

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Διπλωματική εργασία
Φεβρουάριος 2009

**Ναρκισσιστικές γραφές
της σύγχρονης μεταμυθοπλασίας:**

Γιάννη Πάνου ...από το στόμα της παλιάς *Remington*...

Μισέλ Φάις *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*

Μαριάννα Μιχαήλ
Διδ.: Δημήτρης Πολυχρονάκης

Περιεχόμενα

Πρόλογος	3
Εισαγωγή:	4
<i>Ο ναρκισσισμός στη μεταμυθοπλασία</i>	
Κεφάλαιο πρώτο:	16
<i>Στους κτύπους της παλιάς Remington</i>	
Κεφάλαιο δεύτερο:	37
<i>Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου</i>	
Επίλογος:	57
Βιβλιογραφία:	59

Πρόλογος

Στόχο της συγκεκριμένης εργασίας αποτελούν η εξέταση και παρουσίαση του κειμενικού ναρκισσισμού που εντοπίζεται σε δύο έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας των τελευταίων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα: συγκεκριμένα, στο κείμενο του Γιάννη Πάνου *...από το στόμα της παλιάς Remington...* (1981) και του Μισέλ Φάις *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου* (1994). Με άλλα λόγια, θα εντοπιστούν και θα σχολιαστούν τα στοιχεία αυτοσυνειδησίας, αυτοαναφορικότητας και αυτοκριτικής σε δύο μυθιστορήματα, στα οποία η διαδικασία της σύνθεσής τους θεματοποιείται με αποτέλεσμα να αποτελεί αναπόσπαστο και κεντρικό κομμάτι του μύθου τους.

Η παρουσίαση του κειμενικού ναρκισσισμού στα δύο αυτά έργα θα στηριχτεί στην τυπολογία που εισηγείται η Linda Hutcheon στη μελέτη της *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*.¹ Ως εκ τούτου, κρίνεται αναγκαία η αναφορά, στο εισαγωγικό κεφάλαιο της εργασίας, στη μεταμοντέρνα μεταμυθοπλασία, καθώς επίσης και στις μορφές ναρκισσισμού που εντοπίζονται στα σύγχρονα αυτοαναφορικά μυθιστορήματα, έτσι όπως τις διακρίνει η μελετήτρια. Με την εξέταση των συγκεκριμένων κειμένων υπό το πρίσμα της μεταμοντέρνας μεταμυθοπλασίας, αποδεικνύεται ταυτόχρονα ότι τα εν λόγω μυθιστορήματα, παρά τη μοντερνικότητά τους, η οποία αναγνωρίστηκε από διάφορους κριτικούς, υιοθετούν και μεταμοντέρνες τεχνικές αφήγησης.

Η παρουσίαση της αυτοαναφορικότητας των δύο λογοτεχνικών έργων θα γίνει σε ξεχωριστά κεφάλαια. Κατ' αυτόν τον τρόπο θα αναδειχτούν με περισσότερη σαφήνεια οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνται σε κάθε κείμενο, προκειμένου να προβληθεί ο διηγητικός ή ο γλωσσικός ναρκισσισμός τους.

¹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1984.

Εισαγωγή:

Ο ναρκισσισμός στη μεταμυθοπλασία

I. Αυτοαναφορικότητα της γραφής και μεταμυθοπλασία

Η αυτοαναφορικότητα δεν εντοπίζεται μόνο στην αφήγηση πεζών λογοτεχνικών κειμένων αλλά και στην ποίηση, στο θέατρο καθώς και σε άλλα είδη τέχνης, όπως τον κινηματογράφο, τη φωτογραφία και τη μουσική. Η έντονη παρουσία της στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα μας επιτρέπει να μιλάμε για ένα πολιτιστικό φαινόμενο όπου το ενδιαφέρον στρέφεται όχι τόσο στο τί παράγει η τέχνη, αλλά στον τρόπο με τον οποίο αυτή παράγεται. Επιπλέον, πρόκειται για ένα φαινόμενο που αντικατοπτρίζει την τάση της εποχής (από το 1960 και μετά) να διερωτάται για τον τρόπο που οικοδομείται, ρυθμίζεται και αντανακλάται η πραγματικότητα· έννοια η οποία θεωρείται πλέον αμφίβολη και απροσδιόριστη.²

Όσον αφορά το χώρο της λογοτεχνίας, η στροφή της γραφής στον εαυτό της συνδέεται άμεσα με μια από τις εκφάνσεις του μεταμοντερνισμού,³ δηλαδή τη μεταμυθοπλασία. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τζιόβα «η μεταμυθοπλασία είναι όρος που αποδίδεται συνήθως στη μυθιστορηματική γραφή που επίμονα, αυτοσυνείδητα ή εσκεμμένα επανέρχεται στη θεώρηση και τον ορισμό της ως καλλιτεχνήματος για να αμφισβητήσει ακριβώς τη σχέση ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα».⁴

Η μεταμυθοπλασία, με όπλο την αυτοαναφορικότητά της, συχνά υπονομεύει την έννοια της μυθοπλασίας.⁵ Το γεγονός αυτό συνδέεται άμεσα με την αμφισβήτηση

² Patricia Waugh, *Metafiction, the theory and the practice of self-conscious fiction*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1984, σ. 2-3.

³ Για ένα σύντομο ιστορικό της (κατά πολλούς προβληματικής) λέξης «μεταμοντέρνο», βλ. Olivier Revault D' Allones, «Μικρή ιστορία της λέξης “Μεταμοντέρνο”», μτφ. Μαρία Μπαλάσκα, στο *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο*, Σμίλη, Αθήνα 1988, σ. 11-26. Για τον μεταμοντερνισμό πολύ κατατοπιστικό είναι το εισαγωγικό μέρος της έρευνας της Αναστασίας Νάντσινα, «Ελληνικά διηγήματα στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα: Συμβολή στη διερεύνηση του μεταμοντέρνου», σ. 3-40 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή)

⁴ Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική : θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1987σ. 287. Βλ. επίσης Patricia Waugh, *ό.π.*, σ. 2.

⁵ Ο Δημήτρης Τζιόβας αναφέρει ότι ο όρος μεταμυθοπλασία προοιωνίζεται την υπέρβαση της μυθοπλασίας. Βλ. Δημ. Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 285.

της ιδέας της πραγματικότητας, που αρχίζει να πρωτοεκδηλώνεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και κατακλύζει ολόκληρο τον 20^ο.⁶ Η πραγματικότητα αποτελούσε μέχρι τότε το αδιάψευστο κριτήριο, ως συγκριτικό έτερο, για τον ορισμό της μυθοπλασίας, η οποία είχε εξομοιωθεί με τη λογοτεχνία και κυρίως με την πεζογραφία.⁷ Από τη στιγμή, όμως, που η πραγματικότητα έπαψε να θεωρείται αδιαμφισβήτητη και αντικειμενικά προσπελάσιμη, η αντιθετική σχέση της μυθοπλασίας με την πραγματικότητα και του φανταστικού με το αληθινό διαταράχθηκε, με αποτέλεσμα να καταστεί προβληματική και η μέχρι τότε καθιερωμένη εξίσωση της μυθοπλασίας με τη λογοτεχνία. Ως εκ τούτου, το λογοτεχνικό κείμενο έπαψε να θεωρείται είδωλο του πραγματικού και να κρίνεται με βάση την αληθοφάνειά του. Υποσκάπτοντας λοιπόν, την έννοια της μυθοπλασίας, το μεταμοντέρνο ναρκισσιστικό κείμενο απομυθοποιεί την ιδέα μιας αντικειμενικής θέασης της πραγματικότητας.⁸

Αν αποδεχτούμε την άποψη ότι το νόημα δεν υπάρχει πριν από τη γλώσσα, τότε οφείλουμε να παραδεχτούμε, αφενός, ότι η ιδέα της πραγματικότητας είναι ένα γλωσσικό κατασκεύασμα και, αφετέρου, ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο, δεν αναπαράγει κάποιο νόημα προϋπάρχον των λέξεων που περιλαμβάνει. Με άλλα λόγια, δεν αναφέρεται σε καμιά εξωτερική πραγματικότητα, αλλά οικοδομεί έναν δικό του κόσμο, που σύμφωνα με τη μεταμυθοπλασία είναι εξίσου έγκυρος και αληθινός με τον εμπειρικό.⁹

Παρόλο που η δημιουργία του άλλου κόσμου ισχύει για κάθε μυθιστόρημα, η διαφορά των μεταμυθοπλαστικών κειμένων είναι ότι καθιστούν σαφές το γεγονός αυτό στον αναγνώστη τους. Μέσα από διάφορα τεχνάσματα, όπως για παράδειγμα τις παρεμβολές ενός μεταδιηγητικού αφηγητή στις οποίες εκφράζει τους προβληματισμούς του για την εξέλιξη της ιστορίας, ο αναγνώστης αναγκάζεται να παραδεχτεί την πλαστότητα του κόσμου στον οποίο εισήλθε κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης. Στο σημείο αυτό έγκειται το παράδοξο της μεταμυθοπλασίας: ενώ το κείμενο είναι ναρκισσιστικά αυτοαναφορικό, εφόσον θεματοποιεί τη διαδικασία της σύνθεσής του και σχολιάζει την ύπαρξή του ως μυθιστορηματικό και γλωσσικό κατασκεύασμα, ενώ δηλαδή παρουσιάζει μια εσωστρέφεια, ταυτόχρονα εστιάζει στον

⁶ Στο ίδιο, σ. 285-286.

⁷ Αντίθετα, η πραγματικότητα είχε εξισωθεί με την ιστορία. Βλ. στο ίδιο. Για το ζήτημα της ιστορικής συνείδησης και τη σχέση της με την πραγματικότητα βλ. επίσης Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Βαλτιμόρη και Λονδίνο 1973.

⁸ Βλ. Γιώργος Αριστηνός, «Το μεταμοντέρνο ως συμβεβηκός», στο *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο*, ό.π., σ. 143. Βλ. επίσης Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σ. 285-287.

⁹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, ό.π., σ. 42.

αναγνώστη, στρέφεται δηλαδή προς τα έξω. Από την άλλη, ενώ ο αναγνώστης αναγκάζεται να παραδεχτεί ότι ο κόσμος για τον οποίο διαβάζει είναι τεχνητός, συγχρόνως υποχρεώνεται από το κείμενο να συμμετάσχει διανοητικά, φανταστικά ή θυμικά στην συνδημιουργία του.¹⁰

Με τον αυτοσχολιασμό η μεταμυθοπλασία αποκαλύπτει τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο αφηγητής, και κατά συνέπεια ο συγγραφέας, κατά τη σύνθεση και την παρουσίαση του μυθιστορηματικού του κόσμου. Τα γεγονότα της ιστορίας πρέπει να αναπαρασταθούν με λέξεις και να τοποθετηθούν σε μια σειρά, προκειμένου να σχηματίσουν έναν κόσμο που να παράγει νόημα. Η διαδικασία αυτή δεν διαφέρει από τη συνήθεια του ανθρώπου να αφηγείται ιστορίες. Μέσω της ρηματικής αναπαράστασης των γεγονότων και της χρονικής διευθέτησής τους ο άνθρωπος δημιουργεί αρμονικούς κόσμους. Κατορθώνει, έτσι, να βάλει σε μια τάξη το χάος του εμπειρικού κόσμου και να κτίσει την πραγματικότητα. Επομένως, η πράξη της αφήγησης δεν ανήκει μόνο στη τέχνη, αλλά και στη ζωή.¹¹ Φανερώνοντας, λοιπόν, τον τρόπο με τον οποίο κτίζεται ο μυθιστορηματικός κόσμος, το μεταμυθοπλαστικό κείμενο αποκαλύπτει ταυτόχρονα και τον τρόπο οικοδόμησης της πραγματικότητας.¹²

Ο αναγνώστης των μεταμοντέρνων ναρκισσιστικών κειμένων δεν απολαμβάνει την ευθύγραμμη αιτιολογική αφήγηση και το κλειστό νόημα που παρέχουν τα ρεαλιστικά μυθιστορήματα. Οι διαφορετικές οπτικές γωνίες της αφήγησης, οι χρονικές ανακολουθίες, τα χάσματα της πλοκής, τα παράλληλα θέματα, οι διάφορες λύσεις της ιστορίας, σε συνδυασμό με την έντονη αυτοσυνείδηση και αυτοκριτική του κειμένου καθιστούν το έργο του δύσκολο και απαιτητικό.

Η αφήγηση πολλές φορές παρουσιάζεται ως παιχνίδι που, αργά ή γρήγορα, αποκαλύπτει τους κανόνες του. Ο αναγνώστης, υποχρεωμένος από το κείμενο να συμμετάσχει σ' αυτό το αφηγηματικό παιχνίδι, αντιλαμβάνεται τον ενεργό του ρόλο στην παραγωγή του νοήματος. Ορισμένα μυθιστορήματα μάλιστα θεματοποιούν τον αναγνώστη τους, καλώντας τον ρητά να αναλάβει τις ευθύνες του απέναντι στο κείμενο που διαβάζει.¹³ Ο αναγνώστης οφείλει να συμμετάσχει μαζί με τον συγγραφέα στη δημιουργία, μέσω της γλώσσας, του μυθιστορηματικού κόσμου και

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 7.

¹¹ Επομένως, η μεταμυθοπλασία (ως τέχνη) εξακολουθεί να διατηρεί μια σχέση με τη ζωή και η ανάγνωση και η αφήγηση ανήκουν ταυτόχρονα και στην τέχνη αλλά και στη ζωή. Βλ. στο ίδιο, σ. 5.

¹² Στο ίδιο, σ. 88-89 και Brian McHale, *Postmodernist fiction*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1987, σ. 37.

¹³ Βέβαια θεματοποίηση της πράξης της ανάγνωσης και του αναγνώστη δεν έχουμε μόνο στα μεταμοντέρνα μυθιστορήματα. Αυτό που αλλάζει με τη μεταμυθοπλασία είναι ο ρόλος που καλείται να παίξει ο αναγνώστης.

του νοήματος του κειμένου. Όπως ο συγγραφέας αναπαριστά μέσω των λέξεων τον κόσμο της φαντασίας του, έτσι και ο αναγνώστης μέσα από τις ίδιες λέξεις, σε μια αντίστροφη διαδικασία, δημιουργεί το μυθιστορηματικό σύμπαν που είναι ταυτόχρονα κατασκευάσμα δικό του, αλλά και του συγγραφέα.¹⁴ Το παράδοξο στην περίπτωση αυτή είναι ότι ενώ από τη μία το κείμενο ωθεί τον αναγνώστη να επανεξετάσει τις ιδέες του για την πραγματικότητα και τη μυθοπλασία, από την άλλη τον καλεί στη δημιουργία ενός μυθοπλαστικού κόσμου.

Η μεταμυθοπλασία, και ο μεταμοντερνισμός γενικότερα, δέχτηκαν επιθέσεις, κυρίως στις αρχές της δεκαετίας του '70, από μια μεγάλη μερίδα κριτικών της λογοτεχνίας, που έσπευσε να εκφράσει τους φόβους της για τον θάνατο του μυθιστορήματος.¹⁵ Η έντονη αυτοαναφορικότητα του κειμένου αντιμετωπίστηκε ως στοιχείο παρακμής που οδηγεί το είδος στην αυτοκαταστροφή του. Ορισμένοι κριτικοί μάλιστα αρνήθηκαν να εντάξουν τέτοια ναρκισσιστικά κείμενα στο μυθιστορηματικό είδος. Σύμφωνα με τη Linda Hutcheon κάτι τέτοιο οφείλεται στο γεγονός ότι οι κριτικοί ουσιαστικά ανήγαγαν τα χαρακτηριστικά στοιχεία μιας περιόδου της λογοτεχνίας, δηλαδή του ρεαλισμού, σε ορισμό του λογοτεχνικού είδους, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζουν αρνητικά οτιδήποτε απομακρύνεται από τις επιταγές του.¹⁶ Υπ' αυτούς τους όρους η αποσύνθεση του ρεαλισμού εκλαμβάνεται ως συνώνυμη της αποσύνθεσης του μυθιστορήματος.

Η λογοτεχνική κριτική θεώρησε ότι με τη μεταμυθοπλασία το μυθιστόρημα έπαψε πια να ανήκει στο μιμητικό είδος. Ο αποκλεισμός αυτός οφείλεται κατά την Hutcheon στο ότι οι κριτικοί, αποδέχονται ως μίμηση μόνο αυτό που η ερευνήτρια ονομάζει «mimesis of product (the story told)»,¹⁷ δηλαδή αυτό που εμείς μεταφράζουμε «μίμηση της αφηγούμενης ιστορίας», πάνω στην οποία στηρίζεται, σχεδόν αποκλειστικά, ο ρεαλισμός, παραμελώντας, αν όχι αγνοώντας, μια άλλη μορφή μίμησης, αυτή της «αφηγηματικής διαδικασίας» ή, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία της Hutcheon, «mimesis of process (the storytelling)».¹⁸ Το γεγονός ότι το μεταμοντέρνο μυθιστόρημα αρνείται μια ρεαλιστική αναπαράσταση της εμπειρικής πραγματικότητας, δεν σημαίνει ότι εξέρχεται του μιμητικού είδους: αυτό που μιμείται είναι η διαδικασία της σύνθεσής του. Αν και το ενδιαφέρον του κειμένου

¹⁴ Linda Hutcheon, *ό.π.*, σ. 27.

¹⁵ Βλ. Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1990, σ. 40.

¹⁶ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, *ό.π.*, σ. 38.

¹⁷ Στο ίδιο.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 39.

στρέφεται από την ιστορία στην ίδια την αφήγηση, η μεταμυθοπλασία δεν παύει να είναι μυθοπλασία και η αυτό-αναπαράσταση της να είναι αναπαράσταση.¹⁹

Σύμφωνα με τη Hutcheon η αναπαράσταση της αφηγηματικής διαδικασίας δεν ήταν πάντα αποκλεισμένη από το μιμητικό είδος. Αντίθετα, είναι ανάλογη με αυτό που ο Αριστοτέλης ονόμαζε διήγηση και που αντιλαμβάνονταν ως μία από τις μορφές μίμησης. Εντούτοις, η αντίληψη για τη μίμηση μετά τον Αριστοτέλη περιορίστηκε, με αποτέλεσμα να περιλαμβάνει μόνο την αναπαράσταση της ιστορίας. Επομένως η απαίτηση των μεταμυθοπλαστικών κειμένων να αναγνωριστεί η αφηγηματική διαδικασία ως είδος μίμησης συνεπάγεται με την απαίτησή τους για επανεξέταση της αριστοτελικής θεωρίας. Η ερευνήτρια συμπεραίνει ότι η ανικανότητα των κριτικών να συμπεριλάβουν τα μεταμοντέρνα κείμενα στο μιμητικό είδος, δεν οφείλεται στις απαρχαιωμένες αντιλήψεις για τη μίμηση, αλλά είναι αποτέλεσμα της αναγωγής των αρχών του ρεαλισμού σε ορισμό του μυθιστορήματος· γεγονός που απειλεί να διαστρέψει ολόκληρη την ιστορία του ως μιμητικό είδος.²⁰

Ο κειμενικός ναρκισσισμός μπορεί να είναι έντονος στην μεταμυθοπλασία, ωστόσο δεν εντοπίζεται μόνο εκεί. Το μυθιστόρημα αποκαλύπτει τον εγωκεντρικό και εγωπαθή χαρακτήρα του ήδη από τον *Δον Κιχώτη* (1604)· μια από τις πρώτες αυτοαναφορικές μυθοπλασίες που θεματοποιεί τη δύναμη και τις συνέπειες της γλώσσας, της αφήγησης και της ανάγνωσης. Πρόγονος των σύγχρονων ναρκισσιστικών κειμένων μπορεί να θεωρηθεί επίσης ο *Τρίστραμ Σάντν* (1760) του Λώρενς Στερν με τα αυτοαναφορικά του σχόλια και το έξυπνο αφηγηματικό του παιχνίδι. Ως εκ τούτου συμπεραίνουμε ότι το μυθιστόρημα ήδη από τη γέννησή του είχε συνείδηση του εαυτού του και δε δίσταζε να αυτοπροβληθεί.²¹

Σημαντική στιγμή για την εξέλιξη του ναρκισσισμού στο μυθιστόρημα αποτέλεσε ο ρομαντισμός, οπότε η τέχνη έπαψε να υπηρετεί οτιδήποτε άλλο εκτός από τον εαυτό της. Το μυθιστόρημα στράφηκε θεματικά στον καλλιτέχνη και στην καλλιτεχνική δημιουργία. Από το Bildungsroman (μυθιστόρημα ενηλικίωσης) προκύπτει το ρομαντικό Künstlerroman (μυθιστόρημα μαθητείας) που αφορά τη διάπλαση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας και προβληματίζεται πάνω στο νόημα της δημιουργικής εμπειρίας.²² Ανοίγεται έτσι ο δρόμος για την αφήγηση να εισχωρήσει στο περιεχόμενο του κειμένου και να αποτελέσει το κύριο θέμα του. Το

¹⁹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, ό.π. σ. 36-47.

²⁰ Στο ίδιο, σ. 43.

²¹ Στο ίδιο, σ. 9.

²² Στο ίδιο, σ. 11.

ενδιαφέρον του μυθιστορήματος θα στραφεί σταδιακά από τον καλλιτέχνη στον ίδιο του τον εαυτό, ενώ σκοπός του θα γίνει η αναπαράσταση της γέννησης και της εξέλιξής του.

Το μοντέρνο λογοτεχνικό κείμενο φαίνεται να είναι έντονα ναρκισσιστικό. Όπως στο μεταμοντερνισμό, έτσι και στο μοντερνισμό η προσοχή του αναγνώστη στέφεται, άθελά του, στο ίδιο το κείμενο και στην διαδικασία παραγωγής του. Εντούτοις, η αταξία που επικρατεί στο μοντέρνο κείμενο αποκτά νόημα, «τακτοποιείται», μέσω της ανθρώπινης συνείδησης, σε συγκεκριμένες στιγμές «επιφάνειας» των ηρώων. Αυτό το αυξημένο ενδιαφέρον για τη συνείδηση, που για τον μοντερνισμό αποτελούσε τη «βάση της αισθητικής και νοηματικής τάξης»,²³ δεν απαντάται στα μεταμοντέρνα κείμενα.²⁴ Στη μεταμυθοπλασία η γραφή είναι αυτή που αποτελεί το κέντρο του ενδιαφέροντος, με αποτέλεσμα το κείμενο να επιδεικνύει, συστηματικά πλέον, την ύπαρξή του ως κατασκευάσμα.²⁵

Έπειτα από όλα αυτά είμαστε σε θέση να υποστηρίξουμε ότι αν η αυτοαναφορικότητα ήταν όντως σημάδι της αποσύνθεσης του μυθιστορήματος, τότε αυτό θα ήταν καταδικασμένο ήδη από τις απαρχές του. Το μυθιστορηματικό κείμενο υπήρξε πάντα ναρκισσιστικό· αυτό που αλλάζει με τη μεταμυθοπλασία είναι απλώς ο βαθμός της εγωκεντρικότητάς του.²⁶ Η μεταμυθοπλασία, υποστηρίζει ο Δημήτρης Τζιόβας, «δεν μπορεί να θεωρηθεί ένδειξη φθοράς ή εξάντλησης του μυθιστορηματικού είδους αλλά μια από τις εκφάνσεις του (επ)ανερχόμενου ενδιαφέροντος για την κειμενικότητα και τη σύνθεση της λογοτεχνίας».²⁷

Μορφές ναρκισσισμού

Η Linda Hutcheon στη μελέτη της *Narcissistic Narrative* εξετάζει το φαινόμενο της εσωστρέφειας στα μεταμυθοπλαστικά μυθιστορήματα και τις

²³ Δημ. Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 290.

²⁴ Βλ. και Γιώργος Αριστηνός, *ό.π.*, σ. 145.

²⁵ Patricia Waugh, *ό.π.*, σ. 21-28.

²⁶ Όσον αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, πρώτη σημαντική στιγμή στην αυτοαναφορικότητα του μυθιστορήματος πρέπει να θεωρηθεί η *Πάπισσα Ιωάννα* του Εμμανουήλ Ροΐδη (1866), όπου θεματοποιείται και ταυτόχρονα παρωδείται το ιπποτικό μυθιστόρημα. Βλ. Δημ. Τζιόβας, *ό.π.* σ. 259-272. Δεύτερη μεγάλη στιγμή αποτελεί ο μοντερνισμός της γενιάς του '30 και κυρίως τα μυθιστορήματα του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη· η έννοια της αυτοαναφορικότητας γίνεται συστατική στα κείμενά του. Η επισήμανση αυτή έγινε από τον Δημήτρη Πολυχρονάκη κατά τη διάρκεια τηλεφωνικής μας επικοινωνίας.

²⁷ Δημ. Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 297.

συνέπειές του στην λογοτεχνική κριτική. Στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου της, μεταξύ άλλων, αναφέρει ορισμένες από τις σημαντικότερες μελέτες που πραγματοποιήθηκαν με θέμα τον κειμενικό ναρκισσισμό: του Robert Scholes *The Fabulators* (1967) και “Metafiction” (1970), του Jean Ricardou “La population des miroirs” (1975), του Robert Alter *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious genre* (1975) και του Lucien Dällenbach *Le Recit speculaire* (1977). Από αυτές ξεχωρίζει την μελέτη του Jean Ricardou ως «τη μόνη εκτεταμένη θεωρητική ή τυπολογική εργασία».²⁸ Αφού εκθέσει συνοπτικά το σταυροειδές σχήμα με το οποίο ο Ricardou παρουσιάζει τις μορφές αυτοαναφορικότητας, στη συνέχεια θα σχολιάσει τις ελλείψεις και τις αδυναμίες του κλειστού του συστήματος, για να εισηγηθεί μια δική της τυπολογία, η οποία προκύπτει έπειτα από συστηματική μελέτη πολλών μεταμυθοπλαστικών κειμένων.

Ο διαχωρισμός των τύπων του κειμενικού ναρκισσισμού που εισηγείται η Hutcheon βασίζεται πάνω στην παρατήρησή της ότι ορισμένα μεταμυθοπλαστικά μυθιστορήματα έχουν συνείδηση του εαυτού τους ως αφηγήματα, ενώ άλλα επιδεικνύουν πρωτίστως μια συνειδητοποίηση του εαυτού τους ως γλωσσικά κατασκευάσματα. Στην πρώτη περίπτωση το κείμενο παρουσιάζει τον εαυτό του ως αφήγηση, δηλαδή ως οικοδόμηση ενός πλαστού κόσμου, ενώ στη δεύτερη αυτοπαρουσιάζεται ως γλωσσικό δημιούργημα, δίνοντας έμφαση στα υλικά οικοδόμησής του, δηλαδή στις λέξεις. Προκύπτουν έτσι δύο μορφές ναρκισσισμού, τις οποίες ονομάζουμε *διηγητική* και *γλωσσική μορφή* αντίστοιχα.²⁹

Σε κάθε μια από αυτές τις δύο μορφές, μπορεί να γίνει ένας επιπλέον διαχωρισμός σε *φανερό* και *συγκαλυμμένο ναρκισσισμό* (“overt narcissism” και “covert narcissism”).³⁰ Η φανερή μορφή ναρκισσισμού εντοπίζεται σε κείμενα που απροκάλυπτα αναφέρονται στον εαυτό τους, αναγνωρίζοντας και θεματοποιώντας τη διηγητική ή τη γλωσσική τους ταυτότητα. Αντίθετα, στον συγκαλυμμένο ναρκισσισμό η αυτοαναφορικότητα ή η αυτοαναπαράσταση εσωτερικεύεται, γίνεται δηλαδή μέρος της δομής των κειμένων.

Στον φανερό ναρκισσισμό έχουμε συχνά ρητές αναφορές στον αναγνώστη, ο οποίος, από τη μια, καλείται να αναγνωρίσει το κείμενο ως αφηγηματικό ή γλωσσικό κατασκευάσμα και, από την άλλη, καθίσταται υπεύθυνος για τη δημιουργία του

²⁸ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, ό.π., σ. 21.

²⁹ Η Linda Hutcheon τις ονομάζει «diegetic form» και «linguistic form». Βλ. στο ίδιο, σ. 23.

³⁰ Στο ίδιο.

μυθιστορηματικού κόσμου και της νοηματοδότησής του. Αυτή η ευθύνη του αναγνώστη απέναντι στο μυθιστόρημα, ιδωμένη από διαφορετική σκοπιά, μπορεί ταυτόχρονα να ερμηνευτεί ως ελευθερία που του παραχωρείται από το ίδιο το κείμενο. Στον συγκαλυμμένο ναρκισσισμό τέτοιες ρητές αναφορές συνήθως δεν εντοπίζονται. Ο μυημένος αναγνώστης οφείλει να γνωρίζει το χρέος του, χωρίς να του το έχει υποδείξει το κείμενο, και να λειτουργήσει ανάλογα.

Ο φανερός διηγητικός ναρκισσισμός αποτελεί την πιο άμεση από τις τέσσερις μορφές που μπορούν να εντοπιστούν σε ένα λογοτεχνικό κείμενο. Η αφήγηση, παραμερίζοντας τον μύθο, γίνεται το κεντρικό θέμα του μυθιστορήματος. Η διαδικασία παραγωγής του κειμένου θεματοποιείται, προκειμένου να καταστεί σαφές στον αναγνώστη, αφενός, ότι αυτό που διαβάσει είναι ένα κατασκεύασμα και, αφετέρου, ότι η αφήγηση αποτελεί το μέσον οικοδόμησης όχι μόνο του μυθιστορηματικού κόσμου, αλλά και της πραγματικότητας. Έτσι, στα μυθιστορήματα που φανερά επιδεικνύουν την διηγητική τους ταυτότητα, παρατηρούνται συνήθως παρεμβολές του αφηγητή, στις οποίες εκφράζει τους προβληματισμούς του για τον τρόπο που θα αρχίσει την ιστορία του, πώς θα οργανώσει τα γεγονότα της, αλλά και για το τέλος που οφείλει να της δώσει. Πολλές φορές μάλιστα ο αφηγητής, μιμούμενος τον συγγραφέα, αναλαμβάνει τη συγγραφή ενός δικού του μυθιστορήματος που φέρει τον ίδιο τίτλο με το μυθιστόρημα που διαβάσει ο αναγνώστης τη συγκεκριμένη στιγμή. Άλλες φορές πάλι οι ήρωες τέτοιων κειμένων παρουσιάζονται να έχουν συνείδηση της μυθιστορηματικής τους ταυτότητας.

Μια συνηθισμένη τεχνική που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς των μεταμυθοπλαστικών κειμένων προκειμένου να δώσουν έμφαση στην λογοτεχνική κατασκευή τους είναι η παρωδία, μέσω της οποίας αναγνωρίζονται οι ανεπάρκειες των λογοτεχνικών συμβάσεων.³¹ Αν με την αυτοαναφορικότητα της γραφής το κείμενο λαμβάνει ειρωνικές διαστάσεις, εφόσον η γραφή αποστασιοποιείται από τον εαυτό της και τον σχολιάζει, με την χρήση της παρωδίας το κείμενο γίνεται ακόμα πιο ειρωνικό: η παρωδία αποκλίνει από τους συμβατικούς κανόνες και ταυτόχρονα τους περιέχει μέσα της.

³¹ Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η παρωδία απαντάται σε έντονο βαθμό στους μεγάλους προγόνους της μεταμυθοπλασίας: τον *Δον Κιχώτη* και τον *Τρίστραμ Σάντο*. Σύμφωνα με την Hutcheon η παρωδία απογυμνώνοντας τις παλιές λογοτεχνικές συμβάσεις και εγκαθιδρύοντας καινούριους λογοτεχνικούς κώδικες αποτελεί «το κλειδί για τη γένεση και την εξέλιξη του μυθιστορηματικού είδους». Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, ό.π., σ. 38. Βλ. επίσης, Patricia Waugh, ό.π., σ. 63-68.

Εκτός από την παρωδία, δύο τεχνικές που συχνά επιστρατεύονται για την θεματοποίηση της παραγωγικής διαδικασίας είναι ο εγκιβωτισμός ή, αλλιώς, «mise en abyme» και η αλληγορία: τεχνικές που πολλές φορές δύσκολα διαχωρίζονται μεταξύ τους.

Ο εγκιβωτισμός δεν εντοπίζεται μόνο στο επίπεδο του μύθου, αλλά και σ' αυτό της διήγησης: για παράδειγμα μια παρένθετη ιστορία μπορεί να καθρεφτίζει τις, απέλπιδες συνήθως, προσπάθειες του αφηγητή να διηγηθεί την ιστορία του, αλλά και του συγγραφέα να γράψει το μυθιστόρημά του.³² Σύμφωνα με τον Dällenbach υπάρχουν τρία διακριτά είδη εγκιβωτισμένης ιστορίας: στο πρώτο εντοπίζεται ένας απλός αναδιπλασιασμός, όπου η εγκιβωτισμένη ιστορία έχει μια σχέση ομοιότητας με το κείμενο που την περιλαμβάνει. Στο δεύτερο είδος παρατηρείται ένας διαρκής και ατέρμων αναδιπλασιασμός: η εγκιβωτισμένη ιστορία περιέχει μέσα της μια δεύτερη και αυτή με τη σειρά της περιλαμβάνει μια τρίτη κ.ο.κ. Στο τρίτο είδος το πλαίσιο αναδιπλασιασμού περιέχει μέσα του το ίδιο το έργο που το περιλαμβάνει. (σ.108-113?)

Σύμφωνα με την Hutcheon όταν σε ένα κείμενο η αφήγηση αιχμαλωτίζεται σε ένα λαβύρινθο εγκιβωτισμών, τότε είναι ίσως καλύτερα να μιλήσουμε για αλληγορία. Για παράδειγμα αλληγορία έχουμε στο έργο του John Barth “Lost in the Funhouse”, όπου ο αναγνώστης χάνεται μέσα στο λαβύρινθο του κειμένου προσπαθώντας να διαβάσει την ιστορία του αφηγητή που και ο ίδιος χάνεται μέσα σε ένα λαβύρινθο κ.ο.κ.

Στον **συγκαλυμμένο διηγητικό ναρκισσισμό** το εγωκεντρικό ενδιαφέρον του κειμένου δεν αποκαλύπτεται άμεσα από κάποιον μεταδιηγητικό αφηγητή ή μέσα από τεχνικές που απροκάλυπτα στοχεύουν στη μετάθεση της προσοχής του αναγνώστη από την ιστορία στην πράξη της αφήγησης. Αντίθετα, κάτι τέτοιο γίνεται σιωπηρά μέσα στη δομή του μυθιστορήματος. Προκειμένου να αναδείξουν την αυτοαναφορικότητα του κειμένου τους, οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς φαίνεται να προτιμούν συγκεκριμένα «δομικά μοντέλα» («structural models»³³), τα οποία

³² Για το φαινόμενο του mise en abyme βλ. Lucien Dällenbach, *The mirror in the text*, μετάφραση στα αγγλικά από τους Jeremy Whiteley και Emma Hughes, Polity Press, 1989.

³³ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, ό.π., σ. 31.

ενσωματώνουν στο κείμενό τους: την αστυνομική πλοκή, τα μυθιστορήματα φαντασίας, τα παιχνίδια και την ερωτική μεταφορά.³⁴

Η αστυνομική μυθοπλασία παρουσιάζει τρία χαρακτηριστικά που αποδεικνύονται χρήσιμα για τους συγγραφείς ναρκισσιστικών κειμένων: 1) ως λογοτεχνική μορφή παρουσιάζει μια έντονη αυτοσυνείδηση: μέσα σε ένα αστυνομικό μυθιστόρημα ο αναγνώστης αναμένει την παρουσία ενός ήρωα με την ιδιότητα του συγγραφέα αστυνομικών μυθιστορημάτων. Επιπλέον, σε ένα τέτοιο κείμενο συχνά εκφράζεται η άποψη των ηρώων ότι τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στο κείμενο απαντώνται μόνο σε αστυνομικά μυθιστορήματα και ποτέ στην «πραγματική» ζωή.³⁵ 2) Τέτοιου είδους κείμενα διέπονται από ισχυρές λογοτεχνικές συμβάσεις τις οποίες ο αναγνώστης γνωρίζει και αναμένει να τηρηθούν προκειμένου να συμμετάσχει στην υπόθεση του μυστηρίου· συμβάσεις που παρωδούνται έντονα στα μεταμυθοπλαστικά κείμενα. 3) Ο αναγνώστης ενός τέτοιου κειμένου, καλούμενος να συμπληρώσει τα νοηματικά κενά της ιστορίας, υποχρεώνεται να συμμετάσχει ενεργά στην παραγωγή του νοήματος. Αυτή η ερμηνευτική διαδικασία της ανάγνωσης που παρατηρείται έντονα στην αστυνομική πλοκή είναι εμβληματική της ανάγνωσης οποιουδήποτε λογοτεχνικού κειμένου.

Χρησιμοποιώντας τη μορφή του μυθιστορήματος φαντασίας, τα κείμενα που επιδεικνύουν ένα συγκαλυμμένο διηγητικό ναρκισσισμό υποχρεώνουν τον αναγνώστη (χωρίς, ωστόσο, να του το ζητούν ρητά, όπως συμβαίνει στα φανερά ναρκισσιστικά κείμενα) να δημιουργήσει έναν πλαστό, φανταστικό κόσμο, διαφορετικό από τον εμπειρικό στον οποίο ζει. Τα μυθιστορήματα φαντασίας οφείλουν να οικοδομήσουν έναν αυτόνομο κόσμο, έχοντας ως μοναδικό εργαλείο την γλώσσα του εμπειρικού. Αν και κάτι τέτοιο ισχύει για όλα τα μυθιστορήματα, στην περίπτωση του συγκεκριμένου είδους γίνεται πιο εύκολα κατανοητό· γεγονός που ερμηνεύει την συχνή χρήση του από τους μεταμοντέρνους συγγραφείς.

Με τη χρήση του παιχνιδιού (το οποίο ενώ αρχικά παρουσιάζεται ως μέρος της πλοκής, σταδιακά κυριαρχεί επί της ιστορίας και καταλαμβάνει ακόμη και την ίδια την αφήγηση) η μεταμυθοπλασία καθιστά αντιληπτή τη δημιουργική πλευρά της ανάγνωσης. Το παιχνίδι καθοδηγεί τον αναγνώστη που οφείλει να μάθει τους κανόνες

³⁴ Παρόλο που η Hutcheon αναφέρει μόνο αυτά τα τέσσερα διηγητικά μοντέλα, δεν αποκλείει την ύπαρξη και άλλων τύπων τους οποίους ενσωματώνουν στο μυθιστόρημά τους οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς προκειμένου να επιτύχουν την αναδίπλωση του κειμένου στον εαυτό του.

³⁵ Εννοείται εδώ του μυθιστορήματος.

προκειμένου να φανταστεί, να ρυθμίσει και να κατανοήσει τον μυθιστορηματικό κόσμο.

Συγκριτικά με τα τρία προηγούμενα μοντέλα, λιγότερο συχνή είναι η χρήση της ερωτικής ή σεξουαλικής μεταφοράς στα κείμενα που συγκαλυμμένα παρουσιάζουν τον εαυτό τους ως αφηγηματικό κατασκεύασμα. Μέσω του ερωτικού στοιχείου υπονοείται η φιλήδονη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ κειμένου και ανάγνωσης, αλλά και μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη. Αναμφίβολα αυτός ο δεσμός εξάρτησης ισχύει για κάθε μυθιστόρημα: το κείμενο δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον συγγραφέα ή τον αναγνώστη του. Αναλόγως, ο συγγραφέας και ο αναγνώστης χρειάζονται το κείμενο για να υπάρξουν.

Το μεταμυθοπλαστικό κείμενο που επιδεικνύει έναν **φανερό γλωσσικό ναρκισσισμό** προσανατολίζει το ενδιαφέρον του αναγνώστη στην γλώσσα του τονίζοντας το γεγονός ότι το κείμενο αποτελεί ένα λεκτικό κατασκεύασμα που δεν αντικατοπτρίζει τον εμπειρικό κόσμο, αλλά αναφέρεται σε έναν εξολοκλήρου φανταστικό. Η πλαστότητα των αναφερόμενων της γλώσσας του μυθιστορήματος επιβεβαιώνεται άλλωστε από τη λέξη «μυθιστόρημα» που πολλές φορές αναγράφεται στο εξώφυλλο για να προσδιορίσει το περιεχόμενο του κειμένου. Σε τέτοιου είδους ναρκισσιστικά κείμενα θεματοποιείται συνήθως η ανεπάρκεια της γλώσσας να εκφράσει ή να αναπαραστήσει τα συναισθήματα, τις σκέψεις ή τις εμπειρίες των ηρώων. Το θέμα αυτό μπορεί μάλιστα να λειτουργήσει ως αλληγορία της αγωνίας (αν όχι της απελπισίας) του συγγραφέα να αναπαραστήσει μέσω των λέξεων τον κόσμο της φαντασίας του. Άλλες φορές πάλι αυτό που θεματοποιείται δεν είναι η αδυναμία της γλώσσας, αλλά, αντίθετα, η ικανότητά της να δημιουργεί κόσμους περισσότερο αληθινούς και αρμονικούς από τον εμπειρικό.

Σύμφωνα με την Linda Hutcheon δύσκολα μπορούμε να μιλήσουμε για τον **συγκαλυμμένο γλωσσικό ναρκισσισμό** εξαιτίας της ποικιλίας των μορφών με τις οποίες εκδηλώνεται. Οι πιο συχνές μορφές του είναι αναμφίβολα το λογοπαίγνιο και ο αναγραμματισμός. Εντούτοις, η στροφή του ενδιαφέροντος στη γλώσσα μπορεί να επιτευχθεί και με τις ακροστιχίδες, την επανάληψη λέξεων ή γραμμάτων κλπ. Ο ρόλος τέτοιων γλωσσικών παιχνιδιών μέσα στο κείμενο είναι λειτουργικός, εφόσον αποκαλύπτουν στον αναγνώστη σημαντικά στοιχεία για τη νοηματοδότησή του μυθιστορήματος. Επιπλέον, φανερώνουν τον ενεργό ρόλο που καλείται να παίξει ο αναγνώστης αλλά και την ελευθερία που αποκτά η ανάγνωση με αυτόν τον τρόπο. Προκειμένου όμως να είναι λειτουργικό ένα τέτοιο παιχνίδι, οφείλει να είναι, μέχρι

ενός σημείου τουλάχιστον, διακριτό στον αναγνώστη. Σύμφωνα με την ερευνήτρια, μόνο όταν ο αναγνώστης μπορεί να το εντοπίσει έχουμε αυτό-αναπαράσταση της γλώσσας. Διαφορετικά, όταν η βοήθεια του συγγραφέα είναι απαραίτητη για την αποκάλυψη του γλωσσικού παιχνιδιού,³⁶ τότε δεν έχουμε αυτό-αναπαράσταση αλλά αντι-αναπαράσταση, με αποτέλεσμα το κείμενο να ξεφεύγει από τα όρια του μιμητικού είδους.³⁷

Στα επόμενα κεφάλαια της εργασίας θα εξεταστεί ο διηγητικός και γλωσσικός ναρκισσισμός που εντοπίζεται στα κείμενα του Γιάννη Πάνου *Από το στόμα της παλιάς Remington* και του Μισέλ Φάις *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*. Κατ' αυτόν τον τρόπο, χωρίς να ανατρέπουμε την μοντερνικότητα που τους αναγνώρισαν ορισμένοι κριτικοί,³⁸ θα αποδείξουμε ότι τα συγκεκριμένα κείμενα διαθέτουν αρκετά από τα χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας μυθοπλασίας.

³⁶ Η ερευνήτρια δίνει ως παράδειγμα το έργο του Roussel *Impressions d' Afrique*: η (αποκωδικοποίηση) του γλωσσικού παιχνιδιού που υπάρχει στο κείμενο δε γίνεται παρά μόνο όταν εκδίδονται σχόλια του συγγραφέα στο *Comment j' écrit certains des mes livres*.

³⁷ Στο ίδιο, σ. 124.

³⁸ Για παράδειγμα: ο Γιώργος Μπλάνας αναφέρει ότι το κείμενο του Γιάννη Πάνου «είναι το πρώτο ελληνικό μυθιστόρημα που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί -άνευ όρων- μοντερνιστικό». Βλ. Γιώργος Μπλάνας, «Μεταμορφώσεις μιας Remington», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 24/9/2006, αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 1. Βλ. επίσης Δημήτρη Δημηρούλη, «Η γραφομηχανή ως όπλο», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 17/9/2006, αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 5· ο Στέφανος Ροζάνης αναφέρει ότι η Remington ανήκει στο μεταίχμιο μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού: Στέφανος Ροζάνης, «Η περίπτωση της Remington», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 24/9/2006, αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 4. Βλ. επίσης και το κείμενο του Βαγγέλη Χατζηβασιλείου «Από τον μοντερνισμό προς το μεταμοντέρνο;», όπου αναφέρει ότι το έργο του Γιάννη Πάνου εφαρμόζει μοντερνιστικές τεχνικές· μη θέλοντας να προχωρήσει σε έναν αυστηρό διαχωρισμό μεταξύ μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού, ο Χατζηβασιλείου στο ίδιο κείμενο κατατάσσει την *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου* του Φάις στα έργα που παρουσιάζουν έναν οξυμμένο μοντερνισμό: Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Από τον μοντερνισμό προς το μεταμοντέρνο; Κάποιες πρώτες εξηγήσεις για την πορεία και τις μεταμορφώσεις της ελληνικής πεζογραφίας στο τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα», στο *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία: Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου και Θεοδώρα Τσιμούκη, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σ. 151-173.

Κεφάλαιο Πρώτο:

Στους κτύπους της παλιάς Remington

Ο ανυποψίαστος αναγνώστης αισθάνεται αμηχανία όταν αναλαμβάνοντας να διαβάσει το μυθιστόρημα του Γιάννη Πάνου ...από το στόμα της παλιάς Remington...³⁹ έρχεται αντιμέτωπος με ένα κείμενο που «δηλώνει λιγότερο τη γνώση του και περισσότερο την αυτογνωσία του».⁴⁰ Το μυθιστόρημα δεν αρχίζει με την εξιστόρηση του μύθου του. Αντίθετα, στις πρώτες κιόλας σελίδες ο αφηγητής ως επίδοξος συγγραφέας εμφανίζεται στο προσκήνιο να μιλά για το επίπονο εγχείρημα της συγγραφής, υπονομεύοντας έτσι τις λογοτεχνικές συμβάσεις:

Εδώ και κάμποσο καιρό έχω τα μαύρα μου τα χάλια από κάθε άποψη. Τίποτα δε μου πάει καλά. Από τότε που αποφάσισα να καταπιαστώ με αυτή τη δουλειά, η ζωή μου έχει καταστήσει αβάσταχτο μαρτύριο. (...) Από πού ν' αρχίσω; (...) Επειδή από καιρό έχω καταλάβει ότι με τέτοιου είδους εσωτερικούς μονολόγους δεν πρόκειται να πετύχω τίποτα στη ζωή μου, έσφιξα την καρδιά μου, άνοιξα ένα παράθυρο στο στήθος να πετούν ελεύθερα τα μαυροπούλια, να μπει λίγο φως, και ξαναστρώθηκα στη δουλειά. Από παλιά είχα καταρτίσει ένα κατάλογο πιθανών προσώπων⁴¹ που ξεπερνούσαν τα σαράντα, και δίπλα στο καθένα σημείωνα γενικά χαρακτηριστικά και στοιχεία της προσωπικότητάς του (...) ⁴²

Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με έναν αφηγητή που ανοίγει τα χαρτιά του στον αναγνώστη του, που εκμυστηρεύεται τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες και φανερώνει τις συγγραφικές του μεθόδους, αλλά και με ένα ναρκισσιστικά αυτοαναφορικό μυθιστόρημα, με συνείδηση της διηγητικής του ταυτότητας· ένα μυθιστόρημα που αφορά την παραγωγή του και προβληματίζεται πάνω στην εξέλιξή του· που «διαλογίζεται πάνω στον εαυτό του φωναχτά».⁴³ Η διαδικασία της σύνθεσης γίνεται, ήδη από το ξεκίνημα, αναπόσπαστο κομμάτι του μύθου του.

Ας βάλουμε όμως τα πράγματα σε μια τάξη.

³⁹ Στο εξής: *H Remington*.

⁴⁰ Παναγιώτης Μουλλάς, Πρόλογος στο *25 χρόνια μετά Γιάννης Πάνου ...από το στόμα της παλιάς Remington...*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης, Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σ. 13.

⁴¹ Εννοείται πρωταγωνιστών.

⁴² Γιάννης Πάνου, *...από το στόμα της παλιάς Remington...*, Ύψιλον, Αθήνα 1983 (β' έκδ.), σ. 23-24. (στο εξής *A.Σ.R.*, σ. ...).

⁴³ Σπύρος Τσακνιάς, «Γιάννης Πάνου: «...από το στόμα της παλιάς Remington...», περ. *η Λέξη*, τ.χ. 10 (Δεκέμβρης 1981), σ. 810.

Το στήσιμο της αφήγησης

Στα τρία πρώτα κεφάλαια της *Remington*, αλλά και στην «Εισαγωγή» ως ένα βαθμό, μπορούμε να εντοπίσουμε τους στόχους, τις πηγές, την προεργασία, τα βασικά θέματα, καθώς επίσης και τις τεχνικές που επιστρατεύει ο αφηγητής προκειμένου να συγγράψει το έργο του.

Με μια «Ιστορική εισαγωγή για τον τόπο» ο αφηγητής-συγγραφέας ορίζει την Πελοπόννησο (και πιο ειδικά την Κυνουρία) ως τον βασικό τόπο αναφοράς του κειμένου. Η σύντομη ιστορική αναδρομή ξεκινά από τα αρχαία χρόνια με τη μάχη μέχρις εσχάτων μεταξύ Λακεδαιμονίων και Αργείων και καταλήγει στον απόηχο ενός άλλου αιματηρού εμφύλιου και συγκεκριμένα στο καλοκαίρι του 1952, οπότε, «βρέθηκε νεκρός σε μια σπηλιά ο τελευταίος ένοπλος».⁴⁴ Σε αυτές τις ιστορικού περιεχομένου σελίδες διακρίνεται η προσπάθεια του (αθέατου ακόμη) αφηγητή να διατηρήσει όσο το δυνατόν πιο ουδέτερο και αντικειμενικό τον λόγο του, είτε περιγράφοντας τα γεγονότα με δικά του λόγια, είτε παραθέτοντας αποσπάσματα από τις πηγές του. Με την εισαγωγή λοιπόν, ο αφηγητής υπόσχεται ένα κείμενο αν όχι ιστορικό, τότε με πλήθος ιστορικών αναφορών, τις οποίες αντλεί από διάφορες και έγκυρες αρχαιακές πηγές.⁴⁵

Στο πρώτο κεφάλαιο («Το συγγραφικό έργο») ορίζεται το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας και δίνονται οι πρώτες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του. Πρόκειται για τον Δημήτριο, ο οποίος από την παιδική του ηλικία ορφανεύει από μητέρα με αποτέλεσμα να μεγαλώσει σε ένα έντονα θρησκευτικό περιβάλλον στο σπίτι του ιερέα παππού του. Αμέσως μετά την ενηλικίωσή του εγκαταλείπει τον τόπο καταγωγής του -ένα χωριό της Κυνουρίας που δεν κατονομάζεται- και μεταβαίνει στην Αθήνα για σπουδές, όπου γνωρίζεται με τον αγαπημένο του δάσκαλο Δελμούζο. Έπειτα από μια διδασκαλική περιπλάνηση σε διάφορα μέρη της Ελλάδας, απογοητευμένος με τη γενική κρατούσα κατάσταση και πικραμένος από το δεύτερο κτύπημα της μοίρας (το θάνατο του αδερφού του Εμμανουήλ), αυτοεξορίζεται στην Αίγυπτο (Αλεξάνδρεια και Κάιρο), όπου εργάζεται και πάλι ως δάσκαλος.

Ο Δημήτριος αν και καταπιάνεται από νωρίς με το γράψιμο, δεν αξιώνεται ποτέ δημόσια αναγνώρισης. Το συγγραφικό του έργο, που χωρίζεται σε «τρία

⁴⁴ Α.Σ.Ρ., σ. 16.

⁴⁵ Βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, ...λογόδειπνον... Παραθεματικές πρακτικές στο μυθιστόρημα: Ν. Καχίτσης – Γ. Πάνου – Αλ. Κοτζιάς – Θ. Βαλτινός – Γ. Αριστηνός, Σμίλη, Αθήνα 1993, σ. 48.

διαφορετικά και συγχρόνως παράλληλα στάδια» - την πεζογραφία, την ποίηση και τη γραφή ημερολογίων-, έχει περάσει πλέον, μαζί με άλλα γραπτά στοιχεία (όπως την αλληλογραφία του, αποκόμματα από εφημερίδες κλπ.) στα χέρια του αφηγητή. Ο τελευταίος ομολογεί ότι από το υλικό αυτό θα αντλήσει τις απαραίτητες πληροφορίες για την ιστορία του. Σε επόμενο κεφάλαιο μάλιστα, τονίζει ότι θα ακολουθήσει πιστά τα γραπτά τεκμήρια με στόχο «την αναζήτηση της βαθύτερης ουσίας των πραγμάτων».⁴⁶

Στο πρώτο κεφάλαιο είναι φανερό ότι ο αφηγητής εξακολουθεί να διατηρεί τη συμπεριφορά του ιστορικού, ο οποίος καταπιάνεται με μια σημαντική μελέτη: «Εποπτικά εξετάζοντας το φαινόμενο Δημήτριος διακρίνουμε σαν κύριο γνώρισμα της ζωής του τη στέρηση...».⁴⁷ Ο ίδιος δεν χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως συγγραφέα, αλλά ως «ερευνητή» που έχει σαν μέλημά του την αναζήτηση του «αληθινού προσώπου του Δημητρίου» και την ανάλυση της «πολυσχιδής προσωπικότητάς» του.⁴⁸

Ο αναγνώστης, στο ίδιο κεφάλαιο, υποπεύεται ότι στόχος του αφηγητή-ερευνητή δεν είναι να κινηθεί μόνο στο χώρο της ιστορίας, αλλά κυρίως σε αυτόν της λογοτεχνίας· το κείμενο που ετοιμάζεται θα είναι μυθιστόρημα. Προς αυτή την κατεύθυνση τον οδηγεί η δήλωσή του: «Είναι σχεδόν ιδανική η συγκέντρωση στο πρόσωπο του Δημητρίου ενός τόσο μεγάλου αριθμού συγκυριών, όπως στα παλιά μυθιστορήματα».⁴⁹

Ο στόχος της συγγραφής ενός μυθιστορήματος γίνεται πιο ξεκάθαρος στο δεύτερο κεφάλαιο («Η αναζήτηση της αλήθειας»), όπου εκτίθεται η μέθοδος εργασίας προκειμένου να συντεθεί ένα «κλασικής δομής μυθιστόρημα»,⁵⁰ καθώς επίσης και η κοπιαστική διαδρομή μέχρι να ζωντανέψει στο μυαλό του το πρόσωπο που τελικά θα πρωταγωνιστήσει στο έργο του. Ο τίτλος του κεφαλαίου υπονοεί τη διατήρηση εκ μέρους του αφηγητή της ταυτότητας του ερευνητή, η οποία θα του επιτρέψει να παρεμβαίνει ανά πάσα στιγμή στο κείμενό του, διακόπτοντας (φαινομενικά τουλάχιστον) τη ροή της αφήγησης για να σχολιάσει και να κατευθύνει το έργο του.

⁴⁶ Α.Σ.Ρ., σ. 29.

⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 17.

⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 19.

⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 18.

⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 25.

Στο τρίτο κεφάλαιο («Ο καμβάς») ο αφηγητής παρουσιάζει τις σκέψεις του σχετικά με την αφηγηματική οργάνωση του μυθιστορήματος: «Η όλη ιστορία έχει σαν αφορμή τον άτυχο έρωτα του Δημητρίου προς την Ελένη. Τίθεται όμως το ερώτημα αν αυτό θ' αποτελέσει το βασικό μας θέμα, τον πυρήνα που γύρω του θα συσσωματωθούν όλες οι άλλες μικρές ή μεγάλες φλούδες ζωής (...)».⁵¹

Ο αντικειμενικός λόγος της αφήγησης όμως αρχίζει να υποσκάπτεται ήδη από το τρίτο κεφάλαιο με μια προειδοποίηση του αφηγητή στον αναγνώστη: «πιθανόν να μην μπορέσουμε να αποφύγουμε μερικές εντελώς προσωπικές επεμβάσεις, όπως αφηγήσεις περιστατικών, στον κύκλο των οποίων κινηθήκαμε με άλλη ιδιότητα από τη σημερινή».⁵² Η δήλωσή του αυτή εξαγγέλλει ουσιαστικά δύο άλλους ρόλους τους οποίους θα υιοθετήσει κατά τη διάρκεια της εξιστόρησης: το ρόλο του αφηγητή-αυτόπτη μάρτυρα, αλλά και του αφηγητή-ήρωα «κάποτε και με αξιώσεις πρωταγωνιστή».⁵³ Όπως θα διευκρινιστεί στα επόμενα κεφάλαια, ο βιογραφούμενος Δημήτριος είναι θεός του επίδοξου συγγραφέα. Το γεγονός αυτό δίνει την ευκαιρία στον δεύτερο να μιλήσει αφενός για περιστατικά της ζωής του Δημητρίου μη καταγεγραμμένα από τον ίδιο, αλλά και για δικές του εμπειρίες που συνδέονται με τα βιώματα του θείου του ή που εξυπηρετούν με κάποιον άλλο τρόπο την αφήγηση. Οι ρόλοι που αναλαμβάνει να παίξει ο επίδοξος συγγραφέας θα εναλλάσσονται διαρκώς κατά τη ροή ολόκληρης της αφήγησης.

Έπειτα από όλα αυτά είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε ότι η «Ιστορική εισαγωγή για τον τόπο» αλλά και τα τρία πρώτα κεφάλαια είναι αυτά που καθορίζουν το αφηγηματικό πλαίσιο εντός του οποίου θα παρουσιαστούν διαδοχικά τα διάφορα γεγονότα του μυθιστορήματος. Έχουμε, λοιπόν, να κάνουμε αφενός με έναν ιστορικό που καταπιάνεται με την αντικειμενική παρουσίαση σημαντικών ιστορικών γεγονότων (οι ιστορικές αναφορές δεν περιορίζονται στην εισαγωγή αλλά ρίχνονται διάσπαρτες σε ολόκληρο το σώμα του κειμένου και αφορούν κυρίως τη νεότερη Ελλάδα των δεκαετιών 1910-1960)⁵⁴ και αφετέρου με έναν συγγραφέα που επιδιώκει τη συγγραφή ενός μυθιστορήματος, που αποκαλύπτει το συγγραφικό του τέχνασμα. Ο επίδοξος συγγραφέας αναλαμβάνει διαδοχικά το ρόλο ενός μεταδιηγητικού αφηγητή, δηλαδή του ερευνητή, αλλά και του αυτόπτη μάρτυρα, καθώς και του ήρωα

⁵¹ Στο ίδιο, σ. 28.

⁵² Στο ίδιο, σ. 29.

⁵³ Δημ. Αγγελάτος, *...λογόδειπνον...*, ό.π., σ. 49.

⁵⁴ Βλ. Γιάννης Δάλλας, «Επαναζήτηση ενός έργου», στην εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 17/9/2006, Αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 1.

της αφηγούμενης ιστορίας· εναλλαγές ρόλων που του επιτρέπουν να μιλά πότε σε πρώτο και πότε σε τρίτο πρόσωπο.

Προκειμένου να συνθέσει το κείμενό του, ο συγγραφέας θα στηριχτεί σε ένα πλήθος γραπτών κειμένων του Δημητρίου, καθώς και σε άλλες αρχειακές πηγές, ενώ δε θα παραλείψει να αναφερθεί σε προσωπικά του βιώματα ή μνήμες.

Το μυθιστόρημα θα έχει ως πυρήνα την ιστορία του θείου Δημητρίου· ενός μη καταξιωμένου συγγραφέα που δανείζει το έργο του στον αφηγητή, ο οποίος θα επιδιώξει την εκ των υστέρων δικαίωσή του. Μέσω της επανεργοποίησης του υλικού αυτού, το αναγνωστικό κοινό θα γνωρίσει τελικά τον Δημήτριο, όχι όμως σαν δημιουργό παρά σαν ήρωα, όχι σαν λογοτέχνη αλλά σαν λογοτεχνία.⁵⁵

Η αποκάλυψη της μυθοπλασίας

Παρακολουθώντας λοιπόν το περίτεχνο στήσιμο της αφήγησης ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με τον φανερό διηγητικό ναρκισσισμό του μυθιστορήματος. Προχωρώντας την ανάγνωση ανακαλύπτει ότι η εξέλιξη του μύθου συμβαδίζει με την εξέλιξη του αφηγητή ως μυθιστοριογράφου. Το κείμενο παρουσιάζει ταυτόχρονα την ιστορία ενός έθνους, τη ζωή ενός λογοτεχνικού ήρωα, αλλά και τις περιπέτειες του αφηγητή και της ίδιας της αφήγησης.

Ο μεταδιηγητικός αφηγητής με συχνές παρεκβάσεις διακόπτει την αφήγηση του μύθου αποκαλύπτοντας τις συγγραφικές του μεθόδους. Για παράδειγμα διαβάζουμε: «Επειδή από την πρώτη στιγμή κατάλαβα ότι για να βγει σε πέρας αυτή η ιστορία χρειάζεται μια σίγουρη και δοκιμασμένη μέθοδος εργασίας, κάθισα και ξεσκόνισα όλα μου τα παλιά αχρησιμοποίητα ντοσιέ συγκέντρωσα ένα πλήθος τετράδια και χαρτικά, ταχτοποίησα με χρονολογική σειρά όλες μου τις πηγές -το πρώτο αδιαμόρφωτο υλικό- και άρχισα να καταχωρώ στις οικείες στήλες ό,τι φανταζόμουν πως θ' αποτελέσει κατά κάποιο τρόπο, ένα ντοκουμέντο χρήσιμο, πειστικό και αδιάσειστο».⁵⁶

Οι παρεκβάσεις του μεταδιηγητικού αφηγητή εντοπίζονται σε ολόκληρο το μυθιστόρημα και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η έκτασή τους καλύπτει ορισμένες

⁵⁵ Δημ. Αγγελάτος, ...*λογόδειπνον*..., ό.π., σ. 68.

⁵⁶ *A.Σ.R.*, σ.23.

φορές ολόκληρα κεφάλαια. Με την παρεκβατική πρακτική τονίζονται οι ιδιαίτερες δυσκολίες της συγγραφής: «Βλέποντας κανείς τέτοια μεθόδευση εργασίας, πιστεύει φυσικά ότι τα πράγματα πήραν το δρόμο τους κι ότι μοναδικό πρόβλημα αποτελεί πλέον η εξοικονόμηση ελεύθερου χρόνου (...). Αλίμονο όμως, τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά».⁵⁷ Μάλιστα, οι δυσκολίες της γραφής δεν θίγονται μόνο μέσα από τα μεταδιηγητικά σχόλια του αφηγητή, αλλά και μέσα από τα γραπτά του κεντρικού μυθιστορηματικού ήρωα: «Αποφασίζω σήμερα να τελειώσω το γράμμα που άρχισα χτες. (...) Ξαναπιάνω το ίδιο γράμμα αποφασισμένος να το τελειώσω οπωσδήποτε και να το στείλω. (...) Βρίσκομαι ξανά με την πένα στο χέρι. Πείθω τον εαυτό μου ότι αυτό που είναι να γίνει θα γίνει. (...) Τελειώνουν τα ψέματα. Πρέπει επιτέλους να στείλω αυτό το γράμμα.»⁵⁸

Αυτές οι δυσκολίες είναι που ωθούν τον αφηγητή-συγγραφέα να διακόπτει συνεχώς την εξιστόρησή του, είτε για να αποσαφηνίσει ορισμένα κενά που εντοπίζονται στον μύθο του, είτε για να σχολιάσει την ίδια την αφήγηση, τους στόχους, τις αδυναμίες ή τις ελλείψεις της. Ουσιαστικά, με τα μεταδιηγητικά σχόλια ο αφηγητής-συγγραφέας επιχειρεί να αποστασιοποιηθεί από το κείμενό του, να τοποθετηθεί σε πλεονεκτικότερη θέση, προκειμένου να εξετάσει και να σχολιάσει τα όσα γράφει.⁵⁹ Επιθυμεί δηλαδή να γίνει κύριος του λόγου του· ενός λόγου που, προερχόμενος από κάποιον ερευνητή, οφείλει να διακρίνεται για την αντικειμενικότητά του.

Καθώς όμως η αφήγηση προχωρεί ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι, παρά τις οργανωτικές προσπάθειες του ερευνητή,⁶⁰ το κείμενο παρουσιάζει διαρκώς χάσματα και ρωγμές, ενώ ο χρόνος της αφηγούμενης ιστορίας κατακερματίζεται. Η ναρκισσιστικά εγωκεντρική αφήγηση ξεφεύγει από τον έλεγχο του ερευνητή. Έτσι ο αναγνώστης παγιδεύεται σε ένα συνεχές πήγαινέλα επιχειρώντας να κάνει και αυτός ό,τι και ο αφηγητής· να τιθασεύσει την αφήγηση, να «τακτοποιήσει» τα γεγονότα της

⁵⁷ Στο ίδιο.

⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 147-148.

⁵⁹ βλ. Γιάννης Δημητρακάκης, «Ο αναξιόπιστος εξομολογούμενος. Αφήγηση και ύφος στον *Εξώστη* του Ν. Καχίτση», στο περ. *Νέα Εστία*, τ. 153⁹⁵, Απρίλιος 2003, σ. 611-612.

⁶⁰ Εκτός από τα μεταδιηγητικά σχόλια, ο αφηγητής-ερευνητής επιχειρεί, ανεπιτυχώς, να διευθετήσει τα γεγονότα του μύθου του και μέσω των πολλαπλών αναφορών σε ιστορικά γεγονότα. Βλ. Δημ. Αγγελάτος, «Γιάννης Πάνου, "...από το στόμα της παλιάς Remington..."», περ. *Περίπλους*, τ.χ. 20 (Χειμώνας 1989), σ. 292: «Αυτή όμως η κεντρική ροπή (η Ιστορία) (...) δεν κατευθύνει, ούτε οργανώνει τα πράγματα στο μυθιστόρημα του Γ. Πάνου· υπάρχει, είναι όχι απλώς ορατή αλλά βασανιστικά πανταχού παρούσα όμως ταυτόχρονα, ως παλίμψηστο ή αυταπάτη, χάνεται (...) για να δώσει τη θέση της στην περιπέτεια και τους κλυδωνισμούς που υφίσταται ο λόγος (...) όταν αναλαμβάνει να διαλογιστεί και να ομιλήσει (για) τον εαυτό του, να εκ-θέσει στον αναγνώστη την αυτοαναφορικότητά του».

ιστορίας. Ο μεταδιηγητικός αφηγητής είχε φροντίσει άλλωστε, ήδη από το τρίτο κεφάλαιο να τον προειδοποιήσει: «Σε πολλά σημεία η αφήγηση ίσως εμφανίζει κενά, ασάφειες ή πηδήματα μπρος πίσω μέσα στο χρόνο».⁶¹ Με τα πισωγυρίσματα, τις διασταυρώσεις και τους συσχετισμούς που οφείλει να κάνει ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι ο ρόλος που έχει ήδη αναλάβει είναι εξαιρετικά απαιτητικός, εφόσον καλείται μαζί με τον αφηγητή-συγγραφέα να συν-δημιουργήσει τον μυθιστορηματικό κόσμο.

Αυτό που τελικά επιτυγχάνεται με τα αφηγηματικά αυτοσχόλια του κειμένου είναι από τη μία η μετάθεση του ενδιαφέροντος του αναγνώστη από την αφηγόμενη ιστορία στην ίδια την αφήγηση, απόδομώντας έτσι την ψευδαίσθηση της δημιουργικής φαντασίας, και από την άλλη η αποκάλυψη της πλαστότητας του μυθιστορήματος. Η μυθοπλασία παύει να θεωρείται ως πραγματικότητα. Ο μυθιστορηματικός κόσμος παρουσιάζεται σαν λογοτεχνικό δημιούργημα, το οποίο μάλιστα χρειάζεται τη συμμετοχή του αναγνώστη για να ολοκληρωθεί. Η αφήγηση προβάλλεται διαρκώς ως κατασκευάσμα που ξεμπροστιάζει τον τρόπο παραγωγής του.⁶² Με αυτόν τον τρόπο υποσκάπτεται η ρεαλιστική ψευδαίσθηση του μυθιστορήματος, υπονομεύονται οι λογοτεχνικές συμβάσεις και ανατρέπονται οι καθιερωμένες προσδοκίες του αναγνώστη.

Η επινόηση εκ μέρους του πραγματικού συγγραφέα ενός μεταδιηγητικού αφηγητή που προβληματίζεται πάνω στο κείμενό του μπορεί να αποκαλύπτει ολοφάνερα τον διηγητικό ναρκισσισμό του μυθιστορήματος, εντούτοις δεν αποτελεί την μόνη μέθοδο που επιστρατεύεται ο Πάνου για να παρουσιάσει την εγωπάθειά της *Remington*. Στη συνέχεια θα παρακολουθήσουμε και άλλους τρόπους με τους οποίους το κείμενο επισύρει την προσοχή στην διηγητική ή τη γλωσσική του ταυτότητα.

Εγκιβωτισμένες γραφές

Στο προηγούμενο κεφάλαιο αναφέρθηκε ότι ο εγκιβωτισμός αποτελεί τεχνική στην οποία προσφεύγουν συχνά οι συγγραφείς κειμένων που επιδεικνύουν ένα φανερό διηγητικό ναρκισσισμό. Η *Remington* του Γιάννη Πάνου επιθυμώντας και

⁶¹ Α.Σ.Ρ., σ. 29.

⁶² Η *Remington*, υποστηρίζει ο Μισέλ Φάις, «ενώ γράφεται, ταυτόχρονα αναρωτιέται και ονειρεύεται πως γράφεται ένα μυθιστόρημα». Μισέλ Φάις, «Ο ατέρμων κοχλίας της αφήγησης», στο *25 χρόνια μετά, ό.π.*, σ. 63.

αυτή να στρέψει το ενδιαφέρον του αναγνώστη στην αφηγηματική της διαδικασία χρησιμοποιεί τον εγκιβωτισμό ως ένα από τα ισχυρότερα όπλα της.

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως ο αφηγητής στήνει την ιστορία του βασισμένος κυρίως σε ένα αρχειακό υλικό (ημερολόγια, αλληλογραφία, ποιήματα και διηγήματα του Δημητρίου, αποκόμματα από εφημερίδες, βιβλία κ.α.) το οποίο έχει ήδη μελετήσει εις βάθος. Η αφήγηση-συγγραφή του μύθου λοιπόν έπεται μιας διαδικασίας, που δεν είναι άλλη από αυτήν της ανάγνωσης. Μάλιστα, καθώς θα δούμε και στη συνέχεια, ο ίδιος ο ερευνητής υπογραμμίζει την πορεία του από την ανάγνωση στη γραφή, όταν, ως υποψιασμένος αναγνώστης, δηλώνει ότι αντιμετωπίζει ορισμένα ερμηνευτικά προβλήματα.⁶³ Συνεπώς, στο κείμενο η γνώση, βασισμένη σε ένα σύνολο γραπτών στοιχείων, συνδέεται άρρηκτα με την ανάγνωση και την (αντι-)γραφή.⁶⁴

Ο αφηγητής αξιοποιεί τις πληροφορίες που αποκτά από το αρχειακό υλικό προσαρτώντας τις στο κείμενό του είτε με τον δικό του αφηγηματοποιημένο λόγο, είτε παραθέτοντας αυτούσια αποσπάσματα από τις πηγές του. Το τεράστιο παραθεματικό υλικό που βρίσκεται διασκορπισμένο σε ολόκληρο το κείμενο εναλλάσσεται άλλοτε με τον λόγο του αφηγητή αυτόπτη μάρτυρα ή ήρωα και άλλοτε με το λόγο του μεταδιηγητικού αφηγητή-ερευνητή.⁶⁵

Ο αναγνώστης λοιπόν πολλές φορές μέσα στο κείμενο του αφηγητή διαβάζει και άλλες εμβόλιμες γραφές. Εκτός από την παράθεση αποσπασμάτων από τα γραπτά του Δημητρίου, στο υπό σύνθεση μυθιστόρημά του ενσωματώνει επίσης κομμάτια από ένα ερωτικό μυθιστόρημα που ξεκίνησε στην εφηβική του ηλικία αλλά και από το προσωπικό του ημερολόγιο. Στο τελευταίο εκφράζει την αγωνία και την ζωτικής σημασίας ανάγκη του για τη συγγραφή του μυθιστορήματος: «Θα βγει άραγε τίποτα και ποτέ; Και είναι τόση ανάγκη να βγει; Μου φαίνεται πως είναι πραγματικά ζήτημα ζωής, αλλιώς αδειάζω, χάνομαι».⁶⁶ Βέβαια ο αναγνώστης διαβάζοντας το συγκεκριμένο απόσπασμα αντιλαμβάνεται αμέσως την ειρωνική διάθεση του πραγματικού συγγραφέα, του Γιάννη Πάνου, απέναντι στον μεταδιηγητικό αφηγητή. Η σύνθεση του μυθιστορήματος είναι όντως ζήτημα ζωής για τον ίδιο, εφόσον ουσιαστικά αποτελεί και αυτός έναν μυθιστορηματικό ήρωα που δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το κείμενο. Προκαλώντας υπαρξιακά άγχη στον ερευνητή, ο

⁶³ Βλέπε επόμενο υποκεφάλαιο.

⁶⁴ Παναγιώτης Μουλλάς, ό.π., σ. 13-14.

⁶⁵ Δημ. Αγγελάτος, ...*λογόδειπνον*..., σ. 51.

⁶⁶ Α.Σ.Ρ., σ. 24.

συγγραφέας υπενθυμίζει στον αναγνώστη ότι, όπως και το μυθιστόρημα, έτσι και αυτός (ο μεταδιηγητικός αφηγητής) αποτελεί απλώς ένα λογοτεχνικό κατασκευάσμα.

Ο εγκιβωτισμός γραφών όμως δεν παρατηρείται μόνο στο κείμενο του ερευνητή. Αντίθετα, τα πράγματα περιπλέκονται ακόμα πιο πολύ, όταν παραθέματα από άλλα γραπτά κείμενα εντοπίζονται σε όλα τα επίπεδα άρθρωσης του μυθιστορήματος. Ο ερευνητής αντιγράφει στο μυθιστόρημά του κομμάτια από το ημερολόγιο του Δημητρίου στα οποία βρίσκονται αντιγραμμένα άλλα κείμενα, όπως αποσπάσματα από εφημερίδες, επιστολές ή «μαρτυρίες». Χαρακτηριστικό παράδειγμα εγκιβωτισμένων γραφών αποτελεί μια περίπτωση στην οποία ο Δημήτριος γράφει κάποιες ερωτικές εμπειρίες του σε μερικές «απόκρυφες σελίδες», τις οποίες θα ανακαλύψει αργότερα η Ελένη (ο μεγάλος έρωτας του Δημητρίου με την οποία προχωρά σ' έναν ανεπιτυχή γάμο). Εκείνη, θα ξαναγράψει το κείμενό τους σε ένα τετράδιο ασκήσεων ύφους και στη συνέχεια θα το αναγνώσει, ως δικό της, στον Δημήτριο. Ο τελευταίος το αντιγράφει στο ημερολόγιό του που θα καταλήξει αργότερα στα χέρια του ερευνητή. Το κείμενο εντέλει θα ενσωματωθεί ως παράθεμα στο μυθιστόρημα που γράφει ο ερευνητής-συγγραφέας.⁶⁷

Κάποιες φορές ο εγκιβωτισμός είναι ευδιάκριτος μέσα στο κείμενο. Για παράδειγμα η επιστολή του Δημητρίου προς την οικογένειά του, που συντάσσεται το Μάη του 1935, διαφοροποιείται γραφικά από το κείμενο το οποίο την περιβάλλει.⁶⁸ Τις περισσότερες φορές όμως, τα παραθέματα άλλων γραφών εντοπίζονται με σχετική δυσκολία, που σε καμιά περίπτωση όμως δεν είναι ανυπέρβλητη.⁶⁹ Ο Δημήτρης Αγγελάτος, στην μελέτη του «Η μάσκα του Δημητρίου» διευκρινίζει τους δείκτες (κειμενικούς και μετακειμενικούς) με τους οποίους διακρίνεται το παραθεματικό υλικό από το υπόλοιπο σώμα του κειμένου.⁷⁰

Η διαρκής παράθεση διάφορων «αναγνωστικών επιλογών»⁷¹ συνεπάγεται την συνεχή εναλλαγή ομιλούντων (και γραφόντων) προσώπων μέσα στην ίδια σελίδα, ακόμη και μέσα στην ίδια παράγραφο. Το μυθιστόρημα γίνεται έτσι πολυφωνικό και πολυπρισματικό, υποσκάπτοντας πολλές φορές την ύπαρξη μιας αντικειμενικής ιδέας

⁶⁷ Αυτή η περίπτωση θα εξεταστεί με περισσότερες λεπτομέρειες στο επόμενο υποκεφάλαιο.

⁶⁸ Βλέπε *A.S.R.*, σελ. 63-66.

⁶⁹ Ο Κώστας Βούλγαρης μιλά για «απουσία σαφών περιγραμμάτων της αφήγησης». Κ. Βούλγαρης, «Οφειλές και παρεπόμενα» στο *25 χρόνια μετά*, ό.π., σ.23. Βλ. επίσης και Μανόλης Ξεζάκης, «Γιάννης Πάνου, Πρόδρομος Μάρκογλου, Στέλλα Βογιατζόγλου: από τη συνειδησιακή ροή στη νεορεαλιστική γραφή», στο *Συμπόσιο Παραμυθία Θεσσαλονίκης: Η πεζογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1912 έως το 1995*, επιμ. Π. Σφυρίδης, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 292-293.

⁷⁰ Δημ. Αγγελάτος, *...λογοδειπνον...*, ό.π., σ. 51-66.

⁷¹ Στο ίδιο, σ. 57.

της πραγματικότητας. Για παράδειγμα, ακόμη και ο ίδιος ο αφηγητής βρίσκεται σε αμηχανία όταν προσπαθεί να ανασχηματίσει την εικόνα της Ελένης, έτσι όπως καθρεφτίζεται μέσα στα διάφορα γραπτά τεκμήρια: «Η πολλαπλότητα των ειδώλων, το αέναο αντικαθρέφτισμα των μορφών από κάτοπτρο σε κάτοπτρο, οδήγησε σε ένα χαοτικό λαβύρινθο, όπου είναι καθαρή τρέλα ακόμη και το να διανοηθείς να εντοπίσεις τη μία και μοναδική αληθινή μορφή μέσα στην απειρία των φανταστικών». ⁷²

Το γεγονός ότι αυτή η εναλλαγή αφηγητών πραγματοποιείται συχνά σχεδόν ανεπαίσθητα αναγκάζει τον αναγνώστη να βρίσκεται σε διαρκή εγρήγορση και να στρέφει συνεχώς την προσοχή του στην αφηγηματική διαδικασία, προκειμένου να εντοπίσει τις εγκιβωτισμένες γραφές και να προσδιορίσει το πρόσωπο που μιλά.

Με την τεχνική του εγκιβωτισμού γραπτών κειμένων η αφηγούμενη ιστορία κατακερματίζεται. Έτσι, υπονομεύονται ακατάπαυστα οι πολλαπλές προσπάθειες του ερευνητή να οργανώσει το υλικό και την ιστορία του ούτως ώστε να δημιουργήσει μια ευθύγραμμη αφήγηση που να ταιριάζει σε ένα «κλασικής δομής μυθιστόρημα». Οι απανωτές παραθέσεις διάφορων και διαφορετικών γραφών ανοίγουν διαρκώς παράλληλα θέματα, προκαλώντας χάσματα στην πλοκή. Η γραμμική διάταξη των κεφαλαίων διασπάται και η αφήγηση, με τα ατελείωτα πισωγυρίσματά της, φαίνεται να ξεφεύγει πολλές φορές από τον έλεγχο του αφηγητή. ⁷³

Χαμένη Βικτόρια

Ο μεταδιηγητικός αφηγητής στο δέκατο κεφάλαιο διακόπτει (ακόμα μια φορά) την αφήγηση: «Είμαι υποχρεωμένος από τα πράγματα πλέον, να ξεκινήσω μια μακρά και επίπονη έρευνα χωρίς να ξέρω που θα με οδηγήσει τελικά». ⁷⁴ Το κεντρικό αυτό κεφάλαιο καλύπτεται εξ ολοκλήρου από το λόγο του ερευνητή ο οποίος εκθέτει τους προβληματισμούς του: «Είναι φορές που η αφήγηση κυλάει μόνη της, η ιστορία

⁷² Α.Σ.Ρ., σ. 158.

⁷³ Όπως παρατήρησε ο Αγγελάτος «τα πισωγυρίσματα της αφήγησης συστοιχούν με τα πισωγυρίσματα των παραθεμάτων». Βλ. Δημ. Αγγελάτος, ...*λογόδειπνον*..., ό.π., σ. 60.

⁷⁴ Α.Σ.Ρ., σ. 94.

χτίζεται αρμονικά, τα πρόσωπα, οι χαρακτήρες, τα γεγονότα ολοκληρώνονται μέσα στο γενικό πλαίσιο της εποχής τους, χωρίς ασάφειες και κενά. Είναι πάλι φορές που ένα σωρό εμπόδια εμφανίζονται και που με πρώτη ματιά φαίνονται αξεπέραστα. (...) Υπάρχουν όμως περιπτώσεις στις οποίες οι προσπάθειες που έγιναν κατ' ιδίαν δεν οδήγησαν σε συγκεκριμένο αποτέλεσμα, οπότε νομίζω είναι πιο τίμιο να εκθέσει κανείς αναλυτικά τις προσπάθειές του αυτές, έστω και άνευ αποτελέσματος, παρά να παρακάμψει το επίμαχο σημείο». ⁷⁵

Το «επίμαχο σημείο» που απασχολεί τον αφηγητή είναι η φράση «χαμένη Βικτόρια» γραμμένη από το Δημήτριο στο πίσω μέρος μιας φωτογραφίας που απεικονίζει τον ίδιο και την Ελένη όρθιους μπροστά στη Σφίγγα. Η φράση δεν συνοδεύεται από κανένα επεξηγηματικό σχόλιο με αποτέλεσμα ο αφηγητής να αναρωτιέται για το περιεχόμενο της. Κατά συνέπεια παραθέτει μια σειρά υποθέσεων: η Βικτόρια θα μπορούσε να είναι κάποια γυναίκα, ένα «χαμένο κορμί», ή η νίκη του Οιδίποδα, ή μια ερωτική νίκη του Δημητρίου ή της Ελένης ή ακόμα και της Σφίγγας ενάντια στο χρόνο, ένα φυτό της οικογένειας των νυμφαιοειδών, μια τετράτροχη άμαξα, μια πόλη (της Αυστραλίας, της Ισπανίας, του Χόνγκ-Κόνγκ, της Ιταλίας κ.α.). Όλες αυτές οι υποθέσεις απορρίπτονται την ίδια στιγμή, για να δοθεί στη συνέχεια μια εξήγηση ιστορικής υφής: πρόκειται για υβριστική φράση που απευθύνει ο Δημήτριος στην αυταρχική βασίλισσα Βικτόρια της Αγγλίας. Η εγκυρότητα της εξήγησης, για την οποία ο ερευνητής είναι «σχεδόν βέβαιος», ενισχύεται από το γεγονός ότι η φράση γράφεται πάνω στη φωτογραφία της Σφίγγας, σύμβολο του πανάρχαιου αιγυπτιακού πολιτισμού που «στενάζει και εξανδραποδίζεται κάτω από τον σκληρό αποικιακό ζυγό του βρετανικού λέοντος». ⁷⁶ Σε μια προσθήκη, γραμμένη τέσσερα χρόνια μετά την «ολοκλήρωση της έρευνας», ο μεταδιηγητικός αφηγητής-ερευνητής ενισχύει και πάλι την εξήγησή του παραθέτοντας απόσπασμα από σολωμικό σχέδιασμα για τον Κριμαϊκό πόλεμο εντός του οποίου γίνεται αναφορά στην «Κυρία Βικτόρια». ⁷⁷

Ο ερευνητής στην «Προσθήκη 1» δίνει την εντύπωση ότι με την ανακάλυψή του νέου στοιχείου το αίνιγμα της «χαμένης Βικτόριας» λύνεται οριστικά. Με μια δεύτερη προσθήκη όμως, η οποία γίνεται για χάρη της «αποκατάστασης της

⁷⁵ Στο ίδιο.

⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 97.

⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 98.

αλήθειας»⁷⁸ και γράφεται την ίδια μέρα με την προηγούμενη, αλλά και με μια τρίτη, που γράφεται δύο μήνες μετά, ο ερευνητής παρουσιάζει μια άλλη υπόθεση, αυτή τη φορά λογοτεχνικής υφής: η «χαμένη Βικτόρια» παραπέμπει πιθανότατα σε κείμενο του Σταντάλ που αφορά την δούκισσα Βικτόρια Ακοραμπόνι. Έτσι, με αυτές τις δύο εξηγήσεις ο αφηγητής ουσιαστικά υπογραμμίζει τους δύο βασικούς άξονες με τους οποίους συνθέτει το μυθιστόρημά του: την ιστορία και τη λογοτεχνία.⁷⁹ Ταυτόχρονα, με τη δεύτερη εξήγηση τονίζονται «οι διακειμενικοί συσχετισμοί που διασχίζουν το μυθιστόρημα διά των ποικίλων παραθεμάτων».⁸⁰

Στο δέκατο κεφάλαιο λοιπόν ο αφηγητής μιλά απροκάλυπτα για τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει στην ερμηνεία του κειμενικού υλικού και κατά συνέπεια στην αφήγηση της ιστορίας. Ακόμα μια φορά ο αναγνώστης αναγκάζεται να εξέλθει από τον μυθιστορηματικό κόσμο στον οποίο είχε βυθιστεί με τα προηγούμενα κεφάλαια και να αναγνωρίσει την πλαστότητά του. Το κείμενο ανενδοίαστα αποκαλύπτει τον φανερό διηγητικό ναρκισσισμό του και επιλέγει να μιλήσει για τον εαυτό του. Η αφήγηση καθιστά αντικείμενο την ίδια και την σχολιάζει, φανερώνοντας ταυτόχρονα τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί, απογυμνώνοντας δηλαδή της ποιητικής της. Κατ' αυτόν τον τρόπο φανερώνεται στον αναγνώστη η μέθοδος οικοδόμησης του μυθιστορηματικού κόσμου. Την ίδια στιγμή αποκαλύπτεται και πάλι η ειρωνική διάθεση του Πάνου απέναντι στον μεταδιηγητικό αφηγητή και τον αντικειμενικό του λόγο· με την υπόθεση της «χαμένης Βικτόριας» πλήττεται ανεπανόρθωτα η ιδιότητά του ως ερευνητή που αναζητά την «αλήθεια» και η ικανότητά του να (ανά-)συνθέσει με τρόπο αντικειμενικό τα γεγονότα της ιστορίας.

Το κεφάλαιο αυτό παρουσιάζει ενδιαφέρον και από μια άλλη άποψη. Το κείμενο αποκαλύπτει όχι μόνο τον διηγητικό, αλλά και τον γλωσσικό ναρκισσισμό του. Βέβαια, ο συγκαλυμμένος γλωσσικός ναρκισσισμός του μυθιστορήματος εντοπίζεται και σε άλλα κεφάλαια. Για παράδειγμα, στην αρχή του έκτου κεφαλαίου, η φράση του Δημητρίου «Επειδή η Ελληνική Κυβέρνηση απάντησε αρνητικά στο τελεσίγραφο» συμπληρώνεται με φράσεις από άρθρο εφημερίδας γραμμένο στην καθαρεύουσα:

«Περί παραδόσεως των Ελληνικών αντιτορπλικών

Περί παραδόσεως του λιμένος του Πειραιώς

⁷⁸ Στο ίδιο.

⁷⁹ Δημ. Αγγελάτος, ...*λογόδειπνον*..., ό.π., σ. 60.

⁸⁰ Στο ίδιο.

Περί παραδόσεως των Ελληνικών όπλων

Περί παροπλισμού του στόλου και

Περί ελέγχου των σιδηροδρόμων»

για να ολοκληρωθεί με κυκλική επαναφορά στο λόγο του Δημητρίου: «ο κύριος Ντε Φουρνιέ, ναύαρχος το επάγγελμα (...)».⁸¹ Οι αιφνίδιες εναλλαγές δημοτικής και καθαρεύουσας είναι συχνές μέσα στο μυθιστόρημα, με αποτέλεσμα η προσοχή του αναγνώστη να αποσπάται από το περιεχόμενο του κειμένου και να επικεντρώνεται στη γλώσσα του. Σε μια άλλη περίπτωση, στο δέκατο όγδοο κεφάλαιο, ο αναγνώστης διαβάζοντας ένα απόσπασμα από το ημερολόγιο του Δημητρίου όπου περιγράφεται η σκηνή της αναχώρησής του από την Κύπρο, βλέπει και πάλι τον λόγο του ημερολογιογράφου να διακόπτεται: «Ξεμακραίνω με το βρώμικο καράβι, έχοντας τη ματιά μου στα βουνά της Κύπρου. Η εγκατάστασις της δυναστείας των Λουζινιάν επέφερε ριζικήν εντελώς πολιτειακήν και κοινωνικήν μεταβολήν προς συμφοράν των Κυπρίων, μεταβληθέντων υπό το τιμαριώτικον σύστημα κυριολεκτικώς εις δούλους».⁸² Η καθαρεύουσα του άγνωστου παραθέματος ξενίζει τον αναγνώστη, ενώ, ταυτόχρονα, τα πολλά τελικά –ν τον παραπέμπουν συνειρμικά στην τοπική διάλεκτο του νησιού.

Ας επανέλθουμε όμως στην υπόθεση της «χαμένης Βικτόριας», όπου το ναρκισσιστικό ενδιαφέρον του κειμένου για τη γλώσσα του παρουσιάζεται πιο έντονα, αν και συγκαλυμμένα. Η υπόθεση της «χαμένης Βικτόριας» παίρνει τη μορφή αινίγματος. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται έμφαση στις δύο μυστηριώδεις λέξεις, με άλλα λόγια στη γλώσσα και στα πιθανά νοήματά της. Το μυστήριο εντείνεται και από το γεγονός ότι οι λέξεις γράφονται πίσω από μια φωτογραφία που απεικονίζει το σκοτεινότερο των συμβόλων, δηλαδή τη Σφίγγα.

Οι λέξεις «Βικτόρια» και «χαμένη» επαναλαμβάνονται αμέτρητες φορές μέσα σε μια σελίδα, σε μια παράγραφο, ακόμα και στην ίδια πρόταση. Για παράδειγμα: «Θα μπορούσαμε να θυμηθούμε πρώτη απ' όλες τη Βικτόρια της Αυστραλίας, μια από τις έξι πολιτείες της μακρινής ηπείρου ή τη Βικτόρια της Ισπανίας, πρωτεύουσα του νομού Αλάβας της χώρας των Βάσκων, πάνω στην αριστερή όχθη του ποταμού Ζαδόρα παραπόταμου του Έβρου, ή τη Βικτόρια της Βρετανικής νήσου του Χόνγκ-Κόνγκ, ή τη Βικτόρια της Ιταλίας, ή τη Βικτόρια του Καναδά, πρωτεύουσα της επαρχίας της Βρετανικής Κολομβίας, ή τη Βικτόρια της Βενεζουέλας στην πολιτεία

⁸¹ Α.Σ.Ρ., σ. 51.

⁸² Στο ίδιο, σ. 199.

Μιράντα, ή τη Βικτόρια του Μεξικού, πρωτεύουσα της πολιτείας Ταμαουλίπας, ή τη Βικτόρια της Βραζιλίας, πρωτεύουσα της πολιτείας Εσπερίτο Σάντο. Σ' αυτή την περίπτωση όμως θα πρέπει να εννοήσουμε λέγοντας *χαμένη Βικτόρια*, ότι ακριβώς λέγοντας *χαμένη Ατλαντίδα* (...).⁸³

Ο αναγνώστης, παρασυρμένος από τον διηγητικό αφηγητή, αναγκάζεται να στρέψει και αυτός την προσοχή του στις λέξεις. Μέσα από αυτή τη διαδικασία αποκρυπτογράφησης αντιλαμβάνεται τον τρόπο με τον οποίο κτίζεται ο μύθος, ενώ ταυτόχρονα συνειδητοποιεί ότι όπως και η ιστορία της «χαμένης Βικτώριας», έτσι και ολόκληρο το μυθιστόρημα βασίζεται πάνω στη γλώσσα για το κτίσιμό του. Ο μυθιστορηματικός κόσμος τόσο του συγκεκριμένου κειμένου, όσο και κάθε μυθιστορήματος είναι ουσιαστικά μια γλωσσική κατασκευή. Επομένως δεν μπορεί να πει τίποτα περισσότερο, αλλά και τίποτα λιγότερο, από αυτά που μπορεί να πει η γλώσσα. Κατ' επέκταση το ίδιο ισχύει και για την πραγματικότητα. Όπως ο μυθιστορηματικός κόσμος, έτσι και ο κόσμος της πραγματικότητας δημιουργείται με αφηγήσεις, δηλαδή με ρηματικές αναπαραστάσεις γεγονότων, φανταστικών ή πραγματικών.

Η ιστορία της χαμένης Βικτώριας όμως δεν σταματά εδώ. Η υπόθεση κλείνει προσωρινά για να ξαναοίξει στο δέκατο τέταρτο κεφάλαιο, το οποίο καλύπτεται εξολοκλήρου από το ημερολόγιο του Δημητρίου. Εκεί έρχονται στο φως, μέσω ενός φανερού ναρκισσισμού της αφήγησης, οι ερωτικές περιπέτειες του κεντρικού ήρωα, που τις είχε καταγράψει παλιά σε «απόκρυφες σελίδες». Ανακαλύπτοντας η Ελένη τις σημειώσεις, αντιγράφει το περιεχόμενό τους στο τετράδιο ασκήσεων ύφους, για να το διαβάσει στη συνέχεια ως δικό της κείμενο στο Δημήτριο. Έπειτα από διαμαρτυρία του τελευταίου η Ελένη διακόπτει την ανάγνωσή της λέγοντας: «Θέλησα να ασκήσω λίγο το ύφος μου (...) χρησιμοποιώντας πρόχειρες δικές σου σημειώσεις. (...) Μόνο που δεν κατάφερα να ξεκαθαρίσω την ιστορία με την χαμένη Βικτόρια».⁸⁴

Τελικά, στο δέκατο έκτο κεφάλαιο ο Δημήτριος θα δώσει μια απάντηση στο άλυτο μέχρι τότε αίνιγμα. Αφού ανακαλύπτει το τετράδιο ασκήσεων ύφους της Ελένης, επιθυμώντας να της «ανταποδώσει το κτύπημα»⁸⁵ συνεχίζει σε αυτό το γράψιμο των απόκρυφων σελίδων, μιμούμενος το ύφος της συντρόφου του και κάνοντας εμμέσως και έναν ειρωνικό σχολιασμό στην έρευνα με την οποία

⁸³ Στο ίδιο, σ. 95-96.

⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 146.

⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 168.

καταπαύστηκε επί χρόνια ο αφηγητής: «Η ρομαντική διάσταση που πιθανόν κάποιος να θελήσει να δώσει σ' αυτό το επεισόδιο της ζωής μου, είναι απόρροια της καθαρής άγνοιάς του ή ακόμη χειρότερα ξεκινάει από μια διάθεση ωραιοποίησης πεζών καθημερινών καταστάσεων, που επειδή ανήκουν στο παρελθόν εύκολα μπορούν να περιβληθούν κάποιο εξωτικό ντύμα».⁸⁶ Σύμφωνα με τον Δημήτριο λοιπόν η φράση «χαμένη Βικτόρια» παραπέμπει στο βιβλίο του Χάμσον *Βικτόρια* που τυχαία έπεσε στα χέρια του έπειτα από μια «βρώμικη» ερωτική περιπέτεια με μια εξηντάρα «νυμφομανή».⁸⁷ Το επίθετο «χαμένη» που συμπληρώνει τη φράση εξηγείται από το γεγονός ότι το βιβλίο ήταν επί τρία χρόνια χαμένο πίσω από μια ντουλάπα.

Ο τρόπος όμως με τον οποίο ο Δημήτριος τελειώνει την ιστορία του στο τετράδιο της Ελένης δεν λύνει το αίνιγμα, αλλά, αντίθετα με τις προσδοκίες του αναγνώστη, δημιουργεί περισσότερα προβλήματα: «Της το ταχυδρόμησα αμέσως, μα μου το επέστρεψε με την εξής αφιέρωση στην πρώτη σελίδα: *Σε ανάμνηση της μοναδικής και ανεπανάληπτης βραδιάς μας*. Φυσικά έσκισα αμέσως τη σελίδα, εξαφανίζοντας το μοναδικό ίχνος αυτής της περιπέτειας, έτσι που εσύ, με την κακή συνήθεια που έχεις να σκαλίζεις τα χαρτιά μου, να μην μπορείς να αναπλάσεις, παρ' όλη σου τη φαντασία αυτό το κομμάτι της ζωής μου».⁸⁸ Με άλλα λόγια, η ιστορία του Δημητρίου, γραμμένη με εκδικητική διάθεση, θα μπορούσε να ήταν εντελώς διαφορετική. Επομένως, το αίνιγμα της «χαμένης Βικτόριας» θα παραμείνει ανοιχτό και για πάντα αξεδιάλυτο. Συγχρόνως, με την καταληκτική πρόταση του Δημητρίου θίγεται η ανικανότητα της Ελένης να ανασυγκροτήσει την ιστορία. Κατά συνέπεια υποσκάπτεται η ιδέα ενός κλειστού, μονοφωνικού κειμένου.⁸⁹

Η ιστορία της «χαμένης Βικτόριας» αποτελεί μια αλληγορία της αφηγηματικής διαδικασίας και του τρόπου οικοδόμησης του μυθιστορηματικού κόσμου. Ταυτοχρόνως αποτελεί και αλληγορία της αναγνωστικής διαδικασίας. Ο αναγνώστης είναι αναγκασμένος να επιστρέφει διαρκώς σε προηγούμενες σελίδες, να ανατρέχει στα ίδια θέματα και να συνδυάζει πληροφορίες, προκειμένου να λύσει τα αινίγματα που θέτει το κείμενο, να κατανοήσει και να αναπαραστήσει τον μυθιστορηματικό κόσμο. Επιπλέον, η προσπάθεια αποκρυπτογράφησης της φράσης «χαμένη Βικτόρια» από τον ερευνητή αντικατοπτρίζει την προσπάθεια εκ μέρους του αναγνώστη να αποκρυπτογραφήσει τον τίτλο του μυθιστορήματος. Ο τίτλος, με την

⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 169.

⁸⁷ Στο ίδιο.

⁸⁸ Στο ίδιο σ. 171.

⁸⁹ Βλ. Δημ. Αγγελάτος, *...λογόδειπνον...*, ό.π., σ. 63.

αμφισημία του (η Remington παραπέμπει ταυτόχρονα σε δύο τουλάχιστον πράγματα: σε όπλο, κυρίως την οπισθογεμή караμπίνα, και σε γραφομηχανή) τίθεται ως γρίφος που πρέπει να απαντηθεί. Η προσπάθεια επίλυσής του όμως δεν θα έχει κανένα αποτέλεσμα πριν την ανάγνωση ολόκληρου του μυθιστορήματος.

«Φονική» γραφομηχανή

Προτού ακόμη ξεκινήσει το διάβασμα του μυθιστορήματος, ο αναγνώστης εφοδιάζεται με προβληματισμούς που θα τον συνοδεύουν καθ' όλη τη διάρκεια της κοπιαστικής ανάγνωσης. Ο τίτλος δεν καλύπτει «ούτε την κατά σύμβαση αναμενόμενη «αναφορικότητα»⁹⁰ (θεματική, ειδολογική κλπ.). Συνεπώς, περισσότερο συγχύζει παρά διαφωτίζει τον αναγνώστη για το περιεχόμενο του κειμένου.

Όπως προαναφέρθηκε, η «παλιά Remington» παραπέμπει ταυτόχρονα σε περασμένης τεχνολογίας όπλο, αλλά και σε παλιό μοντέλο γραφομηχανής.⁹¹ Επομένως, ο αναγνώστης υποψιάζεται ότι το κείμενο διχάζεται σε δύο θεματικά μέτωπα: στο μέτωπο του θανάτου και στο μέτωπο της γραφής. Καθώς όμως η ανάγνωση ξεκινά, η αμφισημία του τίτλου όχι μόνο δεν επιλύεται, αλλά, αντίθετα, μάλλον ενισχύεται: το κείμενο με την συχνή αναφορά του σε ιστορικά γεγονότα παραπέμπει σαφέστατα στο θάνατο, ενώ με την εμφάνιση ενός επίδοξου μυθιστοριογράφου που επανειλημμένα σχολιάζει το επίπονο έργο με το οποίο καταπιάστηκε, θεματοποιεί τη συγγραφική διαδικασία.

Το ...από το στόμα της παλιάς Remington... όμως δημιουργεί και άλλα προβλήματα: ο εγκλεισμός του σε αποσιωπητικά αποκαλύπτει την απόσπασή του από ένα άγνωστο κειμενικό περιβάλλον, στο οποίο ανήκε αρχικά ως απλή διατύπωση, για να χρησιμοποιηθεί, εν τέλει, ως τίτλος στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα.⁹² Έτσι, παρακινήμένος από τον αμφίσημο και αποσπασματικό χαρακτήρα του τίτλου, ο αναγνώστης εγκλωβίζεται σε μια μακρά διαδικασία αποκρυπτογράφησης του αλλά και προσδιορισμού της προέλευσής του.

⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 45.

⁹¹ Βλ. και Δημήτρης Δημητρούλης, «Η γραφομηχανή ως όπλο», στην εφημ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 17/9/2006, Αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 5.

⁹² Δημ. Αγγελάτος, *...λογόδειπνον...*, ό.π., σ. 45-46.

Έπειτα από την ανάγνωση της «Ιστορικής εισαγωγής για τον τόπο» και τα είκοσι κεφάλαια που απαρτίζουν το κείμενο του ανώνυμου αφηγητή-συγγραφέα (και συγχρόνως το μυθιστόρημα του Γιάννη Πάνου), ο αναγνώστης φτάνει στον Επίλογο. Εκεί ο ερευνητής παριστάνοντας, και παρωδώντας, τον «παραδοσιακό αφηγητή» εμφανίζεται προβληματισμένος για το τέλος που οφείλει να δώσει στην ιστορία του: «Πολλά θα μπορούσαν να ειπωθούν για τα τελευταία χρόνια της ζωής ενός ανθρώπου. (...) Μια λύση θα μπορούσε ίσως να δώσει ο συνδυασμός των πραγματικών περιστατικών με την κατάλληλη δόση δραματικής φόρτισης. Απόπειρες όμως πάνω σ' αυτό το δρόμο οδήγησαν σε σκηνές του τύπου:

«...πесμένος αιμόφυρτος στο πάτωμα, μ' ένα ρόδο ν' ανθίζει στην άκρη των χειλιών, ενώ από το στόμα της παλιάς Remington μια μισογραμμένη σελίδα...»

κ.τ.λ., κ.τ.λ., που εγκαταλείφθηκαν αρκετά νωρίς».⁹³

Συνεπώς ο τίτλος αποσπάται από μια σκηνή του ίδιου του μυθιστορήματος, η οποία όμως δεν αποτελεί οργανικό τμήμα του, αλλά τίθεται ως ενδεχόμενη λύση της ιστορίας, που εν τέλει απορρίπτεται. Το αίνιγμα του τίτλου απαντάται λοιπόν σε μια απορριφθείσα εκδοχή για το τέλος του λογοτεχνικού κειμένου. Μέσα από την παράθεση της αποτυχημένης προσπάθειας του αφηγητή να κλείσει το κείμενό του καθίσταται σαφές ότι η Remington αναφέρεται στη «γραφο-μηχανή»⁹⁴ με την οποία κατασκευάστηκε το λογοτεχνικό δημιούργημα που μόλις διάβασε ο αναγνώστης. Επομένως, ο τίτλος υποδηλώνει τον διηγητικό ναρκισσισμό του μυθιστορήματος, εφόσον αναφέρεται στο ίδιο το κείμενο και στον τρόπο παραγωγής του. Ταυτόχρονα υποδεικνύει τον παραθεματικό χαρακτήρα του κειμένου, αφού αποτελεί και ο ίδιος κομμάτι ενός παραθέματος που έπειτα από επιλογή αποσπάστηκε και τοποθετήθηκε στο εξώφυλλο ως τίτλος.⁹⁵ Ο διηγητικός ναρκισσισμός διαφαίνεται άλλωστε και από την διαδικασία στην οποία τίθεται με τον τίτλο ο αναγνώστης: ο τίτλος παρουσιάζεται σαν αίνιγμα που πρέπει να απαντηθεί (και όπως σε κάθε αίνιγμα το ενδιαφέρον δεν στρέφεται μόνο στο τί λέει, αλλά, κυρίως, στο πώς το λέει). Αυτή η διαδικασία ανακλά τον καθοριστικό ρόλο που καλείται να παίξει ο αναγνώστης στην παραγωγή του νοήματος του κειμένου.

Μέσα στην απορριφθείσα σκηνή εντοπίζουμε ταυτόχρονα το στοιχείο του θανάτου, αλλά και της γραφής: ο ήρωας πεθαίνει και η σελίδα αφήνεται

⁹³ Α.Σ.Ρ., σ. 215.

⁹⁴ Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Η ξεμπροστιασμένη τεχνική του Γιάννη Πάνου», στην εφημ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 24/9/2006, Αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 2.

⁹⁵ Δημ. Αγγελάτος, *...λογόδειπνον...*, ό.π., σ. 46-47.

μισογραμμένη. Επομένως παρόλο που η Remington παίρνει, εν τέλει, τη μορφή της γραφομηχανής, δεν παύει να συνδέεται με το θάνατο. Άλλωστε, καθώς είδαμε η ζωή των μυθιστορηματικών ηρώων (συμπεριλαμβανομένου και του μεταδιηγητικού αφηγητή) συνδέεται άμεσα με τους κτύπους της Remington. Αν η γραφομηχανή πάψει να λειτουργεί, τότε και οι ήρωες παύουν να υπάρχουν. Αλλά και το αντίστροφο, η γραφομηχανή δεν έχει κάτι να πει χωρίς μυθιστορηματικούς ήρωες.

Παρόλο που η Remington αποκτά σε αυτό το σημείο μορφή, η διατήρηση του συσχετισμού της με το φονικό όπλο είναι ίσως νόμιμη (πιθανότατα και επιθυμητή). Αν αντιληφθούμε την Remington ως φονικό όπλο, τότε έχουμε ενδεχομένως ένα ειρωνικό σχόλιο του κειμένου στους θρήνους των κριτικών για την αποσύνθεση και τον θάνατο του μυθιστορηματικού είδους. Από το στόμα της παλιάς γραφομηχανής Remington, ακούγεται ένα μυθιστόρημα, που αν και προοριζόταν να έχει μια «κλασική δομή», επιδεικνύει διαρκώς χάσματα, ασάφειες, χρονικές ανακολουθίες. Ακόμη περισσότερο, ακούγεται ένα μυθιστόρημα χωρίς τέλος. Με άλλα λόγια η Remington προσπαθώντας να συνθέσει ένα κλασικό μυθιστόρημα δεν κατορθώνει παρά να υπονομεύσει κάθε συμβατική προσδοκία ενός «παραδοσιακού αναγνώστη».⁹⁶ Υπ' αυτήν την άποψη η Remington αποτελεί μια παραγωγική μηχανή (ενός μεταμυθοπλαστικού λογοτεχνικού κειμένου) και ταυτόχρονα ένα φονικό όπλο για το παραδοσιακό μυθιστόρημα.

Το «(μη-) τέλος»⁹⁷ του μυθιστορήματος

Αφού ο αφηγητής απορρίπτει τη σκηνή του θανάτου του Δημητρίου, εξακολουθεί να διερωτάται για τον τρόπο με τον οποίο θα τελειώσει την ιστορία του: «Έχοντας πλήρη επίγνωση του αδιεξόδου και θέλοντας με κάθε θυσία να αποφύγω το φαντεζί εκρηκτικό κλείσιμο, αποφασίζω μια τελευταία ανέλπιδη έρευνα στα τέσσερα στοιχειωμένα ξύλινα κιβώτια με το φυλαγμένο υλικό της σπαταλημένης ζωής».⁹⁸

⁹⁶ Όπως υποστηρίζει ο Δημ. Αγγελάτος: «οι αναγνώστες καλούνται (...) χωρίς κανένα προστατευτικό δίχτυ, να αναθεωρήσουν δραστικά εδραιωμένες πεποιθήσεις περί μυθιστορήματος, ηρώων, πλοκής, κ.τ.λ., οι οποίες σφυροκοπούνται ανελέητα σχεδόν σε κάθε σελίδα της Remington, για να φτάσουν κάποτε στο μη-τέλος τέλος του μυθιστορήματος». Δημ. Αγγελάτος, «Ο “ατέρμων κοχλίας” και η ποιητική του μυθιστορήματος», στην εφημ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 17/9/2006, Αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 7.

⁹⁷ Στο ίδιο.

⁹⁸ *Α.Σ.Ρ.*, σ. 215.

Με φανερά ειρωνικό τρόπο, ο αφηγητής επιδεικνύει τις αγωνιώδεις προσπάθειές του, ακόμη και σ' αυτό το τελευταίο συγγραφικό-αφηγηματικό στάδιο, να υπακούσει τους συμβατικούς λογοτεχνικούς κανόνες που επιτάσσουν ένα κείμενο με αρχή, μέση και τέλος. Αναγνωρίζοντας ότι «το περίτεχνο κέντημα της δαντέλας γύρω στα τεντωμένα αυτά νήματα, ίσως κάποιες φορές να μας έβγαλε από το δρόμο, να ξεστράτισε την ιστορία»,⁹⁹ αρχίζει να προβληματίζεται με ερωτήματα που για έναν παραδοσιακό συγγραφέα και αναγνώστη θα ήταν ίσως αυτονόητα: «Αλλά τί είναι δρόμος, τί είναι ιστορία;».¹⁰⁰

Μετά την απόρριψη ενός τέλους που θα επικεντρωνόταν στον Δημήτριο και στα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο αφηγητής αποφασίζει να ολοκληρώσει το μυθιστόρημά του με μια «τελική γενίκευση (...) όπου τα γνωστά πρόσωπα, πεσμένα πια από τα βάθρα της διογκωμένης υποκειμενικότητας, θα έπαιρναν την ανάλογη θέση τους, θα χάνονταν δηλαδή μέσα στο πλήθος».¹⁰¹ Κινούμενος προς αυτή την κατεύθυνση εφευρίσκει τέσσερεις εναλλακτικούς τρόπους κατάληξης της ιστορίας, ο καθένας από τους οποίους θίγει διαφορετικά ζητήματα (ιστορικά, μεταφυσικά, κοινωνικά ή πολιτικά). Οι επιλογές αυτές όμως θα οδηγούσαν σε «δυσάρεστες σχηματοποιήσεις»¹⁰² για τον συγγραφέα και το κείμενό του. Επομένως, δεν μένει άλλη επιλογή στον αφηγητή, από την απόρριψη όλων των εναλλακτικών λύσεων για την ιστορία του.

Ο «Επίλογος» λοιπόν τελειώνει με τις ανεπιτυχείς προσπάθειες του αφηγητή να κλείσει το κείμενό του. Επιβεβαιώνεται έτσι η διαπίστωση που ο ίδιος εξέφρασε λίγο νωρίτερα, σύμφωνα με την οποία «τίποτα σ' αυτόν τον κόσμο δεν έχει τέλος».¹⁰³ Ολοκληρώνοντας τον «Επίλογο» ο ερευνητής απαντά στο ερώτημα που έθεσε περί ιστορίας και δίνει έναν ορισμό του μυθιστορηματός του: «Τί απομένει λοιπόν; Μια ιστορία χωρίς αρχή και τέλος. Μια παλιά αμαξοστοιχία χωρίς μηχανές. Ένας ατέρμων κοχλίας».

Οι προσδοκίες του αναγνώστη όμως συνεχίζουν να υποσκάπτονται, όταν το κείμενο δεν τελειώνει με τον «Επίλογο» και την ανικανότητα του αφηγητή να ολοκληρώσει την ιστορία του. Με το «Απόκρυφον» που ακολουθεί ως επιμύθιο έχουμε το ξεκίνημα, *in medias res*, ενός καινούριου μυθιστορήματος. Ένα

⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 216.

¹⁰⁰ Στο ίδιο.

¹⁰¹ Στο ίδιο.

¹⁰² Στο ίδιο, σ. 217.

¹⁰³ Στο ίδιο, σ. 215-216.

μυθιστόρημα με εντελώς διαφορετικό θέμα, χωρίς την ύπαρξη κανενός μεταδιηγητικού αφηγητή, γραμμένο σε τρίτο πρόσωπο και από την οπτική γωνία ενός παντογνώστη αφηγητή. Το περιεχόμενό του καινούριου αυτού λογοτεχνικού κατασκευάσματος δεν φαίνεται να κινείται στο ιστορικό πεδίο, αλλά στο χώρο του φανταστικού. Η ιστορία τοποθετείται σε ένα εξωτικό μέρος που στη συνέχεια παίρνει τη μορφή ενός στοιχειωμένου παλατιού. Εντούτοις, όπως ιστορία του Δημητρίου, έτσι και αυτή είναι καταδικασμένη να μην ολοκληρωθεί ποτέ, αφού η αφήγησή της εγκαταλείπεται προτού καλά-καλά αρχίσει.

Ενώ ο αναγνώστης παρακολουθεί την αφήγηση της καινούριας, επίσης μισοτελειωμένης και φαινομενικά άσχετης με την προηγούμενη, ιστορίας, ξαφνιάζεται όταν στην τελευταία παράγραφο διαβάσει: «Αν σηκώσεις την άκρη της κρεμασμένης πάνω από το κρεβάτι κεντητής μπάντας, θα θυμηθείς το παλιό καθαρό χρώμα του καπνισμένου τοίχου, με όλο τον κίνδυνο, έτσι καθώς διπλώνεις το ύφασμα και καταστρέφεις τις αναλογίες και την προοπτική, να φέρεις τους άγριους διώκτες πολύ κοντά στον παράτολμο κλέφτη. Αν γελάσεις μ' αυτή τη σκέψη και αδιαφορώντας για τις συνέπειες σηκώσεις πιο πολύ το ύφασμα, τότε θα δεις την πίσω όψη του παραμυθιού, χαμένη τη μαγεία των χρωμάτων, την τεχνική ξεμπροστιασμένη, όλο κόμπους και στηρίγματα και μεγάλες βελονιές».¹⁰⁴ Με τις τελευταίες του προτάσεις το κείμενο, για ακόμη μία φορά, αναφέρεται στον εαυτό του, ξεμπροστιάζοντας και απομυθοποιώντας την ποιητική του, φανερώνοντας τους κόμπους και τις βελονιές της αφήγησής του, «απομαγεύοντας το παραμύθι»¹⁰⁵ του. Ταυτόχρονα, ο αφηγητής-συγγραφέας δίνει τις οδηγίες για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να διαβαστεί το μυθιστόρημά του: ο αναγνώστης, μιμούμενος τον αφηγητή-συγγραφέα, οφείλει να εστιάσει στον αφηγηματικό «καμβά». Με άλλα λόγια ο αναγνώστης πρέπει να φτάσει στο τέλος του βιβλίου για να πάρει τις απαραίτητες οδηγίες ανάγνωσης. Έτσι, έχουμε μια αφήγηση που στο τέλος της επιβάλλει το (ξανα-)ξεκίνημά της. Ο υπάκουος αναγνώστης κλείνοντας και ξανανοίγοντας το βιβλίο παρατηρεί ότι η φωτογραφία του οπισθόφυλλου, στην οποία απεικονίζονται πέντε στρατιώτες γύρω από ένα όπλο, αναφέρεται στην πρώτη απόπειρα του συγγραφέα να γράψει μυθιστόρημα, δηλαδή στην ιστορία «που έχει ως αφορμή τον άτυχο έρωτα του Δημητρίου προς την Ελένη»¹⁰⁶ και στην οποία παρουσιάζονται συνάμα οι

¹⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 220.

¹⁰⁵ Γιάννης Παπαθεοδώρου, ό.π., σ. 2.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 28.

περιπέτειες του ελληνικού έθνους, ενώ το εξωτικό εξώφυλλο με την όμορφη γυναίκα και τις δύο θεραπεινίδες παραπέμπει στο μυθιστόρημα που ξεκινά μετά την εγκατάλειψη της πρώτης συγγραφικής προσπάθειας, αναφέρεται δηλαδή στο τέλος του βιβλίου.

Κεφάλαιο δεύτερο:

Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου

Αναθεώρηση του κειμένου

Το πρώτο πεζογραφικό έργο του Μισέλ Φάις *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου* επιδεικνύει ήδη, στο ολοένα και πιο εμπλουτισμένο βιογραφικό του, τέσσερις εκδόσεις από το 1994 καθώς και μεταφράσεις στα γαλλικά, αγγλικά, ισπανικά και ρουμάνικα. Στην τέταρτη ελληνική έκδοση το κείμενο παρουσιάζεται αναθεωρημένο από τον δημιουργό του.¹⁰⁷ Κρίνεται έτσι αναγκαίο, προτού προχωρήσουμε στον εντοπισμό και τον σχολιασμό του ναρκισσισμού του μυθιστορήματος, να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στις αλλαγές που συντελούνται σ' αυτό από τον συγγραφέα του.

Με την αναθεώρηση του λογοτεχνικού έργου δεν παρατηρείται κάποια πολιτική ή ιδεολογική μετατόπιση του συγγραφέα, ούτε η μετάβασή του από ένα λογοτεχνικό ρεύμα σε άλλο. Αντίθετα, οι περισσότερες από τις αλλαγές, οι οποίες είναι σχετικά περιορισμένες, έχουν να κάνουν με το ύφος του κειμένου.

Με τη συστηματική διόρθωση της στίξης (κυρίως αφαίρεση κομμάτων και αντικατάσταση των άνω τελείων με κόμματα) μειώνονται οι παύσεις της ανάγνωσης, επιταχύνεται ο ρυθμός, με αποτέλεσμα ο λόγος του κειμένου να προσομοιάζει πιο πολύ στον προφορικό, όπου κρίνεται επιθυμητό. Για υφολογικούς λόγους παρατηρούμε επίσης πολλές αφαιρέσεις λέξεων, φράσεων, ακόμα και προτάσεων.¹⁰⁸ Για παράδειγμα από την φράση «μικρός εγώ με το ζόρι, θυμάμαι, κρατούσα ένα τσαμπί» αφαιρείται η λέξη «εγώ» ως περιττή¹⁰⁹, ενώ από τη φράση «τας δεξαμενάς

¹⁰⁷ Η πρώτη έκδοση του κειμένου πραγματοποιείται από τις εκδόσεις Καστανιώτη το 1994, ενώ η αναθεωρημένη έκδοση κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Πατάκη το 2005.

¹⁰⁸ Σε λίγες μόνο περιπτώσεις έχουμε αφαίρεση παραγράφων. Για παράδειγμα στο δεύτερο κεφάλαιο της αναθεωρημένης έκδοσης αποβάλλονται τέσσερις παράγραφοι, που αποτελούν γράμμα της Μελίντας προς κάποιον ακροατή της ραδιοφωνικής εκπομπής της. Την επιστολή αυτή ο αναγνώστης την είχε ήδη διαβάσει στο πρώτο κεφάλαιο. Επομένως αφαιρείται η επανάληψη των συγκεκριμένων παραγράφων. Βλ. Μισέλ Φάις, *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*, Πατάκης, Αθήνα 2005 (αναθεωρημένη έκδοση), σ. 204 και Μισέλ Φάις, *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994 (α' έκδοση), σ. 154.

¹⁰⁹ Βλ. α' έκδοση, σ. 14 και αναθεωρημένη έκδοση, σ. 16.

των αντλιών των συνοικιών» αφαιρείται η πρώτη γενική.¹¹⁰ Για τον ίδιο λόγο ο συγγραφέας προχωρά σε αλλαγή της σειράς των λέξεων (πχ. η πρόταση «Πάλι ήμουνα άτυχος» γίνεται «Πάλι άτυχος ήμουνα» για να δοθεί έμφαση στο επίθετο¹¹¹). Άλλες φορές παρατηρείται αντικατάσταση ή προσθήκη λέξεων, προκειμένου να αποσαφηνιστεί το νόημα της πρότασης ή για να δοθεί το κατάλληλο (συνήθως ειρωνικό) ύφος. Για παράδειγμα στην πρόταση «Οι στενότερες φίλες της ικανοποιημένης αλλά καταβεβλημένης μητέρας είναι οι κυρίες: (...)» ο συγγραφέας αντικαθιστά το επίθετο «ικανοποιημένης» με το «ευτυχημένης», για να τονίσει την ειρωνική κατάσταση της μητέρας,¹¹² ενώ στην δήλωση: «Τον προσεχή Απρίλιο, την ημέρα των γενεθλίων μου θα αυτοκτονήσω» προστίθεται μέσα σε παρένθεση η διευκρίνιση: «την πρώτη Απριλίου- όχι δεν είναι πρωταπριλιάτικο ψέμα».¹¹³ Εντείνεται έτσι η ειρωνεία της δήλωσης, εφόσον πρόκειται ουσιαστικά για ψέμα καθώς ο ήρωας δεν αποπειράται να αυτοκτονήσει.

Βέβαια, δεν έχουν όλες οι αλλαγές υφολογικό χαρακτήρα. Για παράδειγμα, ορισμένες φορές ο συγγραφέας αλλάζει το κείμενό του με σκοπό να το φορτίσει ιδεολογικά. Χαρακτηριστική είναι η προσθήκη προτάσεων μέσω των οποίων ο μυθιστορηματικός ήρωας Γιάννης Αχταλής παρουσιάζεται ακόμη πιο επικριτικός ενάντια στους αριστερούς:

α' έκδοση

Και μεταξύ μας, αν κέρδιζαν οι αριστεροί, τί θα γινόμασταν; Στην καλύτερη των περιπτώσεων, Βουλγαρία. Εδώ όμως σκέφτομαι κάτι άλλο, κάτι που ακούγεται συχνά: οι εκτοπίσεις, οι φάκελοι, ο χαφιεδισμός. Δηλαδή πώς περίμεναν να τους αντιμετωπίσουν; Με ροδοπέταλα; Ο ορίζοντας διεθνώς ήταν ζοφερός. Δεν χρειάζεται να γίνουμε προφήτες εκ

αναθεωρημένη έκδοση

Και μεταξύ μας, αν κέρδιζαν οι αριστεροί, τί θα γινόμασταν; Στην καλύτερη των περιπτώσεων, Βουλγαρία. Είδαμε και το χαΐρι των ανατολικών καθεστώτων.

Σκέφτομαι όμως κάτι άλλο. Μιλάνε για τις εκτοπίσεις και τους φακέλους. Δηλαδή πώς περίμεναν να τους αντιμετωπίσουν; Με ροδοπέταλα; Ο ορίζοντας διεθνώς ήταν ζοφερός. Δεν

¹¹⁰ α' έκδ., σ. 51 και αναθεωρημένη έκδ., σ. 67.

¹¹¹ α' έκδ., σ. 35 και αναθεωρημένη έκδ., σ. 44.

¹¹² α' έκδ., σ. 116 και αναθεωρημένη έκδ., σ. 153.

¹¹³ α' έκδ., σ. 84 και αναθεωρημένη έκδ., σ. 112.

των υστέρων. Το τί γινόταν στις ανατολικές χώρες εκείνα τα χρόνια είναι πια τόσο γνωστό και αδιαμφισβήτητο πιστεύω.¹¹⁴

χρειάζεται να γίνουμε προφήτες εκ των υστέρων. Το τί γινόταν στο Ανατολικό Μπλόκ εκείνα τα χρόνια είναι πια τόσο γνωστά και αδιαμφισβήτητα. Τα μάθαμε κατόπιν από τους εκπατρισμένους αριστερούς. Τον παράδεισο που άφησαν.¹¹⁵

Όπως φαίνεται και από το παράδειγμα, στο συγκεκριμένο σημείο ο αφηγητής ήδη από την πρώτη έκδοση παρουσιάζεται αρνητικός απέναντι στην αριστερά. Στην έκδοση του 2005 ωστόσο ο συγγραφέας καθιστά τον λόγο του ήρωά του ακόμα πιο επιθετικό και ειρωνικό. Εντούτοις, τέτοια παραδείγματα αλλαγών ιδεολογικού περιεχομένου μέσα στο κείμενο είναι σπάνια.

Έπειτα από συνεξέταση των δύο κειμένων προκύπτει το συμπέρασμα ότι οι αλλαγές δεν επηρεάζουν με κάποιο τρόπο την αυτοαναφορικότητα του κειμένου. Με άλλα λόγια, το 2005 το κείμενο εξακολουθεί να είναι στον ίδιο βαθμό ναρκισσιστικό.

Η δήλωση της αυτοαναφορικότητας

Ο πρωτότυπος τίτλος που χαρίζει ο Φάις στο μυθιστόρημά του αναμφίβολα ξενίζει τον αναγνώστη με την αμφισημία του. Από τη μία, απαραίτητη προϋπόθεση για τη σύνταξη μιας αυτοβιογραφίας θεωρείται η ύπαρξη μιας ζωντανής οντότητας με συνείδηση της ταυτότητάς της. Από την άλλη, ένα βιβλίο παραπέμπει σ' ένα λογοτεχνικό ή μη κατασκεύασμα, σε προϊόν παραγωγής κάποιου δημιουργού, με άλλα λόγια σε ένα άψυχο αντικείμενο. Συνεπώς, με την *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου* έχουμε ένα κείμενο που βροντοφωνάζει την υπόστασή του ως κατασκεύασμα, ενώ ταυτόχρονα αυτοπαρουσιάζεται ως ζωντανός οργανισμός, με συνείδηση και φωνή, που αναλαμβάνει την εξιστόρησή της ζωής του. Ήδη από τον τίτλο λοιπόν ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται να διαβάσει ένα φανερά ναρκισσιστικό κείμενο που επιχειρεί να μιλήσει για τον εαυτό του, να διηγηθεί την ιστορία και τις

¹¹⁴ α' έκδ. σ. 104.

¹¹⁵ Αναθεωρημένη έκδ., σ. 140.

περιπέτειές του, δηλαδή τις συνθήκες παραγωγής του. Έτσι, προτού ακόμη ξεκινήσει η γραφή καθιστά πρόδηλο τον αυτοαναφορικό της προσανατολισμό· υπόσχεται έναν αναπόφευκτο διχασμό της, που θα επιτρέψει την αυτοεξέταση και τον αυτοσχολιασμό της.

Με τον προσδιορισμό του ειδολογικού χαρακτήρα του κειμένου από τον τίτλο δημιουργούνται συγκεκριμένες προσδοκίες στον αναγνώστη. Η αυτοβιογραφία εστιάζει κατά κανόνα σε ένα συγκεκριμένο υποκείμενο και εξιστορεί με μια ευθύγραμμη αφήγηση τα γεγονότα της ζωής του και την σχέση του με τον εξωτερικό κόσμο. Καθώς όμως ο αναγνώστης καταπιάνεται με την ανάγνωση του μυθιστορήματος, αντιλαμβάνεται ότι το κείμενο του Φάις δεν αποτελεί μονάχα αυτοβιογραφία ενός βιβλίου, το οποίο παρουσιάζεται σαν ζωντανός και ενσυνείδητος οργανισμός, αλλά και του ίδιου του αφηγητή, ο οποίος επιχειρεί, μέσω της εξιστόρησης προσωπικών (και όχι μόνο) βιωμάτων, να προσδιορίσει την ταυτότητά του και να αυτοθεραπευτεί από τις εμμονές του, καθώς επίσης και την αυτοβιογραφία μιας ολόκληρης πόλης, από την οποία αντλείται το υλικό για την παραγωγή του μυθιστορήματος. Πρόκειται λοιπόν για μια ιστορία που δεν εστιάζει μόνο σε μια συγκεκριμένη οντότητα, αλλά αφορά και ένα κοινωνικό σύνολο, για αυτοβιογραφία όχι μόνο μιας ατομικής αλλά και της συλλογικής συνείδησης μιας πόλης.¹¹⁶

Η στρατηγική της αυτοβιογραφίας

Αντίθετα με τις προσδοκίες του αναγνώστη στο πρώτο από τα τρία κεφάλαια του βιβλίου, που επιγράφεται «Ένα αρχείο ή τα χνώτα της πόλης», το κείμενο δεν επικεντρώνεται, όπως συμβαίνει στις συμβατικές αυτοβιογραφίες, σε ένα συγκεκριμένο άτομο και στην «εσωτερικότητά» του που αντιδιαστέλλεται προς κάποια «εξωτερικότητα».¹¹⁷ Στο πρώτο κεφάλαιο παρατηρείται η συγκέντρωση εκ μέρους του, αφανούς ακόμη, αφηγητή-συγγραφέα ενός αχανούς αρχαιακού υλικού από τη γενέτειρα πόλη του, την Κομοτηνή. Το υλικό αυτό δεν παρατίθεται σε ένα

¹¹⁶ Βλ. Ηλίας Γιούρης, «Μυθοπλασίες της ταυτότητας: Οι αυτοβιογραφίες του Μισέλ Φάις (α΄)», στη *Νέα Εστία*, τ.χ. 1799 (Απρίλιος 2007), σ. 676-677 (το δεύτερο μέρος του άρθρου, που αφορά τα βιβλία του Μισέλ Φάις *Το μέλι και η στάχτη του Θεού* και *Ελληνική αϋπνία*, δημοσιεύεται στο τχ. 1807 της *Νέας Εστίας* (Ιανουάριος 2008), σ. 101-141).

¹¹⁷ Στο ίδιο, σ. 680.

συνεχές κείμενο αλλά σε μια «θρυμματισμένη πρόζα»,¹¹⁸ όπου η κάθε αφηγηματική ενότητα διαχωρίζεται από την άλλη με κενά διαστήματα, τίτλους και διαφορετικούς τυπογραφικούς χαρακτήρες. Έτσι, ο αναγνώστης καλείται να διαβάσει ένα ψηφιδωτό από μαρτυρίες και απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις κατοίκων της πόλης διαφορετικών κοινωνικών τάξεων, μορφωτικού επιπέδου, θρησκευμάτων και πεποιθήσεων, αλλά και αποκόμματα εφημερίδων του τοπικού τύπου που περιλαμβάνουν άρθρα ποικίλου περιεχομένου, ανακοινώσεις και διαφημιστικές καταχωρήσεις, καθώς επίσης και δικαστικά πρακτικά, σελίδες από το αρχείο ασθενών ενός δερματολόγου, γράμματα ακροατών μιας ραδιοφωνικής εκπομπής κλπ. Με αυτό τον τρόπο ακούγεται ένα πλήθος ετερόκλητων φωνών, που η κάθε μια από αυτές αφηγείται μια προσωπική ιστορία: φωνές που χάνονται όμως στο σύνολο του αρχείου, που αν ακουστούν όλες μαζί μετατρέπονται σε βουητό, μέσα από το οποίο ανασυντίθενται οι ήχοι μιας πολυφυλετικής και πολυπολιτισμικής κοινωνίας. Ενώ κάθε ένας από τους εκάστοτε αφηγητές εξιστορεί περιστατικά της ζωής του, συνθέτει δηλαδή μια μικρή αυτοβιογραφία, η ατομικότητά του διαλύεται μέσα στην ολότητα του αρχείου. Τα ονόματα ξεχνιούνται: οι ιστορίες περνούν πολλές φορές απαρατήρητες. Μέσα από το πλήθος των αφηγήσεων (που αφορούν από αξιοσημείωτα ιστορικά γεγονότα μέχρι ασήμαντα περιστατικά της καθημερινότητας) σχηματίζεται εντέλει το πανόραμα της πόλης: η αυτοβιογραφία της Κομοτηνής.

Διαβάζοντας το αρχειακό υλικό ο αναγνώστης αναρωτιέται διαρκώς με ποιόν τρόπο αυτοί οι ετερόκλητοι αφηγηματικοί πυρήνες, που φαίνονται ασύνδετοι μεταξύ τους και παρουσιάζονται χωρίς χρονική ή θεματική ταξινόμηση, σχετίζονται με την αυτοβιογραφία ενός βιβλίου. Κανένας μεταδιηγητικός αφηγητής δεν αναλαμβάνει το λόγο, κανένας επίδοξος συγγραφέας δεν παρουσιάζεται στο αφηγηματικό προσκήνιο προκειμένου να μιλήσει για το βασανιστικό εγχείρημα που επωμίστηκε. Φαινομενικά το κείμενο δεν αφορά τον εαυτό του, αλλά οτιδήποτε άλλο εξόν απ' αυτόν. Στην τελευταία συνέντευξη που καταχωρείται στο πρώτο κεφάλαιο όμως, ο επίδοξος συγγραφέας, με το όνομα Έντμοντ Μπαχάρ, εξομολογείται στον συνεντευξιαζόμενο Γιάννη Αχτάλη:

«-Μαζεύω υλικό, μ' ενδιαφέρει οτιδήποτε: προφορικές μαρτυρίες, ημερολόγια, γράμματα, ιστορικά ή λαογραφικά κείμενα, ακόμα και φωτογραφίες ή διάφορα ενθυμιάματα που αφορούν την Κομοτηνή: χοντρικά, από τη Μικρασιατική

¹¹⁸ Βλ. συνέντευξη του Μισέλ Φάις στον Κώστα Καλημέρη, στο ηλεκτρονικό περιοδικό hridanos.gr (<http://www.hridanos.gr/volume05/biblio/index.php>).

Καταστροφή και πέρα. Βέβαια, δεν είμαι ιστορικός, και εξυπακούεται πως δεν έχω τη φιλοδοξία να γράψω κάποια ειδική μελέτη. Ίσως στο μέλλον, αυτό το υλικό πάρει τη μορφή ενός λευκώματος-βιβλίου».¹¹⁹

Σε αυτό το σημείο λοιπόν φανερώνεται η σκοπιμότητα του αρχείου: πρόκειται για μια «μεγάλη δεξαμενή συλλογικής υποκειμενικότητας»¹²⁰ από την οποία ο αφηγητής-συγγραφέας θα περισυλλέξει τα θέματα για το βιβλίο του. Ως εκ τούτου, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι το μυθιστόρημα, αφηγείται την ιστορία του από την πρώτη στιγμή της γέννησής του. Περιγράφοντας τους βίους άλλων, στην ουσία το ναρκισσιστικό κείμενο εξιστορεί τη δική του ζωή. Το «αρχείο ή τα χνώτα της πόλης» λοιπόν αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης «αυτοβιογραφικής στρατηγικής».¹²¹

Στο δεύτερο κεφάλαιο, «Το χαμένο κέντρο της μνήμης», ο επίδοξος συγγραφέας αποπειράται να γράψει ένα μυθιστόρημα εκμεταλλευόμενος τον πλούτο του αρχείου, συνδυάζοντας πληροφορίες και γεγονότα που αντλεί από τις μικροϊστορίες του πρώτου κεφαλαίου. Συντάσσει έτσι τέσσερα διαφορετικά «σχεδιάσματα αρχής του μυθιστορήματος», τα οποία παρατίθενται γραμμικά το ένα μετά το άλλο. Και στις τέσσερις αυτές εναρκτήριες εκδοχές σκιαγραφείται η προσπάθεια του συγγραφέα να ανασυνθέσει το παρελθόν μέσα από τα μάτια διαφόρων προσώπων, για τα οποία έγιναν ήδη κάποιες αναφορές στο αρχείο. Σε κάθε μια από τις συγγραφικές απόπειρες παρατηρείται συνεχής εναλλαγή ομιλούντων υποκειμένων, των οποίων όμως η ταυτότητα δεν διακρίνεται ξεκάθαρα. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι διάφορες ιστορίες εισχωρούν διαρκώς η μία μέσα στην άλλη. Σε αυτή την προσπάθεια ανασύστασης μιας περασμένης εποχής ο αφηγητής χρησιμοποιεί εκτός από γεγονότα και χαρακτήρες που εντοπίζονται στο πρώτο κεφάλαιο και αυτούσια αποσπάσματα από το αρχειακό υλικό του. Έτσι ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι στο «χαμένο κέντρο της μνήμης» ξαναδιαβάζει τις ίδιες ιστορίες που διάβασε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τοποθετημένες όμως σε ένα μυθιστορηματικό πλαίσιο και ιδωμένες από διαφορετική προοπτική.

Παρά τις πολλαπλές προσπάθειες έναρξης του μυθιστορήματος, ο συγγραφέας δεν καταφέρνει να εκπληρώσει το στόχο του. Αδυνατεί να ανασυνθέσει το παρελθόν, με άλλα λόγια να ολοκληρώσει τον «μεγάλο εσωτερικό περίπατο στην παιδική

¹¹⁹ Μισέλ Φάις, *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*, αναθεωρημένη έκδοση (στο εξής *AB*), σ. 102. Για ευκολία του αναγνώστη παραπέμπουμε στο κείμενο της τρέχουσας αναθεωρημένης έκδοσης.

¹²⁰ Ηλίας Γιούρης, *ό.π.*, σ. 679.

¹²¹ Στο ίδιο σ. 680. Στρατηγική με την οποία αυτόβιογραφείται όχι μόνο το κείμενο, αλλά και ο συγγραφέας του.

ηλικία». ¹²² Με τα σχεδιάσματά του επιχείρησε την αναβίωση της «πραγματικής ουσίας του παρελθόντος» ¹²³, παρουσιάζοντάς το μέσα από διάφορες οπτικές γωνίες, δηλαδή μέσα από διαφορετικές μνήμες. Εντούτοις, και οι τέσσερις εκδοχές εγκαταλείπονται και μένουν ανολοκλήρωτες, εξαιτίας της απόστασης που χωρίζει τα πραγματικά γεγονότα από την φανταστική αποτύπωσή τους στην ανθρώπινη ψυχή. Ο συγγραφέας μεταβάλλοντας διαρκώς την οπτική γωνία της αφήγησης καταδεικνύει την σχετικότητα της κάθε προοπτικής. ¹²⁴

Στο τρίτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, δηλαδή «Στο προσκέφαλο του αφηγητή», η αυτοβιογραφική στρατηγική του βιβλίου παρουσιάζεται πλέον ξεκάθαρα. Ο συγγραφέας αποφασίζει, μετά τις αποτυχημένες συγγραφικές του προσπάθειες, πως έφτασε η ώρα να αναδυθεί «ολόσωμος» ¹²⁵ στο προσκήνιο της αφήγησης, να αποποιηθεί κάθε προσωπίο και να μιλήσει πλέον εξ ονόματός του. Γίνεται έτσι ήρωας μέσα στο ίδιο του το κείμενο. Μέσω μιας πυρετώδους εξομολόγησής του -από την οποία ο αφηγητής-συγγραφέας, δηλαδή ο Ευθύμης (που στο πρώτο κεφάλαιο τον γνωρίσαμε και ως Έντμοντ Μπαχάρ), ευελπιστεί να προσδιορίσει την ταυτότητά του και να θεραπευτεί από μια βασανιστική εμμονή που μέχρι τώρα αποσιωπούσε ως επτασφράγιστο μυστικό- ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι κατά τη διάρκεια ολόκληρου του βιβλίου ο συγγραφέας επιχειρούσε λαθραίες εμφανίσεις, κρυμμένος όμως, τις περισσότερες φορές, πίσω από τα πρόσωπα άλλων. ¹²⁶ Σε αυτό το τελευταίο μέρος λοιπόν αποκαλύπτει την πραγματική ταυτότητά του και εξιστορεί την δική του ζωή. Μέσα σε «τριάντα παραληρηματικές σελίδες» ¹²⁷ συνθέτει την αυτοβιογραφία του σε δεύτερο πρόσωπο, απευθυνόμενος δηλαδή στον εαυτό του. ¹²⁸ Γίνεται έτσι κατανοητό ότι τα δύο προηγούμενα κεφάλαια αποτελούσαν, ουσιαστικά, μια προετοιμασία για την καθυστερημένη αποκάλυψή του

¹²² *AB*, σ. 222.

¹²³ Ηλίας Γιούρης, *ό.π.*, σ. 683.

¹²⁴ Στο ίδιο.

¹²⁵ Στο ίδιο, σ. 684.

¹²⁶ Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις όπου στα δύο πρώτα κεφάλαια αποκαλύπτεται με το «πραγματικό» του πρόσωπο, δηλαδή ως Ευθύμης, εντούτοις ο αναγνώστης δεν γνωρίζει ακόμα την ταυτότητα του αφηγητή-συγγραφέα. Αναγνωρίζεται έτσι μια «επαναληπτική αυτοβιογραφική οδύσσεια» του Ευθύμη. Βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Από το επιλεκτικό απομνημόνευμα βιωμάτων έως το σφαιρικό αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα», περ. *Εντευκτήριον*, τ.χ. 28-29 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1994), σ. 212.

¹²⁷ Βλ. συνέντευξη του Μισέλ Φάις στον Πάρη Σπίνου στο <http://www.greece2001.gr/writers/MichelFais.html>.

¹²⁸ Βλ. και Παναγιώτης Μουλλάς, «Αυτοβιογραφία και αυτοαναφορικότητα», περ. *Αντί*, τ. 593 (Δεκ. 1995), σ. 63.

προσώπου του αφηγητή.¹²⁹ Οι απεριόριστες βιογραφίες που καταγράφονται στο πρώτο κεφάλαιο, καθώς επίσης και οι απόπειρες συγγραφής ενός μυθιστορήματος, αποσκοπούσαν εντέλει στην σύνθεση της δικής του αυτοβιογραφίας.¹³⁰ Επιπλέον, με τη συγκομιδή του αρχαιακού υλικού και τη μεταφορά του στο χώρο της λογοτεχνίας ο αφηγητής επιχειρεί να καθορίσει την ταυτότητά του· επομένως καθίσταται σαφές ότι η ταυτότητα μόνο μέσω της ετερότητας μπορεί να προσδιοριστεί.¹³¹ Για τον αφηγητή «το αρχείο γίνεται ο τόπος μέσα στον οποίο αναζητά τις απαρχές της δικής του ύπαρξης, το μέσο για να ψηλαφίσει τις σιωπές και τα αζεδιάλυτα θραύσματα του εαυτού του».¹³² Μέσα στις αυτοβιογραφικές σελίδες εξηγείται αναδρομικά η αληθινή σκοπιμότητα του αρχείου:

«Έτσι, τη διετία που ξαναγύρισες στη γενέτειρά σου αναλώθηκες σε μια μαγνητοφωνική και φωτοτυπική διάσωση όλων των ανθρώπων και των χώρων που διαδραμάτισαν κάποιο ρόλο -τον παραμικρό- στην παιδική σου ηλικία. (...) Πέρασε καιρός μέχρι να κατανοήσεις τη βαθύτερη σημασία αυτού του αυτοβιογραφικού ταξινομικού εθισμού. (...) Ήθελες να γράψεις ένα μυθιστόρημα. Στη δεδομένη στιγμή σου ήταν αδύνατο να υποστηρίξεις μια ιστορία· να υποδυθείς κάποιον από τους χαρακτήρες ή να διασπαρείς στα επιμέρους βιώματά του (...). Παράλληλα σε άφηνε παγερά αδιάφορο ο λεγόμενος εκμυστηρευτικός τόνος· η μετωπική αφήγηση ενός προσώπου που ανοίγει τα φυλλοκάρδια του. Για το λόγο αυτό έπρεπε να επινοήσεις προπάντων ένα πλαίσιο αφηγηματικής στρατηγικής. Να χαράξεις, εν ολίγοις, γύρω από τα πόδια σου έναν κύκλο. Εκεί μέσα θα έκανες (αν έκανες) την αυτοπροσωπογραφία ενός άλλου».¹³³

Μετά από έναν μακρύ εσωτερικό μονόλογο, έναν εξομολογητικό λαβύρινθο μέσα στον οποίο φανερώνονται οι βίαιες οικογενειακές, ερωτικές και κοινωνικές σχέσεις του Ευθύμη (αλλά συγχρόνως και πλήθους άλλων προσώπων), ο αναγνώστης έχει την εντύπωση πως με την ειλικρινή αυθιστόρηση του αφηγητή η ταυτότητά του έχει πλέον διευκρινιστεί. Σε αυτό το σημείο αποκαλύπτεται το όνομά του, η ζωή του, ο ψυχισμός του.

¹²⁹ Ηλίας Γιούρης, *ό.π.*, σ. 683.

¹³⁰ Στην τέταρτη απόπειρα αρχής του μυθιστορήματος ο συγγραφέας εμφανίζεται ως ήρωας· γεγονός που ο αναγνώστης το αντιλαμβάνεται αφού διαβάσει το τρίτο κεφάλαιο.

¹³¹ Ο Μισέλ Φάις αναφέρει σε συνέντευξή του στον Κώστα Καλημέρη ότι «η ενδοσκοπήση βαφτίζεται στην ετερότητα». Βλ. ηλεκτρονικό περιοδικό *hridanos.gr*, *ό.π.*

¹³² Ηλίας Γιούρης, *ό.π.*, σ. 681.

¹³³ *AB*, σ. 680.

Η αληθινή ταυτότητα του αφηγητή όμως διαψεύεται αμέσως μετά την αποκάλυψή της, όταν ο αφηγητής αλλάζει προσωπείο. Ο λόγος μετατίθεται από τον Ευθύμη στον καλύτερό του φίλο, τον Μάκη,¹³⁴ ο οποίος, μέσα από μια δική του εξομολόγηση, κατηγορεί τον πρώτο για «κλοπή προσωπικής δυστυχίας».¹³⁵ Η ζωή που τόσο δραματικά περιέγραψε ο Ευθύμης δεν ανήκει στον ίδιο, αλλά στον Μάκη, ο οποίος αφού διαβάζει τις «αυτοβιογραφικές» σελίδες του φίλου του διαμαρτύρεται: «Ο “συγγραφέας” ξεπατίκωνε κανονικά τη ζωή μου».¹³⁶ Το πρόβλημα της ταυτότητας γίνεται ακόμα συνθετότερο όταν ο Μάκης αποκαλύπτει ότι ο συγγραφέας γράφει μεν για τη ζωή του, παραποιώντας όμως τις καταστάσεις: «Μόνο άκουγε ότι τον συνέφερε. Του είχα πει κάποτε πως στο γυμνάσιο ένιωθα σαν κάτι μεταξύ λυκάνθρωπου και Τιραμόλα. (...) Αυτός με έβλεπε σαν ήρωα του Κάφκα. Γιατί; Γιατί έτσι τον βόλευε».¹³⁷

Στο τελευταίο μέρος του τρίτου κεφαλαίου ο αφηγητής αλλάζει για ακόμα μια φορά προσωπείο. Αυτή τη φορά τον λόγο αναλαμβάνει η Μάγδα, η οποία διατηρούσε στο παρελθόν ερωτικό δεσμό με τον Ευθύμη. Με απευθείας αποστροφές στον αναγνώστη η ηρωίδα επιχειρεί να τον δια φωτίσει για το πρόσωπο του συγγραφέα, δηλαδή του Ευθύμη, και να αποσαφηνίσει τα στοιχεία εκείνα που τον διαφοροποιούν από τον Μάκη (τελικά η μόνη τους διαφορά είναι «η αίσθηση του χιούμορ»¹³⁸). Εντούτοις, όπως ο λόγος των δύο προηγούμενων, έτσι και ο δικός της καταντά αυτοαναφορικός. Και στις τρεις περιπτώσεις ο αφηγητής ενώ ξεκινά να μιλά για κάποιον άλλο, καταλήγει πάντα να μιλά για τον ίδιο του τον εαυτό, να περιγράφει τις εμπειρίες του, να τις αναλύει και να τις σχολιάζει. Κατ' αυτόν τον τρόπο έχουμε τρεις διαφορετικές εξομολογήσεις, τρεις καταθέσεις ψυχής, οι οποίες ωστόσο σε πολλά σημεία μοιάζουν μεταξύ τους.

Έπειτα από όλα αυτά αντιλαμβανόμαστε ότι ο συγγραφέας «επινοεί ένα παιχνίδι εναλλαγής ταυτοτήτων».¹³⁹ Ο εξομολογούμενος αλλάζει διαρκώς την ταυτότητά του, ενώ τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μετακινούνται από το ένα πρόσωπο

¹³⁴ Τα ονόματα των δύο ηρώων έχουν σαφώς ειρωνικό χαρακτήρα εφόσον το όνομα Μάκης μπορεί να θεωρηθεί παράγωγο του Ευθύμης.

¹³⁵ *AB*, σ. 294.

¹³⁶ Στο ίδιο, σ. 298. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ευθύμης σ' ένα από τα γράμματα που στέλνει σε μια ραδιοφωνική εκπομπή συντάσσει την «πραγματικά πραγματική βιογραφία του», στην οποία ωστόσο παρουσιάζεται ως «Μάκης Ευθυμίου». Βλ. στο ίδιο, σ. 142.

¹³⁷ Στο ίδιο, σ. 303.

¹³⁸ Στο ίδιο, σ. 309.

¹³⁹ Ηλ. Γιούρης, σ. 689.

στο άλλο. Έτσι, μέσω των συνεχών μεταμορφώσεων του αφηγητή, υπονομεύεται η έννοια της ταυτότητας και αμφισβητείται κάθε «υπαρξιακή βεβαιότητα».¹⁴⁰

Η στρατηγική με την οποία δομείται το κείμενο δεν αποσκοπεί μόνο στον καθορισμό της ταυτότητας του αφηγητή και την εξιστόρηση των εμπειριών του, αλλά και στην αυτοβιογραφία του ίδιου του κειμένου. Σε αυτό το κεφάλαιο, εκτός από το φανερό ξεμπρόστιασμα του αφηγητή, έχουμε επίσης και το ξεμπρόστιασμα της γραφής. Όπως ο αφηγητής, με τα διάφορα προσωπεία του, αναφέρεται στον εαυτό του, έτσι και η γραφή εστιάζει στην ίδια και την σχολιάζει. Στο «προσκέφαλο του αφηγητή» με ξεκάθαρες πλέον αναφορές στον εαυτό της φανερώνει και σχολιάζει τον τρόπο κατασκευής του μυθιστορήματος και ταυτόχρονα δίνει τις απαραίτητες οδηγίες στον αναγνώστη για το πώς θα ερμηνεύσει το κείμενο. Ας δούμε όμως τα πράγματα με περισσότερες λεπτομέρειες.

Η φανερά ναρκισσιστική αφήγηση

Έχουμε ήδη αναφέρει ότι η αφήγηση από τον τίτλο ακόμα καθιστά πρόδηλο τον αυτοαναφορικό της χαρακτήρα. Επίσης, ο διηγητικός ναρκισσισμός φανερώνεται μέσα από την υπονόμηση των συμβατικών προσδοκιών του αναγνώστη. Τα αυτοβιογραφικά κείμενα παρουσιάζουν συνήθως με μια ενιαία αφηγηματική οπτική τη ζωή του ομιλητή· είναι, με άλλα λόγια, μονοφωνικά. Επιπλέον, διέπονται από το αίτημα της ανασύστασης της ενότητας μιας βιωμένης ζωής, της «κατασκευής μιας συνεκτικής ιστορίας» με την οποία θα διευκρινιστεί η ταυτότητα του ομιλούντος υποκειμένου.¹⁴¹ Αντίθετα, το μυθιστόρημα του Φάις, που ναρκισσιστικά αυτοπροσδιορίζεται ως αυτοβιογραφία, δεν ακολουθεί τους καθιερωμένους κανόνες του είδους, με αποτέλεσμα να στρέφει την προσοχή του αναγνώστη στην αφηγηματική του διαδικασία.

Το κείμενο δεν εστιάζει από την αρχή σε έναν συγκεκριμένο ομιλητή, αλλά, ακολουθώντας μια συγκεκριμένη στρατηγική, περνά από το γενικό στο ειδικό, από τις ιστορίες των πολλών στην ιστορία του ενός. Επιχειρείται έτσι μάταια να

¹⁴⁰ Ηλ. Γιούρης, σ. 690.

¹⁴¹ Βλ. Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Η αισθητική του βιωμένου. Μια προσέγγιση στην τέχνη της αυτοβιογραφίας», περ. *Εντευκτήριον*, τ.χ. 28-29 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1994), σ. 65.

προσδιοριστεί η ταυτότητα του αφηγητή-αυτοβιογραφούμενου. Αυτό που εντέλει επιτυγχάνεται είναι η υπονόμηση της ιδέας μιας παγιωμένης ταυτότητας: «μολονότι ολόκληρο το βιβλίο είναι ταγμένο στην παραγωγή της ταυτότητας, στην επώδυνη διαδικασία κατάκτησής της, ταυτόχρονα προάγει και μια διαδικασία αποκαθήλωσής της, μια ειρωνική διαπόμπευσή της».¹⁴²

Μέσω του τεμαχισμένου λόγου του κειμένου, της χαοτικής διάταξης των γεγονότων, της πολυθεματικότητας και της πολυφωνίας του, ο αναγνώστης καλείται να δώσει βάρος όχι μόνο στο τί λέγεται, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο λέγεται. Υποχρεωμένος να προσέχει διαρκώς την αφηγηματική στρατηγική αναγνωρίζει ότι αυτό που διαβάσει είναι ουσιαστικά ένα λογοτεχνικό κατασκεύασμα.

Το πρώτο από τα τρία κεφάλαια παρουσιάζεται ως κολλάζ μαρτυριών, το δεύτερο αποτελείται από τέσσερα επάλληλα σχεδιάσματα μυθιστορήματος, ενώ το τρίτο εμφανίζεται ως ενιαίο εξομολογητικό κείμενο. Επιπλέον, σε κάθε ένα από αυτά ακολουθούνται διαφορετικές αφηγηματικές τεχνικές. Εντούτοις, ο διηγητικός ναρκισσισμός γίνεται φανερός σε όλα τα μέρη του μυθιστορήματος.

Ο αποσπασματικός τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται το αρχειακό υλικό στο πρώτο κεφάλαιο επισύρει την προσοχή του αναγνώστη στην αφηγηματική διαδικασία. Τα κενά ανάμεσα στις μαρτυρίες, οι έντονα μαυρισμένοι τίτλοι που προηγούνται κάθε αφηγηματικού πυρήνα, τα διαφορετικά τυπογραφικά στοιχεία (μικρότερα ή μεγαλύτερα, όρθια ή πλάγια), τα άνισα μεγέθη των σελίδων, το μπέρδεμα των φύλλων, αλλά και οι φαινομενικά ανεξάρτητες και πολλές φορές μισοτελειωμένες ιστορίες, το πλήθος των αφηγητών, η διαφορετικότητα του λόγου και του ύφους τους, ακόμη και τα ορθογραφικά τους λάθη υπενθυμίζουν διαρκώς στον αναγνώστη ότι αυτό που διαβάσει είναι ένα γραπτό κείμενο. Κατ' αυτόν τον τρόπο το μυθιστόρημα εμποδίζει την είσοδο του αφηγητή σε έναν άλλο, διαφορετικό του εμπειρικού κόσμο, σε μια αλλιώτικη πραγματικότητα· είσοδος η οποία είναι αναμενόμενη και επιθυμητή σε κάθε μυθοπλαστικό κείμενο. Την ίδια λειτουργία έχουν και τα θεαματικά αφηγηματικά άλματα μέσα στο χρόνο που πολλές φορές συντελούνται ακόμη και στην ίδια σελίδα.

Ταυτόχρονα, η απουσία μιας ευθύγραμμης χρονικής αφήγησης και το πλήθος των προσώπων και των πληροφοριών εγκλωβίζει τον αφηγητή σε ένα συνεχές πήγαινέλα μέσα στο κείμενο ούτως ώστε να βάλει σε μια τάξη το χάος του αρχείου,

¹⁴² Ηλ. Γιούρης, *ό.π.*, σ. 690.

να αποκτήσει μια σαφέστερη εικόνα των προσώπων, να τακτοποιήσει τα διάφορα γεγονότα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία αντιλαμβάνεται ότι, όπως και ο συγγραφέας, έτσι και ο ίδιος καλείται να δημιουργήσει το μυθιστορηματικό σύμπαν. Βιώνει έτσι το παράδοξο των μεταμυθοπλαστικών κειμένων: από τη μία αναγνωρίζει ότι το κείμενο αποτελεί ένα έντεχνο κατασκευάσμα, ότι ο κόσμος για τον οποίο διαβάζει είναι τεχνητός, ενώ από την άλλη επιχειρεί να συμμετάσχει φανταστικά ή θυμικά στη δημιουργία του.¹⁴³

Εντύπωση προκαλεί στον αναγνώστη το γεγονός ότι οι διάφορες πραγματικές μαρτυρίες εναλλάσσονται συχνά με φανταστικές. Για παράδειγμα μετά από παραθέματα αποσπασμάτων της εφημερίδας *Ο Χρόνος* ακολουθεί μια επινοημένη ομολογία που τιτλοφορείται: «Αν μιλούσε ο Μανολάκης, τί θα έλεγε»¹⁴⁴, ενώ το απόσπασμα της εφημερίδας *Η Πρωία* διαδέχεται μια μαγνητοφωνημένη «μαρτυρία» με τίτλο: «Τί όνειρο θα έβλεπε η Μελανιασμένη αν δεν ήταν πλάσμα παραμυθιού».¹⁴⁵ Ως εκ τούτου ο συγγραφέας υπονομεύει φανερά την έννοια της πραγματικότητας και υπενθυμίζει στον αναγνώστη ότι όπως και η μυθοπλασία, έτσι και αυτή είναι, ουσιαστικά, ένα αφηγηματικό προϊόν.

Στο «χαμένο κέντρο της μνήμης» έχουμε ρητή θεματοποίηση της αφηγηματικής διαδικασίας. Στο κεφάλαιο αυτό ο αναγνώστης εισχωρεί πιο βαθιά μέσα στο εργαστήρι του συγγραφέα και παρακολουθεί, μέσα από τέσσερα «σχεδιάσματα αρχής του μυθιστορήματος», τους διάφορους τρόπους επεξεργασίας των πραγματικών δεδομένων προκειμένου να παραχθεί ένα λογοτεχνικό κατασκευάσμα· με άλλα λόγια γίνεται μάρτυρας της μυθοποίησής της πραγματικότητας.¹⁴⁶

Όπως και στην προηγούμενη ενότητα, έτσι και εδώ το πραγματικό δεν διαχωρίζεται από το φανταστικό. Βιωμένα και επινοημένα περιστατικά τοποθετούνται μαζί στο ίδιο αφηγηματικό κείμενο. Η μνήμη μπερδεύεται με τη φαντασία για να δημιουργήσει έναν κόσμο, ο οποίος ωστόσο είναι διαφορετικός από εκείνον που υποτίθεται ότι αναπαριστά.

Έχουμε ήδη αναφέρει ότι ο συγγραφέας επιχειρεί να ξαναζωντανέψει τον κόσμο του παρελθόντος υιοθετώντας διάφορες οπτικές γωνίες. Παρουσιάζεται έτσι μια ομάδα αφηγητών οι οποίοι ανασύρουν από την μνήμη τους περασμένες εποχές,

¹⁴³ Βλ. πρώτο κεφάλαιο, σ. 4.

¹⁴⁴ *AB*, σ. 67.

¹⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 69.

¹⁴⁶ Εννοούμε την πραγματικότητα του κειμένου.

κυρίως από τα παιδικά τους χρόνια. Ως εκ τούτου δημιουργείται ένας αφηγηματικός λαβύρινθος μέσα στον οποίο χάνεται ο αναγνώστης. Προκειμένου να βάλει σε μια τάξη τα διάφορα γεγονότα οφείλει να ανατρέχει διαρκώς στην αφηγηματική διαδικασία, να παρακολουθεί τις γραμμές του κειμένου και τα τυπογραφικά στοιχεία που αλλάζουν με κάθε μεταβολή της οπτικής γωνίας. Έτσι, ενώ προσπαθεί να εισχωρήσει στον μυθιστορηματικό κόσμο, ταυτόχρονα απομακρύνεται απ' αυτόν.

Η συγγραφή όλων των σχεδιασμάτων εγκαταλείπεται από πολύ νωρίς, υπογραμμίζοντας την ανικανότητα της μνήμης να αναπαραστήσει με ακρίβεια τον εμπειρικό κόσμο. Επιπλέον, με το ξαφνικό σταμάτημά του υποτυπώδους μύθου κάθε σχεδιάσματος ο αναγνώστης αποσπάται απότομα από τον μυθιστορηματικό κόσμο στον οποίο είχε μετά βίας εισχωρήσει. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτεται και πάλι η πλαστότητά του και η υπόστασή του ως λογοτεχνικό κατασκεύασμα.

Όπως προαναφέρθηκε, στο τρίτο κεφάλαιο το κείμενο μιλά πλέον ξεκάθαρα για τον εαυτό του και για τη διαδικασία παραγωγής του. Επομένως ο διηγητικός ναρκισσισμός του μυθιστορήματος παρουσιάζεται ολοένα και πιο έντονος καθώς προχωρά η αφήγηση. Ο αφηγητής-συγγραφέας αναλαμβάνει το λόγο και μιλά πλέον απροκάλυπτα για τον εαυτό του. Μέσα στον μακρύ εσωτερικό μονόλογό του ο Ευθύμης αρκετές φορές αναφέρεται στην απελπιστική ανάγκη συγγραφής ενός βιβλίου και στις δυσκολίες του εγχειρήματος με το οποίο καταπιάστηκε, ενώ δεν παραλείπει να φανερώσει την προεργασία για το μυθιστόρημά του. Για παράδειγμα:

«Την ημέρα περιστρεφόσουν περισσότερο γύρω από τον πυρετό της ιδέας παρά γύρω από την πραγμάτωσή της. Πρέπει να γράψω ένα βιβλίο. Για το σκοπό αυτό κρατούσες εξαντλητικές σημειώσεις. Σε διάστημα πέντε μηνών είχες γεμίσει τουλάχιστον δεκαπέντε τετράδια των εκατό φύλλων. Απόσταγμα αυτών των εγγράφων υπήρξε ένα μαύρο ντοσιέ. Εκεί μέσα αρχειοθετούσες (στην αρχή χρονολογικά και στην πορεία ως προς τον «βαθμό πόνου» όπως συνήθιζες να λες) δακτυλογραφημένο (επειδή μόνο δεσμοί αποστροφής σε συνέδεαν με τα γράμματά σου) ένα μικρό σύμπαν από σχόλια, σκέψεις, παραινέσεις, υποδείξεις, δηλωμένες και άδηλες λαθροχειρίες, εξομολογήσεις ή αναμνήσεις».¹⁴⁷

Μέσα από τέτοιου είδους αναφορές ο αφηγητής διαφωτίζει αναδρομικά τον αναγνώστη για τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάστηκε το κείμενο. Άλλες φορές, ο αφηγητής γίνεται αυστηρός κριτής του εαυτού του και της γραφής του:

¹⁴⁷ AB, σ. 285-286.

«Και το καταγραμμένο βίωμα λειτουργούσε απλώς ως ιδιόχρηστο μνημόνιο. Έτσι, από συγγραφέας εκφυλιζόσουν σ' έναν αδιάφορο αντιγραφέα της απογυμνωμένης ζωής σου. Τότε συνήθως οι ασκήσεις ύφους κατέληγαν σε ένα διεστραμμένο παιχνίδι της μνήμης».¹⁴⁸

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι μέσα στην ενδοσκόπηση του αφηγηματικού υποκειμένου εντοπίζεται ταυτόχρονα και η ενδοσκόπηση του ίδιου του μυθιστορήματος. Τα κειμενικά αυτοσχόλια, που τις περισσότερες φορές είναι ειρωνικά και επικριτικά, δεν παρατηρούνται βέβαια μόνο στην εξομολόγηση του Ευθύμη, αλλά και των δύο επόμενων αφηγητών. Για παράδειγμα, ο Μάκης αναφέρεται απαξιωτικά στο συγγραφικό εγχείρημα του φίλου του:

«Κλείνει οκταετία που γράφει αυτό το ρημάδι και δεν λέει να το τελειώσει. Του έχει αλλάξει τα φώτα. Κόβει, ράβει, τεντώνει. Πιο πολλές είναι οι σημειώσεις από το βιβλίο. Άσε πια τις μαρτυρίες που κοντεύουν να τον πνίξουν. Σε λίγο δεν θα χωράει να μπει στο δωμάτιό του, ο Μπροντέλ της Κομοτηνής! Που αν τον πιάσουν στα χέρια τους όλοι αυτοί που τους κλέβει τις ζωές, θα τον κάνουν τόπι στο ξύλο. Γιατί, βέβαια, ο ξύπνιος, όταν τους πλησιάζει, τους ψήνει πως γράφει ένα ιστορικό βιβλίο.

Τέλος πάντων, στο μόνο που συμφωνώ μαζί του είναι στο σημείο εκείνο που λέει ότι δεν θέλει να το τελειώσει (...) Μέχρι να κλείσει τα μάτια του θα εφευρίσκει κουσούρια. Κοπτική-ραπτική. Σε δουλειά να βρισκόμαστε».¹⁴⁹

Με αυτές τις αναφορές στο βιβλίο ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται τις ειρωνικές διαστάσεις της γραφής που αποστασιοποιείται από τον εαυτό της και τον υπονομεύει. Ενώ από τη μία το κείμενο με διάφορους τρόπους καθιστά κατανοητό στον αναγνώστη ότι η συγγραφή ενός βιβλίου είναι ένα εξαιρετικά απαιτητικό και δύσκολο εγχείρημα, από την άλλη, με τα αυτοσχόλιά του, ειρωνεύεται την διαδικασία παραγωγής του, αλλά και το ίδιο το αποτέλεσμα, με άλλα λόγια τον εαυτό του. Ως εκ τούτου, ο αναγνώστης έρχεται σε αμηχανία, καθώς δεν ξέρει αν πρέπει να αντιμετωπίσει το κείμενο με σοβαρότητα ή όχι.

Όσο το μυθιστόρημα προχωρά προς το (ανοικτό) τέλος του, τόσο περισσότερες πληροφορίες δίνει στον αναγνώστη για τον τρόπο κτισίματός του. Επιπλέον, στις τελευταίες σελίδες το κείμενο απευθύνεται ρητά στον αναγνώστη για να του φανερώσει τον τρόπο με τον οποίο οφείλει να διαβάσει το μυθιστόρημα και,

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 288.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 301.

ταυτόχρονα, για να του παραχωρήσει το βασικό κλειδί για την ερμηνεία του. Συγκεκριμένα, μέσα στο λόγο της Μάγδας διαβάζουμε:

«Αν κάποιος καθίσει, αν έχει την υπομονή και ξεψαχνίσει το βιβλίο, θα διαπιστώσει ότι ουσιαστικά ξεδιπλώνεται όλη η ζωή του Μάκη. Εξάλλου ο Ευθύμης στα περισσότερα γεγονότα υπήρξε αυτόπτης μάρτυς. Ένα το κρατούμενο. Στην πορεία αυτός ο βιογράφος γίνεται αυτοβιογράφος. Και για μένα εδώ βρίσκεται το κλειδί του βιβλίου. Μην είστε αφελείς. Ο Ευθύμης ουσιαστικά τη ζωή του αφηγείται. Δανείζεται το περίγραμμα του Μάκη για να μιλήσει για τα δικά του παιδικά χρόνια, για τις δικές του διαψεύσεις, για τις δικές του ενοχές και μικρότητες. Γιατί το κάνει αυτό; (...) Γιατί φοβάται να δει τον εαυτό του κατά πρόσωπο. (...) Γιατί καταφεύγει σε όλο αυτό το υλικό; (...) Απλούστατα, για να αποσιωπήσει τις τριάντα αυτοβιογραφικές σελίδες. Που κι αυτές, με τη σειρά τους, τις καλύπτει με τη ζωή ενός άλλου. Χάος.»¹⁵⁰

Έπειτα από όλα αυτά είμαστε σε θέση να διαπιστώσουμε ότι το μυθιστόρημα του Μισέλ Φάις αφορά πάνω απ' όλα το ίδιο. Πρόκειται για ένα κείμενο που γράφει την αυτοβιογραφία του από την πρώτη στιγμή που αρχίζει να γράφεται, ή, για την ακρίβεια, πριν ακόμα γραφτεί. Ενώ αναφέρεται στις ζωές άλλων, ταυτόχρονα (και προπάντων) αναφέρεται στον εαυτό του. Ουσιαστικά, η περίπλοκη διαδικασία με την οποία επιχειρεί να αυτοπαρουσιαστεί και να αυτοπροσδιοριστεί ο αφηγητής-συγγραφέας, αντικατοπτρίζει την διαδικασία αυτόβιογράφησης του μυθιστορήματος.

Καθώς το κείμενο στρέφει την προσοχή του αναγνώστη του στον αφηγηματικό τρόπο με τον οποίον κατασκευάζεται, δεν παραλείπει να ασκήσει κριτική στον εαυτό του, να προχωρήσει στην ερμηνεία του και να εφοδιάσει τον αναγνώστη με οδηγίες που αφορούν την αναγνωστική πράξη. Όπως και στην περίπτωση του μυθιστορήματος του Γιάννη Πάνου όμως, το οποίο παρουσιάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, έτσι και εδώ οι απαραίτητες αναγνωστικές οδηγίες δεν δίνονται στην αρχή, αλλά στο τέλος του μυθιστορήματος. Αποκαλύπτεται έτσι, για

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 324-325. Σε συνέντευξή του στον Πάρη Σπίνου, που δόθηκε το 1995, ο συγγραφέας αναθεωρεί τις απόψεις του: «Όταν έγραφα το μυθιστόρημα, πίστευα ότι όλο το βιβλίο γράφτηκε (...) για να φιλτράρει τις τριάντα παραληρηματικές σελίδες που υπάρχουν μέσα. Σήμερα πιστεύω ότι το υπόλοιπο βιβλίο δεν αποτελεί άλλοθι των κατάσαρκων αυτών σελίδων. Έτσι θα τολμούσα να πω, βλέποντας το βιβλίο από μια σχετική απόσταση, ότι ενώ προσπάθησα να στήσω ένα φόντο για να απαλύνω την τραχύτητα των εξομολογήσεων, όταν τέλειωσα το βιβλίο ένιωσα ότι αυτό το φόντο, αυτά τα ψίχουλα της ιστορίας και της ζωής, είναι η καρδιά του βιβλίου (...). Βλ. στην ιστοσελίδα <http://www.greece2001.gr/writers/MichelFais.html>.

ακόμη μια φορά, η αυτογνωσία του κειμένου: η χαοτική γραφή του θα χρειαστεί περισσότερες από μία αναγνώσεις προκειμένου να γίνει κατανοητή.

Ο εγωκεντρικός λόγος του κειμένου

Εκτός από τον φανερό διηγητικό ναρκισσισμό, στο μυθιστόρημα εντοπίζεται και ο φανερός ναρκισσισμός της γλώσσας. Με άλλα λόγια ο αναγνώστης αναγκάζεται πολλές φορές από το ίδιο το κείμενο να προσέξει όχι μόνο τον τρόπο με τον οποίο κτίζεται το μυθιστόρημα, αλλά και τα υλικά οικοδόμησής του, δηλαδή τις λέξεις.

Η πολυφωνία του κειμένου χρησιμοποιείται ως βασικό εργαλείο για να φανερωθεί ο γλωσσικός ναρκισσισμός του. Ιδιαίτερα στο πρώτο κεφάλαιο, όπου παρουσιάζεται ένα κολλάζ κειμένων που αποτελούν το αρχείο του συγγραφέα, διακρίνεται μια γλωσσική ποικιλία. Ο προφορικός λόγος εναλλάσσεται με τον γραπτό, η δημοτική γλώσσα με την καθαρεύουσα, η λαϊκή με τη λόγια. Οι εναλλαγές αυτές μεταθέτουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη από το περιεχόμενο του κειμένου στην ίδια τη γλώσσα του.

Τα διάφορα λάθη που εντοπίζονται σε ολόκληρο το μυθιστόρημα, όπως για παράδειγμα συντακτικά (πχ. «το οποίο ήταν εβδομήντα δραχμές η λίρα»¹⁵¹), γραμματικά (πχ. «γύρω στις οχτακόσιοι άνθρωποι»¹⁵²), ή ορθογραφικά («δεινί»¹⁵³, «ξαναζιτί»¹⁵⁴, «μιαλό»¹⁵⁵, «βαθχιά»¹⁵⁶ κλπ.) απομακρύνουν αυτομάτως τον αναγνώστη από τον μυθιστορηματικό κόσμο στον οποίο είχε εισέλθει και του υπενθυμίζουν την υλική υπόσταση του μυθιστορήματος. Το ίδιο αποτέλεσμα έχουν και τα γλωσσικά μπερδέματα των αφηγητών, για παράδειγμα όταν η Μάγδα αναλαμβάνει την αφήγηση διαβάζουμε: «(...) στην παράδοση σιωπή του Ευθύμη ο Μάκης απάντησε με μian εξίσου παράδοση εξομολόγηση. Το ανάποδο μάλλον, στην παράδοση σιωπή του Μάκη απάντησε...».¹⁵⁷ Σε αυτή την περίπτωση ο αναγνώστης καλείται να δώσει προσοχή στις λέξεις του κειμένου και συγχρόνως να αναγνωρίσει

¹⁵¹ AB, σ. 57.

¹⁵² Στο ίδιο, σ. 33.

¹⁵³ Στο ίδιο, σ. 57.

¹⁵⁴ Στο ίδιο.

¹⁵⁵ Στο ίδιο.

¹⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 247.

¹⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 316.

τις ειρωνικές διαστάσεις του γλωσσικού μπερδέματος: οι δύο ήρωες δύσκολα διακρίνονται μεταξύ τους. Προς το τέλος της αφήγησής της η Μάγδα χάνει για ακόμα μια φορά τα λόγια της, φανερώνοντας έτσι την συναισθηματική της φόρτιση: «Σε ποιόν να ρίξει την ευθύμη όταν αρχίζουν και πάλι τα ζόρια; Φτου την ευθύνη – αυτό μου 'λειπε τώρα, τα σημαδιακά σαρδάμ!».¹⁵⁸

Το μέσον δημιουργίας του κειμένου δεν προβάλλεται μόνο με τη γλωσσική ποικιλία και τα διάφορα λάθη του μυθιστορήματος. Πολλές ειρωνικές ή περίτεχνα ναρκισσιστικές φράσεις των αφηγητών εξυπηρετούν τον ίδιο σκοπό. Για παράδειγμα ο Μάκης σχολιάζοντας τη συμπεριφορά του φίλου του αναφέρει: «Κι ο Ευθύμης, μόλις ένιωθε να κάνει κάποια κίνηση ευθυμική, έκανε πίσω λες και πατούσε σ' αναμμένα κάρβουνα (...)». Το ειρωνικό πλησίασμα των λέξεων Ευθύμης-ευθυμική αναγκάζει τον αναγνώστη να ρίξει μια δεύτερη ματιά στις λέξεις του κειμένου και να αναγνωρίσει το μυθιστόρημα ως γραπτή σύνθεση.¹⁵⁹ Αντιλαμβανόμαστε έτσι ότι η *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου* έχει συνείδηση της γλωσσικής της ταυτότητας, την οποία ναρκισσιστικά προβάλλει στον αναγνώστη της.

Προηγουμένως αναφερθήκαμε σε μια εμμονή του αφηγητή που μέχρι το τελευταίο κεφάλαιο αποσιωπούσε ως επτασφράγιστο μυστικό και από την οποία επιχειρεί να αυτοθεραπευτεί. Μετά το άκουσμα της ως τότε απαγορευμένης λέξης, μετά την αποκάλυψη δηλαδή του μυστικού του, ο αφηγητής απελευθερώνεται από τα δεσμά της αυτολογοκρισίας και ξεσπά σε ένα λεκτικό παραλήρημα όπου φανερώνει την «αληθινή» του ταυτότητα.

Ποιό είναι τελικά το μυστικό του; Ο αναγνώστης ξαφνιάζεται όταν παρακολουθεί τον αφηγητή να τυραννιέται για κάτι που στο ευρύτερο φάσμα του ανθρώπινου δράματος που παρουσιάζεται μέσα στο κείμενο μοιάζει ασήμαντο, δηλαδή για τον γλωσσοδέτη του:

«Τραύλιζα παντού· συνεχώς. Τραύλιζα μπροστά σε φίλους μου ή σε κοπέλες που λαχταρούσα. Τραύλιζα μπροστά στον περιπτερά, στο χασάπη, στο μανάβη, στον υδραυλικό, στον ηλεκτρολόγο, στην ταμιά του σούπερ μάρκετ. Τραύλιζα μπροστά στον πρώτο τυχόντα. Τραύλιζα κι όταν μονολογούσα. Τραύλιζα ακόμα και στα

¹⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 337.

¹⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 303. Βλέπε επίσης στο απόσπασμα που παραθέσαμε στη σελίδα 12: «αυτός ο βιογράφος γίνεται αυτοβιογράφος».

όνειρά μου. Τραύλιζα μπροστά σε ανθρώπους που με χλεύαζαν, με συμπονούσαν ή απλώς ξενίζονταν από τη μειονεξία μου».¹⁶⁰

Το όνομα του τραυλισμού ήταν, μέχρι τη στιγμή της αποκάλυψής του, το «λογοκριμένο κεφάλαιο της ταυτότητάς του».¹⁶¹ Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με έναν εξομολογούμενο αφηγητή που βιώνει την απόλυτη «γλωσσική μοναξιά»¹⁶² και οικτρίζει τον εαυτό του για την πάθησή του.

Μετά την αποκάλυψη της βραδυγλωσσίας του αφηγητή, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι στα δύο προηγούμενα κεφάλαια υπήρχαν διασκορπισμένες ενδείξεις του μυστικού του.¹⁶³ Αρκετά πρόσωπα στο αρχείο αλλά και χαρακτήρες των σχεδιασμάτων χάνουν τη μιλιά τους ή αποκτούν σημαντικά προβλήματα ομιλίας έπειτα από βίαια περιστατικά της ζωής τους. Γίνεται έτσι κατανοητό ότι στα δύο πρώτα μέρη του μυθιστορήματος ο συγγραφέας, καθώς δεν ήταν ακόμα έτοιμος να κοινοποιήσει την ιδιομορφία του, μεταβιβάζει σε άλλους το προσωπικό του πρόβλημα από το οποίο επιθυμεί να απαλλαγεί.

Εντούτοις, αμέσως μετά την βαρυσήμαντη αποκάλυψή του το μεγάλο μυστικό υποβαθμίζεται. Όταν ο Μάκης αναλαμβάνει το λόγο της αφήγησης ομολογεί ότι ο γλωσσοδέτης είναι στην πραγματικότητα δικό του χαρακτηριστικό γνώρισμα το οποίο οικειοποιείται ο συγγραφέας. Φανερώνοντας την απάτη της από καρδιάς εξομολόγησης του Ευθύμη, αφαιρεί ταυτόχρονα τη δραματικότητα με την οποία ο φίλος του επένδυσε την γλωσσική ανεπάρκεια:

«Τί πανικός ήταν αυτός; Έτσι είμαι; Θα με κάνει να υπερασπιστώ και το γλωσσοδέτη μου. Πήρε ένα σοβαρό κουσούρι, που λέει ο λόγος, και το 'κανε αγιοβασιλιάτικο».¹⁶⁴

Η απομυθοποίηση του τραύματος συνεχίζεται και από την Μάγδα, η οποία ασκεί μάλιστα κριτική στον υπερβολικό τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας παρουσιάζει τα πάθη του ήρωα, δηλαδή του αφηγητή-Ευθύμη:

«Μα τα πάθη του ήρωα δεν πείθουν κανέναν. Σαν ν' ακούμε ακαδημαϊκό να διηγείται τη ζωή ενός ζητιάνου. Όλη αυτή η πόζα».¹⁶⁵

Στην *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου* λοιπόν έχουμε θεματοποίηση της γλώσσας μέσα από την οποία υπογραμμίζεται η αδυναμία του προφορικού λόγου. Αυτή η ανικανότητα της προφορικής ομιλίας να παράξει έναν ελεγχόμενο και συνεκτικό λόγο

¹⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 266.

¹⁶¹ Ηλ. Γιούρης, *ό.π.*, σ. 688.

¹⁶² *AB*, σ. 264.

¹⁶³ Βλ. και Ηλίας Γιούρης, *ό.π.*, σ. 685.

¹⁶⁴ *AB*, σ. 304.

¹⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 323.

δημιουργεί τελικά την ανάγκη για γραφή: «(...) πρέπει να γράψω ένα βιβλίο, πρέπει να συμφιλιωθώ με τη βραδυγλωσσία μου(...)».¹⁶⁶ Ο Ευθύμης επιθυμεί μέσω του γραπτού λόγου να κατακτήσει την πληρότητα που του στερεί ο προφορικός. Το γραπτό κείμενο αντιμετωπίζεται έτσι ως ο ιδανικός χώρος θεραπείας της τραυματισμένης ομιλίας, ως μέσον κατάκτησης της ονειρευμένης ευφράδειας και τρόπος προφοράς όλων των «μαρκαρισμένων λέξεων».¹⁶⁷ Γι' αυτό και η ανάγκη συγγραφής ενός βιβλίου γίνεται επιτακτική: «Κι όμως πρέπει να γράψω ένα βιβλίο, έλεγε και ξανάλεγε, σ' όλους τους τόνους, στον εαυτό σου: απαιτητικά, εκλιπαρώντας, τρελαμένος από φόβο, αδιάφορα, μανιακά, μοχθηρά, υποτιμητικά, με δόλο, υπό εχεμύθεια».¹⁶⁸ Μέσα σ' αυτό το βιβλίο που επιθυμεί να γράψει ο Ευθύμης θα επιχειρήσει να «σκεπάσει το γλωσσικό του άλγος με μια λεκτική φαντασμαγορία».¹⁶⁹

Ο συγγραφέας, επομένως, προσδίδει στην γραφή του έναν θεραπευτικό χαρακτήρα.¹⁷⁰ Εντούτοις, ενώ η γραφή θεωρείται ως ο ιδανικός τρόπος κατάκτησης της πληρότητας, στην ουσία αυτό που επιτυγχάνει είναι η απομυθοποίηση της ιδέας ενός ακέραιου και αλάνθαστου λόγου: «Αν η πληρότητα είναι καθαρή φαντασίωση του προφορικού λόγου, η γραφή αποφεναιώνει τέτοιες ιδεαλιστικές αξιώσεις και επιφέρει την αμείλικτη διάψευσή τους».¹⁷¹ Παρατηρώντας ολόκληρο το κείμενο καταλαβαίνουμε ότι παρά τις οργανωτικές προσπάθειες του συγγραφέα¹⁷² –ή εξαιτίας αυτών- η γραφή δεν καταφέρνει να ξεπεράσει την αποσπασματικότητα, τα κενά, τις επαναλήψεις και την ασάφεια. Δίνει δηλαδή την εντύπωση ενός αποδιοργανωμένου λόγου που τείνει να μοιάσει στον προφορικό· με άλλα λόγια αποκτά εκείνα τα χαρακτηριστικά στοιχεία της προφορικότητας που κλίθηκε να θεραπεύσει.¹⁷³

Μέσω της θεματοποίησης των προβλημάτων του προφορικού λόγου, λοιπόν, το κείμενο αναγκάζει τον αναγνώστη να παρατηρήσει τον δικό του γραπτό λόγο. Ενώ αρχικά ο συγγραφέας υπονοεί μια ανταγωνιστική σχέση μεταξύ προφορικότητας και γραφής, στη συνέχεια, οργανώνοντας την αποδιοργάνωση του λόγου του, προχωρά στην κατάργησή της, στην υπονόμηση της ιδέας ότι η γραφή μπορεί να παράξει έναν

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 261.

¹⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 270. Βλ. επίσης, Ηλίας Γιούρης, *ό.π.*, σ. 691-692.

¹⁶⁸ *AB*, σ. 263.

¹⁶⁹ Βλ. Συνέντευξη του συγγραφέα στον Κώστα Καλημέρη.

¹⁷⁰ Βλ. Ηλίας Γιούρης, *ό.π.*, σ.691-695.

¹⁷¹ Στο ίδιο, σ. 693.

¹⁷² Για παράδειγμα, στο πρώτο κεφάλαιο εντοπίζεται η επιθυμία του να οργανώσει το αρχαικό υλικό ταξινομώντας το σε σειρές -απομαγνητοφωνήσεις, φωτοτυπίες.

¹⁷³ Στο ίδιο, σ. 694.

άρτιο και συνεκτικό λόγο. Ως εκ τούτου, το κείμενο, έχοντας επίγνωση του θραυσματικού του λόγου, όχι μόνο δεν επιχειρεί να καλύψει τα κενά της γλώσσας του, αλλά αντίθετα τα προβάλλει με έναν φανερά ναρκισσιστικό τρόπο.

Επίλογος

Στην εργασία αυτή παρακολουθήσαμε τους τρόπους με τους οποίους αναδύεται ο κειμενικός ναρκισσισμός στο μυθιστόρημα του Γιάννη Πάνου ...*από το στόμα της παλιάς Remington...* και του Μισέλ Φάις *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*. Για την παρουσίαση της αυτοαναφορικότητας των κειμένων η εργασία στηρίχθηκε στον διαχωρισμό των μορφών ναρκισσισμού, έτσι όπως τον εισηγήθηκε η Linda Hutcheon έπειτα από εξέταση πολλών σύγχρονων μεταμυθοπλαστικών κειμένων.

Και στις δύο περιπτώσεις τα κείμενα φαίνεται να έχουν συνείδηση της διηγητικής τους ταυτότητας, την οποία προβάλλουν ανενδοίαστα και απροκάλυπτα στον αναγνώστη τους. Ταυτόχρονα, εκτός από τον τρόπο οικοδόμησής τους, τα δύο έργα φανερώνουν και τα υλικά με τα οποία κατασκευάζεται ο μυθιστορηματικός τους κόσμος, δηλαδή τις λέξεις. Ως εκ τούτου, το ενδιαφέρον του αναγνώστη μετατίθεται από την αφηγούμενη ιστορία στην ίδια την πράξη της αφήγησης αλλά και στην γλώσσα του κειμένου. Με το ξεμπρόστιασμα των αφηγηματικών τεχνικών και την ναρκισσιστική επίδειξη της γλώσσας τους τα κείμενα αποκαλύπτουν την πλαστότητα του μύθου τους. Συνεπώς, ο αναγνώστης αναγκάζεται να αναγνωρίσει ότι το κάθε μυθιστόρημα αποτελεί ένα αφηγηματικό και γλωσσικό προϊόν.

Μέσα από τη θεματοποίηση της διαδικασίας σύνθεσης ενός μυθιστορήματος γίνεται επίσης κατανοητό ότι όπως και η μυθιστορική πραγματικότητα, έτσι και η εμπειρική δεν είναι άλλο παρά κατασκεύασμα αφηγήσεων. Τα διάφορα γεγονότα, αληθινά ή φανταστικά, πρέπει να αναπαρασταθούν με λέξεις και να τοποθετηθούν σε μια σειρά προκειμένου να δημιουργήσουν έναν πραγματικό ή μυθοπλαστικό κόσμο. Υπονομεύεται έτσι η αντικειμενικότητα της εμπειρικής πραγματικότητας, εφόσον η εικόνα της εξαρτάται από την προοπτική που υιοθετεί κάθε φορά η αφήγηση.

Ο αναγνώστης αφού καταπιάνεται με το διάβασμα των δύο μυθιστορημάτων γρήγορα αντιλαμβάνεται ότι υποχρεώνεται από το κείμενο να παίξει έναν απρόσμενο και απαιτητικό ρόλο: αυτόν του συν-δημιουργού στην κατασκευή του μυθιστορηματικού κόσμου. Οι διάφορες οπτικές γωνίες της αφήγησης, τα παράλληλα θέματα, οι εμβόλιμες ιστορίες, οι χρονικές ανακολουθίες τον εγκλωβίζουν σε ένα συνεχές πήγαινέλα μέσα στο κείμενο προκειμένου να συνθέσει την πραγματικότητά του. Με άλλα λόγια, το μυθιστορηματικό σύμπαν είναι ταυτόχρονα κατασκεύασμα του συγγραφέα, αλλά και του αναγνώστη. Εντοπίζεται έτσι, και στις δύο περιπτώσεις,

το παράδοξο των μεταμυθοπλαστικών κειμένων: ενώ το κείμενο παρουσιάζει μια εσωστρέφεια, ταυτόχρονα στρέφεται προς τα έξω, δηλαδή προς τον αναγνώστη για τη δημιουργία της μυθιστορηματικού πραγματικότητας. Επιπλέον, ενώ ο αναγνώστης, μέσα από την έντονη αυτοαναφορικότητα του κειμένου αναγκάζεται να παραδεχτεί την πλαστότητα του μυθιστορηματικού κόσμου, συγχρόνως ωθείται να συμμετάσχει φανταστικά, θυμικά ή διανοητικά στη συνδημιουργία του.

Τέλος, και στα δύο μυθιστορήματα παρατηρείται μια διαρκής υπονόμηση της ρεαλιστικής ψευδαίσθησης, η παρωδία των λογοτεχνικών συμβάσεων, και η συνεχής ανατροπή των προσδοκιών του αναγνώστη.

Έπειτα από όλα αυτά αντιλαμβανόμαστε ότι τόσο το μυθιστόρημα του Γιάννη Πάνου, όσο και αυτό του Μισέλ Φάις, παρά το γεγονός ότι χαρακτηρίστηκαν κυρίως ως προϊόντα του μοντερνισμού, επιδεικνύουν και πολλά χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν τη σύγχρονη μεταμυθοπλασία.

Βιβλιογραφία

Ελληνική βιβλιογραφία

- ❖ Αγγελάτος Δημήτρης, *...λογόδειπνον... Παραθεματικές πρακτικές στο μυθιστόρημα: Ν. Καχτίσης – Γ. Πάνου – Αλ. Κοτζιάς – Θ. Βαλτινός – Γ. Αριστηνός*, Σμίλη, Αθήνα 1993.
- ❖ Αγγελάτος Δημήτρης, «Γιάννης Πάνου, “..από το στόμα της παλιάς Remington...”», περ. *Περίπλους*, τ.χ. 20 (Χειμώνας 1989), σ. 292-293.
- ❖ Αγγελάτος Δημήτρης, «Ο “ατέρμων κοχλίας” και η ποιητική του μυθιστορήματος», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 7.
- ❖ Αριστηνός Γιώργος, «Το μεταμοντέρνο ως συμβεβηκός», στο *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο*, Σμίλη, Αθήνα 1988, σ. 142-146.
- ❖ Βουλγαρης Κώστας, «Οφειλές και παραλειπόμενα», στο *25 χρόνια μετά: Γιάννης Πάνου ...από το στόμα της παλιάς Remington...*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης, Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σ. 17-34.
- ❖ Γιούρης Ηλίας, «Μυθοπλασίες της ταυτότητας: Οι αυτοβιογραφίες του Μισέλ Φάις (α΄)» περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1799 (Απρίλιος 2007), σ. 674-710.
- ❖ Γιούρης Ηλίας, «Μυθοπλασίες της ταυτότητας: Οι αυτοβιογραφίες του Μισέλ Φάις (β΄)» περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1807 (Ιανουάριος 2008), σ. 101-141.
- ❖ Δάλλας Γιάννης, «Επαναξίωση ενός έργου», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 17/9/2006, αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 1.
- ❖ Δημηρούλη Δημήτρη, «Η γραφομηχανή ως όπλο», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 17/9/2006, αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 5.
- ❖ Δημητρακάκης Γιάννης, «Ο αναξιόπιστος εξομολογούμενος. Αφήγηση και ύφος στον *Εξώστη* του Ν. Καχτίση», περ. *Νέα Εστία*, τ. 153^{οs} (Απρίλιος 2003), σ. 600-633.
- ❖ Κεχαγιόγλου Γιώργος, «Από το επιλεκτικό απομνημόνευμα βιωμάτων έως το σφαιρικό αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα», περ. *Εντευκτήριον*, τχ. 28-29 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1994), σ. 211-215.
- ❖ Μουλλάς Παναγιώτης «Αυτοβιογραφία και αυτοαναφορικότητα, περ. *Αντί*, τχ. 593 (Δεκ 1995), σ. 63-64.

- ❖ Μουλλάς Παναγιώτης, Πρόλογος στο *25 χρόνια μετά Γιάννης Πάνου ...από το στόμα της παλιάς Remington...*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης, Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σ. 9-15.
- ❖ Μπλάνας Γεώργιος, «Μεταμορφώσεις μιας Remington», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 24/9/2006, αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 1.
- ❖ Νάντσινα Αναστασία, «Ελληνικά διηγήματα στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα: Συμβολή στη διερεύνηση του μεταμοντέρνου», αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή.
- ❖ Ξεξάκης Μανόλης, «Γιάννης Πάνου, Πρόδρομος Μάρκογλου, Στέλλα Βογιατζόγλου: από τη συνειδησιακή ροή στη νεορεαλιστική γραφή», στο *Συμπόσιο Παραμυθία Θεσσαλονίκης: Η πεζογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1912 έως το 1995*, επιμ. Π. Σφυρίδης, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 289-300.
- ❖ Πάνου Γιάννης, *...από το στόμα της παλιάς Remington...*, Ύψιλον, Αθήνα 1983.
- ❖ Παπαθεοδώρου Γιάννης, «Η ξεμπροστιασμένη τεχνική του Γιάννη Πάνου», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 24/9/2006, αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 2.
- ❖ Πασχαλίδης Γρηγόρης, «Η αισθητική του βιωμένου. Μια προσέγγιση στην τέχνη της αυτοβιογραφίας», περ. *Εντευκτήριον*, τ.χ. 28-29 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1994), σ. 62-73.
- ❖ Ροζάνης Στέφανος, «Η περίπτωση της Remington», εφ. *Κυριακάτικη Αυγή*, 24/9/2006, αφιέρωμα στον Γιάννη Πάνου, σ. 4.
- ❖ Τζιόβας Δημήτρης, *Μετά την αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1987.
- ❖ Τσακνιάς Σπύρος, «Γιάννης Πάνου: «...από το στόμα της παλιάς Remington...»», περ. *η Λέξη*, τ.χ. 10 (Δεκέμβρης 1981), σ. 809-810.
- ❖ Φάις Μισέλ, *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994.
- ❖ Φάις Μισέλ, *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*, Πατάκης, Αθήνα 2005.
- ❖ Φάις Μισέλ, «Ο ατέρμων κοχλίας της αφήγησης», στο *25 χρόνια μετά Γιάννης Πάνου ...από το στόμα της παλιάς Remington...*, επιμ. Κώστας Βούλγαρης, Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σ. 57-63.
- ❖ Φάις Μισέλ, συνέντευξη στον Κώστα Καλημέρη, στο ηλεκτρονικό περιοδικό hridanos.gr (<http://www.hridanos.gr/volume05/biblio/index.php>)
- ❖ Φάις Μισέλ, συνέντευξη στον Πάρη Σπίνου στο <http://www.greece2001.gr/writers/MichelFais.html>.

- ❖ Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Από τον μοντερνισμό προς το μεταμοντέρνο; Κάποιες πρώτες εξηγήσεις για την πορεία και τις μεταμορφώσεις της ελληνικής πεζογραφίας στο τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα», στο *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία: Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου και Θεοδώρα Τσιμούκη, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σ. 151-173.
- ❖ Revault D' Allones Olivier, «Μικρή ιστορία της λέξης “Μεταμοντέρνο”», μτφ. Μαρία Μπαλάσκα, στο *Μοντέρνο Μεταμοντέρνο*, Σμίλη, Αθήνα 1988, σ. 11-26.

Ξένη βιβλιογραφία

- ❖ Dällenbach Lucien, *The mirror in the text*, μτφ. Jeremy Whiteley και Emma Hughes, Polity Press, 1989.
- ❖ Hutcheon Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1984.
- ❖ Hutcheon Linda, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1990.
- ❖ McHale Brian, *Postmodernist fiction*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1987.
- ❖ Waugh Patricia, *Metafiction, the theory and the practice of self-conscious fiction*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1984.
- ❖ White Hayden, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Βαλτιμόρη και Λονδίνο 1973.