

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ - ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ  
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΔΙΠΛΩΜΑ  
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ ΤΗΣ ΚΑΛΥΚΑΚΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑΣ**

**Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΜΥΘΩΝ  
ΣΤΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΜΑ  
ΚΥΡΙΩΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1970 -1997  
Η ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΤΟΥΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗ**

**Επόπτης Καθηγητής: Δημ. Ιω. Κουκουλομάτης**

ΡΕΘΥΜΝΟ 1999

Στους γονείς μου

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Πρόλογος</i>	<b>5</b>
<i>Εισαγωγή</i>	<b>6</b>
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ Α'</b>	<b>9</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1</b>	<b>9</b>
1.1. Ορισμοί - παιδευτική αξία των μύθων	9
1.2. Μύθος και επιστήμη	13
1.3. Διάκριση από τα παραμύθια και τις λαϊκές ιστορίες	17
1.4. Ερμηνείες των μύθων - Πέντε καθολικές θεωρίες	21
1.5. Οι ελληνικοί μύθοι ως προϊόντα της ψυχής	26
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2</b>	<b>29</b>
2.1. Οριοθέτηση της περιοχής της μελέτης	29
2.2. Ερευνητικό δείγμα	31
2.3. Τα βιβλία του δείγματος	32
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3</b>	<b>33</b>
3.1. Μέθοδος της έρευνας	33
3.2. Υποθέσεις εργασίας	37
3.3. Το μυθολογικό αφήγημα ως λόγος και η οργάνωσή του	38
3.4. Συνοπτική παρουσίαση της θεωρίας του Genette	40
3.5. Τρόποι λογοτεχνικής αναπαράστασης	42
3.6. Αφηγηματοποιημένος λόγος	43
3.7. Αναφερόμενος λόγος	44
3.8. Μετατιθέμενος λόγος	47
3.9. Φωνή	51
3.10. Στοιχεία της ψυχολογικής ανάπτυξης του παιδιού χρήσιμα στη λογοτεχνική πράξη	53
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ Β'</b>	<b>55</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1</b>	<b>55</b>
<b>1.1. Μενέλαος Λουντέμης</b>	<b>55</b>
1.1.1. "Ο Ηρακλής"	56
1.1.2. "Ο Θησέας"	67
1.1.3. "Ο Δαίδαλος"	76
1.1.4. "Ο Ίκαρος"	86
1.1.5. Συμπεράσματα	93
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2</b>	<b>97</b>
<b>2.1. Πηνελόπη Μαξίμου, "Ιστορίες γύρω από την Ακρόπολη"</b>	<b>97</b>
2.1.1. "Η καινούργια πολιτεία"	97
2.1.2. "Ένας χωρικός περνά"	100
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3</b>	<b>103</b>
3.1. Δανάη Τσουκαλά, "Οι μικροί θεοί του κάστρου"	103
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4</b>	<b>110</b>
4.1. Λίτσα Ψαραύτη, "Τα δάκρυα της Περσεφόνης"	110
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5</b>	<b>123</b>
5.1. Μάρω Λοϊζου, "Το αθάνατο νερό"	123
5.2. Γενικά συμπεράσματα	135
<b>ΕΝΟΤΗΤΑ Γ'</b>	<b>137</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1</b>	<b>137</b>
1.1. Παιδευτική διάσταση	137
1.2. Οι μύθοι και το γλωσσικό μάθημα στο Δημοτικό σχολείο	140

1.3. Η χρήση των μύθων στα υπόλοιπα μαθήματα	144
<b><i>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</i></b>	<b><i>148</i></b>
<b><i>ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ</i></b>	<b><i>150</i></b>
<b><i>ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</i></b>	<b><i>152</i></b>

## Πρόλογος

Η εργασία αυτή οφείλει πολλά στην τριμελή επιτροπή των καθηγητών του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Κρήτης που την παρακολούθησε, την οποία νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω: Τον κ. Δ. Κουκουλομμάτη, Καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε από την αρχή της συνεργασίας μας, καθώς και για τις πολύτιμες συμβουλές του τον κ. Ν. Παπαδογιαννάκη, Αν. Καθηγητή Γλωσσολογίας, για τις καίριες παρατηρήσεις του και τη διαρκή ενθάρρυνση τον κ. Α. Χουρδάκη, Επ. Καθηγητή Ιστορίας της Παιδείας, για ό,τι μου πρόσφερε κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος αλλά και τις εύστοχες παρατηρήσεις του πάνω στα χειρόγραφα.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω ακόμη, στην κ. Κ. Κουλουμπή - Παπαπετροπούλου, της οποίας η πολύχρονη ενασχόληση με την Παιδική λογοτεχνία άνοιξε νέους ορίζοντες και σ' εμένα, αφού εκείνη με παρότρυνε ν' ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα.

Η σύνθεση του εξωφύλλου είναι του Γ. Πετράκη, τον οποίο επίσης ευχαριστώ.

Τέλος, αλλά και πρώτα απ' όλους, ευχαριστώ τους γονείς μου, στους οποίους αφιερώνω αυτή την εργασία, ως ελάχιστο δείγμα της αγάπης και της άπειρης ευγνωμοσύνης μου, για όσα μου πρόσφεραν και συνεχίζουν να μου προσφέρουν.

Ηράκλειο - Νοέμβριος 1999.

## Εισαγωγή

Στις χιλιετίες που μας χωρίζουν από τις απαρχές του ανθρώπινου πολιτισμού, συνέβησαν πολλές αλλαγές, άλλοτε αργές, άλλοτε ραγδαίες κι επαναστατικές. Είναι, όμως, πολλά τα απομεινάρια από τη μακρινή εκείνη εποχή, τα οποία εξαιτίας της χρησιμότητας και της ζωτικότητάς τους, έχουν φτάσει ως εμάς. Πέρα από τα επιτεύγματα σε τεχνολογικό, κοινωνικό, πολιτικό, καλλιτεχνικό, επιστημονικό επίπεδο, υπάρχει ένας ακόμη τομέας που κάνει ολοφάνερη τη συνέχεια της δημιουργικής πορείας του ανθρώπου: πρόκειται για ένα corpus από μύθους και άλλες διηγήσεις που συγχωνεύουν ένα μεγάλο μέρος από τη σοφία και τις αξίες, τα διλήμματα και τους φόβους του πρώτου ανθρώπου.

Πολλές απ' αυτές τις φανταστικές ιστορίες διατηρούνται ακόμη ζωντανές, για να αιχμαλωτίσουν την προσοχή μας, να φωτίσουν τη σκέψη μας και να λειτουργήσουν ως πηγή έμπνευσης, ενθαρρύνοντάς μας να τις προσαρμόσουμε στις δικές μας εμπειρίες. Απ' όλους αυτούς τους μύθους, οι πιο διαρκείς, εύπλαστοι και σημαντικοί, είναι, ίσως, αυτοί που μεταβιβάστηκαν σ'εμάς από τους Αρχαίους Έλληνες.

Κάθε περιοχή, κοινωνία ή κοινωνική ομάδα του αρχαίου κόσμου είχε τους δικούς της χαρακτηριστικούς τοπικούς μύθους, παραμύθια και θρύλους. Από πολύ παλιά όμως, πολλές απ' αυτές τις διηγήσεις εξαπλώθηκαν σε ευρύτερες περιοχές, γιατί δε συνδέονταν μόνο με μια συγκεκριμένη ομάδα. Ήταν φτιαγμένοι από θεμελιώδη και παγκόσμια χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης.

Αξίζει να παρακολουθήσουμε αυτή την εξέλιξη που διαδραματίστηκε στην περιοχή γύρω από το Αιγαίο στα μέσα της β' χιλιετηρίδας: Ιστορίες που αναφέρονταν σε βασικές σχέσεις μεταξύ των μελών μιας οικογένειας, ανθρώπων και θεών, ανθρώπων και ζώων ή κοινωνικών φαινομένων, καθώς και επιτεύγματα ή άθλους ανδρών και γυναικών, κυκλοφορούσαν από στόμα σε στόμα, εμπλουτίζοντας η μία

την άλλη και προσαρμόζονταν στο κατάλληλο κάθε φορά περιβάλλον, αφού είχαν υποστεί τις απαραίτητες αλλαγές στα ονόματα και τις πληροφορίες.<sup>1</sup>

Η διείσδυση των βόρειων φυλών στην ίδια περιοχή εκείνη την εποχή, σήμαινε τη μεταφορά δικών τους θρησκευτικών πεποιθήσεων και πρακτικών, όπως και των δικών τους μυθικών και λαϊκών παραδόσεων.<sup>2</sup> Η αλληλεπίδραση αυτού του εισαγόμενου corpus των ιστοριών με τις ήδη υπάρχουσες προελληνικές, παρήγαγε με τον καιρό ένα τεράστιο αριθμό μύθων, ασύγκριτων σε ένταση, ποικιλία και γοητεία απ' όσους είχαν εμφανιστεί ως τότε, οι οποίοι εξαπλώθηκαν βαθμιαία ακολουθώντας την ελληνική επιρροή από την Ινδία ως τη Δυτική Ευρώπη.

Συγχωνεύτηκαν στη συνέχεια με μερικούς σχετικούς ρωμαϊκούς μύθους, κι έτσι η ελληνική μυθολογία επιβίωσε στη λογοτεχνία και την τέχνη, ακόμη και μετά τη ρωμαϊκή παρακμή. Το πιο εντυπωσιακό είναι ότι, παρά τον παγανιστικό χαρακτήρα τους, επιβίωσαν στο Μεσαίωνα και κατάφεραν να συνυπάρξουν αρμονικά με τη χριστιανική θρησκεία. Με τους ανθρωπιστές της Αναγέννησης απέκτησαν ιδιαίτερη αίγλη και για πολλά χρόνια θεωρούνταν το απαραίτητο συμπλήρωμα στην παιδεία όλων των ανθρώπων. Διαθέτοντας μια παγκοσμιότητα που μόνο με τις βιβλικές αφηγήσεις μπορεί να συγκριθεί, συνεχίζουν να παρέχουν στις σύγχρονες κοινωνίες επιβλητικές εικόνες, πλούσιες σε νόημα και περιεχόμενο. Οι πιο σημαντικές περιοχές της ανθρώπινης δραστηριότητας στην εποχή μας, όπως η διαφήμιση, οι επιστήμες και η Τέχνη, δανείζονται από τον ανεξάντλητο μυθικό κόσμο τις ονομασίες για επιχειρήσεις, ψυχολογικά σύνδρομα, πλανήτες, διαστημόπλοια αλλά και καλλιτεχνικές δημιουργίες.

Το γεγονός ότι ήταν ανοιχτοί σε οποιαδήποτε αλλαγή, οποιαδήποτε ανάπτυξη και ανανέωση από την εποχή ακόμη που διαδίδονταν από στόμα σε στόμα πολύ πριν την εμφάνιση της γραφής, τους έκανε ένα προσφιλέθιο θέμα για δημιουργική ανάπτυξη απ' όλες τις μορφές της τέχνης. Από τους Έλληνες τραγικούς που άντλησαν από κει τα θέματα των τραγωδιών τους, ως την Αναγέννηση και τη σύγχρονη εποχή, οι ελληνικοί μύθοι χρησιμοποιήθηκαν και ξαναχρησιμοποιήθηκαν πρωτότυπα, ακόμη κι από πνεύματα άκρως αντίθετα μεταξύ τους, γεγονός που αποδεικνύει ότι έχουν μian

---

<sup>1</sup> Reinhold Meyer, Past and present, The continuity of classical myths, Toronto, A.M, Hakkert Ltd, 1972, σελ.4.

<sup>2</sup> ό. π., σελ. 4.

ανεξάντλητη δυνατότητα να προσφέρονται σε επανερμηνείες: Claudio Monte Verdi στην όπερα, Raine Maria Rilke στην ποίηση, Joyce στην πεζογραφία, Picasso στη ζωγραφική, Jean Cocteau, αλλά και Stanley Kubrick στον κινηματογράφο, είναι μερικά μόνο ενδεικτικά παραδείγματα της δύναμης και της μαγείας που ασκούν στην καλλιτεχνική δημιουργία όλων των εποχών.



# ΕΝΟΤΗΤΑ Α΄

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### 1.1. Ορισμοί - παιδευτική αξία των μύθων

Πριν εκτεθεί ο στόχος και η μέθοδος της έρευνας, θεωρούμε απαραίτητο να σταθούμε για λίγο στους ορισμούς. Εφόσον θ' ασχοληθούμε με τον τρόπο που ερμηνεύονται οι μύθοι από τους συγγραφείς μας, δεν μπορεί να μην αναφερθούμε σε γενικές γραμμές στη σημασία του μύθου.

*Τι είναι μύθος;* Η ετυμολογία της λέξης που έχει ελληνική προέλευση, αποκαλύπτει πολύ λίγα. Αρχικά σήμαινε «έκφραση» - «λόγο».<sup>3</sup> Η εξέλιξη της ελληνικής γλώσσας, που παρακολουθούσε την εξέλιξη της κοινωνικής ζωής και της πολιτικής οργάνωσης, κυρίως κατά τους αρχαϊκούς χρόνους, συνέβαλε ώστε ο όρος να παίρνει σε κάθε εποχή κάτι από τη σύγχρονη έννοια της λέξης. Αυτή η σημασιολογική εξέλιξη οδήγησε και σε πιο στενές χρήσεις. Είναι χαρακτηριστική η χρήση της λέξης στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, με την έννοια της «πλοκής» ενός λογοτεχνικού έργου. Από άλλη άποψη, η λέξη *μύθος* ερχόταν σε αντίθεση με το *λόγο*.<sup>4</sup> Έφτασε να σημαίνει κάτι που κάποιος λέει με την έννοια ενός παραμυθιού ή μιας ιστορίας.

Στο σύγχρονο άνθρωπο το άκουσμα της λέξης προκαλεί αρκετά αντιφατικά συναισθήματα: μπορεί να σημαίνει ψεύτικες, κατασκευασμένες ιστορίες, αυθαίρετες επινοήσεις και δεισιδαιμονίες, το φανταστικό, το παράδοξο, με δυο λόγια, το μη πραγματικό. Ταυτόχρονα, όμως, η ίδια λέξη περιβάλλεται από μια “νοσταλγική άλω”, που υπαινίσσεται μια φορτισμένη με σημασία πραγματικότητα κρυμμένη ή

---

<sup>3</sup> Πρβλ. ενδεικτικά στη ραψωδία Ζ της Ιλιάδας, όπου ο ποιητής αναφερόμενος στην Ανδρομάχη, λέει:  
«Τόν δ' α[φ]@υτ [ο]τρηρή ταμὴ πρός μ~υθον ζειπειν.

[Εκτορ, [ε]πεὶ μάλ [α]νωγας [α]ληθέα μυθήσασθαι» (ραψ. Ζ, στιχ. 381-382).

<sup>4</sup> Αυτός ο μεταγενέστερος όρος που αποτελεί το β' συνθετικό της λέξης *Μυθολογία*, υποδηλώνει κάτι σαν αναλυτική έκθεση ή ακόμη και θεωρία. Απ' αυτή την αντίθεση προέκυψε η χρήση της λέξης «μύθος», με την έννοια του μη αληθινού. Πρβλ. Kirk G.S., *The nature of Greek Myths*, Penguin Books, 1997, σελ.22.

χαμένη στα βάθη του παρελθόντος ή της ψυχής, η οποία μπορεί να ανασυρθεί ως αντίδοτο σ' ένα παρόν που φαίνεται να είναι συγχρόνως λογικό και συγκεχυμένο.<sup>5</sup>

Συμβατικά, μπορούμε να ονομάσουμε μύθο *με τη στενή έννοια του όρου*, μια αφήγηση, που αναφέρεται σε μια τάξη του κόσμου προηγούμενη από τη σημερινή και αποβλέπει στο να εξηγήσει, όχι μια τοπική και περιορισμένη ιδιομορφία, αλλά έναν οργανικό νόμο της φύσης των πραγμάτων.<sup>6</sup> Ένας τέτοιος ορισμός όμως, είναι τόσο στενός που δεν μπορεί να συμπεριλάβει σημαντικά κομμάτια της Ελληνικής Μυθολογίας, όπως λ.χ. το μύθο του Οιδίποδα. Γι' αυτό και περιγράφει μόνο την κατηγορία που οι μελετητές χαρακτηρίζουν «*μύθους με την κυριολεκτική σημασία του όρου*». Οι υπόλοιπες αρκετά μεταβλητές κι αβέβαιες κατηγορίες που προϋποθέτουν την ελληνική μυθολογία ως υλικό που έχει πάρει οριστική μορφή, είναι: οι «*ηρωικοί κύκλοι*», «*νουβέλες ή μυθιστορίες*», τα «*αιτιολογικά ανέκδοτα*» και τα «*παραμύθια για γέλιο*».<sup>7</sup> Οι ηρωικοί κύκλοι διαμορφώνονται στη διάρκεια μιας μακράς εξέλιξης με μόνο συνεκτικό στοιχείο την ταυτότητα του προσώπου που είναι ο κεντρικός ήρωας. Αποκτούν συμβολική αξία από τη στιγμή που όλα τα στοιχεία, τα οποία συναποτελούν τον κάθε κύκλο, έχουν ενσωματωθεί και αφομοιωθεί μεταξύ τους, ώστε ν' αποκτήσουν ενιαία σημασία. Στη νουβέλα, πάλι, που συνήθως διηγείται περιπέτειες θνητών, υπάρχει η ενότητα της πλοκής. Ο Grimal αναφέρει ως παράδειγμα την ιστορία της Ωραίας Ελένης (απαγωγή-παραμονή στην Τροία-δεκάχρονη πολιορκία-επάνοδος). Πέρασε στη σφαίρα του μύθου, γιατί κάποια στιγμή αυτή η ιστορία θεωρήθηκε αληθινή (έδειχναν κάποιο τάφο της - της απέδιδαν μια λατρεία κ.λπ.). Το αιτιολογικό ανέκδοτο αποσκοπεί να εξηγήσει μια λεπτομέρεια που εκπλήσσει, π.χ. μια ανωμαλία σε κάποια θυσία. Συνήθως, δεν υπάρχει ως μύθος με δική του υπόσταση, αλλά ενσωματώνεται στις προηγούμενες κατηγορίες. Τα παραμύθια για γέλιο τέλος, μιλάνε για σκοτεινούς ήρωες που δεν έχουν ηθική ή κοσμική σημασία και, ίσως, είναι κατάλοιπα κάποιας πληρέστερης ιστορίας που χάνεται στα βάθη των αιώνων.<sup>8</sup>

Αρχικά, κάθε μύθος ήταν δημιουργία ενός ανώνυμου ανθρώπου ως αυθόρμητη αντίδραση της πρωτόγονης φαντασίας σε φόβους, ανασφάλειες και άλλα σημαντικά

---

<sup>5</sup> Burkert W., Ελληνική Μυθολογία και τελετουργία Δομή και ιστορία, Αθήνα (μετ. Ανδρεάδη Η.), Μ.Ι.Ε.Τ., 1993, σελ.17.

<sup>6</sup> Grimal Pierre, Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας (μετ. Ατσαλός Β.) Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1991, σελ.3.

<sup>7</sup> ό. π., σελ. 3-7.

γεγονότα που συνέβαιναν γύρω του. Το δέος του μπροστά στις απειλές του φυσικού περιβάλλοντος και τους κινδύνους που συνεπάγονταν, οι απογοητεύσεις, αλλά και οι ποικίλες εντάσεις που προέρχονταν από διαπροσωπικές σχέσεις, μετουσιώθηκαν σε μύθο. Αιχμαλώτιζε σε μια ιστορία το απόσταγμα κάποιας σημαντικής εμπειρίας ή κοινωνικού προτύπου. Μερικές από τις ιστορίες αυτές είχαν τόση απήχηση, ώστε έγιναν μέρος της πνευματικής κληρονομιάς του πολιτισμού, στον οποίο ανήκε ο μυθοποιός. Οι μεμονωμένοι μυθοποιοί ήταν, προφανώς, άτομα που είχαν εκπληκτικό αισθητήριο και το χάρισμα να δημιουργούν εντυπωσιακές διηγήσεις.<sup>9</sup>

Πάντως, τονίζεται ότι δεν είναι η δημιουργία, ούτε η προέλευση του μύθου που συνιστούν το βασικό γεγονός, αλλά η μετάδοση και η διατήρησή του, ακόμη και χωρίς τη χρήση της γραφής σ' ένα πρωτόγονο προφορικό πολιτισμό.<sup>10</sup> Ο W. Burkert προσπαθώντας να δώσει ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο θα μπορούν να συμπεριληφθούν όλοι οι μύθοι, δίνει έμφαση στη χρήση για την οποία προορίζονται. Μιλάει για «ένα παραδοσιακό παραμύθι με δευτερεύουσα, μερική αναφορά σε κάτι που έχει συλλογική σπουδαιότητα - ένα παραδοσιακό παραμύθι εφαρμοσμένο, του οποίου η σημασία και η σπουδαιότητα απορρέουν κυρίως απ' αυτή την εφαρμογή».<sup>11</sup>

Δεν πρέπει εξάλλου να μας διαφεύγει το γεγονός ότι πολλές εμπειρίες, συμπεριφορές και προσδοκίες, ανεξάρτητα από το μήνυμα ή την αξία που μπορεί να έχουν ως πληροφορίες, βιώνονται και κοινωνικοποιούνται με την αφήγηση ιστοριών. Συνήθως, τείνουν να ενισχύσουν πρότυπα που προϋπάρχουν, δημιουργούν κοινωνική συνεκτικότητα και μια αίσθηση επικοινωνίας και σύμπνοιας μεταξύ των μελών μιας ομάδας. Λόγω της προκαθορισμένης δομής τους αποδείχτηκαν χρήσιμο εργαλείο για την αντιμετώπιση του αγνώστου. Στην εποχή της ακμής τους συνετέλεσαν στην πρόληψη αποφάσεων, τη δημιουργία κινήτρων και την άσκηση προπαγάνδας. Από την άποψη αυτή, οι μύθοι αποδεικνύονται μια μεγάλη δύναμη της κοινωνικής ζωής.

Θα ήταν, λοιπόν, αφέλεια να τους αντιμετωπίζουμε σαν χαριτωμένα παραμύθια ή ακόμη και μηχανική επανάληψη παραλογισμών. Πιο συνεπές με τη φύση τους αλλά και την ιστορία, θα ήταν να αναγνωρίσουμε μια διανοητική δραστηριότητα που ήταν σε μερικές περιπτώσεις πολύ εκλεπτυσμένη και αποτελεσματική. Σε όλ' αυτά

---

<sup>8</sup> Ο. π.

<sup>9</sup> Πρβλ. σχετικά: Reinhold Meyer, ό. π., σελ.26-27.

<sup>10</sup> Burkert Walter, ό. π., σελ.18.

<sup>11</sup> ό. π., σελ.50.

δεν μπορούμε να μην προσθέσουμε την απλή ευχαρίστηση να διηγείται κανείς ιστορίες που συνιστά το απόθεμα μιας κοινής εμπειρίας εκφρασμένης με λόγια.<sup>12</sup>

Αν εξετάσουμε, τώρα, τους μύθους μέσα στη διαχρονία, θα δούμε ότι είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς αλεπάλληλων αλλαγών, αποκρυσταλλώσεων κι εφαρμογών: ένα καλά δομημένο παραμύθι που χρησιμοποιείται για να εξηγήσει ένα πολύπλοκο φαινόμενο ή κατάσταση και μπορεί να αποκτήσει ακόμη και ιερό χαρακτήρα και να παγιωθεί. Αν όμως το αφηγηθούν σε μια νέα κατάσταση, έχει την ευελιξία να αποκρυσταλλωθεί και πάλι μ' αυτή τη μορφή, διατηρώντας αρκετά στοιχεία από την προηγούμενη χρήση του. Αυτό, βέβαια, δεν του στερεί τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί ξανά και ξανά. Το ίδιο ισχύει και για τη γλώσσα. Γι' αυτό λέγεται ότι για την πλήρη κατανόηση ενός μύθου, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι φέρει τα σημάδια της ιστορίας του, των πολλαπλών επιπέδων χρήσης και αποκρυστάλλωσης.<sup>13</sup>

Η θέση στην οποία φτάνουμε ακολουθώντας αυτό το συλλογισμό, είναι ότι οι μύθοι είναι γοητευτικές ιστορίες, αλλά και φορείς σοβαρών μηνυμάτων για τη ζωή. Σε μια παραδοσιακή κοινωνία, οι ιστορίες είναι ένα είδος που προσφέρεται όχι μόνο για ψυχαγωγία, αλλά και για επικοινωνία ανάμεσα σε ανθρώπους όλων των ηλικιών. Είναι δύσκολο για μας που ζούμε σε μια εποχή κυριαρχημένη από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, να φανταστούμε ένα τρόπο ζωής, όπου οι μόνοι δίοδοι μαζικής επικοινωνίας είναι οι τελετουργίες από τη μια, και η διήγηση ιστοριών από την άλλη. Η εξέλιξη μέσα από μερικές γενιές σ' αυτό το είδος κοινωνιών έδωσε στους μύθους τη χαρακτηριστική πυκνότητα και πολυπλοκότητα, το βάθος και την παγκόσμια έλξη.

Ένα χαρακτηριστικό που επίσης δεν μπορούμε ν' αγνοήσουμε, είναι η πολυσημία τους. Ο ίδιος μύθος μπορεί να εφαρμοστεί στη φύση ή στην ιστορία, στη μεταφυσική ή την ψυχολογία και να έχει νόημα σε κάθε πεδίο, ανάλογα με τις προτιμήσεις του ερμηνευτή του. Αυτός είναι και ο λόγος που εξηγεί το ενδιαφέρον για τους μύθους όλων όσων ασχολήθηκαν μαζί τους από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα: από τους τραγικούς ποιητές και τους σοφιστές τον 5<sup>ου</sup> αι. που είχαν συνειδητοποιήσει την παιδευτική σημασία της επικής παράδοσης και το απέδειξαν αναπαράγοντάς την οι μεν και διδάσκοντάς την οι δε, ως τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη που ασχολήθηκαν μαζί της, ο πρώτος ως μεταρρυθμιστής και ο δεύτερος

---

<sup>12</sup> ό.π., σελ. 53-55.

υπερασπίζοντάς την στο πεδίο της λογοτεχνικής κριτικής. Κι από κει περνώντας μέσα από το Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, στους ρομαντικούς, κλασικούς φιλολόγους, ψυχολόγους και ανθρωπολόγους.<sup>14</sup>

Απ' όσα προηγήθηκαν, πιστεύουμε πως γίνεται φανερή η παιδευτική τους αξία, τόσο για την εποχή που αποτελούσαν την παράδοση των Ελλήνων, όσο και για τη σημερινή, δεδομένου ότι μέσα από τις διαδοχικές αναπλάσεις τους παρακολουθούν όλη την πορεία της ανθρωπότητας. Επιπλέον, επειδή λειτουργούν σαν σύμβολα, βρίσκονται κοντά στην ψυχοσύνθεση του παιδιού, είναι εύληπτοι, αναπτύσσουν τη φαντασία και τη δημιουργικότητά του, φέρνοντάς το σε επαφή με τον πλούτο της ζωής και τις πανανθρώπινες αξίες.

## 1.2. Μύθος και επιστήμη

«Ο μύθος εκφράζει τον προ-επιστημονικό χώρο της ανθρωπότητας και σαρκώνει το προγνωστικό πεδίο και επίπεδο, στο οποίο κινήθηκε για χιλιάδες χρόνια το ανθρώπινο γένος, πραγματικότητα που ενώνει το σύγχρονο άνθρωπο μ' εκείνον του παρελθόντος».<sup>15</sup> Έχει ως πρώτη πηγή τις αναγκαίες αντιδράσεις της συνείδησης μπροστά στο άγνωστο, το οποίο θέλησε να εννοήσει και μέσα σ' αυτό να ενεργήσει, αφού αλλιώς θα ήταν αδύνατο να ολοκληρωθεί η ύπαρξή της. Το πρώτο που ένιωσε ο άνθρωπος, όταν βρέθηκε μόνος μπροστά στο σύμπαν, ήταν έκπληξη, απορία, δέος και την περιορισμένη πείρα των μικρών καθημερινών γεγονότων. Κατ' αναλογία με αυτά, προσπάθησε να εξηγήσει τα μεγάλα και εξαιρετικά. Κατέφυγε, λοιπόν, στο ζωομορφισμό και ανθρωπομορφισμό των ανόργανων στοιχείων, πλάθοντας έναν κόσμο πέρα απ' αυτόν, με ό,τι ήξερε από το δικό του. Σ' αυτό το προλογικό στάδιο του πολιτισμού η καταφυγή στο μύθο ήταν ο μόνος τρόπος να εξηγήσει τα φυσικά και κοινωνικά φαινόμενα: τις κινήσεις των ουρανίων σωμάτων, τις καιρικές μεταβολές, τις ιδιότητες των ζώων και των φυτών, τις ονομασίες των λαών και τους χαρακτήρες των ανθρώπων. Εδώ έχουν την αρχή τους οι αιτιολογικοί μύθοι που βρίσκουμε σ' όλους τους λαούς του κόσμου. Μια ιδιαίτερη υποκατηγορία τους αποτελούν οι θεογονικοί ή κοσμογονικοί μύθοι, όπου δοκιμάζεται να εξηγηθεί ο κόσμος ως σύνολο. Έχουν διασωθεί θεογονικά και κοσμογονικά κείμενα από πολλούς λαούς της

---

<sup>13</sup> Ο.π., σελ. 56-58. Πρβλ. επίσης, Reinhold Meyer, ό. π., σελ.28-29.

<sup>14</sup> Άλκη Κυριακίδου Νέστορος, Η ερμηνεία των μύθων από την Αρχαιότητα ως σήμερα, στην *Ελληνική Μυθολογία*, (επιμ. Κακριδή), Τ. 1, Εκδοτική Αθηνών, 1986, σελ. 240-303.

Ασίας και της Ευρώπης που καλύπτουν ένα διάστημα από το τέλος της τρίτης π.Χ. χιλιετηρίδας ως τον 8<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. Αναφέρονται πολλές Θεογονίες και Κοσμογονίες στην Ελλάδα, σε έμμετρο ή πεζό λόγο, και αποδίδονται σε μορφές που βρίσκονται στο σύνορο του μύθου και της ιστορίας: τον Ορφέα, το Μουσαίο, Επιμενίδα, Άβαρη, Λίνο, Θάμυρη, τον Παλαίφατο.

Αλλά κι όταν θέλοντας να πράξει ο άνθρωπος, αισθάνθηκε το περιορισμένο των δυνάμεών του, οραματίστηκε περισσότερη δύναμη και την ενσάρκωσε σ' ένα δυνατότερο πλάσμα, ανθρωπόμορφο ή ζωόμορφο. Το όραμα έγινε αντικείμενο της μυθικής του νόησης.<sup>16</sup>

Τα μυθικά όντα, τέρατα ή ανθρωπόμορφα όντα, θεοί, ημίθεοι, ήρωες, σχηματίζουν έναν κινούμενο και δρώντα κόσμο, με το χώρο του, το χρόνο του και τη δική του τάξη των γεγονότων, σχηματίζουν ένα "γίνεσθαι" που μπορούμε να το ονομάσουμε μυθικό γίνεσθαι, για να το διακρίνουμε από το πραγματικό, το ιστορικό γίνεσθαι.

Οι μύθοι κάθε λαού στο πρωτόγονο στάδιό του ήταν οργανικά δεμένοι με τη ζωή του και καθρέφτιζαν κάθε φορά μια ορισμένη ιστορική στιγμή. Όταν οι υλικές βάσεις άλλαζαν, άλλαζαν κι αυτοί αντανakλώντας κάθε φορά την κοσμοθεωρία του πρωτόγονου κάτω από κάποιες συνθήκες ζωής και κοινωνικής σύνθεσης. Στους αρχικούς μύθους δεν μπορούμε να διακρίνουμε ηθικό περιεχόμενο, γεγονός που αποδεικνύει πως δε γύρευαν τίποτ' άλλο, παρά να εξηγήσουν τα φαινόμενα της φύσης που τους έκαναν τη μεγαλύτερη εντύπωση.<sup>17</sup> Ηθικό περιεχόμενο απέκτησαν οι μύθοι πολύ αργότερα, όταν δημιουργήθηκαν πιο σύνθετες κοινωνίες, όπου υπήρχαν τάξεις μ' αντιμαχόμενα συμφέροντα.

Από τη μυκηναϊκή εποχή ως το δεύτερο μισό του 8<sup>ου</sup> αιώνα που έζησε ο Όμηρος - περίοδος που οι συγγραφείς ονομάζουν ελληνικό μεσαίωνα - συνέβησαν πολλές αλλαγές σε όλους τους τομείς της ζωής των ανθρώπων, στην τεχνολογία, την τέχνη, τα ταφικά έθιμα, στον πολιτικό και κοινωνικό τομέα, οι οποίες οδήγησαν στο θεσμό της πόλης - κράτους και τη γέννηση της ορθολογικής σκέψης.

Ωστόσο, και όταν ακόμη ο Λόγος επικράτησε στην αρχαία ελληνική πόλη μέσω των δημοκρατικών θεσμών, δεν έμεινε αδιαφιλονίκητος κυρίαρχος. Μύθος και Λόγος

---

<sup>15</sup> Κουκουλομάτης Δ., Λογοτεχνία και Παιδαγωγική, Αθήνα, εκδ. Βιβλιογονία, 1993, σελ. 81 - 82.

<sup>16</sup> Κακριδίη Ι., Εισαγωγή στη μυθική σκέψη του ανθρώπου, Εκδοτική Αθηνών, Τ. 1, σελ. 18.

συνυπάρχουν στην ελληνική πόλη της αρχαϊκής εποχής , αν και ο στενός σύνδεσμος ανάμεσα στη Φύση και την ανθρώπινη κοινωνία έχει χάσει την παλιά του αίγλη.

Ο Εκαταίος και ο Ξενοφάνης ήταν οι πρώτοι που στράφηκαν εναντίον της μυθικής παράδοσης επικρίνοντάς την, ο πρώτος ως αστεία,<sup>18</sup> ο δεύτερος για τον ανθρωπομορφισμό των θεών, τις αισχρές πράξεις που τους αποδίδει και την άποψη της σε σχέση με την εξέλιξη του πολιτισμού. Η μετάβαση από την ιδεολογία της αρχαϊκής εποχής στην ιδεολογία του 5<sup>ου</sup> αιώνα ακολουθεί τη σταθερή και ευδιάκριτη πορεία που οδηγεί από τη Φύση στον Πολιτισμό. Στην ορολογία του 5<sup>ου</sup> αιώνα δηλώνεται με την αντίθεση *φύσει - νόμω*.

Στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα, οι φορείς της αρχαίας παράδοσης και της παιδείας ήταν οι σοφιστές που θέλησαν να καταρρίψουν το Μύθο προς όφελος του Λόγου. Χρησιμοποιούσαν το μύθο ως αντέρεισμα, για να στηρίζουν το δικό τους θέμα και τα δικά τους επιχειρήματα που δε συνδέονταν οργανικά μαζί του. Αυτή ήταν η χρήση του μύθου που προσιδίαζε στη δική τους μέθοδο. Αντιλαμβάνονταν τη μεγάλη παιδευτική του αξία και ήθελαν να τον διδάξουν στους μαθητές τους, στοχεύοντας να τους κάνουν «περί επών δεινούς».<sup>19</sup> Γι' αυτό μελέτησαν την επική παράδοση αντιμετωπίζοντάς την από δύο πλευρές: τη γλωσσική και την ηθική. Η παιδευτική σημασία που δίνουν στη λεξιλογική έρευνα, πιστοποιείται από τη γνωστή ρήση: «αρχή παιδεύσεως ονομάτων επίσκεψις». Όσο για την ηθική πλευρά της σοφιστικής ερμηνείας, αυτή αντικατοπτρίζεται στο πνεύμα του σχετικισμού, όπως εκφράζεται στη ρήση του Πρωταγόρα: «πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος». Προχωρώντας οι σοφιστές την άποψη του σχετικισμού ως τα άκρα, δημιούργησαν χάσμα ανάμεσα στους διανοούμενους και το λαό, προκαλώντας την παράλογη, ως ένα σημείο, αντίδραση του πλήθους.

Φτάνοντας στον 4<sup>ο</sup> αι., ο Πλάτων προσπαθεί μέσω του μύθου να ερμηνεύσει τη δημιουργία του ανθρώπου καθ' όμοιο σχεδόν τρόπο με την *Αγία Γραφή*.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Αυτή τη διαπίστωση έρχονται να ενισχύσουν και οι γλωσσολόγοι που υποστηρίζουν πως οι γλώσσες στην πρώτη μορφή τους δεν είχαν αφηρημένες λέξεις.

<sup>18</sup> Dodds E., Ορθολογισμός και αντίδραση στην κλασική εποχή, στο: *Οι Έλληνες και το παράλογο* (μετ. Γιατρομανωλάκη Γ.), Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα, 1977, σελ. 155.

<sup>19</sup> Πλ. Πρωταγόρας, 338d.

<sup>20</sup> Κουκουλομμάτης Δ., ό.π., σελ. 82, όπου παραθέτει σχετικά χωρία από την *Αγία Γραφή* και τον *Πρωταγόρα*:

Αγ. Γραφή: «καί [εποίησεν] ο Θεός τόν {ανθρωπον κατ' ε[ικόν]α Θεο~υ»

Πρωταγόρας: «[Ο] {ανθρωπος θείας μετέσχεν μοίρας}».

Αγ. Γραφή: «καί {εσεσθαι} ως θεοί γινώσκοντες καλόν καί πονηρόν».

Επιδιώκοντας τον ομαλό πολιτικό βίο, πίστευε ότι αυτός εξαρτάται από τη σωστή αγωγή του πολίτη, που είναι συνάρτηση της θρησκευτικής του αγωγής. Πολέμησε, λοιπόν, τη μυθική παράδοση, όπως διασώθηκε στα Ομηρικά και τα Ησιόδεια έπη, γιατί θέλησε να βάλει στη θέση τους διαφορετικά ηθικά πρότυπα για τους ‘‘φύλακες’’ της *Πολιτείας* του. Δε θέλησε να καταρρίψει το Μύθο προς όφελος του Λόγου, αλλά να τον μεταρρυθμίσει προς όφελος της *Πολιτείας* του. Οι αντιρρήσεις του είναι ηθικής τάξεως: διαφωνεί με την ηθική του Ομήρου, δηλαδή τα παραδείγματα ηθικής συμπεριφοράς που εμπεριέχονται στη λεγόμενη «ομηρική θρησκεία». Το παρακάτω χωρίο που προέρχεται από την *Πολιτεία* του, αντικατοπτρίζει τη στάση του:

«]ο γάρ νέος ο[υχ ο#ιός τε κρίνειν |οτι τε ]υπόνοια καί |ο μή, [αλλ' |α {[αν τηλικο~υτος {{{[[ων λάβ?η [[εν τα~ις δόξαις δυσέκνιπτά τε καί [αμετάστατα φιλε~ι γίγνεσθαι #ων δή {ίσως |νεκα περί παντός ποιητέον |α πρ~ωτα [ακούουσιν |οτι κάλλιστα μεμυθολογημένα πρὸς [αρετήν [ακούειν».<sup>21</sup>

Αυτό που θέλησε κυρίως, ήταν να συμβιβάσει τις καινούριες αξίες με τις παλιές και να συμφιλιώσει τους φορείς της, τους διανοούμενους με το λαό. Γι' αυτό και θέλει να εξοβελίσει τα μυθικά πρότυπα, όπως παρουσιάζονται στην ποίηση, την οποία κρίνει μέσα απ' αυτό το πρίσμα.

Αυτό που θα μπορούσε να ειπωθεί για τη θρησκεία από το τέλος του 5<sup>ου</sup> αι. και μετά, είναι ότι «ήταν ορθολογισμός για τους λίγους και μαγεία για τους πολλούς»<sup>22</sup>. Ο Πλάτωνας, ίσως, είναι ο τελευταίος Έλληνας διανοούμενος που φαίνεται να έχει πραγματικές κοινωνικές ρίζες. Οι διάδοχοί του δίνουν την εντύπωση ότι ζουν στο περιθώριο της κοινωνίας παρά μέσα σ' αυτήν. Είναι πρώτα πρώτα «σοφοί», μετά πολίτες ή τίποτε, και η επαφή τους με τις σύγχρονές τους κοινωνικές πραγματικότητες είναι μάλλον αβέβαιη.<sup>23</sup> Σ' αυτό το σημείο θα σταματήσουμε τη συσχέτιση μύθου και επιστήμης που πέρασε μέσα από πολλές φάσεις ως το 17<sup>ο</sup> αιώνα που αντικαταστάθηκε από την επιστημονική γνώση.

---

Πρωτ. «Κλέπτει τήν { εντεχνον σοφίαν».

Α. Γ. «[Οτι γυμνός ε[μι καί [εκρύβην».

Πρωτ. «Πέμπει {αγοντα ε[ις [ανθρώπους α[ιδώ».

<sup>21</sup> Πλ. Πολιτεία, 378 d-e

<sup>22</sup> Dodds E., ό.π., σελ. 164.

<sup>23</sup> Dodds E., ό.π., σελ. 164.



### 1.3. Διάκριση από τα παραμύθια και τις λαϊκές ιστορίες

Στους περισσότερους πολιτισμούς δεν υπάρχει σαφής διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη μυθολογία και τα παραμύθια ή τις λαϊκές ιστορίες.<sup>24</sup> Είναι οι τρεις κύριες μορφές που παίρνουν συνήθως οι λαϊκές αφηγήσεις από τότε που οι άνθρωποι άρχισαν να ζουν καθετί με το λόγο, μιλώντας για βιώματα άλλων, πραγματικά ή φανταστικά. Γι' αυτό και θεωρούμε απαραίτητο να διευκρινιστεί ότι χρησιμοποιούμε αυτούς τους όρους κυρίως ως σημεία αναφοράς, μια και παρουσιάζουν μόνο ασαφείς αναλογίες στις διάφορες χώρες του κόσμου.

Οι ελληνικοί μύθοι που έχουν φτάσει ως εμάς, προέρχονται κυρίως από τα Ομηρικά και Ησιόδεια έπη, και φαίνεται να πήραν την τελική μορφή τους στο διάστημα από τον 8<sup>ο</sup> ως τον 6<sup>ο</sup> αι. π.Χ., αλλά κι από μεταγενέστερες λογοτεχνικές πηγές - τον Απολλόδωρο<sup>25</sup> (2<sup>ος</sup> αι. π.Χ.), ή τον Οβίδιο<sup>26</sup> (1<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.). Οι πιο πολλοί εμφανίζονται στα χρόνια της ακμής της ελληνικής λογοτεχνίας, στις τραγωδίες, για παράδειγμα, ή στον Πίνδαρο. Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει παρενθετικά να γίνει ιδιαίτερη μνεία στους αλληγορικούς μύθους ως αντιπροσωπευτικά δείγματα του λαϊκού πλούτου, όπου τα ζώα κατέχουν ξεχωριστή θέση. Ίσως έχουν ανατολική προέλευση (Μ. Ασία). Αποτελούν «ένα είδος λόγου, όπου για κάθε περίπτωση δείχνει το αληθινό και το σωστό, χωρίς να πληγώνει με την ευθεία αποστροφή».<sup>27</sup> Ο κυριώτερος εκπρόσωπος του είδους είναι ο Αίσωπος (6<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.). Τα ζώα στους αλληγορικούς αυτούς μύθους σκέφτονται, μιλούν και ενεργούν όπως οι άνθρωποι. Με τρόπο έμμεσο, μέσα από τον κόσμο των ζώων ελεγχόταν η ανθρώπινη συμπεριφορά, ειδικά ως προς τις κοινωνικές αρετές.

---

<sup>24</sup> Είναι ενδεικτικό ότι στις σκανδιναβικές γλώσσες υπάρχει μόνο μια λέξη για αυτούς τους όρους: Saga. Στα γερμανικά υπάρχει η λέξη Sage για τους μύθους, ενώ τα παραμύθια αποκαλούνται Märchen. Οι αντίστοιχοι αγγλικοί όροι είναι myths και fairy tales ή folktales.

<sup>25</sup> Αναφερόμαστε στην περίφημη «Βιβλιοθήκη του Απολλόδωρου». Τα επιμέρους βιβλία που συγκροτούν το έργο αποτελούν συνοπτική έκθεση των μύθων για τη γένεση των θεών και τη γενεαλογία των παλαιών γενών και τελευταία των αττικών γενεαλογικών μύθων, όπου διακόπτεται η έκθεση επειδή έχει χαθεί το σχετικό βιβλίο.

<sup>26</sup> Το κλασικό βιβλίο των μύθων του είναι οι «Μεταμορφώσεις». Πρόκειται για ένα επικό ποίημα που περιέχει 250 ιστορίες από τη Θεογονία του Ησιόδου. Σε κάθε μυθικό πρόσωπο γίνεται μια υπερφυσική μεταβολή - μεταμόρφωση σε κάτι άλλο πιο συγκεκριμένο. Αποτελεί μια προσπάθεια ερμηνείας και της πλοκής της βαθύτερης έννοιας του μύθου. Πίστευε πως πίσω από κάθε μύθο κρύβονται αλήθειες κοσμογενετικές, επιστημονικές, ηθικές. Μια προφίλοσοφία κρυμμένη πίσω από συμβολισμούς κι αλληγορίες δυσκολονόητες για τους απλούς ανθρώπους. Βλ. Αυγή Παπάκου, Ο Οβίδιος και οι «Μεταμορφώσεις», Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, Τ. 2, Αθήνα, 1987, σελ. 75 - 80.

<sup>27</sup> Ρούσσοσ Ευάγγ., Λαϊκή και θρησκευτική λογοτεχνία, Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Β', Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1971, σελ. 180.

Οι προσπάθειες να ορίσουμε τα παραμύθια αποδεικνύονται ατελέσφορες, όσο κι αυτές που προσπαθούν να ορίσουν το μύθο. Ένα κοινό τους χαρακτηριστικό είναι ότι διαδίδονται, προσλαμβάνονται και υπόκεινται στα σκαμπανευάσματα της μνήμης και της λήθης. Οι δύο όροι συνεχώς αλληλοκαλύπτονται, και είναι πιθανό η διάκριση μεταξύ παραμυθιών και των άλλων τύπων παραδοσιακών ιστοριών να έχει αξία μόνο για τον Ευρωπαϊκό πολιτισμό.<sup>28</sup> Όσο για τον όρο *λαϊκές ιστορίες*, αυτός μπορεί να στεγάσει τις λεγόμενες «παραδόσεις», τους θρύλους των ηρώων και των νεκρών, τα προσωποποιημένα στοιχεία της φύσης που κινούνται σε χώρους οικείους σε κάθε λαό και συνθέτουν βιώματα μυθικά.

Τόσο οι μύθοι όσο και τα παραμύθια που συχνά ενσωματώνονται στις λαϊκές ιστορίες, είναι γεννήματα της ζωής των λαών μέσα στο πέρασμα των αιώνων. Δεν πρόκειται για έργα ενός μεμονωμένου δημιουργού, αλλά για προϊόντα συλλογικής επεξεργασίας λαών και γενεών, τους οποίους χωρίζουν τεράστιες αποστάσεις. Εξαιτίας αυτής της κοινής τους ιδιότητας, πολλοί μελετητές εξετάζουν μαζί αυτά τα είδη προσπαθώντας να επισημάνουν ομοιότητες και διαφορές.<sup>29</sup>

Και οι τρεις μορφές εμπεριέχουν τη συσσωρευμένη εμπειρία της κοινωνίας από την οποία προέρχονται, που διαδόθηκε μέσω της αφήγησης στις νεότερες γενιές. Παρέχουν πολύτιμες γνώσεις που στήριζαν τους ανθρώπους στις μακρόχρονες περιπέτειες της ζωής τους και αποτελούν μια μοναδική κληρονομιά που αποκαλύπτεται στα παιδιά με απλό, άμεσο και προσιτό τρόπο.

Για να περιοριστούμε στους μύθους και τα παραμύθια,<sup>30</sup> είναι γενικά παραδεκτό ότι και οι δύο τύποι διηγήσεων είναι γραμμένοι στην ίδια συμβολική γλώσσα που αναπαριστά ένα ασυνείδητο περιεχόμενο. Απευθύνονται ταυτόχρονα στο συνειδητό και στο ασυνείδητό μας και στις τρεις ψυχικές διαστάσεις - Εκείνο, Εγώ,

---

<sup>28</sup> Stith Thompson, *Myths and folktales*, στο *Myth a symposium*, edited by Thomas A. Sebeok, Bloomington and London, Midland Book, 1965, σελ. 174-175.

<sup>29</sup> Ενδεικτικά παραπέμπω στους: Dowden Ken, *The uses of Greek Mythology*, London and New York, Routledge, 1992, σελ. 5-7. Kirk G. S., *The nature of Greeek myths*, Penguin Books, 1977, σελ. 30-37. Cook Elisabeth, *The ordinary and the fabulous, an introduction to myths, legends and fairy tales*, Cambridge University Press, 1976, 1-6, Mircea Eliade, *Myth and Reality*, (transl. from french by Willard Trask), Harper and Row Publishers, N. York, 1975, σελ. 195-202.

<sup>30</sup> Εστιάζουμε το ενδιαφέρον μας στα παραμύθια και όχι σε όλες τις λαϊκές ιστορίες, αφενός γιατί τα εν λόγω είδη εμφανίζουν σημαντικές ομοιότητες, αφετέρου γιατί υπάρχουν επιμέρους χαρακτηριστικά των λαϊκών ιστοριών που διαφέρουν από λαό σε λαό. Για τα χαρακτηριστικά των ελληνικών λαϊκών αφηγήσεων γενικά, υπάρχει διεξοδική αναφορά του Δημ. Λουκάτου με τον τίτλο: *Μύθοι, παραμύθια και λαϊκές ιστορίες*, στο συλλογικό τόμο: *Άκου μια ιστορία, η παραδοσιακή τέχνη της προφορικής αφήγησης και η αναβίωσή της στις μέρες μας* (επιμ. Ντορίνα Παπαλιού), εκδ. Ακρίτας, 1996, σελ. 29-38.

Υπερεγώ - καθώς και στην ανάγκη για ιδεώδη του Εγώ. Αυτό τα καθιστά πολύ αποτελεσματικά.<sup>31</sup>

Ωστόσο, είναι απαραίτητο να προσδιορίσουμε τα μοτίβα, την πλοκή και την πραγμάτευση των θεμάτων, όπως εμφανίζονται στα δύο είδη.

Τα παραμύθια συνδέονται με τη ζωή, τα προβλήματα και τις φιλοδοξίες των απλών ανθρώπων, του λαού. Οι ελληνικοί μύθοι από την άλλη πλευρά, όταν δεν έχουν να κάνουν με τους θεούς, αναφέρονται στους ήρωες - αριστοκρατικές φιγούρες που βρίσκονται πολύ μακριά ως προς την καταγωγή και το γενικό πλαίσιο από τους κοινούς ανθρώπους.<sup>32</sup>

Άλλα μεγάλα προβλήματα, όπως η δημιουργία του κόσμου, το αναπόφευκτο του θανάτου ή η δικαίωση καθιερωμένων θεσμών, σαν αυτόν της βασιλείας, είναι θέματα που θίγονται στους μύθους όλων των λαών. Τα προβλήματα που θέτουν τα παραμύθια περιορίζονται στην οικογένεια. Προβλήματα με μητριές ή ζηλιάρες αδερφές και γκρινιάρες σύζυγοι είναι η συνήθης θεματική τους, ενώ δε λείπουν και τα υπερφυσικά στοιχεία, όπως γίγαντες, τέρατα, μάγισσες, καλές νεράιδες, μαγικός εξοπλισμός και μάγια.<sup>33</sup>

Τα παραμύθια τείνουν να είναι ρεαλιστικά αλλά, συγχρόνως, απρόσωπα. Δεν εκτυλίσσονται στο άχρονο παρελθόν όπως οι μύθοι, αλλά σ' έναν απροσδιόριστο τόπο και χρόνο, και οι ήρωές τους έχουν κοινά ονόματα. Εξυπνάδα και απροσδόκητη επιτυχία είναι τα γνωρίσματα που χαρίζουν ευχαρίστηση και συγκίνηση στις ζωές των απλών ανθρώπων, αλλά έχουν εφαρμογή σε ιδανικούς ανθρώπους και σε ιδανικά περιβάλλοντα, απλά, γιατί είναι δύσκολο να συμβεί στον καθένα κάτι απ' αυτά που διηγούνται.<sup>34</sup>

Λέγονται με ξεχωριστούς τρόπους, είναι πλούσια σε απλές αφηγηματικές επινοήσεις που εισάγουν έκπληξη και κορυφώσεις.<sup>35</sup> Χαρακτηριστικό τους είναι η σχετική λιτότητα στην εξέλιξη της αφήγησης, αποφυγή της σχοινοτένειας και των κουραστικών μεταβάσεων από σκηνή σε σκηνή. Ένα από τα πιο κοινά τους θέματα

---

<sup>31</sup> Ο. π., σελ.56.

<sup>32</sup> Kirk G. S., The nature of Greek Myths, Penguin Books, 1977, σελ. 33-34. Επίσης, Burkert W., ό. π. σελ.51-52: Ο συγγραφέας για την παραπέρα διάκριση του μύθου από το λαϊκό παραμύθι, αναφέρει τη χρήση των ονομάτων ως σημεία που δίνουν την αναφορά. Ο δράκος στους Δελφούς είναι ανώνυμος, αλλά οι λέξεις «Δελφοί» και «Απόλλωνας» δίνουν την αναφορά, ενώ στο παραμύθι υπάρχουν κενές οντότητες που μένουν ανώνυμες ή «γεμίζονται» λ.χ. με κάποιον Ιβάν.

<sup>33</sup> Ο. π., σελ. 34.

<sup>34</sup> Ο.π., σελ. 34.

<sup>35</sup> Ο. π.

είναι η δοκιμασία ή η αναζήτηση. Ο ήρωας πρέπει να εκτελέσει μια δύσκολη κι επικίνδυνη πράξη προκειμένου να επιζήσει, να κερδίσει ένα έπαθλο ή να νικήσει ένα μοχθηρό εχθρό. Ωστόσο, αυτό το μοτίβο το συναντούμε και σε πολλούς μύθους - πράγμα που κάνει, απ'αυτή την άποψη τη διάκριση μεταξύ μύθου και παραμυθιού, προβληματική.<sup>36</sup>

Μια πιο σημαντική διαφορά ανάμεσα στα δύο είδη είναι το τέλος, που στους μύθους είναι σχεδόν πάντα τραγικό, ενώ στα παραμύθια πάντοτε ευτυχισμένο.<sup>37</sup> Ο μύθος είναι σε γενικές γραμμές απαισιόδοξος, ενώ το παραμύθι αισιόδοξο. Άλλες διαφορές που επισημαίνονται, είναι ότι οι μυθικοί ήρωες έχοντας υπεράνθρωπες διαστάσεις, προσφέρουν εξαιρετικές εικόνες για την ανάπτυξη του Υπερεγώ, αλλά οι απαιτήσεις που ενσαρκώνουν είναι τόσο αυστηρές, που αποθαρρύνουν το παιδί να τους έχει ως πρότυπα δράσης. Στο παραμύθι, αντίθετα, όσο παράξενα γεγονότα κι αν ζει ο ήρωας, δε γίνεται υπεράνθρωπος. Αυτή η πραγματικά ανθρώπινη φύση του υποβάλλει στο παιδί την ιδέα ότι το παραμύθι, ανεξάρτητα από το περιεχόμενό του είναι απλώς μια φανταστική και υπερβολική παρουσίαση των ελπίδων, των φόβων, αλλά και των δυσκολιών που πρέπει και το ίδιο ν' αντιμετωπίσει. Ενώ ο μυθικός ήρωας μεταμορφώνεται και ζει αιώνια στους ουραμούς, ο κεντρικός ήρωας του παραμυθιού ζει ευτυχισμένος στη γη, ανάμεσά μας.<sup>38</sup>

Σχηματικά, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι οι μύθοι και τα παραμύθια έφτασαν στη μορφή που τα ξέρουμε σήμερα ως λαϊκές διηγήσεις που καθώς μεταδίδονταν από στόμα σε στόμα, ήταν διαρκώς υποκείμενες σε αλλαγές ως τη στιγμή που καταγράφηκαν. Πρόκειται για μη ρεαλιστικές ιστορίες που σε γενικές γραμμές διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τον τύπο.<sup>39</sup> Θα πρέπει όμως εδώ να τονίσουμε ότι στα ελληνικά παραδοσιακά παραμύθια, επαναλαμβάνονται συχνά τα μοτίβα των ελληνικών μύθων, γεγονός που αποδεικνύει την επιβίωση του ίδιου

---

<sup>36</sup> Ο Kirk αναφέρεται στο μύθο του Βελλεροφόντη για να αποδείξει ότι συστατικά των παραμυθιών εμφανίζονται ακόμη και στις ελληνικές ιστορίες που επιμένει να αποκαλεί μύθους. Γι αυτό και δέχεται τελικά τη θέση των Boas - Benedict για την αλληλεπίδραση ανάμεσα στα παραμύθια και τους μύθους, πιστεύοντας ότι σε μια κοινωνία κάθε είδος προφορικής ιστορίας τείνει να εξελίσσεται με το πέρασμα του χρόνου και τις περιστάσεις. Βλ. Kirk G. S., ό. π., σελ. 34-36.

<sup>37</sup> Μπετελχάιμ Μπρούνο, ό. π., σελ. 57.

<sup>38</sup> Ο. π., πρβλ. για περισσότερες λεπτομέρειες σελ.60-62.

<sup>39</sup> Τύπος (type) του παραμυθιού, του μύθου και της λαϊκής ιστορίας είναι ολόκληρο το θέμα ή η υπόθεσή τους, που την απαρτίζουν ένα ή συνήθως περισσότερα επεισόδια, τα λεγόμενα μοτίβα (motifs). Αυτά τα τελευταία είναι περισσότερο ευκίνητα από τους τύπους. Πρβλ. Λουκάτο Δημ., Μύθοι, παραμύθια και λαϊκές ιστορίες, στο *Άκου μια ιστορία. Η παραδοσιακή τέχνη της προφορικής αφήγησης και η αναβίωσή της στις μέρες μας*, (επιμ. Ντορ. Παπαλιού), εκδ. Ακρίτας, χ.χ., σελ.19.

παλιού παραμυθιού από το οποίο έπλασαν οι Αρχαίοι πολλούς μύθους.<sup>40</sup> Οι ανθρώπινες υπάρξεις και στα δύο είδη δεν είναι τρισδιάστατοι άνθρωποι με σύνθετα κίνητρα και ιδιοσυγκρασίες. Αυτές οι ιστορίες αντικατοπτρίζουν τη φύση, αλλά δεν αντανακλούν τον κόσμο, όπως τον αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας στην εποχή μας.<sup>41</sup>

#### 1.4. Ερμηνείες των μύθων - Πέντε καθολικές θεωρίες

Παλιότερα δινόταν έμφαση κυρίως στη λογοτεχνική χρήση των μύθων. Σήμερα η μυθολογία ως ανθρωπιστικό αντικείμενο μελέτης ενδιαφέρεται εξίσου για τη θεωρία και το περιεχόμενο. Σ' αυτή την ουσιώδη μεταβολή οδήγησαν εξελίξεις που σημειώθηκαν σε άλλους τομείς: Μυθολογίες άγνωστες, όπως αυτές των προ-εγγράμματων κοινωνιών, καταγράφηκαν και εξετάστηκαν από ανθρωπολόγους. Αρχαιολόγοι στη Μέση Ανατολή έφεραν στο φως στοιχεία που αποκάλυψαν ξεχασμένες μυθολογίες από τη Βαβυλωνία, τη Χετταία, την Ουγκαρίτ. Λαογράφοι συνέλεξαν τις προφορικές διηγήσεις των βοσκών και των χωρικών. Υπάρχει πλέον ένας πλούτος υλικού που δεν έχει μόνο λογοτεχνική αξία, αλλά αποτελεί ζωντανό και λειτουργικό στοιχείο της κοινωνίας και προσφέρεται για συγκριτική μελέτη. Ανεξάρτητα όμως απ' αυτό, ο μύθος εμφανίζεται ως πρωταρχικό αντικείμενο έρευνας νέων ψυχολογικών θεωριών, σαν ένα κλειδί - όπως τα όνειρα - για τις βαθύτερες αγωνίες της ψυχής του ατόμου ή του συλλογικού ασυνείδητου. Αποτελεί ακόμη τη βάση για μια εκτεταμένη θεωρία της φύσης της ανθρώπινης νοητικής δραστηριότητας, όχι μόνο των κοινωνιών χωρίς γραφή, αλλά και όλης της ανθρωπότητας.<sup>42</sup> Ήταν, λοιπόν, αναμενόμενο όλες αυτές οι εκτιμήσεις της λειτουργίας του μύθου στις προ-εγγράμματες κοινωνίες να επιδράσουν στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας. Το κύριο μειονέκτημα στη μελέτη των μύθων, κυρίως από το 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, είναι ότι συνίσταται σε μια σειρά δήθεν παγκόσμιων και

---

<sup>40</sup> Βλ. Κακριδή Ι., Αρχαία ελληνικά παραμύθια, στο *Παλίμνηστο*, 1987, 4, σελ. 7-19. Ο συγγραφέας υποστηρίζει αυτή τη θέση, αναφέροντας πλήθος παραδειγμάτων που αποδεικνύουν την ύπαρξη παραμυθικών μοτίβων στα αρχαία μυθολογήματα. Πρβλ., επίσης, παραπάνω την υποσημείωση 26.

<sup>41</sup> Elisabeth Cook, *The Ordinary and the Fabulous, an introduction to myths, legends and fairy tales*, Cambridge, 2<sup>nd</sup> ed Cambridge University Press, 1976, p. 1.

<sup>42</sup> Bernard Knox, *Οι επιζώντες μύθοι της Αρχαίας Ελλάδας* (μετ. Μαρία Τσαούση), στο *Γράμματα και Τέχνες*, 1984, 34, σελ. 11.

αμοιβαία κλειστών θεωριών, καθεμιά από τις οποίες μπορεί να αμφισβητηθεί εύκολα από συγκεκριμένα παραδείγματα μύθων που δεν εναρμονίζονται μαζί της.

Η πρώτη απ' αυτές τις καθολικές θεωρίες υποστηρίζει ότι όλοι οι μύθοι παραπέμπουν σε μετεωρολογικά και κοσμικά φαινόμενα και έφτασε στο απόγειό της με τον Max Müller, καθηγητή στην Οξφόρδη. Η θεωρία του Müller εκφράστηκε πλήρως στην εργασία του *Συγκριτική Μυθολογία*, το 1856. Σύμφωνα μ' αυτή την άποψη, οι μύθοι απορρέουν από τις προσπάθειες των πρωτόγονων ανθρώπων να προσωποποιήσουν τα αφηρημένα χαρακτηριστικά των φυσικών φαινομένων, που τα αντίκριζαν με θρησκευτικό δέος. Οι ιστορίες για έναν ήρωα που νικούσε κάποιο τέρας έπρεπε να παραπέμπουν μέσω ενός μυστήριου κώδικα, στην αυγή που διώχνει το σκοτάδι της νύχτας ή στη ζέστη του μεσημεριού που απομακρύνει τη θολούρα ενός φθινοπωρινού πρωινού. Καθώς η γλώσσα άλλαζε, η κατανόηση των μύθων έγινε δύσκολη. Η μελέτη των σχετικών ινδοευρωπαϊκών γλωσσών με τη βοήθεια της Συγκριτικής Φιλολογίας, θα μας επέτρεπε να ξαναπροσεγγίσουμε αυτά τα αληθινά νοήματα, που είχαν χάσει ακόμη και οι Αρχαίοι Έλληνες εξαιτίας μιας «αρρώστιας της γλώσσας». Κανείς από τους υποστηρικτές αυτής της θεωρίας δεν ήταν σε θέση να εξηγήσει για ποιο λόγο οι μυθοποιοί κατέφευγαν σε τέτοιες μεθόδους, απλά για να δημιουργήσουν αλληγορικές αφηγήσεις για τα φανερά φυσικά φαινόμενα. Η θεωρία αυτή έχει οριστικά εγκαταληφθεί για την ερμηνεία της ελληνικής μυθολογίας.<sup>43</sup> Προκαλεί, μάλιστα, αμηχανία το γεγονός ότι εφαρμόζεται στη σανσκριτική κι ένα τμήμα της ρωμαϊκής.

Η δεύτερη καθολική θεωρία είναι η *αιτιολογική*. Υποδηλώνει ότι όλοι οι μύθοι προσφέρουν μιαν αιτία ή μιαν εξήγηση για κάτι που συμβαίνει στον πραγματικό κόσμο. Ο *Andrew Lang*, εισηγητής της θεωρίας, πίστευε ότι οι μύθοι είναι κάτι περισσότερο από ωραία αλληγορικά ευφυολογήματα, τα οποία είναι επεξηγηματικά κατά μία έννοια. Οι μύθοι συνιστούν ένα είδος πρωτόγονης επιστήμης - υπήρξαν ένα είδος διστακτικής προόδου στο δρόμο προς την επιστημολογική ωριμότητα.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Πρβλ. Kirk G. S., ό. π., σελ. 43-53, όπου εκτίθεται όλος ο προβληματισμός για την ανεδαφικότητα της θεωρίας, όταν εφαρμόζεται στους ελληνικούς μύθους.

<sup>44</sup> Ο G. Kirk παραλληλίζει τη διατύπωση του Lang για την προεπιστημονική λειτουργία των μύθων με τη διαπίστωση του Αριστοτέλη για τους Προσωκρατικούς, ότι αντιπροσώπευαν ένα πρώτο σκαλοπάτι προς τη διαλεκτική αλήθεια που αποκαλυπτόταν στην εποχή τους. Προχωρεί όμως περισσότερο, τονίζοντας ότι τόσο ο Αριστοτέλης όσο και οι Προσωκρατικοί μιλούσαν για το ίδιο πράγμα, τη φύση του φυσικού κόσμου. Ενώ οι μύθοι περικλείουν άλλα πράγματα, όπως είναι η συναισθηματική αξία πολλών όψεων της προσωπικής ζωής. Πρβλ. Kirk G. S., ό.π., σελ. 53.

Ο *B. Malinowski* αντιτάχτηκε στη θεωρία ότι οι μύθοι είναι επεξηγηματικοί, όσο ο *Lang* αντιτάχτηκε στη θεωρία ότι επρόκειτο για αλληγορίες της φύσης. Πρότεινε στη θέση της μια τρίτη θεωρία, σύμφωνα με την οποία, πρέπει να θεωρούνται ως καταστατικοί χάρτες για τα έθιμα, τους θεσμούς ή δοξασίες. Η μελέτη των μύθων της φυλής *Trobriand* στο Δυτικό Ειρηνικό τον είχε πείσει ότι οι μύθοι έχουν πάντα ένα αποφασιστικό και πρακτικό τέλος, άρα δεν θα πρέπει να δημιουργήθηκαν έχοντας κάποιο αίτημα για γνώση. Επέμενε ότι αυτοί που δικαιούνται να μιλάνε για τους μύθους, δεν είναι οι κλασικοί μελετητές και οι φιλόσοφοι, αλλά οι πρακτικοί ανθρωπολόγοι που είναι δίπλα στο μυθοποιό. Οι διαπιστώσεις αυτές μπορεί να φαίνονται κοινότοπες στις μέρες μας, αλλά εκείνη την εποχή δικαιολογούνταν από το γεγονός ότι είχαν προηγηθεί οι θεωρίες του *A. Lang* και του *Max Müller*. Αυτό που υποδηλώνει η θεωρία του καταστατικού χάρτη, είναι ότι σε μια παραδοσιακή κοινωνία κάθε έθιμο και θεσμός τείνουν να ισχυροποιηθούν ή να βεβαιωθούν από ένα μύθο, ο οποίος εκθέτει ένα προηγούμενο, αλλά δεν επιχειρεί να το εξηγήσει με κάποιο λογικό ή φιλοσοφικό τρόπο. Αξιολογώντας την, έχει υποστηριχτεί ότι είναι σωστή για κάποιους μύθους, αλλά αναμφίβολα λανθασμένη και ανεπαρκής για κάποιους άλλους. Εκτός από το γεγονός ότι πολλοί σημαντικοί μύθοι δεν μπορεί να θεωρηθούν καταστατικοί - όσο οξυδερκής κι αν ήταν η ερμηνεία που τους δινόταν - η ολική απόρριψη από το *Malinowski* κάθε πνευματικού και ωφελιμιστικού στοιχείου στο μύθο, είναι σαφές ότι δεν μπορεί να υποστηριχτεί για το ελληνικό υλικό.

Η τέταρτη καθολική θεωρία υποστηρίχτηκε από τον *Mircea Eliade*, ο οποίος έγραψε πλήθος βιβλίων, για να δείξει ότι σκοπός όλων των μύθων είναι να ζωντανέψουν ή να «επανιδρύσουν», από μια άποψη, τη δημιουργική εποχή. Πιστεύει ότι ο μύθος διηγείται μια ιερή ιστορία, κάτι που συνέβη στην αρχέγονη εποχή, τη μυθική εποχή των απαρχών. Μ' άλλα λόγια, ο μύθος μας αποκαλύπτει πώς μέσα από τις πράξεις των υπερφυσικών όντων φτάσαμε στη σημερινή πραγματικότητα, τον κόσμο, ή μόνο ένα κομμάτι της πραγματικότητας - ένα νησί, ένα είδος φυτού, μια συγκεκριμένη ανθρώπινη συμπεριφορά, ένα θεσμό. Ο μύθος είναι πάντα περιγραφή μιας δημιουργίας, αφηγείται πώς δημιουργήθηκε κάτι, πώς άρχισε να υπάρχει.<sup>45</sup> Κάθε

---

<sup>45</sup> Πρβλ. *Mircea Eliade, Myth and Reality*, (transl. By Willard Trask), Harper and Row Publishers, New York, 1975, σελ. 5-6. Επίσης: *Mircea Eliade, Myths, Rites, Symbols - a Mircea Eliade Reader*, New York, Hagerstown, San Francisco, London, Harper Colophon Books, 1976, Vol. 1, σελ. 3 -8, όπου

ιστορία που αναβιώνει μια εποχή του μυθικού παρελθόντος, συμβάλλει στη διατήρηση της τάξης του κόσμου και βοηθάει τους ανθρώπους να συμμετέχουν στη δύναμη των θεϊκών πράξεων *in illo tempore*.<sup>46</sup> Το βιβλίο του *Myth and Reality* περιέχει μερικά από τα πιο εύστοχα συμπεράσματά του για τη φύση των μύθων και τους τρόπους που αυτοί σχετίζονται με τις κοινωνίες που πιστεύουν ακόμη σ' αυτούς.

Ο Eliade γενικεύει αυτή την αντίληψη, χωρίς να τη δοκιμάσει με την εφαρμογή σε μύθους πολλών διαφορετικών πολιτισμών. Ολόκληρη η σειρά των αρχαίων ελληνικών ηρωικών μύθων, για παράδειγμα, βρίσκεται έξω από κάθε αλήθεια δημιουργικής εποχής. Επίσης, βασικοί κοινωνικοί θεσμοί, όπως ο γάμος, η κληρονομιά ή η βασιλεία, απλά θεωρούνται δεδομένοι. Πρόκειται για παραδείγματα που αποδεικνύουν πόσο ανεπαρκής είναι η ιδέα ότι όλοι οι μύθοι έχουν αυτή τη λειτουργία της αναβίωσης μιας ιδιαίτερα δημιουργικής εποχής. Συνακόλουθα, δεν μπορεί ν' αποτελέσει ένα γενικό οδηγό για την κατανόηση όλων των μύθων.<sup>47</sup>

Η πέμπτη καθολική θεωρία διακηρύσσει ότι όλοι οι μύθοι είναι στενά συνδεδεμένοι με τις τελετουργίες και είναι μια από τις πιο μακρόβιες που έχουν υποστηριχτεί.<sup>48</sup> Σύμφωνα μ' αυτήν, οι μύθοι προέρχονται από τις τελετουργίες, οι οποίες στο πέρασμα του χρόνου φάνηκε να μην έχουν λόγο ύπαρξης. Έτσι, γεννήθηκαν οι αιτιολογικές ιστορίες που εμφανίζονται να τις εξηγούν από μian άποψη. Αυτό είχε δικηρύξει στο τέλος της Βικτωριανής εποχής ο W. Robertson Smith. Η μελέτη του για τη θρησκεία των Σημιτών (1894) μπορεί να ξεπεράστηκε γρήγορα, αλλά η ιδέα που εκφράζεται εκεί, ότι οι μύθοι προέρχονται από τις τελετουργίες, πέρασε στην αιωνιότητα, όταν υιοθετήθηκε από τον J. G. Frazer κι έγινε η βασική ιδέα για το βιβλίο του, *The Golden Bough*. Οι βασικοί εκπρόσωποι της σχολής του Cambridge, Jane Harrison, Gilbert Murray,<sup>49</sup> A.B. Cook και F.M.

---

επιχειρείται μια συνοπτική προσέγγιση του μύθου ως ιερής ιστορίας στα χρόνια της ακμής και της παρακμής της μέσα στους αιώνες.

<sup>46</sup> Πρόκειται για μια φράση που χρησιμοποιεί συχνά ο Eliade, εννοώντας την αρχέγονη εποχή.

<sup>47</sup> Kirk G. S, *ό. π.*, σελ. 65 -66.

<sup>48</sup> Πρβλ. Stanley Edgar Hyman, *The ritual view of myth and the mythic*, στο *Myth a symposium*, edited by Thomas A. Sebeok, Bloomington and London, Midland Book, 1965, σελ. 136-153, όπου ο συγγραφέας επιχειρεί μια συνοπτική παρουσίαση της εν λόγω θεωρίας με ιστορική αναδρομή και τη συσχετίζει με άλλες θεωρίες που ασχολήθηκαν με την ερμηνεία των μύθων.

<sup>49</sup> Ενδεικτικά παραπέμπω σε δύο έργα τους που έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά. Το πρώτο είναι το βιβλίο του Gilbert Murray: *Πέντε στάδια της ελληνικής θρησκείας*, (μετ. Ελ. Παπαδοπούλου), εκδ. Ιάμβλιχος, 1996, όπου εξετάζεται η αλληλεπίδραση μεταξύ της ελληνικής θρησκείας και του ελληνικού πολιτισμού. Το δεύτερο είναι της Jane Ellen Harrison: *Η δημιουργία των θεών*, (μετ. Ελ. Παπαδοπούλου), εκδ. Ιάμβλιχος, 1996, όπου υποστηρίζεται ότι το πάνθεο του Ολύμπου ήταν



Cornford, γοητεύτηκαν από την ιδέα ότι ο τόσο εκλεπτυσμένος ελληνικός πολιτισμός μπορεί πραγματικά να εξαρτιόταν από πρωτόγονες τελετουργίες.

Η μελέτη των Αυστραλών ιθαγενών από τους Spencer και Gillen στο τέλος του περασμένου αιώνα, ήρθε να προσθέσει περισσότερα επιχειρήματα στην ιδέα ότι οι μύθοι και οι τελετουργίες θα μπορούσαν να συνδεθούν στενά με τη ζωή των ανθρώπων. Πέρα απ' αυτή την αντίληψη, εμφανίστηκε η ανθρωπολογική θεωρία του φονξιοναλισμού που αναπτύχθηκε σε μια ακραία μορφή από τον A.R. Radcliffe-Brown και τους μαθητές του, ακολουθώντας τα ίχνη του Malinowski. Οι φονξιοναλιστές είδαν την κοινωνία ως ένα στεγανό και πολύπλοκο μηχανισμό, κάθε όψη του οποίου ήταν συνδεδεμένη με βασικούς κοινωνικούς θεσμούς, όπως ο γάμος, η ιδιοκτησία, η βασιλεία. Οι τελετουργίες, ως μια σημαντική πλευρά των πρωτόγονων κοινωνιών, ερμηνεύονταν από τους μύθους που έπρεπε να ταιριάζουν στα ίδια πρότυπα.

Πρόκειται για μιαν υπερβολική και μονόπλευρη θεωρία, δεδομένου ότι κάθε κοινωνία δε δίνει την ίδια βαρύτητα στις τελετουργίες. Επιπλέον, για να περιοριστούμε στους ελληνικούς μύθους, οι Αρχαίοι Έλληνες δεν εκτελούσαν πράξεις, για να μιμηθούν ή να αναπαραστήσουν το χωρισμό του Ουρανού από τη Γη, ή το Δία που εκτοπίζει τον πατέρα του. Αυτές οι ιδέες ανήκουν στους μύθους και όχι στις τελετουργίες. Η λατρεία των θεών μερικές φορές εμπεριείχε υπαινιγμούς στους μύθους της γέννησής τους, αλλά μέσω της αφήγησης της ίδιας της ιστορίας και όχι της αναπαράστασης μιας τελετουργίας. Όσο για τους ηρωικούς μύθους, δεν βρίσκει κανείς τίποτα στην τελετουργία αντίστοιχο με τους άθλους του Περσέα, του Ηρακλή, του Ιάσωνα και πολλών άλλων. Το σύνολο των ελληνικών μύθων, όπως επιβίωσε, είναι στερημένο από τελετουργικές συνδέσεις.<sup>50</sup>

Ανεξάρτητα από τις αδυναμίες που παρουσιάζουν οι θεωρίες που εκτέθηκαν ως εδώ, δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε τη συνεισφορά των μελετητών αυτών, που συνίσταται στη συγκέντρωση του υλικού, τις εμβαθύνσεις σ' αυτό, τη συγκριτική εργασία και τις προσωπικές τους αξιολογήσεις. Αναμφίβολα, όλ' αυτά κατέδειξαν σε μεγάλο βαθμό το περιεχόμενο της μυθικής σκέψης.

---

αποτέλεσμα έξωθεν επιβολής στη μέχρι τότε επικρατούσα θρησκευτική πίστη. Οι αρχέγονες μνήμες, όμως, διατηρούνται και διαφαίνονται στα ζωικά σύμβολα, στις τελετές και στις θυσίες προς τους θεούς.  
<sup>50</sup> Kirk G. S., ό. π., σελ. 66-68.

## 1.5. Οι ελληνικοί μύθοι ως προϊόντα της ψυχής

Οι θεωρίες που προαναφέρθηκαν, εξετάζουν την προέλευση και τη φύση του μύθου δίνοντας έμφαση στη σύνδεσή του με τους κοινωνικούς θεσμούς. Υπάρχει, όμως, μια ακόμη ομάδα από ερμηνείες που διατείνονται ότι έχουν ανακαλύψει την πραγματικότητα των μύθων στην ίδια την ατομικότητα της ψυχής. Αν οι μύθοι έχουν μια αναφορά έξω από το επιφανειακό τους νόημα ως διηγήσεις - και σύμφωνα μ' αυτές τις ερμηνείες έχουν - τότε, πρωτίστως, συνδέονται, όχι με την κοινωνία ή τον εξωτερικό κόσμο, αλλά με την ίδια την ατομικότητα. Έχουμε να κάνουμε και πάλι με θεωρίες παγκόσμιας αξίας που επικαλούνται βαθιές ψυχολογικές δομές. Συνδέονται κυρίως με τον Sigmund Freud και Karl Jung, αλλά και με το λιγότερο γνωστό Ernst Cassirer.

Λίγες από τις θεωρίες του Freud είναι ευρύτερα γνωστές σήμερα. Η φήμη του οφείλεται στη γενική έννοια του ασυνείδητου και την έμφαση που έδωσε στην παιδική σεξουαλικότητα. Συνέβαλε αποφασιστικά στην ερμηνεία του μύθου εισάγοντας την κατανόηση της συμβολικής γλώσσας με βάση την ερμηνεία των ονείρων.<sup>51</sup> Η βοήθεια που πρόσφερε στη μυθολογία ήταν μάλλον έμμεση, γιατί έβλεπε στο μύθο, όπως και στο όνειρο, μόνο την έκφραση των παράλογων αντικοινωνικών παρορμήσεων και όχι τόσο τη σοφία των περασμένων γενεών εκφρασμένη στη γλώσσα των συμβόλων. Η δημιουργία μύθου και ονείρου ήταν γι' αυτόν μια σημαντική ψυχική δραστηριότητα, η οποία, όμως, δεν ήταν προσιτή σε κλινική εξέταση. Παρόλ' αυτά στήριξε την κεντρική και πιο γνωστή θεωρία του στην ιστορία του Οιδίποδα.

Οι οπαδοί του Karl Abraham και Otto Rank,<sup>52</sup> προχώρησαν περισσότερο διατυπώνοντας την ιδέα ότι οι μύθοι είναι κατά μία έννοια η «ονειρική σκέψη της

---

<sup>51</sup> Στο βιβλίο του *Ερμηνεία των ονείρων*, που εκδόθηκε για πρώτη φορά στα 1900, αναγνωρίζει ότι οι μύθοι και τα όνειρα δουλεύουν συχνά με τον ίδιο τρόπο.

<sup>52</sup> Ο πρώτος υποστηρίζει στο έργο του *Dreams and Myths* (1909), ότι οι μύθοι είναι μια ανάμνηση από τη νηπιακή ζωή της φυλής, ενώ τα όνειρα είναι οι μύθοι των μεμονωμένων ανθρώπων. Το βιβλίο του Otto Rank: *Ο μύθος για τη γέννηση του ήρωα* (μετ. Μαρ. Μαρκίδης), εκδ. Έρασμος, χ.χ., ξεκινά από τις ομοιότητες που παρουσιάζουν μεταξύ τους οι ιστορίες για τη γέννηση μυθικών και βιβλικών ηρώων διαπιστώνοντας ότι το περιεχόμενο υποτάσσεται άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο στο σχήμα: ήρωας - γιος επιφανών γονέων / ύπαρξη εμποδίων πριν από τη γέννηση - συνήθως ένας χρησμός που προλέγει ότι το παιδί πρόκειται να διαπράξει πατροκτονία / γέννηση στα κρυφά / εγκατάλειψη μετά τη γέννηση - σωτηρία από ζώα ή ανθρώπους ταπεινής καταγωγής / αναζήτηση των αληθινών γονέων κατά την ενηλικίωση / εκδίκηση και αποκατάσταση στις τιμές και τα δικαιώματα του πατέρα. Ο Rank καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο ήρωας θα πρέπει να ερμηνεύεται ως ένα συλλογικό εγώ.

ανθρωπότητας», ότι συντηρούν τις ασυνείδητες έγνοιες της νηπιακής ηλικίας της ανθρωπότητας.

Ο Karl Jung, μαθητής του Freud, ξέκοψε γρήγορα από το φροϋδικό κύκλο, σχηματίζοντας ουσιαστικά δική του ψυχαναλυτική μέθοδο. Εισηγείται και ερευνά την έννοια του «συλλογικού ασυνείδητου», το οποίο ορίζει ως ένα κοινό ψυχικό υπόστρωμα κάτω από το ατομικό ασυνείδητο. Εκδηλώνεται μόνο μέσω των συγκεκριμένων μορφών, με τις οποίες εκφράζονται τα «αρχέτυπα». Τα τελευταία αποτελούν δομικά στοιχεία του ασυνείδητου, «πυρήνες σημασίας», δυνατότητες αναπαραστάσεων. Επιτελούν συγκεκριμένες λειτουργίες και παίρνουν μορφή μέσω των εκάστοτε συμβόλων τους. Αποστολή των μύθων είναι ακριβώς η προσπάθεια ερμηνείας των αρχετύπων. Στο βιβλίο *Εισαγωγή στην επιστήμη της Μυθολογίας*, που ο Jung συνέγραψε από κοινού με τον οπαδό και συνεργάτη του Karl Kerényi, στα 1941, ο μύθος αντιμετωπίζεται όχι ως επινόηση, αλλά ως αρχετυπικό υλικό που αναδύεται αυτόματα από τα βάθη της ψυχής και ακολουθεί την εξελικτική πορεία της ανθρώπινης ύπαρξης.<sup>53</sup>

Αξίζει ν' αναφερθούμε επίσης στον Cassirer, ο οποίος στο πολύτομο έργο του *Φιλοσοφία των συμβολικών μορφών*, αντιμετωπίζει τους μύθους ως έναν από τους πρωταρχικούς «συμβολικούς τύπους» έκφρασης της ίδιας της γλώσσας και της επιστήμης. Υποστηρίζει ότι ο μύθος δεν είναι αλληγορικός, άρα είναι αδύνατο να εκτιμηθεί διανοητικά. Είναι ένας τρόπος έκφρασης από μόνος του, στον οποίο αντιτίθεται το πνεύμα, γιατί αναφέρεται σ' ένα φανταστικό κόσμο εικόνων, διαφορετικό από τον πραγματικό κόσμο της εμπειρίας.

Οι αδυναμίες των τριών θεωριών που προαναφέρθηκαν, εντοπίζονται κυρίως στη νοηματική ασάφεια του όρου «σύμβολο» που κατά κόρον χρησιμοποιούν. Υπάρχουν επικρίσεις με σοβαρά επιχειρήματα, η αναφορά των οποίων θα ξέφευγε από το σκοπό της παρούσας μελέτης.<sup>54</sup>

Μετά το 1950, εμφανίζεται ο Claude Levi Strauss με τη δομική ερμηνεία, ως απόρροια των αλλαγών που συντελέστηκαν στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα με την επίδραση της Κοινωνιολογίας του Durkheim. Μολονότι δεν είναι κατά βάση ψυχολογική θεωρία, την εκθέτουμε εδώ, γιατί έχει να κάνει περισσότερο με την

---

<sup>53</sup> Το βιβλίο έχει μεταφραστεί στα ελληνικά από τον Κ. Ζάρρα με τον τίτλο: *Η επιστήμη της Μυθολογίας*, εκδ. Ιάμβλιχος, 1989.

ψυχολογική και πνευματική καταγωγή των μύθων. Κάνει χρήση της περίπλοκης ανάλυσης των ανθρωπολογικών υλικών και παραδέχεται ότι οι μύθοι συνδέονται περισσότερο με προβλήματα και αντιφάσεις που συμβαίνουν στην κοινωνία παρά στην ατομικότητα. Προσπάθησε να αποκαλύψει τις λειτουργίες του ανθρώπινου μυαλού, με τη φιλοδοξία να διατυπώσει τους νόμους που λειτουργούν σ' ένα βαθύτερο επίπεδο από τη συνειδητή σκέψη κατά τη διάρκεια της κατασκευής των μύθων. Το κυριώτερο μέρος της δουλειάς του έγινε στους πολιτισμούς των Ινδιάνων της Νότιας Αμερικής και επιδίωκε να καθορίσει τις σταθερές δομές πίσω από τη φαινομενική ετερογένεια των μύθων. Ο μύθος ήταν γι' αυτόν ένα είδος γλώσσας που προβάλλει πολιτιστικά προβλήματα και προσπαθεί να δώσει απαντήσεις. Συγκέντρωνε το μύθο σ' όλες τις εκδοχές του, μην παίρνοντας υπόψη χρονολογικούς και αυστηρά ιστορικούς παράγοντες, και τον ανέλυε στα συστατικά του (μοτίβα). Τα μοτίβα σχετίζονται μεταξύ τους και προτείνουν εξαιτίας αυτής της δομής κάποιους θεματικούς άξονες. Ο μύθος απορρέει από την εμφάνιση αντίθετων πόλων. Στο τέλος η παρουσίαση των αντιθέσεων οδηγεί από μίαν άποψη σε ανάλυση. Σε πιο επιστημονική μορφή, οι στρουκτουραλιστικές μελέτες χαρακτηρίζονται από την ερμηνεία αυστηρά λογικών διαγραμμάτων που παρουσιάζουν την τομή ζευγών αντιθέσεων.<sup>55</sup> Ο Levi Strauss δέχτηκε επικρίσεις για ένα τμήμα του έργου του που ξεπεράστηκε από τις κατοπινές εξελίξεις. Ταυτόχρονα όμως, αν ήθελαν να εξετάσουν έναν αναθεωρημένο σωστό δομισμό, ήταν υποχρεωμένοι να πιστέψουν ότι οι διάδοχοί του θα μπορούσαν να εφαρμόσουν τη μέθοδό του στην ελληνική μυθολογία πιο πιστά και καλύτερα από τον ίδιο. Εξάλλου, ένας πραγματικά επιστημονικός τρόπος ερμηνείας είχε γίνει προ πολλού ο στόχος όσων είχαν ασχοληθεί με τους μύθους. Η θεωρία του Levi Strauss ήταν ιδιαίτερα γοητευτική απ' αυτή την άποψη, ικανοποιώντας, ως ένα βαθμό, τους μελετητές.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Ο Kirk G. S., εκθέτει και πάλι διεξοδικά όλες τις αντιρήσεις που έχουν διατυπωθεί. Ό. π., σελ. 76-81.

<sup>55</sup> Μια συνοπτική παρουσίαση, από τον ίδιο, της δουλειάς του πάνω στο μύθο υπάρχει στο συλλογικό τόμο «*Myth a symposium*», edited by Thomas A. Sebeok, Bloomington and London, Midland Book, 1965, σελ. 81-106.

<sup>56</sup> Ken Dowden, ό. π., σελ. 32-34.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### 2.1. Οριοθέτηση της περιοχής της μελέτης

Η γοητεία που ασκούσαν ανέκαθεν πάνω μας οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι, και η παρατήρηση από τη μέχρι τώρα επαγγελματική μας εμπειρία ότι με τον ίδιο τρόπο εξακολουθούν να συναρπάζουν και τα σύγχρονα παιδιά, μας έκανε να στρέψουμε το ενδιαφέρον μας στα έργα της Παιδικής Λογοτεχνίας που είναι εμπνευσμένα απ' αυτούς.

Θεωρούμε κατ' αρχήν σκόπιμο να καταστήσουμε σαφέστερους τους δύο άξονες, γύρω από τους οποίους θα στραφεί η έρευνά μας: *τους αρχαίους ελληνικούς μύθους και την περίοδο που επιλέγουμε να εξετάσουμε πώς γίνεται η λογοτεχνική τους ανάπλαση (1970-1997).*

Όταν μιλάμε για αρχαίους ελληνικούς μύθους, εννοούμε το corpus της Αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, όπως έφτασε παγιωμένο σε μας στο πέρασμα των αιώνων, μέσα από τις πολλές αναπροσαρμογές που το υπέβαλαν οι άνθρωποι στις περιόδους που είχε ένα ζωτικό ρόλο στη ζωή τους. Σ' αυτό το σημείο όμως θα επανέλθουμε αργότερα, αφού προηγουμένως σκιαγραφήσουμε την περίοδο 1970-1997 και τους λόγους που μας οδήγησαν να επιλέξουμε το δείγμα των έργων που θα εξετάσουμε, απ' αυτήν.

Αποτελεί κοινοτοπία να επαναλάβουμε ότι το στίγμα κάθε περιόδου καθορίζει σημαντικά και το στίγμα της λογοτεχνίας. Είναι αυτονόητο ότι τα λογοτεχνικά έργα αποτελούν μέρος του πολιτισμικού οικοδομήματος επιδρώντας πάνω σ' αυτό, αλλά και απορρέοντας απ' αυτό. Η δεκαετία του '70 σημαδεύεται στο πολιτικό επίπεδο από την παρουσία της επτάχρονης δικτατορίας που αφύπνισε την πολιτική σκέψη του Έλληνα, το δράμα της Κύπρου που ξύπνησε ανάλογες μνήμες του λαού μας και την καθιέρωση της δημοτικής το 1976. Οι ραγδαίες γεωπολιτικές ανακατατάξεις στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο από τα τέλη της δεκαετίας του '80 που ήρθαν ως αποτέλεσμα της κατάρρευσης των ιδεολογιών, γκρέμισαν τα σύνορα κρατών και δημιούργησαν νέα, αλλάζοντας τους γεωγραφικούς χάρτες και τις τύχες των

ανθρώπων, που παίρνουν το δρόμο της μετανάστευσης αναζητώντας καλύτερη τύχη. Οι πολυπολιτισμικές κοινωνίες που δημιουργούνται, φέρουν όλα τα χαρακτηριστικά που είχαν ανέκαθεν οι κοινωνίες αυτής της μορφής στο παρελθόν: ξενοφοβία, ρατσισμό, εκμετάλλευση του ξένου ως εργαζόμενου κ.λπ. Στον κοινωνικό στίβο, η άνοδος του βιοτικού επιπέδου του μέσου Έλληνα εκδηλώνεται αρχικά με την είσοδο της τηλεόρασης στο σπίτι κατά τη δεκαετία του '70, ενώ συγχρόνως αρχίζει μια έκρηξη, συγγραφική και εκδοτική, στο χώρο του βιβλίου. Ακολουθούν αλματώδη τεχνολογικά επιτεύγματα, η επανάσταση της Πληροφορικής και της Βιοχημείας που οριοθετούν τη μεταβιομηχανική περίοδο της ανθρωπότητας. Σε μια εποχή πολυφωνική σαν τη δική μας, είναι φυσικό η λογοτεχνία για παιδιά και νέους να φέρει τα σημάδια αυτής της πρωτοφανούς αφθονίας και πλουραλισμού σε υλικό και πνευματικό επίπεδο. Ο Β. Αναγνωστόπουλος, ήδη από το 1989, μιλούσε για τη δημιουργία ενός ρήγματος ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν που άρχισε τη δεκαετία του '70 και βαθαίνει από τη νεότερη γενιά συγγραφέων στην τελευταία εικοσαετία. Φτάνει, έτσι, να ονομάζει ως «νεότερη γενιά συγγραφέων της Παιδικής Λογοτεχνίας», τους συγγραφείς της εικοσαετίας 1970-1990.<sup>57</sup>

Η περίοδος αυτή τροφοδοτείται από δημιουργούς που ανήκουν σε περισσότερες γενιές: τη *μεταπολεμική*, τη *γενιά* που ανδρώθηκε με τα πολιτικά και κοινωνικά οράματα του 114 (και τα είδε να γκρεμίζονται από τη δικτατορία), και τη *μεταπολιτευτική* γενιά. Θελήσαμε, λοιπόν, να δούμε, αν όλοι αυτοί οι δημιουργοί εμπνέονται από ένα θέμα τόσο αγαπητό σε άλλες μορφές τέχνης, τους αρχαίους ελληνικούς μύθους, και πώς τους αναπλάθουν. Γιατί αυτό που μας ενδιαφέρει, δεν είναι η απλή αφήγηση ή αναμετάδοση των αφηγήσεων του παρελθόντος, αλλά η *μετάπλαση των μύθων που χρησιμοποιούνται*. Εξάλλου, ποτέ δεν υπήρχε ένα μοναδικό κείμενο γι' αυτές τις αφηγήσεις που εμφανίζονται πάντα ως ένα σύνολο δεδομένων, γεγονότων, καταστάσεων, χαρακτήρων που συνθέτονται και ανασυνθέτονται με πολλές παραλλαγές, και δεν έχουμε πρόσβαση σ' αυτούς, παρά μόνο στην πιο όψιμη μορφή τους, τη γραπτή. Το εκπληκτικό είναι ότι όλες αυτές οι παραλλαγές και προσθήκες των διαφορετικών συγγραφέων που ο καθένας μιμούμενος ή αγνοώντας κάποιον άλλο, δίνει τη δική του εκδοχή στο μύθο, αντί να τον παραμορφώσουν ή να

---

<sup>57</sup> Αναγνωστόπουλος Β., *Τάσεις στη σύγχρονη ελληνική Παιδική Λογοτεχνία*, στο: *Σύγχρονες τάσεις και απόψεις για την Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα, εκδ. Ψυχογιός, 1991, σελ.100-101.

τον διαστρέφουν, τον εμπλουτίζουν και τον παρατείνουν, τουλάχιστον όσο ο μύθος συνεχίζει να γίνεται δεκτός και αντιληπτός ως τέτοιος.

Η διερεύνησή μας στην περιοχή που αφορά η συγκεκριμένη μελέτη, απέδωσε τον αριθμό των οκτώ πεζών κειμένων που θ' αποτελέσουν το ερευνητικό μας δείγμα. Πρόκειται για τρία μυθιστορήματα, τέσσερις μυθιστορηματικές βιογραφίες και ένα βιβλίο με μικρές ιστορίες, που εκδόθηκαν από το 1975 και μετά, αν και μερικά απ' αυτά γράφτηκαν νωρίτερα.

## 2.2. Ερευνητικό δείγμα

Στο ερευνητικό δείγμα έχει συμπεριληφθεί η πρωτότυπη παραγωγή των πεζών έργων που στηρίζονται στην ανάπλαση των μύθων, της περιόδου 1970-1997. Για τη συγκέντρωσή του βοήθησε η αναγραφή όλων των τίτλων των ελληνικών εκδόσεων των βιβλίων του τριμηνιαίου περιοδικού «Διαδρομές στο χώρο της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους», αλλά και η βιβλιογραφική ανασκόπηση σε μελέτες Παιδικής Λογοτεχνίας.

Εδώ, αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχουν άπειρα παιδικά βιβλία με πλούσια εικονογράφηση από καταξιωμένους καλλιτέχνες, όπου, όμως, μεταφέρεται ο μύθος αυτούσιος.<sup>58</sup> Ανάπλαση του μύθου επιχειρούν μόνο οι συγγραφείς, τα ονόματα των οποίων παρατίθενται κάτω από τον τίτλο: βιβλία του δείγματος.

Τα τέσσερα από τα οκτώ βιβλία που έχουν συγκεντρωθεί, οι μυθιστορηματικές βιογραφίες του Μενέλαου Λουντέμη, είναι πολύ πιθανό να γράφτηκαν και πριν τη δεκαετία του 1970 - το διάστημα που ήταν εξόριστος στη Ρουμανία (1958-1975). Από την έρευνα που κάναμε, δε στάθηκε δυνατό να μάθουμε την ακριβή χρονολογία της συγγραφής των εν λόγω έργων. Τα συμπεριλάβαμε στο δείγμα, γιατί θεωρούμε σημαντικό να δούμε, πώς ερμηνεύει και αναπλάθει το μύθο ένας συγγραφέας που θεωρείται στρατευμένος.

Ένα ακόμη βιβλίο που αρχικά είχαμε συμπεριλάβει στο δείγμα μας, το μυθιστόρημα *‘Περσέας’* της Άλκης Γουλιμή, εκδ. Ελευθερουδάκη, 1979, στάθηκε αδύνατο να το βρούμε, γεγονός που το απέκλεισε από την έρευνα.

---

<sup>58</sup> Ενδεικτικά αναφέρω τις διασκευές που είχαν κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις Χελώνα, σε εικονογράφηση Παύλου Βαλασάκη.

### 2.3. Τα βιβλία του δείγματος

1. Λοΐζου Μάρω, Το αθάνατο νερό, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1997, σελ. 262.
2. Λουντέμης Μενέλαος, Ο Ίκαρος, Αθήνα, εκδ. δωρικός, 1988, σελ. 174
3. Λουντέμης Μενέλαος, Ο Δαίδαλος, Αθήνα, εκδ. δωρικός, 1987, σελ. 191.
4. Λουντέμης Μενέλαος, Ο Θησέας, Αθήνα, εκδ.δωρικός, 1987, σελ.214.
5. Λουντέμης Μενέλαος, Ο Ηρακλής, Αθήνα, εκδ. δωρικός, χ.χ., σελ. 151.
6. Μαξίμου Πηνελόπη, Ιστορίες γύρω από την Ακρόπολη, Αθήνα, εκδ. Μίνωας, 1995, σελ. 53.
7. Τσουκαλά Δανάη, Οι μικροί θεοί του κάστρου, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1988, σελ.103.
8. Ψαραύτη Λίτσα, Τα δάκρυα της Περσεφόνης, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 1994, σελ. 116.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### 3.1. Μέθοδος της έρευνας

Τα ελατήρια της λογοτεχνικής ανάλυσης προσδιορίζουν ως ένα σημείο και τα κριτήρια βάσει των οποίων γίνεται μια μελέτη. Όταν ελατήρια και κριτήρια ξεκαθαριστούν, τότε θα φανεί και η προοπτική της λογοτεχνικής γνώσης, η οποία - όπως άλλωστε και κάθε γνώση - είναι συνάρτηση ορισμένων παραγόντων που καθορίζουν την οπτική γωνία του μελετητή.

Όταν κινούμαστε στη σφαίρα της επιστήμης, η οπτική αυτή γωνία δεν καθορίζεται από τυχαία γεγονότα. Τον κύριο ρόλο στη διατύπωση ενός συμπεράσματος που θα μπορεί να είναι αποδεκτό από την επιστημονική κοινότητα, παίζει η τοποθέτηση του ερευνητή στη θέση εκείνη που του επέτρεψε να δει τη συγκεκριμένη όψη του αντικειμένου του. Το πώς διάλεξε τη θέση αυτή, ποιες είναι οι προσπάθειες που προηγήθηκαν από άλλους ερευνητές, αυτά είναι ερωτήματα που δεν έχουν, ίσως, τόση σημασία για τις θετικές επιστήμες. Για τις ανθρωπιστικές σπουδές όμως, όπου άνθρωποι εκφράζουν τη γνώμη τους για το έργο άλλων ανθρώπων - πράγμα που σημαίνει ότι είναι δύσκολο να αποφύγουν τόσο στο στάδιο της ανάλυσης, όσο κι εκείνο της ερμηνείας, την ανάμειξη της προσωπικής τους ιδιοσυγκρασίας - σ' αυτή την περίπτωση η ανίχνευση των ροπών που ώθησαν τον ερευνητή σε μια συγκεκριμένη θέση, είναι, κατά τη γνώμη μου, ζήτημα επιστημονικού καθήκοντος.

Επιχειρώντας μια σύντομη ανασκόπηση στην ιστορία της σύγχρονης θεωρίας της λογοτεχνίας, διαπιστώνουμε ότι μπορεί να χωριστεί σε τρία στάδια: σε μια αποκλειστική ενασχόληση με το συγγραφέα (Ρομαντισμός και 19<sup>ος</sup> αιώνας), σε ένα αποκλειστικό ενδιαφέρον για το κείμενο (Νέα Κριτική) και σε μια καταφανή μετατόπιση της προσοχής στον αναγνώστη κατά τα τελευταία χρόνια.<sup>59</sup>

Και οι τρεις παράμετροι - συγγραφέας, κείμενο, αναγνώστης - είναι αναγκαίες προϋποθέσεις για την ύπαρξη του λογοτεχνικού φαινομένου. Ξεκινώντας από το

---

<sup>59</sup> Ηγκλετον Τέρι, Εισαγωγή στη θεωρία της Λογοτεχνίας (μετ. Δ. Τζιόβας), Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 1989, σελ. 121.

κείμενο, αυτό είναι αναμφισβήτητα φορέας αξιών, αλλά και το μέσο δια του οποίου διαμορφώνονται τα συναισθήματα του αναγνώστη. Η Παιδική Λογοτεχνία, όμως, χαρακτηρίζεται ως προγραμματική, πράγμα που σημαίνει ότι η τέχνη του λόγου προσαρμόζεται σκόπιμα στα δεδομένα της ψυχολογίας του παιδιού.<sup>60</sup> Συνεπώς, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ούτε το συγγραφέα ούτε τον αναγνώστη. Ο πρώτος ορμώμενος από τη σύλληψη μιας ιδέας θέλει να μιλήσει στο παιδί, δίνοντας μορφή και περιεχόμενο στο μήνυμά του. Έχει στη διάθεσή του όλο τον κόσμο των μορφών και τη γλώσσα - ένα ανεξάντλητο όργανο - για να τον εκφράσει. Για να μην αγνοηθεί αυτό το μήνυμα, χρειάζεται η σύμπραξη του δεύτερου, του αναγνώστη, που στην περίπτωση μας δεν έχει ολοκληρωμένη ψυχοπνευματική συγκρότηση. Γι' αυτό και είναι πιο ευαίσθητος στη μετασχηματιστική επίδραση που ασκεί το κείμενο κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης.

Επιστρέφοντας στο κείμενο - τη βασικότερη κατά τη γνώμη μας παράμετρο της λογοτεχνικής πράξης - αυτό έχει ένα ποιόν, και θα ήταν συνεπές με τη φύση του να προσπαθήσουμε να διαφωτίσουμε αυτό ακριβώς το ποιόν. «Κάθε ανάγνωση είναι μια διαδρομή μέσα στο χώρο του κειμένου. Αποσυνδέει το συνεχόμενο και συνδέει το απομακρυσμένο, που συγκροτεί ακριβώς το κείμενο σε χώρο και όχι σε γραμμικότητα».<sup>61</sup> Συχνά η σύγχρονη κριτική προχωρεί και στην ερμηνεία των κειμένων, την οποία αντιλαμβάνεται ως ανακάλυψη του νοήματος σύμφωνα με την πρόθεση του συγγραφέα.<sup>62</sup> Φτάνει γι' αυτό το σκοπό να χρησιμοποιεί είτε εσωτερικές μαρτυρίες (άλλα κείμενα), είτε εξωτερικές (γνώσεις που σχετίζονται με τα βιογραφικά των συγγραφέων).

Ωστόσο, δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι κάθε λογοτεχνικό κείμενο είναι ένα έργο τέχνης, και όπως κάθε έργο τέχνης, έχει την ικανότητα να γεννά διαρκώς διαφορετικές "αναγνώσεις", χωρίς ποτέ να εξαντλείται οριστικά. Από την άποψη αυτή, η προκειμενική πρόθεση του συγγραφέα - το πλέγμα των επιδιώξεων που ενδεχομένως τον οδήγησε να γράψει ένα συγκεκριμένο έργο - δεν μπορεί ν' αποτελέσει τη λυδία λίθο της ερμηνείας. Τα δεδομένα της εκκίνησης για τη δημιουργία ενός έργου μπορεί να είναι ασαφή, παρορμητικά, έμμονα, ή απλώς μια επιθυμία ή ανάμνηση. Αργότερα το πρόβλημα επιλύεται γράφοντας - δαμάζοντας το

---

<sup>60</sup> Ηρ. Καλλέργης, Σκέψεις για τη φύση και το ρόλο της Παιδικής λογοτεχνίας, στο *Προσεγγίσεις στην Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1995, σελ. 17.

<sup>61</sup> Tz. Todorov, Ποιητική (μετ. Αγγέλα Καστρινάκη), Αθήνα, Εκδ. Γνώση, 1989, σελ. 31

υλικό της δουλειάς του - ένα υλικό που διέπεται από τους δικούς του φυσικούς νόμους, ενώ ταυτόχρονα κουβαλά μαζί του την ανάμνηση της παιδείας από την οποία φορτίζεται (την ηχώ της διακειμενικότητας). «Τα βιβλία μιλούν πάντοτε για άλλα βιβλία και κάθε ιστορία διηγείται μια ιστορία ήδη ειπωμένη».<sup>63</sup>

Η διακειμενικότητα ορίστηκε πληρέστερα ως η συγχρονική και διαχρονική σχέση συνύπαρξης και διαρκούς επικοινωνίας ανάμεσα στα κείμενα, που διέπει τη δημιουργία, μα και την ανάγνωσή τους.<sup>64</sup> Οι συγγραφείς του δείγματος που θα εξετάσουμε, πήραν κάποιο μύθο που έχει ήδη μια υπόσταση ως αφήγηση, προκειμένου να διηγηθούν μια δική τους ιστορία. Κι αυτό, γιατί οι μύθοι περιέχουν καθολικά σύμβολα που στοιχειοθετούν έναν ακριβή και μυστικό κώδικα επικοινωνίας.

Η ανίχνευση της διακειμενικότητας θα είναι, λοιπόν, το ένα σκέλος της δουλειάς μας. Από κει και πέρα, όμως, «επιβάλλεται να φτάσουμε στην αλήθεια των κειμένων, και αυτή ταυτίζεται με αυτό που δε λέγεται ή λέγεται ασαφώς και πρέπει να κατανοηθεί κάτω ή πέρα από την επιφάνειά τους».<sup>65</sup> Γι' αυτό το σκοπό χρειαζόμαστε ένα σύστημα από κανόνες και διαδικασίες που ορίζουν την τάξη των δυνατών απεργασιών για την οικοδόμηση της αλήθειας. Με άλλα λόγια, χρειαζόμαστε μια μέθοδο που να θεμελιώνεται από μια ορισμένη θεωρία, και θα αποτελεί το κριτήριο της στην πράξη του επιστημονικού πεδίου.

Οι περισσότερες από τις εργασίες της Παιδικής Λογοτεχνίας που έχουν εκπονηθεί ως τώρα, δίνουν προτεραιότητα στο περιεχόμενο, στην ιδεολογία που περνάει μέσα από τα λογοτεχνικά έργα και εφαρμόζουν την ανάλυση περιεχομένου.<sup>66</sup> Έτσι, όμως απομονώνουν το περιεχόμενο από τη μορφή, πράγμα που υποβαθμίζει το κείμενο ως λογοτεχνία. Γι' αυτό κρίναμε σκόπιμο να προσεγγίσουμε τα κείμενα εσωτερικά, γεγονός που θ' αναδείξει και την όποια αισθητική αξία τους.

---

<sup>62</sup> Tz. Todorov, *ό.π.*, σελ.31.

<sup>63</sup> Πρβλ. Umberto Eco, *Επιμύθιο στο όνομα του ρόδου* (μετ. Έφη Καλλιφατίδη), Αθήνα, εκδ. Γνώση, 1985, σελ. 24.

<sup>64</sup> Ζερβού Αλεξάνδρα, *Στη χώρα των θαυμάτων Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών - ενηλίκων*, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 1997, σελ. 166.

<sup>65</sup> Umberto Eco, *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία* (μετ. Αν. Παπακωνσταντίνου), Αθήνα, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, 1993, σελ. 48.

<sup>66</sup> Ενδεικτικά αναφέρω δύο διδακτορικές διατριβές: Δαραδήμου - Ράπτη Βιολέτα, *Η πεζογραφία της περιόδου 1970 - 1980 - Παιδαγωγική και λογοτεχνική εξέταση*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, 1987. Επίσης, της Γκλιάου Νικολέτας, *Οικογένεια και σχολείο στα έργα της Άλκης Ζέη*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δ. Ε., 1993.

Πολύ σημαντική βοήθεια θα μας προσφέρει εδώ η Ποιητική, που κατά το Valery, εκφράζει όλα όσα έχουν σχέση με τη δημιουργία ή με τη σύνθεση έργων για τα οποία η γλώσσα είναι ταυτόχρονα η ουσία και το μέσο. Η Ποιητική αποβλέπει στο να καταστήσει γνωστούς τους γενικούς νόμους που διέπουν τη γέννηση κάθε έργου. Γι' αυτό ψάχνει τους νόμους στο εσωτερικό της ίδιας της λογοτεχνίας. Ασχολείται με την ιδιότητα που συνιστά τη μοναδικότητα του λογοτεχνικού φαινομένου, τη λογοτεχνικότητα. Το λογοτεχνικό έργο προβάλλεται πάνω σε κάτι άλλο απ' αυτό το ίδιο, τη δομή του ίδιου του λογοτεχνικού λόγου.<sup>67</sup> Το ζητούμενο της ανάλυσης μας είναι να προβληθεί ο λόγος του κειμένου, πράγμα που θα γίνει με την ανίχνευση της δομής.

Θα ανιχνεύσουμε, λοιπόν, τους κειμενικούς δείκτες στη βάση της διάρθρωσης του αφηγηματικού λόγου σύμφωνα με τη θεωρία του G. Genette. Θα εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας στην ιστορία / *Geshichte*, που αφορά στο κυρίως νόημα, το οποίο κανείς αφηγητής δεν μπορεί ν' αγνοήσει χωρίς ταυτόχρονα να χαθεί η αφηγηματική ιδιότητα. Ο δεύτερος δείκτης που θα μας απασχολήσει θα είναι το αφηγηματικό κείμενο / *narrative Text*, το οποίο μπορεί ο αφηγητής να συσχετίσει με μια τροπον τινά μεταγλωσσική (εδώ μετα-αφηγηματική) ομιλία, για να κάνει σαφείς αυτές τις διαρθρώσεις, σχέσεις και αμοιβαίες επικαλύψεις στη δική του εσωτερική οργάνωση. Αυτούς τους παράγοντες μπορεί κανείς, επίσης, να αποδώσει με τον όρο 'ρυθμιστική' λειτουργία. Ο τρίτος δείκτης θα είναι η ίδια η αφηγηματική πράξη / *Erzählsituation*, στην οποία είναι πρωταγωνιστές τόσο ο αποδέκτης της αφήγησης (παρών, απών ή εν δυνάμει), όσο και ο αφηγητής.<sup>68</sup> Έχουμε ενστερνιστεί την άποψη ότι «τα λογοτεχνικά κείμενα είναι διαδικασίες νοηματοδότησης που υλοποιούνται μόνο με την πράξη της ανάγνωσης. Για να υπάρχει η λογοτεχνία, ο αναγνώστης είναι σχεδόν τόσο απαραίτητος όσο και ο συγγραφέας».<sup>69</sup>

Η Ποιητική της αφήγησης κρίνεται απαραίτητη για να κατανοηθεί η λειτουργία των αφηγηματικών επινοήσεων. Η μελέτη των αφηγηματικών τεχνικών δεν αποβλέπει μόνο στην εξονυχιστική και αποδομητική ανάλυση ενός κειμένου, αλλά επεκτείνεται και σε γενικότερα συμπεράσματα και υποθέσεις με βάση αυτές τις αναλύσεις. Οφείλει να τοποθετεί τα αποτελέσματα αυτής της ανάλυσης σε ευρύτερα

---

<sup>67</sup> Tz. Todorov, ό. π., σελ. 33 - 34.

<sup>68</sup> Ger. Genette, *Die Erzählung*, München, U.T.B. Fink Verlag, 1994, σελ. 183.

<sup>69</sup> Τέρι Ηγκλετον, ό.π., σελ. 121.

επιστημολογικά, ιδεολογικά και κοινωνικά συμφραζόμενα. Προς αυτή την κατεύθυνση θα λειτουργήσει η τυπολογία που θα προκύψει, η οποία θα στηρίζεται στους κώδικες που αποκαλύπτουν το μοντέλο της αφηγηματικής δομής, τη διάκριση των ηρώων και τη λειτουργία τους. Έτσι, η έρευνα θα εντοπιστεί στο μορφολογικό μέρος των σημείων, στα σημαίνοντα. Το αποτέλεσμα θα είναι να φωτιστούν τα συστήματα και οι σχέσεις σημασιών που δεν είναι άμεσα ορατές.

Με τον τρόπο αυτό θα διερευνηθούν η *άποψη* και *στάση* του συγγραφέα, όπως περνούν μέσα στα λογοτεχνικά κείμενα, μέσω των σημείων, δημιουργώντας πρότυπα συμπεριφοράς. Είναι πιθανό ο κάθε μύθος να ερμηνεύεται θετικά ή αρνητικά, να δίνεται βάρος διαζευκτικά ή και σωρευτικά, στην ιδεολογική, συναισθηματική, ψυχολογική, ή βιωματική ερμηνεία - αναδεικνύοντας στην τελευταία περίπτωση, τη δύναμη και την επιβίωση του πολιτισμού.

Απώτερος στόχος της έρευνας δεν μπορεί να είναι άλλος από το να καταλήξει σε κάποια συμπεράσματα που μπορεί να φανούν χρήσιμα σε όσους ασχολούνται με τη συγγραφή παιδικών βιβλίων, ώστε να μπορέσουν, ενδεχομένως, να αντλήσουν στοιχεία κατά τη συγγραφή από τον πλούτο της μυθικής μας παράδοσης, αλλά και για τους εκπαιδευτικούς και τους γονείς που επιλέγουν βιβλία για παιδιά.

### 3.2. Υποθέσεις εργασίας

Όπως έχει τονιστεί σε άλλο σημείο της μελέτης, ο μύθος είναι ένα υλικό από τη φύση του κοινό για όλους λόγω της καθολικότητάς του. Γι' αυτό προσφέρει στους συγγραφείς μια γλώσσα δυνατή κι ευλύγιστη που μπορεί να εκφράσει εικόνες και προβληματισμούς με διαχρονική σημασία. Από δω απορρέουν τα ερευνητικά ερωτήματα στα οποία έρχεται ν' απαντήσει η παρούσα εργασία:

α. Οι συγγραφείς επιστρέφουν στις ρίζες των συμβόλων, συναντώνται με τα αρχέτυπα και δημιουργούν νέες εικόνες. Η λογοτεχνική αφήγηση υπερβαίνει ή καταρρίπτει τα προϋπάρχοντα πρότυπα δημιουργώντας νέα.

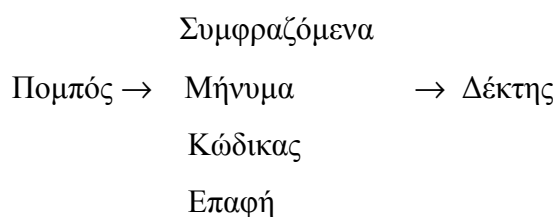
β. Οι συγγραφείς μεταφέρουν το μύθο στα δεδομένα της εποχής τους έχοντας την πρόθεση να τον χρησιμοποιήσουν ως αφετηρία, για να διηγηθούν τη δική τους ιστορία. Αναπαριστούν το παρελθόν και το μύθο, αλλά στο επίπεδο της σύγχρονης

τους πραγματικότητας, που δίνει τη δική της οπτική γωνία. Η σύγχρονη πραγματικότητα είναι η αφετηρία για την κατανόηση των υπό εξέταση έργων.

γ. Δεδομένου ότι η λογοτεχνία ανήκει στις μορφές τέχνης που έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν άμεσα την ιδεολογική στάση του δημιουργού, υποθέτουμε ότι το ιδεολογικό περιεχόμενο - όπου αυτό υπάρχει - δεν έχει τη μορφή γυμνού κηρυγματικού λόγου ή συνθηματολογίας, αλλά μετουσιώνεται σε μορφές, σε πρότυπα που έχουν καλλιτεχνική πειθώ ανάλογη με το ταλέντο του συγγραφέα, και την προσπάθειά του να δαμάσει τη γλώσσα και να υποτάξει το υλικό του στο νόημα της τέχνης. Η ιδεολογία του συγγραφέα δεν ανάγεται σε μια παθητική λειτουργία προπαγάνδας “έτοιμων θέσεων” και αναμετάδοσης με καλλιτεχνικό ένδυμα πασίγνωστων πραγμάτων, αλλά παίρνει ενεργό, δυναμικό χαρακτήρα και οδηγεί σε γόνιμα αποτελέσματα, που με άλλη ιδεολογική αφετηρία θα ήταν ανέφικτα.

### 3.3. Το μυθολογικό αφήγημα ως λόγος και η οργάνωσή του

Ξεκινώντας από τη παραδοχή ότι η λογοτεχνία είναι ουσιαστικά ένας κώδικας επικοινωνίας, θα δανειστούμε το μοντέλο του R. Jakobson από το γνωστό άρθρο του “Γλωσσολογία και Ποιητική”, όπου εισάγεται ένα γενικό μοντέλο επικοινωνίας με βάση τους παράγοντες που συνιστούν κάθε επικοινωνιακή πράξη:



Ο πομπός εκπέμπει ένα μήνυμα στο δέκτη. Αυτή η διαδικασία συντελείται σε κάποιο συγκεκριμένο κοινωνικό ή ρηματικό περίγυρο (συμφραζόμενα), απαιτεί ένα κώδικα κοινό και για τους δύο συνομιλητές, καθώς και μια φυσική ή ψυχολογική σύνδεση (προφορικός - γραπτός λόγος) που τους επιτρέπει να επικοινωνήσουν (επαφή). Στην περίπτωση της λογοτεχνίας αυτή η επαφή γίνεται με το γραπτό λόγο. Στους παράγοντες αυτούς ο Jakobson αποδίδει από μια λειτουργία. Αν το όλο σχήμα

κλείνει προς τον πομπό, προβάλλεται η συναισθηματική / βιωματική λειτουργία εκφράζοντας τα συναισθήματα και τις απόψεις του. Αν η εστίαση γίνεται στα συμφραζόμενα, κυριαρχεί η αναφορική λειτουργία που μας προσφέρει πληροφορίες για το εξωτερικό πλαίσιο της επικοινωνιακής πράξης. Η έμφαση στον κώδικα προϋποθέτει τη μεταγλωσσική λειτουργία με την οποία οι συνομιλητές ελέγχουν ή ρυθμίζουν τον κώδικα που χρησιμοποιούν· η εστίαση στο μήνυμα αυτό καθαυτό τονίζει την ποιητική λειτουργία, και τέλος, η προσήλωση στο δέκτη υπογραμμίζει τη βουλευτική / προθετική λειτουργία, δηλαδή πώς ο δέκτης αντιδρά σε ό,τι δέχεται ή πώς επηρεάζονται τα αισθήματα και οι απόψεις του.<sup>70</sup>

Οι λειτουργίες αυτές μπορεί να συνυπάρχουν σε μια μορφή επικοινωνίας. Έτσι, σ' ένα μυθιστόρημα υπερτερεί φυσικά η ποιητική λειτουργία (οργάνωση του μηνύματος), αλλά αυτό δεν εξουδετερώνει το γεγονός ότι ο συγγραφέας με τη συγκεκριμένη δημιουργία προσπαθεί να ικανοποιήσει μια ανάγκη του, ή ότι προσπαθεί να επηρεάσει τον αποδέκτη του μηνύματος.

Και για να περάσουμε στα έργα του δείγματος, αυτά χαρακτηρίζονται από την καταλυτική παρουσία της μυθικής αφήγησης. Ο λογοτεχνικός μύθος, ως ατομική δημιουργία, αποκρυσταλλώνει τη γόνιμη σχέση μύθου - λογοτεχνίας, ορίζει τη διαδικασία μετασχηματισμού της μυθικής αφήγησης σε λογοτεχνική μορφή και εντάσσεται στο δίκτυο της λογοτεχνικής επικοινωνίας. «Αλλά η αποκρυστάλλωση ορισμένων απόψεων και η λογοτεχνική μετάπλασή τους γίνεται κυρίως μ' ένα σύστημα αναφορών που ο ίδιος ο συγγραφέας επινοεί και παρουσιάζει στο έργο του. Οι αναφορές αυτές δείχνουν το βαθμό της εξάρτησής του από το λογοτεχνικό παρελθόν ή την ιστορική προοπτική - όπου ούτως ή άλλως εντάσσεται - όντας ταυτόχρονα και οι αρθρώσεις που θα τον συνδέσουν με το μέλλον».<sup>71</sup> Η διακειμενικότητα, για την οποία μιλήσαμε ήδη, είναι η δημιουργική πράξη που δίνει τη δυνατότητα στο συγγραφέα να μεταπλάθει το μύθο σε λόγο, σε αναρίθμητες εκδοχές μέσα από καινούρια κάθε φορά επικοινωνιακά δεδομένα. Η ιδιαιτερότητα του κάθε έργου προσδιορίζεται από τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται στοιχεία που είναι λίγο - πολύ γνωστά. Ο ρόλος του συγγραφέα σ' αυτό το σημείο

---

<sup>70</sup> Το διάγραμμα και η ανάλυση που το συνοδεύει προέρχονται από το βιβλίο του Δημ. Τζιόβα: Μετά την Αισθητική, Αθήνα, εκδ. Γνώση, σελ. 198 - 199. Ο τίτλος του πρωτοτύπου είναι: Linguistics and 'Poetics', στο Style in Language (επιμ.), T. A. Sebeok (Cambridge Mas.: M. I. T Press 1960), σελ. 350 - 377.

είναι αποφασιστικός, γιατί «η διακειμενική εργασία δε συνίσταται απλώς στη μηχανική αναφορά στοιχείων από προηγούμενα έργα, ή στην ενσωμάτωση και το μετασχηματισμό σημασιών».<sup>72</sup> Επεμβαίνει σταδιακά, οργανώνοντας το πλαίσιο και τη δομή της αφήγησης, και φτάνει στην άρθρωση της εκφραστικής του γλώσσας περνώντας μέσα από τρία επίπεδα,<sup>73</sup> το πιο ενδιαφέρον από τα οποία είναι ο *εγκιβωτισμός*. Σ' αυτό τα στάδια οι δύο διηγήσεις συντάσσονται μεταξύ τους είτε διαδοχικά είτε εναλλακτικά, ολοκληρώνοντας τη διακειμενική εργασία σε μορφολογικό επίπεδο, και αρχίζει η παραγωγή της νέας σημασίας.

Το δεύτερο επίπεδο, στο οποίο λειτουργεί η διακειμενικότητα, είναι αυτό της πρόσληψης του έργου από τον αναγνώστη. Αυτός ο τελευταίος θα σημασιοδοτήσει και θα ενεργοποιήσει το προτεινόμενο μήνυμα με τη βοήθεια της συσσωρευμένης αναγνωστικής εμπειρίας του, εφόσον κρίνει ότι οι αναφορές του συγγραφέα τον αφορούν άμεσα ή έμμεσα. Προϋπόθεση είναι η κοινότητα ιδεών ή στάσεων πάνω σ' ένα ηθικό ή ιδεολογικό πρόβλημα.<sup>74</sup>

### 3.4. Συνοπτική παρουσίαση της θεωρίας του Genette

Η θεωρία του G. Genette ξεκινάει από τη θεμελιώδη διάκριση μεταξύ ιστορίας (*histoire*) και αφήγησης (*recit*). Η πρώτη αντιπροσωπεύει την ακολουθία με την οποία τα γεγονότα συνέβησαν στην πραγματικότητα, ενώ η δεύτερη, την τάξη και τη διάρθρωση των γεγονότων μέσα στο κείμενο. Η διάκριση αυτή απεικονίζει τη διαφορά ανάμεσα στην υποτιθέμενη ιστορία και την αφηγηματική της παρουσίαση, που οι Ρώσοι φορμαλιστές είχαν αποδώσει με τους όρους ιστορία (*fabula*) και πλοκή (*sjuzhet*) αντίστοιχα. Οι μεταμορφώσεις αυτές ανάμεσα στους δύο όρους κέρδισαν το ενδιαφέρον του Genette που τις εξετάζει από την άποψη του χρόνου, της έγκλισης και της φωνής.

Αρχίζοντας από το *χρόνο*, αναφέρεται στις σχέσεις μεταξύ ιστορίας και αφήγησης και εξετάζει τις μεταβολές που είναι πιθανό να επέλθουν όταν η ιστορία

---

<sup>71</sup> Σιαφλέκης Ζ., Η εύθραυστη αλήθεια Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου, Αθήνα, Εκδ Gutenberg, 1994, σ. 15.

<sup>72</sup> Σιαφλέκης Ζ., ό.π., σελ. 17.

<sup>73</sup> Η διάκριση των τριών επιπέδων προτείνεται από τον L. Jenny και είναι: η λεξικοποίηση (*verbalisation*), η γραμμικοποίηση (*linearisation*) και ο εγκιβωτισμός (*enchassement*). Σιαφλέκης Ζ., ό.π., σελ. 17.



μετασχηματίζεται σε αφήγηση. Μερικές φορές η πλοκή ακολουθεί τη σειρά των γεγονότων όπως συνέβησαν, και μερικές άλλες την παρακάμπτει. Αυτές οι χρονικές ασυμφωνίες ανάμεσα στα γεγονότα και την αφήγηση, ονομάζονται από το Genette *αναχρονισμοί*, που με τη σειρά τους διακρίνονται σε *αναλήψεις* και *προλήψεις*. Η ανάληψη είναι η εκ των υστέρων αναφορά σ' ένα παρελθοντικό γεγονός· η πρόληψη, η πρόωρη νύξη σε μελλοντικά γεγονότα.

Μία περαιτέρω διάκριση που αναφέρεται στο χρόνο έχει να κάνει με τη *διάρκεια* των γεγονότων στην ιστορία και την αντίστοιχη διάρκεια στην πλοκή που καθορίζει και το ρυθμό της αφήγησης. Η *σκηνή* που αντιπροσωπεύει συμβατικά την ισότητα του αφηγηματικού με τον ιστορικό χρόνο, θεωρείται *ισοχρονία* και αποδίδεται, συνήθως, με διάλογο. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις όπου κάποιο τμήμα της αφήγησης αντιστοιχεί σε μηδέν ιστορική διάρκεια, φαινόμενο που αποδίδεται με την *παύση*, και άλλες όπου μια ολόκληρη περίοδος συμπυκνώνεται σε μια φράση του τύπου: «πέρασε αρκετός καιρός», χωρίς άλλη αναφορά στη συγκεκριμένη περίοδο, οπότε πρόκειται για *έλλειψη*. Μια ενδιαμέση περίπτωση, όπου τα γεγονότα μιας περιόδου συγχωνεύονται σε μικρό μήκος κειμένου, είναι η *περίληψη*· σε περιορισμένο αριθμό παραγράφων δίνεται μια μεγάλη χρονική περίοδος χωρίς πολλές λεπτομέρειες.

Μετά τις χρονικές σχέσεις μεταξύ ιστορίας και αφήγησης, ο Genette εξετάζει την *έγκλιση* που αναφέρεται στους διαφορετικούς τρόπους και τις διαφορετικές οπτικές γωνίες, με τις οποίες είναι δυνατό να εκτεθούν τα δρώμενα.

Για την προοπτική που ο αφηγητής υιοθετεί κάθε φορά για τη μετάδοση της ιστορίας χρησιμοποιούνταν παλιότερα ο όρος οπτική γωνία (*point of view*)<sup>75</sup>, που ο Genette αντικατέστησε με τον όρο *εστίαση/ Fokalisierung*, καθορίζοντας τρεις τρόπους θέασης του αφηγηματικού υλικού:<sup>76</sup>

α. Αφήγηση χωρίς εστίαση (μηδενική), η οποία αντιστοιχεί στην παραδοσιακή παντογνωστική αφήγηση, β. την εσωτερική εστίαση, όπου ή ιστορία ξετυλίγεται μέσα από την οπτική γωνία ενός ή περισσότερων προσώπων, και γ. την εξωτερική εστίαση,

---

<sup>74</sup> Σιαφλέκης Ζ., ό.π., σ. 19.

<sup>75</sup> Ο όρος οπτική γωνία ήταν αρκετά προβληματικός, γιατί έκανε σύγχυση ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς δείκτες, την προοπτική και τη φωνή. Η φωνή ανήκει στον αφηγητή, αλλά τα δρώμενα δίνονται μέσα από την προοπτική ενός ή περισσότερων προσώπων. Πρβλ. Chatman S., ό.π., σελ. 154.

<sup>76</sup> G. Genette, *Die Erzählung*, ό.π., σελ. 134 - 138.

όπου τα πάντα περιγράφονται εξωτερικά, χωρίς να αποδίδονται συναισθήματα ή σκέψεις.

### 3.5. Τρόποι λογοτεχνικής αναπαράστασης

Από την αρχαιότητα και μετά, συνηθίζεται να έρχονται σε αντιπαράθεση η διήγηση με τη μίμηση,<sup>77</sup> η «αφήγηση» με την αναπαράσταση. Από τη μια «διηγούμαστε», από την άλλη «δείχνουμε» δρώντας. Ο Genette παρακάμπτει αυτές τις διχοτομήσεις, εστιάζοντας στους τρόπους με τους οποίους ο λόγος του κειμένου αποδίδει την υποτιθέμενη έκφραση των μυθιστορηματικών προσώπων.

Θεωρούμε, συμβατικά, πως κάθε έργο είναι μίμηση, διαμέσου της διήγησης, μιας πράξης, πραγματικής ή επινοημένης, εξωτερικής σε σχέση με το πρόσωπο και το λόγο του δημιουργού. Σ' αυτό το σημείο φαίνεται χρήσιμη η διάκριση του E. Benveniste ανάμεσα στη διήγηση / ιστορία και το λόγο. Με τον όρο διήγηση εννοούμε όλες τις μορφές της λογοτεχνικής αναπαράστασης. Ο Benveniste συναθροίζει μέσα στην κατηγορία του λόγου ό,τι ο Αριστοτέλης αποκαλεί ευθεία μίμηση, και που, προφανώς, συνίσταται σε ό,τι αφορά το ρηματικό της μέρος. Συνήθως, ο αφηγητής δανείζει το λόγο σ' ένα από τα πρόσωπα του έργου του. Βέβαια, οι ποιότητες του λόγου και της διήγησης έτσι όπως προσδιορίστηκαν εδώ, δε βρίσκονται ποτέ και σε κανένα κείμενο σε καθαρή κατάσταση. Υπάρχει πάντα μια σχετική αναλογία διήγησης μέσα στο λόγο και μια σχετική δόση λόγου μέσα στη διήγηση. Υπάρχουν σύντομες σκέψεις, δεικτικές εκφράσεις, επιρρηματικές, που υπονοούν μια αξιολόγηση, της οποίας η πηγή είναι εμφανώς ο αφηγητής. «Ο λόγος περνώντας μέσα στη διήγηση μένει λόγος και σχηματίζει ένα είδος κύστης που πολύ εύκολα μπορεί να αναγνωριστεί και να εντοπιστεί».<sup>78</sup> Ο συγγραφέας, άλλοτε αναλαμβάνει την ευθύνη της εκφοράς του ίδιου του λόγου και παρεισφρύει στη διήγηση με μια φανερή αδιακρισία απευθυνόμενος στον αναγνώστη στον τόνο της οικείας συνομιλίας· άλλοτε μεταθέτει όλες τις ευθύνες του λόγου σ' ένα βασικό ήρωα που θα μιλήσει, δηλαδή, θα διηγηθεί και συγχρόνως θα σχολιάσει τα συμβάντα στο

<sup>77</sup> Αναφερόμαστε στη διάκριση ανάμεσα στη διήγηση και τη μίμηση που ανάγεται στην εποχή του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη και έφτασε να καταλήξει σε αντιπαράθεση ανάμεσα στο λέγω (telling) και το δείχνω (showing) τα νεώτερα χρόνια.

<sup>78</sup> G. Genette, Τα όρια της διήγησης (μετ. Ελ. Θεοδωροπούλου), Αθήνα, Εκδ. Καρδαμίτσα, σελ. 39.

πρώτο πρόσωπο (η περίπτωση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης). Άλλοτε, πάλι, διανέμει το λόγο στα διάφορα πρόσωπα του έργου με διαβαθμίσεις που καλύπτουν όλο το φάσμα από τη μίμηση ως τη διήγηση. Στην τριμερή διάκριση του Genette, το άκρο προς τη διήγηση κατέχει ο αφηγηματοποιημένος λόγος (narrativiesierte Rede), το άκρο προς τη μίμηση ο αναφερόμενος λόγος (mimetische Rede), με ενδιάμεσο είδος το μετατιθέμενο λόγο (transponierte Rede).<sup>79</sup>

### 3.6. Αφηγηματοποιημένος λόγος

«Είναι ο πιο αποστασιοποιημένος και πιο δραστικά μειωμένος λόγος. Ο κατ' αρχήν διάλογος μεταξύ δύο προσώπων, αντί να αποδοθεί κατά λέξη, αποδίδεται με τέτοιο τρόπο που εξισώνεται με καθαρό γεγονός».<sup>80</sup> Η έκφραση, και το περιεχόμενο του λόγου του άλλου, αφομοιώνονται από το λόγο του αφηγητή, ο οποίος τον χειρίζεται ως ένα γεγονός ανάμεσα στα υπόλοιπα. Μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα ακόλουθα:

«Η αδερφή μου με το μάγουλο κατακόκκινο έτρεξε την ίδια κιόλας στιγμή και τα είπε όλα στον πατέρα.

Ούτε θέλω να θυμάμαι όσα έγιναν τις επόμενες μέρες... Φωνές, φασαρία, φοβέρες...»<sup>81</sup>  
«Το άλλο πρωί με το σπάσιμο του ήλιου, χλαλοή μεγάλη ξέσπασε στην πόλη. Θυμοί, κατάρες, ξεφωνητά. Κάτι χέρια έδειχναν κατά τα ανάκτορα. Ο Αιγέας έστειλε δυο τρεις απεσταλμένους να μάθουν τι γίνεται.

Τα νέα που του έφεραν ήταν φοβερά. Η πόλη ζητούσε επίμονα το κεφάλι του «ξένου». Μόλυνε, λέει, και ακρωτηρίασε το άγαλμα της θεάς».<sup>82</sup>

«Ταμίλησαν με την Αλκμήνη και συμφώνησαν να ρωτήσουν ένα γιατρευτή».<sup>83</sup>

Μερικές φορές ο αφηγηματοποιημένος λόγος τείνει προς τη μίμηση, και τότε, μπορεί να περιλαμβάνει την απόδοση του μηνύματος που ανήκει σε κάποιον από τους χαρακτήρες, και ενσωματώνεται στο λόγο του αφηγητή:

Το πρόσφορο αποφασίστηκε να το αναλάβουν έξι γυναίκες, αυτές με τα πιο δυνατά μπράτσα, για να είναι το ζύμωμα αφράτο. Κάθε γυναίκα κι ένα είδος σιταριού. Το νερό της Μνημοσύνης ο παπα-Γιώργης στάλα στάλα θα το έχυνε σαν να ήταν άγιο μύρο. Οι άλλες γυναίκες του χωριού θα κάθονταν γύρω τους και θα τραγουδούσαν, γιατί με το τραγούδι το ψωμί πάντα γίνεται γλυκύτερο.<sup>84</sup>

<sup>79</sup> G. Genette, Die Erzählung, ό.π., σελ. 120 - 125.

<sup>80</sup> G. Genette, Die Erzählung, ό.π., σελ. 122.

<sup>81</sup> Τα δάκρυα της Περσεφόνης, Αθήνα, Εκδ. Πατάκη, 1993, σελ. 107.

<sup>82</sup> Θησέας, Εκδ. Δωρικός, Αθήνα, σελ. 83.

<sup>83</sup> Ηρακλής, Εκδ. Δωρικός, Αθήνα, σελ. 15.

<sup>84</sup> Το αθάνατο νερό, Εκδ. Κέδρος, σελ. 235.

Στις περιπτώσεις αυτές δεν εκπροσωπείται ικανοποιητικά ο λόγος των ηρώων, και χρησιμοποιείται για την απόδοση δευτερευόντων γεγονότων που καταλαμβάνουν μικρή διάρκεια στην αφήγηση.

### 3.7. Αναφερόμενος λόγος

Στον αναφερόμενο λόγο ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί το λόγο στους χαρακτήρες, πράγμα που τον κάνει μέσο αναπαράστασης της έκφρασής τους, αλλά και αντικείμενο αυτής της αναπαράστασης. Ο λόγος των ηρώων εμφανίζεται κυρίως με τη μορφή διαλόγου σε όλα τα έργα του δείγματος, ενισχύοντας την αληθοφάνεια του κειμένου, μια και διακρίνεται καθαρά από το λόγο του αφηγητή.

Κάθε διάλογος απαιτεί τη συνύπαρξη τριών τουλάχιστον στοιχείων: α) την παρουσία δύο τουλάχιστον συνομιλητών που μπαίνουν στο διάλογο με τη δική του ο καθένας νοοτροπία και γνώση και συνεχώς εναλλάσσονται στους ρόλους τους. β) Την παρουσία της υλικής κατάστασης, δηλαδή το σύνολο των πραγμάτων που περιβάλλουν τους ομιλητές. γ) Το θέμα του διαλόγου που υποτίθεται πως είναι κοινό για τους συνομιλητές. Και τα τρία στοιχεία είναι απαραίτητα, αλλά, συνήθως, κάποιο κυριαρχεί. Αν κυριαρχεί το πρώτο, έχουμε προσωπικό διάλογο, εάν το δεύτερο, περιστασιακό διάλογο, εάν το τρίτο, διάλογο-συζήτηση.<sup>85</sup>

Για να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στα έργα του δείγματος, ξεκινάμε από τις μυθιστορηματικές βιογραφίες του Λουντέμη, στις οποίες μπορούμε να διαπιστώσουμε από την αρχή ότι κυριαρχεί ο συζητητικός τύπος διαλόγου, που θεωρείται ανταλλαγή σκέψεων και γίνεται κατά κανόνα κάτω από συνθήκες κατάλληλες για συζήτηση. Οι προσωπικοί και περιστασιακοί διάλογοι, όπως θα φανεί από την ανάπτυξη στο οικείο τμήμα της μελέτης αντιπροσωπεύονται, επίσης ικανοποιητικά μέσα στα έργα του, εξυπηρετώντας την εξέλιξη της πλοκής.

Με την πληθώρα των προσωπικών διαλόγων, ο αφηγητής υπονομεύει τους αρνητικούς τύπους των μυθιστορημάτων του, οι οποίοι παρόλο που σε πολλές περιπτώσεις προέρχονται από τη βασιλική οικογένεια και θα έπρεπε λογικά να αντιμετωπίζουν τα γεγονότα με την ψυχραιμία που αρμόζει σ' αυτό το περιβάλλον, ενεργούν υπό το κράτος της ταραχής, επειδή βλέπουν την εξουσία τους να

κλυδωνίζεται. Με άλλα λόγια, ο διάλογος απεικονίζοντας την προοπτική μέσα από την οποία βλέπουν τα γεγονότα οι ήρωες, λειτουργεί ουσιαστικά σαν οθόνη που προβάλλει τις θέσεις του αφηγητή.

Οι απλοί άνθρωποι - χωρικοί ή υπάλληλοι του βασιλιά - διακρίνονται κι αυτοί σε καλούς και κακούς. Όπου εμφανίζονται οι πρώτοι, έχουν μια τραχύτητα, αλλά φαίνονται καλοπροαίρετοι. Οι δεύτεροι είναι κουτοί και γίνονται έρμια των παθών τους. Είναι κι αυτός ένας τρόπος υπονόμησης της βασιλικής εξουσίας. Το ιδίωμά τους είναι αυτό των απλών ανθρώπων και οι κουβέντες τους στην πρώτη περίπτωση μεστές από περιεχόμενο, μεταφέροντας τη λαϊκή σοφία. Ένα αντιπροσωπευτικό είδος μιας τέτοιας κουβέντας που διεξάγεται στο δρόμο, είναι το παρακάτω:

- (...) Δηλαδή πα να πει, τη χόρτασες τη ζωή;
- Μιλάς άσκεφτα. Η ζωή δε χορταίνεται. Μα... δε θέλω να γίνω και ζητιάνος της. Να κάθομαι, δηλαδή, και να παρακαλώ: «Θεούληδές μου, δώστε μου άλλη μια μέρα κι εγώ...». Τι να κάνω εγώ; Τι μπορώ να τους δώσω; «Βλάψε... μου 'λεγε ο παππούλης μου. Βλάψε, να δεις καλό». Δεν τον άκουσα. Απόμεινα μοναχοζώης κι άκληρος. Καταπού πας εσύ;
- Ίσα ίσα σ' έναν «μοναχοζώη κι άκληρο». Πάω να γυρέψω βοήθεια.
- Θα τη λάβεις! Αν είχε βιος και πλούτη, θα σου 'λεγα «μην πας! Θα σου πάρει το πετσό σου, θα το στεγνώσει στον ήλιο και θα στο πουλήσει για ασκιά».<sup>86</sup> [...]

Ένα άλλο αντιπροσωπευτικό δείγμα διαλόγου, που απεικονίζει με ρεαλισμό την κουταμάρα των αξιωματικών του βασιλιά, είναι το παρακάτω:

- (...) Μα με τι ν' αλλάξω το κρασί; Οι θεοί μ' έπλασαν άτυχο. Πρώτον, φτωχό. Δεύτερο, σκορποχέρη, τρίτον, διψασμένο. Και πού με έριξαν; Ίσα ίσα μες στην Κρήτη, σ' έναν ωκεανό από κλήματα.
- Ξεγνοιάσου. Για το κρασί σου είσαι εξασφαλισμένος. Δε θα γυρέψω πλερωμή.
- Τότε θα μου γυρέψεις κάτι άλλο χειρότερο... Μα να ξέρεις... εγώ τα πουλάω όλα, όλα, εξόν την πίστη μου στο βασιλιά. Γι' αυτό, αν ήρτες για κατιτίς τέτοιο, πες μου το από τώρα, για να σε σκοτώσω μια και καλή.
- Ξεγνοιάσου κι άλλη μια φορά. Δε σου γυρεύει κανείς να προδώσεις τίποτα.
- Ωχ... ησύχασα. [...]
- Θεοί... ξεφώνισε ο Έρχεκλος. Τι είν' αυτό; Θεοί μου! Γιατί τρεμοπαίζουν τα ρουθούνια μου; (Απ' το στόμα του έτρεχαν πηχτά σάλια). Θεοί!... Τι μοσκοβολή είναι τούτη; Από πού βγαίνει, ω ταλαίπωροι άνθρωποι;
- Δεν είναι τίποτις... είπε ανέμελα ο Ακήρατος. Στάζει λιγάκι το τουλούμι μου.
- Βούλωσ' το!... Γρήγορα! Βάλ' του ένα πόμα!
- Δεν κάνει βιάση. Ας' το ας χυθεί και λιγάκι. Χολόσκαση θα μας πιάσει; Έχω στο σπίτι χίλιους πίθους.
- Μη! Παρακάλεσε με ματωμένα μάτια ο Έρχεκλος. Βούλωσ' το σου είπα!

<sup>85</sup> Mukarovsky J., Two studies of Dialogue, στον τόμο «*The Word and Verbal Art*» (Selected Essays by J. Mukarovsky), επιμ. Burbank J.-Steiner P., New Haven and London, Yale University Press, 1977, σελ. 81 - 115. Επίσης, Φαρίνου Μαλαματάρη Γ., ό.π., σελ. 176 - 177.

<sup>86</sup> Ο Ίκαρος, εκδ. Δωρικός, Αθήνα, 1988, σελ. 119.

- Άσ'το να χυθεί, ω άντρα! Σε βλάβει εσένα;  
 - Θεοφόνε!... Βούλωσ' το, σου είπα, ειδεμή...  
 - Δεν έχω με τι. Αν μπορείς, βούλωσ' το εσύ!  
 - Αμ τι θα κάνω! Κάλλιο να χυθεί το αίμα σου, παρά το κρασί. Παραμέρα!  
 Ο Έρχεκλος όρμησε κι έβαλε στην τρύπα το στόμα του.  
 - Εύγε! Έτσι, ναι... είπ' ο Ακήρατος. Άδειασ' το, για να μην κουράζεται και το βασταγερό μου.  
 Μα ο Έρχεκλος δεν τον άκουγε. Είχε κολλήσει το στόμα του και ρουφούσε, ώσπου άδειασε το τουλούμι.<sup>87</sup> [...]

Στα περισσότερα έργα του δείγματος όμως, ο συζητητικός διάλογος είναι η εξαίρεση. Συνήθως η λειτουργία του διαλόγου εξαντλείται σε μια ζωντανή αναπαράσταση της παραγματικότητας, προωθώντας παράλληλα τη δράση. Έτσι στα έργα του Λουντέμη και στα *“Δάκρυα της Περσεφόνης”* της Λίτσας Ψαραύτη, προωθεί τη δράση, σκιαγραφώντας ταυτόχρονα το χαρακτήρα των ηρώων. Στο *“Αθάνατο νερό”* της Μ. Λοΐζου εξαντλείται στη μίμηση.

Ο λόγος των ηρώων διακόπτεται συχνά από τον αφηγητή, για να παρεμβληθεί ένα είδος σχολίου που ονομάστηκε αφηγηματικό σχόλιο.<sup>88</sup> Επιτελεί συνήθως σκηνοθετική λειτουργία περιγράφοντας τις συνθήκες στις οποίες διεξάγεται ο διάλογος. Έτσι γίνεται αντιληπτή η μεταβολή στους ρόλους των συνομιλητών, πράγμα που δείχνει ότι ο λόγος αυτός διατηρεί στενή σχέση με τον αφηγηματικό λόγο. Πολλές φορές, αν ο αναφερόμενος λόγος λειτουργεί ως μέσο προσωπογράφησης των ηρώων, το αφηγηματικό σχόλιο επιβεβαιώνει αυτή την εικόνα περιγράφοντας τις αντιδράσεις των προσώπων και δίνοντας την ερμηνεία του αφηγητή. Μ' αυτό τον τρόπο υπηρετεί την επικοινωνία αφηγητή - αναγνώστη βοηθώντας την πρόσληψη του έργου. Μια τέτοια λειτουργία διαφαίνεται στο ακόλουθο παράδειγμα:

- Εσύ δε θα πας στην παραλία, κόρη μου; ρώτησε. Φαίνεσαι πολύ θλιμμένη.  
 - Όχι... είπε η Αριάδνη και της ήρθε να βάλει τα κλάματα.  
 - Κάνεις πολύ φρόνιμα, καλό μου παιδί.  
 - Πάσχεις μητέρα;  
 - Ναι. Όλα μου φαίνονται θαμπά. Κι ο λαιμός μου είναι πολύ στεγνός.  
 Η Αριάδνη έτρεξε.  
 - Να σου φέρω λίγο μελίκρατο, της είπε.  
 Σε λίγο γύρισε μ' έναν αμφορίσκο. Η άρρωστη ανασηκώθηκε και ήπια.  
 - Μου 'κανες πολύ καλό, της είπε... Είδες μήπως το Δαίδαλο;  
 - Όχι, είπε νέματα η κόρη. Κάτι που την έκανε και ντράπηκε πολύ.  
 - Ο ταλαίπωρος άντρας... ψιθύρισε η Πασιφάη.

<sup>87</sup> Ο Ίκαρος, ό.π., σελ. 126 - 128.

<sup>88</sup> Glowinski M., *Der Dialog im Roman, Poetica*, 6, 1974, σελ. 8 - 14.

Η Αριάδνη έτρεξε βιαστικά έξω, για να μη δει η μητέρα της τα μάτια της και καταλάβει ότι είπε ψέματα.<sup>89</sup>

Το αφηγηματικό σχόλιο θα πρέπει να διακριθεί από το παρεμβατικό σχόλιο, που συνιστά παρέμβαση του αδιάκριτου αφηγητή (intrusive commentary), προβάλλοντας τον κοινό τόπο μεταξύ αφηγητή - αναγνώστη, οι οποίοι συνάπτουν μια συμφωνία εν αγνοία του προσώπου.<sup>90</sup> Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το παρακάτω, όπου μετά το ερωτηματικό ο αφηγητής παίρνει το λόγο σχολιάζοντας τα καμώματα της τύχης:

Ο Αιγέας πεσμένος στο κλινάρι του κρατούσε μερόνυχτα τα μηλίγγια του. Αν απ' την κληρωτίδα έβγαινε και τα' όνομα του Θησέα; Δεν ήταν απίθανο. Σ' αυτόν τον κόσμο μόνο τ' απερίμεντα δεν αργούν. Όμως η τύχη δεν είναι πάντα στραβή. Είναι φορές που είναι ανοιχτομάτα. Και - αθέλητα - κάνει το καλό. Ας λένε ότι η τύχη είναι στραβή. Τη στραβομάρα την έχουν οι άνθρωποι.<sup>91</sup>

### 3.8. Μετατιθέμενος λόγος

Ως εδώ έχει γίνει αντιληπτό, ότι το αφηγηματικό κείμενο είναι το σύνολο δύο λόγων που βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση: του λόγου του αφηγητή (Erzählertext) και του λόγου του προσώπου (Personentext). Η σημασία του κειμένου προκύπτει από τις σχέσεις (αντίθεσης, επικάλυψης, ανάμειξης) που οι δύο λόγοι διατηρούν μεταξύ τους. Σ' αυτή την τελευταία περίπτωση, την ανάμειξη, υπάγεται ο Ελεύθερος Πλάγιος Λόγος (στο εξής Ε.Π.Λ.), όπου οι δύο φωνές συγχωνεύονται και αναμιγνύονται, με τρόπο που δεν είναι πια ξεκάθαρο ποιος μιλά. Πρόκειται για τη διαπλοκή δύο διαφορετικών λόγων, οι οποίοι είτε ανάγονται στο λόγο του αφηγητή είτε του προσώπου, και διακρίνεται, ανάλογα, σε Ε.Π.Λ. συγγραφικής (auktoriale) ή προσωπικής (personale) παραλλαγή. Ο Ε.Π.Λ. υπήρξε το προϊόν της εξέλιξης του μυθιστορήματος από το παραδοσιακό μονοφωνικό στο πολυφωνικό, όπου τα πρόσωπα είναι φορείς συνείδησης και όχι αντικείμενο γνώσης του

---

<sup>89</sup> Ο Θησέας, ό.π., σελ. 120 - 121.

<sup>90</sup> Πρβλ. Μ. Perí, Στην οδό προς τον Ελεύθερο Πλάγιο Λόγο, στο *Δοκίμια Αφηγηματολογίας*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, σελ. 93 - 98, όπου γίνεται διάκριση μεταξύ παρεμβατικού σχολίου και Ελεύθερου Πλάγιου λόγου.

<sup>91</sup> Ο Θησέας, ό.π., σελ. 92.

συγγραφέα. Συνεπώς, ο αφηγητής δε μιλάει για το πρόσωπο ως αντικείμενο, αλλά «με το» πρόσωπο.<sup>92</sup>

Στο νόημα και τη λειτουργία του, όπως και στη γραμματική του, ο Ε.Π.Α. κατέχει ενδιάμεση θέση ανάμεσα στον αναφερόμενο λόγο και την ψυχολογική αφήγηση, αποδίδοντας το περιεχόμενο της σκέψης του ήρωα με πιο πλάγιο τρόπο από τον πρώτο και πιο άμεσα από τη δεύτερη. Μιμούμενος τη γλώσσα που χρησιμοποιεί ένας χαρακτήρας, όταν μονολογεί, εντάσσει τη γλώσσα του ήρωα στη γραμματική του αφηγητή, συγχωνεύοντας έτσι δυο φωνές που μένουν ευδιάκριτες στους άλλους δύο τύπους. Κι αυτή η διφωνικότητα με τη σειρά της δημιουργεί τη χαρακτηριστική ασάφεια στη σχέση του Ε.Π.Α. με τη γλώσσα της συνείδησης, θέτοντάς την μεταξύ της αμεσότητας του αναφερόμενου λόγου και της διαμεσολαβητικότητας της αφήγησης.<sup>93</sup>

Ο Ε.Π.Α. ανιχνεύεται μέσα από 7 δείκτες, από τους οποίους μόνο ο πρώτος σχετίζεται με τη σημασία, ενώ οι υπόλοιποι είναι μορφικοί.<sup>94</sup>

1. Θεματικός - αξιολογικός δείκτης: ο λόγος του αφηγητή και ο λόγος του προσώπου μπορεί να διαφοροποιηθούν είτε ως προς τα θέματα είτε ως προς τον αξιολογικό προσανατολισμό.
2. Δείκτης του γραμματικού προσώπου: Η διάκριση ανάμεσα στους δύο λόγους εντοπίζεται στη διαφορά μεταξύ του πρώτου και του τρίτου γραμματικού προσώπου.
3. Δείκτης του ρηματικού χρόνου: Ενώ ο λόγος του προσώπου μπορεί να χρησιμοποιήσει όλους τους χρόνους, ο λόγος του αφηγητή αποκλείει τον ενεστώτα και το μέλλοντα.
4. Δείκτης των δεικτικών: Ο λόγος του προσώπου χαρακτηρίζεται από τα δεικτικά χρόνου και τόπου (χτες, σήμερα, αύριο κ.λπ. εδώ, δεξιά, αριστερά κ.λπ.). Αυτά τα δεικτικά μετατίθενται στο λόγο του αφηγητή (την προηγούμενη μέρα, εκείνη τη μέρα / εκεί κ.λπ.).
5. Δείκτης της Sprachfunktion: με αυτό τον όρο αναφέρονται τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την εκφραστική ή συγκινησιακή λειτουργία της γλώσσας

---

<sup>92</sup> M. Peri, ό.π., σελ. 46 - 47.

<sup>93</sup> Cohn D., *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1983, σελ. 105 - 106.



(επιφωνήματα, αναφωνήσεις, ερωτήματα και γενικά όλα τα στοιχεία τονισμού).

6. Δείκτης του ύφους: αφορά κυρίως τα λεξιλογικά και συντακτικά στοιχεία που διακρίνουν τους δύο λόγους.
7. Γραφικός δείκτης: ο λόγος του προσώπου μπορεί να διακριθεί από κείνον του αφηγητή με τη χρήση ειδικών γραφικών σημάτων (εισαγωγικά, άνω και κάτω τελεία, παύλα).

Ενδιαφέρουσα περίπτωση Ε.Π.Λ. είναι η μεταφορά της αίσθησης που έχουν οι Αθηναίοι μέσα στο Λαβύρινθο:

... Έλεγες πως ο Λαβύρινθος αυτός προορίζονταν όχι για να κάνει τον άνθρωπο να σαστίσει μπρος σ' ένα αρχιτεκτονικό θαύμα - που θ' άξιζε - αλλά για να τον μπάσει στον κύκλο μιας μαγείας, στη μέθη ενός ονείρου, που στο τέλος μαγεύει τον άνθρωπο κι αρνιέται να το εγκαταλείψει. Μήπως άραγε αυτή ήταν η αιτία που δεν βγήκε κανείς από τον Λαβύρινθο; Μήπως στην πραγματικότητα δεν ήταν το πολύπλοκό του σχέδιο, αλλά μια «αιχμαλωσία» του ανθρώπου, η ορμή να σκίσει το άγνωστο, να ξεδιαλύνει το μυστήριο; [...] (σελ. 149- 150)

Όλες αυτές οι σκέψεις διατυπώνονται από τον αφηγητή «σα να» είχαν διαπεράσει το μυαλό των Αθηναίων εφήβων. Προσεγγίζοντας το σιωπηρό τους λόγο, προσλαμβάνει μια πιο αφηγηματική ιδιότητα που δημιουργεί την εντύπωση ότι ο αφηγητής διατυπώνει τις κρυφές αντιλήψεις των ηρώων.<sup>95</sup>

Ένα ακόμη ενδιαφέρον παράδειγμα Ε.Π.Λ. προσφέρει το παρακάτω χωρίο. Προέρχεται από το μυθιστόρημα 'Θησέας' του Μ. Λουντέμη και εστιάζει εσωτερικά στον Πάλλαντα, τον αδερφού του Αιγέα, ο οποίος μετά την άφιξη του Θησέα στην Αθήνα, συνειδητοποίησε ξαφνικά ότι ο θρόνος χάθηκε για πάντα γι' αυτόν και τους διαδόχους του:

(...) Έφυγε μέσα απ' τα χέρια του ο θρόνος. Και το είχε ως τότε ο Πάλλας σίγουρο. Γι αυτό κι έκανε ένα σωρό σχέδια. Γύμναζε τον πρωτότοκό του γιο πώς να γίνει βασιλιάς απόλυτος. Να σταματήσουν τα χαϊδέματα που 'κανε ο Αιγέας στους Αθηναίους. Πρέπει επί τέλους, να νιώσουν αυτοί οι μαλθακοί, τι θα πει κράτος, τι θα πει δύναμη. Και, προπάντων, τι θα πει θέληση του βασιλιά. Ναι, βέβαια, από μέσα τους θα τον μισούσαν. Θα τον έλεγαν αυταρχικό, ασυμπόνετο... Μα αυτό ήθελε κι εκείνος. Να τον μισούν. Αυτό θα πει αληθινός βασιλιάς! Να κάνει το λαό του να τρέμει.

Σ' αυτό φυσικά, δεν ήταν κανένας απ' τους υπηκόους του σύμφωνος. Μα τι είν' αυτά τώρα; Θα ρωτάμε και τους υπηκόους μας; Ήταν σύμφωνος ο βασιλιάς. Κι αυτό έφτανε. Ήταν υποχρεωτικό να είναι σύμφωνοι κι οι υπήκοοί του;

<sup>94</sup> Massimo Peri, Στην οδό προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο: Παρέμβαση, υποκατάσταση, διαπλοκή, ό. π., σελ. 47 - 50. Ακολουθώ το σύστημα που επεξεργάστηκε ο Schmid για τη δομή της αφήγησης στα έργα του Dostoevskij, ό. π., σελ. 46.

<sup>95</sup> Cohn D., ό.π., σελ. 106.

Άκουσε ο Πάλλας ότι σ' άλλα βασίλεια, π.χ. στην Κρήτη, ή στη Μεσοποταμία και την Αίγυπτο, οι βασιλιάδες ήταν κάτι αλλιώτικα πλάσματα. Εκείνοι μάλιστα! Φέρθηκαν πολύ έξυπνα. Βλέποντας ότι οι θεοί δεν κατεβαίνουν στη γη, αποφάσισαν να γίνουν θεοί οι ίδιοι. Να, ένας τέτοιος βασιλιάς ονειρευόταν να γίνει ο Πάλλας. Να λιποθυμούν οι υπήκοοί του και μόνο στο πέρασμά του.

Και έτσι γύμναζε και το γιο του, και τον νουθετούσε και τον δασκάλευε. Ήθελε κι αυτόν να τον κάνει βασιλιά θεό. Και, να σου τώρα, έρχεται αυτός ο ανάξιος και ξεμωραμένος Αιγέας - ένα άβουλο παιχνίδι στα χέρια μιας μάγισσας - και σου λέει «έχω γιο», και τον ανακηρύσσει μπρος στη σύναξη των Αθηναίων διάδοχο.

Τα καταπίνεις αυτά; Με τι καρδιά είδε ο Πάλλας να γκρεμίζεται μπρος στα μάτια του ένα όνειρο που το 'χτιζε και το κανάκευε μια ολόκληρη ζωή! Έτοιμα ήταν όλα. Κι η ζωή του Αιγέα κρεμόταν από μια λεπτή κλωστή. [...] (σελ. 78 - 79).<sup>96</sup>

Μετά την τέταρτη τελεία, ο Ε.Π.Α. αποδίδει τις σκέψεις του Πάλλαντα, αποδεικνύοντας ότι είναι η πιο ευέλικτη τεχνική για την απόδοση της συνειδησης.<sup>97</sup> Η ανάμειξη του αφηγηματικού λόγου<sup>98</sup> με το λόγο του ήρωα από τη δεύτερη παράγραφο, προσδίδει μια διάχυτη ειρωνία που στοχεύει να παρωδήσει το λόγο του Πάλλαντα, ο οποίος διακατέχεται από το πάθος για εξουσία.

Ένα άλλο παράδειγμα Ε.Π.Α. μας δίνει το παρακάτω χωρίο που απεικονίζει τις σκέψεις του Δαίδαλου όταν μαθαίνει πως φτάνει στην Κρήτη το πλοίο με τους Αθηναίους εφήβους που προορίζονται για βορρά στο Μινώταυρο:

Σαν το 'μαθε τον διαπέρασε ένας βαθύς πόνος. Του 'ρθε να βγάλει απελπισμένη κραυγή. Μα αμέσως θυμήθηκε ότι πάντα ως τώρα, ήταν περήφανος στον πόνο του, και γι' αυτό αποφάσισε να σωπάσει και να κλειστεί στο σπίτι του.

Να φύγει! Τώρα περισσότερο από από κάθε άλλη φορά τον έκαιγε η λαχτάρα να φύγει. Να φύγει αύριο, σήμερα, τώρα! Ας πνίγονταν καλύτερα. Ας τον έπνιγαν τα κύματα! Το πνίξιμο αυτό στη στεριά ήταν τρισεπιρότερο! Να φύγει όσο γίνεται γρηγορότερα απ' αυτόν τον τόπο, που 'χουν για τέχνη τη σφαγή.

Ντρεπόταν που τους χάρισε τα δώρα της τέχνης του. Κείνος τους έχτισε αυτά τα απαρομοίαστα παλάτια, για να τα χαίρεται το βλέμμα του ανθρώπου και κείνοι τα γέμισαν με τέρατα ζωόμορφα ή ανθρωπόμορφα. Να φύγει... Να φύγει!...[...]<sup>99</sup>

Στην περίπτωση αυτή, που θα δούμε ξανά στο οικείο τμήμα της μελέτης λόγω της λειτουργίας της στην αφήγηση, ο Ε.Π.Α. προσεγγίζει την ψυχολογική αφήγηση προσλαμβάνοντας μια πιο μονολογική ιδιότητα και δημιουργεί την εντύπωση πως αποδίδει ό,τι διατυπώνεται με σαφήνεια στη σκέψη του ήρωα.<sup>100</sup> Ο λόγος του προσώπου αποδίδεται ξεκάθαρα από το λόγο του αφηγητή μέσα από μια

<sup>96</sup> Ο Θησέας, ό.π..

<sup>97</sup> Cohn D., ό.π., σελ. 107.

<sup>98</sup> Οι παρεμβάσεις του αφηγητή, οι περισσότερες από τις οποίες εκφράζονται με ρητορικές ερωτήσεις, ευδιάκριτες στο κείμενο, συνιστούν υποκατάστατο λόγο που φανερώνει 'κοινό τόπο' μεταξύ αφηγητή, αναγνώστη και προσώπου. Πρβλ. σχετικά, Μ. Peri, ό.π., σελ. 86 - 98.

<sup>99</sup> Ο Δαίδαλος, Εκδ. Δωρικός, σελ. 181.

<sup>100</sup> Cohn D., ό.π., σελ. 105.

διαπλοκή. Πρόκειται για προσωπική παραλλαγή Ε.Π.Λ., όπως δείχνουν οι δείκτες που προαναφέρθηκαν:

Π = 1, 4, 5, 6, 7  
Α = 2, 3

Ο Ε.Π.Λ., άλλοτε σε αμιγή μορφή, άλλοτε σε συνδυασμό με τον υποκατάστατο λόγο, επιτελεί πολλές διαφορετικές λειτουργίες, όπως θα φανεί στην ανάλυση κάθε μυθιστορήματος χωριστά.

### 3.9. Φωνή

Μετά το χρόνο και την έγκλιση, η τρίτη μεγάλη κατηγορία που εισάγει ο Genette είναι η *φωνή*, η οποία αφορά στη στιγμή και την πράξη της αφήγησης καθαυτής, και τα είδη του αφηγητή και του δέκτη του.

Σ' αυτή την κατηγορία ανήκουν οι τρεις κύριες χρονικές σχέσεις ανάμεσα στη στιγμή που συντελείται η αφήγηση και στον ιστορικό χρόνο, αφού τα γεγονότα μπορεί να εκτεθούν πριν, μετά, ή ενώ συμβαίνουν. Έτσι έχουμε: α) τη μεταγενέστερη αφήγηση σε παρελθόντα χρόνο, που είναι και η συνηθέστερη περίπτωση. β) την προγενέστερη σε χρόνο μέλλοντα ή και ενεστώτα. γ) την αφήγηση που είναι ταυτόχρονη με τα γεγονότα και δ) την εγκιβωτισμένη που συντελείται ανάμεσα στα τμήματα της δράσης και καμιά φορά επηρεάζει την πρόοδό της.<sup>101</sup> Η τελευταία περίπτωση της εγκιβωτισμένης αφήγησης εμφανίζεται σε όλα τα έργα του δείγματος. Μπορεί να πάρει τη μορφή οποιασδήποτε αφηγηματικής τεχνικής, διαμορφώνοντας με τη σειρά της μια ακολουθία. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα εγκιβωτισμού είναι το ακόλουθο:

Ένας άλλος πλανήτης ερχόταν από τα δεξιά. Ήταν ο Άρης, ο θεός του πολέμου. Αρματωμένος με το δόρυ του και την ασπίδα, δεν έμοιαζε του Θοδωρή. Φαινότανε σκληρός κι αγέλαστος. Αλήθεια, πώς τους είχε έρθει η ιδέα να βγάλουν Άρη το Θοδωρή; Μάλλον το όνομα του Ερμή θα 'πρεπε να του είχαν δώσει. Ο Ερμής ήταν ο θεός του εμπορίου και ήταν ο ταχυδρόμος των θεών. Είχαν κάμει μεγάλο λάθος να μη δώσουν το όνομα του Ερμή στο Θοδωρή, που βοηθούσε τον πατέρα του στο μαγαζί και μάζευε γραμματόσημα! Τι αγριωπός που φαινόταν ο Άρης! Και πόσο πρόσχαρος ήταν ο Ερμής που ζύγωνε σιγά σιγά, μισοκρυμμένος μέσα στο νεφέλωμά του. Το κράνος και τα φτερωτά του πέδιλα φαίνονταν καθαρά. [...] <sup>102</sup>

<sup>101</sup> G. Genette, *Die Erzählung*, ό. π., σελ. 153 - 162.

<sup>102</sup> Οι μικροί θεοί του κάστρου, Εκδ. Κέδρος, σελ. 91.

Τόσο στην περιγραφή - θέαμα που παρουσιάζει τους πλανήτες, όσο και στον υποκατάστατο λόγο που τη διακόπτει, για να απεικονίσει τις σκέψεις των παιδιών για τους αρχαίους θεούς, εγκιβωτίζονται τα στοιχεία που σχετίζονται με όσους θεούς έχουν δώσει το όνομά τους στους πλανήτες.

Ο “αφηγητής” είναι το τέχνασμα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να διηγηθεί μια ιστορία. Γι’ αυτό θ’ αναφερθούμε στην αποστολή του που συνοψίζεται σε πέντε λειτουργίες<sup>103</sup>, οι οποίες αναφέρονται:

α. στη διάρθρωση του αφηγηματικού κειμένου (αφηγηματική λειτουργία/ narrative Funktion) β. στην οργάνωση του αφηγήματος (ρυθμιστική λειτουργία/ Regierfunktion) γ. στη διατήρηση της επικοινωνίας με τον αναγνώστη (επικοινωνιακή λειτουργία/ phatische Funktion) δ. στην ηθική ή διανοητική σχέση που τηρεί ο αφηγητής σε σχέση με την ιστορία που διηγείται, και μπορεί να πάρει τη μορφή της πληροφόρησης για την πηγή που χρησιμοποιεί (πιστοποιητική λειτουργία/ testimoniale / Begleitungsfunktion) ε. σε παρεμβάσεις που γίνονται για την εξήγηση της δράσης (ιδεολογική λειτουργία/ ideologische Funktion).

Με βάση το κριτήριο συμμετοχής τους στην ιστορία που αφηγούνται, οι αφηγητές<sup>104</sup> κατατάσσονται σε εξωδιηγητικούς και ενδοδιηγητικούς. Οι πρώτοι διακρίνονται περαιτέρω σε ομοδιηγητικούς και ετεροδιηγητικούς, ανάλογα με το αν είναι ή όχι οι ίδιοι πρόσωπα της ιστορίας που αφηγούνται. Οι ενδοδιηγητικοί μετέχουν πάντα στην ιστορία είτε ως πρωταγωνιστές είτε ως δευτερεύοντα πρόσωπα.<sup>105</sup>

Ένα ακόμη θέμα που έχει να κάνει με τη φωνή, αφορά στη διάκριση των αφηγηματικών επιπέδων, για την οποία θα γίνει λόγος στον οικείο τόπο της εργασίας.

---

<sup>103</sup> G. Genette, Die Erzählung, ό.π., σελ. 183 - 186.

<sup>104</sup> Μία άλλη διάκριση με βάση το βαθμό παρουσίας του αφηγητή στην ιστορία είναι αυτή του S. Chatman που τους κατατάσσει σε φανερούς (overt) και καλυμμένους (covert). Chatman S., Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca and London, 1989, Cornell University Press, σελ. 196 - 197.

<sup>105</sup> G. Genette., Die Erzählung, ό.π., σελ. 174 - 183.

### 3.10. Στοιχεία της ψυχολογικής ανάπτυξης του παιδιού χρήσιμα στη λογοτεχνική πράξη

Τα έργα του δείγματός μας απευθύνονται σε παιδιά ηλικίας από 9/10 χρονών και πάνω. Τα βασικά χαρακτηριστικά της ηλικίας αυτής θα πρέπει να μας απασχολήσουν, στο βαθμό που θ' αξιολογήσουμε τα έργα από παιδαγωγικής πλευράς. Σύμφωνα με τη θεωρία του Piaget, όσον αφορά στη νοητική ανάπτυξη, τα παιδιά σ' αυτή την ηλικία διανύουν το στάδιο των συγκεκριμένων λογικών πράξεων (7<sup>ο</sup> ως 11<sup>ο</sup> έτος). Είναι το στάδιο που χαρακτηρίζεται από την αντιστρεψιμότητα της σκέψης. Πρόκειται για την ικανότητα της σκέψης να προβαίνει σ' ένα πλέγμα λογικών πράξεων προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Έχει την ικανότητα να συνειδητοποιεί το ρόλο δύο παραγόντων στην εκτέλεση μιας πράξης, αλλά και ότι το αποτέλεσμα μιας πράξης μπορεί να αναιρεθεί από μian άλλη που θ' ακολουθήσει.<sup>106</sup> Το αμέσως επόμενο στάδιο νοητικής ανάπτυξης που, επίσης, εμπίπτει στην περίπτωση μας, είναι η περίοδος των τυπικών νοητικών πράξεων (από το 12<sup>ο</sup> έτος και πάνω). Είναι η περίοδος κατά την οποία η σκέψη απελευθερώνεται από το συγκεκριμένο της περιεχόμενο και γίνεται αφηρημένη. Οι προτάσεις ως δομικό στοιχείο της σκέψης κατανοούνται και υφίστανται επεξεργασία με βάση την καθαρά λογική τους δομή. Η εξωτερική πραγματικότητα θεωρείται σταθερή πίσω από τις φαινομενικές διαφορές και διατυπώνονται εναλλακτικές υποθέσεις για την αντιμετώπιση ενός προβλήματος. Ο έφηβος μπορεί να σκεφτεί διάφορες εναλλακτικές λύσεις και ερμηνείες για το ίδιο φαινόμενο και χρησιμοποιεί γενικά την επαγωγική σκέψη. Χειρίζεται λογικές προτάσεις - υποθέσεις που μπορεί να είναι αντίθετες προς την πραγματικότητα. Αλλά η πιο σημαντική κατάκτηση αυτής της περιόδου είναι ότι χειρίζεται σύμβολα που μπορεί να μην ανταποκρίνονται σε προσωπικές εμπειρίες, αλλά σε αφηρημένο, τυπικό περιεχόμενο. Έχει την ικανότητα να προβαίνει σε λογικές πράξεις με σύμβολα και κατανοεί την έννοια της μεταφοράς.<sup>107</sup>

Μας ενδιαφέρει όμως και η ηθική ανάπτυξη, στο βαθμό που θέλουμε να δούμε τι κριτήρια χρησιμοποιεί το παιδί για να αποφανθεί για την ηθικότητα μιας πράξης

---

<sup>106</sup> Παρασκευόπουλος Ι., Εξελικτική Ψυχολογία, Τόμος 3: Σχολική ηλικία, Αθήνα, 1984, σελ. 40 - 42.

<sup>107</sup> Παρασκευόπουλος Ι., ό. π., Τόμος 4: Εφηβική ηλικία, σελ. 111 - 158.

και να αξιολογήσει τις πράξεις και τις ιδέες των ηρώων του κάθε λογοτεχνήματος. Κατά τον L. Kohlberg τα παιδιά της σχολικής ηλικίας, διανύουν το στάδιο της συμβατικής ηθικής. Αυτό σημαίνει ότι θεωρούν ηθικές τις πράξεις που είναι σύμφωνες με τις προσδοκίες της στενότερης ομάδας: της οικογένειας, του σχολείου και της ομάδας των συνομηλίκων. Σ' ένα δεύτερο εξελικτικό στάδιο, ηθικό είναι ό,τι λέει ο νόμος. Με την είσοδό του το παιδί στην εφηβεία καθορίζει τη στάση του απέναντι σε μια πράξη ανεξάρτητα από την άμεση κοινωνική απήχηση που αυτή μπορεί να έχει. Ο άνθρωπος ως ψυχοπνευματική ύπαρξη αποτελεί το ανώτερο αγαθό και με βάση αυτή την πεποίθηση επιλέγονται οι ηθικοί κανόνες.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Παρασκευόπουλος Ι., ό. π., Τόμος 3, σελ. 163 -167.

# ΕΝΟΤΗΤΑ Β΄

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### 1.1. Μενέλαος Λουντέμης

Ο Μενέλαος Λουντέμης εμφανίστηκε ως συγγραφέας στο μεσοπόλεμο, αλλά ο μεγάλος όγκος της συγγραφικής του παραγωγής τον εντάσσει στους μεταπολεμικούς πεζογράφους, οι οποίοι, σε μεγάλο ποσοστό, έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό τους την έντονη πολιτικοποίηση.<sup>109</sup> Έζησε κι έγραψε στο μεταίχμιο μιας εποχής που σαφώς διαφοροποιείται από την αμέσως προηγούμενή της, η οποία ήταν «φορτωμένη αφελή μεγαληγορία και ηθοπλαστικό οίστρο». Όπως ο ίδιος είχε υποστηρίξει, η γραφή του είναι εμπνευσμένη από την εποχή του, μια εποχή «ταραγμένη, γεμάτη ίλιγγο, καπνούς, ξαφνιάσματα».<sup>110</sup>

Ο χώρος της Αριστεράς όπου ανήκε, έχει δώσει το στίγμα στα περισσότερα έργα του, και θεωρείται ότι υπηρέτησε τη στρατευμένη τέχνη. Θα προσπαθήσουμε ν'αποφύγουμε το σκόπελο για το αν είναι ή όχι ατυχής ο όρος στρατεύση,<sup>111</sup> δεχόμενοι από την αρχή τον εξής ορισμό: Στρατεύση στη λογοτεχνία είναι η αυτοδέσμευση ενός ποιητή ή πεζογράφου ή δραματουργού να υπηρετήσει εθελοντικά με το έργο του ένα σκοπό έξω από την ίδια τη λογοτεχνία, θρησκευτικό, ή

---

<sup>109</sup> Α. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1985, (δ'έκδ.) σελ. 346. Πρβλ. επίσης τη συζήτηση μεταξύ Α. Αργυρίου, Α. Ζήρα, Α. Κοτζιά και Κ. Κουλουφάκου στο *Διαβάζω*: Το οδυνηρό πέραςμα στην πολιτικοποίηση, 1976 - 77, Τ. 5 - 6, σελ. 62 - 83. Ακόμη, ο Μ. Vittì αναφέρει ότι ο Λουντέμης προσπάθησε να εκφράσει τη θλιβερή εμπειρία του κατατρεγμένου προλεταριάτου μ' ένα λυρισμό που συχνά δεν αντέχει στο βάρος της κοινωνικής διαμαρτυρίας. Μ. Vittì, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, 1987, εκδ. Οδυσσέας, σελ.390.

<sup>110</sup> Οι φράσεις στα εισαγωγικά ανήκουν στον ίδιο το συγγραφέα που συγκρίνει τις δύο εποχές σε άρθρο του στην *Πρωία*, με αφορμή την αρνητική κριτική του Γρ. Ξενόπουλου για το βιβλίο του *Έκσταση*, στα *Αθηναϊκά Νέα*. Πρβλ. Λουντέμης Μ., *Νέοι Καιροί, Νέες Αγώνιες*, Εφ. *Η Πρωία*, 22-06-43, Αθήναι, Αρ. 18 - 196, σελ. 1.

<sup>111</sup> Πρβλ. Κουκουλομμάτη Δημ., *Νεοελληνική Λογοτεχνία, Ποίηση (Σταθμοί - Εκπρόσωποι)*, εκδ. Παπαδήμα, 1988, σελ. 305: Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο όρος στρατεύση παράγεται από το ενεργητικό μεταβατικό ρήμα *στρατεύω* και αναφέρεται σε κάποιον που εξαναγκάζεται να στρατευθεί, να υπακούσει και ακούσια ή και εξαναγκαστικά, προκειμένου για τη λογοτεχνία, να υμνήσει μια κοινωνική περιοχή. Τέτοιες όμως περιπτώσεις δεν έχουμε, γιατί σε ανάλογες καταστάσεις βίας κι εξαναγκασμού, ο πραγματικός ποιητής αρνείται να δημιουργήσει και σιωπά.

φιλοσοφικό ή κυρίως πολιτικό.<sup>112</sup> Απαραίτητη προϋπόθεση είναι όμως το συγκεκριμένο έργο που παράγεται, ακόμη κι αν δεν ξεκίνησε ως έμπνευση, αλλά του ζητήθηκε ως παραγγελία ή ως εντολή, να μορφοποιηθεί από το γνήσιο καλλιτέχνη βγαίνοντας ως εσωτερική του ανάγκη, και κυρίως να εκφράζεται με τους όρους της τέχνης. Πρέπει, ως αποτέλεσμα, να καταξιώνεται αισθητικά.<sup>113</sup>

Οι μυθιστορηματικές βιογραφίες του “Ηρακλή”, του “Θησέα”, του “Δαίδαλου” και του “Ίκαρου”, που έχουμε συμπεριλάβει στο δείγμα μας, εκδόθηκαν το 1975. Πρόκειται για τέσσερις μυθικούς χαρακτήρες που εντάσσονται σ’ ένα πλαίσιο αναφοράς, και γι’ αυτό αναμένεται να έχουν σταθερά γνωρίσματα και να δείξουν μια συγκεκριμένη συμπεριφορά. Κατά ένα τρόπο, οι μυθικοί, όπως και οι αλληγορικοί χαρακτήρες, ταιριάζουν σ’ ένα πρότυπο προσδοκίας που στηρίζεται στη βάση του πλαισίου αναφοράς που έχουμε.<sup>114</sup>

### 1. 1. 1. “ Ο Ηρακλής”

Θα ξεκινήσουμε από το έργο “*Ηρακλής*”, όπου ο συγγραφέας μας ζωντανεύει τη ζωή του ήρωα, αλλά με τους δικούς του όρους. Η δράση εκτυλίσσεται σε διαφορετικά μέρη, τα δρώντα πρόσωπα είναι πολλά, και τα πάντα είναι οργανωμένα έτσι, ώστε να αναδεικνύεται συνεχώς η προσωπικότητα του Ηρακλή. Από το πρώτο κεφάλαιο, ο παντογνώστης αφηγητής<sup>115</sup> απευθύνεται άμεσα στον αναγνώστη, χαρακτηρίζοντας τον ήρωα ως γενναίο και δυνατό. Το πρώτο πράγμα που προκαλεί εντύπωση, είναι ότι παραθέτει τη γενεαλογία του, αποσιωπώντας το γεγονός ότι πατέρας του ήταν ο Δίας:

Πατέρας του ήταν ο Αμφιτρύων και μητέρα του η Αλκμήνη. Ο Ηρακλής γεννήθηκε μαζί με τον αδερφό του Ιφικλή. Η διαφορά,

---

<sup>112</sup> Παναγόπουλος Ανδρ., Η στρατευμένη λογοτεχνία στην αρχαιότητα και σήμερα, *Αναζητήσεις 3-4*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα, 1981, σελ. 8.

<sup>113</sup> Λεντάκης Ανδρ., Ρωμανός ο Μελωδός, Κώστας Βάρναλης και στρατευμένη τέχνη, Αθήνα, 1991, εκδ. Δωρικός, σελ. 14 και 99.

<sup>114</sup> Η Μ. Bal τους ονομάζει αναφερόμενους (referential characters), εξαιτίας της σταθερής θέσης τους στο πλαίσιο αναφοράς, και της δράσης τους σύμφωνα με το πρότυπο που μας είναι οικείο από άλλες πηγές.<sup>114</sup> Bal M., *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, London, University of Toronto Press, 1985, p. 82.

<sup>115</sup> Με τον όρο “αφηγητής”, εννοούμε εδώ τον αφηγητή που επιτελεί ερμηνευτική λειτουργία, ο οποίος διαφοροποιείται από το νοούμενο συγγραφέα. Ο νοούμενος συγγραφέας μπορεί να υποκρύπτεται πίσω από τον ιδεολογικό χώρο του πλασματικού αφηγητή. Αυτός, όμως, που εκφέρει το λόγο, είναι ο αφηγητής. Ακόμη κι αν ο αφηγητής λειτουργεί κάποτε ως φερέφωνο, η ιδεολογική θέση του νοούμενου συγγραφέα «δεν παράγεται, παρά εν μέρει από τα ρηχά σχόλια του αφηγητή». Πρόκειται για δύο διαφορετικές βαθμίδες του λογοτεχνικού έργου. Πρβλ. Lintvelt J., Οι βαθμίδες του λογοτεχνικού αφηγηματικού κειμένου, στο «*Θεωρία της αφήγησης*» (επιμ Β. Καλλιπολίτης), (μετ. Αγγ. Καστρινάκη), Αθήνα, εκδ. Εξάντας, 1991, σελ. 97 - 124.



όμως, ανάμεσα σ' αυτά τα δίδυμα παιδιά ήταν τόσο μεγάλη, που ο Αμφιτρίωνας τρόμαξε, νομίζοντας ότι ο Ηρακλής δεν ήταν πλάσμα ανθρώπου, αλλά γένος θεού.

Κείνον τον καιρό ήταν πολύ συνηθισμένο αυτό. Αν κάποιος ξεπερνούσε τους άλλους σε δύναμη, να τον λένε «γιο θεού». [...] Εκτός από τους θεούς, πίστευαν και σε κάτι άλλους, που βρίσκονταν ανάμεσα σε θεό και σε άνθρωπο. Δηλαδή που είχανε αξία λίγο μικρότερη από τους θεούς, αλλά πολύ μεγαλύτερη απ' τους ανθρώπους. Αυτούς τους λέγανε ημίθεους ή υπεράνθρωπους...[...]. (σελ. 7 - 8)

Μας ξενίζει η ερμηνεία της λέξης “ημίθεος” στο παραπάνω χωρίο. Είναι γνωστό ότι στην αρχαιότητα, ημίθεος ήταν ο ήρωας του οποίου ο ένας από τους δυο γονείς ήταν θεός.<sup>116</sup> Όσο για την καταγωγή του ήρωα, τόσο ο Ησίοδος στο έργο του “*Ασπίς Ηρακλέους*”, όσο και ο Απολλόδωρος έχουν άλλα να πουν:

[*Αλκμήνη* δέ δύο [εγέννησε πα-ιδας, Δί μὲν ]]*Ηρακλέα*, μι?-α νυκτί πρεσβύτερον, [*Αμφιτρίωνι* δε [*Ιφικλέα*. (*Απολλ.*, II, 61 - 62).

Για το συγγραφέα μας, η Αλκμήνη είναι μια θνητή, και η γέννηση του παιδιού της δεν έχει τίποτα το υπερφυσικό. Αν έκανε λόγο για τη θεϊκή σύλληψη του ήρωα, θα δεχόταν αυτόματα τη θεϊκή του φύση. Με παρόμοιο τρόπο αποσιωπά γεγονότα, στα οποία οι θεοί έχουν παίξει καθοριστικό ρόλο, και αργότερα, όπως φαίνεται από τον παρακάτω διάλογο μεταξύ Αμφιτρίωνα - Αλκμήνης, από τον οποίο μαθαίνουμε ότι τα παιδιά υφίστανται μια φοβερή αδικία:

-(...) Ο Νόμος προστάζει ο θρόνος να περάσει στα χέρια του πρωτογέννητου απ' τους απογόνους του Περσέα. Έτσι δεν είναι;

- Και πέρασε;

- Πέρασε...

- Μα πως πέρασε;

- Συνάχτηκαν στο σπίτι του θείου μου απ' τα πέρατα του κόσμου όλες οι φαρμακεύτρες κι οι μάγισσες. Και πρώτη και καλή η αρχηγίνα τους απ' το Άργος, η Ειλείθια, και δώστου «μαντζούνια» και δώστου «φίλτρα» στη Νικίππη, για να γεννήσει πρώιμα και να βγάλει τον Ευρυσθέα απ' την κοιλιά της μάνας του πρωτογέννητο. Και τώρα ο Ηρακλής και ο Ιφικλής θα μείνουν τα αποπαίδια του οίκου μας. Ωιμέ! (σελ. 10)

Σύμφωνα με τον Απολλόδωρο:

Ότε γάρ ]*Ηρακλής* ζεμελλε γενν-ασθαι, Ζεύς [εν θεο-ις ζεφη τόν [από Περσέως γεννηθησόμενον τότε βασιλεύσειν Μυκην-ων, \i]ρα δέ διά ζ-ηλον Ε[ιλειθυίας ζειπεισεν τόν μὲν ]*Αλκμήνης* τόκον [επισχε-ιν, Ε[υρυσθέα δέ τόν Σθενέλου παρεσκεύασε γεννηθ-ηναί ]επταμηνια-ιον ζοντα.

(*Απολλ.* II, 53).

<sup>116</sup> Πρβλ. και Τεγόπουλου Φυτράκη, Ελληνικό λεξικό, Αθήνα, (ε' έκδοση), 1992, σελ. 302.

Η Ήρα που έπαιξε τόσο καθοριστικό ρόλο σ' αυτή την αδικία, και που σε τελευταία ανάλυση συνδέεται μ' αυτήν ετυμολογικά το όνομα του Ηρακλή,<sup>117</sup> δεν αναφέρεται καθόλου στο μυθιστόρημά μας.

Ο Αμφιτρύωνας που ανησυχεί για την υπερφυσική δύναμη του γιου του, απευθύνεται στο μαντείο των Δελφών και σε κάποιον γιατροευτή στη Χαιρώνεια, οι οποίοι προμηνύουν μεγάλη δόξα για το γιο· δόξα όμως που έρχεται μέσα από τον αγώνα για δικαιοσύνη. Αυτό που δίνει μια δραματικότητα στην ατμόσφαιρα, είναι ότι ο πατέρας δεν ξέρει τους εχθρούς του παιδιού του. Καθώς περνούν τα χρόνια, παρακολουθούμε διάφορα επεισόδια από τη ζωή του ήρωα που έχει κιάλας γίνει στόχος του Σθένελου, αλλά κάθε φορά εξουδετερώνει τον κίνδυνο με επιτυχία. Επειδή, όμως, η Πυθία έχει προβλέψει ότι ο Ηρακλής θα δώσει κάποιον άδικο θάνατο, τον οποίο θα πληρώσει ακριβά, ο άτυχος πατέρας στην προσπάθειά του να σώσει το γιο του, τον στέλνει τσομπάνη στον Κιθαιρώνα.

Στη μοναξιά του βουνού ο Ηρακλής ωρίμασε κι άλλο στο μυαλό κι άρχισε να σκέφτεται πια τη ζωή του. Τι θα κάνει; Πώς θα ξοδέψει τη δύναμη και τον καιρό του, γιατί δε γεννήθηκε δα για προβατάρης στον Κιθαιρώνα! Το καταλάβαινε, όχι μόνο γιατί το είπε το Μαντείο, μα το καταλάβαινε κι ο ίδιος ότι για κάτι άλλο, και πιο ξεχωριστό, προοριζόταν. Πολλοί δρόμοι ανοίγονταν μπροστά του. Να γίνει ταξιδευτής, κυνηγός, θαλασσομάχος, πολεμιστής; Μπορούσε να γίνει απ' όλα, εξόν από ένα: γιδοβοσκός ή προβατάρης του Κιθαιρώνα. Ρωτούσε και ξαναρωτούσε τον εαυτό του. Τι θα γινόταν; Το μαρτύριο αυτό δεν τον αφήνε ήσυχο ούτε στον ύπνο του. Και μια βραδιά είδε ένα σημαδιακό όνειρο. Βρισκόταν τάχα σ' ένα σταυροδρόμι. Ξάφνου φάνηκαν δυο γυναίκες, κι είχαν βαλθεί να τον τραβολογούνε.

- Έλα μαζί μου, Ηρακλή, του 'λεγε η μια. Σου τάζω ζωή γιομάτη ξεκούραση, καθισιά, καλοπέραση, χαρές, γλύκες, χαροκόπια. Έλα! Δε θα χάσεις.

- Μαζί μου να 'ρθεις... του 'λεγε η άλλη. Μην πας σε αυτήν. Τη λένε Κακία και θα σε σύρει στο δρόμο του χαμού.

- Κι εσένα πώς σε λένε; ρώτησε ο Ηρακλής.

- Αρετή.

- Και τι μου τάξεις εσύ Αρετή; Τι με περιμένει, αν ακολουθήσω εσένα;

- Πολύ δύσκολα πράματα, καλέ μου Ηρακλή. Δυσκολίες, παλέματα, κίνδυνοι, αχαριστίες...

- Και δεν κοκκινίζεις που τα λες;

- Όχι. Εγώ σου λέω την αλήθεια. Ας ντραπούνε κείνοι που λένε ψέματα.

Ο Ηρακλής σκέφτηκε λίγο ακόμη, ζυγιάστηκε, και κατόπι γύρισε και της λέει:

- Μ' αρέσει η αλήθεια, Αρετή. Μα πιο πολύ κι απ' την αλήθεια μ' αρέσουν οι δυσκολίες κι οι κόποι. Σ' ακολουθώ! (σελ. 33 - 34)

Μετά την πρώτη τελεία, τα ερωτήματα διατυπώνονται από τον αφηγητή "σα να" έχουν διαπεράσει το μυαλό του Ηρακλή. Η μηδενική εστίαση υποχωρεί για λίγο,

---

<sup>117</sup> Ηρακλής = κλέος / δόξα της Ήρας.

για να φωτιστεί μια εμπειρία που η φύση της είναι μη ρηματική. Ο λόγος του προσώπου αποδίδεται από το λόγο του αφηγητή μέσα από μια διαπλοκή. Πρόκειται για καθαρή περίπτωση Ε.Π.Α. Στην αρχή ο Ε.Π.Α. αποδίδει πολύ ζωντανά την αγωνία του νέου που δεν ξέρει τι θα κάνει στο μέλλον, και ακολουθεί ο διάλογος με τις δύο γυναίκες που τον κάνει ν' αποφασίσει ποιο δρόμο θ' ακολουθήσει. Ο αφηγητής δε θέλει τον Ηρακλή σημαδεμένο αποκλειστικά από το πεπρωμένο. Χρειάζεται ένα πρότυπο ηθικής που έχει επιλέξει συνειδητά αυτό το ρόλο. Τον βάζει να αποφασίζει μόνος του, ζυγίζοντας τι τον περιμένει σε κάθε περίπτωση. Γι' αυτό και επιλέγει να εγκιβωτίσει την παραλλαγή του Πρόδικου του Κείου, ενός σοφιστή σύγχρονου του Σωκράτη ο τελευταίος θέλοντας να καθιερώσει τον ήρωα ως επανορθωτή των αδικημάτων, τον βάζει να επιλέγει μόνος του το δύσκολο δρόμο, και όχι να του επιβάλλεται από τυραννική ισχύ.<sup>118</sup>

Σε όλο το έργο διακρίνουμε καθαρά δύο τρόπους αναπαράστασης: Ο ένας είναι προσανατολισμένος προς την ομιλία, ο άλλος προς τη σκέψη. Ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται τα πράγματα του εξωτερικού κόσμου μέσα από τις σκηνές που παρατίθενται, στις οποίες δεσπόζει ο διάλογος. Ταυτόχρονα, έχει πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο του Ηρακλή, τις σκέψεις και τη συναισθηματική κατάσταση που βιώνει κάθε φορά. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως με τον Ε.Π.Α. και τον υποκατάστατο.

Ο ήρωας, λοιπόν, αρχίζει να εξοντώνει διάφορα τέρατα που λυμαίνονταν την περιοχή, πράγμα που τον κάνει ευρύτερα γνωστό. Ο Κρέοντας, βασιλιάς της Θήβας, του δίνει σαν έπαθλο την κόρη του Μεγάρα, επειδή τον βοήθησε ν' αντιμετωπίσει τους Ορχομένιους. Τον παρακολουθούμε να συμμετέχει στην Αργοναυτική εκστρατεία, και να βοηθάει τον Άδμητο να κερδίσει την Άλκηστη. Τα πιο σημαντικά απ' αυτά τα επεισόδια αποδίδονται με σκηνές, όπου κυριαρχεί ο διάλογος μεταξύ των πλασματικών χαρακτήρων. Η αφήγηση ακολουθεί γρήγορους ρυθμούς, χωρίς να φωτίζεται ο εσωτερικός κόσμος των προσώπων. Όσπου, στο σπίτι του Άδμητου πια, ο Ηρακλής, προσπαθώντας να επαναφέρει την Άλκηστη στη ζωή, βλέπει ένα φοβερό όνειρο.

(...) Παράξενο! Στην πραγματικότητα δεν ήταν όνειρο. Ήταν η επανάληψη μιας σκηνής απ' την παιδική του ζωή.

---

<sup>118</sup> Η αφήγηση αυτή προέρχεται από το κείμενό του με τον τίτλο *Ωραι*, που δε σώζεται. Την οφείλουμε στα Απομνημονεύματα του Ξενοφώντος (Β', Ι, 21 - 34).

Ήταν τάχα κοιμισμένος στο παιδικό του κλινάρι. Ξάφνου ξυπνά από κάτι ψιλές σφυριγματιές. Ανοίγει τα μάτια. Και τι να δει; Μέσ' απ' τη θολούρα ξεχωρίζουν δυο φίδια με φλόγινα λεπίδια στο στόμα και προχωρούν - το ένα κατά το αδέρφι του, το άλλο κατά τον ίδιο. Ξαφνικά, εκεί απάνω, ο Ηρακλής μεγάλωσε. Απλώνει τα χέρια του και τα αρπάζει απ' τα κεφάλια. Δεν έκανε καμιά προσπάθεια. Είδε ξαφνικά τα φίδια να γέρνουν τα κεφάλια τους και να ψοφούν.

Τι γύρευε, αυτή η σκηνή, να γίνει «όνειρο» και να 'ρθει να τον ανταμώσει ύστερα από τόσα χρόνια; Χωρίς άλλο κάτι θα σήμαινε. (σελ. 50).

Ο Ηρακλής πάνω απ' όλα είναι ένας ανθρώπινος χαρακτήρας με αισθήματα, ανησυχίες, φόβους. Αυτή την πλευρά του θέλει να εξάρει ο αφηγητής, με τον Ε.Π.Λ. στις πρώτες και τις δύο τελευταίες γραμμές του παραθέματος, κάνοντάς τον περισσότερο οικείο και συμπαθή.

Το όνειρο ερμηνεύεται, όταν φτάνοντας στη Θήβα ανακαλύπτει, ότι ο Λύκος έχει πάρει την εξουσία και έχει εξαφανίσει τη γυναίκα του και τα παιδιά του. Η οργή του ήρωα που τρέχει στο παλάτι «σαν ανεμοστρόβιλος», και οι φόνοι που διαπράττει, αποδίδονται από τον αφηγητή περιληπτικά, χωρίς έμφαση σε λεπτομέρειες. Πάνω στη μανία του, όμως, σκοτώνει κατά λάθος την οικογένειά του.

Η Αλκμήνη που βλέπει το παιδί της στα πρόθυρα της τρέλας, αποφασίζει να πάνε στο μαντείο των Δελφών, αλλά οι άνθρωποι του Ευρυσθέα έχουν προλάβει να εξαγοράσουν το χρησμό.

Σαν παρουσιάστηκε ο Ηρακλής στην Πυθία όλα ήταν κανονισμένα στην εντέλεια. Κι ο χρησμός έτοιμος.

- Γιατί το 'κανες αυτό Ηρακλή; ρώτησε η Ιέρεια.

- Ο θυμός μου θόλωσε τα φρένα.

- Ήταν δίκαιος ο θυμός σου Ηρακλή;

- Ναι.

- Αυτό είναι σωστό. Γι αυτό δε θα πληρώσεις τις ζωές που πήρες με τη δική σου ζωή. Θα τις πληρώσεις με δούλεψη. Θα νοικιάσεις τη δύναμή σου, τη θέλησή σου, το πνεύμα σου για δώδεκα χρόνια στον εξάδελφό σου Ευρυσθέα. Δώδεκα. Και θα κάνεις κάθε χρόνο από έναν άθλο. Μόνο σαν τους τελειώσεις, θα εξιλεωθείς. Πήγαινε τώρα, Ηρακλή. Αυτή είναι η ελαφρότερη τιμωρία που αποφάσισαν να σου δώσουν οι θεοί. Ίσως γιατί στη ζωή σου στάθηκες δίκαιος, και όλοι το ξέρουν πως ευεργέτησες. Φυλάξου μόνο απ' τη μανία σου. Κρύβεις δυνάμεις επίφοβες μέσα σου. Πέρασέ τους χαλινό. Αλλιώς θα χαθείς. Κάθε φορά, που αρχίζει να βράζει μέσα σου ο θυμός, φύγε! Ξεμάκρυνε απ' αυτούς που σε κάνουν να θυμώσεις.

- Καλά, είτε ο Ηρακλής. Θα κάνω κατά πως προστάζει. Χαίρε!

Η Ιέρεια έμεινε πίσω του συλλογισμένη. «Μάρτυρας», ψιθύρισε. Και συμπόνεσε ειλικρινά το δυνατότερο μα και το κακοτυχότερο παλικάρι, που πάτησε ποτέ τη γη των Δελφών. (σελ. 59)

Ο διάλογος ως μέσο αναπαράστασης της έκφρασης των ηρώων εμφανίζεται πολύ συχνά μέσα στο κείμενο, προωθώντας τη δράση. Είναι χαρακτηριστικό επίσης,

ότι, πριν από κάθε άθλο υπάρχει ένας σύντομος διάλογος που δίνει την εντολή για τον άθλο και τους όρους που πρέπει να τηρήσει ο ήρωας. Αυτό γίνεται είτε από τον ίδιο τον Ευρυσθέα είτε από πρόσωπο που τελεί υπό τις διαταγές του. Πρόκειται για προσωπικούς διαλόγους, όπου κυριαρχεί το συγκινησιακό στοιχείο μέσω των προσταγών και των απειλών του βασιλιά.<sup>119</sup>

... Και μην ξεχνάς, ότι αγγαρεύτηκες εδώ για χρέη απέναντι στον Απόλλωνα. Δεν ξεπλύθηκες. Έβγαλες από πάνω σου μόνο ένα απ' τα κρίματά σου. Έχεις άλλα έντεκα. Είσαι δούλος της θέλησής μου. Προστάζω! Εκτέλεσε!

-Τι;

- Εδώ, κατά το μέρος του ήλιου, στο δρόμο που πάει για την Κόρινθο, πέφτει η πόλη Λέρνα. [...] Εκεί υπάρχει και μια λίμνη, που, μέσα στα βαλτόνερά της, κουρνιάζει η ύδρα. [...]

- Η ύδρα αυτή δεν πρέπει να υπάρχει. Είναι ένα υδρόφιλο τέρας, γεννημένο από διασταύρωση δυο άλλων τεράτων, του Τύφωνα και της Έχιδνας, κι έτσι προικίστηκε με την αγριάδα και την ορμή και των δυονών. [...]. Κάνε να χαθεί απ' το πρόσωπο της γης αυτή η Λερναία ύδρα. Να γλιτώσει ο κόσμος απ' αυτήν.

- Απ' αυτήν θα γλιτώσει. Από σένα δε βλέπω, πότε θα γλιτώσει!...

- Κανείς ποτέ δεν παρακαλά να γλιτώσει απ' τον προστάτη του.

- Έχεις βγάλει και καλό όνομα εδώ; Ως τώρα σε ήξεραν μόνο για «άρπαγα».

Ο Ευρυσθέας άφρισε.

- Γλώσσα, που να μίλησε έτσι και να μην έχει κοπεί, δεν υπάρχει! [...]

- Τι καρτεράς.

- Προτιμώ να γλιτώσω τη ζωή των υπηκόων μου απ' την ύδρα. Έχε χάρη στη μεγαλοψυχία μου.

- Τα παραμύθια αυτά, φύλαξέ τα, να μου τα πεις στο γυρισμό. Τώρα, πες μου, πότε να φύγω.

- Αύριο. Ή μην είσαι κουρασμένος; Αν είσαι πολύ κουρασμένος, τότε κίνα απόψε.

-Ήμουν βέβαιος για τη μαγαλοψυχία σου. (σ. 73 - 74)

Ο παραπάνω διάλογος είναι ο μακροσκελέστερος ανάμεσα στον Ηρακλή και τον Ευρυσθέα. Ο βασιλιάς επιδίδεται σ' έναν αγώνα προσωπικής επιβολής, ενώ ο ήρωας είναι ιδιαίτερα καυστικός και επιθετικός, γεγονός που επαναλαμβάνεται διαρκώς, και καταλήγει ν' αποδίδεται ως εγγενές χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς του. Επιπλέον, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι οι διάλογοι ανάμεσα στα δύο πρόσωπα είναι ισόποσοι, πράγμα που συνδηλώνει ότι δεν υπάρχει κοινωνική διαφορά μεταξύ τους.

Οι άθλοι περιγράφονται ως εξωτερικά συμβάντα, περιέχοντας συχνά κι ένα ορισμένο αριθμό σκέψεων του ήρωα, που αποδίδονται με μετατιθέμενο λόγο. Σε σχέση με την εντολή και την εκτέλεση των άθλων, ισχύει σε γενικές γραμμές το ακόλουθο διάγραμμα:

<sup>119</sup> Πρβλ. Φαρίνου - Μαλαματάρη Γ., ό.π., σελ. 180 - 182.

Διαταγή - Διαμαρτυρία του ήρωα - Ο βασιλιάς έχει τον τελευταίο λόγο υπενθυμίζοντας την ανάμειξη του Μαντείου - Περιγραφή της εκτέλεσης του άθλου από τον παντογνώστη αφηγητή - Επιστροφή στο παλάτι με τα πειστήρια της εξόντωσης - Ο τρομαγμένος Ευρυσθέας τρέχει να κρυφτεί.

Είναι φανερό ότι πρόθεση του αφηγητή είναι να γελοιοποιήσει το δειλό τύρανο, παρουσιάζοντάς τον να τρέχει να κρυφτεί, επειδή νομίζει ότι ο Ηρακλής φέρνει το εκάστοτε τέρας ζωντανό. Άλλες φορές πάλι, ο αφηγητής δίνει απαξία στις αποφάσεις του Ευρυσθέα παρουσιάζοντας τον Ηρακλή να έχει ενοχές για κάποια πράξη του:

Μα η καρδιά του Ηρακλή ήταν βαριά. Και κοιτούσε με μίσος τη χρυσή ζώνη, που έγινε αφορμή να χαθούν τόσες αθώες ζωές. Αυτός ο πόλεμος ήταν άδικος! Απ' αυτούς που κάνουν μόνο οι ληστές.

Δεν του ταίριαζε του Ηρακλή. Ν' ανοίξεις πόλεμο με έναν που ζητά να καταπατήσει τον τόπο σου ή να σου αρπάξει τη λευτεριά σου; Ναι! Μα να σηκώσεις πόλεμο, γιατί η κακομαθημένη κόρη ενός βασιλιά ζήλεψε τη ζώνη μιας άλλης γυναίκας, αυτό είναι ληστεία και ντροπή.

Ο Ηρακλής θα ντρεπόταν γι αυτό σ' όλη του τη ζωή. (σελ. 122).

Η τελευταία πρόταση είναι περικειμενική ένδειξη που δηλώνει ότι ο αφηγητής μιλάει στη θέση του ήρωα, καταφέροντας με άμεσο τρόπο να σκιαγραφήσει τις διανοητικές και ηθικές αντιδράσεις του.<sup>120</sup> Πρόκειται για συγγραφική παραλλαγή υποκατάστατου λόγου που απεικονίζει την πλήρη συμφωνία που υπάρχει ανάμεσα στον αφηγητή και τον ήρωα.

Όταν οι άθλοι τελειώνουν, ο Ηρακλής παίρνει μέρος στους αγώνες που προκηρύσσει ο Εύρυτος, ο οποίος έχει τη φήμη του καλύτερου τοξότη. Τον νικάει, αλλά εκείνος αρνείται να του δώσει την κόρη του Ιόλη, παρόλο που αυτή ήταν το έπαθλο για το νικητή. Στη συνέχεια παντρεύεται τη Δηιάνειρα, κόρη του Οινέα. Στην προσπάθειά τους να περάσουν ένα ποτάμι, ο Νέσσος, ένας Κένταυρος που έκανε τον πορθμέα, προσφέρεται να βοηθήσει τη γυναίκα. Προσπάθησε όμως να την κλέψει, ο Ηρακλής τον σαϊτεύει με το τόξο του κι εκείνος, πριν ξεψυχήσει, τη συμβουλεύει να μαζέψει το αίμα του σ' ένα φλασκί, κι αν ποτέ δει πως χάνει τη αγάπη του άντρα της, να βάλει μ' αυτό ένα χιτώνα, να του τον δώσει να τον φορέσει, και σίγουρα θα τον ξανακερδίσει. Όταν αργότερα κινδυνεύει να τον χάσει εξαιτίας της Ιόλης, ακολουθεί τη συμβουλή του Νέσσου κι ο ήρωας πεθαίνει τυλιγμένος στις φλόγες.

---

<sup>120</sup> M. Peri., ό. π., σελ. 86 - 93.

Είναι ενδιαφέρον ότι δεν αναφέρονται καθόλου τρεις άθλοι: Ο πρώτος απ' αυτούς τους άθλους συνδέεται με την Κερυνίτη έλαφο που ήταν ιερό ζώο της Άρτεμης, και ο ήρωας διατάχτηκε να τη μεταφέρει ζωντανή. (Απολλ. II, 81). Ο δεύτερος έχει να κάνει με τον ταύρο που έστειλε ο Ποσειδώνας στην Κρήτη και προκαλούσε καταστροφές, επειδή ο Μίνωας δεν τον τιμούσε όπως θα 'πρεπε (Παυσ. I, 27, 9).<sup>121</sup> Αυτό τον ταύρο διατάχτηκε ο Ηρακλής να μεταφέρει στην Πελοπόννησο. Ο τελευταίος άθλος που του ανατέθηκε, ήταν να φέρει από τον Άδη τον Κέρβερο,<sup>122</sup> πράγμα που τον υποχρέωσε να μνηθεί στα Ελευσίεια μυστήρια (Απολλ. II, 122).

Το κοινό χαρακτηριστικό που έχουν αυτά τα τρία τελευταία όντα, είναι ότι συνδέονται στενά με κάποια θεότητα, της οποίας το όνομα δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί. Ο Λουντέμης όμως δεν θέλει να αναμείξει θεούς στην ιστορία του "Ηρακλή" του. Είδαμε ότι το αποφεύγει συστηματικά, δίνοντας μια ανθρώπινη διάσταση στον ήρωά του. Αλλά και σ' αυτές τις περιπτώσεις που ζητάνε τη λύση από το θείο καταφεύγοντας στο Μαντείο, στο τελευταίο στάδιο της απόγνωσης, η Ιέρεια δίνει χρησμό πληρωμένο. Το Ιερατείο εκμεταλλεύεται την ανάγκη των ανθρώπων για δικό του όφελος. Η στράτευση του συγγραφέα λειτουργεί μ' έναν τρόπο που εκχυδαίζει το φαινόμενο της θρησκείας στο σχετικό χωρίο:

...Σαν πατούσαν τη γη των Δελφών οι βάρβαροι, άφηναν τους θεούς τους στις πατρίδες τους. Στην αρχή το Ιερατείο σκέφτηκε να τους διώξει. Αφού ήταν αλλόθεοι. Μα σαν είδαν τα σακούλια τους γεμάτα χρυσαφικά και πολύτιμα πετράδια...

-Τέλος... είπαν και τα βόλεψαν. Ας μην πιστεύει ο Απόλλωνας σ' εσάς, φτάνει που εσείς πιστεύετε στον Απόλλωνα. Η θρησκεία μας δεν παθαίνει τίποτα! Ελάτε.

Μα είναι αλήθεια ότι τι Μαντείο δωροδοκούσαν; Αυτό το 'ξεραν μόνο οι ιερείς, γιατί κείνοι που δωροδοκούσαν το... ξεχνούσαν. Τι να γίνει; Έτσι ήταν πάντα. Το χρυσάφι φτιάχνει θεούς. Μα οι θεοί έφτιαχναν χρυσάφι - άσχετο αν πήγαινε στις σακούλες των ιερέων. Και τα αρνιά στους θεούς τα θυσιάζουν. Μα το κρέας το τρώνε οι άνθρωποι. Οι θεοί τρώνε μόνο τον καπνό. (σελ. 58 -59)

Εδώ δεν μπορεί παρά να απεικονίζεται η άποψη του συγγραφέα - άποψη που ασπάζεται η πλειοψηφία των ομοϊδεατών του - η οποία γενικεύει μ' έναν

<sup>121</sup> Σύμφωνα με άλλες παραλλαγές, πρόκειται για τον ταύρο που μετέφερε την Ευρώπη στην Κρήτη, ή ότι ήταν αυτός που αναδύθηκε από τη θάλασα όταν είπε ο Μίνωας πως θα θυσίαζε στον Ποσειδώνα «το φανέν εκ της θαλάσσης», αλλά όταν είδε την ομορφιά του ζώου θυσίασε κάποιον άλλο στη θέση του (Απολλ. II, 94).

<sup>122</sup> Το κατέβασμα του ήρωα στον Άδη ερμηνεύεται ως η πορεία του προς το θάνατο και ο αγώνας του να τον αντιμετωπίσει και να τον νικήσει για ν' αλλάξει τη δική του μοίρα κερδίζοντας την αθανασία. Έτσι, η αρπαγή του Κέρβερου έχει την έννοια ότι ο ήρωας κυριαρχεί πάνω στο θάνατο· η επιστροφή του πάλι από τον Άδη και το (θάνατο) του εξασφαλίζει το ανέβασμα στη ζωή, στην αθανασία και τη θεοποίηση. Κακριδής I., Ελληνική Μυθολογία, Εκδοτική Αθηνών, Τ. 4, σελ. 67.

απλουστευτικό τρόπο, αντιμετωπίζοντας σαν συναλλαγή ακόμη κι αυτή την πράξη της λατρείας.

Ο Ηρακλής του μυθιστορηματός μας δεν είναι απλά και μόνο το ανδρείκελο με την τεράστια μυϊκή δύναμη που κάνει ηρωικές πράξεις. Είναι πρωτίστως χαρακτήρας. Όχι όμως ένας χαρακτήρας επίπεδος και τυποποιημένος. Παρουσιάζεται μέσα από τις ίδιες του τις πράξεις, τα λόγια, τις περιγραφές και τα σχόλια των άλλων χαρακτήρων ή και του αφηγητή, έτσι, ώστε να μπορούμε να σκιαγραφήσουμε την προσωπικότητά του, αν μας ζητηθεί. Είναι ένας δυναμικός χαρακτήρας που αναπτύσσεται και εξελίσσεται στη διάρκεια της ιστορίας. Ίσως δε φτάνει ν' απεικονίσει την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης προσωπικότητας, όπως θα συνέβαινε αν το βιβλίο απευθυνόταν σε ενήλικες, πάντως φτάνουμε να γνωρίσουμε την προσωπικότητά του σε σημείο που, δεν μας εκπλήσσει καθόλου το γεγονός ότι φέρεται με τόση ανθρωπιά και γενναιοδωρία στους Θράκες που έρχονται κρυφά από το Διομήδη να ζητήσουν τη βοήθειά του για την εξόντωση των αλόγων:

-Μεγάλε Ηρακλή... του φώναξαν.

- Σηκωθείτε ολόρθοι! Φώναξε κείνος. Δε μ' αρέσουν οι πεσμένοι άνθρωποι. [...]

- Και τώρα μιλήστε μου, αλλά χωρίς κλάματα. Μιλήστε μου θαρρετά. Τι σας στάθηκε; [...]

- Μου κάνατε λόγο για πλερωμή! Ε;

- Ναι. Και την απόδιωξες κατά τα φαινόμενα γιατί ήταν λιγοστή.

Ο Ηρακλής τους έδειξε ξανά το ρόπαλο.

- Θαρρώ πως σας φαγουρίζει ξανά η ράχη, ε; [...]

- [...] Ηρακλή, για πες μας τι να κάνουμε; Κείνο δεν το θέλεις, το άλλο δεν το θέλεις. Τι θέλεις;

- Να μου δείξετε το δρόμο. Θέλω να φτάσω στον τόπο σας. Και σαν φτάσω, να μου δείξετα τα λιβάδια που βόσκουνε τα τρικέφαλα άλογα. (σελ. 108 - 110).

Σ' αυτό το σημείο, ο Ηρακλής δεν καταδέχεται καθόλου ν' απαντήσει στην προσφορά των γερόντων για πληρωμή. Ο στρατευμένος συγγραφέας δεν αφέθηκε στον πειρασμό να επιτρέψει στον ήρωά του να κάνει κήρυγμα, εξηγώντας σ' αυτούς που εκλιπαρούν τη βοήθειά του, ότι δε θέλει αμοιβή, γιατί έχει τάξει τον εαυτό του στην υπηρεσία του καλού· ότι είναι πρόθυμος να θυσιάσει την καλοπέρασή του, αφιλοκερδώς, για χάρη του συνόλου. Αν έβαζε αυτά τα λόγια στο στόμα του Ηρακλή, θα είχε ξεπέσει στον κηρυγματικό λόγο. Εδώ είναι που βρίσκεται η μεγαλωσύνη του ήρωα. Η «σιωπή» του προσδίδει το μεγαλείο του γνήσιου αγωνιστή που είναι απαλλαγμένος από την έπαρση και το ναρκισσισμό, χαρακτηριστικά των ανθρώπων που δεν έχουν ποιότητα. Αυτή η στάση του Ηρακλή αναδεικνύει και τη βαθύτερη



διάσταση της λογοτεχνίας, που είναι η ικανότητά της να λέει περισσότερα με τις σιωπές.

Παρόλο που υπάρχει αφετηριακά μια κατάσταση στέρησης που σημαδεύει τον ήρωα, (αυτός θα έπρεπε να έχει το θρόνο και όχι ο Ευρυσθέας), δεν καταλήγει να γίνει η κινητήρια δύναμη της δράσης. Η δράση ορίζεται από την επιθυμία του ανταγωνιστή (που ταυτίζεται με το άδικο), να διατηρήσει τον κλεμμένο θρόνο, του οποίου νομέας θα έπρεπε να είναι ο Ηρακλής. Έτσι δεν υπάρχει από την πλευρά του αντίδραση για την αδικία που υφίσταται - διαδικασία αποκατάστασης - όπως θα περίμενε κανείς. Απεναντίας, θύμα των γραναζιών που διέπουν τις σχέσεις Εξουσίας - Ιερατείου, μπαίνει στην υπηρεσία του Ευρυσθέα.

Ο λογοτεχνικός μύθος επικεντρώνεται στις δοκιμασίες που επιβάλλονται στον ήρωα από την κατεστημένη κοσμική αρχή. Η έκβαση της δοκιμασίας, όμως, δεν είναι θετική γι αυτόν. Η δικαιοσύνη δεν επιβάλλεται στο τέλος ως αξία κοινωνική, υποκαθιστώντας την άδικη κοσμική εξουσία. Κι αυτό συμβαίνει, γιατί οι αγώνες του δεν αποσκοπούν στην εξάλειψη της αρχικής έλλειψης. Έτσι, όμως, δε συντελείται κάθαρση στην ψυχή του αναγνώστη, γεγονός που βρίσκεται σε απόλυτη συνέπεια με τη διαπίστωση της Πυθίας, ότι ο Ηρακλής είναι «μάρτυρας». Πρόκειται για μια επιλογή που κάνει ο στρατευμένος συγγραφέας, ο οποίος μας παρουσιάζει έναν ήρωα ιδεολόγο που δεν τον ενδιαφέρει να διεκδικήσει αυτό που σε τελευταία ανάλυση του ανήκει. Έτσι, ο ήρωας που κατάγεται από θνητούς, ζει μια ένδοξη ζωή μακριά από τους θεούς που δεν εμφανίζονται ούτε για μια στιγμή όσο διαρκούν οι άθλοι, και στο τέλος πεθαίνει σαν κοινός θνητός, χωρίς να γίνεται καμιά νύξη για θεοποίησή του, παρόλο που σύμφωνα με πολλούς αρχαίους συγγραφείς, αυτή ήταν η κατάληξή του.<sup>123</sup>

Ταυτόχρονα όμως, αυτοί οι άθλοι που ο Ευρυσθέας του αναθέτει, για να τον εξοντώσει, τον ανυψώνουν στα μάτια μας, γιατί τον βάζουν ν' αναμετρείται με πράγματα οριακά, απρόσιτα, πέρα από τα συμβατικά μέτρα μιας κοινής ζωής. Οι άθλοι, επίσης, που εκτελεί εκ περιτροπής, σώζοντας με δική του πρωτοβουλία ανθρώπους από δυσάρεστες καταστάσεις, καθώς και ο τελευταίος διάλογος που παραθέσαμε, του προσδίδουν ένα ηθικό μεγαλείο που, όμως, δεν ξεφεύγει από τ' ανθρώπινα πλαίσια.

---

<sup>123</sup> (Απολλ. II, 167).

Όπως σκιαγραφείται ο ήρωας, συνδυάζει την αρχαϊκή ατομικότητα, φορέα πρωταρχικών ζωικών αξιών, με τη συνείδηση της ανθρωπίνης του αξίας και της κοινωνικής του ευθύνης. Πραγματώνοντας την ατομική του πλήρωση, πραγματώνει ταυτόχρονα την κοινωνική διάσταση της προσωπικότητάς του. Η μία όψη της υπαρξής του καθορίζεται από το ζωικό του ένστικτο, η άλλη είναι η κοινωνική αυθεντία, η αξία που ο ήρωας αντιπροσωπεύει στη συνείδηση της κοινότητας. Επιβάλλει την ατομικότητά του στο κοινωνικό του περιβάλλον, υπερασπίζοντάς το απέναντι σε κάθε απειλή. Ο Ηρακλής είναι ο ήρωας - πρόμαχος, που κινδυνεύει για τη σωτηρία της κοινότητας.

Αν επιχειρήσουμε να δούμε το έργο μέσα από το πρίσμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού,<sup>124</sup> είναι εύκολο να εντοπίσουμε τα δύο αντιθετικά ζεύγη: τον Ηρακλή ως θετικό ήρωα (είναι ο καλός της ιστορίας, αλλά συντρίβεται κάτω από το βάρος των συνθηκών της κακίας, του ψεύδους και της αδικίας), και τον Ευρυσθέα ως αρνητικό ήρωα και φορέα όλων των δεινών που κατατρύχουν τον Ηρακλή. Σε ολόκληρο το έργο κυριαρχεί μια θεμελιώδης αντίθεση μεταξύ των δύο αντρών, η οποία εδραιώνεται από τα ίδια τους τα λόγια, όπως και από τα λόγια και τις σκέψεις των υπόλοιπων προσώπων:

Ηρακλής - καλός VS Ευρυσθέας - κακός.  
Απ' αυτήν απορρέουν και οι υπόλοιπες:  
Ηρακλής - δίκαιος VS Ευρυσθέας - άδικος  
Ηρακλής - θύμα VS Ευρυσθέας - θύτης.

Αυτές οι αντιθέσεις αναπαριστούν αξίες, πράγμα που σημαίνει ότι εδραιώνουν ένα αντιθετικό σύστημα αξιών. Αυτό ακριβώς το σύστημα προσδιορίζει και την παιδευτική αξία του έργου, αφού απ' όλες τις αφηγηματικές τεχνικές διοχετεύεται το μήνυμα ότι ο συγγραφέας είναι με τον καλό. Το ζητούμενο είναι να χειραγωγήσει τον

---

<sup>124</sup>Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ήταν το αισθητικό δόγμα της ιδεολογίας της Αριστεράς. Είχε διατυπωθεί από τον Γκόρκι το 1934 στο Α΄ πανενωσιακό συνέδριο των (σοβιετικών) συγγραφέων, θεσμοθετήθηκε επίσημα με την περιβόητη έκθεση Ζντάνοφ για τα περιοδικά *Ζβέζντα* και *Λένινγκραντ* (για τη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία και τη μουσική, 1947) και παρά την αποσταλινοποίηση μετά το 1956, με το ελεγχόμενο «λιώσιμο των πάγων», δεν είχε αμφισβητηθεί. Επιβίωσε μαζί με την «αρχή» της «κομματικότητας» της λογοτεχνίας και της τέχνης, τις έννοιες του «θετικού ήρωα», της «αισιοδοξίας», τα αντιθετικά ζεύγη όπως το «καλό - κακό», «επανάσταση - αντίδραση» κ.λπ. Πρβλ. Ραυτόπουλο Δημ., *Η «Επιθεώρηση Τέχνης» και ο Σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, στο *Διαβάζω*, 20 Απριλίου 1983, 67,

αναγνώστη στις θετικές αξίες που κι ο ίδιος ασπάζεται, αδιαφορώντας, θα λέγαμε, για τον ξεκάθαρο διδακτισμό που απορρέει από το σύνολο του έργου.

### 1. 1. 2. “Ο Θησέας”

Η πλοκή του μυθιστορήματος εκτυλίσσεται με επίκεντρο το Θησέα. Τα τεκταινόμενα τον αφορούν άμεσα, συντελώντας στην εξέλιξη της προσωπικότητάς του. Ταυτόχρονα, όμως ο αναγνώστης έχει πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων, όπως και στην Αυλή του Μίνωα, όπου μέσα από τους διαλόγους παρακολουθεί πώς εισπράττουν τις εξελίξεις τα πρόσωπα που ανήκουν στο περιβάλλον του βασιλιά. Η καινοτομία συνίσταται στη μεγέθυνση ορισμένων χαρακτηριστικών του ήρωα, που στην παράδοση του αρχαίου μύθου δεν είχαν αξιοποιηθεί αρκετά, διασφαλίζοντας, συγχρόνως, μια οργανική και ουσιαστική σύνδεση μαζί του.

Το μυθιστόρημα διαρθρώνεται σε τρεις ενότητες που αναπαριστούν τη ζωή του ήρωα: α. τα παιδικά χρόνια και οι άθλοι του Θησέα β. Ο Θησέας στην Κρήτη γ. Ο Θησέας βασιλιάς της Αθήνας.

Η παρουσίαση των γεγονότων γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε ν’ αναδειχτεί η προοπτική και το ήθος των πλασματικών χαρακτήρων. Από τις πρώτες κιόλας σελίδες, ο παντογνώστης αφηγητής σκιαγραφεί το χαρακτήρα του μικρού Θησέα προσημαίνοντάς τον ως υπερασπιστή των αδυνάτων:

(...) Μόνο μια μέρα έκανε κάτι που δεν το 'κανε ποτέ κανείς μαθητής. Έδειρε έναν παιδοτρίβη. Μα του ταίριαζε. Ο άνθρωπος αυτός είχε την κακιά συνήθεια να καταχερίζει τα αδύνατα παιδιά. Μια μέρα άρπαξε ένα χλωμό και κοκκαλιάρικο αγόρι κι άρχισε να το δέρνει, μα, τόσο πολύ, που παραλίγο να το σκοτώσει. Ο Θησέας στην αρχή έκανε υπομονή. Στο τέλος όμως έτρεξε και του άρπαξε το ραβδί. Άφρισε ο παιδοτρίβης και όρμησε να το πάρει πίσω.

- Θα στο δώσω, του λέει ο Θησέας, αλλά μ' έναν όρο. Θα το μεταχειριστείς στη πλάτη εκείνου που αντέχει περισσότερο απ' το ραβδί σου. Γιατί σε βλέπω ότι έχεις μεγαλύτερη αγάπη στα ξύλα παρά στα παιδιά. [...] (σελ. 14)

Το ήθος του αποδίδεται επίσης, από την οπτική γωνία ενός γέρου, ο οποίος με εσωτερικό μονόλογο θαυμάζει την αντίδραση του μικρού στα παινήματα:

---

(Αφιέρωμα: «Επιθεώρηση Τέχνης»). [= αναδημ. στον τόμο: *Τέχνη και εξουσία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1985, σελ. 43 - 44].

- Τροιζήνιε, του λέει. Χαίρε. Πολύ τη φχαριστήθηκα την τόλμη σου. Ο Θησέας κοκκίνησε. Κι ο γέρος ευχαριστήθηκε ακόμη πιο πολύ. «Να, είπε από μέσα του, κι αυτό, είναι κάμωμα ενός γενναίου. Θα πει πως δεν είναι ξιपाσιάρης. Έτσι πιστεύω πως γρήγορα θ' ανδραγαθήσει στα μεγάλα». (σελ. 19)

Το ίδιο βράδυ φτάνει στην Αίθρα το μήνυμα του Αιγέα που ψυχορραγεί, να κρύψει όσο γίνεται πιο καλά το παιδί, γιατί κινδυνεύει από τους γιους του ξαδέρφου του Πάλλαντα «που ετοιμάζονται να ορμήσουν πάνω στο θρόνο σαν τους γύπες». Η Αίθρα τον οδηγεί στο βράχο που είναι κρυμμένα τα σανδάλια και το σπαθί του Αιγέα. Ο ήρωας καταφέρνει να μετακινήσει το βράχο, φοράει τα σανδάλια, ζώνεται το σπαθί και φεύγει, για να βρει τον πατέρα του. Στο δρόμο προς την Αθήνα συναντά τον Πιτυοκάμπτη, τον Προκρούστη και το Σκείρωνα και εκτελεί τους γνωστούς άθλους, οι οποίοι αποδίδονται με σύντομες σκηνές.

Φτάνοντας στην Αθήνα βρίσκει τη Μήδεια να χαίρεται το θρόνο έχοντας τον Αιγέα υπό την επήρεια των μαγικών της. Στο πρόσωπο του Θησέα αναγνωρίζει αμέσως ένα πολύ σοβαρό αντίπαλο που αποφασίζει να τον εξοντώσει με πονηριά:

«Πρέπει να κάνω ό,τι μπορέσω για ν' αφανιστεί απ' το πρόσωπο της γης τούτος ο νέος. Φονικό, παγίδα, απάτη. Ό,τι μου έρθει βολικά. Μα τώρα! Σήμερα. Αλλιώς, αν ξυπνήσει ο Αιγέας και παρουσιαστεί μπροστά του, μπορεί να τον λύσει απ' τα μάγια, και τότε αλίμονο σ' εμένα. Γι αυτό πρέπει να τον διώξω, όσο μπορώ πιο μακριά και πιο γρήγορα. Μα αυτός είναι ανίκητος κι ακούραστος και θα γυρίσει. Γι αυτό πρέπει να χαθεί. Πρέπει να τον στείλω εκεί που δε γυρνούν. Ποιος όμως θα τον στείλει; Να τι μου χαλά τα σχέδια. Γι αυτό, λέω να τον πιάσω ξανά με το μαλακό. Ας του αραδιάσω λόγια γλυκά. Ίσως στο μεταξύ βρω κάποιον τρόπο να τον στείλω στον αγύριστο». (σελ. 71)

Ο εσωτερικός μονόλογος αρθρωμένος στο ιδίωμα που ταιριάζει σε μια γυναίκα σαν τη Μήδεια, υποδηλώνει την πονηριά της και το πάθος της για την εξουσία. Τον στέλνει με πονηριά να σκοτώσει τον ταύρο του Μαραθώνα, επιθυμώντας το χαμό του, αλλά ο ήρωας τα καταφέρνει, επιστρέφει και γίνεται η αναγνώριση μεταξύ πατέρα και γιου.

Η μηχανορραφία που ετοιμάζουν οι στενοί συγγενείς του Αιγέα για να απομακρύνουν το Θησέα από το θρόνο δεν έχει αποτέλεσμα, και η μακροχρόνια διχόνοια έληξε με την οριστική νίκη του ήρωα. Έτσι κλείνει ο πρώτος κύκλος της ζωής του ήρωα που είναι πια ο σίγουρος διάδοχος του θρόνου.

Εκείνες τις μέρες, όμως, οι Αθηναίοι πρέπει να στείλουν τους επτά νέους και τις επτά νέες ως φόρο υποτέλειας στο Μίνωα, για να κατασπαραχτούν από το

Μινώταυρο. Ο Θησέας σε μια συζήτηση με τον πατέρα του, η οποία αποδίδεται με αναφερόμενο λόγο, επιμένει να πάρει μέρος στην κλήρωση:

- Θησέα! Δεν έχουμε άλλον διάδοχο. Είσαι ένας! Δεν μπορείς να θυσιάσεις. [...]
- Απορώ, πως εσύ μπορείς να μιλάς έτσι! Μπορείς να μου αποδείξεις εσύ, γιατί το παιδί ενός βασιλιά είναι - για τον πατέρα του - ακριβότερο απ' το παιδί ενός σανδαλοποιού; Μήπως εκείνου η μητέρα δεν πόνεσε για να το γεννήσει; Ή μήπως η θυσία που κάνει θα της δώσει λιγότερο πόνο;
- Δε θέλω... Δεν μπορώ να σ' ακούω!
- Είναι μια αλήθεια αυτό, πατέρα. Μια αλήθεια που την αντικρίζουν όλοι οι γονείς. Γιατί να μην την αντικρίσουν κι οι δικοί μου γονείς; Ή εμείς, όντας βασιλιάδες, πάψαμε να είμαστε άνθρωποι;
- Όχι... Όχι βέβαια.
- Τότε γιατί να μη μοιραζόμαστε κι εμείς τη μοίρα των άλλων θνητών;
- Ξεχνάς ότι είσαι βασιλόπαιδο;
- Πατέρα. Οι βασιλείς δεν έγιναν μόνο για να τους αγαπούν οι Λαοί, αλλά προπάντων για ν' αγαπούν εκείνοι τους Λαούς τους. Και πώς τη δείχνουν την αγάπη τους; Μοιραζόμενοι μαζί τους, όχι μόνο τις χαρές τους, αλλά προπάντων τις θυσίες τους. [...] (σελ. 89 - 90).

Σύμφωνα με τον Πλούταρχο:

*[Επει δ' ο@υν καθ~ηκεν ]ο χρόνος το~υ τρίτου δασμο~υ, καί παρέχειν {εδει τούς πατέρας [επί τόν κλ~ηρον ο#ις @ησαν [ηίθειοι πα~ιδες, α@υθις [ανεφύοντο τ?~ω Α]ιγε~ι διαβολαί πρός τούς πολίτας [οδυρομένους καί [αγανακτο~οντας, |οτι πάντων α]τιος {ων [εκε~ινος ο[υδέν μέρος {εχει τ~ης κολάσεως μόνος, [αλλ' [επί νόθ?ω καί ξέν?ω παιδί τήν [αρχήν πεποιημένος α[υτούς περιορ?~α γνησίων [ερήμους καί [ζαπαιδας [απολειπομένους. Τα~υτ' [ηνία τόν Θησέα, καί δικαιο~ων μή [αμελε~ιν [αλλά κοινωνε~ιν τ~ης τύχης το~ις πολίταις [επέδωκεν ]εαυτόν {ανευ κλήρου προσελθών.*

(Πλουτ., Θησεύς, 17)

Ο αφηγητής αποκλίνοντας από το αρχαίο κείμενο, θέλει να αναδείξει για μια ακόμη φορά το ήθος του Θησέα, βάζοντάς τον να προσφέρεται μόνος του να θυσιάσει, και χωρίς να έχει προηγηθεί διαμαρτυρία από τους πολίτες. Έχει συνείδηση ότι αποτελεί ισότιμο μέλος της κοινωνίας και θέλει να συμπεριφερθεί ως τέτοιο. Μ' αυτό τον τρόπο καθίσταται ιστορικά σημαντικό πρόσωπο για την αθηναϊκή κοινωνία.<sup>125</sup> Σ' εκείνους τους μυθικούς χρόνους, η σκέψη του εμπεριέχει τον πυρήνα της μετεξέλιξης της πρωτόγονης κοινωνίας σε δημοκρατική.

Οι ίδιες αρχές που διέπουν τη σκέψη του ήρωα, διαφαίνονται αργότερα, όταν στην Κρήτη πια, η αλαζονική πριγκίπισσα Φαίδρα του ανακοινώνει ότι ο Μίνωας αποφάσισε να τον αφήσει ελεύθερο, με τον όρο να την παντρευτεί:

<sup>125</sup> Ιστορικά σημαντικοί είναι οι άνθρωποι και τα γεγονότα εκείνα που μπορεί να μη χτυπούν τόσο συχνά και έντονα κατά μέσον όρο στο μάτι, παίζουν όμως αποφασιστικό ρόλο για την εξελικτική διαδικασία της κοινωνίας. Μπρεχτ Μπ., Για το ρεαλισμό (μετ. Κοντή Λουκία), Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1990, σελ. 225

- Αλλάζω τη ζωή σου με τη μισή σου κορόνα. Δέχεσαι; [...]
  - Τέλος, επειδή είσαι πολύ όμορφη, θα μπορούσα να διαλέξω λίγη σκλαβιά... να γίνω δηλαδή υπήκοος της βασίλισσας της Αθήνας. Αλλά τι θα γίνει με τους άλλους συντρόφους μου;
  - Αυτούς; Άσ' τους να τους δώσουν στο Μινώταυρο. Γι' αυτό δεν τους έφεραν;
  - Πολύ μεγαλόδωρη είσαι με τις ξένες ζωές, κόρη του Μίνωα. Ε, όχι. Για καμιά ομορφιά του κόσμου δε θ' απαρνηθώ τους συντρόφους μου!
  - Θα σε υποχρεώσουν να το κάνεις!
  - Δεν υπάρχει τέτοια δύναμη.
  - Εγώ...
  - Εσύ, βασίλισσα Φαίδρα, μπορείς τα πάντα. Μπορείς να κάνεις ένα βασιλιά να πάψει να είναι βασιλιάς. Αλλά δεν θα μπορέσεις ποτέ να κάνεις έναν άντρα να πάψει να είναι άντρας. Προγονικά χρέη, γραφτά και άγραφα, μας απαγορεύουν να εγκαταλείψουμε τους συντρόφους μας την ώρα του κινδύνου. [...]
  - Θησέα! Αποφάσισα να γίνω γυναίκα σου απ' την πρώτη στιγμή που σε είδα εκεί στη θάλασσα. Μη με προδίνεις!
  - Φαίδρα... Τι μου ζητάς; Για να μην προδώσω μια γυναίκα να προδώσω μια πόλη; [...]
  - Πόλη... πόλη... Έχω ακουστά τι είδους πόλη είναι η Αθήνα σου. Και ο θρόνος σου... Καλύτερα ας μην πω. Είναι ένας ξύλινος σκίμποδας... Το ξέρω. Θα ζήσω σε θεόφτωχα ανάκτορα πλάι σ' έναν θεόφτωχο βασιλιά. Αλλά...
  - Είμαι περήφανος που ακούω να παινεύουν τόσο πολύ το θρόνο μου. [...]
  - Πλούτη που πλέουν πάνω απ' τη φτώχεια ενός λαού! Εμείς - βασιλιάς και λαός - πλέουμε στο ίδιο πλοίο. Μαζί περνούμε τη γαλήνη και τις θύελλες. Κι αν είναι γραμμένο μας να χαθούμε, χανόμαστε όλοι μαζί.
  - Δε δέχομαι! Δε γεννήθηκα για να μοιραστώ τη φτώχεια του. Είδες τι ανάκτορο έχω! Είδες την Κνωσσό;
  - Δεν υπάρχει Κνωσσός. Υπάρχουν μόνο «Ανάκτορα της Κνωσσού». Η πόλη είναι ένα χωράφι σπαρμένο με λασπόσπιτα. Η Αθήνα όμως είναι η Αθήνα. Κανείς δεν μιλά για τα Ανάκτορα της Αθήνας. Όλοι μιλούν για την Αθήνα. Γιατί η πόλη μας δεν είναι μόνο ένα ανάκτορο. Έχει πολλά ωραία μέγαρα. Κι ένα απ' αυτά είναι του βασιλιά. [...]
- (σελ. 133 - 135)

Ο αφηγητής, στην προσπάθειά του να υπονομεύσει το κύρος του Μίνωα, παρουσιάζει την Κνωσσό ως μια πόλη όπου κυριαρχούν οι κοινωνικές αντιθέσεις, παρεκκλίνοντας από την ίδια την ιστορική πραγματικότητα. Γιατί δεν προκύπτει από τα ευρήματα των ανασκαφών και τις μελέτες που έχουν γίνει σε σχέση μ' αυτά, ότι η Κνωσσός παρουσίαζε την εικόνα «ενός χωραφιού σπαρμένου με λασπόσπιτα», στην οποία δέσποζε το ανάκτορο. Απεναντίας, όλα, από την οργάνωση του χώρου ως την αρχιτεκτονική και την τέχνη γενικότερα, μαρτυρούν την ύπαρξη μιας κοινωνίας ελεύθερης. Γιατί η οργάνωση του ανθρωπογενούς περιβάλλοντος απεικονίζει την οργάνωση της κοινωνίας που το δημιούργησε.<sup>126</sup>

<sup>126</sup> Σύμφωνα με τον L. Münford στο έργο του: *La cultura della citta*, «η χάραξη και η μορφή της πόλης εκφράζουν με εμφανή τρόπο την εξέλιξη της κοινωνικής ζωής και αποθανατίζουν σε μια σταθερή μορφή τις πραγματοποιούμενες αλλαγές της ιστορίας».

Ανεξάρτητα απ' αυτά, ο αναφερόμενος λόγος αναδεικνύει έξοχα τη διαφορά που υπάρχει στον τρόπο σκέψης του Θησέα και της Φαίδρας. Όλη η στιχομυθία προσδιορίζεται από την αντίθεση:

πάθος για κυριαρχία και δύναμη VS πάθος για κοινωνική δικαιοσύνη.

Υπάρχει μια σκληρή διαφωνία σ' αυτή τη σκηνή που εκφράζεται με τη σύγκρουση δύο διαφορετικών κόσμων, των οποίων ο ανταγωνισμός είναι αυτονόητος, άμεσος, θανάσιμος. Το σημείο που της λέει ότι θα μπορούσε να γίνει υπήκοός της λόγω της ομορφιάς της, εκφράζει για μια στιγμή τις ανθρώπινές του αδυναμίες που τον κάνουν επιρρεπή στην ομορφιά. Όμως, αυτό δε διαρκεί πολύ, γιατί αμέσως αναρωτιέται τι θα γίνει με τους συντρόφους του. Είναι εντυπωσιακό ότι με τον τρόπο που είναι δομημένος ο διάλογος, οι διαφωνίες, ο εκνευρισμός, και η ψυχική αναταραχή που όλ' αυτά συνεπάγονται, αποκτούν δευτερεύουσα σημασία σε σχέση με ό,τι αντιπροσωπεύει ο Θησέας που ακόμη και στο κατώφλι του θανάτου, προσπαθεί να μείνει πιστός στις αξίες και τα ιδανικά του.

Τις ίδιες στιγμές ο μετατιθέμενος λόγος αποκαλύπτει τις σκέψεις του Μίνωα, ο οποίος δεν βρίσκεται στην πιο ευχάριστη θέση, λόγω της συνειδητοποίησής του ότι οι άνθρωποί του δεν είναι τόσο ριψοκίνδυνοι, και των πιέσεων που δέχεται να χαρίσει τη ζωή στο Θησέα. Ένας άνθρωπος που καλλιεργεί με τόση φροντίδα το προφίλ του ισχυρού, είναι τόσο ανίσχυρος ν' αρνηθεί κάτι στην κόρη του.

Δεν ήθελε να ομολογήσει, μα έτσι ήταν. Κείνο το τρομαχτικό θέαμα πάνω στο κατάστρωμα της «Θεωρίας». Το κορμί του Εκατόνταρχου ανίσχυρο - και γελοίο! - πάνω στους χάλκινους βραχίονες του Αθηναίου. Και να μη σαλεύει κανείς απ' τους στρατιώτες του να το σώσει. [...] Καλά που δεν τους διέταξε να του επιτεθούν. Θα προτιμούσαν να πάρουν τα βουνά ή να πέσουν στη θάλασσα. [...] Όλα αυτά θα τελειώσουν με το Λαβύρινθο. Μα έρχεται η πιο αγαπημένη του κόρη και του ζητά πράγματα που δεν μπορούν να γίνουν. Και επέμενε. Γιατί ξέρει πως το πιο αδύνατο απ' όλα τα αδύνατα πράγματα σ' αυτόν τον κόσμο, ήταν το να της αρνηθεί. [...] (σελ. 136)

Στη συνέχεια παρακολουθούμε την εντύπωση που προκαλεί η απόφαση του Μίνωα, από την προοπτική όλων των ανθρώπων του άμεσου περιβάλλοντός του, οι οποίοι δε σταματούν στα λόγια και τις σκέψεις, αλλά προσπαθούν, είτε προσεγγίζοντάς τον είτε με άλλους τρόπους, να αποτρέψουν τη σκληρή του απόφαση. Η Πασιφάη αντιδρά με τη σειρά της ζητώντας του να παραιτηθεί, σε μια σκηνή που αποδίδεται με αναφερόμενο λόγο, ο οποίος εκφράζει την απέχθειά της για την πράξη του βασιλιά:

- (...) Η στάση του παλικαριού της Αθήνας, αντί να σου γίνει παράδειγμα, ξεσκέπασε τις αγριότερες πλευρές του χαρακτήρα σου, Μίνωα. [...] Παραιτήσου. [...]
- Είναι ακόμη πολύ νωρίς.
- Τότε πάω να κλειστώ στο ανάκτορό μου και παρακαλώ, κανείς, κανείς να μην έρθει να με δει. Εγώ δεν είμαι πια βασίλισσα. Μα δεν είμαι ούτε υπήκοός σου, ούτε σύζυγός σου. Είμαι μια ξένη, που δεν σου επιτρέπει να την πλησιάσεις. [...] (σελ. 145)

Και η Αριάδνη που είχε μάθει τα νέα νωρίτερα, στη συζήτησή της με το Δαίδαλο και τον Ίκαρο δείχνει απελπισμένη, ως τη στιγμή που της προτείνουν να βοηθήσει το Θησέα δίνοντάς του το σχεδιάγραμμα του Λαβυρίνθου. Όλα τα πρόσωπα, από τη Φαίδρα ως τον Ίκαρο, είναι αντίθετα στην απόφαση του σκληρού μονάρχη, παρά τη διαφορά των κινήτρων τους. Εξάλλου, τα διαφορετικά κίνητρα είναι ένας πρόσφορος τρόπος να διαχωριστούν οι καλοί από τους κακούς.

Το τίμημα της εξουσίας είναι όμως πολύ βαρύ για το Μίνωα. Διαγράφεται ξεκάθαρα στον απολογισμό της Φαίδρας:

- Πατέρα! Έχασες τη μητέρα μου, έχασες τις κόρες σου, έχασες τους γιους σου, σε λίγο θα χάσεις και το φόβο των υπηκόων σου. Τι άλλο σου μένει; [...]
- Απ' όλα τα παιδιά σου, μόνον εγώ ήμουν δικό σου. Μα σήμερα με χάνεις και μένα, για πάντα. Πες μου... Δε θέλεις να με ξανακερδίσεις;
- Ρωτάς; Κάνει ανυπόμονα ο Μίνωας. Αλλά πως; Πες μου.
- Χάρισέ μου τη ζωή του Αθηναίου.
- Ναι, μα ενώ εσύ μου λες «χάρισέ μου τη ζωή του Αθηναίου», εκείνος μου λέει «χάρισέ μου τη ζωή των Αθηναίων». Τι απ' τα δυο να κάνω; Και τα δυο μαζί δεν μπορώ. Χάνω την τιμή μου. [...]
- Τότε σφάξ' τον λοιπόν. Σφάξε και τους άλλους. Μα εγώ φεύγω! Πνίγομαι εδώ μέσα από την πολλή τιμή. Και χάθηκε πίσω απ' τις κιονοστιχίες. [...] (σελ. 147 - 149)

Η επανάληψη του ρήματος ‘έχασες’ στην πρώτη πρόταση της Φαίδρας, με διαφορετικό κάθε φορά αντικείμενο, δίνει ιδιαίτερη έμφαση σ' ό,τι έχασε, τονίζοντας ταυτόχρονα τη μοναξιά που τον περιμένει. Είναι ένας πρόσφορος τρόπος ν' ασκήσει ψυχολογική πίεση στον πατέρα της, φέρνοντας στην επιφάνεια τις τρωτές πλευρές του. Γιατί ακόμη κι αυτός ο αδίστακτος δυνάστης έχει ανθρώπινες πλευρές. Έστω κι αν οι κινήσεις του υπαγορεύονται από το φόβο της μοναξιάς, είναι η πρώτη και τελευταία φορά μέσα στο μυθιστόρημα που ο Μίνωας εμφανίζεται ευάλωτος και κλονισμένος. Τρέχει στο Λαβύρινθο, για να εμποδίσει την είσοδο των Αθηναίων, αλλά φτάνει αργά.



Η περιπέτεια των νέων προς το Λαβύρινθο γίνεται μ' αυτό τον τρόπο μια περιπέτεια του λόγου. Ο μύθος είναι το πρόσχημα για να αρθρώσουν οι ήρωες το δικό τους λόγο που δημιουργεί συγκρούσεις, εχθρότητες αλλά και συμμαχίες.

Μέσα στο Λαβύρινθο πια, παρακολουθούμε τις σκέψεις των εφήβων μπροστά στο θάνατο:

... Ο Θησέας, φτάνοντας σ' ένα φωταγωγό, γύρισε να δει τα πρόσωπα των συντρόφων του. Ήταν άσπρα σαν οθόνες, το αίμα τους είχε φύγει. Τι να τους φόβιζε άραγε πιο πολύ; Το «άγνωστο» ή ο Μινώταυρος; Ίσως η επιστροφή... Σε μια στιγμή σάλεψε μέσα τους μια ελπίδα. Μια τρελή αυταπάτη. Ότι όλα αυτά για το Μινώταυρο ήταν παραμύθια. Ότι δεν υπήρχε Μινώταυρος. Ότι φύτρωσε μες στο μυαλό των ανθρώπων η ιδέα αυτή αργότερα. Ότι για να μην επιστρέφουν οι άνθρωποι, πα' να πει ότι κάτι τους καταβροχθίζει. Κι έτσι έφτιαζαν με την ιδέα τους ένα θεριό. Και επειδή κυρίαρχο ζώο στη ζωή τους, στη θρησκεία τους, στα πάντα ήταν ο ταύρος, του δώσανε μορφή ταύρου. Και επειδή ο ταύρος ανήκε στο Μίνωα, τον ονόμασαν Μινώταυρο.

Και, ναι, έτσι θα ήταν. Κάποιο πλάσμα της φαντασίας θα ήταν αυτός ο Μινώταυρος. Η ενσάρκωση κάποιας παλιάς δεισιδαιμονίας ή ενός μεγάλου φόβου.

Κείνος που στην πραγματικότητα καταβροχθίζει τους ανθρώπους δεν ήταν ο Μινώταυρος, μα το χάος, το μυστήριο, η μαγεία... και το θάμβος.

Να, λοιπόν, που το μυστήριο λύθηκε. Ο Θησέας, ανακουφισμένος, σκούπισε τον ιδρώτα του. Απ' το ένα θηρίο, το αληθινό, γλίτωσαν. Δηλαδή δεν υπήρχε θηρίο. Έμεινε τώρα το άλλο θηρίο, το φανταστικό, πολύ πιο άγριο. Γιατί ένα τέτοιο θηρίο, για να το καταπαλέψεις, δεν είχες ανάγκη από μυϊκή δύναμη - έστω και υπεράνθρωπη - είχες ανάγκη από ψυχική δύναμη. [...] (σελ. 150)

Οι πρώτες προτάσεις μέχρι τα αποσιωπητικά αποδίδουν τις σκέψεις του Θησέα που αναρωτιέται τι φοβίζει περισσότερο τους συντρόφους του. Οι επόμενες προτάσεις φαίνεται να αναπαριστούν τις σκέψεις όλων των Αθηναίων, μέσω των οποίων ο αφηγητής μεταφέρει τις ερμηνείες που έχουν δοθεί για το μύθο του Λαβύρινθου. Αυτές συγκλίνουν στην άποψη ότι αντιπροσωπεύει ένα είδος μυητικής διαδικασίας που σηματοδότησε το πέρασμα των Αθηναίων εφήβων στην ενηλικίωση.<sup>127</sup> Ο Ε.Π.Λ. στη δεύτερη παράγραφο φανερώνει την αγωνία των παιδιών μπροστά στο θάνατο, δίνοντας ανάγλυφα το δέος, τον πανικό, αλλά και την ανάγκη τους να δώσουν εκείνη τη στιγμή μια άλλη ερμηνεία εκλογικεύοντας το φαινόμενο «Μινώταυρος». Το συμπέρασμα όμως απ' αυτές τις σκέψεις αποδίδεται μόνο στο

<sup>127</sup> Πολύ ενδιαφέρον και κατατοπιστικό είναι το άρθρο του Α. Χουρδάκη: Ο κρητικός λαβύρινθος και η παιδαγωγική του ερμηνεία, στον τόμο «Η Ευρώπη και η πολιτιστική κληρονομιά: Το παράδειγμα των μύθων του λαβύρινθου και του Ορφέα» (επιμ. Μ. Βάμβουκας, Π. Καλογιαννάκη), Ρέθυμνο, 1995, σελ. 17 - 30. Στο ίδιο συμπέρασμα φτάνουν και οι ψυχαναλυτικές ερμηνείες που υποστηρίζουν ότι ο λαβύρινθος είναι το υποσυνείδητο του Μίνωα, και ο Θησέας με τη βοήθεια του μίτου της Αριάδνης προσπαθεί να οδηγηθεί όχι μόνο έξω από τον υποσυνείδητο δαίδαλο του Μίνωα, αλλά κι έξω από το λαβύρινθο του δικού του υποσυνείδητου. Πρβλ. Diel Paul, Ο συμβολισμός στην ελληνική μυθολογία, (μετ. Ιουλιέττα Ράλλη - Κ. Χατζηδήμου), Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, (3<sup>η</sup> έκδ.) 1996, σελ. 190 - 197.

Θησέα, που «αφού τα ξεκαθάρισε όλα αυτά, ανάσανε ξαλαφρωμένος και κοίταξε τους συντρόφους του. Επιθυμούσε να τους δυναμώσει με το βλέμμα. Γι' αυτό τους γέλασε καθησυχαστικά». Είναι ο αρχηγός της συντροφιάς, και ο αφηγητής του δίνει το προνόμιο να γίνει ο εμπνευστής της.

Όταν ακούστηκε ο βρυχηθμός του Μινώταυρου:

...Οι έφηβοι φρικίασαν. Κατόπι στριμώχτηκαν όλοι γύρω στο Θησέα. Έτρεμαν σαν τα φύλλα. Στην αρχή ξαφνιάστηκε και κείνος λιγάκι. Συνήρθε όμως γρήγορα. Έτσι κανείς απ' τους συντρόφους του δεν πρόφτασε να δει τον κλονισμό του. «Ωστε, είπε μέσα του, το θηρίο υπάρχει. Κι είναι αληθινό με κοιλιά και δόντια και νύχια. Τότε... ακόμη καλύτερα». Τα πράγματα τώρα γίνονταν πιο απλά. Θα αναμετριόνταν οι δυο μυϊκές δυνάμεις. Οι δυνάμεις αυτές ως τώρα ποτέ δεν πρόδωσαν το Θησέα. Στράφηκε ξανά και γέλασε στους συντρόφους του ακόμη πιο θαρρετά. [...] (σελ. 151).

Οι λεπτές ψυχολογικές αντιδράσεις των μελλοθανάτων αποδίδονται με τη φωνή του ίδιου του αφηγητή, ενώ η συνειδητοποίηση ότι το θηρίο είναι ένα ον υπαρκτό, ανήκει και πάλι στο Θησέα και αποδίδεται με εσωτερικό μονόλογο. Στη συνέχεια η φωνή του αφηγητή συγχέεται μ' αυτήν του ήρωα, ο οποίος θα προχωρήσει «κατά το μέρος που ακούστηκε ο βρυχηθμός».

Αφού εξόντωσε το θηρίο, αρχίζει να τυλίγει το κουβάρι που του έδωσε η Αριάδνη, για να φτάσει στους συντρόφους του:

(...) Μα τύλιγε, τύλιγε... και στους συντρόφους του δεν πλησίαζε. Ποτέ δεν είχε φανταστεί μες στο κυνήγι του με την ηχώ ότι είχε ξεμακρύνει τόσο πολύ. Αλίμονο! Του κάκου λοιπόν αγωνίστηκε και νίκησε το θηρίο; Ο σκοπός του έμεινε μισός; [...] Ψυχρός ιδρώτας είχε σκεπάσει τότε το μέτωπό του. Σε μια στιγμή άρχισε να τους φωνάζει δυνατά με τα ονόματά τους. Η απάντηση που έπαιρνε ερχόταν απ' την ίδια του φωνή. Βούιζαν οι στοές και την έφερναν πίσω. [...] Κοιτώντας σε μια στιγμή γύρω, ανακάλυψε ότι το μέρος εκείνο ήταν ακριβώς η γωνία που είχε αφήσει τους συντρόφους του. Μα τι συνέβη λοιπόν την ώρα που πάλευε; Μήπως υπήρχε στο Λαβύρινθο κι άλλος Μινώταυρος, και, την ώρα που πολεμούσε κείνος με τον έναν, ο άλλος κατασπάραζε τους φίλους του; Άθλια και κακορίζικη λοιπόν ήταν η νίκη του; Τότε καλύτερα - μια και τα πράγματα ήρθαν έτσι - καλύτερα να είχε νικηθεί. Τώρα δεν έχει κανένα νόημα να επιστρέψει στην Αθήνα. Τι θα 'λεγε στους Αθηναίους; Ότι φρόντισε να σώσει τη δική του ζωή κι αδιαφόρησε για τη ζωή των άλλων; Ανάξια νίκη κι ακόμη πιο ανάξια επιστροφή. (σελ. 153 - 154)

Η περιγραφή των κινήσεων του ήρωα μέσα στο Λαβύρινθο εναλλάσσεται με τον Ε.Π.Λ., που αναπαριστά τη σκέψη του και αποδίδει όλες τις εκδοχές που περνάνε από το μυαλό του σχετικά με την τύχη των φίλων του.

Όταν τους βρίσκει, και καταφέρνουν να βγουν έξω με τη βοήθεια του μίτου, συναντούν την Αριάδνη στο πλοίο, όπου η ίδια τους υποδεικνύει να την αφήσουν στη

Νάξο, επειδή δεν θέλει να δώσει μια ακόμη αφορμή για πόλεμο μεταξύ των δύο πόλεων. Είναι κι εδώ φανερό η προσπάθεια του συγγραφέα να μην αμαυρώσει το ήθος του Θησέα, που αν τον έβαζε να την εγκαταλείπει στη Νάξο, ή στην Κύπρο, όπως μας πληροφορεί ο Πλούταρχος<sup>128</sup>, θα αποδεικνυόταν φοβερά αχάριστος.

Με την επιστροφή του ήρωα στην Αθήνα και μετά το άδικο τέλος του πατέρα του, στέφθηκε βασιλιάς και αγωνίστηκε για την ένωση των δήμων της Αττικής. Τα υπόλοιπα επεισόδια της ζωής του ήρωα εκτίθενται με γρήγορη αφήγηση που διακόπτεται από σκηνές.

Ο Μίνωας που θέλει με κάθε τρόπο να πάρει εκδίκηση για την απόδραση του Θησέα από το Λαβύρινθο, περιμένει την κατάλληλη στιγμή να κινήσει τον πόλεμο κατά της Αθήνας. Ο γιος του Δευκαλίωνα που επιστρέφει εκείνη την εποχή στο νησί από ταξίδι, προσπαθεί να τον μεταπείσει ακολουθώντας, ανάμεσα στα άλλα, και την τακτική της Φαίδρας:

...Πατέρα! Μην οργιστείς! Είδες πόσα κακά έφερε στο σπίτι μας η οργή σου. Έχασες την Αριάδνη, έχασες την αγάπη της μητέρας, το θαυμασμό της Φαίδρας... Είσαι έτοιμος να χάσεις για πάντα κι εμένα. Ποιος θα σου μείνει; (σελ. 207)

Ο Δευκαλίωνα, όπως και οι υπόλοιποι χαρακτήρες, προβαίνει σε ενεργό δράση, προκειμένου να αποτρέψει τα καταστροφικά σχέδια του Μίνωα. Με τα πολλά, ο Μίνωας, βλέποντας πως ένα ακόμη παιδί του είναι έτοιμο να τον εγκαταλείψει, υποχωρεί. Στον επίλογο ο πρίγκιπας ανακοινώνει στο Θησέα ότι ο πόλεμος δε θα γίνει, γιατί «η οργή του Μίνωα κατάπεσε». Κι ο αφηγητής παίρνει πάλι το λόγο κλείνοντας το μυθιστόρημα:

... Έτσι έκλεισε ένα απ' τα δοξασμένα κεφάλαια της αιώνιας Αθήνας που ονομάστηκε αργότερα «Βασιλεία του Θησέα». Ο ίδιος ο Θησέας, όμως, όσο κι αν τον είπαν ημίθεο, κάποτε - όπως όλοι - άφησε τον κόσμο. Δεν ήταν αθάνατος. Έμεινε όμως κάτι άλλο αθάνατο: Τα έργα του, και το όνομά του. (σελ. 213 - 214)

Ακούγεται καθαρά η φωνή του ρεαλιστή συγγραφέα που θέλει τον ήρωά του ένα θνητό αγωνιστή που κέρδισε την αθανασία, όχι με την αιώνια ζωή, αλλά με τα έργα του εν ζωή.

---

<sup>128</sup> (Πλουτ. Θησεύς 20)

### 1. 1. 3. “Ο Δαίδαλος”

Στο “Δαίδαλο”,<sup>129</sup> όπου ζωντανεύεται η ζωή του Αθηναίου τεχνίτη, αναπτύσσονται τρία μυθολογικά επεισόδια: ο φόνος του Θάλου, ο άθλος του Ηρακλή που σκοτώνει τον κρητικό ταύρο και ο χαμός του Ανδρόγεω από τον ταύρο του Μαραθώνα, γεγονός που επισύρει την οργή του Μίνωα και τη επιβολή του φόρου αίματος στους Αθηναίους. Το κυρίαρχο μέσο λογοτεχνικής αναπαράστασης είναι κι εδώ ο διάλογος, ο οποίος όχι μόνο προωθεί τη δράση, αλλά μαζί με τις εσωτερικές εστιάζσεις, αναδεικνύει τους χαρακτήρες των ηρώων και τις αξίες από τις οποίες εμφορούνται. Μια επιπλέον λειτουργία του διαλόγου είναι η ανάδειξη των αντιθετικών ζευγών που μορφοποιεί ο αφηγητής, ερμηνεύοντας τον αρχαίο μύθο.

Από τη δεύτερη κιάλας σελίδα, ο αφηγητής δίνει το στίγμα της ιδεολογίας του, πλαισιώνοντας την αφήγηση που ακολουθεί:

Να μην περιμένει κανείς στο δικό μου παραμύθι να διαβάσει για μαγεμένα βασιλόπουλα, για κρυσταλλένια παλάτια, για πεντάμορφες που, κακές μάγισσες, τις κάνουν βατράχια και πουλιά.

Οι ήρωές μας γεννήθηκαν άνθρωποι, φέρθηκαν σαν άνθρωποι και πέθαναν σαν άνθρωποι. (σελ. 10)

Στο πρώτο μέρος, το μυθιστόρημα ζωντανεύει την ιστορία του Δαίδαλου, του ταλαντούχου Αθηναίου τεχνίτη που αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την πατρίδα του, επειδή σκότωσε τον ανιψιό του Θάλο. Σύμφωνα με το Διόδωρο το Σικελιώτη:

(...) ]ο δέ Δαίδαλος φθονήσας τ?~ω παιδί, καί νομίζων α[υτόν πολύ τ?~η δόξ?η προέξειν το~υ διδασκάλου, τόν παιίδα [εδολοφόνησε.

(Διόδ. Σικελ. 4, 76, 6)

Ο αφηγητής επεξεργάζεται την ιδέα του φθόνου που παρουσιάζει το αρχαίο κείμενο ως κίνητρο για τη δολοφονία του αγοριού, με τη διαφορά ότι αυτός ο φθόνος δε γεννήθηκε μόνος του στην ψυχή του Δαίδαλου. Παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μιας καλά στημένης μηχανορραφίας.

Οι ικανότητες του αγοριού παρουσιάζονται και επιβεβαιώνονται από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Πρώτα πρώτα είναι οι ομότεχνοι του Δαίδαλου που όχι μόνο φθονούν το Δαίδαλο και τον ανιψιό του για τις ικανότητές τους, αλλά

---

<sup>129</sup> Ο Δαίδαλος, Αθήνα, Εκδ. Δωρικός, 1987.

συγχρόνως φοβούνται ότι οι ίδιοι θα μείνουν χωρίς δουλειά. Οι ανησυχίες τους αποδίδονται με αναφερόμενο λόγο:

- (...) Ο Θάλος. Αυτός, ναι. Δεν είναι κανένας απ' τους συνηθισμένους παραγικούς και μαθητάδες. Αυτόν οι θεοί τον έπλασαν κι ύστερα τον έριξαν μες στο γένος του Δαίδαλου. Αυτός, ναι!

- Αυτός συνεχίζει ο πρώτος - να μου το θυμάστε - αυτός ο νέος μια μέρα όχι μόνο θα μας κόψει τα κέρδη μας μα και θα μας ρίξει κουρελιάρηδες στις στοές. Και θα γυμνητέψουμε. Αλλά ούτε κι αυτό είναι το χειρότερο. Το χειρότερο είναι ότι θα 'ρθει μια μέρα, που ο ίδιος ο βασιλιάς - βλέποντας πόσο ανώτερα είναι τα δικά του έργα απ' τα δικά μας - θα προστάξει να τα γκρεμίσουνε. Και στη θέση τους θα βάλει τα δικά του. Και τότε αλί μας. Ποιος θα μας γλιτώσει απ' την καταστροφή; (σελ. 19 - 20)

Η εσωτερική εστίαση στο Δαίδαλο επιβεβαιώνει αυτές τις ικανότητες, αντανακλώντας τη σκέψη του που ερμηνεύει ως αδικία αυτό το γεγονός:

Και έτσι ήρθε μια μέρα που σκέφτηκε τι έπρεπε να κάνει. Να συνεχίσει να δίνει στον ανιψιό του μαθήματα ή ν' αρχίσει να παίρνει απ' αυτόν; Κατάντημα. Να παίρνει... Ποιος; Ο Δαίδαλος... Που αρμαθιές έτρεχαν οι ξένοι απ' τα πέρατα του κόσμου για να τους δείξει την τέχνη του... Ο Δαίδαλος ίσα-ίσα τώρα, που 'φτασε στην κορυφή της δόξας, ν' αρχίσει να παίρνει μαθήματα! Κι από ποιον; Απ' το μαθητή του! Μαθητής του μαθητή του δηλαδή! Αν μπορούσαν οι θεοί να επιτρέψουν ένα τόσο φοβερό και άδικο πράμα! (σελ. 20)

Όταν τα συναισθήματα γίνονται πιο έντονα, παίρνει το λόγο ο αφηγητής:

(...) Ένα υπόκωφο κύμα από έχθρα υψώθηκε και προχωρούσε. Στην αρχή κυλούσε ύπουλα, κρυφά. Ύστερα όμως μεγάλωσε. Αυτό το κύμα είχε μέσα του ένα όνομα. Ένα όνομα που έμπαινε πάντα μπρος από το δικό του. Και το σκέπαζε. «Θάλος». Τι κακό, να'χεις να αντιπαλέψεις με το ίδιο σου το αίμα! Ο Δαίδαλος δεν άργησε ν' ακούσει με τα ίδια του τα αυτιά το «χορό» που τριγυρνούσε και σκορπούσε χίλια δυο τραγούδια και παινέματα για το Θάλο. (σελ. 21)

Η τελευταία πρόταση είναι περικειμενική ένδειξη που δηλώνει ότι ο αφηγητής μιλάει στη θέση του προσώπου, προδίδοντας τον υποκατάστατο λόγο.

Οι φήμες για το ταλέντο του Θάλου φτάνουν στον Αιγέα που καλεί το νεαρό και του αναθέτει να χτίσει ένα ναϊδριο πάνω στην Ακρόπολη. Στην ερώτηση του βασιλιά αν θέλει να δουλέψει μαζί με το θείο του, απαντάει: «το μπορώ και μόνος μου».

Οι ανταγωνιστές τους που μισούν παράφορα και τους δύο, αναζητούν ένα τρόπο να τους θανατώσουν. Επειδή όμως φοβούνται τη διακαισύνη, ψάχνουν έναν έτοιμο φονιά. Ο αφηγητής αφήνει αυτόν που βρήκε τη λύση να την εκθέσει στους άλλους, αποδίδοντας όλο το σκεπτικό με αναφερόμενο λόγο:

- Ουφ... Πάλι τα ίδια; Πες μας τουλάχιστον πώς λέγεται ο φονιάς που βρήκες για να ησυχάσουμε.
- Δαίδαλος!! [...]
- (...) Άμναλε! Εμείς θέλουμε ο Δαίδαλος να'ναι ο σκοτωμένος! Όχι ο φονιάς! [...]
- Όχι. Μα εγώ δε βάζω το Δαίδαλο να σκοτώσει το Δαίδαλο. Βάζω το Δαίδαλο να σκοτώσει το Θάλο. [...]
- (...) Για να σκοτώσει κάποιον πρέπει πρώτ' απ' όλα να τον μισήσει, ενώ αυτός τον αγαπά. Και όπως ξέρουμε η αγάπη - η αναθεματισμένη - δε σκοτώνει. Πρέπει πρώτα να την κάνεις μίσος. Και τέτοιοι τεχνίτες δε βρέθηκαν ακόμη στον κόσμο. Ή μήπως εσύ ξέρεις κανέναν;
- Ναι. Ξέρω έναν. Το Θάλο. [...]
- (...) Κείνο που δεν καταλαβαίνουμε είναι πώς ο Θάλος θα τα καταφέρει να μεταλλάξει την αγάπη του θείου του σε μίσος.
- Σκεφτείτε λιγούλακι και θα το βρείτε. Με τι κατάφερε ο Δαίδαλος να στρέψει το δικό μας θαυμασμό σε μίσος; Ε; Με τι;
- Με το σμιλάρι του.
- Ε, με το ίδιο σμιλάρι θ' ανάψει κι ο Θάλος στην ψυχή του Δαίδαλου το μίσος. Αρχισε κιόλας. Βοήθησε γι αυτό ο καλός μας βασιλιάς. Τώρα εμείς πρέπει να θρέψουμε το μίσος, να το γιγαντώσουμε ώσπου να τον τυφλώσει. [...] (σελ. 27 - 29)

Οι φήμες ότι ο μεγάλος τεχνίτης είναι ένας απλός πετράς διατρέχουν την πόλη, πράγμα που κάνει το Δαίδαλο να υποφέρει. Ο καιρός περνά, κι ο Θάλος εφευρίσκει ένα καινούριο εργαλείο, το πριόνι. Πάει να το δείξει στο θείο του και ο αφηγητής διηγείται τη σκηνή περιγράφοντας τις αντιδράσεις των ηρώων:

- Ο Δαίδαλος βλέποντας στα χέρια του ανιψιού του κείνο το παράξενο εργαλείο έμεινε στην αρχή ασάλευτος. Κατόπι απότομα ζωντάνεψε, σάλεψε τα μάτια του. Νόμισε πως ο Θάλος πήγε να τον σκοτώσει. Και με μια μανιασμένη ορμή τ' αρπάζει και πασχίζει να αμυνθεί.
- Ο Θάλος πάλι τρόμαξε γιατί νόμισε ότι ο θεϊός του ήθελε να τον σκοτώσει και στράφηκε να φύγει. Πίσω του ήταν το παράθυρο. Και χωρίς να σκεφτεί ότι κάτω απλωνόταν το κυκλώπειο τείχος... πήδηξε.
- Ο Δαίδαλος όρμησε να τον σταματήσει, μα ήταν πια αργά. Το νέο σώμα του Θάλου κείτονταν συντρίμια στα πόδια της Ακρόπολης. (σελ. 47)

Μετά απ' αυτό, ο Δαίδαλος συνέρχεται και βλέπει κατάματα την αλήθεια. Καταλαβαίνει πως ό,τι συνέβη υπήρξε προϊόν σχεδιασμού και μιλάει ανοιχτά στον Αιγέα που εκφράζει την επιθυμία να τον σώσει. Ο διάλογος μεταξύ των δύο αντρών αποδίδει αφ' ενός τις αξίες του Δαίδαλου, ανάμεσα στις οποίες η Τέχνη παίζει πρωτεύοντα ρόλο, αφ' ετέρου το συνετό χαρακτήρα του Αιγέα:

- (...) Οι άλλοι σε λένε «φονιάς». Η δική μου πείρα λέει ότι δεν πρέπει ν' ακούμε μόνο το τι λένε αλλά και ποιοι το λένε. Ε, τώρα καταλαβαίνω ότι κείνοι που το λένε είναι οι αληθινοί ένοχοι. Κείνοι τον θέλησαν, τον σχεδίασαν και τον ετοίμασαν αυτόν το φόνο. Το ότι δεν τον εξετέλεσαν και οι ίδιοι... αυτό δε θα πει ότι δεν είναι ένοχοι. Αν δεν ήσαν οι χειρότεροι των δειλών θα τον είχαν κάνει μόνοι τους. Δαίδαλε. Δεν μπορώ να

σου δώσω την τιμωρία που μου ζητούν. Δεν πρόκειται να δώσω στους λύκους το κεφάλι σου.

- Ανάφελο. Το βλέπω. Είσαι αποφασισμένος να με αφήσεις να ζήσω. Μα εγώ δε θα μπορέσω πια. Το σπίτι μου το έκαψαν. Το σπίτι της αδερφής μου έκλεισε για πάντα για μένα. Έπειτα γιατί να ζήσω; Να δημιουργήσω δεν μπορώ. Σαν καλλιτέχνης είμαι νεκρός. Γιατί να μην είμαι νεκρός και σαν άνθρωπος; Η τέχνη μου είναι η ομορφιά. Μα πες μου: Μπορούν να 'χουν το δικαίωμα να κάνουν ομορφιά χέρια ματωμένα; (σελ. 55 - 56)

Τελικά δέχεται την προσφορά του βασιλιά, γιατί θέλει ν' αφιερώσει τη ζωή του στην Τέχνη, και ο Αιγέας πείθει τον Άρειο Πάγο να τον καταδικάσει σε αιφυγία. Έτσι αρχίζει το ταξίδι του Δαίδαλου στην ανοιχτή θάλασσα με άγνωστο προορισμό. Η εναλλαγή της περιγραφής του τοπίου με την εσωτερική εστίαση σ' όλη τη διάρκεια του ταξιδιού, δίνει έμφαση στις δραματικές στιγμές, αλλά και την επίδραση που ασκεί το φυσικό περιβάλλον στη διάθεσή του:

(...) Και τώρα... τώρα που αποκόπηκε απ' τη στεριά και βρέθηκε μες στο κενό ολομόναχος, μόνο αυτός κι ο πόντος, τώρα μόνο κατάλαβε πόσο μεγάλη αποκοτιά έκανε. Να παλαίψει μόνος του μ' αυτόν το γίγαντα που έριχνε καταπάνω του ακούραστα τα αφρισμένα του κύματα. Κι όπως έδειχνε, αυτά τα κύματα, ούτε θα κουράζονταν, ούτε θα τελείωναν. [...]

Τα κύματα τώρα έρχονταν καταπάνω του φουρκισμένα. Έρχονταν, τον καμτσίκωναν, έμεναν πίσω, κατόπι έρχονταν άλλα, άπιαστα, αμέτρητα, αλύπητα. Θ' άντεχε το καράβι του ως το τέλος σ' αυτά τα χτυπήματα; Θα άντεχε; [...]

Σαν έπεσε το βράδυ, ο φόβος του Δαίδαλου έγινε τρόμος. Τώρα θάλασσα κι ουρανός ανακατεύτηκαν και έγιναν μια μαύρη μάζα. Τα κύματα πάφλαζαν τρομαλέα. Ο Δαίδαλος μόνο τ' άκουε. Δεν τα 'βλεπε. Αποκεί και πέρα όσο τρόπο έπαιρνε, τον έπαιρνε μόνο με τ' αυτιά. Άρχισε να κρυώνει κιάλας. [...] (σελ. 66 - 67)

Η περιγραφή του φυσικού περιβάλλοντος δε λειτουργεί απλά ως φόντο της δράσης. Το περιβάλλον προσδιορισμένο αρνητικά (κύματα αφρισμένα, τον καμτσίκωναν, θάλασσα κι ουρανός - μαύρη μάζα) συνδυάζεται με την άσχημη ψυχολογία του ήρωα, την οποία επιτείνει με τη σειρά του. Το φυσικό περιβάλλον εδώ λαμβάνεται στη συγχρονικότητά του, αλλά δεν αναστέλλει τη ροή του χρόνου απλώς συμβάλλει στο άπλωμα της διήγησης μέσα στο χώρο.<sup>130</sup> Ο χρόνος που παρεμβάλλεται αποδίδεται με περιλήψεις. Το αποτέλεσμα είναι να κερδίζουν σε χρονικότητα, οι στιγμές που παρουσιάζουν δραματική ένταση, κυριαρχώντας στην αφηγηματική ροή.

Λίγο πιο κάτω:

Ξημέρωσε κι άλλο πρωινό. Φωτεινό, ελπιδοφόρο. Η θάλασσα ήταν πάντα κυματερή, όχι όμως φουρτουνιασμένη.[...] Σα βγήκε μάλιστα απ' τα νερά ο ήλιος, το σκάφος βρισκονταν πάνω στη φωτεινή λουρίδα που σχηματίζουν στα νερά οι αχτίνες του.

<sup>130</sup> G. Genette, Τα όρια της διήγησης, ό.π., σελ. 30.

Δυνάμωσε μέσα του η ελπίδα. Ποιος ξέρει... Μπορεί το ταξίδι αυτό να μην τέλειωνε με το χαμό του. Μπορεί το πλοίο του ένα πρωί ν' αλλάξει σε κάποια στεριά. Κι εκεί ν' άρχιζε μια νέα ζωή. Μόνο να του φτάσει το νερό. Το πόσιμο νερό τώρα ήταν η ζωή. Κι όσο για τις τροφές, είχε. Αν του τέλειωναν οι προμήθειες είχε και το ψάρι που ξεραίνονταν πασπαλισμένο με αλάτι. Το νερό μονάχα, αυτό να μην λείψει. Ας λείψει ο αέρας. Ας λείψει το ψωμί, ή ήλιος... Ας λείψει κι η ελπίδα, που στηρίζει τον άνθρωπο. Το νερό μόνο... Μόνο αυτό να μη λείψει. Γι αυτό το τσιγκουνεύονταν, το 'πινε λίγο - λίγο, με τη σταγόνα. Είχε γίνει τσιγκούνης, σφιγτοχέρης. Το έπινε σταλιά - σταλιά, σα φάρμακο. Έτσι, πίστευε πως θα του 'φτανε. (σελ. 75)

Η περιγραφή του φυσικού περιβάλλοντος εδώ αποκαλύπτει και μαζί δικαιολογεί την ελπίδα του ήρωα, της οποίας αποτελεί την ίδια στιγμή αιτία και αποτέλεσμα. Η αγωνία που εκφράζει ο Ε.Π.Λ. για το νερό, αποτελεί παρενέργεια και προϋπόθεση αυτής της ελπίδας. Το ένστικτο της αυτοσυντήρησης που είναι πολύ έντονο αυτές τις στιγμές, δικαιολογεί την αγωνία που εκφράζεται με τις ελλειπτικές προτάσεις και την επανάληψη φράσεων: «Ας λείψει... Ας λείψει... Ας λείψει... Το νερό μόνο... Μόνο αυτό να μη λείψει». Οι συνεχείς μεταπτώσεις από την απελπισία στην ελπίδα και αντίστροφα, σηματοδοτούν ολόκληρο το ταξίδι του και αποδίδονται με την αρωγή σύντομων, αλλά ρεαλιστικών περιγραφών του φυσικού περιβάλλοντος. Από ένα στοιχείο του φυσικού περιβάλλοντος θα πάρει και την πρώτη ένδειξη ότι πλησιάζει σε στεριά:

Το κατάρτι του, το κατάρτι του, είχε σήμερα παράξενο σχήμα. Ενώ θυμόταν καλά πως τέλειωνε σε μian αιχμή τώρα είχε ένα σχήμα αλλόκοτο, κάτι σαν κι αυτά που βάζουν στις καπνοδόχους. Άνοιξε τα μάτια. Το σύμβολο κείνο πάνω στο κατάρτι σάλεψε. Πουλί! Γλάρος! Η στεριά!! Η σωτηρία!! Του την ανάγγελλε το πουλί. Του 'φερε το μήνυμά της. [...] (σελ. 83)

Στην Κρήτη πια, η συνάντηση Μίνωα - Δαίδαλου αποδίδεται με αναφερόμενο λόγο που επιτελεί εδώ διττή λειτουργία: προωθεί τη δράση δίνοντας στο Μίνωα όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για το νεοφερμένο, που αμέσως σκέφτεται ότι μπορεί να τον χρησιμοποιήσει, για να ομορφύνει τη χώρα του, και συγχρόνως σκιαγραφεί τις δύο προσωπικότητες. Στο χωρίο που ακολουθεί, ο Μίνωας παρουσιάζεται ματαιόδοξος, επηρμένος και αιμοβόρος, ενώ ο Δαίδαλος ως ελεύθερος άνθρωπος που εκφράζεται με την τέχνη του και παίρνει ζωή απ' αυτήν, χωρίς να ενδιαφέρεται για υλικές απολαβές.

- Γύρεψέ μου και σου τάζω. Πόσο χρυσάφι θέλεις για να μου χτίσεις το λαμπρότερο παλάτι του κόσμου;



- (...) Όσοι υπηρετούν την Τέχνη υπηρετούν την Αθανασία. Ενώ το χρυσάφι υπηρετεί τι πρόσκαιρο, το σήμερα! Εμέ μου φτάνει ένα ιμάτιο, ένα δείπνο, και μια υδρία κρασί.  
 - Τόσο... τόσο λίγα;  
 - Είναι και κάτι άλλο πολύ μεγάλο, πολύ δύσκολο. Και γι' αυτό τ' άφησα τελευταίο.  
 - Ποιο; Δεν υπάρχει δύσκολο για το Μίνωα! Στο τάζω από τώρα. Λέγε. Ποιο; [...]  
 - Η ελευθερία. Ελευθερία να τα διαλέξω εγώ, όλα. Και το τοπίο, και τα υλικά, και το ρυθμό! Ελευθερία απόλυτη. Θέλω να δουλέψω χωρίς ξένες συμβουλές. Δε θα περάσεις από κει ούτε σα διαβάτης, ούτε σαν κυνηγός. Την ορισμένη μέρα θα 'ρθω ο ίδιος να σου παραδώσω τα κλειδιά.  
 Ο Μίνωας σκυθρώπιασε. [...]  
 Ο βασιλιάς έπνιξε το μίσος που φρούμαζε μέσα του. «Θα τον αφήσω να τελειώσει το παλάτι, είπε, και κατόπι θα τον πετάξω σ' ένα βάραθρο να γίνει κομμάρτια». (σελ. 99 - 101)

Με υπόδειξη του Δαίδαλου, ο Μίνωας καλεί τον Ηρακλή να σκοτώσει τον εξαγριωμένο ταύρο. Όταν ο Ηρακλής τον εξοντώνει, αναφέρει στο Μίνωα ότι στους δρυμούς που ζούσε ο ταύρος που σκότωσε, εντόπισε ένα μικρό τέρας που είναι «μπόλιασμα από ταύρο και άνθρωπο». Άλλη μια απόκλιση από τον αρχαίο μύθο,<sup>131</sup> σύμφωνα με τον οποίο, «] Η δέ (η Πασιφάη), [ Αστέριον [εγέννησεν τόν κληθέντα Μινώταυρον. Ο#υτος ε@ιχε ταύρου πρόωπον, τά δε λοιπά [ανδρός...» (Απολλ., III,11)

Ο Μίνωας αποφασίζει να τον υιοθετήσει και να τον εγκαταστήσει στο παλάτι που χτίζει ο Δαίδαλος.

Αμέσως μετά, αναπτύσσεται το μυθολογικό επεισόδιο που αναφέρεται στον Ανδρόγεω, γιο του Μίνωα, ο οποίος παίρνει μέρος στους αγώνες που γίνονται στην Αττική και έρχεται πρώτος. Η έπαρση που χαρακτηρίζει το νεαρό, αποδίδεται με το διάλογο ανάμεσα σ' αυτό τον ίδιο και τον Αιγέα:

- Οι γενναίοι να μη λείπουν, είπε για μια στιγμή ο Αιγέας. Κι όσο για ταύρους υπάρχουν αρκετοί.  
 - Όχι τόσο άγριοι όσο εκείνος της Κρήτης, είτε ο Ανδρόγαίος.  
 - Έχει κι ο Μαραθώνας μας το δικό του. Και μη θαρρείς πως είναι ημερότερος. Λευκάζουν οι χαράδρες απ' τα κόκαλα των παλικαριών που δοκίμασαν να τον καταπαλέψουν.  
 - Κρητικά κόκαλα δε θα δουν ποτέ αυτές οι χαράδρες! Είπε με κομπορρημοσύνη ο Ανδρόγαίος.  
 - Μ' αρέσουν οι γενναίοι, είπε ο Αιγέας στοχαστικά. Μα πιο πολύ μ' αρέσουν σαν είναι και σεμνοί. [...]

<sup>131</sup> Η αποσιώπηση της ένωσης του ταύρου με την Πασιφάη, μπορεί επίσης να ερμηνευτεί ως μια μορφή λογοκρισίας που ασκείται από τον αφηγητή, λόγω του ακατάλληλου για ανηλίκους θέματος του παρά φύσιν ερωτικού πάθους της βασίλισσας. Πρβλ. Ζερβού Αλ., Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων, Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας (γ' έκδ.), 1996, σελ. 14, όπου αναφέρεται ότι το ερωτικό είναι ένα από τα στοιχεία της ανθρώπινης οντότητας που θηρεύουν με μανία οι λογοκρισίες όλου του κόσμου, ειδικά εκείνες που έχουν σκοπό να προστατέψουν τα παιδιά.

- Ο πατέρας μου δεν μ' έκανε σεμνό, είπε. Δεν είχε λόγους. Ούτε κι εκείνος είναι. Γιατί κι εκείνος δεν έχει λόγους. Είναι ήσυχος για το γιο του. Το ίδιο θα 'κανε και ο σεβαστός Αιγέας αν είχε άξιο γιο. (σελ. 120 - 121)

Η εσωτερική εστίαση στον Αιγέα εξυπηρετεί τη σήμανση του χαρακτήρα του ως ενάρετου ανθρώπου και, συνεπώς τη διαφορά στο χαρακτήρα των δύο ανδρών:

Ο Αιγέας θυμήθηκε τότε το γιο του, που ζούσε - άγνωστος - μακριά του. Για την ανατροφή του δεν είχε έγνοια. Η Αίθρα ήταν ενάρετη και σπάνια μάνα. Θα 'κανε λοιπόν και το γιο της ενάρετο. [...]

Ο Αιγέας επέμενε να μάθει προπάντων πώς φερόταν ύστερα απ' τις νίκες του με τα παιδιά. «Ντροπαλά», του αποκρίθηκε κείνη. Και ο βασιλιάς ησύχασε. Τρόμαζε μη βγει ο γιος του καυχησιάρης. «Η καυχησιά είναι ικανή να καταστρέψει ακόμη και τη γενναιότητα», έλεγε. Και δεν είχε άδικο. [...] (σελ. 123 - 124)

Είναι κυρίαρχη η αντίθεση: έπαρση, καυχησιά VS αρετή, σύνεση.

Τα χαρακτηριστικά αυτά προσωποποιούνται στα πρόσωπα του Μίνωα - Ανδρόγεω και Αιγέα αντίστοιχα, υποδηλώνοντας την προτίμηση του αφηγητή στο δεύτερο σκέλος της αντίθεσης.

Όταν ο ταύρος του Μαραθώνα σκοτώνει τον Ανδρόγεω, ο Μίνωας έχει μια καλή αφορμή να ξεκινήσει την εκστρατεία του εναντίον της Αθήνας. Ο αφηγητής σκιαγραφεί την προσωπικότητα της Πασιφάης στο διάλογο με το Δαίδαλο:

- (...) Δεν υπάρχει στον κόσμο πιο μόνος άνθρωπος από μένα. Μπορείς, εξάισιε εσύ Δαίδαλε, μπορείς να κάνεις το άγαλμα της μοναξιάς;

- Θα'φταχνα μια λυπημένη ολομόναχη πέτρα.

- Φτιάξε τη βασίλισσά του. Θα το πετύχεις.

Η Πασιφάη σώπασε. Δε μίλησε ούτε ο Δαίδαλος. Σκέφτηκε ξανά τη μοίρα αυτής της βασίλισσας. Αυτό που είπε για τη μοναξιά της το πίστευε. Ήταν αλήθεια. Η μεγαλόπρεπη Πασιφάη ήταν ξένη μέσα στα χρυσάφια της. Δεν τα χαιρόταν. Τίποτα πια δεν μπορούσε να την κάνει να χαρεί. Όσο για τα χρυσάφια, μύριζαν αίμα. Την έκαναν να ανατριχιάζει. Δεν ήξερε η καημένη ότι δεν υπάρχει δύναμη στον κόσμο χωρίς να είναι βρεγμένη στο αίμα.

Σηκώθηκε να φύγει αργά. Όλη αυτή την ώρα σώπαινε πικρά, βασανιστικά. Στάθηκε για λίγο στην πόρτα.

- Δαίδαλε, του είπε. Γίνεται να νικηθεί ο Μίνωας χωρίς να ταπεινωθεί;

- Γιατί; ρώτησε ο Δαίδαλος σαστισμένος.

- Θα σου πω κάτι καλό μου φίλε, που δε θέλω να βγει πιο έξω απ' αυτό το εργαστήρι.

- Είμαι έτοιμος να το θάψω.

- Δε θέλω να νικήσει ο άντρας μου!... Ναι!... είπε και έφυγε βιαστικά για να μην το ακούσει κι η ίδια αυτό που είπε! (σελ. 137 - 138)

Είναι σαφής η αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στους χαρακτήρες του βασιλικού ζεύγους:

Μίνωας - άδικος και αιμοχαρής VS Πασιφάη - δίκαιη και ευαίσθητη

Η ευαισθησία της βασίλισσας που αποδίδεται με τον υποκατάστατο λόγο του παραθέματος, παίρνει ιδιαίτερη σημασία, αν λάβουμε υπ' όψη ότι το πλήγμα που δέχτηκε από το θάνατο του παιδιού της, θα πρέπει να ήταν σκληρό. Παρόλ' αυτά μπορεί να βλέπει καθαρά, πράγμα που αναδεικνύει την ακεραιότητα του χαρακτήρα της.

Ο διάλογος μεταξύ Μίνωα - Αιγέα που διεξάγεται στην Αθήνα, σκιαγραφεί τις προσωπικότητες των δύο ηγετών, υπογραμμίζοντας τον παραλογισμό και τη σκληρότητα του Μίνωα και τη γενναιότητα και παρρησία του Αιγέα, ο οποίος δεν τρομάζει μπροστά στις απειλές του πανίσχυρου αντιπάλου του:

- (...) Σου βάζω μόνο έναν όρο. Να αναγνωρίσεις το φόνο. Τότε η μάχη θα τελειώσει αμέσως. Αν δεν το κάνεις... όχι εσύ, όχι ο στρατός σου, όχι η πόλη σου, αλλά ούτε και μια πέτρα, ούτε κι ένα δέντρο απ' αυτή την πόλη δε θα μείνει ορθό. Και τίποτα δε θα θυμίζει ότι εδώ κάποτε υπήρχε πόλη, δέντρα, άνθρωποι...

- (...) Έχεις τη δύναμη και μπορείς να πραγματοποιήσεις όλες σου τις απειλές. Μπορείς. Ανάφερες τα δέντρα, τα σπίτια, κι ένα σωρό άψυχα πράγματα που δε σ' έβλαψαν... Και όμως, επιμένεις να τα τιμωρήσεις. Είμαι τόσο αθώος όσο και τα σπίτια και τα δέντρα μας. Το ξέρω. Μπορείς να τιμωρήσεις όχι μόνο τους ενόχους, αλλά και τους αθώους. Αυτό το μπορούν όλοι οι δυνατοί. Ποτέ όμως δε θα το 'καναν αν ήσαν - ταυτόχρονα - και γενναίοι.

- Θα σε συντρίψω!

- Κι αυτό το μπορείς. Μόνο μια ικανοποίηση δε θα λάβεις. Να μας δεις ηττημένους. Δε θα τη λάβεις. Θα μας δεις μόνο νεκρούς. Αλλά οι νεκροί των μαχών δεν είναι ποτέ ηττημένοι. (σελ. 145 - 146)

Ακολουθεί η μάχη, στην οποία ο Αιγέας τραυματίζεται βαριά, και ο Μίνωας ζητάει από τους προεστούς ως ετήσια λύτρα τους επτά νέους και τις επτά νέες.

Πίσω στην Κρήτη όλοι περιμένουν το πλοίο, και ο Δαίδαλος υποφέρει, γιατί έμαθε για την καταστροφή και την ταπείνωση της Αθήνας. Η συναισθηματική του κατάσταση αποδίδεται «από μέσα»:

Σαν το 'μαθε τον διαπέρασε ένας βαθύς πόνος. Του 'ρθε να βγάλει απελπισμένη κραυγή. Μα αμέσως θυμήθηκε ότι πάντα ως τώρα, ήταν περήφανος στον πόνο του, και γι' αυτό αποφάσισε να σωπάσει και να κλειστεί στο σπίτι του.

Να φύγει! Τώρα περισσότερο από από κάθε άλλη φορά τον έκαιγε η λαχτάρα να φύγει. Να φύγει αύριο, σήμερα, τώρα! Ας πνίγονταν καλύτερα. Ας τον έπνιγαν τα κύματα! Το πνίξιμο αυτό στη στεριά ήταν τρισεχειρότερο! Να φύγει όσο γίνεται γρηγορότερα απ' αυτόν τον τόπο, που 'χουν για τέχνη τη σφαγή.

Ντρεπόταν που τους χάρισε τα δώρα της τέχνης του. Κείνος τους έχτισε αυτά τα απαρομοίαστα παλάτια, για να τα χαίρεται το βλέμμα του ανθρώπου και κείνοι τα γέμισαν με τέρατα ζωόμορφα ή ανθρωπόμορφα. Να φύγει... Να φύγει!...[...]

Όσα συμβαίνουν στην ψυχή του Δαίδαλου παρουσιάζονται στο κείμενο με μια κλιμάκωση. Ο αναγνώστης προσλαμβάνει με τη φωνή του αφηγητή τις πρώτες συναισθηματικές αντιδράσεις του στο άκουσμα των θλιβερών ειδήσεων. Ο Ε.Π.Λ. στη δεύτερη παράγραφο αποδίδει τη μη αρθρωμένη σκέψη του Δαίδαλου. Ο πόνος και η απελπισία του αποδίδονται με ημιάρθρωση και ελλειπτικές προτάσεις, ενώ οι βουλητικές προτάσεις δηλώνουν τον αποτροπιασμό του για ό,τι συμβαίνει και την έντονη επιθυμία του να φύγει μακριά ζητώντας τη λύτρωση. Η φωνή του αφηγητή ξανά στην αρχή της τρίτης παραγράφου εξηγεί το αίτιο της απελπισίας του, ενώ στο τέλος οι ελλειπτικές προτάσεις: «Να φύγει... Να φύγει!...» επιτείνουν εκ νέου την ένταση.

Η περιγραφή - θέαμα της παρέλασης των εφήβων στο επίγειο της Κνωσού αμέσως μετά την άφιξη των νικητών, αναδεικνύει τη θηριωδία της πράξης του βασιλιά.

(...) Μετά, σε αυστηρή τάξη, κάτι πελώριοι χρυσοφόροι οπλίτες με μακριά πελεκυφόρα δόρατα και κατόπι οι επτά πανέμορφες κόρες. Με ωραίους αθηναϊκούς χιτώνες, με αργυρά πέδιλα, μ' εξάισιες κόμες στεφανωμένες με τα αγριολούλουδα της Αττικής. Τις έβλεπες και σάστιζες, και τρελαινόσουν, μα είναι φονικό αυτό ή γιορτή; Ήξεραν αυτά τα κορίτσια πού τα πήγαιναν; Και τότε πώς δεν ξεσπούσαν σε λυγμούς; Πώς δεν ξέσκιζαν τα μάγουλά τους; Πώς δεν ξέφτιζαν τα στεφάνια, και δεν κυλιούνταν στη γη; Πώς μπορούσαν να πηγαίνουν έτσι θεϊκά, έτσι ελαφρά; Για να μπουν πού; Μεσ στα δόντια ενός θηρίου! Μιλάει έτσι κείνος που δεν ένιωσε ποτέ, που δεν ήπια ποτέ, δε μέθυσε ποτέ απ' το κρασί της μεγάλης θυσίας.

Ξοπίσω τους ακολουθούν οι επτά έφηβοι. Ολόφωτα ήταν κι αυτώνών τα μέτωπα! Κι έκλειναν πάλι οι Ιέρειες, ραίνοντας τα νέα κορμιά με μυρωδικά για να τα κάνουν πιο ορεκτικά.

Κι απ' τις δυο πλευρές το συναγμένο ανθρωπομάνι, που παρακολουθούσε την παρέλαση έμεινε στην αρχή άλαλο. Ύστερα όμως - και πρώτες οι γυναίκες - ξέσπασαν σε λυγμούς. Μητέρες τα 'καναν κι αυτά τα παιδιά... Μητέρες ήταν κι αυτές κι είχαν κι αυτές παιδιά. Ας λένε ό,τι θέλουν, πως είναι τραχιά η καρδιά της μάνας του πολεμιστή. Είναι βρισιά αυτό για μια μάνα! (σελ. 189 - 190)

Την περιγραφή της πομπής παρακολουθούμε με τα μάτια του Δαίδαλου. Οι μονολογοποιημένοι διάλογοι των μανάδων που ξεσπούν σε λυγμούς, τις καθιστούν συλλογικά πρόσωπα που αντιδρούν με τον ίδιο τρόπο που θ' αντιδρούσαν όλες οι μανάδες του κόσμου. Συγχρόνως, επειδή αυτή η αντίδραση ανήκει σε υπηκόους του Μίνωα, επιτείνεται η απαξία της πράξης του.

Ενδιαφέρον έχει η αντίδραση του μικρού Ίκαρου στο τέλος, ο οποίος χάνει την αθωότητά του και γίνεται κατηγορός. Η αγανάκτησή του όπως αναπαρίσταται στο διάλογο με τον πατέρα του, δίνει μια φοβερή απαξία στα δρώμενα:

- Πατέρα! Φώναξε. Πες μου, Τι ήρθαμε να κάνουμε εμείς ανάμεσα σ' αυτούς τους ανθρώπους; Αξίζει να χαρίζεις σ' αυτά τα θηρία την τέχνη σου;

- Υπομονή, Ίκαρε.

- Θα κατέβω στο γαλιό να βρω ένα πλοιάριο. Δε θέλω να μείνουμε εδώ ούτε μια μέρα. Πρέπει να φύγουμε... Τώρα... [...]

- Ίκαρε, του λέει. Για μου. Δε θα πάμε πουθενά. Αν μου το 'λεγες πριν από λίγα χρόνια ίσως να σ' άκουα, και να φεύγαμε. Τότε ήμασταν νικητές, δοξασμένοι. Μπορούσαμε. Είχαμε τη δύναμη, το δικαίωμα. Τώρα; Είμαστε ταπεινωμένοι, βρισμένοι, η πατρίδα μας χάθηκε. Το βλέπεις πόσο αίμα πληρώνει κάθε χρόνο. [...]

- Κι αν μείνουμε; Κι αν δε φύγουμε; Μπορούμε να τους σώσουμε; Όχι.

- Έχεις δίκιο. Να τους σώσουμε δεν μπορούμε. Μπορούμε όμως να συμπαρασταθούμε στο σπαραγμό τους. Να μοιραστούμε μαζί τους τα δάκρυα.

Ο Ίκαρος του 'σφιξε το χέρι.

- Και είναι πολύ αυτό πατέρα; Τον ρώτησε.

- Όταν παιδί μου όλα γύρω σου είναι νύχια, ουρλιάσματα, φονικά και βαρβαρότητες... ξέρεις τι είναι Ίκαρε δυο ζευγάρια συμπονετικά δακρυσμένα μάτια; Το σκέφτηκες ποτέ τι μεγάλο πράμα είναι αυτό; Συμμαχίες... βρίσκεις όσες θέλεις. Συμμαχίες στον πόλεμο, συμμαχίες στο πάλαιμα, στη νίκη. Σου δίνουν όλοι. Συμμαχία στο πέσιμό σου όμως... Συμμαχία στην ήττα σου, στο θάνατό σου, ποιος σου δίνει; Κανένας. Κι αυτή Ίκαρε είναι η μόνη αληθινή συμμαχία. Να το θυμάσαι αυτό, Ίκαρε! Να το θυμάσαι! Αυτή είναι η πιο υψηλή, η πιο μεγάλη, η πιο ευγενική απ' όλες τις συμμαχίες. Κατάλαβες παιδί μου;

Ο Ίκαρος έψαξε, βρήκε το δεξί χέρι του πατέρα του και το φίλησε.

- Ναι πατέρα, είπε δακρυσμένος. Το κατάλαβα. Και σ' ευχαριστώ.

- Και τώρα κοιμήσου παιδί μου. Κοιμήσου καιπίστευε. Αυτή είναι η μόνη παρηγοριά μας. Και η μόνη Διαθήκη μου που μπορώ να σ' αφήσω. (σελ. 190 - 191)

Εδώ ερχόμαστε σ' ένα άλλο ζήτημα που είναι κεντρικό για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό: Είναι το θέμα της παράστασης του «θετικού» ήρωα. Ο αφηγητής, επιθυμώντας την προβολή της πραγματικότητας στην εξελικτική της πορεία, ρίχνει το βάρος στη σωστή παράσταση του «θετικού» ήρωα, που προωθεί την ιστορία και εκπροσωπεί στη βάση του τον αέναα εξελισσόμενο άνθρωπο.<sup>132</sup> Ο Δαίδαλος είναι ο θετικός ήρωας του μυθιστορήματος που όμως δε συντρίβεται κάτω από το βάρος των συνθηκών της κακίας, του ψεύδους και της αδικίας. Συνεπώς η παραμονή του στο βασίλειο του Μίνωα δεν μπορεί να θεωρηθεί ταυτόσημη με ήττα, γιατί είναι δική του επιλογή.

<sup>132</sup> Πρβλ. Αναγνωστάκη Μ., Προβλήματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, στο *Επιθεώρηση Τέχνης*, 1957, 29, σελ. 443 - 444, όπου ο συγγραφέας μιλώντας για τη Σοβιετική λογοτεχνία, καταδικάζει το μονοπώλιο του θετικού ήρωα, υποστηρίζοντας ότι πολλές φορές οι συγγραφείς παρουσιάζουν την πραγματικότητα, όχι όπως είναι, αλλά όπως την εκβιάζουν να είναι, και ότι η ήττα του θετικού ήρωα δεν είναι κανόνας.

#### 1. 1. 4. “Ο Ίκαρος”

Ο “Ίκαρος” στηρίζεται πάνω στο σχετικό μύθο και μπορούμε να πούμε πως αποτελεί τριλογία με το “Θησέα” και το “Δαίδαλο”, μια και το κάθε βιβλίο ζωντανεύει το μύθο που συνδέεται με το αντίστοιχο μυθικό πρόσωπο, αλλά γίνονται παράλληλα και αναφορές σε γεγονότα που έχουν περιγραφεί στα άλλα δύο βιβλία. Τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος στη δράση είναι κι εδώ πολλά, και έχουν μια ξεκάθαρη σήμανση που μένει συνεπής ως το τέλος. Ο παντογνώστης αφηγητής παρουσιάζει τον Ίκαρο ως ένα χαρισματικό παιδί που μεγαλώνει στην Κνωσό δίπλα στον πατέρα του. Ο Δαίδαλος ενθαρρύνει αυτή την κλίση του γιου του, βοηθώντας τον να λύνει τις απορίες του με τη χρήση του μυαλού του. Ο αναφερόμενος λόγος είναι κι εδώ το πιο ζωντανό μέσο αναπαράστασης:

- (...) Τι βλέπω; Το ένα είναι μ’ ολάνοιχτα φτερά, ενώ το άλλο τα ’χει διπλωμένα. Μήπως έκανες κανένα λάθος;
- Όχι. Το χτεσινό έτσι τα’χε, μισοδιπλωμένα. [...]
- (...) Μήπως το πουλί ήταν άρρωστο; [...]
- Όχι... είπε. Δεν είν’ άρρωστο. Ξέρω πώς δείχνουν τα άρρωστα πουλιά. Και πρώτα πρώτα δεν πετάνε.
- (...) Για πες μου. Το χτεσινό πουλί με το σημερινό πουλί βρίσκονταν στο ίδιο ύψος; Σκέψου το καλά. Μήπως ήταν σε διαφορετικό ύψος;
- Όχι. Ήταν στο ίδιο.
- Παράξενο. Μα τότε τι τρέχει; Εδώ δεν μπορώ να βρω άκρη. Μήπως μπορείς εσύ να δώσεις μια εξήγηση; Πού πας;
- Πάω να βρω την εξήγηση... είπε το παιδί. [...]
- Γύρισε αργά. Ήταν σαν παγωμένος.
- Όχι... είπε. Δεν μπόρεσα να βρω καμιά εξήγηση.
- Λυπάμαι, Ίκαρε... του είπε ο Δαίδαλος τάχα πικραμένος. Ούτε κι εμείς βρήκαμε. Είναι πολύ δύσκολο το πρόβλημα. Άδικα σου ’ψησε ο ήλιος το κεφάλι.
- Είχα πάρει το σκιάδι μου.
- Λαμπρά. Σάματι, όμως, χτες να μην το πήρες. Ή δε θυμάμαι καλά;
- Ναι, Δεν το πήρα.
- Για θυμήσου καλά!
- Όχι. Δεν το πήρα. Είχε συννεφιά.
- Που θα πει...
- Που θα πει φυσούσε αέρας και κουνούσε τα σύννεφα.
- Έλα!
- Το βρήκα! Είπε το παιδί. Ναι, πατέρα. Το βρήκα. Χτες εκεί πάνου θα φυσούσε, φαίνεται, πολύ ο αέρας και το πουλί δίπλωσε τα φτερά του για να μην το πάρει ο αέρας. Πήγαινε αργά για να μπορεί να ζυγίζεται... (σελ. 20 - 22)

Πρόκειται για ένα διάλογο - συζήτηση μεταξύ πατέρα και γιου, στον οποίο προβάλλεται ως υπέρτατος σκοπός η αναζήτηση και εύρεση της αλήθειας. Η διαφορά

του από το σωκρατικό διάλογο έγκειται στο γεγονός ότι δεν καταλήγει σε μονόλογο του Δαίδαλου που αρχικά προσποιείται ότι αγνοεί. Ο Δαίδαλος απλώς θέλει να εκμαιεύσει από το γιο του αυτά που έχουν υποπέσει στην αντίληψή του, αλλά δεν τους έχει δώσει τη σημασία που θα 'πρεπε.

Στο μεταξύ η Αριάδνη αγνοείται και όλοι ανησυχούν. Ο Μίνωας που προσβλήθηκε από την πιθανή απαγωγή της κόρης του, κατέφυγε στο μάγο του παλατιού, ο οποίος τον διαβεβαιώνει ότι η εξαφάνισή της δε σχετίζεται με τους Αθηναίους.

Λίγο αργότερα επιστρέφει ένας από τους στολίσκους που είχε στείλει, για να την αναζητήσουν, μεταφέροντας στο βασιλιά τη φήμη που κυκλοφορεί ότι ο Θησέας δε φαγώθηκε από το Μινώταυρο. Ο Μίνωας είναι έξω φρενών, γιατί καταλαβαίνει ότι η κατάσταση έχει ξεφύγει από τον έλεγχό του:

Εδώ κάτι έτρεχε. Κάτι άγνωστο ως τότε. Ο Μίνωας έχασε τη βεβαιότητά του, την ασφάλειά του. Ένιωθε κάτι να του χτυπά τα μηλίγγια. Ως τώρα ποτέ δε συνήθιζε να βασανίζει το μυαλό του μόνος του. Όλα τα προβλήματα του τα 'λυναν οι άλλοι. Όσο για κείνον, ό,τι έλυνε, το 'λυνε μόνο με το σπαθί του. Εύκολη δουλειά. Και να, τώρα - τόσο αργά - έπρεπε ν' αρχίσει να σκέφτεται μόνος του. Και πρώτα πρώτα έπρεπε να πάρει τα καθέκαστα απ' την αρχή. Και πρώτον: Ο Θησέας όχι μονάχα δε φαγώθηκε, όπως νόμιζαν όλοι, απ' το Μινώταυρο, αλλά τον νίκησε κιόλα! Ή όχι; Αλλά αυτό πώς θα το μάθουμε; [...] (σελ. 60)

Ο Ε.Π.Α. που αρχίζει μετά την τέταρτη τελεία, εκφράζει την ειρωνία του αφηγητή<sup>133</sup> για το βασιλιά. Μια ειρωνία που δεν είναι χλευασμός, αλλά διάσταση, αποστασιοποίηση, που του επιτρέπει να δίνει μια απαξία στον τρόπο δράσης του. Ο Ε.Π.Α. λειτουργεί εδώ ως αντανακλαστής των σκέψεων του βασιλιά, και συγχρόνως προωθεί τη δράση. Γιατί ο συλλογισμός αυτός οδήγησε το Μίνωα στο συμπέρασμα πως μόνο ο Δαίδαλος θα μπορούσε να λύσει το μυστήριο για την τύχη του Θησέα μέσα στο Λαβύρινθο. Η συνάντηση που είχαν οι δύο άντρες δεν έλυσε την απορία του Μίνωα, αλλά τώρα πια δεν μπορεί να είναι βέβαιος ότι ο Λαβύρινθος είναι ένας δρόμος χωρίς επιστροφή.

Ο υποκατάστατος λόγος συγγραφικής παραλλαγής<sup>134</sup> που ακολουθεί, αποδίδει τη σκέψη του Δαίδαλου:

---

<sup>133</sup> Πρβλ. Cohn D., ό.π., σελ. 116 -117.

<sup>134</sup> Perí M., ό. π. , σελ. 65 - 66.

Ο Δαίδαλος κατάλαβε ότι η τύχη του είχε αποφασιστεί. Θα μπορούσε αν ήθελε να γλιτώσει. Πώς; Πέφτοντας στα γόνατα. Τότε, ήταν βέβαιο, ο βασιλιάς, βλέποντάς τον ταπεινωμένο, θα του χάριζε τη ζωή. Αλλά τι αξία έχει μια ζωή κερδισμένη με γονατισμάτα; Όχι, δεν του ταίριαζε. Γιατί όχι μονάχα δε θα 'χε από δω κι ύστερα αξία, αλλά θα χαλούσε και την αξία της περασμένης του ζωής. Θα μου πεις, ζουν και οι γονατιστοί, ζουν και οι μπρουμυτισμένοι. Αλλά υπάρχουν και λίγοι που αρνούνται. [...] (σελ. 64)

Ο Μίνωας, παρά τη μεσολάβηση της Πασιφάης, αποφασίζει να κλείσει το Δαίδαλο στο Λαβύρινθο μαζί με το γιο του. Το κίνητρό του είναι η εκδίκηση. Όταν ανακοινώνει στο Δαίδαλο ότι θα θαφτεί στο Λαβύρινθο με το παιδί του, ο Ίκαρος δίνει ένα ρεσιτάλ θάρρους.

Του Δαίδαλου τα μάτια θόλωσαν. Τα σκέπασε μια σκιά θανάτου.

- Ή μήπως σκοπεύεις να με παρακαλέσεις να του χαρίσω τη ζωή;

Τότε πετάχτηκε απ' τη γωνιά του ο Ίκαρος.

- Όχι... είπε. Ζωή, που μου τη δίνει αυτός που παίρνει ζωές... δεν τη δέχομαι! Έπειτα εγώ δε δέχομαι χάρη. Χάρη ζητούν οι ένοχοι. Οι αθώοι ζητούν διακιοσύνη. Αλλά τέτοιο πράμα δεν υπάρχει εδώ.

- Μη μ' ερεθίζεις, γιατί θα σε αναγκάσω να ζήσεις! Και τίποτα δεν μπορεί να μ' εμποδίσει. Θα σε δέσω και θα σε κρατώ στη ζωή με τη βία. Δίνοντάς σου το φαί με τη βία, το νερό με τη βία, τον αέρα με τη βία. Γι αυτό κράτα τη γλώσσα σου. Έπειτα... δε ρώτησα εσένα.

Ο Ίκαρος σώπασε. Για μια στιγμή, η ιδέα ότι μπορούσαν να τον χωρίσουν απ' τον πατέρα του, τον τρόμαξε πιο πολύ απ' το θάνατο. Μια ζωή χωρίς τον πατέρα; Τότε θάνατος μαζί με τον πατέρα! (σελ. 80 -81).

Ο Ε.Π.Λ. στο τέλος αποδίδει με ευκρίνεια τον τρόπο που πλημμύρισε την ψυχή του παιδιού ακούγοντας ότι ίσως του χάριζαν τη ζωή. Έχουμε να κάνουμε με πρωθύστερο σχήμα, δεδομένου ότι αυτός ο τρόμος μετουσιώνεται σε περηφάνεια που αποδίδεται με τα λόγια του παιδιού στο διάλογο που έχει προηγηθεί. Αυτή ακριβώς η περηφάνεια εκμηδενίζει ένα μέρος της εκδίκησης που είχε στο μυαλό του ο Μίνωας, καυτηριάζοντας συγχρόνως την αδικία της εξουσίας του. Ο βασιλιάς ανακαλύπτει μόλις τώρα τη σωστή απειλή: «...θα σε αναγκάσω να ζήσεις!». Τα αποτελέσματα όλων αυτών των λεπτών διεργασιών που γίνονται στην ψυχή των ηρώων, δε θα μπορούσε ν' αποδοθούν πιο πειστικά με άλλο μέσο αναπαράστασης από τον αναφερόμενο λόγο. Ο διάλογος αποδεικνύεται εδώ ο πιστότερος αντανακλαστής της συναισθηματικής ζωής των προσώπων, σκιαγραφώντας συγχρόνως το χαρακτήρα και εκφράζοντας την ιδεολογία τους.

Με την είσοδό τους στο Λαβύρινθο, ο Ίκαρος λιγοψυχεί. Ο ρεαλιστής συγγραφέας βάζει το θαρραλέο παιδί που δήλωνε προηγουμένως ότι δεν ήθελε να του χαρίσουν τη ζωή, να τρέμει μέσα στο Λαβύρινθο. Παρουσιάζεται με τις αντιφάσεις



του που τον κάνουν ένα πρόσωπο πολύ ανθρώπινο, και γι' αυτό, οικείο. Η μοναξιά του Λαβυρίνθου προσφέρεται για την ανάπτυξη πολλών προβληματισμών, οι οποίοι αναπαρίστανται και πάλι με αναφερόμενο λόγο:

- Κι αν εμείς, πατέρα, δεν κάναμε κανένα καλό... Πού θα ήμασταν τώρα;
- Πού αλλού, παιδί μου; Στο σπιτάκι μας. Εκεί θα ζούσαμε ήσυχοι, απείραχτοι, μα και άχρηστοι. Ήρθαμε μόνοι, ζήσαμε μόνοι, θα φεύγαμε μόνοι. Τι αξία έχει αυτό; Είναι το ίδιο σα να μην ήρθαμε. Αμα ανακαλύψεις την ομορφιά και δεν την παρουσιάσεις· άμα ανακαλύψεις την αλήθεια και τη σκεπάσεις· άμα ανακαλύψεις το δίκαιο και το κρύψεις... τότε τι άνθρωπος είσαι; Πως την πλήρωσες τη ζωή; Απολαμβάνοντάς την μόνο; Τότε δε γεννήθηκες!
- Πατέρα... Αν το θυμάσαι... είπες ότι εμείς οι δυο ήρθαμε για να ομορφύνουμε τον Κόσμο. Αξίζει ο Κόσμος για ομορφιά, ύστερα από τόσα που μας έκανε;
- Αξίζει. Κι αν δεν αξίζει, πρέπει να τον κάνουμε να αξίζει. Πρέπει να γίνουμε δάσκαλοί του. Κι αν, αντί για δίδαχτρα, μας δώσουν το θάνατο, πάλι εμείς δεν πρέπει, δεν πρέπει να πάψουμε να είμαστε δάσκαλοι. (σελ. 96 - 97)

Ο Δευκαλίωνας με τη μεσολάβηση του Θησέα φτάνει στην Κρήτη, και με τη βοήθεια ενός βοσκού ελευθερώνει τους δύο άντρες. Τους φυγαδεύουν στο βουνό, αλλά αυτή η μορφή ελευθερίας δεν τους αρκεί. Ο Δαίδαλος κι ο Ίκαρος είναι ταγμένοι να υπηρετούν την τέχνη. Γι' αυτό όμως, χρειάζεται πλήρης ελευθερία, κι αυτοί δεν την έχουν.

- (...) Η Κρήτη όλη είναι ένας Λαβύρινθος. Δευκαλίωνα... πρέπει να φύγω απ' την Κρήτη.
  - Αλίμονο... Τα πέλαγα είναι ζωσμένα. Το ίδιο κι οι ακτές. [...] Από θάλασσα αδύνατο. Από στεριά... Η Κρήτη είναι νησί. Τώρα, καθώς μιλούσα, είδα δυο αϊτούς ν' ανεβαίνουν απ' το φαράγγι. Και σκέφτηκα ότι μόνο αν γινόσασταν αϊτοί θα μπορούσατε να φύγετε απ' τη Κρήτη. Αλίμονο...
  - Θα γίνουμε! Ακούστηκε μια άγουρη φωνή.
- Όλοι στράφηκαν. Ήταν ο Ίκαρος. Ο μικρός είχε ανοίξει για πρώτη φορά το στόμα του. (σελ. 135 - 136)

Ενώ οι αρχαίοι συγγραφείς αναφέρουν την απόδραση από αέρος σαν ιδέα του Δαίδαλου, εδώ η πατρότητα της ιδέας ανήκει στον Ίκαρο. Ακολουθεί η παρεμβολή μιας αυτόνομης ιστορίας με τη μορφή της ένθεσης, που περιγράφει την προαιώνια λαχτάρα του ανθρώπου να πετάξει και ζητούσε φτερά από τους θεούς. Μ' αυτό τον τρόπο αναδεικνύεται η ιδέα του Ίκαρου να φτιάξει ο ίδιος φτερά, σαν αρχή μιας νέας στάσης ζωής. Είναι φανερό ότι εισάγει μια καινοτομία με την πίστη του στην ικανότητα του ανθρώπου να φτιάξει μόνος του φτερά, ενώ μέχρι τότε τα περίμεναν από τους θεούς.

Η εφεύρεση των φτερών παρουσιάζεται, κυρίως εδώ, ως πρόκληση στην απαγόρευση του Μίνωα, μια πρωτοποριακή και πανούργα απόκριση στην παγίδα του βασιλιά. Ο Δαίδαλος που προεκτείνει και επεξεργάζεται αυτή την ιδέα, μαζί με το μικρό Ίκαρο, γίνονται πρότυπα προς μίμηση. Υποδηλώνεται καθαρά πως αν η κύρια οδός προς τον ουρανό είναι κλειστή, απομένει στον άνθρωπο η προσφυγή στην εφεύρεση, στην τόλμη και στα τεχνητά φτερά. Πλην όμως, γι' αυτό χρειάζεται αγώνας.

Από κείνη τη μέρα θ' αρχίσει ένας Γολγοθάς για πατέρα και γιο, που απομονωμένοι στο φαράγγι θα ψάχνουν τη λύση, άλλοτε στο απόθεμα της γνώσης και της συσφωρευμένης εμπειρίας τους, και άλλοτε στην παρατήρηση της φύσης που έχει πολλά να τους διδάξει.

Εξάλλου, η τεχνική παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στο σχετικό μύθο. Ο Οβίδιος, επίσης, επιμένει στα προπαρασκευαστικά της πτήσης, μια και δε μπορεί να υπάρξει προχειρότητα στην προετοιμασία ενός τέτοιου εγχειρήματος. Στο έργο του όμως, ο Ίκαρος παρουσιάζεται ως απλός θεατής:

*[...][ Εν~ω δέ τα~υτα {επραττεν }ο δεξιός τεχνίτης,  
α[υτο~υ ]ο πα~ις ]ο [ { Ικαρος περισκοπε~ι τό {εργον,  
καί τόν ο[ικε~ιον κίνδυνον ]ως [αγνο~ων ]ο τάλας,  
ν~υν τ~ων περ~ων μέν |απτεται τ`~ων [αεροκινήτων,  
ν~υν τόν κηρόν δέ τόν ξανθόν διά χειρός μαλάσσει,  
τό το~υ πατρός θαυμάσιον παρακαλύων {εργον.  
(Οβιδ. Μεταμορφώσεις, Η, 305 - 310)*

Ο συγγραφέας - αφηγητής, αντίθετα, παρουσιάζει τον Ίκαρο να παίζει ενεργό ρόλο βοηθώντας τον πατέρα του, και να προβληματίζεται για την επιτυχή προοπτική της πτήσης. Δίνει έμφαση στην προετοιμασία του πετάγματος, τις αγωνίες και τα ερωτήματα που γεννιούνται κατά τη διάρκεια της προσαρμογής των φτερών στο σώμα.

- Τι κρύβεις μες στον κόρφο σου... είπε, μην μπορώντας να κρατήσει την καρδιά του. Ο Ίκαρος έβγαλε απ' τον κόρφο του μια πλάκα. Απάνω της ήταν ζωγραφισμένος ένας άνθρωπος με φτερά. Τίποτε το ξεχωριστό. Ξαφνικά όμως, ο Δαίδαλος πρόσεξε ότι τα φτερά ήταν χόρια απ' τα χέρια. Τα χέρια έμεναν ελεύθερα. Θεοί! Τι ήταν αυτό; Ο Δαίδαλος έκλεισε τα μάτια. Ένας ίλιγγος τον έπιασε.  
- Ίκαρε... του λέει. Το σκέφτηκες; Το καταλαβαίνεις καλά τι έκανες; Όλη τη νύχτα αυτό σκεφτόμουν. Πώς θα ελευθερώσουμε τα φτερά απ' τα χέρια. Κι εσύ Ίκαρε! Φτάσαμε κοντά στην επιτυχία! Κάναμε πάρα πολύ δρόμο. Τώρα μας μένει να βρούμε κάτι άλλο. Τι θα τα κάνουμε τα ελεύθερα χέρια! [...] (σελ. 149 - 150).

Η διαδιακασία κατασκευής των φτερών κρατάει πολύ, αλλά ο Δαίδαλος δε χάνει το θάρρος του, γιατί πιστεύει στη δύναμη του ανθρώπινου μυαλού. Αυτή η πίστη είναι μια εκπληκτικά πρωτοποριακή σκέψη για την προϊστορική εποχή και αποτελεί αναμφίβολα έναν αναχρονισμό του αφηγητή.

Όταν φτάνει η μέρα που όλα είναι έτοιμα, αποχαιρετούν τον Ακήρατο και την Κρήτη. Το φυσικό περιβάλλον που λαμβάνεται στη συγχρονικότητά του, συμβάλλει στο ν' απλωθεί η διήγηση μέσα στο χώρο, αλλά και στην εξέλιξη της δράσης:

(...) Σαν ξεσκέπασαν τα σύννεφα τον ουρανό και ξαναφάνηκε ο ήλιος, είδαν ότι το λοξοδρόμισμα που κάνανε δεν ήταν και τόσο πολύ. Ανησυχητικό ήταν κάτι άλλο. Σχεδόν τραγικό. Τα φτερά τους, μουσκεμένα απ' τη νυχτερινή δρόσο, βάρυναν. Έτσι με πολύν κόπο μπορούσαν πια να φτεροκοπούν. Και σα να μην έφτανε αυτό, σε μια στιγμή, άρχισε και να φυσά. Δεν ήταν αέρας. Ήταν μια παραζάλη, ένα φυσομανητό, που τους αποτύφλωνε και τους σβούριζε σαν άψυχα, ακυβέρνητα αντικείμενα... Κάτω τους ξάφνου φάνηκε ένα μακρόστενο νησί, απ' όπου ανέβαιναν κάτι καπνοί. Οι βοσκοί φαίνεται θ' άναψαν φωτιές για να στεγνώσουν τα ρούχα τους και να βράσουν το πρωινό τους γάλα. Τι παρηγοριά τους έδωσαν αυτές οι φωτιές! Αλλά ο αέρας, αντίς να λιγοστέψει, δυνάμωνε. Ο Δαίδαλος άρχισε ν' ανησυχεί για τα φτερά τους. Κοντά στ' άλλα έβραζε κι ο ήλιος, κι ήταν φόβος ν' αναλιώσει η κολλητική ουσία που συγκρατούσε τα φτερά. Μα πιο βραστός κι απ' τον ήλιο ήταν ο αέρας, που ποιος ξέρει από ποιους ζεστούς τόπους ερχότανε... (σελ. 163 - 164)

Οι οδηγίες πτήσης και οι προειδοποιήσεις, δίνονται σαν προσταγές, καθ' ομοίωσιν της πραγματικότητας, ενώ η πτώση αποδίδεται με τη φωνή του αφηγητή, που απεικονίζει ως ένα βαθμό μόνο την αγωνία των κρίσιμων στιγμών, κι αυτό μόνο από την πλευρά του πατέρα:

- Γέρνε το κεφάλι σου προς τα κάτω. Μην ανεβαίνεις άλλο! Μη! Μάζεψε τα φτερά σου. Κι άλλο! Κατεβαίνουμε.  
Μα σε μια στιγμή του ξέφυγε μια γοερή κραυγή.  
- Ίκαρε!... Για τους θεούς!... Χανόμαστε!  
Τι έτρεχε; Αλίμονο!... Τώρα, ούτε οι θεοί ούτε οι άνθρωποι μπορούσαν να σώσουν το μικρό Ίκαρο. Το ακατάστατο και παράτολμο πέταγμα, που έκανε απ' την αρχή του ταξιδιού, ταλαιπώρησε πολύ τα φτερά του. Στο τέλος ήρθε η νύχτα και τα 'βρεξε. Έπειτα χίμησαν ο ήλιος κι ο τρελός άνεμος και τα αδυνάτισαν ακόμη πιο πολύ. Έτσι άρχισαν τώρα ένα ένα να μαδούν. Ο Ίκαρος έχανε ύψος πριν φτάσουν ακόμη πάνω απ' το νησί. Ο Δαίδαλος έτρεξε να τον στηρίξει. Αλίμονο! Ήταν πια αργά. Η φτερωσιά του αιωρήθηκε για λίγο πάνω απ' το πέλαγο, ώσπου βούλιαξε και καταποντίστηκε μαζί με τον έφηβο. [...] (σελ. 164)

Η πτώση που θα μπορούσε να γίνει το αντικείμενο μιας αναπαράστασης περισσότερο οπτικοποιημένης και θεαματικής, διανθισμένης ενδεχομένως με τις σκέψεις και τους φόβους του Ίκαρου που καταλαβαίνει ότι χάνει ύψος, αποδίδεται λακωνικά μέσα σε λίγες μόνο γραμμές. Η ηθική έννοια που υποδηλώνεται,

πιστεύουμε ότι δεν είναι η τιμωρία. Η εκδοχή του ατυχήματος φαίνεται να ταιριάζει περισσότερο στον τρόπο απεικόνισης της πτώσης στο μυθιστόρημα. Εξάλλου, ο Δαίδαλος δεν εμφανίστηκε να συμβουλεύει εκ των προτέρων το γιο του να πετάει σ' ένα μέσο ύψος,<sup>135</sup> για να υποστηρίξουμε ότι η παρακοή της πατρικής συμβουλής θα μπορούσε να έχει ως συνέπεια την τιμωρία. Η τιμωρία, επίσης, που θα μπορούσε να επισύρει η αλαζονεία και η ύβρις του Ίκαρου λόγω της θέλησής του να πετάξει, δε φαίνεται να έχει θέση εδώ. Βέβαια, όπως έχει επισημανθεί, «κάθε άνοδος προς τα ύψη είναι εξελικτική. Το ν' ανεβείς, ν' ανυψωθείς προς τον ουρανό, σημαίνει πάντα να ελαφρύνεις, ν' απαλλαγείς από το βάρος και να κερδίσεις μια νέα κατάσταση κατακτώντας ένα νέο χώρο. Το ν' ανεβαίνεις, σημαίνει να μεταβάλλεσαι, ν' αλλάξεις κατάσταση και χαρακτήρα, γιατί προσεγγίζεις τους θεούς».<sup>136</sup> Η επιθυμία για ελευθερία στον αρχαίο μύθο μπορεί να μεταφραστεί ως επιθυμία που βγαίνει από τα βάθη της ψυχής. Ο συγγραφέας που δεν είναι ένας απλός αναμεταδότης της αφήγησης του παρελθόντος, αλλά αναδημιουργός του μύθου, εκμεταλλεύεται αυτό ακριβώς το στοιχείο για να εκφράσει την ανάγκη που δημιουργείται σε μία συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Ήταν μια προαιώνια λαχτάρα του ανθρώπου το πέταγμα, αλλά εδώ εξυπηρετεί μια ζωτική ανάγκη: την κατάκτηση της ελευθερίας τους, για να μπορέσουν ν' αφοσιωθούν στην Τέχνη. Η ελευθερία είναι πάντα η προϋπόθεση για την αφοσίωση σ' ένα ιδανικό. Το ζητούμενο ήταν να ξεφύγουν από την τυραννική κυριαρχία του Μίνωα, κι αυτό το κατάφεραν. Κάθε μεγάλη απόφαση, όμως, έχει κινδύνους. «Όταν ξεκινά κανείς μια εντελώς νέα περιπέτεια, όταν γίνεται πρωτοπορία, είτε πρόκειται για μια σημαντική τεχνολογική πρόοδο, είτε απλώς για ένα τρόπο ζωής, στον οποίο η κοινωνία δεν μπορεί να συμπαρασταθεί, υπάρχει πάντα ο κίνδυνος του υπερβολικού ενθουσιασμού και της αμέλειας κάποιων μηχανικών λεπτομερειών. Σε μια τέτοια περίπτωση κατακρημνίζεται».<sup>137</sup> Όποιος ακολουθεί το επικίνδυνο μονοπάτι των επιθυμιών, των ενθουσιασμών και των συναισθημάτων του, είναι απαραίτητο να ελέγχει και το μυαλό του, αλλιώς είναι μοιραίο, ο παρορμητισμός να τον οδηγήσει στην καταστροφή.

---

<sup>135</sup> Οβιδ., *Μεταμορφώσεις* 317 - 321.

<sup>136</sup> Jacques Lacarriere, *Τα φτερά του Ίκαρου* (μετ. Μιν. Πόθου), Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, 1995, σελ. 58 - 59.

<sup>137</sup> Campbell J., *Η περιπέτεια του ήρωα, στον τόμο Η δύναμη του μύθου* (μετ. Παπαδοπούλου Ελ.), Αθήνα, Εκδ. Ιάμβλιχος, 1998, σελ. 237.

Σ' αυτή την ερμηνεία πιστεύουμε ότι συγκλίνει και η εξήγηση που δίνει ο Δαίδαλος στους στεριανούς, οι οποίοι τρέχουν να δουν ποιο είναι «το φτερωτό τέρας που γλίτωσε και πάτησε το νησί τους». Η σκηνή αποδίδεται με αναφερόμενο λόγο:

- Ποιον θρηνολογάς τόσο πικρά, άνθρωπε; ρώτησαν. Και ποιος σ' έκανε τέτοιου λογιού άνθρωπο, που μοιάζεις τόσο λίγο γι' άνθρωπος; Γιατί, καθώς βλέπουμε δε γελαστήκαμε. Είσαι πουλί.
- Είμαι τόσο άνθρωπος όσο κι εσείς... Μόνο που εγώ είμαι πιο δυστυχημένος. Γιατί σήμερα το πρωί έχασα το μονάκριβο γιο μου Ίκαρο. Τον πήρε το πέλαγος που απλώνεται μπροστά μας.
- Ήταν έτσι κι αυτός σαν και σένα; Φτερωτός άντρας;
- Δεν υπάρχουν φτερωτοί άντρες, καλοί μου άνθρωποι, ούτε και γυναίκες. Υπάρχουν οι μεγάλοι κίνδυνοι και οι μεγάλες ελπίδες, που δίνουν στον άνθρωπο φτερά - όχι που δίνουν, μα που τον αναγκάζουν να φτιάξει φτερά.
- Θεοί! Γίνεται ποτέ τέτοιο πράμα;
- Να που γίνηκε!
- Και ποιος κίνδυνος σας κυνήγησε άνθρωπε;
- Θα τον έχετε ακουστά. Είναι ο Μίνωας.
- Άκουσμα φρικτό! Και μπόρεσες να γλιτώσεις απ' τη μανία αυτού του ανθρώπου; Έχουμε ακουστά πως ως τώρα κανένας δε γλίτωσε.
- Γλίτωσε ο Θησέας και τώρα κι εγώ. (σελ. 165)

Στα λόγια του Δαίδαλου βρίσκεται συμπυκνωμένη η κεντρική ιδέα του έργου, που θέλει να προβάλλει τους αγώνες στους οποίους είναι πρόθυμοι να επιδοθούν οι άνθρωποι που έχουν πιστέψει σε μια ιδέα. Η πράξη της διάρρηξης των δεσμών που κρατούν τον άνθρωπο καθηλωμένο στη γη, υποδηλώνει την επιθυμία του ν' απαλλαγεί από τους περιορισμούς που γίνονται αισθητοί ως κατάπτωση, προκειμένου ν' ανακτήσει την ελευθερία του και τον αυθορμητισμό της έκφρασης στην Τέχνη.

### 1. 1. 5. Συμπεράσματα

Ένα κοινό χαρακτηριστικό των τεσσάρων έργων του Λουντέμη, είναι ότι δε δίνουν πληροφορίες για την εξωτερική εμφάνιση και το ντύσιμο των προσώπων, ούτε για το χώρο όπου εκτυλίσσονται οι ιστορίες που παρακολουθούμε. Όλοι οι τρόποι αναπαράστασης μας δείχνουν τους ήρωες «από μέσα». Ο αφηγητής βλέπει τους ήρωες ως πνευματικές οντότητες, και αυτό επιθυμεί να προβάλλει δίνοντας έμφαση στην έκφραση των σκέψεών τους. Στο επίπεδο της αφήγησης, αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση των κατάλληλων αφηγηματικών τεχνικών, στο επίπεδο της ιστορίας, με την παράλειψη αναφοράς σκηνών από την καθημερινή τους ζωή.

Ένας ακόμη λόγος που συνηγορεί στο να υποστηρίξουμε ότι το έργο του Λουντέμη διαπνέεται από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, είναι ότι η θεώρηση του παρελθόντος γίνεται με κριτήρια που, σαφώς, δεν ανήκουν στην προϊστορική εποχή. Αντιμετωπίζει το παρελθόν μ' ένα λόγο σύγχρονο της εποχής του. Σε γενικές γραμμές δεν διαφοροποιείται από τη μυθική παράδοση, εκτός από τα σημεία που έχουμε ήδη θίξει. Όμως η ανάπτυξη των χαρακτήρων δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια διαφορετική πρόσληψη των έργων του. Και στα τέσσερα έργα που αναλύσαμε, η δράση του λόγου, και όχι των προσώπων, είναι κάθε φορά κυρίαρχη. Ο λόγος αναδεικνύεται σε κύριο συστατικό της δομής των έργων. Αυτό είναι το εύρημα του αφηγητή που δίνει και τη μορφολογική ιδιαιτερότητα στα έργα. Όλες οι περιπέτειες των ηρώων του είναι πρωτίστως μια περιπέτεια του λόγου, ο οποίος εκμεταλλεύεται τις διαπροσωπικές τους σχέσεις, αλλά δε μένει σ' αυτές. Αυτές είναι το μέσο που θα οδηγήσει τους ήρωες στην άρθρωση του λόγου τους. Ενός λόγου που υπαγορεύεται από τον ίδιο τον αφηγητή. Ο μύθος είναι το πρόσχημα, για να φωτιστούν τα γεγονότα μ' έναν τρόπο υποκειμενικό.

Η βασική αντιθετική σχέση που διαπνέει και τα τέσσερα έργα που αναλύσαμε, είναι: καλό VS κακό.

Η πάλη ανάμεσα στο καλό και το κακό είναι το κοινό δομικό στοιχείο, πάνω στο οποίο στηρίζεται η πλοκή και αρθρώνεται η ιδεολογία. Παρακολουθούμε τα δρώμενα, όχι μόνο από την προοπτική του κεντρικού ήρωα, αλλά και όλων των άλλων προσώπων που υπεισέρχονται στην αφήγηση, τα οποία 'παίρνουν θέση' μπροστά στις εξελίξεις. Στην εξιστόρηση των γεγονότων που αποτελούν την πλοκή των έργων, υπεισέρχεται ο λόγος του μύθου σε σχέση με τον οποίο αναπτύσσεται ο λόγος του αφηγητή. Στόχος του συγγραφέα είναι η προβολή των δικών του κοινωνικοπολιτικών θέσεων που μέσα από τον αρχαίο μύθο βρίσκουν τον ιδεώδη τρόπο να εκφραστούν. Ο εκσυγχρονισμένος λόγος των ηρώων του αποτελεί το βασικό στοιχείο που επιβάλλεται στον αναγνώστη, και γίνεται ένα ασφαλές κριτήριο για την πρόσληψη και αξιολόγηση των έργων. Τα πρόσωπα και τα γεγονότα έχουν την ατομική τους σφραγίδα το καθένα, αλλά την ίδια στιγμή παίρνουν μια πλατύτερη, μια καθολικότερη σημασία, πράγμα που εντείνει εδώ η ίδια η διακειμενικότητα. Το άτομο μ' ένα διαλεκτικό τρόπο σπάζει τα όριά του και γενικεύεται, γίνεται το

χαρακτηριστικό, το «τυπικό» πρόσωπο ή φαινόμενο.<sup>138</sup> Κάθε ήρωας είναι ένας προσωπικός χαρακτήρας με τους πόθους του, τα συναισθήματα και τη δράση του που απλώνεται και γίνεται συνειδητός και στους άλλους ανθρώπους. Είναι ο κοινωνικός άνθρωπος, όπως φανερώνεται στη ζωή μέσα από τις πράξεις του στη φύση και την κοινωνία. Είναι η σύγκρουση και η πάλη του με το γύρω του κόσμο, μα και με τον ίδιο του τον εαυτό. Η τέχνη του συγγραφέα μας επιλέγει εκείνα τα στοιχεία που βρίσκονται σε προοδευτική ιστορική ανάπτυξη, δίνοντας τύπους ζωής που κινούνται πάνω στην ανοδική ιστορική γραμμή κι έχουν καθολική σημασία.<sup>139</sup>

Οι πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων του είναι καλοδουλεμένοι χαρακτήρες, οι οποίοι φαίνεται να ζουν σε μια συναισθηματική πληρότητα. Είναι ‘‘γήινοι’’, με φόβους, ανασφάλειες, ευαισθησίες και πάθη. Οι ήρωες δείχνουν τα συναισθήματά τους (την αφοσίωση ή το θυμό τους) και αποκαλύπτουν το χαρακτήρα τους, συνεισφέροντας στη συγκινησιακή ανάπτυξη των αναγνωστών.<sup>140</sup> Έτσι, η ανάγνωση των έργων του προσφέρει στη διερεύνηση και την ερμηνεία της συναισθηματικής ζωής.

Επιπλέον, οι ήρωες εμφανίζονται ως πρότυπα που διδάσκουν με το παράδειγμά τους. Οι αξίες περνούν με δύναμη και αμεσότητα, χωρίς η ιδεολογία να γίνεται κήρυγμα. Τους βασιλείς αντίθετα - το Μίνωα και τον Ευρυσθέα - χαρακτηρίζει ένα αγιάτρευτο πάθος για τη διατήρηση της εξουσίας, το οποίο διοχετεύεται τις περισσότερες φορές φορτικά στον αναγνώστη, μέσω της συχνής χρήσης του υποκατάστατου και του Ε.Π.Α. Ο αφηγηματικός λόγος λειτουργεί γι’ αυτούς απομυθοποιητικά και μειωτικά, δίνοντας έμφαση στα ελαττώματά τους και στο γεγονός ότι είναι τύραννοι, χωρίς καμία θετική αναφορά στο πρόσωπό τους. Αυτή η λογική της αφήγησης, η λογική των ανθρώπων που βρίσκονται σε αντίθετα στρατόπεδα, φωτίζει με το δικό της τρόπο τον αρχαίο μύθο.

Τα αντιθετικά ζεύγη είναι ένα άλλο στοιχείο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που εμφανίζεται και στα τέσσερα έργα. Ηρακλής - Ευρυσθέας, στον ‘‘*Ηρακλή*’’, ο

---

<sup>138</sup> Πρβλ. Γιάννη Ιμβριώτη, *Επιστήμη, τέχνη και μαγεία*, στο *Επιθεώρηση Τέχνης*, 1955, 4, σελ. 267, σε συνδυασμό και με: Δημ. Ραυτόπουλο, *Η «Επιθεώρηση Τέχνης» και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, (1955 - 65), στον τόμο *Τέχνη και εξουσία*, Αθήνα, Εκδ. Καστανιώτη, 1985, σελ. 46, όπου παρουσιάζονται όλες οι αναφορές του εν λόγω περιοδικού στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Ο Δ. Ραυτόπουλος αναφέρει ότι ο καθηγητής Ιμβριώτης μιλάει για δυναμικό ρεαλισμό, αποδίδοντας όλα τα γνωρίσματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

<sup>139</sup> Πρβλ. Γ. Ιμβριώτη, *ό.π.*, σελ. 268.

<sup>140</sup> Σπινκ Τζων, *Τα παιδιά ως αναγνώστες* (μετ. Ντελόπουλος Κυρ.), Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1990, σελ. 65 - 70.

Θησέας - Φαίδρα και Μίνωας - Δευκαλίωνας στο *“Θησέα”*, Αιγέας - Ανδρόγεω, Μίνωας - Αιγέας, Μίνωας Πασιφάη, και Δαίδαλος - Μίνωας στο *“Δαίδαλο”*, καθώς και Ίκαρος - Φαίδρα στον *“Ίκαρο”*, είναι τα πιο χαρακτηριστικά δίδυμα αντιθέτων, μέσα από τη χρήση των οποίων ο αφηγητής προβάλλει συνεχώς την πάλη μεταξύ καλού - κακού, δίκαιου - άδικου. Με τη σκιαγράφηση των αρνητικών χαρακτήρων, κατορθώνει ν’ ανυψώσει περισσότερο τους θετικούς ήρωες, οι οποίοι φαίνονται καλύτεροι μέσα από την αντίθεσή τους με τους κακούς. Το αποτέλεσμα είναι ένας διδακτισμός, που διαχέεται σ’ ολόκληρο το έργο, κάνοντας φανερή την πρόθεση του αφηγητή να χειραγωγήσει τον αναγνώστη στις θετικές αξίες που αντιπροσωπεύουν οι ήρωές του.

Ο εικοστός αιώνας σηματοδοτεί μ’ αυτόν τον τρόπο μια διαδικασία εμπλουτισμού του μυθικού μηνύματος. Κι αυτό, γιατί ο αφηγητής εμπνεόμενος από το σοσιαλιστικό ιδανικό, ακούει τους δυναμικούς παλμούς της εποχής του και με τη μορφοποιητική δύναμη που διαθέτει, τους εκφράζει και τους μεταδίδει, παίρνοντας από το μυθικό λόγο ό,τι είναι πρόσφορο για τη δική του ερμηνεία.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### 2.1. Πηνελόπη Μαξίμου, “Ιστορίες γύρω από την Ακρόπολη”

Οι “Ιστορίες γύρω από την Ακρόπολη” τυπώθηκαν το 1975.<sup>141</sup> Πρόκειται για μια σειρά μικρών ιστοριών που αναφέρονται στην ιστορία της Αθήνας, ξεκινώντας από τα προϊστορικά χρόνια και φτάνοντας ως τις μέρες μας. Στο δείγμα μας έχουμε συμπεριλάβει τις δύο πρώτες απ’ αυτές που αναφέρονται στην Ελληνική μυθολογία.

#### 2.1.1. “Η καινούργια πολιτεία”

Στην πρώτη ιστορία που έχει τον παραπάνω τίτλο, ο εξωδιηγητικός αφηγητής διηγείται την ονοματοδοσία της πόλης της Αθήνας από την Αθηνά χρησιμοποιώντας ένα έξυπνο εύρημα: Παρακολουθεί τις κινήσεις του θεού των δασών Πάνα, σκιαγραφώντας το προφίλ του, όπως το ξέρουμε από τη μυθολογία.<sup>142</sup> Ο Πάνας είναι το τέχνασμα που χρησιμοποιεί ο αφηγητής για να “καδράρει” τα γεγονότα και να τα μεταδώσει στους αναγνώστες. Μ’ αυτό τον τρόπο, η αφήγηση εμφανίζεται σύγχρονη με το συμβάν που καταγράφει, πράγμα που συμβαίνει πολύ σπάνια στα λογοτεχνικά κείμενα. Όπως θα φανεί από τα χωρία που παρατίθενται, ο αφηγηματικός λόγος με την επανάληψη συνώνυμων ή ταυτόσημων λέξεων και τις ελλειπτικές προτάσεις, θυμίζει ζωντανά τηλεοπτικά ρεπορτάζ. Η διήγηση των γεγονότων είναι κυρίαρχη, μεταδίδοντας τον αρχαίο μύθο, αλλά εμπλουτίζεται από διαφορετικές αφηγηματικές τεχνικές που εναλλάσσονται διαρκώς, δίνοντας παλμό και ταχύτητα στην εξέλιξη της δράσης. Έντονη παρουσία έχει ο αφηγηματοποιημένος λόγος που αποδίδει τα λόγια των προσώπων ως γεγονότα, και το παρεμβατικό σχόλιο του αφηγητή που εναρμονίζεται με τον «κοινό τόπο» αφηγητή - αναγνώστη.

Ο Πάνας κυνηγώντας τις Νύμφες στις δασωμένες πλαγές του Ολύμπου φτάνει όλο και ψηλότερα, καταλήγοντας στις απάτητες γυμνές βουνοκορφές που τις τύλιγαν

---

<sup>141</sup> Γιάκος Δ., Ιστορία της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας από τον ΙΘ αιώνα έως σήμερα, Αθήνα, εκδ. Παπαδήμα, 1986, σελ. 75).

<sup>142</sup> Ομηρικός ύμνος στον Πάνα

τα σύννεφα - στην κατοικία των θεών. Με μια σύντομη περιγραφή του χώρου αποδίδεται η ατμόσφαιρα του ξεχωριστού βουνού:

Τι ανείπωτη ομορφιά! Κατάλευκα σύννεφα έφευγαν κοπάδια, σαν να ήταν κάτι το ζωντανό, μια σκέπαζαν, μια ξεσκέπαζαν τον καταγάλανο ουρανό και ολόενα άλλαζαν σχήμα και μορφή, ναι, ναι, εδώ τα σύννεφα είχαν ψυχή.  
Κοντοστάθηκε ο Πάνας. Δέος τον κατέλαβε. Είχε το δικαίωμα να φτάσει μέχρις εδώ; Κι άκουσε κάτι σαν ομιλίες και χώθηκε στα γρήγορα σ' ένα σύννεφο. Φαίνεται, οι θεοί, οι μεγάλοι θεοί, βρίσκονταν εδώ συγκεντρωμένοι, συζητούσαν, φαίνεται για κάτι πολύ σπουδαίο, μιλούσαν ζωηρά, ξεχώριζε ο Πάνας τις φωνές τους. [...] (σ.10)

Η σύντομη εσωτερική εστίαση στον Πάνα διακόπτεται από τον αφηγηματοποιημένο λόγο που γίνεται η αιτία να κρυφτεί, και ακολουθεί το παρεμβατικό σχόλιο του αφηγητή, που κάνει υποθέσεις για τη συγκέντρωση των θεών. Πρόκειται για ένα ενδιαφέρον δείγμα εναλλαγής αφηγηματικών τεχνικών που δεν είναι το μόνο στην ιστορία.

Παρουσιάζεται το προφίλ της πολιτείας που είναι υπαίτια της έριδας (γεωγραφικό στίγμα, φυσιογνωμία). Ο αφηγητής καμουφλαρισμένος μας μεταφέρει βιώματα του ίδιου του Πάνα από την Ακρόπολη, την Πεντέλη, τον Υμηττό, μεταδίδοντάς μας μια γεύση Αθήνας:

Λοιπόν ναι, τη γνώριζε καλά ο Πάνας αυτή την πολιτεία, στην Ακρόπολή της είχε φτάσει πολλές φορές κυνηγώντας κοπέλες του τόπου. Και πόσες φορές είχε χορέψει στην πεδιάδα της και στα βουνά που την πλαισιώναν, στην Πεντέλη με τα πυκνά της δάση, όλο πεύκο ή στον Υμηττό που ήταν γεμάτος θυμάρι και δεντρολίβανο. Αυτός ο Υμηττός! Κατά το σούρουπο, χρώμα περίεργο έπαιρνε. Και πρωτόφαντο. Σαν να ήταν γεμάτος μενεξέδες. (σελ. 11)

Η “ κάλυψη ” του καυγά γίνεται και πάλι από τον αφηγητή που χρησιμοποιεί τα τεντωμένα αυτιά του Πάνα για να μεταδώσει το χρονικό της αναμέτρησης:

- Ο Ποσειδώνας... ο Ποσειδώνας... μουρμούρισε ο Πάνας και τέντωσε τ' αυτιά του.  
Ο Ποσειδώνας έλεγε ότι δε θα επέτρεπε ποτέ σε κανέναν άλλο θεό να δώσει το όνομά του. Ποτέ! Ποτέ! Η πολιτεία ήταν δική του, μια και βρισκόταν τόσο κοντά στη θάλασσα και την αγαπούσαν. Σαν και τη θάλασσα ήταν ανήσυχοι, σαν κι αυτή φουρτούνιαζαν και μάνιαζαν, κι ύστερα πάλι ηρεμούσαν, φρονίμευαν, όπως γαληνεύουν τα νερά, μετά και από τη μεγαλύτερη τρικυμία. Δεν ταίριαζε λοιπόν το όνομα Ποσειδωνία σ' αυτό τον τόπο; Δεν ήταν ο ίδιος ο θεός, ο Ποσειδώνας, που τους προστάτευε τους κατοίκους κι ετοίμαζε τη θάλασσα να τους δεχτεί θαλασσοκράτορες; [...]

Μα θα επέτρεπε η Αθηνά να ονομαστεί η πολιτεία «Ποσειδωνία»; Όχι! Ποτέ! Η καινούργια πολιτεία της ανήκε, έλεγε. Τους αγαπούσε ιδιαίτερα τους κατοίκους της, γιατί είχαν γρήγορη την αντίληψη, εύστροφο το πνεύμα. Με τον καιρό θα γινόταν η πολιτεία ξεχωριστή στα γράμματα και τις τέχνες. Ω, μα και βέβαια! Την πολιτεία θα την έπαιρνε υπό την προστασία της, θα της έδινε τ' όνομά της. [...]

Οι θεοί συζήτησαν ακόμα λίγο κι έμειναν σύμφωνοι. Στην καινούργια πολιτεία μονάχα ο Ποσειδώνας και η Αθηνά είχαν διακαίωμα να δώσουν τ' όνομά τους.  
Μα ποιος από τους δυο; (σελ. 14)

Ο αφηγηματοποιημένος λόγος του παραπάνω χωρίου κινούμενος προς τη μίμηση, περιλαμβάνει την έμμεση απόδοση του μηνύματος που ανήκει κάθε φορά σε κάποιον από τους χαρακτήρες και ενσωματώνεται στο λόγο του αφηγητή. Το παρεμβατικό σχόλιο στην τελευταία πρόταση αποκαλύπτει για μια ακόμη φορά τον αφηγητή που είναι πανταχού παρών σε όλη την ιστορία.

Για να μεταδώσει τα γεγονότα της επόμενης μέρας, ο αφηγητής χρησιμοποιεί και πάλι τον Πάνα που από το παρατηρητήριό του πάνω στην πλαγιά της Ακρόπολης, είναι σε θέση να παρακολουθεί τα τεκταινόμενα. Παίξει το ρόλο της κάμερας που καταγράφει από απόσταση τις κινήσεις των θεών:

(...) Μιλούσαν ζωηρά, καθώς φαινόταν από τις χειρονομίες τους. Μα τι έλεγαν; Τα λόγια τους δεν έφταναν μέχρι τον Πάνα.

Ο Ποσειδώνας ξαναμμένος, άγριο τον έδειχναν τ' απεριποίητα μαλλιά και τα μπερδεμένα γένια του. [...]

Και σήκωσε την τρίαίνα.

Τη χτύπησε μ' ορμή, εδώ, στο βράχο, τον έσκισε! Τον έσκισε, όπως θα μπορούσε να τον σκίσει μονάχα ο κεραυνός!

Και ξεπετάχτηκε νερό, νερό, ράντισε μια τα γύρω, κι άρχισε να χύνεται, να ρέει, να κυλά προς τα κάτω, να πηδά τις πέτρες τραγουδώντας. Απόχτησε νερό! Νερό! Τέτοιο μεγάλο αγαθό η πολιτεία που ήταν άνυδρη ακόμα. [...]

(...) Σήκωνε τώρα η Αθηνά το δόρυ της. Χτύπησε τη γη.

Φανερώθηκε ένα δέντρο. Ήταν πρωτόφαντο. Ήταν ψηλό. Ασημένια τα φύλλα του και στενά. Ήταν η ελαιά. Θα μπορούσε να ζήσει εκατοντάδες χρόνια. Επί γενεές γενεών θα έβλεπε γύρω της τον άνθρωπο να παλεύει με τις αλλαγές του καιρού, με τ' ανημέρωτα ζώα, με το γείτονά του, με τον κατακτητή ή και με τον ίδιο τον εαυτό του. Και χάρη ακριβώς στην ηλικία της θα γινόταν η ελιά δέντρο τόσο ιερό, ώστε με τα κλωνάρια της να στεφανώνουν τους άξιους πολίτες. Με τον καρπό, την ελιά, θα τρέφονταν οι κάτοικοι, και θα μάθαιναν με τον καιρό να τον συνθλίβουν αυτό τον καρπό, θα μαθαιναν να φτιάχνουν το λάδι που θ' αποτελούσε τη βάση της τροφής τους. Θα τρέφονταν με την ελιά, θα γιαιτρεύονταν με την ελιά, λάδι θα άλειβαν τις πληγές, θα ήταν επί αιώνες το λάδι ένα από τα κυριότερα φάρμακα και τις μακριές χειμωνιάτικες νύχτες, χάρη στο λάδι αυτό, θα τους φώτιζε το λυχνάρι.

Η ελαιά! Αυτή ήταν το μεγαλύτερο αγαθό! Αυτή! Το δώρο της θεάς! Άξιζε λοιπόν η καινούργια πολιτεία να λάβει τα' όνομά της. ΑΘΗΝΑΙ να την πουν. (σελ. 15 - 16)

Το παραπάνω χωρίο δεν είναι μια απλή απόδοση των δρώμενων της συγκεκριμένης σκηνής. Εμπεριέχει τα λόγια των θεών που αποδίδονται με αφηγηματοποιημένο λόγο και περιέχουν την αξιολόγηση του δώρου που προσφέρει ο καθένας στην πόλη. Άλλη μια ένδειξη ότι μιλάει ο αφηγητής, αφού ο Πάνας βρίσκεται σε τέτοια απόσταση που δεν θα μπορούσε ν' ακούσει τα λόγια τους.

Η ιστορία κλείνει με τον Πάνα να πηδάει από πέτρα σε πέτρα και να φαντάζεται τις δικές του περιπέτειες με τις Νύμφες στο αττικό τοπίο, που στο εξής θα γεμίσει ελαιόδεντρα, και να βιάζεται να διαλαλήσει τα νέα με τη βοήθεια της Νύμφης Ηχούς:

- Ω!...Αθήναι λέγεται πια η πολιτεία!.. Αθήναι!... Μ' ελαιόδεντρα θα γεμίσουν οι δρόμοι της, οι αυλές των σπιτιών, η πεδιάδα της!... (σελ. 16)

Αυτή είναι και η μοναδική περίπτωση που θ' ακουστεί η φωνή του Πάνα - κι αυτό δυνητικά - συνοψίζοντας σε δυο γραμμές τα νέα που θα καθορίσουν τη φυσιογνωμία της πόλης.

### 2.1.2 "Ένας χωρικός περνά"

Η δεύτερη ιστορία με τον τίτλο "Ένας χωρικός περνά", ξεκινά με μια σύντομη ανάληψη στην κάθοδο των Δωριέων και τον ήρωά τους, τον ημίθεο Ηρακλή, αναφέροντας τις πόλεις - κράτη που έπεσαν η μια μετά την άλλη, και τη σιτοδοεία που ανάγκασε αργότερα τους Δωριείς να στραφούν προς την Αττική.

Η ιστορία σηματοδοτείται από μια αντίθεση:

Ήρωας των Δωριέων και ημίθεος Ηρακλής VS ημίθεος Θησεύς.

Ρωμαλέος, πολεμικός ήταν ο παλιός εκείνος ήρωας των Δωριέων, ο ημίθεος Ηρακλής. Ρωμαλέοι, ριψοκίνδυνοι, τραχείς, βάρβαροι θα έλεγες ήταν και οι Δωριείς οι ίδιοι. [...] Ήταν οι κάτοικοι της Αττικής Ίωνες. Ήταν έξυπνοι. Εφευρετικοί. Ήταν όπως ο ήρωάς τους ο ημίθεος Θησεύς. Ήταν κι εργατικοί. [...] (σελ. 17)

Πρόκειται για την αντιπαράθεση ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς κόσμους. Στον πρώτο εξάιρεται η σωματική ρώμη, στο δεύτερο η δύναμη του πνεύματος.

Οι σκηνές βίας που σηματοδοτούν τις αναμετρήσεις απουσιάζουν εντελώς. Τα γεγονότα που δείχνουν πράξεις κατοχής αποδίδονται ως αποτέλεσμα της οπτικής γωνίας των ντόπιων:

Κι έφτασαν οι Δωριείς στην Αττική. Τους είδαν οι ντόπιοι να στρατοπεδεύουν στα χωράφια και στ' αμπέλια τους. Να κρεμούν τα κράνη τους στις συκιές. Να στηρίζουν τις ασπίδες τους στα ελαιόδεντρα. Τους είδαν να ξαπλώνουν στο γρασίδι, να κυλιούνται στη γη, να είναι μεθυσμένοι από κρασί κι από χαρά. Αλαφιασμένοι οι κάτοικοι της Αττικής, άρχισαν να εγκαταλείπουν με σπουδή τον τόπο τους, να παρατούν ό,τι αγαπούσαν, ό,τι σέβονταν, σπίτια, ιερά, βωμούς, τάφους των προγόνων. Έτρεχαν να σωθούν. Αλαφιασμένοι έτρεχαν, αλαφιασμένοι προχωρούσαν, όσο γινόταν γρηγορότερα, λαχταρούσαν να φτάσουν στην πόλη των Αθηνών, ν'

αντικρίσουν τα τείχη της Ακρόπολης, αυτά να σταθούν ανάμεσά τους και στους Δωριείς, ω, και θα ένιωθαν πια ασφαλισμένοι.

Μα ήταν εύκολος αυτός ο δρόμος; Φορτωμένοι με ό,τι μπορούσαν να φορτωθούν, καμπουριασμένοι από το βάρος, πως να ταχύνουν περισσότερο το βήμα; Ήταν και τα παιδιά. Ήταν και οι ανάπηροι. Και οι ανήμποροι. Και οι γηραλέοι. Μα ήταν και τα ζώα. Τόσα πρόβατα! Τόσα βόδια! Θα μπορούσαν να τα φέρουν κι αυτά μέσα στα τείχη; Θα τους έσωζαν από το λιμό, αν το έφερνε η ώρα η κακιά να προχωρήσουν οι Δωριείς, να πολιορκήσουν την Ακρόπολη. (σελ. 18)

Παρακολουθούμε το πλήθος της προσφυγιάς που συνειρμικά παραπέμπει στον ξεριζωμό του '22. Η συγγραφέας είναι Μικρασιάτισσα.<sup>143</sup> Στην τελευταία παράγραφο με τις ερωτήσεις, τις ελλειπτικές προτάσεις και τις αναφωνήσεις είναι ευδιάκριτος ο υποκατάστατος λόγος προσωπικής παραλλαγής που παρουσιάζει το πλήθος σα να διαλέγεται με τον εαυτό του.<sup>144</sup>

Οι ντόπιοι καταφεύγουν στην Ακρόπολη της Αθήνας, όπου ο χρησμός από τους Δελφούς έρχεται να σκορπίσει τον πανικό:

«Θα νικήσει ο στρατός του κράτους που θα σκοτωθεί ο βασιλιάς του». (σελ. 19)

Μεσολαβεί μια ατέλειωτη νύχτα που ο αφηγητής εστιάζει στους πάντες: ντόπιους, πρόσφυγες, καταλήγοντας στο βασιλιά της Αθήνας που αδημονεί στο παλάτι περιμένοντας την αυγή.

Η προσευχή στην Αθηνά λαμβάνει χώρα το πρωί. Ο θόρυβος που γίνεται λόγω των θυσιών κυριαρχεί στη σκηνή και δεσπόζει λεκτικά στο κείμενο καθιστώντας απαραίτητο το βασιλιά:

Έπειτα έγιναν οι θυσίες, γέμισε θόρυβος και καπνό ο χώρος και μυρουδιά δυνατή από τα κρέατα που καίγονταν στο βωμό.

Θόρυβος, ο καθένας μιλούσε με το διπλανό του, κάτι είχε να πει ο καθένας, συζητούσαν, συμφωνούσαν, διαφωνούσαν.

Θόρυβος. Τη γνώμη του επιθυμούσε να προβάλλει, να τονίσει ο καθένας.

Θόρυβος. Και κανείς δεν πρόσεχε έναν κάποιο χωρικό που, φορτωμένος το δρεπάνι του, κατέβαινε το λόφο, τραβούσε προς την πόλη. (σελ.21).

Στη συνέχεια εστιάζει στο χωρικό, παρακολουθώντας τη διαδρομή του στα δρομάκια - μια διαδρομή που κάθε πρωί έκανε, όπως ο παππούς και ο προπάππος του:

Ένας χωρικός περνούσε.

Ένας γεροχωρικός, ταλαιπώρος, σκυφτός και κάθε τόσο στεκόταν κι έβηχε.

Ένας φτωχούλης χωρικός περνούσε. Δε γύρισε κανείς το κεφάλι του να τον ξαναδεί. (σελ. 23)

<sup>143</sup> Αναγνωστόπουλος Β., Θέματα Παιδικής Λογοτεχνίας Β' Συζητήσεις, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτης, 1990, σελ. 124.

<sup>144</sup> Μ. Perí, ό.π., σελ. 90, υποσημ. 56.

Στην πρώτη πρόταση υπάρχει το ουσιαστικό, στη δεύτερη η σύνθετη λέξη γεροχωρικός, στην τρίτη το υποκοριστικό φτωχούλης ως επιθετικός προσδιορισμός στη λέξη χωρικός, τονίζοντας την ασημαντότητά του - ως αίτιο που τον καθιστά απαρατήρητο. Η επόμενη πρόταση αποκαλύπτει την ταυτότητά του που κάθε άλλο παρά ασήμαντη είναι:

Και δεν ήταν άλλος ο χωρικός αυτός από τον ίδιο το βασιλιά, τον Κόδρο.  
Λογομάχησε μ' ένα στρατιώτη, μ' έναν από τους Δωριείς, κι έτσι είναι που βρήκε το θάνατο, όπως το είχε προβλέψει, όπως το είχε επιθυμήσει.  
Και τον αναγνώρισαν οι Δωριείς.  
Και θυμήθηκαν, σκέφτηκαν το χρησμό.  
Και τρομοκρατημένοι, έφυγαν από την Αττική. (σελ. 23)

Ο σύνδεσμος “και” λειτουργεί μεταβατικά. Μπαίνει στην αρχή των προτάσεων, για να γίνει μετάβαση του λόγου από τα προηγούμενα στα επόμενα, τονίζοντας την αδιάσπαστη συνέχεια με όλα όσα προηγήθηκαν στην ιστορία.

Εν κατακλείδει, επισημαίνουμε ότι ολόκληρη η ιστορία ανάγεται σε μια σύγκριση ανάμεσα στην πρώτη αντίθεση που επισημάνθηκε, εξυμνώντας την ευρηματικότητα και την εξυπνάδα των Ιώνων που προσωποποιείται στον Κόδρο, τον πρώτο πολίτη της Αθήνας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### 3.1. Δανάη Τσουκαλά, “Οι μικροί θεοί του κάστρου”

Το μυθιστόρημα ζωντανεύει την ιστορία μιας παρέας παιδιών, τα οποία μην αντέχοντας την πλήξη στη μικρή πόλη που ζουν, αποφασίζουν να παίζουν στον ελεύθερο χρόνο τους, τους αρχαίους θεούς. Επιλέγουν το ολυμπιακό πάνθεο, γιατί αυτοί ήταν οι μόνοι θεοί που τους ταίριαζαν. «Είχαν ανθρώπινη όψη κι ανθρώπινα χαρίσματα. Δεν ήταν τέρατα.»

Το ενδιαφέρον της αφήγησης κερδίζει η διανομή των ρόλων των θεών στα παιδιά. Ήδη από τις πρώτες στιγμές, τα παιδιά επιδιώκουν να πάρουν κάτι από την αίγλη των αρχαίων θεών, προσπαθώντας να αναλάβουν τους ρόλους των πιο ισχυρών απ’ αυτούς. Οι διαμαρτυρίες αποδίδονται με αναφερόμενο λόγο, ο οποίος δίνει αληθοφάνεια στα συμβάντα που περιγράφονται:

- Με βάλατε στην μπάντα, παραπονιόταν η Ελενίτσα. Μοιράσατε όλες τις θεές και δεν περίσσεψε καμιά για μένα.
  - Δεν τις μοιράσαμε όλες, δικαιολογήθηκαν τα παιδιά. Έχουμε ακόμα δύο, τη Δήμητρα και την Εστία. Ποια προτιμάς;
  - Πάρ’ τη μια, χτύπα την άλλη, είπε η Ελενίτσα. Ούτε γριά είμαι σαν τη Δήμητρα, ούτε θέλω να σκαλίζω τη φωτιά σαν την Εστία. [...]
- Αφού αράδιασαν όλο το Πάνθεο, καταλήξανε πως η πιο κατάλληλη θα ’ταν η Ηώς. Όμως τα βρήκανε πάλι σκούρα.
- Αστειεύεστε; τους είπε η Ελενίτσα. Η Ηώς δεν ήταν θεά μεγάλη. Ήταν από τις δεύτερες. Δεν καθότανε σε χρυσό θρόνο. Εγώ θέλω να ’μαι μια θεά από τις μεγάλες.
  - Ουφ, καημένη, πολλά ζητάς! Της είπε ο Νίκος. [...]

Παράλληλα, παρακολουθούμε την ιδιωτική ζωή των παιδιών, η οποία καθορίζεται από το κοινωνικό status της οικογένειάς τους. Το μυθιστόρημα είναι χωρισμένο σε κεφάλαια, καθένα από τα οποία είναι αφιερωμένο σ’ ένα παιδί, μιλώντας για την οικογένειά του και δείχνοντας στιγμιότυπα από τη ζωή στο σπίτι του. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Νίκος που σκαρφίστηκε το παιχνίδι, υποδύεται το Δία, ενώ το πιο φτωχό παιδί, ο Φώτης, είναι κουτσό, και στο παιχνίδι υποδύεται τον Ήφαιστο. Μ’ αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται μια ταύτιση του ρόλου τους στο παιχνίδι, με την πραγματική τους ζωή.

Είναι ένα παιχνίδι που θα εκτυλίσσεται σε συνέχειες μακριά από την κυριαρχία των μεγάλων. Λειτουργεί από την αρχή παιδευτικά για τα παιδιά, γεγονός που

αποδίδει η θαμιστική αφήγηση που ακολουθεί, αντικατοπτρίζοντας την προσπάθεια του συγκεκριμένου παιδιού ν' ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του ρόλου του:

Το χειμώνα που σουρούπωνε νωρίς, οι θεοί κατέβαιναν απ' το Κάστρο μόλις άρχιζε να σκοτεινιάζει. Το μεσαιωνικό κτίριο έπαιρνε στο σούρουπο μια μορφή τρομακτική. Οι σκιές κάτω από τις καμάρες του απλώνανε και πληθαίνανε. Κανένας δεν ήξερε τι μπορούσε να κρύβεται εκεί μέσα. Το σύνθημα να φύγουν το 'δινε πάντα ο Άρης. Παρ' όλο το αρειμάνιο ύφος, που 'παιρνε σαν θεός του πολέμου, ο Θοδωρής φοβότανε το σκοτάδι. Κι εδώ που τα λέμε και τα ποντίκια. Όμως κανένας δεν έπρεπε να το πάρει είδηση. Θα 'ταν μεγάλη ντροπή. Ο Θοδωρής ήταν πολύ περήφανος για το ρόλο που του είχαν εμπιστευτεί τα παιδιά και προσπαθούσε να φανεί άξιος. [...]

-Πάμε, έλεγε τάχα με αδιαφορία.

Και κατηφόριζε πρώτος βήμα βήμα. Δεν το 'βαζε στα πόδια. (σελ. 15).

Άλλες φορές πάλι, τα παιδιά αποδοκιμάζουν τις πράξεις των θεών, γεγονός που αποδεικνύει η αντίδραση του Φώτη, όταν μαθαίνει το ρόλο του Ήφαιστου στο μύθο του Προμηθέα. Ο θεός που υποδύεται, φέρθηκε μ' ένα τρόπο που δεν ταιριάζει στην ψυχοσύνθεση και την ευαισθησία του, και η αντίδραση του παιδιού αποδίδεται με αναφερόμενο λόγο:

- Από τότε που 'μαθα πως ο Ήφαιστος κάρφωσε τον Προμηθέα στο βουνό, τον έχω σιχαθεί, τους ομολόγησε.

- Κουταμάρες, είπε ο Δίας. Μια και τον πρόσταξε ο Δίας να το κάμει, ήταν υποχρεωμένος. Δεν μπορούσε να πει όχι. Έπειτα αν πάμε έτσι, όλοι μας θα 'πρεπε ν' αλλάξουμε ρόλους. Δεν είναι αρχαίος θεός που να μη φέρθηκε σκληρά για τον ένα ή τον άλλο λόγο. [...] (σελ. 32)

Ο καιρός που περνά αποδίδεται με θαμιστικές αφηγήσεις, ενώ τα γεγονότα, στα οποία εστιάζει το ενδιαφέρον του ο αφηγητής, αποδίδονται με αναφερόμενο λόγο. Ένα γεγονός που παρουσιάζει ενδιαφέρον, λόγω των αφηγηματικών τεχνικών που εναλλάσσονται συνέχεια, είναι η παρουσίαση της αντίδρασης που προκάλεσε στα παιδιά η απόφαση της μαμάς της Νέλλης, να μην καλέσει το Φώτη στο πάρτυ της κόρης της, επειδή είναι κακοντυμένος:

Οι θεοί είχαν βουβαθεί. Το νέο αυτό ήταν απαράδεκτο.

Από την άλλη μέρα τα σημειώματα των θεών πήγαιναν κι έρχονταν από σπίτι σε σπίτι. Ο Κουτσάφτης είχε πολλή δουλειά. Δεν πρόφτανε να πάρει ανάσα.

Τα πέρα δώθε σταματήσανε όταν οι θεοί είχαν πάρει μια απόφαση. Κανένας τους δε θα πήγαινε το Σάββατο στο σπίτι της Νέλλης. Αυτό που της είχε επιβάλλει η μαμά της ήταν κάτι ασυγχώρητο. Εδώ, οι αρχαίοι θεοί πάνω στον Όλυμπο, καλοδέχονταν τον Ήφαιστο στη συντροφιά τους, μόλο που φορούσε την μπροστέλα του σιδερά. Και η κυρία Δημάρχου είχε απαγορέψει στη Νέλλη να καλέσει το Φώτη, γιατί δεν είχε καλό κοστούμι να φορέσει! Αυτό ήταν πολύ άδικο. Οι θεοί ήταν αποφασισμένοι να την τιμωρήσουν. Θα της έβαζαν γνώση. (σελ. 49)



Στις δύο πρώτες προτάσεις η φωνή του αφηγητή αποδίδει την εντύπωση και την αξιολόγηση του γεγονότος από τα παιδιά, ενώ η δράση των επόμενων ημερών δίνεται περιληπτικά. Οι σκέψεις τους για την αιτιολόγηση της απόφασής τους αποδίδονται με υποκατάστατο λόγο που μιμείται το ιδίωμα των παιδιών, προσδίδοντας αληθοφάνεια.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το γράμμα των παιδιών που φτάνει υπογεγραμμένο, πληροφορώντας τη Νέλλη για την απόφασή τους:

Ανακοίνωση

Με λήπη μας κάνουμε γνωστή στη θεά Αφροδίτη την απόφαση του συμβουλίου των θεών, να μην αίρθουν στη γιορτή για τα γενέθλιά της. Το γιατί θα το ξαίρει. Είναι η προσβολή πούγυνε του Ήφαιστου.

Υπογράφουμε  
Δίας  
Ήρα  
Άρης  
Απόλλωνας  
Αθηνά  
Άρτεμη  
Ήως (σελ. 50)

Η αυτούσια παράθεση της ανακοίνωσης με τα ορθογραφικά σφάλματα των παιδιών ενισχύει την αληθοφάνεια του κειμένου, δείχνοντας ταυτόχρονα με τη σοβαροφάνειά της, ότι έχουν ενστερνιστεί το ρόλο τους. Η απουσία τους είχε ως αποτέλεσμα να πάρει ένα καλό μάθημα η κυρία δημάρχου που βλέπει το πάρτυ της κόρης της να αποτυγχάνει. Η κάθαρση έρχεται με την πρόσκληση του Φώτη στα εγκαίνια της βιβλιοθήκης.

Τα παιδιά όμως καλούνται ν' αποφασίσουν και για πιο σοβαρά θέματα, που έχουν να κάνουν με την ίδια τους τη διαπαιδαγώγηση. Η σκοπιμότητα της παρουσίας υπερφυσικών πλασμάτων στα παραμύθια, είναι ένα θέμα, στο οποίο παίρνουν θέση. Το πιο κατάλληλο μέσο αναπαράστασης είναι ο διάλογος που δεν περιορίζεται μόνο στην πληροφόρηση των υπόλοιπων παιδιών, αλλά εξελίσσεται σε διάλογο - συζήτηση,<sup>145</sup> με ανταλλαγή των σκέψεών τους πάνω στο συγκεκριμένο θέμα, μια και οι συνθήκες πάνω στο κάστρο, μακριά από την επιτήρηση των μεγάλων, είναι ιδανικές γι' αυτόν το σκοπό:

---

<sup>145</sup> Φαρίνου - Μαλαματάρη Γ., ό.π., σελ. 176 - 177 και Mukarovsky J., «Two Studies of Dialogue», ό.π., σελ. 81 - 115.

- Τι πράγματα είν' αυτά; είπε ο Απόλλωνας. Πώς μπορεί να λείπει ο λύκος από την Κοκκίνοσκουφίτσα; Είναι το πιο σπουδαίο πρόσωπο του παραμυθιού.
- Βέβαια, είπε η Άρτεμη. Είναι σαν να πούμε ο πρωταγωνιστής. Σαν την πρωταγωνίστρια στην «τύχη της Μαρούλας».
- Οι δασκάλες λέγανε, είπε η Ηώς πως ο λύκος πρέπει να βγει από το παραμύθι, γιατί «τρομάζει τα καημένα τα παιδάκια».
- Τι κουβέντες είν' αυτές! είπε η Αφροδίτη. Ποιο παιδί φοβάται το λύκο της Κοκκίνοσκουφίτσας. Ίσα ίσα χαιρέται που ο κυνηγός του ανοίγει την κοιλιά και βγαίνουν η γιαγιά κι η Κοκκίνοσκουφίτσα χωρίς να 'χουν πάθει τίποτα.
- Κι έπειτα του γεμίζει ο κυνηγός την κοιλιά με πέτρες. Αυτό είχε μεγάλη πλάκα, είπε ο Άρης. Πάει ο λύκος να πει νερό και πνίγεται στη στέρνα. Είναι η τιμωρία που του άξιζε. [...] (σελ. 71).

Οι ‘‘θεοί’’ έδωσαν λύση και σ’ αυτό το πρόβλημα συστήνοντας στα παιδιά του σχολείου ν’ αγοράζουν παραμύθια, πριν προλάβουν οι δασκάλες να τ’ αλλάξουν. Ένα άλλο επεισόδιο που συνήθως αποτελεί ρουτίνα για όλα τα παιδιά, είναι η περιγραφή ενός καυγά που καταλήγει σε «μάχη»:

(...) Μήτε αστροπελέκι να'χε πέσει πάνω τους, θα γινότανε τέτοιος σαματάς. Ήταν σωστή Τιτανομαχία. Μπορεί να μη «χουχλακίζανε οι λίμνες σαν το νερό στη χύτρα», όπως έγραφε η μυθολογία. Μπορεί να μην «είχε τιναχτεί η γη ψηλά και να γυρόφερνε στον αέρα», όμως γινότανε μεγάλο κακό. Έπεσε καρπαζιά, κλοτσιά, μπουνιά, τσιμπιά και μαλλιοτράβηγμα να χαιρέται η ψυχή σου.  
 Κάνα δυο μανίκια σχιστήκανε. Ένα παντελόني έχασε δυο κουμπιά. Είχαν ξηλωθεί από το τράβα τράβα. Το αριστερό μάτι του Άρη είχε μαυρίσει. Η Ηώς είχε δυο σημάδια από τσιμπιές στα μπράτσα. Της Αθηνάς οι γαμπίτσες είχαν γίνει ριγωτές απ’ τις βιτσιές που είχε φάει. Την Αφροδίτη την είχαν ξαμαλλιάσει. Η Άρτεμη φορούσε μόνο ένα παπούτσι. Το άλλο το είχε χάσει στη μάχη. Κι ο Απόλλωνας βρισκότανε στα χέρια του εχθρού. Τον είχαν πιάσει αιχμάλωτο.  
 Νικητής είχε βγει ο Δίας. Οι ηττημένοι αναγκαστήκανε να δώσουν στους νικητές πέντε γυάλινους βόλους, οχτώ γκαζές και δέκα ζουγραφιές, για ν’ αφήσουν ελεύθερο τον Απόλλωνα. [...] (σελ. 78- 80).

Η μάχη δεν περιγράφεται την ώρα που γίνεται. Με διακειμενικά σχόλια οριοθετούνται οι ενέργειες των παιδιών κατά τη διάρκειά της, ενώ αποδίδονται περιληπτικά οι πράξεις βίας σε μία μόνο πρόταση, και στη συνέχεια οι απώλειες κάπως πιο αναλυτικά σε μια παράγραφο. Ο αφηγηματικός λόγος είναι κυρίαρχος και όσο αφορά στην έκβαση της μάχης, θυμίζοντας ειδησεογραφικό ρεπορτάζ που απλώς απαριθμεί τις συνέπειες, χωρίς να ‘‘ρίχνει φως’’ στις διαπραγματεύσεις.

Το καλοκαίρι φτάνει, και ο Νίκος με το Φώτη επιστρέφουν από το κτήμα των θείων του πρώτου, όταν ένας δίσκος κατεβαίνει από τον ουρανό με κάτι περίεργα πλάσματα, τους διαστημίτες, οι οποίοι παίρνουν μαζί τους τα παιδιά στο διάστημα. Στην περιγραφή - θέαμα που παρουσιάζει τους πλανήτες, όπως φαίνονται από τη Σελήνη, και στον υποκατάστατο λόγο που τη διακόπτει, για να απεικονίσει τις

σκέψεις των παιδιών για τους αρχαίους θεούς, εγκιβωτίζονται τα στοιχεία που σχετίζονται με όσους θεούς έχουν δώσει το όνομά τους στους πλανήτες.

Ένα αστέρι μ' ένα φωτεινό νεφέλωμα ολόγυρά του, παρουσιάστηκε μπροστά στα εκστατικά μάτια τους. Ήταν ο μεγαλύτερος απ' όλους τους πλανήτες. Άμα έδινες προσοχή, έβλεπες πως το νεφέλωμα σχημάτιζε μια επιβλητική μορφή. «Σάδι!» Σίγουρα θα 'ταν ο Δίας. Αυτό μαρτυρούσαν οι αναποδογυρισμένες συλλαβές. [...] Έψαχναν να βρουνε τους θεούς που λείπανε. [...] Για τον Απόλλωνα ήξεραν ότι ήταν ο θεός του φωτός κι ήταν ένα με τον Ήλιο. Δεν είχαν καμιά αμφιβολία ότι έβγαине από το λαμπρό άρμα του πίσω από τα βουνά και χρύσωνε την πλάση. [...] (σελ. 91)

Όταν επιστρέφουν στη γη, πληροφορούν τα υπόλοιπα παιδιά για το ταξίδι στ' αστέρια, πράγμα που αποδίδεται με περίληψη, ενώ οι ερωτήσεις και τα σχόλια των παιδιών με αναφερόμενο λόγο. Όλοι μαζί παίρνουν την απόφαση να περιμένουν κάθε βράδυ στο λιβάδι τους διαστημίτες, αλλά εκείνοι δεν εμφανίζονται. Όλ' αυτά γίνονται αφορμή να συνειδητοποιήσουν, ότι τόσον καιρό που υποδύονταν τους θεούς, έκαναν αληθινά θαύματα. Έτσι, αρχίζει ο προγραμματισμός για τα μελλοντικά θαύματα που αποδίδεται με αναφερόμενο λόγο, αλλά ο αφηγητής δίνει διαρκώς το παρόν "εμποδίζοντας" τους ήρωες να μιλήσουν με τη δική τους φωνή. Ο αφηγηματικός λόγος νοθεύει το διάλογο στο παρακάτω χωρίο, πράγμα που αμβλύνει η υιοθέτηση του ιδιώματος των παιδιών:

- Ύστερα, είτε ο Νίκος, θα σκαρώσουμε την κοινότητα που κάποτε είχαμε στο νου μας.  
- Μα αυτό δεν είναι θάμα, έφεραν αντίρρηση τα παιδιά.  
- Ίσα ίσα, τους είπε ο Νίκος. Η κοινότητά μας - για να ξέρετε - θα 'ναι ένα θάμα. Δε θα μοιάζει με καμιά άλλη κοινότητα στον κόσμο.  
Και τους εξήγησε το γιατί. Τα παιδιά τον ακούγανε και δεν πίστευαν τ' αυτιά τους. Ο Νίκος έλεγε πως η κοινότητά τους θα 'ταν κάτι πρωτόγνωρο. Εκεί δε θα 'χε μικρούς και μεγάλους. Ούτε πλούσιους και φτωχούς. Θα 'ταν όλοι ένα.  
Αυτό ήταν κάτι πολύ σημαντικό. Ο ενθουσιασμός των παιδιών ήταν ακράτητος. Θα 'χαν μια κοινότητα μοναδική στον κόσμο. Δεν έβλεπαν την ώρα να βάλουν μπρος. Θα 'καναν ό,τι ήταν στο χέρι τους, για να γίνει όσο γινόταν πιο τέλεια. Η Νέλλη θα γινόταν δήμαρχος. Η Ειρήνη επιστήμονας. Ο Φώτης μηχανικός. Ο Νίκος αγρότης. Ο Θεοδωρής έμπορας. Ο Βασίλης χωροφύλακας. Γι' αυτό δε χωρούσε δεύτερη κουβέντα. [...] (σελ. 102)

Ολόκληρο το τελευταίο χωρίο αποδεικνύει ότι η μίμηση των θεών σε επίπεδο παιχνιδιού είχε παιδευτικό ρόλο για τα παιδιά. Τα βοήθησε να γνωρίσουν τον εαυτό τους και τις ικανότητές τους, μέσα από τη δράση τους στο μικρόκοσμο της πόλης που ζουν, συμβάλλοντας στην απόκτηση της αυτογνωσίας.

Δύο είναι τα ευρήματα του αφηγητή που στηρίζουν ολόκληρη η δράση του μυθιστορήματος: το πρώτο είναι το παιχνίδι των θεών, και το δεύτερο, το ταξίδι των δυο παιδιών στο διάστημα. Απ' αυτό το σημείο, η δράση τροφοδοτείται και εμπλουτίζεται από περιστατικά της καθημερινής ζωής στη μικρή πόλη, τα οποία αφορούν με κάποιο τρόπο και τη ζωή των παιδιών.

Για την έναρξη της πλοκής, η αφηγητής επινοεί το παιχνίδι των θεών που συσπειρώνει τα παιδιά σε ομάδα χρωματίζοντας τη ζωή τους και το ίδιο το αφηγηματικό κείμενο. Οι χαρακτήρες που διαπλάθονται εναρμονίζουν τη συμπεριφορά τους και στην καθημερινή ζωή με τη θεότητα που υποδύονται στο παιχνίδι, χωρίς να λείπουν οι περιπτώσεις που ασκείται κριτική για την ηθική μιας θεϊκής πράξης. Παράλληλα, απηχούνται οι ανησυχίες των παιδιών αυτής της ηλικίας. Το παιχνίδι τους δίνει τη δυνατότητα να δράσουν αρκετές φορές ως ομάδα με κοινές επιδιώξεις, γεγονός που οδηγεί σε ισάριθμες επιτυχίες. Μέσω του παιχνιδιού ασκούν ενεργητικό έλεγχο στο περιβάλλον και επιβεβαιώνεται το Εγώ τους, πράγμα που τα γεμίζει αυτοπεποίθηση.

Το ταξίδι του Νίκου και του Φώτη στο διάστημα, επιτελεί διαφορετικές λειτουργίες: Γίνεται η αφορμή να συνειδητοποιήσουν ότι οι θεοί δε ζουν στον Όλυμπο, αλλά «γύρωθέ τους», πράγμα που τους φέρνει πιο κοντά στον κόσμο των παιδιών. Μια δεύτερη συνειδητοποίηση είναι, ότι τα ίδια τα παιδιά όσο έπαιζαν αυτό το παιχνίδι, «έκαναν θαύματα στ' αλήθεια». Πρόκειται για μια μορφή αυτογνωσίας που κερδίζουν μέσα απ' αυτή την εμπειρία, η οποία είχε κάποια διάρκεια. Έτσι φτάνουν να οραματιστούν την κοινότητα που θα δημιουργήσουν μελλοντικά, αφού πρώτα πετύχουν κάποια πράγματα σε προσωπικό επίπεδο. Οι διαπιστώσεις αυτές που βγαίνουν μέσα από τη διαδικασία του παιχνιδιού, αποτελούν ένα βήμα προς την ωριμότητα, καθώς συνειδητοποιούν τον κοινωνικό τους ρόλο. Η αλληλεπίδραση μεταξύ τους ήταν τέτοια που τα οδηγεί στην πίστη ότι «μπορούν», μια και ό,τι έκαναν, οδήγησε σε ευχάριστες εμπειρίες κι επιτυχή αποτελέσματα.

Με το παραπάνω σκεπτικό φτάνουμε στο ακόλουθο σχήμα:

Παιχνίδι = μορφή φαντασίας

Ταξίδι στο διάστημα = προϊόν φαντασίας

Άρα: Φαντασία + Φαντασία → μετουσίωσή της σε σχεδιασμό δράσης.

Μέσω της φυγής από την πραγματικότητα που εξασφαλίζει το παιχνίδι, διαμορφώνεται και εξελίσσεται η προσωπικότητα των παιδιών, οδηγώντας τα στην ανάγκη για ανάληψη δράσης που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ταυτόσημη με την ανάγκη για δημιουργία. Έτσι, επαληθεύεται και στο επίπεδο της τέχνης η θέση των ψυχολόγων για το παιχνίδι, αφού γίνεται ξεκάθαρο πως τα παιδιά μέσα στο δικό τους κόσμο ανακαλύπτουν τον εαυτό τους και τις δυνατότητές τους, ασφαλίζονται και δημιουργούν. «Παίζω σημαίνει ασκούμεαι στο επίπεδο της φαντασίας, για μελλοντικές συγκεκριμένες πραγματοποιήσεις».<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Παπαγεωργίου Γ., Ψυχολογία, Ηράκλειο, Ψυχοτεχνική, 1985, σελ. 144. Επίσης, Chateau J., Το παιδί και το παιχνίδι, Ηράκλειο, 1954.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### 4.1. Λίτσα Ψαραύτη, “Τα δάκρυα της Περσεφόνης”

«Τα δάκρυα της Περσεφόνης», της Λίτσας Ψαραύτη, εκδίδεται για πρώτη φορά το 1994 και είναι ένα μυθιστόρημα οργανωμένο σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση: ο αφηγητής είναι ταυτόχρονα ένας από τους ήρωες - ο πρωταγωνιστής, ο οποίος μας αφηγείται μια περίοδο της προσωπικής του ιστορίας που εκτυλίσσεται στη Σάμο, την ιδιαίτερη πατρίδα της συγγραφέως. Το Εγώ - Υποκείμενο συμπίπτει με το Εγώ - Αντικείμενο της αφήγησης. Αυτή η χρονική διαφορά συνεπάγεται το διφυές της αυτοδιηγητικής αφήγησης. Το Εγώ αυτών των αφηγήσεων έχει διπλή υπόσταση: είναι το Εγώ της ιστορίας και το Εγώ της αφήγησης που αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα τον εαυτό που βιώνει και τον εαυτό που αφηγείται. Οι δύο αυτές πλευρές του Εγώ χωρίζονται μεταξύ τους από ένα διάστημα χρόνου (την αφηγηματική απόσταση). Αυτός που έζησε το παρελθόν, κι αυτός που το διηγείται, είναι και δεν είναι το ίδιο πρόσωπο. Αυτός που έζησε είδε τα γεγονότα (αντιληπτική οπτική γωνία), ενώ αυτός που τα διηγείται, δεν περιορίζεται στην απλή αναμετάδοση της όρασης, αλλά επενδύει κάθε περιστατικό με κάποια ιδεολογία (εννοιολογική οπτική γωνία). Μπορεί λοιπόν η φωνή να είναι μία, αλλά υπάρχει ενδεχομένως διαφορά στην προοπτική ανάμεσα στο Εγώ που βιώνει και στο Εγώ που αφηγείται.<sup>147</sup>

Εκτός από τον αφηγητή που εκθέτει τα πάντα σε σχέση με τα συναισθήματα και τις σκέψεις του, έχουμε πρόσβαση στις σκέψεις και τα συναισθήματα των άλλων ηρώων, όπως σκιαγραφούνται από τον αναφερόμενο λόγο (διαλόγους, εσωτερικούς μονολόγους) και τις μεταδιηγήσεις. Αυτό που χαρακτηρίζει ολόκληρο το έργο, είναι η εναλλαγή σκηνών (που αποδίδονται με διάλογο), και περίληψης (αποδίδεται με αναλήψεις και θαμιστικές αφηγήσεις). Οι πρώτες επιμένουν στη λεπτομέρεια, η δεύτερη την εξοβελίζει, προκαλώντας την αλληλοδιαδοχή της δραματικής έντασης και ύφεσης, που δίνουν το ρυθμό και το στίγμα στο μυθιστόρημα.

---

<sup>147</sup>Φαρίνου- Μαλαματάρη Γ., ό.π., σελ. 245 - 246.

Το μυθιστόρημα ανοίγει με την τρυφερή σκηνή του αποχαιρετισμού του αγάλματος της Περσεφόνης από τον Παντελή, που θα τη διαδεχτεί η αρχή της πρωτοπρόσωπης αφήγησης:

Την Περσεφόνη τη βρήκα μια Κυριακή του Οκτώβρη μέσα στα χώματα ... κι από κείνη τη μέρα η ζωή μου άλλαξε. (σελ. 12)

Από την πρώτη κιόλας πρόταση η αφήγηση ξεκινά με την πρόληψη που δηλώνει μια αμφισημία: άλλαξε προς το καλύτερο ή προς το χειρότερο η ζωή του; Η περιέργεια του αναγνώστη κεντρίζεται, αλλά ταυτόχρονα η αγωνία που, συνήθως, στα μυθιστορήματα πηγάζει από την ερώτηση «τι θα συμβεί;» μετατίθεται προς την ερώτηση «πως θα συμβεί;», δεδομένου ότι η πρώτη σκηνή μας έχει ήδη αποκαλύψει το τέλος (το παιδί αποχωρίστηκε το άγαλμα που βρήκε) .

Ο ήρωας διηγείται ότι είδε ένα χέρι να προεξέχει από το χώμα, στο χώρο που συνήθως έπαιζε με τα άλλα παιδιά του χωριού. Το εκμυστηρεύεται σε μια συμμαθήτριά του, την Αγγέλα, η οποία τον ακολουθεί, και σκάβοντας μαζί φέρνουν στην επιφάνεια το άγαλμα ενός κοριτσιού.

Ήταν πραγματικά ένα άγαλμα κοριτσιού. Το κεφάλι, τα μάτια, το στόμα ήταν όλο χώματα, δυο μικρά στήθη μόλις ξεχώριζαν κάτω από τις μαρμαρένιες δίπλες του φουστανιού. (σ. 22)

Όλα τα μέρη του προσώπου (το κεφάλι, τα μάτια, το στόμα) αποδίδονται ως υποκείμενα του ρήματος της πρότασης. Ο συντακτικός αυτός συσχετισμός των όρων που αφορά στα χαρακτηριστικά του προσώπου συνδηλώνει την αοριστία που υπάρχει ακόμη, επιτείνοντας το μυστήριο και την αγωνία που δημιουργείται. Ωστόσο, τα «δυο μικρά στήθη» που «μόλις ξεχώριζαν κάτω από τις μαρμαρένιες δίπλες του φουστανιού», είναι μια λεπτομέρεια που ανταποκρίνεται στο σημαινόμενο “έφηβη”, “νέα κοπέλα”.

Ο Παντελής δεν θέλει να πουν το νέο στους γονείς τους, γιατί ξέρει ότι θα ειδοποιήσουν την Αρχαιολογική υπηρεσία που θα τους πάρει το άγαλμα. Αποφασίζουν να το μεταφέρουν κρυφά στην αποθήκη του σπιτιού του κατά τη διάρκεια της νύχτας με τη βοήθεια ενός γαιδάρου. Σ’ αυτό το σημείο τελειώνει η πρώτη ενότητα που περιλαμβάνει την εύρεση του αγάλματος και την απόκρυψή του στην αποθήκη του σπιτιού. Είναι η αρχή της ιστορίας κατά το πρότυπο της αριστοτελικής μίμησης. Ο αφηγητής «ξαναγράφει» το μύθο της αρπαγής της

Περσεφόνης με μια περιγραφή - πράξη που περιλαμβάνει όλα τα γεγονότα από τη στιγμή της συνάντησης των παιδιών, τη μεταφορά στο σπίτι με το γαϊδούρι και απόκρυψη στην αποθήκη του σπιτιού - έναν ανήλιαγο χώρο που μπορεί να παραλληλιστεί με τον Άδη.

Για τρεις μέρες ο ήρωάς μας έμεινε στο κρεβάτι με πυρετό εξαιτίας ενός κρουολογήματος, που αποδίδεται με περίληψη. Η δεύτερη ενότητα τον βρίσκει ν' αφήνει το κρεβάτι και να επισκέπτεται την Περσεφόνη, για να της υποσχεθεί ότι θα την κρατήσει κοντά του, επειδή δεν θέλει να έχει την τύχη του αγάλματος που έκλεψαν από το μουσείο. Την ίδια μέρα πληροφορείται τον αρχαίο μύθο που σχετίζεται με το άγαλμα, γεγονός που τον κάνει να συμπεριφέρεται με τρυφερότητα στη θεά που έχει κακοπάθει στο βασίλειο του Άδη.

Ο αφηγητής δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια πρόσληψη, όχι του ίδιου του μύθου, αλλά των επιμέρους σημασιών που ο ίδιος έχει προκρίνει. Ο λόγος του κειμένου προβάλλει τα πρώτα ερωτικά σκιρτήματα ενός σύγχρονου εφήβου της ελληνικής επαρχίας και ό,τι αυτό συνεπάγεται στην καθημερινότητά του:

Άρχισα να ζω ανάμεσα στη φαντασία και στην πραγματικότητα. Έβλεπα την Περσεφόνη στον ύπνο μου, κι όταν ξυπνούσα, ήμουνα λουσμένος στον ιδρώτα. Τη μέρα την αντάμωνα ολοζώντανη, πότε να βγαίνει μέσα από την πρωινή ομίχλη, που σκέπαζε τον κάμπο, και πότε να ξεπετιέται από τα νερά του ποταμού και να τρέχει ανάμεσα στους ίσκιους των δέντρων. Ακόμα και πάνω στη στέγη την έβλεπα να στέκεται, κοντά στον πετεινό που έδειχνε τους ανέμους. Μόλις όμως έκανα να τρέξω πίσω της, γινόταν αέρας κι εγώ έμενα μαρμαρωμένος, με το λαιμό ξερό και τα μάτια θολωμένα. (σελ. 52)

Η πρώτη πρόταση εισάγεται με ένα αφηγηματικό σχόλιο που κάνει ολοφάνερη τη διάσταση ανάμεσα στο Εγώ-ήρωα και το Εγώ- αφηγητή που θίξαμε προηγουμένως. Τώρα υπάρχει η γνώση που τον κάνει να ερμηνεύει λογικά ό,τι τον έκανε τότε να ξυπνάει τα βράδια «μούσκεμα στον ιδρώτα».

Το σημαίνον - άγαλμα υποδηλώνει το σημαινόμενο - νεαρό κορίτσι που προσπαθεί με κάθε τρόπο να ζωντανέψει ο Παντελής. Τη βλέπει να αναδύεται μέσα από τη φύση παίρνοντας ζωή απ' αυτήν, αλλά και πάνω στη στέγη, εικόνες που συνδηλώνουν μυστήριο. Οι διαρκείς αντιπαραθέσεις ανάμεσα στο:

συγκεκριμένο - ολοζώντανη / απροσδιόριστο - πρωινή ομίχλη

στατικό - ξεπετιέται, «ακόμα και πάνω στη στέγη» / περαστικό, ρέον - από τα νερά του ποταμού, γινόταν αέρας,

καταλήγουν στο τελικό σχήμα: εμφάνιση VS εξαφάνιση,



υποδηλώνοντας την εναγώνια προσπάθειά του να ζωντανέψει το άγαλμα.

Η αντίθεση εμφάνιση vs εξαφάνιση εμφανίζεται διαρκώς μαζί με το όραμα της Κόρης, προκαλώντας του αναστάτωση. Το όραμα ορίζεται ως κάτι το μη πραγματικό. Μολονότι το είδωλο φαίνεται, «έβλεπα...» δεν έχει αντικειμενική υπόσταση. Ο ήρωας είναι όμως σίγουρος ότι η θεά εμφανίζεται κάθε φορά - τόσο σίγουρος που δε χρησιμοποιεί παρομοιώσεις ή μεταφορές για να την περιγράψει. Η περιγραφή του αφορά κάτι που παραγματικά υφίσταται.

Ο αρχαίος μύθος εγκιβωτίζεται στο όνειρο του παιδιού, δίνοντας επιπλέον μια ερωτική διάσταση στα τεκταινόμενα:

(...) Δεν πρόλαβα ν' ανοίξω το στόμα μου και είδα ότι κρατούσα στα χέρια μου ένα ρόδι κατακόκκινο και γινωμένο. Το κοιτούσα απορημένος, πως βρέθηκε στα χέρια μου, αναρωτιόμουν, κι εκεί, μπροστά στα μάτια μου, το ρόδι έσκασε και σπυριά του άρχισαν να πέφτουν στη γη. Πρόλαβα και γέμισα τη χούφτα μου με το ζουμερό κι ολόδροσο καρπό. Πρώτος έφαγα εγώ κι ύστερα έδωσα και στην Περσεφόνη. Εκείνη γέμισε το στόμα της, σκούπισε τα χείλη της, απ' όπου ξεχείλιζε η γλύκα του ροδιού, και τα μάτια της γελούσαν σαν να κάναμε μια αθώα σκανταλιά.

- Τώρα πια δε θα με ξεχάσεις ποτέ, ούτε κι εγώ όμως θα σε λησμονήσω, την κοιτάζα θαρρετά κι έπιασα το χέρι της, υγρό ακόμα απ' τους χυμούς του ροδιού. [...] (σελ. 60 - 61)

*|Ως φάτο γήθησεν δέ περίφρων Περσεφόνηια,  
καρπαλίμως δ' [ανόρουσ' ]υπό χάριματος α[υτάρ |ο γ' α[υτός  
]ροι~ης κόκκον {εδωκε φαγε~ιν μεληιδέα λάθρ?η  
[αμφί |ε νωμήσας, |ινα μή μένοι {ηματα πάντα  
α@υθι παρ' αζιδοί?η Δημήτερι κυανοπέπλ?ω.  
(Ομηρικός Ύμνος εις Δήμητρα, στιχ. 370 - 374)*

Ο διάλογος με θαμιστική χροιά που αποδίδει τη στενάχωρη οικονομική κατάσταση της οικογένειας, επιτείνει την τραγικότητα των στιγμών αυτών, εγκιβωτίζοντας συγχρόνως τον αρχαίο μύθο:

- Κοντεύει ο Νοέμβρης να φτάσει στη μέση κι ακόμα να φυτρώσει το σιτάρι. Δεν έχει ξαναγίνει τέτοιο κακό τόσα χρόνια που σπέρνουμε, αναστέναζε ο πατέρας.

- Δεν είναι μόνο τα δικά σου... Όλα τα χωράφια στον κάμπο δεν έχουν βγάλει φύλλο, κι ας βρέχει κάθε μέρα από τότε που σπείραμε. Φαίνεται ότι ήταν χαλασμένος ο σπόρος, έλεγε ο παππούς. [...]

- (...) Δεν καταλαβαίνω ποια κατάρα έπεσε στα χωράφια μας και δε φυτρώνουν... (σ. 62 - 63)

*Α[ινιότατον δ' [ενιαυτόν [επί χθόνα πουλυβότειραν  
ποίησ' [ανθρώποις καί κύντατον, ο[υδέ τι γα~ια  
σπέρμ' [ανίει Κρύπτεν γάρ [εϋστέφανος Δημήτηρ.  
Πολλά δέ καμπύλ' {αροτρα μάτην βόες ε#ιλκον [αρούραις,  
πολλόν δέ κρ~ι λευκόν [ετώσιον {εμπεσε γαί?η.*

*(Ομηρικός Ύμνος εις Δήμητρα, στιχ. 305 - 309).*

Λίγες μέρες αργότερα έπεσε χιόνι ... Τα εσπεριδοειδή πάγωσαν πάνω στα δέντρα. Ο παππούς άρχισε ν' ανησυχεί για τα καλά. [...] (σ. 63)

Ένας άλλος χαρακτήρας που παίζει το δικό του ρόλο στην αύξηση της αγωνίας του Παντελή, είναι η γιαγιά της Αγγέλας, για τις ανησυχίες της οποίας μιλάει αρχικά το κορίτσι· η κυρά Πολυξένη αποδίδει όλα όσα συμβαίνουν, στην οργή της γης, και η Αγγέλα, επεκτείνοντας το συλλογισμό της, φοβάται πως η Δήμητρα είναι θυμωμένη, επειδή κρατάνε την κόρη της στην αποθήκη.

Ο Παντελής ρωτάει τον παππού του για τη γιαγιά της Αγγέλας, κι εκείνος γίνεται αφηγητής. Χρησιμοποιείται ο κώδικας επικοινωνίας που είναι ο κλασικός μεταξύ παππού - εγγονιού. Σ' αυτό το σημείο υπάρχει μετάβαση από τον ένα αφηγητή στον άλλο, μέσω της μετάληψης. Με μια ανάληψη που γυρίζει πίσω στα 1922, του διηγείται την ιστορία της κυρα-Πολυξένης που συνδέεται με κάποιο θαύμα. Η διήγηση του παππού υποδηλώνει πως η γυναίκα αυτή έχει την ικανότητα να προσλαμβάνει μηνύματα που δεν είναι ευανάγνωστα στους κοινούς θνητούς. Συνεπώς, οι ανησυχίες της έχουν μια βαρύτητα. Αυτήν ακριβώς την ικανότητα εκμεταλλεύεται ο αφηγητής λίγο πιο κάτω, αλλάζοντας ξανά αφηγηματικό επίπεδο μέσω της μετάληψης: η ίδια η κυρα - Πολυξένη διηγείται το όνειρο που είδε την προηγούμενη νύχτα:

Καθόμουνα σ' αυτήν εδώ την αυλή και θωρούσα τη θάλασσα. Ξαφνικά βλέπω καταμεσίς στο πέλαγος την Κολόνα να σκαμπανευάζει πάνω στα κύματα. [...]

Εκείνη τη στιγμή βγήκε ο ήλιος απ' την ανατολή και, καθώς τα κύματα έσπρωχναν την Κολόνα στη στεριά, πρόσεξα πως το πάνω μέρος της ήταν ένα άγαλμα... Γνώρισα αμέσως τη θεά Δήμητρα, ήταν ολόγεια όπως κάθεται στο θρόνο της πάνω στο βάθρο του μουσείου μας, με την αρχοντική κορμοστασιά της και το καλάθι στο κεφάλι της γεμάτο στάχυα και παπαρούνες...

Η Κολόνα βυθιζόταν σιγά σιγά στα κύματα, μόνο το άγαλμα φαινόταν στην κορφή της. Κι εκείνη τη στιγμή την τελευταία, λίγο πριν βουλιάξει και το άγαλμα, είδα κάτι να κουνιέται στο κεφάλι της θεάς. Το καλάθι αντί για στάχυα και παπαρούνες, ήταν γεμάτο φίδια, μαύρα και γυαλιστερά, που στριφογύριζαν αγριεμένα.

Ξύπνησα αναστατωμένη. «Είναι θυμωμένη η θεά» σκέφτηκα «γι αυτό δε φυτρώνουν τα σπαρτά μας. Τι έγινε, όμως κι οργίστηκε η Δήμητρα; Η κυρά του νησιού έδινε πάντα απλόχερα τα πλούτη της». Έκαμα το σταυρό μου και σηκώθηκα από το κρεβάτι μουδιασμένη (σ. 88-90).

Τόσο η μεταδιήγηση του παππού, όσο και της Πολυξένης, επιτελούν στη συγκεκριμένη περίπτωση πειστική λειτουργία (persuasive Funktion), όμοια μ' αυτήν

που ασκούν οι παραβολές ή οι μύθοι.<sup>148</sup> Η πρώτη προετοιμάζει το έδαφος για να γίνει πιο αξιόπιστη η δεύτερη. Η κοινή τους αφήγηση στην ψυχή του παιδιού και, συνεπώς, στο σύνολο της αφήγησης είναι φανερή, αφού συνειδητοποιεί για μια ακόμη φορά ότι η οργή της Θεάς προέρχεται από μια δική του πράξη. Η γη που δεν καρπίζει είναι η μεταγραφή στο ανθρώπινο επίπεδο μιας θεϊκής απόφασης - αυτό το γνώριζαν ήδη ο Παντελής, και η Αγγέλα. Είναι πλέον σαφές και στη γιαγιά ότι τα σπαρτά δε φυτρώνουν, επειδή η θεά είναι θυμωμένη. Το λέει καθαρά στα παιδιά και δεν μπορεί, παρά να επιτείνει το μαρτύριο του Παντελή, που ενδόμυχα ξέρει, αλλά συναισθηματικά δεν μπορεί να παραδεχτεί ότι υπεύθυνος είναι ο ίδιος που έχει προκαλέσει την οργή της θεάς.

Τα σημάδια πληθαίνουν, όταν τα δυο παιδιά σ' ένα τους περίπατο συναντούν δίπλα στην πηγή μια μυστηριώδη γυναίκα μεταμφιεσμένη σε γριά. Ο αφηγητής εγκιβωτίζει τον αρχαίο μύθο στην περιγραφή του σκηνικού, αλλά και μέσω του διαλόγου:

Η γυναίκα που καθόταν δίπλα στην πηγή μου φάνηκε παράξενη με την πρώτη ματιά. Έδειχνε ψηλή, κι ας ήταν καθισμένη, είχε μιαν αρχοντιά πάνω της, που δεν ταίριαζε με τα παλιόρουχα που φορούσε. Το φουστάνι της ήταν κατάμαυρο, μαύρο και το μαντίλι στο κεφάλι, τα παπούτσια της παλιά και σκονισμένα. Δεν την είχα δει ποτέ μου, δεν ήταν απ' το χωριό μας. [...] (σ. 75)

{ Εξέτο δ' [εγγύς] ὁδοῖο φίλον τετιημένη @ητορ  
 Παρθενί?ω φρέατι, |οθεν]υδρεύοντο πολ~ιται,  
 [εν σκι?~η (α[υτάρ |υπερθε πεφύκει θάμνος [ελαίης),  
 γρηί παλαιγενέι [εναλίγκιος, |η τε τόκοιο  
 εἰρηγῆται δώρων τε φιλοστεφάνου [ Αφροδίτης, [...]  
 (Ομηρικός Ὑμνος εἰς Δήμητρα, στ. 98-102)

Η γυναίκα είχε καρφωμένα τα μάτια της στο χόμα, ούτε που μας πρόσεξε. Φαινόταν κουρασμένη κι έτσι, καθώς είχε το κεφάλι της σκυμμένο, σκέφτηκα πως κάτι τη βασάνιζε. Έκαμα να προχωρήσω, η Αγγέλα όμως την πλησίασε.

- Καλημέρα, γιαγιά... Τη χαιρέτησε.

- Καλημέρα και σε σας, παιδιά... κι η φωνή της ήταν δροσερή κι ολοκάθαρη σαν την πηγή που κυλούσε πλάι μας.

Τα μάτια της, μεγάλα και γαλάζια, φαίνονταν ότι είχαν κλάψει, το ασπράδι τους ήταν κόκκινο, τα βλέφαρα πρησμένα. [...]

-Χάσατε κανένα δικό σας; η Αγγέλα ήταν αποφασισμένη να τα μάθει όλα.

- Ναι ...πάνε μέρες που έχασα την κόρη μου. Ήταν στην ηλικία σου, μόνο που εκείνη είχε μάτια καταγάλανα και μαλλιά ξανθά, ολόσγουρα. Μήπως την είδατε εδώ τριγύρω;

- Δεν είδαμε κανένα κορίτσι που να μοιάζει με την κόρη σας... Έτσι δεν είναι, Παντελή; γύρισε σε μένα η Αγγέλα.

<sup>148</sup> G. Genette, Die Erzählung, ό.π., σελ. 166.

- Όση ώρα μιλούσαν, εγώ έτρεμα χωρίς να ξέρω το γιατί. Ήθελα να φύγω μακριά από κείνη τη γυναίκα που μου προξενούσε δυνατή συγκίνηση κι έναν αλλόκοτο φόβο. Έγνεψα «όχι» με το κεφάλι κι ύστερα γύρισα αλλού το πρόσωπό μου.
- Από πού έρχεστε; Πού χάσατε την κόρη σας; η Αγγέλα δε σταματούσε με τίποτα.
- Έρχομαι από μακριά... Έπαιζε το κοριτσάκι μου με τις φίλες της και χάθηκε ξαφνικά, σαν ν' άνοιξε η γη και την κατάπιε...
- Θα γυρίσει η κόρη σας... Δεν κλέβουν παιδιά στο νησί μας... έσκυψε κοντά στη γυναίκα η Αγγέλα, λίγο ακόμα και θα της χάιδευε το χέρι.
- Μέρρες τώρα περπατάω και την αναζητώ, κανέναν όμως δεν την είδε...
- Μήπως πεινάτε; Να, έχω στην τσέπη μου κουλούρια, τα έφτιαξε η γιαγιά μου...
- Δεν πεινάω κοριτσάκι μου... Έχω εννιά μέρες να βάλω μπουκιά στο στόμα μου, μόνο νεράκι πίνω... (σ. 78 - 79)

*[Έν~ημαρ μέν ζεπειτα κατά χθόνα πότνια Δηώ  
 στρωφ~ατ' α[ιθομένας δαΐδας μετά χερσίν ζεχουσα,  
 ο[υδέ ποτ' [αμβροσίης καί νέκταρος ]ηδυπότοιο  
 πάσσατ' [ακηχεμένη, ο[υδέ χρώα βάλλετο λουτρο~ις.  
 (Ομηρικός Ύμνος εις Δήμητρα, στ. 47-50).*

- Μη στενοχωριέστε, κυρία, θα βρείτε την κόρη σας. Κι εκείνη θα ψάχνει να σας βρει... Αλήθεια, πως τη λένε την κόρη σας; [...]
- Πέρσα τη φωνάζαμε, αλλά την είχαμε βαφτίσει Περσεφόνη... (σ. 79)

Η ομοιότητα της σκηνής με τον αρχαίο μύθο είναι τόσο εύγλωττη, που τα παιδιά το βάζουν στα πόδια. Λίγο πιο κάτω, όμως, παροπλίζεται το εύρημα με την παράξενη γυναίκα. Μια επίσκεψη στο Ηραίο, όπου γυρίζεται μια ταινία, αποδεικνύει ότι η γυναίκα είναι τελικά ηθοποιός, και θα πρέπει να τους έκανε «μια αθώα φάρσα». Ο Παντελής, προβληματισμένος, καταφεύγει στο μουσείο και σταματά μπροστά στο άγαλμα της Δήμητρας:

Είναι σκληρό και άδικο αυτό που κάνω... Είμαι ένας μεγάλος εγωίσταρος, κρατάω την κόρη της φυλακισμένη στην αποθήκη, ενώ η θέση της είναι εδώ, κοντά στη μάνα της. Γι αυτό η Περσεφόνη έχει τα χέρια της απλωμένα, τη μάνα της αποζητάει, κι εγώ ο ηλίθιος νόμιζα ότι εμένα καλούσε κοντά της, εμένα ήθελε... [...]  
 ...Χοντρά δάκρυα κυλούσαν από τα μαρμαρένια μάτια της θεάς κι έπεφταν στο στήθος της. Εκείνο όμως που δε θα σβήσει ποτέ απ' το μυαλό μου είναι το γοργόνειο. Τα φίδια στο κεφάλι του είχαν ζωντανέψει, σήκωναν τα κεφάλια τους, η γλώσσα του μια γύριζε δεξιά και μια αριστερά και τα μάτια του με κοίταζαν μ' ένα βλέμμα τρελό κι αγριεμένο (σελ. 96 -98).

Οι ενοχές του παιδιού αποδίδονται με εσωτερικό μονόλογο που εξεικονίζει τη συναισθηματική του κατάσταση. Με τα δάκρυα που τρέχουν από τα μάτια της θεάς - αγάλματος (υπερρεαλιστικό στοιχείο), ο αφηγητής δραματοποιεί την κατάσταση, πετυχαίνοντας να σπείρει τον πανικό στην ψυχή του παιδιού που το βάζει στα πόδια. Οι περίεργες συμπτώσεις, όμως, δε σταματούν εδώ. Με μια έλλειψη - άλμα στο

χρόνο- παρακολουθούμε τα δρώμενα στο σπίτι του Παντελή μερικές μέρες αργότερα, όταν ο παππούς του τον στέλνει να φέρει κρασί από την αποθήκη, για να φτιάξει ο παπάς του χωριού τη Θεία Κοινωνία:

(...) παραλίγο να πέσει το μπουκάλι από τα χέρια μου. Αντί για κόκκινο και λαμπερό, το κρασί ήταν θολό και ξέθωρο. Έσκυψα κι έγλειψα λίγες σταγόνες. Ξύδι σκέτο. Το γλυκό κρασί μας, το καμάρι του παππού, είχε γίνει ένα ξινό κι άγευστο υγρό. Το κοίταζα και δεν πίστευα στα μάτια μου. Πως θα το 'δειχνα στον παππού;[...] Έκανα να φύγω σαστισμένος και τότε το είδα να κουνιέται... Ήταν κουλουριασμένο γύρω από την τρύπα του βαρελιού, μαύρο και πλουμιστό. Φίδι. Ένα μεγάλο, ζωντανό, λεπτόκορμο φίδι. [...]

Γιατί όμως ο φύλακας του σπιτιού μας είχε κάνει τέτοια ζημιά στο κρασί; Ήξερα πως τα στοιχειά θυμώνουν και τιμωρούν όσους τα ενοχλούν και τα βλάφτουν. Τι να είχε άραγε πειράξει το σπιτόφιδό μας;

Η σκέψη καρφώθηκε σαν μαχαίρι στο μυαλό μου και μου 'κοψε τα γόνατα. Η Περσεφόνη! (σ. 101 - 103)

Ο αφηγητής εκμεταλλεύεται το φίδι, που στις αρχαίες θρησκείες και στη λαϊκή παράδοση θεωρείται ιερό ζώο, για να δώσει στο παιδί ένα ακόμη μήνυμα ότι κάτι συνέβη που έχει διαταράξει την ηθική τάξη. Σε συνδυασμό με το σκοπό για τον οποίο προοριζόταν το κρασί, η ανάμειξη του φιδιού στην ιστορία λειτουργεί σαν άρνηση στην προσφορά θυσίας. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο, ένας ακόμη εσωτερικός μονόλογος εκφράζει την απόγνωση του παιδιού, από την οποία απορρέει η απόφασή του να αποκαλύψει τα πάντα στον πατέρα του:

«Δεν πάει άλλο, δεν αντέχω» μονολογούσα «η Περσεφόνη πρέπει να φύγει. Δεν μπορώ να την κρατήσω πια, κοντεύω να τρελαθώ. Μπορεί να έχει δίκιο η Αγγέλα και να φταίει ο ερχομός της θεάς για όλα τα παράξενα που συμβαίνουν... Αύριο κιόλας, τ' ορκίζομαι, θα τα μαρτυρήσω όλα στον πατέρα μου» κι η καρδιά μου σαν να ξαλάφρωσε λιγάκι. (σ.102-104)

Τον πρόλαβε όμως η αδερφή του που ανακάλυψε το άγαλμα και τα είπε όλα στον πατέρα τους. Η μεσολάβησή της λειτουργεί λυτρωτικά, γιατί, όπως αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης, θα ήταν πολύ δύσκολο για τον ήρωα να αποκαλύψει το μυστικό του. Μια τέτοια πράξη θα ισοδυναμούσε με προδοσία.

Με εσωτερική εστίαση που φαίνεται να καλύπτει τη δοκιμασία αρκετών ημερών, αποδίδεται ο πόνος που νιώθει αρχικά από την έλλειψη της Περσεφόνης, αλλά και η αλλαγή στο αντικείμενο του πόθου του:

(...) Τις πρώτες νύχτες δεν κοιμόμουν, είχα την Περσεφόνη στο μυαλό μου [...]

«Πρέπει να την ξεχάσω την όμορφη θεά μου, δεν μπορώ να βασανίζομαι άλλο...» έλεγε μια φωνή μέσα μου, και την ίδια στιγμή μια άλλη της απαντούσε: «Αδύνατο. Δεν ξεχνιέται εύκολα μια τέτοια αγάπη...» [...]

Μέρα με τη μέρα η εικόνα της Περσεφόνης ξεθώριαζε, στο τέλος έπαυα να τη βλέπω. Στη θέση της κυρίαρχη και ολοζώντανη μήκε η Αγγέλα... Η Αγγέλα με τα ξεγδαρμένα γόνατα και τα δάχτυλα μουτζουρωμένα από τους μαρκαδόρους και τα μολύβια... (σ.108-110)

Ξαναβρίσκει το κέφι του παρακολουθώντας μια παράσταση Καραγκιόζη με την Αγγέλα. Ωστόσο, ο κάμπος γεμίζει με κόκκινο τριφύλλι, και η Αγγέλα δίνει την εξήγηση ότι η φύση γιορτάζει, «γιατί έσμιξε η κόρη με τη μάνα της».

Αυτό που απασχολεί, όμως, τον Παντελή είναι άλλο. Η αρχή της εφηβείας με τις μεταβολές στο βιοσωματικό και συναισθηματικό τομέα αποδίδονται με την εσωτερική εστίαση, που σκιαγραφεί, για μια ακόμη φορά, τις ανησυχίες και τις συναισθηματικές του εξάρσεις:

(...) Τις τελευταίες μέρες είχα άλλα στο μυαλό μου. Κάθε φορά που μ' έβλεπε ο παππούς ξαπλωμένο στον καναπέ με τα χέρια πίσω απ' το κεφάλι και το βλέμμα καρφωμένο στο ταβάνι, μουρμούριζε:

Μεγάλωσες κι εσύ, δώδεκα χρονών και κοντεύει να μη σε χωράει ο καναπές...

Το ένιωθα κι εγώ ότι μεγάλωνα. Δεν ψήλωνε μόνο το κορμί μου, κάτι ξυπνούσε μέσα μου και με πονούσε μ' ένα πόνο γλυκό. Μερικές φορές είχα τις ακεφιές μου κι ήθελα να κλάψω κι άλλοτε πάλι κλοτσούσα με μανία τις πέτρες και τα κονσερβοκούτια που έβρισκα στο δρόμο κι έριχνα πετρες στους γλόμπους με τα φώτα (σελ. 113 - 114).

Το μυθιστόρημα τελειώνει με τον περίπατο των παιδιών και την περιγραφή μιας τρυφερής σκηνης στο παγκάκι:

- Θέλεις σοκολάτα; Είναι με αμύγδαλα, απ' αυτές που σ' αρέσουν..., η φωνή της Αγγέλας με συνέφερε.

Κάθισα πλάι της. Έσκισε το ασημόχαρτο και μου 'δωσε να δαγκώσω. Η σοκολάτα όμως ήταν σκληρή, δεν κοβόταν. Άπλωσα το χέρι μου κι έπιασα σφιχτά το δικό της. (σ. 114 - 116)

Η σοκολάτα φαίνεται να λειτουργεί σε συμβολικό επίπεδο, ως επιβράβευση για όλα τα δεινά που πέρασε ο Παντελής όσο κράτησε η περιπέτειά του. Η εσωτερική εστίαση που κλείνει το μυθιστόρημα, ξεκινάει από τις σκέψεις που σχετίζονται με το εξωτερικό περιβάλλον, προχωρώντας σε ό,τι έχει να κάνει με τη συνειδητοποίηση του εαυτού του. Μαζί γίνεται και μια αξιολόγηση του τι θα σήμαινε γι' αυτόν από 'δω και μπρος η Περσεφόνη. Μια εμπειρία που του αποκάλυψε έναν άλλο κόσμο, άγνωστο και μαγικό.

Ο κάμπος άστραφτε μπροστά μας κατακόκκινος. Τα δάκρυα της Περσεφόνης... Αλήθεια, πόσο θα κρατούσαν; Σε λίγο θα μαραίνονταν και θα γίνονταν ανάμνηση όπως και η ίδια η Περσεφόνη. Θα θυμόμουν μόνο τα χτυποκάρδια, όλα τα πρωτόγνωρα και θαυμαστά που με ξάφνιασαν, με τρόμαξαν και μου μίλησαν με μια γλώσσα άγνωστη και μαγική.

Καλά έλεγε ο παππούς... Μεγάλωνα... Ήμουν δώδεκα χρονών, τριών μηνών και δέκα ημερών κι ένιωθα πως η γλύκα εκείνης της σοκολάτας που είχα στο στόμα μου δε θα τέλειωνε ποτέ...» (σελ. 114 - 116).

Αυτή είναι και η τελευταία φράση του μυθιστορήματος. Όλη αυτή η εμπειρία του άφησε μια γλυκιά γεύση, φέροντας την κάθαρση, όχι μόνο στην ψυχή του πρωταγωνιστή αλλά και του αναγνώστη. Η παρουσία των αποσιωπητικών δηλώνει για μια ακόμη φορά ελλειπτικότητα, υπονοώντας ότι έπεται συνέχεια - νέες συγκινήσεις και εμπειρίες.

Από τη συνοπτική παρουσίαση της πλοκής με τα πιο χαρακτηριστικά παραθέματα, γίνεται φανερό ότι αρχικά υπάρχουν δύο λειτουργίες διατεταγμένες κατά ζεύγη:

Αρπαγή του αγάλματος - 1<sup>η</sup> λειτουργία (ορισμός: δολιοφθορά)

κατά παράβαση της απαγόρευσης που έχει προβληθεί - 2<sup>η</sup> λειτουργία (ορισμός: απαγόρευση)<sup>149</sup>

Οι δύο λειτουργίες συνιστούν μια αρνητική ενέργεια και ορίζουν τη διαδικασία ανατροπής μιας προγενέστερης κατάστασης. Συμπληρώνονται από μια τρίτη, την πληροφόρηση του Παντελή για τον αρχαίο μύθο - η δυστυχία ή η έλλειψη γνωστοποιείται (ορισμός: μεσολάβηση, συνδετική στιγμή)

Ολόκληρο το μυθιστόρημα στήνεται πάνω στον άξονα: Ανατροπή μιας τάξης πραγμάτων VS αποκατάσταση της αρχικής τάξης.

Οι τρεις διαδοχικές λειτουργίες οδηγούν στο διηγηματικό μοντέλο:

$$\frac{\text{αρπαγέας}}{\text{πληττόμενος}} = \frac{\text{προσβολή}}{\text{αντίδραση}}$$

Με τη μεταφορά του αγάλματος στην αποθήκη συντελούνται ταυτόχρονα δύο προσβολές: μία σε μεταφυσικό επίπεδο (με την αρπαγή η μάνα στερείται την κόρη

<sup>149</sup> Η προειδοποίηση της Αγγέλας: «θα βρεις τον μπελά σου» (σελ. 24), είναι μια εξασθενημένη μορφή απαγόρευσης. Πρβλ. επίσης, Β. Γ. Προπ, Μορφολογία του παραμυθιού, Η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβι - Στρωζ και άλλα κείμενα, (μετ. Αρ. Παρίση), Αθήνα, Εκδ. Καρδαμίτσα, 1991, σελ. 32 - 34 και 72.

της). Η δεύτερη σε κοινωνικό - νομικό επίπεδο: (κατακράτηση ενός αρχαίου αγάλματος).

Η πληροφόρηση του παιδιού για το μύθο της αρπαγής της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα είναι ιδιαίτερα σημαντική, αφού χωρίς αυτήν θα ήταν αδύνατο να λειτουργήσει η διακειμενικότητα. Θα είχε συντελεστεί μια μόνο παράβαση σε νομικό επίπεδο και η εξέλιξη της πλοκής θα έπαιρνε άλλους δρόμους.

Έτσι το α' διηγηματικό μοντέλο εισάγει την τυπική λειτουργία "δολιοφθορά" και αποτελεί την πράξη που δίνει τροφή στην πλοκή του μύθου. Η δολιοφθορά που έχει τη μορφή της αρπαγής ανέτρεψε την αρχική κατάσταση ισορροπίας και δημιουργεί μια κατάσταση στέρησης (από την πλευρά της θεάς Δήμητρας) που πρέπει να θεραπευτεί. Η στέρηση αυτή είναι το κίνητρο που δραστηριοποιεί τη διαδικασία ανατροπής.

Σ' αυτή τη διαδικασία ανατροπής, η στερεότυπη διαλεκτική απάντηση είναι η διαδικασία αποκατάστασης που φέρνει στο προσκήνιο την ηρωίδα θεά (Π1), η οποία αντιπροσωπεύει την κατεύθυνση της παραπέρα ανάπτυξης και ολοκλήρωσης του μύθου - πόθος για εκδίκηση (ενεργητική αντίδραση).

Η διαλεκτική απάντηση του μοντέλου α' είναι το διηγηματικό μοντέλο β' που καλύπτει τη φάση της αποκατάστασης. Εισάγεται με τη λειτουργία απειλή τιμωρίας και προχωρεί προς την ολοκλήρωση του μύθου, ακολουθώντας την αφηγηματική γραμμή.

Ο δεύτερος σημαντικός άξονας που νομοτελειακά πια δρα στο έργο είναι:

Παράβαση VS Τιμωρία

$$\frac{\text{Παραβάτης}}{\text{Θύμα}} = \frac{\text{Παράβαση - προσβολή}}{\text{Τιμωρία}}$$

Η τιμωρία έρχεται από τη διατάρραξη που υφίσταται η ηθική σφαίρα.

Συνακόλουθα, το δεύτερο διηγηματικό μοντέλο διαρθρώνεται ως εξής:

$$\frac{\text{Παραβάτης - αδικητής}}{\text{Πληττόμενος - εκδικητής}} = \frac{\text{Προσβολή}}{\text{Απειλή εκδίκησης}}$$

Η απειλή της εκδίκησης εμφανίζει τρεις κορυφώσεις: τη συνάντηση με την ηθοποιό, υποτιθέμενη μητέρα της Πέρσας, το ξινισμένο κρασί του βαρελιού που προοριζόταν για τη θεία Κοινωνία, και τη σκηνή στο μουσείο με το γοργόνειο. Αυτά



τα γεγονότα βιώνονται από το παιδί ως απειλές που το οδηγούν σε εσωτερικές συγκρούσεις. Περνά μια περίοδο δοκιμασίας που θα φέρει ως συνέπεια τη λύτρωση.

Διαγράφεται έτσι η αντίθεση:

Δοκιμασία VS Λύτρωση.

Το τρίτο διηγηματικό μοντέλο μπορεί να παρασταθεί με τον τύπο:

$$\frac{\text{Ελευθερωτής}}{\text{Πληττόμενος}} = \frac{\text{Αποκατάσταση}}{\text{Επιβράβευση}}$$

Το α' πρόσωπο, που εκθέτει την εσωτερική περιπέτεια, αποδίδει και τη λύτρωση στο τέλος, φέρνοντας την κάθαρση στην ψυχή του αναγνώστη. Η διάσταση μεταξύ εμπειρικής πραγματικότητας και μύθου, και η πορεία από τη μεταφορά στην εκλογίκευση συνιστούν την πορεία προς την ωρίμανση του ήρωα (ήρωας-αφηγητής).

Το άγαλμα της Περσεφόνης εκφράζει μετωνυμικά την αφορμή που δίνεται στον καθένα στην έναρξη της εφηβείας να συνηθειτοποιήσει την ταυτότητά του περνώντας μέσα από μια διαδικασία επώδυνη και μοναχική. Ανάγεται σε σύμβολο που μεταστοιχείωνει την ατομική εμπειρία σε γενική αλήθεια.

Η Περσεφόνη ως Κόρη συνοψίζει στη φύση της, τόσο τον ερωτικό και θρησκευτικό μυστικισμό, όσο και την ιδέα της προσωπικής ευδαιμονίας. Η Κόρη είναι η ύπαρξη που συνθέτει και εναρμονίζει δημιουργικά τις αντίπαλες «διονυσιακές» και «απολλώνειες» ροπές που υπάρχουν στον άνθρωπο και αντιπροσωπεύει, γι' αυτό το λόγο, το κατεξοχήν σύμβολο της υπαρξιακής πληρότητας. Φτάνει να γίνει ευλογία και κατάρα στη ζωή του παιδιού: Ευλογία, γιατί ενισχύει το «απολλώνειο στοιχείο» μέσα του, οδηγώντας το στη συνειδητοποίηση ότι πρέπει να την αποχωριστεί, αν θέλει να λυτρωθεί από την αγωνία - και κατάρα, γιατί ενθαρρύνει το «διονυσιακό στοιχείο», το χαοτικό και παράλογο που τον ωθεί στη μη δράση, συντηρώντας την αγωνία του. Είναι ενδιαφέρον ότι ο ήρωάς μας, παρά την απόφασή του, δεν εμφανίζεται τελικά ο ίδιος να αποκαλύπτει την ύπαρξη του αγάλματος στον πατέρα του. Το ρόλο αυτό παίζει η αδερφή του, η οποία ενεργεί ως καταλύτης, δίνοντας τη λύση στο αδιέξοδο που επικρατεί. Χωρίς τη μεσολάβησή της ο ήρωάς μας θα ήταν πολύ δύσκολο να παραδώσει την Κόρη, γιατί η ύπαρξή της αντιπροσωπεύει γι' αυτόν μίαν εσωτερική εμπειρία - ένα σύμβολο. Συνεπώς, δεν θα μιλούσε γι' αυτήν, χωρίς να έχει την αίσθηση ότι διαπράττει προδοσία. Από την άλλη, η λύση που δίνεται, υπονοεί τη βοήθεια που χρειάζεται κάποιος σ' αυτή τη φάση της

ζωής του, για να βρει τα κανάλια προς εκείνα τα κομμάτια του εαυτού του που θα τον οδηγήσουν σε κάποια εσωτερική αρμονία και, συνεπώς, στη λύτρωση.

Ο μύθος του μυθιστορήματος εκφράζει έτσι μια αρχετυπική περιπέτεια, με την έννοια ότι ο κεντρικός ήρωας περνά μια φάση που είναι αναγκαία στην εξέλιξη κάθε ατόμου. Βρίσκεται σε μια ηλικία - ορόσημο (12 ετών), πράγμα που σημαίνει πως πρέπει ν' ανακαλύψει τον εαυτό του.<sup>150</sup> Στις αρχαίες κοινωνίες υπήρχαν τελετές μύησης που οριοθετούσαν αυτό το πέρασμα με σαφήνεια. Στην εποχή μας, η ανυπαρξία τέτοιων τελετών περιπλέκει τα πράγματα. Η εσωτερική περιπέτεια που ζει από τη στιγμή που ανακάλυψε το άγαλμα της θεάς, του δίνει την ευκαιρία να βιώσει τη μετάλλαξη που συντελείται μέσα του με το πέρασμα στην εφηβεία. Περνά από ένα σχήμα αντίληψης της πραγματικότητας που είναι χαρακτηριστικά παιδικό, ατομικιστικό και περιορισμένο, σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο αντίληψης: γίνεται ικανός να συνειδητοποιήσει την εξελικτική πορεία που διαγράφει ο ίδιος με το πέρασμα του χρόνου και να ζήσει την ευτυχία της στιγμής που του προσφέρεται, σα να πρόκειται να διαρκέσει για πάντα.

---

<sup>150</sup> Camrbell J., Η δύναμη του μύθου (μετ.Ελένη Παπαδοπούλου), Αθήνα, εκδ. Ιάμβλιχος, 1998, σελ. 297.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### 5.1. Μάρω Λοϊζου, “Το αθάνατο νερό”

Το “Αθάνατο νερό”<sup>151</sup> ανήκει στη σειρά «Ένα παραμύθι - μια χώρα» και είναι αφιερωμένο στην Ελλάδα. Πρόκειται, ουσιαστικά, για ένα οδοιπορικό στον ελληνικό χώρο και χρόνο. Η ιστορία που επινοεί η συγγραφέας, στηρίζεται σε στοιχεία από τον αρχαίο ελληνικό μύθο και την ελληνική λαϊκή παράδοση. Ο συνδυασμός στοιχείων από τις διαφορετικές αυτές πηγές έχει ως αποτέλεσμα μια νεοελληνική εκδοχή του μύθου, που επιτυγχάνεται χάρη σ’ αυτήν ακριβώς τη μίξη.<sup>152</sup>

Το μεγαλύτερο μέρος του μυθιστορήματος είναι οργανωμένο σ’ ένα δεύτερο επίπεδο άρθρωσης του αφηγείσθαι, αυτό των ηρώων, οι οποίοι με τον αναφερόμενο λόγο αναπαριστούν τα γεγονότα, πληροφορώντας τον αναγνώστη για ό,τι έχει προηγηθεί και ό,τι συμβαίνει τη στιγμή που μιλάνε. Το μυθιστόρημα αποκτά έτσι μια θεατρικότητα, που διασπάται από το λόγο του αφηγητή, ο οποίος με διακειμενικές περιγραφές δίνει μια μεταφυσική ατμόσφαιρα, που απέχει πολύ από την πραγματικότητα. Η αναφορά στον αρχαίο μύθο και τη νεότερη λαϊκή παράδοση, γίνεται μέσα από τις περιγραφές και τις μεταδιηγήσεις, οι οποίες, σχεδόν πάντα, αποδίδονται με τον αναφερόμενο λόγο των προσώπων.

Η δράση εντοπίζεται αρχικά στα Λεΐβηθρα, την πόλη που σύμφωνα με τον αρχαίο μύθο, οι Μαινάδες κατασκέσκισαν τον Ορφέα. Το μυθιστόρημα αρχίζει με το διάλογο μεταξύ της Κάλιως και της μπάμπως της, εγκιβωτίζοντας τον αρχαίο μύθο που σχετίζεται με τον Ορφέα:

- Περπατούσε. [...] Όταν έφτασε μπροστά στον ποταμό, διάλεξε ένα βραχάκι και κάθισε. Ακούμπησε τη λύρα στα γόνατά του και άρχισε να κιθαρίζει. Αμέσως τότε ένας ήχος τόσο γλυκός και απαλός ακούστηκε, τόσο λεπτός και μαζί τόσο πλατύς, που έφτασε ως την άκρη του δάσους και όλα σιώπησαν για να τον ακούσουν. [...]

<sup>151</sup> Μάρω Λοϊζου, Το αθάνατο νερό, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1997.

<sup>152</sup> Η ιστορία στηρίζεται στην ανάπλαση του μύθου του Ορφέα κι ένα λαϊκό παραμύθι που διηγείται την περιπέτεια της Κάλιως, η οποία καταφέρνει να πάρει το αθάνατο νερό και να κερδίσει την αθανασία, αλλά ο αδερφός της την καταριέται, επειδή δεν έκανε αθάνατο και τον ίδιο, κι έτσι μεταμορφώνεται σε νεράιδα. Το εν λόγω παραμύθι περιέχεται στο βιβλίο του Φώτη Παπανικολάου, Γλώσσα και Λαογραφία Επαρχίας Βοΐου, Θεσσαλονίκη, 1973, σελ. 172 - 174. [= Νέστορα Μάτσα, Ο σπόρος του σταριού, Ελληνικός λαϊκός πολιτισμός και παράδοση, ( τόμος Β’), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1973, σελ. 30 - 32].

- Νανούριζε τον ποταμό. Τον αγαπάει τον Ελικώνα, γιατί αρνήθηκε να ξεπλύνει τα αίματα από τα χέρια των μαινάδων και να γίνει συνεργός στο έγκλημα.
- Μα και τα πουλιά, μόλις ακούσανε τη μουσική του, σταμάτησαν τα κελαηδήματά τους κι από παντού μαζεύτηκαν. Έκαναν κύκλους γύρω από το κεφάλι του κι άκουγαν σιωπηλά. Και τα ζωντανά του δάσους βγήκαν από τις φωλιές τους και πήγαν και κάθισαν πλάι του. Άγρια ζώα, που όμως εκείνη την ώρα δεν έδειχναν καθόλου άγρια, γιατί ήσυχα ήσυχα ήρθαν και στριμώχτηκαν κοντά του, το ένα πλάι στο άλλο. Κι ένας λύκος και μια αρκούδα... Ελάφια με τις λαφίνες τους... Και αλεπούδες. [...] Μα κι εγώ ένιωσα ν' αλλάζω ακούγοντας αυτή την ουράνια μουσική. [...] (σελ. 11- 12)

Η γριά ανήκε στους πρόσφυγες που έφτασαν «διωγμένοι από την Ανατολή». Με μια ανάληψη στο ιδίωμα του αφηγητή, που σε μερικά σημεία παρατίθενται αυτούσια τα λόγια της ηρωίδας, πληροφορούμαστε για την εγκατάστασή της σε μια σπηλιά, απέναντι από το αλωνάκι όπου είχε γίνει μια φονική μάχη, και ήταν γεμάτο κόκκινα λουλούδια.

Όλοι τη φωνάζουν Αγέλαστη, αλλά το όνομά της είναι Μνημοσύνη. Η ετυμολογική προέλευση του ονόματος<sup>153</sup>, στηρίζει εδώ μια αιτιώδη σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο του προσώπου. Έχει το χάρισμα της διόρασης, ένα προνόμιο που την κάνει ιδιαίτερα δημοφιλή στη μικρή κοινωνία του χωριού. Της φανερώνεται σαν σε αποκάλυψη κάθε πραγματικότητα που ξεφεύγει από τους άλλους ανθρώπους. Γνωρίζει ό,τι έγινε άλλοτε και ό,τι δεν έγινε ακόμη. Οι συμβουλές που δίνει στους χωρικούς προέρχονται από μια παντογνωσία μαντικού χαρακτήρα. Ταυτίζεται ως προς αυτή την ικανότητα με τη Μνημοσύνη του Ησιόδου, μητέρα των Μουσών, η οποία γνωρίζει και τραγουδά «τα περασμένα, τα τωρινά και τα μελλούμενα»<sup>154</sup>. Γνωρίζει το παρελθόν, γιατί έχει την ικανότητα να μεταφέρεται μέσα στα ίδια τα παλιά γεγονότα, μέσα στο χρόνο τους και έχει μνήσει σ' αυτό και την εγγονή της Κάλιω. Στο χωριό τις θεωρούν «αλαφρώσκιωτες», και κανείς δεν έχει το θάρρος να μπει μέσα στη σπηλιά, εκτός από το μυλωνά. Από την οπτική γωνία του γιου του Γιάννου, πληροφορούμαστε για το χορό των δύο γυναικών τις νύχτες, στο ρυθμό μιας «αθέατης» μουσικής. Ο Γιάννος γοητευμένος απ' αυτή τη μουσική, και προπάντων, επειδή δεν του έφευγε από το μυαλό το ευδαιμονικό χαμόγελο της Κάλιως στο άκουσμά της, προσπαθεί να μιμηθεί αυτό τον εξαιρετικό ήχο φυσώντας και ξεφυσώντας τη φλογέρα του. Το ερωτικό στοιχείο που υπολανθάνει στις σχέσεις των δύο παιδιών είναι το εύρημα που κρατάει το ενδιαφέρον της αφήγησης μέχρι τέλος, προωθώντας παράλληλα τη δράση.

<sup>153</sup> [αρχ. < μνήμων] ενθύμηση, μνήμη

Ένα βράδυ ένα περίεργο πλάσμα αναδύεται από τα νερά της λιμνούλας που βρίσκεται μέσα στη σπηλιά:

(...) Αναδυόταν αργά, μέσα σε μια νεκρική αταραξία. Πρώτα φάνηκαν τα δυο χρυσά του κέρατα. Μετά το μικροσκοπικό του κεφάλι και λίγο λίγο το μακρύ πράσινο αστραφτερό κορμί του. Νερά κυλούσαν στο σώμα του κι αυτό συνέχιζε ν' ανεβαίνει. Σταμάτησε όταν έφτασε ψηλά, σχεδόν στην οροφή της σπηλιάς, κι από κει κατέβασε τα κόκκινα φλογισμένα του μάτια και τα έμπηξε στη γριά, που τον κοίταζε τετωμένη και ανέκφραστη. [...]

Πέτρες πυρωμένες, ξύλα, νερά, κλαδιά, φύλλα, χτυπιόντουσαν το ένα πάνω στο άλλο κι όλα μαζί, τη μια κάτω στη γη την άλλη στον αέρα. Αστροπελέκια πέφτανε παντού και βάζανε φωτιά στα δέντρα, ενώ τα κορφοβούνια γύρω μια φωτίζονταν και μια σκοτεινιάζαν από τις απανωτές αστραπές. [...]

Η περιγραφή του στοιχειού και της θύελλας δίνει την εντύπωση ότι αναφέρεται σε γνώση κειμένων, εικόνων και σχημάτων λόγου που συναντά κανείς σε αρχαία ή και βιβλικά κείμενα. Έχει μια διακειμενική αληθοφάνεια. (intertextual verisimilitude).

Όταν η θύελλα σταματά, η Μνημοσύνη είναι άρρωστη και στέλνει την εγγονή της να ζητήσει από τον Ορφέα να την οδηγήσει στον Άδη με τη λύρα του. Εκείνη δεν τον βρίσκει πουθενά, γιατί «τον έδιωξαν οι μαινάδες». Αποφασίζει τότε, να ψάξει για το αθάνατο νερό που θα ζυμώσει με έξι λογίων σιταρένιο αλεύρι, αλεσμένο σε έξι διαφορετικούς μύλους. Θα φτιάξει ένα πρόσφορο που θα το προσφέρει στον Ορφέα, κι αυτός θα ξαναζωντανέψει την μπάμπω της. Ο διάλογος μεταξύ των χωρικών που δεν κατονομάζονται, αποκτά μια συλλογικότητα και αποδίδει τους θρύλους που συνδέονται με το αθάνατο νερό πρόκειται για μεταδιηγήσεις<sup>155</sup> που ενεργούν προληπτικά<sup>156</sup> για τις δυσκολίες που θα συναντήσει η κοπέλα στο εγχείρημά της:

---

<sup>154</sup> Ησ., Θεογονία, 32 και 38.

<sup>155</sup> Στην περίπτωση αυτή πρόκειται για σταδιακή μετάσταση του υποκειμένου της αφήγησης. Ο εξωδιηγητικός αφηγητής παραχωρεί τη θέση του σε κάποιον ενδοδιηγητικό μέσω της μετάληψης. Η ενδοδιηγητική αφήγηση που επιτυγχάνεται μέσω αυτής της αφηγηματικής τεχνικής συνίσταται στη συγκεκριμένη περίπτωση στην παρεμβολή μιας ένθετης προφορικής αφήγησης. Σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να γίνει με την παρεμβολή ενός άλλου κειμένου, όπως σημειώσεις, δημόσια έγγραφα, ή ένα άλλο λογοτεχνικό κείμενο ως έργο μέσα σ' ένα άλλο έργο. Πρβλ. Genette G., ό.π., σελ.165 - 174.

<sup>156</sup> Ο Genette διέκρινε αρχικά τρεις λειτουργίες των μεταδιηγήσεων που τις συμπλήρωσε αργότερα σε έξι, στο *Neuer Diskurs der Erzählung*: 1. Την εξηγηματική - ερμηνευτική λειτουργία (explikative Funktion), που συνίσταται σε μια αιτιακή σχέση ανάμεσα στα γεγονότα της μεταδιήγησης, η οποία παρέχει μια ερμηνευτική - αιτιολογική λειτουργία στη δεύτερη αφήγηση. 2. Την προληπτική λειτουργία (prädiktive Funktion) μιας μεταδιηγηματικής πρόληψης, η οποία δεν παραπέμπει στις προγενέστερες αιτίες, αλλά στις μεταγενέστερες συνέπειες της διήγησης. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκουν κυρίως τα προφητικά όνειρα και οι χρησμοί. 3. Την καθαρά θεματική λειτουργία (thematische Funktion), στην οποία δεν υπάρχει καμία χρονική ενότητα ανάμεσα στη διήγηση και τη μεταδιήγηση. 4. Την πειστική λειτουργία (persuasive Funktion), που συνίσταται στην επιρροή που μπορεί να έχει στην αφηγηματική κατάσταση μια μεταδιήγηση. 5. Την αντιθετική ή διαχωριστική λειτουργία (distraktive Funktion) και 6.

- Ο πάππος μου έλεγε πως το αθάνατο νερό βγαίνει ψηλά σ' ένα βράχο και πέφτει χάμω, αλλά στον κατεβασμό γίνεται αχνός. Αν βάνεις αγγείο για να το πιάσει, το τρουπάει. Μόνο στο νύχι αστεράτου αλόγου που δεν εκαλιγώθη, πιάνεται, αλλά πού να βρεθεί νύχι αστεράτου και ακαλίγωτου αλόγου. Βρίσκεται;

- Δε βρίσκεται. Γι' αυτό κανείς δεν ήπια ποτέ το αθάνατο νερό κι ούλοι πεθαίνουμε.

- Εγώ από τους γέροντές μας έχω ακούσει πως το αθάνατο νερό υπάρχει. Αλλά είναι στην άκρη του κόσμου. Περνάς αμέτρητα χωριά και πολιτείες για να φτάσεις ίσαμε κει. Κι όταν φτάσεις, θες ακόμη εφτά μέρες δρόμο για να βρεις το αθάνατο νερό. Εφτά μέρες δρόμο, περνάς από θηρία φαρμακερά λογής λογής. Εκεί στέκονται δυο βουνά υψηλά υψηλά, σου φαίνονται πως αγγίζουνε τον ουρανό. Κι άλλο δεν κάνουνε παρά ν' ανοιγοκλείουνε. [...] Όταν ανοίγουνε τα βουνά, το μάτι σου γελιέται, σου φαίνεται ότι προφταίνεις να περάσεις, κι ετότες δα τα βουνά σε πλακώνουνε και χάνεσαι για πάντα. [...] (σελ. 80 - 81)

Μαζί με το μυλωνόπουλο ξεκινούν ένα ταξίδι στον ελληνικό χώρο και χρόνο, που αναδεικνύει το πανόραμα της ελληνικής μυθολογικής και λαϊκής παράδοσης. Τα δυο παιδιά παρουσιάζονται μάλλον εξωτερικά, παρ' όλο που παρακολουθούμε μερικές φορές κάποιες σκέψεις του Γιάννου. Το ταξίδι αυτό δεν έχει μίαν ορισμένη διάρκεια, ούτε γίνεται σ' ένα και μόνο χρόνο. Δεν υπάρχει μια χρονολογία, αλλά πολλές διαφορετικές απ' όλες τις περιόδους της ελληνικής προϊστορίας και ιστορίας. Μ' αυτό τον τρόπο διαχείρισης του χρόνου, επιτυγχάνει ο αφηγητής να αποδώσει την αδιάσπαστη συνέχεια της ελληνικής λαϊκής παράδοσης. Οι αφηγηματικές τεχνικές που κατά κόρον χρησιμοποιεί, είναι οι περιγραφές, οι μεταδιηγήσεις και ο Ε.Π.Λ., όπου συχνά εγκιβωτίζει την παράδοση.

Ένα ενδιαφέρον δείγμα περιγραφής που αποδίδει ακριβώς αυτή την αντιμετώπιση του χρόνου, δίνει το χωρίο που ακολουθεί. Ο Γιάννος τραγουδούσε ένα δημοτικό τραγούδι, καθώς έτρεχαν πάνω στη ράχη του αλόγου, και τότε βλέπει μέσα σε μια ανεξήγητη κοσμοχαλασιά να πέφτουν από τον ουρανό διάφορες εικόνες. Η λειτουργία αυτών των εικόνων που συνιστούν περιγραφή - θέαμα, αποκαλύπτεται στην τελευταία πρόταση του παραθέματος.

(...) Ήτανε πρόσωπα, πολλά πρόσωπα αρχαία, γιατί φορούσανε χλαμύδες και σανδάλια και μια κορδέλα στα μαλλιά τους, νέοι, γέροι, έφηβοι, άλλοι ρητόρευαν, άλλοι ασκούσαν σε θέατρα και γυμναστήρια, άλλοι συζητούσαν ομαδικά. Ήτανε εικόνες από την εποχή του Βυζαντίου, αυτοκράτορες και βασιλίσσες, άστραφταν τα χρυσοπορφυρένια τους άμφια, άγιοι και κοσμικοί. Ήταν επαναστάτες με φουστάνελες, με μαύρες και γκριζές βράκες ή με χακί αμπέχονα. Ήτανε ποιητές και ποιήτριες,

---

Την ανασταλτική λειτουργία (obstruktive Funktion). Στους δύο τελευταίους τύπους λειτουργιών της μεταδιήγησης, η λειτουργία δεν εξαρτάται από μια θεματική σχέση με τη διήγηση, αλλά μόνο από την αφηγηματική πράξη ως τέτοια, που σε μερικές περιπτώσεις μπορεί να είναι χωρίς σημασία. Μπορεί απλά να καθυστερούν τη διήγηση μέχρι να ολοκληρωθεί κάτι άλλο. Genette G., ό.π., σελ. 254 - 256.

εργάτες και εργάτριες, αγρότες και αγρότισσες. Ήταν γυναίκες μαυροφορεμένες που κλαίγανε, κορίτσια που γελούσαν, αγόρια που χόρευαν. Ήταν ανατολές και δύσες, ουρανοί συννεφιασμένοι, βουνά και γαλανές θάλασσες. [...] Και, τέλος, ολόκληρη η Ελλάδα σε μιαν εικόνα, σαν ένας πελώριος ζωντανός χάρτης.[...] (σελ. 90 - 91)

Ο Γιάννος και η Κάλιω δεν είναι συνηθισμένα παιδιά. Δεν είναι καν συνηθισμένοι άνθρωποι. Ούτε για μια φορά σε ολόκληρο το μυθιστόρημα δεν εμφανίζονται να έχουν υλικές ανάγκες, πείνα, δίψα ή ανάγκη για ύπνο. Κινούνται σ' ένα άλλο επίπεδο εμπειρίας, περιβαλλόμενα από μια ονειρική αχλύ, που δεν μας επιτρέπει να τα δούμε σαν αληθινές ανθρώπινες μορφές. Μ' αυτό το εύρημα, ο αφηγητής τους επιτρέπει να προσλαμβάνουν τις σωστές εικόνες από τα μέρη που επισκέπτονται. Χρωματίζει αυτά τα μέρη με τα χαρακτηριστικά στοιχεία του πολιτισμικού παρελθόντος τους, χωρίς να περιγράφει τοπία. Μπροστά στα μάτια του αναγνώστη περνά η ελληνική ύπαιθρος σα να πρόκειται για κάτι άυλο. Παρουσιάζεται μια Ελλάδα, της οποίας τα όρια διαγράφονται από τη θάλασσα και τους ορεινούς όγκους, κατοικείται από μυθικά όντα και ανθρώπινες υπάρξεις, οι οποίες αποδίδουν την ηχώ του παρελθόντος και την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του τόπου τους. Το ανεπανάληπτο μπλέξιμο των παραπάνω στοιχείων δίνει ζωή σε μια συνεχή κίνηση αναφορών κι υποβολών, δένοντάς τες με αυθορμητισμό, χωρίς να υπακούει σε κάποιο είδος λογοτεχνικού κομφορμισμού.

Οι πρώτοι σταθμοί του ταξιδιού, είναι τα μέρη που συνδέονται με τον Ορφέα, με τις σχετικές αναφορές. Στο δάσος της Δαδιάς εγκιβωτίζεται μια σκηνή που περιέχει στιγμιότυπα από τα ορφικά μυστήρια,<sup>157</sup> ενώ στη Λέσβο, η Κάλιω με μιαν ανάληψη πληροφορεί το Γιάννο ότι η Μνημοσύνη δεν είναι η πραγματική γιαγιά της. Ήταν «φασκιωμένο μωρό», όταν τη βρήκε ανάμεσα σε πληγωμένους και νεκρούς, και την πήρε μαζί της περνώντας τα ελληνικά σύνορα. Ο διάλογος που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο παιδιών, γίνεται η αφορμή να διηγηθεί η Κάλιω το μύθο του Ορφέα, που κατεβαίνει στον Άδη ν' αναστήσει την Ευρυδίκη, απαντώντας στις ερωτήσεις του Γιάννου.

---

<sup>157</sup> Σ' αυτή τη σκηνή που αποδίδεται με περιγραφή - θέαμα, ο αρχιερέας ανοίγει «ένα μεγάλο παλιό βιβλίο σαν το Ευαγγέλιο του παπα-Γιώργη», αρχίζοντας ν' απαγγέλει τη Θεογονία του Ησιόδου. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι δεν παρατίθεται η Ορφική Θεογονία που διαφοροποιείται αρκετά από την πρώτη, παρ' όλο που είναι εμπνευσμένη απ' αυτήν. Διαφαίνεται, έτσι, καθαρά η πρόθεση του αφηγητή, που σκοπός του δεν είναι να παρουσιάσει τον ορφισμό και τα ορφικά μυστήρια, αλλά την πίστη των αρχαίων. Είναι αρκετά εύστοχος ο παραλληλισμός του βιβλίου που ανοίγει ο αρχιερέας με το Ευαγγέλιο, υποδηλώνοντας τη συνέχεια που υπάρχει στα βασικά σύμβολα κάθε εποχής.

- Τον Ορφέα γιατί τον έψαχνε;
- Για να τον πείσει να ξανακατέβει στον Άδη. Ο Ορφέας είναι ο μόνος από τους θνητούς που κατέβηκε στο σκοτεινό βασίλειο των νεκρών, για να φέρει ξανά στο φως της ζωής την αγαπημένη του γυναίκα, την Ευρυδίκη. Αυτό του το επέτρεψαν οι θεοί επειδή ήταν τόσο εξαίσιος μουσικός.
- Και τη γυναίκα του την αναστήσε;
- Όχι, γιατί οι θεοί του είχαν θέσει ως όρο να μη γυρίσει να την κοιτάξει παρά μόνο όταν θα έβγαιναν έξω, στο φως του ήλιου. Ο Ορφέας όμως δεν άντεξε. Λίγο πριν διαβούν το κατώφλι του Άδη, στράφηκε πίσω του να δει αν η γυναίκα του τον ακολουθεί και τότε όλα χάθηκαν. Η Ευρυδίκη ξαναγύρισε στους νεκρούς, ψιθυρίζοντάς του «Έχε γεια».
- Η Μνημοσύνη ποιον ήθελε να αναστήσει;
- Τον άντρα της. Γι' αυτό τριγυρνούσε με την κασέλα. Δε βρήκε ποτέ το πτώμα του. [...] (σελ. 129 - 130)

Στο παραπάνω χωρίο υπάρχει μεταδιήγηση, που παίρνει τη μορφή διαλόγου, καθώς ο Γιάννος συμμετέχει, σχολιάζοντας όσα ακούει. Η λειτουργία της μεταδιήγησης είναι εξηγηματική - ερμηνευτική (explikative Funktion)<sup>158</sup>, μια και υπάρχει αιτιακή σχέση ανάμεσα στα γεγονότα της μεταδιήγησης και όσων έχουν προηγηθεί. Έτσι, εξηγείται αναδρομικά η συνεχής επίκληση του Ορφέα από τη Μνημοσύνη, που θέλει ν' αναστήσει τον άντρα της.

Το ίδιο θα γίνει αργότερα στην Ανάφη, στην Κρήτη και την Ελευσίνα, όπου με παρόμοιο τρόπο θα αποδοθούν οι μύθοι που σχετίζονται με τα αντίστοιχα μέρη. Η Κάλιο, όταν μιλάει, γίνεται συνήθως αφηγήτρια και ο Γιάννος ακροατής.

Μερικές φορές τα μυθικά πρόσωπα τους προκαλούν δυσκολίες, όπως στο παρακάτω χωρίο:

Ήταν η Γοργώ. Η Κάλιο την αναγνώρισε από το απαίσιο στρογγυλό και θυμωμένο της πρόσωπο με τα γουρλωμένα μάτια, το ορθάνοιχτο στόμα με τα τέσσερα δόντια κάπρου και τις τεράστιες ορθάνοιχτες φτερούγες.

- Μην κοιτάξεις, Γιάννο! Κάλυψε με τα χέρια σου και τα μάτια του Αλόγου! Είναι η δαιμόνισσα Γοργώ και θα μας πετρώσει άμα συναντήσουμε το βλέμμα της! [...]

- Χα, χα, χα, ακούστηκε φοβερή η φωνή του τέρατος. Γελιέστε αν νομίζετε πως θα μου γλιτώσετε, και, χτυπώντας τις κατάμαυρες φτερούγες της, τους έστειλε ακόμη βαθύτερα, κάτω στον πάτο της θάλασσας. (148)

Ο μύθος της Γοργώς εγκιβωτίζεται στην παραπάνω σκηνή, όπου τα δύο παιδιά βιώνουν την αγωνία όλων των υποψήφιων θυμάτων της. Δεν υπάρχουν αναφορές σε άλλα όντα που ζουν στη θάλασσα. Υπάρχει μόνο ο κίνδυνος της Μέδουσας. Μπροστά

---

Πρβλ. επίσης, Willi W., Τα ορφικά μυστήρια και το ελληνικό πνεύμα (μετ. Κοντός Απ.), στον τόμο «Ελληνικά μυστήρια», Εκδ. Ιάμβλιχος, 1992, σελ. 101.

<sup>158</sup> G. Genette, ό.π., σελ. 166.



σ' αυτό τον κίνδυνο, η αγάπη βιώνεται ως αλληλεγγύη, σεβασμός και φιλία. Η λειτουργία του συγκεκριμένου μύθου στη δράση συνάγεται από τη μεγάλη χρονική διάρκεια που εκτυλίσσεται αυτή η περιπέτεια, και δίνεται από την οπτική γωνία του Γιάννου:

Τότε ήταν η πρώτη φορά που ο Γιάννος συνειδητοποίησε τα παράξενα παιχνίδια με το χρόνο. Γιατί, ενώ είχε την αίσθηση πως όλα αυτά διαδραματίζονταν στη διάρκεια μιας και μόνο στιγμής, ταυτόχρονα έβλεπε πως νύχτες ατέλειωτες διάβαιναν και διάβαιναν. Γιατί η Γοργώ, που ακόμη τους κυνηγούσε, πότε τους έβγαζε ξανά στην επιφάνεια και πότε τους έσπρωχνε σε ακόμη βαθύτερα νερά. Και κάθε φορά που έβγαιναν έξω, στον αέρα, ο Γιάννος έβλεπε ένα κατακόκκινο φεγγάρι καρφωμένο στον ουρανό, πότε ολοστρόγγυλη πανσέληνο, πότε μισοφέγγαρο και πότε δυο τριών ημερών. (σελ. 148)

Δεν είναι τόσο απλό να αντιμετωπίσει και να υπερβεί κανείς μια δυσκολία, ένα τέρας. Πρέπει να περάσει από μια περιπέτεια, ν' αγωνιστεί, πράγμα που απαιτεί χρόνο και προσπάθεια. Η διαπλοκή μεταξύ ονείρου - πραγματικότητας είναι ο βασικός άξονας στον οποίο δομείται όλο το ταξίδι.

Σιγά σιγά αρχίζουν να κάνουν κάποιες διαπιστώσεις που αποδίδονται με διάλογο.

- Ξέρεις, Γιάννο, τι ανακάλυψα; είπε αργότερα, καθώς συνέχιζαν το ταξίδι τους. Η γυναίκα που κεντάει από αγάπη, στο κέντημά της έχει λίγο από το φως του Ορφέα. Σάμπως ο Ορφέας να είναι δίπλα της, όταν κεντάει και την οδηγεί αλλιώς. [...]
- Αυτό το ίδιο φως, Γιάννο, το είδα και στην Ανάφη, όταν τα κορίτσια χορεύανε και τραγουδούσανε και μου στόλιζαν τα μαλλιά με λουλούδια.
- Κι εγώ στο μυλωνά, όταν άλεθε το αλεύρι για να μας το προσφέρει.
- Ίσως είναι το φως της προσφοράς και της δημιουργίας.
- Ίσως. (σελ. 162 - 163)

Είναι η μόνη περίπτωση διαλόγου σ' ολόκληρο το μυθιστόρημα που γίνεται συζήτηση με αφορμή τις κοινές παρατηρήσεις των δυο παιδιών, που προσπαθούν να τις ερμηνεύσουν, φτάνοντας σε γενικές αλήθειες. Κι εδώ, όμως απεικονίζεται μια ταύτιση απόψεων μεταξύ των προσώπων, μια και η δράση που δομείται στο οδοιπορικό μέσα στον ελληνικό χωροχρόνο, πολύ σπάνια δίνει αφορμές για συζητήσεις, όπου θα πρέπει να γίνει ανταλλαγή απόψεων ή να αναδειχτεί η διαφορετική προοπτική των ηρώων.

Η αδιάσπαστη συνέχεια της ελληνικής λαϊκής παράδοσης αποτυπώνεται επίσης στον Ε.Π.Α. που αποδίδει τη σκέψη του Γιάννου, όταν παίζοντας τη μουσική του στο φεγγαρόφωτο, βλέπει να εμφανίζονται κάποιες φιγούρες καμωμένες από φως:

(...) Αυτές ήταν οι Μούσες και οι Χάριτες; Στο χωριό του για νεράιδες τις ξέρανε, κι αλίμονό του αν τον άγγιζαν με τα μαγικά τους χέρια! Ή για ανεμικές, κι αλίμονο στον τόπο που θα πάταγαν, γιατί σε λίγο θα σηκωνόταν τέτοιος ανεμοστρόβιλος, που όλα στο διάβα τους θα γκρεμίζονταν! (σελ. 197)

Απ' αυτές παίρνει το χάρισμα να παίζει φλογέρα, όπως οι ίδιες, με αντίτιμο «την άκρη από το μικρό του δαχτυλάκι» που το έκοψε μια ξωτικιά. Τα παραμυθικά θέματα παρουσιάζονται με τόσο μεγάλη συχνότητα μέσα στο έργο, που συχνά το κάνουν να μοιάζει με συρραφή λαϊκών αφηγήσεων.

Η περιγραφή παίζει σημαντικό ρόλο προς το τέλος του ταξιδιού, όταν το μυστικό του αθάνατου νερού τους το αποκαλύπτει η Σιταρόκουκλα στη Λειβαδιά. Ο παρακάτω διάλογος μεταξύ των δύο παιδιών ενσωματώνει την περιγραφή - θέαμα:

- Πηγαίνει προς τις πηγές.
- Ποιες πηγές;
- Τις πηγές της Λήθης και της Μνημοσύνης. Τα παλιά τα χρόνια, όσοι παρακολουθούσαν τα μυστήρια του Τροφωνίου Διός έπρεπε, προτού περάσουν στο ιερό, να πιουν και να πλυθούν με το νερό της Μνημοσύνης, ώστε να μην ξεχάσουν τίποτα απ' όσα θα τους αποκαλύπτονταν.
- Πώς ξεχώριζαν ποια ήταν η πηγή της Λήθης και ποια της Μνημοσύνης;
- Ένας καλός μύστης όφειλε να μπορεί να το ξεχωρίσει. Σήμερα πάντως ξέρουμε πως η πηγή στ' αριστερά, που τη σκιάζει το άσπρο κυπαρίσσι, είναι η πηγή της Λήθης και η πηγή στα δεξιά, που τη σκιάζει η άσπρη λεύκα, είναι η πηγή της Μνημοσύνης.
- Η Σιταρόκουκλα πάντως στέκεται μπροστά στην πηγή της Μνημοσύνης και κοιτάζει πάλι προς το μέρος μας.

Η έκταση, η υφή και η σκηνοθέτηση του λόγου των ηρώων δείχνουν ότι πηγάζουν από τον αφηγηματικό λόγο και διατηρούν μια στενή σχέση μαζί του. Ο αναφερόμενος λόγος έχει ζωντάνια και δραματική λειτουργικότητα, ειδικά στις περιπτώσεις που ενσωματώνει περιγραφές, όπως αρθρώνονται από τους ήρωες. Η περιγραφή αυτή που εμπεριέχει τη μετα-αφήγηση είναι, επίσης, πληροφοριακή, προβάλλοντας τη θέση και τη λειτουργία του χώρου. Η οργάνωσή της, πέρα από την προβολή της αυθεντικότητας του χώρου, συμβάλλει στην αληθοφάνεια όσων θ' ακολουθήσουν.

Το υπόλοιπο της περιγραφής παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της οπτικής γωνίας της Κάλιως:

(...) Το παγόι κατηφόρισε αργά το λόφο, προσπέρασε τη Σιταρόκουκλα και πήγε και στάθηκε στ' αριστερά της πηγής της Μνημοσύνης. Κι εκεί έμεινε.

Ήταν μια υπέροχη εικόνα: Στη μέση η πηγή με το τρεχούμενο νερό, δεξιά η πανύψηλη βλαστημένη Σιταρόκουκλα, κι αριστερά το πολύχρωμο παγόني, το σύμβολο της αθανασίας. Πίσω, το ιερό δάσος.

- Το αθάνατο νερό, Γιάννο! Το αθάνατο νερό είναι το νερό της Μνημοσύνης! Αυτό προσπαθούν να μας πούνε! [...]

- Δεν υπάρχει το αθάνατο νερό, Γιάννο. Μόνο το νερό της Μνημοσύνης υπάρχει.

- Δηλαδή;

- Πεθαίνει κάποιος, άμα τον ξεχάσουνε. Άμα οι δικοί του τον θυμούνται, τον τιμούν και τον μνημονεύουνε, δεν πεθαίνει ποτέ. Είναι αθάνατος. (σελ. 218)

Έπρεπε να γίνει αυτό το ταξίδι, για να τους αποκαλυφθεί η αλήθεια για το αθάνατο νερό. Έπρεπε να φτάσουν στο χώρο όπου θα είχαν τη δυνατότητα να το κατανοήσουν. Η Σιταρόκουκλα τους οδηγεί πίσω στα Λείβηθρα, και παρακολουθούμε τη συγκίνηση των χωρικών, όταν τη βλέπουν, όπως απεικονίζεται στην περιγραφή - λόγο που παίρνει τη μορφή διαλόγου:

- Η Κόρη της μάνας Γης μας!

- Αφού τη στήναμε ορθή, τη στολίζαμε με κόκκινες παπαρούνες και βασιλικά, της τραγουδούσαμε και της χορεύαμε.

- Χορεύαμε γύρω της τους κυκλικούς χορούς μας.

- Φορούσαμε τα τρίχινα ρούχα μας και τα προσωπεία και τις κουδούνες μας στο λαιμό, στη μέση και στα γόνατα.

- Ποπό, πώς βροντούσαν οι κουδούνες μας!

- Έπρεπε με τις φωνές μας να διώξουμε μακριά τα κακά πνεύματα.

- Για να μπορέσουμε να θάψουμε ειρηνικά τη Σιταρόκουκλά μας.

- Να τη θάψουμε τώρα και να την ξεθάψουμε αναστημένη την άνοιξη.

- Να βλαστήσει μέσα στη γη ο σπόρος. [...] (σελ. 227 - 228)

Αυτά τα λόγια προέρχονται από πρόσωπα, που, λόγω της έλλειψης αφηγηματικού σχολίου, δεν προσδιορίζονται. Γι' αυτό αποκτούν την αξία συλλογικής μνήμης. Το έθιμο, όπως σκιαγραφείται, εμπεριέχει αναφορές σε ίχνη παγανιστικών τελετών και ιεροτελεστιών που σχετίζονται με τη λατρεία της Μεγάλης Μητέρας θεάς της γονιμότητας και χάνονται στα βάθη της προϊστορίας. Για μια ακόμη φορά, διαπιστώνουμε μέσα από ζωντανές αναμνήσεις το ζωντανό πέρασμα της αρχαίας παράδοσης στη νεότερη.

Η μοναδική περίπτωση που παρακολουθούμε τις σκέψεις της Κάλιως, είναι, όταν μπαίνοντας μέσα στο σπήλαιο, βλέπει τη μπάμπω της μεταμορφωμένη σε πέτρα. Το τέλος αυτό σημαίνει για τη Μνημοσύνη μια νέα μορφή ύπαρξης, αφού έχει συμπληρώσει μια φάση της ζωής της. Γίνεται το σύμβολο όλων των αξιών του ελλητισμού που δεν πρέπει να ξεχαστούν. Οι σκέψεις του κοριτσιού αποδίδονται με Ε.Π.Λ.:

(...) Είχε βιώσει τόσα και τόσα μέσα σ' αυτό το σπήλαιο, είχε διδαχτεί τόσα και τόσα, όλο της το παρελθόν εκεί...

Όμως τώρα ένιωθε πως ο κύκλος αυτός είχε κλείσει, πως μια άλλη ζωή την περίμενε έξω απ' αυτό το σπήλαιο, πως ένας καινούριος κύκλος ανοιγότανε, ένας κύκλος που τούτη τη φορά έπρεπε να τον χαράξει μόνη της. (σελ.232)

Οι σκέψεις αυτές που φαίνεται «σα να» έχουν διαπεράσει το μυαλό της Κάλιως, λειτουργούν ως πρόληψη για το τέλος του μυθιστορήματος.

Πληροφορεί τους χωρικούς για τη διαπίστωση που έκανε σχετικά με το αθάνατο νερό, και τους ανακοινώνει ότι θα αρχίσουν οι ετοιμασίες για τη μεγάλη τελετή που θα γίνει την αφέγγαρη νύχτα, όταν όλοι συγκεντρωθούν για να μοιράσουν το πρόσφορο το ζυμωμένο με το ψωμί της Μνημοσύνης.

Την επόμενη φορά που συναντιώνται τα δυο παιδιά, η Κάλιω ανακοινώνει την απόφασή της να φύγει και τον ρωτάει, αν μπορεί να τη βοηθήσει με τη μουσική του. Η απάντηση του Γιάννου αποδίδεται με Ε.Π.Λ. που διακόπτεται από τον αφηγητή για την περιγραφή των κινήσεών του, στις δύο τελευταίες γραμμές του παραθέματος:

Τι περιττή ερώτηση! Ήξερε πως ακόμη και την καρδιά του να του ζητούσε να ξεριζώσει με τα ίδια του τα χέρια και να της τη δώσει, θα το έκανε. Τι περιττή ερώτηση! Στηρίχτηκε στον κορμό του δέντρου και σηκώθηκε όρθιος. Τίναξε τη βροχή από πάνω του και πήρε ν' ανεβαίνει προς το μύλο. Τι περιττή ερώτηση!

Ο Ε.Π.Λ. δίνει με μοναδική ζωντάνια τα συναισθήματα του παιδιού, τα οποία θα ήταν αδύνατο να αποδοθούν με οποιαδήποτε άλλη αφηγηματική τεχνική.

Τη νύχτα που είχε προγραμματιστεί να γίνει η τελετή, ο Γιάννος αρχίζει να παίζει τη φλογέρα του, και μια περιγραφή - θέαμα παρουσιάζει τις Μούσες, τους Κορύβαντες, τις Νύμφες και άλλα μυθικά όντα να τον περικυκλώνουν, δημιουργώντας μια ποιητική ατμόσφαιρα, ενώ η Κάλιω απαγγέλει τον ύμνο της Μνημοσύνης. Αυτό που συμβαίνει τότε, είναι τόσο μοναδικό που παίρνει κοσμικές διαστάσεις:

(...) οι κιθάρες του Ορφέα άρχισαν να κινούν τα πενταδάχτυλα φύλλα τους, προσθέτοντας μια ακόμη μουσική νότα στη συμπαντική ορχήστρα:

Τα λουλούδια του θανάτου! Φώναζαν με μια φωνή οι Λειβηθριώτες. Το αίμα των προγόνων μας είναι ζωντανό και τραγουδάει!

Κι αμέσως τα άυλα σώματα αυτών που είχαν χαθεί τότε στη φονική μάχη, πρόβαλαν κι αυτά μέσ' από τα λουλούδια κι οι συγγενείς τους χαρούμενοι, τους αγκάλιαζαν και χόρευαν μαζί τους. [...]

Κι έτσι, αντάμα και ασταμάτητα, όλη τη νύχτα χόρευαν οι άνθρωποι με τους θεούς, οι ζωντανοί με τους αποθαμένους, οι γήινοι με τους ουράνιους. (σελ. 255 - 256)

Η περιπλάνηση των δυο παιδιών είχε ως αποτέλεσμα την καλλιέργεια της ικανότητά τους να επικοινωνούν με υπερφυσικά όντα. Αυτό είναι και το δικό τους δώρο στους παριστάμενους, που με τη μουσική και τις απαγγελίες τους, τους χαρίζουν αυτή τη μοναδική εμπειρία, αποκαλύπτοντας και σ' αυτούς την ψυχή του ελληνισμού, εκείνο το βράδυ. Με το ξημέρωμα, έρχεται η ώρα του αποχωρισμού:

- Αντίο, Γιάννο, ψιθύρισε πάνω στα χείλη του.

Και, κάνοντας μεταβολή, έπιασε τη Σιταρόκουκλα από το χέρι κι άρχισαν ν' απομακρύνονται αργά αργά, ενώ τ' αγόρι ξανάρχισε να παίζει τη φλογέρα του, κρατώντας την υπόσχεσή του να τη βοηθήσει να φύγει.

Δεν πατούσαν στη γη. Σχεδόν πετούσαν. Κι ήταν εκείνη τη στιγμή που, για πρώτη φορά, ο Γιάννος είδε τα μακριά μαλλιά της Κάλιως ν' ανοίγουν στη μέση και να μεταμορφώνονται σε δυο τεράστιες φτερούγες, που τη μια ανοιγόκλειναν σηκώνοντάς την ψηλότερα, και την άλλη την τύλιγαν προστατευτικά. Κι έτσι τα κατάλαβε όλα με το ταξίδι τους, και πώς τη μια πετούσαν και την άλλη επέπλεαν. Χαμογέλασε τότε και φύσηξε τη φλογέρα του πιο δυνατά, για να μπορεί να τον ακούει ακόμη και τώρα που είχανε φτάσει ψηλά, στη κορυφή του Ελικώνα. Όμως, η πρώτη αχτίδα του ήλιου τινάχτηκε κείνη τη στιγμή πίσω από το βουνό, έπεσε πάνω στο ασημοφόρεμά της κι η λάμψη του τρύπησε σαν βέλος τα μάτια του Γιάννου. Όταν τα ξανάνοιξε, δεν υπήρχε κανείς στον ορίζοντα. Μόνον ο ήλιος. (σελ. 257 - 258)

Η περιγραφή της σκηνής του αποχωρισμού που δίνεται από τον αφηγητή, είναι ιδιαίτερα θεαματική και περιέχει και μια έκπληξη, καθώς αποκαλύπτει ότι τα μαλλιά της κοπέλας ήταν το μαγικό μέσο που τους οδηγούσε στο ταξίδι, προσφέροντάς τους την περιπέτεια και το μυστήριο.

Η ακτινοσκόπηση των επεισοδίων που αναπτύσσονται στο μυθιστόρημα, αποκαλύπτει την ύπαρξη ενός μοτίβου πολύ συχνού στους μύθους και πολλά λαϊκά παραμύθια: μια κατάσταση έλλειψης που αναγκάζει τα δυο παιδιά να φύγουν αναζητώντας ένα μαγικό μέσο - το αθάνατο νερό (α2). Το κίνητρο είναι να κρατηθεί η Μνημοσύνη στη ζωή. Οι ενέργειες των προσώπων, αυτές καθαυτές, αποτιμώνται και ορίζονται από τη σημασία τους για την πορεία της δράσης. Η δράση ακολουθεί το δρόμο των αναζητητών. Οι ήρωες αναζητητές έχουν κάποιες ιδιότητες που δίνουν στο μυθιστόρημα την ομορφιά και τη γοητεία του. Πολλά παραμυθικά στοιχεία εμπλουτίζουν τη δράση που πολλές φορές μετατρέπονται σε αυτοτελή διήγηση, ή την προκαλούν. Από τα επεισόδια που έχουν αναφερθεί, για παράδειγμα, οι νεράιδες δρουν ως δωρητές που χαρίζουν στο Γιάννο την ικανότητα να παίζει θεϊκά (σ. 46 - 47) Η Γοργώ ως ανταγωνιστής κακοποιός. Η Σιταρόκουκλα δρα ως βοηθός που λύνει το δύσκολο πρόβλημα. Η επιστροφή (↓), όμως, που σημαίνει το ξεπέραςμα του

προβλήματος, έχει προσωρινό χαρακτήρα, τουλάχιστον, για την Κάλιο, η οποία θα ξαναφύγει αναζητώντας νέες πηγές μάθησης. Η κεντρική ηρωίδα εκφράζει μετωνυμικά τον ανήσυχο άνθρωπο που είναι δυνατό να συναντήσουμε σε όλες τις εποχές, ο οποίος έχει το κουράγιο, να απαρνηθεί τις ανέσεις και την ασφάλεια της μόνιμης εγκατάστασης σ' έναν τόπο, προκειμένου να ικανοποιήσει αυτή τη βαθύτερη ανάγκη που τον σπρώχνει στην αναζήτηση.

Σ' ολόκληρο το μυθιστόρημα υπάρχει διάχυτο κάτι το μεταφυσικό. Οι μυθικές μορφές που συνοδεύουν τα πρόσωπα, τους δίνουν μια παραμυθένια, μυθική διάσταση, σχεδόν αρχαιολογική. Εκεί όπου η γνώση και η λογική αδυνατούν να δώσουν μια απάντηση, έρχεται να τη δώσει η αρχαία και λαϊκή μυθολογία. Τα συνεχή πηγαινέλα στο χρόνο δημιουργούν την αίσθηση του αιώνιου, του διαχρονικού αλλά και του οικείου. Αυτό το ταξίδι τους φέρνει πρώτα απ' όλα σε επαφή με την ίδια τη μοίρα του ελληνισμού που συνοψίζεται στο τρίπτυχο: αναζήτηση, περιπλάνηση, αγώνας.

Μέσα απ' αυτό το ταξίδι γίνεται αντιληπτή η σύμπραξη του χώρου και του χρόνου, καθώς ρίχνει μια γέφυρα ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, και φτάνει να γίνει ένα είδος μύησης. Τα παιδιά που τη δέχονται, μεταμορφώνονται απ' αυτήν, γιατί μπροστά τους αποκαλύπτεται όλη η αλήθεια του γίγνεσθαι. Τους εξασφαλίζει την έξοδο από το ορατό ανθρώπινο σύμπαν, για να τους μυήσει σε άλλες περιοχές του Είναι, άλλα κοσμικά επίπεδα που αλλιώς θα ήταν απροσπέλαστα. Ανακαλύπτοντας το παρελθόν ανακαλύπτουν αυτό που κρύβεται στα βάθη του ίδιου τους του Είναι. Η ιστορία που παρακολουθούμε, γίνεται ένα ταξίδι στο "μη ορατό", το υπερφυσικό. Όλα τα υπερφυσικά όντα, οι ήρωες είναι ορατά για τα δυο παιδιά, γιατί ξέρουν να τα δουν, είναι πνεύματα που περιπλανιούνται στη γη ή βρίσκονται στην ίδια θέση που έδρασαν άλλοτε. Η ικανότητά τους να δουν μέσα στον παλιό χρόνο, τους ελευθερώνει από το φόβο του θανάτου και τους μυεί στο μυστήριο της ζωής. Με την επιστροφή τους απ' αυτό τον άλλο χρόνο, μπορούν να δουν μέσα σε όλες τις χρονικές βαθμίδες. Το τέλος του ταξιδιού σημαίνει το τέλος, όχι μόνο μιας περιόδου της ζωής τους, από το οποίο βγήκαν πλούσια σε εμπειρίες και γνώσεις, αλλά και της συνειδητοποίησης ότι η ζωή είναι ένας αδιάκοπος αγώνας για την κατάκτηση της γνώσης και συνεπάγεται πολλές θυσίες και στερήσεις.

Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί το σχετικό υλικό ο αφηγητής, παρουσιάζει ενδιαφέρον. Υπάρχουν αναφορές που γίνονται αμέσως αντιληπτές, άλλες, όμως, είναι

δυσδιάκριτες ή παροπλίζονται αργότερα. Χαρακτηριστική η περίπτωση του αλόγου που χρησιμοποιούν τα παιδιά. Ενώ μένουμε με την εντύπωση ότι πρόκειται για τον Πήγασο, στο τέλος αποκαλύπτεται ότι είναι τα μαλλιά της Κάλιως που μπορούν να μετατρέπονται σε φτερούγες που ανοιγοκλείνουν «σηκώνοντάς την ψηλότερα». Η αφαιρετική επεξεργασία του υλικού οδηγεί στη δημιουργία ενός δυναμικού, φορτισμένου ποιητικά έργου που αποκαλύπτει την αφομοιωτική ικανότητα της συγγραφέως, αφού κατορθώνει να δώσει τη συνέχεια και ενότητα της ελληνικής παράδοσης.

## 5.2. Γενικά συμπεράσματα

Οι συγγραφείς καταφεύγουν στο μύθο, για να μιλήσουν για ό,τι συνοδεύει τη διαδικασία της ανάπτυξης και τα πρώτα βήματα στο άγνωστο: τις ανησυχίες της εφηβείας, τον αγώνα κάθε παιδιού με τον ίδιο του τον εαυτό, τα όνειρα που κάνει κάθε άνθρωπος στην αρχή της ζωής του. Πρόκειται για θέματα διαχρονικά που απηχούν όλ' αυτά που απασχολούσαν και θ' απασχολούν τους ανθρώπους, όσο θα υπάρχει ζωή. Τα έργα που αναλύσαμε, εκμεταλλεύονται την αρχετυπική γλώσσα που προσφέρουν οι μύθοι, για την ανάπτυξη όλων των μορφών προβληματισμού που μπορεί ν' απασχολήσουν τον άνθρωπο. Συγχρόνως, οι συγγραφείς αξιοποιούν την απεικόνιση της μακράς περιόδου του ελληνικού πολιτισμού, που προσφέρουν οι μύθοι, για να προετοιμάσουν τη βιωματική μέθεξη των νεαρών αγνωστών στην ελληνική ιστορία και ζωή.

Προσφέρουν πρότυπα ζωής με απώτερο σκοπό να πείσουν, αλλά συγχρόνως συμπαρασύρουν τον αναγνώστη στη δίνη των ανθρώπινων αδυναμιών, σε παράδοξα και αντιθέσεις.

Άλλοτε, παρουσιάζουν ανθρώπους που έχουν τη δύναμη να στέκονται ανοιχτά απέναντι στους εχθρούς τους, αναγνωρίζοντας τους κανόνες του παιχνιδιού, προάγοντας, έτσι, την αθλητική έννοια της ζωής. Η λύση που προκρίνεται κάθε φορά, ταιριάζει στην ψυχοσύνθεσή των ηρώων, ό,τι γίνεται, είναι συνεπές με τις προηγούμενες επιλογές τους.

Όλα τα έργα καταφέρνουν να συμπεριλάβουν τον αναγνώστη στη δράση τους, αλλά έμμεσα, αργά και διαλεκτικά, εκφράζοντας την αντιφατικότητα της εμφάνισης

και της ουσίας ενός προσώπου. Υποχρεώνουν τον αναγνώστη να σκεφτεί πάνω στην ουσία της ζωής και τις αιώνιες αξίες.

Όλες αυτές οι διαπιστώσεις έχουν ιδιαίτερη σημασία για τους μικρούς αναγνώστες, αν λάβουμε υπ' όψη, ότι «βιώνουμε τα λογοτεχνικά έργα εν χρόνω, κι αυτό ισχύει, όχι απλώς για το χρονικό διάστημα κατά το οποίο διαβάζουμε στην πραγματικότητα ένα έργο, αλλά και για την μετά την ανάγνωσή τους ζωή, την οποία έχουν τα λογοτεχνικά έργα μέσα στη συνείδησή μας».<sup>159</sup> Η επαφή με τέτοια λογοτεχνικά έργα, γίνεται μια εμπειρία, που βιώνοντάς την τα παιδιά κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, αλλά και αργότερα, οδηγούνται στην αντίχευση των βαθύτερων αξιών του ελληνισμού και του ανθρωπισμού.

---

<sup>159</sup> Hawthorn J., Ξεκλειδώνοντας το κείμενο Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας (μετ. Μ. Αθανασοπούλου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1995, σελ. 205 - 206.



# ΕΝΟΤΗΤΑ Γ΄

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### 1.1. Παιδευτική διάσταση

Η παιδευτική διάσταση των έργων που αναλύσαμε, συνδέεται στενά με την ίδια την παιδευτική αξία της λογοτεχνίας. Είναι γνωστό, ότι η λογοτεχνία συνιστά ένα σύνθετο και ανοιχτό σύστημα σημασίας που απορροφά και ενσωματώνει - κοντά στους γλωσσικούς και λογοτεχνικούς κώδικες - και άλλους κώδικες, εξωλογοτεχνικούς (ιδεολογικούς, πολιτισμικούς, κοινωνικούς) σε μια νέα ανεπανάληπτη σύνθεση. «Από τη διαλεκτική σχέση κειμένου - αναγνώστη εξασφαλίζεται η δραστική πρόσληψη των επενδυμένων - και επικοινωνίσιμων - αξιών, ενώ συγχρόνως ενεργοποιείται η δημιουργική φαντασία του αναγνώστη σ' ένα ατέρμονο παιχνίδι ανασηματοδότησης εμπειριών και επανιεράρχησης αξιών».<sup>160</sup>

Μ' όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, η λογοτεχνία μπορεί ν' αποτελέσει πηγή πολλαπλής καλλιέργειας, συναισθηματικής - ψυχικής - διανοητικής, γιατί προσφέρει ένα ανεξάντλητο πεδίο μορφωτικών αξιών, που αναπτύσσουν ολόπλευρα την προσωπικότητα του μαθητή, διευρύνουν και πλουτίζουν την αυτοσυνειδησία του και τη σχέση του με την κοινωνία και τον κόσμο.

Οι μύθοι από την άλλη, ως προϊόν της ερμηνευτικής διάθεσης του ανθρώπινου πνεύματος, συνιστούν ερμηνευτικές απόπειρες για κάθε υπερφυσικό και άλογο στοιχείο. Ανταποκρίνονται στην ανάγκη του παιδιού για μαγεία και το πείθουν με τις εξηγήσεις τους, οι οποίες εναρμονίζονται με τον ψυχοκρατικό τρόπο σκέψης του.<sup>161</sup> «Λειτουργούν σαν λογικές δίοδοι που συμβάλλουν στην κατανόηση ενδοκοσμικών γεγονότων και καταστάσεων ή στην ερμηνεία μεταφυσικών προσδοκιών».<sup>162</sup> Το μυθολογικό μυθιστόρημα αποκτά διαχρονικότητα χάρη στην ύπαρξη των μυθικών προσώπων, τα οποία είναι συγκεκριμένα, και ταυτόχρονα ιδέες που απεικονίζουν

<sup>160</sup> Ερ. Καψωμένος, *Ποιητική*, Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, χ.χ., σελ. 13.

<sup>161</sup> Μπ. Μπετελχάιμ, ό.π., σελ. 68.

<sup>162</sup> Βαγιάνου Γ., *Ο μύθος Μέσο επικοινωνίας και κατανόησης Συμβολή στη διδακτική των κοινωνικών μαθημάτων* (Θρησκευτικά), Θεσσαλονίκη, Εκδ. Περιοδ. ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΠΑΛΑΜΑΣ, 1999, σ. 26.

πλευρές της σημερινής ανθρώπινης συνθήκης. Με την ανάπλαση των μύθων, γίνεται παρέμβαση στη μυθική αφήγηση και προσαρμογή της στα εκάστοτε «καθ' ημάς» αφαίρεση ή διόγκωση καταστάσεων και σημασιών. Συνεπώς, ο μύθος υπηρετεί τη λογοτεχνία διευρύνοντας τις εκφραστικές της δυνατότητες και υπερακοντίζει φθαρμένα σχήματα ευνοώντας την καθιέρωση νέων μορφών. Ο μύθος γίνεται το μέσο με το οποίο ο κάθε συγγραφέας μπορεί να κάνει την ατομική του εμπειρία καθολική και συγχρόνως να παρουσιάσει μια προσωπική θεώρηση για γεγονότα καθολικής σημασίας. Είναι ένα υλικό του παρελθόντος, τόσο εύπλαστο που μπορεί να συνυπάρξει με τα γεγονότα του παρόντος, και διαχρονικό, ώστε να μπορεί να ισχύει και στο μέλλον. «Είναι σαν τα ομοιώματα στις προθήκες των καταστημάτων που μπορεί να εκτεθεί πάνω τους οποιοδήποτε εμπόρευμα».<sup>163</sup>

Μ' αυτήν την έννοια, το μυθολογικό μυθιστόρημα μπορεί να δώσει στο μαθητή τη δυνατότητα να μετέχει ενεργητικά στα δρώμενα του μυθικού κειμένου, τα οποία θα γίνουν και δικό του σκεπτικό - και δικός του προβληματισμός. Εκεί θα βρει το παιδί απαντήσεις στα δικά του ερωτήματα, που στο μύθο παρουσιάζονται πιο σχηματοποιημένα. Θ' ανοίξει ένα διάλογο μαζί τους που θα το ασκήσει ψυχολογικά και διανοητικά.

Μια επαφή με τα έργα του δείγματος ειδικότερα, εκτιμούμε ότι θα βοηθήσει τους μαθητές ηλικίας εννέα ως δώδεκα ετών να καταλήξουν σε αποδοχές, απορρίψεις και παραλληλισμούς που αξιολογούν τον πνευματικό πολιτισμό σε όλες τις εκφάνσεις του. Θα τοποθετηθούν στη συνέχεια απέναντι σ' αυτές αποφασιστικά και δημιουργικά, αξιοποιώντας τα δικά τους βιώματα. Με οδηγό το μύθο θα οργανώσουν και θα αξιολογήσουν τις δικές τους πνευματικές δραστηριότητες στη σύγχρονη κοινωνικο-πολιτισμική πραγματικότητα. Μ' αυτή την αφετηρία, τα εν λόγω λογοτεχνικά κείμενα μπορούν να λειτουργήσουν συμπληρωματικά, όπως φαίνεται από το διάγραμμα στο τέλος της εργασίας, στην ανάπτυξη του ανθρωπιστικού τομέα, που στο αναλυτικό πρόγραμμα του ελληνικού δημοτικού σχολείου αντιπροσωπεύεται από τη Γλώσσα, την Ιστορία, τη Μελέτη Περιβάλλοντος, τα Θρησκευτικά και την Αισθητική Αγωγή. Πρόκειται για τα μαθήματα που συμβάλλουν στην ανάπτυξη της προσωπικότητας και τη γενικότερη πολιτιστική και πνευματική καλλιέργεια του ατόμου. Αυτή ακριβώς η διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης είναι παραμελημένη

---

<sup>163</sup> Righter W., *Myth and Literature*, London - Boston, 1975, σ. 33.

στην εποχή μας, που η αλματώδης πρόοδος της τεχνολογίας ενθαρρύνει την υπερβολική εξειδίκευση, πράγμα που περιορίζει τον άνθρωπο σ' ένα στενό πεδίο δράσης, σημαντικό από επιστημονική άποψη, αλλά αμελητέο σε σχέση με το οικοδόμημα της γνώσης και τον ανθρώπινο στοχασμό. Όλη αυτή η εξειδίκευση γίνεται σε βάρος των ανθρωπιστικών δυνάμεων ( νόηση, συναίσθημα, βούληση, κρίση, φαντασία, δημιουργική σκέψη κ.λπ.) Μια τέτοια διαπίστωση είναι τραγική, γιατί αυτές οι δυνάμεις θα έπρεπε να χαρακτηρίζουν κάθε άνθρωπο. Η δημιουργική λειτουργία της φαντασίας - για να περιοριστούμε σε μία μόνο απ' αυτές - «είναι εξίσου απαραίτητη στον απλό άνθρωπο, στο θεωρητικό επιστήμονα και στον τεχνικό· είναι ουσιώδης τόσο για τις επιστημονικές ανακαλύψεις όσο και για τη γέννηση του έργου τέχνης· είναι ούτε λίγο ούτε πολύ απαραίτητη προϋπόθεση της καθημερινής ζωής...»<sup>164</sup>

Θα ήταν, λοιπόν, ανεπαρκές να πούμε ότι τα έργα του δείγματος θα μπορούσαν να 'μεταδώσουν' αυτό ή εκείνο το μορφωτικό αγαθό, και να καθορίσουμε τους στόχους της διδακτικής πρακτικής σε μια ενδεχόμενη αξιοποίησή τους από το Α.Π. του δημοτικού σχολείου. Θεωρούμε, όμως, ότι θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως ελεύθερα αναγνώσματα παράλληλα με τη διδασκαλία των μαθημάτων που προαναφέρθηκαν, για μια πιο εύληπτη και δημιουργική πρόσκτηση των γνώσεων και των δεξιοτήτων που αυτά στοχεύουν να μεταδώσουν στους μαθητές.<sup>165</sup>

Η χρήση των μυθιστορημάτων αυτών κρίνεται αναγκαία, στο βαθμό που το κατεξοχήν διδακτικό υλικό στο δημοτικό σχολείο - το σχολικό εγχειρίδιο, «δε φαίνεται να είναι οργανωμένο με βάση την αρχιτεκτονική της νόησης και τις σύγχρονες θεωρίες μάθησης της επεξεργασίας των πληροφοριών».<sup>166</sup> Θεωρούμε, λοιπόν, ότι η ανάγνωση βιβλίων που θα προταθούν από το διδάσκοντα, μπορεί να ενθαρρύνει την αυτονομία του μαθητή (autonomy support), η οποία θεωρείται ότι

---

<sup>164</sup> Ροντάρι Τζ., Γραμματική της Φαντασίας (μετ. Μ. Βερτσώνη-Κοκόλη, Λ. Αγγουρίδου-Στριντζή), Αθήνα, Εκδ. Τεκμήριο, 1994, σελ. 204.

<sup>165</sup> Η ωφέλεια αυτή δεν είναι ευκαταφρόνητη, αν λάβουμε υπόψη μας τη διαπίστωση ότι περί την Τετάρτη δημοτικού σχολείου τα παιδιά παρουσιάζουν μια αισθητή κάμψη στις δημιουργικές τους ικανότητες. Η πρωτοτυπία που χαρακτήριζε τις συλλήψεις και τις δράσεις του παιδιού μέχρι το 9<sup>ο</sup> έτος υποχωρεί σ' αυτή την ηλικία, φαινόμενο που αποδίδεται στην επίδραση του σχολείου, μέσα στο οποίο το παιδί συνειδητοποιεί και τελικά υιοθετεί τους συγκλίνοντες, συχνά μονόσημους τρόπους συμπεριφοράς, πράγμα που επηρεάζει αρνητικά και κάθε διάθεση για δημιουργική παραγωγή. Πρβλ. Παρασκευόπουλο Ι., ό.π., Τ. 3, σελ. 125.

<sup>166</sup> Φλουρής Γ., Αρχιτεκτονική της νόησης και της διδασκαλίας Προς ένα διδακτικό σύστημα, στον τόμο «Η εξέλιξη της Διδακτικής Επιστημολογική θεώρηση» (επιμ. Ματσαγγούρας Ηλ.), Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 1995, σελ. 264.

είναι ένας από τους παράγοντες που μπορεί ν' αυξήσει την κινητοποίηση των μαθητών.<sup>167</sup> Με τη χρήση των λογοτεχνικών βιβλίων, πιστεύουμε ότι, μπορεί να ενεργοποιηθεί η προσοχή και τα συναισθήματα των μαθητών, ώστε να εμπλακούν στη μαθησιακή διαδικασία με θετική διάθεση. Μ' αυτό τον τρόπο θα διευκολυνθεί η κατανόηση και η επεξεργασία των κειμένων που περιέχονται στο σχολικό βιβλίο, ενώ συγχρόνως θα επιτευχθεί η συγκράτηση των γνώσεων. Από την άλλη, θα γίνει πιο εύκολη η πρόσληψη των αρχαίων μύθων, αλλά και των ερμηνειών που προτείνει ο κάθε συγγραφέας, έτσι, ώστε να τους συνδέσουν απευθείας με τη σύγχρονη πραγματικότητα.

## 1.2. Οι μύθοι και το γλωσσικό μάθημα στο Δημοτικό σχολείο

Όσον αφορά στην αξιοποίηση των μύθων από το γλωσσικό μάθημα, ενώ έχουν επισημανθεί τα οφέλη από τη διδασκαλία τους - ιδιαίτερα για την προσχολική και τις δύο πρώτες τάξεις της Α/θμιας Εκπαίδευσης<sup>168</sup> - έχουν πολύ μικρή παρουσία στα βιβλία της Γλώσσας των δύο πρώτων τάξεων του δημοτικού σχολείου. Από τον ανεξάντλητο πλούτο της ελληνικής μυθολογίας δεν υπάρχει κανένα δείγμα, και έχουν συμπεριληφθεί μόνο τέσσερις μύθοι του Αισώπου, δύο για κάθε τάξη.<sup>169</sup>

Επέλεξα να διδάξω από το βιβλίο *Η Γλώσσα μου*, το διασκευασμένο μύθο «Το λιοντάρι και η σκνίπα», στους μαθητές της Β' τάξης<sup>170</sup> του δημοτικού σχολείου Αγίων Παρασκιών, όπου υπηρετώ την τρέχουσα σχολική χρονιά. Η διδασκαλία έγινε με τον τρόπο που προσιδιάζει στους μύθους και τα παραμύθια,<sup>171</sup> προκειμένου να εξετάσω την ανταπόκριση των μαθητών της συγκεκριμένης ηλικίας, και να καταγράψω τις παρατηρήσεις μου.

---

<sup>167</sup> Οι άλλοι δύο παράγοντες είναι: η αλληλεπίδραση δασκάλου - μαθητή (εμπλοκή /involvement) και η ικανοποίηση της ανάγκης να αισθάνονται οι μαθητές ικανοί στο σχολικό περιβάλλον. Φλουρής Γ., ό. π., σελ. 265.

<sup>168</sup> Πρβλ. Κουκουλομάτη Δ., *Λογοτεχνία και Παιδαγωγική*, ό.π., σελ. 83 - 88.

<sup>169</sup> «Η αλεπού και ο λέλεκας» και «Οι μουσικάντες» για την Α' τάξη, ενώ για τη Β', «ο λύκος και ο σκύλος» και «Το λιοντάρι και η σκνίπα».

<sup>170</sup> Ευχαριστώ κι απ' αυτήν τη θέση τη δασκάλα της Β' τάξης κ. Ουρανία Γιαμαλάκη, για τη συνεργασία της.

<sup>171</sup> Για τη διδασκαλία συμβουλευτήκα το βιβλίο του Β. Αναγνωστόπουλου: *Γλωσσικό υλικό για το Νηπιαγωγείο (από τη θεωρία στην πράξη)*, Αθήνα, Εκδ. Καστανιώτη, 1997. Επίσης το άρθρο της Τ. Τσιλιμένη: *Δραστηριότητες μετά την αφήγηση*, στον τόμο «*Η τέχνη της αφήγησης*» (επιμ. Κ. Κουλουμπή - Παπαπετροπούλου), Αθήνα, Εκδ. Πατάκη, σελ. 181 - 195.

Στόχος ήταν να ενεργοποιηθούν οι ικανότητες των μαθητών αυτής της ηλικίας (οκτώ ετών περίπου), σε συνδυασμό και με την έμφαση που δίνει το Αναλυτικό πρόγραμμα της Β΄τάξης στην προφορική έκφραση και ακρόαση.<sup>172</sup> Έτσι, η όλη οργάνωση της διδασκαλίας ήταν εναρμονισμένη με το γενικότερο επίπεδο ανάπτυξης των μαθητών, στοχεύοντας να τους βοηθήσει να εκφραστούν με αυθορμητισμό, κυρίως μέσα από το λόγο και τη σωματική έκφραση.

Αφιέρωσα μία διδακτική ώρα (50΄ περίπου). Ξεκινήσαμε με ολιγόλεπτη συζήτηση χρησιμοποιώντας την εικόνα του συγκεκριμένου μαθήματος στο βιβλίο του μαθητή. Οι μαθητές παρατήρησαν την κορώνα που φοράει το λιοντάρι στο κεφάλι, και μίλησαν για τη θέση του ως βασιλιά των ζώων. Ακολούθησε η ανάγνωση του μύθου από το βιβλίο, ενώ τα παιδιά άκουγαν.

Η νοηματική διερεύνηση ήταν το επόμενο στάδιο, για να ελεγχθεί η κατανόηση του μύθου με τη βοήθεια ερωτήσεων, όπως:

- Τι έκαναν τα ζώα που παρουσιάζονται σ' αυτό το μύθο;
- Γιατί φώναζε το λιοντάρι;
- Ποιο ζώο τόλμησε να τα βάλει μαζί του;
- Τι κατόρθωσε;
- Γιατί τιμωρήθηκε η σκνίπα;

Η αλαζονεία - μια αφηρημένη έννοια αρκετά πολύπλοκη - πέρασε αβίαστα στα παιδιά, που εξέφρασαν την ικανοποίησή τους για το πάθημα των δύο ζώων, «που ήταν φαντασμένα».

Στη συνέχεια επιδιώχτηκε η εμπλοκή τους σε δραστηριότητες, με απώτερο στόχο την καλλιέργεια του νοητικού, συναισθηματικού, κοινωνικού, ηθικού και ψυχοκινητικού τομέα. Το πρώτο που τους ζητήθηκε, ήταν να βάλουν άλλα ζώα στη θέση του λιονταριού και της σκνίπας, διαφοροποιώντας την πλοκή. Πρότειναν το γορίλα με τη σφίγγα, με την παρατήρηση ότι: «η σφίγγα θα τσιμπούσε το γορίλα, κι αυτός θα της έλεγε ότι δεν είναι τόσο δυνατός».

Άλλα ζευγάρια ζώων που προτάθηκαν:

τίγρη - πασχαλίτσα  
σκύλος - κρεατόμυγα

---

<sup>172</sup> Στο Βιβλίο του δασκάλου του εν λόγω μαθήματος, τίθεται ως στόχος να γίνουν οι μαθητές «ακροατές με υψηλή δεκτικότητα και κρίση, ικανοί να βάζουν σε συντονισμένη λειτουργία τους μηχανισμούς εγρήγορης, επιλογής και μνημονικής οργάνωσης των πληροφοριών και αποκριτικής ετοιμότητας. [...] Να ελέγχουν αυτά που ακούνε, να συγκρατούν τα βασικά τους σημεία και να τα προγραμματίζουν για άμεση αντίδραση ή για απώτερη χρήση». Πρβλ. Βιβλίο του Δασκάλου, Ο.Ε.Δ.Β., σελ. 7.

ελέφαντας - μύγα  
ελάφι - μέλισσα

Η πιο πρωτότυπη εκδοχή που δόθηκε ήταν:

«Ο σκύλος με τη γάτα. Τα δύο ζώα θα μονομαχήσουν, και όποιο νικήσει, θα είναι το πιο δυνατό».

Στο επόμενο στάδιο τους ζητήθηκε να φτιάξουν ένα ποίημα με την ιστορία που άκουσαν, προκειμένου να εκφραστούν δημιουργικά αυτά τα ίδια. Τους δόθηκε ο πρώτος στίχος κάθε στροφής, και συνέχισαν με τους υπόλοιπους, κατά τον ακόλουθο τρόπο:

Εγώ: Ένα λιοντάρι μες το δάσος μια φορά  
Μαθητές: φώναζε δυνατά:  
Εγώ είμαι βασιλιάς  
κι ό,τι θέλω κάνω.

Εγώ: Μια σκνίπα που το άκουσε,  
Μαθητές: μπήκε στο ρουθούνη του  
και το τσιμπούσε δυνατά.  
Και τότε παραδέχτηκε ότι  
δεν ήταν βασιλιάς.

Εγώ: Αλλά κι η σκνίπα η καλή  
Μαθητές: πιάστηκε μες τα δίχτυα της αράχνης  
και φώναζε «βοήθεια»,  
αλλά ήταν πια αργά:  
την έκανε η αράχνη μια χαψιά.

Ακολούθησε η δραματοποίηση του μύθου, κατά την οποία τα παιδιά έδειξαν ιδιαίτερο ενθουσιασμό. Όλα ήθελαν να «παίξουν» την ιστορία αυτοσχεδιάζοντας. Ένας αντιπροσωπευτικός διάλογος είναι ο παρακάτω:

- Σκνίπα: Γιατί κάνεις τόση φασαρία και δεν μας αφήνεις να κοιμηθούμε; Σου έκαναν τίποτε τα ζώα;
- Λιοντάρι: Όχι, αλλά είμαι ο βασιλιάς του δάσους και κάνω ό,τι θέλω.
- Σκνίπα: Τώρα θα σου δείξω εγώ!

(Ορμάει στο παιδί που υποδύεται το λιοντάρι, κι αυτό αρχίζει να γυρνάει ενοχλημένο μέσα στην αίθουσα τρίβοντας τη μύτη του).

- Σκνίπα: Πιστεύεις ακόμη ότι είσαι βασιλιάς;
- Λιοντάρι: Όχι, δεν είμαι!

(Τότε το παιδί που υποδύεται τη σκνίπα, φεύγει με ανοιχτά τα χέρια, πηγαίνοντας στο πίσω μέρος της αίθουσας κι εξαφανίζεται πίσω από τα θρανία, για να δείξει ότι παγιδεύτηκε στον ιστό της αράχνης).

Αμέσως μετά, τους ζητήθηκε να αναδιηγηθούν την ιστορία: «Πέστε με δικά σας λόγια το μύθο». Τρεις από τις πιο ενδιαφέρουσες αναδιηγήσεις είναι οι παρακάτω:

Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένα λιοντάρι που ζούσε στο δάσος. Μια μέρα ούρλιαζε πολύ δυνατά και δεν άφηνε τα άλλα ζώα να κοιμηθούν. Τότε ήρθε μια σκνίπα και του είπε: «Γιατί κάνεις έτσι; Σε πείραξε κανένα ζώο;» Αυτό είπε: «Όχι, είμαι ο βασιλιάς των ζώων και κάνω ό,τι θέλω». Τότε αυτή μπήκε μέσα στη μύτη του και το τσιμπούσε πολύ δυνατά. Τότε του είπε: «Παραδέχεσαι τώρα, πως δεν είσαι ο βασιλιάς των ζώων;» Κι αυτό απάντησε: «Ναι!» Ύστερα βγήκε από τη μύτη του κι έφυγε πετώντας χαρούμενη, σα να ήταν αυτή βασίλισσα του δάσους. Πετούσε, χωρίς να κοιτάζει κι έπεσε στα δίχτυα της αράχνης. Η αράχνη την άφησε να ξεραθεί και μετά την έφαγε.

Βασίλης

Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένα λιοντάρι που ζούσε στη ζούγκλα και ούρλιαζε και δεν άφηνε τ' άλλα ζώα να κοιμηθούν. Σε μια ωρίτσα ήρθε μια σκνίπα και του είπε: «Γιατί φωνάζεις; Σου έκαναν τίποτε τα ζώα;» Το λιοντάρι είπε: «Όχι, αλλά είμαι ο βασιλιάς των λιονταριών και κάνω ό,τι θέλω». Τότε η σκνίπα μπήκε μες τη μύτη του και το τσίμπαγε δυνατά. Το λιοντάρι πήγαινε από δω κι από κει, κούναγε το αυτί του και το κεφάλι του, και μετά είπε η σκνίπα: «Παραδέχεσαι ότι δεν είσαι βασιλιάς;» Και είπε το λιοντάρι: «Το παραδέχομαι, δεν είμαι βασιλιάς». Και η σκνίπα έφυγε. Κι έτσι όπως πετούσε καμαρωτή και έλεγε από μέσα της «είμαι η βασίλισσα», έμπλεξε στα σχοινιά της αράχνης. Και την έφαγαν οι αράχνες.

Γιώργος

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διήγηση μιας μαθήτριας από την Αλβανία. Παρόλο που τα ελληνικά της δεν είναι άψογα., συμμετείχε ενεργά σε όλες τις δραστηριότητες που περιγράφονται, και απέδωσε πιο συνοπτικά από τους άλλους μαθητές το περιεχόμενο του μύθου:

Μια φορά κι έναν καιρό ο λιοντάρης φώναζε και ξύπνησαν τα άλλα ζώα. Τότε μια σκνίπα μπήκε μέσα στη μύτη του και τον τσιμπούσε. Αυτός άρχισε να κουνάει τ' αυτιά του και την ουρά του. «Δέχεσαι ότι δεν είσαι ο βασιλιάς των

ζών;» Του είπε η σκνίπα. Και αυτό είπε: «Το δέχομαι». Και τότε η σκνίπα βγήκε από τη μύτη του και πετούσε με καμάρι. Αλλά έπεσε μέσα στα δίχτυα μιας αράχνης.

Σύλβια

Μέσα από τις δραστηριότητες που εκτέθηκαν, οι οποίες λειτούργησαν ως παιχνίδι έκφρασης και φαντασίας, τα παιδιά διασκέδασαν, απολαμβάνοντας αισθητικά το μύθο που διδάχτηκαν, και τους δόθηκε η δυνατότητα να βάλουν την προσωπική τους σφραγίδα σε ό,τι τους ζητήθηκε να κάνουν.

### 1.3. Η χρήση των μύθων στα υπόλοιπα μαθήματα

Η γνώση του Αναλυτικού προγράμματος του δημοτικού σχολείου, μας πείθει ότι όσον αφορά στη διαδασκαλία του γλωσσικού μαθήματος, δεν υπάρχουν περιθώρια για την ένταξη μύθων, που θα μπορούσε να διδαχτούν με τον τρόπο που εκτέθηκε παραπάνω. Κι αυτό, γιατί το βιβλίο του μαθητή αποτελείται από λογοτεχνικά κείμενα, τα οποία συνοδεύονται από ασκήσεις γραμματικών και συντακτικών φαινομένων. Από την ένταξή τους, όμως, στα υπόλοιπα ανθρωπιστικά μαθήματα, θα προκύψει ωφέλεια και στο γλωσσικό μάθημα, μια και οι μαθητές θα καλλιεργήσουν την προφορική και γραπτή τους έκφραση με την ανάγνωση λογοτεχνικών βιβλίων. Τα υπόλοιπα ανθρωπιστικά μαθήματα συνιστούν έναν τομέα που προσφέρεται για τη δημιουργική αξιοποίηση των μυθολογικών μυθιστορημάτων. Οι μαθητές μπορούν να τα επεξεργάζονται μαζί με άλλο διδακτικό υλικό, δουλεύοντας σε ομάδες εργασίας, τις οποίες θα συντονίζει ο διδάσκοντας, και θα τα παρουσιάζουν στην τάξη, κάνοντας τις παρατηρήσεις τους. Τα κείμενα που αναλύσαμε, πιστεύουμε ότι έχουν την ευελιξία να πλαισιώσουν τη διδασκαλία της Ιστορίας της Γ' και Δ' τάξης του δημοτικού σχολείου, όπως γίνεται με τα ισχύοντα σχολικά εγχειρίδια.

Όσον αφορά στην ύλη της Ιστορίας της Γ' τάξης που επικεντρωνόταν ανέκαθεν στην Ελληνική Μυθολογία, τα τελευταία χρόνια η ύλη του βιβλίου διαρθρώθηκε «με βάση το στόχο να αποκαλυφθεί η δραματική προσπάθεια του ανθρώπου να βγει από την προϊστορική νύχτα στο ιστορικό φως».<sup>173</sup> Έτσι το βιβλίο του μαθητή στην εν λόγω τάξη διαρθρώθηκε πάνω σ' αυτή τη βάση, αποδίδοντας τη ζωή της



προϊστορικής και πρωτοϊστορικής εποχής και πλαισιώθηκε σε κάθε περίπτωση από τους κατάλληλους μύθους. Πλην όμως, οι μύθοι αυτοί αποδίδονται γραμμικά χωρίς τη χρήση αφηγηματικών τεχνικών που να ζωντανεύουν το κείμενο, προάγοντας την αληθοφάνεια μαζί με τη συναισθηματική ανάπτυξη των μαθητών. Γι' αυτό θα μπορούσε να προτείνεται στους μαθητές η ανάγνωση των αντίστοιχων λογοτεχνικών βιβλίων που εμπλουτίζουν το περιεχόμενο των μύθων ερμηνεύοντάς τους και μορφοποιώντας τους ανάλογα με τις προθέσεις του αφηγητή. Τα σύμβολα του κάθε μύθου θα γίνουν πιο συγκεκριμένα, παίρνοντας σάρκα και οστά μέσα από την ανάγνωση των σύγχρονων λογοτεχνικών έργων, πράγμα που θα τα εντάξει αβίαστα στο νοητικό ρεπερτόριο των μαθητών αυτής της ηλικίας. Παράλληλα, η ταύτιση με τους χαρακτήρες που αναπτύσσονται στα μυθιστορήματα, θα ενθαρρύνει την υιοθέτηση αντίστοιχων στάσεων και αξιών μ' αυτούς, ή σε αντίθετη περίπτωση την απόρριψή τους ως προτύπων για τη σύγχρονη ζωή. Το ίδιο μπορεί να ισχύσει και για την Ιστορία της Δ' τάξης, της οποίας η ύλη στο βιβλίο του μαθητή επιχειρεί να εκθέσει τις φάσεις του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού από τη γεωμετρική περίοδο ως τη ρωμαϊκή κατάκτηση, πλαισιώνοντας πολλές φορές με διάφορα μυθικά επεισόδια τις αντίστοιχες διδακτικές ενότητες.

Μια άλλη εφαρμογή που προσφέρεται για τα λογοτεχνικά βιβλία που αναλύσαμε, είναι η πλαισίωση του μαθήματος της Μελέτης του Περιβάλλοντος της Δ' τάξης. Όπως επισημαίνεται, το βιβλίο του μαθητή είναι από τη σύγχρονη άποψη Γεωγραφία της Ελλάδας.<sup>174</sup> «Η παρουσίαση του υλικού είναι ιστορικο-εξελικτική, ώστε να δοθεί η έννοια του λαού και της κοινωνικής - πολιτιστικής εξέλιξής του».<sup>175</sup> Όπως προκύπτει από τον ορισμό που δίνει για τη Γεωγραφία το Geography Education Standards project, «Γεωγραφία δεν είναι μόνο η επιστήμη του χώρου και των τοποθεσιών της επιφάνειας της γης... Το περιεχόμενό της είναι τα φυσικά και ανθρωπιστικά φαινόμενα που διαμορφώνουν τα διάφορα περιβάλλοντα και τοποθεσίες. Συνεχής επιδίωξη της Γεωγραφίας είναι να μελετήσει τα φυσικά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά των διαφόρων τόπων και τη φυσική τους θέση στην

---

<sup>173</sup> Ιστορία Γ' Δημοτικού, Βιβλίο του Δασκάλου, Ο.Ε.Δ.Β., Αθήνα, σελ. 5.

<sup>174</sup> Εμείς και ο Κόσμος. Μελέτη του Περιβάλλοντος, Βιβλίο του Δασκάλου, Δ' τάξη, Ο.Ε.Δ.Β., Αθήνα, σελ. 7.

<sup>175</sup> Ο.π., σελ. 5.

επιφάνεια της γης». <sup>176</sup> Ο μύθος ως τμήμα της πολιτισμικής κληρονομιάς ενός τόπου διύλισμένος από τη λογοτεχνία, προσφέρεται ως μέσο για την προβολή αυτών ακριβώς των χαρακτηριστικών.

Και τα Θρησκευτικά, όμως, που επιχειρούν να δώσουν απάντηση στα αιώνια ερωτήματα που απασχολούν τον άνθρωπο, για την προέλευση και τον προορισμό του κόσμου, είναι δυνατό να εμπλουτιστούν από τα μυθιστορήματα που αναλύσαμε. Στις πλοκές τους βλέπουμε το χαμένο και ξανακερδισμένο παράδεισο, τη μύηση, την πάλη ανάμεσα στο καλό και το κακό, και το νόημα της ζωής.

Οι ιστορίες της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, δίνουν επιπλέον την απάντηση στο κρίσιμο ερώτημα «ποια είναι η σωστή ζωή», παραβλέποντας τα προβλήματα που θέτουν οι σκοτεινές πλευρές της προσωπικότητας. Οι βιβλικές ιστορίες προτείνουν την απώθηση των αντικοινωνικών τάσεων του ασυνείδητου. Όμως τα παιδιά, που δεν ελέγχουν συνειδητά το Εκείνο τους, χρειάζονται ιστορίες που θα τους επιτρέπουν, τουλάχιστον, τη φαντασιωσική ικανοποίηση των «κακών τάσεων» και ειδικά πρότυπα για την εξαύλωσή τους. <sup>177</sup>

Ενώ η Βίβλος, για παράδειγμα, δε δείχνει καμιά συμπάθεια για τα αρνητικά συναισθήματα που αναπτύσσουν συχνά τα παιδιά για πρόσωπα του άμεσου περιβάλλοντός τους, ο μύθος παρουσιάζει αντίστοιχα συναισθήματα και ακραίες συμπεριφορές, που δίνουν τη δυνατότητα στο παιδί να αντιμετωπίσει με λιγότερες ενοχές αυτή την κατάσταση, νιώθοντας ότι τα συναισθήματά του είναι δικαιολογημένα. Μπορούν να εκφράσουν μια εσωτερική σύγκρουση με συμβολική μορφή, υποδεικνύοντας με ποιο τρόπο μπορεί να λυθεί, συνεισφέροντας στην ψυχολογική ανάπτυξη του παιδιού.

Εν ολίγοις, τα μυθολογικά αφηγήματα προσφέρουν μια αίσθηση βιωμένης εμπειρίας, που οφείλεται στο γεγονός, ότι ο μύθος ανήκει σ' όλο το ανθρώπινο γένος. Περιγράφουν την πνευματική περιπέτεια του ανθρώπου που είναι τόσο κοινή σε όλους τους λαούς, πράγμα που αντικατοπτρίζεται στα στοιχεία και τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται σε όλες τις μυθολογίες. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, τα καθιστούν ένα ανεκτίμητο παιδαγωγικό μέσο που αποκτά ιδιαίτερη σημασία στην εποχή μας. Κι αυτό, γιατί οι περισσότερες από τις σύγχρονες αξίες έχουν ένα στενά

---

<sup>176</sup> Geography Education Standards project, 1994, σελ. 1. Επίσης Μανταράκη & Σάββα, στο *Ανοιχτό Σχολείο*, 1996, σελ. 12 - 13.

<sup>177</sup> Μπετελχάιμ Μπρούνο, ό.π., σελ. 77.

ωφελμιστικό χαρακτήρα που εξαντλείται στην επίτευξη της υλικής ευημερίας. Το σύγχρονο σχολείο με τη σειρά του, συντελεί στη διάπλαση αλλοτριωμένων ανθρώπων, που δεν εμπνέονται από τα ανθρωπιστικά ιδανικά, αλλά από τα βραχύβια ινδάλματα που προωθούν οι κανόνες του marketing, στους οποίους, δυστυχώς, υπακούει ακόμη και η λογοτεχνική παραγωγή.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αναγνωστάκης Μ.**, Προβλήματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, στο *Επιθεώρηση Τέχνης*, Τ. 29, 1957, σελ. 440 - 444.
- Αναγνωστόπουλος Β.**, Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980, Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων, 1996 (1982).
- Αναγνωστόπουλος Β.-Δελώνης Α.**, Παιδική λογοτεχνία και σχολείο, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 1986.
- Αναγνωστόπουλος Β.**, Θέματα παιδικής λογοτεχνίας - Ανιχνεύσεις, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1990.
- Αναγνωστόπουλος Β.**, Θέματα παιδικής λογοτεχνίας - Συζητήσεις, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1990.
- Αναγνωστόπουλος Β.**, Γλωσσικό υλικό για το Νηπιαγωγείο Από τη θεωρία στην πράξη, Αθήνα, Εκδ. Καστανιώτη (β' έκδ.), 1997 (1994).
- Απολλόδωρου**, Μυθολογία, (εισ., μετ., σχόλια Π. Πετρίδης), Αθήνα, εκδ. Ζαχαρόπουλος, χ.χ.
- Αριστοτέλους**, Περί Ποιητικής, (μετ. Σίμου Μενάρδου), (εισ., κείμενο και ερμηνεία υπό Ι. Συκουτρή), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σειρά: Ελληνική Βιβλιοθήκη - Ακαδημία Αθηνών, χ.χ.
- Βαγιάνος Γ.**, Ο μύθος. Μέσο επικοινωνίας και κατανόησης. Συμβολή στη διδακτική των κοινωνικών μαθημάτων (Θρησκευτικά), Θεσσαλονίκη, Εκδ. Περιод. Γρηγόριος ο Παλαμάς, 1999.
- Βάμβουκας Μ.**, Εισαγωγή στην Ψυχοπαιδαγωγική έρευνα και μεθοδολογία, Αθήνα, εκδ. Γρηγόρη, 1991.
- Βάμβουκας Μ.-Καλογιαννάκη Π.(επιμ.)**, Η Ευρώπη και η πολιτιστική της κληρονομιά, Αθήνα, εκδ. Γρηγόρη, 1995.
- Βασιλαράκης Ι. Ν.**, Γλώσσα και πράξη της παιδικής λογοτεχνίας, Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 1992.
- Βελουδής Γ.**, Γραμματολογία-Θεωρία λογοτεχνίας, Αθήνα, εκδ. Δωδώνη, 1994.
- Βογιάζος Α.**, Μερικές πλευρές των σχέσεων Τέχνης και Ιδεολογίας, στο *Επιθεώρηση Τέχνης*, 117, 1964, σελ. 157 - 173.
- Γιάκος Δ.**, Ιστορία της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας από το ΙΘ' αι. ως σήμερα, Αθήνα, ΣΤ' έκδοση, εκδ. Παπαδήμα, 1986.
- Δαραδήμου-Ράπτη Β.**, Παιδική λογοτεχνία, η πεζογραφία της δεκαετίας 1970-1980. Παιδαγωγική και λογοτεχνική εξέταση, Αθήνα, διδακτορική διατριβή, βιβλιοθήκη Σοφίας Σαριπόλου, αρ.63, 1987.
- Δελώνης Α.**, Εισαγωγή στη μεταπολεμική ελληνική παιδική λογοτεχνία, εκδ. Κέδρος, 1982.
- Δελώνης Α.**, Ελληνική παιδική λογοτεχνία από τις πρώτες ρίζες μέχρι σήμερα, 1835-1985, Αθήνα, εκδ. Ηράκλειτος, 1990.
- Δελώνης Α.**, Βασικές γνώσεις για το παιδικό και νεανικό βιβλίο, Αθήνα, εκδ. Σύγχρονο σχολείο, 1991.
- ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ**, επιμ. Ι. Κακριδή, 5 τόμοι, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1986.
- Ζερβού Α.**, Ο αρχαίος μύθος και η στρατευμένη ποίηση του καιρού μας με αναφορές στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, στο *Νέα Παιδεία*, 24, 1983, σελ. 130 - 139.

- Ζερβού Α.**, Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων, Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 1992.
- Ζερβού Α.**, Στη χώρα των θαυμάτων Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών - ενηλίκων, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 1997.
- ΗΣΙΟΔΟΣ**, Άπαντα. Θεογονία, Έργα και ημέραι, Ασπίς Ηρακλέους, (μετ. Σκαρτσής Σωκράτης), Αθήνα, εκδ. Κάκτος, 1993.
- Κακριδής Ι.Θ.**, Ο ποιητής και η μυθική παράδοση, Αθήνα, γ' έκδοση, Η βιβλιοθήκη του φιλολόγου, 1980.
- Κακριδής Ι.Θ.**, Προομηρικά, Ομηρικά, Ησιόδεια, Αθήνα, 1980.
- Κακριδής Ι.**, Αρχαία ελληνικά παραμύθια, στο *Παλίμψηστο*, 1987, Τ. 4, σελ. 7 - 19.
- Καλλέργης Ηρ.**, Το πρόβλημα της ιδεολογίας στα παιδικά λογοτεχνήματα, στον τόμο «*Προσεγγίσεις στην Παιδική Λογοτεχνία*», εκδ. Καστανιώτη, 1995, σελ. 137 - 153.
- Καρπόζηλου Μ.**, Το παιδί στη χώρα των βιβλίων, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1994.
- Καψωμένος Ερ.**, Ποιητική, Πανεπιστημιακές σημειώσεις, χ.χ.
- Κοντολέον Μ.**, Απόψεις για την παιδική λογοτεχνία, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 1985.
- Κοντράρου Ν.**, Νεοελληνική παιδική λογοτεχνία, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1978.
- Κορδάτος Γ.**, Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα, Βιβλιοεκδοτική, 1962.
- Κουκουλομάτης Δ.**, Νεοελληνική Λογοτεχνία - Ποίηση (Σταθμοί - Εκπρόσωποι), Αθήνα, εκδ. Παπαδήμα, 1988.
- Κουκουλομάτης Δ.**, Λογοτεχνία και παιδαγωγική, Αθήνα, εκδ. Βιβλιογονία, 1993.
- Κουκουλομάτης Δ.**, Λογοτεχνία και γλώσσα στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια εκπαίδευση (θεωρία και πράξη), Αθήνα, εκδ. Έλλην, 1996.
- Κυριακίδου Νέστορος Άλκη**, Η ερμηνεία των μύθων από την Αρχαιότητα ως σήμερα, στην *Ελληνική Μυθολογία* (επιμ. Ι. Κακριδή), Εκδοτική Αθηνών, 1986, α' τόμος, σελ. 240 - 303.
- Λεντάκης Ανδρ.**, Ρωμανός ο Μελωδός, Κώστας Βάρναλης και στρατευμένη Τέχνη, Αθήνα, εκδ. Δωρικός, 1991.
- Λουκάτος Δημ.**, Μύθοι, λαϊκά παραμύθια και λαϊκές ιστορίες, στο «*Άκου μια ιστορία Η παραδοσιακή τέχνη της προφορικής αφήγησης και η αναβίωσή της στις μέρες μας*», (επιμ. Ντορ. Παπαλιού), εκδ. Ακρίτας, χ.χ.
- Λουντέμης Μεν.**, Νέοι Καιροί, Νέες Αγωνίες, εφ. Η Πρωία, 22-06-43, Αθήναι, αρ. 18-196, σελ. 1.
- Μαλαφάντης Κων.**, Οι ΑΘΗΝΑΪΚΑΙ ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ του Γρηγορίου Ξενόπουλου στη ΔΙΑΠΛΑΣΗ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ, 1896-1947, Αθήνα, εκδ. ΑΣΤΕΡΟΣ, 1995.
- Ματσαγγούρας Ηλ.**, Θεωρία και πράξη της διδασκαλίας Β' τόμος, Στρατηγικές διδασκαλίας: από την πληροφόρηση στην κριτική σκέψη, Αθήνα, εκδ. Συμμετρία, 1994.
- Μιράσγεξη Μ.**, Νεοελληνική λογοτεχνία, (2 τόμοι), Αθήνα, 1978 και 1982.
- Μουδατσάκης Τ.**, Η Διαλεκτική της Θεατρικής Σύνταξης. Μοντέλα δράσης και πρόσωπα στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου, Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα, 1986
- Μπαμπινιώτης Γ.**, Γλωσσολογία και λογοτεχνία, από την τεχνική στην τέχνη του λόγου, Αθήνα, 1984.
- Μπαμπινιώτης Γ.**, Εισαγωγή στη Σημασιολογία, Αθήνα, εκδ. ιδίου, 1977.
- Μπαμπινιώτης Γ.**, Ευρωπαϊκός και Αμερικανικός δομισμός, Αθήνα, εκδ. ιδίου, 1985.
- Ομήρου** Ιλιάδα, (μετ. Ν. Καζαντζάκη - Ι.Θ. Κακριδή), Αθήνα, 1979.

- Παναγιωτόπουλου Ι.Μ.**, Τα πρόσωπα και τα κείμενα Β'Ανήσυχα χρόνια, Αθήνα, Εκδ. των Φύλων, (β'έκδ), 1980.
- Παναγόπουλος Α.**, Η στρατευμένη λογοτεχνία στην αρχαιότητα και σήμερα, (1904 - 1984), *Αναζητήσεις* 3 - 4, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα, 1981.
- Παρασκευόπουλου Ι.**, Εξελικτική ψυχολογία, Αθήνα, τόμοι α-δ, 1982.
- Παπαγεωργίου Γ.**, Ψυχολογία, Ηράκλειο, Ψυχοτεχνική, 1985.
- Παπάκου Αυγή**, Ο Οβίδιος και οι «Μεταμορφώσεις», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, 1987, 2, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, σελ. 75 - 80.
- Πλούταρχου**, Θησεύς, (εισαγ., μετ., σημ., Ανδρ. Πουρνάρα), Επιστημονική Εταιρεία των Ελληνικών Γραμμάτων, Πάπυρος, χ.χ.
- Πολίτης Λ.**, Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1985.
- Ραντόπουλος Δ.**, Η «Επιθεώρηση Τέχνης» και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, στον τόμο «*Τέχνη και Εξουσία*», Αθήνα, Εκδ. Καστανιώτη, 1985, σελ. 43 - 56.
- Ρούσσοσ Ευάγγ.**, Λαϊκή και Θρησκευτική Λογοτεχνία, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Β', Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1970.
- Σακελλαρίου Χ.**, Ήρωες και πρότυπα συμπεριφοράς στην Παιδική Λογοτεχνία, στον τόμο «*Παιδική Λογοτεχνία Θεωρία και πράξη*», α'τόμος, (επιμ. Άντα Κατσίκη - Γκίβαλου), Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1993, σελ. 119 - 128.
- Σακελλαρίου Χ.**, Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας, ελληνική και παγκόσμια, Αθήνα, έκδ. Η', εκδ. Δανιά, 1996.
- Σέργη Λ.**, Δραματική έκφραση και αγωγή του παιδιού, Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 1991.
- Σιαφλέκης Ζ.**, Η εύθραυστη αλήθεια Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου, Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 1994.
- Τσιλιμένη Τ.**, Δραστηριότητες μετά την αφήγηση, στο «*Η τέχνη της αφήγησης*» (επιμ. Κουλουμπή-Παπαπετροπούλου Κ.), Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 1997, σελ. 181 - 195.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ.**, Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη (1887-1910), Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1987.
- Φλουρής Γ.**, Αρχιτεκτονική της νόησης και της διδασκαλίας Προς ένα διδακτικό σύστημα, στον τόμο «*Η εξέλιξη της Διδακτικής Επιστημολογική θεώρηση*» (επιμ. Μαρσαγγούρας Ηλ.), Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 1995.
- Χαραλαμπίκη Χ.**, Νεοελληνικός λόγος, μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1992.
- Χουρδάκης Α.**, Ο κρητικός λαβύρινθος και η παιδαγωγική του ερμηνεία, στον τόμο «*Η Ευρώπη και η πολιτιστική της κληρονομιά: Το παράδειγμα των μύθων του Λαβύρινθου και του Ορφέα*», Ρέθυμνο, εκδ. Γρηγόρη, 1995, σελ. 17 - 30.
- Χουρδάκης Α.**, 'Όρφέας: Σοφιστής είναι και παιδεύει ανθρώπους', στον τόμο «*Η Ευρώπη και η πολιτιστική της κληρονομιά: Το παράδειγμα των μύθων του Λαβύρινθου και του Ορφέα*», Ρέθυμνο, εκδ. Γρηγόρη, 1995, σελ. 193 - 215.

## ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

- Angelet C., Herman J.**, Αφηγηματολογία, στον τόμο «*Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας Μέθοδοι του κειμένου*» (επιμ. Maurice Delcroix - Fernand Hallyn), (μετ. Βασιλαράκης Ι.), Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 1997.

- Burkert Walter**, Ελληνική Μυθολογία και τελετουργία (μετ. Ανδρεάδη Ηλ.), Δομή και Ιστορία, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1993.
- Campbell Joseph**, Η δύναμη του μύθου (μετ. Παπαδοπούλου Ελ.), Αθήνα, εκδ. Ιάμβλιχος, 1998.
- Γκαροντί Ροζέ**, Για το ρεαλισμό και τα όριά του (μετ. Γ. Πετρή), στο *Επιθεώρηση Τέχνης*, 1964, 111 - 112, σελ. 290 - 296.
- Γιούνγκ Καρλ (επιμ.)**, Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του (μετ. Χατζηθεοδώρου Α.), εκδ. Αρσενίδη, χ.χ.
- Γκρέιβς Ρόμπερτ**, Οι ελληνικοί μύθοι (μετ. Ζενάκος Λ.), τόμος α΄, εκδ. ΠΛΕΙΑΣ-ΡΟΥΓΚΑΣ, χ.χ.
- Decharme Paul**, Μυθολογία της Αρχαίας Ελλάδος (μετ. Καράλης Α.), Αθήνα, σειρά: μελέτες για την Αρχαία Ελλάδα, εκδ. Δημιουργία, 1996.
- Diel Paul**, Ο συμβολισμός στην ελληνική μυθολογία (μετ. Ράλλη Ι.-Χατζηδήμου Κ.), Αθήνα, γ΄ έκδ., εκδ. Χατζηνικολή, 1996.
- Dodds E.R.**, Οι Έλληνες και το παράλογο (μετ. Γιατρομανωλάκη Γ.), Αθήνα, β΄ έκδ., εκδ. Καρδαμίτσα, 1978.
- Eco Umberto**, Επιμύθιο στο όνομα του ρόδου (μετ. Έ. Καλλιφατίδη), Αθήνα, εκδ. Γνώση, 1985.
- Eco Umberto**, Ερμηνεία και Υπερερμηνεία (μετ. Α. Παπακωνσταντίνου), Αθήνα, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, 1993.
- Eco Umberto**, Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία (μετ. Κονδύλη Μ.), Αθήνα, εκδ. νήσος, 1994.
- Farnell L.R.**, Ο ήρωας στην αρχαία ελληνική θρησκεία (Παπαδοπούλου Ε.), Αθήνα, εκδ. Ιάμβλιχος, 1996.
- Friedell Egon**, Πολιτιστική ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας (μύθος και πραγματικότητα της προχριστιανικής ψυχής) (μετ. Κούρτοβικ Δημ.), Αθήνα, σειρά: επιστημονική υποδομή, εκδ. Πορεία, 1986.
- Genette G.**, Τα όρια της διήγησης (μετ. Θεοδωροπούλου Έλ.), Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα, Θεωρία και Μέθοδος, 1987.
- Grimal Pierre**, Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας (επιμ. Ατσαλός Βασ.), Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1991.
- Harrison J.E.**, Η δημιουργία των θεών (μετ. Παπαδοπούλου Ε.), Αθήνα, εκδ. Ιάμβλιχος, 1996.
- Hawthorn Jeremy**, Ξεκλειδώνοντας το κείμενο (μετ. Αθανασοπούλου Μ.), Ηράκλειο, β΄ έκδ., Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1995.
- Ηγκλετον Τέρι**, Εισαγωγή στη θεωρία της Λογοτεχνίας (μετ. Μαυρόνας Μ.), Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 1989.
- Jung C.G. - Kerenyi C.**, Η επιστήμη της Μυθολογίας (μετ. Ζάρρας Κ.), Αθήνα, εκδ. Ιάμβλιχος, 1989.
- Kerenyi K.**, Η μυθολογία των Ελλήνων (μετ. Σταθόπουλου Δ.), Αθήνα, γ΄ έκδοση, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1984.
- Knox Bernard**, Οι επιζώντες μύθοι της Αρχαίας Ελλάδας (μετ. Μ. Τσαούση), στο *Γράμματα και Τέχνες*, 1984, 34, σελ. 11-13.
- Lacarrière Jacques**, Τα φτερά του Ίκαρου (μετ. Μ. Πόθου), Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, 1995.
- Lintvelt J.**, Οι βαθμίδες του λογοτεχνικού αφηγηματικού κειμένου, στον τόμο «*Θεωρία της αφήγησης*», (επιμ. Β. Καλλιπολίτης), (μετ. Αγγ. Καστρινάκη), Αθήνα, εκδ. Εξάντας, 1991.

- Μπαχτίν Μ.**, Έπος και μυθιστόρημα (μετ. Γ. Κιουρτσάκης), Αθήνα, εκδ. Πόλις, 1995.
- Μπαχτίν Μ.**, Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής (μετ. Γ. Σπανός), Αθήνα, εκδ. Πλέθρον, 1980.
- Μπετελχάιμ Μπρούνο**, Η γοητεία των παραμυθιών Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση (μετ. Ελ. Ασταρίου), Αθήνα, εκδ. Γλάρος, 1995.
- Μπρεχτ Μπέρτολτ**, Για το ρεαλισμό (μετ. Λ. Κοντή), Αθήνα, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, 1990.
- Murray Gilbert**, Πέντε στάδια της ελληνικής θρησκείας (μετ. Παπαδοπούλου Ε.), Αθήνα, εκδ. Ιάμβλιχος, 1996.
- Νακέ Βιντάλ Πιέρ**, Ο μαύρος κυνηγός (μετ. Ανδρεάδης Γ., Ρηγοπούλου Π.), Αθήνα, εκδ. Νέα Σύνορα, 1983.
- Nilsson M.**, Η μυκηναϊκή προέλευση της ελληνικής μυθολογίας (μετ. Μαζαράκης Αιν.), Αθήνα, Εκδ. Δωδώνη, 1979.
- Nilsson M.**, Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας (μετ. Παπαθωμοπούλου Αικ.), Αθήνα, εκδ. Παπαδήμα, 1997.
- Peri Massimo**, Δοκίμια αφηγηματολογίας (επιμ. Φιλιππίδης Σ.Ν.), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1994.
- Προπ Βλ.**, Μορφολογία του Παραμυθιού Η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί - Στρωσ και άλλα κείμενα (μετ. Αριστεά Παρίση), Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα, 1991.
- Rank Otto**, Ο μύθος για τη γέννηση του ήρωα (μετ. Μαρ. Μαρκίδης), εκδ. Έρασμος, χ.χ.
- Ρισπέν Ζαν**, Μεγάλη Ελληνική Μυθολογία (μετ. Πολίτης Κ.-Αλεξάνδρου Άρης), (2 τόμοι), Αθήνα, εκδ. Κουτσομπός, χ.χ.
- Ροντάρι Τζ.**, Γραμματική της Φαντασίας (μετ. Μ. Βερτσώνη-Κοκόλη, Λ. Αγγουρίδου-Στριντζή), Αθήνα, εκδ. Τεκμήριο, 1994.
- Sissa Giulia-Detienne M.**, Η καθημερινή ζωή των θεών στην Αρχαία Ελλάδα, Αθήνα, εκδ. Παπαδήμα, 1993.
- Σπινκ Τζων**, Τα παιδιά ως αναγνώστες (μετ. Ντελόπουλος Κυρ.), Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1990.
- Taplin Oliver**, Ελληνικόν πυρ (μετ. Πατρικίου Ελ.), Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1992.
- Todorov Tz.**, Ποιητική (μετ. Α. Καστρινάκη), Αθήνα, εκδ. Γνώση, 1989.
- Vernant J. P.**, Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα (μετ. Γεωργούδη Στ.), Αθήνα, εκδ. Εγνατία, χ.χ.
- Vitti Mario**, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (μετ. Ζορμπά Μ.), Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 1994.
- Willi W.**, Τα Ορφικά μυστήρια και το ελληνικό πνεύμα (μετ. Κοντός Απ.), στον τόμο: Ελληνικά μυστήρια, Αθήνα, εκδ. Ιάμβλιχος, 1992.

## ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bal M.**, Narratology. Introduction to the Theory of Narrative, London, University of Toronto Press, 1985.
- Burkert W.**, Homo Necans: Interpretation altgriechischer Opferriten und Mythen, Berlin, 1972.



- Chatman Seymour**, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1989. (α΄ έκδ. 1978).
- Cook Elizabeth**, *The ordinary and the fabulous, an introduction to myths, legends and fairy tales*, Cambridge University Press, 1976, second edition.
- Cohn D.**, ‘‘Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style’’, στο: *Comparative Literature*, 18 (1966), σελ. 97 - 112.
- Cohn D.**, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, New Jersey, 1978.
- Dowden Ken**, *The Uses of Greek Mythology*, London and New York, Routledge, 1992.
- Eliade Mircea**, *Myth and Reality*, (transl. from french by Willard Trask), Harper and Row Publishers, N. York, 1975.
- Eliade Mircea**, *Myths, Rites, symbols - a Mircea Eliade Reader*, New York, Hagerstown, San Francisco, London, Harper Colophon Books, 1976, Vol. 1.
- Genette G.**, *Die Erzählung*, München, U.T.B. Fink Verlag, 1994.
- Glowinski M.**, ‘‘Der Dialoge im Roman’’, *Poetica*, 1974, 6, σελ. 1 - 16.
- Hyman Stanley Edgar**, *The Ritual view of myth and the mythic*, στον τόμο «*Myth a Symposium*», edited by Thomas A. Sebeok, Bloomington and London, Midland Book, 1965, σελ. 136 - 153.
- Kirk G.S.**, *Myth, its meaning and fuctions in ancient and other cultures*, Cambridge University Press 1969.
- Kirk G.S.**, *New Mythology Some new perspectives*, *Journal of Hellenic Studies* 92/1972, pp. 74-85.
- Kirk G.S.**, *The nature of Greek Myths*, Harmondsworth 1974.
- Mukarovsky J.**, *Two Studies of Dialogue*, στον τόμο «*The Word and Verbal Art*», (Selected Essays by J. Mukarovsky), (επιμ. Burbank J.-Steiner P.), New Haven and London, Yale University Press, 1977, σελ. 81 - 115.
- Righter W.**, *Myth and Literature*, London - Boston, 1975.
- Shlomith Rimmon - Kenan**, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, Methuen, 1983.
- Thompson Stith**, *Myths and Folktales*, στον τόμο «*Myth a Symposium*», Edited by Thomas A. Sebeok, Bloomington and London, Midland Book, 1965, σελ. 169 - 180.