

**Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ
ΤΟΥ ΘΕΟΥ.
(ΜΙΑ ΤΕΛΕΤΗ ΘΕΟΓΡΑΦΙΑΣ: ΔΗΜΗΤΡΗ
ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗ, ΠΕΘΑΙΝΩ ΣΑ ΧΩΡΑ)**

Σκοπός του μελετήματος αυτού είναι πρωτίστως να θέσει υπό συζήτηση μια προβληματική και λιγότερο να αναλύσει το “Σχέδιο ενός μυθιστορήματος” του Δημήτρη Δημητριάδη *Πεθαίνω σα χώρα*. Το περιεχόμενο ενός κειμένου, δηλαδή ο κατ’ εξοχήν λόγος του, δεν μπορεί να κατανοηθεί και κατά συνέπειαν να ερμηνευθεί αν και εφόσον προηγουμένως δεν παρουσιαστεί η παράδοση προβλημάτων στην οποία ανήκει, δηλαδή ο ιδιαίτερος χώρος προβληματικής όπου εντάσσεται και απ’ όπου λαμβάνουν την σημασία τους οι λεκτικοί δείκτες του. Ένα κείμενο θέτει με τον λόγο του και μέσα σε αυτόν, με την ειδική λεκτικοποίηση και κειμενοποίηση που πραγματώνει, ένα ειδικό ερώτημα που αναδύεται από αυτά τα συμφραζόμενα και μόνο, σαν ένα είδος τόπου συγκλίσεως των προγενεστέρων σημασιακών χρήσεων των όρων που συναντώνται μέσα του. Όπως παρατήρησε ο Κωστής Παλαμάς, πριν περίπου εκατό χρόνια, κάθε κείμενο είναι πρωτίστως ένας τόπος συγκρούσεως και διασταυρώσεως ιδεών και τροπικών σχημάτων (Παλαμάς, χ.χ.,α: 384) · μέσα του συγκλίνουν και ανασυντίθενται οι παρελθούσες χρήσεις των όρων του, με αποτέλεσμα το κείμενο να καθίσταται ένα μωσαϊκό πολυσύνθετων εικόνων, ένα αμάλγαμα σημασιών που υπάρχουν σήμερα, σημασιών που ενυπάρχουν δυνάμει και σημασιών που πιθανότατα θα προκύψουν από την δυναμική αλληλοσυσχέτιση των όρων μεταξύ τους. Ο μελετητής ενός έργου ανασηκώνει απλάς μία από τις κλωστές που οδηγούν στην καρδιά του σκοταδιού, τον κεντρικό τόπο που υποστατοποιεί το κείμενο, εκεί όπου παράγεται ένας νέος λόγος και αναδύεται μια καινούργια μαρτυρία για το ανθρώπινο είναι. Η προβληματική της λογοτεχνικής κριτικής είναι στο μεγαλύτερό της μέρος επισήμανση των τόπων που υλοποιεί το εκάστοτε κείμενο και διαλεκτική τους συσχέτιση με την παράδοση λόγου που ανήκουν. Η ευστοχία της κριτικής είναι ουσιαστικά τοποθέτηση του

συγκεκριμένου έργου στον οικείο χώρο του, πράγμα που μόνο του οδηγεί στην ερμηνευτική του διαύγηση από την συνομιλία του με το παρελθόν των λόγων πάνω στους οποίους οικοδόμησε την μαρτυρία του. Ερμηνεύω ένα λογοτεχνικό κείμενο ωστόσο σημαίνει συνεχίζω την λογική του, επεκτείνω τον λόγο του και εφαρμόζω την νοηματοθεσία του μέσα στις τροπικές συμβάσεις της κριτικής. Μόνο τότε η γραφή του λόγου μπορεί να γονιμοποιήσει την κριτική του διερμήνευση. Άλλως περιπίπτουμε σε ασκήσεις επιδεξιολογίας και ακαδημαϊκές αναγωγές στην ρητορική και την αφηγηματολογία που αποσυνθέτουν το έργο σε άσημα μορφήματα. Μόνο εφόσον ο λόγος της λογοτεχνίας συνεχιστεί μέσα στον λόγο της κριτικής, η ερμηνεία της μπορεί να ευστοχήσει, δηλαδή να αποκαλύψει την ιστορία του όντος μέσα της και να ακούσουμε αυτό το άλλο που αγορεύει σχεδόν πάντοτε, κατά τον Martin Heidegger, το έργο τέχνης (1986: 33).

* * *

Το βιβλίο του Δημήτρη Δημητριάδη *Πεθαίνω σα χώρα* καταγράφει την μοναδική πτήση της ελληνικής γλώσσας πάνω από μια αχαρτογράφητη περιοχή λόγου εντός της οποίας η ανθεκτικότητα και οι δυνατότητές της δεν είχαν ως τώρα οργανωθεί σε συνεχή αφήγηση. Στην περιοχή αυτή ο λόγος που πραγματώνεται είναι εκείνος της οραματικής τέχνης· είναι, δηλαδή, ο τροπολογικός δυναμισμός του οράματος, της ρήξης επομένως με τον ρεαλισμό, ή την οιονεί ρεαλιστική αφήγηση, ρήξη που εμφανίζεται σε κρίσιμες στιγμές ριζικών αλλαγών κοσμοειδώλου και πνευματικότητας. Στον χώρο αυτό οι συμβάσεις των λογοτεχνικών ειδών παύουν να ισχύουν· ο ποιητικός λόγος εναλλάσσεται με τον τόνο της πεζογραφίας, ενώ σχεδόν πάντοτε η πνοή του δράματος προσδίδει μίαν ειδική τονικότητα στην διηγηματική φορά. Το αφήγημα του Δημητριάδη επομένως είναι ένα σύμπτωμα και μια επιφάνεια· σύμπτωμα μιας ασθένειας του λόγου και επιφάνεια ενός αγνώστου θεού μέσω της γλώσσας, μιας πτώσης και ενός καινούργιου κέντρου, γεγονότων, σε τελική ανάλυση, συμπληρωματικών και συγγενικών που υποδηλώνουν τη μετάβαση σε μια νέα συνειδησιακή κατάσταση και μια νέα οντολογική θέση.

Έχει πράγματι πολύ λίγο αναλυθεί και εντοπιστεί η εμφάνιση αυτού του φαινομένου στην λογοτεχνία μας· του πότε δηλαδή

παρουσιάζονται κείμενα οραματικών λόγων και κάτω από ποιες ιστορικές συνθήκες. Είναι επιπλέον αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι μολονότι το σημαντικότερο ίσως από τα κείμενα του Διονύσιου Σολωμού, *Η Γυναίκα της Ζάκυθος*, είναι ένα απaráμιλλο αφηγηματικό πρότυπο αυτού του είδους, η μεταγενέστερη γραφή εγκατέλειψε αυτήν την, ως την πούμε, *διϊστάμενη* πρακτική προς όφελος ενός απεικονιστικού ρεαλισμού που υποτίμησε και εν τέλει μείωσε τις δυνατότητές της. Ο οραματικός λόγος εμφανίζεται στην λογοτεχνία μόνο σε περιόδους διακοπής της ιστορικής συνέχειας και σε στιγμές ασυνεχούς διαδοχής γεγονότων, όταν δηλαδή ένα νέο κοσμοείδωλο αναδύεται και ένα παλαιό καταστρέφεται, χωρίς το πρώτο να έχει διαμορφωθεί ολοκληρωτικά ούτε το δεύτερο να έχει παραιτηθεί απόλυτα. Η λεκτική τους διήγηση κατά συνέπεια στηρίζεται στην ακολουθία σιωπής και ομιλίας, όπου ο συγγραφέας καλείται να επιβάλει δια της τέχνης μίαν ισορροπία στον λόγο που υπάρχει τώρα και σε αυτόν που δεν υπάρχει ακόμα, ούτως ώστε το κείμενό του να εκ-κεντρώνει τα αποκλίνοντα στοιχεία κατά τρόπο λειτουργικό και σημαίνοντα. Η επισήμανση των εναλλασσομένων στοιχείων λόγου και σιωπής επιτρέπει να ερμηνεύσουμε, μέσα από τις κανονικότητές τους, τα προβλήματα που έρχονται να απαντήσουν, ή τις προτάσεις που έρχονται να επανασημασιοδοτήσουν, τα κείμενα της οραματικής λογογραφίας.

Το “Σχέδιο ενός Μυθιστορήματος” του Δημήτρη Δημητριάδη *Πεθαίνω σα χώρα* τυπώθηκε για πρώτη φορά το 1978,¹ τέσσερα χρόνια μετά την αποκατάσταση της Δημοκρατίας στην Ελλάδα, όταν το λογοτεχνικό καθεστώς εποδηγετείτο από μίαν βαθύτατα συγχυσμένη αριστερή διάνοηση. Η αριστερή σκέψη στην Ελλάδα δεν κατόρθωσε να δώσει έναν λόγο-κατάθεση, ή να συνθέσει μίαν πρόταση εναλλακτικού λόγου, ως αντίβαρου στην κυρίαρχουσα γραφή και ιδεολογία. Αντιθέτως, τη εξαιρέσει βεβαίως της τριλογίας *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα, που ουσιαστικά αποτελεί μια ενδοαριστερή τομή λόγου, ο κυρίαρχος λόγος της αριστερής γραφής ήταν ο λόγος του απομνημονεύματος, της εξομολόγησης και

¹Για την παρούσα μελέτη χρησιμοποιήθηκε η δεύτερη έκδοση του βιβλίου: Δημητριάδη, ²1980. Όλες οι παραπομπές και τα αποσπάσματα από το *Πεθαίνω σα χώρα* που ακολουθούν προέρχονται από την έκδοση αυτή.

της προσωπικής μαρτυρίας που οδήγησε τελικώς σε νεότερους βίους αγίων, όπως, λόγω χάρη, το *Καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς* (1985) του Χρόνη Μίσσιου. Τόσο η σκέψη όσο και η γραφή της αριστεράς δεν μπόρεσαν να αποτινάξουν την ηγεμονία της αστικής ιδεολογίας, την οποία αναπαρήγαγαν σε ακόμα μεγαλύτερη κλίμακα. Στην Ελλάδα δεν αναπτύχθηκε ποτέ λόγος ρήξης με την κυρίαρχη κουλτούρα και γραφή. Στο εν λόγω βιβλίο, λόγω χάρη, του Χρόνη Μίσσιου συμπυκνώθηκαν όλες οι αρετές και τα μειονεκτήματα ενός καλλιτεχνικού γούστου, καθαρότατα μη αριστερής προελεύσεως: το πρότυπο του Μίσσιου ήταν τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, όπως όμως τα ερμήνευσε η αισθητικίζουσα γραφή του Γιώργου Σεφέρη. Το λαϊκό στοιχείο μετατράπηκε σε λογοτεχνικό τύπο, σε θεσμό και σε κριτήριο, αποβάλλοντας την αρνητική και ρηξικέλυθη λειτουργία του ως λόγου που αναπτυσσόταν εκτός των κατεστημένων μηχανισμών παραγωγής της λογοτεχνίας. Η μεγάλη επιτυχία του εν λόγω βιβλίου, η άμεση και άνευ αντιρρήσεων αποδοχή του, είναι η μεγαλύτερη απόδειξη της ανεπάρκειας του λόγου της αριστεράς να καταστεί λόγος ρήξης και τομή πολιτισμού στην μεταπολιτευτική Ελλάδα.

Το κείμενο αυτό επίσης, το οποίο λόγω της αγοραστικής του κίνησης, έχει καθοριστικά δημιουργήσει ένα κοινό με συγκεκριμένο καλλιτεχνικό γούστο — με μια σταθερή προτίμηση για το οιοσεί αυτοβιογραφικό— έγινε δυνατό να συγγραφεί εξ αιτίας της εισδοχής στην λογοτεχνική πρακτική της αστικής διαλέκτου της Αθήνας ως κυριάρχου εκφραστικού λόγου, γεγονός που συμπορεύτηκε με την επιβολή ενός νέου προτύπου ως κεντροθετικού χαρακτηριστικού μοντέλου της λογοτεχνικής αφήγησης. Ο νέος αυτός χαρακτηριστικός τύπος, όπως παλαιότερα ο προβληματικός τύπος του Georg Lukacs (1963), ήταν ο μικροαστός, το αστικό υποκείμενο που βιώνει την ύπαρξή του μέσω της σωματικότητός του: γι' αυτόν δεν υπάρχει τίποτε εφόσον δεν δύναται να καταστεί σωματικό αίσθημα. Ο τύπος αυτός επεβλήθη με το κατεξοχήν μυθιστόρημα της μεταπολεμικής λογοτεχνίας *Το τρίτο στεφάνι* (1962) του Κώστα Ταχτσής. Τόσο ο Γιώργος Ιωάννου όσο και ο Μένης Κουμανταρέας πρόεκειναν και εμβάθυναν αυτόν τον λογοτεχνικό τύπο, τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του οποίου συμπύκνωσε ο Ταχτσής. Η μόνη πραγματικότητα αυτού του χαρακτηριστικού προτύπου είναι το σώμα του που ανάγεται σε

ερμηνευτική αρχή της κοινωνικής συμβίωσης, ιδιαίτερα μάλιστα μέσα στο απρόσωπο περιβάλλον της πόλης, όπου η ατομικότητα συνθλίβεται και κονιορτοποιείται, αναζητώντας για τον λόγο αυτό διεξόδους και στιγμιαίες εκτονώσεις.

Το λεξιλόγιο των μυθιστορημάτων επιπλέον είναι μια διαρκής επανάληψη στερεότυπων εκφράσεων απ' όπου απουσιάζει η αφηρημένη σκέψη· οι συγγραφείς μεταφέρουν την τέχνη στην καθημερινότητα του αστικού υποκειμένου, εκεί όπου η αλλοτρίωση και η εκπραγμάτωση (reification) μετατρέπουν την ανθρώπινη μορφή σε απλή παραγωγική μονάδα, σε άμορφη μάζα και φόρμουλα οικονομικού περιεχομένου, όπως θα απομνημειωθεί στο άλλο μεγάλο μυθιστόρημα της δεκαετίας του '70, το *Διπλό βιβλίο* (1976) του Δημήτρη Χατζή. Ο διανοούμενος, που υπήρξε ο βασικός ήρωας των μυθιστορημάτων της πριν τον πόλεμο περιόδου και ο οποίος στοχαζόταν με ένα τρόπο που η άμεση εμπειρία γινόταν ένα σύμβολο γεμάτο από παραπομπές, υποδηλώσεις και υπαινιγμούς, αντικαταστάθηκε τώρα από έναν άλλο τύπο για τον οποίο μόνο η εμπειρία υπήρχε και ελάμβανε κατά την λεκτικοποίηση και την κειμενοποίησή της διαστάσεις οριακού γεγονότος. Σχεδόν όλοι οι ήρωες του Ιωάννου αναπνέουν σε ένα παρόμοιο κλίμα, υπάρχουν δια της σωματικής επαφής· το ουσιαστικό γεγονός της ζωής τους, δηλαδή εκείνο το γεγονός που ουσιώνει και δίνει περιεχόμενο στο είναι τους ως ανθρωπολογικών τύπων, είναι η σωματικότης του άλλου εφόσον αγγιχτεί από την δική τους σωματικότητα. Τότε μόνο οι τύποι αυτοί ολοκληρώνονται και εκεί συνήθως τελειώνει η μυθοπλασία.

Ήδη από τον *Στρόβιλο* (1929) του Γιάννη Μπεράτη ωστόσο η ελληνική γραφή είχε εισέλθει σε μια καινούργια διάσταση και είχε αναπτύξει μιαν εντελώς διαφορετική χρονικότητα. Ο Γιώργος Χειμωνάς θα επισφραγίσει ουσιαστικά αυτή την διάσταση προσδίδοντας κοσμογονικές προεκτάσεις στο βασικό γεγονός της δυτικής σκέψης, την ρήξη λόγου και γλώσσας. Η ρήξη αυτή, δηλαδή η διάσταση ανάμεσα στην εμπειρία και την γραφή, οδήγησε στην απώλεια ενός βασικού αισθήματος που γαλούχησε και καθοδήγησε την αυτοσυνειδησία του ανθρώπου κατά τους αιώνες του χριστιανικού πολιτισμού. Πρόκειται για το αίσθημα της ιερότητας του κόσμου και της διάθεσης να αντικρύσει ο άνθρωπος το κοσμικό

φαινόμενο σαν κάτι ωραίο καθαυτό, ως υπαρξιακό γεγονός και όχι ως χρηστικό αντικείμενο.

Η φράση πάνω στην οποία στηρίχτηκε η δυτική γραφή είναι η διαπίστωση του Νίτσε ότι ο Θεός πέθανε. Μόνο μέσα από αυτή την θέση μπορούμε να κατανοήσουμε την γενναία προσπάθεια της γραφής όχι μόνο να καλύψει το κενό λόγου που άφησε η πτώση του κεντρικού μύθου της ανθρώπινης σκέψης αλλά και το αποθαρρυντικό της εγχείρημα να εκφράσει την διαδικασία της αποσύνθεσης, όπως δεν την είχε διαισθανθεί ή βιώσει ποτέ ο άνθρωπος στο παρελθόν. Ο Δημητριάδης με το *Πεθαίνω σα χώρα* δηλοποίησε το βαθμό αποσύνθεσης στον οποίο είχε φθάσει μια κοινωνία κατά την εποχή της μέγιστης και αφελέστερης αισιοδοξίας της. Το μυθιστόρημα αυτό δεν έχει προσεχτεί όσο θα έπρεπε από την πολιτισμική κριτική της λογοτεχνίας μας, αφού, από πολλές απόψεις, μοιάζει σαν ένας αερόλιθος που κάποτε εκτοξεύτηκε και κατέστη έκτοτε παροιμιώδης φράση, χωρίς ωστόσο το νόημά της να γίνεται ούτε μερικώς κατανοητό. Το κείμενο του Δημητριάδη δεν ανήκει σε καμιά συγκεκριμένη παράδοση λόγου της ελληνικής γλώσσας, αν εξαιρέσουμε τα προφητικά βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης, ορισμένα μεσαιωνικά κείμενα αποκαλυπτικής φιλολογίας και φυσικά την ίδια την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη.

Υπάρχει επιπλέον και ένα περίεργο κείμενο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη με τον τίτλο “Η χάση του κόσμου”, το οποίο δεν γνωρίζουμε αν είχε υπόψη του ο Δημητριάδης όταν έγραφε το δικό του έργο. Τυπώθηκε για πρώτη (;) φορά το 1981 και φαίνεται ότι αποτελεί το τελευταίο μέρος μιας ευρύτερης σύνθεσης του Θεοτόκη που θα άρχιζε με το διήγημα “Κοσμογονία” και θα ολοκληρωνόταν με αυτό. Περιγράφει την καταστροφή του κόσμου που θα δοθεί στον “γερασμένο πλανήτη” (1981: 11) από τον αρχάγγελο του θανάτου Μάβελ μετά την υπερίσχυση της απόλυτης ισονομίας και ισοπολιτείας ανάμεσα στους ανθρώπους. Το διήγημα, που ανήκει στα νεανικά έργα του Θεοτόκη, είναι συμβολιστικό και αλληγορικό, με στιγμές πραγματικού δέους, αν και στην ολότητά του, η αλληγορία το καθιστά μονοδιάστατο και εντυπωσιοθηρικό. Το κείμενο στηρίζεται ουσιαστικά στον προτασόμενο στίχο της *Αποκάλυψης* “Καὶ σημεῖον μέγα ᾤφθη ἐν τῷ οὐρανῷ” (*Αποκάλ.* 12.1) —ίσως μάλιστα και να τελειώνει με αυτόν. Η καταστροφή του κόσμου παρουσιάζεται ως το

φυσικό αποτέλεσμα της γηράνσεως και της εξαντλήσεώς του· αυτό που διαβάζουμε είναι η κινηματογραφοποίηση ενός τρομερού συμβάντος. Το γεγονός οπτικοποιείται και καθίσταται θέαμα· ο Θεοτόκης ως γραφέας αντιγράφει την εικόνα, όχι από ένα φαντασιακό κόσμο, οπότε το κείμενο θα λειτουργούσε δημιουργικά, αλλά από τις περιγραφές άλλων βιβλίων, ούτως ώστε αυτό που τελικώς αρθρώνεται να είναι ένα πεζοτράγουδο αισθητιστικό που επιδιώκει να θραύσει την αστική ηρεμία των αναγνωστών του με ένα γοτθικό τρόπο και ένα δεισιδαιμονικό έλεος.

Ένα απλώς παράλληλο χωρίο θα μπορούσε να θεωρηθεί μία παράγραφος από τις τελευταίες σελίδες του διηγήματος του Κωστή Παλαμά *Θάνατος παλληκαριού*, χωρίο που ως ένα σημείο θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει και το λανθάνον πραγματολογικό υπόβαθρο του έργου:

Από το μεσημέρι κ' εκείθε άρχισεν ο χαροπόλεμος. Το ψυχομαχητό κράτησεν όλο το δειλινό. Και το παλληκάρι βογγούσε βαθιά κι αναταράζονταν, σα χώρα που κάθε λίγο και λιγάκι την ανατίναζεν από της γης τα έγκατα σεισμός δαιμονισμένος. Και μέσα στο ψυχομαχητό, στερνά ξεσπιθίσματα του καντηλιού της ζωής, τέτοια λόγια ξεπετιόνταν ανάρια-ανάρια.... (Παλαμάς, χ.χ., β: 51)

Ίσως το μυθιστόρημα του Δημητριάδη να μην είναι τίποτε άλλο παρά αυτές οι επιθανάτιες κραυγές ενός ανθρώπου που εκχύνονται ως σπίθες, ή μήπως κρέμονται “γλώσσαί ώσει πυρός” (*Πράξεις* 2.3) σε μία συνείδηση που λίγο προτού παύσει να λέει “εγώ”, βλέπει και προφητεύει όχι απλώς τι μέλλει γενέσθαι αλλά τι έχει ήδη αρχίσει να συμβαίνει στην καθημερινότητα ενός κόσμου που θεώρησε την εξουσία του ως το τελικό *imperium* της ιστορίας;

Θέτουμε ερωτηματικά την όλη πρόταση ακολουθώντας το παράδειγμα του Νίτσε που, όταν διακήρυξε τον θάνατο του Θεού, αναρωτιόταν και εξίστατο, πολλοί λένε με ειρωνεία και χαιρεκακία, για το πώς οι άνθρωποι δεν έβλεπαν το κακό που είχε συμβεί (Nietzsche, 1974: 181). Ο Νίτσε απορούσε για ποιο λόγο οι άνθρωποι της εποχής του δεν είχαν δει αυτό που στο βιβλίο του Δημητριάδη είναι μια καθημερινή πραγματικότητα: την αποσύνθεση κάθε μεταφυσικού έρματος και την διάλυση της συλλογικής ψυχής σε επιμέρους ατομικούς επιφύλακτες, που όλοι μαζί συνθέτουν όχι μίαν Δευτέρα

Παρουσία αλλά μια κατάδυση στο χάρο των νεκρών, του κακού και της πριν την Γένεση αόρατης και ακατασκεύαστης πραγματικότητας.

Ο θάνατος του Θεού ήταν σύμπτωμα του θανάτου της καθολικότητας ή, σε ιστορικό επίπεδο, μιας αυξανόμενης διαδικασίας αποσύνθεσης όλων των μεγάλων κωδίκων ερμηνείας και κατανόησης του κόσμου. Το τραγικό στοιχείο ωστόσο δεν ήταν ο θάνατος του Θεού, γεγονός αναπόφευκτο σε κάθε ιστορική και πολιτική έννοια, αλλά η ίδια η αγωνία του ανθρώπου που βλέπει το έγκλημα, το διαλαλεί στην οικουμένη αλλά κανείς δεν τον πιστεύει. Ο Νίτσε υπήρξε η Κασσάνδρα της φιλοσοφίας. Ξεστόμισε ασύλληπτες αλήθειες αλλά δεν είχε το χάρισμα να πειθεί για τα λεγόμενά του. Έτσι, ενώ είδε καθαρά το “άνδρσφαγειον” και τα “κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγὰς / ὀπτάς τε σάρκας πρὸς πατρός βεβρωμένας” (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, 1096–7), δηλαδή, την εποχή των δολοφόνων του Arthur Rimbaud δεν μπόρεσε να προχωρήσει πέρα από την απόλαυση του θεάματος της καταστροφής, πράγμα μολαταύτα μεγάλο και γενναιότατο, αν σκεφτούμε ότι οι σύγχρονοί του δεν έβλεπαν απλώς τίποτε. Η απορία όμως εμπρός στην ανικανότητα των άλλων να δουν το τρομακτικό γεγονός του θανάτου του Θεού, αποτελεί την αφετηρία της σύγχρονης λογοτεχνίας. “Σκοτώσαμε τον Θεό, χάσαμε το πρόσωπό μας”, θα γράψει η Μαργαρίτα Λυμπεράκη ήδη το 1950 (1979: 60, 94), όταν η ελληνική κοινωνία εισήλθε αμετάκλητα στην περίοδο της δυσαρμονίας και αποσπασματικότητας, υπαρξιακή θέση που είχε καταλάβει την τέχνη της Δυτικής Ευρώπης από τον μεσοπόλεμο.

Πάνω στην απορία αυτή, που δεν είναι πλέον η απορία που οδηγεί στην γνώση αλλά εκείνη που οδηγεί στην σύγχυση και την αγνωσία, στηρίζεται η προβληματική όλης της σύγχρονης λογοτεχνίας· ή, τουλάχιστον, εκείνης που δεν αποσκοπεί στην μεταμοντέρνα κριτική των μεγάλων μύθων του παρελθόντος αλλά στην δημιουργία νέων τοπίων συγκίνησης, χώρων δηλαδή όπου η γλώσσα νοσηματώνει εκ νέου την πραγματικότητα οργανώνοντας το χάος της ατομικής ύπαρξης σε νησίδες συλλογικού μύθου. Γενικά μιλώντας, η μεταπολιτευτική ελληνική πεζογραφία —εννοούμε από το 1974 και εντεύθεν— αποδείχθηκε χαρακτηριστικά αδύναμη και άμυθη. Οι περισσότεροι λειτουργοί της αρνήθηκαν να δουν την γλώσσα και την εμπειρία ως σύμβολα και υποδηλώσεις ενός κώδικα που υπερβαίνει τις

ατομικότητές τους. Το μόνο κείμενο που κατόρθωσε να αντικρύσει το ανθρώπινο φαινόμενο όπως πραγματώθηκε και εκδιπλώθηκε μέσα στις ιστορικές μορφές του ελληνικού χώρου και μέσα από τις προϋποθέσεις της ελληνικής γλώσσας υπήρξε αυτό το “Σχέδιο μυθιστορήματος” του Δημητριάδη. Οι αιτίες είναι τόσο μορφολογικές όσο και οντολογικές. Κατ’ αρχήν, καμιά μυθολογία δεν μπορεί πλέον να χαρακτηρίζεται από τα μέτρα και τα σταθμά της Ποιητικής του Αριστοτέλη, σύμφωνα με τα οποία οι εμπειρίες οφείλουν να λαμβάνουν μια εύλογη ή μια κατανοησίμη διάταξη. Οι εμπειρίες δεν διατάσσονται και δεν ταξινομούνται πλέον από τον υπερσυνειδητό λογοτέχνη που γνωρίζει άριστα την πανουργία της γλώσσας. Η λογοτεχνία του εικοστού αιώνα, και ίσως των επομένων, θα είναι μια τέχνη του στιγμιότυπου, η αποτύπωση της μιας στιγμής και επομένως μια γραφή περί της διαδοχής των στιγμών. Το παράδοξο του Ζήνωνος σχετικά με τον Αχιλλέα και την χελώνα και ο επακόλουθος ορισμός της κίνησης ως μια διαδοχή στιγμών ακινησίας φαίνεται ότι λαμβάνει με την γραφή της εποχής μας την απόλυτη δικαίωσή του. Η λογοτεχνία αναλαμβάνει ένα καινούργιο ρόλο: όχι πλέον να πείθει για την συμμετρία, την αρμονία και την ομορφιά του κόσμου αλλά να τονίζει και να αναδεικνύει τα στοιχεία εκείνα των εμπειριών που αποδεικνύουν και επιβάλλουν το αντίθετο. Ο κάλλιστος κόσμος, όπως διείδε ο Ηράκλειτος, είναι “σάρμα εἰκῆ κεχυμένον”² και η λογοτεχνία διατυπώνει, εκφράζει και αθανατίζει αυτόν τον σωρό των σκουπιδιών που το μεγαλείο της ανθρώπινης ψυχής μετεμόρφωσε σε κόσμημα.

Οι οντολογικές αιτίες είναι επίσης προφανείς. Όπως δήλωσε ο Ντοστογιέφσκι, μετά τον θάνατο του Θεού όλα επιτρέπονται. Οι δύο τελευταίοι αιώνες καταλαμβάνονται από μια σειρά διαδοχικών πατροκτονιών, αρχίζοντας από τον ίδιο τον Ντοστογιέφσκι και περνώντας στον Charles Darwin, τον Νίτσε, τον Τολστόι, τον Κάφκα, τον Καζαντζάκη. Το αίσθημα του δολοφόνου και του αίματος αποτελεί την πολιτισμική νοοτροπία του ανθρώπου του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού που με την έλευση του εικοστού αιώνα οδηγήθηκε εθελουσίως στο “σιδερένιο κλουβί του μέλλοντος”, όπως

²Ρούσος, 1987: 20–1. Για διαφορετικές γραφές του αποσπάσματος, βλ. Conche, 1986: 276–8.

διαπίστωνε ο άλλος προφήτης, Max Weber.³ Όλα τα φιλοσοφικά ρεύματα του αιώνα μας διατυπώνουν διαρκώς την “ανθρωπολογική ακοσμία”⁴ ως μόνη και απαράβατη σταθερά της ψυχής του ελληνορωμαϊκού ανθρώπου. Πολλοί λίγοι στοχαστές της παράδοσής μας είχαν διαισθανθεί την νέα σχέση ανθρώπου και κόσμου που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται μετά το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα. Η γλώσσα παρέμενε ένα όμορφο και εξωραϊζόν τοπίο, χωρίς κανένα βάθος και, κυρίως, χωρίς τις σκιές που είχαν ήδη διαλύσει την διαύγεια της σκέψης, ακόμα και της ορθόδοξης παράδοσης, όπως φαίνεται από το έργο του Ντοστογιέφσκι και την *Φόνισσα* (1901) του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Μόνο ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης κατανόησε ότι το όνομα πλέον δεν εντόπιζε ένα μυστήριο αλλά αντιθέτως διέλυε το κατεξοχήν μυστικό του προσώπου. “Επιθυμούσε ένα σχήμα”, θα επαναλάβει στο *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* (1987: 7)· ή, όπως θα γράψει αλλού: “τον βασανίζει (τον Πωσαντονπούμε) το ανολοκλήρωτο. Τον κάνει να αισθάνεται μισός” (1978: 7).

Ο Δημητριάδης απέφυγε τους σκοπέλους μιας παρόμοιας ματαιοπονίας. Κατ’ αρχήν, απέφυγε να ρίξει την γραφή του σε μια οδύσεια ανευρέσεως οίκου και κεντρικού μύθου, πράγματα που έχουν πάψει να υφίστανται ως κοινωνικά γεγονότα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και ως λογοτεχνικά μετά τον James Joyce. Κατά δεύτερο λόγο, δεν εκλογίκευσε, κατά τον αριστοτελικό ή ακόμα και το φροϊδικό προβληματισμό, την οντολογική διάσπαση του ανθρωπίνου φαινομένου. Αντιθέτως, άνοιξε τους ασκούς του παραλόγου και παρουσίασε την ύπαρξη ως “κάλαμον υπό άνεμου σαλευόμενον” (*Μαθθ.* 11.7), σαν ένα δοκιμαζόμενο Ιώβ, που αφήνει άναρθρες κραυγές παρασυρόμενος από δυνάμεις που δεν γνωρίζει και δεν θα κατανοήσει ποτέ. Ο Πασκάλ είχε προβλέψει αιώνες πριν την πραγματικότητα του χαμένου μέσα στην απεραντοσύνη ανθρώπου: “Η αιώνια σιγή αυτών των απείρων διαστημάτων με τρομάζει”, θα γράψει, προτυπώνοντας τον βαθύτατο τρόπο που αισθάνεται κάθε συνείδηση εμπρός στην μηδαμινότητά της, δηλαδή στην συναίσθηση της συμπτωματικότητάς της. Ύστερα από την δολοφονία του Θεού,

³Για τη φράση και την σημασία της μέσα στο σύνολο του έργου του Max Weber, βλ. Mitzman, 1969.

⁴Ο όρος και η προβληματική του είναι βασισμένα στο Jonas (1963: 325).

την έσχατη πατροκτονία, η λογοτεχνία εκφράζει αποκλειστικά και μόνο τον τρόπο των όντων για τον τεμαχισμό του ενιαίου σώματος της ευχαριστηριακής τους κοινότητας· όπως επίσης και το πλέον απάνθρωπο συναίσθημα που ακολουθεί, την φρικτή συνείδηση ότι η Θεία Κοινωνία, δηλαδή η υπέρβαση του εαυτού μέσω της μετοχής του άλλου, όπως πραγματοποιείται από την οργανωμένη Εκκλησία, όχι απλά δεν μετουσιώθηκε σε θαύμα αλλά παρέμεινε ένας πρωτόγονος καννιβαλισμός, η άγρια καταβρόχθιση μιας άσπιλης φραιότητας. Απόσπασμα αυτής της φοβερής συνειδητοποίησης, της ενοχής απέναντι στην αποτυχία των έργων και των προθέσεών του, της κραυγής που αφήνει ένα παγιδευμένο ζώο, είναι το αφήγημα του Δημητριάδη.

Το διακείμενο του Θουκυδίδη που υποφατίζει βασικές διαστάσεις και διαθέσεις του σχεδιάσματος είναι ένα πρόσθετο στοιχείο εντάξεώς του στο οικείο περιβάλλον του. Οι άρρωστοι του μεγάλου λοιμού της Αθήνας με σαλεμένα λογικά, με πειραγμένη μνήμη και αδιάφοροι για τα όσια και τα ιερά αποτελούν τους κατεξοχήν δράστες αυτής της τραγωδίας. “Θεῶν δὲ φόβος ἢ ἀνθρώπων νόμος οὐδεὶς ἀπειργε” (Θουκυδίδης, 2.53.15)· σε στιγμές κρίσης, μόλις καταρρέει ο πολιτισμός, αναδύεται κανίσχυρος ο μεγαλύτερος εχθρός του ανθρώπου, η σκοτεινή όψη του, η επιθυμία αυτοκαταστροφής, η ανάγκη του να επιστρέψει στην σκοτεινή μήτρα που εγκατέλειψε χωρίς να ερωτηθεί, αφήνοντας ένα σπαρακτικό κλάμα που μέχρι το τέλος της ζωής του θα αντηχεί στα αυτιά του. “Πᾶσα ἢ κτίσις συστενάξει καὶ συνωδίνει ἄχρι τοῦ νῦν” (*Ρωμαίους* 8.22)· όμως οι πόνοι αυτής της γέννας σηματοδοτούν μιαν τερατογένεση και τον ερχομό του θηρίου ως του αναμενόμενου σωτήρα. Η νέα υπόσχεση, η μέθοδος λύτρωσης που ευαγγελίστηκαν στις οριακότερες στιγμές τους οι ποιητές και οι προφῆτες, αντηχεί επιπλέον από εκείνο το πρωταρχικό κλάμα που καμιά παρηγορητική ιδέα δεν κατόρθωσε να σβήσει και που η ανθρώπινη συνείδηση αγωνίζεται διαρκώς να δαμάσει και να εξημερώσει ή, όπως δήλωσε ο Νίκος Καζαντζάκης, ένας άλλος αυτόπτης μάρτυς της ωδινούσης πραγματικότητας, να του δώσει σάρκα και να το εισαγάγει στην ιστορία της γλώσσας “με μύθους, με παρομοιώσεις, με αλληγορίες, με κοινές και σπάνιες λέξεις, με κραυγές και με ρίμες” (1971: 59). Η αφήγηση του Δημητριάδη είναι ένας μύθος, μια παρομοίωση και μια παραβολή της ανθρωπότητας που

τρομοκρατημένη και ανέλπιδη επινοεί μύθους για να καταπραΰνει την φρίκη ενός αποξενωμένου σύμπαντος.

Αυτό είναι και το είδος γραφής στο οποίο ανήκει το *Πεθαίνω σα χώρα*. Κατ' αρχήν, είναι μια παρομοίωση για τη μοίρα της Ελλάδας και κατ' επέκταση του δυτικού πολιτισμού· στην συνέχεια, μια μεταφορά και μυθική εξεικόνιση της κατάληξης του ανθρώπου ως φορέα αξιών και κοινωνικών σχέσεων· και στο τελευταίο επίπεδο, δεν μπορεί παρά να είναι μια παραβολή για την μοίρα του ανθρώπινου φαινομένου που, αφού σπατάλησε τις υπαρξιακές του δυνατότητες, εγκαταλείπεται χωρίς αντίσταση στις εντροπικές δυνάμεις της φύσης του. Η ομορφιά του τρόμου, η μαγεία της απελπισίας, το ακαταμάχητο γήτεμα του θανάτου αποτελούν τις κρυφές συνιστώσες αυτής της παραβολής. Ο Δημητριάδης αποκάλυψε στους αναγνώστες του τον μεταφυσικό φόβο που εγγενώς τους κατέχει σχετικά με την σημασία των έργων τους· και φυσικά δεν τους έδωσε απαντήσεις —τις οποίες τελικά ίσως να μην γνώριζε και ο ίδιος. Διαμόρφωσε όμως, σε εικονικές παραστάσεις και σε συνεχή αφήγηση, την ανάγκη του σύγχρονου ανθρώπου να δει και να ακούσει έναν λόγο περί του τέλους, περί του εσχάτου και περί των απατάτων ορίων του, εκεί όπου αγγίζει την παγερότητα της σιωπής.

* * *

Ο Δημήτριος Μαρωνίτης στον σημαντικότερο πρόλογό του στο βιβλίο το θεωρεί ως μια “έκρηξη” (Δημητριάδης, 1980: 11), δηλαδή, θα διευκρινίζαμε, μια αιφνίδια διάνοιξη της γλώσσας στην ολότητα του βιώματος· μένει ωστόσο να διευκρινιστεί η φύση του βιώματος τούτου και η υπερατομική του αναφορά. Όπως είπαμε προηγουμένως, ο Δημητριάδης καταγράφει το ψυχομαχητό ενός “εγώ”, δηλαδή για το θάνατο ενός προσώπου που ζει στο αδιέξοδο του “εγώ” του, με αποτέλεσμα να αποκτά την υπερευαισθησία να διακρίνει την τρομακτική καταστροφή που βρίσκεται εν εξελίξει εμπρός στα μάτια του. Το κακό, μια αρχέτυπη λέξη της γλώσσας μας που εμφανίζεται σε καίρια σημεία του αφηγήματος, είναι ο άρχων του κόσμου τούτου. Στην εισαγωγή του στο βιβλίο του Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, ο Δημητριάδης θα διακηρύξει: “Η λογοτεχνία είναι το τέλος του κόσμου” (Blanchot, 1984: 11), πράγμα που σημαίνει ότι θεωρεί την γραφή και την γλώσσα ως μια κατάθεση περί του τέλους, ως

μια εκδήλωση του θανάτου, που με την ομορφιά του λόγου της σαγηνεύει και αποπλανεί τα θύματά της πριν την τελική κρίση. Το ερώτημα που τίθεται εδώ βεβαίως είναι ποιο συγκεκριμένο είδος λογοτεχνίας είναι και ενεργεί κατ' αυτόν τον τρόπο· και η απάντηση στο ερώτημα δίνεται αποκλειστικά και μόνο από την εποχή κατά την οποία γράφτηκε το μυθιστόρημα και από το είδος του λόγου που επικρατούσε τότε, αν και κάτι τέτοιο περιορίζει την μεταφυσική του έργου σε μια φυσική στενότητα χρονική και τοπική. Με το έργο του Δημητριάδη ωστόσο παρατηρούμε την αντιστροφή της παλαιάς σολωμικής ρήσης για την μεταφυσική που γίνεται φυσική. Αντιθέτως, η φυσική εδώ μετα-φέρεται και μετα-ποιείται· αποβάλλει τον ενθαδικό χαρακτήρα της, γίνεται διαίσθηση του μη-είναι-ακόμα· η μεταφυσική του *Πεθαίνω σα χώρα* είναι η φυσική μιας πραγματικότητας που δεν έχει ακόμα στερεώσει την μορφή της και δεν έχει πυκνωθεί γύρω από λειτουργικούς άξονες λεκτικοποίησης. Τα κενά και τα χάσματα του κειμένου υποδηλώνουν ότι το έργο θα συμπληρωθεί εφόσον διαπλαστεί η πραγματικότητα που διατυπώνει.

Το *Πεθαίνω σα χώρα* είναι μια προφητεία για τον κόσμο που έρχεται, ή γι' αυτόν που έχει αρχίσει ήδη να εμφανίζεται με όλη του την φρίκη και την συναρπαστική ασυναρτησία. Το θέμα του μυθιστορημάτος, το υπολανθάνον κείμενο, δεν είναι ο κόσμος που καταρρέει αλλά ο κόσμος που αναδύεται μέσα από τα αμνιακά υγρά της ιστορίας. Όταν το βρέφος γεννιέται, λίγο ξεχωρίζει από τα άλλα βρέφη του ζωϊκού βασιλείου. Όμως ο χρόνος και ο λόγος διαπλάθουν την ανθρώπινή του υπόσταση· ουσιώνουν το είναι του, δίνοντάς του μια προσωπική καιρικήτητα και ιστορικότητα και στην συνέχεια τον καθιστούν φορέα πολιτισμού, δηλαδή μνήμης του παρελθόντος. Αυτό το δεύτερο επιτυγχάνεται με την γλώσσα, τον μεγάλο μύθο της εποχής μας. Ο μεγάλος μύθος της γλώσσας, ή καλύτερα, η γλώσσα ως ο τελικός και ολοκληρωτικός μύθος αναπτύχθηκε ιδιαίτερα κατά τους δύο τελευταίους αιώνες από την δυτική σκέψη. Σύμφωνα με αυτόν, η γλώσσα δεν είναι ένα απλό μέσο επικοινωνίας ή όργανο συναλλαγών αλλά ο βασικός ιστός από τις ίνες του οποίου δομείται η αντίληψη του κόσμου που αναπτύσσουμε ταυτοχρόνως με την αυτοσυνειδησία μας, την γνώση δηλαδή του ότι αυτός που λέγει “εγώ”, αντιδιαστέλλει αμέσως τον εαυτό του από τον υπόλοιπο κόσμο. Μια παρόμοια αντίληψη της γλώσσας σηματοδοτεί την αρχή της μοντερνικότητας ως

υπαρξιακής καταστάσεως του δυτικού ανθρώπου. Το ομιλούν “εγώ” δημιουργεί την περιβάλλουσα πραγματικότητα, προεκτείνει και επεκτείνει τον κόσμο, γινόμενο κατ’ αυτόν τον τρόπο ποιητής λόγου, αυτός που ενώνει το νοητό και το υλικό, δηλαδή το άρρητο με το ρητό. Αυτός ο προνομιακός ρόλος του ομιλητή-συγγραφέα που αντιπαραθέτει την γραφή του στο σύνολο του κόσμου αποτελεί την αφετηρία της χρονικότητας και της τοπικότητας του πολιτισμικού πλέγματος μέσα στο οποίο ζει ο σύγχρονος κληρονόμος της ελληνορωμαϊκής παράδοσης.

Στην λογοτεχνία η νέα αυτή αντίληψη της γλώσσας εγκαινιάστηκε με τον ρομαντισμό. Με το κίνημα αυτό το συγγραφικό εγώ έγινε ο ρυθμοθέτης-δημιουργός του κόσμου, η αφετηρία και το τέλος του. Γύρω του επιπλέον συγκεντρώθηκαν όλες οι εικόνες και οι φαντασιώσεις ενός απωθημένου κόσμου που είχε κατακλυστεί από την ακαταμάχητη θεσμοποίηση της πραγματικότητας. Εκεί άλλωστε ο Sigmund Freud θα εντοπίσει αργότερα το υποσυνείδητο, μια σύγχρονη λέξη που ουσιαστικά εξέφραζε την υπέρλογο έννοια του χριστιανικού Αγίου Πνεύματος, γεγονός που θα αποτελέσει την μήτρα όλων των επιμέρους γλωσσών του εικοστού αιώνα. Όλα τα φαινόμενα καθίστανται κοινωνικά και κοινοποιήσιμα, υπάρχουν δηλαδή εν κοινότητι, εφόσον γλωσσοποιηθούν. Τότε μόνο οργανώνονται και επιδέχονται ερμηνείας ως γλωσσικά σημεία, όταν, διαρθρωμένα κατά την καλλιτεχνική σκοπιμότητα εκάστου δημιουργού, μετατρέπονται σε συγκροτημένα κείμενα, όπως το μυθιστόρημα και τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά είδη, συνδυάζοντας το άφατο στοιχείο του ατομικού υποσυνείδητου με το φατό σύμβολο της διανθρώπινης κοινότητας. Η γλωσσοποίηση επομένως ενέχει έναν χαρακτήρα αποκαλύψεως, εξάγοντας τον ατομικό γνώφο στην διαύγηση του κοινωνικού λόγου.

Αυτήν την λειτουργία της γλωσσοποίησης, της απορρόφησης από την γλώσσα, φαινομένων που είχαν μείνει ως τότε έξω από τα όριά της, γνωρίζει άριστα ο συγγραφέας του *Πεθαίνω σα χώρα*. Αγωνίζεται επομένως να καταστήσει την γλώσσα του έργου του οντολογικό δείκτη, δείκτη κατανόησης της ανθρωπίνης μας ουσίας μέσα στην ιστορία και στον πολιτισμικό κύκλο που ανήκουμε. Η γλώσσα του θα αναστήσει το θνήσκον γεγονός ως γεγονός παρόντος θανάτου και διαρκούς θανάτου σημασιών. Έτσι, το έργο του, παραμερίζοντας την συνηθισμένη χρήση της λογοτεχνικής γλώσσας, θα διανθιστεί από

αισchrές λέξεις, ή λέξεις κοινές που καταντούν άσημες και οι οποίες συνυπάρχοντας με φράσεις των μεγαλύτερων κωδίκων πολιτισμού της Δύσης, όπως της Βίβλου, προσπαθούν να αρθρώσουν έναν αντι-λόγο, δηλαδή έναν μύθο αρνητικής αντιστροφής. Μέσα στον αντι-λόγο αυτόν, η γραφή έχει επαναπροσδιορίσει το σύμπαν και επαναδιατάζει τις σχέσεις κοινωνίας των ανθρώπων, ανασύροντας από τα βάθη της σκέψης την αλήθεια των όντων, δηλαδή αυτό που δεν ρίχθηκε στην λήθη μέσα από τις εκλογικεύσεις του πολιτισμού. Ενώ η γενικότερη ροή του λόγου, η τροπικότης των σχημάτων του, διακρίνεται για την αδιάπτωτη ακολουθία της, γεγονός που αρθρώνει μια αφήγηση συμπαγή και πυκνή στην αλληλουχία της, το όλο κείμενο, εξ αιτίας του παραληρηματικού του τόνου, χαρακτηρίζεται από μια σπασμοδικότητα —είναι ο σπασμός της γλώσσας πριν την απόλυτη εξάτμισή της. Ο συγγραφέας μοιάζει με ένα διάμεσο, ένα μέντιουμ. Ανοίγει την εσωτερική του ακοή σε ό,τι ως τώρα πιστεύαμε, ακολουθώντας τον Κωνσταντίνο Καβάφη, πως ανήκε μόνο στους σοφούς:

Η μυστική βοή
τους έρχεται των πλησιαζόντων γεγονότων.
Και την προσέχουν ευλαβείς. Ενώ εις την οδόν
έξω, ουδέν ακούουν οι λαοί. (Καβάφης, 1990: 69)

Όμως η μυστική βοή των πλησιαζόντων γεγονότων έχει ήδη μετατραπεί σε τρομακτική παρουσία. Όταν το μέλλον έχει διεισδύσει στο παρόν, σαν σε μια πράξη άγριου ζευγαρώματος, όταν δηλαδή η ιστορία έχει πάψει να υφίσταται και μετατρέπεται σε ένα διαρκές παρόν, σε ένα συνεχές μέσα στο οποίο μπορεί να προσανατολιστεί κανείς μόνο χάρη στην γλώσσα, ο ποιητής μετατρέπεται πλέον σε βιβλικό προφήτη. Δεν διαισθάνεται· βλέπει και αγγίζει. Δεν υποθέτει· γνωρίζει και αναμένει. Δεν ελπίζει· έχει υπερβεί προ πολλού την θνητότητα του λόγου του. Η γλώσσα του Δημητριάδη είναι μια βοή, όπου το νόημα έχει μετατραπεί σε μια εκκωφαντική ακολουθία ήχων, αφού το υποδηλούμενο πράγμα έχει διαλυθεί χωρίς η ανθρωπινή σκέψη να έχει διαβλέψει ακόμα την διάδοχη κατάσταση του.

Ο Δημητριάδης ξάνοιξε την γραφή του σε εκείνο το αχαρτογράφητο πέλαγος της έξω-θάλασσας· της θάλασσας όπου πλέουν όλες οι συνειδήσεις κατά την επιστροφή τους στην αυθεντική

φύση του διερωτάσθαι για την θέση τους στον κόσμο, βιώνοντας την θεμελιώδη συνειδησιακή κατάσταση της απορίας. Ο συγγραφέας μοχθεί να ξαναδεί την αυθεντική ύπαρξη του ανθρώπου να μιλάει μια γλώσσα διάφανη, μια γλώσσα που να μην ταξιθετεί και κατηγοριοποιεί αλλά να απελευθερώνει και να εμπνέει. Το *Πεθαίνω σα χώρα* δεν είναι ελεγεία· είναι ένας ύμνος. Είναι η αντιστροφή ενός κοσμοειδώλου μέσα από ένα κάτοπτρο που παραμορφώνει και διαστρέφει μορφές και σχήματα. Το γεγονός ότι απεικονίζει αυτή την αντιστροφή και την παραμόρφωση έκανε πολλούς να πιστεύουν ότι πρόκειται για ένα γνωστικό ευαγγέλιο, μια κατάρα και ένα αποτροπιαστικό μαγικό ξόρκι. Η βοή, η ρευστότης και η έλλειψη κέντρου που χαρακτηρίζουν το έργο απελπίζουν τους αναγνώστες εκείνους που έχουν συνηθίσει να εγκλιματίζονται στην αρμονία και την δραματική πλοκή του κλασικού μυθιστορήματος, ακόμα και ενός μυθιστορήματος όπως ο *Οδυσσέας* του James Joyce, όπου δεν μπορείς να ξεχωρίσεις το τέχνασμα από την τέχνη. Ο αναγνώστης του *Πεθαίνω σα χώρα* μεταφέρεται σε μια χώρα που δημιουργείται· και παρατηρεί τους παλαιούς της κατοίκους να μεταναστεύουν τρομοκρατημένοι. Αυτό που βλέπουν είναι η καταρρέουσα Ατλαντίδα προτού αναλυθεί και εξανθρωπιστεί στην όλο χάρη, ελαφρότητα και πολυχρωμία τέχνη του Αιγαίου.

Όμως στο *Πεθαίνω σα χώρα* τίθενται δυο κορυφαία προβλήματα: το πρόβλημα του χρόνου και το πρόβλημα της γλώσσας. “Τη χρονιά εκείνη, καμία γυναίκα δεν έπιασε παιδί” (σελ. 13). Η αρχική πρόταση του κειμένου θα καθορίσει και τον χρονικό παλμό της αφήγησης. Ο χρόνος ρίπτει το άτομο σε μια περιπέτεια. Πρόκειται για μια περιπέτεια αναγνώρισης, κατά την αριστοτελική έννοια, ή μια περιπέτεια επιστροφής σε μια προπρωτική κατάσταση, κατά την θρησκευτική ερμηνεία, σε ένα τόπο όπου δεν υπήρχε ο “Μεσαίωνας της Μήτρας”, γιατί δεν υπήρχε ο χρόνος με την μορφή του ευτελισμού και της φθοράς; Η περιπέτεια της αναγνώρισης αναφέρεται στην πορεία της σκέψης να εντοπίσει το στίγμα της μέσα στην αδιάκοπη χρονική ροή· το τοπίο της καταστροφής, ή η καταστροφή ως τοπίο, είναι ο φυσικός χώρος ζωής του ανθρώπου που έχει απωλέσει την ρίζα του και έχει διακόψει την σχέση του με τον εαυτό του. Πρόκειται για μια χώρα, στην οποία τα ονόματα δεν έχουν νόημα, μια χώρα εξωιστορική που ζει το μέλλον της ως παρόντα θάνατό της. Η

λογοτεχνία πεθαίνει στην αφήγηση του *Πεθαίνω σα χώρα*· δεν υπάρχει τέχνη του λόγου στο κείμενο αυτό. Το *Πεθαίνω σα χώρα* δεν είναι απλώς ένα κείμενο μεταμυθοπλαστικό· δηλαδή μια συνειδητή πράξη κατασκευής μύθων που μιλάνε οι ίδιοι για τον εαυτό τους. Είναι ένα έργο που αποδεικνύει την ανεπάρκεια της λογοτεχνίας, το αδιέξοδό της και μολαταύτα την διαρκή προσπάθειά της να υπερβεί τους περιορισμούς της, την αγωνία της να πάψει να είναι τεχνική και να δώσει πάλι στον άνθρωπο μια υπόσχεση.

Στο αφήγημα του Δημητριάδη επομένως δεν υπάρχει τέχνη· υπάρχει μια γραφή περί θανάτου, ενόσω έχει χαθεί η θέληση για ζωή. Εδώ, ο θάνατος είναι η μία και μόνη λύτρωση· είναι ο αναμενόμενος Σωτήρας που δίνει ωστόσο μιαν νέα παράταση ζωής σε όσους έχουν χάσει την δύναμη να επιθυμούν: “Εγώ θέλω να είμαι η ζωή, θέλω να ζήσω, θα ’θελα να ζήσω, θα ’θελα να μπορούσα να ζήσω, θα ’μουν ευτυχισμένη τώρα αν ήθελα να ζήσω [...]” (σελ. 49). Ο θάνατος είναι ο Αναμενόμενος· η σιωπή, η διάλυση, η αταξία, η αμορφία, η ασαρκία. “Ότι αποκάλεσαν παλιά “ύπαρξη πνευματική” δεν ήταν παρά μια εκλογίκευση του θανάτου. Αναμένουμε την άρνησή μας· και αυτή η αναμονή γεμίζει την ψυχή με αναμνήσεις, όταν κάποτε σε ένα ιδανικό εκεί είδαμε πρόσωπο με πρόσωπο την ομορφιά, δηλαδή είδαμε μερικούς ανθρώπους να μας μιλάνε γι’ αυτήν. Τούτο “το αρχαίον κάλλος” είναι η μνήμη του αφηγητή στο *Πεθαίνω σα χώρα*. Όμως ανάμεσα σε αυτόν και σε εκείνο το χαμένο όραμα παρεμβάλλεται η πραγματικότητα της γραφής του. Η ιστορία μεταβάλλεται σε εξιστόρηση· δεν υπάρχει μνήμη έξω από τις λέξεις: “Η αθανασία είναι οι λέξεις” (σελ. 29). Οι λέξεις θα φυλακίσουν την αγωνία· θα μετατρέψουν τον λόγο σε μνήμη και σε μνημείο. Όλη η αφήγηση στο *Πεθαίνω σα χώρα* είναι μια αναγνωριστική αποστολή στο νεκροταφείο της αμνησίας. Πίσω από τις λέξεις πάλλονται οι σημασίες που ζούσαν κάποτε στους συλλογικούς μύθους και γίνονταν σύμβολα και συμβολές ευαισθησίας. Τα σημεία όμως αυτά τώρα έχουν γίνει σήματα, δηλαδή τάφοι, ανθρώπινα σώματα, για να θυμηθούμε την πυθαγόρεια προέλευση της λέξης. Ο συγγραφέας θάβει τους νεκρούς του: δηλαδή μιλάει για την γραφή.

Έτσι ο Δημητριάδης, χωρίς ίσως να το κατανοεί, περνάει σε μια νέα φάση αυτοσυνειδησίας της τέχνης, μια φάση που θα την αποκαλούσαμε επιγραμματικά μεταχριστιανική. Το *Πεθαίνω σα*

χώρα είναι το πρώτο ελληνικό αφήγημα που μας εισαγάγει μέσα από “μια αιωνιότητα αμείωτου κενού” (σελ. 35) σε μια χώρα καινούργια που “το νέο [όνομά της] δε θύμιζε σε τίποτε το παλιό” (σελ. 46). Το αλλαγμένο όνομα αστόσο αλλάζει σταδιακά την φύση και την ουσία της —μια ουσία που αδυνατεί να διακρίνει ο ίδιος ο δημιουργός της. Ο αφηγητής αναγνωρίζει τον κόσμο που υπήρχε στην συλλογική μνήμη, προτού καταρρεύσουν όλα μέσα στην καινούργια ενός ολοκληρωτικού λόγου. Ο συγγραφέας βουλιάζει σε μια καινούργια γλώσσα θεουργική· μια γλώσσα που παραπέμπει στον αποφατικό θεό και όχι στον καταφατικό, εικονικό και ανθρωπομορφικό θεό της ακαδημαϊκής θεολογίας και σκέψης. Ο Διονύσιος Αρεοπαγίτης μας δείχνει τον δρόμο για να κατανοήσουμε ποιες λύσεις απομένουν για τον δημιουργό που βασανίζεται από ένα βαθύ αίσθημα αμορφίας: “ἔτις ἰδὼν Θεόν, συνῆκεν ὃ εἶδεν, οὐκ αὐτὸν ἐώρακεν, ἀλλὰ τι τῶν αὐτοῦ, τῶν ὄντων καὶ γινωσκομένων” (Επιστολή Α΄). Αυτό που βλέπουμε ως αναγνώστες στο αφήγημα του Δημητριάδη είναι η ἔλλειψη ὁρασης· δεν υπάρχει τίποτε να ιδωθεί, αφού το μάτι δεν μπορεί να διακρίνει παρά ό,τι ως τώρα έχει μάθει να βλέπει· η νέα χώρα που προβάλλει δεν είναι δυνατόν να καταστεί ορατή. Αυτή την ανεξιχνίαστη φύση της νέας χώρας έχει αιώνες τώρα προτυπώσει το κείμενο του Ιώβ: “ἐὰν ὑπερβῆ με σὺ μὴ ἴδω· καὶ ἐὰν παρέλθῃ με, σὺ δ’ ὡς ἔγνω” (Ιώβ 9.11). Η εγγύτης του οράματος το καθιστά αόρατο· ο συγγραφέας μας οδηγεί μέσα από μια terra incognita, την ἔσχατη Θούλη, όπου η γραφή μπορεί να διατυπώσει εκείνο το “ἐξαίφνης” που προβληματίζε τον Αρεοπαγίτη στο χωρίο “ἐξαίφνης ἐγένετο σὺν τῷ ἀγγέλῳ πλῆθος στρατιᾶς οὐρανοῦ” (Λουκ. 2.13). Το “ἐξαίφνης” υλοποιείται και υποστατοποιείται μέσα από το κείμενο και μέσα στο κείμενο αυτό, μολονότι το “λεγόμενον ἄρρητον μένει, καὶ νοούμενον ἄγνωστον” (Διονυσίου Αρεοπαγίτου, Επιστολή Γ΄). Η φυσική του εξαίφνης μας οδηγεί στην μεταφυσική της παρουσίας. Δεν κατανοούμε τα αινίγματα του λόγου παρά ως νύξεις του υπερλογικού. Αυτό που δεν φαίνεται, αυτό που δεν νοείται, αυτό που δεν υπάρχει, ακόμα —αυτό είναι το θέμα του *Πεθαίνω σα χώρα*. Εκεί ουσιώνεται το είναι της γραφής του.

Το κύριο χαρακτηριστικό της μεταχριστιανικής γραφής είναι η αποκάλυψη της βασικής σταθεράς της κοσμικής συνείδησης, του χάους, που, σε γλώσσα θεολογική, είναι το ὄν του Αρεοπαγίτη ως “τι

ἐπέκεινα ὅλων καὶ πάντων ἀπλῶς ἀπολελυμένου” (Διονυσίου Αρεοπαγίτου, *Περὶ Μυστικῆς Θεολογίας, Ε΄*). Όλα ὅσα γίνονται δεν ἔχουν αἰτία· ὅλα εμφανίζονται ἐξαίφνης ἀπὸ το μηδέν και καταλήγουν ἐξαίφνης στον ἴδιο χώρο· δεν γνωρίζονται και δεν γνωρίζουν. Ἀπὸ το μηδέν λαμβάνουν την σημασία τους και στο μηδέν διαλύονται χωρίς να αφήσουν ἰχνη. Η γραφή είναι πρωτίστως και αποκλειστικά μια ἰχνηλασία, αποτύπωση των ἰχνῶν λέξεων και πραγμάτων κατὰ την στιγμιαία υλοποίησή τους. Την πρώτη εμφάνιση αὐτοῦ του δημιουργικοῦ μηδενός στην λογοτεχνία του αἰώνα μας την εἶδαμε στην γραφή του Φραντς Κάφκα. Εκεί, ὅπως και στο ἔργο του Δημητριάδη, μέσα ἀπὸ παραβολές, μεταφορές και αποκρύψεις διατυπώνεται ἕνας λόγος μινυνθάδιος, βραχύβιος, που δεν οδηγεί στην ονοματοκτονία, ὅπως υποστήριξε ἕνας ἀπὸ τους πρωτοπόρους μελετητές του βιβλίου του (Ζήκας, 1985: 7), ἀλλὰ στην ονοματοθεσία ἐντὸς του χώρου της τυχαιότητας· ἐκεῖ δηλαδή ὅπου η μετωνυμία, δηλαδή η μετουσίωση, είναι η πρωταρχική κίνηση και δυναμική της γλώσσας.

Σε αὐτὸν τον χώρο υπάρχει και συμβαίνει το γεγονός του αφηγήματος. Το τυχαίο είναι η ρυθμιστική ἀρχὴ των σημασιῶν του. Οι λέξεις σημασιοδοτοῦνται ὡς φάροι ἀναγνωριστικοὶ που τρεμοσβύνουν· ἀνάμεσα σε αὐτές και τον ἀναγνώστη μεσολαμβάνουν οι σιωπές μιας δυσπιστίας. Το ἐξαίφνης εκδηλώνεται με την ἀτόμη και ἀπροειδοποίητη κατάρρευση των ἀνθρωπίνων ἔργων. Ὅμως πριν καταρρεύσουν τα ἔργα, καταρρέουν τα θεμέλια του πολιτισμοῦ μας, τα λόγια. Το ἀδιέξοδο της ψυχῆς των ἀνθρώπων στο ἀφήγημα είναι ἀπόρροια της μεγάλης ἀπόφασης που ἀναγκάστηκαν να δώσουν στην ζωή και στην ζώή τους. Επαναλαμβάνουν και αὐτοὶ το “αἰώνιο Ὅχι” του Θεοῦ στην ἀνθρωπότητα ὡς αἰώνιο Ὅχι της ἀνθρωπότητας στον Θεό.⁵ Οι ιστορικοὶ κύκλοι καταγράφουν την διαρκή ἀρνηση της ἀνθρωπότητας να ἀποδεχθεῖ το τετελεσμένο της μοίρας της. Η ἀνθρωπότητα ὡς το “ἀπόλυτα ἄλλο” ἔχει το καθήκον να διακηρύξει το ἀδιέξοδο της ιστορίας της ὡς ἐξοδο πρὸς την ἀνώνυμη οὐσία του είναι της προτοῦ εισέλθει σε αὐτήν η γνώση του καλοῦ και του κακοῦ. Ο

⁵ Η ἔκφραση ἀνήκει στο θεολόγο Karl Barth και το ἐρμηνευτικό ὑπόμνημά του στην *Πρὸς Ρωμαιοὺς Επιστολή*· περισσότερες λεπτομέρειες στο Green (1989) και Barth (1968).

χριστιανισμός, βασισμένος ουσιαστικά πάνω στο δυαρχικό αυτό σχήμα, δεν είδε την ιστορία από την πλευρά της ανθρωπότητας, ως εκδήλωση στον χρόνο της ανθρώπινης ουσίας· αντιμετώπισε αντιθέτως την ουσία του ανθρώπου ως μιαν άσημη και ετερόφωτη ποιότητα που έχανε το όντως είναι της από την στιγμή που αποκομμένη διεκλήρυττε την αυτονομία ως έκφραση της απόλυτης ετερότητάς της. Το σχήμα αυτό βασανίζει ως σήμερα την σκέψη και μόνο χάρη στην λογοτεχνία έγινε δυνατό να διασπαστεί αυτό το κέλυφος των παρανοήσεων που κυριαρχεί κατά τους τελευταίους είκοσι αιώνες.

Για τούτο, το αφήγημα του Δημητριάδη καταγράφει την έξοδο του είναι από την ετερονομία, για πρώτη φορά στην ελληνική γλώσσα ύστερα από μια μακρά εποχή δυναστεύσεως της από τις μεγάλες παγίδες της εξορθολογισμένης θρησκείας και εξορθολογισμού της ιδεολογίας. Αν ο Νίκος Καζαντζάκης ολοκλήρωσε την θρησκευτική εποχή και ο Στρατής Τσίρκας την ιδεολογική, μετά από δύο δεκαετίες ο Δημητριάδης άνοιξε με το έργο του τις πύλες της μεταθρησκευτικής εποχής, στην οποία όλοι ζούμε είτε το θέλουμε είτε όχι. Εδώ η γλώσσα μετατρέπεται όχι σε αυταξία, γεγονός το οποίο περιόρισε το μεταμοντέρνο σε σοφιστική άσκηση, αλλά σε ενεργειακό δείκτη του τυχαίου, δηλαδή της πολυγλωσσίας ως μόνης δυνατής συνειδησιακής καταστάσεως του ανθρώπου μέσα σε ένα κόσμο που μεταποιείται στο όλως έτερον, στην ύπαρξη της αποφαιτικής του διατύπωσης. Η τέχνη μιας κοινωνίας χωρίς πατέρα, μιας κοινωνίας εναντίον της ίδιας της πατρότητας, είναι ο χώρος στον οποίο μας εισαγάγει το *Πεθαίνω σα χώρα*. Στον χώρο αυτό η αποφαιτικότητα, αυτό που σε τελική ανάλυση εννοούσαν τόσο ο Νίτσε όσο και ο Heidegger, είναι η μόνη δυνατή μαρτυρία περί του ανθρώπου· η άρνηση του θεού είναι η κατάφαση του ανθρώπου, εκεί όπου το μη-είναι πραγματώνει την κατεξοχήν μορφή του θείου, του επέκεινα.

Ο αποφαιτισμός είναι η μόνη μορφή με την οποία μπορεί πλέον η λογοτεχνία να αρθρώσει ένα λόγο και να μιλήσει για εκείνο που καταχρηστικά αποκαλείται πραγματικότητα. Το απολύτως διαφορετικό της ανθρώπινης ουσίας απαιτεί μιαν απολύτως ετέρα μορφή· μια μορφή ρήξης με το γενικώς αποδεκτό, την σύμβαση, την κανονικότητα και την συνήθεια. Η γραφή του μεταχριστιανικού ανθρώπου είναι μια ριζική άρνηση των προγενέστερων αξιών —και σε αυτόν τον νέο πολιτισμικό ορίζοντα θα πρέπει να τοποθετήσουμε

το *Πεθαίνω σα χώρα* ως το πρώτο σημείο εμφανίσεως του νέου Λόγου στην γλώσσα μας.

Όταν επιτέλους θα καταρτιστεί μια νέα Βίβλος, ικανή να απαντά στα αιτήματα της ψυχής του σύγχρονου ανθρώπου, το *Πεθαίνω σα χώρα* θα λάβει αναμφίβολα την θέση που ενείχε η *Γένεση* στην παλαιά. Εκεί θα ευαγγελίζεται το τέλος της αρχαίας ανθρωπότητας και θα απομνημιώνει τον γεμάτο δέος και ρίγος θάνατό της· και από εκεί, θα ανοίγει το κεφάλαιο μιας καινοπολιτείας που χωρίς όνομα ακόμα, χωρίς σώμα και χωρίς αρτιωμένη μορφή θα διαγράφεται στον ορίζοντα όπως το όραμα της νέας Ιερουσαλήμ στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη. Το τέλος ωστόσο της παλαιάς ανθρωπότητας σημαίνει επίσης και το τέλος ενός συγκεκριμένου τρόπου οράσεως της πραγματικότητας και ενός τρόπου ομιλίας γι' αυτήν. Σύμφωνα με την *Αποκάλυψη*, η εμφάνιση της νέας Ιερουσαλήμ θα οδηγήσει στην κατάργηση των θεσμών και των θεσμοποιημένων ιδεών: “Καὶ ναὸν οὐκ εἶδον ἐν αὐτῇ· ὁ γὰρ κύριος ὁ θεὸς ὁ παντοκράτωρ ναὸς αὐτῆς ἐστὶ, καὶ τὸ ἄρνιον” (*Αποκάλ.* 21.22). Η ανάδυση της νέας γραφής ουσιαστικά σηματοδοτεί τον θάνατο της λογοτεχνίας ως θεσμού· δεν υπάρχει πλέον μια ειδική μορφή ούτε μια ειδική λειτουργία της γλώσσας που ονομάζονται λογοτεχνικές η “λογοτεχνία” πέθανε, μαζί με τους μύθους που την εξέθρεψαν· τον μύθο της αρμονίας και της συμμετρίας· τον μύθο της αισθητικής και της συγκινησιακής λειτουργίας της γλώσσας· τον μύθο της μορφής και του περιεχομένου. Όλα έσβυσαν μαζί με τον πολιτιστικό κύκλο που τα επέβαλε ως φωνές της ψυχής και της συνείδησης του ανθρώπου.

Αν θεωρήσουμε την λογοτεχνία, ως την αποκαλέσουμε πλέον λογογραφία, ως μια “επίθεση κατά του εσχάτου γήινου ορίου”, όπως την εννοούσε δηλαδή ο Φράντς Κάφκα (*Comgold*, 1988: x), τότε το *Πεθαίνω σα χώρα* απεικόνισε τις συνέπειες της κατάρρευσής της ως του τελευταίου μύθου πίσω από τον οποίο είχαν καλυφθεί όλες οι μεγάλες απάτες και αυταπάτες του παρελθόντος. Η “λογοτεχνία” ως ειδική τέχνη προσέφερε το έσχατο καταφύγιο σε όσους απέβλεπαν στην διαρκή συγκάλυψη του ανθρώπινου όντος κάτω από την πανουργία της γλώσσας εκδηλωμένη μέσα από ολοκληρωτικά συστήματα ερμηνείας των κειμένων. Αν όμως δεν υφίσταται λογοτεχνία, τεχνική του γράφειν δηλαδή, τότε ούτε ερμηνευτική ούτε λογοτεχνική κριτική ούτε γλωσσολογία είναι δυνατές

στην παρούσα μορφή τους. Όλα τελειώνουν με την αβεβαιότητα και ολοκληρώνονται με τα αποσιωπητικά· μόνο εκεί μπορούν να εκφράσουν το πραγματικό τους νόημα, που δεν είναι ο ορισμός του χώρου που καταλαμβάνουν ή της λειτουργίας που επιτελούν αλλά της μαρτυρίας που φέρουν για ένα μυστικό που μένει πάντα ανείπωτο και για τούτο “δεν υπάρχει”, κατά την τελική φράση της *Ασκητικής* του Καζαντζάκη. Η ανύπαρκτη όμως χώρα, το αποτρόπαιο μυστικό μας, είναι η κραυγή· εκείνη που αφήνουν όσοι εξέρχονται για λίγο από το σπήλαιο των σκιών του Πλάτωνα και διακρίνουν την πραγματικότητα των όντων με τα ίδια τους τα μάτια. Αυτής της κραυγής το αποτόπωμα κατέγραψε το *Πεθαίνω σα χώρα*, ένα αφήγημα που ανέβλυσε μέσα από μιαν ρωγμή της παγίδευσης του ανθρώπου κάτω από τα υπερσυστήματα που επινόησε για να βεβαιώσει την αναγκαιότητα της ύπαρξής του. Είναι το παιδί της δημιουργικής δυσαρμονίας του κόσμου και του ανθρώπου, η εκροή του πρωταρχικού χάους που, μετά την οργάνωση και την μορφοποίησή του, απέμεινε μια περιφερόμενη δύναμη που αναταράζει και ανατρέπει και συγχέει τις ευδαιμονιστικές συμβάσεις, “Δαίδαλος αιώνιος, απόκοσμος Εωσφόρος!”⁶ Το γεγονός ότι ακόμα δεν έχει επιδράσει ως καταλύτης στην κοινωνική μας συγκρότηση είναι η μέγιστη απόδειξη της ισχύος αυτών των μηχανισμών που δρουν ακόμα και παγιδεύουν τις συνειδήσεις στον κύκλο του εύλογου και του λογικού, ενόσω τα πάντα πανηγυρίζουν τον προ αιώνων Θεό που περιπατεί αμείλικτος και χωρίς προσωπεία πλέον στην επίγεια Αρκαδία των αστικών κοινωνιών.

Βρασίδιας Καραλής
University of Sydney

Βιβλιογραφία

- Barth, 1968
Karl Barth, *The Epistle to the Romans*. Οξφόρδη: Oxford University Press
- Blanchot, 1984
Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*. Εισαγωγή, μετάφραση Δ. Δημητριάδης. Αθήνα: Εξάντας

⁶Από το ποίημα του Αγγελού Σικελιανού “Δαίδαλος” (1968: 39).

Πεθαίνω σα χώρα

- Conche, 1986
Marcel Conche (ed.), *Heraclite, Fragments*. Παρίσι: Presses Universitaires de France
- Corngold, 1988
Stanley Corngold, *Franz Kafka, The Necessity of Form*. Cornell: Cornell University Press
- Δημητριάδης, 21980
Δ. Δημητριάδης, *Πεθαίνω σα χώρα*. Αθήνα: Άγρα
- Ζήκας, 1985
Φ. Ζήκας, *Το παιχνίδι των κυρίων ονομάτων στο Πεθαίνω σα χώρα*. Θεσσαλονίκη: πολυγραφημένη εργασία
- Θεοτόκης, 1981
Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Η χάση του κόσμου, Το όνειρο του Σάτνη, Κέρκυρα*. Αθήνα: Κείμενα
- Green, 1989
Clifford Green, *Karl Barth: theologian of freedom*. Λονδίνο: Collins
- Heidegger, 1986
Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Γ. Τσαβάρας. Αθήνα: Δωδώνη
- Jonas, 1963
Hans Jonas, *The Gnostic Religion*. Λονδίνο: Routledge
- Καβάφης, 1990
Κωνσταντίνος Καβάφης, *Άπαντα Ποιητικά*. Αθήνα: Ύψιλον
- Καζαντζάκης, 1971
Νίκος Καζαντζάκης, *Ασκητική*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη
- Lukacs, 1963
Georg Lukacs, *The Theory of the Novel: a historico-philosophical essay on the forms of the great epic literature*. Λονδίνο: Merlin Press (Στα ελληνικά: *Η θεωρία του μυθιστορήματος*. Μετάφρ. Σεραφείμ Βελέντζας. Αθήνα: Άκμων, 1977)
- Λυμπεράκη, 1979
Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Ο άλλος Αλέξανδρος*. Αθήνα: Ερμής
- Nietzsche, 1974
Friederich Nietzsche, *The Gay Science* (trans. Walter Kaufmann). Νέα Υόρκη: Vintage Press
- Mitzman, 1969
Arthur Mitzman, *The Iron Cage: an historical interpretation of Max Weber*. Λονδίνο: The Universal Library

Παλαμάς, χ.χ., α

Κ. Παλαμάς, *Άπαντα*, τομ. Β'. Αθήνα: Μπίρης

Παλαμάς, χ.χ., β

Κ. Παλαμάς, *Θάνατος παλληκαριού και άλλα διηγήματα*. Αθήνα: Εστία

Πεντζίκης, 1978

Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, *Σημειώσεις εκατό ημερών*. Θεσσαλονίκη: Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις

Πεντζίκης, 1987

Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*. Αθήνα: Άγρα

Ρούσος, 1987

Ευάγγελος Ρούσος (εκδ. και μετάφρ.), *Ηράκλειτος, Περί Φύσεως*. Αθήνα: Παπαδήμας

Σικελιανός, 1968

Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Ε'. Αθήνα: Ίκαρος

ΓΙΩΡΓΟΥ ΧΕΙΜΩΝΑ, ΠΕΙΣΙΣΤΡΑΤΟΣ: ΤΟ ΜΕΤΑΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΗΣ ΕΦΗΒΕΙΑΣ. ΜΙΑ ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ¹

1. Εισαγωγικά σχόλια

Στην παρούσα εργασία, θα προσπαθήσω αρχικά να εντοπίσω το είδος γραφής που συναντούμε στο μυθιστόρημα *Πεισίστρατος* του Γιώργου Χειμωνά. Στη συνέχεια θα προχωρήσω στην εξερεύνηση των τόπων και τρόπων με τους οποίους άλλα κείμενα, ή σημειοδοτικοί κώδικες, μεταθέτονται, μεταλλάσσονται και εγγράφονται στο νέο αυτόν κειμενικό περίγυρο, δηλαδή θα ασχοληθώ με τη *διακειμενικότητά* του.

Ο *Πεισίστρατος* πρωτογράφηκε το 1957, όταν δηλαδή ο Χειμωνάς ήταν ηλικίας δεκαεννέα χρονών, και εκδόθηκε τρία χρόνια αργότερα (το 1960) με λίγες μόνο προσθήκες. Ο ίδιος ο Χειμωνάς πιστεύει πως η συγγραφική του διαδρομή ξεκινάει μάλλον με το δεύτερό του βιβλίο την *Εκδρομή*, άποψη που επαναλαμβάνουν και ορισμένοι κριτικοί.² Παρ' όλα αυτά, το ίδιο το έργο του Χειμωνά στο σύνολό του αποδεικνύει ότι ο *Πεισίστρατος* αποτελεί τον πρώτο θεμέλιο λίθο μίας συστηματικής τριαντάχρονης συγγραφικής κυκλικής πορείας της οποίας το επισφράγισμα αποτελεί το τελευταίο έργο του, *Ο εχθρός του ποιητή*.³

¹Η εργασία αυτή βασίζεται σε κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής μου, που εγκρίθηκε από το Πανεπιστήμιο του Σύδνεϋ κατά το 1993, με γενικό τίτλο "Η διακειμενικότητα και η δημιουργική πράξη: η περίπτωση του Γιώργου Χειμωνά".

²Βλ. για παράδειγμα: Αριστηνός, 1981: 39, Μαρωνίτης, 1986: 12, Παγανός, 1988: 257.

³Χαρακτηρίζεται η συγγραφική πορεία του Χειμωνά "συστηματική" διότι μέσα σ' αυτό το διάστημα των τριάντα χρόνων ο συγγραφέας εκδίδει, σχεδόν προγραμματικά, το σύνολο του έργου του: την περίοδο 1960–84 εκδίδει όλα τα λογοτεχνικά του έργα εκτός από τον *Εχθρό του ποιητή* που αποτελεί το τελευταίο έργο του και το εκδίδει το 1990. Στο μεταξύ διάστημα 1984–9 δημοσιεύει τα τρία θεωρητικά του κείμενα καθώς και τις τέσσερις μεταφράσεις του. Επίσης χαρακτηρίζεται "κυκλική" διότι ξεκινάει με την αγωνιώδη αλλά και "ανήμερη μανία" ενός νέου να αναδειχτεί ως συγγραφέας (σε επίπεδο μυθοπλασίας αλλά και στην πραγματική ζωή του Χειμωνά) και τελειώνει με τον διπλά συμβολικό του θάνατο, εφόσον πεθαίνει ως πλασματικός ήρωας–συγγραφέας και τερματίζει ο ίδιος ο Χειμωνάς τη

ERRATUM

Modern Greek Studies (Australia and New Zealand) 1, 1993

In the process of editing the text of D.H. Close, "Schism in Greek society under Axis occupation: an interpretation", the word "anti-Venizelist" was inadvertently extracted from several places; it needs to be re-inserted in:

p. 2, line 5; p. 3, para. 3, lines 9 and 18; p. 7, para. 3, lines 4 and 11; p. 19, para. 3, line 2.