

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 15 (2003)



Η ομορφιά μέσω του μύθου: κριτικές μεταμορφώσεις του αισθητισμού (1910-1930)

Λητώ Ιωακειμίδου

doi: [10.12681/comparison.10103](https://doi.org/10.12681/comparison.10103)

Copyright © 2016, Λητώ Ιωακειμίδου



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ιωακειμίδου Λ. (2017). Η ομορφιά μέσω του μύθου: κριτικές μεταμορφώσεις του αισθητισμού (1910-1930). *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 15, 132–152. <https://doi.org/10.12681/comparison.10103>

Η ομορφιά μέσω του μύθου: κριτικές μεταμορφώσεις του αισθητισμού (1910-1930)

Ο Ράσκιν δεν προσπάθησε να φτάσει στην καρδιά της έννοιας της ανάγνωσης. Για να μας διδάξει την αξία της, δε θέλησε παρά να μας διηγηθεί ένα είδος ωραίου πλατωνικού μύθου, με αυτή την απλότητα των Αρχαίων Ελλήνων, που μας έδειξαν σχεδόν όλες τις αληθινές ιδέες και άφησαν στους σύγχρονούς μας την έγνοια να τις εμβαθύνουν: με μια τέτοια υπερβατική ορολογία ο Μαρσέλ Προυστ, στο κείμενό του *Περί αναγνώσεως* κατηγορεί το μέχρι τότε ίνδαλμά του, τον ιστορικό τέχνης και οραματιστή Τζων Ράσκιν, για μια ειδωλολατρική επικοινωνία με το έργο τέχνης (εν προκειμένω, το βιβλίο), που καταλήγει σε μια στείρα ενατένιση, ενώ για τον ίδιο η ανάγνωση βρίσκεται στο κατώφλι της πνευματικής ζωής: μπορεί να μας εισαγάγει σε αυτήν, δεν την υποκαθιστά όμως¹. Έτσι, ο θαυμασμός του γάλλου συγγραφέα για την αποκάλυψη της θέασης του ωραίου, κάτι που του δίδαξαν *Τα επτά φώτα της αρχιτεκτονικής*, *Οι πέτρες της Βενετίας*, *Η Βίβλος της Αμιένης*², δίνει τη θέση του σε μια αυστηρή κριτική για την περιοριστική διάσταση αυτής της θέασης, την οποία κατηγορεί – ίσως άδικα – για αποκοπή από ό,τι ο ίδιος θεωρεί σημαντικότερο, δηλαδή την πνευματική διεργασία που συνοδεύει αυτή την «επίσκεψη». Και τούτο λόγω του μεγάλου κινδύνου που ελλοχεύει: το βιβλίο [να μην είναι πλέον] ο άγγελος που φτερουγίζει μόλις ανοίξουν οι πύλες του ουράνιου παραδείσου, αλλά ένα ακίνητο είδωλο, που λατρεύεται αυτό καθεαυτό και το οποίο, αντί να προσλάβει μια αληθινή αξιοπρέπεια από τις σκέψεις που εγείρει, διαχέει μια φτιαχτή αξιοπρέπεια σε ό,τι το περιβάλλει³. Αυτή η όψιμη, διττή επιρροή του αισθητισμού και η εσωτερική, ψυχολογική αντινομία που υιοθετεί, μεταφράζονται στο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* (έργο με το οποίο ο Προυστ αρχίζει να ασχολείται λίγο καιρό μετά την αποκαθήλωση του δασκάλου του) σε μια πολυεπίπεδη διαδικασία ωραιοποίησης και ουσιαστικοποίησης του αισθητού, η αντιφατικότητα της οποίας καθίσταται εμφανέστερη μέσω της παρεμβολής μυθολογικών μορφών, σχημάτων και αναφορών στη θεματική του ωραίου, κάνοντάς την να κινείται σε όλο το φάσμα συναισθημάτων και φιλοσοφικών ενατενίσεων, από την

επώδυνη συνειδητοποίηση του αδιεξόδου αυτής της «ειδωλολατρίας» μέχρι την έκθαμβη ανακάλυψη των αληθινών Νόμων που διέπουν το Χρόνο και την Τέχνη. Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να αναδείξει τη σχέση μεταξύ μύθου και κριτικής αναδιαμόρφωσης του αισθητισμού, αντλώντας στοιχεία, πέρα από τα προαναφερθέντα έργα του Προυστ, από δύο μυθιστορήματα της ευρωπαϊκής λογοτεχνικής παραγωγής που τελεί υπό την επήρεια του αισθητισμού, το *Θάνατο στη Βενετία* (1912) του Τόμας Μαν και το *Λεμονοδάσος* (1930) του Κοσμά Πολίτη. Τα κείμενα αυτά, αν και σύντομα και τοποθετούμενα στα πρώτα στάδια των δημιουργιών τους, εμφανίζουν με την ίδια οξύτητα τη σχέση κάλλους-μύθου και την εξατομικευμένη, δημιουργική ανάπλασή της.

Μέσω ενός σημασιολογικά φορτισμένου επιμερισμού, η σχέση αυτή βιώνεται – αλλά με διαφορετικό υπόβαθρο και μεταβαλλόμενη εμβέλεια – από τον αφηγητή ή/και πρωταγωνιστή και από δευτερεύοντα πρόσωπα των έργων. Η δε λογοτεχνική της αποτύπωση συνυφαίνεται με σημαία καμπής της αφηγηματικής υπόστασης των έργων, με τον κίνδυνο ανατροπής της ιεραρχίας των κειμενικών «αρχών» τους και, κυρίως, με την αθέτηση του εξαρχής τηρουμένου «αφηγηματικού συμβολαίου», που επιβάλλει η αρχική επιλογή κάποιων σταθερών (τρόπος εστίασης, αφηγηματική φωνή, χρόνος κλπ.). Αυτό δημιουργεί μια πολυφωνία που αναδεικνύει τους διαφορετικούς βαθμούς αφομοίωσης και επεξεργασίας του μύθου αλλά και το χάσμα ανάμεσα σε μια στείρα επένδυση του αισθητού με μυθολογικά, «διακοσμητικά» στοιχεία και σε μια νέα, ζωοποιό, ξαναδουλεμένη, προσωπική μυθολογία, που εμπεριέχει την ουσία – και τη μετουσίωση – της τέχνης.

Η εμμονή της ωραιοποίησης και το φίλτρο της τέχνης

Είναι κοινός τόπος ο κατακλυσμός των μυθιστορημάτων της εποχής στην οποία αναφερόμαστε από αυτοαναφορικές μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας, της οποίας η εξέλιξη παρακολουθείται κατά τη διάρκεια του έργου, από τα ποιήματα του Στήβεν Ντένταλους μέχρι το «Πώς ο Μαρσέλ γίνεται συγγραφέας», ελάχιστη περίληψη του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* κατά τον Gérard Genette. Θα ήταν όμως παράλειψη να μην τονιστεί η ιδιαιτερότητα του πορτρέτου του συγγραφέα Γουσταύου φον Άσενμπαχ, πρωταγωνιστή του Τόμας Μαν, από τον αφηγητή του έργου: κι αυτό διότι οδηγούμαστε, κατά τη διάρκεια της προσωπογραφίας, στην απόλυτη κυριαρχία του δόγματος «η ζωή για την τέχνη», αλλά με συνεχείς αναφορές στις συνθήκες παραγωγής του έργου του Άσενμπαχ και κυρίως στην πρόσληψή του από το κοινωνικό σύνολο των αναγνωστών του. Πρόκειται για μια πρωτότυπη συνδυαστική απόδοση της αφιέρωσης της ζωής στην τέχνη μέσα από τρεις διαδοχικές παρα-

νοήσεις που χαρακτηρίζουν την πρόσληψη του έργου του Άσενμπαχ (δηλαδή τρεις βασικές αναντιστοιχίες ανάμεσα στην παραγωγή και την πρόσληψή του), σε αυτό το ιδιόμορφο, κοινωνιολογικής χροιάς, δεύτερο κεφάλαιο του Θανάτου στη Βενετία. Παρανόηση πρώτη: οι απληροφόρητοι [...] θεωρούσαν τον κόσμο της «Μάια» ή τις επικές τοιχογραφίες όπου ξετυλιγόταν η ηρωική ζωή του Φρειδερίκου, σαν τους καρπούς μιας εκβιασμένης δύναμης και μιας μακράς πνοής, ενώ, αντίθετα, [ο δημιουργός τους] είχε αφιερώσει επί χρόνια και χρόνια, κάτω από την ένταση ενός και του αυτού έργου, και στην πραγμάτωση αποκλειστικά και μόνο αυτού του έργου, τις πιο δυνατές και άξιες ώρες του⁴. Παρανόηση δεύτερη: Οι άνθρωποι δεν ξέρουν γιατί χαρίζουν τη φήμη σ' ένα έργο τέχνης. Κάθε άλλο παρά ειδήμονες, νομίζουν πως αποκαλύπτουν σ' αυτό εκατοντάδες προτερήματα, για να δικαιολογήσουν την εύνοιά τους, μα ο πραγματικός λόγος της επιδοκίμασιάς τους είναι κάτι αστάθμητο, δηλαδή η συν-πάθεια⁵. Το αποκορύφωμα του πορτρέτου αυτού του «Αγίου Σεβαστιανού» της τέχνης – και περνάμε πλέον στην εξωτερική του εμφάνιση, η οποία, σαν να ήταν συμπλήρωμα της τελευταίας στιγμής, κλείνει αυτή την περίεργη προσωπογραφία – είναι η πλήρης υποκατάσταση της ζωής από την τέχνη, μια διαστρέβλωση που δε γίνεται εύκολα αντιληπτή από τον αναγνώστη ή το συνομιλητή του Άσενμπαχ. Έτσι, για το πρόσωπό του, αυτός που είχε αναλάβει εδώ τη φυσιολογική διάπλαση, που είναι η δουλειά μιας δύσκολης, ταραγμένης ζωής, δεν ήταν η ζωή, μα η τέχνη. [...] Ακόμη και προσωπικά αν την πάρουμε, η τέχνη είναι, πραγματικά, μια εξηρμένη ζωή. [...] Σκάβει στην όψη του θεράποντά της τα σημάδια φανταστικών και πνευματικών περιπετειών και, με τον καιρό, γεννά, ακόμα και στη μοναστηρήσια γαλήνη της εξωτερικής ζωής, ένα κακοσυνήθισμα, μια εκλέπτυση, μια κούραση και μια περιέργεια των νεύρων, πράγμα που είναι ζήτημα αν θα το μπορούσε μια ζωή γεμάτη ασωτευτικό πάθος κι απολαύσεις⁶. Με τις παρατηρήσεις αυτού του κατά τόπους ειρωνικού δοκιμίου, προετοιμάζεται το βίωμα, η αναβίωση, του πλατωνικού Φαίδρου, του μυθοποιημένου, αγαλμάτινου ερωμένου και της υπέρβασης του αισθητού κόσμου.

Ο κλασικίζων τρόπος έκφρασης, η προτίμηση προς τη δεσπόζουσα ακινησία, η πλαστική απόδοση της τέχνης, η αισθητική υπεροχή του αγάλματος και του μνημείου εμφανίζονται παντού ως ίδιον της καλλιτεχνικής δημιουργίας και, κατ' επέκταση, ως υποχρεωτικό πέρασμα της ωραιοποίησης του κόσμου που καταλαμβάνει τη συνείδηση των μυθιστορηματικών προσώπων. Το περιεχόμενο της θέασης, δηλαδή, και η εκφραστική της απόδοση ακολουθούν σε πολλά σημεία τις επιταγές της (μυθοποιημένης) Ομορφιάς κατά τον Μπωντλαίρ: στο δέκατο έβδομο ποίημα από *Τα Άνθη του Κακού*, η Ομορφιά, «πέτρινο όνειρο», εμπνέει στον ποιητή έναν έρωτα αιώνιο και σιωπηλό σαν την ύλη. Βασιλεύει στο

χώρο σαν ακατανόητη Σφίγγα και κυρίως μισεί την κίνηση που μεταθέτει τις γραμμές, και ποτέ δεν κλαίει, ποτέ δε γελά.

Στο Λεμονοδάσος, οι σκέψεις του πρωταγωνιστή / αφηγητή ξεκινούν μέσα από αυτό το πρίσμα, καθώς ο Μπωντλαίρ δεν αναφέρεται μόνο ως προς τις μεταφυσικές, φιλήδονες ανησυχίες του ήρωα⁷. Το γυναικείο πρότυπο μιας *professional beauty*, μια[ς] καλλονή[ς] εξ επαγγέλματος, ανησυχητική[ς], αινιγματική[ς] σαν Σφίγγα που προσφέρει το κορμί της ενώ κρατάει ζηλότυπα το άλυτο αίνιγμα της σκέψης και της καρδιάς της μεταφράζεται σε μια βιτρίνα στο μουσείο του Λούβρου [...] ένα πήλινο αγαλματάκι: μια γυναίκα μισοξαπλωμένη που κρατούσε με χάρη ένα μικρό καθρέφτη⁸, ενώ η προγραμματική εισαγωγή στη διαδικασία συγγραφής που θα ακολουθήσει τελεί υπό το αρχαίο πνεύμα της σαφήνειας που αγαπά τις ευθείες γραμμές δίχως ν' αφήσει τίποτα συγκεχυμένο⁹. Έτσι, κατά τις επόμενες ενότητες αυτού του ακανόνιστου ημερολογίου, δημιουργείται ακόμα μεγαλύτερο χάσμα ανάμεσα σε αυτή την ευθεία κατηγοριοποίηση που προαναγγέλλεται και την εμπρεσιονιστικού τύπου ματιά που αναπτύσσεται στην πραγματικότητα, με όλες τις ασάφειες και τις αινιγματικές της αναδιπλώσεις. Εξάλλου, η μελέτη του αρχαίου ναού στους Δελφούς από τον πρωταγωνιστή μοιάζει να γίνεται σταδιακά ένα πρόσχημα για μια απεγνωσμένη προσπάθεια συντονισμού της σκέψης και της γραφής του με αυτό που ο ίδιος εκλαμβάνει ως εξαύλωση και ολόχρυσο καταστάλαγμα.

Οι φράσεις του συγγραφέα Μπεργκότ, έτσι όπως περιγράφονται από τον αφηγητή του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* θα μπορούσαν να θεωρηθούν το μνημειώδες παράδειγμα αυτής της μανιέρας: εδώ δεν έχουμε μόνο την ουτοπία της καθάριας σκέψης αλλά και της αποκαθαμένης έκφρασης μέσω της πλέον σπάνιας λέξης, της πλέον αρχαϊζουσας έκφρασης και των μόνιμων, αρχαιολατρικών παραδειγμάτων. Το πόσο η πρόσληψη αυτού του κάλλους (που υπερδιπλασιάζει το αισθητικό της φίλτρο, καθώς παρομοιάζεται με αγαπημένο μουσικό άκουσμα και ερωτικό βίωμα) καταλήγει εις βάρος του νοήματος σε έναν ατέρμονα θαυμασμό, σε μια εξιδανικευμένη απόσταξη, φαίνεται από την παραφθορά του φιλολογικού σχολίου σε εξύμνηση εκ μέρους του Αφηγητή, ο οποίος δεν περιορίζεται στο να επισημαίνει τις σπάνιες εκφράσεις, τις σχεδόν αρχαϊκές, που του άρεσε να χρησιμοποιεί σε κάποια σημεία, όπου ένας κρυφός κυματισμός αρμονίας, ένα εσωτερικό προανάκρουσμα, ανύψωνε το ύφος του [...] εκείνο το τραγούδι που όλο ανέβαινε και το συνόδευαν άρπες δίνοντάς του κάτι το εξαίσιο¹⁰. Η αναζήτηση της σπάνιας ομορφιάς οδηγεί στην Ιδέα του ύφους, στο ιδεατό Βιβλίο, που επανεμφανίζεται ως ουσία ανεξάρτητη από τα υπόλοιπα δεδομένα: δεν είχα πια την εντύπωση πως βρισκόμουν μπροστά σ' ένα ορισμένο κομμάτι κάποιου βιβλίου του Μπεργκότ, που χάραζε στην επιφάνεια της σκέψης μου

μια μορφή καθαρά γραμμική, αλλά μάλλον την εντύπωση ενός «ιδανικού κομματιού» του Μπεργκότ κοινού σ' όλα του τα βιβλία, και στο οποίο όλα τα ανάλογα κομμάτια που έρχονταν να γίνουν ένα μαζί του είχαν δώσει ένα είδος πυκνότητας, όγκου, κι ήταν σαν να μεγαλώναν το πνεύμα μου¹¹. Αλλά και σε επίπεδο σύνθεσης του έργου, ο Μπεργκότ αναδεικνύει την απόλυτη ταύτιση κάλλους και αλήθειας: όταν έκανε κάποια αναφορά σε μια μεγάλη αλήθεια ή στο όνομα μιας φημισμένης εκκλησίας, έκοβε την αφήγησή του και, με μιαν επίκληση, μιαν αποστροφή, μια μεγάλη προσευχή, άφηνε απόλυτα ελεύθερα αυτά τα ξεσπάσματα [...] κατόρθωνε με μιαν εικόνα να κάνει να ξεχυθεί ως μέσα μου αυτή η ομορφιά. [...] Η επιμονή με την οποία τα ανέφερε [τα παλιά γαλλικά μνημεία κι ορισμένα θαλασσινά τοπία] στα βιβλία του έδειχνε πως τα θεωρούσε πλούσια σε νόημα και ομορφιά¹². Σχόλια που θα μπορούσαν να περιγράψουν και την τεχνική κάποιων ενοτήτων του Λεμονοδάσους και την αισθητική απόδοση της αλήθειας από τον αφηγητή: ιδιαίτερα το λυρικό ιντερμέτζο που παρεμβάλλει ο Παύλος Αποστόλου στην ενότητα που αφιερώνεται στους Δελφούς, ένα νυκτερινό, παραληρηματικό λόγο της Γης, μια διδακτική, αρχαιόθεμη αλληγορία της Πτώσης, ένα κείμενο που διακόπτει την αφηγηματική χροιά του κεφαλαίου, όσο στενά κι αν συνδέεται με την αλήθεια που ο ήρωας διαβάζει στον ιερό χώρο στον οποίο κινείται¹³. Παρά λοιπόν το ασταθές αποτέλεσμα, αυτό που αναζητείται εξαρχής είναι η αισθητική επένδυση της πραγματικότητας, όχι προβάλλοντας έναν απρεπ[ή] ψυχολογισμ[ό] της εποχής, ενσαρκώμε[νο] στο πρόσωπο εκείνου του ασθενικού κι ανόητου παλιανθρωπάκου, που κάνει την τύχη του, σπρώχνοντας τη γυναίκα του από αδυναμία, από κακοήθεια, από έλλειψη ηθικής δύναμης, στην αγκαλιά ενός αμούστακου και που με το πρόσχημα της βαθύτητας πιστεύει ότι επιτρέπεται να γίνονται αναξιοπρέπειες, αλλά την εμπνευσμένη χρήση όρων που αρνούνται κάθε αβέβαιη ηθική, κάθε συμπάθεια για την άβυσσο, όπως είναι το ύφος που υιοθετεί ο Άσενμπαχ: Παράξενοι συσχετισμοί! Να 'ταν άραγε μια πνευματική συνέπεια αυτού του «ξαναγεννημού», αυτής της νέας αξιοπρέπειας και αυστηρότητας, το ότι την ίδια πάνω κάτω εποχή παρατηρούσε κανείς ένα σχεδόν υπέρμετρο δυνάμωμα της καλαισθησίας του, εκείνη την αριστοκρατική καθαρότητα, λιτότητα και συμμετρία των μορφών, που έδινε στα έργα του από τότε κι ύστερα μια τόσο φανερή, θεληματική μάλιστα, μεγαλοπρέπεια, – τη μεγαλοπρέπεια της μαεστροσύνης και της κλασικότητας;¹⁴

Μέσα σ' αυτή την προβληματική, λαμβάνει χώρα το πέρασμα από το μανιερισμό του προσώπου και της έκφρασής του σ' αυτόν του αφηγητή και της απόδοσης χαρακτηριστικών στα συστατικά στοιχεία της ιστορίας του. Η προβολή μυθολογικών χαρακτηριστικών στο αγαπημένο πρόσωπο κατακυριεύει τη διαδικασία παρατήρησης και περιγραφής

του, ή μάλλον γίνεται σαφές ότι το παρατηρούμενο πρόσωπο αξίζει την περιγραφική του προσέγγιση λόγω της ιδιότητάς του να γίνεται παλίμψηστο, να ανακαλεί δηλαδή και να συγκεντρώνει επάνω του περισσότερα στρώματα αισθητικής ομορφιάς, μέσα από ένα χωροχρονικό ταξίδι, με αφετηρία την ελληνική, συνήθως, μυθολογία (στον Προυστ, και τις βιβλικές μορφές της Παλαιάς Διαθήκης) και τη γλυπτική απόδοση των μορφών. Το θεώμενο πρόσωπο φαίνεται δηλαδή να αναδύεται από μια συλλογικότητα εικόνων, έργων τέχνης, τρόπων σκέψης και έκφρασης: προτού εξατομικευτεί, αλλά και κατά τη διάρκεια αυτής της εξατομικευσης, εντάσσεται σε ένα σύστημα μυθοποίησης, σε μια σειρά γνωρισμάτων που έχουν υποστεί μια υπερβατική μετουσίωση, ακόμα κι αν η προβολή αυτή ακολουθείται από μια συνειδητή αμφισβήτηση μέσα από την ίδια οπτική γωνία του αφηγητή:

Καθώς είναι σκυμμένη πάνω στο χέρι μου, κοιτάζω [...] τα κόκκινά της χείλια. Προσέχω για πρώτη φορά στις δύο τους άκριες κάτι σαν την πτυχή της πίκρας που έχουν τα χείλια των αρχαίων αγαλμάτων. Είναι μια αντίθεση γελοία τα κλασσικά ετούτα χείλια πάνω σ' ένα προσωπάκι που θυμίζει βοσκοπούλα του Βατώ¹⁵.

Παρ' όλα αυτά, η θέαση, ειδικά στο Λεμονοδάσος, συνοδεύεται από τη φαντασίωση της ανάπτυξης ολόκληρων ιστοριών, παλιών θρύλων, σε αποσπασματική κατάσταση, που τροφοδοτούνται από την αντιφατική έλξη που ασκούν στον ήρωα τα δύο γυναικεία πρότυπα του έργου: ο φιλήδονος μυστικισμός (Λήδα) και η ψυχρή παρθενία (Βίργκω). Έτσι, η πρώτη μοιάζει με καλογριά του μεσαίωνα κυριεμένη από το σατανά. Θα 'πρεπε να τη βασανίσουν, να την κάψουν ζωντανή¹⁶, ενώ η μυθολογική αρπαγή της δεύτερης φουντώνει στη σκέψη του αφηγητή, ο οποίος, από την εξωτερική παρατήρηση της νησιώτικης ρυμοτομίας περνά στην ανατροπή όλων των οπτικών δεδομένων προκειμένου να ενσωματώσει τη συνομιλήτριά του σε μια μυθολογική ιστορία¹⁷. Αυτό το σύνολο αρχαίων ιστοριών και θρύλων που περιπλέκει τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη και δημιουργεί ερωτήματα για την αλληγορική χροιά του κειμένου, αποτελεί κατεξοχήν χαρακτηριστικό της αμφίσημης απόδοσης της πραγματικότητας στο έργο του Κοσμά Πολίτη και επιτείνει την αίσθηση της «σειράς» τραγικών θανάτων, θρυλικών ερώτων, μυθικών πτώσεων κ.ά. με αποτέλεσμα κάτι που προαναγγέλλεται ως μοναδικό, στην πραγματικότητα να βαρύνεται από αυτή την επαναληπτικότητα.

Και στο Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο, η διαρκής εναλλαγή των συνθηκών θέασης και εστίασης, ο θρυμματισμός της οπτικής γωνίας σε συνδυασμό με τη φευγαλέα διάσταση του χρόνου συμπυκνώνονται στην εικόνα του αγαλματινού θραύσματος. Παραδόξως, η στατικότητα που

πηγάξει από το σύμβολο αυτό συνδυάζεται με την ταχύτητα του μεταφορικού μέσου (τρένου, άμαξας) που προσδιορίζει και την αποσπασματικότητα της θέας:

Αρκεί να νυχτώνει ή να τρέχει η άμαξα στην εξοχή, στην πόλη, και δεν υπάρχει γυναικείος κορμός, ακρωτηριασμένος σαν αρχαίο άγαλμα απ' την ταχύτητα που μας παρασέρνει και το λυκόφως που τον πνίγει, ο οποίος να μη ρίχνει πάνω στην καρδιά μας, στην κάθε γωνιά του δρόμου, από το βάθος του κάθε μαγαζιού τις σαϊτιές της Ομορφιάς, της Ομορφιάς που νιώθεις συχνά τη διάθεση ν' αναρωτηθείς μήπως δεν είναι, στον κόσμο τούτο, παρά το συμπληρωματικό κομμάτι το οποίο προσθέτει σε μια αποσπασματική και φευγαλέα διαβάτισσα η φαντασία μας που την πυρώνει η θλιμμένη ανάμνηση¹⁸.

Εδώ, η περίφημη απόσταση μεταξύ προσώπου και αφηγητή στον Προυστ δρα θεραπευτικά: ο αποφθεγματικός τόνος, απόσταγμα σοφίας του παρελθόντος, αναβιωθέντος μέσω του παρόντος, διορθώνει την υπερβολή και τη διαστρέβλωση της οπτικής γωνίας που συνέβη άλλοτε, ενώ η νομοτέλεια που διέπει τη διαστρέβλωση αυτή («έτσι είναι πάντα») γαληνεύει την ψυχή από τις ολέθριες επιπτώσεις της¹⁹.

Αφηγηματική ένταξη της μυθοποιημένης πραγματικότητας

Καθώς αυτή η ωραιοποίηση του αισθητού αναπτύσσεται μέσα από το βλέμμα και συνδέεται απόλυτα με την υποκειμενική διάσταση της αντίληψης της πραγματικότητας, εξελίσσεται σε μια τεχνική που βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τις κειμενικές αρχές και την αφηγηματική υπόσταση των έργων. Ποιος βλέπει το μύθο; Ποιος τον εφαρμόζει στο ορατό δίνοντάς του μια υπερβατική διάσταση; Και πώς αυτό το έμμοιο, διαστρεβλωτικό βλέμμα συνδέεται με τον αφηγητή και τη δόμηση της πραγματικότητας από αυτόν; Και στην περίπτωση που η μετατροπή του ουδέτερου σε έργο τέχνης και σε μύθο αποδίδεται στις μύχιες σκέψεις ενός προσώπου, πώς επιτυγχάνεται η κριτική πλαισίωσή του από την κεντρική αφηγηματική φωνή; Τέτοιου τύπου ασυνέπειες σε σχέση με το αρχικό αφηγηματικό συμβόλαιο (αυτό της εσωτερικής εστίασης μέσα από το βλέμμα του πρωταγωνιστή) έχουν επισημανθεί στο κλασικό πλέον δοκίμιο του Gérard Genette: *Η πραγματική δυσκολία αρχίζει όταν η αφήγηση μας μεταφέρει, άμεσα και χωρίς καμιά περιστροφή, τις σκέψεις ενός άλλου προσώπου κατά τη διάρκεια μιας σκηνής όπου ο ήρωας είναι και ο ίδιος παρών. [...] Με τον ίδιο τρόπο έχουμε, χωρίς εμφανή βοήθεια, πρόσβαση στα συναισθήματα του Σουάν προς τη γυναίκα*

του ή του Σαν-Λου προς τη Ραχήλ, ακόμα και στις τελευταίες σκέψεις του ετοιμοθάνατου Μπεργκότ, σκέψεις που, όπως πολλοί παρατήρησαν, δεν μπορούσαν εκ των πραγμάτων να κοινοποιηθούν στον Μαρσέλ, εφόσον κανείς, όπως είναι λογικό, δεν μπόρεσε να λάβει γνώση αυτών. Έτσι ο Προυστ μπορεί, χωρίς ενοχές, κάνοντας σαν να μην το καταλαβαίνει καν, να παίζει ταυτόχρονα σε τρία επίπεδα εστίασης, περνώντας από τη συνείδηση του ήρωά του σ' αυτή του αφηγητή του και κατοικώντας, εκ περιτροπής, στις συνειδήσεις διαφόρων προσώπων του. Όμως, συνεχίζει ο Genette: το αποφασιστικό κριτήριο δεν έχει τόσο να κάνει με την πρακτική δυνατότητα ή με την ψυχολογική αληθοφάνεια, όσο με την κειμενική συνοχή και τον αφηγηματικό τόνο²⁰. Πρόκειται λοιπόν για ένα σημείο καμπής, που τείνει να δημιουργήσει ένα χάσμα ανάμεσα στις κειμενικές αρχές και που προσδίδει αμφισημία στην επιβολή του μυθολογικού στοιχείου ή της ωραιοποιημένης, μυθολογίζουσας ατμόσφαιρας.

Στα τρία έργα που αναφέρονται εδώ επικρατούν τρεις διαφορετικοί τρόποι εστίασης και διαφορετικοί λόγοι που τους επιβάλλουν. Ο Θάνατος στη Βενετία στηρίζεται σε ένα περίπλοκο σύστημα, με μια ανεπαίσθητη ολίσθηση από την εστίαση «μηδέν» (focalisation zéro - παντογνώστης αφηγητής) στην εσωτερική εστίαση. Έτσι, η παντοδυναμία του αφηγητή στο δεύτερο κεφάλαιο, στο ιδιότυπο, κοινωνιολογικό πορτρέτο του πρωταγωνιστή με τη λεπτομερή παρουσίαση επιλεγμένων στοιχείων από τη βιογραφία, το έργο και την πρόσληψή του από το αναγνωστικό κοινό, εγκαταλείπεται στα κεντρικά κεφάλαια για να επανεμφανισθεί στα μέσα του τελικού κεφαλαίου και να αποτιμήσει, με την αυθεντία της επιστημονικότητας, την πρόοδο της αρρώστιας: Από κάμποσα χρόνια κιόλας, η ινδική χολέρα είχε μια έντονη τάση ν' απλωθεί και κάθε τόσο φαινόταν να ξεσπά με μεγαλύτερη βία. Ξεπεταγμένη από τα ζεστά έλη του Δέλτα του Γάγγη [...] όρμησε ανατολικά, κατά την Κίνα, δυτικά, κατά το Αφγανιστάν και την Περσία, και, ακολουθώντας τους κυριότερους δρόμους των καραβανιών, έφερε τη φοβέρα της ως το Αστραχάν κι ακόμα και την ίδια τη Μόσχα²¹. Και σίγουρα υπάρχει κάτι το τραγικό σ' αυτή την αντίθεση ανάμεσα στην εστίαση μέσα από το βλέμμα του Άσενμπαχ, που ατενίζει το κάλλος και τον πλατωνικό του κόσμο, και τον παντογνώστη αφηγητή που μας λέει ότι όσο εμείς παρατηρούσαμε την ιδεατή Ομορφιά μέσω του πρωταγωνιστή, η ασθένεια κυριεύσε τα πάντα, παρά αυτή τη βασιλεία του Ωραίου (ή και εξαιτίας της...).

Στα ενδιάμεσα κεφάλαια όμως, η προβολή του μυθικού στοιχείου στο νεαρό Τάτζιο και τον κόσμο του εναποτίθεται πλήρως στο βλέμμα του ώριμου συγγραφέα/πρωταγωνιστή: αρχικά, η καταβύθιση (ή η ανύψωση, εξαρτάται από το σύστημα αξιών του αναγνώστη) σε έναν ξένο, μυθικό, αρχαίο κόσμο, υποδηλώνεται ως πιθανό συμβάν για οποιονδή-

ποτε επισκέπτη της παρακμιακής Βενετίας: οποιοσδήποτε θα 'χε να καταπολεμήσει μέσα του ένα φευγαλέο ρίγος, έναν κρυφό φόβο κι ένα σφίξιμο της καρδιάς, όταν έχει μπει για πρώτη φορά, ή ύστερα από μακροχρόνιο ξεσυνήθισμα, σε μια βενετσιάνικη γόνδολα²², οποιοσδήποτε θα μπορούσε να παρομοιάσει τη γόνδολα με φέρετρο, το διάπλου της λιμνοθάλασσας με πέρασμα στον Άδη και το μακάβριο, αυταρχικό γονδολιέρη με τη μορφή του Χάρου. Σταδιακά όμως, η ιδιαιτερότητα της θέασης εστιάζεται στον Άσενμπαχ, που γίνεται ο ιδιόμορφος παρατηρητής και, καθώς απορροφάται όλο και περισσότερο απ' αυτή την ακίνητη δραστηριότητα, ο «Μοναχικός» (der Einsame). Έτσι, αν ακολουθήσουμε τη λογική αυτού του βλέμματος, που έχει πλέον αποσυνδεθεί από τον αφηγητή, έκπληξη προκαλεί η αναφορά ή η απλή υπενθύμιση της ανθρώπινης υπόστασης του Τάτζιο, σαν να ήταν αυτονόητη η θεϊκή του ουσία: κατά καιρούς, αναφέρεται ως νεαρός θνητός ή απαριθμούνται τα στοιχεία της ανθρώπινης ιδιότητάς του. Ενώ αντιθέτως, η θεοποίησή του, που είναι ρητή και χωρίς καμιά αμφιβολία καταλήγει στην οργιαστική λατρεία του ξένου θεού, αποτελεί το κέντρο μιας σειράς αναφορών που περιστρέφονται γύρω από την κατά Σωκράτην θέαση της ομορφιάς, έτσι όπως αναπτύσσεται στο Φαίδρο. Ταυτόχρονα, ο χώρος μετατρέπεται σε σκηνή όπου εκτυλίσσονται μυθικές αρπαγές και θεϊκοί έρωτες, χωρίς αυτή η μετουσίωση να τίθεται υπό αμφισβήτηση, χωρίς να υπάρχει ούτε καν η επιφύλαξη του πλατωνικού Φαίδρου ως προς την αλήθεια που εσωκλείουν αυτοί οι μύθοι οι οποίοι ταυτίζονται με το συγκεκριμένο τοπίο και μοιάζουν να πηγάζουν απ' αυτό και να το εξαυλώνουν²³:

Τώρα, κάθε μέρα, ο Θεός με τα φλογισμένα μάγουλα οδηγούσε γυμνός το πύρινο τέθριππο άρμα του μέσα από τα ουράνια διαστήματα, και οι χρυσοί πλόκαμοι της κόμης του κυμάτιζαν στον αμολυμένο ταυτόχρονα ανατολικό άνεμο. [...] Είδε το γέρο πλάτανο, όχι μακριά από τα τείχη της Αθήνας – είδε εκείνο τον ιερό, σύσκιο και πλημμυρισμένο από την ευωδιά των ανθισμένων λυγαριών τόπο, που τον στόλιζαν αφιερώματα κι ευλαβείς προσφορές προς τιμήν των Νυμφών και του Αχελώου²⁴.

Η εστίαση μέσω του πρωταγωνιστή στις κινήσεις και τη μορφή του Τάτζιο, η εμμονή του βλέμματος, προσδίδουν τραγικότητα και ιδιαιτερότητα στις ελάχιστες στιγμές όπου το βλέμμα ανταποδίδεται. Γιατί στην πλειονότητά τους, οι περιγραφές αποδεικνύουν ότι όλα, η ακατανόητη γλώσσα του Τάτζιο, η εξίσωσή του με αρχέτυπα (στοιχεία της φύσης, μουσική), η πλαστικότητα της μορφής του και το αινιγματικό βλέμμα του, αποδίδονται μέσα από τις αισθήσεις του παρατηρητή. Αυ-

τή η μονόπλευρη παρατήρηση, χωρίς πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο του παρατηρούμενου αντικειμένου, επιτείνει την αίσθηση της ιερής «μανίας» και στα τρία έργα.

Ο Σουάν είναι ο πρόδρομος του Αφηγητή σε πολλά σημεία του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. Το αξιοπερίεργο της ιστορίας συμβαίνει όμως όταν ο Αφηγητής εξετάζει το πρότυπό του βάσει γεγονότων που έλαβαν χώρα πριν από τη δική του γέννηση. Αν δούμε λοιπόν από κοντά το γνωστό κείμενο στο οποίο ο Σουάν ερωτεύεται την Οντέτ από τη στιγμή που αρχίζει να απαριθμεί ομοιότητες μεταξύ αυτής και της Σεπφώρας του Μποττιτσέλλι, μέχρι την απόλυτη ταύτιση της ερωμένης του με τη γυναίκα του Μωυσή, εγείρονται κάποιες λογικές απορίες: πώς γνωρίζει ο Αφηγητής το βαθμό εξομοίωσης της Οντέτ με το βιβλικό της ομοίωμα; Πώς γνωρίζει ο Αφηγητής τα βαθύτερα αίτια αυτού του πάθους του Σουάν για εξεύρεση ομοιοτήτων μεταξύ ανθρώπων του περιβάλλοντός του και έργων τέχνης; Κι αν στη δεύτερη περίπτωση, που προηγείται στο κείμενο βάσει του λογικού σχήματος αιτίας-αποτελέσματος, ο Αφηγητής πιθανολογεί, γιατί δεν ακολουθεί την ίδια προνοητική στάση και στο πρώτο θέμα; Καθώς αναλύει την «ξεχωριστή συνήθεια» του Σουάν, ο ήρωας υιοθετεί ένα δαιδαλώδη τρόπο σκέψης (και δόμησης της έκφρασής του), ένα από εκείνα τα άμεσα αναγνωρίσιμα σημεία του Προυστ όπου επιχειρείται η διάσωση της αληθοφάνειας μιας τόσο διευρυμένης γνώσης του Αφηγητή, μέσω του περιορισμού που επιφέρει η πιθανότητα. Για το λόγο αυτό, η εξήγηση διακλαδίζεται σε τέσσερα σχήματα του τύπου «ίσως λόγω του α, ίσως λόγω του β...», προτού καταλήξει στο «αντικειμενικό γεγονός», την ταύτιση της υπαρκτής με τη μυθολογική μορφή: (1) *ίσως επειδή πάντα του έμεναν κάποιες τύψεις γιατί περιόρισε τη ζωή του στις κοσμικές σχέσεις [...]*, (2) *ίσως ακόμα να 'χε τόσο πολύ αφήσει να κυριαρχήσει επάνω του η επιπολαιότητα του καλού κόσμου [...]*, (3) *ίσως, αντίθετα, να είχε επιζήσει μέσα του μια τέτοια καλλιτεχνική φύση [...]* (4) *κι ίσως επειδή η πληρότητα των εντυπώσεων που είχε πρόσφατα [...] είχε πλουτίσει ακόμα και την αγάπη του για τη ζωγραφική – η ευχαρίστηση ήταν πιο βαθιά, κι έμελλε να έχει πάνω στον Σουάν μιαν επιρροή με διάρκεια, που την ανακάλυψε εκείνη τη στιγμή στην ομοιότητα της Οντέτ με τη Σεπφώρα [...]*²⁵. Κι όμως, στη συνέχεια αυτού του επεισοδίου, έχουμε μια ανεξήγητα βαθιά εσωτερική εστίαση στη σκέψη του Σουάν, χωρίς αβεβαιότητα, αλλά με μια ολοένα και πιο ισχυρή κατάφαση και αναφορά της εσωτερικευμένης διεργασίας μετατροπής της Οντέτ από ατελές υποκατάστατο σε φλωρεντινό αριστούργημα, μουσειακό έργο τέχνης, ανεκτίμητο αριστούργημα, χυμένο μια και μόνη φορά μ' ένα διαφορετικό και ιδιαίτερα ελκυστικό υλικό σ' ένα σπανιότατο αντίτυπο, σαρκικό πρότυπο της κόρης του Ιοθόρ, μέχρι την απόλυτη αντικατάσταση: *Αφού είχε κοιτάξει για ώρα αυτόν τον*

Μποττιτσέλλι, σκεφτόταν το δικό του Μποττιτσέλλι και τον έβρισκε ακόμα πιο ωραίο, και καθώς έφερνε κοντά του τη φωτογραφία της Σεπφώρας, ήταν σαν να 'σφιγγε την Οντέτ στην αγκαλιά του²⁶. Εδώ, η αληθοφανής αιτιολόγηση της άντλησης των πληροφοριών ή της υποθετικής τους μορφής αίρεται πλέον, προς όφελος της μέγιστης ανάδειξης της υπερβολής του Σουάν και του καταστροφικού παλίμψηστου που αυτός εκπροσωπεί: γιατί το σχήμα «βλέπω το β μέσα από το α» δεν πρέπει να οδηγεί στην ταυτολογία, αλλά σε ένα άνοιγμα που θα ενσωματώσει μια σοφία, την κατανόηση του Χρόνου. Αυτό γίνεται σαφέστερο αν συγκριθεί το παλίμψηστο που δημιουργεί ο Σουάν με αυτά που προκύπτουν από τις σκέψεις, τις αισθήσεις ή την (ακούσια) μνήμη του Αφηγητή, ακόμα και με ασήμαντες αφορμές, όπως, για παράδειγμα, η προετοιμασία του αφεψήματος της θείας Λεονί, όπου η παρατήρηση των αποξηραμένων κοτσανιών, φύλλων και ανθέων δεν οδηγεί μόνο στην εικόνα του ζωντανού, χλωρού φυτού, αλλά και σε ένα άλλοτε-αλλού, που μοιάζει με απελευθέρωση από το κλειστό δωμάτιο της άρρωστης, και κυρίως σε μια διαλεκτική σχέση ζωής και τέχνης, χωρίς όμως η δεύτερη να λαμβάνεται ανθρωπομορφικά, ειδωλολατρικά, αλλά ως υπόμνηση, σαν την αμυδρή σκιά που υποδηλώνει ακόμα πάνω σ' έναν τοίχο τη θέση μιας σβησμένης νωπογραφίας: η τέχνη αποτυπώνει τη ζωή και αντιστρόφως, μέχρι τη συνειδητοποίηση του λυκόφωτος των λουλουδιών. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι αυτή η φιλοσοφία γύρω από τα αποξηραμένα φύλλα ακολουθείται από την πρωταρχική κίνηση της κατάποσης της μαντλέν: *Σε λίγο η θεία μου μπορούσε να βουτήξει στο ζεματιστό ρόφημά της [...] μια μικρή μαντλέν και μου προσέφερε ένα κομμάτι της, μόλις μαλάκωνε αρκετά*²⁷. Μια κίνηση που, επαναλαμβανόμενη χρόνια αργότερα, αυτή τη φορά ενώπιον της μητέρας, οδηγεί στη θεμελιώδη θέσπιση της ακούσιας μνήμης, αποσαφηνίζεται με τη βοήθεια μυθολογικών σχημάτων και αποκτά και η ίδια μια προεξάρχουσα θέση στη δημιουργική, προσωπική μυθολογία του Αφηγητή.

Τέλος, στο Λεμονοδάσος, οι σημειώσεις του Παύλου Αποστόλου (αφηγητή και πρωταγωνιστή) εξελίσσονται παράλληλα με την πορεία της ιστορίας (δηλαδή ο χρόνος της αφήγησης είναι παράλληλος – ή έπεται κατά τι – με το χρόνο της ιστορίας). Εδώ λοιπόν δεν υπάρχουν περιθώρια δημιουργίας ενός «σοφού» αφηγητή που θα κρίνει ή θα αποκωδικοποιήσει τη μυθοποίηση του αισθητού. Το αποτέλεσμα αυτό προκύπτει αποκλειστικά από την πολυδιάσπαση των πληροφοριών που συλλέγει ο αφηγητής. Ενώ το αφηγηματικό συμβόλαιο τηρείται κατά γράμμα²⁸ και πηγάζει από την αρχική απόφαση του ήρωα / αφηγητή να καταγράψει τις παρατηρήσεις του, το αποτέλεσμα της αφήγησης προκύπτει αποσταθεροποιημένο, αυτοαναιρούμενο, ιδιαίτερα στα σημεία εκείνα στα οποία η καταγεγραμμένη προσωπική εντύπωση του πρωτα-

γωνιστή έρχεται σε σύγκρουση με άλλες φωνές (και άλλες εκδοχές της ίδιας ιστορίας). Έτσι, μπορεί ο προσλαμβάνων όλες αυτές τις αντιφάσεις να θέσει τα εξής ερωτήματα: Πώς πέθανε ο πατέρας της Βίργκως και ποιο ήταν το αληθινό (ενδεχομένως ερωτικό) παραστράτημά του; Ποια ήταν η αληθινή ιστορία του καλόγερου και της νεκρής Αργείας στο χώρο του μοναστηριού του Πόρου; Πώς σκοτώθηκε ο Άγγλος σημαιοφόρος και κατά πόσο μπορεί να γίνει αποδεκτό ότι «είχε το ατύχημα να πεθάνει από πυρετό»; Η συσσώρευση παραλλαγών πάνω σε αυτά τα μοτίβα οδηγεί στη μυθοποίησή τους μέσα στο ήδη πλημμυρισμένο από μυθολογικές αναφορές τοπίο, αλλά και στη σύνδεσή τους με μια υπέρβαση, ένα άλλου τύπου νόημα, που φανερώνεται κατά την τελευταία επίσκεψη στο Λεμονοδάσος: *Η Αλήθεια με τον αστραφτερό καθρέφτη βούτηξε πάλι στο νερό και χάθηκε. Ποια σημασία έχει τώρα η αλήθεια; Τίποτα δεν έχει σημασία μετά θάνατο. Τίποτα δεν έχει σημασία μια και πρόκειται να πεθάνουμε μια μέρα*²⁹. Ανάμεσα στην απλοϊκή παρατήρηση μιας ταφόπλακας και τη μετατροπή ενός προσώπου σε Σάτυρο, έχει αλλάξει συθέμελα το αισθητό Σύμπαν: το Λεμονοδάσος έχει μετατραπεί σε τοπίο του σαικσπηρικού *Ονειρού Θερινής Νυκτός*, σε δάσος πυκνό, με δέντρα τεράστια, υπερφυσικά, που δεν αφήνουν τις αχτίδες του ήλιου να περάσουν, ούτε και να ξανεμιστούν οι μυρωδιές, που έτσι μένουν βαριές, φαρμακερές κάτω από τις φυλλωσιές. Κάτι το μυθικό, το απόκοσμο³⁰, σε ήρεμο, ζωογόνο, ημερήσιο τοπίο και πάλι σε σκοτεινό, νυκτερινό τόπο συγκέντρωσης εφιαλτών. Όμως και τα άλλα δύο ιερά τοπωνύμια του Λεμονοδάσους υφίστανται μια παρεμφερή αποσταθεροποίηση: οι Δελφοί, όπου εκτυλίσσονται οι δύο πρώτες ενότητες του έργου είναι τόπος πνευματικής ανάτασης ή συμβατικής ανάμνησης και φαντασίας; Η μονή Δαφνίου υφίσταται κι αυτή τρεις εκδοχές: την αρχιτεκτονική-αισθητική (αναστήλωση και ανάδειξη της μορφής της από τον πρωταγωνιστή), την ερωτική-μυστικιστική (τόπος ποτισμένος από τα δάκρυα του ανεκπλήρωτου πόθου, ηδονιστική περιγραφή της επιδρομής των Σαρακηνών, πίστη που οδηγεί την καρδιά και τις αισθήσεις) και την ιστορική και χυδαία απεικόνιση³¹. Κατά τη διάρκεια αυτών των μεταμορφώσεων, οι ενορχηστρωμένες αφηγηματικές φωνές που ο κεντρικός αφηγητής προσπαθεί να συνθέσει παραπαίουν από το ένα άκρο στο άλλο, καθώς η αντιφατικότητα του μυθοποιημένου κόσμου γίνεται βίωμα των προσώπων.

Από το μύθο στην προσωπική μυθολογία

Η δημιουργία μιας «προσωπικής μυθολογίας», λιγότερο ή περισσότερο πρωτότυπης, αποτελεί το αντιστάθμισμα στον κίνδυνο του στείρου αισθητισμού και διασφαλίζει την πραγματική μετουσίωσή του. Στα έργα

που αναφέρονται εδώ, η προσωπική μυθολογία θα μπορούσε να οριστεί ως το σύνολο των μύθων εκείνων που είτε εκλαμβάνονται με μια εξομικευμένη ερμηνεία, είτε δημιουργούνται εκ του μηδενός, από την ανάγκη των ηρώων να προσδώσουν ιερότητα στα δικά τους βιώματα ή ακόμα και να τα αναγάγουν σε ιερές ιστορίες, ικανές να σχηματοποιήσουν τα ερωτήματά τους με τέτοιο τρόπο ώστε από τη μορφοποίηση να προκύπτει η απάντηση. Αυτές οι μετουσιώσεις ουδέτερων (ίσως και καθημερινών) ιστοριών σε μύθους – άρα και οι μετουσιώσεις επεισοδίων σε μυθήματα – λόγω αρχικής έλλειψης ιερότητας και μη αυτόματης σύνδεσης με την έννοια της αλήθειας, αναπληρώνουν τα στοιχεία αυτά μέσω μιας ιδιαίτερης ρητορικής δύναμης, η οποία πηγάζει από την ιδιόμορφη αφηγηματική και υφολογική τους επεξεργασία. Έτσι λοιπόν βρίσκονται πάντα σε έντονη αντίθεση με μια επιφανειακή έως κωμική, μερικές φορές υπερβολική χρήση της συμβατικής μυθολογίας και της μανιέρας που αποτελεί η εμμονή της ωραιοποίησης. Και βέβαια, όσο πληρέστερη είναι η πορεία του προσώπου ή/και του αφηγητή προς την προσωπική μυθολογία και τη θεωρητική της θεμελίωση, τόσο σαφέστερη είναι η απελευθέρωση της εγκλωβισμένης θέασης με στόχο μιαν ανατρεπτική επεξεργασία του σχήματος «βλέπω το β μέσα από το α».

Όταν τόσο ο ήρωας του *Θανάτου στη Βενετία*, όσο και ο Αφηγητής του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* συγκρίνουν τις επιθυμητές αγαπημένες μορφές με το ελληνορωμαϊκό χάλκινο άγαλμα του γεμάτου χάρη «Απακανθιζόμενου», δε βρίσκονται στο ίδιο στάδιο συνειδητοποίησης αυτής της διεργασίας: στο πρώτο έργο, η αναφορά στον τρόπο με τον οποίο, όπως και στον *Απακανθιζόμενο*, [τα ωραία μαλλιά του νέου] έπεφταν μπούκλες στο μέτωπό του, στα αφτιά και χαμηλότερα ακόμη στο λαιμό του, συμμετέχει σε μια διαδικασία πρόσθεσης χαρακτηριστικών, που καταλήγει σε έναν Τάτζιο / Έρωτα από πάριο μάρμαρο με κιτρινωπές ραβδώσεις³². Αντίθετα, στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, η πρόσθεση έχει ήδη συντελεστεί, έχει συνειδητοποιηθεί πλήρως, και ακολουθεί η αντίστροφη διαδικασία αφαίρεσης, απογύμνωσης του προσώπου από τα μυθοποιημένα χαρακτηριστικά του, ενώ ο Αφηγητής παρομοιάζει τον εαυτό του με τους ζωγράφους οι οποίοι, αναζητώντας το μεγαλείο της αρχαιότητας στη σύγχρονη ζωή, δίνουν σε μια γυναίκα που κόβει τα νύχια του ποδιού της την ευγένεια του «Απακανθιζόμενου» ή, όπως ο Ρούμπενς, δημιουργούν θεές από γνώριμες τους γυναίκες για να συνθέσουν μια μυθολογική σκηνή³³. Στην ίδια παράγραφο, και σε αντίθεση με την υπερβατική επεξεργασία του ζωγράφου, αναφέρεται η αποκαθάρωση της επιστημονικής έρευνας: Οι γεωγράφοι, οι αρχαιολόγοι μας οδηγούν πραγματικά στο νησί της Καλυψώς, ξεθάβουν πραγματικά το ανάκτορο του Μίνωα. Μόνο που η Καλυψώ δεν είναι πια παρά μια γυναίκα, ο Μίνωας παρά ένας βασιλιάς δίχως τίποτα θεϊκό.

Πότε λαμβάνει χώρα το πέρασμα του Γουσταύου φον Άσενμπαχ στο πεδίο της προσωπικής μυθολογίας; Θα λέγαμε στην τελευταία σκηνή του έργου, όταν ο Τάτζιο, πέρα από λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές αναφορές, πάνω από την ψυχαναλυτική διάσταση του ονείρου που προηγήθηκε, λαμβάνει την αληθινή, θείκή του φύση και, σε αντίθεση με τον παράξενο γονδολιέρη του τρίτου κεφαλαίου, γίνεται πλέον ο αληθινός ψυχοπομπός του πρωταγωνιστή. Αυτή την υπεράνθρωπη ιδιότητά του, δεν την αποκτά μεμιάς, αλλά σαν γνήσιος μυθολογικός ήρωας, περνά από μια δοκιμασία που ταυτίζεται με μια συμβολική ταπείνωση, με την υπενθύμιση, για τελευταία φορά, της ανθρωπίνης του φύσης, την αναφορά στα *σπαρταρίσματα* της ήττας του στην πάλη. Όμως, η τελική εικόνα είναι αυτή της μοναδικής κατακόρυφης μορφής του που, με λειτουργικό τρόπο, προχωρώντας στα ανοιχτά, μπροστά στο *ομιχλώδες άπειρο*, δείχνει έναν άλλο τόπο στα οριζόντια στοιχεία που αφήνει πίσω του, ανάμεσα στα οποία κείται και η μορφή του Άσενμπαχ. Η ύστατη, πρωτοφανής εναλλαγή των ρόλων παρατηρητή και παρατηρούμενου προσώπου σ' αυτή την σκηνή καθώς και η προσπάθεια από τον θνητό πρωταγωνιστή να ακολουθήσει το θείκό του ίνδαλμα, συμβολικά αυτή τη φορά και όχι με μια συμβατική κινησιολογία, αποτελούν στοιχεία αυτής της εσωτερικευμένης μυθολογίας.

Δεν υπάρχει κανένα κεφάλαιο του *Λεμονοδάσους* και κανένα στάδιο της περιπέτειας των πρωταγωνιστών του όπου ο αισθητισμός της συμβατικής μυθοποίησης να στερείται ενός ουσιαστικού, πρωτότυπου αντισταθμισματος. Αυτή η αντίφαση ενυπάρχει στην εισαγωγική ενότητα, όπου το *αρχαίο πνεύμα της σαφήνειας* δίνει τη θέση του στη *διάθεση περιπλάνησης του νου*. Στη δεύτερη ενότητα, ολόκληρο το μυθολογικό πλέγμα γύρω από τους Δελφούς αρχίζει να αντιπαρατίθεται προς την υπόσχεση του *Λεμονοδάσους* και της αναμενόμενης μαγείας του, ενώ το τοπίο δίνει αφορμή και για ανάπτυξη διαστρεβλωμένων, νοσηρών παραλλαγών της κλασικής μυθολογίας. Στη συνέχεια, και ιδιαίτερα στην αντίθεση μεταξύ έκτης και έβδομης ενότητας (*Αθήνα-Δαφνί* και *Πόρος-Λεμονοδάσος* αντιστοίχως) ακολουθείται μια σταθερή κλιμάκωση από ένα τοπίο σημαδεμένο από ιστορικές, μυθικές και λογοτεχνικές αναφορές, και στο οποίο κυριαρχεί ένας διάσπαρτος μυστηριακός τόπος, προς μια προσωπική ταύτιση με τη μυθική διάσταση του τόπου και μια ιδιότυπη προσπάθεια οικείωσης του καινούργιου νοήματος που αναδύεται. Κι ενώ στο επίπεδο της συμβατικής μυθολογίας, ο ήρωας χειρίζεται άνετα σημάδια, εικόνες και φράσεις-κλειδιά, εξορκίζοντας, για παράδειγμα, με τα λόγια του Οιδίποδα, ένα βράχο σε μορφή Σφίγγας *ξαπλωμένης, που απαιτεί να λύσομε για δεύτερη φορά το αίνιγμα της ζωής*³⁴, το άλλο αίνιγμα, αυτό που διογκώνεται με κάθε μεταμόρφωση, με κάθε φαντασίωση του μυθοποιημένου *Λεμονοδάσους*, τον

αφήνει σκεπτικό, άλλοτε να κατηγορεί τον αρρωστιαρικό ρομαντισμό του κι άλλοτε να μετανιώνει για κάθε προδοσία-απομάκρυνσή του από αυτόν το μαγεμένο χώρο³⁵. Η λύση αυτής της αντινομίας, η έξοδος από τον κύκλο της, προαναγγέλλουν, ως ένα σημείο, τον επόμενο ήρωα του Κοσμά Πολίτη, τον πρωταγωνιστή της *Εκάτης* (1933). Το συμπέρασμα του Παύλου Αποστόλου ότι *ίσως ο μεγαλύτερος πόνος του ανθρώπου να' ναι ο πόνος για την άγνοια όπου βρίσκεται μες στο πυκνό μυστήριο που τον τυλίγει*³⁶, ο υπολογισμός της απόκλισης της αστρικής αχτίδας και όλες αυτές οι αλήθειες που διοικούνε τη ζωή μας και που τις ζούμε ανύποπτοι, καθώς επίσης και η απόφασή του να συμμετάσχει σε ερευνητική αποστολή στις Ανατολικές Ινδίες μπορεί να μην είναι ακούοντως αιτιολογημένα ή να φαντάζουν ξένα ως προς το συναισθηματικό δίλημμα που προηγήθηκε. Δεν παύουν όμως να είναι μια νέα προσπάθεια αναζήτησης του νοήματος, πέρα από έναν τεχνηέντως καλλωπισμένο κόσμο ή την εμφάνιση μιας πέτρινης θεάς. Εξάλλου, οι φωνές του συγγραφέα στο «*Ίντερμέτζο*» και του εξωτερικού αφηγητή στην τελευταία ενότητα είναι πάντα εδώ για να πλαισιώσουν και να βάλουν μια τάξη σ' αυτή τη θρυμματισμένη οπτική απόδοση του αισθητού.

Με ποιες μορφές έρχεται σε αντίθεση η όλο και διαυγέστερη προσωπική μυθολογία του «*Μαρσέλ*» στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*; Σίγουρα με την επιδεικτική, επίπλαστη και αλαζονική αρχαιολατρία του φίλου του, Μπλόχ, ο οποίος αναμιγνύει στην ομιλία του σχόλια για τον *Ίθακήσιο Οδυσσέα*, που η Αθηνά ωστόσο τον αποκαλούσε τον πιο ψεύτη απ' τους θνητούς, για τον Σαιν-Λού με την ορειχάλκινη περικεφαλαία, για κρατήρες με βαθύκοιλες πλευρές, και για κάποιο θεό, μακάριο κάτοικο του Ολύμπου που τον κάνει να ξεχνά συνέχεια να ζητήσει την πληροφορία που θέλει από τον Αφηγητή³⁷. Αναμφισβήτητα, συγκρούεται επίσης με την ταυτολογική, κλεισμένη στον εαυτό της μυθοποίηση στην οποία προβαίνει ο Σουάν. Όμως, η απόδειξη του ότι ο Αφηγητής καταφέρνει να κτίσει εκεί όπου τα πρότυπά του καταρρέουν, να ολοκληρώσει δηλαδή όσα οι άλλοι διαισθάνθηκαν και άφησαν ημιτελή, έγκειται σε μια σύντομη έκφραση η οποία συνδέει τον ήρωα με το συγγραφέα Μπεργκότ, τη «*μικρή κίτρινη επιφάνεια τοίχου*», που ο ετοιμοθάνατος Μπεργκότ αναζητά απεγνωσμένα στον πίνακα *Θέα της πόλης Ντέλφτ* του Ολλανδού ζωγράφου Γιοχάνες Βερμέερ. Η επιφάνεια αυτή συνοψίζει τη στιγμή εκείνη την πεμπτουσία της δημιουργικής τέχνης που ο συγγραφέας αισθάνεται ότι έχει απεμπολήσει, αφού την κυνήγησε μάταια. Αν όμως για τον Μπεργκότ ετούτο το σύμβολο συνδέεται με την παραδοχή της ήττας, στην περίπτωση του Αφηγητή έχει ήδη συνδεθεί με ένα κατεξοχήν επεισόδιο της προσωπικής του μυθολογίας, αυτό της αναβίωσης της ακούσιας μνήμης με την κατάποση της μικρής μαντέν. Κι αυτό γιατί το ίδιο σύμβολο, μια φωτεινή επιφάνεια, κομμάτι

ενός κτηρίου πνιγμένου στο σκοτάδι, είναι ό,τι προηγείται της διαδικασίας εκκίνησης της ακούσιας μνήμης (εν προκειμένω, η οδυνηρή ανάμνηση του βραδινού αποχαιρετισμού της μητέρας στο Κομπραί). Κι όμως, πάνω σ' αυτό το φωτεινό θραύσμα, ο Αφηγητής θα κτίσει ολόκληρο το οικοδόμημα του θεμελιώδους μυθολογικού σχήματος της λειτουργίας της ακούσιας μνήμης και της ιερότητάς της, της απόλυτης υπερβατικής δυνάμεώς της.

Η μοναδική σύνδεση του νέου σχήματος με μια μορφή προϋπάρχουσας ιερότητας είναι η εισαγωγική αναφορά στην κελτική δοξασία πως οι ψυχές αυτών που χάσαμε βρίσκονται δέσμιες σε κάποιο κατώτερο πλάσμα [...] ως τη μέρα – και για πολλούς δεν έρχεται ποτέ – που τυχαίνει να περάσουμε πλάι στο δέντρο, ν' αποκτήσουμε το αντικείμενο που είναι η φυλακή τους. Τότε σκιρτούν, μας καλούν, και μόλις τις αναγνωρίσουμε, τα μάγια λύνονται. Τις λευτερώσαμε, νίκησαν το θάνατο και επιστρέφουν να ζήσουν μαζί μας³⁸. Πάνω στο ίδιο μυθολογικό πλέγμα, αναπτύσσεται τώρα μια νέα σειρά μυθημάτων, που θα μπορούσαν να ταξινομηθούν όπως και για έναν υπαρκτό μύθο: α) αρνητικό καθημερινό βίωμα, λήθαργος του πνεύματος, β) τυχαία πράξη κατάποσης του μπισκότου, ή κινητοποίηση άλλης αίσθησης, γ) πρώτο αποτέλεσμα: ευδαιμονία, δ) προσπάθεια ερμηνείας, ε) επανάληψη της κίνησης, στ) μετατόπιση του κέντρου βάρους της εμπειρίας, ζ) εσωτερίκευση, η) υπέρβαση (όχι μόνο αναζήτηση, αλλά και δημιουργία), θ) ορφικού τύπου ανέλκυση μιας πεθαμένης μορφής ή εικόνας³⁹, ι) απότομη ανάδυση της ανάμνησης. Ταυτόχρονα, η αρχικά αποσπασματική φωτεινή επιφάνεια του τοίχου ενσωματώνεται πλέον στο οικοδόμημα του σπιτιού, του δρόμου, του χωριού, όλων αυτών των ομόκεντρων κύκλων που βγαίνουν, σύμφωνα με τη γνωστή πρόταση / έμβλημα του Προυστ, «από το φλιτζάνι με το τσάι».

Με αυτή την κλιμάκωση της διερεύνησης του κόσμου μέσω της προσωπικής μυθολογίας επιχειρείται η μετάβαση στην ιδεατή Αλήθεια και η υπέρβαση της αισθητής ομορφιάς, σύμφωνα και με τις επιταγές της πλατωνικής απήχησης. Είναι βέβαιο ότι σε καθένα από τα αναφερθέντα κείμενα, η εμβέλεια, η ρητορική δύναμη και το απτό αποτέλεσμα αυτής της νέας θέασης του κόσμου διαφέρουν. Όμως είναι κοινή η διάκριση μεταξύ μιας πρωτογενούς μυθολογικής ένδυσης της αναζήτησης και της έκφρασης του κάλλους από τη μια πλευρά και της δημιουργικής εκτίναξης της σκέψης από την άλλη, μιας νοητικής δοκιμασίας που μορφοποιείται μέσω κάποιων προσωπικών, επεξεργασμένων μυθολογικών σχημάτων. Τα προβλήματα της οπτικής γωνίας και της αφηγηματικής απόδοσης αυτής της μετουσίωσης γεννούν βέβαια ερωτήματα και στα δύο αυτά επίπεδα: ως ποιο σημείο το φίλτρο της τέχνης γίνεται αποδεκτό ως εγγύηση ανάτασης και όχι ως αισθητικός μανιερισμός;

Κατά πόσο η ταύτιση παρατηρούμενου προσώπου και μυθικής μορφής ή έργου τέχνης επικυρώνεται ή ανατρέπεται από το βλέμμα του αφηγητή; Πότε και πώς γίνεται η επίπονη ανέλκυση του νέου μυθοποιημένου νοήματος; Όμως ο θρυμματισμός της εντύπωσης, της παρατήρησης και της μυθοποίησης με μια μπρεσιονιστικού τύπου απόδοση απομακρύνει τον κίνδυνο του δογματισμού ή του διδακτισμού που βαραίνει, ενώ η σύνδεση της διαδικασίας αυτής με το τυχαίο, τη ζωντανία του ξαφνικού, τονίζει τον εύθραυστο χαρακτήρα του πολύτιμου υλικού που εσωκλείει.

Σημειώσεις

¹ Το κείμενο αυτό αποτελεί την εισαγωγή του Προυστ στη μετάφραση δύο ομιλιών του Ράσκιν που πραγματοποιήθηκαν το Δεκέμβριο του 1864 στο Μάντσεστερ και εκδόθηκαν το επόμενο έτος με τον τίτλο *Sesame and Lilies*. Τα χρόνια 1899-1906 ο Προυστ ασχολείται ποικιλοτρόπως με το έργο του Ράσκιν: το μελετά, το μεταφράζει, γράφει κριτικές και κυρίως επισκέπτεται τα μνημεία και τις πόλεις που ενδιαφέρουν το Βρετανό ιστορικό τέχνης, μέχρι να φτάσει, γύρω στο 1908, στη μερική ανατροπή του δασκάλου του. Βλ. John Ruskin, *Sésame et les Lys*, Traduction et notes de Marcel Proust, Précédé de «Sur la lecture» de Marcel Proust, Edition établie par A. Compagnon, Editions Complexe, 1987, p. 63, p. 69.

² 1849, 1851-3 και 1885 αντιστοίχως.

³ John Ruskin, *Sésame et les Lys*, ό.π., σελ. 77. Ήδη από την εισαγωγή του στη Βίβλο της Αμιένης ο Προυστ είχε κατηγορήσει τον Ράσκιν για ειδωλολατρία, δηλαδή για αισθητισμό και για ψέμα. Έπειτα συνέκρινε αυτό τον αυστηρό προφήτη με ένα δανδή όπως ο Ρομπέρ ντε Μοντεσκιού. [...]

Στην εισαγωγή και στις σημειώσεις του *Sesame and Lilies* φτάνει στην κατακρεούργηση: καταλαμβάνεται από μια συνεχή επιθυμία να αντιπαρατεθεί στο δάσκαλό του και να ανατρέψει, σημείο προς σημείο, με οξύτητα και κακοπιστία, όλες τις απόψεις του. Δεν υπάρχει πια τίποτε για να τον σώσει. [...] Στο τέλος, ο Προυστ θεωρεί ότι ο Ράσκιν είναι ένας «αδιόρθωτος φλύαρος» και ότι «συχνά τα βιβλία του είναι χαζά, μανιακά, εκνευριστικά, ψεύτικα και γελοία», αναφέρει ο Pietro Citati (*La Colombe poignardée, Proust et la Recherche*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Gallimard, 1997, p. 136).

⁴ Τόμας Μαν, *Ο θάνατος στη Βενετία*, μετάφραση Άρης Δικταίος, εκδόσεις Ζαχαρόπουλος, 1993, σελ. 21.

⁵ Τόμας Μαν, *Ο θάνατος στη Βενετία*, ό.π., σελ. 21.

⁶ Τόμας Μαν, *Ο θάνατος στη Βενετία*, ό.π., σελ. 27. Ας σημειωθεί εδώ ότι, σε αντίθεση με την αποσύνθεση της Βενετίας, ο αισθητισμός μέσω του Άσενμπαχ δεν προβάλλεται σε έναν παρακμιακό, καταραμένο λογοτέχνη, αλλά σε έναν κλασικιστή,

αναγνωρισμένο, κεκοσμημένο με τίτλο ευγενείας αστό. Εξού και οι «πρόγονοι», «η αστική παράδοση των πατέρων του», που επανέρχεται βιαιότερα πριν από την τελική παράδοση στον «ξένο θεό», τον ονειρικό Διόνυσο με τα χαρακτηριστικά του νεαρού Τάτζιο. Επίσης, όλες οι εκφάνσεις της προσωπικότητας του Άσενμπαχ έχουν στρεβλωθεί από την ταύτιση της ζωής με την τέχνη. Με αυτό τον τρόπο, διευκρινίζεται, για παράδειγμα, ότι με το μέτωπό του ο Άσενμπαχ ζει τις αστραφτερές ανταπαντήσεις της συνομιλίας του μυθοποιημένου ήρωά του (Φρειδερίκου Β' της Πρωσίας) με τον Βολτέρο, ενώ με τα μάτια βλέπει την αιματηρή Κόλαση των στρατιωτικών νοσοκομείων του Επταετούς Πολέμου.

⁷ Σίγουρα θα ήταν πουπουλένιο *l'oreiller du mal*. *Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismegiste/Qui berce longuement notre esprit enchanté*, Κοσμάς Πολίτης, Λεμονοδάσος, εκδόσεις Ερμής, 1989, σελ. 12. Αυτή η συγκεκριμένη διακειμενικότητα είναι ένα από τα σημεία του έργου που δίνουν αφορμή στη Νόρα Αναγνωστάκη να μιλήσει για αποκρυφισμό, πυθαγορισμό και θεοσοφία στο έργο του Κοσμά Πολίτη (βλ. Νόρα Αναγνωστάκη, *Διαδρομή, Δοκίμια κριτικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995, σελ. 298).

⁸ Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος*, ό.π., σελ. 15.

⁹ Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος*, ό.π., σελ. 9.

¹⁰ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, I, Από τη μεριά του Σουάν, μετάφραση Παύλος Ζάννας, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1997, σελ. 89.

¹¹ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον*

χαμένο χρόνο, I, ό.π., σελ. 89. Πρόκειται για μια διαστρέβλωση στην οποία τείνει γενικότερα ο αισθητισμός, εκλαμβάνόμενος ως προσπάθεια να θεωρηθούν όλες οι καλλιτεχνικές εκφράσεις με τον ίδιο τρόπο που θεωρείται η μουσική και οι μη παραστατικές εικαστικές τέχνες – κεραμική, καθαρά διακοσμητικά σχέδια ή αφηρημένη ζωγραφική και γλυπτική του εικοστού αιώνα. Στη λογοτεχνία, ο συγγραφέας θα επιδιώξει να προκαλέσει την ίδια καθαρά αισθητική αντίδραση που προκαλείται από ένα βάζο ή ένα όμορφο κόσμημα. Σύμφωνα μ' αυτή την ερμηνεία, η λογική τάση της τέχνης για την τέχνη – είτε την ακολουθεί είτε όχι – απέχει όχι μόνο από κάθε ηθικό διδακτισμό, από κάθε σχολιασμό της ζωής, αλλά κι από αυτό τουτο το νόημα (R. V. Johnson, *Αισθητισμός, μετάφραση Ελένη Μοσχονά, Ερμής, Η γλώσσα της κριτικής*, 1973, σελ. 30). Εξάλλου, ο φίλος του Αφηγητή, ο Μπλόχ, ενστερνίζεται απόλυτα την άποψη σύμφωνα με την οποία ο ωραιότερος στίχος του Ρακίνα αφορά τη Φαίδρα και είναι «*La fille de Minos et de Pasiphaé*», όχι μόνο για τη ρυθμικότητα και τη μελωδικότητά του, αλλά και γιατί το περιεχόμενό του στερείται σημασίας, θα μπορούσε δηλαδή και να μην υπάρχει. Η άποψη για το συγκεκριμένο στίχο αποδίδεται στον Τεοφίλ Γκωτιέ ή κατ' άλλους στο Φλωμπέρ. Είναι προφανές, αν και δε δηλώνεται ρητά, ότι αποδίδει και το πνεύμα του (φανταστικού) συγγραφέα Μπεργκότ.

¹² Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, I, ό.π., σελ. 90.

¹³ Η εξίσωση μυθοποιημένου κάλλους και αλήθειας ισχύει και για τα άλ-

λα δύο ιερά τοπωνύμια του έργου, τη μονή Δαφνίου και τον Πόρο/Λεμονοδάσος. Όμως αυτά υφίστανται μια σειρά τροποποιήσεων του βλέμματος που τα περιγράφει, τέτοια ώστε όχι μόνο να εντάσσονται καλύτερα στη ροή των γεγονότων, αλλά και οι ίδιες οι αλληλοσυγκρουόμενες περιγραφές τους να αποτελούν γεγονός, συνιστώσα μιας προσωπικής μυθολογίας.

¹⁴ Τόμας Μαν, *Ο θάνατος στη Βενετία*, ό.π., σελ. 24-25.

¹⁵ Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος*, ό.π., σελ. 72.

¹⁶ Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος*, ό.π., σελ. 54.

¹⁷ *Κάποια νύχτα σκοτεινή κι ασέληνη σημαίνουν οι καμπάνες. Τ' αρματωμένα παλικάρια πιάνουνε τα στενά περάσματα κι αρχίζει τουφεκίδι. Μεσ στην οχλοβοή και τον αλαλαγμό, μια διαπεραστική κραυγή. Πατήσανε το πρώτο σπίτι – αυτό με την ταράτσα που αρχίζουν τα σκαλιά της απ' τη θάλασσα – κλέψανε μια παρθένα, μια μονάχα... Τώρα η γαλέρα με τα σαρανταδυό κουπιά πετάει στ' ανοιχτά (Λεμονοδάσος, σελ. 66-67).*

¹⁸ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, ό.π., II, *Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών*, σελ. 246.

¹⁹ Η απόδοση του θεώμενου προσώπου μέσω της τέχνης φτάνει σε τέτοιο σημείο ώστε από την ευγένεια και την εκλέπτυνση του έργου τέχνης να τεκμαίρεται η κοινωνική αξιολόγηση του παρατηρούμενου προσώπου. Να πώς προσδιορίζεται αρχικά ο βαθμός αυτής της «αγαλματώδους» εξομοίωσης για τα ανθισμένα κορίτσια του δεύτερου μέρους του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*: Ένα κοινωνικό περιβάλλον

σαν τις ισορροπημένες και παραγωγικές σχολές γλυπτικής οι οποίες δεν αναζητούν ακόμα τη βασανισμένη έκφραση, δημιουργεί φυσιολογικά, και σε αφθονία, όμορφα σώματα με όμορφες γάμπες, με όμορφους γοφούς, με πρόσωπα γεμάτα υγεία και ξεκούραστα, μ' ένα ύφος ευστροφίας και πονηρό. Και μήπως δεν ήταν ευγενικά και ήρεμα πρότυπα ανθρώπινης ομορφιάς που αντίκρουζα εκεί, μπροστά στη θάλασσα, σαν αγάλματα στημένα στον ήλιο σε κάποια ακτή της Ελλάδας; (τόμος II, σελ. 310) Άγαλμα μεν, αλλά σε μια μαζική και αδιαφοροποίητη παραγωγή (προς το παρόν), έτσι φαντάζει το κάθε μέλος αυτής της γυναικείας ομάδας του έργου.

²⁰ Gérard Genette, «Discours du récit», *Figures III*, Seuil, 1972, pp. 221-2.

²¹ Υποτίθεται ότι ένας Άγγλος, ταξιδιωτικός πράκτορας, στην έντιμη και ίσια γλώσσα του αποκαλύπτει την αλήθεια στον Άσενμπαχ. Όμως, ύστερα από τρεις σελίδες επιστημονικής ανάπτυξης, διαβάζουμε ότι απ' όλ' αυτά, ο Εγγλέζος δε διηγήθηκε παρά ό,τι είχε πιο αποφασιστική σημασία (Τόμας Μαν, *Ο θάνατος στη Βενετία*, ό.π., σελ. 100). Για το λόγο αυτό μπορούμε να μιλήσουμε στο συγκεκριμένο σημείο για επανεμφάνιση της παντοδυναμίας του αφηγητή, σε αντίθεση με τα κεφάλαια του έργου όπου επικρατεί η εστίαση μέσω Άσενμπαχ.

²² Τόμας Μαν, *Ο θάνατος στη Βενετία*, ό.π., σελ. 35.

²³ Η μυθολογία κατακλύζει τον κόσμο του Άσενμπαχ χωρίς καν αυτό το «έτσι λέγεται» που προφέρουν ο Σωκράτης και ο Φαίδρος στον ομώνυμο διάλογο (229 c, 242 d αντιστοίχως). Πέραν αυτού, και παρά τον λέξη προς λέξη δανεισμό εκ-

φράσεων από τους λόγους του πλατωνικού Σωκράτη σ' αυτούς του κατά Άσενμπαχ δασκάλου, πολλές τροποποιήσεις νοηματικές μετακινούν ανεπαίσθητα το κέντρο βάρους της διδασκαλίας, κατά τη διάρκεια αυτών των «σωκρατικών ονειροπολήσεων» του Άσενμπαχ, όπως αναφέρει ο Pierre Brunel (*Transparences du roman*, José Corti, 1997, pp. 87-109). Ο Brunel τονίζει για παράδειγμα ότι, ενώ στο Φαίδρο ο Γανυμήδης συνδέεται με εκείνο το ρεύμα που ο ερωτευμένος Ζευς ονόμασε ίμερο (255 c), για τον Άσενμπαχ πρόκειται για μια από τις πολλές αλληγορικές αναπαραστάσεις της ανάληψης προς την ιδεατή Ομορφιά μέσω της αισθητής ομορφιάς. Κατά τη γνώμη μας, η νοηματική απόκλιση δεν είναι σημαντική, αποδεικνύει όμως μια μάλλον από μνήμης ανάπλαση, παρά ένα *pastiche* του Πλάτωνα στο γερμανικό έργο.

²⁴ Τόμας Μαν, *Ο θάνατος στη Βενετία*, ό.π., σελ. 64-70.

²⁵ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, I, ό.π., σελ. 198-199.

²⁶ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, I, ό.π., σελ. 199-200.

²⁷ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, I, ό.π., σελ. 53-54.

²⁸ Με την εξαίρεση, φυσικά, δύο σημείων: της τελευταίας ενότητας, όπου η παρουσία ενός εξωτερικού αφηγητή και παραλήπτη των χειρογράφων του Παύλου Αποστόλου εντάσσει την αναφορά και την ερμηνεία των συνθηκών της αυτοκτονίας του ήρωα, και του ιντερμέτζου ανάμεσα στη δωδέκατη και τη δέκατη τρίτη ενότητα, αυτής της «ιστορίας για μικρά παιδιά που δε γράφτηκε από τον Παύλο Αποστόλου», η οποία, αφήνοντας πίσω της

πρόσωπα και αφηγητή, εντάσσει στην αλληγορική χροιά της (που είναι κι αυτή του μυθιστορήματος) τις κειμενικές αρχές του συγγραφέα και του αναγνώστη-παραλήπτη του μηνύματος. Ο δεύτερος μάλιστα επιμερίζεται, καθώς ο «αληθινός» αναγνώστης παίρνει τη θέση της νεκρής κόρης, για την οποία ο συγγραφέας προόριζε τη μικρή αυτή ιστορία. Ετούτη η έστω και περιορισμένη παρεμβολή άλλων φωνών επιτείνει βέβαια την εντύπωση της επικείμενης αναίρεσης κάθε δήλωσης, κάθε περιγραφής και ερμηνείας των αντικειμένων αυτού του μυθιστορηματικού κόσμου.

²⁹ Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος*, ό.π., σελ. 134.

³⁰ Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος*, ό.π., σελ. 45.

³¹ *Στα μέσα του περασμένου αιώνα, που είχε πια εγκαταλειφθεί το μοναστήρι, εγκαταστάθηκαν εκεί κάτι γυναίκες – πώς να τις πούμε – ελευθέρων ηθών. [...] Όστε η σκηνή που φανταστήκατε και περιγράψατε τόσο ζωντανά, δεν αποκλείεται να συνέβηκε. Εκτός απ' το μυστικισμό, εννοείται* (*Λεμονοδάσος*, ό.π., σελ. 58).

³² Τόμας Μαν, *Ο θάνατος στη Βενετία*, ό.π., σελ. 48.

³³ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, II, ό.π., σελ. 439.

³⁴ Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος*, ό.π., σελ. 79.

³⁵ *Η σειρήνα του πλοίου με ξεκουφάνει, μ' εμποδίζει να εξακολουθήσω. «Και ευθέως αλέκτωρ εφώνησε» – γιατί θυμούμαι τη φράση τούτη του Ευαγγελίου; Λεμονοδάσος*, ό.π., σελ. 106.

³⁶ Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος*, ό.π., σελ. 137.

³⁷ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον*

- χαμένο χρόνο, II, ό.π., σελ. 298-300.
³⁸ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, I, ό.π., σελ. 47.
³⁹ *Νιώθω να σκιρτά μέσα μου [...] κάτι που θα 'θελε να ανυψωθεί, κάτι που ξέφυγε, λες απ' την άγκυρά του, σε μεγάλο βάθος. Δεν ξέρω τι είναι, ανεβαίνει όμως αργά. Αισθάνομαι την αντίσταση κι ακούω το σάλαγο*

απ' τις αποστάσεις που διασχίζει [...] (I, σελ. 49). Για μια λεπτομερή ανάλυση όλων των παρεμφερών αναδύσεων της ακούσιας μνήμης, ολοκληρωμένων και ημιτελών, βλ. S. Beckett, *Proust* (1930), Paris, Editions de Minuit, 1990 και G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, P. U. F., 1964.

Résumé

Lito Ioakimidou: *La beauté à travers le mythe: transfigurations critiques de l'esthétisme (1910 - 1930)*

L'article se concentre sur la dualité de la projection mythique, embellissante et transcendante, du regard sur l'univers qui entoure les instances textuelles, en insistant sur des cas d'opposition du narrateur à la pratique mythifiante de ses personnages. Sont étudiées des œuvres imbuées de la tendance esthétisante prônant la quête de la Beauté et son identification à la Vérité, des œuvres qui surmontent pourtant cette idolâtrie et se dirigent vers une reformulation créative et originale d'un univers obscur, à déchiffrer: la dichotomie de cette vision chez Proust est mise en parallèle avec *La Mort à Venise* (1912) de Thomas Mann et *Le Bois de citronniers* (1930) de Kosmas Politis. Le filtre de l'art, omniprésent dans la configuration de la Beauté idéale, amène le maniérisme de la représentation sculpturale et mythique, tant au niveau de l'expression, enjolivée par la prédilection pour le mot rare, l'archaïsme, qu'au niveau de la vision de l'être aimé comme un palimpseste de figures anciennes et de traits artistiques, la croisée de chemins spatio-temporels différents et, parfois, contradictoires. Le problème des choix narratifs, qui tantôt sous-tendent, tantôt perturbent cette attribution de traits mythiques, constitue la preuve d'un traitement contestataire de l'esthétisme «traditionnel», en faveur d'une nouvelle vision du monde et de l'être, à travers une mythologie personnelle qui réussit à associer la quête et la célébration du Beau aux lois qui régissent le Temps subjectif et la Vérité intériorisée. Ainsi, grâce à la transfiguration créative du schéma «voir l'élément b à travers l'élément a», le message du *Phèdre* platonicien, la sublimation de la beauté tangible en une Vérité lumineuse est, certes, respecté, mais à travers une représentation impressionniste de l'univers, qui s'annule et se reforme sans cesse, jusqu'au surgissement pénible d'une nouvelle loi, à travers une nouvelle structuration du sacré.