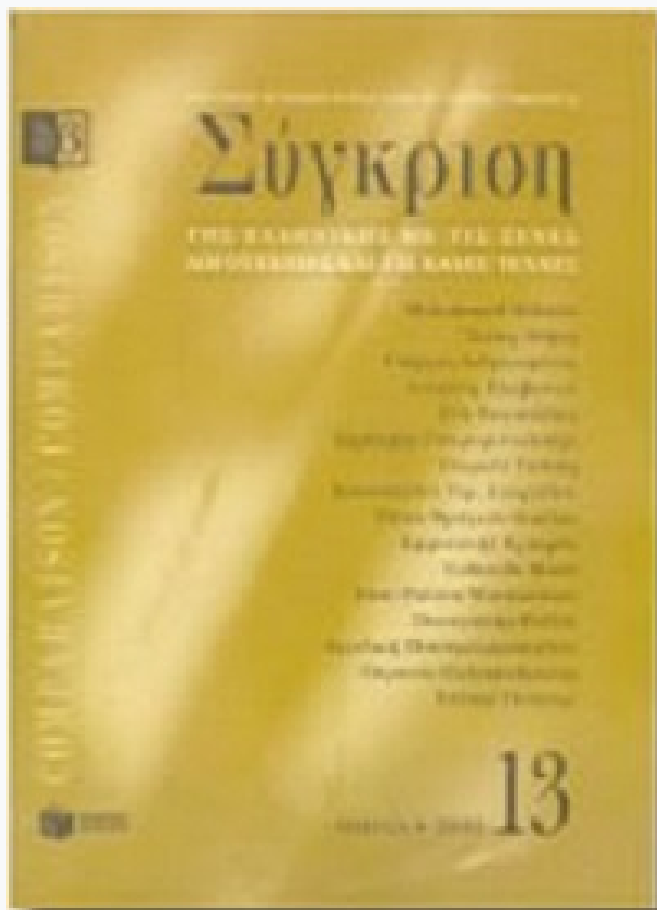


Σύγκριση

Τόμ. 13 (2002)



Ο Πατρός Ινεότης του Γ. Χειμώνα και η γραφή του Joyce

Εύη Βογιατζάκη

doi: [10.12681/comparison.10131](https://doi.org/10.12681/comparison.10131)

Copyright © 2016, Εύη Βογιατζάκη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Βογιατζάκη Ε. (2017). Ο Πατρός Ινεότης του Γ. Χειμώνα και η γραφή του Joyce. *Σύγκριση*, 13, 226–257.
<https://doi.org/10.12681/comparison.10131>

Ο Γιατρός Ινεότης του Γ. Χειμωνά και η γραφή του Joyce

«Η ιστορία, λοιπόν, που αφηγούμαι είναι ένα φυσικό και εν αρχή άμορφο ανθρώπινο σύμπαν, που συστέλλεται και διαστέλλεται, τόσο στον μακρόκοσμο όσο και στον μικρόκοσμό του —μια ιστορία ενσάρκωσης και ανάληψης αυτού που είναι από πάντοτε μαζί μας: μιας παγκόσμιας συνείδησης— αιθέρα, που κάποτε την είπαν και εμμανουήλ».

Γ. ΧΕΙΜΩΝΑΣ

Η ελλειπτική πεζογραφία του Χειμωνά βρίθκει αλληγοριών που δραματοποιούν τη συμβολική λειτουργία της γλώσσας. Τα σύντομα αφηγήματά του καταγράφουν ένα είδος ελεύθερου συνειρμού, σκόπιμα ασυνάρτητου και διαταραγμένου, που παραβιάζει τη σύνταξη και τη γραμματική. Πρόκειται για ένα είδος αποδόμησης της γραφής που επιδιώκει να αποκαλύψει τη φωνή του σώματος, ενστίκτων και αισθήσεων, προκαλώντας τις φωνολογικές και γραμματικές δυνατότητες της γλώσσας. Το σύνολο του έργου του εξερευνά τη συνύπαρξη σώματος και γλώσσας στην αφήγηση και επιχειρεί μια καθολική αποδόμηση της γραφής, υπονομεύοντας το μυθιστόρημα ως είδος, την κανονικότητα της θεσμοθετημένης γλώσσας και τη λειτουργία των συμβόλων της. Η γραφή του Χειμωνά θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν αντι-αφήγηση ή αντι-μυθιστόρημα ή αντι-γλώσσα, γιατί αυτό που επιδιώκεται είναι μια καθολική ανατροπή της παραδοσιακής εκφοράς του λόγου. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά καθιστούν εύλογη τη σύγκριση του έργου του Χειμωνά με εκείνο του Joyce και ιδιαίτερα με το τελευταίο έργο του Ιρλανδού συγγραφέα, το *Finnegans Wake*.

Η φιλολογική κριτική έχει επισημάνει το διφορούμενο, αινιγματικό, δυσνόητο ή και ακατανόητο χαρακτήρα της γραφής του Χειμωνά.¹ Όπως θα επιχειρήσω να δείξω, η κειμενική αμφιθυμία και ασάφεια του Χειμωνά είναι συγκρίσιμη και έχει αναπτυχθεί σε διάλογο με τα έργα του Joyce *Ulysses* και *Finnegans Wake*.² Αν ο Joyce με την «αστειοσοβαρή» («jocoserious») τέχνη της ανατροπής, την κωμωδία του περί αισθητικής και την αντι-θεολογική παρωδία του Λόγου κλόνισε τα θεμέλια της ορθολογικής σκέψης, ο Χειμωνάς, με απόλυτη σοβαρότητα και με

το αποστασιοποιημένο βλέμμα ενός επιστήμονα-φιλοσόφου, κινείται σε παρόμοια κατεύθυνση. Χωρίς πλοκή και χαρακτήρες, τα κείμενα του Χειμωνά πραγματεύονται τον κλειστό κόσμο του εσώτερου «είναι», που έχει πάψει πια να επικοινωνεί με τους συνήθεις κανόνες της γλώσσας. Τόσο το σώμα όσο και η γλώσσα στηρίζουν αυτές τις διαδικασίες, αποκαλύπτοντας το υπαρξιακό αδιέξοδο του σύγχρονου ανθρώπου με όρους μπεκετιανής υπερβολής.³ Η αντικανονικότητα ή και κακοποίηση της γλώσσας, οι διαστρεβλώσεις στη σύνταξη και τη στίξη συνοδεύονται από βιασμένα, διαμελισμένα και παραμορφωμένα σώματα. Τα αφηγήματα του Χειμωνά υπογραμμίζουν εκείνες τις σιωπές της γλώσσας που γεννούν συντακτικές και γραμματικές ανωμαλίες και προκαλούν την αμφισβήτηση του μονοσήμαντου νοήματος. Γενικά, ένα είδος παθολογίας διαπερνά την αφήγηση και αποδίδεται με γκροτέσκο ύφος, το οποίο εκριζώνει κάθε στοιχείο οικείωσης, διαποτίζοντας το κείμενο με στοιχεία αλλόκοτα, μυστηριώδη ή και απόκοσμα, πολύ κοντά στη έννοια του φρουϊδικού «uncanny» («Das Unheimliche»).

Εξερευνώντας τις βαθύτερες διαστρωματώσεις του εσώτερου «είναι», εκεί όπου η απόλυτη ατομικότητα ταυτίζεται με αρχέτυπα συμπεριφοράς καθολικής ή πανανθρώπινης σημασίας, τα κείμενα του Χειμωνά ανιχνεύουν την προέλευση της γλώσσας πέρα από τα όρια της συνείδησης· εκεί όπου οι έλλογες νόρμες δε σημαίνουν ακόμα (βρεφική ηλικία) ή τώρα πια (ψυχική ασθένεια), και όπου ο ρυθμός του σώματος —ενστίκτων, παλμικών κινήσεων, συσπάσεων, διαστολών και σύστολών— παράγει το πρωτόλειο νόημα των αισθήσεων που συνδέονται με το σώμα.

Το θεωρητικό υπόβαθρο

Οι θεωρίες του Χειμωνά για τη γλώσσα και το σώμα αδιαμφισβήτητα φωτίζουν τη λογοτεχνική του γραφή. Η φαινομενολογία, και ιδιαίτερα η φαινομενολογία της αντίληψης του M. Merleau-Ponty, καθώς και η ψυχοσωματική ιατρική βρίσκονται στο επίκεντρο των μελετών του.

Σύμφωνα με τη φαινομενολογική αντίληψη των πραγμάτων «ο κόσμος είναι “πάντα εκεί” πριν από την έναρξη της αντανάκλασης —ως μια αναπαλλοτρίωτη παρουσία· όλες οι προσπάθειές της επικεντρώνονται στο να επαναποκτήσει μια άμεση και πρωτόγονη επαφή με τον κόσμο και να επενδύσει αυτή την επαφή με ένα φιλοσοφικό status», σύμφωνα με τον Merleau-Ponty (*Phenomenology*, σελ. vii), έναν θεωρητικό που ο Χειμωνάς συνδέει με το σωματικό υπόστρωμα του λόγου.⁵ Η φαινομενολογία επικεντρώνεται στη γλώσσα, γιατί τη θεωρεί το πεδίο φανέρωσης του στρεβλού τρόπου αντίληψης της αμοιβαίας σχέσης σώματος - κόσμου. Θωρεί ότι μέσα από την ομιλία και τον ήχο μπορούμε να ανακαλύψουμε την ανταποδοτική σχέση του σώματος με τον κόσμο,

όπως αποδεικνύεται από τη διαταραγμένη λειτουργία του λόγου στην αφασία.⁶ Η φαινομενολογία υποστηρίζει ότι «μέσα από το σώμα μου κατανοώ τους άλλους ανθρώπους ακριβώς όπως μέσα από το σώμα μου αντιλαμβάνομαι “τα πράγματα”» (*Phenomenology*, σελ. 186). Η ομιλία δεν είναι ούτε το «σήμα»⁷ της σκέψης ούτε το περίβλημα ή η ένδυση της σκέψης. «Σκέψη και ομιλία είναι αλληλένδετες, η αίσθηση εμπεριέχεται στη λέξη και η λέξη είναι η εξωτερική ύπαρξη της αίσθησης» (ό.π., σελ. 182). Κατά τη διατύπωση του Merleau-Ponty:

«Ζούμε σ’ έναν κόσμο όπου η ομιλία είναι θεσμός... και σκεφτόμαστε μέσα σε έναν κόσμο ήδη ομιλημένο ή ομιλούντα... Η άποψή μας για τον άνθρωπο θα παραμένει επιφανειακή όσο αποτυγχάνουμε να επιστρέψουμε πίσω σ’ αυτή την καταγωγή, όσο θα αποτυγχάνουμε να ανακαλύπτουμε πίσω από τη φλυαρία των λέξεων τις πρωτογενείς σιωπές, όσο δεν περιγράφουμε τη δράση που σπάει αυτή τη σιωπή. Η ομιλημένη λέξη είναι μια χειρονομία που το νόημά της είναι μια λέξη». (*Phenomenology of Perception*, σελ. 184)

Οι απόψεις του Χειμωνά απηχούν μια τέτοια θεώρηση:

«Θέλω να τονίσω, όπως το έχω κάνει και αλλού, την ασυνέχεια του λόγου. Πιστεύω σ’ ένα λόγο διάτρητο από σιωπές που παρεμβάλλονται οργανικά ανάμεσα στις λέξεις, ανάμεσα στις προτάσεις... Παρεμβαίνουν, αυτές οι σιωπές, σαν μικροί θάνατοι της γλώσσας: μνήμη των λέξεων που χάθηκαν και προσδοκία μετενσάρκωσής τους στις λέξεις που γεννιούνται». (*Εξι Μαθήματα*, σελ. 115)⁸

Η φαινομενολογία υποστηρίζει ότι όλη η γλώσσα και η ομιλία σημαίνει, έχει νόημα. Η σημασία ή το νόημα δεν απορρέουν απλά από γνωστικές διαδικασίες ή από τη «λεκτική εικόνα» («verbal image») η οποία έχει αποθηκευτεί εμπειρικά στη μνήμη. Ο Merleau-Ponty αναγνωρίζει μια κίνηση-χειρονομία («gestural meaning») ή ένα υπαρκτικό νόημα στην ομιλία, που διαμένουν εντός της σημασίας ή του νοήματος της λέξης όταν αυτή έρχεται στη ζωή· έτσι, π.χ. η ομιλούσα λέξη βρίσκεται σε αντιδιαστολή με την ομιλημένη, η οποία μας παρέχει ένα δεδομένο νόημα (ήδη υπάρχον).⁹ Μια τέτοια λειτουργία της γλώσσας που δραστηριοποιείται αφ’ ης στιγμής το υποκείμενο «ανοίγει» το σώμα του προς τον κόσμο, αρνείται την εννοιολογική και περιοριστική σημασία της λέξης και κλητεύει μια κινητική ή χειρονομιακή αίσθηση, η οποία μπορεί να γίνει αντιληπτή «σε διαφορετικές διαστρωματώσεις δυνάμεων, σχετικά ευδιάκριτες» (ό.π., σελ. 195)· εμπεριέχει τόσο διάνοια όσο και κινητικά φαινόμενα («motility» ή, κατά την ορολογία του

Χειμωνά, μια «αυτόνομη κινητικότητα της γλώσσας».¹⁰ Έτσι η γλώσσα δεν είναι πλέον ένα όργανο ή ένα μέσον αλλά μια φανέρωση, μια αποκάλυψη της ένδον ύπαρξης και ο «ψυχικός σύνδεσμος που μας ενώνει με τον κόσμο και τους συνανθρώπους μας»¹¹.

Με τα προαναφερθέντα ευθυγραμμίζεται απόλυτα η ακόλουθη άποψη του Χειμωνά:

«Όσο για τη σύνταξη της πρότασής μου υπαγορεύεται από τον ισχυρότερο, κατά τη γνώμη μου, νόμο της γλώσσας: η γλώσσα να γίνεται ένα με το “ζων” “νόημα”, να παρακολουθεί στο έπακρο την αυτόνομη κινητικότητά του. Γιατί οι συνεχείς μετατοπίσεις των νοημάτων, όντας προ και εκτός γλώσσας, πρέπει και να έπονται της γλώσσας. Μοίρα της γλώσσας είναι ακριβώς η άλωσή της από το νόημα». (Εξι Μαθήματα, σελ. 114)

Το έργο του Χειμωνά διαπνέεται από ένα πνεύμα απόρριψης της μεταφυσικής άποψης, που θεωρεί το Θεό ως έναν ορθολογιστή συγγραφέα μιας *de facto* συνθήκης ζωής μας. Όπως παρατηρεί ο Χειμωνάς, «ο άνθρωπος έρχεται σ' έναν κόσμο που δεν είναι κόσμος πραγμάτων, αλλά κόσμος λέξεων» (Εξι Μαθήματα, σελ. 31).¹²

Ωστόσο, το επιστημονικό υπόβαθρο του Χειμωνά τον οδηγεί πέρα από τη μετα-ψυχολογία, προς μια σύγκλιση διαφορετικών τομέων της σύγχρονης επιστημολογίας, όπως στις θεωρίες του Α. Koestler. Ο Γ. Αριστηνός επινόησε τον όρο «βιοσοφία» για να χαρακτηρίσει την πρόσμειξη φιλοσοφικών, ψυχαναλυτικών και επιστημονικο-ιατρικών τάσεων που απαντάται στα κείμενα του Χειμωνά.¹³

Για το Χειμωνά, η γλώσσα-λόγος είναι σύμφυτη με ένα είδος παθολογίας ριζωμένης στην ίδια τη φύση της γλώσσας:

«Θεωρώ πως για τον λόγο ισχύουν δύο πολύ σημαντικά πράγματα: πρώτο, εκείνο που πριν απ' όλα κινεί και συντηρεί την ομιλία, καθ' όλο το μήκος του βιοψυχολογικού της άξονα, είναι μια ώση γνήσια ψυχολογική, που θα την ονόμαζα λειτουργία σημασιοδότησης, σύμφυτη με μια λειτουργία κατονομασίας· δεύτερο, θεωρώ πως ο φυσικός χαρακτήρας της γλώσσας είναι παραφασικός»:¹⁴

Κατά συνέπεια, ο Χειμωνάς αντλεί τα παραδείγματά του για τη φυσιολογική λειτουργία της ομιλίας από τη διαταραγμένη εκφορά της· έτσι, κλινικά φαινόμενα, όπως η αφασία, μπορούν να μας δώσουν άφθονο υλικό για τη λειτουργία όλης της γλώσσας όταν αυτή δεν περιορίζεται από τον έλεγχο της συνείδησης:

«Θα δούμε τον λόγο στην καθαρή του ποιότητα, δηλαδή ως

δραστηριότητα της συνείδησης, και θα προσπαθήσουμε μ' αυτόν το φωτισμό να δούμε και την άρνησή του, την αφασία. Παρόλο που πάντα θα μας παραμονεύει ο κίνδυνος, αφού θα χρησιμοποιήσουμε λέξεις μιλώντας για τις λέξεις». (Εξι Μαθήματα, σελ. 13-14)

«Η προτασιακή διάσταση της ομιλίας, που κι αυτή [...] πλήττεται στην αφασία, θα μπορούσε [...] να ιδωθεί σαν ένα όρυγμα του λόγου προς βαθύτερες ψυχονοητικές κρύπτες: οι κανόνες της γραμματικής και της σύνταξης, το γνωρίζουμε, δεν συνιστούν απλούς τεχνικούς χειρισμούς συναρμολόγησης σημάτων, απλούς και μεμαθημένους γλωσσολογικούς κανόνες: η τάξη και ο νόμος της πρότασης είναι η τάξη και ο νόμος της έλλογης ψυχής [...]». (Εξι Μαθήματα, σελ. 66)

Για το Χειμωνά, λοιπόν, η κατανόηση της ανθρώπινης φύσης είναι αδιαίρετα συνδεδεμένη με την ανατροπή των κανόνων και του κώδικα της ορθολογιστικής σκέψης. Τα ορύγματα «του λόγου προς βαθύτερες ψυχονοητικές κρύπτες» τη στιγμή κατά την οποία η συνείδηση είναι ανεξέλεγκτη αποκαλύπτουν μια πραγματικότητα κρυμμένη κάτω από τον κανονικό λόγο. Αυτές οι απόψεις δεν απέχουν πολύ από μια εκούσια ή και προμελετημένη απελευθέρωση του ασυνειδήτου, που συνορεύει με την αφασία. Ο Χειμωνάς ανατρέπει τον κανονιστικό λόγο προκειμένου να δείξει τις διαστροφικές επιδράσεις του λογοκεντρισμού πάνω στην ανθρώπινη φύση και να δημιουργήσει μια τέχνη που μιλά με «σωματικό λόγο»: ¹⁵ ενστικτώδεις παλμικές δονήσεις, σωματικές και ψυχοσωματικές διαταραχές και μυθικός πρωτογονισμός — ωμότητα και βία. Επιστρατεύοντας όλα αυτά τα στοιχεία που οι συμβάσεις και ο πολιτισμός έχουν παραγκωνίσει από τη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου, ο Χειμωνάς, αν και δεν «μιλά» αφασικά, χρησιμοποιεί το αφασικό σύμπτωμα, τη διατάραξη της ομιλίας, για να παραγάγει ένα κείμενο διέλευσης προς μιαν άλλη πραγματικότητα: την πραγματικότητα του εσώτερου, του ασυνειδήτου, της φαντασίωσης και του «άλλου» που κατοικεί μέσα στον ένα και μοναδικό. ¹⁶ Το ύφος του Χειμωνά συμπαρατάσσει το έργο του μ' εκείνο του Beckett και του θεάτρου του παραλόγου. Η χρήση της αφασικής γλώσσας είναι συνοριακή με τη γλώσσα του ασύλου, της σχιζοφρένειας και των σχιζοφρενικών συμπτωμάτων, που επιστρατεύει ο Beckett στο μυθιστόρημά του *Watt*.

Εν γένει, η ανορθόδοξη σύνταξη και συγκρότηση των λέξεων του Χειμωνά, που εκμεταλλεύεται την αφασική και ψυχωτική ομιλία, είναι άμεσα συγκρίσιμες με και βαθιά επηρεασμένες από τη γλώσσα του

FW, όπου ο Joyce εκμεταλλεύεται τις μη-κανονιστικές λειτουργίες της γλώσσας, καταφεύγοντας στη γλώσσα των ονείρων (προσυνειδητό παραμιλητό και ασυνάρτητη ομιλία). Έτσι και οι δύο συγγραφείς μοιράζονται κοινές ιδέες σε ό,τι αφορά την ανατροπή ενός αρχαϊκού σώματος γλώσσας ή λογοτεχνικού είδους· και οι δύο επιστρατεύουν το μύθο σε ένα εγχείρημα διακειμενικών ανατροπών, αμφισβητώντας την πατρότητα, τις μυθικές της καταβολές και τη σχέση της με τη γλώσσα-Λόγο. Η θεμελιώδης διαφορά τους έγκειται στον τρόπο που ενεργοποιούν και θεματοποιούν το σώμα. Στο κείμενο του Joyce το σώμα εμφανίζεται διαμέσου της επιστροφής του απωθημένου στα κενά και στα ορύγματα της κωμωδίας και της «ροής της συνείδησης». Στο Χειμώνα, η επιστροφή του απωθημένου είναι το ίδιο το κείμενο, η ιστορία και η γλώσσα που δεν σημαίνει πια, που έχει χάσει τον επικοινωνιακό της χαρακτήρα. Για το Χειμώνα, η μη-επικοινωνιακή γλώσσα εναγκαλίζεται την ιστορία όλων των ιστοριών, όλης της γλώσσας. Στην προσπάθειά του να αφομοιώσει τη γλώσσα του *FW*, απελευθερώνει το ορμέφυτο της εκφοράς, πριμοδοτώντας τη σπατάλη και το ξόδεμα του ενστικτώδους, ή μια υπερεκχειλίζουσα σημειωτική δραστηριότητα σε βάρος της συμβολικής, με τους όρους της Kristeva.¹⁷ Η ενστικτώδης διαταραχή απεικονίζεται στο σώμα της γλώσσας ως συντακτική και γραμματική δυσμορφία, παραμόρφωση της λεκτικής εικόνας, ή ως μια τερατομόρφωση, μικρής κλίμακας, της δομής της λέξης (λεκτικά παιχνίδια, αναγραμματισμοί, ρευστοποίηση γλώσσας σε ήχους). Η απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος υποδηλώνει-σημαίνει αντίστοιχα τη διαταραχή της γλώσσας· πρόκειται για ένα βιασμό που γεννά το αλλόκοτο (*uncanny*) και το γκροτέσκο, «μολύνοντας» τη συνολική δόμηση της αφήγησης, της γλώσσας και των χαρακτήρων και εμποτίζοντας τα κείμενα με μια ονειρώδη και συχνά εφιαλτική ατμόσφαιρα.

Κατά την οπτική γωνία του Χειμώνα η γλώσσα διαδραματίζει ή μπορεί να διαδραματίσει ένα θεραπευτικό ρόλο. Η λειτουργία της δεν υπηρετεί απλά ανάγκες κάθαρσης, αλλά λειτουργεί ως διάυλος επανένωσης με την άξεστη φύση της ανθρώπινης ύπαρξης, το πρωτόγονο που προηγείται του πολιτισμένου ατόμου και των κοινωνικών και γλωσσικών κωδίκων, καθώς και με αυτό το ίδιο το μυθικό παρελθόν. Έτσι, η διαδικασία του γίγνεσθαι διαμέσου της γλώσσας δεν στοχεύει προς μια υψηλή αισθητική του ωραίου αλλά προς την ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση. Αυτό συνεπάγεται ότι οι μεταφορές και οι κώδικες της γλώσσας χρήζουν αποκρυπτογράφησης, καθώς μια νέα γλώσσα γραμμένη πάνω στο σώμα, που αφουγκράζεται το ορμέφυτο, πρόκειται να γεννηθεί. Αυτός είναι ο λόγος που στα κείμενα του Χειμώνα, όπως θα επιχειρήσω να δείξω αμέσως, το σώμα αποτελεί τον τόπο όπου εγγράφεται η γλώσσα, και όχι η γλώσσα το πεδίο αναπαράστασης σωματι-

κών λειτουργιών. Το σώμα λειτουργεί ως μεταφορά για τη γλώσσα, ενώ η γλώσσα ως κανάλι σύνδεσης με το σώμα.

Πιο συγκεκριμένα, οι δύο συγγραφείς συμπίπτουν στην εμμονή τους για τη σπουδαιότητα του ήχου της λέξης και στην προτίμηση του προφορικού από το γραπτό λόγο, αν και για τελείως διαφορετικούς λόγους. Ωστόσο, το κοινό υπόβαθρο αυτής της προτίμησης είναι η ανατροπή του θεολογικού λόγου και η μετατροπή του σε σάρκα, μαζί με τα μοτίβα της αιμομειξίας και του ανδρόγυνου καλλιτέχνη.

Όπως και ο Joyce, ο Χειμωνάς χρησιμοποιεί ένα είδος ολαρχίας βασισμένης στην αμοιβαία σχέση του μέρους με το όλον, με επιστημονικές και φιλοσοφικές καταβολές που ενσωματώνονται στη λογοτεχνική του γραφή. Ο Γιατρός Ινεότης είναι ένα παράδειγμα αυτής της επιστημολογικής οργάνωσης, που συνδυάζει επιστήμη, φιλοσοφία και ψυχανάλυση. Όπως σημειώνει ο ίδιος ο συγγραφέας:

«σ' αυτό ιδίως το κείμενο υπάρχει ένα μοναχικό πρόσωπο κι απέναντί του το πλήθος των ανθρώπων. Το πρόσωπο αυτό, ο ήρωας της ιστορίας, διαλέγεται με το πλήθος, συγχρούεται μαζί του, προηγείται ή το ακολουθεί — είναι παράδοξες οι επαναλήψεις αυτές: και εδώ υπάρχει η αμφίβια μορφή μέρος-ήρωας και όλον-πλήθος με την ίδια λειτουργικότητα που είπα και για τον λόγο, το μέρος ως τμήμα και φανέρωση του όλου, το όλον ως υποδοχή του μέρους, υπάρχει εξ αφορμής του μέρους, είναι όλον αποκλειστικά στη σχέση του με το μέρος». (Δύσθυμη, σελ. 64, η έμφαση του συγγραφέα)

Το μέρος-ήρωας και το όλον-πλήθος εισάγουν ένα φιλοσοφικό τόνο που υποδηλώνει μια ιεραρχία του όλου, μια τάξη που καθορίζεται με όρους επιστημονικοφιλοσοφικούς-ορθολογικούς, στους οποίους το υποκείμενο είναι υποταγμένο. Μια τέτοιου είδους προσέγγιση θυμίζει τη μικρο-μακροκοσμική δομή του *U* και προφανώς είναι μια προσπάθεια σύνδεσης του Ινεότη με την ακινατική αισθητική του Joyce, σύμφωνα με την οποία ο *U* είναι:

«Το έπος δύο φυλών (του Ισραήλ και της Ιρλανδίας) και ταυτόχρονα ο κύκλος του ανθρωπίνου σώματος, καθώς επίσης και μια μικρή ιστορία μιας μέρας (ζωής)... Είναι επίσης ένα είδος εγκυκλοπαίδειας. Η πρόθεσή μου είναι όχι μόνο να αποδώσω τον μύθο στην εποχή μας, αλλά και να επιτρέψω σε κάθε περιπέτεια (δηλαδή κάθε ώρα, κάθε όργανο σώματος, κάθε τέχνη, που αλληλοσυνδέονται και διαπλέκονται με το σωματικό σχήμα του όλου) να καθορίσει κι ακόμη και να δημιουργήσει τη δική της τεχνική. Κάθε πε-

ριπέτεια είναι, θα λέγαμε, ένα άτομο, αν και αποτελείται από άτομα — όπως ο Aquinas συνδέει τις ουράνιες στρατιές». (η έμφαση δική μου)¹⁸

Ο Χειμωνάς θεωρεί επίσης ότι το ίδιο αυτό κείμενο είναι δομημένο σαν μια σπείρα αποτελούμενη από έξι ομόκεντρους έλικες, μια σύλληψη που αυτόματα παραπέμπει στην ακινατική αισθητική του Joyce και στην κυκλική διάρθρωση του *FW*, αλλά και στις σχετικές με το *FW* αναλύσεις του Umberto Eco και του Jacques Derrida.¹⁹ Η προσέγγιση εντούτοις του Χειμωνά έχει φαινομενολογικές καταβολές. Σύμφωνα με τη φαινομενολογία, η φυσιολογική εμπειρία περιγράφεται σαν να εμπεριέχει «κύκλους» ή «δίνες» (*vortices*), μέσα στις οποίες κάθε στοιχείο αντιπροσωπεύει όλα τα άλλα και διαμορφώνει φορείς (*vectors*) που το συνδέουν με τα υπόλοιπα στοιχεία (*Phenomenology*, σελ. 191). Αυτή η άποψη έχει μια σαφή συγγένεια με τις θεωρίες του Koestler περί της συγκρότησης όλων των φαινομένων της ζωής σε ολότητες με ελικοειδή δομή και με τις υποδιαιρέσεις τους σε «ολόνια».²⁰ Η παραβίαση ή βιασμός της σχέσης τους με το όλον προκαλεί παθολογικά φαινόμενα και τα ολόνια επαναστατούν, όπως υπογραμμίζει ο Koestler. Στον *Ινεότη*, ο βιασμός του όλου συντελείται μέσα από τη διείσδυση του ήχου στο τύμπανο του αυτιού, καθώς η φωνή αποχωρίζεται από το πλήθος, δηλαδή από την κοινωνική ομάδα, και εγγράφεται στο σώμα. Η ομόκεντρη και πάντα περιστροφική κίνηση του όλου και ο διαμελισμός του σε μέρη, που είναι και μεταφορά για την ελικοειδή συγκρότηση του αυτιού, λειτουργούν ως δίοδος για το πέρασμα της ακουόμενης φωνής μέσα στο σώμα, όπου ενυπάρχει ο βασικός πυρήνας της ιστορίας. Η ομιλούσα φωνή αποκαλύπτει το νόημα το οποίο είναι εγκατεστημένο μέσα στο ανθρώπινο σώμα· αυτό το νόημα αναδύεται από και καταδύεται στο σώμα, σε δίνες, «ή σε “ηχοκύμματα” που “διατρυπούν” («“*soundwaves*” [which] “*pinnatrate*”»)) τον υμένα του αυτιού (*FW*, 23.26 και 310.9). Στον *Ινεότη*, αυτή η κυκλική κίνηση θεματοποιείται με τον τροχό του γύφτου, πάνω στον οποίο ακονίζει τα μαχαίρια του για την επικείμενη σφαγή των ανθρώπων, οι οποίοι αναπαριστούν, ή είναι μεταφορές για, την ίδια τη γλώσσα. Οι μεταφορές του Χειμωνά συμφιλώνουν φυσιολογία, ψυχολογία, φιλοσοφία και γλώσσα, θεωρώντας κοινό πεδίο εγγραφής τους το σώμα.

Ο Χειμωνάς χρησιμοποιεί την ιεραρχική ολότητα ως δομή με μόνο σκοπό το βιασμό ή την παραχάραξή της, και ως ένας επιστήμονας-φιλόσοφος προσπαθεί να δείξει τα αποτελέσματα των πειραματισμών του μέσα από υπερβολικά ή αναγωγικά παραδείγματα. Αυτή η στρατηγική, που είναι ταυτόχρονα μια έννοια-κλειδί για την κατανόηση του όλου εγχειρηματός του, διατυπώνεται καθαρά, με όρους λογοτεχνικής

πραγματείας, στο πρώτο του βιβλίο, *Πεισίστρατος*. Πρόκειται για τη θεωρία της «βιασμένης παραλληλίας» που διατυπώνει ο Πεισίστρατος:

«Μια φορά με κυρίεψε ένας δυνατός και σύντομος ενθουσιασμός, γιατί κοιτάζοντας τη διακόσμηση ενός παληού βάζου νόμισα πως ανακάλυψα έναν πρωτόγονο, αδιόρατο συμβολισμό του “συμπαντικού νόμου της αρμονίας”. Δύο γραμμές που δεν ήταν σαφής η παραλληλία τους μα βιασμένη, θαρρείς, από κάποια κρυφή πίεση — μάντεψα στην πορεία της δεύτερης γραμμής τη δράση μιας δύναμης αόρατης και ακατανίκητης, που την έσπρωχνε ν’ ακολουθήσει τη φορά της πρώτης. Ταυτόχρονα, έβλεπα την αντίσταση της γραμμής (δηλαδή την ακαμψία της) να υποκύψει σε μια νόμιμη σχέση —: παραλληλία— με την άλλη. Την παράσταση αυτή τη βάφτισα “της βιασμένης παραλληλίας”, ένα ιδεόγραμμα που παρίστανε την “έναρξη της κανονικότητας”».
(Πεισίστρατος, σελ. 12)²¹

Ο βιασμός της αρμονικής σχέσης του μέρους με το όλον και η αντίσταση της υποδιαίρεσης ή του ολονίου να υποταχθεί στο όλον εμφανίζονται ως αρνητισμός (negativity) στη γλώσσα, ως αφασία π.χ. ή ψυχωσική ομιλία, και μπορεί να μιλήσει για το σύνολο της ανθρώπινης συνθήκης. Η χρήση λοιπόν της άρνησης στη γλώσσα είναι μια προμελετημένη επιλογή του Χειμωνά και εναρμονίζεται απόλυτα με τη σκόπιμη χρήση μιας γλώσσας σκοτεινής, ασαφούς και ακατάληπτης από τον Joyce στο *FW*, όπου το υλικό των ονείρων «μιλά» τη δική του ασυνάρτητη και ακατανόητη γλώσσα, επιδεικνύοντας τον άρρητο παραλογισμό του, ένα «παράλογο παζάρι» («the surdity of it» «absurd bargain», *FW*, 538. 18, 19) και μια «ανοησία» («nonsense», *FW*, 56.28) της γλώσσας των ονείρων. Ο Χειμωνάς πιστεύει ότι η γλώσσα έχει οδηγήσει την ανθρωπότητα κοντά στην εξαφάνιση, καταστρέφοντας την αληθινή φύση του ανθρώπου. Τα σύμβολα οδηγούν τη ζωή στο τέλος της. Η πρόταση της λογοτεχνίας είναι να αποκαλύψει όλες αυτές τις πλευρές της ανθρώπινης ζωής που βρίσκονται θαμμένες κάτω από την «αρχαία χλιδή του λόγου» (*Εξι Μαθήματα*, σελ. 114). Επιστρατεύει έτσι τις πιο ωμές και σκοτεινές πλευρές της εσωτερικής ζωής, το πιο ακατέργαστο υλικό της ανθρώπινης ψυχής και του σώματος (μεταφορών για την αφήγηση και τη γλώσσα αντίστοιχα), για να μιλήσει για την ανθρώπινη δυστυχία. Και από αυτή την άποψη η αποδιάρθρωση, η αποδόμηση ή η απο-σύνθεση της γραφής έχει μια ασύγκριτα μεγαλύτερη δυναμική από την επαναδιάρθρωση, την επαναδόμηση ή την επανα-σύνθεση.

Μια τέτοια επιλογή είναι βαθιά επηρεασμένη και από τη σπουδαιότητα που αποδίδει η φαινομενολογία στην ομιλία και τον ήχο για την

κατανόηση όλων αυτών των σωματικών λειτουργιών οι οποίες δραστηριοποιούνται κατά τη διάρκεια της εκφοράς του λόγου και οδηγούν στις ψυχονοητικές κρύπτες του ανθρώπου· ή, κατά την εκδοχή του Joyce, «*zounds of sounds*» «*buried*» [inside] «*the dead giant manalive*» (FW, 499.27, 500.1-2).²² Η γλώσσα του FW είναι άμεσα συνδεδεμένη με το σώμα, καθώς ο σχηματισμός της λέξης βασίζεται αποκλειστικά στον κόσμο των αισθήσεων, ο οποίος καταγράφεται στην οπτική εικόνα ή και στη μετατροπή του ήχου της λέξης σε εικόνα (οπτοφωνική μετατροπή) ή ακόμα στην ανάμνηση ήχων, εικόνων, οσμών, λέξεων και πραγμάτων που συμφύρονται: «*Είναι νύχτα. Είναι σκοτάδι. Δεν μπορείς να δεις. Αισθάνεσαι περισσότερο*» όπως σημειώνει και ο ίδιος ο Joyce.²³ Η γλώσσα του Χειμωνά κινείται σε ανάλογη κατεύθυνση. Ο Joyce θεμελίωσε την κωμωδία της γλώσσας πάνω σε ένα παιχνίδι ήχων (παρηχήσεις, γλωσσοπαίγνια, κυματισμός φωνής, ρυθμός) και δημιούργησε μια πολυγλωσσική Βαβέλ, παρωδώντας γλώσσα και αισθητική. Ομοίως, ο Χειμωνάς χρησιμοποιεί τον ήχο ως εργαλείο που ανατρέπει τους κανόνες της γλώσσας, καθώς την ενοποιεί με σωματικές λειτουργίες.²⁴

«Φιλοδοξία μου είναι να ακουστεί ο ήχος του ανθρωπίνου λόγου [...] κι αν μιλώ για ήχο είναι γιατί θεωρώ τον λόγο μου προφορικό, όχι γραπτό. [...] Ο λόγος του ανθρώπου πρέπει να είναι ανήθικος. Αδίσταχτος στην επιλογή και χρήση των μέσων προκειμένου να φθάσει στην όσο γίνεται καίρια εκφορά, αλλά και περιφορά, της Μείζονος Εικόνας». (Εξι Μαθήματα, σελ. 114-115)

Ο Χειμωνάς επικροτεί μια γλώσσα που στηρίζει την άποψή του να ξαναρχίσει «από την αρχή την συνομιλία του με τα πράγματα του κόσμου» (ό.π., σελ. 113). Για το Χειμωνά, η γλώσσα φέρει όλα τα συμπτώματα της αποξένωσης του ανθρώπου, και κατά συνέπεια ο Λόγος παίρνει τη θέση του ασθενούς στα κείμενα του. Στην *Εκδρομή*, η ιστορία του νοσοκομείου, που επαναλαμβάνεται διακόπτοντας το κείμενο, δραματοποιεί το θάνατο της λογοκεντρικής παράδοσης. Ο Λόγος οδηγείται στη χειρουργική τράπεζα και χειρουργείται σαν ένας άνθρωπος που πεθαίνει. Η εγχείρηση ωστόσο παρεμποδίζεται εξαιτίας της απώλειας ενός ψεύτικου χειρουργικού οργάνου, του ρόπτρου (*Εκδρομή*, σελ. 32). Αντιλαμβάνεται κανείς τη μετωνυμική λειτουργία του ρόπτρου, που εισάγει τη σημασία του ήχου και τον αλληγορικό χαρακτήρα αυτής της χειρουργικής επέμβασης: ο ήχος που χειρουργεί το σώμα του λόγου. Ο συμβολικός λόγος οδηγείται στο χειρουργείο, και άρα τα σύμβολα της γλώσσας θα κινούνται στα όρια συμβολικής τάξης και σημειωτικής δραστηριότητας (σήματα των ενστίκτων του σώματος), με τους όρους της Kristeva.

Τα κείμενα του Χειμωνά θεματοποιούν τη γλώσσα και αποδιάρθρωνουν τη συμβολική της δομή, χρησιμοποιώντας ριζοσπαστικές δραματοποιήσεις εννοιών, που πραγματοποιούνται διαμέσου μιας βίαιας εκμετάλλευσης τόσο του σώματος όσο και της γλώσσας. Αυτές οι δραματοποιήσεις στοχεύουν σε μια καθολική αποδιάρθρωση των εξαιρετικά πολύπλοκων θεωρητικών όρων που έχουν χρησιμοποιήσει πρόσφατες θεωρίες για τη γλώσσα, οι οποίες μάλιστα έχουν αναπτύξει τα πορίσματά τους σε διάλογο με το έργο του Joyce. Ενδεικτικά αναφέρω τα παραδείγματα των Lacan, Kristeva και Derrida:²⁵ ο Άλλος ως συμβολική τάξη και το άλλο ως ασυνείδητο κατά Lacan, η έννοια του ανδρόγυνου καλλιτέχνη, της ποιητικής γλώσσας ως αιμομειξίας που, παραβιάζοντας τη συμβολική τάξη του Πατέρα (Lacan), απελευθερώνει τη σημειωτική δραστηριότητα σχετική με τα ορμέφυτα του σώματος (ερεθισμός ενστίκτων, ρυθμός, τονικότητα) και με τη (μη)-[ε]τέρα [«(m)other»], όπως ισχυρίζεται η Kristeva,²⁶ καθώς και οι έννοιες του φαλλοκεντρισμού, του λογοκεντρισμού και της πατροκτόνου γραφής του Derrida. Όλες αυτές οι έννοιες δραματοποιούνται στη θεατρική σκηνή της πεζογραφίας του Χειμωνά. Αποκαλύπτοντας το ψυχοσωματικό υπόστρωμα των παραπάνω μεταφορών, ο Χειμωνάς παρουσιάζει τις πιο άγριες και ασυμβίβαστες ενστικτώδεις ορμές του ανθρώπου, που βρίσκονται κρυμμένες πίσω από την κανονικότητα της θεσμοθετημένης γλώσσας. Παραδείγματα τέτοιων δραματοποιήσεων αφθονούν στην *Εκδρομή*, που πραγματεύεται την πορεία ενός αδιαμόρφωτου υποκειμένου προς την κατάκτηση της ταυτότητάς του μέσα από τη γλώσσα και την τέχνη· πρόκειται εδώ για μια απόδοση του μοτίβου του περιπλανώμενου αναζητητή στη σύγχρονη εποχή με πολλές οφειλές στο *U* του Joyce.

Η *Εκδρομή* είναι ένα ταξίδι στη γλώσσα και τη λογοτεχνία, που επιβάλλεται από το θάνατο του πατέρα και διαταράσσεται από ακατάπαυστες επιστροφές στη μητέρα. Είναι ακόμη μια αλληγορία για τη γένεση ενός νέου λόγου, μέσα από αποσυνθεμένες και στρεβλές οικογενειακές ιστορίες αγάπης («*family romance*»), που αποδίδονται σπασμωδικά με διάσπαρτες εικόνες και ιστορίες και δομούνται πάνω στο δόγμα της Αγίας Τριάδας, όπως ακριβώς και στο *U*.²⁷ Η ασυναρτησία της αφήγησης ανα-παριστά το θάνατο της λογοκεντρικής παράδοσης που εκβιάζει την αναγέννηση του υποκειμένου μέσα στη γλώσσα. Το ταξίδι γίνεται «εις το όνομα του Πατρός» και του φαλλού, ή της συμβολικής τάξης του Lacan, όπως αποδεικνύει η ιστορία του Δαμιανού Παπαστεφάνου²⁸, και ενδυναμώνεται από τη συνουσιαστική επιθυμία που εκδηλώνεται στη γραφή και τη γλώσσα, όπως δείχνει η ιστορία του ραβδοσκόπου. Αυτές οι δύο ιστορίες στηρίζουν το νόημα του κειμένου και συνδέουν το σχηματισμό της ταυτότητας του υποκειμένου

με το μοτίβο του θανάτου-αναγέννησης, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύουν την οικογένεια ως κυρίαρχο πεδίο δυνάμεων, το εργαστήρι μέσα στο οποίο δημιουργείται ο ανθρώπινος νους. Η σπασμωδική αφήγηση, ο κατακερματισμός του μύθου και η παραλυμένη σύνταξη φανερώνουν την επίδραση του FW στο έργο του Χειμωνά, που ενισχύεται τόσο από το ξύπνημα του αφηγητή στην αρχή του κειμένου όσο και από τη συμβολική παρουσίαση του θανάτου του πατέρα, που παραπέμπει στην πτώση-θάνατο του HCE («*Humphrey Chimpden Earwickers*» ή «*Here Comes Everybody*»), πατρικής μορφής του FW.

Οι ιστορίες του Χειμωνά σκηνοθετούνται μπροστά από ένα φόντο συγκροτημένο με δυσνόητους θεωρητικούς όρους και δύσμορφη γλώσσα. Η ιστορία του Δαμιανού Παπαστεφάνου, ενός άντρα με γυναικεία χαρακτηριστικά, που πεθαίνει από καρκίνο του μαστού, αποδίδει πρώιμες φαντασιώσεις περί του αμφισεξουαλικού χαρακτήρα του γονεαπατέρα στη γραμμή της συγχώνευσης των δύο φύλλων σε ένα, κατά το «*Ma's da. Da's ma. Madas*» (FW, 496. 20-21) του Joyce. Η ασάφεια των γενών στηρίζει την αμφιθυμία της γλώσσας και της αφήγησης. Ξηλώνοντας την μπαρόκ κομψότητα των θεωριών του Lacan, ο Χειμωνάς πραγματεύεται το θάνατο του πατέρα εμπλέκοντας λογοτεχνικά μοτίβα με φιλοσοφικές έννοιες που ενσαρκώνονται σε μια αλλόκοτη και αινιγματική εικονοποιία. Το μοτίβο της αναζήτησης του πατέρα του U μετατρέπεται σε αναζήτηση μιας νέας γλώσσας. Η πράξη της γραφής συνδέεται με το θάνατο του πατέρα, ενός συμβολικού πατέρα που εκπροσωπεί την ίδια τη γλώσσα και προβάλλει το ομηρικό-τζουσιανό μοτίβο της αναζήτησης του πατέρα, την επιθυμία επαναπόκτησής του, ή, όπως το θέτει ο Joyce μέσα από τη θεωρία του Στήβεν Δαίδαλου, να γίνει ο ίδιος πατέρας του εαυτού του (U, 9:875). Ο Joyce θεωρεί ότι το θεμέλιο του χριστιανικού μύθου της αγάπης προς τον πατέρα-Θεό, που εκτελείται με την τελετουργία της Θείας Ευχαριστίας, δεν είναι παρά ένας κανιβαλισμός ή, όπως ο αφελής Bloom το καταλαβαίνει, «*φάγωμα κομματιών ενός πτώματος*» (U, 5:350). Σε παρόμοια κατεύθυνση, ο Χειμωνάς, παρουσιάζοντας μια νεκρή πατρική φιγούρα με γυναικεία στήθη, εισάγει την έννοια ενός πατέρα-θηλάστριας· πρόκειται για μια σύγχρονη απόδοση του πρωτόγονου γεύματος των γιων, που καταβροχθίζουν το σκοτωμένο πατέρα για να εγκολπωθούν την εξουσία-δύναμή του. Αυτή η εικόνα απηχεί επίσης τον αμαρτωλό πατέρα του FW, που γίνεται θυσιαστήριο γεύμα, ένα «*κομμάτι κρέας στο πιάτο*», «*ένα καρβέλι ψωμί από το φούρνο του Κέννεντυ*», ψάρι, σολομός, φάλαινα, ρείκι, κήτος, βροντόψαρο («*that meal's dead off summan, schlook, schlice and goodridhirring*»), ενώ το θυσιαστήριο αίμα του είναι μπίρα («*a glass of... foamous olde Dobbelin ayle*», FW, 7.8-12).

Επίσης, στην *Εκδρομή* μάς παραδίδεται μια δραματοποίηση της

γένεσης της γλώσσας μέσα από την ιστορία του ραβδοσκόπου. Πρόκειται για μια αλληγορία για την καταγωγή της γλώσσας, με την οποία σκηνοθετείται η γένεση του λόγου ως φωνή και χειρονομία και υποστηρίζεται η φαινομενολογική θεωρία του Χειμωνά περί γλώσσας, του παραφασικού της χαρακτήρα και των διαδραματιζόμενων στο σώμα κατά την εκφορά του λόγου-φωνής. Ένα αλλόκοτο ζευγάρι συνουσιάζεται σ' ένα δωμάτιο· η ερωτική πράξη όμως πραγματοποιείται με τη μορφή ανταλλαγής ήχων, λέξεων και χειρονομιών. Η σεξουαλική πράξη συμβολίζει τη γένεση της γλώσσας, που εδώ παρουσιάζεται ως τερατογένεση. Μια τέτοια σκηνοθεσία παραπέμπει αυτόματα στη γένεση της γλώσσας στο επεισόδιο «Τα Βόδια του Ήλιου» του *U*, όπου η γλώσσα γεννιέται στο νοσοκομείο και παραλληλίζεται με μια πραγματική γέννα, τον τοκετό της κ. Purefoy. Ταυτόχρονα, η συνουσία που εκτελείται με την ανταλλαγή ήχων και λέξεων που ρευστοποιούν γλώσσα και λέξεις σε συλλαβές, μορφήματα και φωνήματα, θυμίζει έντονα τον ορισμό της Kristeva για τη σημειωτική λειτουργία της ποιητικής γλώσσας, σύμφωνα με την οποία οι σημειωτικές λειτουργίες «είναι εξαρτημένες από τις ορμές του σώματος και γίνονται φανερές μέσ' από μυϊκές συσπάσεις και τη λιμπιντική κορύφωση και κάθεξη, που συνοδεύεται από εκφορές ήχων» (*Desire*, σελ. 134).

Ένα τρίτο πρόσωπο μεσολαβεί, ο ραβδοσκόπος, ένας άντρας που έχει ένα χοντρό κλαδί και είναι ταυτόσημος με τον άντρα της ερωτικής πράξης. Έτσι δημιουργείται το τριαδικό σχήμα της ένωσης. Η διαμεσολάβηση του ραβδοσκόπου εμφανίζεται ως μεσσιανική έλευση που θα σώσει την ένωση από ένα θεμελιακό λάθος. Ο ραβδοσκόπος με το ραβδί του θα αποκαλύψει την ουσία των πραγμάτων. Έχουμε δηλαδή μια σαφή λογοτεχνική θεματοποίηση της φαινομενολογικής υπόθεσης περί του αναγκαίου επαναπροσδιορισμού της αρχικής-πρωτόλειας φύσης των πραγμάτων. Η γέννα γίνεται υπόθεση που αφορά τους δύο άντρες, τον άντρα της ερωτικής πράξης και τον ραβδοσκόπο, οι οποίοι είναι ομοούσιοι, ενώ η γυναίκα γίνεται το μέσον ένωσης των δύο αντρών και εντέλει εξαιρείται από τη συνομιλία τους. Οι δύο άντρες σφετερίζονται τις μητρικές της ιδιότητες και η γέννα γίνεται υπόθεση γένους αρσενικού. Με αυτό τον τρόπο ο Χειμωνάς επαναγράφει τη θεολογική έννοια της γυναίκας ως διαμεσολαβητή μεταξύ του Πατρός και του Υιού, και του φαλλού στο χώρο της λογοτεχνίας, η οποία με τη σειρά της στέκει μεταξύ φιλοσοφίας και επιστήμης, του εαυτού και του ετέρου του, αλήθειας και μη-αλήθειας, παρουσίας και μη-παρουσίας.²⁹ Η ιστορία της Διονυσίας-μεσολαβητή (*Εκδρομή*, σελ. 44-56) λειτουργεί σε παρόμοια κατεύθυνση και εξελίσσεται με πληγές πάνω στο γυναικείο πρόσωπο, διπλά στόματα και εικόνες αιμορραγίας. Ο Χειμωνάς «παίζει» με φιλοσοφικές έννοιες όμοιες με εκείνες που διατυπώνει

ο Derrida, όπως του υμένα ως ενδιαμέσου που χωρίζει και ενώνει αντιθέσεις, του ξεδιπλώματος του μέσα έξω («invagination»), της διασποράς («dissemination»), του τυμπάνου («tympan») ή της ιδέας του για τον Nietzsche ως τον για πάντα έγκυο φιλόσοφο.³⁰ Ο Derrida, ο οποίος επίσης εισάγει την έννοια του ανδρόγυνου στο πεδίο της φιλοσοφίας, διατυπώνει την ορολογία του με δάνεια από την ανατομία του σώματος. Παρόμοια, ο Χειμωνάς οδηγεί τη γραφή του στα όρια φιλοσοφίας και λογοτεχνίας, φιλοσοφίας και επιστήμης κ.ο.κ., αναπαράγοντας τη διασταυρούμενη και συγκλίνουσα σκέψη μιας εποχής, της οποίας ο αόρατος δημιουργός δεν είναι πλέον ένας και μοναδικός, ο Θεός, αλλά ένας θρυμματισμένος εαυτός, ανδρόγυνος και πάντα έγκυος.

Έτσι, αυτή η ένωση και η δημιουργία είναι εξαρτημένες από τη λογική του προπατορικού λάθους ή αμαρτήματος, που δεσπόζει πάνω από τη σεξουαλική μέθεξη λέξεων και χειρονομιών. Η λογοκεντρική σκέψη γεννά την τρέλα και οδηγεί τον άντρα και τη γυναίκα σ' αυτή την αλλόκοτη ένωση:

«Η ένωσή τους που είναι ο κύριος σκοπός ο έρωτας χάνεται αδοκίμαστος [...] κι ένας μηχανικός ερεθισμός του ενστίκτου [...] και σε μια στιγμή η γυναίκα λέει απερίσκεπτα μοιάζει ν' αναζητούμε κάποιο θεμελιώδες σφάλμα που είναι η αιτία. Ο άντρας ξαφνιάζεται και του κάνει φοβερή εντύπωση. Ναι λέει και γίνεται έμμονος σκοπός και χάνει την ασυνειδησία της ποίησης και γίνεται αλύπητο διανοητικό μαρτύριο. Σχεδιάζουν κι επαναλαμβάνουν προσεχτικά. [...] Συνέχεια κι ο άντρας ύστερα λέει όχι κι ίσως θα πρέπει αλλοιώς ν' αρχίσουμε κι όχι σε μια λέξη ή κίνηση αλλά σε μιαν ωρισμένη σειρά από λέξεις κι από κινήσεις σ' έναν συνδυασμό ωρισμένο κι ίσως στη σειρά σπίτι πόδι Μπίρμιγχαμ κορυφογραμμή ή πόδι Μπίρμιγχαμ κορυφογραμμή σπίτι ή στη σειρά ν' ακουμπάμε το τραπέζι κι ύστερα στον τοίχο κι ύστερα το μέτωπό σου ή πρώτα τον τοίχο κι ύστερα το τραπέζι κι ίσως εδώ είναι το κλειδί κι αποκαλυφτεί η πλάνη μέσα στο αστραφτερό μυστήριο της μαγείας. Αρχινούν τις νέες δοκιμές χιλιάδες χιλιάδων συνδυασμοί λέξεων και κινήσεων που τις διορθώνουν κι ανακατατάζουν και ξανά. [...] Αρχίζουν να χαλάν το σπίτι κι η γυναίκα σέρνεται γιατί η κοιλιά της έχει κιόλας φουσκώσει αρκετά». (Εκδρομή, σελ. 36-38, η έμφαση δική μου)

Η ανάστροφη διάταξη των λέξεων και το όλο γλωσσικό παιχνίδι ακολουθεί τη λογική του αναγραμματισμού, που απαντάται κατά κόρον στο FW, και μετατρέπει π.χ. τον εσωτερικό μονόλογο σε

«moanolothe inturned» ή «Extorreor Monolothē» (FW, 254.14, 105.12). Αν στον Joyce αυτό είναι μια παρωδία ή διακωμώδηση που δοκιμάζει τα όρια της γλώσσας, στο Χειμωνά εξυπηρετεί μια θεωρητική επιταγή: να φανούν οι συνέπειες της λογικής συμβολικής τάξης, που παρεμβαίνουν και καθυποτάσσουν το ένστικτο, δημιουργώντας ένα «διανοητικό μαρτύριο» (σελ. 37), εμποδίζοντας τη γένεση αυτού που ο Χειμωνάς ονομάζει «σωματικό λόγο», της Αδελφής, γένους θηλυκού, ενστικτώδους και γι' αυτόν το λόγο αγνού και γνήσιου.³¹ Το «θεμελιώδες σφάλμα» και το προπατορικό κακό προέρχονται από τη λογική που καταστρέφει το σπίτι-σώμα της γλώσσας. Για τον ίδιο λόγο το ζευγάρι δεν μπορεί να βρει ό,τι ψάχνει, αλλά και δεν ξέρει γιατί ψάχνει, ενώ η σεξουαλική ένωση δεν μπορεί να ολοκληρωθεί. Φαίνεται έτσι ότι η υποτιθέμενη ερωτική ένωση επιδίωκε την κυοφορία της φωνής και της χειρονομίας, προκειμένου να παραχθεί το σωματικό νόημα της γλώσσας. Η επιβολή όμως της λογικής (δηλαδή του ραβδοσκόπου) στο ένστικτο και στην υποτιθέμενη ερωτική ένωση οδηγεί σε μια τερατογένεση: «Και γεννιέται το τέρας λέει η νοσοκόμα με κακία» (σελ. 41). Σ' αυτή τη συνουσία τα πάντα έχουν αναστραφεί λόγω του αλληγορικού και μεταφορικού της χαρακτήρα, που αποδίδεται με σωματικούς όρους. Η επικείμενη γέννα αναμένεται όχι από τον κόλπο αλλά από το στόμα, το λαιμό, «σαν φωνή σε φραγμένο αυλό» (σελ. 35).

Αυτή η μετατόπιση μεταθέτει τις λειτουργίες της συνουσίας από τα γεννητικά όργανα στο αναπνευστικό σύστημα, μετατρέπει τη γέννα του λόγου σε εμποδισμένη αναπνοή και την ποίηση σε ρυθμικούς σωματικούς κυματισμούς ή παλμικές κινήσεις, συνάδοντας με το αντίστοιχο λογοπαίγνιο του Joyce: «Mouth south. Is the mouth south someway? Must be some. South, pout, out shout drought. Rhymes: two men dressed the same, looking the same, two by two». (U, 7:715-17)

Η μεταφορικότητα της συνουσίας με ήχους και χειρονομίες έχει επίσης θεολογική προέλευση, η οποία αποδίδεται με ψυχοσωματικά συμπτώματα: την «πνοή ζωής» που «ενεφύσησεν» (Γένεση α. 7) ο θεός και δημιούργησε τον άνθρωπο, το Άγιο Πνεύμα και το μεσολαβητικό ρόλο του στη σύλληψη της Θεοτόκου. Το στοιχείο του ομοούσιου καθορίζει τη διαδικασία της μέθεξης και το γόνο της ως γιο «μονογενή», λόγο που εμπεριέχει τον ένα και τον «άλλον», γλώσσα και σώμα, ήχο και γράμμα, ακοή και όραση. Αυτός είναι ο νέος λόγος του Γιατρού Ινεότη, που καταργεί το σύμβολο και γεννά ήχους και γράμματα.

Ο Γιατρός Ινεότης

«το πρόσωπο αυτό αναλαμβάνει, και για λογαριασμό του πλήθους, να σηκώσει όλο το νόημα του κειμένου. [...] Το πλήθος δεν έχει λόγο, και είναι εκεί για να ακούσει αυτόν

που μιλά, μιλάει προς αυτό, και το πλήθος ακούοντας αυτόν τον λόγο τον κάμνει λόγο κοινό — κοινός είναι ο λόγος που εκπέμπεται με την αυστηρή απαίτηση να ακουσθεί, είναι πριν απ' όλα ο ακουόμενος». (Χειμωνάς, Δύσθυμη, σελ. 64)

«The mouth that tells not will ever attract the unthinking tongue and so long as the obseen draws theirs which hear not so long till all earth's dumbnation shall the blind lead the deaf. [...] If violence to life, limb and chattels, often as not, has been the expression, direct or through an agent male, of womanhid offended, (ah! ah!) has not levy of black mail from the times the fairies were in it, and fain for wild erthe blothoms followed by impressive private reputation for whispered sins?» (FW, 68-69.32-40)

Ο Γιατρός Ινεότης είναι ένα κείμενο δομημένο γύρω από τις έννοιες του ακουόμενου-ομιλούμενου λόγου και της αιμομεικτικής επιθυμίας στη γλώσσα. Η ιστορία αναφέρεται στο ταξίδι του Ινεότη. Ο πρωταγωνιστής είναι ένας νεοφερμένος, μια περίεργη παρουσία με υβριδικό όνομα. Τον συνοδεύει ο μουγκός γύφτος, ένας ακονιστής μαχαϊριών που κουβαλά το ακονιστήρι-τροχό στην πλάτη του. Το ακονιστήρι υποδηλώνει την κυκλική κίνηση του λογοκεντρισμού, που πάνω της ο γύφτος ακονίζει τα μαχαίρια για τη σφαγή του πλήθους. Εντέλει ο τροχός κομματιάζει το γύφτο κάτω από τους ήχους της φωνής του γιατρού Ινεότη. Το βιβλίο πραγματεύεται το θάνατο και την αναγέννηση του λόγου. Οι άνθρωποι, που κατά το Χειμωνά είναι «άνθρωποι-έννοιες», πρόκειται να πεθάνουν (*Εξι Μαθήματα*, σελ. 115). Τους είχαν υποσχεθεί έναν ανώδυνο και φυσικό θάνατο, αλλά τώρα ξέρουν ότι πρόκειται να πεθάνουν μ' ένα φρικτό τέλος (*Ο Γιατρός Ινεότης*, σελ. 10). Το βιβλίο είναι μια αλληγορία για τον ακουόμενο λόγο, που στοχεύει στο ξαναζωντάνεμα των αισθήσεων και του σώματος. Όπως το διατυπώνει ο συγγραφέας, «πρόκειται λοιπόν γι' αυτόν τον πρωτογενή διάλογο, πρόγονο (και στην περίπτωση του Γιατρού Ινεότη, μαζί και επίγονο) της κοινής παραδοσιακής Αφήγησης» (*Δύσθυμη*, σελ. 65). Ο νέος λόγος θα ξαναγεννηθεί από έναν αιματηρό διαμελισμό της γλώσσας, απεικονισμένο σε ανθρώπινα σώματα, που θα αποκαταστήσει τη σχέση μεταξύ των κόσμων των λέξεων και των αισθήσεων. Η αποκάλυψη ενός αιμομεικτικού δράματος που βρίσκεται κρυμμένο πίσω από τις «γλυκειές ιστορίες» (*Ο Γιατρός Ινεότης*, σελ. 29) του λόγου, θα αποδοθεί με νεολογισμούς, σπασμωδική σύνταξη και άγρια εικονοποιία. Για να γίνει ωστόσο κατανοητός ο πυκνός συμβολισμός του κειμένου, είναι απαραίτητο να ανιχνευθούν τα λογοτεχνικά και φιλοσοφικά διακείμενά του.

Η πραγμάτευση του ακουόμενου λόγου και στη συνέχεια του αυτι-

ού παραπέμπει στο «*aurodrama*» («*ear-drama*», FW, 517.24) του Joyce. Όπως εξηγεί ο Χειμωνάς:

«η αρχιτεκτονική της γραφής γίνεται ένα πραγματικό σπειροειδές κέλυφος αμμωνίτη [...] στο Γιατρό Ινεότη. Πρόκειται για έξι ομόκεντρες σπείρες και η ίδια πάντοτε ιστορία, το ίδιο νόημα-βίωμα επαναλαμβάνεται αμετάλλαχτο σε έξι απανωτούς φλοιούς. Το μικροσκοπικό κέντρο καταλαμβάνεται σημειωματικά από την πυρηνική ιστορία, η οποία προοδευτικά διευρύνεται στους επάλληλους φλοιούς κι αυτοί καθώς ανοίγουν και μεγεθύνονται μοιάζουν να αποκολλούνται άνισα κομμάτια ζωής από κάποιον αθέατο τοίχο που τους περιβάλλει. Ξαφνικά, ο τελευταίος κύκλος συσπειρώνεται και επιστρέφει στο κεντρικό, μητρικό κύτταρο της ιστορίας». (Έξι Μαθήματα, σελ. 108-109)

Η ελικοειδής δομή συνδέεται σαφώς με τον κοχλία του αυτιού, ενώ η επανάληψη της πυρηνικής ιστορίας σε διευρυνόμενους κύκλους απηχεί την κυκλική ατομική δομή του FW, («*Adomic [atomic] structure*», 615.6). Το FW είναι δομημένο σε τέσσερις κύκλους ονείρων, οι οποίοι συμβολίζουν το *risorso* του Vico και τις τέσσερις εποχές της ιστορίας. Όπως απέδειξε ο Clive Hart, «με βάση τη μοριακή αρχή πάνω στην οποία στηρίζεται το FW, κάθε μικρότερος κύκλος κατά κάποιον τρόπο αντικατροπτίζει αυτή την ακολουθία των μεγαλύτερων κύκλων ονείρων».³² Η κυκλική κίνηση και η περιφορά της ιστορίας σε αποσπάσματα είναι παρόμοια, αν και υπάρχει διαφορά στον αριθμό των κύκλων. Μια τέτοια διάρθρωση στη γλώσσα των ήχων και ακουσμάτων του Joyce διαβάζεται και ως «*circumcentric megacycles, ranging from anti-dulibnium onto the serostaatarean*» (FW, 310.7), «*by memory inspired, turn wheel again to the whole of the wall. Where Gyant Blyant*» (FW, 69.5-8), «*the dead giant manalive*» (FW, 500. 1-2), «*perpetrified in his offspring*» (FW, 23.30) [receives the] «*zounds of sounds*» (FW, 499.27), «*the soundwaves are his buffeteers; they trompe him with their trompes*» (FW, 69. 26-7), κι έτσι η γλώσσα μπορεί να επιτύχει «*the first peace of illiteratise porthery in all the flamend floody flatuous world*» (FW, 23.9). Μπορεί κανείς να διακρίνει την οφθαλμοφανή ομοιότητα μεταξύ των «*circumcentric megacycles*», «*wheel*», «*wall*» και «*perpetrified offspring*» του Joyce και των «ομόκεντρων σπειρών», του τροχού του γύφτου, του «αθέατου τοίχου» και του «σπειροειδούς κελύφους αμμωνίτη» της αρχιτεκτονικής δομής του Ινεότη.

Το ουσιαστικό στοιχείο που συνδέει το κείμενο του Χειμωνά με το βιβλίο του αυτιού και της ακοής του Joyce είναι η φιλοδοξία του συγγραφέα να «ακουστεί» ο ανθρώπινος λόγος ή, στη γλώσσα του Joyce, να μας δώσει μια «οπτικοακουστική θέαση του κόσμου» («*an earsighted*

view of the world», FW, 143.9-10) αποσυναρμολογώντας ή καταργώντας «το λαβυρινθικό τέλος-θάνατο της ωτολογικής του ζωής» («*lubberendedth of its otological life*», FW, 310.21). Ο Γιατρός Ινεότης είναι ο προάγγελος ενός νέου λόγου, του «ακουόμενου», και καθώς «αναγγέλλει στους ανθρώπους το επικείμενο τέλος τους, μοιάζει να το προκαλεί ο ίδιος» (Δύσθυμη, σελ. 65)

Επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο έργο του Χειμωνά είναι η απόκοσμη παρουσίαση του κανονιστικού λόγου, της συμβολικής τάξης. Στο κείμενο του Ο Γάμος, ο κοινός λόγος ενσαρκώνεται σ' έναν άνθρωπο, τον λυπημένο. Ο ίδιος ο Χειμωνάς εξηγεί αυτή τη δραματοποίηση ως εξής:

«Ο λυπημένος δεν έδειχνε λύπη. Αλλά το πρόσωπό του είχε μια έξαψη και προκαλούσε τρόμο. Αλλά εκείνο που προκαλούσε τρόμο. Προκαλούσε δέος η πελώρια αμφίεσή του. [...] Σαν ένας πύργος από αστραφτερά υφάσματα και τεντωμένα. Κεραίες και σκαλωσιές στηρίζουν την πελώριά του πρόσοψη. Σαν ένα πλατύ ορθωμένο λοφίο λύγιζε προς τα πίσω και ταλαντευόταν σε κάθε κίνηση του λυπημένου. Έχει διάμετρο ως δέκα μέτρα κι από τις άκρες ανέμιζαν ξεσκισμένα λάβαρα και φυλαχτά. Κολημένα σαν μαγνητισμένα δυσδιάκριτα και τρομαχτικά πράγματα και ράκη ζώων κι ανθρώπων κι όλα μαζεμένα με μια μανιασμένη φιλαρέσκεια και συνέχεια να ξεκολλάν και πέφτουν καταγής και χαμηλά διακρίνεται το φοβερό του πρόσωπο κι όλο εκείνο το τέμπλο που βάδιζε. Έθρυβε και σιγά σιγά αφανιζόταν λες και το φως της ημέρας να έτρωγε σιγά σιγά εκείνο το υπερφυσικό και υπέροχο ανθρώπινο ικρίωμα.

Αυτός θα μπορούσε να είναι ο κοινός λόγος, λόγος της τέχνης: μια ψηφιδιακή πελώρια αμφίεση, το υπερφυσικό κι υπέροχο ανθρώπινο ικρίωμα με κολημένα πάνω του κομμάτια από τον κόσμο». (Εξι Μαθήματα, σελ. 121, η έμφασή μου υπογραμμισμένη)

Η παράγραφος έχει εντυπωσιακή ομοιότητα με την περιγραφή της πατρικής φιγούρας του FW, του HCE («*Here Comes Everybody*», που αυτόματα υποδηλώνει το κοινότοπο του χαρακτήρα του), γεννήτορα και σύμβολο του Λόγου, έναν έκπτωτο Θεό —και για τη γλώσσα του Joyce: «*earopean hero*» (FW, 598.15), «*a man made static*» (FW, 309.9)—όμοιο με τον λυπημένο, που δεν δείχνει λύπη και φέρει στον εξοπλισμό του κεραίες και σκαλωσιές («*equipped with supershielded umbrella antennas for distance, getting and connected by magnetic links [...] capturing skybuddies*», FW, 309.22, 17-18), το «αρμονικό μετωνυμικό μηχάνευμα» του Joyce («*harmonic condenser enginium*», FW, 310.1)], ο Earwicker, που είναι ταυ-

τόχρονα ράδιο και ραντάρ. Προφανώς ο Χειμωνάς κινείται υφολογικά στη γραμμή του *FW*. Αυτό ενισχύεται με τη δημιουργία νεολογισμών όπως το όνομα του γιατρού Ινεότη, ακατανόητες λέξεις όπως «λουδία» (σελ. 40) και διακειμενικές αναφορές όπως στη λίμνη Ολίβια και Ισαβέλλα (σελ. 47), που παραπέμπουν στην Anna Livia Plurabelle, μητέρα, και στην Isabel-Iseult-Issy, κόρη του *FW*, και στην υδάτινη φύση τους, καθώς η πρώτη ως μητέρα φύση είναι ποταμός-ωκεανός-νερό. Επίσης, το μοτίβο του κουφού-μουγκού (ο διάλογος των Mutt-Jutte, *FW*, 15.29-18.16) του Joyce ανακαλείται στο κείμενο, καθώς ο Ινεότης έχει φωνή, σε αντιδιαστολή με το γύφτο που είναι βουβός. Το δυσνόητο και ασυνεχές ύφος του κειμένου συνδέεται με εκείνο του *FW*, το οποίο «ήταν μια σκοτεινή [ασαφής] σύλληψη και εκτέλεση και αφορούσε το σκοτάδι [ασάφεια]». ³³

Ο Γιατρός Ινεότης συγκλίνει στο διαμελισμό της γλώσσας, όπου το μέρος μπορεί να μιλήσει για λογαριασμό του όλου και να αυτονομηθεί αποκτώντας δική του οντότητα, ενώ διανοίγεται ένα τοπίο αίματος και βίας, για να φανεί το τέλος των συμβόλων και η αρχή των σημάτων. Με διαμελισμένα και κατακρεουργημένα ανθρώπινα σώματα αναπαριστάται ο κατακερματισμός της γλώσσας στα πρωτογενή της συστατικά, συλλαβές, γράμματα, ήχους. Νεολογισμοί, διάσπαρτες συλλαβές και κομμάτια ανθρώπινου σώματος είναι τα συστατικά μιας γραφής που οδεύει προς ρευστοποίηση. Καθώς ο ακουόμενος λόγος και ο έρωτας είναι τα κεντρικά θέματα του Ινεότη, ο αναγνώστης γίνεται μάρτυρας μιας ερωτικής βίας που ασκείται πάνω στο πλήθος ξεσκιζοντας τις σάρκες του και τραυματίζοντας σε βάθος το ανθρώπινο όλον. Η φωνή γίνεται φονικό όπλο που διαρρηγνύει τον ιστό της αφήγησης και της γλώσσας. Ο Χειμωνάς κλητεύει ένα γλωσσικό πρωτογονισμό, που καταστρέφει τους κανόνες της γλώσσας και βρίσκεται πολύ κοντά σε ό,τι η Kristeva ορίζει ως σημειωτική διαδικασία:

«Η σημεινόμενη οικονομία της ποιητικής γλώσσας είναι ιδιαίτερη στο ότι η σημειωτική τείνει να κερδίζει το πάνω χέρι σε βάρος των θετικών και κατηγορηματικών εμποδίων της συνείδησης που ελέγχει το εγώ» και «αυτή η σημειωτική αμηχανία (ρυθμός, φωνητική και ηχητική χροιά [...]) αλλά επίσης γραφική διάταξη στη σελίδα) συνοδεύεται από μη-αναστρέψιμες συντακτικές ελλείψεις». (*Desire*, σελ. 134, η μετάφραση δική μου)

Αυτή ακριβώς είναι η περίπτωση των συντακτικών και γραφικών ανωμαλιών των κειμένων του Χειμωνά, η διάλυση δηλαδή της γλώσσας σε ήχους, που αναπαριστούν τις σημειωτικές διαδικασίες, τον «πρωτο-

γενή διάλογο» (Δύσθυμη, σελ. 65) των αισθήσεων. Ο ήχος διαπερνά το συμβολικό περιτύλιγμα της γλώσσας —τις «κυματιστές γλυκειές ιστορίες» που έχουν νόημα-σημαίνουν—, για να αναδειχθούν οι πιο πρωτόγονες, αιμομεικτικές και φονικές επιθυμίες οι οποίες ενεδρεύουν μέσα στην παραδοσιακή αφήγηση και γλώσσα και τις συγκροτούν:

«Κρυμμένος μέσα σε κυματιστές γλυκειές ιστορίες και στα τυφλά χώνουν τα χέρια και κάτω από απαλές διηγήσεις σα κεντημένα σεντόνια χώναν τα χέρια και τον ψαύαν στα τυφλά με ένα αισθηματικό παραμίλημα». (Ινεότης, σελ. 29)

Ο «πρωτογενής διάλογος» του Ινεότη στοχεύει να αποκαλύψει το αρχέγονο αιμομεικτικό δράμα που βρίσκεται κάτω από κάθε αφήγηση και γλώσσα, να καταργήσει και να ξεπεράσει κάθε κανονικότητα, χρησιμοποιώντας παραλυτική σύνταξη και βιασμένη γραμματική ή, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας το θέτει, να γράψει ένα «λόγο αυτόχειρα» (Δύσθυμη, σελ. 75). Οι εικόνες βίας απηχούν την αιμορραγία της γλώσσας. Παρασυρμένος από το σώμα του γύφτου, ο Ινεότης «φωνάζει» και δυναμώνει το βασανισμό του σώματος (σελ. 20). Η φωνή του πέφτει πάνω στο πλήθος και στον ακονιστή και τον κομματιάζει. Δύο φορές μέσα στο κείμενο (σελ. 20-21 και 45-46) το ανθρώπινο περίβλημα ξεσκίζεται και το σώμα αδειάζεται, αποτέλεσμα αυτής της φωνής, που είναι ακόμα Λόγος νοσηρός (βλ. σελ. 12 τη «παληιά αρρώστεια» και την επιληπτική κρίση του Ινεότη).

«Ο άνεμος του έπαιρνε σιγά σιγά του παίρνει όλο το κρέας από το πρόσωπο και το τεντωμένο κεφάλι του Γιατρού Ινεότη γυμνό και φάνηκε το κρανίο άδειασαν τα μάτια ο πράος αέρας περνά ελεύθερα και περνά μέσα από τις ανοιχτές τρύπες του κεφαλιού κι απαλά ανάδευε μέσα στις κόγχες αναδύει θρύματα από εικόνες που έμειναν και μερικά θρύματα ξεκολλάν τα σπρώχνει ανάμεσα στα κόκκαλα των αυτιών κι εκεί έγιναν ένα βουητό θαμπές φωνές και κουρέλι μουσική και μερικά θρύματα κατέβαιναν ως βαθειά στα ρουθούνια κι έγιναν καφτερή μυρωδιά και κατακάθι άρωμα». (Ινεότης, σελ. 45-46, η έμφαση δική μου)

Η επίδραση-επίθεση της φωνής δεν αποδομεί απλά τη γλώσσα και την αφήγηση, αλλά καταστρέφει μαζί τους και το όργανο της ακοής. Η ομιλία αυτή εγγράφεται και διατρύπεί τη μεμβράνη του τυμπάνου, την καταστρέφει,³⁴ ενώ μια γκροτέσκα εικονοποιία απεικονίζει τη βία που ασκεί ο ήχος πάνω στο σώμα της γλώσσας. Ο λόγος του Γιατρού Ινεότη, ο ήχος της φωνής κομματιάζει τους ανθρώπους-έννοιες: «οι άνθρωποι είναι ανθρώπινα κομμάτια» λέει ο Ινεότης (σελ. 11), και κατά συ-

νέπεια σύμβολα που αναπαριστούν ιδέες, έννοιες, λέξεις, την ίδια τη γλώσσα, που σταδιακά θρυμματίζεται. Όταν ο διαμελισμός έχει συντελεστεί, τα ανθρωπο-σύμβολα γίνονται τα απεξαρθρωμένα μέρη ενός βιασμένου όλου. Έτσι, ο Γιατρός Ινεότης-κείμενο σε αντιδιαστολή προς τον Ινεότη-χαρακτήρα εγκαινιάζει μια νέα λειτουργία σημασιοδότησης, της φωνής δηλαδή του σώματος σε αντιπαράθεση προς τη Φωνή του θεοκρατικού Λόγου, του συμβόλου.³⁵ Το ανθρώπινο σώμα έχει πάψει να σημαίνει ως ολότητα και παράγει νόημα μόνο από τα διαμελισμένα του μέρη και από μετατεθειμένες λειτουργίες.

Στην ίδια κατεύθυνση, η ιστορία ή οι ιστορίες στοχεύουν στην απομάκρυνση των «απαλών διηγήσεων», που μοιάζουν με «κεντημένα σε-ντόνια» (σελ. 29), και στην αποκάλυψη της κρυμμένης αλήθειας. Ένας βίαιος, πρωτόγονος και άγριος ερωτισμός καταστρέφει ταυτότητα και σεξουαλικό γένος. Η σύνταξη αποκαθίσταται σχετικά, καθώς φονικές και αιμοσταγείς εικόνες απεικονίζουν το θάνατο της γλώσσας. Ο Ινεότης βάζει τέλος στην αιμομεικτική σχέση με την αδερφή του δολοφονώντας την, για να σφετεριστεί τη φωνή της. Η φωνή της αδερφής, η μουσικότητα και το τραγούδι της μετατρέπονται σε απλή εκφορά ήχων.

«Πήρε ένα σίδερο το καρφώνει στο λαιμό της η αδελφή γέρνει από την καρέκλα κι έπεσε κάτω. Με μισάνοιχτο στόμα πεθαμένη. Ανέβηκε πάνω της έκλαιγε πατούσε την κοιλιά της το στήθος της κι από την τρύπα του λαιμού έβγαινε αίμα κι ένα γλουγλούκισμα αλλά όχι το τραγούδι». (Ινεότης, σελ. 17-18)

Με απομυθοποιημένες, φονικές, οικογενειακές ιστορίες αγάπης («*family romance*»), όπου οι συμμετέχοντες ενώνονται ερωτικά τρώγοντας, σκοτώνοντας και καταβροχθίζοντας ο ένας τον άλλο, το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας μεταβάλλεται σε ερωτική βία και σφαγή. Η ιστορία της Θωμάς, μιας άρρωστης και ανάπηρης κόρης, που τραγουδά ένα «λυπητερό σκοπό» κι έχει αιμομεικτική σχέση με τον πατέρα της υπό την κάλυψη της μητέρας της, εισάγει το θέμα. Τραγουδά ένα τραγούδι που μοιάζει με δημοτικό και αναφέρεται στην Αγία Τριάδα και τη Σταύρωση: «τρεις εμύραναν τη χώρα. Κλέφτες δυο ένας φονιάς. Δάκρυσε η αγιάθοδώρα. Δάκρυσε κι η αγιάτριάς. Τ'άρπαξε όλα η κακιά ώρα. Μία ψύχα λειτουργιάς. Ζητιανούλα αγιάθοδώρα. Τρισφτωχούλα αγιατριάς...» (σελ. 26). Το τραγούδι της Θωμάς και το νανούρισμα της μητέρας που προστατεύει την αιμομεικτική σχέση μεταξύ πατέρα και κόρης θυμίζουν έντονα την ανάλογη σχέση της ALP μητέρας, HCE πατέρα και Isabel κόρης στο FW. Άλλωστε, η πτώση του HCE και τα αμαρτήματα για τα οποία κατηγορείται είναι ανάλογης φύσης — αιμομειξία, οφθαλμοπορνεία κτλ.

Στο κείμενο του Χειμωνά το τραγούδι και ο ρυθμός συνδέονται πάντα με μια γυναικεία παρουσία. Το συγκεκριμένο τραγούδι εισάγει επίσης την ιστορία της Τενάγκνε, μια αλληγορία για τον αιμομεικτικό χαρακτήρα της ποιητικής γλώσσας, η οποία είναι συγκρίσιμη με τον ανάλογο ορισμό της Kristeva για την ποιητική γλώσσα:

«Η γλώσσα συγκροτείται ως συμβολική λειτουργία σε βάρος των απωθημένων ορμών, των ενστίκτων και της σχέσης με τη μητέρα. Αντίθετα, το αδιαμόρφωτο και αμφισβητήσιμο υποκείμενο της ποιητικής γλώσσας (για το οποίο η λέξη δεν είναι ποτέ αποκλειστικά ένα σήμα) συγκροτεί τον εαυτό του πληρώνοντας το τίμημα της επαναδραστικοποίησης των απωθημένων στοιχείων των ενστίκτων και της σχέσης με τη μητέρα. Αν είναι αλήθεια ότι η απαγόρευση της αιμομειξίας συγκροτεί τη γλώσσα σαν επικοινωνιακό κώδικα και ταυτόχρονα τη γυναίκα σαν αντικείμενο συναλλαγής, προκειμένου να θεμελιωθεί μια κοινωνία, τότε η ποιητική γλώσσα, για το αμφισβητήσιμο υποκείμενο-σε διαδικασία εξέλιξης (*le sujet en procès*), θα είναι το ισοδύναμο της αιμομειξίας: το αμφισβητήσιμο υποκείμενο-σε διαδικασία σφετερίζεται αυτή την αρχαϊκή ενστικτώδη και μητρική περιοχή· έτσι, ταυτόχρονα αποτρέπει τη μετατροπή της λέξης σε απλό σήμα και της μητέρας σ' ένα αντικείμενο απαγορευμένο σαν όλα τα άλλα». (*Desire*, σελ. 136, η έμφαση της Kristeva)³⁶

Η Τενάγκνε είναι μια γυναίκα-σύμβολο. Το «άσπρο κορμί της», που μοιάζει «κάτι σαν γέλια ή εσπερινός», υποδηλώνει αγνότητα και σχέση με την Εκκλησία. Μα πολύ περισσότερο το όνομά της αντηχεί τη γλώσσα («*tangue*») του Earwicker: «*his I've Iuy under his tangue... before there was a sound in the world?*» (*FW*, 485.21-22). Όπως επισημαίνει ο John Bishop, *tangue* είναι ένα σύμφυρμα των λέξεων *tongue* και *language*. Το όνομα της Τενάγκνε είναι ένα ανάγραμμα της λέξης *teanga*, η οποία σημαίνει «γλώσσα» στα κελτικά.³⁷ Η χρήση της αφασικής γλώσσας από το Χειμωνά επιτρέπει το σχηματισμό παράξενων λέξεων και αλλόκοτων λεκτικών συμπλεγμάτων, προκειμένου να αναδειχθεί το ουσιαστικό νόημα της γλώσσας.³⁸ Κατά συνέπεια, το όνομα της Τενάγκνε συμβολίζει την ίδια τη γλώσσα, αλλά ακόμα και μια παλιά, ανενεργή γλώσσα (κέλτική) ή την «αρχαϊκή μητρική περιοχή» της Kristeva. Η Τενάγκνε παρακολουθεί και ενορχηστρώνει την ερωτική συνουσία του κάθε μέλους της οικογένειας με έναν ξένο επισκέπτη που ονομάζεται Χριστιανός. Έτσι, η ιστορία μετατρέπεται σε αλληγορία που αφορά την ίδια την Εκκλησία, ως θεσμοποιημένο θεολογικό Λόγο,

και τις αιμομεικτικές σχέσεις που υποφώσκουν κάτω από τις τελετουργίες της θρησκευτικής κοινότητας και των αδελφοτήτων. «Με εξημμένο ζήλο εκτελεί τις επιθυμίες τώρα εγώ μ' εμένα φωνάζουν από τους τοίχους ερεθισμένοι περιμένουν κι όλα τα καθοδηγεί η Τενάγκνε γιατί αυτή πρώτη απ' όλους. Γυμνή και γονατιστή απολαμβάνει την ένωση του ξένου με τους συγγενείς την καθαρίζει με το πηχτό της βλέμμα» (σελ. 30-31). Η Τενάγκνε είναι η άμωμος παρθένος, άσπιλη κι ανέγγιχτη, γιατί τα χέρια της ποτέ δεν αγγίζουν (σελ. 31). Είναι επίσης η διαμεσολαβητική γυναίκα, «η αδελφή ή η γυναίκα του φίλου που λείπει διαρκώς» (σελ. 29), «ο σωματικός λόγος» γένους θηλυκού που τον έχει σφετεριστεί το αρσενικό γένος.

Η ιστορία σκηνοθετεί ένα άγριο αιμομεικτικό δράμα το οποίο συμβολίζει τη γένεση του λόγου, όπως ακριβώς η ιστορία του ραβδοσκόπου (Εκδρομή) συμβόλιζε τη σύλληψή του. Μέσα σε ένα πανδαιμόνιο ήχων και κατατεμαχισμού του ανθρώπινου σώματος, ο Ινεότης εμφανίζεται ερωτικά ερεθισμένος και φέρει ένα νέο φαλλικό λόγο: «μια ακατάληπτη λέξη λουδία» (σελ. 40).³⁹ Καθώς όλη η λογοτεχνία παρουσιάζεται συγκαλυμμένη κάτω από εκείνα τα «κεντημένα σεντόνια» που καλύπτουν την αιμομεικτική ιστορία του λόγου, η αληθινή ιστορία είναι αφανής. Η Τενάγκνε είναι ο καταλύτης για την ελευθέρωση του ορμέμφυτου που ελλοχεύει πίσω από το περίβλημα της γλώσσας και την ανάδειξη της σωματικής ουσίας του λόγου. Το σώμα της συμβολίζει ρυθμό και μουσικότητα.⁴⁰ Αφηγείται παλιές ιστορίες, για γυναίκες που τρώνε φωμί και το φτύνουν σε μικρά κομμάτια. Μέσα σε ένα όρυγμα διακρίνει τις συλλαβές «ΓΑ» και «ΔΡΑ», οι οποίες είναι χαραγμένες πάνω σε ένα μάρμαρο (σελ. 38). Ο συλλαβισμός και η απουσία της λέξης υποδεικνύουν τη ρευστοποίηση και τον κατατεμαχισμό της γλώσσας, που έχει ήδη επιτελεστεί πάνω στο ανθρώπινο σώμα, καθώς η Τενάγκνε «δαγκάνει τον ξένο, [τον Χριστιανό], κόβει μασά τον τρώει» (σελ. 39).

«Εκείνη τη στιγμή ακούστηκε μια μακρυνή φωνή και τραγουδιστή μακρυνή σα φωνή μάνας κάπου μακριά φώναζαν ένα όνομα σαν εβραϊκό θαρρώ Ραού ναι Ραού η ξεκοιλιασμένη πλατεία και το βαγόνι οι βασιλικές κι οι δύο γυναίκες οι συλλαβές ΓΑ ΔΡΑ και ξαφνικά». (σελ. 38)

Οι γυναίκες γίνονται συλλαβές υπό την επίδραση της τραγουδιστής φωνής της μάνας, ενώ η αποδιάρθρωση της γλώσσας συνδέεται με την εισβολή του γυναικείου-μητρικού στοιχείου. Εύλογα, λοιπόν, μια τέτοια γραφή μπορεί να συγκριθεί με τον προαναφερθέντα ορισμό της Kristeva για την ποιητική γλώσσα ως ισοδύναμο αιμομειξίας και σφετερισμού του μητρικού.

Το άγριο σεξουαλικό όργιο της Τενάγκνε, που διαμελίζει το αν-

θρώπινο σώμα και μαζί του την ίδια τη γλώσσα, αποκαλύπτει την αιμομεικτική προέλευση της γλώσσας. Ο Λόγος, η συμβολική τάξη του Πατέρα, κομματιάζεται, γίνεται το γεύμα της αμώμου παρθένου Τενάγκνε, όπως ακριβώς η πατρική φιγούρα του *FW*, ο *HCE*, γίνεται γεύμα της αδελφότητας των γιων σε μια παρωδία των πρωτόγονων τελετουργιών που εκπροσωπούν τις πλέον άγριες φαντασιώσεις του ασυνειδήτου· γίνεται θρύμματα λέξεων, συλλαβές που ξεβράζονται από γυναικεία στόματα, δραματοποιώντας τη σημειωτική δραστηριότητα που συνδέει με το «άλλο», το ασυνείδητο και τη μητέρα. Στο κείμενο του Χειμωνά το τραγούδι, οι μελωδίες, τα νανουρίσματα ανήκουν στο θηλυκό γένος (το τραγούδι της αδερφής, της μητέρας, της Θωμαής)· αυτό το τραγούδι σφετερίζεται ο νεογέννητος λόγος του Ινεότη, που είναι λόγος μονογενής, φαλλικός και γι' αυτό ακατάληπτος.

Οι παραπάνω μεταφορές απορρέουν από την αποσπασματική εστίαση στα ξεχωριστά όργανα του σώματος (εδώ στο μάτι και το αυτί), καθώς και στην αντίστοιχη απελευθέρωση των συνθετικών μερών της γλώσσας (μορφήματα και φωνήματα). Ένα τέτοιο ξήλωμα της γλώσσας ανακαλεί διακείμενα από το σύνολο των φιλοσοφικών έργων που διατύπωσαν τα πορίσματά τους σε διάλογο με το έργο του Joyce *FW*. Εκεί ο ήχος και τα γλωσσοπαίγνια χρησιμοποιήθηκαν ως το χειρουργικό νυστέρι κατακερματισμού της γλώσσας στα συνθετικά μέρη της, προκειμένου να παραχθεί μια νέα ονοματοποιία πολυφωνίας και πολυγλωσσίας που θα πολλαπλασιάζει στο διηνεκές τη σημασιοδότηση της γλώσσας. Η πιο χαρακτηριστική ανάλογη περίπτωση παραγωγής μιας τέτοιας υβριδικής γλώσσας στο χώρο της φιλοσοφίας είναι το έργο του Derrida· εκεί η λέξη αποδομείται και επαν-εγγράφεται, λαμβανομένης υπόψη της πολλαπλότητας σημασιοδότησης, που γεννά η πολυφωνική λειτουργία του φωνήματος: π.χ. *differánce* < *differ* + *defer* («διαφέρω» και «αναβάλλω») ή *Hymen* < *hymn* + *hymen*. Το γράμμα και ο ήχος, που ήταν εγκλωβισμένα μέσα στη χωροχρονική οικονομία της γλώσσας, απελευθερώνονται προκειμένου να παραχθεί μια νέα σημασιοδότηση. Πρόκειται για «μια ανταπόκριση στο κάλεσμα του φωνήματος, που η ηχώ του μιλά για άγρια τοπία πέρα από κώδικες και εισηγείται νέους σχηματισμούς σημασιοδότησης».⁴¹ Αυτή η διαδικασία κινείται παράλληλα με την επιστράτευση όρων από τη φυσιολογία και το λεξιλόγιο του σώματος. Το τύμπανο (του αυτιού), η κόγχη, ο θάλαμος του έσω ωτός, το ημικυκλικό κανάλι του αυτιού, ο λαβύρινθος του αυτιού, η τυμπανική μεμβράνη, η γλωττίδα επιστρατεύονται μεταφορικά και κυριολεκτικά στην ανάλυση του Derrida για την αίσθηση της ακοής κάποιου που μιλά στο αυτί της φιλοσοφίας.⁴² Τα γραμματικά και ετυμολογικά συστατικά της γλώσσας απελευθερώνονται και σημαίνουν μόνο διαμέσου της επίδρασης που έχουν στις αισθήσεις της όρα-

σης και της ακοής. Έτσι εμφανίζονται περίεργοι συνδυασμοί, λέξεις-υβρίδια και νεολογισμοί και αποκαλύπτεται η πρωτόλεια σημασία της λέξης, η οποία συνδέεται με το σώμα και τις αισθήσεις· επαναδραστηριοποιούνται οι σωματικές αισθήσεις, που είχαν εξουδετερωθεί ή παγιδευτεί από τη χρόνια κυριαρχία της λογοκεντρικής παράδοσης, της λογικής ή της Φωνής (με Φ κεφαλαίο: έλλογη φωνή της συνείδησης). Αυτή η αποδομιστική λειτουργία, που στηρίζει νεολογισμούς όπως του Derrida, στη λογοτεχνία μπορεί να οδηγήσει σε χιουμοριστικές υβριδικές συνθέσεις (π.χ. ο Earwicker του Joyce, που προέρχεται από το νυχτερινό έντομο earwig, που μπορεί να μπει στο ανθρώπινο αυτί) ή σε αλλόκοτα υβρίδια, όπως το όνομα Ινεότης του Χειμωνά που έχει άμεση σχέση με τον Earwicker.

Το όλο εγχείρημα του Χειμωνά τείνει προς μια υβριδοποίηση της γλώσσας, όπως οι νεολογισμοί «Τενάγκνε» και «Ινεότης» υποδηλώνουν. Πιο συγκεκριμένα, το «Ινεότης» πραγματώνει τις μεταφορές του Χειμωνά περί ανάσυρσης της σημασιοδότησης από ένα σπειροειδές κέλυφος αμμωνίτη, ένα όστρακο δηλαδή, το οποίο συμβολίζει το αυτί (βλ. και σελ. 48). Μέσα του βρίσκεται θαμμένο το νέο νόημα που θα αναστήσει ο ήχος. Το όνομα Ινεότης είναι μια σύνθετη λέξη αποτελούμενη από το «νεότης» και το οριστικό άρθρο «η», το οποίο έχει αποστερηθεί του θηλυκού του γένους για να μετατραπεί σε «Ι». Αυτός είναι ο νεογέννητος λόγος, ο θεραπευτικός (συνοδεύεται από τον επιθετικό προσδιορισμό, ο «Γιατρός»). Εντούτοις, μια πολυγλωσσική-πολυφωνική ανάγνωση του υβριδικού του χαρακτήρα θα μας έδινε στα αγγλικά την ακόλουθη αποδιαρθρωμένη λεκτική εικόνα: In-e-otis ή Ine-otis, που υποδηλώνει σχέση με το έσω μέρος του αυτιού αλλά και με την ασθένεια ωτίτιδα. Έτσι, ο Γιατρός Ινεότης, που είναι ο ίδιος ο συγγραφέας,⁴³ μιλά στο θάλαμο του έσω ωτός, με δύστροπο λόγο, σε ένα αυτί αρρωστημένο από κακόηχες (στρεβλές) ονομασίες και λέξεις.⁴⁴ Ο λόγος αυτός στοχεύει στο να προκαλέσει «ακουστικές ανωμαλίες» («acoustic disturbance» FW, 71.18) κάθε είδους και να διεγείρει την «ωτολογική ζωή» της κανονιστικής γλώσσας. Πρόκειται για μεταγραφή στα ελληνικά του νοήματος του ονόματος του Earwicker-earwig, εντόμου που προσβάλλει το έσω αυτί. Ομοίως, το όνομα της Τενάγκνε θα μπορούσε να διαβαστεί και ως σύνθετη λέξη με πρώτο συνθετικό τη λατινική λέξη «tenax» (= ανθεκτικός, σκληρός) και τη λατινική απόδοση της ελληνικής λέξης «αγνός». Αλλά πάνω απ' όλα είναι ένα μη-πραγματικό όνομα, ένας αναγραμματισμός της λέξης agnomen (= παρτσούκλι) ή μια παρονομασία για τη γλώσσα, ακριβώς όπως και το Earwicker είναι ένα «επαγγελματικό παρτσούκλι» («occupational agnomen», FW, 30.3). Η γλωσσική ρευστοποίηση και οι αναγραμματισμοί της γλώσσας του Χειμωνά είναι εμπνευσμένα από τη σκοτεινή

γλώσσα του FW· ανατρέποντας το θεολογικό και φιλοσοφικό Λόγο, επιδιώκει να αποκαλύψει αρχέγονους τρόπους σημασιοδότησης, πέρα από τα όρια της λογικής, δίνοντας έμφαση στη γλώσσα του σώματος και του ασυνειδήτου.

Σημειώσεις

¹ Βλ. Γιώργης Αριστηνός, *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Γ. Χειμωνά* (Αθήνα, Κέδρος, 1981) και Π. Μουλλός, «Μια Τολμηρή Προσφορά - Η Εκδρομή του Γ. Χειμωνά», περ. *Εποχές*, 16 (1964), σελ. 72-73.

² Στο εξής θα χρησιμοποιώ τις συντομογραφίες *U* και *FW* για τα έργα *Ulysses* (Οδυσσέας) και *Finnegans Wake* (Η Αγρύπνια του Φίννεγκανς). Τα παραθέματα από το *FW* προέρχονται από την έκδοση Penguin, 1992. Μέσα σε παρένθεση οι παραπομπές σ' αυτή την έκδοση. Για το *U* χρησιμοποιώ το διορθωμένο κείμενο του Hans Walter Gabler (α' έκδοση 1986, επανέκδοση 1993). Αυτή η έκδοση ακολουθεί τη διαίρεση των γραμμών της κριτικής έκδοσης New York, Garland, 1984. Για την πεζογραφία του Χειμωνά χρησιμοποιώ: *Πεισίστρατος* 2η έκδ., *Η εκδρομή* 4η έκδ. (Αθήνα, Κέδρος, 1982) και *Ο Γιατρός Ινεότης* 4η έκδ. (Αθήνα, Κέδρος, 1982).

³ Όπως είναι γνωστό, ο Beckett, που επηρεάστηκε άμεσα από τον Joyce, ταυτίζεται σε πολλά σημεία μαζί του και κυρίως στα παιχνίδια της γλώσσας και του σώματος. Βλ. Richard Ellmann, *James Joyce* (Oxford, Oxford University Press, 1959), σελ. 661· Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (London, Penguin, 1991),

σελ. 29-35· και Beckett, «Dante... Bruno. Vico... Joyce», στο *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress* (Paris, Shakespeare & Co., 1929), σελ. 3-22 (κυρίως σελ. 13).

⁴ Η μελέτη αυτή του Φρόυντ ορίζει ως *unheimliche* το συναίσθημα που συνδέεται με φόβο, τρόμο και φρίκη, και αποτελεί εκείνη την κατηγορία του φόβου η οποία προέρχεται από ό,τι είναι γνωστό και οικείο από το παρελθόν και έχει τώρα μετατραπεί σε ανοίκειο, αλλόκοτο και τρομακτικό. Ο Φρόυντ παίζει με το διαφορούμενο και αμφιλεγόμενο χαρακτήρα της λέξης *unheimlich*, την οποία θεωρεί ως υποκατηγορία του *heimlich*, και αποδεικνύει ότι η τροποποίηση του οικείου και γνώριμου σε ανοίκειο και τρομακτικό οφείλεται ακριβώς στον πρωταρχικά οικείο και γνώριμο χαρακτήρα του, ο οποίος συνδέεται με παιδικές φαντασιώσεις για το μητρικό σώμα, τα γεννητικά όργανα της μητέρας και πρώιμες φαντασιώσεις για ενδο-μητρική συμβίωση με τη μητέρα [Βλ. Sigmund Freud, «The Uncanny» (1919), στο Sigmund Freud: *Art and Literature*, μετάφρ. από τα γερμανικά James Strachey (Harmondsworth, Penguin, 1985), σελ. 335-376]. Η γραφή του

Χειμωνά δεν είναι καθόλου άμοιρη τέτοιων επιδράσεων, οι οποίες εμφανίζονται στα κείμενά του διαμεσολαβούμενες από τη γαλλική ψυχανάλυση των Lacan και Kristeva.

⁵ Βλ. Γ. Χειμωνάς, «Φαινομενολογία του Λόγου» στο *Έξι Μαθήματα για τον Λόγο* (Αθήνα, Ύψιλον, 1984), σελ. 19. Η φαινομενολογία της αντίληψης επικεντρώνεται κυρίως στα ζητήματα του σώματος και της γλώσσας, υποστηρίζοντας ότι, «αν κλασική ψυχολογία είχε αναλύσει από τη συνθήκη διάρκειας του σώματος ενός ατόμου, θα μπορούσε να είχε οδηγηθεί στη θεώρηση του σώματος όχι πλέον σαν ένα αντικείμενο του κόσμου αλλά σαν το μέσο της επικοινωνίας μας με αυτόν». (M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, μετάφρ. από τα γαλλικά: Colin Smith [London, Routledge, 1962], σελ. 92. Η ελλην. μετάφραση δική μου).

⁶ Ο Χειμωνάς ορίζει την αφασία ως «μία απεξάρθρωση του συνειδησιακού παρόντος», διαταραχή εκπομπής ή υποδοχής του λόγου, κινητική αφασία κτλ., και θεωρεί ότι έχει τόσο οργανικά όσο και ψυχολογικά χαρακτηριστικά. Βλ. «Φαινομενολογία του Λόγου», *Έξι Μαθήματα*, σελ. 35.

⁷ «Sign» = σημείο, σήμα, ένδειξη. Η μετάφρασή μου «σήμα» παίρνει υπόψη την άποψη του Χειμωνά, που αποδίδει μια λειτουργία σημασιοδότησης στο συγκεκριμένο όρο. Βλ. σχετικά τη συνέντευξή του στη Μικέλα Χαρτουλάρη και τη διατύπωσή του ότι «ο σύγχρονος άνθρωπος δεν εκπέμπει σήματα», *Τα Νέα*, 22 Μαΐου 1999, σελ. 26.

⁸ Σε όλα τα παραθέματα από το έργο του Χειμωνά διατηρώ τη δική του ιδιόρρυθμη γραφική αναπαράσταση, η οποία συνοδεύεται από

συντακτικές ανωμαλίες και γραμματικά λάθη που στηρίζουν το σκόπιμα ανορθόδοξο ύφος του.

⁹ Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, η «χειρονομιακή σημασία» αφορά τη σκέψη, η οποία δεν είναι αντιληπτή ή δεν γίνεται αντιληπτή από τη διάνοια-λογική. Αυτή η έννοια είναι πολύ κοντινή με τις ενστικτώδεις, αισθησιο-κινητικές λειτουργίες του σώματος, που συσχετίζονται με το ασυνείδητο. Βλ. *Phenomenology of Perception*, σελ. 179.

¹⁰ Ο όρος «motility» απαντάται και στην ανάλυση της Kristeva για τη γλώσσα και συσχετίζεται με τη σημειωτική δραστηριότητα («semiotic activity»), η οποία αντιδιαστέλλεται προς τη συμβολική («symbolic»). Η σημειωτική δραστηριότητα αφορά τις ορμές του σώματος («the body's drives»), ενστικτώδεις παρορμήσεις, σωματικό ρυθμό κτλ. και συνδέεται με το ασυνείδητο. Βλ. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, μετάφρ. από τα γαλλικά: Margaret Waller (New York, Columbia University Press, 1984), σελ. 47.

¹¹ Goldstein, *L'Analyse de l'Aphasie et l'Essence du Langage*, σελ. 496, παρατίθεται από τον Merleau-Ponty, *ό.π.*, σελ. 196.

¹² Μια άποψη που απηχεί την ιδέα του Lacan ότι το υποκείμενο εγγράφει τον εαυτό του στον πολιτισμό διαμέσου της γλώσσας και ότι είναι ένας κόσμος λέξεων που δημιουργεί τον κόσμο των πραγμάτων· το υποκείμενο εντάσσεται σε αυτή την τάξη [κόσμο των λέξεων], καθώς έρχεται αντιμέτωπο με τη γλώσσα, τη συμβολική τάξη που συνδέεται με τον Πατέρα. «Ο άνθρωπος μιλά, λοιπόν, επειδή το σύμβολο τον έκανε άνθρωπο» [Jacques Lacan, *Ecrits*, μετάφρ. από

τα γαλλικά: Alan Sheridan (London, Routledge and New York, Norton, 1977), σελ. 64, 272. Η ελλην. μετάφρ. δική μου].

¹³ Ο Αριστηνός βρίσκει ότι το επιστημονικό πνεύμα του Χειμωνά συνδέεται με εκείνο του Koestler, ό.π., σελ. 54 και 65.

¹⁴ Παραφασία (ως νευροψυχολογικός όρος): η παθολογική χρήση μιας λέξης αντί άλλης. Βλ. Γ. Χειμωνάς, «Η Αφασική ή Ψυχωτική Ομιλία», *Εξι Μαθήματα*, σελ. 83.

¹⁵ Βλ. Γ. Χειμωνάς, *Η Δύσθυμη Αναγέννηση, Όγδοο Μάθημα για τον Λόγο* (Αθήνα, Ύψιλον, 1987), σελ. 75. Στο εξής παρατίθεται ως *Δύσθυμη*.

¹⁶ Βλ. επίσης την άποψη του Αριστηνού, που θεωρεί ότι η αφασική γλώσσα αποτελεί μέρος της αισθητικής του Χειμωνά (ό.π., σελ. 84).

¹⁷ Η σημειωτική δραστηριότητα είναι ένα σημείο διάκρισης, ίχνος, μια διακριτότητα που επιτρέπει να εισαχθεί στη γλώσσα το αβέβαιο και απροσδιόριστο της άρθρωσης· έχει υβριδικό χαρακτήρα, προηγείται της ονοματοποιίας του Ενός, του Πατέρα, και κατά συνέπεια συνδέεται με μητρικές καταβολές και με το σώμα [Julia Kristeva, *Desire in Language: A semiotic approach to Literature and Art*, μετάφρ. από τα γαλλικά: Thomas Gora – Alice Jardin – Leon S. Roudiez (Oxford, Blackwell, 1977), σελ. 133. Στο εξής παρατίθεται ως *Desire*].

¹⁸ Επιστολή στον Carlo Linati, Σεπτέμβριος 1920 [Richard Ellmann, *Selected Letters of James Joyce* (London, Faber and Faber, 1992· New York, Viking, 1966), σελ. 271, η μετάφραση δική μου].

¹⁹ Ο Eco χαρακτηρίζει τα έργα *U* και *FW* σαν κόσμους «που δεν αποτε-

λούν πλέον μια πυραμίδα συντεθειμένη από διαρκείς υπερβατικές μεταθέσεις αλλά έναν αυτάρχη κύκλο ή σπείρα» (Umberto Eco, *The Aesthetics of Chaosmos*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988, σελ. 8· η μετάφραση δική μου). Αντίστοιχα, ο Derrida στη μελέτη του «The Tympan», που είναι άμεσα επηρεασμένη από το *FW*, πραγματεύεται την επίδραση της φωνής στο σπειροειδές αντί της φιλοσοφίας. Η σπειροειδής δομή του *Ινεότη*, καθώς και η έμφαση του κειμένου στο θέμα του ήχου, της φωνής και του αυτιού είναι ισχυρές ενδείξεις ότι ο Χειμωνάς έχει υπόψη του τις παραπάνω απόψεις του Eco και του Derrida.

²⁰ Ο Koestler επινόησε τον όρο «ολόνιο» (holon) για να ορίσει κάθε υπο-ολότητα η οποία ανήκει στην ιεραρχία του όλου. Τα ολόνια είναι σταθερά, με ενοποιημένη δομή, εξοπλισμένα με αυτο-ρυθμιζόμενους μηχανισμούς και απολαμβάνουν ένα σημαντικό βαθμό αυτονομίας στη λειτουργία τους [Βλ. Arthur Koestler, *Janus: A Summing up* (London: Hutchinson, 1978), σελ. 27].

²¹ C.f. Kristeva: «Η πολυωνυμία είναι η ένδειξη, το ιδεόγραμμα των βιολογικών και κοινωνικών κατηγοριοποιήσεων. Είναι ένα είδος ασυμβολικής μνήμης του σώματος» («Polynomia is the index, the ideogram of biological and social orders. It is a kind of asymbolic memory of the body»). Πολυωνυμία για την Kristeva είναι ο πολλαπλασιασμός του νοήματος, μια πολυφωνία σε αντίθεση με την ονομασία του ενός και μοναδικού (Βλ. *Desire*, σελ. 111). Αυτή την ίδια πολυφωνία εισάγει ο Χειμωνάς στο κείμενό του και την παρουσιάζει ως βία συνδε-

δεμένη με ψυχοσωματικές και γλωσσικές διαταραχές εγγεγραμμένες στο σώμα του υποκειμένου.

²² Δεν θα μεταφράζω τα παραθέματα από το *FW*, σε περιπτώσεις που αυτά παράγουν σημασία από τη λεκτική εικόνα τους και μόνο και είναι λογοπαίγνια πολυγλωσσίας με προσμείξεις αρχαϊσμών, όπως η αρχαϊκή λέξη *zounds*, επιφώνημα όρκου, που όμως σημαίνει και *sounds*, έναν αρχαϊκό τύπο του *swoon* με τη σημασία του «εξασθενίζω, λιποθυμώ». Μια κατά προσέγγιση μετάφραση θα απέδιδε το νόημα ως «χιλιάδες ανεπαίσθητους ήχους που είναι θαμμένοι μέσα στον νεκρό γίγαντα καθ' ομοίωση του ανθρωποζώντανου».

²³ Παρατίθεται από τον Jacques Mercanton, «The Hours of James Joyce», στο *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, εκδ. Willard Potts (Seattle, University of Washington Press, 1979), σελ. 233, η μετάφρ. δική μου.

²⁴ Η ακανόνιστη γλώσσα του *FW* είναι δομημένη σε απόλυτη εξάρτηση από τον ήχο. Άλλωστε, έχει χαρακτηριστεί ως το βιβλίο του αυτιού σε αντιδιαστολή με το μάτι, όπως υποδηλώνει και το όνομα του κεντρικού του ήρωα Earwicker — earwig είναι ένα έντομο που μπορεί να διαπεράσει το αυτί.

²⁵ Ο Χειμωνάς είχε υπόψη του τη γαλλική ψυχαναλυτική και φιλοσοφική παράδοση. Παρακολούθησε τα σεμινάρια του Lacan το 1964 [Βλ. Μικέλα Χαρτουλάρη, «Γ. Χειμωνάς: ο Σύγχρονος Άνθρωπος δεν Εκπέμπει Σήματα», *Τα Νέα*, 22 Μαΐου 1999, σελ. 26].

²⁶ Το «άλλο» ως σώμα, ασυνείδητο και θήλυ είναι η νέο-φροϋδική από-

δοση της Kristeva για το φροϋδικό «id». Γενικά, οι θεωρίες της Kristeva φαίνεται να συμπιπτουν σε αρκετά σημεία με αυτές του Χειμωνά, ιδιαίτερα στη χρήση μεταφορών. Η ιδέα του Χειμωνά για μια λογοτεχνική γλώσσα που αγκαλιάζει τα πάντα συμπιπτει με την άποψη της Kristeva ότι δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ της κανονικής και αντικανονικής γλώσσας σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία (όπως κάνει ο Lacan). Επίσης, οι έννοιες που έχει διατυπώσει η Kristeva περί ποιητικής γλώσσας ως αιμομειξίας, ετερογένειας του υποκειμένου της εκφοράς της και του ανδρόγυνου καλλιτέχνη, συμπιπτουν με αυτές του Joyce και απαντώνται και στο Χειμωνά.

²⁷ S. Freud, «Family Romances» στο *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, επιμ. και μετάφρ. από γερμανικά: James Stachey, 17 τόμ. (London, Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1955), IX, σελ. 236-241.

²⁸ Αυτή η έννοια απορρέει από το μυθικό συμβολικό πατέρα του Τοτέμ και Ταμπού του Freud. Με όρους των τριών τάξεων (πραγματική - συμβολική - φανταστική) του Lacan, δεν αναφέρεται στον πραγματικό ούτε στο φανταστικό πατέρα αλλά στο συμβολικό. Ο Lacan συνδέει την εμφάνιση του σημαίνοντος (signifier) με τον Πατέρα, ως συγγραφέα και αρχή του νόμου του θανάτου.

²⁹ Στην έννοια της διαμεσολάβησης και του ενδιάμεσου, που ταυτόχρονα προκαλεί σύγχυση, παρεμβάλλεται μεταξύ αντιθέτων και προσδιορίζεται ως υμένας, συνδεδεμένος με το γυναικείο σώμα και την ερωτική πράξη, αναφέρεται ο Derrida στη

μελέτη του «The Double Session», *Dissemination*, μετάφρ. από τα γαλλικά: Barbara Johnson (London, Athlon Press, 1981), σελ. 212.

³⁰ Κατά τον Derrida ο υμένος «καταλαμβάνει το χώρο του ενδιάμεσου» στο «ενδο-», στο χώρο μεταξύ επιθυμίας και ικανοποίησης, μεταξύ της διατήρησης και της ανάμνησής της, και εκφράζει την αναποφασιστικότητα που νικά και εξουδετερώνει κάθε οντολογία, όλα τα φιλοσοφήματα και κάθε τρόπο διαλεκτικού υλισμού. Η χρήση αυτού του όρου από τον Derrida, γίνεται σε μια προσπάθεια απόδοσης σεξουαλικού χαρακτήρα στη φιλοσοφία και όχι σαν ένα χαρακτηριστικό που αφορά το θηλυκό γένος μόνο. Βλ. σχετικά «Choreographies» στο *Between the Blinds*, εκδ. Peggy Kamuf (New York, Columbia University Press, 1991), σελ. 453. Βλ. επίσης J. Derrida, «Spurs: Nietzsche's style», ό.π., σελ. 353-377.

³¹ Στο βιβλίο του *Ο Αδελφός*, ο λόγος του αδερφού είναι «μη ων», σε αντίθεση με εκείνον της αδερφής, που είναι «όντας λόγος» και «σωματικός» (*Δύσθυμη*, σελ. 75).

³² Clive Hart, *Structure and Motif in «FW»* (Evanston, Northwestern University Press, 1962), σελ. 94. Η μετάφραση δική μου.

³³ «It was conceived as obscurity and, it was executed as obscurity, it is about obscurity» (Adaline Glasheen, *A Census of «Finnegans Wake»: An Index of the Characters and Their Roles*, London, Faber and Faber· Evanston, Northwestern University Press, 1956), σελ. xviii.

³⁴ Βλ. επίσης «pinnatrate inthro auricular forficule», *FW*, 310.9-10.

³⁵ Η «φωνή» σε αντιδιαστολή με τη Φωνή, που είναι η φωνή της συνεί-

δησης, παρουσία, Λόγος κατά τον Derrida, είναι η φωνή του ενστίκτου στην οποία αναφέρεται ο Χειμωνάς και η οποία απορρέει από την αποδιαρθρωμένη λειτουργία των οργάνων του σώματος. Για την αντίστοιχη διάκριση του Derrida βλ. «The End of Book and the beginning of Writing», στο *Of Grammatology*, όπου αναλύει τη Φωνή της συνείδησης ως παρουσία και Λόγο, σε σύγκριση με τη μελέτη για το «Tympan», στο *A Derrida Reader: Between the Blinds*, σελ. 148-170, όπου αναλύεται η φωνή ως ένστικτο-σώμα σε αντιδιαστολή με το φιλοσοφικό λόγο. Ο Χειμωνάς πιθανώς αντλεί διακειμένα από την τελευταία μελέτη του Derrida, που έχει γραφτεί στην προοπτική του *FW* του Joyce.

³⁶ «Le sujet en procès»: αμφισβητήσιμο ή αμφισβητούμενο υποκείμενο σε διαδικασία εξέλιξης είναι το ετερογενές υποκείμενο που αλλάζει διαρκώς και η ταυτότητά του επιδέχεται αμφισβήτηση· εμπεριέχει και αναγνωρίζει τη συνύπαρξη συνείδησης και ασυνείδητου, του ενός και του «άλλου» (φροϋδικό «id»), μέσα σε έναν ενιαίο πλην ετερογενή εαυτό. Βλ. Kristeva, «From One Identity To An Other» στο *Desire*, σελ. 124-147.

³⁷ John Bishop, *Joyce's Book of Dark* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1986), σελ. 299.

³⁸ Βλ. τις απόψεις του Χειμωνά για τον εγγενώς παρα-αφασικό χαρακτήρα της γλώσσας: *Έξι Μαθήματα*, σελ. 86-87.

³⁹ Πρόκειται για λέξη που, στο πλαίσιο της τάσης του Χειμωνά για πολυγλωσσία και με βάση τον ήχο της και την τοποθέτησή της στο συγκεκριμένο κειμενικό περιβάλλον, μπο-

ρεί να εκληφθεί ως απόηχος του αγγλικού επιθέτου «loud» (= θορυβώδης), και μάλιστα με προσδιορισμένο γραμματικό γένος — θηλυκό, όπως υποδηλώνει η μεταγραμμένη στα αγγλικά ελληνική κατάληξη -ια.

⁴⁰ Είναι «ο λόγος» ο «σωματικός», και γι' αυτό παρών, που κατά το Χειμωνά συμβολίζει το γυναικείο στοιχείο. Κατά τη γνώμη μου, η θεώρησή του αυτή τον συνδέει με τις θεωρίες της Kristeva περί σημειωτικής.

⁴¹ Jonathan Culler, «The Call of the Phoneme», στο *On Puns: The Foundation of Letters*, εκδ. Jonathan

Culler (Oxford: Basil Blackwell, 1988), σελ. 1-16 (σελ. 3), η μετάφρ. δική μου.

⁴² Derrida, «Tympan», στο *A Derrida Reader: Between the Blinds*, σελ. 148-170.

⁴³ Βλ. τη δήλωση του Χειμωνά σε συνέντευξη στη Μιρέλα Χαρτουλάρη: «είμαι ο γιατρός Ινεότης», ό.π., σελ. 26.

⁴⁴ Ο Derrida αναφέρεται επίσης στο «σημείο» (sign) ως το πράγμα που έχει άσχημα (ή λανθασμένα) ονομαστεί (ill-named) από τη Φωνή, που είναι η φωνή της συνείδησης ή παρούσια (Of *Grammatology*, σελ. 19).

Abstract

Evaggelia VOYATZAKI: *George Cheimonas's O Giatros Ineotis and James Joyce's writing*

Cheimonas's elliptical prose is dense with allegories which dramatize the symbolic function of language. His texts are short narratives written in a mode of free association, deliberately inconsistent, which violates syntax and grammar. Pursuing the revelation of the voice of the body, instinct and senses, this deconstruction aims at exploring the phono-logical and grammatological possibilities of language. Cheimonas's textual ambivalence is comparable to and has been developed in dialogue with, Joyce's *U* and *FW*. If Joyce, with his «jocoserious» art of subversion, his comedy of and on aesthetics, his anti-theological derision of Logos, shook the foundations of logocentric tradition, Cheimonas, in dead seriousness and with the detached eye of a scientist-philosopher, moves on the same precarious tightrope. Cheimonas's texts evade any representative and mimetic function and attempt to explore the possibilities of language in the deepest strata of its origins relating to the body.

His writing thematizes language itself and undoes its symbolic function through radical dramatizations which stage the violence of Logos upon the human body and senses. These dramatizations aim at an overall undoing or deciphering of the highly speculative terms employed by recent language theories which have developed their inferences in dialogue with Joyce's work, including those of Lacan, Kristeva and Derrida: Lacan's Other as symbolic order and other as unconscious, Kristeva's concepts of the androgynous artist, language as incest encompassing both the symbolic order (Lacan) relating to the Father and the semiotic activity relating to the body's drives, instinctual excitation, rhythm, intonation, relating to the m(other), this other whose voice has been repressed by the logocentrism of Western metaphysics, and Derrida's phallogentrism and logocentrism, and writing as parricide are all dramatized in Cheimonas's prose. Revealing the bodily substratum of these metaphors Cheimonas lays bare the most wild and non-compromising instinctual impulses of man, hidden behind the ordinariness of normative language.

