

επικαλείται την αυθεντία του ιστορικού, αποβάλλοντας έτσι την ευθύνη της ιστορικής παρουσίας.

Αντίθετα με την επιγραμματική παρουσίαση της σχέσης του παραδοσιακού ιστορικού μυθιστορήματος με βασικές αρχές του ιστορισμού, η σχέση συγκεκριμένων μεταϊστορικών μυθιστορημάτων με τη Μεταϊστορία θα εξετασθεί αναλυτικότερα στο δεύτερο μέρος που ακολουθεί.

## **2. ΤΕΛΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΗ: ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ**

Απ' όλα τα ανώφελα ερωτήματα, το πιο ανώφελο ήταν αυτό που ισχυριζόταν ότι το να γράφεις για το παρελθόν είναι ένας τρόπος να ξεφεύγεις από το παρόν.

Ουμπέρτο Έκο. (1993: 69)

Η πιο γνωστή ή τουλάχιστον η συχνότερα αναφερόμενη μελέτη σχετικά με το είδος του ιστορικού μυθιστορήματος είναι αναμφίβολα η μελέτη του Georg Lukács *Der historische Roman* (1955, από τον ίδιο γραμμένη στα αγγλικά το 1937). Ο Lukács, ο οποίος επαινεί κατ' αρχήν τον πολιτικά συντηρητικό Scott για το έργο του, στο οποίο φαίνεται –αν και ακούσια– η ιστορική εξέλιξη της κοινωνίας της Αγγλίας σύμφωνα με τη θεωρία του ιστορικού υλισμού,<sup>168</sup> καταδικάζει τη δημιουργία ενός «παραπόταμου» του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, δηλαδή του ιστορικού μυθιστορήματος. Η επανάσταση του 1848 και η αστική αναδίπλωση που ακολούθησε, και κυρίως η θλιβερή πραγματικότητα του καπιταλισμού, οδήγησαν στα κατά τον Lukács κατ' εξοχήν ιστορικά μυθιστορήματα, όπως το *Salambô* (1863), τα οποία ερμηνεύονται ως φυγή από τη σκληρή πραγματικότητα.<sup>169</sup> Αυτή η αντιμετώπιση του ιστορικού μυθιστορήματος κυριάρχησε όχι μόνο στην παγκόσμια, αλλά και στην ελληνική κριτική και είχε ως αποτέλεσμα την περιφρόνηση του είδους, τουλάχιστον στην κλασική του ιστοριστική μορφή.

---

<sup>168</sup> „Bei Walter Scott entstand aus dem Leben selbst eine neue, historische Betrachtungsweise der Gesellschaft.“ (Lukács 1955: 247)

<sup>169</sup> „Die Unmenschlichkeit des Kapitalismus, das Chaos der Konkurrenz, die Vernichtung der Kleinen durch die Großen, die Erniedrigung der Kultur dadurch, daß alle Dinge zur Ware werden, all dies wird zumeist reaktionär tendenziös mit dem sozialen Idyll des Mittelalters, als der Periode der friedlichen Zusammenarbeit aller Klassen“ (ό.π.: 18).

Χαρακτηριστικό δείγμα της περιφρόνησης του είδους, που αντιμετωπίστηκε ως φυγή από την πραγματικότητα, είναι και η κριτική του Mario Vitti. Σύμφωνα με το Vitti, το ενδιαφέρον θα πρέπει να στρέφεται στην περίοδο στην οποία γράφεται το μυθιστόρημα, και αν αυτή η περίοδος είναι απογοητευτική, τότε υπάρχουν δύο λύσεις: ή θα την αντιμετωπίσει κανείς ή θα την παρακάμψει.<sup>170</sup> Αυτό συνέβη, σύμφωνα πάντα με τον Vitti, στην Ελλάδα της περιόδου της βασιλείας του Όθωνα: η απογοήτευση, η απολυταρχία, η εσωτερική ανασφάλεια, η σύγχυση που προκάλεσε ο Fallmerayer, η καταπίεση, η σύγχυση των αξιών και περιορισμένη πνευματική δραστηριότητα της αποπνικτικής αθηναϊκής κοινωνίας οδήγησαν σε αδιέξοδες καταστάσεις όπως η Μεγάλη Ιδέα και η καθαρεύουσα.<sup>171</sup> Ο Α. Ρ. Ραγκαβής με τον *Αυθέντη του Μορέως* εκφράζει μια τάση παράκαμψης της σκληρής αυτής πραγματικότητας<sup>172</sup> μέσω του εξωτισμού και της Μεγάλης Ιδέας που διακρίνονται στο μυθιστόρημα.<sup>173</sup> Το ίδιο συμβαίνει κατά το Vitti<sup>174</sup> και στην *Πριγκιπέσσα Ιζαμπώ* του Τερζάκη: η δικτατορία του Μεταξά και η ιταλογερμανική κατοχή «εξωθούν» τον Τερζάκη στο ιστορικό μυθιστόρημα.

Για τον ένα ή τον άλλο λόγο, η στροφή στη θεματοποίηση των ιστορικών αφηγήσεων ήταν περιορισμένη στα χρόνια μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980. Από αυτό το σημείο και κυρίως στη δεκαετία του 1990 παρατηρείται μια κατακόρυφη αύξηση των ιστορικών μυθιστορημάτων που δημοσιεύονται στην Ελλάδα. Η αντιπαράθεση με την ιστορία άρχισε να αντικαθιστά τον κοινωνικό προβληματισμό και την εξερεύνηση της υποκειμενικότητας που απασχόλησαν τη μυθοπλαστική παραγωγή των δεκαετιών ύστερα από το Δεύτερο Παγκόσμιο

---

<sup>170</sup> Vitti 1991: 12

<sup>171</sup> ό.π.: 17-20

<sup>172</sup> Είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα του Vitti (1991: 22) στο οποίο συγκρίνει το διήγημα του Ραγκαβή *Γλουμμάουθ* που δημοσιεύθηκε το 1848 και το οποίο δείχνει κοινωνική ευαισθησία αναφερόμενο στις απάνθρωπες συνθήκες στα αγγλικά ανθρακωρυχεία της ακμής της βιομηχανικής επανάστασης, με τον *Αυθέντη* που δημοσιεύθηκε το 1850 που παρουσιάζεται ως χαρακτηριστικό παράδειγμα 'φυγής'. Οι ημερομηνίες παραπέμπουν αναπόφευκτα στο Lukács ο οποίος επικαλείται τη συντηρητική αναδίπλωση που παρατηρείται μετά την επανάσταση του 1848.

<sup>173</sup> «Είναι φανερό: ο Ραγκαβής σε μια στιγμή εθνικά κρίσιμη [...] προσφέρει ένα μυθιστόρημα [*ο Αυθέντης του Μορέως*] που εξυμνεί το ελληνικό βυζαντινό ελληνικό παρελθόν παραμερίζοντας τα σύγχρονα προβλήματα [...] αποφεύγοντας να δείξει οποιοδήποτε ερεθιστικό πρόβλημα και στρέφοντας την προσοχή του σε χώρους εξωτικούς ή οπωσδήποτε ξέμακρους από κάθε αναφορά στην πραγματικότητα των ελληνικών προβλημάτων.» (Vitti 1991: 25)

<sup>174</sup> Vitti 1992: 391 και 1977: 306

Πόλεμο και κυρίως κατά την πρώτη δεκαετία της μεταπολίτευσης. Ο Lukács<sup>175</sup> γράφει ότι η Γαλλική Επανάσταση και οι Ναπολεόντιοι Πόλεμοι ήταν τα γεγονότα που έκαναν την ιστορία μαζικό βίωμα, ενώ τα προηγούμενα καθεστάτα, όπως η πρωσική απολυταρχία κατά την εποχή του Φρειδερίκου του Μεγάλου ήθελε να κρατήσει το λαό μακριά από τα ιστορικά, δηλαδή στρατιωτικά γεγονότα. Σύμφωνα με το Lukács, η διεύρυνση της ιστορικής συνείδησης στους πολίτες ήταν αυτή που επέτρεψε την επιτυχία των ιστορικών μυθιστορημάτων του Scott. Το τέλος ή η αποτυχία μιας άλλης μεγάλης επανάστασης που σημάδεψε ολόκληρο τον εικοστό αιώνα και η ταυτόχρονη αναζωπύρωση εθνικιστικών προβλημάτων είναι εκείνη που ξαναφέρνει στην επικαιρότητα το μυθιστόρημα που θεματοποιεί τη συλλογική ιστορική συνείδηση.

Θα ακολουθήσει η λεπτομερέστερη παρουσίαση πέντε χαρακτηριστικών μυθιστορημάτων (Γιώργη Γιατρομανωλάκη: *Ιστορία*, Θανάση Βαλτινού: *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, Ρέας Γαλανάκη: *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά*, Πάνου Θεοδωρίδη: *Το ηχομυθιστόρημα του καπετάν Άγρα*, Αλέξη Πανσέληνου: *Ζαΐδα, ή η καμήλα στα χιόνια*), κυρίως υπό το πρίσμα κάποιων βασικών χαρακτηριστικών ως προς τους τρόπους κατανόησης και παρουσίασης της ιστορίας, οι οποίοι επιτρέπουν την ομαδοποίησή τους σε μια κατηγορία. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούν την αντανάκλαση βασικών αρχών της μεταϊστορίας, κυρίως ως προς την αμφισβήτηση μιας αυθεντίας που μπορεί να παράγει «αυθεντική» ιστορία, και εντάσσουν τα μυθιστορήματα αυτά στην κατηγορία των μεταϊστορικών μυθιστορημάτων, τα οποία έχουν διεθνώς καθιερωθεί με τον όρο *Historiographic Metafiction*.

---

<sup>175</sup> Lukács 1955: 15 κ.ε.

## 2.1. Αποδέσμευση από την ‘πραγματική ιστορία’: Η *Ιστορία* ως προ-ιστορία

Metafiction teaches its reader to see all referents as fictive, as imagined.

Linda Hutcheon (1988: 153)

Το μυθιστόρημα του Γιώργη Γιατρομανωλάκη *Ιστορία* (1982) είναι ένα από τα ιστορικά μυθιστορήματα της μεταπολιτευτικής εποχής που γνώρισαν ενθουσιώδη υποδοχή από την ελληνική κριτική.<sup>176</sup> Πριν από την *Ιστορία* ο Γιατρομανωλάκης είχε δημοσιεύσει τα πεζά *Λειμωνάριο* (1974) και *Η Αρραβωνιαστικά* (1978).

Η *Ιστορία* δημοσιεύθηκε το 1982. Το επίκεντρο της αφήγησης αποτελείται από την περιγραφή της προϊστορίας και των κινήτρων ενός φόνου στην Κρήτη των αρχών του εικοστού αιώνα. Ένας καιροσκόπος πολιτευτής και τοκογλύφος (Ζερβός) εκμεταλλεύεται για χρόνια το θύμα του (Δικαιάκης) και την οικογένειά του, με αποτέλεσμα τη δολοφονία του πρώτου από το θύμα-θύτη. Ο δολοφόνος παραδίδεται στην αστυνομία ύστερα από μερικές ημέρες φυγοδικίας, κατά τις οποίες κατάφερε να διαφύγει τη σύλληψη χρησιμοποιώντας μαγικούς τρόπους μεταμφίεσης. Στο τέλος, η φτωχή οικογένεια του Δικαιάκη ξεκληρίζεται, ενώ η οικογένεια του Ζερβού πλουτίζει, διαιωνίζοντας την ύπαρξή της.

Σύμφωνα με μερικούς θεωρητικούς, την εποχή της επιστημονικοποίησης της ιστορίας κατά το δέκατο ένατο αιώνα, «η Κλειώ κακώς ονομάστηκε μούσα, διότι κατέληξε υπάλληλος επιστημονικού εργαστηρίου με λευκή στολή, κατά το παράδειγμα των φυσικών επιστημών».<sup>177</sup> Όπως θα δειχθεί στη συνέχεια, στην *Ιστορία*, η Κλειώ υπονομεύει το επιστημονικό κύρος εισβάλλοντας στο ιστορικό εργαστήριο και πάλι ως μούσα.

Η Κλειώ, μία από τις κόρες της Μνημοσύνης, υπήρξε η μούσα της τέχνης της ιστορίας. Η δυτική ιστοριογραφία κατάγεται από αυτή την αρχαιοελληνική «λογοτεχνική», μυθοπλαστική ιστοριογραφία την οποία κατήργησε, και η οποία με τη σειρά της είχε αντικαταστήσει τον αρχαϊκό μυθικό λόγο. Ωστόσο, ο μύθος δεν εξορίστηκε από την ιστορική αφήγηση, παρά μόνο νομιμοποιήθηκε,

---

<sup>176</sup> Η *Ιστορία* βραβεύθηκε με το πρώτο Κρατικό Βραβείο. Ο Δημήτρης Μαρωνίτης σημείωσε σχετικά: «Φοβάμαι πως και το βιβλίο αυτό, ακριβώς επειδή σπάζει το φράγμα της πεζογραφικής και βιβλιοκριτικής μας μετριότητας, κινδυνεύει να υποστεί τις συνέπειές της: ή να βουλιάξει μέσα στον πολτό της ή να εξοριστεί ως αριστούργημα.» (Μαρωνίτης 1982: 64).

<sup>177</sup> Von der Dunk 1988: 132

εντασσόμενος επιτυχώς στις συνθήκες της πραγματικότητας. Όπως έχει δείξει ο White, ο ρόλος της αφηγηματικής ιστοριογραφίας είναι να εναρμονίσει το μύθο και να τον μεταλλάξει σε πραγματικότητα: εφόσον η αφετηρία για την ιστορική συγγραφή εξαρτάται, όπως το έθεσε ο Collingwood, από την «εκ των προτέρων φαντασία» του ιστορικού, πρόκειται κατά συνέπεια για μια μορφή μυθοπλασίας, η οποία νομιμοποιείται ως αληθινή, δηλαδή λογικά αποδεδειγμένη, υπό την προϋπόθεση ότι είναι δυνατόν να ενταχθεί επιτυχώς σε μια αφήγηση:

[T]he knowledge provided by narrative history is that which results from the testing of the systems of meaning production originally elaborated in myth and refined in the alembic of the hypothetical mode of fictional articulation. In the historical narrative, experiences distilled into fiction as typifications are subjected to the test of their capacity to endow ‚real‘ events with meaning. [...] In other words, just as the contents of myth are tested by fiction, so, too, the forms of fiction are tested by (narrative) historiography.

White 1987: 45

Όπως το θέτει στη συνέχεια ο White, η λειτουργία της αφηγηματικής ιστοριογραφίας είναι να «διυλίσει» το περιεχόμενο των μυθικών και μυθοπλαστικών κειμένων: υπό την προϋπόθεση ότι οι όροι που συνιστούν το μυθικό κείμενο μπορούν να υπάρξουν και στις ρεαλιστικές δομές της επιστημονικής ιστορίας, τότε επιβεβαιώνονται και μεταλλάσσονται σε «πραγματική μυθοπλασία». Επομένως, εμφανίζεται και πάλι μια μορφή της παραβίασης των συνόρων πραγματικότητας και μυθοπλασίας. Έχοντας αυτό υπόψη, ο White<sup>178</sup> θεωρεί την επιστημονική αφηγηματική ιστοριογραφία όχι αφήγηση πραγματικών γεγονότων, αλλά «αλληγόρηση» προϋπαρχόντων μυθικών δεδομένων, οπότε η αφήγηση της ιστορίας συμβολίζει το περιεχόμενο μύθων. Η *Ιστορία*, αίροντας προκλητικά τα όρια μεταξύ ιστορίας και μύθου, όπως θα φανεί στη συνέχεια, δεν κάνει τίποτε άλλο από το να τονίζει αυτήν την αναπόφευκτη ύπαρξη του μύθου στην αφηγηματική καταγραφή της ιστορίας.

### 2.1.1. Η ιστορία στην *Ιστορία*

Στην *Ιστορία* πρωταγωνιστούν δύο οικογένειες, των Δικαιάκηδων και των Ζερβών, για τα μέλη και τη δράση των οποίων μας δίνονται εξαντλητικές

---

<sup>178</sup> 1987: 45

πληροφορίες και ημερομηνίες. Για όλα σχεδόν τα μέλη των οικογενειών, ανεξάρτητα αν έχουν θέση στη δράση ή όχι, δίνονται με εξαντλητική επιμέλεια ονόματα και χρονολογίες γέννησης ή θανάτου. Παράλληλα, στα γεγονότα του μυθιστορήματος αποδίδεται συγκεκριμένος ιστορικός χρόνος, κάτι που θέτει την πλοκή σε ρεαλιστικό πλαίσιο. Ο Παύλος Δικαιάκης ή Δίκαιος, (1877-1930), γιος του Γρηγόρη Δικαιάκη († 1916), δολοφονεί τον τοκογλύφο και πολιτευτή Εμμανουήλ Γεωργίου Ζερβό την Τετάρτη, 8 Αυγούστου 1928. Ύστερα από εννέα μέρες φυγοδικίας, ο Παύλος Δικαιάκης παραδίδεται στην αστυνομία τα ξημερώματα της 18ης Αυγούστου 1928. Ο γιος του Γρηγόρη, (1901-1931), η μητέρα του οποίου Μαρία η Σιγανή (1882-1901) πέθανε κατά τη γέννα του, μένει το μοναδικό μέλος της οικογένειάς του, μέχρι να δολοφονηθεί και αυτός από τον πρώτο γιο του Εμμανουήλ, Μάρκο Ζερβό (γενν. 1911), το Νοέμβριο του 1931. Ο Μάρκος Ζερβός στη συνέχεια φυγοδικεί μέχρι το 1935, την εποχή της οριστικής ήττας του Βενιζελισμού, οπότε παραδίδεται στη χωροφυλακή και του δίνεται χάρη. Όλα αυτά συμβαίνουν στην Κρήτη,<sup>179</sup> ενώ για κάθε σχεδόν γεγονός του μύθου καθώς και για σχεδόν κάθε οικογενειακό μέλος δίνονται ημερομηνίες γέννησης και θανάτου, συχνά με την αναφορά και της μέρας της εβδομάδας. Ακριβείς ημερομηνίες χρησιμοποιούνται και για το μεγάλο πλήθος των ιστορικών γεγονότων που διατρέχουν το μυθιστόρημα: Κυριακή 19 Αυγούστου 1928 (εκλογές), 1913 (ένωση και ανταλλαγή πληθυσμών), 1929 (ψήφιση «ιδιώνυμου» νόμου), Σεπτέμβριος 1922 (υποδοχή προσφύγων Μικράς Ασίας), 1910 (εκλογική νίκη Βενιζέλου στην Αθήνα), 1916 (επαναστατικό κράτος Θεσσαλονίκης), 1929 (χρηματιστηριακή κατάρρευση) 1933 και 1935 (Βενιζελικά πραξικοπήματα) κ.ο.κ. Η επιμελής ιστορική παρουσίαση της περιόδου φτάνει μέχρι την περιγραφή για την κατανομή των εδρών κατά τις εκλογές της 19ης Αυγούστου 1928, νομισμάτων ή τιμών και αξιών.

Το πλήθος των παρεχόμενων λεπτομερειών βρίσκεται σε απόλυτη συνέπεια με τη συνεχή αναφορά του Βενιζέλου και του κόμματός του καθώς και τα συχνά σχόλια

---

<sup>179</sup> Αυτό δε δηλώνεται ρητά, αλλά υπονοείται σε ολόκληρο το μυθιστόρημα. Στη σελίδα μάλιστα 151 η αναφορά είναι παραπάνω από έμμεση. Αρμοστής ο πρίγκιπας Γεώργιος έγινε μόνο στην Κρήτη (αρμοστής κηρύχτηκε το 1898 στην αυτόνομη Κρητική Πολιτεία και όχι το 1909 που αναφέρεται το κείμενο· εδώ εννοείται προφανώς η κατάργηση της Αρμοστείας του Ζαΐμη και η επαναστατική αλλά άτυπη ένωση με το Βασίλειο της Ελλάδος), και με το «Ένωση» ανάμεσα στο 1909 και 1928 (=1913) εννοεί κανείς μόνο της Κρήτης· για τις υπόλοιπες περιοχές της βόρειας Ελλάδας που προσαρτήθηκαν χρησιμοποιείται το «απελευθέρωση». Τέλος, ο ίδιος ο Γιατρομανωλάκης επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για «Κρήτη εκατό τοις εκατό.» (1983: 67)

του κειμένου για την πολιτική της εποχής, παράλληλα με τις ιστορικές ερμηνείες και κυρίως φυσικά με την προμετωπίδα από τον Ηρόδοτο και τον τίτλο του μυθιστορήματος. Σε ένα μυθιστόρημα που λέγεται *Ιστορία*, συνυπολογιζομένης της παρακειμενικής υποβολής ιστορικότητας μέσω του εξωφύλλου, δεν είναι δυνατό να παραμεληθεί η θέση που δίνεται στην ιστορία. Το κείμενο προσφέρει με επιμέλεια μια σχολιασμένη εικόνα της πολιτικής και κοινωνικής ζωής μιας σημαντικής περιόδου της ελληνικής ιστορίας, ενώ το όνομα του μυθιστορήματος εξαναγκάζει με κάθε του αναφορά σε μια συνεκδοχική σύνδεση με την ιστορία ως επιστήμη και/ή ως επιστημονικό αντικείμενο.

Είναι λοιπόν αξιοπερίεργο ότι ο Γιώργος Θαλάσσης βλέπει το ρόλο της ιστορίας στο μυθιστόρημα ως περιθωριακό που απλώς πλαισιώνει, προσφέρει το υπόβαθρο για τα «οράματα και τους στοχασμούς» του αφηγητή.<sup>180</sup>

### 2.1.2. Η μυθική ιστορία

Ο Θαλάσσης προσφέρει μια πειστική και συναρπαστική ανάγνωση της *Ιστορίας* ως άρνησης της λογικής του διαφωτισμού και ταυτόχρονα ως προτίμησης της «προκλασικής» λογικής. Δίνοντας όμως αποκλειστικό βάρος στις υπερφυσικές σκηνές ή περιγραφές θεωριών που ανήκουν σε ένα μυθικό κόσμο, αδικείται ο επίσης κεντρικός ρόλος της ιστορίας στην *Ιστορία*, και κατ' επέκταση η σημασία της πυκνής πλοκής των δύο κατηγορικώς αντίθετων κόσμων: του υπερφυσικού των μύθων και του ρεαλιστικού της ιστορίας. Η αποστασιοποιητική αυτοαναφορικότητα των παράδοξων μεταφυσικών σκηνών συνυπάρχει με ένα πυκνό δίκτυο ρεαλιστικών καταστάσεων και ιστορικών πληροφοριών και συμβαίνουν σε συγκεκριμένο ιστορικό χώρο και τόπο, μεταφέροντας αυτήν την παράδοξη συγκατοίκηση στο επίκεντρο του μυθιστορήματος. Πρόκειται για ένα ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο, αντίθετα με τα παραδοσιακά ιστορυστικά

---

<sup>180</sup> «Το τρίτο στοιχείο, που είναι και το πιο συρρικνωμένο, η ιστορία, δεν αποτελεί παρά το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται το μυθιστόρημα και καλύπτει την τετραετία από το 1928 έως το 1932, με μερικές αναφορές στα προηγούμενα και στα επόμενα χρόνια.» Έτσι, οι αναρίθμητες ημερομηνίες και τα άλλα ιστορικά – ρεαλιστικά– στοιχεία που δίνονται, απλώς, σύμφωνα με το Θαλάσση, προσπαθούν να δώσουν «μια επίφαση ιστορικής ακρίβειας και αληθοφάνειας». (Θαλάσσης 1992: 69) Ο Γιατρομανωλάκης έχει πάρει θέση για το ρόλο της ιστορίας στην *Ιστορία*: «Ενώ λόγου χάρι το παλιό ιστορικό μυθιστόρημα έπαιρνε ορισμένα γεγονότα ως πλαίσιο, στα οποία τοποθετούσε ο συγγραφέας την προσωπική ιστορία, τη φανταστική του ιστορία, τώρα εδώ η ιστορία δεν παίζει τον ρόλο του πλαισίου, αλλά παίζει τον ρόλο ακριβώς του ίδιου του γεγονότος καθώς το αφηγούμαι, γεγονός που πηγαίνει δίπλα στο, θα λέγαμε, φανταστικό ή μυθιστορηματικό γεγονός.» (1983: 68)

μυθιστορήματα, θέλει συνειδητά να πει περισσότερα από τις ρεαλιστικές ιστορικές πληροφορίες που περιέχει.<sup>181</sup> Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η *Ιστορία* απονομιμοποιεί τη ρεαλιστική ιστοριογραφία ως αποκλειστικό φορέα μιας έγκυρης ιστορικής εικόνας.

Η παράλληλη παρουσίαση των δύο πραγματικοτήτων είναι έτσι δοσμένη, ώστε να δυσκολεύεται κανείς να διακρίνει τον ένα κόσμο από τον άλλο, όπως για παράδειγμα στην περιγραφή των νόμων της ιδιοκτησίας και της βαρύτητας:

Καθώς δε είναι γνωστό πως μόνο το κέρδος μπορεί να προκαλέσει άλλο κέρδος και πως η αύξηση της κινητής και της ακίνητης περιουσίας ακολουθεί τους δικούς της νόμους, τους περίφημους νόμους της ιδιοκτησίας και της βαρύτητας, κατά τους οποίους τα περιουσιακά στοιχεία έλκουν με δύναμη το ένα το άλλο και ταυτόχρονα θρέφονται και αλληλοϋποστηρίζονται μέσα στο κλίμα της συσσώρευσης και της κατοχής, ο Δίκαιος έβλεπε [...] να επιβεβαιώνεται η παλιά αυτή συνήθεια.

Γιατρομανωλάκης 1982: 102-103

Η φράση «τα περιουσιακά στοιχεία έλκουν το ένα το άλλο και αλληλοθρέφονται» δεν είναι μεταφορά, αλλά περιγράφει ρεαλιστικούς όρους της φυσικής: τα νομίσματα στην *Ιστορία* όντως έλκουν το ένα το άλλο όπως ο μαγνήτης το σίδηρο. Η συνύπαρξη αυτών των δύο ασύμβατων στοιχείων, των ρεαλιστικών πληροφοριών για την εποχή και των υπερφυσικών στοιχείων, είναι έντονα παρούσα στο μυθιστόρημα, προκαλώντας μια αταξία στην εικόνα του κόσμου που έτσι παρουσιάζεται ανομοιογενής.

Η εντύπωση της δυσδιάκριτης σύγχυσης των δύο κατηγορικά αντίθετων κόσμων ενισχύεται από την αντανάκλασή της στην αφηγηματική φωνή του κειμένου, η οποία κινείται ανάμεσα στον παντογνώστη επόπτη και στην περιορισμένη άποψη των ηρώων. Ένα σταθερά επαναλαμβανόμενο χαρακτηριστικό είναι πολλές διάσπαρτες φράσεις του αφηγητή που δηλώνουν την αποστασιοποίησή του από τις πληροφορίες που δίνει, ανεξάρτητα από το αν είναι ρεαλιστικές ή όχι: «Ο νόμος της βαρύτητας, που καθώς λένε, κρατεί στη θέση τους τα πράγματα,<sup>182</sup> ο άνθρωπος στέγνωσε και η ψυχή του που, όπως λέγεται, ομοιάζει με πεταλούδα

---

<sup>181</sup> Πρβ. Γιατρομανωλάκη: «Είναι μια κατηγορία μυθιστορημάτων τα ιστορικά μυθιστορήματα. Μόνο που εδώ τώρα η μέθοδος είναι διαφορετική.» (1983: 67)

<sup>182</sup> Γιατρομανωλάκης 1982: 9



[...] έπεσε και πνίγηκε στα ακίνητα νερά»,<sup>183</sup> κ.ο.κ. Η προφανής διακειμενική σχέση αυτών των φράσεων με τον Ηρόδοτο, ο οποίος παραδοσιακά θεωρείται περισσότερο αφηγητής μύθων παρά ιστορικός, σε σχέση τουλάχιστον με τη νεωτερική αντίληψη για την ιστοριογραφία, τονίζεται και από το κείμενο της προμετωπίδας: «Θῆσις τε ἴμ» καὶ γνώμη καὶ ἱστορίη.» Ο Θαλάσσης προτείνει να διαβαστεί η φράση εκτός του συγκειμένου του Ηροδότου<sup>184</sup>, ώστε να αποφευχθεί η εντύπωση ότι κυρίαρχο στοιχείο είναι η ιστορία, και υποστηρίζει ότι οι τέτοιου είδους φράσεις παρεμβάλλονται όταν «το κείμενο αναπτύσσει τη λογική των ηρώων».<sup>185</sup>

Η βαρύτητα όμως όντως «κρατεί στη θέση τους τα πράγματα», όμως και σε αυτήν τη δήλωση προστίθεται η χαρακτηριστική φράση «καθώς λένε». Η διάκριση στη χρήση των χαρακτηριστικών αυτών φράσεων δεν είναι τόσο απλή. Δε θα πρέπει να θεωρηθεί ότι ο αφηγητής της *Ιστορίας* είναι ο φορέας των αντικειμενικών ιστορικών πληροφοριών και οι ήρωες οι φορείς ενός μεταφυσικού κόσμου, ή ότι οι πληροφορίες που συνοδεύονται από τις αποστασιοποιητικές αυτές εκφράσεις αφορούν τα μεταφυσικά στοιχεία· δεν πρόκειται για το γνωστό δυϊσμό ρεαλιστική ιστορία/φανταστική πλοκή όπως εμφανίζεται στο παραδοσιακό ιστορικό μυθιστόρημα. Η τεκμηριωμένη ιστορία δεν αποτελεί απλώς το ρεαλιστικό υπόβαθρο της *Ιστορίας*, πάνω στο οποίο προβάλλεται η «προκλασική λογική». Αντίθετα, ήρωες του μύθου και αφηγηματική φωνή είναι ταυτόχρονοι φορείς δύο ετερόκλητων στοιχείων: της ιστορικής λογικής και της «μυθικής ιστορίας» (βλ. υποσημ. 193). Οι φράσεις στο ύφος του Ηροδότου δεν παρουσιάζονται για να αναπτυχθεί η λογική των ηρώων, αλλά πρόκειται για τη γνώμη του ίδιου του παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος αφήνει το μύθο του να αιωρείται ανάμεσα σε δύο λογικές, όπως ακριβώς και οι ήρωές του. Πιο συγκεκριμένα, ο αφηγητής μάς δίνει αφορμές να τον φανταστούμε σαν έναν συνάνθρωπο του Παύλου ή του Γρηγόρη, έχοντας ακριβώς την ίδια αντίληψη περί πραγματικότητας αλλά και την ίδια αφηγηματική τακτική.

---

<sup>183</sup> ό.π.: 13

<sup>184</sup> «Ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, [...] προτείνει την εξής πιθανή ερμηνεία: 'ό,τι είδα με τα μάτια μου και στοχάστηκα με το νου μου, αυτό ιστορώ.' [...] θα πρότεινα εντούτοις [...] να διατηρήσουμε με επιμονή την παρατακτική σύνδεση των τριών ισοδύναμων στοιχείων, που είναι η *ἄμις*, η *γνώμη* και η *ἱστορίη*.» (Θαλάσσης 1992: 68). Από τα «ισοδύναμα στοιχεία» το πιο περιφερειακό είναι κατά τη γνώμη του Θαλάσση η *ἱστορίη* (βλ. υποσημ. 180).

<sup>185</sup> ό.π.: 70

Ο αφηγητής δεν ταυτίζεται με κάποιο από τα πρόσωπα της *Ιστορίας*. Ο αφηγητής της *Ιστορίας* είναι πανταχού παρών, ξέρει πράγματα που δεν ξέρουν τα πρόσωπα του μύθου και μας παρουσιάζει μια εστίαση μηδενικού βαθμού. Έτσι, οι Δικαιάκηδες συζητούν στη φυλακή για τέσσερις ώρες, αλλά δεν ξέρουν, όπως ο αφηγητής, ότι σε αυτές τις τέσσερις ώρες ο καιρός αλλάζει ριζικά και έρχεται μια ραγδαία βροχή.<sup>186</sup> Ταυτόχρονα, πολύ συχνά ο αφηγητής εγκαταλείπει τη θέση του επόπτη των γεγονότων και κρύβεται πίσω από εσωτερικές εστιάσεις.<sup>187</sup> Αφηγητής και πρόσωπα μοιάζουν απόλυτα, μπορούμε να πούμε ότι η αφηγηματική φωνή της *Ιστορίας* δεν είναι ατομική, αλλά μια συλλογική αφηγηματική φωνή, όπως είναι η αφηγηματική φωνή στους μύθους και στα παραμύθια.<sup>188</sup>

Ο τρόπος, το είδος εκφώνησης της μίας και μοναδικής αφηγηματικής φωνής εντοπίζεται ταυτόχρονα στον εξωδιηγητικό αφηγητή, στους ήρωες της αφήγησης και στην ίδια τη δομή του μυθιστορήματος. Πρόκειται για το μοντέλο του *mise en abîme*, ενός από τους κυριότερους τρόπους κειμενικού ναρκισσισμού ως προς την αφηγηματική δομή: ο εξωκειμενικός αφηγητής επαναλαμβάνεται, καθρεφτίζεται στη μορφή των προσώπων και ταυτόχρονα στη δομή του μυθιστορήματος, χωρίς όμως να ταυτίζεται μαζί τους. Η επανάληψη του αφηγηματικού μοντέλου από τον αφηγητή και τις πλαισιωμένες αφηγήσεις των μυθιστορηματικών προσώπων υποβάλλει μια πολλαπλή εγγραφή, ένα πλαίσιο που επαναλαμβάνεται μέσα στο ίδιο πλαίσιο, αναβάλλοντας την παγίωσή του.

Όπως και ο αφηγητής που χρησιμοποιεί αποστασιοποιητικές φράσεις, το ίδιο αποστασιοποιημένοι από τις πληροφορίες τους (τις οποίες πάντως αποδέχονται) παρουσιάζονται και οι ήρωες του μυθιστορήματος όταν πρόκειται για μεταφυσικά φαινόμενα, όπως η μεταμόρφωση και απόκρυψη του Δικαιάκη με τη μέθοδο του ασβού, της πέρδικας και της πέτρας. Εστιάζοντας εσωτερικά στην κοινή γνώμη, ο αφηγητής σχολιάζει ότι

Τη μέθοδο αυτή, που συζητήθηκε επανειλημμένα στο καφενείο του χωριού, πιθανώς να την είχε μάθει ο φονιάς στο διάστημα που υπηρέτησε ως

---

<sup>186</sup> Γιατρομανωλάκης 1982: 142-143

<sup>187</sup> ό.π.: 90-91

<sup>188</sup> White 1972: 13

πολιτοφύλακας στην παλαιά Ελλάδα, επειδή ούτε άλλος χωριανός τους, ούτε και η τοπική χωροφυλακή είχε ακούσει κάτι παρόμοιο.

Γιατρομανωλάκης 1982: 90-91

Οι χωρικοί δεν έχουν ξανακούσει τέτοια θεωρία, αλλά τη δέχονται επειδή καταγράφηκε και προφανώς εφαρμόστηκε από το Δικαιάκη, ακριβώς όπως και ο αφηγητής δέχεται τις απόψεις που παρουσιάζει, προσθέτοντας ότι «έτσι λέγεται».

Ο λόγος του αφηγητή της *Ιστορίας* κινείται συνεχώς με προλήψεις και αναλήψεις στο χώρο και στο χρόνο, αναφέροντας γεγονότα από το 1901 μέχρι το 1935, με μια σαφή επιβράδυνση του χρόνου στο διάστημα ανάμεσα στις 8 και στις 20 Αυγούστου 1928. Αντίστοιχα, ο Γρηγόρης κινείται «συστέλλοντας και διαστέλλοντας τον χρόνο».<sup>189</sup> Οι Δικαιάκηδες, πατέρας και γιος, συζητούν στις 20 Αυγούστου στη φυλακή για ένα τετράωρο με τον ίδιο τρόπο και για το ίδιο θέμα.

Μέσα όμως σε τούτο το χρονικό διάστημα οι Δικαιάκηδες με τους διάφορους τρόπους σύντηξης και ανακόλλησης του χρόνου όχι μόνο ανασκόπησαν τα γεγονότα του τελευταίου δωδεκαήμερου αλλά συμπεριέλαβαν στη συζήτησή τους όλα όσα συνέβησαν από το 1901 ως το 1928. Με τις συχνές αναφορές στο παρελθόν, με τα τρίγωνα, τα τετράγωνα και τους κύκλους της αφήγησης αναφέρθηκαν σε όλα τα γεγονότα των ετών που άρχιζαν από τη γέννηση του Γρηγόρη και τον θάνατο της Μαρίας της σιγανής και έφταναν ως τον φόνο του Ζερβού. Ταυτόχρονα δε με την ανάλυση των οικογενειακών συμβάντων επισκοπήθηκε όλη η πολιτική, η κομματική και η οικονομική ζωή του χωριού και της επαρχίας και σε κάμποσες περιπτώσεις όλης της επικράτειας. Κατά τη διάρκεια της ιστορικής αυτής αναδρομής [...].

Γιατρομανωλάκης 1982: 141-142

Συζητώντας οι δύο Δικαιάκηδες κάνουν και αυτοί μια «ιστορική αναδρομή», ό,τι δηλαδή προσφέρει η *Ιστορία* στον αναγνώστη της, επαναλαμβάνοντας στην πλαισιωμένη τους αφήγηση τον αφηγηματικό τρόπο του εξωκειμενικού αφηγητή, με τις προλήψεις, τις αναλήψεις, «τα τρίγωνα, τα τετράγωνα και τους κύκλους της αφήγησης».

Αλλά και ο τρόπος με τον οποίο κατασκευάζουν οι ήρωες της *Ιστορίας* τις αφηγήσεις τους είναι επίσης όμοιος με αυτόν του αφηγητή. Όταν ο Δίκαιος

---

<sup>189</sup> Γιατρομανωλάκης 1982: 14

συνελήφθη από την αστυνομία, ρωτήθηκε για ποιο λόγο είχε γυαλίσει και καθαρίσει τις πέντε σφαίρες που βρέθηκαν επάνω του. Ο Δίκαιος

έδωσε μια ολόκληρη σειρά από απαντήσεις που χρονικά άρχιζαν από τη βασική επεξεργασία των μετάλλων καθώς βγαίνουν μέσα από τη γη σε ακάθαρτη μορφή και κατέληξαν στην άνοιξη του 1916, όταν υπηρετούσε ακόμη μαζί με τον Ζερβό, χωροφύλακας του Βενιζέλου στην ελεύθερη Θεσσαλονίκη.

Γιατρομανωλάκης 1982: 16

Στην απάντηση συνυπάρχουν δύο εξηγήσεις. Η δεύτερη είναι ότι από τότε που ο Δικαιάκης υπηρετούσε στη Θεσσαλονίκη άρχισαν τα χρέη του στο Ζερβό,<sup>190</sup> εξηγεί δηλαδή το γιατί είχε απάνω του τις σφαίρες, δηλαδή τη –λογική– αιτία που τον σκότωσε. Η άλλη εξήγηση αφορά το γιατί οι σφαίρες ήταν γυαλισμένες. Πιο πριν έχουμε πληροφορηθεί από τον αφηγητή για κάποιες παράξενες ιδιότητες των μετάλλων: αν η σφαίρα γυαλιστεί καλά, τότε έλκεται από τη θερμότητα του ανθρώπινου σώματος και σκοτώνει με φιλόπρωπο τρόπο.

Επειδή, αν τα άλλα εργαλεία έχουν γίνει από τη φωτιά, το όπλο μπορεί και παράγει φωτιά, καθ' ότι το μέταλλό του ψήνεται σε πολλούς βαθμούς, σφίγγει και στεγνώνει και γίνεται ελαφρό. Γι' αυτό και όταν κάποιος πυροβολήσει με μάνλιχερ, και γυαλίσει προηγουμένως και καθαρίσει το κεφάλι της σφαίρας, όχι μόνο δεν αστοχεί η σφαίρα του πυροβόλου αυτού όπλου αλλά έλκεται μόνη της από τη θερμότητα του ανθρώπινου σώματος, τρυπά το δέρμα, τη σάρκα και τα κόκαλα με τρόπο που λέγεται φιλόπρωπος.

Γιατρομανωλάκης 1982: 15

Οι σφαίρες λοιπόν είναι γυαλισμένες για να μην υποφέρει το θύμα του Δίκαιου. Η απάντησή του προέρχεται από δύο διαφορετικούς κόσμους, όπως ακριβώς και ο κόσμος του αφηγητή, ο οποίος βρίσκεται με το ένα πόδι στη ρεαλιστική – ιστορική– πραγματικότητα, και με το άλλο σε έναν εξωπραγματικό κόσμο παραμυθιού.

Πρόκειται για ένα κείμενο, του οποίου η αφηγηματική φωνή θα μπορούσε να είναι ένας από τους ήρωες του μύθου χωρίς να ταυτίζεται με αυτούς, αντιμετωπίζοντας τα δύο θεμελιώδη μέρη της *Ιστορίας*, τις πολυάριθμες ιστορικές πληροφορίες και την «προκλασική (μη)λογική», όπως το έθεσε ο Θαλάσσης, ως ισάξιες. Ο αφηγητής της *Ιστορίας* δε διακρίνει ανάμεσα σε πραγματική ιστορία

---

<sup>190</sup> ό.π.: 101 κ.ε.

και φανταστικό, παραμυθένιο μύθο. Η ίδια φωνή που αφηγείται τα ιστορικά στοιχεία αφηγείται ταυτόχρονα και γεγονότα που αντιτίθενται στην κοινή λογική και είναι ταυτόχρονος φορέας και των δύο αφηγήσεων, της πραγματικής και της «μυθικής ιστορίας.»

Τόσο ο τίτλος, όσο και η παρακειμενική ένδειξη του εξωφύλλου, υποδηλώνουν ότι τα γεγονότα που παρασταίνονται στο μυθιστόρημα είναι ιστορικά: σε μια παρακειμενική παρέμβασή του μάλιστα, ο συγγραφέας δηλώνει ότι πρόκειται για ιστορικό μυθιστόρημα.<sup>191</sup> Ωστόσο, το κείμενο μεταθέτει το ιστορικό του αντικείμενο από τον παραδοσιακό του χώρο. Το αντικείμενο της αφήγησης της *Ιστορίας* βρίσκεται σε έναν αμφίβολο, ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στην πραγματική, ρεαλιστική ιστορία και σε εξωπραγματικά, δηλαδή εξωιστορικά γεγονότα. Η αφηγηματική φωνή, η οποία χωρίς να ανήκει σε πρόσωπο του μυθιστορήματος καθρεφτίζεται στους αφηγηματικούς τρόπους των πλαισιωμένων αφηγήσεων των ηρώων του μυθιστορήματος με τη μέθοδο του *mise en abîme*, αποτυπώνει σε διαφορετικό επίπεδο την αμφιβολία για το που θα τοποθετηθεί το αντικείμενο της ιστορικής αφήγησης.

Η συνύπαρξη στο ίδιο πλαίσιο, στην ίδια αφηγηματική φωνή, ρεαλιστικών ιστορικών στοιχείων και καταστάσεων που ανήκουν σε μια πραγματικότητα παραμυθιού θα ήταν αδύνατη για ένα ιστορικό μυθιστόρημα, γιατί θα έσπαζε την τάξη που ορίζει το αντικειμενικό κύρος των ιστορικών πληροφοριών και τη φανταστική, υποκειμενική φύση του μυθοπλαστικού στοιχείου. Αν αναζητήσει κανείς τη διαφοροποίηση ανάμεσα στην ιστορική μυθοπλασία και στην επιστημονική ιστοριογραφία δεν θα πρέπει να ανατρέξει στη μορφή της αφήγησης, αλλά στο ρεαλιστικό ή φανταστικό περιεχόμενο.<sup>192</sup> Έχουμε λοιπόν το οξύμωρο σχήμα ενός μυθιστορήματος που παρουσιάζει πολυάριθμες ιστορικές πληροφορίες μιας εποχής, ονομάζεται *Ιστορία* αλλά τελικά αποτελεί ταυτόχρονα και μυθική αφήγηση, χωρίς δηλαδή να ξεχωρίζει το πραγματικό από το μυθικό (ως αντίθεση στους συμβατικούς κανόνες που ορίζουν το πραγματικό). Αυτή η

---

<sup>191</sup> Βλ. υποσημ. 180 και 181

<sup>192</sup> „[W]hat distinguishes historical from fictional stories is first and foremost their content, rather than their form. The content of historical stories is real events, events that really happened, rather than imaginary events, events invented by the narrator. (White 1987: 27) Με τον όρο *μορφή*, ο White δεν εννοεί μόνο την «εμφάνιση» (στίχοι, πρόζα κλπ) του κειμένου, αλλά κυρίως τα συστήματα παραγωγής νοήματος. (ό.π.: 44)

σύγχυση ορίζει το κείμενο ως *μυθική ιστορία*.<sup>193</sup> Ταυτόχρονα, η επανάληψη της αφηγηματικής φωνής στον εξωκειμενικό αφηγητή και στους ήρωες του μυθιστορήματος αναβάλλει τον καθορισμό της, λειτουργώντας ως καθρέφτης της ιστορίας που γίνεται αντικείμενο της αφήγησης.

### 2.1.3. Ο μύθος και η απονομιμοποίηση της ιστορίας

Η μεταμοντέρνα κατάσταση έχει διακρίνει ότι η νομιμοποίηση της εξουσίας που ασκείται από την επιστήμη προέρχεται αναγκαστικά από μια αφήγηση, η οποία θα οργανώσει ένα σύνολο αποφάνσεων σε ένα λογικό σύστημα με αρχή, μέση και τέλος και σχέσεις αιτίου και αιτιατού υπό τη μορφή μιας λογικής ιστορίας, κάτι που ο White ονομάζει *αφηγηματοποίηση*<sup>194</sup> μιας πραγματικότητας. Μια τέτοια αφήγηση, η οποία αφηγηματοποιεί μια πραγματικότητα, επιβάλλοντας μια συνεκτική λογική και σχέσεις αιτίου/αιτιατού σε ένα ασύνολτο σύνολο, θα επιβάλει μια «επιτακτική απόφαση» ως επιβεβαιωμένη και αντικειμενική γνώση.<sup>195</sup> Η, όπως το θέτει ο Lyotard,

Αυτή η ρητή επίκληση της αφήγησης μέσα στην προβληματική της γνώσης συμβαδίζει με τη χειραφέτηση των αστικών τάξεων από τις παραδοσιακές αυθεντίες. Η γνώση των αφηγήσεων επιστρέφει στην Δύση για να προσκομίσει μια λύση στη νομιμοποίηση των νέων αυθεντιών. [...] ποιος έχει το δικαίωμα να αποφασίζει για την κοινωνία; Ποιο είναι το υποκείμενο, του οποίου τα κελεύσματα είναι κανονιστικές αρχές για όσους υποχρεώνουν;

Lyotard 1993: 84

Διαπιστώνοντας ότι η επιστημονική ιστορία χρησιμοποιεί το μέσο της αφήγησης για να επιβάλλει μια γνώση ως αντικειμενική, η Μεταϊστορία αμφισβητεί αυτήν την καθιερωμένη τάξη υπεροχής της επιστημονικής ιστοριογραφίας και τα μεταϊστορικά μυθιστορήματα αξιώνουν για τον εαυτό τους τη δυνατότητα διαμόρφωσης μιας διαφορετικής ιστορικής συνείδησης, ενδεχομένως αντίθετης από εκείνης που καθιερώνει η αφήγηση της επίσημης ιστοριογραφίας, «του

---

<sup>193</sup> „What we wish to call mythic narrative is under no obligation to keep the two orders of events, real and imaginary, distinct from one another.“ (ό.π.: 3-4).

<sup>194</sup> Βλ. White 1987: 2

<sup>195</sup> „[T]his raises the suspicion that narrative in general, from the folktale to the novel, from the annals to the fully realized ‚history‘, has to do with the topics of law, legality, legitimacy, or, more generally, authority.“ (White 1987: 13). Βλ. επίσης και Lyotard 1993: 85.

υποκειμένου, του οποίου τα κελεύσματα είναι κανονιστικές αρχές». Το ερώτημα που θέτουν είναι, όπως έχουμε δει, όχι ποια είναι η ιστορική πραγματικότητα και πως μπορεί να αποδοθεί πειστικά, αλλά τι είναι, πως και από ποιον κατασκευάζεται η πραγματικότητα που παρουσιάζεται ως η αληθινή, ένα ερώτημα οντολογικής φύσης<sup>196</sup> που θέτει τον προβληματισμό για τα όρια και την ιδιότητα της ιστορικής λογοτεχνίας και της επιστημονικής ιστορίας. Το μυθιστόρημα του Γιατρομανωλάκη «απονομιμοποιεί» με αυτόν τον τρόπο την αποκλειστική αυθεντία της ιστορικής αφήγησης, εγείροντας για λογαριασμό της δικής του μυθικής ιστορίας την ίδια αξίωση:

Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια διαδικασία απονομιμοποίησης που έχει ως κίνητρο την απαίτηση της νομιμοποίησης. Η ‘κρίση’ της επιστημονικής γνώσης [...] [α]πορρέει από μian εσωτερική διάβρωση της αρχής της νομιμοποίησης της γνώσης.

Liotard 1993: 102

Ο Δίκαιος μπορεί να διακρίνει το δίκαιο από τον άδικο φόνο: αν το θύμα πέσει κατευθείαν στο έδαφος, όπως συνήθως συμβαίνει με τα θύματα της χωροφυλακής ή του στρατού, ο φόνος είναι άδικος. Αν όμως αιωρηθεί για κάποιο διάστημα, όπως ο Ζερβός, τότε ο φόνος είναι δίκαιος.<sup>197</sup> Αντιστρέφοντας τον Lyotard,<sup>198</sup> μπορούμε να πούμε ότι ο Δίκαιος, αποφασίζοντας τι είναι δίκαιο και τι είναι άδικο, αποφασίζει ταυτόχρονα τι είναι πραγματικό και τι όχι, τουλάχιστον μέσα στο κείμενο της *Ιστορίας*. Ο Roland Barthes, ένας από τους φιλοσόφους που ενέπνευσαν τους θεωρητικούς της Μεταϊστορίας, παρατήρησε το 1967 κάτι ανάλογο με αυτό που προτείνει η *Ιστορία*, αμφισβητώντας τη διαφορά της επιστημονικής ιστοριογραφίας με το έπος, το μυθιστόρημα και το δράμα:

La narration des événements passés, soumise communément, dans notre culture, depuis les Grecs, à la sanction de la ‘science’ historique, placées sous la caution impérieuse du ‘réel’, justifiée par des principes d’exposition ‘rationnelle’, cette narration diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu’on peut la trouver dans l’épopée, le roman, le drame? Et si se trait – ou cette

---

<sup>196</sup> „What is a world? What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?“ McHale 1987: 10. Πρβ. επίσης Γαλανάκη: «[Ε]να από τα ερωτήματα που θα ήθελα να απασχολεί τον αναγνώστη μόλις έκλεινε το βιβλίο [*Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά*] είναι το εξής απλό: Τι είναι Ιστορία;» (Γαλανάκη 1997: 23)

<sup>197</sup> Γιατρομανωλάκης 1982: 152-155

<sup>198</sup> «[Τ]ο δικαίωμα να αποφασίζουμε τι είναι αληθινό δεν είναι ανεξάρτητο από το δικαίωμα του να αποφασίζουμε τι είναι δίκαιο, έστω και αν οι αποφάνσεις που εναπόκεινται αντίστοιχα στη μια και στην άλλη εξουσία έχουν διαφορετική υφή.» (1993: 41)

pertinence – existe, à quel lieu du système discursif, à quel niveau de l'énonciation faut-il le placer?

Barthes 1982: 13

Μέσω της συνύπαρξης ασύμβατων στοιχείων στην ίδια αφήγηση, ο αναγνώστης καταλήγει στο να αναρωτηθεί κατά πόσο και τα πολυάριθμα και εξακριβωμένα ιστορικά στοιχεία είναι και εκείνα φαντασίωση, όπως και οι σαύρες που γεννιούνται γριές και πεθαίνοντας νέες, εξαερώνονται. Ο Γιατρομανωλάκης, με την ιδιότητά του ως δόκιμου λογοτεχνικού κριτικού, ερμηνεύει την *Ιστορία* με παρόμοιο τρόπο:

Εάν δηλαδή οι εκλογές της 19ης Αυγούστου του 1928 είναι πραγματικές, μέσα από το βιβλίο το πραγματικό αυτό τείνει να εξαυλωθεί, όπως οι σαύρες. Το ίδιο, εάν λόγου χάρη ο φόνος υπήρξε μη πραγματικός, φανταστικός. Τότε τείνει να λάβει τη μορφή, ο φόνος, ενός πραγματικού γεγονότος που θα μπορούσε να έχει συμβεί[.]

Γιατρομανωλάκης 1983: 71

Η *Ιστορία*, τοποθετώντας μέσα στην ίδια αφηγηματική φωνή την επιβεβαιωμένη, δόκιμη ιστορία από τη μία και από την άλλη μυθικές αφηγήσεις, αποκαθλώνει την επιστημονική ιστοριογραφία ως έναν αποκλειστικό φορέα απόλυτης και αντικειμενικής αλήθειας, δείχνοντας ότι και η ιστορία είναι αφήγηση, ένα εργαλείο ενός υποκειμένου εξουσίας, ένας ρόλος που μπορεί να αναλάβει και η μυθοπλαστική αφήγηση. Τα δύο στοιχεία, ρεαλιστικό και φανταστικό, ως κειμενικές αφηγήσεις που ανήκουν στην ιστορική εγκυκλοπαίδεια, εμφανίζονται ως ισάξια και αξεδιάλυτα από τον αφηγητή της *Ιστορίας* και αναφέρονται και τα δύο ισότιμα στην ιστορία της Κρήτης και του Ελληνικού Βασιλείου των αρχών του εικοστού αιώνα. Το μυθιστόρημα *Ιστορία* διεκδικεί επίσης ένα ρόλο υποκειμένου το οποίο θέτει κανονιστικές αρχές και αποφασίζει για την κοινωνία ή εν προκειμένω, για την ιστορία, είτε ως ιστορία μιας εποχής, είτε ως κατηγορία. Κατά συνέπεια, τα ιστορικά στοιχεία που υπάρχουν στο κείμενο της *Ιστορίας* δεν παρατίθενται για να μεταβιβάσουν στον αναγνώστη την ιστορική εικόνα (ή έστω μία ιστορική εικόνα) της εποχής του μεσοπολέμου στην Κρήτη, όπως θα έκανε ένα παραδοσιακό ιστορικό μυθιστόρημα, αλλά αντίθετα, για να φανεί η



μεταϊστορική αρχή<sup>199</sup> ότι δεν είναι δυνατό να αποτελούν αντικειμενική ιστορική γνώση.

---

<sup>199</sup> Πρβ. White 1987: 57: „[H]ere the notion of what constitutes a real event turns, not on the distinction between real and false [...], but rather on the distinction between real and imaginary [...]. One can produce an imaginary discourse about real events that may not be less ‚true‘ for being imaginary.“

## 2.2. Ο διαμελισμός του ιστορικού γεγονότος σε παραλλαγές ή η ιστορία δε διδάσκεται

[Θ]α μου άρεσε αν ο αναγνώστης, κοντά στην αδιαφιλονίκητη δική του αντίληψη για την Ιστορία, δεχόταν ότι δεν υπάρχει μία και μόνο ιστορική εκδοχή[.]

Γαλανάκη 1997: 23

Η Ρέα Γαλανάκη πρωτοδημοσίευσε τις ποιητικές συλλογές *Πλην εύχαρις* (1975), και *Τα ορυκτά* (1979), και συνέχισε με τα πεζά *Το κέικ* (1980), *Που ζει ο λύκος;* (1982) και *Ομόκεντρα διηγήματα* (1986), πριν να δημοσιευθεί το πρώτο της μυθιστόρημα *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά *Srina nel cuore** (1989). Η εξέλιξη των έργων της Γαλανάκη ακολουθεί μια σταθερή πορεία από τα μικρά ποιητικά κείμενα προς ευρύτερα πεζά. Και ενώ στα πρώτα κείμενα κυριαρχεί ο προβληματισμός σχετικά με τον ορισμό και τη θέση των φύλων μέσω της παρωδίας καθιερωμένων ρόλων και πατριαρχικών στερεοτύπων, μύθων και παραμυθιών, στα εκτενέστερα μυθιστορήματά της *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά* (1989), *Θα υπογράψω Λουϊ* (1993) και *Ελένη, ή ο κανένας* (1998) ένα δεύτερο μοτίβο εμφανίζεται δίπλα στο πρώτο: πρόκειται για την προβληματική του τρόπου παρουσίασης και κατανόησης της ιστορίας. Η ενασχόληση των εκτενέστερων πεζών της Γαλανάκη με την ιστορία δεν ακυρώνει το παλιότερο επίκεντρο, αλλά αντίθετα το επεκτείνει. Στα τρία μέχρι στιγμής μυθιστορήματά της ο προβληματισμός ως προς την κατανόηση και πρόσληψη της ιστορίας συνδέεται στενά με τις κατηγορίες αρσενικό – θηλυκό που συνιστούν δύο αντίποδες ιστορικής κατανόησης: στο *Βίο* για παράδειγμα, η τελεολογική ιστορία του δυτικού πολιτισμού παρουσιάζεται ως ευθύγραμμη –φαλλική– αναπαράσταση, ως αντίποδας μιας θηλυκής, κυκλικής, «ανατολίτικης» αντίληψης της ιστορίας.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> «[Ο Ισμαήλ] επανέλαβε την απόφασή του ν' αφοσιωθεί στη μνήμη. Ν' ακολουθήσει τη γραμμή μιας αυστηρής εκπαίδευσης και μιας δύσκολης καριέρας, στολίζοντας όμως το μέτωπό του με το στεφάνι του οροπεδίου, μυστικό, δροσερό και ακάνθινο. Να δεσμεύσει στον θηλυκό συμβολισμό του κύκλου μεγάλο μέρος από το αίσθημα και το μυαλό. Εκεί θα εναπόθετε και το παιχνίδι του με το ανύπαρκτο, σαν άντρας.» Γαλανάκη 1989: 34. Και αλλού: «Εκπληκτος ανέσυρα από τα βάθη του εαυτού μου τον φιλελεύθερο πολίτη της Ευρώπης [...] που αρνιόταν να δεχτεί την επανάληψη της ανατολίτικης μοίρας. Που προσπαθούσε να ορίσει τη ζωή του στην ευθεία, γνωρίζοντας ότι αυτό ήταν πολύ πιο δύσκολο από την παραδοχή του θέσφατου.» (ό.π.: 134-135) Για τις συμβολικές προεκτάσεις των πολυάριθμων παραστάσεων ευθειών και κύκλων ως τρόπων αντίληψης της ιστορίας και της εθνικότητας στο μυθιστόρημα της Γαλανάκη βλ. Θαλάσση 1991.

Η υποδοχή των πεζών της Γαλανάκη από τις βιβλιοπαρουσιάσεις του ελληνικού τύπου είναι αυξανόμενα αρνητική, όπως π.χ. της Ελισάβετ Κοτζιά και του Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, οι οποίες επιρρίπτουν στα μυθιστορήματα ανεπάρκεια ελέγχου του ιστορικού τους υλικού,<sup>201</sup> πράγμα που εν μέρει οφείλεται στην περιοριστική αντίληψη του είδους που καθιερώθηκε από την Ντενίση (βλ. υποσημ. 20). Αντίθετα, η στάση των γραμματολόγων είναι εξαιρετικά θετική· ειδικά ο *Βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά* είναι ένα μυθιστόρημα το οποίο η κριτική υποδέχεται σταθερά με αξιόλογες μελέτες.<sup>202</sup> Πολύ περισσότερο, αυτό ακριβώς που οι βιβλιοκριτικές εντοπίζουν ως αδυναμία,<sup>203</sup> δηλαδή την ασυμφωνία του με τον κανόνα του ιστορικού μυθιστορήματος, είναι εκείνο που ενδιαφέρει ιδιαίτερα τις μελέτες των γραμματολόγων: ο Θαλάσσης επισημαίνει τις αυτοαναφορές του μυθιστορήματος στη μυθοπλαστική του φύση, την αποστασιοποίηση της αφηγηματικής φωνής από το αισθητικό ρεύμα του οριενταλισμού ως στερεότυπης εικόνας της ανατολής και την αμφισβήτηση των στερεότυπων ρόλων των φύλων και της φυλετικής ταυτότητας.

Το μυθιστόρημα *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά* ξεκινά με την αιχμαλωσία ενός αγοριού, του Εμμανουήλ Παπαδάκη, κατά την επανάσταση του 1821 στην Κρήτη, κατά την οποία έχασε και τους δυο γονείς του. Ο νεαρός μεταφέρεται στην Αίγυπτο την εποχή των εκσυγχρονιστικών μεταρρυθμίσεων του αντιβασιλέα της Αιγύπτου Muhammad Ali, αλλάζει όνομα, αποκτά τη μουσουλμανική θρησκεία και εισάγεται σε στρατιωτική σχολή του Καΐρου, όπου αναρριχάται στη στρατιωτική ιεραρχία. Αργότερα, στο πλευρό του διαδόχου Ibrahim (η ομοερωτική σχέση των δύο υποβάλλεται σε ολόκληρο το κείμενο), πολεμά στους Συριακούς Πολέμους και καταλήγει υπουργός στρατιωτικών. Με τον Ιμπραήμ πάντοτε στο πλευρό του έχει ήδη γνωρίσει τις τεχνολογικές, πολιτικές, κοινωνικές και αισθητικές εξελίξεις της Δυτικής Ευρώπης. Αργότερα, μετά το θάνατο του

---

<sup>201</sup> Ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, ο οποίος είχε αρχικά υποδεχθεί το *Βίο* πολύ θετικά (Χατζηβασιλείου 1989), γράφει χαρακτηριστικά (1998): «Οι δυσκολίες αυτές δεν είναι σημερινές και πολύ φοβάμαι ότι τείνουν πλέον να πάρουν ενδημικό χαρακτήρα. Στο *Θα υπογράψω Λουί* η Γαλανάκη είχε πέσει στις ίδιες ακριβώς παγίδες (ασυγχρόνιστη γλώσσα, σαθρή πολυφωνία, ανεξέλεγκτος ποιητικισμός), οι οποίες, επαναλαμβανόμενες στο ακέραιο σήμερα, υποδεικνύουν την ύπαρξη μιας μάλλον βαθύτερης εμπλοκής: εμπλοκή η οποία εξισώνεται με το σοβαρό κόστος που σημαίνει για το αφηγηματικό εξαγόμενο η σύγχυση των ορίων ανάμεσα στην ελευθερία της ποιητικής πρόζας και στη συνθετική πειθαρχία του ιστορικού μυθιστορήματος.» Ανάλογη κριτική ασκεί και η Ελισάβετ Κοτζιά (1993, 1998, βλ. κεφ. 1.1.1.)

<sup>202</sup> Θαλάσσης 1991, Μαρωνίτης 1992, Yannakaki 1994, Beaton 1996, Niehoff-Panagiotidis 1998.

Ιμπραήμ, έχοντας στο μεταξύ μάθει για την ύπαρξη του αδερφού του στην Αθήνα, όπου ζει ως εθνικός ευεργέτης και μέλος εθνικιστικών οργανώσεων, στέλνεται στην Κρήτη ως επικεφαλής του αιγυπτιακού στρατιωτικού σώματος για την κατάπνιξη της επανάστασης του 1866. Ενώ η σπηλιά όπου συνελήφθη το 1823 υποβάλλεται ως η μήτρα της εκ νέου γέννησής του,<sup>204</sup> μια εννιάμηνη παραμονή του στο νησί θα κυοφορήσει την ένωσή του «με τη γη της ενδοχώρας»,<sup>205</sup> με το θάνατό του: από κάποια ανεξακρίβωτη αιτία πεθαίνει στο νησί στο οποίο γεννήθηκε, έχοντας πριν επισκεφθεί το ερημωμένο πλέον πατρικό του σπίτι και έχοντας εκτελέσει μέσω μιας παρωδίας<sup>206</sup> της ομηρικής Νέκυιας την εκπλήρωση του Ομηρικού Νόστου: την επιστροφή στην αφετηρία και στο θάνατο. Η σκηνή του νεαρού φυγά στη σπηλιά και η εννιάμηνη παραμονή του στην Κρήτη είναι μερικές από τις σκηνές που επιτελούν το μοτίβο του *regressus ad uterum*,<sup>207</sup> το οποίο ο Mircea Eliade εντοπίζει σε πολυάριθμες τελετουργίες μύησης.

Η Ελένη Γιαννακάκη (1994) αναλύει λεπτομερέστερα τη σχέση του μυθιστορήματος με την ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία, επιμένει όμως υπερβολικά σε ενδοκειμενικά κριτήρια που τελικά δεν πείθουν. Επισημαίνεται π.χ. η ειρωνική χρήση των όρων *ιστορία*, *μύθος* και *επιμύθιο* ως ένας από τους κύριους τρόπους με τους οποίους το μυθιστόρημα της Γαλανάκη υπονομεύει την παραδοσιακή ιστοριογραφία.<sup>208</sup> το πρώτο μέρος ονομάζεται *Χρόνια της Αιγύπτου. Ο μύθος*. Η Γιαννακάκη ερμηνεύει τη χρήση του τρίτου προσώπου της αφήγησης στο πρώτο μέρος ως οξύμωρο, διότι η τριτοπρόσωπη αφήγηση είναι αντικειμενικότερη και εκ τούτου ο αφηγηματικός τρόπος της ιστορίας, και όχι του μύθου. Αντίστοιχα, το δεύτερο μέρος που ονομάζεται *Ημέρες νόστου και ιστορίας* όπου η αφηγηματική φωνή είναι στο πρώτο πρόσωπο ερμηνεύεται και πάλι ως

---

203 «Εκεί [στο ιστορικό μυθιστόρημα] που απαιτούνται γερή ρεαλιστική αγωγή, δουλειά πάνω σε τοιχογραφία και εξαιτομίκευση του πνεύματος της εποχής [...]. (Χατζηβασιλείου 1998)

204 «Προσπάθησε να βρει το δρόμο του στο σκοτάδι. Κάπου είδε μια κόκκινη ανταύγεια και φοβήθηκε ότι έμπαινε στην σπηλιά αντί να βγαίνει. Θυμήθηκε άλλες ιστορίες για μιαν άλικη μαρμαρυγή στα βάθη της σπηλιάς και τις εξηγήσεις για κοκκινάδια παμπάλαιου τοκετού, αίμα λεχώνας και φωτιά για το ζεστό νερό στους λέβητες.» (Γαλανάκη 1989: 16)

205 ό.π.: 89

206 Για την παρωδία βλ. σχετικά σελ. 153 κ.ε.

207 Βλ. Eliade 1988, κυρίως 95 κ.ε.

208 Το ίδιο υποστηρίζουν ο Θαλάσσης (1992: 101) και ο Niehoff-Panagiotidis (1998: 58).

ειρωνεία, διότι το πρώτο πρόσωπο της αφήγησης προϋποθέτει μια υποκειμενική οπτική γωνία η οποία έρχεται σε αντιπαράθεση με τον όρο ιστορία.<sup>209</sup>

Φυσικά, η υποτιθέμενη ειρωνεία δεν υφίσταται, τουλάχιστον για τους λόγους που επικαλείται η Γιαννακάκη, η οποία εκπίπτει στο λάθος να θεωρήσει ταυτόσημη την αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο με την εστίαση μηδέν του «παντογνώστη αφηγητή» και την πρωτοπρόσωπη αφήγηση με την εσωτερική εστίαση:<sup>210</sup> μια τριτοπρόσωπη αφήγηση μπορεί να είναι ‘υποκειμενική’, δηλαδή να έχει εσωτερική εστίαση, ενώ μια πρωτοπρόσωπη να είναι ‘αντικειμενική’, να είναι δηλαδή μηδενικής εστίασης, πράγμα που συμβαίνει συχνότατα στο δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος. Γεγονός είναι ότι το πρώτο μέρος πραγματεύεται την εποχή από την αιχμαλωσία του ανήλικου Εμμανουήλ Παπαδάκη στο σπήλαιο της Μιλάτου το Φεβρουάριο του 1823 μέχρι την αποστολή του (ως Ισμαήλ Φερικ πασά πλέον) στην Κρήτη, ως επικεφαλής του αιγυπτιακού στρατού για την κατάπνιξη της επανάστασης του 1866-69, ενώ το δεύτερο τα γεγονότα του πρώτου χρόνου της επανάστασης στην Κρήτη. Για το πρώτο υπάρχουν ελάχιστες πληροφορίες και η Γαλανάκη στηρίχθηκε περισσότερο στη φαντασία της και λιγότερο στις ελάχιστες ευρισκόμενες πηγές,<sup>211</sup> ενώ το δεύτερο παρέχει διεξοδικές πληροφορίες για τα γνωστά γεγονότα του πολέμου: ονόματα και αρχηγούς των δύο μερών, τις διενέξεις και τις επιμέρους συμμαχίες, τόπους και χρονολογίες μαχών, για τις πολιτικές θέσεις του Ελληνικού Βασιλείου ως προς το ζήτημα, τη διεθνή απήγηση των πολεμικών γεγονότων, όπως το ολοκαύτωμα του Αρκαδίου κ.ο.κ. Τα γεγονότα του πρώτου χρόνου της επανάστασης έχουν περιγραφεί λεπτομερειακά και με ιστορική ακρίβεια,<sup>212</sup> έτσι ώστε η χρήση των

---

<sup>209</sup> „The most important thing to note is the fact that the part of the novel which claims to constitute a myth [...] is cast in the third person, in other words the person of a more or less objective point of view – the person employed by an omniscient narrator, for instance. Conversely, the part which claims to be history [...] is cast in the first person – the person of the subjective and limited point of view.“ (Yannakaki 1994: 125).

<sup>210</sup> Πρβ. Peti 1985: 288 κ.ε.

<sup>211</sup> Γαλανάκη 1997: 25, 44 κ.ε. Εξάλλου, στη *Σημείωση* που προλογίζει το κείμενο του μυθιστορήματος, διαβάζουμε: «Οι πηγές, η ιστορική έρευνα και η προφορική παράδοση διέσωσαν λίγες πληροφορίες για τη ζωή του [Ισμαήλ]. Ανάμεσά τους ελάχιστες χρονολογίες ή γεγονότα συνέπιπταν, ενώ υπήρχαν μεγάλα χρονικά διαστήματα κενά. Η περίοδος πάντως με τα περισσότερα στοιχεία αφορούσε την Κρητική Επανάσταση του 1866-68.»

<sup>212</sup> Πρβ. Γαλανάκη: «[Κ]ανένα γεγονός, απ’ όσα γράφω για την επανάσταση, δεν έχει επινοηθεί από μένα.» (1997: 21).

Ο Niehoff-Panagiotidis (1998) επισημαίνει την ιστορική ακρίβεια του *Ισμαήλ*, σε αντίθεση μάλιστα με ιστορικά μυθιστορήματα όπως της Καπάνταη ή του Άρη Φακίνου, τα οποία αν και γίνονται αποδεκτά ως ιστορικά μυθιστορήματα, περιέχουν πλήθος ανακριβειών και ιστορικών παραποιήσεων.

όρων μύθος και ιστορία έχει μάλλον κυριολεκτικό παρά ειρωνικό χαρακτήρα. Επίσης η υποτιθέμενη συχνή χρήση «προλήψεων και αναλήψεων που αναγκάζουν τον αναγνώστη να βρίσκεται σε επιφυλακή προκειμένου να ακολουθήσει τη ροή των γεγονότων στη χρονική τους εξέλιξη»<sup>213</sup> δε διακρίνει σε καμία περίπτωση τον *Ισμαήλ*: πρόκειται αντίθετα για ένα κείμενο που δεν παρουσιάζει τις δυσχέρειες κατά την πρόσβαση που παρουσιάζουν τα μυθιστορήματα του μοντερνισμού.<sup>214</sup>

Στην περίπτωση της μελέτης της Γιαννακάκη γίνεται σαφής η υπερβολική θεωρητική προσήλωση στους μηχανισμούς κειμενικής αυτοαναφοράς, ως προς τα κείμενα που προσγράφονται στην ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία· όμως δεν είναι όλα τα μεταμοντέρνα ιστορικά μυθιστορήματα μεταμυθοπλαστικά, και κάθε μεταμυθοπλαστικό χαρακτηριστικό δεν ανήκει στη λεγόμενη *historiographic metafiction*: οι *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Τσίρκα ή το *Και ιδού ίππος χλωρός* της Τατιάνας Γκρίτση – Μιλλιέξ (για να αναφέρουμε δύο από τα καλύτερα μοντέρνα ιστορικά μυθιστορήματα της νεοελληνικής γραμματείας) παρουσιάζουν εξαιρετικά περίπλοκη αφήγηση ή εναλλαγή των αφηγηματικών φωνών, ενώ σε πολλά σημεία αυτοσχολιάζονται ως μυθιστορήματα, χωρίς να έχουν σχέση με τις αρχές της μεταϊστορίας. Έτσι, εκείνο που θα πρέπει πολύ περισσότερο να ανιχνευθεί στο μυθιστόρημα είναι η μίμηση μεταϊστορικών αντιλήψεων για την ιστορία.

### 2.2.1. Η υπονόμηση του κύρους της επιστημονικότητας

Είδαμε ότι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του ιστορικού μυθιστορήματος είναι η εκλαϊκευση της ιστορίας (βλ. υποσημ. 17). Η εκλαϊκευμένη ιστορική διδασκαλία που προσφέρουν τα ιστορικά μυθιστορήματα είναι ένας απαραίτητος όρος για την επιστημονικότητα της ιστορίας, για την ισορροπία της «πραγματολογίας της επιστημονικής γνώσης» που νομιμοποιεί την αφήγηση της

---

213 „[B]y means of analepses and prolepses, so that the reader must continually be on the alert to follow the main line of events that develop in time.“ (Yannakaki 1994: 126).

214 «Κατά κανόνα, άλλωστε, η εξιστόρησή μου τηρεί τη χρονική σειρά, γιατί, όταν βρίσκομαι από τη μεριά του αναγνώστη, συνήθως δεν μου αρέσει να διαβάζω κείμενα όπου τα πάντα είναι πολύ μπερδεμένα. Αν σε ορισμένα σημεία επιλέγω την τεθλασμένη και όχι την ευθύγραμμη αφήγηση, αυτό γίνεται επειδή γράφω στο τέλος του 20ού αιώνα.» (Γαλανάκη 1998)

επιστήμης, η οποία για να λειτουργήσει ως επιστήμη χρειάζεται τη λειτουργία του τριγώνου πομπού – δέκτη μιας δηλωτικής απόφασης και αναφοράς, όπως το έχει ορίσει ο Lyotard.<sup>215</sup> Σε αυτόν το συσχετισμό, ο δέκτης θα πρέπει να είναι σε θέση να συμφωνεί ή να διαφωνεί με τη δηλωτική απόφαση, αποδεικνύοντας ή ανασκευάζοντάς την με ανάλογη επιστημονική επάρκεια· με άλλα λόγια ο δέκτης θα πρέπει να έχει τη δυνατότητα να αναλάβει το ρόλο του πομπού.

Η δυνατότητα διδασκαλίας της επιστημονικής απόφασης είναι απαραίτητη προκειμένου η αλήθεια της αναφοράς της να επιβεβαιωθεί ή να αντικατασταθεί από μια άλλη αλήθεια στη συνέχεια, διαδικασία μέσω της οποίας θα συνεχίζει να νομιμοποιείται η επιστήμη· η διδασκαλία είναι το απαραίτητο συμπλήρωμα της επιστήμης.<sup>216</sup> Για να λειτουργεί όμως η απόδειξη λογικά ως αληθινή ή όχι αληθινή θα πρέπει να είναι μία, εφόσον «η ίδια αναφορά δεν μπορεί να προσφέρει μια πολλαπλότητα αντιφατικών αποδείξεων».

Το μυθιστόρημα της Γαλανάκη περιέχει πράγματι ένα πλήθος πληροφοριών αισθητικού, πολιτιστικού, πολιτικού και στρατιωτικού περιεχομένου, αποτέλεσμα εντατικής έρευνας, όπως θεωρεί χρήσιμο να εξηγήσει η Γαλανάκη.<sup>217</sup> Η πληροφορία που δίνει η συγγραφέας λειτουργεί ως διαβεβαίωση πως ακολουθούνται οι κανόνες της επιστημονικής γνώσης/αφήγησης. Με πολλές λεπτομέρειες περιγράφεται η άνοδος του Μωχάμεντ Άλι στην εξουσία, οι πόλεμοι στην Πελοπόννησο και στη Συρία, ο εκσυγχρονισμός της Αιγύπτου, αισθητικά και ιδεολογικά ρεύματα όπως ο οριενταλισμός και ο κομμουνισμός καθώς και οι τεχνολογικές εξελίξεις της Ευρώπης, περιγραφές της πολιτικής κατάστασης και φυσικά τα γεγονότα της επανάστασης του 1866 στην Κρήτη.

Η «διδασκτική» πλευρά του *Ισμαήλ* επεκτείνεται και στην απόρριψη καθιερωμένων «αληθειών» της ελληνικής ιστοριογραφίας. Η αφήγηση του ιστορικού μέρους από το στόμα ενός αντιπάλου, δίνει τη δυνατότητα στο κείμενο να φωτίζει σημεία που

---

<sup>215</sup> Βλ. Lyotard 1993: 72 κ.ε.

<sup>216</sup> «[Η έρευνα] ζητά την διδασκαλία ως το αναγκαίο της συμπλήρωμα. Γιατί στον επιστήμονα χρειάζεται ένας δέκτης, ο οποίος να μπορεί με τη σειρά του να είναι πομπός ή έστω συζητητής. Διαφορετικά η επαλήθευση της απόφασης του είναι ανέφικτη ελλείψει μιας αντιφατικής συζήτησης, που η μη ανανέωση των αρμοδιοτήτων θα καθιστούσε τελικά ανέφικτη.» (Lyotard 1993: 74).

<sup>217</sup> «Μου αρέσει η συστηματική προετοιμασία για το γεγονός ότι το καθένα από τα τρία μυθιστορήματα με 'μορφώνει', για να το πω έτσι απλά. Μου αρέσει επίσης που η λογοτεχνία μου στερεώνεται, νομίζω, έτσι σε κοινές για όλους μας γνώσεις και αναφορές, όπως είναι το ιστορικό γεγονός ή η καταγεγραμμένη ζωή ενός ανθρώπου για τον οποίο γνωρίζουμε τα ολίγα και αγνοούμε τα πολλά.» (Γαλανάκη 1998)

έχει αποσιωπήσει η ιδεολογικοποιημένη εθνική ιστοριογραφία.<sup>218</sup> Για να αναφέρουμε ένα μόνο παράδειγμα, κατά την αναφορά του Ισμαήλ προς τον αιγύπτιο αντιβασιλέα,<sup>219</sup> ο αναγνώστης πληροφορείται για μια ωμότητα των εθνικιστών ανταρτών: ύστερα από τη μάχη στη θέση Βρύσες, ο ηγέτης του Αιγυπτιακού στρατού συμφωνεί με τους ηγέτες των ανταρτών να διακόψει τη μάχη με την προϋπόθεση να φύγει ασφαλής ο στρατός του και να του επιτραπεί να μεταφέρει στη συνέχεια τραυματίες, ασθενείς και πολεμικό υλικό· ως εγγύηση το κάθε μέρος κρατά ομήρους του αντιπάλου. Οι αντάρτες όμως, αφού ελευθερώσουν τους δικούς τους, σκοτώνουν τους αιγυπτίους ομήρους, μαζί με ένα μέρος της οπισθοφυλακής του στρατού που υποχωρούσε καθώς και όλους τους ασθενείς και τραυματίες που έμειναν. Φυσικά έκλεψαν και το στρατιωτικό υλικό. Ίχνος από αυτό το γεγονός που μαθαίνει ο αναγνώστης στο μυθιστόρημα<sup>220</sup> δεν εμφανίζεται ούτε στην ιστορία του Δετοράκη,<sup>221</sup> ούτε στην *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*,<sup>222</sup> όπου γίνεται λόγος μόνο για ελληνικό θρίαμβο, ούτε φυσικά και στην *Παντέρμη Κρήτη* του Πρεβελάκη, όπου επίσης θεματοποιείται η επανάσταση του 1866-69.<sup>223</sup>

*Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά spina nel cuore* λειτουργεί με μια πρώτη ματιά σύμφωνα με τον επιστημονικό ιστορισμό, διευρύνοντας μάλιστα την αλήθεια της επιστημονικής αναφοράς. Το μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη πλησιάζει ωστόσο περισσότερο τη μεταϊστορική άποψη ότι η ιστορία δεν είναι δυνατό να αποτελέσει υποκείμενο διδασκαλίας διότι δεν υφίσταται ως εξωγλωσσική πραγματικότητα, παρά μόνο ως ενδοκειμενική κατασκευή. Το κείμενο, υποβάλλοντας τις διαδοχικές γεννήσεις του κεντρικού ήρωα και ως εκ τούτου την πολλαπλή ζωή του, επιτρέπει τη διάκριση μιας πολλαπλής πραγματικότητας.<sup>224</sup>

---

218 «Το πρόσωπο του Ισμαήλ Φερίκ πασά, ως ‘εχθρού’, μου έδινε τη δυνατότητα να αφηγηθώ τους εννέα πρώτους μήνες μιας επανάστασης εντοπίζοντας λεπτομέρειες και σκιές που ήταν ανεπίσημες, αντιηρωικές, έως και προδοτικές.» (Γαλανάκη 1997: 19)

219 Γαλανάκη 1989: 96 κ.ε.

220 ό.π.: 98-99

221 Δετοράκης 1986: 365

222 *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ II': 257-258

223 Βλ. σελ. 36 της έκδοσης της Εστίας (1995, Σειρά Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 98)

224 «Η διπλή του θέση, σαν μόλις πεθαμένου και σαν μόλις γεννημένου, του επέτρεπε τη συντροφιά και με τους νεκρούς και με τους αιχμαλώτους.» Γαλανάκη 1989: 24



Η οργανωμένη πολυσημία του μυθιστορήματος της Γαλανάκη παρουσιάζει τρεις ισοδύναμες εκδοχές του θανάτου της μητέρας του Ισμαήλ,<sup>225</sup> κάθε μία από τις οποίες στηρίζονται από λογικά επιχειρήματα.<sup>226</sup> Στη συνέχεια, στο τέλος του μυθιστορήματος, παρουσιάζονται τέσσερις ισοδύναμες εκδοχές του θανάτου του Ισμαήλ, οι οποίες αποτελούν σχεδόν ολόκληρο το καταληκτικό και *διδασκτικό* τρίτο μέρος που ονομάζεται *επιμύθιο*.<sup>227</sup> Και πάλι πρόκειται για πιθανές παραλλαγές που δεν αλληλοαναιρούνται, ώστε το κείμενο να μπορεί να πάρει μέρος υπέρ της μίας ή της άλλης. Αντίθετα, τονίζεται ότι

Γνώριζα από παλιά πως η αλήθεια ενός γεγονότος δεν είναι ποτέ μία, και αυτό δεν ήταν ίσως το πιο σημαντικό, όσο να ανακαλύπτω ποια ανάγκη επέβαλε την ταξινόμηση εκείνων των αληθειών, που δεν παραμερίζονταν αμέσως από κάποιο αόρατο χέρι. Και τούτος ο πόλεμος άρχισε να γίνεται αληθινός, εφόσον είχε κιόλας αρχίσει να μετατρέπεται σε εκδοχές και εκτιμήσεις.

Γαλανάκη 1989:132

Η διάσπαση της προσωπικότητας του Ισμαήλ σε ένα πολλαπλό Εγώ, χριστιανικό, μουσουλμανικό, αρσενικό και θηλυκό,<sup>228</sup> αντικατοπτρίζει τη διάσπαση της ιστορικής αναφοράς του μυθιστορήματος. Αλλά με εκδοχές και εκτιμήσεις, με τις οποίες δίδεται η ιστορική εικόνα των γεγονότων που θεματοποιούνται στο μυθιστόρημα της Γαλανάκη δεν είναι δυνατό να διδαχθεί ιστορία, διότι μία αναφορά δεν μπορεί να προσφέρει μια πολλότητα αντιφατικών ή ασύμβατων αποδείξεων. Κατ' επέκταση, η επιστημονική αναφορά που διασπάται σε ισοδύναμες, ταυτόχρονες και όχι αλληλοαναιρούμενες «αλήθειες» παύει να είναι επιστημονική.<sup>229</sup> Το μυθιστόρημα δεν ειρωνεύεται τη χρήση των όρων ιστορία και μύθος, αλλά την ίδια του την προσπάθεια να προσφέρει μια συνεκτική και ταυτόχρονα διδακτική επιστημονική αναφορά. Το τρίτο και διδακτικό μέρος του, το *επιμύθιο*, νομιμοποιεί με λογικά επιχειρήματα πολλαπλές παραλλαγές της ίδιας

---

<sup>225</sup> ό.π.: 20-23

<sup>226</sup> ό.π.: 59

<sup>227</sup> Η Γιαννακάκη συνδέει το τρίτο αυτό μέρος με το πρώτο λόγω της χρήσης του τρίτου προσώπου της αφήγησης και λόγω της ετυμολογικής συγγένειας (μύθος – επιμύθιο), χωρίς ωστόσο να λαμβάνει υπ' όψιν την ερμηνεία της λέξης «ως επιλόγου ενός μύθου, που συμπεκνώνει ως δίδαγμα το περιεχόμενο της διήγησης» (Λεξικό Μπαμπινιώτη).

<sup>228</sup> Βλ. Θαλάσση 1992.

<sup>229</sup> «[Η] ίδια αναφορά δεν μπορεί να προσφέρει μια πολλότητα αντιφατικών ή ασύμβατων αποδείξεων· ή ακόμα: ο 'Θεός' δεν μπορεί να έχει πρόθεση να μας εξαπατήσει.» (Lyotard 1993: 73)

ιστορικής αναφοράς και προσφέρει το δίδαγμα ότι δεν είναι δυνατό να προσφέρει δίδαγμα της ιστορικής του αναφοράς.

### 2.3. Η κενή αφήγηση της ιστορίας ως άρνηση της αφήγησης

Historical narration without analysis is trivial, historical analysis without narration is incomplete.

Peter Gay<sup>230</sup>

Το διήγημα *Ιστορία της Όλγας*, το πρώτο από τα τρία *Ομόκεντρα διηγήματα* που εκδόθηκαν το 1986, αποτελεί όχι μόνο καμπή για το έργο της Γαλανάκη,<sup>231</sup> αλλά και λόγω της κεντρικής ηρωίδας του διηγήματος, μια κατά κάποιο τρόπο προαναγγελία του ο *Βίος του Ισμαήλ Φερικ πασά*. Η στενή σχέση του διηγήματος, το οποίο κατά κάποιον τρόπο αποτελεί «σπουδή» για το *Βίο*, ο οποίος ακολούθησε, επιτρέπει μια σύντομη ανάλυσή του, ως εισαγωγή για το παρόν κεφάλαιο, όπου θα παρουσιασθούν τρόποι χρήσης της αφηγηματικότητας από τη μεταϊστορική μυθοπλασία.

Με αφορμή μια φωτογραφία (βλ. σ. 137) η αφηγηματική φωνή αφηγείται για ένα κορίτσι μουσουλμανικής καταγωγής που αργότερα εκχριστιανίστηκε αποκτώντας το όνομα της βασίλισσας Όλγας. Η Όλγα δραπέτευσε από τον άκαρπο γάμο με το γιο του παπά που την υιοθέτησε και συνδέεται ερωτικά με το δάσκαλό της, ο οποίος της μαθαίνει ανάγνωση και γραφή. Μετά την αποκάλυψη του σκανδάλου, οι συνθήκες της κρητικής κοινωνίας του γυρίσματος του εικοστού αιώνα όπου τοποθετείται η δράση απαιτούν τη φυλάκιση της μοιχαλίδας. Στη φυλακή την ερωτεύεται ο δικηγόρος της, η Όλγα εξασκείται στη γραφή και κατακτά την επίσημη, κρατική γλώσσα. Μετά την αποφυλάκισή της ζει με τον δικηγόρο της, τον οποίο ίσως παντρεύτηκε· και από αυτόν το γάμο δε γεννήθηκε τίποτα, και η Όλγα δεν εγκατέλειψε ποτέ ξανά το σπίτι της.

Ο δικηγόρος της μαθαίνει τη γλώσσα των εφημερίδων, οι οποίες είναι το γέννημα της πόλης, δηλαδή της εξουσίας που τη φυλάκισε.<sup>232</sup> Η γλώσσα των εφημερίδων

---

<sup>230</sup> Στο White 1987: 5

<sup>231</sup> «Η προηγούμενη λογοτεχνική παραγωγή μου δεν απαιτούσε έρευνα. Η στροφή γίνεται με το διήγημα *Η ιστορία της Όλγας*, ηρωίδα που είχε όντως ζήσει και έπρεπε να κάνω μια σχετικά μικρή έρευνα. Θα έλεγα χαριτολογώντας ότι η ανάγκη τεκμηρίωσης άρχισε, φαίνεται, με την έξοδό μου από την αυτοαναφορικότητα, με το πέρασμα του βιοματικού διά της έξωθεν μαρτυρίας. Και με το προχώρημα της ηλικίας, βέβαια, ό,τι κι αν σημαίνει τούτο.» Γαλανάκη 1998.

<sup>232</sup> Στη νουβέλα, η Όλγα διώκεται από την εξουσία και βρίσκεται στη φυλακή. Εκεί προσπαθεί να μάθει γραφή μέσω των εφημερίδων, οι οποίες είναι «το βρέφος της πόλης» στην οποία βρίσκεται φυλακισμένη, δηλαδή η γραφή των εφημερίδων είναι ο φορέας της εξουσίας που την κρατά φυλακισμένη. «[Η Όλγα] Άνοιξε το κρυφό τετράδιο και του παρουσίασε μιαν καινούργια λέξη. [Ο δικηγόρος] Χαμογέλασε και της είπε πως η πόλη δεν γράφεται έτσι, όμως, αν ήθελε, μπορούσε να της δείξει πως γράφεται η λέξη 'Ηράκλειο' στην εφημερίδα που

αντικαθιστά σταδιακά το περιβάλλον της. Τα πραγματικά φυτά τα αντικαθιστούν οι λέξεις των εφημερίδων που σταδιακά γεμίζουν το κελί της, οι λέξεις αντικαθιστούν ακόμα και τις σταγόνες της βροχής.<sup>233</sup> Κατά μια έννοια, εξαιτίας της γραφής που μαθαίνει από το δάσκαλο η Όλγα καταλήγει προσωρινά στη φυλακή, και η τελειοποιημένη γραφή και η επίσημη γλώσσα που μαθαίνει από το δικηγόρο την οδηγεί στην οριστική της φυλακή, στο σπίτι του που την απομονώνει από τον πραγματικό κόσμο. Τελικά η Όλγα ζει στο σπίτι του δικηγόρου που «δεν έχει κήπο, γιατί σ' αυτήν την πόλη πολλά σπίτια έχουν μονάχα το φανταστικό κήπο της εφημερίδας.»<sup>234</sup> Ο δικηγόρος, διδάσκοντάς της τη γραφή, την παγιδεύει στο φανταστικό κήπο της εφημερίδας και της επίσημης γλώσσας, από τον οποίο η Όλγα δεν ξαναβγήκε ποτέ. Όσο περισσότερο η Όλγα μαθαίνει να διαβάζει την πολιτική εφημερίδα, τόσο περισσότερο απομακρύνεται από την αισθητή πραγματικότητα που την περιβάλλει.

Ωστόσο, οι εφημερίδες που αποτέλεσαν αυτόν τον πλαστό κόσμο – φυλακή, καθώς και οι άντρες που έμαθαν στην Όλγα να τις διαβάζει, είναι το μέσον το οποίο προσφέρει τις ιστορικές πληροφορίες στον αναγνώστη. Στο διήγημα της Γαλανάκη, η επίσημη γλώσσα της εξουσίας που τίθεται στη διάθεση της ιστορικής μελέτης, είναι μια γλώσσα που δεν μπορεί να καθορίσει το αντικείμενό της, αποτελούμενη από μια αφήγηση χωρίς συνοχή και διασπώμενη σε αυθαίρετη, επιλεκτική και επιφανειακή παρουσίαση της εποχής,:

–οκτώ μουσουλμάνοι βουλευταί διαχωρίζουν την θέσιν των ως προς την ένωσιν της νήσου μετά της Ελλάδος – επυροπλήθησαν τα κτήματα του συμβούλου της Κρήτης κ. Χαμίτ Βεηζαδέ – επίθεσις κατά του Τούρκου παντοπώλου Καντέμ Χαλαζαράκη – αυτοκτονία μαθητού – γράμμα μεταναστών εις Άγιον Λουδοβίκον Αμερικής, δύο έχουν ήδη πεθάνει εκ της ασιτίας – μύρα, λεμονάδες, βυσσινάδες, σουμάδες, όλα του πάγου εις το ζαχαροπλαστέιον Χατζοπούλου [...]

Γαλανάκη 1986: 47-48

Εδώ δεν πρόκειται για αφήγηση ιστορικών περιστατικών, αλλά για παράθεση ασύνδετων και διαφορετικών μεταξύ τους γεγονότων. Η γλώσσα της εφημερίδας

---

είχε μαζί του. Η Όλγα ταράχτηκε: έπιασε τρέμοντας την εφημερίδα, γιατί άγγιξε το βρέφος της πόλης.» (Ιστορία της Όλγας: 41)

<sup>233</sup> «Γέμιζε το κελί της λέξεις, όπως το γέμιζε παλιότερα με φιλίσκιους πόθους, και άρχιζε να ζει ανάμεσα στα πιο παράξενα φυτά, γιατί κατάλαβε πως η εφημερίδα ήταν επίσης ο δημόσιος κήπος της πόλης, που ακόμη δεν τον είχε δει.» (43-44).

<sup>234</sup> Γαλανάκη 1986: 48

που μαθαίνει πλέον η Όλγα είναι ελλιπής και αποσπασματική, αναμιγνύοντας ετερογενή στοιχεία και αποτυγχάνοντας στην περιγραφή του αντικειμένου της. Στο απόσπασμα αναφέρονται τα γεγονότα του Σεπτεμβρίου του 1908 και οι ταραχές που ακολούθησαν μετά την πραξικοπηματική κατάργηση της αρμοστείας του Ζαΐμη και τη μονομερή κήρυξη της ένωσης της Κρήτης με το Βασίλειο της Ελλάδος, όμως ο ασθματικός και ελλειπτικός τρόπος παρουσιάσής τους υποβάλλει την αποτυχία του επίσημου λόγου που μαθαίνει η Όλγα να περιγράψει αυτά τα γεγονότα. Η γλώσσα και η γραφή, μέσω της οποίας η Όλγα αυτοδημιουργεί την πριν ανύπαρκτη ταυτότητά της, σταδιακά την περιορίζει από το φυσικό περιβάλλον της· είναι η αποτυχημένη αφήγηση των εφημερίδων που προσφέρουν στον αναγνώστη την πηγή των ιστορικών πληροφοριών για την εποχή, χωρίς όμως να καταφέρνουν το στόχο τους: αυτή η «αντρική γλώσσα», η γλώσσα της εξουσίας που εμφανίζεται στις εφημερίδες, είναι ελλιπής, έχει μια «αναπηρία» που της απαγορεύει να παραστήσει από μόνη της την πραγματικότητα. Και αυτή η γλώσσα είναι που απομονώνει την Όλγα από το φυσικό περιβάλλον:

Για καιρό δεν αμφισβήτησε την ακεραιότητα της γνώσης που της έδινε κάθε μέρα η εφημερίδα, στριμώχνοντας πίσω από τη μάσκα των καινούργιων λέξεων τη γνώση πως αυτή η γλώσσα, ως η κατεξοχήν γλώσσα των αντρών, δεν ήταν δυνατόν παρά κάπου να είναι και αυτή ανάπηρη.

Γαλανάκη 1986: 42

Στην *Ιστορία της Όλγας* η μετααφήγηση της εξουσίας στο πρόσωπο του τύπου δεν καταφέρνει να περιγράψει τα γεγονότα· η αφηγηματική γλώσσα της αντρικής εξουσίας παρασταίνεται ως ασύντακτη, «ανάπηρη» γλώσσα, παρά το κύρος που της προσδίδεται («για καιρό δεν αμφισβήτησε την ακεραιότητα της γνώσης που της έδινε κάθε μέρα η εφημερίδα»).

Η αφηγηματική γλώσσα, όσο αυτονόητη είναι για την παράσταση κάποιου γεγονότος, είναι άλλο τόσο ύποπτη ως προς τη χρήση της από την ιστορία, πράγμα το οποίο θέτει την επιστημονικότητά της υπό αμφισβήτηση. Η επιστήμη η οποία παρουσιάζει τα αποτελέσματά της με αφηγήσεις είναι «θεωρητικά ασθενής».<sup>235</sup> Ένα μέσο όπως η αφήγηση, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί τόσο

---

<sup>235</sup> „To many of those who would transform historical studies into a science, the continued use by historians of a narrative mode of representation is an index of a failure at once methodological and theoretical. A discipline that

από το μύθο όσο και από την επιστημονική ιστορία, δείχνει ότι το πραγματικό δε χαρακτηρίζεται από το αν είναι αληθές ή ψευδές, αλλά από το αν είναι πραγματικό ή φανταστικό (βλ. κεφ. 2.1.3.). Το παρελθόν, όπως το είχε θέσει ο Collingwood, μπορεί να παρασταθεί μόνο μέσω της φαντασίας του ιστορικού, δηλαδή μέσω της αφήγησής του που θα συνδέσει τα ντοκουμέντα του σε ένα λειτουργικό σύνολο. Η ιστορική αφήγηση δεν μπορεί παρά να είναι και αυτή φανταστική:

The same [‘imaginary’ events could be ‘true’] is true with respect to narrative representations of reality, especially when, as in historical discourses, these representations are of the ‘human past’. How else can any past, which by definition comprises events, processes, structures, and so forth, considered to be no longer perceivable, be represented in either consciousness or discourse except in an ‘imaginary’ way? Is it not possible that the question of narrative in any discussion of historical theory is always finally about the function of imagination in the production of a specifically human truth?

White 1987: 57

Η μεταμοντέρνα θέση που αναγνωρίζει ότι η ιστοριογραφία είναι δυνατή μόνο μέσω μιας αφήγησης, δηλαδή της επιβολής μιας λογικής συνέπειας μέσω της φαντασίας του ιστορικού, η οποία αφηγηματοποιεί μια σειρά γεγονότων που από μόνα τους δε θα είχαν νόημα, πράγμα που είναι παράγων εναντίον της επιστημονικότητας, δηλαδή της καθολικότητας μιας αντικειμενικής αλήθειας,<sup>236</sup> οδηγεί αναγκαστικά στην ερώτηση: «Τι είδους ιστορία θα ήταν αυτή που θα απέφυγε, για λόγους αντικειμενικότητας, τη χρήση της αφήγησης;» Στο μυθιστόρημα του Πάνου Θεοδωρίδη *Το ηχομυθιστόρημα του Καπετάν Άγρα* (1994) μας δίνεται ένα παράδειγμα.

### 2.3.1. Η ιστορία ως χρονικό

Ο Πάνος Θεοδωρίδης ξεκίνησε γράφοντας ποίηση και έχει εκδώσει μέχρι σήμερα τέσσερα μυθιστορήματα: *Το θεόπαιδο* (1992), *Το Ηχομυθιστόρημα του Καπετάν Άγρα* (1994), *Τι εφύλαγε αυτός ο χαμαιδράκων* (1996) και *Η δεξιά ερωμένη* (2000). Το *Θεόπαιδο* είναι ένα καλοφτιαγμένο, παραδοσιακό ιστορικό

---

produces narrative accounts of its subject matter as an end in itself seems theoretically unsound;“ (White 1987: 26)

<sup>236</sup> Πρβ. Lyotard: «Εξ υπαρχής η επιστήμη βρίσκεται σε σύγκρουση με τις αφηγήσεις.» (Lyotard 1993: 25)

μυθιστόρημα. Η αφήγηση τοποθετείται στο πρώτο τέταρτο του δέκατου τέταρτου αιώνα στη σημερινή βόρεια Ελλάδα, όπου βρίσκεται το επίκεντρο των αναμετρήσεων των εμφυλίων πολέμων των μεγάλων δυνασθειών της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Μέσα από μια πλοκή αστυνομικού χαρακτήρα το κείμενο δίνει με διασκεδαστικό τρόπο πολλές πληροφορίες για επιμέρους γεγονότα και πολιτιστικά στοιχεία για την πολυτάραχη εποχή. Από την άποψη του τρόπου παρουσίασης της ιστορίας, το *Θεόπαιδο* βρίσκεται στον αντίποδα του επόμενου μυθιστορήματος του Θεοδωρίδη, όπου επιχειρείται μια ιστορική βιογραφία του Τέλου Αγαπηνού (Καπετάν Άγρας) που πολέμησε στο μακεδονικό αγώνα στις αρχές του αιώνα.

Το κείμενο του *Ηχομυθιστορήματος* είναι διαιρεμένο σε δέκα κεφάλαια. Το προτελευταίο επιχειρεί μια παρουσίαση της εποχής από τη χρονιά του θανάτου του καπετάν Άγρα το 1908 μέχρι το 1961 με τον εξής παράδοξο τρόπο:

Επειδή είθισται να γιορτάζουμε πενηντάχρονα , ογδοντάχρονα και τέτοια νούμερα γενικώς, κι αυτά αποτελούν για το μυαλό μας μια βολική στάχτη [...], ας μελετήσουμε αυτόν τον καιρό που διέρρευσε παρακολουθώντας τον με σύστημα [...]

Το 1908 βγαίνουν από τις φυλακές οι τελευταίοι κομμουνάροι, [...].

Στα 1909 πανούργοι Ελβετοί μεταπράτες στέλνουν την πρώτη αξιοσημείωτη αποστολή ρολογιών στην μεγάλη αγορά της Αμερικής, [...].

Το 1910 [...] Στα αυτοκίνητα μπαίνουν προβολείς και δοκιμάζονται ολοένα και ελαφρότερα κράματα μετάλλων για να αντικαταστήσουν τα ξύλινα αεροπλάνα. [...]

1918. Οι Αμερικανοί μπαίνουν στον πόλεμο, τα τανκς μπαίνουν στον πόλεμο, οι Ρώσοι βγαίνουν από τον πόλεμο και το γερμανικό μέτωπο αφυδατώνεται, γεμίζει ραγάδες και θρυμματίζεται. [...]

Το 1919 αναπροσαρμόζονται νομισματικές βάσεις και καλπάζουν πληθωρισμοί, οι μισοί αναρωτιούνται γιατί πολεμήσαμε και οι άλλοι μισοί δεν αναρωτιούνται διότι πέθαναν. [...]

Δεν έχω ιδέα τι συνέβη στα 1920.

Στα 1921, που αλλάζει δραστικά και η μόδα, μπαίνουν καινούργιες μάρκες λικέρ στην αγορά, ανακαλύπτονται οι ρόλοι του ταγκό, [...]

1922. Χρονιά του Κούνδουρου και χρονιά όπου εφευρέθηκε ο καημός της Ρωμοσύνης. Κάθε ομοιότης με πρόσωπα και πράγματα είναι απολύτως συμπτωματική. Τα φωτογραφικά φιλμ ανεβαίνουν στα 400 ASA. [...]

1957: Δασκάλα μας είναι η κυρία Βασιλεία. Έχει δυο κόρες, την Καίτη και την Αθηνά, αλλά εμείς ένα όνομα γνωρίζουμε μόνον: τη Λάικα. [...]

Θεοδωρίδης 1994: 126-130

Αυτή η μέθοδος παρουσίασης της ιστορίας που περιορίζεται σε μια χρονολογική παράθεση γεγονότων απλώνεται σε 12 περίπου σελίδες. Μια πρώτη εντύπωση

είναι ότι πρόκειται για έναν αδέξιο τρόπο. Κανονικά, για ένα ιστορικό μυθιστόρημα θα έπρεπε αυτά τα επιγραμματικά στοιχεία να αποτελούν την πρώτη ύλη, η οποία στη συνέχεια θα χρησιμοποιηθεί ως το ρεαλιστικό πλαίσιο μιας μυθοπλαστικής αφήγησης. Ένα ιστορικό μυθιστόρημα συνήθως δραματοποιεί, θέτει σε ένα αφηγηματικό πλαίσιο τα γεγονότα που θεωρεί ως ιστορικά και επομένως άξια καταγραφής, που εδώ παρουσιάζονται σε μια επιγραμματική αναφορά, και τα εντάσσει σε μια αφήγηση. Στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως, η παράσταση των γεγονότων περιορίζεται στην απλή καταγραφή και όχι στην αφηγηματοποίησή τους, δηλαδή στην ένταξή τους σε μια ιστορική λογική εξέλιξη με αρχή, μέση και τέλος. Τα γεγονότα περιγράφονται μεν, αλλά εντάσσονται σε μια πλοκή χρονολογικής/επεισοδιακής διάστασης, η οποία δεν μπορεί ακόμα να χαρακτηριστεί ιστορική.

Με τον ίδιο τρόπο οργάνωναν το υλικό τους τα μεσαιωνικά χρονικά, βάζοντας σε μία στήλη τις χρονολογίες, συνήθως από γεννήσεως κόσμου, και σε μία άλλη επιγραμματικά τα γεγονότα που κατέγραφαν. Παρά τη χρονική του αναφορά μέσω της παράθεσης χρονολογιών, το παραπάνω απόσπασμα του *Ηχομυθιστορήματος* δεν περιλαμβάνει βασικά χαρακτηριστικά που αναμένονται από μια ιστορική αφήγηση: λείπει ένα κεντρικό θέμα ή ένας συνδετικός ιστός, ο οποίος θα συνέδεε τα γεγονότα μέσω μιας πλοκής, ώστε να τα θέτει σε μια λογική δομή. Από αυτό το παράθεμα απουσιάζει η αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος. Όμως η δυνατότητα ένταξης σε μια αφήγηση είναι η προϋπόθεση της ιστορικότητας των γεγονότων, διότι ένα ιστορικό γεγονός δεν είναι δυνατό να νοηθεί αυτόνομα, αλλά μόνο εάν εντάσσεται σε μια αφηγηματική πλοκή.<sup>237</sup>

Η αυστηρά δομημένη τάξη με την οποία δίνεται η εναλλαγή των ετών υπονοεί ότι θέλει να αποδοθούν τα γεγονότα με ρεαλιστικό τρόπο, ότι το αντικείμενο δεν είναι φανταστικά γεγονότα, αλλά πραγματικά, ταξινομημένα σε ένα χρόνο που μπορεί να μετρηθεί αντικειμενικά. Δεν υπάρχει μεν αρχή και τέλος, αλλά, αν και απουσιάζει η αφήγηση, η πλοκή δεν είναι τελικά δυνατόν να αποφευχθεί.

Το *Ηχομυθιστόρημα* παραιτείται από τη χρήση της αφήγησης για την παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων που παρουσιάζει. Ωστόσο δεν πρόκειται για

---

<sup>237</sup> „[T]o be historical, an event must be more than a singular occurrence, a unique happening. It receives its definition from its contribution to the development of a plot.“ (Ricoeur 1980: 171)



αφηγηματική αδυναμία του μυθιστορήματος, αλλά για άρνηση μιας αυθεντίας, μιας ιστορικής λογικής που θα τους δώσει ένα νόημα και θα τα δέσει σε μια εξελικτική αφήγηση.

Η εικόνα της ιστορικής περιόδου που παρουσιάζει το απόσπασμα διακρίνεται από μια χαρακτηριστική ελλειπτικότητα και αποσπασματικότητα: το κυρίαρχο στοιχείο είναι τίτλοι, οι οποίοι θα μπορούσαν να είναι βγαλμένοι από εφημερίδες ή από δελτία ειδήσεων. Τα γεγονότα που αποτυπώνονται καλύπτουν μια ποικιλία στρατιωτικής, οικονομικής και πολιτικής/πολιτιστικής φύσης, μαζί με αυστηρά προσωπικές μνήμες του αφηγητή· το χαρακτηριστικό είναι ότι δεν υπάρχει σαφές κριτήριο για την επιλογή αυτών των συγκεκριμένων τίτλων, η παράθεση των ιστορικών γεγονότων δεν μπορεί να ενταχθεί σε κάποια λογική συνέπεια. Εκτός αυτού, τα γεγονότα παραμένουν ασχολίαστα. Τι ήταν και γιατί βρίσκονταν στη φυλακή οι κομμουνάροι μέχρι το 1908 είναι το ίδιο αζεκαθάριστο με το ότι το 1921 καινούργια μόδα και καινούργιες μάρκες λικέρ μπαίνουν στην αγορά, ή ότι το 1957 η κυρία Βασιλεία είναι η δασκάλα του αφηγητή. «Οι Αμερικανοί μπαίνουν στον πόλεμο», αλλά δε μας δίνεται ούτε ο λόγος για τον οποίο μπήκαν τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή ούτε η έκβαση του πολέμου. Η σημασία που έχουν τα γεγονότα δεν παίζει ρόλο, καταγράφονται γεγονότα, ανεξάρτητα από τη σημασία τους για την ιστορία. Η σημασία τους έγκειται τελικά στο ότι καταγράφηκαν, και η μόνη οργανωτική αρχή, η μοναδική πλοκή είναι η απλή διαδοχή των ετών. Στο *Ηχομυθιστόρημα*, γεγονότα συνδέονται μεταξύ τους μόνο γιατί συμβαίνουν στον ίδιο συμβατικό, ιστορικό χρόνο και όχι γιατί ανήκουν σε μια λογική αφηγηματική σχέση αιτίου/αιτιατού:

1906. Αποκαθίσταται ο Ντρέιφους. Παρασημοφορείται και τοποθετείται σ' ένα γραφείο κάποιας υπηρεσίας στα προάστια των Παρισίων [...]. Πολύ κοντά ένας Ισπανός, ο Παύλος Πικάσο, έχει συμπληρώσει τις τέσσερις από τις έξι μορφές των Δεσποινίδων της Αβινιόν. Το ίδιο βράδυ που ο Άγρας συναντάει τον Παπατζανετέα στο Τσέκρι, ο Πικάσο αρχίζει τα προσχέδια για τις δύο μορφές δεξιά – οι εντυπώσεις από μια αφρικανική έκθεση τον εμπνέουν. Ο Προυστ συνεχίζει το ωρολόγιον πρόγραμμα, συγγράφοντας το γνωστό αριστούργημα [...]. Τα καφενεία φυσικά παντού γεμάτα.

Θεοδωρίδης 1994: 16

Η σημασία του γεγονότος, το είδος του ή τόπος που διαδραματίζεται δεν παίζουν κανένα ρόλο, όπως δεν παίζει ρόλο και η σύνδεσή τους μέσα από τη σχέση αιτίου

και αποτελέσματος. Δεν σημειώνονται τα σημαντικά γεγονότα σύμφωνα με μια αρχή, μόνο ένα αυθαίρετα κατασκευασμένο μίγμα· η αναφορά του γεγονότος που θα έπρεπε να ενδιαφέρει το μυθιστόρημα, δηλαδή της συνάντησης του Άγρα με τον Παπατζαντετά, δεν παρουσιάζεται σε ένα λογικό συγκείμενο, όπως θα ήταν το γιατί συναντιέται με το συγκεκριμένο άνθρωπο στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο και ποιες ήταν οι συνέπειες της συνάντησης, αλλά σε ένα πλαίσιο άσχετων αλλά ταυτόχρονων γεγονότων. Απουσιάζει η αφήγηση ως η βασική μορφή παρουσίασης που κινούμενη σε μια γραμμική ακολουθία *μιμείται* τη φορά ενός γραμμικά κατανοητού χρόνου· μια τέτοια είδους αφήγηση είναι εκείνη που βοηθά ένα υποκείμενο να τοποθετηθεί στο χρόνο, σε μια αλληλουχία γεγονότων από την αρχή (γέννηση) ως το τέλος (θάνατος). Η ιστορική αφήγηση του *Ηχομυθιστορήματος* είναι μια αφήγηση που αναφέρεται στην αποτυχία της να περιγράψει ιστορικά γεγονότα.

Η μεταμοντέρνα κατάσταση αρνείται να νομιμοποιήσει καθιερωμένες μορφές γνώσης τοποθετώντας κάποια δομή στα γεγονότα εκ των άνω, δηλαδή αφηγηματοποιώντας τα γεγονότα. Η απονομιμοποίηση των μεγάλων αφηγήσεων βρίσκει την έκφρασή της στο κύριο χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, δηλαδή στην άρνηση του συνεκτικού μύθου, της συνεκτικής αφήγησης με αρχή, μέση και τέλος, η οποία, μέσω αφαιρέσεων και συσχετισμών μέσα σε ένα αχανές και ασύνδετο σύνολο γεγονότων, θα δώσει τελικά στα γεγονότα αυτά κάποιο νόημα. Αυτή είναι η τακτική της παραδοσιακής ιστοριογραφίας:

Τελικά, οι επίμονες προτροπές, αλλά και η επιθυμία μου να δώσω στα χέρια του λαού μας μια κάποια πυξίδα μέσα στον ωκεανό των γεγονότων μιας χιλιετίας περίπου, δηλαδή ένα ευσύνοπτο, αλλά και περιεκτικό σύγγραμμα της νέας μας ιστορίας με σαφείς και θετικές πληροφορίες, απόσταγμα των συστηματικών ερευνών και αναζητήσεών μου επί δεκαετίες ολόκληρες, με έπεισαν να προχωρήσω στην εκπλήρωση του σκοπού αυτού.

Βακαλόπουλος 1979: 1

Ο ιστορικός Απόστολος Βακαλόπουλος παρομοιάζει τα ιστορικά γεγονότα με τον ωκεανό, δηλαδή μια αφ' εαυτής άμορφη και απέραντη μάζα, που αποτελείται από άπειρα, διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία. Σε αυτόν τον «ωκεανό» η ιστορική αφήγηση του Βακαλόπουλου θέτει μια τάξη με σκοπό να προσανατολίσει το κοινό του προς μια κατεύθυνση, την οποία θεωρεί ως σωστή. Η ανυπαρξία

κεντρικού μύθου ή η διαρκής αναβολή του, η άρνηση σχέσεων αιτίου-αιτιατού στα γεγονότα της αφήγησης, είναι βασικά χαρακτηριστικά στο *Ηχομυθιστόρημα του Καπετάν Άγρα*.

Στο *Ηχομυθιστόρημα* κάνει εντύπωση ότι στο ένατο κεφάλαιο δίνεται σημασία στα χρόνια όπως περνούν ένα προς ένα, με αποκορύφωμα το ένατο κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Μια συνηθισμένη ιστορική αφήγηση περιέχει, ως αφήγηση, επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις σε σχέση με τη συμβατική αντίληψη του χρόνου, και ο στόχος είναι να περιγραφεί μια ιστορία. Στο ένατο κεφάλαιο, όπου σε μια νοητή αριστερή στήλη απαριθμούνται χρονολογίες, ενώ δεξιά αναφέρονται επιγραμματικά γεγονότα, χωρίς εσωτερική σχέση μεταξύ τους, δε λαμβάνεται υπόψη αυτή η τεχνική: το βάρος δε δίνεται στα γεγονότα, αλλά στη διαδοχή των ετών, στην ομαλή παρουσίαση ενός συμβατικού χρόνου, όπου σημειώνονται ακόμη και χρονιές όπου «δε συνέβη τίποτα» (1920, 1943)<sup>238</sup>.

Τα χρόνια στα οποία «δε συνέβη τίποτα» τονίζουν ότι λείπει μια εξουσία, ένα κοινωνικό κέντρο το οποίο θα οργανώσει λογικά έναν ιστορικό χρόνο, ο οποίος κυλά ανεξάρτητα από την ανθρώπινη ενέργεια: οι χρονιές σημειώνονται γιατί υπήρξαν, ανεξάρτητα από την ανθρώπινη επέμβαση και ανεξάρτητα από το αν μπορούμε να εντάξουμε τα γεγονότα τους σε μια ιστορική λογική, να τα θεωρήσουμε ως ιστορικά ή όχι. Αν και απουσιάζει η αφήγηση, τη συνοχή και πληρότητα της παράστασης των γεγονότων εγγυάται η πλοκή που προκύπτει από τη σταθερή παράθεση της εναλλαγής των ετών. Όπως και στα μεσαιωνικά χρονικά, τα γεγονότα είναι το σημαίνον, ενώ το σημεινόμενο είναι η σταθερή διαδοχή των ετών.<sup>239</sup> Προσδιορίζοντας το «νόημα» της ιστορικής παράστασης στη χρονική διαδοχή και όχι στην παρουσίαση των γεγονότων, δίνεται η εντύπωση πως τα γεγονότα απλώς συμβαίνουν χωρίς δράστες, το βάρος δε δίνεται στην παραγωγή των γεγονότων, αλλά στο ότι τα γεγονότα απλώς συμβαίνουν.

Στο *Ηχομυθιστόρημα* ο αφηγητής δεν μπορεί να επιβληθεί στα γεγονότα, τα οποία συμβαίνουν ερήμην του, δεν μπορεί να τα οργανώσει και να εξυπηρετήσει κάποια

---

<sup>238</sup> Τα δύο κενά που παρουσιάζονται ανάμεσα στα χρόνια 1930-1936 και 1950-1956, τα οποία αντικαθιστώνται με μια γραμμή αποσιωπητικών τελειών, οφείλονται βεβαίως σε τεχνικούς λόγους οικονομίας έντυπου χώρου και όχι σε διάθεση να διαταραχθεί η ομαλή απαρίθμηση των χρονολογιών ή να αποσιωπηθούν «αδιάφορες» χρονικές περίοδοι.

<sup>239</sup> ό.π.: 9

αφήγηση, δεν επιβάλλει στα γεγονότα κάποιον νόμο, κάποια συνείδηση ή λογική που θα δώσει στα γεγονότα καθαρότητα και θα τα διαφυλάξει ως ιστορικά, όπως απαιτεί η παραδοσιακή αφηγηματική ιστορία. Τα γεγονότα που καταγράφονται επιβάλλονται από μόνα τους στην ιστορική παρουσίαση, σύμφωνα με τη χρονιά στην οποία συνέβησαν. Η παραίτηση από την προσπάθεια να παρουσιαστούν ξεκάθαρες πράξεις στο ιστορικό παρελθόν που ταυτόχρονα σηματοδοτούν την ιστορική μνήμη είναι ταυτόχρονα η άρνηση της συνείδησης ενός κεντρικού φορέα που ορίζει τα γεγονότα ως ιστορία, διαφυλάσσοντάς τα.<sup>240</sup>

Η αυτοαναφορά της παραίτησης του αφηγητή από κάθε προσπάθεια να οργανώσει το υλικό του βρίσκεται παντού μέσα στο *Ηχομυθιστόρημα*. Όταν για παράδειγμα θα πρέπει να δοθούν κάποιες εξηγήσεις, όπως για τις αιτίες του πολέμου για τη Μακεδονία, τότε χρησιμοποιείται πάντα ένα προσωπίο. Έτσι, είναι ο Κολιός (=ανθυπολοχαγός Νικόλαος Ρόκας) εκείνος που θα εξηγήσει στον καπετάν Άγρα παρασκήνια και αιτίες του πολέμου, ή ένας «γέρων ιστορικός», αλλά όχι ο αφηγητής:

Γιατί η Αθήνα ιδρώνει και ξεϊδρώνει κάθε φορά που οι συντελεστές του μακεδονικού αγώνα ζητούσαν να γίνεται επιτόπου η χάραξη της στρατηγικής του; Διότι, εξομολογείται γέρων ιστορικός [...] αυτό είναι το πρόβλημα κάθε κεντρικής εξουσίας. Να παραμείνει κεντρική.

Θεοδωρίδης 1994: 34

Η ιστορία στο μυθιστόρημα παρουσιάζεται ως μία από τις δυνατές μορφές παρουσίασής της. Με λιγιστές εξαιρέσεις, όταν ο αφηγητής θα μας απευθυνθεί με τη φωνή του και όχι πίσω από κάποιο προσωπίο, θα το κάνει για να μας πει ότι ο ίδιος δεν ελέγχει την αφήγηση:

Αυτό που ποτέ μου δεν κατάλαβα και βέβαια δεν υπάρχει ελπίδα μετά τα σαράντα να καταλάβω, είναι το μυστήριο της επικοινωνίας. Πως δηλαδή έφτασαν οι πρέσβεις που έστειλε ο Ιούλιος Καίσαρ προς τον λαό των Ελβετίων [...]. Αυτός είναι ο λόγος που μέσα στο ηχομυθιστόρημα του καπετάν Άγρα δεν υπάρχει δράση και κίνηση απλή ωσάν εις τα φιλμ νουάρ. Οι ήρωες που στέλνονται κάπου για να προωθηθεί η δράση και εις νέα κεφάλαια να οδηγηθώμεν, μόλις βγουν από τη σεληνιακή άλωνα των προθέσεων του συγγραφέοντος, αντί να πάνε στο ένα ή στο άλλο σημείο της Μακεδονίας και να δώσουνε τις πρέπουσες ακριβείς εντολές, σαχλαμαρίζουν στα γαλακτοπωλεία, πίνουν σερμπέτια με τους Αρβανίτες,

---

<sup>240</sup> „Erst im Staate mit dem Bewußtsein von Gesetzen sind klare Taten vorhanden und mit ihnen die Klarheit eines Bewußtseins über sie, welche die Fähigkeit und das Bedürfnis gibt, sie so aufzubewahren.“ ό.π.: 115

συζητούν στις πλατείες με τύπους από τη Μασσαλία που καθυστερούν τους Ρωμαίους που κυνηγάνε τον Αστερίξ [...]. Πού' ναι ο οπλαρχηγός που τον έστειλα να μοιράσει τρόμο στα χωριά της Κοζάνης [...], πουθενά δεν είναι...

Θεοδωρίδης 1994: 76-79

Ο αφηγητής δεν μπορεί να καθορίσει το αντικείμενο της ιστορικής του αναφοράς, δεν αναφέρει ιστορικά γεγονότα, μόνο την αδυναμία του να ορίσει τι είναι ιστορικό γεγονός και τι όχι. Πρόκειται για καθαρή άρνηση της παραδοσιακής αφηγηματικής ιστοριογραφίας, η οποία συνδέει στενά το νόμο, την ιστορικότητα και την αφήγηση, μέσα με τα οποία επιβάλλεται μια λογική σε μια σειρά γεγονότων. Εδώ η ιστορία δεν έχει πια σχέση με τα γεγονότα, αλλά αποτελεί ανεξάρτητη κειμενική παράσταση. Αυτό το τονίζει στο κείμενο και η ιστορία προσωπικά!

Όπως μας είπε και η ίδια η ιστορία σε αποκλειστική συνέντευξη ειδικά γι' αυτό το ηχομυθιστόρημα. [...]

Νομίζετε πως έχω κάποια σχέση με τα μιλιούνια των πρωταγωνιστών του '21 που τα κυνηγούσαν οι Βαυαροί ως λησταντάρτες και χασομέρηδες σε όλην την επικράτεια; Το ιστορικό γεγονός επιτελείται δια των ανθρώπων, όχι για τους ανθρώπους. Και συνήθως αυτοί που πρωταγωνιστούν είναι και αυτοί που ταλαιπωρούνται διότι έχουν την εντύπωση ότι αυτοί γράφουν ιστορία. Ενώ την ιστορία την γράφω εγώ και μόνον εγώ.

Θεοδωρίδης 1994: 146

Η άρνηση του αφηγητή να επιβληθεί στα ιστορικά γεγονότα που έχει στη διάθεσή του και η παράθεση ενός ανομοιογενούς μίγματος ιστορικών πληροφοριών ως εικόνας μιας ολόκληρης εποχής υποδηλώνει σαφώς την άρνηση ενός κριτηρίου επιλογής, το οποίο θα επιλέξει συγκεκριμένα γεγονότα και τελικά θα κατασκευάσει, παρά θα ανασκευάσει μια ιστορία. Γεγονότα κατατάσσονται ως σημαντικά, εντάσσονται δηλαδή σε μια αφήγηση που τα εξηγεί ως σημαντικά και τα καθιστά ιστορικά, επειδή εξυπηρετούν τις ιδεολογικές ανάγκες μιας ομάδας ή ενός πολιτισμού.<sup>241</sup> Στην περίπτωση αυτή, σύμφωνα με τον White,<sup>242</sup> απουσιάζει το κοινωνικό σύστημα που προσφέρει τα κριτήρια της κατηγοριοποίησης σε σημαντικό και μη σημαντικό. Η παράθεση ανόμοιων περιστατικών που δεν

---

<sup>241</sup> „It is this need or impulse to rank events with respect to their significance for the culture or group that is writing its own history that makes a narrative representation of real events possible.“ White 1987: 10.

<sup>242</sup> ό.π.: 7 κ.ε.

εντάσσονται σε μια συνεκτική λογική για το σκοπό μιας ιστορικής παρουσίασης σημαίνει την παραίτηση από ένα νόμο και από την αυθεντία που τη χρησιμοποιεί:

And this raises the suspicion that narrative in general, from the folktale to the novel, from the annals to the fully realized 'history', has to do with the topics of law, legality, legitimacy, or, more generally, authority.

White 1987: 13

Λαμβάνοντας υπόψη τη ελλιπή αφήγηση στο *Ηχομυθιστόρημα*, γίνεται σαφές ότι και εδώ κυριαρχεί μια αταξία: στρατιωτικά, πολιτιστικά, κοινωνικά, οικονομικά, τεχνικά, προσωπικά γεγονότα αποτελούν τον ιστό μίας γραμμικής χρονικής αναφοράς και απλώς συμβαίνουν, χωρίς να παρουσιάζονται ως αποτέλεσμα ανθρώπινων ενεργειών, εφόσον ξεφεύγουν από τον έλεγχο του αφηγητή και υποτάσσονται στη φυσική διαδοχή των ετών. Λείπει μια λογική οργανωτική αρχή, όπως πολύ χαρακτηριστικά δείχνουν οι χρονιές στη λίστα του *Ηχομυθιστορήματος*, στις οποίες «δε συνέβη τίποτα». Αυτό το κενό κάνει φανερή την προσπάθεια που γίνεται σε κάθε ιστορική αφήγηση να γεμίσει ένα κενό και να κατασκευάσει λογικές συνοχές, στις οποίες κάθε πράξη έχει μια αιτία και ένα αποτέλεσμα. Το *Ηχομυθιστόρημα* δε χρησιμοποιεί κάποιο κριτήριο, κρατικό ή κοινωνικό, που επιβάλλει μια ιστορική εικόνα ή που ορίζει τα γεγονότα ως ιστορικά ή όχι. Αυτό μπορεί να γίνεται από μια εξουσία η οποία θέλει να επιβληθεί,<sup>243</sup> αλλά όχι από το *Ηχομυθιστόρημα*. Ο μόνος νόμος που διαφαίνεται είναι είτε η απλή διαδοχή των ετών, είτε το τυχαίο, η ανεξάρτητη βούληση του σημαινόμενου. Αν η αφήγηση στην ιστοριογραφία, με την έννοια της μορφοποίησης των γεγονότων μέσω της ένταξής τους σε μια πλοκή, συνδέεται με το νόμο, τη νομιμότητα, την αυθεντία, παραιτούμενο από την αφήγηση, το *Ηχομυθιστόρημα* παρουσιάζει μια ιστορική εικόνα από την οποία απουσιάζει μια αυθεντία που οργανώνει τις ιστορικές πληροφορίες σε ένα νόημα.

Δεν παρουσιάζεται ούτε στρατιωτική ιστορία όπου μια νίκη ή μια ήττα έχει ένα αποτέλεσμα, όπως στον ιστορισμό, ούτε ιστορία αριθμών, όπου αλλαγές στις δομές ή φυσικές αιτίες οδηγούν και πάλι σε ένα αποτέλεσμα, όπως στην περίπτωση της ιστοριογραφικής σχολής των *Annales*. Ακόμη περισσότερο: η μοναδική αυθεντία που διαφαίνεται στο *Ηχομυθιστόρημα* κατά την παράθεση των

---

<sup>243</sup> «1927. Σαραντάρηδες και βάλε, οι μακεδονομάχοι οργανώνονται, μαζεύονται, θυμούνται τα παλιά και τα επιβάλλουν στους επιγενόμενους.» (Θεοδωρίδης 1994: 131)

γεγονότων είναι η αυτοαναφορά του αφηγητή στην προσωπική του μνήμη, για την οποία δεν έχουμε λόγους να πιστέψουμε ότι είναι αντικειμενική.<sup>244</sup>

Το μυθιστόρημα του Θεοδωρίδη, αρνούμενο τη μέθοδο της αφηγηματοποίησης της ιστορίας, δεν αξιώνει την παρουσίαση μιας «αληθινής» ιστορίας του μακεδονικού αγώνα, αλλά μόνο μιας φανταστικής, αυθαίρετης, αλλά διασκεδαστικής ιστορίας. Στο τέλος του μυθιστορήματος την ίδια εντύπωση εμπιστεύεται στους συντελεστές της εκπομπής και ο ίδιος ο Άγρας:

Σας άκουγα με προσοχή και ομολογώ ότι μερικά πράγματα μου άρεσαν... το τραγουδάκι που λέω συνεχώς φερ' ειπείν. Όντως, έλεγα ένα τραγουδάκι, αλλ' όχι βέβαια αυτό που με βάζετε να λέω εσείς... άλλο ήταν... κατά τα άλλα δεν έχω απαιτήσεις. Ελάχιστα γνωρίζετε τι εστί στρατιωτικός βίος... όσο για το πνεύμα μου... το καταλάβατε όσο και η κυρία Πηνελόπη Δέλτα... καθόλου! [...] κι έτσι με θεωρήσατε κατά πως σας βόλευε...

Θεοδωρίδης 1994: 148

Η άρνηση επιβολής δομής στην αφήγηση δε σημαίνει ότι τα κείμενα καλλιεργούν την εντύπωση ότι την αποφεύγουν. Η άρνηση ως φροϋδικός όρος δεν ταυτίζεται με την απώθηση, σημαίνει ακριβώς την παρουσίαση του απωθημένου στο φως της συνειδήσεως. Η άρνηση είναι ένας τρόπος να αντικρίσει κανείς αυτό που θέλησε να απωθήσει, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το αποδέχεται.<sup>245</sup> Όπως και η παρωδία, η άρνηση, προχωρώντας πέρα από την απώθηση, σημαίνει ταυτόχρονα κριτική αντιμετώπιση του αντικειμένου της άρνησης αλλά ταυτόχρονα και ένα είδος δημιουργικής αποδοχής του. Εφόσον γίνεται σαφές ότι δεν υπάρχουν σταθερές αποδεικτικές βάσεις για την ιστορική παρουσίαση, γίνεται ταυτόχρονα σαφές ότι θα πρέπει το κείμενο να επιλέξει ανάμεσα σε διαφορετικές, ενδεχομένως ανταγωνιστικές ιστορικές ερμηνείες. Εκείνο που μεταβάλλεται είναι τα κριτήρια επιλογής της ιστορικής ερμηνείας που παρουσιάζεται: πρόκειται πλέον για κριτήρια αισθητικού, ιδεολογικού ή και ηθικού, όχι όμως πλέον επιστημολογικού περιεχομένου. Το κείμενο που αρνείται την αφήγηση φυσικά δεν «ανακαλύπτει» την αληθινή ερμηνεία, ούτε όμως και αρνείται να δεχθεί μία: απλώς τοποθετεί κατά κάποιον τρόπο μια αυθαίρετη και ταυτόχρονα εξωπραγματική, επεμβαίνοντας ενεργά και συνειδητά στη διαδικασία δημιουργίας

---

<sup>244</sup> «Απ' όλο το 1943 δε θυμάμαι τίποτε», «1947. Έχουν γεννηθεί οι μισοί φίλοι μου, και όλοι οι εχθροί μου», «1957. Δασκάλα μας η κυρία Βασιλεία.», «1958. Μαθαίνω κάπως για τον καπετάν Άγρα» κ.ο.κ.).

της πραγματικότητας. Έτσι, το «τραγουδάκι» που βάζει το κείμενο στο στόμα του Άγρα είναι σαφές ότι δεν είναι το αυθεντικό, αλλά είναι σύμφωνο με τα αισθητικά κριτήρια του κειμένου, το οποίο θεωρεί τον Άγρα «κατά πως τους βολεύει»: έναν περιθωριακό αγωνιστή που εναντιώνεται στην κεντρική διοίκηση και ενδιαφέρεται όχι για την πολιτική της Αθήνας, αλλά για τους τοπικούς πληθυσμούς της μακεδονικής υπαίθρου (βλ. κεφ. 3.4.4.3.)

### 2.3.2. Η αναζήτηση της αντικειμενικής ιστορικής παράστασης

Η έλλειψη μιας αφηγηματικής αρχής η οποία συνδέει τα ντοκουμέντα μεταξύ τους, ορίζοντας το ιστορικό υλικό στο αντίστοιχο ιστορικό πλαίσιο, η «κενή αφήγηση της ιστορίας» όπως το έθεσε ο Benedetto Croce,<sup>246</sup> βρίσκεται στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* του Θανάση Βαλτινού σε ακραία μορφή. Στη συνέχεια θα παρουσιασθεί ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο το μυθιστόρημα του Βαλτινού καταδεικνύει την υποκειμενική και επομένως αντιεπιστημονική αφήγηση ως σύμφυτη με την ιστορική παρουσίαση. Με αυτόν τον τρόπο, το μυθιστόρημα του Βαλτινού αναιρεί τις προσδοκίες συγγραφής επιστημονικής ιστορίας των ιστορικών της σχολής των Annales, οι οποίοι προσπάθησαν να γράψουν αντικειμενική ιστορία, καταργώντας την παραδοσιακή αφήγηση και παρουσιάζοντας απλώς στατιστικά στοιχεία και αριθμούς.

Η εξέλιξη των πεζών του Βαλτινού έως τα *Στοιχεία* μαρτυρεί την αναζήτηση όχι της αντικειμενικής ιστορίας, αλλά του μεθοδολογικά αντικειμενικού τρόπου παρουσιάσής της, προσπάθεια η οποία τείνει σταδιακά προς την άρνηση της αφήγησης. Η εξέλιξη αυτή θα παρουσιασθεί εν συντομία, διότι «προαναγγέλλει» κατά κάποιον τρόπο τα *Στοιχεία*.

Το 1959 δημοσιεύθηκε η νουβέλα *Η κάθοδος των εννιά*. Όπως και το μικρό κείμενο *Αύγουστος '48* (1950),<sup>247</sup> το θέμα είναι ο εμφύλιος της ίδιας φάσης, στην εποχή του τέλους του (εδώ: 1948-1949). Εκείνο που κυριαρχεί δεν είναι

---

<sup>245</sup> “Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten.“ Freud 1925: 12.

<sup>246</sup> „narrazione vuota“ (Benedetto Croce: *Teoria e storia della storiografia*, Bari 1966 [1917]: 11-15. Στο White 1987: 28)

<sup>247</sup> Συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*



ηρωισμός ή μίσος ανάμεσα σε μεγάλους ήρωες ή μεγάλους προδότες, αλλά η αγωνία απλών ανθρώπων. Η ιστορία των απλών ανθρώπων είναι αυτό που ακολουθεί ως μοτίβο της λογοτεχνικής του παραγωγής,<sup>248</sup> με έναν ενδιάμεσο σχολιασμό της στρατιωτικής δικτατορίας.<sup>249</sup> Μπορούμε να πούμε ότι η παρουσίαση αυτών των ιστοριών αποβλέπει τελικά στην παρουσίαση της «πραγματικής ιστορίας» μιας εποχής, μιας ιστορίας γραμμένης όχι για τους μεγάλους και ξεχωριστούς, από τους νικητές για τους νικητές, αλλά της ιστορίας της πλειοψηφίας που αποτελείται από απλές, επιμέρους ιστορίες των καθημερινών ανθρώπων. Η διάθεσή του να παραθέσει τεκμήρια εναντίον της λήθης, δηλαδή τεκμήρια της «πραγματικής» ιστορίας που γράφουν και υπενθυμίζουν την «αλήθεια»<sup>250</sup> ακολουθεί στη συνέχεια εντελώς παραλλαγμένος, με τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* (1978), και κορυφώνεται με τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* (1989) και με την *Ορθοκωστά* (1994).

Στο *Συναξάρι*, ο Βαλτινός επιβεβαιώνει ότι θέλει να γράψει την «πραγματική» ιστορία, όχι μόνο καταγράφοντας την ιστορία ενός ανθρώπου του περιθωρίου της ιστορίας, αλλά επίσης χρησιμοποιώντας αυθεντικά ντοκουμέντα που στη συνέχεια επεξεργάζεται τοποθετώντας τα σε ένα κείμενο:

Ο Αντρέας Κορδοπάτης ζει στο χωριό Δάρα Μαντινείας. Κοντεύει τώρα ενενήντα πέντε χρόνων. Τα περιστατικά που ακολουθούν, είναι ένα κομμάτι από τη ζωή του. Μερικά τα είχε γράψει ο ίδιος, άλλα μου τα διηγήθηκε. Αυτό στάθηκε το πρώτο υλικό. Ξανάφτιαξα την ιστορία από την αρχή, φροντίζοντας να διατηρηθεί το ύφος και η απλότητα της κουβέντας του. Αλλαγές στα γεγονότα έγιναν ελάχιστες, κυρίως σε σημεία που ήσαν απαραίτητες για λόγους τεχνικούς.

Βαλτινός 1991: 9

Ο αφηγητής των γεγονότων στο *Συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη* είναι λοιπόν ένα υπαρκτό και όχι επινοημένο πρόσωπο, ο αφηγητής δείχνει να αντλεί το δικαίωμά του να αφηγηθεί την ιστορία επειδή την κατέγραψε από την πηγή της. Ήδη στο θεωρούμενο ως πρώτο ιστορικό μυθιστόρημα, το *Waverley* του Scott, η χρήση αυτόπτων μαρτύρων λειτουργεί ως ενίσχυση της αλήθειας που παρουσιάζει η

---

<sup>248</sup> *Συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη*, 1964, *Το ποτάμι Κάνστρος*, 1966, *Ο Παναγιώτης*, 1977, *Εξ αγχιστείας*, 1977

<sup>249</sup> *Ο γύφος*, 1970, *Πιπερές στη γλάστρα*, 1971.

<sup>250</sup> Χαρακτηριστική είναι η αποστροφή του εμφυλιακού δεξιού προέδρου του δικαστηρίου και προφανώς αρνητικού προτύπου στο τέλος του πρώτου από τα τρία ελληνικά μονόπρακτα: «Δεν θα πρέπει να λησμονούμε

αφήγηση.<sup>251</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο αφηγητής αλλά και ο ακροατής «δυναμικά αγγίζουν την ίδια αυθεντία»,<sup>252</sup> που είναι ο αυτόπτης μάρτυς. Ο Βαλτινός όμως προειδοποιεί τον αναγνώστη από την αρχή ότι ο ίδιος επεξεργάστηκε σύμφωνα με τη φαντασία του και σύμφωνα με το πώς θα είχαν γίνει τα γεγονότα που περιγράφει. Γίνεται λοιπόν από την αρχή σαφές, ότι η αφήγηση δεν είναι η αυθεντική όπως την εκφώνησε ο ίδιος ο Ανδρέας Κορδοπάτης, αλλά μια κατασκευασμένη από αυθεντικό υλικό το οποίο «για λόγους τεχνικούς», δηλαδή για λόγους που εξυπηρετούν την κατασκευή της αφήγησης, της πλοκής, πλέχτηκε σε ιστορία από τον αφηγητή. Μπορεί κανείς να φανταστεί έναν άνθρωπο που αφηγείται σκόρπια γεγονότα των εμπειριών του και το συγγραφέα να επιλέγει αυτά που αξίζουν, να τα τροποποιεί ελαφρά χωρίς να αλλοιώνει το περιεχόμενό τους και να τα δένει σε μία πλοκή. Υπάρχουν λοιπόν δηλωμένα η πρώτη ύλη από τη μία και η κατασκευή τους σε μία ενιαία, λογική πλοκή από την άλλη. Υπάρχει επίσης και ο ισχυρισμός ότι κατά κάποιο τρόπο το κείμενο είναι μεν δευτερεύον, αφήγηση της πραγματικής αφήγησης, αλλά «λέει την αλήθεια», όπως υποβάλλει το σχόλιο στην αρχή του κειμένου. Θα ήταν λοιπόν περιττό αν το κείμενο μας θύμιζε στον υπότιτλο ότι πρόκειται για μυθιστόρημα ή νουβέλα.

Αντίθετα, το αμέσως επόμενο κείμενο που δημοσιεύθηκε αυτόνομα, το *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* (1978) φέρει την επεξηγηματική παρακειμενική ένδειξη *Μυθιστόρημα*, ίσως γιατί θα πρέπει να διαλύσει τις εντυπώσεις που προκαλεί το περιεχόμενό του. Πρόκειται για ένα κείμενο που αποτελείται από τρεις επιμέρους ενότητες: τα επίσημα πρακτικά μιας δίκης του 1957, μια συλλογή δεκατριών επιστολών προς έναν (μάλλον ποινικό) κρατούμενο από το 1954 μέχρι το 1969 και τις γενικές οδηγίες χρήσεως μιας καινούργιας ηλεκτρικής οικιακής συσκευής. Εδώ, τα ντοκουμέντα εμφανίζονται πλέον αυτόνομα στο πρώτο πλάνο, χωρίς την κυριαρχία του κεντρικού αφηγητή/οργανωτή, όπως εμφανιζόταν στο *Συναξάρι*, του οποίου ο ρόλος σε αυτό το κείμενο περιορίζεται σε τέσσερις περιπτώσεις: σε παρένθεση μετά τον τίτλο του πρώτου «μονόπρακτου» μας δηλώνει ότι τα πρακτικά της δίκης είναι «ξεσηκωμένα από τις εφημερίδες της εποχής», σε

---

το ύψιστο χρέος μας: Λήθη δια το παρελθόν και ομόνοια.» Πιθανώς, η λέξη «αλήθεια» ετυμολογείται από το στερητικό «α-» και τη λέξη «λήθη».

<sup>251</sup> Iser 1964: 145.

<sup>252</sup> Lyotard 1993: 67.

κάποια από τις επιστολές του δεύτερου «μονόπρακτου» αναφέρει ότι την ημερομηνία την έχει συμπεράνει από τη σφραγίδα εισόδου στο φάκελο, ενώ στο τέλος του αναφέρει ότι βρήκε τα γράμματα το καλοκαίρι του 1972 στις άδειες πλέον φυλακές στα Χανιά της Κρήτης. Τέλος, στο τρίτο, ο αφηγητής εξηγεί ότι πρόκειται για «ενημερωτικό φυλλάδιο της ομώνυμης εταιρίας». Κατά τα άλλα, ο αφηγητής αποσύρεται εντελώς από τα υποτίθεται αυθεντικά ντοκουμέντα που παρουσιάζει το μυθιστόρημα, τα οποία αφήνονται να μιλήσουν από μόνα τους.

Για ποιο πράγμα όμως πρόκειται να μιλήσουν; Τα τρία ανεξάρτητα μεταξύ τους μονόπρακτα συνθέτουν ένα μυθιστόρημα που διαδραματίζεται στην Ελλάδα της μετεμφυλιακής εποχής,<sup>253</sup> διαπερνά τα χρόνια μέχρι τη δεκαετία του '60<sup>254</sup> και καταλήγει στην εποχή της συγγραφής του.<sup>255</sup> Τα τρία μονόπρακτα είναι *ελληνικά μονόπρακτα*, μιλούν με τον τρόπο τους για την Ελλάδα της εποχής από το 1948 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70, και πάλι μέσω στιγμιότυπων και καθημερινών μικροεπεισοδίων. Αυτή όμως τη φορά, αφηγητής που θα χειραγωγήσει τα στοιχεία του τροποποιώντας τα και τοποθετώντας τα σε μία αφήγηση, όπως έγινε στο *Συναξάρι*, δεν υπάρχει. Λογικά λοιπόν, η ιστορική εικόνα που μας παρουσιάζεται θα πρέπει να είναι αυθεντικότερη. Σε αυτό συνεισφέρει και το γεγονός ότι διαβάζουμε κατευθείαν τους αυτόπτες, εκείνους που έζησαν τα γεγονότα που μας ενδιαφέρουν, χωρίς την επεξεργασία κάποιου αφηγητή όπως στο *Συναξάρι*, κάτι που προσθέτει σε αξιοπιστία. Εδώ, όπως και σε πολύ εντονότερο βαθμό στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, παρουσιάζονται μεν αφηγημένα αλλά, τουλάχιστον φαινομενικά, όχι αφηγηματοποιημένα στοιχεία, όπως προσπάθησαν επίσης ιστορικοί όπως ο Tocqueville, ο Burckhardt, ο Hui-zinga, ο Braudel και η σχολή των Annales.<sup>256</sup> Το ιστορικό αντικείμενο παρασταίνεται ως «μονόπρακτο», δηλαδή ως θεατρικό κομμάτι που *τελείται* επί σκηνής, τονίζεται η θεατρική φύση της παράστασής τους, φιλοδοξώντας να μην αφηγηθεί, αλλά να δείξει απευθείας τα γεγονότα.

---

<sup>253</sup> Το πρώτο «μονόπρακτο» περιγράφει τη δίκη ανάμεσα σε δύο απόστρατους υψηλόβαθμους αξιωματικούς του τακτικού στρατού του εμφυλίου σχετικά με τα γεγονότα των μαχών στο Βίτσι το 1948

<sup>254</sup> Στις επιστολές από και προς τον κρατούμενο υπάρχει πάντα μια ημερομηνία, από το 1954 μέχρι το 1969.

<sup>255</sup> Η γλώσσα των οδηγιών χρήσεως του πολυμίξερ Kenwood και κάποιες τεχνικές περιγραφές παραπέμπουν σε εποχή μετά τη δικτατορία.

<sup>256</sup> White 1987: 2

### 2.3.3. Η αφηγηματική τελεστικότητα των Στοιχείων

Στα εκτεταμένο κείμενο *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, όπου επαναλαμβάνεται η παρακειμενική ένδειξη *Μυθιστόρημα*, ο αφηγητής, που στα *Μονόπρακτα* μέσα σε 71 σελίδες εμφανίζεται τέσσερις φορές, αποσύρεται εντελώς. Ο αναγνώστης διαβάσει μια συλλογή ντοκουμέντων, παρουσιασμένων με χρονολογική τάξη, τα οποία αποτελούν «στοιχεία» για την κατασκευή της εικόνας μιας ολόκληρης δεκαετίας. Πρόκειται για τη συλλογή επιστολών σε μια ραδιοφωνική εκπομπή για προσωπικά προβλήματα υπό τον τίτλο «Η ώρα της γυναίκας», από επιστολές υποψήφιων μεταναστών στην αρμόδια υπηρεσία (Δ.Ε.Μ.Ε.), από αποσπάσματα εφημερίδων, διαφημίσεις, προσωπικές επιστολές, μικρές αγγελίες, φύλλα ημερολογίων, καταλόγους κινηματογράφων, μυθιστορημάτων σε συνέχειες κ.ο.κ. Μέσα από αυτά τα ντοκουμέντα που παρουσιάζονται όσο πιο ρεαλιστικά γίνεται, μαντεύει κανείς έναν ολόκληρο κόσμο που κινείται και ζει πίσω από αυτά τα γραπτά: πλήθος χαρακτήρων, με τις ιδιότητες και τα συμβάντα της ζωής τους που παρουσιάζονται αποσπασματικά, αλλά αρκετά για να μπορεί κανείς να φανταστεί τους ξεχωριστούς χαρακτήρες. Παράλληλα σκιαγραφείται η μιζέρια και φτώχεια, κυρίως στην ύπαιθρο, η υποκρισία της διπλής ηθικής, η καταπίεση της γυναίκας, οι οικογενειακές και προσωπικές ιστορίες, τα πολιτικά γεγονότα, ο καθημερινός πολιτισμός.

Μέσα από ένα μεγάλο αριθμό ντοκουμέντων χωρίς σχέσεις μεταξύ τους και χωρίς πρωταγωνιστικά πρόσωπα, μπορεί κανείς να διαβάσει κατ' αρχήν τα ίχνη ενός μυθιστορήματος, πολύ περισσότερο αν το δει κανείς σε σχέση με τις φιγούρες από το συνολικό έργο του Βαλτινού, αλλά και πρόσωπα που εμφανίζονται κατ' επανάληψη σε διάφορες επιστολές.

Τα στοιχεία του μυθιστορήματος προσφέρονται για έρευνα από τον αναγνώστη τους. Δε συνδέονται με κανενός είδους λογική πλοκή, εκτός από τη χρονολογία της παραγωγής τους. Όπως και στο *Ηχομυθιστόρημα*, ο ανεξάρτητος από την ανθρώπινη δράση χρόνος είναι το μοναδικό κριτήριο για την κατάταξη των «ντοκουμέντων» σε μια σειρά.

Αν στο *Ηχομυθιστόρημα* η χρονολογική διάσταση της πλοκής κατά την παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων περιορίζεται κυρίως σε ένα κεφάλαιο, το μυθιστόρημα του Βαλτινού παραιτείται εντελώς από μία μετασκευαστική αφήγηση των γεγονότων, η οποία, κατασκευάζοντας σημαντικά σύνολα από

σκόρπια γεγονότα, κατασκευάζει ιστορία. Δεν υπάρχει νοηματοδοτικό κείμενο που απευθύνεται σε κάποιον αναγνώστη· ο αναγνώστης παρακολουθεί, αγνοημένος από οποιαδήποτε αφηγηματική φωνή που θα συνέδεε τα γεγονότα, μόνο την επανάληψη των διάφορων μορφών ντοκουμέντων, δομημένων σε τελεστικά επαναληπτικές συχνότητες, οι οποίες αποτελούν τα *dramatis personae* του μυθιστορήματος. Τα «ντοκουμέντα» λειτουργούν φυσικά νοηματοδοτικά, δίνοντας πληροφορίες για τη δεκαετία του '60. Παράλληλα όμως από τη σημαντική υπάρχει μια σαφής τελεστική λειτουργία των ντοκουμέντων: η διαφορά που εκφέρουν δεν είναι σημαντική όπως τέθηκε από το Saussure, αλλά είναι η τέλεση μιας πράξεως, όπως το έθεσε ο Austin, αδιάφορα αν περιγράφουν κάτι αληθές ή ψευδές. Η πράξη αυτή συνίσταται στην κατασκευή ενός μυθιστορήματος (όπως δηλώνεται από τον τίτλο), στην κατασκευή προσώπων που αποσυρόμενα και επανερχόμενα στο προσκήνιο με κάποιο ρυθμό λαμβάνουν μέρος και κατασκευάζουν παράλληλα τη δράση. Και η δράση του μυθιστορήματος συνίσταται στην παρουσίαση από το γράφον υποκείμενο ντοκουμέντων ως στοιχείων για την κατασκευή της εικόνας μιας μυθικής για την ελληνική κοινωνία δεκαετίας. Εφόσον το έργο δε μας επιτρέπει να σχηματίσουμε μια συγκεκριμένη εικόνα του αντικειμένου που παρουσιάζει, μια πλοκή παραδοσιακού τύπου, η προσοχή στρέφεται αναγκαστικά στον τρόπο με τον οποίο είναι δυνατό να παρουσιαστεί μια ιστορική περίοδος.

Το ελληνικό ρήμα *αφηγούμαι* προέρχεται από το *ηγούμαι*, που σημαίνει οδηγώ, προπορεύομαι. Από το *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* απουσιάζει η αφήγηση που θα μορφοποιούσε τα ντοκουμέντα εντάσσοντάς τα σε μία πλοκή και θα χειραγωγούσε τα συμπεράσματα του αναγνώστη. Αφήγηση στην ιστοριογραφία ή σε ένα κείμενο που θέλει να καταγράψει την ιστορία μιας εποχής ή περιοχής θα σήμαινε κατ' επέκταση χειραγωγή των στοιχείων που έχει στη διάθεσή του ο ερευνητής. Ο White παρατηρεί ότι μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε έναν αφηγηματοποιημένο λόγο, ο οποίος αναγκαστικά θα συμβολίσει ένα φανταστικό γεγονός, λέγοντας παράλληλα την αλήθεια. Αλλά σε ένα πραγματικό γεγονός, όχι με την έννοια του αληθινού, αλλά με αυτή του αντίθετου του φανταστικού, του μυθοπλαστικού, ταιριάζει περισσότερο ένας μη αφηγηματοποιημένος λόγος. Ο μη αφηγηματοποιημένος λόγος όμως του *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* είναι λόγος ενός κειμένου που αυτοπροσδιορίζεται ως μυθοπλαστικό. Πως είναι δυνατό, ένας

μη αφηγηματοποιημένος λόγος να περιγράφει φαντασιακά γεγονότα; Ο λόγος του *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* δεν καταφέρνει τελικά να αποφύγει τα χαρακτηριστικά της αφήγησης, παρουσιάζοντας και πάλι μια αφηγηματοποιημένη, δηλαδή «χειραγωγημένη» εικόνα της δεκαετίας που θέλει να περιγράψει όσο πιο αντικειμενικά γίνεται. Τα *στοιχεία* είναι τελικά δομημένα σε μια αφήγηση.

Αν αφαιρέσουμε την αφήγηση από την ιστοριογραφία, μένει μόνο η πρώτη ύλη, τα ιστορικά ντοκουμέντα που θα μιλήσουν από μόνα τους, που θα πρέπει να αφηγηθούν από μόνα τους την ιστορία της εποχής τους. Αυτό είναι το αποτέλεσμα που θα ζητούσε κάθε παραδοσιακός ιστορικός. Η αφήγηση όμως είναι τελικά εναντίον της επιστημονικότητας, η βιολογία ή η φυσική δε χρειάζεται να αφηγηθεί τα πορίσματά της. Εκείνο που θα μπορούσε κανείς να κάνει για να φτιάξει αντικειμενική, επιστημονική ιστορία, δηλαδή την πραγματική ιστορία, θα ήταν να παραλείψει την αφήγηση. Το ίδιο κάνουν και ιστορικοί που δε θέλουν να περιγράψουν τις αλήθειες τους με αφηγηματικό λόγο, για να αποφύγουν τη σχετικότητα που επιφέρει η επέμβαση του αφηγητή, όπως οι ιστορικοί της σχολής των *Annales*. Από τα *Στοιχεία* φαίνεται να λείπει η αφήγηση. Άρα ο στόχος της απολύτως αντικειμενικής ιστορίας θα πρέπει να έχει επιτευχθεί.

Αυτό είναι όμως μόνο το φαινόμενο: η συχνότερη παρατήρηση που διατυπώνεται για το μυθιστόρημα του Βαλτινού είναι το αν πρόκειται τελικά για μυθιστόρημα.<sup>257</sup> Η τελεστική επανάληψη των σταθερών ειδών ντοκουμέντων αποτελεί όμως μια συμβολική τάξη, όπως και οι ήρωες μιας κανονικής αφήγησης. Δεν είναι τυχαίο, ότι από την αλληλογραφία για τη μετανάστευση ή για τα γυναικεία προβλήματα παρουσιάζονται μόνο οι επιστολές των ενδιαφερομένων, και ποτέ οι απαντήσεις, οι οποίες συχνά αναφέρονται (και κάποτε παρατίθενται, σ. 165) σε επόμενες επιστολές ενδιαφερομένων. Τα σταθερώς επαναλαμβανόμενα ντοκουμέντα, όπως τα γράμματα στην εκπομπή της κυρίας Μίνας ή στην «Διακρατική Επιτροπή Μεταναστεύσεως εξ Ευρώπης» αντιποιούνται το ρόλο των ηρώων. Οι ήρωες του μυθιστορήματος είναι τα ίδια τα στοιχεία ως τελεστικά,

---

<sup>257</sup> «Το πρώτο ερώτημα [...] είναι αν πρόκειται για μυθιστόρημα, όπως κάπως φιλάρεσκα το ονοματίζει ο ίδιος ο συγγραφέας, [...] αφού δεν έχει τυπικούς ήρωες με χαρακτηριστικά και γνωρίσματα, αφού δε σημειώνεται κανενός είδους πλοκή που να προκαλεί το συγκινησιακό μέρος του αναγνώστη [...]» (Παπαγεωργίου 1990: 103-104)

επαναλαμβανόμενα περιστατικά, η πλοκή είναι η τελεστική λειτουργία του μυθιστορήματος μέσω της επαναληπτικότητας των ντοκουμέντων του, η δόμησή του σε επαναληπτικές συχνότητες. Η τελεστική λειτουργία της παρακειμενικής ένδειξης μυθιστόρημα στον τίτλο μας υποβάλει το ρόλο μας ως αναγνωστών: τελικά διαβάζουμε ένα κείμενο με ήρωες και πλοκή. Η αφήγηση στο μυθιστόρημα υπάρχει και αποτελείται από τη ρυθμική επανάληψη των – ειδολογικά περιορισμένων– τελεστικών περιστατικών που αποτελούν τα ντοκουμέντα, των οποίων η επιλογή και παράθεση σε ένα μυθιστόρημα που θέλει να περιγράψει την ιστορία μιας δεκαετίας είναι από μόνη της πλοκή, γιατί δίνει στα ντοκουμέντα της ιστορικό χαρακτήρα. Δεν πρόκειται για ένα σύνολο από διαφορετικά ντοκουμέντα, αλλά για λίγους, σταθερά επανερχόμενους τύπους ντοκουμέντων. Ήδη έχει υποβληθεί η έννοια της επιλογής των ντοκουμέντων από το απέραντο πλήθος που προσφέρεται, επιβεβαιώνοντας ότι κανένα ιστορικό στοιχείο δεν είναι δυνατό να παρουσιασθεί ανεξάρτητο από αφηγηματικές δομές.<sup>258</sup>

Σύμφωνα με τον Barthes, δεν είναι το περιεχόμενο ενός ιστορικού κειμένου που το κάνει ιδεολογικό, δηλαδή φαντασιακό, αλλά η ίδια η δομή του,<sup>259</sup> στη συγκεκριμένη περίπτωση, η αφηγηματική δομή. Με αυτό ο Barthes εννοεί τον τελεστικό χαρακτήρα του λόγου (langage) που αρθρώνει το υποκείμενο της αφήγησης.<sup>260</sup> Η αφηγηματική τελεστικότητα παρεισφρεί και στο φαινομενικά μη αφηγηματοποιημένο λόγο του *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*: ένα γράφον υποκείμενο γράφει ένα μυθιστόρημα, έχοντας κρίνει ως εξαιρετικά ενδιαφέρουσες π.χ. τις επιστολές στην κυρία Μίνα ή τις επιστολές στην επιτροπή μεταναστεύσεων. Επαναλαμβάνοντάς τις στο μυθιστόρημα, τις έχει επιλέξει για κεντρικές φιγούρες του, οι οποίες άλλωστε, ως πραγματικοί ήρωες μιας πλοκής, εξελίσσονται και υπόκεινται σε αλλαγές.

---

258 „No fact presents itself to us innocent of narrative structures which give it the meaning it has for us.“ (Nivedita Menon, στο Sethi 1999: 34)

259 „Comme on voit, par sa structure même et sans qu'il soit besoin de faire appel à la substance du contenu, le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou pour être plus précis, *imaginaire*, s'il est vrai que l'imaginaire est le langage par lequel l'énonçant d'un discours [...] ‚remplit‘ le sujet de l'énonciation [...]. (Barthes 1980: 20)

260 White 1987: 36.

Στη διαδικασία επιλογής του υποκειμένου που εκφέρει τον τελεστικό λόγο του μυθιστορήματος υπόκεινται φυσικά όλα τα «στοιχεία» που παρουσιάζονται. Αν και η ποικιλία τους και ο αριθμός τους δεν είναι ευκαταφρόνητος, αποτελούν φυσικά ένα απειροελάχιστο μέρος των πραγματικά διαθέσιμων «στοιχείων για τη δεκαετία του '60». Η διαδικασία της επιλογής των στοιχείων λοιπόν περιορίζει τις προοπτικές αντικειμενικότητας που φαινομενικά έχει το μυθιστόρημα του Βαλτινού. Όπως έχουμε ήδη δει (βλ. υποσημείωση 160), ο Collingwood χαρακτηρίζει την ιστορική γνώση ως «δίκτυο φανταστικών κατασκευών»: ο ιστορικός θα επιλέξει από τα ντοκουμέντα με την εκ των προτέρων φαντασία του εκείνα που θεωρεί σημαντικά. Και τα «στοιχεία» για τη δεκαετία του '60 που μας παρουσιάζονται είναι φανερό ότι έχουν επίσης υποστεί την ίδια διαδικασία, και ο παράδοξος τρόπος ιστορικής παρουσίασης στο μυθιστόρημα του Βαλτινού δείχνει όχι μια αντικειμενική ιστορική εικόνα, αλλά το ότι είναι αδύνατο να παρουσιαστεί κάτι τέτοιο σε ένα κείμενο.

Τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* υπονομεύουν και με άλλο τρόπο το κύρος των ιστορικών πηγών ως αυθεντικών μαρτυριών, οι οποίες επιτρέπουν τη συγγραφή αντικειμενικής ιστορίας. Ο πειστικός τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τα υποτιθέμενα «στοιχεία», πείθουν σε μια πρώτη ανάγνωση ότι πρόκειται για αυθεντικά ντοκουμέντα.<sup>261</sup> Αν και δε θα ήταν δύσκολο για το Βαλτινό να παρουσιάσει αυθεντικά αποκόμματα εφημερίδων ή να ερευνήσει το αρχείο της επιτροπής μεταναστεύσεων, προτίμησε να μεταμφιέσει δικά του κείμενα. Με αυτόν τον τρόπο, τα *Στοιχεία* παραπέμπουν στη μυθοπλαστική φύση κάθε μορφής ιστοριογραφίας, όπως και άλλα μεταϊστορικά μυθιστορήματα δομημένα επίσης με πλαστά «ντοκουμέντα», λειτουργία των οποίων είναι να προκαλούν σύγχυση για το αν είναι αυθεντικά ή όχι, και όχι η «σωστή» παρουσίαση μιας εποχής. Εάν υπάρχει σύγχυση ανάμεσα στο κατασκευασμένο και στο αληθινό, εάν το μυθοπλαστικό παρουσιάζεται παρόμοιο με το αληθινό, τότε το αληθινό αποκαλύπτεται επίσης ως μυθοπλαστικό.

Με τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιούν τα ιστορικά ντοκουμέντα μερικά από τα γνωστότερα σύγχρονα μεταϊστορικά μυθιστορήματα. Το *The Ides of March*

---

<sup>261</sup> «Το αν τα στοιχεία αυτά είναι αυθεντικά ή όχι, ελάχιστη σημασία έχει (αν και τα περισσότερα σίγουρα είναι γνήσια).» Κούρτοβικ 1989a.



(1948) του Thornton Wilder, όπου παρουσιάζεται ένας αναποφάσιτος και «ανθρώπινος», μοντέρνος Ιούλιος Καίσαρ, αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από πλαστά ντοκουμέντα, όπως επιστολές, αναφορές, σημειώσεις και αποσπάσματα ημερολογίων, αριθμημένων και διαιρεμένων σε τέσσερα βιβλία. Στο *Ides of March* του Wilder, η διάσπαση της αφήγησης των ιστορικών γεγονότων από μεμονωμένες πράξεις και ερμηνείες που προκύπτουν από την αυθαίρετη εναλλαγή των ντοκουμέντων υπονοεί την αδυναμία του να αφηγηθεί οποιαδήποτε ιστορία.<sup>262</sup> Παρομοίως στο *Schlachtbeschreibung. Der organisatorische Aufbau eines Unglücks* (1961) του Alexander Kluge, αποσπάσματα αυθεντικών ντοκουμέντων σχετικών με την ήττα των Γερμανών στο Στάλινγκραντ αναμιγνύονται με εφευρημένα από το κείμενο. Τα ντοκουμέντα, τα οποία αναγνωρίζονται από τον αναγνώστη ως τέτοια, αποκτούν ταυτόχρονα ένα χαρακτήρα πιστής αναφορικότητας, και η ανάμιξή τους με πλαστά σχολιάζει τη μυθοπλαστική φύση των ιστορικών αφηγήσεων για τη μάχη του Στάλινγκραντ.<sup>263</sup>

Την αξία των ιστορικών ντοκουμέντων κατά την ιστορική συγγραφή υπονομεύει επίσης και η προγραμματική αποσπασματικότητα με την οποία παρουσιάζονται στο μυθιστόρημα του Βαλτινού. Συχνότατα, πολλά από τα ντοκουμέντα παρουσιάζονται αποσπασματικά, χωρίς την αρχή και το τέλος τους.<sup>264</sup> Αλλά και εκείνα που παρουσιάζονται ως ολόκληρα και πάλι λειτουργούν ως αποσπασματικά, αφού δεν ξέρουμε τίποτε άλλο για τα πρόσωπα τα οποία παρουσιάζονται ή για την κατάληξη των προσπαθειών ή των πόθων τους. Αυτός ο τρόπος παράστασης των ιστορικών ντοκουμέντων υποβάλλει την εντύπωση πως παρότι τα ντοκουμέντα υποτίθεται ότι θα παρουσιάσουν την πραγματικότητα από την οποία προέρχονται, τελικά το μόνο που μπορούν να παρουσιάσουν είναι μια αφαιρετική μη-πραγματικότητα.

Η «αληθινή ιστορία», προκειμένου να είναι ακριβής αποτύπωση της «πραγματικής ιστορίας», θα πρέπει να παρουσιάζει τα συμβεβηκότα σε αφήγηση, αλλά παράλληλα θα πρέπει να ικανοποιεί το αίτημα της επιστημονικής

---

<sup>262</sup> „Mit der Brechung der Ereignisse durch vereinzelt-individuelle Handlungsabsichten und –Deutungen scheint es sogar zu implizieren, daß Geschichte nicht erzählbar ist.“ Lehmann 1977: 362.

<sup>263</sup> „Zur Diskussion steht letztlich nicht die ‚Wahrheit‘ oder die ‚Richtigkeit‘ der Geschichte, sondern der fiktionale Ursprung einer jeden Geschichtsschreibung.“ Visch 1980: 580.

<sup>264</sup> Βαλτινός 1989: 24, 43, 57-58, 71, 79, 112-113, 351, 361, 367

επεξεργασίας των πηγών, να εκθέτει τα γεγονότα στη χρονολογική τους σειρά, πράγμα απαραίτητο στη λογική αιτίου και αιτιατού. Για να είναι πειστική η χρήση των ιστορικών πηγών, τα ντοκουμέντα που παρατίθενται θα πρέπει να είναι δυνατόν να παράγουν την εντύπωση της αντικειμενικής παρουσίασης της ιστορικής αλήθειας ως αυτονόητης. Η χρήση των ιστορικών πηγών στο μυθιστόρημα του Βαλτινού τα κάνει να λειτουργούν ως υπονομευτές αυτής της δυνατότητας.

## 2.4. Μορφές αυτοαναφορικότητας της ιστορικής παρουσίας

It is no longer possible –whether in historiography or in historical fiction– to write convincingly about the past without building the interpretive process into the structure of the work.

Avrom Fleishman. (1971: 35)

Η θεωρία έχει ορίσει τη διαφορά μεταξύ της μοντέρνας και της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας στην επιστημολογική διάσταση της πρώτης και στην οντολογική της δεύτερης.<sup>265</sup> Τα μυθιστορήματα που μας απασχολούν αντικατοπτρίζουν την ανεξαρτησία της αφήγησης του ιστορικού γεγονότος, του *historia rerum gestarum*, από το ιστορικό γεγονός, το *res gestae*, προπαγανδίζουν τη μη-ταύτιση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο του, και η έντονη μεταμοντέρνα αναφορικότητα κάποιων από αυτά τα διαχωρίζει από παλιότερες μορφές ιστορικής μυθοπλασίας. Η αποσπασματική αφήγησή τους αντικατοπτρίζει την αποσπασματικότητα της ιστορικής γνώσης, και η αδυναμία τους να παρουσιάσουν συνεκτική αφήγηση την άρνηση μίας ιστορικής λογικής που δομεί την ιστορία σε σχέσεις αιτίου και αιτιατού. Υποσκάπτοντας τη μετααφήγηση της νόμιμης ιστορίας, δηλαδή της επιστημονικής ιστοριογραφίας, τα μυθιστορήματα που μας απασχολούν απονομιμοποιούν, σύμφωνα με την ορολογία του Lyotard, την υπεροχή της επιστημονικής έναντι της μυθοπλαστικής ιστοριογραφίας.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι ενδοκειμενικοί, μεταμυθοπλαστικοί τρόποι με τους οποίους μεταϊστορικά μυθιστορήματα υποβάλλουν την απονομιμοποίηση της επιστημονικής ιστορικής γνώσης.

### 2.4.1. Ιστορία ή ιστορικές προσομοιώσεις; η ιστορική υπερπραγματικότητα

Έχει ήδη τονισθεί (κεφ. 2.3.1.) ότι ο αφηγητής του *Ηχομυθιστορήματος* αρνείται να παραθέσει ιστορικές πληροφορίες, οι οποίες προερχόμενες από την αφηγηματική φωνή του κειμένου θα έδιναν την εντύπωση της αυθεντικής απόδοσης της ιστορικής πραγματικότητας. Αντ' αυτού, παρατίθενται

---

<sup>265</sup> McHale 1987: 9-10

υποτιθέμενες μαρτυρίες αυτόπτων ή η ομολογία του αφηγητή ότι δεν είναι σε θέση να ελέγξει την ιστορική αφήγηση.

Οι ιστορικές πληροφορίες δεν παρατίθενται μόνο μέσω μυθιστορηματικών προσώπων, αλλά συχνά μέσω φωτογραφιών, κινηματογραφικών σκηνών ή μέσω του μυθιστορήματος της Πηνελόπης Δέλτα *Στα μυστικά του Βάλτου*. Κάθε κείμενο που θέλει να περιγράψει την ιστορία αντλεί φυσικά τις πληροφορίες του από κάποια πηγή. Η διαφορά είναι ότι το αποτέλεσμα θα έχει τη μορφή ενιαίου κειμένου ως «αποστάγματος των συστηματικών ερευνών και αναζητήσεων»<sup>266</sup> του ιστορικού αφηγητή ο οποίος, αφού θα πειστεί για την αυθεντικότητα των ιστορικών πηγών που χρησιμοποιεί, θα ξεπεράσει τις πηγές του και θα περάσει ο ίδιος στη θέση της επιστημονικής αυθεντίας, κατασκευάζοντας ένα κείμενο με αντίστοιχες αξιώσεις αυθεντίας. Ωστόσο, η πηγή του ιστορικού δεν είναι η αυθεντική πραγματικότητα, αλλά μαρτυρίες γι' αυτήν, προερχόμενες από κάποια ιστορική πηγή που λειτουργεί ως αυθεντία. Η σύλληψη της πραγματικότητας, παρούσας ή παρελθούσας, είναι δυνατή μόνο με τη διαμεσολάβηση των γραπτών, έντυπων ή ηλεκτρονικών μέσων μεταβίβασης των σχετικών πληροφοριών. Όπως το είχε θέσει ο Collingwood, ο ιστορικός απλώς πιστεύει ή όχι κάτι που έχει πει για την πραγματικότητα ένας τρίτος, ο οποίος αντιμετωπίζεται ως αυθεντία:

History is thus the believing one else when he says that he remembers something. The believer is the historian; the person believed is called his authority.

Collingwood 1946: 234-235

Τα μυθιστορήματα που μας απασχολούν προβληματίζονται περισσότερο όχι για τις ιστορικές πληροφορίες που θα μεταδώσουν, όσο για τον τρόπο με τον οποίο γίνεται προσιτή η ιστορική γνώση στον ερευνητή και στον αναγνώστη της ιστορίας. Αυτός ο προβληματισμός τονίζεται μέσω της αυτοαναφοράς στους τρόπους με τους οποίους είναι δυνατή η αναγκαστικά έμμεση και γι' αυτό αβέβαιη πρόσβαση στην ιστορική πραγματικότητα.

Στο μυθιστόρημα του Θεοδωρίδη, πολύ συχνά παρουσιάζονται φανταστικές μαρτυρίες και συνεντεύξεις για το πρόσωπο του καπετάν Άγρα οι οποίες θυμίζουν δημοσιογραφική εκπομπή, με τη διαφορά ότι δεν υπάρχει λογική κατά την

---

<sup>266</sup> Βλ. το παράθεμα του Απόστολου Βακαλόπουλου στη σελ. 106.

παρουσίασή τους. Κάποτε μάλιστα, οι πληροφορίες για τον Άγρα προέρχονται από εξωπραγματικές συνεντεύξεις της Πηνελόπης Δέλτα με το φάντασμα του Άγρα όταν η Δέλτα κοιμάται· σε αυτές τις περιπτώσεις τονίζεται πως ό,τι πληροφορούμαστε προέρχεται από τις ονειρικές φαντασίες της Δέλτα:

Ένα βράδυ του 1931 η Πηνελόπη Δέλτα αποχαιρέτησε τον Παναγιώτη Παπατζανετέα, συνεργάτη της για πολλούς μήνες ετοιμάζοντας το βιβλίο της *Τα μυστικά του Βάλτου*. Τριάντα εφτά εκδόσεις σε σαράντα δύο χρόνια. Εκείνο το βράδυ δεν τακτοποίησε τα χαρτιά της, δεν ήπιε χλιαρό γάλα – αφέθηκε σ' έναν χαλαρό ύπνο κι επιτέλους είδε στον ύπνο της τον Άγρα, όπως τον ονειρευόταν πάντοτε.

Θεοδωρίδης 1994: 42-43

Η σχέση ανάμεσα στο όνειρο και στην παράσταση του Άγρα από το κείμενο της Δέλτα τονίζεται συστηματικά στο μυθιστόρημα. Επίσης τονίζεται και η μεγάλη επιτυχία των κειμένων της και κατά συνέπεια ο ρόλος τους κατά τη διαμόρφωση της εθνικής μνήμης σχετικά με το «μακεδονικό αγώνα». Ο τρόπος με τον οποίο η γοητευτική αλλά σύμφωνη με το πνεύμα της εποχής εθνικιστική-ρατσιστική (βλ. κεφ. 3.4.4.1.) φαντασία της Δέλτα διαμόρφωσαν την ελληνική ιστορική συνείδηση για τη συγκεκριμένη εποχή δε διαφεύγει από το *Ηχομυθιστόρημα*. Οι αναφορές στην Πηνελόπη Δέλτα που βρίσκονται στο *Ηχομυθιστόρημα* επισημαίνουν την κεντρική θέση που κατέχουν ιδεολογικά φορτισμένα μυθοπλαστικά κείμενα κατά τη διαμόρφωση της συνείδησης της εθνικής ιστορίας, όπως τα *Μυστικά του Βάλτου*.<sup>267</sup> Στο κείμενο του Θεοδωρίδη, οι πληροφορίες που πήρε ο Άγρας για την περιοχή προέρχονται από το μακεδονομάχο Παναγιώτη [Παπατζανετέα], στον οποίο είχε δοθεί η εντολή να μάθει στον Άγρα «τα μυστικά του Βάλτου»,<sup>268</sup> τα οποία και εκείνος τα έχει μάθει από άλλους. Με αυτήν τη φράση υποβάλλεται φυσικά το μυθιστόρημα της Δέλτα: οι ήρωες του μακεδονικού αγώνα παίρνουν τις πληροφορίες τους από το μυθιστόρημα.

---

<sup>267</sup> Πρβ. Γούναρη: „In the mid-1990s, very much as in 1904 and 1944, the Struggle for Macedonia is still a thrilling national myth closer to Pinelopi Delta’s novel *Στα μυστικά του βάλτου*, [...] than to the detailed but long-forgotten history by Professor Nikolaos Vlachos.“ (Gounaris 1996: 247). Επίσης Βακαλόπουλο (1999: 35): «Τα „Μυστικά του Βάλτου“ αποκαλύπτονται πραγματικά στα δημοσιευμένα ή ανέκδοτα ακόμη Απομνημονεύματα των Ελλήνων αγωνιστών.» (sic).

<sup>268</sup> «Μου είπαν από το Κέντρο πάρ’ τον και μάθε του τα μυστικά του Βάλτου. Γιατί όχι. Έχω μάθει τόσα και τόσα από άλλους γι’ αυτόν τον τόπο.» (18, πλαγιογράφηση στο κείμενο)

Συχνά επιστρατεύονται και άλλα, μη κειμενικά μέσα για την παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων. Όταν ο αφηγητής φθάνει στο σημείο να πρέπει να μιλήσει για την πορεία του Άγρα προς το σημείο της συνάντησής του με τον Ζλατάν, μας πληροφορεί κατ' αρχήν ότι οι βιογράφοι και οι ιστορικοί είτε αδιαφόρησαν σχετικά, είτε παραδίδουν διαφορετικές μεταξύ τους πληροφορίες και εκδοχές.<sup>269</sup> Ο αφηγητής, όπως άλλωστε μας έχει συνηθίσει, αποφεύγει να πάρει θέση και προτιμά αντ' αυτού να σκηνοθετήσει μια ταινία, αποφεύγοντας μ' αυτόν τον τρόπο να πάρει ο ίδιος θέση, προσφέροντάς μας απευθείας ένα ακατέργαστο «ιστορικό ντοκουμέντο»:

Και εμείς, φυλακισμένοι μέσα στην πραγματικότητα του 1987, έτσι θα σκηνοθετούσαμε την πορεία του Άγρα. Μακρινό πλάνο. [...] Όλο σε στούντιο. Νεαροί φροντιστές σείουν πάνω από το κεφάλι του Άγρα κλαδιά από λεύκες, αλαφροπατώντας στο τσιμέντο, αφήνοντας χώρο για το ντόλι. [...] Γιατί όλη αυτή η εικόνα πρέπει να περάσει μέσα σε μια άλλη ιστορία με άλλες καλαμωτές του νου ξεραμένες από τον άνεμο της ερήμου. Κανένας δεν καταλαβαίνει μια περιγραφή με την ίδια ενάργεια που την κατανοεί στην εικόνα. Έτσι είμαστε μαθημένοι.

Θεοδωρίδης 1994: 109-110

Στο *Ηχομυθιστόρημα*, ο κινηματογράφος, η εικόνα, δηλαδή ένα ιστορικό ντοκουμέντο επιστρατεύεται και αλλού για να παρουσιασθούν ιστορικά γεγονότα, κυρίως διότι ο αφηγητής δεν μπορεί να αναλάβει την ευθύνη του να «πει την αλήθεια». Έτσι, ο τραγελαφικός πατριωτισμός της μετεμφυλιακής εποχής παρουσιάζεται ως σκηνή που θυμίζει στρατευμένη ταινία της μεταπολίτευσης,<sup>270</sup> ενώ η Μικρασιατική Καταστροφή δεν αναφέρεται ως πραγματικό ιστορικό γεγονός αλλά ως η ταινία του Νίκου Κούνδουρου, όπως δηλαδή τη βιώνει ένας σημερινός άνθρωπος:

1922. Χρονιά του Κούνδουρου και χρονιά όπου εφευρέθηκε ο καημός της Ρωμοσύνης. Κάθε ομοιότης με πρόσωπα και πράγματα είναι απολύτως συμπτωματική. Τα φωτογραφικά φιλμ ανεβαίνουν στα 400 ASA.

Θεοδωρίδης 1994: 130

---

<sup>269</sup> *Ηχομυθιστόρημα*: 108-109

<sup>270</sup> «Μια ιδέα τώρα για σενάριο. [...] Τιμητικό άγημα εν αναπαύσει. Εκφωνείται ο πανηγυρικός. Ο φακός ανάμεσα στο πλήθος επιμένει στις ακυρωτικές, στις γραφικές λεπτομέρειες. [...] Ένας κριτικός μακρυμάλλης με παντελόνι καμπίνα [αναφωνεί]. Έτσι δείχνουμε το μετεμφυλιακό χάος και την παρέμβαση των Αμερικάνων μαζί με την γενική πολιτιστική τους αδιαφορία. Αν βάζατε και το ραδιόφωνο της σεβρολέτας να παίζει το 'άσ' τα τα μαλάκια σου ανακατωμένα' θα είχατε κάνει την καλύτερη σεναριακή σκηνή του 1971'. 'Δε με τιμά ιδιαιτέρως', του απαντώ, 'έχουμε 1988'. (*Ηχομυθιστόρημα*: 141-142)

Εφόσον ο «καημός της Ρωμιοσύνης» μας μεταδίδεται μέσω μιας ταινίας ή άλλων μαρτυριών, δεν μπορεί παρά να ονομασθεί «εφευρημένη», όχι ως γεγονός, αλλά ως τρόπος προσλήψεως και ερμηνείας της. Αναλόγως, για την πορεία του Άγρα υπάρχουν στο *Ηχομυθιστόρημα* μόνο σκόρπιες και ανασφαλείς μαρτυρίες, από τις οποίες δεν θα μπορούσε κανείς να βγάλει λογικό συμπέρασμα. Αντίθετα με τους ιστορικούς που προσφέρουν ένα ενιαίο και πειστικό «απόσταγμα μελέτης», τα κείμενά μας εξομολογούνται τις δυσκολίες τους να παραγάγουν ένα τέτοιο απόσταγμα, ακόμη και με τη βοήθεια πραγματικών ντοκουμέντων. Το μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά* παρουσιάζει άλλη μια ανάλογη, ενδιαφέρουσα σκηνή:

Πάλι σε κοιτάξα. Το πρόσωπό σου δουλεμένο στο χαλκό· κοντά καμπύλα γένια, πελεκημένα ζυγωματικά και τα σγουρά μαλλιά σου σ' ένα φέσι.

Γαλανάκη 1989: 85

Εδώ πρόκειται για μια πλαισιωμένη αφήγηση, όπου σε ένα γράμμα προς τον Ισμαήλ Φερίκ Πασά, ο αδερφός του, Αντώνιος Παπαδάκης, του περιγράφει ένα όνειρό του. Ωστόσο, η μορφή που περιγράφει ως «δουλεμένη στο χαλκό» δεν είναι μεταφορά, ούτε ποιητική άδεια. Πρόκειται για τη χάλκινη προτομή του Ισμαήλ Φερίκ Πασά που βρίσκεται στο στρατιωτικό μουσείο του Καΐρου, φωτογραφία του οποίου υπάρχει και στο εξώφυλλο του μυθιστορήματος.<sup>271</sup> Πρόκειται φυσικά για αυτοαναφορά στον τρόπο με τον οποίο έγινε δυνατή η πρόσβαση στο ιστορικό πρόσωπο Ισμαήλ Φερίκ Πασάς, αφού ο Αντώνης δε θα μπορούσε να έχει υπόψη του τη μεταγενέστερη προτομή του αδερφού του. Αναλόγως, ο έλληνας πρόξενος που επισκέπτεται τον Ισμαήλ στην Κρήτη ως αρχηγό του αιγυπτιακού στρατού τον βλέπει ως παράσταση μιας διαμεσολάβησης, όπως θα τον έβλεπε και ένας μεταγενέστερος, π.χ. η Γαλανάκη: ως ακουαρέλα ή και πάλι ως χάλκινη προτομή:

Έβλεπα με πόση προσοχή παρατηρούσαν το πρόσωπό μου ν' αναδύεται από τη σκιά, σαν να ζωγραφιζότανε μπροστά τους με αραιή ακουαρέλα. Κι έβλεπα ακόμη πως, όταν καμιά φορά στρεφόμουν προς το φως της πρωινής θάλασσας, οι επισκέπτες έβλεπαν την ακουαρέλα να σκληραίνει σε χάλκινη προτομή.

Γαλανάκη 1989: 103

---

<sup>271</sup> Γαλανάκη 1997: 44-52 (όπου υπάρχει επίσης η φωτογραφία).

Ο τρόπος με τον οποίο ο πρόξενος αντιλαμβάνεται τον πραγματικό Ισμαήλ παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον πραγματικό Ισμαήλ ο σύγχρονος αφηγητής, δηλαδή με τη διαμεσολάβηση ενός αφηγηματικού/παραστατικού μέσου ανάμεσα στο αντικείμενο και στο υποκείμενο της ιστορικής συγγραφής.

Λίγο αργότερα, ανάμεσα στα εξωπραγματικά οράματα με νεκρούς και ζωντανούς που εμφανίζονται στον Ισμαήλ μετά την τελετή που εκτελεί στο ερημωμένο πατρικό του, εμφανίζονται και δύο πραγματικά ιστορικά ντοκουμέντα, δύο πραγματικές φωτογραφίες του αδελφού του Ισμαήλ, που έγιναν στην Αθήνα μετά την εποχή της επανάστασης στην Κρήτη. Ως διαμεσολάβηση της πραγματικότητας, δηλαδή του τρόπου με την οποία γίνεται αντιληπτή, τα ιστορικά ντοκουμέντα εφευρίσκουν την πραγματικότητα, όπως τονίζει ο αφηγητής του *Ηχομυθιστορήματος*. Ο τρόπος που επιλέγει η μυθιστορηματική βιογραφία του Ισμαήλ Φερικ πασά για να παρουσιάσει αυτά τα πραγματικά ντοκουμέντα είναι να τα αναμίξει με άλλα φανταστικά οράματα, και αυτή η συγκατοίκηση τα εξισώνει με φαντασιώσεις.

Ως μορφή διακειμενικότητας, η χρήση άλλων, μη κειμενικών μέσων για την ιστορική παρουσίαση, δεν είναι αποκλειστικό φαινόμενο του μεταϊστορικού μυθιστορήματος: για παράδειγμα, στο ιστορικό μυθιστόρημα του Ζαμπέλιου *Κρητικοί Γάμοι* ή του Καραγάτση *Βασίλης Λάσκος* υπάρχουν εικόνες των μυθιστορηματικών προσώπων. Σε αυτές τις περιπτώσεις όμως, πρόκειται για τις συνήθεις παρακειμενικές ενδείξεις, όπως οι υποσημειώσεις, η παράθεση βιβλιογραφίας ή γλωσσαρίου, οι οποίες παραπέμπουν στην ιστορική παρουσίαση της ιστορίας. Οι φωτογραφίες που παρατίθενται σε ιστορικά μυθιστορήματα λειτουργούν ως επιπλέον αποδείξεις της αυθεντικότητας των ιστορικών πληροφοριών, συνοδεύοντας μια πλήρη, ρεαλιστική και πειστική αφήγηση ιστορικών γεγονότων.

Στις περιπτώσεις που εξετάζουμε θα πρέπει να δεχθούμε την αντίστροφη ερμηνεία. Η παράθεση μη κειμενικών μέσων για την ιστορική παρουσίαση γίνεται με τρόπο που γίνεται κατανοητός ως σχόλιο που οδηγεί την προσοχή μας στους τρόπους με τους οποίους γίνεται προσιτή η ιστορία: οι πηγές με τις οποίες μας μεταδίδεται είναι και πάλι ανθρώπινες κατασκευές, είναι καταγραφές μιας εμπειρίας. Πρόκειται για ανασφαλείς πληροφορίες από δεύτερο χέρι και είναι ο



αποκλειστικός τρόπος πρόσβασης σε μια πραγματικότητα. Η άμεση παρουσίαση των ιστορικών πηγών χωρίς την κατασκευή από αυτές μιας συμπαγούς εικόνας της ιστορικής πραγματικότητας είναι ένα σχόλιο στο ερώτημα αν το αντικείμενο της ιστοριογραφίας είναι τελικά το πραγματικό γεγονός ή η παραδομένη εικόνα για το γεγονός, αν πρόκειται για την εμπειρία της πραγματικότητας ή το κείμενο, ή σύμφωνα με την έκφραση της Hutcheon, «το κειμενικό ίχνος της εμπειρίας».<sup>272</sup>

Αυτό το ερώτημα απασχολεί τα κείμενα των μεταϊστορικών μυθιστορημάτων που παρουσιάζονται, τα οποία δείχνουν ότι πηγή της αναφοράς τους είναι τα κειμενικά ίχνη, θεματοποιώντας τους τρόπους μετάδοσης της ιστορικής γνώσης. Δεν παρουσιάζουν ιστορική έρευνα, αλλά παρασταίνουν τον τρόπο με τον οποίο μεταδίδονται οι ιστορικές πληροφορίες. Συχνά παρατίθενται οι στερεότυπες εικόνες που έχουμε για μία ιστορική εποχή με τον τρόπο που μεταδίδονται στην πραγματικότητα, όπως για παράδειγμα ο τρόπος με τον οποίο η κοινή γνώμη πληροφορείται για τα επίκαιρα στρατιωτικά γεγονότα,<sup>273</sup> ή όπως εμβολιάζονται στους ανύποπτους μαθητές που γίνονται θύματα της διδασκαλίας ενός επιπόλαιου εθνικιστικού πατριωτισμού:

Σηκώνεται η Ευτέρπη και λέει: Ο Άγρας, ποίημα πατριωτικόν:»

[ακολουθεί ένα γλαφυρό πατριωτικό σονέτο]

Σ' ευχαριστούμε, Ευτέρπη, για το ποίημά σου, λέγει η διδάσκουσα. Είμαι βεβαία πως οι συμμαθήτριάς σου αισθάνθησαν την ίδια συγκίνηση που νιώθω τώρα εγώ, είκοσι χρόνια παιδαγωγός. Το Αρσάκειον θα είναι περήφανο για σένα.

–Ευχαριστώ, κυρία, λέγει και κάθεται.

Θεοδωρίδης 1994: 12-13

Στις περιπτώσεις που παρουσιάστηκαν φαίνεται η αμφιβολία για το αν η αλήθεια για το παρελθόν είναι δυνατό να αποκαλυφθεί από άλλα κείμενα και άλλες μαρτυρίες του παρελθόντος, και πόσο σχετική είναι η ιστορική γνώση για κάθε εποχή. Σε αυτές τις περιπτώσεις, το ιστορικό ντοκουμέντο δεν επιβεβαιώνει την ιστορική αφήγηση ως μαρτυρία της πραγματικότητας, αλλά μετατρέπεται το ίδιο σε αφήγηση και αποτελεί μέρος του εμφανώς κατασκευασμένου, αφηγημένου ιστορικού κόσμου. Ιδιαίτερα η χρήση του κινηματογράφου και φωτογραφιών για

---

<sup>272</sup> Hutcheon 1988: 153

<sup>273</sup> Βλ. σ. 25 τη σκηνή της «Βραχείας Οπερέτας» στο *Ηχομυθιστόρημα*, η οποία είναι γραμμένη στο ύφος των λαϊκών επιθεωρήσεων, όπου «βουρκώνουν τα μάτια όταν πέφτει νεκρός ο ήρωας» και συγκινούνται μέχρι δακρύων ακόμη και οι τεχνικοί του θεάτρου.

την περιγραφή ιστορικών σκηνών δείχνει ότι σε μια τηλεοπτικοποιημένη κοινωνία, η ιστορία οπτικοποιείται, γίνεται τηλεοπτικό ή κινηματογραφικό σενάριο, και αποκαλύπτεται η διαδικασία κατασκευής της και η κειμενικότητα της παρουσίας της.

Επίσης, τονίζεται ο πειστικός λόγος της εικόνας, ο οποίος αφήνει λιγότερα περιθώρια για αμφιβολίες και αμφισβητήσεις από ότι το κείμενο.<sup>274</sup> Την ίδια εξήγηση δίνει και ο αφηγητής του *Ηχομυθιστορήματος*, ο οποίος προτιμά τις κινηματογραφικές εικόνες από το κείμενο:

Κανένας δεν καταλαβαίνει μια περιγραφή με την ίδια ενάργεια που την κατανοεί στην εικόνα. Έτσι είμαστε μαθημένοι.

Θεοδωρίδης 1994: 110

Η φωτογραφία, από απόδειξη της πραγματικότητας και βοήθημα της μνήμης, κατέληξε να αντικαταστήσει την εμπειρία και τη μνήμη, κάτι που μπορεί ο καθένας να διαπιστώσει αντικρίζοντας φωτογραφίες της παιδικής ηλικίας: η φωτογραφική εικόνα επικαλύπτει και υποκαθιστά την εικόνα της μνήμης, η οποία είναι εξαρτημένη από την εικονοπλαστική δυνατότητα της φαντασίας.<sup>275</sup> Στις περιπτώσεις που παρουσιάστηκαν, τα κείμενα, θέλοντας να παρουσιάσουν την ιστορία, ένα σημαινόμενο, καταφέρνουν να παρουσιάσουν μόνο ένα σημαίνον, το ιστορικό ντοκουμέντο. Η ιστορία ως το νόημα, το περιεχόμενο των σημαινόντων, υποχωρεί υπέρ των σημείων της.

Η κοινωνία της απόλυτης κυριαρχίας των ηλεκτρονικών μέσων ενημέρωσης και των πληροφοριών χαρακτηρίζεται από το φαινόμενο της «εικονικής πραγματικότητας», ενός όρου ο οποίος ανταποκρίνεται σε αυτό που στις αρχές της δεκαετίας του '70 ο Jean Baudrillard ονόμασε «υπερρεαλισμό» (Hyperréalisme). Σύμφωνα με τη θεωρία του, η πραγματικότητα αποσχίσθηκε από την πραγματικότητα των σημείων της, αποκαθηλώθηκε και τελικά υποβιβάσθηκε κάτω από αυτήν. Τα σημεία της πραγματικότητας μετατρέπονται σε «προσομοιώσεις» (simulacra) της πραγματικότητας και την αντικαθιστούν. Αυτή την κατάσταση ο Baudrillard την ονομάζει υπερρεαλισμό. Η θεωρία του Baudril-

---

<sup>274</sup> Πρβ. Γαλανάκη 1997: 43: «Ο λόγος –αν μπορώ να το πω έτσι– γλιστρά κι ελίσσεται περιγράφοντας, ενώ η εικαστική περιγραφή έχει μιαν αδιαφιλονίκητη στερεότητα και εποπτεία.»

<sup>275</sup> „La Photographie est violente: non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois elle emplit de force la vue, et qu'en rien ne peut se refuser, ni se transformer.“ (Barthes 1990: 143)

lard για τον παρόντα κόσμο είναι ότι πρόκειται για ένα χώρο προσομοιώσεων, από όπου η πραγματικότητα έχει εντελώς αποτραβηχτεί προς όφελος μιας αισθητικοποίησης που ορίζεται από τον κόσμο αυτών των προσομοιώσεων. Πρόκειται για ένα φετιχισμό των σημείων, των προσομοιώσεων, οι οποίες πλέον δεν απεικονίζουν την πραγματικότητα γιατί απλούστατα την έχουν αντικαταστήσει. Η θεωρία του Baudrillard είναι στην ουσία της μια κριτική αμφισβήτηση της αυθεντικότητας. Η πραγματικότητα δε γίνεται να αναπαρασταθεί γιατί δεν αποτελείται από αντικείμενα, αλλά από κενά, λευκά σημεία. Στον υπερρεαλισμό, το μη πραγματικό δεν είναι πια το ονειρικό όπως στο σουρρεαλισμό, αλλά η «παραισθησιακή ομοιότητα της πραγματικότητας με τον εαυτό της.»

Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen produktiven Mediums –Werbung, Photo etc.– und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale, [...] aber noch in seiner Zerstörung bestätigt und überhöht es sich: es wird zum Realen schlechthin, Fetischismus des verlorenen Objekts – nicht mehr Objekt der Repräsentation, sondern ekstatische Verleugung und rituelle Austreibung seiner selbst: hyperreal.

Baudrillard 1982: 113-114

Ο τρόπος παρουσίασης της ιστορικής πραγματικότητας στο *Ηχομυθιστόρημα* είναι η αντικατάστασή της από τις προσομοιώσεις της. Δεν παρουσιάζεται η ιστορική πραγματικότητα, αλλά μια γραμμική και επαναληπτική παρουσίαση των σημείων της, φωτογραφιών, κινηματογραφικών σκηνών ή συνεντεύξεων τρίτων, δηλαδή κάποιων επιμέρους ιστορικών στοιχείων ως «σπαραγμάτων του πραγματικού».<sup>276</sup> Στην εποχή που η εικόνα έχει πολλαπλάσια δύναμη από τον οποιοδήποτε γραπτό ή προφορικό λόγο, η εικόνα της ιστορίας ως σημαίνον, είτε ως πραγματική εικόνα είτε ως τρόπος/μέσο μετάδοσης ιστορικών πληροφοριών δια των μέσων αναπαραγωγής, αντικαθιστά την ίδια την ιστορία ως νόημα. Το μεταϊστορικό μυθιστόρημα δεν προσφέρει πλέον μια συμπαγή ιστορική εικόνα που κρύβεται πίσω από τα σημεία της και περιμένει τον αναγνώστη να την

---

<sup>276</sup> Baudrillard 1982: 114

εξαγάγει,<sup>277</sup> αλλά τη διασπά στα συστατικά της σημεία που τελικά παίρνουν τη θέση της.

Η αντικατάσταση της παρουσίας μιας ιστορικής πραγματικότητας μέσω της παρουσίας των σημείων της, τονίζεται ιδιαίτερα στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*. Στο μυθιστόρημα του Βαλτινού, η εστίαση της ιστορικής παρουσίας μετατίθεται από την παρουσίαση «σημαντικών» γεγονότων και προσωπικοτήτων σε μια αποκεντρωμένη παρουσίαση που εστιάζεται σε επιμέρους αποσπάσματα.

Τα «στοιχεία» για τη δεκαετία του '60 που προσφέρει το μυθιστόρημα είναι όμοια προς δύο κατευθύνσεις: όμοια προς τα δυνάμει πραγματικά αλλά και όμοια μεταξύ τους. Σίγουρα υπάρχουν πολλοί που δεν έχουν διαβάσει ολόκληρο το βιβλίο του Βαλτινού. Η ομοιομορφία των «στοιχείων» είναι τόσο έντονη, ώστε μπορεί κανείς εύκολα να μαντέψει τη συνέχεια, χωρίς να χρειαστεί να τη διαβάσει.<sup>278</sup> Θα μπορούσε κανείς εύκολα να μιλήσει για μια μονοτονία που προκαλεί αυτή η σειραϊκή παρουσίαση των παρόμοιων μεταξύ τους «στοιχείων».

Ο Κρίτων Χουρμουζιάδης είχε πολύ εύστοχα προσλάβει τα *Στοιχεία* ως ένα διακειμενικό διάλογο με την pop art, με την έννοια ότι η επιλογή και αναπαράσταση στοιχείων καθημερινής χρήσης και η παρουσίασή τους ως τέχνης φέρνει στην επιφάνεια την προσποίηση, τη σύμβαση ότι «τέχνη είναι η Γέννηση της Αφροδίτης, αλλά όχι και η πιστή απεικόνιση ενός μπουκαλιού κόκα κόλας».<sup>279</sup> Χαρακτηριστικότερο όμως από την παρουσίαση αντικειμένων καθημερινής χρήσης είναι για την pop art η επανάληψη, η σειραϊκή παρουσίαση των αντικειμένων που εκθέτει. Η σειραϊκή αναπαράσταση της κονσέρβας της

---

<sup>277</sup> Πρβ. Τερζάκης, ο οποίος βλέπει την αδυναμία των ιστορικών μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα όπως του *Αυθέντη του Μορέως* στην επιμονή τους στα επιμέρους σημεία που ορίζουν την ιστορική πραγματικότητα: «Ειδικά στον κλάδο του ιστορικού μυθιστορήματος, [...] δεν έ[χ]ουν αντιληφθεί παρά το εξωτερικό του γνώρισμα: Την προσπάθεια να περιγραφεί μ' ακρίβεια και κατά το δυνατό να ζωντανέψει μια περασμένη εποχή.» Την ουσία ο ίδιος τη βλέπει σε εκείνο που βρίσκεται πίσω από αυτά τα σημεία, σε μία ιστορική πραγματικότητα ανεξάρτητη από τα σημεία της, από τα κειμενικά της ίχνη, σε μια αυτονόητη λογική σχέση αιτίων και αιτιατών: «Η πεμπουσία είναι η πνοή που περνάει πάνω από τις μεγάλες σκηνές [...]. Είναι ακόμη η κατηγορηματική εκείνη αναγκαιότητα, που προβάλλεται στο βάθος και φαίνεται αυτή να οδηγεί τα γεγονότα και τα πρόσωπα, με το σταθερό και αναπόφευκτο χέρι της εμπαρμένης.» (Τερζάκης 1953: 530)

<sup>278</sup> «Ο συγγραφέας δεν εκφράζει τίποτε το συγκεκριμένο και εξαρχής οριοθετημένο αλλά απομονώνει προσεκτικά πλήθος στοιχείων και με αυτή την επιλογή, που είναι συγχρόνως και παρεμβολή, τα σημασιοδοτεί με την όποια σημασία μπορούν να έχουν. Ο αναγνώστης από την πλευρά του καλείται σε μια συνεχή αναζήτηση, ανίχνευση και συμπλήρωση, για να αποκομίσει ό,τι είναι ικανός να πάρει συμμετέχοντας. [...] Με την έννοια αυτή το βιβλίο του Βαλτινού θα μπορούσε να περιέχει δεκάδες ακόμη σελίδες ή να συνεχίζεται εσαεί.» (Στασινοπούλου 1989: 120)

<sup>279</sup> Χουρμουζιάδης 1996: 34

σούπας Campbell's ή η επαναληπτική παρουσίαση των παραλλαγών των εικόνων της Monroe είναι κεντρικό χαρακτηριστικό της τέχνης του Andy Warhol, και είναι το κατεξοχήν παράδειγμα του Baudrillard για την αντικατάσταση της ρεαλιστικής πραγματικότητας από τις προσομοιώσεις της.<sup>280</sup> Η μονοτονία της επανάληψης ακυρώνει τη διαφορετικότητα των υποκειμένων, ακυρώνοντας ταυτόχρονα την υπόστασή τους ως πραγματικών οντοτήτων.

Το ποίημα του Καβάφη *Μονοτονία*<sup>281</sup> μπορεί να προσφέρει ένα πολύ καλό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο Baudrillard θεωρεί ότι τα σημεία που ορίζουν την πραγματικότητα γίνονται αντιληπτά ως οι προσομοιώσεις της, την αντικαθιστούν, ενώ η επανάληψή τους τους αφαιρεί την υπόστασή τους, την ύπαρξή τους: η μονοτονία της επανάληψης και η κατ' επέκταση ομοιότητα των σημείων του χρόνου και της πραγματικότητας, των μηνών και των στιγμών, που αντιστοιχούν στην εμπειρική αντίληψη με τις αισθήσεις, έχει σαν αποτέλεσμα να χάνουν κατ' αρχήν μήνες ή οι στιγμές την ιδιαιτερότητά τους, και να μπορεί κανείς να εικάσει τα πράγματα που θα έρθουν. Χάνοντας οι μήνες τη μεταξύ τους διαφορετικότητα, χάνουν εκείνο που τους δίνει την υπόστασή τους. Εκείνο όμως που στο τέλος χάνει την οντότητά του είναι η ίδια η πραγματικότητα του χρόνου: πλέον όχι ο ένας μήνας μοιάζει με τον άλλο, δεν καταργούνται απλώς τα σημεία του χρόνου, αλλά η πραγματικότητα του ίδιου του χρόνου· είναι πλέον το αύριο που δε μοιάζει με τον εαυτό του γιατί έχει εξομοιωθεί με τις υπόλοιπες διαστάσεις του χρόνου και έχει χάσει την υπόστασή του, και όχι το σημείο του.

Για τον ίδιο λόγο, τα «ντοκουμέντα» των *Στοιχείων* είναι πλαστά: όχι απλώς επειδή είναι κατασκευασμένα από το Βαλτινό, κάτι άλλωστε που δεν αποκαλύπτεται στον αναγνώστη. Αντίθετα, ο Βαλτινός υπήρξε τόσο προσεκτικός, ώστε να μη φανερώνεται ο πλαστός χαρακτήρας τους (βλ. υποσημ. 261). Εκείνο που ακυρώνει την αυθεντικότητά τους είναι η επαναληπτική παρουσίαση τόσο όμοιων ντοκουμέντων. Οι διαφορετικές αλλά παρόμοιες επιστολές στην κυρία Μίνα θα μπορούσαν να είναι οι παρόμοιες αλλά διαφορετικού χρώματος εικόνες της Monroe. Η σειραϊκή επανάληψη του όμοιου ακυρώνει την ιδέα της

---

<sup>280</sup> Baudrillard 1982: 115

<sup>281</sup> «Την μια μονότονη ημέραν άλλη / μονότονη, απαράλλακτη ακολουθεί. Θα γίνουν / τα ίδια πράγματα, θα ξαναγίνουν πάλι- / η όμοιες στιγμές μας βρίσκουνε και μας αφίνουν. // Μήνας περνά και φέρνει άλλον μήνα. /

αναπαράστασης μιας πραγματικότητας και υποβάλλει την αντικατάστασή της από τις προσομοιώσεις της:<sup>282</sup> ο υπερρεαλισμός της θεωρίας του Baudrillard, προκειμένου να λύσει το πρόβλημα της αναπαράστασης, καταφεύγει στην παρουσίαση του πραγματικού ως καθαρής επανάληψης,<sup>283</sup> η οποία τελικά αντικαθιστά την πραγματικότητα:

[In der seriellen Form der realistischen Simulation von Warhol] es gibt keine Flexion der Formen mehr, nicht einmal mehr eine immanente Reflexion, sondern nur noch ein nebeneinander des Gleichen – Flexion und Reflexion gleich Null.

Baudrillard 1982: 115

Οι φωτογραφίες του Warhol απεικονίζουν αντικείμενα της πραγματικότητας, ωστόσο η επανάληψη της παρουσιάσής τους ακυρώνει την εντύπωση του πραγματικού που θα προκαλούσαν. Κατά τον ίδιο τρόπο, το μυθιστόρημα του Βαλτινού προκαλεί κατ' αρχήν την εντύπωση ότι απεικονίζει την ιστορική πραγματικότητα της εποχής όπως υπήρξε, αφού παρουσιάζει μόνο τα – αληθινά ή αληθοφανή – ντοκουμέντα. Αλλά η σειραϊκή μορφή της παρουσιάσής τους φέρνει το αντίθετο αποτέλεσμα, υποβάλλοντας την πραγματικότητα των «στοιχείων» ως πλαστή.

#### 2.4.2. Πλαστά ντοκουμέντα: η αναξιοπιστία των ιστορικών πηγών

Η κυριαρχία της εικόνας ως κενού, πλαστού σημείου χωρίς αντικείμενο εις βάρος της άμεσης εμπειρίας της πραγματικότητας, δηλαδή του σημαινόμενου της ιστορίας, δε γίνεται ασχολίαστα αποδεκτή από τα μυθιστορήματα που εξετάζονται. Μπορεί μεν να παρουσιάζεται μια κατάσταση όπου η εμπειρία της πραγματικότητας υποχωρεί προς όφελος των σημείων της, όμως ταυτόχρονα τους αφαιρείται το κύρος της αυθεντίας που τους αποδίδεται παραδοσιακά. Τα μη κειμενικά μέσα-ντοκουμέντα που χρησιμοποιούνται ως οι αποδείξεις μιας ιστορικής πραγματικότητας εξισώνονται τελικά με το μυθοπλαστικό λόγο.

---

Αυτά που έρχονται κανείς εύκολα τα εικάζει / είναι τα χτεσινά τα βαρετά εκείνα. / Και καταντά το αύριο πια σαν αύριο να μη μοιάζει.» (Καβάφης: Μονοτονία, Α22)

<sup>282</sup> Πρβ. Χουρμουζιάδη: «Τα 'ντοκουμέντα' του είναι τόσο ντοκουμέντα, όσο η φωτογραφικά ζωγραφισμένη κονσέρβα [της σούπας Campbell's από τον Andy Warhol] είναι πραγματική κονσέρβα.» (1996: 34)

<sup>283</sup> Baudrillard 1982: 114.

Από την εποχή της εφεύρεσής της κατά το πρώτο μισό του δέκατου ένατου αιώνα, η φωτογραφία αναγνωρίζεται ως το μέσον το οποίο αποτυπώνει πιστά την πραγματικότητα, επικυρώνοντας την αδιαφιλονίκητη ύπαρξη ενός σημαινόμενου έτσι όπως ακριβώς το αποτυπώνει.<sup>284</sup> Η φωτογραφική εικόνα, κι όταν ακόμη δεν την υποκαθιστά, είναι το τέλειο «ανάλογον» της πραγματικότητας. Πρόκειται για ένα μήνυμα χωρίς κώδικα, δηλαδή ένα μήνυμα καταδηλούμενο (dénotation) και όχι συμπαραδηλούμενο (connotation) όπως άλλες μορφές αναλογικών αναπαραγωγών της πραγματικότητας (ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος) τα οποία με το ύφος της αναπαραγωγής αναπτύσσουν ένα συμπληρωματικό μήνυμα.<sup>285</sup> Με αυτόν τον τρόπο, η φωτογραφία καθόρισε αποφασιστικά τον αστικό τρόπο κατανόησης της πραγματικότητας. Η φωτογραφία προσέφερε τη δυνατότητα της εξασφάλισης, της νομιμοποίησης αλλά ακόμη και της ύπαρξης της προσωπικής ιστορίας και ταυτότητας· το οικογενειακό άλμπουμ υπήρξε η συμβολική διακήρυξη σταθερότητας και συνέχειας της οικογένειας σε μια εποχή που οι διαδικασίες εκμοντερνισμού απείλησαν τον παραδοσιακό θεσμό.<sup>286</sup> Η φωτογραφία-ντοκουμέντο, ως μορφή ιστορικής αναπαράστασης, λειτουργεί αναλόγως. Αντίθετα με το λόγο, ο οποίος δηλώνει τις σκέψεις ενός υποκειμένου, η φωτογραφία αφήνει τα ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα να μιλούν μονάχα τους, κερδίζοντας το κύρος της πιστής απόδοσης της πραγματικότητας:

*Όμως μη νομίζετε πως μέσα στα σπίτια μας μιλούσαν για κείνες τις θυσίες. Τα πράγματα μιλούσαν ακόμα μοναχά τους. Το θείο μου, το μάρτυρα του Αρκαδιού, τον είχα γνωρίσει από μια φωτογραφία πού' χε βγάλει στη Σύρα ένα-δυο χρόνια πριν από τ' Ολοκαύτωμα. Το φυλάγω ακόμα κείνο το καφετί χαρτονάκι το φαγωμένο στις γωνιές: ένα παλικάρι ως είκοσι χρονών λυγιάται μπρος στη θάλασσα, ντυμένο την κρητικιά του φορεσιά – φέσι με φούντα στο κεφάλι, ανοιχτό γελέκι, κεντητό πουκάμισο, σαλβάρι και ζουνάρι. [...] Πρέπει να λαύριζε μέσα του η φωτιά της Κρήτης, αφού έτρεξε να κλειστεί μαζί με τους συντρόφους του στο Αρκάδι και δέχτηκε τη θυσία μέσα στην τράπεζα [...].»*

Πρεβελάκης 1985: 117-118. Πλαγιογράφηση δική μου.

Η παράθεση φωτογραφιών μακεδονομάχων είναι κοινός τόπος σε κάθε ιστορικό σύγγραμμα που ασχολείται με το γεγονός, πράγμα το οποίο λειτουργεί ως τελική

---

<sup>284</sup> Πρβ. Barthes: „L'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente.“ (1990: 126).

<sup>285</sup> Barthes 1988: 27.

<sup>286</sup> Sontag 1990: 8-10 και Kolesch 1995: 188.

επιβεβαίωση των γραφομένων. Η παράθεση φωτογραφιών υποβάλλει ότι τα γεγονότα που περιγράφονται υπήρξαν ακριβώς όπως το επιβεβαιώνει και η φωτογραφία, η οποία είναι το τέλει ανάλογο της πραγματικότητας. Η σύγκριση του ανωτέρω αποσπάσματος με το ακόλουθο είναι εύγλωττη:

Ας δούμε λοιπόν τι φορούσαν αυτοί οι μακεδονομάχοι. Είναι γνωστό ότι πρόσεχαν πολύ την εμφάνισή τους. Τουλάχιστον έτσι φαίνεται στις φωτογραφίες που διασώθηκαν σε αρχεία ή σε οικογενειακές μνήμες. Κάλτσες εφαρμοστές, τσαρούχια, ο ντουλαμάς, [...] η κάπα κι ένας συνδυασμός από σιδερικά, χρυσαφικά, σταυρούς, διάσημα, ενώ στο κεφάλι το καλπάκι. Βέβαια, όλα αυτά ήταν για τη φωτογραφία. Μέσα στη ζοφερή ατμόσφαιρα της λίμνης φορούσαν ό,τι βόλευε τον καθένα. Τους φαντάζομαι [...].

Θεοδωρίδης 1994: 51

Οι φωτογραφίες λοιπόν, που κανονικά παρατίθενται ως το τελικό τεκμήριο για την επαλήθευση των λεγομένων λόγω της μεγάλης πειστικότητάς τους, είναι δυνατό σύμφωνα με το κείμενο να λένε ψέματα. Ο αφηγητής του *Ηχομυθιστορήματος*, έχοντας τονίσει ότι δεν είναι δυνατό να προσφέρει μια ιστορική παρουσίαση, παρά μόνο τις σχετικές μαρτυρίες-ντοκουμέντα, λέει ανοικτά ότι οι φωτογραφίες-ντοκουμέντα των μακεδονομάχων είναι και αυτές συμπαραδηλούμενα μηνύματα, με άλλα λόγια ότι είναι κατασκευάσματα, παραστάσεις και όχι ακριβείς απεικονίσεις της πραγματικότητας.<sup>287</sup>

Η γραφή του κειμένου υπονομεύει τη φωτογραφία ως αξιόπιστο ιστορικό ντοκουμέντο, έχοντας πριν αποκαλύψει τον κεντρικό ρόλο της κατά την ιστορική παρουσίαση. Στη συνέχεια, το κείμενο αναλαμβάνει το ίδιο αυτόν το ρόλο: εφόσον οι φωτογραφίες έχουν υποκαταστήσει την εμπειρία της πραγματικότητας, κάθε ορισμός γίνεται αυθαίρετος. Ο,τιδήποτε μπορεί να απομονωθεί στο πλαίσιο μιας φωτογραφίας, να γίνει αντικείμενο επεξεργασίας, να αλλοιωθεί η φύση του εντασσόμενο σε άλλο περιβάλλον και έτσι να του δοθεί ένα οποιοδήποτε νόημα.<sup>288</sup> Το μεταϊστορικό μυθιστόρημα, τονίζοντας τη μυθοπλαστική του

---

<sup>287</sup> Πρβ. και σ. 58: «Δεν ήταν δηλαδή [οι Βούλγαροι] εχθροί όπως οι Γερμανοί χιτλερικοί που τους βλέπουμε κατά χιλιάδες να σκοτώνονται σε αναρίθμητα κινηματογραφικά έργα, ούτε οι κακοί Τούρκοι που σκοτώνονται αναφανδόν στο екράν της τηλεόρασης από μια συστηματική μπαταριά ενός γενναίου φουστανελά. Ούτε ήταν οι άσχετοι κοκορόφτεροι Ιταλιάνοι του '40 που κατατροπώσαμε αλλά και σατιρίζαμε στις επιθεωρήσεις.»

<sup>288</sup> „In a world ruled by photographic images, all borders („framing“) seem arbitrary. Anything can be separated, can be made discontinuous, from anything else: all that is necessary is to frame the subject differently. [...] Through Photographs, the world becomes a series of unread, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faites divers*.“ (Sontag 1990: 22). Βλ. επίσης την απαρίθμηση των τρόπων



γραφή, αντικαθιστά τη φωτογραφία ως ντοκουμέντο· δείχνοντας παράλληλα σε προκλητικό βαθμό την πλαστότητά του, υπογραμμίζει ότι τα βοηθητικά ντοκουμέντα που υποτίθεται ότι επιβεβαιώνουν μια ιστορική πραγματικότητα έχουν ανάλογη, πλαστή αξία.

Αναλόγως μπορεί να ερμηνευθεί η συνεχής παρουσία του μέσου της φωτογραφίας στα κείμενα της Γαλανάκη, αν και δεν πρόκειται πάντα για αμφισβήτηση της δυνατότητας απόδειξης μιας ιστορικής πραγματικότητας. Το διήγημα *Ιστορία της Όλγας* ξεκινά με την περιγραφή μιας φωτογραφίας της Όλγας, ο τίτλος του επόμενου ομόκεντρου διηγήματος *Άσπρο μαύρο* εννοεί (πέρα από την ειρωνική απόσταση από τις απόλυτες κατηγορίες) μια ασπρόμαυρη φωτογραφία, ενώ το *Γ' αόρατα και τα ορατά* παίζει και πάλι με τα *ορατά* των μέσων αναπαραγωγής όπως το σλάντ και η φωτογραφία και με τα *αόρατα* του παρελθόντος που δεν έχει καταγραφεί.<sup>289</sup> Το εξώφυλλο του *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά spina nel cuore* απεικονίζει τη χάλκινη προτομή του αιγυπτίου στρατηγού, το *Θα υπογράψω Λουί* έχει ως εξώφυλλο μια ελεύθερη επεξεργασία του πίνακα του Kaspar David Friedrich *Der Wanderer über dem Nebelmeer* ενώ το *Ελένη, ή ο Κανένας* έχει ως εξώφυλλο τη φωτογραφία της ζωγράφου Ελένης Αλταμούρα, πρωταγωνίστριας του μυθιστορήματος. Δεν είναι τυχαία η κυριαρχία του μέσου της εικόνας στο έργο της Γαλανάκη: εκτός από τον παρωδιακό του χαρακτήρα, διαβάζει κανείς ένα διαρκές σχόλιο της εξίσωσης του θεωρούμενου ως αντικειμενικότερου μέσου της εικόνας με το μέσο της μυθοπλαστικής γραφής. Εκκινώντας από φωτογραφίες ή άλλες εικόνες-ντοκουμέντα, η Γαλανάκη δημιουργεί μυθοπλασίες.

Εκτός από τη χρήση φωτογραφιών, ένα βασικό, κοινό σημείο επαφής παραδοσιακών επιστημονικών και μυθοπλαστικών ιστορικών αφηγήσεων είναι η παράθεση άλλων κειμένων ως ιστορικών πηγών προς επιβεβαίωση της ιστορικής

---

συμπαράδηλωσης του φωτογραφικού μηνύματος στον Barthes 1988:30-35 (φωτογραφικά τρυκ, η πόζα, τα αντικείμενα στη φωτογραφία, η φωτογένεια, ο αισθητισμός [καλλιτεχνική επέμβαση που θυμίζει τη φύση της φωτογραφίας], η σύνταξη [το πλαίσιο και η σειρά παρουσίας των φωτογραφιών], το συνοδευτικό κείμενο).

289 «Μόνο οι γάμοι είχαν νικήσει τη φθορά της σάρκας με φωτογραφίες [...]» (Γαλανάκη 1986: 75) Πρβ. Σουλογιάννη 1998: 90: «Στο πρώτο κείμενο, η ιστορία της Όλγας απορρέει κυριολεκτικά μέσα από μια φωτογραφία, τη φωτογραφία της Όλγας, ως σημασιολογική προέκτασή της. [...] Στο δεύτερο κείμενο του βιβλίου, η αφήγηση των κειμενικών γεγονότων αρχίζει ως δημιουργική προέκταση μιας φωτογραφίας και συνεχίζεται επίσης μέσα από φωτογραφίες, επίσης ως δημιουργική προέκταση αυτών. [...] Ως εξέλιξη αυτής της συμπεριφοράς, ο αφηγητής του τρίτου κειμένου [...] με αφορμή μια διάλεξη, προτάσσει τα σημειώμενα/τα αόρατα του τίτλου που θα αποδώσουν τα ορατά αποτελεσματικότερα από μια φωτογραφία ('από τις μηχανές').»

παράστασης. Όχι μόνο τα επιστολικά μυθιστορήματα του δέκατου έβδομου και δέκατου όγδοου αιώνα, αλλά και ο θεωρούμενος ως ιδρυτής του ιστορικού μυθιστορήματος Walter Scott<sup>290</sup> έχει χρησιμοποιήσει εκτεταμένα το ίδιο τέχνασμα. Το μοτίβο των ευρεθέντων επιστολών δομεί το μυθιστόρημα του Αλέξη Πανσέληνου *Ζαΐδα, ή η καμήλα στα χιόνια* (1996).

Μέσα από τις επιστολές ενός μουσικού του δέκατου όγδοου αιώνα προς την αγαπημένη του στη Βιέννη, τα ενδιάμεσα σχόλια του αφηγητή και τις πλαισιωμένες αφηγήσεις των ηρώων του μυθιστορήματος, παρακολουθούμε τις περιπέτειες ενός διάσημου μουσικού, ενός διάσημου ποιητή και των ετερόκλητων συντρόφων τους. Ο μουσικός έζησε στη Βιέννη, και για να αντιμετωπίσει τα αδιέξοδα στα οποία τον έχουν οδηγήσει η τραγική οικονομική του κατάσταση, το ετοιμόρροπο κοινωνικό του προφίλ, η αχαλίνωτη ερωτική του ζωή και η λαχτάρα του για καινούργια αρχή, σκηνοθέτησε το θάνατό του το 1791 και από εκεί δραπέτευσε με ψευδώνυμο στην Ιταλία. Από την Ιταλία, με παρέα ένα ζευγάρι Ιταλών τυχοδιωκτών, κατέληξε στην Κέρκυρα, όπου γνώρισε τον κόμη και ποιητή Ανδρέα Ροϊλό. Υπό την απειλή των αντιποίνων κατά τη ρωσοτουρκική κατοχή, που μόλις είχε διαδεχθεί τη γαλλική των ναπολεόντειων στρατευμάτων, κατέφυγαν όλοι μαζί με ένα παράδοξο πολυφυλετικό караβάνι πρώτα στο Σούλι, όπου αιχμαλωτίστηκαν από κλέφτες, και έπειτα στην αυλή του Αλί Πασά στα Γιάννενα. Το τέλος της περιπλάνησής τους δε μας δίνεται στο μυθιστόρημα.

Στην εισαγωγή του μυθιστορήματος, ο αφηγητής δηλώνει ότι δεν είναι ο συγγραφέας του κειμένου που ακολουθεί, αλλά απλώς ο εκδότης του. Ο ίδιος υποτίθεται ότι απλώς συμπληρώνει τα ενδιάμεσα κενά που αφήνουν οι ανέκδοτες επιστολές που ανακάλυψε τυχαία. Οι επιστολές αυτές είναι γραμμένες στα γερμανικά από έναν ανώνυμο μουσικό στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα και αποτελούν το σκελετό του μυθιστορήματος. Ο αφηγητής συνδέει αυτές τις επιστολές με γεγονότα που προσθέτει από τη φαντασία του και τις εντάσσει με αυτόν τον τρόπο σε μια ενιαία ιστορία.

---

<sup>290</sup> Στα μυθιστορήματα *Rob Roy* (1817), *Quentin Durward* (1823) και *Woodstock, or the Cavalier* (1826) χρησιμοποιούνται το τέχνασμα του ευρεθέντος ημερολογίου στο πρώτο και των σκόρπιων πληροφοριών σε παλιά και μυστικά βιβλία στα άλλα δύο που έρχονται στην κατοχή του συγγραφέα τους. Στην εποχή του Scott πάντως, το τέχνασμα ήδη ήταν γνωστό ως λογοτεχνική σύμβαση.

Αυτός είναι ο κανόνας της ιστορικής συγγραφής, επιστημονικής ή μυθοπλαστικής, σύμφωνα με τον οποίο ο συγγραφέας ανασυνθέτει τα σπαράγματα των ιστορικών ντοκουμέντων που έχει στη διάθεσή του, όπως ένας συντηρητής τέχνης.<sup>291</sup> Η διαφορά της *Zaïdas* με ένα μυθιστόρημα που χρησιμοποιεί το ίδιο τέχνασμα των εφευρημένων επιστολών, όπως π.χ. *Η ζωή εν τάφω*, όπου ο Μυριβήλης ισχυρίζεται ότι βρήκε στις ξεχασμένες επιστολές του νεκρού λοχία Αντώνη Κωστούλα και αποφάσισε απλώς να τις εκδώσει, βρίσκονται αφενός στο είδος της ιστορίας που αφηγούνται αυτές οι επιστολές, και αφετέρου στο σκοπό που έχει η έκδοση των επιστολών. Ο Μυριβήλης, ο οποίος υπογράφει την εισαγωγή με τον ισχυρισμό των ευρεθέντων επιστολών, διαλέγει ένα προσωπείο που θα του επιτρέψει να καταγράψει ως μυθιστόρημα και όχι ως αυτοβιογραφία τις προσωπικές του εμπειρίες από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο στόχος του είναι «να ξαναζωντανέψει το σκοτωμένο παλικάρι», να ξεπληρώσει το «χρέος της τυραγνισμένης Παγκόσμιας Ψυχής», να πει την αλήθεια για τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, στο «Βιβλίο του Πολέμου», όπως χαρακτηρίζεται το μυθιστόρημα στον υπότιτλό του.

Στη *Zaïdas*, η εύρεση των επιστολών δηλώνεται από τον αφηγητή και βρίσκεται έτσι «εντός του μυθιστορηματικού πλαισίου»,<sup>292</sup> αποτελεί μέρος του μυθιστορήματος, αντίθετα από την περίπτωση του *Η ζωή εν Τάφω*. Ο λόγος είναι ότι οι επιστολές της *Zaïdas* δεν προσφέρουν μια οποιαδήποτε ιστορική παράσταση· πρόκειται, ούτε λίγο ούτε πολύ, για τον ισχυρισμό ότι ο Mozart δεν πέθανε το 1791, αλλά συνέχισε να ζει ταξιδεύοντας στην Ιταλία, στα Ιόνια Νησιά και στην Ήπειρο, έχοντας γνωρίσει και αγαπήσει το Διονύσιο Σολωμό!<sup>293</sup> Και ο

---

<sup>291</sup> „We might compare the historical novelist to the restorer of a damaged tapestry, who weaves in whole scenes or figures to fill the empty places which a more austere museum curator might have bare.“ (Fleishman 1971: 6)  
Πρβ. επίσης Πανσέληνο (1996: 15-16): «[Η] φαντασία του μυθιστοριογράφου συμπληρώνει τον ασαφή καμβά των επιστολών, όμοια όπως καταφέρνουν οι αρχαιολόγοι με θραύσματα ενός αγγείου ν' αποδώσουν μια πειστική αναπαράστασή του στην πλήρη του μορφή.»

<sup>292</sup> Παπανικολάου 1997

<sup>293</sup> Η λεπτομερέστατη, επιμελής απόδοση των βιογραφικών και εργογραφικών στοιχείων κυρίως του Mozart αλλά και του Σολωμού στους δύο ήρωες του μυθιστορήματος, οι οποίοι όμως ποτέ δεν ονομάζονται με τα πραγματικά τους ονόματα, είναι άλλος ένας τρόπος της υπόμνησης της κειμενικής φύσης της γνώσης: το σημαίνον, δηλαδή οι βιογραφίες και οι κειμενικές πληροφορίες για τα πραγματικά πρόσωπα δεν ταυτίζεται ποτέ με το σημαϊνόμενό του, δηλαδή με τα πραγματικά πρόσωπα, πράγμα που ισχύει για κάθε βιογραφία, μυθοπλαστική ή όχι. Αυτό τονίζεται στη *Zaïdas*, τα πρόσωπα της οποίας είναι, και ταυτόχρονα δεν είναι οι πραγματικές προσωπικότητες: τους αποδίδεται κάθε δυνατή λεπτομέρεια των πραγματικών προσώπων, αλλά δεν ονομάζονται με τα πραγματικά ονόματα.

σκοπός δεν είναι να διασώσουν την ιστορική μνήμη, αλλά να «ανασυστήσουν την ιστορία»:

Και μπήκε ανάμεσά μας ένα στοίχημα. Εγώ θα διακινδύνευα την ανασύσταση της ιστορίας με δεδομένη τη διατυπωμένη μου βεβαιότητα για την ταυτότητα του ανώνυμου επιστολογράφου· θα χρησιμοποιούσα σαν βάση τα κείμενα των επιστολών· στα ενδιάμεσα θα συμπλήρωνα όσα θά' πρεπε να' χουν συμβεί για να στηρίξω την υπόθεσή μου. Αν το αποτέλεσμα έπειθε, τότε ο μουσικολόγος θά' πρεπε να ομολογήσει ήττα και να ερευνήσει σοβαρά την αλήθεια που θα είχε αναδείξει το μυθιστόρημα της δικιάς μου 'υπόθεσης', ανακοινώνοντας ταυτόχρονα τις επιστολές.

Πανσέληνος 1996: 15

Τη φιλοδοξία της «ανασύστασης της ιστορίας» τονίζει ο τρόπος επεξεργασίας των υποτιθέμενων ευρεθέντων επιστολών· ενώ σε επιστολικά μυθιστορήματα ή σε μυθιστορήματα που χρησιμοποιούν αυτό το τέχνασμα, κατά κανόνα απλώς παρατίθενται τα κείμενα που υποτίθεται ότι έχουν πέσει στα χέρια του εκδότη, στην περίπτωση της *Zaïδας* πρόκειται για τη χρήση τους προς απόδειξη ενός ιστορικού παραδόξου: δεν αφηγούνται μόνο τους μια ιστορία, αλλά χρησιμοποιούνται για τη σύνθεση μιας ιστορίας την οποία δεν είναι ιστορικά δυνατό να κρύβουν. Κάθε σύγχρονος αναγνώστης είναι βέβαιος ότι ο Mozart δε συνάντησε το Σολωμό στην αυλή του Αλή πασά, πράγμα που και το ίδιο το κείμενο δε θέλει στα σοβαρά να αποδείξει.<sup>294</sup> Τα ντοκουμέντα της *Zaïδας* δεν περιμένουν κάπου κρυμμένα για να αφηγηθούν κάποτε την αλήθεια, αντίθετα συμπληρώνονται με τις επεμβάσεις του αφηγητή αλλά και άλλων, προγενέστερων, που επενέβησαν θέλοντας να τα λογοκρίνουν. Οι ευρεθείσες επιστολές της *Zaïδας* δε συνθέτουν τη συμβολική επικύρωση της ιστορικής εικόνας που παρουσιάζεται, αλλά επικυρώνοντας μια ιστορικά απίθανη εκδοχή, λειτουργούν ως αντιπρόσωποι των ιστορικών ντοκουμέντων ως προς το ρόλο τους στην ιστορική συγγραφή και κατ' επέκταση στην καθιέρωση ιστορικών ερμηνειών και συνειδήσεων.

Στο μυθιστόρημα τονίζεται συστηματικά, ότι οι επιστολές, τα «ιστορικά ντοκουμέντα» που έχει στη διάθεσή του ο αφηγητής για την «ανασύσταση της ιστορίας» έχουν παραποιηθεί συστηματικά. Στη σ. 112 η υποσημείωση 8 επισημαίνει την αδικαιολόγητη απουσία της περιγραφής μιας από τις περιπέτειες

του Μαζαρίνι, και στη σ. 117 επισημαίνεται η επέμβαση μιας πουριτανικής λογοκρισίας, που εξαφανίζει ένα ωμέγα, λόγω της σύγκρισης που του γίνεται με ένα αγαπημένο μέρος του σώματος της παραλήπτριας των επιστολών. Η επέμβαση αυτή της λογοκρισίας τονίζεται με χαρακτηριστικό τρόπο στο ακόλουθο παράθεμα:

Η αρχή του γράμματος αυτού δεν σώζεται. Αν σε προηγούμενα αυτό πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο, στην περίπτωση τούτη είναι χαρακτηριστικό ότι η πρώτη σελίδα είναι προσεκτικά ψαλιδισμένη (περίπου το μισό φύλλο λείπει) πάνω από την πρώτη φράση. Η εξέλιξη της σχέσης ανάμεσα στον επιστολογράφο και στην παραλήπτρια των γραμμάτων [...] εξηγεί ίσως αυτόν τον επιμελή ακρωτηριασμό.

Πανσέληνος 1996: 418

Παραδοσιακές ιστορικές μετααφηγήσεις, όπως η παραδοσιακή αφηγηματική ιστοριογραφία και το ιστορικό μυθιστόρημα, επικαλούνται για την επιβεβαίωσή τους μια αυθεντία, είτε πρόκειται για ιστορικές πηγές, κείμενα, φωτογραφίες, αρχαιολογικά πορίσματα, είτε για κάποιο έγκυρο ιστοριογραφικό έργο. Το αυστηρότερο αίτημα είναι σε κάθε περίπτωση ο έλεγχος για την αξιοπιστία της ιστορικής πηγής. Αυτό δείχνει από μόνο του, ότι η υποτιθέμενη αυθεντία είναι από μόνη της προβληματική.<sup>295</sup> Η εξάρτηση του ιστορικού συγγραφέα από άλλα μέσα, είτε θέλει να γράψει ιστορικό έργο είτε μυθιστόρημα, δείχνει ότι δεν έχει τον απόλυτο έλεγχο της αξιοπιστίας του υλικού που παρουσιάζει ως αυθεντικό. Ο πρώτος λόγος είναι ότι δε διασώζονται όλα όσα θα ήταν δυνατό, αλλά ότι υφίστανται καταστροφές, από φυσικές αιτίες αλλά και από επεμβάσεις μιας λογοκρισίας. Ο δεύτερος λόγος είναι η διαδικασία της επιλογής των πηγών, είτε από προσωπικούς, επιστημονικούς ή πολιτικούς λόγους, παράγοντες οι οποίοι κατασκευάζουν τις ιστορικές πηγές<sup>296</sup> είτε κυρίως με γενικότερα πολιτισμικά κριτήρια.<sup>297</sup> Ο συγγραφέας και η μέθοδος που

---

<sup>294</sup> Πρβ. Γιατρομανωλάκη 1997: «Μεγαλειώδης φάρσα και παίγνιον; Ανατροπή της Ιστορίας; Αλλοθι λογοτεχνικό για να εκτεθούν ιδέες και πράγματα; Το καινούργιο μυθιστόρημα του Αλέξη Πανσέληνου.»

<sup>295</sup> Πρβ. Wesseling 1991: 123.

<sup>296</sup> “The conception of history as dealing with facts and nothing but facts may seem harmless enough, but what is a fact?” (Collingwood 1946: 132)

<sup>297</sup> Πρβ. Δημαρά: «Από κάποια άποψη, μπορούμε να πιστεύουμε ότι δεν υπάρχει αντικειμενικότητα στην ιστορία. Συχνά όταν μιλούμε [...] γίνεται λόγος για αντικειμενική εξιστόρηση των γεγονότων, κλπ. Η εξιστόρηση αυτή, η όποια εξιστόρηση, μπορεί να γίνει με έναν και μόνο τρόπο: με μία βίαιη και έντονη αφαίρεση: δηλαδή ο ιστοριογράφος είναι υποχρεωμένος να επιλέξει μέσα από τον κόσμο, μέσα από τον θησαυρό, της ιστορίας, τα συστατικά εκείνα τα οποία θεωρεί ότι είναι χρήσιμα για τον σκοπό του. Τι γίνεται με

χρησιμοποιεί ή η εκ των προτέρων φαντασία του, είναι εκείνα που θα ορίσουν το ενδιαφέρον για παρουσίαση. Εκείνο που αποδεικνύει ένα αντικείμενο αναφοράς ως αληθινό δεν είναι τα στοιχεία καθαυτά, αλλά μια λογική που τα εντάσσει στη λογική της για να αυτοεπιβεβαιωθεί. Αν είναι όμως έτσι, τότε αντίστροφα αντικείμενο αναφοράς μπορεί να είναι μόνο ό,τι μπορεί να αποδειχθεί σύμφωνα με μία συγκεκριμένη σκέψη, λογική, που δε σημαίνει ότι είναι και η μοναδική αληθινή:

[H] αναφορά, η τροχιά των πλανητών για την οποία μιλάει ο Κοπέρνικος, υποτίθεται ότι 'εκφράζεται' από την απόφαση κατά τρόπο σύμφωνα με ό,τι είναι. Αλλά, αφού ό,τι είναι μπορούμε να το γνωρίσουμε μόνο με αποφάνσεις ίδιας τάξεως με εκείνη του Κοπέρνικου, ο κανόνας της ισοστοιχίας συνιστά πρόβλημα: αυτό που λέω είναι αληθινό επειδή το αποδείχνω: τι αποδείχνει όμως ότι η απόδειξή μου είναι αληθινή; Η επιστημονική λύση αυτής της δυσκολίας συνίσταται στην τήρηση ενός διπλού κανόνα. Ο πρώτος είναι διαλεκτικός ή έστω ρητορικός δικανικού τύπου: αναφορά είναι ό,τι μπορεί να προσφέρει υλικό για απόδειξη, λαβή για πεποίθηση, μέσα στον διάλογο. Δεν σημαίνει: μπορώ να αποδείξω κάτι επειδή η πραγματικότητα είναι όπως την λέω, αλλά: ενόσω μπορώ να αποδείχνω, μου επιτρέπεται να σκέπτομαι ότι η πραγματικότητα είναι όπως την λέω.

Liotard 1993: 73

Ακολουθως, αυτό που μπορεί να γίνει αντικείμενο ιστορικής αναφοράς είναι μόνο ό,τι μπορεί να αποδείξει η ιστορική σκέψη του επιστήμονα-ερευνητή/δάσκαλου, και όχι το «πραγματικό γεγονός». Η φύση της ιστορικής σκέψης είναι όμως λειτουργία της φαντασίας, στο βαθμό που συμπληρώνει τα κενά των αποδείξεων που έχει στη διάθεσή της. Ο Collingwood αναφέρει το εξής παράδειγμα: αν δούμε ένα πλοίο στη θάλασσα και κάποια λεπτά αργότερα το δούμε σε ένα άλλο σημείο, τότε θα φανταστούμε τα σημεία στα οποία βρέθηκε στο μεταξύ. Αυτή τη λειτουργία την ονομάζει εκ των προτέρων φαντασία, και είναι φυσικά αναπόσπαστο συστατικό της επιστημονικής ιστορίας.<sup>298</sup>

Τη θεματοποίηση αυτής της φαντασιακής φύσης της ιστορικής σκέψης, η οποία δεν αντλεί αξιώσεις αλήθειας από τα στοιχεία που χρησιμοποιεί, αλλά από τον τρόπο που τα συνδέει, θέτει η *Zaïda* με τον πρόλογο ως σκοπό της: ο αφηγητής έχει βρει κάποιες ανέκδοτες επιστολές και διαβάζοντάς τις με ένα φίλο του

---

την αντικειμενικότητα; Εκείνη εχάθηκε. Γιατί η εκλογή των στοιχείων από τα οποία θα απαρτίσει την ιστορία του, είναι έργο της προσωπικής του κρίσης, των θεωριών του ή των συμπαθειών του.» 1989: 391-392)

μουσικολόγο (είναι χαρακτηριστικό ότι δεν πρόκειται για καλλιτέχνη, αλλά για επιστήμονα), καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο αποστολέας είναι ένας διάσημος μουσικός: το κείμενο εννοεί ανοιχτά τον Mozart. Το ίδιο είχε υποπτευθεί και ο μουσικολόγος, του οποίου η «εκ των προτέρων φαντασία» δε θα του επέτρεπε να ανακοινώσει ότι ο Mozart δεν πέθανε το 1791, αλλά συνέχισε να ζει και ταξίδευε και σε σημερινές ελληνικές περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ο αφηγητής τότε λειτουργεί όπως και ένας ιστορικός, επεξεργαζόμενος τις πηγές του με υποσημειώσεις και ερμηνευτικά σχόλια, μεταμφιέζεται με άλλα λόγια σε ιστορικό, πράξη που επίσης αντανακλάται στις πολλαπλές σκηνές μεταμφίεσης του μυθιστορήματος που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια.

Τα πλαστά ντοκουμέντα των επιστολών (που σύμφωνα με τον αφηγητή βρίσκονται κλειδωμένα στο γραφείο του φίλου του στο Λίντς της Αυστρίας) χρησιμεύουν στον αφηγητή όχι ως περσόνα που θα νομιμοποιήσει τη μυθιστορηματική του αφήγηση, αλλά ως μέσο για να δείξει μια εγγενή αδυναμία της ιστοριογραφίας και κατ' επέκταση κάθε επιστήμης, όχι μόνο λόγω της αμφίβολης αυθεντικότητας των αποδείξεων που χρησιμοποιούν: η ιστορική παρουσίαση είναι αδύνατη χωρίς προδιαγεγραμμένες συμβάσεις, οι οποίες προσφέρουν στον ιστορικό το κριτήριο να βρει και να αναγνωρίσει τις κατάλληλες ιστορικές πηγές. Τα ιστορικά ντοκουμέντα δε βρίσκονται απλώς στη διάθεση του ιστορικού, αλλά κατά κάποιο τρόπο κατασκευάζονται από τον ερευνητή τους με μια διαδικασία στην οποία δε διακρίνονται τα πραγματικά και τα φανταστικά στοιχεία: η ιστορική παρουσίαση είναι αδύνατη χωρίς την a priori φαντασία του ιστορικού ο οποίος θα εισαγάγει στην ιστορική έρευνα τη λογική που θα αποτελέσει το κριτήριο επιλογής των ιστορικών πηγών.<sup>299</sup> Ο τρόπος κατασκευής της ιστορίας ως λογικοφανούς υπόθεσης του ερευνητή που συμπληρώνει τις ιστορικές πηγές αποκαλύπτεται στην πρόθεση του αφηγητή. Το μυθιστόρημα, όπως και η ιστορία, εντάσσουν τα γεγονότα ή τα ντοκουμέντα σε μία αφήγηση που υπακούει στην «εκ των προτέρων φαντασία» του ιστορικού ή του μυθιστοριογράφου, πράγμα το οποίο τους εξισώνει. Με αυτήν την έννοια, τα ντοκουμέντα δεν αποτελούν αυθεντία όχι μόνο επειδή μπορεί να έχουν

---

<sup>298</sup> Collingwood 1946: 241

<sup>299</sup> Πρβ. Jauß 1982: 415-451. Επίσης Dunk 1988: 136.

παραποιηθεί, ούτε γιατί υπόκεινται στη διαδικασία της επιλογής, αλλά επειδή μετασκευάζονται σε ιστορικά για να ενταχθούν στην αφήγηση που τους επιβάλλεται από τον ιστορικό.

Ο E. L. Doctorow είναι εκείνος που προπαγάνδισε γι' αυτό το λόγο τη χρήση των «πλαστών ντοκουμέντων» από τους συγγραφείς: εφόσον η εξουσία συναγωνίζεται τη λογοτεχνία σε κατασκευή αφηγήσεων που παρουσιάζει ως ιστορικές, επομένως ως αληθινές, ο μυθιστοριογράφος έχει και εκείνος δικαίωμα να κατασκευάσει προφανώς μεν πλαστά αλλά αληθοφανή ως προς τον τρόπο κατασκευής τους ιστορικά ντοκουμέντα, τα οποία θα πλέξει με τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα για να δώσει τελικά το δικό του νόημα στην ιστορία:

[We, the novelists] as clowns in the circus imitate the aerialists and tight-rope walkers, first for laughs and then so that it can be seen that they do it better, we have it in us to compose false documents more valid, more real, more truthful than the 'true' documents of the politicians or the journalists or the psychologists. Novelists know explicitly that the world in which we live is still to be formed and that reality is amenable to any construction that is placed upon it. It is a world made for liars and we are borne liars.

Doctorow 1977: 232

Ο κανόνας της συναίνεσης ανάμεσα στον πομπό της επιστημονικής αναφοράς και στο δέκτη της είναι οι προϋποθέσεις για την αναγνώριση της αλήθειας της επιστημονικής αναφοράς.<sup>300</sup> Παρότι οι τρόποι εξαγωγής συμπερασμάτων, όπως το ότι ο Mozart ταξίδεψε στα Γιάννενα, είναι νόμιμοι, ο ισχυρισμός από μόνος του κάνει αδύνατη την παραδοχή της θέσης του αφηγητή από τον αναγνώστη. Με το να κάνει αδύνατη τη συναίνεση του δέκτη μέσω των προφανώς πλαστών ντοκουμέντων, η πολλές φορές προκλητική αναληθοφάνεια των μεταϊστορικών μυθιστορημάτων παράγει ένα παράδοξο και κάνει αδύνατη την «ομοφωνία των έλλογων πνευμάτων»,<sup>301</sup> παρόλο που χρησιμοποιεί λογική επεξεργασία του διαθέσιμου υλικού. Οι λογικές μέθοδοι είναι δυνατό να οδηγήσουν και σε απίθανα συμπεράσματα. Έτσι τελικά το μεταϊστορικό μυθιστόρημα, χρησιμοποιώντας τα ίδια όπλα του διαφωτισμού ο οποίος διατρέχει την επιστημονική ιστορία, αρνείται την αφήγησή του για τον τρόπο καταγραφής του παρελθόντος. Δεν είναι δυνατό να υπάρξει μια σίγουρη θεωρητική αποδεικτική

---

<sup>300</sup> Lyotard 1993: 25-26, 72-79

<sup>301</sup> ό.π.: 24



μέθοδος, μέσω της οποίας μπορεί κανείς να διεκδικήσει αξιώσεις ιστορικής αυθεντίας. Ως εκ τούτου είναι κανείς υποχρεωμένος να επιλέξει ανάμεσα σε ανταγωνιστικές μεταξύ τους μεθόδους ερμηνείας. Το μοναδικό κριτήριο επιλογής μιας από τις πολλές ιστορικές παραλλαγές είναι αισθητικής ή ιδεολογικής, πάντως όχι επιστημολογικής φύσεως.

### 2.4.3. Η αληθοφάνεια της παρωδιακής αναληθοφάνειας

Εκτός του ότι η χρήση του τεχνάσματος των πλαστών ντοκουμέντων είναι πλέον μια εμφανώς παρωδιακή αναφορά που σχολιάζει την ανεπάρκεια των ιστορικών πηγών για την αντικειμενική παρουσίαση της ιστορίας, η βασική διαφορά με τα ντοκουμέντα παραδοσιακότερων μυθιστορημάτων έγκειται στο ότι τα εφευρημένα ντοκουμέντα συγγραφέων μεταϊστορικών μυθιστορημάτων είναι μεν σύμφωνα με τη λογική πιθανά, λογικά θα μπορούσαν να έχουν όντως υπάρξει, αλλά βρίσκονται σε εμφανή αντίθεση με μία καθιερωμένη ή επιβεβαιωμένη ιστορική εικόνα. Η απόλυτη αντίθεση με την καθιερωμένη ιστορία είναι ένας προγραμματικός σκοπός της μυθοπλαστικής χρήσης πλαστών ντοκουμέντων. Πρόκειται για λογικές κατασκευές, των οποίων όμως ο κόσμος έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις γενικές παραδοχές. Σημασία έχει η εγκυρότητα της λογικής της εντάξεως σε μια ιστορία, όχι η αληθοφάνεια του ντοκουμέντου ή της ιστορίας:

In order to have its effect, a false document need only be possibly true. The transparency of the pretense does not damage it.

Doctorow 1977: 220

«Η διαφάνεια της προσποίησης», της πλαστότητας των ντοκουμέντων που εντάσσονται στο μύθο μεταϊστορικών μυθιστορημάτων, λειτουργεί ως παρωδία των επιστημονικών ιστορικών μεθόδων, οι οποίες αποκαθλώνονται μέσω καρναβαλικών στοιχείων. Η υπόθεση του αφηγητή της *Zaïδας* ότι «Ιχνος αυθαιρεσίας δε μοιάζει να παρεμβαίνει στα σημεία όπου η φαντασία του μυθιστοριογράφου συμπληρώνει τον ασαφή καμβά των επιστολών» (υποσημ. 291) είναι από μόνη της πιθανή ως προς τις εσωτερικές συνθήκες του μυθιστορήματος, αλλά σε τελική ανάλυση πρόκειται για το γεγονός του ταξιδιού του Mozart στην Ήπειρο και τη συνάντησή του με τον Αλή Πασά, ένα ιστορικά απίθανο γεγονός ως προς τις εξωκειμενικές συνθήκες. Στη *Zaïδα*, έχουμε μια

αληθοφανή αναληθοφάνεια, την παρωδία μιας γενικώς παραδεκτής πραγματικότητας. Η παρωδία<sup>302</sup> είναι ένα από τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία των μυθιστορημάτων της ιστοριογραφικής μεταμυθοπλασίας, και γι' αυτό θα παρουσιαστεί αναλυτικότερα.

Η Ζαΐδα «ξεκίνησε σε μια σειρά παραλλαγές πάνω στη νουβέλα του Γερμανού ποιητή και συγγραφέα Έντουαρτ Μαίρικε, *Ο Μότσαρτ στο δρόμο για την Πράγα*». <sup>303</sup> Το έργο του ρομαντικού Mörrike δεν είναι απλώς αφορμή για το μύθο της Ζαΐδας: πρόσωπα και γεγονότα επανέρχονται διαρκώς στο μυθιστόρημα, έχοντας υποστεί μια ισχυρή παραλλαγή προς το κωμικό. Η Ζαΐδα λειτουργεί συχνά ως παραμορφωτικός καθρέφτης που παρουσιάζει μια σύγκριση αντιθέτων που προκαλεί γέλιο, μια αντίστιξη που φτάνει ως την επιλογή των εξώφυλλων της Ζαΐδας και της νουβέλας του Mörrike που μετέφρασε ο Πανσέληνος.<sup>304</sup> Στη νουβέλα του Mörrike, το ζεύγος Mozart ταξιδεύει στην Πράγα. Καθ' οδόν συμβαίνει ένα μικροατύχημα:

«Από δική του απροσεξία [του Mozart], ένα μπουκαλάκι με πολύτιμο άρωμα είχε ξεβουλώσει και το περιεχόμενό του πότισε τα ρούχα του και τα μαξιλάρια του καθίσματος.  
'Ω Θεέ μου, καλά είχα καταλάβει εγώ', παραπονέθηκε η κυρία Μότσαρτ.  
'Από ώρα είναι κάτι που μύριζε δυνατά. Αλίμονό μου, σ'ένα λεπτό μέσα, πάει ένα ολόκληρο μπουκάλι γνήσιο Rosée d'Aurore! Και το φυλούσα σαν τα μάτια μου».

Μέρικε 1996: 13-14

---

<sup>302</sup> Ο ορισμός της παρωδίας φυσικά δε θα μας απασχολήσει εδώ: θα πρέπει μόνο να πει κανείς ότι δεν είναι δυνατό να παραχθεί ένας διαχρονικός ορισμός της παρωδίας (Hutcheon 1985: 32). Η πιο ενδιαφέρουσα σύγχρονη μελέτη είναι ίσως της Margaret Rose (1993). Παραλείποντας τους ορισμούς των ρώσων φορμαλιστών (Šklovskij, Tomachevski, Tynianov) που θεωρούν την παρωδία μεταίχμιο στη διαδικασία της διαδοχής/εξέλιξης των λογοτεχνικών ειδών, η Rose χωρίζει τους σύγχρονους ορισμούς της παρωδίας στους «μοντέρνους» (π.χ. Bakhtin, Jauß, Iser), ο οποίοι τη συνδέουν αποκλειστικά με το *bourlesque* και δεν αναγνωρίζουν παρωδία στη μυθοπλασία, στους «ύστερους μοντέρνους» (π.χ. Derrida, Hutcheon, Foucault, Hassan, Jameson) που απομακρύνονται από την κωμική διάσταση της παρωδίας και τονίζουν την κριτική απόσταση της παρωδίας από το αντικείμενό της και στους «μεταμοντέρνους» (π.χ. Eco, Barth, Lodge, Bradbury, Jencks) που δέχονται και την κωμική και τη μεταμυθοπλαστική/ειρωνική (=κριτική απόσταση) διάσταση της παρωδίας. (Rose 1993, κεφ. 4, 5, 6).

<sup>303</sup> Πανσέληνος 1996: 600

<sup>304</sup> Πρβ. Παπανικολάου 1997: «Ακόμη και η επιλογή των εξωφύλλων [είναι] ενδεικτική: για τη ρομαντική νουβέλα ο Πανσέληνος επιλέγει τον ροκοκό πίνακα του Fragonard, για το δικό του βιβλίο μια αποκρουστική λεπτομέρεια πτήσης στο σουρεαλιστικό πριν το σουρεαλισμό τοπίο του Γκόγια.»

Η σκηνή μετατρέπεται στη *Zaïda*, όπου στο ταξίδι παίρνει μέρος και ο Έντσο,<sup>305</sup> λιμπρετίστας του Μαζαρίνι, ως εξής:

Είχαμε τόσο κέφι και στο δρόμο αστειευόμαστε και παίζαμε σαν τα παιδιά!  
Εγώ της γαργαλούσα την κοιλιά κι αυτή όλο σφιγγόταν και της έφευγαν  
πορδίτσες· και για να μην καταλάβει τίποτε ο Ιταλός φίλος μας –θα τον λέω  
Έντσο– που είχε ευαίσθητα ρουθούνια, ξεβούλωνε κάθε τόσο η καημένη το  
μπουκαλάκι με το άρωμα και ράντιζε το λαιμό και τα ρούχα της.

Πανσέληνος 1996: 58

Στο μυθιστόρημα του Πανσέληνου, οι φιγούρες και οι καταστάσεις της νουβέλας του Mörike φτάνουν σε έναν ακραίο βαθμό, και η φιλική, πνευματώδης και χαριτωμένη συντροφιά του ευχάριστου αρχοντικού παρουσιάζεται ως μία κωμικοτραγική συνάθροιση ετερόκλητων, αμόρφωτων και «ανήθικων» προσώπων σε μία πληκτική επαρχία. Η μουσόφιλη οικογένεια της νουβέλας του Möricke τιμά το Mozart,

‘Αγαπητέ μου Μαέστρο’, συνέχισε ο κόμης, ‘δεν είσαστε ξένος – αντίθετα, θα μπορούσα να πω ότι δύσκολα θα συναντήσετε μέρος όπου το όνομα Mozart αναφέρεται συχνότερα και με πιο μεγάλο ενθουσιασμό απ’ όσο εδώ.

Μέρικε 1996: 40

ενώ στο μυθιστόρημα του Πανσέληνου συναντούμε κάποιους άξεστους, γλαφυρούς επαρχιώτες που δεν έχουν ιδέα από μουσική και γενικά από τέχνη.<sup>306</sup>

Ήταν φανερό πως, τουλάχιστον ο κόμης, ούτε τους ποιητές ούτε τους μουσικούς είχε σε υπόληψη – πράγμα φυσικό σ’ εκείνη την ξεχασμένη γωνιά του κόσμου όπου βρίσκονταν τα κτήματά του[.]

Πανσέληνος 1996: 60

Η *Zaïda* δε λειτουργεί παρωδιακά μόνο ως προς τη νουβέλα του Mörike· όπερες ή άλλα έργα του Mozart<sup>307</sup> ενσωματώνονται στην αφήγηση του μυθιστορήματος και γίνονται επίσης αντικείμενο παρωδίας. Έτσι, η συγκέντρωση στο αρχοντικό των Στούπαχ καθ’ οδόν προς την Πράγα είναι μία παραλλαγή, έστω και χαλαρή,

---

<sup>305</sup> Ο λιμπρετίστας των *Le nozze di Figaro* (Πρεμιέρα: Βιέννη 01.05.1786), *Don Giovanni* (Πράγα 29.10.1787) και *Così fan tutte* (Βιέννη 26.01.1790) ήταν ο Lorenzo da Ponte.

<sup>306</sup> Θα πρέπει ωστόσο να δοθεί προσοχή στο εξής: παρότι οι ‘επαρχιώτες’ της Βοημίας παρουσιάζονται με έναν τρόπο που ίσως φαίνεται ρεαλιστικότερος, ο πειρατής καπετάν Τσάφρας καθώς και οι σουλιώτες ληστές και κυρίως ο αρχηγός τους καπετάν Γκέκας παρουσιάζονται υπερβολικά εξιδανικευμένοι, πράγμα που τους κάνει εξωπραγματικούς. Αυτοί οι παράνομοι παρουσιάζονται ως ευγενικοί, μεγαλόψυχοι και ιδεαλιστές, με ιδιαίτερη αγάπη στις τέχνες, καθώς και με φιλοσοφικά χαρίσματα. Αυτή η αντίθεση θα σχολιασθεί στο τρίτο μέρος.

<sup>307</sup> Π.χ. το *Dies irae*, το δεύτερο μέρος του *Requiem* από τα τρία που πρόλαβε να συνθέσει ο Mozart, παρωδείται κυριολεκτικά στη σ. 539 με ένα αθυρόστομο λατινικό-γερμανικό κείμενο.

του *Le nozze di Figaro*: ο ιδιοκτήτης του κάστρου, κόμης Σίντσμπουργκ φον Στούπαχ, από καιρό ψυχρός προς τη σύζυγό του, κοιμάται με την ανιψιά του Ευγενία και παρά τον επικείμενο γάμο της με τον στρατιωτικό Βάρνο Βάλζεκ, σκοπεύει να συνεχίσει τις πράξεις του· στην όπερα του Mozart, ο κόμης Almaniva, από καιρό ψυχρός προς τη σύζυγό του, παραχωρεί στους μελλοννυμφους Figaro και Susanna ένα δωμάτιο στο οποίο έχει εύκολη πρόσβαση και μπορεί να διευκολύνει τις ερωτικές βλέψεις του στη μελλοννυμφη. Ο ερωτικός ανταγωνιστής του κόμη Almaniva, ο Cherubino, εξαναγκάζεται από τον κόμη να φύγει μακριά λόγω του στρατιωτικού βαθμού που του αποδίδει, ώστε ο κόμης να μείνει μόνος του χωρίς τον ανταγωνιστή του· ο κόμης Στούπαχ της *Zaïda* υπολογίζει στις στρατιωτικές υποχρεώσεις του Βάλζεκ, οι οποίες θα τον κρατούν μακριά από το μήλο της Έριδος Ευγενία. Οι αμέτρητες σκηνές κρυψίματος στο *Figaro* επαναλαμβάνονται και στις νυχτερινές σκηνές του κάστρου στη *Zaïda*, και κρυμμένος ακούει ο Μαζαρίνι την εξομολόγηση του κόμη Στούπαχ στο Βάλζεκ για τις σχέσεις του με την Ευγενία δίνοντας έκφραση στη ζήλια του και προφανώς ελπίζοντας ότι θα κάνει κάτι για να ματαιώσει το γάμο, πράγμα που όντως γίνεται· αλλά και ο ζηλότυπος και κακεντρεχής κόμης Almaniva ζητά μικρή καθυστέρηση της γαμήλιας τελετής και γιορτής, ελπίζοντας ότι έτσι δίνει χρόνο στη Marcellina και στον Bartolo να ματαιώσουν με τις μηχανορραφίες τους το γάμο.

Αργότερα,<sup>308</sup> οι περιπέτειες του κάστρου αλλά και η όπερα *Le nozze di Figaro* δίνουν στο Μαζαρίνι την έμπνευση να χρησιμοποιήσει τον εαυτό του ως μοντέλο για το ρόλο του Leporello και τον Έντσο για το δαιμονικό καρδιοκατακτητή Don Giovanni στην ομώνυμη όπερα.<sup>309</sup> Δεν μπορεί επίσης να περάσει απαρατήρητη η σχέση των επεισοδίων στο σαράι του Αλή Πασά και του Singspiel *Die*

---

<sup>308</sup> Πανσέληνος 1996: 102

<sup>309</sup> Οι όπερες φυσικά δεν ονομάζονται, αλλά υπάρχουν τόσες χτυπητές ενδείξεις στο μυθιστόρημα, ώστε είναι δύσκολο να παρουσιαστούν μόνο λίγες (βλ. και υποσημείωση 293): η περιγραφή (102) της προηγούμενης όπερας από εκείνη που θα ανεβεί στις 29 Οκτωβρίου στην Πράγα είναι προφανώς του *Figaro*. Ο Μαζαρίνι, που πριν (82) ο Έντσο τον ονομάζει περιγελαστικά Λεπορέλλο, περιγράφει στους ακροατές του την εισαγωγή και την πρώτη σκηνή προφανώς από τον *Don Giovanni* (107). Την άδεια να καταλάβουμε αυτά που παραλείπονται στη *Zaïda* τη δίνει ο Μαζαρίνι στους ακροατές του, όταν λέει: «Δεν θα πω τίποτ' άλλο γι' αυτό το έργο (αν και θά' θελα να τό' χατε ακούσει μια φορά, γιατί πολλά απ' όσα παραλείπω θα βοηθούσε να καταλάβετε).» (104). Ως αναγνώστης της αφήγησης του Μαζαρίνι και έχοντας ακούσει το έργο επιτρέπω στον εαυτό μου να καταλαβαίνει αυτά που παραλείπει.

*Entführung aus dem Serail* (1782)<sup>310</sup> όπως τα παράλληλα του Γιουσούφ Αράπη με τον Osmin, του Αλή Πασά με τον Selim Bassa, της Ρούσιως με την Konstanze και του ζεύγους Μαζαρίνι/Ροϊλού με τους Belmonde/Pedrillo. Τέλος, ο Μαζαρίνι εξηγεί<sup>311</sup> ότι στην ιταλική όπερα που έγραψε μετά από εκείνη της Πράγας το 1789, η Ευγενία και η Φραντσίσκα ήταν τα πρότυπα των δύο άπιστων αδελφών του λιμπρέτου του Έντσο.<sup>312</sup> Ολόκληρο το μυθιστόρημα μπορεί κανείς να το δει σε μια παρωδιακή σχέση με τις όπερες του Mozart, και θα χρειαζόνταν πολλές σελίδες για να παρουσιαστούν τα κομμάτια από τις διάφορες όπερες που «ακούγονται» στη *Zaïda*. Παράλληλα με τις πολυάριθμες παρωδιακές αναφορές βρίσκονται οι παραστάσεις του καρναβαλιού.

Οι νυχτερινές σκηνές στο κάστρο των Στούπαχ φτάνουν σε ένα ακραίο σημείο, η υποκρισία και η εξαπάτηση κορυφώνονται τόσο, ώστε να αναζητούν πλέον το αντίθετό τους, την κάθαρση με τη δημιουργία νέας αρχής, μιας αναγέννησης. Κατά τον Bakhtin, το καρναβαλικό στοιχείο συμπληρώνεται ή επιβεβαιώνεται από την απότομη αλλαγή κωμικού/τραγικού,<sup>313</sup> όπως για παράδειγμα εκδηλώνεται στην τύχη της εφήμερης μέχρι τότε ερωμένης του Μαζαρίνι, της Φραντσίσκας: η χαριτωμένη και ξέγνοιαστη νεαρή που μπορεί ταυτόχρονα να ειρωνεύεται το Μαζαρίνι αλλά και να τον προσκαλεί ερωτικά, παρουσιάζεται μεταμορφωμένη λίγα λεπτά πριν την πρεμιέρα της 29ης Οκτωβρίου: κουρεμένη, διωγμένη από τον πατέρα της, χωρίς χρήματα και πιθανούς προστάτες, λόγω της εγκυμοσύνης της. Η παρωδία, οι ακραίες καταστάσεις και οι εναλλαγές τραγικού/κωμικού δίνουν στη *Zaïda* έναν παρωδιακό/καρναβαλικό χαρακτήρα, ο οποίος ενισχύεται από τις πολυάριθμες παραστάσεις μεταμφιέσεων. Χαρακτηριστικό είναι το «μασκάρωμα» της γαλλικής σημαίας καθ' οδόν προς την Κέρκυρα: το πλοίο τους δεν έχει διακριτικά που να το εντάσσουν σε κάποιο από

---

<sup>310</sup> Λίγο πριν (1779) είχε γραφτεί και το ημιτελές Singspiel *Zaïde*, της οποίας η δράση τοποθετείται στην 'Τουρκία', για την οποία δεν υπάρχει libretto (συμπληρώθηκε αργότερα από τον Johann Andreas Schachtner), παρά μόνο τα φωνητικά για δεκαπέντε μέρη. Η όπερα ανακαλύφθηκε από την Konstanze Mozart το 1799. Τα ίδια *dramatis personae* υπάρχουν και σε ένα λιμπρέτο άγνωστης καταγωγής, με τίτλο *Das Serail, oder die unermutete Zusammenkunft in der Sklaverey zwischen Vater, Tochter und Sohn*, με διαφορετική όμως υπόθεση. Μυθιστόρημα με τον τίτλο *Zaïde* έχει γράψει και η Madeleine de Scudéry (βλ. σ. 33).

<sup>311</sup> Πανσέληνος 1996: 328

<sup>312</sup> Στο *Così fan tutte* (Βιέννη 1790, λιμπρέτο: Vincenzo da Ponte) ο Don Alfonso αποδεικνύει στους Ferrando και Guglielmo την απιστία των αρραβωνιαστικών τους, Fiordiligi και Dorabella, λέγοντάς τους αποφθεγματικά ότι «Έτσι κάνουν όλες».

<sup>313</sup> Bakhtin 1990: 64.

τα αντιμαχόμενα μέρη, και κινδυνεύουν λόγω της ασαφούς πολιτικής κατάστασης. Οι Γάλλοι κυριαρχούν, αλλά ίσως καταρρεύσουν από στιγμή σε στιγμή. Το πλήρωμα δεν ξέρει τι σημαία να χρησιμοποιήσει για να είναι ασφαλές. Οπότε

Ο Χρυσόστομος τότε έσκυψε πάνω απ' το κοφίνι με τις σημαίες και τράβηξε με τις άκριες των δαχτύλων του την τρίχρωμη τη γαλλική. 'Ο φίλος μας έχει τόση αγάπη στους Γάλλους', σχολίασε ο Αντόνιο, 'που το αποφάσισε φαίνεται να πεθάνει τυλιγμένος με τη σημαία της επανάστασης'. 'Είμαι μαθημένος από το θέατρο', είπε χαμογελώντας ο Χρυσόστομος, 'μην το ξεχνάς. Κι εκεί τα πράγματα που βλέπουμε πάνω στη σκηνή σχεδόν ποτέ δεν είναι αυτό που νομίζουμε'.

[Ο] μικρόσωμος μουσικός τυλίχτηκε με την τρίχρωμη σημαία, που κάλυψε όλο του το σώμα. [...] Ύστερα, με μια κίνηση όλο χάρη, ο Χρυσόστομος τράβηξε από πάνω του τη σημαία, την τίναξε στον αέρα και γοργά την ξανάπιασε γυρνώντας τη στο πλάι και ξανατυλίχτηκε μ' αυτήν. [...]

'Ένα ξόρκι είπα. Και ακολούθησε το σκηνικό θαύμα που βλέπετε!' είπε ο Χρυσόστομος. 'Πως τα τρία εμβλήματα της Επανάστασης ξαπλώνοντας ν' αναπαυτούνε έφτιαξαν την τρίχρωμη σημαία της Μπατάβιας [Ολλανδίας].

Πανσέληνος 1996: 148

Το ταξίδι τους συνεχίζεται με τη μασκαρεμένη γαλλική σημαία, που ταυτόχρονα είναι ολλανδική. Στη συνέχεια, στο σαράι του Αλή Πασά ο κοντός και παχύς Μαζαρίνι μασκαρεύεται ο ίδιος σε σουλιώτη με μια στολή φτιαγμένη για ανθρώπους σαν τον ακόλουθό του Θανάση, ψηλό και λεπτό, με μακριά καλοφτιαγμένα πόδια. Το αποτέλεσμα είναι φυσικά άκρως κωμικό: ο ίδιος είναι κοντός και η στολή του είναι πολύ μεγάλη και κάνει θόρυβο όταν περπατά, τα φουντωτά του μαλλιά δε χωρούν στο φέσι, και εμφανίζεται έτσι μία φιγούρα καρναβαλιού με αταίριαστα στοιχεία, με μία αστεία σουλιώτικη στολή και με άψογη ευρωπαϊκή κόμμωση με βελούδινο φιόγκο. Η φουστανέλα του σέρνεται στο έδαφος και τον κάνει να μοιάζει με γυναίκα: ο Μαζαρίνι ως καρνάβαλος βρίσκεται σε ένα ενδιάμεσο στάδιο όπου δεν είναι τίποτα ακριβώς, στο στάδιο λίγο πριν μία αλλαγή, στο μεταίχμιο, και πάλι ένα στοιχείο καρναβαλιού.<sup>314</sup> Η φουστανέλα κόβεται επιτόπου με ένα ψαλίδι, ώστε να μη μοιάζει τόσο με γυναικεία στολή και να σταματήσουν κάπως τα γέλια και χειροκροτήματα των θεατών λόγω του κωμικού θεάματος. Ο καρνάβαλος/Μαζαρίνι ωστόσο σχολιάζει:

---

<sup>314</sup> ό.π.: 74-75.

Όχι πως μ' ένοιαζε ιδιαίτερα η ιστορία. Είμαι αυτόν τον καιρό σε μια κατάσταση τόσο ενδιάμεση, γενικά, ώστε και το φύλο μου θα μπορούσε θαυμάσια να κάνει κι αυτό τις βόλτες του στα γειτονικά οικόπεδα...

Πανσέληνος 1996: 421

Με τη μεταμφίεσή του ο Μαζαρίνι υπονομεύει την ιδέα της ταυτότητας, δηλαδή της πραγματικής και ξεχωριστής «ουσίας» ενός Σουλιώτη ή ενός Βιεννέζου (βλ. κεφ. 3.4.1.1.). Σύμφωνα με την Butler, η μεταμφίεση (και στο γραμματολογικό επίπεδο το *pastiche*, η ένδυση ενός αταίριαστου λογοτεχνικού ύφους όπως στο *Ηχομυθιστόρημα*) προκαλεί γέλιο λόγω της απώλειας της αίσθησης του αυθεντικού που προκαλεί.<sup>315</sup> Η μίμηση της μυθοποιημένης φιγούρας του κλέφτη με τη φουστανέλα που παρουσιάζει ο Μαζαρίνι φθάνει σε έναν ύψιστο βαθμό υπερβολής. Η επιδεικτική μίμηση, η προκλητική αντιγραφή, αναπαριστά παρωδιακά έτσι κι αλλιώς την πίστη στην αυθεντικότητα, δείχνοντας ότι το αυθεντικό δεν είναι παρά η υιοθέτηση συγκεκριμένων κανόνων. Η υπερβολή της καρναβαλικής μίμησης του Μαζαρίνι προκαλεί το γέλιο στους θεατές του, γιατί κάνει φανερό πόσο εύκολη είναι η υιοθέτηση αυτών των κανόνων, άρα ότι απλώς υιοθετούνται και δεν προϋπάρχουν ως αυθεντικές οντότητες. Η καρναβαλική μεταμφίεση του Μαζαρίνι λειτουργεί ως παρωδία της αυθεντικότητας/αυθεντίας μιας από τις κλασικότερες εικόνες του ελληνικού ιστορισμού, του κλέφτη/φουστανελά. Ταυτόχρονα, οι αλλεπάλληλες μεταμφιέσεις, το στοιχείο του κωμικού και η αίσθηση της απώλειας της αυθεντικής ταυτότητας που προκαλείται, αποκλείουν την προϋπόθεση μιας αυθεντικής και προϋπάρχουσας ιστορικής αλήθειας, που θα αποτελέσει το αντικείμενο του ιστορικού μυθιστορήματος.

Το *Ηχομυθιστόρημα* χαρακτηρίζεται επίσης από ένα χορό προσώπων και καταστάσεων ασύνδετων μεταξύ τους, παρουσιάζοντας ένα γαϊτανάκι από πρόσωπα και καταστάσεις που βρίσκονται σε τόση ασυνέπεια μεταξύ τους, ώστε να προκαλούν γέλιο. Το ακραία πολυφωνικό *Ηχομυθιστόρημα* είναι επίσης παρωδία κάθε σοβαρής προσπάθειας να γράψει κανείς για την ιστορία του μακεδονικό αγώνα, από αυτήν την άποψη επίσης ένα καρναβάλι: κατ' αρχήν με την τεχνική του *pastiche* το *Ηχομυθιστόρημα* υποβάλλει διαρκώς την αίσθηση του

---

<sup>315</sup> „Hence, there is a subversive laughter in the pastiche-effect of parodic practices in which the original, the authentic, and the real are themselves constituted as effects“ (Butler 1999: 186)

πλαστού, του αταίριαστου. Αποστασιοποιητικά χωρία όπως το ακόλουθο είναι διάσπαρτα στο κείμενο του Θεοδωρίδη:

Εις την οδόν των Βουσενκότων εν Παρισίοις, όλοι, μα όλοι, εγνώριζον την θυρωρόν Ερριέτα. Ήτο δύσφορον άτομον, μούργος γυνή. Θηλυκός καβάσης και Καβάσιλας αύτη. Την μακράν της φούστα ταλαιπωρεί εν υπόπτοις συνεντεύξεσιν, φορεί δε λεράν ζιμπελίνα μέχρι του Αγίου Πάσχα.

Θεοδωρίδης 1994: 49

Ακολουθεί περίπου μία σελίδα όπου το κείμενο μασκαρεύεται με το ύφος λαϊκού μυθιστορήματος του δέκατου ένατου αιώνα. Η τεχνική του *pastiche* που εφαρμόζεται είναι κάτι ανάλογο με το μασκάρωμα του Μαζαρίνι με τη φουστάνελα, και παράγει το ανάλογο αποτέλεσμα της σύγχυσης ως προς την ύπαρξη μιας αυθεντικής ιστορικής κατάστασης.<sup>316</sup>

Το καρναβάλι δεν περιορίζεται στο ύφος του μυθιστορήματος: η ιστορία και ο καπετάν Άγρας εμφανίζονται προσωπικά, η Πηνελόπη Δέλτα συνομιλεί με τον Άγρα, ενώ το κωμικό, το στοιχείο του γέλιου,<sup>317</sup> δηλαδή το κατ' εξοχήν καρναβαλικό στοιχείο είναι από τα κύρια χαρακτηριστικά του μυθιστορήματος. Το καρναβάλι δεν υπονοείται στο *Ηχομυθιστόρημα* μόνο από την πολυφωνία και το κωμικό, αλλά ως εξορκισμός του φόβου, του χειμώνα που εγκυμονεί την άνοιξη, δηλαδή της ανατρεπτικής παρωδίας και της αναδόμησης που θα αντικαταστήσει το παρωδούμενο, βρίσκει τη θέση του σε μια περιγραφή καρναβαλικής τελετής:

Το τέλος του χειμώνα για τον παρατηρητικό θεατή της φύσης είναι μία δύσκολη περίοδος [...]. Έχουν λοιπόν απόλυτο δίκιο αυτοί που ακριβώς αυτήν την περίοδο διάλεξαν για να γιορτάζουν το τέλος της αγριότητας, την παράταση των ελπίδων και την προσμονή της έλευσης του ζωντανού σώματος της φύσης. [...] Μάσκες, Ρουγκατσάρια, Ειδοί του Μαρτίου, έφτασαν μα δεν πέρασαν, ήμερα καρναβάλια, βενετσιάνικα, άγρια καρναβάλια, κουρμπάνια και μαχαίρια να γυαλίζουν στη βραδινή φωτιά. Μετά μια θολούρα επικρατεί και την Τρίτη που ξημερώνει μετά την Καθαρή Δευτέρα όλοι [...] βγαίνουν μέσα στην πάχνη, καθαροί. [...] Τότε σκάει μύτη από το αλευρωμένο χρώμα το πρώτο δικοτυλήδονο.

---

<sup>316</sup> „Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mark, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs [...].“ (Jameson 1991: 17)

<sup>317</sup> Π.χ.: «[Π]ρόχει να μιλήσουμε για τον ναύαρχο Τίρπιτς. Τον δημιουργό της φανταστικής πολεμικής ομάδας των Γερμανών. Αυτός ήταν χέβι μέταλ, όχι κάτι παλιμπαιδες που σπάζουνε κιθάρες σε ακριβοπληρωμένα πάλκα. Τίρπιτς χέβι μέταλ. Βεβαίως.» (Ηχομυθιστόρημα: 18)



Η παρωδία μπορεί συχνά να αποτύχει κατά τη σήμανση του παρωδούμενου, για τον απλό λόγο ότι δεν είναι αυτονόητο ότι μπορεί κανείς να ανιχνεύσει τις πιθανές διακειμενικές αναφορές που περιέχει ένα κείμενο. Από αυτήν την άποψη η παρωδία μπορεί να χαρακτηριστεί εκλεκτικιστική, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της *Ερημης Χώρας* του T. S. Eliot, όπου υπό την έννοια της αποκωδικοποίησης ενός κειμένου στο φως ενός άλλου κειμένου εκ μέρους του υποκειμένου της υποδοχής, παρωδείται<sup>318</sup> σχεδόν ολόκληρη η πολιτιστική παράδοση του δυτικού πολιτισμού, και χρειάζονται εκτεταμένες φιλολογικές γνώσεις για να αποκρυπτογραφηθούν οι αναφορές της. Στην περίπτωση της *Zaïδας*, τα παρωδούμενα έργα όχι μόνο δεν κρύβονται στο κείμενο, αλλά ο Πανσέληνος φρόντισε να μεταφράσει τη νουβέλα του Mörike, να μας πληροφορήσει γι' αυτήν καθώς και για τις άλλες πηγές του,<sup>319</sup> ενώ οι ονομαστικές αναφορές στις όπερες του Mozart είναι διάσπαρτες στο κείμενο· όχι φυσικά από όλες. Από τις όπερες του Mozart απουσιάζει η αναφορά στις Opera Seria, εκείνες με το υψηλό περιεχόμενο, και το βάρος δίνεται είτε στις Opera Buffa είτε στα γερμανικά Singspiel. Το ιστορικό μυθιστόρημα του Πανσέληνου αποφεύγει οτιδήποτε θα μπορούσε να του προσδώσει ιστορική εγκυρότητα. Η παρωδία της *Zaïδας* χρησιμοποιεί το χιούμορ επίσης για να γίνει πιο προσιτή, για να φέρει το κοινό κοντά της, αποφεύγοντας τον εκλεκτικισμό του μοντερνισμού και καταφεύγοντας στο προσιτό έργο του μεταμοντερνισμού,<sup>320</sup> το οποίο «χωράει τόσα πολλά πράγματα στα απλούστερα μέτρα».<sup>321</sup> Ο Μαζαρίνι,

---

<sup>318</sup> Παρωδία δεν είναι σε καμμία περίπτωση μόνο χιούμορ, πολύ περισσότερο δεν πρόκειται για απόρριψη του αντικειμένου που παρωδείται· πολύ περισσότερο τονίζεται η επανένταξη, κριτική απόσταση και αποδοχή του παρωδούμενου, κάτι που επιτρέπει στην ένταξη των *Ulysses* και του *The Waste Land* στην παρωδία, στα οποία κάθε άλλο παρά χιούμορ επικρατεί.

<sup>319</sup> Πανσέληνος 1996: 600-601

<sup>320</sup> „The New Novels must be anti-art as well as antiserious. But this means, after all, that it must become more like what it was in the beginning, more what it seemed when Samuel Richardson could not be taken quite seriously, and what it remained in England (as opposed to France, for instance) until Henry James had justified himself as an artist against such self-declared ‚entertainers‘ such as Charles Dickens and Robert Louis Stevenson: popular, not quite reputable, a little dangerous—the one his loved and rejected cultural father, the other his sibling rival in art.“ (Fiedler, Leslie: *A Fiedler Reader* (NY 1977: 276, στο Rose 1993: 215) Βλ. επίσης και υποσημ. 157)

<sup>321</sup> Πανσέληνος 1996: 193

αναφερόμενος στην τελευταία του όπερα που ετοίμαζε με τον Εμμάνουελ,<sup>322</sup> εξηγεί τους λόγους που τον ικανοποιούν στο έργο:

Αντί για άριες, πρώτη φορά έγραφα αληθινά γερμανικά τραγούδια, απλά και ποιητικά. Αντί για ερωτικές αντιζηλίες και ίντριγκες, εγώ έφτιαχνα πάνω στην αθώα ιστορία του ‘κουμπάρου’ μου μιαν άλλη ιστορία που να μιλά για την αδελφοσύνη και την αγάπη, για την πίστη όλων μας στο φως και στη δικαιοσύνη. [...] Και όλ’ αυτά μασκαρεύονταν πίσω από ένα παραμύθι κουκλοθέατρου που θα το καταλάβαιναν και μικρά παιδιά – με δράκους, με νεραϊδοβασίλισσες, με άγρια θηρία και ασυνήθιστα, μαγευτικά τοπία. Όμως κανείς δεν θα μπορούσε να υποκριθεί πως δεν έβλεπε το βαθύτερο νόημα, κανείς δεν θα μπορούσε να κλείσει τ’ αυτιά του στη φωνή που ακούγεται μεσ’ από το έργο εκείνο[.]

Πανσέληνος 1996: 529

Σημαντικό για την όπερα του Μαζαρίνι είναι το «μασκάρεμα» ενός νοήματος ώστε «να το καταλάβουν και μικρά παιδιά». Στις περισσότερες περιπτώσεις, η παρωδία λειτουργεί ουσιαστικά με διδακτικό τρόπο, διότι δίνει στο κοινό μια εκ νέου πρόσβαση στο παρωδούμενο έργο, το οποίο θα έμενε άγνωστο. Η όπερα του John Gay *The Beggar’s Opera*, η ίδια παρωδία των υψηλών οπερών του Händel, θα ήταν παντελώς άγνωστη αν δεν υπήρχε η *Όπερα της πεντάρας* του Brecht.<sup>323</sup> Αποκωδικοποιώντας το υποκείμενο της παρωδίας, αποκωδικοποιεί κανείς ταυτόχρονα το αντικείμενο που έχει πλαισιωθεί στην παρωδία. Ο Μαζαρίνι είναι επομένως απολύτως συνεπής, δηλώνοντας ρητά ότι θέλει να μεταδώσει ένα μήνυμα, μεταμφιεσμένο σε καρναβαλική παρωδία. Εάν υπάρχει κάποιο νόημα στην άνοιξη που ακολουθεί μετά τη σκηνή του καρναβαλιού στο *Ηχομυθιστόρημα* ή στην προσιτή απλότητα της *Zaïδας*, θα εξετασθεί στο τρίτο μέρος της παρούσας εργασίας.

Το καρναβαλικό στοιχείο για τον Bakhtin είναι η κατασκευή μέσω του γέλιου ενός «αντικόσμου» έναντι του επίσημου κόσμου της εξουσίας: της σοβαρής εκκλησίας και του αυστηρού κράτους.<sup>324</sup> Με το γέλιο νικιόταν ο φόβος, και όχι μόνο ο φυσικός ή ο μεταφυσικός, αλλά και ο ηθικός, ο φόβος του καθαγιασμένου

---

<sup>322</sup> O Emmanuel Schikaneder έγραψε το λιμπρέττο της τελευταίας όπερας του Mozart, του *Μαγικού Αυλού*.

<sup>323</sup> Hutcheon 1985: 23

<sup>324</sup> „In der Klassenkultur ist der Ernst offiziell und autoritär, er ist mit Gewalt, Verbot und Einschränkung verquickt.“ (Bakhtin 1990: 35). Πρβ. επίσης Πανσέληνος: «Ένας άνθρωπος τόσο εμπιαθής με το υλικό του, ποτέ δε θα κατέφευγε στο χιούμορ. Ο τόνος των βιβλίων του Κοτζιά είναι αναμφισβήτητα τραγικός και ο ήρωας της τραγωδίας μπορεί κάποτε να σαρκάζει, χιούμορ όμως ποτέ δεν κάνει: το χιούμορ είναι προϊόν απόστασης από τη ζωή...» (1993: 224).

και του απαγορευμένου. Το γέλιο ήταν ο ανεπίσημος αλλά νομιμοποιημένος κωμικός αντίποδας στο επίσημο δράμα της εκκλησίας, η απόρριψη του επίσημου κόσμου της αυστηρής εξουσίας.<sup>325</sup> Ταυτόχρονα όμως, το καρναβαλικό γέλιο είναι για τον Bakhtin και αποδοχή του αντικειμένου του: ξέρουμε ότι εκείνοι που έγραφαν τις παρωδίες των εκκλησιαστικών δραμάτων, όπως για παράδειγμα η περίφημη παρωδία της ορθόδοξης λειτουργίας που παρουσιάζει η εκκλησιαστική παρωδία του *Τραγογένη Σπανού*, ήταν ταυτόχρονα πιστοί και αποδέχονταν και τα δύο, την εξουσία και την άρνησή της, το βασιλιά αλλά και τον καρνάβαλο. Το καρναβαλικό γέλιο είναι το *αμφίσημο γέλιο*: εκεί συνυπάρχουν απόρριψη και αποδοχή,<sup>326</sup> ή τουλάχιστον η «μετασκευή» του παρωδούμενου.

Η παρωδία είναι ταυτόχρονα σεβασμός του παρωδούμενου και κριτική του αντιμετώπιση: όπως το έθεσε η Hutcheon (1985) είναι μια επανάληψη του παρωδούμενου αντικειμένου από κριτική απόσταση που σημαίνει περισσότερο απόσταση από ότι ομοιότητα.<sup>327</sup> Η παρωδία και το καρναβαλικό γέλιο αποτελούν τη διπλή όψη κάθε κατάστασης, είναι η ανύψωση που προϋποθέτει εξ αρχής την πτώση, όπου σύμφωνα με την έκφραση του Bakhtin «ο θάνατος είναι έγκυος». Πρόκειται για την ένωση σε ένα όλων των αντιπόδων, όπως γέννηση και θάνατος, ευλογία και κατάρα, έπαινος και σκώμμα, νεότητα και γήρας, κάτω και πάνω, πρόσωπο και έδρα, τρέλα και σοφία.<sup>328</sup> Το καρναβαλικό γέλιο και η παρωδία, με την ταυτόχρονη αποδοχή και κριτική του παρωδούμενου αντικειμένου, βοηθούν να ανακαλύψουν οι συμμετέχοντες την άλλη όψη του γνωστού, να ακούσουν αυτό που δεν έχει ακόμη ακουστεί και να δουν το ανείδωτο. Μια επιτυχημένη παρωδία παράγει από παλιές, νέες, ακόμη και ανύπαρκτες καταστάσεις μια νέα πραγματικότητα, κατασκευάζει ενδιάμεσους χώρους:

Die Karnevalisierung ist kein äußerliches und starres Schema, das einem fertigen Inhalt übergeworfen wird. Sie ist eine überaus flexible Form des künstlerischen Sehens, eine Art heuristisches Prinzip, das es gestattet, das Neue und Niegesehene zu entdecken.

[...] In Dostojewskis Romanen ist alles dem noch unausgesprochenen, dem noch nicht vorentschiedenen ‚neuen Wort‘ zugewandt. Alles wartet ge-

---

<sup>325</sup> Bakhtin 1990: 32 κ.ε.

<sup>326</sup> ό.π.: 40 κ.ε.

<sup>327</sup> „To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it.“ (Hutcheon 1988: 126)

<sup>328</sup> Bakhtin 1990: 53

spannt auf dieses Wort. Und der Autor verspermt ihm durch keinerlei einseitigen und eindeutigen Ernst den Weg.

Bakhtin 1990: 66/69

Η μετωνυμία, το καρναβάλι και η παρωδία είναι λογοτεχνικές μέθοδοι καταπολέμησης μιας κατεστημένης εξουσίας. Ο παρωδιακός/καρναβαλικός χαρακτήρας των τριών μυθιστορημάτων είναι η άρνησή τους να ενταχθούν στη μέθοδο της καθιερωμένης, επίσημης, δηλαδή σοβαρής ιστοριογραφίας. Δεν είναι μόνο άλλα κείμενα που παρωδούνται, αλλά και η μέθοδος της ιστοριογραφικής εργασίας. Η *Zaïda*, με τις παρωδίες της νουβέλας του Mörike ή των οπερών του Mozart δεν παρωδεί μόνο την ιδέα της αυτόνομης γένις του διαφωτισμού, η οποία αντλούσε την πρωτότυπη και αυθεντική έμπνευσή της από τη φύση, τη μοναδική και πηγαία πραγματικότητα,<sup>329</sup> ή την αυστηρή διπλή ηθική που λογόκρινε τα δρώμενα στις όπερες του Mozart. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί ο αφηγητής τη μέθοδο του ιστοριογράφου και το πλήθος και το είδος των υποσημειώσεων<sup>330</sup> μπορεί επιπλέον να διαβαστεί ως ένα παρωδιακό σχόλιο στην επίσημη, επιστημονική ιστοριογραφία/βιογραφία. Ταυτόχρονα, η επανακειμενικοποίηση που επιχειρεί η παρωδία διεκδικεί για τον εαυτό της μια ισχυρότερη σημαντική αυθεντία από ότι το παρωδούμενο αντικείμενο.<sup>331</sup> Το επόμενο μέρος θα ασχοληθεί με τον τρόπο επανακειμενικοποίησης της λογοτεχνικής ιστορικής παράστασης μεταϊστορικών μυθιστορημάτων, κατά την οποία η παρωδία<sup>332</sup> της ιστορικής παράστασης χρησιμοποιείται για να τονιστούν υβριδικά μοντέλα ιστορικής συνείδησης και εθνικότητας.

---

<sup>329</sup> Πρβ. τη σκηνή από τη νουβέλα του Mörike, όπου ο Mozart «εμπνέεται» τη σκηνή της γαμήλιας γιορτής της Zerlina και του Masetto της πρώτης πράξης του *Don Giovanni*: «[Σ]το σύδεντρο πλάι στο συντριβάνι, έπιασα ένα μοτίβο – που καλύτερο και πιο ταιριαστό δεν πιστεύω πως θα βρισκα σ' άλλον τόπο ή άλλην ώρα.» (Μέρικε: 54-55). Ο Μαζαρίνι της *Zaïdas* δεν εμπνέεται όπως θα νόμιζε ένας ρομαντικός καλλιτέχνης όπως ο Möricke, αλλά παραθέτει τις καθόλου εξιδανικευμένες περιπέτειές του στην εξέλιξη της όπερας που ετοιμάζει, κατασκευάζοντας (ήδη μέσα σε κείμενο) συνειδητά ένα διακείμενο.

<sup>330</sup> Εκτός από το πλήθος των σοβαροφανών υποσημειώσεων της *Zaïdas*, όπου υποτίθεται ότι δίνονται ερμηνευτικές και φιλολογικές εξηγήσεις στο κείμενο των υποτιθέμενων επιστολών, είναι χαρακτηριστική η περίπτωση της μετάφρασης της νουβέλας του Mörike από τον Πανσέληνο: σε ένα σύνολο 104 σελίδων παρατίθενται 90 (!) υποσημειώσεις, από τις οποίες μόνο δύο (50, 57) είναι του Mörike. Στις υποσημειώσεις μεταξύ άλλων εξηγείται τι είναι orpus και ότι ένα όνομα που αναφωνεί ο Mozart απευθυνόμενος στην Κονσταντσε είναι ένα άλλο παρατσούκλι της Κονσταντσε!

<sup>331</sup> Hutcheon 1985: 50

<sup>332</sup> Το παρωδούμενο δεν είναι ανάγκη να παραλλαχθεί από την παρωδία, ώστε να γελοιοποιηθεί: Το διήγημα του Borges *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939), στο οποίο υποτίθεται ότι κάποιος ποιητής Pierre Menard ξαναγράφει το κλασικό μυθιστόρημα επαναλαμβάνοντας ακριβώς το ίδιο κείμενο, δείχνει ότι στην αισθητική της πρόσληψης το κείμενο δε λαμβάνεται ποτέ υπόψη αποκλειστικά ως κείμενο, αλλά πάντοτε σε σχέση με τα συμπαράζόμενα του περιβάλλοντός του. Ακόμη και η κατά γράμμα επανάληψη του κλασικού μυθιστορήματος