

Ο ίσκιος του ενδεχόμενου στο αφηγηματικό σύμπαν του Γ. Βιζυηνού

Δημήτρης Αγγελάτος

The shadow of contingency in Vizyinos' narrative universe. This paper deals with aspects of fictional representation and modes of understanding reality in Vizyinos's mature narratives. It maintains that Vizyinos' writing broke with the 19th century modes of representation, namely romanticism (the historical novel) and the kind of "realism" which was developed under the premises of ethografia. Introducing new ways of delving into the characters' inner life, Vizyinos' narrative techniques challenged representation which rendered reality as either a transparent direct naturalness or a mediated reflective relationship between actuality and art (verisimilitude).

Employing Genette's narrative typology this approach argues that transparency is associated with zero focalization in which the omniscient narrator has an absolute authority and control over the character's actions and inner thoughts. Consequently, in narratives of sorts, human existence is rendered transparent through the narrator's penetrating viewpoint.

Reversely, in Vizyinos writing the internal focalization manifests itself through the alleged incapacity of an autobiographic narrator to offer a complete account of events and thoughts of the past. To construct his retrospective representation the narrator draws upon the characters' experience expressed through their personal and momentary testimony upon the thoughts and the actions of the past. The proximity between narrator and character and the latter's subjective point of view set the terms of an ellipsoid narrative structure unsettling the tradition of naturalness and verisimilitude. Thus, contradiction and suspense become the main characteristics of this narrative in which subjectivity is unsettled, often reduplicated and opaque. Accordingly, the enigmatic titles, the intricate plot and the characters' ambiguous presence in the narrative turn the quest for truth into an obstructed race.

Dealing with the fluid and ambiguous consciousness of the inner world, representation, here, works for the moment of uncertainty; it enacts a multi-perspective world of potential versions of truth, putting at stake reality and verisimilitude. The shadow of contingency looms over this ellipsoid narrative and by revealing and concealing at the same time facts and thoughts it creates an enigmatic atmosphere reinforced by titles such as "Who was my brother's killer" or "My mother's sin" or "Moskof Selim".

1. Το ώριμο αφηγηματικό έργο του Βιζυηνού, αποτελούμενο από έξι διηγήματα (“Το αμάρτημα της μητρός μου”, “Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως”, “Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου”, “Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας”, “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”, “Ο Μοσκώβ-Σελήμ”) που δημοσιεύονται στο περιοδικό *Εστία* μεταξύ Απριλίου 1883 και Ιουλίου 1884 (το τελευταίο δημοσιεύεται το 1895, τρία χρόνια μετά τον εγκλεισμό του στο Δρομοκαΐτειο, στην εφημερίδα *Εστία*,¹ είχε όμως ολοκληρωθεί μετά τον Σεπτέμβριο του 1886),² συνιστά μια καθοριστικά νέα κατάσταση πραγμάτων για τη νεοελληνική πεζογραφία του 19ου αι., καθώς υποδεικνύει νέους, αχαρτογράφητους μέχρι εκείνη τη στιγμή “δρόμους” για τη διερεύνηση της εσωτερικού κόσμου των ηρώων.

Στα διηγήματα του Βιζυηνού αναπτύσσεται ένας τρόπος εννόησης και (μυθοπλαστικής) *αναπαράστασης* της πραγματικότητας, ρητά διαφοροποιημένος από τα αφηγηματικά έργα των προηγούμενων δεκαετιών, κυρίως από τα Ρομαντικής υφής (εν πρώτοις του είδους του ιστορικού μυθιστορήματος, εμβληματικά αποτυπωμένου το 1850 στο *Αυθέντης του Μορέως* του Αλέξ. Ρίζου Ραγκαβή), σε ορισμένα από τα οποία συναντώνται και σύγχρονοι κοινωνικοί προβληματισμοί, όπως δείχνουν π.χ. *Ο Λεάνδρος* (1834) και *Ο Εξόριστος του 1831* (1835) των Παναγιώτη και Αλεξάνδρου Σούτσου αντίστοιχα).³ ο τρόπος του Βιζυηνού διαφοροποιείται επίσης από έργα προσανατολισμένα στη “ρεαλιστικών” κατά το μάλλον ή ήττον προδιαγραφών απόδοση της σύγχρονης πραγματικότητας της εποχής τους, το μυθιστόρημα αίφνης του Ιρηγ. Παλαιολόγου, *Ο Ζωγράφος* (1842) και το ημιτελές του Ιάκ. Γ. Πιτσιπίου, *Ο Πίθηκος Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνος* (1848),⁴ ή από έργα με ιδιαίτερο αφηγηματικό και υφολογικό ενδιαφέρον, όπως το μυθιστόρημα του Π. Καλλιγά *Θάνος Βλέκας* (1855), η *Πάπισσα Ιωάννα* του Ροΐδη (1866), ορισμένα διηγήματα του Άγγ. Βλάχου⁵ και το *Η στρατιωτική*

¹ Βλ.: “Το αμάρτημα της μητρός μου” (10–17.4.1883), “Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως” (21–28.8.1883), “Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου” (23/10–6.11.1883), “Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας” (1–29.1.1884), “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον” (17/6–1.7.1884), “Ο Μοσκώβ-Σελήμ” (28/4–16.5.1895): Γ. Μ. Βιζυηνός, 1980. 3–27, 28–59, 60–103, 104–167, 168–201 και 202–252 αντίστοιχα: οι παραπομπές εδώ στην παραπάνω έκδοση. Για το υπόλοιπο έργο του Βιζυηνού, βλ. όσα σημειώνει ο Κ. Στεργιόπουλος, 1997: ειδικότερα: ό.π., 40–44.

² Βλ. σχετικά: Π. Μουλλάς, 1980, πε’.

³ Βλ. σχετικά: Ν. Βαγενάς, 1996: ειδικότερα: ό.π., 33.

⁴ Η θεματική των μυθιστορημάτων αυτών του Παλαιολόγου και του Πιτσιπίου, επικεντρωμένη στη σάτιρα των κοινωνικών ηθών της εποχής, της ξενομανίας κατά κύριο λόγο και του μιμητισμού, αναπτύσσεται σ’ έναν πολύμορφο γλωσσικό καμβά και αξιοπρόσεκτη αφηγηματική σκηνοθεσία (διάκριση αφηγητών και αφηγηματικών επιπέδων’ αποστροφές στον αναγνώστη).

⁵ Βλ. ιδιαίτερα: “Το δώρον της πρώτης του έτους (Ανέκδοτον)”, *Πανδώρα* 11 (1860–1861) τχ. 248 (15.7.1860) 190–193 και “Λαυριακής μετοχής απομνημονεύματα”: *Αθηναϊκόν Ημερολόγιον* (Δ. Κορομηλά), 1874:146–184: Άγγ. Βλάχος, 1901:102–118 και 29–61· η αναδημοσίευση του πρώτου διηγήματος στη συγκεντρωτική έκδοση του 1901, με άλλο τίτλο (“Το ενθύμημα του Μιμίκου” και πολλές διαφορές σε σχέση με την πρώτη δημοσίευσή του στην *Πανδώρα*. Χαρακτηριστικές είναι και στα δύο οι συνεχείς αφηγηματικές παρεκβάσεις και απευθύνσεις προς τον αναγνώστη, όπως και ο προσχηματικά αποσπασματικός χαρακτήρας της αφήγησης στο “Το δώρον της πρώτης του έτους”, με το διαχωρισμό σε εννιά άνισα μέρη εν είδει κεφαλαίων και μάλιστα έντιπλων (το ένατο

ζωή εν Ελλάδι (1870)⁶ τα οποία οδηγούν από το β' ήμισυ του 19ου αι. και μετά, τους αφηγηματικούς τρόπους εγγύτερα στην πραγματικότητα, την στιγμή που στο νέο εθνικό κέντρο οι αντι-Ρομαντικές καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές τάσεις συσπειρώνονται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στην αντίληψη ότι η καλλιτεχνική απόδοση της πραγματικότητας περνά υποχρεωτικά μέσα από το πρίσμα της *διαφάνειας*, στη βάση μιας ευθείας (*φυσικότητα*) ή διαμεσολαβημένης (*αληθοφάνεια*) αντανακλαστικής σχέσης μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας.⁷

Η *αναπαράσταση* στο αφηγηματικό έργο του Βιζυηνού αμφισβητεί, στο πεδίο της πεζογραφίας, την εγκυρότητα της παραπάνω αντίληψης περί *διαφάνειας* και του εντός του πλαισίου της δεσπίζοντος ρόλου της *αληθοφάνειας*, όπως επίσης και την εμβέλεια της *φυσικότητας*, η οποία ως πρωτοβάθμια εκδοχή *αληθοφάνειας*, αποδίδει στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αι., το μήκος κύματος της *ηθογραφίας*, μέσω του καθοριστικής σημασίας για τη διάδοσή της, διαγωνισμού διηγήματος του περιοδικού *Εστία* (1883).⁸

2. Η διαφάνεια με αφηγηματολογικούς όρους αφορά στο ζήτημα της *εστίασης* και ειδικότερα στον πρώτο από τους τρεις γνωστούς — σύμφωνα με την σχετική τυπολογία του G. Genette⁹ — τρόπους, δηλαδή στη *μηδενική* εστίαση, όπου ο αφηγητής ελέγχει ως παντογνώστης τα πάντα, γνωρίζει ακόμα και τις πιο μύχιες σκέψεις των ηρώων του, και βεβαίως αποφασίζει για τα πάντα, έχοντας απόλυτη εποπτεία της ροής όλων των αφηγηματικών πληροφοριών, και αυτό γίνεται

εκτείνεται σε τέσσερις μόλις αράδες)· στο δεύτερο διήγημα, μια Λαυριακή μετοχή με ασυνήθιστα υψηλό δείκτη παρατηρητικότητας και ασίγαστη ομιλητική διάθεση, αναπτύσσει τη “διήγησή” της εν είδει οδοπορικού, από την στιγμή που κυοφορήθηκε και εξής, αποδίδοντας με (αληθοφανή) ευκρίνεια τη μεγάλη οικονομική, κοινωνική και ηθική κρίση των “Λαυρεωτικών” (1871–1873), σε όλο το φάσμα της αθηναϊκής κοινωνίας.

⁶ Βλ. όσα παρατηρεί ο M. Vitti (1986) για τον πολυγλωσσικό χαρακτήρα εν είδει *Βαβυλωνίας*, του κειμένου, για τις αφηγηματικές (περιγραφικές) παρεκβάσεις και τα “ανοίγματα” στον αναγνώστη (ό.π., λε’-λστ’), όσο και για τον αποδραματοποιημένο τόνο (λθ’) και τη διαστρωμάτωση τριών υφολογικών επιπέδων στην προσωπική μαρτυρία του αφηγητή (μ’-με’).

⁷ Για το ζήτημα, βλ. αναλυτικά: Δημ. Αγγελάτος, 2003.

⁸ Το διήγημα θεωρείται “προσφωρότατον[...] εις αναπαράστασιν σκηνών της ιστορίας ή του κοινωνικού βίου ενός λαού, ή εις ψυχολογικήν περιγραφήν χαρακτήρων” και μπορεί “να ασκήση μεγάλην ηθικήν επίδρασιν, υποθέσεις εθνικάς πραγματευόμενον, επί του εθνικού χαρακτήρος και της διαπλάσεως εν γένει των ηθών. Διότι σκηναί είτε της ιστορίας είτε του κοινωνικού βίου διαπλασόμεναι καταλλήλως εν τη αφηγήσει, κινούσιν πλειότερον τα αισθήματα του αναγνώστου και ου μόνον τέρπουσι και λεληθότως διδάσκουσιν, αλλά και εξαγείρουν εν αυτώ το αίσθημα της προς τα πάτρια αγάπης”: *Δελτίον της Εστίας*, 15 Μαΐου 1883, 1· ο πρώτος όρος του διαγωνισμού διατυπωνόταν ως εξής: “Η υπόθεσις του διηγήματος έσται ελληνική, τουτέστι θα συνίσταται εις περιγραφήν σκηνών του βίου του ελληνικού λαού εν οιαδήποτε των περιόδων της ιστορίας αυτού ή εις εξιστόρησιν επεισοδίου τινός της ελληνικής ιστορίας”, ό.π. Για τη *φυσικότητα* ως συστατική παράμετρο της πεζογραφίας που προβάλλει η *Εστία*, βλ.: Δημ. Αγγελάτος, 2005· για τα πραγματολογικά των Διαγωνισμών, βλ.: Γ. Παπακώστας, 1982.

⁹ Βλ.: G. Genette, 1972:206–211.

όχι μόνο στην τριτοπρόσωπη αλλά και στην πρωτοπρόσωπη, αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, αφήγηση, όπως π.χ. γίνεται στο μυθιστόρημα *Λουκής Λάρας* (1879) του Δημ. Βικέλα.

Οι ήρωες στις τριτοπρόσωπες ή πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις με μηδενική εστίαση δεν είχαν τίποτα να “κρύψουν” από τον αφηγητή, δεν ήταν σε θέση να του προβάλουν κάποια “αντίσταση” ώστε να σχετικοποιήσουν τόσο την παντοδύναμη, διεισδυτική ματιά του όσο και μέσω αυτής, τη δική τους *διαφανή* ύπαρξη, όχι ασφαλώς για να την καταστήσουν αδιαφανή, αλλά για να της (απο)δώσουν το βάθος και την πολυπλοκότητά της, θεωρημένης *από τα μέσα*. Η κατά Genette *εσωτερική* εστίαση (ό.π.) κάνει αισθητή την παρουσία της στο κομβικό εκείνο σημείο όπου ο αφηγητής αποφασίζει (διότι περί αυτού πρόκειται πάντα) ότι δεν μπορεί να *δει* καθαρά και χρειάζεται τη συνδρομή της οπτικής γωνίας του ήρωα, κλονίζοντας έτσι το κύρος της αναδρομικής *αναπαράστασης* πράξεων και σκέψεων, αφού τα μάτια των ηρώων δεν μπορούν παρά να βλέπουν το κάθε φορά *τώρα* του παρόντος τους· αυτό βεβαίως ισχύει και για τους αναδρομικούς αυτοβιογραφικούς αφηγητές οι οποίοι επιλέγουν να δουν την πραγματικότητα με τα μάτια του τότε εαυτού τους, σε ώρα δράσης, στοχασμού ή συγκινήσεων, και όχι με την μηδενική εστίαση της μεταγενέστερης, αναδρομικά κατακτημένης γνώσης τους.

Ο συμπλησιασμός λοιπόν αφηγητή και ήρωα δημιουργεί μια νέα κατάσταση πραγμάτων στη νεοελληνική πεζογραφία των δύο τελευταίων δεκαετιών του 19ου αι., έχοντας ακριβώς ως αφετηριακό σημείο της τα διηγήματα του Βιζυηνού, όπου η εσωτερική εστίαση εφαρμοζόταν για πρώτη φορά και μάλιστα σε συμφραζόμενα με υψηλό δείκτη (αφηγηματικής) “δυσκολίας”, αφού στην αυτοβιογραφική (αναδρομική) αφήγηση ο αφηγητής έθετε στον εαυτό του έναν ασυνήθιστο εκείνη την εποχή περιορισμό: να αποποιηθεί την αναδρομική γνώση· ο συγκεκριμένος περιορισμός δεν ισχύει στην τριτοπρόσωπη αφήγηση όπου ο αφηγητής είναι σε θέση να διεισδύσει χωρίς προβλήματα στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων του και να αναπαραστήσει την εσωτερική εστίαση που τους χαρακτηρίζει.¹⁰

Η επιλογή εκ μέρους του αυτοβιογραφικού αφηγητή των διηγημάτων του Βιζυηνού να προβάλλει την εσωτερική εστίαση, χωρίς να χρησιμοποιήσει τη γνώση που απέκτησε από την τελική έκβαση των ιστοριών του, αλλά αρκούμενος σε όσα έβλεπε και μάθαινε κατά την πορεία εξέλιξης της δράσης, δεν είναι άσχετη με την *ελλειψοειδή* δομή της αφήγησης και τη θεματική υποδομή της, απαρτισμένη από “ανθρώπινα δράματα”.¹¹

¹⁰ Για μια συστηματική θεώρηση του ζητήματος της εσωτερικής εστίασης στο έργο του Βιζυηνού, βλ.: M. Peri, 1994.

¹¹ Βλ. τη σχετική παρατήρηση του Π. Μουλλά, 1980, ρα': “Ο κόσμος του Βιζυηνού λειτουργεί ανθρωποκεντρικά και ανθρωπομορφικά. Το ανθρώπινο δράμα είναι ο μόνος σκοπός που αγκυλώνει τα αφηγηματικά μέσα, και ο συγγραφέας μας ξέρει τη δουλειά του: να μας οδηγήσει από τον καλύτερο δρόμο στο τέρας του ταξιδιού, στη διελεύκανση του μυστηρίου ή του αινίγματος, δηλ. στη λύση του δράματος (αδιάφορο αν η λύση αυτή ισοδυναμεί με αδιέξοδο). Έτσι, ό,τι μετράει εδώ περισσότερο είναι τα δυναμικά μοτίβα: η δράση, η πλοκή, οι πράξεις των προσώπων και τα ίδια τα πρόσωπα κοιταγμένα μέσα από τις πράξεις τους”.

3. Πράγματι, ενώ οι διατυπώσεις των τίτλων δηλώνουν εμφατικά τις προϋποθέσεις ενός αινίγματος (τί μπορεί να σημαίνει το παράδοξο κύριο όνομα “Μοσκώβ-Σελήμ”;) ή μιας επικείμενης απάντησης σε κάποιο ζήτημα που μένει εκκρεμές και ενίοτε μυστηριώδες (“Το αμάρτημα της μητρός μου”, “Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου”), τα ακολουθούντα κείμενα που εκ πρώτης όψεως αναλαμβάνουν να απαντήσουν και να ικανοποιήσουν τις αναγνωστικές προσδοκίες, δεν φέρνουν σε πέρας την αποστολή τους, με χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα το “Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου” και τον αφηγητή στην τελική σκηνή να “ομολογεί” το αδιέξοδο στο οποίο οδηγήθηκε, αφήνοντας τον τίτλο σε εκκρεμότητα: “Διότι ανελογίστην όσα μοι έλεγε [η μητέρα του] περί αυτού [του Κιαμήλ]: παρέβαλον την αγαθότητα του παράφρονος με την βδελυράν πανουργίαν του πρώην ταχυδρόμου, και δεν ήξευρον να εύρω, ποίος εκ των δύο ήταν ο φονεύς του αδελφού μου!”¹² Πρόκειται συνεπώς για οιονεί απαντήσεις που δίδονται στα διηγήματα αυτά, παρά την προσπάθεια των αφηγητών που παρατηρούν, σχολιάζουν, συνεισφέρουν ενεργά (“Το μόνον της ζωής του ταξίδιον”) ή υπόγεια (“Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου” και “Το αμάρτημα της μητρός μου”) στην ανακάλυψη της αλήθειας: οι απαντήσεις απουσιάζουν και οι εκδοχές διπλασιάζονται και τριπλασιάζονται (“Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας”),¹³ αφήνοντας τους πρωταγωνιστές σε αζεπέραστες αμφιβολίες ως προς το τι γνωρίζει ο καθένας από αυτούς, τις οποίες θεματοποιεί ο αφηγητής στο “Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως” με αφορμή τη μικρή Μάσιγγα, την αναγραμματισμένη (μάγγισα) Μούσα του, δίνοντας παράλληλα το στίγμα μιας αφηγηματικής τέχνης με υψηλό βαθμό καλλιτεχνικής αυτοσυνειδησίας, που στρέφεται αναστοχαστικά στον εαυτό της και στο οριακό εγχείρημά της να ρηματοποιήσει κυμαινόμενες τρόπον τινά και πάλλουσες ακόμα συνειδήσεις, χωρίς στέρεο, αναδρομικά θεωρημένο, περίγραμμα: “Πολλαί λέξεις και φράσεις της παρθένου, ας μέχρι τότε εξελάμβανον ως παιδικής αφελείας κυριολεκτήματα, ευρίσκοντο επιδεκτικά μεταφορικής εξηγήσεως, θαυμασίως καταλλήλου να δώση εις τας εν αις ελέχθησαν περιστάσεις όλως διάφορον και πολύ σπουδαιοτέραν έποψιν”.¹⁴

Οι απορίες και τα αινίγματα των τίτλων, η πλοκή και η θεματική της αφήγησης, αναπτύσσονται ως εκ τούτου στον άξονα μιας αναζήτησης μετ’ εμποδίων, αφού ο αφηγητής αφενός σέβεται την περιοριστική οπτική γωνία του ήρωα-εαυτού του όπως και τον θορυβημένο ή γοητευμένο συνειδησιακό του κόσμο, από τα έκτακτα, οδυνηρά ή θαυμαστά, αντίστοιχα, περιστατικά που βιώνει (βλ. π.χ. το αίνιγμα του φοβερού αμαρτήματος που στοιχειώνει τον κόσμο του μικρού Γιώργη στο “Αμάρτημα της μητρός μου” και την παιδική αντίληψη που ζει και τρέφεται με τα παραμύθια στο “Το μόνον της ζωής του ταξίδιον”), αφετέρου δεν περιθωριοποιεί τη βαθιά πεποίθησή του για την υφή της αλήθειας, όπως υπογραμμίζει στο “Αι

¹² Γ. Μ. Βιζυηνός, 1980:103.

¹³ Βλ. όσα επί του ζητήματος παρατηρεί ο Μιχ. Χρυσανθόπουλος, 1994:89–109.

¹⁴ Γ. Μ. Βιζυηνός, 1980:37.

συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας”: “Αλλ’ ούτω συμβαίνει συνήθως, οσάκις ζητούμεν ν’ ανακαλύψωμεν ως αλήθειαν ουχί το τι εστίν, αλλά το ό,τι επιθυμούμεν” (ό.π., 161).

Την αναζήτηση αυτή εμποδίζει με ακόμα πιο πολύ εύγλωττο τρόπο η παρουσία προσώπων που προκαλούν το κοινώς αποδεκτό, αφήνοντας να διαφανούν όψεις μιας ανησυχαστικής *διπλότητας*, όπως συμβαίνει αίφνης με τον Κιαμήλ (“Ποίος ήτον ο φονεύς του αδελφού μου”) ή τον Μοσκώβ-Σελήμ· εδώ ακριβώς ρευστοποιούνται εδραιωμένες κατηγοριοποιήσεις με “αυταπόδεικτο” κύρος στον κοινωνικό βίο, όπως η διάκριση μεταξύ αιτίου και αποτελέσματος, πράξης και πρόθεσης (στην περίπτωση του δολοφόνου στο “Ποίος ήτον ο φονεύς του αδελφού μου”), λογικής και παραφροσύνης (ποιος αποφασίζει για την “τρέλλα” του Μοσκώβ-Σελήμ;), παραμυθιού και αλήθειας (“Το μόνον της ζωής του ταξειδίου”).

Δεδομένου ότι η επιλογή της εσωτερικής εστίασης δεν ήταν αυτονόητη σε μια πρωτοπρόσωπη αναδρομική αφήγηση, ήταν ωστόσο συμβατή με το είδος πλοκής και γενικότερα δομικής οργάνωσης της αφήγησης, που ευνοούσε ο Βιζυηνός,¹⁵ το μείζον πρόβλημα αφορούσε στην εξεύρεση ενός τρόπου ρηματοποίησης της άρρητης συνειδησιακής πραγματικότητας των ηρώων, η οπτική γωνία των οποίων δεν έπρεπε να αλλοιωθεί¹⁶ η απαίτηση για αφηγηματική αναπαράσταση σκέψεων, συναισθημάτων, συγκινησιακών διακυμάνσεων, ψυχολογικών κρίσεων των ηρώων, που τους “ανήκουν” ακριβώς όταν προκύπτουν, επειδή είναι βιωματικά ανεπανάληπτες, φέρνει αναπόφευκτα πίσω στο κείμενο τον αφηγητή με τη μεταγενέστερη γνώση για ό,τι είχε συμβεί στο εσωτερικό του ήρωα (μετά τον Βιζυηνό η αναπαράσταση αυτή βρήκε άλλους δρόμους έκφρασης), με τολμηρούς, όπως έχει εύστοχα υποστηριχτεί, χειρισμούς που συγκλίνουν σε ό,τι αργότερα έγινε γνωστό ως εσωτερικός μονόλογος.¹⁷

Η διείσδυση του αναδρομικού αφηγητή στο εσωτερικό κόσμο των πρωταγωνιστών αποσκοπούσε στη θεραπεία όσων προβλημάτων δημιουργούσε η αναπαράσταση του κόσμου αυτού με εσωτερική εστίαση, και ιδιαίτερα κορυφαίων στιγμών, όπως στην περίπτωση του μικρού πρωταγωνιστή στο “Το μόνον της ζωής του ταξειδίου” όταν στη σκηνή της συνάντησης με τον Θύμιο “έπρεπε” να μνηθεί στον κώδικα των μεγάλων — να καταλάβει δηλαδή το νόημα της φράσης “Ο παππούς παλεύει με τον άγγελο!” — χωρίς όμως να κλονιστεί ο δικός του παιδικός παραμυθητικός κώδικας ζωής, γιατί τότε η κρίση που βίωνε στο τέλος της ιστορίας θα ήταν άτοπη· η αντίληψη ωστόσο αυτού του αφηγητή για τα πράγματα ήταν ακόμα (για το εγχείρημα του Βιζυηνού) τόσο ισχυρή ώστε δεν ήταν εύκολο να “χωνευτεί” αφηγηματικά σε μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση αυτοβιογραφικού χαρακτήρα και να αποφευχθεί έτσι η μετατροπή της σε (εξωδιηγητικό)

¹⁵ Βλ. τις επισημάνσεις του Δημ. Τζιόβα, 1990· ειδικά για τον Βιζυηνό: ό.π., 59–61.

¹⁶ Βλ.: Μ. Perí, 1994:27 κ. εξ.

¹⁷ Βλ.: Μ. Perí, 1994, 38· η άποψη διατυπωμένη για πρώτη φορά σε διαφορετικά όμως αφηγηματολογικά συμπεραζόμενα από τον Π. Μουλλά, 1980, ρηϊ’.

αντικείμενο θεματοποίησης.¹⁸ Την επίμονη αναζήτηση του διηγηματογράφου Βιζυηνού για τον τρόπο εκείνο που θα συγχρόνιζε την αναδρομική γνώση στο μήκος κύματος της εσωτερικής εστίασης, εμβαθύνοντας ταυτόχρονα στις πτυχές της εσωτερικότητας των προσώπων, τροφοδοτούσε η καλλιτεχνική απόβλεψη μιας αφηγηματικής οργάνωσης ικανής να *αναπαραστήσει* τη ρευστότητα των ανθρώπινων πραγμάτων, τη ρευστότητα του συνειδησιακού και αντιληπτικού κόσμου των ανθρώπων· η αναζήτηση της αλήθειας είναι στα διηγήματα αυτά το πρώτο μέλημα, η αντίληψη όμως που έχουν οι ήρωες για την πραγματικότητα και ο τρόπος που την εννοούν, αφήνουν πολλές όψεις της αθέατες και ερωτήματα να πλανώνται σ' έναν κόσμο *δυννητικών* απαντήσεων (δεν είναι άλλωστε τυχαίος ο συσχετισμός του Βιζυηνού με τον Ντοστογιέφσκι που διατυπώνει ο Άγγ. Σικελιανός, με αφορμή κυρίως το “Ο Μοσκόβ-Σελήμ”).¹⁹

4. Εξετάζοντας ειδικότερα το “Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου”, εύλογα προκύπτουν ορισμένα ερωτήματα του τύπου: Τί θα συνέβαινε, για παράδειγμα, αν ο “οδηγητικ[ός] μίτ[ος]”²⁰ ακολουθούσε άλλη τροχιά και η μάνα του αφηγητή στο παραπάνω διήγημα, δεν επέμενε να σώσει από το θάνατο έναν άγνωστό της Τούρκο, τον Κιαμήλ ο οποίος αργότερα θα δολοφονήσει το γιο της παίρνοντάς τον γι' άλλον; Ή ποια θα ήταν η εξέλιξη αν ο Χρηστάκης είχε γυρίσει στο σπίτι του ενόσω βρισκόταν εκεί ο Κιαμήλ και συνεπώς είχαν γνωριστεί; Όλοι, του αφηγητή συμπεριλαμβανομένου, σκέπτονται και ενεργούν εδώ, ακολουθούμενοι, θα έλεγε κανείς, από τον ίσκιο ενός ενδεχόμενου, μέχρι τη λύση του μυστηρίου (το σχέδιο του Χαραλαμπί — τον κυνηγά ο Κιαμήλ, για να εκδικηθεί τη δολοφονία του αδελφοποιτού του — να “προσφέρει” τη θέση του ταχυδρόμου που είχε, στον

¹⁸ Βλ. για παράδειγμα στη σκηνή της συνάντησης του μικρού πρωταγωνιστή με τον Θύμιο (:Γ. Μ. Βιζυηνός, 1980:176–180), την παρέκβαση περί της οφειλόμενης “προς τους αποθνήσκοντας θρησκευτικ[ής] ευλαβ[είας]”, που χρεώνεται ακριβώς στην ισχυρή παρουσία του αναδρομικού αφηγητή, μέσα στον κόσμο του παιδιού: “Η σύγχυσις και η απειρία με έκαμαν να πιστεύσω εκείνην την στιγμήν ότι ο Θύμιος, όπως ήξευρε να δαμάζει τους ατιθάσσους του πάππου μου ταύρους δια της στεντορείας φωνής και των χαλυβδίνων χειρών του, ούτως είχε την μυστηριώδη δύναμιν να επάδη μακρόθεν εξημερών την θηριωδίαν του αγριωτέρου μαστόρου. Εξ όσων όμως συμπεραίνω σήμερα την απροσδόκητον εκείνην μεταβολήν προεκάλεσεν η κοινή οφειλόμενη προς τους αποθνήσκοντας θρησκευτική ευλάβεια. Είναι αληθώς θαυμαστή η προθυμότης και η ευσέβεια, μεθ' ης και ο δυστροπώτερος των ανθρώπων υπακούει παρ' ημίν εις την τελευταίαν επιθυμίαν των αποθνησκόντων[...]” (ό.π., 178). Έτσι, αμέσως παρακάτω, δεν είναι το παιδί που ξεκινά για το χωριό αλλά ο αναδρομικός αφηγητής: “Δια τούτο, όταν παρήλθεν η πρώτη εκείνη σύγχυσις μου[...], εξήλανον, εκ του ‘Εδινέ-Καπουσου’ της Κωνσταντινουπόλεως, όχι επί χρυσοχαλίνου ‘ατιού’, αλλ' ‘οπισωκάπουλα’ επί του αυτού μετά του Θύμιου καμηλοϋψούς ίππου του παππού μου, και σφίγγων αμφοτέραις ταις χερσίν αντί της ξανθής βασιλοπούλας, ην έμελλον να οδηγήσω εις την καλύβην του πατρός μου, την ερυθράν του Θύμιου ζώνην, εκ φόβου μήπως ολισθήσας κατακρημνισθώ από των ισχυνοτάτων οπισθίων του ζώου[...]” (ό.π., 180).

¹⁹ Βλ.: Άγγ. Σικελιανός, 1949· ο συσχετισμός: ό.π., 241.

²⁰ Γ. Μ. Βιζυηνός, 1980:68.

Χρηστάκη, ώστε ο Κιαμήλ να δολοφονήσει λάθος άνθρωπο, παρασυρμένος από την εξωτερική του εμφάνιση), η οποία αφήνει όμως το πραγματικό τέλος ανοιχτό: ο αφηγητής γνωρίζει το δολοφόνο του αδελφού του (το μαθαίνει πρώτος από το στόμα του Κιαμήλ ο οποίος νομίζει ότι πρώτα σκότωσε τον Χαραλαμπί και μετά — περνώντας στη φαντασίωση — το φάντασμα, το “βρυκόλακα” του Χαραλαμπί), ότι όμως έχει εδώ βαρύτητα είναι η ελλειψοειδής τροχιά της αλήθειας, αφού μόνο ένα μέρος γίνεται ορατό.

Ο πραγματικός δολοφόνος είναι κάτι συνθετότερο από ένα κύριο όνομα, έναν όγκο με διαφανές περίγραμμα, επειδή τα μάτια των πρωταγωνιστών στα διηγήματα του Βιζυηνού δεν βλέπουν εποπτικά πλήρεις κύκλους, αλλά αφήνουν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο ζωτικά πράγματα στη σκιά.

Έτσι, οι πέντε εγκιβωτισμένες αφηγήσεις (μία της μητέρας του αφηγητή, μία του αδελφού του Μιχαήλου, μία της μητέρας του Κιαμήλ, μία του ίδιου του αφηγητή που “ξαναγράφει” την οδυνηρή ιστορία του Κιαμήλ επί τη βάση των προηγούμενων και τέλος μία του Κιαμήλ) που συγκροτούν το σώμα της αφήγησης, φωτίζουν — σε συνδυασμό με τη δράση που γεμάτη από ενδείξεις και “σήματα” για τη λύση του μυστηρίου — τόσο πλάγια η μία τα στοιχεία της άλλης, όσο χρειάζεται για να δώσουν την ευκαιρία στον αφηγητή να διατυπώσει, λίγο πριν κοιμηθεί, στην δική του νοερή πλην εξαιρετικά ζωντανή, εις εαυτόν αφήγηση (“Η ιστορία του δυστυχούς Κιαμήλ εξελίσσεται εν ζωνταναίς εικόσιν ενώπιον των κλειστών οφθαλμών μου”, ό.π., 94) μια σειρά ανοικτών υποθέσεων, οι οποίες θα εξανεμιστούν από την τελευταία, αποκαλυπτική αφήγηση του Κιαμήλ, οι επιπτώσεις όμως της οποίας θα αποδειχτούν καταλυτικές, αφού θα διασαλευτεί η αποδεδειγμένη αλήθεια.

Ο αφηγητής λοιπόν στο τέλος δεν θα αποκαλύψει την ταυτότητα του δολοφόνου στη μάνα του, γιατί δεν γνωρίζει προς ποια κατεύθυνση να στρέψει το βλέμμα του, για να δει με σιγουριά, βασισμένος στις υπάρχουσες ακλόνητες αποδείξεις· βλέπει εμπρός του τον Κιαμήλ, τα μάτια του όμως δεν μεταφέρουν την καθαρή εικόνα του ανθρώπου, αλλά δημιουργούν — καθώς προσηλώνονται με κυμαινόμενη ένταση σ’ αυτήν, στο σχήμα δηλαδή αυτής της εικόνας — ένα νέο, ένα άλλο ελλειψοειδές περίγραμμα, το οποίο αφήνει δυνητικά το δολοφόνο Κιαμήλ και την ενοχή του στο σκοτάδι: “Ο Κιαμήλ προσήλου τους αλαμπείς αυτού οφθαλμούς εις το βάθος του ορίζοντος, ως άνθρωπος ουδόλως εννοών τα περί αυτόν συμβαινόντα. Επί της κεφαλής εφόρει τώρα πρασινόζωστον ‘κιουλάφιον’ Δερβίσσου, το οποίον τον καθίστα μέχρι γελοίου βαθμού υψηλότατον. Περί το κατεσκληρός αυτού σώμα εκρεμάτο ερρακωμένον το ‘καφτάνιον’ της εις ην ανήκε μοναχικής τάξεως. Οι αγκώνες αυτού διεφαινόντο δια των ρηγμάτων των ιματίων του, αλλά ήτον εξωσμένος λαμπράν δερματίνην ζώνην φέρουσαν επί του θηλυκωτήρος μέγα εκλεκτόν λίθον, όνυχα της Μέκκας. Η δε μορφή αυτού, είτε ως εκ της απαθείας εν η διετέλει τώρα, είτε ως εκ της επιδράσεως του ηλίου, εφαινέτο υγιεστέρα παρά πρότερον” (ό.π., 102).

5. Το ώριμο έργο του Βιζυηνού, “διηγηματογρ[άφου] ποιητ[ού]” και “καλλιτέχνη[ου] συγγραφ[έως]”, όπως εύστοχα τον χαρακτήρισε ο Παλαμάς,²¹ σημειώνει μια σημαντικότερη διαφορά στο πλαίσιο που όριζε η ηθογραφικού περιεχομένου και ανάλογης αφηγηματικής οργάνωσης πεζογραφία της εποχής του, διανοίγοντας ταυτόχρονα μια καίρια νεότερη προοπτική για το νεοελληνικό αφηγηματικό λόγο.

Βιβλιογραφία

Α' Κείμενα και πηγές

Βιζυηνός, 1980

Γ. Μ. Βιζυηνός *Νεοελληνικά διηγήματα*, (επιμέλ.: Π. Μουλλάς), Αθήνα, Ερμής.

Δελτίον της Εστίας, 1883

Δελτίον της Εστίας, 15 Μαΐου, 1.

Βλάχος, 1901

Άγγ. Βλάχος, “Το δώρον της πρώτης του έτους (Ανέκδοτον)”, *Πανδώρα* 11 (1860–1861) τχ. 248 (15.7.1860) 190–193 και “Λαυριακής μετοχής απομνημονεύματα”: *Αθηναϊκόν Ημερολόγιον* (Δ. Κορομηλά), 1874:146–184: *Ανάλεκτα*, τ.Α': *Διηγήματα, Κοινωνικά εικόνες και Μελέται*, Αθήνα, Βιβλιοθήκη Μαρασλή/Παράρτ. αριθμ.10-Τυπ.: Π. Δ. Σακελλαρίου, 1901: 102–118 και 29–61 αντίστοιχα· αναδημοσ. της έκδοσης του 1901: *Διηγήματα. Κοινωνικά εικόνες και μελέται*, (επιμέλ.: Π. Βουτουρή), Αθήνα, Νεφέλη, 1997:63–86 και 129–176 αντίστοιχα.

Παλαμάς, 1896

Κ. Παλαμάς, “Το ελληνικόν διήγημα: Γ. Βιζυηνός” (1896): *Άπαντα*, τ.Β', Αθήνα, Γκοβόστης-Μπίρης, 1962:150–160.

Σικελιανός, 1949

Άγγ. Σικελιανός, “Γεώργιος Βιζυηνός” (1949): *Πεζός Λόγος*, τ.Ε': (1945–1951), (επιμέλ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 231–259.

Β' Μελέτες

Αγγελάτος, 2003

Δημ. Αγγελάτος, Πραγματικότης και ιδανικόν. Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857–1901). Λογοτεχνία και θεωρία λογοτεχνίας στο β' ήμισυ του 19ου αιώνα, Αθήνα, Μεταίχμιο.

²¹ Βλ.: Κ. Παλαμάς, 1896:157 και 150 αντίστοιχα.

Αγγελάτος, 2005

Δημ. Αγγελάτος, “Εντός και εκτός της αληθοφάνειας: Η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β΄ ήμισυ του 19ου αιώνα” υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συνεδρίου *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία-γραφή-πρόσληψη* (Αθήνα, 8–11.12.2005).

Βαγενάς, 1996

Ν. Βαγενάς, “Ο ουτοπικός σοσιαλισμός των αδελφών Σούτσων” [=Εισαγωγή]: Αλέξ. Σούτσος, *Ο Εξόριστος του 1831*, (επιμέλ.: Ν. Βαγενάς), Αθήνα, Νεφέλη, 9–40.

Genette

G. Genette, “Discours du récit. Essai de méthode”: *Figures III*, Παρίσι, Seuil, 67–278.

Μουλλάς, 1980

Π. Μουλλάς, “Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός”: Γ. Μ. Βιζυηνός *Νεοελληνικά διηγήματα*: ιζ΄–ρλστ΄.

Στεργιόπουλος, 1997

Κ. Στεργιόπουλος, “Γεώργιος Βιζυηνός”: *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τ. ΣΤ΄: 1880–1900, Αθήνα, Σοκόλης, 34–51.

Παπακώστας, 1982

Γ. Παπακώστας, *Το περιοδικό “Εστία” και το διήγημα*, Αθήνα, Εκπαιδευτήρια Κωστέα–Γείτονα.

Peri, 1994

Μ. Peri, “Το πρόβλημα της αφηγηματικής προοπτικής στα *Διηγήματα* του Βιζυηνού”: *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, (επιμέλ.: Σ. Ν. Φιλιππίδης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1–44.

Τζιόβας, 1990

Δημ. Τζιόβας, “Η οπτική γωνία στην αφήγηση και οι υπαγορεύσεις της πλοκής”, *Σπείρα* 1 (Καλοκαίρι) 46–68.

Vitti, 1986

Μ. Vitti, “*Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*. Τρίτη ανάγνωση” [=Εισαγωγή]: *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι. Χειρόγραφον Έλληνας υπαξιωματικού*, (επιμέλ.: Μ. Vitti), Αθήνα, Ερμής, ζ΄–με΄.

Χρυσανθόπουλος, 1994

Μιχ. Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, Αθήνα, Εστία.