

# ΔΙΑ – ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση  
Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Ολυμπία ΑΝΤΩΝΙΑΔΟΥ  
Θωμάς ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ  
Μένη ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ  
Δημήτρης ΚΑΡΓΙΩΤΗΣ  
Γκρατσιέλλα ΚΑΣΤΕΛΛΑΝΟΥ  
Αγάθη ΜΑΡΚΑΤΗ  
Έλκε ΣΟΥΡΜ-ΤΡΙΓΩΝΑΚΗ  
Σταυρούλα ΤΣΟΥΠΡΟΥ  
Γιώργος ΦΡΕΡΗΣ

## ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Pilar GARCES-GARCIA  
Tugrul INAL  
Dimitris KOKORIS  
Nikolaos MAVRELOS  
Ευαγγελία ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΥ  
Ioannis PANGALOS  
Kalliopi PLOYMISTAKI  
Charles RAMOND  
Mona SARAYA  
Panagiotis XOUPOLIDIS  
Myriam WHITE-LE GOFF



Τεύχος 14

Θεσσαλονίκη

Ιούνιος 2012



# ΔΙΑ - ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια Έκδοση

Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας  
Α.Π.Θ.

Διεύθυνση: Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.  
Τ.Θ. 81 - 541 24 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνα: 23.10. 99.74.94

Τηλεομοιότυπο: 23.10. 99.75.65

Ηλεκτρονική Διεύθυνση: [freris@frl.auth.gr](mailto:freris@frl.auth.gr)

Ιστοσελίδα: <http://esg.frl.auth.gr/>

Συντακτική Επιτροπή:

- Kravets Yarema (Πανεπιστήμιο του Λβιβ - Ουκρανία)
- Montadon Alain (Πανεπιστήμιο του Κλερμόν-Φεράν - Γαλλία)
- Redouane Najib (Πανεπιστήμιο της Καλοφόρνια - Η.Π.Α.)
- Schmeling Manfred (Πανεπιστήμιο του Σααρμπρούκεν - Γερμανία)
- Semujanga Josias (Πανεπιστήμιο του Μοντρεάλ - Καναδάς)
- Ζ.Ι.Σιαφλέκης (Πανεπιστήμιο Αθηνών - Ελλάδα)
- Soncini Anna (Πανεπιστήμιο της Μπολόνια - Ιταλία)
- Torrez Vicente (Πανεπιστήμιο των Άνδεων – Κολομβία)
- Lélia Trocan (Πανεπιστήμιο Κράιοβα – Ρουμανία)
- Μιχάλης Τσιανίκας (Πανεπιστήμιο Φλίντερς – Αυστραλία)
- Γιώργος Φρέρης (Α.Π.Θ. - Ελλάδα)

*Τα κείμενα που αποστέλλονται για δημοσίευση στο περιοδικό, διαβάζονται ανώνυμα για να αξιολογηθούν από δύο μέλη της Συντακτικής Επιτροπής καθώς και από ειδικούς επιστήμονες κατά περίπτωση.*

Υπεύθυνος έκδοσης σύμφωνα με το νόμο: *Καθηγητής Γιώργος Φρέρης*  
*Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ.*  
*Τ.Θ. 81 - 541 24 Θεσσαλονίκη*

Υπεύθυνες διορθώσεων : *Δρ. Ολυμπία Αντωνιάδου,*  
*Γκρατσιέλλα-Φωτεινή Καστελλάνου, Επίκουρη Καθηγήτρια.*

ISSN: 2 2 4 1 - 1 1 8 6

# INTER - TEXTES

## Revue Annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique

*Adresse:* Laboratoire de Littérature Comparée  
Université Aristote de Thessalonique  
B.P. 81 - GR 541 24 Thessalonique

*Tél:* +0030-23.10. 99.74.94

*Télécopieur:* +0030-23.10.99.75.65

*Courriel:* freris@frl.auth.gr

*Site:* <http://esg.frl.auth.gr/>

### *Comité Scientifique :*

- Fréris Georges (Université Aristote de Thessalonique - Grèce)
- Kravets Yarema (Université de Lviv - Ukraine)
- Montadon Alain (Université de Clermont-Ferrand - France)
- Redouane Najib (California State University - U.S.A.)
- Schmeling Manfred (Université de Saarbrücken - Allemagne)
- Semujanga Josias (Université de Montréal- Canada)
- Siaflékis Z.I. (Université d'Athènes - Grèce)
- Soncini Anna (Université de Bologne - Italie)
- Torrez Vicente (Université des Andes - Colombie)
- Trocan Lélia (Université de Craïova – Roumanie)
- Tsiannikas Mihalis (Flinders University - Australie)

*Les textes reçus pour être publiés à la revue, sont envoyés anonymement pour évaluation à deux membres du Comité de Rédaction, mais aussi à des spécialistes selon le cas de chaque article.*

*Responsable devant la loi de l'édition:* Professeur Georges Fréris  
Département de Langue et de Littérature Françaises  
B.P. 81 - GR 541 24 Thessalonique

*Responsable des corrections:* Dr Olympia Antoniadou,  
Gratsiella-Photini Kastellanou.

**ISSN: 2 2 4 1 - 1 1 8 6**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα της Σύνταξης 7 - 8

### I. Ημερίδα : Παγκοσμιοποίηση και λογοτεχνία

Εισαγωγή στην Ημερίδα 11 – 12

- **Στουρμ-Τριγωνάκη, Έλκε:** *Η Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία – προς τι μια νέα κατηγορία;* 13 – 19
- **Ιωαννίδης, Θωμάς:** *Η παγκοσμιοποίηση του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η περίπτωση της μεταφράσεως των Εβδομήκοντα.* 21 - 35
- **Τσούπρου, Σταυρούλα :** *Από την Παλαιά Διαθήκη στους Μικρασιάτες συγγραφείς, ύστερα στις Η.Π.Α. των ετών 1937-1938 και ξανά στους έλληνες συγγραφείς της Γενιάς του '30 και των μεταπολεμικών δεκαετιών: το ταξίδι κάποιων στίχων μέσα στον Χρόνο και στα (παρα)κείμενα, ως επιβεβαίωση της “εκ γενετής” παγκοσμιότητας του λογοτεχνικού φαινομένου.* 37 - 43
- **Καργιώτης Δημήτρης :** *Η γλώσσα της παγκόσμιας λογοτεχνίας.* 45 - 53
- **Φρέρης, Γιώργος :** *Η λογοτεχνία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης.* 55 - 63
- **Κανατσούλη, Μένη :** *Ξαναδιαβάζοντας το παρελθόν μέσα από τα βιβλία για παιδιά: ελληνικότητα ή/vs παγκοσμιοποίηση;* 65 - 77
- **Μαρκάτη, Αγάθη :** *Ο σύγχρονος ρευστός κόσμος στην πεζογραφία του Σ. Δημητρίου και του Χρ. Οικονόμου.* 79 - 91
- **Αντωνιάδου, Ολυμπία :** *Πως ένα κόκκινο γιλέκο έκανε το γύρο του κόσμου : ένα ταξίδι μέσα στον λαβύρινθο της παγκοσμιοποίησης.* 93 - 102
- **Καστελλάνου, Γκρατσιέλλα :** *Η παγκοσμιοποίηση στο έργο του Ζοζέ Σαραμαγκού: Η Σπηλιά.* 103 - 113

### II. Δια-Κειμενικά :

- **Μητσοπούλου, Ευαγγελία :** *Γαλλικές και ιταλικές λογοτεχνικές επιρροές στο έργο του ούγγρου συνθέτη, Φραντς Λιστ.* 115 - 122
- **Kokoris, Dimitris :** *Agamemnon in Seferis 'and Ristos' poems.* 123 - 125
- **Garcés García, Pilar :** *Otono Watanna revisited: The construction of Japanese women identity through literary imagination.* 127 - 134
- **White-Le Goff, Myriam :** *Huon de Bordeaux peut-il être considéré comme héroï-comique ?* 135 - 142
- **Saraya, Mona :** *Le Mythe du retour aux origines dans deux œuvres posthumes d' Albert Camus : Le Premier Homme et La Mort Heureuse.* 143 - 151
- **Mavrellos, Nikolaos :** *Le Genre épistolaire contre ses règles. Lettres d'Adamance Coray entre 1801 et 1819.* 153 - 159
- **Inal, Tuğrul :** *Une lecture framatique pour Baudelaire (VIII). Poésie*

- symphonique (I). Un essai empathique.* 161 - 168
- **Ramond, Charles** : *Comique et casuistique dans Le dernier acte (A Frolic of His Own) de William Gaddis pour une constitution judiciaire de la réalité.* 169 - 182
  - **Ploumistaki, Kalliopi** : *Revenants nyctomorphes et fantômes méridiens dans la littérature fantastique néo-hellénique* 183 - 195
  - **Pangalos, Ioannis** : *Initiation, (Ent-) Bildung und ideale Männlichkeit im Roman Alexis Sorbas von N. Kasantzakis.* 197 - 205
  - **Xouplidis, Panagiotis** : *La Figura intercultural del gato negro.* 207 - 213

### III. Βιβλιοκριτική :

- **Gabriella Macri**, *Poeti greci del Novecento*, επιμέλεια Nicola Crocetti και Filippomaria Pontani, εκδόσεις Mondadori, Μιλάνο 2010. 217 - 219
- **Δρ. Ολυμπία Αντωνιάδου**: Μιχάλης Τσιανίκας, *Homo Tremulus, Ενθουσιασμός, τρέμισμα, πνεύμα*, Gutenberg - Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, 2011. 219 - 220
- **Georges Fréris**: Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, P.U.F., 2010. 220 - 222
- **Γιώργος Φρέρης**, *Θεωρία της λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές*. Επιμέλεια: Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner. Επιμέλεια εκδοτικής σειράς «Σύγκριση και Θεωρία της λογοτεχνίας» : Ζ.Ι Σιαφλέκης. Μετάφραση: Τίτικα Δημητρούλια. Εκδ. Gutenberg, Αθήνα , 2010. 222 - 223
- **Γιώργος Φρέρης**, *First International Conference. Theatre and Theatre Studies in the 21st Century (Athens, 28 September – 1 October 2005). Proceedings*, Edited by Anna Tabaki & Walter Puchner / *Premier Congrès International. Théâtre et études théâtrales au seuil du XXIème siècle (Athènes, 28 septembre – 1er octobre 2005), Actes*. Sous la direction de Anna Tabaki & de Walter Puchner, Ergo, Athènes 2010. 223 - 224
- **Γιώργος Φρέρης**, Θόδωρος Γραμματάς, *Εισαγωγή στην Ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*, Εξάντας, Αθήνα 2011. 224 - 225

## Σημείωμα της Σύνταξης

Φίλε Αναγνώστη,

Με το δέκατο τέταρτο (14<sup>ο</sup>) τεύχος των *Δια-Κειμένων*, το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας (Ε.Συ.Γ.) του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. διευρύνει τον προβληματισμό του σε καινούργια πεδία έρευνας, περισσότερο «σύγχρονα» και «επίκαιρα» που ολόκληρη η Ευρώπη αντιμετωπίζει κι όχι μόνο. Για το τεύχος του 2012 επιλέξαμε να ασχοληθούμε μ' ένα θέμα, που απασχολεί τις σύγχρονες κοινωνίες, γιατί η έννοια της παγκοσμιοποίησης παραπέμπει συνήθως στην οικονομική κρίση, στη γνωστή «ύφεση», που πρώτα είναι πνευματική και μετά εκδηλώνεται και στην οικονομία και στην κοινωνία. Όμως όταν ο όρος «παγκοσμιοποίηση», συνδέεται με τη λογοτεχνία, η οποία προϋποθέτει παιδεία, καημό προσωπικό και εσωτερική ανάγκη έκφρασης, αποτελεί ένα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας. Αν με την πρώτη σκέψη οι έννοιες φαίνεται να είναι αντικρουόμενες, στην ουσία συνυπάρχουν κι αλληλοσυμπληρώνονται. Με στόχο λοιπόν τη λογοτεχνική παραγωγή στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, σε ελληνικό και διεθνές επίπεδο, εξετάζουμε πως αυτή η σύγχρονη τάση παγκοσμιοποίησης επιδρά στον έντεχνο λόγο, ποιά θεματική διαπραγματεύεται, τι αποτελέσματα έχει, πόσο έχει αναπτυχθεί και γιατί και ποιά αναγνωστικό κοινό ενδιαφέρει. Η όλη ερευνητική προσπάθεια εστιάστηκε αρχικά γύρω από τη χρήση της γλώσσας, μετά στους λογοτεχνικούς θεσμούς και τη νέα τάση προς τη λογοτεχνία εκ μέρους των δημιουργών και των αναγνωστών της και τέλος πως αυτή εμφανίζεται μέσω της γραφής.

Οι ανακοινώσεις των ερευνητών που ακούστηκαν απετέλεσαν και τα πρακτικά της διεπιστημονικής ημερίδας, που το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας διοργάνωσε τη Δευτέρα 13 Δεκεμβρίου 2010, στην αίθουσα της Δημοτικής Βιβλιοθήκης του Δήμου Θεσσαλονίκης, στη διάρκεια της οποίας τέθηκαν ερωτήματα όπως: γιατί, πως και τι μπορεί να εκφράζει η γραφή όταν χρησιμοποιεί το γλωσσικό εργαλείο του Άλλου, όταν ο ξένος, ο «παράξενος», εισχωρεί στον πολιτισμό του «Άλλου», όταν η ετερότητα χρησιμοποιεί πολιτιστικά στοιχεία ξένα προς αυτόν;

Οι απαντήσεις που δόθηκαν δημιούργησαν άλλες παραμέτρους, γεγονός θετικό, αφού το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας στοχεύει στο να προβληματίζει το κοινό, ν' ανοίγει νέους ορίζοντες, να διευρύνει στενές αντιλήψεις, καλώντας το σε μια ευρύτερη συζήτηση γύρω από θέματα της σύγχρονης έντεχνης γραφής, σε μια μεταβατική περίοδο όπου παράδοση, τεχνολογία και νέα κοινωνικά δεδομένα συναντώνται, ταυτίζονται και δημιουργούν κάτι καινούργιο. Η μεγάλη προσέλευση του κοινού και η συμμετοχή του με ερωτήσεις και τοποθετήσεις, υπήρξε για μας μεγάλη ικανοποίηση αφού μ' αυτόν τον τρόπο επιτεύχθηκαν οι στόχοι μας.

Το τεύχος αυτό φιλοξενεί επιπλέον μελέτες από την Αίγυπτο και την Τουρκία, από τη Γαλλία, την Ισπανία και την Ελλάδα, γραμμένα στην ελληνική, γαλλική, αγγλική, γερμανική και ισπανική γλώσσα, γεγονός που δεν εκφράζει μόνον ένα «πνεύμα κοσμοπολιτισμού» αλλά περισσότερο μια τάση ισότιμης συνύπαρξης πολιτιστικών αξιών. Επιπλέον νέοι επιστήμονες παρουσιάζουν βιβλιοκρισίες καινούριων εκδόσεων και εμπλουτίζουν την καταγραφή της γραμματολογικής έρευνας στη χώρα μας.

Όπως και τα δύο προηγούμενα, το παρόν τεύχος εκδίδεται σε ηλεκτρονική μορφή για ευνότητους λόγους πλέον. Η ενίσχυση εκδηλώσεων μόνον με στόχευση τη τεχνολογία ή το άμεσο οικονομικό όφελος –άλλο σημάδι της παγκοσμιοποίησης- ενισχύει τον προβληματισμό μας για το μέλλον των ανθρωπιστικών σπουδών. Χάρη όμως στην υποστήριξη της Αντιδημαρχίας Πολιτισμού του Δήμου Θεσσαλονίκης και της Κεντρικής Βιβλιοθήκης του Δήμου Θεσσαλονίκης, η συνδρομή των οποίων είναι καθοριστική στη διοργάνωση των επιστημονικών ημερίδων του Εργαστηρίου, κατορθώνουμε να να συνεχίσουμε τη δράση μας, σε βαθμό ικανοποιητικό. Εξάλλου το γεγονός ότι η πραγματοποίηση των περισσότερων εκδηλώσεων του Ε.Συ.Γ. διεξάγεται εκτός των στενών ακαδημαϊκών πλαισίων, σηματοδοτεί και συμβάλλει στην ευρύτερη διάδοση της πανεπιστημιακής έρευνας προς την κοινωνία και συνδέει τους άρρηκτους δεσμούς της πόλης με την πανεπιστημιακή ερευνητική κοινότητα.

Φυσικά, το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Α.Π.Θ., δίνει για άλλη μια φορά δυναμικά το παρόν στον ευρύτερο ερευνητικό χώρο της Συγκριτικής Γραμματολογίας, καταθέτοντας τη συμβολή του στην έρευνα και στις συγκριτολογικές σπουδές, σε καιρούς χαλεπούς για τις ανθρωπιστικές σπουδές, όχι μόνο στη χώρα μας, αλλά και σε διεθνές επίπεδο. Γι αυτό το λόγο ευχαριστούμε θερμά, όλους τους ερευνητές, Έλληνες και ξένους, που δέχθηκαν τη συνεργασία που τους προτείναμε. Τέλος εκφράζουμε την ευγνωμοσύνη μας προς την Επιτροπή Ερευνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, που πάντα στέκεται αρωγός στην επίτευξη των ερευνητικών μας στόχων.



**ΗΜΕΡΙΔΑ:**

***ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ***

***ΚΑΙ***

***ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ***



## Εισαγωγή

Με ιδιαίτερη χαρά, σας καλοσωρίζω στη σημερινή διεπιστημονική εκδήλωση με θέμα : *Παγκοσμιοποίηση και λογοτεχνία*, που συνδιοργανώνουν το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ., και η Κεντρική Δημοτική Βιβλιοθήκη του Δήμου Θεσσαλονίκης.

Σκεφτήκαμε να αφιερώσουμε μια ημερίδα για το ρόλο και τη σημασία της παγκοσμιοποίησης που ασκεί στη λογοτεχνική δημιουργία, γιατί αν και ο όρος αυτός είναι σχετικά νέος οι επιπτώσεις του σε πολλούς τομείς της καθημερινής ζωής είναι σημαντικοί και η λογοτεχνία, δεν βρίσκεται εκτός της επιρροής του. Για την τέχνη του λόγου, η παγκοσμιοποίηση δεν αποτελεί μια απλή έννοια αλλά μια κατάσταση όπου δημιουργός και δημιούργημα, τείνουν να προσαρμοστούν σε νέα δεδομένα έκφρασης, αντίληψης, προσαρμογής.

Η παγκοσμιοποίηση, άρρηκτα συνεδεδεμένη με άλλους φορείς όπως την οικονομία, την πολιτική, την επικοινωνία και κυρίως την τεχνολογία, έχει βαθειά εισδύσει στη σύγχρονη ανθρώπινη συνείδηση, ώστε στις μέρες μας να έχει ταυτιστεί με την υπερκατανάλωση, τη μετανάστευση και την πολυτισμικότητα. Τρία δεδομένα που άλλαξαν όχι μόνον τις καθημερινές μας συνήθειες αλλά και τα κριτήρια της σκέψης και της αισθητικής μας, έχοντας υποστεί μια σειρά από προσλήψεις ιδεών, διαφόρων συμπεριφορών κλπ.

Η παγκοσμιοποίηση, αν και φαινόμενο παλαιό, δεν έπαψε ποτέ να κεντρίζει το ενδιαφέρον της λογοτεχνίας, και να εμφανίζονται σαν δύο παράμετροι που αλληλοσυμπληρώνονται. Σήμερα όμως έχουμε μια έντονη κρίση γιατί πλήττει έναν κόσμο διαμορφωμένο από έναν και μοναδικό πολιτισμό. Τον δυτικό πολιτισμό. Όλες οι χώρες του κόσμου ακολουθούν το δρόμο που χάραξε πρώτα η Ευρώπη κι έπειτα η Αμερική τον 18ον αιώνα, εκείνον της σύγχρονης οικονομικής ανάπτυξης με όλα όσα αυτή συνεπάγεται.

Φυσικά δε συμμερίζομαι το συλλογισμό του Φουκουγιάμα ότι ήλθε το τέλος της Ιστορίας, την ιδέα δηλαδή ότι η δυτικοποίηση του κόσμου είναι μια εγγύηση ειρήνης και ευημερίας. Η αντίληψη που η Δύση πρόβαλε αρχικά στον 18ον αιώνα με τους Διαφωτιστές, (με τον Μοντεσκιέ και το ήπιο εμπόριο, τον Κοντορσέ και την εκπαίδευση, τον Βολταίρο και τον Ρουσό για τα ανθρώπινα δικαιώματα, τον Ντιντερό και την εμπιστοσύνη του στη γνώση), όλα αυτά συνέβαλαν στην σύγχρονη ανάπτυξη και στην εξημέρωση των ηθών αλλά δεν αποφύγαμε και τον δρόμο προς την αποκάλυψη, από τότε που μπήκαμε στη σύγχρονη οικονομική ανάπτυξη.

Η μετάβαση από μια προμοντέρνα οικονομία σε μια μεταμοντέρνα οικονομία διαρκούς ανάπτυξης είναι η μετάβαση από μια εποχή στέρησης σε μια περίοδο αφθονίας ή υπεραφθονίας. Παλαιά, όταν μια κοινωνία ήταν πλούσια πυροδοτούσε μια ανάπτυξη σε όλους τους τομείς. Σήμερα που οι δυτικές κοινωνίες είναι πλούσιες, χωρίς πολέμους και επιδημίες, καμιά πρόοδος δεν είναι σταθερή και η ζωή είναι πια διαφορετική. Η απογοήτευση κυριαρχεί παντού. Οι τέχνες και η λογοτεχνία δεν ακολουθούν την άνοδο του βιοτικού επιπέδου. Η υποβάθμισή τους φέρνει την παρακμή, το ρατσισμό την ξενοφοβία, γεννούν τον εθνικισμό, το φασισμό.

Το ζητούμενο είναι να συλλάβουμε ένα νέο μοντέλο αφού μελετήσουμε το ισχύον, να ψάξουμε για λίγο οξυγόνο μέσα στην ιδέα της ουτοπίας. Πρέπει να βρούμε ένα δρόμο που θα σχηματιστεί από τη σύγκλιση των πολλαπλών μεταρρυθμίσεων. Και σάντην την αναζήτηση, η λογοτεχνία έχει λόγο. Μπορεί να συμβάλει, μπορεί να σταματήσει την αποσύνθεση της τρελής κι αυτοκτονικής πορείας προς την άβυσσο. Όπως συνέβαλε παλαιότερα προς την πρόοδο έχει όλα τα εφόδια να διαμορφώσει τη μεταμόρφωση της ανθρωπότητας, την έλευσή της σε μια κοινωνία νέου τύπου, αν και οι συγγραφείς από μόνοι τους δεν αρκούν για να σκεφτούμε τον κόσμο μας. Γιατί σήμερα στην πλανητική μας εποχή κυριαρχούν τέσσερις ανεξέλεγκτες δυνάμεις : η επιστήμη, η

τεχνολογία, η οικονομία και το κέρδος, τέσσερις δυνάμεις που η λογοτεχνία μπορεί σιγά σιγά να απομυθοποιήσει και να τις περιορίσει στις σωστές τους διαστάσεις

Όλες αυτές τις πτυχές του προβληματισμού της παγκοσμιοποίησης θα μας παρουσιάσουν διάφοροι ερευνητές που ασχολούνται με τη σχέση της παγκοσμιοποίησης και της λογοτεχνίας και τους οποίους θερμά ευχαριστώ για την ανταπόκρισή τους στο κάλεσμά μας και για τον κόπο που κατέβαλαν προκειμένου να μας ανακοινώσουν τα πορίσματα της έρευνάς τους.

Φυσικά η σημερινή εκδήλωση δεν θα μπορούσε να υλοποιηθεί αν δε συνέδραμε η Αντιδημαρχία Πολιτισμού του Δήμου Θεσσαλονίκης, η Επιτροπή Ερευνών και η Πρυτανεία του Α.Π.Θ. καθώς και το Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη της Ακαδημίας Αθηνών, φορείς που ευχαριστούμε για τη συμπαράστασή τους. Επίσης ευχαριστούμε και τη μεταπτυχιακή μας φοιτήτρια, κ. Γιώτα Γκάτση αλλά και την κ. Σοφία Φούρλαρη, τη Γραμματέα του Εργαστηρίου μας, που συνέβαλαν ενεργά στη σημερινή διοργάνωση καθώς και όλους εσάς, που με την παρουσία σας τιμάτε αυτήν την εκδήλωση.

Καθηγητής Γιώργος Φρέρης  
Διευθυντής Εργαστηρίου  
Συγκριτικής Γραμματολογίας

## ΣΤΟΥΡΜ-ΤΡΙΓΟΝΑΚΗ ΕΛΚΕ\*

### ***Η «ΝΕΑ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ» ΠΡΟΣ ΤΙ ΜΙΑ ΝΕΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ;***

Με αφορμή τη διεπιστημονική ημερίδα «Παγκοσμιοποίηση και Λογοτεχνία», την οποία οργάνωσε το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης μου δίνεται η ευκαιρία να παρουσιάσω για πρώτη φορά τη καινούργια λογοτεχνική κατηγορία «Νέα Παγκοσμία Λογοτεχνία» σε ένα ελληνόφωνο κοινό και, ταυτόχρονα, να επιχειρήσω μια αξιολόγηση της θεωρητικής διάρθρωσής αυτής σε σχέση με τη επίκαιρη συζήτηση για τον όρο *Weltliteratur* που, μέσα στις ανθρωπιστικές επιστήμες, απασχολεί σε ιδιαίτερο βαθμό τον κλάδο της Συγκριτικής Γραμματολογίας. Συγκεκριμένα, η εισήγηση μου θα επικεντρωθεί σε τρία σημεία:

Εισαγωγικά, συζητείται ο πασίγνωστος όρος *Weltliteratur* ή παγκοσμία λογοτεχνία, δεύτερον, περιγράφεται περιληπτικά η κατηγορία της Νέας Παγκοσμίας Λογοτεχνίας, προκειμένου να κριθεί ως προς την χρησιμότητα της, στα συμφοραζόμενα άλλων ταξινομικών ομάδων τους επίκαιρου λογοτεχνικού συστήματος.

#### 1. - *Ο όρος Weltliteratur του Goethe μέχρι σήμερα.*

Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis nach etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist<sup>1</sup>.

Είναι γεγονός ότι πέραν αυτού του πασίγνωστου αποσπάσματος από τις συνομιλίες του Goethe με τον Eckermann που σημειώνει εκείνος με ακρίβεια, ο ίδιος ο Goethe χρησιμοποιεί τον όρο μόνο μερικές φορές. Συγκεκριμένα, τρεις φορές σε συζητήσεις το 1827, και είκοσι οχτώ φορές στο περιοδικό *Über Kunst und Altertum* («Περί Τέχνης και Αρχαιότητας»), που εκδίδει από το 1818. Άλλες δυο αναφορές είχε προβλέψει για την επόμενη έκδοση στο 1830, τις χρησιμοποίησε όμως σε προλόγους άλλων έργων. Δέκα πέντε αναφορές δημοσιεύτηκαν μετά το θάνατο του. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι οι σκέψεις αυτές γίνονται πάντα στον κύκλο του περιοδικού *Über Kunst und Altertum* το οποίο λειτούργησε ως εργαλείο του ηλικιωμένου και διεθνώς πια αναγνωρισμένου λογοτέχνη von Goethe με το σκοπό να σώσει φιλελεύθερες και

---

\* Επίκουρη Καθηγήτρια Συγκριτικής Γραμματολογίας στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.

<sup>1</sup> Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Wiesbaden, Brockhaus, 1975, σ. 174.

ανοιχτόμυαλες απόψεις από τον κοσμοπολίτικο 18<sup>ο</sup> αιώνα στο εθνικιστικό 19<sup>ο</sup> αιώνα<sup>2</sup>. Η *Weltliteratur*, σύμφωνα με τον «Γέρο της Βαϊμάρης, στόχευε στη ανταλλαγή πληροφοριών, στη επικοινωνία και αμοιβαία πρόσληψη ανάμεσα στους συγγραφείς και πολιτιστικά παραγωγικούς ανθρώπους στην Ευρώπη, ήταν, δηλαδή κάτι σαν πολιτιστική μετάφραση, σαν *work in progress* με ελπιδοφόρες προοπτικές για το ευρύτερο μέλλον. Δεν επρόκειτο βέβαια για μια ολοκληρωμένη θεωρία, ο Goethe μας άφησε ως κληρονομιά μια πρόκληση, ένα αίνιγμα το οποίο όμως καλεί από τότε επιστήμονες από όλο τον κόσμο να γαντζωθούν στα ανοιχτά σημεία της πρότασής του<sup>3</sup>.

Μετά το θάνατο του, ο όρος έκανε μεγάλη καριέρα στην αγορά των ιδεών και εξελίχτηκε σε δυο κατευθύνσεις: Η μια αντιλαμβάνεται την Παγκόσμια Λογοτεχνία ποσοτικά, που περιλαμβάνει όλα τα λογοτεχνικά κείμενα του κόσμου, ενώ η άλλη ερμήνευε τον όρο ποιοτικά, ως συγκέντρωση των καλύτερων έργων παγκοσμίως σε όλες τις εποχές. Η δεύτερη δημιούργησε έναν κανόνα ο οποίος περιλαμβάνει τα λογοτεχνικά αριστουργήματα από τα έπη του *Γίλκαμεθ* και της *Οδύσσειας* περνώντας από τα δράματα του Shakespeare ή τα μυθιστορήματα του Dostojewski μέχρι – μέχρι τι; Σαφώς, στη εποχή του μετά-αποικισμού, των πολιτιστικών σπουδών και της παγκοσμιοποίησης ένας κανονιστικός λογοτεχνικός κανόνας με έργα αποκλειστικά στις μεγάλες ευρωπαϊκές γλώσσες δεν έχει λόγο ύπαρξης και θα αμφισβητείται από όλο τον κόσμο στην Ασία, Αφρική ή Λατινική Αμερική. Πέραν τούτου, τα δήθεν καλύτερα έργα συνήθως ανήκουν σε μια συγκεκριμένη μονόγλωσση εθνική κουλτούρα, γεγονός που εντελώς αγνοεί τις ολοένα και πιο πλούσιες υβριδικές μορφές λογοτεχνικών κειμένων.

Από τη δεκαετία του ενενήντα περίπου όμως, επικρατεί στη συζήτηση η κοινή άποψη ότι η ερευνητική δραστηριότητα γύρω από τη Παγκόσμια Λογοτεχνία ξεκινά και καταλήγει στο κλάδο της Συγκριτικής Λογοτεχνίας, μιας και τίθενται υπέρ- και δι-εθνή ερωτήματα. Επίσης, πέρασε οριστικά η εποχή του ευρωκεντρισμού: Αυτή τη αξίωση προβλήθηκε, για παράδειγμα, το 1993 στο *Bernheimer Report* του προέδρου της Εταιρίας Συγκριτικής Γραμματολογίας των Η.Π.Α.<sup>4</sup>, καθώς το 1995 από τον Γερμανό Manfred Schmeling, πρώην Πρόεδρο της Διεθνούς Εταιρίας Συγκριτικής Γραμματολογίας, στον τόμο, *Weltliteratur heute*<sup>5</sup>. Η υλοποίηση αυτής της εκτεταμένης οπτικής γωνίας, όμως, φαίνεται ακόμη πολύ μακρινή, γεγονός που οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο ότι ειδικά οι ερευνητές των Η.Π.Α. (Emily Apter, Pascale Casanova, David Damrosch) δυσκολεύονται να παραιτήσουν από την αναλυτική προσέγγιση του *close reading* μεμονωμένων μονοπολιτισμικών κειμένων, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο εκ νέου κανονιστικές προδιαγραφές εθνικού χαρακτήρα. Ο Franco Moretti, εν τούτοις, με το *distant reading* του αποσαφηνίζει λογοτεχνικές δομές μεγαλύτερης έκτασης χρονικά και χωρικά, πράγμα που, χωρίς αμφιβολία, δείχνει προς την σωστή κατεύθυνση αν και περιορίζεται στο αγγλόφωνο μυθιστόρημα.<sup>6</sup> Γενικό τόπο αποτελεί πλέον η διαπίστωση ότι στην εποχή της παγκοσμιοποίησης ένας λογοτεχνικός κανόνας δεν μπορεί να βασίζεται πια σε άριστα έργα ενός εκάστοτε εθνικού λογοτεχνικού συστήματος, αλλά πρέπει να περιλαμβάνει και πολυπολιτισμικά και πολύγλωσσα κείμενα και πρέπει να συνυπολογίσει το ρόλο της παγκοσμίας εκδοτικής δραστηριότητας και τον θεσμό της έρευνας και της διδασκαλίας, όπως τα παρουσίασε ο Καναδός συγκριτολόγος Wladimir Kryszinski, κιόλας το 1995, μέσω του μοντέλου των πέντε «σθενών» („actants“):

<sup>2</sup> Bohnenkamp, Anne, «Rezeption der Rezeption. Goethes Entwurf einer ‘Weltliteratur’ im Kontext seiner Zeitschrift „Über Kunst und Altertum“». Στο Beutler, Bernhard/Bosse, Anke (Επιμ.), *Spuren, Signaturen, Spiegelungen*, Köln; Weimar, Wien, Böhlau, 2000, σ. 189-203.

<sup>3</sup> Βλ. Sturm-Trigonakis, Elke, *Global playing in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, σ. 40-41.

<sup>4</sup> Bernheimer, Charles (Επιμ.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995.

<sup>5</sup> Schmeling, Manfred (Επιμ.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.

<sup>6</sup> Βλ. Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, London and New York, Verso, 2005.

Le local, le national, le marginal, l'institutionnel et l'universel. Ces sont les supports actantiels et sémantiques d'un récit de valeurs qui se déploie à l'échelle de la planète et qui garantit à la littérature mondial ses formes et ses contenus<sup>7</sup>.

Πρόσφατα, ο Δανός Mads Rosendahl Thomsen επιχείρησε τη δημιουργία ενός «Mapping World Literature», τονίζοντας την αναδιάρθρωση στην αντίληψη του όρου «πολιτισμός» κατά το »non-essentialist, hybrid and contingent»<sup>8</sup>. Κατά συνέπεια, όπως γράφουν οι Karen-Margrethe Simonsen και Jakob Stougaard-Nielsen στο *World Literature – World Culture*, «both the professional translator and the multilingual migrant» αποτελούν χαρακτηριστικές φιγούρες της παγκοσμίας λογοτεχνίας επειδή «[they] see the world constantly from more than one perspective»<sup>9</sup>. Αυτές οι αναφορές είναι αντιπροσωπευτικές για την καρποφόρα συζήτηση περί παγκοσμίας λογοτεχνίας και διεθνούς κανονοποίησης, μια συζήτηση όμως η οποία σπάνια ασχολείται με χειροπιαστές ομάδες κειμένων μέσα στο λογοτεχνικό σύστημα του κόσμου ούτε διερευνά λεπτομερώς την πολυαναφερόμενη υβριδική λογοτεχνία μεταναστών και μη συγγραφέων. Ακριβώς εκείνη βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της δικής μου λογοτεχνικής κατηγορίας της «Νέας Παγκοσμίας Λογοτεχνίας» την οποία θέλω να εξηγήσω τώρα με λίγα λόγια. Το εμπειρικό υλικό συνιστάται από ένα σώμα σύγχρονων λογοτεχνικών κειμένων που περιλαμβάνει θεατρικά έργα, μυθιστορήματα και ποιήματα από το γερμανόφωνο, το γαλλόφωνο, τον αγγλόφωνο και τον ισπανόφωνο χώρο. Οι αντίστοιχες βασικές γλώσσες, στις οποίες είναι γραμμένες τα παραδείγματα, συμπληρώνονται από δευτερεύουσες και τρίτες γλώσσες όπως λ.χ. η αραβική, η βερβερική, η ναουάτλ του Μεξικού, και διάφορες κρεολές μορφές ή διάλεκτοι.

## 2. – Η λογοτεχνική κατηγορία Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία.

Τα θεωρητικά θεμέλια για τη σύνταξη αυτής της καινοτομικής ταξινομικής κατηγορίας βασίζονται στην *Συστημική Θεωρία* και στην επίκαιρη κοινωνιολογική συζήτηση για την παγκοσμιοποίηση, ιδιαίτερα στο «κοσμοπολιτικό όραμα» του Γερμανού κοινωνιολόγου Ulrich Beck<sup>10</sup>, καθώς οι γνώσεις αυτών των πεδίων είναι πρόσφορες στην ανάλυση υβριδικών κειμένων. Έτσι, από τη «δυναμική αναρχία»<sup>11</sup> καταλήγουμε σε ένα σύστημα ταξινόμησης για υβριδικά κείμενα θέτοντας τρία κριτήρια, ώστε ένα λογοτεχνικό κείμενο να ανήκει στην κατηγορία *Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία* εάν πληροί τις εξής προϋποθέσεις :

Πρώτον: στο έργο πρέπει να χρησιμοποιείται πάνω από μία γλώσσα, δηλαδή, θα πρέπει το έργο είτε να είναι γραμμένο σε δύο ή περισσότερες γλώσσες, είτε να αναφέρεται στην ύπαρξη περισσότερων γλωσσών σε ένα μετά-πολύγλωσσο επίπεδο.

<sup>7</sup> Krysinski, Wladimir, «Récits de valeurs: Les nouveaux actants de la ‚Weltliteratur’». Στο Schmeling, Manfred (Επιμ.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, σ. 151.

<sup>8</sup> Rosendahl Thomsen, Mads, *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. New York, Continuum, 2008, σ. 3.

<sup>9</sup> Simonsen, Karen-Margarethe/Stougaard-Nielsen, Jakob (Επιμ.), *World Literature. World Culture*, Aarhus Univeristy Press, 2008, σ. 16.

<sup>10</sup> Το 2002 κτόλας διευκρινίζει ο Beck στο *Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, σ. 390: «Zwei Register des politischen Denkens und Handelns (politischer Institutionen) bestehen nebeneinander, absorbieren, verbinden, marginalisieren sich: das Nationale und das Transnationale, das Etablierte und das Alternative, das Schließende und das Öffnende. Der kosmopolitische Blick ersetzt also nicht den nationalen Blick, sondern beide Logiken koexistieren, konfliktieren, überschneiden oder verbinden sich oder agieren unverbunden in getrennten Räumen und Welten.»; βλ. επιπλέον Beck, Ulrich, *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

<sup>11</sup> Willke, Helmut, *Heterotopia. Studien zur Krisis der Ordnung moderner Gesellschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, σ. 36.

Δεύτερον: η θεματολογία στα κείμενα αυτά πρέπει να είναι σχετική με τα χαρακτηριστικά της παγκοσμιοποίησης, τα οποία είναι μεταξύ άλλων η μετανάστευση, τα ταξίδια, *συνοριακές περιοχές (borderlands)*, ο εκμηδενισμός ή η ακύρωση των χωρικών διαστάσεων, η συγχρονία μακρινών γεγονότων.

Τρίτον: ως άλλη όψη του νομίσματος, στα έργα αυτά πρέπει να εμφανίζονται τοπικές πολιτισμικές πράξεις, όπως αναφορές σε παραδοσιακά φαγητά και ρούχα, σε θρησκείες, τοπικά ήθη και έθιμα, εκφράσεις νοσταλγίας για ορισμένες περιοχές, πόλεις ή χωριά με τον τρόπο ζωής τους, δηλαδή, να διαφαίνεται η διαφοροποίηση απέναντι στην ομογενοποίηση μέσω της παγκοσμιοποίησης.

Με βάση αυτά τα τρία κριτήρια γίνεται μια διακλαδική επαναδιοργάνωση του φαντασιακού χώρου, η οποία δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις εξής γλωσσολογικές αρχές:

α) ότι πρόκειται αποκλειστικά για *γλωσσική επιτέλεση (performance)* ενώ το ερώτημα της *γλωσσικής ικανότητας (competence)* του ή της συγγραφέα δεν λαμβάνεται υπόψη<sup>12</sup>,

β) στο επίκεντρο της ανάλυσης είναι η *ομιλία (parole)* ως ατομική έκφραση της υπέρ-εθνικότητας του κειμένου, καθώς η *γλώσσα (langue)* ως γλωσσολογικό τέχνασμα δεν ανταποκρίνεται σε μια ανάλυση του λογοτεχνικού δημιουργήματος<sup>13</sup>.

Ο όρος *εναλλαγή κώδικα (code-switching)* χρησιμοποιείται με την πολύ ευρεία έννοια εφόσον αντιμετωπίζουμε γλωσσικές αλλαγές όχι μόνο σε τυποποιημένες, επίσημες γλώσσες, αλλά και σε αργκό, διαλέκτους ή κρεολές γλώσσες. Με αυτές τις βάσεις οικοδομείται ένα ιεραρχικό σύστημα διαφορετικών μορφών της πολυγλωσσίας, από την παρεμβολή μόνο μιας λέξης (η πιο συνηθισμένη περίπτωση, σύμφωνα με τη μελέτη του Ernst Rudin)<sup>14</sup> μέχρι την μετάδοση φαινομένων της μορφολογίας ή της γραμματικής, από την διακειμενικότητα μέχρι την μετά-πολυγλωσσία (*Metamultilingualität*)<sup>15</sup>. Πέραν τούτου, η μονογραφία επιχειρεί να δώσει απαντήσεις σε θέματα που αφορούν την πρόσληψη και την λειτουργία πολύγλωσσων κειμένων, δηλαδή, με ποιά αφηγηματικά εφόδια επιτυγχάνεται η επικοινωνία με τον αναγνώστη και τότε εμφανίζονται μορφές μιας ελλείπουσας ή μηδενικής επικοινωνίας<sup>16</sup>.

Ως προς το περιεχόμενο των κειμένων, αναλύονται, πρώτα, διαφορετικές συγκυρίες της μετανάστευσης, π.χ. ο γάμος, η εξορία, η εργασία ή η εκπαίδευση ως συνθήκες που συνοδεύουν τη σύγχρονη νομαδική ύπαρξη. Η ανάλυση αυτών των φαινομένων μεταναστευτικής ζωής συμπληρώνεται από τη μελέτη τοπικών πολιτισμικών πράξεων στα έργα αυτά, λ.χ. αναφορές σε παραδοσιακά φαγητά ή ενδύματα, θρησκείες ή γιορτές.

Η δεύτερη ενότητα επικεντρώνεται σε φαντασιακούς χώρους και τόπους, σύνορα και περιοχές δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην παγκοσμιοποιημένη μεγαλούπολη και στις *συνοριακές περιοχές (borderlands)*, π. χ. τα σύνορα του Μεξικού με τις Η.Π.Α. ή της νοτιοδυτικής γωνίας της Γερμανίας με τη γαλλική Αλσατία και τον ελβετικό Βορρά. Γίνεται σαφές ότι ο χώρος δημιουργείται πάντα σε συσχετισμό με κοινωνικές καταστάσεις και ότι τα λογοτεχνικά έργα παρουσιάζουν απέχοντες μεταξύ τους χώρους ή τόπους ως μια ενότητα, ούτως ώστε να καταργούνται εγκαταστημένες αντιλήψεις διαστάσεων.

Η τρίτη ενότητα, τέλος, διερευνά τα ίχνη διαφορετικών χρονικών στρωμάτων (τα *Zeitschichten* του ιστορικού Reinhart Koselleck<sup>17</sup>) στα κείμενα, κυρίως την ταυτόχρονη ύπαρξη μακρινών εποχών όπως την συναντούμε λ. χ. στην λογοτεχνία των *chicanos*, που φτάνει συχνά από την ιστορία προ του Κολόμβου, περνώντας από την ισπανική κατοχή

<sup>12</sup> Βλ. Jackendorff, Ray, *Foundations of Language. Brain, Meaning, Grammar, Evolution*, Oxford University Press, 2002, p. 34.

<sup>13</sup> Βλ. Sturm-Trigonakis, *Global playing*, p. 122.

<sup>14</sup> Rudin, Ernst, *Tender Accents of Sound. Spanish in the Chicano Novel in English*, Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996, p. 110.

<sup>15</sup> Βλ. Sturm-Trigonakis, *Global playing*, p. 133-139.

<sup>16</sup> Βλ. Sturm-Trigonakis, *Global playing*, p. 144-160.

<sup>17</sup> Βλ. Koselleck, Reinhart, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main, 2003.



μέχρι τη σημερινή εποχή με τη ζωή στις Η.Π.Α.. Ο αναγνώστης αντιμετωπίζει, δηλαδή, χρονικές κατασκευές οι οποίες συνδυάζουν παραδοσιακές κυκλικές με σύγχρονες γραμμικές δομές του χρόνου.

Με αυτές τις παραμέτρους σχεδιάζεται ένα ολοκληρωμένο σύστημα λογοτεχνικών κειμένων με λεπτομερώς διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά που προσφέρει το πλεονέκτημα ότι παρέχει την δυνατότητα να βγουν τα κείμενα αυτά από τη θέση της ετερότητας και του ξένου και να τεθούν σε μια «δικιά» τους ανεξάρτητη κατηγορία. Στην επόμενη ενότητα θα εξερευνήσω τη χρησιμότητα αυτής της θεωρητικής κατασκευής σε σχέση με άλλες, ήδη υπάρχοντες λογοτεχνικές κατηγορίες.

### 3. – Η Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία σε σύγκριση με άλλες ταξινομικές κατηγορίες.

Από τα πιο πάνω αναφερόμενα γίνεται σαφές ότι το σύστημα *Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία* λόγω της κατασκευής του δεν στοχεύει στο να αλλάξει ριζικά τη επικρατούσα συζήτηση για την ερμηνεία του όρου Παγκοσμία Λογοτεχνία. Είναι όμως κάλλιστα σε θέση να παρέχει μια κατοικία για τις «Literaturen ohne festen Wohnsitz» όπως τις ονόμασε ο Ottmar Ette<sup>18</sup>, δηλαδή τις »λογοτεχνίες χωρίς μόνιμη κατοικία». Αποτελεί, συνεπώς, ένα υποσύνολο του ευρύτερου παγκοσμίου λογοτεχνικού συστήματος, όπως και αν οριστεί εκείνο.

Σχετικά με τη εκάστοτε «εθνική λογοτεχνία», αντιθέτως, η καταλαμβάνει η *Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία* μία ανεξάρτητη θέση ισάξια με εκείνης, με δικές τις γλωσσικές, θεματικές και αισθητικές παραμέτρους. Στήνοντας έτσι δυο ξεχωριστά λογοτεχνικά συστήματα με επίσης διαφορετικά εργαλεία ανάλυσης, η προσοχή στρέφεται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των υβριδικών κειμένων που αξιολογούνται πλέον μεταξύ τους και όχι με μέτρο μια μονόγλωσση και μονοπολιτισμική λογοτεχνία.

Με τη «μεταναστευτική ή πολυπολιτισμική λογοτεχνία» στο γερμανόφωνο χώρο, εν τούτοις, υπάρχουν κοινά σημεία παρόλο που και οι δυο όροι είναι άκρως προβληματικοί: Η έκφραση μεταναστευτική λογοτεχνία ορίζεται από ένα εξωλογοτεχνικό κριτήριο το οποίο πρώτον, δεν ανταποκρίνεται πάντα στις βιοτικές συνθήκες των συγγραφέων: Ο Γερμανός Martin Walser, οι Αυστριακοί Peter Handke και Peter Turrini ή ο Ισπανός Antonio Muñoz Molina έχουν γράψει –μεταξύ άλλων- και δίγλωσσα κείμενα χωρίς να έχουν το παραμικρό μεταναστευτικό παρασκήνιο. Δεύτερον, οδηγεί σε μια, κατά την γνώμη μου, απαράδεκτη ανάμειξη ανάμεσα στην *γλωσσική επιτέλεση* (performance) στα κείμενα και *γλωσσική ικανότητα* (competence) του εκάστοτε συγγραφέα η οποία δεν προσφέρει γνώση ως προς την αισθητική αξία των έργων. Ο δεύτερος όρος, πολύ- ή διαπολιτισμική λογοτεχνία, προϋποθέτει τη ύπαρξη ακριβώς προσδιορισμένων πολιτισμών («Container-Paradigma»<sup>19</sup>) το οποίο είναι, βέβαια, μια εξωπραγματική τεχνητή κατασκευή. Παρ' όλα αυτά, συμπίπτουν οι δυο λογοτεχνικές κατηγορίες στα σημεία που πραγματεύονται θέματα της παγκοσμιοποίησης σε περισσότερες από μια γλώσσα.

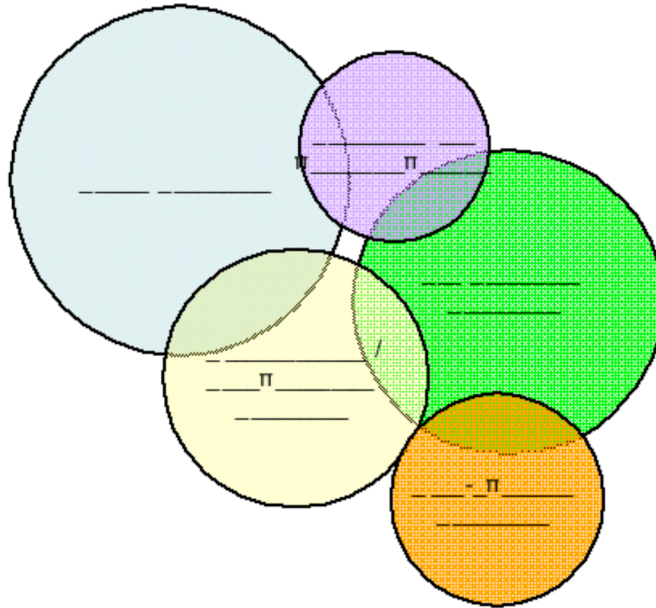
Παρόμοιες καταστάσεις ισχύουν στην περίπτωση της «μετά-αποικιακής λογοτεχνίας». Έργα όπως *East, West* ή *Satanic Verses* του Salman Rushdie και *Anil's Ghost* του Michael Ondaatje πληρούν τα κριτήρια υποδοχής στις δυο λογοτεχνικές ομάδες, όχι όμως κλασσικά έργα του μετά-αποικισμού όπως *Things Fall Apart* του Chinua Achebe. Για τη *Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία* παίζει αποφασιστικό ρόλο το ξέπεραςμα του μετά-αποικιακού «Writing back» και η πραγμάτευση μετά-αποικιακών φαινομένων πέραν των –έστω και νέων- εθνικών κρατών. Για την υποδοχή στη *Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία* είναι απαραίτητη μια παιχνιδιάρική ή ειρωνική, εν πάση

<sup>18</sup> Ette, Ottmar, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2001, p. 9-10.

<sup>19</sup> Βλ. Drechsel, Paul/Schmidt, Bettina/Gözl, Bernhard, *Kultur im Zeitalter der Globalisierung. Von Identität zu Differenzen*, Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2000, p. 6.

περίπτωση όμως αποστασιοποιημένη επεξεργασία των θεμάτων, έτσι ώστε να εγκατασταθεί ένας τρίτος χώρος αποτελούμενος από το οικείο και το ξένο.

Μια περαιτέρω λογοτεχνική κατηγορία για σύγχρονα έργα είναι η «*λογοτεχνία της παγκοσμιοποίησης*» (*Literatur der Globalisierung*) των γερμανών συγκριτολόγων Monika Schmitz-Emans, Kerst Walstra και Manfred Schmeling, που όμως διαφέρει από τη *Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία* στο ότι περιλαμβάνει και μονόγλωσσα έργα, αρκεί να θεματοποιούν παγκοσμιοποιημένες καταστάσεις. Εάν όμως μελετηθούν υβριδικά κείμενα, σαφώς αποκαλύπτονται κοινά σημεία και μάλιστα αλληλοσυμπληρώνονται με εξαιρετικό τρόπο, αφού τα δυο σχήματα οξύνουν την αντίληψη υβριδικών συμβολικών επιτελέσεων παγκοσμιοποιημένων συσχετισμών<sup>20</sup>.



Σε ένα πρόσφατο άρθρο, ο Γερμανός Peter Gossens διαπιστώνει στην Ευρώπη και στις Η.Π.Α. δυο, από πρώτη όψη αντίθετες, θεωρητικές κατασκευές στη σχετική συζήτηση, Παγκόσμια λογοτεχνία ως χώρος επικοινωνίας μεταξύ νομαδικών ατόμων, και παγκόσμια λογοτεχνία ως πραγματικός κανόνας έργων που εμφανίζεται σε ανθολογίες και διδάσκεται στα πανεπιστήμια:

Das oben skizzierte kommunikative Modell arbeitet mit der Vorstellung hybrider und dynamischer Individuen und intendiert die Entwicklung einer mehr oder minder ethischen Grundhaltung kultureller Ausdifferenzierung. Dagegen besteht besonders in der amerikanischen Komparatistik die Forderung nach einem pragmatischen weltliterarischen Kanon, der in Anthologien, aber auch in der universitären Praxis, etwa in der Entwicklung von Studiengängen wie den *World Literature Studies* seine konkrete Anwendung findet<sup>21</sup>. (Gossens, 2010, 25)

Στην ουσία, και οι δυο κατευθύνσεις συμφωνούν στην αναγνώριση ενός δυναμικού παγκοσμίου λογοτεχνικού κανόνα ο οποίος εξ αρχής παραμένει ανοιχτός και περιλαμβάνει, πέραν κάθε είδους εθνικής λογοτεχνίας, και κείμενα τα οποία αντικατοπτρίζουν το υβριδικό, νομαδικό, υπέρ-εθνικό, εικονικό, τυχαίο και πρόχειρο της

<sup>20</sup> Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika/Walstra, Kerst (Επιμ.), *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

<sup>21</sup> Gossens, Peter, «Weltliteratur. Eine historische Perspektive», στο *ide. Information zur Deutschdidaktik* 1 (2010), σ. 25.

ύπαρξης του ανθρώπου στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Το δικό μου σύστημα ενώνει πλεονεκτήματα των δυο ρευμάτων, αφού ταξινομεί κείμενα από πολλά γλωσσικά περιβάλλοντα σύμφωνα με στάνταρτ κριτήρια, τα οποία θεωρητικά επιτρέπουν μια επέκταση του συστήματος σε παγκόσμιο κλίμακα, ούτως ώστε να λήγουν οι σχέσεις ασυμμετρίας με το εκάστοτε εθνικό λογοτεχνικό σύστημα. Επιπλέον, παρέχει και πρακτικά εργαλεία που εφαρμόζονται στην ανάλυση πολύγλωσσων κειμένων οποιασδήποτε προέλευσης και βαθμού μείξης, ταιριάζουν, δηλαδή, και στους διδακτικούς στόχους ενός David Damrosch, όπως τους διατύπωσε πρόσφατα για τις Η.Π.Α. στο *How to Read World Literature* (2009). Με αυτόν τον τρόπο, η *Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία* προσφέρει μια ταπεινή συμβολή στο φιλόδοξο *project* που ξεκίνησε ο Goethe πριν από διακόσια σχεδόν χρόνια.

#### BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BECK, Ulrich, *Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

\_\_\_\_\_, *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

BERNHEIMER, Charles (Επιμ.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995.

BOHNENKAMP, Anne, «Rezeption der Rezeption. Goethes Entwurf einer 'Weltliteratur' im Kontext seiner Zeitschrift «Über Kunst und Altertum»». In BEUTLER, Bernhard/BOSSE, Anke (Dir.), *Spuren, Signaturen, Spiegelungen*, Köln; Weimar, Wien, Böhlau, 2000, p. 189-203.

DAVID, Damrosch, *How to Read World Literature*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.

DRECHSEL, Paul/SCHMIDT, Bettina/GÖLZ, Bernhard, *Kultur im Zeitalter der Globalisierung. Von Identität zu Differenzen*, Frankfurt am Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2000.

ECKERMANN, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Wiesbaden, Brockhaus, 1975.

ETTE, Ottmar, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2001.

GOSENS, Peter, «Weltliteratur. Eine historische Perspektive». *Information zur Deutschdidaktik* 1 (2010), p. 9-28.

JACKENDORFF, Ray, *Foundations of Language. Brain, Meaning, Grammar, Evolution*, Oxford University Press, 2002.

MORETTI, Franco, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, London and New York, Verso, 2005.

KOSELLECK, Reinhart, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main, 2003.

KRYSINSKI, Wladimir, «Récits de valeurs: Les nouveaux actants de la 'Weltliteratur'». Στο Schmeling, Manfred (Dir.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, p. 141-152.

ROSENDAHL THOMSEN, Mads, *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. New York, Continuum, 2008.

RUDIN, Ernst, *Tender Accents of Sound. Spanish in the Chicano Novel in English*, Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1996.

SIMONSEN, Karen-Margarethe/STOUGAARD-NIELSEN, Jakob (Dir.), *World Literature. World Culture*, Aarhus University Press, 2008.

SCHMELING, Manfred (Dir.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.

SCHMELING, Manfred/SCHMITZ-EMANS, Monika/Walstra, Kerst (Dir.), *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

STURM-TRIGONAKIS, Elke, *Global playing in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

WILLKE, Helmut, *Heterotopia. Studien zur Krisis der Ordnung moderner Gesellschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΘΩΜΑΣ\*

## Η ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ Μ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ.

### Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΩΣ ΤΩΝ ΕΒΔΟΜΗΚΟΝΤΑ (Ο΄)

Ἡ «παγκοσμιοποίηση» δὲν ἔχει μόνο παρὸν καὶ μέλλον ἀλλὰ καὶ παρελθόν<sup>1</sup>. Ἡ παγκόσμια ἱστορία ἀναφέρει πλῆθος τάσεων καὶ προσπαθειῶν παγκοσμιοποίησης<sup>2</sup>. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ οἰκουμενικότητα τοῦ ἑλληνιστικοῦ, τοῦ ἑλληνο-ρωμαϊκοῦ καὶ τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου.

Ἡ παρούσα εἰσήγηση προσεγγίζει τὴν παγκοσμιοποίηση τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου καὶ παρουσιάζει τὴν περίπτωση τῆς μεταφράσεως τῶν *Ἑβδομήκοντα (Ο΄)*. Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος δὲν ἔχει μόνο ἱστορικὴ σημασία ἀλλὰ καὶ θεολογικὴ σπουδαιότητα, ἀφοῦ περιέχει ἱστορικὰ καὶ θεολογικὰ στοιχεῖα. Ἑλληνισμὸς ἀρχέτυπο σύγχρονης ἀποικιοκρατίας ἢ δημιουργία ἐνὸς

---

\* Ἐπίκουρος Καθηγητὴς στή Θεολογικὴ Σχολὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

<sup>1</sup> «Ἡ παγκοσμιοποίηση δὲν εἶναι ἓνα αὐτοφυεῖς φαινόμενο τῆς ἐποχῆς μας. Εἶναι ἡ σημερινὴ φάση μιᾶς διαδικασίας ποῦ ἡ ἀφετηρία της βρῖσκεται στὰ βᾶθη τοῦ χρόνου. Ἀποτέλεσμα τῆς ροπῆς τῶν ἀνθρώπων νὰ ξεπεράσουν τὰ ὄρια τοῦ οἰκείου γεωγραφικοῦ τους χώρου. Στὴν ἀναζήτηση μιᾶς καλλίτερης βιοτικῆς ὑπόστασης. Γιὰ τὴν ἀπόκτηση νέων γνώσεων καὶ ικανοτήτων. Γιὰ τὴν ἐξάπλωση τῶν δοξασιῶν τους», Ἀ. Δροσόπουλου, «Τὴ φοβόμαστε καὶ τὴν τρέμουμε καὶ μὲ τὸ δίκιο μας», *Εὐθύνη* 336 (1999), σ. 548. Ὁ Ν. Καμαργιάρης γράφει: «Ἡ παγκοσμιοποίηση, ὡς διαδικασία ἐνοποίησης καὶ σύγκλισης κοινωνικοπολιτικῶν καὶ οικονομικῶν θεσμῶν, δὲν ἀποτελεῖ νεωτερισμὸ, ἀλλὰ πρόκειται γιὰ διαχρονικὸ φαινόμενο (π.χ. ἀμφικτιονίες, Μέγας Ἀλέξανδρος). Χιλιάδες χρόνια τώρα υπάρχει ἀλληλεξάρτηση καὶ ἀλληλεπίδραση μεταξύ τῶν λαῶν. Διαφέρει, ὡστόσο, ἡ σύγχρονη παγκοσμιοποίηση ἀπὸ τις προηγούμενες στὰ μέσα, τὴν ἐνταση καὶ τὴν ἐκταση», Ν. Καμαργιάρης, Α. Σεργάνου, *Κοινὸς Νους*, Α΄ Τόμος, Ἀθήνα 2006, σ. 255. «Ὡς ἱστορικὴ πραγματικότητα καὶ ὡς προοπτικὴ, ἡ *Παγκοσμιοποίηση* ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὸ ὄραμα τῆς *Κοσμοπόλεως* τῶν Ἀρχαίων Ἑλλήνων (πρβλ. Ζήνων Κιτίου, *Κοσμοπόλις*) καὶ τῆς *Οἰκουμένης* τῶν Ρωμαίων καὶ τῶν Βυζαντινῶν», Γ. Παπαθωμά, (Ἀρχιμ.), «Ὁρθοδοξία καὶ Παγκοσμιοποίηση». *Κατάθεση Τιμῆς* στὸν Μητροπολίτη Σισανίου καὶ Σιατίστης κ. Ἀντώνιο, Σιάτιστα 2004, σ. 646. Βλ. Θ. Ἰωαννίδη, *Ἄγία Γραφή καὶ Παγκοσμιοποίηση (Σημεῖα σύγκλισης καὶ ἀπόκλισης)* [ΕΚΟ 15], Θεσσαλονίκη 2009, σσ. 47-59.

<sup>2</sup> «Οἱ κατὰ καιροὺς παγκοσμιοποιητὲς τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας ἀνέδειξαν κρατικὲς ὀντότητες ποῦ ἐξουσίαζαν τοὺς λαοὺς τῆς τότε γνωστῆς ἀνθρωπότητας. Τὸ Βαβυλωνιακὸ κράτος, ἡ Περσικὴ Ἀυτοκρατορία, τὸ κράτος τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν ἐπιγόνων του, ἡ Ρώμη κ.λπ. εἶχαν πάντα τὴν ψευδαίσθηση, περιβαλλόμενες ἀπὸ “ἄγνωστους” λαοὺς, ὅτι σ’ αὐτοὺς τελείωνε ὁ τότε γνωστὸς κόσμος. Ἐξ ἄλλου, οἱ κατακτητικοὶ τους ἀγώνες ἀποσκοποῦσαν στὴν μέχρι τῶν “περάτων” τῆς γῆς ἐπικράτησή τους», Π. Δημοτάκη, «Ἡ παγκοσμιοποίησις καὶ ὁ Ἑλληνας στὸν 21ο αἰῶνα», *Εὐθύνη* 336 (1999), σ. 543· Μ. Πρέκα, «Ἡ παγκοσμιοποίηση καὶ ἡ μοίρα τῶν Ἑλλήνων», *Εὐθύνη* 336 (1999) σ. 591.

νέου πολιτισμού; Σε ποιούς λόγους οφείλεται ο οικουμενικός χαρακτήρας του ελληνιστικού πολιτισμού και ποιά στοιχεία αποδεικνύουν την παγκοσμιότητά του;

Η παρουσίαση και η ανάλυση του θεματικού υλικού έχει την ακόλουθη δομή: Στην εισαγωγή παρατίθενται έννοιολογικές και θεωρητικές αποσαφηνίσεις των λέξεων Έλλην και Ελληνισμός. Οι κεντρικές ένότητες: 1) Ο Μ. Αλέξανδρος και ο ελληνιστικός κόσμος συμβάλλει: α) στην κατανόηση της παγκόσμιας διάστασης του ελληνικού πολιτισμού, β) στην επισήμανση ούσιωδών παραμέτρων της ελληνικής γλώσσας ως κυρίαρχου τύπου γλώσσας και γ) την ανάλυση καίριων χαρακτηριστικών του ελληνιστικού κόσμου. 2) Η ιουδαϊκή Διασπορά και ο Ελληνισμός αναφέρεται: α) στην ελληνική διείσδυση και ιστορική παρουσία στο χώρο του Ιουδαϊσμού της Διασποράς και β) στη συλλογική μετάφραση της «Εβραϊκής Βίβλου» (Παλαιάς Διαθήκης) στην ελληνική από τους Έβδομήκοντα (Ο'). Στο τέλος καταγράφονται βασικά συμπεράσματα.

*ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Σημασιολογία των λέξεων Έλλην και Ελληνισμός*

Ο όρος «Ελληνισμός» έχει διπλή ιδιότητα, εκφράζει: α) την αντικειμενική κρίση που έχει ως υπόβαθρο το εμπειρικό περιεχόμενο της διείσδυσης της ελληνικής πολιτιστικής παραδόσεως στον ασιατικό κόσμο και στον παγκόσμιο ιστορικό χώρο και β) το αξιολογικό περιεχόμενο και το οικουμενικό νόημα των ελληνικών πολιτιστικών αξιών<sup>3</sup>. Τόσο η έκταση του περιεχομένου, όσο και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του θεμελιώνουν την ιστορική έννοια του όρου με απόλυτα περιγεγραμμένο ιστορικό πλαίσιο. Ο κάθε είδους περιορισμός<sup>4</sup> της έννοιολογικής σημασίας του Ελληνισμού αντίκειται προς τον ιστορικά αποδεδειγμένο ρόλο του ως πολιτικοπολιτιστικής οντότητας και παροικιακής παρουσίας<sup>5</sup> και καταλήγει σε ένα είδος εθνοκεντρισμού, ασυμβίβαστου προς τον υπερεθνικό και οικουμενικό του χαρακτήρα. Ο Ελληνισμός νοείται, όχι ως στενή εθνική διάσταση, αλλά ως υπερόρια πραγματικότητα και έκφραση του πνευματικού κλασικού πολιτισμού<sup>6</sup>, όχι ως τόπος, αλλά ως τρόπος υπάρξεως, σκέψεως και πράξεως, όχι ως χωριστική εθνοφυλετική ταυτότητα, αλλά ως πολιτιστικός μορφωτικός πυρήνας, συστατικό στοιχείο μίας πραγματικά οικουμενικής σύνθεσης<sup>7</sup>.

Τέσσερα προσδιοριστικά στοιχεία αποτελούσαν το περιεχόμενο του πολιτισμού των Ελλήνων: η γλώσσα, η παιδεία, η θρησκεία και η εὐνομία. Ο

<sup>3</sup> Βλ. Θ. Παπαδοπούλου, «Διαμόρφωση και επιστημολογικό περιεχόμενο του όρου “Ελληνισμός”», *ΕΕΦΣΑΠΘ* 17 (1978), σ. 292-296.

<sup>4</sup> Αντίθετη προς την του J. G. Droysen άποψη που υποστηρίζει ο G. Grote, *History of Greece*, I, London <sup>4</sup>1854, σ. XV-XVI.

<sup>5</sup> Βλ. H. Bengtson, «Griechische Geschichte von den Anfängen bis in die Römische Kaiserzeit», *Handbuch der Altertumswissenschaft*, III, iv, München <sup>4</sup>1969, σσ. 293-517 και 519-562. Πρβλ. Θ. Παπαδοπούλου, *όπ. παρ.*, σ. 286.

<sup>6</sup> Βλ. Β. Φειδά, «Ελληνοχριστιανική παράδοση και Όρθοδοξία», *Κοιν* 19, 2 (1976), σ. 87. «Ο κλασικός Έλληνας είναι κυρίως ο λογικός άνθρωπος. Το πρωτείο αυτό της λογικότητας που διαθέτει, από την μιά μεριά τον διαφοροποιεί από τον βάρβαρο, και από την άλλη, τον καθιστά υπεύθυνο για τον εξελληνισμό όλου του κόσμου. Το να είσαι Έλληνας, δηλαδή λογικός, δεν είναι κάτι το ιδιωτικό, ή ιδιότροπο, εφ' όσον ανήκει βασικά σ' αυτήν την φύση του ανθρώπου. Κατά συνέπεια, ο κλασικός Έλληνας, σαν ο κατ' έξοχην άνθρωπος του λόγου, του “λόγου της φύσεως”, δεν ανήκει στον εαυτόν του αποκλειστικά αλλά σε όλους τους συνανθρώπους του», Πρωτ. Γ. Δράγα, «Ο Χριστιανικός ελληνισμός της Όρθοδόξου Εκκλησίας και ο σύγχρονος κόσμος», *Άναφορά εις μνήμην Μητροπολίτου Σάρδεων Μαξίμου 1914-1986*, Τόμος Δεύτερος, Γενεύη 1989, σ. 185.

<sup>7</sup> Βλ. σχετικά F. von Bissing, *Das Griechentum und seine Weltmission* (Wissenschaft und Bildung 169), Leipzig 1921· J. Kaerst, *Geschichte des Hellenismus*, 2 Bd, Berlin <sup>2</sup>1926, σ. 111· P. Wendland, *Die hellenistisch-römische Kultur, in ihren Beziehungen zu Judentum und Christentum*, Tübingen <sup>2-3</sup>1912, σ. 40.

Διονύσιος Ἀλικαρνασσεύς χαρακτηρίζει τούς ξένους «ὡς μήτε φωνὴν ἐλλάδα φθέγγεσθαι, μήτε ἐπιτηδεύμασιν Ἑλλήνων χρῆσθαι, μήτε θεοὺς τούς αὐτοὺς νομίζειν, μήτε νόμους τούς ἐπεικείεις, ᾧ μάλιστα διαλλάσσει φύσις ἐλλὰς βαρβάρου, μήτε τῶν ἄλλων συμβολαίων μηδ' ὅτιοῦν»<sup>8</sup>. Σὲ ἀντίθεση, ὅλοι οἱ ξένοι ὀνομάζονταν βάρβαροι καὶ θεωροῦνταν ἀπαίδευτοι. Ἡ πολιτιστικὴ-ἐθνολογικὴ διάκριση, «Ἕλληνες τε καὶ βάρβαροι»<sup>9</sup>, μεταξὺ τῶν λαῶν καὶ τῶν ἀνθρώπων, εἶναι γνωστὴ στὴν ἱστορία καὶ ἀναφέρεται ἀκόμη καὶ στὴν Κ.Δ. Ὁ ἀπόστολος Παῦλος γράφει: «Ἕλλησὶ τε καὶ βαρβάροις σοφοῖς τε καὶ ἀνοήτοις, ὀφειλέτης εἰμί» (Ρωμ. 1, 14. Πρβλ. Α' Κορ. 14, 11· Κολ. 3, 11)<sup>10</sup>. Ὑπάρχουν, κατὰ τὸν Πλάτωνα, λαοὶ «φύσει μὲν βάρβαροι ὄντες, νόμῳ δὲ Ἕλληνες»<sup>11</sup>. Οἱ ἐξελληνισμένοι λαοὶ θεωροῦνταν Ἕλληνες, ἀφοῦ σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ Ἰσοκράτη, «τὸ τῶν Ἑλλήνων ὄνομα πεποίηκε μηκέτι τοῦ γένους ἀλλὰ τῆς διανοίας δοκεῖν εἶναι, καὶ μᾶλλον Ἕλληνας καλεῖσθαι τοὺς τῆς παιδείας τῆς ἡμετέρας ἢ τοὺς τῆς κοινῆς φύσεως μετέχοντας»<sup>12</sup>. Μπορεῖ νὰ εἶναι κάποιος ὁμόφυλος ἀλλὰ ὄχι «Ἕλλην» πολιτιστικὰ ἢ ἀλλόφυλος καὶ «Ἕλλην» πνευματικὰ. Ἡ πολιτιστικὴ αὐτὴ προοπτικὴ ἐκφράζεται μὲ τὴν οἰκουμενικῶν διαστάσεων πορεία τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου, ἢ ὁποῖα συνδέει τὸ ὄνομα «Ἕλλην» ὄχι μὲ φυλετικά, ἀλλὰ μὲ πολιτιστικὰ κριτήρια.

#### 1. Ὁ Μ. Ἀλέξανδρος καὶ ὁ ἐλληνιστικὸς κόσμος

##### α) Ἡ παγκόσμια διάσταση τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ

Ὁ «Ἕλληνισμὸς» ὡς ἐκφραση τοῦ πνεύματος, τοῦ πολιτισμοῦ, τῆς παιδείας, τῆς τέχνης, τῆς πολιτικῆς σκέψης, τῶν ἠθῶν καὶ τῆς ἀδιάλειπτης ἀναζήτησης καινούργιων στοιχείων ἢ γνήσιας ἀναπαραγωγῆς τῶν κλασικῶν ἀρχετύπων τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος, ὑπερβαίνει μὲ τὸ Μ. Ἀλέξανδρο καὶ τοὺς Διαδόχους τοῦ τὰ καθαρῶς ἐθνικὰ πλαίσια<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Ρωμαϊκὴ Ἀρχαιολογία Α' 89, 4. Βλ. Π. Χρήστου, «Ἕλλην», *ΘΗΕ* 5 (1964), στ. 650.

<sup>9</sup> «Ἄν καὶ μεταξὺ τῶν πόλεων-κρατῶν υπήρχαν σημαντικὲς οικονομικο-κοινωνικοπολιτικὲς διαφορὲς, ἡ πολιτιστικὴ καὶ ἡ ἐθνικὴ ἐνότητα τοῦ ἐλληνικοῦ κόσμου δηλώθηκε μὲ τὴν επικράτηση τῶν ὀνομάτων «Ἕλλην» καὶ «Ἑλλάς»... Ἡ ἐθνικὴ συνείδηση τοῦ ἐλληνικοῦ κόσμου δὲν διαμορφώθηκε μόνο ἀπὸ τὴν πολιτιστικὴ ἐνότητά του ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίθεσή του πρὸς τοὺς βαρβάρους», Β. Κρεμμυδά - Σ. Μαρκιανού, *Ὁ ἀρχαῖος κόσμος*, Αθήνα 1982, σ. 196 ε. «... τῆς καταφρονήσεως δὲ τῶν βαρβάρων ἐνδεικτικὰ εἶναι τὰ γνωστὰ γνωρίσματα τῆς δουλοφροσύνης, τῆς δειλίας, τῆς ὕβρεως κ.λπ., ἅτινα ἀποδίδονται εἰς τὴν ἐννοίαν "βάρβαρος" ὑπὸ τῶν μετέπειτα ποιητῶν καὶ συγγραφέων (Ἀριστοφάνης, Εὐριπίδης, ῥήτορες, Ἰσοκράτης ἰδία, Πλάτων, Ἀριστοτέλης κ.λπ.)», Κ. Βουρβέρη, «Ἔθνος καὶ ἐθνικὴ συνείδησις», τοῦ ἰδίου, *Κλασσικὴ Παιδεία καὶ Ζωή*. Ἐκδοσις ἐπὶ τῆ πεντηκονταετηρίδι τῆς καθηγεσίας τοῦ συγγραφέως (ΕΑΕ Κέντρον Ἀνθρωπιστικῶν Κλασσικῶν Σπουδῶν. Σειρὰ Δευτέρα: Μελέται καὶ Ἔρευναι 17), Αθήνα 1969, σ. 34. Πρβλ. J. Jüthner, *Hellenen und Barbaren. Zur Geschichte des Nationalbewußtseins*, 1923.

<sup>10</sup> Βλ. σχετικὰ Ι. Γαλάνη, «Ἰουδαῖοι, Ἕλληνες καὶ Ἐθνικοὶ στὴν Καινὴ Διαθήκη», *Χριστὸς καὶ Ἱστορία*. Ἐπιστημονικὸ συμπόσιο πρὸς τιμὴν τοῦ Καθηγητῆ Σάββα Αγουρίδη [ΕΚΟ 6], Θεσσαλονίκη 1993, σ. 228 ἐ.ἐ.

<sup>11</sup> Βλ. Πλάτωνος, *Μενέξενος* 245d, ἔκδ. I. Burnet, *Platonis Opera* III, (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), Oxonii (1903)<sup>22</sup>1992.

<sup>12</sup> Βλ. Ἰσοκράτους, *Πανηγυρικός* 4, 50, *Isocrates I* (transl. by G. Norlin), Loeb Classical Library, London (1928) 1966, σ. 148.

<sup>13</sup> «Δίχως τὸν Ἀλέξανδρο δὲν θὰ γνῶριζε ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου τὸν Ἕλληνισμό, ὁ ὁποῖος ξεκινῶντας ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ ἐννοία τοῦ πολίτη στὸ ἐλεύθερο πολίτευμα, καθιέρωσε μὴ γιὰ πάντα τὸ ἀπαραβίαστο κύρος τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας. Καὶ δίχως τὸν Ἕλληνισμό καὶ τὸν Ἕλληνικό ἀνθρωπισμό δὲν θὰ μπορούσε ἀκόμη καὶ ἡ στρατιωτικὴ δύναμη Ρώμης νὰ ἐξελιχθεῖ σὲ ἐκπολιτιστικὴ δύναμη Ρώμης, ποὺ καὶ τὰ συντρίμματα τῆς ἦσαν ἀρκετά, γιὰ νὰ κτισθεῖ ἡ Εὐρώπη», P. Bamm, *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, τ. Δ', σ. 235. «Ὁ Μ. Ἀλέξανδρος, πρωτοπόρος ὁραματιστῆς μᾶς ἐνοποιημένης

Ὁ ἑλληνικὸς πληθυσμὸς μὲ τὴν ἐκστρατεία τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου διασκορπίζεται στὰ ὄρια τῆς ἑλληνιστικῆς οἰκουμένης καὶ ἀναμειγνύεται μὲ τοὺς γηγενεῖς κατοίκους τῆς Ανατολῆς. Ἡ διαρκὴς μετακίνηση τῶν Ἑλλήνων καὶ ἡ τάση ἀνακάλυψης νέων περιοχῶν καὶ ἀντιλήψεων συντελοῦν στὴ δημιουργία τοῦ νέου οἰκουμενικοῦ κόσμου. Ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα, ὡς *lingua franca*, γίνεται τὸ μέσο ἐπικοινωνίας τῶν λαῶν τῆς αὐτοκρατορίας καὶ εὐνοεῖ τὴν ἀνάπτυξη οἰκουμενικῶν καὶ συγκρητιστικῶν τάσεων. Ἕλληνες διανοούμενοι καὶ καλλιτέχνες προσδίδουν στὴν αὐτοκρατορία τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου ἕναν ἑλληνοκεντρικὸ χαρακτήρα καὶ συμβάλλουν στὴ δημιουργία τοῦ ἑλληνιστικοῦ πολιτισμοῦ, ὁ ὁποῖος γνωρίζει ἐκπληκτικὴ γιὰ τὴν ἐποχὴ παγκόσμια διάδοση καὶ ἀναδεικνύει τὸ Μακεδόνα στρατηλάτη κοσμοκράτορα Ανατολῆς καὶ Δύσης καὶ πραγματικὸ ἰδρυτὴ μᾶς παγκόσμιας αὐτοκρατορίας.

Τὸ κοινωνικό-πολιτικὸ σύστημα τῆς ἐποχῆς ἀλλάζει καὶ διαφοροποιεῖται ἀπὸ αὐτὸ τῆς παραδοσιακῆς ἀρχαιοελληνικῆς πόλης-κράτους. Τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο συντελεῖ ὥστε οἱ ἄνθρωποι ἀπὸ τὴν ὀργανωμένη κοινωνικὴ καὶ θρησκευτικὴ πραγματικότητα τῆς πόλης-κράτους νὰ βρεθοῦν σὲ ἕνα κόσμο ἄμετρης ἐλευθερίας, συνεχῶν μεταβολῶν καὶ διαρκοῦς περιπλάνησης. Ἡ ἔννοια τῆς γνώσης δὲν καθορίζεται πλέον ἀπὸ τοπικὰ ἀλλὰ ἀπὸ οἰκουμενικὰ ἰδεώδη. Οἱ νόμοι τοῦ πατρογονικοῦ τους περιβάλλοντος, ποὺ τοὺς ὑπαγόρευαν νὰ ζοῦν

---

ἀνθρωπότητας... φύτεψε στὶς πρὶν αὐτονομημένες καὶ ἀπομονωμένες πόλεις τὸ σπόρο τῆς συναδέλφωσης. Μετέφερε τὴν ἐκλεπτυσμένη ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ τὴν ἔκανε ἐκφραστικὸ μέσο ἐπικοινωνίας, συνεννόησης καὶ καταγραφῆς εὐαίσθητων φιλοσοφικῶν νοημάτων. Πάντρεψε τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα μὲ τὶς πολύχρωμες καὶ πολυδιάστατες κοινωνικὲς καὶ πολιτιστικὲς κατακτήσεις τῆς ἀνατολῆς... Μαζὶ μὲ τὴ γλῶσσα, τὴ φιλοσοφία καὶ τὴν τέχνη, οἱ Ἕλληνες κατακτητὲς ἔφεραν καὶ τὶς θεότητες τοῦ Ὀλύμπου καὶ τὶς λατρευτικὲς συνήθειες τῶν μεγάλων κέντρων τοῦ ἑλληνισμοῦ. Αὐτὴ ἡ κίνηση εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὸ ἀνακάταγμα τῶν θρησκευτικῶν πεποιθήσεων... τὴ μεταφορὰ ἀπὸ τὴν ἀνατολὴ στὴ δύση καὶ ἀπὸ τὴ δύση στὴν ἀνατολὴ τελετουργικῶν τυπικῶν καὶ μυστηριακῶν πράξεων. Ἡ θρησκεία ἔπαψε πᾶ νὰ εἶναι τοπικὴ. Ἡ λατρεία τῶν θεῶν τοῦ Ὀλύμπου μετανάστευσε μαζὶ μὲ τὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ μὲ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη. Καὶ ἡ λατρεία τῶν θεῶν τῆς Αἰγύπτου, τῆς Περσίας καὶ τῆς Μεσοποταμίας πέρασε στὸ μητροπολιτικὸ ἑλληνικὸ χῶρο καὶ μπόλιασε τὶς τοπικὲς λατρευτικὲς συνήθειες. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶναι γνωστὸ στὴν ἱστορία μὲ τὸ ἐπίθετο “συγκρητισμός”, Νικοδήμου, (Μητροπ. Ἀττικῆς καὶ Μεγαρίδος), *Παγκοσμιοποίηση καὶ Ἐκκλησία*, Ἀθήνα 2001, σ. 21έ. «Ἡ ἑλληνιστικὴ ἀξία τῆς “ἀδελφοσύνης μεταξύ των ἀνθρώπων” ἀποδόθηκε προσωπικὰ στον ἴδιο τον Ἀλέξανδρο», L. Martin, «Ἡ βασιλεία καὶ ἡ ἐδραίωση τῆς ἑλληνιστικῆς θρησκευτικο-πολιτικῆς δύναμης», *Καθ’ ὁδόν* 16 (2000), σ. 73. Ὁ Κ. Ἡλιόπουλος σημειώνει: «Πρῶτος οὗτος ἔδωκεν εἰς τὸν κόσμον τὴν ἔννοιαν τῆς ὀργανωμένης αὐτοκρατορίας, ἀποτελέσας τὸ πρότυπον διὰ τοὺς δημιουργοὺς τῆς Ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας ἐν τῇ Ἀσίᾳ Σκιπίωνα, Πομπήιον, Γάιον Ἰούλιον Καίσαρα καὶ Μάρκον Ἀντώνιον, ἰδίᾳ εἰς τὸ ζήτημα τοῦ σεβασμοῦ καὶ τῆς ἀποφυγῆς νὰ προσβάλλῃ τὸ θρησκευτικὸν φρόνημα, τὴν ἔθνικὴν φιλοτιμίαν καὶ τοὺς θεσμοὺς τῶν ὑπ’ αὐτοῦ κατακτηθέντων λαῶν τῆς Ἀσίας καὶ Ἀφρικῆς. Ἐν τῇ ἐπιθυμίᾳ του νὰ ἀμβλύνῃ τὸ πνεῦμα τῆς ἀντιστάσεως τῶν ὑπ’ αὐτοῦ κατακτηθέντων λαῶν καὶ νὰ ἐπιβάλλῃ τὴν τάξιν καὶ νὰ διασφαλίσῃ τὴν εἰρήνην καὶ τὴν κυριαρχίαν του εἰς τὰς κατακτηθείσας χώρας ἤσκησε φιλελευθέραν πολιτικὴν, πολιτικὴν συμφιλίωσης καὶ ἀναμείξεως Μακεδόνων καὶ Περσῶν, τὴν ὁποίαν ἐχαρακτήρισαν ὡς τὴν πρώτην προσπάθειαν τῆς ἀρχαιότητος πρὸς δημιουργίαν πανανθρωπίνου κοινωνίας», *Ὁ Ἑλληνισμὸς καὶ Ῥωμαϊσμὸς ὡς ζῶσαι δυνάμεις καὶ ἡ εἰσφορὰ αὐτῶν εἰς τὴν ἀνθρωπότητα* (Ἀνάτυπον ἐκ τῶν ἐκφωνηθέντων κατὰ τὸ ἔτος 1968-1969 ἐπισήμων λόγων), Ἐν Ἀθήναις 1970, σ. 30· W. Tarn, «Alexander the Great and the Unity of mankind», *RLH* 19 (1933), σ. 123έέ· W. Kolbe, «Weltreichsidee Alexanders des Grossen», *FWG* 25 (1936), σ. 1, 24. «Ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος ὀδήγησε στὴν ὑπέρβαση τῆς πατροπαράδοτης ἀντιθέσεως Ἑλλήνων καὶ βαρβάρων, μὲ τὸ νὰ ὀδηγήσῃ τοὺς πρώτους στὶς χώρας τῶν δευτέρων, νὰ τοὺς ἐγκαταστήσῃ ἐκεῖ, νὰ τοὺς ἀναμείξῃ καὶ τελικὰ νὰ δημιουργήσῃ ἕνα ἀμάλαγμα, ποὺ ἔφερε τὴ σφραγίδα τοῦ Ἑλληνισμοῦ», Γ. Γαλίτη, «Ὁρθοδοξία, ἡ κιβωτὸς τοῦ Ἑλληνισμοῦ στὴν Ἐνωμένη Εὐρώπη», *Ὁρθοδοξία-Ἑλληνισμός, Πορεία στὴν Τρίτη Χιλιετία*, Β’ Τόμος, Ἱερὰ Μονὴ Κουτλουμουσίου - Ἅγιον Ὄρος <sup>2</sup>1999, σ. 247.



σύμφωνα με τούς κανόνες τῆς φυλῆς τους καὶ τῆς κλειστῆς ὀργάνωσης τῆς πόλης-κράτους, δὲν ἀποτελοῦν καθοριστικὸ παράγοντα γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ καθημερινοῦ τρόπου ζωῆς. Ἡ ἐλευθερία τῆς ἐπιλογῆς ἐπηρεάζει τὸν τρόπο σκέψης καὶ τὴ θρησκευτικὴ συμπεριφορὰ τῶν ἀνθρώπων ποὺ ζοῦν σὲ ἓνα περιβάλλον οἰκουμενισμοῦ καὶ συγκρητισμοῦ.

Ἡ γεωγραφικὴ ἔκταση τοῦ ἑλληνιστικοῦ κόσμου διευρύνεται καὶ ἡ κοινωνικό-πολιτικὴ πραγματικότητα καταργεῖ τὰ ἐθνικὰ στεγανά πλαίσια τῶν ἀρχαϊκῶν καὶ κλασικῶν χρόνων. Οἱ ἄνθρωποι ζοῦν σὲ μὰ περιθωριακὴ κατάσταση καὶ βρίσκονται ἀντιμέτωποι μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ἀπέραντου, τοῦ ἀνεξιχνίαστου, γεγονός ποὺ τοὺς δημιουργεῖ ἐντονο αἶσθημα ἀβεβαιότητας καὶ ἀνασφάλειας. Ἡ ἔννοια τοῦ μέτρου ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴν αἴσθηση τοῦ τεράστιου. Οἱ συνεκτικοὶ κρίκοι τῆς συλλογικῆς κοινωνικῆς ζωῆς τῶν πόλεων-κρατῶν μεταβάλλονται καὶ ἀναπτύσσονται διαφορετικοὶ τρόποι ὀργάνωσης καὶ κυρίως κοινωνικῆς σύνδεσης ἀνάμεσα στοὺς κατοίκους τῶν νέων περιοχῶν.

Γιὰ πρώτη φορὰ ἓνα ἔθνος, τὸ ἑλληνικόν, ἐξαπλώνεται στὸν κόσμο, ὄχι ὅπως ὑποδεικνυε ἡ πανελλήνια ιδέα, μὲ πρόγραμμα κατάκτησης καὶ ὑποδούλωσης τῶν βαρβάρων στοὺς Ἕλληνες («Βαρβάρων δ' Ἕλληνας ἀρχεῖν εἰκόσ»), ἀλλὰ ὡς φορέας καὶ ὄργανο παγκόσμιας ἐξημερωτικῆς κατάκτησης<sup>14</sup>. Ἡ προαιώνια ἀντίθεση τῶν Ἑλλήνων πρὸς τοὺς βαρβάρους ἀμβλύνεται μέχρις ἀφανισμοῦ, ἡ διάκριση καὶ διαστολὴ γίνεται τώρα μεταξὺ ἀγαθῶν καὶ κακῶν ἀνθρώπων, πεπαιδευμένων καὶ ἀπαιδευτῶν<sup>15</sup>. «Τὸ “Ἑλληνικόν”, τὸ ὁποῖο εἶναι:

ὄμαιμόν τε καὶ ὁμόγλωσσον,  
καὶ θεῶν ἰδρύματά τε κοινὰ καὶ θυσίαι,  
ἦθεά τε ὁμότροπα.

(Ἡροδότου, *Ἱστορίαι* Θ, VIII, 144, 2)

ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο ὑπερεγωτικὸ “ἐμεῖς” καὶ ἐκφράζει τὴν πρώτη *ἐθνικὴ ταυτότητα* Ἀθηναίων καὶ Ἑλλήνων μὲ κριτήρια *φυλετικά-γλωσσικά* (ὄμαιμον,

<sup>14</sup> Βλ. J. Kaerst, *Geschichte des Hellenismus*, 1927, τ. Α', σ. 470έ., τ. Β', σ. 270έ.· U. Wilcken, *Alexander der Grosse*, Leipzig 1931, σ. 233έ. καὶ 240έ. Ὁ π. Γ. Μεταλληνὸς ἐπισημαίνει: «... μὲ βάση τὴν πλατωνικὴ ἀρχή: “ὅ,τι περ Ἕλληνες παρὰ βαρβάρων λάβωσι, κάλλιον τοῦτο εἰς τέλος ἀπεργάζονται” (Πλάτωνος, *Ἐπινομίς* 987d). Ὑπάρχει πάντα ἑλληνικὸ ἄνοιγμα στὴν ἑτερότητα καὶ προσληπτικὴ τάση, ποὺ σημαίνει κατάφαση τῆς ἑτερότητας, ἀλλὰ καὶ μετάπλαση καὶ μεταστοιχείωση τοῦ προσλαμβανομένου σὲ ὁμοούσιο στοιχεῖο τῆς ἑλληνικότητας. Αὐτὸ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια γνωρίσματα τῆς ἑλληνικῆς οἰκουμενικότητας. Ἡ κίνηση τοῦ Ἑλληνισμοῦ στὴ συνάντηση μὲ τοὺς ἄλλους εἶναι καταφατικὴ καὶ ἀλληλοπεριχωρητικὴ· ὄχι ἐξουσιαστικὴ καὶ δυναστικὰ ἀφομοιωτικὴ, ἀλλὰ εὐεργετικὴ», «Ρωμαϊκὴ οἰκουμενικότητα καὶ “φραγκικὴ” παγκοσμιοποίηση», *Συναντήσεις. Ἑρευνητικὲς Ἀνιχνεύσεις στὴν ἱστορία καὶ τὸ παρόν*, Αθήνα 2005, σ. 233έ. «Ἄλλων λαῶν αἱ σταδιοδρομίαι εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπαναλαμβάνωνται ἐπὶ αἰῶνας καὶ χιλιετηρίδας ὁμοίομορφοι καὶ ἀσήμαντοι. Ὁ Ἑλληνικὸς ὅμως λαὸς ἔχει σφραγισθῆ ὑπὸ τῆς μοίρας· εἶναι ἐντολοδόχος, εἶναι σκυταλοδρόμος παγκοσμίων μηνυμάτων... Θεσμός ἑλληνικῆς σκέψεως καὶ ἐπινοήσεως ὑπήρξαν αἱ ἀμφικτιονίαι, αἱ πρῶται οὕτως εἰπεῖν “κοινωνίαι” οὐχὶ ἐθνῶν, ἀλλὰ τῶν ἑλληνικῶν κρατῶν, εἰς τὰς ὁποίας προσεπάθουν νὰ ἐξεύρουν λύσεις διὰ τὰ μεγάλα τῶν προβλήματα... Αὐταὶ ἦσαν τὸ πρόπλασμα τῆς ὀργανωμένης διεθνoῦς κοινωνίας, τῆς “Κοινωνίας τῶν Ἐθνῶν” καὶ τοῦ νῦν “Ὄργανισμοῦ τῶν Ἠνωμένων Ἐθνῶν”», Κ. Ἡλιοπούλου, *ὅ.π.*, σ. 10έ.

<sup>15</sup> Βλ. U. Wilcken, *ὅ.π.*, σ. 290έ. Εἶναι ἐνδεικτικὸ τὸ ἀπόσπασμα: «Ἐπὶ τέλει δὲ τοῦ ὑπομήματος οὐκ ἐπαινέσας τοὺς δίχα διαιροῦντας ἅπαν τὸ τῶν ἀνθρώπων πλῆθος εἶτε Ἕλληνας καὶ βαρβάρους, καὶ τοὺς Ἀλεξάνδρῳ παραινούντας τοῖς μὲν Ἕλλησιν ὡς φίλοις χρῆσθαι τοῖς δὲ βαρβάροις ὡς πολεμίοις, βέλτιον εἶναι φησιν ἀρετὴ καὶ κακία διαιρεῖν ταῦτα. Πολλοὺς γὰρ καὶ τῶν Ἑλλήνων εἶναι κακοὺς καὶ τῶν βαρβάρων ἀστεῖους, καθάπερ Ἰνδοὺς καὶ Ἀριανούς, ἔτι δὲ Ῥωμαίους καὶ Καρχηδονίους οὕτω θανατωστῶς πολιτευομένους. Διόπερ τὸν Ἀλέξανδρον ἀμελήσαντα τῶν παραινούντων, ὅσους οἶόν τ' ἦν ἀποδέχεσθαι τῶν εὐδοκίμων ἀνδρῶν καὶ εὐεργετῶν», H. Berger, *Die Geographischen Fragmente des Eratosthenes*, Amsterdam 1964, *Fragm.* ΠΙC, 24.

ὁμόγλωσσον), *λατρευτικά* (θεῶν ἰδρύματα...) καὶ *κοινωνικά* (ἦθη ὁμότροπα)... Ἐναν αἰῶνα μετὰ (380 π.Χ.) ὁ Ἰσοκράτης κάνει μιὰ ἀλματώδη ἀφαίρεση ὡς πρὸς τὸ καθαρὰ φυλετικὸ στοιχεῖο (ὄμαιοι) καὶ *ἀναδιατυπώνει τὴν ἑλληνικὴ ταυτότητα* ὡς ἰδιότητα προσπελάσιμη μέσα ἀπὸ τὴ μέθεξι στὴν ἀθηναϊκὴ παιδείουση. Ἐπὶ πλέον ἀνοίγει τὶς πανελλήνιες πύλες στὴν οἰκουμένη καὶ σχεδὸν φθάνει νὰ διατυπώνει πρόταση ἐξελληνισμοῦ τῶν ἄλλοεθνῶν, κάτι πρωτοφανὲς γιὰ ἓνα ὁμογενὲς καὶ μέχρι τότε ἀμιγρὲς ἔθνος»<sup>16</sup>.

Τοσοῦτον δ' ἀπολέλοιπεν ἡ πόλις ἡμῶν περὶ τὸ φρονεῖν καὶ λέγειν τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, ὥσθ' οἱ ταύτης μαθηταὶ τῶν ἄλλων διδάσκαλοι γεγόνασι, καὶ τὸ τῶν Ἑλλήνων ὄνομα πεποίηκε μηκέτι τοῦ γένους ἀλλὰ τῆς διανοίας δοκεῖν εἶναι, καὶ μᾶλλον Ἑλληνας καλεῖσθαι τοὺς τῆς παιδείουσης τῆς ἡμετέρας ἢ τοὺς τῆς κοινῆς φύσεως μετέχοντα».

(Ἰσοκράτους, *Πανηγυρικός* 4, 50)

[= Τόσο πολὺ δὲν ἔχει ξεπεράσει ἡ πόλις μας τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ὡς πρὸς τὸ φρονεῖν καὶ λέγειν, ὥστε οἱ μαθητὲς τῆς ἔχουν γίνε διδάσκαλοι τῶν ἄλλων, καὶ κατόρθωσε νὰ θεωρεῖται ὅτι ἡ φήμη τῶν Ἑλλήνων εἶναι ἴδιον ὄχι πλέον τοῦ γένους ἀλλὰ τῆς διανοίας, καὶ νὰ καλοῦνται Ἑλληνες μᾶλλον ὅσοι μετέχουν στὴ δική μας «παιδείουση» παρὰ ὅσοι ἔχουν τὴν ἴδια μὲ μᾶς καταγωγή].

Τὸ οὐτοπικὸ Ἰσοκράτειο ὄραμα ἢ χίμαιρα τοῦ *Πανηγυρικοῦ* γίνεται πράξι μετὰ τὸ ἔργο τοῦ Φιλίππου τῆς Μακεδονίας καὶ μετὰ τὸ θάνατό του μετὰ τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου, ὁ ὁποῖος ἐπιχειρεῖ τὴ συμφιλίωση, τὴν «ὁμόνοια» Ἑλλήνων καὶ βαρβάρων καὶ ἀλλάζει τὴν εἰκόνα τῆς τότε οἰκουμένης. Οἱ πνευματικὲς καὶ ἠθικὲς ἀξίες τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, ἀπὸ ἐθνικὲς ἀξίες γίνονται διεθνεῖς. Ὁ Ἑλληνισμὸς ἕως τότε εἶχε μόνο ἐθνικὴ ἀτομικότητα, τώρα ἀποκτᾶ ὑπερατομικὴ καθολικότητα. Τὸ ἐθνικὸ ἑλληνικὸ στοιχεῖο γίνεται ὑπερελληνικὸ, παγκοσμίου κύρους, πανανθρώπινο<sup>17</sup> καὶ ὁ Μ. Ἀλέξανδρος φορέας τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, «ἀντιεθνικιστικοῦ», ἀντιφυλετικοῦ καὶ ἀντιρατσιστικοῦ.

<sup>16</sup> Ἔτσι ἐρμηνεύεται καὶ τὸ «πᾶς μὴ Ἑλλήν βαρβάρους», δηλαδὴ πολιτιστικὰ καὶ ὄχι ἐθνικιστικὰ, φυλετικὰ καὶ ρατσιστικὰ. Ἄλλωστε, ἡ διάκριση μεταξὺ ἀρχόντων καὶ ἀσῆμων ἀνθρώπων ἢ μεταξὺ βαρβάρων καὶ Ἑλλήνων ἀπορρίπτεται ἀπὸ τὴν ἐκ φύσεως ὁμοιότητα τῶν ἀνθρώπων, «φύσει πάντα πάντες ὁμοίως πεφύκαμεν καὶ βάρβαροι καὶ Ἑλληνες» (Πλάτωνος, *Ἀντιφών*, DK 87, B 44, Ἀπόσπασμα Β, Στήλη 1 καὶ 2, *Oxyrhynchus Papyri* XI, n. 1364), στὸ Ν. Σκουτεροπούλου (ἐπιμ.), *Ἡ ἀρχαία Σοφιστική: Τὰ σωζόμενα ἀποσπάσματα*, Ἀθήνα 1991, σ. 445. Βλ. Δ. Σταθάκου, «Βιολογικὴ καὶ πολιτισμικὴ πορεία πρὸς ἀκμὴ καὶ παρακμὴ. Σκέψεις γιὰ τὴ χώρα μας», στὸ Γ. Μανιαδάκη, Ε. Βλαχάκη, Δ. Σταθάκου, Χ. Γιανναρά, Δ. Κυριαζή, *Ρωτοῦσαν γιὰ τὴν ταυτότητα. Πολιτισμικὴ κρίση καὶ ψυχικὴ ἀπορία στὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα*, Ἀθήνα 2006, σσ. 45ε. καὶ 56ε. «Κατὰ τὴ διευρυμένη –καὶ ὡστόσο πατριωτικὰ ἀθηναϊκὴ– ἀποψη τοῦ Ἰσοκράτη (*Πανηγυρικός* 50), ὁ ορισμὸς τοῦ Ἑλληνα εἶναι θέμα περισσότερο πολιτισμοῦ παρὰ φύσης, σκέψης καὶ νοοτροπίας (*διάνοια*) παρὰ αἵματος», Ρ. Cartledge, «Ἑλληνες καὶ “βάρβαροι”» (μτφρ. Ι. Βλαχόπουλος), στὸ Α.-Φ. Χριστίδη (ἐπιμ.), *Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς Γλώσσας. Ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ἕως τὴν ὑστερὴ ἀρχαιότητα*, Ἰνστιτοῦτο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν [Ἰδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2001, σ. 231ε. Κ. Βουβέρη, «Ἡ πνευματικὴ οἰκουμενικότης καὶ παρουσία τοῦ Ἑλληνισμοῦ», ὁ.π., σσ. 381-396.

<sup>17</sup> Ὁ ἐθνικὸς βίος τῶν Ἑλλήνων παρουσιάζει δύο πλευρὲς: α) τῆς ἐθνικῆς ἀτομικότητας, ἢ ὅποια ἐκφράζει τὴν ἐθνικὴ φυσιογνωμία τῶν Ἑλλήνων καὶ τοὺς διακρίνει ἀπὸ τοὺς ἄλλους λαοὺς, καὶ β) τῆς ἑλληνικῆς οἰκουμενικότητας, ἢ ὅποια δηλώνει τὴν οἰκουμενικὴ ἐπέκταση τῶν ἑλληνικῶν ἀνθρωπιστικῶν ἀξιών καὶ τῆς πνευματικῆς ζωῆς καὶ σκέψεως. Βλ. Κ. Βουβέρη, *Τὸ οἰκουμενικὸν νόημα τοῦ Ἑθνοῦ τῶν Ἑλλήνων* (Λόγος εἰς τὴν 25ην Μαρτίου 1955 ἐκφωνηθεὶς ἐν τῇ μεγάλῃ αἰθούσῃ τῶν τελετῶν), Ἐν Ἀθήναις 1955, σσ. 10-16· τοῦ ἰδίου, *Ἡ πνευματικὴ οἰκουμενικότης καὶ παρουσία τοῦ Ἑλληνισμοῦ*, Ἀθήναι <sup>3</sup>1970, σ. 11. Πρβλ. Γ. Γαλιτή, *Ἱστορία ἐποχῆς τῆς Καινῆς Διαθήκης*, Θεσσαλονίκη <sup>5</sup>1991, σ. 163ε.

Ὁ Ἀλέξανδρος εἶναι ὁ πρῶτος πὺν ἔδειξε –ὄχι στὴ θεωρία ἀλλὰ στὴν πράξη– ὅτι καὶ ἡ διάδοση τῆς «παιδεύσεως τῆς ἡμετέρας» ἦταν ἀναγκαία, ἀλλὰ καὶ ὅτι ὅλοι οἱ λαοὶ καὶ ὅλες οἱ φυλές, εἴτε «μετεῖχαν» στὴν ἐλληνικὴ παιδεία εἴτε ὄχι, θὰ πρέπει νὰ θεωροῦνται ὡς μέλη ἰσότιμα τοῦ ἀνθρωπίνου γένους. Ὁ Πλούταρχος (*Περὶ Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς*, Λόγος Α΄) ὑποστηρίζει, ὅτι «ἡ πολὺ θαυματοζομένη πολιτεία», πὺν ὁ πατέρας τῶν Στωϊκῶν, ὁ Ζήνων ὁ Κιτιεύς, δίδαξε θεωρητικὰ («λόγῳ»), εἶχε ἤδη ἐμφανισθεῖ ὡς «ἔργον» τοῦ Ἀλεξάνδρου, ὁ ὁποῖος ὡς «θεόθεν ἀρμοστὴς καὶ διαλλακτὴς τῶν ὄλων» ἀνέμιξε «τοὺς βίους καὶ τὰ ἤθη» τῶν πὺν διαφορετικῶν ἐθνῶν καὶ πρόσταξε ὅλους τοὺς ἀνθρώπους νὰ θεωροῦν «πατρίδα μὲν τὴν οἰκουμένην..., συγγενεῖς δὲ τοὺς ἀγαθοὺς, ἀλλοφύλους δὲ τοὺς πονηροὺς».

Τὴν πὺν χαρακτηριστικὴ ἔκφραση τῆς πολιτικῆς του γιὰ τὴ γεφύρωση τῶν ἀντιθέσεων μεταξὺ ἡπείρων, λαῶν καὶ φυλῶν ἀποτελεῖ τὸ γεγονός, ὅταν στὴν Ἰταλῖα, στὶς ὄχθεις τοῦ Τίγρητος, συγκέντρωσε ὅλους μαζί, Μακεδόνες (Ἕλληνες) καὶ Πέρσες (Ἀσιάτες), γιὰ νὰ προσφέρουν ἐνωμένοι θυσίες στοὺς θεοὺς. Καὶ ἀνέπεμψε εὐχὴ γιὰ «ὁμόνοια καὶ εἰρήνη καὶ κοινωνία μεταξὺ ὄλων τῶν ἀνθρώπων», μῆνυμα ἐνδεικτικὸ τοῦ οἰκουμενικοῦ Ἑλληνισμοῦ: «Σὰς εὐχομαι, τώρα πὺν τελειώνουν οἱ πόλεμοι, νὰ εὐτυχήσετε μὲ τὴν εἰρήνην. Ὅλοι οἱ θνητοὶ ἀπὸ δῶ καὶ πέρα νὰ ζήσουν σὰν ἕνας λαός, μονοιασμένοι γιὰ τὴν κοινὴ προκοπή. Θεωρήστε τὴν οἰκουμένη πατρίδα σας, μὲ κοινούς τοὺς νόμους, ὅπου θὰ κυβερνοῦν οἱ ἄριστοι, ἀνεξαρτήτως φυλῆς. Δὲν ξεχωρίζω τοὺς ἀνθρώπους, ὅπως κάνουν οἱ στενοκέφαλοι, σὲ Ἕλληνες καὶ βαρβάρους. Δὲν μὲ ἐνδιαφέρει ἡ καταγωγὴ τῶν πολιτῶν, οὔτε ἡ ράτσα πὺν γεννήθηκαν. Τοὺς καταμερίζω μὲ ἕνα μόνο κριτήριον, τὴν ἀρετὴν. Γιὰ μένα κάθε καλὸς ξένος εἶναι Ἕλληνας, καὶ κάθε κακὸς Ἕλληνας εἶναι χειρότερος ἀπὸ βάρβαρος. Ἄν ποτὲ σὰς παρουσιαστοῦν διαφορές, δὲν θὰ καταφύγετε ποτὲ στὰ ὅπλα, παρὰ θὰ τὶς λύνετε εἰρηνικά. Στὴν ἀνάγκη θὰ σταθῶ ἐγὼ διαιτητὴς σας. Τὸ θεὸ δὲν πρέπει νὰ τὸν νομίζετε σὰν αὐταρχικὸ κυβερνήτη, ἀλλὰ σὰν κοινὸ πατέρα ὄλων, ὥστε ἡ διαγωγὴ σας νὰ μοιάζει μὲ τὴ ζωὴ πὺν κάνουν τὰ ἀδελφία στὴν οἰκογένεια. Ἀπὸ μέρους μου, σὰς θεωρῶ ὅλους ἴσους, λευκοὺς ἢ μελαμψοὺς, καὶ θὰ ἤθελα νὰ μὴν εἴστε μόνον ὑπήκοοι τῆς κοινοπολιτείας μου, ἀλλὰ μέτοχοι, ὅλοι συνέταιροι. Ὅσο περνάει ἀπὸ τὸ χέρι μου, θὰ προσπαθῶ νὰ συντελεσθοῦν αὐτὰ πὺν ὑπόσχομαι. Τὸν ὄρκον πὺν δώσαμε μὲ τὴν σπονδὴ ἀπόψε, κρατήστε τὸν σὰν συμβόλαιον ἀγάπης». [Βλ. τὸ παράθεμα σὲ μτφρ. Ἀ. Σταυρόπουλου - Μ. Τρεμούλη, «Δικαίωμα ἢ καὶ νὰ εἴσαι διαφορετικὸς; Ὁρθόδοξη θεολογικὴ προσέγγιση καὶ προοπτικὴ», *ΕΕΘΣΠΑ ΜΑ* (2006) σ. 260].

Ἡ οἰκουμένη τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου φέρνει τὴ σφραγίδα μᾶς κοινῆς γλώσσας, κοινῆς παιδείας καὶ ἐνὸς κοινοῦ πολιτισμοῦ πὺν συνεχίσθηκαν στὴ ρωμαϊκὴ καὶ τὴν ἐλληνο-ρωμαϊκὴ ἐποχὴ. Ὁ κλασικὸς πολιτισμὸς μὲ τὴ δύναμη τοῦ Ἑλληνισμοῦ τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων κατακλύζει τὴ Ρώμη, διαμορφώνει τὴ ρωμαϊκὴ διανόηση, ἐμπλουτίζει τὴ λατινικὴ γλώσσα καὶ γραμματεία. Ὁ ὅρος «Ἑλληνισμὸς» σήμαινε ἕναν ἀπροσδιόριστο ἀριθμὸ ἐθνῶν, τὰ ὁποῖα εἶχαν δεχθεῖ τὸν ἐλληνικὸ λόγον, τὴν ἐλληνικὴ σκέψη, τὴν ἐλληνικὴ γραμματεία, τὴν ἐπιστήμη, τὴν πολιτικὴ καὶ οἰκονομικὴ φιλοσοφία τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Βλ. Μεθοδίου [Φούγια], (Μητροπ. Πισιδίας, π. Ἀρχιεπισκ. Θυατείρων καὶ Μ. Βρετανίας), *Ἡ παγκόσμια διάσταση τοῦ Ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ*, Ἀθήνα 2001, σσ. 63, 66 καὶ 94. «Ἡ οἰκουμενικὴ φύση τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ καλλιεργήθηκε πολυτρόπως μὲ τὴν ἐλληνικὴ φιλοσοφία, ἐπιστήμη, τέχνη καὶ γλώσσα, μὲ τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ λόγου, τοῦ ἀντιλόγου, τοῦ διαλόγου, πὺν γέννησαν τὴν διαλεκτικὴν σκέψη, τὴν συνεχῆ ἀναζήτησιν, τὴν ἐξαιρετικὴν ἀνθήσιν τῆς δημιουργίας καὶ καινοτομίας σὲ ὅλους τοὺς τομείς, καθὼς ἐπίσης καὶ μὴ δυναμικὴ ἐπικοινωνία ἀνάμεσα πὺν τὸν ἀνθρώπον καὶ τοὺς λαούς», Αναστασίου [Γιαννουλάτου], (Ἀρχιεπισκ. Τιράνων καὶ πάσης Ἀλβανίας), *Ἱεραποστολὴ στὰ ἔθνη τοῦ Χριστοῦ*. Θεολογικὴ μελέτη καὶ ὁμιλίαι, Ἀθήνα 2007, σ. 284, ὑποσ. 2. Κατὰ τὸ Δ. Ζακυνθῖνον, «μειζονας διαστάσεις λαμβάνει ἡ Ἑλληνιστικὴ παιδεία διὰ τὸν ἱστορικόν, τὸν θεώμενον τὰ πράγματα ὄχι μόνον ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τοῦ δημιουργήματος, λογοτεχνικοῦ,

Χαρακτηριστικά στοιχεία εκείνης της κοινωνίας ήταν η πνευματική, ιδεολογική, θρησκευτική και πολιτιστική διαπερατότητα, που ευνουούσε τη συνοίκηση και συνύπαρξη εθνών.

β) *Ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα στὸν ἑλληνιστικὸ κόσμον*

Κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴ-ρωμαϊκὴ ἐποχὴ, μὲ τὸν Μ. Ἀλέξανδρον καὶ τοὺς διαδόχους του<sup>19</sup>, ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα διαδίδεται καὶ ἐπικρατεῖ ὡς οἰκουμενικὴ γλῶσσα σὲ ὅλο τὸν τότε γνωστὸ κόσμον. Τὴν οἰκουμενικότητα τῆς ἑλληνικῆς γλῶσσας τὴν κατανοεῖ κανεὶς: 1) *Ἀξιολογικά*: τὰ ἀνεπανάληπτα σὲ σύλληψη, πρωτοτυπία, βάθος καὶ πλοῦτο ἰδεῶν κείμενα τῶν μεγάλων Ἑλλήνων στοχαστῶν (Πλάτωνος ἢ τοῦ Ἀριστοτέλους, τοῦ Ὀμήρου, τοῦ Ἡσιόδου ἢ τοῦ Πινδάρου, τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλέους ἢ τοῦ Εὐριπίδου, τοῦ Θουκυδίδου, τοῦ Ξενοφώντος, τοῦ Δημοσθένους, τοῦ Πολυβίου ἢ τοῦ Πλουτάρχου) ἐπέδρασαν καὶ γλωσσικά. 2) *Ἱστορικά*: ἡ ἑλληνικὴ ὑπῆρξε ἡ πρώτη παγκόσμια γλῶσσα, γλῶσσα τῶν συναλλαγῶν πολλῶν λαῶν (*lingua franca*) καὶ συγχρόνως γλῶσσα πολιτισμικὴ (*Kultursprache*). Γιὰ τὸν Μ. Ἀνδρόνικον, «Μέσα στὸν ἀπέραντο ἑλληνιστικὸν κόσμον διαμορφώνεται, μὲ βάση τὴν ἀττικὴν διάλεκτον, μιὰ ἑλληνικὴ γλῶσσα ποὺ χωνεύει καὶ καταλύει ὅλες τὶς τοπικὰς διαλέκτους· αὐτὴ ποὺ ἔδωσε στὸν Παῦλον τὸ γλωσσικὸ ὄργανον γιὰ νὰ μεταδώσῃ τὸ κήρυγμα τοῦ Χριστιανισμοῦ σὲ ὅλη τὴν ἕκτασιν τοῦ ἑλληνόφωνου κόσμου... Αὐτὴ ποὺ ἔγινε ἡ γλῶσσα τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους μέσα στοὺς αἰῶνες ποὺ ἀκολούθησαν ἀπὸ τότε ὡς σήμερον»<sup>20</sup>. Ὁ Γερμανὸς βυζαντινολόγος Κ. Krumbacher γράφει: «Οὐ μόνον ὡς μέσον συνεννοήσεως σύμπαντος τοῦ ἑλληνικοῦ καὶ ἑλληνίζοντος κόσμου εἰς τὰ ἀπώτατα αὐτοῦ μέρη καὶ εἰς διαφορώτατα φύλα καὶ κοινότητας ἐχρησίμευεν ἡ ζῶσα ἑλληνικὴ γλῶσσα τῶν ἀλεξανδρεωτικῶν καὶ ῥωμαϊκῶν χρόνων, ἀλλὰ ἦτο καὶ ἡ γλῶσσα τοῦ

---

καλλιτεχνικοῦ ἢ ἐπιστημονικοῦ, ἀλλὰ ἀπὸ τῆς ὑψηλοτέρας σκοπιᾶς τῶν κοινωνικῶν φαινομένων, τῶν συναντήσεων, τῶν συγκρούσεων, τῶν συγχωνεύσεων καὶ τοῦ συγκρητισμοῦ τῶν πολιτισμῶν. Μία μορφή τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης, ἡ *κοινή*, γίνεται ἡ μεγάλη διεθνὴς λεωφόρος τῆς διακινήσεως τῶν ἰδεῶν, ἀποκλειστικὸν ὄργανον διεθνῶς ἐπικοινωνίας καὶ ὑψηλῆς παιδεύσεως», «Ὁ ἑλληνισμὸς ἄνευ πρωτογενοῦς ἐξουσίας. Δύο ἱστορικὰ παράλληλα: Ρωμαϊοκρατία καὶ Τουρκοκρατία», στὸ *Ἡ ἰδιοπροσωπία τοῦ Νέου ἑλληνισμοῦ*. Συλλογὴ κειμένων (ἐπιμ. Π. Δρακόπουλου), Ἰδρύματος Γουλανδρῆ-Χόρν, Τόμος Α', Ἀθήνα 1999 (Πρώτη ἀνατύπωση), σ. 79. Πρβλ. Μ. Ἀνδρόνικου, «Ὁ ἑλληνικὸς πολιτισμὸς σὲ οἰκουμενικὰς διαστάσεις», *Ἱστορία ἑλληνικοῦ ἔθνους* (Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν) Ε' (1974), σ. 255.

<sup>19</sup> Ὁ L. Radermacher χαρακτηρίζει τὴν ἐποχὴ τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου ὡς ἐποχὴ γλωσσικῆς ἐπανάστασης, βλ. *Γραμματικὴ τῆς Καινῆς Διαθήκης. Ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα τῆς Καινῆς Διαθήκης ἐν τῇ συναφείᾳ αὐτῆς πρὸς τὴν δημῶδη*, Ἐν Θεσσαλονίκῃ 1920, σ. 29. Γιὰ τὸ G. Horsley, «οἱ λόγοι γιὰ τὸ συσχετισμὸ τῆς ἐνάρξεως τῆς Κοινῆς μὲ τὴ βασιλείαν τοῦ Ἀλεξάνδρου εἶναι πολλαπλοί, δύο ἀπὸ τοὺς ὁποίους εἶναι... α) Ἀφ' ἑνὸς ὁ Φίλιππος Β' καὶ στὴ συνέχεια ὁ Ἀλέξανδρος, κατέστησε βέβαιη τὴν πολιτικὴν παρακμὴν τῆς Ἀθήνας... β) ἡ πρακτικὴ ἀναγκαιότητα... ὥστε οἱ Μακεδόνες καὶ οἱ ἄλλοι στὸ στρατό του... νὰ ἐπικοινωνοῦν εὐκόλα», *Ἡ ἑλληνικὴ τῆς Καινῆς Διαθήκης. Γλωσσολογικὲς Μελέτες μὲ τὴ συμβολὴ ἐπιγραφῶν καὶ παπύρων*, (μτφρ.-ἐπιμ. Κ. Παπαδημητρίου), Θεσσαλονίκῃ 2003, σ. 80 ἐ. Κατὰ τὸ Λ. Φιλιππίδην, «Ἡ διὰ τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους προπαρασκευὴ τῆς Οἰκουμένης εἰς Χριστόν, ἢ διὰ τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης διάδοσις τοῦ Εὐαγγελίου τῆς ἀπολυτρώσεως, τῆς εἰρήνης καὶ τῆς ἀγάπης καὶ ἡ διὰ τῶν ἐν τῇ ἑλληνικῇ φιλοσοφίᾳ ἐντρυβεστάτων Ἑλλήνων Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας καὶ Οἰκουμενικῶν Διδασκάλων διερεῦνησις καὶ ὀρολογικὴ διατύπωσις τῶν ὑπερβατικῶν δογματικῶν ἐννοιῶν τῆς χριστιανικῆς θρησκείας συναποτελοῦσιν τὴν πραγματοποιήσιν τῆς Προφητείας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ περὶ τῆς εὐδοκίας τῆς θείας Προνοίας, ὅπως εἰς τὸ ἑλληνικὸν ἔθνος ἀναθέσῃ τὸν εὐαγγελισμόν τοῦ κόσμου, διότι τοῦτο θὰ ἐκαρποφόρει εἰς τὴν θεόδοτον ταύτην κοσμοϊστορικὴν ἀποστολήν καὶ θὰ ἐδόξαζε τὸν Κύριον», *Ἱστορία τῆς ἐποχῆς τῆς Καινῆς Διαθήκης ἐξ ἀπόψεως παγκοσμίου καὶ πανθρησκειακῆς*, Ἀθήναι 1958, σ. 921.

<sup>20</sup> Βλ. Μ. Ἀνδρόνικου, *ὁ.π.*, σ. 255.

Εὐαγγελίου, ἡ γλῶσσα τῆς διεθνούς συγκοινωνίας τῶν βαρβάρων πρὸς ἀλλήλους, τελευταῖον καὶ ἐπίσημος γλῶσσα τοῦ κράτους, ἐν ὀλίγοις λέξεσιν ἐξετέλει ἔργον παγκοσμίου γλώσσης»<sup>21</sup>, καὶ 3) Ἡ Ἑλληνικὴ ἀπέκτησε διεθνῶς κῦρος ὡς ἡ γλῶσσα τῶν βιβλίων τῆς Κ.Δ.<sup>22</sup> καὶ ὡς ἡ γλῶσσα τῶν συγγραφέων καὶ Πατέρων τῆς Χριστιανικῆς Ἐκκλησίας<sup>23</sup>. Ὁ π. Γεώργιος Μεταλληνὸς γράφει: «Εὐαγγέλιο καὶ ἑλληνικὴ γλῶσσα θὰ συνδεθοῦν ἀναπόσπαστα, ὄχι ὡς γλῶσσα μόνο ἐνὸς ἔθνους, ἀλλὰ γλῶσσα ὅλης τῆς Οἰκουμένης. Αὐτὴ ἡ γλῶσσα γίνεται ἡ ἀνθρώπινη –ιστορικὴ– σάρκα τοῦ θείου Ἐλόγου, ἐνωμένη ἄδιαίρετα, ἀλλὰ καὶ ἄσύγχυτα μαζὶ Του»<sup>24</sup>.

Ὡστόσο, τὰ γλωσσικὰ δεδομένα, οἱ μεταβολὲς στὴ δομὴ τῆς γλώσσας δημιουργοῦν μιὰ νέα περίοδο τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσας, τὴν ἑλληνιστικὴ ἢ Ἀλεξανδρινὴ Κοινὴ<sup>25</sup>. Ἀπὸ καθαρῶς γλωσσικῆς καὶ γλωσσολογικῆς πλευρᾶς ἡ

<sup>21</sup> Βλ. Κ. Κρumbacher, *Τὸ πρόβλημα τῆς νεωτέρας γραφομένης Ἑλληνικῆς*, Αθήναι 1905, σ. 31. Ὁ Λ. Φιλίπιδης παρατηρεῖ: «Οὕτως, ἀπὸ τοῦ ἐξελληνισμοῦ τῆς “οἰκουμένης” διὰ τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου καὶ ἐξῆς, ἦτοι κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν, ἡ Κοινὴ ἀπέβη οὐ μόνον ἡ ἐπίσημος γλῶσσα τῆς διοικήσεως καὶ τῆς λογοτεχνίας τῶν Ἑλλήνων, ἀλλὰ καὶ διεθνῆς γλῶσσα, ἦτοι κοινὸν ὄργανον πνευματικῆς ἐπικοινωνίας, συνεννοήσεως καὶ ἐκπολιτισμοῦ τῶν ἀπανταχοῦ τῆς οἰκουμένης λαῶν, ἦτις οἰκουμένη οὕτω, καθ’ ὅλην αὐτῆς τὴν γεωγραφικὴν ἔκτασιν καὶ παρὰ τὴν πολυμορφίαν τῶν λαῶν τῆς, ἀποκτᾷ γλωσσικὴν ἐνότητα κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴν περίοδον», *ὁ.π.*, σ. 925.

<sup>22</sup> Ὁ Μ. Σιώτης γράφει: «Ἡ γλωσσικὴ παρακαταθήκη τῆς Καινῆς Διαθήκης συνιστᾷ πράγματι μέγιστον κεφάλαιον τῆς ιστορικῆς παραδόσεως τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσας, ἀκριβῶς διότι αὕτη ἀπέβη ἡ γλῶσσα τῆς ὑπεράτης ἐν Χριστῷ ἀποκαλύψεως», *ὁ.π.*, σ. 73, ὑποσ. 94. Ὁ ἴδιος παρατηρεῖ: «ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα ἀπέβη γλῶσσα πανανθρώπινη κατ’ ἐξοχὴν διὰ τῆς Καινῆς Διαθήκης, καθόσον αὕτη διὰ τῶν μεταφράσεων εἰς τὰς γλώσσας τῶν ἄλλων ἔθνων ἀφ’ ἐνὸς κατέστη τὸ πρῶτον βιβλίον πάντων τῶν λαῶν, καὶ ἀφ’ ἐτέρου ἐπηρεάσεν ἀποφασιστικῶς καὶ τὰς ἐθνικὰς ἐκεῖνων γλώσσας διὰ τῆς μεταφράσεως ἐνοιῶν καὶ ὄρων καθαρῶς ἑλληνικῶν, ἀγνώστων πρότερον εἰς αὐτάς», *ὁ.π.*, σ. 78, ὑποσ. 10. Για τὸ Λ. Φίλη, «ἡ Κοινὴ διάλεκτος τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσας μετὰ μὲν τὴν καταγραφὴν τοῦ εὐαγγελικοῦ λόγου στὰ βιβλία τῆς Κ.Δ. κατέστη παγκόσμια, μετὰ δὲ τὶς ἀλλεπάλληλες μεταφράσεις στὶς περισσότερες γλώσσες τῆς ὑψηλίου κατέστη πανανθρώπινη», «Τὸ φιλολογικὸ εἶδος τῶν βιβλίων τῆς Κ.Δ.», *ΕΕΘΣΠΑ ΛΒ’* (1997), σ. 431. Πρβλ. Θ. Ἰωαννίδη, «Ἡ γλῶσσα τῆς Καινῆς Διαθήκης», *ΕΕΘΣΠΑ Μ’* (2005), σσ. 403-437.

<sup>23</sup> Βλ. Γ. Μπαμπινιώτη, *Λεξικὸ τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Γλώσσας μὲ σχόλια γιὰ τὴ σωστὴ χρῆση τῶν λέξεων*, Αθήνα 1998, σ. 17 ἐ. τοῦ ἰδίου, *Ἑλληνικὴ γλῶσσα: παρελθόν, παρόν, μέλλον* (ΓΒ2), Αθήνα 1994, σσ. κα’-λστ’. Ὁ Χ. Χαράλαμπάκης ἐπισημαίνει: «Στὴ γλῶσσα αὐτὴ γράφτηκαν ἀριστουργήματα τῆς παγκόσμιας λογοτεχνίας καὶ δημιουργήθηκαν θεμελιώδεις ἐννοιες τῆς ἐπιστήμης, τῆς τέχνης, τοῦ πολιτισμοῦ καὶ τῆς προόδου. Ὡς Ἑλληνιστικὴ Κοινὴ ἐγίνε παγκόσμια γλῶσσα τῆς νέας θρησκείας, τοῦ Χριστιανισμοῦ, καὶ ὡς δευτέρη γλῶσσα τοῦ Ἀνθρωπισμοῦ συνέβαλε ἀποφασιστικὰ στὴ διαμόρφωση τοῦ δυτικοευρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ», *Γλωσσικὴ καὶ λογοτεχνικὴ κριτικὴ*, Αθήνα 2002, σ. 62, ὑποσ. 23.

<sup>24</sup> Βλ. π. Γ. Μεταλληνὸς, «Ὁ Ἑλληνικός λόγος» στὴν Ὁρθοδοξία», τοῦ ἰδίου, *Λόγος ὡς ἀντίλογος*. Θεολογικὰ δοκίμια, Αθήνα 1998, σ. 104. Γιὰ τὴ συνέχεια καὶ ἐξέλιξη τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς γλώσσας βλ. C. Caragounis, *The Development of Greek and the New Testament* (WUNT 167), Tübingen 2004.

<sup>25</sup> Ὁ Γ. Γαλίτης ἐπεξηγεῖ: «Ἐπειδὴ τὸ πολιτιστικὸν κέντρον τῆς ἀναπτύξεως ταύτης ὑπῆρξε ἡ Ἀλεξάνδρεια, ἡ δὲ ἐποχὴ ἡ ἑλληνιστικὴ, καλεῖται ἡ διάλεκτος αὕτη καὶ Ἀλεξανδρινὴ ἢ ἑλληνιστικὴ», *Ἑρμηνευτικὰ τῆς Καινῆς Διαθήκης*, Πανεπιστημιακαὶ Παραδόσεις, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 42. Ὁ Κλήμης Ἀλεξανδρεὺς παρέχει τὴν προϊμότερη μαρτυρία Ἑλλήνων συγγραφέα ποὺ ἀποδέχεται τὴν Κοινὴ ὡς πέμπτη διάλεκτος: «Διάλεκτος δὲ ἐστὶ λέξις ἴδιον χαρακτήρα τόπου ἐμφαίνουσα· ἢ λέξις ἴδιον ἢ κοινὸν ἔθνους ἐπιφαίνουσα χαρακτήρα. Φασὶ δὲ οἱ Ἕλληνες διαλέκτους εἶναι τὰς παρὰ σφίσι πέντε, Ἀτθίδα, Ἰάδα, Δωριδα, Αἰολίδα καὶ πέμπτην τὴν Κοινήν· ἀπεριλήπτους δὲ οὖσας τὰς βαρβάρων φωνάς, μηδὲ διαλέκτους, ἀλλὰ γλώσσας λέγεσθαι. Ὁ Πλάτων δὲ καὶ τοῖς θεοῖς διάλεκτον ἀπονέμει τινά, μάλιστα μὲν ἀπὸ τῶν ὄνειράτων τεκμαιρόμενος καὶ τῶν χρησμών», *Στρωματεῖς* I, 21 «Περὶ τῶν ἑβδομήκοντα δύο διαλέκτων», *PG* 8, 880A-C. Ἀντίθετα ὁ G. Horsley ὀρθῶς θεωρεῖ: «ὅτι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὅποιο ἡ Κοινὴ δὲν θὰ πρέπει νὰ

διάσχιση τῆς ἐνιαίας μέχρι τότε γλωσσικῆς παράδοσης σὲ γραφόμενη (ἢ λόγια ἢ ἀττικίζουσα γλῶσσα) ἀφ' ἐνὸς καὶ σὲ προφορική (ἢ δημώδη ἢ κοινή) γλῶσσα ἀφ' ἑτέρου, ἀποτελεῖ τὸ ὄροσημο τῆς, οὕτως ἢ ἄλλως, μεταβατικῆς περιόδου ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ ἀττικὴ στὴν ἑλληνιστικὴ ἢ Ἀλεξανδρινὴ Κοινή<sup>26</sup>.

«Τῆς Κοινῆς ταύτης διακρίνουσι σήμερον δύο εἶδη: τὴν ἀνωτέραν Κοινήν, ἣν ὠμίλουσι καὶ ἔγραφον οἱ μεμορφωμένοι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καὶ ἡ ὁποία, ἐφ' ὅσον ἔτεινεν εἰς τὴν ἀπομίμησιν τῆς Ἀττικῆς Διαλέκτου καὶ ἠκολούθει αὐστηρῶς τοὺς κανόνας τῆς καλλιτελείας κατέληγεν εἰς τὴν Ἀττικίζουσαν γλῶσσαν τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων, καὶ τὴν κατωτέραν Κοινήν, ἀπλουστέραν οὖσαν ἐκείνης καὶ λαϊκωτέραν, ὅπως εἶναι ἡ γλῶσσα τῶν παπύρων καὶ ἐπιγραφῶν τῆς ἐποχῆς»<sup>27</sup>.

### γ) Καίρια χαρακτηριστικὰ τοῦ ἑλληνιστικοῦ κόσμου

Ἡ ἐπίδραση τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος ἦταν ἔκδηλη στὴν πολιτικο-οικονομικὴ ζωὴ, στὴν κοινωνία καὶ στὶς σχέσεις τῶν ἀνθρώπων. Κατὰ τὸν Μ. Hengel, «ὁ ἑλληνιστικὸς πολιτισμὸς δὲν ἦταν καθόλου ἓνα ἀποκλειστικὰ ἢ ἔστω πρωταρχικὰ στρατιωτικὸ, πολιτικὸ καὶ κοινωνικο-οικονομικὸ φαινόμενο... ἦταν μᾶλλον ἡ ἔκφραση μιᾶς δυνάμεως ποῦ ἀγκάλιαζε σχεδὸν κάθε σφαῖρα τῆς ζωῆς. Ἦταν μιὰ δύναμη συνθετικῆς πληρότητος, μιὰ ἔκφραση τῆς δυνάμεως ἑλληνικοῦ πνεύματος, ποῦ διαπερνοῦσε καὶ διαμόρφωνε τὰ πάντα, ἐκφραστικὴ καὶ προσληπτικὴ»<sup>28</sup>.

---

καταπαχθῆ ὡς μία διάλεκτος ἐντελῶς ἀνάλογη μετὰ τὴ Δωρικὴ καὶ τὶς ἄλλες εἶναι ὅτι ἂν ἔτσι γίνῃ, ὅχι μόνον συγγέεται θεμελιωδῶς ἢ συγχρονικὴ/διαχρονικὴ διάκριση, ποῦ εἶναι τόσο σπουδαία γιὰ τὴν Περιγραφικὴ Γλωσσολογία, ἀλλὰ ἐπιπρόσθετα ἀποτυγχάνουμε ἐντελῶς νὰ ἐκτιμήσουμε ὅτι ἡ Κοινή ἦταν ἢ διεθνῶς χρησιμοποιούμενη μορφή», ὁ.π., σ. 56. Ἀλεξανδρινοὶ μελετητὲς ἐπιζήτησαν νὰ ἀναγνωρίσουν τὴν Ἀλεξανδρινὴ Ἑλληνικὴ ὡς μιὰ χωριστὴ διάλεκτο τῆς Κοινῆς, ἀλλὰ ἡ προσπάθεια ἦταν ἐσφαλμένη, διότι ἡ διαφορὰ μεταξὺ τῆς καθημερινῆς γλώσσας καὶ αὐτῆς ποῦ χρησιμοποιοῦνταν στὴ λογοτεχνία εἶναι διαφορὰ ἰδιώματος, ὅχι διαλέκτου, βλ. Α. Thumb, *Die griechische Sprache im Zeitalter des Hellenismus: Beiträge zur Geschichte und Beurteilung der Koine*, Strassburg 1901, σσ. 170-172· S. G. Kapsomenos, «Das Griechische in Ägypten», *MH* 10 (1953), σσ. 258-260· P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, II, Oxford 1972, σ. 147 ἔ., σημ. 197· Α. Semenov, *The Greek Language in its Evolution*, London 1936, σσ. 80-103.

<sup>26</sup> Βλ. Σ. Ἀγουρίδου, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν Καινὴν Διαθήκην*, Ἀθήναι 1971, σ. 25· Γ. Μπαμπινιώτη, *Λεξικὸ τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Γλώσσας*, σ. 20· Η. Hunger, *Aspekte der griechischen Rhetorik von Gorgias bis zum Untergang von Byzanz*, Wien 1972, σ. 4· Ο. G. Horsley ὀρθῶς παρατηρεῖ: «Ἐπειδὴ ὁ “ἑλληνιστικὸς” εἶναι ἓνας ἀρκετὰ ξεκαθαρισμένος ὅρος στὴ μελέτῃ τῆς Ἀρχαίας Ἱστορίας καὶ τῆς Ἑλληνικῆς Γραμματείας, εἶναι καλύτερο νὰ τὸν ἀποφεύγουμε, ὅταν μιλάμε γιὰ περιόδους ἐξελέξεως τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας, καὶ νὰ χρησιμοποιοῦμε ἀντ' αὐτοῦ τὸν ὄρο “Κοινή”», ὁ.π., σ. 70. Γιὰ τὸ Γ. Μπαμπινιώτη, «ὁ προσδιορισμὸς τοῦ τέλους τῆς Ἀλεξανδρινῆς Κοινῆς κυμαίνεται ἀπὸ τοὺς μελετητὲς ἀνάμεσα στὸ 330 μ.Χ. ... καὶ στοὺς χρόνους τοῦ Ἰουστινιανοῦ (527-565 μ.Χ.), δηλαδὴ στὸν 6ο αἰῶνα, ὅποτε ἡ Ἑλληνικὴ καθιερῶνεται ὡς ἐπίσημη γλῶσσα τοῦ Βυζαντινοῦ Κράτους...», *Λεξικὸ τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Γλώσσας*, σ. 20. Περισσότερα περὶ τῶν γλωσσικῶν ιδιωμάτων βλ. Α. Debrunner - Α. Scherer, *Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας*, τ. Β' (μτφρ. Χ. Συμεωνίδου), Θεσσαλονίκη 1983, σσ. 87-124· Γ. Χατζηδάκι, «Περὶ τῆς ἐνότητος τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας», *ΕΕΠΑ* 5 (1908-09), σσ. 47-151· J. Niehoff-Panagiotidis, *Koine und Diglossie* (MLCMS 10), Wiesbaden 1994, ὅπου ἀναφέρεται χαρακτηριστικὰ: «Die Κοινή und die attische Schriftsprache erscheinen so beide in ihren Anfängen als Kinder des ersten attischen Seebundes», σ. 221.

<sup>27</sup> Βλ. Β. Ἰωαννίδου, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν Καινὴν Διαθήκην*, Ἐν Ἀθήναις <sup>2</sup>1992, σ. 28.

<sup>28</sup> Βλ. τὸ παράθεμα στοῦ Ἰ. Ζηζιούλα, (Μητροπ. Περγάμου), «Ἑλληνισμὸς καὶ Χριστιανισμὸς. Ἡ συνάντησις τῶν δύο κόσμων. Ὁ Ἑλληνισμὸς στὶς ἱστορικὲς καταβολὲς τοῦ Χριστιανισμοῦ», *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους*, τ. ΣΤ' 1 (1976), σ. 521 [= *Ἑλληνισμὸς καὶ Χριστιανισμὸς. Ἡ συνάντησις τῶν δύο κόσμων* (Ἑλληνισμὸς καὶ Χριστιανισμὸς 2), Ἀθήνα <sup>2</sup>2008, σ. 21]. Πρβλ. Δ. Τσιμπουκίδου, *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνιστικοῦ κόσμου* (ἐπιμ. Ἰ. Μιρόκοβα), Ἀθήνα <sup>2</sup>1989, σσ. 104-122· F. Walbank, *Ὁ Ἑλληνιστικὸς*

(1) *Οικονομικά*. Τὴν κατάλυση τῆς περσικῆς αὐτοκρατορίας καὶ τὴν ἐξάπλωση τοῦ Ἑλληνισμοῦ στὴν Ἀνατολὴ ἀκολουθοῦν σημαντικὲς μεταβολὲς στὸν οἰκονομικὸ τομέα, πὸν ἐπηρεάζουν στὴ συνέχεια τὴ δομὴ τῶν ἐλληνιστικῶν βασιλείων. Ὁ ἐλληνιστικὸς κόσμος, Ἕλληνες καὶ ἄλλοεθνεῖς, λειτουργοῦν μέσα σὲ ἓνα *ἐνιαῖο οἰκονομικὸ σύστημα*. Τὰ κυριότερα οἰκονομικὰ στοιχεῖα πὸν ἀφοροῦν τὶς ἐλληνικὲς πόλεις-κράτη καὶ τὴν περσικὴ αὐτοκρατορία, συγχωνεύονται μέσω τῆς χρήσης κοινοῦ νομισματικοῦ συστήματος, κοινῆς δημοσιονομικῆς πολιτικῆς καὶ κοινοῦ τρόπου συναλλαγῶν. Γιὰ τὴ διευκόλυνση τῶν συναλλαγῶν χρησιμοποιοῦνται τὰ ἐλληνικὰ νομίσματα.

(2) *Κοινωνικά*. Ὅσοι ἀσχολοῦνται μὲ τὸ ἐμπόριο καὶ τὶς τραπεζικὲς ἐπιχειρήσεις ἀλλὰ καὶ ὅσοι ἀσκοῦν ἐξουσία ὡς βασιλικοὶ ὑπάλληλοι, διαμορφώνουν μίαν προνομιούχο τάξιν, μίαν ἀστικὴν τάξιν πὸν ἀποτελεῖται κυρίως ἀπὸ Ἕλληνες καὶ λίγους ἐλληνίζοντες γηγενεῖς. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν γηγενῶν εἶναι ἐργάτες καὶ μικροκαλλιεργητὲς πὸν συγκεντρώνονται στὶς μεγαλοπόλεις γιὰ ἀναζήτησιν καλύτερης τύχης. Μέσα σὲ αὐτὸ τὸ σύστημα οἰκονομικῶν σχέσεων εὐνοεῖται ἡ *ἀνάπτυξιν τῆς δουλείας*.

(3) *Πολιτικά*. Τὸ σύστημα διακυβέρνησιν στὰ ἐλληνιστικὰ βασίλεια εἶναι ἡ ἀπόλυτη μοναρχία. Οἱ ἡγεμόνες συγκεντρώνουν στὸ πρόσωπό τους ὅλες τὶς ἐξουσίαι καὶ κυβερνοῦν μὲ ἓνα ἐπιτελεῖο ἀπὸ Ἕλληνες καὶ λίγους γηγενεῖς πὸν ἀνήκουν σὲ ἀνώτερα οἰκονομικὰ στρώματα καὶ ἔχουν ἐξελληνιστεῖ. Τὴν αἴγλη αὐτῶν τῶν ἡγεμόνων ἐπαυξάνει ἡ λατρεία πὸν τοὺς ἀποδίδεται ἀπὸ τοὺς ὑπηκόους. Σὲ αὐτὸ τὸ σύστημα τῆς ἀπόλυτης μοναρχίας ὁ πολίτης δὲν ἔχει νὰ διαδραματίσει κανένα ρόλο, ἐνδιαφέρεται μόνο γιὰ τὸ ἀτομικὸ του συμφέρον. Ὡστόσο, ὁ Ἕλληνας παρὰ τὶς ἀτομοκρατικὲς του τάσεις δὲν χάνει τὸν κοινωνικὸ του χαρακτήρα, ὄχι μόνο ὡς θέλησιν κοινωνίας (ἐπικοινωνίας) μὲ τὸ συνάνθρωπο, ἀλλὰ καὶ ὡς ἀνάγκη ἐμπειρικῆς «μετοχῆς» στὴν πραγματικότητά<sup>29</sup>.

(4) *Πνευματικά*. Ἡ αὐθεντικὴ κίνησιν τοῦ Ἑλληνισμοῦ στὴ συνάντησιν του μὲ τοὺς «ἄλλους», τὴν πολιτιστικὴν ἑτερότητα, εἶναι καταφατικὴ καὶ ἀλληλοπεριχωρητικὴ καὶ ποτὲ ἐξουσιαστικὴ καὶ δυναστικὰ ἀφομοιωτικὴ. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ ἐλληνικὸ ἄνοιγμα στὴν ἑτερότητα καὶ ἡ προσληπτικὴ τάσιν, πὸν σημαίνει κατάφασιν, ἀλλὰ καὶ μετάπλασιν καὶ μεταστοιχείωσιν τοῦ προσλαμβανομένου σὲ ὁμοούσιον στοιχεῖο τῆς ἐλληνικότητος. Ὁ ἀρχαῖος Ἕλληνας καταφάσκει ὅλες τὶς ὄψεις τοῦ βίου, θέλοντας νὰ μορφώσιν τὸν «καθολικὸν» καὶ «ἐνιαῖον» ἄνθρωπο<sup>30</sup>.

## 2. Ἡ Ἰουδαϊκὴ διασπορά καὶ ὁ ἐλληνισμὸς

### α) Ἡ ἐννοια τῆς ἰουδαϊκῆς Διασπορᾶς

Ἡ συνάντησιν καὶ συνύπαρξιν τῶν δύο κόσμων, Ἑλληνισμοῦ καὶ Ἰουδαϊσμοῦ<sup>31</sup>, ἐπεκτείνεται καὶ πέραν τῆς Παλαιστίνης σὲ ὀλόκληρη τὴν ἰουδαϊκὴ

---

κόσμος, (μτφρ. Τ. Δαρβέρη, ἐπιμέλεια Λ. Μανωλόπουλου, Π. Νιγδέλη), Θεσσαλονίκη 1999, σσ. 223-246· Η.-J. Gehrke, *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνιστικοῦ κόσμου* (μτφρ. Ἄ. Χανιώτη, ἐποπτεία Κ. Μπουραζέλη), Ἀθήνα 2000, σσ. 77-110 καὶ 236-261.

<sup>29</sup> Βλ. π. Γ. Δ. Μεταλληνοῦ, «Ὁρθόδοξιν οἰκουμενικότητι καὶ παγκοσμιοποίησιν», *Στὰ μονοπάτια τῆς Ρωμηοσύνης. Σταθμοὶ στὴν ἱστορικὴ διαδρομὴ τοῦ Ὁρθόδοξου Ἑλληνισμοῦ*, Ἀθήνα 2008, σ. 407.

<sup>30</sup> Βλ. Πρωτ. Γ. Δ. Μεταλληνοῦ, «Χριστιανισμὸς καὶ ἐλληνικότητι στὴ συνάντησιν τους», *Ἑλληνισμὸς καὶ Ὁρθοδοξία*, Ἀθήνα 2000, σσ. 19-23· τοῦ ἰδίου, «Ρωμαϊκὴ οἰκουμενικότητι καὶ “φραγκικὴ” παγκοσμιοποίησιν», *Συναντήσεις. Ἐρευνητικὲς Ἀνιχνεύσεις στὴν ἱστορία καὶ τὸ παρόν*, Ἀθήνα 2005, σ. 233έ.

<sup>31</sup> Βλ. Θ. Ἰωαννίδην, «Ἡ σχέση Ἰουδαϊσμοῦ καὶ Ἑλληνισμοῦ στα χρόνια τῆς Καινῆς Διαθήκης», *Πρακτικὰ ΚΓ΄ Πανελληνίου Ἱστορικοῦ Συνεδρίου* (Θεσσαλονίκη 24, 25, 26 Μαΐου 2002), Θεσσαλονίκη 2003, σσ. 61-82. Πρβλ. Μ. Hengel, *Judaism and Hellenism*, τόμ. Α΄-Β΄, Philadelphia 1974.

Διασπορά<sup>32</sup>, σὲ περιοχὲς μὲ ἑλληνικὸ πληθυσμό. Ἡ ἀναγκαιότητα ἐξόδου τῶν Ἰουδαίων στὴν οἰκουμένη<sup>33</sup> ὀφείλεται: α) Στὴν κατάλυση τοῦ Β. Βασιλείου (722 π.Χ.) ὑπὸ τῶν Ἀσσυρίων καὶ στὴ μετακίνηση τοῦ πληθυσμοῦ του στὶς χώρες τῆς Μεσοποταμίας. β) Στὴν κατάλυση τοῦ Ν. Βασιλείου (586 π.Χ.) ὑπὸ τοῦ Ναβουχοδονόσορος καὶ στὴ βαβυλωνία αἰχμαλωσία. γ) Στὴν ἔντονη μεταναστευτικὴ τάση τῶν ἐβραίων κατοίκων τῆς Παλαιστίνης πρὸς ἐμπορικὰ κέντρα τοῦ ἐξωτερικοῦ καὶ δ) Στὴ λαομειξία καὶ στὸν κοσμοπολιτισμὸ τῆς ἑλληνιστικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Οἱ βασικὲς χώρες καὶ οἱ κυριώτερες πόλεις ὑποδοχῆς ἦταν: ἡ Αἴγυπτος, ἡ Φοινίκη, ἡ Συρία, ἡ Μεσοποταμία, ἡ Μηδία, ἡ Βαβυλωνία, ἡ Περσία, ἡ Ὑγκανία, ἡ περιοχὴ τῆς Κασπίας θαλάσσης, ἡ Μ. Ἀσία, ἡ Ἑλλάδα, ἡ Ἰταλία κ.ἄ.

Οἱ ἰουδαϊκὲς κοινότητες τῆς Διασπορᾶς εἶχαν διοικητικὴ αὐτοτέλεια καὶ δικαστικὴ αὐτονομία, καθὼς καὶ θρησκευτικὴ ἐλευθερία καὶ προνομακτὴ μεταχείριση στὴ στρατιωτικὴ ὑπηρεσία. Ὁ Μ. Ἀλέξανδρος κατέστησε τοὺς Ἰουδαίους ἰσότιμους πρὸς τοὺς Μακεδόνες, παρὰ τὶς προσπάθειες ἑλληνικῶν πληθυσμῶν πολλῶν πόλεων τῆς Ἀνατολῆς νὰ ὑποβιβάσουν τοὺς Ἰουδαίους ἀπὸ ἄποψη δικαιωμάτων καὶ προνομίων. Ἡ προσπάθεια τοῦ Ἀντιόχου Δ' τοῦ Ἐπιφανοῦς νὰ ἐξελληνίσει μὲ τὴ βία τοὺς Ἰουδαίους καὶ οἱ ἐναντίον τους διωγμοὶ ἀποτελοῦν ἐξάιρεση στὴ γενικὴ συμπεριφορὰ τόσο τῶν διαδόχων τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου, Σελευκιδῶν καὶ Πτολεμαίων, ὅσο καὶ τῶν ρωμαίων αὐτοκρατόρων.

Ἡ συνεχὴς ἐπαφὴ τῶν Ἰουδαίων μὲ τὸν ἑλληνικὸ πολιτισμὸ ἐπηρέασε τὴ γλῶσσα τους<sup>34</sup> καὶ τὴ φιλοσοφικὴ τους μόρφωση, ἀλλὰ ὄχι τὴ θρησκευτικὴ τους ζωὴ. Οἱ Ἰουδαῖοι στὴν Ἀλεξάνδρεια μελετοῦσαν πλατωνικὴ καὶ ἀριστοτελικὴ φιλοσοφία καὶ ἔφεραν ἐκδηλῆ τὴ σφραγίδα τῆς ἑλληνικῆς σκέψεως. Ἀνέδειξαν φιλοσόφους συγγραφεῖς, οἱ ὅποιοι πρόβαλλαν τὴν ἰουδαϊκὴ θρησκεία ἔναντι τῆς

---

<sup>32</sup> Περὶ τῆς ἰουδαϊκῆς Διασπορᾶς βλ. I. Γαλάνη, «Ἡ ἔννοια τῆς διασπορᾶς στὴν Καινὴ Διαθήκη», στὸν τιμητικὸ τόμο «Μακεδονικὸν ἀριστεῖον» Ἰακώβου Ἀρχιεπισκόπου Ἀμερικής, Θεσσαλονίκη 1993, σσ. 75-92 (= I. Γαλάνη, *Βιβλικές Ἐρμηνευτικές καὶ Θεολογικές Μελέτες* (BB 20), Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 199-225)· E. Schürer, *Geschichte des Jüdischen Volkes im Zeitalter Jesu Christi*, Leipzig III (1909), σσ. 1-188· H. Guthe, «Dispersion», *Encyclopaedia Biblica*, Vol. I (1869), cols 1106-1117· Th. Reinach, «Diaspora», *Jewish Encyclopaedia*, New York, Vol. 4 (1903), σσ. 559-574· J. Juster, *Les Juifs dans l'empire romain*, Paris, Vol. I (1914), σσ. 179-212· L. Feldman, «Palestinian and Diaspora Judaism in the First Century», H. Shanks, (Ed.), *Christianity and Rabbinic Judaism: Their Origins and Early Development*, Washington 1992, σσ. 1-40.

<sup>33</sup> Ὁ Ἰουδαῖος ἱστορικὸς Ἰώσηπος χαρακτηριστικὰ γράφει: «οὐ γὰρ ἔστιν ἐπὶ τῆς οἰκουμένης δῆμος ὁ μὴ μοῖραν ἡμετέραν ἔχων», Ἰουδ. πόλ. 398, καὶ ἄλλου: «Τὸ γὰρ Ἰουδαίων γένος πολὺ μὲν κατὰ πᾶσαν τὴν οἰκουμένην παρέσπαρται», *Ἱστορία τοῦ Ἰουδαϊκοῦ πολέμου πρὸς Ῥωμαίους*, 7, 43, Loeb Classical Library Vol. III, σ. 516.

<sup>34</sup> Βλ. J. A. Fitzmayer, «The Language of Palestine in the First Century A.D.», *CBQ* 32 (1970), σσ. 501-531. «Καὶ εἰς αὐτὴν τὴν Παλαιστίνην, τὴν ἐστὶν τοῦ Ἰουδαϊσμοῦ, διακρινομένην διὰ τὴν ἀποκλειστικότητα καὶ τὴν συντηρητικότητα εἰς τὰ ἥθη καὶ τὴν ἐμμονὴν εἰς τὰ πάτρια, ὡς δεικνύουν οἱ ἡρωικοὶ ἀγῶνες τῶν Μακκαβαίων κατὰ τοῦ Ἀντιόχου τοῦ Ἐπιφανοῦς, εἶχον διεισδύσει ὁ ἑλληνικὸς πολιτισμὸς καὶ ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ οἱ κάτοικοί της ἦσαν δίγλωσσοι, ὁμιλοῦντες τὴν τε Ἀραμαϊκὴν καὶ τὴν Ἑλληνικὴν», Β. Ἰωαννίδου, ὅ.π., σ. 24. «Ὁ ἐξελληνισμὸς αὐτὸς ἀρχίζει ἀπὸ τὴ γλῶσσα τῆς ἐβραϊκῆς διασπορᾶς, θὰ περάσει κατόπιν στὴν παιδεία καὶ τὴ φιλολογία, γιὰ νὰ καταλήξει στὴ διοίκηση τοῦ Ἰουδαϊκοῦ στοιχείου κατὰ τὰ ἑλληνικὰ πρότυπα στὴν Ἀλεξάνδρεια ἀλλὰ καὶ σ' αὐτὴ τὴν Παλαιστίνην καὶ θὰ κορυφωθεῖ μὲ τὴν εἰσαγωγὴ ἑλληνικῶν φιλοσοφικῶν ἰδεῶν στὴν ἰδιότυπη σκέψη τοῦ σημιτικοῦ αὐτοῦ λαοῦ», Σ. Γιαγκάζογλου, *Ἑλληνισμὸς καὶ Χριστιανισμὸς ὡς παράγοντες διαμορφώσεως τῆς ἑλληνικῆς ταυτότητος*. Α. Ἑλληνισμὸς καὶ Χριστιανισμὸς κατὰ τὸν τρίτο αἰῶνα, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 39. Πρβλ. Μεθοδίου [Φούγια], (Μητροπ. Πισιδίας, π. Ἀρχιεπισκ. Θυατείρων καὶ Μ. Βρετανίας), *Ἑλληνισμὸς καὶ Ἰουδαϊσμός*, Ἀθήνα 1995.



έλληνικῆς φιλοσοφίας<sup>35</sup> ἢ εὔρισκαν πολλὰ κοινὰ καὶ συγγενῆ στοιχεῖα στὴν Π.Δ. καὶ στὴν ἑλληνικὴ φιλοσοφικὴ σκέψη.

β) Ἡ μετάφραση τῶν Ἑβδομήκοντα (Ο')

Ἀπὸ τὰ πρὸ σημαντικὰ γεγονότα, ποὺ ἦλθαν ὡς ἀποτέλεσμα τῆς διεισδύσεως τῆς ἑλληνικῆς παιδείας στὸν Ἰουδαϊσμό τῶν χρόνων αὐτῶν, εἶναι ἡ μετάφραση τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα, ἡ λεγόμενη Μετάφραση τῶν Ἑβδομήκοντα. Τὸ ὄνομα «Ἑβδομήκοντα» προέρχεται ἀπὸ κάποια παράδοση – χωρὶς προφανῶς ἱστορικὴ βάση – ποὺ ἐμφανίζεται στὴν Ἐπιστολὴ τοῦ Ἀριστέα (1ος αἰ. π.Χ.)<sup>36</sup>, ἡ ὁποία σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ προστέθηκε στὴ Βίβλο καὶ σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὁ Πτολεμαῖος Β' ἔδωσε στὴν Αἴγυπτο ἐντολὴ σὲ 72 «πρεσβυτέρους» – ποὺ σὲ μεταγενέστερη ἐκδοχὴ τῆς παραδόσεως γίνονται 70 – νὰ μεταφράσουν τὴν Παλαιὰ Διαθήκη στὰ ἑλληνικά<sup>37</sup>.

Ἡ μετάφραση τῆς Π.Δ. στὴν ἑλληνικὴ ἀπὸ τοὺς Ἑβδομήκοντα (Ο') εἶναι ἓνα σημαντικό ἐπίτευγμα τοῦ Ἰουδαϊσμοῦ τῆς Ἀλεξανδρείας καὶ ἓνα σπουδαῖο μέσο ἐπικοινωνίας Ἰουδαϊσμοῦ καὶ Ἑλληνισμοῦ. Δὲν ἦταν ἐγχείρημα γιὰ τὴ συνάντησή της μὲ τὴν ἑλληνικὴ πολιτιστικὴ παράδοση, ἀλλὰ μέσο ἐξυπηρέτησης τῶν θρησκευτικο-λατρευτικῶν ἀναγκῶν τῶν Ἰουδαίων τῆς Διασποράς. Κατὰ τὸ Ν. Μπρατσιώτη, «πρωτίστως ὑπηγόρευσε τὸ τοιοῦτον ἔργον ἡ μείζων θρησκευτικὴ ἀνάγκη νὰ γίνῃ κατανοητὴ ἡ Γραφὴ ἀπὸ τοὺς ἀριθμοῦντας ἑκατοντάδας χιλιάδων Ἰουδαίους, κατ' ἀρχὴν μὲν τῆς Αἰγύπτου, ἀμέσως δ' ἔπειτα καὶ ὁλοκλήρου τῆς Διασποράς, σὺν τῷ χρόνῳ δὲ καὶ αὐτῆς τῆς Παλαιστίνης, ἐφ' ὅσον εἶχον, σταδιακῶς, ἅπαντες, σχεδόν, ἀπομάθει τελείως τὴν ἑβραϊκὴν, πατροπαράδοτον γλῶσσαν των, ὡς μητρικὴν των καὶ τὴν εἶχον ἀντικαταστήσει μὲ τὴν ἑλληνιστικὴν κοινήν, ὡς τὴν νέαν μητρικὴν των γλῶσσαν»<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Βλ. τὴν ψευδεπίγραφη βιβλιογραφία τῆς ἐποχῆς π.χ. Ψ-Ἐκαταῖος, Ψ-Φωκυλίδης, Ψ-Ἀριστέας, Γ' Μακκαβαίων κ.ά.· Πρβλ. Ι. Γαλάνη, «Ἡ συνάντηση τοῦ Χριστιανισμοῦ με τὸν ἐθνικὸ καὶ ἰουδαϊκὸ κόσμον στὸν ἐλλαδικὸ χώρο κατὰ τις Πράξεις τῶν Αποστόλων», στου ἰδίου, *Βιβλικές Ερμηνευτικές καὶ Θεολογικές Μελέτες*, σ. 635.

<sup>36</sup> Βλ. Ἐκδ. Α. Pelletier, *Lettre d'Aristée à Philocrate*, SC 89, σ. 230. Ἐκδ. Σ. Ἀγουρίδου, *Τὰ Ἀπόκρυφα Κείμενα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης (Κείμενα-Εἰσαγωγαί-Σχόλια)*, Τόμος Α', Ἀθήναι 1980, σ. 486. Πρβλ. Ἡ. Μουτσούλα, *Τὸ «Περὶ μέτρων καὶ σταθμῶν» ἔργον Ἐπιφανίου τοῦ Σαλαμίνος. Κείμενον - Κριτικὴ ἐκδοσις - Σχόλια*, Ἀθήναι 1971, σ. 144 ἐ. Κατὰ τὸν Α. Χαστούπη, «Ἡ ἐν τῇ Ἐπιστολῇ τοῦ Ἀριστέου σχετικὴ διήγησις εἶναι θρύλος, ἀποβλέπων εἰς ἕξαρον τῆς σπουδαιότητος τῆς μεταφράσεως τῶν Ο', καθόσον αὕτη ἐμφανίζεται προγραμματιζομένη διὰ συμφωνίας τῶν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ καὶ Ἱερουσαλὴμ καὶ ἐγκρινομένη ὑπὸ τῆς ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ἰουδαϊκῆς κοινότητος... Ἀλλὰ καὶ αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸν γνώρισμα τοῦ θρύλου περιέχει ἱστορικὰ τινὰ στοιχεῖα ἀληθείας καὶ δὴ ὅτι τοῦ μεταφραστικοῦ ἔργου μετέσχον πολλὰ πρόσωπα (ὁ ἀριθμὸς ὅμως οὐ φέρει τὴν σφραγίδα τῆς ἐπινοίας), ἰουδαῖοι, ὡς εἰκός, οὐχὶ τῆς Παλαιστίνης ἀλλὰ τῆς Ἀλεξανδρείας, καὶ ὄχι κατ' ἀρχὰς μετεφράσθη καὶ ἀπήλαυσεν ἐπισήμου ἀναγνωρίσεως ἡ Πεντάτευχος», *Αἱ παλαιαὶ ἑλληνικαὶ μεταφράσεις τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης* (Ἀνάτυπον ἐκ τῆς ΕΕΘΣΠΑ ΚΗ'), Ἐν Ἀθήναις 1989, σ. 13 ἐ.

<sup>37</sup> Βλ. Π. Μπρατσιώτου, «Ὁ ἀπόστολος Παῦλος καὶ ἡ μετάφρασις τῶν Ο'», *Θεολ* 3 (1925), σ. 189 ἐξ. Ἡ. Μουτσούλα, «“Περὶ τῆς μεταφράσεως τῶν Ο'” (Σύγκρισις τῶν πληροφοριῶν τῆς ἐπιστολῆς τοῦ Ἀριστέου πρὸς τὰς λοιπὰς μαρτυρίας καὶ δὴ καὶ τὰς ὑπὸ τοῦ Ἐπιφανίου Σαλαμίνος παρεχομένης)», *ἘκκλΦ ΝΔ*, 1 (1972), σσ. 8-59 [καὶ Ἀνάτυπον]· J. de Waard, «Οἱ Ἑβδομήκοντα: μιὰ μετάφρασις», *ΔΒΜ ΝΣ* 3 (1984), σσ. 17-29.

<sup>38</sup> Βλ. Ν. Μπρατσιώτου, «Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη ὑπὸ Ἁγία Γραφή. Ὀλίγα περὶ τῆς σχέσεώς της πρὸς τὸν Ἑλληνισμὸν καὶ τὴν Ὀρθοδοξίαν», *Ἐκκλ ΟΓ'* (1996), σ. 362. Ὁ Α. Χαστούπης ὑπογραμμίζει: «...ἡ γένεσις τῆς περὶ ἧς ὁ λόγος μεταφράσεως πρέπει νὰ ἀναχθῆ εἰς ἄλλην αἰτίαν. Εἶναι δ' αὕτη ἡ παρὰ τοῖς ἑλληνοφώνοις ἰουδαίοις τῆς διασποράς ἀνακύψασα ἀνάγκη κατανοήσεως τῆς Γραφῆς ἐν τῇ ἰδίᾳ αὐτῶν γλώσσῃ. Οἱ πλείστοι τῶν ἰουδαίων τῆς διασποράς, ἀδυνατοῦντες νὰ κατανοήσουν τὸ ἑβραϊκὸν

Ἡ μετάφραση τῶν *Ο'* παραμένει κατὰ τὴν ἄποψη ὀρισμένων ἐρευνητῶν ἀνεπηρέαστη ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ σκέψη καὶ παίζει ρόλο προπαγανδιστικῶς τοῦ Ἰουδαϊσμοῦ μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων. Κατ' ἄλλους μελετητὲς ἡ χρησιμοποίησις τῶν *Ο'* ἀπὸ τοὺς πρώτους ἑλληνόφωνους ἐξ Ἰουδαίων Χριστιανῶν καὶ τοὺς συγγραφεῖς τῆς Κ.Δ. ἔφερε μαζί της κάποια προσαρμογὴ τῆς ἰουδαϊκῆς θρησκείας στὰ πλαίσια τῆς ἑλληνικῆς σκέψεως<sup>39</sup>. Ὡς ἡ Βίβλος τῶν Ἑλληνιστῶν Ἰουδαίων, ἡ μετάφραση τῶν *Ο'* ἀνέλαβε καὶ ἄλλο σπουδαῖο ρόλο, νὰ ὑπηρετήσῃ προσηλυτιστικοὺς σκοποὺς. Ἑλληνιστὲς Ἰουδαῖοι τῆς Διασποράς, στὴ συνέχεια καὶ αὐτὸς ὁ Παλαιστίνος Ἰουδαϊσμός, μιλοῦσαν τὴν ἑλληνιστικὴ κοινὴ καὶ περιβάλλονταν ἀπὸ τοὺς ἐπίσης ἑλληνόφωνους Ἑλληνιστὲς Ἐθνικοὺς, μὲ τοὺς ὁποίους εἶχαν κοινὴ τὴ γλῶσσα καὶ τὴν παιδεία. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο ἦταν εὐχερῆς καὶ ἡ πρόσβασις τῶν Ἑλληνιστῶν Ἐθνικῶν στὴ «Βίβλο τοῦ Ἰουδαϊσμοῦ», ὁ ὁποῖος εἶχε πλέον στὴ διάθεσίν του σπουδαῖο ὄργανο προσηλυτισμοῦ ἢ καὶ προπαγανδισμοῦ μεταξὺ τῶν Ἑλληνιστῶν κάθε φυλῆς καὶ ἐθνότητος. Ἐπομένως ἡ Βίβλος τῶν *Ο'* ἀπέβη ὁ πρὸ Χριστοῦ παιδαγωγὸς εἰς Χριστὸν καὶ τῶν Ἑλληνιστῶν Ἐθνικῶν, τοὺς ὁποίους ἐπίσης ἐμύησε στὴν ἰδέα τῆς μονοθεΐας, ἀφοῦ προπαρασκεύασε καὶ γι' αὐτοὺς τὴν ἔλευσις τοῦ Χριστοῦ, ὅπως καταδεικνύει ἡ περίπτωσις τοῦ Αἰθίοπος ἀξιωματοῦχου (Πράξ. 8,26 ἐξ.), ὁ ὁποῖος ἀνέγνωσε ἀπὸ τοὺς *Ο'* τὴν περίφημη προφητεία τοῦ Ἡσαΐα (53,7 ἐξ.).

Ὁ Ν. Μπρατσιώτης συμπερασματικὰ ἀναφέρει: «Ἐδικαιώθη, λοιπόν, πλήρως ἡ μετάφρασις τῶν *Ο'*, ὡς βαρυσήμαντος διὰ τὴν *Παλ. Διαθήκην*, καθ' ἑαυτὴν καὶ διὰ τὸν πρὸ Χριστοῦ καὶ τὸν μετὰ Χριστὸν ρόλον της. ... πρόκειται περὶ σπουδαιοτάτου καὶ μοναδικοῦ εἰς τὸ εἶδος τοῦ μνημείου τοῦ Ἑλληνισμοῦ καὶ τοῦ πολιτισμοῦ του, ἐφ' ὅσον εἶναι μνημεῖον τῆς ἑλληνιστικῆς κοινῆς μὲ καταπλήσσουσαν πληρότητα καὶ μάλιστα προχριστιανικὴν ἔτι χειρόγραφον παράδοσιν, ἀδιάκοπον ἀπὸ τῶν πρώτων μετὰ Χριστὸν αἰῶνων μέχρι σήμερον. Ἀποτελεῖ δ' ἅμα σπουδαίαν ἀπόδειξιν τῆς δυνάμεως τοῦ Ἑλληνισμοῦ, τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ τὸ ὅτι προσεκλήθη, οὕτως εἰπεῖν, ἀπὸ αὐτὴν τὴν Ἰουδαϊκὴν Συναγωγὴν νὰ τὴν ἐκπορθήσῃ εἰρηνικῶς καὶ μετὰ δέους, προκειμένου νὰ τῆς προσφέρῃ τὴν σωτηρίαν τῶν πατριῶν, ὁσίων καὶ ἱερῶν τοῦ Ἰσραήλ, διὰ τῆς γλώσσης του τῆς ἑλληνιστικῆς κοινῆς»<sup>40</sup>.

---

πρωτότυπον αὐτῆς ἢ νὰ ἀναγνώσουν ὀρθῶς ἑλληνιστὶ μεταγεγραμμένον κείμενον της, ἐχρησιάσθησαν πρότυπον ἑλληνικὴν μετάφρασίν της», ὁ.π., σ. 15.

<sup>39</sup> «Χαρακτηριστικὰ τῆς μεταφράσεως αὐτῆς εἶναι ἡ προσπάθεια νὰ παραμείνῃ πιστὴ στὸ ἑβραϊκὸ κείμενον ὡς τὸ σημεῖον νὰ διατηρῆ ἀκόμη καὶ τοὺς ἑβραϊσμούς, καθὼς καὶ ἡ ἀποφυγὴ κάθε μυθολογικῆς καὶ φιλοσοφικῆς σκέψεως, πού θὰ μπορούσε νὰ προέλθῃ ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν. Ἐτσι, κατὰ τὴν σύμφωνη γνώμην τῶν ἐρευνητῶν, ἡ μετάφρασις τῶν *Ο'* παραμένει οὐσιαστικὰ ἀνεπηρέαστη ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν σκέψιν καὶ γίνεται μᾶλλον μέσο προπαγάνδας τοῦ Ἰουδαϊσμοῦ μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων. Ἀλλὰ ἐνῶ αὐτὸ εἶναι ἀκριβές, δὲν πρέπει νὰ λησμονῆται ὅτι καμμιά μετάφρασις δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφύγῃ πλήρως τὴν ἐπίδρασιν τῆς γλώσσας, στὴν ὁποία μεταφράζεται τὸ πρωτότυπον. Ἡ χρησιμοποίησις τῶν *Ο'* ἀπὸ τοὺς πρώτους χριστιανῶν καὶ τοὺς συγγραφεῖς τῆς Καινῆς Διαθήκης ἔφερε μαζί της κάποια προσαρμογὴ τῆς ἰουδαϊκῆς θρησκείας στὰ πλαίσια τῆς ἑλληνικῆς σκέψεως. Ἐτσι, π.χ., ἡ μετάφρασις τῶν ἑβραϊκῶν λέξεων torah μὲ τὴν λέξιν “νόμος”, emunah ὡς “πίστις”, τοῦ zedakah ὡς “δικαιοσύνη” προσέδωκε ἀναπόφευκτα ἑλληνικὰς πλατωνικὰς ἀποχρώσεις στὴν ἔννοια τῶν ὄρων αὐτῶν, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ διαστραφῇ ἡ ἀρχικὴ ἑβραϊκὴ σημασία τους, ὅπως δείχνει ἡ χρῆσις τῶν ὄρων αὐτῶν π.χ. ἀπὸ τὸν Ἀπόστολον Παῦλον ἐν μέρει, κυρίως ὅμως ἀπὸ τὸν Φίλωνα καὶ τὸν Ἰώσηπο καὶ ἀπὸ τὸν μεταγενέστερον καὶ σύγχρονον Χριστιανισμό (πρὸβλ. Λουθηρανούς)», Ἰ. Ζηζιούλα, (Μητροπ. Περγάμου), ὁ.π., σ. 522 [σ. 26 ἐ.]. Βλ. Ν. Τωμαδάκη, *Κλεῖς τῆς Βυζαντινῆς Φιλολογίας ἤτοι Εἰσαγωγή εἰς τὴν Βυζαντινὴν Φιλολογίαν*, Τόμος Πρώτος, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 34.

<sup>40</sup> Βλ. Ν. Μπρατσιώτου, ὁ.π., σ. 363 ἐ. «Ἡ ἀλεξανδρινὴ μετάφρασις εἶναι πολύτιμος καθ' ἑαυτὴν οὐ μόνον διὰ τὴν ἀρχαιότητά της ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν διὰ μέσου τῶν ἐκ/δων πολλαχῶς ἀσκηθεῖσαν ἐπὶ τῆς ἐξελιξέως τοῦ ἑλληνισμοῦ ἐπίδρασίν της. Εἶναι μία τῶν ἐν ἑλληνιστικῇ κοινῇ ἐκτενεστάτων συλλογῶν κειμένων. Καίτοι ἐν γένει τὸ ὕψος της ἐμφαίνει καταφανῆ ἐπίδρασιν τῆς ἑβραϊκῆς, ἢ γλῶσσης της εἶναι γνησίαν ἑλληνικὴν, ὡς διαπιστοῦται

## Συμπεράσματα

1) Ἡ παγκοσμιοποίηση, ὡς διαδικασία ἐνοποίησης καὶ σύγκλισης κοινωνικοπολιτικῶν καὶ οικονομικῶν θεσμῶν, δὲν ἀποτελεῖ νεωτερισμό, ἀλλὰ πρόκειται γιὰ διαχρονικὸ φαινόμενο. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ οἰκουμενικότητα τοῦ ἑλληνιστικοῦ κόσμου. Τὸ ἐθνικὸ ἑλληνικὸ στοιχεῖο γίνεται ὑπερελληνικὸ, παγκοσμίου κύρους, πανανθρώπινο καὶ ὁ Μ. Ἀλέξανδρος φορέας τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, «ἀντιεθνικιστικοῦ», ἀντιφυλετικοῦ καὶ ἀντιρατσιστικοῦ.

2) Ὁ ὅρος «Ἑλληνισμός» ἔχει διπλὴ ιδιότητα, ἐκφράζει: α) τὴν ἀντικειμενικὴ κρίση ποὺ ἔχει ὡς ὑπόβαθρο τὸ ἐμπειρικὸ περιεχόμενο τῆς διείσδυσης τῆς ἑλληνιστικῆς πολιτιστικῆς παράδοσης στὸν ἀσιατικὸ κόσμον καὶ στὸν παγκόσμιον ἱστορικὸ χῶρον καὶ β) τὸ ἀξιολογικὸ περιεχόμενο καὶ τὸ οἰκουμενικὸ νόημα τῶν ἑλληνικῶν πολιτιστικῶν ἀξιῶν.

3) Προσδιοριστικὰ στοιχεῖα τῆς παγκόσμιας ἑλληνικῆς κοινωνίας ἀποτελοῦν ἡ πνευματικὴ, ἰδεολογικὴ, θρησκευτικὴ καὶ πολιτιστικὴ διαπερατότητα, ποὺ εὐνοοῦν τὴ συνοίκηση καὶ συνύπαρξη τῶν ἐθνῶν. Ἡ εὐρύτητα καὶ ἡ ρευστότητα, τὸ ἀσαφές καὶ τὸ διφορούμενον, τὸ ἀσταθές καὶ τὸ ἀκαθόριστον, τὸ ἀόριστον καὶ τὸ ἀπροσδιόριστον διχάζουν ἀνάμεσα σὲ μιὰ ἄκριτη «παγκοσμιοφιλία» καὶ μιὰ ἀντιδραστικὴ «παγκοσμιοφοβία».

4) Ἡ ἀρχὴ τῆς συμβίωσης ἀνθρώπων μὲ διαφορετικὲς θρησκευτικὲς πεποιθήσεις-προϋποθέσεις καὶ φιλοσοφικὲς τοποθετήσεις, θεωρητικὲς καὶ πρακτικὲς συνέπειες ὁδήγησε στὴν ὑπέρβαση τῆς ἀρχαϊκῆς διπολικότητος «Ἕλληνες καὶ βάρβαροι», ἀλλὰ καὶ στὴν ἀποστασιοποίηση ἀπὸ τὸ ἐρώτημα-δίλημμα γιὰ τὴ διαζευκτικὴ ἢ τὴ συζευκτικὴ σχέση.

5) Ἡ παγκοσμιοποίηση τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου φέρνει τὴ σφραγίδα μιᾶς κοινῆς γλώσσας, τῆς ἑλληνιστικῆς ἢ Ἀλεξανδρινῆς Κοινῆς, ἢ ὁποῖα ὡς γλώσσα τῶν συναλλαγῶν πολλῶν λαῶν (*lingua franca*) καὶ συγχρόνως ὡς γλώσσα πολιτισμικῆ (*Kultursprache*) καθιερῶνεται ὡς παγκόσμιον γλῶσσαν ἐπικοινωνίας τῶν λαῶν τῆς αὐτοκρατορίας.

6) Διασπορὰ καλεῖται ὁ Ἰουδαϊσμός, ὁ ὁποῖος εἶναι διασκορπισμένος καὶ κατοικεῖ σὲ περιοχὲς ἔξω ἀπὸ τὴν Παλαιστίνην. Ἡ συνεχὴς ἐπαφὴ καὶ ἐπικοινωνία μὲ τὸν ἑλληνικὸν πολιτισμὸν ἐπηρέασε σημαντικὰ τὴ γλῶσσαν τους, τὸν πολιτισμὸν καὶ τὴ φιλοσοφικὴν τους μόρφωσιν, ὄχι ὅμως τὴ θρησκευτικὴν πεποιθήσιν τους.

7) Ἀναντίρρητον τεκμήριον τῆς ἑλληνικῆς ἐπίδρασης εἶναι ἡ μετάφρασις τῆς «Ἑβραϊκῆς Βίβλου» (Παλαιᾶς Διαθήκης) στὴν ἑλληνικὴ ἀπὸ τοὺς *Ἑβδομήκοντα* (Ο'), ἢ ὁποῖα δὲν εἶναι ἀπλῶς γλωσσικὴ μεταγραφή, ἀλλὰ πολὺ περισσότερο μεταφορὰ τῆς ἑλληνιστικῆς νοοτροπίας στὸν ἑβραϊο-βιβλικὸν χῶρον. Αὕτη δημούργησε τὴ γέφυρα στοὺς δύο κόσμους καὶ εὐνόησε μὲ πολλαπλὸν τρόπο τὴν ὀργανικὴν σύνδεσίν τους.

---

διὰ συγκρίσεως πρὸς σύγχρονά της ἔργα, καὶ ἔχουσα τὸ διττὸν πλεονέκτημα νὰ ἐκθέτῃ ζητήματα ποικιλώτερα καὶ πολυπλοκώτερα τῶν ἐν τῶν παπυρολογικοῖς κειμένοις καὶ νὰ μὴ ὑπόκειται, ὡς τὰ φιλολογικὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, εἰς ἀπομίμησιν παραδεδομένων τρόπων ἐκφράσεως», Α. Χαστούπη, *ὅ.π.*, σ. 20.



**ΤΣΟΥΠΡΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ\***

**ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΚΑΠΟΙΩΝ ΣΤΙΧΩΝ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ ΚΑΙ  
ΣΤΑ (ΠΑΡΑ)ΚΕΙΜΕΝΑ ΩΣ ΕΠΙΒΕΒΑΙΩΣΗ  
ΤΗΣ «ΕΚ ΓΕΝΕΤΗΣ» ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΤΗΤΑΣ  
ΤΟΥ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ**

**(Από την Παλαιά Διαθήκη στους Μικρασιάτες συγγραφείς, ύστερα  
στις Η.Π.Α. των ετών 1937-1938 και ξανά στους έλληνες συγγραφείς τής  
Γενιάς του '30 και των μεταπολεμικών δεκαετιών)**

*«Είναι μια φράση απ' τη Βίβλο: Εάν σε  
λησμονήσω, Ιερουσαλήμ, δηλαδή αν ξεχάσω ό,τι  
πολύτιμο έχω, αν το ανταλλάξω με τίποτ' άλλο, τότε ας  
με πλήξει...»*

Ντοστογιέβσκη, *Αδελφοί Καραμάζοβ*

Ουδενός άλλου θεοπνεύστου βιβλίου, όσον των *Ψαλμών*, εγίνετο και γίνεται τόσον μεγάλη χρήση, όχι μόνον υπό των Εβραίων, αλλά και υπό των Χριστιανών. [...] Και τούτο διότι οι ψαλμοί, διά μέσου της αφθάστου λογοτεχνικής ωραιότητός των, και προ παντός με το ύψος των ιερών νοημάτων, ομιλούν βαθύτατα εις την ανθρωπίνην καρδίαν. Διδάσκουν, καθοδηγούν, παρηγορούν, ενθαρρύνουν, εμπνέουν ενθουσιασμόν, [...] διαλύουν τους φόβους τού πονηρού [...], απαλύνουν την καρδίαν, [...] αναπτερώνουν το φρόνημα, καλλιεργούν γλυκείας ελπίδας προς μίαν καλύτεραν αύριον<sup>1</sup>.

Δεν είναι, λοιπόν, διόλου περίεργο το γεγονός ότι ένας Ψαλμός, ή έστω κάποιοι στίχοι του, ταξίδεψε σε κείμενα λογοτεχνικά, εκφράζοντας παρόμοιες ή και διαφορετικές εμπειρίες τού ανθρώπινου βιώματος και, παράλληλα, αναδεικνύοντας ποικίλες δικές του θεματικές αποχρώσεις.

Πόσω μάλλον όταν πρόκειται για τον θρηνώδη Ψαλμό με τον αύξοντα, κατά τους εβδομήκοντα, αριθμό 136, Ψαλμός ο οποίος, σύμφωνα και με την σχετική επιγραφή, έχει γραφεί «εις ύφος Ιερεμίου και κατά απομίμησιν του Δαυίδ, προς έκφρασιν του πόνου διά την αιχμαλωσίαν του λαού υπό του Ναβουχοδονόσορος». Αναμφίβολα ένα τέτοιο κείμενο απηχεί τα συναισθήματα των παντός είδους προσφύγων (αλλά όχι μόνον αυτών) όπου γης και ως εκ τούτου είναι αναμενόμενο να έχει κάνει πλείστες διακειμενικές

\* Δρ. Φιλολογίας Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

<sup>1</sup>Βλ. *Η Παλαιά Διαθήκη (κατά τους εβδομήκοντα)*, τόμοι Α'-Ε', Έκδοσις Αδελφότητας Θεολόγων η «ΖΩΗ», έκδοσις τρίτη, 1990, και συγκεκριμένα: τόμος Γ', «Εισαγωγή» στους *Ψαλμούς*, σ. 381.

στάσεις (αναμφισβήτητα πολύ περισσότερες από όσες θα παραθέσουμε εμείς εδώ) στην μέχρι τώρα πορεία του.

Το κείμενο του εν λόγω Ψαλμού στο σύνολό του το βρίσκουμε μεταφρασμένο, και αυτή θα είναι η πρώτη διακειμενική στάση μας, από τον Μικρασιάτη και (άρα) πρόσφυγα, τον ξεριζωμένο από την παραδεισένια Ανατολή Φώτη Κόντογλου, στις «Δοκιμές για μετάφραση» που ενέταξε στην *Βασάντα*, μεταξύ πολλών άλλων αντίστοιχων μεταφράσεων, και είναι το ακόλουθο:

Σιμά στον ποταμό τής Βαβυλώνας, εκεί καθήσαμε και κλάψαμε, φέρνοντας στον νου μας τη Σιών·/ απάνου στις ιτιές, στη μέση τής πολιτείας, κρεμάσαμε τα όργανά μας·/ γιατί κείνοι που μας σκλαβώσανε μας ζητήσανε να τους τραγουδήσουμε·/ και κείνοι που μας σουργουνεύανε μας είπανε: παίξτε μας απ' τα τραγούδια της Σιών·/ Πώς να τραγουδήσουμε τον ύμνο τού Κυρίου απάνου σε ξένη γης·/ αν σε ξεχάσω, Ιερουσαλήμ, να μαραθεί το χέρι μου·/ να κολλήσει η γλώσσα μου στο λαρύγγι μου, αν σε βγάλω απ' τον νου μου·/ αν δεν πω τ' όνομα της Ιερουσαλήμ·/ πριν αρχινήσω να φραίνουμαι·/ Μην τύχει και τους ξεχάσεις, Κύριε, τους γιους τής Εδώμ·/ μην τύχει και ξεχάσεις τη μαύρη μέρα τής Ιερουσαλήμ·/ που λέγανε: Αδειάζετε, Αδειάζετε, ως που να μείνουνε τα θεμέλια της·/ Άμοιρη κόρη τής Βαβυλώνας·/ θα 'ναι καλότυχος κείνος που θα σου ξεπληρώσει τη συφορά που μας έρριξε·/ Θα 'ναι βλογημένος κείνος που θα σπάσει τα κάστρα σου, και θα χτυπήσει τα παιδιά σου απάνου στις πέτρες<sup>2</sup>.

Από τους στίχους που παρετέθησαν παραπάνω κάποιοι απεδείχθησαν ιδιαίτέρως ικανοί να αποτυπώσουν την αγωνία τής εκδιωγμένης από την εστία της και ως εκ τούτου οδυνηρά νοσταλγούσας ψυχής και για αυτόν τον λόγο υπήρξαν πολύ δημοφιλείς· πρόκειται για τους εξής:

Πώς να τραγουδήσουμε τον ύμνο τού Κυρίου απάνου σε ξένη γης·/ αν σε ξεχάσω, Ιερουσαλήμ, να μαραθεί το χέρι μου·/ να κολλήσει η γλώσσα μου στο λαρύγγι μου, αν σε βγάλω απ' τον νου μου·/ αν δεν πω τ' όνομα της Ιερουσαλήμ·/ πριν αρχινήσω να φραίνουμαι.

Στην απόδοση του Κόντογλου συναντούμε, βέβαια, το δικό του ύφος, ενώ πίσω από τις γραμμές μαντεύουμε την αγιάτρευτη αγάπη του για το χαμένο Αίβαλί, την ιδιαίτερη πατρίδα του στην μικρασιατική ακτή. Αλλά οι περί ων ο λόγος στίχοι χρησιμοποιήθηκαν, όπως θα δούμε, και στο πρωτότυπο, που έχει ως εξής:

πώς ἄσσωμεν τὴν ᾠδὴν Κυρίου ἐπὶ γῆς ἀλλοτρίας·/ ἐὰν ἐπιλάθωμαί σου, Ἱερουσαλήμ, ἐπιλησθεῖν ἢ δεξιὰ μου·/ κολληθεῖν ἢ γλῶσσά μου τῷ λάρυγγί μου, ἐὰν μὴ σου μνησθῶ, ἐὰν μὴ προανατάξωμαι τὴν Ἱερουσαλήμ ὡς ἐν ἀρχῇ τῆς εὐφροσύνης μου<sup>3</sup>.

Προτού γυρίσουμε σχεδόν δύο δεκαετίες πριν τον Κόντογλου για την επόμενη στάση μας, θα κάνουμε εδώ ένα άλμα στο μέλλον και θα αναφερθούμε σε έναν πολύ νεότερο και άγνωστο γενικά λογοτέχνη και μελετητή, ο οποίος, όμως, επέλεξε να μνημονεύσει αυτούς τους ίδιους στίχους. Πρόκειται για τον Γιώργο Δελιγιάννη (1946-1992), του οποίου η μικρασιατική καταγωγή επηρέασε τόσο την ψυχοσύνθεση όσο και το έργο, καθώς έδωσε πολυάριθμες διαλέξεις, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, για το θέμα της Μικρασιατικής Καταστροφής, με το οποίο, εκτός των άλλων, είχε ασχοληθεί και στα δύο βιβλία του *Η Αιχμαλωσία – Έξοδος από τη Σμύρνη. Μαρτυρίες* και *Η Ανταλλαγή των πληθυσμών και η εγκατάσταση των ελλήνων προσφύγων της Καππαδοκίας στη Μακεδονία*. Στο πρώτο από τα δύο προαναφερθέντα βιβλία, όπου ο Δελιγιάννης εντάσσει ως «Εισαγωγή» το κείμενο μιας από τις διαλέξεις του για την

<sup>2</sup> Βλ. Φώτη Κόντογλου, *Έργα Ε' Πέδρο Καζάς, Βασάντα κι άλλες ιστορίες*, Εκδοτικός οίκος «Αστήρ», Γ' έκδοση, Αθήνα, 1986, σσ. 177-178.

<sup>3</sup> Βλ. *Η Παλαιά Διαθήκη (κατά τους εβδομήκοντα)*, τόμοι Α'–Ε', Έκδοσις Αδελφότητα Θεολόγων η «ΖΩΗ», έκδοσις τρίτη, 1990, και συγκεκριμένα: τόμος Γ', σ. 584.

Καταστροφή, διαβάζουμε και την φράση: «Κολληθεί η γλώσσα μου τω λάρυγγί μου αν σ' απολησμονήσω κυρά μου Αιγαιοπελαγίτισσα»<sup>4</sup>, η οποία, βέβαια, επαναλαμβάνει παραλλαγμένο τον στίχο του Ψαλμού.

Σε διαφορετικό “περιβάλλον” βρισκόμαστε κατά την προαναγγελθείσα ως επόμενη στάση μας. Η λίγο πιο εκτεταμένη, σε σχέση με την προηγούμενη, αν και παρεφθαρμένη ελαφρώς παράθεση γίνεται εδώ από τον Ιωάννη Κονδυλάκη, ο οποίος σε ένα χρονογράφημά του εν έτει 1906, αναφερόταν με τρυφερότητα σε έναν απαρηγόρητο γηραλέο θαμώνα του καφενείου του Ζαχαράτου, ο οποίος αδυνατούσε να πάρει απόφαση το γεγονός ότι το επί σειράν ενδόξων ετών καφενείο είχε πλέον μετατραπεί σε ζυθοπωλείο και η πελατεία του είχε αλλάξει:

Το κλείσιμον τού καφενείου Ζαχαράτου δεν κλείει μόνον μίαν ιστορικήν περίοδον, αλλά κλείει σχεδόν και τον βίον πολλών Αθηναίων, των καθημερινών πελατών του. §Χθες είδα μία σκηνήν συγκινητικήν. Είς εκ των γεροντοτέρων πελατών μετέβη εις το απέναντι καφενείον· αλλ' όταν έφθασε εις την θύραν εσταμάτησε μη αποφασίζων να εισέλθῃ. Και αφού έμεινεν ούτω ακίνητος και αναποφάσιστος επί τινα λεπτά, επροχώρησε μέχρι τῆς οικίας Σκουλούδη. Εγύρισε πάλιν, αλλά δεν απεφάσισε να εισέλθῃ εις το καφενείον· και προχωρήσας μέχρι του παλαιού καφενείου εστάθη περίλυπος επί του πεζοδρομίου. Ήμουν μακράν και δεν δύναμαι να το βεβαιώσω· αλλ' υποθέτω ότι θα υπήρχον δάκρυα εις τα μάτια του, τα δάκρυα τα οποία χύνουν οι Ιουδαίοι επί των ερειπίων τῆς Ιερουσαλήμ θρηνηολογούντες: «Εάν επιλησθήσωμαί σου [αντί: «ἐπιλάθωμαί σου»] Ιερουσαλήμ, επιλησθεί μου η δεξιά, κολληθήτω [αντί: «κολληθείη»] η γλώσσα μου τω λάρυγγί μου»<sup>5</sup>.

Υποχρεωνόμαστε εδώ να αναγνωρίσουμε ότι, πέρα από την πατρίδα ως χώρο αυτόν καθεαυτόν (συνοδευόμενο και από τους ανθρώπους του), ως πατρίδα, με την ευρύτερη έννοια, εννοεί καθένας από εμάς και τις αναμνήσεις πάνω στις οποίες έχει κτίσει την ζωή του, την τόσο φευγαλέα και άπιαστη.

Αναμνήσεις οι οποίες, κατά την επόμενη στάση μας, την περίπτωση του τόσο ξεχωριστού πεζογράφου Γιάννη Σκαρίμπα, παίρνουν μια μορφή απατηλή, καθώς ο ήρωας του διηγήματος «Ο Ούζος» τρέφει μεγάλη αγάπη, η οποία, αλίμονο, δεν βρίσκει ανταπόκριση, για μια Χαλκίδα που δεν υπάρχει και την οποία αποκαλεί «Ιερουσαλήμ των καυμών του!». Σε αυτήν την ιδανική Χαλκίδα απευθύνει ο Μπαρμπα-Μιχάλης του διηγήματος τους γνωστούς μας πια στίχους «ἐὰν ἐπιλάθωμαί σου, Ἰερουσαλήμ, ἐπιλησθεί ἢ δεξιά μου· κολληθεί ἢ γλώσσά μου τῷ λάρυγγί μου, ἐὰν μή σου μνησθῶ», για αυτήν η αγάπη του ήταν «Μίαν αγάπη πλατεία, τρυφερή, υπεράνθρωπη, ήταν αυτό που επλάταινε μέσα του τῆς διανόησής του τους κύκλους. Ξάνοιγε τῆς καρδιάς του τα όρια κι' έδινε σ' όλα τα πράγματα μια μελιχιότητα παράξενη. Συζητούσε μαζί τους κι' αυτός – διαλέγονταν – σε νοερή συνδιάλεξη, τα προσφώνουσε όλα μαζί κατά πρόσωπο»<sup>6</sup>. Αλλά η Χαλκίδα και οι άνθρωποί της δεν αγαπούν τον Μπαρμπα-Μιχάλη, αντίθετα, τον κοροϊδεύουν, τον αποφεύγουν, τον χτυπούν. Η «Ιερουσαλήμ των καυμών» ενός παρία, σε οποιοδήποτε μέρος της Γης, είναι η αγαπημένη του πατρίδα αλλά μεταμορφωμένη σε μια κοινωνία δίκαιη, σε μια κοινωνία που να ανήκει εξίσου σε όλα τα μέλη της.

Για μια αρκετά διαφορετική περίπτωση πρόκειται στην επόμενη διακειμενική στάση μας, όπου το μόνο, αλλά εμβληματικό, σημείο τού Ψαλμού που έχει διατηρηθεί είναι η αρχή της υπόσχεσης – όρκου που δίνεται από τους αιχμαλώτους: «αν σε ξεχάσω,

<sup>4</sup> Βλ. Γιώργος Δεληγιάννης, *Η Αιχμαλωσία – Εξοδος από τη Σμύρνη*. Μαρτυρίες, εκδόσεις Ίδμων, β' έκδοση, Αθήνα, 2001, σ. 20.

<sup>5</sup> Βλ. Διαβάτης [Ι. Κονδυλάκης], «Μία φωλεά», Εφ. *Εμπρός*, 6 Απριλίου 1906, στο Γιάννης Παπακώστας, *Φιλολογικά σαλόνια και καφενεία της Αθήνας*, δεύτερη έκδοση αναθεωρημένη, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1991, σ. 440.

<sup>6</sup> Βλ. Γιάννη Σκαρίμπα, *Το θείο Τραγί*, Εκδόσεις Αριστ. Ν. Μαυρίδης, Αθήνα, 1933, σσ. 259-272. Το διήγημα του Γιάννη Σκαρίμπα «Ο Ούζος» (1931) είχε συμπεριληφθεί στην πρώτη συλλογή διηγημάτων του με τον τίτλο *Το θείο Τραγί*, αλλά έκτοτε το ομώνυμο με τον τίτλο αφήγημα επανεκδίδεται χωρίς τα αρχικώς συνοδευόμενα αυτό υπόλοιπα διηγήματα.

Ιερουσαλήμ» ή, στο πρωτότυπο, «ἐὰν ἐπιλάθωμαί σου, Ἰερουσαλήμ». Πιο συγκεκριμένα, η αγγλική απόδοση των παραπάνω, «If I Forget Thee, Jerusalem», εμφανιζόταν στην θέση του αρχικού (υπερ)τίτλου, ο οποίος, όμως, εγκαταλείφθηκε αργότερα προς χάριν του τίτλου *Άγρια Φοινικόδεντρα (Wild palms)* του γνωστού έργου του Γουίλλιαμ Φόκνερ<sup>7</sup>. Η ιδιαιτερότητα της παρούσας περίπτωσης έγκειται στον προεξάρχοντα ρόλο που δόθηκε από τον συγγραφέα στο εν λόγω απόσπασμα του Ψαλμού, καθώς το τοποθέτησε στην στρατηγικής σημασίας θέση του τίτλου. Ο Faulkner, μάλιστα, χρειάστηκε να υπερασπιστεί σθεναρά την επιλογή του απέναντι σε επιχειρήματα τα οποία είχαν να κάνουν είτε με τα αντισημιτικά συναισθήματα που πιθανόν να προκαλούσε ένας τέτοιος τίτλος είτε με την «αντιεμπορικότητά» του. Παρόλο που οι επιθυμίες του συγγραφέα δεν έγιναν σεβαστές από τον εκδοτικό οίκο σε εκείνη την πρώτη έκδοση, με αποτέλεσμα το βιβλικό απόσπασμα να εξαφανιστεί εντελώς για ένα διάστημα, έχει, βέβαια, εξαιρετικό ενδιαφέρον να ερευνηθεί κανείς τα κίνητρα της περί ης ο λόγος συγγραφικής επιλογής, με άλλα λόγια, την σχέση του αρχικού τίτλου με το συγκείμενό του, παρόλο που ο Faulkner δεν αφήνει κανένα «εσωτερικό» ίχνος της θεματικής σύνδεσης αυτού του τίτλου με το κείμενο, του οποίου έχει τεθεί επικεφαλής, καθώς δεν υπάρχει εκεί ο παραμικρός υπαινιγμός (και ούτε νομίζω πως θα περίμενε κανείς κάτι τέτοιο) στην αιχμαλωσία των Εβραίων.

Σύμφωνα και με τον François Pitavy, ο Faulkner, χρησιμοποιώντας την περίφημη «μυθική μέθοδο» (κατά την αρχική διατύπωση του Τ. S. Eliot προκειμένου για τον *Οδυσσέα* του Joyce), ανυψώνει την ιστορία των δύο ερωτευμένων στα *Άγρια Φοινικόδεντρα* έξω από τα όρια της μεμονωμένης περίπτωσης, ώστε η ιστορία τους να αποκτήσει αξία οικουμενική (παγκόσμια, σύμφωνα και με τον προσδιορισμό της θεματικής του Συνεδρίου). Έτσι, υπό το πρίσμα μιας τέτοιας, «μυθικής», ερμηνείας, και με τη μεγαλύτερη, αναγκαστικά, συντομία, θα υποστηρίζαμε, συμφωνώντας με τον Pitavy, ότι για την Σαρλότ, επί παραδείγματι, την ηρωίδα της βασικής ιστορίας, η «Ιερουσαλήμ» είναι η «ιδανική αγάπη»<sup>8</sup> και αυτήν την αγάπη προτείνει στον εραστή της, ο οποίος, όμως, αδυνατεί να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις μιας αντίστοιχης αφοσίωσης. Για εκείνον, αντίθετα, η Ιερουσαλήμ είναι η προηγούμενη, ήσυχη, απομονωμένη ζωή του στην νοσοκομειακή ρουτίνα, μακριά από τους ερωτικούς πειρασμούς στους οποίους είχε κάνει το λάθος να υποκύψει, αλλά και μακριά από τις σχετικές υπευθυνότητες και πρωτοβουλίες. Καθώς, δε, η επιθυμία του Χάρυ κατευθύνεται προς μία περιορισμένη, άχρωμη ζωή, ο ήρωας φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση και με την επιθυμία για ελευθερία και αληθινή ζωή των Εβραίων αιχμαλώτων του Ψαλμού, δημιουργώντας, έτσι, μια ειρωνική ανατροπή (και δεν είναι η μόνη στο έργο, όπως δείχνει στο δοκίμιό του ο Pitavy) ως προς τον αρχικό, και απορριφθέντα τελικά, τίτλο του μυθιστορήματος.

Διαπιστώνεται εδώ, έστω και μέσω των προηγούμενων επιγραμματικών αναφορών, ότι οι εμπορικές επιταγές της έκδοσης στερούν τον αναγνώστη του μυθιστορήματος του Faulkner από το πολύ σημαντικό «κλειδί» του αρχικού τίτλου, που οδηγούσε στο μείζον θέμα του βιβλίου, το οποίο δεν είναι άλλο από την αιχμαλωσία, την αιχμαλωσία του ανθρώπου που υφίσταται τα δεσμά των περιστάσεων, των κοινωνικών και πολιτιστικών συνθηκών και, βέβαια, της ίδιας του της συνείδησης. Σχολιάζοντας ο συγγραφέας το βιβλίο του, έδινε, μεταξύ άλλων, και τις ακόλουθες εξηγήσεις: «[είναι] η ιστορία της Κάρολ Ριτενμέγερ και του Χάρι Ουίλμπορν, που θυσιάζουν τα πάντα για τον έρωτα, και έπειτα χάνουν τον ίδιο τον έρωτα»<sup>9</sup>. Στην ομιλία, δε, που είχε εκφωνήσει ο Faulkner κατά

<sup>7</sup> Για όσα ακολουθούν εδώ βλ. στο Faulkner, *Œuvres romanesques* III, Pléiade, nrf, Éditions Gallimard, 2000, Notice: François Pitavy, σσ. 979-985.

<sup>8</sup> Κάτι αντίστοιχο πρέπει, μάλλον, να εννοήσει και ο αναγνώστης του *Λεμονοδάσους* του Κοσμά Πολίτη, όταν διαβάζει τη φράση «τα ερείπια κάποιου ονείρου» (του ονείρου της ιδανικής αγάπης), η οποία συμπαρατίθεται με την ακόλουθη, φαινομενικά άσχετη, φράση, που παραπέμπει και πάλι στον Ψαλμό: «Οι Εβραίοι ολοφύρονται πάνω στα τείχη της Ιερουσαλήμ...». Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος*, ύψιλον/ βιβλία, Αθήνα, 1990, σ. 131.

<sup>9</sup> Παρατίθεται στο Jean-Yves Tadié, *Το Μυθιστόρημα στον Εικοστό Αιώνα*, Εισαγωγή: Ι. Ν. Βασιλαράκης, Μετάφραση: Μαρίνα Κουνεζή, παραφερνάλια – τυπωθήτω, Αθήνα, 2007, σ. 180. Βλ. σχετικά και στο Faulkner, ό.π., σ. 976.



την απονομή του βραβείου Νόμπελ το 1949, φώτιζε ως ακολούθως τις καλλιτεχνικές και ανθρωπιστικές – κοινωνικές επιδιώξεις του (συνδυασμός ο οποίος διεφάνη και κατά την προηγηθείσα συνοπτική ανάλυση):

[...] οι σημερινοί νέοι και νέες που γράφουν ξέχασαν τα προβλήματα της ανθρώπινης καρδιάς που είναι τα μόνα που μπορούν να δώσουν καλά έργα και τα μόνα για τα οποία αξίζει κανείς να γράφει. Οι νέοι πρέπει να μάθουν πως το ελεεινότερο πράγμα στον κόσμο είναι ο φόβος. Ας τον ξεχάσουν τελείως κι ας μην διστάζουν να μιλούν για τις αιώνιες αλήθειες, χωρίς τις οποίες, κάθε τι που γράφουν, είναι εφήμερο και καταδικασμένο...<sup>10</sup>.

Ο Γουίλλιαμ Φώκνερ πίστευε ότι ο Άνθρωπος «θα ανθέξει ως το τέλος και θα κυριαρχήσει» πάνω σε όποιο φόβο ή προκατάληψη τον κρατά αιχμάλωτο, αντίληψη που πλουτίζει εκ νέου το περί ου ο λόγος στην παρούσα Ανακοίνωση βιβλικό απόσπασμα, το οποίο και είχε θέσει ως τίτλο του μυθιστορήματός του.

Επανερχόμαστε τώρα στην ελληνική πραγματικότητα, και μάλιστα μερικά χρόνια αργότερα, με το πρώτο από τα βιβλία της τριλογίας *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα, το μυθιστόρημα *Η Λέσχη* (1960). Εκεί, στην θέση του μότο, βρίσκουμε τον γνωστό μας πια Ψαλμό, μεταφρασμένο από τον Γιώσεφ Ελιγιά, ενώ ως δεύτερο μότο ακολουθούν οι στίχοι του Γιώργου Σεφέρη από το ποίημα «Ο Στράτης Θαλασσινός στη Νεκρή Θάλασσα» (γραμμένο τον Ιούλιο του 1942): «Ιερουσαλήμ, ακυβέρνητη πολιτεία,/ Ιερουσαλήμ, πολιτεία της προσφυγιάς». Ας διαβάσουμε, όμως, τους μεταφρασμένους από τον Ελιγιά βιβλικούς στίχους, οι οποίοι, τόσο μέσω του συνδυασμού τους με τους στίχους του Σεφέρη όσο και μέσω της ίδιας της θέσης τους ως μότο του συγκεκριμένου μυθιστορήματος του Τσίρκα, επιδέχονται άλλη μία, διαφοροποιημένη ανάγνωση (εξάλλου, και η ίδια η μετάφραση του Ελιγιά αποδίδει το βιβλικό κείμενο λίγο διαφορετικά): «Το χέρι μου να ξεχαστεί ποτέ μου αν σε ξεχάσω/ Ιερουσαλήμ· η γλώσσα στο λαρύγγι μου ας κολλήσει/ Αν δε θα σε στοχάζομαι κι αν δε θα σε θυμίσω/ Και μες στην τρέλα της Χαράς!».

Αν και δεν μπορούμε να μην λάβουμε υπ' όψιν εδώ, λόγω της προαναφερθείσας συγκεκριμένης τοποθέτησης των στίχων του Ψαλμού, το γεγονός ότι η Ιερουσαλήμ υπήρξε ο τόπος, όπου, κατά την διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, απελάθηκαν από τους Άγγλους οι κομμουνιστές που διέμεναν στην Αίγυπτο, κάτι που δίνει στην «παρουσία» της Ιερουσαλήμ χροιά πολιτική, θα ήταν μάλλον ανακριβές να χρεώσουμε στον Στρατή Τσίρκα μια τόσο περιορισμένη οπτική. Πάντως, σύμφωνα και με τον Henri Tonnet, ο Τσίρκα δεν φαίνεται να κατόρθωσε να δώσει μία ολοκληρωμένη εικόνα – σύλληψη της πόλης, ισότιμη, θα λέγαμε εμείς, με την Ιερουσαλήμ του Ψαλμού αλλά και με την Ιερουσαλήμ του Faulkner ή και των προηγούμενων διακειμένων. «Η παρουσίαση της πόλης από τον Τσίρκα στη *Λέσχη*», γράφει ο Tonnet:

είναι μια αποσπασματική παρουσίαση που χαρακτηρίζεται από κάποια ασάφεια. Τα Ιεροσόλυμα δεν έχουν κυβέρνηση ούτε συλλογικό πνεύμα, υπάρχει μόνο μια μυστική οργάνωση ηδονιστών, που ονομάζεται «Λέσχη» [...]. Είναι μια ακυβέρνητη πολιτεία, που τη λυμαίνονται οι μυστικές υπηρεσίες, οι οργανώσεις και τα συνδικάτα του οργανωμένου εγκλήματος<sup>11</sup>.

ως προς αυτό, θα λέγαμε ότι στη *Λέσχη* αναδεικνύεται περισσότερο η Ιερουσαλήμ των στίχων του Σεφέρη παρά η Ιερουσαλήμ του Ψαλμού ή οποιασδήποτε άλλης οικουμενικής σύλληψης. Ο Tonnet καταλήγει πως

πολύ περισσότερο από μια συνολική θεώρηση της πόλης, αυτό που ενδιαφέρει τον Τσίρκα είναι καταφανώς το πεδίο της πολιτικής αντιπαράθεσης των παρατάξεων.

<sup>10</sup> Παρατίθεται στην Εισαγωγή του τόμου Γουίλλιαμ Φώκνερ, *Άγρια Φοινικόδεντρα*, Μετάφραση: Κοσμάς Πολίτης, Εισαγωγή: Μανώλης Γιαλουράκης, εκδόσεις Φοντάνα, 1971, σ. 14.

<sup>11</sup> Για μια διαφορετική ανάγνωση του μυθιστορήματος βλ. στο Τζίνα Πολίτη, «Μια Υπογραφή», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 28, Ιανουάριος – Απρίλιος 2005, σσ. 103-118.

Από αυτή την άποψη, το βιβλίο του είναι ένα ντοκουμέντο για τις διάφορες ομάδες πίεσης που υπήρχαν τότε στην Παλαιστίνη<sup>12</sup>.

Η ανάγνωση, λοιπόν, του Ψαλμού από το έργο του Τσίρκα αφορά, κυρίως, επιμέρους γεγονότα και είναι αρκετά επιφανειακή σε σχέση με όσες είδαμε μέχρι τώρα.

Στο δοκίμιο του Henri Tonnet «Τα Ιεροσόλυμα σε τρία νεοελληνικά κείμενα»<sup>13</sup> (όπου συμπεριλαμβάνεται και ο σχολιασμός της *Λέσχης*), παρόλο που δεν γίνεται καμία αναφορά στον Ψαλμό της *Παλαιάς Διαθήκης*, γίνεται, ωστόσο, μία πρώτη ανασκόπηση της θέσης που κατέχει «στο φαντασιακό των ελλήνων λογοτεχνών» η πόλη της Ιερουσαλήμ. Έτσι, αν και διαπιστώνεται γενικότερα «μια μετατόπιση του συναισθηματικού φορτίου, από την Ιερουσαλήμ προς την Κωνσταντινούπολη», με την δεύτερη να αποτελεί «την επίγεια Ιερουσαλήμ των Ελλήνων», η ίδια η Ιερουσαλήμ δεν φαίνεται να έπαυε να συνιστά την «Γη της Επαγγελίας», την Γη την «ρέουσα μέλι και γάλα» και, ταυτόχρονα, την Γη την αλύτρωτη – συμβολισμός που υποστασιοποιήθηκε στην συνέχεια τόσο από την Κωνσταντινούπολη όσο και από την Σμύρνη. Αυτό αποδεικνύει, άλλωστε, και η διακειμενική επαναφορά του σχετικού Ψαλμού, την οποία μελετούμε εδώ, και για τον ίδιο λόγο οι συνδέσεις με την Μικρασιατική Καταστροφή είναι οι πιο συχνές.

Επιπλέον, το γεγονός ότι η Ιερουσαλήμ δεν υπήρξε ποτέ αποκλειστικά ελληνική πόλη, αλλά «υπήρξε εβραϊκή και ρωμαϊκή, χριστιανική και βυζαντινή –όρος που εμπερικλείει πολλούς λαούς –, μουσουλμανική, αραβική κι εν συνεχεία τουρκική, χριστιανική και εν τέλει όλα αυτά μαζί»<sup>14</sup> προσδίδει στον συμβολισμό της τέτοιο εύρος, ώστε να μπορεί κανείς να τον επικαλεστεί για οποιαδήποτε τραγική απώλεια, όπως ήδη αναφέραμε στην αρχή της εργασίας μας. Έτσι, δεν ξαφνιαζόμαστε να ακούμε από τα χείλη μιας γριάς Μικρασιάτισσας<sup>15</sup> που θρηνούσε για τον γιο της, φυλακισμένο αριστερό που επρόκειτο να εκτελεστεί το '49, τους ακόλουθους στίχους, οι οποίοι καταγράφονται<sup>16</sup>, μεν, ως δημοτικό τραγούδι, διατηρούν, όμως, εμφανέστατα τα ίχνη της «βιβλικής» καταγωγής τους: «Αν βουληθώ να σ' αρνηθώ/ και να σε λησμονήσω,/ να μην ευρώ νερό να πιω/ και τόπο να καθήσω»<sup>17</sup>.

Παρόμοιοι στίχοι, συμπληρωμένοι με μία ακόμη στροφή, αποτέλεσαν το τραγούδι που συνόδευε τους τίτλους της τηλεοπτικής σειράς *Τα Παιδιά της Νιόβης*, του σκηνοθέτη Κώστα Κουτσομούτη, βασισμένης στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Μικρασιάτη Τάσου

<sup>12</sup> Για τα παραπάνω βλ. Henri Tonnet, *Μελέτες για την νεοελληνική πεζογραφία*, Μετάφραση: Φωτεινή Βλαχοπούλου, εκδόσεις Μεσόγειος, Αθήνα, 2009, σσ. 458-9. Όσο για την σύγχρονη μας κατάσταση στην Παλαιστίνη, θα ήταν ενδιαφέρον να διάβαζε κανείς, υπό το φως της παρούσας πραγματεύσης, το άρθρο του Περουβιανού, και Νομπελίστα πλέον, συγγραφέα Μάριο Βάργκας Λιόσα με αφορμή το βιβλίο του Ισραηλινού ιστορικού Ιλάν Πάπε, *Η ιστορία της σύγχρονης Παλαιστίνης*, μεταφρασμένο από τον Θανάση Γιαλκέτση, στο ένθετο *Βιβλιοθήκη* της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία*, 18.1.2008, σσ. 22-23 – οι πρόσφυγες έχουν απλώς αλλάξει όνομα. Ο Ψαλμός, δε, της *Παλαιάς Διαθήκης* εξακολουθεί να εμπνέει συγγραφείς αλλά και κινηματογραφιστές, αν κρίνουμε από την ταινία του 2006 *Ο Jerusalem*, βασισμένη στο ομώνυμο ευπώλητο Ω, *Ιερουσαλήμ των Λάρι Κόλινς και Ντομνίκ Λαπιέ*.

<sup>13</sup> Henri Tonnet ό.π., σσ. 449-462.

<sup>14</sup> Ό.π., σ. 462.

<sup>15</sup> Σύμφωνα με την προφορική μαρτυρία της διδάκτορος της Ιστορίας της Ιατρικής και οφθαλμιάτρου Σεβαστής Χαβιάρα-Καραχάλιου.

<sup>16</sup> Βλ. στο *Δελτίο Ιδρύματος Κορινθιακών Μελετών*, τχ. 42, Ιούλιος – Δεκέμβριος 2007, σ. 84.

<sup>17</sup> Σε μια παρόμοια περίπτωση αναφωνεί τους στίχους «ἐὰν ἐπιλάθωμαί σου, Ἰερουσαλήμ, κολληθεῖ ἡ γλῶσσά μου» ο ήρωας του Ντοστογιέφσκι λοχαγός Νικολάι Ίλιτς Σνεγκιριόβ, όταν συνειδητοποιεί τον αναπότρεπτο επικείμενο θάνατο του μικρού γιου του, Ηλιούσα, στο Ντοστογιέβσκη, *Αδελφοί Καραμάζοβ*, Μετάφραση από τα Ρωσικά: Άρης Αλεξάνδρου, εκδόσεις Γκοβόστη, τόμος τρίτος, 1991, σ. 358, ενώ η απόδοση των στίχων που ακολουθεί στη σ. 359 (και η οποία έχει καταχωρηστεί στην παρούσα Ανακίνωση ως μότο) είναι, ίσως, η καλύτερη ερμηνεία των συγκεκριμένων στίχων (για την μετάφραση ως ερμηνεία βλ. ενδεικτικά στο Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία*., Πρόλογος – Μετάφραση – Σημειώσεις: Δημήτρης Αγγελάτος, τρίτη έκδοση, Πατάκης, 2003, σ. 80).

Αθανασιάδη (η σειρά, ωστόσο, δεν το σεβάστηκε ούτε στάθηκε στο ύψος τού βιβλίου): «Αν βουληθώ να σ' αρνηθώ,/ να σ' απολησμονήσω/ να μην εβρώ νερό να πιω/ μη ρούχο να φορήσω// Αν βουληθώ να σ' αρνηθώ/ να σ' απολησμονήσω/ να μην εβρώ φιλί να πιω/ μη δάκρυ να δακρύσω»<sup>18</sup>. Ο ίδιος, δε, ο συγγραφέας και Ακαδημαϊκός Τάσος Αθανασιάδης είχε βάλει στην άκρη της πέννας τού ήρωα/ alter ego του στα *Παιδιά της Νιόβης*, παραλλαγμένους για την περίπτωση, τους στίχους τού Ψαλμού: «Εάν επιλάθωμαί σου, γελαστή Λυδία, επιλησθείη η δεξιά μου· κολληθείη η γλώσσα μου τω λάρυγγί μου, εάν μη σου μνησθώ, αγαπημένο Σαλιχλί...»<sup>19</sup>.

Δεν είναι μόνον ότι ο Ελληνισμός, ειδικά, κάποτε ταυτίζεται με την Διασπορά<sup>20</sup>, είναι ότι η Διασπορά, με όποια μορφή της, αναγκαστική ή εθελοντική, ταυτίζεται με την ανθρώπινη μοίρα. Η Ιερουσαλήμ του Ψαλμού καταλήγει να είναι η μετωνυμία της απώλειας και της αιώνιας νοσταλγίας για επιστροφή στο Ιδανικό, στον Ιδανικό Τόπο, στην ες αεί απρόσιτη ευτοπία τού ευτυχισμένου και συγκροτημένου ανθρώπου. Και το όχημα της Τέχνης του Λόγου υπήρξε ανέκαθεν ιδιαίτερος κατάλληλο για τέτοιου είδους προσδοκώμενες αλλά μηδέποτε πραγματοποιούμενες επιστροφές.

---

<sup>18</sup> Ευχαριστώ και από αυτήν την θέση την ποιήτρια και πεζογράφο Σοφία Φίλντιση, συνεργάτιδα στην μουσική επένδυση της εν λόγω τηλεοπτικής σειράς, η οποία έθεσε υπ' όψιν μου τους συγκεκριμένους στίχους.

<sup>19</sup> Βλ. Τάσου Αθανασιάδη, *Τα Παιδιά της Νιόβης*, α' και β' τόμος, δεύτερη έκδοση, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1988/ εδώ β' τ., σ. 312. Ο Αθανασιάδης, επιπλέον, δίνει την πληροφορία ότι πρώτος ο ποιητής Νίκος Τουτουντζάκης παρέφρασε για τον συγκεκριμένο σκοπό (κοινό σε κάποιους από τους αναφερθέντες εδώ λογοτέχνες) το απόσπασμα από τον εν λόγω Ψαλμό.

<sup>20</sup> Βλ. στο Αντωνιάδου Ολυμπία, «Ιστορικές συγκυρίες και πολιτική αυτο/εξορία σε κείμενα της σύγχρονης ελληνικής μεταναστευτικής λογοτεχνίας του γαλλόφωνου χώρου», *Δια-Κείμενα*, τχ. 11, Θεσσαλονίκη, 2009, σ. 49 (παράθεμα από το βιβλίο *Διασπορά* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη).



ΚΑΡΓΙΩΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ\*

## Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Αν πλέον σήμερα είθισται να θυμόμαστε να αποδίδουμε στον Γκαίτε την πατρότητα του όρου «παγκόσμια λογοτεχνία» (*Weltliteratur*) –και να την τοποθετούμε μάλιστα με πραγματολογική και γραμματολογική ακρίβεια στις 31 Ιανουαρίου 1827, πολύ λιγότερο συνηθίζουμε να συνειδητοποιούμε πως το κύριο συστατικό του, η «λογοτεχνία», αναδύεται και παίρνει τις πρώτες σημασίες του πολύ λίγο πριν: την περίοδο από το 1750 μέχρι το 1820<sup>1</sup>. Η «λογοτεχνία» θα αποτελέσει μια νέα κατηγορία, η οποία καθίσταται απαραίτητη διπλά: από τη μια, για να αντικαταστήσει σταδιακά όρους συγγενείς αλλά πλέον ανεπαρκείς όπως *ποίηση*, *letters*, ή *belles lettres* που ανήκουν στις *Fine Sciences* ή *Schöne Wissenschaften* (ας θυμηθούμε, παρεμπιπτόντως, ότι είμαστε την εποχή κατά την οποία ένας νέος φιλοσοφικός κλάδος, η Αισθητική, ζητά να αυτονομηθεί)<sup>2</sup> και που περιγράφουν ή αναφέρονται σε έργα των οποίων η γνωστική αξία έχει πλέον απομαγευτεί. «Ανάμεσα στο 1550 και στο 1650 οι Δυτικοί στοχαστές σταμάτησαν να πιστεύουν πως θα μπορούσαν να βρουν όλες τις σημαντικές αλήθειες στα αρχαία βιβλία» είναι η πρώτη φράση ενός βιβλίου του Anthony Grafton για την ιστορία των ιδεών στην αρχή της νεωτερικότητας<sup>3</sup> και είναι γνωστό και βέβαια, εκ των υστέρων ευτυχές, ότι ο Descartes ξεκινά να γράφει το *Λόγο περί της μεθόδου* (1637) επειδή, αν και ολοκληρώνει επιτυχώς τη μελέτη αριθμού έργων ικανών να του επιτρέψουν να συγκαταλεχθεί στις τάξεις των μορφωμένων (*literati*), συνειδητοποιεί πως το μόνο που κατάφερε είναι να έχει περισσότερες αμφιβολίες, να κάνει περισσότερα λάθη και να αγνοεί περισσότερα πράγματα από πριν. Ο νεόκοπος όρος *λογοτεχνία* αντικατοπτρίζει λοιπόν τη σταδιακή απομάκρυνση από τη γνωστική διάσταση των μνημείων του γραπτού λόγου και την αυξανόμενη πριμοδότηση της αισθητικής.

Συγχρόνως, η κατηγορία της «λογοτεχνίας» θα αποτελέσει καίρια συνιστώσα στη συγκρότηση της εθνικής συνείδησης, έτσι όπως αυτή θα αποκρυσταλλωθεί το 19<sup>ο</sup> αιώνα. Η λογοτεχνία μετατρέπεται σταδιακά σε «πεδίο», για να χρησιμοποιήσω έναν όρο του Bourdieu, με τους δρώντες που το χαρακτηρίζουν, τους θεσμούς που το αναπαράγουν και την ιδεολογία που το χρειάζεται. Η λογοτεχνία θα γίνει σταδιακά «εθνική», αφού θα γράφεται στη γλώσσα του έθνους, θα οργανώνεται στους θεσμούς του και θα συμβάλλει στη συγκρότηση και ενδυνάμωση της εθνικής συνείδησης. Προς αυτήν την κατεύθυνση

---

\* Επίκουρος Καθηγητής Συγκριτικής Γραμματολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

<sup>1</sup> Μια συνοπτική ιστορία της ανάπτυξης του όρου σκιαγραφεί ο Raymond Williams στο *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, <sup>2</sup>1983, 183-188.

<sup>2</sup> Στην εποχή των Baumgarten, Meier, Diderot, Gottsched, Mendelssohn και, βέβαια, Kant.

<sup>3</sup> Anthony Grafton, με April Shelford και Nancy Siraisi, *New Worlds, Ancient Texts: The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, 1. Όλες οι μεταφράσεις είναι του γράφοντος.

θα αρχίσουν να συστήνονται και τα πρώτα ιστοριογραφικά προγράμματα των εθνικών λογοτεχνιών –όπως ακριβώς εκκινούν και τα νεότερα ιστοριογραφικά προγράμματα των εθνών.

Αν αυτή η κατ'ανάγκη πρόχειρη σκιαγράφηση σχηματίζει το διφυή χαρακτήρα που επιδεικνύει η «λογοτεχνία» ως όρος, ο Γκαίτε (1749-1832) είναι αυτός που, με την έγκλισή του σε «παγκόσμια», τη μετατρέπει σε αίτημα. Αυτό το γνωρίζουμε και χάρη στον Johann Peter Eckermann (1792-1854), τον κατά 43 χρόνια νεότερό του θαυμαστή και μαθητή του, ο οποίος δημοσιεύει τις περίφημες πλέον *Συνομιλίες με τον Γκαίτε*<sup>4</sup>, τέσσερα χρόνια μετά το θάνατο του τελευταίου. Αν και προφανώς δεν πρόκειται περί αυτολεξεί μεταγραφών των συνομιλιών των δυο λογοτεχνών, η ρομαντική μυθολογία της ιστορίας της λογοτεχνίας θέλει τον Γκαίτε να λέει, στις 31 Ιανουαρίου 1827, στον Έκερμαν: «Η εθνική λογοτεχνία είναι τώρα ένας όρος δίχως νόημα. Η εποχή της παγκόσμιας λογοτεχνίας αρχίζει, και όλοι πρέπει να συμβάλουμε προκειμένου να επισπεύσουμε την έλευσή της»<sup>5</sup>.

Ας μην σπεύσουμε να ερμηνεύσουμε την προγραμματική πρόταση του Γκαίτε (η οποία θα πάρει διαφορετικές μορφές στις *Συνομιλίες*, αλλά και αλλού) με όρους που επικαθορίζονται από σύγχρονα θεωρητικά ενδιαφέροντα. Η πρόταση του Γκαίτε πρέπει να ενταχθεί στην εποχή της και στα γενικότερα συμφραζόμενα που την επιτρέπουν και την επεξηγούν. Προς το τέλος της ζωής του, ο Γκαίτε χαίρει πια ανάγνωσης και αναγνώρισης τόσο στη γλωσσική του παράδοση όσο και από μετάφραση, στο εξωτερικό, ενώ είναι και ο ίδιος εκλεκτικός, κοσμοπολίτης αναγνώστης. «Αφού αρχίζουν να ενδιαφέρονται για μας», πρέπει κι εμείς, «ειδικά τώρα, να ενδιαφερθούμε για την ξένη λογοτεχνία», θα πει σε μια επιστολή του<sup>6</sup> επιδεικνύοντας ευγενή κοσμοπολιτισμό και αριστοκρατικό αίσθημα γενναιοδωρίας αλλά και δικαιοσύνης, όπως ακριβώς συνηθίζουμε να τον φανταζόμαστε. Δεν πρόκειται όμως μόνον γι'αυτό. Εβδομήντα οκτώ χρονών, ο Γκαίτε βρίσκεται ήδη προς το τέλος της ζωής του και προετοιμάζει προσεκτικά τη θέση του στην ιστορία της λογοτεχνίας, επιδιώκοντας να εκδώσει, σύμφωνα και με τις συνήθειες των συγγραφέων της εποχής, τα *Απαντά* του. Πράγματι, τα πρώτα *Γραπτά* (*Schriften* –8 τόμοι, 1787-1790) θα ακολουθήσουν τα *Νέα Γραπτά* (*Neue Schriften* –7 τόμοι, 1792-1800), τα *Έργα* (*Werke* –13 τόμοι, 1806-1810), που θα συμπληρωθούν δυο φορές: *Έργα* (*Werke* –20 τόμοι, 1815-1819) και *Έργα* (*Werke* –26 τόμοι, 1820-1822). Και το 1831, ένα χρόνο πριν το θάνατό του, θα λάβει ιδιοχείρως τους 40 πρώτους τόμους της 60τομης τελικά έγκυρης έκδοσης των *Απάντων* του (1827-1842)<sup>7</sup>. Αν υπάρχει κάτι που θα ονομαστεί λογοτεχνία, και δη παγκόσμια, ο Γκαίτε θα έχει προετοιμάσει καλά τη θέση του σ'αυτήν<sup>8</sup>.

Στις απαρχές της δημιουργίας και χρήσης των νέων όρων, «λογοτεχνία» είναι ουσιαστικά συνώνυμο του «παγκόσμια λογοτεχνία». Η διαφορά είναι μάλλον διαφορά προσανατολισμού: η πρώτη αποτελεί περιγραφική κατηγορία. Η δεύτερη αποτελεί αίτημα των καιρών. Ο Γκαίτε θα γράψει, την ίδια χρονιά (1827):

Ακούμε και διαβάζουμε παντού για την πρόοδο του ανθρωπίνου γένους, για τις γενικότερες προοπτικές που ανοίγουν οι παγκόσμιες σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους. Σε ποια έκταση αυτό συμβαίνει, δεν είμαι σε θέση να εξετάσω ή να

<sup>4</sup> *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*.

<sup>5</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchener Ausgabe), τόμος XIX, επιμ. Heinz Schlaffer, München, Hanser Verlag, 1986, 207.

<sup>6</sup> Επιστολή της 26<sup>ης</sup> Ιανουαρίου 1827 στον εκδότη του Johann Friedrich Cotta. Βλ. Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Briefe und Briefe an Goethe* (Hamburger Ausgabe), τόμος IV, επιμ. Karl Robert Mandelkow, C. H. Beck, Hamburg, 1967, 214.

<sup>7</sup> *Goethes Werke. Vollständiger Ausgabe letzter Hand*. Η μαρτυρία παρατίθεται από τον Stefan Hoesel-Uhlig, «Changing Fields: The Directions of Goethe's *Weltliteratur*», στο Christopher Prendergast (επιμ.), *Debating World Literature*, New York, Verso, 2004, 35-36.

<sup>8</sup> Για μια ακριβή σύνοψη των πραγματολογικών πληροφοριών βλ. Henry και Mary Garland (επιμ.), *The Oxford Companion to German Literature*, New York, Oxford University Press, <sup>3</sup>1997, 288-292.

προσδιορίσω: όσον με αφορά, απλώς θέλω να τονίσω στους φίλους μου την πεποίθησή μου πως μια γενική παγκόσμια λογοτεχνία (*eine allgemeine Weltliteratur*) βρίσκεται εν τη γενέσει, στην οποία ένας τιμητικός ρόλος επιφυλάσσεται για μας τους Γερμανούς. Όλα τα έθνη μας ψάχνουν, μας επαινούν, μας λογοκρίνουν, μας υιοθετούν και μας απορρίπτουν, μας μιμούνται και μας παραμορφώνουν, μας κατανοούν και μας παρανοούν, ανοίγουν ή κλείνουν τις καρδιές τους: πρέπει αυτά όλα να τα δεχτούμε με γαλήνη [...]<sup>9</sup>.

Ευθύς εξαρχής, η νέα κατηγορία της λογοτεχνίας αποκρίνεται σε μια νέα κοινωνική πραγματικότητα που χαρακτηρίζεται από κινητικότητα, από επικοινωνία, από επαφές: μια παγκοσμιοποίηση στο ξεκίνημά της. Λίγο ενδιαφέρει πως για τον Γκαίτε το ξένο βρίσκεται απλώς στην άλλη πλευρά του Ρήνου και το παγκόσμιο περιορίζεται στην Ευρώπη. Δεδομένων των ιστορικών της δυνατοτήτων, η σκέψη του Γκαίτε ως πολιτισμικό αίτημα εκφράζει μια νέα αισιοδοξία:

Αν τολμήσαμε να διακηρύξουμε μια ευρωπαϊκή, μια γενική παγκόσμια λογοτεχνία, δεν το κάναμε για να δείξουμε ότι τα διαφορετικά έθνη λαμβάνουν γνώση το ένα του άλλου και των δημιουργημάτων τους, γιατί, κατά μια έννοια, μια τέτοια λογοτεχνία υπάρχει από παλιά, συνεχίζει και αναπτύσσεται λίγο πολύ. Όχι! Εδώ γίνεται μάλλον λόγος για το εξής: οι ζώντες και δρώντες λογοτέχνες να γνωριστούν μεταξύ τους και να παρακινηθούν, από κλίση κι ένα αίσθημα κοινότητας, να δουλέψουν μαζί<sup>10</sup>.

Το αίτημα για μια «ευρωπαϊκή πολιτεία γραμμάτων» των ουμανιστών της Αναγέννησης επανέρχεται στις απαρχές της νεωτερικότητας προσαρμοσμένο στις συνθήκες των καιρών. Ο Γκαίτε ενδιαφέρεται για τις επιστημονικές εξελίξεις, γοητεύεται από τις νέες δυνατότητες επικοινωνίας, παρακολουθεί τις συζητήσεις για τα σχέδια διάνοιξης της διώρυγας του Παναμά (που ως σκέψη υπάρχει ήδη από το 16<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά θα πραγματοποιηθεί τελικά στις αρχές του 20<sup>ου</sup>) και βλέπει σε αυτά «το απτό σύμβολο μιας καθολικής λογοτεχνίας που κυφορείται»<sup>11</sup>. Σήμερα καθίσταται όλο και δυσκολότερη η διάκριση ανάμεσα σε ένα σύστημα ανταλλαγών υλικών που ονομάζουμε οικονομία και σε ένα σύστημα ανταλλαγών συμβολικών που ονομάζουμε πολιτισμό –και το γεγονός αυτό αποτελεί τη βάση για σοβαρή κριτική σε αυτό το μείζον χαρακτηριστικό της παγκοσμιοποίησης που συνήθως αντιλαμβανόμαστε ως δυστυχή. Δεν πρέπει ωστόσο να ξεχνάμε ότι, σε μεγάλο βαθμό, στο 18<sup>ο</sup> αιώνα του διαφωτισμού και το 19<sup>ο</sup> αιώνα του ρομαντισμού, αυτή ακριβώς η αλληλεξάρτηση (του οικονομικού με το πολιτισμικό) αποτέλεσε τη βάση ενός κοσμοπολιτικού ιδεώδους ευτυχούς που θα έφερνε τους πολιτισμούς κοντύτερα και θα συνέβαλλε στην πρόοδο του ανθρώπινου γένους.

Ένα τέτοιο αισιόδοξο κοσμοπολιτικό ιδεώδες που θα πραγματοποιόταν μέσω της λογοτεχνίας απαιτούσε βέβαια και μια νέα, χαρούμενη επιστήμη που θα του αντιστοιχούσε. Παράλληλα με τους μετασχηματισμούς της παραδοσιακής φιλολογίας που προσαρμόστηκε στις ανάγκες του εθνικού αφηγήματος χωρίς να απεκδυθεί τα ιστορικά της ενδιαφέροντα (ας θυμηθούμε για παράδειγμα, τα ιστοριογραμματολογικά εγχειρήματα των Gervinus, Taine, Brunetière), αναδύθηκε, πάλι γύρω από το Ρήνο, η συγκριτική γραμματολογία, ένας νέος κλάδος που φιλοδοξούσε να υπερβεί τα εθνικά, γλωσσικά και πολιτισμικά καθορισμένα όρια τα οποία εκλάμβανε ως τροχοπέδη τη στιγμή που το ζητούμενο των καιρών ήταν ο διάλογος και η συμφιλίωση των λαών (κι

<sup>9</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Über Kunst und Alterthum*, Stuttgart, Cottachen Buchhandlung, 1827, 131-132.

<sup>10</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft (Leopoldina Ausgabe)*, τόμος XI: *Aufsätze, Fragmente, Studien zur Naturwissenschaft im allgemeinen*, επιμ. Dorothea Kuhn και Wolf von Engelhardt, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1970, 295.

<sup>11</sup> Σύμφωνα με τον Ernst Robert Curtius στο «*Éléments de l'univers de Goethe*», *Essais sur la littérature européenne*, Paris, Bernard Grasset, 1954, 74, όπως παρατίθεται από τον Christophe Pradeau, «Un drakkar sur le lac Léman» στο Christophe Pradeau και Tiphaine Samoyault (επιμ.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, 67.

εδώ ας αναφέρουμε τις πρώτες συγκριτολογικές προσπάθειες των Madame de Staël, Abel Villemin, Jean-Jacques Ampère, Philarète Chasles, Hugo Meltzl). Έτσι, ενώ το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα εδραίωσε ιδεολογικά, επιστημολογικά και ιστοριογραμματολογικά την ιδέα της εθνικής λογοτεχνίας, η συγκριτική γραμματολογία ανταποκρίθηκε σε πολιτισμικές νοοτροπίες που προγραμματικά την υπερέβαιναν<sup>12</sup>. Και τη στιγμή που κάθε εθνική λογοτεχνία συστηνόταν χάρη κι εξαιτίας μιας εθνικής γλώσσας σοβαρής, ανώτερης, υπερασπιστέας, η χαρούμενη γλώσσα που μιλούσε η παγκόσμια λογοτεχνία αποτέλεσε αφετηριακή, καταστατική συνθήκη του νέου κλάδου της συγκριτικής γραμματολογίας και τον συνόδευσε και στις συνεχείς απόπειρες αναστοχασμού που ανέκαθεν τον χαρακτήριζε: από τον Γκαίτε στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στον μεσοπόλεμο, έπειτα μετά την αποικιοκρατία, μέχρι σήμερα που οι πολιτισμικές και πολιτικοοικονομικές αλλαγές είναι τόσο ριζικές ώστε επιβάλλεται εκ των πραγμάτων η συνεχής αναδιαπραγμάτευση με επιστημονικές πρακτικές που καθορίζουν το αντικείμενό τους αλλά και καθορίζονται από αυτό. Ενώ λοιπόν οι «εθνικές» γραμματολογίες επικεντρώνονταν στην προσέγγιση του εθνικού λογοτεχνικού κανόνα, η συγκριτική γραμματολογία διερευνούσε, όλο και πιο επίμονα, τις επιστημολογικές προϋποθέσεις, τη σημασία και τις συνέπειες της πρακτικής της. Εξ ου και ο συνεχής λόγος περί κρίσης, που έκανε το Ronald Greene να παρατηρήσει ότι «η συζήτηση για την κρίση στον κλάδο έχει γίνει ένα συνεχές χαρακτηριστικό του αυτοπροσδιορισμού του»<sup>13</sup>. Ή, όπως χαριτολογεί ο David Ferris, «η συγκριτική γραμματολογία είναι στην ουσία ένα εγχείρημα καντιανό: μια κριτική που επιχειρεί να προσδιορίσει τα όρια μέσα στα οποία λειτουργεί · είναι, στην πραγματικότητα, ένας θεωρητικός απολογισμός των ανθρωπιστικών σπουδών εν γένει»<sup>14</sup>. Αυτό οφείλεται, εν πολλοίς, στο αντικείμενό της, ή καλύτερα, με όρους παραδοσιακούς, στην απουσία αυτού.

Γιατί ήδη ο Γκαίτε, με τον όρο «παγκόσμια λογοτεχνία», εγκαινίαζε μια θεωρητική προοπτική η οποία έδινε λιγότερο, ή και καθόλου, έμφαση στο τι μπορούσε ή έπρεπε να περιλαμβάνει (και άρα να αποκλείει) η νέα κατηγορία. Συνεπώς, εξοβέλισε εκ των προτέρων, ως εκτός αντικειμένου, συζητήσεις περί κριτηρίων που θα εκτυλιχθούν με τα πρώτα ιστοριογραφικά προγράμματα, ήδη από το 19<sup>ο</sup> αιώνα. Όπως έχει πλέον δείξει ο νεώτερος προβληματισμός περί θεωρίας της ιστοριογραφίας της λογοτεχνίας, αυτά τα κριτήρια μπορεί να είναι πολλών επιπέδων. Μπορεί να είναι κριτήρια συμπερίληψης ή αποκλεισμού. Τέτοια είναι τα γλωσσικά: για παράδειγμα, σε ποια γλώσσα πρέπει να είναι γραμμένα τα έργα που θα εντάξουμε στον κατά περίπτωση λογοτεχνικό κανόνα · ή κριτήρια χρονολογικά: για παράδειγμα, ζητήματα περιοδολόγησης (πότε αρχίζει και πότε τελειώνει, πώς δομείται χρονικά το σώμα κειμένων που μελετούμε, κ.ο.κ.) · ή κριτήρια αισθητικά: πώς ορίζεται κάθε φορά η λογοτεχνικότητα. Τα κριτήρια, όμως, μπορεί να είναι και άλλης τάξης. Για παράδειγμα, μεθοδολογίας: τι ζητούμε όταν μελετούμε τη λογοτεχνία ή, ακόμη, θεσμοθέτησης: πώς θα αναδειχθούν ή θα αποκρυβούν οι ιδεολογικές λειτουργίες της λογοτεχνίας και ποιες θα είναι αυτές, πώς θα μεταδοθεί η παραγόμενη γνώση και τα λοιπά. Και άλλα πολλά.

Ο Γκαίτε διέγραψε εκ των προτέρων αυτήν τη συζήτηση. Αντίθετα, η θεωρητική του πρόταση έδωσε έμφαση στην παγκόσμια λογοτεχνία ως πολιτισμικό αγαθό που

<sup>12</sup> Και βέβαια, ως κλάδος μοντέρνος, εντασσόταν στο διεθνιστικό πνεύμα των καιρών: ταυτόχρονα με τις πολυεπίπεδες προσπάθειες συγκρότησης του εθνικού προσδιορισμού λαμβάνουν χώρα εγχειρήματα διεθνιστικής προοπτικής. Ο Haun Saussy, για παράδειγμα, αναφέρει, ανάμεσα σε άλλα, τις διεθνείς εκθέσεις του 1851, 1867, 1889, 1900, τα πρώτα διεθνή συνέδρια γλωσσολόγων, φιλοσόφων, ψυχολόγων, τη διεθνή επιτροπή Ερυθρού Σταυρού (1863), τη Σοσιαλιστική Διεθνή (1889), το Σωματείο Παγκόσμιων Ταχυδρομείων (1878), τη δημιουργία 24 χρονικών ζωνών (1884) και άλλα πολλά. Βλ. Haun Saussy, «Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: Of Memes, Hives, and Selfish Genes», στο Haun Saussy (επιμ.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 10.

<sup>13</sup> Ronald Greene, «Not Works but Networks: Colonial Worlds in Comparative Literature», στο Haun Saussy (επιμ.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, 214.

<sup>14</sup> David Ferris, «Indiscipline», στο Haun Saussy (επιμ.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, 91.



διακινείται, και ως τέτοιο μπορεί να αποτελεί ενδείκτη της παγκοσμιότητας της ανθρώπινης εμπειρίας. Η παγκόσμια λογοτεχνία, και η συγκριτική γραμματολογία που τη μελετά, αποτελούν τρόπο ανάγνωσης και κατανόησης των έργων του παγκόσμιου πνεύματος, κι όχι έναν όμιλο στον οποίο γίνεται δεκτός κάποιος μετά από επιτυχείς δοκιμασίες. Η παγκόσμια λογοτεχνία είναι μια πρακτική, όχι ένας κατάλογος. Και είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον και μάλλον προς τιμήν της συγκριτικής γραμματολογίας, ότι στο ριζικά κοσμοπολιτικό της εγχείρημα να καταλάβει αυτήν την πρακτική, δεν σταμάτησε και δεν δίστασε να μεταμορφώνεται, να αντιδρά στα νέα δεδομένα, να θέτει συνεχώς το διάβημά της υπο διερεύνηση. Έτσι, από την άγρα επιδράσεων που χαρακτήριζε τα πρώτα βήματα του κλάδου, στη μελέτη σχέσεων, παραλληλίων και κοινών χαρακτηριστικών και από 'κει στην έμφαση της μελέτης της λογοτεχνικότητας και των τρόπων που αυτή συστήνεται, διακλαδώνεται και διοχετεύεται ως διακειμενικότητα, η συγκριτική γραμματολογία δε δίστασε να διευρύνει τα όρια του ίδιου της του αντικειμένου: η λογοτεχνία, προγραμματικά παγκόσμια, μετατράπηκε σε μετωνυμία. Το νόημά της διεστάλη –λογοτεχνία πια μπορούσαν να είναι τα πάντα– αλλά αυτό σήμανε και την ιεραρχική της υποβάθμιση σε μια απλή έγκλιση πολιτισμικού λόγου ανάμεσα σε άλλες. Ενόψει μιας δυναμικής κειμενικοποίησης των πάντων, η λογοτεχνία έχασε την προτεραιότητά της. Η γλώσσα της παγκόσμιας λογοτεχνίας δεν είναι πλέον η εθνική γλώσσα, αλλά η γλώσσα του πολιτισμού, της ιδεολογίας, της φυλής, του φύλου, κ.ο.κ.. Και ο κλάδος που τον μελετά δεν είναι η παραδοσιακή φιλολογία με τις παραδοσιακές βοηθητικές της επιστήμες, αλλά μια συγκριτική γραμματολογία που προϋποθέτει τη διεπιστημονική αρωγή συγγενών επιστημών (ιστορία, κοινωνιολογία, φιλοσοφία, γεωγραφία, ανθρωπολογία, πολιτική επιστήμη), ένα επιστημολογικό υπόβαθρο που είχε στιγμές αίσιας, αλλά και που άλλοτε κακοπάθησε: αυτό που συχνά ονομάστηκε θεωρία.

Έχουν ευτυχώς περάσει οι καιροί της σκληροπυρηνικής θεωρίας η οποία, είναι αλήθεια, συνέβαλε σημαντικά στην αυτοσυνειδησία του επιστημολογικού εγχειρήματος του συγκριτισμού, αλλά συντέλεσε και στην απομάγευσή του: χάθηκαν πολλά, ανάμεσα στα άλλα και η αισθητική διάσταση του λογοτεχνικού δημιουργήματος που αναδεικνύει (και, ιδανικά, ικανοποιεί) τόσο αντικειμενικά κριτήρια περί ωραίου όσο και υποκειμενικές προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού (το φιλολογικό γούστο). Είναι γνωστή η αποστροφή του νέου ακόμη, αποδομιστή εν τη γενέσει, Πωλ ντε Μαν (1919-1983) προς το νεαρό τότε, φέρελπι Τσβετάν Τοντόροφ (1939-), ο οποίος παρουσίαζε στο Χάρβαρντ, την αρχή της δεκαετίας του '60, τα δομιστικά του σχήματα περί λογοτεχνικών ειδών: «αυτά τα κείμενα που ταξινομείτε», του είπε, «τα διαβάζετε πρώτα»<sup>15</sup>;

Ο Ντε Μαν, δεν ήταν βέβαια, απλώς ειρωνικός: κάτι παραπάνω: κυριολεκτούσε. Και τώρα αποδεικνύεται και προφητικός. Ήδη από τον Γκαίτε η παγκόσμια λογοτεχνία δεν αποτελούσε ένα σώμα κειμένων που θα μπορούσε, πόσο μάλλον που θα έπρεπε καν, να αναγνωστεί. Τόσο ο Γκαίτε, όσο και οι προοπτικές που άνοιξε η προβληματική του, δεν ενδιαφέρθηκαν για ζητήματα που αργότερα έμελλε να τεθούν περί λογοτεχνικού κανόνα, περί κλασικών έργων, περί αυτού που στην αγγλοσαξωνική παράδοση ονομάστηκε *curriculum* (το τι δηλαδή πρέπει να διδάσκουμε στην εκπαίδευση και τι μπορούμε να μην). Ο Franco Moretti υποστηρίζει ότι «η παγκόσμια λογοτεχνία δεν μπορεί να είναι λογοτεχνία, αλλά μεγαλύτερη –αυτό που ήδη κάνουμε, απλά περισσότερο. Πρέπει να είναι κάτι διαφορετικό»<sup>16</sup>. Και αυτό το διαφορετικό προσεγγίζεται και με άλλο τρόπο: ο Μορέτι κάνει λόγο για «ανάγνωση εξ αποστάσεως», σε αντίστιξη με την περίφημη «εκ του σύνεγγυς ανάγνωση» της Νέας Κριτικής. Η απόσταση είναι για το Μορέτι «προϋπόθεση γνώσης» και ως τέτοια δεν προϋποθέτει «άμεση κειμενική ανάγνωση». Αντίθετα, η ιστορία της λογοτεχνίας θα πρέπει να βασίζεται σε δευτερογενή και τριτογενή, κ.ο.κ. έρευνα, θα πρέπει να είναι ένα «υφαντό

<sup>15</sup> Αναφέρεται και από τον Marshall Brown, «Multum in Parvo ; or, Comparison in Lilliput», στο Haun Saussy (επιμ.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, 255.

<sup>16</sup> Franco Moretti, «Conjectures on World Literature», στο Christopher Prendergast (επιμ.), *Debating World Literature*, 149.

έρευνας άλλων ανθρώπων»<sup>17</sup>, προκειμένου να μπορέσει να χαρτογραφηθεί σε επίπεδο παγκόσμιο.

Ενόψει βέβαια και των κοσμοϊστορικών αλλαγών της τελευταίας εικοσαετίας που άλλαξαν τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε και παράγουμε την πραγματικότητα, είναι ενδιαφέρον πως οι σύγχρονες κριτικές προτάσεις περί παγκόσμιας λογοτεχνίας υπάγουν το χρόνο στο χώρο, την ιστορία στη γεωγραφία<sup>18</sup>. Η «λογοτεχνία» ενδιαφέρει πλέον ως «λογοτεχνικό πεδίο», το οποίο, με την αρωγή μεθόδων από τις κοινωνικές επιστήμες, χαρτογραφείται, μεταφορικά ή κυριολεκτικά, προκειμένου να διερευνηθεί αυτό που η Pascale Casanova ονομάζει «παγκόσμιος λογοτεχνικός χώρος» (*espace littéraire mondial*). Στο πολυσυζητημένο βιβλίο της *Η παγκόσμια δημοκρατία των γραμμάτων*<sup>19</sup> η Καζανοβά αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία ως μια σειρά πρακτικών λόγου σε ένα παγκόσμιο σύστημα ισχύος / γνώσης όπου διαδραματίζεται ο λογοτεχνικός αγώνας και στο οποίο συμμετέχουν διαφόρων ειδών και τάξεων θεσμοί (τύπος και μέσα, κριτική, βραβεία, πανεπιστήμιο, κ.τ.λ.) που ασκούν εξουσία πολιτισμική ή οικονομική, εξουσία, εντέλει, πάνω στη γνώση. Η «λογοτεχνία» σε επίπεδο παγκόσμιο αποτελεί ένα χώρο με πολλά κέντρα και πολλούς πόλους και καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από κριτήρια εξωγενή του λογοτεχνικού κειμένου καθαυτού. Η «λογοτεχνικότητα», το ζητούμενο της γραμματολογίας έναν αιώνα πριν, βρίσκει πλέον την ιστορική της θέση: ως μια παρωχημένη στιγμή στην πρακτική της φιλολογίας.

Γιατί, ακόμη και θεωρητικές προτάσεις που κάνουν λόγο περί παγκοσμιοότητας χωρίς να εξοβελίζουν ρητά τη λογοτεχνία στην αισθητική της διάσταση –το αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης χρήσης της γλώσσας– συνυπολογίζουν δεδομένα εξωλογοτεχνικά, αν δεν επικαθορίζονται από αυτά. Αναφέρομαι στις συζητήσεις και διαμάχες περί λογοτεχνικού κανόνα, έτσι όπως αυτές λαμβάνουν χώρα τα τελευταία χρόνια στην Εσπερία. Όταν, για παράδειγμα, ο Harold Bloom προτείνει έναν λογοτεχνικό κανόνα του δυτικού πολιτισμού<sup>20</sup> εντάσσεται σε μια γραμματολογική παράδοση που θεωρεί ότι κάποια έργα μπορούν να ονομαστούν κλασικά, με την έννοια ότι ξεφεύγουν από τα συγκεκριμένα χωροχρονικά και πολιτισμικά δεδομένα στα οποία γεννήθηκαν και δυναμικά εντάσσονται στην παγκόσμια κληρονομιά άρα απαντούν σε ανάγκες κάθε κοινωνίας. Οι ανάγκες αυτές είναι αισθητικές στο βαθμό που οι αισθητικές ανάγκες αποτελούν μια πτυχή, όχι όμως τη μόνη, ενός εκσυγχρονισμένου, μοντέρνου προτύπου του *εντίμου ανθρώπου* (*honnête homme*) της Αναγέννησης. Ή όταν ο John Guillory συνδέει τη δημιουργία του λογοτεχνικού κανόνα με τις ενσυνείδητες προσπάθειες των εκπαιδευτικών θεσμών να δημιουργήσουν πρώτα και να μεταδώσουν μετέπειτα «πολιτισμικό κεφάλαιο»<sup>21</sup>, διαστέλλει, στην ουσία, τις συνέπειες ενός εγχειρήματος εξαρχής φιλολογικού, όπως είναι η ιστορία της λογοτεχνίας, προς το πεδίο της ιδεολογίας και της κοινωνίας, αφού το ερμηνεύει ως ανάγκη απόκρισης των θεσμών αυτών σε μια κοινωνική πραγματικότητα με συγκεκριμένη ιδεολογική προοπτική. Ή, τέλος, όταν ο όρος «παγκόσμια λογοτεχνία» χρησιμοποιείται πλέον συχνά για να περιγράψει αλλά και να προτείνει ένα λογοτεχνικό κανόνα μη ευρωκεντρικό και στοχεύει να συμπεριλάβει λογοτεχνία τριτοκοσμική, μετααποικιακή, τοπική ή άλλη, καλείται προφανώς να συστεγάσει πολιτισμικές παραγωγές μιας πραγματικότητας επανεμφανισμένης και υποκείμενης σε ιστορικές διορθώσεις. Και αυτό καθίσταται το πρωτεύον ιδεολογικό ζήτημα, αφήνοντας σε δεύτερη θέση ζητήματα περί αισθητικών κριτηρίων.

Το γεγονός ότι στην ουσία τέτοιες συζητήσεις δεν μας έχουν αγγίξει, παρά πολύ περιφερειακά, εδώ, οφείλεται στην οργανωτική δυσκαμψία, σε σχεδιασμούς και

<sup>17</sup> Λέει χαρακτηριστικά: «Literary history will quickly become [...] a patchwork of other people's research, without a single direct textual reading». Έμφαση στο πρωτότυπο. Στο ίδιο, 151.

<sup>18</sup> Βλ. και Marshall Brown, 249.

<sup>19</sup> Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>20</sup> Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.

<sup>21</sup> John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

πρακτικές αποκομμένους από την πραγματική κοινωνία (είτε αυτό λέγεται αγορά εργασίας είτε όπως αλλιώς θέλουμε) και εντέλει, στη σχεδόν παντελή έλλειψη ευθύνης, τόσο πολιτικής και κοινωνικής, όσο επιστημονικής κι επιστημολογικής, που χαρακτηρίζουν τους εκπαιδευτικούς κυρίως αλλά και ευρύτερα πολιτισμικούς θεσμούς που είναι επιφορτισμένοι με την παραγωγή και τη μετάδοση της γνώσης, όσον αφορά τον κοινωνικό συντονισμό των δραστηριοτήτων τους. Αντίθετα, αλλού, ο μετασχηματισμός των φιλολογικών σπουδών υπήρξε όχι μόνον αποτέλεσμα των αναπροσανατολισμών της έρευνας (πες μου το αντικείμενό σου να σου πω πώς το μελετάς) αλλά και απόκριση στα αντικειμενικά δεδομένα μιας κοινωνικής πραγματικότητας σε συνεχή αλλαγή (πες μου πού βρίσκεσαι να σου πω τι κάνεις). Αλλού, η «φιλολογία» μεταμορφώθηκε σε «σπουδές» όταν η εκπαιδευτική πρακτική κλήθηκε να συντονιστεί με την κοινωνία την οποία θα έπρεπε να μελετήσει. Δυστυχώς για εκείνους τους γραμματολόγους που παρέμειναν λάτρεις του Αντικειμένου, με Α κεφαλαίο, και των μεθόδων και πρακτικών που ανέκαθεν του αντιστοιχούσαν ακλόνητα, αλλά μάλλον ευτυχώς για όσους θεωρούσαν ότι το θεμέλιο κάθε κριτικής πράξης και πρακτικής συνίσταται στην αυτοσυνειδησία της, δηλαδή τη συνεχή επερώτηση για τα όρια, τις δυνατότητες και τους στόχους της, οι νεώτερες συζητήσεις περί λογοτεχνικού κανόνα ανέδειξαν τις ιδεολογικές διαστάσεις των θεωρητικών προβληματισμών και των ιστοριογραφικών πρακτικών, τόσο του έθνους όσο και της εθνικής λογοτεχνίας. Και ίσως εκεί να οφείλεται η δική μας γραμματολογική υστέρηση, στο γεγονός δηλαδή ότι η ενσυνείδητη σύζευξη ιδεολογίας και θεσμών παραγωγής γνώσης που ξεκίνησε από τα διαβήματα του Ζαμπέλιου και του Παπαρηγόπουλου έκλεισε τον κύκλο της ουσιαστικά με την πτώση της χούντας. Αλλά αυτή είναι μια υπόθεση εργασίας που δεν μπορεί να εξεταστεί εδώ.

Είναι πάντως ενδιαφέρον το ότι, όσο αναδεικνύονται εντονότερες οι καταστατικές ιδεολογικές συνιστώσες των συζητήσεων περί «παγκόσμιας λογοτεχνίας» τόσο ο όρος, αναπόφευκτα ίσως, παίρνει συγκεκριμένο περιεχόμενο. Έτσι, πολλές απόπειρες έγιναν να δαμαστεί ο όγκος του σώματος της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Άλλες περισσότερο χονδροειδείς, όπως οι εμπορικές προτάσεις του τύπου «τα 100 βιβλία που θα πρέπει να διαβάσετε» ή τα «50 καλύτερα βιβλία της παγκόσμιας λογοτεχνικής παραγωγής», άλλες λεπτότερα υφασμένες. Ο David Damrosch, για παράδειγμα, προτείνει τρεις διαφορετικούς κανόνες: τον *υπερκανόνα*, που περιλαμβάνει παραδοσιακούς μείζονες συγγραφείς. Τον *αντικανόνα* που περιλαμβάνει φωνές υπάλληλες (*subaltern*), επαναστατικές, που μιλούν γλώσσες ελάσσονες. Και το *σκιώδη κανόνα*, που περιλαμβάνει ελάσσονες συγγραφείς που όλοι γνωρίζουν, αλλά που κανείς πλέον δεν διαβάζει<sup>22</sup>. Αναλύοντας το ερμηνευτικό σχήμα που προτείνει, ο Damrosch καταλήγει σε έναν τρίπτυχο ορισμό της παγκόσμιας λογοτεχνίας, ο οποίος επικεντρώνεται «στον κόσμο, το κείμενο και τον αναγνώστη». Πρόκειται λοιπόν για μια «ελλειπτική αντανάκλαση εθνικών λογοτεχνιών», για «γραφή που κερδίζει στη μετάφραση», και για «έναν τρόπο ανάγνωσης που επιτρέπει μια αποστασιοποιημένη εμπλοκή με κόσμους πέρα από το δικό μας χώρο και χρόνο»<sup>23</sup>.

Είναι προφανές, νομίζω, πόσο συζητήσιμα μπορεί να είναι αυτά τα χαρακτηριστικά. Είναι επίσης προφανές ότι, και σε αυτήν της την εκδοχή, η πρόταση περί «παγκόσμιας λογοτεχνίας» παρουσιάζεται μάλλον στατική, και γι' αυτό στην ουσία συντηρητικότερη από την πρόταση του Γκαίτε, παρόλο που εκείνη είχε γίνει δύο αιώνες πριν. Γιατί και αυτή τελικά αναφέρεται σε ένα ρεπερτόριο έργων, σε μια βιβλιοθήκη που όλοι θα έπρεπε κάποια στιγμή να διαβάσουμε (αλλά που κανένας δεν το κάνει, έως αν αυτή η στιγμή να είναι πάντα αργότερα), μια βιβλιοθήκη που μπορεί να εμπλουτίζεται ανάλογα με τις απαιτήσεις των καιρών. Έτσι, παρά την επίφαση νεωτερικότητας που αξιώνει, αφού επιχειρεί να συμφιλιώσει μια έννοια κανόνα, που αποτελείται από συγκεκριμένα έργα που εντάσσονται σε αυτόν σύμφωνα με κάποια κριτήρια, με το κοσμοπολιτικό ιδεώδες της συγκριτικής γραμματολογίας ως πρακτικής, αυτή και άλλες

<sup>22</sup> David Damrosch, «World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age», στο Haun Saussy (επιμ.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, 45-46.

<sup>23</sup> David Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, 281.

τέτοιου είδους κατασκευές καθίστανται προβληματικές, καθώς υπονομεύεται η θεωρητική τους εγκυρότητα.

Δεν μπορώ να εξετάσω εδώ διεξοδικά τους λόγους γι' αυτήν την υπονόμηση. Θα σταθώ μόνο στο μείζονα: στο ότι, προκειμένου να συσταθεί ένας τέτοιος κανόνας «παγκόσμιας λογοτεχνίας» προϋποτίθενται κριτήρια «αριστείας»<sup>24</sup> τα οποία είναι διαφορετικής τάξης (ομορφιά, ποιότητα, σημασία, επιρροή, λειτουργία, κ.ο.κ.) και τα οποία συχνότατα μένουν συγκαλυμμένα, αόριστα, ή δυσεξήγητα –κοντολογίς, επιστημολογικά ανεπεξέργαστα και άρα διαβλητά. Αν και το εγχείρημα είναι ελκυστικό γιατί παρουσιάζεται αντικειμενικό, εντούτοις αποτυγχάνει να στοιχειοθετήσει τη νομιμότητα των κριτηρίων του. Ο Bill Readings θεωρεί πως, εκτός σαφών πλαισίων, η ίδια η έννοια της αριστείας είναι κενή περιεχομένου. Λέει χαρακτηριστικά: «η έλλειψη αναφοράς επιτρέπει στην αριστεία να λειτουργεί ως μεταφρασεολογική αρχή ανάμεσα σε ριζικά διαφορετικά ιδιώματα»<sup>25</sup>. Είναι τόσο απροσδιόριστη που είναι προφανής και συγχρόνως χωρίς νόημα.

Από δυο λοιπόν διαφορετικούς δρόμους, φτάνουμε στο ίδιο παράδοξο: είτε ως λογοτεχνικός κανόνας που αδυνατεί να συσταθεί, είτε ως «πρόβλημα» κυκλοφορίας πολιτισμικών αγαθών («η παγκόσμια λογοτεχνία δεν είναι αντικείμενο, είναι πρόβλημα», θα πει ο Moretti<sup>26</sup>), η παγκόσμια λογοτεχνία φαίνεται να μην μπορεί, να μην ενδιαφέρεται, να μην είναι τελικά φτιαγμένη να αναγνωστεί. Ίσως επειδή σκοπός της είναι κυρίως να μεταφραστεί. Όμως η αισθητική εμπειρία δεν καταγράφεται ούτε στον κατάλογο ούτε στο χάρτη, αφού μιλά μια γλώσσα αμετάφραστη, χώρια που, όσο πιο έντονη είναι, τόσο λιγότερο μιλά.

#### BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BLOOM, Harold, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.

BROWN, Marshall, «Multum in Parvo; or, Comparison in Lilliput», in Haun SAUSSY (dir.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 249-258.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CULLER, Jonathan, «Comparative Literature, at Last», in Haun SAUSSY (dir.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 237-248.

CURTIUS, Ernst Robert, «Éléments de l'univers de Goethe», in *Essais sur la littérature européenne*, Paris, Bernard Grasset, 1954.

DAMROSCH, David, *What Is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

-----, «World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age», in Haun SAUSSY (dir.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 43-53.

---

<sup>24</sup> Αυτό υποστηρίζει ο Jonathan Culler χρησιμοποιώντας τη φράση του Bill Readings. Βλ. Jonathan Culler, «Comparative Literature, at Last», στο Haun Saussy (επιμ.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, 242. Με την έννοια της αριστείας ασχολείται διεξοδικά ο Bill Readings στο *The University in Ruins*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

<sup>25</sup> Bill Readings, *The University in Ruins*, 24. Ο Readings, στο επίκαιρο, και σήμερα, βιβλίο του, στο οποίο αναλύει το δυτικό πανεπιστήμιο στην προοπτική του ολοένα και επαναλαμβανόμενου λόγου περί αριστείας, επισημαίνει πως αντί να συζητούμε για το περιεχόμενο του τι ακριβώς κάνουμε στο πανεπιστήμιο (είτε ως δάσκαλοι, είτε ως φοιτητές, είτε ως διοίκηση), συζητούμε για το πώς μπορούμε να το κάνουμε άριστα, κι έτσι συνεχίζουμε απροβλημάτιστα να κάνουμε ό,τι κάναμε ως τώρα. Συγχρόνως, όμως, αν θεωρηθεί, με βάση κάποια απροσδιόριστα κριτήρια, ότι δεν το κάνουμε καλά, κινδυνεύουμε με θεσμικό αποκλεισμό.

<sup>26</sup> Franco Moretti, 149.

- FERRIS, David, «Indiscipline», στο Haun Saussy (επιμ.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 78-99.
- GARLAND, Henry and Mary (dir.), *The Oxford Companion to German Literature*, New York, Oxford University Press, <sup>3</sup>1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Goethes Briefe und Briefe an Goethe (Hamburger Ausgabe)*, t. IV, dir. Karl Robert MANDELKOW, C. H. Beck, Hamburg, 1967.
- , *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe)*, t. XIX, dir. HEINZ Schlaffer, München, Hanser Verlag, 1986.
- , *Die Schriften zur Naturwissenschaft (Leopoldina Ausgabe)*, τόμος XI: *Aufsätze, Fragmente, Studien zur Naturwissenschaft im allgemeinen*, επιμ. Dorothea KUHN und Wolf von ENGELHARDT, Weimar, Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1970.
- , *Über Kunst und Alterthum*, Stuttgart, Cottatchen Buchhandlung, 1827.
- GRAFTON, Anthony, APRIL, Shelford and Nancy SIRAI, *New Worlds, Ancient Texts: The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- GREENE, Ronald, «Not Works but Networks: *Colonial Worlds in Comparative Literature*», in Haun SAUSSY (dir.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 212-223.
- GUILLORY, John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- HOESEL-UHLIG, Stefan, «Changing Fields: The Directions of Goethe's *Weltliteratur*», in Christopher PRENDERGAST (dir.), *Debating World Literature*, New York, Verso, 2004, 26-53.
- MORETTI, Franco, «Conjectures on World Literature», in Christopher PRENDERGAST (dir.), *Debating World Literature*, New York, Verso, 2004, 148-162.
- PRADEAU, Christophe, «Un drakkar sur le lac Léman» in Christophe PRADEAU et Tiphaine SAMOYAU (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, 65-81.
- PRADEAU, Christophe et Tiphaine, SAMOYAU (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.
- PRENDERGAST, Christopher (dir.), *Debating World Literature*, New York, Verso, 2004.
- READINGS, Bill, *The University in Ruins*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- SAUSSY, Haun (dir.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.
- SAUSSY, Haun, «Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: *Of Memes, Hives, and Selfish Genes*», in Haun SAUSSY (dir.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 3-42.
- WILLIAMS, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, <sup>2</sup>1983.



**ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΡΕΡΗΣ\***

***Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ  
ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗΣ***

Το θέμα μου αν και πολύπλευρο στην προσέγγισή του, επιχειρηρεί να διατυπώσει την επικρατούσα αντίληψη για τη λογοτεχνία στην εποχή μας, και να εκφράσει πολύ σύντομα, κάποιες σκέψεις προκειμένου να οριστεί πως λειτουργεί η λογοτεχνική δημιουργία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Για την υλοποίηση αυτού του στόχου θα σταθώ αρχικά στον προσδιορισμό του όρου της παγκοσμιοποίησης, στη συνέχεια θα παρουσιάσω τον τρόπο που η λογοτεχνία περνά από τη μαζική στην παγκόσμια παιδεία, θα υποστηρίξω πως η παγκοσμιοποίηση διαγράφει τη μνήμη, θα σταθώ για λίγο στη μεταμοντέρνα αισθητική της παγκοσμιοποίησης για να καταλήξω στο πως η ταυτότητα ή ιδιαιτερότητα, τοπική, εθνική ή ατομική μπορεί να αποτελέσει αντίδοτο στην ισοπεδωτική τάση της παγκοσμιοποίησης στον τομέα της λογοτεχνίας.

Ο όρος παγκοσμιοποίηση<sup>1</sup> χρησιμοποιήθηκε στη δεκαετία του 1970 για να προσδιορίσει την τάση κυριαρχίας του καπιταλισμού σε δύο πεδία, το κρατικό και το ατομικό, μέσω της εξέλιξης της τεχνολογίας – ιδιαίτερα της πληροφορικής – αλλά και της απόκτησης οικονομικής εξουσίας.

Τα χαρακτηριστικά της παγκοσμιοποίησης είναι τα εξής<sup>2</sup> :

***Χαρακτηριστικά***

- Καταναλωτισμός
- Υπερπληθυσμός
- Οικολογική καταστροφή
- Εξάπλωση των ΜΜΕ
- Πολυεθνικές
- Τεχνοκρατία & Γραφειοκρατία
- Επιστημολαγνεία

Τα δε μέσα που χρησιμοποιεί είναι τα παρακάτω:

---

\* Καθηγητής Συγκριτικής Γραμματολογίας και Διευθυντής του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας του Α.Π.Θ.

<sup>1</sup> Ο όρος «παγκοσμιοποίηση» τείνει πλέον να επικρατήσει στη γλώσσα μας και να γίνει τεχνικός όρος, είναι η μετάφραση του globalization - mondialisation, ενός νεότευκτου όρου με τον οποίο δηλώνεται διεθνώς το φαινόμενο της δημιουργίας μιας παγκόσμιας κοινότητας στο επίπεδο κυρίως της οικονομίας, με αναπόφευκτες όμως προεκτάσεις στην πολιτική, αλλά και ευρύτερα στον πολιτισμό, ανεξάρτητα αν η απόδοση του όρου αυτού είναι εύστοχη ή όχι στην ελληνική γλώσσα.

<sup>2</sup> Βλ. Δ. Ματθαίου, « Οι προκλήσεις της εποχής και ο σύγχρονος άνθρωπος», ιστοσελίδα : [http://www.primedu.uoa.gr/~dmatth/pdf/Oi\\_prokliseis\\_tis\\_epoxis.pdf](http://www.primedu.uoa.gr/~dmatth/pdf/Oi_prokliseis_tis_epoxis.pdf) [προσπελάστηκε στις 7/12/2010].

### *Μέσα*

- Τεχνολογία της πληροφορίας
- Συγκεντρωτισμός
- Τρομοκρατία και πόλεμοι
- Τεχνολογίες της αυτοματοποίησης και της γενετικής
- Καταγραφή και παρακολούθηση προσωπικών δεδομένων

Και έχει τα ακόλουθα αποτελέσματα :

### *Αποτελέσματα*

- Αλλοτρίωση και ανασφάλεια εργασίας
- Αλλοτρίωση της ιδιωτικής ζωής
- Οικολογικός και Γενετικός τρόμος
- Σύγχυση μεταξύ παιδείας και ψυχαγωγίας
- Μεταμοντερνισμός και Disneyοποίηση της τέχνης

Η παγκοσμιοποίηση εμφανίζεται σαν κάτι το ομοιογενές που δρα και επηρεάζει οργανωμένες κοινωνίες (κράτη με θεσμούς κι οργάνωση) αλλά και άτομα (με αρχές και άποψη). Προωθώντας τη σύγκλιση των καταναλωτικών συνθηθειών, η παγκοσμιοποίηση υποθάλλει αρχικά, αργά αλλά σταθερά, τα θεμέλια της ιδιαιτερότητας της ταυτότητας του κάθε λαού, και στη συνέχεια αυτή των ατόμων : τη γλώσσα, τα πολιτισμικά στοιχεία και την ιστορική μνήμη<sup>3</sup>. Η επιστήμη και η παραγωγή της, μέσω της τεχνολογίας με τη σειρά τους προβάλλουν την κατακερματισμένη εργασία κι επιβάλλουν τη χειραγώγηση του ατόμου σε ον υποτακτικό, όπως συνέβη με την ψυχανάλυση του Φρόιντ που κατέληξε να είναι μία απλή «κανονιστική πρακτική επαναφοράς των ατόμων στην κοινά αποδεκτή κοινωνική ζωή και στον παραγωγικό μηχανισμό» κι όχι μια διαδικασία «της ψυχικής - σεξουαλικής και κοινωνικής απελευθέρωσής τους»<sup>4</sup>.

Σ'ένα παρόμοιο κοινωνικό πλαίσιο είναι επόμενο και η τέχνη, συμπεριλαμβανομένης και της λογοτεχνίας, να έχει πλήρως εμπορευματοποιηθεί, να έχει ενταχθεί στη γενικότερη πνευματική ανάπτυξη, στη «μαζική κουλτούρα» και η λογοτεχνία να κατασκευάζεται πλέον για τη μάζα, όχι γιατί προέρχεται από τη μάζα<sup>5</sup>, αλλά γιατί αποτελεί ένα επιπλέον προϊόν του παγκοσμιοποιημένου συστήματος, κάτι σαν χάπι καταστολής για να ανεχθεί το άτομο μια επιπλέον μέρα κατακερματισμένης εργασίας. Χορηγείται σαν φαρμακευτική αγωγή κατά της «χλιδάτης φτώχειας που θα είναι το νέο ψυχοκοινωνικό περιβάλλον μας τα αμέσως επόμενα χρόνια», θα υποστηρίξει, από το 2002, ο Νίκος Ξυδάκης<sup>6</sup>.

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η λογοτεχνία ως έννοια με περιεχόμενο ανθρωπιστικό εμπλέκεται και συμβαδίζει με την τάση της παγκοσμιοποιημένης μαζικής δημοκρατίας και της παγκόσμιας πολιτισμικής αντίληψης. Η τελειοποίηση των επικοινωνιακών και συγκοινωνιακών μέσων συμβάλλουν στην τεχνική έκφραση μιας παγκόσμιας κατάστασης, μέσα στην οποία εξαφανίζονται σχεδόν εντελώς τα «φυσικά σύνορα»<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> S. Brunel, *La Planète disneylandisée. Chronique d'un tour du monde*, éd. Sciences Humaines, 2006.

<sup>4</sup> Φιοραβάντες Βασιλής, *Κοινωνική θεωρία και Αισθητική*, Αθήνα, Αρμός, 1999, σ. 357.

<sup>5</sup> Βλ., τις θεωρίες των Αντόρνο, 1941&1953, Λόβενταλ, 1950, Μαρκούζε, 1965 και Χόρκχαϊμερ, 1941, στο *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Αθήνα, Ύψιλον, 1984.

<sup>6</sup> Ξυδάκης Νίκος Γ., «Ένα Βλέμα», εφημερίδα *Καθημερινή*, 7/7/2002, σ. 4.

<sup>7</sup> «Μολονότι οι δημοσιογράφοι κατέχουν μια κατώτερη και εξαρτημένη θέση στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής, ασκούν μια πολύ ιδιαίτερη μορφή κυριαρχίας μέσω του ελέγχου που ασκούν πάνω στα μέσα δημόσιας έκφρασης, ελέγχοντας στην πραγματικότητα την ίδια τη



Σήμερα για παράδειγμα δεν υπάρχει καμιά διαφορά μεταξύ ενός αμερικανικού ή ελληνικού μυθιστορήματος, ενός σονέτου γραμμένου στα κινεζικά ή στα αραβικά, ενός ρωσικού ή ισπανικού διηγήματος. Κάποτε όμως υπήρχαν συγκεκριμένα όρια που προϋπέθεταν χωριστές εθνικές λογοτεχνίες, και μάλιστα κάθε μία απ' αυτές αναπτυσσόταν μέσα στο δικό της θερμοκήπιο, όπως υπήρχαν και διακριτά όρια ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη, τις διάφορες σχολές κλπ.

Η «παγκόσμια λογοτεχνία» ή «Weltliteratur», έκφραση που πρώτος ο Goethe διατύπωσε, διαπιστώνοντας την ευρωπαϊκή αποικιακή εξάπλωση του πολιτισμού, που έφτασε στο ζενίθ την ευρωπαϊκή λογοτεχνία των Νέων Χρόνων (από την Αναγέννηση έως και τον Διαφωτισμό) αντιμετωπίζει σήμερα – πιθανόν γιατί έκλεισε τον κύκλο της παγκοσμιοποιημένης ή καλύτερα της πλανητικής λογοτεχνίας<sup>8</sup>, κι αδυνατεί πλέον να διαμορφώσει έναν πολιτισμό, μια τάση, μια κουλτούρα, μια παιδεία, με την ίδια αντίληψη. Επεξεργάζεται διάφορες ατομικές καταστάσεις, πολύ ενδιαφέρουσες και άξιες μελέτης, αλλά δεν κατορθώνει ακόμη να χαράξει ένα ενιαίο ιδεολογικό πολιτιστικό προσανατολισμό.

Οι τρεις βασικοί λόγοι αυτής της αλλαγής οφείλονται, κυρίως, στο ότι η λογοτεχνία:

- αποδεσμεύτηκε από την παιδεία, ως μέσο ηθικής τελειοποίησης και διαπαιδαγώγησης του ατόμου, κατά συνέπεια και του λαού·
- έπαψε να αποτελεί «κοινωνικό αγαθό», δηλαδή προϊόν της αστικής κουλτούρας, που χαρακτήριζε απαιδευσία και βαρβαρότητα καθετί που δεν είχε άμεση σχέση με την «επικρατούσα αντίληψη» για την αισθητική·
- καλλιέργησε τον πολιτισμικό ατομικισμό, χρησιμοποιώντας πολιτιστικά προϊόντα από όλες τις εποχές και χώρες ως ισότιμα, στα πλαίσια όλο και πιο καινούργιων ή καινοτόμων συνδυασμών<sup>9</sup>.

Συνέπεια αυτής της εξέλιξης της λογοτεχνίας ήταν η γεφύρωση του χάσματος «τέχνης» και «ζωής», με αποτέλεσμα η διαφήμιση, η κατανάλωση, η διασκέδαση και η παιδεία να ταυτίζονται σήμερα. Ό,τι άλλοτε χαρακτηριζόταν ως «λαϊκή κουλτούρα» ονομάζεται πλέον «μαζική κουλτούρα», ακόμα κι αν η πρώτη σχετίζεται με την παράδοση, ενώ η δεύτερη με τη μόδα. Ταυτόχρονα η έννοια της «κουλτούρας» αγκαλιάζει πια όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής χωρίς να γίνεται καμιά διάκριση μεταξύ παιδείας, κουλτούρας και ζωής<sup>10</sup>.

---

δημόσια ύπαρξη, δηλαδή την ικανότητα κάποιου να αναγνωρίζεται ως “δημόσιο πρόσωπο” – πράγμα βέβαια, που έχει κρίσιμη σημασία για πρόσωπα όπως οι πολιτικοί και μερικοί διανοούμενοι» λέει ο Πιερ Μπουρνιέ (Pierre Bourdieu, *Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber éditions, 1996, p. 46..

<sup>8</sup> Το φαινόμενο της «παγκοσμιοποίησης», διαφέρει ριζικά από ό,τι υποδηλώνουν οι όροι «παγκοσμιοότητα» και «οικουμενικότητα», και δεν πρέπει να δημιουργείται σύγχυση και επικίνδυνη φυγή από το πρόβλημα η αντικατάστασή της «παγκοσμιοποίησης» με τους όρους αυτούς. Η παγκοσμιοποίηση αποτελεί νεότερο ιστορικό φαινόμενο, μια συνειδητή κατασκευή, ένα κατασκευασμένο ιστορικό μόρφωμα, σύμφωνα με μερικούς ένα σύγχρονο μύθο, ένα ιδεολόγημα, πράγμα που καθιστά ίσως επιτυχή τον ελληνικό αυτό όρο με το δεύτερο συνθετικό του (= ποίηση). Η «παγκοσμιοποίηση» είναι μια τεχνητή παγκοσμιοότητα, μια παραμορφωμένη οικουμενικότητα. Πρόκειται για μια τυπική περίπτωση «φαντασιακής θέσμησης της κοινωνίας», για να θυμηθούμε την έκφραση του Κορνήλιου Καστοριάδη. Βλ. Γιώργος Οικονόμου, «Η φαντασιακή θέσμηση της κοινωνίας του Κ. Καστοριάδη», *Φιλοσοφία και παιδεία*, αρ. 36, Σεπτέμβριος 2005, ιστοσελίδα <http://oikonomouyorgos.blogspot.com/2009/01/h.html> [προσπελάστηκε στις 7/12/2010].

<sup>9</sup> Σήμερα μιλάμε για «κουλτούρα του σώματος», για «κουλτούρα της τηλεόρασης», για «κουλτούρα του ωροσκοπίου», για «κουλτούρα της Coca Cola» ή για «κουλτούρα της Disney - Land» χωρίς να αντιλαμβανόμαστε ότι παρόμοιες εκφράσεις είναι όχι μόνον εσφαλμένες, αλλά στερούνται και νοήματος.

<sup>10</sup> Βλ. Το άρθρο της Alice Rawsthorn, «Το εξελισσόμενο, εντυπωσιακά ευπροσάρμοστο, παλαιομοδίτικο βιβλίο», στην εφ. *Η Καθημερινή*, Κυριακή 5/12/2010, σ. 37, όπου γίνεται λόγος «για τρεις εκδόσεις που θα θυμόμαστε στο μέλλον για το διαφορετικό ντιζάιν τους» κι εννοεί το

Αυτή η καταχρηστική μαζική χρήση της ουτοπικής και ανεδαφικής έννοιας της κουλτούρας, χάρη στα μέσα ανάπτυξης και διάδοσης της παγκοσμιοποίησης κατόρθωσε να παραμερίσει αρχικά τη λαϊκή λογοτεχνία που είχε τις ρίζες της στην παράδοση κυρίως σε κοινωνίες κλειστές, μετά κατέλυσε την αστική έννοια και τέλος απετέλεσε κι αποτελεί την κινητήρια δύναμη ενός μαζικοδημοκρατικού κοινωνικού σχηματισμού<sup>11</sup>.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο η σύγχρονη λογοτεχνία που έχει ακόμη, κυρίως στο δυτικό πολιτισμό, αστική προέλευση και διατηρεί δεσμούς με κάποια παράδοση, πνέει τα λούστια στις χώρες της γέννησής και της ακμής της, κάτω από τις νέες συνήθειες και συνθήκες ζωής που υπαγορεύει η σύγχρονη κατανάλωση, κάτω από τους τρόπους εργασίας που επιβάλλει η σύγχρονη τεχνολογία και οι μορφές διασκέδασης που συναρτώνται πλέον αποκλειστικά σχεδόν από τα ηλεκτρονικά μέσα τα οποία συγκλίνουν από κοινού σε μια περίπου ομοιογενή παγκόσμια κουλτούρα και παιδεία.

Οι εθνικές και λαϊκές λογοτεχνίες έχουν συρρικνωθεί σε απλά στερεότυπα και δεν γοητεύουν πλέον το άτομο όπως άλλοτε, που αναζητούσε μέσω της φαντασίας λύσεις για τα υπαρξιακά του προβλήματα. Η τέχνη και ο έντεχνος λόγος όλο και περισσότερο απευθύνονται στη μαζική κουλτούρα, που καθιερώνει πλέον νέα πρότυπα, νέα μοντέλα, νέα ιδεώδη ακόμα και νέους τρόπους διάδοσης που έχουν άμεση σχέση με την προβολή - το γνωστό μάρκετινγκ<sup>12</sup>. Η σύγχρονη λογοτεχνία όλο και περισσότερο διαδίδεται μέσω του διαδικτύου, όπου κάθε άτομο ασκεί την κριτική του με αποτέλεσμα ο ρόλος του «επίσημου» κριτικού να μην έχει την πρότερη εγκυρότητα. Οι οργανωμένες από τους εκδοτικούς οίκους παρουσιάσεις λογοτεχνικών βιβλίων, με ή χωρίς λογοτεχνικότητα, με τις διθυραμβικές κριτικές, που τις περισσότερες φορές πρόκειται για υπερεκτιμημένες μετριότητες που δεν θα τύχουν αξιώσεων αναγνώρισης από τις μελλοντικές γενιές, η εμπλοκή συχνά διάσημων κοσμικών ή πολιτικών προσώπων σ' αυτές, η απονομή αναρίθμητων πλέον βραβείων λογοτεχνίας, η ανάδειξη του καλύτερου βραβείου της χρονιάς μέσω της ψηφοφορίας με SMS, ακυρώνουν κάθε έννοια «αξιοκρατίας και ποιότητας» κι αντί να συντελούν στην ενίσχυση του λογοτεχνικού φαινομένου, το καθιστούν ένα επιπλέον εμπορικό προϊόν<sup>13</sup>.

Όμως η σύγχρονη λογοτεχνία, παρά τη δυτική της προέλευση, παραμένει κοσμοθεωρητικά ουδέτερη και έχει προ πολλού παύσει να εξετάζει σε βάθος και με απλότητα, τα σύγχρονα προβλήματα του ατόμου. Συναγωνίζεται περισσότερο την τηλεοπτική αφηγηματολογία - εξάλλου σήμερα ένα λογοτεχνικό έργο γίνεται περισσότερο γνωστό με την κινηματογραφική ή τηλεοπτική του προσαρμογή παρά με την έντυπη μορφή του. Κι αυτό γιατί στη σύγχρονη λογοτεχνία, το μυθιστόρημα κυρίως, αρέσκεται να παρουσιάζει, πάνω σε μια ασαφή ιδεολογικά βάση, τη συνύπαρξη πολλών πολιτισμικών καταστάσεων, εμφανίζει τα αυτοβιογραφικά στοιχεία μοναδικά, και στις υπέρμετρα φανταστικές καταστάσεις εναλλάσσονται η βία, το υπερφυσικό στοιχείο και το γνωστό σασπένς. Κάθε προσπάθεια επιστροφής στις αυτοφύεις και αυτοτελείς λογοτεχνίες γίνεται όλο και πιο σπάνια, κι αυτό γιατί η λογοτεχνική παραγωγή ανάλογα με τη θεματική ή την αισθητική της έκφραση, λειτουργεί πρώτα ως εμπορικό προϊόν και μετά ως αντικείμενο κριτικής, δηλαδή υφίσταται στην αρχή μόνον ως ένα απλό προϊόν για κατανάλωση κι αργότερα, ανάλογα με την επιτυχία του, ως πολιτισμικό προϊόν. Σε καμιά περίπτωση δεν εμφανίζεται ως έκφραση ή ύπαρξη ενός αυτόνομου πολιτισμού<sup>14</sup>.

---

The Story of Eames Furniture, το Alice for the iPad και το Visual Editions, το τελευταίο όντας ένας εκδοτικός οίκος όπου στα βιβλία του, το οπτικό μέρος υπερσχύει του γραπτού κειμένου.

<sup>11</sup> Ο Καστοριάδης υποστηρίζει ότι όταν οι «διανοούμενοι» εγκαταλείπουν την κριτική τους λειτουργία του θεσμικού πλαισίου και «προχωρούν ενθουσιωδώς σ' αυτό που υπάρχει, απλώς γιατί υπάρχει», τότε παίζουν απλώς το ρόλο του απολογητή του συστήματος». Κ.Καστοριάδης, Ο θρυμματισμένος κόσμος, Αθήνα, Ύψιλον, 1992, σ. 24.

<sup>12</sup> Βλ. το άρθρο του Caleb Crain, «Το λυκόφως των βιβλίων» [μτφρ. Ιουλία Π. Παλλίδη], (δε)κατα, τχ. 23, φθινόπωρο 2010, σ. 62-74.

<sup>13</sup> Βλ. το άρθρο του Anis Shivani, «Υπερεκτιμημένοι συγγραφείς», [μτφρ. Μαρίας Τσάτσου], (δε)κατα, τχ. 23, φθινόπωρο 2010, σ. 92-99.

<sup>14</sup> Βλ. Παναγιώτης Κονδύλης «Από τη μαζική στην παγκόσμια κουλτούρα», Εφημερίδα *Το Βήμα*, <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=46&ct=114&artId=84294&dt=19/07/1998> [προσπελάστηκε

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση της γνωστής επιτυχίας της μυθιστορηματικής σειράς *Χάρι Πότερ* της Τζόαν Ρόουλινγκ, που πούλησε μόνο στο διάστημα 1997-2008, σε μια δεκαετία δηλαδή, περισσότερα από 387 εκατομμύρια αντίτυπα σε όλον τον κόσμο. Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα της σύγχρονης απαξίωσης της λογοτεχνίας είναι η έλλειψη κριτικής στην ποίηση από τον έντυπο τύπο. Η σημερινή αγορά έχει περιορίσει την ποίηση σε ένα είδος προς εξαφάνιση παρά τον στερεότυπο «κουλτουριάρικο» θαυμασμό προς τους ποιητές και τα δημιουργήματά τους. Κι αυτή η απαξίωση υπάρχει, παρά το γεγονός ότι η ποίηση είναι «άποψη και στάση ζωής». «Ποίηση είναι το πρίσμα μέσα στο οποίο βλέπουμε και ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνουμε τα πάντα, πρόσωπα, πράγματα, σχέσεις, γεγονότα» υποστηρίζει ο Αντώνης Φωστιέρης<sup>15</sup>.

Η παλαιά γέφυρα που ένωσε παρελθόν και παρόν ανατράπηκε. Η παγκοσμιοποίηση με ή χωρίς στρατηγική, διαγράφει σιγά σιγά αλλά σταθερά, τη μήμη. Η λογική και η ηθική που προβλημάτιζαν λογοτέχνες και κοινό έχουν μείνει μακριά από την ουσία κάθε συζήτησης την εποχή της Αναγέννησης, του Διαφωτισμού ή και της νέας τέχνης<sup>16</sup>. Η τέχνη περιορίζεται σε ένα απλό αισθητικό πεδίο, μέσω των διαύλων και των όρων της σύγχρονης αγοράς. Καθετί το νέο που παράγει η λογοτεχνία, για να μείνει ακέραιο, χρειάζεται προσπάθεια ώστε να πειστεί η αγορά και οι νόμοι της, αλλά και οι δίαυλοι που καθορίζουν τη μαζική κουλτούρα. Το σύγχρονο θέατρο, πολλές φορές, εγκαταλείπει τη δράση και προτιμάει την παρουσίαση μιας αφήγησης μέσω συμβόλων ή του βίντεο, η ποίηση έγινε διανοητική άσκηση και το μυθιστόρημα περιγράφει καταστάσεις αυτοβιογραφικές, χωρίς να μπορεί να ανανεώσει τον αφηγηματικό του χαρακτήρα.

Αυτή η απαισιόδοξη σύγχρονη τάση της λογοτεχνίας που πιθανόν να εκπλήσει όλους εμάς που ανατραφήκαμε με την ονομαζόμενη «κλασική παιδεία» δεν είναι εντελώς αρνητική, όπως ισχυρίζονται οι αγοραφοβικοί και ανεπαρκείς και όπως διαδίδουν οι διάφοροι μηχανισμοί, η ύπαρξη και μακρομέρευση των οποίων είναι αναπόσπαστο κομμάτι της οπισθοδρομικότητας. Ο βομβαρδισμός με πύρινους λόγους για την απώλεια της *ιδιοπροσωπίας* και των *παραδόσεων* του λαού ή της φυλής και του ανθρώπινου γένους, και άλλα παρόμοια, δεν πρέπει να μας προκαλούν ανασφάλεια<sup>17</sup>.

Αν και η παγκοσμιοποίηση είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την οικονομική ανάπτυξη (που σημαίνει παραγωγικότητα), την τεχνολογία (που σημαίνει γνωσιοκρατία) και την ευδαιμονία του ατόμου (που αυτό τουλάχιστον ευαγγελίζεται) εμπεριέχει ωστόσο μια βαθιά αντίφαση, που καθιστά δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να χαρακτηριστεί «καλό» ή «κακό» φαινόμενο. Από τη μια, ενώνει τους λαούς και τους ανθρώπους και συντελεί στο να ξεπερνιούνται οι συγκρούσεις, να δημιουργείται ένα κλίμα εκδημοκρατισμού με την προώθηση των δικαιωμάτων του ατόμου, να αυξάνεται ο πλούτος με τη βοήθεια της τεχνολογίας και της παραγωγής αγαθών. Από την άλλη, λόγω της έντονης ατομοκρατίας, καλλιεργείται η πλεονεξία και η φιλαυτία, που οδηγούν στην άδικη κατανομή του παραγόμενου πλούτου, επιτείνεται ο υλικός ευδαιμονισμός με την υπερκατανάλωση αγαθών, και τα πάντα υποτάσσονται στην οικονομική δύναμη, που με τη σειρά της χρησιμοποιεί τη γνώση για τους σκοπούς της, εξαγοράζοντάς την με τη λογική ότι τίποτε,

---

στις 11/12/2010].

<sup>15</sup> Ορισμό που έδωσε ο Αντώνης Φωστιέρης στη συζήτηση με το Θανάση Χατζόπουλο. Ο διαλογισμός τους δημοσιεύθηκε με τίτλο «Σκοντάφτονας στο αίγισμα της ποίησης», *Poetix*, τχ.3, άνοιξη 2010, σ. 8-37.

<sup>16</sup> Βλ. σχετικά με τη διαφορά απόψεων, Ferdinand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Armand Colin, 1979.

<sup>17</sup> Πολλοί ισχυρίζονται ότι «κινδυνεύουμε» από κατακλυσμό ευρωπαϊκών και αμερικανικών εμπορικών και πολιτισμικών προϊόντων, ενώ τα έχουμε εδώ και χρόνια υιοθετήσει: φοράμε μπλου τζην, καπνίζουμε αμερικανο-αγγλικά ή γαλλικά τσιγάρα, παρακολουθούμε την ιταλική μόδα, πίνουμε αμερικάνικο ή γαλλικό καφέ, τα περισσότερα βιβλία στην ελληνική αγορά είναι μεταφράσεις ξένων συγγραφέων, αμφίβολης μάλιστα ποιότητας, βλέπουμε σχεδόν μόνον αμερικάνικες ταινίες, πίνουμε ούισκι κι αγοράζουμε γαλλικά κρασιά, ενώ έχουμε επιδοθεί τελευταία στα παραδοσιακά αθλήματα της ελληνικής επαρχίας: το σκι, το τένις και το γκολφ!

άρα και η γνώση, δεν έχει νόημα, αν δεν παράγει κάτι χρήσιμο για την ευδαιμονία του ατόμου.

Αυτές οι δύο αντιφατικές όψεις της παγκοσμιοποίησης, δημιούργησαν την αντίληψη ότι πολιτισμός και λογοτεχνία είναι στην ουσία ό,τι παράγει η γνώση ως «χρήσιμα», δηλαδή ως κάτι «χρήσιμο» για την ευτυχία του ατόμου. Ο «πολιτισμός» αυτός, λόγω της ατομοκρατίας, ενώνει τους ανθρώπους σ'έναν κοινό άξονα ευδαιμονίας, που εξασφαλίζει η οικονομική ευμάρεια, και καθιστά με τον τρόπο αυτό δευτερευούσης σημασίας ή, αν στέκεται εμπόδιο, εξοβελίζει κάθε άλλη μορφή πολιτιστικής ενότητας των ανθρώπων. Στο σημείο αυτό αναδύεται το πρόβλημα των λογοτεχνικών ταυτοτήτων.

Είναι διάχυτος ο φόβος ότι η παγκοσμιοποίηση απειλεί με ισοπέδωση τη λογοτεχνική ιδιαιτερότητα μιας χώρας κι αποβλέπει στην επιβολή μιας ενιαίας μορφής λογοτεχνίας σε παγκόσμια κλίμακα. Ο φόβος αυτός, με τη μορφή, τουλάχιστον με την οποία συνήθως νοείται, δεν έχει σοβαρά ερείσματα. Γιατί η έννοια της ελευθερίας και των δικαιωμάτων του ατόμου, στην οποία βασίζεται η παγκοσμιοποίηση, δεν επιτρέπει τη βίαιη επιβολή κανενός είδους πολιτισμού, πόσο μάλλον στο χώρο της λογοτεχνίας. Αν οι λαοί, για παράδειγμα, βρίσκουν τα λογοτεχνικά έργα μιας άλλης χώρας πιο ελκυστικά από όσα τους προσφέρει η δική τους εθνική λογοτεχνία, αυτό σημαίνει ίσως ότι δεν είναι σε θέση να εκτιμήσουν πόσο αξίζει η δική τους λογοτεχνία. Σημαίνει ότι είτε η δική τους λογοτεχνία είναι κατώτερη της ξένης, είτε ότι η παιδεία που έλαβαν δεν τους έμαθε την αξία της, εκτός κι αν αλώθηκε και η ίδια η παιδεία τους από κάποιον «ξένο» πολιτισμό. Η παγκοσμιοποίηση, με άλλα λόγια, απειλεί μόνον τις πολιτιστικές ταυτότητες που έχουν ήδη ατονήσει και εξασθενήσει από μόνες τους, αυτές που εμπλέκονται στο στάδιο του «φοκλόρ» και που οπωσδήποτε δεν προξενούν πλέον κανένα σοβαρό πρόβλημα στην παγκοσμιοποίηση.

Η παγκοσμιοποίηση δεν ενοχλείται καθόλου από την πολυπολιτισμικότητα της λογοτεχνίας όταν αυτή περιορίζεται στη φολκλορική έκφρασή της. Αντίθετα την ενθαρρύνει στον εμπλουτισμό της με σκοπό την ατομική τέρψη και ευδαιμονία. Τη χρηματοδοτεί μάλιστα, για να γίνει πιο «χρήσιμη» σε όσους είναι σε θέση να εξαγοράσουν αυτά τα «ενδιαφέροντα εξωτικά» πολιτισμικά προϊόντα. Έτσι, ακόμη και αυτές οι «φοκλορικές» πολιτιστικές ιδιαιτερότητες «πωλούν» και «πωλούνται» σαν οικονομικά αγαθά στην παγκόσμια αγορά και γίνονται μέρος της παγκοσμιοποίησης.

Η παγκοσμιοποίηση ενοχλείται μόνον όταν μια συγκεκριμένη πολιτιστική ή λογοτεχνική ταυτότητα στέκεται εμπόδιο στις πολιτισμικές συνιστώσες που περιγράψαμε πιο πάνω ώστε να αποτελέσουν τα βασικά συστατικά της. Σύμφωνα με την παγκοσμιοποίηση, καθετί που δε θεωρεί τη γνώση ως χρηστικό εργαλείο προώθησης της ατομικής ευημερίας μέσω της οικονομικής ανάπτυξης πρέπει να εξοβελιστεί<sup>18</sup>. Ένας λαός που αφιερώνει περισσότερο χρόνο στη διασκέδαση παρά στην εργασία και δεν προάγει την οικονομία, πρέπει να αλλάξει νοοτροπία. Ένα άτομο που ασχολείται αποκλειστικά με την ποίηση και δεν παράγει αρκετά, δηλαδή δεν πουλάει, δεν έχει θέση στην κοινωνία. Θαρρώ πως όλοι ζούμε αυτήν την αντίληψη τούτες τις μέρες. Ένα κράτος, που με το εκπαιδευτικό του σύστημα δεν εξυπηρετεί την παραγωγή, πρέπει να προβεί στις ανάλογες μεταρρυθμίσεις. Κάθε δίκαιο που εμποδίζει την ευδαιμονία του ατόμου, πρέπει να αναπροσαρμόζεται. Αυτές και άλλες παρόμοιες ιδιαιτερότητες, που άπτονται των αρχών που γέννησαν την παγκοσμιοποίηση, πράγματι απειλούνται από την ίδια την παγκοσμιοποίηση που αποβλέπει μόνο στο κέρδος. Αλλά, όταν όλα αυτά έχουν ήδη παραχωρηθεί στη σύγχρονη κοινωνία, για ποια πολιτιστική ταυτότητα, για ποια λογοτεχνική ποιότητα μιλάμε ότι απειλείται από την παγκοσμιοποίηση;

Αλλά ας δούμε με ποιο τρόπο η παγκοσμιοποίηση απειλεί την ελληνική λογοτεχνική ταυτότητα; Ποια είναι αυτή η λογοτεχνική ταυτότητα που κινδυνεύει από την παγκοσμιοποίηση; Πολύς λόγος γίνεται τα τελευταία χρόνια για την ελληνικότητα, την ιδιαίτερη δηλαδή πολιτισμική ταυτότητα των Ελλήνων, που «καταδυναστεύει» ιδεολογικά και θεματικά την ελληνική λογοτεχνία, από την ίδρυση του ελληνικού

<sup>18</sup> Sophie Brunel, «Qu'est-ce que la mondialisation ?», *Sciences Humaines*, n° 180, mars 2007.

κράτους<sup>19</sup>. Αλλά σε τι συνίσταται η ταυτότητα αυτή στη λογοτεχνία; Τρία βασικά στοιχεία τη χαρακτηρίζουν:

**α)** Η γλώσσα, που αποτελεί βασικό στοιχείο κάθε πολιτιστικής ταυτότητας. Με ποιον όμως τρόπο απειλείται από την παγκοσμιοποίηση; Όχι βέβαια με την αντικατάσταση της από το λατινικό αλφάβητο που πολλοί από μας χρησιμοποιούμε στο διαδίκτυο ή στην αποστολή των SMS. Η γλώσσα απειλείται από τη χρηστικότητα του καθενός μας κι απ'αυτήν των ΜΜΕ. Γεγονός που μας οδηγεί στην απλοποίηση και στον περιορισμό του λεξιλογίου στο ελάχιστο, για να φθάσουμε στην λεξιπενία, στον υποβιβασμό της σε σχέση με κάποια άλλη γλώσσα, που είναι πιο διαδεδομένη σε παγκόσμια κλίμακα. Αν ο λαός μας έχει αποδεχθεί τις συνιστώσες της χρηστικότητας της γνώσης, της προτεραιότητας της παραγωγικότητας κ.λ.π., τότε μοιραία η γλώσσα μας θα υποστεί κάποιες συνέπειες. Το πρόβλημα, λοιπόν, δεν είναι τι θα γίνει με τη γλώσσα, αλλά τι θα γίνει με την αποδοχή ή όχι της πολιτισμικής αρχής του τρόπου της χρήσης της προς όλες τις παραμέτρους του πολιτισμού, συμπεριλαμβανομένης και της λογοτεχνικής γλώσσας που συνεχώς φθίνει προκειμένου να ανταποκριθεί σ'ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, να πουλήσει δηλαδή περισσότερο.

**β)** Η εθνική κυριαρχία του έθνους-κράτους. Αν και η έννοια του έθνους-κράτους αποτέλεσε από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα βασικό στοιχείο της πολιτιστικής ταυτότητας, η ιστορία και η σύγχρονη πραγματικότητα δεν επιβεβαιώνουν κάτι παρόμοιο. Το αντίθετο μάλιστα. Στη Ρωμαϊκή εποχή η έννοια του έθνους δεν υπήρχε και στη βυζαντινή περίοδο έχουμε ενιαία πολιτισμική ταυτότητα, παρά το γεγονός ότι στο ίδιο κράτος συνυπάρχουν διάφορα έθνη. Το ίδιο συμβαίνει και με την Τουρκοκρατία· το γένος διατηρεί και αναπτύσσει ιδιαίτερη πολιτιστική ταυτότητα χωρίς να διαθέτει δική του κρατική οντότητα. Και σήμερα ο ελληνοισμός της διασποράς διατηρεί εξ ίσου, αν όχι και περισσότερο, από τους Έλληνες της μητροπολιτικής Ελλάδας, μια ιδιαίτερη πολιτιστική ταυτότητα. Άρα ο σύγχρονος ελληνοισμός ως πολιτιστική ταυτότητα θα πρέπει να διαχωριστεί από τον ελλαδισμό, και να μη συγχέεται ή να ταυτίζεται μ' αυτόν. Αν δεν θέλουμε η παγκοσμιοποίηση να συνθλίψει την εθνική μας ταυτότητα, άρα και τη λογοτεχνία, θα πρέπει να κάνουμε το διαχωρισμό αυτό και να αναπτύξουμε τον ελληνοισμό ως πολιτιστική ταυτότητα, που δεν θα εξαρτά την επιβίωση του από την τύχη του έθνους-κράτους, που σήμερα πράγματι φθίνει, παραχωρώντας την εξουσία του σε άλλα κέντρα.

**γ)** Η θρησκεία που διαμόρφωσε και συνεχίζει, άμεσα ή έμμεσα, να επηρεάζει τις πολιτιστικές ταυτότητες. Το πρόβλημα όμως σήμερα είναι αν η θρησκεία μπορεί να συνεχίσει τον ρόλο της και με ποιον τρόπο, στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης. Στο παρελθόν η θρησκεία μόνο διήρεσε ή καταπίεσε ενώ ποτέ δεν κατόρθωσε να ενώσει τους ανθρώπους, με αποτέλεσμα ο σύγχρονος πολιτισμός να έχει σχεδόν τελείως απομακρυνθεί από τη θρησκεία. Οι δύο ακραίες τάσεις της, του ανταγωνισμού από τη μια με κοσμικές μεθόδους σε πολιτικό και οικονομικό επίπεδο ώστε να καταστεί έρμαιο της εφήμερης δημοσιότητας, και της απόσυρσής της στην προσευχή, από την άλλη, αδιαφορώντας για τα κοινωνικά προβλήματα, ζημιώνουν τη θρησκεία και δεν της επιτρέπουν να παράγει πολιτισμό, συνεπώς ούτε και να εμπνεύσει τους ταγούς της

---

<sup>19</sup> Ο Άρης Μαραγκόπουλος ισχυρίζεται ότι η ελληνική λογοτεχνία, από την ίδρυση του ελληνικού κράτους, φορτώθηκε μια σειρά από ιδεολογήματα με αποτέλεσμα να γίνει : « μηχανισμός εξασφάλισης εθνικής ταυτότητας, παράγοντας πατριδογνωσίας, της κόλλησαν την ετικέτα της ηθογραφίας αρχικά, την αριστερή θέση της «στρατευμένης» ανάγνωσης αργότερα. Έπρεπε να αποδείξει την ελληνικότητά της (έννοια ευρύτερη από εκείνη του «ελληνοκεντρισμού»), να καλύψει την απώλεια της ιστορικής συνέχειας, του χρόνου, της γλώσσας. Σπάνια εκτιμήθηκαν η αισθητική, η καθεαυτού λογοτεχνική αξία, η λογοτεχνικότητα. Γι' αυτό και μας λείπει ένας χάρτης της νεοελληνικής λογοτεχνικότητας, του ύφους, του στίλ, των τεχνικών». Άρης Μαραγκόπουλος στο έργο του, *Διαφορεείς, εραστές, παραβάτες. Κείμενα για την ανα-θεώρηση της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, Νέα Γράμματα 2009.

Βλ. <http://pandoxeio.wordpress.com/2009/05/27/marangopoulos/>[προσπελάστηκε στις 9/5/2010].

λογοτεχνίας.

Κατά συνέπεια, η σημερινή λογοτεχνική παραγωγή βρίσκεται μόνη της, έχοντας να περισώσει και να αναδείξει, όσο μπορεί μέσω της συνεχούς εξέλιξης της ανεξέλεγκτης τεχνολογίας - ας μην ξεχνάμε πόσο εύκολη είναι στις μέρες μας η διάδοση της λογοτεχνίας, πόσο γρήγορα τυπώνεται ένα βιβλίο, κι ακόμα δεν πέρασε στις συνήθειές μας το iBook - τις βασικές και θεμελιώδεις πνευματικές αρχές της ζωής που είναι η αγάπη, η ελευθερία, η ακεραιότητα και μοναδικότητα του κάθε ατόμου, ο σεβασμός του σώματος και της δημιουργίας, και όλα όσα συναφή με αυτά εκφράζουν τον πολιτισμό μιας κοινωνίας. Ιδιαίτερα στις μέρες μας η λογοτεχνία έχει χρέος να πάρει θέση, κάτι που αρνείται επίμονα, ως προς τους κινδύνους που εγκυμονεί η παγκοσμιοποίηση για το ανθρώπινο πρόσωπο, την αξιοπρέπεια και την ελευθερία του, αλλά και για το φυσικό περιβάλλον που κινδυνεύει από την οικονομική ανάπτυξη και την παντοδυναμία της τεχνολογίας.

Η λογοτεχνία μπορεί να είναι κριτική στο επίπεδο των ιδεών, αλλά κυρίως πρέπει να είναι εποικοδομητική στην καλλιέργεια ενός ήθους, όπως άλλοτε ίσως, την εποχή της Αναγέννησης, σεβόμενη την ετερότητα κάθε προσώπου και κάθε πολιτισμού, κρίνοντας έτσι στην πράξη και όχι στο λόγο κάθε ολοκληρωτική και ισοπεδωτική τάση της παγκοσμιοποίησης.

Όλα αυτά αποτελούν ισχυρό αντίδοτο σε κάθε παρενέργεια της παγκοσμιοποίησης και ανάπτυξης του πολιτισμού. Η πολιτιστική ταυτότητα, και κατά συνέπεια η λογοτεχνική, δεν είναι μουσειακός θησαυρός ή φολκλορική ιδιαιτερότητα. Δεν είναι πατρογονική κληρονομιά και αγώνας για τη διάσωση ή συντήρησή της. Είναι κυρίως στάση ζωής, τρόπος του υπάρχειν. Εκεί θα πρέπει να στραφεί η προσοχή της λογοτεχνίας σε σχέση με την παγκοσμιοποίηση. Τι να την κάνουμε την κληρονομημένη ιδιαιτερότητα, όταν η στάση ζωής μας έχει πλήρως ευθυγραμμιστεί με τη νοοτροπία που δίνει προτεραιότητα στην οικονομική ανάπτυξη, θυσιάζοντας στο βωμό της τα πάντα; Και πως μπορεί να απειλήσει η παγκοσμιοποίηση την πολιτιστική ταυτότητα μιας λογοτεχνίας, όταν το αναγνωστικό της κοινό έχει ήδη παραδοθεί, υπακούοντας στις δελεαστικές σειρήνες μιας οποιασδήποτε ατομικής ευδαιμονίας, όπως για παράδειγμα του ιδεώδους της μικροαστικής αντίληψης ή του νεοπλουτισμού, ή τελευταία της αριστερίστικης αντίστασης σε κάθε πρόταση επίλυσης διαφόρων προβλημάτων;

Είναι φανερό ότι η παγκοσμιοποίηση πηγάζει από πολιτισμικές προϋποθέσεις, που έθρεψε ο δυτικός πολιτισμός, την εποχή κυρίως του Μοντερνισμού, προϋποθέσεις που δεν εξαφανίζονται αλλά διατηρούνται τροποποιημένες στη λεγόμενη Μεταμοντέρνα εποχή. Κυρίαρχο στοιχείο παραμένει η ατομοκεντρική θεώρηση του ανθρώπου, που με τη βοήθεια του μεταμοντέρνου διαχέεται πλέον σε παγκόσμιο επίπεδο. Στον πυρήνα αυτής της πολιτιστικής κατάστασης εντάσσεται και η λογοτεχνική δημιουργία, που παράγεται από άτομα που αποδέχονται την ατομοκρατία ως στάση ζωής και κεντρικό άξονα του σύγχρονου πολιτισμού, κάτι που και η παγκοσμιοποίηση φαίνεται να ασπάζεται, αφού κάνει το παν για να ικανοποιήσει τις ανάγκες του ατόμου αποβλέποντας στην αύξηση του πλούτου και της ευημερίας όλων.

Όμως η παγκοσμιοποίηση θεωρεί ότι αυτός ο στόχος επιτυγχάνεται μόνο μέσω της διάκρισης - ανταγωνιστικότητας την αποκαλεί η αγορά - τάση που τουλάχιστον εμείς ως Έλληνες, και μάλιστα στον χώρο της λογοτεχνίας, αναδείξαμε με τον καλύτερο τρόπο, στην κλασική και στην ελληνιστική εποχή, αφού δεν κλειστήκαμε στον εαυτό μας για να περισώσουμε τις «παραδόσεις», αλλά προτιμήσαμε να ανοιχτούμε, μέσω της λογοτεχνίας, στις κοινωνίες της περιφέρειάς μας, αντί να ομφαλοσκοπούμε για την «ιδιοπροσωπία» μας. Μ' αυτόν τον τρόπο έετυχαμε να επηρεάσουμε τους κατακτητές μας (Ρωμαίους αρχικά, κι Οθωμανούς αργότερα) και διακριθήκαμε. Κατά συνέπεια, οι σημερινοί φόβοι και οι ενδυσασμοί που διατυπώνονται, σε παγκόσμια κλίμακα, δεν πρέπει να μας αποθαρρύνουν. Οι απόψεις για το μέλλον της όποιας ιδιαιτερότητας ή ταυτότητας, δεν θάπρεπε να διαμορφώνουν θέσεις απαισιόδοξες και να μας προτρέπουν στην στείρα αντίσταση, γιατί συχνά καταλήγουμε σε εθνικιστικά ιδεολογήματα. Οφείλουμε με τους θεσμικούς φορείς της λογοτεχνίας, αντί να αμυνόμαστε χαλαρά, να κατανοήσουμε τα σύγχρονα φαινόμενα που διέπουν κι επηρεάζουν τη λογοτεχνία και να

περάσουμε στην αντεπίθεση, που συνίσταται στην αναζήτηση της λογοτεχνικής πρωτοτυπίας, πέρα από την όποια συγκυριακή επιτυχία, σε τρία στάδια: της θεματικής, της μορφής και της διατύπωσής της, επιδιώκοντας μ' αυτόν τον τρόπο να μετατρέψουμε τον καθημερινό μικρόκοσμο μας σε μεγακόσμο, μέσω της φαντασίας, αναδεικνύοντας το μέλλον ως συνέπεια του παρελθόντος<sup>20</sup>. Κι αυτό γιατί ο έντεχνος λόγος είναι πιο εσωτερικός και πηγάζει από τα βάθη του ασυνείδητου, χωρίς να επιδιώκονται πάντα αναφορές στα ιστορικά δεδομένα. Το ταξίδι της λογοτεχνίας στο σκοτάδι της ιστορίας και στο πέραν της λογικής κόσμου συνεχίζει και θα συνεχίζεται με ενάργεια<sup>21</sup>.

Σήμερα η λογοτεχνία και οι δημιουργοί της δρουν σαν τους καλόγερους στο Μεσαίωνα, κλεισμένοι πίσω από τα τείχη των μοναστηριών τους. Το έργο και η δράση τους παραπέμπει σ' ένα απώτερο μέλλον<sup>22</sup>. Η λογοτεχνία δεν είναι πια το «άλας της ιστορίας» αλλά η δύναμη που θα παρέμβει ενεργά αύριο.

---

<sup>20</sup> Ο Π. Σπανδωνίδης καταπολέμησε το μύθο της υπερχρονικής ελληνικότητας και στο άρθρο του «Συνομιλίες με τον εαυτό μου», *Νέα Εστία*, Αθήνα, 1959, τ. 65. σ. 519, αναφέρει : «αφότου γεννήκαμε Αλεξανδρινοί, αφότου γενήκαμε Βυζαντινοί και άγιοι, αφότου γενήκαμε συγγενική οικογένεια με τη Δύση (1204), είμαστε αποφασιστικά Νεοέλληνες, δηλ. ένα έθνος με δική του σύσταση. Αν αποφασίσουμε ν'αναζητούμε την Ελληνικότητα και δεν αποφασίσουμε να κατασκευάσουμε τη δική μας σφραγίδα, του δικού μας πνεύματος, της Νεοελληνικότητας, με την έννοια της Ευρωπαϊκής συμμετοχής, είμαστε χαμένοι. Τα όνειρα θάπτουν τους λαούς, δεν τους ανασταίνουν. Αυτός είναι ο λόγος, που φοβούμαι για μια Ελλάδα "υπερελλαδική"». Βλ. Επίσης Νάσος Βαγενάς «Ο μύθος του ελληνοκεντρισμού», *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997.

<sup>21</sup> Βλ. Χρύσα Σφυροπούλου, «Γιάννης Δάλλας, ένας απολογητής του ονείρου», *Poetix*, τχ. 3, άνοιξη 2010, σ. 246-262.

<sup>22</sup> Κάτι σαν αυτό που διατύπωσε ο Ζυλιέν Μπεντά (Julien Benda), στο Μεσοπόλεμο, όταν κατήγγειλε την προδοσία των διανοουμένων (la trahison des clercs) διαπιστώνοντας ότι σπάνιζαν οι άνθρωποι που επέλεγαν το μοναχικό δρόμο της ανυποχώρητης αλήθειας και δικαιοσύνης για τον θρίαμβο των αιώνιων αξιών, αποβάλλοντας τις ιδιοτελείς δεοντολογίες.





ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ ΜΕΝΗ\*

***ΞΑΝΑΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ  
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ:  
ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ Ή/VS ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ***

Στο τέλος πια της πρώτης δεκαετίας του 21<sup>ου</sup> αιώνα, όπου πολλές βεβαιότητες του περασμένου αιώνα έχουν πια αποσυρθεί ή και γκρεμιστεί, η εδραίωση μιας παγκόσμιας κοινότητας που λειτουργεί σε πολλά επίπεδα αποτελεί ίσως τη μόνη κυρίαρχη βεβαιότητα. Παρά το δυσάρεστο ή για άλλους ευχάριστο βάρος αυτής της επικυριαρχίας –εντός ή εκτός εισαγωγικών ο όρος-, αποτελεί διαπίστωση ότι σε επίπεδο οικονομικό αλλά και σε επίπεδο διάχυσης της κουλτούρας, των ιδεών και των προϊόντων τους, τα σύνορα έχουν καταρριφθεί.

Η συζήτηση για τις σημαντικές μεταβολές που προκαλούνται στη φύση των εθνών-κρατών και τις οικονομίες τους και τον πολιτισμό τους έχει απασχολήσει εκτενώς στοχαστές και πολίτες στη διάρκεια του περασμένου αιώνα. Στο μικροεπίπεδο που μας ενδιαφέρει, πώς δηλαδή οι μεταβολές του παγκόσμιου σκηνοικού διαχέονται στη λογοτεχνία και ειδικότερα στη λογοτεχνία για παιδιά, η μελέτη της ιστορίας της παιδικής λογοτεχνίας δείχνει ότι η παγκοσμιοποίηση επιδιώχθηκε και καλλιεργήθηκε ήδη από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η αντίληψη ή καλύτερα το όραμα για μια παγκόσμια κοινότητα που δίδει πρόσβαση σε όλα τα παιδιά του κόσμου για να έρθουν κοντά στα βιβλία, μια αντίληψη φιλόδοξη όσο και ουτοπική, βρίσκεται στην ίδρυση οργανισμών παγκόσμιων όπως η IBBY και στη θέσπιση βραβείων που βραβεύουν βιβλία από όλο τον κόσμο, όπως το βραβείο Andersen<sup>1</sup>.

Αν και σε αυτού του είδους την κινητικότητα των ανθρώπων που ασχολούνται με το παιδικό βιβλίο, μόνο θετικά σημεία θα μπορούσαμε να δούμε, παρόλα αυτά οι απόψεις των μελετητών, ιδιαίτερα με την πάροδο του χρόνου, κυμαίνονται πια σε ένα ευρύ φάσμα: στο ένα άκρο, αυτοί που βλέπουν στην οικουμενικότητα του παιδικού βιβλίου μόνον θετικές πλευρές έως αυτούς που στέκονται πολύ πιο κριτικά. Το 1996 η Maria Nikolajeva αντιπαρέθετε στην παγκόσμια λογοτεχνία τις εθνικές λογοτεχνίες, κρατώντας όμως μια στάση προς τις τελευταίες όχι μόνον κριτική αλλά και αρνητική, όταν σχολίαζε ότι η εθνική παιδική λογοτεχνία οδηγεί σε απομονωτισμό και εσωστρέφεια, μάλιστα σε μια εποχή που η επικοινωνιακή ευκολία πραγματοποιεί, με μία έννοια, τη συνένωση των λαών<sup>2</sup>.

---

\* Καθηγήτρια Λογοτεχνίας στο Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης του Α.Π.Θ.

<sup>1</sup> Κανατσούλη, Μενη. *Αμφίσημα της παιδικής Λογοτεχνίας. Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολυπολιτισμικότητα*. Αθήνα & Θεσσαλονίκη: Σύγχρονοι ορίζοντες 2002, σ. 25-26.

<sup>2</sup> Nikolajeva, Maria. *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York & London: Garland, 1996, σ. 20.

Από την άλλη πλευρά, το 2005 η Emer O'Sullivan, διαπίστωνε –μεταξύ άλλων– ότι η παγκόσμια λογοτεχνία για παιδιά είναι φαινομενικά ή κατ' όνομα μόνο παγκόσμια, μιας και αυτό που τη συνιστά και οι κανόνες που την ορίζουν σε μεγάλο βαθμό προέρχονται από συγγραφείς, μελετητές και εκδότες των αγγλόφωνων κρατών και ειδικά ΗΠΑ, Βρετανία και Καναδά. Πολύ εύστοχα επισήμανε την ανισότητα ανάμεσα σε λογοτεχνίες που μεταφράζονται σε όλες τις άλλες χώρες, όπως η αμερικανική και η βρετανική, και σε λογοτεχνίες των μικρότερων κρατών που σε χώρες όπως η Βρετανία ή οι ΗΠΑ όχι μόνον δεν θα μεταφραστούν ποτέ αλλά και η ύπαρξή τους αγνοείται<sup>3</sup>. Σε αυτή την παντοδυναμία της αγγλόφωνης λογοτεχνίας η O'Sullivan δεν βλέπει μόνον την έννοια του κλασσικού και έγκυρου κειμένου για παιδιά, αλλά επίσης την οικονομική και ιδεολογική επιβολή σε βάρος των λογοτεχνιών των μικρότερων κρατών<sup>4</sup>.

Το καθεστώς που διέπει την παιδική λογοτεχνία στην Ελλάδα, όπως είναι επόμενο, ακολουθεί τη μοίρα των μικρών κρατών. Από τη μια πλευρά υπάρχει μια σημαντική και ενδιαφέρουσα ελληνική παιδική λογοτεχνία που όμως σε πολύ μικρό βαθμό καταφέρνει να ξεπεράσει τα σύνορα του κράτους και να μεταφραστεί σε άλλες γλώσσες και, από την άλλη πλευρά, υπάρχει μια αφθονία μεταφρασμένων βιβλίων που χωρίς άλλο μεταφέρει τον πλούτο της παγκόσμιας παραγωγής στους μικρούς αναγνώστες. Το δίπολο, μιας πλούσιας τοπικής εκδοτικής παραγωγής παιδικών βιβλίων Ελλήνων συγγραφέων που την ανταγωνίζεται μια εξίσου σημαντική μεταφραστική παραγωγή, ουσιαστικά απεικονίζει μια πραγματικότητα και έναν διχασμό: η ελληνική παραγωγή συνυπάρχει αλλά και απειλείται από την παγκόσμια, την ίδια στιγμή μάλιστα που δεν καταφέρνει να εισχωρήσει στο παγκόσμιο σκηνικό.

Με τη σημερινή εισήγησή μου δεν προτίθεμαι να προτείνω λύσεις στο ζήτημα όπως το έχω εκθέσει παραπάνω που είναι κατά κύριο λόγο πολιτικής υφής. Με ενδιαφέρει, αφού έχω ήδη ορίσει το πλαίσιο εντός του οποίου θα αναπτύξω τις απόψεις μου, να μελετήσω με παραδείγματα, χρησιμοποιώντας τα εργαλεία της θεωρίας της παιδικής λογοτεχνίας, τη σχέση τοπικού/ ελληνικού και παγκόσμιου/ πολυπολιτισμικού. Στη μεθοδολογία μου θα αξιοποιήσω απόψεις από τη θεωρία για την πολυπολιτισμική λογοτεχνία, από τη συγκριτική παιδική λογοτεχνία και από τις μεταφραστικές σπουδές.

Στη θεώρηση του δίπολου ελληνικότητα / τοπικότητα και πολυπολιτισμικότητα, δύο καίρια ερωτήματα θα με απασχολήσουν: πώς αυτό μετουσιώνεται στα λογοτεχνικά κείμενα για παιδιά και εάν οι δύο όροι του δίπολου συνιστούν σήμερα δύο έννοιες σε αντιπαλότητα<sup>5</sup>. Σε όλο τον 20<sup>ο</sup> αιώνα έχει χυθεί πολλή μελάνη για να οριστεί η έννοια της ελληνικότητας, αν και εμένα αυτό που με ενδιαφέρει είναι να προσδιορίσω

<sup>3</sup> Οι απόψεις αυτές απηχούν έναν έντονο προβληματισμό και αποτελούν μέρος μιας ευρύτατης συζήτησης που αναπτύσσεται στη μεταφρασεολογία αναφορικά με τη λογοτεχνία των ενηλίκων, στο πλαίσιο της μετα-αποικιοκρατικής μεταφραστικής θεωρίας. Κριτικοί της μετάφρασης όπως η G.Sprinak και η T.Niranjana υποστηρίζουν ότι η σημερινή μεταφραστική πολιτική δίνει την πρωτοκαθεδρία στα αγγλικά και τις υπόλοιπες ηγεμονικές γλώσσες των πρώην αποικιοκρατικών κρατών. Αποτέλεσμα είναι οι μεταφραστές να υπεραφομοιώνουν τα πρωτότυπα κείμενα ώστε να τα κάνουν περισσότερο προσβάσιμα στους δυτικούς αναγνώστες και έτσι να χαθεί τελικά η ταυτότητα του πολιτισμού προέλευσής τους. Μάλιστα η Niranjana θεωρεί ότι το μετα-αποικιοκρατικό πλαίσιο είναι σηματοδεδεμένο από την απύσχα πλέον αποικιοκρατία και η λογοτεχνική μετάφραση είναι ένας ηγεμονικός μηχανισμός της ιδεολογικής δομής της αποικιοκρατικής εξουσίας (Munday, Jeremy. *Μεταφραστικές σπουδές. Θεωρίες και εφαρμογές*. Μετάφραση Α. Φιλιππάτος. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004, σσ.216-220).

<sup>4</sup> O'Sullivan, Emer. *Comparative Children's Literature*, μεταφρασμένο από την Γερμανική έκδοση από την Anthea Bell. London & New York: Routledge, 2005. Ελληνική μετάφραση *Συγκριτική Παιδική Λογοτεχνία*. Μετάφραση Π. Πανάου & Ε. Ξενή, επιμέλεια Τ. Τσιλιμένη. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2010, σ. 11.

<sup>5</sup> Στην κατεύθυνση να διερευνηθούν οι τοπικές λογοτεχνίες σε σχέση με την παγκόσμια και μάλιστα λαμβανομένης υπόψη της μεταφραστικής παντοδυναμίας των αγγλόφωνων λογοτεχνιών για παιδιά κινήθηκαν οι εισηγήσεις συνεδρίου που μου έδωσαν το έναυσμα για να ασχοληθώ με την παιδική λογοτεχνία στην Ελλάδα την εποχή της παγκοσμιοποίησης, στο Pinsent, Pat (επιμέλεια). *No Child is an Island. The Case of Children's Literature in Translation*. Staffordshire: Pied Piper Publishing, 2006.

γενικότερα το τοπικό σε σχέση με το παγκόσμιο. Από τον ορισμό του Δ. Τσαούση, κρατώ ότι η ελληνικότητα και, για την ακρίβεια, ο ελληνισμός που βιώνει την ελληνικότητα σε όλη τη διάρκεια της ύπαρξης του νεοελληνικού κράτους χαρακτηρίζεται από μια κρίση ταυτότητας. Σ' αυτή την διαδικασία σχηματισμού μιας ασταθούς ελληνικής ταυτότητας, τα πολιτιστικά στοιχεία παίζουν τον καθοριστικό ρόλο. Λέγοντας 'πολιτιστικά στοιχεία', τα εννοεί με την ευρύτερη ανθρωπολογική έννοια του πολιτισμού, περικλείοντας ουσιαστικά ολόκληρη την κοινωνική κληρονομιά ενός συνόλου, με άλλα λόγια όλα όσα δημιουργεί και μεταβιβάζει ένα κοινωνικό σύνολο από τη μια γενιά στην άλλη με διαδικασίες κοινωνικές και όχι βιολογικές<sup>6</sup>.

Στον αντίποδα της τοπικής λογοτεχνίας βρίσκεται η πολυπολιτισμική παιδική λογοτεχνία η οποία, σύμφωνα με τον Mingshui Cai, έχει προσδιοριστεί με τρεις διαφορετικές κατηγορίες ορισμών: πρώτον, για κάποιους η πολυπολιτισμική λογοτεχνία (multicultural literature) ορίζεται με βάση τα δύο συστατικά της, πολύς/ πολλαπλός και κουλτούρα/ πολιτισμός και συμπεριλαμβάνει όσο γίνεται περισσότερες κουλτούρες χωρίς να γίνεται διάκριση μεταξύ κυρίαρχων και κυριαρχούμενων. Δεύτερον, για άλλους όπως η Sims Bishop<sup>7</sup> και η Harris<sup>8</sup>, η πολυπολιτισμική λογοτεχνία δεν μπορεί παρά να αφορά ζητήματα ρατσισμού, εθνοτήτων και έγχρωμων διαφορών<sup>9</sup>. Τέλος, για άλλους όπως η Hazel Rochman<sup>10</sup> η λογοτεχνία αυτή δεν περιορίζεται μόνο σε θέματα εθνικής/ φυλετικής διαφοράς, αλλά υιοθετεί μια πολυπολιτισμική οπτική: η λογοτεχνία διαβάζεται μέσα από την προσπάθεια να κατανοηθούν τα όποια πολιτισμικών διαφορών ζητήματα, όπως το φύλο, η θρησκεία, η αναπηρία, η κοινωνική, οικονομική, πολιτισμική περιθωριοποίηση εγχρωμών αλλά και λευκών στο σημερινό αστικό περιβάλλον κ.λπ.<sup>11</sup>

Μολονότι ο τρίτος ορισμός είναι αυτός που με αντιπροσωπεύει περισσότερο, οφείλω να συμφωνήσω με τον Cai<sup>12</sup> ότι σε μια μελέτη επικεντρωμένη στην πολυπολιτισμική λογοτεχνία πρέπει να προσδιοριστεί με σαφήνεια τι είδους ζητήματα αφορά αυτή και ποια οπτική υιοθετεί. Στη δική μου λοιπόν επικεντρωμένη προσπάθεια να παρουσιάσω θέματα πολυπολιτισμικότητας στην παιδική λογοτεχνία στην Ελλάδα, θα ακολουθήσω την εξής πορεία: επέλεξα μια ξένη ιστορία μεταφρασμένη στα ελληνικά για να δείξω πώς μέσα από τη μετάφραση δεν μεταφέρεται μόνον κουλτούρα μιας άλλης χώρας στο ελληνικό παιδικό αναγνωστικό κοινό (πολυπολιτισμικότητα) αλλά επίσης ότι η ίδια η μετάφραση συνιστά τρόπο εισαγωγής στο ξένο κείμενο στοιχείων τοπικότητας /

<sup>6</sup> Τσαούσης, Δημήτρης (επιμέλεια). *Ελληνισμός-Ελληνικότητα*. Αθήνα: Εστία, 1983, σσ. 15-25.

<sup>7</sup> Sims Bishop, Rudine. «Extending Multicultural Understanding through Children's Books». *Children's Literature in the Reading Program*. Επιμέλεια Cullinan, B. Newark: International Reading Association, 1987 και Sims Bishop, Rudine. «Selecting Literature for a Multicultural Curriculum». *Using Multiethnic Literature in the K-8 Classroom*. Επιμέλεια Harris, V. Norwood-Massachusetts: Christopher-Gordon Publishers, 1997: 1-19.

<sup>8</sup> Harris, Violet J. «Multiethnic Children's Literature». *Exploring Literature in the Classroom. Content and Methods*. Επιμέλεια Wood, K. & Moss, A. Norwood, MA: Christopher-Gordon Publishers, Inc., 1992 και Harris, Violet J. «Children's Literature Depicting Blacks». *Using Multiethnic Literature in the K-8 Classroom*. Επιμέλεια Harris, V. Norwood-Massachusetts: Christopher-Gordon Publishers, 1997.

<sup>9</sup> Αυτή η άποψη τείνει στις μέρες μας να ξεπεραστεί και όπως επισημαίνεται υπάρχει πια μια μεταστροφή. Αντί να λογοκρίνονται βιβλία επειδή θεωρούνται ρατσιστικού περιεχομένου και αντί να παράγονται βιβλία που προβάλλουν με έντονα πολεμικό τρόπο τις ανεπιθύμητες επενέργειες του ρατσισμού, έχουμε περάσει πια στη φάση μιας καθαρά πολυπολιτισμικής λογοτεχνίας, δηλαδή στην πλουραλιστική απεικόνιση των θετικών στοιχείων των ποικίλων εθνοτικών ομάδων (Πρβλ. Pinsent, Pat. «Race and Ethnic Identity», *KEIMENA* 9 (Ιούλιος 2009) και Καραγιάννη, Μαρία (Παρουσίαση-επιμέλεια του άρθρου της Pinsent «Race and Ethnic Identity») «Ζητήματα φυλετικής και εθνοτικής ταυτότητας στη λογοτεχνία για παιδιά και νέους: από την προκατάληψη στην πολιτική της ισότητας», *KEIMENA* 9 (Ιούλιος 2009).

<sup>10</sup> Rochman, Hazel. *Against Borders. Promoting Books for a Multicultural World*. Chicago & London: American Library Association Books, 1993.

<sup>11</sup> Cai, Mingshui. *Multicultural Literature for Children and Young Adults*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 2002, σ. 6-12.

<sup>12</sup> *Ο.π.*, σ. 11.

ελληνικότητας. Άλλωστε αυτή είναι η καθιερωμένη άποψη σήμερα για τη μετάφραση, ότι δεν αποτελεί απλώς τη μεταφορά ενός κειμένου από τη μια γλώσσα σε άλλη, αλλά ότι πρόκειται για μια διαδικασία συνομιλίας κειμένων και πολιτισμών, μια διαδικασία κατά την οποία λαμβάνουν χώρα κάθε είδους ανταλλαγές με τη διαμεσολάβηση του μεταφραστή<sup>13</sup>.

Η ιστορία *Ο Πέτρος και ο λύκος* είναι μια γνωστή ιστορία, πολυδιαβασμένη σε παιδιά του νηπιαγωγείου. Οι τρεις εκδοχές της που βρήκα σε ελληνικές εκδόσεις παρουσιάζουν ουσιώδεις διαφορές μεταξύ τους που εντοπίζονται ήδη στα περικειμενικά στοιχεία. Το 1977 από τις εκδόσεις Ηριδανός δημοσιεύεται με αυτό τον τίτλο και υπό το όνομα συγγραφέα Σεργκέι Προκόφιεφ. Είναι προφανές ότι συγγραφέας είναι ο μεγάλος μουσικοσυνθέτης που ολοκλήρωσε το 1936 το μουσικό αυτό παραμύθι, όπως αναφέρεται σε σχόλιο στην τελευταία σελίδα του βιβλίου. Η δεύτερη εκδοχή, με τον ίδιο τίτλο επίσης, το 1990 από τις εκδόσεις Μίνωας, έχει στο εξώφυλλο μόνο τα ονόματα της διασκευάστριας (Selina Hastings) και της μεταφράστριας στην ελληνική γλώσσα (Ζωή Βαλάση). Σε κανένα σημείο του βιβλίου (οπισθόφυλλο, σχόλια ή στη σελίδα του copyright) δεν γίνεται οποιαδήποτε αναφορά στον αρχικό εμπνευστή Προκόφιεφ. Η μόνη νύξη ότι πρόκειται για διασκευή δεν δίδει περαιτέρω εξηγήσεις. Η τελευταία εκδοχή το 2006, από τις εκδόσεις Παπαδόπουλος, αναγράφει στο εξώφυλλο ως τίτλο *Ο Πέτρος + Ο Λύκος*, σε απόδοση Κώστα Πούλου και εικονογράφηση Βασίλη Παπατσαρούχα. Η αναφορά στον Προκόφιεφ δεν γίνεται στο εξώφυλλο, γίνεται όμως στο οπισθόφυλλο όπως επίσης στην τελευταία σελίδα του βιβλίου που παρουσιάζεται το σύντομο βιογραφικό του μαζί με το βιογραφικό των άλλων συντελεστών του βιβλίου (διασκευαστή και εικονογράφου). Η έκδοση αυτή είναι εμφανές ότι αποτελεί μια πράγματι ελεύθερη απόδοση της ιστορίας, εφόσον εκτός από το CD που εμπεριέχει τη μουσική του Προκόφιεφ υπάρχει η ιστορία στα αγγλικά και η μετάφραση της στα ελληνικά από την Βάγια Κακαβά. Η εκδοχή του Πούλου είναι σαφώς διαφοροποιημένη.



<sup>13</sup> Η ιδέα αυτή ουσιαστικά εδραιώνεται στη «θεωρία του πολυσυστήματος» έτσι όπως την όρισε ο Ισραηλινός μεταφρασεολόγος I. Even-Zohar ο οποίος ουσιαστικά εστίασε τη μελέτη των μεταφράσεων στην ανάλυσή τους μέσα στο πολιτιστικό και λογοτεχνικό σύστημα στο οποίο λειτουργούν. Ως πολυσύστημα ορίζεται ένα απογενές ιεραρχημένο άθροισμα ή σύστημα συστημάτων των οποίων η διάδραση έχει αποτέλεσμα μια συνεχή διαδικασία μέσα στο πολυσύστημα ως όλο (Munday, ό.π., σ. 181). Δες επίσης Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London & New York: Routledge, <sup>3</sup>2002, σ. 6 και Katan, D. *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St Jerome Publishing, 1999, σ. 17.

Οι 3 αυτές εκδοχές καλύπτουν μια περίοδο πάνω κάτω 30 χρόνων, η πρώτη από τη δεύτερη και η δεύτερη από την τρίτη να απέχουν χρονικά μια 15ετία περίπου, και μπορούν να αποτελέσουν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα του πώς ένα παραμύθι διεθνές μεταγράφεται αναπροσαρμοζόμενο κάθε φορά στην ελληνική κουλτούρα την αντίστοιχη χρονική περίοδο<sup>14</sup>.

Πριν περάσουμε στο σχολιασμό των τριών ιστοριών, θα ήθελα λίγο να σταθώ στον τρόπο που καθεμιά ακολουθεί για να αποδώσει τη σχέση με την πηγή της, που είναι το μουσικό παραμύθι του Προκόφιεφ. Στην έκδοση του 1990 δεν υπάρχει καμιά ένδειξη σχέσης με την αρχική πηγή, σε αντίθεση με την έκδοση του 1977 που στα σχόλια του βιβλίου όχι μόνο γίνεται μνεία στο μουσικό παραμύθι του Προκόφιεφ, αλλά επίσης εξηγείται στο μικρό παιδί ότι κάθε μοτίβο της ιστορίας παίζεται από ένα μουσικό όργανο: ο Πέτρος από τα βιολιά, ο παππούς από το φαγκότο, το φλάουτο κάνει το πουλάκι που τιτιβίζει, το όμποε την πάπια ή το κλαρινέτο την γάτα. Μάλιστα αμέσως μετά όλα αυτά τα όργανα εικονογραφούνται και με νότες αντιστοιχούνται οι ήχοι τους. Στην ιστορία του 2006, αναφέρεται στο οπισθόφυλλο ότι πρόκειται για τη «γνωστή μουσική ιστορία του Σεργκέι Προκόφιεφ και στη σελίδα με το βιογραφικό του υπάρχει η φράση ότι οι πρωταγωνιστές ερμηνεύονται από τους ήχους ενός ή περισσοτέρων οργάνων. Πάντως τις περισσότερες πληροφορίες για το τι είδους όργανα είναι αυτά και πώς αντιστοιχούν στους ήρωες, ο αναγνώστης μπορεί να τις βρει μόνο στην ελληνική μετάφραση της αφήγησης του CD<sup>15</sup>.

Εξετάζοντας την κειμενική απόδοση του *Πέτρου και του λύκου*, διαπιστώνουμε ότι, μολονότι και οι τρεις ιστορίες μένουν πιστές στη βασική πλοκή, υπάρχουν μεταξύ τους διαφορές. Είναι ενδιαφέρον ότι στην πρώτη χρονικά εκδοχή που φέρεται να έχει ως συγγραφέα τον Προκόφιεφ, η ιστορία ξεκινά με τον Πέτρο, χωρίς αναφορά στον παππού του, ο οποίος βγαίνει από το σπίτι, αφήνοντας πίσω του την πόρτα ανοιχτή. Από την άλλη, στην έκδοση 1990, διαβάζουμε ευθύς εξαρχής ότι ο Πέτρος ζούσε με τον παππού και κάθε φορά που έβγαινε από την αυλόπορτα την ξεχνούσε πάντα ανοιχτή. Όταν στη συνέχεια, θα διαμειφθεί το επεισόδιο με το πουλάκι, την πάπια και την γάτα που παραμονεύει να φάει το πουλάκι και στις δύο εκδοχές είναι ο Πέτρος που ειδοποιεί το πουλάκι για τον κίνδυνο που το απειλεί. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι το πουλάκι αντιμετωπίζει την πάπια στην μεν έκδοση του 1977 εμφανώς κοροϊδευτικά («τι σόι πουλί είσαι συ, αφού δεν μπορείς να πετάξεις», της είπε) και στην έκδοση του 1990 έμμεσα κοροϊδευτικά (βούτηξε ίσια κάτω, μπρος στη μύτη της πάπιας). Όταν ο παππούς παίρνει χαμπάρι ότι ο Πέτρος λείπει, και στις δύο περιπτώσεις βγαίνει έντρομος να τον αναζητήσει και του κρούει τον κώδωνα του κινδύνου για τον λύκο που μπορεί να παραμονεύει. Έχει πράγματι σημασιολογικό ενδιαφέρον η απάντηση του Πέτρου στην έκδοση του 1977: «ο Πέτρος δεν έδωσε σημασία στα λόγια του παππού και όλος καμάρι του φώναζε πως σήμερα η νέα γενιά<sup>16</sup> δεν φοβάται τους λύκους. Όμως ο παππούς πήρε τον Πέτρο από το χέρι [...] και διπλοκλείδωσε την πόρτα του κήπου». Στην έκδοση του 1990 διαβάζουμε: «Κι αρπάζοντας τον Πέτρο από το μπράτσο, τον τράβηξε μέσα και την αυλόπορτα την έκλεισε και την κλείδωσε με ένα μεγάλο κλειδί που 'χε πάντα κρεμασμένο στη ζώνη του<sup>17</sup>».

Ο Πέτρος, στη συνέχεια της ιστορίας, τον λύκο που πράγματι θα εμφανιστεί και θα φάει την πάπια, θα τον αντιμετωπίσει και θα τον συλλάβει με τη βοήθεια του πουλιού και η ιστορία θα κλείσει με τη θριαμβευτική νίκη του. Τρεις λεπτομέρειες θέλω να επισημάνω πριν περάσω στην ανάλυσή μου. Στην έκδοση του 1977 ο λύκος

<sup>14</sup> Για «στάσεις και ιδεολογίες που επικρατούν την πολιτισμική στιγμή κατά την οποία παράχθηκε η αναδιήγηση» κάνουν λόγο οι Stephens, John και McCallum, Robyn στο *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York & London: Garland, 1998, σ. IX.

<sup>15</sup> Στο βιβλίο υπάρχει αρχικά η απόδοση του Πούλου, μετά ακολουθεί η αγγλική αφήγηση ως έχει στο CD και στη διπλανή στήλη η μετάφραση της στα ελληνικά. Η αγγλική εκδοχή βρίσκεται πολύ κοντά στην έκδοση του 1977.

<sup>16</sup> Η έμφαση δική μου.

<sup>17</sup> Η έμφαση δική μου.

χαρακτηρίζεται τεράστιος και γκρίζος, ενώ σ' αυτή του 1990 «τεράστιος λύκος, σκελετωμένος από την πείνα». Επίσης, στην έκδοση του 1977 το πουλάκι μετά τη σύλληψη του λύκου ακούγεται να καμαρώνει, ίσως και ως φερέφωνο του Πέτρου: «Να τι αξίζουμε ο Πέτρος κι εγώ! Κοιτάζετε ποιον πιάσαμε!», ενώ στην προηγούμενη σελίδα έχουμε τον παππού προβληματισμένο που αναρωτιέται: «Τι θα γινόταν όμως αν ο Πέτρος δεν έπιανε το λύκο;». Και τα δύο αυτά στιγμιότυπα απουσιάζουν από την έκδοση του 1990.

Οι διαφορές ανάμεσα στις δύο αυτές αποδόσεις μαρτυρούν χωρίς άλλο κάποιες ιδεολογικές αποκλίσεις αλλά και σκοπιμότητες. Κατά την άποψή μου, μολονότι και οι δύο απευθύνονται σε μικρής ηλικίας παιδιά, είναι εμφανές ότι ο μικρός εννοούμενος αναγνώστης διαφοροποιείται. Ο Πέτρος στην πρώτη χρονικά έκδοσή είναι λιγότερο χειραγωγούμενος από τον παππού, πιο ανεξάρτητος διακηρύσσοντας ότι η νέα γενιά, δηλαδή ο εαυτός του, δεν φοβάται ή καμαρώνοντας, έστω μέσω του πουλιού, για το λύκο που έπιασαν μαζί. Υπονοείται λοιπόν ένας αποδέκτης-παιδί που διαπαιδαγωγείται έμμεσα, που ενώ χρίζει προστασίας, αυτό θα γίνει με τρόπους διακριτικούς –το κλειδί που τον φυλακίζει δεν κρέμεται πάντα στη ζώνη του ενήλικου και χρησιμοποιείται μόνο σε μεγάλο κίνδυνο- και που σε τελευταία ανάλυση αφήνεται να ξετυλίξει την προσωπικότητά του και τον εαυτό του. Για να επιτευχθεί αυτό ο ενήλικος μπορεί να ανησυχεί, να αγωνιά, να αναρωτιέται «τι θα γινόταν αν...», αλλά να αυτοσυγκρατείται και να μην εκδηλώνεται, ακριβώς για να μπορέσει το μικρό παιδί να ανακαλύψει μόνο του τα όρια και τις δυνατότητές του.

Στην έκδοση του 1990, ο εννοούμενος αναγνώστης επιδιώκεται να είναι πιο στενά εξαρτώμενος από τον ενήλικο. Το προς ταύτιση πρότυπο, ο Πέτρος, τονίζεται ότι ζει με τον παππού, ότι είναι απερίσκεπτος και αφήνει πάντα την πόρτα ανοιχτή, ότι τον «αρπάζει ο παππούς από το μπράτσο» –ενδεχομένως ασκώντας και μια μορφή βίας για να τον συνειδέσει-, τελικά δεν δίνεται η εντύπωση ότι διακηρύσσει την εμπιστοσύνη του στις πράξεις του και στον εαυτό του. Ο εννοούμενος αναγνώστης προσλαμβάνει μια αντιφατική και ίσως δυσεξήγητη εικόνα του ήρωα-παιδιού: πώς ο Πέτρος κατορθώνει το ακατόρθωτο, να συλλάβει το λύκο, όταν είναι τόσο στενά περιορισμένος, επιτηρούμενος και εξαρτημένος;

Στην έκδοση όμως του 1990 υπάρχει μια άλλου είδους έμφαση που, αν και όχι άμεσα διακριτή, υπαινίσσεται στο μικρό αναγνώστη μια οικολογική άποψη: ο λύκος πλησιάζει στους ανθρώπους και στο περιβάλλον τους, διότι αναγκάζεται, καθώς είναι σκελετωμένος από την πείνα. Η νύξη αυτή μετατοπίζει την εικόνα του κακού και αρπακτικού λύκου στην εικόνα ενός ζώου που απειλείται από την πείνα. Ως προς το σημείο αυτό η έκδοση του '90 είναι πιο σύγχρονη ιδεολογικά σε σχέση με την παλαιότερη, μιας και η ιδέα για την προστασία του υπό εξαφάνιση αυτού ζωικού είδους, αν και δεν λέγεται ρητά, αντιπροσωπεύει επίκαιρες ζωόφιλες τάσεις.

Αφήσαμε την έκδοση του 2006 για να την σχολιάσουμε χωριστά και για τη μεγάλη ελευθερία της στην απόδοσή της ιστορίας αλλά και για την αφηγηματική της ευρηματικότητα. Στη γνωστή υπόθεση υιοθετείται τώρα η πρωτοπρόσωπη αφήγηση με αφηγητή τον Πέτρο, τονίζοντας έτσι ευθύς με την έναρξη της ιστορίας την παιδοκεντρική άποψη («Με λένε Πέτρο»). Μάλιστα το παιδί που ομιλεί δηλώνει ήδη από την πρώτη σελίδα την ανεξαρτησία του: «Έξω όλα είναι ωραία και πράσινα, αλλά εμένα αυτό δεν μου φτάνει, γι' αυτό ανοίγω την πόρτα του μεγάλου φράχτη και βγαίνω πια έξω». Η παιδοκεντρική έμφαση ενισχύεται επιπλέον και δια του χιούμορ, με το οποίο αποδομείται η εξουσία του ενήλικου: ο παππούς εμφανίζεται επί σκηνής ανήσυχος, όταν καταλαβαίνει ότι ο Πέτρος έχει φύγει από το σπίτι, και η πρώτη αντίδραση του παιδιού εμπεριέχει μια δόση καλοπροαίρετης ειρωνείας: «Οχ» λέω μέσα μου «πάλι θα μου πει ότι δεν σκέφτομαι καθόλου το λύκο», για να επαληθευτεί αμέσως από τα λόγια του παππού, «Μα καλά, ήθελα να ξέρω δεν σκέφτεσαι καθόλου το λύκο;»

Μολονότι η αφήγηση είναι του Πέτρου, στις σκηνές όπου μιλούν τα διάφορα ζώα φαίνεται να αποσύρεται αλλά ταυτόχρονα και να μπορεί να ακούει τι συζητούν μεταξύ τους. Αξίζει να προσέξουμε ότι η συζήτηση των ζώων μεταξύ τους ή ο μονόλογος τους, π.χ. του λύκου, είναι σε ποιητική μορφή με ρυθμό και ομοιοκαταληξία, ενώ η γραπτή

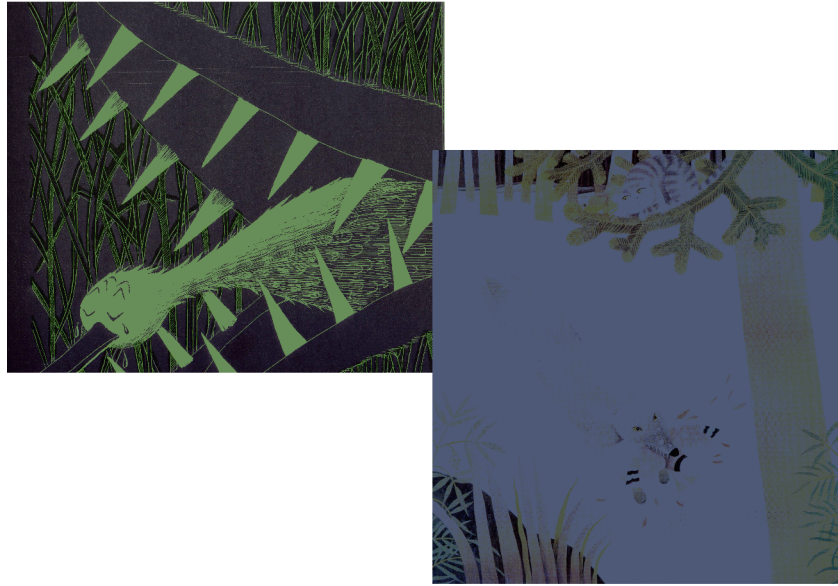
μορφή των στίχων ακολουθεί έναν κυματισμό. Πιστεύω ότι αυτό αποτελεί ένα εύρημα των δημιουργών ώστε να κρατήσουν με κάθε τρόπο, τόσο με την ακουστική του στίχου όσο και με τη γραπτή του μορφή κάτι από τους μουσικούς ήχους της αρχικής ιστορίας του Προκόφιεφ.

Το χιούμορ πάλι διατρέχει το σύνολο της ιστορίας και παίρνει διάφορες μορφές: άλλοτε ως παραλογισμός προκαλεί το γέλιο των παιδιών, π.χ. η πάπια φορά βατραχοπέδιλα και δεν μπορεί να τρέξει γρήγορα, γι' αυτό ο λύκος την προλαβαίνει και την τρώει, άλλοτε προκύπτει από το γλωσσικό παιχνίδι με τη μεταφορική χρήση των λέξεων, π.χ. τον λύκο δεν τον κάνουν παρέα οι φίλοι του παρά μόνο όταν είναι χορτάτος, γιατί ξέρουν πως όταν πεινάει, τρώει σαν λύκος και άλλοτε αποτελεί σάτιρα ανθρώπινων ελαττωμάτων π.χ. της ανοησίας και του κομπασμού των κυνηγών: «-Λύκος! Λύκος! Εγώ είδα πρώτος τις πατημασιές! –Τις είχα δει κι εγώ προηγουμένως, λέει ο πιο κοντός».

Η πολυπλοκότητα της αφήγησης αναδεικνύεται με το χιούμορ και με την μίμηση ή καλύτερα υπενθύμιση της μουσικής προέλευσης του παραμυθιού, γίνεται όμως πράγματι μια πολυεπίπεδη και ίσως με πολλαπλούς αποδέκτες κατασκευή χάρη στις διακειμενικές και μεταμυθοπλαστικές αναφορές. Ο εννοούμενος αναγνώστης είναι βέβαια το παιδί, όμως σίγουρα σε κάποια σημεία η αφήγηση απευθύνεται και στον ενήλικο, για να μην πούμε ότι απευθύνεται μόνο σε αυτόν. Για παράδειγμα, το τραγούδι του Σπουργίτη –ο οποίος σκόπιμα, από πουλί των προηγούμενων εκδόσεων, στην έκδοση του 2006 έγινε Σπουργίτης- που ξεκινά με το «Τσίρι τίρι τσιριτρό» έχει ένα επιπλέον νόημα για τους ενήλικους, καθώς τους θυμίζει το ομότιτλο, δημοφιλές στη δική τους παιδική ηλικία ποιηματάκι του Ζαχαρία Παπαντωνίου. Εξίσου ενδιαφέρον για τον ενήλικο μπορεί να είναι και το μεταμυθοπλαστικό κλείσιμο της ιστορίας με τη σύζευξη πια της αφήγησης με την έξω από τη μυθοπλασία πραγματικότητα: «Χωρίς να το καταλάβουμε περνάει η ώρα και φτάνουμε στην άκρη του χωριού. Ανοίγουμε τη μεγάλη πόρτα και μπαίνουμε όλοι μέσα. Έπειτα η πόρτα κλείνει ξαφνικά, αφήνοντας απέξω όλους εσάς που διαβάζετε τώρα αυτό το μικρό βιβλίο (όσοι δεν το διαβάζουν είναι ακόμα πιο μακριά)».

Οι τρεις αυτές εκδοχές του *Πέτρου και του λύκου* διαφοροποιούνται, όπως είναι αναμενόμενο και εικονογραφικά. Στην έκδοση του 1990 με εικονογράφηση του Reg Cartwright ακολουθείται μια πολύ πιο παιδοκεντρική εικονογράφηση με καθαρά περιγράμματα, λίγες λεπτομέρειες ούτως ώστε να προσλαμβάνεται εύκολα από το μικρό αναγνώστη/ θεατή. Είναι αξιοσημείωτο ότι τα πολιτισμικά στοιχεία –ενδυμασία του Πέτρου, του παππού και των κυνηγών, αρχιτεκτονική του σπιτιού και του χωριού- αποδίδουν με πιστότητα το ρωσικό περιβάλλον, υποδεικνύοντας, τουλάχιστον εικονογραφικά, τη σχέση με το αρχικό παραμύθι του Προκόφιεφ.

Η έκδοση του 1977 εικονογραφείται από τον Frans Haacken (χωρίς να δίδονται άλλα στοιχεία) και θυμίζει τεχνική χαλκογραφίας. Κυριαρχεί το μαύρο φόντο, η εικονογράφηση εξελίσσεται πολύ πιο δραματική από τη προηγούμενη, καθώς όλα τα ζώα αλλά και ο Πέτρος αποδίδονται με έντονη κίνηση υπογραμμίζοντας έτσι τη δράση τους. Η απεικόνιση του λύκου είναι τόσο ρεαλιστική που γίνεται ως ένα βαθμό τρομακτική: μέσα στο μαύρο φόντο ξεχωρίζει το αγριωπό ασπράδι των ματιών του αλλά κυρίως αστράφτουν τα αιχμηρά του δόντια. Μάλιστα στη σκηνή που κατασπαράζεται η πάπια, φαίνεται τεράστιο και μισό το στόμα του, για να τονισθεί ανάμεσα στα δόντιά του η δυστυχημένη λεία του. Η ενδυμασία του Πέτρου, του παππού και των κυνηγών δεν έχουν καμιά σχέση με ρωσικά πρότυπα, αλλά ακολουθούν δυτικοευρωπαϊκή τεχνοτροπία. Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια, σουρεαλιστική ή απλώς κωμική, είναι, στην τελευταία εικόνα του συλληφθέντος λύκου, το περίγραμμα της πάπιας μέσα στην κοιλιά του η οποία μάλιστα έχει γεννήσει και ένα αυγό!



Εξαιρετικά ενδιαφέρονσα, ως προς την αισθητική αξία της αλλά και για τον τρόπο που υποστηρίζει το συγκεκριμένο κειμενικό περιεχόμενο, είναι η εικονογράφηση του Βασίλη Παπατσαρούχα στην έκδοση του 2006. Το εξώφυλλο μοιράζει ισομερώς την ιστορία στους δύο ήρωες: τον Πέτρο και το Λύκο. Αυτό επιτυγχάνεται και με τη χρήση του κόκκινου σταυρού (+) που ενώνει τα δύο ονόματα: Πέτρος Λύκος, αλλά και με τα δύο ισόποσα ορθογώνια που στο ένα απεικονίζεται ο Πέτρος και στο άλλο ο (μαύρος και απειλητικός με τα νύχια και τα δόντια του) Λύκος. Το οπισθόφυλλο παρουσιάζει τους δευτερεύοντες ήρωες: το Σπουργίτη με ένα τεράστιο ημίψηλο καπέλο, το σκoinί (!), τους κυνηγούς No1, No2 και No3, τον παππού που απεικονίζεται μόνο μετωνυμικά –το ίδιο και στο εσωτερικό του βιβλίου- υποκαθιστάμενος από την μαγκούρα του, την πάπια που έχει τη μορφή ξύλινου παιχνιδιού και τη γάτα.

Η εικονογράφηση κατά μια έννοια είναι μινιμαλιστική και αφαιρετική και σε αυτή την αφαίρεση λεπτομερειών πρέπει να αναζητήσουμε την ιδεολογική στόχευση του δημιουργού τους. Έτσι το ότι ο παππούς δεν εικονίζεται πουθενά και αντ' αυτού τοποθετείται η μαγκούρα του είναι ένας εύσχημος τρόπος να υποβαθμιστεί η εξουσία του ενήλικου. Το έδαφος πάλι σε όλες τις εικόνες είναι καμπύλο και αποδοσμένο στιλιστικά, με σχηματικά φυτά, κάτι που επιτείνει το εξπρεσιονιστικό ύφος του Παπατσαρούχα. Εξπρεσιονιστικό ύφος υπάρχει και στην μορφή του λύκου με τα αιχμηρά νύχια και δόντια, μοιάζοντας να δίδει η εικονογράφηση περισσότερο έμφαση στην αρπακτική διάθεση του λύκου, ενώ το αντίστοιχο κειμενικό σημείο την εξισορροπεί με την πείνα του: «Είναι απίστευτο πόσο πεινάω, όλη τη μέρα το δάσος γυρνάω, ένα μονάχα ζητάω ο δόλιος να φάω». Από την άλλη, η επόμενη εικόνα απαλύνει την επιθετικότητα του λύκου, καθώς αποκτά μια νότα κωμική: μέσα στην κοιλιά του λύκου διακρίνεται η πάπια που την καταβρόχθισε ολόκληρη σαν παιχνιδάκι ξύλινο και φορώντας τα βατραχοπέδιλα. Σε άλλα σημεία πάλι παρουσιάζουν ενδιαφέρον χιουμοριστικές εικονογραφικές λεπτομέρειες που όμως ίσως έχουν έναν βαθμό δυσκολίας για το μικρό αναγνώστη: π.χ. στην εικόνα με τους τρεις κυνηγούς που ακολουθούν πολύ προσεκτικά τα ίχνη του λύκου μικρές σημαιούλες μπήγονται στο έδαφος. Το γέλιο προκύπτει μόνον εφόσον συσχετισθεί η σκηνή με το παιχνίδι του γκολφ ή με τις σημαίες που μπήγουν οι ορειβάτες μετά την κατάκτηση μιας βουνοκορφής;

Μια τελευταία επισήμανση αλλά πολύ ουσιαστική για την τελική αποτίμηση του βιβλίου είναι ότι οι χαρακτήρες, πρωταγωνιστές και μη, επάνω στην μορφή τους φέρουν το αρχικό γράμμα του ονόματός τους, μόνο που είναι το αρχικό γράμμα από το αγγλικό όνομα τους: έτσι ο Πέτρος φέρει το γράμμα P(eter), η πάπια το D(uck), ο σπουργίτης το S(parrot), η γάτα C(at), ο κυνηγός το H(unter). Ο λύκος δεν φέρει κανένα γράμμα. Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ο εικονογράφος με αυτό το τέχνασμα υπενθυμίζει στον



αναγνώστη -και με τα μέσα της δικής του εικονιστικής αφήγησης- ότι *Ο Πέτρος + ο Λύκος* είναι μια ιστορία που δεν είναι ελληνική και εν προκειμένω αποδίδεται με ελεύθερο τρόπο για το ελληνικό κοινό.



Και οι 3 εκδοχές αποτελούν αποδόσεις της ίδιας ιστορίας αν και η καθεμιά έχοντας διαφορετικό βαθμό πιστότητας σε αυτήν. Έχει ήδη αναπτυχθεί από τον Venuti και άλλους η διάσταση ανάμεσα στις δύο μεταφραστικές στρατηγικές, την επιχώρια (domestication) δια της οποίας ένα κείμενο προσαρμόζεται στις γλωσσικές και πολιτισμικές αξίες της γλώσσας υποδοχής και την ξενική (foreignization) δια της οποίας σημαντικά σημεία του κειμένου-πηγή διατηρούνται<sup>18</sup> (Oittinen, 2000: 74). Ή για άλλους, η μετάφραση είναι διαλογική, όταν ο μεταφραστής προσπαθεί να επιτρέψει κάθε είδους φωνές όπως ακούγονται στο πρωτότυπο και μονολογική, όταν ο μεταφραστής θέτει υπό τον έλεγχό του το κείμενο-πηγή επεξηγώντας την κάθε λεπτομέρεια και απομακρύνοντας κάθε πρόκληση προς τον αναγνώστη<sup>19</sup>.

Για τον Venuti, η ξενική μεταφραστική στρατηγική αποτελεί μια πίεση στις πολιτιστικές αξίες [της γλώσσας-στόχου] να καταχωρίσουν τις γλωσσικές και πολιτιστικές διαφορές του ξένου κειμένου φέρνοντας σε επαφή τον αναγνώστη με τις ξένες χώρες<sup>20</sup>. Είναι ιδιαίτερα επιθυμητή αυτή η μέθοδος καθώς αποτελεί προσπάθεια περιορισμού της εθνοκεντρικής βίας της μετάφρασης. Η άποψη αυτή δεν βρίσκει σύμφωνους θεωρητικούς της μετάφρασης παιδικών βιβλίων όπως η Oittinen<sup>21</sup>. Η Oittinen τάσσεται αναφανδόν υπέρ της ελευθερίας προσαρμογής στη γλώσσα υποδοχής, σε βαθμό που να μιλά για διασκευή και μετασηματισμό (adaptation and transformation) με κύριο επιχείρημά της την ποικιλία του αναγνωστικού κοινού και κυρίως των μελλοντικών αναγνωστών. Την ενδιαφέρει όχι μόνο το πώς γίνεται μια μετάφραση (πόσα επιχώρια και πόσα ξενικά στοιχεία εμπεριέχει) αλλά και γιατί, για ποιο σκοπό και, κατά συνέπεια, οι περιορισμένες αναγνωστικές δυνατότητες του παιδιού-αναγνώστη επιτρέπουν την ελευθερία προσαρμογής των κειμένων. Από την άλλη, η συγκριτολόγος Emer O'Sullivan έχει δείξει πόσο οι άκριτα ελεύθερες προσαρμογές στην κουλτούρα και γλώσσα υποδοχής μπορούν να οδηγήσουν όχι μόνο σε γελοιότητες αλλά και σε εντελώς

<sup>18</sup> Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York & London: Garland 2000, σ. 74.

<sup>19</sup> O'Sullivan, *ό.π.*, σ. 80.

<sup>20</sup> Στο Munday, *ό.π.*, σ. 236-237.

<sup>21</sup> Oittinen, *ό.π.*, σ.74-86.

διαφορετικά, σε σχέση με το κείμενο-πηγή και απογυμνωμένα από τις ποιότητές του, νέα κείμενα<sup>22</sup>.

Στο πνεύμα αυτό θα προσπαθήσω να αποτιμήσω τις τρεις αποδόσεις του κλασσικού παραμυθιού *του Πέτρου και του λύκου*, έχοντας ως κύριο γνώμονα να εξηγήσω όχι μόνο πώς αλλάζουν αλλά και γιατί *κατ' αυτόν τον τρόπο* στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο που επιλέγεται να γίνει η συγκεκριμένη εκδοχή. Κατά συνέπεια αυτό που ουσιαστικά θα εξετάσω είναι πώς υπεισέρχεται και διαμεσολαβείται η τοπικότητα – με άλλα λόγια εκφάνσεις της συλλογικής αυτοαντίληψης φιλτραρισμένες όμως μέσα από κείμενα για παιδιά- στα τρία αυτά βιβλία. Η Shavit αυτό εννοεί όταν αναφέρεται στη στάση της απόδοσης κειμένων παιδικής λογοτεχνίας η οποία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη θέση της παιδικής λογοτεχνίας στο λογοτεχνικό πολυσύστημα<sup>23</sup>.

Στα 1977, τη χρονιά που εκδίδεται η πρώτη εκδοχή, βρισκόμαστε στην Ελλάδα 3 χρόνια μετά την πτώση της 7χρονης στρατιωτικής δικτατορίας. Η πολιτική κατάσταση έχει σταθεροποιηθεί, η πολιτικοποίηση των νέων είναι έντονη και η ανάγκη για να γίνουν πράξη ιδεολογίες πιο προχωρημένες, πιο σοσιαλιστικές, έχει διαφανεί με τρόπο επιτακτικό. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, το ότι στην απόδοση της ιστορίας δίδεται με έμφαση η απάντηση του Πέτρου στον παππού ότι «η νέα γενιά δεν φοβάται τους λύκους». Άλλωστε ας μην ξεχνάμε ότι είναι πολύ έντονος ο ηρωικός απόηχος του Πολυτεχνείου, του συμβόλου των νεαρών φοιτητών που με την αντίστασή τους επιτάχυναν την πτώση της Χούντας. Ούτε πάλι είναι τυχαίο που τονίζεται ότι ο Πέτρος σε συνεργασία με το πουλάκι κατάφεραν μαζί να πιάσουν το λύκο: οι ιδέες για αλληλεγγύη, συναδέλφωση και συνεργασία είναι διάχυτες σε μια κοινωνία που βράζει για να δει τα σοσιαλιστικά της οράματα να πραγματοποιούνται.

Από την άλλη, οι εκδόσεις Ηριδανός που επιλέγουν την ιστορία *του Πέτρου και του λύκου* να τη δώσουν στη συγκεκριμένη εκδοχή, προφανώς λαμβάνουν υπόψη τους το στάτους της παιδικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Την περίοδο της Δικτατορίας στην οποία το παιδικό βιβλίο υπήρχε υποτονικά και με ιστορίες ηθικοπλαστικές, διαδέχθηκε μια περίοδος ελευθερίας και έκρηξης παραγωγικής και εκδοτικής. Μόνο που ακόμη το 1977 δεν έχει διαφανεί το δυναμικό των Ελλήνων συγγραφέων που θα οδηγήσουν την παιδική λογοτεχνία σε μια δική της αυτόνομη και επιτυχή πορεία. Οι μεταφράσεις έργων γνωστών και κλασσικών επιδιώκονται και οι εκδόσεις Ηριδανός επιλέγουν να μην αποκλίνουν από το κείμενο-πηγή. Μάλιστα μπορούμε να καταλάβουμε ότι κυριαρχεί η αντίληψη ότι τα παιδιά πρέπει να διαβάζουν έργα κλασσικά, αναγνωρισμένα και με σεβασμό στο πρωτότυπο, γιατί αυτά αποτελούν την καλή λογοτεχνία. Η αντίληψη αυτή φαίνεται και στην πιστότητα με την οποία αποδίδεται η μουσική προέλευση του συγκεκριμένου παραμυθιού αλλά και στην ποιότητα της εικονογράφησης.

Από την άλλη πάντως, μπορούμε να παρατηρήσουμε υπό τα φως της σημερινής ανάπτυξης της θεωρίας της Παιδικής Λογοτεχνίας στην Ελλάδα, ότι στην προσεγγιζόμενη αυτή έκδοση για παιδιά υπάρχει μια αντίφαση μεταξύ κειμένου και εικονογράφησης ως προς το βαθμό επιχώριου / αλλότριου του πρωτοτύπου. Ενώ το κείμενο με τα παρακειμενικά στοιχεία υπογραμμίζει την προέλευση από το ρωσικό παραμύθι του Προκόφιεφ, η εικονογράφηση μεταφέρει στο ελληνικό παιδικό αναγνωστικό κοινό μια εικόνα ξένη προς το κείμενο-πηγή. Ούτε το τοπίο ούτε η ενδυμασία των ανθρώπων παραπέμπει σε κάτι τέτοιο. Η πιστότητα στο κλασσικό έργο υπονομεύεται από την εικονογράφηση και δημιουργείται το εξής παράδοξο: το κείμενο να διατηρεί τα ξενικά στοιχεία, ενώ η εικονογράφηση να γίνεται οικεία στον μικρό αναγνώστη μιας οποιασδήποτε ευρωπαϊκής χώρας.

Το 1990 που κυκλοφορεί η δεύτερη εκδοχή της ιστορίας, το σκηνικό της Παιδικής Λογοτεχνίας στην Ελλάδα έχει αλλάξει. Πολλοί νέοι συγγραφείς έχουν συμβάλει στην πρόοδο της στην Ελλάδα, ενώ οι θεωρητικοί έχουν αρχίσει να μιλούν –αν και δειλά- για

<sup>22</sup> Στο O'Sullivan, *ό.π.*, το κεφάλαιο 5.

<sup>23</sup> Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens & London: The University of Georgia Press, 1986, σ.112.

μια λογοτεχνία πιο προσανατολισμένη στα ενδιαφέροντα του παιδιού και στην παιδική οπτική. Από την άλλη, ενώ τονίζεται η αναγκαιότητα μιας λογοτεχνίας που εστιάζει στο παιδί, αυτό συνήθως συνδέεται με τον παιδαγωγικό και διδακτικό χαρακτήρα της λογοτεχνίας αυτής και υπό το πρίσμα αυτό μπορούμε να ερμηνεύσουμε γιατί ο Πέτρος της εκδοχής του 1990 βρίσκεται σε πολύ πιο προστατευτικό κλίμα και φαίνεται να αυτενεργεί λιγότερο. Είναι ακόμη η εποχή που στο πλαίσιο του διδακτισμού, τα παιδιά πρέπει να καλλιεργήσουν σεβασμό στο περιβάλλον και στη φύση και να διαπαιδαγωγηθούν σε αυτή την κατεύθυνση μέσα από τα παιδικά βιβλία. Γι' αυτό μπορούμε να κατανοήσουμε που ο λύκος εδώ δεν παρουσιάζεται τόσο επιθετικός όπως στην προηγούμενη εκδοχή: ο λύκος είναι πια ένα απειλούμενο ζωικό είδος που πρέπει να προστατευθεί.

Και στο βιβλίο αυτό παρατηρούμε να υπάρχει διαφορετικού βαθμού εξοικείωση του αναγνώστη με κείμενο και εικονογράφηση. Ενώ το κείμενο τοποθετεί σε ένα απροσδιόριστο περιβάλλον την ιστορία χωρίς μάλιστα αναφορά στη ρωσική προέλευση του παραμυθιού, η εικονογράφηση σαφώς υποδεικνύει τη σχέση αυτή. Παρόλα αυτά οι εικονογραφικές νύξεις στο παραμύθι-πηγή γίνονται αντιληπτές μόνον από έναν αναγνώστη ενημερωμένο για τις αρχιτεκτονικές και ενδυματολογικές συνήθειες των Ρώσων στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και δύσκολα αυτός μπορεί να είναι το μικρό παιδί.

Στην επικράτηση το 1990 μιας τέτοιας εκδοχής του *Πέτρου και του λύκου* μπορούμε να αισθανθούμε μια υπόγεια σύγκρουση ανάμεσα σε αυτό που θεωρείται κλασσικό και σε αυτό που είναι αντίθετό του και είναι το παιδικό. Η εκδοχή αυτή δεν αναγράφει πουθενά τη σχέση της με το πρωτότυπο μουσικό παραμύθι του Προκόφιεφ και από την άλλη η παιδικότητά του επιτείνεται όχι μόνον από το παιδαγωγικό ύφος του κειμένου αλλά και από την παιδική εικονογράφηση, όπως ήδη την περιγράψαμε. Υπονιάζομαι ότι αυτή η έμμεση και διακριτική άρση της αντίληψης ότι καλή λογοτεχνία για παιδιά είναι η κλασσική λογοτεχνία μπορεί να οφείλεται στην αναδυόμενη παιδική λογοτεχνία στην Ελλάδα η οποία σταθερά δείχνει τη δική της ποιότητα και αξία.

Η έκδοση του 2006 υιοθετεί μια πολύ πιο ελεύθερη αντίληψη για το πώς κατασκευάζονται οι αποδόσεις /διασκευές κειμένων για μικρά παιδιά. Ο Κώστας Πούλος που έγραψε το κείμενο εξειδικεύεται μέσα από τις εκδόσεις Παπαδόπουλος σε διασκευές κλασσικών έργων για παιδιά<sup>24</sup>. Η στάση του αποκαλύπτει την ιδεολογία του: το κλασσικό έργο είναι σεβαστό δεν τον εγκλωβίζει όμως, αντίθετα γίνεται η βάση πάνω στην οποία θα αναπτυχθεί μια καθαρά καινούργια άποψη. Το χιούμορ, οι διακειμενικές αναφορές, ο παιγνιώδης, ευρηματικός και χιουμοριστικός τρόπος με τον οποίο ο εικονογράφος θα ντύσει την κειμενική εκδοχή μαρτυρούν ότι το κλασσικό έργο μπορεί αβίαστα να προσαρμόζεται στην τοπική κουλτούρα. Η παιδική λογοτεχνία στην Ελλάδα του 2006 έχει προχωρήσει τόσο πολύ που όχι μόνον οι κάθε είδους καινοτόμες στρατηγικές να εισάγονται από τη διεθνή παιδική λογοτεχνία αλλά και οι Έλληνες δημιουργοί να μπορούν επάξια να παράγουν τις δικές τους δημιουργικές και νεοτερικές επινοήσεις. Σε αυτό έχει συμβάλει αναμφισβήτητα και η πρόοδος που έχει σημειώσει η θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας.

Βέβαια το τοπικό στη σημερινή ελληνική πραγματικότητα βρίσκεται πια πολύ κοντά -αν όχι μέσα- στο παγκόσμιο. Αν και τοπικές πολιτισμικές ιδιαιτερότητες προφανώς υπάρχουν, όμως η τοπική κουλτούρα της σημερινής Ελλάδας είναι σε μεγάλο βαθμό αυτή μιας προηγμένης δυτικής ευρωπαϊκής χώρας. Η βασική παράμετρος που καθορίζει τη σχέση τοπικού /εγχώριου και παγκόσμιου βρίσκεται στο ερώτημα όχι κατά πόσο έχει «αλωθεί» η τοπική κουλτούρα από τη Δύση, αλλά στο ότι η σημερινή κοινωνία στέκεται πολύ πιο φιλικά απ' ότι στο παρελθόν στην «άλωσή της» από τη Δύση.

Οι τρεις εκδοχές που εξετάσαμε αποτελούν με έναν τρόπο βέβαια αρκετά αφαιρετικό μια σκιαγράφηση της πορείας της παιδικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα: η

---

<sup>24</sup> Πρβλ. την επιτυχημένη απόδοσή του των 3 διηγημάτων του Καρκαβίτσα για παιδιά στο Kanatsouli, Meni, «Ideology of Contemporary Greek Picture Books», *Children's Literature* (33), 2005: 209-223.

άποψη για μια πιο προσανατολισμένη στην κλασική λογοτεχνία για παιδιά αντικαθίσταται από μια παιδική λογοτεχνία πιο παιδοκεντρική αλλά και πιο παιδαγωγική και διδακτική για να δώσει τελικά τη θέση της σε μια λογοτεχνία που τολμά να συνομιλήσει με τα κλασικά έργα για να τα αξιοποιήσει προχωρώντας τα αλλά και μετατρέποντάς τα στην κατεύθυνση μιας κουλτούρας που είναι μεν τοπική αλλά ταυτόχρονα προσαρμοσμένη, συνδιαλεγόμενη και κυρίως φιλική με την παγκόσμια.

### **Βιβλιογραφία:**

#### *Πρωτογενείς πηγές:*

ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ, Σεργκέι. *Ο Πέτρος και ο λύκος*. Εικονογράφηση Haacken, Frans. Αθήνα: Ηριδανός, 1977.

HASTINGS, Selina (διασκευή). Μετάφραση Βαλάση, Ζ. Εικονογράφηση Cartwright, Reg. *Ο Πέτρος και ο λύκος*. Αθήνα: Μίνωας, 1990.

ΠΟΥΛΟΣ, Κώστας (απόδοση). Εικονογράφηση Παπατσαρούχας, Βασίλης. *Ο Πέτρος + ο λύκος*. Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2006.

#### *Δευτερογενείς πηγές:*

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London & New York: Routledge, 2002.

CAI, Mingshui. *Multicultural Literature for Children and Young Adults*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 2002.

HARRIS, Violet J. «Multiethnic Children's Literature». *Exploring Literature in the Classroom. Content and Methods*. Direction K. WOOD & A. MOSS. Norwood, MA: Christopher-Gordon Publishers, Inc., 1992.

HARRIS, Violet J. «Children's Literature Depicting Blacks». *Using Multiethnic Literature in the K-8 Classroom*. Επιμέλεια V. HARRIS. Norwood-Massachusetts: Christopher-Gordon Publishers, 1997.

KANATSOYLH, Μενη. *Αμφίσημα της παιδικής Λογοτεχνίας. Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολυπολιτισμικότητα*. Αθήνα & Θεσσαλονίκη: Σύγχρονοι ορίζοντες 2002.

KANATSOULI, Meni. «Ideology of Contemporary Greek Picture Books», *Children's Literature* 33 (2005): 209-223.

KARAGIANNH, Μαρία (Παρουσίαση-επιμέλεια του άρθρου της Pinsent «Race and Ethnic Identity»). «Ζητήματα φυλετικής και εθνοτικής ταυτότητας στη λογοτεχνία για παιδιά και νέους: από την προκατάληψη στην πολιτική της ισότητας», *KEIMENA* 9 (Ιούλιος 2009).

KATAN, D. *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St Jerome Publishing, 1999.

MUNDAY, Jeremy. *Μεταφραστικές σπουδές. Θεωρίες και εφαρμογές*. Μετάφραση Α. Φιλιππάτος. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004

NIKOLAJEVA, Maria. *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York & London: Garland, 1996.

O'SULLIVAN, Emer. *Comparative Children's Literature*, μεταφρασμένο από την Γερμανική έκδοση από την Anthea Bell. London & New York: Routledge, 2005. Ελληνική μετάφραση *Συγκριτική Παιδική Λογοτεχνία*. Μετάφραση Π. Πανάου & Ε. Ξενή, επιμέλεια Τ.Τσιλιμένη. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2010.

OITTINEN, RIITTA. *Translating for Children*. New York & London: Garland 2000.

PINSENT, Pat (Dir.), *No Child is an Island. The Case of Children's Literature in Translation*. Staffordshire: Pied Piper Publishing, 2006.

PINSENT, Pat. «Race and Ethnic Identity», *KEIMENA* 9 (Ιούλιος 2009).

ROCHMAN, Hazel. *Against Borders. Promoting Books for a Multicultural World*. Chicago & London: American Library Association Books, 1993.

SHAVIT, ZOHAR. *Poetics of Children's Literature*. Athens & London: The University of Georgia Press, 1986.

SIMS BISHOP, Rudine. «Extending Multicultural Understanding through Children's Books». *Children's Literature in the Reading Program*. Dir. B. CULLINAN). Newark: International Reading Association, 1987.

SIMS BISHOP, Rudine. «Selecting Literature for a Multicultural Curriculum». *Using Multiethnic Literature in the K-8 Classroom*. Επιμέλεια V. Harris. Norwood-Massachusetts: Christopher-Gordon Publishers, 1997: 1-19.

STEPHENS, John & MCCALLUM, Robyn. *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York & London: Garland, 1998.

ΤΣΑΟΥΣΗΣ, Δημήτρης (επιμέλεια). *Ελληνισμός-Ελληνικότητα*. Αθήνα: Εστία, 1983.



**ΜΑΡΚΑΤΗ ΑΓΑΘΗ\***

***Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΡΕΥΣΤΟΣ ΚΟΣΜΟΣ  
ΣΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΤΩΝ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ  
ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ***

*Α. Η παγκοσμιοποίηση ως υπόβαθρο στην πεζογραφία των Σωτήρη Δημητρίου και Χρήστου Οικονόμου*

Εκθέτουμε, λοιπόν, τα χαρακτηριστικά της παγκοσμιοποίησης, οικονομικά, γεωπολιτικά, κοινωνικά, πνευματικά, συναισθηματικά, πολιτισμικά.<sup>1</sup> Σκοπός μας, να λειτουργήσουν ως υπόβαθρο στα έργα των Δημητρίου και Οικονόμου. Ενδεχομένως, κάποια στοιχεία δεν συνδέονται άμεσα με τα λογοτεχνικά κείμενα που επιλέξαμε. Όμως, επιμένουμε στην παράθεσή τους, γιατί, έτσι φωτίζεται καλύτερα η εποχή μας. Επί πλέον, φωτίζεται η σχέση Παγκοσμιοποίησης και Λογοτεχνίας.

Η παγκοσμιοποίηση, όπως σήμερα τη βιώνουμε, προκύπτει ως δομικό αποτέλεσμα της οικονομικής πολιτικής του νεοφιλελευθερισμού. Ο τελευταίος προωθείται, από το 1980 κ.ε., από την Thatcher στη Βρετανία και τον Reagan στις Ηνωμένες Πολιτείες. Σύμφωνα με τον νεοφιλελευθερισμό, η διαχείριση της οικονομικής ζωής δεν ανήκει πλέον στα δημοκρατικώς ελεγχόμενα έθνη-κράτη, αλλά σε πολυεθνικές επιχειρήσεις, απεριόριστα και ριζικά αποδεσμευμένες από τη σθεναρή επίβλεψη το Κράτους.

Στόχος τους η μεγιστοποίηση του κέρδους, μέσω του ανταγωνισμού και μέσω της κατανάλωσης. Άλλωστε, η πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού αποδυναμώνει και τα τελευταία οχυρά, έστω και φαντασιωσικής, αντίστασης στον ύστερο καπιταλισμό, πράγμα που διευκολύνει την καθολική οικονομική και πολιτική επικράτηση των

---

\* Δρ. Φιλοσοφίας Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

<sup>1</sup> Bauman Zygm: *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα, Οκτ. 2002.

Το κείμενό μας «Η παγκοσμιοποίηση ως υπόβαθρο στην πεζογραφία των Δημητρίου και Οικονόμου» αντλήθηκε από τα κεφάλαια:

«Εισαγωγή. Νεωτερική και μετανεωτερική δυσφορία», σ. 15-21

Κεφ. 1. «Το όραμα της καθαρότητας», σ. 22-43

Κεφ. 2. «Η κατασκευή και η εξόντωση των ξένων», σ. 44-76

Κεφ. 3. «Οι ξένοι στην καταναλωτική εποχή: από το ο Κράτος – Πρόνοιας στη φυλακή», σ. 77-95

Κεφ. 4. «Η ηθικότητα αρχίζει από το σπίτι», σ. 97- 139

Κεφ. 5. «Παρείσακτοι και παρίες: οι ήρωες και τα θύματα της μετανεωτερικότητας», σ. 140-160

Κεφ. 6. «Τουρίστες και πλάνητες: οι ήρωες και τα θύματα της μετανεωτερικότητας», σ. 161-181

Κεφ. 8. «Περί κοινοτισμού και ανθρώπινης ελευθερίας», σ. 363-379 «Επίλογος: Η τελευταία λέξη ανήκει στην ελευθερία»,

Κεφ. 10. «Η κουλτούρα ως συνεταιρισμός καταναλωτών», σ. 239-262

αγορών'. Αλλά, στις μέρες μας, εποχή χρηματοπιστωτικής κρίσης, ακόμη και αυτές οι αγορές βρίσκονται σε δομική απορρύθμιση.

Ως προς την εργασία, η πρόοδος στον τεχνολογικό και διαχειριστικό τομέα επιτρέπει να εγκαταλείπονται χώρες παραγωγής, για άλλες που γνέφουν πιο κερδοφόρες συναλλαγές ή ένα πιο πειθήνιο ή ένα λιγότερο ακριβό εργατικό δυναμικό. Η διαδικασία συντείνει, ώστε στις μητροπόλεις να περικόπτονται διαρκώς θέσεις εργασίας. Συνεκδοχικά, διογκώνεται η ανεργία. Αλλά και η εγγυημένη εργασία μετατρέπεται σε 'ελαστική'. Επαγγέλματα, εργασιακοί νόμοι και εργατικά κεκτημένα γίνονται όλο και πιο ασταθή. Παράλληλα, η αγορά διαπλέκεται όλο και περισσότερο με την πολιτική.

Οι όποιοι πολιτικοί ή κομματικοί θεσμοί αρνούνται να αντιμετωπίσουν τόσο τη διαφθορά και τη διαπλοκή, όσο και τις ανάγκες των πολιτών. Η συγκεκριμένη πολιτική επιλογή συρρικνώνει, ακόμη περισσότερο, την αντιπροσωπευτική δημοκρατία και τον πολιτικό Λόγο. Αλλά και το Κοινωνικό Κράτος, με την δικαιολογία της εξοικονόμησης πόρων, δέχεται ανελέητη επίθεση. Περικοπές σε Πρόνοια, Παιδεία και Υγεία αυξάνουν τη φτώχεια και τον κοινωνικό αποκλεισμό, με αποτέλεσμα την ενδο-κοινωνική βία<sup>2</sup>. Αντίστοιχα, οικουμενικά, εξαπλώνεται και η διεθνής εγκληματικότητα. Με τη σειρά του, το Κράτος -φύλακας μιας παγκόσμιας τάξης- αμύνεται με αστυνομικά και αντιτρομοκρατικά μέτρα. Εξ ίσου, όμως, τη βία ενισχύει η στροφή της οικονομίας προς την αδιάκοπη καταναλωτική ζήτηση.

Αλλά, αντίθετα από την παραγωγική διαδικασία που είναι συλλογική διαδικασία, η κατανάλωση είναι απολύτως ατομική διαδικασία. Δεν στρέφει απλώς και μόνο τα υποκείμενα στον ανταγωνισμό, για την απόκτηση αγαθών, ιδεολογία που, ως γνωστόν, ηγεμονεύει. Συγχρόνως, εκπαιδεύει το συλλογικό φαντασιακό σύμφωνα με τον τρόπο που λειτουργεί η ίδια. Κι αυτός είναι ο λόγος που, εν τέλει, όλα τείνουν να καταλήγουν εμπορεύσιμα, εφήμερα, σχεδιασμένα για προσωρινή χρήση, για φθορά. Και, συγχρόνως, μόλις αποκτηθούν, αμέσως, όλα θεωρούνται περιττά ή λίγα. Μέσω αυτής της υπο-συνειδησιακής διαδικασίας αποδομείται ο κοινωνικός ιστός. Γιατί; Τι είναι 'αυτό' που συνέχει τον κοινωνικό ιστό; Είναι σχέσεις, θεσμοί, ιδεολογίες, ταυτότητες, αξίες... Ό,τι συνιστά τη φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας.<sup>3</sup> Όμως, οι άυλες αυτές κοινωνικές συνιστώσες έχουν δημιουργηθεί μέσα από μακρόχρονες και συλλογικές διαδικασίες, δηλ. μέσα από εξίσου μακρόχρονη κοινωνική εξέλιξη. Αντίθετα, στις μέρες μας προέχει μόνο ό,τι είναι 'οικονομικά' αποδοτικό και μάλιστα άμεσα.

Έτσι, λοιπόν, η βία, το κυνήγι του ατομικού πλουτισμού, η οργάνωση της αγοράς με κέντρο την κατανάλωση και η υποχώρηση της κοινότητας, αφήνουν συναισθηματικά ακάλυπτους και ανικανοποίητους τους μετανεωτερικούς ανθρώπους. Ανικανοποίητους, αβέβαιους και ρευστούς.

Αν εξετάσουμε, από ιστορική άποψη, τους νεωτερικούς ανθρώπους του 20<sup>ου</sup> αι., διαπιστώνουμε ότι, μέχρι προ τίνος, ζούσαν σε ένα χώρο-χρόνο με δομή συμπαγή, ανθεκτική. Η δομή υπήρχε προτού αρχίσει οποιαδήποτε πράξη τους. Διαρκούσε μέχρι να υλοποιηθεί η οποιαδήποτε πράξη τους. Κάποιες φορές και μέχρι το τέλος της ζωής τους. Η δομή καθιστούσε τα ανθρώπινα επιτεύγματα δυνατά: μπορούσαν να προσθέτουν το ένα επίτευγμα μετά το άλλο, μπορούσαν να ακολουθούν ένα δρόμο. Κάθε βήμα τους, χάρις στο δρόμο, είχε συνέχεια. Οδηγούσε στο επόμενο βήμα τους.

Αντίθετα, οι μετανεωτερικοί, εμείς, οι του τέλους του 20<sup>ου</sup> αι., εποχή του ύστερου καπιταλισμού, ζούμε με δομή προσωρινή, με αποσταθεροποίηση των σταθερών, σε έναν κόσμο εύθραυστο, αλλοπρόσαλλο. Η «παραδοσιακή» κοινωνική τάξη, δηλ. ό,τι μας κληροδοτήθηκε ιστορικά, απορρυθμίζεται. Οι κανόνες διαρκώς διαφοροποιούνται... Όλα τα κεκτημένα απο-ιερώθηκαν και, εν τέλει, λειτουργούν υπό αίρεση. Επαγγέλματα και εργασίες εξαφανίζονται. Οι πόροι συντήρησης, η κοινωνική θέση, η αναγνώριση της

<sup>2</sup> Ζίζεκ Σλαβ: *Βία- Εξι λοξοί στοχασμοί*, εκδ. Scripta, Αθήνα, 2010. Υλικό αντλήθηκε από το κεφάλαιο: 1. «SOS Βία – Βία υποκειμενική και αντικειμενική», σ. 19-26.

<sup>3</sup> Καστοριάδης Κορνηλ: *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, εκδ. Ράππα, Αθήνα, 1981. Υλικό αντλήθηκε από τη συνολική μελέτη του βιβλίου.



χρησιμότητας και της αξιοπρέπειας του ατόμου αβέβαια, ρευστά. Ενώ τα κοινωνικά υποκείμενα υιοθετούν πολλαπλές ταυτότητες, εξ ίσου γρήγορα τις απορρίπτουν. Αυτό συμβαίνει επειδή, όχι μόνο δεν αποτελεί κοινωνική τακτική η συγκρότηση, αλλά, αντίθετα, τακτική είναι η αποφυγή κάθε προσήλωσης. Άλλωστε, εκλείπουν οι μεγάλες ιδεολογίες. Εκλείπουν οι κάθε είδους -ισμοί του παρελθόντος. Εκλείπουν ως και οι μεγάλες αφηγήσεις στη λογοτεχνία. Οι θεσμοί που αποτελούσαν δίχτυ προστασίας (οικογένεια, γειτονιά, συνδικάτα) αντιμετωπίζονται με δυσπιστία ή καταρρέουν. Τη μετανεωτερική πραγματικότητα συνοδεύουν, ως σαδιστική υπόκρουση, η κλιματική αλλαγή, η συνολική επιβάρυνση του πλανήτη, η οικολογική απειλή.

Όταν τα πρότυπα αλλάζουν τόσο γρήγορα, τόσο που δεν προλαβαίνουν να τα συνηθίσουν τα υποκείμενα, τότε τίποτε δεν μοιάζει ασφαλές. Η αβεβαιότητα μετατρέπεται σε φόβο. Διάχυτες συμπεριφορές παθητικές, αδιάφορες, ανταγωνιστικές, καχύποπτες ή οργίλες επιδεινώνουν την συστροφή και τη σύγχυση... Συγχρόνως, η διάχυτη αυτή ατμόσφαιρα, ενώ καθιστά κάθε προσπάθεια δόμησης ανώφελη και μάταιη, επιτρέπει στα υποκείμενα να μην δεσμεύονται από το παρελθόν, να είναι ανοικτά σε νέες εκδοχές... Θετικό αυτό... Όμως, οφείλουν, διαρκώς και διαρκώς, να κερδίζουν τη θέση τους στον κόσμο, στοιχείο που μεγθύνει το άγχος και την ανασφάλειά τους.

Το θαύμα στην πληροφορία, η ευκολία στις μετακινήσεις και τους ταξιδιωτικούς προορισμούς ενθαρρύνουν την κινητικότητα των υποκειμένων. Προσδίδουν στις συμπεριφορές τους πολυφωνία, ελευθερία και ενδεχομενικότητα. Πράγματι, όλοι βρίσκονται εν κινήσει· δεν αγκυροβολούν πουθενά· μετακινούνται διαρκώς. Απελευθερωμένοι από παγιωμένες δομές. Συγχρόνως, πλάνητες προς νέες αναζητήσεις. Πάλι θετικό αυτό... Δυστυχώς, όμως, η ελευθερία τους δεν αποτελεί ευλογία, γιατί δεν συνοδεύεται από ασφάλεια και σταθερότητα.

Ως προς την πολιτισμική ταυτότητα του σύγχρονου κόσμου, βεβαίως, από τη μια, η παγκοσμιοποίηση την ομογενοποιεί. Επειδή δημιουργεί ενιαία και συμπαγή πολιτιστικά πρότυπα μαζικής κουλτούρας και 'δυτικής' έμπνευσης. Καθιερώνονται, παντού, δυτικού τύπου προϊόντα, τέχνη, ενδυμασία, ψυχαγωγία, εν τέλει τρόπος ζωής. Γιατί, η παγκοσμιοποιημένη αγορά ευνοεί την επανάληψη και την ομοιομορφία. Εγκαθιδρύεται, λοιπόν, ένα πολυκεντρικό, πολύπλοκο σύστημα, μάλλον ά-μορφο, ά-σχημο, με μαζικές συνθήκες οικονομίας και ζωής. Ακόμη και τα προβλήματα ομογενοποιούνται και αποβαίνουν κοινά. Από την άλλη, όμως, παραδόξως και ταυτόχρονα, ενισχύει τις παραδοσιακές, τοπικές και εθνικές κουλτούρες, ευνοώντας, με αυτόν τον τρόπο, την πολυ-πολιτισμικότητα. Όμως, κοινός στόχος, όταν προωθείται η όποια πολιτισμική παραγωγή, είναι η κερδοφορία της αγοράς. Αναγκαίος όρος δηλ., για την πολυ-πολιτισμική εξάπλωση των πάσης φύσης αγαθών είναι η εμπορικότητά τους.

Ας προσθέσουμε ότι το συγκεκριμένο, παγκοσμιοποιημένο πια, οικονομικό και κοινωνικό μοντέλο λειτουργεί ως πειρασμός, ώστε μεγάλες ανθρώπινες μάζες να μετακινούνται και να συρρέουν στις μητροπόλεις, για μια καλύτερη μοίρα. Οπότε, στην ταραχή των καιρών μας, ο διαφορετικός, ο ξένος, ο μετανάστης διασαλεύει και, επί πλέον, απειλεί την τάξη· θεωρείται κοινωνική απειλή. Όχι ο κάθε ξένος... Κυρίως, εκείνος ο ξένος, ο μετανάστης που δεν μπορεί να παρακολουθήσει την καταναλωτική λογική, εκείνος που αδυνατεί ή που υπολείπεται από το κυρίαρχο μοντέλο της αγοράς, δηλ. από την κατανάλωση.

## B. Σωτήρης Δημητρίου

Σωτήρη Δημητρίου: *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*. 1993.<sup>4</sup> Μυθιστόρημα, με τρεις επάλληλες χωρικά και χρονικά αφηγήσεις. Πραγματεύονται το θέμα του ξένου διαδοχικά: 1. του πλάνητα 2. του διαφορετικού ιδεολογικά και 3. του μετανάστη.

1.

---

<sup>4</sup> Δημητρίου Σωτήρη: *Ν' ακούω καλά το όνομά σου*, εκ. Κέδρος, Αθήνα, 1993, σσ. 117. Επίσης, πληροφορίες και υλικό έδωσε ο κ. Δημητρίου στη γράφουσα με δύο προσωπικές του συνεντεύξεις, τον Οκτώβρη του 2010.

Η πρώτη μυθοπλασία αναφέρεται στην εποχή του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου<sup>5</sup>. Χειμώνας του 1944. Η ηρωίδα και η μικρότερη αδελφή της, μαζί με άλλες επτά γυναίκες από την Ήπειρο, αναζητά τρόφιμα, σαν άλλη 'Γυναίκα της Ζάκυθος', στην Αλβανία, στα ελληνόφωνα μέρη της Βορείου Ηπείρου.

ποδήματα είχαμαν ρόδες, για την πλερωμή χαλκώματα ...νηστικές, ξυπόλητες, σκιαγμένες. Κρούσαμεν θύρες, άνοιγαν ψια, 'πούθε σας έχομε, μωρ' μαύροι' ήλεγαν κι έκλειναν. Άλλοι δεν άνοιγαν ίτσιου, 'φευγάστε, δώκαμαν αλλού, μας πέσαταν στον λαιμό' ήλεγαν.

Κρύο και χιόνι, αφιλόξενοι τόποι, τσέτες, βιαστές και άρπαγες φρουροί, φτώχεια από όπου διαβαίνουν, αλλά και καλοσύνη:

Φάγαμαν, στυλωθήκαμαν...βγήκαμαν και πάλι στη γύρα... ο κόσμος ήταν μοιρασμένος, Χριστιανοί και Τούρκοι, αλλά μας έδωκαν ποιος λίγο ποιος πολύ. Πράολοι άνθρωποι.

Τελικά επιστρέφουν στο χωριό τους.

...πήγαμαν κι αλέσαμεν το καλαμπόκι. Ξεχωρίσαμεν από τ' άλεσμα του παπά και της εκκλησίας και το επίλοιπο το μοιράσαμε, με την ανάγκη της κάθε φαμίλιας. Η Θυμίαγα έδωκε φουχτιές απ' το μοιράδι της σ' εκείνες πούειχαν βυζανιάρικα παιδιά. 'Να γένουν' τους έλεγε.

Η άγρια κι ανελέητη περιπλάνηση, απότοκος του πολέμου κι όχι μόνο, αντιπαραβάλλεται στο θερμότατο «εδώ» των γυναικείων ψυχών. Λυσσαλέα αγωνίζονται να επιστρέψουν στα πεινασμένα παιδιά τους με ψωμί· να επιστρέψουν στη γη τους, στη συγκροτημένη τους κοινότητα, με την θρησκευτική τάξη και τους αρραγείς δεσμούς. Το χαρακτηριστικό ηπειρώτικο ιδίωμα τονίζει την καταγωγή τους και αφήνει ανόθευτη τη συγκίνηση. Παρά την οργή των δυσκολιών οι ταυτότητες καθαρές, οι στόχοι συλλογικοί, η φιλ-άνθρωπη διάθεση θητεύει στη διήγηση, η κοινωνία με σαφή τα περιγράμματα. Ο ξένος (στη συγκεκριμένη περίπτωση οι ζητιάνες-γυναίκες) δεν λογίζεται ως απειλή· είναι μέρος μιας οδύνης κοινής, της φτώχειας, του πολέμου. Και ο ίδιος δεν μένει ξένος· επιστρέφει. Πλάνης παρουσιάζεται μόνο ευκαιριακά.

2.

Στο δεύτερο διήγημα, αφηγήτρια η μικρότερη αδελφή της ηρωίδας, η Σοφία.<sup>6</sup> Με τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου, τα σύνορα κλείνουν. Αποκόβεται από «το ελληνικό», σε μέρη αλβανόφωνα. Νέο καθεστώς εδραιώνεται, η κομμουνιστική-χοτζική Αλβανία.

Ξημερώσαμεν ... Μας ήμασαν στην πλατεία και είπαν ότι γύρισαν τα πράγματα κι απεδώ και πέρα όλο το βιό και τα χωράφια είναι για τα μας...Στον πάτο μας είπαν να μην ζυγώνουμε το νοητό σύνορο.

Η ηρωίδα βρίσκεται από τυχαιότητα στον καιάδα ξένου τόπου. Πρόθεση και ελπίδα να επιστρέψει κάποτε στην οικογένειά της. Όμως της το απαγορεύει το κομμουνιστικό καθεστώς του Χότζα. «Θέλεις να φύγεις από δω για να πας στους φασίστες, εε;» Ενδεικτική η σύγχυση του μετεμφυλιακής εποχής... Ενώ βλέπει τον καπνό του σπιτιού της, ούτε γράμμα δεν της επιτρέπεται να στείλει στους δικούς της. Στα χρόνια που περνούν παντρεύεται, χωρίς τους δικούς της, γιατί διαπράττουν το αμάρτημα να ζουν στη καπιταλιστική Δύση, δηλ. στην Ελλάδα· κάνει παιδιά, χωρίς τους δικούς της, γιατί εξακολουθούν να θεωρούνται έλληνες· εξορίζεται ο άνδρας της, γιατί η ίδια λογίζεται ελληνίδα· κάνει κι εγγόνια, πάντα ξεριζωμένα και σε χώρα εχθρική και πολέμια. Εθνικά ξένοι με «την κατάρα του Έλληνα», αλλά, κυρίως, ιδεολογικά διαφορετικοί, ανένταχτοι:

<sup>5</sup> Δημητρίου Σωτήρ: *Ν' ακούω καλά το όνομά σου*, ό.π., σ. 9-51.

<sup>6</sup> Δημητρίου Σωτήρ: *Ν' ακούω καλά το όνομά σου*, ό.π., σ. 53-78.

Μπροστά από τούτους, ο κόσμος ήτανε πέρα δώθε... Τώρα, ούτε στους Άι-Σαράντα άφηναν. Δεν όριζαν το βίός τους οι άνθρωποι. Ούτε φαωμένοι. Ούτε φορεμένοι, ούτε ποδεμένοι ήταντοι. Ουδέ έκρεναν. Πήγαν να κρίνουν στην αρχή καμπόσοι ... 'τι σκυλόψωμο ειν' τούτο' για τούτη την κουβέντα δικάζονταν πέντε χρόνια. ...Δεν τάχαν σε τίποτε τα δολιοχρόνια. Τάχαν για βδομάδες, για μέρες. Μπήκε ο φόβος στο χωριό κι ήταν οι άνθρωποι άκριτοι κι αγέλαγοι.

Κάθε κουλτούρα για να διασφαλίζει την ύπαρξή της οφείλει να διατηρεί πρότυπα δομής. Αφορούν στη γλώσσα, τη φυλή, την ιδεολογία, τη θρησκεία, τον πολιτισμικό σπλιισμό, γενικά. Όμως, οι ολοκληρωτικές ιδεολογίες τείνουν να θεωρούν απειλή ό,τι είναι εκτός της οικείας τάξης, ό,τι διαφορετικό, ό,τι εξαιρείται από το σχήμα καθαρότητας που οι ίδιες ορίζουν. Ειδικά, ο φασισμός και ο σταλινισμός ώθησαν την τάση για καθαρότητα στα άκρα: ο μεν πρώτος εστιάζοντας στην καθαρότητα της μίας φυλής, ο δεύτερος στην καθαρότητα της μίας ιδεολογίας, της μίας κοινωνικής τάξης. Στις μέρες μας, η κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων ενισχύει τη ρευστότητα στις ιδεολογίες, εφ' όσον ο Πρώτος και ο Δεύτερος Κόσμος μένουν, μεταξύ τους, ανοριοθέτητοι πια, ιδεολογικά. Και, επίσης, στις μέρες μας, οι μηχανισμοί της εξουσίας, απογυμνωμένοι από ιδεολογίες, αποκαλύπτεται ότι διαθέτουν κοινά στοιχεία, πανταχού της γης.

Όσο για το σύγχρονο εθνικό κράτος, αυτό παρουσιάζεται λιγότερο ακραίο: τείνει να διατηρεί και να ενισχύει την ομοιομορφία, όχι μέσα από την συγκεντροποίηση και τον έλεγχο της κεντρικής εξουσίας, αλλά μέσα από τις στρατηγικές της αγοράς.

3.

Σωτήρη Δημητρίου: - *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*. Διήγηση Τρίτη<sup>7</sup>. Σαράντα τόσα χρόνια μετά, το καθεστώς των Τυράννων συμπαρασύρεται πολιτικά και οικονομικά από την κατάρρευση και του υπόλοιπου Δεύτερου Κόσμου. Ο εγγονός και ο αδελφός της Σοφίας, της γυναίκας που αποκόπηκε στην Ήπειρο, την αλβανόφωνη και χοτζική, περνάν παράνομα τα αλβανικά σύνορα προς την Ελλάδα. Περνάν από εκεί, όπου οι σωροί απ' το χιόνι καλύπτουν τα σύρματα των συνόρων. Το αναφέρουμε, γιατί το συγκεκριμένο διήγημα ήταν το σενάριο για το φιλμ *Απ' το χιόνι*, του Σωτήρη Γκορίτσα. Οικονομικοί μετανάστες; Επαναπατριζόμενοι έλληνες; Πολιτικοί πρόσφυγες; Ασαφές... Απ' το χιόνι, πάντως, περνάν:

Μας έπλενε ένας κρύγιος αέρας, που κατήβαινε απ' το απάτηγο χιόνι και σφύριζε σαν διάολος... Ήμασταν μέσα ή στην Ελλάδα; Έξαφνα ακούσαμε ομιλίες κι αλυχτίσματα... Μονάχα οι καρδιές χτυπάγανε... 'Μην σκιάεστε, μο διαόλοι, είστε στο ελληνικό'. Ματαγεννηθήκαμε. Άλλοι γούργιαζαν, άλλοι τραγούδαγαν, άλλοι έπιακαν τον χορό. Ένας έσκαψε χιόνι να βρει χώμα να φιλήσει... Σκίσαμεν ότι χαρτί αλβανικό είχαμεν και το ρίξαμε πίσω να μην έχομε γύρισμα.

Συμβολικά, λοιπόν, σκίζουν τα χαρτιά τους. Η παγκοσμιοποίηση ξεριζώνει το μοιραίο γεγονός της γέννησης. Αποδεσμεύει από κάθε παρελθόν δηλ. από τα τοπικιστικά χαρακτηριστικά., από την κληρονομημένη ταυτότητα, από κάθε κοινότητα βίου, από κάθε παράδοση. Οι πολλαπλές εκδοχές του φιλελεύθερου κόσμου υπόσχονται νέες ταυτότητες :

Τι θάμα ήταν εκείνο. Βλέπαμεν ό,τι λαλεί το στόμα του πουλιού. Σκουτιά, ηλεχτρικά, το βλησίδι του κόσμου. Δεν χόρταινε το μάτι να τηράει... Γυρίσαμεν κάμποσο τα μαγαζιά.

Η μαγεία της αγοράς... Αυτός είναι ο κοινός τόπος της παγκοσμιοποίησης, η νέα κοινή ταυτότητα.

<sup>7</sup> Δημητρίου Σωτήρη: *Ν' ακούω καλά το όνομά σου*, ό.π., σσ. 79-117.

Ο σύγχρονος κόσμος, βέβαια, είναι διαβόητος για την αστάθειά του και σταθερός μόνο ως προς την εχθρότητά του για κάθε τι σταθερό. Εν τούτοις, ασκεί αφόρητη πίεση ο πειρασμός να επιβληθεί μια ασφαλής τάξη απέναντι στις καινούργιες ανατροπές. Έτσι, οι ελληνόφωνοι αυτοί σύντομα στιγματίζονται ως ξένοι. Η διαφορετικότητά τους δεν προέρχεται από την ιστορική ή την εθνική τους ταυτότητα. Άλλωστε, είναι Έλληνες και ιστορικά και φυλετικά. Όμως, η αγορά, καρδιά της παγκοσμιοποίησης, τους θεωρεί ξένους, επειδή παρουσιάζονται ‘καταναλωτικά αδύναμοι’...

Όμως, σύντομα, και οι ίδιοι διαπιστώνουν ότι η ελευθερία του δυτικού κόσμου εντοπίζεται κυρίως στο...super market. Αρχικά, περιπλανώνται ανάμεσα σε αδελφούς Ελλαδίτες. Πολύ γρήγορα, τις σκηνές φιλοξενίας και αφομοίωσης των ξένων μέσω της εργασίας, διαδέχονται άλλες, σκηνές δραματικής καταδίωξης και βίας:

Φτάκαμαν στο ποτάμι. Στο γιοφύρι μας καρτέραγαν πολίτσες, ντυμένοι κι άνττοι, με στυλιάρια. Εκεί μας λάνισαν... Τρέξαμαν κατακαμπής...από ώρα χωθήκαμε σε κάτι ντούφες, μέχρι το ταχίο επάγρυπνοι... Ο μπάμπας έτρεμε σαν την βέργα. ‘Τι τάθελα αυτά εγώ, μο παιδί’ μούειπε. Τι να του πω;...Τραβήξαμαν για τη Γουμενίτσα, όλο απ’ το ντυμένο. Φτάκαμαν στο ποτάμι... Είχε κάτσει ψηλά αντάρα. Πάνω κάτω, ρίναμαν λιθάρια να βρούμε άβαθο. Ηύραμαν, μπήκαμαν και κρατημένοι απ’ τα χέρια βαδίζαμαν συρτά, γιατί είχε βούρκο.

Ούτε η ελληνική φωνή ούτε η ελληνική καταγωγή, δηλ. οι προηγούμενες σταθερές της ιστορίας τους, δεν διασφαλίζουν στους βορειοηπειρώτες της αφήγησης την ταυτότητα που αναζητούν στο νέο τόπο<sup>8</sup>. Αλλά, και όσα νόμιζαν πατρίδα, όσα θεωρούσαν σταθερά, η παραδοσιακή ‘μπέσα’, η εργασιακή συναλλαγή είναι κι αυτά υπό αίρεση. Δεδομένο; Τίποτε κι από κανέναν.

Μια φορά με παίρει ένας στο σπίτι του, να του γυρίσω δύο στρέμματα τόπο. Συμφωνήσαμε κάτι λεφτά. Τόπιακα ολημερίς, το μπίτισα. Μούδωκε τα μισά. ‘Δούλεψες λίγο’, μου λέει. ‘Όχι’, του λέγω. ‘Δούλεψα όλη μέρα ακατάπαυστα. Τα λεφτά’. ‘Εκεί’ μου λέει ‘έχετε το χάλι σας, εκεί σκώνετε και κεφάλι’. Έβραζα απ’ το γινάτι μου... ‘Εγώ’ του λέω ‘δεν τα ξέρω αυτά, φλετούρηξε, δεν φλετούρησε. Κείνος πούημουν στην αρχή είμαι και τώρα. Εσύ άλλαξες σε λίγη ώρα. Δεν τόχω σε τίποτε να το πατήσω πάλε το έρημό σου, να το κάνω πέτρα, όχι γη, και τα λεφτά κράτα τα.’ Μου τα ’δωκε.

Μπαίνουν στην Αθήνα: «Στοιχειό πολιτεία» Εδώ ο κοινωνικός ιστός είναι πιο άσχημος, οι δομές περισσότερο ρευστές, αβέβαιες. Μεγαλούπολη αφιλόξενη, εχθρική. Αδυνατεί ή αρνείται να τους εντάξει. Καταλήγουν οι απόλυτοι παρίες.

Μπίτισαν τα λεφτά, κοιμώμουν τις νύχτες σε γιαπιά... Το πρωί έρχονταν πολλοί ντόπιοι και διάλεαν παιδιά για δουλειές εργατικές... Έπαιραν κάνα δύο, έφευγαν...Μια νύχτα κατεβήκαμε γι’ απάγκιο αποκάτω στο μετρό. Έρθαν οι καθαριστάδες και μας έριξαν νερό με το λάστιχο. Σε γκρέμιζε κείνο το νερό, τέτοια δύναμη είχε. Σκορπίσαμαν, αλλά από ώρα πάλε μαζευτήκαμαν. Αχάραγα έρθε η πολιτσία και μας ρούμασε. Άρχισαν να μαζεύουν για μέσα. Βγάλαμαν φτερά στα ποδάρια.

Οι μετανάστες, ζουν το αδιέξοδο, την παρανομία, το καθημερινό κυνηγητό. Από τους γηγενείς συναντάν την εκμετάλλευση, τη βαναυσότητα ή τη βίαιη απέλαση. Οι διαψεύσεις υπονομεύουν το καταναλωτικό όνειρο. Αναδύεται η νοσταλγία για ό,τι ήταν σίγουρο:

Άρχεψε να μου πονάει για το σπίτι. Εγώ πο ’λεγα ότι δεν θ’ αγναντέψω πίσω, τώρα θυμώμουν ως και τους σπιούνους, δίχως πάθος.

Ανακαλούν τη σταθερότητα... Ακόμη και τους σπιούνους της κρατικής τάξης....

<sup>8</sup> Hobsbaum E.J. : *Έθνη και εθνικισμός, από το 1780 μέχρι σήμερα*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, υλικό από το κεφ.: «Ο Εθνικισμός στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αι. », σ. 228-266.

Η ρευστότητα της εποχής συνάδει με το τέλος της αφήγησης. Αφήνει ανοικτά όλα τα ενδεχόμενα : να γυρίσει πίσω; να μείνει; «Δεν ήξερα τι να κάνω. Ήμουνα στα δύο... Για παραπέρα δεν ήξερα.»

Κλείνοντας ας μείνουμε στον τίτλο του βιβλίου: *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου.*

Έκρινα σ' ένα παιδί. 'Ω παιδί', του λέγω, 'πως θα πάω εκεί; Στο λεωφορείο;'

'Έλα,' μου λέει 'να σε πάω. Είναι στο δρόμο μου. Από Αλβανία είσαι;' ... Φτάκαμαν στο λεωφορείο.

'Εισιτήριο έχεις; Να σου δώσω εγώ ένα;'

Μου δίνει το εισιτήριο.

'Πως σε λένε παιδί;,' του λέω.

'Δημήτρη.'

'Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου, Δημήτρη.'

Χαμογέλασε, μούγνεψε. Σαν καλύτερα ήμουν. Εκείνο το παιδί μου 'ριξε βάλσαμο.

Έτσι, λοιπόν, οι τελευταίοι ήρωες του Δημητρίου: Με δύναμη βουβή, ζωική, αδυσώπητη. Υπερασπίζονται την ετερότητά τους. Έσχατο δικαίωμα ένταξης σ' έναν κόσμο βάνουσο και αφιλόξενο... Στη Βαβέλ της παγκοσμιοποίησης...

### Γ. Χρήστος Οικονόμου

Χρήστος Οικονόμου: *Κάτι θα γίνει θα δεις*, 2010<sup>9</sup>. Δεκαέξι ιστορίες. Ο συγγραφέας μόλις σαραντάχρονος. Ιστορίες προφητικές. Η συγγραφή τους αρχίζει το 2003, ενώ, στην Ελλάδα, κόβονται οι κορδέλες για τα μεγάλα εθνικά έργα και ετοιμάζονται με πανηγυρισμούς οι Ολυμπιακοί Αγώνες. Όμως, οι ήρωές του, ταιριάζουν περισσότερο στους σημερινούς καιρούς, εποχή που η κρίση βαθαίνει. Πού βρίσκονταν λησμονημένοι αυτοί οι άνθρωποι; Προφανώς, όπου και τώρα: στα δυτικά προάστια, στη Δραπετσώνα, τη Νίκαια, τα Καμίνια, την Αμφιάλη, στις συνοικίες του Πειραιά, μέχρι τη Σαλαμίνα. Και γιατί δεν φαίνονταν; Τους έκρυβε ο πλαστός εκσυγχρονισμός και η ευμάρεια των τελευταίων τριάντα χρόνων. Αλλά και η Λογοτεχνία, ομοίως, προσανατολισμένη σε θέματα ιδιώτευσης, μεταμοντέρνας εσωστρέφειας και lifestyle... Πρόκειται για ιστορίες, επίσης, ανατριχιαστικές, γιατί οι ήρωες βιώνουν σε ενεστώτα το ζοφερό μέλλον, που επελαύνει προς όλους μας.

Άνθρωποι λαϊκοί, ζουν τη νέα σύνθεση της γειτονιάς στη μεγαλούπολη, δίπλα στα φουγάρα και το μπετόν. Λένε λόγια καθημερινότητας, κουβέντες κοινές, παρέας, τσίπουρου, καφενείου... Άνθρωποι της εργασίας, του μεροκάματου, προλετάριοι μιας ζωής που, όμως, δεν 'τραβάει την ανηφόρα'. Εξεγερμένοι, απολυμένοι, απόκληροι, ψευτοταήδες, περιθωριακοί. Τίμοι; Γενικά ναι... Όχι όμως επιτήδειοι, καπάτσοι. Φτωχοί; Όχι με την παραδοσιακή έννοια... Μένουν σε πολυκατοικίες, με μικροαστική άνεση, δεν ακούν μόνο λαϊκά, αλλά και Doors: «People are strange».

Βρίσκονται, πάντως, μετέωροι, σε εποχή μεταβατική. Με προβλήματα παλιά που επιτείνει η παγκοσμιοποίηση, αλλά και προβλήματα καινούργια, εξ αιτίας της. Η αυξανόμενη ανεργία και οι απολύσεις, η βία και οι συμμορίες, η επισφαλής εργασία και η φτώχεια που καλπάζει, οι τράπεζες, το αστυνομικό κράτος, η ασφυξία της νεολαίας, η μετανάστευση, η α-φασία του πολιτικού λόγου, η παρωδία του Κράτους-Πρόνοιας, ο ρατσισμός, το τραυματισμένο μικροαστικό περιβάλλον, η οικολογική προειδοποίηση. Πάνω σ' αυτόν τον καμβά υφαίνονται κι εκείνα που ορίζουν βαθύτερα τις ζωές και τις ψυχές των ανθρώπων: οι διαλυμένες σχέσεις, η αρρώστια και ο θάνατος, η κατάθλιψη, η μοναξιά, οι προδοσίες και οι αποτυχίες, οι διαψευσμένες ελπίδες. Αλλά, υπάρχει ένα στοιχείο που τα ενοποιεί όλα: ο φόβος για το αύριο και η απόγνωση των καιρών...

Αναφέρουμε χαρακτηριστικές ιστορίες...

<sup>9</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2010, σ. 255. Επίσης, υλικό και πληροφορίες δόθηκαν από τον κ. Οικονόμου, μετά από προσωπική συνέντευξη, το Νοέμβριο του 2010. Ο ίδιος, ευγενώς μάς παρεχώρησε βιβλιοπαρουσιάσεις και κριτικές του βιβλίου του.

■ *Έλλη τάισε το γουρουνάκι...*<sup>10</sup> Η Έλλη, γυρίζοντας σπίτι διαπιστώνει ότι την εγκατέλειψε ο άνδρας που συντηρούσε. Πήρε και το γουρουνάκι- κουμπαρα, με τις οικονομίες της, 800 Ευρώ. Άλλη Καμπίρια του Φελλίνι. Συντροφιά της, στοίβα λογαριασμοί, και

η μοχθηρή φτώχεια, η πρόστυχη... Που ροκανίζει αθόρυβα και αργά τα όνειρα, τη δύναμη και της ζωής της Έλλης... Η φτώχεια, πλάσμα του σπιτιού τώρα πια κι αυτή, κατοικίδιος αρουραίος.

■ *Μολυβένιος στρατιώτης*<sup>11</sup>. Ο ένας αδελφός παραλαμβάνει απ' την Ασφάλεια, τον άλλον, ξυλοκοπημένο, ύστερα από συμπλοκές που ακολούθησαν το θάνατο δύο εργατών συναδέλφων του, στη ζώνη επισκευών των ναυπηγείων του Περάματος. Τα αδέρφια περιπλανώνται στους δρόμους κι ο εξεγερμένος, σαν μολυβένιος στρατιώτης της νέας χιλιετίας, κουτσός, αλλά όρθιος, οραματίζεται έναν άλλο κόσμο χωρίς φτωχούς.

■ *Μάο*<sup>12</sup>. Το παρατσούκλι του το έδωσε ο κομμουνιστής πατέρας του. Κλειστός, μοναχικός, αμίλητος, «σαν σκιά χωρίς σώμα», φυλάει τις νύχτες τη γειτονιά. Συμμορίες από τον Κορυδαλλό, βίασαν την αδελφή του. Παρέα του, αδέσποτα ζώα κι ένας γάτος, κουτσός. Πρόσωπα, σχέσεις, μεγάλα φρέσκα καθημερινής ζωής. Η τοπογραφία της Νίκαιας συντάσσεται σαν ανθρωπολογική μελέτη.

■ *Ένα αβγό κίντερ για το παιδί*<sup>13</sup>. Μεγάλη Πέμπτη κι ο πατέρας, απολυμένος και πεινασμένος, θάταν ευτυχισμένος με 50 ευρώ και 'ένα αβγό κίντερ για το παιδί'. Τι ειρωνεία... Ο ίδιος ανεβαίνει το δικό του Γολγοθά, ενώ φοράει το ακάνθινο στεφάνι στον Εσταυρωμένο.

■ *Πλακάτ με σκουπόζυλο*<sup>14</sup>. Και πάλι Μεγάλη Πέμπτη. Ο Γιάννης ο Εγγλέζος, πενθεί το φίλο του, το σιδερά, που κεραυνοβολήθηκε από χιλιάδες βολτ. Χρονιάρια μέρα τον πίεζε το αφεντικό για υπερωρίες. Κάνει «την πιο αποτυχημένη διαδήλωση από καταβολής εργατικού κινήματος»: υψώνει πλακάτ, απέναντι από το σπίτι του εργοδότη... Αλλά, ας διηγηθούμε το τι γράφει αυτό το πλακάτ πιο κάτω.

■ *Το αίμα του κρεμμυδιού*<sup>15</sup>. Ο Μάικ απ' τα Καμίνια, φτιάχνει παγάκια σε βιοτεχνία. «Κάνει οικονομίες και όνειρα». Βουρκώνει με στίχους ποίησης. Ξέρει απ' έξω τον αγαπημένο του ισπανό ποιητή, αυτόν που γράφει ποίηση με λόγια από τον δικό του κόσμο. Παθιάζεται να ταξιδέψει κάποτε στη χώρα του... Γι αυτό και τον συγχύζει η ακαταληψία της μετανεωτερικής γραφής: «τι άνθρωποι είναι αυτοί που γράφουνε τέτοια πράγματα; Πως γίνεται να είναι τόσο, τόσο...»

■ *Τα πράγματα που κουβάλαγαν*<sup>16</sup>. Πέντε ταλαιπωρημένοι, από τις αρρώστιες και τα βάσανα της ζωής, συνταξιούχοι, χαράματα, με το χαρτάκι της προτεραιότητας του ΙΚΑ, ανάβουν φωτιά για να ζεσταθούν και εξομολογούνται:

Κουβάλαγαν χρόνια δουλειάς στις πλάτες τους. Στερήσεις και πίκρες και όνειρα που δεν βγήκαν αληθινά...Κουβάλαγαν συμβιβασμούς που είχαν δεχτεί και όρκους που είχαν πατήσει. Προδοσίες που είχαν κάνει και προδοσίες που είχαν ανεχτεί. Βαθιά μέσα του ο καθένας κουβάλαγε τον φόβο και το άγχος και την αγωνία για τον χρόνο, την αρρώστια που κλάδευαν μέρα με τη μέρα ένα κομμάτι της ζωής τους.

Όμως... Οι ήρωες του *Κάτι θα γίνει, θα δεις* αντιστέκονται μ' έναν παράξενο τρόπο. Ναι, κάτι σ' αυτούς αντιστέκεται. Μπορεί παλαικό.. Ίσως ανθίσταται σ' αυτούς κάτι από μια προηγούμενη ταυτότητα. Πιθανόν 'μιλά' η εγγραφή μιας παλιάς ιδεολογίας. Τους σώζει, μια τρέλα, τέλος πάντων, στο 'πίσω μέρος' του μυαλού τους. Μια πίστη σε ό,τι

<sup>10</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σ. 9-20.

<sup>11</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σ. 21- 30.

<sup>12</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σ. 31- 65.

<sup>13</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σσ. 67- 81.

<sup>14</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σσ. 83-96.

<sup>15</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σσ. 97-107.

<sup>16</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σσ. 125-142.

διατηρεί τη σχέση τους με τη ζωή και την πραγματικότητα. Αναφέρει ένας ήρωας: «Και θεός να μην υπάρχει, εσύ πρέπει να τον πιστεύεις. Η πίστη σου είναι ο θεός.»

Αντιδρούν... Αντιδρούν μ' έναν τρόπο πιο σιωπηλό, πιο προσωπικό και καινούργιο. Κανείς δεν μας διαβεβαιώνει ότι η αντίδρασή τους θα είναι και αποτελεσματική. Αλλά και ποιος, άραγε, μπορεί να μας διαβεβαιώσει ότι διαθέτει τη λύση στους καιρούς των αλλεπάλληλων ανατροπών που ζούμε;

Είναι συγκινητικό, έστω, ότι οι ήρωες παρουσιάζουν νέου τύπου επινοητικότητα, πρωτοτυπία, εφευρετικότητα. Δεν είναι ακριβώς ο τρόπος τους πολιτικός, ούτε ελπιδοφόρος ή μη, αισιόδοξος ή όχι. Το ενθαρρυντικό είναι ότι, επιτέλους, αναδύονται στο λογοτεχνικό προσκήνιο ήρωες με αυτού του τύπου τα προβλήματα και τις συμπεριφορές. Συμπεριφορές, ποικίλες, διάχυτες, αλλόκοτες, πολύφωνες, όπως οι εποχή μας. Άλλοτε θυμός... Κάτι σαν οργή, σαν βία. Άλλοτε υπόκωφη και εσωτερικευμένη. Όπως η Έλλη... Φτιάχνει από σιμιγδάλι τον προδότη εραστή της. Αφού πετάξει τα πράγματά του στο δρόμο, τρώει αργά «τον άντρα που πέρασε κι αυτός τ' αφύλαχτα σύνορα της σαν στρατιώτης κατακτητής ή σαν κυνηγημένος μετανάστης.»

Κάποιες άλλες φορές, η οργή είναι άμεση και στοχευμένη... Όπως ο 'πειραγμένος' Μάο. Ετοιμοπόλεμος, σκοτεινός.. Αγρυπνά. Περιμένει να εκδικηθεί. «Κι έχει στα μάτια του το βλέμμα του θανάτου.» Όπως ο οργισμένος έφηβος, στο 'Μολυβένιο στρατιώτη'. Ορμάει, έξω από κομματικά παιχνίδια, αυτός, μόνος εκδικητής, απέναντι στους 'μπάτσους': «Πλάσμα μαγικό κι απίστευτο, ένα πλάσμα για τα παραμύθια της νέας χιλιετίας.» Όπως ο ήρωας, στο 'Πιπολ αρ στρέιντζ'<sup>17</sup>:

Κάτι γύρω μου καίγεται σα βραδύκανστο φιτίλι. Αναρωτιέμαι πότε θα καεί το φιτίλι και πότε θα γίνει η έκρηξη και τι θα γίνει μετά. ...Και τις νύχτες που δεν κοιμάμαι... πάει ο νους μου σε φιτίλια κι εκρήξεις και όπλα και μαχαίρια. Και λέω τι διάβολο γίνεται και που θα βγει αυτή η ιστορία. Και τρομάζω.

Σε άλλα διηγήματα οι ήρωες ξορκίζουν όσα φοβούνται με το Λόγο τους... Λόγος-γλώσσα, στοχασμός, επικοινωνία, συνείδηση, πόνος, ευτέλεια, αδιέξοδο, ακόμη και λόγος-σιωπή. Η Έλλη καταθέτει το ήθος της: «Άμα κάνουμε οι φτωχοί στους φτωχούς τέτοια πράγματα, τότε οι πλούσιοι τι πρέπει να μας κάνουν;» Συνειδητοποιεί ο Άρης από το 'Για τους φτωχούς ανθρώπους'<sup>18</sup>:

Να σε διώχνουν από τη δουλειά, είναι σαν κάταγμα. Στην αρχή δεν νοιώθεις τίποτα. Ο πόνος κι ο φόβος έρχεται αργότερα, όταν κρυσταλλώσει το τραύμα, όταν θυμηθείς το νοίκι και τους λογαριασμούς.

Άλλοτε δαιμονίζονται απ' τα δεινά της δουλειάς, όπως ο Τάκης στο 'Μουστακάκι με κάρβουνο'<sup>19</sup>:

Μέρα νύχτα βλέπω τσακισμένους από τη δουλειά, κουρασμένους ανθρώπους, φοβισμένους. Λες και δεν γίνεται πια να δουλέψεις χωρίς φόβο. Και λέω να μη γίνω έτσι κι εγώ, ν' αντισταθώ, να μη με πάρει από κάτω.

Και ο Πέτρος, στο 'Πιγκουίνοι έξω από το λογιστήριο'<sup>20</sup>, πνιγμένος από απλήρωτους λογαριασμούς και απλήρωτους μισθούς: «Δεν υπάρχει πιο ταπεινωτικό πράγμα απ' αυτό. Νάσαι μήνες απλήρωτος. Σου τσακίζει την ψυχή, πώς το λένε.» Άλλοτε τα λόγια λειτουργούν σαν υπναγωγό: η Λένα κι ο Βασίλης, στο 'Ξένα, ξωτικά'<sup>21</sup>, κατευνάζουν το άτυχο σύμπαν τους με παραμύθια κυριολεκτικά και μεταφορικά....

<sup>17</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σ. 221-232.

<sup>18</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σ. 175-189.

<sup>19</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σ. 143-155.

<sup>20</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σ. 233-240.

<sup>21</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σ. 157-174.

μη σταματάς, μίλα, ν' ακούω τη φωνή σου...Εξ άλλου, εμείς είμαστε περαστικοί απ' τη Νίκαια. Έτσι δεν είναι; Πες το να τ' ακούω, πες ότι είμαστε περαστικοί.

‘Στο δέσιμο των σωμάτων’<sup>22</sup> οι ήρωες επιθυμούν να μείνουν γυμνοί μέσα στη νύχτα «χωρίς φόβο και αγωνία για τα λεφτά και τη δουλειά», γυμνοί «από το ερπετό πάθος για τα πράγματα, τα πράγματα που δεν έχουν και δεν θ’ αποκτήσουν ποτέ.» Στο ‘Πιπολ αρ στρεϊντζ’, ενώ μονολογούν «τι ζωή να ζήσεις, άμα περιμένεις το κακό να σε γλιτώσει απ’ το κακό» σχολιάζουν και την οικολογική απορύθμιση:

Παραμονή Χριστούγεννα...κι έχει να βρέξει επτά μήνες και είναι Δεκέμβρης μήνας, αλλά έξω είναι Άνοιξη και ο ήλιος καίει σαν δυο ήλιοι.

Οι συνταξιούχοι στην ουρά του ΙΚΑ εκστομίζουν

ένα βαθύ μίσος για τους γιατρούς και τους πολιτικούς και τους υπαλλήλους του ΙΚΑ. Δυο τρεις κουβάλαγαν ένα βαθύ μίσος για τους εαυτούς τους, επειδή ήταν τόσο μικροί, κι ασήμαντοι. Ένας κουβάλαγε το μίσος του για το θεό που ήταν πιο σκληρός και άδικος απ’ τους ανθρώπους.

Ο Μάικ, απ’ το παγάδικο, διαβάζει ποίηση. Ποίηση που μιλάει αντί γι’ αυτόν. Ζει με ποίηση...

Θέλω να βρίσω. Θέλω τόσο πολύ να βρίσω. Αλλά δεν μου βγαίνει. Κι αφού δεν μπορώ να πω αυτά που νιώθω, φοβάμαι ότι θα πάψω να τα νιώθω... Ότι θα χαθούν. Με φοβίζει πολύ αυτή η σιωπή. Πόση σιωπή να κουβαλήσει ένας άνθρωπος μέσα του;

Σαν βουερή αντιφώνηση απαγγέλλει στίχους, ενώ αφήνει τα παγάκια του αφεντικού να λιώνουν ...

Όμως, ο πιο ηχηρός λόγος είναι αυτός που δεν ακούστηκε. Από πού ν’ αρχίσει και τι να πει για τη φτωχική θυσία του φίλου του, ο Γιάννης ο Εγγλέζος; Σηκώνει για καταγγελία το ‘πλακάτ στο σκουπόξυλο’. Κι είναι άδειο, άγραφο... Στο τέλος το λιώνει η βροχή. Δεν πέθανε μόνο ο φίλος του... Είναι νεκρός ο κομματικός, ο συνδικαλιστικός, ο πολιτικός λόγος... Ευτυχώς, όχι και ο προσωπικός. Η σιωπή του φωνήεσσα...Ο πόνος του διατυπώνει την ανημπόρια τη δική του, την ανημπόρια των καιρών. Λέει:

Κάποια πράγματα είναι δύσκολο να τα βγάλεις από μέσα σου. Είναι σαν να ζητάς από κάποιον να κλάψει από το ένα μάτι.

Αφήσαμε για το τέλος το διήγημα που δίνει τον τίτλο στις 16 αφηγήσεις: «Κάτι θα γίνει θα δεις»<sup>23</sup>. Λέει η Νίκη στον άντρα της:

Δεν θέλω να χάνεις το κουράγιο σου. Κάτι θα γίνει θα δεις. Δεν παίρνουν έτσι τα σπίτια οι τράπεζες. Δεν είναι Αμερική εδώ. Κάπως θα τα καταφέρουμε. Θα δεις.

Και του διηγείται ένα περιστατικό από το νοσοκομείο που δουλεύει. Μια ιστορία αγάπης. Αυτή, ελληνίδα· ο άντρας, Βαλκάνιος. Για να μην τους χωρίσει το Αλλοδαπών, κολλάν τα χέρια τους με λόγγο. Και η Νίκη:

Σκέφτεται πως αν πάνε στραβά τα πράγματα ... θα κολλήσει το ένα χέρι της με το χέρι του Άρη και το άλλο χέρι θα το κολλήσει στον τοίχο. Αυτό θα κάνει. Κι ας έρθει μετά όποιος τολμάει να τους βγάλει από το σπίτι. Εδώ δεν είναι Αμερική. Ας έρθει. Θα τον περιμένουν.

Ο Τσόμσκυ από το *Παλιές και νέες τάξεις πραγμάτων*<sup>24</sup> περιγράφει τους αμερικανούς συμπατριώτες του ‘όπου άλλοτε ήταν κοινότητες που αγωνίζονταν με

<sup>22</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σ. 191-220.

<sup>23</sup> Οικονόμου Χρήστ: *Κάτι θα γίνει, θα δεις*, ό.π., σ. 109-123.



αισιοδοξία και θάρρος για την κοινωνική δικαιοσύνη και τα ανθρώπινα δικαιώματα και τώρα είναι ένα πλήθος μοναχικών, αποθαρρυσμένων και απελπισμένων ανθρώπων.’

Αυτοί οι ήρωες του Οικονόμου... Πασχίζουν να μην γίνουν Αμερική. Να μην τους καταβροχθίσει η σύγχρονη παγκοσμιοποίηση. Αφού στερήθηκαν την ιδιότητα και την ποιότητα του πολίτη, αγωνίζονται να μην χάσουν αυτό που δεν έχει σχέση με τα χρήματα ή την εξουσία...Να μην χάσουν τη συνείδησή τους, την ταυτότητά τους, τα συναισθήματά τους. Εκείνο το κάτι που προσδιορίζει τον άνθρωπο. Το αθάνατο. Το δυνατό. Τη Ζωή...

#### Δ. Επίλογος

Και οι δύο συγγραφείς, Δημητρίου και Οικονόμου, αποπνέουν μια φιλ-άνθρωπη διάθεση. Αγγίζουν τα πλάσματά τους με τρυφερότητα και θερμότητα.. Με συμπόνια· με συμ-πάθεια. Τα χαϊδεύουν με θέληση για αλληλεγγύη, οξυμένη από τον πόνο τους. Στήνουν πλάσματα ενός κόσμου πανανθρώπινου, γιατί έχουν κάτι κοινό μ’ αυτόν.

Αλλά, μήπως δεν είναι αυτή η λειτουργία της Τέχνης; της Λογοτεχνίας; Να βυθίσει τη μερικότητά μας στο σύνολο; Να μας υψώσει από μια ζωή ανεπαρκή, προς μία πλουσιότερη; Να συμπληρώσει την ανεκπλήρωτη ζωή μας, την ατομική και πεπερασμένη, με έναν κόσμο πιο μεγάλο από μας, πιο κατανοήσιμο, έναν πιο δίκαιο κόσμο, έναν κόσμο που να δίνει νόημα;<sup>25</sup>

*Ν’ ακούω καλά τ’ όνομά σου και Κάτι θα γίνει θα δεις.*

Αυτός ο κόσμος, ποιος ξέρει, μπορεί, ν’ ανθοφορήσει...

Αν μάλιστα σκεφτούμε ότι είμαστε στα πρόθυρα της τρίτης πιο μεγάλης ειρηνικής επανάστασης του θαυμάσιου πλανήτη, πάνω στον οποίο γεννηθήκαμε... Η πρώτη του άροτρου και της οργάνωσης σε πόλεις, η δεύτερη της μηχανής και της τυπογραφίας, η τρίτη του υπολογιστή, της παγκόσμιας πληροφορίας και κουλτούρας.

Αυτός ο κόσμος, ποιος ξέρει μπορεί, ν’ ανθοφορήσει... Προσδοκώ, κι εγώ μαζί σας, ανάσταση Ζωών...

---

<sup>24</sup> Τσόμσκυ Νόαμ: *Παλιές και νέες τάξεις πραγμάτων*, εκδ. Λιβάνη-Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1996. Συνολικά αντλήθηκε υλικό από τα κεφάλαια: «Νέες τάξεις πραγμάτων», σ. 33-43 και «Το περίγραμμα της παγκόσμιας τάξης», σ. 402-425.

<sup>25</sup> Φίσερ Έρνστ: *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, εκδ. Θεμέλιο, 1975, από τα κεφάλαια: «Η δύναμη της μαγείας», σσ. 39-44- και «Το όνειρο του μεθαύριο», 258-269.



**ΑΝΤΩΝΙΑΔΟΥ ΟΛΥΜΠΙΑ\***

***ΠΩΣ ΕΝΑ ΚΟΚΚΙΝΟ ΓΙΑΕΚΟ ΕΚΑΝΕ ΤΟ ΓΥΡΟ  
ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ:  
ΕΝΑ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ ΛΑΒΥΡΙΝΘΟ  
ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗΣ***

Στην καμπή της νέας χιλιετίας, η «παγκοσμιοποίηση» έχει γίνει η λέξη-κλειδί που χρησιμοποιείται σε όλο τον κόσμο. Η αυξανόμενη οικονομική διασύνδεση έχει οδηγήσει σε μια βαθιά πολιτική και κοινωνική επανάσταση. Το έθνος-κράτος, η αποφασιστική κινητήρια δύναμη των δύο περασμένων αιώνων, διαλύεται κάτω από την πίεση της διεθνικής ολοκλήρωσης, που αναπτύχθηκε με δυναμισμό και ορμητικότητα.

Συχνά πιστεύουμε ότι αυτή η διαδικασία δεν είναι αναστρέψιμη, ότι αποτελεί ένα μονόδρομο προς το μέλλον. Αλλά εάν στοχαστούμε πάνω στην ιστορία, οδηγούμαστε σε μια πιο μελαγχολική και απαισιόδοξη εκτίμηση. Στο παρελθόν είχαν υπάρξει πολύ πιο αναπτυγμένες και ολοκληρωμένες διεθνείς κοινότητες που διαλύθηκαν κάτω από την πίεση απροσδόκητων γεγονότων. Σε κάθε περίπτωση η ορμητικότητα χάθηκε. Το εκκρεμές αιωρήθηκε προς τα πίσω. Για παράδειγμα, ο οικουμενικός ερασμιακός κόσμος της Αναγέννησης καταστράφηκε από τη Μεταρρύθμιση και τους καθολικούς αντιπάλους της και ο αποχωρισμός, ο επαρχιωτισμός και ο τοπικισμός ήταν τα επακόλουθα. Ένα πιο άμεσο (και ίσως πιο οικείο) προηγούμενο είναι η αποσύνθεση του εξαιρετικά διασυνδεδεμένου οικονομικού κόσμου του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1</sup>.

Υπάρχουν τρεις, τουλάχιστον, προσεγγίσεις της παγκοσμιοποίησης. Η μία αφορά την άποψη πως μια μορφή παγκοσμιοποίησης υφίσταται καθ'όλη τη διάρκεια της ύπαρξης του ανθρώπινου είδους<sup>2</sup>. Μάλιστα, υποστηρίζεται ότι η παγκοσμιοποίηση είναι συνυφασμένη με αυτήν ώστε, λ.χ., οι αρχέγονες, οι κατοπινές και οι ύστερες μεταναστεύσεις να αποτελούν εκφάνσεις της<sup>3</sup>. Η δεύτερη προσέγγιση σχετίζεται με την αντίληψη ότι η παγκοσμιοποίηση είναι συνδεδεμένη με την ύπαρξη του καπιταλισμού ως

---

\* Δρ. Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής και Επιστημονική συνεργάτιδα του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας του Α.Π.Θ.

<sup>1</sup> Harold James, *To Τέλος της παγκοσμιοποίησης. Μαθήματα από τη μεγάλη ύφεση*, Αθήνα, Λιβάνη, 2002, σ. 15-16.

<sup>2</sup> Ρόη Παναγιωτοπούλου, Σωκράτης Κονιόρδος, Λάουρα Μαράτου-Αλιπράντη, «Εισαγωγή» *Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία*, Ρόη Παναγιωτοπούλου, Σωκράτης Κονιόρδος, Λάουρα Μαράτου-Αλιπράντη (επιμ.), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003, σ. 20.

<sup>3</sup> W. Waters, *Globalization*, London, Routledge, 1995.

παγκόσμιου συστήματος, του οποίου οι απαρχές εντοπίζονται ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ., αλλά η επίδρασή του ξεδιπλώνεται με ορμή τα τελευταία 20-30 περίπου χρόνια<sup>4</sup>. Η τρίτη εντάσσει την παγκοσμιοποίηση στην ύστερη περίοδο, αυτή του αποδιοργανωμένου καπιταλισμού<sup>5</sup>, της μεταβιομηχανικής εποχής και της μετανεωτερικότητας<sup>6</sup>.

Τα τελευταία 20 χρόνια η πιο μοδάτη σε πλανητικό επίπεδο λέξη είναι η «παγκοσμιοποίηση». Είναι μια λέξη που προσπαθεί να εκφράσει και να περιγράψει την έννοια ενός πλανήτη χωρίς – πρωτίστως – οικονομικά σύνορα<sup>7</sup>. Ιδωμένη αρχικά ως παράγοντας αμοιβαίας κατανόησης μεταξύ των λαών, χάρη στην ποικιλία και την διαφορετικότητα των πολιτισμών, η παγκοσμιοποίηση ευαγγελιζόταν, στα μάτια κάποιων διανοούμενων, την κατάρρευση των συνόρων ανάμεσα σε χώρες και έθνη, καθώς επίσης και την κατάργηση κάθε είδους προκατάληψης και της ιεραρχίας των πολιτισμών<sup>8</sup>.

Η παγκοσμιοποίηση μοιάζει όλο και περισσότερο ένα φαινόμενο αναπόφευκτο. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Sanae Ghouati, η έννοια της παγκοσμιοποίησης δεν έπαυε να προκαλεί τόσες συζητήσεις, βιβλία, άρθρα και διαφωνίες ανάμεσα στους διανοούμενους, διότι άπτεται θεμάτων σχετικών με εθνικές, θρησκευτικές, εθνοτικές και άλλες ευαισθησίες, οι οποίες συχνά λειτουργούν εις βάρος μιας αντικειμενικής θεώρησης<sup>9</sup>. Οι απόψεις και οι αντιδράσεις είναι διαμετρικά αντίθετες: από την μια πλευρά ένα εν δυνάμει άνοιγμα σε μια οικουμενική διάσταση, επιφορτισμένο με την ελπίδα της ευημερίας της ανθρωπότητας. Από την άλλη, η κατηγορηματική απόρριψη της ολοένα και μεγαλύτερης ομοιογενοποίησης της Νέας οικονομικής και πολιτισμικής τάξης πραγμάτων. Για κάποιους, το να ανήκουν σε μία παγκόσμια κοινότητα δημιουργεί συναισθήματα αλληλεγγύης, τα οποία με τη σειρά τους μπορούν να αποτελέσουν μοχλό προόδου<sup>10</sup>.

Ωστόσο, η παγκοσμιοποίηση, παγιδευμένη στα γρανάζια της οικονομικής και πολιτικής εξουσίας, απογοήτευσε πολύ γρήγορα τους διανοούμενους και τους ανθρώπους των γραμμάτων. Είδαν σ'αυτήν μια απόπειρα κυριαρχίας<sup>11</sup> που επιβάλλει την πολιτισμική ομοιογενοποίηση μετά την αφομοίωση κάθε μικρότερης κουλτούρας. Πολλοί συγγραφείς επιχείρησαν να καταγγείλουν τους κινδύνους της εξάλειψης της πολιτισμικής ποικιλίας σε αυτό το «παγκόσμιο χωριό» και καλούν σε αντίσταση εναντίον στην τυποποίηση και την διαφθορά των συνειδήσεων<sup>12</sup>.

Αντιθέτως, κάποιοι άλλοι θεωρούν ότι η παγκοσμιοποίηση ενέχει τον κίνδυνο να δημιουργήσει σχέσεις ανισότητας ανάμεσα στους λαούς, να ευνοήσει τις στρατηγικές ανάπτυξης και κυριαρχίας των οικονομικά εύρωστων χωρών εις βάρος των φτωχών. Αυτή η διαδικασία αναπόφευκτα επιταχύνει την αφομοίωση και ενδυναμώνει μια διαδικασία εκμηδένισης, διαμέσου ενός λόγου που αναπαράγει μια παγκοσμιοποίηση με

---

<sup>4</sup> I. Wallerstein, *The Capitalist World Economy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979. Wallerstein I., *The Politics of the World Economy :The States, the Movements and the Civilizations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

<sup>5</sup> C. Offe, *Disorganized Capitalism*, Cambridge, Polity Press, 1985.

<sup>6</sup> F. Jameson F., «Introduction» in F. Jameson and M. Miyoshi (eds), *The Culture of Globalization*, London, Duke University Press, 1998.

<sup>7</sup> Γιώργος Μητράκης, «Το παραμύθι της παγκοσμιοποίησης. Η πιο συναρπαστική ιστορία των ημερών μας με «ήρωα» ένα κόκκινο γιλέκο», *Αγγελιοφόρος*, Σάββατο, 23-01-2010, σ. 13.

<sup>8</sup> Efstratia Oktapoda et Vassiliki Lalagianni, «Préface», Efstratia Oktapoda et Vassiliki Lalagianni (dir.), *Littératures francophones. Mythes et exotismes à l'ère de la mondialisation*, Dalhousie French Studies (special issue), volume 85, spring 2009, σ. 3-6, σ.4.

<sup>9</sup> Sanae Ghouati, «L'Encyclopédie de Diderot : Vers la langue de la mondialisation», in Thétis, ¾, 2002-2003, σ. 11 (η μετάφραση εδώ, όπως και κάθε φορά που θα παραπέμπουμε στο εξής σε ξένη βιβλιογραφία, είναι δική μας).

<sup>10</sup> Πρβλ. Najib Redouane, «Fin des utopies à l'ère de mondialisation : l'exemple de la quête du Nord dans la littérature marocaine», Efstratia Oktapoda et Vassiliki Lalagianni (dir.), *όπ.π.*, σ. 7-17.

<sup>11</sup> Πρβλ. Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998, σ. 133.

<sup>12</sup> Πρβλ. Efstratia Oktapoda et Vassiliki Lalagianni, *όπ.π.*, σ. 4.

την μορφή μιας πολιτισμικής ομοιογενοποίησης και μιας βαθιά απειλητικής ταυτοτικής τυποποίησης<sup>13</sup>.

Μήπως οι σημερινές πολυπολιτισμικές κοινωνίες, είτε έχουν ως χαρακτηριστικό τους τη σύγκρουση, όπως το θέλει ο Samuel Huntington, είτε υποχρεώνονται να βασιστούν στην ανοχή του άλλου, όπως το έχει υποστηρίξει ο Charles Taylor, αποτελούν μian ωχρή αντανάκλαση της σπειροειδούς γραφής της λογοτεχνίας, η οποία πάντα ενέτασσε στους κόλπους της τα πιο διαφορετικά πολιτισμικά και φυλετικά μορφώματα; Και μήπως τα εθνικά σύνορα γύρω από τα οποία έχουν διασταυρώσει τα ξίφη τους στοχαστές, όπως ο Richard Rorty, ο Jurgen Habermas και η Martha Nussbaum (ο Rorty διεκδικώντας μια δημοκρατική πατριωτική ταυτότητα, ο Habermas μιλώντας για τον περίφημο «συνταγματικό πατριωτισμό» και η Nussbaum κάνοντας λόγο για τη βίαιη χάραξη των συνόρων), δεν αποτέλεσαν ποτέ πραγματικό εμπόδιο για τη λογοτεχνία, που είναι σε θέση να ξεπεράσει με μια εικόνα, με μια σκηνή ή με μια μεταφορά κάθε σύνορο;<sup>14</sup>

Η παγκοσμιοποίηση μπορεί να εκληφθεί ως μια διαδικασία με τρεις πτυχές. Η οικονομική παγκοσμιοποίηση συνδέεται με την άνοδο των χρηματοοικονομικών αγορών και των ζωνών ελεύθερου εμπορίου, την ανταλλαγή προϊόντων και υπηρεσιών σε παγκόσμιο επίπεδο και τη ραγδαία ανάπτυξη των πολυεθνικών εταιριών. Η πολιτική παγκοσμιοποίηση αφορά τους τρόπους που το έθνος-κράτος υποκαθίσταται όλο και περισσότερο από διεθνείς οργανισμούς (π.χ. Ηνωμένα Έθνη, Ευρωπαϊκή Ένωση), καθώς επίσης και την άνοδο της παγκόσμιας πολιτικής. Η πολιτισμική παγκοσμιοποίηση αναφέρεται, αφενός, στη ροή πληροφοριών, σημείων και συμβόλων σε ολόκληρο τον κόσμο, αφετέρου, στις αντιδράσεις στην ροή αυτή.

Μετά τις δεκαετίες του 1980-1990, αναδύθηκε ένα μοντέλο που τόνιζε την εξαιρετικά πολύπλοκη σχέση του παγκόσμιου (global) με το τοπικό (local). Παρά το γεγονός ότι οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνται συχνά, το νόημά τους είναι ασαφές. Σε γενικές γραμμές, το «παγκόσμιο» αναφέρεται σε ισχυρές κοινωνικές και πολιτισμικές δυνάμεις που συνδέονται με την παγκοσμιοποίηση (π.χ. καταναλωτισμός, δορυφορικές επικοινωνίες, πολιτισμική βιομηχανία, μετανάστευση), ενώ το «τοπικό» αφορά τη μικρή κλίμακα και τις τοπικές παραδόσεις (π.χ. ήθη και έθιμα, γλώσσα, θρησκεία). Οι ειδικοί του συγκεκριμένου χώρου θεωρούν ότι οι διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης οδήγησαν στην προσέγγιση του παγκόσμιου και του τοπικού. Αυτό είχε απρόβλεπτα αποτελέσματα, μια και σε ορισμένες περιπτώσεις ενισχύθηκαν οι τάσεις για διαφοροποίηση και ανάπτυξη υβριδικών μορφών, και σε άλλες οι τάσεις για ομογενοποίηση. Η ομογενοποίηση λαμβάνει χώρα στα εύπορα μεσαία στρώματα των ανεπτυγμένων κοινωνιών της Δύσης με την καλλιέργεια κοινών γούστων, προτιμήσεων και ηθών. Οι υβριδικές μορφές προκύπτουν από τη μείξη των πολιτισμών και των τρόπων ζωής. Η διαφορετικότητα και το τοπικό μπορούν να επιβιώσουν παρά την παγκοσμιοποίηση.

Τα τελευταία χρόνια, οι μελετητές εστιάζουν όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον τους στα ζητήματα αυτά, υποστηρίζοντας ότι το ζήτημα της διαφορετικότητας είναι η πιο σοβαρή συνέπεια της πολιτισμικής παγκοσμιοποίησης<sup>15</sup>. Όσοι ασχολούνται με τα προβλήματα του μετα-αποικιακού κόσμου θεωρούν ότι οι εξελίξεις αυτές έδωσαν τη δυνατότητα στην περιφέρεια να αποκτήσει φωνή, με αποτέλεσμα η μονολιθική εξουσία και αυθεντία του κέντρου να αμφισβητηθούν από πολλαπλά και ανταγωνιστικά μεταξύ τους κέντρα που βρίσκονται στην περιφέρεια. Ο πολλαπλασιασμός των φωνών αποσταθεροποίησε τις καθιερωμένες ιεραρχίες και τα ακλόνητα σημεία αναφοράς. Στο πλαίσιο αυτό, όπου ο μόνος κοινός τόπος είναι η αποδοχή της διαφορετικότητας, οι δυτικές πολιτισμικές αξίες σχετικοποιούνται και εκλαμβάνονται ως μία από τις πολλές

<sup>13</sup> Najib Redouane, *όπ.π.*, σ. 7-8.

<sup>14</sup> Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η παγκοσμιοποίηση της λογοτεχνίας: αποκαλυπτική έκρηξη ή πληκτική συμπαράθεση;» <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=190838>

<sup>15</sup> Featherstone Mike, *Undoing Culture*, London, Sage, 1995.

μορφές του τοπικού, η οποία έρχεται σε επαφή με άλλα τοπικά στοιχεία μέσω της παγκοσμιοποίησης<sup>16</sup>.

Σύμφωνα με τις μελέτες των Judith Lyon-Caen και Dinah Ribard όσον αφορά στις σχέσεις ιστορίας και λογοτεχνίας, διακρίνονται δύο μεθοδολογικές προεκτάσεις: την επανατοποθέτηση των λογοτεχνικών πρακτικών μέσα στο γενικότερο πλαίσιο του ευρωπαϊκού επεκτατισμού και το ερώτημα σε ποια συμφραζόμενα και σύμφωνα με ποιους τρόπους η λογοτεχνία μπορεί να συμβάλει στην παραγωγή ιδιαίτερα εκείνης της γνώσης που σχετίζεται με άλλους πολιτισμούς<sup>17</sup>. Οι έρευνες που αφορούν στην παγκοσμιοποίηση<sup>18</sup> μελετούν στην πραγματικότητα τους μηχανισμούς και τα επακόλουθα των διεθνών σχέσεων κυριαρχίας. Όταν η έννοια της αντίστασης στην ηγεμονία εμπλέκεται με την παγκόσμια κουλτούρα<sup>19</sup>, τότε επιφέρουν μια ιδιαίτερη διάσταση.

Παίρνω ένα φύλλο χαρτί και γράφω την ερώτηση. Τι ακριβώς σημαίνει παγκοσμιοποίηση; Εκείνο που σκεφτόμαστε πρώτο στο άκουσμα της λέξης το ξέρουν όλοι: Πολλά εργατικά χέρια μεταναστεύουν εκεί όπου είναι φθηνότερα. Πρώτα στην Ανατολική Ευρώπη κι ύστερα πιο μακριά, στην Απω Ανατολή. Επίσης, το παγκόσμιο εμπόριο δεν οδηγεί στην δίκαιη κατανομή του πλούτου, αλλά σε περισσότερες μεταφορές και σε μεγαλύτερη επιβάρυνση του περιβάλλοντος.

Πέρα από τα μειονεκτήματα, όμως, η παγκοσμιοποίηση έχει και πλεονεκτήματα. Δημιουργεί πολλές νέες θέσεις εργασίας – ειδικά σε μέχρι τώρα υπανάπτυκτες περιοχές. Ταυτόχρονα κι εμείς, ως καταναλωτές, επωφελομαστε από την παγκοσμιοποίηση : πολλά προϊόντα γίνονται ολοένα και πιο φθηνά εξαιτίας του παγκόσμιου ανταγωνισμού. Ιδέες, χρήματα, αγαθά και άνθρωποι ταξιδεύουν ανά την υφήλιο... Δύσκολο να πει κανείς τι από αυτά είναι καλό και τι όχι<sup>20</sup>.

Αν σας ζητούσαν να διηγηθείτε μια ιστορία που να περιγράφει και να επεξηγεί τον όρο «παγκοσμιοποίηση», τι θα μπορούσατε να πείτε; Ο Γερμανός δημοσιογράφος και συγγραφέας Βόλφγκανγκ Κορν – για παράδειγμα επέλεξε ένα γιλέκο από πολυεστέρα. Παρακολουθεί και περιγράφει τη γέννηση, τη ζωή και τον θάνατο ενός κοινού αντικειμένου. Οι πρώτες ύλες και η επεξεργασία τους, το σχέδιο, η κατασκευή, η συσκευασία, η πώληση, η χρήση, η απόσυρση, η ανακύκλωση και η δεύτερη ζωή πολύ μακριά από την πρώτη<sup>21</sup>. Στο πρώτο κεφάλαιο, με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Πώς το φλις γιλέκο έγινε πρωταγωνιστής της ιστορίας», ο συγγραφέας μας εξηγεί την επιλογή του ιδιότυπου ήρωά του, όταν ο εκδοτικός οίκος με τον οποίο συνεργάζεται ήθελε να εκδώσει ένα βιβλίο για την παγκοσμιοποίηση. Αφού διοργανώνει ένα ιδιόμορφο κάστινγκ, προκειμένου να βρει τον πρωταγωνιστή του, καταλήγει σε ένα αντικείμενο που θα μας ταξιδέψει με ξέφρενη ταχύτητα ως τα πέρατα του κόσμου : την Ασία, την Ευρώπη, την Αφρική.

Οι υποψήφιοι πρωταγωνιστές μου δεν ήταν τραγουδιστές ή χορευτές, αλλά σιωπηλοί υπηρέτες που διευκολύνουν ή κάνουν πιο ευχάριστη την καθημερινότητά μας : η τοστιέρα, ο υπολογιστής, το MP3, η ηλεκτρική σκούπα, η φυγανιέρα και η τηλεόραση [...]

<sup>16</sup> Πρβλ. Philip Smith, *Πολιτισμική θεωρία. Μια εισαγωγή*, (μτφ. Νίκος Μπουμπάρης), Αθήνα, εκδόσεις Κριτική, 2006, σ. 350-354.

<sup>17</sup> Πρβλ. Judith Lyon-Caen και Dinah Ribard, *L’Historien et la littérature*, La Découverte, « Repères », 2010, σ. 61.

<sup>18</sup> Πρβλ. Ankie Hoogvelt, *Globalization and the Postcolonial world*, The Johns Hopkins U.P., 2001.

<sup>19</sup> Πρβλ. Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass, Harvard, U.P., 2000.

<sup>20</sup> Κορν Βόλφγκανγκ, *Πως ένα κόκκινο γιλέκο έκανε το γύρο του κόσμου : μια μικρή ιστορία για το μεγάλο φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης*, (μτφ. Πελαγία Τσινάρη), Αθήνα, Κέδρος, 2009, σ. 135.

<sup>21</sup> Γιώργος Μητράκης, «Το παραμύθι της παγκοσμιοποίησης. Η πιο συναρπαστική ιστορία των ημερών μας με «ήρωα» ένα κόκκινο γιλέκο», *Αγγελιοφόρος*, Σάββατο, 23-01-2010, σ. 13.

Η χώρα στην οποία κατασκευάζονται τα προϊόντα όμως είναι μονάχα ένας σταθμός στην ιστορία της ζωής τους. Το ταξίδι τους έχει αφετηρία την εξαγωγή των πρώτων υλών τους και τέρμα την τελική τους εκμετάλλευση – τον κάδο απορριμμάτων ή οποιοδήποτε άλλο μέρος<sup>22</sup>.

Το *Πώς ένα κόκκινο γιλέκο έκανε τον γύρο του κόσμου* δεν είναι άλλη μία ιστορία για το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης. Αποτελεί μια συγκινητική και συναρπαστική ιστορία που μπορεί να μιλήσει στα παιδιά για την καταναλωτική αλυσίδα και τον τρόπο που λειτουργεί η οικονομία, το εμπόριο ανάμεσα στις χώρες και για την εκμετάλλευση των αδυνάμων από τους δυνατούς, μέσα από τη διαδρομή που κάνει ένα απλό ρούχο, αλλάζοντας χέρια από την άνοιξη του 2005 στη Γερμανία μέχρι τον χειμώνα του 2007 στη μέση του Ατλαντικού<sup>23</sup>.

Μια ιστορία που αρχίζει από το Ντουμπάι (το οποίο οφείλει την ευημερία του στα πλούσια κοιτάσματα πετρελαίου), καθώς τα υφάσματα φλις δημιουργούνται από παραπροϊόντα πετρελαίου, μας ταξιδεύει με πετρελαιοφόρο στο Μπανγκλαντές και από εκεί με κοντέινερ στην Ευρώπη και ειδικότερα στο πολυκατάστημα του Αμβούργου, όπου ο συγγραφέας αγοράζει το φλις γιλέκο του σε κόκκινο χρώμα. Αν και το εν λόγω γιλέκο αποτελεί το γούρι του και την έμπνευσή του, ο λεκές από κόκκινο κρασί που γρήγορα αποκτά το οδηγεί (διά χειρός της φίλης του συγγραφέα) στον κάδο ανακύκλωσης για να συνεχίσει το ταξίδι του στην Αφρική. Δεν θα είναι ο τελικός προορισμός του γιλέκου αυτός: θα αγοραστεί από έναν υποψήφιο παράνομο μετανάστη και θα «βγει στον πηγαϊμό» για την Ευρώπη.

Προκειμένου να διηγηθεί την ιστορία του γιλέκου του ο Κορν τη συνδέει με ανθρώπους. Έτσι μας συστήνει μια πλειάδα χαρακτήρων: από τον νεαρό γόνο οικογένειας της άρχουσας τάξης του Ντουμπάι ο οποίος καλείται να αναλάβει τον ρόλο του συνεχιστή των επιχειρήσεων ενώ το μόνο που θέλει πραγματικά είναι να παίζει χόκεϊ επί πάγου στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο που διαθέτει η κατά τα άλλα καυτή χώρα ως τη ράφτρα του Μπανγκλαντές η οποία εργάζεται σε άθλιες συνθήκες και δεν μπορεί να κάνει διάλειμμα ούτε για να πάει στην τουαλέτα αλλά ονειρεύεται ένα καλύτερο μέλλον, την Αφρικανή που αγοράζει στα τυφλά τα κοντέινερ με τα πεταμένα ρούχα των Γερμανών και ελπίζει το περιεχόμενό τους να της επιτρέψει να κερδίσει ένα μικρό ποσό ικανό να εξασφαλίσει την επιβίωση της οικογένειάς της και, τέλος, τον αφρικανό λαθρομετανάστη που πιστεύει ότι το γιλέκο θα τον βοηθήσει να αντέξει τις κακουχίες πάνω στη βάρκα καρυδότσουφλο που προσπαθεί να προσεγγίσει τις ισπανικές ακτές.

Η μετανάστευση δεν αποτελεί μια ελεύθερη επιλογή [...], αλλά μια πράξη που ωθείται από την απελπισία. Όταν κάποιος ζει στην απόλυτη φτώχεια και αποφασίζει να εγκαταλείψει τα πάντα προς αναζήτηση καλύτερης μοίρας, αυτή δεν είναι μια εθελούσια ψήφος προς τη Δύση αλλά μια απόρριψη της μιζέριας και της πείνας, δηλαδή μια φυγή. Ταυτόχρονα, οι εικόνες της Δύσης που μεταδίδονται σε παγκόσμιο επίπεδο και παρουσιάζουν μια κοινωνία αφθονίας και ελευθερίας την καθιστούν αναπόφευκτα πόλο έλξης. Στην πραγματικότητα, η εικόνα των λέμβων που είναι έτοιμες να βυθιστούν – και συχνά βυθίζονται – και έχουν τα αμπάρια τους γεμάτα στοιβαγμένους ανθρώπους, που έχουν δώσει όλα τους τα χρήματα μόνο για την επιβίωση – εικόνα οικεία σε χώρες περτριγυρισμένες από θάλασσα – είναι μια εικόνα φυγής. Δεν δείχνει μια επιλογή ζωής σε ένα άλλο κράτος, αλλά μια απελπισμένη εγκατάλειψη του κράτους στο οποίο ζουν, μια αναζήτηση κάτι καλύτερου στη βάση πως οπωσδήποτε θα είναι καλύτερο<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Κορν Βόλφγκανγκ, *όπ.π.*, σ. 11-12.

<sup>23</sup> Αναστασία Καμβύση, «Πώς ένα κόκκινο γιλέκο έκανε τον γύρο του κόσμου», Βόλφγκανγκ Κορν, Μτφρ. Πελαγία Τσινάρη, Κέδρος 2009, Σελ. 211, τιμή €10,00», <http://www.bookpress.gr/diabasame/paidika-neaika/drakoi-neraides-kai-gileka>

<sup>24</sup> Νέλλη Ψαρρού, *Εθνική ταυτότητα στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Gutenberg, Αθήνα, 2005, σ. 302.

Οι εικόνες άρνησης της ανθρώπινης ιδιότητας που κυριαρχούν στις χώρες όπου κατοικούν οι υποψήφιοι μετανάστες, αποβαίνουν λοιπόν χρήσιμες. Ενισχύουν την απόφαση που στερείται λογικής και ηθικής τεκμηρίωσης για την υποστήριξή της. Συμβάλλουν στο να κρατηθούν οι «τοπικοί» τοπικοί, ενώ ταυτόχρονα επιτρέπει στους «παγκόσμιους» να ταξιδεύουν με καθαρή συνείδηση<sup>25</sup>.

Μέσα από τις ιστορίες τους αλλά και πίνακες που εξηγούν εξαιρετικά τα ισχύοντα δεδομένα στο παγκόσμιο εμπόριο, τις μεταφορές, την τεχνολογία (που επιτρέπει την άντληση και τον καθαρισμό του πετρελαίου, την κατασκευή τάνκερ, κοντέινερ, αλλά και χιονιού σε χώρες που δεν θα ήταν δυνατόν ποτέ υπό φυσιολογικές συνθήκες)<sup>26</sup> και ό,τι άλλο χρειάζεται να ξέρουμε<sup>27</sup>. Έτσι, ο συγγραφέας φτιάχνει ένα επιτυχημένο μείγμα δημοσιογραφικού, επιστημονικού και λογοτεχνικού κειμένου<sup>28</sup>, όπου ο αναγνώστης μπορεί να παρακολουθήσει είτε ως οδοιπορικό, είτε ως χρονικό, είτε ως ιστορία, είτε ως ντοκουμέντο<sup>29</sup>.

Το βιβλίο που κρατάτε στα χέρια σας είναι μια ιστορία, δεν είναι ρεπορτάζ. Το κόκκινο γιλέκο μου υπήρξε στα αλήθεια. Το ίδιο και οι περιοχές που αναφέρονται εδώ - τις γνώρισα όλες στα πολυάριθμα ταξίδια που έκανα με την ιδιότητα του δημοσιογράφου. Επίσης, έχω ελέγξει με ακρίβεια όλα τα στάδια αυτής της ιστορίας<sup>30</sup>.

Μακριά από θεωρίες, ο συγγραφέας, παρακολουθώντας τη διαδρομή του γιλέκου του, από τα σκουπίδια που το πέταξε μέχρι τον φτωχό αφρικανό στο σώμα του οποίου κατέληξε, καταθέτει την κλειστή συνάρτηση που συνδέει πια τα πάντα στην υδρόγειο, την εξάρτηση σημαντικών από ασήμαντα πράγματα, το απίθανο μπλέξιμο της οικονομίας, την ανισοροπία σε έχοντες και μη, μέσα από μια ρεαλιστική και πλήρως κατανοητή περιγραφή<sup>31</sup>.

---

<sup>25</sup> Zygmunt Bauman, *Παγκοσμιοποίηση, οι συνέπειες για τον άνθρωπο*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2004, σ. 109.

<sup>26</sup> Η ιστορία αποτελείται από δέκα κεφάλαια στα οποία παρεμβάλλονται εμβόλιμες σελίδες, σε μαύρο πλαίσιο, με πληροφορίες δημοσιογραφικού τύπου και συχνά παραπομπές σε σιτογραφία. Αναφέρουμε τους τίτλους των κεφαλαίων, οι οποίοι είναι προσεκτικά επιλεγμένοι και σε παρένθεση τους τίτλους των σελίδων με τις πληροφορίες που παρεμβάλλονται μεν διευκρινιστικά, δεν επηρεάζουν ωστόσο την συνέχεια της ιστορίας. Κεφάλαιο 1 : Πώς το φλις γιλέκο έγινε πρωταγωνιστής της ιστορίας (Που μπορούμε να δούμε την παγκοσμιοποίηση) Κεφάλαιο 2 : Πετρελαϊκός πλούτος στο Ντουμπάι ή το χρήμα αγοράζει τα πάντα; Ντουμπάι : Το «θαύμα στον Περσικό κόλπο» Κεφάλαιο 3 : Οι αποδιοπομπαίοι τράγοι της παγκοσμιοποίησης : Λίγη καλοσύνη για τα πετρελαιοφόρα! (Σούπερ τάνκερ) Κεφάλαιο 4 : Γενική απργία στην Τσίταγκογκν! Ολόκληρο το Μπαγκλαντές κρέμεται από μία κλωστή! (Μπαγκλαντές – μια χώρα σε κατάσταση διαρκούς έκτακτης ανάγκης) Κεφάλαιο 5 : Ξέφρενες κούρσες με τουκ τουκ, κατακλυσμοί και η γέννηση ενός φλις γιλέκου εκτός προγράμματος. Μια συνηθισμένη μέρα στην κλωστοϋφαντουργία του Μπαγκλαντές. (Χαμηλοί μισθοί, εργασία υψηλού κινδύνου- εργάτριες υφαντουργιών στο Μπαγκλαντές) Κεφάλαιο 6 : Στο βασίλειο των κλυδωνιζόμενων μεταλλικών κιβωτιών. Εν πλω στα πλοία κοντέινερ για την Ευρώπη. (Πλοία κοντέινερ. Logistics στην εποχή της παγκοσμιοποίησης) Κεφάλαιο 7 : Από τα αζήτητα σε γούρι. Η εκτός προγράμματος παρτίδα φέρνει τύχη. (Όλοι εναντίον όλων – Το τέλος του πολυϊνικού διακανονισμού. Γερμανία – κερδισμένη ή χαμένη από την παγκοσμιοποίηση;) Κεφάλαιο 8 : Το γιλέκο στη διαδρομή για τη Δυτική Αφρική. (Σενεγάλη: χώρα φτωχή, χώρα πλούσια. Βαμβακερά, boubous και γιατί η Αφρική χάνει την πολυχρωμία της. Δυτική Αφρική και Ευρώπη – μια πονεμένη ιστορία) Κεφάλαιο 9 : Άλλοι διψάνε, άλλοι όχι. Το ξεμασκάρεμα της Τενερίφης. Πως φτάνει ένας Σενεγαλέζος στην Ευρώπη; Κεφάλαιο 10 : Ματιά στο μέλλον: πως μπορούμε να αλλάξουμε το τέλος αυτής της ιστορίας.

<sup>27</sup> Ιωάννα Σουφλήρη, «Η ζωή μας σε ένα γιλέκο», *Το Βήμα*, Κυριακή 13 Ιουνίου 2010, <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=46&ct=50&artid=305658&dt=13/06/20>

<sup>28</sup> *Ιδ.*

<sup>29</sup> Γιώργος Μητράκης, *όπ.π.*, σ. 13.

<sup>30</sup> Κορν Βόλφγκανγκ, *όπ.π.*, σ. 204.

<sup>31</sup> «Γύρω γύρω όλου», *Κεφάλαιο*, Σάββατο, 6-2-2010, σ. 62.



Το Γουόρντ Σταρ ανήκει σε γερμανική πλοιοκτήτρια εταιρία, αλλά εκτελεί δρομολόγια για λογαριασμό ενός νορβηγικού ομίλου, ο επικεφαλής του οποίου είναι ένας Αυστριακός που βρίσκεται στα κεντρικά γραφεία του Χονγκ Κονγκ. Τώρα το πλοίο πλέει υπό τη σημαία του Παναμά, ο πλοίαρχός του είναι Γερμανός, ο αρχιμηχανικός Βρετανός και το υπόλοιπο πλήρωμα Φιλιπινέζοι. Το Γουόρντ Σταρ κατασκευάστηκε στα ναυπηγεία Daewoo στη Νότια Κορέα και αυτή τη στιγμή έχει φορτώσει αγαθά από την Κίνα, την Ινδία, την Ταϊλάνδη, το Μπαγκλαντές και την Αυστραλία, τα οποία προορίζονται για τις αγορές της Σαουδικής Αραβίας και της Αιγύπτου, της Ισπανίας, της Αγγλίας, της Ολλανδίας, της Γερμανίας και όλης της περιοχής της Βαλτικής Θάλασσας<sup>32</sup>.

Η διεθνής συνεργασία περνά απαραίτητως από την αμοιβαία κατανόηση των λαών και τον αμοιβαίο σεβασμό των ιδιαιτεροτήτων τους. Αυτός ο συλλογισμός αποτελεί την βασική αρχή της παγκοσμιοποίησης, ιδωμένης ως πηγή ανανέωσης που στηρίζεται στην διαφορετικότητα και τον πλουραλισμό των πολιτισμών. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Desjarlais, ο σκοπός της συνεργασίας μπορεί να επιτευχθεί με την προϋπόθεση «οι χώρες να γίνουν ισότιμες για μία οικονομική αλληλοβοήθεια όλο και πιο σημαντική, διαμέσου μιας αδερφικής δράσης». Με αυτόν τον τρόπο, η δομή και η λειτουργία της παγκοσμιοποίησης μπορούν να συνεισφέρουν, «χάρη στις σύγχρονες τεχνικές, στην καλύτερη γνώση του Άλλου (καταργώντας με αυτόν τον τρόπο τις προκαταλήψεις), σε μεγαλύτερη δικαιοσύνη και ισότητα»<sup>33</sup>.

Προσανατολισμένη, ωστόσο, προς μία κυρίαρχη οικονομική εξουσία, αποκλειστική και υπερβάλλουσα, η παγκοσμιοποίηση εισήγαγε στους ιδεολογικούς της προβληματισμούς μια περιοριστική οπτική, η οποία την οδήγησε στον πλήρη εκτροχιασμό από την αρχική της πορεία. Στην πραγματικότητα, παρά την ύπαρξη των δικτύων των νέων τεχνολογιών, αυτή η οπτική την εμπόδισε μοιραία από την καλλιέργεια προνομιικών σχέσεων συνοχής, αλληλεγγύης και αλληλοσυμπλήρωσης ανάμεσα στους λαούς. Κι αυτό γιατί, σύμφωνα με την Roseann Runte,

Η ανθρώπινη παγκοσμιοποίηση θα έπρεπε λοιπόν να είναι φυσιολογική, ένας εύκολος σταθμός στην ανάπτυξή μας, η οποία κατέστη δυνατή από την τεχνολογία που νίκησε τις γεωγραφικές αποστάσεις. Ζούμε, ωστόσο, μία οικονομική παγκοσμιοποίηση που φαίνεται να επιφέρει μια γλωσσική και πολιτισμική ομοιογενοποίηση στα πλαίσια της οποίας το ανθρώπινο ον, παρά την τάση που έχει από τη φύση του προς την παγκοσμιοποίηση, φαίνεται απομονωμένο<sup>34</sup>.

Αυτή η ριζική αλλαγή στον προσανατολισμό της παγκοσμιοποίησης, αναφορικά με τα μέσα που διαθέτει για να διαχειρίζεται τα μέσα της επιστημονικής και τεχνολογικής παραγωγής, να πραγματοποιεί τις φιλοδοξίες της, ενδυναμώνει την αντίσταση σε αυτό το φαινόμενο, με κριτικές που την αντιμετωπίζουν ως ένα τέχνασμα της εξουσίας που χρησιμοποιείται πολιτικά από τις μεγάλες δυνάμεις προκειμένου να ισχυροποιήσουν την κυριαρχία τους. Είναι ακριβώς αυτό που υπογραμμίζει ο Pariseau, διευκρινίζοντας ότι «η παγκοσμιοποίηση [...] βρίσκεται προς το παρόν στα χέρια μιας χούφτας πολιτικών και βαθύπλουτων θεών του εμπορίου, που βλέπουν το μέλλον μόνο μέσα από την σκοπιά του πλούτου»<sup>35</sup>. Εάν η κατεύθυνση της παγκοσμιοποίησης βρίσκεται σε μεγάλο βαθμό συγκεντρωμένη στα χέρια των πλούσιων χωρών που διατηρούν τις ανισότητες, αυτές δεν

<sup>32</sup> Κορν Βόλφγκανγκ, *όπ.π.*, σ. 113.

<sup>33</sup> Lorraine Desjarlais, « Mondialisation », in Alain Baudot & Christine Dumitriu-Van Saanen (éd.), *Mondialisation et Identité*, Toronto, Editions du Gref, 2001, σ. 44.

<sup>34</sup> Roseann Runte, « Utopie et universalisme », in Alain Baudot & Christine Dumitriu-Van Saanen (éd.), *όπ.π.*, σ. 145.

<sup>35</sup> Guy Pariseau, « Le monopole de la mondialisation : la résistance s'impose », in Alain Baudot & Christine Dumitriu-Van Saanen (éd.), *Mondialisation et Identité*, Toronto, Editions du Gref, 2001, σ. 123-127, σ. 126.

είναι διατεθειμένες ούτε ενδιαφέρονται να μοιραστούν τα αγαθά τους ούτε να συμβάλλουν στην άνοδο του βιοτικού επιπέδου των χωρών που υποφέρουν<sup>36</sup>.

Η ίδια η πορεία της παγκοσμιοποίησης μας δείχνει ξεκάθαρα ότι η αύξηση του πλούτου σε λίγα χέρια συμβαδίζει με την εξάπλωση της φτώχειας, που καθιστά τη διατήρηση της ζωής μεγάλο ηθικό κατόρθωμα. Σήμερα δεν θεωρείται πια ως ηθικός ήρωας αυτός που πέφτει για την πατρίδα του, αλλά αυτός που κατορθώνει να διατηρηθεί στη ζωή.

Τον κίνδυνο της απροσδιοριστίας της επικοινωνίας των αξιών τον αντιμετωπίζει κατ'αρχήν η *οικονομική παγκοσμιοποίηση*. Στο δικό μας σύμπαν των αξιών οι οικονομικές αξίες έχουν εν τω μεταξύ αναρριχηθεί στην κορυφή των αξιών. Το ορθολογικό και το οικονομικό γίνονται συνώνυμα. Αξία έχει μόνον αυτό που κοστίζει και επιφέρει κέρδη. Γύρω απ'αυτή τη χρυσή αγελάδα περιστρέφονται όλες οι άλλες αξίες.

Η συλλογική παραφροσύνη είναι το φαντασιακό της δυτικής κοινωνίας, που προσανατολίζεται προς την οικονομική αξία. Άλλοι (σ. 106) όμως πολιτισμοί ανά τον κόσμο δεν έχουν τέτοιο αξιολογικό προσανατολισμό. Για τη δυτική αξιολογική σκέψη, αυτοί όλοι είναι «υποανάπτυκτοι», που πρέπει σώνει και καλά να τους οδηγήσουμε στον δικό μας παράδεισο<sup>37</sup>.

Όταν οι μεγάλες οικονομικές εταιρείες στήνουν στις χώρες του τρίτου κόσμου δικές τους επιχειρήσεις, τότε βλέπουν ότι οι εκεί πολιτισμοί και τρόποι ζωής είναι πάντοτε *δυσλειτουργικοί* για την ανάπτυξη της οικονομίας. Αυτή την πολιτισμική απροσδιοριστία δεν μπορούν να την καταλάβουν οι επιτελείς της οικονομίας

Όπως παρατηρεί ο Δ. Μακρής, η συζήτηση για την παγκοσμιοποίηση αφορά όμως μετά την οικονομία που καλείται να ανταποκριθεί στην πρόκληση των καιρών. Αλλά η παγκοσμιοποίηση αυτή αφορά όχι μόνο την οικονομική επικοινωνία, αλλά τρίτον, αφορά τη νέα αναδυόμενη *παγκόσμια επικοινωνία*. Η απανταχού σήμερα παρατηρούμενη επικράτηση των *πλανητικών*, *κοσμοπολιτικών* αξιών, και η απόθεση στο περιθώριο των *τοπικών* αξιών, θα πρέπει γι'αυτό να ειπωθεί στα πλαίσια της αναδυόμενης παγκόσμιας κοινωνίας. Η παγκόσμια κοινωνία δεν περιμένει πρώτα να έρθει μια νέα πολιτική οργάνωση του κόσμου, που θα ξεπεράσει τα σύνορα, αλλά αναλύει την επικοινωνία των ανθρώπων πάνω στη γη ήδη σήμερα, και προσπαθεί να χαρακτηρίσει τους μηχανισμούς που προσδιορίζουν την επικοινωνία σήμερα σε παγκόσμιο επίπεδο<sup>38</sup>.

Η παγκόσμια κοινωνία όμως ως τέτοια δεν διαθέτει και δεν χρειάζεται καν καθολικές αξιολογικές αρχές, αφού η συγκρότησή της είναι, όπως είδαμε, λειτουργική, δηλαδή διευρύνεται και επεκτείνεται, ανάλογα με τα όρια της επικοινωνίας. Στην παγκόσμια αυτή κοινωνία δεν υπάρχει πλέον η διάκριση: μέσα κι έξω, η δικιά μας και η ξένη κοινωνία, η παλιά διάκριση μεταξύ πατρίδας και ξενιτιάς. Αντιθέτως αυτή είναι το κινητό περιβάλλον μέσα στο οποίο εμείς κινούμεθα, ως περιβάλλον αυτού του περιέχοντος. Η διάκριση της παγκόσμιας κοινωνίας είναι η διάκριση παγκόσμιας κοινωνίας και ανθρώπων, όχι η διάκριση μιας και μιας άλλης κοινωνίας.

Ο Κορν κατάφερε με μαεστρία να κρατήσει την ισορροπία ανάμεσα στους βασικούς πυλώνες της παγκοσμιοποίησης και τις λεπτομερείς περιγραφές τόπων και συμπεριφορών. Το συμπέρασμα στο τέλος βγαίνει αβίαστα. Είτε ως χαμένοι, είτε ως κερδισμένοι, οι άνθρωποι του πλανήτη εξαρτώνται ο ένας από τον άλλον, σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από ότι οι ίδιοι νομίζουν. Οι δουλειές, - στην επίσημη ορολογία αυτό λέγεται αγορές, παραγωγή, εμπορία και κατανάλωση - κινούν τον πλανήτη με απολύτως συγκεκριμένο τρόπο, πάνω από ιδεολογίες, πολιτικές εξουσίες, προσωπικές επιδιώξεις, ακόμη και συναισθήματα<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Najib Redouane, *όπ.π.*, σ. 8.

<sup>37</sup> Δημήτρης Μακρής, *Η Πάλη των αξιών στον αιώνα της παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα, Κριτική, 2002, σ. 106-107.

<sup>38</sup> Πρβλ., Δημήτρης Μακρής, *όπ.π.*, σ. 107-114.

<sup>39</sup> Γιώργος Μητράκης, *όπ.π.*, σ. 13.

Πολλοί από εκείνους που θεωρούν το σύνολο του φαινομένου της παγκοσμιοποίησης, ως, σύμφωνα με τον Amin Maalouf, «μία μεταμφίεση, ένα καμουφλάζ, έναν δούρειο ίππο, όπου ελλοχεύει μια επιχείρηση κυριαρχίας»<sup>40</sup>, καλούν σε αντίσταση στην καλπάζουσα παγκοσμιοποίηση του κόσμου. Ο Κορν Βόλφγκανγκ εξηγεί πως, γράφοντας το έργο του ήθελε να γράψει μια ιστορία που να θέτει συνέχεια. την ερώτηση : «Και τώρα ποια θα ήταν η πιθανότερη εξέλιξη»<sup>41</sup>;

Πρέπει η ιστορία μας να έχει αυτό το τέλος; Πρέπει να αγοράζουμε προϊόντα [...] που κατασκευάζονται και πουλιούνται από ανθρώπους που δεν μπορούν να ζήσουν από τα λεφτά που βγάζουν; Όχι, δεν πρέπει σε καμία περίπτωση! Και μπορούμε εμείς να φροντίσουμε ώστε να αλλάξουν κάποια πράγματα. Και μπορούμε εμείς να φροντίσουμε ώστε να αλλάξουν κάποια πράγματα.

Πρέπει να πιέσουμε τους πολιτικούς μας να παίξουν δίκαιο παιχνίδι στην εμπορική πολιτική τους. [...] Γιατί παγκοσμιοποίηση, πέρα από όλα τα άλλα, σημαίνει και κάτι ακόμη: ότι δεν μπορούμε να συμπεριφερόμαστε λες και δεν μας αφορούν τα προβλήματα των άλλων ηπείρων. Με άλλα λόγια, ρωτήστε, μάθετε, διαμαρτυρηθείτε!

Αλλά κι εμείς οι καταναλωτές πρέπει να πάρουμε το μάθημά μας. Πρέπει επιτέλους να συνειδητοποιήσουμε ότι με κάθε μας κίνηση, και κυρίως με κάθε μας αγορά, συναποφασίζουμε σε τι κόσμο θέλουμε να ζούμε<sup>42</sup>.

Αντιδρώντας στο φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης, ο Καναδός συγγραφέας Jacques Godbout, επισημαίνει:

Δεν είμαστε ενάντια στην «παγκοσμιοποίηση» : οι συγγραφείς πάντοτε συμμετείχαν σ'αυτήν: διαβάζουμε έργα ρώσικα, κινέζικα, ιαπωνικά, αμερικανικά, γερμανικά, ευχόμαστε να διαβάζονται σε όλο τον κόσμο. Ξέρουμε, ωστόσο, ότι χωρίς συγγραφείς αυτά τα έργα δεν θα υπήρχαν, χωρίς εθνικές κουλτούρες, χωρίς διαφορετικές γλώσσες, χωρίς ποικίλες εμπειρίες, ακόμη και αυτή η ιδέα της ανάγνωσης θα εξαφανιζόταν πίσω από έναν σωρό best-sellers στον διάδρομο κάποιου ανώνυμου σουπερ-μάρκετ<sup>43</sup>.

Οι οπαδοί της παγκοσμιοποίησης υποστηρίζουν ότι η ύπαρξη νέων παγκόσμιων επικοινωνιακών συστημάτων μεταβάλλει τη σχέση ανάμεσα στις εντοπιότητες (τα χωρογλωσσικά περιβάλλοντα) και τις κοινωνικές συνθήκες, και αναδιαμορφώνει τη «γεωγραφία των καταστάσεων» που επικρατούν στην πολιτική και κοινωνική ζωή<sup>44</sup>. Επομένως, η παραδοσιακή σχέση μεταξύ «φυσικής τοποθεσίας» και «κοινωνικής κατάστασης» διαλύεται. Τα γεωγραφικά όρια ξεπερνιούνται, καθώς τα άτομα και οι κοινότητες βιώνουν γεγονότα και εμπειρίες που λαμβάνουν χώρα μακριά τους. Επιπλέον, δημιουργούνται νέοι τρόποι κατανόησης, νέα κοινά στοιχεία και νοηματικά πλαίσια, χωρίς την απευθείας επαφή των ανθρώπων. Αυτά μπορούν ν'αποδεσμεύσουν τις ταυτότητες των ατόμων από χωροχρονικούς περιορισμούς και παραδόσεις. Επίσης, μπορούν να εμπλουτίσουν τη διαδικασία σχηματισμού ταυτότητας και να παράγουν πολυσυλλεκτικές ταυτότητες μεικτής προέλευσης, που είναι «λιγότερο σταθερές ή ενοποιημένες»<sup>45</sup>. Αν και όλοι διαβιώνουν σε συγκεκριμένες τοποθεσίες, ο τρόπος που κατανοούν τον κόσμο επηρεάζεται πλέον όλο και περισσότερο από ιδέες και αξίες που προέρχονται από διαφορετικά περιβάλλοντα. Οι υβριδικές κουλτούρες και οι πολυεθνικές επιχειρήσεις μέσωσιν ενημέρωσης έχουν παρεισφρήσει στους εθνικούς

<sup>40</sup> Amin Maalouf, *ό.π.π.*, σ. 133.

<sup>41</sup> Κορν Βόλφγκανγκ, *ό.π.π.*, σ. 204-205.

<sup>42</sup> Κορν Βόλφγκανγκ, *ό.π.π.*, σ. 208-209.

<sup>43</sup> Jacques Godbout, *ό.π.π.*, σ. 80.

<sup>44</sup> Meyrowitz, J., *No Sense of Place*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

<sup>45</sup> David Held, Anthony McGrew, *Παγκοσμιοποίηση / Αντι-Παγκοσμιοποίηση*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2004, σ. 64-67.

πολιτισμούς και επηρεάσει τις εθνικές ταυτότητες. Ως αποτέλεσμα, η πολιτιστική διάσταση του σύγχρονου κράτους μετασχηματίζεται<sup>46</sup>

Έχοντας υπόψη του τις ολέθριες συνέπειες της παγκοσμιοποίησης για το μέλλον της ανθρωπότητας, δεδομένης της περιοριστικής και αυταρχικής της πολιτικής, ο Edouard Glissant αντιπαραβάλλει την έννοια της «παγκοσμιοποίησης». Με τον όρο αυτόν αντιπροτείνει νέους τρόπους αντίστασης στην ομοιογενοποίηση της εποχής μας που ευνοεί την κυρίαρχη τάξη και τις γλωσσικές και πολιτισμικές αρχές της. Στον αντίποδα, προσδίδει μια ιδιαίτερη βαρύτητα στο φαντασιακό της τέχνης και της λογοτεχνίας :

Για μένα, ο καλύτερος τρόπος για να παλέψεις ενάντια στην παγκοσμιοποίηση είναι η ποιητική της παγκοσμιοποίησης, με άλλα λόγια, η πεποίθηση και η πίστη ότι θέτοντας σε κοινή βάση τα φαντασιακά ολόκληρου του κόσμου, μπορούμε να αντισταθούμε στον ευτελισμό και την ισοπέδωση που επιφέρει η παγκοσμιοποίηση. Η παγκοσμιοποίηση αποτελεί λοιπόν την αίσθηση ότι το δικό μου φαντασιακό και το φαντασιακό του διπλανού μου άπτονται, αλληλοσυμπληρώνονται, επηρεάζονται αμοιβαία, και διαμέσου αυτής της αμοιβαίας αλληλεπίδρασης καθίσταται δυνατόν να βρεθούν «χώροι» όπου θα μπορούμε να ζούμε πραγματικά τις διαφορετικότητές μας, ταιριάζοντάς τες μεταξύ τους. Η ποιητική της παγκοσμιοποίησης είναι το αντίθετο της παγκοσμιοποίησης<sup>47</sup>.

Στις μέρες μας, η παγκοσμιοποίηση, παρατηρεί ο Zaki Laïdi, «παραπέμπει σε δύο παρόμοιες εκδοχές: στη συμπίεση του χώρου μέσα στον οποίο οι άνθρωποι ζουν και ανταλλάσσουν τις αξίες και τα προϊόντα, και στις επιπτώσεις αυτής της ενδυνάμωσης των ανταλλαγών στη συνείδησή τους να ανήκουν στον ίδιο κόσμο, ότι αυτός ο «ίδιος κόσμος» να αποτελεί είτε την παγκόσμια αγορά για τους εμπόρους, είτε την οικουμένη για τους φιλοσόφους, ή «την παγκόσμια τάξη πραγμάτων» για τους στρατηγούς<sup>48</sup>. Θα συνεχίσουμε, λοιπόν, εμείς, να κοιτάζουμε ουδέτερες βιτρίνες πολιτισμικών αγαθών ή θα πάμε σε μια λογοτεχνία ικανή να μας συγκλονίσει με την οικουμενική της τοπικότητα;<sup>49</sup> «Η παγκοσμιοποίηση είναι εδώ. Και μπορεί μάλιστα να είναι επωφελής, αν μπορέσουμε σαν τον μαχητή του τζούντο που μπορεί να κάνει στήριγμα την αδυναμία του, να κάνουμε την παγκοσμιοποίηση δύναμη, να χειριστούμε τις ελευθερίες που μας προσφέρει, να αποδεχθούμε τις μεταρρυθμίσεις που μας υπαγορεύει»<sup>50</sup>.

#### BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- «Γύρω γύρω όλοι», *Κεφάλαιο*, Σάββατο, 6-2-2010, σ. 62.  
BAUMAN, Zygmunt, *Παγκοσμιοποίηση, οι συνέπειες για τον άνθρωπο*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2004.  
DESJARLAIS, Lorraine, « Mondialisation », in Alain BAUDOT & Christine DUMITRIEU-VAN SAANEN (éd.), *Mondialisation et Identité*, Toronto, Editions du Gref, 2001, p. 45-47.  
FEATHERSTONE, Mike, *Undoing Culture*, London, Sage, 1995.  
GHOUATI, Sanae, « L'Encyclopédie de Diderot : Vers la langue de la mondialisation », in *Thétis*, 3/4, 2002-2003, p. 11-12.  
GLISSANT, Edouard, (entretien avec), « Migrations et mondialité », in *Africultures*, 54, janvier-mars 2003, p.7-15.  
GODBOUT, Jacques, « La méprise », in Alain BAUDOT & Christine DUMITRIEU-VAN SAANEN (éd.), *Mondialisation et Identité*, Toronto, Editions du Gref, 2001, p. 79-82.

<sup>46</sup> Πρβλ McLuhan, M, *Understanding Media : The Extension of Man*, London, Routledge and Kegal Paul, 1964 και Rheingold, H., *The Virtual Community*, London, Mandarin, 1995.

<sup>47</sup> Edouard Glissant (entretien avec), « Migrations et mondialité », in *Africultures*, 54, janvier-mars 2003, p. 7-15, p. 14.

<sup>48</sup> Z. Laïdi, *Le Temps mondial*, Bruxelles, Complexes, 1997, p. 15.

<sup>49</sup> Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *όπ.π.*

<sup>50</sup> Alain Minc, *Η Ευτυχής παγκοσμιοποίηση*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση, 1999, σ. 20.

- HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, *Empire*, Cambridge, Mass, Harvard, U.P., 2000.
- HAROLD, James, *To Τέλος της παγκοσμιοποίησης. Μαθήματα από τη μεγάλη ύφεση*, Αθήνα, Λιβάνη, 2002.
- HELD, David, MCGREW, Anthony, *Παγκοσμιοποίηση / Αντι-Παγκοσμιοποίηση*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2004.
- HOOGVELT, Ankie, *Globalization and the Postcolonial world*, The Johns Hopkins U.P., 2001.
- JAMESON, F., «Introduction» in JAMESON, F., and MIYOSHI, M., (eds), *The Culture of Globalization*, London, Duke University Press, 1998.
- LYON-CAEN, Judith και RIBARD, Dinah, *L'Historien et la littérature*, La Découverte, « Répères », 2010.
- MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Parsi, Grasset & Fasquelle, 1998.
- MCLUHAN, M, *Understanding Media : The Extension of Man*, London, Routledge and Kegan Paul, 1964.
- OFFE, C., *Disorganized Capitalism*, Cambridge, Polity Press, 1985.
- ΟΚΤΑΠΟΔΑ, Efstratia et LALAGIANNI, Vassiliki, (dir.), « Préface », *Littératures francophones. Mythes et exotismes à l'ère de la mondialisation*, Dalhousie French Studies (special issue), volume 85, spring 2009, p. 3-6.
- PARISEAU, Guy, « Le Monopole de la mondialisation : la résistance s'impose », in Alain BAUDOT & Christine DUMITRIEU-VAN SAANEN (éd.), *Mondialisation et Identité*, Toronto, Editions du Gref, 2001, p. 123-127, p. 126.
- REDOUANE, Najib, « Fin des utopies à l'ère de mondialisation : l'exemple de la quête du Nord dans la littérature marocaine », Efstratia ΟΚΤΑΠΟΔΑ et Vassiliki LALAGIANNI (dir.), *Littératures francophones. Mythes et exotismes à l'ère de la mondialisation*, Dalhousie French Studies (special issue), volume 85, spring 2009, p. 7-17.
- RHEINGOLD, H., *The Virtual Community*, London, Mandarin, 1995.
- RUNTE, Roseann, « Utopie et universalisme », in Alain BAUDOT & Christine DUMITRIEU-VAN SAANEN (éd.), *Mondialisation et Identité*, Toronto, Editions du Gref, 2001, p. 145-147.
- SMITH, Philip, *Πολιτισμική θεωρία. Μια εισαγωγή*, (μτφ. Νίκος Μπουμπάρης), Αθήνα, εκδόσεις Κριτική, 2006.
- WALLERSTEIN, I., *The Capitalist World Economy*, Cambridge, Cambridge University Press. Wallerstein I., 1984, *The Politics of the World Economy :The States, the Movements and the Civilizations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979,.
- WATERS, W., *Globalization*, London, Routledge, 1995.
- Z. LAÏDI, *Le Temps mondial*, Bruxelles, Complexe, 1997.
- ΒΟΛΦΓΚΑΝΓΚ, Κορν, *Πως ένα κόκκινο γιλέκο έκανε το γύρο του κόσμου : μια μικρή ιστορία για το μεγάλο φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης*, (μτφ. Πελαγία Τσινάρη), Αθήνα, Κέδρος, 2009.
- ΚΑΜΒΥΣΗ, Αναστασία, «Πώς ένα κόκκινο γιλέκο έκανε τον γύρο του κόσμου», Βόλφγκανγκ Κορν, Μτφ. Πελαγία Τσινάρη, Κέδρος 2009, Σελ. 211, τιμή €10,00», <http://www.bookpress.gr/diabasame/paidika-neaika/drakoi-neraides-kai-gileka>
- ΜΑΚΡΗΣ, Δημήτρης, *Η Πάλη των αξιών στον αιώνα της παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα, Κριτική, 2002.
- ΜΗΤΡΑΚΗΣ, Γιώργος, «Το παραμύθι της παγκοσμιοποίησης. Η πιο συναρπαστική ιστορία των ημερών μας με «ήρωα» ένα κόκκινο γιλέκο», *Αγγελιοφόρος*, Σάββατο, 23-01-2010, σ. 13.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ, Ρόη, ΚΟΝΙΟΡΔΟΣ, Σωκράτης, ΜΑΡΑΤΟΥ-ΑΛΙΠΡΑΝΤΗ, Λάουρα, «Εισαγωγή» *Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη κοινωνία*, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2003, σ. 17-34.
- ΣΟΥΦΛΕΡΗ, Ιωάννα, «Η ζωή μας σε ένα γιλέκο», *Το Βήμα*, Κυριακή 13 Ιουνίου, 2010, <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=46&ct=50&artid=305658&dt=13/06/20>
- ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Βαγγέλης, «Η παγκοσμιοποίηση της λογοτεχνίας: αποκαλυπτική έκρηξη ή πληκτική συμπάρθεση;» <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=190838>

ΨΑΡΡΟΥ, Νέλλη, *Εθνική ταυτότητα στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Gutenberg, Αθήνα, 2005.

## ΚΑΣΤΕΛΛΑΝΟΥ ΓΚΡΑΤΣΙΕΛΛΑ-ΦΩΤΕΙΝΗ\*

### ***Η ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΕΖΕ ΣΑΡΑΜΑΓΚΟΥ: Η ΣΠΗΛΙΑ***

*Η ανθρωπότητα λοιπόν είναι τρελλή. Η φυσική της κατάσταση είναι μια τρέλλα ήρεμη και κρυμμένη, σαν σιγανή φωτιά, που έχει την εξωτερική όψη της φρονιμάδας, μα που εύκολα, μόλις βοηθήσουν κατάλληλες περιστάσεις, φουντώνει και γίνεται τέλεια λωλαμάρα.*

Γιώργος Θεοτοκάς<sup>1</sup>

Όταν ρώτησαν κάποτε τον Καζαντζάκη, ποια είναι η σχέση της Τέχνης με την εποχή της, εκείνος απορημένος απάντησε: «Δεν μπορώ καλά να καταλάβω το ρώτημά Σας. Δεν μπορώ να καταλάβω καν πώς μπορεί να υπάρχει τέτιο ρώτημα. Πώς είναι δυνατόν ένας αληθινός δημιουργός να μη ζει και να μη διατυπώνει την εποχή του; Πώς είναι δυνατόν όλες οι ανάγκες, οι λαχτάρεις και τα προαισθήματα μιας εποχής να μη συγκλίνουν και να μη συγκεντρώνονται, συνειδητά και ασυνειδήτα, μέσα στην καρδιά και στο νου ενός ζωντανού ανθρώπου και μάλιστα του πιο ζωντανού ανθρώπου, του δημιουργού; Ο αληθινός άνθρωπος, και πάνω απ' όλους ο δημιουργός (αυτό θα πει δημιουργός) είναι πάντα ο πιο ευαίσθητος κι ο πιο υπεύθυνος σεισμογράφος του καιρού του»<sup>2</sup>. Στην κατηγορία αυτή ανήκει ο Ζοζέ Σαραμάγκου (José Saramago). Γνήσιο τέκνο του καιρού του και ζωντανός δημιουργός, ο πορτογάλλος συγγραφέας σκιαγραφεί στο βιβλίο του *Η Σπηλιά*, τελευταίο έργο της «ακούσιας τριλογίας» του<sup>3</sup>, τις κοντόθωρες βλέψεις ενός συστήματος που πλαισιώνεται φυσικά από την τεχνοκρατική αντίληψη της εποχής μας και τις υλικές της επιδόσεις.

Να ξεκαθαρίσουμε ευθύς αμέσως ότι ο Σαραμάγκου δεν περιφρονεί την εποχή του, ούτε την πλησιάζει απαισιόδοξα. Κάτι τέτοιο θα ήταν αδύνατο άλλωστε, γιατί ένας δημιουργός είναι κατά βάθος αισιόδοξος. Κάθε μέρα επανεκκινεί την πραγματικότητα

---

\* Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.

<sup>1</sup> Γιώργος Θεοτοκάς, *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, τ. 1<sup>ος</sup>, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1981, σ. 92.

<sup>2</sup> Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Ο Στοχασμός και ο λόγος*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φύλων, 1987, σ. 220.

<sup>3</sup> Στην τριλογία συμπεριλαμβάνονται επίσης τα έργα του *Περί τυφλότητας* και *Όλα τα ονόματα*.

μορφοποιώντας τη<sup>4</sup>. Στο έργο του, λοιπόν, όπου εναποτίθεται «η άχνα από την ανάσα του καιρού του»<sup>5</sup>, ο Σαραμάγκου νιώθει έντονα τις αδυναμίες της εποχής μας, σκύβει από πάνω τους, τις παρατηρεί αξιοπρόσεκτα και εκφράζει αλήθειες για τον πολιτισμό μας, που ίσως και να μας ξαφνιάσουν. Ο Σαραμάγκου αγωνίζεται για το καλύτερο· να αποκτήσουμε, δηλαδή, σωστή επίγνωση του πλανητικού μας πολιτισμού.

Ας σταθούμε για λίγο στην έννοια του πολιτισμού. Ο πολιτισμός, δηλαδή ο τρόπος ζωής του ανθρώπου, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως «άνεση βιοτική και κοινωνία πυκνή με τη λοιπή ανθρωπότητα»<sup>6</sup>, αποτελεί γνώρισμα της ανθρωπότητάς μας. Θεμελιώθηκε στην ανάγκη επιβίωσής μας σε ένα περιβάλλον υποκείμενο σε σκληρούς νόμους και στο ένστικτο της κυριαρχίας μας σ'έναν κόσμο έξω από εμάς. Βεβαίως η ανθρώπινη κυριαρχία πάνω στον κόσμο σηματοδοτεί και την κυριαρχία του ανθρώπου πάνω στον άνθρωπο<sup>7</sup>. Στόχος επομένως του ανθρώπου, που γέννησε τον πολιτισμό, ήταν και παραμένει ο έλεγχος του πραγματικού, που νοείται ως οτιδήποτε ενεργεί αντίθετα στη δράση του, οτιδήποτε συγκρούεται με αυτή<sup>8</sup>. Χάρη, λοιπόν, στις ικανότητές του, ο άνθρωπος δημιούργησε αυτό το θαυμάσιο φαινόμενο του πολιτισμού με την ετερότητα των εκφάνσεών του και τις ποικίλες όψεις του υπάρχουν στον κόσμο. Και είναι φυσικό να αναφερθούμε στο οικοδόμημα του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού, που ξεκίνησε από την Αναγέννηση και όρθωσε προοδευτικά το πνευματικό του ανάστημα. «Υστερα απλώθηκε· όχι όμως πέρα από τα όρια της λευκής χριστιανικής φυλής. Αυτής της ψυχής ήταν δημιούργημα και αυτήν εξέφρασε. Δεν εισέδουσε σε καμιά άλλη φυλή, παρά τις προσπάθειες των αποστόλων της. Και τούτο ήταν φυσικό. Ο πνευματικός πολιτισμός είναι οργανική εκβλάστηση, όπου η εντοπιότητα και η ποιότητα ταυτίζονται»<sup>9</sup>. Σταδιακά, όμως, ο πνευματικός πολιτισμός της Ευρώπης έστρεψε το μέγιστο μέρος της δημιουργικότητάς του στην τεχνοεπιστήμη. Τροποποιημένος σε τεχνο-επιστημονικό και κατ'επέκταση σε τεχνο-οικονομικό και τεχνο-πολιτικό κατέκτησε ολόκληρο τον κόσμο και μετατράπηκε σε παγκόσμιο τεχνοκρατικό πολιτισμό. Εδώ πρέπει να προβούμε σε μία διευκρίνιση. Επειδή κινείται οριζόντια και καλύπτει ολόκληρη την επιφάνεια του πλανήτη, ο πολιτισμός μας κρίνεται ως πλανητικός. Δεν θεωρείται, όμως, οικουμενικός, δηλαδή πανανθρώπινος, γιατί δεν μπόρεσε να υψωθεί κάθετα, να ξανοιχτεί στο επέκεινα, σε μια «ανώτερη βαθμίδα ζωής». Ο οικουμενικός πολιτισμός διεκδικεί την ψυχή της οικουμένης<sup>10</sup>. Και η ψυχή, σαν «πνοή υπερβατική», περνά πάνω από το «οριζόντιο ενθαδικό» για να προσδώσει στον κόσμο την κάθετη διάσταση του βάθους και του ύψους του. Με αυτή την έννοια, λοιπόν, ο τεχνοκρατικός πολιτισμός δεν νοείται ως πανανθρώπινος, γιατί παρέβλεψε «το βάθεμα και το πλάτεμα της αλήθειας της ζωής», ξεχνώντας «πως είναι τέλος-πάντων και τούτο μια υπηρεσία προς την ανθρωπότητα»<sup>11</sup> και ίσως από τις σημαντικότερες.

Ξέρουμε, ωστόσο, ότι ο τεχνοκρατικός πολιτισμός έδωσε νέα μορφή στις κοινωνίες. Βεβαίως, οι κοινωνίες πάντα μεταβάλλονται, γιατί τελούν εν τω γίνεσθαι, δηλαδή εν εξελίξει. Οι κοινωνίες μετασχηματίζονται, ακολουθώντας την πορεία του πολιτισμού. Και ο ρυθμός αυτού του μετασχηματισμού ποικίλει ανάλογα με την εποχή

<sup>4</sup> Όπως γράφει ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «η δημιουργία, ακόμη και στους πιο απελπισμένους, και στους πιο πεισιθάνατους είναι μια μορφή αισιοδοξίας. «Η ζωή αρχίζει αύριο», αυτό συλλογιέται ο δημιουργός». Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Ο Στοχασμός και ο λόγος*, σ. 222.

<sup>5</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Ένας μεταβαλλόμενος κόσμος*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των φίλων, 1990, σ. 48.

<sup>6</sup> Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Ο Στοχασμός και ο λόγος*, σ. 88.

<sup>7</sup> Όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο Κ. Καστοριάδης, η ώθηση προς κυριαρχηση «δεν προσανατολίζεται απλώς προς μια «εξωτερική» κατάκτηση, αλλά αποβλέπει επίσης, και κατά κύριο λόγο, στο σύνολο της κοινωνίας». Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η «Ορθολογικότητα» του καπιταλισμού*, Αθήνα, Ψυλόν/βιβλία, 1998, σ. 27.

<sup>8</sup> Βλ. Ι. Μ. Μποχένσκι, *Ιστορία της Σύγχρονης Ευρωπαϊκής Φιλοσοφίας (20<sup>ος</sup> αιώνας)*, μετάφραση Χρ. Μαλεβίτση, Αθήνα-Γιάννινα, Εκδόσεις Δωδώνη, 1985, σ. 178.

<sup>9</sup> Χρήστος Μαλεβίτσης, *Πολιτεία και Ερημιά*, Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνη, 1975, σ. 31.

<sup>10</sup> Ο.π., σσ. 29-36. Βλ. επίσης Κώστας Τσιρόπουλος, *Η Υπόθεση του ανθρώπου*, Αθήνα, Αστρολάβος / Ευθύνη, 1995, σ. 13-16.

<sup>11</sup> Γιώργος Θεοτοκάς, *Πνευματική πορεία*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σ. 24.



και την κοινωνία. Ξεκινά από τις αργές αλλαγές ή τουλάχιστον κάποτε η μεταβολή ήταν αργή και καταλήγει στις ταχύτερες και επομένως στις βίαιες μεταβολές. Στην εποχή μας, όπου η δομή των κοινωνιών γίνεται ολοένα και πιο τεχνοκρατική, αυτοί οι μετασχηματισμοί αποκτούν ιδιαίτερα βαρύτητα, γιατί αγγίζουν το σύνολο του πλανήτη μας. Με αυτή τη βαθύτατη μεταβολή της μορφής, τη μετάβαση σε ένα νέο κοινωνικό σχήμα που διαχύνεται παντού, καταπιάνεται και μάλιστα με ιδιαίτερα παραστατικό τρόπο ο συγγραφέας τού βιβλίου μας. Το έργο του αποβλέπει στην απεικόνιση της νέας τάξης πραγμάτων, μίας τάξης συνώνυμης της φιλελεύθερης παγκοσμιοποίησης. Όλοι μας μπορούμε να συλλάβουμε τη σημασία της, έχοντας υποστεί τον σχετικό αντίκτυπο στη ζωή μας: «Καταστροφή του συλλογικού και σφετερισμός της δημόσιας και της κοινωνικής σφαίρας από την αγορά και το ιδιωτικό. Έτσι προκαλείται γενικευμένη αντιπαλότητα: αγορά εναντίον κράτους, ιδιωτικός τομέας εναντίον δημόσιου τομέα, άτομο εναντίον συλλογικότητας, εγωισμός εναντίον αλληλεγγύης»<sup>12</sup>. Στην παρούσα εργασία μας, θα θέλαμε, όμως, να εστιάσουμε την προσοχή μας σε κάποια άλλα σημεία, που βρίσκονται σε στενή συνάρτηση με τα παραπάνω και συνιστούν εξίσου την ιδιομορφία της νέας τάξης πραγμάτων: στην παραγνώριση της μοναδικότητας του προσώπου, στην έλλειψη εσωτερικής διάστασης και προοπτικής του ανθρώπου (μόνο που «ο άνθρωπος είναι οι πολλοί»<sup>13</sup>, καθώς λέει ο Άγγελος Τερζάκης), στην αχρήστευση της δημιουργικότητάς του και φυσικά στη συρρίκνωση της ύπαρξής του καθώς την αποκόπτει από τον κοσμικό της περίβολο.

Στο σημείο αυτό θα σταθούμε. Η σημερινή κατάσταση οδηγεί στη ρήξη των άμεσων σχέσεων του ανθρώπου και του κόσμου. Κόβει, δηλαδή, τους δεσμούς του ανθρώπου με τον έξω κόσμο. Όμως, η απώλεια του ζωντανού δεσίματος του έξω κόσμου με το μέσα χώρο του ανθρώπου και το αντίστροφο ρίχνει την ανθρώπινη ζωή στην ανυπαρξία. Ας μη λησμονούμε ότι η ύπαρξη είναι μαζί αίσθηση και συνείδηση, «αίσθηση συνειδητοποιημένη» κατά τον Τερζάκη<sup>14</sup>. Οι αισθήσεις, «προσλήπτριες» του κόσμου, συζευγμένες με τη συνείδηση συναρθρώνουν το ανθρώπινο με το κοσμικό. Και σε αυτό το σημείο, ο Σαραμάγκου μας κάνει ιδιαίτερα προσεκτικούς.

Το βιβλίο τιτλοφορείται η *Σπηλιά*. Η σπηλιά είναι ένας φυσικός κενός χώρος κάτω από το έδαφος ή μέσα σε βράχια με φυσική είσοδο περισσότερο ή λιγότερο εμφανή. Σαν κλειστός χώρος, συμβολίζει κάλλιστα τον εγκλεισμό, δηλαδή «το τέλμα της ανυπαρξίας όπου όλα είναι σιωπή και λήθη»<sup>15</sup> και κατ'επέκταση τη νεκρική ακαμψία που επιφέρει ο εγκλεισμός. Ο συγγραφέας μας ξαναπαίρνει στα χέρια του την περίφημη πλατωνική αλληγορία του Σπηλαιού, για να εκφράσει την τάση του πλανητικού πολιτισμού να οδηγήσει τον άνθρωπο από τον «ανοιχτό κόσμο» της ύπαρξης στον «κλειστό κόσμο» του σπηλαιού. Άνθρωποι αλυσόδετοι μέσα σε μια σκοτεινή σπηλιά, που κοιτάζουν κατευθείαν μπροστά χωρίς να μπορούν να στρέψουν το κεφάλι τους, υπάρξεις τοποθετημένες μέσα στο σκοτάδι, ανήμπορες να «ατενίσουν την πραγματικότητα του κόσμου», αποστερημένες από την αντίληψη του καθολικού συσχετισμού των πραγμάτων, της αλληλεξάρτησής τους, της συναρτημένης σχέσης τους. Άνθρωποι αποκομμένοι από τον κόσμο, αυτό «το αέναο ενεργειακό στοιχείο», που κινητοποιεί την ανθρώπινη συνείδηση να αξιολογήσει και να ανασυνθέσει πιο ολοκληρωμένα τη ζωή. Αυτό που παρατηρούν στα τοιχώματα του σπηλαιού είναι μια προβολή<sup>16</sup> που «χοντροπετιάζει τα

<sup>12</sup> Σχετικά με τη νέα τάξη πραγμάτων βλ. Ιγνάσιο Ραμονέ, *Το Απόλυτο Κραχ. Η κρίση του αιώνα και η ανασυγκρότηση του μέλλοντος*, μετάφραση Κάτια Σαμπαθιανάκη, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2009, σ. 55 καθώς και Χα-Τζουν Τσανγκ, 23 αλήθειες που δεν μας λένε για τον καπιταλισμό, μετάφραση Γιώργος Καλαπαδάκης, Αθήνα, Εκδόσεις Κατανιώτη, 2011.

<sup>13</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Σε Καμπή της Ιστορίας*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1995, σ. 92.

<sup>14</sup> Άγγελος Τερζάκης, *ό.π.*, σ. 15.

<sup>15</sup> Στρατής Μυριβήλης, *Μιλάμε για την τέχνη*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1958, σ. 43.

<sup>16</sup> Κάτι παρόμοιο μας θυμίζει τον μηχανισμό του κινηματογράφου. Σχετικά με την πλατωνική αλληγορία του Σπηλαιού και τον θάλαμο προβολής, βλέπε Ροζέ-Πολ Ντρουά (Roger-Pol Droit), *Το βιβλίο της Φιλοσοφίας*, μετάφραση Γιώργος Παρλαλόγλου, Αθήνα, Εκδόσεις Ψυχογιός, 2009, σ. 36-42.

λεπτά αισθητήρια της εσωτερικής ανταπόκρισης του ανθρώπου»<sup>17</sup> στον κόσμο. Ποιοί είναι, όμως, αυτοί οι άνθρωποι; Μήπως εμάς αντικρίζει απροσδόκητα ο ήρωας του βιβλίου, ο Σιπριάνο Αλγκόρ, καθώς με σφιγμένη την καρδιά, περιφέρεται μέσα στο σπήλαιο του μυστηριώδους Κέντρου;

Είχε φτάσει στο τέλος του σπηλαίου. Χαμήλωσε το φακό για να βεβαιωθεί για τη σταθερότητα του εδάφους, κατόπιν έκανε δυο βήματα κι ήταν στα μισά του τρίτου όταν το δεξί του γόνατο χτύπησε σε κάτι σκληρό και τον έκανε να βογκήξει. Με το χτύπημα το φως τρεμόπαιξε, μπροστά στα μάτια του εμφανίστηκε για μια στιγμή κάτι που έμοιαζε με πέτρινο παγκάκι, κι αμέσως, την επόμενη στιγμή, παραταγμένες, κάτι ακαθόριστες μορφές που εμφανίστηκαν κι εξαφανίστηκαν. Ένα βίαιο τρέμουλο συντάραξε τα μέλη του Σιπριάνο Αλγκόρ, το κουράγιο του λύγισε, όπως το σκoiνί που σπάει στις τελευταίες κλωστές του, αλλά μέσα του άκουσε μια κραυγή που τον ανακαλούσε στην τάξη, Θυμήσου, ακόμα κι αν χρειαστεί να πεθάνεις. Το τρεμάμενο φως του φακού σάρωσε αργά τη λευκή πέτρα, άγγιξε απαλά κάτι σκούρα πανιά, ανέβηκε, κι εκεί βρισκόταν ένα ανθρώπινο σώμα καθιστό. Στο πλάι του, καλυμμένα με τα ίδια σκούρα πανιά, άλλα πέντε σώματα, ομοίως καθιστά, ευθυτενή όλα τους λες και τους είχαν περάσει ένα σιδερένιο καρφί από το κρανίο που τα κρατούσε βιδωμένα στην πέτρα. Ο λείος τοίχος στο βάθος του σπηλαίου βρισκόταν στις δέκα παλάμες από τις βαθουλωμένες κόγχες όπου οι βολβοί των ματιών είχαν μεταμορφωθεί σε έναν κόκκο σκόνης. Τι είναι τούτο, μουρμούρισε ο Σιπριάνο Αλγκόρ, τι εφιάλτης είναι αυτός, ποιοί ήταν αυτοί οι άνθρωποι. Πλησίασε λίγο ακόμα, πέρασε τη φωτεινή δέσμη του φακού πάνω από τα σκούρα και ξεραμένα κεφάλια, αυτός είναι άντρας, αυτή είναι γυναίκα, κι άλλος άντρας, κι άλλη γυναίκα, κι άλλος ένας άντρας, και μία γυναίκα, τρεις άντρες και τρεις γυναίκες, είδε απομεινάρια από δεσμά που όπως φαίνεται είχαν χρησιμοποιηθεί για να τους ακινητοποιήσουν στο λαιμό, κατόπιν χαμήλωσε το φως, παρόμοια δεσμά είχαν και στα πόδια<sup>18</sup>.

Εμείς είμαστε, λοιπόν, αυτοί οι ασάλευτοι άνθρωποι, με χαμένο τον αληθινό μας εαυτό και χωρίς το αντιφέγγισμα του έξω κόσμου στη ζωή μας; Για να δούμε.

Στο έργο του, ο Σαραμάγκου αφηγείται τις τύχες του Σιπριάνο Αλγκόρ, της κόρης του και του γαμπρού του. Ο Σιπριάνο Αλγκόρ, βιοτέχνης που ζει «με την περηφάνεια της άρτιας δουλειάς των χεριών του»<sup>19</sup> και την αγάπη του στα σύνεργα της βιοτικής του ασχολίας, είναι κεραμοποιός. Προμηθευτής των κεραμικών του (πιάτα, φλιτζάνια, κανάτες από πηλό) στο μυστηριώδες Κέντρο, βιώνει «τη βάνουση εμπορική κακοτυχία που τον βρήκε»<sup>20</sup>, καθώς η ζήτησή τους μειώθηκε πολύ τις τελευταίες εβδομάδες. Και επειδή τα κεράμικά του δεν αποφέρουν το επιθυμητό κέρδος στην επιχείρηση, η συνεργασία τους θεωρείται λήξασα.

Κοιτάζτε κατάσταση, ένας άνθρωπος φέρνει εδώ το προϊόν της δουλειάς του, έκοψε τον πηλό, τον ζύμωσε, έπλασε τα πιατικά που του παρήγγειλαν, τα έψησε στο φούρνο, και τώρα του λένε πως θα πάρουν μόνο τα μισά απ'αυτά που έφτιαξε και πως θα του επιστρέψουν ό,τι υπάρχει στην αποθήκη, πείτε μου που είναι η δικαιοσύνη σ'όλα αυτά. (...) Μπορείτε να μου πείτε τι έφταιξε και έπεσαν τόσο οι πωλήσεις, Νομίζω πως οφείλεται στην εμφάνιση σερβίτσιων από πλαστικό, απομίμηση πηλού τόσο καλή που μοιάζουν σχεδόν αυθεντικά, και έχουν το πλεονέκτημα ότι ζυγίζουν πολύ λιγότερο και είναι πολύ πιο φθηνά. Αυτό δεν είναι λόγος για να σταματήσετε ν'αγοράζετε τα δικά μου, ο πηλός είναι πηλός, είναι αυθεντικός, είναι φυσικός, Αυτό να το πείτε στους πελάτες μας, δεν θέλω να σας στενοχωρήσω αλλά πιστεύω πως στο εξής ο πηλός θα ενδιαφέρει μόνο τους συλλέκτες, κι αυτοί όλο και λιγοστεύουν<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Στρατής Μυριβήλης, *Μιλάμε για την τέχνη*, σ. 60.

<sup>18</sup> Ζοζέ Σαραμάγκου, *Η Σπηλιά*, μετάφραση Αθηνά Ψυλλιά, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003, σ. 331-332.

<sup>19</sup> Γιώργος Θεοτοκάς, *Πνευματική πορεία*, σ. 20.

<sup>20</sup> Ζοζέ Σαραμάγκου, *Η Σπηλιά*, σ. 27.

<sup>21</sup> *Ο.π.*, σ. 23.

Τι συμβαίνει εδώ; Ένας αναντικατάστατος άνθρωπος, με την έννοια του δημιουργού που προβαίνει σε μία πλαστική υλοποίηση, τελείως διαφορετική από οποιουδήποτε άλλου και κατ'επέκταση ανεπανάληπτη, χάρη στην ψυχοσωματική του ιδιοσυγκρασία, «βρίσκεται έξω από τον εαυτό του, αποσυσχετισμένος από τη μοίρα του»<sup>22</sup>. Και αυτό επειδή στο «πεδίο της εμπορικής πραγματικότητας», ο Σιπριάνο Αλγκόρ ανήκει σε εκείνη την κατηγορία των ανίκανων ανθρώπων που «οδηγούνται στην πτώχευση, γιατί δεν είναι σε θέση να καταλάβουν τους κανόνες της αγοράς»<sup>23</sup>. Και επιπλέον, πέρα από αυτή του την ανικανότητα, ο κεραμοποιός μας φάνηκε ανάξιος να εναρμονιστεί με την εποχή του λόγω της αφέλειάς του. Πίστευε «πως κάποια γούστα και ανάγκες της εποχής του ιδρυτή παππού του, σε ό,τι αφορά τα κεραμικά προϊόντα, θα παρέμεναν αναλλοίωτα εις τους αιώνας των αιώνων, ή τουλάχιστον σε όλη τη ζωή του, πράγμα που είναι ακριβώς το ίδιο, αν το καλοσκεφτούμε»<sup>24</sup>.

Ρομαντική αλλά ανώφελη η επιβίωση του παρελθόντος από τη στιγμή που λιγότευαν οι αγοραστές πηλού και πλήθυναν οι αγοραστές του πλαστικού. Λογική συνέπεια μιας τέτοιας προτίμησης και η στροφή της αγοράς στην τεχνικοποιημένη πλέον παραγωγή, στα «ψεύτικα πλαστικά που κακόβουλα απομιμούνται τον πηλό». Κι όμως, μουρμουρίζει ο κεραμοποιός μας, «ούτε ο ήχος ούτε το βάρος τους μπορούν να συγκριθούν, υπάρχει άλλωστε η σχέση ανάμεσα στην όραση και την αφή, (...) η όραση είναι ικανή να δει με τα δάχτυλα που αγγίζουν τον πηλό, και τα δάχτυλα, χωρίς να τον αγγίξουν, κατορθώνουν να νιώσουν αυτό που βλέπουν τα μάτια»<sup>25</sup>.

Δεν χρειάζεται να το πολυσυλλογιστούμε για να καταλάβουμε ότι η τέχνη, σαν πλαστική έκφραση της ύπαρξής μας, που κάποτε ήταν «περιπλεγμένη» στην καθημερινότητά μας όπως «η ανθισμένη αγράμπελη στο φράχτη», για να θυμηθούμε τον Μυριβήλη<sup>26</sup>, μαραίνεται μαζί με τις αισθήσεις μας και την αισθητική αντίληψη της ζωής. Η τέχνη του Σιπριάνο Αλγκόρ, νοούμενη ως «αντίπραξη δημιουργική»<sup>27</sup> προς το τεχνοποιημένο, ως ζωτική αναγκαιότητα του δημιουργού να φανερώσει το υπάρχον, δηλαδή ως «τρόπος εκκάλυψης του πραγματικού»<sup>28</sup> ή ως καλλιτέχνημα με την έννοια «της καταξίωσης του υλικού από το ανθρώπινο αποτύπωμα, που το υψώνει σε σύμβολο προβολής του έμψυχου μέσα στη Φύση»<sup>29</sup>, δεν συγκινεί πλέον. Παραμερίζεται, γιατί το μηχανοποιημένο αγγείο, που μιμείται τον πηλό, έχει άλλα προτερήματα που ξεπήδησαν από τη διάνοιά μας. «Αργά ή γρήγορα θα συνέβαινε, ο πηλός ραγίζει, θρυφαλιάζει, σπάει με το παραμικρό χτύπημα, ενώ το πλαστικό αντέχει σε όλα και δεν το νοιάζει, Με τη διαφορά πως ο πηλός είναι σαν τους ανθρώπους, θέλει καλή μεταχείριση, Και το πλαστικό το ίδιο, αν και λιγότερο»<sup>30</sup>.

Θύμα της προτίμησης του καιρού μας για τα μηχανικά μέσα και τα προϊόντα τους και ζημιογόνος παράγοντας στη λογιστική της επιχείρησης, ο Σιπριάνο Αλγκόρ οφείλει να αδειάσει το γρηγορότερο τις αποθήκες του Κέντρου από τα «περιττώματά του». Ποια θα είναι η μοίρα των αχρείαστων και άχρηστων πιατικών του; Η ανησυχία για την τύχη τους τον παιδεύει έντονα, καθώς η σκέψη να τα καταστρέψει του είναι ανυπόφορη. «Όλος ο κόσμος γνωρίζει ότι η πνευματική κατάσταση του δημιουργού δεν είναι ίδια με αυτήν του καταστροφέα»<sup>31</sup>. Αν τουλάχιστον μπορούσε να δημιουργήσει, να εκφράσει το είναι του, «θα άντεχε με μεγαλύτερο κουράγιο το δύσκολο έργο να καταστρέψει τους

<sup>22</sup> Κώστας Τσιρόπουλος, *Πολιτισμός του Σώματος*, Αθήνα, Εκδόσεις Αστρολάβος /Ευθύνη, 1981, σ. 30.

<sup>23</sup> Ζοζέ Σαραμάγκου, *Η Σπηλιά*, σ. 195.

<sup>24</sup> Ο.π., σ. 144.

<sup>25</sup> Ο.π., σ. 27.

<sup>26</sup> Στρατής Μυριβήλης, *Μιλάμε για την τέχνη*, σ. 41.

<sup>27</sup> Χρήστος Μαλεβίτσης, *Ο Έγκοπος λόγος*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φύλων, 1979, σ. 174.

<sup>28</sup> Βλ. σχετικά Αλέν Ρενώ (Alain Renaut), *Η Φιλοσοφία*, μετάφραση Τάσος Μπετζελός, Αθήνα, Εκδόσεις Πόλις, 2009, σ. 303-307.

<sup>29</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Ένας μεταβαλλόμενος κόσμος*, σ. 81.

<sup>30</sup> Ζοζέ Σαραμάγκου, *Η Σπηλιά*, σ. 33.

<sup>31</sup> Ο.π., σ. 124.

καρπούς της ίδιας του της δουλειάς, γιατί είναι σαν να καταστρέφει αν δεν έχει σε ποιον να πουλήσει, κι ακόμα χειρότερα, να μη βρίσκει κάποιον που να τα θέλει, έστω και χάρισμα»<sup>32</sup>. Λοιπόν, θα τα αφήσει να κυλήσουν στην ανυπαρξία, θάβοντάς τα σε μια σπηλιά όπως τους ανθρώπους, που έχουν την ίδια τύχη άλλωστε με τα πιατικά, γιατί αργά ή γρήγορα καταντούν κι αυτοί αχρείαστοι και άχρηστοι. «Όπως όλα σ' αυτή τη ζωή, ό,τι παύει να έχει χρησιμότητα πετιέται, Αυτό ισχύει και για τους ανθρώπους, Ακριβώς, ισχύει και για τους ανθρώπους»<sup>33</sup>. Άνθρωποι και πιατικά θα γίνουν μπάζα, «αυτό το όνομα δίνουμε στα απορρίμματα και στα άχρηστα υλικά που πετιούνται μέσα σε λάκκους για να τους γεμίσουν»<sup>34</sup>.

Αν και θα τα θάψει, ο ευσυνείδητος τεχνίτης μας δεν θα αποξενωθεί από αυτά. Η αφοσίωσή του στα δημιουργήματά του, στο έργο του μόχθου του, είναι γεμάτη αγάπη κι ανησυχία. Γι' αυτό θα 'χει το νου του να περνά από εκείνη τη σπηλιά, δίπλα στο ποτάμι, «όχι για κάποιο ιδιαίτερο λόγο, ούτε καν από περιέργεια, ξέρει πολύ καλά τι έχει αφήσει εκεί, παρ' όλα αυτά όμως, όταν φτάσει χαμηλά μέχρι το χείλος, κι αν φτάνοντας εκεί κοιτάζει κάτω, τότε θα αναρωτηθεί μήπως έπρεπε να κόψει μερικά κλαδιά δέντρων για να καλύψει καλύτερα τα πιατικά, μοιάζει να θέλει να μη μάθει κανείς άλλος τι υπάρχει εκεί, να θέλει να μείνουν έτσι, κρυφά, φυλαγμένα, μέχρι την ημέρα που θα γίνουν ξανά χρειαζόμενα, αχ πόσο δύσκολο είναι ν' αποχωριστούμε αυτό που φτιάξαμε, πράγμα ή όνειρο, ακόμα κι αν το έχουμε καταστρέψει με τα ίδια μας τα χέρια»<sup>35</sup>.

Δύσκολος ο αποχωρισμός. Όλος ο κόσμος του Σιπριάνο Αλγκόρ, ο κόσμος των παραδόσεών του (τρεις γενιές κεραμοποιών), ο κόσμος των πεποιθήσεών του, της εμπνευσμένης του δουλειάς, ο κόσμος του, που γέμιζε ως τότε «Τη ζωή» του και που χαιρόταν να τον τρέφει, άδειασε. Ποια είναι λοιπόν η αξία του; Καμία τώρα που «η δουλειά του» είναι «πια οριστικά άχρηστη», που «η ύπαρξή του ως ανθρώπου» δεν αποτελεί «ικανό, επαρκή και αποδεκτό λόγο»<sup>36</sup>. Προσηλωμένος στην τέχνη που του κληροδότησαν οι πρόγονοί του, στην ομορφιά της φωτιάς και του πηλού, μηδενίζεται μπροστά στους απρόσωπους νόμους της αγοράς. Λιγοστοί όσο η κόρη του, που χάρη σε «μια συνειδητή και έκδηλη κλίση στην πλαστική τέχνη»<sup>37</sup> είναι και η ίδια κεραμοποιός, μπορούν να νιώσουν τη θλίψη που σταλάζει μέσα του, περιφέροντας το βλέμμα τους στο χώρο του.

Πρέπει να δείξω μεγαλύτερη κατανόηση, να μπω στη θέση του, να φανταστώ πώς είναι να μένεις ξαφνικά χωρίς δουλειά, ν' αποχωρίζεσαι το σπίτι σου, το κεραμοποιείο, το φούρνο, τη ζωή. Επανέλαβε τις τελευταίες λέξεις δυνατά, Τη ζωή, κι εκείνη τη στιγμή η ματιά της θόλωσε, είχε μπει στη θέση του πατέρα της και υπέφερε όσο υπέφερε κι εκείνος. Κοίταξε τριγύρω και παρατήρησε για πρώτη φορά πως όλα γύρω της ήταν καλυμμένα με πηλό, όχι βρόμικα από πηλό αλλά στο χρώμα του, στο χρώμα όλων των χρωμάτων του όταν βγαίνει από τη λάσπη, αυτό που άφησαν τρεις γενιές που λέρωναν καθημερινά τα χέρια τους στη σκόνη και στο νερό του πηλού, κι ακόμα, εκεί έξω, το χρώμα της αναμμένης στάχτης του φούρνου, η ύστατη θερμότητα που σβήνει όταν μένει άδειος, και ξανά η πρώτη φλόγα του ξύλου, ο πρώτος ζεστός καπνός που περιτριγυρίζει σαν χάδι την ξερή άργιλο, κι ύστερα, λίγο λίγο, το τρεμούλιασμα του αέρα, ένα γρήγορο σπινθήρισμα της θρακιάς, η μεγαλειώδης ανατολή, το εκθαμβωτικό ξέσπασμα της φωτιάς που έπιασε»<sup>38</sup>.

Παρ' όλα αυτά, ο Σιπριάνο Αλγκόρ, αν και προσπαθεί, σαν νικημένος δημιουργός, να κατανοήσει την ακύρωση της δημιουργικής του πραγμάτωσης, την έλλειψη ανταπόκρισης από το περιβάλλον του, εξακολουθεί να είναι τυχερός, γιατί η συμμετοχή

---

<sup>32</sup> Στο ίδιο.

<sup>33</sup> Ο.π., σ. 129.

<sup>34</sup> Ο.π., σ. 162.

<sup>35</sup> Ο.π., σ. 176.

<sup>36</sup> Ο.π., σ. 196.

<sup>37</sup> Ο.π., σ. 51.

<sup>38</sup> Ο.π., σ. 35.

του στη ζωή του Κέντρου δεν φτάνει στο τέλος της. Ο γαμπρός του προάγεται σε μόνιμο φύλακα του Κέντρου και η τριμελής οικογένεια (η οποία αναμένεται να γίνει τετραμελής) θα μετακομίσει σύντομα σε αυτό.

Η είδηση αυτή με χαροποιεί, σας συγχαίρω, τελικά είστε πολύ τυχερός, κύριε, δεν μπορείτε να παραπονεθείτε, τελικά κερδίζετε τα πάντα εκεί που νομίζετε πως όλα είχαν χαθεί, Δεν έχω παράπονο, κύριε, Είναι από τις περιπτώσεις που μπορεί κανείς να πει ότι είναι μυστήριες οι βουλές του Κέντρου, κι όταν καμιά φορά συμβεί να αφαιρέσει με το ένα χέρι, συντρέχει αμέσως με το άλλο και επανορθώνει, Αν θυμάμαι καλά, αυτό το ρητό για τις μυστήριες βουλές το λέγαμε για τον Θεό, παρατήρησε ο Σιπριάνο Αλγκόρ, Στην εποχή μας κάνει περίπου το ίδιο, δεν υπερβάλλω καθόλου αν σας πω ότι το Κέντρο, ως τέλειος διανομέας των υλικών και πνευματικών αγαθών που είναι, γέννησε μέσα του και από μόνο του, από καθαρή ανάγκη, κάτι το οποίο, όσο κι αν σοκάρει κάποιες ευαίσθητες ορθόδοξες απόψεις, αγγίζει τη φύση του θεϊκού, Διανέμονται λοιπόν εκεί και πνευματικά αγαθά, κύριε, Ναι, και μάλιστα δεν φαντάζεστε σε ποιο βαθμό, οι δυσφημιστές του Κέντρου, διαρκώς λιγότεροι σε αριθμό και μαχητικότητα, είναι απολύτως τυφλοί μπροστά στην πνευματική πλευρά της δραστηριότητάς μας, ενώ στην πραγματικότητα χάρη σ' αυτήν η ζωή βρήκε ένα νέο νόημα για χιλιάδες και εκατομμύρια ανθρώπους που τριγυρούσαν δυστυχείς, απογοητευμένοι, έρημοι, και αυτό, είτε το θέλετε είτε όχι, πιστέψτε με, δεν ήταν έργο της δόλιας ύλης, αλλά του έξοχου πνεύματος, Μάλιστα κύριε<sup>39</sup>.

Τι είναι αυτό το μυστηριώδες Κέντρο με το φοβερό κύρος και το ιερό του νόημα που προσφέρει ζωή εν πνεύματι; Ο καλύτερος ορισμός του είναι να το θεωρήσει κανείς «ως μία πόλη μέσα σε άλλη πόλη». Στην πραγματικότητα, όμως, αν και βρίσκεται μέσα στην πόλη είναι «μεγαλύτερο από την ίδια την πόλη, (...) όντας μέρος είναι μεγαλύτερο από το όλο, ίσως να είναι γιατί είναι πιο ψηλό από τα κτήρια που το κυκλώνουν, πιο ψηλό από οποιοδήποτε κτήριο της πόλης, ίσως γιατί εξαρχής καταπίνει δρόμους, πλατείες, ολόκληρα οικοδομικά τετράγωνα»<sup>40</sup>. Τι είναι, λοιπόν, αυτός ο κολοσσός που ορθώνει μ' όλο του το ανάστημα τη θεϊκή του παντοδυναμία και παρέχει τον λόγο ύπαρξης στον άνθρωπο; Τι είναι αυτός ο γιγαντωμένος τόπος με τη σφύζουσα δραστηριότητα που διαποτίζει τα πάντα με το θεϊκό του στοιχείο και συνιστά το αίσθημα μιας παρουσίας αυτοδύναμης; Δεν θα μπορούσε να είναι τίποτε άλλο πέρα από την ένσαρκη φυσιογνωμία της πραγματικότητάς μας, τη μορφοποίησή της, την « αισθητή και απεικονισμένη δόμηση» του πλανητικού μας πολιτισμού, που όπως κάθε πολιτισμός «διαθέτει τους δημιουργούς του και τους δέκτες των αξιών του»<sup>41</sup>. Με άλλα λόγια, είναι ο τόπος που εξιδανικεύεται η ανθρώπινη πρόοδος, αυτός ο μύθος του νεότερου κόσμου, που έχει σαν στόχο την κατοχή και την εκμετάλλευση όλων των πλασμάτων και όλης της πλάσης και σαν κοσμοαντίληψη τη φιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση. Είναι ο τόπος που συγκεντρώνεται, συγκεκριμενοποιείται και αποτοποιείται σε όλο της το μεγαλείο η «νεόδμητη θρησκεία» μας, προϊόν της διάνοιάς μας και των συλλήψεών της, που «θεσμοθετεί κι επιβάλλει» το καλό και το κακό, το επιτρεπτό και το μη επιτρεπτό, το αληθές και το μη αληθές. Βρισκόμαστε επομένως μπροστά στη δημιουργία μίας νέας θρησκευτικής μυθολογίας, γεννημένης από τις κατακτήσεις του πλανητικού μας πολιτισμού και ικανής να μας παράσχει τη σωτηρία.

Εδώ υπάρχει κάτι στο οποίο πρέπει να σταθούμε. Σύμφωνα με τη θεωρία του φιλελεύθερου ατομικισμού, ο σημερινός άνθρωπος είναι «ελεύθερος» και «αυτεξούσιος», ικανός δηλαδή να θεμελιώσει «τους δικούς του νόμους της συμπεριφοράς και της σκέψης του»<sup>42</sup>. Συνεπώς, είναι αποδεδειγμένος από οποιαδήποτε ετερόνομη κατάσταση. Καί όμως, αποδέχεται ευρέως τη νέα του θεότητα, αποδίδοντάς

<sup>39</sup> *Ο.π.*, σ. 289-290.

<sup>40</sup> *Ο.π.*, σ. 256.

<sup>41</sup> Χρήστος Μαλεβίτσης, *Ο Έγκοπος λόγος*, σ. 38.

<sup>42</sup> Κορνήλιος Καστοριάδης, *Ανθρωπολογία, Πολιτική, Φιλοσοφία*, Αθήνα, Ύψιλον / Βιβλία, 2001, σ. 66.

της την ευθύνη της σωτηρίας του και την ψυχική του αρτιότητα. Προσανατολίζεται επομένως εκ νέου στο θεϊκό στοιχείο, απ' όπου προσδοκά τη λύτρωσή του. Γνωρίζουμε, ωστόσο, ότι η θρησκευτική πίστη «εμπεριέχει πάντα σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό την παραδοχή ότι το πεπρωμένο του ανθρώπου σε ό,τι αφορά τη σωτηρία είναι κάτι που εκχωρείται τελικώς από έναν Άλλο, ο οποίος εμφανίζεται σε εμάς στο πλαίσιο μιας σχέσης υπέρβασης ή εμμένειας»<sup>43</sup>. Υπάρχει, επομένως, μία αντίφαση και το ερώτημα που τίθεται είναι το εξής: τι είναι τελικά ο άνθρωπος, αυτόνομο ή ετερόνομο ον; Θα λέγαμε ότι έχει παραμείνει ένα ετερόνομο ον που κινείται στα πλαίσια «της περιφράξης της σημασίας». Στο σημείο αυτό, υπενθυμίζουμε τη βασική και απλή προϋπόθεση της ετερονομίας: τίποτα δεν είναι συζητήσιμο, εφόσον τα πάντα έχουν καθοριστεί οριστικά από πριν<sup>44</sup>. Μήπως τελικά ο φιλελεύθερος ατομικισμός καλλιεργεί την ψευδαίσθηση της αυτονομίας του ανθρώπου για να τον κάνει ευκολότερα υποχείριό του;

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στο Κέντρο, που ως τόπος θεϊκός φέρει μέσα του τον παράδεισο. Μα είναι ο επίγειος παράδεισος που συμβολίζει την «πάνδημη ευζωία»<sup>45</sup>. Σε αυτό τον θαυμαστό τόπο συντελείται η αιώνια ευτυχία του ανθρώπου, για τον πολύ απλό λόγο ότι εκεί μέσα παίρνει σάρκα και οστά η «ηδονολατρική κοινωνία των ανέσεων και των διασκεδάσεων, η μαζική καταναλωτική κοινωνία»<sup>46</sup>. Είναι μία ευτυχία που δεν συγκρίνεται με καμία άλλη, καθώς παρέχει την επαναλαμβανόμενη ευχαρίστηση της διαρκούς κατανάλωσης. Μέσα σε αυτόν τον κόσμο του παραδείσου βρίσκεται μία ασύλληπτη πληθώρα υλικών αγαθών, «ό,τι υπάρχει για να φάει και να πει κανείς, για να ντυθεί και να ποδηθεί, για τα μαλλιά και για το δέρμα, για τα νύχια και για το τριχωτό, το πάνω και το κάτω, για να περάσει στο λαιμό του, για να κρεμάσει στ' αυτιά του, για να φορέσει στο δάχτυλο, για να κουδουνίσει στους καρπούς, για να φτιάξει και να χαλάσει, για να ψήσει και να ράψει, για να βάψει και να ξεβάψει, για ν' αυξήσει και να μειώσει, για να διογκώσει και ν' αδυνατίσει, για να τεντώσει και να σουρώσει, για να γεμίσει και ν' αδειάσει, και λίγα λέμε, αφού ούτε ογδόντα χρόνια νωθρής ζωής δεν θα ήταν αρκετά για να διαβάσει και ν' αναλύσει κανείς όλα τα αγαθά που εγγράφονται στον εμπορικό κατάλογο του Κέντρου»<sup>47</sup>.

Το Κέντρο, λοιπόν, μοιράζει απλόχερα όλες τις απολαύσεις της ζωής, αποκαθιστώντας υπαρξιακά τον άνθρωπο και καλύπτοντας εκείνη την ανθρώπινη ερήμωση που ο Άγγελος Τερζάκης όρισε ως «συνείδηση του ασυμπτώτου με τον κόσμο»<sup>48</sup>. Και επιπλέον, το Κέντρο όχι μόνο υλοποιεί τις προσδοκίες του ανθρώπου περί ευτυχίας, αλλά αποτελεί και τον ωραιότερο τόπο αναπαράστασης αυτής της ευτυχίας<sup>49</sup>.

Οι αναλκυστήρες του Κέντρου προσπερνούν με το πάσο τους τα πατώματα, δείχνοντας διαδοχικά τους ορόφους, τις στοές, τα μαγαζιά, τις μεγαλόπρεπες σκάλες, τα κυλιόμενα σκαλιά, τα σημεία συνάντησης, τα καφέ, τα εστιατόρια, τις ταράτσες με τραπεζάκια και καρέκλες, τα σινεμά και τα θέατρα, τα δισκοπωλεία, τις τεράστιες οθόνες τηλεόρασης, τις ατελείωτες διακοσμήσεις, τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, τα αερόστατα, τους πίδακες και άλλα εφέ νερού, τις πεζούλες, τους κρεμαστούς κήπους, τις αφίσες, τα σημαϊάκια, τα διαφημιστικά ταμπλό, τις κούκλες στις βιτρίνες, τα δοκιμαστήρια, μια πρόσοψη εκκλησίας, την είσοδο στην πλαζ, ένα κέντρο μπίνγκο, ένα

<sup>43</sup> Αλέν Ρενώ, *Η Φιλοσοφία*, σ. 332.

<sup>44</sup> Αυτό σημαίνει ότι το νόημα της ζωής των ανθρώπων είναι «δοσμένο, είναι κανονισμένο εκ των προτέρων και κατ' αυτόν τον τρόπο είναι επίσης εγγυημένο. Καμιά συζήτηση δεν είναι δυνατή πάνω στους θεσμούς. Ούτε και είναι δυνατή η συζήτηση ή η αμφιβολία πάνω στο τι αξίζει και στο τι δεν αξίζει, πάνω στο τι είναι καλό και τι είναι κακό, πάνω στο τι πρέπει να κάνω και στο τι δεν πρέπει να κάνω». Βλ. Κορνήλιος Καστοριάδης, *Ανθρωπολογία, Πολιτική, Φιλοσοφία*, σ. 72.

<sup>45</sup> Γιώργος Θεοτοκάς, *Πνευματική πορεία*, σ. 95.

<sup>46</sup> Κώστας Τσιρόπουλος, *Η Υπόθεση του ανθρώπου*, σ. 90.

<sup>47</sup> Ζοζέ Σαραμάγκου, *Η Σπηλιά*, σ. 308.

<sup>48</sup> Κώστας Τσιρόπουλος, *Η Υπόθεση του ανθρώπου*, σ. 271.

<sup>49</sup> Σχετικά με την αιώνια ευτυχία και τον παράδεισο, βλέπε André Comte-Sponville, Jean Delumeau, Arlette Farge, *Η ωραιότερη ιστορία της ευτυχίας*, μετάφραση Κυβέλη Φλέγκα, Αθήνα, Εκδόσεις Κριτική, 2006, σ. 81-83.

καζίνο, ένα γήπεδο τένις, ένα γυμναστήριο, ένα τρενάκι του λουναπάρκ, ένα ζωολογικό κήπο, μια πίστα για ηλεκτρικά αυτοκίνητα, ένα κυκλόγραμμα, έναν καταρράκτη, (...), κι άλλα μαγαζιά, κι άλλες στοές, κι άλλες κούκλες στις βιτρίνες, κι άλλοι κρεμαστοί κήποι, κι άλλα πράγματα ακόμα που πιθανόν κανείς να μην ξέρει το όνομά τους, όπως μια ανάλειψη στον παράδεισο<sup>50</sup>.

Ο παράδεισός μας, όπου συμπυκνώνεται όλη η ανθρώπινη εμπειρία, δεν τελειώνει σε αυτό το σημείο. Επεκτείνεται και από την άλλη πλευρά, όχι για να φτιάξει έργα πρωτότυπα, αλλά για να επαναλάβει εκ νέου τα πάντα τυποποιημένα με διάφορες παραλλαγές. Ίσως να είμαστε άδικοι. Μία τέτοια αφθονία, μία τέτοια πληθώρα ερεθισμάτων δεν μπορεί παρά να κρατά τις αισθήσεις μας και το πνεύμα μας σε παρατεταμένη επαγρύπνηση, να εξυψώνει το επίπεδο του πολιτισμού και να μας χαρίζει απλόχερα τις ομορφιές της φύσης. Όλα αυτά βέβαια βαλμένα μέσα στην αφύσικη ζωή τους, υπό το φως των λαμπτήρων και πέρα από τη ζωή του κόσμου. Τελικά, χωρίς τη ζωντανή μορφή του, ο κόσμος εμφανίζεται ιδιαίτερα συναρπαστικός και ατελείωτος.

Εκτός από τις νέες στοές, υπάρχουν μαγαζιά, κυλιόμενες σκάλες, σημεία συνάντησης, καφέ και εστιατόρια, πολλές ακόμα εγκαταστάσεις που δεν υστερούν διόλου από τις πρώτες σε ενδιαφέρον και ποικιλία, όπως ένα καρουσέλ με άλογα, ένα καρουσέλ με διαστημικούς πυραύλους, ένα κέντρο για μικρούς, ένα για την τρίτη ηλικία, μια σήραγγα του έρωτα, μια κρεμαστή γέφυρα, ένα τρένο-φάντασμα, ένα γραφείο αστρολόγου, ένα γραφείο στοιχημάτων, ένα πεδίο βολής, ένα γήπεδο γκολφ, ένα νοσοκομείο πολυτελείας, ένα λιγότερο πολυτελές, ένα μπόουλινγκ, μια αίθουσα μπιλιάρδου, ένας γιγάντιος χάρτης, μια μυστική πόρτα, μια άλλη με την επιγραφή Δοκιμάστε φυσικές αισθήσεις, βροχή, αέρα και χιόνι κατά βούληση, ένα Σινικό Τείχος, ένα Τατζ Μαχάλ, μια πυραμίδα της Αιγύπτου, ένας ναός του Καρνάκ, ένα υδραγωγείο με τρεχούμενα νερά που λειτουργεί είκοσι τέσσερις ώρες το εικοσιτετράωρο, ένα μοναστήρι της Μάφρα, ένας πύργος των ιερών, ένα φιορδ, ένας καλοκαιρινός ουρανός με λευκά σύννεφα να χορεύουν, μια λίμνη, μια αυθεντική φοινικιά, ένας τυραννόσαυρος σε σκελετό, ένας άλλος που μοιάζει ζωντανός, Ιμαλάια με Έβερεστ, ένας Αμαζόνιος με Ινδιάνους, μια πέτρινη σχεδία, ένας Χριστός του Κορκοβάντο, ένας Δούρειος Ίππος, μια ηλεκτρική καρέκλα, μια διμοιρία εκτελεστών, ένας άγγελος που παίζει τη σάλπιγγα, ένας δορυφόρος επικοινωνιών, ένας κομήτης, ένας γαλαξίας, ένας μεγάλος νάνος, ένας μικρός γίγαντας, τέλος πάντων, μια λίστα θαυμάτων τόσο εκτεταμένη ώστε ούτε ογδόντα χρόνια νωθρής ζωής δεν θα αρκούσαν για να τα εκμεταλλευτεί κανείς επαρκώς, ακόμα κι αν έχει γεννηθεί στο Κέντρο και δεν έχει βγει απ'αυτό ποτέ στον έξω κόσμο<sup>51</sup>.

Βεβαίως, τα πολλαπλά θέλητρα του Κέντρου που βρίσκονται στη διάθεση των πελατών δεν έχουν λάβει ακόμη τέλος. Αναφερθήκαμε συνοπτικά σε όσα φαίνονται από το ασανσέρ της μίας πλευράς και από το ασανσέρ της άλλης πλευράς, «αλλά δεν πήγαμε πέρα από τον τριακοστό τέταρτο όροφο. Πάνω απ'αυτόν, (...), κείται το σύμπαν δεκατεσσάρων ακόμα ορόφων»<sup>52</sup>. Να αναφέρουμε, επίσης, ότι άλλοι δέκα όροφοι κρύβονται, προς το παρόν, κάτω από το έδαφος. Και φυσικά το Κέντρο τεντώνεται σαν «πλοκαμοειδής πόλη»<sup>53</sup>, σβήνοντας τα πάντα στο άπλωμά της.

Το όνειρο της ύπαρξης του ανθρώπου, ο υλικός του ευδαιμονισμός έγινε πραγματικότητα. Μόνο που αυτή η πραγματικότητα είναι διαστρεβλωμένη, γιατί απουσιάζει η «σφραγίδα της ανθρώπινης ψυχικότητας» από τις υλικές μορφές που μας κυκλώνουν και γιατί το Κέντρο είναι η υπεκφυγή του πραγματικού. Εν ολίγοις, είναι η

<sup>50</sup> Κώστας Τσιρόπουλος, *Η Υπόθεση του ανθρώπου*, σ. 274-275.

<sup>51</sup> Ζοζέ Σαραμάγκου, *Η Σπηλιά*, σ. 306-307.

<sup>52</sup> *Ο.π.*, σ. 308.

<sup>53</sup> Η έκφραση «πλοκαμοειδής πόλη» (la ville tentaculaire) ανήκει στον βέλγο συμβολιστή ποιητή Εμίλ Βεράρεν (Emile Verhaeren).

Σπηλιά που μέσα της εισχωρούμε όλο και πιο βαθιά, η Σπηλιά του παραλογισμού και του εγκλεισμού μας.

Αν εξαιρέσει κανείς τις πύλες που ανοίγουν προς τον έξω κόσμο, σε καμία άλλη από τις υπόλοιπες όψεις δεν υπάρχει άνοιγμα, παρά μόνο αδιαπέραστοι όγκοι τείχους απ' όπου κρέμονται πανό που υπόσχονται ασφάλεια αλλά δεν αναλαμβάνουν την ευθύνη για το φως που κρύβουν και τον αέρα που κλέβουν απ' αυτούς που ζουν από μέσα». Αντίθετα με τις υπόλοιπες απλές όψεις, η μία του πρόσοψη είναι «κοσκινισμένη από παράθυρα, εκατοντάδες παράθυρα, χιλιάδες παράθυρα, που είναι πάντα κλειστά εξαιτίας του κλιματιζόμενου αέρα εντός»<sup>54</sup>.

Αυτή η ευρύχωρη Σπηλιά καταλαμβάνει ολόκληρη τη ζωή μας, συμμαζεύει τις αισθήσεις και τα συναισθήματά μας στον κλειστό της χώρο, τα υποδουλώνει όλο και πιο βαθιά, αδρανοποιώντας την ψυχή μας μέχρι να την υποτάξει. Μέσα σε αυτή την τρύπα, δεν υπάρχει πουθενά το αντίκρισμα της πραγματικής ζωής, πουθενά ο κόσμος ως αληθινό αντικείμενο της σκέψης και της δράσης του ανθρώπου, πουθενά η διαλογική στάση του τελευταίου με ό,τι τον συγκινεί από την ζωντανή πλημμύρα του πραγματικού, πουθενά η διαδρομή του μέσα στις μορφές του κόσμου για να συλλάβει τον εαυτό του, πουθενά η παρουσία του ως δρώσα και ενεργητική ύπαρξη για τον καθορισμό της συνείδησής του.

Ποιοι είναι λοιπόν αυτοί οι αλυσοδέσμοι άνθρωποι που αντίκρισε ο Σιπριάνο Αλγκόρ; Μα φυσικά εμείς. Και τώρα; Δύο επιλογές έχουμε. Η πρώτη είναι η μαχητική μας ανάμιξη στο πραγματικό, το άνοιγμά μας στον κόσμο ως δυνατότητα «παράφορης επιθυμίας για ζωή». Υπάρχουν στιγμές που οι ενέργειές μας είναι καθοριστικές για το νόημα της ζωής μας. « Υπάρχουν περιστάσεις στη ζωή όπου πρέπει ν' αφήσουμε να μας οδηγήσει το ρεύμα των δικών μας αποφάσεων, σαν να μην έχουμε δυνάμεις για ν' αντισταθούμε, ξαφνικά όμως αντιλαμβανόμαστε πως το ποτάμι είναι με το μέρος μας, κανείς άλλος δεν το 'χει καταλάβει, μόνο εμείς, όποιος μας κοιτάζει θα νομίζει ότι είμαστε στα πρόθυρα του ναυαγίου, κι όμως η πλεύση μας ποτέ δεν ήταν τόσο σταθερή»<sup>55</sup>.

Η δεύτερη επιλογή είναι η παραμονή μας στη Σπηλιά και η συνεχιζόμενη νάρκωσή μας. Θα καθόμαστε έτσι, μέσα στη σκοτεινή μάζα της, και θα κοιτάζουμε. «Τα μάτια μας αδειανά από βλέμμα και το στόμα μας από φωνή»<sup>56</sup> θα εξακολουθούν να παρακολουθούν την προβολή στα τοιχώματα του Σπηλαιίου. Θα αγνοούμε τη μηχανή προβολής και, κυρίως, τις αξιώσεις της ψυχής που γυρεύει την «πανοραματική θέα» του έξω κόσμου για να ζήσει. Μόνο που ο άνθρωπος, για να μνημονεύσουμε τον Χουρμούζιο, «τρέμει την πανοραματική θέα. Ακριβώς γιατί η θέα τούτη θα βάλει σε δοκιμασία όχι μόνο την αίσθηση μα και τη νόηση, όχι μόνο την όραση μα και τη σκέψη»<sup>57</sup>. Και έτσι, αποκομμένοι από την έντονη και συνειδητή βίωση του κόσμου, χωρίς την εγρήγορση των αισθήσεών μας και την αυτοσυνειδησία μας, θα αφεθούμε στη χαμηλότονη ύπαρξή μας, στον κύκλο της τροφοδοσίας των ψευδαισθήσεων μας και κυρίως στο κάλεσμα της νέας παράστασης του Κέντρου, που προσελκύει τα πλήθη:

ΠΡΟΣΕΧΩΣ,  
ΑΝΟΙΧΤΗ ΓΙΑ ΤΟ ΚΟΙΝΟ  
Η ΣΠΗΛΙΑ ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΑ,  
ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΑΤΡΑΞΙΟΝ, ΜΟΝΑΔΙΚΗ ΠΑΓΚΟΣΜΙΩΣ,  
ΑΓΟΡΑΣΤΕ ΤΩΡΑ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟ...<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Ζοζέ Σαραμάγκου, *Η Σπηλιά*, σ. 101.

<sup>55</sup> *Ο.π.*, σ. 344.

<sup>56</sup> Στρατής Μυριβήλης, *Μιλάμε για την τέχνη*, σ. 50.

<sup>57</sup> Αιμίλιος Χουρμούζιος, *Η δοκιμασία του Πνεύματος*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1979, σ. 50.

<sup>58</sup> Ζοζέ Σαραμάγκου, *Η Σπηλιά*, σ. 348.



#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

- ΘΕΟΤΟΚΑΣ, Γιώργος, *Πνευματική πορεία*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- ΘΕΟΤΟΚΑΣ, Γιώργος, *Ασθενείς και Οδοιπόροι*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1981.
- ΚΑΣΤΟΡΙΑΔΗΣ, Κορνήλιος, *Η «Ορθολογικότητα» του καπιταλισμού*, Αθήνα, Ύψιλον/Βιβλία, 1998.
- ΚΑΣΤΟΡΙΑΔΗΣ, Κορνήλιος, *Ανθρωπολογία, Πολιτική, Φιλοσοφία*, Αθήνα, Ύψιλον / Βιβλία, 2001.
- ΜΑΛΕΒΙΤΣΗΣ, Χρήστος, *Πολιτεία και Ερημιά*, Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνη, 1975.
- ΜΑΛΕΒΙΤΣΗΣ, Χρήστος, *Ο Έγκοπος λόγος*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1979.
- ΜΠΟΧΕΝΣΚΙ, Ι. Μ., *Ιστορία της Σύγχρονης Ευρωπαϊκής Φιλοσοφίας (20<sup>ος</sup> αιώνας)*, μετάφραση Χρ. Μαλεβίτση, Αθήνα-Γιάννινα, Εκδόσεις Δωδώνη, 1985.
- ΜΥΡΙΒΗΛΗΣ, Στρατής, *Μιλάμε για την τέχνη*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1958.
- ΝΤΡΟΥΑ, Ροζέ-Πολ (Roger-Pol Droit), *Το βιβλίο της Φιλοσοφίας*, μετάφραση Γιώργος Παρλαλόγλου, Αθήνα, Εκδόσεις Ψυχογιός, 2009.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ι. Μ., *Ο Στοχασμός και ο λόγος*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1987.
- ΡΑΜΟΝΕ, Ιγνάσιο, *Το Απόλυτο Κραχ. Η Κρίση του αιώνα και η ανασυγκρότηση του μέλλοντος*, μετάφραση Κάτια Σαμπαθιανάκη, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2009.
- ΡΕΝΩ, Αλέν, *Η Φιλοσοφία*, μετάφραση Τάσος Μπετζελός, Αθήνα, Εκδόσεις Πόλις, 2009.
- ΣΑΡΑΜΑΓΚΟΥ, Ζοζέ, *Η Σπηλιά*, μετάφραση Αθηνά Ψυλλιά, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003.
- COMTE-SPONVILLE, André, DELUMEAU, Jean, FARGE, Arlette, *Η ωραιότερη ιστορία της ευτυχίας*, μετάφραση Κυβέλη Φλέγκα, Αθήνα, Εκδόσεις Κριτική, 2006.
- ΤΕΡΖΑΚΗΣ, Άγγελος, *Ένας μεταβαλλόμενος κόσμος*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των φίλων, 1990.
- ΤΕΡΖΑΚΗΣ, Άγγελος, *Σε καμπή της Ιστορίας*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1995.
- ΤΣΑΝΓΚ, Χα-Τζουν, *23 αλήθειες που δεν μας λένε για τον καπιταλισμό*, μετάφραση Καλπαδάκης, Γιώργος, Αθήνα, Εκδόσεις Κατανιώτη, 2011.
- ΤΣΙΡΟΠΟΥΛΟΣ, Κώστας, *Πολιτισμός του Σώματος*, Αθήνα, Εκδόσεις Αστrolάβος / Ευθύνη, 1981.
- ΤΣΙΡΟΠΟΥΛΟΣ, Κώστας, *Η Υπόθεση του ανθρώπου*, Αθήνα, Αστrolάβος / Ευθύνη, 1995.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ, Αιμίλιος, *Η Δοκιμασία του Πνεύματος*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1979.



## ***ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΙΚΑ***



## ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΥ\*

### **ΓΑΛΛΙΚΕΣ ΚΑΙ ΙΤΑΛΙΚΕΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΟΥΓΓΡΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ ΦΡΑΝΤΣ ΛΙΣΤ**

Από την παιδική του ακόμα ηλικία, ο Λιστ δείχνει ιδιαίτερη κλίση στη μελέτη σημαντικών συγγραφέων. Η Mary Tibaldi Chiesa αναφέρει ότι στην ηλικία των έξι ετών, ο πατέρας του Λιστ, Adam μένει έκπληκτος όταν διαπιστώνει ότι ο γιος του διάβαζε Γκαίτε στη διάρκεια ενός ταξιδιού τους (1986: 7)! Στα εφηβικά του χρόνια, ο Λιστ θεωρεί τη λογοτεχνία αναπόσπαστο μέρος των μαθημάτων μουσικής που παραδίδει· ο Μπετόβεν και ο Δάντης είναι το θέμα των συζητήσεών του με την Caroline de St. Cricq, μια από τις πρώτες του μαθήτριες. Το 1834 ο φίλος του Joseph d'Ortigue δηλώνει στο γαλλικό περιοδικό του Παρισιού *Gazette Musicale* ότι ο Λιστ μπορεί σε μία μέρα να διαβάσει όρους από ένα λεξικό για τέσσερις συνεχόμενες ώρες με τον ίδιο «αχόρταγο» τρόπο όπως «καταβροχθίζει» τα βιβλία της ποίησης (Perényi, 1974: 41).

Πολλές φορές στα γράμματά του ο συνθέτης δηλώνει «νιώθω μεγάλη ανάγκη να μάθω, να γνωρίσω, να ψάξω βαθιά τον εαυτό μου. Ξεκινούν όλα από την αρχή. Διαβάζω τη Βίβλο και την ιστορία των φιλοσοφικών κειμένων». Στο φίλο και μαθητή του Pierre Wolf γράφει το 1832: «Όμηρος, Πλάτωνας, Λοκ, Μπάυρον, Ουγκώ, Λαμαρτίνος, Σατοβριάνδος, Μπαχ, Χούμελ, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Βέμπερ... όλοι είναι γύρω μου. Μελετώ, συλλογίζομαι, καταβροχθίζω» (Arnold, 1998: 34). Ο Ben Arnold διαπιστώνει από τα παραπάνω λόγια ότι ο Λιστ δε ξεχωρίζει τους συνθέτες από τους συγγραφείς, τη λογοτεχνία από τη μουσική· μια σκέψη που τον συνοδεύει σε όλη του τη ζωή και υιοθετεί τόσο στην συνθετική του δραστηριότητα όσο και στα μαθήματά του (1998: 34).

Κατά την περίοδο διαμονής του στο Παρίσι, μετά το θάνατο του πατέρα του το 1827, ο Λιστ διευρύνει τις γνώσεις του όχι μόνο μέσα από τα βιβλία των Μοντέν, Πασκάλ και Βολταίρου, αλλά και μέσα από την προσωπική του επαφή με σημαντικές

---

\* Απόφοιτος του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας & Φιλολογίας Α.Π.Θ. και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., ολοκλήρωσε με υποτροφία τη διδακτορική της διατριβή στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης Πανεπιστημίου Μακεδονίας Θεσσαλονίκης όπου παρουσίασε σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση το χειρόγραφο του Carl Tausig *Συμφωνία του Δάντη* μεταγραφή για πιάνο από το ομόνυμο ορχηστρικό έργο του Franz Liszt. Σπούδασε στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης πιάνο (Δίπλωμα «Άριστα Παμψηφεί»), Ανώτερα Θεωρητικά με τον Κ. Σιέμπη και μουσική δωματίου με τον Απόστολο Χανδράκη. Βραβεία-Υποτροφίες: 1<sup>ο</sup> Βραβείο στον Πανελλήνιο/Παγκύπριο Διαγωνισμό *Χρυσή Μούσα*, 1<sup>ο</sup> Βραβείο στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, *Βραβείο Μυκονίου* Ακαδημίας Αθηνών, τιμητική διάκριση από το Εθνικό Συμβούλιο Γυναικών, υποτροφία Fulbright Artist Scholar 2010-2011, *Βραβείο Τζίνα Μπαχάουερ*, υποτροφία Φ.Α.Α.Θ. κ.α. Εμφανίστηκε ως σολίστ και έδωσε συναυλίες: Πανεπιστήμιο Radford (Βιρτζίνια-ΗΠΑ), Ισπανία, Ιταλία, Ολλανδία, Κύπρο και Ελλάδα. Είναι μόνιμη εκπαιδευτικός στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης και από το 2004 βρίσκεται υπό την καθοδήγηση του διεθνούς φήμης πιανίστα και παιδαγωγού Paul Badura-Skoda.

προσωπικότητες του γαλλικού ρομαντισμού –όχι μόνο από το λογοτεχνικό χώρο– όπως οι Μπαλζάκ, Νερβάλ, Λαμαρτίνος, Ουγκώ, Joseph Autran, Lamennais, Heine, Anne Louise Germaine de Staël (Madam de Staël) και La Bruyère. Στις απογευματινές τους συγκεντρώσεις (soirées), οι καλλιτέχνες συζητούν, ανταλλάσσουν απόψεις, διαμορφώνουν ιδέες που διαδίδουν μέσα από τα έργα τους και βάζουν τα θεμέλια για το κίνημα του Ρομαντισμού. Οι σκέψεις τους έχουν τις ρίζες τους στους προκατόχους τους: Ρουσό και Σατοβριάνδο, Γκαίτε και Σίλλερ, Σλέγκελ και Χέρντερ, Σαίξπηρ και Δάντη. Οι τρεις όμως φίλοι που τον επηρεάζουν τόσο στην ηθική και θρησκευτική του συνείδηση όσο και στη συνθετική του παραγωγή είναι οι Lamennais, Λαμαρτίνος και Ουγκώ, για τον οποίο ο Λιστ τρέφει έναν ιδιαίτερο θαυμασμό. Ο συνθέτης μελετάει τα έργα τους και εμπνέεται από τις ποιητικές τους συλλογές.

Οι ιδέες του γαλλικού ρομαντισμού δεν είναι οι μοναδικές επιρροές στο έργο του Λιστ και στην πορεία της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας. Ζητήματα που συζητούνται στους κόλπους του κινήματος Saint-Simoniens όπως ο κοινωνικός ρόλος του καλλιτέχνη και η σχέση ανάμεσα στη θρησκεία και τη μουσική προβληματίζουν το νεαρό Λιστ (Locke, 1981: 211). Η επαφή με αυτό το κίνημα είναι το στάδιο πνευματικής προετοιμασίας για τη γνωριμία του Λιστ με τον κληρικό Lamennais (1782-1854) του οποίου οι θεμελιώδεις αρχές και οι απόψεις περί θρησκείας επηρεάζουν το συνθέτη καθοριστικά. Μέσα από την εφημερίδα του *L'Avenir*, ο Lamennais διαδίδει την πλήρη θρησκευτική ελευθερία και το διαχωρισμό των δύο εξουσιών Εκκλησία – Κράτος, την ελευθερία στη μόρφωση των ανθρώπων, την ελευθερία του Τύπου, την ελευθερία των Ενώσεων και των Συλλόγων, την καθολική ψηφοφορία και την αποκέντρωση οποιουδήποτε είδους εξουσίας. Τα βιβλία του *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817) όπου υποστηρίζει την αναγέννηση της Καθολικής Εκκλησίας σε συνδυασμό με τον πολιτικό φιλελευθερισμό, *Des Progrès de la révolution et de la guerre contre l'Eglise* (1829) ενάντια στη μοναρχία και *Paroles d'un croyant* (1834) ενάντια στον πάπα Γρηγόριο το 16<sup>ο</sup> γίνονται γνωστά και αποκτούν ένθερμους υποστηρικτές όπως τους Λιστ, Ουγκώ, Μπαλζάκ, Saint-Beuve και άλλους Γάλλους λογοτέχνες.

Οι εντυπώσεις του κλίματος της επανάστασης το 1830 στη Γαλλία αποτυπώνονται από το Λιστ στο έργο του *Λυόν (I<sup>η</sup> Χρόνια Προσκυνήματος)* αφιερωμένο στο Lamennais στο οποίο ο συνθέτης αναγράφει το σύνθημα της εποχής «Ζήσε δουλεύοντας ή πέθανε αγωνιζόμενος» (Tiersot, 1936: 287). Η έννοια της ελευθερίας που αναπτύσσεται σε συχνές συζητήσεις στο σπίτι του Lamennais στις οποίες συχνάζει και ο συνθέτης, μεταφέρεται και στη θρησκευτική του μουσική. Ο Λιστ γράφει το δοκίμιο *On Future Church Music* (1834) όπου δηλώνει ότι η θρησκευτική μουσική θα απελευθερωθεί και θα βρει τον αληθινό δρόμο, όταν ξεφύγει από την επιρροή και τον έλεγχο του κόλπου της Εκκλησίας, ενώ απόρροια της έντονης επιρροής του Lamennais, είναι και το δοκίμιο *On Position of Artists and their Place in Society* (1835).

Άλλοι λογοτέχνες, ανάμεσα στους οποίους οι Μπαλζάκ και Άντερσεν, εκφράζουν το θαυμασμό τους στο Λιστ και του αφιερώνουν ποιήματά τους. Στο *A Franz Liszt: 5 Strophes* από τη συλλογή *Poèmes de la mer* (1852), ο J. Autran περιγράφει τη γνωριμία του με το συνθέτη στη Μασσαλία το 1844 και εκφράζει το θαυμασμό του για τη «θεία μουσική» του:

1. Sous quels cieux nouveaux...  
... admiré
2. Un soir de juillet...  
Devant un clavier du cher Boisselot
3. L'adorante chambre...  
... pâle et doux
4. Et là, sous ta main...  
applaudissement
5. Et moi je croyens...  
divins accords!

Η αμοιβαία εκτίμηση που τρέφει ο ένας στο πρόσωπο του άλλου φαίνεται από το γεγονός ότι ο Λιστ συνθέτει το έργο *Les quatre éléments* για ανδρική χορωδία και πιάνο (1844-45) βασιζόμενος στην ομώνυμη ποιητική συλλογή του J. Autran.

Η σχέση του Λιστ με το Δάντη ξεκινάει από τα εφηβικά του χρόνια. Στην Ιταλία όμως, την «προνομιούχα χώρα» όπως την αποκαλεί ο J. Hankiss λόγω του πνευματικού – και όχι μόνον– πλούτου της (1937: 309), ο Λιστ τελειοποιώντας τις γνώσεις του στην ιταλική γλώσσα –τη λατινική τη γνωρίζει ήδη από τις σπουδές του σε μικρότερη ηλικία– ασχολείται πιο εντατικά με τη μελέτη των λογοτεχνών Δάντη, Πετράρχη, Αριόστο και Τάσσο. Σε αυτή την περίοδο της ζωής του νιώθει, κατά την M. Bauer, να τον προσελκύουν ταυτόχρονα η μουσική, η λογοτεχνία, η γλυπτική, η ζωγραφική, η πολιτική, η επιστήμη και η φιλοσοφία (1936: 296).

Τον 18<sup>ο</sup> αι. η *Θεία Κωμωδία* εκδίδεται τρεις φορές στο Παρίσι και είκοσι εννέα στην Ιταλία. Ανάμεσα στα έτη 1800-1840 οι εκδόσεις του έργου του Δάντη αυξάνονται σε δεκάξι στο Παρίσι και σε εκατόν τριάντα πέντε στην Ιταλία! Τόσο τα έργα ζωγραφικής με περιεχόμενο τη *Θεία Κωμωδία* που είχαν ήδη γίνει γνωστά, όπως η *Βάρκα του Δάντη* του Ντελακρουά που εκτίθεται το 1822 στο Παρίσι, όσο και η μεγάλη αύξηση των εκδόσεων δείχνουν την τεράστια απήχηση που έχει κατά το 19<sup>ο</sup> αι. Η Ιταλία με τους λογοτέχνες, τους ζωγράφους και τους γλύπτες της και τη φυσική της ομορφιά γοητεύουν το Λιστ ο οποίος εκφράζει τις ιδιαίτερες εντυπώσεις του στις μουσικές του συνθέσεις· το «καλλιτεχνικό προσκύνημα» του συνθέτη («pellegrinaggio artistico»), όπως το ονομάζουν οι μελετητές Luciano Chiappari (2000: 103-104) και R. Dalmonte (1983: 33-34), ξεκινάει από το 1837 με την περιοδεία του σε πολλές πόλεις της βόρειας και κεντρικής Ιταλίας. Η Βενετία κάνει ιδιαίτερη εντύπωση στο Λιστ. Το 1838 εγκαθίσταται μαζί με τη Maria d'Agoult στη «Venezia la bella», όπως την αποκαλεί, από την οποία αποχωρούν οριστικά το 1841. Ο Λιστ ξαναεπιστρέφει στην πόλη αυτή το 1865 μόνο για δύο μέρες κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του από τη Ρώμη προς το Πεστ.

Υπάρχει μια σύγχυση, που αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί, σχετικά με το πού και πότε ακριβώς διαβάζει ο Λιστ τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη από την οποία αντλεί το μουσικό υλικό των έργων του. Σύμφωνα με τη βιογράφο του Λιστ L. Ramann, το Μπελάτζιο είναι η πόλη όπου το 1838 η Maria d'Agoult, υποδύομενη τη Βεατρίκη του Δάντη, διαβάζει στο Λιστ στίχους της *Θείας Κωμωδίας* κάτω από έναν πλάτανο στον κήπο της Βίλας Melzi. Από τότε προσδιορίζεται το έτος έμπνευσης της *Σονάτας Δάντη* και της δημιουργίας ενός μεγαλύτερου έργου πάνω στη *Θεία Κωμωδία* του φλωρεντινού ποιητή. Η S. Winkhofer (1977: 17) όμως θεωρεί ανακριβές αυτό το περιστατικό διότι η Maria d'Agoult και ο Λιστ δε διαμένουν ποτέ στη Βίλα Melzi· ούτε όμως και η κόμισσα d'Agoult αφηγείται κάτι ανάλογο στα απομνημονεύματά της *Mémoires*. Από την άλλη πλευρά, ο ίδιος ο Λιστ κάνει αναφορά στη μελέτη του Δάντη μαζί με την κόμισσα d'Agoult κάτω από το άγαλμα στη Βίλα Melzi! Πρόκειται για μια πληροφορία η οποία δεν είναι βέβαια αντικείμενο της παρούσας έρευνας αλλά χρήζει περαιτέρω διερεύνησης μέσα από τις πηγές.

Καταγράφεται επίσης και ένα άλλο περιστατικό που δείχνει την επιρροή που ασκεί εκείνη την περίοδο στο ζευγάρι Λιστ και d'Agoult η μελέτη της *Θείας Κωμωδίας* του Δάντη. Σε μια φιλική συγκέντρωση στο Νόχαντ το 1837, η κόμισσα d'Agoult διαπιστώνει κάποια στιγμή μια φυσική ομοιότητα του Λιστ με τη φιγούρα του Δάντη, ενώ ένας από τους καλεσμένους προσφωνεί το Λιστ ως «Δάντη».

Το 1839 ο Λιστ βρίσκεται στη Ρώμη. Εκεί, αναφέρει η M. Bauer (1936: 306), ο συνθέτης γνωρίζει το ζωγράφο Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) και διευθυντή της γαλλικής Σχολής στη Βίλα των Μεδίκων, ο οποίος τον ξεναγεί για ώρες στις εκκλησίες και τις γκαλερί της Ρώμης, στα αριστουργήματα του Ραφαήλ και του Μιχαήλ Άγγελου. Απόρροια των εμπειριών αυτών είναι η σύνθεση του έργου *Années de Pèlerinage – Deuxième année: Italie*, μια συλλογή ιταλικής ποίησης και καλών τεχνών μέσω των οποίων ο Λιστ εκφράζει το θαυμασμό του και τα συναισθήματά του γι' αυτήν την καλλιτεχνική περιήγηση. Μετά το χωρισμό του με τη Maria d'Agoult, το 1839, οι στίχοι της *Θείας Κωμωδίας* του Δάντη εμφανίζονται πολύ συχνά στην αλληλογραφία ανάμεσά τους. Ενδεικτικά αναφέρονται οι παρακάτω στίχοι από το γράμμα της κόμισσας

d'Agoult προς το Λιστ στις 19/11/1839 οι οποίοι θυμίζουν πάντα τη φιγούρα της στο συνθέτη:

Ότι αγαπός στον κόσμο εκεί θ' αφήσεις,  
Και θα είναι αυτό το πρώτο πλήγμα, απ' όσα  
Της εξορίας μας ρίχνει το δοξάρι.  
Θα δοκιμάσεις τι πικρό ψωμί είναι  
Το ξένο, και τι αβάσταχτος ο δρόμος,  
ΝΑ ανεβοκατεβαίνεις ξένες σκάλες  
Στις πλάτες σου όμως, πιο βαριά θα νιώσεις  
Την εχθρική και δόλια συντροφιά σου,  
Που εξανάγκης θα βρεθείς μαζί της •  
(*Παράδεισος*, 17/55-63)

Ο Λιστ βλέπει στη θέση του ζευγαριού Βεατρίκη-Δάντης, τη Μαρία και τον εαυτό του. Διαβάζουν μαζί τους Ιταλούς λογοτέχνες δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη. Η κόμισσα d'Agoult αποτυπώνει τις σκέψεις της για τον αγαπημένο της ποιητή στα βιβλία *Dante et Goethe* (1864) και *Dialogues (Diotima!) sur Dante et Goethe* (1871), χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Daniel Stern. Τα ίδια επιβεβαιώνονται και από τη S. Winklhofner (1997: 16, 22), η οποία εξηγεί ότι η εικόνα του Δάντη και της Βεατρίκης αποτελεί παράδειγμα για τη σχέση του με τη Μαρία και τη συμπεριφορά του προς αυτήν. Για το Λιστ ο Δάντης ήταν Θεός: ο ίδιος παραδέχεται ότι ο Δάντης είναι για το μυαλό και το πνεύμα του ότι ήταν ο Μωυσής για τους Ισραηλίτες που τους βοήθησε να βγουν από την έρημο. Ο Λιστ επιστρέφει ξανά στην Ιταλία τα τελευταία χρόνια της ζωής του και πιο συγκεκριμένα στη Ρώμη και στο Τίβολι όπου διαμένει στη Βίλα των Έστε (Villa d'Este). Εκεί συνθέτει το *Années de Pèlerinage—Troisième année* συμπεριλαμβάνοντας τις εντυπώσεις του από τα έργα τέχνης: πρόκειται για ένα «μουσικό ημερολόγιο» του συνθέτη. Ο χαρακτηρισμός αυτός αποδίδεται από την E. Perényi (1974: 127), η οποία βασίζεται στο γεγονός ότι ο Λιστ είναι ο μοναδικός συνθέτης της γενιάς του που ταξιδεύει τόσο πολύ σε όλη του τη ζωή και αποτυπώνει τις εμπειρίες του στις μουσικές του συνθέσεις.

Ο B. Arnold (1998: 37) αναφέρει ότι ο Λιστ είναι ένας από τους διανοούμενους μουσικούς της εποχής του που μελετάει πολύ και ασχολείται με φιλοσοφικά ζητήματα. Στη βιβλιοθήκη του στη Βαϊμάρη έχει πάνω από χίλια τριακόσια βιβλία, ενώ στη Βουδαπέστη τετρακόσια. Κρατάει σημειώσεις στο πλαϊνό μέρος των βιβλίων και συνηθίζει να δωρίζει βιβλία και άρθρα μαζί με τις επιστολές που στέλνει σε φίλους του. Σε όλη του τη ζωή διαβάζει και ξαναδιαβάζει τους ίδιους συγγραφείς ανάμεσα στους οποίους Δάντη, Γκαίτε, Ουγκώ, Σατοβριάνδο, Λαμαρτίνο, Lamennais, Σίλλερ και Σαίξπηρ· ακόμα και στα μαθήματά του συνδέει τη λογοτεχνία με τη μουσική διαβάζοντας αποσπάσματα των αγαπημένων του συγγραφέων. Δυστυχώς, επειδή δε γνωρίζει επιπλέον ξένες γλώσσες, δεν μπορεί να εντυπώσει στα γραπτά κείμενα των κλασικών συγγραφέων της Ρωσίας, της Αγγλίας και της Αμερικής όπως οι Ντοστογιέφσκι, Ντίκενς, Τζέιν Όστιν και άλλοι.

Σημαντικό θεωρεί το διάβασμα για τη μόρφωση των παιδιών του· δεν τον ενδιαφέρει αν θα προχωρήσουν στις σπουδές τους στο πιάνο, αλλά δίνει σημασία στη μελέτη κειμένων. Η λογοτεχνία είναι πηγή δημιουργίας για το Λιστ· θεωρεί, όπως αναφέρει η M. Bauer (1936: 313), ότι όσο πιο πολύ αρέσει κάποιο ποίημα στο συνθέτη, τόσο πιο άμεσα μπορεί να εκφράσει την πλήρη ένταση των συναισθημάτων του στη μουσική του. Ακολουθεί ο πίνακας 1, σύμφωνα με στοιχεία που συνέλεξε ο B. Arnold, στον οποίο παραθέτονται τα βιβλία που διαβάζει ο Λιστ σε συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα και που σχετίζονται με τη *Συμφωνία του Δάντη* και τη θεματολογία της *Θείας Κωμωδίας* γενικότερα (1998: 48-60):



Πίνακας 1 : Λογοτεχνικά έργα σχετικά με τη *Θεία Κωμωδία*

Συγγραφέας	Τίτλος έργου	Χρονολογία μελέτης
Victor Hugo	<i>Après une lecture de Dante</i>	1848
Milton John	<i>Paradise Lost</i>	1848
Pohl Richard	<i>Commentaire de la Symphonie du Dante</i>	1858
Daniel Stern	<i>Dante et Goethe</i>	1864
-//-	<i>Dialogues (Diotima!) sur Dante et Goethe</i>	1871
A. Frédéric Ozanam	<i>Dante et la philosophie catholique au 13<sup>ème</sup> siècle</i>	1878
Dante Alighieri	<i>Divina Commedia</i>	1837, 1844, 1855, 1858–59, 1876, 1878–59, 1885

Η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη και ο *Φάουστ* του Γκαίτε είναι δύο λογοτεχνικά έργα διαφορετικά μεταξύ τους που ο Λιστ δεν αποχωρίζεται σε όλη του τη ζωή· εξίσου διαφορετικές είναι και οι δύο *Συμφωνίες του Φάουστ* και του *Δάντη* εμπνευσμένες από τα προαναφερθέντα έργα. Ο ίδιος ο συνθέτης δεν αναφέρει ποτέ ότι δεν μπορεί να ζήσει χωρίς τη μουσική, αλλά παραδέχεται ότι δεν μπορεί να πορευτεί χωρίς το Δάντη και το Γκαίτε (Arnold, 1998: 48-60). Ο μαθητής του August Stradal (1929: 72), αναφέρει στα απομνημονεύματά του ότι ο συνθέτης διαβάζει και ξαναδιαβάζει αυτά τα δύο αριστουργήματα σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Ενδεχομένως, το ανήσυχο πνεύμα του να έβρισκε σε αυτά τις απαντήσεις που αναζητούσε σε φιλοσοφικά και θρησκευτικά θέματα. Απ' όλα τα παραπάνω προκύπτει ότι η λογοτεχνία και η ποίηση παίζουν εξέχοντα ρόλο στη ζωή του Λιστ και αποτελούν υλικό στις μουσικές του συνθέσεις. Ιδιαίτερη θέση κατέχει η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, οι στίχοι της οποίας τον εμπνέουν όχι μόνον για τη σύνθεση του ορχηστρικού έργου της *Συμφωνίας του Δάντη*, αλλά και άλλων έργων για πιάνο, εκκλησιαστικό όργανο και τραγούδι.

#### B I B Λ Ι Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

ARNOLD, Ben. (1998). «Liszt as Reader, Intellectual and Musician». Στο SAFFLE, Michael (επιμ.) *Liszt and His World*, Proceedings of the International Conference held at the Virginia Polytechnic Institute and State University, 20-23/5/1993, Analecta Lisztiana I, Νέα Υόρκη: Pendragon.

BAUER, MARION. (1936). «The Literary Liszt». Στο *The Musical Quarterly* 22/3 (Ιούλιος): σ. 295-313.

CALVOCORESSI, M. D. (1926). *Λιστ*, μτφρ. Γ. Αστεριάδης, Αθήνα: Γκοβόστης, 1980), Αρχική έκδοση *Liszt*, Παρίσι: Henri Laurens.

CHIAPPARI, Luciano. (2000). «Liszt a Venezia». Στο Hamburger, Klára (επιμ.), *Liszt 2000*, selected Lectures given at the International Liszt Conference in Budapest, May 18-20, 1999, Βουδαπέστη: The Hungarian Liszt-Society.

- DALMONTE, Rossana. (1983). *Franz Liszt: la Vita, l'Opera, i Testi Musicati*, Μιλάνο: Feltrinelli.
- GUICHARD, Léon. (1970). «Liszt et la Littérature Française». Στο *Revue de Musicologie* 56<sup>e</sup>/1: 3-34.
- GUT, Serge και BELLAS, Jacqueline. (2001). *Correspondance: Franz Liszt-Marie D'Agoult*, Παρίσι: Fayard.
- HANKISS, Jean. (1937). «Liszt Ecrivain et la Littérature Européenne». Στο *Revue de Littérature Comparée* 17: 299-329.
- HARWELL CELENZA, Anna. (2002). «The Poet, the Pianist, and the Patron: Hans Christian Andersen and Franz Liszt in Carl Alexander's Weimar». Στο *19th-Century Music* 26/2: 130-154.
- LISZT, Franz. (1989). *An Artist's Journey. Lettres d'un Bachelier ès Musique*, μτφρ. Charles Suttoni, Σικάγο: University of Chicago Press.
- PARKER, D.C. (1919). «Balzac, the Musician». Στο *The Musical Quarterly* 5/2 (Απρίλιος): 160-168.
- PERÉNYI, Eleanor. (1974). *Liszt, the Artist as Romantic Hero*, Καναδάς: Atlantic, Little Brown books.
- POCKNELL, Pauline. (2000). *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth, A Correspondence: 1854-1886*, Franz Liszt Studies Series #8, Νέα Υόρκη: Pendragon Press.
- SOLANGE, Jonbert. (1947). *Une Correspondance Romantique: Madame D'Agoult-Liszt-Henri Lehmann*, Παρίσι: Flammarion.
- STERN, Daniel (Marie D'Agoult). (1927). *Mémoires, La Passion (1833-1839)*, Παρίσι: Calman-Levy.
- STRADAL, August. (1929). *Erinnerungen an Franz Liszt*, Βέρνη-Λειψία: Paul Haupt.
- TAYLOR, Ronald. (1986). *Franz Liszt, the Man and the Musician*, Λονδίνο: Grafton Books.
- TIBALDI CHIESA, Mary. (1986). *Vita Romantica di Liszt*, 2<sup>η</sup> έκδοση, Φλωρεντία: Passigli Editori (1937 1<sup>η</sup> έκδοση).
- TIERSOT, Julien. (1936). «Liszt in France». Στο *The Musical Quarterly* 22/3 (Ιούνιος): 284-294.
- VIER, Jacques. (1946). «Franz Liszt, Correspondance avec Lamartine»/ Στο *La Table Ronde*, σ. 177-184.
- WALKER, Alan. (2005). *Reflections on Liszt*, Ιθάκη-Νέα Υόρκη: Cornell University Press.
- WALKER, Alan. (1983). *Franz Liszt, The Virtuoso Years 1811-1847*, Τόμ. 1, Λονδίνο: Faber & Faber.
- WINKLHOFER, Sharon. (1997). «Liszt, Marie d'Agoult and the *Dante Sonata*». Στο *19<sup>th</sup> Century Music* 1/1: 21.

## KOKORIS DIMITRIS\*

### *AGAMEMNON IN SEFERIS' and RITSOS' POEMS*

The mythic method in modernist poetry can be traced back in the use of legendary facts or personae which have a long-lasting chronological dimension over the centuries and are directly connected to what is supposed to be the present situation (Vayenas, Bell, Tziouvas). Seferis in, at least, twelve (12) of his poems during the years 1935-1970 either encloses verses from *Agamemnon*, a drama by Aeschylus, or hints at the presence of the legendary king of Mycenae, connecting in a modern way the mythic past with the present (Seferis, 45, 67, 78, 99, 124, 129, 134, 185, 215, 225, 271, 287) :

1) «Mythistorima, Γ'» (1935) : *Μέμνησο λουτρών οἱς ενοσφίσθης* [from Aeschylus' *Hoiphores*, 491]. It's the motto on the poem.

2) «Mythistorima, Κ'» (1935) : [...] *Τη θάλασσα τη θάλασσα, ποιος θα μπορέσει να την εξαντλήσει;* [...] It's a translation in New Greek from Aeschylus' *Agamemnon*, 958 : *Ἔστιν θάλασσα – τις δε νιν κατασβέσει;*

3) «Mykines» (1936) : [...] *την ανεξάντλητη πορφύρα / το βράδυ εκείνο του γυρισμού* [...]. It's a translation in New Greek from Aeschylus' *Agamemnon*, 957-960.

4) «Me ton tropo tou Γ. Σ.» (1940) : [...] *ορώμεν ανθούν πέλαγος Αιγαίον νεκροίς* [...]. From Aeschylus' *Agamemnon*, 659.

5) «Simioysis gia mia evdomada : Deftera» (1940) : [...] *Αρκείτω βίος* [...]. From Aeschylus' *Agamemnon*, 1314.

6) «Simioysis gia mia evdomada : Tetarti» (1940) : [...] *–Όμως τη θάλασσα / δεν ξέρω να την έχουν εξαντλήσει.* It's a translation in New Greek from Aeschylus' *Agamemnon*, 958 (see, 2).

7) «Simioysis gia mia evdomada : Savvato» (1940) : [...] *Αρκείτω βίος! Ιώ! Ιώ!* [...]. From Aeschylus' *Agamemnon*, 1314.

8) «O vassilias tis Assinis» (1940) : King Agamemnon is understood in the title.

9) «Telefteos stathmos» (1945) : [...] *στάζει τη μέρα, στάζει στον ύπνο / μνησιπήμων πόνος* [...]. In the beginning, there is a translation in New Greek from Aeschylus' *Agamemnon*, 179. The phrase «μνησιπήμων πόνος» is in Ancient Greek.

10) « "Kihli" , Β' » (1947) : to the end there is the word «ΨΥΧΑΜΟΙΒΟ ». Aeschylus' *Agamemnon*, 438 : *Ο χρυσαμοιβός δ' Ἄρης σωμαίων.*

---

\* He was born in 1963. He has been awarded with a Ph. D. in Modern Greek Philology by the University of Ioannina. He teaches at the Aristotelian University of Thessaloniki. He participated in many conferences, presenting his work and has published books, articles and book reviews. His books are mainly concerned with the relation of the greek left party with literature during the period between the two world wars (1999), the poems of Yiannis Ritsos (2003, 2009), the literary production of Dinos Christianopoulos (2003, 2011), the poetic rythme (2006) and the literary translation (2007).

11) «Epi skinis, Γ' (1966) : *Εσύ τι γύρευες; Τραυλή στην όψη. / Μόλις που είχες σηκωθεί / αφήνοντας τα σεντόνια να παγώσουν / και τα εκδικητικά λουτρά[...].* According to G. P. Savvides (Seferis, 347), «perhaps is Clytaimnistra», the wife of King Agamemnon.

12) «Oi gates t' Ai-Nicola» (1970) : *Τον δ' άνευ λύρας όμως υμνωδεί / θρήνον Ερινύος / αυτοδίδακτος έσωθεν / θυμός, ου το παν έχων / ελπίδος φίλον θράσος* [from Aeschylus' *Agamemnon*, 990-993]. It's the motto on the poem.

Seferis generally follows the mythic context attaching it to his personal poetic method, using it as a frame in which the world-wide and universal element is combined with the greek tradition, since death, existential thoughts or even the intention to find out the greek historic and cultural identity are eminent elements for him.

*Agamemnon* (1966-1970) by Ritsos is one of the seventeen (17) long poems of *Tetarti Diastasi*, in which the corruption caused by time is in harmony with social and political dimentions. Using the myth, Ritsos becomes radical but in terms of modernism «legal» : Agamemnon is presented as a disappointed anti-hero, who feels that his personal fate is connected to death, while in the meantime realizes that the power of governing and the glory of victory in war are temporary. A typical extract of the poem, in which Agamemnon speaks to his wife (Ritsos, 57, 63, 65):

[...]

Δώσε την προσταγή σου, σε ικετεύω, να σωπάσουν. Τι φωνάζουν ακόμη;  
Για ποιον χειροκροτούν; Τι επευφημούν; Τους δημίους τους τάχα; Τους  
νεκρούς τους;  
ή μήπως για να βεβαιωθούν πως έχουν χέρια και μπορούν να τα χτυπάνε,  
πώς έχουν φωνή και μπορούν να φωνάζουν και ν' ακούν τη φωνή τους;

Κάνε τους να σωπάσουν. Κοίτα, ένα μερμήγκι κατεβαίνει τον τοίχο –  
τι σίγουρα και απλά που περπατάει σ' αυτή την κάθετο,  
χωρίς καθόλου αλαζονεία πως τάχα επιτελεί έναν άθλο – ίσως γιατί 'ναι  
μόνο,  
ίσως γιατί 'ναι ασήμαντο, αβαρές, σχεδόν ανύπαρκτο το ζηλεύω.

Άσε το μην το διώχνεις αναβαίνει στο τραπέζι πήρε ένα ψίχουλο  
το φορτίο του πιο μεγάλο απ' το ίδιο – κοίταξέ το, - έτσι πάντα  
το βάρος που σηκώνουμε όλοι μας πιο μεγάλο απ' το μπόι μας.

[...]

Οι άλλοι πέσαν – σωστά παλληκάρια, (όμως, ποιος ξέρει,  
με πόση πίκρα, πόσο φόβο κι αυτοί). Δεν τους τον ζήλεψα το θάνατό τους.  
Αν εγκωμίασα τον ηρωισμό τους, είταν για να κρύψω  
τη μυστική μου ευγνωμοσύνη πως εγώ ακόμη ζούσα – διόλου ήρωας.

Να με, λοιπόν, που μήτε τούτη τη χαρά δε σούφερα – την πολυώνυμη,  
όπως λένε, δόξα  
που ίσως και θα μπορούσε, αλλοίμονο, να εξαγοράσει  
με βροντερά και κίβδηλα νομίσματα, τα σιωπηλά μας γνήσια δέκα χρόνια,  
χιλιάδες φόνους, κρυφούς και φανερούς, χιλιάδες σφάλματα και τάφους.

Μακριά από μένα τέτοιοι ηρωισμοί – ένας άλλος, τώρα,  
αθόρυβος και αόρατος μού νεύει. Κάποιο σούρουπο,  
είδα ένα τελευταίο μαλαματένιο φύλλο σ' ένα κατάμαυρο δέντρο  
κ' είταν ο γυμνός ώμος ενός ήρεμου, ωραίου αθλητή που, γέροντας,  
εσήκωσε το βάρος όλων μας, να τ' αποθέσει μαλακά στο χώμα. Τότε  
μια νέα πείνα, μια άλλη όρεξη μού γέμισε σάλιο το στόμα  
κ' ένιωσα να κυλάει από τις άκρες των χειλιών μου  
γλυκύ και πραϋντικό το γάλα της ευγνωμοσύνης. Αθελά μου  
ανέβασα το χέρι μου ως εκεί να το σκουπίσω

μην προδοθώ, μήπως και δουν τη νέα παιδικότητά μου,  
το νέο μου θηλασμό απ' την πρώτη ρώγα τής δημιουργίας.

[...]

Μια μέρα, στο τραπέζι, κάτω στην ακρογιαλιά, για τα επινίκεια,  
αφού είχαμε θάψει τους νεκρούς, κ' η πολιτεία απ' άκρη σ' άκρη  
κάπνιζε ακόμα στο ήσυχο φθινοπωριάτικο λυκόφως, η Ελένη  
κρατώντας το ποτήρι μπρος στα χείλη της, φώναξε :  
«ακούστε πώς ηχούν τα βραχιόλια μου· εγώ είμαι πεθαμένη» -  
κι απ' τα δόντια της χύθηκε ένα κατάσπρω φέγγος, που αιφνίδια  
όλα έγιναν μάρμαρο και κόκκαλο. Τα χέρια κ' οι φωνές καρφώθηκαν στον  
αέρα.

[...]

Placing the poems among their literal and historical background and referring to specific verses and their structural characteristics, there will be an effort to certify the ideological-philosophical dimensions as well as an attempt to identify the coincidence of the poems as far as their technical mode is concerned and consequently the fact that the two poets finally coincide too : Seferis and Ritsos wrote modernist poems, which include existential, metaphysical and political substance (Daskalopoulos, Filokyrou). The mythic method, in the way that is used by Seferis and Ritsos, (the poems in which Agamemnon is present were used as samples) implies the co-existence of the mythic past and modernism in terms with the new-greek cultural field. What's more it underlines that using the elements of the past is not achieved through an unproductive mimesis, but is creatively produced, so that the present can be artistically detected by the controversial combination between the long-lasting chronological dimension of the myth and the stylistic and structural evolution of literature as well.

#### BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- BELL (1997) : Michael Bell, *Literature, Modernism and Responsibility in the Myth : Belief and Twentieth Century*, Cambridge : Cambridge University Press.
- DASKALOPOULOS (1999) : *Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, επιμ. : Δημήτρης Δασκαλόπουλος, Ηράκλειο : Παν/κές Εκδόσεις Κρήτης.
- FILOKYPROU (2004) : *Η αμείλικτη ευεργεσία. Όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα : Βιβλιόραμα.
- RITSOS (1978) : Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα : Τέταρτη Διάσταση (1956-1972)*, τόμος ΣΤ', Αθήνα : Κέδρος, 55-69.
- SEFERIS (1972) : Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, φιλολογική επιμέλεια : Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα : Ίκαρος.
- TZIOVAS (1997) : Dimitris Tziouvas (ed.), *Greek Modernism and Beyond*, Oxford and New York : Rowman and Littlefield Publishers.
- VAYENAS (1994) : Νάσος Βαγενάς, «Αντικειμενική συστοιχία και μυθική μέθοδος», *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα : Στιγμή, 55-61.



GARCÉS GARCIA PILAR\*

***OTONO WATANNA REVISED:  
THE CONSTRUCTION OF JAPANESE WOMEN IDENTITY  
THROUGH LITERARY IMAGINATION***

*Down in my heart there was the deep-rooted conviction, which nothing in the world could shake, that I was one of the exceptional human beings of the world, that I was destined to do things worthwhile. People were going to hear of me some day (Winnifred Eaton, Me).*

- *Introduction: Winnifred Eaton's family and her social context*

The quotation above clearly unveils the soul of a strong-willed, self-assertive woman who understood the world and was eager to let her readers know who she was and what she could achieve in the literary circles. The key to success was, in part, in what she asserts in her biographical writing, *Me*, that she believed herself to be «one of the exceptional human beings of the world». She was not deterred by the fact that she was a mixed-race woman in a society that frowned upon half-caste women who made a living by themselves and led an independent life. During her lifetime she had to endure difficult times as a woman born to an extremely poor and large family, her Chinese mother and her English father had fourteen children, although two did not survive past infancy. Deprived of any luxury, but above all, deprived of true friendship and understanding, the Eaton family made a living in Montreal with the sense of exoticism and uniqueness that shaped Winnifred Eaton character. Her mother, Grace Eaton, was probably the first Chinese woman married to a Westerner residing in this Canadian city and leading the life of any ordinary Canadian housewife, according to the biography authored by her granddaughter Diana Birchall.

Miscegenation was, at that time, a stigma almost impossible to overcome, no matter if the mixed couples were black or Asian, but Chinese were seen as immigrant, undernourished, slow and a source of cheap labour. No wonder the half-caste half-breed little girl, Winnifred Eaton, created her own imaginary world to escape from a drab and miserable life. In her first story, «A Poor Devil», accepted for publication by a Canadian journal, *Metropolitan Magazine*, when she was just fourteen years old (c. 1889), according to her always unreliable records regarding the real facts of her life, Winnifred creates the character of a young woman determined to be a milestone in a rags-to-riches story: «Since I was first able to think I have had intense longings for

---

\* Professor to the University of Valladolid.

wealth. To have money, to have honor, greatness, grandeur, and splendor, to have all this, was to live.» She had an urge, not just to feel accepted by society, but to excel, to demonstrate to the world that because she was a woman and the fruit of a multi-raced couple she was neither going to be ignored nor ostracized. And success she reached by feverishly writing: between 1890 and 1920 she published over a dozen novels, hundreds of short stories and magazine articles, and generated stories that the American audience devoured with relish. Her romances with Japanese and Eurasian heroines won her favorable reviews from respected intellectuals like William Dean Howells, who had the following to say about *A Japanese Nightingale* (1901) in an essay entitled «A Psychological Counter Current in Recent Fiction» :

If I ever read any record of young married love that was so frank, so sweet, so pure, I do not remember it... There is a quite indescribable freshness in the art of this pretty novelette - it is hardly of the dimensions of a novel - which is like no other art except in the simplicity which is native to the best art everywhere.

The Eatons were certainly a peculiar family and each member of the clan coped with their background and their surroundings in a different way. Even though the family had to struggle for a living, her parents were educated progenitors that instilled in their children affection for books. Her father, Edward Eaton, was a young Englishman from a silk-manufacturing family in Macclesfield, who met her Chinese bride in Shanghai, in one of his business trips. They married in England and moved permanently to Canada in 1872, probably persecuted by his creditors. Her father had no mind for business and preferred to spend time painting pictures that never sold very well, but the artistic seed was sown in all of his children. He was a great connoisseur of Japanese art and possessed a good collection of *ukiyo-e*, Japanese woodblock prints. He had travelled to Japan on a business trip and had read profusely about Japanese culture and art, as he himself had studied art in Paris, where the phenomenon of *Japonism* was at its peak. The World Fairs celebrated from 1860 in the most important cities of Europe and of North America exhibited Japanese art crafts as a great novelty in the West. Winnifred was fascinated by what her father told her about Japan and became well acquainted with Japanese art and culture, a fact that makes her writings, not only lovable novels, but a reliable source for the discovering and understanding of Japan, especially Japanese women. Her mother Grace, had been educated by a Scottish missionary family in Shanghai and passed for a well-bred English woman in manners and speech and was the stricter parent making the children read and work. Schooling at that time was irregular for lack of resources and because the family needed all possible hands to contribute to the family upkeep, but they all loved to read. Their house was rather the bohemian type, but not the uncouth, stigmatized alien home that their circumstances might suggest. Both parents were keen storytellers, her father became elated talking about his background in England, that Winnifred turned into *aristocratic ancestry*, and her mother mesmerized their minds with Chinese tales and legends. Winnifred had an older sister, Edith, who also published stories, and whose publications have been better known and acknowledged by Asian American literary scholars. Since the 1970s research on Asian American literature has valued Edith Eaton works positively even though she was not as popular and as prolific as Winnifred in their time. The reason for Edith recognition is in part due to her firm tenets as advocate and defendant of the Chinese population that suffered, not only from a racist attitude on the part of the American and Canadian society for their humble origins and the cheap labour they represented, but were also persecuted by the laws enacted during President Roosevelt mandate in the first decade of the 20<sup>th</sup> century restricting «yellow» immigration. Edith, in the face of the situation embraced her Chinese origins and even took a Chinese pseudonym, Sui Sin Far, to champion Chinese rights. Asian American literary scholars have also valued Edith works rather on the grounds of her ideals than her literary achievement and have despised the work of Winnifred stating that she showed no integrity by hiding her Chinese origins, feeling ashamed of being the fruit of interracial marriage and was dubbed a greedy person who was just hungry for money



and exclusively driven by market forces. These negative critics of Winnifred bluntly ignored her gift as a writer, her skill at creating and depicting female characters and her ability to tell stories and imagine romances. Namely, literary anthologies excluded Winnifred while they included Edith works, for example, *Growing up Asian American* (1993) or *The Heath Anthology of American Literature* (6<sup>th</sup> edition 2010). However, it is true that in the 90s, other scholars began to reconsider Winnifred Eaton publications, but still they rather emphasized Edith acceptance of her Chinese side, and the politicized content of her writings that advocate for the rights of the Chinese population in the United States and in Canada than Winnifred literary achievement. For example, in James Doyle article "Sui Sin Far and Onoto Watanna: Two Early Chinese-Canadian Authors» Edith work is praised on the grounds of her analysis of ethnicity and her advocacy of Chinese women rights in North America:

There seems little doubt now, however, that Winnifred was the less capable writer of the two sisters. Although she was a fluent stylist while Edith's writing is often stilted and laborious, most of the novels of Onoto Watanna are too obviously dependent on predictable formulas of sentimental fiction, while the stories of Sui Sin Far, whatever their artistic limitations, are sincere efforts to explore important problems of ethnic and gender conflict. But both writers were pioneers among North American writers in adapting Asian subject matter to fiction, and on that basis alone, they both deserve commemoration in Canadian literary history.

But this is a short-sighted perspective when dealing with what Winnifred achieves in her writings, specially her Japanese romances, in which she constructs a peculiar identity through literary imagination and a sound knowledge and expertise on Japanese culture and manners. Most critics did not understand that Winnifred was not expanding on the same recurrent sentimental formula of adorable Japanese gentle women, but was using that formula to convey a more realistic view and understanding of Japanese life, manners and culture and to get across this idea to her readers using a literary device that had proved successful. One of the experts on Winnifred Eaton oeuvre, Jean Lee Cole, claims in her work *The Literary Voices of Winnifred Eaton* (2002) that Winnifred literary career had been unjustly underrated, as she is a skilful writer capable of portraying different types of female characters through the language they use. The dialogues are vivid, real and are reproduced phonetically as they would sound. Her insight into Winnifred powerful talent to recreate domestic scenes has been an asset for the revision of this Asian American authoress. Nevertheless, it is essential to add that she does not only represents domesticity dexterously, but also she shows a deep understanding in the culture and conventions of Japan.

### *Winnifred successful Japanese romances*

Winnifred adopted an odd pen name, she signed her works under the Japanese sounding name Onoto Watanna, and even in her two biographical accounts, *Me: A Book of Remembrance* (1915) and *Marion: The Story of an Artist's Model* (1916) she recreated facts of her life embellishing reality. She was a woman born before her time, for what she achieved was the creation of a Japanese identity that matched both her desire as an artist and her fancy to lead the life she wished for herself. She has been accused of hiding behind a *shoji*, the Japanese translucent paper wall that allows just enough to make us see what our mind eye creates from the sketch of the shades behind the thin Japanese door. Our interpretation of the shadows is what Winnifred intends her audience to see, she suggests situations, chisels her heroines, and makes her readers identify with the problem of identity, not explicitly talking about herself, but recreating reality and overcoming the boundaries between fiction and fact, thus producing a new reality, half created by her, half interpreted by the audience. In her Japanese novels, she creates female characters that gained her popularity and great success, as her romances sold well in America and Canada. Most of her heroines are mixed-raced Japanese women who manage to negotiate their own love affairs with white men residing in Japan. Contrary to what other heroines, created by well-known orientalist such as Lafcadio Hearn or Long Luther John, represent for the Western

reader, just a desirable object to be possessed and then discarded, Winnifred Japanese female characters are strong-willed, self-confident women who question issues such as interracial relations, ethnic difference, gender aspects, etc. challenging the stereotype of a Japanese submissive and obedient doll who is the exotic play toy of white men. From her first Japanese creation, *Miss Nume of Japan* (1899) and subsequent novels such as *A Japanese Nightingale* (1901), *The Heart of Hyacinth* (1903), *The Love of Azalea* (1904), *Tama* (191) and *Sunny-San* (1922), Winnifred used the conventions of Japanese romance to soften potentially offensive ideas on interracial relations telling a new story where the female character equalled and surpassed their male counterparts in personality, will and wit. Winnifred Eaton was a well-educated woman who combined her gift as a writer of sentimental novels with a sound insight in Japanese life and manners, and she used both her expertise on the matter and the type of life she adopted as Japanese to become part the literary élite.

When she began to publish, in most of the articles she wrote, the date of her birth appears as 1879, but she was actually born in August 21, 1875, even though this practice of subtracting years to appear younger was common for women writers of the time, for example, Willa Cather was advised by her employer to lie about her age. The story of her English ancestry fascinates her and she turns her unsuccessful business father into an Oxford man descendant of the family of Sir Isaac Newton, her great-grand father was elevated to Squire of Macclesfield, and another of her ancestors had the honour of becoming the head of the Bank of England. She talks much less about her mother, and the fact that she does not mention her Chinese origins, has been one of the arguments brandished by her detractors to label her as a traitor to her own Chinese family and blood for shame and want of acceptance. But this is a distortion of what Winnifred actual drive in life was. She was a born story teller, a smart observer and knew that what should be told, narrated, related, recounted or recited had to appeal to human senses and imagination. Especially in her Japanese romances like *The Love of Azalea* (1904), she creates stories of Japanese life and makes them comprehensible to Western readers without diminishing the exoticism of Japan. The success enjoyed by romances that presented characters similar to *Madame Butterfly*, that offered a stereotype of the Japanese woman as an erotic plaything with no mind, was what Winnifred capitalized on to render a Japanese heroine that had a mind of her own. Her heroines needed to captivate the heart and the soul, not only the rational side. Her racial ambivalence helped her find a way to reach American readers and gain fame and success. Recently, Asian American critics have begun to value Winnifred Eaton work on the grounds of her skill at depicting mixed race women characters, but still she is credited for her acceptance as a half caste woman rather than for her knowledge of Japan and her attempt to show Western readers a real Japan exploiting the successful literary formula of exoticism.

### *Winnifred success in New York literary circles*

While she lived in Montreal with her family, she wrote frantically and sent her stories to different newspapers and magazines to be published. One of her brothers-in-law, Walter Blackburn Harte, married to her elder sister Grace, was a young Englishman who wanted to become a writer and migrated to Canada to work for the *Montreal Gazette*. He had more desire than talent, more wishful thinking than luck, and although he hypnotized the three sisters, Edith, Grace and Winnifred, with his bohemian candour and charm, he never achieved the fame he yearned for. Nevertheless, he edited a literary magazine, the *Fly Leaf*, where Edith published her first Asian story in 1896. It was this relationship that also helped Winnifred publish her stories and get a job at a magazine in Jamaica. She left Montreal at the age of twenty, although she said she was seventeen - it had more charm - when she embarked for an exotic land, the island of Jamaica. Until that time she had lived in Montreal, working hard in any job she could find, and writing enthusiastically in search for fame. She did not like Jamaica and after one year she decided to sail back to the United States to make her way as a writer in the proper literary circles. She went to Chicago where she worked in every possible job she was offered, for she received no support

from her parents, nor from any other members of the family who had started their lives somewhere else. She was merely a «working girl», struggling to make her dream come true. Life was hard and difficult, as she depended only on herself, and, in those times, it was very unusual for a woman not to depend on a man. Chicago became the scenario of her Japanese stories and her success as a writer, and also the first substantial earnings with which she bought a ticket to New York. She knew that if she could make it there, she could make it anywhere. The big city welcomed her in 1901, but strangely enough, she decided to get married to Bertrand Whitcomb Babcock, not a wealthy man compared to the myriad of better suitors courting her, but she fulfilled her fancy of belonging to the aristocracy by marrying a member of an old colonial family settled in America for eleven generations.

She continued working hard as a wife, mother and head of the family for her husband, also a literary but unsuccessful man who could not support the family. Her books on Japanese themes sold well and she had «a baby and a book a year» as her granddaughter, Diana Birchall says in her biography. She frequented the New York literary circles and was invited by her famous friends to celebrate prestigious events such as the seventieth birthday of Mark Twain, in December 5, 1904. Winnifred struck up a lifelong friendship with Jean Webster, Twain great-niece, who introduced her to all the glamorous and intellectual events of the time. She was present at the tribute for William Dean Howell's seventy-fifth birthday on March 9, 1912, attended by the American President, William Howard Taft. It became clear that Winnifred had risen from poverty and lack of blue blood in her veins to a successful and acclaimed author, who published by lavishly. Her name meant something big in the literary circles and the audience craved for more Japanese romances. What helped her reach the top of the ladder was her creation of a Japanese identity that pervaded her writings and elevated her to the summit.

By the year 1915 she was riding on the crest of success and turned into a business woman who managed her literary career, though not as skillfully as her imaginary world. She longed for independence and self-reliance, but was at the same time an inveterate romantic heroine. She had gone through very tragic times, for example her young Bertie died in about 1908, after suffering from chronic encephalitis. In addition, her marriage foundered. Her husband was suspicious of her coquettish attitude with men and there is evidence that he maltreated her on several occasions. In her letters she recounts her adventure when she was introduced to the movie business and was asked to write some motion serials for Hollywood. This meant that she had to meet with men and do business with them, negotiating and talking about the money she was to receive and about the overall development of the project. One night she arrived home rather late with the three men with whom she had been discussing the project, and Bert saw her getting out of the car. He approached her, kicked and beat her and tried to force her into a taxi. She was determined to end a marriage that was far from enriching her literary universe and was actually pinioning her aspirations. She went to Reno in 1916 to get a divorce, after which she settled down there with her three remaining children and started all over again. She continued with her fabrication of a life where she introduced herself as a Japanese heroine in a strange country, and to start all over again she had a picture taken of herself clad in a kimono, lying relaxed on the lawn. Nothing out of place or artificial, simply a creature fashioned by the very authoress. A writer and creation melted in one liminal figure that visually transcended the boundaries between fact and fiction.

Once she obtained her divorce decree she stayed in Reno enjoying the natural surroundings, spas and other amenities that this city offered the recently-divorced singles. She was given the custody of her children and they thoroughly enjoyed the open spaces and the opportunity to go horse riding in contrast to the cramped New York apartment. She had no other means to support herself save the scant savings from her earnings as a writer, but resources were dwindling and she had to borrow money from men. At that time and place this was common practice among women who normally could not be self-reliant. But Winnifred was not the type of woman who would go husband hunting. Notwithstanding, she had her own court of wooers

who could have provided for the family. Once again Winnifred is led by her heart, not by practicalities, and she fell in love with Francis Fournier Reeve, who was a divorcé with some luck in the transport business at sea. He was also wrapped in a halo of romanticism and joined the National Guard Cavalry to enter a party that chased Pancho Villa along the border. He was a generous man, widely read, and very much loved by Winnifred siblings. She took her time before making up her mind, but finally gave in and married him in 1917. They bought a ranch and went to Alberta to start a very different sort of life for both of them. For the time being her family was going to settle in the country, away from any adventure.

### *The Canadian literary adventure*

Winnifred did not receive any income from her fiction, although she never stopped writing in addition to helping run the ranch and look after the children. She made an attempt to adapt her most successful book *A Japanese Nightingale* (1901) to a film, but the experiment proved to be a failure. She had some experience as a film editor and serial writer and jumped at the chance to go back to New York. While in Calgary she continued writing, but fell under the spell of the romantic free spirit of the prairie and she pioneered a Canadian novel, probably inspired by contemporary writers such as Willa Cather. But her novel, *Cattle* (1924), lacked the charm and mystery of her Japanese creations. Her attempt to portray reality as it was proved to be a disappointing failure. This is one more proof that evinces that it was connatural to her life and writing to create identity by literary imagination: in her writings and the construction of her life, the blending of both worlds does not result in chaos and confusion, but in a unique identity that owes to fiction as much as to reality.

Her experiment about the pioneer topic of Canada in her novel *Cattle* (1924) was not as successful as her Japanese romances. In this novel she used Winnifred Eaton as her pen name in an attempt to depict reality as it was, void of literary images and based on real facts. In an unpublished article she wrote entitled «You Cant Run Away from Yourself» (1924), she reveals her intention when embarking on this project: «I am going to come back as a writer, not this time as a writer of fairy-like stories of Japan, but tales of things and people I had known».

But when she sent the manuscript to several editors, the answers she received were not always favourable for the novel portrayed Canadian pioneers as uncouth brutal human beings struggling for survival in a hostile environment, and the publishers feared that the audience would rather hear about Japanese niceties than the real hardships of life. In her novel she includes devastating facts such as the flu epidemic that actually occurred in 1919, and the female protagonist of the story, Angella, is described as the masculine type clad in mannish attire and behaving like a man.

### *Winnifred construction of identity in her Japanese female characters*

In 1924, spellbound by the glitter and glamour of New York, she takes her three children with her and heads for the Big Apple, leaving behind a distressed husband. In December she signed a contract with the Universal Pictures Corporation where she held a prestigious position. She wrote for silent movies, a career that many women pursued at the time, for Hollywood hired women writers rather than men. This was one of the few honorable jobs a woman could take and be successful in, but only if she was white. Other racial minorities were rejected, which confers more merit on Winnifred, because she was probably the first Asian American screenwriter working for Hollywood. She was known as the popular and acclaimed writer of «Japanese» novels that oozed exotic flavour and fashioned headstrong Japanese commit *hara-kiri* for love as Puccini Mme. Butterfly does. Her Japanese characters are women mongrels, the fruit of a white and a yellow concoction, but they are all minutely depicted psychologically, with dilemmas about their own identity and a compulsive urge to understand two distant and often confronted worlds. Yuki, the heroine of *A Japanese Nightingale*, is half American, half Japanese, and this fact makes her special, for she can say things that an American woman would not say, and a Japanese

woman could not understand. She speaks openly about interracial marriage, a taboo in the American society of the first decade of the 20th century. This appears to be a provocative and irritating idea that would not be accepted by the audience or the critics, but Winnifred is skillful enough to capitalize on the Japanese trend of the moment and succeeds in making Yuki a beautiful, attractive Japanese woman who challenges certain attitudes about race and gender. She is Japanese, but not submissive, she is American but does not comply with the rules. In *A Japanese Blossom* (1906), Winnifred presents another heroine, Ellen Kurukawa, an American woman born in New England and taken to Japan by her Japanese husband. Although she is also a descendant of a Japanese father, she was brought up in America and Japan is a completely new experience. In this novel Winnifred challenges the Japanese concept of female submissiveness and the American idea of domesticity, and again she gets away with it, producing a successful novel that links two conflicting concepts: interracial marriage and women independence and self-assertiveness.

Her professional life in Hollywood was blooming, but her personal life fell in a pit. Her eldest son had to be interned in an asylum for life, her younger son took to drinking and her daughter eloped with a man and had a baby at eighteen. Despite this difficult situation, both Winnifred and her daughter Doris enjoyed a hectic social life in Hollywood. This lasted until 1929, the year of the Great Depression, when earnings were not enough to support the family. Winnifred worked in every screenplay she was offered, but they were very short of money and had to borrow from friends. Just when life was rewarding all her efforts to succeed as a writer she had to turn to a man for help. This situation exasperated the authoress, who was ever so proud of her writings reception by the American audience and her own self-confidence. Just at this time of despair the angelical figure of her husband appears. He had made a small fortune in Calgary in the burgeoning oil-business. Winnifred knew about her husband accomplishment through the letters her sister Rose wrote to her. Some members of Winnifred family had gone to work with Frank and wished to reunite the couple, even though Frank had an affair with a woman. The love triangle was vented out by the writer herself in one of her stories with the purpose of terminating the adulterous affair and attracting Frank back to her. She finally goes back to Frank and her personal life appears to soothe. Nevertheless, her troubles had not ended. Her son Perry was interned and her son Charly, a promising young poet, suffered from a serious drinking problem. Winnifred got him some jobs, but he was fired from all of them. It was a desperate situation and Winnifred could do nothing to improve it.

By that time, her energy to write had drained off and she had finally become an average Canadian wife enjoying life with her husband. They both took long trips and created a congenial atmosphere. Winnifred died suddenly of a heart attack in a hotel in Montana, in one of her trips with Frank, on April 8 1954, at the age of 79.

### *Conclusion*

There is no doubt that she had fulfilled her wish to become famous and self-sufficient in the elite literary circles by creating a fake Japanese identity that pervaded the way she described her Japanese heroines that brought her fame and admiration. Although she published profusely, the novels that the audience preferred and the critics praised were her Japanese romances. She adopted a name that sounded Japanese, but was not Japanese, she had many pictures taken posing in kimono, with a certain oriental mellifluousness in her gaze. She created her first Japanese heroine, Yuki, in the novel, *A Japanese Nightingale* (1901), that brought her fame and recognition, was a half caste Japanese/American girl who was not a toy in the hands of men, but a bright business woman who eventually married her American love Jack Bigelow, and she does it out of love but also out of interest to pay for her brother studies. Yuki has a mind of herself, she is not the playful object created by John Luther Long, Lafcadio Hearn of Pierre Loti in the peak of Japanese themes within the literary aesthetics of the period. She marries Jack after she is certain that he is deeply in love with her, that he is not going to abandon her and that she can obtain a

better life for her and her brother.

It is true that Winnifred exploited the same theme that John Luther Long, and later Puccini used in his international acclaimed opera, *Mme. Butterfly*, but while the former represented Japan as far away, unknowable and desirable, as part of an exotic collection of articles so much in vogue in those days, Winnifred confers the Japanese girl charm, intelligence and audacity. At the beginning of the novel she is described as «A cheap girl of Tokyo, with the blue-glass eyes of the barbarian, the yellow skin of the lower Japanese, the hair of mixed color, black and red, the form of a Japanese courtesan, and the heart and nature of those honorably unreliable creatures, alien at this country, alien at your honorable country, augustly despicable-a half-caste!» But Yuki attitude and behaviour is shrewd, interested, at times even cold hearted, nothing of the plaything that other American writers had plotted fascinated by the Mikado Empire's sensual creatures. Jack Bigelow realizes that she is not just another geisha but «She was clearly a superior kind of a girl. Not an ordinary geisha as he had thought when his eyes fell on her. He has seen enough of the geishas at the tea-houses to know that she was of a different kind».

Onoto Watanna drew on her own experience as a mixed race woman to depict her heroine. There was, at the time, a real enthusiasm for Japanese artifacts and literature. *Travelogues* or books about trips and journeys with documentation about Japan flourished after the arrival of commodore Matthew Perry on the coasts of Japan in 1848. The reception of this type of literature in English speaking countries was surprisingly enthusiastic. During the 1880s and 1890s a good number of scholars such as Ernest Fenollosa or Lafcadio Hearn travelled to Japan in search for novelty and fascinated by the mystery of a country that had opened its doors to the world in 1848 and were overwhelmed and allured by the amount and quality of Japanese decorative arts. But one thing was to admire Japanese art for its delicacy and exoticism and something different was to admit people of a mixed race in society, especially Japanese and Chinese, who were looked down on as cheap labour. This social dislike was politically reinforced by some laws enacted in the first decade of the 20<sup>th</sup> century, when President Roosevelt restricted Japanese immigration following the Japanese victory over China and Russia, a fact that arose the Japanese yellow peril sentiment. Winnifred overcame all these prejudices and taboos by turning herself into her own literary creation, and hence she was able to construct a unique identity by redefining conventional frontiers. Her self-construction cannot be seen as a deception or betrayal of her origins and background, but as a way to shape characters that draw on convention, but create their own identity. She uses literature and imagination to create a new world where conventions are not challenged but met and recreated. As a half-caste woman, she experiences the prejudices of her times against descendants of mixed raced couples, therefore she tries to reconcile her frowned upon mixed origins and her longing for fame and recognition. Her Japanese women are all the fruit of interracial relations and all of them are endowed with the gift of apparently irreconcilable paradoxes: as Japanese they are assumed to be delicate, exquisite in behavior and manners, submissive and doggedly waiting on men wishes, as American they are strong and independent. What the Westerner readers see is that they are like any of the Japanese women characters that mesmerized the American audience, capable of fulfilling all men dreams and desires. But what makes her characters different is the fact that they are not a simple toy to be discarded once used, but practical women who make their male lovers madly fall in love with them and later on respect them for what they are and what they are able to achieve. Some of them are business women like Yuki (*A Japanese Nightingale*), while others are dutiful wives and mothers, incarnating the values of American domesticity (*A Japanese Blossom*). She received recognition in her life time, above all, for her Japanese romances, because in them she is able to express her own ideas about miscegenation and women independence in a language comprehensible and accepted by the Western readers, but not so much as to spoil the delicacy and mysterious spirit of old Japan.

WHITE LE-GOFF MYRIAM\*

***HUON DE BORDEAUX PEUT-IL ÊTRE CONSIDÉRÉ  
COMME HÉROS-COMIQUE ?***

*Huon de Bordeaux*<sup>1</sup> tient une place de choix dans le champ épique médiéval français puisqu'on considère que c'est la première chanson de geste à accorder une place essentielle au merveilleux. En effet, le héros Huon est aidé du nain Aubéron dont la figure a su séduire nombre de créateurs ultérieurs, comme Shakespeare ou Wieland. L'œuvre médiévale a vraisemblablement été écrite dans les quarante dernières années du XIII<sup>e</sup> siècle et sans doute entre 1260 et 1268. Le texte est composé en décasyllabes assonancés ou, plus justement, rimés, dont les rimes ressemblent à des assonances, dans un esprit archaïsant. De fait, *Huon de Bordeaux* cherche à se rapprocher de la chanson de geste ancienne, comme pour accroître sa légitimité, alors même que l'œuvre semble créer une osmose entre courants épiques et romanesques variés. Cette démarche confère bien souvent à l'œuvre une tonalité très singulière où l'on sent une disconvenance entre le style et le sujet. Mais ces écarts peuvent-ils être qualifiés d'héroï-comiques, si l'on suit la définition qu'en donne Anne Herschberg-Perrot, dans sa *Stylistique de la prose*<sup>2</sup> ? L'héroï-comique traite un sujet vulgaire en style noble. Aussi, pour déterminer si l'œuvre peut être qualifiée d'héroï-comique, il nous faudra identifier avec précision son sujet, ce qui serait aisé si l'on n'avait pas affaire à un pan de la littérature médiévale très métissée et à une époque dont nous ne maîtrisons que bien imparfaitement les modalités de production et de réception des textes. De fait, il n'est pas toujours facile de savoir si un lecteur-auditeur contemporain de l'œuvre pouvait juger tel ou tel passage vulgaire, ou non, comme nous le ferions. Toutefois, ces précautions prises, il me faut risquer une interprétation prudente, appuyée sur le texte. Je verrai dans un premier temps quels éléments font envisager une lecture héroï-comique du texte, puis je m'interrogerai sur le rôle déterminant de l'entrée en scène du personnage d'Aubéron pour la singularité de l'œuvre. Je terminerai en évoquant les implications esthétiques et idéologiques des choix de l'auteur.

Quand j'ai préparé cette communication, j'avoue que je me suis plusieurs fois interrogée sur sa validité. En effet, mon impression d'ensemble à la lecture de *Huon de Bordeaux* me conduisait plutôt à rapprocher l'œuvre du burlesque. Et même, puisqu'il faut le dire avec honnêteté ne me conduisait pas du tout à penser dans les termes ni de burlesque ni d'héroï-comiques, qui qualifient des œuvres beaucoup plus codifiées et moins mêlées que nombre de textes médiévaux qui ne soucient guère de catégories, de genres ou même de tonalités. Pourtant, en y réfléchissant, il semblait qu'à grande échelle,

---

\* Maître de Conférences à l'Université d'Artois.

<sup>1</sup> Notre édition de référence sera celle de William W. Kibler et François Suard, Paris, Champion, « Champion classiques », 2003.

<sup>2</sup> Paris, Belin, 1993, p. 295.

le texte traitait plutôt de manière burlesque les questions de l'injustice royale et des problématiques féodales, sous couvert d'exploits ridicules ou grotesques du héros : Huon doit ainsi arracher les dents d'un ennemi après avoir embrassé sa fille pour reconquérir la grâce de Charlemagne ! Qui plus est, différentes études ont déjà souligné la proximité entre le burlesque et l'insertion d'éléments magiques ou romanesques, comme la pratique l'auteur de *Huon*. De façon générale, Bernard Guidot constate qu'« au fil des années s'est formée une tradition du burlesque et de la dérision »<sup>3</sup> dans l'épopée. La présence du burlesque était donc relativement logique. Marguerite Rossi, critique de référence sur l'œuvre, plaide également plutôt en faveur de cette lecture de l'œuvre, tout en rappelant (p. 436) que la question ne se posait pas dans les mêmes termes au Moyen Âge que de nos jours<sup>4</sup>. Héroïque et burlesque ne s'opposaient pas comme dans l'esthétique classique car le principe de distinction des genres était « étranger à la littérature médiévale en langue vulgaire. Si des genres s'opposent à l'intérieur de celle-ci, en effet, c'est plus par leur technique et leur sujet que par leur ton : l'épopée, récit de hauts faits à couleur historique, a toujours admis des épisodes d'allure bouffonne, pourvu que cette bouffonnerie fut héroïque, et le ton trivial a toujours coexisté, dans la chanson de geste, avec des développements pathétiques et dramatiques, que la sensibilité moderne aurait tendance à retenir seuls comme épiques »<sup>5</sup>. Il faut donc distinguer le comique que l'on trouve dans *Huon* du burlesque au sens classique. De plus, le style de Huon connaît la tentation de la parodie<sup>6</sup>.

Cependant, une indécision demeurerait, tant il est difficile de déterminer la tonalité dominante de *Huon* et tant même les passages burlesques ont une certaine gravité. Dans *Poèmes et légendes du Moyen Âge*<sup>7</sup>, Gaston Paris, exprimant une sensibilité propre au XIX<sup>e</sup> siècle, n'écrivait-il pas « le tout forme un des poèmes les plus charmants et les mieux distribués que nous ait laissés le Moyen Âge. Parmi les causes de sa fortune, il faut compter le ton héroï-comique qui s'y soutient d'un bout à l'autre : le poète a su se garder de la grossièreté burlesque qui fait trop souvent le seul comique des chansons de geste de la seconde époque et qui dépare encore les productions des imitateurs qu'il a rencontrés (...) » ? Même M. Rossi concédait l'existence d'« épisodes héroï-comiques »<sup>8</sup>. Que fallait-il donc penser ?

Le point dont on ne peut pas douter et qui met d'accord les perceptions burlesque et héroï-comique est le mélange des genres et des tonalités qui caractérise *Huon de Bordeaux*. Il y est question de façon parfois poignante de la tragédie du pouvoir ; l'auteur aborde encore les questions sérieuses de la foi et de l'abjuration. Pourtant, le style est bien souvent léger et l'auteur fait preuve d'un esprit ludique. Certains passages font nettement sourire<sup>9</sup>. La réécriture de la *Chanson de Roland* est franchement comique, lorsque Huon sonne du cor, après s'être exclamé qu'il ne voulait pas attendre d'être en trop grand péril, au rebours de Roland :

'Qu'esse , dit-il, or ysoient malfez !  
 Atandrait tant que je soie tûés ?  
 Je cornerait, qui qu'i en doit peser.'  
 Il prant le cor de blanc yvoire cler,  
 met l'a sa bouche, s'ait tantit et sonnez  
 per teilt vertu e per si grant fierteit

<sup>3</sup> *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, dir. Bernard Guidot, Paris, Les Belles Lettres, « Littéraires 3 », 1995, p. 15.

<sup>4</sup> Marguerite Rossi, *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1975

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 442, même idée, p. 448.

<sup>7</sup> P. 33.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 459.

<sup>9</sup> Comme lorsque Huon n'a qu'une piètre rosse, à l'occasion de l'un de ses combats les plus héroïques (pour l'émir Yvorin, v. 7906-7915).



que de la bouche en volle li sang cler (v. 4519-4525).

Ailleurs, la belle sarrasine, fille de l'émir Yvorin, semble passablement sensible à la tentation de la chair et s'offusque véritablement que son "ennemi" ne lui demande pas plus instamment de se soumettre à ses désirs : elle perd une partie d'échecs contre Huon parce qu'elle est en proie à un désir trop ardent pour son adversaire. Les objets magiques utilisés par le héros ont certains effets amusants, comme le cor qui fait danser l'émir et ses hommes de façon irréprouvable. *Huon de Bordeaux* comporte en effet fantaisie et humour. Ces contrastes de tonalités, plus nets dans *Huon* que dans d'autres chansons de geste, tiennent en partie à la diversité des sources de l'œuvre. En effet, il existe un important intertexte épique (*Ogier le Danois*, *Chanson de Roland*,...) tout autant que romanesque et l'auteur paraît être un clerc particulièrement cultivé, ce qui explique en partie la bigarrure du texte.

Toutefois, même si *Huon de Bordeaux* se caractérise par le mélange des genres et des registres, cela concerne plus nettement certains moments de récit. Le moment décisif sur ce point est l'entrée en scène du personnage d'Aubéron qui fait basculer l'esthétique générale de l'œuvre. Mais qui est cet Aubéron<sup>10</sup> ? Le texte le présente comme « Auberont, le petit nain savaige » (v. 14), fils de Morgane et de Jules-César. Il est l'incarnation de l'alliance de deux mondes, féerique celtique et antique, mais aussi, devrais-je préciser, de deux esthétiques. Dès son apparition, au sens propre du terme, le ton change (v. 3150-3160). Néanmoins, le fait qu'Aubéron se revendique créature divine (v. 3334-3344, 3557-3562...) et rappelle qu'une place l'attend au ciel auprès de Dieu - place qu'il choisira de rejoindre lors du dénouement de l'œuvre - ne permet pas un bouleversement totale de la tonalité qui glisserait vers la pure fantaisie. La « christianisation du domaine féerique »<sup>11</sup> n'exprime pas seulement une tendance du temps, elle confirme l'importance des enjeux de *Huon de Bordeaux*. Les pouvoirs du nain sont réputés provenir finalement de Dieu : « dou grant povoir que Jhesu m'ait donné » (v. 3722). De surcroît, le pacte qui unit, de manière traditionnelle, le héros à son adjutant surnaturel, repose entre autres sur l'interdiction du mensonge qui n'est pas une chose légère dans la pensée médiévale et chrétienne. Pourtant la colère d'Aubéron, lorsque Huon ne le salue pas, provoque une tempête, un orage et fait apparaître une rivière qui barre le passage du héros (v. 3266-3274). Ses agissements surnaturels entraînent une irruption du merveilleux féerique dans l'œuvre (v. 3166-3185), d'autant que ces pouvoirs et autres objets magiques sont présentés comme les cadeaux de fées marraines, lors du repas donné à l'occasion de sa naissance (v. 3213sq., v. 10695-10711...). Le motif du repas des fées (v. 3249sq., v. 3497 sq...), particulièrement crucial pour Aubéron puisqu'il est à la base de la malédiction qui fait de lui un nain, est folklorique, même si on le trouve dans d'autres chansons de geste, comme *Elie de saint Gilles*, les *Enfances Renier*, *Le Roman d'Aubéron*, *Brun de la Montaigne*, *Galien le Restoré*... De plus, ses objets magiques fonctionnent comme ceux d'un conte folklorique

Dont prant son cor de blanc yvoire cler,  
desor son arc en ait .iij. cop fraippér;  
de maltallant c'est errant escriez:  
'trestout mez homme, venez a moy parler,  
je le sohaide de parrt Dieu qui tout sceit !'  
Aprés cez mot voit per le gaut ramez  
venir cez homme fervesti et armér;  
bien .iij.c. sor lez chevalz montér (v. 3366-3373)

Le son du cor et le désir d'Aubéron ont une efficace immédiate et merveilleusement arbitraire. Il immobilise ceux qu'il fait chanter ou fait danser. De même, sa parole est performative, ses souhaits et ses désirs se réalisent et permettent l'issue de l'œuvre,

<sup>10</sup> Voir à ce sujet, Claude Lecouteux, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1988.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 197.

comme l'expriment dans le passage les verbes : « sohaide », (v. 10673, v. 10676), « voil (...) demander » (v. 10678)

A partir de l'entrée en scène d'Aubéron, le lecteur ne peut manquer de sentir la proximité du texte avec le conte folklorique. si l'origine du personnage demeure incertaine, son comportement et les motifs qui lui sont associés sont très proches de ceux de contes. Les interdits prononcés par Aubéron (Huon ne doit pas mentir, ne doit pas coucher avec sa bien-aimée avant le mariage...) et le pacte que l'être surnaturel conclut sont destinés à être transgressés, tout comme dans un conte. Les promesses d'Aubéron sont également parfois similaires à celles faites par les personnages surnaturels aux héros de conte. Aubéron promet ainsi de la nourriture à Huon : « je te donrait a maingier a planteit / de teilt viande com vorais deviser / et de teiltz boivre com vodrais demander » (v. 3472-3474). D'autres éléments sont dignes du conte : le motif de la quête dans un pays lointain, la solitude du héros, ou les différentes fonctions des objets magiques (cor, hanap, hauberc, anneau d'or du géant...)... Comme le rappelle François Suard dans l'introduction de son édition, « comme dans un conte merveilleux, l'amour de la princesse vient couronner la quête du héros »<sup>12</sup>.

La proximité avec le conte, rendue singulièrement sensible à partir de l'entrée en scène d'Aubéron, informe l'ensemble de l'œuvre. Ainsi l'injustice que le roi fait subir à Huon et la dépossession de son fief pourrait être comparée à celle faite à Fouke Fitz Warin, toutefois les deux personnages n'y répondent pas du tout de la même façon. Fouke se révolte contre son souverain et même si le roman qui lui est consacré comporte des épisodes merveilleux, il n'a pas besoin d'adjuvant magique pour rétablir son droit. Cette comparaison aide à percevoir la différence de nature entre un personnage comme Fouke et celui de Huon. On pourrait rapidement dire qu'il s'agit d'une part d'un héros de roman, de l'autre d'un personnage de chanson de geste, que Huon a une vie à racheter, puisqu'il a involontairement tué le fils de Charles : ce n'est pas que cela. Fouke a l'étoffe d'un héros mythique, là où Huon ne ressemble qu'à un protagoniste de conte. Ainsi le défaut fondamental de Huon, sa grande « folleteit », est celle d'un personnage de conte, même si cette insouciance est parfois associée à un défaut plus nettement épique, la démesure : « mez grant oultraige et mez grant folleteit » (v. 5006). Le comportement du héros a également la prédictabilité du conte, ainsi que le souligne la formule récurrente de Huon adressée, comme par défi, à Aubéron : « se j'ai besoing, je savrait bien corner, / e je sai bien que vous me secourrés » (v. 3911-12, v. 4645-6...). Cette réitération est assimilable au style formulaire. On dira que cela n'est pas spécifique au conte. La chanson de geste, précisément, y a recours. Néanmoins, quand on observe à quelles formules l'auteur recourt, elles semblent souvent bien plus proches de celles d'un conte que de celles d'une chanson de geste. On identifie par exemple le *topos* de la mise en garde, réitérée par Gériaume, exactement comme dans un conte. Or cette proximité avec un genre moins noble que l'épopée peut nous aider à préciser le caractère héroï-comique du texte : l'auteur rehausse-t-il une source folklorique au niveau d'une interrogation sur le pouvoir et la justice ou s'amuse-t-il à réduire la question de l'injustice royale à un motif de conte ? *Huon de Bordeaux* n'est-il qu'un conte habillé en épopée ?

Encore une fois, il est bien difficile d'offrir une réponse trop affirmative et définitive. On le sait, il est souvent malaisé d'identifier le cheminement depuis d'hypothétiques sources dans la littérature médiévale, tant elle est constamment proche de la littérature populaire. De plus, en ce qui concerne précisément *Huon de Bordeaux*, le traitement même des personnages et des passages merveilleux se colore de nouvelles potentialités et d'échos inattendus, les tirant vers le sacré ou le politique, comme intrinsèquement. Ainsi, et encore une fois, bien que certains s'opposent à cette lecture<sup>13</sup>,

---

<sup>12</sup> P. xxx. Il souligne également, de manière générale, la tendance à l'enrichissement de l'action par des apports du conte merveilleux dans son article, « Y a-t-il un avenir pour la tradition épique après 1400 ? », *CRM*, 11 spécial, 2004, p. 75-89.

<sup>13</sup> M. Rossi n'est pas d'accord avec Krappe qui fait d'Aubéron une figure christique, ou un être divin en général, pourtant je suis assez d'accord avec lui.

on ne peut pas ignorer les échos religieux dans *Huon de Bordeaux*. Dans une certaine mesure, Aubéron peut être assimilé à une figure divine. La merveille et le miracle se placent sur le même plan, comme l'exprime le vers 10087 « per faerie, per la Dieu vollanteit ». Le nain prononce des interdits d'ordre moral, religieux, voire chrétien. Par exemple, la transgression sexuelle de Huon qui consomme son amour avec Esclarmonde avant le mariage, contre l'interdiction d'Aubéron, rejoue le péché originel : on retrouve dans le récit le motif de la honte par rapport à la nudité des héros, surpris en mer par une tempête au cours leurs ébats, et qui s'échouent sur une île, comme expulsés du paradis dans un monde hostile. Le texte suggère d'ailleurs très nettement qu'Aubéron aurait causé cette tempête, mu par une colère digne de celles de Dieu. Aubéron se situe clairement du côté de l'interdit divin qu'il redouble de façon héroï-comique. Il apparaît souvent comme une incarnation de la conscience de Huon. Aubéron est un personnage aisément ému de compassion<sup>14</sup> ; il pleure quand il sent la détresse de Huon. Il est aussi un héros du pardon, de sorte qu'il met en œuvre nombre de vertus chrétiennes. Lorsque Huon se lamente d'être abandonné par Aubéron, on entend très directement le Christ demandant au Père pourquoi il l'a abandonné : « Auberon, sire, se dit Hue li ber, tu m'as failli, je ne te puez amer » (v. 7404-5). Une fois encore, la tonalité s'altère, le conte et la sacralité se mêlent, mais il ne semble pas que l'on puisse nettement interpréter que l'un ou l'autre aspect domine ou disqualifie l'autre. Le texte est bien plus que polysémique, il comporte des strates de signification, un chatoiement extrême qui tient à sa nature littéraire, qui est plus pleinement aboutie que dans d'autres textes contemporains.

De plus, cette lecture du personnage d'Aubéron comme partageant des attributs divins explique que l'intervention finale et magique du personnage soit la seule issue contre la folie et l'aveuglement de la vengeance de Charles. La satire politique est d'autant plus virulente qu'Aubéron n'est pas un simple nain magicien, mais aussi un héros de la sagesse et du détachement par rapport au monde. Sa position appuie la critique ouverte de Charles<sup>15</sup>. Aubéron assure un dénouement juste. À l'appui de cette lecture, on peut ajouter que le personnel féerique d'Aubéron semble plus digne que l'entourage de Charles : Gloriant, un chevalier *faé*, prêche la modération à Aubéron (v. 3389) et correspond au rôle de Nayme auprès de Charles ; Malabron, génie marin, est entièrement soumis à son maître, est attaché au héros du bien qu'est Huon, quand bien même son maître a du ressentiment vis à vis de lui et est plus efficace dans ses intercessions que les barons de Charles... « Ainsi, l'Auberon de notre poème a été conçu tel qu'il nous apparaît pour pouvoir assurer un dénouement juste ; ajouterons-nous que l'artifice qui consiste à faire ainsi appel à un être surnaturel souligne l'impossibilité d'une solution vraie et équilibrée aux conflits qui opposent le roi à ses vassaux ? C'est finalement en Féerie que le héros trouvera la sécurité et accédera à son vrai statut ; dans le monde réel, il n'a qu'un parti à prendre, celui de la soumission et de la réconciliation. Le caractère inégal des rapports entre le héros et le roi, le déséquilibre définitif entre un pouvoir qui tend à devenir absolu et des vassaux qui sont de plus en plus des sujets se trouvent ainsi soulignés. Le rôle d'Auberon et l'appel vers un univers merveilleux ont pour effet d'annuler, littérairement seulement, un conflit dont l'issue réelle ne pourrait qu'être désavantageuse à celui qui, aux yeux de l'auteur, a raison<sup>16</sup> ». Ainsi, le mélange des tonalités, l'héroï-comique, permet d'aborder des questions cruciales, qui pourraient beaucoup plus difficilement l'être de façon directe. Par conséquent, on ne peut absolument pas s'accorder, encore une fois, avec l'assertion de M. Rossi qui affirme qu'Aubéron est « essentiellement juge et arbitre dans un conflit féodal et moral qu'il dénoue en punissant des traîtres et en confondant un roi indigne »<sup>17</sup>, tout en ne lui concédant que peu d'importance. De fait, un tel rôle ne peut être que de premier plan, au

<sup>14</sup> Certains de ces traits sont également les attributs des nains ou des elfes de la petite mythologie, selon Claude Lecouteux ; les pistes sont décidément mêlées.

<sup>15</sup> M. Rossi, *Op. cit.*, p. 358 et p. 368.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 381.

contraire. Je l'ai observé, même si l'on choisit de se tenir au cœur même de l'œuvre, de sa cohérence, de sa dynamique, de son style, l'entrée en scène d'Aubéron bouleverse totalement l'esthétique romanesque. L'héroï-comique induit par la présence d'Aubéron paraît donc essentiel au déploiement de certaines implications de l'œuvre.

Toutefois, cette interprétation héroï-comique repose sur l'idée, si ce n'est d'une origine populaire, du moins d'une influence folklorique sur l'œuvre. Or M. Rossi réfute le rattachement au folklore en général qui a été mis en lumière avant ses travaux - par A.H. Krappe pour le folklore celtique<sup>18</sup> ou par D. Scheludko<sup>19</sup> pour le folklore germanique -, au motif pertinent que : « si des thèmes folkloriques sont reconnaissables dans *Huon de Bordeaux*, peu nombreux sont ceux qui n'avaient pas pris une forme littéraire spécifique dans l'épopée ou le roman d'aventures avant la composition du poème »<sup>20</sup>. En effet, il semble qu'il existe toujours un passage préalable par la littérature et que l'auteur d'*Huon de Bordeaux* ait des sources littéraires aussi diversifiées que la geste des Lorrains, et notamment *Gerbert de Mez*, *Renaut de Montauban*, *Jourdain de Blaye*, ou *Beuve de Hanstone*. Ainsi, on ne pourrait plus évoquer une influence folklorique parce que cette influence serait devenue pleinement savante. M. Rossi ajoute même fort justement que la majorité des chansons de geste font des emprunts folkloriques, sans prendre une teinte folklorique. À l'époque de *Huon de Bordeaux*, on observait de manière générale la prolifération d'objets et d'êtres magiques dans la littérature épique et romanesque. La démonstration de la chercheuse se tient mais elle minimise l'attrait indéniable de l'auteur pour les motifs d'origine folklorique, qu'il sélectionne au sein des œuvres auxquelles il emprunte... De fait, dans son travail intertextuel, l'auteur de *Huon de Bordeaux* semble séduit avant tout par les motifs proches de ceux de contes.

Même quand M. Rossi concède ces choix de l'auteur, elle en fait une lecture accessoire<sup>21</sup>. Qu'il me soit permis, sur ce point, de ne pas trouver sa démonstration convaincante. L'accumulation même des motifs folkloriques qu'elle dénombre me semble devoir alerter le lecteur sur l'importance dans l'œuvre de l'esthétique qu'ils véhiculent, même si l'on concède à M. Rossi qu'ils puissent ne pas être indispensables à l'action. Or le problème qui nous intéresse ici est précisément de nature esthétique. Je rejoins M. Rossi sur un point : le travail de mélange des tonalités et d'inscription de passages héroï-comiques ne se joue pas dans une logique de détails ou de motifs seuls. Il s'agit davantage d'une entreprise de composition de l'œuvre dont les différents passages s'enrichissent d'échos particuliers en fonction de la construction d'ensemble. Cela est vrai pour tout récit mais particulièrement ici, en raison de la singularité de la partie centrale de l'œuvre, à partir de l'entrée en scène d'Aubéron, qui rompt avec le reste. Ainsi la promesse du v. 1102 : « s'orés chanson de moult fier couvenant » qui se vérifie au début et à la fin de l'œuvre, peut paraître vaine à la lecture de la partie centrale, notamment à partir de l'énoncé de l'épreuve que Charles impose à Huon,

une fille ait Gaudisse l'amiral,  
c'est Esclarmonde, qui tant ait de bonteit ;  
il vous covient et plevir et jurer  
que voiant tous trois foid la baiserez ;  
et après ceu mon messaige direz  
a l'amiral, voiant tout le barnez.  
De moie parrt l'amiralz roverés  
Que il m'envoie (...) ( v. 2397-2404),  
et de sa barbe lez blans grenon mellez,  
et de sa goulle .iiij. dant maisellez (v. 2408-2409),  
puis à partir de la rencontre avec Aubéron.

---

<sup>18</sup> « Über die Quellen des *Huon de Bordeaux* », *Romanic Review*, tome IV, 1913, p. 118-24.

<sup>19</sup> « Neues über *Huon de Bordeaux* », *ZRP*, tome XLVIII, 1928, p. 361-97.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 90.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 90.

Cette partie centrale fonctionne bien souvent comme une amplification de la structure du conte, notamment par l'emploi plus abondant du discours direct et la multiplication des aventures. M. Rossi met en valeur la qualité de la narration et de la composition de cette partie et montre qu'au plan diégétique, le changement de tonalité est aussi lié au passage en Orient, avec l'expression du *topos* d'un changement de nature du réel motivant une altération formelle du récit.

En outre, au sein même de cette partie, l'auteur cultive des contrastes saisissant entre la légèreté voire le comique et une tonalité épique très traditionnelle. Ainsi, lors du baiser volé à Esclarmonde par Huon, le comique est à son comble et est même accentué par la réaction d'Esclarmonde qui est totalement séduite par son « agresseur » (v. 5837-5851). Dans la suite immédiate, à la laisse 58, on retrouve la gravité épique la plus pure. Par conséquent, les effets héroï-comique sont accrus par les efforts de composition du texte. Le travail du rythme même est important, comme le souligne M. Rossi dans son chapitre « l'art du récit et le problème du burlesque »<sup>22</sup>. Les choix de cette partie centrale permettent non seulement une réflexion moins consensuelle sur le pouvoir royal et l'injustice mais également sont l'occasion d'une élaboration littéraire d'hybridation ou de métissage entre chanson de geste et roman, en sorte que l'héroï-comique frappe également la démarche même de l'auteur, et non seulement son sujet. On ne lit pas les moqueries traditionnelles des Sarrasins ou des batailles ; le principal objet de dérision est finalement Charlemagne, mais sur le fond thématique grave de la perte de son fils. On sent que la position héroï-comique déborde le sujet pour inclure la démarche littéraire, elle-même. Il s'agit pour l'auteur de prendre de la distance par rapport aux codes en vigueur, sans les moquer purement, mais davantage en vue d'élaborer une création innovante. Il ne s'agit pas seulement du littéraire d'évoquer un sujet vulgaire dans un style noble ; le but est surtout de dévoiler les enjeux des problématiques graves par les épisodes et personnages légers qui ont bien plus à dire qu'il n'y paraît. En effet, l'auteur de *Huon de Bordeaux* utilise des motifs traditionnels mais avec un sens accru de l'originalité et avec une grande inventivité. La figure d'Aubéron est particulièrement troublante puisqu'elle peut être perçue comme un double de l'auteur qui guide Huon, devenu semblable à une marionnette, et le manipule presque à sa guise, jusqu'au dénouement. Même si la réflexion peut paraître anachronique, l'insertion du personnage d'Aubéron ouvre l'œuvre sur une dimension métatextuelle, exprime une conscience réelle du travail littéraire en train de se faire et des choix qu'il implique.

Selon B. Guidot, les jeux sur les tonalités et la présence de la dérision peuvent constituer une « source de déstabilisation littéraire »<sup>23</sup> et servent parfois une remise en cause de l'idéologie même des chansons de geste. Surtout, dans *Huon de Bordeaux*, il semble que ces jeux soient destinés à faire percevoir au lecteur l'esthétique nouvelle que recherche l'auteur. Il ne me semble pas que l'auteur cherche à remettre en question les fondements de la chanson de geste. Sa démarche est davantage créative et inventive que critique. Je l'ai dit, s'il y a critique, elle frappe surtout l'idéologie politique mais pas tant le genre littéraire de la chanson de geste. La distance ne signifie pas ici dérision. Il ne semble pas que l'on puisse parler pour l'ensemble ni de pastiche ni de parodie. L'auteur s'engage dans une élaboration purement littéraire et singulière. Il semble que l'on soit dans une logique de renouvellement et de création plutôt que de négation ou de destruction. Il faut élargir le champ littéraire plutôt qu'en disqualifier certains aspects. En ce sens, l'héroï-comique que propose l'œuvre n'est en aucun cas irrévérencieux même s'il prête bien souvent à sourire.

On retiendra de ces réflexions que l'opposition entre burlesque et héroï-comique n'apparaît pas toujours très nettement dans l'étude de *Huon de Bordeaux* et de nombreux textes de littérature médiévale. La conception héroï-comique du texte s'appuie beaucoup plus sur des effets macrostructuraux que microstructuraux, notamment autour du personnage d'Aubéron. Cela dit, l'analyse de l'héroï-comique est souvent entravée par

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 423 sq.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 20.

différentes questions spécifiques au matériau médiéval : la perception de l'intertextualité ou de l'intergénéricité y est trouble puisque l'on ne peut pas toujours démêler avec certitude la question des sources, du statut premier du texte, voire de la tonalité dominante. En effet, les incertitudes qui pèsent sur la réception et sur les effets produits par l'œuvre accroissent la difficulté. Néanmoins, le cas de *Huon de Bordeaux* présente la particularité d'offrir d'assez nombreuses suites qui témoignent, sur la longue durée, du type de réception qu'a pu avoir le texte médiéval. Il en ressort que la proximité avec le conte et la matière folklorique marquait les esprits puisque la majorité des suites de *Huon* sont très nettement féeriques, à l'exception de la *Chanson de Godin*. Le sujet principal de l'œuvre aurait donc souvent été perçu comme relativement vulgaire, masqué sous son apparence partiellement noble.

À vrai dire, la question n'est pas celle d'une classification ou d'une dénomination héroï-comique ou non de l'œuvre. L'enjeu est plutôt la perception du caractère de nouveauté du texte. Revenons à M. Rossi, qui m'a accompagnée au long de cette réflexion, et qui affirme : « l'auteur réussit à créer un type de récit particulièrement propre (...) à devenir populaire (...) ce qui semble confirmé par le grand nombre de suites<sup>24</sup> ». Ce n'est peut-être pas la propension à devenir populaire qui induit le succès de *Huon* et ses reprises, mais son caractère novateur et par là, suggestif, incitateur à la création et à l'invention, dans un esprit de liberté qui permet à d'autres de poursuivre non seulement l'œuvre mais la dynamique d'expérimentation littéraire. De fait, l'héroï-comique présente fréquemment ce caractère relativement expérimental qui met en jeu le plaisir de l'écriture, de la réécriture et du décryptage des croisements par le lecteur. C'est une véritable littérature du plaisir qui se dessine là.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 460.

SARAYA MONA \*

***LE MYTHE DU RETOUR AUX ORIGINES***  
***DANS DEUX ŒUVRES POSTHUMES D'ALBERT CAMUS:***  
***LE PREMIER HOMME ET LA MORT HEUREUSE***

« On est en train de comprendre aujourd'hui une chose que le XIX<sup>ième</sup> siècle ne pouvait même pas pressentir : que le symbole, le mythe, l'image appartiennent à la substance de la vie spirituelle, qu'on peut les camoufler, les mutiler, les dégrader, mais on ne les extirpera jamais. », assertait Mircéa Eliade dans l'introduction de l'un de ses livres fondateurs, mettant ainsi l'accent sur la présence du mythe dans la mentalité de l'homme moderne. Cette présence relève le défi positiviste.

S'inscrivant dans le sillage des études portant sur le rapport mythe et littérature qui font partie de l'herméneutique littéraire, Charles Mauron cherche à trouver, à partir du réseau d'associations volontaires voulues, les racines inconscientes de l'œuvre et le *mythe personnel* de l'auteur. Sa méthode est à la croisée des chemins entre la critique thématique et la psychanalyse. Dans son ouvrage intitulé *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, il définit les démarches de la psychocritique comme suit :

En superposant les textes d'un même auteur comme des photographies de Galton, on fait apparaître des réseaux d'associations ou des groupements d'images, obsédants et probablement involontaires. On recherche, à travers l'œuvre du même écrivain, comment se répètent et se modifient les réseaux, groupements, ou, d'un mot plus général, les structures révélées par la première opération. (...) Tous les degrés peuvent être observés entre l'association d'idées et la fantaisie imaginative ; la seconde opération combine ainsi l'analyse des thèmes variés avec celle des rêves et leurs métamorphoses. Elle aboutit normalement à l'image d'un mythe personnel.

C'est dans ce cadre que s'inscrit l'objectif de cette recherche qui se donne pour corpus deux œuvres posthumes d'Albert Camus, à savoir *Le Premier Homme* et *La Mort Heureuse*. Le mythe qui obsède notre auteur (qui est aussi un des penseurs les plus éminents du XX<sup>ième</sup> siècle) est celui du retour aux origines, comme s'attachera à montrer notre étude. Il est à la recherche d'un temps mythique, primordial et sacré ; d'où l'importance des symboles ascensionnels « marqués par le souci de la reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute ». N'échappe à personne le contexte culturel où il a vécu et qui a beaucoup marqué sa formation intellectuelle, sa conception et sa vision du monde. Il n'a jamais cessé de s'interroger sur la condition de l'homme ainsi que sur la problématique philosophique et existentielle du temps. A cet égard, il convient de souligner que l'importance de la mémoire (personnelle, collective ou mythique) réside dans le refus de l'absurde, dans la tentative de trouver une réponse à ses angoisses existentielles et d'échapper à un présent frustrant par la tentative de chercher et

---

\* ?qîte de Confimerences au Département de Lettres Classiques de l'Université du Caire.

de trouver le maillon manquant, à savoir l'origine, pour lutter contre le néant. L'absurde résulte d'un profond désaccord existentiel avec le monde, d'une disharmonie tragique entre l'existence humaine et celui-ci. Le temps est, dans cette perspective, synonyme d'anéantissement pour l'homme. Camus est un révolté et un insurgé contre ce temps destructeur et cette révolte acquiert comme symbole le retour aux origines, au non-temps édénique, et la nostalgie du paradis perdu n'est que l'expression de la lutte contre le mal. Il est aussi à noter que Camus rejette le suicide en se tournant vers l'origine et que l'esprit de révolte domine ses œuvres dont nous citons à titre d'exemple *Le Mythe de Sisyphe* où il s'agit de l'effort inutile qui n'aboutira jamais.

Dans la première œuvre citée, il est question de l'enfance, de la quête du père (mort à la bataille de la Marne, lors de la Première Guerre Mondiale, en 1914) qui est *Le premier homme*, donc mythiquement parlant Adam, père de tous les hommes, à qui il dédie son livre qu'il n'a même pas eu le temps de réviser : « à toi qui ne pourra jamais lire ce livre ». Il s'agit d'une autobiographie où la soi-disant imagination se mêle à la mémoire personnelle, c'est donc un « Il- Jacques Cormery » qui cache un « Je – Albert Camus ». Deux regards sont présentés dans ce récit qui commence par la naissance de Jacques : celui de l'adulte qui a quarante ans qui cherche à tout savoir de son père, et celui de l'enfant qui a vécu dans une famille française pauvre en Algérie, une famille où l'on ne parle presque pas du père absent : une grand-mère despotique, une mère infirme qui n'entend pas bien et par la suite isolée du monde, un oncle infirme lui-aussi, et le monde du lycée, de l'école et les jeux d'enfants. Quant à *La Mort Heureuse*, il s'agit d'une quête du bonheur paradisiaque faite par Mersault, un fonctionnaire à Alger qui tue Zagreus l'infirme pour voler son argent et vivre heureux, mais qui, malgré sa quête incessante, n'est jamais satisfait. Il fait des voyages en Europe, revient à Alger pour repartir vers Chenoua où il meurt de fièvre. Il est évidemment question du mythe religieux d'Abel / Caïn, celui qui a tué son frère et par suite condamné à l'errance. Le livre s'ouvre sur le meurtre de Zagreus, ensuite le retour en arrière sur la vie de Mersault avant le meurtre coupé par certains souvenirs du passé. Le bonheur est tantôt en rapport avec l'argent, tantôt avec le plaisir physique et tantôt avec le soleil et la mer. Le roman se clôt sur la mort de Mersault, tué par la fièvre dont les prémices ont commencé la matinée où il a tué Zagreus.

En vue d'analyser le mythe du retour aux origines dans ces deux œuvres ainsi que ses métaphores intrinsèques, nous allons nous servir des travaux de Gilbert Durand, et plus particulièrement *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* où il classe les images et les symboles suivant des régimes dont nous ne retiendrons que ceux qui mettent en évidence les différents aspects de ce mythe, à savoir : les symboles nyctomorphes, les symboles catamorphes, les symboles ascensionnels, les symboles spectaculaires et les symboles de l'intimité. Mais avant de ce faire, il convient de faire le point sur quelques notions, par exemple les thèmes bibliques et le thème du voyage comme aspects mythiques, ainsi que l'aspect documentaire. Les deux œuvres commencent par une atmosphère qui donne l'impression d'un hors-temps : *Le Premier Homme* s'ouvre sur une installation, sur un début, sur une naissance quasi biblique où les personnages ne sont pas tout de suite désignés et qui se déroule dans un petit village près d'Alger, dans une famille modeste. Quant à *La Mort Heureuse*, le récit s'ouvre sur un meurtre apparemment médité : Patrice Mersault tue Zagreus une matinée froide où plane une atmosphère d'irréel qui donne l'impression du début d'une création à cette fin d'une vie. Le thème du voyage occupe une place de choix dans ces deux œuvres ; en effet, ce déplacement spatial est surtout motivé par une quête de l'identité et de l'appartenance patriotique et personnelle (*Le Premier Homme*) et une quête du bonheur (*La Mort Heureuse*). Ce qui implique sans doute une insatisfaction, un manque, une interrogation sur l'être. Le premier récit commence par quatre voyageurs dans une carriole conduite par un Arabe, un couple français : un homme d'une trentaine d'années (le nouveau gérant du domaine du Saint-Apôtre) et une femme où on lit sur son visage « *une crainte irraisonnée* ». Ces voyageurs étaient partis de Bône, arrivés à Alger, puis ils ont trouvé à la gare la voiture et l'Arabe. Plus tard, le père de famille est parti à la guerre (contre les Allemands) et la mère



chez sa mère pour travailler à la cartoucherie de l'arsenal militaire. Le fils, Jacques Cormery, installé en France, repart vers l'Algérie à la recherche de ses origines. Mersault, lui-aussi, part constamment mais c'est à la recherche du bonheur idyllique. Ce sont donc deux voyageurs, qui sont à *la recherche du paradis perdu*, dans le sens mythique du mot. Côté de ces deux aspects mythiques un aspect documentaire portant sur la Première Guerre Mondiale, notamment la vie des Français émigrés. Ces derniers ne sont plus les colonisateurs, mais les citoyens qui subissent la politique de la colonisation et qui en sont les victimes :

Oui, au fond de la même nuit où il était né au cours de ce déménagement, émigrants, enfant d'émigrants, l'Europe accordait déjà ses canons qui devaient éclater tous ensemble quelques mois après, chassant les Cormery de Saint-Apôtre, lui vers son corps d'armée à Alger, elle vers le petit appartement de sa mère dans le faubourg misérable, portant dans ses bras l'enfant gonflé des piqûres de la Seybouse. (*Le Premier Homme*, p.65 )

La guerre apparaît aussi dans les souvenirs de classe qu'évoque Jacques, plus spécifiquement dans les cours de M. Bernard qui parlaient aux enfants de la souffrance, du courage et de la patience des soldats, surtout à travers la lecture d'un des livres les plus importants sur ce thème, à savoir *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès. Et d'ailleurs le professeur lui offre le livre en cadeau à la fin de l'année, soulignant ainsi que ce passé historique lui appartient et qu'il fait partie intégrante de son identité. Ces lectures étaient pour Jacques une source importante de renseignement sur son passé perdu et le rapprochaient de son père : « Pour Jacques, ces lectures lui ouvraient encore les portes de l'exotisme, mais d'un exotisme où la peur et le malheur rôdaient bien qu'il ne fit jamais de rapprochement, sinon théorique avec le père qu'il n'avait pas connu » (*Le Premier Homme*, p.139).

L'enfant pleure à l'évocation du récit de la bataille de la Marne : c'est là où son père a été tué. Même bataille qui est citée dans *La Mort Heureuse* où Emmanuel raconte à Mersault « sa fameuse bataille », p.37.

En outre, la Deuxième Guerre Mondiale est aussi citée dans *Le Premier Homme* : c'est bien cette guerre qui a séparé Jacques (qui avait alors quarante ans) de M. Bernard, parti en 1945 sur le front et s'est engagé contre Hitler. Cet instituteur est le tuteur et l'initiateur qui a remplacé le père de l'enfant dont il a été séparé par la Première Guerre Mondiale.

Mythe et Histoire sont ainsi conjugués et mis en parallèle. En outre, l'histoire personnelle se mêle à l'Histoire collective notamment dans *Le Premier Homme*. Mythe et Histoire appartiennent à ce qu'on appelle « mémoire universelle », par opposition à la mémoire personnelle dont nous allons aborder les symboles et les archétypes déçus et plus spécifiquement les archétypes maternels qui prennent plusieurs aspects. Nous allons analyser respectivement les espaces maternels tels que les villes, les chambres, la tombe et le navire, les espaces transitoires comme les portes et les fenêtres, le couple mer vs soleil.

Pour Jacques Cormery, la France (la patrie) n'est qu'un mythe alors que l'Algérie est la vraie patrie – mère à laquelle appartient l'enfant ; c'est ce qui explique sa joie de rentrer à Alger par opposition à sa tristesse quand il revient en France :

C'était ainsi chaque fois qu'il quittait Paris pour l'Afrique, une jubilation sourde, le cœur s'élargissant, la satisfaction de qui vient de réussir une bonne évasion et qui rit en pensant à la tête des gardiens. De même que, chaque fois qu'il y revenait par la route et par le train, son cœur se serrait aux premières maisons de banlieues, abordées sans qu'on ait vu comment, sans frontières d'arbres ni d'eaux, comme un cancer malheureux, étalant ses ganglions de misère et de laideur et qui digérait peu à peu le corps étranger pour le conduire jusqu'au cœur de la ville, là où un splendide décor lui faisait parfois oublier la forêt de ciment et de fer qui l'emprisonnait jour et nuit et peuplait jusqu'à ses insomnies. (*Le Premier Homme*, p.44).

La France et le père ne sont que des mythes desquels Jacques est à la recherche, ce sont tous deux l'origine. Ces deux figures qui se mêlent sont entourés de brouillard et de mystère qu'il cherche à dissiper. En famille, on ne parle du père que s'il demande et encore il n'arrive qu'à obtenir peu d'informations. Au lycée, il obtient des renseignements sur la France à travers les livres lus ainsi que Didier son camarade français. Pour lui, « *La France est une absente dont on se réclamait et qui vous réclamait parfois* », p.191. C'est le pays du froid dont il était (avec Pierre son camarade) « citoyens théoriques d'une nation imprécise où la neige couvrait les toits alors qu'eux-mêmes grandissaient sous un soleil fixe et sauvage », p.192. D'ailleurs, pour Lucie / Catherine et Henri Cormery, eux-mêmes fils d'immigrés (les parents d'Henri venaient de l'Alsace et ceux de sa femme de l'Espagne), la France était un « lieu obscur perdu dans une nuit indécise », évoquant ainsi cette même image du brouillard lié à ce pays dont ils sont les citoyens. En outre, dans *La Mort Heureuse*, la dichotomie entre l'image de l'Europe et celle de l'Algérie est aussi présente, cette dernière est identifiée comme lieu du bonheur puisqu'à Prague le soleil et la mer (deux conditions du bonheur) manquent à Mersault ; cette ville de l'Europe centrale est liée à l'odeur du concombre trempé dans du vinaigre qui fait naître le sentiment d'angoisse. Quant à la chambre d'hôtel, elle est associée à un sentiment d'abandon et de solitude. La chambre dans la maison de la grand-mère de Jacques est liée à de mauvais souvenirs : c'est là qu'elle l'obligeait à faire la sieste, le privant ainsi de ses jeux, par opposition avec la chambre de la mère de Mersault qui est aussi d'apparence pauvre mais accueillante de sorte qu'à la mort de la mère il habite sa chambre, donc en métaphore l'utérus maternel. Jacques se souvient des bonnes odeurs liées à Alger, telles que celle des frites et des beignets. C'est ainsi que se dévoile le thème de l'odeur liée à la mère / ville. Prague apparaît comme une ville inhospitalière où le héros se trouve sans patrie, sans appartenance. Il quitte l'hôtel pour chercher refuge dans les cloîtres et les églises « dans leur odeur de cave et d'encens », p.105, comme substitut de l'utérus maternel contenant. D'ailleurs, Camus est particulièrement obsédé par le monde des odeurs comme moyen de percevoir le monde qui met surtout l'accent sur l'intuition. Dans ce contexte, soulignons que dans les deux œuvres la mère est associée à une bonne odeur, tendre, douce et parfumée, contrairement à celle de la grand-mère qui n'était pas aimable.

Les deux œuvres commencent par un espace public suivi par un espace privé qui est un archétype maternel: *La Mort Heureuse* par la rue, près de la villa de Zagreus puis on entre avec le héros dans la villa, et *Le Premier Homme* par une route suivie par une installation dans une chambre dans un petit village près d'Alger. Le meurtre et la naissance s'accomplissent dans ces deux espaces maternels ; ce qui met en valeur l'importance de cet archétype lié au commencement et à la fin.

Autres espaces maternels contenant : la villa où habitait Zagreus, luxueusement meublée, mais vide et où règne une atmosphère de chaleur, la valise où Mersault dépose l'argent volé, le coffre contenant la lettre écrite par Zagreus et le revolver contenu dans un des tiroirs. A cet égard, rappelons que la mère de Jacques conservait précieusement l'obus qui a tué son mari dans une ancienne boîte de biscuits comme seul souvenir, ainsi que l'intérêt de l'enfant de fouiller dans les tiroirs dont il gardera l'habitude quand il sera grand ; cela a pour symbole le retour à l'utérus maternel qui a la valeur de protection. S'ajoute à cela le symbolisme du navire comme allégorie qui va dans ce même sens et non en tant que moyen de transport.

La tombe reprend ce même symbolisme en rapport avec le retour à la terre / mère et à l'utérus maternel. A cet égard, il s'avère important de signaler l'obsession de Camus par la mort comme retour à l'origine, obsession qui se traduit sous plusieurs facettes dans ces deux romans. En effet, *La Mort Heureuse* commence par un meurtre et se termine par la mort de l'assassin, et *Le Premier Homme* s'ouvre sur une naissance, chapitre qui sera suivie par une visite au carré du souvenir français au cimetière ; deux récits secondaires d'exécution sont cités étant donné qu'ils ont beaucoup marqué la vie de Camus : celui de l'assassin Pirette vu par son père et celui du poulet égorgé. Un autre récit est évoqué, à savoir celui de l'inconnu tué et trouvé dans la rue à Prague (*La Mort Heureuse*). Les deux

titres révèlent cette obsession, malgré la mort du père (*Le Premier Homme*), il brille par son absence. S'y ajoute la présence de chiens dans les deux œuvres, présence qui est loin d'être un accessoire à l'action : le chien est, dans la mythologie égyptienne, le symbole du dieu de la mort qui est un chien sauvage chargé de garder et de protéger les morts, évoquant ainsi un symbolisme en étroit rapport avec celui de la vie après la mort. Il s'avère important de souligner l'obsession de Camus du monde animal : les deux chats de *La Mort Heureuse* qui s'appellent Cali et Gula (qui donnent à lire effectivement Caligula), les chats capturés par Jacques et Pierre (*Le Premier Homme*) dans les poubelles, les chiens du quartier capturés par les « galoufas » contre qui les enfants et les travailleurs étaient, le chien Brillant lié aux souvenirs de sorties de chasse avec l'oncle Ernest. En outre, la référence au monde animal peuple les comparaisons : le revolver de Zagreus est comparé à un chat soigné, la femme de Pérez à un cheval, La maison de Mersault est au dessus d'une chevaline recomposant ainsi ce que Durand appelle « symboles thériomorphes » comme visages du temps. L'on remarque ainsi que les animaux privilégiés sont les chats et les chiens, liés tous les deux aux rites de la mort de la mythologie égyptienne : la déesse Bastet et le dieu Anubis protègent les âmes des morts.

Une des métaphores qui dévoilent l'inquiétude qui va de pair avec la quête de l'origine est le recours aux espaces transitoires et éphémères dont nous citons la porte et la fenêtre qui convergent dans un même symbolisme : elles débouchent vers un inconnu qu'elles incitent à découvrir. Une attitude chère à Camus qui apparaît dans ses romans : un personnage principal aime se mettre près de sa fenêtre et observer les passants dans la rue. Mersault aimait observer les passants depuis le balcon de son appartement à Alger, la mère de Jacques Cormery passait des heures et des heures à regarder passer les gens dans la rue, renforçant ainsi le silence dans sa relation avec son fils. Cette attitude implique une passivité. Jacques, enfant, « écrasait son nez aux persiennes de la salle à manger qui donnait sur la rue », p.42, tout comme Mersault. Zagreus, au moment où Mersault tire sur lui, est assis près de sa fenêtre et contemple « toute l'inhumaine beauté de ce matin d'avril. », p.29, pour s'y mêler. Le train converge dans ce même sème de l'espace transitoire qui incite à l'ouverture, à la sortie des frontières et à la découverte de l'inconnu. De même, c'est la métaphore du départ motivé par une recherche et d'une quête, de l'éphémère, d'une remontée dans le temps (quête de l'origine) pour conquérir cet espace perdu. L'importance des voyages faits par les trains n'est pas moins importante que ceux faits par les bateaux comme allégorie de l'espace maternel abritant et protégeant ; ces deux moyens de transport sont présents dans les deux romans, envisagés comme ce qui mène au maillon perdu de l'histoire : Jacques, à quarante ans, prend le train pour aller à Saint Brieuc où est enterré son père dans le carré du souvenir français ; quant à Mersault, ses voyages se font aussi par le train, à la recherche du bonheur, mais il revient à Alger, en bateau, figurant ainsi la ville-mère, lieu du bonheur idyllique, en retournant au point de départ.

Le symbolisme de la porte est fort présent dans les images citées du lycée, notamment dans le discours de M. Bernard à ses élèves : « Le lycée ouvre toutes les portes », p.150. La valeur de la porte est aussi investie sous plusieurs aspects à part cet aspect liée à l'ouverture du lycée, car c'est par elle que Jacques ressent la dichotomie entre ce monde et celui de sa famille pauvre, ignorante et infirme. C'est le lieu de connaissances nouvelles qui accentuaient l'aliénation qui le séparait de sa famille et c'est par là qu'il a fait son entrée dans le monde. La porte est aussi liée à un événement marquant dans la vie de l'enfant, à savoir aller au poulailler chercher une poule à égorger et descendre des escaliers dans le noir pour prouver son courage et confirmer sa force.

L'identification du couple mère / père et mer / soleil est évidente dans l'œuvre de Camus. Ces deux éléments de la nature occupent une place de choix, non seulement à cause de leur appartenance à l'univers de référence qui est l'Algérie, mais surtout pour leurs connotations symboliques relatives à l'imaginaire. Le soleil est le principe mâle qui féconde, qui brûle, et l'absence de soleil est pour Mersault l'absence du père dont on ne sait rien. Le besoin qu'a Camus de retrouver le soleil est celui de retrouver le père absent.

C'est un soleil lié à la mort, à ce qui est au-delà de la vie, au mystère et au silence, et qui a pour métaphore la chaleur brûlante qui obsède l'auteur : Mersault sent une montée de fièvre après avoir tué Zagreus, la scène du meurtre est dominée par une atmosphère chaude et même étouffante où la victime avait allumé un grand feu, par opposition au froid de l'extérieur, « un grand soleil éblouissant », p.25. De son côté, Jacques ne cesse de souligner la chaleur étouffante d'Alger, le jour où il se rend au cimetière est dominé par « un soleil pâle de l'après-midi », p.25, donc un soleil / père absent, et la gare est « minable », on voit apparaître ce thème de l'incertitude dans la description du paysage : « petits nuages blancs et gris, le silence régnait, ce vaste champ de morts », « il tentait de saisir l'odeur de la mer lointaine et immobile », p.29, où nous lisons l'absence de la mère et son immobilité dans son silence qu'il essaie de briser. La sieste est restée à jamais liée dans l'esprit de Jacques à une nausée depuis le temps que sa grand-mère le forçait à la faire ; c'est le moment de la journée où le soleil /père atteint son comble et dormir pendant ce temps-là était s'éloigner du père / soleil et « le temps du sommeil était enlevé à la vie et à ses yeux », p.45 ; le priver de ce moment de la journée c'est le priver de retrouver le père (par la voie des symboles). C'est ainsi que la grand-mère le privait symboliquement du père en l'obligeant à se coucher contre le mur près d'elle; ce qui provoquait des crises de colère de la part de l'enfant.

En outre, les deux héros évoquent constamment leur plaisir de prendre des bains de mer auquel Jacques ajoute l'interdiction que lui imposait sa grand-mère de se baigner dans la mer, et s'il bravait cet interdit elle le battait. Dans son sens allégorique, c'est une interdiction de s'approcher de sa mère, de se fusionner à elle, interdiction qui incarne le silence qui sépare la mère de son enfant. Parallèlement, plein d'orages peuplent *La Mort Heureuse*, ce qui ne manque pas d'évoquer l'angoisse, l'inquiétude, le tumulte et même la révolte intérieure. Ces orages arrivent surtout en Europe Centrale et en Italie, ils trouvent écho dans l'image de la France dans *Le Premier Homme* liée au froid, qui n'est que le froid sentimental ou le froid dans la relation avec le père qu'il n'a jamais connu. En revanche, il cite à plusieurs reprises la chaleur liée à la chambre dans l'appartement pauvre du faubourg d'Alger.

Une métaphore résume *Le Premier Homme* : à son retour vers Alger, dans le navire, Jacques « regardait danser sur les rebords de cuivre, du hublot, les reflets du soleil émietté sur la mer », p.41. « Le soleil émietté » se réfère certainement aux informations émiettées que le héros cherche à savoir sur le père, le soleil n'étant présent qu'en reflets. En outre, ce n'est pas l'effet d'un hasard si, quand Jacques demande à sa mère à propos du père, « soudain distraite, elle regardait dans la rue où le soleil frappait maintenant de toute sa force », p.63, où sont soulignés la distraction / aliénation de la mère et l'appel du père.

Les deux œuvres s'ouvrent par une précision temporelle révélatrice à bien des égards. En effet, l'action dans *La Mort Heureuse* commence à 10 heures du matin ; ce qui évoque la fin d'un cycle (par ce chiffre indiqué), la totalité et l'accomplissement. Quant au matin, le soleil y est évoqué mais c'est un « soleil sans chaleur », « une grande joie glacée », donc un soleil / un père absent. *Le Premier Homme* s'ouvre sur un crépuscule, c'est donc un soleil qui se décline et qui meurt, et, en d'autres mots, la fin d'un cycle (le jour) et le début d'un autre (la nuit). C'est l'instant transitoire entre un soleil mourant (le père absent) et une nuit naissant et grandissant (la mère). L'enfant est né pendant la nuit, il ne connaîtra pas le soleil (le père) symboliquement. D'autre part, la mère de Mersault lui disait : « Approche-toi de la lampe, tu vas user ta vue », p.40, comme si elle l'incitait à se rapprocher et à connaître le père / soleil, figuré ici par la lampe qui émet la lumière. Après la mort de la mère, « sur la cheminée, des bergers et des bergères entouraient une vieille pendule arrêtée et une lampe à pétrole qu'il n'allumait presque jamais. », p.40, reproduisant ainsi par la métaphore l'image d'un arrêt du temps, du non-temps et de l'absence du père. Après la mort de la mère, il reste attaché à elle, figurée par la nuit : « Du cœur de la nuit, montaient vers lui des appels et des silences », p.89, comme si la défunte le rappelait vers elle. De même, l'absence du père est nettement ressentie dans la lettre qu'il écrit de Vienne à ses amies de Tunis : « Il ne manque qu'un vrai soleil »,

p.119. S'y ajoute que la chambre de la maison du Chenoua donne sur la mer, reflétant ainsi la nostalgie de la défunte.

Ces analyses des métaphores de la mère nous mènent à l'image de la mère. Face à l'absence et au mystère associé au père, Camus était très attaché à sa mère réduite au silence et à l'aliénation, attachement tellement excessif qu'il fait soupçonner d'un attachement œdipien. Cette image trouve un écho chez Mersault qui, après la mort de sa mère, entre dans des relations amoureuses passagères comme substitut inconscient de la mère, par exemple ses amours avec Marthe marqués par la jalousie et ses amours avec les trois étudiantes de Tunis. Il a peur d'être aimé par une femme parce que « ça m'empêcherait d'être heureux », dit-il à Catherine, p.155, soulignant ainsi l'attachement excessif à la mère identifiée comme étant le bonheur. Il tue Zagreus pour avoir son argent mais aussi parce qu'il était l'amant de Marthe, et là se déclare le complexe œdipien où le rival du fils est tué. La période où Mersault vivait avec sa mère est qualifiée de période de « bonheur secret » vécu dans la pauvreté, mais « maintenant, au contraire, la pauvreté dans la solitude était une affreuse misère », p.40-41, donc : la mort de la mère correspond à la mort du bonheur. Le profil de la mère du héros se rapproche de celui de la mère de l'auteur : infirme, déformée, immobilisé presque, donc aliénée. Se laisse voir le complexe œdipien dans la relation de Cardona avec sa mère. C'est un personnage brutal, méchant, sourd et à demi muet, et qui était très attaché à sa mère de sorte qu'il n'a jamais connu de femme. A la mort de sa mère, il a épousé une femme plus âgée que lui mais il l'a quittée.

Lucienne apparaît comme substitut de la mère dans le discours du héros qui répond à sa phrase « tu n'es pas heureux » en disant : « Je vais l'être. Il faut que je le sois. Avec cette nuit, cette mer et cette nuque sous mes doigts. » où sont réunies les deux métaphores de la mère. En outre, le Chenoua se trouve sur une montagne difficile à escalader, donc difficile de s'éloigner de la mer / mère par la verticale ; comme si celle-ci le punissait par la fatigue résultant de l'escalade. On remarque un glissement vers le charnel juste avant la mort de Mersault :

Il lui fallait maintenant s'enfoncer dans la mer chaude, se perdre pour retrouver, nager dans la lune et la tiédeur pour que se taise ce qui en lui restait du passé et que naisse le chant profond du bonheur. (...) Elle était chaude comme un corps, fuyait le long de ses bras et se collait à ses jambes d'une étreinte insaisissable et toujours présente (p.192),

le bonheur étant ainsi dans le retour à la mer / mère et la dissolution avec elle. Ce glissement vers le charnel se laisse voir dans l'attitude de Jacques enfant trop attaché à sa mère :

tandis qu'il respirait la douce odeur de sa peau qui lui rappelait cet endroit, sous la pomme d'Adam, entre les deux tendons jugulaires, qu'il n'osait plus embrasser chez elle, mais qu'il aimait respirer et caresser étant enfant et les rares fois où elle le prenait sur ses genoux et où il faisait semblant de s'endormir, le nez dans ce petit creux qui avait pour lui l'odeur, trop rare dans sa vie d'enfant, de la tendresse. (p.58).

En outre, quand la grand-mère sentait dans ses cheveux l'odeur de la mer (donc : mère), elle le punissait en le battant.

Dans les deux œuvres, nous remarquons la présence de personnages infirmes et cela sans doute comporte une allusion à la punition d'Œdipe en métaphore : à part la mère de Jacques vue précédemment, l'oncle est aussi infirme et faible d'esprit, Zagreus est infirme des pieds donc de l'organe du mouvement, ce qui reflète un arrêt de temps en métaphore, un manchot rameur est cité de passage, évoquant ainsi la même métaphore de l'incapacité du mouvement. Dans un sens figuratif, cela met l'accent sur l'incapacité de l'homme face au temps contre lequel il lutte.

L'analyse de l'archétype féminin ne saurait être complète sans citer une allusion au mythe de la femme séductrice et fatale qui mène à la perte de celui qui l'aime. Dans *La Mort Heureuse*, est cité l'opéra de Carmen qui représente cet archétype ; c'est bien la

narcissique qui refuse de s'attacher et qui vénère la liberté, donnant ainsi l'image de l'équivalent féminin de Don Juan. D'autre part, dans *Le Premier Homme*, la mère de Jacques, après s'être fait couper les cheveux, est comparée par sa mère à une putain ; ce qui l'a réduite en larmes. Son fils lui affirme, en guise de consolation, qu'elle est très belle.

Les connotations en rapport avec les noms des personnages méritent attention. Dans la mythologie, Zagreus est né d'une union incestueuse entre Zeus et sa fille Rhéa qu'il a violée, il a tué par les Titans mais ressuscité par son père. Ce personnage est ainsi lié à la valeur de la résurrection, tout comme Marthe, la sœur de Saint-Lazare, qui a assisté à la résurrection de son frère par Jésus-Christ. Ce prénom apparaît d'ailleurs dans les deux œuvres, ce qui confirme l'obsession de Camus par la mort et la résurrection, ou par la notion d'un temps destructeur suivie par un non-temps. En outre, nous pouvons lire dans le nom de Patrice Mersault des symboles pertinents : en effet, Patrice évoque « patriarcal », donc « père », domination du pouvoir paternel, alors que « mer / mère » se lit aisément dans la première syllabe dans son nom de famille et « soleil » en abrégé dans le son « so » ; ce qui renvoie à l'image du couple mère / père et mer / soleil. « Mer » apparaît aussi dans « Cormery » mais de façon plus ou moins déguisée, ce qui montre l'attachement de Camus à sa mère. S'y ajoute que la mère est tantôt appelée « Lucie » tantôt « Catherine », tandis que dans *La Mort Heureuse*, deux personnages féminins portent ces deux prénoms : Lucienne est passive, effacée et elle a constamment besoin de la tutelle de Mersault ; en revanche, Catherine est la sensuelle qui incarne le culte de la nature.

Le traitement des structures temporelles, de son côté, reflète l'état d'angoisse et le désir de renouer avec le commencement mythique et idyllique. En effet, la chronologie n'est pas respectée. *La Mort Heureuse* se compose de deux parties : *La Mort Naturelle* et *La Mort Consciente*. La première s'ouvre sur la scène du meurtre, suivie par un retour en arrière sur la vie de Mersault, sa relation avec Marthe marquée par la jalousie, sa conversation avec Zagreus et avec Cardona le tonnelier. Après avoir commis l'assassinat, le héros part en voyage. Quant à la deuxième partie, elle porte sur ses différents voyages : à Prague, retour par Gênes à Alger, sa vie dans la Maison du Monde, et son départ pour le Chénoua où il s'installe dans une maison face à la mer. Le roman s'achève sur la maladie (la montée de la fièvre, tout comme au début) et la mort du héros. C'est ainsi que le début rejoint et renoue avec la fin, mettant ainsi l'accent sur le caractère cyclique du temps et sur le retour aux origines. De son côté, *Le Premier Homme* a une structure assez complexe. Cette œuvre s'ouvre, avec une première partie ayant pour titre *La Recherche du Père*, sur la naissance de Jacques dans un petit village près d'Alger, dans une famille française. Le lecteur est ensuite jeté quarante ans plus tard où Jacques se rend à Saint-Brieuc et visite le carré du Souvenir Français pour voir la tombe où est enterré son père. Il part en bateau vers Alger où il se souvient de son enfance, mais ces souvenirs sont coupés par le présent de la narration où il retrouve sa mère et lui pose des questions à propos de son père. Surviennent alors d'autres souvenirs d'enfance, de la vie en famille et de l'école. Puis, Jacques part à Mondovi à la recherche de renseignements sur son père, il se rend à la ferme où il est né et il repart en avion vers Alger. La seconde partie, qui a pour titre, *Le fils ou le Premier Homme*, ne compte que trois séquences importantes de souvenirs, à savoir ceux qui concernent le lycée à Belcourt, l'égorgeage de la poule et des jeux d'enfance. Cette partie est suivie par un essai émouvant qui a pour titre « *obscur à soi-même* », titre qui met l'accent sur l'opacité du sujet au terme de sa recherche du père et où l'auteur exprime sa profonde nostalgie de retrouver son paradis perdu et ses origines mythiques.

Au terme de notre étude, nous confirmons que ce mythe du retour aux origines, qui constitue une partie intégrante et intrinsèque de la pensée consciente autant qu'inconsciente de Camus, est un des mythes bibliques de base dont nous citons celui de la Création, du Paradis Perdu, du Pêché Originel et de la résurrection. Ce *mythe personnel*, dans les mots de Ch. Mauron, est investi, tel que notre travail l'a montré, sous plusieurs aspects dont les archétypes et les symboles qui le mettent en lumière.

## BIBLIOGRAPHIE

### - Corpus :

CAMUS, Albert, *Le Premier Homme*, Gallimard, Paris, 1994.

CAMUS, Albert, *La Mort Heureuse*, Gallimard, Paris, 1971.

### - Ouvrages sur l'herméneutique littéraire et philosophique :

CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des Symboles*, La Pochothèque, Paris, 1996.

CELIS, Raphaël, *L'Œuvre et l'Imaginaire, les Origines du Pouvoir Créateur*, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles, 1977.

CHELEBOURG, Christian, *L'Imaginaire Littéraire, Des Archétypes à la Poétique du Sujet*, Nathan université, Nathan, Paris, 2000.

CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.

DURAND, Gilbert, *Figures Mythiques et Visages de l'œuvre, De la Mythocritique à la Mythanalyse*, Berg international Editeur, Paris, 1979.

-----*L'Imagination Symbolique*, Presses universitaires de France, Paris, 1964.

-----*Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.

ELIADE, Mircea, *Aspects du Mythe*, Gallimard, Paris, 1967.

----- *Mythes, Rêves et Mystères*, Folio Essais, Paris, 1957.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris, 1988, p.32.

RICÉUR, Paul, *Le Conflit des Interprétations*, Seuil, Paris, 1969.

### Ouvrages généraux - sur Albert Camus :

HOBBY, Françoise, *La Symbolique d'Euphémisation dans l'Univers Fictif d'Albert Camus.*, Peter Lang publishings, États-Unis, 1998.

GASSIN, Jean, *L'Univers Symbolique d'Albert Camus, Essai d'Interprétation Psychanalytique*, Minard, Paris, 1981.

NGUYEN-VAN-HUY, Pierre, *La Métaphysique du Bonheur chez Albert Camus*, La Baconnière, Suisse, 1962.

WEYEMBERGH, Maurice, *Albert Camus ou La Mémoire des Origines*, Le Point Philosophique, De Boek et Larcier, Paris, 1998.





MAVRELOS NIKOLAOS\*

***LE GENRE ÉPISTOLAIRE CONTRE SES RÈGLES.  
LETTRES D'ADAMANCE CORAY ENTRE 1801 ET 1819***

Le but de cette communication est de présenter la multiformité générique de quelques lettres écrites par Ad. Coray. Le cadre méthodologique de cette approche se base sur la poétique aristotélicienne (et classiciste) ainsi que sur la théorie des genres (littéraires ou du discours en général) de Jean-Marie Schaeffer<sup>1</sup>. Le genre épistolaire a une double fonction dans ces lettres: «ludique» et en même temps «sérieuse» (selon la terminologie de Schaeffer). Ces deux fonctions se combinent en formant des textes génériquement hybrides. Cet aspect littéraire/ludique ou subjectif, coexistant avec l'aspect sérieux ou objectif de l'énonciation (d'un pamphlet, un traité ou un essai), caractérisent l'œuvre d'un philologue et philosophe des Lumières, de l'envergure de Coray. Son œuvre épistolaire<sup>2</sup> peut être envisagée comme la représentation d'un rêve pour la création d'un nouvel état grec, qui émerge par ces lettres écrites au cours de premières décennies du XIXe siècle.

L'exemple premier de notre 'voyage' à travers ses lettres est l'*Appel aux armes* (*Σάλπισμα Πολεμιστήριον*)<sup>3</sup>. Ce texte épistolaire a été écrit pour être publié. Son but est de réveiller la conscience nationale grecque (ou mieux hellénique) des citoyens de l'empire Ottoman inspirés des idéaux grecques, indépendamment de la religion qu'ils pratiquent. Depuis de la guerre de Napoléon en Égypte, Coray proclame la vis que les grecques ont maintenant des espoirs réalistes, en ce qui concerne l'aide française militaire. Cette lettre «circulaire»<sup>4</sup> («ανοιχτή» ή «εγκύκλιος επιστολή») a un énonciateur fictif (Ατρομήτος ο

---

\* Professeur Associé au Département de Langue et de Littératures Grecques de la Faculté des Lettres à l'Université Démocrite de Thrace.

<sup>1</sup> Jean Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris 1989. Voir spécialement les pages 79-130.

<sup>2</sup> Pour une traduction en français de quelques lettres de Coray et le « Mémoire sur l'état dans la Grèce » (comme un texte nécessaire pour entendre ses lettres) voir Ad. Coray, *Lettres inédites de Coray à Chardon de la Rochette (1790-1796), suivies d'un recueil de ses lettres françaises à divers savants, de sa dissertation sur le testament secret des athéniens, du mémoire sur l'état de la civilisation dans la Grèce en 1803 et des thèses latines de médecine, réimprimées pour la première fois*, Librairie Firmin-Didot, Paris 1877.

<sup>3</sup> Ατρομήτος ο εκ Μαραθώνος, *Σάλπισμα Πολεμιστήριον*, Εν Αλεξανδρεία, Εκ της Ελληνικής Τυπογραφίας Ατρομήτου του Μαραθωνίου ΧΠΗΗΗΗ [=1801]. Pour une brève description de ses opinions politico-sociales, selon les idéaux des Lumières, voir Πασχάλης Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνες 2000, pp. 381-427.

<sup>4</sup> Voir l'article «Littérature épistolaire» du *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*, préf. Fr. Nourissier, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris 2001 (second édition, augmentée), p. 448-451. Pour la connexion de cette sub-forme épistolaire dans l'Antiquité, voir aussi les observations intéressantes d'Ioannes Sykoutris (valides encore aujourd'hui): *Αρχαία Επιστολογραφία*, μτφ. Δανιήλ Ιακώβ, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας: Σχολή Μωραΐτη, Αθήνες 1988, p. 47-48. Le philologue grecque observe que «la

εκ Μαραθῶνος [=L'intrépide de Marathon]), une «persona» de Coray. «L'intrépide» emboîte<sup>5</sup> dans sa lettre le discours d'un énonciateur en plus (la Grèce personnifiée). Le but de la lettre entière comme énonciation ainsi que la destination sont sérieux (la révolution contre les Turcs). Le destinataire est un sujet réel collectif (les Grecques)<sup>6</sup>. Selon la théorie de J.-M. Schaeffer, sa fonction est illocutoire (exhorter ou encourager les Grecques en leur provoquant des sentiments forts) et en même temps perlocutoire<sup>7</sup> (provoquer la révolution même). Parfois, l'énonciation a un sens littéral, et d'autres fois le contraire: le sens figuré en s'adressant à l'imagination des lecteurs. Coray veut leurs suggérer l'icône de la Grèce personnifiée<sup>8</sup> et l'image du futur état grecque (en utilisant un espèce de prophétie politique). Bien que la lettre soit génériquement un «pamphlet politique»<sup>9</sup>, les indicateurs typiques (formels) du genre épistolaire sont présents (invocation, date, signature à la fin de la lettre). L'intrépide de Marathon (le narrateur du premier niveau) indique (ou mieux impose) aux lecteurs l'aspect fictif du discours énoncée par la Grèce et emboîtée (second niveau d'énonciation): «φαντασθήτε ότι έχετε προ οφθαλμών την... Ελλάδα» [=imaginez vous que devant vos yeux vous contemplez la... Grèce] (p. 3). Cet aspect fictif concerne aussi le narrateur du premier niveau (L'intrépide, le pseudonyme de Coray). La «persona» de ce dernier possède une imprimerie (aussi fictive) en Alexandrie d'Égypte, ou, selon le texte il a publié son *Appel aux armes*. Pourquoi Coray dissimule-t-il bien que ce texte ait été réellement imprimé à Paris? Incontestablement, il n'y a aucun doute que Coray substitue Paris (lieu de la publication réelle) par Alexandrie, parce qu'il fait allusion à Napoléon, l'éventuel libérateur des Grecs. Le sens figuré de cet indicateur paratextuel (lieu de l'édition) dans la première page devient donc allégorique.

Le second exemple est double: deux lettres (du 1803 et 1810) écrites tous les deux pour le même thème, la fonctionnement de l'école de Smyrne<sup>10</sup>. Contrairement à l'*Appel aux armes* (*Σάλλισμα Πολεμιστήριον*), Coray originalement n'avait pas l'intention de publier ces lettres. L'énonciateur est réel, comme il devient évident par la signature de Coray même (à la fin de chaque lettre). Comme l'énonciation est réelle ainsi que le but, le destinataire collectif déterminé (Smyrniotes) est en principe le seul qui lit (ou écoute) le texte. Le discours est une mixture de modes (mimesis et narration), comme la lettre précédente ou *Papatrechas*. De toute façon il s'agit d'une lettre circulaire en destination transitive: il encourage non seulement l'ouverture de cette école, mais aussi il propose sa

---

contenu d'une lettre ouvert est presque le même avec celle d'un récit rhétorique» a un publique. Le rôle politique de cette lettre pamphlet est proche au rôle d'un récit d'un politicien.

<sup>5</sup> Pour la technique «mise en abyme» voir Gerald Prince, *A dictionary of narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1987, p. 53. Le récit cité peut être considéré aussi comme un effort de dramatiser ou faire plus efficace le résultat de la lettre. Il y a encore une citation d'un texte réel, l'Ancien Testament (p. 15), qui sert le même but, mais dans une mode totalement différent. L'énonciateur de ce récit est le Dieu même (parmi la voix du Moses). Cette «dramatisation» n'est que le véhicule de la persuasion d'un peuple religieux comme les Grecques. La rhétorique est combinée avec un élément extra textuel, l'autorité de la voix de Dieu qui pourrait persuader mieux que les techniques oratoires. La métaphysique est totalement absente pour l'énonciateur, mais elle est dominante pour le destinataire. Donc, elle est utilisée exactement pour cette raison. Le même mode d'utiliser des «intertextes» religieuses est présent dans les autres textes épistolaires du Coray, comme *Papatrechas*.

<sup>6</sup> C'est un technique épistolaire depuis de l'antiquité. Voir par exemple les «litterae publicae» des Latins (Cicero, *Pro Flacco*, 37).

<sup>7</sup> Voir Jean Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris 1989, p. 101-104.

<sup>8</sup> C'est caractéristique de ce but, la présence d'un tableau avant le texte qui représente la Grèce. Cette description du tableau correspond a un genre littéraire depuis de l'antiquité, l'ekphrasis (έκφρασις).

<sup>9</sup> Pour une brève description de la «guerre» des pamphlets voir Πασχάλης Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, M.I.E.T., Athènes 2000, p. 446-447.

<sup>10</sup> Les lettres sont publiées en 1835 : *Επιστολή προς τους Σμυρναίους του αοιδίμου Α. Κοραή, της οποίας το Πρωτότυπον ευρέθη μεταξύ των εγγράφων του Μακαρίτου Κωνσταντίνου Πετρίτση, Smyrne, Εκ της Ιωνικής Τυπογραφίας 1835.*

fonction correcte, selon les lois modernes de la pédagogie. Le discours donc pourrait d'une part être caractérisé comme un traité sur la pédagogie (énonciation sérieuse)<sup>11</sup> et d'autre part nous pouvons tracer un caractère personnel et sentimental, en transgressant la forme austère d'un traité. Les indicateurs formels de la lettre sont présents: lieu, date, destinataire qui est nommé dans un mode officiellement affectueux («κατασπαζόμενος προσαγορεύω την υμετέραν εντιμότητα»), selon les règles de l'épistolographie traditionnelle<sup>12</sup>. Mais, comme Coray est un grand écrivain qui s'exprime en plusieurs genres du discours (anciens et modernes), il réussit à changer les règles de la tradition pour faire écouter son message. Le renversement de la tradition afin de construire un type différent de lettre est ici évident par l'usage des indicateurs typiques formels et non seulement par le contenu. L'invocation change beaucoup ainsi que le destinataire; la date et le lieu du début se transposent à la fin. Mais le plus important est la signature. Dans la seconde lettre, il signe de mode officiel («Κοραής Ιατρός» [=Docteur Coray]) en non amical («όλως υμέτερος» [=affectueusement votre]), comme dans la première lettre. Toutes les deux lettres (comme il est fort évident) font part d'une grande chaîne d'épistolographie sur l'éducation entre les érudits Grecques. Mais, il n'est pas facile de préciser ni la forme générique ni le thème du texte. Coray corrèle l'éducation avec les deux parties idéologiques (conservateurs et progressifs) du monde grecque. Le problème de la langue (archaïque ou populaire), attaché au thème de l'éducation, transforme tous ces facteurs du conflit en un sujet principalement politique et culturel<sup>13</sup>. En vivant à l'aube de la modernité, Coray forme une théorie (plutôt politico-sociologique) sur l'état grec idéal, mais aussi sur la relation de l'homme avec la tradition et son utilisation pour améliorer le présent ainsi que le futur<sup>14</sup>.

Dans la lettre de 1803 nous trouvons une référence assez représentative de sa vie et ces œuvres: référence intertextuelle à son *Mémoire sur l'état de la civilisation dans la Grèce* et à son traduction de l'œuvre du Cesare Beccaria *Trattato dei delitti e delle pene* [=Des délits et des peines]. L'énonciation devient donc réflexive aussi, quand il décrit son œuvre. Nous pouvons dire que la lettre prend un caractère apologétique quand Coray commence à justifier les raisons pour lesquelles il ne peut pas aller à Smyrne pour renforcer les efforts des habitants. Cette apologie emboîtée<sup>15</sup> fonctionne aussi comme présentation des mérites que son travail philologique pourrait offrir au bien public des Grecques. Le texte a une identité générique proche à la fiction, mais non clairement telle

<sup>11</sup> Cette forme sérieuse des lettres, avec l'identité générique de l'essai, le traité etc., est fréquente pendant la période des Lumières. Voir John W. Howland, *The letter form and the French Enlightenment. The epistolary paradox*, Peter Lang, New York, San Francisco, Bern, Frankfurt, Paris London 1991, p. 65.

<sup>12</sup> Comme d'habitude, dans un certain moment Coray demande la patience du lecteur, pour la durée impropre de sa lettre. C'est pour cela qu'il ajoute l'appendice avec beaucoup d'informations utiles sur le sujet de l'éducation accompagnées d'une narration de son expérience sur le mode de construire et faire fonctionner un internat.

<sup>13</sup> Π. Κιτρομηλίδης décrit tous les thèmes ici mentionnés dans le chapitre 9 de son étude sur l'époque des Lumières. Voir Πασχάλης Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνες 2000, p. 381-427.

<sup>14</sup> Les œuvres de Coray qui concernent le sujet de la politique et l'état sont commentées par Κιτρομηλίδης (voir la notice no. 3). Voir aussi Θεοδόσιος Γ. Κοκκαλίδης et Γεώργιος Π. Μουτάφης (*Ο Αδαμάντιος Κοραής Περί Πολιτείας και Δικαίου*, Τυπογραφείον 'Ελευθερίας', Χίος 1935 [réimprimé en 2003, Δικηγορικός Σύλλογος Χίου, Χίος]).

<sup>15</sup> Dans cette lettre il y a beaucoup des mixtures génériques. Coray cite un dialogue fictionnel (p. 5), la narration de sa vie philologique et un monologue («έλεγον με τον εαυτόν μου», p. 1-2), qui pourrait être considéré, toutes comptes faites, comme proche à un monologue intérieur. Il n'est pas rare de rencontrer dans certains textes épistolaires des Lumières «convincing representation of 'inner lives' of its characters» (Joe Bray, *The epistolary novel. Representation of consciousness*, Routledge, London-New York 2003, p. 9). Cet aspect plutôt littéraire (ludique selon la théorie du Schaeffer) est utilisé par Coray dans une lettre sérieuse.

qu'elle est évidente dans *Papatrechas* (texte fictif romanesque)<sup>16</sup>. Le "roman" (autobiographique) de sa vie est préparé et partiellement distribué dans quelques-unes de ses œuvres, et non seulement dans le texte que lui-même a intitulé «Βίος Αδαμαντίου Κοραή» [=Vie d'Adamance Coray]. Dans la lettre du 1803 par exemple, il parle de lui-même en utilisant le mot clé «να παραστήσω» (p. 6) [=représenter], verbe utilisé en grecque pour la fiction et la peinture [=peindre]. Comme dans les œuvres de la plupart des écrivains des Lumières, il écrit la lettre (spécialement vers sa fin) utilisant un caractère et un ton de discours modérés. Le savant de cette époque ne parle pas "ex cathedra" et il n'utilise pas un discours autoritaire<sup>17</sup>.

La seconde lettre est moins personnelle et moins sentimentale. Coray attaque la négation des Smyrniotes de contribuer (avec des donations) au fonctionnement de l'école et attaque aussi leur mauvaise attitude vers son ami Constantin Koumas (l'enseignant principal). Ce discours épistolaire est intéressant pour le fait que Coray met l'accent sur le caractère documentaire ou objectif d'une lettre en tant que témoignage («μάτυρας»). Sa rhétorique est donc plus proche à celle d'un libelle, mais pas aussi agressive que l'*Appel aux armes*. Il attaque avec des avertissements qui ressemblent à des menaces dans un ton souvent pompeusement rhétorique de temps en temps. La métaphysique devient ici totalement logique dans une longue métaphore. L'éducation moderne (des Lumières) est la «lumière» de Dieu ou la «santé». Au contraire, l'ignorance ou l'éducation du vieux mode est l'obscurité du Diable ou la «maladie». Le philosophe des Lumières utilise les facteurs et les mots/idées de la métaphysique chrétienne pour imposer la moralité logique de la nouvelle société (basée sur la logique). Dans ce contexte il utilise l'image de la ressuscitation (comme celle du Jésus) pour démontrer le mode de la «ressuscitation» de la Grèce, basée sur la préparation logique et organisée par des grecques<sup>18</sup>. Il stimule aussi les destinataires de «représenter» ce futur état à leur «pensée» [«λογισμός»] (p. 25). Pour que les originaires de l'île de Chio persuadent les Smyrniotes, ils doivent utiliser trois «instruments»: la logique (φρόνηση), la philosophie et la religion (p. 27).

La lettre aux éditeurs de la revue *Ερμής ο Λόγιος* est un exemple plus compliqué. L'énonciation réelle contribue au conflit entre Coray et Panayotis Codricas (son adversaire). Comme l'énonciateur est fictif (Νικόλαος Γεωργίου Κύπριος), il est intéressant de constater qu'il y a un certain degré de fictionalité dans le discours. Coray attaque Codricas pour son œuvre et ses opinions, mais en même temps il se réfère à son propre œuvre aussi en troisième personne (destinations transitive et réflexive). Dans cette lettre nous pouvons tracer une certaine hétérogénéité ou diversité du style qui transforme notre lettre en un exemple épistolaire compliqué: l'ironie (fonction «ludique»), le style scientifique (fonction «sérieux») pour décrire les phénomènes de la langue, le discours sentimental d'un style défensif pour son propre œuvre etc.. Mais la forme épistolaire est la meilleure manière pour combiner tous ses styles divers, en révélant la psychologie de

---

<sup>16</sup> Il y a des autres aspects en commun entre *Papatrechas* et ce lettre, comme par exemple la référence aux mérites de la typographie (p.7) et des bibliothèques (p. 11) pour l'état et le peuple, l'importance principale du système correcte d'éducation (pp. 8-13 et 15-16), la nécessité de l'égalité sociale entre les classes (p. 14) et l'existence des lois basées sur la philosophie des Lumières. Une technique commune avec quasi toutes les lettres que nous examinons ici est l'utilisation de la métaphysique pour persuader les destinataires, dans un genre du récit très populaire, la prière. Vers la fin il transforme ce genre plutôt oral en véhicule métaphorique pour faire passer la philosophie des Lumières. Coray souhaite (ou promet ?) en terminant sa lettre: «Ο πατήρ των Φώτων θέλει στεφανώσει την επιχείρησίν σας» [=Le père des Lumières couronnera votre effort].

<sup>17</sup> John W. Howland, *The letter form and the French Enlightenment. The epistolary paradox*, Peter Lang, New York, San Francisco, Bern, Frankfurt, Paris London 1991, p. 66.

<sup>18</sup> Nous traçons dans ce texte un changement des priorités de Coray concernant le thème de la Révolution. Coray semble suggérer que, avant l'action militaire, il faut faire une réforme radical du système socioculturel. C'est, donc, évident qu'il croit plus prudent commencer la révolution contre l'Empire Ottoman après l'amélioration du statut socioculturel du peuple grecque. Voir Πασχάλης Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Μ.Ι.Ε.Τ., Athènes 2000, p. 394-395.

l'énonciateur. En plus, la fonction échange et se transforme de sérieuse en ludique (ou vice versa) dans cette lettre fortement émouvante pour le lecteur. L'élément principal de son attaque est la tendance satirique contre Codrica et le group des savants de son entourage<sup>19</sup>, qui se développe parallèlement à (et se combine avec) la parodie des œuvres de son adversaire. L'instrument qu'il utilise pour tous les deux est l'ironie aiguë. La grand part de son référence à Codrica est la présentation en mode parodique de deux œuvres: a) la traduction d'un traité du Fontenelle (*Sur la pluralité des mondes*), et b) les *Observations sur l'opinion de quelques Hellénistes touchant le Grec moderne* du Codrica. Coray organise sa parodie très bien et de temps en temps il fait des observations théoriques sur le style «macaronique» ou «burlesque», en utilisant correctement les termes<sup>20</sup>. Comme la langue est le sujet du conflit, la parodie semble donc le meilleur mode d'utiliser la langue même (aspect auto-référentiel) pour changer et se moquer d'un texte de théorie linguistique (dans les niveaux phonétique, syntaxique, sémantique, micro- et macro-discursif)<sup>21</sup>. C'est-à-dire que la forme et le contenu (avec des observations metatextuelles sur la parodie) coopèrent pour organiser l'attaque contre Codricas, en un mode plus digne que le libelle. Coray soutient (avec l'aide de Voltaire, p. 24) que, si le sujet d'un conflit est scientifique ou (plus important dans notre cas) linguistique, la parodie ou le comique («κωμικός περίγελως» [=moquerie comique]) est un mode plus civilisé que le libelle (qui contient des insultes quelquefois vulgaires). Cette lettre n'est pas un pamphlet, car l'utilisation de la moquerie la transforme à une attaque amusante<sup>22</sup>. L'organisation rhétorique est faite avec soin, combinant une pratique que nous pouvons prétendre qu'elle relève du «pastiche». Coray utilise comme arguments pour démontrer ses opinions plusieurs citations des œuvres anciennes. La quantité de ses citations est si grande que la lettre paraît quelquefois comme un palimpseste textuel. L'élément admirable de cette technique est le fait que, tout en exprimant sa propre opinion, il trouve des mots concrets dans une œuvre ancienne et énonce un discours-palimpseste selon Genette (ou «dialogique» selon Bachtine) qui n'est pas le sien, mais correspond à son but, en temps et lieu. Parmi d'autres, Aristophane et Homère, ou les héros de leurs œuvres, sont les énonciateurs les plus fréquents de ce discours intertextuellement construit (comme le modèle héroï-comique de quelques parodies).

Nous pouvons donc soutenir que, dans cette lettre, la part scientifique et sérieuse se trouve dans les opinions de Coray sur sa théorie linguistique (formation, règles, utilisation etc.) et la part ludique dans leur parodisation. Ces deux aspects se prouvent efficaces pour le lecteur qui s'informe tout en s'amusant. Je vous mentionne quelques thèmes: La langue et sa morale, son rôle en tant qu'instrument politique pour manipuler les peuples (en mode bienveillant ou malveillant) ou, en fin, sa signification socioculturelle que Coray propose en faisant les corrélations suivantes: a) la forme archaïque=> l'oligarchie ou aristocratie, b) la forme absolument populaire=>populace révoltée («οχλοκρατία») et c) la forme moyenne («μέση οδός») => démocratie moderne pour tous.

Il est évident que la perspective de Coray, tracée dans toutes ses œuvres, peut être caractérisée comme moderne<sup>23</sup>, argument que nous ne pouvons pas toucher ici. Il suffit de mentionner seulement l'importance de cette lettre dans une perspective moderne. Dans

<sup>19</sup> Nous avons susmentionné ces deux groupes des conservateurs et progressifs.

<sup>20</sup> Il parle plus généralement de la théorie du mimesis stylistique des anciens (p. 5, 7 etc.) et non seulement de la théorie de la parodie de l'âge moderne (après la Renaissance) comme burlesque et le style macaronique (p. 5, 23-24).

<sup>21</sup> Voir Jean Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris 1989, p 108-115.

<sup>22</sup> Par exemple, c'est très fort le mode de parodier indirectement le prénom même de Codricas. Le jeu est phonétique parce qu'il change seulement une lettre ('p' au lieu de 'd') et transforme le prénom en un mot con signification scatologique (Κοπρικός) (p. 26). Nous pouvons traduire en français le mot comme «Merda».

<sup>23</sup> Voir, par exemple, l'opinion de M. Πεχλιβάνος, *Εκδοχές νεοτερικότητας στην κοινωνία του Γένους: Νικόλαος Μαυροκορδάτος, Ιώσηπος Μοισιόδαξ, Αδαμάντιος Κοραής*, thèse inédite soutenue à la Faculté des Lettres de l'Université Aristoteleion de Thessalonique, 1999. Le chapitre IV (pp. 155-220) concerne l'aspect moderne de l'œuvre coraïque.

les pages 35 et 36 Coray nous donne un plan bref des changements vers la modernité: Le 17<sup>ème</sup> siècle est la période de la gestation, le 18<sup>ème</sup> la période de l'aube ou de la naissance, le 19<sup>ème</sup> la période de l'apprentissage ou du développement et, finalement, le 20<sup>ème</sup> portera (comme il conclut) la maturité d'un nouveau monde à son apogée (avec plusieurs changements).

L'exemple le plus compliqué, à cause de son caractère plutôt fictif, c'est la narration en forme épistolaire connue sous le titre *Papatrechas* (composé entre 1811-1819). Il s'agit de quatre lettres, posées comme «Prolégomènes» aux quatre rapsodies de l'édition de l'*Iliade* d'Homère, lesquelles sont connues comme narration en séries sous le titre *Papatrechas*. Il s'agit d'un récit à deux niveaux de l'énonciation: le niveau fictif (avec fonction ludique) et le niveau réel (avec fonction sérieuse)<sup>24</sup>. Le premier niveau est la biographie d'un personnage fictif (quelquefois très proche au roman d'apprentissage), qui fonctionne comme véhicule pour passer au second niveau, c'est à dire la popularisation (ou "fictionnalisation") de trois genres sérieux du récit : a) les prolégomènes à une édition philologique, b) le récit qui décrit le travail d'un philologue (un essai de méthode scientifique), et c) un traité (politique et culturelle) pour l'état idéal.

On pourrait considérer tout cela comme une expérience métafictionnelle, parce que la «persona»/pseudonyme (Z.A.) du Coray parle de l'acte même de l'écriture et du travail d'un philologue. Si l'on considère la conception de la littérature fictionnelle dans les œuvres des Lumières comme "ouverte", incluant les textes didactiques et/ou philosophiques, cette effort d'écriture, pourrait être aussi nommée «roman» du style nouveau du 19<sup>ème</sup> siècle. En tant que tel, il inclut beaucoup de genres et des niveaux du style (haut et bas) ou des fonctions d'énonciation (sérieuse et ludique). Une telle conclusion pourrait être dangereuse, et le temps nous interdirait une argumentation plus longue<sup>25</sup>. Pour le moment, nous pouvons seulement donner un plan des genres inclus dans cette œuvre complexe, justement pour comprendre le cadre dans lequel se trouve le genre l'épistolaire. La forme épistolaire (fictive ou romanesque) en *Papatrechas* fonctionne comme base qui emboîte tous les autres genres. Les «Prolégomènes» comme énonciation sérieuse s'«habillent» le «vêtement» générique de la lettre, mais dans sa variation fictionnelle (romanesque) en popularisant un récit scientifique (la description de la méthodologie de l'édition d'un texte ancien). Les genres inclus sont entre autres le dialogue (entre le philologue et le prêtre)<sup>26</sup>, la narration autobiographique du prêtre (emboîtée dans ce dialogue) qui est très proche du roman d'aventures, la réflexion (par le philologue ou le prêtre) sur des sujets divers (l'éducation, la typographie, les bibliothèques publiques etc.), les sermons («ομιλίες») du prêtre, considérations théoriques (ou rhétoriques) sur la construction d'un discours excellent qui persuade l'audience, la parabole (pour le «αγίαγριος» [=saint sauvage]), le récit philosophique sur la société, la religion, la politique<sup>27</sup> la civilisation et le monde nouveau du temps moderne. Le

<sup>24</sup> Le premier niveau (fictif/ludique) dans ce texte est plus élevé que tous les autres œuvres coraïques, parce que les destinataires sont tous les Grecques. C'est un effort de populariser les idéaux des Lumières. Pour un plan du cadre communicationnel voir Jean Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris 1989, p. 116.

<sup>25</sup> Pour une approche plus profonde voir N. Mavrelou, «Ο Παπατρέχας και η νεοτερική ιδεολογία. Η μεταμυθοπλαστική – «ναρκισσιστική» όψη του αφηγηματικού λόγου του Κοραή», dans le volume *Η νεοτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19<sup>ου</sup> και του 20ού αιώνα. Πρακτικά της ΙΒ' Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα (Θεσσαλονίκη, 27-29 Μαρτίου 2009), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, περίοδος Β', τόμ. 12 (2010), τχ. Τμήματος Φιλολογίας, Α.Π.Θ., Salonique 2010, 79-95.*

<sup>26</sup> La plupart de la lettre correspondante à la rapsodie no 4 de l'*Iliade* est un dialogue. Voir Αδ. Κοραής, *Ο Παπατρέχας*, Α. Αγγέλου (ed.), Εστία, Αθήνες 1999 (réimpr. de l'ed. de 1970), pp. 97-147.

<sup>27</sup> Pour une exemple de rapproche a ses idées sur la philosophie politique et sociale, voir: Παν. Νούτσος, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Τα όρια της διακινδύνευσης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνες 2005, p. 467-481.

catalogue des genres ou des modes (lyrique, narratif, mimétique/dialogique en combinaisons différents) utilisées est long.

Bien qu'il soit publié séparément de l'édition coraïque de l'*Illiade*, la plupart des *Histoires de la Littérature Néo-hellénique*<sup>28</sup> et des études sur le roman néo-hellénique ou sur l'œuvre de Coray (H. Tonnet<sup>29</sup>, A. Anghéλου<sup>30</sup>, G. Kechagioglou<sup>31</sup>) évitent (avec beaucoup de précaution) de mentionner un titre générique spécifique pour ce texte. Il est probable que Coray ne savait pas que son effort pourrait être considéré comme une espèce de «roman», mais l'intentionnalité n'est pas toujours le guide approprié pour nous diriger vers les traces de l'identité générique d'un texte. Comme soutient A. Anghéλου<sup>32</sup>, Coray n'était pas sûr qu'il voulait publier ses lettres. C'était plutôt ses amis qui l'auraient persuadé à en publier plusieurs. Les observations de Yorgos Kechagioglou sont très intéressantes, mais son texte déjà mentionné n'est qu'une introduction courte dans une Anthologie. Finalement, les opinions de Kostas Stergiopoulos et Anastasia Athini sont beaucoup plus directes vers l'acceptation d'une telle identité<sup>33</sup>.

Est-ce que *Papatrechas* est un roman épistolaire hybride, publié en séries et incorporant les techniques que nous avons tracées dans ses autres lettres? Est-ce qu'il utilise des techniques narratives vers une metafictionnalité du style de L. Sterne avec une tendance moderniste? Ce sont des questions très intéressantes, mais il faut les laisser pour une autre communication, car le temps ne suffit pas pour le moment.

---

<sup>28</sup> Voir par exemple celle du Dimaras: K. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Ίκαρος, Athènes 1983<sup>7</sup>, p.p. 211-213. Au contraire, Rod. Beaton (dans son introduction à la littérature grecque moderne) dit que le texte est caractérisé «quelquefois comme le premier roman néo-hellénique»: Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, trad. Ευ. Ζούργου-Μ. Σπανάκη, Νεφέλη, Athènes 1996, p. 87.

<sup>29</sup> Henri Tonnet, *Études sur la nouvelle et le roman grecs modernes*, Daedalus, Paris-Athènes 2002.

<sup>30</sup> Anghéλου a fait l'édition nouvelle du texte en un volume au 1970, laquelle nous utilisons ici. Voir l'introduction «Ο λογοτέχνης Κοραΐς»: Αδ. Κοραΐς, *Ο Παπατρέχας*, Α. Anghéλου (éd.), Εστία, Athènes 1999 (réimpr. de l'ed. de 1970), pp. 7-24. Mais, quelques années plus tard, Anghéλου parle plus directement en disant que *Papatrechas* a «μια κάποια μυθιστορηματική μορφή» [=une espèce de forme romanesque]: Α. Anghéλου, «Το ρομάντσο του νεοελληνικού μυθιστορήματος» comme introduction dans l'édition du roman de Γρηγόριος Παλαιολόγος, *Ο Πολυπαθής*, Α. Anghéλου ed., Ερμής, Athènes 1989, p. 31.

<sup>31</sup> Yorgos Kechagioglou, «Αδαμάντιος Κοραΐς» dans son Anthologie *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Τόμος Β 2 (15<sup>ος</sup> αιώνας – 1830)*, Σοκόλης, Athènes 1999, pp. 80-86. Voir aussi son texte sur *Papatrechas* dans une autre anthologie: Γ. Κεχαγιόγλου, *Πεζογραφική Ανθολογία. Αφηγηματικός γραπτός νεοελληνικός λόγος. 2. Από τη Γαλλική Επανάσταση ως τη δημιουργία του ελληνικού κράτους*, Ι.Ν.Σ (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 2001, p. 1043. Ici il donne le nom générique plus concrète «espèce du récit épistolaire» [= «είδος επιστολικού διηγήματος»].

<sup>32</sup> Αδ. Κοραΐς, *Ο Παπατρέχας*, Α. Anghéλου (ed.), Εστία, Athènes 1999 (réimpr. de l'ed. de 1970), p. 16.

<sup>33</sup> Κ. Στεργιόπουλος. «Ο Κοραΐς αφηγητής» dans son œuvre *Περιδιαβάζοντας vol. Β': Στο χώρο της Παλιάς Πεζογραφίας μας*, Κέδρος, Athènes 1986. Voir aussi Στέση Αθήνη, *Οψεις της νεοελληνικής αφηγηματικής πεζογραφίας, 18<sup>ος</sup> αι. – 1830. Ο διάλογος με τις ελληνικές και ξένες παραδόσεις στη θεωρία και την πράξη*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών-Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Athènes 2010, p. 126-129.





**TUGRUL INAL\***

***UNE LECTURE DRAMATIQUE POUR BAUDELAIRE (VIII)***  
***POESIE SYMPHONIQUE (I)***  
***UN ESSAI EMPATHIQUE***

*« La passion rapporte tout à elle ».*  
Baudelaire

*Première partie : Rêve et Passions*

Le printemps et les contes ; sous le ciel où les nuances de bleu se mélangent au vert, où le soleil joue avec les nuages qui s'égaillent, des palais joyeux. Le soleil semble être descendu du ciel ; il chasse devant lui toute trace de l'hiver, les taches sombres. La brise de printemps a poussé devant elle tout ce qui rappelle l'obscurité. Dans l'air, de nouveaux espoirs, le souffle d'amours nouvelles. Les rochers désolés, les sables qui avalent les hommes, les forêts abandonnées, reculées, désertées, les gouffres sans fond, où aucun cri ne trouvera l'écho d'une main secourable ; en vain ont agité leurs ailes les vautours perchés pour la nuit sur les branches asséchées. Les nuages se sont dispersés, lambeaux en déroute, enfin ils ont disparu un à un, de la surface de la terre.

Les nymphéas à la blancheur de neige ont éclos le long des rivières fleuries, dans les ports heureux. Partout, recouvrant tout, se sont répandues les fleurs, les douces prairies, la myrte odorante. Les marins, à bord du galion qui transporte les épices et la soie et dont les larges flancs exhalent les fragrances les plus suaves se sont écrié avec fierté : « Où allez-vous ainsi, où vous hâtez-vous, nuages vêtus de mauves linceuls ? » Poursuivant leur chemin dans l'azur agitée, ivres de rhum, c'est avec c'est mots que ceux-ci se sont tourné vers les eaux : « Salut à vous mers immenses et démontées ! Nous accompagnerez-vous, avec vos souvenirs, vers ces lieux silencieux, calmes et qui se dérobent au regard en baissant la tête ».

Les nymphéas respirent, dans la blancheur de la neige accumulée par la brise : *Les chansonniers disent que le plaisir rend l'âme bonne et amollit le cœur* – Les yeux des pauvres-

Combien justes sont ces paroles, ces mots qui me font m'élever dans les airs et qui ouvrent pour moi le couvert de leur voile. Alors que le navire poursuit sa course sous la coupole du ciel étincelant, l'enchevêtrement des amarres qu'il tire dans son sillage me relie à cette île où Aphrodite découvrit sous son sein immaculé, où nul cimetière n'est venu troubler l'odeur de la myrte et des fleurs, La mer est magnifique, l'île splendide.

---

\* Professeur à la Faculté des Letters de l' Université Hacettepe à Ankara.

Ah, comme la mer est calme et le ciel serein sur cette île. Les fêtes du cœur, la mélodie des instruments, une aube dont la beauté fait pâlir le soleil, les corps enflammés dans l'ivresse du plaisir, les nymphes admirables. Une odeur flotte qui enserre les corps nus des divinités. Là, tout est beau, clair, rose ! Dans cette scène, tout n'est que jeu et harmonie. A présent j'ai trouvé l'amour le plus doux, tout contre moi. Je suis calme, la sombre fatalité qui me poursuivait m'a quitté. L'île rassemble toute la beauté, recueillie en elle-même. Tout est apaisé et tranquille. La sûreté de mes pas, la splendeur de mes projets, c'est le souffle de l'île, l'ardeur du soleil, les caprices de Vénus qui me les dictent. Dans ma tête emplie d'études, je construis de splendides édifices, empilant les coupes sur les toits des palais :

Au bord de la mer, une belle case en bois, enveloppée de tous ces arbres bizarres et luisants dont j'ai oublié les noms..., dans l'atmosphère, une odeur enivrante, indéfinissable..., dans la case un puissant parfum de rose et de musc..., (...), autour de nous, au-delà de la chambre éclairée d'une lumière rose tamisée par les stores, décorée de nattes fraîches et de fleurs capiteuses, avec de rares sièges d'un rococo portugais, d'un bois lourd et ténébreux (...), au-delà de la varangue, le tapage des oiseaux ivres de lumière et le jacassement des petites négresses..., et, la nuit, pour servir d'accompagnement à mes songes, le chant plaintif des arbres à musique, des mélancoliques filaos! Oui, en vérité, c'est bien là le décor que je cherchais. Qu'ai-je à faire de palais? – Les Projets XXIV-

Le palais est devant moi, là où mon œil le pose. Le faste de l'édifice se reflète partout. Dans mon âme, dans mon corps. Noble et raffiné. Que Phidias et les autres maîtres artisans jettent dans le concours leurs talents les plus hauts, qu'ils se livrent une lutte acharnée pour l'argent et l'or, jamais ils ne pourront voir, ni montrer la beauté de la femme qui m'inspire l'amour et qui, en habits de palais, dans la fraîcheur du soir, sur les marches de marbre qui regardent le bassin et les larges pelouses, livre sa splendeur à mon œil étonné.

Aucune louange n'est suffisante pour rendre grâce à ce corps splendide et racé. Je m'en approche et, dans un transport de sentiments, je me penche sur ses pieds pour les baiser. Ma voix s'étrangle, mon esprit défaille et se refuse à toute parole. Que dois-je faire ? Dois-je repousser de toute ma force et ma volonté ce poids immense affaissé sur mon cœur ? Dans les jours de mille étés jamais je n'ai rencontré une telle expression de la mesure et du beau. Dussé-je vivre cent mille années, jamais je n'en verrai de semblable. Moi, serviteur béni des Dieux, j'ai ouvert la voile et j'ai accosté dans ce port de beauté, j'ai posé le pied sur cette île où le bonheur et la splendeur s'accordent en justes noces. Je l'emporterai certainement, tout au long du chemin, à l'endroit où je vais. Jusqu'à l'Océan, jusqu'à l'Eldorado. De douces voix résonnent à mes oreilles. Quand je touche ce corps adoré, mon sang s'accélère dans mes veines, mon âme s'enfièvre. Je sais que sa beauté est éternelle et qu'elle entraînera à jamais dans son sillage ceux à qui, rien qu'une fois, il fut donné de contempler sa peau splendide et charmante. Anciennement j'étais un bateau que le lourd chargement condamnait à l'errance. A présent, regarde-moi ami, je suis sur une île et mes yeux sont partout sur l'humidité reflétée de sa peau. Mon regard à présent contemple la splendeur de son tain qui assombrit le morne éclat des colliers les plus précieux. Tu recèles en toi la beauté de l'éternité. La jalousie de Zeus et du soleil jamais n'éclipsera ta splendeur. Qu'il en soit ainsi ! Femme, reste encore un peu et colore notre île et nos jardins des couleurs du plaisir. N'est-il pas vrai que la demeure de l'amour est sous nos pieds et que l'heure solennelle bientôt retentira. Avant de te rencontrer mon existence était accablée d'un poids immense, crois-moi. Regarde comme, rageur, je lance à présent un défi à mes amours passées. Je fais pleuvoir un faisceau de malédictions sur mes larmoiements révolus, c'est avec dévotion que je remercie l'amour qui me lie à toi. Que grâce soit rendue à ce lieu d'élection, à cette heure, à cette félicité. Que soit célébrés cette heure, ce lieu qui mont fait rencontrer la plus amoureuse, la plus gaie et la plus lumineuse des femmes, dont le sourire éclaire le visage comme le vent égaie la verdure.

Ainsi je voudrais, une nuit, quand l'heure des voluptés sonne, vers les trésors de ta personne, comme une lâche, ramper sans bruit- A celle qui est trop gaie. – Et, dans tes jupons remplis de ton parfum ensevelir ma tête endolorie – Vois ! Je suis habitué de désirs insatiables. Peux-tu les sentir ? –J'étalerai mes baisers sans remord sur ton corps poli comme le cuivre – Je suceraï, (...) aux bouts charmants de cette gorge aiguë- Le Léhté. – Un grand feu, des faïences voyantes, un souper passable, un vin rude, et un lit très large avec des draps un peu âpres, mais frais; quoi de mieux? – Les Projets XXIV- A jamais, il me faut m'exposer aux rayons de ta beauté, tel un reptile orgueilleux.

*Deuxième partie : Odes à la Bien Aimée.*

Sept, septante -c'est encore trop peu- septante mille amantes viendraient-elles qu'aucune ne pourrait égaler ta beauté. Ô Femme ! Existence parfaite créée par Dieu !

Et l'on peut pour cela te comparer au vin – O beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu! Si ton œil, ton sourire, ton pied, m'ouvrent la porte d'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?-(...) - Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours, rythme, parfum, lueur, o mon unique reine!- l'univers moins hideux et les instants moins lourds? –Hymne à la beauté-.

Vois ! C'est pour cela que vers toi j'ai tourné mon cœur et mes yeux, pour te contempler jusqu'à l'ivresse. Une nuit douce et lumineuse, pure, sans vent. La lune amicale et complice révèle toute l'ampleur de ta beauté qu'on aperçoit depuis le lointain. Le cœur tremblant je me souviens à présent, comme si je t'avais aperçue dans une autre vie, mais où donc ? *Peut-être dans une autre vie ?* (Gérard de Nerval) Comme hier, accroché au ciel, le cœur dans les mains. C'était le matin. Les premiers rayons du soleil remplissaient notre jardin d'amour. Alors, il ne m'était plus possible de rester au lit, dans une somnolence stupide et amorphe. J'étais un bateau se réveillant dans la brise fraîche du matin. Envolé mon esprit paresseux, l'eau me venait à la bouche. J'étais devenu un bateau, un esquif racé et orgueilleux glissant sur l'Océan. Ma proue fendait l'eau et mes mâts déchiraient l'immensité liquide. J'inspirais puis expirais. Tel une vague, je m'enfonçais puis remontais, bondissant en craquant sur les flots. J'étais rapide et enfiévré, tel le vent ou le torrent descendant de la montagne. Une masse liquide et foncée emplissait ma couche. Lié au lit qui me retenait, comme un forçat à sa galère, à chaque fois j'implorais la déesse de l'amour afin que cet état se prolonge. Ma patrie, c'était l'amour, cette île qui célèbre le règne d'Aphrodite. Dans la chambre d'amour, j'avais mérité mieux que les troubles somnolences de l'ivresse. A présent, dans cette chambre, je n'étais plus un ivrogne, je m'étais libéré du funeste lien qui m'enchaînait à l'alcool. Tes cheveux dans mes mains, enivré de ton odeur, ta robe ne pouvait me contenir. Je couvrais ta peau brillante de baisers, ton beau visage aussi. L'Asie sommeillante, l'aride Afrique, tout le monde lointain, je le sais, s'enivraient au souffle de tes cheveux. La noix de coco, le musque, l'ambre emplissait l'atmosphère. Une autre scène. Tous les marins ont jeté l'ancre dans cette île, ils font la file et se pressent pour contempler ton visage et respirer ton odeur, plongés jusqu'au torse dans l'onde, les habits déchirés. Ta voix, tes pas, la trace de tes pas, tu les vois reflétés dans les yeux et les cœurs. Chacun trouve son plaisir, d'une façon ou d'une autre.

A l'image des souvenirs qui vont et viennent

mon âme voyage sur les parfums comme l'âme des autres hommes sur la musique- Laisse-moi respirer longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air. – si tu pouvais savoir tout ce que je vois! Tout ce que je sens! Tout ce que j'entends dans tes cheveux – (...) tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mûres; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits,

par les feuilles et par la peau humaine. (...)– Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs. –Un hémisphère dans une chevelure-

Heureusement tu es là. Tes cheveux où se mêlent l'odeur du tabac, du sucre et de l'opium semblent appartenir au paradis ; tu es la clé qui ouvre la porte. Alors que je marchais dans les champs de la désolation, la tête en avant, les yeux fixés au sol, l'esprit dans les enfers, toi la première, tu a ouvert le chemin de mon cœur ; tu as sanctifié mon cœur. Pourtant, le désespoir me faisait me retourner dans ma couche, d'un côté puis de l'autre. Les sentiments élevés n'avaient pas encore pénétré mon âme et j'étais empli de basses pensées. Spectateur du monde, comme un paysan borné, j'étais sans passion, indifférent, privé de joie. Etranger à la terre où j'étais né, je regardais l'enchaînement des saisons, le printemps succédant à l'été, triste bouffon silencieux, délaissé... Mon cœur ne se réjouissait jamais, ni dans la fête ni dans la noce. J'étais seul, malheureux, tous les jours faisaient inexorablement place à la nuit. Au printemps de ma vie, je m'étais exilé, pris par un tourment inconsolable.

Ni voiles, ni mâts, aucun rêve ne me hantait, la brûlure de l'amour m'était inconnue. Vraiment, mon cœur n'avait brûlé d'amour. Je n'avais pas encore contemplé les frais bosquets et les fleurs, la fièvre de l'amour n'avait pas consumé mes jours. Je n'avais pas encore plongé mes regards dans ces beaux yeux lumineux, imitation gémelle du soleil. Pour regarder, oui, je regardais, à droite à gauche, à satiété, stupidement. Quand la pluie et les tempêtes s'abattaient sur nos têtes, j'avais, comme les troupeaux de moutons, peur, de la voix du très Haut, de sa respiration. Je craignais qu'il ne m'arrache à cette terre et je versais des larmes, je pleurais. Alors, j'étais un homme stupide.

Ô femme ! Après ces jours habités de pleurs, je t'ai vue, connue et vénérée. C'est après t'avoir rencontrée que mon verbe s'est ouvert à l'amour. J'avais caché toutes mes nobles pensées, comme un enfant stupide, afin de les offrir un jour. J'avais rangé dans un coffre, avec ma peine et ma rancœur, mes habits de noces et mon peigne. J'ai ouvert le coffre et j'ai créé, en pensée, ton amour, pour m'emplir de la légère fragrance du printemps et de la chaleur étouffante de l'été. Quand l'Amour a commencé à me parler de toi, c'est alors que j'ai vu ton visage et je suis devenu ton esclave. Je me suis senti «éternel et muet ainsi que la matière». J'avais soulevé alors, la pierre qui écrasait mon cœur. J'avais accompli une œuvre noble. A l'image de Pygmalion de Chypre, j'avais sculpté un admirable visage. La beauté est sacrée. Et plus douce que le miel. Devant le miroir de tes yeux plus doux que le miel : «De purs miroirs qui font toutes choses plus belles: mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles». – La Beauté-

J'aime les miroirs. En effet, généreux et prodigues, ils nous donnent à foison la beauté de Vénus. Aimons les miroirs ! Qu'ils nous donnent l'amour, et répandent dans nos âmes ta beauté admirable.

### *Troisième partie : Tristesse, angoisse et tourment*

Ô femme bien aimée ! Mes rêves tous semblables, la course enchanteresse de mon astre, les songes fugitifs de mes nuits et les récits palpables de mes jours, c'est à toi que je les dois. Que je pose le laurier sur la blondeur de tes cheveux, que je prenne dans mes bras ton corps magnifique, que je couvre de baisers tes mains délicates ou que je m'enivre de ta peau mouillée, c'est pour que tous admirent ta beauté. Je voudrais que tous puissent entendre les paroles par lesquels je te loue. Que tous entendent mes prières passionnées ! C'est l'amour qui me les dicte. Que mes mots se répandent, à droite, à gauche, à mesure que le vent les emporte, vague après vague. Je voudrais m'entretenir de l'amour. Je le sais, le temps s'effrite sous nos pieds, arrachant les souvenirs du palais de nos vies, les uns après les autres. Je mesure la fuite rapide du temps. Je suis un voyageur qui te suit, les yeux embrumés, sous la clarté éclatante de la lune. Alors que je respire le long du chemin, tu insuffles l'inspiration dans mon esprit et te prêtes à mes désirs.

Grâce soit rendue, j'entends déjà qu'en ces lieux ta beauté est vantée. Partout je vois ta beauté charmante. Je prends plaisir à ta subtile élégance, à ta finesse. Comme c'est étrange, comme il est étrange que je prenne plaisir à des choses qui avant de te rencontrer ne m'offraient aucune joie. Je dois être fou. Est-ce une passion insensée qui dicte mes paroles ? Peut-être. La providence soit louée, mon verbe a cessé d'être muet et mon cœur sourd. Puisse Dieu me protéger et me tenir éloigné du mauvais œil : de toutes mes forces je te rejoins, m'inscrivant dans la trace que tu laisses. Je poursuis «les retentissantes couleurs – ces robes folles» –A celle qui est trop gaie-

Je veux te raconter (...) les diverses beautés qui parent ta jeunesse; je veux te peindre ta beauté, où l'enfance s'allie à ta maturité. Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large, tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large –

Et toi mon cœur, ma beauté ! Tu es le commencement et la fin, à jamais répété et tu caches en ton sein toutes les splendeurs de l'univers. Pareille au soleil, tu élèves l'âme de ceux qui te contemplant. Je vois dans le miroir ton sein qui déchire le tain, ta gorge qui pousse et déchire la moire.

Ta gorge triomphante est une belle armoire dont les panneaux bombés et clairs comme les boucliers accrochent des éclairs ; Boucliers provocants armés de pointes roses! Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses, de vins, de parfums, de liqueurs qui feraient délirer les cerveaux et les cœurs! – (...) tes nobles jambes, sous les volants qu'elles chassent, tourmentent les désirs obscurs et les agacent. –Le beau navire-

C'est en prononçant ces paroles que j'ai plongé dans les songes. Je me suis laissé prendre à ces heures prolongées. L'acuité de mes sens me livrait entièrement à l'instant. Tout à coup, cette émotion qui me faisait pressentir l'éternité du tableau que je peignais m'a éloigné de mes rêves. Trop tard ! A nouveau je marchais sur cette route pleine d'épines et de plantes vénéneuses.

Alors que mes pensées volaient, aussi légères que l'air, je vis devant moi un homme sombre, sans couleur, étrangement vêtu, méprisant et hautain. Sa voix était d'airain. A cet instant, les femmes gracieuses, les jeux de l'amour et les senteurs qui enivrent m'apparurent aussi lointains et insignifiants que les nuages se pourchassant dans le ciel. Je souffrais, à présent mon âme n'était plus aussi large et pure que la voûte constellée. Mon pauvre corps avait heurté cette créature déchue dans les yeux fatigués de laquelle se lisait une traîtrise sournoise. Sans tarder, le nœud se dénoua, le feu s'évanouit et les cendres furent dispersées. A la fin, tout disparut dans un gouffre sans fond. Comme si la vie m'avait quitté, je pleurais et me lamentais. Hier seulement, j'étais venu au monde, j'avais créé le monde. Tous les matins du monde, je les avais vécus en seigneur. A présent, j'étais mort. Sans aucun doute, il avait pris mon âme, puis celle de ma bien aimée, cet homme qui, en exhibant effrontément les racines noires de ses dents, voulait faire de moi le seigneur des âmes, ce vil commerçant. Peut-être sous l'apparence humaine, était-ce Satan ! Celui qui m'avait ouvert la guerre.

Je ne pouvais apercevoir ma femme bien aimée. L'attente me rendait fou. N'était-ce l'amour profond qui remplissait mon cœur, je m'en serais allé, au gré de mon malheur, vers les rivages sans fond de l'oubli. A mes yeux, la scène se dessine parfaitement. Je suis un lourd galion qui avance contre le vent. Mes amarres sont larguées, mes mâts détruits, mes fanaux éteints. Où est mon capitaine ? Mort probablement. J'entends au loin la tempête qui éclate dans le port.

Que puis-je faire ? Que penser ? Que je me retourne et c'est mon âme ravagée, mon cœur éteint que je sens, le temps qui fuit. Le temps, traître et sans pitié. Où son à présent les douces paroles, les tendres regards, les senteurs enivrantes et les bruits et plaintes de l'amour ? Où sont-ils ! Où sont les prêtres qui, pour les fêtes de Vénus, offrent des sacrifices à la déesse splendide? Disparues les fêtes somptueuses, les sublimes réjouissances ! L'aimée a quitté la terre, il n'est plus temps de chercher.

Ainsi, j'avais obéi pendant tout ce temps aux jeux illusoires de l'amour. Peu m'importe de vivre ou de mourir, qu'au moins mes pensées mensongères me laissent un peu de répit. Comme s'il n'était pas suffisant que j'affronte l'amour déçu et la mort, Dieu, me faudrait-il encore lutter contre Satan ?

A présent, j'aimerais qu'il me détruise, ce commerçant de mort. La mère de mes excès, de mes errements. Moi, accablé de soucis, j'ai mérité la mort. Moi, le triste, le délaissé, une pauvre âme cherchant le paradis ; silencieuse et déserte. J'ai respiré les plaisirs divins, j'ai délecté ma gorge du sang le plus frais. L'enthousiasme a fait déborder mon cœur. A la fin mes amours sont restées orphelines, déracinées. Un palais secret et merveilleux dans l'autre monde, baigné par la lumière de la lune. Moi, j'étais le seigneur de ce château ; à l'égal des rois, je me suis tenu devant le miroir. Pas un instant je n'y pensai, qu'était-ce donc cette hybris qui enflait en moi ? Je n'ai pas même demandé quel était cette créature indigne qui se prenait pour un dieu ? Qui ce bouffon ne connaissant pas son rang ? J'étais un acrobate curieux de tout, souffrant sans cesse. Et comme si mon destin était toujours ailleurs, je cherchais le paradis, j'enfonçais les portes. Je demandais des comptes. Pour la première fois peut-être, intelligemment. Je vois le paradis. Je le regarde, fixement.

Comme vous êtes loin, paradis parfumé, où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie, où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé où dans la volupté pure le cœur se noie! (...) Mais le vert paradis des amours enfantines, les courses, les chansons, les baisers, les bouquets, les violons vibrant derrière les collines, avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets, (...) l'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs, est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine? Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs et l'animer encor d'une voix argentine, l'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs? Moesta et Errabunda-

La femme aux yeux lumineux, à l'esprit pur, elle est restée derrière, au paradis. C'est ma chance qu'il ne t'a pas reconnue et qu'il ne m'a pas emporté dans l'autre monde. Après cela, que faire ? Tout me semble inutile, vanité. Je le sais, même si je renversai l'eau de cent seaux sur ma tête, je ne serai plus jamais pur. Ceux qui croient le contraire sont des imbéciles.

#### *Final : La Mort et Satan*

A l'intérieur de moi, une lutte sans merci, une colère indescriptible qui déborde. Mon corps étouffe sous un amas de terre comme sous le poids d'une montagne. La culpabilité ronge les parois de mon âme et mes pensées sont lourdes comme un brouillard de plomb. Je ne sais rien faire d'autre que pleurer, dans la meurtrissure des nuits sans chaleur. Je suis un morceau de glace, aussi dur que la pierre, dans ce lieu d'où le soleil fut exilé. Ici, dans cette contrée hyperboréenne, les fleuves sont toujours gelés et couverts par la brume. Depuis qu'elle existe, c'est la patrie des brouillards et de la glace, le pays des morts, le sombre tartare. Les nuits sont terribles par ici. En ce lieu déserté et horrible, les nuits funestes couvrent, absentes dans leur froide immobilité, les morts privés à jamais de lumière. Peut-être est-ce là que Zeus prépare ses foudres acérées.

Telles sont les légendes colportées par les expéditions, les voyageurs. Telles sont les rumeurs rapportées de cette terre hostile, de ces déserts d'ennui, du pays sombre des Cimmériens.

Ô mort qui te rit de nous ! Tu as tellement de poison sur le bout de ta langue qu'une seule de tes morsures scelle à jamais notre sort. Comme le destin, tu nous entraînes vers le trou. Tu connais à l'avance la fin où nous devance notre semblable. Tu connais notre faiblesse, tu contemples satisfaite notre marche sans retour vers les sombres brasiers. Je n'ai plus de force, elle s'en est toute allée ! Je ne peux m'opposer. Je ne peux protéger mon aimée et la soustraire à la flamme du bûcher, à l'obscurité de la nuit.

Finalement, tu as réglé le sort de cette femme, tu l'as plongée dans la terre. Tu l'as assassinée lentement, patiemment, à coup de poison, comme on assassine un chat, ou un chien à la patte brisée. Tu as jeté sa dépouille dans le fleuve de la mort et tu as dispersé ses cendres, comme le sable du désert.

Je prie pour le salut de l'aimée. Si au moins tes funérailles étaient à la hauteur de ta renommée, peut-être souffrirais-je moins. Regarde ! «Amer savoir, celui qu'on tire du voyage! Le monde, monotone et petit, aujourd'hui, hier, demain, toujours, nous fait voir notre image: un oasis d'horreur, dans un désert d'ennui»!

Les humains peuvent bien trouver le moyen de faire cesser leurs tourments, multiplier les pas qui les rapprochent du paradis et au bout de chaque chose découvrir un peu de consolation, ils peuvent bien reprendre leur respiration lorsque la fête funèbre prend fin et ensuite se repaître sans honte ni retenue des vins qui accompagnent les viandes sanglantes, je ne peux faire cesser ma douleur. Jamais je n'ai voulu oublier, ni être oublié, jamais je n'ai pu simplement m'en aller des rivages battus par la peine. Chaque jour qui passe renforce le tourment qui accable mon cœur, la malveillance du monde assombrit mon chemin. Demain, sept fois sept ans se seront écoulés depuis que mon aimée s'est enfoncée dans les eaux obscures de la mort. «Les moins sots, hardis amants de la Démence».

Je vous le demande, dites-le, qui me sauvera ? «Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin, et se réfugiant dans l'opium immense! – tel est du globe entier l'éternel bulletin»-».

Quoi que je fasse, cette femme à l'apparence changeante hante toujours mes pensées. Moi aussi je souhaiterais changer de forme. Peut-être ainsi échapperai-je au remord qui me ronge, statue sculptée dans la pierre la plus dure. Etre de pierre. C'est un plaisir rare que bien peu goûtent et que le monde craint. Sous la pierre, un regard jeté en arrière révèle-t-il autre chose que le sommeil des morts. Et tous ceux qui restent, ceux qui sont en vie, qu'attendent-ils du temps, que comprennent-ils de sa course insondable ? Cette question je la pose, comme un enfant sage, intelligent, appliqué. Tiens, voici la réponse : n'est-ce pas la vérité éternelle du monde ? Serait-ce mentir que de le dire ? Certains se cachent et d'autres fuient. Ne pourrais-je poser la question -dis-tu- : pourquoi l'un se cache et l'autre fuit. Que je te donne la réponse, sans détour et sans perdre de temps : «Faut-il partir? Rester? Si tu peux rester, reste; Pars, s'il le faut. L'un court et l'autre se tapit pour tromper l'ennemi vigilant et funeste, Le Temps! Il est, hélas! Des coureurs sans répit»-».

Tes paroles que je croyais jamais ne devoir se tarir, ta beauté qui commandait la vénération sont devenus pour moi une brûlante blessure. A mesure qu'ils contemplant mes plaies, tous ceux que je rencontre, me prennent en pitié. Ayant cessé d'être moi-même, je ne suis plus qu'un corps souffrant. Je puis l'assurer, si celui qui me ronge n'est autre que moi même, je ne suis pas libre. «Pour ne pas oublier la chose capitale – écoutez: nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché, du haut jusques en bas de l'échelle fatale, le spectacle ennuyeux de l'immortel pêché». –Le Voyage-

Le pêché a été consommé et mon aimée est morte. Le temps s'est écoulé. La femme noble et admirable est passée comme un songe, la mort l'a jalouée. Son visage, ses yeux, ses paroles m'appartenaient de toute éternité. Le temps s'était arrêté à notre seuil. Comment pouvais-je deviner le funeste destin que le sort préparait ? Alors que nous vivions la plus haute saison de l'amour et du beau, le temps a fauché notre rêve, nous rappelant notre mortelle condition.

O mort cruelle, fourbe Satan aux yeux verts ! Je t'abreuve d'injures. Les insanités gâcheraient-elles ton plaisir ? Une voix qui monte de l'intérieur, une fantaisie me fait dire cela. Les habitants de l'île, de Malte, les putains parisiennes ! Qu'importe après tout qui me dicte mes paroles. Je me décharge de ma colère. A mesure que je me vide, mon cœur s'allège et s'enorgueillit. Ces injures sonnent comme la parole de Dieu. Que tu le croies ou non, c'est ainsi. Au nom du ciel et de la terre, adieu haschich, glaïeuls et vins opiacés. De pleines bourses d'argent (d'or) ne peuvent conjurer mes injures, rien ne peut les tarir.

De toute façon, n'as-tu pas jeté les corps, à droite à gauche, comme une funeste moisson ? Les mauvais tours que tu as joués, les hommes que tu as laissé orphelins sont autant de témoins à charge. Si tu le veux demande, interroge de ci de là, y a-t-il encore quelqu'un qui te croie, qui te vénère ? Pauvre Satan ! Tu n'es pas différent d'un vieux crocodile agonisant. Qu'es-tu donc toi ? Un roi qu'on aurait dépouillé de son sceptre ? Ou simplement un homme sinistre et falot ? Qui sait combien de malheureux tu as assassiné ? Tu as violé le corps de mon aimée, coupé ses seins marmoréens. Où sont maintenant ces corps somptueux, l'ardente Sophie, la noble Testemonia, l'ange Angélique et la sainte Thérèse du couvent des Ursulines ; Où ?

Où donc les serpents venimeux, les roches acérées tombant du ciel ? T'en souviens-tu ? Pourquoi ne viennent-ils pas te prendre ?

Malin qui peut comprendre les œuvres de Satan....

*Dernière parole : la Nuit du Jugement- Dies Irae*

Le jour s'est éteint et a laissé sa place à la nuit. Qu'est-il advenu à ces terres, à cette île ? Au pays des douleurs imaginez ce tableau : un bateau, infortuné, il est couché sur le flanc, le gouvernail brisé, son capitaine inconscient ! Subitement, je me suis retrouvé à l'eau, entouré de rochers aiguisés. Comme il avait dévié de sa course, ce bateau ivre.

Faut-il que je remplisse à nouveau mon verre de rhum ? J'ai laissé, pauvre de moi, toutes mes bouteilles sur le bateau et l'espoir m'a déserté. Ne me reste-t-il plus aucun espoir ? Plus aucun ? Ou alors me trompé-je ? Moi, le condamné de Dieu ! Pourtant la mort est un espoir. Vraiment ? En bas, l'obscurité et l'immondice. Un vrai royaume pour Satan qui se repaît de viande crue et de charogne, à satiété.

Puis-je me sauver à tout prix de ces eaux noires ? M'est-il possible d'atteindre l'île et de renaître, pur comme l'enfant sorti du ventre de sa mère ?

Mon sang est jeune et ma chaire encore neuve, que suis-je venu chercher ici ? Je n'avais pas songé à ce voyage de nuit dans les eaux d'obscurité. En dehors de mon désir et de ma volonté, je n'avais rien voulu.

C'est la force du désir, au rêve combiné, qui m'a poussé sur ce navire. Je voulais contempler le soleil le jour et la nuit, les étoiles. Ainsi l'exigeait l'espoir qui habitait mes yeux, la poursuite de l'amour.

Désirs, destin, vaines paroles ! (...) Je me répands en mots vides. L'acheteur a pris, le vendeur vendu. Ce sont les caprices de la fortune...

Cruelle partie de dés où tous sont perdants. Finalement tout tient dans la justesse de ces quelques mots soufflés par mon âme : hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bain. Epilogue-.



**RAMOND CHARLES\***

**COMIQUE ET CASUISTIQUE DANS LE DERNIER ACTE  
(A FROLIC OF HIS OWN) DE WILLIAM GADDIS  
–Pour une constitution judiciaire de la réalité**

N'étant ni spécialiste de littérature anglaise, ni de casuistique, je me dois d'abord d'expliquer de quelle façon il m'a semblé possible de m'aventurer sur de tels champs d'un point de vue philosophique, et avec l'espoir de quels bénéfices. La question du rapport que peut entretenir la philosophie avec la littérature (et plus généralement avec tous les arts, mais aujourd'hui je m'en tiendrai principalement à la littérature) me préoccupe depuis longtemps, à travers des analyses que j'ai consacrées à un certain nombre de philosophes et de philosophies qui m'intéressent. La position traditionnelle, la plus classique, consiste à donner au discours philosophique la tâche, ou la charge, de dévoiler ou dire une vérité rationnelle présente sous une autre forme dans le discours littéraire : position assumée par exemple par Sartre, dans son livre sur Genet (*Saint Genet Comédien et Martyr*, 1952), mais refusée par Derrida dans son livre-rival sur Genet (*Glas*, 1974), position de surplomb qui fait horreur à Derrida, qu'il estime absurde, et à laquelle il substitue le parasitage d'un discours par l'autre jusqu'à les rendre presque impossibles à démêler –procédé ou méthode qui se retrouve dans nombre de ses textes, et notamment ceux consacrés à Artaud, et dans lesquels Derrida n'a d'ailleurs jamais caché la difficulté qu'il éprouvait à *ne pas* adopter la position de maîtrise, de donneur de sens ou de leçons, du philosophe<sup>1</sup>.

Une autre position possible serait celle de Badiou, qui pratique une traduction impavide, sauvage, parfois violente, souvent séduisante, de la littérature en philosophie, et réciproquement (comme on le voit dans son livre sur Beckett, ou ses textes sur Mallarmé, par exemple, ou encore dans sa réécriture des *Misérables* dans *Calme Bloc ici-bas*, et en bien d'autres endroits de son œuvre encore). Chez Badiou, le discours philosophique n'est pas plus la vérité du discours littéraire que l'inverse : l'un et l'autre sont pour lui des versions parallèles et également valables d'un même texte, qui n'est ni

---

\* Professeur à l'Université de Paris VIII - Vincennes – Saint-Denis.

<sup>1</sup> Pour le rapport de Derrida à Genet, voir C. Ramond, « Déconstruction et littérature – *Glas*, un guide de lecture », in *Derrida -La Déconstruction*, Charles Ramond éd., Paris : PUF (« Débats philosophiques »), 2005, p. 99-142 ; et pour le rapport de Derrida à Artaud, voir C. Ramond, « Derrida lecteur d'Artaud –La déconstruction à sens unique », in *Derrida et la question de l'art – Déconstructions de l'esthétique*. Suivi d'un entretien inédit avec Jacques Derrida. Textes réunis et édités sous la direction de Adnen Jdey. Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2011, p. 47-66.

dans l'une ni dans l'autre, qu'il s'agisse de l'affectivité ou de l'ontologie universelles, par où bien sûr transparaît son platonisme<sup>2</sup>.

On pourrait aussi penser au positionnement très différent de René Girard, venu à l'anthropologie fondamentale par la littérature non pas parce que l'une aurait été la vérité de l'autre, ou sa traduction, mais parce qu'il avait reconnu d'emblée à la littérature la valeur d'une « science de l'homme », estimant non sans raison que les mouvements les plus subtils du cœur ou de l'affectivité humaine devaient être aussi bien décrits, voire mieux, par les grands romanciers que par toute enquête de terrain<sup>3</sup>.

De mon côté, j'ai tenté de proposer, dans un livre à paraître bientôt, un autre mode encore du rapport de la philosophie à un art, en l'occurrence la « chanson populaire », qui touche d'assez près à la littérature par le biais des contes populaires ou de la littérature populaire. J'y ai considéré la chanson populaire (ou certaines pièces ou romans tout particulièrement populaires, comme par exemple *Cyrano de Bergerac*) comme un matériau permettant d'étudier, du point de vue d'une philosophie du « langage ordinaire », ce que disaient vraiment les gens, et surtout ce qu'ils ne disaient pas, et qu'on essayait parfois de leur faire dire, ou que certains « porte-voix » auto-proclamés disaient à leur place<sup>4</sup>.

Donc, aujourd'hui, comment allais-je aborder *Le Dernier acte* de William Gaddis ?<sup>5</sup> Aucun de ces modèles ou des rapports que je viens d'évoquer très brièvement entre littérature et philosophie ne me semblait pertinent. Il me semblait également impossible, vain et inutile, de révéler la philosophie cachée de Gaddis, de le pasticher et de contaminer son texte par le mien, d'en faire une traduction philosophique, de le considérer en lui-même comme une enquête en sciences humaines, ou comme un matériau pour une telle enquête.

Il m'est alors apparu que l'ensemble de ce travail de justification, ou de cadrage méthodologique, des rapports entre un discours philosophique et un discours littéraire, n'était autre chose qu'un travail économique. Justifier une telle confrontation, au fond, ne signifiait pas autre chose que d'exhiber les bénéfices qu'on en escomptait. Que *gagne* un texte littéraire à être étudié philosophiquement ? Que *gagne* un texte philosophique à se référer à des textes littéraires ? Questions non seulement obscures, mais dont on pouvait percevoir la dimension paradoxale : car plus le bénéfice de la confrontation serait grand, plus rétrospectivement apparaîtraient les insuffisances des textes considérés en eux-mêmes, tout ce que l'un ajouterait à l'autre ne faisant autre chose que d'y signaler un manque ou un défaut...

J'ai donc choisi, avec un grand soulagement et un grand bonheur, d'aborder ici le livre de Gaddis en dehors d'un tel contexte de justification économique et objective, et de m'en tenir pour une fois à une justification subjective. Pourquoi étudier la question de la « casuistique » dans *Le dernier acte*, sous l'angle de la question du « comique » ? Tout simplement parce que j'ai trouvé dans le roman de Gaddis, au sujet de ces questions, une vision du monde dans la cohérence de laquelle il me semble me retrouver pleinement, et que j'aimerais maintenant essayer d'exposer. Je ne prétends pas en tirer argument en

---

<sup>2</sup> Voir C. Ramond, « Système et traduction chez Alain Badiou », in *Alain Badiou : Penser le Multiple*, C. Ramond éd., Paris : L'Harmattan, 2002, pp. 525-540.

<sup>3</sup> Voir René Girard, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque* (Paris : Grasset, 1961) ; et C. Ramond, *Le Vocabulaire de René Girard*, Paris, Ellipses, 2009 (2<sup>de</sup> éd. revue et augmentée), particulièrement les articles « Désir mimétique » et « Théorie mimétique ».

<sup>4</sup> Voir C. Ramond et J. Proust, *Sentiment d'Injustice et Chanson Populaire*, à paraître (Paris : Vrin, 2012).

<sup>5</sup> William Gaddis, *Le dernier acte*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Cholodenko. Paris : Plon (« Feux Croisés »), 1997, 505 p. (désormais *Le dernier acte*). Ouvrage original : William Gaddis, *A Frolic Of His Own*. New York / London / Toronto / Sydney / Tokyo / Singapore : Scribner Paperback Fiction, Published by Simon & Schuster, 1995, 509 p. (désormais *A Frolic Of His Own*).

faveur d'une telle vision des choses, bien sûr -mais pas argument contre, non plus... Disons que j'ai eu un plaisir tout particulier à me retrouver en phase avec ce qu'exprime ce très grand romancier, et que ce plaisir de l'accord, qui fait partie des choses qui aident à penser et à vivre (car il y a parfois une certaine solitude dans la démonstration et dans le combat intellectuel), a été une composante nullement négligeable de mon intérêt pour les questions proposées dans ce séminaire<sup>6</sup>.

\* \* \*

*Le Dernier acte*, donc, mêle de façon polyphonique quatre histoires judiciaires qui convergent, dont trois sont traitées comme des cas limites, comme des exercices de casuistique. Il est d'ailleurs assez difficile de distinguer casuistique et justice dans un cadre jurisprudentiel comme celui dans lequel évoluent les personnages du roman, puisque la jurisprudence, précisément, consiste à se référer à des « cas » pour juger d'autres cas. Gaddis, par la voix des divers personnages qui les racontent ou en rendent compte, présente ces histoires de façon comique, voire désopilante, alors qu'au fond elles comportent toujours une certaine dimension de violence.

Il y a d'abord l'histoire du petit chien Spot, dans le village de Tatamount en Virginie : Spot est entré dans une grande sculpture métallique appelée « Cyclone Sept », et ne peut plus en sortir. Le village se mobilise pour aider le chien à sortir de la sculpture, et s'apprête à la démonter, quand les avocats de l'artiste, M. Szyrk, font obstacle à cette destruction, au nom des droits de l'artiste. On trouve alors, dans le roman, la décision du tribunal, entièrement motivée, dans un style judiciaire minutieusement et longuement reproduit par Gaddis, en faveur de l'artiste. Aussitôt, une mobilisation générale et populaire a lieu : de partout des soutiens à Spot arrivent en masse, toutes les télévisions sont mobilisées, l'émotion populaire est immense :

L'Amérique a pris Spot contre son cœur, vous avez vu ça hier soir ? Chaque imbécile là-bas à quelque chose à vendre, des bonbons pour chiens, des hot dogs, des badges Libérez Spot !, des T-shirts Libérez Spot !, des peluches Spot avec d'immenses yeux mouillés et ce hideux Cyclone Sept ? ils colportent ce modèle réduit en pièces détachées et un jeu où il faut faire sortir le chien avec des aimants en forme d'os pour chien ? Ils font des marches pour le droit des animaux, le droit des artistes, le droit des Noirs, le droit à la vie, l'avortement, le contrôle des armes à feu, Jésus aime et les drapeaux, la Bannière étoilée, le drapeau des États confédérés et puis quelqu'un ...<sup>7</sup> [...] Et maintenant ces gens des droits des animaux qui entrent dans la danse avec une assignation pour détention illégale, une sorte d'habeas corpus canin avec un expert en psychologie qui témoigne que Spot est en train de faire une dépression nerveuse. –Eh bien est-ce que ça n'est pas ? tout simplement ridicule ?<sup>8</sup>

Un orage arrive, alors que Spot est coincé dans la sculpture métallique depuis plusieurs jours. Un éclair touche la sculpture, et tue Spot. Dans les jours qui suivent, les

---

<sup>6</sup> Le présent texte est en effet la version rédigée et augmentée d'une communication présentée lors de la Journée d'études « La casuistique dans la littérature de langue anglaise », Paris 3, Institut du Monde Anglophone, samedi 28 janvier 2012, sous la responsabilité du Professeur Carle Bonafous-Murat.

<sup>7</sup> *Le Dernier acte*, p. 44 / *A Frolic Of His Own*, p. 45 : « America has taken Spot to its heart, did you see it last night ? Every idiot in sight down there with something to sell, dog candy, hot dogs, Free Spot !, buttons, Free Spot ! T shirts, Spot dolls with huge wet eyes and that whole hideous Cyclone Seven ? peddling this take apart puzzle model and a game where you try to get the dog out with magnets shaped like a dog bone ? Marching around for animal rights, artists' rights, black rights, right to life, abortion, gun control, Jesus loves and the flags, Stars and Stripes, Stars and Bars and then somebody... ».

<sup>8</sup> *Le Dernier acte*, p. 200 / *A Frolic Of His Own*, p. 209-210 : « [...] and now these animal rights people joining in with a writ for unlawful restraint, sort of a canine habeas corpus with some psychological expert testifying Spot's having a nervous breakdown. / –Well isn't it ? simply ridiculous ? ».

revendications des villageois et de l'artiste s'inversent alors, révélant une nouvelle dimension casuistique-comique de l'histoire, inverse de la précédente :

**Tatamont, Virginie.** Un développement inattendu est apparu dans la saga mouvementée de la fameuse sculpture connue sous le nom de Cyclone Sept qui domine ce hameau rural assoupi où elle fait l'objet d'une controverse depuis son inauguration. Elle commença à attirer l'attention du public à l'occasion de l'emprisonnement accidentel d'un petit chien dans ses cavités d'acier en dents de scie, qui mena à un affrontement entre le village dans son effort pour libérer le chiot et la vigoureuse défense de son intégrité artistique par le sculpteur. À la suite de tumultueuses manifestations des partisans des deux camps dont l'apogée fut la mort du chien causée par un éclair qui frappa la structure, le village obtint une ordonnance exigeant son enlèvement, contre les revendications du sculpteur s'appuyant sur son statut particulier de site. L'affaire est de nouveau devant les tribunaux où chacune des parties a renversé sa position. Le sculpteur, M.R. Szyrk de New York, exige maintenant que le village applique son ordonnance permettant l'enlèvement de la structure, arguant de son droit constitutionnel à en disposer en dernier ressort en tant qu'elle est protégée par le Premier Amendement. En attendant le résultat de sa pétition demandant que lui soit accordé le statut de monument historique, le village a refusé l'enlèvement ou la modification de l'œuvre unique qui 'a mis Tatamont sur la carte' apportant de substantiels revenus touristiques et des emplois à cette région en crise chronique [...] <sup>9</sup>.

La deuxième histoire concerne le personnage central du roman, Oscar Crease, professeur ou chargé de cours à l'université, qui s'est fait rouler dessus par sa propre voiture en essayant de la faire démarrer de l'extérieur, et qui a de ce fait plusieurs côtes cassées :

- Oscar, que diable s'est-il passé.
- Eh bien cette voiture, elle n'est pas neuve, je veux dire elle n'était pas neuve quand je l'ai achetée et il y a à peu près un mois le contact s'est cassé et le garage n'en avait pas, ils ont dû en commander un mais il n'est pas encore arrivé alors ils m'ont montré comment la faire démarrer en appliquant un fil de la bobine à la batterie et généralement je suis à côté mais cette fois-ci...
- Il était juste devant Harry. Quand il a mis le contact soudain elle est passée en marche avant et je veux dire pourquoi est-ce que tu étais devant Oscar, comment est-ce que le...
- Parce qu'il y avait une flaque à côté et je ne voulais pas...
- Écoute personne ne lui demande ça, Christina. L'assurance couvre le propriétaire de la voiture il n'a qu'à poursuivre le propriétaire.
- Mais c'est lui le propriétaire Harry, c'est sa voiture, c'est lui le propriétaire.
- L'assurance du propriétaire poursuivrait probablement le conducteur.
- Mais il n'y avait pas de conducteur c'est ça l'histoire ! La voiture lui est passée dessus et personne ne la conduisait.

---

<sup>9</sup> *Le dernier acte*, p. 336 / *A Frolic Of His Own*, p. 343 : « **Tatamont, Va.** An unusual development has surfaced the troubled saga of the notorious outdoor sculpture known as Cyclone Seven towering over this sleepy rural hamlet where it has been engulfed in controversy since its unveiling. It first caught the public eye with the accidental entrapment of a small dog in its serrated steel cavities, leading to a confrontation by the Village in an effort to free the puppy and the sculptor's fierce defense of its artistic integrity. Following tumultuous demonstrations by partisans of both sides climaxed by the dog's death when the structure was struck by lightning, the Village won a court order demanding its removal, against the sculptor's claims citing its site specific status. The matter is again before the courts where each side has reversed its position. / The sculptor, Mr R Szyrk of New York, now demands the Village pursue its mandated course permitting the structure's removal, claiming his constitutional right to its eventual disposition as embodying a protect statement under the First Amendment. Pending the outcome of its petition for Landmark status the Village has refused removal or altering of the unique creation which has 'put Tatamont on the map' bringing substantial tourist revenues and jobs to this chronically depressed area [...] ».

–Ça c’est leur problème, attaque le fabricant pour malfaçon elle ne pouvait pas être sur marche avant sinon elle n’aurait pas démarré, probablement la seule preuve dont ils auront besoin, juste l’incident lui-même. Res ipsa loquitur Oscar [...] <sup>10</sup>.

On est ici typiquement dans une situation absurde. Malgré la citation latine finale (« *Res ipsa loquitur* / La chose parle d’elle-même »), appel à l’évidence immédiatement démenti, la situation va devenir de plus en plus inextricable, à tel point qu’il deviendra impossible de déterminer qui doit poursuivre qui dans cette affaire, et qui doit toucher des indemnités, comme le montrent d’abord les hésitations de la victime sur la façon de décrire ce qu’il doit faire :

–à quoi est-ce que tu t’attendais, tu poursuis le chauffard qui t’a renversé non ?  
–Non je poursuis sa, je veux dire ma, je poursuis la compagnie d’assurance du propriétaire de la voiture qui poursuivent le, je crois qu’ils poursuivent le revendeur, le revendeur initial qui poursuit le fabricant tout est dans la lettre que j’ai reçue<sup>11</sup>

–puis, vers la fin du roman, la tirade de l’assureur, qui débouche sur une espèce de folle ronde cosmique de la déresponsabilisation :

Monsieur Crease [...] vous n’êtes qu’un élément de la grande machine qui menace d’échapper à tout contrôle et peut se prolonger sur des années en mettant en cause toute une série de défenseurs. [...] La responsabilité incombe à quiconque vend le produit en remontant jusqu’au constructeur y compris les fabricants de pièces fournies par d’autres attendu qu’il est commercialisé sous le nom du fabricant, si vous me suivez ? Notre département juridique a recherché la personne à qui vous avez acheté <votre voiture>, qui s’était engagée dans la Marine et a donc intenté une poursuite contre le revendeur à qui il l’avait achetée neuve et le revendeur a alors poursuivi le concessionnaire qui a intenté un procès contre le constructeur qui à son tour poursuit l’assembleur de pièces défectueuses dont les fabricants sont ainsi que vous l’avez observé dans votre convocation à témoigner dans le procès intenté contre eux par l’assembleur sur toute la surface du globe comme vous dites, cependant. Ainsi qu’il vous a été notifié ce procès a été reporté car ces fabricants de pièces détachées à l’étranger se révèlent être des filiales ou des associées de sociétés américaines qui doivent toutes être identifiées avant que l’affaire puisse aller jusqu’à la Cour Suprême où il semble bien qu’elle se dirige –Grands dieux !<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Le dernier acte*, p. 18 / *A Frolic Of His Own*, p. 19 : « –Oscar what the hell happened. –Well this car, it’s not new, I mean it wasn’t new when I bought it and about a month ago the ignition switch broke and the garage didn’t have one, they had to order a new one but it hasn’t come in yet so they showed me how to start it by touching a wire from the coil to the battery and usually I stand beside it but this time... –He was standing right in front of it Harry. When it started suddenly it slipped into Drive and I mean why were you standing in front of it Oscar, how could the... –Because there was a puddle beside it and I didn’t want my... –Look nobody’s asking him that, Christina. The insurance covers the owner of the car so he just sues the owner. –But he owns it Harry, it’s his car he owns it. –The owner’s insurance would probably go after the driver. –But there wasn’t any driver that’s the point! The car ran over him and nobody was driving it. –Let them worry about that, go after the car’s maker for product liability, it couldn’t have been in Drive or it wouldn’t have started, probably the only proof they’d need, just the incident itself. Res ipsa loquitur Oscar [...] ».

<sup>11</sup> *Le dernier acte*, p. 377 / *A Frolic Of His Own*, p. 385 : « –What did you expect, you’re suing the hit and run driver who ran over you aren’t you? –No, I’m suing his, I mean my, I’m suing the insurance company for the owner of the car who are suing the, I think they’re suing the dealer, the original dealer who’s suing the car’s maker it’s all in the letter I got [...] ».

<sup>12</sup> *Le dernier acte*, p. 471-472 / *A Frolic Of His Own*, p. 476-477 : « Mister Crease but you see you are only a part of the bigger picture which threatens to get out of control and may go on for years involving a whole series of defendants. [...] Liability attaches to anyone who sells the product going back to its manufacturer including the makers of parts supplied by others since it is marketed under the manufacturer’s name, if you follow me? Our legal department sought out the person you bought it from who had join the Navy and so proceeded against the dealer from whom

La troisième histoire est celle de la noyade accidentelle d'un enfant de 7 ans, emporté par le courant de la rivière Pee Dee au moment même où il y était baptisé, et où il était tenu dans l'eau par le Pasteur qui le baptisait. Cette affaire ressemble pour une part à la précédente, en ce que la question principale (qui est au fond la question de la justice elle-même, et aussi celle de la casuistique) y est celle de l'attribution de la responsabilité. Les parents de l'enfant noyé font un procès au Pasteur, et demandent des dommages et intérêts. Le jugement, encore une fois, est entièrement présent dans le roman, dans le style judiciaire. Il est rédigé par le vieux père du personnage principal, à savoir le Juge Fédéral Crease, aristocratique, impitoyable, et d'une extrême rigueur dans la rédaction des attendus. Pour l'essentiel, ce dernier déboute la demande d'indemnités. Il juge en effet le Pasteur non-responsable, non seulement de ce qui est arrivé à l'enfant, mais plus généralement de ses propres actes, au nom d'un argument à la fois rigoureux sur le plan judiciaire, et très irrespectueux quant à la religion, si bien qu'on est ici dans le registre de l'humour noir plus encore que du comique. Le Pasteur baptiste est en effet dégagé de sa responsabilité dans la noyade de l'enfant qu'il baptisait du fait qu'il n'agissait pas de sa propre initiative, mais en tant que

Serviteur empressé et dévoué d'un maître extrêmement exigeant, à qui ses œuvres et sa vie sont vouées<sup>13</sup>

La suite est racontée avec ironie et irrespect :

Il ne peut être mis en doute que, en faisant entrer une nouvelle âme dans le troupeau par la cérémonie du baptême, il était occupé aux affaires de son maître tout comme, nous pouvons nous rappeler dans Luc 2, 49, ce même maître à l'âge de douze ans trouvé à trainer dans le temple de Jérusalem par ses parents inquiets, les repoussa en disant : 'ne saviez-vous pas que je dois m'occuper des affaires de mon Père ? Et non, selon les termes d'un juriste anglais plus récent, 'en train de folâtrer de sa propre initiative'. Dans l'exécution de cette tâche solennelle, [...] le maître ne peut pas déléguer à son serviteur la responsabilité de ses actes, car aux termes de leur relation il demeure responsable en dernier lieu de la protection de son serviteur. Cela doit être d'autant plus vrai là où l'instrument de la catastrophe imminente est sous le contrôle du maître, comme doivent l'avoir été le débit et le courant de la rivière Pee Dee pour quelqu'un qui s'était montré capable de calmer une grande tempête pour sauver un bateau du naufrage en se contentant de repousser les vents et la mer dans Matthieu 8, 26, passage dont je suis sûr que vous le connaissez tous<sup>14</sup>.

---

he'd purchased it new and the dealer then sued the wholesaler who has brought suit against the manufacturer who in turn is suing the assembler of the defective component parts whose makers are as you observed in you summons as a witness in the suit being brought against them by the assembler all over the globe as you put it, however. As you were notified that trial has been postponed since these components parts maker abroad turn out to be largely subsidiaries or joint ventures with American companies which must all be sorted out before matters can proceed to the Supreme Court where it all appears to be headed. –Good God! ».

<sup>13</sup> *Le dernier acte*, p. 368 / *A Frolic Of His Own*, p. 376 : « a willing and devoted servant of a most demanding master, to whom his life and works are dedicated ».

<sup>14</sup> *Le dernier acte*, p. 368-369 / *A Frolic Of His Own*, p. 376-377 : « There can be no question that, in bringing a new soul into the fold through the baptismal ceremony, he was engaged on his master's business much as, we may recall in Luke 2:49, this selfsame master at age twelve found lagging behind at the temple in Jerusalem by his anxious parents, rebuked them saying 'Wist ye not that I must be about my Father's business?' and not, in the words of a later English jurist, 'going on a frolic of his own.' In carrying out this solemn assignment, [...] the master may not delegate responsibility for the servant's acts to him, since under the terms of their relationship he remains ultimately responsible for protecting his servant. This must hold the more true where the instrument of imminent catastrophe is the master's to control, as must the crest and current of the Pee Dee River have been for one who had shown himself capable of stilling a great tempest to save a ship from foundering by mererly rebuking the winds and the sea in Matthew 8:26, with which I am sure you are all familiar ». Je souligne.

On voit apparaître dans ce passage l'expression *a frolic of his own* (dont j'ai souligné la traduction française)<sup>15</sup>, ce qui montre bien que cette vision désabusée, ironique, sceptique, voire irrespectueuse et insolente de la recherche de responsabilité est bien le cœur de la vision du monde que propose Gaddis, et que j'essaie peu à peu de reconstruire devant vous.

Je ne m'attarde pas sur la quatrième histoire, qui pourtant occupe la plus grande part du livre : il s'agit d'une controverse sur la propriété intellectuelle opposant le personnage central, Oscar Crease, qui a écrit une pièce sur la guerre de Sécession, dont le canevas a été repris par une compagnie de Cinéma qui en a fait un film à succès sans lui verser de droits d'auteur. Quel que soit le très grand intérêt intrinsèque de toute cette controverse, en effet, elle ne présente pas à proprement parler ce que nous appellerions de la « casuistique ».

\* \* \*

Mais justement, qu'appelons-nous « casuistique », et pourquoi la casuistique a-t-elle, ou devrait-elle avoir, quelque chose d'intrinsèquement comique ?

Il y a « casuistique » quand s'affrontent, sur un exemple précis (qu'il soit réel ou imaginaire), des revendications également légitimes mais contradictoires. C'est particulièrement visible dans les trois histoires casuistiques du livre de Gaddis. Pour ce qui est de la première, on voit s'y affronter des demandes (des *claims*) également légitimes, en tout cas grandement valorisés dans nos sociétés : les droits des artistes, le droit à la vie, les droits des minorités, les droits à faire du commerce. Dans le second cas, on voit s'affronter les intérêts du propriétaire d'une voiture, de son conducteur, et de la victime d'un accident causé par cette voiture, qui sont théoriquement faciles à distinguer quand le propriétaire et la victime sont des personnes différentes, et qu'il y avait un conducteur... mais qui deviennent impossible à distinguer dès qu'il n'y a plus de conducteur, et que le propriétaire et la victime sont la même personne, en vertu du cinquième Amendement qui précise qu'on ne peut pas être contraint à témoigner contre soi-même, et donc qu'on ne peut pas se poursuivre soi-même.<sup>16</sup> Dans la troisième histoire, on voit s'affronter la revendication de liberté et d'autonomie de tout individu humain, et le fait qu'un Pasteur étant le serviteur d'un « maître tout puissant », il ne peut précisément pas en cela revendiquer la moindre autonomie, et donc se voir attribuer la moindre responsabilité, dans ses actions.

La casuistique est toujours à la fois un passage à la limite, et une mise à l'épreuve. Elle débouche donc forcément sur des situations (réelles, imaginaires ou construites) absurdes, ou quasi-absurdes. Et c'est en cela, pensera-t-on, qu'elle a presque toujours une dimension comique, et qu'elle fait généralement les délices des auteurs de romans ou de théâtre, comme on le voit par exemple dans *Les Plaideurs* de Racine.

Et pourtant, il n'est pas facile, à supposer même que cela soit possible, de distinguer ce qui relève de la casuistique de ce qui relève de la justice ordinaire. Pour un profane, tout procès a certainement une dimension casuistique : les avocats évoquent les principes les plus propres à défendre leurs clients, et souvent les principes évoqués par la défense s'opposent à ceux invoqués par l'accusation. J'imagine que dans un procès même

---

<sup>15</sup> Cf. aussi *Le dernier acte* p. 342 : « [...] est-ce que ça n'est pas ça toute la loi ? [...] alors qu'il n'y a que les lois, et des lois et que tout est lois et il a fait quelque chose que personne ne lui a dit de faire, pour laquelle personne ne l'a engagé est parti dans une folâtrerie de sa propre initiative je veux dire pense-y Harry. Est-ce que ça n'est pas ça en réalité ce qu'est l'artiste finalement ? » (*A Frolic Of His Own*, p. 349 : « [...] isn't that really what the law is all about? [...] where it's all laws, and laws, and everything's laws and he'd done something nobody's told him to, nobody hired him to and gone off on a frolic of his own I mean think about it Harry. Isn't that really what the artist is finally all about? »). Je souligne.

<sup>16</sup> Cf. *Le dernier acte*, p. 265 : « [...] Le cœur du Cinquième Amendement, on ne peut pas t'obliger à témoigner contre toi-même [...] » (*A Frolic Of His Own*, p. 274 : « Whole heart of the Fifth Amendment, you can't be made to testify against yourself »).

« normal », il y a toujours quelque chose de comique dans l'affrontement solennel des principes, du moins aux yeux de celui qui n'a pas l'habitude des procès. Et inversement, un avocat ou un juge chevronnés ne verront vraisemblablement rien de comique dans la plupart des procès, voire dans aucun. Ils ont l'habitude de situations ou de revendications hors-normes, loufoques, absurdes apparemment, et les traitent avec flegme, car au fond c'est leur métier.

En ce sens, il y a plus de proximité qu'on ne pourrait le croire au premier abord entre le comique lié à la casuistique et celui qui est lié à la simple perception de la réalité. Selon l'habitude que nous en avons, en effet, les choses nous semblent ou non comiques. Le simple fait d'être déguisé en femme, ou d'imiter un homosexuel, était considéré comme un ressort comique il n'y a pas si longtemps. Et que dire des imitations des différents accents, ou les sarcasmes qu'on déverse habituellement sur les gens de petite taille ? Le simple fait d'être boiteux, ou aveugle, ou bègue a pu être considéré comme comique (« Comment peut-on être persan ? »), et l'est parfois encore.

Comme le philosophe tel que le définit Spinoza dans un passage fameux du *Traité Politique*, le juge expérimenté serait ainsi celui que presque aucune folie humaine ne fait plus rire :

et pour apporter à l'étude de tout ce qui concerne [la politique] la même liberté d'esprit qu'on a coutume d'apporter dans les recherches mathématiques, j'ai tâché de ne pas rire des actions des hommes, de ne pas les déplorer, encore moins de les maudire mais seulement de les comprendre<sup>17</sup>.

De fait, après un moment de surprise, souvent accompagné de rire, nous nous habituons assez vite aux réalités comme aux revendications les plus inattendues, les plus improbables, les plus contradictoires, telles que la nature et nos sociétés ne cessent de nous en présenter. Au fond, pourquoi un chien ne ferait-il pas une dépression ? On sait bien que cela arrive souvent aux animaux, et ce n'est au fond pas si drôle que cela. Les défenseurs des communautés opprimées ont toujours été victimes des moqueries (qu'on pense aux suffragettes) avant qu'on cesse de rire de leurs revendications et qu'on les accepte pleinement. Existe-t-il même des choses assez ridicules pour qu'elles le restent toujours ? Ce n'est pas certain. On peut songer ici à la *Lettre sur les chimpanzés* de Clément Rosset : au début, c'est assez comique ; puis vers la fin on est gêné, car l'ironie ne peut pas se soutenir à trop long terme. Le même renversement peut être observé dans *Bouvard et Pécuchet*. L'entreprise de tout savoir, qui fait que les personnages sont intrinsèquement ridicules au début, cesse peu à peu de l'être : car elle n'est pas plus ridicule que l'entreprise philosophique, scientifique, ou encyclopédique, à laquelle elle ressemble de plus en plus au fur et à mesure que le roman avance. Le *Dictionnaire des idées reçues* est rédigé par les deux compères, et non pas contre eux : devenus sensibles aux ridicules des autres, ils en sont enfin exemptés. Même Don Quichotte, à force de persévérer dans sa folie, cesse d'être ridicule. Qu'elle soit exprimée ou muette, nous avons peine à refuser longtemps la revendication juridique et ontologique (« j'ai bien le droit d'exister ») que nous adresse toute chose.

\* \* \*

Le ridicule ou le comique ne sont donc pas le dernier mot de la casuistique. Elle désigne en général, et de façon tout particulièrement explicite dans le roman de Gaddis (c'est évidemment une des raisons pour lesquelles j'accorde tant de prix à ce roman), quelque chose de peut-être plus important et de plus profond encore, que je proposerai d'appeler la nature ou constitution judiciaire de la réalité, à l'évocation de laquelle j'aimerais consacrer la suite de cet exposé.

---

<sup>17</sup> Spinoza, *Tractatus Politicus* chp. 1 §4 : « [...] et ut ea, quae ad hanc scientiam spectant, eadem animi libertate, qua res mathematicas solemus, inquirerem, sedulo curavi humanas actiones non ridere, non lugere neque detestari, sed intelligere ». Traduction C. Ramond (Paris : PUF, 2005).



Pourquoi la casuistique commence-t-elle toujours par être comique, et finit-elle toujours par ne pas l'être ? Il y aurait peut-être de nombreuses réponses à apporter à une telle question. Mais je vais insister sur celle qui me semble la plus vraisemblable. Il me semble, donc, que les dimensions initialement comique et finalement non comique de la casuistique ont une seule et même raison, qui est l'égalité légitimité de toute chose à exister. C'est ce qui apparaît dans les revendications communautaires, qui commencent le plus souvent par avoir un caractère comique, avant d'être acceptées. Qu'on pense, outre les exemples que j'ai déjà mentionnés, au mariage homosexuel : au départ, c'est une idée qui fait rire, tant le mariage est associé symboliquement et religieusement à la différence des sexes et à la procréation. Mais aujourd'hui on envisage sans plus tellement rire des mariages homosexuels en tout point semblables dans leur déroulement aux mariages hétérosexuels traditionnels. C'est qu'aucune réalité n'est en soi plus légitime qu'une autre, ou plus incongrue qu'une autre. Il faudrait en dire autant des revendications variées émises par les individus ou par les groupes humains : on ne voit pas pour quelles raisons, ni de quel point de vue, qui pourrait décider qu'une revendication est légitime tandis qu'une autre ne le serait pas (ce qui ne signifie pas, bien sûr, qu'on doive être d'accord avec toutes –mais « ne pas être d'accord » avec une revendication est tout autre chose que « ne pas lui accorder de légitimité »). Lorsqu'on envisage les choses sous l'angle d'une constitution judiciaire de la réalité, au contraire, toute réalité apparaît exactement aussi légitime, ou aussi peu légitime (aussi absurde, si l'on veut), que toute autre. Si bien qu'il est également logique, de ce point de vue, de rire de toute réalité, que d'aucune. Car aucune réalité n'étant vraiment justifiée ou légitime, chacune garde toujours quelque chose d'étonnant ou de surprenant qui fait qu'il est normal qu'on en rie (ce rire ayant bien sûr une dimension défensive). Et inversement, toujours de ce point de vue, il sera tout aussi exact de considérer toute réalité (comme toute revendication –et au fond, toute chose ne nous adresse-t-elle pas une sorte de revendication muette de continuer à être ce qu'elle est, ou, pour parler à nouveau comme Spinoza, à « persévérer dans son être » ?) comme autant justifiée que toute autre, et, de ce fait, de ne rire d'aucune. Le comique de la casuistique serait donc lié à ce moment passager, à cette erreur passagère d'appréciation, pendant lesquels nous croyons qu'il y a des réalités ou des revendications mieux fondées ou plus légitimes que d'autres, dont nous rions, après ou avant d'avoir compris que toute réalité, comme toute revendication, est également dérisoire ou sérieuse. Les problèmes ontologiques, ou les problèmes de catégories, ont d'ailleurs souvent au départ, ou passagèrement, une dimension comique : c'est le cas bien connu du problème de l'œuf et de la poule, significativement évoqué dans le roman :

Cet œuf dont [Oscar] n'a pas voulu au petit déjeuner quand il avait quoi, sept ans ? et [mère] le remet devant lui au déjeuner ? Du poulet rôti au dîner et il est toujours assis là à faire crisser ses dents contre cet œuf ça a duré deux jours, il ne voulait pas lâcher jusqu'à ce second soir où il a finalement craqué, a tout jeté par terre et a crié *qu'est-ce qui est arrivé en premier ! la poule ou l'œuf!* et on l'a envoyé au lit, il a monté l'escalier en le chantant et il est resté là, il a même réussi à avoir de la fièvre<sup>18</sup>.

Mais on en dirait autant d'autres problèmes classiques, par exemple les diverses formes de l'argument dit « sorite », qui ont toujours une dimension à la fois casuistique et

---

<sup>18</sup> *Le dernier acte*, p. 42 / *A Frolic Of His Own*, p. 43 : « That egg he wouldn't eat at breakfast when he was what, seven? and she puts it in front of him again at lunch? roast chicken for dinner and he's still sitting there gritting his teeth against that egg it went on for two days, he just wouldn't give in till that second night he finally went to pieces, threw the whole thing on the floor and shouted *which came first! the chicken or the egg!* and he was sent to bed, he went up the stairs singing it and he stayed there, he even managed to run a fever ». Je souligne dans les deux cas. Pour une proposition de résolution de ce problème, voir C. Ramond, « L'Œuf et la Poule -ou comment se déterminent les frontières des catégories et des concepts », in *Eidolon* (Cahiers du LAPRIL, « Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature ») n° 67 (*Frontières et Seuils*), Joëlle Ducos éd., Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 19-27.

comique : par exemple, « au bout de combien de grains de sable obtient-on un tas ? » ; on pourrait également invoquer des questions bouclées sur elles-mêmes, comme par exemple « la distinction entre une distinction de degré et une distinction de nature est-elle une distinction de degré ou une distinction de nature ? », ou encore les paradoxes bien connus du « menteur » : dans tous les cas, de véritables et difficiles problèmes de logique et d'ontologie sont présentés de façon délibérément comique, absurde, paradoxale, à travers des questions qui se mordent la queue, ou qui, pour le dire d'une façon ontologique-juridique adaptée à certains des cas du roman de Gaddis, se « poursuivent » absurdement elles-mêmes.

Cette équivalence des points de vue sur la réalité, ce relativisme, ou, si l'on préfère, ce scepticisme ou ce constructivisme (en un mot, cette critique de tout « réalisme » qui en appellerait à un « donné »), sont magnifiquement incarnés, dans le roman de Gaddis, par le vieux juge Crease. Si je propose de parler, à son sujet, de « nature » ou de « constitution judiciaire de la réalité », c'est parce que, de toute évidence, le vieux Juge Crease est placé par Gaddis en position d'un Dieu pour lequel n'y a pas plus de réalité donnée *a priori* que de réalité en soi légitime, et aux yeux duquel toute réalité, comme toute revendication, ou toute imputation de responsabilité, ne résultent jamais que de plaidoiries suivies de décisions de type judiciaire -de jugements, en somme. Souvent Dieu, dans les Écritures, est considéré comme un juge. *Le Dernier Acte* renverse ce point de vue, et institue le juge comme Dieu, c'est-à-dire comme véritable créateur de la réalité.

Bien sûr, on peut avoir l'impression, lorsqu'on lit la première décision du Juge Crease sur Spot, que le vieux juge adopte un point de vue réaliste, dans la mesure où il se moque des théories auto-référentielles du langage, par quoi sans doute quelque chose de la « french theory », ou de la déconstruction est sans doute visé :

à savoir l'« art » [...]. L'observateur profane est laissé [...] totalement démuné pour faire la différence entre des dents d'acier pointues en tant que dents d'acier pointues, et des dents d'acier pointues en tant qu'expressions artistiques de dents d'acier pointues, nous obligeant aux fins de cette instance à nous confronter à la théorie qu'en étant devenu autoréférentiel l'art est en lui-même théorie, sans laquelle il n'a pas [...] de substance [...], extravagances [...] attestant uniquement d'une confrontation autoréférentielle correspondante du langage avec le langage et par là, en réduisant le langage lui-même à la théorie, en faisant un simple jouet, *lesquelles pièces le tribunal déclare futiles*<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> *Le dernier acte*, p. 32 / *A Frolic Of His Own*, p. 33 : « Namely 'art' [...]. Leaving <the average lay observer> quite unprepared to discriminate between sharp steel teeth as sharp steel teeth, and sharp steel teeth as artistic expressions of sharp steel teeth, obliging us for the purpose of this proceeding to confront the theory that in having become self referential art is in itself theory without it has no [...] substance [...], extravagancies serving only a corresponding self referential confrontation of language with language and thereby, in reducing language itself to theory, rendering it a mere plaything, *which exhibits the court finds frivolous* ». Je souligne dans les deux langues. Pour une mise en évidence de la dimension « postmoderne » ou « déconstructionniste » du roman de Gaddis, voir Yves-Charles Grandjeat, « 'Un monde sans absolu' : de l'hétéroclite à la contingence dans *a frolic of his own* de William Gaddis », in *L'hétérogène et l'hétéroclite*, Annales du CRAA (« Centre Cultures et Littératures de l'Amérique du Nord »), MSHA (Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine), 26, 2002, p. 139-153. Les jugements émis par le juge Crease ont sans doute un côté « hétéroclite », loufoque, absurde : mais (c'est le point que nous soutenons ici) ils n'en deviennent pas pour autant *eux-mêmes* absurdes, fous, ni carnavalesques : car, sous la plume du juge Crease, l'absurdité est délibérée, jamais subie. La déconstruction de la légitimité de tous les attendus ou de toutes les justifications a pour effet de placer le jugement lui-même (et donc le juge) en position d'absolu : parce que rien ne peut légitimer un jugement, parce que toutes les justifications, toutes les plaidoiries, toutes les rationalisations sont également recevables, également ridicules, également sérieuses ou folles, il en résulte, non pas que tout est absurde, mais qu'il n'y a rien au-dessus ou avant le jugement, c'est-à-dire rien au-dessus ou avant le juge.

Mais en réalité ce serait là une lecture inexacte. La vérité est que cette critique de l'art comme « autorité supérieure » ne fait que préparer la critique de la religion (et celle des médias) comme prétendants illégitimes à l'exercice d'une « autorité supérieure » :

Nous avons [...] un demandeur qui prétend agir comme instrument d'une autorité supérieure, à savoir l'« art »<sup>20</sup>.

afin de faire place nette pour que seul le « tribunal » soit enfin considéré comme l'autorité vraiment supérieure, c'est-à-dire celle qui constitue la réalité de toute réalité comme de toute revendication.

La destitution de la religion et des médias comme « autorités supérieures » prend chez Gaddis les voies de moqueries particulièrement ajustées : qu'il s'agisse de la parodie de l'extrême-onction dans le service des soins palliatifs de l'hôpital :

–Non arrête ça Christina [...]. Si tu crois que ce n'était pas sérieux est-ce que tu sais qu'on est même venu me voir et qu'on m'a demandé si je voulais un sommaire de ce qui allait se passer dans Si le Monde Tourne et le reste de ces feuilletons débiles, est-ce que la bonne vieille Annie la Pomme va mourir d'une tumeur au cerveau ? est-ce que Gary le demi-vedette va être séropositif ? Ils les ont, ils les donnent confidentiellement aux patients en phase terminale qui ne veulent pas partir sans savoir si le gentil Franck a vraiment volé l'argent ou si la belle Jessica va se faire avorter, si c'est ça le...<sup>21</sup>.

(et au fond, se dira-t-on peut-être, est-ce tellement plus absurde de vouloir connaître la fin de notre sit-com préférée que la fin de notre propre histoire ?), ou qu'il s'agisse du procès particulièrement loufoque intenté par l'Église, en pleine rivalité mimétique, avec une boisson pétillante bien connue (procès « Les bulles contre le Pape »<sup>22</sup>) :

En inventant le nom de marque Pepsi-Cola les défenseurs ont délibérément conçu un anagramme évident qui constitue également une contrefaçon d'« Épiscopal » en espérant profiter d'une confusion subliminale dans l'esprit du public consommateur, rehaussant ainsi la valeur de leurs franchises d'embouteillage dans le monde entier et leurs capacités commerciales en exploitant les succès historiques remportés par le demandeur [c'est-à-dire l'Église Catholique] dans la diffusion de ses marchandises spirituelles fignées au long des siècles diffamant ainsi l'image vénérable de l'Église en lui attribuant des motifs mercenaires indiscernables des campagnes promotionnelles pour une boisson qui, [...] <sup>23</sup>.

Toutes ces attaques moqueuses ont pour but, donc, de faire place nette à la seule véritable autorité en matière de réalité comme de revendications, à savoir le tribunal .

---

<sup>20</sup> *Le dernier acte*, p. 32 / *A Frolic Of His Own*, p. 33 : « We have in other words plaintiff claiming to act as an instrument of higher authority, namely 'art' ». Cf. *infra*, n. 28.

<sup>21</sup> *Le dernier acte*, p. 51 / *A Frolic Of His Own*, p. 52 : « –No stop it Christina [...]. If you think it wasn't serious do you know they even came in and asked if I wanted a summary of what was going to happen on If the World Turns and the rest of these idiotic soap operas, will kindly old Apple Annie die of a brain tumor? will Gary the star halfback test positive for AIDS? They have those, they provide them confidentially to terminal patients who don't want to leave without knowing whether friendly Franck really stole that money or if beautiful Jessica will have that abortion, if that's the... »

<sup>22</sup> « Les bulles contre le Pape » (*Le dernier acte*, p. 76), adaptation du jeu de mot anglais « Pop and Glow case » (*A Frolic Of His Own*, p. 78).

<sup>23</sup> *Le dernier acte*, p. 500 / *A Frolic Of His Own*, p. 503-504 : « In devising the trade name Pepsi-Cola the defendants had deliberately contrived an obvious an infringing anagram of Episcopal hoping to profit from subliminal confusion in the minds of the consumer public, thus enhancing the value of their worldwide bottling franchises and their marketing skills by exploiting the plaintiff's historical success in proselytizing its spiritual wares honed down through the centuries thereby defaming the venerable image of the church in attributing to it mercenary motives indistinguishable from the promotional campaigns for a soft drink which, [...] ».

Avec tout le respect dû aux parties, au jury, à la communauté élevée dans la crainte de Dieu, et à l'homme du commun dont elle semble avoir plus que sa part avec une grosse moitié de la population de ce pays qui se prépare une vie future dans la bienheureuse compagnie de Jésus et même de Dieu lui-même, la croyance en dieu n'a ni rapport ni pertinence avec ces débats terrestres. En bref, il Lui est loisible d'occuper autant de place dans vos cœurs que vous pouvez Lui en donner, mais Dieu n'a pas place dans ce tribunal<sup>24</sup>.

Dieu-le-Père, ce sera donc le-Juge-Crease-le-Père siégeant avec ses collègues, placés sans aucune ambiguïté par Gaddis en position divine :

Je ne crois pas qu'il ait jamais plaidé devant la cour d'appel du deuxième circuit. Probablement s'amener là-bas avec un dossier de vingt pages prêt à lire chaque mot de sa brillante analyse juridique à ces trois vieilles robes noires assises là-haut à le regarder de haut et ce n'est pas une image, il est debout à un pupitre au fond du puits et ils sont là-haut sur leurs trônes à haut dossier derrière cette sorte de fer à cheval en acajou brillant courtois, décontractés, vraiment sinistres, presque officieux c'est ça qui est impressionnant<sup>25</sup>.

La foule sentimentale des américains qui soutiennent la cause du chien Spot ne s'y trompe pas, et réagit avec une immédiate violence : le juge est brûlé en effigie, après son verdict anti-Spot, et la foule brandit des pancartes sur lesquelles on peut lire :

**DIEU EST JUGE [...] DESTITUTION<sup>26</sup>**

La foule a compris que le juge était le rival de Dieu sur Terre, comme l'indique la première phrase de l'ouvrage :

La justice ? –Tu auras la justice dans l'autre monde, dans ce monde tu as la loi<sup>27</sup>.

Or les foules tiennent autant à la « justice » éternelle et divine, et à sa supériorité par rapport aux « lois », qu'à une « réalité » objective, indépendante des hommes et de ce qu'ils peuvent en dire et en penser, une réalité qui soit comme créée et donnée par Dieu. Toute remise en cause de cette double croyance est ressentie comme une intolérable violence, et suscite en retour des réactions elles-mêmes violentes. La croyance en la « réalité » et la croyance en la « justice » ont généralement un caractère sacré, et s'accommodent mal de l'ironie et des sarcasmes relativistes et humanistes du vieux juge Crease. Aussi surprenant que cela puisse paraître, le juge Crease ne croit en effet pas plus à la « légitimité » qu'à la « justice ». La croyance en une supériorité du « légitime » par rapport au « légal » est ainsi assumée dans le roman (toujours avec une pointe de violence) par le sénateur Bilk, prototype du benêt opportuniste :

Connu pour la fermeté de sa position en faveur des droits des États au Congrès, le sénateur Bilk a objecté avec véhémence à une décision du Juge Crease annulant un verdict d'un jury

---

<sup>24</sup> *Le Dernier acte*, p. 250 / *A Frolic Of His Own*, p. 259 : « With all respect due the parties, the jury, the God fearing community, and the common man of which it seems to have more than its share of over half this country's population planning an afterlife in the felicitous company of Jesus and even God himself, belief in God has neither bearing upon nor any relevance to these earthbound proceedings. In short, He may enjoy as much room in your hearts as you can afford Him, but God has no place in this court of law. »

<sup>25</sup> *Le Dernier acte*, p. 340 / *A Frolic Of His Own*, p. 347 : « I don't think he's ever handled a case before the Second Circuit Appeals Court. Probably march in there with a twenty page brief ready to read every word of his brilliant legal analysis to these three old black robes sitting up there looking down at him and I mean looking down, he's standing at a lectern down in the well and they're up in their highbacked thrones behind this polished mahogany sort of horseshoe courteous, relaxed, really forbidding, almost informal that's what's formidable about it. » Je souligne dans les deux langues.

<sup>26</sup> *Le dernier acte*, p. 250, 294 et 398 (les majuscules et le gras sont dans le texte) / *A Frolic Of His Own*, p. 259, 302 et 406 : **GOD IS JUDGE [...] IMPEACH** ».

<sup>27</sup> *Le Dernier acte*, p. 11 / *A Frolic Of His Own*, p. 13 : « Justice? –You get justice in the next world, in this world you have the law. »

local qu'il qualifia d'ingérence *illégitime* du pouvoir judiciaire fédéral et appela à sa destitution<sup>28</sup>.

De même, l'appétit de « justice » est relégué au rang d'une croyance populaire, voire primitive, jamais exempte d'une certaine violence :

Mettez <les hommes> ensemble, ils se soulèveront et ils se mettront à brailler, à boire et à hurler à la justice comme des fous, sans respect pour les honnêtes gens comme nous. Vous devez leur inculquer un peu de justice en leur tapant dessus de temps à autre<sup>29</sup>.

Mais reléguer la justice pour un « autre monde », affirmer que dans ce monde-ci il n'y a que la loi, c'est presque inévitablement passer pour sacrilège, et s'exposer à tous les déchaînements de la violence de masse. Et justement, dans la tonalité généralement souriante du roman, le seul passage qui soit véritablement effrayant et véhément concerne l'évocation des violences millénaires des foules fanatisées, décrites en quelques lignes comme l'horizon réel des demandes médiatiques, pleines de bonnes intentions et de bons sentiments, de « destitution » du juge Crease qui n'aurait pas su se montrer suffisamment compatissant envers le petit chien Spot, en laissant parler la « loi » plutôt que la « justice ».

Je ne suis pas en train de parler de six millions de Norvégiens ! je suis en train de parler de quarante ou cinquante millions d'illettrés qui assènt la Bible comme un coup de gourdin et cet homme de Neandertal au Sénat qui demandent la destitution de mon père là-bas le brûlent en effigie en parlant de folie c'est de là qu'elle vient, le Seigneur est un guerrier dit l'Exode, deux mille ans de carnage depuis qu'il est venu apporter non la paix mais le glaive depuis les Croisades jusque dans votre tribunal [...], le Dôme du Rocher et la montagne du Temple baignant dans le sang des musulmans des juifs et votre mosquée là-bas dans l'Uttar Pradesh avec les musulmans et les hindous trempés de sang où que vous les trouviez, les vrais croyants, la religion révélée c'est de là que tout vient, ces émeutes à Bombay avec les foules hindoues qui sortent les musulmans de chez eux pour les tuer sur le pas de leurs portes ? qui obligent les hommes à se déculotter en pleine rue pour voir s'ils sont circoncis et les brûlent vifs, en dansant et chantant autour de leurs corps en feu si ça n'est pas de la folie ? si ça n'est pas de la folie ! –Bien sûr que ça l'est vieux frère, bien sûr que ça l'est, [...]<sup>30</sup>

Le vieux juge Crease incarne par contraste la conviction, cultivée, humaniste et sceptique, d'une constitution judiciaire de la réalité : que rien ne précède le jugement (ni

---

<sup>28</sup> *Le dernier acte*, p. 252 / *A Frolic Of His Own*, p. 261 : « Known for his strong stand on states' rights in Congress, Senator Bilk took vehement exception to a decision by Judge Crease reversing a verdict by a local jury as *undue* interference by the Federal judiciary and called for his impeachment. » L'illégitimité des prétentions médiatiques et religieuses, à occuper le point d'où se constitue la réalité vient donc précisément du fait que ces pratiques enveloppent le plus souvent la croyance à la supériorité de la légitimité sur la légalité, et à la prééminence du « fait », du « donné », du « direct », de « l'observé » sur le différé, l'interprété, le construit, le jugé.

<sup>29</sup> *Le Dernier acte*, p. 290 / *A Frolic Of His Own*, p. 299 : « get them together they'll rise up and go wild with their brawling and drink and howling for justice, with no respect for decent people like ourselves. You must knock a bit of justice into them now and again »

<sup>30</sup> *Le Dernier acte*, p. 320 / *A Frolic Of His Own*, p. 328 : « I'm not talking about six millions Norwegians! I'm talking about forty or fifty million Bible thumping illiterates and this Neanderthal in the Senate calling for my father's impeachment down there burning him in effigy talking about madness that's where it comes from, the Lord is a man of war says Exodus, two thousands year of slaughter since he came bringing not peace but a sword from the Crusades right down to your court-room [...], the Dome of the Rock and the Temple Mount soaked with the blood of Muslims and Jews and your mosque up there in Uttar Pradesh with Muslims and Hindus drenched with blood wherever you find them, the true believers, revealed religion that's where it all comes from, those riots in Bombay with the Hindu mobs dragging Muslims out the front door and killing them? making men drop their pants in the street to see if they were circumcised and burning them alive, dancing and singing around their blazing bodies if that's not madness? if that's not madness! –Of course it is old fellow, of course it is, »

la justice, ni même la réalité) ; qu'il est toujours faux de dire « res ipsa loquitur », parce que les choses ne « parlent pas d'elles-mêmes » ; qu'elles ne sont que le résultat d'un constant travail de description, d'interprétation, d'une herméneutique sans aucune autre limite que celle de décisions judiciaires préjudicielles de toute réalité. Le vieux juge est ainsi, comme dit Gaddis,

Hanté par le sentiment qu'« il se puisse que la réalité n'existe pas du tout sinon dans les mots dans lesquels elle se présente »<sup>31</sup>.

De là sans doute l'aspect extraordinairement bavard des romans de Gaddis, si bien que, jusque dans sa forme dialogique et profuse, dans laquelle coexistent autant de mondes que de parlures du monde, *A Frolic Of His Own* présente finalement de façon tout à fait cohérente cette constitution judiciaire de la réalité comme de la responsabilité – toujours soumises au jugement par référence à des lois elles-mêmes humaines, variables et relatives, à cette casuistique généralisée que le rire n'accompagne qu'un moment.

---

<sup>31</sup> *Le dernier acte*, p. 28 / *A Frolic Of His Own*, p. 29 : « haunted by the sense that 'reality may not exist at all except in the words in which it presents itself.' » Il s'agit d'une citation, par Gaddis, d'un passage de l'ouvrage de Larzer Ziff *Literary Democracy* (New York : Viking, 1982). Cet emprunt est si important aux yeux de Gaddis qu'il le cite expressément, parmi quelques autres, dans le copyright de *A Frolic Of His Own*. Sous-titre de l'ouvrage de Ziff : *The Declaration of Cultural Independence in America*. Le copyright, la citationnalité et la possibilité d'une culture américaine sont parmi les thèmes essentiels de *A Frolic Of His Own*.

PLOYMISTAKI KALLIOPI\*

***REVENANTS NYCTOMORPHES ET FANTÔMES  
MÉRIDIENS DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE  
NÉO-HELLÉNIQUE***

Visiteur volontaire ou involontaire, le revenant constitue par excellence un des «personnages» principaux des textes fantastiques. Il appartient à ce genre de manifestations particulières que l'esprit tourmenté et l'imagination chimérique alimentent. Tantôt il hante la vie des vivants puisqu'il fait preuve de la vie *post mortem*, tantôt il accompagne et console les personnes en vie qui le convoquent. La présence, illusoire ou réaliste, du revenant est étroitement liée aux extrémités sentimentales et sensorielles que celui-ci suscite: hantise, terreur, peur, agonie, inquiétude. Ou soulagement, douceur, passion, amour éternel.

Dans la littérature du doute et de l'étrange, le revenant oscille entre le bien et le mal, le passé et le présent, l'invitation et le rejet, la nuit (revenant nyctomorphe) et le jour (fantôme méridien). Ces isotopies contradictoires alors animent le noyau de l'article présent, comme elles figurent dans des textes fantastiques néo-helléniques de plusieurs écrivains grecs du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles que Makis Panorios a réuni dans l'anthologie intitulée *Le Conte Fantastique Grec* (Panorios, 1987-2004). Pour ce, nous ferons allusion succinctement aux revenants de la tragédie antique afin de démontrer que la mémoire collective a stigmatisé l'imaginaire moderne grec sinon européen dans la diachronie; puis, nous évoquerons les caractéristiques des revenants, soit les dimensions de leur substance, les raisons et les effets de leur retour; à la fin, nous tenterons d'analyser la lutte entre le régime diurne et le régime nocturne à travers le prisme d'une telle arrivée inhabituelle.

*Eidolôn*: une conception de la tragédie antique grecque

La mythologie grecque foisonne en créatures de l'au-delà envoyées d'Hécate. Les revenants, les spectres, les fantômes et les doubles portaient le nom d'*Eidolôn* et de *Phásma*. La puissance d'un trépassé ressemble à celle d'un démon vengeur qui poursuit les vivants en vengeance à cause du miasme qui pèse sur son porteur, et peut être hérité à sa race. Chez Homère, les vivants peuvent puiser des conseils et des informations pour leur vie future grâce au contact avec les personnes mortes intimes: la descente d'Ulysse à Hadès est un cas typique. Ce qui en découle, c'est que les vivants ne se sentent pas terrifiés lorsqu'ils rencontrent les personnes aimées au pays des morts, mais c'est la joie de les rejoindre qui domine. Sur la scène tragique, les morts sont invoqués de temps en temps chez les grands auteurs tragiques comme chez Eschyle (le fantôme de Darius dans *Les Perses*, et le fantôme de Clytemnestre dans *L'Orestie*) et Euripide (le fantôme de Polydore dans *Hécube*).

---

\* Dr du DESE et collaboratrice au Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique.

Un des premiers fantômes méridiens traçant tout l'héritage néo-hellénique fut l'ombre de Polydore dans *Hécube* qui démarre avec son apparition, par le moyen de la *méchanè* ou *aiorèma*, au lever du jour, au-dessus de la tente d'Agamemnon, pour lui rappeler son meurtre violent sans avoir reçu les honneurs funèbres. C'est pourquoi les vivants exigent l'offre d'un tombeau qui apaise son esprit errant:

L'OMBRE DE POLYDORE: - Pour venir j'ai quitté les retraites des morts et les portes de l'ombre, où loin des dieux Hadès a fixé son séjour. Je suis Polydore, enfant d'Hécube, la fille de Cissée, et de Priam. [...] Et me voici gisant, tantôt sur la grève, tantôt dans les vagues du large, longuement ballotté par le va-et-vient des flots, privé de larmes et privé de sépulture. Maintenant, au-dessus de ma mère chérie, d'Hécube, je voltige, ayant abandonné mon corps, et voici deux jours que je flotte dans les airs, depuis que sur la terre de Chersonèse la pauvre mère est venue de Troie. [...] les puissances infernales ont accordé à mes prières d'obtenir un tombeau et de tomber aux mains de ma mère. (Euripide, 1965, 182-184)

Cette ombre, privée de tout aspect matériel et palpable pourtant floue et aérienne, revendique ses droits d'enterrement et de respect de la part des vivants.

En revanche les fantômes qui terrifient sont ceux qui apparaissent au cours de la nuit et pendant les rêves nocturnes. Hécube ressent l'effroi lorsque des cauchemars hantent son repos nocturne:

O clarté de Zeus, ô nuit ténébreuse, pourquoi suis-je ainsi affolée de terreurs nocturnes, de fantômes? O Terre auguste, mère des songes à l'aile noire, loin de moi la vision nocturne que j'ai eue en rêve sur le fils qui m'est conservé en Thrace, et sur Polyxène, ma chère fille, – effroyable révélation! (Euripide, 1965, 184)

Hécube reçoit l'ombre de son fils avec soulagement tandis que le Chœur de la tragédie *Les Perses* d'Eschyle se présente, terrifié, devant l'ombre de Darios:

LE CHŒUR: – (*Un peu traînant*) Je n'ose te regarder; je n'ose te parler en face: l'effroi de jadis me tient devant toi. (Eschyle, 1963, 86)

Polydore et Darios sont deux morts qui reviennent en vie, grâce au consentement infernal, reconnaissant l'injustice de leur propre destin. Une force magique de l'incantation funèbre fait sortir le mort de sa tombe lorsque *le sol se fend*. Par conséquent, à partir de ces textes, il semble que l'intervention d'un revenant entraîne le calme ou la terreur selon le but envisagé et les circonstances du facteur lumineux. En somme, les textes antiques mettent en relief le sens et la raison d'un tel retour que la forme et les conditions de l'apparition sont si chères à la littérature fantastique du XIXe siècle européen.

Près de grands tragiques, gît la pensée de Pindare qui définit le type de la matière échappant à la mort; il lui attribue le nom d'*eidolôn*, c'est-à-dire l'ombre, (angl. *Shadow*, allem. *Schatten*) ce qui reste vivant, intact et impérissable après la mort. L'*eidolôn* n'est que le reflet paru sur une surface lisse comme celle du miroir ou de l'eau. La caractéristique d'un esprit ressuscité, revenant au monde des vivants, est désignée par l'absence de son ombre, de son double qui reste naturellement inséparable pour les vivants.

Les écrits des philosophes et des écrivains de l'Antiquité grecque inspirent et enrichissent le monde littéraire de l'avenir avec des figures et des motifs: le théâtre élisabéthain est animé par les fantômes shakespeariens; la poésie romantique, comme celle de Goethe («La Fiancée de Corinthe»), de Keats («Lamia») et de Coleridge («Christabel»), est bouleversée par les images vampiriques, et nourrie par la mythologie grecque; enfin le théâtre moderne d'Ibsen, de Strindberg et de Maeterlinck est inspiré de la frayeur en raison des revenants et des impressions subtiles de l'invisible. La tradition antique n'appartient plus à un seul peuple, elle ne se limite pas aux frontières



géographiques; elle coule, elle influe sur l'imaginaire européen, elle revit, elle se métamorphose dans les textes futurs, et reconstruit la mémoire collective.

Le retour du passé désigne une sorte d'obsession qui émane de l'angoisse profonde de l'inconscient, et se base sur cette ambivalence entre le corps enseveli et l'esprit: d'où les apparitions fantomatiques, les morts-vivants, les revenants que le texte fantastique emprunte et expose sans contraintes. Si le mort appartient au passé, la mort ne cesse de hanter le présent du vivant à cause du souvenir douloureux de la perte d'une personne aimée, et elle le terrifie en l'invitant au voyage ultime et inévitable dans l'avenir.

*Les revenants de la littérature néo-hellénique: traits et buts de leur retour*

Surtout pour les contes d'inspiration gothique, l'apparition d'un fantôme, d'un revenant ou d'un mort-vivant se passe au sein d'un château ténébreux, dans un espace clos comme les pièces d'une maison hantée, ou dans la nature hostile et inaccessible. Cela est accentué par le milieu naturel et le relief géologique qui mettent leur sceau au texte littéraire. Mais au bout du compte, les brumes nordiques ou les fièvres malignes sous le soleil méditerranéen nourrissent de la même manière l'élément fantastique; la lumière de la Grèce infiltre l'obscurité et le mystère des pays pluvieux. Cependant, outre le paramètre géographique, l'espace de la mort du conte fantastique néo-hellénique rejoint aussi le passé mythologique. Il rappelle les lieux affreux et chaotiques, les eaux noires des profondeurs infernales du Styx et de l'Achéron fréquentées par les âmes mortes, les esprits, les génies et tout être surnaturel; des éléments repris dans les textes modernes.

L'ambiance du fantastique privilégie le retour d'un mort en illustrant les circonstances préparatoires, elle fait incarner la condition du non-être. La présence d'un revenant parmi les vivants est signalée de façon spectaculaire la plupart de fois, car il manipule les quatre sens du vivant (surtout la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher), il influence la psychologie de son hôte, il appartient à la sphère de la surprise et de l'étrange. Mais le plus stimulant est qu'il prenne place dans l'espace. Autrement dit, il donne l'impression que la mort puisse avoir une forme et des dimensions matérielles identiques à celles de la vie antérieure; il essaie de visualiser ce qui subsiste, le plus mystérieux après la vie. En plus, le mort-vivant réserve des rapports particuliers avec la lumière et le décor: d'une part, cette arrivée a lieu pendant la nuit opaque, en pleine lune, sous la lumière romantique des bougies, ou au moment mélancolique du coucher du soleil; pour un fantôme méridien, la clarté transparente du jour représente l'instant de dévoilement ou de déroulement crucial puisque le soleil éclaire et aveugle en même temps. D'autre part, l'espace sonore et olfactif joue un rôle primordial quand il ne paraît pas tant familier et naturel: des bruits imprécis, des échos, des voix lointaines, des murmures persistants, des odeurs désagréables, de terre ou de soufre, des haleines froides, des contacts glaciaux influencent fatalement l'équilibre sentimental du vivant – une culmination successive est remarquée lors de cette rencontre, de deux univers opposés: le pressentiment inquiétant donne sa place à la terreur qui aboutit à l'apaisement de l'âme ou à l'affolement de l'esprit. Ainsi, ce ne sont pas seulement les remords ou les illusions du vivant qui annoncent le passage à une autre réalité, mais tout semble lui indiquer qu'il va accueillir un être de l'au-delà, un indice visible de l'ailleurs.

Mais pourquoi un défunt retourne-t-il en vie? Avant tout, il serait nécessaire de souligner que ce sont surtout les morts qui interviennent dans la quotidienneté des vivants, qui visent à revendiquer ce que la vie leur avait nié. Ce mouvement s'oppose à celui suivi dans les textes de l'Antiquité grecque où ce fut Ulysse qui cherchait errer à Hadès – un itinéraire vers le bas – et rencontrer ses personnes aimées et amicales qui le conseilleraient ou lui prédiraient l'avenir. Le contact avec les morts ne terrifiait pas comme actuellement dans la littérature. Ainsi, dans les contes fantastiques que Makis Panorios inclut dans son anthologie, il en résulte qu'un mort revient afin d'agir pour son soi (réclamer la justice à cause d'une fin de vie violente ou injuste, et hanter la vie calme) ou pour l'autre (consoler l'être aimé). Plus précisément, nous pourrions distinguer les cas ci-dessous appuyés sur la question de la religion, et le pouvoir de l'amour:

a) *Les revenants et la foi chrétienne*

Les contes néo-helléniques du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> suivent la tradition de la littérature des mœurs, soit l'écrivain décrit sévèrement l'image de la famille grecque et de la province, la patrie et les valeurs humaines, la nature et les gens de la campagne, les vices et les superstitions de ces sociétés closes et hostiles face aux idées européennes. Il est évident donc que le folklore fournit des aspects spécifiques à la question des revenants, dont la nature se voit dépendante des croyances religieuses et notamment de la foi chrétienne orthodoxe: les prêtres dirigent et malmènent quelques fois les consciences des hommes simples et privés d'éducation, à propos de la vie *post mortem* et de l'avenir du défunt pieux ou impie. La religion chrétienne, comme elle est illustrée dans les contes fantastiques, admet l'existence des revenants sans leur attribuer une interprétation positive.

Il y a deux types de corps morts qui excitent et entraînent à la violation des lois naturelles: ce sont les corps non enterrés selon la cérémonie funéraire métamorphosés en fantômes, et les corps dits maudits ou sacralisés d'après l'attitude positive ou négative des représentants ecclésiastiques ou du peuple (anathème, malédiction, décomposition). L'histoire de ces contes<sup>1</sup> est presque identique: un cadavre n'est pas décomposé après être déterré à cause d'un aphorisme fait par l'église ou par un concitoyen. Il y a aussi une autre version, il ne trouve pas la tranquillité dans le monde des morts à cause d'une injustice qui lui a été commise, ou à cause du refus de rituel funéraire religieux en cas de suicide. La croyance chrétienne est manipulée par le clergé représenté tantôt par un prêtre fidèle, tantôt par un prêtre moins pieux. Ainsi, le mort est condamné à errer dans la vie des autres jusqu'au moment où il va recevoir le pardon, et par conséquent l'injustice sera reconnue. Si un mort ne trouve pas la paix, même les vivants coupables ne peuvent pas mener une vie tranquille. Par exemple, Filintas Menos dans «Le Fantôme qui n'a pas reparu» («Το Φάντασμα που δεν ξαναφάνηκε», 1930, vol. B) présente le drame de Zafiritsa, déçue de l'amour et de l'indifférence de son bien aimé, décide de mettre fin à son chagrin en se noyant dans la rivière auprès de laquelle elle a aussi été enterrée:

Comme elle fut enterrée sans cérémonie religieuse, là-bas, près de la rivière, elle devint fantôme et se mit à sortir la nuit. Ce sont cent personnes au moins qui la virent ces jours-là, un très grand fantôme vêtu de blanc; elle rôdait autour de la rivière et poussait des cris perçants comme si quelqu'un la torturait [...]<sup>2</sup>. (Panorios, 1993, 218)

En personne comme s'il s'agit d'un individu en vie ou métamorphosé à cause de l'usure cruelle du bas monde, en forme sacrée ou sous les traits d'un esprit aérien presque inaperçu, le revenant dans le conte fantastique grec ne se détache pas du devenir national et religieux, il ne renvoie pas aux pratiques que l'alchimie, le spiritualisme, l'illuminisme et même la pensée orientaliste apportèrent à la plume d'E. A. Poe, d'E.T.A. Hoffmann, de Théophile Gautier, de Guy de Maupassant ou de Villiers de l'Isle Adam.

À propos de la question du vampirisme, l'église aggrave la situation parce qu'elle se montre impuissante face aux mystères de la vie et de la mort. Pour les sociétés occidentales, le vampire désigne le mort qui est censé sortir de son tombeau pour sucer le sang des vivants. Cet être nyctomorphe s'identifie à l'errance, la fuite du temps, la nuit

---

<sup>1</sup> En 1907, Christovassilis Christos présente son conte «La non décomposée» («Η Άλωτη», vol. C), Kazantzis Constantinos, influencé par l'ambiance patriotique du XIX<sup>e</sup> siècle présente des secrets de la tombe semblables dans son conte «Le Tombeau de l'excommunié» («Το Μνήμα του αφορεσμένου», 1926, vol. A) et en 1990, Gourogiannis Vassilis publie «La Malédiction» («Η Κατάρα», vol. B). Le même plan de malédiction est aussi traité par Jean Ray dans le conte «Le cousin Passeroux».

<sup>2</sup> Toute traduction de l'anthologie de Panorios est à nous. En grec: «Επειδή τόθωσαν αδιάβαστο εκεί κοντά στο ποτάμι, βρυκολάκισσε κι' αρχίνησε να βγαίνει τη νύχτα. Εκατό νοματοί το λιγώτερο είναι που το είδαν εκείνες τις μέρες έν' ασπροφορεμένο φάντασμα αψηλό-αψηλό· τριγύριζε το ποτάμι και στρίγγλιζε σαν κάποιος να το βασάνιζε [...]».

maléfique, le cycle lunaire, le sang de la blessure, la chute humaine, l'animalité; il constitue la figuration de la mort.

La mythologie grecque alimente beaucoup de légendes folkloriques situant les *vrykolakès* (la forme vampirique des peuples balkaniques) – chairs noirs et luisants, squelettes, corps enflammé, ombres invisibles, visages laids et rouges, ongles longs, cheveux longs, drapés en linceul, et puissances surnaturelles – sur les îles de la mer d'Égée, lesquels préfèrent sortir de leur tombeau soit à minuit au moment de la décroissance de la lune pour qu'ils ne soient pas visibles par leurs victimes, soit à midi sans qu'ils soient menacés par les rayons du soleil qui leur rendraient des cendres. Les chats noirs et les corbeaux sont saisis comme des *vrykolakès* déguisés. *Vrykolakas* est ce défunt qui a eu une mort violente et brusque, qui aurait été excommunié ou enchanté par la sorcellerie, s'est suicidé, ou n'aurait pas reçu des funérailles. Il se rapproche des aspects du vampire, mais il affirme sa présence en frappant à la porte, et en appelant les résidents, ainsi il provoque la mort par étouffement de ceux qui lui répondent.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la figure de *vrykolakas* – un terme pour indiquer plutôt le revenant que le vampire – cesse d'appartenir aux légendes populaires, et elle est introduite au conte, au roman et au théâtre néo-helléniques. En 1894, Argyris Eftaliotis écrit la pièce théâtrale *Le Vrykolakas (O Βουρκόλακας)* où il donne une version fidèle de la célèbre chanson populaire *Du Frère mort (Του νεκρού αδερφού)* où le frère mort quitte sa résidence d'Hadès pour accomplir son devoir auprès de sa mère mourant et désirent revoir sa fille mariée loin de chez elle. La chanson entière constitue l'introduction de ce drame en trois actes, destiné à être plutôt lu que représenté car l'écrivain lui-même estime que la rapidité du dialogue est souvent interrompue par la lenteur des monologues. Le retour du frère mort ne renvoie pas à la hantise, mais à l'obligation morale envers sa mère.

En 1896, Andreas Karkavitsas présente son roman *Le Mendiant (Ο Ζητιάνος)*, dont le héros, un mendiant vagabond, profite des campagnards incultes, des superstitions, de l'ignorance et de la confusion des paysans d'un village de la Grèce centrale dans la Thessalie. Après la libération du joug turc, il expose une image décevante et désenchantée du monde rural. Le mendiant connaît les préjugés liés au corps mort auxquels les paysans croient pour qu'il transforme un incident hasardeux en un cas de vampirisme présumé afin de se venger du gardien. Il se peut que le mendiant maltraite la simplicité des paysans, mais celui-ci se rend victime du moment mortuaire lorsque le garçon qui l'aidait, se meurt; le mendiant saisit la présence de la mort et l'errance de l'âme invisible dont il ressent les touchers glissant, les pas vides, les envols dans l'air terne du lieu clos. La perception d'une existence invisible et les présences insaisissables, aériennes sont intimement liées à l'errance de l'âme. Andreas Karkavitsas attribue un aspect comique et satirique à la société close en présentant les trois nouvelles Erinyes du monde néo-hellénique: la religion, la superstition et la charlatanerie.

Dans le conte de Costas Pasagiannis, «Le Vrykolakas» («Ο Βουρκόλακας», 1897), il semble que le rôle de l'église et de l'exorciste est déterminant pour l'issue de l'affaire. En effet, le pauvre Liakas gît immobile au-dessous d'un figuier après avoir erré aux environs d'une propriété dite hantée. Malgré les exorcismes, le corps déjà chaud ne réagit pas, et il terrifie davantage les villageois angoissés et le prêtre qui, plus terrifié que les villageois, intervient en accordant au drame la solution la plus directe et facile: l'enterrement sans deuxième pensée. Il n'obtient pas l'infailibilité. De cette manière, il signe sa propre condamnation à mort car le revenant Liakas lui rendra visite au bout de quarante jours après son enterrement fautif pour régler ce qui lui doit: le droit de continuer à vivre. Les croyants recourent aux représentants religieux pour qu'ils prennent des résolutions justes en respectant avant tout la vie humaine, et en restant calmes face aux mystères de la vie. Le prêtre prononce les exorcismes comme sa fonction l'exige, mais il penche devant les faits surnaturels en choisissant la solution la plus pénible pour un homme. Le prêtre, la femme de Liakas et les villageois ne s'attardent pas à repérer leur erreur fatale: le spectre d'un énorme chien tout rouge et aux yeux flamboyants, assis sur le tombeau de Liakas pour le protéger et les empêcher de prononcer les commémorations habituelles. Liakas comme *vrykolakas* rentre au bout de quarante jours chez lui pour terrifier à l'extrême sa

femme, et exprimer sa plainte douloureuse: «Pourquoi est-ce que vous m'avez enterré vivant?». Le sentiment paternel pour revoir ses enfants dormant constitue le seul moment sensible. Sa venue nocturne est annoncée successivement, d'abord par des sons horribles, des pas menaçants, des haleines lourdes, des souffles vides, et des clameurs déchirantes comme s'ils venaient d'Hadès. Et puis, l'aspect extérieur de vrykolakas effraie en clouant les vivants à leur place:

Des cric-crac soudains et inattendus, elle voit sa porte grande ouverte de l'extérieur s'ouvrir, alors qu'elle avait mis le verrou de l'intérieur. La porte ouvre et que voit l'infortunée Liakas pour son malheur! Son mari, tu entends ; son mari! Enroulé dans un drap immaculé, léger ; le visage déteint, à demi-rongé; les vers qui pendent comme de la glu du nez et autour des oreilles; les yeux creux, aspirés; la tête nue, déchargée à la moustache et la barbe perdues...<sup>3</sup> (Panorios, 1987, 238)

Il renverse les émotions stressantes lorsqu'il s'identifie aux lutins de Noël, le *kalikantzaros* en grec, quand il emporte... des saucissons qui laissent des tâches d'huile dans un coin. Un élément inattendu à caractère comique élimine la tension de la situation, et démontre la certitude de son retour. À travers ces contes où l'élément religieux domine, la «vie» après la mort est traitée d'une façon superficielle et naïve. Si le retour d'un mort tisse un jeu de l'esprit bouleversé et de l'imagination vive, le prêtre se montre incapable de gérer ces angoisses logiquement et calmement.

#### b) *L'amour dépassant l'ordre naturel*

Considéré comme une victoire dans le texte fantastique<sup>4</sup>, l'amour survit, puisque des corps morts, des cadavres, des vampires ou des revenants, se nourrissent par la force et le désir. Le mort n'est plus la personne passive qui subit le poids inéluctable de sa fortune, et ne reçoit pas l'honneur des cérémonies des funérailles au sein d'une société dite «croyante». Amours trahis, amours profonds, passions inaccomplies, désirs sexuels, amours passionnels, obsessions érotiques, acharnements, ne s'arrêtent pas devant le seuil de la mort, ils continuent leur chemin même après la mort. *Éros* et *Thanatos* y coexistent puisque c'est l'amour qui permet la violation du réel, et la transgression du seuil de la mort pour rentrer chez les vivants à court terme.

La trahison, le crime ou l'infidélité sont punies de telle sorte que le vivant est hanté par l'illusion d'une revenance ou pire d'images presque réelles qui perturbent son avenir auprès de quelqu'un d'autre. Ce qui provoque les sentiments et les attitudes les plus intenses est la trahison de l'amour lorsque une troisième personne apporte le déséquilibre dans le couple, et l'un des deux meurt à cause d'un accident volontaire ou involontaire. L'amour devient vengeance et malédiction pour celui qui est en vie et qui continue une deuxième vie avec le (la) rival(e) du (de la) décédé(e). Le nouveau couple alors souffre de cette vengeance qui prend la forme fantomatique de la personne morte et trahie, comme le mari qui se présente à la veuve dans les brumes du demi-soleil.

Comme un leitmotiv musical, le décor et les circonstances de revenance se répètent. Costas Mourselas dans son conte «Il est bon de s'habituer aux fantômes» raconte un

---

<sup>3</sup> En grec: «Ξαφνικά κι απάντεχα κρ-ι-ίκ! Κρα-α-κά: βλέπει την πόρτα της ν'ανοίγει διάπλατη απόξω, αφού είχε βαλμένη διπλή την αμπάρα μέσαθε. Ανοίγει η πόρτα και τι βλέπει η άμοιρη Λιακού, συφορά της! Τον άντρα της, ακούς· τον άντρα της! Διπλωμένο μέσα σε κάτασπρο σεντόνι, αφράτο· με το πρόσωπο ξεβαφουλιάρικο, μισοφαγωμένο· να κρέμωνται κολλητσίδες τα σκουλήκια από τη μύτη και τ' αφτιά του γύρω· με τα μάτια βαθουλά μέσα ρουφημένα· το κεφάλι του γυμνό, ξεπετσιασμένο· πεσμένα τα μουστάκια και τα γένια του...».

<sup>4</sup> Les contes sur les morts, victimes de l'amour, sont celui de Costas Mourselas intitulé «Il est bon de s'habituer aux fantômes» («Καλό είναι να συνηθίζεις κανείς τα φαντάσματα», 1993, vol. D), de Maroudas Giannis et sa «Prière érotique» («Ερωτική δέηση», 1999, vol. E), de Nikolaou Antonis et «La Boîte musicale au sous-sol» («Το μουσικό κουτί στο υπόγειο», 1966, vol. E) et de Kalogianni Theophano et «La Mort du Chevalier Celano» («Ο Θάνατος του Ιππότη Τσελάνο», 1988, vol. C).

crime de passion et d'adultère. La mort injuste de l'un du triangle amoureux amène aux apparitions fantomatiques visant à la folie et à l'anéantissement psychologique des vivants injustes. Le mari surprend sa femme Nora et son amant, Anastos, à un moment très intime. Après avoir eu des disputes virulentes, le mari pousse l'amant et par conséquent, ce dernier perd son équilibre, et tombe par accident, par la balustrade assez basse du balcon. Terrifiés et paniqués par cet incident hasardeux, les deux époux essaient de tout cacher en jetant son corps dans la mer. À partir de cet instant, leur martyre, plein de remords communs et de psychisme tourmenté, commence. Leur psychologie est ballottée par les flots fantomatiques lors des demi-lunes. Partageant le même état d'âme, la suite de leur vie commune, ainsi que leur vie postérieure n'est plus paisible. Ils sont unis par un acte commun sans supporter de se voir directement. Le regard du couple, un thème du *je*<sup>5</sup>, fait clore leur histoire, il fournit un autre aspect du monde vécu. Il n'y a pas beaucoup d'objets du regard comme dans *La Princesse de Brambilla* de Hoffmann, mais la vision indirecte de la demi-lune renversée dans le miroir ouvre la voie mystérieuse puisque le revenant Anastos préfère ce moment pour ses apparitions:

«Allez, Nora, éteins la lumière, dormons. Que diable regardes-tu avec des yeux écarquillés ?», «Je regarde la demi-lune renversée, en face, dans le miroir». Le jour s'était levé et nous ne nous étions pas encore endormis. Nous regardions tous les deux la demi-lune renversée dans le miroir.<sup>6</sup> (Panorios, 1997, 106)

La demi-lune attire tellement leur regard de sorte qu'ils ne parviennent pas à retrouver les habitudes quotidiennes, et le rythme de l'homme tranquille. À l'inverse de Guy de Malivert de *Spirite* qui voit, dans un miroir vénitien, se former les traits d'une jeune fille, le couple de Mourselas ne supporte pas la vue frontale. À l'inverse de Romuald qui se met en face de son reflet sur le petit miroir de poche en cristal de Venise, le couple de Mourselas suit l'itinéraire épouvantable que le regard indirect, via le miroir, introduit dans l'univers fantastique. La vue et les images de la réalité sont si alourdies, que les protagonistes du drame ne perçoivent la réalité qu'à travers les reflets du miroir, et ils s'insèrent alors à l'univers surnaturel.

La pratique du vampirisme comportant une autre forme de la sexualité, de l'érotisme, et un aspect pervers de la notion et de la grandeur de l'amour, ne se rencontre pas fréquemment aux écrits néo-helléniques comme dans les autres contes européens. Le vampirisme s'opposerait à la tradition que les écrivains grecs voudraient imposer en oubliant le mythe antique sur la fille d'Hécate, Empousa. Ce vampire féminin de l'antiquité grecque se nourrissait de chair humaine, et la nuit il s'habitua à sucer le sang des hommes endormis. Il maintenait le pouvoir de la métamorphose, de la beauté et de la séduction. Le mythe du vampirisme rencontre la tradition de *vrykolakas* qui renvoie souvent à un revenant «habituel». La vitalité et la renaissance incombent de cette venue surnaturelle. Influencé par le romantisme noir, Achilleas Paraschos reprend la blancheur et la pâleur féminines dans son conte «Le Fils du Vampire» («Ο Γιος του βρυκόλακα», 1933). L'homme mort souffrant de la solitude revient en vie aux côtés de son épouse afin d'avoir un enfant. Cette épouse emprisonnée dans une caverne souterraine – éclairée aux lueurs de bougies, décorée au style oriental et aux marbres, et renfermée d'une pierre tombale – est forcée d'y résider et de subir une fois par an, les désirs sanglants de son époux vampire, pendant la nuit des Âmes mortes; elle accouchera par conséquent un

---

<sup>5</sup> Tzvetan Todorov explique les thèmes selon les théories psychanalytiques sur le *je* et le *tu*, et il traite les significations du regard: «toute apparition d'un élément surnaturel est accompagnée par l'introduction parallèle d'un élément appartenant au domaine du regard. Ce sont en particulier les lunettes et le miroir qui permettent de pénétrer dans l'univers merveilleux» (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, coll.: «Essais/Points», 1970, p. 127).

<sup>6</sup> En grec: «Έλα ρε Νόρα, σβήσε το φως, άσε να κοιμηθούμε, τι διάβολο κοιτάς με τα γουρλωμένα μάτια σου;», 'το ανάποδο μισοφέγγαρο κοιτάζω, απέναντι, μέσα στον καθρέφτη'. Είχε ξημερώσει κι ακόμα δε μας είχε πάρει ο ύπνος. Βλέπαμε κι οι δυο το ανάποδο μισοφέγγαρο μέσα στον καθρέφτη ».

enfant aux dents pointues depuis sa naissance. L'amour conjugal constitue une raison importante pour revenir chez les vivants, mais obtenir un héritier et devenir père cela dépasse toute donnée rationnelle. En bref, ce vampire est cruel et émotionnel, imposant et sentimental, diabolique et solitaire à la fois.

L'amour ne se rencontre pas toujours près du mal et des idées noires. Il y a l'amour profond et sincère pour la personne aimée, et l'amour illimité pour une personne de famille. D'une part, l'amour renvoie, à l'idéalisation et à la féerie. Le conte de Kalogianni Theophano «La Mort du Chevalier Celano» illustre ce genre d'amour. La passion de Tatiana pour le chevalier Celano ne meurt pas quand il lui annonce le mariage avec une femme de la noblesse. Sa résolution de se transformer en aigle de chasse, et de l'accompagner pour toujours même au seuil de la mort en faisant ce voyage *post mortem*, désigne son dévouement sincère, et son sacrifice plus que généreux. Tatiana n'a pas revendiqué l'amant de sa rivale, mais une présence éternelle près de lui pendant sa vie et après sa mort. Elle meurt en anéantissant son apparence humaine pour vivre l'amour éternel et immortel, en renaissant grâce aux pratiques magiques dans un univers où tout est possible. Cette revenance est empruntée par les contes de fée peuplés de filtres magiques et d'amours idéalisés.

D'autre part, la perte d'une personne proche amène au chagrin intolérable, à la peine permanente et au deuil éternel. C'est l'exemple de derniers contes d'Alexandros Moraïtidis, qui décrit les grandes douleurs adoucies par le retour des morts. Dans «Koukkitsa» («Η Κουκκίτσα», 1907) est illustré le malheur d'un père qui souffre à cause de la mort de sa fille adorée Koukkitsa. Prêtre à la chapelle de Saint-Antoine, le père se livre à la détresse. Donc, un état psychologique qui lui crée des illusions. Au bout de neuf jours, il a l'impression qu'une ombre envahit sa maison en ayant la voix de sa fille. Il ressent la présence de Koukkitsa après avoir perçu quelque chose de visuel. Des faits surnaturels et des coïncidences renforcent l'idée du «retour», quand il devient témoin des tâches normalement accomplies par sa fille: les veilleuses allumées, les fleurs fraîches et l'odeur de l'encens. L'entourage croit que Koukkitsa est une revenante tandis que le père-prêtre développe les théories théologiques sur l'immortalité de l'âme; pour lui, les morts bienheureux se plaisent à fréquenter les vivants. Pendant la quarantième nuit, après cette mort épouvantable, le père voit l'apparition de Koukkitsa au sein de la chapelle: des coups mystérieux s'entendent, les yeux de saints des icônes se vivifient devant les lueurs de veilleuses, les courants d'air violents apportent à l'entrée la vision divine, aérienne articulant des paroles:

Le prêtre Konomos saisi, lui aussi, d'une peur inconnue, se tourne épouvanté vers la porte de la petite église et voit une vision merveilleuse et enchanteresse. Une Vierge très belle, portant une tunique descendant jusqu'aux pieds, comme un voile finement tissé, qu'on aurait dit une prêtresse de l'antiquité, avança vers les icônes saintes légère et rapide comme le vent, sans mettre pied à terre<sup>7</sup> (Panorios, 1994, 222).

Sans indices de peur, il la suit en entendant le psaume mélodique prononcé pour le salut de tous, et en sentant le parfum subtil laissé. Son souhait de revoir sa fille fut réalisé.

Cet amour intense parmi les membres de famille survit dans un autre conte d'A. Moraïtidis portant le titre «Jour des morts» («Ψυχοσάββατον», 1908) où le héros, Giorgakis, dominé par la piété religieuse, souffre d'une mélancolie profonde – ce sentiment de malheur domine à tous les vivants qui sollicitent désespérément la «résurrection» du mort, c'est pourquoi cette venue ne renvoie pas à la hantise – parce qu'il constate qu'il ne pourra pas accomplir ces coutumes célébrées le samedi consacre à la

---

<sup>7</sup> En grec: «Ο παπά-Κονόμος κατεχόμενος και αυτός από άγνωστον φόβον, στρέφει προς την θύραν του ναίσκου εν τρώμω και βλέπει οπτασίαν θαυμασίαν και γοητευτικήν. Παρθένος μια περικαλλής φέρουσα ποδήρη χιτώνα ως ιερατικόν στιχάριον, σκεπασμένη δε την λυτήν κόμην της με πέπλον φαεινόν και αιγλήεντα, ως αραχνούφαντον βασιλικήν καλύπτραν, ιέρεια, θαρρείς της αρχαιότητος, προέβη προς τας αγίας εικόνας ελαφρά και ταχεία ως άνεμος, χωρίς να πατήσεις την γην».

commémoration de sa mère morte puisqu'il voyage au bord d'un cargo. À l'inverse de Koukkitsa, ce sont les morts qui nécessitent l'intérêt des vivants. À l'aube de ce jour des morts, Giorgakis et l'équipage se trouvent devant une scène mystique et mystérieuse: dans la salle des marins au coin de la veilleuse entourée d'icônes ecclésiastiques, une assiette remplie d'offrandes y a été étrangement déposée. Le mystère se renforce avec le témoignage du cuisinier qui a vu l'apparition de la mère morte voilée d'un habit blanc comme d'un linceul; aux éclats de l'aube, les voiles se déployaient et la figure d'une femme contente parlant d'une voix douce et musicale se projetait:

en haut vers la lucarne de la proue, à travers les vitres du soupirail «comme une chose toute blanche, comme une chemise, comme un linceul», qui se déployait légèrement et s'évaporait, et des lueurs brillèrent alors, comme les premières éclaircies de l'aube. Et là Tsesmelis vit la défunte, la dame de Limperiena elle-même, maigre et décharnée comme elle fut.<sup>8</sup> (Moraitis, 1993, 311)

D'une substance aérienne et assez lumineuse, les morts-vivants de Moraïtidis ressemblent à des apparitions divines qui ne provoquent pas la terreur, mais qui laissent une odeur délicate en charmant avec leur voix douce. Ces revenants féminins de l'aube semblent avoir gagné l'entrée dans un autre monde, d'où elles ont obtenu une forme demi-humaine et demi-divine; c'est pourquoi elles éclatent en habit blanc à leur retour, elles accomplissent leur but, et se mettent en contact avec les vivants après avoir reçu les prières de ces derniers. Sous un aspect religieux, le champ préféré de Moraïtidis, l'âme se bat contre la mort cependant la matérialité du corps subit des métamorphoses d'allure sacrée.

#### *Revenances de la nuit et du jour*

Il y a des archétypes, des symboles, des idées reçues qui forment un imaginaire universel reconnu dans plusieurs pays du monde. En ce qui concerne les morts qui reviennent en vie, on pourrait discerner des convergences respectives et des composantes communes dans maints textes littéraires. Pour des motivations différentes et des formes d'apparition variables, un revenant suit une certaine procédure similaire: il s'habitue à apparaître la nuit pour que l'obscurité ne rende pas très clairs ses traits physiques, donc sa vérité. Le régime nocturne qui n'inclut pas seulement les sources lumineuses affaiblies, est étroitement lié aux idées de la peur, du doute, du lugubre, de l'angoisse, de la danse macabre, du sinistre, et par extension de la mort. Tantôt dans les chambres d'éclairage blafard et des châteaux gothiques tantôt dans les bois denses éclairés par la pleine lune et des rivières inaccessibles, les fantômes de nuit règnent dans tous les textes d'écrivains du fantastique suivant des normes. C'est le moment de la fin de jour où l'ambiance nocturne favorise les apparitions insolites, et où le regard peut se tromper sans difficulté.

La littérature fantastique néo-hellénique ne diffère pas par rapport aux autres littératures fantastiques européennes malgré les conjonctures historiques (guerres de libération) et purement artistiques (mépris de toute nouveauté étrangère et confiance en tradition du pays) qui se montraient presque hostiles face aux éléments venus d'ailleurs. C'est pourquoi il y a la tendance des «fantastiqueurs» grecs de mettre en relief ces caractéristiques particulières de l'espace et de la mentalité, sinon de la géopoétique, de leur pays; une particularité qui se remarque, est la relation entre la revenance et la luminosité. Il est sûr que cette coïncidence se rencontre dans d'autres textes fantastiques européens – par exemple dans *Arria Marcella* de Th. Gautier – cependant il est considéré que le thème de la luminosité se rencontre chez plusieurs écrivains grecs en tant

---

<sup>8</sup> En grec: «επάνω προς τον φεγγίτην της πρόρας, από μέσα από τα τζάμια του σπιράγιου “σαν ένα κάτασπρον πράγμα, σαν ποκάμισο, σαν σάβανο”» όπου ελαφρά-ελαφρά εξεδιπλώνετο κ' εξανεμίζετο και κάτι λάμψεις έλαμψαν τότε σαν της αυγής τα πρώτα ξανοίγματα. Και είδεν εκεί ο Τσεσμελής την μακαρίτισσαν, την ίδιαν την κυρά-Λιμπέριαναν, αδύνατην και ξηραγγινήν ως ήτο [...].»

que cadre habituel de leur entourage méridien, ou condition suscitant la même frayeur, la même atténuation de sens et de réactions.

Hormis les textes homériques, l'alternance entre les ténèbres et la lumière solaire lors d'une revenance ou d'une réunion macabre n'est pas interrompue au fil des siècles. La littérature orale contient une chanson populaire intitulée *Soleil! Oh mon soleil!* (*Ηλιε μου και τρισήλιε μου!*) qui rappelle le mythe de Perséphone. De même, la mère perd sa fille, et adresse une prière au Soleil pour qu'il trouve sa fille morte en éclairant le royaume sombre de Charon. En effet le Soleil aide la mère malheureuse, ainsi la fille ravagée réussit à adoucir la cruauté de Charon qui lui refuse le retour à la vie mondaine, pourtant les rayons solaires tracent les chemins pour que la mère se dirige envers sa fille aimée. Cette chanson abonde en isotopies contradictoires: solaire et sombre, haut et bas, céleste et terrestre, vie et mort; elle introduit paradoxalement la lumière du soleil aux lieux de noirceur éternelle. Une scène identique est esquissée dans la première œuvre littéraire de la Renaissance crétoise (1211-1669) intitulée *Épuisé de fatigue* (*Ο Απόκοπος*, imprimée à Venise en 1519): au cours d'un rêve, le narrateur se livre à une descente à Hadès où il s'entretient avec ces morts dans un décor plongé dans la lumière printanière.

Associer le soleil à la revenance fut aussi une trouvaille choisie par Th. Gautier dans *Arria Marcella* faisant allusion au fantastique solaire, à la «journée nocturne» qui fait jaillir des ombres mystérieuses et trompeuses. Le spectacle lumineux est illustré à travers le personnage d'Octavien lors de son voyage en Italie; la lumière dont la source est douteuse, ne convainc pas absolument le héros puisque l'apparition de spectres ne coïncide pas avec l'imaginaire nordique:

Un changement singulier avait eu lieu dans l'atmosphère; de vagues teintes roses se mêlaient, par dégradations violettes, aux lueurs azurées de la lune; le ciel s'éclaircissait sur les bords; on eût dit que le jour allait paraître. Octavien tira sa montre; elle marquait minuit. [...]

La ville se peuplait graduellement comme un de ces tableaux de diorama, d'abord déserts, et qu'un changement d'éclairage anime de personnages invisibles jusque-là.

Les sentiments qu'éprouvait Octavien avaient changé de nature. Tout à l'heure, dans l'ombre trompeuse de la nuit, il était en proie à ce malaise dont les plus braves ne se défendent pas, au milieu de circonstances inquiétantes et fantastiques que la raison ne peut expliquer. [...] Ce n'étaient pas des fantômes qui défilaient sous ses yeux, car la vive lumière du soleil les illuminait avec une réalité irrécusable, et leurs ombres allongées par le matin se projetaient sur les trottoirs et les murailles (Gautier, 1981, 185-187).

L'écrivain d'*Avatar* considère que le soleil ne constitue pas un simple trésor mais une force dynamique capable d'influencer tant les personnages que le style de l'écriture, comme l'effet qui se produit en lisant: «un air tiède et lumineux» (Gautier, 1981, 321).

Pour la Grèce, les apparitions surnaturelles des morts existent depuis toujours dans les consciences. Issus des figures mythologiques ou de l'imaginaire populaire, les esprits de l'ailleurs se trouvent tant près des ruines, dans les châteaux du jadis et les cimetières qu'au bord des rivières, en pleine mer ou dans les forêts et les ravins. À cela s'ajoute le mythe solaire qui fait infiltrer les ombres stylistiques, il dilue l'ambiance brumeuse, il dévoile l'expressivité des caractères, il élimine les traits malsains des personnages de réels et de l'au-delà, et favorise la lucidité la transparence des choses et des situations. Face aux revenants nyctomorphes, les fantômes méridiens des âmes mortes en peine sont souvent régis de la dimension de transparence, d'invisibilité et de subtilité, tout en ayant besoin d'intermédiaires pour transmettre leurs messages, selon les croyances folkloriques.

Si la naissance du roman gothique repose sur un cauchemar dans *Le Château d'Otrante*, alors la littérature fantastique démarre en Grèce avec «Le Rêve de Fotos» de Giorgos Tertsetis en 1830. Plus concrètement, Fotos Tzavelas veut s'enfuir pour trouver la protection sur les îles ioniennes avec ses guerriers après la catastrophe de Souli et la délivrance de la région à Ali Pacha; Hanté par les corps morts de ses amis et lors de son



rêve nocturne à caractère miraculeux et divin, il reçoit la vision resplendissante de son ami Samouïl habillé de blanc et dont:

Chaque cheveu de sa tête était un rayon. Ses yeux pleins de lumière. Il se tenait au-dessus d'un nuage tout propre et sur le front était écrit le mot *s a i n t*<sup>9</sup> (Panorios, 1997, 197).

Sacrifié pour la patrie, le retour de cet ami adoucit la douleur de la perte sous des chants religieux, il conseille, il prévoit le futur glorieux, il rappelle les idéaux, et il accompagnera ses camarades le jour suivant en tenant à la main une épée flamboyante et sanglante. Influencée du miracle et de la foi religieuse, cette revenance suscite l'admiration et l'espoir; sa luminosité symbolique évoque un aspect saint grâce au sacrifice et aux intentions sublimes.

Impressionné par l'esprit exotique de De Foe et les histoires hallucinatoires de Poe, Fotis Kontoglou, un des écrivains de la génération des années 30 du XXe siècle, combine avec succès l'exotisme et l'orthodoxie, le folklore et la grandeur byzantine. Dans *Pedro Cazas* (1923), il présente Vaca Gavro, son narrateur, livré aux rêveries au clair de lune, aux voix de l'au-delà et aux effets des rayons de soleil sur l'île de Fagoua. Au-dessous du soleil, des gémissements sourds et infernaux jaillissant de la mer, la morbidité s'y installe, les fantômes d'une autre époque ressemblent à des ombres damnées, à des morts de générations d'autrefois. Le soleil fait sécher l'espace géographique et psychique en l'emmenant dans le chaos noir de l'intemporel, ou mieux en prédisant la mort du narrateur. Il semble que la lumière solaire entraîne des effets fantomatiques, des états raffolant et des sensations intenses qui ne se distancient pas complètement de ceux des ténèbres brumeuses et livides; elle donne à voir en aveuglant, elle fait un retour en arrière.

Costas Antypas dans «Les Visiteurs» («Οι Επισκέπτες», 1988) reçoit les revenants comme de simples visiteurs parfaitement assimilés à la vie des vivants. Le narrateur loge dans une propriété familiale éloignée du monde sur une île ionienne; cette maison est construite sur des ruines où le sous-sol renfermait des portes rouillées, une trappe, des couloirs revêtis d'ébène. Le spectacle commence lorsque les morts d'une autre époque se réveillent et s'installent dans la maison du narrateur. La familiarisation et l'intimité s'y établissent directement et volontiers; le narrateur leur attribue des appellations variées (êtres anthropomorphes, fantômes, visiteurs, morts-vivants, *vrykolakès*) conformément à leur aspect extérieur qui se métamorphose sans cesse:

des habits déchirés qui furent déjà remplacés par des similaires le lendemain, des blessures guérissant toutes seules en quelques heures, des membres amputés aussi dont je suivais la guérison, aussitôt que comme une plante, l'os poussait de la blessure, grandissait et prenait la forme naturelle, et puis comme des vers commençaient à s'enrouler autour de lui les vaisseaux sanguins et les nerfs, les muscles se formaient, de la peau couvrait le membre régénérateur et à la fin la pousse des poils accomplissant l'œuvre. Tout cela sous une procédure terriblement douloureuse, selon l'expression prise de leur visage alors que leur corps rétablissait automatiquement les pannes subies qui sait de quelle raison (Panorios, 1994, 18).

Cette renaissance automatique renvoie aux possibilités de la robotique. À caractère évaporé et matériel, ces visiteurs particuliers transpercent les murs, ils s'adaptent à la vie quotidienne. C'est une danse macabre qui évoque les peintures de James Ensor: la réunion de squelettes se développe en une routine animée par les peurs inconscientes, les inquiétudes existentielles, et la décomposition et la menace de mort. Imitant la représentation figurative, la clarté et les couleurs vives des toiles du peintre belge, les revenants de C. Antypas résistent aussi au jour, au soleil et à la luminosité; leur danse ne terrifie guère, au contraire elle semble inviter au festif dans un cadre lumineux:

---

<sup>9</sup> En grec: «Ακτίνα ήταν κάθε τρίχα της κεφαλής του. Γιομάτα φως τα μάτια του. Επατούσε σ' ένα σύγνεφο και στο μέτωπό του ήταν γραμμένο *ά γ ι ο ς*».

Au point du jour ils se tinrent devant la fenêtre et regardaient le soleil levant. Il faisait déjà jour lorsqu'ils me dirent adieu d'une inclinaison creuse et se dirigèrent vers le sous-sol. [...] ils apparaissaient et disparaissaient tous ensemble, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, ils regardaient de la fenêtre la mer et les bois de cyprès s'étendant au-dessous de ma maison (Panorios, 1994, 18).

Il semble que le retour à la vie alimente leur régénération, comme si les brises maritimes et les rayons solaires les fait pousser à l'image de la verdure. Un effet paradoxal se manifeste: la vie renouvelle les morts. Au-dessous de la lumière solaire, tout peut paraître naturel, sincère et innocent puisque la morbidité nocturne s'éloigne.

Les revenants de la littérature fantastique du grec moderne n'échappent pas à la banalité du nocturne et du terrifiant. Cependant ces morts-vivants n'ont pas peur de lumière et de clarté journalière; ils dépassent la mort pour «revivre» et «renaître».

### *Conclusion*

Le fantôme représente dans la littérature du fantastique européenne une âme en douleur, une âme errant. C'est la manifestation du *mortuus*, du *defunctus* qui «revient» auprès des personnes connues de sa vie antérieure. Les contes fantastiques concentrent, en principe, deux types essentiels de fantômes: les fantômes maléfiques qui proviennent d'une mort maudite (suicidés, victimes d'un trépas sanglant, vampires, mort prématuré, mort sans sépulture, excommunié) ayant une apparence terrible, menaçante, irascible pour terroriser et rappeler la corruption de la vie. D'autre part, les fantômes bienveillants qui ont une deuxième opportunité pour accomplir leur relation amoureuse. Il y a une troisième catégorie qui émane là où le fort sentiment religieux et la croyance profonde sont intimement liés au folklore, comme en Italie, en Espagne, en Grèce et en général dans les régions méditerranéennes. Ce sont des fantômes bénéfiques des saints, plutôt des visions et des apparitions à caractère miraculeux qui se dévoilent lors du sommeil comme dans un rêve ou comme dans un rêve éveillé, pour récompenser le fidèle par un conseil ou un avis important, l'inciter à un acte, l'accompagner dans un moment difficile de sa vie. Les motivations sont la plupart du temps, conformes à la malveillance (châtiment, avertissement, destruction, vengeance, persécution, mort) et rarement à la bonté (tout type d'amour).

En somme, les revenants ou les fantômes n'appartiennent pas à la vie, ils ne partagent pas le rythme du temps des vivants parce que leur intervention est éphémère en renvoyant sans cesse au passé. Leur mission est de tourmenter les êtres responsables de leur perte, ou d'assurer le bonheur de l'autre. Cette venue, ayant un objectif personnel ou collectif, se distingue par son aspect visuel et sonore, et elle provoque de forts sentiments de joie ou de terreur chez les vivants.

D'un siècle à l'autre des procédures identiques et des dominantes communes à propos des apparitions fantomatiques se distinguent: les propriétés hantées, des châteaux et des caves constituent l'espace privilégié pour les contes du XIX<sup>e</sup> siècle tandis que pendant le siècle suivant l'ouverture spatiale se dirige même au paysage citadin mouvementé par les nouveaux moyens de transport. L'origine noble des personnages est presque éliminée aux récits du XX<sup>e</sup> siècle, puisque des êtres plus quotidiens et communs, perdus dans l'anonymat, s'entassent. Les apparitions nocturnes plongées dans les coloris sombres et foncés de l'ambiance gothique se dévoilent devant la luminosité méditerranéenne.

Dès lors, la revenance et la mort font allusion à des catégories thématiques pertinentes comme l'espace, le temps passé qui revient, la variété figurative des personnages, et les apparitions mystérieuses. Le fantastique constitue ce champ, éventuellement le seul, où le mort revient et la mort peut être figurée «en personne» parmi les vivants ignorant les lois de la vie *post mortem*. Par une preuve tactile ou perceptible, le revenant existe dans le *topos* (c'est l'apparence matérielle dans des espaces privilégiés) et le *chronos* (c'est la manifestation du passé du vécu individuel ou de la

mémoire culturelle collective); il peut obtenir une image, une forme puisque l'inconscient ne dispose pas de représentation concrète de la mort, d'où la domination de la peur primordiale et de l'angoisse primitive.

#### BIBLIOGRAPHIE

ESCHYLE, *Les Suppliantes – Les Perses, Les Sept contre Thèbes – Prométhée enchaîné*, tr. Paul Mazon, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», tome I, 1963.

EURIPIDE, *Hippolyte – Andromaque – Hécube*, tr. Louis Méridier, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», tome II, 1965

GAUTIER, Théophile, *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», [1831-1856] 1981

MORAÏTIDIS, Alexandros, *Les Contes*, Athènes, Ekdoseis Gnosi kai Stigmi, vol. A – B, 1990; C, 1993 [titre de l'original: Μωραϊτίδης, Αλέξανδρος, *Ta Diηγήματα*, Αθήνα, Εκδόσεις Γνώση και Στιγμή, τ. Α', Β', Γ']

PANORIOS, Makis (sous la direction de), *Le Conte Fantastique Néo-hellénique*, Athènes, Aiolos, vol. 1-5, 1987, 1993, 1994, 1997, 2004 [titre de l'original: Πανώριος, Μάκης (διευθ.), *To Ελληνικό Φανταστικό Διήγημα*, Αθήνα, Αίολος, τ. 1-5]

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, coll.: «Essais/Points



PANGALOS IOANNIS\*

**INITIATION (ENT-)BILDUNG UND IDEALE  
MÄNNLICHKEIT IM ROMAN ALEXIS SORBAS  
VON N. KASANTZAKIS**

*Einleitung*

In meinem Beitrag werde ich den etwas unorthodoxen Versuch unternehmen den Roman *Alexis Zorbas* unter dem Aspekt des Bildungsromans zu untersuchen. Mein Anliegen ist natürlich kein klassifikatorisches, also ich will nicht die Zugehörigkeit des Romans zum Genre zu beweisen versuchen. Viele Argumente würden dagegen sprechen. Ich könnte mein Vorhaben als ein strategisches bezeichnen, da mein Ziel die Analyse der Männlichkeitskonzeption im Werk ist<sup>1</sup>. *Alexis Sorbas* ist ein unter dem Gesichtspunkt der literarischen Männerforschung sehr interessanter Text, da er ein ausgesprochen markantes Männlichkeitsbild präsentiert. Es könnte sogar etwas zugespitzt behauptet werden, dass die Figur des «Zorbas the Greek»- vorwiegend in seiner filmischen Version von Kakoyannis- das Bild des griechischen Mannes im In- sowie im Ausland über Jahrzehnte hinweg entscheidend geprägt hat<sup>2</sup>.

---

\*

<sup>1</sup> Die Männlichkeitsforschung ist keineswegs ein einheitlicher Forschungsbereich. Er besteht aus vielen- oft divergierenden- Ansätzen und Konzepten. Die Grundprämissen meiner Ausführungen jedoch orientieren sich hauptsächlich an den Erkenntnissen, die zwei „Klassiker« in Sachen „Masculinity« herausgearbeitet haben: der Historiker George L Mosse in seinem Werk, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, Oxford, New York 1996, demonstriert wie das Bild des Mannes als herrschendes kulturelles Paradigma der Moderne sich in künstlerischen, institutionellen, wissenschaftlichen u.s.w. Ausprägungen der westlichen Welt manifestiert ; Robert W Connell in seiner umfassenden Studie *Masculinities*, Polity Press, Cambridge, England 1995 führt den Begriff der „hegemonialen Männlichkeit« ein, die in einer bestimmten Epoche vorherrscht, während alternative „Männlichkeiten« ihr untergeordnet sind.

<sup>2</sup> Für ein kurzes Kommentar bezüglich der Unzulänglichkeit der filmischen Adaption (im Vergleich zur literarischen Vorlage) siehe Peter Bien, *Nikos Kazantzakis Novelist*, Bristol Classical Press, Bristol 1989, S 11-12, sowie Susan Matthias «Restoring the Prologue to the English Edition of *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (alias *Zorba the Greek*): Recreating a Work in Progress», in *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 16, 1998, S. 221- 240, hier S. 228. Diese Beiträge kritisieren das Ignorieren der Ring-bzw. Rahmenstruktur des Romans im Film, Elemente die mit der Autoreflexivität des Textes eng verbunden sind (der Chef als Autor des *Alexis Sorbas*) und den ausschliesslichen Fokus des Regisseurs auf die Binnenhandlung. Ferner konstantiert Bien, dass der Chef am Ende des Films „wie Sorbas wird«, was dem Sinne des Romans nicht entspreche (ein Element das auch Konsequenzen für die Analyse des Textes unter dem Aspekt des Bildungsromans hat). Auf der anderen Seite wäre zu bemerken, dass eine filmische Adaption eine eigenständige Kreation ist und dass eine Rahmenhandlung (und zwar eine derartige mit philosophischen Implikationen wie in unserem Fall) schwer in Bild umsetzbar ist. In jedem Fall

Der Versuch Theoreme der Mens' Studies mit der Kategorie «Bildungsroman» zu verbinden hat die Auflockerung einer strengen gattungstypologischen Verwendung des Begriffs als Voraussetzung, die in letzter Zeit zu verzeichnen ist. «Bildungsroman» wird als ein «Diskurs» verstanden<sup>3</sup> und als Werkzeug komparatistischer<sup>4</sup>, gender orientierter und zuletzt auch interkultureller Studien<sup>5</sup> benutzt. Was spezieller den Bereich der Geschlechterforschung angeht: in den letzten Jahrzehnten ist ein wissenschaftlicher Diskurs entstanden, der Gender mit Genre in Verbindung bringt und der zwischen männlichen und weiblichen Bildungsromanen (oder female development plots) unterscheidet.<sup>6</sup> Natürlich ist der Impuls dieser Richtung ein feministischer und so wird der Fokus auf die «Geschichten der weiblichen Entwicklung» gerichtet- es werden ihre Voraussetzungen, ihre gesellschaftliche Möglichkeit oder Unmöglichkeit, ihre Merkmale usw. untersucht. Die «männliche» Variante des Bildungsromans wird meist explizit (oder auch stillschweigend) als Ausdruck einer etablierten, normativen oder auch unterdrückenden Männlichkeit vorausgesetzt. In diesem Rahmen haben sich jedoch Begriffe und Verfahren entwickelt, die für eine differenziertere Untersuchung der Männlichkeit in diesen literarischen Texten besonders geeignet sein könnten. Der männliche Bildungsroman mag einerseits in paradigmatischer Weise die Sozialisation des männlichen Subjekts in der westlichen Welt der Moderne darstellen, auf der anderen Seite aber macht er die Risse und die Kontradiktionen sichtbar, die dem normativen Ideal der Maskulinität innewohnen<sup>7</sup> (eine Dimension die von der feministischen Literaturwissenschaft weitgehend ignoriert wurde). Und obwohl eine derartige Analyse relativ «locker» mit dem Begriff «Bildungsroman» umgeht, ist es klar, dass diese Verfahren nur an Texte anzuwenden sind die eine strukturelle Ähnlichkeit zum Bildungsroman- in gattungstypologischem Sinne- aufweisen. *Zorbas* scheint diesen Anforderungen zu genügen, da eine der Hauptfiguren (der «Chef», der gleichzeitig Ich-Erzähler ist) eine Art Lehre durchmacht- wobei Alexis Zorbas als Mentor fungiert. Weitere Affinitäten zum Bildungsroman werden im Laufe der Analyse evident.

Mein Aufsatz besteht folglich aus zwei Teilen. Im ersten versuche ich die Eigenart des *Sorbas* als Bildungsroman zu erfassen, wobei ich kurz auf die Abweichungen von der «Norm» der Gattung eingehe. Trotz dieser Unterschiede wird die strukturelle Ähnlichkeit zum Genre erwiesen. Im zweiten Teil wird der herausgearbeitete Bildungsgang des Ich-Erzählers (des Chefs) unter dem Gesichtspunkt der Initiation in die Männlichkeit untersucht, um schliesslich die Frage beantworten zu können, inwiefern das präsentierte

---

hat die Konzentration des Regisseurs auf die Figur von Sorbas zur Ausprägung und Verbreitung der oben erwähnten Männlichkeitsmythologie beigetragen.

<sup>3</sup>Todd Kontje, *The German Bildungsroman: History of a National Genre*, Camden House, Columbia 1993. «Bildungsroman» wird hier als «Diskurs» untersucht, der sowohl die Primärtexte (Romane), wie auch die theoretischen und kritischen Texte die sich damit beschäftigen, umfasst.

<sup>4</sup>Martin Swales, *The Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton University Press, Princeton 1978., S. 161-166 («Excursus: The Bildungsroman as a Taxonomic Genre»).

<sup>5</sup> Gutjahr Ortrud, *Einführung in den Bildungsroman*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. In dieser neuen Gesamtdarstellung des Genres wird der „interkulturelle Bildungsroman« als eigenständige Kategorie behandelt.

<sup>6</sup> Elizabeth Abel, Marianne Hirsch und Elizabeth Langland (Hrsg.), *The Voyage In. Fictions of Female Development*, University Press of New England, Hanover und London 1983, (Einleitung, S. 3-19). Dieser Sammelband gilt als das Werk, das die eigentliche akademisch-theoretische Diskussion über den „weiblichen Bildungsroman« initiiert hat (Einzelbeiträge zum Thema hat es natürlich sporadisch seit den 60er Jahren gegeben).

<sup>7</sup> Die Untersuchung dieser Widersprüchlichkeit ist bis jetzt nur in wenigen Ansätzen als Möglichkeit von der Forschung wahrgenommen worden. Siehe z.B. John H. Smith «Cultivating Gender: Sexual Difference, Bildung, and the Bildungsroman», in *Michigan Germanic Studies* XIII, Nr 2 (Herbst 1987), s. 206-225 ; I. A. Πάγκαλος (Pangalos I.), *Αρρενοπότητα και Bildungsroman. Ένα παράδειγμα συγκριτικής ανάλυσης (Johann Wolfgang Goethe «Wilhelm Meisters Lehrjahre» και Στρατής Τσίρκας «Ακυβέρνητες Πολιτείες»)*[Männlichkeit und Bildungsroman], ΑΠΘ (Aristoteles Universität Thessaloniki), Θεσσαλονίκη 2005 [ιδ. διατρ./Dissert.]

Bild des Mannes den Vorstellungen einer hegemonialen Maskulinität der Epoche entspricht. Aufgrund der Befunde wird zuletzt im Ausblick ansatzweise der Versuch unternommen «Wahlverwandschaften» des *Sorbas* mit anderen prominenten griechischen literarischen Werken (um die Jahrhundertmitte) aufzusuchen.

#### *Alexis Sorbas unter dem Aspekt des Bildungsromans*

«Traditionellen» Interpretationen des Bildungsromans zufolge macht der Protagonist verschiedene persönlichkeitskonstitutive Abenteuer durch, gelangt schließlich zu einem Ausgleich seiner inneren widerstreitenden Kräfte und passt sich an die bestehende bürgerliche Gesellschaftsordnung an.<sup>8</sup>

Im *Sorbas* wird von Anfang an klar, dass der Erzähler den entgegengesetzten Weg einschlägt. Jina Politi zufolge handelt es sich um einen Roman der «Sehnsucht nach dem Authentischen» in dem ein «Abschälen des Erzählers von den Beschichtungen und den Masken der Zivilisation» stattfinden soll, eine «Rückkehr des entfremdeten Subjektes in die vergessenen mütterlichen Quellen des authentischen Daseins».<sup>9</sup> Viele Romane der Moderne gehen von ähnlichen Prämissen aus. Als Beispiele werden Joseph Conrad, D.H. Lawrence, E. M. Foster, Andre Gide, Thomas Mann genannt. In unserem Zusammenhang können wir bemerken, dass sich der Chef bewusst ein «umgekehrtes», anti-konventionelles und anti-bürgerliches Bildungsziel setzt. Er bekennt dass er «einen falschen Weg eingeschlagen hatte» und äußert den Wunsch: «Könnte ich doch alles, was ich gelesen, gesehen, gehört habe, mit einem Schwamm auslöschen und in Sorbas` Schule mit dem wirklichen Abc von vorn anfangen» (86/90).<sup>10</sup> Der Gegensatz zwischen den etablierten Bildungsinstitutionen und der Schule von Sorbas ist aus der folgenden Passage ersichtlich: «Dieser Mann, dachte ich, ist nicht in die Schule gegangen und sein gesunder Menschenverstand ist nicht verdorben (...) denn er stützt sich mit seinem ganzen Körper auf die Erde. Wir Gebildeten sind die hirnlosen Vögel der Luft» (74/77). Hier wird auch die Differenz zwischen dem Chef und dem mazedonischen Lebenskünstler veranschaulicht.

Man kommt in die Versuchung das oben angedeutete Ziel des Erzählers- Lehrlings mit dem Terminus «Ent-bildung» zu umschreiben. Der Begriff scheint mir angebracht, besonders wenn man seine religiösen Konnotationen bedenkt. Ernst Ludwig Stahl in einer klassischen Arbeit (von 1934) zu den Quellen des Bildungsromans bezieht sich auf «Ent-bildung» in Verknüpfung mit den religiösen Bekenntnisschriften (vornehmlich den pietistischen Autobiographien des 18. Jh.). In diesen Schriften bezeichnet Entbildung die Abkehr des Christen von der Welt und ihren Sünden, so dass er danach in die Phase der «Um- und Überbildung in die Gestalt Christi» eintreten kann, welche eine Annäherung an Gott signalisiert und eine «Gelassenheit» des Subjekts voraussetzt, also eine passive Disposition sich von Gott führen zu lassen<sup>11</sup>. Wenn man die theologische Grundlage der Werke von Kasantzakis in Betracht zieht scheint mir eine derartige Verwendung nicht ganz arbiträr. Nur dass der Begriff in unserem Fall mit umgekehrtem Vorzeichen zu denken wäre, da der Weg im *Sorbas* von der intellektuellen Askese zur Mannigfaltigkeit

---

<sup>8</sup> Dilthey Wilhelm, «Der Bildungsroman» (1906), in Selbmann Rolf (hrsg.), *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988, S. 120-122. Die in diesem Sammelband abgedruckte Passage von Dilthey hat seit der Zeit ihrer Publikation fast als Definition des Genres fungiert und das Verständnis vom Bildungsroman für sehr lange Zeit entscheidend beeinflusst.

<sup>9</sup> Τζίνα Πολίτη, *Η ανεξαρτίβωτη σκηνή, Άγρα*, Αθήνα 2001, (Η ιδεολογία της αυθεντικότητας και ο Ζορμπάς του Νίκου Καζαντζάκη, 15-47)

<sup>10</sup> Folgende Ausgaben werden zitiert: Νίκου Καζαντζάκη, *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα (1981/ εικοστή επανετύπωση 2005)/ Nikos Kazantzakis, *Alexis Sorbas*, Übers. Dr. Alexander Steinmetz, Rowolth, Hamburg 2004<sup>51</sup>, (1955). Die erste Zahl in der Klammer verweist auf die griechische Ausgabe, die zweite auf die deutsche.

<sup>11</sup> Stahl Ernst Ludwig, «Die Entstehung des deutschen Bildungsromans im achtzehnten Jahrhundert»(1934), in Selbmann Rolf (hrsg), *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988, S. 123- 181, hier 136.

der Welt führen soll, von der Kontemplation zur Tat. Ob so etwas letztendlich tatsächlich erfolgt, sei dahingestellt. Der Teil der Forschung, der sich mit den religiösen Implikationen im Werk des Schriftstellers befasst wäre am zuständigsten diese Frage zu beantworten. In unserem Kontext ist uns die Abweichung vom Weg des traditionellen Bildungsromans viel wichtiger, seine vermeintliche Umkehrung.

Die entscheidende Frage in diesem Zusammenhang wäre: erreicht das sich zu bildende Subjekt sein Ziel? Auf den ersten Blick nicht, denn der Erzähler bleibt am Schluss des Romans ein Intellektueller. Jedoch ist in den meisten Bildungsromanen der Erfolg der Bildung nur eine Interpretationsmöglichkeit- größtenteils der Theorie Diltheys zu verdanken. Neuere Theorien unterstreichen Elemente wie die Intertextualität, die Autoreflexivität oder die Ironie, also textuelle Strategien, die die erfolgte Bildung- im harmonisierenden Sinne Diltheys- in vielen Romanen untergraben.<sup>12</sup> Demnach tritt der Lehrling zwar in die bürgerliche Gesellschaft ein, gewinnt jedoch Einsicht in die Antinomien dieser Integration, das Subjekt wird sich seiner Widersprüche, ja seiner Zerrissenheit gewahr, kommt also zu einem hohen Maß an Selbstbewusstsein. Oft zeigt das Ende der Bildung das Erlangen der Fähigkeit des Lehrlings, über seinen Werdegang zu Berichten an. In diesem Sinne gibt es keine große Abweichung in der Struktur des *Sorbas* vom traditionellen Bildungsroman.<sup>13</sup> Ziel ist hier natürlich nicht das bürgerliche, sondern das «wilde» Leben. Der Erzähler erfährt keine Umbildung im Sinne der Integration in dieses Leben, am Schluss wird er es doch kennen gelernt haben und wird darüber berichten (und den Leser darüber belehren) können und wird noch seine eigene Spaltung erkannt haben - gewinnt also an Selbstbewusstsein.<sup>14</sup> Er ist nicht am selben Punkt wie in der Ausgangssituation- hat also etwas dazugelernt, sei es auch nur das Wissen über seine eigene Unzulänglichkeit. In dieser Hinsicht können wir von Bildung sprechen und zwar in mehr oder weniger traditionellem Sinne. Die Position des Erzählers am Ende des Buchs ist die eines aufgeklärten Bürgers, der durch verschiedene Erfahrungen zum Verständnis seiner Selbst, sowie des Andersseins geleitet wird. Auf inhaltlicher bzw. philosophischer Ebene, signalisiert dieser Schluss eine Synthese von westlicher Rationalität (also das sokratische Element) und östlicher Instinkthaftigkeit (durch das Dionysische repräsentiert)- wie Peter Bien in einem seiner Bücher demonstriert hat.<sup>15</sup> Diese Aufhebung der Widersprüche auf eine höhere Einheit wäre aber wiederum ein Merkmal des Bildungsromans.

### *Bildungsroman, Gender und Alexis Sorbas*

Kommen wir nun zum Problem der Männlichkeit, das den Kern meines Essays ausmacht. Im «traditionellen Bildungsroman» - was den Gender- Subtext betrifft- deutet der Eintritt in die bürgerliche Gesellschaft gleichzeitig auf eine Initiation in die

---

<sup>12</sup> Eine Pionierleistung in dieser Hinsicht stellt das Werk des Germanisten Martin Swales dar. Siehe Martin Swales, a.a.O., sowie seine Arbeiten: «Unverwirklichte Totalität. Bemerkungen zum deutschen Bildungsroman» (1977), in Selbmann Rolf (hrsg.), a.a.O., S. 406- 426 und «Irony and the Novel: Reflections on the German Bildungsroman», in James Hardin (hrsg.), *Reflection and Action, Essays on the Bildungsroman*, University of South Carolina Press, Columbia South Carolina 1991, S..46-68

<sup>13</sup> Wir können demnach der These nicht zustimmen in der unterstellt wird, dass die Interpretation des *Sorbas* als Bildungsroman der Deutung des Romans als «novelist's novel» widerspreche. Siehe den im Übrigen sehr lesenswerten Beitrag von Susan Matthias, a.a.O.

<sup>14</sup> Diese These vertritt auch Pieter Bien wenn er behauptet, dass der Chef durch seinen Kontakt mit Sorbas von seiner Schriftstellerblockade befreit wird und nun fähig ist über seine Erlebnisse zu berichten oder (in Kazantzakis' Begrifflichkeit) die «Materie in Geist zu transsubstanzialisieren (μετουσιώνω)», Peter Bien, a.a.O., S. 12ff. Zur essentiellen Bedeutung des Schreibprozesses im Roman vgl. auch Susan Matthias, a.a.O.

<sup>15</sup> Peter Bien, a.a.O., S. 12- 20. Eine ähnliche Synthese konstantiert der Forscher auch auf politischer Ebene, wenn er *Sorbas* als Ausdruck eines «milden Patriotismus» auffasst, der aus der Negation des frühen Nationalismus Kasantzakis' sowie seiner späteren anti-griechischen Einstellung hervorgehe (S. 20-27)



patriarchalische Ordnung hin oder, in Lacanscher Terminologie, es ist eine Entwicklung des männlichen Individuums vom Stadium des Imaginären zur symbolischen Ordnung, also zum Gesetz des Vaters zu verzeichnen<sup>16</sup>. Ziel ist die Autonomie des männlichen Subjekts, was auch ein Erlangen seiner Unabhängigkeit von den Frauen bedeutet- von der Mutter in erster Instanz und dann von der Weiblichkeit schlechthin. In der abschließenden Phase vieler Bildungsromane wird die Unabhängigkeit des Protagonisten von der Frau besiegelt. In *Wilhelm.Meisters Lehrjahre* zum Beispiel, dem «archetypischen» Bildungsroman, geht der Protagonist vom Stadium der narzisstischen Lusterfüllung (Beziehung mit Marianne) in die Phase der «Polygamie»(Baronin, Philine usw.) und zuletzt zur Heirat über. Dieser «Endzustand» wird durch Lothario, Vertreter des absoluten Männlichkeitsideals im Werk, als praktischer und bürgerlicher Pakt beschrieben und könnte als Ende der Leidenschaft oder auch als Unterordnung der Frau gedeutet werden- obwohl Wilhelm die Erwählte seines Herzens heiratet. Durch den Verweis der Frau in einen abgegrenzten Bereich (meist in die Privatsphäre) ist der Mann frei seine Unabhängigkeit (in der öffentlichen Sphäre) zu behaupten.<sup>17</sup> Der Begriff Initiation, den ich oben benutzt habe, wurde nicht zufällig gewählt, da die vorher angedeuteten Bildungsstadien strukturell den Initiationsriten entsprechen, die viele Naturvölker verwenden um ihre Jünglinge in die Männerwelt einzuführen. Gemeinsamer Nenner dieser Rituale - wie die ethnologische Forschung herausgearbeitet hat- sind die oft gewalttätigen Prüfungen, und die Sorge darum die Regression auf das Stadium der Bindung zu den Frauen zu vermeiden.<sup>18</sup> Es wurden sogar Reste derartiger Initiation in der modernen westlichen Kultur festgestellt- im Militär, in männlichen Internaten oder in Sportvereinen. Literarisch wäre es der Bildungsroman, der den Kontakt mit den Wurzeln der Männlichkeit lebendig hält.

Kehren wir nun zum Roman zurück. Aufgrund seiner anti-bürgerlichen, anti-rationalen Prämissen, würde man erwarten dass der oben beschriebene Weg im *Zorbas* umgekehrt verläuft oder offen in Frage gestellt wird. Ist das der Fall? Der sexuelle Kontakt mit der Witwe Sourmelina und der darauf folgende «matriarchalische Traum» des Erzählers- in dem er in einen riesigen, in Form einer Negerin gebauten Tempel eintritt -könnte so eine Hypothese nahe legen (244/268). Das sich einlassen auf die Weiblichkeit könnte eine Rückkehr zur Mutter- Natur oder zur Gebärmutter, statt Eintritt in das Gesetz des Vaters bedeuten (oder eine Befreiung von diesem Gesetz).

Aber die Figur der Witwe und das unerfüllbare Begehren, das sie bei den Männern provoziert repräsentieren für die lokale Dorfgesellschaft einen dauernden Verstoß gegen die patriarchalische Ordnung und die Frau hat ein tragisches Ende. Weder der Chef noch Sorbas können etwas dagegen unternehmen, sie sind machtlos. Der Chef ist zeitweilig schockiert aber der Vorfall hat keinen dauernden Einfluss auf ihn- er legt das Geschehen fatalistisch aus und schließlich wird es von den Sorgen um das Bergwerk und um seinen fern liegenden Freund Stavridakis überschattet. Unter diesem Blickwinkel entpuppt sich der Traum des Erzählers als eine Angstvision vor der Regression. Für den Chef ist die Witwe eine femme fatale – er charakterisiert sie als «Raubtier (...), weiblichen Tiger, geschmeidig, gefährlich, eine Menschenfresserin» (108/114, siehe auch 243/267). So würde eine dauerhafte Beziehung zu ihr eventuell seine Männlichkeit aufs Spiel setzen.

<sup>16</sup> Smith a.a.O.

<sup>17</sup> Siehe Pangalos, a.a.O. Schwerpunkt der Analyse ist hier die Ausarbeitung der «Doppelbewegung» die in den untersuchten Werken zu verzeichnen ist: die Konstruktion einerseits einer «patriarchalischen Hypothese», d.h. die konsequente Abbildung der Einfügung der Hauptpersonen in die hegemoniale Männlichkeitsstrukturen ihrer Epoche mit gleichzeitiger Unterminierung dieses Werdegangs mittels verschiedener Strategien, wie z. B der Ironie, der Reflexivität und der Intertextualität. Fazit der Untersuchung ist, dass der „männliche Bildungsroman“, wie er nach der Entdeckung seines „weiblichen“ Korrelats apostrophiert wird, nicht so unbedacht den maskulinen Werten huldigt wie einst angenommen wurde.

<sup>18</sup> Gilmore David D., *Manhood in the making. Cultural concepts of masculinity*, Yale University Press, New Haven und London 1990.

Durch ihren Tod wird diese Gefahr vermieden. Die Männerphantasien des Erzählers wirken sich auf der Ebene der dargestellten Geschichte aus.

Eine Auslegung des Romans im patriarchalischen Sinne wird auch durch die negativen Stereotype über Frauen bekräftigt, die im Text in Unzahl vorhanden sind. Nur einige Beispiele: «Wer hat dieses Labyrinth der Ungewissheit geschaffen, diesen Tempel der Anmaßung, diesen Sündenkrug, dieses Saatfeld der tausend Ränke, dieses Tor der Hölle, diesen randvollen Korb der Bosheiten, dieses honiggleiche Gift, diese Erdenfessel der sterblichen: die Frau?» (124/132). Der Auszug ist aus einem Buddhistischen Gesang den der Chef abschreibt, wo die typischen Vorurteile gegenüber den Frauen, die auch im ganzen Roman zirkulieren, in konzentrierter Form erscheinen. Sorbas spricht den Frauen den Status des menschlichen Wesens ab, weil sie «nicht frei sind» und er versieht sie oft mit Attributen wie z.B. Stute(n), Schlampe(n), Hündinnen, Satan, Teufel, Geist des Bösen, (oder als sexuelle Objekte als) Leckerbissen, Braten usw. Und an einer Stelle wird sogar die Vergewaltigung als angenehm für die Frauen dargestellt. Sorbas erzählt von der Vergewaltigung der Frauen während einer Schlacht folgendermaßen: «Zuerst taten die so, als ob sie heulten, zerkratzten sich das Gesicht und kratzten die Eindringlinge. Aber allmählich wurden sie zahm, schlossen die Augen und kreischten vor Vergnügen. Ja, so sind die Weiber...» (85/89). Die Polarisierung der Geschlechter wird im Text nicht nur durch die Verachtung gegenüber den Frauen favorisiert, sondern auch durch die Aufwertung alles männlichen: die Ausdrücke «Richtiger Mann»/ «männlich»/ «Männersache» usw. kommen oft im Roman vor mit einem unmissverständlich positiven Beigeschmack. Zur Evokation dieser Polarität tragen auch die typischen Stereotype der westlichen Welt bei, die den Mann mit Geist, Freiheit, und Tag assoziieren – während die Frau mit Körper, Erde und Nacht gleichgesetzt wird (191/207,227/250). Und natürlich wird ein mittlerer, oder ambivalenter Zustand nicht geduldet, wie die Verachtung von Sorbas gegenüber den homosexuellen Mönchen zeigt (204-205/224).

Das Element, jedoch, das zum Begünstigen der patriarchalischen Ordnung im Text entscheidend beiträgt ist die Darstellung der homosozialen Beziehungen zwischen Männern. Ich erinnere daran, dass der Begriff «homosocial desire» von Eve Kosofsky Sedgwick in Umlauf gebracht wurde und sich auf die Theorie vom «Dreieck der Begierde» von Rene Girard, sowie auf die These vom «Austausch der Frauen» von Levi-Strauss stützt. Im Mittelpunkt der literarischen Untersuchungen der Forscherin stehen Dreiecksbeziehungen zwischen zwei (oder mehreren) Männern und einer Frau, wobei der Bund zwischen den Rivalen stärker ist als die Liebe zum erotischen Objekt. In einer derartigen Beziehung kommunizieren die Männer untereinander durch den weiblichen Körper und äußerster Zweck ist immer die Unterjochung der Frau, unabhängig von der Form die die Verbindung zwischen den Männern im jeweiligen Kontext annehmen kann – das Spektrum des homosozialen Begehrens kann sich von der Homosexualität bis zur Homophobie ausdehnen<sup>19</sup>.

Das umfassendste Beispiel homosozialer Beziehung im Text wird um Madame Hortence (in ihren Jugendjahren) als Mittelpunkt strukturiert, der ex- Prostituierten «die auf ihren Knien die vier Großmächte schaukelte»(266/291). Damit ist ihre gleichzeitige Beziehung mit den Admiralen Russlands, Frankreichs, Englands und Italiens gemeint, die Kreta mit ihren Schiffen belagern. Die sexuelle Dimension dieses Verhältnisses kommt klar zum Vorschein: «Die Admirale füllten die Badewanne mit Sekt, ich badete mich vor ihnen (...) Als sie berauscht waren löschten sie die Lichter» (50/51)- Die politischen Implikationen so einer Beziehung muss jedoch der Leser selbst nachvollziehen: trotz ihrer wahrscheinlich divergierenden Interessen verstehen sich die Repräsentanten der Großmächte sehr gut, solange sie die selbe Frau besitzen und teilen. Die Parallele zu *Leonis*, dem Roman von Jorgos Theotokas (von 1940) drängt sich hier von selbst auf. In diesem Werk haben wir auch eine Frau, namens Eleni Foka, im Mittelpunkt, die zum

---

<sup>19</sup> Sedgwick Eve Kosofsky, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985.

Objekt des Begehrens für Admirale, Offiziere und Seeleute der Großmächte (und Griechenlands) in Istanbul wird.

Wichtiger für den Text sind jedoch die homosozialen Beziehungen die der Erzähler selbst eingeht. Mit seinem Freund Stavridakis unterhält er eine Art Blutbrüderschaft, einen intellektuellen Bund, ein Lehrer-Schüler Verhältnis. Der erotische Unterton in dieser Beziehung ist unverkennbar und wird unter anderem auch aus verschiedenen Stellen des Romans deutlich (Abschiedsepisode, Brief), wo es an Liebesbekenntnissen nicht fehlt (16 ff./8 ff; 154/165). Und Anspielungen auf eine Dreiecksbeziehung der beiden Freunde zu einer Frau kommen im Text auch vor. Die Rolle der Frau in diesem Männerbund ist aus folgender Passage ersichtlich: (Der Erzähler erinnert sich) «Ich hatte in diesem Winter einen Ausflug in das Engadin unternommen, wo mein Freund und ich und eine Frau, die wir liebten, einmal herrliche Stunden verbracht hatten» (311/345). Ein Hinweis auf diese Dreiecksbeziehung kommt im Text noch ein- oder zweimal vor.

Die Beziehung des Chefs mit Sorbas entbehrt auch nicht gewisser homoerotischer Züge, wie aus zahlreichen Stellen des Romans entnommen werden kann (z.B. 296/327-328, 227/250, 165/178, 122/130).

Wenn die These von der Transition des Erzählers von Stavridakis zu Sorbas richtig ist,<sup>20</sup> dann bedeutet das in unserem Kontext auch den Übergang von der einen homosozialen Beziehung zu einer anderen. Bezeichnend ist dass das Buch mit folgendem Satz endet: «Die Witwe lässt Sie also bitten, wenn Sie einmal in unser Dorf kommen, bei ihr zu übernachten und, wenn Sie am anderen Morgen Ihre Reise fortsetzen, das Santuri mitzunehmen» (315/351). Das ist auch der Satzsatz des Briefes, der den Erzähler über den Tod von Sorbas benachrichtigt. Man könnte hier eine Anspielung auf einen möglichen erotischen Kontakt des Chefs mit der Witwe von Sorbas annehmen. So eine Ausdehnung des Bundes der beiden Männer vermittelt einer Frau über die Grenzen des Todes hinaus, würde vielleicht den höchsten Grad einer homosozialen Beziehung signalisieren.

Trotz seiner patriarchalischen Tendenz distanziert sich der Roman vom Konzept einer hegemonialen, unterdrückenden Männlichkeit. Der «primitive» Mentor des Erzählers stellt keinen Initiator in die typische Männerwelt, weder im naturrechtlichen, noch im bürgerlichen Sinne dar. Sorbas ist zwar ein Fraueneroberer, aber er kennt keine Eifersucht oder Anspruch auf Besitz der Frau, er scheut sich nicht vor der Sexualität (wie sein Chef), er erkennt das Begehren der Frau an und er ist gegen die Konventionen der verletzten Ehre und der Schande- wie aus der Episode mit seinem spießbürgerlichen Bruder und der unehelichen Beziehung seiner Tochter (Sorbas Tochter) hervorgeht (80/82). Im Versuch die Witwe zu retten demonstriert er einen spontanen Humanismus (der gegen sein generalisierendes Motto «die Frau ist kein Mensch» steht).<sup>21</sup> Ferner hat sich der alternde Sorbas durch seine Erfahrungen eine antinationalistische Position erarbeitet, die auch eine dominierende Stellung im ganzen Werk einnimmt- wie sehr treffend Peter Bien bemerkt hat.<sup>22</sup> Und wir wissen aus den Arbeiten des Historikers George L. Mosse dass die Ideale der hegemonialen Männlichkeit mit dem Nationalismus einhergehen.<sup>23</sup> Kein Zufall, also, dass zur «nationalistischen Phase» von Sorbas auch seine jugendlichen Grundsätze über den absoluten Ausschluss der Weiblichkeit gehören: «Komm mir nicht mit den Weibern! Seit mir klar war, dass ich wirklich ein Mann war, drehte ich mich nicht einmal nach ihnen um. Ich ließ mich wohl flüchtig mit ihnen ein, im

---

<sup>20</sup> Vgl. Bien, a.a.O., sowie Πήτερ Μπην, *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, Καστανιώτης/Πανεπιστήμιο Κρήτης, Αθήνα 2007, S. 57-67

<sup>21</sup> Diese Art von Widerspruch wird auch in der Stereotypenforschung verzeichnet. Stereotype sind mentale Gebilde mit grosser Resistenzfähigkeit gegenüber Veränderung, die jedoch zum praktischen Verhalten einer Person in Gegensatz stehen können. Siehe Sander L. Gilman, *Difference and Pathology. Stereotypes of sexuality, race and madness*, Cornell University Press, Ithaca und London 1985, S. 16 ff

<sup>22</sup> Vgl. Bien, a.a.O.

<sup>23</sup> Mosse George L., *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*, Hanser, München 1985.

Vorbeigehen, wie ein Hahn, aber dann zog ich weiter. Die schmutzigen Hündinnen, sagte ich mir, wollen mir nur meine Kraft aussaugen. Hol sie der Teufel!» (231/254). Diese Ansichten sind in der selben Passage mit dem Verwerfen der Kriegsverbrechen im Namen der Heimat angeführt- es könnte daher angenommen werden, dass sie jetzt eher kritisch betrachtet werden. Die beschriebene Attitüde- in «sublimierter» Form natürlich- wird dagegen in der Oberflächenhandlung vieler Bildungsromane meist als ein Vorstadium der bürgerlichen Ehe gerechtfertigt.

Trotzdem konnte man kaum die These vertreten dass der Text seine patriarchalischen Prämissen in Frage stellt. Zwar vertritt Sorbas eine eigenartige, widersprüchliche und im Endeffekt«gemilderte» Misogynie und seine Praxis steht oft in Gegensatz zu seinen «sexistischen» Grundsätzen; es gibt jedoch nicht genügend Anhaltspunkte darin eine textuelle Strategie zu erblicken die darauf hinaus ist die aufgestellte «patriarchalische Hypothese» zu untergraben. Eher stellt Sorbas eine widerspruchsvolle literarische Figur dar- die aufgrund ihrer dionysisch-irrationalen «Veranlagung» dem Leser annehmbar erscheint. Und in ihrer Widersprüchlichkeit verkörpert sie einen Männlichkeitstypus, der zwar nicht der hegemoniale ist, aber dennoch patriarchalisch bleibt. Was den Erzähler betrifft, der als rezeptiver und sich zu bildender Charakter den anderen Pol des Romans darstellt, so scheint es dass er sich im Grunde nicht besonders verändert. Der Beischlaf mit der Witwe zeugt nur von einer partiellen bzw. momentanen Überwindung seiner Scheu vor der Weiblichkeit. Ob er seine homoerotischen Tendenzen hinter sich lässt und seine tiefste Frauenverachtung permanent revidiert ist fraglich. Jedenfalls gelingt seine Bildung im Sinne, dass er von seiner Schriftstellerblockade «geheilt» wird und über die Welt, in die er Einblick gewonnen hat, zu berichten fähig ist- wie schon unsere Ausführungen im ersten Teil gezeigt haben. In diesem Prozess macht er sich die Ideen seines Mentors zu eigen (seiner praktischen Unveränderbarkeit ungeachtet) und kommuniziert sie dem Leser. Also könnte behauptet werden, dass der Roman, vermittelt der bürgerlichen Bildung, ein progressives und «aufgeklärtes» Patriarchat (griechischer Prägung)<sup>24</sup> propagiert- was vielleicht einen der Gründe seiner andauernden Popularität ausmacht.

Diese «Progressivität» können wir besser nachvollziehen wenn wir den Unterschied zum nächsten Roman von Kasantzakis betrachten, nämlich *Freiheit oder Tod*. Dimitris Tziouvas hat die Männlichkeitskonzeption, die «poetics of manhood», dieses Werkes herausgearbeitet.<sup>25</sup> Misogynie, übertriebener Männlichkeitskult gepaart mit Nationalismus (genauer: Lokalpatriotismus) und (pathologischer) Ausschluss der Weiblichkeit und der Sexualität, Feindschaft gegen rassisches, religiöses und ideologisches Anderssein, Privilegierung des unterdrückenden Patriarchats und des Gesetzes des Vaters, dies alles sind Elemente die im Roman vorherrschen. Zwar ist der Protagonist, Kapitän Michalis, ein problematisches und widerspruchsvolles Subjekt, wie der Forscher argumentiert- ein Befund der analytisch von Wert sein kann, da es aus der heutigen Sicht möglich ist so eine übertriebene Männlichkeitsauffassung zu «dekonstruieren»; das ändert jedoch nichts am präsentierten Männlichkeitsbild- zumal der Text, trotz der kritischen Spitzen, die Hauptfigur mit Bewunderung umgibt und keinen ernstzunehmenden (alternativen) Gegenpol zu ihr bietet. Die Frage zu beantworten, warum so eine «Verhärtung» zu beobachten ist, wäre vielleicht eine Herausforderung an die Kasantzakis- Forschung.

---

<sup>24</sup> Das Griechentum von Sorbas wird im Titel der englischen Übersetzung sowie des Films hervorgehoben (*Zorba the Greek*). Ferner wird in der filmischen Adaption ein Gegensatz zwischen dem ausländischen Chef (anders im Roman) und dem Griechen Sorbas konstruiert. So wird die Hauptfigur als der „typische Grieche“ profiliert- mit weitgehenden Folgen für die internationale Rezeption des Werks.

<sup>25</sup> Tziouvas Dimitris, *The Other Self. Selfhood and Society in Modern Greek Fiction*, Lexington Books, Oxford, New York u.a. 2003 («The poetics of manhood: Genre and self-identity in *Freedom and Death*». S. 153-174); siehe auch Μαίρη Μικέ, «Προϋποθέσεις και αντιτίξεις της αντρεϊοσύνης στον Καπετάν-Μιχάλη», *Κονδυλοφόρος* 6, 2007, S. 37-50.

## Ausblick

*Sorbas* ist jedoch, was seine Männlichkeitskonzeption betrifft, kein Unikat in der griechischen Literaturgeschichte. Trotz der großen ideologischen und künstlerischen Differenzen könnte ein Bezug des Romans zu prominenten Prosawerken wie *Leonis* von Jorgos Theotokas, *Eroica* von Kosmas Politis, *Vassilis o Arvanitis* von Strátis Myrivilis und *Akyvernites Politeies* (auf Deutsch *Unregierbare Städte*, Englisch: *Drifting Cities*) von Stratis Tsirkas hergestellt werden. Es handelt sich um Werke (der Periode von 1938 bis 1965) die trotz ihrer erheblichen Abweichungen auch wichtige Gemeinsamkeiten aufweisen: erstens können sie unter dem Gesichtspunkt des Bildungsromans analysiert werden, da sie die Entwicklung ihrer Protagonisten in den Mittelpunkt rücken und deren Zugehörigkeit an übergreifende Zusammenhänge thematisieren- sei es die ethnische Gruppe, oder die Clique der Gleichaltrigen, oder die kommunistische Organisation. Zweitens befassen sich diese Texte sehr intensiv mit der Männlichkeit ihrer Hauptfiguren. In dieser Hinsicht sind einige gemeinsame Züge unverkennbar: homosoziale Beziehungen spielen eine zentrale Rolle, die Figur der femme fatale die den Mann von seinem Ziel abzubringen versucht ist ebenfalls ein häufiges Motiv; ferner wird Sexualität oft der Idealisierung gegenübergestellt, sowie die kollektiven Männlichkeitsideale der individuellen Erfahrung. Ich würde zuletzt die Behauptung wagen, dass alle diese Texte auch solche Lesarten ermöglichen, die die Widersprüche der normativen Männlichkeitsposition in den Vordergrund bringen. In den Romanen von Politis und Tsirkas ist das besonders evident, da die Unterminierung der vordergründig aufgestellten «patriarchalischen Hypothese» im Text selbst angelegt zu sein scheint<sup>26</sup>. Im Roman von Theotokas verbindet der Erzähler die dargestellte Männlichkeit von Leonis mit einem «gesunden» Patriotismus und der Ausprägung eines historischen Bewusstseins und es sieht so aus als ob er dieses Konzept überhaupt nicht in Frage stellen will. Die Präsenz jedoch der homosozialen Bünde auf verschiedenen Ebenen (mitunter auch der symbolischen) erlauben dem heutigen Interpreten das angebotene Männlichkeitsbild zu problematisieren. Auf analoge Weise ist die mythologisch angelegte Hypermaskulinität von Vassilis (O Arvanitis), Hauptfigur der gleichnamigen Novelle von Myrivilis, ein Indiz dafür, dass die Männlichkeitskonzeption des Werks kritisch betrachtet werden kann. Es ist Aufgabe einer gender- orientierten Literaturwissenschaft alle diese Texte unter die Lupe zu nehmen, ihre diskursive Abhängigkeiten zu ergründen und Auskunft darüber zu geben, warum Männlichkeit ein brennendes Thema für die neugriechische Literatur dieser Jahrzehnte ist.

---

<sup>26</sup> Zu den *Unregierbaren Städten* siehe Pangalos a.a.O. Mit dem Werk *Eroica* unter dem Aspekt der Männlichkeitsforschung befasst sich der Artikel von I. Pangalos, «Αθλητισμός και αρρενωπότητα: το αρχαιολατρικό και αθλητικό ιδεώδες και ο ειρωνικός(;) του αντικατοπτρισμός στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη», Περ. *Διακειμενικά*, τ.3, Έκδοση Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 313-323.



**PANAGIOTIS XOUPLIDIS\***

## ***LA FIGURA INTERCULTURAL DEL GATO NEGRO***

*De noche todos los gatos son pardos*  
(refrán español)

En el transcurso de la historia humana universal, desde los principios de las civilizaciones del planeta hasta la era contemporánea, ciertos animales desempeñaron un papel de especial importancia en la vida, la imaginación y los mitos de los seres humanos. Con el paso de los siglos las mitologías de estos animales siguieron el desarrollo de las sociedades humanas, mientras su presencia las acompañaba en la vida cotidiana. El resultado de este proceso fue la transformación de dichos animales en símbolos plagados de convicciones religiosas, expresiones culturales, leyendas y prejuicios.

Este es el caso del gato, del tierno e imprevisible animal doméstico, especialmente del gato negro, el símbolo por excelencia de la mala suerte en las sociedades contemporáneas.

El objetivo de este análisis es demostrar el valor intercultural de la figura del gato negro y el aprovechamiento ideológico del correspondiente estereotípico personaje literario antropomórfico para debatir los estereotipos sociales mediante el análisis comparado de los textos de literatura infantil-juvenil: *La Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar* de Luis Sepúlveda y *La Última gata negra* de Evgenios Trivizas.

### *I. Gato Negro: Un símbolo intercultural de la mala suerte como protagonista*

Se podrían redactar numerosos estudios en diferentes ámbitos científicos sobre el proceso a través del cual el gato, especialmente el gato negro, alcanzó la esfera de lo simbólico formando así un bagaje cultural propio en una plétora de civilizaciones desde la Antigüedad hasta nuestros días. Paralelamente, la figura del gato negro siguió el itinerario del cuento, la práctica social que lo acompaña como elemento integrante de cada cultura y el modo en el que la alegoría utiliza los simbolismos animales para delinear facetas de la sociedad que se consideran importantes de ser transmitidas trascendentalmente por el discurso (oral o escrito) a las nuevas generaciones humanas. La narración alegórica otorga el papel de protagonista a personajes de valor simbólico, como el gato negro, con el objetivo de criticar instituciones y valores sociales que considera negativas para el progreso de la sociedad.

---

\* Doctorando actualmente en literatura hispánica en el Departamento de Filología y Lengua Italiana de la Universidad Aristoteleio de Tesalónica, licenciado en Matemáticas por la Universidad Aristoteleio de Tesalónica y en Lengua y Civilización Españolas por la Universidad Abierta de Grecia, en posesión del título de postgrado del programa interdepartamental de la Universidad Aristoteleio de Tesalónica «Estudios de Literatura y Civilización Europeas».

A continuación se examinará la elección común del gato negro como personaje central de sus novelas por los dos autores. Dado que provienen de diferentes entornos culturales y escriben en diferentes lenguas, la selección anteriormente mencionada resulta un excepcional caso intercultural. Por otra parte, es importante señalar que ambos escritores ejercen su oficio fuera de su país de origen y que han sido premiados por su labor literaria tanto en Europa como a nivel mundial. Es obvio que se trata de la selección de un símbolo, el cual se registra en la conciencia de la mayoría de las tradiciones del planeta como arquetipo<sup>1</sup>. El bagaje cultural de este arquetipo, aunque varía entre culturas, siempre reivindica su relación particular con lo misterioso, lo imprevisible y en la mayoría de los casos aparece estrechamente vinculado tanto con el alma y el destino humano como con el Más allá.

En primer lugar, la combinación de un comportamiento imprevisto y salvaje con una fuerte personalidad y sexualidad, la intimidad y la ternura que desprende siendo un animal doméstico, aunque de color negro, crean una mezcla explosiva para la imaginación, capaz de expresar desde los más subversivos hasta los más íntimos sentimientos una vez incorporada a un personaje literario. En segundo lugar, es por excelencia un fuerte estereotipo, puesto que para casi todo el mundo cristiano occidental sigue siendo el símbolo de la mala suerte. Por lo tanto parece dotado de una excesiva connotación negativa, es prácticamente el símbolo de la negatividad. Para ser exacto, en términos fotográficos, es el negativo de un símbolo, la imagen negra, el margen. Se puede percibir fácilmente el valor connotativo y el sinfín de juegos de significado que su uso es capaz de detonar.

Estos juegos con el significado alegórico del personaje del gato negro encuentran tierra fértil en las dos novelas para desarrollar dos argumentos potentes sobre temas polémicos de la sociedad universal: primero, el respeto hacia la Naturaleza y la biodiversidad que se extiende al respeto hacia lo diferente en : *La historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar* de Luis Sepúlveda, y segundo la condena del prejuicio y del racismo en *La última gata negra* de Evgenios Trivizas.

## II. La subversión de un estereotipo mediante un personaje estereotípico antropomórfico

Las elecciones del autor, que trazan los ejes ideológicos de la historia, se incorporan a través de elementos textuales concretos:

La estructura del significado y el trama de la historia dependen de su acción, la cual se relaciona de múltiples maneras con los valores, morales, políticos y sociales que rigen al mundo de la ficción narrativa de cada autor. Los personajes, pues, actúan y se comportan según sus creencias y forman su ideología<sup>2</sup>.

La selección del personaje central en ambas historias resuena la intención de los autores de enfocar su atención al margen, al área aquella de la sociedad que se halla en el lado opuesto de los valores y las creencias de la vida y de la mentalidad cotidianas. En la naturaleza y en los animales, degradados y marginados a causa del modo de vida moderno, forzados a vivir al margen de la actividad humana, cuyas consecuencias sufren a coste de su vida (contaminación, explotación). En las supersticiones y los prejuicios que

---

<sup>1</sup> En la crítica literaria el término *arquetipo* (archetype) define las formas narrativas, los tipos de acción, los personajes, los temas y las imágenes que se repiten y que son reconocibles en un amplio abanico tanto de obras literarias como de mitos, de sueños, incluso de ritos sociales. Abrams, M.H., *Diccionario de términos literarios*, (Traducción del inglés. Gianna Deliboria - Sofia Chatzioannidou), Patakis, Atenas, 2005, p. 53. Traducción del griego por el autor del artículo.

<sup>2</sup> Alexandros Akritopoulos, «Nociones de consciencia intercultural: identidad y otredad en novelas juveniles del periodo 1974-2002 » en Xontolidou, El, Paschalidis Gr., Tsoukala K. y Lazaris Andr., *Interculturalidad, globalización e identidad, Asociación Griega de Semiotica - Gutenberg*, Atenas, p. 502. Traducción del griego por el autor del artículo.



se basan en estereotipos acarreado discriminaciones derribadas en histerias masivas con impacto desastroso.

La diferencia en la apariencia, el poco usual y extraño aspecto externo, por supuesto, no determina la condición mental y moral del personaje en los textos de literatura infanti-juvenil. Básicamente define la única, diferente y especial manera por la que uno puede existir, mediante la cual puede percibir un sistema de instituciones y costumbres, un contrato social. Eso porque la particularidad de la apariencia externa ofrece pistas para el entendimiento de situaciones cotidianas y nociones establecidas<sup>3</sup>.

Los personajes de los gatos circulan en los límites de la sociedad humana primeramente porque se trata de animales y en segundo lugar porque representan los márgenes de esta sociedad, de lo que la sociedad no se da cuenta o lo que no acepta. El desafío de los protagonistas de las historias es subvertir su condición de estereotipo, puesto que solo pueden ser percibidos por la sociedad como tales. Y eso sucede ante los ojos del lector.

Zorbas, el protagonista en la historia de L.Sepúlveda, un gato negro y gordo, se ve obligado a deshacerse de la mala suerte que trae, así se convierte en el Hada Madrina de la joven gaviota. Excepcional y nada al azar la selección de la blanca hembra del pájaro del mar, a la cual la pandilla de los gatos decide nombrar Afortunada, contrastando con su salvador un felino peludo y negro que odia el agua. Zorbas es un personaje anticonvencional capaz de conseguir la subversión deseada. Del mismo modo, son muy característicos los personajes del resto de la pandilla gatuna, con nombres que reflejan su procedencia y elementos de su personalidad: Colonello con su temperamento italiano, Secretario con su presencia discreta pero sustancial, Sabelodoto como empollón enciclopedista, Stavento como ejemplo original de gato marinero y finalmente Bubulina como activa y hermosa doncella del puerto.

El grupo social de los gatos desprende el aire intercultural de L.Sepúlveda reflejando la multiculturalidad del puerto en el que habita. Las líneas divisorias se anulan entre los animales, solo el Hombre sigue viviendo tras ellas. Los personajes indican la «otra» parte de la naturaleza humana. La alegoría eleva el estereotipo del gato negro a un modelo de respeto, de posición moral positiva y de vanguardia en la tarea de consagrar la calidad de ser diferente. Frente a la intolerancia, al conservadurismo y el individualismo de la sociedad moderna la postura moral responsable, la solidaridad y el altruismo se hallan al otro lado de la frontera.

En el margen circula también el gato negro, el protagonista de la historia de E.Trivizas. Es callejero, enamorado y emprendedor. Disfruta de los placeres simples de la vida que se le ofrecen en abundancia, puesto que se aprovecha de las delicias que encuentra en la basura de la sociedad humana. Sus compañeros llevan nombres correspondientes a su apariencia o personalidad (Manchado, Cortacola, Negraelena, Ronroneo, Ebaníña). La sociedad gatuna es multicolor y estratificada, en ella hay gatos de todos los colores y procedencias. El protagonista narra la historia de una superstición evolucionada en prejuicio a causa de la avaricia y la cobardía. A continuación la expansión del prejuicio se culminará en discriminación provocando en su lugar una ola de violencia incontenible. Los marginados de la sociedad (los gatos negros), cargados de estereotipos negativos impuestos por la razón común y la opinión pública, se convertirán en el objetivo de una persecución sin precedentes que eliminará primero a los perseguidos como especie y segundo a los perseguidores como sujetos morales. La violencia ciega de la ira racista de parte de los ciudadanos decentes que se dejan llevar por las directivas de líderes arrogantes y empresarios sin escrúpulos- un modelo muy corriente en la era de la globalización-conseguirá algo realmente maravilloso.

El signo negativo del gato negro se volverá el signo positivo del héroe -defensor de la vida y de la libertad de todos los seres. Otra vez el ser humano demuestra su

---

<sup>3</sup> Sofia Gavriilidou, *La Profesión difícil del héroe clásico*, University Studio Press, Tesalónica, 2008, p. 160. Traducción del griego por el autor del artículo.

superioridad en brutalidad frente a los animales. Los marginados llegan a ser modelos a imitar, mientras la mentalidad vigente se ve subversida por los estereotipos que ella misma ha producido. Ambos autores consiguen convertir al estereotipo negativo en un anti-héroe ideal.

### III. El Gato negro como simbolo del otro.

El color negro como simbolismo es una convención cultural.

La condena del negro llega a ser un elemento fijo del simbolismo cristiano a causa de la siguiente ambigüedad: no es el color maldito por sí mismo, sino la ausencia de iluminación que conlleva. El negro, simbolismo de la noche y del caos, se enfrenta desde muy temprano con el blanco, el simbolismo del día y de la Luz<sup>4</sup>.

La contienda cromática se transfiere a través de las convicciones religiosas al núcleo de la cultura, estructurando así el estereotipo.

El hablante solo cabe reproducir ante el público lo que todos ya saben.

Hablo en serio y voy a demostrarlo. ¡Es obvio e indudable e históricamente comprobado que todo negro acarrea desastres!

¿A qué negro te refieres?, preguntó el campesino con el melocotón medio comido en la mano.

¡La magia negra! ¡El mercado negro! ¡La negra! ¡El corazón negro!

¡La vida negra! ¡El alma negra! ¡La noche negra!

Sí, estimados señores, hermosas señoras, bellas señoritas y adorables muchachos. En los corazones negros se hallan los pecados más abominables. En la negra oscuridad se tejen las conspiraciones más intrincadas<sup>5</sup>.

La madre de Zorbas no tiene otra opción que avisar a su hijo acerca del prejuicio que conlleva el color de su piel:

Hijo, si miras a tus hermanos verás que todos son grises y tienen la piel rayada como los tigres. Tú, en cambio, has nacido enteramente negro, salvo este pequeño mechón blanco que luces bajo la barbilla. Hay humanos que creen que los gatos negros traen mala suerte, por eso, hijo no salgas del canasto<sup>6</sup>.

Los demás gatos tienen sus propios estereotipos también, el negro es el color del Otro, el objeto del prejuicio, el ejemplar de su especie:

Dos gatos que husmeaban en un cubo de basura lo vieron pasar.

¡Ay, compadre! ¿Ve lo mismo que yo? Pero que gordito tan lindo

-maulló uno.

-Sí, compadre. Y qué negro es. Más que una bolita de grasa parece una bolita de alquitrán.

¿Adónde vas, bolita de alquitrán?

-preguntó el otro<sup>7</sup>.

Por otra parte, el color blanco representa lo familiar, lo deseable, es la belleza y la suerte misma, incluso para los protagonistas negros:

---

<sup>4</sup> K.Stenoú, *Imágenes del Otro: La otredad del mito al prejuicio*, Exantas / Unesco, Atenas, 1998, p. 73. Traducción del griego por el autor del artículo.

<sup>5</sup> Evgenios Trivizas, *La Última gata negra*, Ellinika Grammata, Atenas, 2001, p. 77. Traducción del griego por el autor del artículo.

<sup>6</sup> Sepúlveda, Luis, *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*, Tusquets, Barcelona, 1996, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 39.

-Considerando que la pollita ha tenido la fortuna de quedar bajo nuestra protección – maulló Colonello-, propongo que la llamemos Afortunada.

-¡Por las agallas de la merluza! ¡Es un lindo nombre!-celebró Barlovento-  
Recuerdo una hermosa goleta que vi en el mar Báltico. Se llamaba así, Afortunada, y era enteramente blanca<sup>8</sup>.

Graciela era una hermosísima gata de Ancara que la conocí por casualidad, gracias a un ratón que se llamaba Gratis.

[...] ¡Era toda un sueño! ¡Qué gata tan maravillosa! ¡Qué ojos tan bonitos! ¡Qué pelo blanquísimo como terciopelo! ¡Qué rabo tan gracioso! Bebía los vientos por ella<sup>9</sup>.

Entre las macetas de flores exóticas de todos los colores del arco iris, un gato blanquísimo estaba probando lentamente varias delicias de un platito de porcelana que ponía en letra caligráfica la palabra «Rasmino»<sup>10</sup>.

El gato negro es el Otro, especialmente si la lógica común lo confirma:

-A ti te quiero, de verdad... Solo tu color es un problema.  
-¿Qué pasa con mi color? Dime que pasa con mi color...  
-Mira,... me provoca angustia,... preocupación, ...depresión.  
-Así, ¿Verdad? Pero antes te gustaba... Decías que era brillante, que te seducía, que te encantaba. ¡Que te volvía loca!  
-Antes sí,, ahora no... El tiempo pasa. Todo cambia alrededor y los villanos están gritando<sup>11</sup>.

La percepción de uno mismo como el Otro puede provocar una crisis de identidad.

Me gustaría, quizás, cambiarme de color, si fuera posible.  
Me pregunto, mientras estoy callejeando en un barrio desconocido.  
Si lo consiguiera, ¿sería yo el mismo o sería otro mi mismo?<sup>12</sup>

El prejuicio desemboca en un delirio colectivo:

Aparte de eso, a la mayoría de la gente le había entrado una sensación de asco hacia todo lo que tenía un color oscuro. Les gustaría que fuera todo blanco, blanco como la nieve. Parecía que les hubiera dado por blanquearlo todo.<sup>13</sup>

Del análisis de los textos se puede detectar la elección consciente de colocar el enfoque del lector al Otro.

En primer lugar, mientras el lector se identifica con los personajes, puede observar la sociedad humana desde fuera, puede mirarla con ojo crítico. Es necesario, obviamente, que los animales aparezcan humanizados para que se consiga el objetivo de la identificación y que se maximice la capacidad de percepción del trama.

El término del lector implícito<sup>14</sup> es de suma importancia en la lectura y el análisis de la narrativa infantil-juvenil. El lector real coincide con el implícito, cuando consigue captar el significado inscrito en el texto. El lector implícito y el punto de vista de la narración son, por excelencia, los elementos narrativos que transmiten al lector real el contenido ideológico de los textos. Por consiguiente, el lector, especialmente un niño, compadece las aventuras del Otro, se convierte en el Otro. En la obra de L.Sepúlveda,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 97

<sup>9</sup> Evgenios Trivizas, *ibid.*, p. 25

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 45-46

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>14</sup> Soula Oikonomidou, *Mil y una subversiones: La modernidad en la literatura para menores*, Ellinika Grammata, Atenas, 2000, p. 64. Traducción del griego por el autor del artículo.

vive la degradación del medio ambiente en las palabras de la gaviota atrapada en la marea negra, el amor de la sociedad gatuna, la sensación de ser diferente y el valor del descubrimiento de la identidad propia. Paralelamente, es testigo de la ruptura entre la sociedad de los animales y de los humanos, y el comportamiento de estos últimos hacia los primeros. En la obra de E. Trivizas, el protagonista introduce al lector a su vida desengañada para llevarlo por el sendero del Otro. Él que sufre los prejuicios y las discriminaciones a causa de su existencia. A través de la angustia de la supervivencia y la violencia sufrida por el gato negro y sus compañeros el lector puede darse cuenta de las dimensiones de la tragedia desarrollada ante sus ojos, en las páginas del libro. Así, finalmente, puede llegar a conclusiones positivas en cuanto a la convivencia de sí mismo con el Otro, mediante el personaje literario.

En segundo lugar, el objetivo ideológico de los autores es, sin duda alguna, comenzar un debate respecto al cuestionamiento de los valores morales que predominan en la sociedad actual, las cuales se evalúan como negativas y obsoletas a lo largo de las novelas. En este caso existe una transposición entre el negro y el blanco, el gato y el humano, cuya consecuencia es, primero, la transferencia del gato negro al polo social positivo, la puesta en duda del orden social establecido, y segundo, el prejuicio y la intolerancia al negativo, el fanatismo.

Los oponentes sienten la necesidad – para fortalecer su perfil propio – de trazar una línea divisoria frente al establecimiento, o sea la mayoría del grupo social que adopta y emplea dicho código. Una postura de amistad hacia lo diferente por parte del oponente tiene un doble sentido: señala la diferencia del comportamiento concreto del oponente y al mismo tiempo subraya la línea divisoria entre las masas y la élite opuesta<sup>15</sup>.

Se puede observar de este modo una subversión doble. Primero, las líneas divisorias se trasladan a otro nivel del debate: la condena del racismo y de la degradación del medio ambiente, apostando por la diferencia y la ecología. Segundo, el símbolo intercultural del gato negro constituye, ya, un símbolo del proceso anteriormente explicado, es decir delimita las líneas ideológicas guiando el debate, se transforma así en un simbolismo de debatir la lógica común y abogar por las nuevas ideas.

#### *IV. La Redefinición de un estereotipo y la apropiación del otro.*

Las aventuras del gato negro desde los principios del tiempo hasta nuestros días han dejado huella como simbolismos de la evolución de la mentalidad humana y de la relación de la sociedad de los humanos con el medio ambiente y el desconocido.

El objeto misterioso del culto antiguo egipcio evolucionó en el sujeto gafe del prejuicio de las sociedades occidentales para redefinir su valor simbólico en la época moderna como *ítem* intercultural. Los mitos y las creencias de las comunidades humanas desde la Antigüedad hasta ahora están plagados de elementos que elevan a vehículo del alma humano al gato negro en un sinfín de ejemplos. Metafóricamente hablando, eso pasa en los textos analizados también, donde el personaje literario del gato negro se encarga del papel del rebelde, del alternativo, del perseguido, de la víctima, para encarnar al estereotipo, el objeto del prejuicio. Aunque el gato negro no constituye un héroe clásico de los cuentos infantiles, interpreta este papel gracias a su arquetípico cargo cultural. Incluso se trata de un personaje más importante que los clásicos en el subconsciente colectivo de pueblos en todo el mundo, es la naturaleza misteriosa de los animales que encanta, la «Otra» parte de la civilización humana, «Otra» civilización.

Los protagonistas de los cuentos demuestran a menudo comportamientos rebeldes, puesto que poseen habilidades superiores de las que les ofrece la realidad porque están en contra de las leyes naturales. Los héroes creados por autores, los personajes clásicos de la literatura infantil-juvenil actúan fuera y en contra de las convenciones de la realidad y de

---

<sup>15</sup> Athanasios Gótopos, *Racismo, Nociones sociales, psicológicas y pedagógicas de una ideología y de una práctica*, GG LE, Atenas, 1998, p. 48. Traducción del griego por el autor del artículo.

la verdad objetivas. Se trata de individuos que no se empeñan en hacerse modelos, sino siguen sus instintos y adoptan extraordinarias maneras de supervivencia. Exploran y descubren el mundo desde su propia perspectiva, la del «Otro». El gato negro reivindica el papel de todos nosotros cuando sea necesario que nos sobrepasemos a nosotros mismos para recuperar la identidad perdida por ser perseguidos porque somos lo que somos. El símbolo intercultural del gato negro está enfrente de nosotros para recordarnos nuestros prejuicios, injusticias y errores, invitándonos a dar una vuelta en los tejados de nuestra «Otra» parte.

La subversión atrevida por los autores constituye una característica de las lecturas infantiles modernas de las últimas décadas. El acto literario de la subversión del estereotípico personaje antropomórfico, que encarna el estereotipo, se atreve a sugerir puntos de vista distintos de los de la ideología y la práctica comúnmente establecidas. La elección de un personaje plano, dotado de rasgos externos concretos, marca una aproximación ideológica premeditada. A causa de la figura cultural reconocible internacionalmente del gato negro, el personaje es fácilmente identificado por los lectores, dado que responde perfectamente al papel del estereotipo. Paralelamente no se introduce un carácter clásico que lleve consigo elementos propios del patrimonio de los cuentos, sino un personaje libre e indomado, como la naturaleza animal. Sin embargo, en el proceso narrativo pertenece, como los personajes secundarios también, a la parte fantástica. La libertad ofrecida por su naturaleza antropomórfica le facilita el paso de la civilización humana a la de los animales mientras corresponde al perfil del personaje literario: 1) a nivel cultural como arquetipo del alma humana y 2) a nivel ideológico como representante del punto de vista aquello que está en contra de la mentalidad establecida.

El simbolismo y el antropomorfismo de un estereotípico, pero dinámicamente desarrollado, carácter literario alcanzan su valor mediante las contiendas narradas:

a) individuo vs si mismo en la obra de L.Sepúlveda y b) individuo vs sociedad en la obra de E.Trivizas. La habilidad del personaje, en su evolución, de trasladarse de la posición del familiar a aquella del Otro constituye un elemento que se teje en el trama sobre los fundamentos estereotípicos del mismo, estructurando así su identidad. En la mayoría de los personajes aparecidos en las dos obras está incluido el elemento de la identidad, llevan la identidad del estereotipo en la creación de sus papeles. Constituyen construcciones estereotípicas con tal cargo de significado que solo pueden resultar percibidos como estereotipos, ejemplares de una categoría, son pronunciados como Otros hasta que la narración les eleva a figuras familiares al público lector (infantil o adulto). Invitan a los lectores a experimentar leyendo la culminación de los problemas en el flujo de sus aventuras. Cada episodio introduce un nuevo reto, mientras al mismo tiempo derrumba uno por uno los elementos estructurales del muro del prejuicio incrementando a través de la evolución de los personajes el grado de familiarización con el «otro» lado hasta la subversión final. En el momento en el que el lector implícito haya coincidido con el lector real, ya habrá pasado al «otro» lado, habrá entregado su alma al gato negro.

Como sus antecesores Esopo y G.Orwell, L.Sepúlveda y E.Trivizas eligieron la alegoría, la historia de un animal, del gato negro, para enseñar al público infantil (o cualquiera) que la diversidad es nuestro elemento común, que todos somos igual de diferentes y diferentemente iguales, que todos bebemos de la misma fuente de valores y que somos ejemplares de la misma especie, que somos todos y cada uno de nosotros por separado un gato negro. Y de noche todos los gatos son pardos.



# ***ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΕΣ***





## Βιβλιοκριτικές

***Poeti greci del Novecento*, επιμέλεια Nicola Crocetti και Filippomaria Pontani, εκδόσεις Mondadori, Μιλάνο 2010, σ.1896 (ISBN-13: 978-8804489351)**

Μέσα στον 20ο αι. και στην πρώτη δεκαετία του αιώνα που διανύουμε, οι δημοσιευμένες ανθολογίες νεοελληνικής ποίησης στην Ιταλία υπήρξαν περίπου δέκα, μερικές από αυτές με πρωτότυπο κείμενο αντικριστά στη μετάφραση. Οι ανθολογίες με επαρκή αριθμό ανθολογημένων ποιητών είναι η *Αροδαφνούσα (Arodafnusa)*, με την επιμέλεια του Bruno Lavagnini (1957, εκδοθείσα στο Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο Αθηνών), η *Ελληνική ποίηση του 20ου αι. (Poesia greca del '900)* με την επιμέλεια του Mario Vitti (εκδόσεις Guanda, Πάρμα 1957, με αναθεωρημένη και ενημερωμένη επανέκδοση το 1966), η *Σύγχρονη ελληνική ποίηση (Poesia greca contemporanea)* με την επιμέλεια του Cristino Sangiglio (εκδόσεις Dall'Oglio, Μιλάνο 1968), η *Σύγχρονη ελληνική ποίηση (Poesia greca contemporanea)* με την επιμέλεια και πάλι του Cristino Sangiglio (εκδόσεις Edizioni del Comune di Trieste 2000), η *Ανθολογία σύγχρονης ελληνικής ποίησης (Antologia della poesia greca contemporanea)* με την επιμέλεια του Filippomaria Pontani (εκδόσεις Crocetti 2004). Σε όλες αυτές τις εκδόσεις η *Εισαγωγή*, υπογεγραμμένη από τους επιμελητές, οι οποίοι πολύ συχνά είναι και οι μεταφραστές, έχει καθαρά λογοτεχνικό χαρακτήρα αφήνοντας ελάχιστο χώρο για τα ιστορικά και πολιτιστικά συμβάντα του αιώνα, έστω και μόνο για τα ελληνικά. Στις καθωπύρι ανθολογίες, παρά τον αξιοσημείωτο αριθμό των δημιουργών που παρουσιάζονται, οι επιμελητές, για εκδοτικούς λόγους πιθανότατα, που τους υποχρεώνουν σε έναν περιορισμένο αριθμό σελίδων, δεν κατορθώνουν να παρουσιάσουν μια λεπτομερή εικόνα της ελληνικής ποίησης των δεκαετιών που μελετούν. Η πρώτη αξιοσημείωτη ανθολογία του αιώνα μας, τόσο για το μεγάλο αριθμό των ποιητών που

παρουσιάζει (φτάνει μέχρι και τους ποιητές της γενιάς του '80), όσο και για την πληθώρα των ανθολογημένων κειμένων, είναι η *Ανθολογία σύγχρονης ελληνικής ποίησης (Antologia della poesia greca contemporanea)*, η οποία εμπεριέχει και την κυπριακή λυρική ποίηση σε ελληνική γλώσσα. Με την κυπριακή ελληνόφωνη ποίηση ασχολούνται επίσης ο Crocetti και ο Pontani στους *Έλληνες ποιητές του 20ου αι. (Poeti greci del Novecento)* προτείνοντας τη φωνή του Κώστα Μόντη, η οποία ήταν παρούσα ήδη στην ανθολογία του 2004. Ο Pontani δικαιολογεί την επιλογή αυτή στην *Εισαγωγή*: «Στην περίπτωση του Μόντη απαντούμε τον πρώτο Κύπριο ποιητή που θέτει τον εαυτό του ως “εθνική” φωνή προς το έξω κόσμο και θέλει, επομένως, να ξεφύγει από τη θλιβερή τύχη του τοπικού διανοούμενου». Το άνοιγμα προς μια κυπριακή ποίηση σε ελληνική γλώσσα πυροδοτεί σε αυτές τις δύο ανθολογίες μια ενδιαφέρουσα σύγκριση με τη σύγχρονη ελληνική ποίηση. Σε σχέση με τις προαναφερθείσες συλλογές, η ιδιαιτερότητα της *Εισαγωγής* του Pontani στο ογκώδες έργο *Poeti greci del Novecento* – 106 σελίδες η *Εισαγωγή*, 1643 σελίδες η ανθολογία με το ελληνικό κείμενο αντικριστά, ένα περιεκτικό κεφάλαιο για τα *Βιογραφικά στοιχεία των δημιουργών και σχόλια στα κείμενα* και μια πλούσια *Γενική Βιβλιογραφία* – είναι ότι παρουσιάζει τους ποιητές όχι μόνο μέσα στο ελληνικό και ευρωπαϊκό σύγχρονο ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο, αλλά τους συνδέει και με την ελληνική λογοτεχνική παράδοση.

Η επιτυχία ενός τόσο απαιτητικού έργου οφείλεται στο γεγονός ότι και οι δύο επιμελητές γνωρίζουν σε βάθος τον νεοελληνικό πολιτισμό: ο Crocetti εξέδωσε, αλλά και μετέφρασε, στον εκδοτικό του οίκο, πολλούς Έλληνες δημιουργούς, ενώ ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τον Γιάννη Ρίτσο

και τον Ελύτη. Είναι, μάλιστα, ο μοναδικός εκδότης στην Ευρώπη που διευθύνει μια σειρά σύγχρονων ελληνικών μυθιστορημάτων (η συλλογή *Agistea*) με πάνω από ογδόντα δημοσιευμένους τίτλους. Ο Filippomaria Pontani (γιος του μεγάλου Ιταλού νεοελληνιστή Filippo Maria Pontani) διδάσκει Κλαστική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Κα Φόσκαρι της Βενετίας και μελετητής της νεοελληνικής λογοτεχνίας, με αξιοσημείωτο αριθμό δοκιμίων και μεταφράσεων σύγχρονων Ελλήνων δημιουργών: στον εκδοτικό οίκο Crocetti μετέφρασε επίσης την *Πάπισσα Ιωάννα* (*La Papessa Giovanna*) του Εμμανουήλ Ροΐδη, την ανθολογία ποιημάτων *Η σκιά των ωρών* (*L'ombra delle ore*) του Κώστα Καρυωτάκη και τις *Σκοτεινές Μπαλάντες* (*Ballate oscure*) του Νάσου Βαγενά.

Εργαλείο της ποιητικής έκφρασης είναι η γλώσσα. Στην εκτεταμένη *Εισαγωγή των Poeti greci del Novecento* ο Pontani περιγράφει σε γενικές γραμμές αλλά με πολύ σαφήνεια, την εξέλιξη της ελληνικής λογοτεχνικής γλώσσας από το 2ο αι. μ.Χ., πληροφορεί τον Ιταλό αναγνώστη για το γλωσσικό ζήτημα, στο οποίο συμμετείχαν οι πιο επιφανείς Έλληνες διανοούμενοι από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα και έπειτα. Περιγράφει, πάντα με μια ιστορικό-φιλολογική διάσταση, την εξέλιξη των θεωριών υπέρ της καθαρεύουσας ή της δημοτικής και υπογραμμίζει την ενεργή συμμετοχή των ποιητών στη διαμάχη, με την ίδια ποιητική έκφραση του καθενός και τη γλώσσα που υιοθέτησε.

Η επιλογή των δημιουργών που θα παρουσιαστούν σε μια ανθολογία σύγχρονης ποίησης θα μπορούσε να δημιουργήσει αμφιβολίες για το ποιοι πρέπει να θεωρηθούν οι πιο αντιπροσωπευτικοί ποιητές μια γενιάς ή μιας εποχής. Η επιλογή γίνεται ακόμη πιο δύσκολη, συχνά αντικείμενο κριτικής, όταν πρόκειται για την ιστορία της ποίησης ενός ολόκληρου αιώνα, του 20ου, με ρεύματα και ποιητικές γενιές να συνυπάρχουν ταυτόχρονα, αλλά και με ανεξάρτητες φωνές.

Η ιστορική-λογοτεχνική πλαισίωση της σύγχρονης ελληνικής ποίησης διαμορφώνεται σε αυτή την ανθολογία των εκδόσεων Mondadori στη πολύτιμη σειρά Meridiani (αντίστοιχη της γαλλικής σειράς *Bibliothèque de la Pléiade*) ξεκινώντας από τους «προπάτορες», δηλαδή τους ρομαντικούς ποιητές Διονύσιο Σολωμό και Ανδρέα Κάλβο και συνεχίζει με τους

σπουδαιότερους αντιπροσώπους της ύστερης ρομαντικής Αθηναϊκής Σχολής και με τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη. Στον Κωστή Παλαμά είναι αφιερωμένο το επόμενο μέρος. Έπειτα ακολουθεί ο Κωνσταντίνος Καβάφης, του οποίου η σπουδαιότητα είναι διεθνώς αναγνωρισμένη. Αμέσως μετά παρουσιάζεται ο ελληνικός συμβολισμός με τέσσερις ποιητές (Χατζόπουλος, Μαλακάσης, Γρυπάρης, Πορφύρας) και ο Άγγελος Σικελιανός, ποιητής «μεταξύ του Ορφέα, του Χριστού και του Διονύσου», η ποιητική του οποίου, «υπό την επιρροή του Νίτσε» χαρακτηρίζεται και από τη «Δελφική Ιδέα»: για τον Σικελιανό, παραθέτω από την Εισαγωγή του Pontani, «η συναδέλφωση και η παγκόσμια ειρήνη στηρίζονται σε ένα μεγαλειώδη σκελετό, τις Δελφικές Εορτές [...] στις οποίες οι αθλητικές εκδηλώσεις συνοδεύονται από επιδείξεις χορού, τέχνης, θεάτρου, με μια ισχυρή υπερεθνική διάσταση». Τον Σικελιανό ακολουθεί ένας «μαρξιστής ποιητής», ο Κώστας Βάρναλης και έπειτα ο Νίκος Καζαντζάκης, γνωστός στην Ιταλία από την κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορηματός του *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (πρόσφατα μεταφράστηκε στα ιταλικά από τον Crocetti με τίτλο *Zorba il greco*).

Στη συμβολιστική ποίηση του Κώστα Καρυωτάκη είναι αφιερωμένο ένα ξεχωριστό κεφάλαιο: σε αυτόν “το ύφος του Μαίτερλινκ και του Σαμαίν, του Καρκό και του Τουλέτ [...] εμφανίζεται με μια πιο βαθιά φόρτιση υπαρξιακής περισυλλογής, διαμαρτυρίας, αναγνώρισης και μελέτης του θανάτου”. Ο Καρυωτάκης συμβαδίζει με τον Κώστα Ουράνη, τον Τέλλο Άγρα, την Μαρία Πολυδούρη. Η ανθολογία συνεχίζει με μια εκτεταμένη παρουσίαση των ποιητικών φωνών της σύγχρονης Ελλάδας μέχρι τη γενιά του '70, στο σύνολό τους 66 δημιουργοί, οι περισσότεροι ελάχιστοι ή καθόλου γνωστοί στους Ιταλούς αναγνώστες. Ας τονιστεί εδώ ότι οι δημιουργοί που δεν ανθολογούνται έχουν εντούτοις τη θέση τους στην εκτεταμένη και λεπτομερή *Εισαγωγή*. Εν κατακλείδι, δεν πρόκειται απλά για μια λογοτεχνική παρουσίαση, αλλά για μια κριτική διερεύνηση χρήσιμη για τους νεοφώτιστους, αλλά και, χάρη στον πλούτο των σχολίων, και για τους μελετητές της νεοελληνικής ποίησης.

Οι μεταφράσεις περιορίζονται σε τρεις μεταφραστές: τον Nicola Crocetti, τον Filippo Maria Pontani πατέρα και τον

Filippomaria Pontani υιό. Η επιλογή οφείλεται στις πολυάριθμες ήδη δημοσιευμένες δικές τους μεταφράσεις (οι οποίες είναι και οι καλύτερες) και στις πολλές αδημοσίευτες μεταφράσεις κυρίως του Filippo Maria Pontani. Λαμβάνοντας, βέβαια, υπόψη τις φυσικές και αναπόφευκτες διαφορές που διακρίνουν τον ένα

μεταφραστή από τον άλλο, διατρέχοντας τις σελίδες μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι κοινό χαρακτηριστικό των τριών μεταφραστών είναι η λεπτότητα και η χάρη στην απόδοση των κειμένων στα ιταλικά: παρά την εναλλαγή του ύφους και των

εποχών κατορθώνουν να μεταδώσουν το πνεύμα των δημιουργών που παρουσιάζονται και την ποιητική ιδιαιτερότητα του καθενός. Απόδειξη της σπουδαιότητας της ανθολογίας *Poeti greci del Novecento* είναι οι επανειλημμένες ανατυπώσεις μέσα σε διάστημα λίγων μηνών και τα θετικά σχόλια στην πληθώρα βιβλιοκριτικών που έγιναν το 2011 στις σημαντικότερες εφημερίδες και λογοτεχνικά περιοδικά.

(Gabrielle Macri

Μετάφραση από τα ιταλικά:

Ουρανία Βόττη)

**Μιχάλης Τσιανίκας, *Homo Tremulus, Ενθουσιασμός, τρέμισμα, πνεύμα, Gutenberg* - Γιώργος & Κώστας Λαρδανός, 2011, 273 σ., (ISBN 978-960-01-1430-0)**

Η παρούσα μελέτη του καθηγητή του Πανεπιστημίου του Φλίντερς της Νοτίου Αυστραλίας, Μιχάλη Τσιανίκα, επιβεβαιώνει για ακόμη μια φορά την ποιότητα και το υψηλό επίπεδο της επιστημονικής ανάλυσης με τα οποία μας έχει συνηθίσει σε προηγούμενα έργα του («Ο Φλωμπέρ στην Ελλάδα» δοκίμιο Καστανιώτης 1997 «Λευκές Στιγμές στην ποίηση» δοκίμιο Καστανιώτης 1998 «Σεφέρης: Με τους ρυθμούς των αλόγων» Κανάκης 2000 «Παρακείμενος λόγος» δοκίμιο ΕΚΕΜΕ Μελβούρνη 2001 «Το όνομα της Αμμοχώστου Μια κριτική προσέγγιση στην Αμμόχωστο Βασιλεύουσα» του Κυριάκου Χαραλαμπίδη» Ίνδικτος 2003 «Τα δάχτυλα στο δέρμα: Κριτικά κείμενα για τη λογοτεχνία» Κανάκη Αθήνα 2003 «Τα Έθνη: Το συγγραφικό χρονικό των ασθενών και οδοιπόρων του Γιώργου Θεοτοκά» Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη Αθήνα 2003).

Στο εν λόγω βιβλίο συντίθενται σε ένα τρίγωνο ισχυρών παραμέτρων οι έννοιες του «Ενθουσιασμού», της «Τρεμολογίας» (νεολογισμός στα ελληνικά) και του «Πνεύματος», που, μολονότι για πρώτη φορά εμφανίζονται σε ένα μελέτημα, συμπορεύονται στην εξέλιξη της δυτικής διάνοησης. Για την ελληνική ιδίως πραγματικότητα, και οι τρεις αυτές έννοιες σπάνια αποτέλεσαν αντικείμενο αυτόνομης έρευνας, αν και δύο τουλάχιστον εξ'αυτών, εκείνες του «ενθουσιασμού» και του «πνεύματος», είναι εκείνη που έχει το προβάδισμα – αλλά στο χώρο της φιλοσοφίας κυρίως, και μάλιστα στο πλαίσιο του

ευρωπαϊκού ιδεαλισμού και ορθολογισμού -, με σχεδόν παντελή έλλειψη κάποιας μονογραφίας για την έννοια του «ενθουσιασμού» στα ελληνικά και ανύπαρκτη προσέγγιση στην έννοια της «τρεμολογίας».

Υπάρχει κοινό και οργανικότερο υπόβαθρο που συνδέει τις τρεις έννοιες, με μακρές ιστορικές καταβολές. Οι κοινωνικές, θρησκευτικές και ατομικές συνειδήσεις, αλλά και οι πολιτικές πραγματικότητες, θα προκύψουν μέσα από την προώθηση ιδεών και κινημάτων τα οποία εγείρονται από θέματα ενθουσιασμού και ορθολογισμού, επιστήμης και θρησκείας, φόβου και τρόμου. Επιπρόσθετα, υπάρχει η «οργανική» τους συνάφεια και εδώ είναι που οι τρεις έννοιες συμπορεύονται. Στη διάρκεια αυτής της εργασίας διαφαίνεται ξεκάθαρα ο χώρος των οριακών εντάσεων, οι οποίες οδηγούν στα πιο απαιτητικά σημεία της ανθρώπινης δοκιμασίας και ενόρασης, από όπου αναβλύζουν τα μεγάλα γεγονότα και έργα. Χωρίς τον αρχικό ενθουσιασμό τίποτα δεν είναι δυνατόν να προκύψει. Έναν ενθουσιασμό που ξεσηκώνει τα πιο ανεξέλεγκτα ως τα πιο «φωτισμένα» πάθη, την «συναισθηματική εκπύρωση», από τη μια, και την «φωτισμένη ενόραση», από την άλλη, που ορίζουν τους δύο πόλους του ενθουσιασμού. Σε αυτόν το μέρος μελετώνται, για παράδειγμα, ο διαφωτισμός και ο Κοραΐς, το αντιπαράδειγμα του Κοδρίκα, καθώς και οι περιπτώσεις των Καταρτζή, Ρήγα, Κάλβο, Σολωμού και των Ρομαντικών.

Δεύτερον, ακολουθεί η τρεμολογία. Ενας τόπος γονιμότητας, όπου πραγματώνονται οι μετουσιώσεις – που έχει ήδη αφήσει πίσω της τα ίχνη μιας βαθιάς αλλαγής. Ο νεολογισμός αυτός αναδύθηκε από τις φωτεινές ακρότητες του πνεύματος στις οποίες οδηγούσε ο ενθουσιασμός. Όπως εξηγεί ο ίδιος ο συγγραφέας, η απόφαση να τιτλοφορήσει το βιβλίο *Homo Tremulus* δηλαδή το να δώσει μεγάλο βάρος σε μία μόνο από τις τρεις έννοιες, υπογραμμίζει και τη σπουδαιότητα της τρεμολογίας, η οποία κατά κάποιο τρόπο διαπερνά ακατάπαυστα τις άλλες δυο, καθώς περνούν από το ένα στάδιο στο άλλο. Το μέρος της τρεμολογίας αφιερώνεται στους Κάλβο, Σολωμό, Καβάφη και Κίρκεγκωρ.

Όσο για την έννοια του «πνεύματος» - κάτι σαν «τρίτη κατάσταση», στην οποία τείνει πάντα η ανθρώπινη βούληση-, δεν είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς ότι στην πραγματικότητα περικλείει τις δύο προηγούμενες, μιας που οι σταδιακοί «κραδασμοί» που συντελούνται στους κόλπους του «πνεύματος» θα μπορούσαν να ονομαστούν «ενθουσιασμός» και «τρεμολογία». Στον τελευταίο άξονα μελετώνται οι περιπτώσεις του Θεοτοκά, του Τσάτου, της Εγελιανής πνευματολογίας, του Ντερντά και του τρόπου με τον οποίο αποδόμησε το πνεύμα του Χάιντεγκερ, η ευρωπαϊκή προοπτική του Βαλερύ, το πνεύμα στο ευρύτερο έργο του Θεοτοκά, όπως

επίσης και το εύφορο αδιέξοδο: δόξα-πνεύμα-δαιμόνιο-μοίρα-ορθοδοξία.

Συμπερασματικά, θα θέλαμε να τονίσουμε ότι οι τρεις έννοιες συμπάσχουν και συλλειτουργούν, τόσο «αυτόματα» όσο και ιστορικά, χωρίς να σημαίνει ότι χάνεται η ιστορικότητά τους. Η παρούσα μελέτη προσπάθησε να εγείρει κάποια ευρύτερα θεωρητικά θέματα που αφορούν το τρίπτυχο Ενθουσιασμός / Τρέμισμα / Πνεύμα, με ειδικότερες αναφορές στα νεοελληνικά γράμματα. Χωρίς αμφιβολία και οι τρεις έννοιες, με διαφορετικό τρόπο και ένταση, έχουν διαμορφώσει το «ψυχικό» υπόβαθρο μέσα από το οποίο διάβηκε η ευρωπαϊκή σκέψη/τέχνη – αλλά και η ελληνική, με την ιδιαιτερότητα που την διακρίνει. Διαπιστώσαμε ότι δεν υπάρχει καμιά απόλυτη διαχωριστική γραμμή από την μια έννοια στην άλλη.

Το βιβλίο ολοκληρώνεται με εκτενέστατη αλλά επιλεγμένη ειδική βιβλιογραφία, η οποία συμβάλλει σε περαιτέρω έρευνα και διευρύνει τον προβληματισμό σε σχέση με τα ερωτήματα που τέθηκαν κατά την προηγηθείσα μελέτη.

*Δρ. Ολυμπία Γ. Αντωνιάδου  
Εκπαιδευτικός στη Μ.Ε.  
Επιστημονική Συνεργάτιδα  
του Ε.Σ.Υ.Γ.*

**Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, P.U.F., 2010, 312 p. (ISBN: 978-2-13-058074-4)**

Professeur de Littérature Comparée à l'Université de Paris-Ouest, Jean-Marc Moura est un comparatiste éminent, connu pour ses travaux *Littératures francophones et théorie post-coloniale* (PUF, rééd. « Quadrige » 2007), *L'Europe littéraire et l'ailleurs* (PUF, 1998), et *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle* (Champion, 1998). En 2010, après un séjour fructueux passé en Allemagne, il s'est occupé de l'humour, notion trop sérieuse pour la laisser uniquement aux mains des comiques ou, pire, aux hommes politiques en tête, qui prétendent lui assigner des limites. Aujourd'hui, le rire ou le sourire est un élément important en Europe, comme partout dans le monde. Dans les médias, aux émissions radiophoniques ou télévisées, dans

la presse avec les dessins humoristiques ou les articles satiriques, provoquent une hilarité avec les nombreux commentaires portés sur l'actualité.

Aux Etats-Unis, il y a même toute une industrie qui investit sur la question du divertissement pour faire rire les téléspectateurs, et en Europe, les émissions humoristiques commencent à avoir un essor important. Or J.-M. Moura avec son ouvrage, bien documenté, vise à l'humour littéraire et non pas politique et il essaie de lui donner un statut théorique, non pas en se fondant uniquement sur des textes ou des travaux précis sur la notion de l'humour en littérature, mais en étudiant l'humour à travers plusieurs œuvres représentatives surtout de la littérature européenne (domaine francophone,

germanophone, britannique, ibérique, sans omettre le domaine étatsunien et certains autres). Cette étude part bien sûr de la notion historique de l'humour, mais ce qui intéresse son auteur c'est de définir ce que peuvent avoir en commun les œuvres littéraires où se manifeste l'humour, tâche qui devient complexe. Car à part la philosophie, la psychologie ou bien les sciences cognitives, la littérature s'est peu penchée sur l'humour, en dehors de certaines monographies spécifiques. Or, cette étude de littérature comparée à l'échelle européenne ou occidentale arrive à nous montrer que « l'humour s'attache et s'attaque à tous les aspects de la littérature, cultive tous les registres et tous les genres » (p.3).

L'œuvre est richissime en situations théoriques, démontrant que l'humour est un domaine et une pratique, chère à la littérature, qui touche tous les genres, de l'antiquité jusqu'à nos jours. C'est pourquoi J.-M. Moura essaie de définir l'humour en le comparant au rire, au comique et à la satire, aussi bien dans une perspective historique que générique pour faire émerger ce qu'il appelle « le sourire de la littérature », soit « une communication différée à intention esthétique, sémiotiquement complexe, dont la particularité est d'engendrer chez le lecteur une forme très singulière de sourire » (p.3). Prenant donc ses distances des paramètres de l'humour, J.-M. Moura, parvient à nous convaincre qu'en « s'amusant du monde en même temps que de sa propre personne dans le monde » (p.4) on y arrive à situer la vraie notion de l'humour littéraire.

L'histoire de cette notion est analysée à travers les différentes époques de la littérature européenne, de Chaucer et de Rutebeud jusqu'à Sterne, Dickens, Carlyle, pour aboutir à Beckett, Topor et Dubillard. Le point commun de toutes ces œuvres est « l'ambivalence humoristique », soit « l'inscription ambiguë de l'humoriste dans son texte » (p. 64).

La deuxième partie s'intitule « Textes d'humour », démontrant les dominantes des textes humoristiques des textes littéraires: modes discursifs, genres, catégories rhétoriques, thématiques, personnages, comparant l'humour avec l'ironie et le sérieux, l'humour devenant une sorte d' « une ironie déliée du sérieux » (p.115). Les variations humoristiques peuvent s'appliquer davantage à des œuvres impliquant un

engagement (littérature épique, lyrique ou engagée), gardant l'apparence de cet engagement mais en y introduisant un écart. De la même façon, au propos du texte sérieux, l'humour viendra exacerber l'univocité du discours, par le recours au syllogisme. Enfin, l'humour sape la posture d'autorité de l'émetteur sérieux glissant bien de désordre dans son argumentation et sa composition parfaitement réglées. Quant à la question du genre des œuvres littéraires, l'humour se manifeste à leur « croisement » : rencontre entre comique et tragique dans des textes comiques, tragiques ou tragi-comiques. L'humour bouleverse le niveau du métatexte, du paratexte ou de l'intertexte. Il intervient au niveau des figures et en particulier au niveau de la syllepse (coexistence de deux sens différents dans un même mot). Quant à la thématique du risible, l'ouvrage se penche plus précisément sur le corps et sur le corps social : ce qui englobe scatologie et sexualité mais aussi caricature et grotesque.

Enfin dans la dernière partie, qui porte le titre « Le sens souriant de l'extremité humaine » l'auteur affronte la notion complexe de l'humour, parvenant à en cerner les particularités littéraires et enrichissant de sa recherche ses réflexions sur l'humour littéraire. Impliqué dans le risible, le locuteur recourt à l'autodérision, que J.-M. Moura appelle « le moi parodié », il analyse la « synthèse contradictoire » pour explorer l'absurde, le *non-sens* et ses innovations formelles : « Équilibre souriant, l'humour opère comme un art de l'entre-deux où le sourire ne résout pas une tension mais fait entrer deux termes contradictoires en vibration, marquant l'acceptation joyeuse-amère de leur inséparabilité, la fusion du sérieux et du divertissement, de la sottise et de la dignité où la fille de ferme apparaît en Dulcinée, où Falstaff joue au prince et au vainqueur » (p.105).

L'ouvrage contient une riche bibliographie et un index très important de noms d'auteurs, devenant un outil très important pour toute étude comparatiste en matière littéraire. C'est une œuvre qui s'inscrit dans le panthéon des œuvres clés concernant la bibliographie francophone sur l'humour littéraire comme *Rires et sourires littéraires* (textes réunis par Alain Faure). Nice, Association des publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1994; Mathieu Belisle, *Le Rire et le roman*. Montréal, Presses de

l'Université de Montréal, 2011; *Rire et littérature* (textes réunis par Joë Friedemann). Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998. N° 9 de *Humoresques*, 1998; *Rire et littérature : mélanges en l'honneur de Jean Serroy* (textes rassemblés

par Bernard Roukhomovsky). Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2005.

Georges Fréris  
Professeur de Littérature Comparée

**Θεωρία της λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές. Επιμέλεια: Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner. Επιμέλεια εκδοτικής σειράς «Σύγκριση και Θεωρία της λογοτεχνίας»: Ζ.Ι Σιαφλέκης. Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια. Εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2010. 633 σ. (ISBN 978-960-01-1340-2).**

Πρόκειται για ένα θεωρητικό έργο που επιμελήθηκαν γνωστοί διεθνείς συγκριτολόγοι και θεωρητικοί της λογοτεχνίας, συγκεντρώνοντας κείμενα ειδικά γύρω από τέσσερις άξονες: την ταυτοποίηση και τις ταυτότητες του λογοτεχνικού γεγονότος, το λογοτεχνικό σύστημα, το κείμενο και τη λογοτεχνική επικοινωνία, τους δρόμους και τους τρόπους της κριτικής. Το έργο κλείνει με μία μελέτη, ως «Παράρτημα» του Jean Weisgerber, για τη Συγκριτική Ιστορία των λογοτεχνιών των ευρωπαϊκών γλωσσών. Στον τόμο αυτό συμμετέχουν, κατά αλφαβητική σειρά, οι: Marc Angenot, Jean Bessières, Edmond Cros, Jonathan Culler, Douwe Fokkema, Michal Glowinski, Elrud Ibsch, Varga Aron Kibedi, Wladimir Krysinski, Eva Kushner, Jose Lambert, Pierre Laurette, Eleazar Meletinsky, Earl Miner, Patrice Pavis, Regine Robin, Hans-George Ruprecht, Jochen Schulte-Sasse, Szegedy-Maszák Mihály, Mario Valdés και Jean Weisgerber. Regine Robin, Hans-George Ruprecht, Jochen Schulte - Sasse, Szegedy - Maszák Mihály, Mario Valdés και Jean Weisgerber, όλοι τους ακαδημαϊκοί δάσκαλοι, με κύρος στην έρευνα και πρωτοπόροι στη θεωρία της λογοτεχνίας και της Συγκριτικής Γραμματολογίας.

Αν και το έργο πρωτοδημοσιεύθηκε στη Γαλλία, το 1989, στις εκδόσεις P.U.F., παραμένει πάντα επίκαιρο. Κι αυτό γιατί εξετάζει καίρια θέματα γύρω από τις θεωρητικές απόψεις για τη λογοτεχνία, συμβάλλοντας στη διατύπωση ορισμένων συμπερασμάτων που έχουν άμεση σχέση με το σύγχρονο προβληματισμό που διέπει την παγκόσμια λογοτεχνική παραγωγή.

Η θεωρία της λογοτεχνίας προσφέρει πάντα λύσεις που αποσαφηνίζουν την άποψη του εκάστοτε αναγνώστη ενός λογοτεχνικού έργου, με κριτήρια καθαρά επιστημονικά, ερμηνεύοντας, αναλύοντας και συγκρίνοντας τα ομοειδή έργα, για να αναδειχθούν και να

αποσαφηνιστούν καλύτερα τα μη ορατά αίτια που συμβάλλουν στη λογοτεχνικότητα του έργου και το καθιστούν έργο τέχνης. Γι αυτό το λόγο και τα είκοσι κείμενα-μελέτες θίγουν διάφορα πολιτισμικά και κοινωνικά δεδομένα, δείχνοντας την πορεία της λογοτεχνίας διεθνώς αλλά και τη σχέση του αναγνώστη της, ο οποίος προέρχεται από διαφορετικά πολιτιστικά κέντρα και έχει τις περισσότερες φορές και διαφορετική παιδεία. Η συμβολή των ερευνητών σ' αυτό το σημείο είναι σημαντική όχι μόνον γιατί αναλύουν το λογοτεχνικό έργο σε σχέση με τον δημιουργό, το κείμενο, το συγκεκριμένο και τον αναγνώστη, αλλά γιατί διατυπώνουν, δειλά μεν αλλά τολμούν και σκιαγραφούν τις προοπτικές και το μέλλον του λογοτεχνικού κειμένου ως ανάγνωσμα και ως έργο τέχνης. Γιατί σ' έναν κόσμο όπου κυριαρχεί η τεχνολογία και η ηλεκτρονική ανάγνωση, δεν είναι δυνατόν η λογοτεχνική παραγωγή να μην επηρεάζεται, να μη μεταβάλλεται, να μην προσπαθεί να προσαρμοστεί στις όποιες εξελίξεις.

Η όλη μελέτη, χωρισμένη σε τέσσερις άξονες (με 4 έως και 5 άρθρα ο καθένας) εξετάζει στον μόνον πρώτο την ταυτότητα του λογοτεχνικού γεγονότος, τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε τη λογοτεχνία και τις έννοιες τις οποίες συγκροτούμε προκειμένου να την ορίσουμε· ο δεύτερος άξονας αναφέρεται στα λογοτεχνικά συστήματα: στη σχέση της λογοτεχνίας με τα γένη της, αλλά και με την Ιστορία, στη γλώσσα και στον πολιτισμό, όχι μόνο της Δύσης, αλλά και της Ανατολής· ο τρίτος άξονας καλύπτει τη διαδικασία της επικοινωνίας, η οποία γεννά ή στην οποία μετέχει η λογοτεχνία· τέλος, ο τελευταίος άξονας επικεντρώνεται στο καίριο διττό ερώτημα: πώς ερμηνεύουμε τη λογοτεχνία, και τι μας προσφέρει η λογοτεχνία προς ερμηνεία. Ο προβληματισμός κλείνει με ένα άρθρο

επίμετρο που έχει άμεση σχέση με τη μελέτη των ευρωπαϊκών λογοτεχνιών, όπου προτείνεται ο «συγκριτισμός», δηλαδή η συμπλήρωση των εθνικών συνθέσεων και οι διασυνδέσεις τους με το διεθνές γίνεσθαι.

Στο πόνημα αυτό ωστόσο, δε γίνεται καμιά μνεία για το ρόλο της μετααποικιακής λογοτεχνίας στο σύγχρονο λογοτεχνικό γίνεσθαι, ούτε δίνεται κάποια βαρύτητα – τουλάχιστον για μας τους Ευρωπαίους- για τις «παλαιότερες» λογοτεχνίες, και εννοώ την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή, ούτε γίνεται κάποια μνεία για την υβριδική κατάσταση της «μεταναστευτικής λογοτεχνίας» που όλο και περισσότερο αναπτύσσεται εξαιτίας των νέων κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών στις μέρες μας. Ωστόσο το έργο προσεγγίζει τα διάφορα μεταπολεμικά λογοτεχνικά θέματα με υπευθυνότητα, συνθέτοντας ένα πλούσιο θεωρητικό οπλοστάσιο για τον συγκριτολόγο και τον μελετή της λογοτεχνίας, κι όχι μόνον. Γιατί όπως διατυπώνει κι ο έλληνας επιμελητής, «η έκδοση απευθύνεται τόσο σε ειδικούς όσο και σε απλούς αναγνώστες» (σ.

14). Κι αυτό οφείλεται, όχι μόνο στην απλή διατύπωση, ανάλυση, σύγκριση και προσέγγιση των εξειδικευμένων συγκριτολόγων, αλλά κυρίως στην απεγάδιαστη απόδοση στην ελληνική γλώσσα, από την Τ.Δημητρούλια, που με λόγο σαφή, κατόρθωσε και ξεπέρασε όλα τα εμπόδια. Και ήταν πολλά και δύσκολα τα «προβλήματα», από όρους ανύπαρκτους στη νεοελληνική γλώσσα όπως και από περίεργες διαφορούμενες διατυπώσεις που απέδωσε εύστοχα. Χάρη στην επιμονή της κατόρθωσε να κάνει μια καταγραφή «επιστημονικής ορολογικής τεκμηρίωσης», σε ό,τι αφορά στη θεωρία της λογοτεχνίας, εμπλουτίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο, τη νεοελληνική, με όρους ειδικούς που ανταποκρίνονται σε πολλές γλώσσες, αφού οι συγγραφείς δεν προέρχονται από την ίδια χώρα ούτε είχαν την κοινή αφετηρία κι αντίληψη για τη λογοτεχνία και τη διαδικασία της.

Γιώργος Φρέρης

Καθηγητής Συγκριτικής Γραμματολογίας

***First International Conference. Theatre and Theatre Studies in the 21st Century (Athens, 28 September – 1 October 2005). Proceedings, Edited by Anna Tabaki & Walter Puchner / Premier Congrès International. Théâtre et études théâtrales au seuil du XXIème siècle (Athènes, 28 septembre – 1er octobre 2005), Actes. Sous la direction de Anna Tabaki & de Walter Puchner, Ergo, Athènes 2010, 542 p.***

Πρόκειται για την έκδοση των *Πρακτικών* του πρώτου διεθνούς συνεδρίου, με θέμα: *Θέατρο και θεατρικές σπουδές στο κατώφλι του 20ου αιώνα*, που οργανώθηκε από το Τμήμα Θεάτρου του Ε.Κ.Π.Α. στην Αθήνα, το φθινόπωρο του 2005 και που επιμελήθηκαν δύο γνωστοί στη χώρα μας ακαδημαϊκοί του χώρου, η Άννα Ταμπάκη και ο Βάλτερ Πούχνερ. Κατά συνέπεια έχουμε μια πληθώρα εργασιών, συγκεκριμένα τριάντα τέσσερις, χωρισμένες σε τρεις ενότητες, με στόχο τη θεωρία του θεάτρου, την πρακτική του και τις θεατρικές σπουδές και έρευνες σε πανεπιστημιακό επίπεδο.

Στο έργο αυτό εξετάζεται στην ουσία η σύγχρονη θεωρητική τάση και στάση απέναντι στο θέατρο και στο θέαμα, απέναντι στη σύγχρονη αποδοχή του από τον θεατή, κατάσταση που μας οδηγεί να αναθεωρήσουμε πολλές παλιές αντιλήψεις γύρω από το θεατρικό γίνεσθαι και τη θεατρικότητα, αλλά και την ιστοριογραφία τους.

Η πρώτη ενότητα, με δεκά έξι μελέτες, επικεντρώνεται γύρω από τη θεωρία του δράματος, της ιστορίας και της ιστοριογραφίας του θεάτρου. Στον άξονα αυτόν εξετάζονται διάφορα ενδιαφέροντα θέματα, όπως η θεατρική έρευνα στην ψηφιακή εποχή, το πρόβλημα του αισθησιασμού στη θεατρική αφήγηση, η θεωρία της μεταμόρφωσης της σκηνοθεσίας, το θέμα της κρίσης στο θέατρο, η δράση και το φανταστικό στη διαμόρφωση του σύγχρονου θεάτρου, η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην εποχή μας, η εξέλιξη της ιστοριογραφίας του θεάτρου μετά τον φορμαλισμό, οι όψεις και τα όρια της μεταφοράς στο σύγχρονο θέατρο, το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, ο ορισμός του θεατρικού είδους, η αντιπαραβολή θεωρίας και θεάτρου, το θεατρικό δρώμενο και η παιδεία, η δυναμική της υποκριτικής, το θέατρο και η συμμετοχή του κοινού στα δρώμενα κλπ.

Στη δεύτερη ενότητα, οι 21 μελέτες εστίασαν την προσοχή τους σε θέματα

σχετικά με την ανανέωση και την πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου κι εκφράστηκαν θέσεις γύρω από το αρχαίο δράμα σήμερα με την παράθεση στατιστικών στοιχείων, τη θέση του στο ισπανόφωνο κοινό, το ρόλο του παιδαγωγού, το δραματικό ύφος σήμερα, την απήχηση του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη Ελλάδα, και τη συμβολή του ως προϊόν τουριστικό και πολιτιστικό στο Φεστιβάλ Αθηνών, το αρχαίο δράμα και η χορογραφία, η επίδραση της φωτογραφίας στην νέα απόδοση του αρχαίου δράματος, το έργο του Σοφοκλή στη θεατρική σκηνή της Γεωργίας, το αρχαίο δράμα και η ερμηνεία του μέσω της συμβολικής δραματολογίας, η αστική όψη της *Φαίδρας* στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, η *Μήδεια* στη Γεωργία, ο *Φιλοκτήτης* του Jesurun's, ο *Οιδίποδας* στη Βουλγαρία, η πρόσληψη του Σάτυρου στο σύγχρονο αρχαίο δράμα, η χριστιανοποίηση της αρχαιότητας μέσω της μετάφρασης των τραγωδιών του Σοφοκλή, το αρχαίο δράμα στο Ισραήλ ή στη μετα-επαναστατική Ρωσία και στις απαρχές του 21<sup>ο</sup> αιώνα, η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ανατολική Μεσόγειο μέσω του ελληνισμού της διασποράς, η ερμηνευτική μέθοδος του αρχαίου δράματος του Coreau στη σύγχρονη αντίληψη, η γυναίκα στην αρχαία τραγωδία κλπ.

Στην τελευταία ενότητα, οι πέντε εργασίες εξέτασαν τη στρατηγική και την

προοπτική των θεατρικών σπουδών και τα θέματα που απασχόλησαν τους ερευνητές ήταν γύρω από τις θεατρικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο της Νέας Σορβόνης, τα προβλήματα μεθοδολογίας των θεατρικών σπουδών, η ερευνητική προσέγγιση και η διδασκαλία του θεάτρου στην ανώτατη εκπαίδευση, τα παιδαγωγικά του εργαλεία για μια νέα δημιουργία και γενικά το μέλλον των θεατρικών σπουδών.

Ο πλούτος αυτών των εργασιών αποτελεί ένα θεματοφύλακα γύρω από τις θεατρικές σπουδές στη χώρα μας, γιατί μέσω της σύγκρισης έγινε μια σοβαρή προσπάθεια να επαναδιατυπωθούν και να αναθεωρηθούν τα παραδοσιακά μοντέλα ανάλυσης γύρω από το αρχαίο δράμα, αντιμετωπίζοντας το σφαιρικά και προτείνοντας λύσεις που προέκυψαν μέσω της ιστορίας, της θεωρίας και της ιστοριογραφικής του μελέτης. Ο τόμος αυτός προσφέρει στον αναγνώστη τη δυνατότητα κρίσης αλλά και πολύπλευρης περισκεψής γύρω από το αρχαίο δράμα, μέσω μιας συγκριτικής προσέγγισης που καλύπτει τόσο τη θεωρία όσο και την πρακτική του, αλλά και που διαγράφει μέχρι ενός σημείου και το μέλλον του.

*Γιώργος Φρέρης*

*Καθηγητής Συγκριτικής Γραμματολογίας*

### **Θόδωρος Γραμματάς, *Εισαγωγή στην Ιστορία και τη Θεωρία του Θεάτρου, Εξάντας, Αθήνα 2011, 439 σ. (ISBN 978-960-256-705).***

Ο τόμος περιλαμβάνει τριάντα τέσσερις αυτοτελείς μελέτες του γνωστού θεατρολόγου, Θόδωρου Γραμματά, που πραγματεύονται, το αρχαίο δράμα, τη θεωρία του θεάτρου και την ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου. Τρεις ενότητες που καλύπτουν ένα ευρύ θεατρικό φάσμα στη χώρα μας και ταυτόχρονα σηματοδοτούν την τριαντακονταετή θητεία του συγγραφέα στην έρευνα, στο γνωστικό αντικείμενο που δίδαξε σε διάφορα ελληνικά ΑΕΙ. Αυτό το συνθετικό πόνημα εξετάζει και αναλύει, από διαφορετική οπτική την κάθε ενότητα μέσα στο σύνθετο πολιτισμικό φαινόμενο, που αποτελεί το Θέατρο.

Το ενδιαφέρον του συγγραφέα εστιάζεται κυρίως στο αρχαίο δράμα και στο Νεοελληνικό Θέατρο, που προσεγγίζονται από συγκριτολογική, ιστορική, κοινωνιολογική και παραστασιολογική άποψη, ώστε η Ιστορία του

Θεάτρου να εμφανίζεται ως ένα στέρεο υπόβαθρο και αντίστροφα η Θεωρία του Θεάτρου να αναδεικνύεται ως μια ικανοποιητική εφαρμογή με συγκεκριμένα παραδείγματα.

Η πρώτη ενότητα θίγει ζητήματα όπως του μύθου και των δρώμενων του αρχαίου δράματος, της φύσης και του ήθους της αρχαίας τραγωδίας και την απομυθοποίησή της ως στοιχείο του νέου τραγικού, τις προοπτικές και τα αδιέξοδα της σκηνοθεσίας του αρχαίου δράματος σήμερα και την πρόσληψή του στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, τις έννοιες του «κλασικού» στις απαρχές του 21<sup>ο</sup> αιώνα και πολλά άλλα θέματα.

Στην ενότητα που ακολουθεί ο συγγραφέας εξετάζει τη θεωρία του θεάτρου αναλύοντας με τρόπο ξεκάθαρο,



λιτό και κατανοητό μια σειρά από θέματα που άπτονται του σύγχρονου θεάτρου και του θέαματος, όπως η πραγματικότητα, η θεατρικότητα και η θεαματικότητα, η σχέση μεταξύ του δραματικού κειμένου και της τηλεοπτικής εικόνας, η δια-λεκτική της θεατρικής επικοινωνίας, το θέατρο ως θέαμα αλλά και η διαδικασία της μεταγραφής του θεατρικού λόγου, οι χωρο-χρονικές προϋποθέσεις της πρόσληψης του θεάτρου καθώς και η κοινωνιολογική θεώρησή του, η μνήμη του θεατή και η σχέση «λαϊκού» και «έντεχνου» θεάτρου, χωρίς φυσικά να λησμονεί να θίξει και την «οικονομική» πλευρά του θεάματος, δηλαδή τη σχέση χρήματος και θεατρικής τέχνης.

Στην τελευταία ενότητα, ο γνωστός ερευνητής μελετά την εξέλιξη του Νεοελληνικού θεάτρου εκφράζοντας τη δική του άποψη για το νεοελληνικό θέατρο (ότι είναι δηλαδή η αλληλοδιαμόρφωση της πολιτιστικής παράδοσης και της επίδρασης ξένων επιρροών), γεγονός που αποδεικνύει μεθοδολογικά και με τις ερμηνευτικές του προτάσεις, εξετάζει την έννοια του «γηγενούς» στο νεοελληνικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα καθώς και τη διαλεκτική της ουτοπίας, καταγράφει το μύθο του τραγικού από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, πραγματεύεται τη συμβολή του κρητοεπτανησιακού θεάτρου και την απόδοση της Ιστορίας στην ελληνική σκηνή, θίγει το φιλοσοφημένο θέατρο του Καζαντζάκη και την ιστορική συνείδηση την εποχή του μεσοπολέμου, εξετάζει τον αγροτικό, αστικό και βιομηχανικό χώρο μέσα από το νεοελληνικό θέατρο καθώς και τις αισθητικο-ιδεολογικές του παραμέτρους στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο αλλά και το θέμα της πρωτοτυπίας του. Στην ίδια ενότητα πραγματεύονται οι όψεις της πρόσληψης στο νεοελληνικό θέατρο, το σύνδρομο της

ελληνικότητας και οι μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου, η ελληνική και αμερικανική δραματολογία, η διακειμενι-κότητα στο θεατρικό έργο του Ι. Καμπανέλλη, η νεοελληνική εκδοχή του θεάτρου του παραλόγου, η επιρροή του Camus στη νεοελληνική δραματολογία κι άλλα πολλά.

Το πόνημα αυτό έρχεται να σφραγίσει, όχι μόνον μια επιτυχημένη ερευνητική ακαδημαϊκή πορεία, αλλά και να καταθέσει μια σειρά από προβληματισμούς γύρω από το θέατρο στη χώρα μας, που κατέχουν πρωταρχικό ρόλο στην ανάπτυξη και περαιτέρω εξέλιξή του, θέματα καίρια που ο κάθε θεατρόφιλος ή θεατής θέτει, αλλά στα οποία σπάνια βρίσκει, με τρόπο απλό και λιτό, μια πειστική απάντηση, έναν προβληματισμό, μια επισήμανση από τους ειδικούς του θεάτρου.

Πιστεύουμε ότι ο τόμος αυτό θα σταθεί αφετηρία και πηγή προβληματισμού για τις μελλοντικές γενιές των θεατρολόγων της χώρας μας γιατί ο συγγραφέας του αντιμετωπίζει το θέατρο, όχι απλά ως προϊόν τέχνης, αλλά επιχειρεί και το κατορθώνει πολλές φορές, να δώσει λύσεις και να το εξηγήσει μέσω του κοινωνικού ιστού, συγκρίνοντας τη νεοελληνική κοινωνία με άλλες, επισημαίνοντας τις επιρροές του κάθε στρώματός της σε διάφορες χρονικές εποχές, δηλαδή αποδεικνύοντας ότι το θέατρο, ως δημιουργικό έργο και ως παράσταση είναι και προϊόν κοινωνικό. Κι αυτή κατά τη γνώμη μας είναι η μεγάλη συμβολή του καθηγητή Θ. Γραμματά.

*Γιώργος Φρέρης  
Καθηγητής Συγκριτικής Γραμματολογίας*

