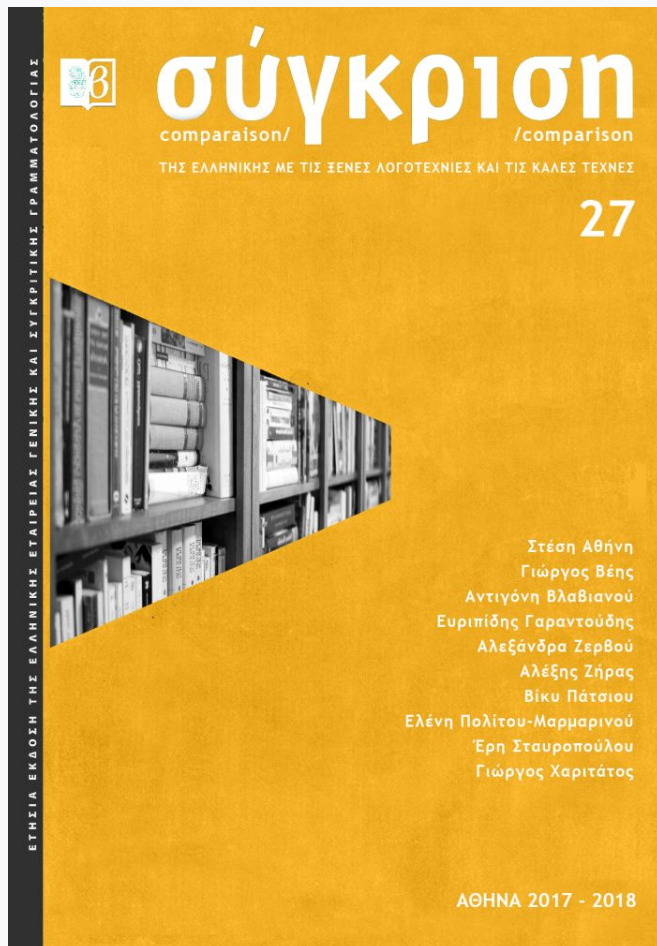


Σύγκριση

Τόμ. 27 (2018)



Από τους Οφιομάχους της Κέρκυρας στους
Σαλίνα της Σικελίας: ένας κόσμος πεθαίνει

Έρη Σταυροπούλου

doi: [10.12681/comparison.20978](https://doi.org/10.12681/comparison.20978)

Copyright © 2019, Έρη Σταυροπούλου



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σταυροπούλου Έ. (2019). Από τους Οφιομάχους της Κέρκυρας στους Σαλίνα της Σικελίας: ένας κόσμος πεθαίνει. *Σύγκριση*, 27, 22–33. <https://doi.org/10.12681/comparison.20978>

ΕΡΗ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Από τους Οφιομάχους της Κέρκυρας στους Σαλίνα της Σικελίας: ένας κόσμος πεθαίνει¹

Η εντυπωσιακή σκηνή του χορού, διάρκειας 45', στην εμβληματική τρίωρη βραβευμένη ταινία του Λουκίνο Βισκόντι, «Ο Γατόπαρδος» (1963), λειτούργησε για μένα ως διάμεσος ανάμεσα στις δύο εκδοχές της εικόνας της «πτώσης» της γαιοκτημονικής αριστοκρατίας στο μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* (1922) και του Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ο Γατόπαρδος* (*Il Gattopardo*, 1958).² Όπως θα δούμε, οι σκηνές των μεγάλων χορευτικών δεξιώσεων που υπάρχουν και στα δύο έργα χρησιμεύουν για να προβληθούν τα κύρια κοινωνικά και καλλιτεχνικά στοιχεία της κάθε ιστορίας.

Πράγματι ανάμεσα στα δύο μυθιστορήματα υπάρχει ένας υπόρρητος αλλά πολύ ενδιαφέρων διάλογος.³ Εμφανίζονται αναλογίες και ομοιότητες σε επίπεδο θέματος, αλλά και άλλα κοινά σημεία: στους χαρακτήρες, στους μυθιστορηματικούς χώρους, στα μοτίβα. Επιπλέον οι διαφορές, ακόμη και οι αντιθέσεις που διαπιστώνουμε, συμβάλλουν όχι μόνο στον καλύτερο φωτισμό των κειμένων και των ιδεολογικών θέσεων των δημιουργών αλλά και στην κατανόηση του τρόπου καλλιτεχνικής διαχείρισης και προβολής ενός κοινωνικού προβλήματος: τη θέση της αριστοκρατίας στη νέα εποχή των εθνικών κρατών.

Το ελληνικό μυθιστόρημα διαδραματίζεται στην Κέρκυρα πριν από τους βαλκανικούς πολέμους στη διάρκεια ενός περίπου χρόνου και έχει ως θέμα την κατεστραμμένη οικονομικά αριστοκρατική οικογένεια του Αλέξανδρου Φιλάρτου Οφιομάχου.⁴ Η κακή διαχείριση της κτηματικής τους περιουσίας από τον ανίκανο πατέρα Οφιομάχο, η επιθυμία του ίδιου και των δύο γιων του να ζουν επι-

¹ Η επιλογή του θέματός μου για να τιμήσω τον πολύ αγαπητό μου δάσκαλο και φίλο, τον αείμνηστο Κώστα Στεργιόπουλο, σχετίζεται με το ενδιαφέρον του για την «παλιά πεζογραφία» (Κ. Στεργιόπουλος, «Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της πεζογραφίας του Θεοτόκη», *Περιδιαβάζοντας*, τόμ. Β. Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας. Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 163-173), αλλά και με τη συμβολή του στην «αυτομόρφωσή» μου, όταν ήμουν ακόμη φοιτήτρια, προτείνοντάς μου να μελετήσω το ιστορικό μυθιστόρημα, κατηγορία όπου ανήκει ο *Γατόπαρδος*.

² Χρησιμοποιώ τις εκδόσεις: Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*. Προλεγόμενα Γιάννης Δάλλας. Εκδόσεις Κείμενα, Αθήνα 1981 και Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ο γατόπαρδος*. Εισαγωγή, επίμετρο Gioacchino Lanza Tomazi. Μετάφραση, Σημειώσεις, Παράρτημα Μαρία Σπυριδοπούλου. Εκδόσεις Bell, Αθήνα 2012. Στο εξής οι παραπομπές μου στα βιβλία αυτά μόνο με τον αριθμό της σελίδας μέσα σε παρένθεση στο κείμενό μου.

³ Ίσως να τους συνδέει και το ενδιαφέρον τους για τον βερισμό και ειδικότερα τον Σικελό συγγραφέα Τζοβάνι Βέργκα (1840-1922). Βλ. σχετικά Αγγέλα Καστρινάκη· «Η ζωή του χωριού, ο σοσιαλισμός και το νόημα της τέχνης. Στα μονοπάτια του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Η φωνή του γενέθλιου τόπου. Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία του 20ού αιώνα*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 1997, σ. 51-56 και 67-68, Σ. Ν. Φιλιππίδης, «Τα διηγήματα του Θεοτόκη», *Τόποι. Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο επτά νεοελλήνων πεζογράφων*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1997, σ. 174-181 και Τζοακίνο Λάντζα Τομάζι, «Εισαγωγή», Lampedusa, *Ο γατόπαρδος*, ό.π., σημ. 1, σ. 26.

⁴ Βλ. Δημήτρης Αρβανιτάκης, «Γατόπαρδοι, τσακάλια και ύαινες, σκηνές από την παρακμή του κόσμου της ευγένειας στο Ιόνιο», *Τα Ιστορικά*, τόμ. 30, τχ. 59, Δεκ. 2013, σ. 442-471, που εξετάζει την πτώση της τάξης των ευγενών με κέντρο το μυθιστόρημα του Θεοτόκη (σχολιάζονται και άλλα λογοτεχνικά έργα, ανάμεσά τους και σύντομη αναφορά στον *Γατόπαρδο*).

δεικτικά σύμφωνα με τις αρχοντικές τους συνήθειες,⁵ αλλά και η ανάμειξη του τοκογλύφου Μίμη Χαντρινού τους οδηγούν σε απελπιστική θέση. Για να σωθούν αναγκάζουν την μεγαλύτερη κόρη της οικογένειας, Ευλαλία, να παντρευτεί τον πλούσιο αλλά όχι ευγενικής καταγωγής, γιατρό και υποστηρικτή των δαρβινικών ιδεών, Αριστείδη Στεριώτη, γιο ενός Ηπειρώτη μπακάλη και τοκογλύφου, παρόλο που εκείνη αγαπά τον Άλκη Σωζόμενο, έναν νεαρό που εμφορείται από σοσιαλιστικές ιδέες. Η θυσία της υπήρξε περιττή και ανώφελη, ενώ λειτούργησε ως εισαγωγή και εν μέρει ως γενεσιουργός αιτία όλων των συμφορών που ακολούθησαν. Ο γιατρός, βλέποντας την ψυχρότητα και την αδιαφορία της απέναντι στα σχέδιά του, θα την εγκαταλείψει, παύοντας συγχρόνως να στηρίζει οικονομικά την οικογένειά της. Ο αγαπημένος της πεθαίνει, η αδελφή της, για να σωθεί από τη φτώχεια, συζεί με έναν πλούσιο, χωρίς να αντιλαμβάνεται τον κοινωνικό της ξεπεσμό, ο ένας αδελφός της αυτοκτονεί, για να μην συλληφθεί για κατάχρηση, και ο πατέρας τους μπροστά στις αλλεπάλληλες καταστροφές και κυρίως στην ηθική κατάπτωση της οικογένειάς του τρελαίνεται.

Στο μυθιστόρημα ο μεγάλος χορός στο μέγαρο του πλούσιου βιομήχανου Διονύσιου Αστέρη εκτείνεται στα κεφάλαια 5 και 6 με τα οποία ολοκληρώνεται το πρώτο από τα τρία Μέρη του. Ο χώρος και η εκδήλωση επιτρέπουν στο συγγραφέα να συγκεντρώσει όλα σχεδόν τα βασικά πρόσωπα του έργου, φέρνοντας στο προσκήνιο μαζί με τα γνωστά και αρκετά νέα, τους ξεπεσμένους ευγενείς και τους πλούσιους (στην πλειονότητά τους) αστούς: τραπεζίτες, βιομήχανους, επιτυχημένους επιστήμονες. Τα κύρια θέματα που διατρέχουν εδώ την αφήγηση είναι τρία: ο έρωτας, το χρήμα και η δύναμη, την οποία εξασφαλίζουν τα δύο προηγούμενα είτε πρόκειται για πολιτική εξουσία είτε για επιβολή πάνω σε άλλους ανθρώπους στο πλαίσιο ερωτικών ή οικογενειακών δεσμών, ενώ οι πολιτικές συζητήσεις που γίνονται είναι ουσιαστικά άγονες και ατελέσφορες. Στην παρουσίαση των προσώπων που παρευρίσκονται τονίζεται μια σειρά από ερωτικές αγοραπωλησίες, ένα γαϊτανάκι αισθηματικών σχέσεων – οικονομικών συναλλαγών, που δείχνει βαθιά έλλειψη ηθικής κάτω από τους αριστοκρατικούς κοινωνικούς τρόπους.

Αντίθετα, στο μυθιστόρημα του Λαμπεντούζα η οικογένεια του Σικελού πρίγκιπα Σαλίνα διατηρεί τα πλούτη της και κυρίως το μεγάλο κύρος του ονόματός της. Καθώς η ιστορία αρχίζει να ξετυλίγεται το 1860, την περίοδο της απόβασης του Γκαριμπάλντι στη Σικελία κατά τη διάρκεια της εκστρατείας του για την ένωση της Ιταλίας,⁶ ο διορατικός πρίγκιπας διαισθάνεται ότι η δική του εποχή έχει περάσει. Για το λόγο αυτό θαυμάζει και υποστηρίζει τον ωραίο, έξυπνο και φιλόδοξο, ευγενή αλλά πάμφτωχο (μετά την κατασπατάληση της περιουσίας

⁵ Η μόνη λύση για όλους είναι οι πλούσιοι γάμοι. Οι δύο γιοι δεν δουλεύουν, παρά το ότι γνωρίζουν τις τεράστιες οικονομικές τους δυσκολίες, ενώ ο γέρος άρχοντας σκέφτεται: «Η ιδέα πως τα παιδιά του θα 'παιρναν θέση από ανάγκη δεν του άρεσε καθόλου... Η εργασία τού φαινόταν καταβιβασμός» (234).

⁶ Για το μυθιστόρημα του Λαμπεντούζα και την ομότιτλη ταινία του Λ. Βισκόντι βλ. Γιώργος Β. Δερτιλής, «Μυθιστόρημα, ιστορία, κινηματογράφος: *Ο Γατόπαρδος*» στις σ. 49-51 της εργασίας δίνονται συνοπτικά ιστορικά στοιχεία για την εποχή: <http://www.lit.auth.gr/sites/default/files/dertiles.pdf> Επίσκεψη 10.8.2018.

του από τον πατέρα του) ανιψιό του, πρίγκιπα Τανκρέντι Φαλκονέρι. Ο τελευταίος, που αντιλαμβάνεται ότι θα επικρατήσουν οι υποστηρικτές της ιταλικής ενοποίησης, σπεύδει να ενταχθεί στον επαναστατικό στρατό και αναδεικνύεται σε ήρωα των γκαριμπαλτινών. Κατόπιν με τη συμπαράσταση του πρίγκιπα θείου του αποφασίζει να παντρευτεί την πανέμορφη, αν και ταπεινής καταγωγής, Αντζέλικα,⁷ και να αποκτήσει πολιτική θέση στο νέο κράτος, στηριζόμενος στα χρήματα της. Ευνοώντας και επιβάλλοντας στην οικογένειά του αυτό το γάμο, ο Ντον Φαμπρίτσιο θυσιάζει την κόρη του Κοντσέτα, που είναι ερωτευμένη με τον Τανκρέντι. Μετά από μια προσδιορισμένη χρονική έλλειψη μιας εικοσαετίας η αφήγηση συνεχίζεται το 1883 με το θάνατο του πρίγκιπα Σαλίνα. Στο τελευταίο Όγδοο Μέρος του μυθιστορήματος ένα χρονικό άλμα τριάντα περίπου χρόνων φέρνει την ιστορία στα 1910, όταν οι τρεις γεροντοκόρες θρησκόληπτες κόρες του πρίγκιπα μαθαίνουν –πολύ αργά– ότι τα στηρίγματα της ενάρετης ζωής τους (όπως τα λείψανα των αγίων που συγκέντρωναν) δεν ήταν γνήσια και σταθερά.

Σε ένα χώρο εξεζητημένου πλούτου, στο μεγαλοπρεπές μέγαρο της οικογένειας του πρίγκιπα Ποντελεόνε, το Νοέμβριο του 1862, δίνεται ο χορός, που εκτείνεται σε ολόκληρο το Έκτο Μέρος του *Γατόπαρδο*. Μέσα από την αφήγηση της περιπλάνησης του πρίγκιπα Σαλίνα στις διάφορες αίθουσες σχολιάζονται με ειρωνεία η επιδεικτική πολυτέλεια του χώρου, η πληθώρα των άσχημων και ντροπαλών νεαρών κοριτσιών, γενετικό αποτέλεσμα των συχνών γάμων μεταξύ συγγενών αριστοκρατών, και η αντιπροσωπεία του ιταλικού στρατού με επικεφαλής τον αντίπαλο του Γκαριμπάλντι στη μάχη του Ασπρομόντε, συνταγματάρχη Παλαβιτσίνο, ο οποίος παρουσιάζεται να έχει συντελέσει με την ψυχραιμη στάση του στην επίτευξη του συμβιβασμού «μεταξύ της παλιάς και της νέας τάξης πραγμάτων» (266). Εγγυητής της ηρεμίας στο Παλέρμο, εκπρόσωπος του νέου κράτους με βασιλιά τον Βίκτορα Εμμανουήλ, ο Παλαβιτσίνο θαυμάζεται από όλους. Κύριο θέμα στο Έκτο Μέρος του μυθιστορήματος είναι η γρήγορη άνοδος και η εύκολη προσαρμογή της Αντζέλικας και του πατέρα της στον κόσμο της αριστοκρατίας. Ο χορός του πρίγκιπα με τη μνηστή του ανιψιού του από τη μια προβάλλει το «νέο αίμα» που τονώνει τη γερασμένη τάξη των ευγενών, από την άλλη δείχνει στον Σαλίνα, με τη σχεδόν ερωτική συγκίνηση αλλά και την κούραση που του προκαλεί, ότι η ώρα της απόσυρσής του από τη ζωή της δράσης πλησιάζει.⁸

⁷ Η Αντζέλικα είναι κόρη του κτηματία, εμπόρου και τοκογλύφου ντον Καλότζερο Σεντάρα και εγγονή από την πανέμορφη αλλά εντελώς απολίτιστη μητέρα της ενός χωρικού με το παρατσούκλι Πέπε Κουράδα.

⁸ Σκηνοθετώντας τον *Γατόπαρδο*, ο αριστοκρατικής καταγωγής αλλά αριστερός Βισκόντι, που συμμετείχε και στη συγγραφή του σεναρίου, πραγματοποίησε αρκετές αλλαγές στην ιστορία με κυριότερη το ότι αφαίρεσε το Έβδομο και Όγδοο Μέρος του κειμένου, ολοκληρώνοντας την ταινία με την πολυπρόσωπη σκηνή του χορού, μεγάλο μέρος της οποίας παρακολουθούμε μέσα από το βλέμμα του πρίγκιπα Σαλίνα. Σε αυτό το μέρος της ταινίας δεν υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές από το μυθιστόρημα. Ο χορός όμως πλαισιώνεται στην αρχή του με τη σύντομη σκηνή των χωρικών που δουλεύουν στα χωράφια, ενώ με χορευτική μουσική προαγγέλλεται η επόμενη εικόνα των ζευγαριών που στροβιλίζονται στο πολυτελές μέγαρο. Στο τέλος, ο πρίγκιπας, μετά τον απολαυστικό χορό του με την Αγγέλικα, αισθάνεται άρρωστος και φεύγει μόνος. Καθώς περπατά

Μέσα λοιπόν σε αυτό το θεματικό πλαίσιο και πριν να προσπαθήσουμε να σχολιάσουμε πιο συστηματικά τα κοινά στοιχεία των δύο έργων, ας δούμε ορισμένες ομοιότητες που μπορούμε να ανιχνεύσουμε στη ζωή των δύο δημιουργών. Όπως ο Θεοτόκης, έτσι και ο Λαμπεντούζα γεννήθηκε σε νησί, τη Σικελία, την οποία λάτρευε και στην οποία έμεινε το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του. Και οι δύο είχαν τίτλο ευγενείας (ο Θεοτόκης τον αποποιήθηκε, όταν ασπάστηκε το σοσιαλισμό) και ανήκαν στην παλαιά αριστοκρατία του νησιού τους, ασχολήθηκαν στις σπουδές τους και στις μελέτες τους με τη φιλολογία, παντρεύτηκαν γυναίκες ξένες ευγενικής καταγωγής, έχασαν την περιουσία τους στο τέλος της ζωής τους και πέθαναν σχετικά νέοι από καρκίνο.

Ο Θεοτόκης (1872-1923) υπήρξε ποιητής, πεζογράφος, και συστηματικός μεταφραστής όχι μόνο από τη νεότερη αλλά και από την αρχαία ελληνική, λατινική και την ινδική λογοτεχνία. Από τους τελευταίους μεγάλους εκπροσώπους της Επτανησιακής Σχολής πρόβαλε με αφοσίωση την ιδιαίτερη πατρίδα του Κέρκυρα στα πεζά του, ιδιαίτερα κατά τη φορτισμένη από τις σοσιαλιστικές του ιδέες ρεαλιστική του περίοδο, που διαδέχτηκε την αρχική επιρροή του από τον αισθητισμό.⁹

Ο Τζουζέπε Τομάζι (1896-1957), δούκας της Πάλμα και πρίγκιπας Ντι Λαμπεντούζα, δεν είναι ιδιαίτερα γνωστός στην Ελλάδα, παρά μόνο με το μοναδικό μυθιστόρημά του *Ο Γατόπαρδος*, που έγινε διάσημο κυρίως μετά την τεράστια επιτυχία της ομότιτλης ταινίας του Βισκόντι. Πολύγλωσσος και αφοσιωμένος στη μελέτη της λογοτεχνίας, ασχολήθηκε στις φιλολογικές εργασίες του με την αγγλική και τη γαλλική λογοτεχνία, ενώ στα κατάλοιπά του βρέθηκαν μερικά ακόμη ημιτελή πεζά και λίγα ποιήματα.¹⁰

Επιπλέον αυτά τα δύο έργα τους φαίνεται ότι τους απασχόλησαν ιδιαίτερα και για μεγάλο χρονικό διάστημα, στοιχείο ενδεικτικό για τη σημασία που τους έδιναν. Το γεγονός μάλιστα ότι σώθηκαν σε πολλαπλές εκδοχές αποδεικνύει τη

σε μια φτωχική συνοικία, διασταυρώνεται με ένα παπά που πηγαίνει να κοινωνήσει κάποιον ετοιμοθάνατο. Ο πρίγκιπας μπαίνει σε ένα μικρό σκοτεινό σοκάκι και η ταινία ολοκληρώνεται με την ευδιάκριτη επισήμανση ότι ο Σαλίνα θα πεθάνει (σύντομα;), ενώ μαζί του φαίνεται να σβήνει και η εποχή του. Ο Δερτιλής γράφει σχετικά με το τέλος της ταινίας: «ο μάστορας του ιστορικού κινηματογράφου βλέπει την ετοιμοθάνατη παλιά αριστοκρατία [...], βλέπει τη διαβρωμένη από τον πλούτο παλιά αστική τάξη [...], διακρίνει ήδη τις παλιές προλεταριακές τάξεις, την εργατική και την αγροτική, κουρασμένες από τους αγώνες, να ορέγονται την αστική ευμάρεια [...], όταν ο Visconti σκηνοθετεί την ταινία, το 1962/1963, το Κομμουνιστικό Κόμμα της Ιταλίας δεν έχει ακόμη διακηρύξει το *compromesso storico*. Αλλά ο καλλιτέχνης ίσως να προαισθάνθηκε το δρόμο που είχε ήδη χαράξει, στο μέλλον της Ιταλίας, το ίδιο το παρελθόν της. Συνδύασε έτσι στη σκέψη του το παρελθόν με την αναπόφευκτη παρακμή και τον θάνατο όχι μιας αλλά όλων των κοινωνικών τάξεων· και τη γέννηση άλλων τάξεων που κι αυτές κάποτε θα γεράσουν και θα πεθάνουν.» Δερτιλής, «Μυθιστόρημα, ιστορία, κινηματογράφος: *Ο Γατόπαρδος*», ό.π., σ. 69-70.

⁹ Από τη μεγάλη βιβλιογραφία για τον Θεοτόκη σημειώνω ενδεικτικά τη μονογραφία του Γιάννη Δάλλα, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής πορείας*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2001.

¹⁰ Για τον Λαμπεντούζα και το έργο του πολλές πληροφορίες μας δίνει η εξαιρετικά επιμελημένη έκδοση: Lampedusa, *Ο Γατόπαρδος*, ό.π., σημ. 1. Βλ. στις σ. 375-378 το «Βιογραφικό του συγγραφέα».

δυσκολία του εγχειρήματός τους, αλλά και τη δική τους «απορία» για μια οριστική, τελική οργάνωση των μυθιστορημάτων τους.

Ο Θεοτόκης ασχολήθηκε με αυτό το μυθιστόρημά του από το 1912 ως το 1921, ενώ το έγραψε, προσθέτοντας και αφαιρώντας κεφάλαια, σε τρεις τουλάχιστον μορφές, χρησιμοποιώντας ως αρχικό τίτλο το όνομα του ήρωα «Άλκης Σωζόμενος», που κατόπιν άλλαξε σε «Περιττή θυσία», για να καταλήξει στην ονομασία: *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*.¹¹ Αναμφισβήτητα στήριξε την έμπνευσή του και σε πραγματικά πρόσωπα και γεγονότα. Η πραγματική οικογένεια των Κερκυραίων Οφιομάχων μαρτυρείται ότι εντάχτηκε στο Συμβούλιο το 1432.¹² Όπως έγραψε η Ειρήνη Δεντρινού για το μυθιστόρημα του Θεοτόκη:

Κανένα σύγχρονο έργο δεν έγινε δεχτό με την αγανάκτηση που γένησε στην ψυχή των Κερκυραίων η εμφάνιση των Σκλάβων. Τα πρόσωπα τα δευτερεύοντα που κουνιούνται γύρω από τους ήρωες του βιβλίου και που δεν είναι παρά πρόσωπα γνωστά της ανώτερης κερκυραϊκής κοινωνίας με τα εξακριβωμένα γεγονότα της ιδιαίτερης ζωής τους, μη αφήνοντας καμιάν αμφιβολία για την ταυτότητά τους, καυτηριάζονται αμείλιχτα. Το έργο φυσικά κατακρίθηκε, αλλά και κανένα βιβλίο του Θεοτόκη δε διαβάστηκε πιο λαίμαργα από το κερκυραϊκό κοινό.¹³

Ο Γατόπαρδος, με τίτλο εμπνευσμένο από το οικόσημο της μυθιστορηματικής οικογένειας Σαλίνα, εκδόθηκε το 1958, λίγο μετά το θάνατο του δημιουργού του, αφού πρώτα είχε απορριφθεί από δύο εκδότες. Για το θέμα του βιβλίου ο Λαμπεντούζα είχε ενδιαφερθεί από τα νεανικά του χρόνια, αλλά οι τρεις μορφές του κειμένου του γράφτηκαν σε σύντομο χρονικό διάστημα ανάμεσα στο 1954 και το 1957.¹⁴ Για τον πρωταγωνιστή Δον Φαμπρίτσιο Κορμπέρα, πρίγκιπα της Σαλίνα, άντλησε στοιχεία από τη μορφή και την προσωπικότητα του προπάππου του, του αστρονόμου ντον Τζούλιο Μαρία Τομάσι, ενώ ορισμένοι εσωτερικοί χώροι αναπλάθουν υπαρκτά αλλά κατεστραμμένα οικογενειακά μέγαρα, μαζί με έναν τρόπο ζωής θαμμένο, την εποχή που γράφει, οριστικά στο παρελθόν.¹⁵

Κοινό θέμα στα δύο βιβλία είναι, όπως προανέφερα, η πτώση της γαιοκτημονικής αριστοκρατίας και η γρήγορη, βίαιη σχεδόν, άνοδος της αστικής τάξης. Το κύριο πρόβλημα προβάλλεται με ένα γνωστό θεματικό μοτίβο: την έλλειψη χρή-

¹¹ Για την περιπέτεια της γραφής των *Σκλάβων στα δεσμά τους* βλ. Δάλλας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, ό.π., σ. 121-179.

¹² Βλ. Αρβανιτάκης, «Γατόπαρδοι, τσακάλια και ύαινες, σκηνές από την παρακμή του κόσμου της ευγένειας στο Ιόνιο», *Τα Ιστορικά*, ό.π., σ. 445, σημ. 5.

¹³ Ειρήνη Α. Δεντρινού, «Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης σα συγγραφέας, σαν άνθρωπος», Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Η τιμή και το χρήμα*, Κείμενα, Αθήνα 1984, σ. 122.

¹⁴ Για το γράψιμο του *Γατόπαρδου*, τις διαφορές ανάμεσα στις τρεις μορφές του και την πρώτη έκδοσή του βλ. Τζοακίνο Λάντζα Τομάζι, «Εισαγωγή», Lampedusa, *Ο γατόπαρδος*, ό.π., σημ. 1, σ. 11-39. Το θέμα επανέρχεται και σε άλλα άρθρα αυτού του βιβλίου.

¹⁵ Μαρία Σπυριδοπούλου, «Ο *Γατόπαρδος*, ένα πολυεδρικό κείμενο», Lampedusa, *Ο γατόπαρδος*, ό.π., σ. 382-387.

ματος που επιλύεται με έναν διαταξικό γάμο. Ο γάμος της αριστοκράτισσας Ευλαλίας Οφιομάχου με τον αστό Αριστείδη Στεριώτη απέτυχε, γιατί στους *Σκλάβους στα δεσμά τους* ο Θεοτόκης εμφανίζεται εντελώς αρνητικός απέναντι στη σύνδεση της αριστοκρατίας με την ανερχόμενη αστική τάξη.¹⁶ Αντίθετα ο Λαμπεντούζα ζωγραφίζει με θετικά χρώματα την ένωση του αριστοκράτη νεαρού με την αστή (ουσιαστικά καλλιεργημένη απόγονο χωρικών) ηρωίδα του. Αυτή είναι όχι μόνο ωραιότερη από την «ντροπαλή, συγκρατημένη, συνεσταλμένη, [...] μια τροχοπέδη για τον άντρα της» (112) κόρη του πρίγκιπα Σαλίνα, αλλά και κοινωνικά αρμονικότερη σύζυγος για τον Τανκρέντι, σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του πρίγκιπα: «*Χρήματα, στο μεταξύ, θα αποκτήσει· χρήματα που θ' ανήκουν σ' εμάς κατά πολύ, αλλά που θα τα διαχειρίζεται άψογα ο ντον Καλότζερο· κι ο Τανκρέντι τα έχει υπερβολικά ανάγκη: είναι αρχοντικός, φιλόδοξος και ανοιχτοχέρης.*» (142)¹⁷

Η ζωή των ευγενών και στα δύο μυθιστορήματα παρουσιάζεται με ευδιάκριτες αναλογίες και κύριο χαρακτηριστικό την προϊούσα παρακμή, απτή και έντονη στο ελληνικό έργο, υποδηλωνόμενη στο ιταλικό. Εξίσου έντονα διακρίνεται η εξύμνηση του παρελθόντος, όταν οι ευγενείς είχαν μεγάλα προνόμια έναντι των υπόλοιπων τάξεων.

Ο Θεοτόκης παρουσιάζει τον γέρο άρχοντα Αλέξανδρο Οφιομάχο να θυμάται με θυμό τον τερματισμό της Αγγλικής Προστασίας και την ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα το 1864,¹⁸ που έθεσε τέλος στα προνόμια της αριστοκρατίας και στις ταξικές διακρίσεις, σύμφωνα με το σύνταγμα του ελληνικού κράτους: «*Δε βγάζουν μοναχοί τους οι ρωμιοί τα μάτια τους;... Άλλοι εκείνοι κι άλλοι εμείς!... [...] Την Ένωση, μωρέ, δεν ήπρεπε να την είχαμε κάμει ποτέ!... μα ποτέ!... Τουλάχιστο ας την υπογράφανε οι αναθεματισμένοι με όρους!... [...] ανάθεμα το Δεσπότη που ήτανε η αιτία και το πρώτο μελέτιο!...*» (49).

Ο Οφιομάχος δεν νοσταλγεί μόνο την Αγγλική Προστασία αλλά αποδίδει τα δεινά του στους νέους νόμους του ελληνικού κράτους, που δεν προστατεύουν τους γαιοκτήμονες: «*Τώρα να πλερώσει ο χωριάτης... [...] Ο νόμος ο ελληνικός υποστηρίζει αυτόνε!... η κυβέρνηση είναι δική του και κάνει ό,τι θέλει!... Μία φορά κ' έναν καιρό ο νόμος τον υποχρέωνε και πάλι εκακοπλέρωνε... Τώρα [...]. Η φυλά-*

¹⁶ Γι' αυτό και παρουσιάζει να μην πραγματοποιούνται οι σχεδιαζόμενοι γάμοι των άλλων παιδιών της οικογένειας Οφιομάχου. Η Αγγέλα Καστρινάκη μελέτησε τους σχεδιαζόμενους διαταξικούς γάμους στην πεζογραφία του Θεοτόκη και κατέληξε ότι οι γάμοι μεταξύ πλούσιων και φτωχών χωρικών πραγματοποιούνται, εκείνοι ανάμεσα σε άρχοντες και λαό, παρόλο που είναι επιθυμητοί, δεν έχουν αίσια έκβαση και οι γάμοι ανάμεσα σε αριστοκράτες και αστούς είναι απευκαταίοι. Βλ. Καστρινάκη, «Η ζωή του χωριού, ο σοσιαλισμός και το νόημα της τέχνης. Στα μονοπάτια του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Η φωνή του γενέθλιου τόπου. Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία του 20ού αιώνα*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 1997, σ. 59-70.

¹⁷ Ο πρίγκιπας πιστεύει ότι: «Ο Τανκρέντι [...], είχε μπροστά του ένα λαμπρό μέλλον. Θα μπορούσε να γίνει ο αρχηγός μιας αντεπίθεσης της τάξης των ευγενών, με διαφορετική περιβολή, κατά της νέας πολιτικής τάξης πραγμάτων. Για να το πετύχει αυτό, ένα μόνο του έλειπε: τα λεφτά.» (111)

¹⁸ Ο ενωτικός αγώνας των Ιταλών είχε επηρεάσει και τους Επτανήσιους στον αγώνα τους για την ένωση με το ελληνικό κράτος. Βλ. Αντώνης Λιάκος, *Η ιταλική ενοποίηση και η Μεγάλη Ιδέα, 1859-1862*. Θεμέλιο 1985.

κιση εκόπηκε... τα δικαστήρια τρόμος και φόβος για την ακρίβεια τους... και στο ύστερο η απόφασή τους, άγραφο χαρτί... Πώς να κυνηγήσει ο χτηματίας το χωριάτη;...» (40)¹⁹

Το 1860, το χρονικό σημείο έναρξης του *Γατόπαρδου*, αποτελούσε μια περίοδο μεταβατική και εξαιρετικά κρίσιμη για την αριστοκρατία της Σικελίας, τη συνδεδεμένη με το καθεστώς των Βουρβόνων, που ηγεμόνευαν στο Βασίλειο των Δύο Σικελιών (1816-1860).²⁰ Η εκδήλωση της πίστης τους στο παλαιό καθεστώς θα έστρεφε εναντίον τους τους γκαριμπαλτινούς που συνεχώς ενίσχυαν τη δύναμή τους και τις «κατακτήσεις τους» (με την έννοια της απελευθέρωσης ιταλικών εδαφών). Η νέα όμως υπό τον Γκαριμπάλντι κατάσταση ήταν ακόμη άγνωστο πώς θα εξελισσόταν, πόσο θα ευνοούσε το λαό και ποια προνόμια των ευγενών θα καταργούσε. Ο συγγραφέας πάντως παρουσιάζει τον πρίγκιπα Σαλίνα να αντιμετωπίζει με εγκαρτέρηση την όλη κατάσταση και κυρίως τη μείωση των προνομίων και της δύναμης της αριστοκρατίας. Αν και γνωρίζει ότι οι περισσότεροι από τους υπαλλήλους του τον κλέβουν ασύστολα, δεν έχει τη δύναμη να πιέσει τους χωρικούς να πληρώνουν την ετήσια πρόσοδο, ούτε ενδιαφέρεται για τη διαχείριση της περιουσίας του και σκέφτεται: «Ο πλούτος, κατά τη διάρκεια της μακραίωνης πορείας του, είχε μεταβληθεί σε διακοσμητικό στοιχείο, χλιδή, απολαύσεις, τίποτε άλλο. Η κατάργηση των φεουδαρχικών δικαιωμάτων είχε κατατομήσει τις υποχρεώσεις μαζί με τα προνόμια. Ο πλούτος, σαν ένα παλιό κρασί, είχε αποθέσει στον πυθμένα του βαρελιού τα κατακάθια της απληστίας, της μέριμνας, ακόμη και της σύνεσης, κι είχε διαφυλάξει μόνο τη φλόγα και το χρώμα. Έτσι είχε καταντήσει να αυτοεκμηδενιστεί [...]. Όμως τα φέουδα που απόμειναν ήταν πολλά· ήταν σαν να μην επρόκειτο να τελειώσουν ποτέ.» (71)

Εστιάζοντας τώρα στα πρόσωπα, μπορούμε να βρούμε αξιοσημείωτες ομοιότητες στις άβουλες και υποταγμένες συζύγους και θυγατέρες που περιστοιχίζουν τους δύο *pater familias*.²¹ Οι τοκογλύφοι, επίσης, αποτελούν κεντρικούς ήρωες και στα δύο έργα. Στους *Σκλάβους στα δεσμά τους* ο τύπος αυτός, ο Μίμης Χαντρινός,²² καταστρέφει τον Αλέξανδρο Οφιομάχο με τα δάνεια που του δίνει, ενώ αναλαμβάνει να τον πείσει να παντρεύσει την κόρη του με τον Στεριώτη για να γλυτώσει την οικονομική καταστροφή και τη χρεοκοπία.²³ Ο συγγραφέας τον

¹⁹ Το θέμα της προστασίας των αγροτών από τις εκάστοτε κυβερνήσεις απασχολεί και σε άλλα έργα του τον Θεοτόκη. Ενδεικτικά βλ. «φούρκα τώρα; γιατί είναι οι βουλευτάδες; το κόμμα θα 'νεργήσει και για μένα, το κόμμα είναι παντοδύναμο. Ποιο δικαστήριο θα με δικάσει; κι αν με καταδικάσει, το κόμμα θα με ξεκρεμάσει.» (Κωνσταντίνος Θεοτόκης, «Κάιν», *Διηγήματα [Κορφιάτικες ιστορίες]*. Εισαγωγή Γιάννης Δάλλας. Τυπογραφείο «Κείμενα», Αθήνα 1982, σ. 37).

²⁰ Γι' αυτό και αρχικά ο Λαμπεντούζα σχεδίαζε όλο το έργο να διαδραματίζεται την ημέρα της άφιξης του Γκαριμπάλντι στη Σικελία, σε αντιστοιχία με τη χρονική διάρκεια μιας μέρας του *Οδυσσέα* του Τζαίμς Τζόυς Βλ. Σιμονέτα Σαλβεστρόνι, «Η γέννηση του *Γατόπαρδου*», *Lampedusa, Ο γατόπαρδος*, ό.π., σ. 402-404.

²¹ Με την εξαίρεση της κόρης του Οφιομάχου, Λουίζας, που φεύγει από το πατρικό σπίτι.

²² Το επώνυμο Χαντρινός εμφανίζεται και στο διήγημα του Θεοτόκη «Η ζωή του χωριού» (1905).

²³ Στο τρίτο κεφάλαιο του Πρώτου Μέρους του μυθιστορήματος (36-59) περιγράφονται αναλυτικά οι λόγοι της οικονομικής καταστροφής του Οφιομάχου και ο ρόλος του Χαντρινού, που υπηρετώντας ουσιαστικά τον Στεριώτη, του δίνει όλα τα γραμμάτια του αριστοκράτη, ώστε να μπορεί στη συνέχεια εκβιαστικά να επιτύχει το γάμο που επιδιώκει με την κόρη του.

περιγράφει με τα ακόλουθα: «Ήταν ένας άνθρωπος πενήντα χρονών, γερασμένος πλιά, ψηλός, λιγνός, ξερακιανός, κίτρινος, με φρύδια αναγριωμένα, με μάτια που δεν είχαν βλέμμα, με μεγάλη γυρτή μύτη, φαλακρός και με κομμένα και κακοβαμμένα μαυροκόκκινα μουστάκια. Τα χέρια του ήταν μεγάλα· τα πόδια του ζαβά, κοκκαλιάρικα και γεμάτα κόμπους. Κι ήταν ντυμένος με μαύρο σακάκι και με μαύρο λαιμοδέτη και μ' ένα βρωμερό, φαγωμένο, σταχτί πανταλόνι.» (43-44)

Ο αντίστοιχος τοκογλύφος στο *Γατόπαρδο*, ο κτηματίας και έμπορος δον Καλότζερο Σεντάρα, δεν είναι μόνο βρώμικος, αηδιαστικός και γλοιώδης. Είναι πολύ έξυπνος και κυρίως εξελίξιμος, καθώς ξέρει να εκμεταλλεύεται τις περιστάσεις. Γίνεται δήμαρχος του μικρού χωριού του και υποστηρίζει τους γκαριμπαλτινούς (101). Η περιγραφή της γελοίας του αμφίεσης: «Ήταν εμφανές πως το φράκο του ντον Καλότζερο, μολονότι απόλυτα ταιριαστό ως πολιτική εμφάνιση, από μοδιστρική άποψη ήταν σκέτη αποτυχία» (117), που σταδιακά βελτιώνεται (267), αντιστοιχεί με την πορεία της ζωής του. Άρπαγας, εκμεταλλευτής και δολοπλόκος, είναι παράλληλα ικανός να αναρριχηθεί κοινωνικά. Προσπαθεί να αποκτήσει τίτλο ευγενείας (174), ενώ ο Ντον Φαμπρίτσιο τον προτείνει για μια θέση στη Γερουσία (226), όχι επειδή τον θαυμάζει για την ηθική αξία (που δεν έχει), αντίθετα επειδή τον θεωρεί άνθρωπο της νέας εποχής: «Ανήκω σε μια κακότυχη γενιά, στο μεταίχμιο ανάμεσα στην παλιά και τη νέα εποχή και νιώθω άβολα και με τις δύο. [...] Τι να με κάνει εμένα η Γερουσία, έναν άπειρο νομοθέτη που δεν έχει την ικανότητα να εξαπατά τον εαυτό του, αναγκαία προϋπόθεση για όσους θέλουν να καθοδηγούν τους άλλους; Εμείς, οι άνθρωποι της δικής μου γενιάς, πρέπει να αποσυρθούμε σε μια γωνίτσα [...]. Εσείς τώρα έχετε ανάγκη από νέους, δραστήριους νέους, με το μυαλό στραμμένο στο 'πώς' κι όχι στο 'γιατί', ικανούς να καμουφλάρουν, ήθελα να πω να προσαρμόσουν, το δικό τους χειροπιαστό, ατομικό συμφέρον με τα ασαφή πολιτικά ιδεώδη. [...] Υπάρχει ένα όνομα που θα ήθελα να σας υποδείξω για τη Γερουσία: αυτό του Καλότζερο Σεντάρα. Αυτός έχει περισσότερα προσόντα από εμένα για το αξίωμα. Το γενεαλογικό του δέντρο, όπως μου είπαν, είναι παλαιό, ή θα καταλήξει να γίνει· πιο πολύ από αυτό που εσείς αποκαλείτε αίγλη, διαθέτει δύναμη· ελλείψει επιστημονικών προσόντων έχει άλλα εξαιρετικά χαρίσματα, πρακτικής φύσης· [...] ψευδαισθήσεις δεν νομίζω πως έχει περισσότερες από εμένα, αλλά είναι αρκετά έξυπνος ώστε να τις καλλιεργεί όταν χρειάζεται.» (226) Στην αγροτική Σικελία ο Σεντάρα και οι παλαιοί μικροκτηματίες, που κατορθώνουν κυρίως μέσα από τοκογλυφικές συναλλαγές να πλουτίσουν, παίρνοντας στην κατοχή τους τα κτήματα των αρχόντων, αποτελούν την ανερχόμενη τάξη των αστών. Στην Κέρκυρα οι ανερχόμενοι αστοί είναι γιατροί, βιομήχανοι, τραπεζίτες, ανάμεσά τους και απόγονοι τοκογλύφων.

Μια σημαίνουσα απουσία από το ελληνικό μυθιστόρημα είναι εκείνη της θρησκείας, που εκπροσωπείται στο ιταλικό από τον Ιησούτη πάτερ Πιρόνε, τον πνευματικό της οικογένειας του πρίγκιπα που κατοικεί μαζί τους, από μια σειρά ιερέων που πραγματοποιούν σύντομες εμφανίσεις σε άλλα κεφάλαια του έργου, αλλά και από την επιδεικτική υπακοή στους εκκλησιαστικούς κανόνες που εφαρμόζουν αρκετοί ήρωες με αποκορύφωμα τις θρησκόληπτες κόρες Σαλίνα. Ο Θεοτόκης δεν παραχωρεί ούτε γραμμή στην εκκλησία και στους εκπροσώπους της, πέρα από τις σύντομες προσευχές (9) ή παρηγορητικές φράσεις (161) και

την παραδοχή του Άλκη Σωζόμενου «η κρατική θρησκεία μαραίνει την Πίστη!» (120).

Ωστόσο σε άλλα έργα του, για παράδειγμα στο μυθιστόρημα *Κατάδικος* (1919) και σε διηγήματα, όπως «Αμάρτησε;» (1912) και «Οι δύο αγάπες» (1910), διακρίνεται το χριστιανικό αίσθημα και εμφανίζονται ως θετικοί ήρωες ορισμένοι ιερείς. Παίρνοντας υπόψη ότι όλα αυτά τα πεζά του Θεοτόκη διαδραματίζονται σε αγροτικό περιβάλλον, να υποθέσουμε ότι στους αριστοκράτες και πλούσιους αστούς της Κέρκυρας το θρησκευτικό συναίσθημα είχε ατονήσει; Ωστόσο και στην *Τιμή και το χρήμα*, που διαδραματίζεται στο προάστιο Μαντούκι, και οι ήρωές της ανήκουν σε ενδιάμεσο κοινωνικό στάδιο (εργάτες/ανερχόμενοι μικροαστοί και ξεπεσμένοι αριστοκράτες) το θρησκευτικό στοιχείο επίσης απουσιάζει. Μπορούμε, λοιπόν, να συμπεράνουμε ότι η σοσιαλιστική ιδεολογία συμβαδίζει στον συγγραφέα με την χριστιανική του πίστη, όπως εκδηλώνεται σε ορισμένα πεζά του, και κυρίως με τη βαθιά ανθρωπιστική του διάθεση εμφανή σε όλο το έργο του.²⁴

Επιπλέον, στο μυθιστόρημα του Θεοτόκη κυριαρχεί το στοιχείο του πάθους στη σκιαγράφιση των χαρακτήρων –ευγενών και αστών–, που εκδηλώνεται με παράφορα αισθήματα και συχνά με ασυλλόγιστες πράξεις. Αντίθετα ο Λαμπεντούζα χαλιναγωγεί τα πρόσωπά του είτε μέσω της θρησκείας (οι γυναίκες της οικογένειας Σαλίνα, ο πάτερ Πιρόνε) είτε με την πεισιθάνατη διάθεση (ο πρίγκιπας). Ακόμη και οι νεαροί ερωτευμένοι, όπως ο Τανκρέντι και η Αγγέλικα ή αντίστοιχα λαϊκά ζεύγη, που εκφράζουν έντονα σωματικό πόθο, αποδεικνύεται ότι κάτω από την επιφάνεια κρύβουν ένα ψυχρό υπολογιστικό πνεύμα είτε για απόκτηση πλούτου είτε δύναμης.

Το κυριότερο στοιχείο που διαφοροποιεί τα δύο έργα είναι η ιδεολογική τοποθέτηση των δύο συγγραφέων απέναντι στο ζήτημα της πάλης των τάξεων και των κοινωνικών αλλαγών. Ο Θεοτόκης μέσω του παντογνώστη αφηγητή του δείχνει με τα πιο μελανά χρώματα τη διαβρωτική δύναμη του χρήματος, ως βάσης όχι μόνο του κοινωνικού οικοδομήματος αλλά των ανθρώπινων σχέσεων και της ηθικής στάσης απέναντι στη ζωή.²⁵ Περιορίζεται όμως να παρατηρεί αυτή την κοινωνική παρακμή, χωρίς να οδηγείται σε κάποια λύση ή πρόταση. Δεν υποστηρίζω φυσικά ότι ένα λογοτεχνικό έργο οφείλει, πέρα από το να φωτίζει μεγάλα ανθρώπινα προβλήματα, να προτείνει και λύσεις. Ωστόσο, σε όλα τα άλ-

²⁴ Βλ. την ανάλογη άποψη της Καστρινάκη, «Η ζωή του χωριού, ο σοσιαλισμός και το νόημα της τέχνης. Στα μονοπάτια του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Η φωνή του γενέθλιου τόπου...*, ό.π., σ. 72-82.

²⁵ Μόλις το τέλειωσε, έγραψε στη Δεντρινού (1.7.1920): «Η στενοχώρια κάθε είδους, η υποχρέωση να κάνω ό,τι δεν θέλω έπειτα από την οικονομική καταστροφή, ενέργησαν σαν πιεστήριο επάνω μου. Έβγαλα όσο λάδι μπορούσε να βγει [...] και, να λέει κανείς, πως δεν κατόρθωσα να βάλω μέσα όλην την ψυχή μου, όπως το επιθυμούσα, αλλά έγινε ένα έργο τρομερά απαισιόδοξο, τρομερά τραγικό. Το γράψιμό του μου άφηκε μια συναίσθηση από απογοήτευση, μια βαθιά πίκρα για την τύχη του κόσμου και του ατόμου, και προπάντων για τη μοίρα του ανθρώπου, που ξέρεi ν' αγαπάει και που βρίσκεται εξευτελισμένος από την ανάγκη, από τη σκευωρία των άλλων και από την αδιαφορία ή την περιφρόνηση της γυναίκας»· βλ. Αιμ. Χουρμούζιος, *Κωνστ. Θεοτόκης, Ο εισηγητής του κοινωνικού μυθιστορημάτος στην Ελλάδα. Ο άνθρωπος – το έργο*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 2019, σ. 107.

λα πεζά του ο Θεοτόκης παίρνει σαφώς θέση υπέρ μια προτεινόμενης εξόδου από το πρόβλημα που απασχολεί τους ήρωές του είτε αυτή πραγματοποιείται είτε όχι. Μάλιστα καθώς το μυθιστόρημα τελειώνει κυκλικά με το ίδιο κεφάλαιο με το οποίο άρχισε, υπογραμμίζεται η εικόνα του αδιεξόδου. Ο νεαρός αστός ήρωάς του, Άλκης Σωζόμενος, προσωπείο του και φορέας των ιδεών του, παρουσιάζεται τελείως αδύναμος σωματικά και ψυχικά να αγωνιστεί για την προώθηση ενός σοσιαλιστικού προγράμματος για κοινωνική αναμόρφωση. Ένα άλλο, δευτερεύον πρόσωπο, ο Πέτρος Αθάνατος, αναλαμβάνει να σχολιάσει αυτή τη στάσιμη κατάσταση: «*Ο Άλκης! [...] Δε θα κάνει ούτε αυτός ό,τι θέλει... δε θα βρει τη δύναμη!... Όπως ούτε και γω, ό,τι μου 'λεγε ο νους μου! [...] Δεν είναι ο νους η ζωή... Η ζωή είναι κάτι μωρότερο, κάτι πλιο αληθινό, που ποθεί κ' υποφέρει... Μας λείπει η δύναμη... και λείπει το χρήμα, και περνά έτσι ο καιρός, κ' η ζωή μας!...*» (99) Ο ίδιος ήρωας λίγο αργότερα θα πει προφητικά: «*Με αυτά δεν ξεγελιέται πλιά ο λαός... τα εθνικά όνειρα είναι απάτη, γιατί αλλού είναι η αλήθεια! Εκεί που την είδε ο Καρλ Μαρξ από την εξορία του...*» (120) Κανένα όμως από τα άλλα πρόσωπα του μυθιστορήματος δεν θα δώσει σημασία.

Εξιδανικεύοντας τις μορφές του ερωτευμένου ζεύγους, Άλκη και Ευλαλίας, του αδύναμου ιδεολόγου και της άδικα θυσιασμένης, καρτερικής αγαπημένης του, ο συγγραφέας στήνει γύρω τους ένα κόσμο «τεράτων», γιατί απέναντι στη δική τους άβουλη και αδύναμη ηθική τελειότητα όλοι σχεδόν (με την εξαίρεση των επίσης άβουλων μητρικών μορφών) έχουν να επιδείξουν συμφέροντα, αμαρτίες, φιλοχρηματία, πάθη. Οι πλούσιοι αστοί εκπρόσωποι του κακού, όπως ο Στεριώτης, ο Χαντρινός και άλλοι, νικούν αδίστακτοι.²⁶ Οι αριστοκράτες Οφιομάχοι ηττώνται ολοκληρωτικά με τον οικονομικό ξεπεσμό τους, αλλά ο συγγραφέας φαίνεται να τους συμπονά, γιατί τους δείχνει να προσπαθούν να διατηρήσουν ή να ανακτήσουν ένα αίσθημα ηθικής. Όλοι πάντως οι ήρωες έχουν σχεδιαστεί από το δημιουργό τους ως μη εξελισσόμενοι χαρακτήρες ή τύποι.

Ο Ιταλός συγγραφέας εστιάζει την τριτοπρόσωπη αφήγησή του στον πρωταγωνιστή του, μέσα από τις σκέψεις του οποίου παρακολουθούμε το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας. Το βλέμμα του ντον Φαμπρίτσιο είναι διεισδυτικό και με τη σκέψη του σαρκάζει τα όσα συμβαίνουν. Στο πρόσωπο του δραστήριου ανιψιού του, που ζει έντονη ζωή και έχει ποικίλες περιπέτειες, βλέπει ένα νέο τύπο ευγενούς. Όσο ο ίδιος αγαπά τη μόνωση και αφοσίωση στις επιστημονικές του έρευνες (χαρακτηριστικό ότι ασχολείται με την αστρονομία), τόσο ο Τανκρέντι ρίχνεται στη ζωή, στον πόλεμο, τον έρωτα, την πολιτική, με κέφι, δυναμισμό αλλά και μια βαθιά αίσθηση της χρονικής στιγμής. Αυτός λέει εξάλλου και την κομβική φράση-μοτίβο του μυθιστορήματος «*Αν θέλουμε να μείνουν όλα όπως είναι, τότε πρέπει όλα ν' αλλάξουν*». (68)

Μια άλλη σημαντική διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα είναι ότι ο Θεοτόκης γράφει ουσιαστικά ένα έργο μαρτυρίας, γιατί συνθέτει τους *Σκλάβους στα δεσμά τους*, ενώ παράλληλα συντελείται ο ξεπεσμός των αριστοκρατών (θέμα που τον απασχολεί και στη νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα*). Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλε-

²⁶ Μόνο σε μια σκηνή ο τοκογλύφος φαίνεται να συγκινείται από την απέραντη δυστυχία του Οφιομάχου (298).

μος και η Οκτωβριανή Επανάσταση στη Ρωσία ήταν πολύ πρόσφατα για να εκτιμηθούν οι διαστάσεις των κατοπινών κοινωνικοοικονομικών εξελίξεων που πυροδότησαν. Αντίθετα ο Λαμπεντούζα, 24 χρόνια νεότερος από τον Κερκυραίο συγγραφέα, όχι μόνο γράφει το μυθιστόρημά του 35 περίπου χρόνια μετά τη σύνθεση των *Σκλάβων...*, αλλά με ιστορική προοπτική το τοποθετεί ακριβώς στην κρίσιμη μεταβατική περίοδο. Ως συγγραφέας έχει το πλεονέκτημα να μπορεί να διαμορφώσει, να ερμηνεύσει και να αξιολογήσει την ιστορία των ηρώων του με ακρίβεια, γιατί γνωρίζει την εξέλιξη της πραγματικής Ιστορίας. Είναι ενδιαφέρον ότι ο παλαιότερος συγγραφέας, σύγχρονος με τα τεκταινόμενα στο βιβλίο του, φωτίζει κυρίως τη ραγδαία φθορά των ευγενών και δευτερευόντως την ανοδική πορεία των αστών, ενώ ο νεότερός του Λαμπεντούζα αρκείται στο θέμα αυτό να υπογραμμίσει το κομβικό σημείο της ανόδου στην κοινωνία και την εξουσία της τάξης των αστών όχι μόνο με την ανοχή αλλά και με τη συμπαράσταση των ευγενών.

Συμπερασματικά, στηριγμένος στο χρόνο που χωρίζει τα δύο έργα και στις τεράστιες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που συνέβησαν σε αυτό το διάστημα, ο *Γατόπαρδος* μπορεί σήμερα να διαβαστεί ως ιδεολογικό σχόλιο των *Σκλάβων στα δεσμά τους*. Ο σοσιαλιστής Θεοτόκης βλέπει να αλλάζουν τα πάντα, αλλά μην έχοντας τη δύναμη, τη γνώση ή εντέλει την επιθυμία να τα στρέψει εκεί που ιδεολογικά θα ευχόταν να καταλήξουν, δηλαδή σε μια κοινωνία ισότητας και δικαιοσύνης, θα προτιμούσε να παραμείνουν ως έχουν με μικρές διορθώσεις στη βάση της ηθικής και του αισθήματος.²⁷ Στο μυθιστόρημά του όμως συμβαίνει το εντελώς αντίθετο, όλα αλλάζουν προς το χειρότερο, χωρίς να διαφαίνεται ελπίδα συγκρατημού της πτώσης. Ο πικρός, απαισιόδοξος νατουραλισμός στο μυθιστόρημα αποκλείει κάθε θετική αλλαγή εκτός των όρων του δαρβινικού ανταγωνισμού, όπου μόνο ο δυνατότερος νικάει.

Αντίθετα ο Λαμπεντούζα στο πλαίσιο του ίδιου κοινωνικού δαρβινισμού αντιπροτείνει την εκσυγχρονιστική μεταβολή των προσώπων, όπως του Τανκρέντι και του πεθερού του Σεντάρα, ή την εκούσια αποδοχή της αποχώρησης, όσων δεν είναι σε θέση να εξελιχθούν, όπως του πρίγκιπα Σαλίνα και της οικογένειάς του. Με αυτούς τους όρους μπορεί να ερμηνευτεί το τελευταίο Όγδοο Μέρος του μυθιστορήματος, στο οποίο τα λείψανα των αγίων, που αποδεικνύονται με επιστημονικό τρόπο μη γνήσια, απλώς πετιούνται στα σκουπίδια μαζί με τα αναμνηστικά του πρίγκιπα Σαλίνα. Η σκηνή αυτή βρίσκεται σε αντιστοιχία με εκείνη της καταστροφής των πορτρέτων των προγόνων του από τον θυμωμένο και ταυτόχρονα απελπισμένο Οφιομάχο (276).²⁸

Μέσω του πρωταγωνιστή του, που αποδέχεται στωικά, σχεδόν εύχεται το θάνατό του, ο Λαμπεντούζα «προβλέπει» επίσης την παρακμή των παλαιών ευ-

²⁷ Βλ. σχετικά την άποψη του Αμ. Χουρμούζιου: «Ο Θεοτόκης αρνήθηκε τον τίτλο του, αρνήθηκε τις αριστοκρατικές παραδόσεις του σπιτιού του, μ' ανάμεσα σ' αυτόν και στη μάζα υπήρξε πάντα ένα χάσμα που δε θέλησε ή δεν τόλμησε – το αποτέλεσμα ήταν το ίδιο – να πηδήξει. Κήρυξε με θάρρος την Επανάσταση, μα την ατένισε με τρόπο.» (Χουρμούζιος, *Κωνστ. Θεοτόκης*, ό.π., σ. 31).

²⁸ Για τη σημασία των πορτρέτων των προγόνων και για την καταστροφή τους ως πατροκτονία βλ. Αρβανιτάκης, «Γατόπαρδοι, τσακάλια και ύαινες, σκηνές από την παρακμή του κόσμου της ευγένειας στο Ιόνιο», *Τα Ιστορικά*, ό.π., 458-464.

γενών, όχι μόνο την οικονομική αλλά κυρίως τον κοινωνικό και πολιτικό παραμερισμό τους. Γράφοντας στα μέσα του 20^{ου} αιώνα γνωρίζει τις τεράστιες αλλαγές που έγιναν στην κοινωνία, την πολιτική και την οικονομία, από την εποχή που περιγράφει στο μυθιστόρημά του. Με αρκετή απαισιοδοξία θεωρεί αυτές τις αλλαγές ανακύκλωση θεσμών και ανθρώπων, χωρίς καμιά ουσιαστική βελτίωση της ζωής. Τα λόγια του πρωταγωνιστή του, πρίγκιπα Σαλίνα, που εκφράζουν αυτή τη γνώμη, θα τα προσυπέγραφε, κατά την άποψή μου, και ο Θεοτόκης: «Όλα αυτά δεν θα έπρεπε να διαρκέσουν για πολύ ακόμη. Κι όμως θα διαρκέσουν για πάντα· πάντα, σύμφωνα με τους ανθρώπινους νόμους, σημαίνει ένα δύο αιώνες... έπειτα θα αλλάξουν όλα, αλλά προς το χειρότερο. Εμείς ήμασταν οι Γατόπαρδοι, οι Λέοντες· εκείνοι που θα μας αντικαταστήσουν θα είναι τα τσακάλια, οι ύαινες· κι όλοι μαζί, Γατόπαρδοι, τσακάλια και πρόβατα, θα εξακολουθήσουμε να πιστεύουμε ότι είμαστε το άλας της γης.» (231)