

Τόμ. 16 (2005)



Λητώ Ιωακειμίδου

doi: [10.12681/comparison.10087](https://doi.org/10.12681/comparison.10087)

Copyright © 2016, Λητώ Ιωακειμίδου



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

Ιωακείμиду Α. (2017). Μεταμορφώσεις και μυθοποιήσεις του Ιουλίου Βερν: «Κοντά στη λίμνη της Βαϊκάλης ή ο άγγελος των στεπών» του Ανδρέα Εμπειρικού και ο κύριος Φογκ του Γιάννη Βαρβέρη. *Σύγκριση*, 16, 173–188. <https://doi.org/10.12681/comparison.10087>

Μεταμορφώσεις και μυθοποιήσεις του Ιουλίου Βερν:
 «Κοντά στη λίμνη της Βαϊκάλης
 ή Ο άγγελος των στεππών» του Ανδρέα Εμπειρικού
 και *Ο κύριος Φογκ* του Γιάννη Βαρβέρη

Το πέρασμα ενός μυθιστορηματικού έργου στην ποίηση, μιας ιστορίας που χαρακτηρίζεται από χαρισματική και ιλιγγιώδη αλληλουχία περιπετειών –με την ευρύτερη και πλέον εύληπτη έννοια του όρου– αποτελεί μια ιδιόμορφη και αρκετά σπάνια ειδολογική μετατόπιση. Γιατί, όσο κι αν αυτό που συμβαίνει στο ποίημα «Κοντά στη λίμνη της Βαϊκάλης ή Ο άγγελος των στεππών» του Ανδρέα Εμπειρικού¹ και στη συλλογή *Ο κύριος Φογκ* του Γιάννη Βαρβέρη² μοιάζει με προκλητική για τη φαντασία αναδιατύπωση και ανασημασιοδότηση δημοφιλέστατων έργων του Ιουλίου Βερν, είναι πολύ δύσκολο να δεχτούμε τη συμπύκνωση και ταυτόχρονα την αφαιρετική διαδικασία που απαιτείται, προκειμένου τα αγαπημένα από την εφηβική λογοτεχνία πρόσωπα να καταστούν εμβληματικά, έως και αρχετυπικά, ισότιμα με μυθολογικά ή θρυλικά πρόσωπα, γεγονότα ή θέματα, η λογοτεχνική επανεμφάνιση των οποίων επιτείνει τη συμβολική τους διάσταση, ακόμα κι όταν τα αποκαθλώνει. Όμως, με την ευκαιρία της συμπλήρωσης εκατό χρόνων από το θάνατο του Ιουλίου Βερν, πολλά αφιερώματα και βιβλία για το έργο του προσπαθούν να ερμηνεύσουν αυτό ακριβώς το σημείο που δικαιολογεί τέτοιου τύπου πρωτεϊκές αναδιαμορφώσεις: τη μυθική υπόσταση των γραπτών, που αντικατοπτρίζεται και στην προσωπικότητα του συγγραφέα και αντιστρόφως, ανάλογα με την οπτική γωνία του μελετητή. Εντούτοις, ο σύγχρονος μύθος είναι, καθώς φαίνεται, δυσκολότερο να οριστεί από τον «κλασικό», θρησκευτικό, ανθρωπολογικό ή λογοτεχνικό μύθο: σ' αυτή την επετειακή ανάδειξη του έργου του Ι. Βερν, υπάρχουν λοιπόν πολλές εκφάνσεις «μυθοποίησης», είτε πρόκειται για το τιτάνιο αγκάλιασμα, από το συγγραφέα, του πλανήτη, της επιστήμης, του ονείρου της καθολικής κυριαρχίας στη γνώση³, είτε για τον αντιφατικό χαρακτήρα της ζωής, της ιδεολογίας και της λογοτεχνικής του καριέρας σε συνδυασμό με τη φυσιогνωμία ενός μύστη⁴, είτε πάλι για τα χωρικά σημεία του έργου του που αποτελούν «σημεία με θέα στο σύνολο της πραγματικότητας. Χώρους που επιτρέπουν την αποκάλυψη του

κόσμου» όπως παραδέχεται ο Michel Butor «χώρους που [μας] επιτρέπουν να δούμε και να κατανοήσουμε καλύτερα σε ποιο σημείο βρισκόμαστε μέσα σ' αυτό το ρεύμα που μας έχει παρασύρει όλους». ⁵ Άλλοτε, σε μια κυνική διατύπωση του σύγχρονου μύθου, διαβάζουμε ότι ο Ιούλιος Βερν ανήκει στους συγγραφείς που «δεν είναι απαραίτητο να ξαναδιαβάσουμε, ούτε καν να διαβάσουμε», καθώς «τα μυθιστορήματά του έφτασαν να λειτουργούν σαν φυσικά μορφώματα, σαν βουνά, θάλασσες ή δάση της λογοτεχνίας, τοπία που δεν υπάρχουν στην ιστορία του κόσμου αλλά στη βιολογική ιστορία του κάθε αναγνώστη», ενώ ο ίδιος ο Ι. Βερν θεωρείται «συγγραφέας της αυγής της ανθρώπινης ιστορίας, ένα είδος Ομήρου του μυθιστορήματος» ⁶ και, ως «σιωπηλή εγγύηση παλαιότητας», εγγράφεται στο συλλογικό ασυνείδητο της αναγνωστικής πράξης. Μια τέτοιου τύπου βιωματική πρόσληψη αυτού του μυθιστορηματικού έργου βοηθά τον αναγνώστη –ανεξάρτητα από το βαθμό εξοικείωσης των δύο ποιητών που μελετώνται εδώ με το έργο του γάλλου συγγραφέα– να ενσωματώσει στον ορίζοντα προσδοκιών του ακόμα και την –ποιητική αδεία– ανατροπή βασικών παραμέτρων των πολυδιαβασμένων αυτών βιβλίων και, εντέλει, της ίδιας της κειμενικής τους υπόστασης. Από την άλλη, αυτή η ανάδυση της μυθιστορηματικής περιπέτειας –έστω και ως περιληπτικής ανάμνησης– στο μυαλό του αναγνώστη, του δίνει τη δυνατότητα να συγκεκριμενοποιήσει το πέρασμα της σύγχρονης, «ατομοκεντρικής», εσωτερικευμένης, προσωπικής ποίησης από μια φάση ενσωμάτωσης μιας μορφής αφηγηματικότητας (που εμπεριέχει αναπόφευκτα το συλλογικό στοιχείο, λόγω της διάδοσης αυτού του «σύγχρονου μύθου» που αντιπροσωπεύει ο Ι. Βερν), μιας ιστορίας η οποία αναδεικνύει ακόμα πιο ξεκάθαρα τα θέματα, τις υφολογικές επιλογές, ακόμα και τις εμμονές του ποιητικού βλέμματος. ⁷ Έτσι, η τελική αποκρυπτογράφηση του «προσωπικού» ποιητικού στοιχείου ενέχει μια ανάκληση και μια έκπληξη: ανάκληση του παλαιότερου και παραδοσιακού αφηγηματικού σχήματος και έκπληξη για τη δομική μεταμόρφωση και για την πρωτότυπη οικειοποίησή του. ⁸ Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να αναδείξει αυτή τη διττή ιδιότητα επανεμφάνισης του μυθιστορηματικού κειμένου ως μια πορεία μυθοποίησης «εκ των ένδον», όχι δηλαδή ως δεδομένο, πολιτισμικό και λογοτεχνικό (του τύπου «ο μύθος του Ιουλίου Βερν»), αλλά ως νεωτεριστική ανεύρεση ενός εντελώς προσωπικού τρόπου μυθικής επένδυσης.

Αφηγηματική ποίηση;

Τα δύο βιβλία του Ιουλίου Βερν που αναδημιουργούνται από τον Εμπειρικό και τον Βαρβέρη είναι αντίστοιχα ο *Μιχαήλ Στρογκώφ* και *Ο Γύρος του κόσμου σε*

ογδόντα ημέρες: πρόκειται για έργα της ίδιας περιόδου του δημιουργού τους (1872 *Ο Γύρος του κόσμου* και 1876 ο *Μιχαήλ Στρογκώφ*), μυθιστορήματα της γης, της απόστασης και του εχθρικού χρόνου, έστω κι αν στο πρώτο –χρονολογικά– έργο τα προβλήματα λύνονται με κωμικές συμπτώσεις και ευχάριστες, γιατί σύντομα αποδεικνύονται ανώδυνες, συγκυρίες (όλοι οι μελετητές του υπενθυμίζουν ότι ο Ι. Βερν ξεκίνησε τη λογοτεχνική του καριέρα ως θεατρικός συγγραφέας έργων vaudeville⁹). Έτσι, μια πρώτη εντύπωση που μένει από την ανάγνωση των δύο ποιητικών διασκευών –σπιρτάδα, λογοπαίγνια, ελαφρότητα και απλότητα της έκφρασης για τον *Κύριο Φογκ* (ακόμα και στους τίτλους των ποιημάτων: «Ο κύριος Φογκ πάει διακοπές», «20.000 Φογκ υπό την θάλασσα»), ενθουσιώδης, μακρόσυρτος, βασανιστικός και τέλος θριαμβευτικός παιάνας για τον *Μιχαήλ Στρογκώφ*– φαίνεται να δικαιολογείται απόλυτα από την ατμόσφαιρα που κυριαρχεί σε καθένα από τα πρωτότυπα έργα και ξετυλίγεται σε αρμονία με το ιδιαίτερο εκφραστικό ύφος των ποιητών.

Οι επτά μονοπερίοδες και αυξανόμενου αριθμού στίχων στροφές του ποιήματος του Εμπειρικού έχουν ως σημείο αναφοράς το τελευταίο τμήμα της πορείας του Μιχαήλ Στρογκώφ, την πόλη Ιρκούτσκ, προς την οποία θα αρχίσουν να κατευθύνονται τα υποκείμενα (έμψυχα ή άψυχα) από τη δεύτερη στροφή του ποιήματος. Με την επιλογή αυτής της θέσης, η πόλη απαλλάσσεται αρχικά από την απειλή που την τριγυρίζει και περιγράφεται μέσα στη λάμψη που της προσδίδει ο Ι. Βερν, αλλά με έναν σταδιακό τονισμό της ηδύτητας των εμπειρικών τοπίων. «Ξαναδιαβάζοντας μετά 50 χρόνια / ένα βιβλίο ένδοξο του Ι. Βερν», όπως μας λέει με επιγραμματική μορφή, ο ποιητής βρίσκεται συχνά σε μια θεματική εγγύτητα, λεπτομερειακή για τα δεδομένα ενός ποιήματος, με το πεζό κείμενο και θυμάται ότι η θέα των τρούλων είναι το πρώτο στοιχείο της πόλης στο κεφάλαιο 12 του δεύτερου μέρους του *Μιχαήλ Στρογκώφ*, ενώ ο πλούτος και η ζωντάνια της αναδεικνύονται μέσα από τη ρεαλιστική, παραδοσιακή περιγραφή του Ι. Βερν, που στη μοντέρνα εκδοχή της συμπυκνώνεται σε μια μόνη μεταφορική αποτύπωση: *Κάτω από τρούλλους σαν ακλάδια / Οι θόρυβοι της πόλεως με τα πικνά τα βήματα / Που προχωρούν στους δρόμους / Ανάμεσα σε ταρανιάς και σε λανέικες / Αστραφτερές βιτρίνες μεπραμάτιες / Των μαγαζιών τα θαύματα / Και τα πολύτιμα μετάξια / Των πιο πλουσίων κοριτσιών*. Καταργείται λοιπόν η «μονή κατεύθυνση» του αρχικού υπότιτλου του έργου («Μόσχα-Ιρκούτσκ») που ορίζει και την κατεύθυνση της πορείας των βασικών προσώπων, και όλα μοιάζουν να ξεκινούν μέσα από τη γλυκιά αναμονή της σιβηρικής πόλης: η καθυστέρηση εκκίνησης της ιστορίας είναι αισθητή, καθώς και στη δεύτερη στροφή η μοναδική μετατόπιση αφορά τη διεύρυνση του γεωγραφικού χώρου

και την εξίσου ιμπρεσιονιστική απόδοσή του¹⁰: *Και από τις στέππες καταφθάνουν / Φθόγγοι απίστευτοι και άσπρες ριπές ανέμων / Φέροντας μυρωδιές της λίμνης της Βαϊκάλης / Εις τας αρχάς του Σεπτεμβρίου.*

Ακολουθεί η ανάπτυξη μιας προβληματικής αφηγηματικότητας γύρω από την τριπλή εκφορά της πρότασης «κατρακυλούν τα βέροσια» και η συμπλήρωση της εικόνας όχι πλέον με «επεισόδια», ούτε καν με τα πλέον δημοφιλή της ιστορίας, αλλά με ζωηρόχρωμους πίνακες των αποτελεσμάτων τους: η αδιάλειπτη διάρκεια της πορείας (στροφή 3: *Και εν τέλει πεζός περνά / Νυχθημερόν διαβαίνει [...] Πάντοτε αλύγιστος στητός περνά*), ο πολλαπλασιασμός της εχθρικής παρουσίας (στροφή 4: *Πληθαίνουν οι καταυλισμοί / Και τα τσαντίρια με τις ιπποურიόδες / Οι λόγχεις των μογγολικών φυλών και τα χαντζάρια*), το αποτέλεσμα της επέλασης (στροφή 5: *Ω θέαμα τρομακτικόν [...]*). Αυτή η περιγραφική αφηγηματικότητα προκαλεί άλλη μια μετατόπιση: τη ρήξη της πρωτότυπης σύνδεσης επεισοδίου / χώρου και την πρόταξη του ανυπέρβλητου χειμάρρου, του γεωγραφικού χώρου ως κυρίαρχου στοιχείου, αχανούς παραμέτρου της περιπέτειας: *Απ' την Ευρώπη στην Ασία / Σαν μέγας ποταμός [...] / Απ' την Ευρώπη στην Ασία σταλμένος* (στροφή 3), *Από τη Μόσχα στην καρδιά της Σιβηρίας [...] / Στην τούνδρα των στεππών / Όπως και στον ποταμών τις όχθες / Πότε εδώ και πότε εκεί* (στροφή 4), *Εδώ χωριών ερείπια που καπνίζουν / Κ' εκεί στις ερημιές* (στροφή 5). Περιορίζοντας την αλληλουχία γεγονότων, ο Εμπειρικός προτάσσει την ιλιγγιώδη επέκταση του ανοικτού χώρου.¹¹ Τέλος, μέσα από ένα εμφανέστατο crescendo, στις δύο τελευταίες στροφές και σε υφολογική συμμετρία, οι δύο εχθροί, Τάταροι και Μιχαήλ Στρογκόφ, εντοπίζονται μέσα από την επαναληπτική διατύπωση της κίνησής τους (τρεις φορές *Οι Τάταροι τον Γενισέι διαβαίνουν* και πέντε φορές *Μέσα στην πόλη μπαίνει ο ήρωας*). Μέσα σε αυτή την κυριαρχία οροσήμων και τοπωνυμίων, οι πράξεις δεν γίνονται αντικείμενο αφήγησης για το παρόν, ούτε καν για το μέλλον, αλλά δηλώνονται ως επιθυμίες, ως εσωτερικευμένα οράματα βίας και ερωτισμού από τη μια, ελπίδα ανύψωσης και σωτηρίας από την άλλη: *Παν να πατήσουν το Ιρκούτσκ με γιαταγάνια / Να διαγονμίσουν και να σφάζουν / Και στο πλευρό των γυναικών να ευφρανθούν / [...] Πάει τους τρούλλους να γκρεμίσω / Στη θέση τους να στήσω μιναρέδες [...] Πηγαίνει / Για το χαρέμι του κόρες πολλές ν' αρπάξη* (στροφή 6). Μέσα στην πόλη μπαίνει [...] *Την πόλι αυτή να σώσω / Και την Ρωσσία να στερεώσω / Να ξαναβρή τέλος την όρασί του* (στροφή 7), ενώ όλα τα τελευταία επεισόδια της δράσης του Μιχαήλ Στρογκόφ στο Ιρκούτσκ συμπυκνώνονται στη θέση κατακλείδας που επιφυλάσσεται στη μοναδικότητα της εισόδου του στην πόλη και στο τελικό άκουσμα –για μία και μοναδική φορά– του ονόματός του.

Τριάντα οκτώ σύντομα ποιήματα απαρτίζουν την ιστορία του κυρίου Φογκ κατά τον Γιάννη Βαρβέρη, μια «ιστορία» που ξεκινά από μια μορφή γέννησης (*Ξύπνησα. Βαθιά μέσα σε μια πολυθρόνα, Έτσι έμεινα, Άρα έζησα*, σ. 9) μέχρι μια μορφή θανάτου, εξαφάνισης, που συμβολίζεται από την ένωση με τα κύματα ή τον εναγκαλισμό της ομίχλης (*Τότε πλησίασα / και τον τύλιξα με άλλα μου σύννεφα / τον Φιλέα που δεν ήταν παρά / λίγη ομίχλη σε μια πολυθρόνα*, σ. 46). Ο Φιλέας Φογκ, θυμίζοντας πρόσωπα από το θέατρο του Μπέκετ, είναι μόνο μια μορφή ακίνητη στην πολυθρόνα της, μπροστά στη θάλασσα, ανατρέποντας το βασικό γνώρισμα του πρωτότυπου ήρωα, τη μετατόπισή του σε όλο τον πλανήτη. Η συλλογή διατηρεί όμως μιαν επίφαση αφηγηματικότητας, καθώς το κάθε ποίημα περικλείει ένα «επεισόδιο», ένα διάλογο ή μονόλογο, ή περιγράφει τις επαναληπτικές πράξεις, μια συνήθεια, μια κατάσταση του κυρίου Φογκ. Οι τίτλοι εμμένουν σε μια «επεισοδιακή» κατάτμηση (*Η επίσκεψη των φίλων, Ο κύριος Φογκ ενόπιον ναυαγού, Ο κύριος Φογκ πάει διακοπές* κ.λπ.) που συνήθως οδηγεί στην παραδοξολογία, ενώ βρίσκουμε και κάποιες σχηματοποιημένες αντιθέσεις που παρουσιάζονται σε αντικριστές σελίδες: *Όπου ο κύριος Φογκ απολύει τον Πολυτεχνά, Όπου ο Πολυτεχνάς απολύει τον κύριο Φογκ, Ο κύριος Φογκ θυμάται τη μητέρα του, Η μητέρα του θυμάται τον κύριο Φογκ, Συστημένο από τον ουρανό, Συστημένο προς τον ουρανό*, προκαλώντας ένα σχήμα θέσης – αντίθεσης που, τελικά, βουλιάζει κι αυτό στην κυρίαρχη καθολική ακινησία. Είναι αλήθεια ότι κάποια ποιήματα εισάγουν στοιχεία από έναν «προ της αφήγησης» χρόνο, στον οποίο ο κύριος Φογκ θα μπορούσε να συνδέεται με μονάδες που βρίσκουμε στον Ιούλιο Βερν (Λέσχη, Λονδίνο, φίλοι που παίζουν ουίστ, υπηρέτης – Πολυτεχνάς...), ενώ αναφέρεται και το περίφημο στοίχημα, το οποίο ο πρωταγωνιστής συνειδητά χάνει: *Το γύρο του κόσμου σε 80 ημέρες / αναφωνεί / κι όλη την τώρα πια μικρή του περιουσία / στοιχηματίζει. // Και τα χρήματα έφερε / και βεβαίως μετά / πουθενά δεν επήγε / μόνο χάθηκε / εκεί όπου τώρα τον βρίσκουμε / βαθιά μπροστά σε μια πολυθρόνα / και μπροστά σε μια θάλασσα* (σ. 10, «Ο γύρος του κόσμου σε 80 ημέρες»)¹². Έτσι λοιπόν, αν θέλουμε να διεισδύσουμε αφηγηματικά σ' αυτόν τον ακίνητο κόσμο, πρέπει να ακολουθήσουμε μια «άλλη» ιστορία, καθ' όλα αντίστροφη προς αυτή του Ι. Βερν. Σε κάθε περίπτωση, αφενός μεν όλα στη συλλογή αυτή μας αποτρέπουν από μια τέτοια ορθολογική κατάταξη, αφετέρου δε οφείλει ο αναγνώστης να αποδεχτεί αυτά τα δυνητικά μονοπάτια ως μέρος του παραλόγου που διέπει τη συλλογή και, εντέλει, ως παράγοντες της γοητείας της. Και παράλληλα να προσμετρήσει την απόκλιση από το έργο του Ι. Βερν ως προς την καταγραφή του χρόνου: στο γαλλικό κείμενο, άπειροι υπολογισμοί κερδισμένων και χαμένων ημερών, πορείας του ήλιου, διευκολύνσεων

και εμποδίων για να εξηγηθεί το αγχώδες στοίχημα. Στο κείμενο του Βαρβέρη, σαν από αντιστικτική μανία, σχεδόν σε κάθε σελίδα, η χρονική απροσδιοριστία: «μια μέρα», «κάποτε», που καταλήγει στον παράλογο χρονικό προσδιορισμό: *Αλλά την άλλη μέρα / κάποιες μέρες* (σ. 45).

Και στις δύο ποιητικές αναπλάσεις του Ιουλίου Βερν έχουμε λοιπόν ένα χώρο του οποίου η αισθητική αποτύπωση έχει ως αποτέλεσμα την ακύρωση της ξεκάθαρης χρονικής αλληλουχίας του γαλλικού κειμένου και της «επιστημονικής» ακρίβειας με την οποία συνδέεται. Ο χώρος αυτός, είτε πρόκειται για τη γεωγραφία που ξετυλίγεται απειλητικά στον Εμπειρικό είτε για την άπειρη, αλλά λιμνάζουσα έκταση που έχει μπροστά του ο Φογκ στον Βαρβέρη, μοιάζει να «καταπίνει» τη χρονική πλαισίωση, βασική παράμετρο του ρεαλιστικού μυθιστορηματικού κόσμου. Από την άλλη, η κατάτμηση σε στροφές (Εμπειρικός) και σε σύντομες ποιητικές μονάδες (Βαρβέρης) διατηρεί ένα στρώμα αφηγηματικότητας, απαραίτητο για τη διαδικασία της μυθοποίησης – είτε αυτή κινείται προς τη δοξαστική επίταση δεδομένων του πρωτοτύπου, είτε οδηγεί στην ελαχιστοποίηση, στη σμίκρυνση της ιστορίας, στο αλληγορικό σβήσιμο του προσώπου.

Μυθοποίηση Ι: ποιητική συμπύκνωση – σωματοποίηση

Είναι μάλλον αυτονόητη η διαγραφή δευτερευόντων προσώπων και επεξηγηματικών δομών ή καταστάσεων στην ποιητική απόδοση ενός κόσμου που πρέπει να συμπυκνωθεί, να αποσταχθεί κατά κάποιον τρόπο, προκειμένου, σε μια υπέρβαση του πρωτογενούς νοήματος και της αναγνωστικής συνήθειας, να αποδοθεί μια νέα κειμενική ουσία. Ας μην ξεχνάμε όμως ότι δεν πρόκειται για ένα πείραμα αλχημείας, αλλά για την ένταξη των μυθιστορηματικών κόσμων σε μια ήδη διαμορφωμένη εξατομικευμένη ποιητική, με τις θεματικές και υφολογικές της σταθερές. Γι' αυτό, η αναγωγή της ιστορίας σε ποιητικό περιεχόμενο απαιτεί σημαντικές μετατοπίσεις του κέντρου βάρους που φέρουν ακόμα και τα εναπομείναντα πρόσωπα. Έτσι ο Εμπειρικός, που διατηρεί μόνο τον «μυστικό μαντατοφόρο» και την κόρη (Νάντια) που τον οδηγεί, και στην κορυφή της απεικόνισης των Τατάρων, τον «μεγάλο Εμίρη της Μπουχάρας» (*Ο Φεοφάρ ο μέγας Εμίρης της Ασίας*), αναφερόμενος φευγαλέα μόνο στον προδότη Ιβάν Ογκάρεφ (*Τον Ογκάρεφ και των Τατάρων τιμωρός*), προσθέτει στις συλλογικές μορφές του ποιήματος, και ήδη από την πρώτη στροφή, εκείνα τα κορίτσια *Εκ των οποίων μερικά / Έχουν στον κόρφο τους κρυμμένα / Γράμματα κρυφά γραμμένα / Για τους καλούς των*. Οι μορφές αυτές, εισαγωγή ενός προσωπικού λυρισμού σε

ένα επικό περιβάλλον, επανέρχονται στο τέλος της έκτης στροφής κατά την αναφορά στην επερχόμενη αρπαγή παρθένων για το χαρέμι του Φεοφάρ (*Ισως ανάμεσά τους νάναι / Και μια απ' αυτές / Που κρύβανε στους κόρφους των προ ημερών / Γράμματα για τους καλούς των*). Δημιουργείται λοιπόν ένα ήρεμο «πριν» κι ένα απειλητικό «τώρα», κάτι που ενυπάρχει μεν στο πρωτότυπο, όχι όμως σε τέτοιο εμβληματικό σημείο. Επιπλέον, οι πράξεις ερωτικής βίας που αναγγέλλονται ή πιθανολογούνται αποτελούν και μια έμμεση θύρα εισόδου του γενετήσιου ενστίκτου και των παρορμητικών εικόνων οι οποίες το συνοδεύουν στον προσωπικό ποιητικό κώδικα του Εμπειρικού, στην προσωπική του «μυθολογία», ένα σύμπαν που επανεμφανίζεται με πολύ πιο υπαινικτικό τρόπο, ενδεχομένως και αυτο λογοκρινόμενη έκφραση, καθώς η αρνητική, σκοτεινή ορμή των Τατάρων αναχαιτίζεται από τη θετική, φωτεινή ορμή του Μιχαήλ Στρογκώφ.¹³ Παρ' όλα αυτά, η σωματοποίηση του κειμένου δεν περιορίζεται σεμνότυφα, γιατί προωθείται συστηματικά αφενός μεν από την ορμή της επέλασης των μογγολικών φυλών, αφετέρου από τη θεματική του βασανισμένου, μαρτυρικού σώματος και της αποσυντιθέμενης σάρκας¹⁴, που προετοιμάζει τη λυτρωτική θεματολογία η οποία εξαπλώνεται στην τελευταία στροφή.

Και μπορεί τα σώματα εδώ να μην απελευθερώνονται ως τη γενετήσια ερωτική τους σύσπαση, απεικονίζονται όμως σε μια ορμητική πράξη που μοιάζει αδύνατον να διακοπεί: *Οι Τάταροι τον Γενισέι διαβαίνουν* και ο Μιχαήλ Στρογκώφ *Μέσα στην πόλη μπαίνει*. Αν πρέπει απ' όλες τις πράξεις της αρχικής υπόθεσης να επιζήσουν κάποιες, είναι αυτές οι δύο απογυμνωμένες ενέργειες, και μάλιστα εις βάρος της μυθιστορηματικής παράδοσης, η οποία περιγράφει βέβαια μακροσκελώς το πέρασμα του Γενισέι, αλλά κατά την τέλεση του κατορθώματος από τον ίδιο τον Μιχαήλ Στρογκώφ (δεύτερο μέρος, κεφάλαιο 7), δεν περιέχει όμως «θριαμβευτικού τύπου» είσοδο στην πόλη, σχήμα που υιοθετεί ο φανταστικός τερματισμός της ιστορίας στον Εμπειρικό.¹⁵

Η σωματοποίηση του ποιήματος υπάρχει και στον *Κύριο Φογκ* του Βαρβέρι, όχι πλέον ως ζωτική ενέργεια αλλά ως αδράνεια, «ακινησίας εγκώμιον», ένας σταθερός όγκος που συμπυκνώνει όλη την εσωτερική ζωή (συναισθήματα, μνήμη, αντίληψη της εικόνας του εαυτού και της ύπαρξης), η οποία κατά καιρούς προσπαθεί να ξεσπάσει. Ο Φογκ μοιάζει να είναι σώμα αυθύπαρκτο, προγενέστερο των γεννητόρων του (*γιατί ενώ θυμόταν τη μορφή της / ήξερε καλά τα παιχνίδια της μοίρας / ήξερε πως η μητέρα του θα γεννηθεί / αφού εκείνος πεθάνει*, σ. 23), και η ακυρωθείσα πράξη του εξοβελίζεται στην ανάγνωση ενός βιβλίου και στο όνειρο¹⁶. Παραδόξως, αυτή η μετατροπή του οργανικού, ζωντανού ανθρώπου σε ανόργανο απολίθωμα δεν προδίδει τόσο το πνεύμα

του πρωτότυπου βιβλίου όσο θα πίστευε κανείς, διότι, αν ο Βαρβέρης δημιουργεί μια αποκλειστικά εσωτερικευμένη κίνηση μέσα στην απόλυτη ακινησία, ο Ι. Βερν είχε επιμείνει στην εσωτερική απάθεια και ακινησία του ήρωά του μέσα στην κίνηση του ταξιδιού και στην αναταραχή των κινδύνων του: τελικά, η εικόνα ενός Φογκ χωμένου στην πολυθρόνα του δεν απομακρύνεται τόσο πολύ από αυτό τον κύριο «που φαινόταν να έχει ταξιδέψει παντού – τουλάχιστον με το μυαλό του», που λάτρευε «έναν αγώνα χωρίς κίνηση, χωρίς μετακίνηση, χωρίς κούραση» (όπως διαβάζουμε για τον Φογκ στο πρώτο κεφάλαιο του Ι. Βερν), που ανήκε «σ' αυτή τη ράτσα Άγγλων οι οποίοι βάζουν τους υπηρέτες τους να κάνουν τουρισμό στις χώρες που διασχίζουν» (κεφ. 8). «Δεν ταξίδευε, διέγραφε μια περίμετρο. Ήταν ένα σώμα μέσα στη βαρύτητα, που διένυε μια τροχιά γύρω από τον πλανήτη Γη, ακολουθώντας τους λογικούς νόμους της μηχανικής» (κεφ. 11). «Υπερίπτατο μέσα στη μεγαλειώδη αδιαφορία του. Με λογική πορεία διέγραφε την τροχιά του γύρω από τον κόσμο, χωρίς να νοιάζεται για τους αστεροειδείς που περιστρέφονταν γύρω του» (κεφ. 17). Ο Φογκ, ανόργανο πέτρωμα στην αδιατάραχτη φύση, ενυπάρχει λοιπόν στον Ιούλιο Βερν.

Ταυτόχρονα, ο Φογκ του Βαρβέρη προσέχει όσα αγνοούσε ο μυθιστορηματικός πρόγονός του, σύννεφα, κύματα, και ένας πρωτογονισμός απλώνεται στις απλουστευμένες παραμέτρους του κόσμου του: το ρολόι, για παράδειγμα, επίτευγμα τεχνολογικό που εκθειάζει ο βερνικός Πασπαρτού, γίνεται εδώ «ηλιακό ρολόι», ακόμα και «υδάτινο ρολόι» που αντικατοπτρίζει το πρόσωπο: *έσκυβε από την πολυθρόνα / και κοίταζε το πρόσωπό του στο νερό: / όμορφος παρά μελαγχολικός και δέκα δευτερόλεπτα / τρυφερός και αγέρωχος και σαράντα δευτερόλεπτα / λυπημένος και λυπημένος ακριβώς* (σ. 29). Πέρα από την αρχετυπική ταύτιση υδάτινου στοιχείου και χρόνου (και μάλιστα εσωτερικευμένου, αντιληπτού μέσω αισθήματος χρόνου), η αποτύπωση του προσώπου στην εξωτερική επιφάνεια συμβαδίζει με αυτή την ακραία, κάποτε ψυχωτική, σωματοποίηση. Θα 'λεγε κανείς ότι η μη κατάκτηση του κόσμου, η ακύρωση του θαύματος των ογδόντα ημερών, εξισορροπείται εδώ από τη μέτρηση του σώματος ή από τη χρήση του σώματος ως μονάδας μέτρησης. Αυτό αναδεικνύεται και στην ονειρική – εφιαλτική μέτρηση των δακτύλων (εννέα δάκτυλα ή δέκα;), όπου η σωματική υπόσταση αλλάζει από το όνειρο στην πραγματικότητα (σ. 20), ή στην εικόνα *εκείνης από τη θάλασσα*, όπου αναδύεται η αδυναμία διάκρισης του «μέσα» από το «έξω», του οφθαλμού από το αντικείμενο της όρασης: *ένα κάτι όλο μάτια πλησίασε[...] / και ποτέ τον ξανά δεν την είδε / γιατί πώς θα μπορούσε να δει / κάτι που ήταν βαθιά / πολύ βαθιά / μέσα στα μάτια του;* (σ. 21).¹⁷

Μυθοποίηση II: οριζόντιος και κάθετος άξονας

Η πορεία μυθοποίησης των προσώπων του Ι. Βερν και του μυθιστορηματικού τους κόσμου δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί αν έλειπε η προσθήκη ενός κάθετου, υπερβατικού άξονα, στον οριζόντιο άξονα, στον οποίο εκτυλίσσεται τόσο η πορεία των πρωτοτύπων όσο και η περιγραφή του χώρου στον Εμπειρικό και τον Βαρβέρη. Είναι σαφές ότι ολόκληρος ο φανταστικός κόσμος αυτών των δύο έργων του γάλλου συγγραφέα βασίζεται στο γεωγραφικό πλάτος και μήκος, στο διάνυσμα, στην ταχύτητα και την πορεία της. Παρομοίως, οι κινήσεις έμψυχων και άψυχων στον «Άγγελο των στεππών», η ενατένιση του ορίζοντα και η επέλαση των κυμάτων στον *Κύριο Φογκ* δημιουργούν την αίσθηση της οριζόντιας εξάπλωσης στο χώρο, της δυναμικής κατάκτησης ή της διακριτικής κατοίκησής του. Το αποτέλεσμα είναι η ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στον κάθετο άξονα, που αποτελεί ένα άνοιγμα όχι μόνο έξω από τον συγκεκριμένο χώρο, από την «κλειστή» επίπεδη γεωγραφία, αλλά και από τον κόσμο της κειμενικής αρχής του προσώπου σ' αυτόν του έργου ως δημιουργίας και στη συμβολική του υπόσταση.

Στον *Κύριο Φογκ*, μια πρώτη ομάδα στοιχείων που συντάσσονται σ' αυτό τον κάθετο άξονα συνδέονται με μια κωμικοτραγική, παράλογη μεταφυσική: κάτι ξεπηδάει από το νερό, κάτι κατεβαίνει από τον ουρανό, το ψάρι όμως και το πουλί όχι μόνο στερούνται μεταφυσικού βάρους, αλλά είτε ακυρώνουν το νόημα, είτε το ξαναστρέφουν προς το κυρίως πρόσωπο, ανακυκλώνοντας τη μοναξιά του.¹⁸ Επίσης, η στιγμιαία επιθυμία αλλά και η προσωρινή, άπιστη μνήμη, που εμφανίζονται ξαφνικά στο εσωτερικό «τοπίο», εκφράζονται σ' αυτόν τον άξονα: *Ό,τι ήθελε το είχε / ο κύριος Φογκ / φτάνει πολύ να το ήθελε. / Νερό; Αμέσως ψιχάλιζε / γύρω τριγύρω του / Μήλο; Τσουν, εκεί δίπλα του / φύτευε μια μηλιά / με ένα μήλο* (σ. 23). *Ξάφνον σταματά / και θυμάται / και πέφτει ένα δάκρυ / πάνω σε μια φωτογραφία / και τότε βλέπει ο Φογκ / πρόσωπα και τοπία / και μετά από λίγο / ούτε ο Φογκ βλέπει τίποτε // στη στεγνή φωτογραφία* (σ. 28). Η απρόσμενη εμφάνιση του παρελθόντος μέσω της επίσκεψης των φίλων Φλάναγκαν, Ραλφ και Στούαρτ που *σχεδόν πια πένητες, μετανιωμένοι / εμφανιστήκανε μια μέρα στην ακτή* (σ. 34) προκαλεί τη μία και μοναδική έγερση του προσώπου και μάλιστα την προσωρινή έξοδό του από το πλαίσιο της εικόνας: *Σηκώθηκε // και τους κλοτσούσε / τους κλοτσούσε / τους κλοτσούσε / αόρατος / μέχρι τ' απέναντι βουνά / πάνω και πίσω απ' τα βουνά / και μέχρι εκεί που πια δεν έβλεπα ούτ' εγώ - / η πολυθρόνα του* (σ. 35). Αυτός ο υπερβατικός κάθετος άξονας, που ενώνει παράδοξα τις διαφορετικές κειμενικές αρχές και αποτελεί δίοδο επικοινωνίας μεταξύ τους, επιτρέπει και την πτώση, από τον ουρανό, συστημένου γράμματος από τον Ιούλιο

Βερν προς τον ήρωά του και την άνοδο της γραπτής απάντησης αυτού προς το δημιουργό του. Εδώ το παιχνίδι με τις λέξεις και τις γεωγραφικές θέσεις σοβαρεύει και γίνεται αφορμή, σε ένα πρώτο επίπεδο, για την αυτονόμηση του προσώπου από το Θεό / δημιουργό του (μια παραλλαγή μεταφυσικής εξέγερσης) και, σε ένα δεύτερο επίπεδο, για μια αυτοαναφορική, μεταγλωσσική διευκρίνιση της διαδικασίας μετασχηματισμού του νοήματος που κατοχυρώνει την εμβληματική διάσταση και, εντέλει, τη μυθοποίηση του αναγεννημένου προσώπου. Στις κατηγορίες του συγγραφέα περί άρνησης, από το πρόσωπο, της προσφερθείσας ηρωικής, φαντασιακής του υπόστασης¹⁹, ο Φογκ προκαλεί την αναγέννηση της σημασιοδότησής του απορρίπτοντας την προδιαγεγραμμένη μυθοποίησή του και αντικαθιστώντας την από μια δική του, προσωπική ιερότητα: *μα ήρωας όχι, δεν υπήρξα [...] / Για τους πολλούς θα μείνω βέβαια / η πρώτη μου έκδοση - / συμβιβασμένος ταξιδιώτης νικητής. / Όμως ακόμη και στη σκιά / ενός εαυτού που δε μου ανήκει / θα'μαι επιτέλους ο ήρωας / μιας ταπεινής, αθόρυβης / αλλά δικής μου ζωής* (σ. 37).

Όσο πλησιάζουμε προς το τέλος, την έκλειψη του προσώπου, ο άξονας αυτός δημιουργεί μια σειρά πιθανών, μεταφυσικών κατευθύνσεων: ο καπνός ενός τσιγάρου *παίρνει το λεωφορείο των σύννεφων / κι όταν εκείνο κάνει στάση στο Θεό / ά, τότε θα μ' αναγνωρίσει – δε μπορεί* (σ. 38). Η όρθια, αν και γερασμένη, μορφή του Αγγέλου (σ. 41), η θάλασσα που οικειοποιείται το τοπίο υπερυψώνοντας το βυθό της (σ. 42), ο φλοίσβος και η βροχή που χτυπούν πάνω στο ακίνητο σώμα του προσώπου. Στην τελευταία ενότητα, ο αναμενόμενος οριζόντιος θάνατος του κυρίου Φογκ, ο οποίος *χρόνια περίμενε / τα κύματα. / Για να γίνει ένα κύμα ο ίδιος / και μετά λίγο λίγο / η στεριά όλη θάλασσα* (σ. 46), ακυρώνεται από τον κάθετο άξονα του θανάτου, που ερμηνεύεται γλωσσικά από το όνομα (Fogg) του πρωταγωνιστή και δημιουργεί την εικόνα της ομίχλης που χαμηλώνει και απορροφά την ανθρώπινη αυτή μορφή, κλείνοντας έτσι τη χαμηλόφωνη όσο και παράδοξη «μεταφυσική» του έργου.

Παρ' όλη την οριζόντια επέκταση του χώρου στον *Μιχαήλ Στρογκώφ*, είναι αδύνατον να αγνοήσει κανείς τον υπερβατικό κάθετο άξονα της εξύμνησης του ήρωα και της δοξαστικής μυθοποίησής του από τον Εμπειρικό στην τελευταία στροφή του «Αγγέλου των στεππών». Όσο κι αν το πρωτότυπο κείμενο οδηγεί πιο ήπια στην τελική επικράτηση του πρωταγωνιστή, είναι αδύνατον να μην δούμε τη λεκτική και εικονική καθυστέρηση της εκφοράς του ονόματος του ήρωα (της οποίας προηγούνται 33 στίχοι ως επεξήγηση της εικόνας με κάθε συντακτικό μέσο που μπορεί να παρεμβληθεί) σαν μια σκάλα που ανεβαίνει ο Στρογκώφ και αποθεώνεται από τον σύγχρονο δημιουργό του συσχετιζόμενος

με μια σειρά παλαιών και σύγχρονων μύθων. Εδώ αυτός ο υπερβατικός άξονας της διακειμενικότητας κινείται προς κάθε χρονική κατεύθυνση, στο πολιτισμικό και λογοτεχνικό παρελθόν του *Μιχαήλ Στρογκώφ* ως έργου, αλλά και στο μέλλον του, συλλέγοντας μυθολογικά επεισόδια, μορφές και σύμβολα. Από αυτά, το πρώτο στη σειρά και μακροσκελέστερο (8 στίχοι) χρησιμοποιεί το γνωστό επεισόδιο της υποτιθέμενης τύφλωσης του πρωταγωνιστή, προκειμένου να αναδείξει την πορεία του ως πέρασμα ενός «τυφλού προφήτη», μια εικόνα που συγκεκριμενοποιείται στον τυφλό Οιδίποδα. Ο Στρογκώφ – προφήτης – Οιδίπους και η Νάντια – Αντιγόνη απαλλάσσονται εδώ από το σκοτεινό, ενοχικό υπόβαθρο του αρχαίου μύθου και διατηρούν το συμβολισμό της εσωτερικής γνώσης και της λύτρωσης. Η στροφή σ' αυτή την ερμηνεία συμπληρώνεται από δύο σύντομες βιβλικές εικόνες που έπονται: *Μέσα στην πόλι μπαίνει / Ως άγγελος κυρίου, Μέσα στην πόλι μπαίνει / Σαν Μωϋσής και λυτρωτής*, ενώ η θεματική της όρασης, της σωτηρίας και της αποκάλυψης του μυστικού κινείται ταυτόχρονα στο επίπεδο της αρχικής υπόθεσης και της ενορατικής μυθοποίησης (εξάλλου ο ίδιος ο ήρωας έχει πλέον διττή υπόσταση: *Σαν άγιος και σαν στρατιώτης*).

Από τη χώρα που, άλλοτε ως αχανής, μαγική Ρωσία κι άλλοτε ως πολιτική ΕΣΣΔ, διατηρεί μια μητρική υπόσταση για τον Εμπειρικό, προέρχεται, κάπως σαν απόγονος του Μιχαήλ Στρογκώφ, ο Γεφτουτσένκο. Η γεωγραφική εξήγηση – αφορμή της γειτνίασης (διευκρινίζεται ότι ο ρώσος ποιητής *είναι κι αυτός της Σιβηρίας παιδί*) επιτρέπει τη ζεύξη ποίησης και δράσης, πράξης και ονείρου στο πρόσωπο του ήρωα του Ιουλίου Βερν, καθώς η γενεαλογία, η συγγένεια και τα ιδανικά που αυτές φέρουν μοιάζουν να κινούνται όχι μόνο από το χθες προς το σήμερα αλλά και αντίστροφα (μοιάζει δηλαδή να αντικατοπτρίζεται στη φυσιογνωμία του Μιχαήλ Στρογκώφ η θέση του ως προγόνου του Γεφτουτσένκο). Αξίζει να σχολιαστεί και ο τελευταίος μύθος που συνδέεται με τον Στρογκώφ, σύγχρονος και μηχανικός μύθος, *Ο σιδερένιος γίγας της Ασίας / Ο Υπερσιβηρικός*, η εξάπλωση του οποίου *Σε τούτα εδώ τα μέρη* τον καθιστά κι αυτόν γνήσιο απόγονο του περάσματος του Μιχαήλ Στρογκώφ, αντανakλώντας κάτι από τη δική του ορμή στο πάθος του μυθιστορηματικού ήρωα.

Ο Υπερσιβηρικός και το πέρασμα του ποταμού Γενισέι, όσο κι αν ρεαλιστικά παραπέμπουν στο οριζόντιο, γεωγραφικό επίπεδο, συμπυκνώνουν στο ποίημα και στο έργο του Εμπειρικού τον υπερβατικό, κάθετο άξονα της προσωπικής μυθολογίας που είναι σαφέστατη σε μια διακειμενική ανάγνωση. Το μεν πέρασμα του ποταμού και η ζωτική ορμή των Τατάρων παραπέμπουν άμεσα στο «Αμούρ – Αμούρ» των *Γραπτών*, ένα κείμενο που, από τον μεγάλο καταρράκτη της Ελβετίας στον Δούναβη κι αποκεί στους νεαρούς Τατάρους του ποταμού

Τσόρναγια και στους «αλαλαγμούς μογγόλων και κοζάκων ζαπορόγων» στις όχθες του σιβηρικού ποταμού Αμούρ, εντάσσει την υδάτινη ροή στην ονειρική και φανταστική διαμόρφωση της «υποκειμενικής ενδοχώρας», στην οποία συρρέουν όλες οι σωματικές, αισθητικές και ονειρικές συνιστώσες της ποιητικής δημιουργίας. Από την άλλη, ο Υπερσιβηρικός συμπυκνώνει τη δοξαστική πορεία που ακολουθούν όλα τα μέρη της ενότητας «Τέσσερα ποιήματα για τον γιό μου Λεωνίδα όταν ήταν μικρό παιδί». Μια πιθανή εξήγηση της ένταξής του στην ιστορία του Μιχαήλ Στρογκώφ δίνεται από τη διευκρίνιση του Ιουλίου Βερν, ήδη στο δεύτερο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, ότι «Κανένα τρένο δεν διασχίζει ακόμη αυτές τις απέραντες πεδιάδες, κάποιες απ' τις οποίες έχουν όντως εξαιρετική γονιμότητα. Καμιά σιδηροδρομική γραμμή δεν εξυπηρετεί αυτά τα πολύτιμα ορυχεία που, σε τεράστιες εκτάσεις, καθιστούν το σιβηρικό έδαφος πλουσιότερο κάτω παρά πάνω από την επιφάνεια της γης». Ο Εμπειρικός, συμπληρώνοντας αυτό που έλειπε από το τοπίο του Ι. Βερν, ολοκληρώνει τον δοξαστικό κύκλο που άνοιξε: Νώε – Μέγας Αλέξανδρος – Μιχαήλ Στρογκώφ – Υπερσιβηρικός. Και οι τέσσερις μυθικές μορφές συνδέονται με τη γη, με την κατάκτησή της, αλλά ακολουθούν τον κάθετο άξονα της δοξαστικής, μυθολογικής και «σωτηριολογικής» καθαγίασης και μυθοποίησης, που ξεκινά από τη βιβλική αχρονία (Νώε), συνεχίζεται στη θρυλική Ιστορία (Αλέξανδρος), στη μυθιστορηματική μυθοπλασία του 19ου αιώνα (Μιχαήλ Στρογκώφ) και σε μια αισιόδοξη, απελευθερωτική ματιά του βιομηχανικού θαύματος (Υπερσιβηρικός). Πρέπει να σημειωθεί, παρά τη διαφορά έκτασης των ποιημάτων, και η δομική τους ομοιότητα που οδηγεί με σαφήνεια στο «δοξαστικό» των τελικών στίχων. Στο «Ιππικό του Αλεξάνδρου» για παράδειγμα, ολόκληρη η αντίθεση λάμψης – σκότους που εκτυλίσσεται στην πεδιάδα (*Πώλοι οπάλλινοι στο βάθος της νυκτός / Σαν άσπρες πέρλες σε μανύρες κασσεΐνες*) μεταφέρεται, στους τρεις τελευταίους στίχους, στο ουράνιο στερέωμα.²⁰ Ο δε Υπερσιβηρικός, του οποίου το όνομα, όπως κι αυτό του Μιχαήλ Στρογκώφ στο προηγούμενο ποίημα, προφέρεται στον τελευταίο στίχο, με ένα περίβλημα όχι τόσο μυστικότητας όσο ιερής αποσιώπησης, δοξάζεται κι αυτός στο έδαφος (*Στην στιλβηδόνα της σιδηροτροχιάς / Μόσχα – Ιρκούτσκ – Βλαδιβοστόκ / Στην στέππα και στις πόλεις [...] / Απ' την Ευρώπη στην Ασία*) και στους αιθέρες της άυλης, μυθικής του υπόστασης (*Άσπρες τολύπες θριαμβευτικός καπνός*) / *Βαρύνδουπος Μεσσίας / Και σαν γαμπρός λαμπρός [...] Γοργός αρχάγγελος διασπρίζων / Ο Υπερσιβηρικός*.

Σ' αυτές τις τόσο διαφορετικές μεταξύ τους ποιητικές αποδόσεις προσώπων και κόσμων από τα έργα του Ιουλίου Βερν είναι λοιπόν δυνατόν να διακρίνουμε μια παρεμφερή ανάπλαση που οδηγεί στην ανασηματοδότηση και τελικά στη μυθοποίηση μονάδων του αρχικού μυθιστορηματικού κόσμου, κι αυτό εντελώς

ανεξάρτητα από την παραδοχή ή μη του Ιουλίου Βερν ως σύγχρονου μύθου ή ακόμα και με την καταπάτηση των στοιχείων εκείνων που συνετέλεσαν στη μυθοποίηση του κόσμου του γάλλου συγγραφέα (όπως η ανατροπή της κίνησης, της ταχύτητας και του ταξιδιού στον κόσμο από τη συλλογή του Γιάννη Βαρβέρη). Στις δύο αυτές περιπτώσεις, που αναμφισβήτητα ξεκινούν με μια αρχική αναγνωστική πρόσληψη του Βερν, η οποία αφήνει τα ίχνη της στην αφηγηματική διάσταση της ποίησης, η υπέρβαση περνά από ένα στάδιο συμπίκνωσης του εννοιολογικού περιεχομένου και ανύψωσής του σε αρμονία με την εκάστοτε προσωπική ποιητική. Εδώ, εγκαταλείποντας σταδιακά τις εικόνες *που η ζέση της παιδικής φαντασίας συγκόλλησε διά παντός με το κείμενο αυτό*²¹ και όλες τις παραμέτρους που καθιστούν τον Βερν πολιτιστικό φαινόμενο, περνάμε σε μια φανταστική αναδιοργάνωση του διακειμένου γύρω από το σώμα και την εκδίπλωσή του στο χώρο. Τέλος, ο άλλοτε παρωδούμενος και άλλοτε εξυμνούμενος κάθετος άξονας, μεταφυσικός, αλληγορικός, μυθολογικός, προκαλεί μια πόλωση και ως εκ τούτου μια βίαιη ανάδειξη τόσο των θεμάτων εκείνων που συστήνουν τη νέα, εσωτερικευμένη ιερότητα του νεογέννητου ποιητικού μύθου όσο και της συνεισφοράς τους στο παιχνίδι της προσωπικής ποιητικής μυθολογίας με τη συλλογική αναγνωστική πρόσληψη και αποκωδικοποίησή της.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 Περιλαμβάνεται στη συλλογή *Αι γενεαί πάσαι ή Η Σήμερον ως Αύριον και ως Χθές*, Άγρα, 1984. Πρόκειται για ποίημα που φέρει την ημερομηνία 26-6-1966 και είναι το τρίτο τμήμα της ενότητας «*Τέσσερα ποιήματα για τον γνιό μου Λεωνίδα όταν ήταν μικρό παιδί*». Οι παραθέσεις αποσπασμάτων στο παρόν κείμενο γίνονται βάσει αυτής της έκδοσης.

2 Γιάννη Βαρβέρη, *Ο κύριος Φογκ*, Ύψιλον, 1993. Τα αποσπάσματα λαμβάνονται από αυτή την έκδοση.

3 Albert Badoureaux, *Le Titan moderne*, Actes Sud/ville de Nantes, 2005.

4 Lucian Boia, *Jules Verne, Les paradoxes d'un mythe*, Les Belles Lettres, 2005.

5 Συνέντευξη του Michel Butor στον

René de Ceccatty, *Le Monde*, 18 Μαρτίου 2005.

6 *El Pais*, *Babelia*, 19-3-2005, Centenario de Julio Verne, Cesar Aira, «Verne y el lector».

7 Φυσικά, σε καμιά περίπτωση αυτό το πέρασμα στην «αφηγηματική ποίηση» δεν συνδέεται αποκλειστικά με τον Ιούλιο Βερν. Και οι δύο ποιητές, εμφατικά και συστηματικά ο Εμπειρικός, διάσπαρτα και πιο απότομα ο Βαρβέρης, κλείνουν στα ποιήματά τους νέες λογοτεχνικές εκδοχές μύθων, παλιών και σύγχρονων (γιατί να μην μιλήσουμε π.χ. για το μύθο του Εμπειρικού στο ποίημα «Εμπειρικός, ο τιμωρός της ασφάλτου» της συλλογής *Αναπήρων πολέμων* (1982) του Γ. Βαρβέρη;). Όμως εδώ η ιδιομορφία έγκειται στην ανάδυση ολόκλη-

ρου του αντικειμένου «βιβλίο – μυθιστόρημα» που κάποτε ο αναγνώστης έπιασε στα χέρια του, προτού περάσουμε στο ζήτημα της λογοτεχνικής μεταμόρφωσης προσώπων, δομών, θεμάτων και μοτίβων.

8 Για παράδειγμα, ο Κώστας Βούλαρης (*Οψεις της σύγχρονης ποίησης*, Γαβριηλίδης, 2003), ο οποίος αποδέχεται έως ένα βαθμό την αναγκαιότητα «επαναμάγευσης» της σύγχρονης ποίησης που προβάλλει ο Νάσος Βαγενάς (*Νέα Εστία*, τ. 1734, Μάιος 2001), χρησιμοποιεί το παράδειγμα του *Κυρίου Φογκ* για να διευρύνει την έννοια της επαναμάγευσης, πέρα από τις παραμέτρους που θέτει ο Βαγενάς: «Δεν πρόκειται όμως περί μονοδρόμου, γιατί η ζητούμενη “επαναμάγευση” δεν προκύπτει αναγκαστικά από τεχνικές αναζητήσεις αλλά από το συνολικό βάρος της ποίησης: όσο δογματικό και ασαφές να ακούγεται αυτό, είναι το τελικό μέτρο για να αξιολογήσουμε την κάθε προσπάθεια, ανεξαρτήτως από τους τρόπους που επιλέγει ο καθένας. Διαφορετικά, πώς θα εξηγούσαμε την εμφάνιση του σχετικά πρόσφατου *Κυρίου Φογκ* του Γιάννη Βαρβέρη; Μόνο σαν επιβίωση του ελευθερόστιχου παραδείγματος; Σαν υστερόγραφο μιας ποίησης που φεύγει; Όμως, αυτό που “έρχεται” μπορεί να αναμετρηθεί με τον *Φογκ*, ακόμα και επί των αιτιάσεων συγχρονικότητας»; (σσ. 56-57)

9 Ίσως αυτό να εξηγεί και την ομοιότητα κάποιων ρόλων στα δύο αυτά έργα: τουλάχιστον για ένα μεγάλο τμήμα της υπόθεσης έχουμε τη βασική τετράδα ήρωα, γυναίκας-συνοδοιπόρου και δύο «κωμικών» προσώπων (αστυνόμου Φιξ και υπηρέτη Πασπαρτού στο *Γύρο του κόσμου*, άγγλου και γάλλου δημοσιογράφου στον *Μιχαήλ Στρογκώφ*), που επικουρείται περιστασιακά από άλλα πρόσωπα, με τραγικότερη μοίρα βέβαια στον *Μιχαήλ Στρογκώφ*.

10 Ο Νάνος Βαλαωρίτης μιλά για την «κυβιστική άρθρωση των κειμένων του Εμπειρικού» που «δίνει όχι μόνο μια έντονη αναφορικότητα στα γραπτά του, αλλά και μια πολυμερή προοπτική που προκαλεί την αίσθηση της πυκνότητας». Αυτή έρχεται σε αντίθεση με τη «διαλυμένη αναφορικότητα της ρεαλιστικής γραφής, η οποία δεν έχει ούτε τον αντιθετικό χαρακτήρα της ποιητικής γραφής, ούτε τον πολυσχιδή της χαρακτήρα». (Νάνος Βαλαωρίτης, *Ανδρέας Εμπειρικός*, Ύψιλον, 1989, σ. 16)

11 Αυτή η διαπλάτυνση του χώρου γίνεται ακόμα πιο απειλητική καθώς φαίνεται να απορροφά το χρόνο: *Ο Ιούλιος πέρασε και πίσω του ο Τρυγητής επίσης / Και ακόμη κατακυλούν τα βέρστια* (στροφή 4).

12 Σε άλλα σημεία, τριτοπρόσωπης ή πρωτοπρόσωπης αφήγησης, αυτή η απώλεια επενδύεται με λύπη (*Όμως εντός του λυπόταν / ο κύριος Φογκ / για το γύρο του κόσμου / που απαρήχθηκε*, σ. 40), νοσταλγία των αισθήσεων (*Αν είχε χάσει κάτι ο κύριος Φογκ / εκεί στην ερημιά του / ήταν οι Times[...] / η επιδερμίδα του χαρτιού / το πρώτο κρακ που κάνει / ο κόσμος / καθώς τον πρωτοανοίγεις*, σ. 27) ή ακόμα και ένα είδος μεταφυσικής εξέγερσης, που ειρωνικά αποδίδεται μέσω μιας παραδοσιακής ρητορικής και μετρικής, που αγγίζουν το δεκαπεντασύλλαβο: *Ποιος βίδωσε το σώμα μου / σ' αυτή την πολυθρόνα / ποιος ειν' ετούτος ο ονρανός / και πώς τη λεν τη θάλασσα / και πώς τα λένε τα βουνά / όποιος αθάνατος λοιπόν ποτέ δε θα μιλήσει;* (σ. 32). Ας σημειωθεί και η ειρωνική ανατροπή, σε κάποια τέτοια σημεία, της καθησυχαστικής κοινωνικής ματιάς της πρώτης συγγραφικής περιόδου του Ι. Βερν: στο έργο του Βαρβέρη, ο υπηρέτης Πολυτεχνάς ποντάρει στην ήττα του αφέντη του και προσδοκεί την ταπεινώσή του (σ. 12), ενώ

ο Φίλας Φογκ απωθείται από «το κύτταρο δουλείας αιώνων» μέσα στον Πολυτεχνά και απαλλάσσεται από αυτόν. Επίσης, «Ο κύριος Φογκ ενώπιον ναυαγού» δεν έχει τίποτε από την αυτοθυσία του μυθιστορηματικού μοντέλου: *-Αφού δεν γνωρίζομαστε / τι νόημα έχει να τον σώσω, σκέφτηκε.[...] / Θέματα τόσο σοβαρά / καλύτερα να τα ρυθμίζει / η θάλασσα.* (σ. 33)

13 Αυτή η αίσθηση επιτείνεται αν αντιπαραβάλει κανείς τη συγκεκριμένη θεματική στον «Άγγελο των στεππών» με την επεξεργασία του απελευθερωτικού ερωτισμού κατά τη μεταμόρφωση της μυθιστορηματικής πτήσης με αερόστατο του Ι. Βερν (*Πέντε εβδομάδες σε αερόστατο*) στο *Αργώ ή Πλους αεροστάτου* του Εμπειρικού. Για το θέμα αυτό, βλ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας*, Επικαιρότητα, 1988 («Αφηγηματικές τεχνικές και χρήση των συμβόλων στον Ανδρέα Εμπειρικό και τον Ιούλιο Βερν», σσ. 51-57, «Μια ιδεολογική ανάγνωση»).

14 *Ακέφαλα κονφάρια που σαπίζουν / Κάτω απ' τα ράμφη των ορνέων / Στα αίματά των βουτηγμένα / Άταφα πτώματα ξεκοιλιασμένα / Των σφαγιασθέντων Χριστιανών.*

15 Ταυτόχρονα, σε όλο το ποίημα, μια πληθώρα ρημάτων περιστρέφεται γύρω από την έννοια του βίαιου, ορμητικού περάσματος, θεματική που πολλαπλασιάζεται προκαλώντας μια ζωτική υπερχειλίση της εικόνας.

16 Ίσως να είναι η ανάγνωση της περιπέτειας που απαρνήθηκε, η ανυπαρξία της οποίας καθρεφτίζεται στην «αόρατη πελώρια βιβλιοθήκη» του Φογκ. Από αυτή διαλέγει κάθε βράδυ *Το ίδιο πάντοτε βιβλίο [...] / Δνὸ τρεις σελίδες και συνέχιζε / σε ογδόντα μέρες / το γύρο όλων του κόσμου / μέσα στ' όνειρο* (σ. 39).

17 Και αλλού στο έργο του Βαρβέρη υπάρχει αυτή η ζεύξη λογοτεχνικού ήρωα

– σωματοποίησης – ονειρικής διάστασης: στο ποίημα «Κοιμήσου Γκιούλιβερ» (*Ο θάνατος το στρώνει*, Ύψιλον, 1986), περιγράφεται η περιπέτεια της ζωής πάνω στο κοιμώμενο σώμα του λογοτεχνικού ήρωα: *Κανείς δεν ξέρει πού πατά / κανείς δεν ξέρει / πως απ' τη μια στιγμή στην άλλη / μπορεί και να βρεθεί / πάνω στο στόμα ή στο ρουθούνι Σου / κι εσύ να φταρνιστείς ή να χασμουρηθείς / κι όλα να τιναχτούν στον αέρα / μια ανύποπτη ζωή να τιναχτεί / στον αέρα.* Έχουμε λοιπόν έναν Γκιούλιβερ – Θεό και μια ονειρική σύγχυση αντικειμενικής πραγματικότητας και ενύπνιας αποτύπωσής της στον κόσμο: *Κοιμήσου Γκιούλιβερ κοιμήσου / εμείς σαν ύπνος πάντα Σε τυλίγουμε / είμαστε ο ύπνος Σου που ζει / όσο κοιμάσαι.*

18 Βλ. «Ο κύριος Φογκ ψαρεύει»: *ένα ψάρι [...] / Πολύ συμπαθητικό. / Κι αφού συζητήσανε / λίγη ώρα εγκάρδια / κι εκεί που ήτανε ο κύριος Φογκ / πολύ εντυχισμένος: / -Εγώ το ήξερα πως δεν θα με φας / αλλά τώρα πρέπει να φύγω / τον είπε το ψάρι / και μόλις που πρόλαβε / να ξαναπέσει στο νερό* (σ. 15) και «Ο κύριος Φογκ αποκαλύπτει την ηλικία του»: *Τώρα πρέπει να φύγω κύριε Φογκ / μα πείτε μου αν δεν είμαι αδιάκριτο / άραγε πόσων ετών είστε; [...] Και το πουλί πήρε τ' αψήλιν / -Τόσων φτερών, τόσων φτερών / φώναξε ο Φογκ / κοιτάζοντάς το από την πολυθρόνα. / Κι έκρυνε μες στα χέρια του / το πρόσωπό του* (σ. 16).

19 *Τι σας έλειψε; / [...] Είχα τα πάντα υπολογίσει στην εντέλεια / μέχρι τον ήλιο γύρισα για σας / κι όλες οι οθόνες φρόντισαν / να γίνετε / ονείρων όνειρο στον ύπνο των παιδιών. / Και τ' αρνηθήκατε* (σ. 36).

20 *Γράφουν τ' αστέρια στο στερέωμα ένα όνομα / Σε σχήμα εκθαμβωτικού φωτοστεφάνου / ΑΜΜΩΝΟΣ ΔΙΟΣΥΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ.*

21 Julien Gracq, *Lettrines*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, 1995, σ. 156.

S O M M A I R E

LITO IOAKIMIDOU: Métamorphoses et mythifications de Jules Verne: «Auprès du lac de Baïkal ou L'ange des Steppes» d'Andréas Embiricos et *Monsieur Fogg* de Yannis Varvériis

L' article, en contournant la question du «mythe» culturel que constitue Jules Verne, s'intéresse aux modes de constitution d'un nouveau sens mythifié, découlant de l'intérieur de la vision poétique promue par l'œuvre des deux poètes étudiés: l'acceptation de personnages et de thèmes romanesques, venant d'une source réaliste, en tant qu'unités emblématiques, voire mythiques, dans la poésie moderne n'est pas évidente. Le texte romanesque doit subir une première étape de sélection des vestiges de narrativité qui permettront au texte poétique d'acquérir un substrat mythique ; suit la condensation et l'orientation du sens vers la somatisation du texte poétique: en effet, malgré les grandes différences stylistiques et thématiques des deux poètes, le corps est promu au premier plan de leur vision, dans un rapport problématique et inquiétant avec l'espace géographique, qui semble happer toute autre dimension. Finalement, un axe vertical vient enrichir et nuancer la vision unidimensionnelle de l'expansion dans l'espace. Cet axe garantit la transcendance nécessaire à la mythification, originale et bouleversante, qui naît de cette appropriation du texte vernien. Cette incorporation semble en même temps réhabiliter une forme de collectif dans la poésie lyrique contemporaine, accusée d'égoïsme, puisqu'elle repose sur une reconnaissance mémorielle d'un fonds commun, d'un berceau d'histoires (l'œuvre de Verne) qui semble inscrit dans l'inconscient collectif de nos lectures.