

**Αργυρώ Λουλαδάκη**

**Διπλωματική εργασία Μεταπτυχιακών Σπουδών  
Α' κύκλου:**

**Παρωδία και παρωδιακά στοιχεία σε κείμενα  
συγγραφέων της γενιάς του '30:**

**Γ. Μπεράτη Διασπορά, Γ. Σκαρίμπα Το Θείο Τραγί**

**Επόπτης εργασίας:  
Σ. Ν. Φιλίπιδης**

**Ρέθυμνο  
31 Ιανουαρίου 2003**

Στόχος της συγκεκριμένης εργασίας αποτελεί ο εντοπισμός παρωδιακών στοιχείων σε δύο μυθιστορήματα που ανήκουν σε συγγραφείς της γενιάς του '30. Τα μυθιστορήματα αυτά είναι η *Διασπορά* του Γ. Μπεράτη και το *Θείο τραγί* του Γ. Σκαρίμπα. Για την εξέταση των παραπάνω έργων, πρόκειται να ληφθεί υπόψη η διαφορετική μορφή και χρήση του παρωδιακού λόγου, ανάλογα με τους στόχους και την τεχνολογία του συγγραφέα τους, σε συνάρτηση με την εποχή γραφής και κυκλοφορίας τους.

Το είδος της παρωδίας έχει ρευστή και μεταλλασσόμενη φύση<sup>1</sup>. Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Zina Ben-Porat- τις οποίες παραθέτει η Κατερίνα Κωστίου<sup>2</sup>-, η παρωδία είναι αναπαράσταση, συνήθως κωμική, ενός λογοτεχνικού κειμένου ή ενός άλλου καλλιτεχνικού αντικειμένου, όπως για παράδειγμα, η παρωδία εκκλησιαστικών ασμάτων ή οι παρωδίες πολιτικού λόγου<sup>3</sup>. Αυτού του είδους η αναπαράσταση εκθέτει τις συμβάσεις του προτύπου, και απογυμνώνει τα τεχνάσματά του μέσα από τη συνύπαρξη των δύο κωδίκων στο ίδιο μήνυμα.

Δύο από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της παρωδίας είναι το κωμικό και η παραμόρφωση· συχνά η παρωδία αποτελεί κωμική και παραμορφωμένη αναπαραγωγή ενός ύφους<sup>4</sup>. Όπως αναφέρει η Κωστίου<sup>5</sup>:

Η παρωδία αποτελεί μια αισθητικά ικανοποιητική σύνθεση σε πρόζα ή στίχο, στην οποία μέσα από μια ελεγχόμενη παραμόρφωση φθάνουν σε υπερβολή οι πιο έντονες ιδιαιτερότητες θεματολογικές ή υφολογικές, ενός λογοτεχνικού έργου, συγγραφέα, σχολής ή γραφής, με σκοπό να επανεκτιμηθεί το πρωτότυπο.

Η ουσία της παρωδίας βρίσκεται στο διαλεκτικό παιχνίδι με τις λογοτεχνικές τεχνικές. Μ' αυτή την έννοια, ο παρωδιακός λόγος αποτελεί συνειδητή μίμηση ενός ύφους ή μιας τεχνικής, επαναδραστηριοποιώντας τη λογοτεχνική γλώσσα<sup>6</sup>. Κατά συνέπεια, η παρωδία πετυχαίνει το στόχο της μονάχα στην περίπτωση που το αναγνωστικό κοινό έχει επαρκή γνώση του παρωδούμενου κώδικα<sup>7</sup>.

Παράλληλα, η παρωδία διαπνέεται από την καρναβαλική αίσθηση του κόσμου. Τα κωμικά είδη – ανάμεσα σ' αυτά και η παρωδία- που προέρχονται από την καρναβαλική παράδοση είναι πολυφωνικά και διαθέτουν ζωντάνια κι ανανεωτική δύναμη<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Κωστίου 2002: 196.

<sup>2</sup> 1997:12-13.

<sup>3</sup> Σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Γιάννης Κιουρτσάκης, ο Mikhail Bakhtin κάνει λόγο για την παρωδία εκκλησιαστικών ασμάτων καθώς και για τις παρωδίες πολιτικού λόγου, βλ. σχετικά: Κιουρτσάκης 1985: 62-63.

<sup>4</sup> Κωστίου 2002: 195.

<sup>5</sup> Κωστίου 2002: 196.

<sup>6</sup> Κωστίου 2002: 197-198.

<sup>7</sup> Τυγχανον 1975: 116.

<sup>8</sup> Rose 1993: 160-162.

Πιο συγκεκριμένα, όπως επισημαίνει ο Γιάννης Κιουρτσάκης<sup>9</sup>:

Στα πλαίσια του καρναβαλικού λόγου τα πάντα αντιστρέφονται. Τίποτε δε μένει όρθιο: οι διαιρέσεις του χρόνου, οι τόποι, τα επαγγέλματα, τα γένη, οι ιεραρχίες [...] όλα αναποδογυρίζονται, ανακατώνονται, γίνονται άνω κάτω, για να συνταιριαστούν από την αρχή σε μια νέα γλώσσα, που γεννιέται, θαρρείς, μπροστά μας και γυρεύει να χτίσει έναν άλλο κόσμο: έναν κόσμο ο οποίος δε θα υπακούει στους νόμους που ξέρουμε, αλλά σε κάποιους άλλους που είναι άδηλοι στη «σοβαρή» ύπαρξη του ανθρώπου.

Ο ίδιος συμπληρώνει ότι η καρναβαλική παρωδία υποβιβάζει επίμονα τα πάντα, μετατοπίζοντάς τα από το χώρο του «πάνω», της θεότητας, του πνεύματος, της ψυχής και των συναισθημάτων, στο χώρο του «κάτω» δηλ. του ανθρώπινου σώματος, της κοιλιάς, της τροφής και των καθημερινών βιοτικών αναγκών<sup>10</sup>. Αυτού του είδους η αντιστροφή των αντιθέτων φέρνει στο φως, σύμφωνα με το μελετητή, νέες σημαίνουσες σχέσεις ανάμεσα στις έννοιες ή στα πράγματα<sup>11</sup>.

Ο όρος παρωδία αποκτά διαφορετικές έννοιες με το πέρασμα των εποχών. Στην αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη η παρωδία ήταν ένα είδος κωμικής ποίησης ή ωδής, που για ένα ταπεινό θέμα υιοθετούσε τον τρόπο της σοβαρής ποίησης. Παράλληλα όμως αντιστοιχούσε σε αναφορά ή μνεία άλλου έργου. Το 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα ο όρος σήμαινε εκτεταμένη αναφορά σε κάποιο έργο. Η μοντέρνα αντίληψη ορίζει την παρωδία ως κωμική μίμηση, αλλά μια άλλη τάση της κριτικής αντιδρά στον ορισμό αυτό, προκειμένου να επανασυνδέσει τον όρο με μια πιο ουδέτερη χρήση, από την οποία απουσιάζει το κωμικό στοιχείο<sup>12</sup>.

Η διεύρυνση του όρου κι η αποδέσμευσή του από το κωμικό στοιχείο ξεκίνησε από τους Ρώσους φορμαλιστές<sup>13</sup>. Γι' αυτούς η παρωδία αποτελεί μέσο για την αποκάλυψη των συμβάσεων της γραφής, καθώς και της τεχνικής ενός έργου δηλ. του τρόπου με τον οποίο αυτό γράφτηκε. Τούτο συντελεί στη διάλυση της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης<sup>14</sup>.

Παράλληλα, οι Ρώσοι φορμαλιστές θεώρησαν την παρωδία ως κατάλυτη της λογοτεχνικής αλλαγής<sup>15</sup>. Ο Viktor Shklovsky κρίνει ότι η παρωδία επαναφέρει σε λειτουργία ξαναχρησιμοποιημένες τεχνοτροπίες ύφους, κι επαναδραστηριοποιεί ξεπερασμένες λογοτεχνικές τεχνικές. Επιπλέον, παρόλο που ο Shklovsky δεν έχει ξεκάθαρα διαχωρίσει τον όρο παρωδία από το κωμικό στοιχείο, οι άλλοι φορμαλιστές θα το κάνουν, διαμορφώνοντας τη βάση για το μετέπειτα διαχωρισμό της παρω-

<sup>9</sup> Κιουρτσάκης 1985: 266.

<sup>10</sup> Κιουρτσάκης 1985: 225.

<sup>11</sup> Κιουρτσάκης 1985: 266.

<sup>12</sup> Κωστίου 2002: 197.

<sup>13</sup> Κωστίου 2002: 197.

<sup>14</sup> Rose 1993: 109.

<sup>15</sup> Κωστίου 2002: 197.

δίας από τις πεπαλαιωμένες κωμικές λειτουργίες και δομές, και την ταύτιση του όρου με την έννοια της διακειμενικότητας<sup>16</sup>.

Αρκετές απ' τις απόψεις των Ρώσων φορμαλιστών, αξιοποιεί ο Μίχαιλ Βαχτίν στη θεωρία του σχετικά με την παρωδία. Ο Βαχτίν όρισε την παρωδία ως ένα μεταγλωσσικό φαινόμενο με διπλή κατεύθυνση, όπως όλα τα μεταγλωσσικά φαινόμενα: προς το αντικείμενο του λόγου, και προς το λόγο ενός άλλου προσώπου<sup>17</sup>. Σύμφωνα με τον ίδιο, η παρωδία εισάγει μια πρόθεση που αντιτίθεται στο κείμενο-πρότυπο και την πρόθεσή του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, στην παρωδία ο λόγος είναι η αρένα όπου μάχονται δύο αντιτιθέμενες φωνές. Αυτές οι φωνές δεν συγχωνεύονται ούτε αφομοιώνονται μεταξύ τους, όπως συμβαίνει στην απλή μίμηση. Αντίθετα, παραμένουν απομονωμένες η μια από την άλλη, όντας εχθρικά αντίθετες<sup>18</sup>.

Ταυτόχρονα, σύγχρονοι μελετητές όπως ο Alfred Liedtke, ορίζουν την παρωδία ως μια μορφή μίμησης κι ως άσκηση για την εκμάθηση και τελειοποίηση ενός ύφους ή μιας τεχνικής<sup>19</sup>. Τέλος, τις δύο τελευταίες δεκαετίες δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στη σχέση της παρωδίας με τη μεταμοντέρνα τεχνική. Η παρωδία αποτελεί κομβικό σημείο στις συζητήσεις για το μεταμοντέρνο στη λογοτεχνία<sup>20</sup>.

Γενικότερα, στον 20<sup>ο</sup> αιώνα η παρωδία είναι ένας από τους κύριους τρόπους αυτοαναφορικότητας, ένας διάλογος για την τέχνη με τα μέσα της τέχνης<sup>21</sup>. Όπως επισημαίνει η Κωστίου<sup>22</sup>:

Στη σύγχρονη εποχή η παρωδία αποτελεί τη διαλεκτική της τέχνης καθώς επιτρέπει στους δημιουργούς να συνδιαλέγονται με συγγραφείς, κείμενα και τεχνοτροπίες του παρελθόντος, εκθέτοντας με τον τρόπο αυτό τις συμβάσεις της δικής τους τέχνης.

Για το λόγο αυτό, τις τελευταίες δεκαετίες, η παρωδία αντιμετωπίζεται ως κριτικό εργαλείο του μοντερνισμού δηλ. ως ένας τρόπος για να αντιμετωπίσει ο συγγραφέας το βάρος της παράδοσης<sup>23</sup>. Παράλληλα, αναγνωρίζεται η μεγάλη σπουδαιότητα της παρωδίας στην ανανέωση κι ανάπτυξη των λογοτεχνικών μορφών<sup>24</sup>.

---

<sup>16</sup> Rose 1993: 109-113.

<sup>17</sup> Κωστίου 2002: 197.

<sup>18</sup> Rose 1993: 127.

<sup>19</sup> Κωστίου 2002: 197-198.

<sup>20</sup> Κωστίου 2002: 197.

<sup>21</sup> Κωστίου 2002: 211.

<sup>22</sup> 2002: 219.

<sup>23</sup> Κωστίου 2002: 196.

<sup>24</sup> Κωστίου 2002: 196.

Πέρα απ' αυτά, η Κωστίου<sup>25</sup> αναφέρεται στους τρόπους που χρησιμοποιεί η παρωδία για να πετύχει τη μεταμόρφωση ενός κειμένου. Τέτοιοι είναι οι παρακάτω:

*α. Αλλαγή στη συνοχή του παρωδούμενου κειμένου:*

Πρόκειται για σημασιολογική αλλαγή, συχνά σατιρική ή αλλαγή στην κυριολεκτική και μεταφορική λειτουργία της γλώσσας, ή συντακτική αλλαγή που επηρεάζει το σημασιολογικό επίπεδο, ή αλλαγή στα γραμματικά χαρακτηριστικά των προτάσεων (χρόνο, πρόσωπο κ.α.), ή αλλαγή στους συσχετισμούς του παρωδούμενου κειμένου με νέα συμφραζόμενα, ή αλλαγή στη γλώσσα, στο λεξιλόγιο, στο ιδιόλεκτο.

*β. Ευθεία δήλωση:*

Η σατιρική δήλωση μπορεί να έχει τη μορφή σχολίων για το κείμενο-στόχο ή για το συγγραφέα του.

Η επίδραση της παρωδίας στον αναγνώστη προέρχεται από τη σύγκρουση ανάμεσα στο αποτέλεσμα και στις προσδοκίες του αναγνώστη όσον αφορά το παρωδούμενο κείμενο. Ειδικότερα, στην παρωδία εμπεριέχονται δύο μοντέλα επικοινωνίας<sup>26</sup>:

*α. Ανάμεσα στον παρωδούντα και στον συγγραφέα του κειμένου που παρωδείται.*

*β. Ανάμεσα στον παρωδούντα και στον αναγνώστη.*

Πέρα απ' αυτά, όσον αφορά τα κίνητρα της παρωδίας αυτά ποικίλουν και χαρακτηρίζονται είτε από περιφρόνηση-που εκφράζεται μέσω της διακωμώδησης- είτε από συμπάθεια του παρωδούντος απέναντι στο παρωδούμενο κείμενο. Η πρώτη περίπτωση, όπως αναφέρει η Κωστίου<sup>27</sup>, υποκρύπτει μια μορφή περιπαικτικής μίμησης, ενώ στη δεύτερη περίπτωση ο παρωδών τηρεί στάση θαυμασμού αλλά και κριτικής απέναντι στο μοντέλο του.

Γενικότερα, η παρωδία ενεργοποιεί κριτικά δεδομένο λογοτεχνικό υλικό με κωμικό αποτέλεσμα. Ωστόσο, αν και συχνά συνοδεύεται από κωμικό αποτέλεσμα, δεν γελοιοποιεί αναγκαστικά το πρωτότυπό της<sup>28</sup>. Παράλληλα, δεν είναι αναγκαστικά ανατρεπτική καθώς μπορεί να ανασυνθέτει και να αναδημιουργεί<sup>29</sup>.

Σχετικά με τις βασικές λειτουργίες της παρωδίας με βάση το σκοπό του συγγραφέα, η Κωστίου αναφέρει ότι είναι πέντε. Οι λειτουργίες αυτές, σύμφωνα με τη μελετήτρια, παρουσιάζουν διάφορες παραλλαγές και μπορούν να ενταχθούν στην ακόλουθη τυπολογία<sup>30</sup>:

*α) Αρνητική κριτική και διακωμώδηση*

<sup>25</sup> 2002:198-199.

<sup>26</sup> Κωστίου 2002: 199-200.

<sup>27</sup> Κωστίου 2002: 199.

<sup>28</sup> Κωστίου 2002: 200.

<sup>29</sup> Κωστίου 2002: 200-201.

<sup>30</sup> Κωστίου 2002: 200-211.

Για παράδειγμα, σε αρκετές περιπτώσεις η παρωδία υπήρξε αποτελεσματικό εργαλείο στα χέρια νέων ποιητών, όταν ήθελαν να επιτεθούν εναντίον των υπερβολών της απερχόμενης ποιητικής γενιάς. Για παράδειγμα, η γενιά του 1880 συχνά παρώδησε τη φθίνουσα ρομαντική σχολή. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, η παρωδία λειτούργησε ως όπλο της σάτιρας εναντίον μεμονωμένων προσώπων. Κάτι τέτοιο συνέβη στην περίπτωση του Παν. Πανά, που το 1868 δημοσίευσε μια παρωδία της ποίησης και της ποιητικής του Α. Βαλαωρίτη.

*β) Άσκηση ύφους ή παιγνιώδης ενασχόληση*

Η παρωδία συχνά απετέλεσε πόλο έλξης και πεδίο ιδιαίτερων επιδόσεων για σημαντικούς λογοτέχνες. Για παράδειγμα, ο Γ. Σεφέρης έγραψε για άσκηση αρκετές παρωδίες· ανάμεσα σ' αυτές ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρωδία του *Ερωτόκριτου*.

*γ) Ιδιοποίηση της εγκυρότητας ενός κειμένου*

Συχνά η παρωδία έχει ως σκοπό τον σφετερισμό της εγκυρότητας του παρωδούμενου κειμένου, έτσι ώστε το νέο κείμενο να βρει μεγαλύτερη ανταπόκριση από τους αναγνώστες.

*δ) Ανάπλαση και δημιουργία*

Η παρωδία ενδέχεται να συνιστά διάλογο με τη λογοτεχνική παράδοση, όχι με στόχο την κριτική ή το σχολιασμό, ενδοκειμενικό ή εξωκειμενικό, αλλά την επαναδραστηριοποίηση και επανακωδικοποίηση δεδομένης λογοτεχνικής γραφής. Η αναπλαστική παρωδία, ως ιδιαίτερος τρόπος λογοτεχνικής γραφής, αυτονομείται, νομιμοποιείται, και κατά συνέπεια υπάγεται στους ίδιους νόμους στους οποίους υπάγεται το σύνολο της λογοτεχνίας.

Επιπρόσθετα, οι βασικές κατηγορίες της παρωδίας είναι δύο<sup>31</sup>:

α) Συγκεκριμένη παρωδία: κριτική παράθεση δεδομένης λογοτεχνικής γλώσσας, με κωμικό αποτέλεσμα.

β) Γενική παρωδία: λειτουργεί ως μέσο για την ανάδειξη της διαδικασίας σύνθεσης και υποδοχής των λογοτεχνικών έργων.

Μια άλλη διάκριση της κριτικής προτείνει διαβαθμίσεις της παρωδίας όπως<sup>32</sup>:

α) Παρωδία βραδείας αντιλήψεως: κωμική μίμηση λογοτεχνικού προτύπου

β) Παρωδία αυστηρής αντιλήψεως: κωμική υπερβολή και συμπύκνωση των χαρακτηριστικών ενός έργου

γ) Χαμηλό μπουρλέσκο: ασυμφωνία μεταξύ σοβαρού θέματος και ταπεινού ύφους

δ) Υψηλό μπουρλέσκο: ασυμφωνία μεταξύ ταπεινού θέματος και υψηλού ύφους

<sup>31</sup>Κωστίου 2002: 219.

<sup>32</sup>Κωστίου 2002: 219-220.

ε) Μεταμφίεση: στενή μίμηση της πλοκής, με αλλαγμένες τις λεπτομέρειες και ανασύνθεση του προτύπου με αλλαγή του περιεχομένου.

Συνοψίζοντας, η παρωδία έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της ιστορίας της λογοτεχνίας. Κι αυτό γιατί ενεργοποιώντας ένα παλιότερο κείμενο, επεμβαίνει στην παράδοση και μπορεί έτσι να μεταβάλει τα όρια των ειδών, επαναπροσδιορίζοντάς τα<sup>33</sup>.

Τέλος, η έννοια της παρωδίας συχνά συγχέεται με αυτή της σάτιρας. Τούτο συμβαίνει γιατί παρά τις διαφορές τους, σάτιρα και παρωδία διαπλέκονται και συνοδοιπορούν, ιδίως στην Ευρωπαϊκή λογοτεχνία του 18<sup>ο</sup> αιώνα<sup>34</sup>. Επιπλέον, η σάτιρα χρησιμοποιεί μορφές παρωδίας για να πετύχει το σκοπό της, όταν χρειάζεται ως μέσο της τη διαφοροποίηση του κειμένου<sup>35</sup>.

Ειδικότερα, η παρωδία, όπως προαναφέρθηκε, είναι- όχι απαραίτητα κωμική- αναπαράσταση ενός λογοτεχνικού κειμένου ή άλλου καλλιτεχνικού αντικειμένου. Αυτή η αναπαράσταση εκθέτει τις συμβάσεις του προτύπου της κι απογυμνώνει τα τεχνάσματά του μέσα από την συνύπαρξη των δύο κωδίκων στο ίδιο μήνυμα. Αντίθετα, η σάτιρα είναι κριτική αναπαράσταση, πάντα κωμική, όχι ενός κειμένου-προτύπου, αλλά στοιχείων της καθημερινής ζωής και πραγματικότητας. Η σατιριζόμενη αυθεντική πραγματικότητα μπορεί να εμπεριέχει ήθη, στάσεις, τύπους, κοινωνικές δομές, προκαταλήψεις κ.ά.<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup>Κωστίου 2002: 220.

<sup>34</sup>Κωστίου 2002: 223.

<sup>35</sup>Κωστίου 2002: 223.

<sup>36</sup>Κωστίου 2002: 224.

**Τίτλος μυθιστορήματος:**

Γιάννη Μπεράτη

Διασπορά



Ο Γιάννης Μπεράτης, ως πεζογράφος, ανήκει στη γενιά του '30. Ωστόσο, σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Γιώργος Αράγης<sup>37</sup> «Ο συγγραφέας Γ. Μπεράτης υπήρξε μάλλον μια αιρετική περίπτωση μέσα στην Αθηναϊκή γενιά του '30 [...] τα μυθιστορήματά του δεν ανταποκρίνονται στον τύπο του αστικού μυθιστορήματος που καλλιέργησαν οι συνομήλικοι του Θεοτοκάς, Τερζάκης, Καραγάτσης».

Ο Μπεράτης γράφει κι εκδίδει το πρωτόλειο μυθιστόρημά του με τίτλο *Διασπορά* το 1930. Το αφιερώνει στο φίλο της νεότητάς του Ηλία Οικονόμου. Η συγκεκριμένη αφιέρωση παραλείφθηκε στη δεύτερη έκδοση του έργου<sup>38</sup>.

Ο αφηγητής του πεζογραφήματος *Διασπορά* βρίσκεται σ' ένα τόπο που ομοιάζει με τη Σιβηρία ή την Αφρική, όπου αισθάνεται εξόριστος. Είναι ο τελευταίος απόγονος μιας σειράς σημαντικών προγόνων, η σκιά των οποίων βαραίνει πάνω του. Όπως ο ίδιος αναφέρει, είναι «Το τελευταίο ατροφικό φυλλαράκι όλης αυτής της ογκώδους κοσμογονίας» (4)<sup>39</sup>.

Στην αρχή του μυθιστορήματος είναι νύχτα· ο αφηγητής είναι καθισμένος στη βεράντα του σπιτιού του, και ξαφνικά νοιώθει να τον πλησιάζει κάποιος. Πρόκειται για έναν φίλο του, που εμφανίζεται σ' αυτόν με υπερφυσικό τρόπο:

Κι αυτή η δουλειά της συμπύκνωσης κράτησε πολλή ώρα, ώσπου η φωτεινή λουριδίτσα έχασε το ατελεύτητο ύψος της κι αποκρυσταλλώθηκε πολύ παχύτερη τώρα πια, σε δύο το πολύ μέτρα ύψος από το έδαφος. Κι εκεί – εκεί που γινότανε αργά η τελευταία τοποθέτηση ενός νέου πράσινου επιπέδου, στην κορυφή της λάμπσανε τα δύο μάτια του Φίλου μου (10)

Ο φίλος παρακινεί τον αφηγητή να ξεκινήσουν για μια περιπλάνηση κι εκείνος, παρά τους αρχικούς του ενδοιασμούς, τον ακολουθεί. Στη διάρκεια της διαδρομής τους ο φίλος διηγείται στον αφηγητή κάποια παράξενα περιστατικά που λαμβάνουν χώρα πριν και μετά τη συνάντησή του με τον Άκου-Ακούλι, πρόσωπο άοριστο και φασματικό. Έπειτα, του λέει πως ο Άκου-Ακούλι πέθανε και πρόκειται να επισκεφτούν τον τάφο του. Προς το τέλος του μυθιστορήματος, ο αφηγητής και ο φίλος του φτάνουν στον τάφο του Άκου-Ακούλι, ο οποίος βρίσκεται κάπου στην έρημο.

Στη *Διασπορά* η αφηγηματική δράση αφορά σε καταστάσεις δυνητικά πραγματικές· παράλληλα, καθώς εξελίσσεται η υπόθεση του έργου λαμβάνουν χώρα υπερφυσικά φαινόμενα. Υπάρχει, επίσης, μια ατμόσφαιρα αγωνίας, φόβου και φρίκης<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> 1993: 10-11.

<sup>38</sup> Φαρίνου- Μαλαματάρη 1994: 50.

<sup>39</sup> Χρησιμοποίησα την έκδοση: Γιάννη Μπεράτη, *Διασπορά- Στρόβιλος* (Αθήνα: Ερμής, 1980). Οι αριθμοί σε παρενθέσεις παραπέμπουν σε σελίδες αυτής της έκδοσης.

<sup>40</sup> Αράγης 1993: 14.

Ο Αράγης<sup>41</sup> σημειώνει ότι το μυθιστόρημα *Διασπορά* ανήκει στην ορθόδοξη παραδοσιακή αφήγηση, επειδή διαθέτει θεματική διάρθρωση, αιτιακή πλοκή και αφηγητή πρωταγωνιστή. Ωστόσο, κρίνει ότι πρόκειται για έργο χωρίς εκφραστική αρτιότητα και χωρίς βιοματικό υπόβαθρο.

Πέρα απ' αυτά, η Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη στο σχεδιάσμα βιοεργογραφίας που μας παραδίδει σχετικά με το Μπεράτη, αναφέρει ότι στη *Διασπορά* εμφανίζονται στοιχεία που αφορούν στην παρωδία και στη χρήση του παρωδιακού λόγου<sup>42</sup>. Πιο συγκεκριμένα, θεωρεί εξαιρετικά ενδιαφέρουσα τη μορφή του Άκου-Ακούλι ως ποιητή-προφήτη, που βρίσκεται σε παρωδιακό διάλογο με τον ποιητή-προφήτη που περιγράφει ο Κωστής Παλαμάς.<sup>43</sup>

Ο Άκου-Ακούλι κατέχει πρωτεύοντα ρόλο στη διήγηση του φίλου του αφηγητή, η οποία εντάσσεται στο ευρύτερο αφηγηματικό πλαίσιο του μυθιστορήματος. Στη διήγηση αυτή γίνεται λεπτομερής περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης- η οποία, αν και ελαφρώς ατημέλητη, είναι κομψή κι εξεζητημένη<sup>44</sup>- καθώς και των λόγων και έργων του αινιγματικού αυτού ανθρώπου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα παράξενα γεγονότα που πλαισιώνουν την πρώτη τους συνάντηση, καθώς και η φιλική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους. Πρόκειται για μια σχέση ανάμεσα σ' ένα μεγαλύτερης ηλικίας άνθρωπο, τον Άκου-Ακούλι, που διαθέτει σοφία κι ωριμότητα, και στον νεώτερης ηλικίας φίλο τού αφηγητή, ο οποίος έχει φτάσει σε κάποιο τέλμα όσον αφορά την προσωπική του πνευματική αναζήτηση· όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Είχα περιπαίξει σε κάθε καινούρια κάθε παλιά, με τα ίδια μου τα χέρια είχα χαιρέκακα μαδήσει και πετάξει στους χοίρους όλα τ' αγνά λουλουδένια στεφάνια κάθε παλιάς μου ουτοπίας. Δεν πίστευα πια τίποτα [...]

(22). Είναι γεγονός ότι τα λόγια και οι πράξεις του Άκου-Ακούλι παρωδούν στοιχεία τόσο της κοσμοθεωρίας όσο και του έργου σημαντικών ελλήνων λογοτεχνών από τη γενιά του 1880 κι έπειτα, οι οποίοι επηρέασαν τις εξελίξεις στο χώρο της λογοτεχνίας. Ειδικότερα, η μορφή του ιδιόρρυθμου αυτού ήρωα ενσωματώνει κι αναπλάθει τα παλαιά πρότυπα, ανακωδικοποιώντας τα, μέσα σε καινούρια συμφραζόμενα και σε νέο κειμενικό περιβάλλον.

Πιο συγκεκριμένα στη μορφή του Άκου-Ακούλι συνυπάρχει το σοβαρό με το κωμικό στοιχείο, το οποίο σε αρκετές περιπτώσεις αγγίζει τα όρια της υπερβολής. Έτσι, ενώ το όνομα του θυμίζει καλλιτεχνικό ψευδώνυμο ωστόσο, η διπλή επανάληψη των συλλαβών «Άκου» προσδίδει σ' αυτό κωμική χροιά. Παράλληλα, ο χαρακτήρας αυτός περιγελάει τα πάντα και συχνά καταφεύγει σε κωμικές πράξεις, όπως η μίμηση της

<sup>41</sup> 1993: 14-15.

<sup>42</sup> 1994: 51.

<sup>43</sup> Φαρίνου-Μαλαματάρη 1994: 51.

<sup>44</sup> Μπεράτης 1980: 37.

φωνής διαφόρων ζώων<sup>45</sup>. Η συνύπαρξη κι ασυμφωνία του σοβαρού και υψηλού με το ταπεινό και κωμικό στοιχείο- που συχνά αποτελεί κωμική υπερβολή- στα λόγια και τις πράξεις του συγκεκριμένου ήρωα, αναδεικνύει την πρόθεση για να παρωδηθεί το πρότυπο το οποίο μιμείται<sup>46</sup>.

Ειδικότερα, όταν εμφανίζεται για πρώτη φορά στο φίλο του αφηγητή, αυτοσυστήνεται με τα παρακάτω λόγια: «Άκου-Ακούλι, Πολίτης του Σύμπαντος» (35). Το χαρακτηρισμό «πολίτης του Σύμπαντος» αποδίδει στον ποιητή ο Παλαμάς στον πρόλογό της συλλογής του *Τα μάτια της ψυχής μου*: όπως γράφει «Ο Ποιητής ακριβώς δεν ζη μέσα εις ιδιαίτερον κόσμον· είναι πολίτης του Σύμπαντος· κάθε κόσμου την φανεράν ή κρυμμένην αρμονία αντιλαμβάνεται»<sup>47</sup>. Παράλληλα, στην εισαγωγή του πρώτου τόμου του *Λυρικού Βίου* ο Άγγελος Σικελιανός κάνει λόγο για σύμπτωση του ψυχικού κέντρου του ποιητή με το κέντρο του παντός<sup>48</sup>.

Επιπλέον, ο Άκου-Ακούλι υιοθετεί κριτική στάση απέναντι στα κοινωνικά φαινόμενα του καιρού του. Έτσι, εμφανίζεται να ασκεί κριτική στην κοινωνία της εποχής του: «Το πρακτικό πνεύμα εκμηδένισε τις λυπητερές ατέλειες κι απλώνει μπροστά σου όλο το παζάρι των πλούτων του» (45)· κι αλλού: «Μπροστά μας δεν είναι τίποτα, παντού δεν είναι τίποτα. Η ανθρωπότητα σαλεύει, χορεύει, μουγκρίζει κι ουρλιάζει. Μα τι φταίμε εμείς αν είναι άσκημη; Τι φταίμε εμείς αν ποτέ δε θα πάψει να 'ναι; Ω! θλιβερή γενεά συνανθρώπων!» (45).

Η στοχαστική διάθεση σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον για τη συλλογική ζωή απαντάται στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη<sup>49</sup>. Όπως επισημαίνει η Κλεοπάτρα Λεονταρίτου στη μελέτη της με τίτλο *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη*: «Όλη η δημιουργική σταδιοδρομία του Ν. Καζαντζάκη υπήρξε μια «τάση» να προβάλλει το υποκειμενικό του στοιχείο σε μορφές προβληματιζόμενης «ετερότητας» και όχι απλά σε μορφές αισθητικής αυτάρκειας»<sup>50</sup>. Μ' άλλα λόγια, -σύμφωνα με την μελετητήρια- στόχος του Καζαντζάκη αποτελεί όχι μονάχα η αισθητική αρτιότητα του έργου του, αλλά τον ενδιαφέρει επίσης η σύνδεση της ατομικής του συνείδησης και ψυχής με το συλλογικό γίγνεσθαι. Η συγκεκριμένη πρόθεση του συγγραφέα είναι εμφανής και στο ακόλουθο απόσπασμα από την *Ασκητική*<sup>51</sup> του: «Μονάχα εκείνος λυτρώθηκε από

<sup>45</sup> Μπεράτης 1980: 35, 64.

<sup>46</sup> Κωστίου 2002: 219.

<sup>47</sup> Παλαμάς [1962]: 211.

<sup>48</sup> Σικελιανός 1994: 14.

<sup>49</sup> Πριν το 1930 ο Καζαντζάκης είχε δημοσιεύσει τα μυθιστορήματα *Οφίς και κρίνο* και *Σπασμένες ψυχές*, την τραγωδία *Πρωτομάστορας* καθώς και την *Ασκητική*. Το 1929, επίσης, γράφει δύο μυθιστορήματα στα γαλλικά, το *Toda-Raba* και το «Καρέταν Èlia».

<sup>50</sup> Λεονταρίτου 1981: 77.

<sup>51</sup> Δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1927.

την κόλαση του εγώ του που νοιώθει να πεινάει όταν ένα παιδί της ράτσας του δεν έχει να φάει» (38)<sup>52</sup>.

Ανάλογα, ο Παλαμάς αναφέρεται στην κοινωνική και πολιτική διάσταση του έργου του ποιητή. Σε προλογικό του σημείωμα στο *Δωδεκάλογο του Γύφτου*<sup>53</sup> ονομάζει τον ποιητή «στρατιώτη του στίχου», χρέος του οποίου ανάμεσα στ' άλλα, είναι να κλείσει μέσα στο στίχο του τις έγνοιες του πολίτη<sup>54</sup>.

Επιπλέον, ο Άκου-Ακούλι αισθάνεται ότι η σχέση του με τη φύση που τον περιβάλλει είναι εξαιρετικά δυνατή. Όπως αναφέρει ο φίλος του αφηγητή, ο Άκου-Ακούλι συνήθιζε να του λέει: «“Αισθάνομαι τρομερά τη φύση” [...] “Ναι, είμαι κομμάτι της σάρκας της που πάλλει” και γελούσε» (58).

Η στάση του αινιγματικού αυτού ανθρώπου απέναντι στη φύση παρουσιάζει ομοιότητες με τον τρόπο που βιώνει τη σχέση του με το φυσικό περιβάλλον ο Σικελιανός. Ο τελευταίος αναφερόμενος στη σχέση του με τη φύση, όπως αυτή διαμορφώνεται την εποχή συγγραφής του έργου του *Αλαφροϊσκιωτος*, κάνει λόγο για την κοσμική ενότητα και προέκταση της ψυχής του μέσα στην ψυχή της φύσης, στην οποία προσφεύγει ως ικέτης<sup>55</sup>. όπως γράφει: «Μια σιωπηλή κατάσταση λεπτής κι ευλαβικής αισθαντικότητας, και καλοσύνης ως το βάθος δεχτικής [...] τέτοια ήταν η πρωταρχική μου διάθεση μπροστά στη φύση»<sup>56</sup>. Αλλά και στο έργο του Καζαντζάκη σημαντική θέση κατέχει η έννοια της φύσης σε άμεση συνάρτηση με τον άνθρωπο<sup>57</sup>.

Παρόλα αυτά, η σχέση του Άκου-Ακούλι με τη φύση αποκτά κωμικές διαστάσεις, όταν μια νύχτα στο δάσος και υπό την επήρεια της μέθης, αρχίζει μαζί με τους συντρόφους του να μιμείται τις φωνές και την συμπεριφορά κάποιων ζώων «Ο Άκου-Ακούλι έκανε το σκύλο “Γάβ, Γάβ, Γάβ”, ο αμαξάς την αρκούδα “Γκρού, Γκρού, Γκρού”, εγώ τον κόκορα “Κικιρίκι»» (61) [...] «Εγώ κακάριζα, φτεροχτυπιόμουν, ριχνόμουν χάμω κι έχωνα το κεφάλι στο χιόνι. Τότε ο Άκου-Ακούλι με άφηγε και κυνήγαγε τον αμαξά, κι εγώ ανέβαινα στα δίπλα μας δέντρα και πηδούσα από κλαδί σε κλαδί “Κικιρίκι»» (61). Στο σημείο αυτό, διαμέσου της κωμικής υπερβολής<sup>58</sup> παρωδείται η σχέση του καλλιτέχνη με τη φύση που ενυπάρχει ως πρότυπο στη στάση του Άκου-Ακούλι προς το φυσικό περιβάλλον.

<sup>52</sup> Χρησιμοποίησα την έκδοση: Νίκου Καζαντζάκη, *Ασκητική* (Αθήνα: εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, 2002). Ο αριθμός σε παρένθεση παραπέμπει στις σελίδες αυτής της έκδοσης.

<sup>53</sup> Γραμμένο στην Αθήνα στις 21 Νοεμβρίου του 1906.

<sup>54</sup> Παλαμάς, [1963]: 291.

<sup>55</sup> 1994: 21. Η εισαγωγή στο *Λυρικό Βίο* αν και είναι γραμμένη το χειμώνα του 1938, συγκεφαλαιώνει, ωστόσο, τις αρχές και τα πιστεύω του ως τότε συντελεσμένου έργου του ποιητή, μεγάλο μέρος του οποίου είναι γραμμένο πριν το 1930.

<sup>56</sup> 1994: 21.

<sup>57</sup> Λεονταρίτου 1981: 73.

<sup>58</sup> Κωστίου 2002: 219.

Ταυτόχρονα, η σχέση ανάμεσα στον ιδιόρρυθμο αυτό άνθρωπο και τη φύση, όπως περιγράφεται στο κείμενο, του προσδίδει το ρόλο ενός θεού-δημιουργού. Τούτο γίνεται κατανοητό αν λάβουμε υπόψη μας την ικεσία και ψαλμωδία που απευθύνουν σ' αυτόν τα πλάσματα του δάσους, αποκαλώντας τον «πατερούλη»:

Κι είδα τότε μέσα από τις κόκκινες φλόγες να προβαίνει η μαύρη σκιά του Άκου-Ακούλι, να υψώνεται, να υψώνεται, να γιγαντώνει, να φτάνει και να κρύβεται μες στις κορφές των δέντρων και τα χέρια του να προσκαλούν, να προσκαλούν. Το δάσος τότε ανατρίχιασε σύγκορμο και μέσα του, από παντού, απ' όλες τις άκρες, ξεχύθηκε και πάφλασε βαριοδίπλωτα απ' τα έγκατα των σπλάχνων η βαθιά κι αδάμαστη ικεσία κι έκσταση. “-Πατερούλη μας, πατερούλη μας, Ω! πατερούλη μας!” (63)

Γύρω-τριγύρω η βαριά ψαλμωδία ξεχυνόταν σαν ατελεύτητο ποτάμι από χιλιάδες στόματα μέσα στη νύχτα, πλημμύριζε όλο το δάσος κι έσβηγε των αστέρων τη λάμψη. “-Πατερούλη μας, πατερούλη μας, Ω! πατερούλη μας!” (65)

Τέλος, το δάσος, τα αγρίμια αλλά και το σύνολο της πλάσης μαζί με το σύντροφο του Άκου-Ακούλι -και φίλο του αφηγητή- απευθύνουν έναν ύμνο σ' αυτόν:

Όλα τα μάτια, σαν πύρινα βέλη, από παντού, απ' όλα τα βάθη του δάσους, καρφώνονταν πάνω στον Άκου-Ακούλι- και προχώρησε. Τότε κατάλαβα. Κι ένας ύμνος, ιερός και φρενιτώδης μαζί, υψώθηκε ασυγκράτητα από μένα, απ' το δάσος, απ' τα' αγρίμια, απ' όλη την πλάση, ένας ύμνος, που στέναζε και σπαρταρούσε για το τέλειο συγκερασμό και σμίξιμο των αιωνίων ζωντανών!<sup>59</sup> (65)

Σύμφωνα με την Λεονταρίτου<sup>60</sup> το παράδοξο που χαρακτηρίζει τους ρομαντικούς καλλιτέχνες αλλά και τους νέο-ρομαντικούς, στους οποίους θεωρεί ότι ανήκει ο Καζαντζάκης, είναι η αν-υποκειμενική υποκειμενική τους στάση. Μ' άλλα λόγια, ενώ πιστεύουν ότι υπάρχει οργανική ενότητα ανάμεσα στην ατομική τους συνείδηση και την Καθολική Ψυχή του κόσμου σε βαθμό που να συντελείται έκλειψη, σχεδόν ολική, της ατομικής τους ταυτότητας ως «ποιούντων» υποκειμένων, ταυτόχρονα διατηρούν τον υποκειμενισμό τους, προβάλλοντας την αξία και την υπεροχή του Εγώ τους. Έτσι, οι ρομαντικοί καλλιτέχνες συχνά οικειοποιούνται το ρόλο του Θεού που «ξαναδημιουργεί» τις δομές του κόσμου, ενώ οι νέο-ρομαντικοί αν και προβάλλουν μετριοπαθέστερες αξιώσεις, έχουν ωστόσο τις ίδιες διαθέσεις<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> Στο σημείο αυτό η αναφορά στο στοιχείο της ενότητας όλης της ζωής βρίσκεται, ενδεχομένως, σε παρωδιακό διάλογο με την έννοια της ενότητας όπως αυτή εμφανίζεται στο έργο του Σικελιανού. Η συγκεκριμένη έννοια απαντάται συχνά στην εισαγωγή του πρώτου τόμου του *Λυρικού Βίου*, όπου ορίζεται ως συγκερασμός της κατάλληλα μνημένης ανθρώπινης ψυχής με το σύνολο του φυσικού κόσμου. Για το θέμα αυτό βλ. 1994: 14, 30-31.

<sup>60</sup> 1981: 73-75.

<sup>61</sup> Λεονταρίτου 1981: 73.

Μ' αυτή την έννοια, ο Άκου-Ακούλι, ο οποίος αναφέρει ότι αισθάνεται να αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης<sup>62</sup> αλλά την ίδια στιγμή αποστασιοποιείται και βρίσκεται σε θέση υπεροχής απέναντί της, λαμβάνοντας το ρόλο ενός θεού-δημιουργού, βρίσκεται σε παρωδιακό διάλογο με τα πιστεύω και την κοσμοθεωρία του Καζαντζάκη αλλά – λαμβάνοντας υπόψη όσα προαναφέρθηκαν- και του Σικελιανού.

Παράλληλα, παρατηρούμε ότι για την περιγραφή της ικεσίας που απευθύνουν τα πλάσματα του δάσους προς τον Άκου-Ακούλι υιοθετείται ένα υψηλό και μεγαλόπρεπο ύφος λόγου, το οποίο αρμόζει σε θρησκευτικό, τελετουργικό κείμενο:

Τινάχτηκα και κοίταξα γύρω μου. Γύρω-γύρω, αφήνοντας μια πλατιά ελεύθερη ζώνη, σε συμπαγή τοίχο, κεφάλι κάτω από κεφάλια, μ' ανοιγμένα στόματα και με τα πύρινα εκστατικά μάτια καρφωμένα στον Άκου- Ακούλι, τ' αγρίμια ψέλναν σύγκορμα το ίδιο αργόσυρτο τροπάρι-μ' ένα αργότατο βαθμιαίο κατέβασμα του κεφαλιού που ακολουθούσε το σιγανό κατέβασμα και συμπύκνωμα της σκιάς του (63)

Στο σημείο αυτό η εμφάνιση φράσεων, όπως «πύρινα εκστατικά μάτια» και «ψέλναν σύγκορμα το ίδιο αργόσυρτο τροπάρι», θυμίζουν την περιγραφή θρησκευτικής τελετής. Ωστόσο, υπάρχει ασυμφωνία ανάμεσα στο υψηλό ύφος λόγου και το ταπεινό θέμα του χωρίου, το οποίο αφορά σε ζώα, τα οποία συμμετέχουν σ' αυτή την τελετή κι όχι σε ανθρώπους. Η ασυμφωνία ανάμεσα στο υψηλό ύφος και το ταπεινό θέμα<sup>63</sup>, σε συνδυασμό με το στοιχείο του εξωπραγματικού και της υπερβολής, που επιφέρει κωμικό αποτέλεσμα<sup>64</sup>, συμβάλλουν ώστε να αναφανεί η πρόθεση του συγγραφέα να παρωδήσει το θέμα του καλλιτέχνη ως δημιουργού-θεού.

Πέρα από την ιδιότητα του θεού-δημιουργού, ο Άκου-Ακούλι φαίνεται να διαθέτει διορατική και προφητική ικανότητα, η οποία του επιτρέπει να ατενίζει το μέλλον και να κάνει λόγο σχετικά με τις μελλοντικές εξελίξεις. Τούτο γίνεται κατανοητό αν λάβουμε υπόψη μας το κήρυγμα του σχετικά με τη νέα ζωή, η οποία, όπως ισχυρίζεται, πρόκειται να αντικαταστήσει το οικοδόμημα της παλιότερης σοφίας: «Να τραντάζονται οι κολόνες του Παρθενώνα μπροστά σου κι όλο το κάλλος κι η σοφία της μορφής, για να μη μείνει παρά ο αγνόσταχτος ουρανός των ακίνητων καταστάσεων που θα ξεπροβάλλει σαν σίφουνας η νέα ζωή!» (46).

Οι συγκεκριμένες ιδιότητες του Άκου-Ακούλι τον τοποθετούν σε παρωδιακό διάλογο με τη μορφή του ποιητή-προφήτη, όπως αυτή περιγράφεται από τον Παλαμά, πράγμα που –όπως προαναφέρθηκε- επισημαίνει η Φαρίνου-Μαλαματάρη<sup>65</sup>. Ειδικότερα, ο Παλαμάς σε προλογικό του

<sup>62</sup> Μπεράτης 1980: 58.

<sup>63</sup> Κωστίου 2002: 219.

<sup>64</sup> Κωστίου 2002: 219.

<sup>65</sup> Φαρίνου-Μαλαματάρη 1994: 51.

σημείωμα στη συλλογή του με τίτλο *Τα μάτια της ψυχής μου* (1892) υποστηρίζει ότι ο ποιητής έχει στραμμένο το βλέμμα του στο μέλλον προσπαθώντας να ξεχωρίσει τα σημάδια του: «Ο ποιητής κρατεί καρφωμένον το βλέμμα εις το Μέλλον, για να διακρίνει το άστρον που λάμπει οπίσω από τα μαύρα νέφη εκείνου»<sup>66</sup>. κι αλλού: «Ο Ποιητής δεν ακολουθεί· προηγείται· [...] συμβαίνει ενίοτε να είναι ο λόγος του Ποιητού φωνή βοώντος εν τη ερήμω· διατί; διότι δεν εγεννήθησαν εκείνοι προς τους οποίους απευθύνεται ο λόγος του. Θα έλθουν και αυτοί, αργά ή γρήγορα.»<sup>67</sup>

Επιπρόσθετα, σε άλλο σημείο του μυθιστορήματος, ο φίλος του αφηγητή διηγείται τα περιστατικά που συνέβησαν μια νύχτα στο δάσος, όπου βρέθηκαν μαζί με τον Άκου-Ακούλι. Στη διήγησή αυτή ο Άκου-Ακούλι εμφανίζεται να πετάει στη μέση της φωτιάς, που είχαν ανάψει, ένα άδειο βαρελάκι, το οποίο σκάει σε χίλια φλογισμένα κομμάτια, με αποτέλεσμα τα μαλλιά του αμαξά να πάρουν φωτιά· ο αμαξάς τ' άφηγε να τσιτσιρίζουν και γελούσε λέγοντας: «“Το άγιον πνεύμα, το άγιον πνεύμα”» (60). Τότε ο φίλος του αφηγητή παίρνει μια χούφτα χιόνι κάνει σ' αυτόν ένα άσπρο κράνος και του το φοράει με δύναμη στο κεφάλι, φωνάζοντας : «“Εξελέγης, εξελέγης!”» (60).

Είναι εμφανής στο παραπάνω απόσπασμα η κωμική αναπαράσταση η οποία αγγίζει τα όρια της υπερβολής- της επιφοίτησης του αγίου πνεύματος<sup>68</sup>. Η χρήση στοιχείων του εκκλησιαστικού λόγου κι η ανάπλασή τους μέσα σε νέα συμφραζόμενα, στοχεύει, ενδεχομένως, στο να παρωδήσει την έννοια του θεϊκά εκλεγμένου ατόμου, που διαθέτει ιδιαίτερες ικανότητες, οι οποίες τον τοποθετούν σε ηγετική, κατά κάποιο τρόπο, θέση στα πλαίσια της ανθρώπινης κοινωνίας.

Σύμφωνα με τον Παλαμά, ο ποιητής αποτελεί ξεχωριστό άτομο και έχει επιλεγεί για να εκπληρώσει συγκεκριμένη αποστολή, «Όχι διότι ο Ποιητής είναι ξένος του κόσμου τούτου· μοιραίως, χωρίς να το συλλογίζεται, εκλήθη δια να χορτάση του ανθρώπου την δίψαν και να είπη με τάξιν και με λάμπιν ό,τι ο άνθρωπος άτακτα κι αμυδρά αισθάνεται»<sup>69</sup>. Ο ίδιος αναφέρεται στην «θεϊκή» καταγωγή του ποιητή, η οποία τον τοποθετεί σε εξέχουσα θέση· όπως γράφει<sup>70</sup>:

Ο Ποιητής είναι ο Ίων του Ευριπίδου. Απάτωρ και αμήτωρ, πατέρα και μητέρα έχει τον θεόν του φωτός, και τούτου είναι ο πιστός χρυσοφύλαξ. Δεν απομακρύνεται του ναού, και δεν γνωρίζει από τύρβην βεβήλου κόσμου. Άλλ' όταν του επιβάλη η ανάγκη να απομακρυνθή από τον ναόν, και καταπειθεται να αναμιχθή εις τα εγκόσμια, εις τον κόσμον εμφανίζεται όχι πλέον ως ιερέυς, άλλ' ως βασιλεύς

<sup>66</sup> Παλαμάς [1962]: 212.

<sup>67</sup> Παλαμάς [1962]: 208.

<sup>68</sup> Κωστίου 2002: 219.

<sup>69</sup> Παλαμάς [1962]: 208.

<sup>70</sup> Παλαμάς [1962]: 208.

Κατά συνέπεια, στη *Διασπορά* παρωδείται η κοσμοθεωρία και τα πιστεύω του Κ. Παλαμά, του Α. Σικελιανού και του Ν. Καζαντζάκη, σχετικά με την τέχνη και το ρόλο του καλλιτέχνη ως πνευματικού ανθρώπου. Τούτο πραγματοποιείται, κυρίως, μέσω της μορφής του Άκου-Ακούλι. Επιπλέον, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα παρωδείται η τεχνολογία και η ποιητική των συγκεκριμένων λογοτεχνών.

Ειδικότερα, ο Άκου-Ακούλι σε κάποιο σημείο του έργου εμφανίζεται να τραγουδάει κάποιο τραγούδι σε ήχο εμβατηρίου<sup>71</sup>. Το εμβατήριο αυτό εκτείνεται σε πολλές στροφές με ακανόνιστο αριθμό στίχων. Η συλλαβική έκταση κάθε στίχου ποικίλλει με κυρίαρχο το αναπαιστικό μέτρο. Επιπλέον, πολλοί απ' τους στίχους ομοιοκαταληκτούν, αλλά υπάρχουν και αρκετοί ανομοιοκατάληκτοι στίχοι. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε μια μορφή ελευθερωμένου στίχου. Πρόκειται για μια στιχουργική μορφή που προηγήθηκε του ελεύθερου στίχου και που εμφανίζεται τόσο σε έργα ποιητών της γενιάς του 1880<sup>72</sup> όσο και της γενιάς του 1920<sup>73</sup>.

Παράλληλα, στο τραγούδι του Άκου-Ακούλι εντάσσονται επιφωνήματα, ενώ ταυτόχρονα, τίθενται κάποιες ρητορικές ερωτήσεις, που προσδίδουν πληθωρικότητα και ρητορικό τόνο στο στίχο. Ειδικότερα, τα επιφωνήματα τοποθετούνται, συνήθως, στην αρχή του στίχου:

Αχ! διόλου  
Το μυαλό σου δεν έπηξε Γάτε! (Μπεράτης, 52)  
[...]  
Ω! Μόγκλη! μ' αφήνεις μικρέ μου. (Μπεράτης, 51)

Ανάλογα, οι ρητορικές ερωτήσεις εντοπίζονται είτε στον πρώτο, είτε στον τελευταίο στίχο της στροφής. Κάποιες απ' αυτές είναι οι ακόλουθες:

Η Τίγραινα ποθεί και πλαντάζει  
Τι τους νοιάζει; (Μπεράτης, 49)  
[...]  
Θα ξανάρθει ποτέ η χαρά  
Στων παλιών μαχητών το μεδούλι; (Μπεράτης, 51).  
[...]  
Του καλού  
Ποιος μπορεί να μας πει  
Την πηγή; (Μπεράτης, 50)

<sup>71</sup>Μπεράτης 1980: 59.

<sup>72</sup> Στο *Δωδεκάλογο του Γύφτου* (1907) του Κ. Παλαμά, γίνεται χρήση του ελευθερωμένου στίχου, βλ. Peri, 991: 199. Χρήση του ελευθερωμένου στίχου εμφανίζεται και στον *Αλαφροϊσκίωτο* (1909) του Α. Σικελιανού-παρόλο που ο Σικελιανός δεν ανήκει ακριβώς στη γενιά του 1880-, βλ. Βογιατζόγλου 1996: 155.

<sup>73</sup>Peri 1991:199.



Συχνή χρήση του επιφωνηματικού λόγου καθώς και της ρητορικής ερώτησης, απαντάται στο έργο ποιητών όπως ο Παλαμάς και ο Σικελιανός. Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τη χρήση επιφωνημάτων στο *Δωδεκάλογο του Γύφτου* (1907), εντοπίζουμε τους παρακάτω στίχους:

Στη χυτή σου τη φωτιά, ω! τι μοίρα!  
καιρούς κι αιώνες έκαιες τον οχτρό σου·  
Στη χυτή σου τη φωτιά, ω! τι μοίρα!  
Μόνη σου θα πέσεις να καής  
Τρισαπελπισμένη της ζωής. (Παλαμάς, 71)<sup>74</sup>

Αλλά και στον *Αλαφροϊσκιωτο*<sup>75</sup> του Σικελιανού εμφανίζονται αρκετά επιφωνήματα:

Ω! πως εξεχωρίζατε,  
λεύκες στις άλλες, αδερφή  
ιερή, κ' εσύ, ανυφάντρα! ( Σικελιανός, 121-122)<sup>76</sup>  
[...]  
για ν' ανταμώνεις- ω λαχτάρισμα  
ιερό του ακοίμητου σκοπού σου!-  
τον ξάστερο ήχο τον ασύγκριτο  
με το τραγούδι του αδελφού σου. (Σικελιανός,125)

Στο ίδιο έργο γίνεται συχνή χρήση της ρητορικής ερώτησης:

“Ποιος είναι ο αλαφροϊσκιωτος,  
που το βαθύ μυστήριο θε να δράξει  
και θα σαρκώσει ανάλαφος  
το τάμα που πλανιέται τρίςβαθα  
κι απάνω από την πράξη;” ( Σικελιανός, 98)

Ανάλογες ερωτήσεις εμφανίζονται και στο *Δωδεκάλογο του Γύφτου* του Παλαμά:

Έρμη, σκλάβα, πικρή Ρωμοσύνη,  
[...] Ποιός βαστιέται μ' αδάκρυτα μάτια  
να σε ιδή; Τι αμαρτίες πληρώνεις; (Παλαμάς, 70)

Ταυτόχρονα, παρατηρούμε ότι σε αρκετά σημεία του τραγουδιού του Άκου-Ακούλι υιοθετείται ένα υψηλό και μεγαλόπρεπο ύφος λόγου, για να εκφραστεί η αγωνία για το μέλλον, ενώ παράλληλα έκδηλος είναι ο προφητικός τόνος:

<sup>74</sup> Χρησιμοποιώ την έκδοση του Λίνου Πολίτη, *Ποιητική Ανθολογία*, βιβλίο έκτο, (Αθήνα: Δωδώνη, 1985). Ο αριθμός σε παρένθεση παραπέμπει σε σελίδες αυτής της έκδοσης.

<sup>75</sup> βλ. Πολίτης 1999: 236.

<sup>76</sup> Χρησιμοποιώ την έκδοση Άγγελος Σικελιανός: *Λυρικός Βίος*,1,(Αθήνα: Ίκαρος, 1994). Οι αριθμοί σε παρενθέσεις παραπέμπουν στις σελίδες αυτής της έκδοσης.

Ε! Καλέ,  
Καρτερείς και θυμώνεις  
Την καινούργιαν αυγή  
Π' ωιμέ!  
Δεν θα βγει  
Στους αιώνας ποτέ. (Μπεράτης, 50)  
[...]  
Θα ξανάρθει ποτέ η χαρά  
Στων παλιών μαχητών το μεδούλι; (Μπεράτης, 51)

Επιπλέον, εκφράζεται ενδιαφέρον για την συλλογική ζωή, πράγμα που δηλώνεται με την εμφάνιση της λέξης γένος, αλλά και με τη χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου :

Δεν μπορεί να γενεί των γενών  
Ο χορός των ωρών [...] (Μπεράτης, 51)  
[...]  
Κι ούτ' αστέρι και ούτε φεγγάρι  
Καβαλάρη να πάρει  
Τον κάθε μας πόθο; (Μπεράτης, 52)

Υπάρχουν, επίσης, στίχοι οι οποίοι εκφράζουν μια στοχαστική και φιλοσοφική διάθεση:

Του Καλού  
Ποιος μπορεί να μας πει  
Την πηγή; (Μπεράτης, 50)

Έκδηλη, επίσης, είναι η παρουσία του λυρικού στοιχείου με την χρήση ανάλογων λέξεων κι εκφράσεων, που αφορούν στην περιγραφή του φυσικού περιβάλλοντος αλλά και διαφόρων συναισθημάτων. Ειδικότερα, αναφορές στη λυρική περιγραφή του φυσικού τοπίου εντοπίζουμε στους παρακάτω στίχους:

Άνοιξ' η Νύχτα-πες μου-  
Άνοιξ' η Νύχτα  
Τα φτερά που τα πάντ' αγκαλιάζει  
Κι ούτ' αστέρι και ούτε φεγγάρι  
Καβαλάρη να πάρει  
Τον κάθε μου πόθο; (Μπεράτης, 48)  
[...]  
Ανατρίχιασε σύγκορμη  
Η πυκνή φυλλωσιά των δασών  
Και πασών  
των λιμνών τα νερά. (Μπεράτης, 50)  
[...]

Άκου, ο αγέρας μηκάτε  
Και παγώνει ο κάμπος. (Μπεράτης, 52)

Επιπλέον, γίνεται λόγος για προσωπικά συναισθήματα, όνειρα και πόθους:

Του κάθε καημού  
Πως έχει νερό να ξεπλύνει τη φλόγα,  
Σαν ρόγα  
Γλυκού σταφυλιού. (Μπεράτης, 52)  
[...]  
Πως θυμάτε  
Των πρώτων ονείρων το θάμπος; (Μπεράτης, 52)

Τέλος, στο τραγούδι του Άκου-Ακούλι εντοπίζουμε στίχους που αφορούν στη γλυκύτητα της μουσικής, όπως οι παρακάτω:

Δεν μπορείς με το μάτι  
Να μετράς την γλυκιά μουσική. (Μπεράτης, 51)  
[...]  
Τραγούδι γλυκύτατο είπε [...] (Μπεράτης, 51)

Ο συνδυασμός του ελάσσονος λυρικού τόνου με το μείζονα επικό τόνο, που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο τραγούδι, αποτελεί στοιχείο που απαντάται στο έργο του Παλαμά<sup>77</sup>. Ο ίδιος σε προλογικό του σημείωμα στο *Δωδεκάλογο του Γύφτου*, αναφέρει ότι στα πλαίσια του συγκεκριμένου έργου συνομιλούν η επική παράδοση με τη λυρική σκέψη<sup>78</sup>.

Την υπόθεση ότι πρόθεση του συγγραφέα στο σημείο αυτό αποτελεί η παρωδία του παλαμικού έργου, ενισχύει η εμφάνιση του παρακάτω στίχου:

Είμ' εγώ των αστέρων ο Μάγος. (Μπεράτης, 50)

Ο στίχος αυτός βρίσκεται σε παρωδιακό διάλογο με τους ακόλουθους στίχους του Παλαμά από τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*:

Είμαι ο μάγος της αγάπης,  
Μάγισσα των αστεριών. ( Παλαμάς, 644)<sup>79</sup>

Ο μάγος του τραγουδιού του Άκου-Ακούλι κατέχει την ιδιότητα του μάγου των αστεριών, που στους στίχους του Παλαμά αποδίδεται σε μια γυναίκα, η οποία είναι τσιγγάνα. Η παρωδία συνίσταται στη σημασιολο-

<sup>77</sup> Πολίτης 1999: 193.

<sup>78</sup> Κωστή Παλαμά: *Άπαντα*, 3 (Αθήνα: Γκοβόστης, [1963]), 294.

<sup>79</sup> Χρησιμοποίησα την έκδοση του Βασίλη Βασιλικού, *Λύρα Ελληνική*, (Αθήνα:Πλειάς,1993). Ο αριθμός σε παρένθεση παραπέμπει σε σελίδες αυτής της έκδοσης.

γική απόκλιση<sup>80</sup> από το κείμενο-πρότυπο και τη νοηματική συμπύκνωση του περιεχομένου των στίχων του προτύπου σε ένα και μόνο στίχο<sup>81</sup>.

Παράλληλα, η συνύπαρξη του λυρισμού με τη στοχαστική και φιλοσοφική θεώρηση του κόσμου, που εντοπίζουμε στο τραγούδι του Άκου-Ακούλι, αποτελεί ίδιον του ποιητικού έργου του Σικελιανού. Τούτο είναι εμφανές από τις πρώτες κιόλας ποιητικές του συνθέσεις, όπως είναι ο *Αλαφροΐσκιωτος* (1907) και ο *Πρόλογος στη ζωή* (1915-1917)<sup>82</sup>.

Επομένως, το τραγούδι του Άκου-Ακούλι βρίσκεται σε παρωδιακή σχέση με την ποίηση και ποιητική του Παλαμά, αλλά και του Σικελιανού. Ειδικότερα, η πρόθεση να παρωδηθούν τα συγκεκριμένα πρότυπα, είναι εμφανής αν λάβουμε υπόψη μας την παράθεση στίχων που αφορούν σε κωμικά καμώματα διαφόρων ζώων. Η ασυμφωνία ανάμεσα στη σοβαρότητα του ύφους των στίχων με επικολυρικό περιεχόμενο κι αυτών που αφορούν σε ζώα, λειτουργεί υπονομευτικά για τα πρότυπα, των οποίων η συγκεκριμένη παρωδία, αποτελεί μίμηση<sup>83</sup>.

Πιο συγκεκριμένα, στο τραγούδι του Άκου-Ακούλι η διαμόρφωση παρωδιακού λόγου συνίσταται στην ασυμφωνία μεταξύ υψηλού ύφους και ταπεινού θέματος<sup>84</sup>. Τούτο πραγματοποιείται με την παρουσία λέξεων και φράσεων που αφορούν σε διάφορα ζώα κι έχουν ταπεινό περιεχόμενο, πλάι σε λέξεις και φράσεις με υψηλό και μεγαλόπρεπο ύφος<sup>85</sup>. Ο συνδυασμός υψηλού ύφους και ταπεινού περιεχομένου λαμβάνει χώρα είτε στα πλαίσια του ίδιου στίχου, είτε σε διαφορετικούς στίχους.

Όσον αφορά την πρώτη περίπτωση, εντοπίζουμε, για παράδειγμα, τους ακόλουθους στίχους:

Η Τίγραινα, η φίλη των άστρων,  
Των ανύπαρκτων κάστρων  
Και της κάθε φωλιάς [...] (49)

Στους παραπάνω στίχους υπάρχει ασυμφωνία ανάμεσα στη μεγαλεπήβολη έκφραση «φίλη των άστρων», και στο ενδεχομένως ταπεινό περιεχόμενο του όρου που αυτή προσδιορίζει, ο οποίος αφορά σε ένα ζώο, την τίγραινα.

Παράλληλα, σε σχέση με τη δεύτερη περίπτωση, δηλαδή την γειννίαση και νοηματική σύνδεση λέξεων και φράσεων με υψηλό ύφος με ανάλογους όρους- που το περιεχόμενό τους δε συμπλέει με το συγκεκρι-

<sup>80</sup> Κωστίου 2002: 198.

<sup>81</sup> Κωστίου 2002: 219.

<sup>82</sup> Πολίτης 1999: 236-237.

<sup>83</sup> Κωστίου 2002: 219.

<sup>84</sup> Κωστίου 2002: 219.

<sup>85</sup> Το ίδιο τραγούδι ο Άκου-Ακούλι σε διαφορετικό σημείο του μυθιστορήματος το τραγουδάει χωρίς λόγια σε μια σκάλα από γανγίσματα, πράγμα που επανεισάγει το θέμα της ασυμφωνίας υψηλού ύφους ≠ ταπεινού περιεχομένου, βλ. Μπεράτης, 1980: 63.

μένο ύφος- στα πλαίσια διαφορετικών στίχων, έχουμε τους παρακάτω στίχους:

Ο Προκοίλης ο Γάτος  
Κι η Λιχούδα η Μαϊμού  
Στου καλού μας καιρού  
Το αμέτρητο πλάτος (Μπεράτης, 49)  
[...]  
Δεν μπορεί να γενεί των γενών  
Ο χορός των ωρών,  
Με καρδιά χελωνών  
Περπατούνε σαθρά. (Μπεράτης, 51)

Στο πρώτο τετράστιχο είναι εμφανής η ασυμφωνία ανάμεσα στο ταπεινό θέμα των δύο πρώτων στίχων και το υψηλό ύφος των δύο τελευταίων. Όμοια, στο δεύτερο τετράστιχο υπάρχει διάσταση ανάμεσα στο υψηλό θέμα κι ύφος των δύο πρώτων στίχων και το ταπεινό περιεχόμενο των δύο τελευταίων.

Επιπλέον, στους παραπάνω στίχους η ύπαρξη ομοιοκαταληξίας λειτουργεί ενισχυτικά ως προς τη διαμόρφωση παρωδιακού λόγου. Πιο συγκεκριμένα στο πρώτο τετράστιχο ομοιοκαταληκτούν οι λέξεις «Γάτος-πλάτος» και «Μαϊμού-καιρού». Ανάλογα, στο δεύτερο τετράστιχο ομοιοκαταληκτούν οι όροι «γενών-ωρών-χελωνών». Σύμφωνα με την άποψη του Ferdinand de Saussure, την οποία παραθέτει σε άρθρο της η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού<sup>86</sup> στην περίπτωση που κάποιοι όροι ομοιοκαταληκτούν η ηχητική ομοιότητα που υπάρχει μεταξύ τους συνεπάγεται και σημασιολογική ομοιότητα. Ωστόσο, στο τραγούδι του Άκου-Ακούλι παρατηρούμε ότι η ομοιοκαταληξία αφορά σε όρους οι οποίοι χαρακτηρίζονται από διαφορετική σημασιολογική και υφολογική βαρύτητα. Η συνένωση τους διαμέσου της ομοιοκαταληξίας ουσιαστικά τονίζει την αντίθεση τους, κι ενισχύει την ασυμφωνία υψηλού ύφους ≠ ταπεινού θέματος.

Η λειτουργία της παρωδίας στο τραγούδι του Άκου-Ακούλι αφορά στην κριτική στάση και διακωμώδηση του παρωδούμενου προτύπου<sup>87</sup>. Τούτο επιτυγχάνεται με την έκθεση των συμβάσεων που το συνθέτουν. Ταυτόχρονα η αντίθεση μορφής και περιεχομένου λειτουργεί ανατρεπτικά ως προς το κείμενο-πρότυπο.

Ειδικότερα, στόχος της συγκεκριμένης παρωδίας αποτελεί η μεγαλόφωνη ποίηση με επικολυρικό περιεχόμενο της γενιάς του 1880, ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της οποίας υπήρξε ο Παλαμάς και εν μέρει ο Σικελιανός. Η αντίθεση υψηλού ύφους ≠ ταπεινού περιε-

---

<sup>86</sup> 1988: 215.

<sup>87</sup> Κωστήου 2002: 201.

χομένου στοχεύει στην υπονόμηση των συμβάσεων αυτού του είδους της ποίησης.

Πέρα απ' αυτά σε άλλο σημείο της *Διασποράς* έχουμε την εμφάνιση ενός διαλόγου με φιλοσοφικό περιεχόμενο, ο οποίος διεξάγεται ανάμεσα στον αφηγητή και τον φίλο του. Στο διάλογο αυτό, ανάμεσα στ' άλλα, γίνεται λόγος και για το θέμα της πρωταρχικής ενότητας. Πιο συγκεκριμένα, ο αφηγητής απευθύνει στο φίλο του το ακόλουθο ερώτημα: «“Υπάρχουν σκοτάδια φίλε;”» (66)· κι εκείνος του απαντάει: «“Υπάρχει το ΕΝΑ”» (66).

Η έννοια της ενότητας απαντάται στην *Ασκητική* του Καζαντζάκη, που αν και εκδίδεται το 1938, ωστόσο περιλαμβάνει στοιχεία που χαρακτηρίζουν το σύνολο του έργου του συγγραφέα, σημαντικό μέρος του οποίου είναι γραμμένο πριν το 1930.<sup>88</sup> Ο ίδιος αναφερόμενος στην ενότητα θεού κι ανθρώπου, γράφει «Μακάριοι όσοι σε λύτρωσαν, σμίγουν μαζί σου, Κύριε, και λεν: “εγώ και συ είμαστε ένα”» (98)<sup>89</sup> [...] «Και το ένα τούτο δεν υπάρχει» (98).

Παράλληλα, η αναζήτηση της πρωταρχικής ενότητας των διαφορετικών στοιχείων που συνθέτουν τον κόσμο και τη ζωή απασχολεί σε μεγάλο βαθμό τον Σικελιανό. Ο ίδιος περιγράφοντας τον ρόλο του ποιητή ως πνευματικού ανθρώπου, επισημαίνει ότι ο ποιητής είναι ο αυθεντικός εκπρόσωπος της κεντρικής ενότητας του ανθρώπου με το σύμπαν<sup>90</sup>.

Έτσι, η αναφορά στο στοιχείο της ενότητας, που υπάρχει στο παραπάνω διαλογικό απόσπασμα του μυθιστορήματος *Διασπορά*, βρίσκεται σε παρωδιακό διάλογο με το έργο του Καζαντζάκη, αλλά και του Σικελιανού, όπου γίνεται λόγος σχετικά με την συγκεκριμένη έννοια. Επιπλέον, στο συγκεκριμένο σημείο ο στόχος της παρωδίας επιτυγχάνεται με την παρεμβολή λέξεων και εκφράσεων που αφορούν σε διάφορα ζώα, οι οποίες εισάγουν το στοιχείο του ταπεινού, που έρχεται σε αντίθεση με το σημασιολογικό και υφολογικό βάρος του φιλοσοφικού λόγου, οδηγώντας σε κωμικό αποτέλεσμα. Τούτο είναι εμφανές στο ακόλουθο απόσπασμα του ίδιου διαλόγου ανάμεσα στον αφηγητή και τον φίλο του:

- “Πιστεύεις στην ανάσταση;”
- “-Πιστεύω στον άνθρωπο.”
- “-Μα πριν έκλαιγες σαν μωρό.”
- “-Δεν υπάρχει πριν φίλε. Υπάρχει τώρα.”
- “-Πως τρέχουν τα πουλαράκια!”
- “- Τι καλά που γελάς, Φίλε.”

<sup>88</sup> Τον πρώτο πυρήνα της *Ασκητικής* ο Καζαντζάκης τον σχεδίασε το 1924 κι έπειτα δούλεψε το έργο εντατικά σε επτά διαφορετικές γραφές ως την έκδοσή του το 1938. Ο ίδιος θεωρούσε την *Ασκητική* ως «το σπόρο απ' όπου βλάστησε όλο το έργο του· ό,τι κι αν έγραψε είναι σχόλιο, illustration της *Ασκητικής*», βλ. Λ. Πολίτης 1999:272.

<sup>89</sup> Χρησιμοποίηω την έκδοση του Ν. Καζαντζάκη, *Ασκητική* (Αθήνα: εκδ. Καζαντζάκη, 2002). Ο αριθμός σε παρένθεση παραπέμπει στις σελίδες αυτής της έκδοσης.

<sup>90</sup> Σικελιανός 1981: 155.

“-Πιστεύουν τα πουλαράκια;”  
“- Θα πιστέψουν και θα νικήσουν.” (66).

Η χρήση της λέξης «πουλαράκια» μοιάζει αταίριαστη με το περιεχόμενο του λόγου των δύο φίλων. Εξαιτίας αυτής της ασυμφωνίας- που προσδίδει μια κωμική νότα κι ένα τόνο ελαφρότητας στις απόψεις που διατυπώνονται-καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι πρόθεση του συγγραφέα αποτελεί η παρωδία του λόγου με φιλοσοφικό περιεχόμενο, του οποίου η παρουσία είναι αισθητή τόσο στο έργο του Καζαντζάκη όσο και σ’ αυτό του Σικελιανού.

Το μυθιστόρημα *Διασπορά* τελειώνει με ένα ποίημα σε θέση epilόγου. Όσον αφορά τόσο τη μορφή όσο και το περιεχόμενου του συγκεκριμένου ποιήματος, παρατηρούμε ότι υπάρχουν ομοιότητες με γνωστό ποίημα του Κώστα Καρυωτάκη, που περιλαμβάνεται στη συλλογή του με τίτλο *Ελεγεία και Σάτιρες* (1928). Ο Μπεράτης αναπλάθει τα θεματικά μοτίβα του καρυωτακικού ποιήματος μέσα σε ένα νέο κειμενικό περιβάλλον<sup>91</sup>, μεταθέτοντας το νοηματικό κέντρο βάρους του<sup>92</sup>.

Πιο συγκεκριμένα, το ποίημα του Καρυωτάκη που αποτελεί το κείμενο-πρότυπο του επιλογικού ποιήματος της *Διασποράς*, αφορά στους νέους και την υιοθέτηση από μέρους τους μιας ορισμένης στάσης ζωής. Πρόκειται για ένα ποίημα στο οποίο είναι έκδηλο το στοιχείο της τραγικότητας. Κι αυτό γιατί αφορά σε νέους ανθρώπους, που βιώνουν την ματαίωση των ονείρων τους, πράγμα που τους οδηγεί στην απόγνωση και την παραίτηση. Το αίσθημα της απώλειας της ζωής και του θανάτου που τους διακατέχει έρχεται εξαιρετικά πρόωρα γι’ αυτούς:

Τι νέοι που φθάσαμεν εδώ, στο έρμο νησί, στο χείλος  
του κόσμου, δώθε απ’ τόνειρο και κείθε απ’ τη γη!  
Όταν απομακρύθηκεν ο τελευταίος μας φίλος,  
ήρθαμε αγάλι σέρνοντας την αιώνια πληγή.

Με μάτι βλέπουμε αδειανό, με βήμα τσακισμένο  
τον ίδιο δρόμο παίρνουμε καθένας μοναχός,  
νιώθουμε τ’ άρρωστο κορμί, που εβάρυνε, σαν ξένο,  
υπόκωφος από μακριά η φωνή μας φτάνει αχός.

Η ζωή διαβαίνει, πέρα στον ορίζοντα σειρήνα,  
μα θάνατο, καθημερινό θάνατο και χολή  
μόνο, για μας η ζωή θα φέρει, όσο αν γελά η αχτίνα  
του ήλιου και οι αύρες πνέουνε. Κ’ είμαστε νέοι, πολύ

νέοι, και μας άφισεν εδώ, μια νύχτα, σ’ ένα βράχο,  
το πλοίο που τώρα χάνεται στου απείρου την καρδιά,

<sup>91</sup> Κωστίου 2002: 207-208.

<sup>92</sup> Τυνηανov 1979: 104.

χάνεται και ρωτιόμαστε τι να 'χουμε, τι να 'χω,  
που σβήνουμε όλοι, φεύγουμε' έτσι νέοι, σχεδόν παιδιά! (113)<sup>93</sup>

Στο επιλογικό ποίημα της *Διασποράς* γίνεται, επίσης, αναφορά στους νέους και τη στάση τους απέναντι στη ζωή. Ωστόσο, στην περίπτωση αυτή τη θέση του τραγικού στοιχείου λαμβάνει η αισιοδοξία κι ο υπέρμετρος ενθουσιασμός:

Χωρίς ψυχή, χωρίς κορμί, χωρίς λατρεία  
Θα ξεκινήσουμε μια μέρα-ε, παιδιά;  
Να πα να βρούμε όσα λείπουν ιερά,  
Ε, παιδιά;- χωρίς σπουδή και άκρα ησυχία.

Ποιος θα μας πει το όχι- πέστε, δεν είν' έτσι;  
Και ποιοι πιο αρμοστοί και διαλεγμένοι;  
Σιγά-σιγά θα φέρουμε την Πίστη την κλεμμένη,  
Να λάμψει πάλι σαν και πριν- δεν είναι έτσι;

Τα γιορτινά θα βάλουμε, για έτσι λες να πάμε;  
Έτσι, καλύτερα παιδιά να 'χουμ' ελευθερία  
Στην βαθυτάτ' υπόκλιση και με φωνή όλοι μία  
«Καλώς σε βρήκαμε Μαμά. Βλέπεις πως δεν ξεχνάμε»;

Μα τώρα μπρος παιδιά- βλέπω μαυρίζει  
Ο ουρανός κι η νύχτα μας προβαίνει,  
Στα κρεβατάκια μας-δεν ανασαίνει  
Κανείς χωρίς κορμί, χωρίς ψυχή, κι ούτε γυρίζει.

Ήσυχα, ήσυχα παιδιά, και θα 'ρθ' η ώρα,  
Όταν μας έπλαθ' ο Θεός ριγούσεν όλος.  
-«Πες μου μικρέ μ' εσύ, δικός σου ο βώλος;  
Μα για παιγνίδια, είπ' η Μαμά, δεν είναι τώρα».(87)

Παρατηρούμε ότι υπάρχουν ομοιότητες ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο του παραπάνω ποιήματος με το αντίστοιχο ποίημα του Καρυωτάκη. Ειδικότερα, όσον αφορά τη μορφή και στα δύο ποιητικά κείμενα έχουμε τετράστιχες στροφές με ομοιοκατάληκτο στίχο. Εμφανής, επίσης, είναι η παρουσία του διασκελισμού στο ποίημα της *Διασποράς*, όμοια όπως και στο ποίημα του Καρυωτάκη. Για παράδειγμα, η παρουσία του διασκελισμού στο ποίημα της *Διασποράς* αφορά στον πρώτο και τρίτο στίχο της τέταρτης στροφής, των νόημα των οποίων ολοκληρώνεται στον επόμενο στίχο. Παράλληλα, γίνεται χρήση της τελείας στο μέσο του τέταρτου στίχου της τρίτης στροφής, στοιχείο που εμφανίζεται και στο ποίημα του Καρυωτάκη- υπάρχει τελεία στον τέταρτο στίχο της τρί-

<sup>93</sup> Χρησιμοποιώ την έκδοση του Μανόλη Αναγνωστάκη, *Χαμηλή Φωνή*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1990). Ο αριθμός σε παρένθεση παραπέμπει σε σελίδες αυτής της έκδοσης.



της στροφής-, και παραπέμπει στις ποιητικές ακροβασίες των ποιητών της γενιάς του 1920.

Επιπλέον, υπάρχουν αρκετές αναλογίες όσον αφορά το περιεχόμενο των δύο ποιημάτων. Ο Μπεράτης μοιάζει να έχει εμπνευστεί το θέμα του ποιήματός του από τον τελευταίο στίχο του Καρυωτακικού ποιήματος, ο οποίος έχει ξεχωριστή σημασιολογική βαρύτητα, μια και αποτελεί την κατακλείδα του ποιήματος. Πρόκειται για τον στίχο «που σβήνουμε όλοι, φεύγουμε' έτσι νέοι, σχεδόν παιδιά!». Η λέξη «παιδιά» κατέχει κεντρική θέση στο ποίημα του Καρυωτάκη, μια και σκιαγραφεί την αντίφαση που βιώνουν οι συγκεκριμένοι νέοι, οι οποίοι, αν και είναι ακόμα σχεδόν παιδιά, αισθάνονται να προσεγγίζουν το τέλος της ζωής τους. Αυτή η αντίφαση τονίζει το αίσθημα της τραγικότητας, που επικρατεί στο ποίημα.

Η λέξη «παιδιά» επαναλαμβάνεται σε πολλά σημεία του ποιήματος του Μπεράτη. Πρόκειται για παιδιά «Χωρίς ψυχή, χωρίς κορμί, χωρίς λατρεία», πράγμα που θυμίζει τους νέους με το «αδειανό μάτι» και το «τσακισμένο βήμα», που περιγράφει ο Καρυωτάκης στο ποίημα του.

Εντούτοις, ενώ οι νέοι του καρυωτακικού ποιήματος έχουν φτάσει στο τέρμα της πορείας τους, οι νέοι του ποιήματος της *Διασποράς* μόλις ξεκινούν «Θα ξεκινήσουμε μια μέρα-ε, παιδιά;». Το θέμα, ωστόσο, της πορείας είναι κοινό και στα δύο ποιήματα.

Ειδικότερα, στόχο του Μπεράτη αποτελεί η εκμετάλλευση στοιχείων της τεχνικής και της θεματικής του Καρυωτακικού λόγου και η ανάπλασή τους μέσα σε νέα συμφραζόμενα. Η λειτουργία της παρωδίας στο σημείο αυτό, δε συνιστά ειρωνική ανατροπή του παρωδούμενου κειμένου αλλά επαναδραστηριοποίηση δεδομένης λογοτεχνικής γραφής, για την εξυπηρέτηση συγκεκριμένης συγγραφικής πρόθεσης<sup>94</sup>. Ειδικότερα, πρόθεση του συγγραφέα αποτελεί η υπονόμηση του υπερβολικού ενθουσιασμού και της αυτοπεποίθησης μιας γενιάς που ξεκινούσε με υψηλά οράματα για το μέλλον, -που δεν είναι άλλη από τη γενιά της ήττας του πολέμου του 1897 -, η οποία και σε άλλα σημεία του μυθιστορήματος αποτελεί στόχο του παρωδιακού λόγου του συγγραφέα.

Τούτο επιτυγχάνεται με ποικίλους τρόπους. Καταρχάς η τοποθέτηση του στομφώδους κι αισιόδοξου λόγου των νέων του ποιήματος της *Διασποράς* μέσα στην στιχουργική φόρμα του Καρυωτάκη, λειτουργεί υπονομευτικά για το περιεχόμενο του λόγου αυτού. Η ποιητική μορφή του καρυωτακικού κειμένου, η οποία χαρακτηρίζεται από την παρουσία διασκελισμών, την αποδιοργάνωση και διάλυση της προσωδίας, καθώς και την υπονόμηση της παραδοσιακής μετρικής, εκφράζει το αίσθημα του κενού και της αποσύνθεσης, κι έρχεται σε ασυμφωνία με το δυναμισμό των στόχων των συγκεκριμένων νέων, ανατρέποντάς τον.

---

<sup>94</sup> Κωστίου 2002: 207, 211.

Παράλληλα, η χρήση της λέξης «παιδιά» στο ποίημα του Μπεράτη, αφορά στην περιγραφή μιας ανάλογης παιδιάστικης συμπεριφοράς, η οποία έρχεται σε αντίθεση με το γενικότερο ύφος του κειμένου. Μ' αυτή την έννοια, υπάρχει ασυμφωνία ανάμεσα στο σοβαρό και μεγαλεπήβολο λόγο των νέων του ποιήματος και στο γεγονός ότι παραμένουν παιδιά. Έτσι, ενώ ξεκινούν με υψηλούς στόχους και αισθάνονται ότι έχουν επιλεγεί για την εκπλήρωση κάποιας αποστολής «Και ποιοι πιο αρμοστοί και διαλεγμένοι;/ Σιγά-σιγά θα φέρουμε την Πίστη την κλεμμένη», μετά από λίγο επιστρέφουν στα κρεβάτια τους και η μαμά τους τα συμβουλεύει να σταματήσουν το παιχνίδι και να κοιμηθούν «Μα για παιγνίδια, είπ' η Μαμά, δεν είναι τώρα».

Σε άλλο, επίσης, σημείο η διάσταση ανάμεσα στο υψηλό ύφος και το ταπεινό περιεχόμενο, αφορά σε στίχους που γειτνιάζουν:

«Όταν μας έπλαθ' ο Θεός ριγούσεν όλος.

-“Πες μου μικρέ μ' εσύ, δικός σου ο βώλος;”»

Η ομοιοκαταληξία ανάμεσα στις λέξεις «[θεός]όλος-βώλος», διαμορφώνει μια ηχητική ομοιότητα, η οποία συνεπάγεται και σημασιολογική ομοιότητα, όπως αναφέραμε, υπονομεύοντας το μεγαλόσχημο ύφος του στίχου που προηγείται.

Τέλος, ο πρώτος στίχος του ποιήματος «Χωρίς ψυχή, χωρίς κορμί, χωρίς λατρεία», ο οποίος αφορά στην ψυχή και τα συναισθήματα, εμφανίζεται ξανά προς το τέλος της τέταρτης στροφής. Στην περίπτωση αυτή, ωστόσο, η φράση «Χωρίς ψυχή, χωρίς κορμί» αποκτά καθαρά υλική και σωματική διάσταση. Τα παιδιά έχουν πια πέσει να κοιμηθούν στα κρεβάτια τους, και είναι αδύνατο να κάνουν αυτό χωρίς κορμί και χωρίς ψυχή «Στα κρεβατάκια μας-δεν ανασαίνει/ Κανείς χωρίς κορμί, χωρίς ψυχή, κι ούτε γυρίζει.». Η υποβίβαση της σημασίας της συγκεκριμένης φράσης από το χώρο της ψυχής δηλαδή, το χώρο του «πάνω» σ' εκείνον του «κάτω» δηλαδή, των βιολογικών αναγκών και του σώματος, λειτουργεί ανατρεπτικά για το περιεχόμενο του πρώτου στίχου<sup>95</sup>.

Επιπρόσθετα, στη *Διασπορά* παρωδούνται οι συμβάσεις του ρομαντικού μυθιστορήματος. Τούτο είναι εμφανές στο ακόλουθο απόσπασμα: «Φωνές, φυγή- κι απ' τ' ανοιχτό παράθυρο θα σε προσμένω κάτ' από τη μοσκοβολισμένη τριανταφυλλιά. Τ' άλογα περιμένουν, ο πλατύγυρος πύλος, η μαύρη μπέρτα, κι οι δρόμοι κοντεύουν να διαρραγούν κάτ' απ' το σεληνόφως. Καγχάζεις ιππότα τα σπλάγγνα σου και φεύγεις φυσέκι» (43).

Το επεισόδιο που περιγράφεται στο παραπάνω απόσπασμα τοποθετείται σε μεσαιωνικό σκηνικό<sup>96</sup>, αν λάβουμε υπόψη μας την εμφάνιση λέξεων και φράσεων, όπως «ιππότης», «μαύρη μπέρτα» κ.ά. Αλλά και η συνάντηση στον κήπο κάτω από την τριανταφυλλιά αποτελεί μίμηση

<sup>95</sup> Για το «πάνω» και το «κάτω» βλ. Κιουρτσάκης 1985: 223.

<sup>96</sup> Ροζάνης 1987: 21.

των συμβάσεων της ιπποτικής μυθιστορίας. Ταυτόχρονα, η λυρική αναφορά στη φύση με τη χρήση της φράσης «μοσκοβολισμένη τριανταφυλλιά», καθώς και με την πρόταση «Οι δρόμοι κοντεύουν να διαρραγούν κάτ' απ' το σεληνόφως», αποτελεί στοιχείο που προσιδιάζει στο ρομαντισμό<sup>97</sup>.

Παράλληλα, σε άλλο σημείο του μυθιστορήματος παρωδείται ο πεζός λόγος. Έχουμε, για παράδειγμα, το παρακάτω απόσπασμα: «Για μια γυναίκα θα φάω ατσάλι, θα πάω στη Μέκκα να πω καφέ, και προσκεφάλι θα 'χω τους σπόρους που τους απόρους τροφοδοτούν. Και πάλι αν πουν πως συμπονούν το μαύρο τ' άστρο, εγώ στο κάστρο για να μη μπουν, θα ρίξω φύλλα ξερά που τρίζουν - Ω! δεν υβρίζουν τη Φιλομήλας μου και μίλα- χωρίς σκοπό. Γατί μου μαύρο, με μαύρη τρίχα, ό,τι κι αν είχα, στο 'πα μ' αυτό» (46-47).

Στο παραπάνω απόσπασμα οι παρηχήσεις δημιουργούν την αίσθηση του ρυθμού. Πρόκειται για τους όρους «φάω-πάω», «προσκεφάλι- ατσάλι», «σπόρους-απόρους», «τροφοδοτούν- πουν- συμπονούν-μπουν», «άστρο-κάστρο», «τρίζουν-υβρίζουν», «τρίχα-είχα». Παράλληλα, η πρόταση «Για μια γυναίκα θα φάω ατσάλι» αποτελεί παρωδία της παροιμιακής φράσης “Να φα’ η μύγα σίδερο και το κουνούπι ατσάλι”. Την πρόθεση, άλλωστε, του συγγραφέα να παρωδήσει τον πεζό λόγο, φανερώνει η αναφορά σε ένα γατί, στο οποίο απευθύνονται τα παραπάνω λόγια, πράγμα που επανεισάγει το θέμα της αντίθεσης υψηλού ύφους ≠ ταπεινού περιεχομένου, δημιουργώντας κωμικό αποτέλεσμα.

Ο Μπεράτης στο μυθιστόρημά του με τίτλο *Διασπορά* επιλέγει τη χρήση του παρωδιακού λόγου ως μέσο που του επιτρέπει να έρθει σε διάλογο με την προγενέστερή του λογοτεχνική παράδοση. Ειδικότερα, χρησιμοποιεί την παρωδία ως εργαλείο για την άσκηση κριτικής<sup>98</sup> σχετικά με τις υπερβολές τόσο του ρομαντισμού όσο και της γενιάς του 1880.

Η ανανεωτική δύναμη του παρωδιακού λόγου έρχεται σε απόλυτη συμφωνία με το κλίμα ανατροπής κι αμφισβήτησης της εποχής του Μεσοπολέμου, που γράφεται το μυθιστόρημα *Διασπορά*. Εξάλλου, το 1930, το έτος έκδοσης του έργου, σηματοδοτεί τα χρονικά όρια εμφάνισης της γενιάς του '30. Ένα χρόνο αργότερα, το 1931, κυκλοφορεί η συλλογή *Στροφή* του Γιώργου Σεφέρη, η οποία, σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Λίνος Πολίτης<sup>99</sup>, θέτει τις βάσεις για μια «στροφή» και βαθύτερη αλλαγή στο χώρο της ποίησης, με την αναζήτηση μιας νέας ποιητικής έκφρασης, απαλλαγμένης από τα ψεύτικα στολίδια της παραδομένης ποίησης.

Επομένως, η κριτική διάθεση του συγγραφέα της *Διασποράς*- που εκφράζεται, κυρίως, διαμέσου της χρήσης της παρωδίας- προς την προγενέστερή του λογοτεχνική παράδοση, εντάσσεται, ενδεχομένως, στα

<sup>97</sup> Furst 1981: 45.

<sup>98</sup> Κωστίου 2002: 201.

<sup>99</sup> 1999: 280.

πλαίσια του ευρύτερου προβληματισμού κι ανάγκης για ανανέωση, που χαρακτηρίζει αρκετούς λογοτέχνες του καιρού του.

Επιπρόσθετα, στο μυθιστόρημα του Μπεράτη παρωδούνται τετριμμένες εκφράσεις, «κλισέ» του επικοινωνιακού λόγου, καθώς και άλλοι κοινοί τόποι της εποχής, πράγμα που είναι εμφανές στο ακόλουθο απόσπασμα:

Το πρακτικό πνεύμα εννοεί, μειδιά, και σ' αραδιάζει όλες τις μάρκες. "Προτιμάει ο κύριος chair για ochre;" "chair, cher" απαντάω μαγεμένος και θα το φιλούσα αν δε μας χάριζε μια βιτρίνα με μυτερά ψαλιδάκια για manicure». (45)

Το πρακτικό πνεύμα εκμηδένισε τις λυπητερές ατέλειες κι απλώνει μπροστά σου όλο το παζάρι των πλούτων του. "Εδώ κύριος, περάστε κύριος. Έχουμε φράκα και ψηλά κολάρα για το άχνισμα, κρέμες και πούδρες για τον ιδρώτα". (45)

Πες μικρέ. Μπορείς ν' αντισταθείς σε τόση προθυμάδα, σε τόση αυτοθυσία κι αφιλοκέρδεια του λατρευτού πνεύματος των πραγμάτων; Περιποιείται, τυρβάζει για όλους μας και θα 'ταν δειλία και αχρειότητα μαζί να μη μειδιάσουμε στο αριστοτεχνικό του μειδίαμα. "Ένα φράκο για τον κύριο και πολύ πούδρα για μένα". (45)

Τα ειρωνικά σχόλια που συνοδεύουν την παράθεση αυτών των κοινόχρηστων λέξεων και φράσεων της καθημερινής ομιλίας, φανερώνουν την πρόθεση του συγγραφέα να παρωδήσει αυτές, μια και τα συμφραζόμενα σύμφωνα με την Κωστήου<sup>100</sup> ανακωδικοποιούν και προδίδουν ιδιαίτερο νόημα στα στοιχεία του κειμένου που πλαισιώνουν. Στόχος της συγκεκριμένης παρωδίας είναι το πρακτικό πνεύμα, το οποίο κρίνεται υπεύθυνο για την πνευματική αποτελμάτωση στην οποία έχει οδηγηθεί η εποχή του.

Πέρα απ' αυτά, σε άλλο σημείο του μυθιστορήματος γίνεται λόγος από μέρους του Άκου-Ακούλι για τη νέα ζωή η οποία πρόκειται να ξεπροβάλει σαν σίφουνας, όπως λέει, μέσα από τις ακίνητες καταστάσεις. Πρόκειται για έναν λόγο που παρωδεί τον ευαγγελικό λόγο· μ' αυτή την έννοια, διαλέγεται με την γραφή του ευαγγελίου επαναδραστηριοποιώντας στοιχεία του ύφους και του περιεχομένου της<sup>101</sup>.

Ειδικότερα, ο Άκου-Ακούλι ονομάζει τον εαυτό του «Άγγελο της Αναστάσεως»<sup>102</sup> και συνεχίζει το λόγο του περιγράφοντας τον τρόπο με τον οποίο συντελέστηκε αυτή η Ανάσταση:

[...] και πεθαίναμε, μαραινόμαστε από ασитία μες στον ακίνητο κόσμο της νάρκης μας. Και τότε μες στο βαθύ επιθανάτιο ρόγχο μας και τη βαριά ατμόσφαιρα των βρώμικων χνώτων μας μια αστραπή ξεπετάχτηκε, μας κύλησε μέσα της και μας έφερε στην κορφή του όρους. Κάτω απλωνόταν ο στρατός των ανθρώπων. Τρώγανε, πί-

<sup>100</sup> 2002: 211.

<sup>101</sup> Κωστήου 2002: 207.

<sup>102</sup> Μπεράτης 1980: 43.

νανε, συνουσιαζόντουσαν και πληθαίνανε. Το βράδυ άκουγες το πάνδημο ροχαλητό και το πρωί το πάνδημο φτύσιμο. Απ' το στοίβαγμα τα κορμιά τους αχνίζαν και ο βρώμικος ιδρώτας τους ενωνόταν σε μακριά βαριά ποτάμια για να πάει να ποτίσει τη μητέρα Γη. Και τότε το βουνό σείστηκε ως τα σπλάγγνα του κι είδα τις πύρηνες φλόγες να κατεβαίνουν απ' τον ουρανό και να τυλίγουν εμάς τους λίγους, εμάς τους εκλεκτούς και η βαριά φωνή των καιρών ακούστηκε απ' τα βάθη του αχανούς. “Ξανανιώστε τα θλιβερά κοπαδάκια μας”. Ένας αέρας σφύριξε, τα δένδρα γείραν ως τη ρίζα τους, το κάγγασμα ακούστηκε, νιώσαμε όλο το είναι μας να το φουσκώνει και να το γεμίζει ένα φως-και ροβολήσαμε κάτω. Ο δαιμονισμός είχε συντελεστεί. Το πνεύμα του Burlesque χύθηκε ακράτητο μες στις συμπιεσμένες μάζες με το φραγγέλιο στο 'να χέρι και με τ' αποκριάτικα κουδούνια στ' άλλο. Κουδουνάω τα κουδουνάκια μου μικρέ μου μπροστά σου. Άκουσέ τα τι τρελά που χορεύουν, τι τρελά που ψάλλουν τη νέα ανάσταση. Ωσαννά! Ωσαννά! Άκου-Ακούλι -l' esprit Burlesque du Monde Perdu». (44)

Είναι εμφανείς οι αναλογίες του παραπάνω αποσπάσματος με το ύφος των ευαγγελικών κειμένων, κι ιδιαίτερα με την περιγραφή της επιφοίτησης του Αγίου Πνεύματος στους μαθητές του Ιησού, που βρίσκουμε στις *Πράξεις των Αποστόλων*:

Και εν τω συμπληρούσθαι την ημέραν της πεντηκοστής ήσαν άπαντες ομοθυμαδόν επί το αυτό. και εγένετο άφωνο εκ του ουρανού ήχος ώσπερ φερομένης πνοής βιαίας, και επλήρωσεν όλον τον οίκον ού ήσαν καθήμενοι· και ώφθησαν αυτοίς διαμεριζόμεναι γλώσσαι ωσει πυρός, εκάθησε τε εφ' ένα έκαστον αυτών, και επλήσθησαν άπαντες Πνεύματος Αγίου, και ήρξαντο λαλείν ετέραις γλώσσαις καθώς το Πνεύμα εδίδου αυτοίς αποφθέγγεσθαι» (*Πράξεις Αποστόλων*, 2,1-5,) (233)<sup>103</sup>

Παρατηρούμε ότι τόσο στο μυθιστόρημα του Μπεράτη όσο και στο ευαγγελικό χωρίο είναι κοινή η αναφορά σε κάποια φυσικά φαινόμενα-αστραπή και σεισμός στη *Διασπορά*, βίαιο φύσημα αέρα στο ευαγγελικό χωρίο-, τα οποία προαναγγέλλουν την έλευση του θείου πνεύματος. Το θείο πνεύμα και στις δύο περιπτώσεις κατέρχεται απ' τον ουρανό με πύρινη μορφή και αυτούς τους οποίους προσεγγίζει είναι «οι λίγοι, οι εκλεκτοί».

Ωστόσο, στη *Διασπορά* το ρόλο του Αγίου Πνεύματος λαμβάνει το πνεύμα του Burlesque. Αυτό που επακολουθεί είναι μια κατάσταση διονυσιασμού, η οποία προοιωνίζει την αλλαγή και την Ανάσταση. Έτσι, αξιοποιείται ο δυναμισμός και η εμφαντική περιγραφή του ευαγγελικού χωρίου, για να αποδοθεί το μέγεθος και η σημασία της επικράτησης του πνεύματος της αποκριάς, του Burlesque.

Παράλληλα, στη *Διασπορά* παρωδείται η παραβολή των δέκα παρθένων, η οποία περιλαμβάνεται στο *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*. Ο συγγραφέας του μυθιστορήματος αξιοποιεί το θεματικό μοτίβο της προσμο-

<sup>103</sup> Χρησιμοποιώ την έκδοση *Η Καινή Διαθήκη*, (Αθήνα: Βιβλική Εταιρία, 1967). Ο αριθμός σε παρένθεση παραπέμπει σε σελίδες αυτής της έκδοσης.

νής του νυμφίου δηλ. του εκλεκτού προσώπου από κοπέλες παρθένες. Προσθέτει, επίσης, το στοιχείο του ερωτισμού, το οποίο παραμένει άδηλο στο ευαγγελικό κείμενο:

Οι στρογγυλές κι αμάλαχτες γυναικείες κοιλίτσες προσμένουν και τρέμουν, ριγούν για το δάκτυλο του νυμφίου και η γριά Γη όσο κι αν στενάζει, χωράει, χωράει πλήθος ακόμα». (45)

Παντού, όπου κι αν πας, οι γυναίκες θα ντρέπονται σαν τρώνε και θα φυλάν τον κινούμενο θησαυρό τους για τον εκλεκτό τους Νυμφίο. Α! Χα! Χα! Ο Νυμφίος του φράκου και της μυρωδισμένης του βρώμας! (46).

Όμοια, σε άλλα σημεία της *Διασποράς* γίνεται παρωδιακή χρήση στοιχείων του ευαγγελικού κι εκκλησιαστικού λόγου. Παραθέτω τα ακόλουθα παραδείγματα προερχόμενα από διαφορετικά μέρη του κειμένου:

[...] για να μπορέσω να πω ήσυχος πια “τετέλεσται” κι εγώ, για να μπορέσω να κλείσω τα μάτια μου και να χαθώ. (22)

Σας αρέσει; Μέσα καίει, τσουρουφλάει. Θα κοχλάζει ες αεί. Εις τους αιώνας των αιώνων της παγκοσμίου θεότητας. (42)

Για να σκοτώσουμε το θάνατο σκοτωνόμαστε-και τι φωτοστέφανος αγνός και θείος γυροσφυρίζει στο δυστυχημένο κρανίο μας. (44-45)

Ο αμαξάς πίσω του, με τα χέρια σταυρωμένα πάνω στην κοιλιά τραγουδάγε κι αυτός. “Τον υπερούσιον τίκτεις και τήκεσαι”. (62)

Στην πλειοψηφία τους οι παρωδιακές χρήσεις του εκκλησιαστικού λόγου στο μυθιστόρημα *Διασπορά*, δεν αφορούν στην ανατροπή του κειμένου-προτύπου, αλλά επαναδραστηριοποιούν κι αναπλάθουν στοιχεία του ύφους και του περιεχομένου του μέσα σε νέα κειμενικά δεδομένα και συμφραζόμενα.

Τούτο είναι ενδιαφέρον στοιχείο μια και η σχέση του παρωδιακού λόγου με τα εκκλησιαστικά κείμενα, όπως καλλιεργείται ήδη από τα μεσαιωνικά χρόνια, συνίσταται σε μια σχέση αντιπαράθεσης και σύγκρουσης ανάμεσα στον ηθικό κώδικα αξιών που πρεσβεύει ο εκκλησιαστικός λόγος και το άσεμνο περιεχόμενο της παρωδίας<sup>104</sup>. Στη *Διασπορά*, εντούτοις, δεν ισχύει κάτι παρόμοιο.

---

<sup>104</sup> Gilman 1974: 15· Κιουρτσάκης 1985: 52-53.

**Τίτλος μυθιστορήματος:**

Γιάννη Σκαρίμπα

*Το Θείο Τραγί*

Ο Γιάννης Σκαρίμπας κάνει την πρώτη επίσημη εμφάνισή του στα πνευματικά πράγματα το 1929, με τη συμμετοχή και βράβειυσή του σε διαγωνισμό διηγήματος που προκήρυξε το περιοδικό *Ελληνικά Γράμματα*<sup>105</sup>.

Το *Θείο Τραγί* εκδίδεται το 1932 και είναι το πρώτο μυθιστόρημα του Σκαρίμπα. Πρόκειται για ένα έργο που χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της ανατροπής, της αντισυμβατικότητας και της αντιρωϊκής διάθεσης<sup>106</sup>. Έχει προηγηθεί η συλλογή διηγημάτων του με τίτλο *Καϊμοί στο Γριπονήσι*, που εκδόθηκε το 1930<sup>107</sup>. Ο ήρωας του μυθιστορήματος *Το Θείο Τραγί* ονομάζεται Γιάννης, όπως και ο συγγραφέας. Είναι ένας αστός που διάλεξε να είναι περιπλανώμενος αλήτης, έχοντας διακόψει κάθε δεσμό με το οικογενειακό του περιβάλλον. Αρνείται την κοινωνία και τους θεσμούς της<sup>108</sup>, ενώ παράλληλα, έχει γνώση της ιδιαιτερότητάς του, με αποτέλεσμα να μην αποδέχεται τους άλλους αλλά ούτε και αυτοί εκείνον. Η μόνη λύση που του απομένει είναι η φυγή.

Κάποια στιγμή στη διάρκεια της περιπλάνησής του φτάνει σε ένα μύλο και τον φιλοξενεί ο μυλωνάς, ο οποίος τον ρωτάει διάφορα πράγματα για τη ζωή του, αλλά λαμβάνει αόριστες απαντήσεις από μέρους του. Φεύγοντας απ' το μύλο και καθώς περιπλανιέται στην ανοιξιτιάτικη φύση, συναντά κάποιους χωρικούς, οι οποίοι τον ρωτούν αν ξέρει που βρίσκεται το τσιφλίκι του Μάλωση και εκείνος τους δίνει εσκεμμένα λανθασμένες πληροφορίες, για να χάσουν το δρόμο τους και να ταλαιπωρηθούν.

Καθώς πέφτει το σούρουπο, ο Γιάννης φτάνει στο σπίτι του Μάλωση, που έχει ιδιόρρυθμο σχέδιο και θυμίζει μεσαιωνικό πύργο. Εκεί συναντά έναν υπηρέτη, που προσφέρεται να τον φιλοξενήσει στην κάμαρά του. Ο υπηρέτης προσφέρει φαγητό στο Γιάννη και τον πληροφορεί σχετικά με τη ζωή των ιδιοκτητών του σπιτιού. Του λέει ότι τα μοναδικά προβλήματα που τους απασχολούν είναι η διανομή της γης που ζητάει η κυβέρνηση, και το γεγονός ότι δεν μπορούν να κάνουν παιδιά. Παράλληλα, μαθαίνουμε ότι η γυναίκα του Μάλωση υπήρξε παλιά ερωμένη του Γιάννη.

Έπειτα, ο Μάλωσης προσλαμβάνει τον ήρωα ως ιπποκόμο του, κι αυτός αναλαμβάνει την περιποίηση των ζώων του στάβλου. Ανταποκρίνεται με συνέπεια και γνώση στα καθήκοντά του, κερδίζοντας την εμπιστοσύνη του αφεντικού του. Ταυτόχρονα, συναντά τη γυναίκα του Μάλωση, καθώς έχει αναλάβει την φροντίδα του αλόγου, που εκείνη ιππεύει.

<sup>105</sup> Παπαδημητρακόπουλος 1993: 8,10.

<sup>106</sup> Vitti 1982: 292.

<sup>107</sup> Παπαδημητρακόπουλος 1993: 11.

<sup>108</sup> Vitti 1982: 292.



Κάποια μέρα ο Γιάννης επιχειρεί να βοηθήσει την Μάλωση να κατέβει απ' το άλογό της, κι εκείνη τον αποδιώχνει και του φέρεται με άσχημο τρόπο κρίνοντας τη στάση του προσβλητική γι' αυτήν. Στη συνέχεια ο Μάλωσης καλεί τον ήρωα στο γραφείο του ζητώντας του εξηγήσεις σχετικά με το τι είχε συμβεί ανάμεσα σε κείνον και τη γυναίκα του. Λίγο αργότερα κυκλοφορούν φήμες στον «πύργο» ότι ο αφέντης κάνει έντονες σκηνές ζηλοτυπίας στη γυναίκα του. Ενώ συμβαίνουν όλα αυτά, ένα βράδυ ο ήρωας ανεβαίνει απ' το μπαλκόνι στο δωμάτιο της Μάλωση και συνευρίσκεται ερωτικά μαζί της.

Κείνες τις μέρες μια φοράδα του στάβλου γεννά ένα πουλάρι κι ο Γιάννης αφήνει να εννοηθεί ότι η πατρότητά του ανήκει στον Μάλωση, λόγω της εξωτερικής, όπως ισχυρίζεται, ομοιότητας του πουλαριού με τον αφέντη του «πύργου». Ταυτόχρονα, για να διασκεδάσει κάθε υποψία του αφεντικού του απέναντί του, αρχίζει να προσποιείται τον θεοσεβούμενο και ενάρετο άνθρωπο. Τούτο έχει ως αποτέλεσμα να πεισθεί ο Μάλωσης ότι έχει να κάνει με έναν άγιο άνθρωπο.

Προς το τέλος του μυθιστορήματος, η Μάλωση, που δεν μπορούσε να κάνει παιδιά, έχει μείνει έγκυος ενώ παράλληλα, η σχέση της με τον άντρα της ομαλοποιείται. Ο Γιάννης αισθανόμενος ότι έχει ολοκληρώσει το έργο του φεύγει απ' τον «πύργο». Ως δικαιολογία προβάλλει το ότι πρέπει να κάνει κάποια εγχείρηση, γιατί έχει πρόβλημα στα γεννητικά του όργανα, πράγμα που τον εμποδίζει να παντρευτεί την κοπέλα που αγαπάει. Ο Μάλωσης τον συμπονάει και συγκινημένος τον αφήνει να φύγει δίνοντάς του ένα χρηματικό ποσό για την εγχείρηση.

Ο Mario Vitti<sup>109</sup>, μας πληροφορεί ότι «Το μυθιστόρημα *Το Θείο Τραγί* είναι γραμμένο πριν εφαρμοστούν στην Ελλάδα εκφραστικοί τρόποι που έχουν για στόχο την ανατροπή της παραδοσιακής διατύπωσης, και σ' ένα διάστημα όπου ο υπερρεαλισμός δεν έχει παραγάγει τη συνειρμική σύνθεση του λόγου». Ο ίδιος συμπληρώνει ότι «Ο ήρωας στο *Θείο Τραγί* είναι ένας «αρνητικός» ήρωας, με την έννοια ότι για να τον πλάσει ο Γιάννης Σκαρίμπας ανέτρεψε ορισμένα συμβατικά αστικά προσόντα».

Όμοια, ο Πέτρος Ολύμπιος<sup>110</sup> σε κριτική του μελέτη σχετικά με το έργο του Σκαρίμπα σημειώνει ότι Το *Θείο Τραγί* καταφέρει ραπίσματα κατά πάσης ασθενούς κοινωνικής ηθικής, κι ότι στα πλαίσια του συγκεκριμένου μυθιστορήματος τα καθιερωμένα διαστρέφονται και παίρνουν το νόημα των βαθύτερων αντιθέσεων. Σύμφωνα με τον μελετητή, στόχος του Σκαρίμπα στο συγκεκριμένο του έργο είναι μέσω της χρήσης των αντιθέσεων, να προβάλλει την άποψη ότι τίποτα το υγιές δεν υπάρχει στη σύνθεση των κοινωνικών καθιερώσεων, και ότι αυτό που έχει πραγματικά αξία είναι η φυσική ηθική τάξη των πραγμάτων. Ανάλογα, ο Άρης

---

<sup>109</sup>1982: 292.

<sup>110</sup> Ολύμπιος 1937: 10-12.

Δικταίος κρίνει ότι ιδανικό του κύριου ήρωα του *Θείου Τραγιού* είναι η επιστροφή σε μια φυσική ζωή<sup>111</sup>.

Είναι γεγονός ότι στο *Θείο Τραγί* η συχνή παρουσία αντιθέσεων καθιστά αυτές δομικό στοιχείο της μορφής και του περιεχομένου του. Ειδικότερα, παρατηρούμε ότι η κύρια αντίθεση που υπάρχει στο μυθιστόρημα, αφορά από τη μια πλευρά το ζεύγος Μάλωση και το προσωπικό του «πύργου», και από την άλλη τον Γιάννη.

Την οικογένεια Μάλωση καθώς και τους ανθρώπους του άμεσου περιβάλλοντός τους χαρακτηρίζουν οι ευγενικοί τρόποι κι ανατροφή, καθώς και οι αξίες της τιμής και της υπόληψης<sup>112</sup>. Για την περιγραφή των συνηθειών και της ζωής της συγκεκριμένης οικογένειας, ο συγγραφέας του *Θείου Τραγιού* επιλέγει -όπως θα φανεί από την ανάλυση που ακολουθεί- την υιοθέτηση θεματικών μοτίβων και δομών του ρομαντικού και αισθητιστικού μυθιστορήματος.

Ο Γιάννης, είναι ένας περιπλανώμενος ήρωας που συχνά καταφεύγει σε διάφορες κατεργαριές και απατεωνιές. Αυτό που τον διακρίνει είναι η έλλειψη ηθικών αξιών και ευγενών αισθημάτων. Παράλληλα, πρόκειται για έναν ήρωα που διαλέγεται με την παράδοση του ρομαντικού ήρωα αναπλάθοντας στοιχεία της.

Πιο συγκεκριμένα, ο ήρωας του μυθιστορήματος είναι-όπως έχει προαναφερθεί- ένας άνθρωπος που έχει επιλέξει την φυγή και την περιπλάνηση. Το όραμα της φυγής αποτελεί, σύμφωνα με άρθρο του Γιώργου Κεντρωτή σχετικά με το έργο του Σκαρίμπα, τη μεγάλη ουτοπία του μεσοπολέμου<sup>113</sup>. Επιπλέον, η Κατερίνα Κωστίου σε άρθρο της με τίτλο «Ο Σκαρίμπας της φυγής και της περιπλάνησης», επισημαίνει το στοιχείο της υπαρξιακής περιπλάνησης του ήρωα του *Θείου Τραγιού*<sup>114</sup>.

Πέρα απ' αυτά, το θέμα της φυγής και της περιπλάνησης συνδέεται άμεσα με τη μοίρα του περιπλανώμενου βυρωνικού ήρωα, και απαντάται σε έργα όπως το *Childe Harold's Pilgrimage* και ο *Giaour*<sup>115</sup>. Αλλά και σε ελληνικά έργα που επηρεάζονται από το βυρωνισμό, όπως ο *Οδοιπόρος* (1831) του Παναγιώτη Σούτσου καθώς και ο *Περιπλανώμενος* (1839) του Αλέξανδρου Σούτσου, είναι κυρίαρχο το θέμα της περιπλάνησης.

Εξάλλου, τόσο ως προς την εξωτερική του εμφάνιση όσο και ως προς τα ιδιαίτερα στοιχεία που συνθέτουν την προσωπικότητά του, ο ήρωας του μυθιστορήματος *Το Θείο Τραγί* εμφανίζει αρκετές ομοιότητες με τη μορφή του ρομαντικού βυρωνικού ήρωα. Ειδικότερα, ο ρομαντικός ήρωας στη βυρωνική του εκδοχή έχει έκδηλα στο πρόσωπό του τα

---

<sup>111</sup> Δικταίος 1963: 285.

<sup>112</sup> Σκαρίμπας 1975: 21.

<sup>113</sup> Κεντρωτής 1991: 30.

<sup>114</sup> Κωστίου 1987: 774.

<sup>115</sup> Γεωργαντά 1992: 56.

σημάδια των παθών του<sup>116</sup>. Έχει μυστηριώδη καταγωγή και αμαρτωλό παρελθόν. Όλοι αναρωτιούνται για την πατρίδα του, ενώ ταυτόχρονα τρομάζουν και γοητεύονται από την παρουσία του<sup>117</sup>. Επιπρόσθετα, όντας μοιραίος ήρωας, είναι αυτοκαταστροφικός και συνάμα ετεροκαταστροφικός<sup>118</sup>.

Τούτα είναι χαρακτηριστικά που βρίσκουμε και στον πρωταγωνιστή του *Θείου Τραγιού*. Ο Γιάννης εμφανίζει στην όψη του βαθιές χαρακιές που, ενδεχομένως, μαρτυρούν το ένοχο παρελθόν του «Τα δασά του μαλλιά, τα χαράκια του μούτρου του, εκείνη του η στρεκλή σιλουέτα, φάνταξαν στο κάδρο της πόρτας σαν μια φοβέρα που θάμπενε»(8)<sup>119</sup>. Παράλληλα, σε έναν μυλωνά που ο ήρωας συναντά στο δρόμο του, ο οποίος τον ρωτά από πού έρχεται και που πηγαίνει, δίνει αόριστες απαντήσεις. Το μόνο που είναι σίγουρο είναι το γεγονός ότι έχει διαπράξει κάποια αξιόμειπτη πράξη στο παρελθόν: «Θα πεινάς, μου λέει ο ανθρωπάκος, πούθ' έρχεσαι; Και με κοίταξε ύποπτα» (16), «Από πάνω, και του δείξ' αόριστα· έκαμα χαμηλά για 'να πράμα» (17). Όμοια, όταν ο υπηρέτης του «πύργου» ρωτάει τον Γιάννη από ποιο μέρος έρχεται, εκείνος του απαντάει με αόριστο τρόπο: «Πούθ' έρχεσαι; από πάνω του κάνω. Από που; Δεν τ' απάντησα· παρά άρχισα κάτι στριφνά κορακίστικα» (49).

Επιπλέον, ο ήρωας του Σκαρίμπα προκαλεί φόβο κι απέχθεια στην αδελφή του εξαιτίας του αποκρουστικού του παρουσιαστικού: «Πήγε κοντά του από βαθιά της συμπόνοια· δάκρυσε, έκαμε να τον χαϊδέψει λιγάκι, μα ευτύς ένα μύχιο ρίγος απέχθειας την διέτρεξε σύγκορμη» (8), «χτυπούσε η καρδιά της· ένας τρόμος τη δούλευε» (8). Στον αφεντικό, ωστόσο, του «πύργου» η παρουσία του Γιάννη εγείρει τόσο το αίσθημα του φόβου όσο κι αυτό του θαυμασμού «Τ' αφεντικό μ' αφιγκράζονταν κ' εγώ έπαιρνα ένα ύφος ανώτερο· η ματιά του δεν έκφραζε πια έκπληξη, πάρεξ' θαυμασμό κ' ένα φόβο» (55).

Ταυτόχρονα, ο πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος *Το Θείο Τραγί* είναι όχι τόσο αυτοκαταστροφικός όσο ετεροκαταστροφικός. Τούτο είναι εμφανές στο γεγονός ότι, όταν κάποιοι χωρικοί τον ρωτάνε πού βρίσκεται το τσιφλίκι του Μάλωση, τους δίνει λανθασμένες πληροφορίες για να ταλαιπωρηθούν χωρίς να το βρουν<sup>120</sup>. Αλλά και την γυναίκα του Μάλωση και πρώην ερωμένη του στόχος του είναι, όπως λέει, να την καταστρέψει: «Δεν ήθελα να τελειώσω αμέσως· μ' άρεσε πριν να την συντρίψω σαν τσόφλιο, να δημιουργήσω τους ρόλους μου» (40).

<sup>116</sup> Ροζάνης 1987: 42.

<sup>117</sup> Γεωργαντά 1992: 56.

<sup>118</sup> Γεωργαντά 1992: 59-60.

<sup>119</sup> Χρησιμοποίηω την έκδοση Γιάννης Σκαρίμπας, *Το Θείο Τραγί*, (Αθήνα: Κάκτος, 1975). Οι αριθμοί σε παρένθεση παραπέμπουν σε σελίδες αυτής της έκδοσης.

<sup>120</sup> Σκαρίμπας 1975: 19.

Επιπρόσθετα, ο ρομαντικός βυρωνικός ήρωας διαθέτει εξεγερμένη συνείδηση και δαιμονικά χαρακτηριστικά. Είναι ο κολασμένος, ο αποδιωγμένος από τη Θεία Χάρη και ταυτόχρονα ο προμηθεϊκά υπερήφανος, που είναι καταδικασμένος στην αγωνία, τον εφιάλτη και το θάνατο<sup>121</sup>. Η μοίρα του βυρωνικού ήρωα-αντάρτη ταυτίζεται με τις ηρωικές μορφές του Προμηθέα και του Σατανά, που έχει τα χαρακτηριστικά του έκπτωτου αγγέλου που του προσέδωσε ο Milton<sup>122</sup>. Μ' αυτή την έννοια η αγωνία και η απελπισία του ρομαντικού Εγώ- το οποίο έχει ως πρότυπο το μάταιο αγώνα του Προμηθέα και του Σατανά-, συνίσταται στο γεγονός ότι γνωρίζει εκ των προτέρων την αποτυχία της εξέγερσης και τη ματαιότητα του αγώνα του<sup>123</sup>.

Ο ήρωας του *Θείου Τραγιού* διατηρεί καλές σχέσεις με τον διάβολο και συχνά επικαλείται τη βοήθειά του: «Θυμήθηκα το διάολο· σε πολλά πράγματα δεν μπορώ να συνεννοηθώ παρά μόνο με δαύτον» (31), «Έκανα τις προσευχές μου στο διάολο: Αχ διάολέ μου έλεγα, γιατί μ' απαρνήθηκες; Γιατί μ' απaráτησες ορφανόν κι απροστάτευτο μεσ' σ' ανθρώπους τόσο καλούς και στητούς που κοντεύουν να διαφθείρουν και μένα;» (95), «Θα με χάσεις διάολέ μου, του έλεγα, θα με χάσεις και θα με πάρουν οι αγγέλοι» (95). Παρόλα αυτά ο Γιάννης δε συμερίζεται την αγωνία και τη φρικαλέα ενοχή που βασανίζει το ρομαντικό ήρωα. Αντίθετα, μοιάζει να αντλεί ευχαρίστηση απ' τις πράξεις του, ενώ παράλληλα, είναι πεπεισμένος για την αίσια έκβαση των σχεδίων του.

Έτσι, ο ήρωας του Σκαρίμπα διαλέγεται με τη ρομαντική παράδοση επανακωδικοποιώντας τα στοιχεία της μέσα σε νέα συμφραζόμενα<sup>124</sup>. Παράλληλα, αν και στη σχέση του σκαριμπικού ήρωα με το διάβολο ενδέχεται να ενυπάρχει ως πρότυπο η μορφή του έκπτωτου αγγέλου του Milton, ωστόσο, οι ιδιότητες του διαβόλου τις οποίες οικειοποιείται ο Γιάννης, όταν λέει ότι μερικές φορές μόνο με κείνον μπορεί να συνεννοηθεί, αφορούν μάλλον στη σχέση του διαβόλου με τα κατώτερα ένστικτα και πάθη, καθώς και με την σύγχυση και τη διαστροφή<sup>125</sup>.

Τούτο είναι κατανοητό αν λάβουμε υπόψη μας το χαρακτηρισμό «Θείο Τραγί», που αποδίδει ο Γιάννης στον εαυτό του. Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός παραπέμπει στον αρχαιοελληνικό θεό Πάνα, που είχε πόδια και ουρά τράγου. Σύμφωνα με τον Juan-Eduardo Cirlot<sup>126</sup> τα τριχωτά πόδια του θεού Πάνα, ο οποίος ταυτίζεται με το Σατανά και τη ζωή στην κατώτερη όψη της- εκφράζουν τη ζωτικότητα των κατώτερων δυνάμεων, της γης, των φυτών και των ενστίκτων.

---

<sup>121</sup> Ροζάνης 1987: 42.

<sup>122</sup> Γεωργαντά 1992: 59.

<sup>123</sup> Γεωργαντά 1992: 59.

<sup>124</sup> Κωστίου 2002: 211.

<sup>125</sup> Cirlot 1995: 99.

<sup>126</sup> Cirlot 1995: 397.

Η ομοιότητα του «Θείου Τραγιού» του Σκαρίμπα με το συγκεκριμένο αρχαιοελληνικό θεό είναι εμφανής στο σημείο όπου ο Γιάννης εμφανίζεται να παίζει ένα πνευστό μουσικό όργανο, όμοιο με φουσαρόνι, το οποίο ονομάζει οκαρίνα και θυμίζει τη σύριγγα του Πάνα «Βρόντηξα λοιπόν από χάμου το σκούφο μου, έβαλα τόνα πόδι πα στ' άλλο κ' έβγαλα την οκαρίνα απ' την τσέπη. Άρχισα ένα τραγούδι γλυκότατο· σφύραγα και η κάμαρη βούιζε» (31). Επιπλέον, σε άλλο σημείο, ο ήρωας αναφέρει ότι κάποτε άρχισε να βελάζει, και ο ήχος της φωνής του προκάλεσε έναν ασυνήθιστο πανικό στα ζώα και τους ανθρώπους «Τότες άρχισα να βελάζω σαν τράγος.[...] Τα τζαμόφυλλα τρίζανε. Τα κότερα όξω αλάφιασαν... Κάτι γουρούνια κείθε ακούστηκαν να (λες και τα σφάζαν) γρυλλίζαν. “ Χριστός και Παναγία!” έκαμε μια κολλήγα απ' την πόρτα της» (32). Η ικανότητα να προκαλεί τον πανικό και τον τρόμο κάνοντας διάφορους θορύβους, ανήκει στις ιδιότητες του θεού Πάνα<sup>127</sup>.

Την άποψη ότι ο ήρωας του *Θείου Τραγιού* εκπροσωπεί τα κατώτερα ζωώδη ένστιχτα, ενισχύει το γεγονός ότι και σε άλλα σημεία του μυθιστορήματος ο συγκεκριμένος ήρωας εμφανίζεται να υιοθετεί την συμπεριφορά ενός ζώου, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στο ακόλουθο χωρίο:

Τότε θυμήθηκα, που κάποτε χρημάτισα ένα φεγγάρι και σκύλος. (Βλέπεις έχω χοντρή φωνή κ' ένα σβέρκο ως του λύκου). Είχε ψοφήσει ο σκύλος του αφέντη μου κι όσο να πάει στην Καλαβρία να φέρει άλλον όμοιό του (όμοιον και του ίδιου μαθές) με νοίκιασε να –στην αυλή– του κάνω και γω τούτ' το είδος. Φοβόταν μην τον κλέψουν τον κλέφταρο! “Αλλά, μου είπε, οι λωποδύτες είναι- κι αυτοί!- επίσης πονηροί και παλιάνθρωποι και θα καταλάβουν «από το ύφος» το ψέμα!” - Μαθές; - Αλλιώς θ' ακούγεσαι όταν γαβγίζεις «στα τέσσερα» κι αλλιώς όρθιος σαν είσαι. -Παρντόν.. – Πρέπει να, μπουσουλώντας, γαβγίζεις! Και μ' έβαλε να του κάμω μια -κειδά- δοκιμή: Γάβ-γάβ!- Γάβ-γάβ! γαβ!- Ακόμα λιγάκι.- Γούβ-γούβ! γούβ! Και ρίχνοντάς τον ανάσκελα, του ρήμαξα στις δαγκωματιές τα ψαχνά του...“Μπράβο-μπράβο! (μού 'κανε αυτός)- έτσι μπράβο!” (22-23)

Η σχέση του ήρωα του μυθιστορήματος *Το Θείο Τραγί* με το χώρο των κατώτερων ζωικών ενστίχτων, διαμορφώνει έναν χαρακτήρα που προσιδιάζει στον τύπο του γκροτέσκου (grotesque) και στις ιδιότητες που αποδίδει σ' αυτόν ο Victor Hugo στον πρόλογο που είχε γράψει, για το θεατρικό έργο του *Cromwell* (1827). Σύμφωνα με τον Hugo, το γκροτέσκο αφορά στη ζωική φύση του ανθρώπου, στους παραλογισμούς, στις αδυναμίες και στα ελαττώματα. Με την έννοια αυτή το συγκεκριμένο είδος συνδέεται με τα ανθρώπινα πάθη, τη διαστροφή και τα εγκλήματα<sup>128</sup>.

Ο Hugo κρίνει ότι το ολοκληρωμένο ρομαντικό έργο συνίσταται στον αρμονικό συνδυασμό και τη συνύπαρξη του γκροτέσκο με το στοιχείο

<sup>127</sup> Kerényi 1975: 99.

<sup>128</sup> Clark 1978: 360.

του υψηλού (sublime), που αφορά στο χώρο των συναισθημάτων και της ψυχής καθώς και στο χριστιανικά ηθικό και το ωραίο<sup>129</sup>. Τούτο εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του ρομαντικού ιδεαλισμού και της επιθυμίας για υπέρβαση του δυϊσμού ανάμεσα στην ψυχή και το σώμα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Στέφανος Ροζάνης: «Η καινούρια αυταπάτη αναζητά τώρα την σωματοποίηση της ψυχής και την ψυχικότητα του σώματος, την πνευματοποίηση της φύσης και τη σωματοποίηση του πνεύματος, μέσα από μια θεμελιώδη πολικότητα αντιθετικών ουσιών»<sup>130</sup>.

Παρόλα αυτά, στο μυθιστόρημα *Το Θείο Τραγί* παρατηρούμε ότι διατηρείται ο δυϊσμός ανάμεσα στο σωματικό και πνευματικό στοιχείο με το να τίθενται αντιθετικά το ένα προς το άλλο. Πιο συγκεκριμένα, όπως έχει ήδη αναφερθεί, το στοιχείο του υψηλού συνδέεται με το ζεύγος Μάλωση και τις ηθικοπνευματικές αρετές που το διακρίνουν, για την περιγραφή του οποίου καθώς και του περιβάλλοντός του, υιοθετούνται οι συμβάσεις του ρομαντικού και αισθητιστικού μυθιστορήματος. Αντίθετα, το στοιχείο του γκροτέσκο αφορά στον κεντρικό ήρωα του έργου, το Γιάννη.

Ενδιαφέρον είναι ότι στο μεγαλύτερο μέρος του συγκεκριμένου μυθιστορήματος η παρουσίαση των γεγονότων πραγματοποιείται διαμέσου της οπτικής γωνίας του κεντρικού ήρωα, του Γιάννη. Έτσι, ενώ στην αρχή του έργου υπάρχει τριτοπρόσωπη αφήγηση, από ένα σημείο και πέρα η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη και έχουμε εσωτερική εστίαση. Τούτο δηλώνεται ενδοκειμενικά με την παρακάτω ένδειξη: «Μα ας αφήσουμε να μας τα διηγηθεί μοναχός του (ο ήρωας)» (15).

Η παρουσίαση της οικογένειας Μάλωση και της ζωής της διαμέσου της οπτικής γωνίας του Γιάννη, τείνει να υποβαθμίσει και να υπονομεύσει τα στοιχεία του υψηλού που την χαρακτηρίζουν, με την αντιπαραβολή στοιχείων που αφορούν στο σώμα και το χώρο των κατώτερων ενστίχτων. Αυτό επιτυγχάνεται με την υιοθέτηση του ανάλογου ειρωνικού ύφους, καθώς και την παρεμβολή διαφόρων σχολίων από μέρους του ήρωα-αφηγητή, τα οποία επικεντρώνονται στην ανάδειξη της ζωικής φύσης του ανθρώπου.

Επιπλέον, τα θεματικά μοτίβα και οι συμβάσεις του ρομαντικού και αισθητιστικού μυθιστορήματος, που συνδέονται με την περιγραφή της συγκεκριμένης οικογένειας, και αφορούν στο χώρο της ψυχής, των συναισθημάτων και του ωραίου, επανακωδικοποιούνται με την τοποθέτηση τους μέσα σε νέα συμφραζόμενα, ενώ παράλληλα ανατρέπονται με την αντιθετική πρόσμειξή τους με στοιχεία, που αφορούν στο σώμα και τα ζωώδη ένστιχτα. Μ' αυτό τον τρόπο διαμορφώνεται ένα είδος παρωδίας που προσιδιάζει στην καρναβαλική παρωδία, στα πλαίσια της οποίας υπάρχει η τάση για μετάθεση από το χώρο του «πάνω», δηλαδή του

<sup>129</sup> Clark 1978: 363.

<sup>130</sup> Ροζάνης 1987: 26.

πνεύματος, της ψυχής και των συναισθημάτων, στο χώρο του «κάτω», δηλαδή του ανθρώπινου σώματος και των διαφόρων βιολογικών αναγκών<sup>131</sup>.

Η πρόθεση του συγγραφέα του *Θείου Τραγιού* να παρωδήσει τα θεματικά μοτίβα και τις δομές του ρομαντικού και αισθητιστικού μυθιστορηματος είναι εμφανής με την άφιξη κιόλας του ήρωα-αφηγητή στο σπίτι της οικογένειας Μάλωση. Έτσι, καθώς ο Γιάννης πλησιάζει στο συγκεκριμένο σπίτι παρατηρεί ότι το σχέδιό του είναι ιδιόρρυθμο, πράγμα που το κάνει να μοιάζει με μεσαιωνικό πύργο:<sup>132</sup> «Εκεί κατακαμπίς στα δεξιά μου, φαίνονταν καθαρά το ιδιόρρυθμο σκέδιο· το σπίτι του Μάλωση· μέσ' σ' ένα μπλόκο από λεύκες μόλις έξεχε η πυργωτή κορυφή του· τα φρουριακά παραθύρια του λες με κρυφοκοιτούσαν π' αλάργα» (20). Όμοια, όταν πια φτάνει σ' αυτό, ενισχύεται η αρχική του εντύπωση:

Τώρα βρίσκομαν μπρος στο σπίτι του Μάλωση· η σιδερένια οξώπορτα ήταν μισάνοιχτη και στέκομαν εγώ στο σκοτάδι· κοίταζα το ωραιότατο σπίτι. Σαν 'νας πύργος μέσ' τη νύχτα εφάνταζε· στα ψηλά παραθύρια του, τ' αυγουλωτά τα στενόμακρα, έφεγγε ένα πολύ έντονο φως. (23-24)

Ανάλογα, όταν ο Γιάννης συναντά έναν υπηρέτη του σπιτιού, τον ρωτά αν ανήκει στην υπηρεσία του «πύργου». Ο υπηρέτης αρχικά ξαφνιάζεται με τον χαρακτηρισμό «πύργος» αλλά παρατηρώντας και κείνος με τη σειρά του το ιδιόρρυθμο σχέδιο του σπιτιού αντιλαμβάνεται ότι ο Γιάννης δικαιολογημένα το ονομάζει έτσι:

Ο άνθρωπος γύρισε και είδε το σπίτι· πραγματικά σαν πύργος υψώνονταν καταμεσίς μέσ' τον κάμπο, αυτό το παράξενο σκέδιο· στο κοντάρι του τρούλου του, νόμιζες πως θ' ακουμπούσε ένα αστέρι. (26)

Αλλά και το εσωτερικό του σπιτιού μοιάζει να είναι σε απόλυτη συμφωνία με την εξωτερική του μεγαλοπρέπεια και ομορφιά:

Όλο το ισόγειο ήταν πλακοστρωμένο με μωσαϊκά πλακάκια ως πέρα για πέρα· όλο διαδρόμους, όλο στοές και καμάρες· (28)

[...] Δεξιά μου ανέβαιν' η σκάλα· μαρμαρένια κατάλευκη εχάνονταν σε μια στροφή μέσ' το ύψος· κάγκελα χοντρά από πούρο χρυσόξυλο, σε σχήμα λατινικών ερωτηματικών, την γαρνίριζαν. (29)

[...] Κάτω κάτω δυό αραπάδες από κατάμαυρο μάρμαρο, φύλαγαν» (29).

<sup>131</sup> Κιουρτσάκης 1985: 225.

<sup>132</sup> Ο Ροζάνης 1987: 21, αναφέρεται στην τεράστια έμφαση που έδωσαν στο Μεσαίωνα οι οπαδοί του ρομαντισμού· ανάλογη αναφορά υπάρχει και σε Furst 1981: 17.

Παράλληλα, καθώς ο Γιάννης πλησιάζει το σπίτι του Μάλωση αρχίζει να φαντάζεται τον τρόπο ζωής των ιδιοκτητών του:

Η “υπηρεσία” “ο πύργος τους” και η ρόδα γυρνά· το μενού, τα γενέθλια, η σελήνη κι ο έρωσ· σουαρέ ντε γκαλά», [...] «Η τιμή, η υπόληψις· και ο Κύριος; Ω! ο Κύριος σπόρτμαν· παίζει μπρίτζ και ακκίζεται· αχ ναι, τον πειράζει η “ομίχλη”» (21).

Η παραπάνω περιγραφή του της καθημερινής ζωής της οικογένειας Μάλωση από μέρους του ήρωα, περιλαμβάνει στοιχεία που προσιδιάζουν στην ρομαντική σκέψη. Ειδικότερα, οι λέξεις «σελήνη» και «έρωσ» συνδέονται με το στοιχείο της ονειροπόλησης και τη συναισθηματική ζωή και απαντώνται συχνά στα πλαίσια των ρομαντικών αφηγήσεων<sup>133</sup>. Επιπλέον, η ευαισθησία που αγγίζει τα όρια της νοσηρότητας και αφορά σε έναν άνθρωπο ευγενικής καταγωγής όπως ο Μάλωσης, τον οποίο πειράζει η ομίχλη, μοιάζει να έλκει την καταγωγή της τόσο απ’ το ρομαντισμό<sup>134</sup> όσο κι απ’ το κίνημα του αισθητισμού<sup>135</sup>.

Παρωδία του θεματικού μοτίβου της αριστοκρατικής υπερευαισθησίας εντοπίζουμε και σε άλλο σημείο του μυθιστορήματος, όπου ο ήρωας σκεπτόμενος τον τρόπο ζωής των ιδιοκτητών του «πύργου», αισθάνεται ότι αρχίζει να τον επηρεάζει η υπερευαισθησία τους:

Παράξενο πράμμα· η καρδιά μου χτυπούσε· είχε χρόνια να βροντήξει η καρδιά μου. Το νευρικό μου σύστημα τ’ αποξυλωμένο, τ’ αναισθητο, έπαιρνε μια υπερευαισθησία περίεργη· μια αλαφρότατη σύγχυση άρχισε να μου θολώνει τις σκέψεις. Γέλασα. Δεν μού λειπε τώρα παρά μια αριστοκρατική μυωπία, αν φορούσα μονύελο, αν εντύνομαν φράκο, δε θα ’μουν ένας τέλειος τζέντλεμαν να λιποθυμάω όταν μ’ αρέσει; (22).

Πέρα απ’ αυτά, ο Γιάννης χωρίς να έχει ακόμα συναντήσει το ζεύγος Μάλωση πλάθει με τη φαντασία του το χαρακτήρα και τη συμπεριφορά τους:

Η Κα και ο Κοσ Μάλωση! Η σελήνη πάν’ απ’ τον πλατύτατον αυτόν κάμπο, θα ’κανε την Κυρία ρεμβώδικη, ενώ το καλοαναθρεμμένο αυτό ανθρωπάκι –ο σύζυγος- θα της μετρούσε τ’ άστρα· χωρίς άλλο, θα ’ταν γοητευτική η Κα Π. Μάλωση μέσ’ τη ρομαντική τούτη φύση· θα “εδέχετο” στην κατάφωτη σάλα της, θα ’κανε αλαφρό φλέρτ με τους νέους· θα γελούσε με μια κοκεταρία περίεργη. Αχ πώς τρελλαίνομαι γι’ άνθη! Αχ πώς αγαπώ τα μωρά! Α proros θα ’λεγε δίχως άλλο το άξαφνα, Mille merci κείνο το προστυχοευχαριστώ το δικό μας· ω Νινόν! Ω Μανόν, ω Γκωτιέ!» (24).

<sup>133</sup> Furst 1981:12.

<sup>134</sup> Ροζάνης 1987: 9-10.

<sup>135</sup> Johnson 1984: 72. Ο αισθητισμός, σύμφωνα με τον Johnson, τουλάχιστον όσον αφορά την Αγγλία, μπορεί να θεωρηθεί ως φυσική εξέλιξη της αγγλικής ρομαντικής λογοτεχνίας και των ρομαντικών ιδεών.



Στο συγκεκριμένο απόσπασμα είναι εμφανής η ρομαντική πρόσληψη της φύσης διαμέσου του υποκειμενικού ανθρώπινου αισθήματος, πράγμα που προσιδιάζει στη ρομαντική γραφή<sup>136</sup>. Παράλληλα, γίνεται αναφορά στο όνομα του γάλλου συγγραφέα Théophile Gautier, ο οποίος σύμφωνα με τον R.V. Johnson υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους προδρόμους του λογοτεχνικού κινήματος του αισθητισμού στη Γαλλία<sup>137</sup>. Η παρουσία του ονόματος του συγκεκριμένου γάλλου συγγραφέα αποτελεί, ενδεχομένως, ένδειξη ότι πρόθεση του Σκαρίμπα είναι να παρωδήσει τα θεματικά μοτίβα και το ύφος του αισθητιστικού μυθιστορήματος.

Όταν, τελικά, ο Γιάννης βλέπει για πρώτη φορά από κοντά την γυναίκα του Μάλωση και πρώην ερωμένη του, μένει έκθαμβος απ' τη λάμψη της ομορφιάς και των νιάτων της:

Μια κυρία κατέβηκε. Καθώς καθισμένη ακόμα, πρόβαλε απ' το πορτάκι το πόδι της, αυτό αιωρήθηκε-μέσα στο γάρμπος του- χάρμα. Οι αναστροφές του ποδόγυρου, χύθηκαν – κύμα ολοσυρικό στους μηρούς της. Το γόνα της έλαμψε! (42)

[...] Τα σμάλινα μάτια της στράφταν· είχε ακόμα στη θέση της μια χαριτωμένη κοψά στ' άνω χείλος· ξετύλιξε ένα κασκόλ από πάνω της κ' έβγαλε το βελουδένιο παλτό της· ένα ψεύτικο ρόδο φουσκολογούσε στο στήθος της. Τι νιάτα! Κάτω απ' τη μεταξωτή μουσελίνα οι ώμοι της ρόδιζαν. Οι γλυφές του λαιμού της, η ρώμη των μπράτσων της, εκείνη η αγορίστικη κατατομή της μορφής της, μου συσκότισαν για μια στιγμή τη ζωή μου· ψυχή μου, τι ωραία που ήταν! Μέσ' την κατάμαυρη των γοβακίων της στιλπνότητα, ξαναεμφανίζονταν αχνά του πλακοστρώτου οι φιγούρες. (42)

Και αργότερα πάλι ο ήρωας αναπολεί την μορφή της πρώην αγαπημένης του:

Κι όμως τη σκέφτομαν. Φαντάζομαν το εύκορμο σώμα της, μέσ' την πλαστική συμμετρία του, κ' εκείνη η ακινησία η άσπιλη των γυμνών αγαλμάτων, λυγίζονταν αρμονικά μέσ' το πνεύμα μου. Μέσ' σε μια νέα πόζα (στο βάθρο της) άλλαζε θέση και κορμοστασιά η Αφροδίτη. Να 'τηνα- ανάτελνε! Το μάρμαρο (το πριν αναίστητο κι άμορφο) έφρισε ότι τέτοιο αχτινοβόλαε έκπαγλο κάλλος! (43)

[...] Σε μια ένθεη του κορμιού της ανάταση, στήριζε τ' αγαλματώδικο μπόι της πάνω σε ολοφώτεινες κνήμες. Είχε το 'να της γόνα ημίσπαστο σ' εξαίσιας μιας σφαιρικής κάμψη· είχε τους βραχιόνες της ανακλαστούς, πάνω από διάγλυφτους ώμους. Ορθοί, τσιτωμένοι, σεινάμενοι, οι μαστοί της εβάραιναν. Σαν δυό δίδυμες σφαίρες αλάβαστρου φουσκολογούσαν στο στήθος της» (43).

Παρατηρούμε ότι στην περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης της Μάλωση δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην λεπτομερή αναφορά στα στοιχεία που συνθέτουν την ομορφιά της. Η περιγραφική ακρίβεια, που σε αρκετά

<sup>136</sup> Furst 1981:45.

<sup>137</sup> Johnson 1984:10, 24-25.

σημεία αγγίζει τα όρια της εκζήτησης, στοχεύει στην ανάδειξη του αισθησιασμού που αποπνέει η μορφή της συγκεκριμένης ηρωίδας. Παράλληλα, η ομορφιά της Μάλωση παραβάλλεται με την πλαστική συμμετρία αρχαιοελληνικού αγάλματος, ενώ ταυτόχρονα γίνεται αναφορά σε πολύτιμους λίθους, όπως το σμάλτο και το αλάβαστρο.

Η ιδιαίτερη βαρύτητα στην ομορφιά στην καθαρά αισθησιακή μορφή της αποτελεί ιδίον της αισθητιστικής γραφής<sup>138</sup>. Όμοια, η αρχαιοελληνική γλυπτική και η παγανιστική έννοια της αισθησιακής ομορφιάς έλκει το ενδιαφέρον των οπαδών του αισθητισμού<sup>139</sup>. Επιπλέον, στα αισθητιστικά έργα υπάρχει συχνή αναφορά σε πολύτιμους λίθους και πολύτιμα μέταλλα<sup>140</sup>.

Πέρα απ' αυτά, η περιγραφή της αγορίστικης κατατομής της μορφής της Μάλωση μοιάζει να έρχεται σε αντίθεση με την αισθησιακή της θηλυκότητα. Ωστόσο, ο ήρωας-αφηγητής κρίνει ότι τούτο αποτελεί στοιχείο της γοητείας και της ομορφιάς της. Ανάλογα, για τους αισθητιστές ασκεί γοητεία η ανθρώπινη μορφή που συνενώνει τα χαρακτηριστικά του θηλυκού και του αρσενικού. Πρόκειται για την έννοια του ερμαφρόδιτου και ανδρόγυνου πλάσματος, που ενδεχομένως έλκει την καταγωγή του από την τάση προς τη διαστροφή, που εισαγάγει η «παρακμιακή» διάθεση του αισθητισμού<sup>141</sup>.

Παρόλα αυτά, ενώ ο ήρωας του *Θείου Τραγιού* αναπολεί την εκθαμβωτική ομορφιά της Μάλωση, ξαφνικά αλλάζει η διάθεσή του και αρχίζει να αισθάνεται αηδία και απέχθεια γι' αυτήν, καθώς αναλογίζεται ότι η ομορφιά του γυναικείου σώματος αλλοιώνεται στη διάρκεια της εγκυμοσύνης: «Μπρε-ουστ! Κάνω μια, και θυμήθηκα τον Σοπενχάουερ που σιχαίνονταν τους πυροβολισμούς και τις γυναίκες! Σιχαμερά όντα σκέφτηκα. Λεχώνες βρωμάν! Και επίμενα ότι είναι να ξερνάς... γκαστρωμένες!» (43).

Η απότομη μετάβαση από την παρουσίαση της εξιδανικευμένης γυναικείας ομορφιάς στις αποκρουστικές -για τον ήρωα-αφηγητή- αλλαγές του γυναικείου σώματος στη διάρκεια της εγκυμοσύνης, συνιστά μια μετάθεση από το χώρο του «πάνω» -στην προκειμένη περίπτωση της ιδανικής ομορφιάς- στο χώρο του «κάτω» δηλαδή του σώματος, όπως αυτή ορίζεται στα πλαίσια της καρναβαλικής παρωδίας. Τούτο λειτουργεί υπονομευτικά για την αισθητιστική περιγραφή της Μάλωση, που έχει προηγηθεί.

Επιπρόσθετα, στο *Θείο Τραγί* περιλαμβάνεται το θέμα του ρομαντικού έρωτα, πράγμα που είναι εμφανές στο σημείο, όπου ο υπηρέτης διηγείται

<sup>138</sup> Johnson 1984: 104.

<sup>139</sup> Johnson 1984: 106.

<sup>140</sup> Για το συγκεκριμένο θέμα βλ. Mackridge 1995: ν'.

<sup>141</sup> Johnson 1984: 72.

στο Γιάννη τον τρόπο που ο Μάλωσης γνώρισε και ερωτεύτηκε τη γυναίκα του:

Η Κυρία κι ο Κύριος είχαν παντρευτεί από έρωτα· ήταν πολύ αγαπημένο ζευγάρι η Κυρία κι ο Κύριος· η Κυρία ήταν από καλή οικογένεια, μα όχι σαν του Κυρίου πλούσια. Προ έντεκα χρόνια είχαν γνωριστεί σ' έναν χορό στην πρωτεύουσα· (34).

[...] Ξέρεις από τι την αγάπησε; [...] - Απ' τα δάχτυλά· απ' τα δάχτυλά της τα ωραία. Καθώς έπαιζε πιάνο (κι αντάμα τραγούδαε) αυτά φτερακάγαν στα κόκαλα· οι βούλες των κόμπων τους, των νυχιών η στιλπνότη, εκείνο τους το πικάντικο πέταγμα πάνω στα πλήχτρα του πιάνου, τον ξετρελλάναν τον Κύριο· έτσι άρχισαν· και σε λίγες μέρες πήρε τέλος το πράμα· παντρευτήκανε (35).

Το έντονο κι αυθόρμητο ερωτικό αίσθημα -που στο συγκεκριμένο χωρίο αφορά στον Μάλωση και τη μέλλουσα γυναίκα του- αποτελεί στοιχείο που απαντάται συχνά στα έργα των οπαδών του ρομαντισμού, και ιδιαίτερα των γάλλων ρομαντικών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Furst «οι γάλλοι ρομαντικοί δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στο αίσθημα, που πρέπει να εκφράζεται με τρόπο όσο το δυνατό αυθόρμητο και παθιασμένο»<sup>142</sup>.

Ωστόσο, λίγο παρακάτω με μέσο την οπτική γωνία του ήρωα-αφηγητή, αποδίδεται η σωματική διάσταση του έρωτα του ζεύγους Μάλωσης, ώστε το ερωτικό συναίσθημα να υποβιβάζεται σε ζώδες ένστικτο:

Κ' έλεγα καθώς πάγαινα πως η κυρία θα ξύπνησε» (47)

[η Μάλωση] Εκλεπτυσμένη απ' τον ύπνο κι ανάερη θα 'φηνε μικρούς λυγμούς στα σεντόνια. Ω νύχτα! (48)

Με τα μάτια νοσταλγικά και ρεμβώδικα, θα στοχάζονταν αυτή το περίπαθο σώμα της και το δρόμο πού 'καμ' απάνω του του αντρός της η πορεία· αυτά τώρα υπονοούνται δε λέγονται· η ντροπή δεν είναι απ' τ' άνθη που λουλουδίζουν στο σκότος· αποδώ η Κυρία μου, λένε κι εννοούνε την πόρνη τους· εκφράζονται συνοπτικά και με φόβο· είναι υπόθεση κρεοφαγική ο έρωτάς τους· έτσι έχοντας στο νου της το ερωτικό της ξετίσιωμα, -σαν μια κρυφή ευτυχία της- θα 'λεγε “ο σύζυγός μου” και θα εννοούσε την κάνα του. Την σερνική ευωδιά της κορμίλας του, θ' ανάδιναν τα εσώρουχά της ακόμα. (48)

Παράλληλα, η παρωδία θεματικών μοτίβων αλλά και στοιχείων της αφηγηματικής πλοκής του ρομαντικού κι αισθητιστικού μυθιστορηματος, είναι εμφανής κυρίως απ' το σημείο που ο Γιάννης προσλαμβάνεται στην υπηρεσία του «πύργου». Η πρόσληψη του ήρωα του δίνει την ευκαιρία να συναντά συχνότερα την Μάλωση, με αποτέλεσμα την ανάπτυ-

---

<sup>142</sup> Furst 1981: 69.

ξη ενός είδους ειδυλλίου μεταξύ τους. Η πρώτη φορά που ο Γιάννης συνομιλεί με την Μάλωση είναι μια μέρα που εκείνη ζητά να ιππεύσει το άλογο που περιποιείται ο ήρωας. Καθώς ανεβαίνει στο άλογο της έχουμε την ακόλουθη περιγραφή:

Την είδα να σαλτάρει απάνω του μ' ένα πήδημα υπέροχο· φορούσε γκιλότα βελούδινη, με καβάλο από δέρμα· ένα καμτσι αλαφρότατο με λαβή ασημένια είχε χωμένο στην μπότα της· ήταν σαν ένας νεαρός λόρδος μπάνικος με το στραβό τραγιασκάκι της με τη σουφρωτή της ζακέτα, μ' εκείνη τη λουστρινένια ζώνη στη μέση της όπ' είχε περάσει τα γάντια· (62)

Σε μιάμιση ώρα εγύρισε· ξαναμμένη, αδρή, ροδοκόκκινη, στάθηκε μπρος στο σταύλο μ' απότομα· καθώς τα πάκια του πάλλονταν, τ' άλογο δάγκωνε το χαλινάρι στα δόντια του και χτυπούσε με το 'να πόδι τη γη· θυμώδικο, συγκρατημένο, ανήσυχο, άφην' αφρούς απ' το στόμα. (62).

Στην παραπάνω λεπτομερή περιγραφή η αισθησιακή εικόνα της Μάλωσης δημιουργεί μια έντονη αισθητιστική εντύπωση<sup>143</sup>. Παράλληλα, επανέρχεται το θεματικό μοτίβο του ερμαφροδιτισμού -που προσιδιάζει στον αισθητισμό- μια και γίνεται αναφορά σχετικά με την ομοιότητα της Μάλωσης με νεαρό λόρδο, στοιχείο που αποτελεί μέρος της γοητείας της.

Καθώς ο Γιάννης δίνει το χέρι στην Μάλωση για να κατέβει απ' το άλογο, εκείνη τον αποπέμπει θυμωμένη και προσβεβλημένη για το θράσος του υπηρέτη της. Επιπλέον, όταν κατεβαίνει απ' το άλογο εξαιτίας του θυμού της, που ο Γιάννης την κοιτάει κατάματα με πρόστυχο και σαρκαστικό βλέμμα, τον χτυπάει με το καμτσι της στο πρόσωπο:

Μόλις πήδησε στάθηκε και με κοιτούσε κατάπληχτη· ακόμα, χρειάστηκε να υποφέρει το βλέμμα μου: δε μου λες; συ δεν είσαι ο νέος; φυσικά δεν απάντησα, μόνο χόντρινα την έκφρασή μου περσότερο· (63)

...Κτήνος! μου κάνει ανάστατη και μου κατάφερε το καμτσι της στα μάτια· το στόμα της το 'χε κάμει ο θυμός ένα τρίγωνο. (63)

Η σκληρότητα που χαρακτηρίζει τη συμπεριφορά της Μάλωσης προς το Γιάννη αποτελεί έναν τρόπο αντίδρασης για να καλύψει την αμηχανία και την ασυνείδητη ερωτική της επιθυμία γι' αυτόν. Απόδειξη γι' αυτό είναι το γεγονός ότι δεν αναφέρει στον άντρα της το συγκεκριμένο περιστατικό, και εκείνος απ' την αλλαγή της συμπεριφοράς της καταλαβαίνει ότι κάτι έχει συμβεί, και αρχίζει τις σκηνές ζηλοτυπίας.

Αρκετοί απ' τους συγγραφείς του ρομαντισμού ασχολούνται με τη βαθύτερη σχέση ανάμεσα στην σκληρότητα και την ερωτική επιθυμία. Σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Mario Praz, για τον γερμανό συγγραφέα

---

<sup>143</sup> Johnson 1984: 39.

και ποιητή Novalis η αληθινή αιτία της σκληρότητας πρέπει να είναι η ερωτική επιθυμία<sup>144</sup>.

Το συγκεκριμένο επεισόδιο μεταξύ του Γιάννη και της Μάλωση ωθεί στην εξέλιξη της δράσης, για το λόγο ότι αποτελεί την αιτία για την έκφραση από μέρος του Μάλωση του αισθήματος της ζηλοτυπίας απέναντι στη γυναίκα του. Παράλληλα, ο αφέντης του «πύργου» εξαιτίας των υποψιών του σχετικά με τη σχέση της γυναίκας του και του Γιάννη, συμπεριφέρεται σ' αυτόν με άγριο κι απότομο τρόπο. Κάποια χειρονομία του μάλιστα μοιάζει -όπως επισημαίνει ο ήρωας-αφηγητής- να είναι δαμνισμένη από ρομαντικό μυθιστόρημα: «Πήγαιν' όξω μου φωνάζει αναιδέστατε, και μου δείχνει την πόρτα· ω, αττραξιόν! Η χειρονομία του μ' άρεσε· ήταν παρμένη απευθείας από ρομαντικό μυθιστόρημα» (80).

Επιπλέον, εξαιτίας των σκηνών ζηλοτυπίας του Μάλωση προς τη γυναίκα του, εκείνη του ζητά να διώξει τον Γιάννη απ' τον «πύργο», αλλά αυτός, όπως μας πληροφορεί ο ήρωας-αφηγητής, αρνείται να κάνει κάτι τέτοιο:

Πώς; έκαν' αυτός, να με[τον Γιάννη] διώξει; κ' έπειτα; Έπειτα αυτή τι θα γίνονταν; να νοσταλγεί τη μουτσούνα μου κ' εγώ να λείπω μακριά της; να μαραίνονται οι γαρδένιες στις γλάστρες της απ' τους καύμους της σιγής της, ν' αφιερώνει στη ρώμη μου τις μελαγχολικές σερενάτες πού 'παιζε αυτές τις μέρες στο πιάνο; (86)

Οι γαρδένιες που μαραίνονται απ' τους καημούς της Μάλωση και οι μελαγχολικές της σερενάτες συνδέονται με το αίσθημα της μελαγχολικής ευαισθησίας, που αποτελεί ίδιον του ρομαντισμού<sup>145</sup>.

Αλλά και η έντονη ζήλια που αισθάνεται ο αφέντης του «πύργου» για την γυναίκα του αποτελεί γι' αυτόν ένα παράφορο πάθος, που αδυνατεί να ελέγξει:

Έπειτα έκανε βόλτες στις κάμαρες και παραμιλούσε μονάχος "... Κι ως μίλειες ήταν σαν να σβούσαν..." Έλεγε λόγια ηλεκτρικά, φλογισμένα... "τ' αχνά σου χείλη, και σαν όπως..." Παραμιλούσε, εκαίονταν! "Τι στίχοι! Τι στίχοι!" τον άκουσαν να φωνάζει στον ύπνο του... (87)

Η παραφορά του συναισθήματος αποτελεί χαρακτηριστικό, κυρίως του γαλλικού ρομαντισμού, όπως επισημαίνει η Furst<sup>146</sup>.

Ενώ συμβαίνουν αυτά, ο Γιάννης αισθάνεται ότι η Μάλωση τον κοιτάει κρυφά από ένα φεγγίτη του «πύργου»: «Αψηλά από 'ναν φεγγίτη του πύργου μ' αγναντεύαν δυό μάτια. Αχ! ποιός να 'ταν;» (82). Στο σημείο αυτό είναι εμφανής η παρωδία της αφηγηματικής πλοκής στοιχείων της ρομαντικής ερωτικής μυθιστορίας.

<sup>144</sup> Praz 1956: 28.

<sup>145</sup> Furst 1981: 48.

<sup>146</sup> Furst 2001: 378.

Κάποιες άλλες φορές ο ήρωας εμφανίζεται να περπατάει κάτω απ' το φωτισμένο παράθυρο του «πύργου» και να ακούει τις γλυκές νότες που παίζει στο πιάνο η Μάλωση:

Και σουλατσάριζα κάτ' απ' τα παραθύρια του πύργου· στέκομαν εκεί μέσ' στη νύχτα μυστηριώδικος, αμφίβολος, πράος· αυτό το χτίριο φαίνονταν σαν παραδομένο στις θλίψεις του, σαν να περίμενε έτσι ακίνητο τη συντέλεια των καιρών και των τόπων. Έβλεπα ένα φωτισμένο παράθυρο κι άκουγα γλυκές νότες του πιάνου· ήταν τόσο γλυκές, σαν γιασεμιά που ξέρουν μονάχα τους πώς να μαραίνονται. Έλεγα πως θα μελαγχολεί η Κυρία· (95)

Στο παραπάνω απόσπασμα παρωδείται το θεματικό μοτίβο του ρομαντικού εραστή, ο οποίος περιφέρεται κάτω απ' το παράθυρο της αγαπημένης του, στοιχείο που απαντάται στις παλιές «ρομάντζες» και τα μυθιστορήματα για ιππότες<sup>147</sup>. Σημαντικό, επίσης, είναι το γεγονός ότι στο λυρικό ύφος και τη μελαγχολική διάθεση του αποσπάσματος προστίθεται και το στοιχείο του μυστηρίου, με φράσεις όπως «στέκομαν μέσ' τη νύχτα μυστηριώδικος», καθώς και αυτό της θλίψης, που αποπνέει το κτήριο του «πύργου». Όλα τούτα διαμορφώνουν ένα ρομαντικό ύφος, αν λάβουμε υπόψη μας την άποψη της Furst σύμφωνα με την οποία, το ρομαντικό ύφος συνίσταται, ανάμεσα στ' άλλα, στην αναφορά σε θλιβερά αισθήματα, καθώς και στο στοιχείο του μυστηρίου<sup>148</sup>.

Επιπρόσθετα, μια από τις νύχτες που ο ήρωας περιφέρεται κάτω απ' το παράθυρο της Μάλωση και την ακούει να παίζει στο πιάνο μια σερενάτα του Schubert, βρίσκει την ευκαιρία να σκαρφαλώσει σ' ένα δέντρο, να φτάσει το παράθυρο και να περάσει στο δωμάτιό της. Ακολουθεί η ερωτική συνέντευξη του Γιάννη και της Μάλωση, που αποδίδεται με τον ακόλουθο τρόπο:

...Μόλις με είδε αναστέναξε έκαμε σαν πεταλούδα πιασμένη. Αχ! και μου δείχνει το στήθος της· εκεί την πονούσε! Αχ, ξανάκαμε κ' έτρεμε· έλεγες πως μόνο τα αχ της κατοικούσαν στο σώμα της. Το βλέμμα της είχε την λάμψη της τρέλλας. Είχε στριφογυρίσει το κάθισμα με τις πλάτες στο πιάνο κ' ήταν έτσι-όπως έφρισε-σαν 'να όμορφο ζώο στριμωγμένο στην κοίτη του. (98)

Της έριξα ένα βλέμμα τράγου και τα ρουθούνια μου μίληγαν· βαρβατίλας εβρώμαγα· ήμουν το θείο τραγί! μέεεε...Δε με βρίζεις τουλάχιστο; Και μ' ένα της μύτης μου φύσημα σβένω τη λάμπα. Τότε την έπιασα. Είχε κατιτίς το μοιραίο η σμίξη μας· ένιωθα να σπαράζει το σώμα της κ' εγώ στάθκα γοργός και χτηνώδης. Πέρασε μέσασθέ της ο πόθος μου σα σφοδρός άνεμος μέσ' σε θεοσκότεινη νύχτα· μόνο κάτι λυγμοί την ετίναζαν· όταν την άφησα -χάμω εκεί πα στο πάτωμα- ήταν βαριά σαν 'να πτώμα... (99)

<sup>147</sup> Σύμφωνα με την Furst (1981:21), η προέλευση του ρομαντισμού συνδέεται με τις παλιές «ρομάντζες» και τα μυθιστορήματα για ιππότες, περιπέτειες κι έρωτες.

<sup>148</sup> Furst 1981: 44.

Στο σημείο αυτό η αναρρίχηση του επίδοξου εραστή στο δωμάτιο της αγαπημένης του, παρωδεί τον τρόπο συνάντησης των ρομαντικών εραστών. Πρόκειται για ένα στοιχείο αφηγηματικής πλοκής που έλκει την καταγωγή του από τη Σεξπηρική παράδοση, στην οποία ανατρέχουν συχνά οι οπαδοί του ρομαντισμού και υιοθετούν στοιχεία της<sup>149</sup>. Με ανάλογο, για παράδειγμα, τρόπο λαμβάνουν χώρα οι συναντήσεις των δύο εραστών στο έργο του Σαίξπηρ *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*.

Παράλληλα, επανέρχεται το θέμα του έντονου συναισθηματισμού και του παράφορου πάθους που αγγίζει τα όρια της παραφροσύνης: «Το βλέμμα της είχε τη λάμψη της τρέλλας». Ταυτόχρονα, η λυρική, ποιητική περιγραφή της ερωτικής συνάντησης του ήρωα με την πρώην ερωμένη του: «Πέρασε μέσαθ' της ο πόθος μου σα σφοδρός άνεμος μέσ' σε θεοσκοτεινή νύχτα», και ο χαρακτηρισμός της ως «μοιραία» παρωδούν το ρομαντικό ύφος.

Επιπλέον, η παρουσία του ζώδους ενστίχτου «κ' εγώ στάθκα γοργός και χτηνώδης», υποβιβάζει το μοιραίο σμίξιμο των δύο εραστών απ' το χώρο της ρομαντικής εξιδανίκευσης του έρωτα σ' αυτόν του σώματος και της εκπλήρωσης των σωματικών αναγκών. Έτσι, έχουμε μια μετάθεση απ' το χώρο του «πάνω» σ' αυτόν του «κάτω», όπως ορίζεται στα πλαίσια της καρναβαλικής παρωδίας. Η παρωδία στη συγκεκριμένη περίπτωση αφορά στην ανατροπή της ρομαντικής αντίληψης για τον έρωτα με την ανάδειξη της σωματικής του διάστασης.

Όμοια, στο τέλος του μυθιστορήματος η αναχώρηση του Γιάννη από τον «πύργο» κι ο χωρισμός του με την Μάλωση, που αποδίδεται με συγκινησιακά φορτισμένο λόγο, παρωδεί το θέμα του χωρισμού των εραστών, που απαντάται συχνά στις ρομαντικές αφηγήσεις: «Κι απ' αψηλά εκεί –από 'να παρεθυράκι του πύργου- μ' αγναντεύαν τα μάτια της. Αχ να χωριζόμαστε! Γεννήθηκε κάτι ή πέθανε;» (120).

Πέρα απ' αυτά, στο μυθιστόρημα *Το Θείο Τραγί* παρωδούνται -αν λάβουμε υπόψη μας τη σχέση της παρωδίας με τη διακειμενικότητα, που επισημαίνει η Κωστήου<sup>150</sup>- παραθέματα από λυρικά ποιήματα. Μ' αυτή την έννοια, έχουμε την παρωδία των ακόλουθων στίχων από Σαπφικό ποίημα, τους οποίους ο ήρωας- αφηγητής παραθέτει με ειρωνική και σκωπτική διάθεση:

Πολλούς γαρ στεφάνους ίων  
Και ρόδων παρ' έμοι παρέθηκας  
Πλέκταις αμφ' απαλά δέρα  
Άνθεων εαρινών πεποιημέναις...(33)

<sup>149</sup> Furst 1981: 35.

<sup>150</sup> Κωστήου 2002: 211, 217.

Όμοια, σε άλλο σημείο παρωδούνται στίχοι με λυρικό και ρομαντικό ύφος κι ερωτικό περιεχόμενο:

...Κι ως μίλειε ήταν σαν να σβούσαν  
τ' αγνά της χείλη και σαν όπως  
να διάβαιναν και να περνούσαν  
κάθ' εποχή και κάθε τόπος... (70)

Η παρουσία του λυρικού ποιητικού λόγου στα πλαίσια του μυθιστορηματος, ενισχύει την υπόθεση ότι πρόθεση του συγγραφέα είναι να παρωδήσει τις νόρμες του ρομαντισμού. Εξάλλου, η έμφαση που δίνουν οι ρομαντικοί στην έκφραση του υποκειμενικού συναισθήματος, της φαντασίας και της συγκίνησης, βρίσκει την πληρέστερη έκφρασή της στη λυρική ποίηση<sup>151</sup>.

Κατά συνέπεια στο μυθιστόρημα *Το Θείο Τραγί* πραγματοποιείται η παρωδία θεματικών μοτίβων και δομών του ρομαντικού κι αισθητιστικού πεζογραφήματος. Η παρωδία των συμβάσεων διαφόρων ειδών λογοτεχνικής γραφής είναι εμφανής και σε άλλα έργα του Σκαρίμπα. Σύμφωνα, για παράδειγμα, με όσα σημειώνει η Κωστίου, το *Σόλο του Φίγκαρο* παρωδεί τις τεχνικές της υπερρεαλιστικής γραφής<sup>152</sup>.

Αυτό, ωστόσο, που είναι ενδιαφέρον όσον αφορά το συγκεκριμένο μυθιστόρημα είναι ότι η υπονόμηση των αφηγηματικών τεχνικών του ρομαντικού και αισθητιστικού πεζογραφήματος βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με ένα ορισμένο σύστημα αξιών και κοινωνικών συμβάσεων, τις οποίες ο συγγραφέας επιθυμεί να ανατρέψει κρίνοντάς τις ως υποκριτικές. Έτσι η ανατροπή του ρομαντισμού συνεπάγεται και την ανατροπή των ηθικών και κοινωνικών αξιών που συνδέονται με το ιδεαλιστικό του περιεχόμενο.

Επιπλέον, στο *Θείο Τραγί* απαντάται παρωδιακή χρήση του εκκλησιαστικού λόγου. Ο λόγος για τον οποίο ο συγγραφέας επιλέγει να παρωδήσει τα χριστιανικά κείμενα, αφορά στο ιδεαλιστικό και πνευματικό τους περιεχόμενο, που τα τοποθετεί -όμοια όπως και το ρομαντισμό- στο χώρο του «υψηλού». Τη σχέση, άλλωστε, ανάμεσα στο χριστιανισμό και το ρομαντισμό επισημαίνουν αρκετοί από τους οπαδούς του ρομαντισμού<sup>153</sup>.

Ειδικότερα, η παρωδία του εκκλησιαστικού λόγου εμφανίζεται κυρίως προς το τέλος του μυθιστορηματος, όταν ο Γιάννης αποφασίζει να προσποιηθεί τον θεοσεβούμενο. Έτσι, παρωδεύεται η εκκλησιαστική γλώσσα, καθώς και αποσπάσματα από εκκλησιαστικά κείμενα. Η ειρω-

<sup>151</sup> R. Furst 1981: 80.

<sup>152</sup> Κωστίου 1995: 520.

<sup>153</sup> Σύμφωνα με την Furst το «ρομαντικό» για τη Madame de Staël ήταν συνώνυμο με το χριστιανικό· αλλά και ο Friedrich Schlegel ταύτιζε το «ρομαντικό» με το «χριστιανικό», βλ. Furst 1981:17.



νική χρήση του χριστιανικού λόγου από μέρους του ήρωα, καθώς και τα νέα συμφραζόμενα που συνοδεύουν τα συγκεκριμένα αποσπάσματα, συμβάλλουν στη σατιρική λειτουργία της παρωδίας στα σημεία αυτά.

Πιο συγκεκριμένα, στην αρχή του Ζ' κεφαλαίου παρωδεύεται ένα κείμενο των εξορκισμών. Ο ήρωας αποφασίζει να εξορκίσει το Σατανά από τη ζωή του με τον ακόλουθο τρόπο:

Ξορκίζα με τον απήγανο, και σταύρωνα με το αλάτι· έλεγα: “εξορκίζω σε τον αρχέκακον της βλασφημίας, τον αρχηγόν της ανταρσίας και αυτουργόν της πονηρίας” και λιβάνιζα: “εξορκίζω σε τον εκριφθέντα εκ της άνω φωτοφορίας και σκότει βυθού κατενεχθέντα δια την έπαρσιν” κ’ έφτυνα: “ορκίζω σε πνεύμα ακάθαρτον κατά θεού Σαβαώθ και πάσης στρατιάς αγγέλων θεού, Αδωνάϊ, Ελωί, έξελθε και αποχώρησον από του σταύλου μας τούτου” και τράβαγα τη μύξα μου απάνω του· “φοβήθητι, φύγε, δραπετεύσον, αναχώρησον, δαιμόνιον ακάθαρτον και εναγές, καταχθόνιον, βύθιον, απατηλόν, άμορφον” και γύριζα και τον έκλανα. (109)

Όμοια, και σε άλλα σημεία παρωδεύεται η εκκλησιαστική γλώσσα με ειρωνική πρόθεση και κωμικό αποτέλεσμα:

Σήκωνα του ύψους τα χέρια μου, αναποδογύριζα τα μάτια μου σ’ έκσταση...ο Θεός, έκανα, ο Άγιος Συμεών, ο προφητάναξ Ηλίας. (110)

Όμως ο θυμός απαγορεύονταν “μακάριοι οι πράοι ότι αυτοί υιοί θεού κληθήσονται” σκέφτηκα κ’ έκαμα ευτύς το σταυρό μου. (110)

Ένας είναι ο Κύριος του απάντησα συγκινημένος και τούδειξα τον ουρανό με το δάχτυλο: “Εις άγιος Κύριος Σαβαώθ, πλήρης ο ουρανός και η γη της δόξης Του.” (111)

Εγώ όμως προσφωνούσα νοερά, σαν να μη μίλαγα από του κόσμου τούτου: “Εκολληθήτω εδάφει η ψυχή μου· ζήσομαι κατά τον λόγιόν σου· τας οδούς σου εξήγγειλα και επήκουσάς μου”. (112)

Είπα και τον Απόστολο· βέλαξα μ’ ένα τέμπο περίγλυκο την “προς Κορινθίους επιστολήν Πάαααααύλου το Ανάαααααγνωσμα”. (112)

Κι όταν μετά την απόλυση συνάντησα στο προαύλι ένα γύφτο με μόνο το σώβρακο, έβγαλα το παντελόνι μου αμέσως· πάρε αδερφέ μου του λέω, ο Κύριος ημών Ιησούς Χριστός είπε: “ο έχων δύο χιτώνας δότω τον έτερον τω μη έχοντι”, κ’ εγώ έχω κι άλλο· κι ήταν η φωνή μου ψιλούτσικη· αχ γιατί; Έτσι και κίνησα για το σταύλο με μόνο το σώβρακο. Το προσωπικό από πίσω μου, μ’ άρχισαν με λεμονιές και σφυρίγματα ενώ εγώ απάγγελνα το “μακάριοι οι δεδιωγμένοι ένεκεν δικαιοσύνης, ότι αυτών εστί η βασιλεία των ουρανών”. (115-116)

Δε μίλησα, μόνο ύψωσα το δεξί μου κ’ ευλόησα: “η ευλογία του Κυρίου εή επί σε και επί πάντας ημάς.” (118)

Έτσι ή αλλιώς, ήμουν εγώ “ο αμνός του Θεού ο αίρων τας αμαρτίας του κόσμου”· “έχωμεν προς τον Κύριον”· αυτός ο “ετάζων νεφρούς και καρδιάς”. (119)

Μακαρία η οδός ην πορεύσω... (119-120)

Αλλά και το επίσημο ύφος του επιστημονικού λόγου παρωδείται από μέρους του κύριου ήρωα του μυθιστορήματος *Το Θείο Τραγί*:

...Ουχί! ουχί! (τους εγκάριζα, δίνοντας κάποτε τέλος στο λόγο μου). Από κάποια φρικτή αντινομία της φύσεως, χάρις εις κάποια μυστηριώδη ατέλεια του εγκεφαλικού μας συστήματος, εξεφύγαμεν ημείς την νωθράν Χαναάν της γαλήνης των όντων, την χαύνην μακαριότητα των λοιπών επί του πλανήτου μας ζώων. Αδελφοί ημείς και αυτά εν τη ύλη, ομοούσιοι, ομογενείς εις την σύστασιν -σχεδόν πάντα αναμεταξύ μας αντίγραφα- απέχομεν οι μεν απ' τα δε μολαταύτα, εις σημείον τραγικόν, πεπρωμένον. Ερρίφθημεν ημείς έξω από την γραμμήν της ταυτότητος, από την διεκυστίνδα της ύλης. Αδύνατον να συννενοηθώμεν μαζί των, αδύνατον ν' ανταλλάξωμεν λέξιν. (81)

Παράλληλα, και σε άλλο σημείο του έργου παρωδείται το επίσημο ύφος λόγου: «Σαν να μην, μπίρ-παρά είναι τα *υπεράνω υπονοιών*, τα *ελευκάνθη εν τη υπηρεσία της πατρίδος* και οι τα πρώτα τη *κοινωνία φέροντες*, χαλέδες. Σας λέω, θα 'ταν καλός να με πει και αξιότιμον!» (94). Η υπονόμηση του επίσημου, ευγενούς και μεγαλοπρεπούς ύφους λόγου -το οποίο εγγράφεται στο χώρο του «υψηλού» δηλ. του πνεύματος- επιτυγχάνεται με την τοποθέτησή του στο ανάλογο κειμενικό περιβάλλον και συμφραζόμενα, τα οποία λειτουργούν ανατρεπτικά ως προς το περιεχόμενό του.

Η επιλογή του Σκαρίμπα να παρωδήσει το συγκεκριμένο ύφος λόγου δεν είναι τυχαία, μια και σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Κιουρτσάκης, από τα τέλη κιόλας του 16<sup>ου</sup> αιώνα, η επίσημη γλώσσα της «καλής κοινωνίας» -που διαφοροποιείται από τη γλώσσα της οικειότητας που εμπεριέχει και στοιχεία βωμολοχίας- επιβάλλεται από ανάλογους κανόνες καλής συμπεριφοράς, οι οποίοι εμπνέονται από μια περιοριστική αντίληψη για το σώμα<sup>154</sup>. Κατά συνέπεια, η επίσημη γλώσσα, απαλλαγμένη από κάθε ίχνος βωμολοχίας και χυδαιότητας, εντάσσεται -όμοια όπως και ο εκκλησιαστικός λόγος- στο χώρο του «πάνω», δηλαδή των συναισθημάτων, της ψυχής και του πνεύματος.

Επομένως, στο *Θείο Τραγί* η χρήση της παρωδίας αφορά τόσο στις συμβάσεις του ρομαντικού και αισθητιστικού αφηγήματος όσο και του εκκλησιαστικού λόγου, καθώς και του λόγου με επίσημο και επιστημονικό ύφος. Ο συγγραφέας επιλέγει να παρωδήσει τις συγκεκριμένες μορφές λόγου, οι οποίες αφορούν στο χώρο του «υψηλού», για το λόγο ότι διαμορφώνουν το ανάλογο ιδεολογικό και πνευματικό κλίμα, που ευνοεί την ύπαρξη και καλλιέργεια ηθικών και κοινωνικών αξιών, όπως

---

<sup>154</sup> Κιουρτσάκης 1985: 73.

η τιμή και η υπόληψη, στις οποίες ο συγγραφέας εναντιώνεται, προτάσσοντας τη φυσική ηθική τάξη πραγμάτων<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> Ολύμπιος 1937: 12.

Συμπερασματικά, στο μυθιστόρημα *Διασπορά* του Γιάννη Μπεράτη, η χρήση του παρωδιακού λόγου λειτουργεί ως μέσο για την κριτική αντιμετώπιση των υπερβολών των προηγούμενων λογοτεχνικών γενιών, και κυρίως της γενιάς που προηγήθηκε της ήττας του 1897 και της Μικρασιατικής καταστροφής. Παράλληλα, αξιοσημείωτη είναι η εμφάνιση της παρωδίας του εκκλησιαστικού και θρησκευτικού λόγου, με την ανάπλαση και ανασηματοδότηση στοιχείων του ύφους και του περιεχομένου του μέσα σε νέα συμφραζόμενα.

Όσον αφορά στο πεζογράφημα του Γιάννη Σκαρίμπα με τίτλο *Το Θείο Τραγί*, η παρωδία των αφηγηματικών δομών του ρομαντικού αισθητιστικού αφηγήματος, εντάσσεται στα πλαίσια ενός γενικότερου σχήματος, που αφορά στην ανατροπή και υπονόμηση ενός συστήματος αξιών που συνδέονται με το ιδεαλιστικό περιεχόμενο του ρομαντισμού και κατ' επέκταση του αισθητισμού. Επιπλέον, στο *Θείο Τραγί* παρωδείται ο θρησκευτικός λόγος καθώς και το λόγιο και επίσημο ύφος, που αναφέρονται στο χώρο του υψηλού και του ιδανικού. Ειδικότερα, η παρωδία στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα διαμορφώνεται με την πρόσμειξη και αντίθεση του «υψηλού», του εξιδανικευμένου, με το «χαμηλό», το σωματικό και το ζώδες. Έτσι, διαμορφώνεται μια καρναβαλικού τύπου παρωδία.

Οι διαφορετικές μορφές και λειτουργίες της παρωδίας στα κείμενα που εξετάστηκαν, ενισχύουν την άποψη ότι πρόκειται για ένα πρωτεϊκό είδος, το οποίο είναι δύσκολο να προσδιοριστεί, για το λόγο ότι συνεχώς μεταμορφώνεται. Η ποικιλομορφία της παρωδίας οφείλεται, ενδεχομένως, στις καρναβαλικές καταβολές του είδους, οι οποίες προσδίδουν σ' αυτό δημιουργική και ανανεωτική δύναμη, καθώς και ακατάπαυστη ζωντάνια<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Rose 1993: 160.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΡΑΓΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ. 1993. «Γιάννης Μπεράτης». Εκδ. Σοκόλη: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*. Τόμος ΣΤ': 8-32.

ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ, ΑΘΗΝΑ. 1996. «Η προσωδιακή υπαναχώρηση του Σικελιανού», Ν. Βαγενάς (επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (εκδ.), *Η ελευθέρωση των μορφών*: 155-173. Ηράκλειο

ΓΕΩΡΓΑΝΤΑ, ΑΘΗΝΑ. 1992. *Αιών βυρωνομανής: Ο κόσμος του Byron και η νέα ελληνική ποίηση*. Αθήνα.

ΔΙΚΤΑΙΟΣ, ΑΡΗΣ. 1963. «Η περίπτωση Σκαρίμπα»: *Ανοιχτοί λογαριασμοί με το χρόνο*: 282-288. Αθήνα

ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ. 1991. «Ο μαιτρ του φάλτσου και τα νευρόσπαστά του», *Διαβάζω* 269: 28-34

ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ. 1985. *Καρναβάλι και Καραγκιόζης: Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*. Αθήνα.

ΚΩΣΤΙΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ. 2002. *Η ποιητική της ανατροπής: Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*. Αθήνα

ΚΩΣΤΙΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ. 1995. *Η ποιητική της ανατροπής: Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα*. Θεσσαλονίκη.

ΚΩΣΤΙΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ. 1997. *Παρωδία Εμπαικτική και Παρωδία Παιγνιώδης*. Αθήνα.

ΚΩΣΤΙΟΥ, ΚΑΤΕΡΙΝΑ. 1987. «Ο Σκαρίμπας της φυγής και της περιπλάνησης», *Η Λέξη* 68: 771-779

ΛΕΟΝΤΑΡΙΤΟΥ, ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ. 1981. *Η Νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη: Η Ποίηση της ζωής*. Αθήνα

ΟΛΥΜΠΙΟΣ, ΠΕΤΡΟΣ. 1937. *Γιάννης Σκαρίμπας*. Αθήνα

ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Η. Χ. 1993. «Γιάννης Σκαρίμπας». Εκδ. Σοκόλη: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*. Τόμος Η': 8-18

ΠΟΛΙΤΗΣ, ΛΙΝΟΣ. 1999. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα

ΠΟΛΙΤΟΥ-ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΥ, ΕΛΕΝΗ. 1988. «Ποίηση και γλώσσα», *Μνήμη* 125: 211-241

ΡΟΖΑΝΗΣ, ΣΤΕΦΑΝΟΣ. 1987. *Η ρομαντική εξέγερση*. Αθήνα

ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ, ΑΓΓΕΛΟΣ. 1981. «Η φύση και η αποστολή του λυρισμού» Εκδ. Ίκαρος: *Πεζός λόγος*. Τόμος Γ': 152-169

ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, Γ. 1994. *Γιάννης Μπεράτης. Σχεδιάγραμμα βιοεργογραφίας*. Αθήνα

- CIRLOT, JUAN-EDUARDO. 1995. *Το λεξικό των συμβόλων*. Μτφρ. Ρήγας Καππάτος. Αθήνα
- CLARK, BARRETT H. 1978. «Victor Hugo», Crown Publishers (εκδ.), *European theories of the drama*: 356-370. New York
- FURST, R. LILIAN. 1981. *Ρομαντισμός*. Μτφρ. Ιουλίεττα Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα
- FURST, R. LILIAN. 2001. *Η προοπτική του ρομαντισμού: Μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινήματων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία*. Μτφρ. Κλειώ Συρμά. Αθήνα
- GILMAN, R. SANDER. 1974. *The Parodic Sermon in European Perspective: Aspects of Liturgical Parody from the Middle- ages to the Twentieth Century*, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden (εκδ.). Germany
- JOHNSON, R.V. 1981. *Αισθητισμός*. Μτφρ. Ελένη Μοσχονά. Αθήνα
- KERÉNYI, KARL. 1975. *Η μυθολογία των Ελλήνων*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» (εκδ.). Αθήνα
- MACKRIDGE, PETER. 1995. «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*», Κοσμά Πολίτη *Eroica*: κε'-ηδ'. Αθήνα
- MASSIMO, PERI. 1991. «Ο 'πολύτροπος στίχος' του Παλαμά», Ν. Βαγενάς (επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (εκδ.), *Νεοελληνικά μετρικά*: 199-221. Ρέθυμνο
- PRAZ, MARIO. 1956. *The Romantic Agony*. Μτφρ. από τα ιταλικά Angus Davidson. New York
- ROSE, A. MARGARET. 1993. *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*. Cambridge
- TYNJANOV, JURIJ. 1975. «Dostoevsky and Gogol», Yale University Press (εκδ.), *Twentieth-Century Russian Literary Criticism*: 102-116. London
- TYNJANOV, JURIJ. 1975. «Dostoevsky and Gogol», Ardis-Ann Arbor (εκδ.), *Texts and criticism*: 101-117. Michigan
- VITTI, MARIO. 1982. *Η Γενιά του Τριάντα: Ιδεολογία και μορφή*. Αθήνα