

Σύγκριση

Τόμ. 14 (2003)



ΟΙ περιπέτειες του εξωτερικού κόσμου: αφηγηματικές ιδιομορφίες σε τρεις Οιδίποδες του 20ού αιώνα

Λητώ Ιωακειμίδου

doi: [10.12681/comparison.10118](https://doi.org/10.12681/comparison.10118)

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). ΟΙ περιπέτειες του εξωτερικού κόσμου: αφηγηματικές ιδιομορφίες σε τρεις Οιδίποδες του 20ού αιώνα. *Σύγκριση*, 14, 139–156. <https://doi.org/10.12681/comparison.10118>

Οι περιπέτειες του εξωτερικού κόσμου: αφηγηματικές ιδιομορφίες σε τρεις Οιδίποδες του 20ού αιώνα

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι η ανάδυση του μύθου του Οιδίποδα σε τρία έργα του 20ού αιώνα, το πρώτο θεατρικό (Hofmannsthal, *Oedipus und die Sphinx*, 1905), εντασσόμενο σε μια νεορομαντική αλλά και άκρως ψυχαναλυτική διάσταση, που χαρακτηρίζει και τα υπόλοιπα έργα της ίδιας περιόδου του δημιουργού του, τα άλλα δύο μυθιστορηματικά (Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, 1953, και Max Frisch, *Homo Faber*, 1957), τα οποία σηματοδοτούν αντιστοίχως τη θέσπιση του Νέου Μυθιστορήματος (Nouveau Roman) στη Γαλλία και την έκφραση της μεταπολεμικής συνειδησιακής κρίσης μέσω μιας από τις σημαντικότερες φωνές της γερμανόφωνης ελβετικής λογοτεχνίας. Απορρίπτοντας λοιπόν την ιστορική έννοια της επίδρασης μεταξύ των τριών αυτών έργων (μια έννοια που ανήκει, βέβαια, στο σημασιολογικό πεδίο της διακειμενικότητας, αλλά σε ένα πρώτο, εμφανές στάδιό της), θα επιχειρήσουμε τη συγκριτική ανάλυσή τους σε αναφορά με το αρχαίο «πρότυπό» τους, τον Οιδίποδα Τύρανο, και κυρίως βάσει του τεχνικού προβλήματος της αφηγηματικής ανάπλασης ενός μυθολογικού σχήματος ανεξίτηλα σηματομένου από τις καινοτομίες και επιτεύξεις του Σοφοκλή (σκηνή με τρεις ηθοποιούς, υποδειγματική περιπέτεια κτλ.).

Ο μύθος του Οιδίποδα αποτελεί ίσως την ιδανική περίπτωση για να προβληματιστεί κανείς πάνω στις σχέσεις μίμησης και διήγησης, από την πλατωνική και αριστοτελική τους ταξινόμηση, που θεμελιώνει την αντίθεση δράμα – έπος, μέχρι την προέκτασή της από τους επιγόνους και τους σύγχρονους κριτικούς, που αναγνωρίζουν τη σταδιακή θεμελίωση του τριμερούς σχήματος δράμα – διήγηση – λυρισμός και εξετάζουν τα όρια κάθε γένους.¹ Έτσι, λοιπόν, η παραδοχή ότι «ο μόνος τρόπος που γνωρίζει η λογοτεχνία ως αναπαράσταση είναι η διήγηση, ρηματικό ισοδύναμο τόσο συμβάντων μη ρηματικών όσο και συμβάντων ρηματικών»² διευρύνεται ακόμη περισσότερο στην περίπτωση μυθιστορημάτων όπου η διήγηση δεν περιλαμβάνει μόνο το σχήμα αναπαράστασης λόγων και πράξεων, αλλά καθρεφτίζει μια πρώτη (χρονικά) αναπαράσταση, που διαθέτει συγκεκριμένη δομή, σειρά και λει-

τουργία μυθμάτων, μορφή αισθητικού αλλά και συγκινησιακού και ιδεολογικού αποτελέσματος. Από την άλλη πλευρά, η διαδικασία της μίμησης, στο πλαίσιο του δράματος, περιλαμβάνει σε μεγάλο βαθμό το στοιχείο της αφήγησης, το οποίο στον *Οιδίποδα Τύραννο* είναι γνωστό ότι υποκαθιστά την ίδια τη δράση, με την έννοια ότι η προβολή στο μέλλον που επιχειρεί ο πρωταγωνιστής στο τέλος του Προλόγου («*ἀλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὐθις αὐτ' ἐγὼ φανῶ*», στ. 132) θα πραγματοποιηθεί αποκλειστικά βάσει της ανάδυσης του παρελθόντος. Σε κάθε στιγμή του έργου φαίνεται λοιπόν η στήριξη που η διήγηση παρέχει στη μίμηση, ο αναχρονισμός στην εξέλιξη και λύση του δράματος.³ Όταν η σύγχρονη κριτική διαβλέπει, σε πολυάριθμες εκδοχές του *Οιδίποδα* των νεότερων χρόνων, μια τάση να «*δείχνουν αντί να πουν*»⁴, μια σαφή προτίμηση δηλαδή να παρουσιάζουν έναν *Οιδίποδα* αν όχι εν τη γενέσει του, τουλάχιστον εν τη εξελίξει του, καταστρατηγώντας έτσι το χαρακτηριστικότερο αφηγηματικό σημείο του «*πρωτοτύπου*», αυτό που διακυβεύεται είναι κάτι παραπάνω από τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από ένα μοτίβο (έρευνα) σε ένα άλλο (π.χ. αντιμετώπιση της Σφίγγας). Πρόκειται για τη διατάραξη μιας παγιωμένης σχέσης μίμησης/αφήγησης, που επαναφέρει επικά στοιχεία στο δράμα (βλ. Hofmannsthal) και οδηγεί σε μετάβαση από ένα λογοτεχνικό γένος σε ένα άλλο: μάρτυρες αυτής της τροποποίησης, οι μυθιστορηματικοί *Οιδίποδες* του 20ού αιώνα.

Η αναφορά στις «*περιπέτειες του εξωτερικού κόσμου*» περιλαμβάνει λοιπόν τις ποικίλες τροποποιήσεις που υφίστανται όλα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζονταν από τη σοφόκλεια οικονομία και συνεκτικότητα: χώρος, χρόνος, πρόσωπα, εισαγωγή και δραματική επεξεργασία μοτίβων, θεμάτων και μυθμάτων, τρόπος ένταξης των αφηγηματικών συνεχειών, τροποποιήσεις που δημιουργούν έναν ολόκληρο κόσμο πέρα από τον περιορισμένο, κυριαρχούμενο από μαθηματική ακρίβεια και λογική (ακόμα κι αν είναι η λογική των τριών χρησμών) κόσμο του *Οιδίποδα Τυράννου*. Και οι μετατροπές αυτές ακολουθούν τρεις κατευθύνσεις: α) ευθυγράμμιση, β) διασκορπισμός, γ) ασαφής και προβληματικός λόγος που, σε αντίθεση με το σθεναρό λόγο του σοφόκλειου *Οιδίποδα*, αδυνατεί να ανασυνθέσει, να μορφοποιήσει και να κατηγοριοποιήσει την ανθρώπινη εμπειρία. Βεβαίως, τα τρία έργα του 20ού αιώνα που μελετώνται εδώ θα υπολείπονταν κατά πολύ του αρχαίου «*πρωτύπου*» τους αν δεν αντιμετώπιζαν καθένα από τα προαναφερθέντα σημεία μέσα από μια αντινομική αισθητική, στην οποία τα χαρακτηριστικά ετούτα εμπεριέχουν και το αντίθετό τους.

Ευθυγράμμιση

Ταυτόχρονα με την αναγνώριση του Σοφοκλή ως θεμελιώδους πηγής για τη γνώση και τη διαμόρφωση του λογοτεχνικού μύθου του *Οιδίπο-*

δα, οι σύγχρονοι μελετητές δεν αποφεύγουν μια δομική ανάλυση των συνθετικών του στοιχείων σε μια ευθυγραμμισμένη μορφή, που αποτελεί τη βάση για μια μετασχηματιστική γραμματική του μύθου. Η εκδοχή των πέντε διαδοχικών ενοτήτων φαίνεται η επικρατέστερη:

- Έκθεση του βρέφους – Πατροκτονία – Νίκη επί της Σφίγγας – Αιμομειξία – Τιμωρία (με την προσθήκη του καθαγιασμού του *Οιδίποδα επί Κολωνών* και της μοίρας των απογόνων ως έκτο και έβδομο συμπληρωματικό στάδιο) στην ανάλυση της Colette Astier.⁵
- Πέντε ενότητες (εκ των οποίων η καθεμιά χωρίζεται σε τρία στάδια) κατά τον Gérard-Denis Farcy⁶: έκθεση (πρώτος χρησμός – γέννηση – εγκατάλειψη), παιδική και εφηβική ηλικία (υιοθεσία – εξύβριση του *Οιδίποδα* ως νόθου – επίσκεψη στους Δελφούς και δεύτερος χρησμός), ολοκλήρωση (φόνος Λαΐου – νίκη επί της Σφίγγας – γάμος με την Ιοκάστη και βασιλεία), αναγνώριση (λοιμός – τρίτος χρησμός περί της ανάγκης εξαγνισμού – έρευνα), λύση (μοίρα Ιοκάστης – μοίρα *Οιδίποδα* – μοίρα πόλεως).

Αυτή η διαδοχή, που οπωσδήποτε υποβαθμίζει τη θέση της έρευνας και της αναγνώρισης από κατεξοχήν μύθημα σε στάδιο, μεταξύ άλλων μας βοηθά στον εντοπισμό της ενότητας που συγκεντρώνει την προτίμηση των τριών σύγχρονων εκδοχών, δηλαδή της «ολοκλήρωσης», που εμπεριέχει τη διάπραξη του σφάλματος, με ή χωρίς το επόμενο στάδιο, την «αναγνώριση».

Έτσι, ο Hofmannsthal, αν και δεν αποτελεί ακραίο παράδειγμα αυτής της ευθυγράμμισης⁷, αφιερώνει ολόκληρη τη σκηνική δράση στο κεντρικό στάδιο της οιδιπόδειας πορείας: πατροκτονία (τέλος πρώτης πράξης), άφιξη στη Θήβα (τέλος δεύτερης πράξης), αντιμετώπιση της Σφίγγας και θριαμβευτική άνοδος στο θρόνο, γάμος με την Ιοκάστη (τρίτη πράξη). Ανάλογη είναι και η πρόοδος του λεπτομερούς σκηνικού, από την αναλυτική αναπαράσταση του τρίστρατου (υποδεικνύεται ακόμα και η κλίση του εδάφους) μέχρι τα δύο διαδοχικά σκηνικά στον Κιθαιρώνα (κρησφύγετο της Σφίγγας) και το γυμνό ύψωμα της τελικής δοκιμασίας και αποθέωσης του ήρωα. Όμως, παρά αυτήν τη διόγκωση της προοδευτικής δυναμικής του έργου, βαρύνοντες αναχρονισμοί διασχίζουν καθέτως αυτή την πορεία, όχι μόνο για να εντάξουν τα προγενέστερα στάδια της «έκθεσης» και της «εφηβικής ηλικίας» του κεντρικού προσώπου, θυμίζοντας κάτι από τη συνοχή του *Οιδίποδα Τυράννου*, αλλά κυρίως για να απεικονίσουν την εξάρτηση της ανθρώπινης πράξης (που κι αυτή είναι αμφίβολη στον Hofmannsthal) από την αγριότητα της «απύθμενης ψυχής» (όπως αναφέρεται στο έργο), η οποία περιλαμβάνει φόβους, όνειρα, διαισθητικές και υπνωτικές καταστάσεις, ολισθαίνουσα γλώσσα, μυστηριακή επικοινωνία με τη μνήμη του αίματος και των αρχέγονων επιταγών της γενιάς, όλα όσα αποτε-

λούν μια μοίρα ισχυρότερη από αυτήν που δημιουργούν οι χρησμοί (χωρίς να παραλείπονται κι αυτοί). Έτσι, ολόκληρο το πρώτο μέρος της πρώτης πράξης καταλαμβάνεται από την αφήγηση της επίσκεψης στους Δελφούς, έναν αναχρονισμό αναληπτικού τύπου, που βρίσκεται όμως πολύ κοντά στο χρόνο της σκηνικής αφήγησης (οι ακόλουθοι αναμένουν την επιστροφή του Οιδίποδα από το μαντείο), και περικλείει μια κάπως πιο απομακρυσμένη χρονικά αφήγηση (πάλι αναληπτικού τύπου), την εξύβριση του Οιδίποδα ως νόθου, που αιτιολογεί και το ταξίδι στους Δελφούς. Τόσο η μία όσο και η άλλη είναι αφηγήσεις που αναλαμβάνει ένας αρχικά υπνοβατών, συχνά τραυλίζων Οιδίπους, που βιώνει μια πρόσκαιρη λήθη σε βασικά στοιχεία του παρελθόντος (εξού και η αναγκαιότητα της στιχομυθίας με τον ακόλουθο και παιδαγωγό του, Φοίνικα).

Αναληπτικού τύπου αναχρονισμούς, και μάλιστα με αναφορά σε έναν προ της σκηνικής αφήγησης χρόνο που ανήκει στο πρώτο μύθημα, δηλαδή στην «έκθεση», έχουμε και στις δύο πρώτες σκηνές της δεύτερης πράξης: στη «σκηνή του Κρέοντα» και σε αυτή των «δύο βασιλισσών», δηλαδή της Ιοκάστης και της Αντιόπης, μητέρας του Λαΐου. Εδώ, στις μόνες σκηνικές απουσίες του Οιδίποδα, αδερφός και αδερφή αναγκάζονται, λόγω της ψυχικής παράλυσης στην οποία έχουν περιέλθει, μη μπορώντας να επιβεβαιωθούν με πράξεις, να επικοινωνήσουν, ο καθένας με τη σειρά του, με δύο χθόνια όντα⁸, το Μάγο —που προσκαλεί ο Κρέοντας— και τη μητέρα του Λαΐου αντίστοιχα, και να αποκαλύψουν τον πρώτο χρησμό και τη θανάτωση του βρέφους. Στις δύο αυτές αναληπτικές αφηγήσεις αντιστοιχούν δύο άλλοι αναχρονισμοί, προληπτικού τύπου αυτή τη φορά, που οδηγούν στο τέλος του έργου, στη θριαμβευτική έλευση του Οιδίποδα στη Θήβα, με την προφητεία της Αντιόπης, αλλά κυρίως με το όνειρο του Κρέοντα: «*Ονειρεύτηκα τον εαυτό μου γέρο [...] κι ακόμα όχι βασιλιά της Θήβας! Τι; Κάτι σαν υπηρέτης του νέου άντρα, που είχε γίνει βασιλιάς. Νομίζω πως βρισκόμουν μπροστά του σαν αγγελιαφόρος του και μ' έσβησε. [...] Νομίζω με τα χέρια άγγιξα ταπεινά το ρούχο που φορούσε*» (σελ. 424). Η αφήγηση αυτή μετατρέπεται σε σκηνική πράξη κατά τη δοκιμασία της Σφίγγας. Τέλος, η διακειμενική πρόσληψη του μύθου από το θεατή/αναγνώστη προσδίδει μια ιδιαίτερη χροιά σε κάποιες αφηγήσεις προληπτικού τύπου, οι οποίες χρωματίζονται από την έκφραση της πιθανότητας και, για τον προσλαμβάνοντα, τελούν υπό καθεστώς αναίρεσης. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι ίσως η αφήγηση, από τον Οιδίποδα, μιας πιθανής πραγματοποίησης του χρησμού που μόλις έχει λάβει: «*Σκέφτηκα να παρακαλέσω τον πατέρα μου να με κλείσει σ' έναν πύργο, / να μου δώσει ένα αχυρένιο στρώμα και βαριές αλυσίδες — / αλλά πώς θα μας έσωζαν όλα αυτά; / Θα βρισκόμουν δίπλα της σαν δαίμονας*

που παραμονεύει, / και μια μέρα, σαν παλιωμένο χιόνι θα έλιωνε το τείχος του πύργου, / ή ένα βέλος θα έπεφτε μέσα κι εγώ θα το ξανάριχνα απ' το παράθυρό μου, / και τον πατέρα θα χτυπούσε στο λαιμό. / Τότε όλοι θα έρχονταν, θα άνοιγαν τη φυλακή μου, / κι εγώ θα πρεπε στη μητέρα μου το μήνυμα να φέρω, / και τα χέρια μου θα άρχιζαν να την αγκαλιάζουν / και τα χείλη μου να την κατατρώνε» (σελ. 403). Επομένως, οι αναχρονισμοί αυτοί, συμπληρώνοντας βέβαια την ιστορία του Οιδίποδα —εξάλλου η αυλαία πέφτει τη στιγμή της θριαμβευτικής ενθρόνισής του— συνδέουν το κείμενο με τις σύγχρονές του αναπτυσσόμενες ψυχαναλυτικές θεωρίες αλλά και με μια μυστηριακή, αν όχι υπερφυσική, εικόνα των αρχαίων ηρώων.⁹

Αλλά και στα δύο μυθιστορήματα, η επιλογή της ευθυγράμμισης της οιδιπόδειας πορείας συγκρούεται με μακροσκελείς αναχρονισμούς και, κυρίως, με το σχήμα της κυκλικότητας, που τελικά επιβάλλεται. Στις *Γόμες*, η αρχική εντύπωση είναι η κινηματογραφικού τύπου παρακολούθηση της έρευνας του πρωταγωνιστή, Ουάλλας, και κάποιων άλλων προσώπων πάνω σε ένα φόνο, που ο αναγνώστης ξέρει ότι δεν έχει διαπραχθεί. Η εσωτερική εστίαση, που ακολουθείται στις περισσότερες περιπτώσεις ανά πρόσωπο, τονίζει την πορεία της σκέψης και χρωματίζει το κείμενο με μια παραδοσιακή τραγική ειρωνεία. Επιπλέον, οι σκηνές που αφορούν το θύμα και την επιλογή του να επωφεληθεί της επίθεσης εναντίον του και να αφήσει να διαρρεύσουν οι φήμες περί θανάτου του, ώστε να απομακρυνθεί αθόρυβα από την πόλη του Βορρά, όπου εκτυλίσσεται η υπόθεση, παρουσιάζονται στον «Πρόλογο», δηλαδή προτού αρχίσουν οι εικοσιτέσσερις ώρες παρουσίας του Ουάλλας επί σκηνής, και όλα μοιάζουν να έχουν πάρει το δρόμο ενός «κλασικού» αστυνομικού μυθιστορήματος. Σε μια τέτοια δομή είναι αναπόφευκτος ο συνδυασμός της εξέλιξης προς τη λύση με πολυάριθμους αναχρονισμούς, που επαναφέρουν και φωτίζουν διαφορετικά τη χρονική στιγμή του (υποτιθέμενου) φόνου. Όμως, η επίμονη επανάληψη (υφολογική και θεματική, δηλαδή ως προς τις υποενότητες και τις λεπτομέρειες της περιγραφής) της φαντασιακής αναπαράστασης του εγκλήματος από διάφορα πρόσωπα (το δολοφόνο που απέτυχε, τον Ουάλλας, τον αστυνόμο Λωράν και έναν υφιστάμενό του, για να αναφερθούμε στις κυριότερες συνέχειες που αφορούν το φόνο) αποτελούν ένα σύνολο αντανακλάσεων, ένα λαβυρινθώδες καθρέφτισμα. Με την τεχνική αυτή, το ίδιο το σώμα του κειμένου ακολουθεί τη θεματική της αγχώδους ομοιότητας, του διπλού, του σωσία, που βρίσκουμε και στο περιεχόμενο της ιστορίας, μεταξύ προσώπων (του Ουάλλας και του αινιγματικού συνεργού στο φόνο, Αντρέ Β.Σ.), αντικειμένων και κυρίως χώρων, οδών που αποπροσανατολίζουν, κυριολεκτικά και μεταφορικά, τον πρωταγωνιστή στις μετακινήσεις του, δυσχεραίνοντας τις έννοιες

της προσέγγισης του κέντρου και της απομάκρυνσης από αυτό.¹⁰

Οπωσδήποτε, οι σκηνές των «ανακρίσεων», τυπικών ή άτυπων, από κεφάλαιο σε κεφάλαιο, συναποτελούν μια ευθυγραμμισμένη πορεία, που, τουλάχιστον για τον αστυνομικό Λωράν, ισοδύναμο του Κρέοντα ως προς τον ανταγωνισμό του με τον ήρωα, οδηγεί στην ανακάλυψη της σκευωρίας. Μόνο που η ιστορία (και η αφήγησή της) δε δομούνται γύρω από αυτόν. Έτσι, ο κύκλος των εικοσιτεσσάρων ωρών του Ουάλλας επιβάλλει μια ιδιόμορφη διαστρέβλωση όλων των αναληπτικών αφηγήσεων προς το μέλλον, δηλαδή προς το φόνο που θα διαπράξει ο ίδιος ο πρωταγωνιστής στον ίδιο χώρο, την ίδια ώρα και εις βάρος του ίδιου ατόμου, όπως ακριβώς αυτά παρουσιάστηκαν κατά την πρώτη αναληπτική απεικόνισή τους, ως ανάμνηση του αποτυχόντος δολοφόνου Γκαρινάτι. Η διάταξη αυτή ενισχύεται και από τα λίγα αλλά εμφανέστατα σημεία όπου εγκαταλείπεται και η εσωτερική εστίαση προς όφελος μιας απρόσωπης φωνής, η οποία, με την προληπτικού (προφητικού) τύπου έκφρασή της, αντιστοιχεί στη νομοτέλεια και επαναφέρει στο μυαλό του αναγνώστη την απειλητική μορφή ενός προκαθορισμένου θεατρικού έργου, μιας χρονικής αλληλουχίας, ενός συνεταγμένου χειρογράφου: «Απόψε ένα νέο αντίτυπο θα γλιστρήσει διακριτικά κάτω απ' την πόρτα, ένα αντίτυπο σύμφωνα με το νόμο, υπογεγραμμένο και επικυρωμένο όπως πρέπει, με όσα ακριβώς ορθογραφικά λάθη και άχρηστα κόμματα χρειαστούν, ώστε οι τυφλοί, οι δειλοί, οι "χειρότεροι κουφοί" να συνεχίσουν να περιμένουν και να καθησυχάζουν ο ένας τον άλλο: — Δεν πρέπει να είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα, δεν είναι έτσι;» (σελ. 206).

Τέλος, αν και η ταύτιση του θύματος με τον πατέρα τού πρωταγωνιστή δεν επιβεβαιώνεται ποτέ, μια κρίσιμη στιγμή του προ της αφήγησης χρόνου αποκαλύπτεται σε διακεκομμένα, διαδοχικά στάδια, μέσα από μια λανθάνουσα μνήμη, που βυθίζεται στο υποσυνείδητο και επανεμφανίζεται στην επιφάνεια με τις διαλείψεις μιας νέας «*mémoire involontaire*»¹¹:

«Έφτασε αργά, τη χτεσινή νύχτα, σ' αυτή την πόλη που γνωρίζει ελάχιστα. Είχε ξανάρθει μια φορά, αλλά μόνο για λίγες ώρες, όταν ήταν παιδί, και δεν έχει μια καθαρή ανάμνηση [...]». (σελ. 46)

«Αλλά δεν θα τον ωθούσε μια ενοχή να μιλήσει για το παλιό ταξίδι; —για τα ηλιόλουστα δρομάκια, όπου συνόδευσε τη μητέρα του, το κανάλι ανάμεσα στα χαμηλά σπίτια, το εγκαταλελειμμένο πλοιάριο, αυτή τη συγγενή (μια αδερφή της μητέρας του, ή μια ετεροθαλή αδερφή;) που θα συναντούσαν— θα 'μοιαζε να κυνηγά παιδικές αναμνήσεις». (σελ. 59)

«Κι άλλη μια φορά είχε περιπλανηθεί μέσα σ' αυτούς τους απρόβλεπτους διχαλωτούς δρόμους και τα αδιέξοδα, όπου χάνεσαι ακόμα πιο σίγουρα όταν, κατά τύχη, καταφέρεις να περπατήσεις ολόγεια. [...] Δεν θυμάται ούτε καν αν τελικά συνάντησαν την κυρία ή αν έφυγαν άπραχτοι [...] Εξάλλου, πρόκειται όντως για αληθινές αναμνήσεις; Ίσως κάποιος να του διηγήθηκε κατ' επανάληψη εκείνη τη μέρα: "Θυμάσαι, τότε που πήγαμε..." [...] Μα είναι πιθανόν αυτά να συνέβησαν μια άλλη μέρα, σ' έναν άλλο τόπο, ή ακόμα και σ' ένα όνειρο». (σελ. 136-137)

Και μόνο η τοποθέτηση του τελικού σταδίου της ανάμνησης μόλις πριν από το φόνο οδηγεί στην ιδέα της πατροκτονίας, παράλληλα με τη φαντασίωση της μείξης αρχαίου και σύγχρονου τοπίου:

«Ο Ουάλλας και η μητέρα του έφτασαν τελικά στο δρόμο που έβγαζε στο κανάλι. Τα χαμηλά σπίτια, στον ήλιο, αντικατοπτρίζονταν με τις παλιές προσόψεις τους στα πρασινωπά νερά. Δεν έφαχναν μια συγγενή: ήταν ένας συγγενής, ένας συγγενής που αυτός κατά κάποιο τρόπο δεν γνώριζε. Δεν τον είδε — ούτε κι εκείνη τη μέρα. Ήταν ο πατέρας του. Πώς μπόρεσε να το ξεχάσει;» (σελ. 238-239)¹²

Η αυτοβιογραφική αφήγηση μιας τετελεσμένης περιπέτειας, όταν μάλιστα ακολουθεί σε πολλά σημεία την τεχνική των ημερολογιακών σημειώσεων, έχει ως λογικό υπόβαθρο μια ευθυγραμμισμένη απεικόνιση της ιστορίας, ιδιαίτερα όταν βασικός σκοπός του αφηγητή είναι η ρητορική απόδειξη ότι η λογική σχέση αιτίας-αιτιατού δεν αποτελεί στην πραγματικότητα παρά μια σειρά συμπτώσεων, μια σειρά που η αφήγηση, βέβαια, μπορεί να αποκαταστήσει, αλλά που σε κάθε περίπτωση βασίζεται στο τυχαίο. Αυτός είναι ο σκοπός της αφήγησης, σε δύο κύκλους («σταθμούς») του Βάλτερ Φάμπερ, που, από ταξίδι σε ταξίδι, οδηγείται στην αιμομειξία με την κόρη του, της οποίας την ύπαρξη αγνοεί, στην τιμωρία και σε μια μορφή εξιλέωσης. Ο «Πρώτος σταθμός» (που καταλήγει στο ατύχημα της νεαρής Ζάμπετ στην Ακροκόρινθο, στη συνάντηση με την παλιά ερωμένη και στο θάνατο της Ζάμπετ στην Αθήνα) εξελίσσεται στον προ της αφήγησης χρόνο, και συντάσσεται σε μια στάση μεταξύ δύο ταξιδιών του δευτέρου κύκλου. Αυτός ο τελευταίος, ενώ χωρίζεται σε ημερολογιακές αναφορές ανά ταξίδι, συντάσσεται και αυτός μετά τη δεύτερη άφιξη του Φάμπερ στην Αθήνα, κατά την παραμονή του στο νοσοκομείο. Περιλαμβάνει και τμήματα όπου ο χρόνος της ιστορίας συμπίπτει (σχεδόν) με το χρόνο της αφήγησης και σύνταξης των αντίστοιχων σημειώσεων. Έτσι λοιπόν, με εξαίρεση το «παρόν» της αναμονής στο νοσοκομείο, όλη η υπόθεση εκτυλίσσεται στον προ της αφήγησης χρόνο, που σημαίνει ότι

ο αφηγητής, τόσο στη σύνταξη του πρώτου όσο και σε αυτή του δεύτερου «σταθμού», φέρει το βάρος της αποκάλυψης και της γνώσης της αποτρόπαιης πράξης του. Αυτή η τεράστια απόσταση ανάμεσα στην άγνοια του πρωταγωνιστή της ιστορίας και στη γνώση του ίδιου ως αφηγητή καλύπτεται από αναχρονισμούς, οι οποίοι επιστρέφουν σε ένα μακρινό παρελθόν¹³ που περιέχει όλα όσα, συνειδητά ή ασυνείδητα, αγνόησε ο Φάμπερ.

Έτσι, από τη μια έχουμε την πορεία μιας οιδιπόδειας μοίρας (τουλάχιστον ως προς την αιμομειξία), και από την άλλη μια πληθώρα αναχρονισμών αναληπτικού τύπου, οι οποίοι, ενώ υποβοηθούν την ολοκλήρωση της γνώσης του προσλαμβάνοντα, τονίζουν και δικαιολογούν την αρχική άγνοια ενός αφηγητή, ο οποίος τους χρησιμοποιεί ρητορικά, οδηγούμενος ενίοτε σε ξεσπάσματα συναισθηματικής φόρτισης¹⁴. Επιπλέον, με μια τεχνική που θυμίζει αρκετά την προβληματική ανασύνθεση του παρελθόντος του Οιδίποδα, όσο η αφήγηση πλησιάζει προς το τέλος του πρώτου «σταθμού», τόσο παρατηρούνται μετατοπίσεις αφηγηματικών συνεχειών, προκαλείται παράλειψη της πρώτης αιμομεικτικής νύχτας, που αναφέρεται υπαινικτικά («από το Αβινιόν και μετά», «από το Αβινιόν ποτέ πια», «Σκεφτόμωνα το Αβινιόν μας. Ξενοδοχείο Ερρίκος ο 4ος») και αναπτύσσεται ως εσωτερικός αναχρονισμός μετά την έναρξη της αναγνώρισης. Ακολουθεί νέα παράλειψη (του ξημερώματος στην Ακροκόρινθο και της σκηνής του ατυχήματος) μέχρι τη συνάντηση στο αθηναϊκό νοσοκομείο με τη Χάννα, για να αρχίσει μια εναλλαγή χωρο-χρονικών επιπέδων (Αθήνα-Κόρινθος), που συνοδεύει την τραγική ολοκλήρωση της αιμομεικτικής περιπέτειας και της αναγνώρισης. Ας σημειωθεί εδώ η διάσπαση του θέματος της αιμομειξίας σε διάπραξη (Ζάμπετ, κόρη) και ηθικό βάρος (Χάννα, μητέρα), και προπάντων η επαναφορά της αναγνώρισης σε ετεροχρονισμένες φάσεις: Φάμπερ (αναγνώριση της συγγενικής σχέσης μεταξύ των δύο γυναικών), Χάννα (αναγνώριση της ερωτικής σχέσης Ζάμπετ και Φάμπερ), Φάμπερ (αναγνώριση της πατρικής του ιδιότητας). Ας σημειωθεί επίσης η συμμετρία του «δεύτερου σταθμού» (δεύτερου κύκλου ταξιδιών) ως προς τον πρώτο, όχι μόνο λόγω της ίδιας πορείας, που επιβάλλεται ως εσωτερική ανάγκη στον πρωταγωνιστή (ίδιες περιοχές και πόλεις, ίδια πρόσωπα), αλλά και λόγω ενός επιπλέον απολογισμού: της καθαρά οπτικής ανασκόπησης που προσφέρει το ξετύλιγμα των σκηνών που ο ήρωας έχει κινηματογραφήσει, παράλληλα με τη λεκτική απόδοση των εικόνων τους και τον οδυνηρό «σχολιασμό» από τον πρωταγωνιστή και θεατή τους (σελ. 208-214), μια συσσώρευση περιγραφικών τεχνικών που ανασυνθέτουν μια ιμπρεσιονιστική περίληψη του «πρώτου σταθμού».

Καθώς λοιπόν οι ιστορίες δείχνουν στον αναγνώστη την —δια-

σκευασμένη— πορεία του σύγχρονου Οιδίποδα, η αφηγηματική τους υποστήριξη του λείπει για τις αισθητικές επιλογές της δόμησης του διακειμένου και τονίζει τις θεματικές ιδιαιτερότητες του νέου έργου.

Διασκορπισμός

Ο λογοτεχνικός μύθος αναπτύσσεται πάνω σε μια σειρά μοτίβων και μυθημάτων τα οποία λειτουργούν με ποικίλους τρόπους: αναδυόμενα στο κείμενο (και εντοπιζόμενα κατά την πρόσληψή του), προσαρμοζόμενα, τόσο αυτά καθαυτά, όσο και ως σημάδια της διακειμενικότητας, και επιδρώντας, με τη σειρά τους, στο μεταξύ τους πλέγμα και στο υπόλοιπο σώμα του κειμένου.¹⁵ Σε πολλές σύγχρονες εκδοχές του μύθου, τα στοιχεία αυτά διασκορπίζονται και εκτοξεύονται με τέτοια δυναμική στο σώμα του κειμένου, ώστε συντελούν στην απεικόνιση ενός κόσμου οικείου και ταυτόχρονα ξένου ως προς το βασικό, συνεκτικό και λειτουργικό πυρήνα του πρωτοτύπου.

Στη Θήβα, οι οπαδοί του Κρέοντα και αυτοί της Ιοκάστης συγκρούονται και συνομιλούν με ειρωνεία. Ένας Μάγος καλείται να υποδείξει στον Κρέοντα, που παραπαίει μεταξύ ονείρων, επιθυμιών και προαισθημάτων, ποιος είναι ο μυστικός εχθρός που του πνίγει κάθε βούληση. Τρεις αγγελιαφόροι φέρνουν το μήνυμα της εξέγερσης του λαού, που ζητά ένα βασιλιά. Ένας νεαρός ακόλουθος αυτοκτονεί, ώστε το αίμα του να αποτελέσει γόνιμη θυσία για τον Κρέοντα. Δύο βασίλισσες (η μητέρα του Λαΐου και η Ιοκάστη) αλληλοκατηγορούνται, προτού η γηραιότερη πέσει λατρευτικά στα πόδια της νεότερης. Ο Τειρεσίας αναγγέλλει την άφιξη του σωτήρα και μελλοντικού βασιλιά: Όλα αυτά καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος της δεύτερης πράξης στον *Οιδίποδα* του Hofmannsthal και μαρτυρούν μια γενικότερη τάση που εμφανίζουν τα δομικά στοιχεία του μύθου στις σύγχρονες εκδοχές, δηλαδή μια σαφή αυξητική τάση, που περιλαμβάνει τον πολλαπλασιασμό τους και το συμπληρωματικό ρόλο τους ως προς τα «κενά» του πρωτοτύπου. Και πράγματι, όλοι αυτοί οι στίχοι που προηγούνται της άφιξης του Οιδίποδα στη Θήβα μοιάζουν να αναπτύσσουν λεπτομερώς τη λογική απάντηση σε μια ερώτηση του Οιδίποδος Τυράννου: «κακὸν δὲ ποῖον ἐμποδῶν, τυραννίδος / οὕτω πεσοῦσης, εἶργε τοῦτ' ἐξειδέναι;» (στ. 128-129) [= και ποια συμφορά σάς εμπόδιζε, τη στιγμή που έτσι είχε δολοφονηθεί ο βασιλιάς σας, και δεν σας άφηγε να εξιχνιάσετε την υπόθεση;]. Ο εύλογος ορίζοντας προσδοκιών του θεατή/αναγνώστη περικλείει, ενδεχομένως, την εμφάνιση του εκπροσώπου της μαντικής τέχνης, συνδυάζοντας και τις κατηγορίες για εξευτελιστική απραξία που του απευθύνει ο Οιδίποδας στο πρώτο επεισόδιο. Όμως, η χρήση του διακειμένου ξεπερνά κατά πολύ τον ορίζοντα αυτό, καθώς αναδιπλασιάζει το συγκεκριμένο πρόσωπο και στρέφει όλη τη δραματική ένταση

στον εσωτερικό κόσμο των επιθυμιών και των ανολοκλήρωτων πράξεων. Γιατί αυτές έχει έρθει να καταπολεμήσει ο μάγος, και όχι να εξυπηρετήσει την αφηγηματική εξέλιξη: «Το πρόσωπό σου λαμπυρίζει, όπως κάποιου που βασανίζεται. [Ο εχθρός σου] ρουφά την ψυχή σου. Σε κλέβει από τον εαυτό σου. Εκεί που είσαι, δεν είσαι. Η μέρα, στην οποία μπαίνεις, δεν είναι πλήρως μέρα, η νύχτα δεν είναι πλήρως νύχτα, και μόνο από μακριά μοιάζουν με παλιές μέρες και νύχτες, κι εσύ περιπλανιέσαι, σαν σε ξένο αστέρι, κι όλα ξένα περιπλανιούνται μέσα σου, και σου έχει αφαιρεθεί η υπέρτατη δύναμη της ψυχής σου, και τα βουνά, οι θάλασσες και οι κοιλάδες του κόσμου είναι μονάχα μαξιλάρια που η ψυχή σου οδυνηρά ανακατεύει, για να κυλήσει έξω από το ολέθριο παραλήρημα» (σελ. 419). Έτσι, το πρόσωπο αυτό εκφράζει τη ρήξη της συνείδησης με τον εξωτερικό κόσμο, ενώ, σε δραματουργική αντιστοιχία, ο Τειρεσίας καλύπτει έναν αναμενόμενο ρόλο (αναγγελία της λύτρωσης από τη Σφίγγα).¹⁶ Τέτοιου είδους διασπάσεις των μοτίβων και των μυθημάτων σε περισσότερα πρόσωπα είναι ευδιάκριτες και στα άλλα δύο έργα: στο *Homo Faber*, ο καθηγητής Ο. (στην αφήγηση του Φάμπερ) και ο Αρμίν (παράθεση της αφήγησης της Χάννα, ενσωματωμένη στο «ημερολόγιο» του ήρωα), παρά την ασθένεια του πρώτου και την τύφλωση του δεύτερου, ή λόγω αυτών, αντιπροσωπεύουν μια νέα μαντική ικανότητα, προσαρμοσμένη στην ιδεολογία του κειμένου, μια μορφή σοφής κυριαρχίας και εσωτερικής ισορροπίας απέναντι στα δεδομένα του κόσμου και της ιστορίας. Στις *Γόμες*, από την άλλη πλευρά, η πολυδιάσπαση του προσώπου που αναλαμβάνει την έρευνα, πέρα από το λαβύρινθο των σκέψεων και των εστιάσεων που διασταυρώνονται, εξυπηρετεί και την απόφαση του συγγραφέα να εντάξει αλλά και να αναιρέσει ταυτόχρονα τα κατεξοχήν σημάδια του μυθικού υπόβαθρου: χαρακτηριστικό παράδειγμα, το θέμα του (νόθου) γιου και της πατροκτονίας: Το θέμα εντάσσεται μέσω της γραπτής αναφοράς ενός «δευτερεύοντος» προσώπου, βοηθού αστυνομικού, άρα παρουσιάζεται ως αφήγηση μέσα στην αφήγηση. Ακολουθεί όμως μια φανταστική αναπαράσταση της σκηνης του φόνου του πατέρα από το γιο, βάσει της αναφοράς που προηγείται. Το πρόβλημα εδώ είναι η απουσία των στοιχείων εκείνων που θα επέτρεπαν τον εντοπισμό της συνείδησης που εστιάζει στη σκηνή, το πρόσωπο δηλαδή που τη φαντάζεται. Είναι ο ίδιος ο συντάξας; Ο αστυνομικός διευθυντής στον οποίο απευθύνεται; Ο πρωταγωνιστής που λαμβάνει γνώση του περιεχομένου της; Σε κάθε περίπτωση, αυτή η σύνδεση αφηγήσεων, γραπτών αναφορών και φανταστικών αναπαραστάσεων, πέρα από την ανατροπή του ίδιου του μοτίβου, βάζει σε παράλληλη τροχιά τα διαφορετικά βλέμματα που εστιάζουν και αναδεικνύει το «δαίμονα της αναλογίας»¹⁷ ως ιδιομορφία του μυθιστορηματικού αυτού κόσμου.

Ο διασκορπισμός των μυθολογικών μοτίβων και ο πολλαπλασιασμός των προσώπων οδηγούν και σε αλληγορικές μορφές, που συμπυκνώνουν, άλλοτε στην περιφέρεια και άλλοτε στο κέντρο της ιστορίας, το βασικό ή ένα από τα βασικά νοητικά σχήματα του μύθου. Με τον τρόπο αυτό, στο *Homo Faber*, το πρόβλημα της «συγγένειας versus φυσιογνωμικής διαφοράς» εκδηλώνεται και ως σχέση «φυσιογνωμικής ομοιότητας versus μη συγγένειας», και για την απεικόνιση αυτής της νοητικής στάσης επιστρατεύεται, για μοναδική φορά, το πρόσωπο του αδερφού: «Τελικά υπάρχουν χειρονομίες που σ' αρέσουν επειδή τις έχεις ξαναδεί κάπου. Πάντα έβαζα ένα ερωτηματικό όταν γινόταν λόγος για ομοιότητα. Από πείρα. Πόσο γελάσαμε, ο αδερφός μου κι εγώ, όταν άνθρωποι που δεν μπορούσαν να ξέρουν, παρατηρούσαν τη χτυπητή μας ομοιότητα. Ο αδερφός μου ήταν υιοθετημένος» (σελ. 91). Και άλλα, περιφερειακά πρόσωπα του βιβλίου συνδέονται με το θεμελιώδες θέμα της ελλιπούς αναγνώρισης, που επιτυγχάνεται μόνο με το άκουσμα του ονόματος.¹⁸ Στις *Γόμες*, μια παρόμοια τεχνική συνδυάζεται με την περίληψη στην ελάχιστη μορφή της, δηλαδή στον κειμενικό περιορισμό μιας πρότασης. Αυτού του τύπου προτάσεις προφέρονται από δύο πρόσωπα που συνδέονται, βέβαια, με την πλοκή της έρευνας, αλλά που βασικό στόχο έχουν να συνοψίσουν, με αινιγματικό τρόπο, την άκρα σχηματοποίηση της οιδιπόδειας πορείας και την ειρωνική διάλυση των μυθμημάτων της. Έτσι, μια υπάλληλος ταχυδρομείου που ανακρίνεται «σκέφτεται αυτή την παράξενη συγκυρία, όπου ο ένοχος αναλαμβάνει ο ίδιος να κατευθύνει την έρευνα. Καθώς δεν μπορεί να τα βγάλει πέρα με μια τόσο ιλιγγιώδη σκέψη, αποφασίζει να αποστρέψει το βλέμμα — και σκέφτεται άλλα» (σελ. 208), και ένας μεθυσμένος βάζει αινίγματα στους θαμώνες του καφενείου και επαναδιατυπώνει ατελείωτες φορές την μπερδεμένη ερώτηση: «Ποιο ζώο είναι το πρωί πατροκτόνο, το μεσημέρι αιμομικτικό και το βράδυ τυφλό;» (σελ. 234), ανακατεύοντας, ξανά και ξανά, τους τρεις αυτούς όρους.

Κάτω από μια αναπάντεχη τροποποιητική δύναμη, τα πλέον αναγνωρίσιμα μοτίβα μπορούν να γίνουν και τα πλέον προβληματικά, περνώντας μέσα από τη διαδικασία της διακειμενικότητας. Η Σφίγγα, για παράδειγμα, είναι ήδη διασκορπισμένη στο αρχαίο κείμενο, και οι αναφορές σε αυτή το διαπερνούν από άκρη σε άκρη.¹⁹ Στις τρεις σύγχρονες εκδοχές, όμως, αλλοιώνεται εντελώς, καθώς γίνεται, διαδοχικά, αλληγορία (στο Hofmannsthal η παρουσία της ερμηνεύεται τρεις φορές: ως δαίμονας που ταυτίζεται με το μίσος της Ιοκάστης στα μάτια του Κρέοντα, ως σήμα του νεκρού βρέφους για την Ιοκάστη, ως υπενθύμιση και επιβεβαίωση των ονείρων: υποδέχεται τον Οιδίποδα ως «αυτόν που ονειρεύεται τα βαθιά όνειρα» και ρίχνεται στην άβυσσο), σύμβολο (στο *Homo Faber* περιγράφεται το κεφάλι μιας κοιμωμένης Ερινύας σε

αρχαιολογικό μουσείο, μια μορφή που μοιάζει να ζωντανεύει με την αλλαγή οπτικής γωνίας), στιγμιαία εικόνα, που σχηματίζεται τυχαία και, με αυτοαναφορική ισχύ, διαλύεται από μόνη της (στις *Γόμες*, το μυθολογικό τέρας σχηματίζεται στο κανάλι, στην επιφάνεια του νερού, από τους ρύπους που επιπλέουν). Αυτή η εννοιολογική μετάβαση προβληματίζει και την κριτική αντιμετώπιση των έργων: Πώς αξιολογείται η συσσωρευτική ένταξη μοτίβων, και πώς η αναίρεσή τους; Στο μυθιστόρημα του Robbe-Grillet, και παρά τη «σθεναρή άρνηση»²⁰ του συγγραφέα ότι είχε την πρόθεση να ξαναγράψει έναν Οιδίποδα, είναι αδύνατον να παραβλέψει κανείς όλα εκείνα τα μυθολογικά μοτίβα που διασκορπίζονται στο τοπίο μέσω της περιγραφής: οδός Κορίνθου, πίνακας με τα ερείπια των Θηβών σε μια βιτρίνα χαρτοπωλείου, άγαλμα που αναπαριστά αρχαίο άρμα με μορφές, αγαλματίδιο τυφλού που οδηγείται από παιδί και αρκετά άλλα παρόμοια στοιχεία δεν μπορούν να σβηστούν, όπως ίσως μας παροτρύνει η γόμα που κρατά ο ήρωας, πάνω στην οποία έχει μείνει η μεσαία συλλαβή -δί-, μιας τρισύλλαβης λέξης που έχει απολέσει την πρώτη και την τελευταία συλλαβή της. Σε τέτοιες περιπτώσεις, περισσότερο και από την κατασκευή αυτού του εξωτερικού κόσμου, η ιδιαιτερότητα των κειμένων έγκειται στο βλέμμα που του ρίχνει ο ήρωας, ένα βλέμμα απορίας, το οποίο μεταφράζεται σε ένα λόγο που δεν μπορεί πλέον να ταξινομήσει, αλλά πολλαπλασιάζεται πάνω σε μια ταραγμένη αναλογία.

Προβληματικός λόγος: από την ακύρωση της πράξης στην ήττα της κυριολεξίας

Στις τρεις αυτές εκδοχές του αρχαίου μύθου, ο Οιδίποδας, σε όλη τη διάρκεια της πορείας του, παραμένει έκκεντρος, εκτός του συνεκτικού πυρήνα του νόηματος του κόσμου, της ιστορικής ροής, της σχέσης πράξης-αποτελέσματος.²¹ Ο λήθαργος στον οποίο μοιάζει να βυθίζεται από την αρχή ή κατά τη διάρκεια της πορείας του συμβολίζει αυτή τη μεταστροφή της ευφυΐας σε παθητικότητα και νωχέλεια. Αυτή η απαλή, «σαν από βαμβάκι ζαλάδα»²², απορροφά τις πράξεις, ακυρώνοντας την ολοκλήρωση ή το νόημά τους: ο Οιδίποδας του Hofmannsthal εξαντλεί κάθε όριο αυτοταπείνωσης προτού σκοτώσει τον άγνωστό του Λάιο, αλλά προπάντων δε δίνει καμιά απάντηση, ούτε υφίσταται ερώτηση από τη Σφίγγα. Αντιθέτως, αυτός, που στο τέλος της πρώτης πράξης πιστεύει ότι έχει περάσει στον κόσμο των πράξεων που θα τον βγάλουν από την αδιαφοροποίητη ύλη του κόσμου, εξέρχεται από το μύθημα της Σφίγγας επιστρέφοντας στο αβέβαιο, ασταθές και υπνοβατικό βάδισμα που είχε και προηγουμένως, και σε μια σθεναρή επιθυμία θανάτου και εξαφάνισης.²³ Αλλά και για το δραματικό του αντιστάθμισμα, τον Κρέοντα, οι αληθινές πράξεις (η πρώτη μάχη, η υπόταξη των

λαών, η βασιλεία) περικλείονται μόνο στα όνειρα ή στα λόγια των αγγελιαφόρων, που δεν μπορεί ούτε καν να πιστέψει, ενώ ο ίδιος ελπίζει σε κάτι που αδυνατεί να εκφράσει σε απόλυτο, κυριολεκτικό βαθμό: «ακόμα κι αν την ίδια στιγμή πεθάνεις, άρπαξε για μένα ένα πράγμα από τη νύχτα, κάτι που να μπορώ σ' αυτό να αγκιστρωθώ, ακόμα κι αν είναι ένα μαρτύριο, κι αν είναι τόσο, όσο είναι για τον παίκτη η λάμψη του ζαριού που ακόμα είναι στον αέρα, απ' όπου η άβυσσος ειρωνικά δείχνει τα δόντια και ο ουρανός την ίδια ώρα του χαμογελά! Μια τέτοια ζωντανή στιγμή εμφάνισέ μου από τον πετρωμένο κόσμο [...] και ζήτα μου όλη τη γη!» (σελ. 421-422).

Η πράξη ως εμπίπτουσα στη λογική στατιστική και η πράξη ως εμφάνιση της μοίρας είναι οι δύο αντιμαχόμενες πεποιθήσεις στο *Homio Faber*: Η μηχανή αποτελεί την ελπίδα της ανθρωπότητας γιατί «δεν μπορεί να ξεχάσει τίποτα, γιατί όλες τις σχετικές πληροφορίες, περισσότερες απ' όσες μπορεί να συλλάβει ο ανθρώπινος εγκέφαλος, τις συμπεριλαμβάνει στο μηχανισμό της των πιθανοτήτων, [...] δεν εύχεται τίποτα σχετικά με τ' αποτέλεσμα, [...] δεν χρειάζεται ιδέες» (σελ. 85). Το πιθανό και το απίθανο «δεν διαφέρουν στην ουσία αλλά μόνο στη συχνότητα [...]. Όταν όμως παρουσιαστεί μια φορά το απίθανο, δεν υπάρχει τίποτα το ανώτερο, κανενός είδους θαύμα ή κάτι τέτοιο, όπως πολύ θα ήθελε ο αδαής. [...] δεν υπάρχει γι' ανθρώπους σαν κι εμάς κανέναν λόγο να απορούμε, να ταραζόμαστε, να γινόμαστε μυστικιστές» (σελ. 26), τέτοια μορφή υιοθετούν οι διακηρύξεις του ήρωα/αφηγητή και συνοδεύονται ακόμα και από βιβλιογραφικές αναφορές περί του νόμου των πιθανοτήτων. Ο ίδιος αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό την ερμηνεία της Χάννα, που εισάγει ένα υπερβατικό στάδιο στην περιπέτεια αυτή: «Μιλάει για μύθους, όπως εμείς για τη θεωρία της θερμότητας, δηλαδή όπως για ένα φυσικό νόμο [...]. Ο Οιδίποδας και η Σφίγγα, απεικονισμένοι σ' ένα σπασμένο βάζο με παιδιάστικο τρόπο, η Αθηνά, οι Ερινύες ή Ευμενίδες και δεν ξέρω εγώ πώς λέγονται, όλα αυτά είναι γεγονότα γι' αυτήν» (σελ. 158). Η αντινομία αυτή δεν πρόκειται να λυθεί στο διανοητικό επίπεδο. Πρόκειται όμως να σβηστεί στο πλαίσιο του συγκινησιακού φορτίου που εμπεριέχει και στη λεκτική έκφρασή του, που αποδεικνύει ένα σαφέστατο πέρασμα του αφηγητή από τη στεγνή ταυτολογία (στην οποία τον έχει οδηγήσει η λογική) σε μια περισσότερο βιωματική αναπαράσταση του κόσμου, μέσω της αναλογίας. Κατά την παραμονή του στην έρημο του Μεξικού, η οποία παρουσιάζεται ως αναγκαστικός σταθμός στη σειρά των ταξιδιών που οδηγούν στη συνάντηση της κόρης, τρία υφολογικά στοιχεία κυριαρχούν, τόσο στην εμπειρία αυτή όσο και στην περιγραφική της απόδοση: α) Η εγκυκλοπαιδικού τύπου προσπάθεια κυριαρχίας («Βλέπω το φεγγάρι [...] σαν μια μάζα που μπορεί να υπολογιστεί η διάστασή της και που γυρίζει γύ-

ρω από τον πλανήτη μας, θέμα βαρύτητας», «αυτό που βλέπω είναι το κακτοειδές αγαύη, φυτό που ανθίζει μονάχα μια φορά και μετά μαραϊνεται», «τους μυτερούς βράχους [...] είναι βράχοι, πετρώματα, πιθανώς ηφαιστειογενή, αυτό θα πρέπει να κοιτάξει κανείς να το εξακριβώσει». β) Η άρνηση της μεταφοράς και της παρομοίωσης («λυπάμαι, αλλά δεν βλέπω ούτε πετρωμένους αγγέλους, ούτε δαίμονες, [...] δεν ξέρω τι όψη έχουν οι καταραμένες ψυχές»). γ) Η ταυτολογία («τα βουνά είναι βουνά», «ένα αεροπλάνο είναι για μένα ένα αεροπλάνο» κτλ.). Κατά την αφήγηση όμως της αιμομεικτικής περιπέτειας, ο ήρωας συνειδητοποιεί μια μεταστροφή που παρατηρείται από τη «νύχτα της Αβινιόν» και μετά («Το απλό γεγονός ότι τρία ουράνια σώματα, ο ήλιος, η γη και η σελήνη, έτυχε να βρίσκονται σ' ευθεία γραμμή, πράγμα που αναγκαστικά προκαλεί έκλειψη σελήνης, με ανησύχησε, λες και δεν ήξερα πολύ καλά πώς είναι μια έκλειψη σελήνης, — μόλις πρόσεξα την στρογγυλή σκιά της γης πάνω στην πανσέληνο [...]», σελ. 139) και φτάνει στην πλήρη ανατροπή της αρχικής λεκτικής και βιωματικής αντιμετώπισης του κόσμου κατά τη σκηνή του ξημερώματος στην Ακροκόρινθο: Εκεί, βάσει ενός συμφωνηθέντος παιχνιδιού, το κάθε στοιχείο του πεδίου των αισθήσεων γίνεται φορέας πολλαπλών παρομοιώσεων, που προκαλούν την υπέρβαση του ρεαλιστικού οπτικού πεδίου.²⁴ Αυτός ο τρόπος όρασης συνοδεύει τον πρωταγωνιστή και στο «δεύτερο σταθμό», επηρεάζοντας την περιγραφική τεχνική της «αναφοράς» του και αποτελώντας το κέρδος μιας εσωτερικής επεξεργασίας του κατακερματισμένου εξωτερικού νοήματος.

Και στις Γόμες, η τεχνική της αναλογίας αναδεικνύει, θα λέγαμε με αυτοαναφορικό τρόπο, τη θεματική της πράξης, που μόνο φαινομενικά υπάρχει και γίνεται αντικείμενο ατέρμονης ανάλυσης χωρίς να έχει διαπραχθεί, ενώ τελικά διαπράττεται σχεδόν κατά λάθος και οδηγεί στην καταβαράθρωση. Η πρακτική της απεικόνισης γίνεται ιλιγγιώδης. Τα ερείπια των Θηβών δεν είναι παρά ένας ζωγραφικός πίνακας, που έχει προκύψει από μια φωτογραφία του (σύγχρονου) δρόμου όπου διαπράχθηκε ο υποτιθέμενος φόνος. Τη φωτογραφία αυτή παρατηρεί μια κούκλα/ζωγράφος, σε μια βιτρίνα χαρτοπωλείου. Τη βιτρίνα αυτή παρατηρεί ο διαβάτης και, εν προκειμένω, ο περιπλανώμενος Ουάλλας. Τέσσερις βαθμοί απεικόνισης, γύρω από το ίδιο αντικείμενο, που δεν μπορεί να γίνει κατανοητό παρά μόνο μέσα από αυτή την αναλογική σχέση. Προστίθεται μια πέμπτη αναπαράσταση, η ανάδυση του ίδιου αντικειμένου ως ανάμνησης στη συνείδηση του ήρωα, και όλη η εικόνα ζωντανεύει, διαταράσσοντας και τη σχέση φωτογραφίας / πίνακα. Έτσι, «η τέχνη του Robbe-Grillet έγκειται στο ότι διατάσσει, κατά τη μετωνυμική τάξη της μυθιστορηματικής αφήγησης και περιγραφής, ένα υλικό μεταφορικής φύσεως, εφόσον αυτό προκύπτει από αναλογίες με-

ταξύ διαφορετικών στοιχείων ή από τροποποιήσεις όμοιων στοιχείων».²⁵ Οι φυσικές αναλογίες (π.χ. όμοιοι δρόμοι), οι τεχνητές αναπαραγωγές (π.χ. πίνακας / φωτογραφία) και οι επαναλήψεις και παραλλαγές της διήγησης οδηγούν στο σχήμα «ομοίως και διαφορετικά», που αποτελεί και το αισθητικό συμπέρασμα της τεχνικής του. Σύμφωνα με όλα αυτά, η «αβέβαιη και αποσπασματική φωτεινότητα» των φαναριών του δρόμου (σελ. 121) και τα «θολά νερά του ενυδρείου» (μοτίβου που επαναλαμβάνεται), επιτρέποντας τη σύγχυση των μορφών και της συνείδησης, κατατάσσονται στην πλευρά της πραγματικότητας, ενώ παραδόξως ένα τοπίο φωτεινό, με τονισμένα περιγράμματα, με τις μάζες του να ξεπροβάλλουν ως ανάγλυφο και τους κενούς του χώρους να σκάβονται, μοιάζει αφύσικο, «λες και μια τόσο μεγάλη καθαρότητα δεν είναι πιθανή παρά μόνο στη ζωγραφική» (σελ. 101).

Η ασυνέχεια, ο αναχρονισμός, η επανάληψη, ο διασκορπισμός των μυθολογικών στοιχείων και η αβέβαιη, υπό διαρκή αμφισβήτηση, συμβολική τους υπόσταση διαταράσσουν λοιπόν την ευθυγραμμισμένη πορεία της σκηνικής ή αφηγηματικής αναπαραστάσης της οιδιπόδειας πορείας. Η σκηνική μίμηση και η περιγραφική απεικόνιση, όχι μόνο υποβοηθούν τη μετατόπιση των εννοιολογικών και ιδεολογικών φορτίων αυτής της μοίρας και των κινητήριων δυνάμεών της, αλλά και ξεπερνούν τον ορίζοντα προσδοκιών του προσλαμβάνοντος, καθώς αναδιατυπώνουν μυθήματα, αναδιπλασιάζουν πρόσωπα και μετακινούν τις εστιάσεις. Τέλος, η λεκτική, υφολογική απόδοση του μυθολογικού σχήματος ανατρέπει τη δυναμική του αρχαίου λόγου, τη δυνατότητα ιστορικών και λογικών κατηγοριοποιήσεων που εμπεριέχονται στη διάρθρωσή του από το σοφόκλειο *Οιδίποδα* και καταλήγει σε μια ασαφή, αυτοανααιρούμενη αποτύπωση του εξωτερικού κόσμου, όπου η πράξη ως αυτόνομη, αυτόβουλη και ενιαία μονάδα έχει ακυρωθεί και όπου επικρατεί η ανησυχητική, παραμορφωτική αναλογία.

(Αναφέρθηκαν αποσπάσματα, απευθείας ή μεταφρασμένα, από τις εξής εκδόσεις:

- Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνών*, *Αντιγόνη*, μετάφραση: Σταμάτης Βαλσαμάκης, Εξάντας, 1992.
- Hugo von Hofmannsthal, *Oedipus und die Sphinx* (1905), *Gesammelte Werke*, Dramen II, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.
- Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Éditions de Minuit, 1953.
- Max Frisch, *Homo Faber* (1957), μετάφραση Αγγέλας Αρτέμη, εκδόσεις Κάλβος, 1971.)

Σημειώσεις

- ¹ Λεπτομερής ανάλυση αυτής της πορείας και των θεμάτων που εγείρει στο: Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Collection Poétique, 1979, *Théorie des Genres*, Seuil, Points, 2000, σελ. 89-159.
- ² Gérard Genette, «Τα όρια της διήγησης», στο Genette – Marin – Mathieu-Colas, *Τα όρια της διήγησης* (1978), μτφρ. Έλενα Θεοδωρούλου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1987, σελ. 24.
- ³ «Τα κύρια σημεία της ζωής του Οιδίποδα έχουν ήδη λάβει χώρα σε ένα παρελθόν που προηγείται της έναρξης του Οιδίποδος Τυράννου του Σοφοκλή και δεν εισάγονται στο έργο παρά μόνο μέσω όσων αναφέρουν τα πρόσωπα. Διηγήσεις της Ιοκάστης, διήγηση του ίδιου του Οιδίποδα, διηγήσεις των δύο αγγελιαφόρων, όλες όμως στρέφονται προς το παρόν, έρχονται να ενσωματωθούν σ' αυτό, όλες, τελικά, είναι αποκαλύψεις και οι συνέπειές τους παραμένουν ανοιχτές» (Colette Astier, *Le Mythe d'Œdipe*, Armand Colin, collection U Prisme, 1974, σελ. 132).
- ⁴ Colette Astier, *ό.π.*, σελ. 134-135, «Το γενικό περίγραμμα της διήγησης τροποποιείται και τα δυνατά σημεία της μετακινούνται [...] [Οι συγγραφείς] δείχνουν αντί να πουν».
- ⁵ *ό.π.*, σελ. 20-27.
- ⁶ Gérard-Denis Farcy, «Pour une poétique générative du mythe d'Œdipe», *Poétique*, no 86, avril 1991.
- ⁷ Όπως, για παράδειγμα, το έργο *La Machine Infernale* του Cocteau, όπου η Φωνή, στον «Πρόλογο» του έργου, αναλαμβάνει την περιληψη του έργου σε απόλυτη ευθεία (ίσως από εκεί να απορρέει και μια χιουμοριστική νότα στην κατά παράταξη έκθεση των μυθημάτων). Με τον τρόπο αυτό, οι πράξεις του έργου που ακολουθούν μοιάζουν πολύ περισσότερο με ποιητική ανάπτυξη κάποιων θεμάτων παρά με θραύσματα που η λογική πρέπει να ανασυνθέσει.
- ⁸ Το τελετουργικό αίμα και η πρωτόγονη δύναμη της γενιάς είναι τα θέματα που χαρακτηρίζουν πάνω απ' όλα τα δύο αυτά πρόσωπα, που ανήκουν στον κόσμο της νύχτας. Ειδικά ο Μάγος αποσπάται βίαια «από τη μήτρα της νύχτας» για να οδηγηθεί στον Κρέοντα, χωρίς η ψυχή του να έχει προλάβει να επιστρέψει σε αυτόν.
- ⁹ Οι πράξεις των προγόνων του Οιδίποδα, για παράδειγμα, αποτελούν «αρχέγονα τρομακτικά τραγούδια» και «όποιος τα ακούει στο αίμα του, σ' αυτόν φέρνουν τα μακρινά πράγματα κοντά / κι ό,τι έγινε παλιά, μπορεί να ξαναγίνει / ποιος ξέρει μέσω ποιου;» (σελ. 402). Βλέπουμε λοιπόν τη βασική τεχνική της ευθυγράμμισης να υπονομεύεται από μια επιική αναβίωση, που παρουσιάζεται ως μύχιος φόβος του ήρωα.
- ¹⁰ Μια αίσθηση που υπερτονίζεται στο κείμενο: «Σε όλη τη διαδρομή, την προσοχή του απορροφούσε ολοκληρωτικά η έγνοια να ακολουθήσει τη σωστή κατεύθυνση», και γίνεται βέβαια διφορούμενη.
- ¹¹ Αν και τα ερεθίσματα, σε αντίθεση με αυτά που εμφανίζονται στον Proust, είναι αποκλειστικά οπτικά.
- ¹² Επομένως, η «έρευνα» στην πραγματικότητα προηγείται της «πατροκτονίας», σε αυτή την προβληματική αναπαράσταση του μύθου του Οιδίποδα. Όσο για την αιμομειξία,

αυτή απλουστεύεται και περιορίζεται στον ερωτισμό που αποπνέει η πρώτη σύζυγος του θύματος.

¹³ Το χωρισμό του Φάμπερ και της Χάννα την εποχή της ανόδου του ναζισμού στην Ευρώπη. Η κεντρική ιστορία εκτυλίσσεται το 1957.

¹⁴ «Προτιμώ τη λογική. Δεν είμαι ούτε βαπτιστής ούτε πνευματιστής. Πώς να υποθέσω πως ένα κάποιο κορίτσι που λέγεται Ελίζαμπετ Πίπερ είναι κόρη της Χάννα; Αν είχα και την παραμικρή υποψία, τότε στο βαπόρι (ή κι αργότερα) ότι υπήρχε μια πραγματική σχέση ανάμεσα στο κορίτσι και στη Χάννα, που ήταν φυσικό να τη σκέφτομαι μετά την ιστορία με τον Γιάαχμ, φυσικά θα ρωτούσα αμέσως: Ποια είναι η μητέρα της; Πώς λέγεται; Από πού κατάγεται; — δεν ξέρω πώς θα συμπεριφερόμουν, πάντως διαφορετικά, αυτό είναι αυτονόητο, δεν είμαι δα αρρωστημένος, θα μεταχειριζόμουν την κόρη μου σαν κόρη μου, δεν είμαι διεστραμμένος!» (σελ. 91).

¹⁵ Βλ. Pierre Brunel, *Mythocritique: Théorie et Parcours*, Presses Universitaires de France, 1992.

¹⁶ Όλη αυτή η προσθήκη λαμβάνει χώρα σκηνικά, δηλαδή στο πλαίσιο της θεατρικής μίμησης. Παράλληλα, εμφανίζονται παρεμφερείς αναδιπλασιασμοί εντασσόμενοι αφηγηματικά: για παράδειγμα, από μια αναληπτικού τύπου αφήγηση του Κρέοντα λαμβάνουμε γνώση μιας πρώτης, δικής του, αποτυχημένης προσπάθειας να αντιμετωπίσει τη Σφίγγα, μια αφήγηση που εξισορροπείται από τη θεατρική δράση της τρίτης πράξης.

¹⁷ Gérard Genette, *Figures I*, «Vertige fixé», éditions du Seuil, 1966, collection Points, 2000, σελ. 83.

¹⁸ Έτσι έχουμε και ένα διασκορπισμό

του μυθήματος της αναγνώρισης σε περισσότερες διαφορετικές περιπέτειες, που ο ήρωας τοποθετεί υπό τη σκέπη του τυχαίου.

¹⁹ Μέσω επαναδιατυπώσεων, που έχουν δύο άξονες, την ολέθρια πλευρά της Σφίγγας και το θριαμβευτικό λόγο του Οιδίποδα. Οι κυριότερες αναφορές είναι οι εξής: «αδυσώπητη αιιδός», «της προηγούμενης ευεργεσίας σου», «με αίσιο οιωνό», «μέσα στις συμφορές μας», «η Σφίγγα με τα αινίγματά της» (Πρόλογος) / «το τέρας με τα αινίγματα» (Α' επεισόδιο) / «η φτερωτή Σφίγγα» (Α' στάσιμο) / «τα χτυπήματα της δυστυχίας» (Β' επεισόδιο) / «αυτήν που αινίγματα τραγουδούσε, τη Σφίγγα με τα γαμψά νύχια» (Δ' στάσιμο) / «τη λύση του ξακουστού αινίγματος ήξερε» (Εξοδος).

²⁰ Colette Astier, *ό.π.*, σελ. 192

²¹ Για την απόδοση αυτού του γνωρίσματος στον πρωταγωνιστή του Max Frisch βλ. Michael Butler, *The Novels of Max Frisch*, Oswald Wolff, London, 1976.

²² *Les Gommages*, «ce malaise cotonneux», σελ. 163

²³ Η αντίθεση πράξεως και ονείρου στηρίζει όλο το έργο: «Πρέπει ο περιπλανώμενος Οιδίπους / τώρα πια να κατοικεί στις πράξεις του;» (1η πράξη, σελ. 414-415). Ίδιος διχασμός και στον Κρέοντα: «Πάρα πολύ ονειρεύτηκα. Κόψε τα όνειρά μου, Μάγε, με μαχαίρι: [...] ο βασιλιάς δεν ονειρεύεται, τα όνειρα ενός βασιλιά ορμούν έξω απ' αυτόν και πράξεις γίνονται, θρονιαζοντας στον κόσμο» (σελ. 421).

²⁴ «αέρας στα ξερά χορτάρια: όπως όταν σκίζεις μεταξωτό! λέει η Ζάμπετ, εγώ συλλογίζομαι, και συχνά δεν βρίσκω απολύτως τίποτα, τότε κερδίζει η Ζάμπετ, έτσι είναι ο κα-

νόνας του παιχνιδιού. [...] οι πρώτες αχτίδες από μέσα από τη θάλασσα: σαν δεμάτι, σαν δόρατα, σαν ραγίσματα σ' ένα γυαλί, σαν πυξα-

ριά, σαν φωτογραφία ηλεκτρονίων [...]» (σελ. 167-169).

²⁵ Gérard Genette, «Vertige fixé», ό.π., σελ. 85.

Résumé

Lito IOAKIMIDOU: *Les avatars du monde extérieur: problèmes narratifs dans trois Œdipe du XXème siècle.*

L'émurgence du schéma mythologique d'Œdipe dans trois œuvres du XXème siècle (Hugo von Hofmannsthal, *Œdipe et le Sphinx*, tragédie en trois actes / Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, roman / Max Frisch, *Homo Faber*, roman) est étudiée de trois points de vue touchant à la constitution narrative de l'histoire, à ses particularités et à ses limites. Étant donné l'imbrication incontournable de la mimésis et du récit dans *Œdipe-Roi* (en ce sens que le développement de l'intrigue ne se fonde que sur les récits analeptiques des personnages), la première question consiste à savoir si la linéarité des épisodes / mythèmes oedipiens, adoptée par des auteurs qui «montrent au lieu de dire», est désormais un acheminement unilatéral, vers une visualisation horizontale. Toutefois, les anachronies (analepses et prolepses, internes et externes) ainsi que les répétitions, la circularité, les nombreuses «mises en abyme», compliquent radicalement le schéma évolutif. La dissémination des motifs et des mythèmes qui constituaient les «hauts lieux» de l'aventure oedipienne forme un monde étrange, marqué par le double (bipartition d'un mythème ou d'un motif), la multiplication, la condensation extrême, le foisonnement de données mythologiques difficilement assimilables par la conscience focalisatrice et productrice de sens. Finalement, la nonchalance intellectuelle et l'action annulée (ou absurde) qui s'ensuit se traduisent par un discours où règne l'analogie (métaphore, comparaison, transposition d'un univers artistique dans un autre etc.), qui, tout éloignée qu'elle soit du savoir triomphant du héros antique, ne cesse de représenter un autre savoir, instinctif, expérimental, esthétiquement subversif, qui transcende la couche apparente du visuel indifférencié.