευόδιο των παιδιών της...

Ας δώσ' η Παναγιά και σήμερα να 'ναι καλό κατευόδιο στους άνδρες σας, στ' αδέρφια σας, στους γονιούς σας”». (3, 203-205)

## «Στην Αγι-Αναστασά»

Στην «Αγι-Αναστασά», όπως και στα δύο επόμενα διηγήματα, αναφέρομαι σε ιστορικές εποχές της θαλασσογραφίας. Αναφέρομαι ειδικότερα στη θαλασσογραφία που τοποθετείται σε συγκεκριμένη ιστορική περίοδο.

Το διήγημα «στην Αγι-Αναστασά» περιγράφει τον εορτασμό της Ανάστασης από μια ομάδα βοσκών. Αυτό που προβάλλεται είναι η βαρυθυμία του Γιάννη του Κούτρη απέναντι στον Γιώργη τ' Παναγιώτ', η οποία υπερβαίνεται, αποκαθίστανται βαθμιαία οι σχέσεις μεταξύ των ηρώων και δημιουργείται ένα κλίμα συντροφικότητας. Μέσα σε μια τέτοια ατμόσφαιρα, μετά το αναστάσιμο γεύμα, ακούμε την αφήγηση θαλασσογραφίας με πολεμικό-ιστορικό θέμα. Η συγκεκριμένη θαλασσογραφία ταιριάζει θεματικά με την ιστορία του διηγήματος, αφενός γιατί ο θάνατος του Νικοτσάρα μπορεί να θεωρηθεί παράλληλα με το γεγονός της Σταύρωσης-Ανάστασης, και ακόμη επειδή, τη στιγμή που περιγράφεται η αυτοθυσία του πολεμιστή, έχει προηγηθεί άλλη μια αυθυπέρβαση (ο Γιάννης ο Κούτρας συμφιλιώνεται με τον Γιώργη τ' Παναγιώτ') που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του κλίματος που κίνησε την αφήγηση της ιστορίας του Νικοτσάρα.

Περιγράφεται μια πολεμική σύρραξη σε δημοτικό ιδίωμα από το στόμα ενός αυτόπτη μάρτυρα.<sup>26</sup> Τη θαλασσογραφία τη βλέπουμε από την οπτική του Γιώργη τ' Παναγιώτ' «εις όν αι πολεμικαί αναμνήσεις επανήρχοντο εναργέστεραι μετά το γεύμα». (2, 359). Το λεξιλόγιο της θαλασσογραφίας προσαρμόζεται στο ιστορικό θέμα και στον χαρακτήρα του ήρωα που αναλαμβάνει την αφήγηση. Δίνω το απόσπασμα, που αναφέρεται στον θάνατο του Νικοτσάρα κατά τη συμπλοκή του караβιού του με τα τούρκικα καράβια:

«Τρία καράβια ήτανε στα νερά της Κασσάνδρας με τα φουστάτα του Νικοτσάρα και του Σταθά. Του Σταθά το καράβι ήταν ολόμαυρο, μαύρες οι πάντες, μαύρα τα ξάρτια, μαύρα τα πανιά, το είχε τάξιμο, να μην τ' ασπρίσει, πριν εμβή νικητής μέσα στη Σαλονίκη. [...] Και την ημέρα που τους έφτασε η αρμάδα με το τούρκικο τ' ασκέρι ήταν μοναχοί ο Νικοτσάρας κι ο Σταθάς. Και σαν τους έρριξαν οι Τούρκοι τρεις κανονιές, άναψε το τουφέκι, κι άρχισε το τόπι να δουλεύη, το καράβι του Νικοτσάρα επιάστηκε με την τούρκικη φεργάδα ξάρτια με ξάρτια, σαν δυο κακές γειτόνισσες που μαλώνουν, και πιάνονται μαλλιά με μαλλιά. Μα ο Νικοτσάρας με τον μπαλά του έσπασε τους γάντζους κ' έκοψε τα μαστούνια του Τούρκου, κ' εγλύτωσε το καράβι του απ' τα δόντια του θεριού. Μα την τελευταία στιγμή, εκεί που νικούσαν οι δικοί μας, και το μπουλούκι το ρωμαίικο εφώναζε βρίζοντας την πίστη των Τούρκων, ένα βόλι του ήρθε του Νικοτσάρα, κ' εχώθηκε στην κοιλιά του, και τον ελάβωσε βαθιά. [...] 'Συντρόφια! πιάστε με και καθίστε με απάνω, εκεί στα σκοινιά, κι ακουμπήστε με απάνω στο κατάρτι' [...]» (2, 359-360)

Η απεικόνιση είναι ρεαλιστική και έχει αφηγηματική διαύγεια. Ο δραματικός χαρακτήρας της θαλασσογραφίας τονίζεται με τη χρήση του ευθύ λόγου μέσα στην αφήγηση. Η παρομοίωση των караβιών με μια σύγκρουση γυναικών συνεισφέρει ώστε να δοθεί η αμεσότητα, η ζωικότητα και η στενότητα της συμπλοκής.<sup>27</sup> Με απαλή πινελιά για να διακρίνεται η λεπτομέρεια περιγράφονται τα πλοία της εποχής, οι θέσεις τους και η εθνικότητα του πληρώματος.

### «Φτωχός Άγιος»

Εδώ χρησιμοποιείται ένα ιστορικό θέμα που μετασχηματίζεται από τον συγγραφέα για να υπηρετήσει το ύφος μιας αγιολογικής διήγησης. Η θαλασσογραφία μεταδίδει ένα συναίσθημα:

«Περί τας αρχάς της προλαβούσης εκατονταετηρίδος πειρατικών πλοίων πλήρες αγρίων και αιμοχαρών Βαρβαρέζων προσωμίσθη διά νυκτός εις τον όρμον Ασέληνον, κατά το νοτιοδυτικόν της νήσου». (2, 217)

<sup>26</sup> Νίκος Φωκάς, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», ό.π., σ. 9.

<sup>27</sup> Νίκος Φωκάς, «Συμβολή στην επιβεβαίωση μιας διάδοσης», ό.π., σ. 199.

## «Βαρδιάνος στα Σπόρκα»

Η θαλασσογραφία έχει ιστορική παραπομπή στην επιδημία χολέρας του 1865. Ο συγγραφέας μάς τοποθετεί στο ιστορικό περιβάλλον της θαλασσογραφίας του. Η εικαστική γραφή είναι ρεαλιστική για να αποδώσει με ακρίβεια την ιστορική εικόνα.

Το πλήθος των πλοίων δεσμεύει όλον τον καμβά του 'πίνακα':

«Εναντίον της χολέρας του 1865 διετάχθησαν εν Ελλάδι μακράι και αυστηραί καθάρσεις. Τότε τα νεόκτιστα λοιμοκαθατήρια του τόπου δεν ήρκεσαν πλέον και δεν εκρίθησαν κατάλληλα διά τον σκοπόν των καθάρσεων, και διετάχθη προς τοις άλλοις να συσταθή έκτακτον λοιμοκαθατήριον επί της ερημονήσου Τσουγκριά. Τας πρώτας ημέρας του Αυγούστου είχαν καταπλεύσει ολίγα πλοία. Μετά δύο ή τρεις ημέρας ο αριθμός των κατάπλων εδιπλασιάσθη.

Την επομένην εβδομάδα είχαν έλθει πλείονα των 30 μεγάλων ιστιοφόρων, και πάμπολλα μικρά καΐκια. Περί τα μέσα του Αυγούστου, ο αριθμός των βρικίων, και μεγάλων σκουνών, των καθαριζομένων περι την νήσον Τσουγκριάν, ανήλθεν εις πενήκοντα, και τα μικρά καΐκια υπερέβησαν τα εκατόν. Τα εκατόν πενήκοντα ταύτα πλοία είχαν φέρει πλείονας των τρισχιλίων επιβατών, εκτός του αριθμού των πληρωμάτων». (2, 569-570)

Η παρακάτω εικόνα δίδει ένα νατουραλιστικό στιγμιότυπο του περιγραφόμενου ιστορικού γεγονότος.

«Το πλοίον τούτο ήτο πλήρες επιβατών εκ Κωνσταντινουπόλεως, εκ των οποίων πολλοί ήσαν χολεριώντες. Κατά τον διάπλουν είχαν αποθάνει δύο τρεις, και το πλήρωμα ηναγκάσθη να ρίψη τους νεκρούς εις την θάλασσαν. Αλλ' εις των τεθνεώτων, προσέθετον επί το θαυμασιώτερον αι γυναίκες, την στιγμήν καθ' ήν τον είχαν ρίψει εις την θάλασσαν, ενώ διεπέρα το κενόν εξωντάνευσε, και κατηράσθη τους ναύτας "από τη χολέρα να μη γλυτώσουν"». (2, 551)

Από τις θαλασσογραφίες που εξετάστηκαν στα προηγούμενα διηγήματα διαπιστώνεται ότι, όταν η εικόνα περιλαμβάνει τη φόρμα του σκάφους, τότε το σκάφος είναι κατά πλειοψηφία ένα στον αριθμό και κατά κύριο λόγο μικρό σε μέγεθος. Δεσπόζουν τα ιστιοφόρα πλοία. Το ιστιοφόρο πλοίο μπορεί να είναι: *φεργάδα, βομβάρδα, μπρίκι, μπάρκο, σκούνα, γολέτα, φελούκα, βρατσέρα, τρεχαντήρι, τσερνίκι, κότερο, λέμβος*. Άλλα ονόματα μικρότερων σκαφών είναι *άκατος, σκαμπαβία, τράτα, καϊάσα, βαρκούλα*. Επίσης ονόματα μεγάλων μηχανοκίνητων πλοίων που αναφέρονται είναι το *βαπόρι*, το *ατιμόπλοιο*, το *λόβερ*. Ο Παπαδιαμάντης αξιοποιεί τη σημασιολογική διαφοροποίηση των όρων, όπως φαίνεται από το παρακάτω απόσπασμα του διηγήματος.

«Αριστερόθεν, κατά μήκος της ακτής, ήσαν αραδιασμένα εικοσιπέντε ή τριάντα μικροκάικα διαφόρου σκαριού και αρματωσιάς: γολετιά, βρατσέρες, τρεχαντήρια, κότερα, τσερνίκια, τράτες, σκαμπαβίες και βάρκες». (2, 586)

Στο παρακάτω απόσπασμα ο συγγραφέας αξιοποιεί κωμικά τη διαφοροποίηση ανάμεσα στο είδος του σκάφους.<sup>28</sup>

«[...] Ακολούθως μεταμεληθείσα [η Βγένα] διότι είπε βάρκες και δεν είπε καράβια, εζήτησε μέσον τινά όρον όπως διορθώση το πράγμα:

– Βάρκες! Είναι σωστές σκαμπαβίες... είναι μεγάλες σα σκούνες!

Η Ζαχαρού η φουρνάρισα εκοίταζε και άμα είδε τα μαύρα σημεία να μηκύνονται, φαινόμενα κολλητά το έν με το άλλο επί της θαλάσσης προσέθηκε:

– Παναγία μου! είναι μακριές σαν τράτες...

– Τράτες! Τι λες; διώρθωσεν οργίλως η Βγενιώ· είναι ψηλές σαν καβαρδίνες!

Την ίδια στιγμήν εκείνην εξύπνησε τέλος και η Μαρία η Πεπερού, [...].

– Τι είναι; Τι τρέχει;

Η Βγένα η Αλαφίνα δεν edίστασε πλέον, και έκρινεν ότι ήτο καιρός να προβιβάση τες βάρκες εις καράβια. [...]

– Τα καράβια τα χολεριασμένα έρχονται απ’ τον Τσουγκριά... Πενήντα κομμάτια καράβια!

Η Πεπερού εκοίταζε εκει δεν ηδύνατο να ιδη τίποτε, διότι εμισοκοιμάτο ακόμη. Το Δεσποινιώ η κόρη της, κρατούσα αυτήν από την φουστάναν, έβλεπε τες βάρκες και έλεγε

– Να τα, να τα: Κοίτα μάνα! [...]. (2, 627)

Στον «Βαρδιάνο στα Σπόρκα» οι περισσότερες θαλασσογραφίες εικονίζουν πάρα πολλά πλοία μαζί. Γενικά όμως μειοψηφούν οι περιγραφές που παρουσιάζουν μεγάλο αριθμό σκαφών στον ίδιο πίνακα. Τέτοιες περιγραφές είδαμε στην εικόνα του λιμανιού στο «Μικρά ψυχολογία», στον απόπλου των πλοίων στο «Αγνάντεμα» (3, 200-203), στην περιγραφή της συμπλοκής του караβιού του Νικοτσάρα με τα τούρκικα καράβια στην «Αγι-Αναστασά» (2, 360). Στα παρακάτω διηγήματα έχουμε δύο ακόμα περιπτώσεις όπου ο πίνακας γεμίζει με τις φόρμες των караβιών.

### «Ο γάμος του Καραχμέτη»

«Ο Καπετάν Πασάς με την αρμάδα κατέπλευσε και άραξε, ανάμεσα στον Μέγαν Γιαλόν. Καράβια εγέμισεν ο τόπος ο υγρός, εμαύρισεν όλ’ η θάλασσα. Άλλα έρριξαν άγκυρα από τα Λεχώνια, και περί την ακτήν του Κουρούπη, κι ως τα νησιά του Καστριού, τα λευκά και πετρώδη πέραν, κι άλλα, τα μικρότερα σκάφη, ωρμίσθησαν εις τον Αι-Σώστην, ακτήν, όπου ο τόπος ήτο ημερώτερος, εις το απάγκειο, όπου ήτο περισσοτέρα σκέπη και νηνεμία· δεν εφύσων μελτέμια τας ημέρας εκεινας, τέλη Ιουνίου· ήτο γαλήνη· [...]. Κόσμος και κόσμος, δηλ. οι χίλιοι τόσοι κάτοικοι του Καστριού, γυναίκες, γέροντες και παιδιά εμαζώχθησαν κατά το βράδυ της Αναγκιάς το Κανόνι, στο υψηλότερον βόρειον μέρος του Καστριού,

<sup>28</sup> Με τη συγκεκριμένη θαλασσογραφία είναι σαν να περιγράφεται μια θαλασσογραφία εν τη γενέσει της, αν θεωρήσουμε ότι στήνεται μια θαλασσινή εικόνα και στη συνέχεια εκτίθεται η αναπαράσταση της εικόνας αναμορφούμενη συνεχώς από το υποκείμενο που την παρουσιάζει. Αξιοποιώντας αυτήν τη διαφοροποίηση στις έννοιες, ο συγγραφέας, με μια περιγραφή θαλασσογραφίας-λόγου, μιας θαλασσογραφίας που σχηματίζεται μέσα από τον διάλογο, θίγει με χιουμοριστικό τρόπο το ζήτημα για το πόσο μπορεί να διαφέρει αυτό που βλέπουμε από αυτό που περιγράφουμε ότι βλέπουμε. Ο διάλογος, αντί να σχηματίζει και να σταθεροποιεί τη ζωγραφική απεικόνιση μιας εισερχόμενης νηπομπής, συντείνει στην αποσταθεροποίησή της, και μόνο μέσα από την πληροφόρηση του αφηγητή, ότι πρόκειται για βάρκες, κατασταλάζει το ζωγραφικό σχέδιο.

κι αγνάντευαν, αγνάντευαν απλήστως, το τέρας οπού είχαν έλθει –τόσα πελώρια σκάφη, τρικάταρτα, με δύο και τρεις κουβέρτες– [...]». (4, 494)

### «Δημαρχίνα νύφη»

Στο διήγημα οι παλαιές ναυτικές οικογένειες του τόπου κατεβαίνουν στο λιμάνι με τα πλοία τους για να υποστηρίξουν την εκλογή του Νίκου Αγγουρίδη ως δημάρχου.

«Τριάντα τόσα κομμάτια καράβια είχαν καταπλεύσει εις τον λιμένα. Δέκα μεγάλα βρίκια, γολέτες δώδεκα, και δύο ή τρία μάρκα ή τρικάταρτα και χωριστά άλλα μικρότερα, κότερα, βρατσέρες και λόβερ. [...] είχαν παραταχθή ως εις ναυμαχίαν όλα τα σκάφη ταύτα, [...].

Άμα οι αντίθετοι είδον την μεγαλόσωμον ναυτικήν ακρίδα, ή την αγέλην αυτή των ορνέων των θαλασσινών, ενσκήψασαν εις τον λιμένα, ήρχισαν εν χορώ να τραγουδούν το “Πολλή μαυρίλα πλάκωσε”! Όλος σχεδόν ο ιστιοφορών στολίσκος της μικράς νήσου είχαν επιστρατευθή». (4, 381-382)

## Συμπεράσματα

Η θάλασσα δίδει το θέμα στον Παπαδιαμάντη, και το θέμα απεικονίζεται σε πολλές αναπαραστάσεις και μετασχηματισμούς, φανερώνοντας έτσι την ευκινησία και την πολυπρισματικότητα της οπτικής γωνίας του συγγραφέα, όπως και τη δεξιότητά του όχι μόνο να αναπαριστά αλλά και να δημιουργεί το θέμα του. Η θάλασσα διακοσμείται από τη γεωγραφία του σκιαθίτικου τοπίου. Αρκετές φορές όμως οι θαλασσογραφίες ζωγραφίζονται με τη σκέψη και τη φαντασία των ηρώων. Ζωγραφικά απεικονίζεται και σε κατάσταση γαλήνης και σε κατάσταση τρικυμίας, σε όλη τη διάρκεια της ημέρας και σε όλες τις εποχές του χρόνου. Η θαλασσογραφία μπορεί να διαμορφώνει μετωπική σχέση με τον θεατή της, όταν περιγράφεται από τον αφηγητή, ή να δίδεται πλαγίως, όταν μεσολαβείται από την οπτική γωνία των ηρώων.

Η επιφάνεια της θάλασσας κυριαρχεί εικονιστικά. Θεμελιώδες μοτίβο το οποίο σταθερά προσδιορίζει την εικόνα της θάλασσας είναι το μοτίβο του κύματος. Το σκάφος είναι βασικό στοιχείο που συμπληρώνει τη θαλασσογραφία. Ο συγγραφέας συχνά απεικονίζει την επαφή της ξηράς με τη θάλασσα και περιγράφει τις «θαλασσόπληγες ακτές», τους «αλίκυτους βράχους», τα «θαλάσσια άντρα», τους σκόπελους και τους ύφαλους, τα νησιά, τις αμμουδιές και τα λιμάνια της Σκιάθου. Η θαλασσογραφία πολλές φορές αποκτά προοπτικό βάθος με την απεικόνιση του ορίζοντα ή διευρύνει την έκτασή της με το ζωγράφιμα του ουρανού και του υποθαλάσσιου κόσμου.

Πιο συγκεκριμένα, η περιγραφή του κύματος διαβαθμίζεται ως προς το μέγεθός του, την κίνησή του και τον ήχο του.<sup>29</sup> Μπορεί να είναι από κυματάκι που αναπηδά όμοιο με βρέφος και παίζει στην ακρογιαλιά (3, 266), έως και «πελώριον» κύμα που συντρίβει τα πλοία και τους ναυτικούς (2, 501). Ο ήχος του μπορεί να είναι από φλοίσβος έως και «ωρυγμός λύσσης» (3, 514). Τις περισσότερες φορές το κύμα εμπυχώνεται μέσω του μεταφορικού λόγου που του δίνει ανθρωπομορφικά ή ζωομορφικά χαρακτηριστικά.

Το σκάφος: το σκάφος εικονίζεται κυρίως μέσα στη θάλασσα, και όταν είναι γαλήνια και όταν είναι τρικυμισμένη, αλλά και αραγμένο στην ακρογιαλιά. Η έμφαση δίδεται στο μικρό σκάφος. Η φόρμα του πλεύμενου αποτυπώνεται στη θαλασσογραφία με τη μορφή ή χειροκίνητης βάρκας ή ιστιοφόρου ή μηχανοκίνητου

---

<sup>29</sup> Βλ. στον Παράρτημα της εργασίας μου τον πίνακα που απομονώνει το μοτίβο του κύματος από τα παπαδιαμαντικά παραθέματα που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία .

πλοίου, κυριαρχεί όμως το ιστιοφόρο πλοίο. Για να αναπαραστήσει τη φόρμα που επιλέγει κάθε φορά για τον πίνακά του, δίδοντας έτσι και μία ρεαλιστική διάσταση στην εικόνα, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ειδικευμένο λεξιλόγιο, μια σειρά εννοιών που όλες αντιστοιχούν σε διάφορα είδη σκάφους ή σε συνώνυμα του ίδιου σκάφους.

Εμφανίζεται σχεδόν πάντα το ανθρώπινο στοιχείο και η θαλασσογραφία έρχεται σε αλληλεξάρτηση με την ανθρώπινη ηθογραφία, την ανθρώπινη κατάσταση και δράση, τον ανθρώπινο στοχασμό. Το πλεύσιμο λειτουργεί ως το μέσο για να εξασφαλίσουν οι σκιαθίτες την επιβίωσή τους. Αποτελεί όμως και το μέσον να ικανοποιηθεί μια ρεμβαστική διάθεση. Ξεχωριστές είναι οι περιγραφές του πλοίου μέσα στην τρικυμισμένη θάλασσα. Όπως προσπάθησα να δείξω, ο συγγραφέας κρατά μια σταθερή πορεία στη βασική περιγραφή της τρικυμίας. Αναφέρεται στο σκάφος, στο κύμα και στον άνεμο. Εντυπωσιακές είναι οι μεταπλάσεις της περιγραφής και η διαβάθμιση στην αγριότητα της συγκεκριμένης εικόνας.

Θεωρώ πως ο Παπαδιαμάντης ενδιαφέρεται να αναδείξει τη μεμονωμένη ιστορία των ηρώων του και γι' αυτό αποφεύγει τη συμπαράθεση πολλών πλεύσιμων, ενώ αντίθετα επιλέγει κατά κύριο λόγο να εντάξει στη θαλασσογραφία του ένα μόνο σκάφος. Αυτή την παρατήρηση ενισχύει το γεγονός ότι μειοψηφούν τα διηγήματα που παρουσιάζουν εικόνες με πολλά σκάφη μαζί, και όταν αυτό γίνεται εντάσσεται στο πλαίσιο της τήρησης ενός εθίμου, ή της επισήμανσης μιας ιστορικής στιγμής ή ενός ξεχωριστού γεγονότος της νησιώτικης ζωής. Επίσης παρατηρούμε ότι αρκετές φορές, όταν ο αριθμός των πλοίων πληθαίνει σε μία εικόνα, τα εικονιζόμενα πλοία δεν ανήκουν σε Σκιαθίτες.<sup>30</sup>

Οι ακτές και οι απόκρημνοι βράχοι: τα σημεία της σύνδεσης της θάλασσας με την ξηρά που εικονίζονται στη θαλασσογραφία έχουν την ταυτότητα του σκιαθίτικου τοπίου. Προσφιλείς στον Παπαδιαμάντη είναι οι βορινές ακτές, γιατί σε αυτές αφιερώνει τις μεγαλύτερες σε έκταση και τις ποιητικότερες περιγραφές του. Τις περισσότερες φορές υπάρχει ένα κτίσμα πάνω στους βράχους. Συνηθέστερη είναι η αναφορά στον βράχο του Κάστρου (με την εκκλησία του Χριστού και το φρούριο του Κάστρου), ο οποίος περιγράφεται επαναλαμβανόμενα και εκτενέστατα. Ταυτόχρονα ο συγγραφέας μάς περιγράφει με επικό τρόπο το ξέσπασμα του τυφώνα στον βράχο της Γλυκοφιλούσας (πάνω στον οποίο τοποθετεί το σπίτι των ονείρων του), μας

---

<sup>30</sup> π.χ στον «Βαρδιάνο στα Σπόρκα», στην «Αγι-Αναστασία» και στον «Γάμο του Καραχμέτη».

διηγείται το αγνάντεμα των γυναικών από τον βράχο της Παναγίας της Κατευοδώτρας, τελειώνει τη «Φόνισσα» στον βράχο του Αγίου Σώστη. Τα ξωκλήσια στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία παραπέμπουν στη θεϊκή παρουσία και γίνονται σύμβολο της εκκλησιαστικής αναφορικότητας της ύπαρξης.

Οι βορινές ακτές περιγράφονται σχεδόν πάντα άγριες και αυτή η αναφορά έχει ρεαλιστική βάση και έχει να κάνει με την ιδιαιτερότητα του τοπίου που πλήττεται από τους βόρειους ανέμους. Το βασικό σχήμα που ακολουθεί ο συγγραφέας για να οργανώσει την περιγραφή των απόκρημνων ακτών είναι να περιγράψει τον βράχο της ξηράς και τον ήχο της θάλασσας. Στις συγκεκριμένες περιγραφές επισημαίνονται το μέγεθος και η αιχμηρότητα του βράχου, το ηχηρό ξέσπασμα του κύματος πάνω στον βράχο. Σχεδόν απαραίτητο συμπλήρωμα για να αναδειχθεί η αγριότητα του τοπίου είναι η αναφορά στον ήχο και στη δράση του ανέμου. Κάποιες φορές στην εικόνα της αλίκτυπης ακτής προστίθεται και ο ορίζοντας ή η περιοχή γύρω από τις ακτές. Η έκταση της περιγραφής και τα στοιχεία που προστίθενται στη βασική περιγραφή σχετίζονται με τη στοχοθεσία του κειμένου. Την ερήμωση και την απομόνωση του τοπίου συχνά τη φανερώνουν και τα θαλασσοπούλια, που πάντα (με εξαίρεση το διήγημα «Καλλικατζούνα») εικονίζονται δίπλα στις ακτές και τα νησιά της Σκιάθου. Με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά εχθρότητας και καταστροφικής διάθεσης περιγράφονται ο βορινός όρμος του Μέγα Γιαλού και η ακτή του Κουρούπη. Οι πιο γνωστοί βράχοι μέσα στη θάλασσα, οι σκόπελος της Μαυρομαντηλούς (όπως προσπάθησα να δείξω), ο σκόπελος Φλανδρώ και ο ύφαλος που περιγράφεται στο «Μέγα-Γιαλό», περιγράφονται αρνητικά από τον συγγραφέα.

Τα θαλάσσια άντρα έχουν θέση καταφυγίου και χώρου φιλοξενίας στη θαλασσογραφία του σκιαθίτη συγγραφέα. Στο Κοχύλι και στη Σκοτεινή Σπηλιά καταφεύγει η Φόνισσα, το Καμίνι είναι ο χώρος της ευτυχίας για την ηρωίδα στο «Καμίνι», στη θαλάσσια σπηλιά κοντά στην ακτή του Μύτικα φιλοξενείται ο αφηγητής στα «Ρόδιν' ακρογιάλια». Η θαλασσογραφία με θέμα τα θαλάσσια άντρα δεν εκπέμπει πάντα την ίδια διάθεση. Η Φόνισσα βιώνει το θαλασσινό σπήλαιο ως εχθρικό χώρο, ενώ για τους ήρωες στο «Καμίνι» και στα «Ρόδιν' ακρογιάλια» το θαλάσσιο άντρο λειτουργεί καταπραΰντικά.

Συχνά τα θαλάσσια άντρα περιγράφονται ως ειδυλλιακός χώρος. Στον χώρο αυτό προστίθεται το μοτίβο των θαλάσσιων θεοτήτων για να δοθεί η μαγευτική και η μυστηριακή διάσταση του χώρου. Είναι οι κατοικίες των νυμφών. Το θαλάσσιο άντρο



από το οποίο βουτάει στη θάλασσα η Μοσχούλα στο «Όνειρο στο κύμα» «είναι στρωμένον με άσπρα κρυσταλλοειδή κοχύλια και λαμπρά ποικιλόχρωμα χαλίκια, που εφαινετο πως το είχαν ευτρεπίσει και στολίσει αι νύμφαι των θαλασσών» (3, 266).

Οι αμμουδιές: Άλλος χώρος που συνδυάζεται με τις θαλασσιες θεότητες είναι οι αμμουδιές. Στο «Γάμο του Καραχμέτη», «τα λαλαρίδια του γιாலού, κόκκινα, βυσσινιά, ρόδινα, γαλάζια, [[βιολετένια]] εκυλίοντο λι λι λι, λα λα <λα>, δώρα της θαλασσίας νεράιδας, ατίμητα, γλυκά αθύρματα των παιδιών, στην άκραν του γιாலού και της άμμου». (4, 494). Στο θέμα της αμμουδιάς ο Παπαδιαμάντης αφιερώνει το «Φλώρα ή Λάβρα», διήγημα αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, στο οποίο συνυφαίνεται η ιστορία της αμμουδιάς με την προσωπική ιστορία του αφηγητή.

Τα ακρογιάλια: είναι συνήθως ειδυλλιακοί χώροι που γίνονται δείκτες μοναχικότητας και ρεμβασμού. Τα ρόδινα ακρογιάλια της Σκιάθου είναι το θέμα του ομώνυμου διηγήματος. Σε αυτά τοποθετείται συνήθως ένα απομονωμένο σπίτι ή μία βάρκα. Η ακρογιαλιά είναι ο χώρος όπου καταφεύγουν και διανυκτερεύουν οι ήρωες στο «Έρωσ-Ηρώς», στο «Για την περηφάνια», στη «Νοσταλγώ» και στο «Γυνή Πλέουσα», μάλιστα στα δύο πρώτα διηγήματα οι ακρογιαλιές παίρνουν τη θέση του σπιτιού για τους ήρωες (αφού διανυκτερεύουν σε αυτές μέσα σε μία βάρκα).

Το λιμάνι: Ο συγγραφέας μάς ξεναγεί στα λιμάνια της Σκιάθου στα «Λιμανάκια». Κεντρική θέση στη θαλασσογραφία κατέχει το λιμάνι της Σκιάθου. Είναι ο χώρος όπου παραχειμάζουν τα πλοία δεμένα στην Κολώνα. Αρκετές φορές περιγράφεται η κίνηση του λιμανιού και εκεί προστίθεται και το μοτίβο του παραθαλάσσιου καφενείου. Το καφενείο είναι ο χώρος σύναξης των Σκιαθιτών, δηλαδή συσπειρώνει την κοινότητα. Την ίδια στιγμή είναι ο μοναχικός χώρος του αφηγητή, ο οποίος από τη θέση του παραθαλάσσιου καφενείου παρατηρεί και ξεδιπλώνει τον ρεμβασμό του και κατά τις πρωινές και κατά τις νυκτερινές ώρες, όπως μας δείχνουν τα «Ρόδιν' ακρογιάλια», η «Καλλικατζούνα» και το «Μικρά ψυχολογία».

Ο υποθαλάσσιος κόσμος: Τα χαλίκια και τα κοχύλια της ακρογιαλιάς και του βυθού φαίνεται να γοητεύουν τον συγγραφέα, καθώς προσθέτει πολύ χρώμα και τρυφερότητα στις περιγραφές τους. Τα θαλασσινά της ακροθαλασσίας, τα καβούρια και οι πεταλίδες αναφέρονται στις περιγραφές κυρίως για τη νοστιμιά τους και όχι γιατί εντυπωσιάζουν ως φόρμες τον συγγραφέα. Τα θαλάσσια ζώα περιγράφονται

σπάνια και κυρίως αρνητικά, π.χ οι φώκιες, οι σμέρνες, τα σκυλόψαρα κ.λπ. (πρβλ. την επίθεση της σμέρνας στα «Λιμανάκια», τον χαρακτηρισμό της σμέρνας στη «Γλυκοφιλούσα»: «η σμέρνα η παρδαλή και μαυρειδερή, η αντιπαθής και άπιαστη» (3, 80), την παρουσία της φώκιας στη «Μαυρομαντηλού», στη «Φόνισσα» και στο «Μυρολόγι της φώκιας», την εικόνα της υποθαλάσσιας καταδίωξης στη «Νοσταλγό»). Ακόμα και στον «Νεκρό Ταξιδιώτη» το γεγονός ότι οι φώκιες και τα σκυλόψαρα υιοθετούν απέναντι στον διαπόντιο νεκρό διαφορετική από τη συνήθη στάση τους ενισχύει τον αρνητικό τους ρόλο.

Ο ουρανός: ο ουρανός, ο «άνω βυθός» όπως τον αποκαλεί ο Παπαδιαμάντης (4, 288), διευρύνει την παπαδιαμαντική θαλασσογραφία και την εμπλουτίζει με χρώμα. Η περιγραφή του ουράνιου στερεώματος τις ώρες του λυκαυγούς, της αμφιλύκης και της νύκτας είναι από τις εντυπωσιακότερες στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία. Στα ρόδα της αυγής αναφέρονται τα «Ρόδιν' ακρογιάλια». Η σεληνοφώτιστη νυκτερινή θαλασσογραφία συχνά αποκτά ρομαντικό χρωματισμό ή εξπρεσιονιστικές έως και υπερρεαλιστικές παραμέτρους. Θυμίζω τη νύκτα στο «Όνειρο στο κύμα», στη «Νοσταλγό» και στο «Για την περηφάνια». Οι αλλαγές του ορίζοντα μπορούν να πάρουν ακόμα και τραγικές διαστάσεις όπως στο «Μυρολόγι της φώκιας».

Έδωσα μια γενική άποψη των μοτίβων στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία. Τα μοτίβα αυτά συνδυάζονται και αποτελούν λεπτομέρειες μιας ευρύτερης σύνθεσης ή μονοπωλούν το θέμα του πίνακα – αυτό εξαρτάται από τη συγγραφική πρόθεση και τη στόχευση του κάθε διηγήματος.

Ως προς τα χαρακτηριστικά της εικόνας:

Οι αισθήσεις: η παπαδιαμαντική θαλασσογραφία ενεργοποιεί όλες τις αισθήσεις. Κυρίως την όραση και την ακοή, αλλά στις ειδυλλιακότερες περιγραφές ενεργοποιείται και η όσφρηση και η αφή. Οι ήχοι της θαλασσογραφίας έχουν επίσης ταυτότητα. Είναι οι ήχοι της θάλασσας, οι ήχοι του ανέμου, οι ανθρώπινοι ήχοι. Χαρακτηριστικοί είναι οι ήχοι του κύματος, οι ήχοι της ακτής, οι ήχοι της τρικυμίας. Με αυτούς τους ήχους συνυπάρχουν και οι ανθρώπινοι ήχοι. Την όσφρηση αισθανθήκαμε έντονη στα «Ρόδιν' ακρογιάλια» με την ευωδιά της φύσης (4, 237) αλλά και τη μοσχοβολιά από τις τηγανίτες στο λιμάνι (4, 226). Στο ίδιο διήγημα μάλιστα, όταν ο ήρωας βρισκόταν μέσα στη θάλασσα, διαπιστώνεται η όσφρηση να

γίνεται αφή («ρόδον διπλωμένον υπό την ράχιν μου» (4, 237)) και η όραση να γίνεται όσφρηση («αι αυωδίαι της αμφιλύκης και της αυγής» (4, 237)).

Το σχέδιο: άλλες φορές δίδεται η εντύπωση της σχεδιαστικής ακρίβειας όπως π.χ στον «Πανταρώτα» (2, 146), της έμφαση στη λεπτομέρεια, π.χ στο «Χριστό στο Κάστρο» (2, 288-289), και της επιθυμίας για στολισμό όπως στη «Μαυρομαντηλού» (2, 165). Άλλες πάλι τα σχήματα παρουσιάζονται μη σχηματοποιημένα, συγκεχυμένα και ακαθόριστα όπως στο «Ναυαγίων ναυάγια» (2, 501-502). Ειδικά στο «Άψαλτος» (4, 72-73) και στο «Ενιαύσιον θύμα» (3, 222) η απουσία του σχεδίου και τη κατίσχυση του σκοτεινού χρώματος είναι αυτά που εντείνουν την τραγικότητα της εικόνας (η οποία γίνεται ακόμα πιο έντονη με την αιφνιδιαστική έκρηξη του φωτός της αστραπής στο δεύτερο διήγημα). Στις τραγικότερες εκφάνσεις της θαλασσογραφίας, όπως στα δύο προηγούμενα διηγήματα, ο συγγραφέας τονίζει την κίνηση και τον ήχο, και παράλληλα αφαιρεί το σχέδιο και σκοτεινιάζει την εικόνα μέχρι να φτάσει στο απόλυτο σκοτάδι.

Το χρώμα: άλλοτε δίδεται έμφαση στο χρώμα και άλλοτε έως και απουσιάζουν οι χρωματικοί δείκτες. Ήδη έκανα λόγο για τη χρήση του χρώματος με την αναφορά μου στον ουράνιο θόλο, στην τρικυμία και στον υποθαλάσσιο κόσμο. Έμφαση στο χρώμα υπάρχει όταν δίδεται η ειδυλλιακή και η μαγευτική διάσταση στη φύση, όταν η φύση περιγράφεται ως «γωνία παραδείσου». Χρώμα δίδεται κυρίως στον ορίζοντα, στα χαλίκια και στα κοχύλια. Ειδικά όταν περιγράφονται τα βότσαλα της ακρογιαλιάς, τα λαλαρίδια, στον «Γάμο του Καραχμέτη» (4, 494) υπάρχει μόνο χρώμα και καθόλου σχέδιο. Είδαμε όμως και περιπτώσεις στις οποίες μία πινελιά ζωηρού κόκκινου χρώματος μέσα σε ένα τοπίο όπου κυριαρχούν τα ψυχρά χρώματα δημιουργεί όλη την ατμόσφαιρα του πίνακα (4, 180).

Ως προς την κίνηση, η παπαδιαμαντική πινελιά περιλαμβάνει την ακινησία και την κίνηση, την ηρεμία και την ένταση, τη γαλήνη και τη βιαιότητα σε πολλές διαβαθμίσεις . Π.χ. στο «Έρωσ-Ηρώσ» η ακινησία και η κίνηση συμπορεύονται μέσω της πραγματικής και της φανταστικής θαλασσογραφίας αντίστοιχα, και στο «Ναυαγίων Ναυάγια» η ακινησία και η κίνηση συνυπάρχουν μέσω του ακίνητου ουράνιου θόλου που περιγράφεται ως «θόλος σκοτεινού τζαμίου επί δαπέδου ορχουμένων δερβισών» (2, 501).

Η ανθρώπινη παρουσία και δράση είναι παρούσα σε όλες τις θαλασσογραφίες. Ο άνθρωπος τοποθετείται είτε από την πλευρά της ξηράς είτε από την πλευρά της θάλασσας. Παρακολουθεί τη δράση που εκτυλίσσεται στη θαλασσινή εικόνα ή έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, βλέπει από την πλευρά της ξηράς τη θάλασσα και το αντίθετο. Από την πλευρά της θάλασσας είτε βρίσκεται σε ένα πλεούμενο είτε κολυμπάει στη θάλασσα. Βρίσκεται στη θάλασσα για βιοπορισμό ή για ρεμβασμό. Συχνά η θάλασσα γίνεται το μέσο του θανάτου του και το θαλάσσιο μνήμα του. Οικονομώντας ο συγγραφέας στον «Νεκρό Ταξιδιώτη» εκκλησιαστική ταφή για τον θαλασσοπνιγμένο, προσφέρει μια εκκλησιαστική ταφή έστω και στον χώρο της φαντασίας για τους θαλασσομάρτυρες.

Η θαλασσογραφία συχνά εκφράζει την ένταξη του ανθρώπου στην κοινότητα. Παρουσιάζει τους ήρωες να επιδίδονται σε συνηθισμένες νησιώτικες ασχολίες που συνδέονται με τη θάλασσα. Ψαρεύουν θαλασσινά, πλένουν τα ρούχα τους στην ακρογιαλιά, συμμετέχουν στις εκδηλώσεις της κοινότητας που πραγματοποιούνται στο θαλασσινό τοπίο.

Όμως αυτό που προέχει στην θαλασσογραφία του σκιαθίτη συγγραφέα όπως και στην φυσιογραφία του είναι ότι η απεικόνιση των φυσικών στοιχείων αξιοποιείται για να εμπεδωθεί ένα ήθος όπως το διέγραψα αναφερόμενη στην παπαδιαμαντική φυσιογραφία. Η παπαδιαμαντική θαλασσογραφία εντάσσεται σε έναν πνευματικό ορίζοντα και αυτός είναι που υπαγορεύει τον σχεδιασμό και τη δράση των στοιχείων της.

Στην εργασία μου προσπάθησα να δείξω ότι στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία το θαλασσινό τοπίο στέκεται πότε φιλικά και πότε εχθρικά απέναντι στον άνθρωπο, πότε γοητεύει και πότε απειλεί. Το μοτίβο της φιλίας και της έχθρας παίρνει διάφορες διαστάσεις όταν εφαρμόζεται στη σχέση ανθρώπου και θαλασσινού τοπίου και αναπτύσσει μια πολύπλοκη σχέση ανάμεσα στο φαίνεσθαι και στο είναι. Το θαλασσινό τοπίο άλλοτε περιγράφεται ως παραδεισιακός χώρος με τον οποίο ο άνθρωπος βιώνει μίαν αρμονική σχέση. Δηλαδή το τοπίο περιγράφεται ως όμορφο και ο άνθρωπος βιώνει αυτή την ομορφιά και την αρμονία με τη φύση (π.χ στην αναφορά της σχέσης του Γιαννιού με το περβόλι του στη «Μαυρομαντηλού» (2, 154) και όταν ο ήρωας βρίσκεται μέσα στη θάλασσα στο «Όνειρο στο κύμα» (3, 67)). Σε αυτές τις περιπτώσεις η αρμονική σχέση με τη φύση οφείλεται στο ήθος και στην πνευματική, με την εκκλησιαστική έννοια του όρου, στάση του ανθρώπου. Πολλές

φορές πάλι η φύση λειτουργεί βοηθητικά και η βοήθειά της συνιστά πραγματική βοήθεια για τον ίδιο λόγο. Π.χ στην «Νοσταλγό» τα κίνητρα του ταξιδιού της «Λιαλιώς» της εξασφαλίζουν τη συνδρομή της φύσης.

Το ίδιο ισχύει και με την εχθρότητα. Το θαλασσίνο τοπίο περιγράφεται ως φορέας αντίπαλων δυνάμεων που αντιμάχονται τον άνθρωπο (π.χ στο «Ναυαγίων ναυάγια» προκαλεί τον πνιγμό των ηρώων γιατί, όπως δηλώνεται στο κείμενο «οι επιβαίνοντες του μικρού τσερνικίου τρεις άνδρες δεν ήσαν βεβαίως ούτε άγιοι ούτε φύσει κακούργοι. Ήσαν αμαρτωλοί, υποπεσόντες κατά κόρον εις τα συνήθη και κοινά παρά πάσι πταίσματα» (2, 502)). Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις όπου καταστρέφει τον άνθρωπο (π.χ. στο «Άψαλτος» και στη «Φόνισσα» είναι θανατηφόρο). Σε αυτή την περίπτωση, όπως εξηγείται στο κείμενο (2, 502), η αποφυγή του κινδύνου ή η συντριβή από τον κίνδυνο οφείλεται συχνά για άλλη μια φορά στο ήθος και στην πνευματική κατάσταση του ανθρώπου που αντιμετωπίζει τον κίνδυνο.

Υπάρχουν και περιπτώσεις που αυτό που φαίνεται να είναι η πραγματικότητα είναι διαφορετικό από αυτό που αληθινά είναι η πραγματικότητα. Αυτό προσπάθησα να δείξω αναλύοντας το μοτίβο της σειρήνας στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία. Αυτό δηλαδή που παριστάνεται ως γοητεία και ομορφιά είναι τελικά απειλή και επιδρά επιβλαβώς στον άνθρωπο. Αυτή η μεταμφιεσμένη απειλή δεν είναι αναγνωρίσιμη είτε επειδή ο άνθρωπος δεν είναι αρκετά έμπειρος είτε επειδή είναι αρκετά ευάλωτος ώστε να διακρίνει τη μεταμφίεση. Η ζημιά που προκαλεί στον άνθρωπο παίρνει διάφορες διαστάσεις. Αλλοτριώνει το ήθος του ανθρώπου (όπως συμβαίνει στον μπαρμπα-Γιαννιό στη «Μαυρομαντηλού» (2, 165)), του εμφυσά καταστροφικές ιδέες (όπως συμβαίνει στον Γιώργη στο «Έρωσ-Ήρωσ»), ή καταστρέφει τον ίδιο (όπως την Ακριβούλα στο «Μυρολόγι της φώκιας»).

Συχνά δεν φαίνεται να εφαρμόζεται το σχήμα η ανθρώπινη αρετή να ενεργοποιεί την αποδοχή και φιλικότητα της φύσης, ενώ η απομάκρυνση από την αρετή να συμπλέει με την εχθρική και καταστροφική διάθεση της φύσης. Για παράδειγμα στο «Οι Κανταραίοι» ο φονιάς διαφεύγει διά της θαλάσσης. Εκεί το κείμενο δίδει άλλη ερμηνεία: «Ο Κάνταρος δεν ήτον προωρισμένος να χαθή, επειδή όλα και όλοι χρειάζονται, διά τας ατελειώτους αμαρτίας των ανθρώπων» (4, 409).

Πολλές φορές πάλι η φύση εκδηλώνεται εχθρικά ακόμα και σε ενάρετους ανθρώπους. Σε αυτή την περίπτωση, μέσω της εχθρικής φύσης, μπορεί να

αναδειχθούν οι πράξεις της αρετής. Και εδώ υπάρχει διάσταση ανάμεσα στο «φαίνεσθαι» και στο «είναι». Δηλαδή αυτό που φαίνεται ζημιογόνο για τον άνθρωπο τελικά γίνεται το μέσον για την επιβράβευσή του. Για παράδειγμα στο «Χριστό στο Κάστρο» αν και η φύση παρουσιάζεται εχθρική, επειδή οι ήρωες ρίχνονται στον κίνδυνο για να εκτελέσουν μία ενάρετη πράξη, ισχύει η περίπτωση «όταν το πονηρόν πνεύμα μαστίζη, κατά θείαν παραχώρησιν, τους εναρέτους των ανδρών, καίτοι μαινόμενον και λυσσών, μετά φόβου και ακουσίου ευλαβείας εγχωρεί εις το έργον» (2, 502). Η δοκιμασία που περνάνε μέσα στη θάλασσα, όχι μόνο δεν τους συντρίβει, αφού φτάνουν μέχρι την εκκλησία του Χριστού στην περιοχή του Κάστρου, αλλά πολύ περισσότερο τους εξυψώνει, μέσω του γεγονότος ότι η παρουσία τους λειτουργεί σωστικά και για άλλους ανθρώπους.

Μπορεί όμως και σε αυτήν την περίπτωση, δηλαδή ακόμα και όταν ο χαρακτήρας και η συμπεριφορά του ανθρώπου δεν δικαιολογούν την εχθρική στάση των φυσικών στοιχείων, να επιτραπεί ο πνιγμός στη θάλασσα. Τότε η καταστροφική δύναμη της θάλασσας τίθεται ξανά σε άλλον πνευματικό ορίζοντα. Ο θάνατος θέλει να αναδείξει άλλες σχέσεις, και δεν συνδέεται με την ευθύνη του πνιγμένου για τον χαμό του. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η περίπτωση των θαλασσομαρτύρων, των οποίων επιτρέπεται μεν η απώλεια της ζωής τους μέσα στη θάλασσα για αδιευκρίνιστους από το κείμενο λόγους, όμως οι ίδιοι αξιώνονται τη μεταθανάτια δικαίωση, που επισημαίνεται με την ευλάβεια και τον σεβασμό της φύσης απέναντί τους, συμπεριφορά η οποία είναι δηλωτική του ήθους τους, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του «Νεκρού Ταξιδιώτη».

Κλείνω τα συμπεράσματά μου με τη διαπίστωση ότι τελικά ο σημαντικότερος ρόλος της παπαδιαμαντική θαλασσογραφίας είναι ότι συνδέεται στενά με τον πνευματικό ορίζοντα, όψεις του οποίου προσπάθησα να προσεγγίσω στην εργασία μου, στον οποίο θέτει στα διηγήματά του ο Παπαδιαμάντης και αυτόν τον ορίζοντα αναδεικνύει και υποδεικνύει.

## Επίλογος

Στη θαλασσογραφία του ο Παπαδιαμάντης δεν αποχωρίζεται τη Σκιάθο. Εντούτοις, ο πνευματικός ορίζοντας τον οποίο προσθέτει ο συγγραφέας στο θαλασσινό του τοπίο αναδεικνύει τη θαλασσογραφία του σκιαθίτη σε εκφραστή μιας θεμελιώδους ιδέας. Τα λόγια του αφηγητή στο «Άγια και πεθαμένα» διατυπώνουν πολύ πιο όμορφα την άποψή μου για την παπαδιαμαντική θαλασσογραφία, γι' αυτό και αφήνω σε αυτά τον επίλογο της εργασίας μου

«Έως τώρα, παραδεδεγμένα κεντήματα διά τας κόρας όλου του χωρίου ήσαν οι κλάρες, τα λουλούδια, τα πουλάκια, τα ρόιδα, τ' αστεράκια, το φεγγάρι και ο ήλιος.

Αλλά πώς να φθάση τις ν' ανέλθη εις το ιδεώδες των παραμυθιών; Πώς να ζωγραφήση κεντητά “τον ουρανό με τ' άστρα, τη γης με τα λούλουδα, τη θάλασσα με τα καράβια”;

Εσχάτως είχε διαδοθή ότι το Μαλαμώ του παπα-Γιαννάκη έβαινε προς το ιδεώδες τούτο, και αν δεν ημπορούσε να κεντά όλον τον ουρανό, την γην και την θάλασσαν, με όλα τα άστρα, τα λούλουδα και τα καράβια, κατώρθωσε τουλάχιστον να κεντήση γωνίαν ουρανού με άστρα, γωνίαν γης με λούλουδα, και γωνίαν θαλάσσης με ολίγα καράβια.

Ας ήτο και τόση μόνον γωνία ουρανού, όσην ανατείνουσα αυτή το όμμα εθεώρει από το μπαλκονάκι της, και τόση γωνία θαλάσσης, όσην περιέκλειε το μικρόν λιμανάκι, με τα δύο ή τρία καραβάκια του, με τας τέσσαρας βρατσέρας, τα τρία κότερα και την εικοσάδα των λέμβων των αλιευτικών.

Το κατόρθωμα ήτο μέγα». (3, 120)

## Βιβλιογραφία

### Ειδική Βιβλιογραφία

#### Κείμενα του Παπαδιαμάντη

1. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, επιμ. Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, Β΄, Αθήνα 1989.
2. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, επιμ. Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, Γ΄, Αθήνα 1989.
3. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, επιμ. Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, Δ΄, Αθήνα 1993.
4. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, επιμ. Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, Ε΄, Αθήνα 1998.

#### Μελέτες

5. «Σύντομες κρίσεις για τον Παπαδιαμάντη», *Νέα Εστία*, 30, τχ. 355 (Χριστούγεννα 1941), σ. 140-173 (Αντώνης Γιαλούρης, Αναστάσιος Δρίβας, Γιάννης Κοδράτος, Γ. Σταυρόπουλος).
6. «Κριτική Ανθολογία», *Νέα Εστία*, 30, τχ. 355 (Χριστούγεννα 1941), σ. 174-184 (Ηλίας Π. Βουτιερίδης, Βλάσης Γαβριηλίδης Ι. Ζερβός, Κ. Καβάφης, Κίμων Μιχαηλίδης).
7. Άγρας Τέλλος, «Πώς βλέπομε σήμερα τον Παπαδιαμάντη», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, πρόλογος – επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα 1979, σ. 119-188.
8. Τριανταφυλλόπουλος Δημ. Δ., «Εκκλησία, τέχνη και λόγος. Οι “εκφράσεις” του Παπαδιαμάντη για μνημεία εκκλησιαστικής τέχνης», στο *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, επιλογή κριτικών κειμένων – επιμέλεια Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Ηράκλειο 2005, σ. 417-425.
9. Αναστασιάδης-Νόβας Θεμ., *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Το Πάσχα της λογοτεχνίας μας*, Αθήνα, χ.χ.
10. Βαλέτας Γιώργος, «Ο άνθρωπος και η εποχή του», *Νέα Εστία*, 30, τχ. 355 (Χριστούγεννα 1941), σ. 4-13.
11. Βαλέτας Γιώργος, «Παπαδιαμάντης. Η ζωή – Το έργο – Η εποχή του», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Άπαντα*, ΣΤ΄, επιμ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα 1955.
12. Beaton Roderick, «The Sea as a Metaphorical Space in Modern Greek Literature», *Journal of Modern Greek Studies*, 7 (1989), σ. 253-272.



13. Βλάσης Γαβριηλίδης, «Δράμα εν τη θαλάσση. Η προφητεία ενός διηγηματογράφου», [Ανακοίνωση – Σημειώσεις Ν.Δ.Τ.], *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, 1 (Πρωτοχρονιά 1992), σ. 98-102.
14. Γανωτής Κώστας, *Γωνία του Παραδείσου. Μια ευλαβική ανάγνωση του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1998.
15. Constandinides Elizabeth, «Love and Death: The Sea in the Work of Alexandros Papadiamantis», *Modern Greek Studies Yearbook*, 4 (1988), σ. 99-110.
16. Δάκα Ευθαλία, «Λειτουργίες της στιγμής στον Παπαδιαμάντη», στο *Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, Αθήνα 1-5 Νοεμβρίου 2001*, Αθήνα 2002, σ. 113-120.
17. Δημητριάδου Νίνα Δ., «Παπαδιαμαντικές προσωπογραφίες», στο *Φώτα Ολόφωτα. Ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον κόσμο του*, επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1981, σ. 67-76.
18. Διαμαντόπουλος Αλέξης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης*, Αθήνα 2000.
19. Δροσίνης Γεώργιος, «Στα Ρόδινα ακρογιάλια», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, πρόλογος – επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα 1979, σ. 67-73.
20. Ελύτης Οδυσσέας, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1989.
21. Ζαμάρου Ρένα, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 2000.
22. Ζουμπουλάκης Σταύρος, «Η αδυσώπητη ζωή: Α. Παπαδιαμάντη, 'Το μυρολόγι της φώκιας'», *Νέα Εστία*, 150 (Ιούλιος-Αύγουστος 2001), σ. 146-150.
23. Θέμελης Γιώργος, *Ο Παπαδιαμάντης και ο κόσμος του*, Αθήνα 1991.
24. Θεοδοσόπουλος Μ., *Μετ' Έρωτος και στοργής. Κείμενα για τον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 2001.
25. Ιωάννου Γιώργος, *Ο της φύσεως έρωτος*, Αθήνα [1985].
26. Καραγεωργίου Τ., «Η ποίηση στον Παπαδιαμάντη: μια φθεγγόμενη ζωγραφική», *Αντί*, 753 (Δεκέμβριος 2001), σ. 48-50.
27. Κακλαμάνος Δημήτριος, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο *Νέα Ζωή (Αλεξανδρείας)*, 44 (Απρίλ. 1908), ΕΛΙΑ, Αθήνα 1981, σ. 803-806.

28. Κατσιμπαλης Γ.Κ, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Α΄ Πρώτες κρίσεις και πληροφορίες (1934). Β΄ Συμπλήρωμα Βιβλιογραφίας (1938)*, ΕΛΙΑ , Αθήνα 1991.
29. Κεσελόπουλος Ανέστης, «Το φυσικό περιβάλλον στον Παπαδιαμάντη», *Αντί*, 462 (Μάρτιος 1991), σ. 46-51.
30. Κιτσοπούλου-Θέμελη Ελένη, «*Η ποίηση ποιεί όπως ο έρωτας*», Θεσσαλονίκη 1994.
31. Κολυβάς Ιωακείμ-Κίμων, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου. Μελετήματα για τον Παπαδιαμάντη* , Αθήνα 1991.
32. Κολυβάς Ιωακείμ-Κίμων, «Αρκαδικά θέματα και ποιητική», *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, 1, (Πρωτοχρονιά 1992), σ. 14-31.
33. Κοτζιάς Αλέξανδρος, «Τα αθηναϊκά διηγήματα», στο *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, επιλογή κριτικών κειμένων – επιμέλεια Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Ηράκλειο 2005, σ. 371-388.
34. Κούσουλας Λουκάς, *Ανθρώπους και κτήνη*, Αθήνα 1993.
35. Κωνσταντινίδου Ελισάβετ, «Ο Παπαδιαμάντης και η παράδοση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού», στο *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, επιλογή κριτικών κειμένων – επιμέλεια επιμέλεια Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Ηράκλειο 2005, σ. 389-406.
36. Λιγνάδης Τάσος, «Ομολογία πίστεως στον Παπαδιαμάντη», στο *Φώτα Ολόφωτα. Ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον κόσμο του*, επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1981, σ. 117-131.
37. Μαλακάσης Μιλτιάδης, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, 1 (Πρωτοχρονιά 1992), σ. 91-97.
38. Μαλεβίτσης Χρήστος, «Υπό την σκέπη της Γλυκοφιλούσας», στο *Μνημόσυνο του Αλεξ. Παπαδιαμάντη. Εβδομήντα χρόνια από την κοίμησή του*, *Τετράδια Ευθύνης* 15, Αθήνα 1981, σ. 67-92.
39. Μαλεβίτσης Χρήστος, «Ο αρχέγονος Παπαδιαμάντης», στο *Φώτα Ολόφωτα. Ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον κόσμο του*, επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1981, σ. 291-298.
40. Μαντάς Άγγελος, «Ο μπάρμπα-Γιαννιός δεν είχε κήπο», *Αντί*, 753 (Δεκέμβριος 2001), σ. 64-66.

41. Μαστροδημήτρης Π. Δ., *Η εκκλησία ως τέλος και ως αποκάλυψη στον Παπαδιαμάντη και στον Πεντζίκη: «Νεκρός ταξιδιώτης» (1910) Ο Πεθαμένος και η Ανάσταση (1944)*, Αθήνα 1998.
42. Μηλιώνης Χριστόφορος, «Το μοιρολόγι της φώκιας», στο *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γυμνασίου -Λυκείου*, Αθήνα 1990, σ. 36-38.
43. Μολίνος Στρατής Αλ., *Με τους ήρωες του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1998
44. Μουλλάς Παναγιώτης, «Εισαγωγή» στο *Παπαδιαμάντης Αυτοβιογραφούμενος*, Αθήνα 1974, σ. ιε΄-ξε΄.
45. Νησιώτου Ήβη Ο., «Προσέγγιση στα πασχαλινά διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη», στο *Μνημόσυνο του Αλεξ. Παπαδιαμάντη. Εβδομήντα χρόνια από την κοίμησή του, Τετράδια Ευθύνης 15*, Αθήνα 1981, σ. 203-213.
46. Νικολάου Θεοδόσης, «Σχεδιάσμα βίου και θεωρίας», στο *Φώτα Ολόφωτα. Ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον κόσμο του*, επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1981, σ. 145-152.
47. Νιρβάνας Παύλος, «Το έργο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη», στο *Νέα Ζωή (Αλεξανδρείας)*, 44 (Απρίλ. 1908), ΕΛΙΑ 1981, σ. 807-811.
48. Νιρβάνας Πάυλος, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, πρόλογος – επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα 1979, σ. 39-49.
49. Οικονόμου Ζήσης, «Γύρω απ' τον Παπαδιαμάντη», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, πρόλογος – επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα 1979, σ. 77-78.
50. Οικονόμου Ζήσης, *Ο Παπαδιαμάντης και το νησί του. Μικρογραφία της ανθρωπότητας*, Αθήνα 1979.
51. Παγανός Γ. Δ., «Το μοιρολόγι της φώκιας», στο *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γυμνασίου -Λυκείου*, Αθήνα 1990, σ. 38-40.
52. Παϊβάνας Δημήτρης, «Η αλληγορία της ανάγνωσης – Παπαδιαμάντης», *Λόγου Χάριν*, 4 (καλοκαίρι 1996), 41-60.
53. Παλαμάς Κωστής, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, πρόλογος – επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα 1979, σ. 27-36.

54. Παλαμάς Κωστής, «Ο Παπαδιαμάντης», *Χαραυγή*, 8 (31 Ιαν. 1911), ΕΛΙΑ 1981, σ. 123-124.
55. Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., «Η παρένθεση του Παπαδιαμάντη», *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, επιλογή κριτικών κειμένων – επιμέλεια επιμέλεια Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Ηράκλειο 2005, σ. 165-173.
56. Παπαγιώργης Κωστής, *Αλέξανδρος Αδαμαντίου Εμμανουήλ*, Αθήνα 1998.
57. Παρίσης Νικήτας, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία Διηγήματα (Το Μυρολόγι της φώκιας, Όνειρο στο κύμα, Πατέρα στο σπίτι). Αναζητήσεις της αφηγηματικής λογικής*, Αθήνα 2000.
58. Πλάκας Δημήτρης, «Η ρομαντική διάσταση του Παπαδιαμάντη», στο *Μνημόσυνο του Αλεξ. Παπαδιαμάντη. Εβδομήντα χρόνια από την κοίμησή του, Τετράδια Ευθύνης 15*, Αθήνα 1981, σ. 184-202.
59. Πολίτης Λίνος, «Εισαγωγή», στο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Βαρδιάνος στα Σπόρκα*, εισαγωγή – σημειώσεις – επιμέλεια Λίνος Πολίτης, Αθήνα 1978, σ. V-XIII.
60. Παπαχρίστου Κώστας Α., *Ο άγνωστος Παπαδιαμάντης*, Αθήνα 1947, ΕΛΙΑ 2001.
61. Πολίτου-Μαρμαρινού Ελένη, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας: Από τις αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο 1880-1900*, ΣΤ', Αθήνα 1997, σ. 114-152.
62. Προγκίδης Λάκης, *Ο Παπαδιαμάντης και η Δύση. Πέντε μελέτες*, Αθήνα 2002.
63. Ράμφος Στέλιος, *Η παλινωδία του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1976.
64. Ρωμαίος Κώστας, «Το γλωσσικό ιδίωμα της Σκιάθου και οι διάλογοι του Παπαδιαμάντη» στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα 1979, σ. 191-206.
65. Saunier Guy (Michel), *Εωσφόρος και άβυσσος. Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 2001.
66. Στεργιόπουλος Κώστας, «Ο Παπαδιαμάντης σήμερα, διαίρεση και χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του», στο *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα 1979, σ. 255-274.

67. Τζιόβας Δημήτρης, «Ερμηνεία και λογοτεχνία. Μια διαλογική σχέση», στο *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, επιλογή κριτικών κειμένων – επιμέλεια επιμέλεια Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Ηράκλειο 2005, σ. 407-416.
68. Τριανταφυλλόπουλος Ν.Δ., *Δαιμόνιο Μεσημβρινό*, Αθήνα 1978.
69. Τσοκόπουλος Γεώργιος Β., «Ο άνθρωπος», *Νέα Ζωή*, 44 (Απρίλ. 1908), ΕΛΙΑ 1981, σ. 812-814.
70. Φαρίνου-Μαλαματάρη Γεωργία, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Αθήνα 1987.
71. Φαρίνου Μαλαματάρη Γεωργία, «Η ειδυλλιακή διάσταση της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη. Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις», στο *Η αδιάπτωτη μαγεία. Παπαδιαμάντης 1991 – Ένα αφιέρωμα*, Αθήνα 1992, σ. 39-90.
72. Φαρίνου-Μαλαματάρη Γεωργία, «“Αχειροποίητο ποίημα”: Σχόλια στο “Μυρολόγι της φώκιας”», *Αντί*, τχ. 753 (28/12/2001), σ. 52-56.
73. Φαρίνου-Μαλαματάρη Γεωργία, «Η διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη και η Ολλανδική Ζωγραφική», στο *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, επιλογή κριτικών κειμένων – επιμ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Ηράκλειο 2005, σ. 427-438.
74. Φωκάς Νίκος, «Συμβολή στην επιβεβαίωση μιας διάδοσης», στο *Φώτα Ολόφωτα. Ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον κόσμο του*, επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1981, σ. 197-203.
75. Φωκάς Νίκος, «Γιγάντωμα και αυτονόμηση της περιγραφής», *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, τχ. Γ' (Άνοιξη 1995), σ. 5-16.
76. Χαλιάσου Κωσταντίνα Λ., «Το σύστημα εικονοπλασίας στο έργο του Παπαδιαμάντη», στο *Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη. Αθήνα 1-5 Νοεμβρίου 2001*, Αθήνα 2002, σ. 617-626.
77. Χάρης Πέτρος, *Έλληνες Πεζογράφοι*, Αθήνα 1968.
78. Χαριτάκης Γ., «Η παιδοκτονία της Φόνισσας», στο *Νέα Εστία*, 30, τχ. 355 (Χριστούγεννα 1941), σ. 47-49.

### **Γενική Βιβλιογραφία**

79. *Θεωρία και Πράξη των εκδόσεων της υστεροβυζαντινής, αναγεννησιακής και μεταβυζαντινής δημόδους γραμματείας. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi Iva*, Αμβούργο 28 -31.1.1999, Ηράκλειο 2001.
80. Bachelard Gaston, *Το Νερό και τα Όνειρα*, μετάφραση Έλση Τσούτη, Αθήνα 1985.
81. Βλάχος Μανόλης, «Κωνσταντίνος Βολανάκης», στο *Οι έλληνες ζωγράφοι. Από τον 19ο αιώνα στον 20ό*, Αθήνα 1975, σ. 188-229.
82. Gombrich Ernst. H., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα 2002.
83. Alen Graham, *Intertextuality*, London 2001.
84. Γιάκος Δημήτρης, «Η θάλασσα κ' η λογοτεχνία μας», *Ελληνική Δημιουργία*, 10 (Ιούλιος – Δεκέμβριος 1952), Αθήνα 1952, σ. 25-31.
85. Γιανναράς Χρίστος, *Σχεδιάσμα εισαγωγής στη φιλοσοφία*, Αθήνα 1988.
86. Ferber Michael, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge 1999, σ. 179-182, λήμμα «Sea».
87. Hamon Philippe, «What is a description?», στο *French literary theory today. A reader*, επιμ. Tzvetan Todorov, μτφρ. R. Carter, Cambridge-Paris 1982, σ. 147-178.
88. Κόκκινος Διονύσιος Α., «Η ελληνική θάλασσα και η αισθητική χαρά της», *Ελληνική Δημιουργία*, 10 (Ιούλιος – Δεκέμβριος 1952), Αθήνα 1952, σ. 9-10.
89. Αρχιεπισκόπου Ιεροσολύμων Σωφρονίου, *Βίος της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας*, Αθήνα 1991.
90. Αρχιμανδρίτου Σωφρονίου, *Ο άγιος Σιλουανός ο Αθωνίτης*, Έσσεξ Αγγλίας 1988.
91. Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, Αθήνα 1993.
92. Χρήστου Χρύσανθος, *Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17ου αιώνα. Το μπαρόκ*, Θεσσαλονίκη 1989.
93. Χρήστου Χρύσανθος, *Η θάλασσα στην ελληνική ζωγραφική: 19ος και 20ός αιώνας*, Αθήνα 1992.

## Παράρτημα ΠΙΝΑΚΕΣ

### 1. Τόποι-Χρόνοι

Αναφέρω τα διηγήματα ακολουθώντας τη σειρά των τόμων των *Απάντων*. Ο πίνακας δείχνει τις ακτές, τις αμμουδιές και τα νησιά που περιλαμβάνουν οι θαλασσογραφίες, την εποχή και τη χρονική στιγμή. Τονίζω με χρώμα τις τοποθεσίες που θεωρώ ότι αναφέρονται πολύ συχνά. Ο αριθμός δίπλα στους τόπους και τους χρόνους παραπέμπει στις σελίδες των *Απάντων*. Εξετάζω τις παραπάνω πληροφορίες ανά τόμο.

Στο σημείο αυτό θέλω να επισημάνω ότι ο παρακάτω πίνακας, πληροφορώντας μας για τους τόπους και τους χρόνους των παπαδιαμαντικών περιγραφών είναι μόνο ενδεικτικός και όχι αποδεικτικός των προτιμήσεων του συγγραφέα όσον αφορά τους τόπους και τους χρόνους που επιλέγει, καθώς στον πίνακα δεν περιλαμβάνεται η έκταση κάθε περιγραφής. Οι ελλείψεις στις στήλες κατά πλειοψηφία οφείλονται στο ότι δεν εντόπισα σχετικές πληροφορίες στα διηγήματα (υπάρχει όμως περίπτωση να υπάρχουν οι πληροφορίες στα διηγήματα και να μην υπέπεσαν στην αντίληψή μου). Έστω και ελλιπής όμως, ο πίνακας νομίζω ότι ικανοποιεί τον στόχο μου να δώσω μια ιδέα των τόπων και των χρόνων που περιέχονται στη θαλασσογραφία του Παπαδιαμάντη. Τον ίδιο στόχο εξυπηρετεί και ο σχολιασμός μου στη συνέχεια, και γι' αυτό δεν κάνω εξαντλητική εκτίμηση των δεδομένων του πίνακα.

ΤΟΜΟΣ Β'			
Διήγημα	ΤΟΠΟΣ	ΧΡΟΝΟΣ	ΩΡΑ
Υπηρέτρα	95: Τσουγκριά	95: Την εσπέραν της παραμονής των Χριστουγέννων / 101: υπέφωσκε ήδη η ημέρα των Χριστουγέννων	95: περί μεσημβρίαν [...] αλλ' ενύκτωσε / 100: περί την αμφιλύκην, ενόσω υπήρχεν ακόμη αρκετόν φως
Ο Σημαδιακός	[λιμάνι Σκιάθου]	103: εσπέρα της 5 Ιανουαρίου 186...]	103: ογδόη ώρα της εσπέρας / 111: την πρωϊαν [...] μετά τη λειτουργίαν και τον αγιασμόν
Ο Πανταρώτας	146: Ωραιοί, Θρόνιο / 148: ακρογιαλιά της Λοκρίδος / 149: ακτή της Φωκίδος	149: τας τελευταίας μέρας του έτους 1870	149: εσπερινήν αμφιλύκη, είχαν αρχίσει να νυκτώνει / μιαν ημέραν
Η Μαυρομαντηλού	158: Μαυρομαντηλού (σκόπελος) / 162: Μύτικας (βράχος)	161: έν Σάββατο περί τα μέσα της Μ. Σαρακοστής / 162: άνοιξις, Μαρτίου μεσουύτος	154: ο ήλιος – η σελήνη – το άστρον της εσπέρας / 162: ο ήλιος κλίνων προς την δύσιν
Θέρος-Έρος	193: το Ξάνεμον – η Κεφάλα (ακτή) – η Πλατάνα (ακτή)		
Φτωχός Άγιος	211: Το Κάστρο / 217: Ασέληνος, Ανάγυρος (όρμος) / 218: Λευτέρης =Μύρμηκας (ύφαλος) / 219: κορυφή του Αγίου Κωνσταντίνου – Καραφιλιτζανάκαν (κορυφή βουνού) –Προφήτης Ηλίας– «Κρύο Πηγάδι» / 221: Άγιος Σώζων (παρεκκλήσιο) / 226: Αγία Ελένη (ακρωτήριο)	219: περί τα τέλη Απριλίου	217: λυκαυγές / 219: η αυγή είχε πορφυρώσει την ανατολήν με την ροδίνη αλουργίδα της
Στο Χριστό στο Κάστρο	283: Κουκουναριές – Μανδράκι – Ασέληνος, Κεχρεές – Αγία Ελένη (ακτή), Αι Σώστης / 285: Καλαμάκι (ακρωτήριο), Πλατανιάς, Στρουφιιάς στη θέση Κουκουναριές / 287: Ανάγυρος (όρμος), Ασέληνος (βουνό), οι Τρίκεροι Αρτεμίσιο / 289: λιμανάκι κάτω από την Αγία Αναστασιά( στα Μπισσάνια) / 291: Το Κάστρο / 296: Κουρούπη (ακτή), Μικρός Γιαλός (όρμος)		283: 3-4 π.μ, ως την επόμενη νύκτα / 285: η σελήνη στο πρώτο τέταρτο. Είχε δύοσι προ πολλού – ακόμη δεν είχε χαράξει – ήρχισε να γλυκοχαράζει – το πρώτον λυκόφως της ημέρας / 287: ο ήλιος είχε προβάλλει από τα σύννεφα / 288: ήτο μεσημβρία / 289: ο ήλιος έκλινε προς την δύσιν. Ήτο τρίτη και ημίσεια ώρα – τέλος ήρχισε να σκοτεινιάζει / 296: η σελήνη είχε δύοσι / 297: Ήτο νυξ, τρίτη ώρα μετά τα μεσάνυκτα.
Στην Αγί-Αναστασά	343: Πρυϊ / 345: «Κρύο Πηγάδι» – Προφήτης Ηλίας / 347: Αγία Αναστασιά 352: το ρεύμα της παναγίας της Δομάν – αντικρύ το παλαιόν φρούριον / 357: ακτή του Κουρούπη, ο βράχος του Κάστρο	341: Κυριακή του Ιουλίου του έτους 1875 / 346: Πάσχα	343: άμα τη ανατολή του ηλίου / 352: η σελήνη είχαν ανατείλει / 353: ως δύο μετά τα μεσάνυκτα / 357: περί το λυκαυγές / 358: εφάνη του ηλίου η πρώτη ακτίς, και ανέθορον από της θαλάσσης μία πυρίνη παμφαής γραμμή του πανεκλάμπρου φωστήρος [...]
Ολόγυρα στη λίμνη	383: Πλατάνα (ακτή), Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος (ναός)	382: Πρωτομαγιά / 392: περί τα μέσα του Αυγούστου	388:ήτο πρωία – ο ήλιος μόλις είχε ανατείλει / 392: ο ήλιος ήτο ήδη δύο κοντάρια ψηλά
Οι Χαλασοχώρηδες	421: Μαραγκός (νησί), Άρκος (νησί), Τρυπητή (νησί), Ασπρόνησος (νησί)		421: από της αυγής την επαύριον τετάρτης – άμα τη ανατολή του ηλίου
Ναυαγίων ναύαγια	508: λίμνη, Τσουγκριάς (νησί)	502, 511: φθινοπωρινή μέρα	502: την άναστρον και ασέληνον εκείνη νύκτα / 511: την πρωϊαν / 512: περί οψιαν δειλιν
Βαρδιάνος στα σπόρκα	541-542: Πλάκες, Δασκαλειό (σύμπλεγμα χαμηλών βράχων που αποτελεί νησίδα) – Μυρμήγκια (ύφαλοι) – Μπούρτσι – Βεργούλα (βράχος) – Μεγάλος Κάππαρις (βράχος) – Μικρός Κάππαρις (βράχος) – Μύτικας (βράχος) – Κατεργάκι (βράχος) – Μώλος – Κοχύλι (κόλπος) / 550: Μεγάλη Τσουγκριά (νησί) / 563: Λαζαρέτα / 572-573: του αγίου Φλώρου και Λαύρου (ακτή)	569-570: Αύγουστος 1865	

Στον Β' τόμο των *Απάντων* η θαλασσογραφία των περισσότερων διηγημάτων τοποθετείται την άνοιξη και ακολουθεί ο χειμώνας. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε το γεγονός ότι πολλές από τις περιγραφές που αναφέρονται σε συγκεκριμένους τόπους της Σκιάθου είναι αχρονικές. Πλειοψηφούν οι αναφορές στη Βόρεια πλευρά του



νησιού. Οι αναφορές γίνονται στις παραλίες και από τη βορειοανατολική πλευρά («Θέρος-Έρος») και από τη βορειοδυτική πλευρά («στο Χριστό στο Κάστρο»). Πλειοψηφούν οι περιγραφές του Κάστρου. Στις περιγραφές επίσης περιλαμβάνονται οι αναφορές στα νησιά στα νότια της Σκιάθου (Τσουγκριάς, Μαραγκός, Άρκος, Τρυπητή, Ασπρόνησος). Ως προς την ώρα της ημέρας, διαπιστώνουμε ότι η παρουσία των πρωινών ωρών είναι ισχυρή.

ΤΟΜΟΣ Γ	ΤΟΠΟΣ	ΧΡΟΝΟΣ	ΩΡΑ
<i>Διήγημα</i>	ΤΟΠΟΣ	ΧΡΟΝΟΣ	ΩΡΑ
<i>Η Δασκαλομάννα</i>	25: Αμμουδιά	25: Ιούνιο	
<i>Φώτα Ολόφωτα</i>	[λιμάνι Σκιάθου]	43: Την επαύριον ήσαν τα Φώτα. Την άλλην μέραν Ολόφωτα	40: την πρωίαν της Παρασκευής / 41: υψώνετο ο ήλιος προς το μεσουράνημα – επλησίαζεν ήδη μεσημβρία / 42: περί το δειλινόν – βασιλευμα ηλίου / την εσπέραν της μεγάλης εορτής
<i>Η Νοσταλγός</i>	51: αι δύο γείτονες νήσοι / 56: Ασπρόνησος (νησί) / 57: Τραχήλι (ακρωτήριο) / 58: Αι Νικόλας – Ξάνεμο – Πλατάνα (ακτή) – Κεφάλια (ακτή) / 61: Αγνώνας (λιμάνι) / 63: πέρα από την Πούντα	51: Μάιος	45: Η σελήνη επρόβαλλε, μόλις αρχίσασα να φθίνη τρίτην νύκτα μετά το ολογέμισμά της / 46: Την εσπέραν εκείνην / 47: το φως της σελήνης
<i>Η Γλυκοφιλούσα</i>	72: Σκοτεινή Σπηλιά – Κακόρρεμα – Μικρός Γιαλός (όρμος) / 73: Η Γλυκοφιλούσα / 77-78: Πυργί – Αγία Ελένη (ακτή) – Κακόρρεμα – Μεγάλ' Ορμάνι	71: [χειμώνας]	71: άμα τη ανατολή / 79: ο ήλιος είχε φανή εις μία γωνίαν του ουρανού
<i>Έρωσ-ήρωσ</i>	165: άμμος του Χειμαδιού, παραπέρα εις το Μικρό Μουράγιο της Πιάτσας (στο λιμάνι) / 175: πέρα εις τον Πλατανιάν, σιμά εις την Σηπιάδα άκραν	176: Απρίλιος	165: είχαν περάσει τα μεσάνυκτα προ πολλού / 176: ήτο ήδη τετάρτη μετά τα μεσάνυκτα. Γλυκοχαράματα [...] η αυγή έδειχνε τα ρόδινα δάχτυλά της / 177: το ουράνιον δρέπανον είχε ανατείλει προ ώρας[...] και τα ρόδα της αυγής εκοκκίνιζαν [...] φλογίγη ρομφαία εις την πύλην του φωτός.
<i>Τ' Αγνάντεμα</i>	199: Παναγία Κατευοδύτρα	200: συνήθως τη β' εβδομάδα των νηστειών 201: αρχής του έαρος	205: ο ήλιος εχαμήλωνε κατά το βουνόν
<i>Για την περηφάνια</i>	207: Άγιος Νικόλαος / 210: λιμάνι [Σκιάθος]		210: νύκτα, το φεγγάρι το δρεπανοειδές στίλβον, τα άστρα
<i>Το Ενιαύσιον θύμα</i>	216: Κοτρώνια (πετρόλοφος) ναός Αγίου Νικολάου (πάνω στα Κοτρώνια) / 222: Αραπάκια (σκόπελοι ανάμεσα στην Ασπρόνησο και την Άρκο) / 223: Μυρμήγκια (ύφαλοι) – Ασπρόνησος – Άρκος (νησί) – Πούντα (κάβος)	215: Κυριακή, μέσα Νοεμβρίου – Δευτέρα, φθίνοντος Δεκεμβρίου / 222: αποκλεισμός του 1886	220: την τρίτη νύκτα – είχε έλθει εκεί πριν την δύσιν του ηλίου / 221: Με την αφιλόκην της εσπέρας – ύστερον επυκνώθη η αμφιλύκη και έγινε νυξ. / λίαν πρωί
<i>Αμαρτίας φάντασμα</i>	226: ναός αγίου Ιωάννη Θεολόγου / 227: αμμουδιά – Κήποι – Λίμνη	226: Σεπτέμβριος	226: νύκτα, εσπέρα
<i>Τα Δαιμόνια στο ρέμα</i>	237: ναός αγίου Ιωάννη του Προδρόμου / 244: Μύλος της Καναπίτσας	237: 28 Αυγούστου	244 ο ήλιος έλαμπε πολύ εκεί κάτω [...] ρεύματα
<i>Όνειρο στο κύμα</i>	262: Ξάρμενο (παραθαλάσσια περιοχή) – Πλατάνα (ακτή) – ο Μέγας Γιαλός (ακτή) – το Κλήμα (ακτή)	262: θέρος του έτους 187..., Αύγουστος	266: μίαν εσπέραν, την ώρα εκείνην είχε βασιλεύσει ο ήλιος, το φεγγάρι σχεδόν ολόγεμο [...] μίαν πτυχήν από την πορφύραν του ηλίου
<i>Κοκκώνα θάλασσα</i>	285: Σκιάθος – Αλόνησος – Σκόπελος / 285: κάβος της Πούντας / 286: Μυρμήγκια (ύφαλοι) – ναός του Αγίου Νικολάου	284: Μάρτιος, ήρχετο το Πάσχα 291: ολίγας ημέρας μετά το Πάσχα	285: όλην την νύκτα έπλεε – το πρωί, με τα γλυκοχαράματα
<i>Οι Ναυαγώσασται</i>	368: έξω παρά την Κεφάλια (ακτή), / 371: Σπηλιά	367: Δεκέμβριος	367: πρωί / 371: την νύκτα – δύο ώρας πριν φέξη / 372: άμα τη ανατολή του ηλίου
<i>Ο Πανδρολόγος</i>	373: Κολώνα της Πιάτσας (στο λιμάνι)	373: έδεναν τον χειμώνα τα παλάγκα των πλοίων	373: το πρωί
<i>Το Νησί της Ουρανίτσας</i>	386: Μαραγκός (= το νησί της Ουρανίτσας)		386: πριν βασιλέψη ο ήλιος
<i>Η Θητεία της πενθεράς</i>	[λιμάνι Σκιάθου]	405: τέλος Δεκεμβρίου, μια Κυριακή μετά τα Χριστούγεννα	

<i>Η Φόνισσα</i>	457: Άγιος Αντώνιος – [Μνημούρια] / 492: το βουνό του Κουρούπη (ακτή), – το Κοχύλι / 512: το Κακόρρεμα – το Γλυφονέρι – Σκοτεινή Σπηλιά / 514: Άγιος Σώστης / 517: το Κλήμα ακτή) / 519: Αι-Σώστης	457: εβδομάδα των Βαΐων	457: λίαν πρωί / 493: ηπλώθη η νύκτα, / 512: την νύκτα, την ημέρα / 514: τη νύκτα / 515: την ώρα του Λυκαυγούς / 516: την αυγή, ο ήλιος δεν είχε ανατείλει δια να φωτίση ακόμη
<i>Τα Κρούσματα</i>	543: το Κάστρο / 544: Κουρούπη (ακτή) / 545: Καλαφάτης (ύφαλος)	546: Οκτώβριος	544: το πρωί, τη νύκτα / 546: εσπέρα / 549: ενύκτωνε ήδη, η πανσέληνος ήτο περασμένη
<i>Μικρά ψυχολογία</i>	[λιμάνι Σκιάθου] 601: παραθαλάσσια καφενεία	601: Νοέμβριος	601: αμφιλύκη
<i>Τα Δύο κούτσουρα</i>	623: Τα Κοτρώνια (πετρόλοφος), ναός Αγ. Νικολάου (πάνω στα Κοτρώνια)		628: μιαν εσπέραν
<i>Η Στοιχειωμένη καμάρα</i>	635: Καναπίσα (γιαλός) / 636: Φτελιά (ο αιγιαλός κάτω από τα Μνημούρια)	635: Φθινόπωρο	635: πρωίαν
<i>Το Μπουφ ' του π'λι</i>	[λιμάνι Σκιάθου] 652: παραθαλάσσιο καφενείο του Λαυκιώτη	652: παραμονές Χριστούγεννων / 653: την επαύριον	653: είχε νυκτώσει – κοντά τα μεσάνυχτα
<i>Ο Χαραμάδος</i>	655: Κάστρον / 656: Κανόνι της Αναγκιάς	655: τα Χριστούγεννα / 657: μέσα του φθινοπώρου / μεσούντος Δεκεμβρίου	657: Σάββατο προ μεσημβρίας

Σε αυτόν τον τόμο πλειοψηφούν οι αναφορές στον χειμώνα. Ισχυρή παραμένει η περιγραφή των βορινών ακτών. Από τις βορινές ακτές δύο φορές περιγράφονται η περιοχή του Κάστρου και η ακτή του Κουρούπη. Ο συγγραφέας δείχνει προτίμηση στις πρωινές, στις απογευματινές και στις βραδινές ώρες.

ΤΟΜΟΣ Δ'	ΤΟΠΟΣ	ΧΡΟΝΟΣ	ΩΡΑ
<i>Διήγημα</i>	ΤΟΠΟΣ	ΧΡΟΝΟΣ	ΩΡΑ
<i>Γυνή πλέουσα</i>	19: λιμάνι, Παλαιός Μώλος, αρχαία Κολώνα / 34-35: Καστέλι (χερσόνησος)	19: Οκτώβριος	21: ευθύς μετά την αρχήν του μαθήματος / 34-35: η σελήνη με την ωχράν της λάμψιν – τρεις ή τέσσαρας ώρας νύκτα
<i>Η Ακληρη</i>	[Σκιάθος]	47: καλοκαίρι.	47: πρωί, βράδυ, μεσημέρι
<i>Ο Πεντάρφανος</i>	60: Απάνω Μαχαλάς (άνω της κρημνώδους ακτής)	63: Νοέμβριος	62: βαθιά την νύκτα
<i>Αψαλτος</i>	72: ανάμεσα εις το Δασκαλειό (νησίδιο), παλαιός Μώλος [λιμάνι Σκιάθου]	71: Νοέμβριος,	71: Βαθείαν θευελλώδη νύκταν, νύκτα του φθινοπώρου Νοεμβρίου, προς όρθρον βαθύν / 73: το πρωί – την επαύριον
<i>Έρμη στα ξένα</i>	77: Μέγας Γιαλός / 83: Αγία Παρασκευή	82: μέσα Ιουλίου (πανηγύρι αγίας Παρασκευής / 83: 1η Αυγούστου)	83: πρωίαν
<i>Σταγόνα Νερού</i>	123: Σιδερόκαστο – Μεγάλη Σάρρα (βουνό της ακτής) – ο ναός του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (στη μετάλη Σάρρα) – ανοικτός άγιος γιαλός [Μέγας Γιαλός]	123: 29 Αυγούστου (Πανηγύρι αγίου Ιωάννη του Προδρόμου) / 126: την άλλη ημέραν [30 Αυγούστου]	124: εξημέρωνε – η νύκτα εις τας ώρας τας βαθείας, όταν είχε ανατείλει η φθίνουσα σελήνη / 125: το πρωί, προ της ανατολής
<i>Η Επίσκεψις του Αγίου Δεσπότη</i>	131: [λιμάνι Σκιάθου]		
<i>Άνθος του Γιαλού</i>	151: στα Κοτρώνια (πετρόλοφος) του ανατολικού γιαλού	155: Χριστούγεννα	151: Επί πολλάς νύκτας / 152: νύκτα, όταν η σελήνη εννέα ημερών
<i>Το Κρυφό Μανδράκι</i>	164: Καλαμάκι (ακρωτήριο), Κουκουναριές – Αγία Ελένη (η δυτικωτερη ακτή) – Πλατανιάς (ακτή) – παρά την άκραν Σηπιάδος / 166: Μανδράκι (λιμάνι)	163: Χριστούγεννα / 163-164: [23-25 Νοεμβρίου]	164: νύκτα, βαθιά προς της χαραυγής – πρωί / 165: βασίλευεν ο ήλιος της παραμονής / 167: δύο τα μεσάνυχτα των Χριστουγέννων
<i>Τα Λιμανάκια</i>	176: Λιμανάκια: Χονδρή Άμμος – Ελαφοκλήσι – Αι-Σώστης – Απάγκειο – Χαμογιαλός	[30-31 Δεκεμβρίου]	176: τρεις ώρες μετά τα μεσάνυχτα – ήθελε τρεις ώρες να να χαράξη – εις τας πρώτας ακτίνας του ηλίου / 178: μετά την ανατολή του ηλίου / 179: Ενύκτωσεν ήδη – πρωινές ώρες Πρωτοχρονιάς / 180: βασίλευμα ηλίου – ενύκτωσεν
<i>Με τον πεζόβολο</i>			199: [πριν το δειλινό]
<i>Το Καμίνι</i>	206-207: Πούντα (κάβος) – Άρκος και την Τρυπήτη (νησιά) / 207: Ασπρόνησος – Καμίνι (σπηλιά) – Βρύση – Αι-Γιώργης (ξωκλήσι, σιμά		210: [πρωί]

	εις τον αιγιαλόν)		
Τα Ρόδιν' ακρογιάλια	223: [λιμάνι Σκιάθου] / 224: Μνημούρια / 228: οικία γέρο Μορφούλη – η καλύβη της Μπατλίνας – το κελλί του Φάλκου – το παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου – έρημοι βράχοι – αποθήκη μαστρο-Μαθινού – οικία του καπετάν Χαρμόζου / 229: νεόκτιστος οικοδομή του γερο-Χαριστιδή, τελευταία οικία νεόδμητος του γέρο Μένου / 232: Κορυφήν της Καραφιλτζας (βουνό) – Δασκαλειό (σύμπλεγμα χαμηλών βράχων που αποτελεί νησίδα) – Λαζαρέτα (κτίρια) – Πούντα (κάβος) – 238: Παραθαλάσσιο άντρο (κοντά στον Μύτικα) / 246: Μύτικας (η ακτή κοντά στο άντρο)	224: εκόντευε να έλθει Άις-Δημήτρης (τέλη Οκτωβρίου)	223: νύκτα [...] χωρίς σελήνην / 225: εις τας ώρας του ροδίνου λυκαυγούς / 230: το λυκαυγές αιθριούται / 235: πρωί –δύση / 236: ενυκτώθη / 237: αμφιλύκη, αυγή
Οι Λίρες του Ζάχου	291: Πέρα Μώλος / 292:Κανατίτσα – Μνημούρια – Μύτικας – Σκληθρί (ακρωτήριο)		293: τους επήρε η μέρα
Το Μυρολόγι της φώκιας	297: Μνημούρια, Κοχύλι, το Γλυφονέρι (βρύση)		297: βράδου-βράδου – από το θάμβος του ηλίου, όπου εβασίλευεν εις το βουνόν αντικρύ / 299: ο ουρανός εσκοτεινιάζε[...] και ήτον στην χάση του φεγγαριού [...] καθώς είχε νυκτώσει ήδη
Νεκρός ταξιδιώτης	341: ακριβώς κάτω από τον βράχον του Κοιμητηρίου, ανάμεσα εις την Μεγάλην Άμμον κ' εις τον Ταρσανάν – Παναγία Κ'νιστριώτισσα – Ασέληνος / 343: Μνημούρια / 344: Αγιά (ακτή)	344: Νοέμβριος	341: ολίγον ακόμη ήθελε να βασιλέψη ο ήλιος / 344: μία νύκτα – Ήτο λυκαυγές ήδη.
Δημαρχίνα νύφη	382: Πούντα, (κάβος) – Καλαμάκι (ακρωτήριο) – Σχιναδέικα – ο γιάλος του επάνω Μαχαλά – παλαιός Μώλος [λιμάνι Σκιάθου]		383: ήτο Παρασκευή, εξημέρωνεν Σάββατο
Τ' Αγγέλιασμα	400: Πυργί, Κεχριά (γιαλός), Κάστρο	395: αρχές Ιουνίου	399: ο ήλιος εψήλωνε, / 403: το δειλινόν
Οι Κανταραίοι	409: Στροφιλιάς (νοτιοδυτική ακτή)	407: λίγα έτη προ του 21, Ιούνιος	409: λίαν πρωί
Το Χατζόπουλο	415: Μπιστάνια, ο ναΐσκος του Αγίου Παντελεήμονος – Άι-Σώστης – Κάστρον – του Κουρούπη (ακτή) – το Βαθύ Ρέμα του Γιαλού – ο Άις-Λευθέρης	416: Νοέμβριος	414: ήτον δύο μετά τα μεσάνυκτα [...] Μεγάλη αστροφεγγιά έφεγγεν άνω
Τα Βενέτικα	432: Κάστρο – Παναγία Ντομάν – Μύτικας (βράχος) / 436: Χονδρή Άμμος – Ελαφοκλήσι – Τουρκομνήμα – Μακρκατάλυμα / 439: Κεχριά (γιαλός, μοναστήρι)– Βαθύ Ρέμα	431: φθινόπωρον του 187_	
Τα Μαύρα κούτσουρα	467: Ξάνεμο – Κάστρο, της Αναγκιάς το Κανόνι / 468: Γλίστρα – Αλιτανού (σηλιά)		
Ο Γάμος του Καραχμέτη	493: Μέγα Γιαλόν – Μικρός Γιαλός – Παλαιόν Κάστρον, του Κουρούπη (ακτή) – τα νησιά του Καστριού και τα Λεχώνια (ανάμεσα εις τον Μέγαν και τον Μικρόν Γιαλόν), Άγιος Σώστης	492: τέλη Ιουνίου	492: ημέρα / 497: Το βράδου, όταν ενύχτωσεν, μόλις είχε δύσει η σελήνη [...] ήτο ως επτά ημερών και εκόντευε μεσάνυκτα
Μάννα και κόρη	517: το νεκροταφείον της κωμοπόλεως [Μνημούρια]	517: τέλη Ιανουαρίου	517: νύκτα της Τετάρτης – Ήτο λάμπουσα αστροφεγγιά, η δε σελήνη φθίνουσα έμελλε προς όρθρον ν' ανατείλη
Τα Χέλια	537: Στροφιλιάς – Κουκουναριές	537: περί τα τέλη Αυγούστου	537: δύο ώρας μετά τα μεσάνυκτα – Σάββατο ξημέρωμα – την τέταρτην ώραν, όταν ήρχισε να γλυκοχαράζη
Η Καλλικατζούνα	[λιμάνι Σκιάθου] 546: Μπούρτσι (χερσονησίδα)	541, 547: [χειμώνας]	
Φλωρα ή Λάβρα	554, 556: αμμουδιά [η Μεγάλη Αμμουδιά]		555: θερινή πρωίαν
Νεκράνθεμα	572: Κεφάλια (ακτή) – Ξάνεμο – στον Αι-Γιάννη στον Πύργο	Σάββατον 8 Μαΐου	λίαν πρωί
Επιμηθείς εις τον βράχον	583: ο ναός του Χριστού [στο Κάστρο] / 584: Μπούρτσι – Δασκαλειό (σύμπλεγμα βράχων) –Λαζαρέτα (κτίρια) – Μαραγκός (νησί) –Μπούτα (απότομη άκρη της ανατολικής ακτής)– Άρκος και Τρυπ'τή (νησιά) –Αραπάκια (σκόπελοι) –Ασπρόνησος (νησί) / 585: Σιδερονήσια –Κλήμα (ακτή) – Σκοτεινή Σπηλιά – βορεινός Βράχος	583: 25 Μαΐου 1894	583: το λυκαυγές / 584: η αυγή από πορφυράς είχε γίνει ροδινη, είτα χρυσή / 585: ανατολή
Στο Μέγα-Γιαλό	623: Μέγας Γιαλός	624: Και όσο επερνούσαν οι χρόνοι, και επανήρχοντο οι χειμώνες	624: Την ημέραν και την νύκτα

Και σε αυτόν τον τόμο υπερτερούν οι αναφορές στο Κάστρο (5). Στον Μέγα Γιαλό αφιερώνεται ένα διήγημα και επίσης αναφέρονται σε αυτόν το «Έρμη στα ξένα» και «Ο γάμος του Καραχμέτη». Ακολουθούν οι αναφορές στα Μνημούρια (4), και στον Μυτικά (3). Φαίνεται να είναι περισσότεροι οι δείκτες της βραδινής ώρας (15). Πλειψηφουν η εποχή του χειμώνα και του καλοκαιριού.

Από την ποσότητα των αναφορών στους τόπους και τους χρόνους σε όλους τους παραπάνω πίνακες αποκτούμε μία εντύπωση για τα σημεία και τις εποχές και τις ώρες της ημέρας στις οποίες επανέρχεται ο συγγραφέας. Οι βορινές ακτές (και περισσότερο η ακτή του Κάστρου) φαίνεται να είναι οι προσφιλείς του χώροι. Οι περισσότερες περιγραφές γίνονται στη διάρκεια της ημέρας. Αγαπημένες ώρες του Παπαδιαμάντη είναι οι ώρες του λυκαυγούς και της αμφιλύκης, στις πρώτες μάλιστα αφιερώνει τα «Ρόδιν' ακρογιάλια». Δεν εξαιρούνται βέβαια και οι νυκτερινές ώρες. Κυρίως, οι παραπάνω πίνακες, λειτουργώντας ως πίνακες περιεχομένων των τόπων που συναντούμε στην παπαδιαμαντική θαλασσογραφία, επαληθεύουν την επισήμανση της Κωσταντινίδου ότι η θαλασσογραφία του Παπαδιαμάντη στρέφεται γύρω από το νησί του.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> «The Sea», σ. 99.

## 2. Το κύμα

ΓΑΛΗΝΙΑ ΘΑΛΑΣΣΑ
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Μαυρομαντηλού»</li> </ul>
«Ο βράχοι [...] υπερорώντες τας απέλπιδας προσπαθείας του μανιώδους κύματος». (2, 159)
«Ομοιάζει με ναυάγιον προσηλωμένον εκεί από μακρών χρόνων, πληττόμενον υπό του αφρίζοντος κύματος, κρδαινόμενον και σείον την κεφαλήν, κεφαλήν φάκης ελλοχώσης εκεί από αιώνων. [...] Το κύμα μόνον ρήγνυται και πλαταγεί και περιρρέει». (2, 159)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Έρωσ Ήρωσ»</li> </ul>
«Γαλήνιος η θάλασσα εκοιμάτο, και μόνον εις την ακροπελαγιάν ως ρογχάλισμα της ερρόχθει, εφλοίσβιζε μελαγχολικώς φωσφορίζον το κύμα. Και η βάρκα ελικνίζετο ελαφρά, ως διά της απαλωτέρας μητρικής θωπείας. Και ο φωσφορισμός του κύματος απήντα εις τον σπινθηρισμόν του όμματος του ναύτου». (3, 165)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Όνειρο στο κύμα»</li> </ul>
«[...] το κύμα, όπου αλλού εκυρτώνοντο οι βράχοι εις προβλήτας και αλλού εκοιλαίνοντο εις σπήλαια· και ανάμεσα εις τους τόσους ελιγμούς και δαιδάλους του νερού, το οποίον εισεχώρει μορμυρίζον, χορευόν με ατάκτους φλοίσβους και αφρούς, όμοιον με το βρέφος το ψελλίζον, που αναπηδά εις το λίκνον του και λαχταρεί να σηκωθή και να χορευση εις την χείρα της μητρός που το έψαυσε». (3, 266)
Την ανεγνώρισα πάραυτα εις το φως της σελήνης το μελιχρόν, το περιαργυρούν όλην την άπειρον οθόνην τού γαληνιώντος πελάγους, και κάμνον να χορευουν φωσφορίζοντα τα κύματα». (3, 268)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Τα Ρόδιν' ακρογιάλια»</li> </ul>
«Μελανώτερον κάτω το σκότος, εις την ρίζαν του λόφου, εις τον αφρόν του κύματος. Ο φλοίσβος επιτάττει σιωπήν». (4, 224).
«[...]φλοίσβος και ήχος έπληττε την ακτήν· προς τα βορειοανατολικά εστρώνετο ρηχόν το κύμα, και οι βράχοι αριστερά με τας λευκάς οικίας, ως φωλεάς γλάρων χυτάς κτισμένας επάνω των, εδέχοντο εις τους πόδας το προσκύημα των θωπευτικών κυμάτων». (4, 225)
«[...] όταν αναπηδά εις ώραν φουσκοθαλασσιάς, το κύμα.». (4, 228)
«Καθώς έφεγγε το πυροφάνι στον αιγιαλόν, και κατέλαμπεν όλον τον βυθόν εις τα ρηχά κύματα [...]». (4, 287)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Μικρά ψυχολογία»</li> </ul>
«Ολίγα φαναράκια, ως λαμπυρίδες, έκαιον μετέωρα επάνω της κουβέρτας, και τ' άστρα από ψηλά καταωπρίζοντο φωσφορίζοντα οφιοειδώς εις τα κύματα. Που και που ηκούετο βραχνόν το γαύγισμα караβοσκύλου, ερεθιζομένου από πλατάγισμα κωπών εκ λέμβου παραπλευούσης εις το σκότος, και η αποθαλασσιά, με όλην την γαλήνην, εφλοίσβιζε νυσταλέα εις τας πρύμνας και τα πλευρά των πλοίων, ή έπληττε τα κράσπεδα της προκυμαίας». (3, 602).
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Η Νοσταλγός»</li> </ul>
«Ο νέος ίστατο πλησίον του αιγιαλού, όπου αλλεπάλληλα μετ' ελαφρού φλοίσβου προσπίπτοντα τα κύματα κατεπίνοντο υπό της άμμου, χωρίς ν' αποκάμνωσι ταύτα από το αιώνιον μονότονον παιγνίδιον, χωρίς να χορταίνη εκείνη από το αέναον αλμυρόν πότισμα». (3, 45).
«Με την πρύμνην σαλευομένην από το κύμα». (3, 46)
« [...] και σπήλαια πληττόμενα υπό του φρίσσοντος κύματος, [...]». (3, 51)
Εις μικρόν βράχον παραπλεύρως της νησίδος, κοίλον και σπηλαιώδη, το κύμα προσπίπτον μετά βοής και ρόχθου πολλού επλατάγιζε, κ' εφαινετο εκεί, θορυβούσα εν τη γενική αρμονία της σεληνοφεγγούς θαλάσσης, χωριστή ορχήστρα, ήτις καθ' εαυτήν έκαμνε πλειότερον κρότον ή όσος εγίνετο εις όλας τας αγκάλας, τους όρμους και τας αμμουδιάς, εις όλας τας ακτάς και τους σκοπέλους όσους έπληττον τα κύματα». (3, 51-52)
«Η βαρκούλαν έφευγε επί του κύματος ως ο φελλός, μετ' ελαφρού ως ο κρότος του φιλήματος φλοίσβου, [...]». (3, 68)

• «Το Καμίνι»
«[...] εκεί, όπου χορεύει συνωθούμενον από τρεις αιγιαλούς με φλοίσβον και πλαταγισμόν το κύμα· εκεί σχηματίζεται μέγα επιστεφές άντρον, με πλατύ χάσμα κυκλοτερές υψηλά, κομών από πλουσίαν λοφιάν κομάρων και σχοίνων· κάτω το στόμιον υψηλόν, θολωτόν, ανοίγεται εις το πέλαγος, οπόθεν εισρέει ακράτητον το κύμα εις βάθος πλέον ή αναστήματος ανδρός· μέσα εις το άντρον το ευρύ εισπηδά το διαυγές, αλμυρόν νάμα, πλήττει την μίαν πλευράν, πλήττει την άλλην, χορεύει, σκιρτά, και φαίνεται ως να ψάλλη με ιάμβους και αναπαίστους, εις Δώριον ήχον». (4, 207)
«[...] με το ανοικτόν στόμιον όπου εχόρευον ευθύμως μελωδικά τα κύματα». (4, 209)
• «Νεκρός Ταξιδιώτης»
«Τα κύματα ως να ώκτειρον τον ποτέ ναύτην, μαλακά μαλακά τον προέπεμπτον εις τον πένθιμον δρόμον του». (4, 347).
• «Μάννα και κόρη»
«Όλος ο περίβολος των νεκρών έκειτο επί λόφου θαλασσοπλήκτου, κωνοειδούς, όπου προς το νότιον μέρος εσηματίζετο κρημνώδης ακτή προς την θάλασσαν [[τα κύματα εβαυκάλιζον τον ύπνον των νεκρών]]». (4, 517).
• «Φλώρα ή Λάβρα»
«Επερπατούσα την άμμον-άμμον, θερινήν πρωίαν, προς τας δυσμάς, εκεί όπου είναι σκιαί ακόμη – ω!, τι αύρα δροσερά! Εβουτούσα με τους πόδας, αργοπορούσα, εσκόνταφτα εις την άμμον την μαλακήν. Πότε εις την υγράν, λεπτήν άμμον – ω, τι δροσιά, ω, τι γλύκα! εκεί όπου παίζει με τας συχνάς εφόδους το κύμα, παιδίον του γαλανού πόντου νήπιον, χαϊδευμένον της θαλάσσης μορόν – παίζει το †τόμολο† ή το σκλαβάκι. Να, τώρα θα σε πιάσω! Να, σ' έπιασα! Έβρεχε μόλις τους πόδας σου κ' έφευγε. Δεν ήτο ικανόν να σε πιάση, να σε σύρη εις τα άντρα της Γοργόνας, να σε λικνίση και σε αποκοιμίση μαλακά, να σε παραπέμψη μαγευμένον εις τα αιώνια βασιλεία της Αμφιτρήτης. Ω! ποία θαλασσία αηδών, ψυχή πολυπαθής και πολύτροπος, ακούεται να κελαδή εκεί εις τα βάθη του πόντου». (4, 555)
• «Η Θητεία της πενθεράς»
« [...] εις το καινούργιον, καλοκτισμένον σπίτι, το οποίον της είχαν δώσει ως προίκα, κάτω εις τον αιγιαλόν, εις τον βράχον του λιμένος, όπου το κύμα εφίλει μετά παφλασμού τον μάλον, [...]». (3, 405)
«Δεν είχε πλέον να της προξενήση άλλους καημούς η θάλασσα, με τα πικρά φιλήματά της εις τον μάλον της παλαιάς οικίας». (3, 407)
• «Τα Δαιμόνια στο ρέμα»
«Κάτω, τα κράσπεδα όλης της ακτής φιλούσι με υγρά, σιαλώδη, μεθυσμένα φιλήματα, με αγρίους πόθους και με εξάλλους ορμάς, μαύρα και γαλανά τα κύματα· μέλη σειρήνων εις την επιφάνειαν και κάλλη νηρηίδων ανεκλάλητα μυστήρια εις το βάθος». (3, 237)

<b>ΤΑΡΑΓΜΕΝΗ ΘΑΛΑΣΣΑ</b>
• «Η Γλυκοφιλούσα»
« [...] φρίσσει το κύμα εις την επαφήν της ψυχράς πνοής, φρικιά ο πορφυρούς πόντος από την κραταιάν αύραν, ρυτιδούται η θάλασσα από την αλλεπάλληλον ραγδαίαν ριπήν, αγριαίνει το πέλαγος, ωρύεται μανιωδώς η καταγιγίς, ρήγγνται το κύμα εις τους σκληρούς αιχμηρούς βράχους». (3, 72)
«Επάνω εις τον βράχον ήτο κτισμένον το παρεκκλήσιον, μαστιζόμενον από θυέλλας και λαίλαπας, λικνιζόμενον από το αιτιάραχον και πολύρροιβδον κύμα, ναναριζόμενον από τα άσματα τα οποία ο άνεμος έψαλλε δι' αυτό εις τους σκληρούς βράχους και εις τα ηχώδη άντρα». (3, 73)
• «Τ' Αγνάντεμα»
«Επάνω στον βράχον της ερήμου ακτής, από παλαιούς λησιμονημένους χρόνους, ευρίσκετο κτισμένον το εξωκκλήσι της Παναγίας της Κατευοδώτρας. Όλον τον χειμώνα παπάς δεν ήρχετο να το λειτουργήση. Ο βορράς

μαίνεται και βρυχάται ανά το πέλαγος, το κύμα λυσσά και αφρίζει εναντίον του βράχου». (3, 199)
«Αγνάντεψε το καράβι που έφευγε, κ' έκλαψε πικρά κ' έπεσαν τα δάκρυά της στα κύματα· και τα κύματα επικράθησαν, κ' εφάρμακώθηκαν, και θύμωσαν, κι αγρίεψαν κ' εθέριεψαν... και στο δρόμο τους που ηύραν το καράβι, έπνιξαν τον άνδρα της Φλανδρώς, κ' έγινε αγυρισιά του...[...] και το ζήτημά της έγινε και την έκαμαν βράχο ξέρα... με το σκίμα τ' ανθρωπινό, που τρίβηκε και φθάρηκε απ' τα κύματα ύστερ' από χιλιάδες χρόνια· και το ανθρωπινό σκίμα φαίνεται ακόμα· και να ο βράχος εκεί, η πέτρα που θαλασσοδέρνεται και κτυπά και βογγά απάνω της ο κύμα... κ' η φωνή της, το βογγητό της γίνεται ένα με το βογγητό της θάλασσας... Να η ξέρα εκεί. Αυτή 'ναι η Φλανδρώ» (3, 204-205)
• «Τα Κρούσματα»
«Γενικόν προσκύνημα των κυμάτων, [...] Δεν υπήρχε κύμα του θρακικού πελάγους και των κόλπων της Χαλκιδικής, δεν υπήρχε κύμα εξωσμένον εκ της Μαύρης Θαλάσσης και της Προποντίδος, διωγμένον από τους κόλπους και διύλισμένον διά των πορθμών, αποπτυσμένον από τους αφρούς του πελάγους και εξερευγμένον από τα αβόλιστα βάθη του πόντου, τα κάτωθεν του πολιού, καταπληκτικού Άθωνος, το οποίον να μην ήρχετο να φιλήση τα κράσπεδα του αμανρού τετανείου βράχου». (3, 543)
«Ο κολυμβητής, αν ήθελε τολμήσει να επιβή εις το κύμα, έλκεται προς την σύρτιν την βαθείαν, την λευκίην και πρασινίζουσαν και γαλανήν, την ούσαν λίκνον του μικρού Τρίτωνος και παστάδα της μελαγχολικής Σειρήνος, όπου αφρός και πόντος, όπου κύμα και άβυσσος, φαιδρώς παίζουσι ποικίλην και ενίοτε φοβεράν παιδιάν». (3, 543)
«Η ιαχή των κυμάτων υπόκωφος, μονότονος, ανήρχετο από τα θεμέλια των βράχων, από τα θαλάσσια άντρα». (3, 550)
«Ανάμεσα εις τον ρόχθον εκείνον των θαλασσών, ξεχώριζε κάτι ως δούπος, ως κτύπος σφύρας, μονότονον και ρυθμικόν, επίμονον όπως το άσμα του τέττιγος και το λάλημα των στρουθίων». (3, 551)
• «Ο Γάμος του Καραχμέτη»
«Ητο όλως αλίμενος, ονειρώδης τόπος, θεσπέσιον πέλαγος, το κράτος του Βορρά. Τα κύματα εδολιχοδρομούσαν, όλην την ημέραν, από όρθρου βαθέος μέχρι δειλινού –εις όλην την βόρειον Ασπρην θάλασσαν, ανάμεσα στα Μπογάζια και τον Όλυμπον, τον Άθωνα και το Γριπωνήσι, και κοντά το βράδυ μόλις έφθαναν εις το τέρμα διά να ξεσπάσουν και αναπαυθούν στο Κάστρο του Βοριά». (4, 494)
• «Η Φόνισσα»
«[...] το βουνόν του Κουρούπη, βορεινόν, βραχώδες, απάτητον, και τους πόδας του εφίλει και έπληττε το κύμα του πελάγους» (3,492)
«Το κύμα ανωρθούτο, επήδα, έπληττε την άνω φλιάν του στομίου, πάλιν ανεπήδα, εξέπεμπε μακρούς ωρυγμούς μανίας από τις αποθαλασσιές του βορρά, πότε στεναγμούς πόνου και πάθους από την φουσκοθάλασσαν». (3, 512-513).
«Την νύκτα απεκοιμήθη εις την κρύπην της, μέσα εις την υγράν άλμην της Σπηλιάς. Βόμβοι εθορύβουν εις τα ώτα της. Το κύμα υπό τους πόδας της ερρόχθει με παρατεταμένους ωρυγμούς λύσεως. Κάτω εις τους πόδας, εις το βάθος της Σπηλιάς, ερρόχθει το κύμα...Εβραζεν, έβραζε, και το άντρον μετεβάλλετο εις στέρναν, και το νερόν της στέρνας εβρυχάτο μ' έναρθρον φωνήν: – Φόνισσα! – Φόνισσα !» (3, 514-515)
«Η Φραγκογιαννού εξύπνησε την ώραν του λυκαυγούς με μικράν γαλήνην εις την ψυχήν, ενώ το κυανούν και πορφυρίζον του στερεώματος καταντικρύ της συνεχέτο με το μαυρογάλανον του πόντου, και αύρα, δρόσος, φλοίσβος, κέλάρυσμα απετέλουν ηδείαν συζυγίαν αρμονίας εις τας αισθήσεις της». (3, 515)
«Το κύμα ανήρχετο, εφούσκωνε. [...] Το κύμα ανέβαινε, ανέβαινε. [...] Το κύμα την έφθασεν έως το γόνυ, είτα ως την μέσην. [...] Το κύμα ανήλθεν έως το στέρνον της. [...] Τα κύματα εφούσκωναν αγρίως, ως να είχαν πάθος. Εκάλυψαν τους μυκτήρας και τα ώτα της». (3, 519-520).
• «Στο Χριστό στο Κάστρο»
«Όταν έφθασαν εις την Κεχρεάν, συνέβη [...] τα κύματα ήρχισαν να ογκούνται κατάπρωρα του μικρού σκάφους, και η βάρκα με το λευκόν πανίον της, και με τον φλόκον και την αντένα της, ήρχισε να σκιρτά επί των κυμάτων, ομοία με Ελληναλβανόν χορεύοντα ηρωικούς χορούς». (2, 288)
«Και η βαρκούλα του μπαρμπα-Στεφανή με το ανθρωπινον φορτίον της, εχόρευεν, εχόρευεν επάνω εις το κύμα,

<p>πότε ανερχομένη εις υγρά όρη, πότε κατερχομένη εις ρευστάς κοιλάδας, [...].</p> <p>Και τα κύματα έπληττον την πώραν, έπληττον τα πλευρά του σκάφους, και εισορμώντα εις το κήτος εκτύπων τα νώτα, εκτύπων τους βραχιόνιας των επιβατών. (2, 289)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Κοκκώνα θάλασσα»</li> </ul>
<p>«Από την κανδήλαν την αχανή εκείνην κατήλθεν η βοή, ο ροιβδος της λαίλαπος, και από το κουφόβρασμα το ύπουλον ανέβη ο ρόχθος της θαλάσσης, ζευθέντα εις φοβερόν υμένεον, προσοχθούντα επί της ελεινής σανίδος· ήτον ως βέλασμα οιονεί από χιλιάδας και μυριάδας ερίφια-κύματα, χαιτήεντα, φριζότριχα, κερασφόρα· και ο Βορράς, ο χιονόμαλλος βασιλεύς των χειμώνων, τα έσπρωχνε και τα ήλυνεν εμπρός, κατά τους βράχους πάντοτε και τας εσχατιάς· ζητούντα να εύρουν τέρμα και τέρμα δεν εύρισκον, ειμή την σανίδα την ταλαίπωρον· και την κατεπάτησαν, και την έκαμαν δρόμον, βόσκοντα την σκωρίαν της, λείχοντα τας πληγάς της, ροφώντα την δύναμίν της. Εν μέσω δε και υπεράνω αυτής της πάλης και της βοής, την οποίαν συνετέλουν επαναβαίνοντα τ' αχθοφόρα κύματα, αντήχει ως θρήνος οξύς το σφύρυγμα των τροχαλιών όμοιον με την απηλπισμένην κραυγήν πτωχής ερημικής κόρης, σπαρασσομένης το δέμας, βιαζομένης την τιμήν, υπό φαύλων βιαστών εις έρημον τόπον, υπό το όμμα του πολυεσπλάγχου και παντοδυνάμου Κριτού του καθημένου επί των Χερουβίμ, του βλέποντος αβύσσους». (3, 81-82)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Φώτα Ολόφωτα»</li> </ul>
<p>«Εκινδύνευε να βυθισθή εις το κύμα η μικρή βάρκα του Κωσταντή του Πλαντάρη, πλέουσα ανάμεσα εις βουνά κυμάτων, έκαστον των οποίων ήρκει για να ανατρέψη πολλά και δυνατά σκάφη και να μη αποκάμη, και εις αβύσσους, εκάστη των οποίων θα ήτο ικανή να καταπίη εκατόν καράβια και να μη χορτάση. Ολίγον ακόμη και θα κατεποντίζετο. Αγριος εφύσα βορράς, οργώνων βαθέως τα κύματα». (3, 39)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Τα Λιμανάκια»</li> </ul>
<p>«Πολύ χορευτικών και με αποτόμους λικνισμούς ήτο το πέραμα εκείνο. Αχαλίνωτον, με τας λευκάς χαιτάς των κυμάτων, αδιακόπως ορθουμένας και αναπηδώσας, πλέον άγνωστον δρόμον προς τον ατελεύτητον υγρόν κύκλον, βαίνον προς το άπειρον, προς την αιωνιότητα». (4, 178)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Ναυαγίων ναύαγια»</li> </ul>
<p>«Πελώριον κύμα, λυσσωδέστερον των άλλων, εκορυφώθη ου μακράν της ακτής, μανιώδες παφλάζον, μετά ροιβδου φοβερού ρηγνύμενον κατά του βράχου, αφήσαν οπίσω τούς ασθενεστέρους του συντρόφους, αναλαβόν δε αυτό τον αγώνα, ως να έτρεφεν ατομικόν πάθος κατά του ελαφρού σκάφους, ελεινού φελλού, περιφέροντος εν εαυτώ, προς τη συμφυεϊ ελαφρότητι του ξύλου, και την τρικέφαλον ανθρωπίνην κουφότητα των ναυβατών. Σφοδρότατος Εύρος είχε αρχίσει να φυσά από της δείλης, συρίζων λυσσωδώς εις θαλάσσας και ηπειρους, συσφίγγων και περιελίσσων εγγύθεν τα κύματα, εμβάλλων δίνας και στροβιλισμούς εις το πέλαγος, πεδίον άπειρον ασπόνδου πολέμου, όπου δυσδιάκριτον ήτο το τε ορμητήριον και η κατεύθυνσις του εχθρού». (2, 501)</p>
<p>«Τρία άστρα έτρεμον άνω προς βορράν, πότε συγκρυπτόμενα, ποτέ επιφαινόμενα, έτοιμα να πέσωσιν εις το ατέρμον κράτος του Ποσειδώνος να ταφώσι, και άλλα δύο έφαινον προς μεσημβρίαν, ετοιμόσβεστα, ως λύχνοι πενιγράς καλύβης χωρικού εν ενιαυτώ αφορίας. Και τα κύματα φρίσσοντα, ορχούμενα, λυσσώντα, εθραύοντο μετά παιδικής πεισμονής κατά του βράχου, ηττώμενα αλλά μη καταβαλλόμενα, υπερήφανα ως να είχαν την συνείδησιν του ισχυροτέρου και της τελικής νίκης την πρόγνωσιν». (2, 501)</p>
<p>«Και διά τούτο εφάνη ότι το κύμα, ή ο κρυπτόμενος εν αυτώ δαίμων, είχεν εκλέξει τον βράχον εκείνον, μεμονωμένον μεταξύ δύο αμμωδών αιγιαλών, επίτηδες, διά να συντρίψη κατά των νώτων αυτού το ελαφρόν σκάφος. [...]. (2, 502)</p>
<p>«Και έν κύμα πελώριον, φουσκομένον, εωσφορικόν, πλαταγίζον, ογκούμενον, ως να είχεν εισέλθει και εκρύπτετο έσω αυτού το δαιμόνιον του μίσους, φαντάζον οιονεί υγρόν κήτος, προτείνον αφρούς αντί οδόντων λευκών, συνέλαβεν ως διά πελωρίας αρπάγης, από την πρύμνην και από την πώραν, από την τρόπιν και από τας δύο πλευράς, το μικρόν σκάφος, και φέρον το έρριπεν επί του βράχου, όπου μετά φοβερού ροιβδου και πολυκτύπου πλαταγισμού ο ασθενής φλοιός κατασυνετριβη, διά να πέση πάλιν εις τεμάχια εις τα πολλά μικρά κύματα, εις ά διελύθη εν ακαρεί το έν, το μέγα, τα οποία μετά φλοιόσβου θωπευτικού εδέχθησαν την βοράν των». (2, 502)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Ενιαύσιον θύμα»</li> </ul>
<p>«Εν τοσούτω η θαλασσία ηχώ ήκουσε τον απαίσιον αστεισμόν του γέροντος ναύτου, και από κύμα εις κύμα το μετεβίβασεν όχι εις την αντιέραν ακρογιαλιάν, εκεί όπου απλώνονται φιλοπαίγματα τα ήμερα γαλανά κύματα, αλλ' εις το κέντρον του πόντου, όπου ο βυθός ο αμέτρητος, η άβυσσος η τρομακτική· αλλ' εις την εσχατιάν του</p>



πελάγους, παρά τας ακτάς τας απορρώγας και τιτανείους, όπου δεν υπάρχει αγάπη και έλεος, αλλά μανία και φρίκη». (3, 218)

• «Αψάλτος»

«Τέλος, μετά μακράς ώρας, μέγας άνεμος τυφών μανιωδώς εφύσησεν. Εσίγησεν ο μονότονος ροίβδος της βροχής, ο βαθύς ρόχθος των κυμάτων αντήχει τώρα από τον λιμένα, και ο φρενιαστικός συριγμός των τροχαλιών, και η βάνουσος κλαγγή των αλύσεων, τας οποίας εξέσυρε κ' έπαιζεν η τρικυμία. Σιμά εις πέντε ή έξ ογκώδη σκάφη, ασφαλώς αραγμένα, ένα μικρόν κότερο, νέο σκαρί, εφαινετο να σαλεύη εις τον γνόφον τον βαθύν, ανάμεσα εις το Δασκαλειό, το βραχώδες χθαμαλόν νησιδιον, και εις τον παλαιόν Μώλον, δίπλα εις τα ρηγά, τα απλούμενα εκείθεν των εκβολών του χειμάρρου. Στιγμήν τινα, όταν ο άνεμος είχε φθάσει εις το έπακρον της λύσσης του, κρότος οξύς ηκούσθη από το κότερον, όστις εξεχώριζε και από τον ρόχθον των κυμάτων, και από τους συριγμούς των τροχαλιών. Ήτο ως κραυγή αγωνίας». (4, 72).

• «Νεκρός Ταξιδιώτης»

«Μίαν νύκτα, την προτελευταίαν του Νοεμβρίου, ημέραν του φεγγαριού, όπου ήτο φοβερά ταραχή και τρικυμία... και το μεν πρώτον κύμα εσάλευσεν εκ βάθρων, δηλ. εκ της τρόπιδος, την βάρκαν, το δεύτερον κύμα την εγένισε νερά, διά να πλέη ίσα με την επιφάνειαν της θαλάσσης, το δε τρίτον κύμα, το σφοδρότερον, την εσπλαγχνίσθη, και την έδωκεν τον τελειωτικόν κτύπον, την κατεπόντισε». (4, 344)