

Ο Ραγισμένος Καθρέφτης του Μοντερνισμού και η Πρώιμη Νεωτερικότητα του Δημοσθένη Βουτυρά

Εύη Βογιατζάκη

The cracked mirror of modernism and manifestations of early modernism in Demosthenes Voutyras' prose: Focusing on "Sickly Life", this paper examines narrative and linguistic disorder in Voutyras' prose as the signs of an early modernism. Voutyras' prose broke with realist modes of representation as developed by the premises of the 19th century ethnographia and the persistent demand for realist verisimilitude during the first two decades of the 20th century, in Greek literature. His narrative deals with the extremities of an unsettled subjectivity on the verge of psychological collapse as it comes in terms with external reality. Accordingly a naturalistically detailed world, which stimulates the subject's perception causing long journeys into his inner self, renders the subject's response to the external world conterminous with his own theatre of consciousness. Thus the mirror of representation cracks in order to reveal the multi-levelled and multi-perspectival dimensions of subjectivity and reality. Voutyras expands time, transcends space and violates language in order to give a more pervasive and penetrating engagement of the outer with the inner reality. Consequently the modernist bias of his text is examined through the modernist treatment of time, identity and language. The theories of Lacan, Kristeva and Nikolaides are employed in order to tackle the eerie and uncanny imagery and the linguistic upheaval in Voutyras' writing.

Το κάτωθεν εγώ έρχεται στην επιφάνεια.
Η εξωτερική κρούστα σπάζει, υποχωρώντας
σε μια σφοδρή ώθηση.

A. Μπερζόν, Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης

Η ανακοίνωση αυτή εξετάζει ζητήματα πρώιμης νεωτερικότητας στη διηγηματογραφία του Δ. Βουτυρά εστιάζοντας στο διήγημα "Ζωή αρρωσασμένη" (1916). Σύγχρονο του *Φθινοπώρου* (1915-16) του Κ. Χατζόπουλου και άρα ενήμερο της συμβολιστικής εσωστρέφειας και αφαίρεσης, το διήγημα εξερευνά την εύθραυστη νευρολογική συνθήκη

ενός νέου αποδίδοντας καταστάσεις του φανταστικού με νατουραλιστικής υφής λεπτομέρειες. Διαθέτοντας έναν ψυχολογικό ρεαλισμό ντοστογιεφσκικής προέλευσης (Κουκούλας, 1995 [1921]· Τσίρκας, 1948:41) κι έχοντας πιθανότατα υπόψη του και τις επιστημονικές απόψεις περί “Φρενοπάθειας και τέχνης” της εποχής (Νιρβάνας, 1968 [1905]), το διήγημα αποδίδει έναν κόσμο κατακερματισμένο σε αποσύνθεση. Οι πολλαπλές διαθλάσεις ή διατομές του εσώτερου με τον έξω κόσμο συμπαρασύρουν αφηγηματικές δομές και γλώσσα, διαστρέφουν και κατακερματίζουν το κάτοπτρο της αναπαράστασης. Έτσι ο αφηγηματικός κόσμος του Βουτυρά αποκλίνει από το πνεύμα του ελληνικού ρεαλισμού του 19ου αιώνα όπως διαμορφώθηκε από το διαγωνισμό της *Εστίας* (1883), την αναπαραστατική διαφάνεια “με όρους φυσικότητας, ταγμένης στην υπηρεσία της *αληθοφανούς* μορφοποίησης του *ιδανικού*” (Αγγελάτος, 2009:31–32).

Όπως θα δειχθεί, “Η ζωή αρρωσθεμένη” αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της διηγηματογραφίας του Βουτυρά που πραγματεύεται την αμφίθυμη και εύθραυστη συνθήκη του ανθρώπου των αρχών του 20ού αιώνα. Ο Βουτυράς απίσχνανε την πλοκή, παραβίασε τις αφηγηματικές και γλωσσικές συμβάσεις (τάξη και αιτιότητα· χρησιμοποίησε διαταραγμένο λόγο, νεολογισμούς, ελλειπτική γλώσσα και προφορικότητα προκειμένου να αποδώσει νατουραλιστικά σχεδόν σκέψεις του εσώτερου). Υπ’ αυτήν την έννοια η ακαταστασία του αφηγηματικού ιστού των διηγημάτων του εξετάζεται ως δείγμα πρώιμης νεωτερικότητας που επεδίωξε να αποδώσει τα δυσδιάκριτα όρια του έσω με το έξω αναδεικνύοντας έναν νεωτερικό τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας.

Στην παρούσα μελέτη, τα στοιχεία νεωτερικότητας στο έργο του Βουτυρά εντοπίζονται και αναλύονται γύρω από τον καινότροπο και ανατρεπτικό χειρισμό της λειτουργίας του χρόνου, της συγκρότησης του υποκειμένου και της γλώσσας, μεθοδολογικές παραμέτρους του ευρωπαϊκού μοντερνισμού — σύγχρονου αλλά όχι απαραίτητα γνωστού στον Βουτυρά¹ — και του ελληνικού που θα επακολουθήσει κυρίως με τη γενιά του ’30. Η αναρχία και η αποσπασματικότητα της μοντερνιστικής αναπαράστασης αποδεικνύεται υπόθεση όχι άρνησης ή φυγής από την πραγματικότητα, αλλά αποτέλεσμα συμφυρμού, σύγκλισης και συνύπαρξης πολλαπλών αισθητικών θεωρήσεων, όπως μας διδάσκει ο μοντερνισμός του 20ού αιώνα:² εμβάθυνσης στη νατουραλιστική λεπτομέρεια προκειμένου να αναδειχθεί η υποκειμενική πρόσληψή της (μπρεσιονιστικός τρόπος κατανόησης), εξπρεσιονιστικής έκφρασης του εσώτερου είναι, αλλά και παιγνιώδους γλωσσικού πειραματισμού προκειμένου να αποδοθούν τα συγκινησιακά βάθη και η εννοιολογική διαστρωμάτωση (διαχρονία) του σημαίνοντος. Κατά συνέπεια η λειτουργία του χρόνου ως εσωτερικής διάρκειας (*durée* – Bergson) και ως παράμετρος διαμόρφωσης της τέταρτης διάστασης της πραγματικότητας (του χρονότοπου), καθώς και του υποκειμένου — δεδηλωμένα διαταραγμένου εδώ — αποτελούν τις βασικές παραμέτρους ανάλυσης της σκιώδους πραγματικότητας, της

¹ Το 1922 δημοσιεύονται τα σημαντικότερα έργα π.χ. *Οδυσσέας* του Τζόις και *Ερημη Χώρα* του Έλιοτ.

² Βλ. και τον συλλογικό τόμο των Bradbury and McFarlane, *Modernism*, 1991.

ανατρεπτικής αφηγηματικής τάξης και της επαμφοτερίζουσας γλώσσας που συγκροτεί το διήγημα. Ως μεθοδολογικά θεωρητικά εργαλεία για την ερμηνευτική ανάλυση της αιμάσσουσας εικονοποιίας και της γλώσσας χρησιμοποιούνται οι μεταφροϊδικές απόψεις του Λακάν, της Κρίστεβα και του Νικολαΐδη, λόγω και της δεδηλωμένης παθολογίας του διηγήματος η οποία σχετίζεται και με τον ψυχογραφικό ρεαλισμό του Βουτυρά (Τσίρκας, 1948).

Το ραγισμένο κάτοπτρο της νεωτερικότητας

Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too. [...] Cracked lookingglass of a servant.

James Joyce, *Ulysses*

Άλλοι τον άκουσαν να μιλά
μοναχό καθώς περνούσε
για σπασμένους καθρέφτες πριν από χρόνια
για σπασμένες μορφές μέσα στους καθρέφτες
που δεν μπορεί να συναρμολογήσει πια κανείς.

Γ. Σεφέρης, “Αφήγηση”

“Ζωντανός δείκτης του μεσοπολεμικού κυκεώνα” (Μουλλάς, 1993:37), “ο βαθειά ταραγμένος, παράξενος και αστείος” κόσμος του Βουτυρά είναι “ένας κόσμος κομματιασμένος και ξεχαρβάλωτος” (Τσίρκας, 1948:43), συνάρτηση της διφορούμενης πρόσληψης της πραγματικότητας η οποία συγκροτείται εν μέρει από ό,τι αντικειμενικά υπάρχει κι εν μέρει του τρόπου με τον οποίον χαρακτήρες, αφηγητής ή και συγγραφέας προσλαμβάνουν και κατανοούν την πραγματικότητα.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της διφορούμενης θέασης της πραγματικότητας έδωσε η ευρωπαϊκή και η ελληνική λογοτεχνία σε μια περίοδο σύγχρονη του Βουτυρά, διαθέτοντας όμως μια εναργέστερη αισθητική συνείδηση από εκείνον.³ Το ραγισμένο είδωλο του Στήβεν Δαίδαλου, (νοσηρού καλλιτέχνη στον *Οδυσσέα* του Joyce), στον καθρέπτη της αναπαράστασης (στο πρώτο παράθεμα) αναδεικνύει αφενός την αϊνστάνιας υψής σχετικιστική προσέγγιση της ταυτότητας του υποκειμένου και αφετέρου την ίδια την παραμόρφωση ή το θρυμματισμό της πραγματικότητας, μέσα από τη μεταφορά του καθρέπτη της υπηρέτριας/σύμβολου εδώ της υπόδουλης Ιρλανδίας. Ανάλογα και η μεταγενέστερη “Αφήγηση” (1938) του Σεφέρη (δεύτερο παράθεμα) μιλά για ένα κατακερματισμένο υποκείμενο και κόσμο που βιώνουν τη “μηχανή μιας απέραντης οδύνης” (1974:177). Συσχετίζοντας

³ Η αναφορά εδώ στη συγχρονική παράδοση του Βουτυρά, στο μοντερνισμό δηλ. των Joyce, Eliot δεν υπαινίσσεται καθόλου ότι ο συγγραφέας είχε υπόψη του τα συγκεκριμένα έργα αλλά μόνο το κλίμα μιας εποχής. Σίγουρα όμως είναι ενήμερος των νεωτερικών επιλογών των συμβολιστών που απασχόλησαν τα περιοδικά της εποχής (Νιρβάνας, 1968 [1905]) στα οποία δημοσιεύει ο Βουτυράς.

τον άνθρωπο που “πηγαίνει κλαίγοντας” ανάμεσα σε “σπασμένους καθρέφτες” με “ένα σκίτσο grotesco του Ελπήνορα” (1974:328), ο Σεφέρης επιχειρεί μια τεράστια διαστολή του εσωτέρου χρόνου μπερζονικής υφής, η οποία συνδυάζεται με μια συγχρονία κυβιστικής προέλευσης θεματοποιημένη στους στίχους: “οι σπασμένες μορφές μέσα στους καθρέφτες/ που δεν μπορεί να συναρμολογήσει πια κανείς”.⁴

Η άναρχη και αποσπασματική εικονοποιία των μοντερνιστικών κειμένων, ο επαμοφωρισμός καταστάσεων, γεγονότων και χαρακτήρων, καθώς και η γλωσσική αμφισημία σχετίζονται άμεσα με τους νέους τρόπους αντίληψης και κατανόησης της πραγματικότητας από τους μοντερνιστές. Η σχετικιστική προσέγγιση της πραγματικότητας και της ταυτότητας του υποκειμένου, οι τεράστιες διαστολές χρόνου απετέλεσαν δύο από τις πλέον βασικές παραμέτρους που οδήγησαν στη μοντερνιστική εκθεμελίωση της συλλογικής αντίληψης για την πραγματικότητα αποδίδοντας την πραγματικότητα ως “υποκειμενική μυθολασία” (Bradbury και MacFarlane, 1991:27) και σε απόλυτη εξάρτηση από την αισθητική αυτοσυνείδηση του καλλιτέχνη (Bell, 1980).⁵

Ο Βουτυράς ωστόσο δεν διαθέτει ούτε καν προσεγγίζει το βαθμό αισθητικής αυτοσυνείδησης των προαναφερθέντων μοντερνιστών. Τα βήματά του όμως προς την κατεύθυνση της εξερεύνησης του βάθους του υποκειμένου τον φέρνουν πολύ κοντά στον διαφορούμενο τρόπο χειρισμού της πραγματικότητας από τους μοντερνιστές. Η προσέγγιση της πραγματικότητας, στο διήγημα του Βουτυρά, έχει στοιχεία και είναι δυναμικά συγκρίσιμη, όπως θα δούμε, με αυτό που η μοντερνιστική κριτική χαρακτήρισε ως το βλέμμα του τυφλού προφήτη Τειρεσία (στην *Έρημη Χώρα* του Έλιοτ), ο οποίος “σφύζοντας ανάμεσα σε δυο ζωές”, παρελθόντος και παρόντος (McFarlane, 1991:90), αναζητά τις κρυφές ουσίες των πραγμάτων κάτω από τα φαινόμενα.

“Ζωή Αρρωστέμενη” (1916)⁶

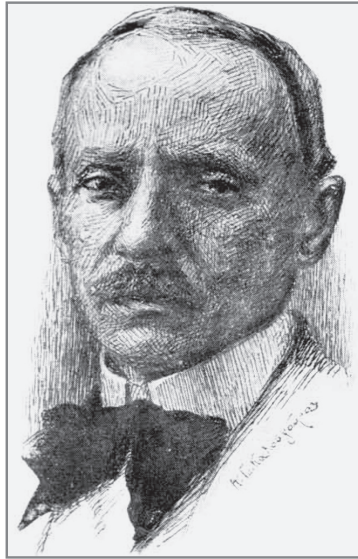
Η διηγηματογραφία του Βουτυρά θεωρείται ενδεικτική της περιόδου μετάβασης από την ηθογραφία της υπαίθρου σ’ εκείνη της πόλης και των λαϊκών στρωμάτων, που εμφανίζεται στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα (Τσοκόπουλος, 1999:35).

Σε αυτή την περίοδο ανήκει και το διήγημα “Ζωή αρρωστέμενη”. Πραγματεύεται τη συνθήκη ύπαρξης ενός δεδηλωμένα νευρασθενικού νέου, του Ζάρα. Η μητέρα του

⁴ Βλ. και το συσχετισμό του μοντερνισμού με τον κυβισμό από τον Σεφέρη (Σεφέρης, 1984:37).

⁵ Συμβαδίζοντας με το επιστημονικό πνεύμα της εποχής τους, κυρίως τα πορίσματα των φυσικών επιστημών (Einstein, Plank, Minkowski, Heisenberg), της ψυχανάλυσης (Freud, Jung), της φιλοσοφίας (Bergson, Husserl, Heidegger) και της γλώσσας (Ogden, Richards), οι μοντερνιστές του 20ού αιώνα αμφισβήτησαν τις παραδοσιακές έννοιες του χώρου και του χρόνου, της ενιαιότητας του υποκειμένου και τις αρχές της αιτιότητας που διασφάλιζαν τη συνοχή της αναπαραστατικής εικόνας. Ο μοντερνισμός επεδίωξε να αποδώσει την τέταρτη διάσταση της πραγματικότητας (λογοτεχνία του χρόνου — Wyndham Lewis): να απελευθερώσει στο στιγμιαίο αίσθημα από τον εγκλωβισμό του στο χώρο και τη συνήθεια (Bergson) (το χωροποιημένο χρόνο) προκειμένου να αποδοθούν τα βάθη της ανθρώπινης κατάστασης: Βλ. σχετικά και το υπό έκδοση βιβλίο μου Ε. Βογιατζάκη, *Τα αισθητικά ρεύματα στον 19ο και τον 20ό αιώνα και στη νεοελληνική λογοτεχνία*.

⁶ Πρώτη δημοσίευση στο βραχύβιο περιοδικό *Φύλλα*.



Δημοσθένης Βουτυράς (1872–1958)

έχει από καιρό πεθάνει και ο κεντρικός χαρακτήρας, μετά από μακρόχρονη απουσία, επιστρέφει στο πατρικό σπίτι για να λάβει τη μητρική κληρονομιά: “ότι του ανήκει...” (1995:203). Ο Ζάρας κατακλύζεται από αισθήματα μίσους κι εκδίκησης για τη μητριά του την οποία θεωρεί υπαίτια του θανάτου της μητέρας του. Προκειμένου να αντλήσει δυνάμεις για να τηρήσει τον όρκο εκδίκησης προς τον πατέρα και να μη παρασυρθεί από την ήπια καθημερινότητα της νέας οικογένειάς του, επισκέπτεται τον τάφο της μητέρας του. Αυτό είναι και το μόνο εξωτερικό δρώμενο του διηγήματος. Η επίσκεψη στον τάφο της μητέρας σκηνοθετείται ως κάθοδος στον Άδη που αποκαλύπτει έναν σκιώδη κόσμο αισθήσεων και παραισθήσεων και λειτουργεί ως δίαυλος προς την προσωπική μυθολογία και ψυχο-ιστορία του κεντρικού ήρωα.

Ο αφηγηματικός κόσμος του διηγήματος στηρίζεται σε μικρά καθημερινά γεγονότα, λεπτομέρειες και εικόνες, όπως ο καφές που φέρνει στο δωμάτιο του Ζάρα ο γιος της μητριάς, ένα μυρμηγκάκι στην “κάσα του παραθύρου” που προσπαθεί να απαλλαγεί “από τα δίχτυα ενός τόσο μικροσκοπικού αραχνιού” (204), ένα κυπαρίσσι που φαντάζει “σα γίγας φιλόσοφος”, οι κρότοι ενός σφυριού στο νεκροταφείο (204) ή του νερού, εικόνες του δρόμου και του νεκροταφείου, το στήθος της Κούλας που “φούσκωνε την ποδιά της”, συνδήλωση ερωτικής επιθυμίας και νοσταλγίας προς τη νεκρή μητέρα κ.λπ. Οι νατουραλιστικής υφής λεπτομέρειες λειτουργούν ως αφετηρίες εισόδου στο θέατρο της συνείδησης, στον εσωτερικό χρόνο του κεντρικού χαρακτήρα ενεργοποιώντας αναμνήσεις και σκέψεις οι οποίες διαθλώνται στην εξωτερική πραγματικότητα υπονομώντας τη σταθερότητα του τόπου και του χρόνου.

Συνεπακόλουθα, η αφήγηση δημιουργεί μια πραγματικότητα αινιγματική και αμφίβολη καθώς τίποτα δεν είναι όπως φαίνεται. Φράσεις και λέξεις όπως “θυμήθηκε”, “είδε ή του φαινότανε” ότι είδε, “του φάνηκε”, “του ήρθε”, “έλεγε με το νου του ο

Ζάρας”, κυρίως ερωτήματα σχετικά με τον σαφή προσδιορισμό του τόπου και του χρόνου ενισχύουν την αμοιβαία διάθλαση του έξω/έσω υπονομεύοντας την αληθοφανή στέρηση της αφήγησης στην εξωτερική πραγματικότητα.

Η απελευθέρωση του εσωτερικού χρόνου και συνάμα του ασυνειδήτου του υποκειμένου μετεωρίζουν την αφήγηση μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, δημιουργούν ασυνέχειες και ρήγματα στο κάτοπτρο της αναπαράστασης (αφήγηση και γλώσσα) με τον ακόλουθο τρόπο:

Α) Η παροντικότητα της αφήγησης διαταράσσεται από εικόνες παρελθοντικές, μελλούμενες κι εντέλει ονειρικές οι οποίες εκβιάζουν την αφηγηματική τάξη δηλαδή τη χωρική συνοχή του κειμένου: ο Ζάρας αρχικά δεν ξέρει πού είδε, πότε και ποια είναι μια μελαψή γυναίκα (“γιατί να βρίσκω όχι ένα μέρος αλλά τρία ή τέσσερα ότι την είδα”), ενώ αργότερα, την συσχετίζει συνειρμικά με την εικόνα του τεμαχισμένου πτώματος, καταλήγοντας: “του φαινόταν αλήθεια [...] κείνη η σκηνή, η μαύρη με το παιδί της στα γόνατα νεκρό” (217). Ο αρρωστημένος ήρωας προβάλλει τους εσώτερους φόβους του περί θανάτου στη συγκεκριμένη εικόνα — έναν εγκιβωτισμό που αντικατοπτρίζει το φόβο του δικού του θανάτου στην αγκαλιά της νεκρής μάνας του. Συνεπώς η αφήγηση δεν ακολουθεί μια περιγραφική “αλληλουχία γεγονότων, όπως συνηθιζόταν μέχρι τότε, αλλά μια αλληλουχία βλεμμάτων” εισάγοντας “έναν τρόπο κινηματογραφικό στη γραφή” (Βασαρδάνη, 308–309) — το μοντερνιστικό μοντάζ.

Β) Η παραβίαση του παροντικού χώρου ενισχύεται από εσωστρεφείς αφηγηματικές τεχνικές: τις πλαγιασμένες σκέψεις του Ζάρα: “Μα γιατί δε θύμωνε, γιατί; Γιατί δεν πειραζότανε; Ο Ζαγκάρδας!” (202), αλλά και δραματοποιημένες σκέψεις που εκφέρονται ως μονόλογοι του εσώτερου ή ανεπεξέργαστοι εσωτερικοί μονόλογοι, οι οποίοι δραματοποιούν την αμλετικής υφής αναποφασιστικότητα του χαρακτήρα και δίνουν την αίσθηση μιας τεράστιας διαστολής του ενδότερου εαυτού που οδηγεί ως την άβυσσο του ασυνείδητου και της σωματικής υπόστασής του.⁷

— Μπα, μα τι είναι αυτό! Είπε με θυμό. Ο Ζαγκάρδας, ο Ζαγκάρδας! Άλλο τούτο! Θα ήθελες, φαίνεται, να τον μιμηθείς; Αλλά πώς να το κάνω, που δεν έχω το μυαλό που είχα όταν έκανα τον όρκο; Δεν έχω τον πόνο κείνον, πέρασε, όπως θέλεις! Τι θέλεις τώρα; Να όμως που θα φύγω ... αυτό δε σε φτάνει; (202).

Ο Ζάρας έχει μόλις παραλάβει τον καφέ του από το γιο της μητριάς και διχάζεται ανάμεσα στο χρέος εκδίκησης του θανάτου της μητέρας και την αθώα εικόνα του παιδιού που “δεν μπορεί να το μισεί” (202). Η φασματική περσόνα του Ζαγκάρδα-εκδικητή⁸ ανασύρεται από τα βάθη του μυαλού για να του θυμίσει το χρέος.

Γ) Με αυτό τον τρόπο η αφήγηση εγκαινιάζει ένα διπλό τρόπο θέασης της πραγματικότητας. Δευτερεύοντες χαρακτήρες της ιστορίας (ο πατέρας, οι νεκροθάφτες, ο μάγειρας, τα παιδιά της μητριάς, ο Κωστάκης και η Κούλα, στην οποία απευθύνει

⁷ Σε μια ανάλογη “ατέρμονη διαστολή του ενδότερου εαυτού που υποψιάζεται πώς μπορεί να είναι και άβυσσος” και για την “αποφατική σχέση ανάμεσα στη γνώση και την πράξη” στον *Αμλετ* του Σαίξπηρ αναφέρεται ο Bloom (2004:252–267).

⁸ “Μα πόσους είχε σκοτώσει για να εκδικηθεί!” (Βουτυράς, 1995:203).

την ερωτική του επιθυμία) λειτουργούν ως εύθραυστα σκηνοθετικά ερείσματα ή οι συνεκδοχές μιας πραγματικότητας ψευδαισθητικής και πλαστής. Η αληθινή πραγματικότητα είναι εκείνη του εσωτερικού βιώματος, της ανάμνησης και του ονείρου. Σε αυτή την εσωτερική ζωή, ο Ζάρας συντροφεύεται από φανταστικά πρόσωπα, τρομακτικούς σωσίες σκιώδεις αναδιπλασιασμούς ή κατακερματισμούς ειδώλων που αντικατοπτρίζουν τον διαταραγμένο κόσμο του εσώτερου.⁹ Ο Ζαγκάρδας, alter ego αποδεικνύεται φασματική ενσάρκωση της εκδίκησης: “την είδε ξαφνικά, την είδε όχι αντίκρυ του, αλλά σα να είχε ντυθεί τη σκιά του, τη σκιά του Ζαγκάρδα, την είδε στον εαυτό του, σ’ αυτόν τον ίδιο, δυνατά” (225). Αντίστοιχους ρόλους αναδιπλασιασμού του χαρακτήρα ενσαρκώνουν η μελαψή και το νεκρό παιδί της (1995:217), ο Άφωνος (φίδι και άνθρωπος μαζί με ρούχα δεσπότη) και κυρίως η επίμονη φασματική παρουσία στα όνειρά του τού κατακρεουργημένου πτώματος, μεταφερμένου από το νεκροτομείο στο νεκροταφείο, το οποίο αντίκρισε κατά την επίσκεψή του στον τάφο της μητέρας του (210–216).

Δ) Αιμάσσουσα, ονειρική εικονοποιία κυριαρχεί στην αφήγηση μετά την επίσκεψη στο νεκροταφείο η οποία σκηνοθετείται ως κάθοδος στον Άδη: “κέρβεροι κυκλώνουν το νεκροταφείο” (206), “η λίμνη της Αχερουσίας του ήρθε στο νου” (207). Το σκηνικό αυτό συνοδεύεται επίσης από τη φανταστική συνομιλία με τη μητέρα (208–209). Η “κάθοδος στον Άδη” λειτουργεί ως διάυλος προς τα βάθη της συνείδησης, προς το ασυνείδητο του ήρωα, καθώς αμέσως μετά παραδίδεται στην εξπρεσιονιστική τύπου εφιαλτική εικονοποιία, σχετική με το κατατεμαχισμένο πτώμα του νεκρού που αντίκρισε στο νεκροταφείο. Στον Βουτυρά ωστόσο η εικονιστική γλώσσα — η γλώσσα των συμβολικών εικόνων που είναι χαρακτηριστική των ονείρων (Φρόιντ, 1995) — μολονότι μεταγράφει σε ονειρικές εικόνες και μεταλλασσόμενες σκηνές του εσώτερου τις σκέψεις του κεντρικού χαρακτήρα δεν είναι ποτέ πλήρως εξπρεσιονιστική. Αυτό οφείλεται στο ότι η αφήγηση σταθερά ενημερώνει τον αναγνώστη ότι αναφέρεται σε όνειρα ή παραισθήσεις του Ζάρα (π.χ. η ταύτισή του με το νεκρό πτώμα είναι εμφανώς προβολή του εσώτερου) και όχι σε κάποια “μαγική μεταμόρφωση της εμπειρικής πραγματικότητας” όπως συμβαίνει με τον εξπρεσιονισμό (Sokol, 1959:44–45).

Με διαδοχικά όνειρα, στο δωμάτιο του, ο Ζάρας βιώνει αλλεπάλληλες επιστροφές στο μητρικό τόπο όπου η ταύτισή του με τη νεκρή μητέρα τον οδηγεί στον ονειρικό διαμελισμό του ίδιου του σώματός του. Ζωντανός αισθάνεται το σώμα του να κατατεμαχίζεται από ένα μαύρο που δουλεύει στο “μαγερείο”. Ο μαύρος αποσπά ένα “κομμάτι κρέας” από το σώμα του ενώ ο ίδιος ο Ζάρας είχε στο στόμα του και “μασούσε ένα κομμάτι από το μυαλό” του που αιμορραγεί — ένα είδος φασματικού κομματιάσματος εαυτού συγκρίσιμο με εκείνο που βιώνει ο Άμλετ μετά το θάνατο της Οφελίας.¹⁰

⁹ Βλ. και τις σχετικές μελέτες του Φρόιντ (2009:38) και του Όττο Ρανκ (1971) για το ρόλο του σωσία ως φασματικής περσόνας του ασυνείδητου, σχετική με πρωτογενείς και πρωτόγονες φαντασιώσεις σχετικά με το σώμα της μητέρας και το φόβο του θανάτου.

¹⁰ Η εικόνα έχει εμφανείς ομοιότητες με την Ε΄ Πράξη, Σκηνή 1 του Άμλετ, όταν ο Άμλετ συζητά με τους νεκροθάφτες της Οφελίας για την τρέλα του, για τα νεκρά κρανία και υπολείμματα των ανθρωπίνων

Εξετάζοντας (αναδρομικά σήμερα) υπό το φως της ψυχανάλυσης αυτές τις εικόνες “ακρωτηριασμού διαμελισμού, εξάρθρωσης, ξεκοιλιάσματος, καταβρόχθισης, ξεσκίσματος του σώματος”, θα μπορούσαμε να τις συσχετίσουμε με το είδος των εικόνων που ο Λακάν ομαδοποιεί υπό τον όρο “αρχέτυπες εικόνες του κομματιασμένου σώματος” (*imagos of the fragmented body*) (Lacan, 1977:11). Οι εικόνες αυτές εκβάλλουν την επιθετικότητα ενός πρώιμου ναρκισσισμού, ενός σταδίου όπου το άτομο δεν έχει αποκτήσει ολοκληρωμένη εικόνα του Εγώ, μία πρώιμη φάση στο “Στάδιο του καθρέπτη”. Η αναδρομή στα άχρονα βάθη του ασυνειδήτου που σχετίζονται με τη μητέρα και το σώμα της αποδίδει διαστρεβλωμένη ή παραποιημένη (*méconnaissance*) την εικόνα του υποκειμένου (Lacan, 1977:1–7· Evans, 1996:247). Έτσι η επιστροφή της μνήμης αντλείται από τα βάθη του σώματος εγγράφεται στα όρια του έσω-έξω. Η εισβολή του εσωτερικού χρόνου — π.χ. της μπερξονικής διάρκειας (*durée*) — κατακερματίζει τον καθρέπτη της αναπαράστασης — αφήγησης και γλώσσας εδώ. Έτσι σε μια προσπάθεια ανάλυσης του ονείρου του ο Ζάρας θα θεωρήσει ότι το όνειρο μιλούσε “για το μυαλό μιλούσε! Αλίμονο! Όταν οι σκέψεις τρέχουν και σταματούν σαν να συντρίβονται! Οι λάμπεις που πάλι ήρθαν; Τι άλλο είναι;” (226).

Ε) Κατά συνέπεια η απίσχναση της εξωτερικής πραγματικότητας και των χαρακτήρων, η διάρρηξη του ιστού της αφήγησης, η διατάραξη της αφηγηματικής τάξης συνοδεύονται από λόγο διαταραγμένο: ελλειπτική σύνταξη που υπαγορεύεται από την προφορικότητα των εσωτερικών σκέψεων — δείγμα νατουραλιστικού τρόπου απεικόνισης της ροής της συνείδησης¹¹ — αλλά και την ανοίκεια ονοματοποιία που υποστηρίζεται και κυρίως απορρέει από φασματικά, ονειρώδη κι εξπρεσιονιστικά αναβρύσματα ενός σχιζοειδούς εσώτερου κόσμου. Η εικόνα του νεκρού “με το ανοιχτό στόμα” και τα μάτια δεν έχει τίποτα να ζηλέψει από την εξπρεσιονιστική “Κραυγή” (1893) του Edvard Munch.

Η κριτική της εποχής αναφερόμενη επικριτικά στην παθογένεια της αφήγησης του Βουτυρά θεώρησε ότι παρουσιάζει “μια άρρωστη ανθρωπότητα”, την ανθρωπινή δυστυχία “που πηγάζει από τον εκφυλισμό των νεύρων, από το ξεκούρδισμα του μυαλού” (Ξενόπουλος, [1920] 1995:503). Οι απόψεις αυτές, πιθανώς, δεν είναι άσχετες από τις θετικιστικής και νατουραλιστικής καταβολής απόψεις των αρχών του 20ού αιώνα που συνέδεσαν την έννοια του μοντέρνου (τους συμβολιστές κυρίως) με φαινόμενα φρενοπάθειας κι εκφυλισμού της προσωπικότητας επιφυλάσσοντας την “φρενολογική” “αντιμετώπισιν” για τους “νεόφιλ[οι]ους, modernistes”.¹²

σμάτων/πτωμάτων και οδηγείται σε παραληρηματικό ξέσπασμα πένθους και πόνου για την αγαπημένη του. “Αμλετ: ‘Τι έχεις να κάνεις γι’ αυτήν; Να βογγήξεις να πολεμήσεις να ασκητέψεις Να κομματιαστείς;” (Σαίξπηρ, 1988:176).

¹¹ Για τη νατουραλιστική προέλευση της ροής της συνείδησης και των ρευστών ορίων μεταβολής της σε εξπρεσιονιστική έκφραση ονειρικής υφής (βλ. Sokel, 1959:44).

¹² Επικρίνοντας την “παθολογική αντιμετώπιση των καλλιτεχνημάτων” ο Πέτρος Αποστολίδης ή Παύλος Νιρβάνας λέει: “Δύο μεγάλα βιβλία κυρίως συνετέλεσαν εις την προσέγγισιν ταύτην: Ο Μεγαλοφυής άνθρωπος του Καίσαρος Λομβρόζου, χαρακτηρίζοντος ανεπιφυλάκτως την μεγαλοφυϊαν ως ‘εκφυλογενή ψύχωσιν’ και ο Εκφυλισμός του Μαξ Νορδάου” (Νιρβάνας, 1968:201–202). Πιθανώς και η

Ο θάνατος της γλώσσας και η αναζήτηση του νοήματος

*Ως έφατ' αυτάρ εγώ γ' έθελον φρεσί μερμηρίζας
Μητρός εμής ψυχήν ελέειν κατατεθνύς*

Ομήρου *Οδύσσεια*, λ, 204–205¹³

Η αφήγηση και η ονοματοποιία του Βουτυρά διαθέτουν πράγματι ένα βαθμό “νευρική[ς] υπερευαισθησία[ς]” Ξενόπουλος (1995:503) και παθολογίας. Τα επινοημένα από τον διαταραγμένο Ζάρα ονόματα, Ζαγκάρδας, Φαλάρας, Άφωνος και Λυμπέριος (το όνομα του κατατεμαχισμένου πτώματος — και απελευθερωμένου από τη ζωή) είναι νεολογισμοί που λειτουργούν ως λεκτικές εικόνες ενός φρικτού ναρκισσιστικού αναδιπλασιασμού του κεντρικού χαρακτήρα καθώς “καθρεπτίζεται” στην Αχερουσία, τόπο μητρικής απώλειας και σύμβολο θανάτου.

Η απόκοσμη σύνθεση των ονομάτων βασίζεται κυρίως στην επανάληψη του φωνήματος “α” άλφα στερητικού, αλλά και μνημονικού ίχνους (ηχητικού) σχετικό με τη λέξη “μαμά” με την οποία συνομιλεί φανταστικά ο Ζάρας κατά το ταξίδι καθόδου του στον Άδη.¹⁴ Αναλόγως επίσης η παράδοξη ονοματοποιία, η οποία διακρίνει το σύνολο του έργου του Βουτυρά, είναι προϊόν της εισβολής ενορμήσεων και επιθυμιών σχετικών με τη νεκρή μητέρα.¹⁵ Τα παράδοξα ονόματα Ζάρας, Ζαγκάρδας, Φαλάρας, Λυμπέριος και Άφωνος είναι προϊόντα ενός μηχανισμού παρονομασίας ή ενός παραφραστικού μηχανισμού. Με αυτόν τον τρόπο ο Ζάρας επινοεί μια δική του ιδιωτική γλώσσα κατονομασίας των ανθρώπων οι οποίοι με τη σειρά τους είναι υπαρξιακές συνδηλώσεις απώλειας ή και πένθους (μελαμψή και νεκρό παιδί, Λυμπέριος/νεκρός) σχετικού με τη μητέρα, πρωταρχικό αντικείμενο επιθυμίας.

Το όνομα “Ζαγκάρδας”, φασματικού σωσία του Ζάρα, θα μπορούσε να συσχετιστεί παιγνιωδώς με το φαινόμενο “ζαργκοναφασίας”, της γλώσσας παραφράσεων και ακατανοησίας του αφασικού που περιγράφει ο Λακάν στις *Ψυχώσεις* (2005:254), που βασίζεται στη διαταραχή της ομοιότητας· χαρακτηρίζεται από “διαταραχές

μεταγενέστερη κριτική του Ξενόπουλου να μην είναι άμοιρη τέτοιων επιδράσεων. Ο Ξενόπουλος χαρακτήρισε ειρωνικά το έργο του Βουτυρά “μοντέρνο” (1995:493) επιφυλάσσοντας ανάλογη τύχη στο *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου που ήταν “αληθινός παραλογισμός”.

¹³ “Τόσα μου είπε, όμως κι εγώ, μέσα μου ταραγμένος,/ θέλησα την ψυχή της ν’ αγκαλιάσω, της πεθαμένης μάνας μου”: λόγια του Οδυσσέα κατά την κάθοδό του στον Άδη, ραψωδία λ’ (Ομήρος, 1994:22–23).

¹⁴ Βλ. και την επαναλαμβανόμενη επίκληση του Ζάρα προς τη μητέρα: “μαμάκα μου” στο νεκροταφείο (208–209) αλλά και την έλξη προς την Κούλα επειδή “έμοιαζε της μάνας του” (223).

¹⁵ Η επίμονη παρουσία του “α”, η συνεκδοχική λειτουργία του ονόματος, καθώς και η λειτουργία ενός παραφραστικού μηχανισμού στην ονοματοποιία θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης, καθώς τέτοια ονόματα υπερτερούν των συμβατικών ονομάτων στα διηγήματα του Βουτυρά: Βλ. π.χ. Λαγκάς στο ομώνυμο διήγημα, Φάρμας (“Παραρλάμα”), Δαμίδας, Γερο-Μούγας (“Και ησύχασα ...”), Λαχούρης, Παρώλης, Παραλής Κουδούνας, Σαλίγκαρος (“Ο καμπούρης”), Δύρμας, Αραχτάς (“Ο πεθαμένος φίλος”), Αρκόπουλος, Πιδάλης, Σινέκας, Λαμίδας, Φαμπρίκης, Μαμίδης, (“Ο συμβουλευτής”), Ζαμάρδας, Φαναράς (“Με τα χελιδόνια”), Σούρσουλας, Λαδάς, Μαντράς (“Ο φταιστής”). Είναι μόνο μερικά από τα ονόματα χαρακτήρων στα διηγήματα του Α’ τόμου των *Απάντων* (1999). Ευχαριστώ τη φίλη Ιωάννα Σταματάκη, υποψήφια διδάκτορα του πανεπιστημίου Αθηνών, για τις ενδιαφέρουσες συζητήσεις που είχαμε γύρω από την ονοματοποιία στα διηγήματα του Βουτυρά.

αγραμματισμού” που φτάνουν “σε ακραία συρρίκνωση του λεκτικού αποθέματος” όπως είναι η σύντμηση του ονόματος Ζαγκάρδας σε Ζάρας ή της αναδιάταξης του “ρ” και του “α” στο όνομα Φαλάρας. Άλλωστε το θέμα της ελλειπτικής γλώσσας δραματοποιείται διά της απαλοιφής του “ρ” στο διήγημα όταν τα λόγια “του μάγερα” που “είχε πιει” “έβγαιναν πιο ανακατωμένα”: “[...] όμως και ξέεις εγώ! Αυτό είμαι και λίγο πολύ ιδιότοπος! Και το ξέω γω και να ’ναι αυτό όπως να ’ναι, δεν μποώ εγώ!” (229).

Εμφανέστερη περίπτωση παραφραστικής λειτουργίας είναι και “η φανταστική λέξη” “Παραρλάμα” (στο ομότιτλο διήγημα), την οποία γράφει στον τοίχο ο παραληρηματικός Φάρμας (Βουτυράς, 1999:139–142). Η παράφραση ενέχεται στην ίδια τη λέξη η οποία συντίθεται από λεκτικά αποθέματα όχι μόνο του ονόματός του αλλά και από την ίδια τη σήμανση της γλώσσας: “πάρλα”, την κατάληξη του ονόματός του και ταυτόχρονα μια συνηχητική υποβολή κάποιου οράματος. Ο τρόμος και ο πανικός που προκαλεί η λέξη “παραρλάμα” στους τεχνίτες του καταστήματος που εργάζεται ο Φάρμας, και τα παράδοξα ονόματα της διηγηματογραφίας του Βουτυρά οφείλονται στο γεγονός ότι πρόκειται για αναγράμματα, νεολογισμούς δηλαδή ψευδο-αναπαραστάσεις ενός ελλείποντος ή και απόντος σημαινομένου. Έτσι ο ψυχασθενής Ζάρας αποδίδεται ως ένα

υποκείμενο σε στέρηση μεταφορικότητας. Ανίκανο να παράγει μεταφορές μόνο διαμέσου των σημάτων, τις παράγει από το ίδιο το υλικό των ορμών — και αποδεικνύεται ότι η μόνη ρητορική για την οποία είναι ικανό είναι εκείνη της συγκίνησης (*affect*) που συχνά προβάλλεται διαμέσου των *εικόνων* (Kristeva, 1982:37).

Το φώνημα “α”, τα νεολογικά ονόματα και η αιμάσσουσα εικονοποιία γίνονται οχήματα μιας ερήμου σημαινομένων. Η ακατανοησία της λέξης “παραρλάμα” και της ονοματοποιίας του Βουτυρά διαθέτουν εκείνη την ανυπαρξία νοημάτων που η “φρενολογική κριτική”, στην οποία αναφέρεται επικριτικά ο Νιρβάνας, θα θεωρούσε απολύτως εκφυλιστική, όπως άλλωστε έκανε με τη γλώσσα των συμβολιστών· θα την κατέτασσε αμέσως “*αφ’ ενός μεταξύ των: oudroyantis – simeur ανθρωποτρολογία και άλλων ανάλογων λέξεων του λεξιλογίου των νεολογιστών της φρενολογίας και αφετέρου των εξαφνιζουσών γλωσσοπλαστικών μεθόδων του ψυχαρισμού*” (1968:207).

Αν ο νεολογισμός είναι πράγματι ένας φετιχισμός που “μοιάζει σαν μια ξένη χώρα, μια παράδοση έρημος” σημαινομένων που δηλώνει την απουσία “του φαλλικού μητρικού λόγου”¹⁶ (θάνατος της μητέρας εδώ), τότε η νεολογική ονοματοποιία του Βουτυρά μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο μέσω της έννοιας του ψυχαναλυτικού σημαινόντος, το οποίο

εκφράζοντας και περιέχοντας το αντικείμενο της επιθυμίας (αναπαράσταση της ενόρμησης), ανοίγει την οδό της *διαχρονίας* για το υποκείμενο (την ιστορικότητά του), και

¹⁶ Κατά τον Νικολαΐδη ο “νεολογισμός έχει να κάνει με κάτι που αφορά τη μητέρα” καθώς η “γλώσσα είναι πάντοτε ‘μητρική’” είναι “η λεξική μορφή μιας μερικής ενόρμησης που αναπαριστά την απόρριψη (*déni*) της αντιληπτικής αναπαράστασης του ελλείποντος μητρικού πέους” και “η περιοριστική σημαινούσα λειτουργία του έχει σκοπό μόνο την κάλυψη της ‘τρύπας’ που προκαλείται από αυτήν την απόρριψη της αντιληπτικής αναπαράστασης” (Νικολαΐδης, 1986:92–93).

τούτο διαφοροποιείται πιο ειδικά από το σημαίνον του Saussure (απλή φωνική υποδομή και κατ' εξοχήν *συγχρονικό* στοιχείο) (Νικολαΐδης, 1986:55).

Η διαχρονία του σημαίνοντος, κατά συνέπεια, ανοίγει το δρόμο και προς μια ορισμένη μυθολογία, η οποία βρίσκεται πίσω από τα φαινόμενα και μπορεί και να προδώσει μια σημασιολογική αντιστοίχιση μυθικής (Ελιοτ, 1975) ή διακειμενικής τάξης επανασυνδέοντας το σημαίνον με τη συμβολική τάξη.

Η δεδηλωμένα ονειρική εικόνα του Άφωνου, “ένα φίδι μεγάλο και χοντρό σαν άνθρωπος, όρθιο το μισό, να βγαίνει φορώντας δεσπότη ρούχα” (1995:232) μοιάζει να ανασύρεται ευθέως από τον όγδοο κύκλο της κόλασης (XXV, 3–8), της *Θείας κωμωδίας* του Δάντη. Εκεί, η ασέβεια ενός κλέφτη προς το θεό δημιουργεί το φίδι που γίνεται ένα με τον άνθρωπο, καθώς το φίδι σφίγγει το λαιμό του κλέφτη “σα να 'θελε να πει: “άλλο για να μιλήσεις, δε σ' αφήνω” (XXV, 6).¹⁷ Αντίστοιχα λειτουργούν η “νέκρια” του Ζάρα στο νεκροταφείο που παραπέμπει στην ομηρική *Οδύσσεια* ή το κομμάτιασμα σώματος και η αμφιθυμία του που τον συσχετίζουν με τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ, ενώ οι διαλογισμοί του γύρω από το φαινόμενο της μετεμψύχωσης όταν συγκρίνει τον δυστυχή εαυτό του με τον ευτυχή φανταστικό Φαλάρα¹⁸ θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως υπαινικτική μεταφορά του συγγραφέα για την ύπαρξη πολλών διαφορετικών συνειδησεων εντός του ατόμου.

Η έλλειψη σημαινομένων, κατά συνέπεια, οδηγεί τον Βουτυρά στην αναζήτηση του νοήματος διά της κειμενικής παραλληλίας με γνωστά κανονιστικά κείμενα.¹⁹ Η συμβολική αντιστοίχιση με μυθικούς τόπους και λογοτεχνικά πρόσωπα επιχειρεί να επαναφέρει κείμενο και σημαίνοντα από την χρονοτοπική αναρχία σε μια υποτυπώδη νοηματική τάξη. Αυτή η επιλογή είναι επίσης μοντερνιστικής κατεύθυνσης. Μολονότι δεν διαθέτει την λόγια αισθητική αυτοσυνειδηση της αντικειμενικής αντιστοίχισης (“objective correlative” του Έλιοτ) (Eliot, 1975:48; Frank, 1991:2), φανερώνει τουλάχιστον ένα μίνιμουμ αισθητικής αυτοσυνειδησης.

Κατά συνέπεια, η αναρχία στην αφήγηση και στη γλώσσα στο έργο του Βουτυρά, που προκάλεσαν τις επικρίσεις²⁰ και την αμηχανία της κριτικής της εποχής

¹⁷ Βλ. και “Σαν να έβγαине από την κόλαση, βγήκε ο Ζάρας” (215).

¹⁸ “ο άνθρωπος, ο κάθε άνθρωπος, έρχεται πολλές φορές στον κόσμο, έρχεται και ως ευτυχισμένος και ως δυστυχής” (1995:228).

¹⁹ Επίσης, η γραφή της λέξης “παραλάμα”, στο ομώνυμο διήγημα, υποκινείται από ένα επεισόδιο της “*Τραφής*” που ακούει στις κουβέντες του κρασοπουλειού ο Φάρμας. Ένα χέρι είχε γράψει “τις λέξεις: Μενέ, Μενέ θεκέλ, ου φαρσίν” οι οποίες “είχαν φέρει τρόπο στον βασιλέα και σε όλους τους άλλους του συμποσίου” του Βαλτάσαρ (1999:140).

²⁰ Βλ. π.χ. την μετριοπαθή κριτική του Ξενόπουλου, ότι το έργο του Βουτυρά “αθετεί κάθε κανόνα και νόμο”, η γλώσσα του είναι “αδοϋλευτη και φτωχή”, το ύφος “ακατάστατο κι ασύνταχτο”. Ο Ξενόπουλος κατηγορεί τον Βουτυρά ότι “δεν κατέχει τη ‘μεγάλη τέχνη’ να στρογγυλεύει ‘μια περίοδο’, για έλλειψη αιτιακής τάξης στη ‘διήγηση’”, για αινιγματική αφήγηση όπου κυριαρχεί “μια λεπτομέρεια από μια λέξη χαμένη μέσα στις άλλες — και που χανόμαστε κι εμείς αν δεν την προσέξουμε” (1995:488). Αλλά και την άποψη του Τσοκόπουλου, επιμελητής του έργου του Βουτυρά, ο οποίος θεωρεί ότι η κριτική της εποχής του Ξενόπουλου “προσπαθούσε να λύσει το 1920 το ‘πρόβλημα Βουτυρά’” με όρους της λογοτεχνίας του 19ου αιώνα (1995:16).

του (Τσοκόπουλος, 1999:21–50) — το επονομαζόμενο “πρόβλημα Βουτυρά”²¹ — θα πρέπει να εξεταστεί μάλλον υπό το πρίσμα ενός νεωτερικού πλαισίου, κλίματος μιας εποχής:²² εκείνου του ξεχαρβάλωτου κόσμου που, όπως επεσήμανε ο Τσίρκας, δεν μπορούσε να αποδοθεί παρά μόνο “μέσα σε μικρά καθρεφτάκια”.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

Bell, 1980

Michael Bell, “Introduction: Modern Movements in Literature”. In *The Context of English Literature, 1900–1930*, ed. Michael Bell: 1–93. London: Methuen.

Eliot, [1919] 1975

T. S. Eliot, “Hamlet”. In *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. Frank Kermode: 45–49. London–Boston: Faber and Faber.

Eliot, [1923] 1975

T. S. Eliot, “*Ulysses, Order, and Myth.*” In *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. Frank Kermode: 175–178. London and Boston: Faber and Faber.

Frank, 1991

Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form in Modern Literature*. New Brunswick and London: Rutgers University Press.

Freud, [1919] 2009

Sigmund Freud, *To ανοίκειο*. Μτφ. Έμη Βαϊκούση. Αθήνα: Πλέθρον.

Freud, [1914]1991

Sigmund Freud, “On narcissism: An Introduction.” In *Sigmund Freud On Metapsychology, The Theory of Psychoanalysis*. Trans. James Strachey, ed. Angela Richards: 59–97. London: Penguin Books.

Kristeva, 1982

Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Lacan, 1977

Jacques Lacan, *Écrits, A Selection*. Trans. Alan Sheridan. London: Routledge.

²¹ Το λεγόμενο “πρόβλημα Βουτυρά” αφορά στη συζήτηση που ξεκίνησε απ’ αφορμή την ομώνυμη μελέτη του εκπρόσωπου της σοσιαλιστικής λογοτεχνίας Κώστα Παρορίτη στο περιοδικό *Νουμάς* το 1924.

²² Στην αναδρομική επισκόπηση της κριτικής της εποχής, ο Μουλλάς αναφέρει ότι ο Βουτυράς θεωρήθηκε “ήθογράφος, ρεαλιστής” και “προσυμβολιστής” ταυτόχρονα, καθώς βρέθηκε στο “σταυροδρόμι” των καιρών “όπου τα πάντα [...] συνυπάρχουν ανάμεικτα” (1993:37–39).

McFarlane, 1991

James, McFarlane, "The Mind of Modernism". In *Modernism, A Guide to European Literature 1890–1930*, ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane: 71–93. Harmondsworth: Penguin.

Rank, [1914] 1971

Otto Rank, *The Double*. Trans. and ed. Harry Tacker. New York, London: Meridian, New American Library.

Sokel, 1959

Walter H. Sokel, *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature*. Stanford, California: Stanford University Press.

Ελληνόγλωσση

Αγγελάτος, 2009

Δημήτρης Αγγελάτος, "Εντός και εκτός της αληθοφάνειας: Η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β' ήμισυ του 19ου αιώνα". Στο *Το διήγημα στην Ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες, θεωρία – γραφή – πρόσληψη*, επιμ. Ελένη Πολίτου–Μαρμαρινού και Σοφία Ντενίση: 29–43. Αθήνα: Gutenberg.

Βασαρδάνη, 1992

Βέρα Βασαρδάνη, "Δ.Βουτυράς: Πρωτοπόρος και άγνωστος", *Διαβάζω* 297:51–55.

Βασαρδάνη, 1997

Βέρα Βασαρδάνη, "Δημοσθένης Βουτυράς". Στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1900–1914)*, τομ. Γ': 280–322. Αθήνα: Σοκόλης.

Bloom, 2004

Harold Bloom, "Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: Άμλετ". Στο *Πώς και γιατί διαβάζουμε*. Μτφ. Κατερίνα Ταβαρτζόγλου: 252–267. Αθήνα: Τυπωθήτω.

Βογιατζάκη, χ.χ.

Ε. Βογιατζάκη, *Τα αισθητικά ρεύματα στον 19ο και τον 20ό αιώνα και στη νεοελληνική λογοτεχνία*. Υπό έκδοση, Αθήνα: Gutenberg.

Βουτουρής, 1995.

Παντελής Βουτουρής, "Ο Δημοσθένης Βουτυράς και το αστικό διήγημα: ένας ακόμη μύθος της κριτικής". Στο *Ως εις καθρέπτην... Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*: 273–282. Αθήνα, Νεφέλη.

Βουτυράς, [1916] 1995

Δημοσθένης Βουτυράς, "Ζωή αρρωστέμενη". Στο *Δημοσθένης Βουτυράς, Άπαντα Β'*, επιμ. Β. Τσοκόπουλος: 201–236. Αθήνα: Δελφίνι.

Βουτυράς, 1999

Δημοσθένης Βουτυράς, "Παραράμα". Στο *Δημοσθένης Βουτυράς, Άπαντα Α'*, επιμ. Β. Τσοκόπουλος: 139–142. Αθήνα: Δελφίνι.

Dante, 2006

Dante Alighieri, *Θεία κωμωδία, Κόλαση*. Μτφ. Ανδρέας Ριζιώτης. Αθήνα: Τυπωθήτω.

Evans, 1996

Dylan Evans, *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης*. Μτφ. Γ. Σταυρακάκης. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Κουκούλας, [1921] 1995

Λέων Κουκούλας, "Εξ αφορμής της Ζωής Αρρωστέμενης", στο *Δημοσθένης Βουτυράς, Άπαντα Β'*, επιμ. Β. Τσοκόπουλος: 515–532, Αθήνα: Δελφίνι.

Λακάν, 2005

Ζακ Λακάν, *Σεμινάριο τρίτο: Οι Ψυχώσεις (1955–1956)*, μτφ. Ρούλη Χριστοπούλου, Βλάσης Σοκολίδης, Αθήνα: Ψυχογιός.

Μουλλάς, 1993

Παν. Μουλλάς, “Εισαγωγή”. Στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914–1939)*, τομ. Α':17–157. Αθήνα: Σοκόλης.

Μπερξόν, 1998

Ερρίκος Μπερξόν, *Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης*. Μτφ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Καστανιώτης.

Νικολαΐδης, 1986

Νίκος Νικολαΐδης, *Η αναπαράσταση, ψυχαναλυτικό δοκίμιο*. Αθήνα: Ράππα.

Νιρβάνας, [Αποστολίδης, 1905] 1968

Πάυλος Νιρβάνας (Πέτρος Αποστολίδης), “Φυσιολογική αισθητική: Τέχνη και φρενοπάθεια”. Στο Πάυλος Νιρβάνας, *Τα Άπαντα*, τομ. 3: 171–221. Αθήνα: Γιοβάνης.

Ξενόπουλος, [1920] 1995

Γρηγόριος Ξενόπουλος, “Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς”. Στο Δημοσθένης Βουτυράς, *Άπαντα Β'*, επιμ. Β. Τσοκόπουλος: 478–508, Αθήνα: Δελφίни.

Όμηρος, 1994

Όμηρος, “Ραψωδία λ'”. Στο *Οδύσσεια*, μτφ. Δ. Μαρωνίτης. Αθήνα: Στιγμή.

Σαίξπηρ, 1988

Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Άμλετ*. Μτφ. Γ. Χειμωνάς. Αθήνα: Κέδρος.

Σεφέρης, 1974

Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*. Αθήνα: Ίκαρος.

Σεφέρης, 1991

Γιώργος Σεφέρης, “Σημειώσεις”. Στο Θ. Σ. Έλιοτ, *Έρημη χώρα*, μτφ. Γιώργου Σεφέρη: 119–179. Αθήνα: Ίκαρος.

Σεφέρης, 1984.

Γιώργος Σεφέρης, “Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ”. Στο Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές (1936–1947)*, τόμ.: 17–46. Αθήνα: Ίκαρος.

Τσίρκας, 1948

Στρατής Τσίρκας, “Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Ν. Βουτυράς” *Αλεξανδρινή Λογοτεχνία (Αλεξάνδρεια)*: 28–48.

Τσοκόπουλος, 1995

Βάσιας Τσοκόπουλος, “Εισαγωγή”. Στο Δημοσθένης Βουτυράς, *Άπαντα Β'*, επιμ. Β. Τσοκόπουλος: 11–21, Αθήνα: Δελφίни.

Τσοκόπουλος, 1995

Βάσιας Τσοκόπουλος, “Εισαγωγή”. Στο Δημοσθένης Βουτυράς, *Άπαντα*, τομ. Β', επιμ. Β. Τσοκόπουλος: 11–21. Αθήνα: Δελφίни.

Τσοκόπουλος, 1997

Βάσιας Τσοκόπουλος, “Δημοσθένης Βουτυράς, ένας μοναχικός πρωτοπόρος”, *Η λέξη* 137 (1–2): 13–20.

Τσοκόπουλος, 1999

Βάσιας Τσοκόπουλος, “Εισαγωγή”. Στο Δημοσθένης Βουτυράς, *Άπαντα Α'*, επιμ. Β. Τσοκόπουλος: 21–50, Αθήνα: Δελφίни.

Φρόνιτ, [1900] 1995

Σίγκμουντ Φρόνιτ, *Η Ερμηνεία των ονείρων*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Επίκουρος.