



Πανεπιστήμιο Κρήτης

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Φιλολογίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας

**Διπλωματική Εργασία**

---

**Αναγνώστης και πειραματικό διήγημα:  
Η αναγνωστική ανταπόκριση στο έργο του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου**

---



(Πηγή εικόνας: Underwood G. and Batt V. 1996, *Reading and Understanding*, Cambridge: Blackwell Publishers.)

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Αναστασία Νάτσινα

Συντάκτρια: Ευαγγελία Μαρία Μαζίτογλου

Ρέθυμνο 2023

---

## Πρόλογος

---

Από τη δεκαετία του 1970, η θεωρία της λογοτεχνίας έστρεψε μεταξύ άλλων το βλέμμα της στον, άνευ σημασίας, έως τότε, αναγνώστη. Η ανάγνωση έπαψε να νοείται ως μια παθητική διαδικασία πρόσληψης και απέκτησε ενεργό ρόλο στη σύνθεση του νοήματος. Σύμφωνα με τη θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης, το λογοτεχνικό έργο πραγματώνεται ως τέτοιο μέσα από την αλληλεπίδραση του κειμένου και της ανταπόκρισης του εκάστοτε αναγνώστη, όπως αυτή καθοδηγείται από το πρώτο. Ωστόσο, η ελληνική λογοτεχνική έρευνα και κριτική έχει εστιάσει ελάχιστα στον ρόλο του αναγνώστη και στις τεχνικές που επιστρατεύει ο συγγραφέας για να τον καταστήσει συν-δημιουργό του κειμένου. Μια τέτοιου τύπου μελέτη έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ειδικά για κείμενα της πρωτοπορίας, του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού, όπου ο ρόλος του αναγνώστη γίνεται πιο απαιτητικός και συχνά θεματοποιείται. Η παρούσα εργασία έχει ως αντικείμενό της την εμβάθυνση στο συγκεκριμένο ζήτημα, εξετάζοντας τον Αλκιβιάδη Γιαννόπουλο και τον ρόλο που επιφυλάσσουν στον αναγνώστη οι συλλογές διηγημάτων του, *Κεφάλια στη σειρά* (1934), *Η ηρωική περιπέτεια* (1938), *Το δάσος με τους πιθήκους* (1944), *Η τυφλόμυγα* (1962), *Επτά αστάθμητα διηγήματα* (1974) και *Η Συνέλευση* (1980). Ο Γιαννόπουλος ανήκει στον χώρο του μοντερνισμού, καθώς απορρίπτει τις συμβάσεις της μυθοπλασίας, για να εκφράσει τις σκέψεις του σε σχέση με τον εσωτερικό άνθρωπο, τον χρόνο και τη φαντασία, επηρεασμένος από τη ξένη λογοτεχνία, τον Freud και τον Bergson. Μέσα σε ένα ατέρμονο παιχνίδι αυτοαναφορικότητας μιλάει για τη συγγραφική δημιουργία και τη θέση του αναγνώστη σε αυτήν.

## Περιεχόμενα

Πρόλογος .....	2
Εισαγωγή .....	4
<i>Κεφάλια στη σειρά: ο αναγνώστης και ο παρ' ολίγον ρεαλισμός</i> .....	11
<i>Η ηρωική περιπέτεια: η σύλληψη του κειμένου και η επιβολή του εξπρεσιονισμού</i> .....	20
<i>Το δάσος με τους πιθήκους: το ξετύλιγμα μιας αλληγορίας</i> .....	30
<i>Η τυφλόμυγα: η επανάσταση της τέχνης και η αυτονόμησή της από τη ζωή</i> .....	37
<i>Επτά αστάθμητα διηγήματα: η αυτοαναφορικότητα και ο διάλογος με τον αναγνώστη</i> .....	45
<i>Η συνέλευση: ένα βήμα προς το μεταμοντέρνο</i> .....	55
Συμπεράσματα .....	65
Βιβλιογραφία.....	72

---

## Εισαγωγή

---

Η λογοτεχνική κριτική αντιμετώπιζε τον αναγνώστη ως «tabula rasa», ως έναν παθητικό δέκτη του κειμένου, μέχρι τη στιγμή που η Φαινομενολογία θεώρησε ότι το κείμενο δεν είναι ένα κλειστό σώμα, αλλά το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης δύο πόλων, του συγγραφέα και του αναγνώστη (Bhattacharjee 2014). Ένας από τους κύριους εκπροσώπους της Φαινομενολογίας είναι ο Husserl, ο οποίος «επιχειρεί να μας διασφαλίσει ένα σταθερό και αιώνιο πεδίο γνώσης, απομονωμένο από κάθε πολιτισμική, ιστορική, κοινωνική και υπαρξιακή διακύμανση» (Selden 2013:409). Στον αντίποδα της άχρονης στάσης του Husserl τοποθετείται ο μαθητής του, Martin Heidegger, του οποίου το έργο στηρίζεται στη σχέση των υποκειμένων με τον κόσμο που τα περιβάλλει. Θεωρεί ότι είμαστε συνδεδεμένοι με τους άλλους και τον υλικό κόσμο, όπως συμβαίνει και με τη λογοτεχνία, την οποία εξετάζει πάντα σε σχέση με τον χρόνο (Ηγκλετον 1996:105-108).

Ο Husserl υποστηρίζει ότι το νόημα του κειμένου είναι πάντα ένα και ταυτόσημο με αυτό που έχει ο συγγραφέας στο μυαλό του. Την άποψη αυτή συμπληρώνει ο E. D. Hirsch Jr., διαχωρίζοντας το νόημα, το οποίο θεωρεί και εκείνος αναλλοίωτο και το ταυτίζει με τη συγγραφική πρόθεση, από τη σημασία, επισημαίνοντας ότι η δεύτερη δεν είναι παγιωμένη, αλλά ενδέχεται να λάβει πολλές εκδοχές. Τις θέσεις αυτές αναιρεί ο Hans-Georg Gadamer, όταν διακηρύττει ότι το νόημα δεν εξαντλείται στις προθέσεις του συγγραφέα, αλλά ότι κάθε ανάγνωση και κάθε αναγνώστης δύναται να δώσει ένα νέο νόημα στο έργο (Ηγκλετον 1996:112-117).

Με τη θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης ασχολήθηκε κι ο Roman Ingarden. Αρχικά, θεωρεί ότι τα λογοτεχνικά έργα τέχνης δεν ανήκουν ούτε στα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου, όπως τα θρανία, τα βιβλία, τα μολύβια, αλλά ούτε και σε αυτά του ιδεατού κόσμου, όπως οι κύκλοι, τα τετράγωνα ή κάθε άλλο από τα αφηρημένα ονόματα που δεν έχει εμπειρική ύπαρξη και είναι αμετάβλητο. Τα λογοτεχνικά κείμενα δεν έχουν εμπειρική ύπαρξη, αλλά δεν ανήκουν και στον χώρο των ιδεατών αντικειμένων, καθώς διαφέρουν από ανάγνωση σε ανάγνωση. Αντίθετα, ο μελετητής θεωρεί ότι πηγάζουν από τη συγγραφική σκέψη, αλλά η ολοκλήρωσή τους

συνεχίζεται έξω από αυτήν, στα ιδεατά νοήματα που θα προκύψουν από την ανάγνωση των λεκτικών σημάτων του κειμένου.

Από το έργο του Ingarden αξίζει να γίνει αναφορά σε αυτά που όρισε ως στρώματα ή επίπεδα του λογοτεχνικού έργου. Στο πρώτο στρώμα τοποθετείται η «πρώτη ύλη» της λογοτεχνίας, δηλαδή οι «λεκτικοί φθόγγοι» και οι «φωνητικοί σχηματισμοί». Στο δεύτερο, το οποίο είναι και το σημαντικότερο, περιέχονται όλες οι «μονάδες σημασίας», λέξεις ή προτάσεις οι οποίες αποτελούν τον σκελετό του κειμένου, καθορίζουν τα υπόλοιπα στρώματα και δίνουν νόημα σε αυτά. Στο τρίτο τοποθετεί αυτό που αποκαλεί «σηματοποιημένες όψεις», τη σχηματική δομή κάθε συγκεκριμένης όψης. Πιο συγκεκριμένα, κάθε αντικείμενο υπάρχει ανεξάρτητα από το υποκείμενο –την ανθρώπινη διάνοια. Η συγκεκριμένη όψη είναι η εμπειρία που συλλαμβάνει το υποκείμενο για το υπαρκτό αντικείμενο, η οποία μπορεί να διαφέρει ανάλογα με την οπτική γωνία ή την απόσταση από την οποία το παρακολουθεί. «Οι σηματοποιημένες όψεις είναι εκείνες που προσδίδουν στις συγκεκριμένες όψεις, την υποδομή που παραμένει αμετάβλητη κατά την εμπειρία ενός αντικειμένου. [...] Στο λογοτεχνικό έργο εμφανίζονται μόνο σηματοποιημένες όψεις [...] και βασίζονται στην κατάσταση των πραγμάτων που προβάλλεται από τις προτάσεις του λογοτεχνικού έργου» (Selden 2013<sup>3</sup>:415). Καθοδηγούμενος από το τρίτο στρώμα ο αναγνώστης κατασκευάζει το τέταρτο, στο οποίο υπάρχουν τα αναπαριστώμενα αντικείμενα και όλα όσα οπτικοποιεί το λογοτεχνικό έργο, τα οποία μοιάζουν με τα πραγματικά, αλλά δεν είναι, αφού δεν έχουν ανεξάρτητη ύπαρξη. Τα στρώματα αυτά δημιουργούν έναν σκελετό τον οποίο ο αναγνώστης καλείται να συναρμολογήσει. Ένα πραγματικό αντικείμενο είναι πλήρως προσδιορισμένο, δηλαδή έχει μια απόλυτα συγκεκριμένη όψη. Ένα αντικείμενο όμως σ' ένα έργο πόσο καλά προσδιορισμένο είναι; Πάντα θα υπάρχουν απροσδιόριστα σημεία στη σηματοποιημένη όψη του που ο αναγνώστης θα πρέπει να συμπληρώσει (Selden 2013<sup>3</sup>:413-415).

Ωστόσο, η λογοτεχνική θεωρία στρέφεται συστηματικά στη διερεύνηση της πρόσληψης και της ανάγνωσης με τη θεωρία της πρόσληψης και τη Σχολή της Κωνσταντίας. Η θεωρία της πρόσληψης είναι η κατεύθυνση που δημιουργήθηκε από το Πανεπιστήμιο της Κωνσταντίας στη Δυτική Γερμανία τη δεκαετία του 1970, με βασικούς εκπροσώπους τον Hans Robert Jauss και τον Wolfgang Iser. Βασικό μέλημα του πρώτου ήταν να ορίσει έναν ορίζοντα προσδοκιών με βάση τον οποίο ο αναγνώστης διαβάζει το κείμενο, αλλά και να προτείνει τρόπους ώστε ο ορίζοντας να δομηθεί πάνω σε αντικειμενικά κριτήρια. Ο Jauss επιχειρεί τη μετατόπιση του

ενδιαφέροντος από τους συγγραφείς και τα κείμενα στην πρόσληψη, στην ανάγνωση, στον αναγνώστη και τα προηγούμενα αναγνώσματά του. Πρεσβεύει ότι η ερμηνεία που δόθηκε από τους πρώτους αναγνώστες ενός έργου δεν πρέπει να χάνεται, αλλά να συμπορεύεται με τις επόμενες, υποστηρίζοντας ότι «η ιστορική σημασία προϋποθέτει την αισθητική αξία και αντίστροφα» (Selden 2013<sup>3</sup>:445-455).

Τόσο ο Jauss όσο και ο Iser φέρνουν στο προσκήνιο τον αναγνώστη. Ωστόσο, ο πρώτος ασχολείται κυρίως με τον ιστορικό και κοινωνικό χαρακτήρα της ανάγνωσης, ενώ ο δεύτερος μελετά το κείμενο μεμονωμένο, διερευνώντας την αλληλεπίδρασή του με τους αναγνώστες (Selden 2013<sup>3</sup>:456). Ο Iser στο έργο του *The Act of Reading* (1980) μελετάει τη θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης, επισημαίνοντας ότι το νόημα δεν είναι μια δοσμένη πραγματικότητα, αλλά είναι κάτι που πρέπει να δημιουργηθεί στο μυαλό του αναγνώστη –είναι το αποτέλεσμα της αντίδρασης ανάμεσα στα γλωσσικά σημάδια του κειμένου και στις δράσεις κατανόησης του αναγνώστη. Για να αποτυπώσει με σαφήνεια τη συλλογιστική πορεία που ακολούθησε, παρομοιάζει τη σχέση αναγνώστη-συγγραφέα με τη σχέση των συνδαιτυμόνων σε ένα πικνίκ: ο συγγραφέας θα φέρει τις λέξεις και ο αναγνώστης το νόημα.

Η επικοινωνία για την οποία γίνεται λόγος στη λογοτεχνία δεν είναι η πρόσωπο με πρόσωπο επαφή, αλλά η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο φανερό και στο σιωπηλό. Το έργο είναι γεμάτο από κενά, από σημεία απροσδιοριστίας, τα οποία ο αναγνώστης καλείται να καλύψει. Κάθε πραγματικό αντικείμενο είναι απόλυτα προσδιορισμένο. Αντιθέτως, τα αναπαριστώμενα αντικείμενα ενός λογοτεχνικού έργου «δεν υπάρχουν αυτόνομα, αλλά μάλλον προβάλλονται αποβλεπτικά από νοηματικές μονάδες και όψεις. Υπό αυτή τη μορφή διατηρούν έναν βαθμό απροσδιοριστίας που δεν εντοπίζεται στα πραγματικά αντικείμενα» (Selden 2013<sup>3</sup>: 418).

Αυτό που αναφέρει ο Iser (1980: 60) είναι ότι ο αναγνώστης οφείλει να αναλύσει το απροσδιόριστο καθοδηγούμενος από τα φανερά σημεία του έργου, ανακαλύπτοντας τον κώδικα κάτω από το κείμενο. Ο κώδικας αυτός συντίθεται από τα νέα δεδομένα και τους στόχους που θέτει κάθε πρόταση, επιβεβαιώνοντας ή απορρίπτοντας τις προηγούμενες προσδοκίες, αναμνήσεις και αντιλήψεις του αναγνώστη και, παράλληλα, δημιουργώντας καινούργιες. Συνεπώς, η αναγνωστική πορεία μετατρέπεται σε ένα συνεχόμενο παιχνίδι ανάμεσα στις νέες προσδοκίες που γεννά το κείμενο και στις προηγούμενες αναμνήσεις και εντυπώσεις του αναγνώστη. Η συνθετική αυτή δραστηριότητα καθιστά ικανό τον αποδέκτη του έργου να «μεταφράσει» και να «μεταφέρει» το κείμενο στον δικό του μυαλό.

Απέναντι στον γερμανό ορθολογιστή θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε την αναγνωστική προσέγγιση του γάλλου ηδονιστή Roland Barthes και τη θεωρία της πρόσληψης στις ΗΠΑ όπως εκπροσωπείται κατεξοχήν από τον Stanley Fish. Αρχικά, ο Barthes (1973:104) εστιάζει στο μοντερνιστικό κείμενο και ταυτίζει την αναγνωστική πράξη με την απόλαυση και την ηδονή. Παρομοιάζει το κείμενο με ένα ύφασμα το οποίο συνεχώς ξηλώνεται και υφαίνεται ξανά, θεωρώντας τον αναγνώστη και τον συγγραφέα ισοδύναμους παίκτες στην αδιάκοπη διάπλεξη του λογοτεχνικού έργου.

Από την άλλη πλευρά, ο Stanley Fish (1970) αντικρούει τη θεωρία του Iser για τη φύση των κενών και για την πρόθεση του συγγραφέα να τα τοποθετήσει για να καταστήσει δυνατό τον διάλογό του με τον αναγνώστη. Ο Iser υποστηρίζει ότι τα κενά είναι μέρος του λογοτεχνικού έργου και η ύπαρξή τους είναι ανεξάρτητη από τον αποδέκτη τους. Στο σημείο αυτό αντιτίθεται ο Fish λέγοντας ότι στο κείμενο τίποτα δεν είναι στατικό και ακίνητο. Όλα τα στοιχεία του είναι ενεργά και αλληλεπιδρούν με τον αναγνώστη. Αποδέχεται και ο ίδιος ότι λέξεις ή σημεία προϋπάρχουν της αναγνωστικής ανταπόκρισης, αλλά είναι απλώς «δεδομένα» τα οποία στερούνται νοήματος. Το νόημα δίνεται σε αυτά από τον αναγνώστη (Selden 2013:472). Ωστόσο, κοινό σημείο και για τους τρεις αποτελεί η πεποίθησή τους ότι ο αναγνώστης είναι συν-δημιουργός του έργου.

Οφείλω εδώ να επισημάνω ότι ιδιαίτερα βοηθητική για την παρούσα εργασία ήταν η θεωρία του Iser αναφορικά με τις προσδοκίες που δημιουργούνται στον αναγνώστη και πώς το κείμενο επιλέγει να τις δικαιώσει ή να τις ματαιώσει—ωστόσο, ο Iser (1980: 116) τονίζει ότι έργο του αναγνώστη μέσα από αυτήν την πορεία σύνθεσης και ανακατασκευής είναι να φτάσει στην ψευδαίσθηση μίας πραγματικότητας, ενώ μέσα από τη μελέτη που ακολουθεί θα γίνει φανερό ότι το συγγραφικό έργο του Γιαννόπουλου αποδεικνύει ότι η ανακάλυψη της ουσίας και της μίας και μοναδικής αλήθειας είναι αδύνατη. Επιπροσθέτως, έχω τη γνώμη ότι οι πιο σχετικιστικές προσεγγίσεις των Barthes και Fish δεν διευκολύνουν ιδιαίτερα να διαφανεί η ιδιαιτερότητα των επιλογών του Γιαννόπουλου μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας της λογοτεχνίας.

Όπως αναφέρθηκε και στον πρόλογο, η εργασία έχει ως στόχο την αναζήτηση των στρατηγικών που καθοδηγούν την αναγνωστική ανταπόκριση στο διηγηματογραφικό έργο του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου. Για να γίνει αυτό, κρίνω σκόπιμο να εστιάσω στα ιδιαίτερα μορφικά και δομικά στοιχεία του διηγήματος, τα οποία κατευθύνουν τον αναγνώστη.

Αρχικά, οφείλω να τονίσω ότι η κατανόηση ενός λογοτεχνικού έργου είναι άμεσα συνδεδεμένη με την αναπαράστασή του στη μνήμη και κυρίως στη βραχυπρόθεσμη μνήμη με τις περιορισμένες δυνατότητές της. Λόγω των περιορισμών που εκείνη θέτει, η περιδιάβαση σε ένα κείμενο είναι σε έναν βαθμό μια διαδικασία αφαίρεσης. Δεν θυμόμαστε το ίδιο το έργο αλλά το προϊόν που έχουμε δημιουργήσει μέσα από τις αφαιρέσεις που πραγματοποιήσαμε. Τι διαφορετικό συμβαίνει όμως με το διήγημα;

Τα διηγήματα έχουν υβριδική μορφή, με στοιχεία από το μυθιστόρημα και το ποίημα. Όπως το μυθιστόρημα, έχουν αφηγηματικά στοιχεία επιτρέποντας στον αναγνώστη να δημιουργήσει σχήματα και να τα εποπτεύσει συνολικά, ενώ όπως το ποίημα, είναι σύντομα και δίνουν επίσης τη δυνατότητα για κατά λέξη ανάγνωση (Brown 1989: 217-227). Τα χαρακτηριστικά τους αυτά επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τη δημιουργία και την πρόσληψη με ποικίλους τρόπους. Πρώτο, το γεγονός ότι κανένα σημείο του κειμένου (η αρχή ή το τέλος του, φερειπείν) δεν είναι μακριά από το εκάστοτε σημείο ανάγνωσης, δίνει την αίσθηση ότι ο αναγνώστης έχει καλύτερη εποπτεία του έργου. Δεύτερο, η σύντομη έκτασή του παρέχει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να ξαναδιαβάσει πιο εύκολα το έργο και να έχει πρόσβαση στις λεπτομέρειες (Brown 1989: 217-227) και να δώσει ιδιαίτερο βάρος σε κάθε στοιχείο του κειμένου μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του. Τρίτο, υπάρχει μια τάση να χρησιμοποιούνται στο διήγημα θέματα οικεία στον αναγνώστη, καθώς η μικρή φόρμα δεν προσφέρει τον απαραίτητο χώρο για να αναλύσει κανείς και να εξοικειώσει το αναγνωστικό κοινό με εντελώς άγνωστα στοιχεία –εφόσον συμβεί αυτό, όπως στα διηγήματα επιστημονικής φαντασίας λ.χ., το νέο, άγνωστο πλαίσιο δίνεται με τις πιο αδρές γραμμές.

Τελικά, το πιο καθοριστικό μορφικό στοιχείο του διηγήματος είναι η έκταση. Είναι εκείνη η οποία απαιτεί από τον συγγραφέα να εκμεταλλευτεί κάθε γλωσσικό σημείο, δημιουργώντας μια σιωπηλή συζήτηση ανάμεσα στον ίδιο και τον αναγνώστη. Η συντομία των ιστοριών λειτουργεί ως κίνητρο και σημείο ένωσης και αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον συγγραφέα, τον αποδέκτη και το κείμενο (Pasco 1993:445-450).

Η μελέτη που ακολουθεί στοχεύει στην ανάδειξη των παραπάνω μορφικών στοιχείων του διηγήματος, στην ανίχνευση του ρόλου τους στην αναγνωστική ανταπόκριση και στον ιδιαίτερο, καινοτόμο τρόπο με τον οποίο αξιοποιούνται από τον Αλκιβιάδη Γιαννόπουλο.



Ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος (1896-1981) εμφανίστηκε στην ελληνική λογοτεχνία το 1932, έντονα επηρεασμένος από τον φουτουρισμό και τον κύριο εκπρόσωπό του, Fillippo Tommaso Marinetti με τον οποίο είχε και προσωπική σχέση, αλλά και από τον Luigi Pirandello. Εντάσσεται στην ανανεωτική γενιά του '30 και συγκεκριμένα στη Σχολή της Θεσσαλονίκης. Η γραφή του χαρακτηρίζεται από ποιητικές εξάρσεις, μοντέρνα δομή, ειρωνεία, λυρική διάθεση και φιλοσοφικό τόνο. Διαπλέκει την πρόζα με τον ποιητικό και θεατρικό λόγο. Στα έργα του γίνεται φανερή η προσπάθειά του να δραπετεύσει από την πραγματικότητα και να βρει καταφύγιο στο όνειρο. Πρόκειται για μια αντιρρεαλιστική γραφή με κυρίαρχο τον υπαρξιακό προβληματισμό. Η νεωτερικότητά του απορρέει μερικώς από το διάστημα που ζούσε στην Ιταλία, αλλά κυρίως εμπνέεται από τις καλλιτεχνικές συναναστροφές του στη Θεσσαλονίκη, από τους πιραντελλικούς ήρωες, από την ποίηση του Καρυωτάκη και από το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* (Κεχαγιά-Λυπουρλή 2003:18-22).

Το έργο του αποτελεί το κατάλληλο υλικό για την εξέταση της σχέσης αναγνώστη-συγγραφέα, καθώς ο Γιαννόπουλος, πέρα από τον ιδιότυπο προσανατολισμό των διηγημάτων του, ο οποίος δυσχεραίνει την ερμηνεία και την πορεία της ανάγνωσης, ενδιαφέρεται για τον αναγνώστη του και για τον τρόπο με τον οποίο θα τον μυήσει στο έργο του. Η κριτική, η οποία τον αποδέχτηκε σχεδόν εξ αρχής και αναγνώρισε το συγγραφικό ταλέντο του, διέκρινε την πρόθεσή του να καθοδηγήσει τον αποδέκτη του έργου του (Σαχίνης 1948), τόνισε ότι το έργο του γίνεται αντιληπτό μετά τη δεύτερη ανάγνωση (Χατζίνης 1975), ενώ προειδοποίησε τους επικείμενους αναγνώστες ότι «η παρακολούθηση των διηγημάτων του προϋποθέτει προσπάθεια που δεν είναι διατεθειμένος ο απλός φιλαναγνώστης να κάνει» (Βαρίκας 1963). Ο αναγνώστης γίνεται αντικείμενο μελέτης αλλά και διαμόρφωσης για τον Γιαννόπουλο, ενώ η πορεία της ανάγνωσης και της συγγραφής θεματοποιούνται στο έργο του.

Η μελέτη ανιχνεύει το πώς ο διηγηματογράφος αποπειράται να εξοικειώσει τον αναγνώστη του με το πρωτοποριακό κείμενο, προσφέροντας μια νέα οπτική στη σχέση του συγγραφέα με το αναγνωστικό κοινό. Επιχειρεί να αναδείξει τις στρατηγικές που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να ενεργοποιήσει την ανταπόκριση του αναγνώστη, τον τρόπο με τον οποίο ανακατευθύνει τη σκέψη του, ανατρέπει τις προσδοκίες του, αλλά και το πώς ο ίδιος μεταπηδά από τον χώρο της μυθοπλασίας σ' εκείνον της αναγνωστικής πραγματικότητας.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα εξετασθεί κάθε συλλογή μεμονωμένα με χρονολογική σειρά λαμβάνοντας ως άξονες της έρευνας τα ζητήματα που τέθηκαν

προηγουμένως –πώς τα στοιχεία του διηγήματος επηρεάζουν την αναγνωστική ανταπόκριση και πώς γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης από τον συγγραφέα, ποιες τεχνικές χρησιμοποιεί ο δημιουργός για να ενεργοποιήσει τον αναγνώστη, ποιον ρόλο δίνει σε εκείνον και πώς συνυφαίνει τον χώρο της τέχνης με εκείνον της ζωής. Ακόμη, η εργασία θέτει ως στόχο της την ανίχνευση των σημείων που διαφοροποιούνται με το πέρασμα του χρόνου και τον λόγο για τον οποίο εντοπίζονται οι συγκεκριμένες διαφοροποιήσεις τόσο σε επίπεδο περιεχομένου όσο και σε επίπεδο τεχνικής. Τέλος, θα δοθούν τα συμπεράσματα στα οποία θα επιχειρήσω να συνθέσω ένα σχήμα –αν αυτό είναι δυνατόν–, συνθέτοντας όλες τις διαπιστώσεις που θα έχουν προηγηθεί, για το πώς ο διηγηματογράφος μεταχειρίζεται τον αναγνώστη του και ποια θέση επιφυλάσσει σε αυτόν από την πρώτη μέχρι την τελευταία συλλογή του.

---

## Κεφάλια στη σειρά: ο αναγνώστης και ο παρ' ολίγον ρεαλισμός

---

Ένα από τα αφηγηρικά κείμενα του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου, είναι το «Κεφάλια στη σειρά». Κεντρικός ήρωας του διηγήματος είναι ο Ανδρόνικος Τάδε. Ο χαρακτήρας, περνώντας τυχαία από τη βιτρίνα ενός βιβλιοπωλείου, αποφασίζει να αγοράσει ένα βιβλίο με τίτλο *ΚΕΦΑΛΙΑ ΣΤΗ ΣΕΙΡΑ*, κρίνοντας ότι πρόκειται για μυθιστόρημα. Πέντε λεπτά αργότερα γίνεται θύμα ενός «παραζαλισμένου» οδηγού και μένει για μέρες αναίσθητος στο δωμάτιο ενός νοσοκομείου. Ανακτώντας τις αισθήσεις του, συνειδητοποιεί ότι οι εφημερίδες γράφουν για εκείνον, σχολιάζοντας τον ιδιότροπο χαρακτήρα του και την ολότελα χαμένη στον κόσμο του πνεύματος φύση του –μάρτυρας αυτών ήταν το περισπούδαστο βιβλίο με γνωμικά και ρητά αρχαίων και σύγχρονων φιλοσόφων που βρέθηκε στα χέρια του. Με παράδοξη φυσικότητα ο Ανδρόνικος αποδέχεται τη νέα ταυτότητά του, εγκαταλείπει την εργασία και τη «μπέμπα» του, για να πάρει το ύφος σοφού που οι άλλοι του ζήτησαν.

Ο συγγραφέας, έχοντας δεχθεί σαφείς επιρροές από τον Luigi Pirandello, ενσαρκώνει μέσω του λογοτεχνικού χαρακτήρα του το ζήτημα της πολυπρισματικής ταυτότητας του ατόμου. Ο λογοτέχνης επιχειρεί να παραστήσει τη ρευστότητα της ταυτότητας, μετατρέποντας τον ήρώα του σε «χαμαιλέοντα» έτοιμο να προσαρμοστεί σε κάθε εικόνα που η κοινωνία θα κατασκευάσει για εκείνον: Από άνθρωπος που διάβαζε εφημερίδες και περιοδικά του συρμού, ο Ανδρόνικος μετατρέπεται σε πρόσωπο της διανόησης. Ο ήρωας του αφηγήματος παρουσιάζεται ως ανδρείκελο, υποταγμένο στα «θέλω» της κοινωνίας: «Ζήτησε να διασκεδάσει, μόνον. Τέτοια φαντάστηκαν, τέτοια όφειλε να τους προσφέρει. Τον έφτιαξαν σοφό; Πήρε ύφος σοφού» (Γιαννόπουλος 1971: 15), ενώ παράλληλα αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο κόσμους, σε εκείνον της καθημερινότητας που είχε πριν το ατύχημα και στον κόσμο της εσωτερικής αναζήτησης. Τα αναγνώσματά του –ακόμη κι αν ως αναγνώστης παρουσιάζεται σαν καρικατούρα– του προκαλούν σκέψεις και ερωτήματα που τον οδηγούν σε ένα εφιαλτικό τέλμα. Εγκλωβισμένος σε έναν κόσμο στον οποίο δεν έχει θέση, ο Ανδρόνικος αποτελεί μία χάρτινη φιγούρα χωρίς υπόσταση, η οποία ορίζει τον ρόλο του αναγνώστη: να της προσδώσει υλικό βάρος (Καραντώνης 1981:99-102).

Ένα ακόμη στοιχείο που καθιστά σύνθετη την πορεία της ανάγνωσης είναι η φυσικότητα με την οποία παρουσιάζεται η παραδοξότητα του διηγήματος. Η μεταμόρφωση του ήρωα από ένα καθημερινό πρόσωπο σε επιφανή και διάσημο λόγιο σε διάστημα λίγων ημερών αποτυπώνεται ως κάτι συνηθισμένο. Ο ίδιος ο ήρωας απλώς δέχεται την κατάσταση: «Όταν ο Ανδρόνικος λυτρώθηκε απ' την αναγκαστική ακινησία, είχε πια υποκύψει στη νέα του "θέληση"...» (Γιαννόπουλος 1971: 12). Πρόκειται για μια πορεία μεταστροφής που ανατρέπει κάθε ρεαλιστική προσδοκία. Τα σημεία απροσδιοριστίας που τίθενται στην αρχή του κειμένου αφορούν την εξέλιξη της έκβασης του ατυχήματος και όχι την εξέλιξη μιας διαμορφωτικής εμπειρίας για τον ήρωα, πολύ περισσότερο μιας τόσο απότομης μεταστροφής. Ο αναγνώστης βρίσκεται απροετοίμαστος απέναντι στην έκβαση της πλοκής που αναδεικνύει τον ήρωα σχεδόν σε 'χάρτινο', πολύ κοντά στους πιραντελικούς ήρωες που ανατρέπουν κάθε ρεαλιστική προσδοκία. Η ανάγνωση του κειμένου επιβάλλει την τριβή του αναγνώστη με τη διεθνή λογοτεχνία και τον φιλοσοφικό στοχασμό.

Βέβαια, τα σχόλια του αφηγητή λειτουργούν ως εργαλεία για τον αναγνώστη στον χιμαιρικό κόσμο της μυθοπλασίας, αφού καθιστούν σαφές το φιλοσοφικό μοτίβο πάνω στο οποίο δομείται η αλληγορία: «Σκέφτηκε επίμονα κι οραματίστηκε τον νέον εαυτόν του, γοητευμένο από την εντύπωση που έδινε στους άλλους. Θέλοντας και μη αντίκριζε αλήθειες που ίσως υποφώσκανε. Συνάμα αποκτούσε το συναίσθημα πως ο καθένας δεν είναι εκείνος που νομίζει πως είναι, αλλά όπως φαίνεται στους γύρω συνανθρώπους» (Γιαννόπουλος 1971: 11). Ο συγγραφέας, μέσα σε ένα μετασυμβολιστικό-αλληγορικό πλαίσιο, συζητάει την έννοια της πολλαπλότητας της ταυτότητας, την κοινωνικά κατασκευασμένη φύση της και την υποκειμενική δόμηση της πραγματικότητας –αν αυτή όντως υπάρχει. Κατ' αυτόν τον τρόπο καθοδηγεί τον αναγνώστη στην πρόσληψη της ιστορίας και αίρει σε έναν βαθμό την εντύπωση της παραδοξότητας και την όποια τυχόν δυσαρέσκεια προκύπτει από την ανατροπή των αναγνωστικών προσδοκιών.

Η πεποίθηση αυτή του συγγραφέα, ότι δηλαδή ο κόσμος διέπεται από αποσπασματικότητα και υποκειμενικότητα, γίνεται φανερή μέσα από το ανοιχτό τέλος του διηγήματος: «Η ιστορία αυτή θα μπορούσε να είχε γραφτεί κι αλλιώς. Ζήτημα φαντασίας... Είμαστε, –αλήθεια– τόσοι και τόσοι, οι Ανδρόνικοι...» (Γιαννόπουλος 1971: 16). Ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος δίνει μόνο κάποιες αδρές γραμμές της ιστορίας –τις ίδιες που θεωρεί ότι έχει και η πραγματικότητα– αφήνοντας τον αναγνώστη να χτίσει το διήγημα, όπως κατασκευάζει τη δική του πραγματικότητα. Ο αποδέκτης του

έργου του δεν καλείται να κατανοήσει απλώς όσα ο συγγραφέας έχει να πει, αλλά καλείται να τα συνδέσει με το δικό του βίωμα προκειμένου να νοηματοδοτήσει την ιστορία καθώς και να αποδεχτεί τη λογοτεχνική της παραδοξότητα.

Όπως και στο πρώτο διήγημα, θέμα των αφηγημάτων «Συμβολή στο ναυτικό δίκαιο», «Χρονικά του Ψελλού-Τόμος τρίτος», «Ταξίδι στα Κύθηρα» και «Ανωμαλία» αποτελεί το κυνηγητό μιας άπιαστης χίμαιρας, τα προσωπεία που φορούν οι άνθρωποι και η ανάγκη τους για ολοκλήρωση. Ο αναγνώστης οφείλει να συμπληρώσει την υπόσταση των αδρά σκιτσαρισμένων ηρώων και να βιώσει τη ματαιότητα της ζωής τους. Ωστόσο, ο αφηγητής παρεμβαίνει με παρενθέσεις είτε δίνοντας σκηνοθετικές οδηγίες είτε παρέχοντας φιλοσοφικούς στοχασμούς, θεματοποιώντας αλλά και καθοδηγώντας την αναγνωστική ανταπόκριση. Το κλείσιμο του πρώτου και του δεύτερου έργου εντείνει τον φιλοσοφικό χαρακτήρα και τον διδακτισμό τους, ενώ ο αναγνώστης συνειδητοποιεί ότι η ειρωνεία με την οποία ο αφηγητής δόμησε τα διηγήματα μετατρέπεται σταδιακά σε μια σιωπηλή πίκρα για τη ζωή (Κεχαγιά 1992: 103): «Κοντολογίς όλοι κάτι περίμεναν. Και είναι γνωστό πως ο καθένας, περιμένοντας, ζει με τον εαυτό του...» (Γιαννόπουλος 1971: 26)-«Όταν στο τέλος θα τα έδινε πια όλα, θα του έμεναν έτσι ή αλλιώς στραμμένα κατά πρόσωπο τα δάχτυλα ανοιχτά.» (Γιαννόπουλος 1971: 110).

Τα διηγήματα αυτά αποτελούν αλληγορίες μέσα από τις οποίες ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή με υπαρξιακά ζητήματα. Αντιμετωπίζει ήρωες χωρίς «καταγωγή» που πολεμάνε να οριστούν μέσα από τις πράξεις τους και να βρουν τον ρόλο τους στην κοινωνία. Έργο της αναγνωστικής ανταπόκρισης είναι να δώσει υπόσταση στους ήρωες και να αντιληφθεί τον λόγο για τον οποίο η προσπάθειά τους αποτυγχάνει κάθε φορά.

Στο διήγημα «Τρία κορίτσια σε μια μικρή πόλη», γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο, συναντάται έντονο το στοιχείο του συνειρμικού λόγου και των παρεκβάσεων. Ο αναγνώστης δεν αντιλαμβάνεται την εξωτερική πραγματικότητα, αλλά βυθίζεται στις ασύνδετες σκέψεις του αφηγητή, ενώ τα πρόσωπα αποτελούν και πάλι δισδιάστατες μορφές που αδυνατούν να ολοκληρωθούν. Από την άλλη πλευρά, το κείμενο έχει ρητές διακειμενικές αναφορές, οι οποίες υποβοηθούν το αναγνωστικό εγχείρημα. Συγκεκριμένα, γίνεται λόγος για τον Καρυωτάκη –η αναφορά του ονόματός του καλεί τον αναγνώστη να συνδέσει τη μοναξιά των ηρώων με την καρυωτακική μελαγχολία– και για τις διάφορες μυθολογικές μορφές του Πρωτέα, οι οποίες ενδεχομένως ανταποκρίνονται στα προσωπεία που μπορεί να φορέσει ένας άνθρωπος, αλλά και στις ποικίλες εικόνες που ενδέχεται να σχηματίσουν οι άλλοι για αυτόν. Οι αναφορές αυτές

λειτουργούν ως σταθμοί στο μυαλό του αναγνώστη, καθώς παύει να σκέφτεται το κείμενο ως ένα κλειστό σώμα, αλλά το αντιμετωπίζει ως το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης διαφορετικών έργων, ενώ ταυτόχρονα έρχεται σε επαφή με τον συγγραφέα και τα αναγνώσματά του. Φυσικά, το διακείμενο λαμβάνει νέα μορφή, καθώς ο συγγραφέας το τοποθετεί σε νέα συμφραζόμενα και το εμπλουτίζει με νέες σηματοδοτήσεις. Ο συνδυασμός του κειμένου και του διακείμενου πυροδοτεί την αναγνωστική ανταπόκριση, καθώς το ξένο σώμα εξάπτει τη φαντασία του αναγνώστη, ο οποίος επιχειρεί να βρει τις συνδέσεις και τις διαφορές (Papargyriou 2011: 58-59).

Στο διήγημα «Ο κλέφτης» ο ήρωας εξομολογείται τη ματαιότητα της ζωής του. Ζει σε ένα μικρό δωμάτιο, ενώ στο διπλανό δωμάτιο κοιμάται ο δανειστής του, ο οποίος του θυμίζει συνεχώς την παρουσία του μέσα από το ρυθμικό ροχαλητό του. Ο αφηγητής πραγματώνει ποικίλες υποθετικές αποδράσεις, οραματιζόμενος τον εαυτό του ως κλέφτη έτοιμο να κλέψει τη ζωή του και να την οδηγήσει στη λύτρωση. Ωστόσο, την ύστατη στιγμή ο ήρωας ακούει βήματα κάτω από το παράθυρό του και, όντας πεπεισμένος ότι πρόκειται για κάποιον άγρυπνο φύλακα, επιστρέφει γρήγορα στο κρεβάτι του.

Το διήγημα εμφανίζει καταβολές της καφκικής αλληγορίας και του παραλόγου, ενώ παράλληλα ενσωματώνει υπαρξιακές ανησυχίες. Ο αναγνώστης καλείται να βιώσει το ψυχικό τέλμα του ήρωα συνδέοντας το ανάγνωσμα με την καφκική *Δίκη*, να παρασυρθεί από το ονειρικό ταξίδι και να αισθανθεί μια αμβλυμένη αντίληψη του χρόνου βάσει των μοντερνιστικών κανόνων. Έργο του είναι να απαντήσει στα ερωτήματα, να συλλάβει τους λόγους που ο ήρωας ματαιοπονεί και αδυνατεί να βρει τη λύτρωση, έχοντας ως γνώμονά του την ενοχική φύση του ατόμου, το αλλόκοτο που δεσπόζει στον κόσμο και παράλληλα τη μηδαμινότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα στο κείμενο («Και η μεγάλη πόλη είναι ένας κόκκος τόσος δα, αφάνταστα τόση δα στη γη... Και η γη άλλος κόκκος στο στερέωμα και τα λοιπά και τα λοιπά...», Γιαννόπουλος 1971: 50). Το διήγημα, προβάλλοντας τα κενά της αφήγησης –κενά στον χρόνο, στη λογική της ιστορίας και στη χαρακτηρισολογία– χρησιμοποιεί την ανάγκη του αναγνώστη να τα συμπληρώσει, ώστε να ενισχύσει εντέλει τη συνειδητοποίηση της έλλειψης νοήματος.

Τα επόμενα διηγήματα για τα οποία θα γίνει λόγος θίγουν καλλιτεχνικά ζητήματα, επιχειρώντας να ορίσουν έμμεσα τον όρο τέχνη και καλλιτεχνικό δημιούργημα.

«Ο άγνωστος» αποτελεί το τρίτο διήγημα της συλλογής και το πρώτο σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο δίνει μια πιο χαλαρή δομή στην ιστορία, ενσωματώνει περισσότερες παρεκβάσεις, μονολόγους και ασυνέχειες, τις οποίες ο αναγνώστης καλείται να ενώσει και να αποκωδικοποιήσει, καθώς έρχεται σε επαφή με έναν λόγο πιο ποιητικό και στοχαστικό. Ο αφηγητής περιγράφει την εντύπωση που του προκάλεσε κάποιος άγνωστος, τις εικασίες που έκανε για την ταυτότητά του και εντέλει την αποκάλυψη της πραγματικής ιδιότητάς του: Ο άγνωστος είναι μοντέλο για κάποιον γλύπτη για τον οποίο ενσαρκώνει το «Πνεύμα του πολέμου».

Η φιγούρα του αγνώστου εμφανίζεται σαν σκιά στο κείμενο, λαμβάνοντας τρεις υποστάσεις. Η πρώτη σχετίζεται με το πώς βλέπει ο ίδιος τον εαυτό του, η δεύτερη με την εικόνα που έχει ο γλύπτης για αυτόν και η τρίτη με το πώς τον βλέπουν οι άλλοι, δηλαδή στη συγκεκριμένη περίπτωση ο αφηγητής –το τρίτο προσωπείο μπορεί να λάβει άπειρες εκδοχές, όσοι και οι άνθρωποι που θα συναναστραφεί. Η τρισυπόστατη «ταυτότητα» του αγνώστου ίσως αποτελεί έναν συμβολισμό για το λογοτεχνικό έργο ή και γενικότερα για το έργο τέχνης (ειδικά εφόσον εδώ πρόκειται για ένα – τρισδιάστατο– γλυπτό). Κάθε έργο έχει τρεις ταυτότητες, την ταυτότητα που του δίνει ο δημιουργός, την υπόσταση που έχει ως μονάδα, αλλά και τις ερμηνείες που δίνουν οι αναγνώστες ή οι αποδέκτες του. Μέσα από τη συμβολική εικόνα του αγνώστου ο συγγραφέας συζητάει το ζήτημα της ανάγνωσης και θεματοποιεί τη διαδικασία της πρόσληψης, καθιστώντας σαφές ότι συγγραφέας και αναγνώστης αποτελούν δύο πόλους αντίθετους που αλληλοσυμπληρώνουν την ταυτότητα του κειμένου.

Η τρισδιάστατη φύση των ηρώων, αλλά και η αναπαράστασή τους ως καλλιτεχνικό υλικό, συναντάται και στον Luigi Pirandello, στο θεατρικό έργο *Εξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* –τους τρισυπόστατους θεατρικούς ήρωες του Pirandello σχολιάζει ο Ερρικός Μπελιές, γράφοντας τον πρόλογο της έκδοσης (Πιραντέλλο 2001:7)–, που πιθανόν αποτελεί πηγή έμπνευσης για τον Γιαννόπουλο. Συνεπώς, μήπως υπάρχει έμμεση διακειμενική αναφορά στο σημείο αυτό; Η διακειμενικότητα, σύμφωνα με την Ελένη Παπαργυρίου (2011:59), είναι άμεσα εξαρτώμενη από τον αναγνώστη και τα αναγνώσματά του. Μόνο ο καλά πληροφορημένος αναγνώστης θα μπορέσει να βρει την πηγή και να παίξει το παιχνίδι της ερμηνείας.

Από την άλλη πλευρά, τόσο η φύση του «αγνώστου» όσο και η φιγούρα του ήρωα υπακούουν στο μοτίβο των προηγούμενων διηγημάτων και θίγουν τη ρευστότητα της ταυτότητας. Συνεπώς, ο αναγνώστης οφείλει να ξεδιπλώσει πολλαπλά αναγνώσματα κάτω από τη γλωσσική επιφάνεια: να συλλάβει την αλληγορία, να

αναγνωρίσει το διακείμενο και να συμπληρώσει την υπόσταση των προσώπων με γνώμονα τα σημάδια του κειμένου, τις προσωπικές και τις αναγνωστικές εμπειρίες του.

Το διήγημα «Οι πράσινες σκιές» συζητάει επίσης το ζήτημα της τέχνης. Μέσα από το πρόσχημα μιας ιστορίας δίνονται οι απόψεις του αφηγητή για την καλλιτεχνική πρόθεση και πρόσληψη. Συγκεκριμένα, γνωστοποιείται ότι: «Το έργο ενός καλλιτέχνη [...] δεν είναι πάντα εκείνο που παίρνει από τα χέρια του υπόσταση. Είναι και ό,τι άλλο εκείνος σκέφτηκε και αισθάνθηκε. Το τι πίστεψε και το τι θέλησε να δημιουργήσει» (Γιαννόπουλος 1971: 113). Με λίγα λόγια, το έργο τέχνης δεν είναι μονάχα οι λέξεις, τα χρώματα και οι ήχοι που το απαρτίζουν, αλλά το όραμα του συγγραφέα πίσω από το καλλιτέχνημα. Αξίζει, ωστόσο, να παρατηρήσει κανείς ότι από τον ορισμό αυτόν απουσιάζει η ύπαρξη και ο ρόλος του αποδέκτη. Στην πορεία του διηγηματογραφικού του έργου ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος θα ορίσει αρκετές φορές την τέχνη, άμεσα και έμμεσα, ενώ θα παρουσιάσει ριζική αλλαγή η θέση που κατέχει ο αποδέκτης στην ύπαρξη της τέχνης.

Από το επόμενο διήγημα, «Στίχοι του X.X.X», αξίζει να γίνει αναφορά στα σημεία που σχολιάζουν τη θέση του αναγνώστη στο κείμενο. Στο αφήγημα πρωταγωνιστικός χαρακτήρας είναι ένας ποιητής, ο οποίος βασανίζεται από την αδυναμία του να επικοινωνήσει με τον αναγνώστη του: «Δεν πρόσεξε κανείς τους στίχους μου; Ας τους ανοίξουν λοιπόν τα μάτια, δυο-τρεις γραμμές, τυπωμένες στην αρχή. Ή καλύτερα ένα σονέτο ειρωνικό. Να προδιαθέτει όμως τον αναγνώστη και στην απαλότητα των στίχων μου. [...] Κανείς δεν μπόρεσε να με νιώσει. Η γλώσσα μου τους ήταν ξένη. Με άκουγαν όπως θα με άκουγε ένας άγνωστος Franz τάδε, του τάδε» (Γιαννόπουλος 1971: 52). Ο ποιητής δείχνει την πρόθεσή του να κατευθύνει την αναγνωστική ανταπόκριση, γνωστοποιώντας ότι η ποιητική δημιουργία προορίζεται για τον αναγνώστη. Παράλληλα όμως εξομολογείται την απελπισία του, όταν συνειδητοποιεί ότι ο αναγνώστης του μιλάει μια άλλη γλώσσα, αυτή του Franz τάδε, του τάδε –η αναφορά στον Franz Kafka είναι εμφανής, καθώς, επηρεασμένος από τον εξπρεσιονισμό, προσέφερε όντως πολύ ανοίκεια αναγνώσματα. Ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, αν και στην αρχή της ελληνικής συγγραφικής του πορείας, επιχειρεί να εντάξει το ανοίκειο στα διηγήματά του και να ενσωματώσει την ευρωπαϊκή λογοτεχνία στο ελληνικό τοπίο. Πιθανώς όμως συνειδητοποιεί τη δυσκολία του εγχειρήματος και την έλλειψη ενός κοινού κώδικα ανάμεσα σε αυτόν και το ελληνικό αναγνωστικό κοινό. Το διήγημα ενσαρκώνει ακριβώς τις αναγνωστικές ανησυχίες του συγγραφέα, τοποθετώντας στον πυρήνα του το αναγνωστικό ζήτημα.



Στο «Δόντι του Βούδα» ο αφηγητής πραγματοποιεί ένα φανταστικό ταξίδι, εκκινώντας από την παρατήρηση μιας διαφημιστικής εικόνας σε μια εφημερίδα. Με αφετηρία τη διαφήμιση, ο ήρωας πραγματοποιεί μια απόδραση από το δικό του παρόν και συνθέτει μια ταξιδιωτική ιστορία δίχως προορισμό. Τοποθετεί τον εαυτό του σ' ένα φανταστικό πλοίο μέσα σ' έναν κόσμο υποθετικό, με απειρία δυνατοτήτων και πιθανοτήτων. Επιθυμεί να πνίξει τη συμβατικότητα, επιλέγοντας το όνειρο, το πάθος και το κυνήγι. Βυθίζεται σε μια περιπέτεια απεγκλωβισμένη από τα στενά όρια του χώρου και του χρόνου, συναναστρεφόμενος με μυστήριες και εξωτικές φιγούρες. Στο τέλος του διηγήματος, όμως, ο αφηγητής μελαγχολικά εξομολογείται ότι η ιστορία και τα πρόσωπά της «χάνονται στην πιο αποκαρδιωτική κοινοτοπία, καθώς ξαναδιπλώνω την εφημερίδα μου» (Γιαννόπουλος 1971: 121).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει στο διήγημα πως ο αφηγητής εμφανίζεται ως αναγνώστης κι έπειτα ως δημιουργός μιας άλλης ιστορίας. Αναφέρει ότι διαβάζει αποκλειστικά εφημερίδες λόγω της ελευθερίας που του δίνουν να κοιτάζει δεξιά, αριστερά, πάνω και κάτω, να πηγαινέει από τα μεγάλα άρθρα στα πιο σύντομα και από τις ειδήσεις στις διαφημίσεις. Συνεπώς, κατανοούμε ότι ο αφηγητής ως αναγνώστης ζητάει ελευθερία μέσα στο κείμενο, δεν επιθυμεί τις παραδοσιακές συμβάσεις, τη χρονική ακολουθία και τη λογική αλληλουχία. Θέλει να ξεφύγει από τον περιορισμό που του επιβάλλουν τα άλλα έντυπα. Ακολουθώντας, ως δημιουργός μιας νέας ιστορίας δίνει απεριόριστες επιλογές στον αναγνώστη του, δεν του επιβάλλεται, ενώ παράλληλα τον ταξιδεύει στον χώρο του εξωπραγματικού και του παράλογου.

Μέσα από τη δομή της αβύσσου, που κυριαρχεί ως αφηγηματική τεχνική στην ιστορία, ο συγγραφέας μάς επιτρέπει να γνωρίσουμε πώς ίσως θέλει να κινείται ο ίδιος ως αναγνώστης, αλλά κυρίως πώς συνθέτει την ιστορία του και ποιος είναι ο λόγος που επικρατούν τα απροσδιόριστα σημεία, οι ασάφειες και το παράλογο. Βλέπουμε την ένθεση του ζητήματος της ανάγνωσης. Ο συγγραφέας μάς λέει τι σκέφτεται για αυτή: Πρόκειται για το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης κειμένου και αποδέκτη, ενώ όσο πιο αφαιρετικό και άτακτο είναι το περιεχόμενο του έργου τόσο πιο ελεύθερη και δημιουργική θα είναι και η αναγνωστική ανταπόκριση.

Ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αναγνωστική ανταπόκριση και επιχειρεί μέσα από διάφορες τεχνικές να κατευθύνει τον αναγνώστη του. Λειτουργεί ως θεατρικός συγγραφέας, δίνοντας τις κατάλληλες σκηνικές οδηγίες, ώστε ο αποδέκτης της αφήγησης να εκτελέσει την (νοητική) παράσταση του έργου. Τα σχόλια, η αυτοαναφορικότητα, οι παρενθέσεις και οι παρεκβάσεις αποτελούν τις

βασικές τεχνικές που επηρεάζουν την πορεία της ανάγνωσης, καθώς μέσα από αυτές ο αφηγητής δίνει τα εργαλεία για την παρακολούθηση του νοήματος. Στον αντίποδα, η συλλογή εμπεριέχει ποικίλα απροσδιόριστα σημεία και όψεις που απαιτούν τη δημιουργική σκέψη και συμπλήρωση του αναγνώστη. Συνεπώς, η αναγνωστική ανταπόκριση πυροδοτείται τόσο από τις στρατηγικές συμπλήρωσης και επεξήγησης του κειμένου όσο και από τα ελλειπτικά και αποσπασματικά σημεία.

Σύμφωνα με τον Σ. Ν. Φιλίππιδη (2012:264), οι πειραματικές αφηγηματικές τεχνικές, όπως η συνειδησιακή ροή, το ανοιχτό τέλος και η περιορισμένη εστίαση, έχουν ως στόχο να μετατρέψουν την ανάγνωση σε μια συνθετότερη διαδικασία, η οποία θα αποτρέπει την ταύτιση του αναγνώστη με την ιστορία και θα τον καλεί να εστιάσει την προσοχή του στη μορφή του πεζογραφήματος. Οι τεχνικές αυτές αποτελούν τις κύριες στρατηγικές του κειμένου και κατευθύνουν την πορεία της ανάγνωσης. Η αφήγηση απομακρύνεται από τις καθιερωμένες πρακτικές και, έχοντας επηρεαστεί από τον μοντερνισμό και την ανανεωτική ματιά της Θεσσαλονίκης, δεν επιτρέπει στον αναγνώστη να απορροφηθεί από την πλοκή. Αντιθέτως, τον καλεί να δημιουργήσει μαζί με τον συγγραφέα την ιστορία.

Στο «Δόντι του Βούδα» ο αφηγητής παρουσιάζεται ως αναγνώστης, αλλά και ως δημιουργός άλλων διηγήσεων. Αυτή η τεχνική επιτρέπει στον αναγνώστη να γνωρίσει τον συγγραφέα ως αναγνώστη και να ανακαλύψει την αναγνωστική πορεία που ο δημιουργός επιλέγει να ακολουθήσει. Όπως έγινε σαφές παραπάνω, ο αναγνώστης-αφηγητής επιθυμεί ελευθερία. Αποφεύγει τους περιορισμούς και τους καταναγκασμούς της παραδοσιακής αφήγησης. Αυτή είναι η στρατηγική που ακολουθεί ακόμη κι όταν φοράει το προσωπίο του συγγραφέα-δημιουργού. Δίνει στον αποδέκτη του δημιουργήματός του απειρία επιλογών. Το νόημα δεν καθίσταται ποτέ εμφανές και επιφανειακό. Αντιθέτως, ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με έναν χαοτικό κόσμο πολλαπλών σεναρίων και πιθανών εκδοχών που παραμένουν ανοιχτά. Ο συγγραφέας θεωρεί ότι πίσω από την ελευθερία κρύβεται η μαγεία της ανάγνωσης.

Η συλλογή παίζει έντονα το παιχνίδι της διακειμενικότητας. Ο αφηγητής πολλές φορές αναφέρει άμεσα ονόματα καλλιτεχνών, ενώ σε άλλες περιπτώσεις το περιεχόμενο του έργου μάς καλεί να κάνουμε διακειμενικές συνδέσεις, παρόλο που δεν αναφέρεται καθαρά η πηγή. Οι διακειμενικές αναφορές ανταποκρίνονται στα αναγνώσματα του συγγραφέα και βοηθούν στην ερμηνεία του κειμένου. Ο συνδυασμός διαφορετικών έργων (του αρχικού και των διακειμένων) προκαλεί τον αναγνώστη να βρει τις συνδέσεις, τις αποκλίσεις και τις διαφορετικές σημασίες που αποκτούν τα έργα

μετά την ένωσή τους. Τέλος, η διακειμενικότητα μάς ωθεί να σκεφτόμαστε το έργο ως ένα ανοιχτό σύστημα, το οποίο εμπεριέχει τα προηγούμενα αναγνώσματα του συγγραφέα, τα οποία συγχωνεύονται με τα κείμενα που ο αναγνώστης φέρνει μαζί του (Papargyriou 2011:58).

Τα περισσότερα αναγνώσματα αποτελούν αλληγορικά κείμενα. Με την απουσία των χωρικών και των χρονικών δεικτών και την παρουσία διάφανων χαρακτήρων ο συγγραφέας επιδιώκει να μιλήσει για τη ρευστότητα της προσωπικότητας, την ανθρώπινη ματαιότητα και την κατασκευασμένη κοινωνική πραγματικότητα μέσα από μετα-συμβολιστικά διηγήματα. Ο αναγνώστης βιώνει ένα σύμπαν συμβόλων τα οποία οφείλει να αποκρυπτογραφήσει, για να απογυμνώσει το κείμενο από το μυθοπλαστικό μανδύα του και να εισχωρήσει στα φιλοσοφικά ερωτήματα που ταλανίζουν τη συγγραφική σκέψη.

Γενικότερα, η πρώτη συλλογή διηγημάτων δείχνει την επιθυμία του συγγραφέα να επικεντρωθεί στο άτομο και να συζητήσει την έννοια της ταυτότητας, την οποία προβάλλει ως κοινωνικά κατασκευασμένη και ρευστή. Διατηρεί σε σημαντικό βαθμό ένα ρεαλιστικό αφηγηματικό πλαίσιο που υπακούει στις απαιτήσεις μιας δομημένης πλοκής, αλλά ήδη είναι φανερά τα χαρακτηριστικά της αποσπασματικότητας και της διασάλευσης των ορίων ανάμεσα στη μυθοπλαστική και την αναγνωστική πραγματικότητα, που θα γίνουν φανερότερα στη συνέχεια.

Τα σημεία απροσδιοριστίας του κειμένου (οι παύσεις, οι σιωπές, οι χάρτινοι ήρωες και οι παρεκβάσεις) δεν επιτρέπουν στον αναγνώστη να συνθέσει μία συνεκτική πραγματικότητα –ωθώντας τον να «αισθανθεί» τον χρόνο διαφορετικά–, ενώ οι τεχνικές διαχείρισης της αναγνωστικής συμπεριφοράς που επιστρατεύει το κείμενο (οι άμεσες αναφορές στον αναγνώστη, η διακειμενικότητα, η αλληγορία και η δομή της αβύσσου) λειτουργούν σαν πύλη ανάμεσα στη μυθοπλασία και στην αναγνωστική επιφάνεια, εισβάλλοντας στην ιστορία, γνωστοποιώντας τον κατασκευασμένο χαρακτήρα της και ματαιώνοντας τις προσδοκίες του αναγνώστη αναφορικά με την ολοκλήρωσή της και τη βίωση μίας «αλήθειας». Η συλλογή *Κεφάλια στη σειρά* αποτελεί ένα κάτοπτρο της υποκειμενικής πραγματικότητας και επιχειρεί να δείξει την άρρηκτη σχέση τέχνης και ζωής, με την τέχνη να αποτελεί κάτι το πλαστό και τη ζωή να κυριαρχεί απέναντί της.

---

## Η ηρωική περιπέτεια: η σύλληψη του κειμένου και η επιβολή του εξπρεσιονισμού

---

Η δεύτερη συλλογή διηγημάτων του με τίτλο *Η ηρωική περιπέτεια* δημοσιεύεται το 1938. Στο πρώτο διήγημα, «Ένας μηχανικός άνθρωπος», ο πρωταγωνιστής δημιουργεί ένα ρομπότ, στο οποίο εμφυσά τον εαυτό του, τη σκέψη και την κρίση του. Μέλημα του δημιουργού ήταν να προσφέρει στο μηχανικό ον τη δυνατότητα να αισθάνεται και να εκφράζεται με ρομαντισμό. Απώτερος σκοπός του ήταν να αποτινάξει από το δημιούργημά του την ψυχρή λογική και να του προσδώσει «ψυχή», τη δική του ψυχή. Ο στόχος όμως αυτός, σύμφωνα με το διήγημα, δεν ολοκληρώνεται, καθώς το ρομπότ αυτοκτονεί.

Το κείμενο αυτό δείχνει έντονα την επιρροή του συγγραφέα από τον φουτουρισμό και τον κύριο εκπρόσωπό του, Φιλίππο Τομάσο Μαρινέτι, τοποθετώντας στον πυρήνα της αφήγησής του την τεχνολογία και δίνοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο στον «μηχανικό άνθρωπο». Ταυτόχρονα, όμως, επιδιώκει να έρθει σε ρήξη με αυτόν, καθώς επιχειρεί να συναρμόσει τα τεχνολογικά μέσα με τον ρομαντισμό. Ενώ, λοιπόν, το κίνημα του ιταλικού φουτουρισμού επαναστατεί και αρνείται τον έρωτα και τη συγκίνηση, ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος υμνεί το αίσθημα μέσα από την υπέρτατη πράξη ρομαντισμού, την αυτοκτονία και μάλιστα την αυτοκτονία της μηχανής –αυτός ο μηχανικός ήρωας μπορεί να θεωρηθεί ότι κατάγεται και από τη ρομαντική παράδοση των ανδρείκελων του Ε.Τ.Α Χόφμαν και των μαριονετών του Χάινριχ φον Κλάιστ, που επανέρχονται εξάλλου και στο πρωτοποριακό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα.

Ο συγγραφέας συνδέθηκε στενά με τον φουτουρισμό ως φοιτητής στο Μιλάνο της Ιταλίας. Από το 1915 δοκιμάζεται στη φουτουριστική γραφή, ενώ το 1917 εκδίδει φουτουριστικό περιοδικό και ταυτόχρονα αλληλογραφεί συχνά με τον Μαρινέτι. Ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος επιστρέφει οριστικά στην Ελλάδα το 1924 και απομακρύνεται από το κίνημα (Κεχαγιά-Λυπουρλή 1979: 127-130). Ίσως η αυτοχειρία του ρομπότ είναι το μέσο του, σε μια περίοδο αναταραχής και πολιτικού αναβρασμού, να δηλώσει στον αναγνώστη την αποκοπή του από το συγκεκριμένο λογοτεχνικό κύμα και τις φασιστικές συνδέσεις του.

Επιστρέφοντας στην αναγνωστική ανταπόκριση και εστιάζοντας στην λογοτεχνική ανάλυση του κειμένου, πρέπει να τονισθεί ότι πρόκειται για ένα έργο

αλληγορικό και αυτοαναφορικό, το οποίο καθιστά ως θέμα του την καλλιτεχνική δημιουργία. Ο αναγνώστης διαβάζει ένα αντιρρεαλιστικό κείμενο, το οποίο οφείλει να αποκωδικοποιήσει, συνειδητοποιώντας ότι το ρομπότ, το οποίο δημιουργήθηκε με σκοπό να φέρει την «ψυχή» του δημιουργού του, αποτελεί παραλληλισμό για το συγγραφικό κείμενο, το οποίο επίσης πλάστηκε με σκοπό να μεταγγίσει τις ιδέες του συγγραφέα. Επομένως, ο αναγνώστης καλείται να ξεδιπλώσει πολλαπλά νοήματα κάτω από την αναγνωστική επιφάνεια, καθώς το κείμενο συνομιλεί με την πολιτική, κοινωνική αλλά και λογοτεχνική πραγματικότητα της εποχής του.

Στο δεύτερο αφήγημα της συλλογής «Οι σεβαστοί μας συγγενείς», ο ανώνυμος ήρωας εξομολογείται τα παιδικά του βιώματα από τις επισκέψεις του στο σπίτι της θείας Αμαλίας. Αρχικά, παίρνει τη σκυτάλη της αφήγησης ο αφηγητής-παιδί και έπειτα ο ενήλικας. Ο ανήλικος αφηγητής αντιλαμβάνεται τον χώρο ως κάτι μεγαλειώδες, επιβλητικό και μεγαλοπρεπές, ενώ δυσανασχετεί έντονα απέναντι στις πολυάριθμες φωτογραφίες των συγγενών που κοσμούν τους τοίχους ή τα λευκώματα. Στα μάτια του ενήλικα αφηγητή, ο χώρος χάνει την παλιά του αίγλη, συρρικνώνεται και ταυτίζεται με την ακινησία –γνωστοποιείται έτσι και η διαστρεβλωμένη και αναξιόπιστη αφήγηση του προηγούμενου. Οι περιγραφές του καλούν τον αναγνώστη να συνδέσει το παλιό οικοδόμημα με την ακινησία του χρόνου. Ο ήρωας επιχειρεί να καταστρέψει αυτή τη στατικότητα, περιγράφοντας στη θεία Αμαλία μια φανταστική εκδοχή της ζωής του, άκρως εξωπραγματική, επιχειρώντας να καταστρατηγήσει τα καθιερωμένα. Οι προσπάθειές του όμως αποτυγχάνουν όταν προμηνύεται ότι και η δική του φωτογραφία θα κοσμεί σε λίγο το σαλόνι του νεοκλασικού.

«Οι σεβαστοί μας συγγενείς» δημιουργούν σχήματα μέσα από αλληπάλληλες αντιθέσεις ανάμεσα στον συντηρητισμό της κοινωνίας, στη στατική άποψη της για τον κόσμο, και στην επιθυμία του ήρωα να υπερβεί τους κανόνες της προηγούμενης και να διαφοροποιηθεί. Το σχήμα διαλύεται και οι προσδοκίες του αναγνώστη ματαιώνονται, όταν ο νεαρός επαναστάτης του διηγήματος θα μετατραπεί σε μια στατική φωτογραφία στον τοίχο του σπιτιού. Μέσα από τις διαδοχικές ανατροπές που συνιστούν αφενός η αναξιόπιστία του αφηγητή-παιδιού και αφετέρου η έκβαση της ιστορίας, ο αναγνώστης οδηγείται όχι μόνο να διαπιστώσει, αλλά και να βιώσει για άλλη μια φορά τη ματαίωση που είναι συχνά η ζωή στα διηγήματα του Γιαννόπουλου.

Άλλο ένα αφήγημα της συλλογής το οποίο δομείται πάνω στο δίπολο της ανήλικης-ενήλικης αφήγησης είναι «Οι μέδουσες», που παρουσιάζουν τη στάση ενός άνδρα απέναντι στον έρωτα από την παιδική ηλικία μέχρι την ενήλικη ζωή. Δύο

κοριτσιστικές φιγούρες κυριαρχούν στην παιδική φαντασία του κεντρικού ήρωα, η Ισμήνη και η Ιουλία, τις οποίες ποτέ δεν γνώρισε ουσιαστικά και παραμένουν μυθικές και ονειρικές μορφές στη συνείδησή του. Ως ενήλικας, το ερωτικό πρόσωπο, η Έλλη, λαμβάνει πιο ανθρώπινες διαστάσεις, διατηρώντας ωστόσο τη συμβολική του διάσταση αφού κι εκείνο μένει περιχαρακωμένο στη σφαίρα της φαντασίας. Ο έρωτας διαφοροποιείται στην ώριμη ηλικία, όταν ο ήρωας αποφασίζει να γνωρίσει ουσιαστικά τη Νίκη, την τελευταία γυναίκα που τον συγκίνησε, με αποτέλεσμα να οδηγηθούν στον γάμο.

Η αλληγορία και τα αντιθετικά ζεύγη κυριαρχούν στο αφήγημα και ενεργοποιούν την αναγνωστική βούληση και πράξη. Ο αποδέκτης του έργου οφείλει να ξετυλίξει το αλληγορικό περιτύλιγμά του και να ανακαλύψει το νόημα. Οφείλει πίσω από τα ποικίλα ερωτικά πρόσωπα να διακρίνει τη σύνδεση του ουτοπικού και πλατωνικού έρωτα με την άφθαρτη ιδέα –εκείνη που δεν ακολουθεί τους χτύπους του ρολογιού αλλά μένει αναλλοίωτη και σύμφωνη με τον εσωτερικό χρόνο του Μπερξόν– και της απτής ερωτικής επαφής με τη φθορά. Τη σύνδεση του ονειρικού με το ιδανικό και του πραγματικού με τη μελαγχολία. Ο αναγνώστης δύναται να κατασκευάσει σε κατωφερή κλίμακα την πορεία της ανθρώπινης ευδαιμονίας, η οποία δίνεται απεριόριστη στην παιδική ηλικία και φθείρεται σταδιακά, καθώς το όνειρο αντικαθίσταται από την πεζότητα κατά την ενηλικίωση. Η αλληγορία και οι ποικίλες αντιθέσεις ανάμεσα στα ερωτικά πρόσωπα, στην παιδική αφέλεια και στην «αφερέγγυα» οπτική του ανήλικου αφηγητή και στην παγιωμένη πραγματικότητα του ενήλικου, στο όνειρο και στην πραγματικότητα, στον ψυχολογικό χρόνο και στον χρόνο του ρολογιού λειτουργούν ως ρυθμικά εναλλασσόμενα μοτίβα τα οποία βοηθούν τον αναγνώστη να εισχωρήσει στην ουσία του κειμένου και να ανασύρει το απαισιόδοξο νόημά του.

Το τρίτο σε σειρά διήγημα, η «Φανταστική ιστορία», αποτελείται από διηγήσεις του ήρωα με έντονο το ονειρικό στοιχείο, οι οποίες θέτουν ως θέμα τους το ζήτημα της ψευδούς κατασκευής της ταυτότητας. Ο ανώνυμος ήρωας αφηγείται τις περιπέτειές του –φανταστικές ή μη– από τη διαμονή του σε μια πανσιόν στο εξωτερικό. Τα συμμετέχοντα πρόσωπα παρουσιάζονται όπως είναι ιδωμένα στη συνείδηση του ήρωα. Οι φιγούρες είναι σκυθρωπές, άχρωμες, απελπισμένες και σκοτεινές. Εξάιρεση όμως αποτελούν δυο γυναικείες παρουσίες –η Flammette και η Rosa Maria, για τις οποίες ο αφηγητής νιώθει ερωτική έλξη–, οι οποίες δεν παρίστανται ποτέ ουσιαστικά ως

πρόσωπα στην ιστορία αλλά μόνο ως εξιδανικευμένες υπάρξεις στο υποσυνείδητο του ήρωα.

Η ανωνυμία του ήρωα, του τόπου και του χρόνου σε συνδυασμό με την απουσία «υλικής» υπόστασης των υπόλοιπων συμμετεχόντων καλεί τον αναγνώστη να διαβάσει την ιστορία δίνοντας έμφαση στην «υφή» των λέξεων, στα φιλοσοφικά ζητήματα της αναζήτησης της ταυτότητας και της κυριαρχίας του ονείρου έναντι της πραγματικότητας, που τίθενται κάτω από την επιφάνεια της ιστορίας. Ακόμη, σε αυτό συμβάλλουν και οι νεωτεριστικοί αφηγηματικοί τρόποι, η συνειδησιακή ροή που αποσκοπεί στην απόδοση των ψυχικών διεργασιών του ήρωα, καθώς και η περιορισμένη εστίαση, εφόσον ο αναγνώστης γνωρίζει ότι και ο ήρωας. Ίσως θα μπορούσε να γίνει λόγος σε αυτό το έργο και για μία ποιητική υφή της αφήγησης, καθώς, όπως διαπιστώνει και η Κέλη Δασκαλά (2012:239), η τεχνική του ελεύθερου συνειρμού προσδίδει έναν άλογο χαρακτήρα στη γλωσσική επιφάνεια που συμβάλλει στη δημιουργία της λυρικής πεζογραφίας.

Άλλο ένα στοιχείο το οποίο κατευθύνει την αναγνωστική ανταπόκριση είναι μία διακειμενική αναφορά στις πρώτες σελίδες του έργου. Συγκεκριμένα, γίνεται λόγος για το θεατρικό έργο *Don Πασκουάλε*, έργο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στο οποίο η βασική ηρωίδα, η Νορίνα, υποκρίνεται μια άλλη, ώστε να επιτύχει τον στόχο της. Αν και το έργο δομείται πάνω σε ρεαλιστικά συμφραζόμενα, στο νέο κείμενο λαμβάνει καινούργιες προεκτάσεις και σηματοδοτεί την ψευδή κατασκευή της ταυτότητας, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης θα διαβάσει τις υπόλοιπες σελίδες του κειμένου, προΐδεασμένος για το βασικό του θέμα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο αφηγητής σχολιάζει την ιστορία του, ενσωματώνοντας παρενθέσεις που διαλύουν την αληθοφάνεια και εξηγούν στον αναγνώστη τα βήματα με τα οποία δημιουργεί την αφήγηση, γεγονός που επίσης διαφοροποιεί την αναγνωστική πορεία, καθώς καταργείται η ταύτιση του αναγνώστη με τους ήρωες και το ενδιαφέρον του πρώτου μεταφέρεται από το περιεχόμενο της ιστορίας στα υπόγεια φιλοσοφικά ζητήματά της. Ενδεικτικά παραθέτω το ακόλουθο απόσπασμα:

Πρέπει να συνδυάζεις περιστατικά, για να δώσεις κάποια αληθοφάνεια σ' αυτά που διηγείσαι. Μπορεί να μην άρχισε έτσι η συνομιλία. Μάλιστα δεν μίλησες καθόλου. Κανείς όμως δεν σ' εμποδίζει να εξακολουθήσεις τον υποθετικό διάλογο· αρκεί να πλέκεις όμορφα τις καταστάσεις. Δεν ξέρω

βέβαια, αν η Rosa Maria ήταν από το Pesaro. Κ' εξάλλου δεν είχαμε συστηθεί... δεν γνωριζόμασταν. (Γιαννόπουλος 1938: 60)

Η ονειρική αφήγηση συμπλέκεται αδιάκοπα με τη ρεαλιστική, δημιουργώντας ένα κολάζ από φανταστικά και πραγματικά στοιχεία. Ο αναγνώστης ίσως αποπειραθεί να «προσδιορίσει» τα απροσδιόριστα-ονειρικά στοιχεία του διηγήματος, αλλά ο αφηγητής μέσα από όλες τις τεχνικές χειρισμού της αναγνωστικής ανταπόκρισης που έγιναν φανερές στο κείμενό του –τη μοντερνιστική αφήγηση, την περιορισμένη εστίαση, τον λυρισμό, τη διακειμενική αναφορά και κυρίως την αυτοαναφορικότητα– ματαιώνει την προσπάθεια του αποδέκτη να δώσει στο κείμενο την ψευδαίσθηση του βάθους και του πλάτους –η οποία, σύμφωνα με τον Iser (1980: 116), θα του δημιουργούσε την εντύπωση ότι είναι παρών σε έναν πραγματικό κόσμο–, αφαιρώντας τον μυθοπλαστικό μανδύα της ιστορίας και αποκαλύπτοντας τον κατασκευασμένο χαρακτήρα της.

Στο ίδιο ονειρικό πλαίσιο κινείται και το διήγημα «Οι πελαργοί», που αφηγείται το ταξίδι του Στέλιου Γκρανιά και του Αρίστου Αιγιάδη με το τρένο. Στο πραγματικό ταξίδι εγκιβωτίζεται ένα δεύτερο, το οποίο πραγματώνει ο Αρίστος με τη φαντασία του, χρησιμοποιώντας ως βασική τεχνική τη δομή της αβύσσου και δημιουργώντας μία αέναη αντανάκλαση έργου και ενδοδιηγητικής αφήγησης. Συνεπώς, συναντάται το δίπολο πραγματικότητας-ονείρου, το οποίο συναρμώνει την υποκειμενική με την αντικειμενική πρόσληψη του κόσμου. Η διπλή αυτή διάσταση έχει ως στόχο να αναδείξει την πολυπρισματική φύση της φαντασίας και την απόλαυση που προσφέρει το όνειρο, ενώ στον αντίποδα αποκαλύπτει την κενότητα της πραγματικής ζωής και τη μιζέρια που εμπερικλείει.

Ωστόσο, ο συγγραφέας δεν διατηρεί τις συμβάσεις της ρεαλιστικής αφήγησης ούτε κατά την εξωδιηγητική αφήγηση, η οποία υποτίθεται ότι αποτελεί αναπαράσταση της απτής υφής του κόσμου. Με απευθείας αναφορές στον αναγνώστη, τοποθετημένες μέσα στις γνώριμες παρενθέσεις, εξηγεί τα βήματα που ακολουθεί για να καταστήσει την ιστορία πιστή απόδοση της πραγματικότητας. Οι αναφορές αυτές διαλύουν την ψευδαίσθηση του ρεαλισμού και έχουν ως στόχο να εξοικειώσουν τον αναγνώστη με τις συγγραφικές πρακτικές. Αναφέρω το ακόλουθο απόσπασμα ως παράδειγμα:

(Σ' αυτό το σημείο επιβάλλεται, γι' αρχιτεκτονικούς λόγους, η συνηθισμένη μικρή διακοπή. [...] πρέπει να προσέχεται ιδιαίτερα, η δυνατότητα της πιστής ή μη



απόδοσης, [...], ενός κοινού διαλόγου. Ήταν βέβαια συνήθεια ως τώρα να χρησιμοποιούνται διάφορα επεξηγηματικά όπως τα: “σώπασε”. “έκλινε το κεφάλι”. “κοίταξε μακριά” [...]. Τα βοηθητικά αυτά κι άλλα παρόμοια, ήσαν εξ αίρετα για τις ποικίλες στροφές της διηγηματικής συζήτησης και φτάναν ακριβώς τη στιγμή που ο συγγραφέας αισθανόταν την ανάγκη να πιάσει μ’ άλλον τρόπο το θέμα του. Η πενιχρότητα όμως αυτής της τεχνοτροπίας έγινε τόσον αντιληπτή κι ανυπόφορη, ώστε μερικοί ένιωσαν τη υποχρέωση ν’ ανακαλύψουν τεχνάσματα άλλου είδους). (Γιαννόπουλος 1938: 132)

Ο αφηγητής κάνει λόγο για τις συμβάσεις που χρησιμοποιεί η λογοτεχνία προκειμένου να αποδώσει με αληθοφάνεια τη μυθοπλαστική ιστορία. Έμμεσα κατηγορεί τον ρεαλισμό για την αξιοποίηση πενιχρών τεχνοτροπιών που δεν πείθουν πια τον αναγνώστη και δηλώνει ότι εκείνος στρέφεται σε διαφορετικές τεχνικές, που δεν έχουν ως στόχο να ενισχύσουν τη μυθοπλασία, αλλά, όπως γίνεται φανερό από το σύνολο του έργου, αποσκοπούν στη διάλυση της πλάνης του αναγνώστη και στην ανάδειξη των φιλοσοφικών ζητημάτων πίσω από το αφηγηματικό υλικό, στην παρουσίαση της πλαστής φύσης της ίδιας της πραγματικότητας, της ονειρικής διάστασης του ατόμου και του ψυχολογικού χρόνου που αντιμάχεται τους χτύπους του ρολογιού.

Το τέταρτο διήγημα, «Ο Γεώργιος Π. απ’ το Γιοχάνεσμπουργκ», θεματοποιεί έναν από τους κυρίαρχους άξονες του μοντερνισμού, την έννοια του εσωτερικού χρόνου. Ο Μπερξόν υποστήριξε ότι ο κόσμος συντελείται από διαφορετικές εμπειρίες του χρόνου, διαφοροποιώντας τον «χρονολογικό χρόνο», ο οποίος ακολουθεί τους χτύπους του ρολογιού, από τη «διάρκεια», η οποία ανταποκρίνεται στο διαφορετικό τρόπο σύλληψης της στιγμής από το εκάστοτε άτομο. Η άποψη αυτή του Μπερξόν σε συνδυασμό με την άποψη του Φρόντ ότι η έννοια της αντικειμενικής πραγματικότητας είναι απατηλή και ότι ο κόσμος υπάρχει μόνο στην υποκειμενική αντίληψη οδήγησαν στις νέες τεχνικές του μοντερνισμού, οι οποίες είναι αισθητές στο διήγημα, όπως στο ανοιχτό τέλος και στην αιφνίδια αρχή (Childs 2000: 49-51).

Ο ήρωας του αφηγήματος επιλέγει να φύγει από την πατρίδα του και να ζήσει στο εξωτερικό, έχοντας πάντα στο μυαλό του την ιδέα της επιστροφής. Κατά τη διάρκεια της απουσίας του: «έκλεισε οριστικά μέσα του την εντύπωση πως όλα θα τον περίμεναν. Θ’ άνοιγε απλά μια παρένθεση χρόνου στη ζωή του, μια παρένθεση που θα υπήρχε μονάχα γι’ αυτόν. Έξω από την παρένθεση θα ’μεναν τα πάντα ακίνητα: κι ο

σκοτεινός τούτος κήπος, κ' η μακρινή κάτω ανταύγεια της θαυμάσιας κ' εχθρικής πολιτείας, κ' η μικρή δικιά του πόλη, κ' η Αγγελική με τα μαύρα μαλλιά» (Γιαννόπουλος 1938: 78). Παρ' όλα αυτά, η πορεία της αφήγησης διαψεύδει την πεποίθηση του ήρωα, καθώς η οριστική επιστροφή του δεν συντελείται ποτέ –τουλάχιστον όσο είναι ακόμη ζωντανός–, η Αγγελική, όπως υπονοείται, παντρεύεται κάποιον άλλον, ενώ σε ένα σύντομο ταξίδι του στην πατρίδα, έπειτα από χρόνια, συνειδητοποιεί ότι όλα έχουν αλλάξει.

Το πεζογράφημα ωθεί τον αναγνώστη να συνειδητοποιήσει ότι η πατρίδα του ως τόπος και η Αγγελική ως συγκεκριμένο πρόσωπο αποτελούν απλώς το κάδρο βάσει του οποίου το υποκείμενο πλάθει τις ιδανικές εικόνες που το συντροφεύουν στη ζωή του. Είναι το πλαίσιο στο οποίο τοποθετούμε «τον ασχημάτιστο εσωτερικό μας κόσμο» (Γιαννόπουλος 1938: 80) και είναι η δική μας υπόσταση αυτή που δίνει ουσία και νόημα στη δική τους. Ο αφηγητής, υλοποιώντας τη θεωρία του Μπερξόν για τον χρόνο και του Φρόντ για την υποκειμενική αντίληψη της πραγματικότητας, στήνει ένα κολάζ από εσωτερικές σκέψεις και συλλήψεις του ήρωα, οδηγώντας τον αναγνώστη να αγνοήσει την κυριολεκτική ιστορία νόστου, που αποτελεί το κάδρο της αφήγησης, και να εστιάσει στην ιδεατή εικόνα που πλάθει ο ήρωας για τη ζωή του, στον εσωτερικό κόσμο που τον συντηρεί επί χρόνια σε μια ξένη γη, ο οποίος αποτελεί εντέλει το μοναδικό καταφύγιο της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στο επόμενο διήγημα, το «Νυχτερινό» –διήγημα το οποίο δημοσιεύεται και στη συλλογή *Συνέλευση* το 1980 με πολλές αλλαγές–, ο ήρωας, άνδρας περασμένης ηλικίας, βρίσκεται σε ένα μπαρ στο οποίο γνωρίζει μια χορεύτρια, τη Λη. Συζητούν για ώρα, ώσπου ο ήρωας τη συνοδεύει μέχρι το ξενοδοχείο της. Από τη συζήτησή τους απουσιάζει η λογική και η συνοχή, ενώ κάτω από το χάος του λόγου τους θίγεται το ζήτημα της πλαστής ταυτότητας και του ιδανικού ερωτικού συμβόλου. Ωστόσο, δεν παρατηρείται κάποια ιδιαίτερη πλοκή· είναι ένα «επίπεδο» αφήγημα χωρίς αρχή, μέση, τέλος και ιδίως χωρίς κορύφωση.

Ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με πληθώρα συμβόλων και αλλόκοτων νοημάτων. Συγκεκριμένα, ο ήρωας ζητάει από τη νεαρή χορεύτρια να συμμετάσχει στο θιάσό της σαν παγώνι –ένα στοιχείο ίσως επηρεασμένο από τη *Μεταμόρφωση* του Φραντς Κάφκα. Χωρίς λογική αλλά με απεριόριστη φυσικότητα ο πρωταγωνιστής επιθυμεί τη «μεταμόρφωσή» του. Η αναγνωστική ανταπόκριση οφείλει να συνδέσει τη αγωνία του ήρωα για την υλοποίηση της συγκεκριμένης επιθυμίας με την πιραντελλική φύση της ταυτότητάς του, η οποία, αν υπάρχει, χτίζεται με διαφανή και ρευστά υλικά,

ευπροσάρμοστα σε κάθε συνθήκη. Η μεταμόρφωσή του σε παγώνι δεν διαφέρει ουσιαστικά από τις μεταμορφώσεις που υφίσταται σε διαφορετικές κοινωνικές περιστάσεις.

Τα λόγια του Albert Camus (1973:177) για το έργο του Κάφκα ταιριάζουν εξαιρετικά και στο συγκεκριμένο έργο του Γιαννόπουλου: «Ο κόσμος [...] είναι αληθινά ένα ανείπωτο σύμπαν όπου ο άνθρωπος παραχωρεί στον εαυτό του τη βασανιστική πολυτέλεια να ψαρεύει μέσα σε μια μανιέρα ξέροντας ότι δεν θα βγάλει τίποτα». Ο ήρωας του διηγήματος προσωποποιεί ακριβώς την ίδια εικόνα, ζει συνεχίζοντας να ψαρεύει σε έναν κόσμο δίχως ψάρια, μεταμορφωμένος σε παγώνι, ή σε οτιδήποτε άλλο, κυνηγώντας ατέρμονα τον υπόστασή του, δίχως να την αποκτήσει ποτέ.

Η ανάγνωση χάνεται σε ημιτελείς διαλόγους, χαοτικές φιλοσοφικές σκέψεις και ποικίλες υπόγειες διακειμενικές αναφορές –από τον Κάφκα και τον Πιραντέλλο μέχρι τον Αριστοτέλη–, οι οποίες πολλαπλασιάζουν τον βαθμό απροσδιοριστίας του έργου, καθώς στην απροσδιοριστία του υπάρχοντος κειμένου προστίθεται η απροσδιοριστία του ξένου.

«Τα μαθηματικά της δεσποινίδας Αγλαΐας» εναρμονίζονται με το προηγούμενο αφήγημα, καθώς η πλοκή είναι και εδώ σχεδόν απύσχα, διαφοροποιείται όμως από αυτό ως προς την αναγνωστική ανταπόκριση. Ο αναγνώστης οφείλει να ανασυνθέσει και να δημιουργήσει το νόημα πίσω από τον μονόλογο του ήρωα και τους αποσπασματικούς διαλόγους των προσώπων, ενώ ακόμη υποχρεούται να λάβει τον ρόλο του σκηνοθέτη. Το έργο δίνει την εντύπωση ότι αποτελεί σύντομη θεατρική πράξη, αφού ενσωματώνει ποικίλες σκηνοθετικές οδηγίες μέσα σε παρενθέσεις. Ενδεικτικά αναφέρω τις εξής: «(έδειξα τον φάκελο)», «(φανερό πως είχε την καλύτερη γνώμη για τον φίλο μου: ήξερε το όνομά του και το πρόφερε με οικειότητα)» (Γιαννόπουλος 1938: 111), «(έριξε μια ματιά στο φάκελο· τον γύρισε με κάποια περιέργεια)» (Γιαννόπουλος 1938: 114), «(μειδίαμα· σιωπή)» (Γιαννόπουλος 1938: 115), «(Χαμογελάει πάλι)» (Γιαννόπουλος 1938: 117). Ο αναγνώστης νιώθει ότι δεν διαβάζει μια ιστορία, αλλά ότι καλείται να αναπαραστήσει μια σκηνή. Συνεπώς, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η γραφή του Γιαννόπουλου προσεγγίζει τον θεατρικό λόγο, καθώς ο αναγνώστης δεν προσλαμβάνει παθητικά μια αφήγηση, αλλά καλείται ως σκηνοθέτης να αξιοποιήσει τις λέξεις και να στήσει το έργο, ενσωματώνοντας την υπόστασή του σε αυτό.

Το τελευταίο διήγημα της συλλογής, «Η ηρωική περιπέτεια», αντλεί υλικό από τα βιώματα του Γιαννόπουλου κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας. Κυριαρχεί ο αυτοσαρκασμός και η ειρωνεία, με την οποία στήνεται η φιγούρα του αντι-ήρωα. Όπως παρατηρεί η Αγλαΐα Κεχαγιά-Λυπουρλή (1992), η ηρωική περιπέτεια του πρωταγωνιστή δίνεται με τρόπους αντιρρεαλιστικούς. Ο αφηγητής σχολιάζει την ιστορία και την επιλογή του συγκεκριμένου πρωταγωνιστή απομακρύνοντας τον αναγνώστη από τον μύθο και αφήνοντάς τον να διεισδύσει στη συγγραφική σκέψη:

[...] ο Χ., πρόσωπο διόλου κατασκευασμένο για την περίπτωση, κ' εντελώς ακατάλληλο να παίξει ρόλο μυθιστορηματικού ήρωα. Το μόνο περιστατικό που θα ξένιζε στην αφήγηση γύρω από αυτόν, μια αφήγηση με μοναδική κίνηση τη διαδρομή του Χ. απ' το σιδηροδρομικό σταθμό στο σπίτι του, είναι ίσως η ανάγκη να τοποθετηθεί τούτο το σπίτι σε μια υποθετική ξένη πολιτεία [...]. (Γιαννόπουλος 1938: 143)

Οι παρενθέσεις, με τις οποίες ο δημιουργός σχολιάζει την κατασκευή της ιστορίας, αποτελούν τον τρόπο με τον οποίο ο Γιαννόπουλος κινητοποιεί τον αναγνώστη να δράσει, υποδεικνύοντάς του τον κατασκευασμένο χαρακτήρα της αφήγησης, η οποία ταυτόχρονα αποδεσμεύεται από αυστηρά πλαίσια και όρια. Ο συγγραφέας παραιτείται από το δικαίωμά του να προβάλλει μία πραγματικότητα· με διάθεση ταπεινότητας και επικοινωνίας επιτρέπει στην αναγνωστική ανταπόκριση να εισβάλλει στην ιστορία, να την ανασκευάσει και να τη διαμορφώσει σύμφωνα με τα δικά της «πιστεύω».

Η ανασκευή όμως αυτή ρυθμίζεται σε ένα βαθμό από τη μορφή του διηγήματος. Η αφήγηση διακόπτεται διαρκώς από παρεκβάσεις και σχόλια, διαπλέκοντας το όνειρο με την ιστορία, το φανταστικό ταξίδι της σκέψης του ήρωα με τη μυθοπλαστική πραγματικότητα και τη συγγραφική πρόθεση. Συνεπώς, η ιστορία κινείται σε τρία επίπεδα: στο πρώτο της κυρίως αφήγησης –στην περιγραφή του ταξιδιού της επιστροφής του ήρωα στην πατρίδα του–, στο δεύτερο, όπου κυριαρχεί η φαντασία του ήρωα και τα νοερά ταξίδια του στον χώρο του ονείρου, και στο τρίτο, αυτό της συγγραφικής πραγματικότητας. Το πέρασμα από το ένα επίπεδο στο άλλο συντελείται με τρόπο ρυθμικό, καλώντας τον αναγνώστη να αφουγκραστεί τις μουσικές εναλλαγές της αφήγησης και να συνθέσει την πλοκή και το κειμενικό νόημα βάσει αυτών.

Ένα στοιχείο που επανέρχεται σταθερά στη συλλογή είναι η διάψευση των προσδοκιών του αναγνώστη. Το διήγημα ως είδος χαρακτηρίζεται συχνά από ένα

αναπάντεχο τέλος που ανατρέπει τα προηγούμενα δεδομένα και απαιτεί μια εκ νέου ανάγνωση υπό το πρίσμα της καινούργιας πληροφορίας. Θεωρώ ότι ο Γιαννόπουλος εξελίσσει αυτή τη λειτουργία του διηγήματος, καθώς η δεύτερη ανάγνωση δεν οδηγεί σε μια εμβάθυνση στην ιστορία, αλλά στον εκμηδενισμό της: Ολοκληρώνοντας την ανάγνωση, ο αναγνώστης συνειδητοποιεί ότι οι ρεαλιστικές λεπτομέρειες –όσες υπάρχουν–, αλλά και η ίδια η ιστορία, αποτελούν απλώς το κάδρο για να αναπτυχθούν οι ιδέες και οι σκέψεις του συγγραφέα αναφορικά με τη ρευστότητα της ταυτότητας και τη σχέση μύθου και πραγματικότητας.

Ο διηγηματογράφος εγκιβωτίζει στη μυθοπλαστική πραγματικότητα τον κόσμο του ονείρου και αυτόν της συγγραφικής-αναγνωστικής πραγματικότητας, οδηγώντας στη διασάλευση των ορίων ανάμεσά τους, όπως και στην αναστάτωση του γραμμικού χρόνου. Μέσα από τις συγγραφικές παρεκβάσεις και την ανατροπή της γραμμικότητας, την κυριαρχία του εσωτερικού χρόνου και τη λυρική υφή του λόγου, ο αναγνώστης βιώνει εντέλει τους συγγραφικούς ισχυρισμούς, ότι δηλαδή κάθε άτομο συλλαμβάνει τη στιγμή διαφορετικά. Ωστόσο, η αποσπασματική επιφάνεια που δημιουργείται από την κατάρριψη της γραμμικότητας υποστυλώνεται από διάφορους υπόγειους συνεκτικούς κρίκους, όπως τα επανερχόμενα μοτίβα, τη διακειμενικότητα, το σχήμα της αλληγορίας, τις σκηνοθετικές οδηγίες, τους γνώριμους μύθους, αλλά και τον μουσικό ρυθμό που οφείλεται στις συμμετρικές αλλαγές των οπτικών γωνιών και των αφηγηματικών φωνών.

Σε αυτή τη συλλογή ο Γιαννόπουλος απομακρύνεται από τις πρακτικές του ρεαλισμού και κατασκευάζει πιο πειραματικά διηγήματα. Οι επιβολές του εξπρεσιονισμού, που τον οδηγούν να συνταιριάζει το αφηρημένο με το συγκεκριμένο, την εσωτερικότητα με την εξωτερικότητα, αλλά και του υπερρεαλισμού, που οφείλονται στην κυρίαρχη στα διηγήματα μηχανική του ονείρου, τον οδηγούν σε μια συγγραφική ελευθεριότητα, η οποία, ωστόσο, δεν έχει φτάσει στην κορύφωσή της. Ο ρόλος του αναγνώστη εντείνεται, καθώς η αφήγηση απομακρύνεται από τον ρεαλισμό. Η μαγική και ονειρική ατμόσφαιρα της συλλογής τον καλεί να οικειοποιηθεί το ανοίκειο και να ανασύρει από τη θρυμματισμένη επιφάνεια την ουσία των πραγμάτων.

---

## *Το δάσος με τους πιθήκους: το ξετύλιγμα μιας αλληγορίας*

---

Τα διηγήματα της συλλογής έχουν γραφτεί στα χρόνια του πολέμου και της Κατοχής (1940-1944). Διαφοροποιούνται από τις δύο πρώτες συλλογές, καθώς στα περισσότερα ο αφηγητής εγκαταλείπει την ειρωνική μεταχείριση των ηρώων και υιοθετεί έναν ελεγειακό τόνο με τον οποίο πλέκει το μοιρολόι της ανθρώπινης ψυχής. Ωστόσο, το πρώτο διήγημα, «Το δάσος με τους πιθήκους», ακολουθεί την αφηγηματική παράδοση των προηγούμενων έργων και δεν εναρμονίζεται με την υπόλοιπη συλλογή (Κεχαγιά 1992:103).

«Το δάσος με τους πιθήκους» αφηγείται τη ζωή του Λεωνίδα Σαββόπουλου, ο οποίος, άσημος και άβουλος, ζει καταπιεσμένος στην κοινωνία των άγριων ανθρώπων. Ζει μέσα στη «σπηλιά» του προσπαθώντας να προστατευτεί από το δάσος των πιθήκων. Μολοταύτα, επιλέγει να βγει από αυτήν και να αναμετρηθεί με τα «θηρία». Η επανάστασή του διαρκεί μόλις λίγες σελίδες, όταν πρόθυμα επιστρέφει στην προηγούμενη θέση του, προκειμένου να λυτρωθεί από το χάος του δάσους και να βιώσει την πρότερη αρμονία της ζωής του.

Η αφήγηση λειτουργεί ως μία εκτενής αλληγορία. Ουσιαστικά, η ζωή στην πόλη παρομοιάζεται με το δάσος των πιθήκων και το χάος που το αντιπροσωπεύει. Τα πρόσωπα μετατρέπονται σε ανδρείκελα, απάνθρωπα όντα που δρουν με γνώμονα τα ζωώδη ένστικτά τους. Όπως αναφέρει η Αναστασία Νάτσινα (2011), σε αλληγορικά διηγήματα ενταγμένα στη λογοτεχνία του παράλογου ο αναγνώστης καλείται να βιώσει ανοίκειες και απειλητικές καταστάσεις, να συλλάβει το αντιθετικό ζεύγος λογικού-παράλογου που διέπει το κείμενο και να το ερμηνεύσει. Το ίδιο σκηνικό παρουσιάζεται και στο συγκεκριμένο αφήγημα, όπου η εφιαλτική αλλοίωση της εξωτερικής πραγματικότητας, οι ανολοκλήρωτες μορφές και η νομιμοποίηση του αλλόκοτου κυριαρχούν και λειτουργούν ως μέσο άσκησης κοινωνικής κριτικής, έκφρασης του υπαρξιακού άγχους και εικονοποίησης του αισθήματος αποπροσανατολισμού που βιώνει το άτομο απέναντι στην παράλογη φύση της κοινωνίας. Όπως στα κείμενα του Φραντς Κάφκα, από τα οποία ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος και εν γένει η πειραματική ελληνική πεζογραφία κατά την περίοδο 1944-1974 έχει λάβει σαφείς επιρροές (Φιλιππίδης 2012:257), ο αναγνώστης του έργου αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο λογικό και στο άλογο, καθώς η καθημερινή ζωή εναλλάσσεται σπασμωδικά με το ασυνείδητο,

βιώνοντας τον κόσμο ως ένα μάταιο και ανέκφραστο όλον, απόλυτα εχθρικό και ξένο προς τον άνθρωπο. Μοναδικό καταφύγιο αποτελεί η εσωτερικότητα, το όνειρο και η τέχνη, η οποία εντέλει αυτονομείται από τη ζωή και λειτουργεί ως παραισθησιογόνο απέναντι στη χαώδη σύνθεση της πραγματικότητας.

Το επόμενο διήγημα με τίτλο «Η Βερενίκη» επικεντρώνεται στο να περιγράψει τη σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα, αλλά και τη θέση του ατόμου μέσα στη ζωή. Πρωταγωνιστές της ιστορίας είναι ο Άγγελος και ο ανώνυμος αφηγητής. Οι δύο χαρακτήρες κατευθύνονται στη στάση του λεωφορείου, αλλά παράλληλα χάνονται σε φιλοσοφικές συζητήσεις και στις υποσυνείδητες σκέψεις τους, αφήνοντας τον αναγνώστη μετέωρο ανάμεσα στην καθημερινότητα και σε μία εσωτερική αποσπασματική πραγματικότητα, βιώνοντας τη θεωρία της ψυχανάλυσης αναφορικά με τη συμπλοκή συνειδητού και ασυνείδητου στη σύνθεση της υποκειμενικής πραγματικότητας. Επιπροσθέτως, το κείμενο αναφερόμενο στον Πόε και τον Γιάννη Σκαρίμπα υπαινίσσεται ότι: «η λογοτεχνία [...] αντέγραψε κι ολοένα αντιγράφει τη ζωή. Γι' αυτόν τον λόγο, άλλωστε, δεν έχει τίποτε, εκτός από τον εαυτό της, να μας δώσει ή να μας διδάξει» (Γιαννόπουλος 1944: 65). Μέσα από το κείμενο, αλλά και το σύνολο του έργου, γίνεται φανερό στον αναγνώστη ότι η τέχνη του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου αποτελεί μία προσομοίωση της ζωής, αλλά διακρίνεται και αυτονομείται από αυτήν λειτουργώντας, όπως ειπώθηκε παραπάνω, ως αναλγητικό στην ανθρώπινη ματαιοπονία. Μέσα από την ειρωνική χροιά του αποσπάσματος ο αφηγητής ωθεί τον αναγνώστη να σκεφτεί τη σχέση τέχνης και ζωής και να εντοπίσει τις διαφορές τους αξιοποιώντας τα διακείμενα.

Ο συγγραφέας συνομιλεί με την εγχώρια και την ξένη λογοτεχνία, ώστε να καταστήσει σαφές ότι το έργο του δεν είναι ένα κλειστό σώμα και σίγουρα δεν είναι μία απόλυτη αντιγραφή της ζωής. Ο αναγνώστης οφείλει να βυθιστεί στα πολλαπλά νοηματικά επίπεδα, στα ενσωματωμένα κείμενα και να βιώσει την πολλαπλότητα της αφήγησης όπως βιώνει την πολλαπλότητα της ζωής. Η διαφορά εδώ είναι ότι ο ίδιος κρατάει στα χέρια του την τέχνη, γεγονός που επιβεβαιώνεται από το ανοιχτό τέλος του διηγήματος και τα αναπάντητα ερωτήματα που αυτό δημιουργεί, τα οποία τον καλούν να ολοκληρώσει το κείμενο προβάλλοντας την υπόστασή του σε αυτό.

Τέλος, από το διήγημα θα ήθελα να σταθώ στην τελευταία εικόνα η οποία κάνει μία σαφή σύνδεση ανάμεσα σε αυτό και στο προηγούμενο: «Το λεωφορείο είχε φτάσει [...]. Το πλήθος που ανέμενε συνωστιζόταν τώρα νευρικό, ταραγμένο, σπρώχνοντας, αγκομαχώντας, ριγμένο με εχθρότητα, σε μια πάλη ύπουλη, με διάθεση

αλληλοεξόντωσης [...]. Αισθάνθηκα λοιπόν κι εγώ την αναπόφευκτη ανάγκη της μάχης» (Γιαννόπουλος 1944: 75-76). Το προηγούμενο διήγημα έθιγε το ζήτημα της ανθρώπινης αγριότητας με έναν έντονο φιλοσοφικό και παράλληλα περιπαιχτικό τόνο, ενώ οι ποικίλες παρεμβάσεις προσέδιδαν ένα περισπούδαστο λογοτεχνικό περίβλημα. Εδώ το ζήτημα παρουσιάζεται ωμά δηλώνοντας την κραυγή της ανθρώπινης αγωνίας. Ουσιαστικά μέσα από την εικόνα του συνωστισμένου πλήθους και τη «μάχη» για μία θέση στο λεωφορείο, δηλώνεται, όπως και προηγουμένως, η άγρια φύση της ανθρώπινης ύπαρξης, η εξίσωση του πολιτισμού με την κοινωνία των ζώων και τους σκληρούς νόμους της επιβίωσης. Ο αναγνώστης πίσω από τα αλληγορικά σχήματα οφείλει να αναγνωρίσει την άποψη του αφηγητή για τη ζωή και την εξίσωσή της με έναν απειλητικό και σκοτεινό κόσμο, όπου μόνο ο πιο δυνατός θα επιβιώσει.

Το επόμενο κείμενο, «Η συνάντηση», αποτελεί λογοτεχνικό υβρίδιο, καθώς έχει διηγηματική μορφή, αλλά ποιητικό περιεχόμενο. Οι διάσπαρτες εικόνες, οι σκέψεις και οι σπασμωδικοί διάλογοι που κυριαρχούν σε αυτό κινούν τον αναγνώστη, όχι να συλλάβει μια αφήγηση, αλλά να βιώσει μια αίσθηση. Τα τετμημένα μέρη του έργου δυσχεραίνουν την πορεία της ανάγνωσης και ανατρέπουν τη γραμμικότητα. Η ποικιλία εικόνων και η δυσκολία της σύνδεσής τους, η ανωνυμία, αλλά και η πληθώρα διακειμενικών αναφορών –*Λεμονοδάσος*, *Φλωμπέρ*, *Ρώσοι* συγγραφείς (Γιαννόπουλος 1944: 84)–, δημιουργούν ένα κολάζ επιβάλλοντας στον αναγνώστη του μοντερνισμού να συμπεριφέρεται όπως ο αναγνώστης του υπερρεαλισμού. Ο αποδέκτης έχει συνηθίσει να διαβάσει με έναν στόχο. Στη προκειμένη περίπτωση ο στόχος αλλάζει συνεχώς, τα νέα δεδομένα και τα τόσο διαφορετικά στοιχεία της «λογοτεχνικής λίστας» καθιστούν τον διάλογο αναγνώστη-κειμένου ιδιαίτερα δύσκολο και απαιτούν από τον πρώτο να επιστρέφει στις προηγούμενες σελίδες ανασχηματίζοντάς τη στόχευσή του, καθώς οι καινούργιες προτάσεις του έργου ανατρέπουν τις προηγούμενες προσδοκίες του και παράλληλα του δημιουργούν νέες. Δανείζομαι εδώ το λογοπαίγνιο με το οποίο χαρακτήρισε η Ελένη Παπαργυρίου (2011:90) τον Πεντζίκη, καθώς διαπιστώνω ότι και ο Γιαννόπουλος λειτουργεί ως «παίζω-γράφος» δημιουργώντας ένα διανοητικό παιχνίδι ανάμεσα σε εκείνον και στον αναγνώστη.

Το επόμενο διήγημα, «Η θάλασσα», παρουσιάζει ομοιότητες με τα προηγούμενα –διατηρεί τον ίδιο ελεγειακό τόνο διαποτισμένο με πολύχρωμες εικόνες–, αλλά, σε αντίθεση με τα προγενέστερα έργα, εστιάζει στο αφηγηματικό υλικό χωρίς παρεκβάσεις, ειρωνεία ή σαρκασμό για την τύχη των ηρώων. Η αναγνωστική ανταπόκριση ενεργοποιείται μέσω της εναλλαγής του αφηγητή: από τον αφηγητή-παιδί



περνάμε στον ώριμο αφηγητή –τεχνική η οποία χρησιμοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό και στην προηγούμενη συλλογή. Η ιστορία δίνεται μέσα από την οπτική των δύο παιδιών της οικογένειας. Συνεπώς, ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με την παιδική φαντασία και αφέλεια. Τα παιδιά έχουν απορίες για ποικίλα οικογενειακά ζητήματα, στα οποία απαντούν με γνώμονα την ονειροπόλα διάθεσή τους, συνθέτοντας μία αναξιόπιστη αφήγηση με στοιχεία της τη μαγεία και τη φαντασία. Στις απορίες των παιδιών καλείται να απαντήσει και ο αναγνώστης. Οι παραποιημένες αναμνήσεις και η ονειροφαντασία δημιουργούν σημεία απροσδιοριστίας τα οποία κινητοποιούν τον αναγνώστη. Ωστόσο, στο τέλος του έργου η οπτική γωνία αλλάζει και οι λύσεις στα ερωτήματα δίνονται μέσα από τους ενήλικες ήρωες (δηλαδή τα παιδιά που πλέον έχουν ενηλικιωθεί).

Αξίζει να επισημανθεί ότι η πλευρά η οποία εξαιρείται είναι πάλι εκείνη των παιδιών και της φαντασίας. Η ενηλικίωση και η προσγείωση στην πραγματικότητα συνδέεται με ένα αίσθημα μελαγχολίας και νοσταλγίας για την πρότερη άγνοια. Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το διήγημα ακολουθεί τις συμβάσεις της μυθοπλασίας –αφού παρεκκλίνει από τα προηγούμενα έργα αναφορικά με τις πρωτοποριακές αφηγηματικές τεχνικές–, αλλά το κάνει για να καταδείξει τις περιορισμένες δυνατότητές της. Ουσιαστικά χρησιμοποιεί τις τεχνικές του ρεαλισμού στρέφοντάς τις εναντίον του, συνδέοντάς τη ρεαλιστική αποτύπωση της πραγματικότητας με την αναγνωστική αδράνεια, ενώ την αφήγηση της παιδικής ηλικίας με το όνειρο, την πολλαπλότητα των επιλογών και συνεπώς με την αναγνωστική εγρήγορση.

«Ο άγγελος με τα γιασεμιά» είναι ένα σύντομο πεζογράφημα στο οποίο ο ενήλικας αφηγητής διηγείται αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας. Κινείται στο ίδιο μοτίβο με το προηγούμενο, καθώς χρησιμοποιεί τη μακρινή και ξεθωριασμένη μνήμη του παιδιού-αφηγητή ως τέχνασμα. Επιδιώκει να παρουσιάσει τα περασμένα γεγονότα και τα ξεχασμένα πρόσωπα ως ημιτελή δημιουργήματα της παιδικής φαντασίας, αφήνοντας κενά και σημεία απροσδιοριστίας καλώντας τον αναγνώστη να ολοκληρώσει τα θραύσματα της μνήμης: «Ομολογώ πως αυτή είναι η πιο παλιά μου εντύπωση, η ανάμνηση, ή όπως αλλιώς μπορεί να ειπωθεί, συνείδηση του εαυτού μου. Αλλά δεν είμαι κι απόλυτα βέβαιος αν έγινε ή όχι. Είναι κάτι σαν άχνα, κάτι ασχημάτιστο, που 'ρχεται να σβήσει την άυλη εικόνα» (Γιαννόπουλος 1944: 99-100).

Τα δύο αυτά διηγήματα εξυψώνουν το όνειρο και την κυριαρχία του στην αφήγηση του ανήλικου αφηγητή. Η εναλλασσόμενη εστίαση είναι η αφηγηματική τεχνική η οποία επιτρέπει στον αναγνώστη να πραγματώσει το συγγραφικό σχέδιο, να κατανοήσει

την ελευθερία με την οποία ο δημιουργός θέλει να χτίσει το δημιούργημά του, τη διαφοροποίηση ανάμεσα στην πεζή πραγματικότητα και στη μαγεία της παιδικής φαντασίας και ίσως το χάσμα ανάμεσα στη ζωή και στις ανεξάντλητες δυνατότητες της τέχνης.

Τόσο στο πεζογράφημα «Νανώ» όσο και στο «Σπίτι» παρουσιάζεται ως κοινό χαρακτηριστικό με τα προαναφερθέντα διηγήματα η κυριαρχία του εσωτερικού-ψυχικού χώρου, η υπονόμηση του πραγματικού χωρικού προσδιορισμού και ο ελεγειακός τόνος με τον οποίο σκιαγραφείται ο σπαραγμός της ανθρώπινης ψυχής. Κάθε κείμενο αποτελεί αποτύπωση ψυχικών και διανοητικών διεργασιών και διαθέσεων με τον εσωτερικό χώρο να αποτελεί το πλαίσιο δράσης του και τα πρόσωπα να εμφανίζονται άυλα και μισοσβησμένα. Η ανάγκη του συγγραφέα να αποτυπώσει το όνειρο, τη φαντασία και τη μαγεία της παιδικής ηλικίας από την οπτική του αφηγητή-παιδιού αντανακλά την επιθυμία του να παραμερίσει τις «πρακτικές και εξωτερικές ικανότητες των ανθρώπων [...] μπροστά στον εσωτερικό πλούτο μιας αμόλυντης ψυχής» (Σαχίνης 1948: 141-142). Στα διηγήματα αυτά η ειρωνεία και ο σαρκασμός περιορίζεται αισθητά, ενώ αναδύεται μία ριζική μελαγχολία για την κτηνωδία της πραγματικότητας και αναζητείται η λύτρωση στην ονειροφαντασία (Κεχαγιά 1992:103).

Το τελευταίο διήγημα της συλλογής, «Η κυρία με το ριπίδι», κινείται σε δύο διαφορετικά επίπεδα. Από τη μια πλευρά, ο αφηγητής ταξιδεύει μέσα από το πορτρέτο της κυρίας με το ριπίδι σε προηγούμενες εποχές και ξεχασμένες αναμνήσεις, ενώ από την άλλη διηγείται το κατοχικό παρόν, την πείνα και τον θάνατο που το χαρακτηρίζουν (Κεχαγιά 1992:104). Στο πρώτο επίπεδο κυριαρχεί το όνειρο, ο πλαστός κόσμος της τέχνης και η καλλιτεχνική πρόθεση του δημιουργού να τον παραστήσει στα μάτια του αναγνώστη. Στο δεύτερο επίπεδο οι παρεκβάσεις, η ονειροφαντασία και οι πρωτοποριακές τεχνικές απουσιάζουν, ώστε να δοθεί το βάρος στη σκιαγράφηση του ζοφερού σκηνικού. Το πορτρέτο λειτουργεί ως το πέρασμα από τον έναν κόσμο στον άλλον, ενώ το ίδιο το διήγημα «ανασταίνει το μαγικό κόσμο των ονείρων, ενώ σ' ένα δεύτερο επίπεδο, στο παρόν της κατοχικής Αθήνας, δίνει το μέγεθος της ανθρώπινης εξαθλίωσης», καλώντας τον αναγνώστη να αναγνωρίσει την αλληλένδετη σχέση τέχνης και ζωής μεταπλάθοντας τις σημειώσεις ενός προσωπικού ημερολογίου σε μυθοπλαστικό υλικό (Κεχαγιά 1992:104).

Κλείνοντας, ο Γιαννόπουλος διατηρεί στο *Δάσος με τους πιθήκους* πολλές από τις τεχνικές αναγνωστικής ανταπόκρισης που ανέλυσα στην προηγούμενη συλλογή, την

*Ηρωική περιπέτεια*, όπως είναι η συνύφανση ονείρου και πραγματικότητας, οι παρεκβάσεις, οι ημιτελείς διάλογοι, η εναλλασσόμενη εστίαση και η θρυμματισμένη φόρμα του διηγήματος. Στα διηγήματα, όμως, τα οποία επιλέγει να χτίσει με ένα πρωτοποριακό περίβλημα είναι ακόμη πιο ριζοσπαστικός και προχωράει σε πιο περίτεχνες συνθέσεις. Επικαλείται τα θραύσματα της μνήμης για να αφήσει κενά σημεία, τα οποία μπορεί να καλύψει ο αναγνώστης. Ακόμη, πίσω από το προσωπίο του αφηγητή εξομολογείται ότι ο ίδιος δεν επιθυμεί να μάθει την αληθινή ταυτότητα των προσώπων γύρω του, ώστε να έχει τη δυνατότητα να τα δημιουργήσει όπως επιθυμεί με γνώμονα τη φαντασία του. Την ίδια δυνατότητα προσφέρει και στον αναγνώστη αφήνοντας το κείμενο ανοικτό.

Τα αφηγήματα, στα οποία ακολουθεί τις παραπάνω τεχνικές, μοιάζουν με ποιήματα του υπερρεαλισμού στα οποία κυριαρχεί η εικόνα και η αίσθηση. Διανθίζονται με πληθώρα διακειμενικών αναφορών και ποικίλα σχήματα λόγου, όπως αλληγορίες, παρομοιώσεις και μεταφορές. Εκτός από την ποιητική υπόσταση με την οποία τα δομεί, τους δίνει και θεατρικές προεκτάσεις. Δημιουργεί τους ήρωες του ως θεατρικά πρόσωπα, τα οποία «προσδιορίζουν μόνο με την ομιλία τους τον εαυτό τους» (Σαχίνης 1948:143). Κύριο μέλημά του είναι να διακρίνει τη ζωή από την τέχνη, να συνδέσει την πρώτη με το χάος, τη δουλκή υποταγή στο άγνωστο και τη συνεχόμενη μάχη για επιβίωση, ενώ τη δεύτερη με τη μαγεία και την ανεξάντλητη ελευθερία. Αν λοιπόν στην πρώτη συλλογή η τέχνη λειτουργούσε σαν πρισματική αντανάκλαση της ζωής, εδώ αυτονομείται από εκείνη και ίσως ξεκινάει μια δειλή επανάσταση εναντίον της, η οποία θα γιγαντωθεί στις επόμενες συλλογές.

Οφείλω, βέβαια, να μιλήσω και για τα διηγήματα στα οποία τα σύγχρονα μορφικά μέσα υποχωρούν. Στα πεζογραφήματα όπου είναι φανερός οι σκιές του πολέμου ο Γιαννόπουλος γίνεται ένας φωνογράφος των καταστάσεων χωρίς να κάνει αισθητή τη δική του φωνή. Στόχος του δεν είναι να νουθετήσει τον αναγνώστη ως προς τις συγγραφικές τεχνικές, αλλά να τον κάνει να βιώσει την κτηνωδία του πολέμου και να μιλήσει στο πλήθος. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η φωνή του γίνεται απλή και η αφήγησή του μεταφέρει με αμεσότητα τα ιστορούμενα. Συνεπώς, τα προσωπικά βιώματα του συγγραφέα επηρεάζουν τη στάση του απέναντι στον αναγνώστη. Μπροστά στο ζήτημα του πολέμου εγκαταλείπει, σε έναν βαθμό, τις ακραίες αφηγηματικές τεχνικές και την ειρωνική χροιά που συνοδεύει τον λόγο του και υιοθετεί έναν ειλικρινή, απλό και μελαγχολικού τρόπου γραφής που στόχο έχει να γίνει κατανοητός από όλους και να δείξει σεβασμό στον ανθρώπινο πόνο.

Παρά τη διάκριση των διηγημάτων της συλλογής σε πιο πειραματικά και περισσότερο παραδοσιακά, ο συγγραφέας αρνείται σχεδόν στο σύνολο των κειμένων του την ειρωνεία και τη σαρκαστική διάθεση, αφήνοντας τη μελαγχολία και τη θλίψη να αποτελεί το φόντο του λόγου του. Ωστόσο, δεν επιτρέπει στον αναγνώστη να αφεθεί πλήρως στο αφηγηματικό υλικό, καθώς τονίζει συνεχώς τις συμβάσεις της τέχνης διαχωρίζοντας εμφανώς την τέχνη από τη ζωή, όπως ανέφερα προηγουμένως. Επισημαίνει ότι ολόκληρος ο μυθοπλαστικός του κόσμος, τα πρόσωπα, τα πράγματα, ο χώρος, είναι πλαστός, δημιούργημα της φαντασίας του συγγραφέα, υποδεικνύοντας ότι το πλαστό και το συμβατικό είναι στοιχείο της δικής του τέχνης (Σαχίνης 1948: 143).

---

## Η τυφλόμυγα: η επανάσταση της τέχνης και η αυτονόμησή της από τη ζωή

---

Στο πρώτο διήγημα της τέταρτης συλλογής, στην «Τυφλόμυγα», ο ήρωας της ιστορίας παρουσιάζεται ταυτόχρονα ως «δημιουργός αλλά και δημιουργούμενος» (Νάτσινα 2022: 212). Από αναγνώστης ενός διαφημιστικού φυλλαδίου με ταξιδιωτικές περιγραφές μετατρέπεται σε ήρωας και αφηγητής μιας νέας φανταστικής ιστορίας. Επιστρέφει στη μαγεία της παιδικής ηλικίας, κατασκευάζοντας μια αφήγηση με πλήθος διακειμενικών αναφορών –από τον Οδυσσέα μέχρι τον Κόκκινο Κουρσάρο και τον *Πύργο* του Κάφκα. Στο έργο διαφαίνεται η άρρηκτη σύνδεση ανάγνωσης και συγγραφής. Ο Γιαννόπουλος δημιουργεί ένα κολάζ, στο οποίο δείχνει την ταυτότητά του ως αναγνώστη, καλώντας τον δικό του αναγνώστη να βρει τις συνδέσεις στα διακείμενα. Όπως επισημαίνει η Ελένη Παπαργυρίου στο βιβλίο της *Reading Games in the Greek Novel* (2011: 71), η συνύπαρξη διαφορετικών κειμένων αντιτίθεται στον κανόνα και δίνει το έναυσμα στον αναγνώστη να «παίξει» με τα στοιχεία του κειμένου, ενώ όταν ο συγγραφέας μετατρέπεται σε αναγνώστη κατεβαίνει από το βάθρο της εξουσίας, δίνοντας απεριόριστη έκταση στην αναγνωστική φαντασία. Σύμφωνα λοιπόν με τη μελετήτρια, ο ρόλος του αναγνώστη στην «Τυφλόμυγα» εντείνεται, καθώς η χαλαρή σύνδεση μεταξύ των διακειμένων δημιουργεί αυτό που ο Iser (1980: 168) αποκαλεί «κενά», απροσδιόριστα σημεία τα οποία καλύπτονται από το γίνεσθαι του κάθε αναγνώστη. Παράλληλα, η αποσύνδεση του συγγραφέα από την κυριαρχία του νοήματος, επιτρέπει στην αναγνωστική ανταπόκριση να δράσει απεριόριστα.

Επιπροσθέτως, ο αφηγητής μέσω της αυτοαναφορικότητας απογυμνώνει την ιστορία από το τέχνασμα της αληθοφάνειας αποκαλύπτοντας στον αποδέκτη την πλαστή κατασκευή της αφήγησης και μεταφέροντάς τον από τη θέση του παθητικού δέκτη σε εκείνη του συν-δημιουργού. Παρά την αποκάλυψη της αλήθειας, ο ήρωας επιλέγει να μείνει στον χώρο της μυθοπλασίας, αναγνωρίζοντας ίσως τη ματαιότητα της ζωής, και να συνεχίζει να παίζει την τυφλόμυγα, ακολουθώντας τον δρόμο της τέχνης (Νάτσινα 2022: 212), ο οποίος ίσως λειτουργεί ως το μοναδικό αναληγτικό της συγκεκριμένης ανωφελούς ύπαρξης: «Είναι ανάγκη να παίξουμε πάλι την τυφλόμυγα»

σαν νευρόσπαστα να σκουντουφλάμε και να τρικλίζουμε ψάδοντας για τ' άπιαστα σχήματα» (Γιαννόπουλος 1962: 22).

Ο ήρωας, ταξιδεύοντας στον χρόνο, στον χώρο και στο όνειρο, γνωστοποιεί στον αναγνώστη το γεγονός ότι η ιστορία αποτελεί προσωπικό του κατασκεύασμα και παρ' όλα αυτά τον καλεί να χαθεί μαζί του στην άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής, η οποία αποδίδεται με ειλικρίνεια μέσα από τη συμπλοκή του μύθου, της ιστορίας, της μνήμης και της δημιουργίας. Η τέχνη αποκτάει εδώ δική της οντότητα, απεγκλωβισμένη από τη ζωή, λειτουργώντας σαν «σπήλαιο», το οποίο θα προστατεύσει τον συγγραφέα και τον αναγνώστη από τη μάταιη φύση της ανθρώπινης ύπαρξης.

Η τεχνική του συγγραφέα να μετατρέπει τον αφηγητή του από αναγνώστη σε δημιουργό έχει επισημανθεί ήδη από την πρώτη συλλογή στο διήγημα «Το δόντι του Βούδα». Αξίζει όμως να τονισθεί το γεγονός ότι, ενώ στην πρώτη συλλογή ο αφηγητής ήταν αναγκασμένος να παραμείνει στα όρια της πραγματικότητας, εδώ ο ήρωας επιλέγει συνειδητά να ζήσει στον κόσμο της τέχνης και της δημιουργίας.

«Η όμορφη και το κτήνος» είναι μια ιστορία –της οποίας ο τίτλος αποτελεί, όπως είναι φανερό, διακειμενική αναφορά–, την οποία, όπως μας ενημερώνει ο αφηγητής, την έζησε και του τη μετέφερε ο φίλος του Άγγελος. Ο αφηγητής, ήδη από την αρχή της εξιστόρησής του βεβαιώνει τους αναγνώστες του ότι αυτά που διαβάζουν μπορεί να είναι: «αληθινά ή ψεύτικα, που γίνανε ή θέλησα να γίνουν, που είδα ή φαντάστηκα πως είδα, που τέλος πίστεψα ή όφειλα να πιστέψω» (Γιαννόπουλος 1962: 27), συγχέοντας πλήρως την αλήθεια με το όνειρο. Ο αφηγητής λειτουργεί ως αποδέκτης μιας ξένης ιστορίας την οποία την αποδίδει μέσα από τα δικά του μάτια και μέσα από τις δικές του ερμηνείες, αλλοιώσεις ή αποσιωπήσεις: «Νομίζω πως ο Άγγελος έλεγε “ακροβασίες πάνω στις χορδές...” ή “πάνω στους ήχους απ’ τις μουσικές χορδές”. Εγώ απλοποίησα» (Γιαννόπουλος 1962: 32).

Όπως και στο προηγούμενο πεζογράφημα, ο αφηγητής είναι ο αποδέκτης και ο δημιουργός μιας ιστορίας παράλληλα, καθιστώντας εδώ σαφή την αδυναμία του ανθρώπου να μείνει απόλυτα αποστασιοποιημένος και ουδέτερος απέναντι στην ιστορία και στην ίδια την πραγματικότητα. Τόσο ο αφηγητής όσο και ο Άγγελος μαρτυρούν ότι δεν μεταφέρουν με βεβαιότητα τα γεγονότα, αλλά λόγω της ταραγμένης μνήμης τους ή της επιθυμίας τους να βλέπουν τον κόσμο από μία συγκεκριμένη σκοπιά και οπτική παραποιούν την αλήθεια. Ο αναγνώστης μέσα από τα σχόλια αυτά των πρωταγωνιστών, τις εμβόλιμες παρενθέσεις του κύριου αφηγητή αλλά και του αφηγητή της εγκιβωτισμένης αφήγησης, του Άγγελου, τις «ονειροβασίες» και τις παρεκβάσεις

έρχεται αντιμέτωπος με μια ρευστή και άκρως υποκειμενική πραγματικότητα πλημμυρισμένη από κενά και σιωπές, στις οποίες οφείλει να δώσει ήχο, τον ήχο της δικής του φωνής. Η στάση του αφηγητή και του Άγγελου απέναντι στην ιστορία φωτίζουν τον δρόμο του αναγνώστη, υποδεικνύοντάς του τον τρόπο ανάγνωσης που ο συγγραφέας επιθυμεί.

Μέσα από τις διηγηματικές φιγούρες ο δημιουργός καθοδηγεί έμμεσα τον αναγνώστη του, ζητώντας του να απελευθερωθεί από τις νόρμες της αντικειμενικότητας, να συμπληρώσει την ιστορία και να την ερμηνεύσει το ίδιο ελεύθερα και υποκειμενικά με τους πρωταγωνιστές, ενώ, παράλληλα, δικαιώνει, σε έναν βαθμό, τις προσδοκίες που γεννήθηκαν στον αποδέκτη του (ήδη από τις πρώτες σειρές του διηγήματος): ότι πρόκειται να διαβάσει μια «παράξενη» ιστορία στην οποία αλήθεια και όνειρο συμπλέκονται αδιάκοπα.

Η εναλλαγή των αφηγηματικών φωνών, οι αλληπάλληλες ερωτήσεις που παρατίθενται στην αφήγηση, η αυτοαναφορικότητα και η σύνδεση με το «Δάσος με τους πιθήκους» –«στα απέραντα δάση όπου βρίθουν οι πίθηκοι» (Γιαννόπουλος 1962: 34)– που κυριαρχούν στο διήγημα, το μετατρέπουν σε ένα πολυσύνθετο αφηγηματικό παιχνίδι το οποίο μένει ημιτελές, γεμάτο κενά και χάσματα τα οποία ο αναγνώστης καλείται να ολοκληρώσει προβάλλοντας το είναι του μέσα στο κείμενο, το οποίο αποτελεί έναν καθρέπτη του κόσμου, αναδεικνύοντας τη μετέωρη υπόστασή του και τον υποκειμενισμό που τον δομεί.

Από τα δύο πρώτα διηγήματα προκύπτει το ακόλουθο συμπέρασμα. Το αναγνωστικό σύμπαν του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου ενσαρκώνει τη θεωρία των παράλληλων διαστάσεων. Το κείμενο δίνει λογοτεχνικά θρύμματα στον αναγνώστη, προσφέροντάς του τη δυνατότητα να δομήσει μια δική του πραγματικότητα. Κάθε ανάγνωση όμως, ακόμη και από τον ίδιο αναγνώστη, δύναται να οδηγήσει σε έναν διαφορετικό αναγνωστικό κόσμο από τη στιγμή που κάθε σημείο εξέλιξης της αναγνωστικής πορείας προϋποθέτει μία επιλογή από τον αναγνώστη, η οποία θα καθορίσει το αναγνωστικό σύμπαν. Συνεπώς, κάθε αναγνώστης ανάλογα με τα βιώματά του και τη σχέση του με τη λογοτεχνία θα δημιουργήσει και μία διαφορετική αναγνωστική διάσταση του έργου.

Για να αποφθεχθεί κάθε παρερμηνεία, κάθε λογοτεχνικό έργο δίνει τη δυνατότητα μίας διαφορετικής ανάγνωσης. Ωστόσο, θα υποστήριζα ότι ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος διαφοροποιείται από πολλούς λογοτέχνες τόσο της γενιάς του όσο και των προηγούμενων ετών, καθώς εστιάζει σχεδόν αποκλειστικά στον ρόλο του αναγνώστη

αδιαφορώντας σχεδόν ολοκληρωτικά για το αφηγηματικό υλικό. Ουσία της λογοτεχνικής δημιουργίας του είναι να δώσει στους αναγνώστες τα εργαλεία για να πραγματώσουν το κείμενο σε άπειρες παράλληλες διαστάσεις, δημιουργώντας ένα έργο εν δυνάμει.

Το επόμενο κείμενο, «Το ρολόγι και το χάος», επιχειρεί να δώσει μια ερμηνεία στο ζήτημα του χωροχρόνου και να εξηγήσει τον ψυχολογικό χρόνο σε αντιδιαστολή με τον αντικειμενικό χρόνο του ρολογιού. Ο αφηγητής εδώ δεν διαβάξει μια ιστορία με τον δικό του τρόπο, αλλά προτιμάει να κάνει μια δική του ανάγνωση στους δείκτες του ρολογιού, λέγοντας ότι είναι δώδεκα παρά τέταρτο αντί για εννιά. Συνεπώς, ίσως πρόκειται για την προσπάθεια του ήρωα να δημιουργήσει τη δυνατότητα μιας υποκειμενικής-εσωτερικής ανάγνωσης ενός απόλυτα στέρεου αντικειμένου που λειτουργεί με μαθηματική ακρίβεια.

Αναφορικά με τις τεχνικές αναγνωστικής ανταπόκρισης, αφιερώνει την πρώτη παράγραφο του έργου απευθυνόμενος στον αναγνώστη προδιαθέτοντάς τον για το «ανοικτό» και παράδοξο κείμενο που θα ακολουθήσει. Επισημαίνει ότι τα στοιχεία που κανονικά οφείλουν να δομούν ένα λογοτεχνικό έργο, ο χώρος, ο χρόνος και οι χαρακτήρες, εδώ θα αποτελέσουν μυστήριο και θα καταστήσουν το έργο ασαφές, απογυμνώνοντας το κείμενο από οποιονδήποτε συντελεστή αφήγησης.

Μέσα σε ένα μοντερνιστικό πλαίσιο, ο διηγηματογράφος κάνει παρεκβάσεις και ενσωματώνει παρενθέσεις αναγκάζοντας τον αναγνώστη του να συνδυάζει τα σύμβολα –όπως την εικόνα της παμμέγιστης εκκλησίας– με τα υπόλοιπα στοιχεία του κειμένου. Δημιουργεί ερωτήματα τα οποία αφήνει αναπάντητα και εγκιβωτίζει παρενθέσεις που ερμηνεύουν τη συγγραφική πρόθεση και εξηγούν το χάος που επικρατεί στο αφήγημα. Συμπλέκει αδιάκοπα τη μυθοπλασία με την αναγνωστική πραγματικότητα, αιτιολογώντας τον τρόπο συγγραφής του στον αναγνώστη και ξεσκεπάζοντας το έργο από τον αφηγηματικό μανδύα του:

Πριν από μερικά χρόνια ένας εξάίρετος μουσικολόγος ανακάλυψε πως προσπάθω να πείσω τους όποιους αναγνώστες [...] πως ο κόσμος μου είναι το χάος. Χρέος μου νομίζω πως είναι να επικυρώσω μία τέτοια σοφή άποψη κι εδώ. Χωρίς θυμούς και βαναυσότητες –λυτρωμένος– αντλώ πραγματικά απ' αυτό το χάος μου τη διάθεση να ταξινομώ και να ερμηνεύω τις αντινομίες, τα αλλοπρόσαλλα, τα παράλογα, τα ανιερά, τα ανεργμάτιστα και ανάρμοστα, τα ασύνδετα και ασυνάρτητα των άλλων κόσμων... (Γιαννόπουλος 1962: 48-49).



Με λίγα λόγια, επιχειρεί να διαλύσει τον μανδύα της αληθοφανούς αφήγησης και να ορίσει εξ αρχής στον αναγνώστη τον ανοιχτό και πειραματικό λόγο πάνω στον οποίο χτίζει το αφήγημά του, ενώ μέσα από τα σύμβολα και τον εσωτερικό μονόλογο που καταστρατηγούν την κανονικότητα της αφήγησης, καθιστά εμφανές το δίπολο βάσει του οποίου κατασκευάζει το κείμενο: την αντίστιξη της αντικειμενικής πραγματικότητας στην οποία πασχίζει να πιστέψει ο άνθρωπος και της υποκειμενικής η οποία εισβάλλει στην πρώτη και φέρει τον κατακερματισμό της.

Θα μπορούσα να προσθέσω στο σημείο αυτό ότι, ενώ οι προηγούμενες συλλογές γεννούσαν αρχικά στον αναγνώστη προσδοκίες για μια ρεαλιστική ανάγνωση και σταδιακά τις απέρριπταν για να τον οδηγήσουν σε μία αναγνωστική «ελευθεριότητα», τόσο το συγκεκριμένο διήγημα όσο και το προηγούμενο αναφέρει από την πρώτη στιγμή στον αναγνώστη ότι η ιστορία δεν δομείται σε ένα ρεαλιστικό πλαίσιο, προϊδεάζοντάς τον –σε ένα βαθμό– για το αναπάντεχο που θα ακολουθήσει. Αυτό συμβαίνει ίσως γιατί ο συγγραφέας θεωρεί ότι «τώρα» αντιμετωπίζει ένα κοινό το όποιο έχει μεγαλύτερη επαφή με αυτού του είδους τις «απροσδόκητες» ιστορίες, λόγω της δικής του προσπάθειας να το εξοικειώσει με αυτές στις προηγούμενες συλλογές αλλά και λόγω της γενικότερης στροφής της λογοτεχνίας προς το μοντέρνο και το παράλογο.

Στο μοτίβο του χάους υπακούει και το αφήγημα «Φορηγό για τις Αντίλλες», στο οποίο ο αφηγητής αναδιηγείται τις ιστορίες του Μάστρο Αργύρη για εξωτικές χώρες, φανταστικά πρόσωπα και καταστάσεις. Τα μυθικά πρόσωπα των ιστοριών εισβάλλουν στην πραγματικότητα του αφηγητή δημιουργώντας στον αναγνώστη το ερώτημα: Υπάρχει τελικά πραγματικότητα; Μέσα από το παιχνίδι της αυτοαναφορικότητας και των διαρκών παρεκβάσεων ο κόσμος της φαντασίας υφαίνεται με αυτόν της πραγματικότητας δημιουργώντας την εικόνα ενός αρμονικού χάους στην οποία ο αναγνώστης καλείται να βυθιστεί.

Τα δύο επόμενα διηγήματα παρουσιάζουν διαφορετικά στοιχεία από τα προηγούμενα. Η «Μικρή νυχτερινή περιπλάνηση» κινείται μερικώς στο ίδιο πειραματικό μοτίβο: κάνοντας απευθείας αναφορές στον αναγνώστη, ενσωματώνοντας παρενθέσεις και αλληγορίες, σχολιάζοντας τον εαυτό της, παίζοντας με τις αναμνήσεις και τον τρόπο που το αφηγηματικό υποκείμενο επιθυμεί να σκέφτεται τα πράγματα, και, τέλος, συμπλέκοντας την αυτοαναφορικότητα με έναν τύπο αυτόματης γραφής, όπου οι συνειρμοί αποτελούν διακειμενικές αναφορές, προσδίδοντας στο έργο μια

ποιητικότητα που όμως δεν παραπέμπει σε ένα εσώτερο αυθεντικό εγώ αλλά σε ένα υποσυνείδητο δομημένο από προγενέστερες αναγνώσεις: « “Où sont les neiges d’antan?...” “Quant’ è bella giovinezza che se’ n fugge tuttavia...” και τα λοιπά και τα λοιπά). Καθώς γράφω έρχονται παραδαρμένες, οι ξενικές παρεμβολές. Θα τις έσβηνα αλλά θα αδικούσα τον αναγνώστη μη δίνοντας του την ευκαιρία να με ειρωνευτεί. Εξάλλου –δεν το κρύβω– τα θυμήθηκα αυτά» (Γιαννόπουλος 1962: 81). Αξίζει να αναφερθεί ότι η πρώτη ξένη φράση αποτελεί απόσπασμα από το πολύ γνωστό κείμενο του François Villon *Ballade des Dames du temps jadis*, ενώ η δεύτερη από τον Βοκάκιο. Οι αναφορές αυτές δεν ήταν εξεζητημένες για τον διαβασμένο αναγνώστη της εποχής του συγγραφέα. Παρ’ όλα αυτά, μεγεθύνουν τον βαθμό απροσδιοριστίας και ασάφειας του κειμένου, αφού στην ήδη υπάρχουσα απροσδιοριστία του κυρίως κειμένου προστίθεται η απροσδιοριστία των ξένων σωμάτων.

Το στοιχείο το οποίο διαφοροποιεί το αφήγημα από τα υπόλοιπα είναι οι μουσικοί όροι που τιτλοφορούν τις ενότητές του και το προσδιορίζουν και σε σημασιολογικό επίπεδο (Κεχαγιά 1992: 109). Θεωρώ ότι το συγκεκριμένο μορφικό στοιχείο αποσκοπεί στη δημιουργία της αίσθησης του ανοίκειου στον αναγνώστη και στην απομάκρυνσή του από τα τετριμμένα.

Από την άλλη πλευρά, «Το βάρος όλου του κόσμου» παρουσιάζεται ως παραμύθι, ως μια αλληγορία τοποθετημένη περισσότερο μέσα στο μετα-συμβολιστικό κλίμα, παρά στο περιβάλλον του μοντερνισμού και την ιδιόμορφη γραφή του.

Την ίδια πορεία ακολουθεί και το τελευταίο διήγημα της συλλογής, «Η γυναίκα του Λωτ», του οποίου ο τίτλος καλεί τον αναγνώστη να κάνει διακειμενικές συνδέσεις και να προσδώσει βιβλικές προεκτάσεις, ενώ τα πρόσωπα και η μουσική σε αυτό λειτουργούν συμβολικά και αλληγορικά, θίγοντας το ζήτημα του χρόνου και υπηρετώντας την αναζήτηση της αληθινής υπόστασης των ηρώων.

Αναφορικά με τις τεχνικές αναγνωστικής ανταπόκρισης, ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος πλέκει ένα αριστουργηματικό μοτίβο διακειμένων σε ορισμένα από τα διηγήματα της συλλογής, γεγονός που αποδεσμεύει τον δημιουργό από την κυριαρχία του νοήματος. Ακόμη, τα διακείμενα μεγιστοποιούν, όπως ανέφερα παραπάνω, την απροσδιοριστία των διηγημάτων –καθώς ο αναγνώστης οφείλει να ανιχνεύσει τον κώδικα πολλαπλών λογοτεχνικών σωμάτων και να προχωρήσει στις απαραίτητες συνδέσεις–, ενώ, παράλληλα, διαστέλλουν τον χρόνο της ανάγνωσης.

Όπως και στις προηγούμενες συλλογές, μέσα από την ταραγμένη μνήμη των αφηγητών, την αυτόματη γραφή και την ποιητική υφή του λόγου του δημιουργεί τα

αναγκαία πλέον κενά τα οποία θα δώσουν στον αναγνώστη την ευκαιρία να δομήσει το δικό του αναγνωστικό σύμπαν. Ακόμη, μέσω της αυτοαναφορικότητας και τη χρήση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, κυρίως στο διήγημα «Τυφλόμυγα», ο ήρωας σε τόνο εξομολογητικό αφηγά την πραγματικότητα, επιλέγει συνειδητά τον χώρο της τέχνης και προτρέπει τον αναγνώστη να τον ακολουθήσει. Η αυτονόμηση της τέχνης από τη ζωή και η αποκάλυψη του πλαστού χαρακτήρα της πρώτης είχε συντελεστεί ήδη από την προηγούμενη συλλογή, ενώ η μετατροπή του αφηγητή σε αναγνώστη παρατηρήθηκε ακόμη και στην πρώτη συλλογή. Ωστόσο, εδώ δηλώνεται ξεκάθαρα η επιθυμία του αφηγητή να ζήσει ολοκληρωτικά στον κόσμο της τέχνης.

Ο δημιουργός γνωρίζοντας ίσως ότι η φόρμα του διηγήματος δεν επιτρέπει την εισαγωγή πολλών ξένων και ανοίκειων στοιχείων, όπως επισημάνθηκε στην εισαγωγή, αλλά και καταβάλλοντας προσπάθεια για να αφουγκραστεί το ελληνικό κοινό, τις κοινωνικές συνθήκες, τις μεταβολές της επιστήμης και τα λογοτεχνικά ακούσματα του αναγνώστη του, χτίζει σταδιακά τα θεμέλια για να προχωρήσει σε ρηξικέλευθες αλλαγές και να στασιάσει με τρόπο άκρως μοντερνιστικό και πειραματικό απέναντι στο τετριμμένο της κανονικότητας. Γνωρίζει ότι απευθύνεται στον μεταπολεμικό άνθρωπο, εκείνον που λόγω συνθηκών εκλογίκευσε το αλλόκοτο και αποδέχθηκε την παραδοξότητα. Για αυτόν τον άνθρωπο επιχειρεί να χτίσει ένα καταφύγιο από υλικά της τέχνης.

Οφείλω όμως να επισημάνω ότι η στάση του συγγραφέα παρουσιάζει παρεκκλίσεις. Δεν ακολουθεί τις ίδιες εξτρεμιστικές αφηγηματικές τεχνικές σε όλα τα διηγήματά του. Όπως έγινε φανερό παραπάνω, «Το βάρος όλου του κόσμου» και «Η γυναίκα του Λωτ» ανήκουν φανερά στο μετα-συμβολιστικό περιβάλλον. Πρόκειται για συγγραφική αδυναμία, ανασφάλεια ή συνειδητή πράξη η επιλογή αυτή η οποία δεν επιτρέπει την ύπαρξη ενός ενιαίου σχήματος; Η ημερομηνία πρώτης δημοσίευσης των διηγημάτων ίσως εξηγεί το συγκεκριμένο χάσμα, καθώς τα πιο πρωτοποριακά διηγήματα –«Η τυφλόμυγα» (1948), «Το φορτηγό για τις Αντίλλες» (1947)– είναι δημοσιευμένα τη δεκαετία του '40, αμέσως μετά τη λήξη του πολέμου, ενώ «Το βάρος όλου του κόσμου» για παράδειγμα δημοσιεύεται το 1954. Η χρονολογία αυτή ίσως εξηγεί την επιστροφή στην πιο παραδοσιακή μορφή της αλληγορίας, καθώς στο τέλος της ίδιας δεκαετίας η τεχνική αυτή κερδίζει και πάλι έδαφος, όπως διαπιστώνει η Αγγέλα Καστρινάκη (2015: 18).

Τα επτά διηγήματα της συλλογής απηχούν τα καιρία ζητήματα του εικοστού αιώνα: το θέμα του χρόνου (Bergson) και του ονείρου (Freud) (Κεχαγιά 1992: 110). Ο

αφηγητής χρησιμοποιώντας τη δομή της αβύσσου μεταπηδάει από τα αναγνώσματά του στην ενσάρκωσή τους μέσα στην ιστορία, διαπλέκοντας την πραγματικότητα και την ονειροφαντασία, τον πραγματικό χρόνο με τον ψυχολογικό. Ο αναγνώστης δεν δύναται να βρει τα όρια ανάμεσα στα δύο επίπεδα. Στην *Τυφλόμυγα* «πραγματικότητας και φαντασία συμπλέκονται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να μην είσαι ποτέ βέβαιος τι αντιπροσωπεύει η πρώτη και τι ανήκει στην τελευταία.[...] Είναι μια “φυγή” [...] προς το παράλογο, το αμιγώς φανταστικό» (Βαρίκας 1975:146-147). Αν λοιπόν στην πρώτη συλλογή ήταν φανερό η εισβολή του εσωτερικού χάους στον πραγματικό κόσμο, εδώ φαίνεται ότι η κοινωνική πραγματικότητα έχει διαλυθεί και έχουν μείνει ορισμένα θραύσματά της μόνο ζωντανά μέσα στην ατομικότητα.

---

## Επτά αστάθμητα διηγήματα: η αυτοαναφορικότητα και ο διάλογος με τον αναγνώστη

---

Στο έργο «Ένας άνθρωπος φεύγει για τη Σαγκάη» ο ανώνυμος αφηγητής διηγείται κάποια περιστατικά από τη ζωή του με τον φίλο του Άγγελο, όταν ο δεύτερος εργαζόταν πάνω στο εγχείρημα του Σταμάτη Ψ. Σταματέλλου να δημιουργήσει ένα εγκυκλοπαιδικό λεξικό με ποικιλία θεμάτων. Ο συγγραφέας επηρεάζει την αναγνωστική ανταπόκριση με διάφορα μέσα. Χρησιμοποιεί την αυτοαναφορικότητα προκειμένου να κατευθύνει την ανάγνωση, ενώ παράλληλα κάνει αναφορές σε άλλους συγγραφείς, καλλιτέχνες, λόγιους αλλά και μυθοπλαστικούς ήρωες –από τον Walter Pater και τον Lewis Carroll ως τον Δον Κιχώτη και τον Αίαντα τον Τελαμώνιο–, δημιουργώντας έναν λαβύρινθο από ονόματα και πρόσωπα τα οποία ο αναγνώστης καλείται να αντιμετωπίσει και να βρει τη θέση τους στα νέα συμφραζόμενα. Ουσιαστικά δημιουργεί και ο ίδιος ένα διήγημα-λεξικό, τοποθετώντας μέσα όλες αυτές τις καλλιτεχνικές φιγούρες και τα μυθικά πρόσωπα. Πρόκειται για τεχνάσματα που απελευθερώνουν τον αναγνώστη από την υποχρέωση αλλά και την προσδοκία της ανασύστασης μιας ιστορίας, επιτρέποντας την εξάσκηση της φαντασίας και των δικών του προβολών επάνω στον αδρό όσο και ετερόκλητο σκελετό που προσφέρει ο συγγραφέας.

Ο αφηγητής επιλέγει να γράψει την ιστορία στον εσωτερικό χώρο του δωματίου του απομακρυσμένος χρονικά από τα γεγονότα. Συνεπώς, είτε επικαλείται την περιορισμένη ικανότητα της μνήμης για να αφήσει ασαφή ορισμένα γεγονότα είτε γνωστοποιεί ότι επιλέγει να τα θυμάται με έναν συγκεκριμένο τρόπο, αυτόν τον οποίο εκείνος επιθυμεί. Τα τεχνάσματα αυτά δημιουργούν κενά και χάσματα τα οποία ο αναγνώστης οφείλει να καλύψει με την ευρηματικότητα και τη φαντασία του, ακολουθώντας τα σημάδια του έργου.

Τα δύο πρώτα διηγήματα της συλλογής συμπλέκουν αδιάκοπα τη φαντασία με την πραγματικότητα δημιουργώντας ένα μπερδεμένο λογοτεχνικό κουβάρι από σκέψεις, αναμνήσεις και φιλοσοφικούς στοχασμούς. Τόσο στο διήγημα «Ένας άνθρωπος φεύγει για τη Σαγκάη» όσο και στο επόμενο, «Εκείνος που θα έρθει απόψε», η φαντασία του ανώνυμου –και στα δύο αφηγήματα– ήρωα ταξιδεύει σε εξωτικούς κόσμους και σε

αναμνήσεις από άλλες ζωές. Ωστόσο, ο ονειρικός κόσμος που πλάθει με τη σκέψη του συνδέεται πάντα με την πραγματικότητα, καθώς τα πλαστά πρόσωπα του ιδεατού κόσμου του ξεπροβάλλουν στον πραγματικό, διαψεύδοντας την ύπαρξη του δεύτερου. Συγκεκριμένα, στο δεύτερο διήγημα ο ήρωας συναντάει έναν περαστικό τον οποίο, όπως αποκαλύπτει αργότερα στον φίλο του, έχει συναντήσει ξανά: «θα σου εμπιστευτώ πως τον άγνωστο αυτόν τον έχω ίσως ξαναδεί. Και τα όσα μου είπε φεύγοντας τα έχω ξανακούσει» (Γιαννόπουλος 1974: 29). Διαβάζοντας το κείμενο συνειδητοποιούμε ότι το άτομο αυτό είναι γνώριμο στον αφηγητή από τον φανταστικό κόσμο στον οποίο ταξιδεύει ανακαλύπτοντας έναν άλλο εαυτό του:

Και ορίστε: εκεί που παράδερνα στην αμηχανία μου [...], μια άλλη σκηνή, παράδοξη κι αυτή, τρεμόσβησε στην αρχή, [...] ανάβλυζε από το έρεβος του υποσυνείδητού μου, όπου χρόνια και καιρούς βρισκόταν καταχωνιασμένη. [...] πλάι μου, ένας ιππότης και μια καλλονή, που έμοιαζαν να είχαν ξεπορτίσει από μελόδραμα ιταλικό του περασμένου αιώνα [...]. Ιππότης κι εγώ μακρινής εποχής, ανακάλυπτα και πάλι τον εαυτό μου. (Γιαννόπουλος 1974: 26-28)

Ο συγγραφέας ενώνει τον κόσμο της φαντασίας με αυτόν της πραγματικότητας θέλοντας να δείξει τα ρευστά όρια ανάμεσά τους και να παρακινήσει τον αναγνώστη να σκεφτεί τι είναι πραγματικότητα και αν εντέλει υπάρχει μία πραγματικότητα.

Στα διηγήματα αυτά δεν αποτυπώνεται μια ιστορία, αλλά μια μουσική σύνθεση από διάφορες συγχορδίες, μέσα από την οποία ο συγγραφέας συνεχίζει να αναζητά τη θέση του ανθρώπου στον χώρο, τη δυνατότητα της ύπαρξής του και τη θέση του στον κόσμο. Πρόκειται για την καταγραφή μιας σύνθετης συλλογιστικής πορείας η οποία υπαγορεύει στον αναγνώστη να ξαναδιαβάσει τα διηγήματα. «Είναι σαν κλασική μουσική, που πρέπει να ξαναγυρίσεις σ' αυτά, αν θέλεις να δεχτείς το ύψιστο που μπορούν να σου προσφέρουν» (Χατζίνης 1975:486). Ο συγγραφέας αποσκοπεί να προσφέρει στον αναγνώστη μία τέχνη που αναπαριστά τον κόσμο και ταυτόχρονα τον ξεπερνάει. Μέσα στη σύντομη φόρμα του διηγήματος ο αφηγητής συνυφαίνει την εξωτερική πραγματικότητα και τις άλογες δυνάμεις του υποσυνείδητου, οι οποίες αναδεικνύουν τον πλαστό και απατηλό χαρακτήρα της πρώτης.

«Ο Ρήγας πικά» είναι ένα εκτενές αφήγημα το οποίο διηγείται την προσπάθεια του αφηγητή, Πέτρου, και του φίλου του, Άγγελου, να ιδρύσουν την Εταιρεία Κινηματογραφικών Μελετών. Ο συγγραφέας κατευθύνει με διάφορα μέσα τον

αναγνώστη στο σύνολο του έργου. Αρχικά, κάνει άμεσες αναφορές στον αποδέκτη του καθοδηγώντας τον αναφορικά με τον τρόπο που πρέπει να διαβάσει το έργο: «Και οι αναγνώστες –αν υπάρχουν αναγνώστες– δυσφορούν ή χλευάζουν. Δεν έχουν δίκιο.[...] Αποφεύγουν τις λεπτομέρειες. [...] Καμιά εντύπωση δεν του προξένησε κι ούτε επεσήμαναν τη σκοπιμότητα των δύο ημερών, που τοποθετήθηκαν [...] ανάμεσα στην πρώτη και στη δεύτερη συνάντηση με το φίλο μας γιατρό. Και αφήνοντας έτσι στο σκότος σαράντα οκτώ ολόκληρες ώρες, μήτε καν υποψιάστηκαν τα όσα μεταξύ ήταν δυνατό να μας είχαν συμβεί» (Γιαννόπουλος 1974: 43). Ο αφηγητής κρίνει τον αφελή τρόπο με τον οποίο υποθέτει ότι ο αναγνώστης του διαβάσει το έργο και του υποδεικνύει ο ίδιος το σημείο το οποίο έμεινε απροσδιόριστο. Ουσιαστικά, επιχειρεί να αποδείξει ότι ο αναγνώστης δεν είναι ενεργός και υποψιασμένος, αλλά αποδέχεται τα δεδομένα του έργου και αγνοεί τυχόν κενά και ασάφειες που ο συγγραφέας έχει αφήσει εσκεμμένα εκεί για εκείνον.

Η αφήγηση της περιπέτειας των ηρώων διακόπτεται βίαια από τους φιλοσοφικούς στοχασμούς του αφηγητή για την επιθυμία του να ζει στο όνειρο, το ασυμβίβαστο και το φανταστικό. Όταν συνειδητοποιεί ότι οι παρεκκλίσεις του από την κυρίως αφήγηση είναι αρκετά εκτενείς και ότι ίσως ο αναγνώστης του δυσανασχετήσει και χάσει το ενδιαφέρον του, διακόπτει τον ειρμό του και απευθύνεται σε αυτόν: «Οι δύο –αν υπάρχουν– αναγνώστες έχουν πάλι άδικο που απορούν. Άδικο να ενδιαφέρονται ακόμη για τη συνέχιση του χρονικού της ΕΚΜ. Η ιστορία αυτή είναι σχεδόν ασήμαντη. Προτιμότερο να ενώσουν στις δικές μου τις δικές τους περιπλανήσεις» (Γιαννόπουλος 1974: 45). Τον καλεί να αδιαφορήσει για τα ασήμαντα –για μία ιστορία, όπως τόσες άλλες– και να δώσει σημασία στο νόημα, στο βάθος, στην περιπλάνηση στον κόσμο του φανταστικού και στο κινήγι της χίμαιρας που κάθε νέος πραγματοποιεί και καθώς μεγαλώνει ξεφτίζει και γίνεται ανάμνηση.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, ενώ η αφήγηση αφήνει κενά απροσδιοριστίας όσον αφορά την ιστορία, ο συγγραφέας δίνει ρητές και σαφείς οδηγίες για να κατευθύνει τον αναγνώστη χωρίς σημάδια απροσδιοριστίας και ασάφειας. Παράλληλα, είναι αξιοπρόσεχτο το γεγονός ότι οι συγγραφικές οδηγίες δεν μειώνονται –μάλλον πληθαίνουν– στην πέμπτη κατά σειρά συλλογή, αποδεικνύοντας την άποψη του δημιουργού ότι ο αναγνώστης έχει ακόμη ανάγκη τις οδηγίες αυτές για να «μεταφέρει» το νόημα της ιστορίας στο δικό του μυαλό, λόγω του μεγέθους της απροσδιοριστίας που αντίστοιχα πολλαπλασιάζεται. Όπως ανέφερα στην προηγούμενη συλλογή, ο συγγραφέας μάλλον θεωρεί ότι το αναγνωστικό κοινό είναι έτοιμο να δεχτεί

την εισβολή του παράλογου στη λογοτεχνία –για αυτό και ο αφηγητής προμηνύει, τις περισσότερες φορές, εξ αρχής την αλλόκοτη τροπή που θα λάβει η πλοκή–, αλλά εικάζω ότι ακόμη δεν πιστεύει ότι μπορεί να το διαχειριστεί και να το ερμηνεύσει χωρίς την πληθώρα οδηγιών και κατευθύνσεων.

Επιστρέφοντας στην ιστορία, έπειτα από τους εκτενείς σχολιασμούς, ο αφηγητής προχωράει σε μια δεύτερη περιπέτεια των δύο ηρώων, η οποία αρχικά φαίνεται ασύνδετη με την πρώτη. Η αφήγηση αυτή ξενίζει τον αναγνώστη και δυσχεραίνει το έργο του, καθώς καθιστά την ερμηνεία του κειμένου μια σύνθετη διαδικασία. Τελικά, όμως, αποδεικνύεται ότι είναι εκείνη η οποία κρύβει κάποιες από τις απαντήσεις στα ερωτήματα του αναγνώστη αναφορικά με την αρχική διήγηση –δημιουργεί βέβαια και πολλές νέες απορίες και ασάφειες. Ουσιαστικά, ο συγγραφέας εντοπίζει για τον αναγνώστη το σκοτεινό μέρος της ιστορίας και αριστοτεχνικά, εισάγοντας μια παράλληλη αφήγηση, τον βοηθάει να το συμπληρώσει.

Αξίζει να σημειωθεί ωστόσο ότι ο αναγνώστης ποτέ δεν έχει πλήρη εποπτεία της ιστορίας, το τέλος παραμένει ανοικτό και το παζλ της πλοκής ημιτελές: «Υπάρχουν εδώ –το δέχομαι– σκοτεινά σημεία και απορίες που μένουν και θα μείνουν αναπάντητες. Εύχομαι να το θεωρήσουν εγκάρδια προσφορά οι δύο αναγνώστες (αν έφτασαν ίσαμε τούτες τις γραμμές). Κάτι θα τους απασχολήσει από την ιστορία αυτή και μετά που θα έχουν διαβάσει την τελευταία της λέξη» (Γιαννόπουλος 1974: 70). Θεωρεί ότι η προσφορά του συγγραφέα στο αναγνωστικό κοινό είναι η δυνατότητα να συμμετέχει, να φαντάζεται και να συνδημιουργεί. Η παθητική ανάγνωση θεωρείται άσκοπη και αντί για εκείνη επιζητά την ενεργή συμμετοχή των αναγνωστών του.

Ακόμη, όπως παρατηρείται, ο αφηγητής και σε αυτό το απόσπασμα, αλλά και στο προηγούμενο αμφισβητεί την ύπαρξη αναγνώστη ή τη δυνατότητά του, αν υπάρξει, να φτάσει μέχρι το τέλος. Πίσω από την ειρωνική χροιά της εξομολόγησής του, ίσως κρύβεται η παραδοχή για τη δυσκολία του έργου του, η οποία το καθιστά δυσπρόσιτο στον αναγνώστη, καθώς ανατρέπει συστηματικά τις (παθητικές) αναγνωστικές συνήθειες που έχει καλλιεργήσει ο ρεαλισμός.

Συνεπώς, ο συγγραφέας τοποθετεί εμπόδια στον αναγνώστη του εισάγοντας εμβόλιμες αφηγήσεις, εκτενείς φιλοσοφικές παρενθέσεις, αφήνοντας σημεία σκοτεινά και απροσδιόριστα. Από την άλλη πλευρά όμως μέσα από την αυτοαναφορικότητα και τις άμεσες αναφορές στους αποδέκτες της ιστορίας τούς δίνει τον μίτο της Αριάδνης προκειμένου να βγουν έξω από τον λαβύρινθο. Τους καλεί να αγνοήσουν την ίδια την πλοκή και να χαθούν στις φανταστικές περιπλανήσεις και στα ονειρικά ταξίδια.



Το επόμενο διήγημα, «Η πόλη», διαφέρει από τα προηγούμενα, καθώς δεν υπάρχει σε αυτό το πρόσχημα μιας ιστορίας. Ο αφηγητής αποτυπώνει μέσα από αλληγορίες και μεταφορές το φιλοσοφικό βάθος της σκέψης του. Διαχωρίζει τον χρόνο σε δύο κατηγορίες: στον αιώνιο χρόνο, που βιώνει ο χώρος και ο κόσμος, και στον εφήμερο χρόνο, τον στιγμιαίο, που βιώνει ο άνθρωπος. Έτσι δημιουργεί την αίσθηση ενός αθάνατου κόσμου σε αντιδιαστολή με τον αναλώσιμο άνθρωπο. Προσπαθεί να εξηγήσει τη ματαιότητα της ανθρώπινης ζωής μέσα από την εικόνα εκατομμυρίων ανθρώπων να κουβαλάνε τα λιθάκια τους προς το βουνό. Ουσιαστικά, αξιοποιεί τον μύθο του Σίσυφου, για να εκθέσει τον ματαιόπονο, φαύλο κύκλο της ζωής.

Εδώ ο Γιαννόπουλος δεν χρησιμοποιεί τα τεχνάσματα που επισημάνθηκαν στα προηγούμενα έργα, αλλά μέσα από έναν αλληγορικό λόγο καλεί τον αναγνώστη του να σκεφτεί τη ζωή και τον σκοπό της ανθρώπινης ύπαρξης. Το διήγημα λειτουργεί ως επίλογος των προηγούμενων έργων, αφαιρώντας το αφηγηματικό υλικό –για το οποίο συγγραφέας επισήμανε στα προηγούμενα έργα ότι είναι ασήμαντο και ο αναγνώστης πρέπει να αδιαφορήσει για αυτό–, ώστε να μιλήσει ανοιχτά για τα φιλοσοφικά ζητήματα που τον απασχολούν.

Στο επόμενο διήγημα, στη «Δεσποινίς Αντιγόνη», ο αφηγητής βρίσκει μια φωτογραφία μίας νεαρής κοπέλας με αφιέρωση στην πίσω μεριά:

Ιωάννα μου,

Ολίγος έτι χρόνος υπολείπεται εις ημάς και θα αποχωρισθώμεν. Η εικόν αυτή ας είναι ενθύμιον της εν τω Αρσάκειω φιλίας και... αμερινησίας μας.

Ιούνιος 1904

Αντιγόνη

(Γιαννόπουλος 1974: 76)

Ο αφηγητής αντιμετωπίζει τη φωτογραφία ως δημιούργημα και προσπαθεί να μαντέψει τη βούληση και τις κινήσεις του φωτογράφου τη στιγμή της απαθανάτισης. Ουσιαστικά, αντιμετωπίζει τον φωτογράφο ως δημιουργό, τη φωτογραφία ως έργο τέχνης και τον εαυτό του ως τον αναγνώστη της. Τοποθετώντας τον εαυτό του στη θέση του αποδέκτη εκφράζει τις απορίες και τις σκέψεις του αναφορικά με το πρόσωπο της φωτογραφίας (το έργο) αλλά και τον δημιουργό, υποδεικνύοντας στον αναγνώστη τον

τρόπο με τον οποίο πρέπει να συλλαμβάνει ένα έργο: απορώντας και παράλληλα εικάζοντας και δημιουργώντας.

Στη συνέχεια, ο αφηγητής πλάθει την υποθετική ιστορία της εικονιζόμενης Αντιγόνης μεταφέροντας το κλίμα της εποχής της φωτογραφίας, της τότε Αθήνας και την επιθυμία των επιφανών νέων να φύγουν για την Ευρώπη. Δημιουργεί το πορτρέτο της Αντιγόνης, πλάθει τους πλαστούς συγγενείς, τους φίλους, τον σύζυγό της και τους διαλόγους ανάμεσά τους, ενσωματώνοντας ιστορικά γεγονότα και κάνοντας αναφορά σε καλλιτεχνικά πρόσωπα της εποχής, εγχώρια και διεθνή. Ο αφηγητής μετατρέπεται από αποδέκτης ενός έργου σε δημιουργό ενός άλλου. Πρόκειται για μια συνήθη τεχνική του Γιαννόπουλου, που τη χρησιμοποιεί για να εισαγάγει τον αποδέκτη του έργου του στον κόσμο της συγγραφικής βούλησης και να του δείξει ότι τα όρια ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη είναι σχεδόν ανύπαρκτα, καλώντας τον δεύτερο έμμεσα να ακολουθήσει τον δρόμο του αφηγητή και, διαβάζοντας, να αρχίσει τη δημιουργία.

«Το αλφάδι» διηγείται την επίσκεψη μιας πρώην μαθήτριας και νυν ένδοξης ζωγράφου στο σπίτι του παλιού και γέρου πια δασκάλου της. Το αφήγημα ξεκινάει *in medias res* και συγκεκριμένα στη μέση ενός διαλόγου. Η τεχνική αυτή ενεργοποιεί την αγνωστική ανταπόκριση, καθώς ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με άγνωστα πρόσωπα και σκόρπια στοιχεία τα οποία προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει.

Κατά τη διάρκεια της συνάντησης τα τρία πρόσωπα της ιστορίας, η μαθήτρια Ισμήνη, ο γέρος καθηγητής και η γυναίκα του Τέα επιστρέφουν σε έναν προηγούμενο εαυτό τους. Η ένδοξη ζωγράφος γίνεται ένα κορίτσι πρόθυμο να μάθει από τον δάσκαλο. Ο γέρος μετατρέπεται και πάλι σε αυθεντία, ενώ η γυναίκα του η Τέα επιθυμεί να αποκτήσει ξανά κάτι από το χαμένο νεανικό εαυτό της. Ο συγγραφέας παίζει με το παιχνίδι του χρόνου και της νεότητας. Ωθεί τον αναγνώστη να αντιληφθεί πώς αλλάζει η οπτική του ατόμου στο πέρασμα του χρόνου και πώς τα ιδανικά μετατρέπονται σε σκοροφαγωμένες αναμνήσεις. Χρησιμοποιεί τα πρόσωπα αυτά ως σύμβολα για να εκθέσει και πάλι τους φιλοσοφικούς στοχασμούς του και να μιλήσει για τον χρόνο, τη φαντασία και τη μνήμη.

Η μνήμη διαδραματίζει καίριο ρόλο στο διήγημα. Όπως είπα παραπάνω, οι ήρωες επιστρέφουν και αναπολούν περασμένες εποχές. Οι ιστορίες που διηγούνται όμως είναι αλλοιωμένες και υποκειμενικές. Τα γεγονότα είτε έχουν φθαρεί στη μνήμη τους λόγω του χρόνου, είτε έχουν παραποιηθεί εσκεμμένα λόγω της επιθυμίας τους να τα θυμούνται και να τα αναπαράγουν με τον δικό τους τρόπο. Συνεπώς, ο αναγνώστης δεν θα είναι ποτέ βέβαιος ότι αυτό που διαβάζει αντανακλά την πραγματικότητα. Οι

ίδιοι οι ήρωες δεν το επιτρέπουν, αφού του εκμυστηρεύονται τις ενδόμυχες σκέψεις τους και τις αμφιβολίες για αυτά που παρουσιάζουν στα άλλα πρόσωπα της ιστορίας ως δεδομένα.

Το διήγημα δεν έχει ως στόχο να δώσει την «αλήθεια», αν αυτή υπάρχει, αλλά να κινητοποιήσει τον αναγνώστη και να τον μετατρέψει σε ενεργό συντελεστή της πλοκής. Ως βασική στρατηγική χρησιμοποιείται ο παραπομπικός χαρακτήρας της μνήμης, η οποία αποθηκεύει με τον τρόπο που εμείς θέλουμε τα γεγονότα του παρελθόντος, αρά καθιστά αδύνατη την εύρεση της αλήθειας μέσω αυτής.

«Το Μονύελο» ολοκληρώνει τη συλλογή και επιχειρεί να περιγράψει μια ανάμνηση του αφηγητή από τις τελευταίες ημέρες της γερμανικής κατοχής, κατά την οποία οι Γερμανοί συγκεντρώνουν όλους τους άνδρες στην πλατεία, σκοτώνοντας και αιχμαλωτίζοντας κάποιους από αυτούς. Ο αφηγητής μένει αλώβητος και επιστρέφει ελεύθερος στο σπίτι του. Η αφήγηση πυροδοτείται από τη συνάντηση του αφηγητή με ένα πρόσωπο, το οποίο είναι σίγουρος ότι έχει συναντήσει ξανά αλλά του είναι αδύνατον να το θυμηθεί.

Αξίζει να γίνει μία σύγκριση του συγκεκριμένου διηγήματος με το αφήγημα «Η κυρία με το ριπίδι». Τα δύο αυτά έργα μιλάνε για την γερμανική Κατοχή. Ωστόσο, δίνουν το κατοχικό παρόν με πλήρως αντίθετα αφηγηματικά μέσα και τεχνάσματα. Στην «Κυρία με το ριπίδι» –δημοσιεύτηκε στη συλλογή *Το δάσος με τους πιθήκους* το 1944– οι εμπειρίες του αφηγητή από τις χρονιές εκείνες δίνονται με ρεαλισμό και απλότητα, ώστε να γίνουν αντιληπτές από όλους. Η στιγμή της συγγραφής είναι πολύ κοντά στα γεγονότα, συνεπώς ο Γιαννόπουλος μεταχειρίζεται το θέμα με αυτόν τον τρόπο διότι η στόχευσή του είναι να απεικονίσει τον φόβο του πολέμου και τα προσωπικά του βιώματα. Στο μεταγενέστερο διήγημα, στο «Μονύελο» –αναδημοσίευση του διηγήματος «Ο άνθρωπος με την προσωπίδα» (1946)–, ο συγγραφέας αποτυπώνει και πάλι στιγμιότυπα από εκείνες τις χρόνιες, όμως, τριάντα χρόνια αργότερα, χειρίζεται το ζήτημα διαφορετικά. Δεν διστάζει να το προσεγγίσει μέσω του μοντερνισμού, χρησιμοποιώντας ως τέχνασμα την ξεθωριασμένη μνήμη, για να εμβολίσει σκοτεινά σημεία, τον εσωτερικό μονόλογο, για να διακόψει αναίτια τη ροή των γεγονότων, και εισάγοντας πρόσωπα και αναμνήσεις που, όπως παραδέχεται, ίσως πηγάζουν «από μακρινές, χαμένες εποχές» (Γιαννόπουλος 1974: 97), πλέκοντας το τώρα της ύπαρξής μας με το άχρονο, άτοπο και μακρινό τότε της συνείδησής μας.

Συνεπώς, το διάστημα το οποίο μεσολαβεί από το ιστορικό γεγονός και τη συγγραφή παίζει καθοριστικό ρόλο στην αναγνωστική ανταπόκριση. Όταν οι μνήμες

του πολέμου είναι νωπές στη σκέψη του συγγραφέα, το ζήτημα δίνεται με περισσότερο σεβασμό, αλλά και ρεαλισμό γιατί η στόχευση είναι να γίνει κατανοητός και να μιλήσει σε όλους. Αντίθετα, όταν ο δημιουργός εξετάζει το ζήτημα αποστασιοποιημένος, δεν διστάζει να το εκθέσει μέσα από παραμορφωτικές μοντερνιστικές τεχνικές, κάνοντας παρεκβάσεις, συνδυάζοντας τον ελεύθερο συνειρμό με την παραδοχή της αδυναμίας για ρεαλιστική απεικόνιση των περασμένων. Στόχος δεν είναι πια να μεταφέρει μια πραγματικότητα, αλλά να προβληματίσει τον αναγνώστη και να τον κάνει να σκεφτεί το ζήτημα του πολέμου, τις ανθρώπινες απώλειες και την ενοχή όσων κατάφεραν να επιβιώσουν.

Σύμφωνα με την Αγγέλα Καστρινάκη (2015: 217), το ζήτημα της ενοχής μέσα από έναν μη ρεαλιστικό λόγο εμφανίζεται και στην πρώτη δημοσίευση του διηγήματος το 1946, γεγονός που αποδεικνύει ότι ίσως ο συγγραφέας δεν ασπάστηκε ποτέ τον ρεαλισμό, όπως έγινε με άλλους σύγχρονούς του, για να σκιαγραφήσει τη συνθήκη του πολέμου, ακόμη και όταν τα γεγονότα ήταν νωπά στη μνήμη του. «Η κυρία με το ριπίδι» ίσως αποτελεί μία από τις ελάχιστες εξαιρέσεις στο έργο του, αλλά ας μην ξεχνάει ο αναγνώστης ότι το μισό διήγημα δομείται και πάλι με μοντερνιστικές τεχνικές. Αυτό που θα μπορούσε να ειπωθεί με σιγουριά είναι ότι απέναντι στο ζήτημα του πολέμου εγκαταλείπει τη χρήση ειρωνικού και καυστικού λόγου, αγκαλιάζοντας με συμπόνια τους ήρωές του.

Κοινό σημείο σχεδόν σε όλα τα διηγήματα της συλλογής είναι ότι ο αφηγητής παραδέχεται ότι γράφει τα εξιστορούμενα γεγονότα στον κλειστό χώρο του δωματίου του, απομακρυσμένος χρονικά από αυτά. Η διαφοροποίηση του χρόνου της αφήγησης και του χρόνου της ιστορίας δικαιολογεί την ελλιπή ή διαστρεβλωμένη μνήμη του αφηγητή και συνεπώς τα κενά της αφήγησης που πυροδοτούν τις ενέργειες του αναγνώστη. Παίζει λοιπόν με τη μνήμη και τις περιορισμένες δυνατότητές της, λέγοντας ότι αδυνατεί να θυμάται τα γεγονότα με τη σειρά και τον τρόπο που έγιναν, αλλά, ακόμη και αν θυμάται, η μνήμη επηρεάζεται από τον τρόπο που εμείς αντιλαμβανόμαστε τα γεγονότα. Άρα, ο αναγνώστης ποτέ δεν βιώνει μία ολοκληρωμένη ιστορία, παρά μόνο τα θραύσματά της, τα οποία πρέπει να συλλέξει επιχειρώντας να την ολοκληρώσει. Εναλλακτικά, ο συγγραφέας τον προτρέπει να αδιαφορήσει για το αφηγηματικό υλικό –για την ίδια την ιστορία, η οποία παρουσιάζεται συχνά ως κάτι ασήμαντο– και να βυθιστεί σε αυτό που ο αφηγητής μεταχειρίζεται ως ουσιώδες, στα φιλοσοφικά ζητήματα που σχετίζονται με την έννοια

του χρόνου, την ανθρώπινη ύπαρξη, τη μνήμη, την ανάμνηση, τη φαντασία και τη σύνδεσή της με την πραγματικότητα.

Ο Γιαννόπουλος στη συλλογή του χρησιμοποιεί ποικίλα τεχνάσματα και στρατηγικές για να καθοδηγήσει τον αναγνώστη του. Μία από τις κυριότερες είναι η εκούσια δημιουργία σιωπών, κενών ή παύσεων. Πέρα από τη μνήμη, οι ημιτελείς διάλογοι, η επαναλαμβανόμενη χρήση των αποσιωπητικών, ο εσωτερικός μονόλογος και οι αντικρουόμενες απόψεις των ηρώων αποτελούν αιτίες της απόσυρσης του λόγου, οι οποίες εντείνουν την απροσδιοριστία σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό σε σχέση με τις προηγούμενες συλλογές. Από την άλλη πλευρά, η αντιπαράθεση εσωτερικού-εξωτερικού κόσμου, ονειρικού και ρεαλιστικού, και η πασιφανής επιβολή του πρώτου ενάντια στον δεύτερο, τα σχόλια του αφηγητή, οι αναφορές στον αναγνώστη και η αυτοαναφορικότητα του κείμενου αποτελούν οδηγίες για τον τρόπο ανάγνωσης του έργου.

Όπως αναφέρω παραπάνω, η αφήγηση αφήνει αφενός κενά απροσδιοριστίας όσον αφορά την ιστορία, αφετέρου οι οδηγίες του συγγραφέα μοιάζουν να μην αφήνουν κανένα κενό. Τόσο τα σημεία απροσδιοριστίας όσο και οι συγγραφικές κατευθύνσεις πληθαίνουν στα περισσότερα διηγήματα της συλλογής συγκριτικά με τα διηγήματα των προηγούμενων. Ωστόσο, οι οδηγίες του αφηγητή δεν οδηγούν τον αναγνώστη στην ψευδαίσθηση μίας πραγματικότητας –όπως θα συνέβαινε με κείμενα του ρεαλισμού–, αλλά αποκαλύπτουν την ψευδή κατασκευή της ιστορίας και προκαλούν τη βίαιη ανάδυση του αναγνώστη από τον «βυθό» της μυθοπλασίας στην αναγνωστική επιφάνεια.

Στα περισσότερα διηγήματα της συλλογής, ο αφηγητής, μέσα σε ένα «σύννεφο απροσδιοριστίας», δίνει αρχικά τις ρευστές γραμμές μιας ιστορίας, προειδοποιώντας όμως τον αναγνώστη ότι δεν πρόκειται για μία αφήγηση δομημένη σε ρεαλιστικές συμβάσεις. Ωστόσο, δεν τον προετοιμάζει πλήρως για την εξέλιξη που αυτή θα λάβει. Οι προσδοκίες του αναγνώστη ματαιώνονται εν μέρει, διότι ίσως περιμένει το αλλόκοτο της αφήγησης (όπως διαπιστώθηκε και στην προηγούμενη συλλογή), αλλά δεν νομίζω ότι έχει αντιληφθεί εξαρχής τον κατακερματισμό της μυθοπλασίας που θα ακολουθήσει στα πιο ριζοσπαστικά διηγήματα της συλλογής. Ο διαμελισμός αυτός της ιστορίας φανερώνει τη συγγραφική στόχευση: ο δημιουργός δε θέλει να μοιραστεί με τον αναγνώστη μια μυθοπλαστική αφήγηση, αλλά μια ελευθερία και ένα φιλοσοφικό συμπέρασμα για τη ζωή.

Είναι δύσκολο και σε αυτή τη συλλογή να εξαχθεί ένα συγκεκριμένο σχήμα, καθώς οι πρώτες δημοσιεύσεις των διηγημάτων παρουσιάζουν μεγάλα χρονικά χάσματα, ξεκινώντας από την «Πόλη» το 1944, η οποία σύμφωνα με την Αγλαΐα Κεχαγιά-Λυπουρλή (2003:38) παρουσιάζει ελάχιστες αλλαγές με την πρώτη της δημοσίευση, και φτάνοντας στη «Δεσποινίς Αντιγόνη» το 1974.

Ωστόσο, ο Γιάννης Χατζίνης (1975:486), πολύ σωστά, παρατηρεί ότι η συλλογή αντιτίθεται στον παρωχημένο χαρακτηρισμό των διηγημάτων ως ιστορίες ζωής και την ταυτίζει με τη μουσική. Από τις πρώτες δημοσιεύσεις του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου έγινε φανερό ότι τα διηγήματά του μέσω της ειρωνείας, του χιούμορ και της ιδιότυπης γραφής έθεταν στο κέντρο τους τη ζωή και μιλούσαν για εκείνη. Συνομιλώντας όμως ο δημιουργός με την εποχή του ποτέ δεν αντιμετώπισε τη ζωή ως μία αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά εστίαζε στον εσωτερικό κόσμο παρουσιάζοντάς τον ως μια άλλη πραγματικότητα, η οποία ξεπροβάλλει βίαια μέσα στην υποτιθέμενη αντικειμενική και την καταρρίπτει. Κοινό γνώρισμα λοιπόν των επτά διηγημάτων είναι η εξύψωση και η εστίαση στο εσωτερικό, το μαγικό, το δημιουργικό και η κατάρριψη της λογικής και της κανονικότητας.

---

## *Η συνέλευση: ένα βήμα προς το μεταμοντέρνο*

---

Το πρώτο, ομότιτλο, αφήγημα αποτελεί παρωδία της ανθρώπινης επικοινωνίας. Σε μια αίθουσα, όμοια με ξεχασμένη και σκοροφαγωμένη αποθήκη, συγκεντρώνεται ο «Εξοχότατος», ο «Σεβαστός Καθηγητής» και ένας μυστηριώδης «Επόπτης» για να κάνουν βαρυσήμαντες (;) δηλώσεις στο επίσης μυστηριώδες κοινό τους. Ωστόσο, καμία δήλωση και καμία λογική δεν διέπει τη συνάντηση αυτή, τα πρόσωπα φλυαρούν ακατάσχετα, με αποτέλεσμα η συνέλευση να καταλήγει στην πάλη των συμμετεχόντων.

Τα υποκείμενα επιχειρούν να ορίσουν την ύπαρξή τους μέσα από τη γλώσσα. Οι ασυνάρτητες φράσεις τους, το «σύννεφο κενού» και το «προφορικό μηδέν» (Καραντώνης 1981) του λόγου τους δείχνει την έλλειψη γλωσσικής ουσίας και κατά συνέπεια την αδυναμία της γλώσσας να ορίσει την ταυτότητα και τη σκοπιμότητα των ατόμων, όπως σχολιάζει και ο αφηγητής: «Είχαν σωρευτεί λέξεις, λέξεις, λέξεις άχαρες που θαρρείς σκόρπιζαν στην ατμοσφαιρα οσμή μούχλας. Λέξεις χιολιοειπωμένες, φορτωμένες σε γυμνοσάλιαγκους, ξεσκίδια από φθαρμένες φράσεις, που ξεχειλίζουν από τις ρωγμές στους τοίχους και το δάπεδο» (Γιαννόπουλος 1980: 24). Ακόμη, η αίσθηση της κατακρεουργημένης γλωσσικής συνέπειας εντείνεται από τον πολυφωνικό χαρακτήρα του κειμένου: «εξ όφισιο» (Γιαννόπουλος 1980: 23), «Νον τι κουράρ ντι λορ, μα γκουάρτνα ε πάσα» (Γιαννόπουλος 1980: 24), «impromptus» (Γιαννόπουλος 1980: 41). Εκφράσεις με λατινικές καταβολές, μουσικές ορολογίες και μια λαϊκή παραφθορά του στίχου από τη *Θεία κωμωδία* του Δάντη –δεν αναφέρει τον αυθεντικό στίχο, αλλά τον στίχο όπως έχει μείνει στη μνήμη του– δημιουργούν την πολυφωνία του διηγήματος και αναδεικνύουν τη φθορά της γλώσσας. Οι εισαγόμενες γλώσσες αλληλοκαταστρέφονται και αποκαλύπτονται ως ψευδείς πραγματικότητες (Μπαχτίν 1980). Το γλωσσικό κομφούζιο του κειμένου επιχειρεί να αποδείξει ότι η απόπειρα του υποκειμένου να οριστεί μέσω της γλώσσας είναι ακατόρθωτη, καθώς η χαοτική και ρευστή φύση της ατομικότητας αντανακλά στον γλωσσικό κώδικα, ο οποίος είναι κοινωνικό κατασκεύασμα. Ο αναγνώστης του έργου έρχεται σε επαφή με μία χαώδη γλωσσική επιφάνεια, η οποία εντείνεται από την αποσπασματικότητα, την αυτοαναφορικότητα και την έμφαση στον ψυχολογικό χρόνο. Το κείμενο μοιάζει να

είναι μια επιφάνεια χωρίς βάθος, όπου κάθε τι παραπέμπει σε κάτι άλλο, σε βαθμό που γίνεται αδύνατο να συναρθρώσει κανείς όλες τις αναφορές σε ένα συνεκτικό νόημα.

Ο συγγραφέας, ως μεταπολεμικός άνθρωπος, συζητάει τη ρευστότητα της ταυτότητας, τη χαοτική υφή της γλώσσας, αλλά και την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Αντιμετωπίζει τη γλώσσα ως μουσική σύνθεση, καλώντας τον αναγνώστη να αποβάλλει τον ορθολογισμό και να βιώσει την αίσθηση που του δίνουν οι φθόγγοι ως νότες: «Ντο ρε μι φα σολ λα σι ντο» (Γιαννόπουλος 1980: 49). Ο αφηγητής συνειδητοποιεί ότι η γλώσσα είναι ένα ανθρώπινο δημιούργημα. Ο άνθρωπος για τον συγγραφέα είναι μια οντότητα χωρίς συνοχή και νομοτέλεια. Συνεπώς, πώς μπορεί η γλώσσα να διέπεται από ορθολογισμό και κανόνες; Πιστεύει στη συνύφανση γλώσσας και ατομικότητας και, μέσω της γλωσσικής «ατέλειας» και της ταύτισής της με τη μουσική, επιχειρεί να δείξει τη μουσική φύση του ίδιου του ατόμου, την κυριαρχία της αίσθησης και το πόσο υπολείπεται η λογική απέναντι σε αυτό. Καλεί τον αναγνώστη να αποβάλλει τη λογική που χρησιμοποιεί για την ανάγνωσή του και να ανταποκριθεί στο έργο όπως θα έκανε με τα σόλο του Σούμπερτ, βασιζόμενος στην αίσθηση, την ιδέα, τη φαντασία και το βίωμα.

Στο σύνολό του, το μουσικό ντελίριο του αφηγητή τοποθετεί στο κέντρο του τον αναγνώστη. Αρχικά, το κείμενο δημιουργεί στο αναγνωστικό κοινό την προσδοκία ότι θα ακολουθήσει μια ρεαλιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας και ότι τα ερωτήματά του θα απαντηθούν. Ωστόσο, στην πορεία της ανάγνωσης αποδεικνύεται ότι η γλώσσα αδυνατεί να λειτουργήσει ως μέσο πρόσβασης σε μια ολοκληρωμένη πραγματικότητα. Μέσω των σιωπών, των σκιωδών μορφών, της γλωσσικής ασυνέπειας, της αυτοαναφορικότητας και των αναφορών στον αποδέκτη του έργου το διήγημα διαψεύδει τις προσδοκίες ρεαλιστικής ανάγνωσης, που γέννησε στην αρχή, και αποδεικνύεται η ειρωνική μίμηση της πραγματικότητας, την οποία αδυνατεί να παρουσιάσει ως ενιαία και απόλυτη.

Στο διήγημα αυτό ο αναγνώστης ίσως μπορεί να αναγνωρίσει ορισμένα στοιχεία μεταμοντερνισμού. Όπως αναφέρει η Αναστασία Νάτσινα (2012: 390-391) στη μελέτη της «Για τα όρια του μεταμοντερνισμού στην ελληνική πεζογραφία κατά το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα», ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του μεταμοντερνισμού είναι «η υποχώρηση της διάκρισης ανάμεσα στην ουσία και τα φαινόμενα», η οποία γίνεται ιδιαίτερα αισθητή και στο συγκεκριμένο αφήγημα, ενώ ακόμη μπορεί να γίνει λόγος για τη διακειμενικότητα και την αυτοαναφορικότητα, οι οποίες εντείνουν την αδυναμία της γλώσσας να κατασκευάσει και να μεσολαβήσει ανάμεσα στην



πραγματικότητα και στον αναγνώστη. Ο αφηγητής χάνει τη δυνατότητα που είχε σε διηγήματα προηγούμενων συλλογών να λειτουργεί ως ενοποιητικός παράγοντας της τέχνης και της πραγματικότητας. Το ονειρικό στοιχείο εκλείπει και γίνεται φανερή η πρόθεση του αφηγητή να αναπαραστήσει την πραγματικότητα με μια έντονη δόση ειρωνείας. Ωστόσο, το αναγνωστικό αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο –ίσως πιο «άτσαλο» και αμήχανο– με τη στόχευση των μοντερνιστικών διηγημάτων του συγγραφέα: η ανεύρεση της αλήθειας και της «ουσίας» καθίσταται αδύνατη, καθώς αποδεικνύεται ότι πρόκειται για έννοιες απατηλές και κοινωνικά κατασκευασμένες.

Τα επόμενα διηγήματα της συλλογής παρουσιάζουν ως κοινό άξονα τη δημιουργία ιστοριών με φόντο το όνειρο και τον εσωτερικό κόσμο του ατόμου, επιστρέφοντας στον γνώριμο μοντερνισμό.

Διαβάζοντας το δεύτερο διήγημα της συλλογής, την «Ξένη», ο αναγνώστης αντιμετωπίζει ξανά ένα πολυφωνικό αφήγημα, με έντονο το στοιχείο της φαντασίας, του εσωτερικού χάους, της κυριαρχίας του ψυχολογικού χρόνου και της αδυναμίας της γλώσσας να ορίσει την ανθρώπινη υπόσταση. Ο αφηγητής, περπατώντας την οδό Καραγεωργή της Σερβίας, φαντάζεται ότι συναντά μία ονειρική γυναίκα: «ένα πρόσωπο ελκυστικό, όχι εντελώς ξένο, [...] μια απομακρυσμένη οπωσδήποτε μορφή, από τις ανάκατες που σωρεύτηκαν στη μνήμη» (Γιαννόπουλος 1980: 50). Μια φιγούρα σκιερή και μυστήρια κυριεύει τον νου του αφηγητή, ο οποίος σκηνοθετεί μια υποθετική συνομιλία μαζί της στην οποία προσπαθεί να μάθει την ταυτότητά της. Η γλώσσα, όμως, αδυνατεί να απαντήσει στις απορίες του αφηγητή και η ταυτότητα της γυναίκας παραμένει άγνωστη μέχρι το τέλος, όταν η φωνή μιας υπαρκτής γυναίκας τον ξυπνάει από τον λήθαργο.

Παρόλη την απουσία αναφορών στον αναγνώστη, η ίδια η φύση του κειμένου υποδεικνύει στον αναγνώστη τον ρόλο του. Οι ημιτελείς διάλογοι, η συμπλοκή ονείρου και μυθοπλαστικής πραγματικότητας, οι διακειμενικές αναφορές και η γυναίκα-φάντασμα δημιουργούν σιωπές και χάσματα, τα οποία ο αναγνώστης οφείλει να συμπληρώσει μετουσιώνοντας το «εγώ» του στην ιστορία. Σκοπός του συγγραφέα είναι να δώσει τα σκηνικά και ένα υποτυπώδες σενάριο στον αποδέκτη του, αφήνοντάς τον να σκηνοθετήσει το έργο ελεύθερος, γेमίζοντας τις λευκές γραμμές του κειμένου σύμφωνα με τη δική του υπόσταση.

Στο επόμενο διήγημα, «Ο περίπλους», ο ρόλος του αναγνώστη παραμένει ο ίδιος, καθώς το αφήγημα συνεχίζει να συζητά το ζήτημα της ύπαρξης και της απτής πραγματικότητας, συνυφαίνοντας το όνειρο, τον ψυχολογικό χρόνο, το εσωτερικό χάος

με τον φιλοσοφικό στοχασμό, τους ημιτελείς διαλόγους, τα σκιάδη πρόσωπα και τα σχόλια του αφηγητή, ο οποίος γνωστοποιεί στο τέλος ότι: «Δεν βρίσκω τη συνέχεια.[...] Τι έγραψα και πώς, μου είναι τώρα αδύνατο να θυμηθώ. Τι άλλο να προσθέσω;...» (Γιαννόπουλος 1980: 72), δίνοντας τη σκυτάλη της αφήγησης στον αναγνώστη, ώστε να μπλέξει τα δικά του όνειρα με εκείνα των ηρώων.

Το ζήτημα της ταυτότητας, της ρευστότητας του χώρου και του χρόνου κατακλύζει και το επόμενο διήγημα, «Το χόμα και το σκουλήκι», στο οποίο ο αφηγητής επιχειρεί να πείσει τον αναγνώστη του ότι βρέθηκε σε έναν επίγειο παράδεισο, συζήτησε με δύο άτομα, τα οποία αποτελούν πλευρές του εαυτού του και συμβίωσε με το λιοντάρι του Ανδροκλή. Ο αφηγητής, κάνοντας αναφορές στην Παλαιά Διαθήκη: «Κάιν και Άβελ, τον Πύργο της Βαβέλ, τη διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας, τη Γη Χαναάν» (Γιαννόπουλος 1980: 75), στον μύθο του Αισώπου: «Ποιος θα με βεβαιώσει πως δεν είναι αίφνης (αφού το βλέπω εδώ) το αγαθό λεοντάρι του Ανδροκλή» (Γιαννόπουλος 1980: 81), αλλά και σε ζωγράφους διαφορετικών εποχών και ιδεών, όπως τον Beato Angelico, τον Michelangelo, τον Botticelli, τον Gustave Doré και τον Gauguin, μπλέκει τον χώρο της φαντασίας με αυτόν της πραγματικότητας παρασύροντας τον αναγνώστη στην αναζήτηση της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο αποδέκτης καλείται να αμβλύνει και να συνδυάσει τη διαφορετικότητα των πολλαπλών στοιχείων του διηγήματος, σηματοδοτώντας εκ νέου τα διακείμενα. Η συνύπαρξη των ποικιλόμορφων στοιχείων ανταποκρίνεται στην εξίσου ποικιλόμορφη φύση της ταυτότητας, η οποία δεν είναι τίποτα άλλο, πέρα από το συνονθύλευμα των αναγνωσμάτων και των εμπειριών του ατόμου: «Ό,τι ήταν να σου δοθεί ή και ν' αφαιρεθεί, σου δόθηκε ή κι αφαιρέθηκε απ' αυτά. Τα ίδια τούτα βιβλία έπλασαν στο μεταξύ άλλους διαφορετικά. Είναι το καύχημά τους» (Γιαννόπουλος 1980: 80).

Ο αφηγητής πιστεύει στην κοινωνικά κατασκευασμένη φύση της ταυτότητας και μιλάει για αυτήν μετατρέποντας το διήγημά του σε μία αλληγορική παρουσίασή της, καθώς αυτό συντίθεται από αντικρουόμενες ιδέες, βιβλία, καλλιτέχνες, βιβλικές και μυθικές αναφορές, προκειμένου να αποδώσει την εικόνα της. Όπως σε προηγούμενες αφηγήσεις μπλέκει τη μουσική, εδώ θέτει ως κινητήρια δύναμη τη ζωγραφική, κατευθύνοντας τον αναγνώστη του να συλλάβει τις ιδέες του διηγήματός βάσει της αίσθησης και όχι της λογικής. Δεν πρόκειται όμως για μια επίκληση της πρωτογενούς αίσθησης, αλλά εκείνης που έχει καλλιεργηθεί μέσα από την τέχνη.

«Το τυφλό άλογο» λειτουργεί ως επίλογος των παραπάνω διηγημάτων. Πρόκειται για έναν εκτενή μονόλογο που ακολουθεί τα βήματα του δοκιμίου και ξεκινάει με έναν

φαινομενικά ανούσιο διάλογο δύο περαστικών, για να περάσει στην έκφραση των φιλοσοφικών σκέψεων του αφηγητή γύρω από το ζήτημα της λέξης «άνθρωπος» και της λέξης «τέχνη». Δίνεται καθαρά η άποψη του αφηγητή για την τέχνη, η οποία επεξηγεί την αλλόκοτη και ανοιχτή φύση των αφηγημάτων του: «Αλλά τι [...] είναι η Τέχνη; [...] Ο καλλιτέχνης δημιουργεί μια εικόνα, μια πραγματικότητα ή ένα φάντασμα· κι εκείνος που ελκύεται από αυτά κοιτάζει από το φωτεινό άνοιγμα της διάνοιας του δημιουργού και ξαναπλάθει ενδόμυχα τα φαντάσματα, το όραμα, την αίσθηση, εγκαταλείπεται στη μαγεία, που τα χρώματα, οι κινήσεις, οι ήχοι, οι λέξεις του προσφέρουν...» (Γιαννόπουλος 1980: 92-93). Τέχνη για τον αφηγητή είναι ο διάλογος ανάμεσα στο «εγώ» του συγγραφέα και στο «εγώ» του αναγνώστη, το αποτέλεσμα της συνύφανσης δύο διαφορετικών υποκειμένων. Η άποψη αυτή εξηγεί τον κομβικό ρόλο που διαδραματίζει ο αναγνώστης στο έργο του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου, καθώς χωρίς την ύπαρξη του αποδέκτη δεν υπάρχει Τέχνη.

Ωστόσο, το τέλος του διηγήματος διαφοροποιείται από τον ξεκάθαρο φιλοσοφικό τόνο του υπόλοιπου έργου και ακολουθεί τη γνώριμη καυστική ειρωνεία του συγγραφέα: «Φίλε αναγνώστη: Κρίνε όπως και ό,τι ο διαβάτης που παραξενεύτηκε και γελώντας συνέχισε το δρόμο του... Το τυφλό άλογο θα σταματήσει τώρα εδώ» (Γιαννόπουλος 1980: 94). Σε αυτό το κλίμα της διδακτικής αλληγορίας, ο αφηγητής ταυτίζει τον αναγνώστη με τον συνομιλητή στην αρχή του διηγήματος, ο οποίος άκουσε ότι ο διπλάνος του έχασε ένα σπίρτο από το κουτάκι και αδιαφόρησε γελώντας. Έτσι και ο αναγνώστης, καταλαβαίνει ότι ο συγγραφέας έχει την ανάγκη για επικοινωνία και αναζήτηση του χαμένου, αδιαφορεί όμως μη συνειδητοποιώντας την αξία αυτής της αναζήτησης, με αποτέλεσμα τόσο ο δημιουργός όσο και ο αποδέκτης να μετατρέπονται στο τυφλό άλογο της ιστορίας, το οποίο γυρνά γύρω από το μαγανοπήγαδο χωρίς να έχει συνείδηση της ύπαρξής του.

Στο διήγημα, με λίγα λόγια, ο αφηγητής μιλάει για την ανάγκη επικοινωνίας ανάμεσα στον καλλιτέχνη και σε αυτόν που ελκύεται από το καλλιτέχνημά του, ώστε να ξεπεράσουν μαζί τα όρια της ανθρώπινης ματαιότητας και να φτάσουν στην τέχνη. Τόσο μέσα από τον αλληγορικό τόνο του διηγήματος όσο και από τον καθαρά φιλοσοφικό, ο ρόλος του αναγνώστη αποκτά ζωτική σημασία στο έργο, όχι μόνο για την ολοκλήρωση του συγκεκριμένου διηγήματος –το οποίο μέσα από τα ασύνδετα διακείμενα, τον εκτενή και χαώδη μονόλογο, τις αλληγορίες και τον διδακτισμό απαιτεί ξεκάθαρα την ύπαρξη του αναγνώστη για να βρει νόημα και να ολοκληρωθεί– αλλά και για την ίδια την ύπαρξη της Τέχνης. Τέχνη δίχως αποδέκτη δεν νοείται.

Όλα τα διηγήματα της συλλογής, κινούνται στον ίδιο άξονα της ονειροφαντασίας, της σύγχυσης της πραγματικότητας με το υποσυνείδητο και του γλωσσικού και καλλιτεχνικού πλουραλισμού, συζητώντας τις ιδέες που γεμίζουν το μυαλό του συγγραφέα μεταμορφωμένες σε μαγικές εικόνες, τοποθετώντας τον αναγνώστη στο επίκεντρο, είτε καλώντας τον άμεσα να συμμετάσχει είτε επιβάλλοντας τη συμμετοχή του μέσα από τα νοηματικά χάσματα και τα ασύνδετα μέρη. Από τον κανόνα της συλλογής αποκλίνουν τα δύο τελευταία διηγήματα, «Νυχτερινό» και «Οι νεκροί», καθώς είναι δημοσιευμένα πολύ παλαιότερα και δεν ακολουθούν ακριβώς το σχήμα των υπολοίπων.

Συγκεκριμένα, το «Νυχτερινό», δημοσιευμένο αρχικά στη συλλογή *Ηρωική περιπέτεια*, δημοσιεύεται έπειτα από μισό αιώνα με πολυάριθμες αλλαγές. Στην πρώτη συλλογή η γλώσσα είναι αρκετά εξεζητημένη, ενώ οι περιγραφές σε ορισμένα σημεία κουράζουν τον αναγνώστη. Αντίθετα, το 1980 δημοσιεύεται με γλώσσα μεστή, γήινη και χωρίς περιττά στολίδια. Ο λόγος έχει απλοποιηθεί και έχει γίνει πιο συνοπτικός. Μετά από μία σύντομη εισαγωγή ο συγγραφέας παρεμβάλλει έναν παρενθετικό λόγο θυμίζοντας στον αναγνώστη ότι πρόκειται για κείμενο που έχει δημοσιευτεί ξανά, διότι προσδοκά από εκείνον να κάνει την απαραίτητη σύγκριση και να βιώσει την αλλαγή του λόγου, του συγγραφέα αλλά και του ίδιου του εαυτού του. Ο πρωταγωνιστής ονομάζεται πια «Άγνωστος» –στο αρχικό κείμενο ονομάζεται Gust–, δίνοντας ίσως καθολικότητα στο ανάγνωσμα. Δεν είναι πια ο παράξενος και εκκεντρικός χαρακτήρας της προηγούμενης δημοσίευσης, αλλά πρόκειται για ένα πρόσωπο με όλες τις ανθρώπινες διαστάσεις.

Συμβαίνει εν τούτοις κάποτε στις πολιτείες [...] να σε ξαφνιάζουν μερικοί, που όχι μόνο περνάνε για εξωτικοί και αλλόκοτοι, μα βρίσκονται ολότελα εκτός από κάθε δυνατότητα ταξινόμησης. Τους λένε αυτούς, από συνήθεια, τύπους φανταστικούς [...]. Τούτες οι σημειώσεις δεν θέλουν να περάσουν για πρωτότυπες, μήτε ν' απηχίσουν ένα βαθύ κι ασάλευτο «πιστεύω». Χρήσιμες είναι μολοταύτα για την περίπτωση του Gust S., ανθρώπου παράδοξου, που βρέθηκε μια νύχτα περασμένου Αυγούστου, στο μπαρ ενός δικού μας κέντρου. (Γιαννόπουλος 1938: 85-86)

(Το πρώτο κείμενο αυτής της ιστορίας έχει εμφανιστεί πριν από περίπου μισό αιώνα στην πόλη του 'Αι-Δημήτρη, του Θερμαϊκού. Δεν το βλέπω σήμερα ανεκτό. [...]) Για ν' αρχίσουμε τώρα –σε τούτο το σημείο– την ιστορία, ας υποθέσουμε πως ο

Άγνωστός μας ούτε βλαμμένος ήταν, ούτε κι ανεπανόρθωτα εκκεντρικός, Άνθρωπος απλά με τις ανθρώπινες ιδιότητες του και τις περιστασιακές κλίσεις.) (Γιαννόπουλος 1980: 96-97)

Στο κείμενο του 1938 ο δημιουργός πλάθει μία φιγούρα ανοίκεια και εξωπραγματική, η οποία ζει με βάση της το όνειρο, αποτελώντας την εξαίρεση. Στο κείμενο του 1980 ο ίδιος άνθρωπος με όλη την παραδοξότητά του αποτελεί τον κανόνα. Στα χρόνια που έχουν προηγηθεί, ο συγγραφέας αλλά και η συνολικότερη λογοτεχνική παραγωγή νομιμοποίησε το αλλόκοτο και το συνύφανε με την ατομική ταυτότητα. Τόσο τα ίδια τα κείμενα του δημιουργού, όσο και η υπόλοιπη λογοτεχνική παραγωγή και οι κοινωνικές συνθήκες έχουν καταστήσει το ανοίκειο οικείο και έχουν εκπαιδεύσει το αναγνωστικό κοινό.

Συνεπώς, έχει δημιουργηθεί το έδαφος ώστε ο συγγραφέας να εκφραστεί ελεύθερα χωρίς να φοβάται ότι δεν θα γίνει κατανοητός. Ακόμη, η εξοικείωση του αναγνώστη με το ονειρώδες και το υπερφυσικό αλλά και η ανάδειξη της φθαρμένης γλώσσας καθιστούν πια τους εκτενείς φιλοσοφικούς μονολόγους του συγγραφέα φλύαρους και ανούσιους, με αποτέλεσμα να παραλείπονται από την τελευταία δημοσίευση και να δίνουν τη θέση τους στη μουσική. Ίσως σε αυτή τη συλλογή ο δημιουργός –για πρώτη φορά– να νιώθει ότι ο αναγνώστης του έχει τη δυνατότητα να περιηγηθεί στον συγγραφικό κόσμο χωρίς τις ρητές «οδηγίες» που δέσποζαν στις προηγούμενες συλλογές και ότι, μνημένος στο έργο του, είναι έτοιμος να διαχειριστεί τα σημεία απροσδιοριστίας του κειμένου. Ο αφηγητής δεν έχει πια τίποτα να πει και αντικαθιστά τις λέξεις με μουσικά ψιθυρίσματα, ολοκληρώνοντας το κείμενο με μπερδεμένες συλλαβές και ποίηση:

Αλλά δεν είναι δυνατόν να αποδοθούν με λεπτομέρειες λογής περιστατικά γύρω απ' έναν άνθρωπο που περιπλανάται μόνος, κάποιαν Αυγουστιάτικη νύχτα, στους απόμερους ή παραλιακούς δρόμους μιας πόλης. [...] Η υπόθεση αυτή, των οραματισμών... Εδώ πλανιόνταν οι “μορφές”. Οι γυναικείες μορφές, προ πάντων. Και πιο συγκεκριμένα η μορφή της μοναδικής γυναίκας που 'ναι μοιραίο να συναντήσει ο Gust με καινούργιο ολοένα πρόσωπο. (Γιαννόπουλος 1938: 107-108)

Αλλά ανώφελο πια να αποδοθούν με λεπτομέρειες οι κινήσεις ενός περιπατητή [...]. Σιγοτραγουδάει ένα δικό του σκοπό. Σκουντάφτει που και που κι αγανακτεί. Δεν έχει τι να πει και φτιάχνει μολοταύτα ψιθυριστά στίχους με συλλαβές ανάκατες:

*«Τα...Ταρατατά*

*Τατί...»*

(Επιθυμητή σε τούτο το σημείο μια παρέμβαση που θα θύμιζε, αφηνής, ένα μεγάλο, πολύ μεγάλο ποιητή:

*Τι κάνεις στον ουρανό , σιωπηλή σελήνη;*

*Πες μου: τι κάνεις; Τη νύκτα ονειρεύεσαι καθώς*

*εκστατικά ατενίζεις τούτη την ερημιά...*

*Επειτα γέρνεις... Ακόμα δεν κουράστηκες*

*Στους ίσιους πάντα δρόμους να διαβαίνεις; ... (Γιαννόπουλος  
1980: 107)*

Από τα παραπάνω αποσπάσματα καθίσταται καθαρή η επιθυμία του αφηγητή να υπονομεύσει ίσως την πρώτη του απόπειρα και να προσδώσει στη δεύτερη την υφή της ποίησης και της λυρικότητας. Η λυρικότητα αυτή εκφράζει τους συλλογισμούς της πρώτης εκδοχής, αλλά οι μουσικές συλλαβές και οι στίχοι του Τζάκομο Λεοπάρντι εντείνουν τη διακειμενικότητα, την ανοιχτή προοπτική του λόγου και την απειρία εκδοχών αναγνωστικής σύλληψης. Το κείμενο απομακρύνει τον αναγνώστη από τον λόγο και συνάμα τη λογική, ενώ ενεργοποιεί τις υπόλοιπες αισθήσεις του και τον ωθεί να νιώσει το κείμενο και όχι να το ερμηνεύσει.

Από την άλλη πλευρά, «Οι νεκροί», γραμμένοι τον Απρίλιο του 1945, δίνουν το βίωμα του πολέμου, όπως είχε αποτυπωθεί στο υποσυνείδητο του καλλιτέχνη. Υπάρχει και πάλι η συμπλοκή του εξωπραγματικού με την αλήθεια, αλλά η φωνή του αφηγητή δίνει με περισσότερη ειλικρίνεια και απλότητα το ζήτημα του ολέθρου και της ανθρωποκτονίας που προκάλεσε ο πόλεμος. Η εσωτερική τραγωδία που βιώνει ο αφηγητής τον οδηγεί να φανταστεί μια νεκρανάσταση, όλα τα θύματα του πολέμου ζωντανά μέσα στο διπλανό δωμάτιο. Ωστόσο, η γλώσσα είναι απλή χωρίς έντονες παραφωνίες και ασυμμετρίες. Ο ρόλος του αναγνώστη δεν είναι παθητικός, καθώς δεν δίνεται μία απόλυτη πραγματικότητα, αλλά τα χάσματα και οι ασυμφωνίες περιορίζονται αισθητά, με αποτέλεσμα να συρρικνώνεται και ο ρόλος του αναγνώστη.

Η τελευταία συλλογή του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου, δημοσιευμένη το 1980, ολοκληρώνει τον συγγραφέα ως καινοτόμο πεζογράφο, ο οποίος θίγει μέσα από την

ιδιαίτερη και απρόσιτη τεχνική του ζητήματα όπως την αδυναμία της ανθρώπινης επικοινωνίας, τη ρευστότητα της ταυτότητας, αλλά και της πραγματικότητας –εισάγοντας την έννοια του ψυχολογικού χρόνου και αμφισβητώντας την καθιερωμένη έννοια του χώρου–, καθώς και το ζήτημα της τέχνης. Όλη η θεματολογία του δίνεται μέσα από τον συμφυρμό μαγικών εικόνων, τον συνειρμικό λόγο και τον γλωσσικό πλουραλισμό, καθιστώντας τον αναγνώστη του λύτη ενός άλυτου μυστηρίου και ζητώντας από αυτόν να δώσει υπόσταση σε όλες τις αφηγηματικές σκιές.

Η έννοια της γλώσσας κατέχει πρωταρχική σημασία στη συλλογή. Ο αφηγητής παρουσιάζει μια γλώσσα φθαρμένη και την αδυναμία της να επιτύχει τον σκοπό της, την ανθρώπινη επικοινωνία, τοποθετώντας το κείμενό του ένα βήμα πιο κοντά στον μεταμοντερνισμό. Η γλώσσα αποτελεί κατασκεύασμα των ανθρώπων που τους απομακρύνει από μια μονολιθική βεβαιότητα για την πραγματικότητα. Όταν η ατομικότητα αποτελείται από χάος και ρευστότητα, πώς γίνεται η γλώσσα να είναι συμπαγής και ενιαία; Ηθελμένα ή μη θα ακολουθήσει τις επιταγές του δημιουργού της, τρεπόμενη σε ακατάσχετη φλυαρία, ανούσια φρασεολογία και ασυνέπεια, καθρεπτίζοντας τη ρευστή φύση της ταυτότητας του εαυτού. Ο αποδέκτης έρχεται σε επαφή με ένα γλωσσικό χάος, με μία επιφάνεια χωρίς βάθος, η οποία αντανακλά την έλλειψη βάθους και νοήματος.

Η αποσπασματική επιφάνεια της συλλογής ενισχύεται από την κυριαρχία της φαντασίας, τη σύγχυση μυθοπλαστικής και αναγνωστικής πραγματικότητας, πραγματικού και ψυχολογικού χρόνου. Ο αναγνώστης βυθίζεται στο υποσυνείδητο του αφηγητή και έρχεται αντιμέτωπος με μία ονειρική –ημιτελή και ασύνδετη– ατμόσφαιρα, την οποία καλείται να συμπληρώσει. Ακόμη, οι διακειμενικές αναφορές, οι βιβλικές παραπομπές και οι μύθοι δυσχεραίνουν την αναγνωστική ανταπόκριση, καθώς εντάσσουν στον λόγο αναγνώσματα και δεδομένα φαινομενικά ασύνδετα. Έργο του αποδέκτη είναι να βρει τη θέση και τη σύνδεση των ποικιλόμορφων στοιχείων, να αντιληφθεί, διαβάζοντάς τα, το αναγνωστικό υπόβαθρο του συγγραφέα και να τα εμπλουτίσει με νέες σημασίες, οι οποίες θα προκύψουν από τη συνύπαρξή τους.

Κάποια ακόμη στοιχεία τα οποία επηρεάζουν την αναγνωστική ανταπόκριση είναι ο αλληγορικός και φιλοσοφικός τόνος της συλλογής. Η αλληγορία αποτελεί ένα μέσο ήπιου διδακτισμού, ενώ σε συνδυασμό με τον φιλοσοφικό λόγο του κειμένου κατευθύνουν τον αναγνώστη στη συμπλήρωση των κενών, στη σύνδεση των ασύνδετων και στη συμπλήρωση των αέρινων μορφών του λόγου.

Στην τελευταία συλλογή διηγημάτων ο συγγραφέας συνεχίζει να εντάσσει την απροσδιοριστία στον λόγο του και από την άλλη πλευρά να την εξισορροπεί δίνοντας οδηγίες για τον τρόπο ανάγνωσης και ερμηνείας. Ωστόσο, στα πεζογραφήματα αυτά μετριάζει την ποσότητα των οδηγιών και οι κατευθύνσεις του δίνονται με περισσότερη ελευθερία, ευελιξία και, ορισμένες φορές, ασάφεια. Η πεποίθησή του ότι η γλώσσα αδυνατεί να εκπληρώσει τον σκοπό της, την ανθρώπινη επικοινωνία, και το γεγονός ότι ο λόγος αντικαθίσταται από τη μουσική και τη ζωγραφική δημιουργούν την αίσθηση ότι ο συγγραφέας έχει μεγαλύτερη πίστη στον αναγνώστη του. Ίσως θεωρεί ότι για πρώτη φορά το αναγνωστικό κοινό είναι «οπλισμένο» με τα κατάλληλα εφόδια ώστε να ανταπεξέλθει στο λογοτεχνικό χάος της συλλογής. Τέλος, απόδειξη της αλλαγής αυτής αποτελεί και το γεγονός ότι στην τελευταία αναδημοσίευση του διηγήματος «Νυχτερινό» αφαιρεί τους εκτενείς φιλοσοφικούς στοχασμούς και τους αντικαθιστά με ρυθμικές συλλαβές και τους στίχους του Τζάκομο Λεοπάρντι.

Μέσα στη συλλογή γίνεται φανερή η ταύτιση της λογοτεχνίας με δύο άλλες μορφές τέχνης, τη ζωγραφική και τη μουσική. Ο συγγραφέας καθοδηγεί τον αναγνώστη μέσα στο έργο υποδεικνύοντάς του τα πρότυπα που οφείλει να ακολουθήσει. Πρέπει να αποβάλει τον ορθολογισμό και τη λογική συνέπεια με την οποία έχουν ταυτιστεί οι λέξεις και το κείμενο, ακολουθώντας τέχνες οι οποίες υποβάλλουν στον αποδέκτη του την αίσθηση του έργου. Ο αναγνώστης οφείλει να βιώσει και να αισθανθεί το κείμενο, να αλληλεπιδράσει με αυτό, επιχειρώντας να βυθιστεί σε έναν «α-νοήμονα» κόσμο.

Η στάση του συγγραφέα να τοποθετεί τον αναγνώστη στο επίκεντρο της αφήγησης και να δομεί το έργο κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να απαιτεί τη συμμετοχή του, εξηγείται από τον ορισμό που δίνει για την τέχνη στο διήγημα «Τυφλό άλγο». Η τέχνη για τον Γιαννόπουλο δεν είναι μονομερής, δεν περιορίζεται στην ατομική δημιουργία, αλλά είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης καλλιτέχνη και αποδέκτη. Συνεπώς, η αποσπασματικότητα, η ελλειπτικότητα και η ανολοκλήρωτη φύση του έργου υπαγορεύονται από τη στάση του δημιουργού απέναντι στην τέχνη. Ο συγγραφέας δεν πρέπει να επιβάλει τη δική του πραγματικότητα, αλλά να δημιουργεί έναν διάλογο επικοινωνίας με τον αναγνώστη του, πράγμα που θεωρώ ότι ο Γιαννόπουλος το επιδιώκει και το επιτυγχάνει στο σύνολο του έργου του.



---

## Συμπεράσματα

---

Παρακολουθώντας σταδιακά την πορεία του συγγραφέα από την πρώτη συλλογή το 1934 μέχρι την έκτη το 1980, παρατηρούμε ότι η ρεαλιστική συνεκτικότητα της ιστορίας θρυμματίζεται ολοένα και περισσότερο, ώστε να δοθεί καθαρά η έμφαση σε ουσιώδη φιλοσοφικά ζητήματα. Η γραφή σταδιακά φτάνει να αποβάλλει πλήρως τις ρεαλιστικές συμβάσεις και αποτυπώνει τον εσωτερικό κόσμο μέσα από τον ελεύθερο συνειρμό. Ο ρόλος του αναγνώστη δεν είναι ποτέ παθητικός. Ωστόσο, αλλάζει και γίνεται ζωτικός στις μεταγενέστερες συλλογές, καθώς τα αφηγήματα κατακλύζονται από το ονειρικό στοιχείο και τη συγγραφική ελευθεριότητα, στην οποία οδήγησαν ποικίλες παράμετροι. Η κτηνωδία του πολέμου και ο παράλογος μαζικός θάνατος κανονικοποίησαν το αλλόκοτο. Ακόμη, το ελληνικό κοινό εξοικειώθηκε με το παράλογο μέσα από την κυριαρχία του υπερρεαλισμού, αλλά και την επιρροή του Αλμπέρ Καμύ και του Φραντς Κάφκα (Νάτσινα 2015:156).

Συνεπώς, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος συμπορεύεται με τις τάσεις της ελληνικής λογοτεχνίας που ρέπει –στη δεκαετία του ’60– προς τον εξπρεσιονισμό, εκφράζοντας την υπαρξιακή αγωνία, ασκώντας κοινωνική κριτική και απογυμνώνοντας τα κείμενά του από οποιαδήποτε ρεαλιστική πτυχή είχαν στις πρώτες συλλογές. Αυτό που τον ξεχωρίζει είναι ο ρόλος που αναθέτουν τα αφηγήματά του στον αναγνώστη ρητά όσο και υπόρρητα.

Φυσικά, όπως έγινε φανερό στη μελέτη που προηγήθηκε, στοιχεία μοντερνιστικά εμφανίζονται –σε πιο ισχνή μορφή– ήδη από την πρώτη συλλογή, ενώ τεχνικές πιο παραδοσιακές και λιγότερο εξτρεμιστικές κυριαρχούν ακόμη και σε ορισμένα διηγήματα της τελευταία συλλογής, καθιστώντας εμφανές ότι είναι αδύνατο να εξαχθεί ένα απόλυτα ολοκληρωμένο σχήμα και να σκιαγραφηθεί μια γραμμική πορεία συγγραφής. Το γεγονός αυτό οφείλεται ίσως στα ιστορικά βιώματα του δημιουργού και στον τρόπο συγγραφής που εκείνα του υποβάλλουν.

Ακόμη, οι ανισορροπίες αυτές πηγάζουν από την επιλογή του να εντάσσει διηγήματα διαφορετικών χρονολογιών στην ίδια συλλογή. Για παράδειγμα, όταν στην τελευταία συλλογή του αναδημοσιεύει το αφήγημα «Οι νεκροί» –παλαιότερο κείμενο που δεν παρουσιάζει σημαντικές αλλαγές στην τελευταία δημοσίευση–, και χρησιμοποιεί λιγότερο ακραία αντιρρεαλιστικές τεχνικές, όπως η αλληγορία

–αφήνοντας φυσικά το περιθώριο στον αναγνώστη να δράσει, αλλά χωρίς να προχωράει πάντα στον ίδιο τόνο επαναστατικού λόγου που ο αποδέκτης του προσδοκά–, δημιουργεί ένα συνονθύλευμα από στοιχεία που προσεγγίζουν ως και τη μεταμοντέρνα γραφή –κυρίως στη «Συνέλευση»– αλλά και από τύπους γραφής πιο κοντά σε παλαιότερες στρατηγικές που δεν τελειοποιούν την αλλαγή, αλλά υπονομεύουν μερικώς και παραμελούν τον ρόλο του αναγνώστη στη νοηματοδότηση του κειμένου.

Οφείλω σε αυτό το σημείο να επισημάνω ότι «Οι νεκροί» παρουσιάζουν μικρές αλλαγές και δεν ωφελούν αισθητά την αναγνωστική ανταπόκριση, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με το αφήγημα «Νυχτερινό». Ο λογοτέχνης στο συγκεκριμένο έργο συνομιλεί με τον προηγούμενο εαυτό του, αποστασιοποιείται ειρωνικά από αυτόν και δηλώνει έκδηλα στον αποδέκτη την αλλαγή που έχει συντελεστεί φέρνοντας την αίσθηση του νέου και του μεταμοντέρνου, συνεχίζοντας μέχρι το τέλος τον πειραματισμό. Ακόμη, λοιπόν, κι αν η πορεία του δεν είναι συμπαγής και ενιαία δεν μπορούμε να προσπεράσουμε το γεγονός ότι προσεγγίζει νέες μορφές γραφής μέχρι το τέλος, οι οποίες κατευθύνουν την αναγνωστική ανταπόκριση μακριά από το καθιερωμένο και το καθολικά αποδεκτό.

Μιλώντας για πειραματισμό, επέλεξα να ονομάσω πειραματικά τα διηγήματά του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου και όχι απόλυτα μοντερνιστικά καθώς είναι εμφανείς οι επιρροές της αβανγκάρντ, του φουτουρισμού και του εξπρεσιονισμού. Η ονομασία όμως αυτή έχει αμφίσημο περιεχόμενο: εκτός από την πειραματική λογοτεχνία στην οποία ανήκουν εν μέρει τα διηγήματά του, ο συγγραφέας δημιουργεί ένα πειραματικό παιχνίδι ανάμεσα στον ίδιο, τα γλωσσικά σημάδια και τον αναγνώστη –όπως έγινε φανερό από την ανάλυση που προηγήθηκε–, επιχειρώντας να μυήσει τον τρίτο σταδιακά σε έναν χώρο ανεξιχνίαστο για τα ελληνικά δεδομένα. Με διηγήματα που άλλοτε έχουν μια ρεαλιστική βάση με έντονα τα στοιχεία του φανταστικού και του ονειρικού και άλλοτε με μια βάση παράλογη, αλλόκοτη και άκρως φαντασιακή ο συγγραφέας προσπαθεί να εικονοποιήσει τις συνειδητές και ασυνείδητες διεργασίες και σκέψεις του ίδιου αλλά και του αναγνώστη του, προσκαλώντας τον σε ένα αναγνωστικό παιχνίδι με στόχο την κατανόηση της ζωής, της σχέσης αντικειμενικής και υποκειμενικής πραγματικότητας και της ανθρώπινης διάνοιας.

Προκειμένου να αποφευχθεί οποιαδήποτε σύγχυση, οφείλω να επισημάνω ότι ο τρόπος που χρησιμοποιώ τη λέξη «πειραματικό» δεν σχετίζεται με τον όρο «πειραματικό μυθιστόρημα», το οποίο κινείται στο πλαίσιο του ρεαλισμού και κυρίως

του νατουραλισμού, παρομοιάζοντας τους δημιουργούς με επιστήμονες, οι οποίοι προχωρούν στα πειράματά τους έπειτα από αντικειμενική παρατήρηση της φύσης και της κοινωνίας. Στην παρούσα εργασία η ονομασία "πειραματικό διήγημα" προσεγγίζει περισσότερο την έννοια του παιχνιδιού ανάμεσα στους διάφορους τύπους γραφής.

Ο συγγραφέας θεωρεί ότι ο κόσμος του αποτελείται από παράλογες και αθέατες πλευρές, δομημένος πάνω στον άξονα του εσωτερικού-ψυχολογικού χρόνου, ο οποίος ποτέ δεν ακολουθεί μια γραμμική πορεία. Επομένως, χτίζει με τους ίδιους κανόνες και τη λογοτεχνική πραγματικότητα. Ωστόσο, σε έναν κόσμο όπου η ανθρώπινη ζωή θεωρείται μάταιη και ανελεύθερη, ο συγγραφέας προσφέρει στον αναγνώστη το δώρο της συγγραφής και τον καθιστά συν-δημιουργό. Συνεπώς, το έργο ακολουθεί τους άξονες της πραγματικότητας, αλλά διαφοροποιείται από αυτήν αναφορικά με τη θέση που έχει το άτομο μέσα της. Ο αναγνώστης μοιάζει να έχει μεγαλύτερο έλεγχο επάνω στην αναγνωστική του εμπειρία από εκείνον που έχει επάνω στην πραγματική ζωή του: Στο σύμπαν της συγγραφής ο ίδιος πλέκει το νήμα της ιστορίας μαζί με τον συγγραφέα.

Ο αναγνώστης συμβάλλει στην καλλιτεχνική δημιουργία, καθοδηγούμενος όμως από τον πεζογράφο. Ολοκληρώνοντας, θα συνοψίσω τις στρατηγικές που χρησιμοποιεί ο δημιουργός για να ορίσει το πλαίσιο δράσης του αποδέκτη. Η κατάρριψη της γραμμικότητας της αφήγησης, το ανοιχτό τέλος, ο ελεύθερος συνειρμός, η απουσία χωροχρονικών δεικτών, η ανωνυμία και η ασάφεια αποτελούν αυτό που ο Roman Ingarden ονομάζει σημεία απροσδιοριστίας, στοιχεία δηλαδή τα οποία δίνονται ημιτελή και ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να συμπληρώσει καθρεπτίζοντας τον εαυτό του. Από την άλλη πλευρά όμως, η συμπλήρωση αυτή υποστυλώνεται από τις ιδιαίτερα επεξεργασμένες μορφές που διέπουν το έργο, τις τεχνικές δηλαδή καθοδήγησης του αναγνώστη, οι οποίες συνθέτουν τον κώδικα του κειμένου, βάσει του οποίου ο αναγνώστης θα ερμηνεύσει τα απροσδιόριστα σημεία.

Μία από τις σημαντικότερες αυτές μορφές, που επαναλαμβάνεται σε όλο το εύρος του έργου είναι η αυτοαναφορικότητα. Στα πρώτα διηγήματα η αυτοαναφορικότητα εμφανίζεται στο πλαίσιο του μετα-συμβολισμού, χρησιμοποιώντας ως βασική τεχνική της την αλληγορία, για να υποστηρίξει αρχικά ότι η τέχνη μιμείται τη ζωή αλλά και ότι σταδιακά αυτονομείται από αυτήν. Σε μετέπειτα αφηγηματικά κείμενα, όπως στην «Τυφλόμυγα», η αυτοαναφορικότητά δομείται με βάση τα μοντερνιστικά και εξπρεσιονιστικά πρότυπα. Τα έργα αυτά συμπλέκουν και ενσωματώνουν άναρχα την απτή υφή του κόσμου με το υποσυνείδητο. Κεντρικό χαρακτήρα δεν έχει η μίμηση της ζωής μέσω της τέχνης, αλλά ο δημιουργός-

καλλιτέχνης και ο ενοποιητικός του ρόλος ανάμεσα στα δύο αυτά επίπεδα, στη λογοτεχνική πραγματικότητα και στην εξωτερική. Αξίζει να αναφερθεί ότι η αυτοαναφορικότητα στη «Συνέλευση», διήγημα της τελευταίας συλλογής, ξεπερνάει τον μοντερνισμό και αγγίζει το μεταμοντέρνο, αναδεικνύοντας τον συγγραφέα ως ένα πρόσωπο συνεχώς μεταβαλλόμενο, τόσο ως καλλιτεχνική φιγούρα όσο και ως αναγνωστική.

Άλλη μία θεμελιώδης τεχνική, γύρω από την οποία χτίζεται το αναγνωστικό παιχνίδι είναι η διακειμενικότητα. Όπως έγινε αντιληπτό, στα αφηγήματα ενσωματώνεται ένα πλήθος ετερόκλητων διακειμένων: αναφορές ρητές ή λανθάνουσες σε έργα και συγγραφείς της ελληνικής λογοτεχνίας, ίχνη και αποτυπώματα ξενικών επιρροών, πασίγνωστων δημιουργών και ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών ρευμάτων, μύθων και βιβλικών διηγήσεων. Η διακειμενικότητα γίνεται έκδηλη ακόμη και στους τίτλους ορισμένων διηγημάτων, όπως στα κείμενα «Η όμορφη και το κτήνος» και «Η γυναίκα του Λωτ», δημιουργώντας για τον αναγνώστη συνδηλώσεις προτού καν ξεκινήσει η πορεία της ανάγνωσης. Μέσω της τεχνικής αυτής ο δημιουργός εκθέτει τις αναγνωστικές του επιλογές και τις καλλιτεχνικές του προτιμήσεις. Ανατροφοδοτεί παλαιότερα κείμενα με νέες σημασίες και προεκτάσεις, ενώ δίνει στον λόγο του έναν χαρακτήρα ανοιχτό και πολυδιάστατο, αντικατοπτρίζοντας την υφή του υποκειμένου, τη διάπλασή του μέσω της συνεχόμενης τριβής με τα αλληπάλληλα εξωτερικά ερεθίσματα και εντέλει τον «πολυσυμπαντικό» χαρακτήρα του κόσμου.

Η στρατηγική αυτή αφήνει την ελευθερία στον αναγνώστη να δράσει και να συλλάβει τη μυθοπλαστική πραγματικότητα όσο υποκειμενικά σχηματίζει και την εξωτερική πραγματικότητα, αλλά δίπλα στα βιώματα και τα παλαιότερα αναγνώσματα του αναγνώστη ο συγγραφέας προβάλλει τα δικά του.

Η διακειμενικότητα αναδεικνύει την αναγνωστική ταυτότητα του συγγραφέα. Ωστόσο, η ταυτότητα αυτή εμφανίζεται και μέσα από τα διηγήματα στα οποία ο συγγραφέας μεταμφιέζεται σε αναγνώστης, όπως στο «Δόντι του Βούδα» (1971), στην «Τυφλόμυγα» (1962) και στη «Δεσποινίς Αντιγόνη» (1974). Στα συγκεκριμένα κείμενα ο συγγραφέας εγκαταλείπει τον θρόνο της υπερεξουσίας και από δημιουργός γίνεται αποδέκτης άλλων αναγνωσμάτων και εικόνων. Αποκόμματα εφημερίδων, παλιές φωτογραφίες και διαφημιστικά φυλλάδια αποτελούν το αναγνωστικό του υλικό. Ο αφηγητής βυθίζεται στα «αναγνώσματα» αυτά και προχωράει στη σύνθεση νέων ιστοριών, πληροφορώντας τον αναγνώστη του για τον τρόπο που προσλαμβάνει ξένα κείμενα αλλά και για τη μέθοδο που ακολουθεί για τη δημιουργία των δικών του

διηγημάτων. Έμμεσα τον ωθεί να ακολουθήσει τον ίδιο δρόμο, να εγκαταλείψει τη παθητική ανάγνωση και να καθίσει στο «βάθρο της δημιουργίας».

Συνεχίζοντας, ο καλλιτέχνης καθοδηγεί τον τρόπο πρόσληψης των κειμένων του μέσα από δημιουργήματά του τα οποία μεταφέρουν τις απόψεις του για τη διαδικασία, τον ρόλο και τη σημασία της ανάγνωσης. Για παράδειγμα, στα διηγήματα «Ο άγνωστος» (1971), «Πράσινες σκιές» (1971) και «Ένας μηχανικός άνθρωπος» (1938), γίνεται αντιληπτό ότι, ο συγγραφέας αναπτύσσει το ζήτημα της δημιουργίας, προβάλλοντας την άποψη ότι το έργο τέχνης είναι ένα δημιούργημα εν δυνάμει το οποίο θα ολοκληρωθεί μόνο μέσα από τη διαδικασία της πρόσληψής του από το κοινό. Ο ισχυρισμός αυτός υποστυλώνεται από τον ορισμό που δίνει στην τέχνη στο διήγημα «Τυφλό άλογο» (1980), θεωρώντας τη μια δημιουργία ανάμεσα σε δύο πόλους, τον συγγραφέα και τον αναγνώστη.

Ακόμη ένας παράγοντας επιρροής της αναγνωστικής πρόσληψης είναι το μοτίβο της αναξιόπιστης αφήγησης. Σε ποικίλα αναγνώσματα εμφανίζεται είτε ένας αφηγητής-παιδί, ο οποίος λόγω της παιδικής οπτικής αδυνατεί να σκιαγραφήσει με πληρότητα και διαύγεια τα συμβάντα, είτε ένας αφηγητής-ενήλικας, ο οποίος επικαλείται τη διαστρεβλωτική λειτουργία της μνήμης για να τονίσει την αδυναμία του ατόμου να μείνει αποστασιοποιημένο από το γεγονός και να το ανασυστήσει με ακρίβεια και αντικειμενικότητα. Η ένταση με την οποία επαναλαμβάνεται η διαπίστωση της «αφερεγγυότητας» της αφήγησης συνθέτει ένα επανερχόμενο μοτίβο το οποίο υποδεικνύει στον αναγνώστη την κατασκευασμένη υφή της ιστορίας και την παρεμβολή του υποκειμένου σε αυτήν, προτρέποντάς τον να εισχωρήσει στα θεμέλια της συλλέγοντας και συνθέτοντας με τον δικό του τρόπο τα αφηγηματικά τρίμματα.

Θα ήθελα ακόμη να προσθέσω ότι η αναγνωστική ανταπόκριση καθοδηγείται άμεσα από τον φιλοσοφικό λόγο του κειμένου, ο οποίος πολλές φορές μετατρέπει το λογοτέχνημα σε στοχαστικό δοκίμιο, κατατρώγοντας τα θεμέλια της πλοκής. Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο φιλοσοφικός αυτός λόγος είναι ιδιαίτερα μακροσκελής και αναλυτικός, εκθέτοντας το υποσυνείδητο των ηρώων και των αφηγητών. Σε αυτήν την πρακτική αντιτίθεται και πάλι το έργο «Νυχτερινό», το οποίο, ενώ στην αρχική του μορφή αφιέρωνε εκτενή τμήματά του σε φιλοσοφικούς στοχασμούς, στην τελική του δημοσίευση εγκαταλείπει τον στοχαστικό του χαρακτήρα και αντικαθιστά τα «φλύαρα» κομμάτια του με μουσικές νότες. Η αλλαγή αυτή δηλώνει την πρόθεση του δημιουργού να δώσει ακόμη μεγαλύτερη ελευθερία στον αναγνώστη,

καθώς δεν επιθυμεί με λέξεις να του υποβάλλει μία συνθήκη ανάγνωσης, αλλά με νότες να τον οδηγήσει σε μία απειρία συνθηκών.

Η μουσικότητα αυτή μου δίνει το έναυσμα να μιλήσω για τον τελευταίο σημαντικό παράγοντα που επηρεάζει τον αναγνώστη και τον τρόπο πρόσληψης. Ο παράγοντας αυτός είναι η σχέση που εμφανίζει η λογοτεχνία του Γιαννόπουλου με την τέχνη του θεάτρου, τη μουσική και τέλος τη ζωγραφική. Ο θεατρικός λόγος σχετίζεται άμεσα με τη διηγηματογραφική πρόζα και είναι απόλυτα λογική η σύνδεση των δύο. Ο συγγραφέας φαίνεται ότι λαμβάνει ποικίλα στοιχεία γραφής από το θέατρο. Όπως έχω ήδη επισημάνει, επηρεάζεται από τον Λουίτζι Πιραντέλλο και μιμείται μερικώς τον σεναριακό τρόπο γραφής του, καθιστώντας τον αναγνώστη του σκηνοθέτη μίας παράστασης. Ωστόσο, στις τελευταίες συλλογές η θεατρικότητα του λόγου του δίνει τη σκυτάλη στη ζωγραφική τέχνη και κυρίως τη μουσική. Η αντικατάσταση του λόγου με την εικόνα και τον ήχο οξύνει τη δυσκολία της ανάγνωσης, καθώς ο αποδέκτης καλείται να απομακρυνθεί από τα γλωσσικά σημάδια του κειμένου και να μυηθεί πιο ελεύθερα και ριζοσπαστικά στην αίσθηση που του υποβάλλεται.

Ήδη από την πρώτη συλλογή οι προσδοκίες του αναγνώστη για την ανάγνωση μιας ιστορίας βασισμένης σε ρεαλιστικές συμβάσεις ματαιώνονται σταδιακά μέσα από την πορεία της ανάγνωσης. Η «Τυφλόμυγα» (1962) διαφοροποιείται από τις προηγούμενες συλλογές, καθώς γνωστοποιεί στις πρώτες κιόλας σειρές ορισμένων διηγημάτων της τον ασυμβίβαστο χαρακτήρα της αφήγησης, που θα ακολουθήσει. Τα «Επτά αστάθμητα διηγήματα» (1974) γεννούν, επίσης, προσδοκίες στον αναγνώστη για την ανάγνωση ονειρικών ιστοριών απομακρυσμένων από τις παραδοσιακές συμβάσεις. Ωστόσο, ανατρέπουν τις προσδοκίες αυτές, καθώς οι αφηγητές απογυμνώνουν πλήρως την ιστορία από το μυθοπλαστικό «ένδυμά» της και στη θέση μιας αφήγησης –την οποία προσδοκά ο αναγνώστης– τοποθετούν έναν φιλοσοφικό στοχασμό για την ταυτότητα του ατόμου, την ανθρώπινη ύπαρξη, την τέχνη και τη ζωή.

Η τελευταία συλλογή ακολουθεί την προηγούμενη, στην πλειοψηφία των διηγημάτων της, αλλά με ακόμη μεγαλύτερη ένταση, καθώς αποστασιοποιείται από τον ίδιο τον λόγο, προσεγγίζοντας έναν τρόπο έκφρασης περισσότερο μουσικό και λυρικό. Η στάση αυτή αποδεικνύει ότι ο συγγραφέας δεν επιθυμεί να μοιραστεί μια μυθοπλαστική αφήγηση με τον αναγνώστη του, όπως έχει γίνει ήδη κατανοητό, αλλά την αίσθηση της ελευθερίας.

Συμπερασματικά, λοιπόν, θα έλεγα ότι η πορεία της συγγραφής ταυτίζεται με την πορεία μίας επανάστασης: επανάσταση ενάντια στους παραδοσιακούς ήρωες, στον

λόγο και τον τύπο της γραφής. Οι χαρακτήρες των διηγημάτων δεν εξελίσσονται βασισμένοι σε παραδοσιακά μοτίβα. Για παράδειγμα, στο διήγημα «Κεφάλια στη σειρά» ο ήρωας παρουσιάζεται ως ανδρείκελο, υποταγμένος στις επιβολές της κοινωνίας. Σταδιακά οι ήρωες του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου επαναστατούν και αντιτάσσονται στην κανονικότητα. Παράλληλα με τη δική τους επανάσταση όμως συντελείται και η επανάσταση της τέχνης αλλά και της ίδιας της συγγραφής. Η τέχνη αυτονομείται και κυριαρχεί ενάντια στην πραγματικότητα, ενώ η συγγραφή αποδεσμεύεται από τις λέξεις και προσεγγίζει τέχνες που φθείρονται λιγότερο από την καθημερινή χρήση, όπως η μουσική και η ζωγραφική.

Ο αναγνώστης εξοικειώνεται σταδιακά με τον απρόσμενο χαρακτήρα της γραφής, ώστε να μπορέσει να αντιμετωπίσει στα τελευταία διηγήματα ιδέες και μορφές γραφής ριζοσπαστικές. Φυσικά, δεν υπονοώ ότι ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος στήνει αριστοτεχνικά ένα τέτοιο παιχνίδι, γνωρίζοντας ήδη από την πρώτη συλλογή ποια μορφή επιθυμεί να λάβουν οι επόμενες. Διαμορφώνει τον αναγνώστη και το κείμενο όπως διαμορφώνεται και ο ίδιος από την καλλιτεχνική, κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα. Οι πολλαπλές δημοσιεύσεις των διηγημάτων του αποδεικνύουν ότι και ο ίδιος αποτελεί μία πολυπρισματική φιγούρα που επιχειρεί να οριστεί και να τελειοποιηθεί, αλλά μέχρι και την τελευταία του πνοή βρίσκεται υπό διαμόρφωση.

Όπως διαπιστώνει ο Ανδρέας Καραντώνης (1981), από το έργο του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου βγαίνει ένα νόημα, ότι «τίποτα στην ανθρώπινη ψυχή δεν είναι σταθερό. Οι κόσμοι και τα ιδανικά μας είναι αστείες και παρανοημένες χίμαιρες». Ο ανθρώπινος ψυχισμός ταυτίζεται με το όνειρο και ο συγγραφέας μετατρέπεται σε υπερρεαλιστικό πεζογράφο, σύμφωνα με τον κριτικό, που «πραγματεύεται την εκτός από κάθε πλαίσιο υποκειμενικότητα, τη φανταστική ουσία και υπόσταση της ανθρώπινης ζωής» (Καραντώνης 1981). Ο αναγνώστης γίνεται ενεργός συμμετοχος σε αυτό το έργο, διανύοντας τον δικό του δρόμο για να προβεί σε μια νέα νοηματοδότηση των συμφραζομένων. Το έργο παρουσιάζεται σαν ένας θρυμματισμένος καθρέπτης και ο συγγραφέας απαιτεί από τον αναγνώστη να τον ξανακολλήσει (Σπανδωνίδης 1938:104-107), ώστε να αντικρίσει τον εαυτό του μέσα στη μυθοπλασία.

---

## Βιβλιογραφία

---

Γιαννόπουλος, Α. 1938, *Η ηρωική περιπέτεια*, Θεσσαλονίκη: Τυπογραφία Ν. Νικολαΐδη.

Γιαννόπουλος, Α. 1944, *Το δάσος με τους πιθήκους*, Αθήνα: Ο Γλάρος Α. Ε..

Γιαννόπουλος, Α. 1962, *Η τυφλόμυγα*, Αθήνα: Δίφρος.

Γιαννόπουλος, Α. 1971<sup>2</sup>, *Κεφάλια στη σειρά*, Αθήνα: Εκδόσεις Γαλαξία.

Γιαννόπουλος, Α. 1974, *Επτά αστάθμητα διηγήματα*, Αθήνα: Ίκαρος.

Γιαννόπουλος, Α. 1980, *Η συνέλευση*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Βαρίκας, Β. 1975, «Νέα πεζογραφήματα. Αλκ.Γιαννόπουλος: *Τυφλόμυγα* (διηγήματα) – Ζερμαίν Μαμαλάκη: *Το χρυσό λιοντάρι*», *Συγγραφείς και κείμενα Α' (1961-1965)*, Αθήνα: Εμρής, 146-148.

Bhattachargee, B. 2014, “Phenomenology and Reader Redefined”, *Alumnus: Assam University (Diphu Campus)*. URL: [https://www.academia.edu/6919468/Phenomenology\\_and\\_Reader\\_Redefined?sm=b](https://www.academia.edu/6919468/Phenomenology_and_Reader_Redefined?sm=b)

Brown, S. H. 1989, “Discourse Analysis and the Short Story”, Lohafer, S. & Clarey, J. E. (ed), *Short Story Theory at a Crossroads*, London: Louisiana State University Press, 217-248.

Childs, P. 2002<sup>2</sup>, *Modernism*, Taylor & Francis e-Library.



Δασκαλά, Κ. 2012, «Η γοητεία και η λήθη της λυρικής πεζογραφίας στον 20<sup>ο</sup> αιώνα», στο: Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας, *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 239-255.

Ήγκλετον, Τ. 1996<sup>4</sup>, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή και θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα: Οδυσσέας.

Iser, W. 1980, *The Act of Reading*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Καμύ, Α. 1973, *Ο μύθος τους Σίσυφου*, μτφ. Βαγγέλη Χατζηδημητρίου, Αθήνα: εκδόσεις Μπουκουμάνη.

Καραντώνης, Α. 1977, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Αθήνα: Παπαδήμας.

Καραντώνης, Α. 1981, «Τελευταίο δείγμα μιας ιδιότυπης πεζογραφίας», *Διαβάζω*, τχ. 46 (Σεπ-Οκτ 1981), σσ. 99-102. URL: [https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa521\\_issue\\_46?utm\\_medium=referral&utm\\_source=diavazo.gr](https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa521_issue_46?utm_medium=referral&utm_source=diavazo.gr)

Κεχαγιά-Λυπουρλή, Α. 1979, «Γράμματα του Marinetti στον Αλκ. Γιαννόπουλο (1916-1920)», *Επετηρίδα Φιλοσοφικής σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης τόμος ΙΗ'*, 127-161.

Κεχαγιά-Λυπουρλή, Α. 1992, «Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος», στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία: Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939) Γ'*, Αθήνα: Σοκόλης, 92-159.

Κεχαγια-Λυπουρλή, Α. 2003, *Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, Βιβλιογραφική και βιογραφική μελέτη*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). URL: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/15114?lang=el#page/1/mode/2up>

Καστρινάκη, Α. 2015, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. URL: <https://hdl.handle.net/11419/167>

Μπαρτ, Ρ. 1977, *Η απόλαυση του κειμένου*, Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα.

Μπαχτίν, Μ. 1980, *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μετάφραση: Γιώργος Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον.

Νάτσινα, Α. 2011, «Αλληγορικά διηγήματα στη δεκαετία του 1960: Μια πρώτη διερεύνηση», *Κονδυλοφόρος*, αρ. 10, 172-184. URL: <https://www.academia.edu/>

Νάτσινα, Α. 2012, «Για τα όρια του μεταμοντερνισμού στην ελληνική πεζογραφία κατά το τελευταίο τέταρτο του 20ου αιώνα», Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης, Δ. Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη, 387-401. URL: <https://www.academia.edu/4179339/>

Νάτσινα, Α., Καστρινάκη, Α., Δημητρακάκης, Γ., Δασκαλά, Κ. 2015, *Η ελληνική πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Ελληνικά ακαδημαϊκά συγγράμματα και βοηθήματα. URL: <http://repository.kallipos.gr/handle/11419/2197>

Νάτσινα, Α. 2022, «Το αυτοαναφορικό διήγημα σε μια ιστορική προοπτική» περ. *Παλίμψηστον*, τχ. 39, Φθινόπωρο 2022, σ. 193-224.

Papargyriou, E. 2011, *Reading Games in the Greek Novel*, Great Britain: Legenga.

Pasco, A. H. 1993, “The Short Story: The Short of It”, Vol. 27, No. 3, *The Short Story: Theory and Practice* (Fall 1993), Penn State University Press, pp. 442-451. URL: <https://www.jstor.org/stable>

Πιραντέλλο, Λ. 2011, *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, Αθήνα: Ηριδανός.

Σαχίνης, Α. 1948, *Η πεζογραφία της κατοχής*, Αθήνα: Ίκαρος.

Selden, R. 2013, *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, θεώρηση μετάφρασης: Μίλτος Πεγλιβάνος & Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη].

Σπανδωνίδης, Π. 1938, «Κριτική για την *Ηρωική περιπέτεια* του Αλκ. Γιαννόπουλου», *Μακεδονικές Ημέρες*, τεύχος 3, σσ. 104-107.

Φιλίπιδης, Σ. Ν. 2012, «Για μια ιστορία της ελληνικής πειραματικής πεζογραφίας κατά της περίοδο 1944-1974», στο: Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζίοβας, *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 257-265.

Fish, S. 1970, "Literature in the Reader: Affective Stylistics" in: *New Literary History*, Vol. 2, No. 1, A Symposium on Literary History (Autumn, 1970), Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 123-162. URL: <https://www.jstor.org/stable/468593?seq=1>

Χατζίνης, Γ. 1975, «Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου: *Επτά αστάθμητα διηγήματα*», *Νέα Εστία*, αρ.1146, σσ. 486.