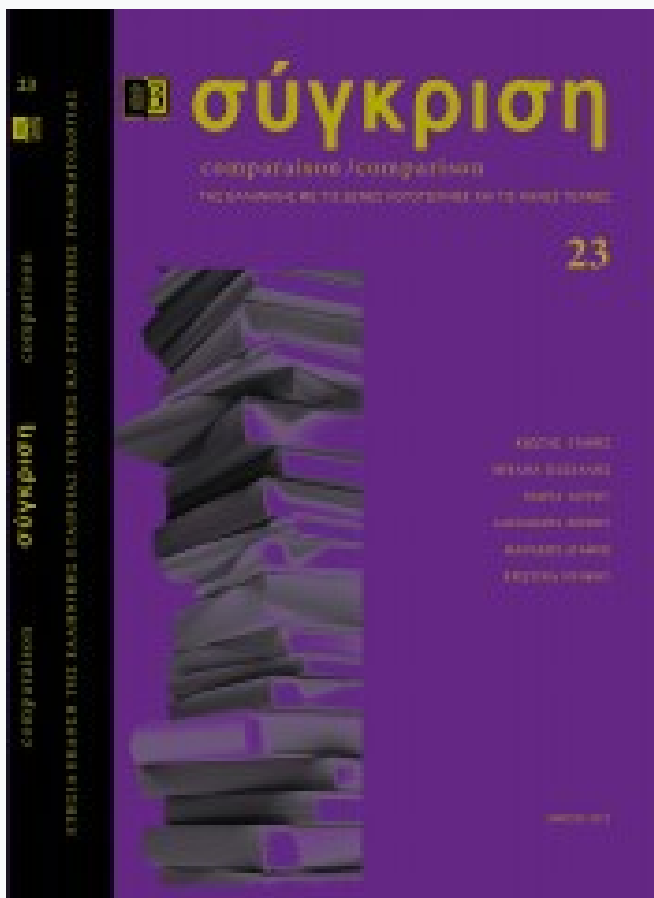


## Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 23 (2013)

2013-2014



Γ. Μ. Βιζηνού «Το μόνον της ζωής του ταξίδιον»: Δρόμοι των κειμένων και μεταφορές του θανάτου

Μαρία Ιατρού

doi: [10.12681/comparison.22](https://doi.org/10.12681/comparison.22)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Ιατρού Μ. (2013). Γ. Μ. Βιζηνού «Το μόνον της ζωής του ταξίδιον»: Δρόμοι των κειμένων και μεταφορές του θανάτου. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 23, 67–86. <https://doi.org/10.12681/comparison.22>

## ΜΑΡΙΑ ΙΑΤΡΟΥ

Γ. Μ. Βιζυηνού «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον»:  
Δρόμοι των κειμένων και μεταφορές του θανάτου

### Anton Reiser: το διακείμενο

Οι προπάτορες, όσο άχαρος και πολυτάραχος κι αν υπήρξε συχνά ο βίος τους, αποτελούσαν για τον Άντον το εγκυρότερο πρότυπο προς μίμηση, και για ένα διάστημα δεν είχε άλλη μεγαλύτερη επιθυμία παρά να μοιάσει στον μεγάλο του συνονόματο, τον Άγιο Αντώνιο, και, όπως εκείνος, να εγκαταλείψει πατέρα και μητέρα και να δραπετεύσει στην έρημο, την οποία ήλπιζε να βρει όχι πολύ μακριά από την πύλη, και προς την οποία κάποτε όντως επιχείρησε ένα ταξίδι, όταν απομακρύνθηκε πάνω από εκατό βήματα από το σπίτι των γονέων του και ίσως θα προχωρούσε ακόμα μακρύτερα, αν οι πόνοι στο πόδι του δεν τον ανάγκαζαν να επιστρέψει.<sup>1</sup>

Το προηγούμενο απόσπασμα προέρχεται από το μυθιστόρημα *Anton Reiser* (1785-1790) του γερμανού λογοτέχνη, παιδαγωγού και ψυχολόγου<sup>2</sup> του όψιμου Διαφωτισμού Karl Philipp Moritz (1756-1793), και το ματαιωμένο ταξίδι που περιγράφει είναι μόνο μία από τις σημαντικές θεματικές αναλογίες που παρουσιάζει το κείμενο αυτό με το διήγημα του Βιζυηνού «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον». Εδώ, αντίστοιχα, ο παππούς Γεώργης, στο σύντομο μεσοδιάστημα ελευθερίας ανάμεσα στην κοινωνική του “αρρενοποίηση” και στον γάμο του με τη Χρυσή, δραπετεύει από το σπίτι, όπου ζούσε περιορισμένος ως «καψοκόριτσο», με προορισμό τον απέναντι λόφο, που πιστεύει ότι θα τον οδηγήσει στον ουρανό, αλλά επιστρέφει άδοξα μετά την αποτυχία του εγχειρήματος.<sup>3</sup> Η διαφορά μέσα στην ομοιότητα των προαναφερθέντων επεισοδίων θα μπορούσε να θεωρηθεί εμβληματική για τη σχέση των δύο κειμένων: ο γερμανός (προτεστάντης) ήρωας με την ασκητική θρησκευτική ανατροφή εμπνέεται από τους Βίους των αγίων που διάβαζε και γενικά από το συγκροτημένο χριστιανικό δόγμα, οπότε και το παρ’ ολίγον «ταξίδι» του αποσκοπεί στην κατάκτηση της βασιλείας των ουρανών μέσω της προσευχής και της νηστείας. Αντίθετα, ο έλληνας ήρωας, που αντλεί τα πρότυπά του από τα παραμύθια της γιαγιάς του και την (εν πολλοίς παγανιστική) λαϊκή παράδοση,<sup>4</sup> επιχειρεί να πραγματοποιήσει τη δική του απόδραση προς την ελευθερία με πολύ πιο “βέβηλα” μέσα: με μια σκάλα που θα ακουμπήσει στην κορυφή του λόφου, για να δραπετεύσει σε έναν ορατό, μυθικό και (σε πρώτη ανάγνωση τουλάχιστον) διόλου θεολογικό ουρανό. Και λέω σε πρώτη ανάγνωση, επειδή η σκάλα, σε συνδυασμό με την πάλη με τον άγγελο που αναφέρεται στη συνέχεια και αποτελεί κομβικό στοιχείο της πλοκής, ανακαλεί (μεταξύ άλλων) δύο γνωστά βιβλικά επεισόδια από τη ζωή του

πατριάρχη Ιακώβ. Ωστόσο, ο υπαινιγμός στην Παλαιά Διαθήκη έχει εν προκειμένω περισσότερο εικονοπλαστική-πολιτισμική παρά αμιγώς θρησκευτική λειτουργία, και ο Γεώργιος του Βιζυηνού (τόσο ο παππούς όσο και ο εγγονός Γεωργάκης) παραμένει κατά βάση, με όλη τη μοναξιά και τη συναισθηματική του ένδεια, εγκόσμιο και αισθησιακό πλάσμα. Άλλωστε, οι ερωτικοί συνειρμοί της σχετικής περιγραφής έχουν επισημανθεί από την κριτική και έχουν ερμηνευθεί στο πλαίσιο της προσπάθειας “ανάκτησης” του φύλου εκ μέρους του αποαρρενοποιημένου κεντρικού χαρακτήρα:

[...] ν’ αναίβω στην κορφή της «τούμβας», να μβω εις τα ουράνια. Μα έλα που ήμουνα κορίτσι! [...] - Έξω από τ’ ορνιθαριό, [...], ήτον ένα ξύλο στημένο [...] Θα τ’ ακουμβήσω στο γυαλί του ουρανού, έλεγα με τον νου μου, σαν σκάλα, θ’ αναίβω, θα τρυπήσω μια τρύπα-θαμβώ μέσα (σ. 197-198).<sup>5</sup>

Επιπλέον, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας δηλώνει στη διατριβή του για το παιδικό παιχνίδι, το παραπάνω επεισόδιο βασίζεται σε προσωπική, βιωμένη παιδική επιθυμία, πρωτογενή και ελεύθερη σαν το όνειρο, ανεξάρτητη από κάθε τύπου συντεταγμένα πρότυπα:

[...] φτάνοντας στο τέρμα του κόσμου, σκαρφαλώνοντας δηλαδή στην κορυφή του τελευταίου βουνού στον ορίζοντα, θα σπάσει την άκρη του ουράνιου θόλου, που στηρίζεται επάνω του, και θα καταφέρει να δημιουργήσει μιαν είσοδο στα ουράνια [...]. Μια προσφιλής ονειροπόληση, στην οποία αφέθηκε όχι μόνον ο συγγραφέας του παρόντος, αλλά που την ξαναβρήκε και σε πολλά φιλόπονα παιδιά [...].<sup>6</sup>

Το γερμανικό έργο, που φέρει τον χαρακτηριστικό υπότιτλο «Ψυχολογικό μυθιστόρημα», γνώρισε αρχικά καλή υποδοχή, στη διάρκεια, ωστόσο, του δέκατου ένατου αιώνα περιέπεσε για ένα διάστημα σε σχετική αφάνεια.<sup>7</sup> Τελικά, όμως, αναδείχθηκε από τη νεότερη κριτική η σημασία του για την ιστορία της λογοτεχνίας αλλά και των ιδεών, ως συνδυασμού αυτοβιογραφικής μυθολοπασίας στην παράδοση του *Bildungsroman*<sup>8</sup> και της ψυχολογικής “case history”.<sup>9</sup> Εξάλλου, διακρίνεται και ως κείμενο μετάβασης από τον όψιμο Διαφωτισμό και τον κλασικισμό στον πρώιμο ρομαντισμό,<sup>10</sup> με μια πρωτόγνωρη έμφαση στον εσωτερικό κόσμο του ατόμου, έμφαση αποφασιστικής σημασίας για τη συγκρότηση του νεοτερικού υποκειμένου.<sup>11</sup> Ιδιαίτερη μάλιστα βαρύτητα αποδίδεται στο έργο του Moritz όσον αφορά στη διερεύνηση της (συχνά τραγικής) μοίρας των παιδιών και των νέων, που από το τέλος του δέκατου όγδοου αιώνα και τη γενιά του Sturm und Drang αποτελεί κεντρικό λογοτεχνικό θέμα στον γερμανόφωνο (και όχι μόνο) χώρο.<sup>12</sup> Πιο συγκεκριμένα, το μυθιστόρημα του Moritz (με όλη την ανοικονόμητα παρατακτική, συσσωρευτική αφηγηματική τεχνική του και την πλατειαστική ρητορική του) συγκαταλέγεται μεταξύ των αρχετυπικών κειμένων που τροφοδότησαν ολόκληρη τη μετέπειτα λογοτεχνία της ρομαντικής ατομικότητας, η οποία εξετάζει τα ανεξίτηλα ίχνη της παιδικής ηλικίας στην προσωπικότητα των ενήλικων χαρακτήρων.<sup>13</sup> Αντικείμενο του *Anton Reiser* είναι η ζωή του ομώνυμου ήρωα από τα δύσκολα παιδικά του χρόνια έως την

ενηλικιώσή του και η ανάδειξη των κοινωνικών και οικογενειακών προϋποθέσεων που διαμόρφωσαν τον υποχόνδριο, μονομανή και ανεδαφικό χαρακτήρα του. Η απόδραση στη φαντασία, ο πόθος και ο φόβος του ταξιδιού (ομόλογος με τον φόβο του θανάτου), τα ματαιωμένα σχέδια και γενικότερα τα αποτυχημένα στην πράξη σενάρια αποτελούν γνωστά σχήματα του «Ταξειδίου», που επανέρχονται επίμονα και στο γερμανικό κείμενο. Αλλά και ευρύτερα, οι θεματικές συγκλίσεις με το διήγημα του Βιζυηνού, καθώς επίσης και με το «Αμάρτημα της μητρός μου» (όπως και οι βιογραφικές διασταυρώσεις των συγγραφέων) είναι εντυπωσιακές, ειδικότερα στο πρώτο μέρος του γερμανικού έργου, που περιλαμβάνει τα παιδικά και προεφηβικά χρόνια του ήρωα.

Ο Anton Reiser είναι ένα παραμελημένο, συναισθηματικά στερημένο παιδί (όπως το «αδικημένο» του «Αμαρτήματος», σ. 24<sup>14</sup>), καρπός ενός αταίριαστου και ανέραστου γάμου. Γεννιέται και μεγαλώνει στο Ανόβερο, με πενιχρά οικονομικά μέσα και σε ένα ανελέητα ευσεβιστικό οικογενειακό περιβάλλον, όπου σχεδόν οτιδήποτε προκαλεί χαρά θεωρείται εξ ορισμού αμαρτωλό (σ. 7-8). Για λόγους που δεν διευκρινίζονται ακριβέστερα, οι γονείς του δεν του δείχνουν ιδιαίτερη αγάπη, και μάλιστα συχνά τον σχολιάζουν απαξιωτικά εις επήκοόν του, πράγμα που τον πληγώνει βαθιά (σ. 14, όπως, τηρουμένων των αναλογιών, στο «Αμάρτημα» η ανήκουστη προσευχή της μητέρας στην εκκλησία την τελευταία νύχτα της εγκοίμησης τρομοκρατεί τον Γιωργή, σ. 9). Ζώντας έτσι μεταξύ «αγάπης και μίσους» (“zwischen Hass und Liebe”, σ. 14), «καταπιεσμένος από κούνια» (“von der Wiege an unterdrückt”, σ. 12), πιο επώδυνα από οτιδήποτε άλλο βιώνει ο Άντον (ακριβώς όπως και ο μικρός αφηγητής του Βιζυηνού στο «Αμάρτημα») την απόρριψη εκ μέρους της μητέρας του,<sup>15</sup> από την οποία, ωστόσο, διατηρεί και κάποιες ευάριθμες τρυφερές αναμνήσεις: θυμάται, για παράδειγμα, πώς τον είχε μεταφέρει προστατευτικά στην αγκαλιά της κάτω από το πανωφόρι της στη διάρκεια μιας καταιγίδας (σ. 37), σκηνή που ανακαλεί τη διάσωση του Γιωργή από τη μητέρα του στο πλημμυρισμένο ποτάμι («Αμάρτημα», σ. 17), διάσωση που μάλιστα γίνεται αντιληπτή από το παιδί ως αντιστάθμισμα για την προγενέστερη απόρριψη.

Επιπλέον, ο Άντον, ανακαλώντας και πάλι τον Γιωργή του «Αμαρτήματος», νιώθει ζήλια για το μικρότερο αδερφάκι του, που γεννιέται οκτώ χρόνια αργότερα και συγκεντρώνει όλα τα υπολείμματα στοργής των γονέων, παραγκωνίζοντας πλέον ολοκληρωτικά τον ίδιο (σ. 14). Εξάλλου, σημαδιακός είναι και ο συνολικός αστερισμός των παιδιών της οικογένειας: τρία αγόρια και, το κυριότερο, μια μικρή, νεκρή αδερφή, η οποία αποτελεί για τη μητέρα μόνιμη πηγή πένθους. Η αναφορά στον θάνατο αυτό αποτελεί μάλιστα αφορμή για το πρώτο υπαρξιακό-μεταφυσικό σκίρτημα του Άντον, ο οποίος συνδυάζει χαρακτηριστικά την έννοια του θανάτου με την απομάκρυνση από το οικείο περιβάλλον και, κατ' επέκταση, τον φόβο του θανάτου με τον φόβο του ταξιδιού (σ. 36-37). Στο βαρύ αυτό κλίμα έρχεται να προστεθεί και η ευαίσθητη υγεία του άτυχου νεαρού: μια αόριστη,

«απισχναντική» ασθένεια (σ. 17), σαν τον ανώνυμο μαρασμό της δεύτερης Αννιώς στο «Αμάρτημα» (αλλά και πολλών άλλων λογοτεχνικών παιδιών<sup>16</sup>), και στη συνέχεια ένα έλκος στο πόδι τον υποχρεώνουν να περνά μεγάλα διαστήματα έγκλειστος στο σπίτι χωρίς κοινωνικές επαφές. Και, σαν να μην έφταναν όλα αυτά, υποχρεώνεται, επιπλέον, συχνά από τη μητέρα του να ασχολείται με «γυναικείες δουλειές», πράγμα που του προκαλεί ντροπή και αμηχανία (“wie ein Weib”, σ. 44-45). Και τα δύο αυτά στοιχεία μπορούν να συνδυαστούν έμμεσα με τα περιορισμένα, «κοριτσιίστικα» παιδικά χρόνια του παππού Γεώργη στο «Ταξείδιον» (όπως και με την ανατροφή του μικρού Μοσκώβ Σελήμ στο χαρέμι μέχρι τα δώδεκα χρόνια του).

Κάτω από τέτοιες συνθήκες μοναδική διέξοδο για το παιδί αποτελεί η απόδραση στη φαντασία, η οποία, στην περίπτωση του Άντον, τροφοδοτείται από την ανάγνωση θρησκευτικών και μυθολογικών βιβλίων (ενδεικτικά σ. 16-17, 18, 33).<sup>17</sup> Δηλαδή, ο προτεσταντικός Χριστιανισμός και η (δυτικής επεξεργασίας) κλασική μυθολογία αποτελούν για το γερμανικό κείμενο ό,τι αντίστοιχα αποτελεί η προφορική παράδοση, οι αφηγήσεις του παππού Γεώργη, για το ελληνικό: το υλικό της δημιουργίας ενός εναλλακτικού κόσμου (“unnatürliche idealische Welt”, [«αφύσικος, ιδεατός κόσμος»], σ. 17). Όπως ο μικρός Ιησούς, για παράδειγμα, (“Jesulein”, σ. 25) μεταμορφώνεται σε φανταστικό σύντροφο του Άντον στο πλαίσιο των ποικίλων μοναχικών παιχνιδιών του (στα οποία με ιδιαίτερη έμφαση και λεπτομέρεια επανέρχεται το κείμενο του Moritz· ενδεικτικά σ. 28-29), με τον ίδιο τρόπο και η βασιλοπούλα του Βιζυηνού παντρεύεται τον ηρωικό ραφτάκο της στο πλαίσιο μιας αντίστοιχης παραμυθικής αυτοσκοηνοθεσίας (σ. 168-170).<sup>18</sup> Βέβαια, είναι γεγονός ότι και ο Άντον επίσης έρχεται μέσω της μητέρας και της θείας του σε επαφή με την προφορική παράδοση και τα λαϊκά εορταστικά έθιμα, τα οποία όμως, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στον ήρωα του Βιζυηνού, του προκαλούν μόνο τρόμο και εφιάλτες (σ. 35-36), ακριβώς όπως και οι περί θανάτου δοξασίες που στοιχειώνουν την παιδική του ηλικία (σ. 89). Είναι, πάντως, σαφές ότι, και στις δύο περιπτώσεις, η φανταστική απόδραση συνδέεται με μια προσπάθεια «μεγαλομανούς» αναβάθμισης και ηρωοποίησης του εγώ,<sup>19</sup> προφανώς ως αντιστάθμισμα για τις ταπεινώσεις της καθημερινότητας. Παρατηρείται επίσης και στα δύο κείμενα μια τάση συμπάρθεσης διαστάμενων κωδίκων: χριστιανισμός-αρχαιότητα στην περίπτωση του Άντον, μαγικοθρησκευτική σκέψη και γειωμένος πραγματισμός στο έργο του Βιζυηνού.

Όσο για τη μορφή του παππού του «Ταξείδιου» ως προσώπου κύρους, αυτή εκπροσωπείται, τηρουμένων των αναλογιών, στο γερμανικό κείμενο από τον γέροντα Fleischbein, τον τοπικό ιεροφάντη της αίρεσης των κβιετιστών και μέντορα του ευσεβούς πατέρα Reiser. Το πρόσωπο αυτό αποκτά στη συνείδηση του Άντον μυθικές διαστάσεις (είναι χαρακτηριστικό ότι το σπίτι του Fleischbein το φαντάζεται ως ναό, όπου θα μνησθεί σε ένα είδος μυστηριακής λατρείας, σ. 24), και ο Άντον αναπτύσσει μαζί του σχέση

αφοσίωσης και θαυμασμού, όπως ο Γεωργάκης με τον παππού του.<sup>20</sup> Η διαφορά έγκειται, βέβαια, στο γεγονός ότι ο Fleischbein, φορέας επιπλέον και μιας σχολαστικής κλασικής παιδείας (διηθημένης, φυσικά, μέσω του δυτικού κλασικισμού), είναι θεματοφύλακας μιας παράδοσης βιβλιακής, ασκητικής και ακραιφνώς πνευματικής, που απαξιώνει ολοκληρωτικά αισθήσεις και αισθήματα. Αντίθετα, ο αναλφάβητος παππούς Γεώργης διαμεσολαβεί έναν προχριστιανικό, απενοχοποιημένο προφορικό κόσμο, όπου, εις πείσμα της “αντικειμενικής” πραγματικότητας, το θαύμα λειτουργεί ακόμα, και κάθε επιθυμία πραγματοποιείται με τρόπο αυτόνοτο. Πρέπει μάλιστα να σημειωθεί εδώ ότι το δίπλο εγγραμματοσύνη-προφορικότητα<sup>21</sup> (που μπορεί, κατά περίπτωση, να στοιχηθεί με συναφή ζεύγη του τύπου λογισύνη-λαϊκότητα, επιστήμη-μαγεία, λογική-συναίσθημα, συνειδητό-ασυνειδητό) με όλες τις ιδεολογικές-πολιτισμικές συνέπειές του εναρμονίζεται απόλυτα με τη θεματική και ποιοτική διαφορά των φανταστικών αποδράσεων στα δύο κείμενα.

Εξάλλου, βιογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Άντον (όπως και ο ίδιος ο Moritz) κατορθώνει με πολλές δυσκολίες να συνεχίσει τις σπουδές του (ως «φιλομαθής πτωχός» Βιζυητός) χάρη στις χορηγίες διαφόρων «ευεργετών». Η πιο χαρακτηριστική όμως ομοιότητα στην τροπή της υπόθεσης των δύο κειμένων (και ταυτόχρονα στους βίους των συγγραφέων τους) είναι η επαγγελματική εκπαίδευση των νεαρών, που ξεκινά στην ηλικία των δέκα ετών για τον μικρό Έλληνα και των δώδεκα για τον μικρό Γερμανό. Όπως ο Γεωργάκης οδηγείται στην Κωνσταντινούπολη για να εργαστεί ως κάλφας σε ραφτάδικο, έτσι και ο Άντον αποχωρίζεται αναγκαστικά την οικογένειά του και μετακινείται στην κοντινή πόλη Braunschweig, για να μαθητεύσει κοντά σε έναν πιλοποιοί (σ. 53 κ.ε.: μάλιστα αναφέρεται, επιπλέον, ότι οι δύο μεγαλύτεροι ετεροθαλείς αδελφοί του Άντον είναι ήδη μαθητεύομενοι ράφτες και επίσης διόλου ευχαριστημένοι με την τέχνη που υποχρεώθηκαν να ακολουθήσουν, σ. 11). Τα δύο κείμενα, από τα πρώτα ασφαλώς που θίγουν το θέμα της παιδικής εργασίας και των συνθηκών της (χωρίς, είναι αλήθεια, στοχευμένα καταγγελτική διάθεση ή κριτική ανάλυση),<sup>22</sup> εκθέτουν ανάγλυφα την εργασιακή φυλακή των παιδιών, τη στυγνή εκμετάλλυσή τους, το σωματικό και ψυχικό μαρτύριο στο οποίο τα υποβάλλουν οι εργοδότες τους και άλλοι ενήλικες (ενδεικτικά σ. 72-73, 101). Το ίδιο έκτυπα παρουσιάζεται και η σχολική κόλαση, άλλο προσφιλέθ θέμα της λογοτεχνίας μιας ολόκληρης εποχής, όπου το παιδί, εκτός από τον αφόρητο σχολαστικισμό της εκπαίδευσης και τον σαδισμό των διδασκόντων,<sup>23</sup> υφίσταται επιπλέον τον ανταγωνισμό, την υποτίμηση και τον αποκλεισμό εκ μέρους των ομηλικών του, όπως και ο Γεωργάκης δέχεται τις λοιδορίες των συναδέλφων του μετά την περιπέτειά του στο παλάτι (σ. 173). Και στις δύο περιπτώσεις, διέξοδο και παραμυθία προσφέρουν μόνο η φαντασία, το όνειρο και το φανταστικό ταξίδι (ενδεικτικά για το γερμανικό κείμενο σ. 58, 92-93, 162, 201), που με την έναρξη του εργασιακού βίου (αλλά και κατά τη δυσχε-

ρή συνέχιση των σπουδών) απογειώνονται και στην ουσία υποκαθιστούν ολοκληρωτικά την εμπειρική πραγματικότητα. Όπως ο Γεωργάκης υπομένει τα μαρτύρια της μαθητείας του, με την ελπίδα ότι στο τέλος θα παντρευτεί τη βασιλοπούλα, αντίστοιχα και ο Άντον φαντάζεται ότι το πιλοποιείο είναι κάτι σαν ναός και ότι ο ίδιος εκτελεί εκεί κάποια ιερά καθήκοντα (σ. 57).

Περαιτέρω, στα δύο κείμενα υπάρχουν και άλλα μεμονωμένα σημεία σύγκλισης, όπως οι διάφορες εξωτερικές δουλειές που υποχρεώνεται, προς μεγάλη του δυσαρέσκεια, να εκτελέσει ο Άντον (σ. 166-167), κάτι που θυμίζει τις επισκέψεις του Γεωργάκη για θελήματα στο σεράι, ή η απροσδιόριστη αφύπνιση της σεξουαλικότητας (σ. 83, 149-150), πολύ πιο άμεση και ρητή στο ελληνικό κείμενο, η οποία, σημειωτέον, συνδέεται στη βιβλιογραφία με την παιδική εργασία.<sup>24</sup> Ακόμα, στην κατοπτρική-παραπληρωματική σχέση του Γεωργάκη με τον παππού Γεώργη (αλλά και στα υπόλοιπα κατοπτρικά δομικά και θεματικά στοιχεία που εμφιλοχωρούν στον Βιζυηνό) αντιστοιχεί η σχέση του Άντον με τον συνονόματό του ξενομερίτη Φίλιπ Ράιζερ, ένα είδος εναλλακτικού σωσία με χαρακτηριστικά ρομαντικού ιππότη (σ. 173-174). Ένα πρόσθετο κοινό θεματικό στοιχείο, ιδιάζουσας αυτοαναφορικής σημασίας, συνίσταται στο μοτίβο του λαβυρίνθου (σ. 98-99, φαντασίωση του Άντον σε σχέση με τον πύργο του ρολογιού στο Ανόβερο), που ανιχνεύεται και στο «Ταξίδιον» στη σκηνή στο σεράι (σ. 171, όπως και στη σκηνή του ψυχοατρείου των «Συνεπειών», σ. 110-111). Είναι, άλλωστε, αξιοσημείωτο ότι τόσο στο *Anton Reiser* όσο και στο «Ταξίδιον» ο λαβύρινθος σχετίζεται με ονειρικές ή φαντασιακές καταστάσεις. Το μοτίβο αυτό μάλιστα, θεμελιώδες για τη μεταφορολογία και εικονοπλασία της νεωτερικότητας, συνδεδεμένο με τον πόθο της αναζήτησης, την περιπλάνηση και τα αδιέξοδα του μοντέρνου υποκειμένου,<sup>25</sup> έχει συσχετιστεί από την κριτική με την ίδια τη γραφή του Moritz: η «μη αναγνωσιμότητά» της έχει ερμηνευθεί, σε τελική ανάλυση, ως εκδήλωση της εξ αρχής διαταραγμένης σχέσης του ήρωά του με τα σημεία.<sup>26</sup> Η ασύνδετη, συσσωρευτική παράθεση παρόμοιων στοιχείων στην αφήγηση του Moritz εκφράζει στην αμηχανία της την απορία της ερμηνείας, όπως αντίστοιχα και η δαιδαλώδης, αποσπασματική γραφή του Βιζυηνού δηλώνει το ανέφικτο της προσέγγισης μιας πραγματικότητας έξω από τη λογική της αφήγησης (και, βέβαια, της γλώσσας).<sup>27</sup> Ένα ακόμα σημείο σύγκλισης των δύο έργων αποτελεί ο παρ' ολίγον θάνατος από πνιγμό και ένα σχετικό ποίημα του Άντον για τον πνιγμό ενός φίλου (σ. 103, 285), θέμα που επίσης επανέρχεται επίμονα στην πεζογραφία και την ποίηση του Βιζυηνού.<sup>28</sup> Τέλος, τα παιδαγωγικά και ψυχολογικά σχόλια του Moritz, που εισάγονται συχνά ως εκτενείς παρεκβάσεις στο κείμενό του, οι επανερχόμενες αναφορές στο παιδικό παιχνίδι, η μνεία κλασικών γερμανικών λογοτεχνικών έργων όπως ο *Βέρθερος* του Goethe ή η *Λεονόρα* του Bürger (σ. 292, 296) και, ίσως ακόμα, η γνωστή φιλία του Moritz με τον Goethe ενισχύουν περαιτέρω την πιθανότητα ο *Anton Reiser* να είχε προσελκύσει το ενδιαφέρον του Βιζυηνού.

Ειδικά σε σχέση με το «Μόνον της ζωής του ταξιδιού» βασικό ρόλο θα πρέπει να έπαιξαν, πέρα από τις προφανείς βιογραφικές ομοιότητες, η έμφαση στη σχέση φαντασίας και πραγματικότητας, κοινωνίας και εσωτερικού κόσμου<sup>29</sup> ή ονείρου και εγρήγορσης, η εστίαση στην (υπό διαμόρφωση) παιδική συνείδηση και συνειρμική σκέψη και, πάνω από όλα, η παιδική αντίληψη των μεταφορών (σ. 36),<sup>30</sup> η οποία, όπως θα φανεί στη συνέχεια, διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο στο «Ταξίδι». Δεν διαθέτουμε, βέβαια, συγκεκριμένες μαρτυρίες ότι ο Βιζυηνός γνώριζε το έργο –ούτε είναι, άλλωστε, ακριβώς αυτό το ζητούμενο εν προκειμένω. Φαίνεται εύλογο, πάντως, ότι, αν το είχε διαβάσει, δεν θα το άφηνε ανεκμετάλλευτο. Άλλωστε, ακόμα και το ίδιο το όνομα του ήρωα μοιάζει αξιοποιήσιμο: το Reiser (παρόλο που δεν συνδέεται ετυμολογικά) θυμίζει ηχητικά το ταξίδι (Reise), και προς αυτή την κατεύθυνση έχει ερμηνευθεί από την κριτική.<sup>31</sup>

Όπως προαναφέρθηκε, η θεματική του *Anton Reiser*, στη συγκεκριμένη χρονολογική και γραμματολογική συγκυρία, δεν είναι, βέβαια, τυχαία. Εντάσσεται στην ευρύτερη αναβάθμιση του ευρωπαϊκού ενδιαφέροντος (θεωρητικού, λογοτεχνικού και, εν μέρει, κοινωνικού) για την παιδική και εφηβική ηλικία από την πρώτη βιομηχανική επανάσταση και εξής, με αποκορύφωμα το τελευταίο τέταρτο του δέκατου ένατου αιώνα.<sup>32</sup> Μάλιστα, στα χρόνια περί το 1800 και αργότερα ειδικά η απόδραση στη φαντασία επανέρχεται emphaticά σε κείμενα με ανήλικους ή νεαρούς ενήλικους ήρωες ως αντίδραση στις αντίξοες συνθήκες της ανερχόμενης αστικής πραγματικότητας.<sup>33</sup> Όσον αφορά συγκεκριμένα στον Βιζυηνό, το ενδιαφέρον του για το θέμα φωτίζεται χαρακτηριστικά και από την ενασχόληση του με το έργο του Ibsen, του οποίου οι (κατά κανόνα θυματοποιημένοι) παιδικοί χαρακτήρες (αλλά και «παιδόμορφοι» ενήλικες) φαίνεται πιθανό ότι έχουν αρδεύσει πρόσωπα όπως ο μικρός Γεωργάκης, ο παππούς Γεώργης ή ο Μοσκόβ Σελήμ.<sup>34</sup> Πρέπει μάλιστα στο σημείο αυτό να επισημανθεί η άλλη πιθανή διακειμενική αναφορά του «Ταξιδιού», το ποιητικό δράμα του Ibsen *Peer Gynt* (1867), όπου η ονειρώδης μυθοπλαστική φυγή του ήρωα (και η ποιητολογική της ερμηνεία), αλλά και επιμέρους εικόνες ανακαλούν έντονα παρόμοιες θεματικές στον Βιζυηνό.<sup>35</sup> Σε ένα τόσο πυκνό διακειμενικό πλέγμα η ανοικειωτική εστίαση του «Ταξιδιού» και άλλων κειμένων του Βιζυηνού στη (νεόκοπη και “αμόλυντη”) παιδική συνείδηση, που έρχεται αντιμέτωπη με τα θεμελιακά ζητήματα του έρωτα και του θανάτου, όχι μόνο επανεξετάζει τις συμβάσεις της αναπαράστασης μεγάλων πολιτισμικών θεμάτων στη γραμματειακή παράδοση, αλλά και διερευνά ευρύτερα τα όρια της σχέσης γλώσσας-γραφής και εμπειρικής πραγματικότητας. Στη συνάφεια αυτή ο θάνατος, ο έρωτας και το όνειρο μέσα από τα μάτια ενός παιδιού στο κατώφλι της εφηβείας διαμορφώνουν ένα πεδίο καλειδοσκοπικών διαπλοκών ανάμεσα στα κείμενα, στα σχήματα του λόγου (που διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της πλοκής) και τη ρευστή αναφορικότητά τους.<sup>36</sup>

### *Στη φυλακή της γλώσσας: το παιδί και η μεταφορά*

Η αφήγηση του «Ταξειδίου» εκκινεί στο σημείο όπου ο Γεωργάκης μετακομίζει από το χωριό του στην Κωνσταντινούπολη, για να διδαχτεί την τέχνη της ραπτικής.<sup>37</sup> Επηρεασμένος από τα παραμύθια του παππού του για εξωτικά ταξίδια και θαυμαστά κατορθώματα, φαντάζεται ότι (ως «γενναίο ραφτάκο» με μαγικές διασυνδέσεις<sup>38</sup>) θα τον ερωτευτεί και θα τον παντρευτεί η βασιλοπούλα, πράγμα που αποτελεί και τη μοναδική παρηγοριά του στο ζοφερό εργασιακό του περιβάλλον. Αντ' αυτού όμως υφίσταται τις λοιδορίες των συναδέλφων του, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι η ψιλή φωνή που τον καλούσε ερωτικά πίσω από το καφασωτό κάθε φορά που πήγαινε για θελήματα στο παλάτι δεν ανήκε στη βασιλοπούλα, αλλά στον γέροντα αρχιευνούχο της αυλής. Στη συνέχεια, έρχεται από το χωριό ένας υπρέτης του σπιτιού, ο Θύμιος, και του αναγγέλλει ότι ο αγαπημένος του παππούς «παλεύει με τον άγγελο» και ζητάει να τον δει, αλλιώς «θα μείνουν ανοικτά τα μάτια του». Εξασφαλίζεται η άδεια του αφεντικού, και ακολουθεί ένα νυχτερινό ταξίδι επιστροφής με το άλογο, στη διάρκεια του οποίου ο μικρός βλέπει παραισθητικές εικόνες και ονειρεύεται τρομακτικές σκηνές, βασισμένες στις εντυπώσεις που έχει αποκομίσει από τη ρητορική της αναγγελίας του επερχόμενου θανάτου. Ωστόσο, όταν φτάνει στο χωριό την άλλη μέρα μετά το μεσημέρι, ο παππούς είναι ακόμα ζωντανός και μάλιστα έχει βγει από το σπίτι. Κατά περίεργο τρόπο, καμιά αναφορά δεν γίνεται από τη γιαγιά σε ασθένεια ή σε επικείμενο θάνατο.<sup>39</sup> Το παιδί πηγαίνει και τον συναντά να κάθεται στην αγαπημένη του θέση στον κοντινό λόφο Μπαήρα και να πλέκει μια κάλτσα της γιαγιάς. Εκεί επέρχονται ο αποφρακτισμός και η αποκαθήλωση του ειδώλου.<sup>40</sup> Ο παππούς αποκαλύπτει στον εγγονό ότι όσα του έλεγε για περιπέτειες σε μακρινές χώρες ήταν φανταστικά και ότι δεν είχε κάνει στη ζωή του ούτε ένα ταξίδι. Κάθε φορά που το επιχειρούσε, παρενέβαινε η δυναμική γιαγιά και ταξίδευε η ίδια στη θέση του. Στη συνέχεια του αποκαλύπτει και τον λόγο της τόσο παθητικής του συμπεριφοράς: Μέχρι τα δέκα του χρόνια είχε ανατραφεί ως κορίτσι, για να σωθεί από το παιδομάζωμα. Ο παππούς τελικά πεθαίνει την επομένη, πραγματοποιώντας έτσι «το μόνον της ζωής του ταξίδιον».

Όπως αρχίζει να διαφαίνεται από την παραπάνω αδρή απόδοση της ιστορίας, οι μεταφορές του θανάτου, ως ρητορικά σχήματα αλλά και ως κοινωνικές γλωσσικές συμβάσεις, κατέχουν κομβική θέση στην παραγωγή της αφήγησης. Η πρώτη και κυρίαρχη μεταφορά για τον θάνατο είναι αυτή που δηλώνεται ήδη στον τίτλο: το ταξίδι, το εμβληματικό πολιτισμικό στερεότυπο της νεωτερικότητας, που λειτουργεί παράλληλα και ως μεταφορά για τη ζωή.<sup>41</sup> Η δεύτερη, από την οποία προκύπτει και ένα μεγάλο μέρος της ονειρικής εικονοπλασίας που ακολουθεί την αναγγελία του θανάτου, είναι η πολυσήμαντη μεταφορά της πάλης με τον άγγελο.<sup>42</sup> Συμπληρωματικά προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και η πολιτισμική μεταφορά σχετικά με τα μάτια του νεκρού που υποτίθεται

ότι μένουν ανοιχτά, εφόσον δεν εκπληρωθεί η τελευταία του επιθυμία. Πρόκειται κατά βάση για ένα βιολογικό φαινόμενο, που αποκτά μεταφορική διάσταση και συνδέεται στη συγκεκριμένη περίπτωση με δοξασίες περί ψυχής και μεταθανάτιας ζωής (σ. 178-180).<sup>43</sup> Γίνεται φανερό, πάντως, ότι το ψυχολογικό θέμα της παιδικής αντίληψης της μεταφοράς τίθεται εδώ με την ίδια ένταση που τίθεται και η περί θανάτου αντίληψη του παιδιού. Μάλιστα ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει εν προκειμένω το γεγονός ότι και στο κείμενο του Moritz το παιδί επεξεργάζεται τις μεταφορές με αντίστοιχο τρόπο: Ο γερμανικός ιδιωτισμός για τον ετοιμοθάνατο που ο Άντον ακούει από τη μητέρα του («Der Tod sitzt ihm auf der Zunge» [«Ο θάνατος του κάθεται πάνω στη γλώσσα»], σ. 36) εκλαμβάνεται από τον μικρό "τον μικρό Γερμανό" κυριολεκτικά, δηλαδή ως προ του γράμματος υπερρεαλιστική εικόνα,<sup>44</sup> ακριβώς όπως οι παραστάσεις της τιτάνιας πάλης με τον άγγελο δραματοποιούνται στη φασματική εικονοπλασία του μικρού Έλληνα. Είναι σαφές, επομένως, ότι και στα δύο κείμενα καταγράφεται ένα είδος αδυναμίας των παιδιών να κατανοήσουν λειτουργικά τη μη κυριολεκτική γλώσσα.<sup>45</sup> Κάτι τέτοιο συνάδει προδρομικά τόσο με τα πορίσματα του Piaget όσο και άλλων μελετητών, που υποστηρίζουν ότι παιδιά κάτω των δέκα ή έντεκα ετών επεξεργάζονται τις μεταφορές όπως και τις κυριολεξίες και ότι η πλήρης κατανόησή των μεταφορών ολοκληρώνεται κατά την προεφηβεία, ανάμεσα στα δέκα και δώδεκα χρόνια, δηλαδή στο στάδιο ανάπτυξης της αφηρημένης σκέψης.<sup>46</sup> Δεν είναι τυχαίο, επομένως, ότι η ηλικία του αφηγητή του Βιζυηνού, αλλά και πολλών άλλων ανήλικων αφηγητών της παγκόσμιας λογοτεχνίας, τοποθετείται σε αυτό το κρίσιμο πέρασμα από την όψιμη παιδικότητα στην εφηβεία και από την ψευδαίσθηση στη λογική.<sup>47</sup>

Ούτε, βέβαια, είναι συμπτωματικό ότι η βιογραφική και κειμενική περιπέτεια των μικρών και στα δύο κείμενα που μας απασχολούν σχετίζεται με τη γλωσσική εξέλιξη, με τη σταδιακή ενσωμάτωση του γλωσσικού κώδικα των ενηλίκων. Αυτό σημαίνει ότι η έξοδος από τον μαγικό κύκλο της παιδικότητας και η ένταξη στον κόσμο της νόησης συναρτώνται με τη μετάβαση από μια άμεση, ολιστική, βιωματική αντίληψη της σχέσης γλώσσας και πραγματικότητας σε μια αφηρημένη αναλυτική-συμβολική. Η διαδικασία αυτή μάλιστα, σύμφωνα με τη νεότερη έρευνα, δεν αναφέρεται τόσο σε βιολογική ωρίμανση όσο σε όρους μάθησης και κοινωνικοποίησης.<sup>48</sup> Η ιδιόρρυθμη δηλαδή ερμηνεία του Γεωργιάκη εν προκειμένω δεν οφείλεται σε κάποια εγγενή ανικανότητα μεταφορικής αντίληψης λόγω φυσικής (ακόμα) ανεπάρκειας, αλλά σε ελλιπή πληροφόρηση σχετικά με τις επικοινωνιακές συμβάσεις των ενηλίκων. Η κοινωνική του απειρία μάλιστα γίνεται επιπρόσθετα αισθητή, όταν εμφανίζεται να πιστεύει ότι ο Θύμιος απέσπασε την άδεια του αφεντικού του μέσω κάποιας μαγικής πρακτικής: Αγνοεί δηλαδή προφανώς τον θεσμικά επιβεβλημένο σεβασμό για την τελευταία επιθυμία του νεκρού (σ.178).<sup>49</sup> Όταν όμως, καθώς βρίσκεται και στην κατάλληλη ηλικιακή φάση, έρχεται επιπλέον η άμεση εμπειρία

του θανάτου να συμπληρώσει τα κενά της άγνοιας, τότε ολοκληρώνεται και η μοιραία κατανόηση της συμβατικοποιημένης σημασίας. Στο γερμανικό κείμενο η μετάβαση αυτή στην κοινωνική ενηλικίωση φαίνεται ότι κατά κάποιον τρόπο δεν ολοκληρώνεται ποτέ, γεγονός ενδεικτικό για τη νευρωτική προσωπικότητα του κεντρικού ήρωα: Στη συνείδηση του νεαρού ενήλικου Άντον ο κόσμος της φαντασίας υποκαθίσταται αμήχανα από τον κόσμο του θεάτρου, προς τον οποίο τείνουν οι (ατελέσφορες πάντα) προσπάθειές του.<sup>50</sup> Στο ελληνικό κείμενο, αντίθετα, ο Γεωργάκης στα δέκα του χρόνια υφίσταται με σχετική επιτυχία μια διπλή μήυση: Στον πόνο του έρωτα και του θανάτου αφενός και στην έλλογη τάξη της συμβολικής γλώσσας αφετέρου. Δηλαδή, με όρους αναπτυξιακής ψυχολογίας αυτή τη φορά, ο χαρακτήρας του Βιζυηνού, καθώς εξελίσσεται κοινωνικά, χρησιμοποιεί υγιώς τους «ενδιάμεσους χώρους»<sup>51</sup> της παιγνιώδους φαντασίας, του παραμυθιού και του ονείρου, για να μεταβεί σχετικά ανώδυνα από την απόλυτη υποκειμενικότητα και την νηπιακή ψευδαίσθηση της παντοδυναμίας στην αναδύομενη ικανότητα αντικειμενικής αναγνώρισης και αποδοχής της πραγματικότητας. Αντίθετα, η αντίστοιχη προσφυγή του Άντον στην τέχνη δεν έχει εξίσου λυτρωτικό αποτέλεσμα, καθώς ο χαρακτήρας του Moritz παραμένει, σε τελική ανάλυση, πεισματικά εγκλωβισμένος στα ζωτικά ψεύδη του (όπως, τηρουμένων των αναλογιών, ο παππούς Γεώργης ή ο Peer Gynt) και, το χειρότερο, φαίνεται ότι προσδοκά και από τους γύρω του να τα ενστερνιστούν. Στο «Ταξείδιον» όμως ένα σχετικά ομαλό πέραςμα συντελείται εμβληματικά για τον Γεωργάκη στη (χαρακτηριστικά ηλιόλουστη<sup>52</sup>) σκηνή της απομάγευσης στη Μπαίρα (σ. 187-200), και μάλιστα έχει ήδη προοικονομηθεί από την πολυδαίδαλη διαδρομή με το αμφιλεγόμενο τέρμα στο χαρέμι και, κυρίως, από τη «φανταστική» ιππασία προς το χωριό.<sup>53</sup> Έτσι, ολοκληρη η ζωή του μικρού αφηγητή αλλάζει μέσα σε μια νύχτα και μια μέρα.

Όπως σημειώθηκε παραπάνω, δεν είναι χωρίς σημασία εδώ ότι διάυλο για τη γλωσσική, συναισθηματική και κοινωνική ωρίμανση του ήρωα αποτελεί μια μεταφορική έκφραση:<sup>54</sup> Γιατί, πέρα από τη γνωσιακή προσέγγιση, που αντιμετωπίζει τη μεταφορά απλώς ως εργαλείο για την νοσηματοδότηση του αγνώστου μέσω του γνωστού,<sup>55</sup> η νεότερη θεωρία υποστηρίζει ότι «η μεταφορά σηματοδοτεί την ανάδυση –και την ανάδειξη– του προλεκτικού, προεννοιακού «σύμπαντος» [...], δηλαδή προλεκτικών, προεννοιακών στοιχείων της εμπειρίας». Με άλλα λόγια, η κατάκτηση του ψυχρού συμβολικού κώδικα δεν μπορεί παρά να συνοδεύεται από αυτή τη μετάγχιση αισθήσεων και αισθημάτων που εμπλουτίζει τη γλωσσική αφαίρεση με τη δεικτική θέρμη του προ-λογικού, προ-γλωσσικού βιώματος.<sup>56</sup> Άλλωστε, είναι πρόδηλο ότι και οι δύο βασικές μεταφορές του κειμένου για τον θάνατο, τόσο η πάλη με τον άγγελο όσο και το ταξίδι, καταθέτουν στη γλώσσα την επιθυμία του αναστρέψιμου, δηλαδή, έμμεσα, τον βιωμένο πόνο που συνδέεται με το γεγονός του θανάτου.<sup>57</sup> Η μεταφορά λοιπόν, που διατηρεί στο πλαίσιο της αναλυτικής γλώσσας τη μνήμη της πρωτογενούς, αισθητηριακής σήμανσης,<sup>58</sup> αποτελεί το κατάλ-

ληλο όχημα για την εισαγωγή του Γεωργάκη στον φωτεινό κόσμο των αφαιρέσεων και των γενικεύσεων.<sup>59</sup> Περαιτέρω, και μάλιστα δεδομένης της μικρής ηλικίας του ήρωα, οι συγκεκριμένες μεταφορές μπορούν να θεωρηθούν ως μαρτυρίες της οντογενετικής πορείας του ανθρώπου προς τη διαμόρφωση της αφηρημένης έννοιας του θανάτου.<sup>60</sup> Επιπλέον, αναδεικνύεται εδώ έμμεσα και ο κρίσιμος (ως επί το πλείστον ανεπίγνωστος) ρόλος της μεταφοράς στη διαμόρφωση της πολιτισμικής συνείδησης, των κυρίαρχων αξιών στο πλαίσιο της συμβολικής τάξης.<sup>61</sup> Όλα αυτά τα ζητήματα, που περιστρέφονται πρωταρχικά γύρω από τη σχέση γλώσσας και πραγματικότητας, θα συζητηθούν στη συνέχεια, σε συνάρτηση πάντα με το διακειμενικό πλέγμα του διηγήματος του Βιζυηνού.

### **Μεταφορές του θανάτου**

Ο λόγος περί θανάτου αποτελεί σύνθετο θεωρητικό ζήτημα ειδικά για τους φιλοσόφους του εικοστού αιώνα, που παρεμβάλλουν τη γλώσσα ανάμεσα στη συνείδηση και την εμπειρία της πραγματικότητας.<sup>62</sup> Στο πλαίσιο αυτό, και μόνο το σύνταγμα «λόγος περί θανάτου» συνιστά οξύμωρο, με την έννοια ότι λόγος και θάνατος είναι ασύμβατα μεγέθη, εφόσον ο θάνατος ταυτίζεται κατ' εσχολήν με τη σιωπή. Σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφία, διακρίνονται γενικά ως προς το θέμα αυτό δύο κατηγορίες φιλοσοφικών προσεγγίσεων: αυτή των μαρξιστών και αυτή των υπαρξιστών, «πεφωτισμένων» μεταφυσικών και φιλοσοφούντων θεολόγων. Οι πρώτοι, που αντιμετωπίζουν τον θάνατο ως κάτι άγνωστο και απρόσιτο, προκρίνουν (για ευνόητους λόγους) τη σιωπή. Οι τελευταίοι είναι αυτοί που κυρίως προσφεύγουν σε εικόνες και μεταφορές.<sup>63</sup> Αυτές αναφέρονται βασικά σε ανθρωπολογικές εμπειρίες «προσομοίωσης», σε καταστάσεις δηλαδή οριακές, που ανακαλούν υποτιθέμενα χαρακτηριστικά του θανάτου: η γέννηση, ο ύπνος, το όνειρο, το φύλο, η εθνική ετερότητα, το γήρας, η ασθένεια, η ασχήμια, η τρέλα, η έκσταση, αν και όλα ελέγχονται ως εντέλει ανεπαρκή, αποδίδουν ωστόσο, το καθένα με διαφορετικό τρόπο, κάποιες όψεις από το μοναχικό παράδοξο του τέλους της ζωής.<sup>64</sup> Και, ακόμα, πράγμα που κυρίως ενδιαφέρει εδώ: ο χωρισμός, η αναχώρηση, η μύηση, το ταξίδι. Κατά μία έννοια, στην αφετηρία κάθε ταξιδιού υπόκειται η απειλή του θανάτου.<sup>65</sup> Δηλαδή, κάθε ταξίδι συνεπάγεται τον θάνατο ενός μέρους του εαυτού μας, αποχαιρετισμό ενός οικείου κόσμου και μετάβαση σε μια νέα ζωή.<sup>66</sup> Αντίστοιχα -και αυτό είναι σημαντικό για την παρούσα εξέταση-, η ικανότητα για ταξίδι εικονογραφεί ανάγλυφα την αντίληψη για μια ολοκληρωμένη ύπαρξη που περιλαμβάνει τη συνείδηση του θανάτου,<sup>67</sup> το Sein zum Tode του Heidegger.<sup>68</sup>

Η μεταφορική σήμανση του θανάτου φαίνεται ότι αποτελεί παγκόσμια πολιτισμική σταθερά, εφόσον στις περισσότερες κοινωνίες η λέξη τείνει να ταυτίζεται με το ίδιο το πράγμα και την επίφοβη δυναμική του, γεγονός που καθιστά τη μνεία του ονόματος

αυτόχρονα ταμπού.<sup>69</sup> Ωστόσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ακόμα και η κυριολεξία αποτελεί (από φιλοσοφική άποψη) μεταφορά, που όμως δεν γνωρίζουμε το νόημα που μεταφέρει,<sup>70</sup> με την έννοια ότι τόσο το σημαινόμενο όσο και το αναφερόμενο του γλωσσικού σημείου «θάνατος» παραμένουν απροσδιόριστα.<sup>71</sup> Πρόκειται δηλαδή για μια κατ'εξοχήν μη αναγώγιμη, για μια «απόλυτη μεταφορά», σύμφωνα τουλάχιστον με την άποψη του Blumenberg, ο οποίος εν προκειμένω εντοπίζει δύο δυνατότητες αντιμετώπισης του γλωσσικού αυτού φαινομένου: Η πρώτη θεωρεί τις μεταφορές παρωχημένα κατάλοιπα της μετάβασης από τον μύθο στον λόγο· η δεύτερη, αντίθετα, τις θεωρεί βασικό συστατικό της γλώσσας και θεμελιώδη μηχανισμό της παραγωγής του νοήματος.<sup>72</sup> Στην πραγματικότητα, ένα μεγάλο μέρος της «κυριολεκτικής» γλώσσας αποτελείται από ανενεργές ή «νεκρές» μεταφορές.<sup>73</sup> Κατά κάποιον τρόπο, βέβαια, συνιστά παράδοξο και μόνο το γεγονός ότι τόσες μεταφορές γίνονται ανεκτές στη γλώσσα της επικοινωνίας. Αυτό όμως οφείλεται στο γεγονός ότι, όπως προαναφέρθηκε, αυτές επιτρέπουν την επιβίωση στο βασίλειο της νόησης προενοιακών συναισθηματικών εμπειριών, οι οποίες, με καθαρά αναφορικούς όρους, θα παρέμεναν ανέστιες.<sup>74</sup> Στη λογική αυτή, το σημείο «θάνατος» κρύβει το σημαινόμενό του στο μεταίχμιο του νοήματος και της σημασίας, ως απόλυτη μεταφορά, εμβληματική για όλες τις ανείπωτες εμπειρίες.<sup>75</sup>

Όπως σημειώθηκε προηγουμένως, οι βασικές περιθανάτιες μεταφορές του κειμένου του Βιζυηνού είναι το ταξίδι σε διάφορες εκδοχές (με κυρίαρχη την υποβλητική αμφισημία του τίτλου) και η πάλη με τον άγγελο, που αναφέρεται ειδικά στη διαδικασία του θνήσκειν. Ο χωρισμός και η διαδρομή, που σημαίνουν ταυτόχρονα την κοινωνική και συναισθηματική μετάβαση από μια κατάσταση σε μια άλλη, στοιχειώνουν και οργανώνουν το κείμενο ως καταστατικοί θεματικοί του άξονες. Το κείμενο ξεκινά με τη «στρατολόγηση» του δεκάχρονου αφηγητή «διά το έντιμον των ραπτών επάγγελμα» (σ. 168). Αυτό συνεπάγεται απομάκρυνση από το οικογενειακό περιβάλλον και αναγκαστική προσγείωση στην «πραγματική» ζωή, σύμφωνα με τις πρακτικές του προ-αστικού κόσμου, οι οποίες ενέτασσαν με συνοπτικές διαδικασίες τα παιδιά προεφηβικής ηλικίας στις ενήλικες λειτουργίες. Η μετάβαση στην κοινωνική ωριμότητα (συμβολικός θάνατος του παλιού εαυτού) πραγματοποιείται μέσω της μετακίνησης στον χώρο (εγκατάσταση στην Πόλη), αλλά και μέσω μιας παραμυθικής αφήγησης σε ελεύθερο πλάγιο λόγο,<sup>76</sup> που δραματοποιεί συμβολικά τη μήυση στην κοινωνική και γενετήσια ωριμότητα.<sup>77</sup> Ο έρωτας με τη βασιλοπούλα, η εκτέλεση άθλων και ο γάμος επιτελούν προδρομικά σε επίπεδο αφήγησης ό, τι ποτέ δεν συμβαίνει σε επίπεδο ιστορίας. Γιατί οι επισκέψεις στο σεράι και οι τολμηροί χαριεντισμοί με τη μυστηριώδη ψιλή φωνή πίσω από το καφασωτό κάθε άλλο παρά ευοδώνουν τις βλέψεις του νεαρού επίδοξου εραστή. Η διαδρομή στα άδυτα του χαρεμιού με τις περιρρέουσες «ασέμνους ύβρεις» των γυναικών (ως παρωδία γονιμικής τελετουργίας) περιγράφεται με όρους ψυχαναλυτικού λαβυρίνθου: «Πολλάκις λοιπόν

διήλθον δια πολυτελών στοών, και δια σκιερών διόδων εισέδυσα εις τους μαγικούς και μυροβόλους «δαερέδες» του χαρεμίου της Βαλιδέ-Σουλτάνας.» (σ. 171). Ωστόσο, παρ' όλες τις ερωτικές συνδηλώσεις που επιστρατεύονται, έρχεται η φοβερή παρέμβαση του («αράπη») φρουρού (που θυμίζει παραμυθικό δράκο), για να λογοκρίνει προληπτικά τη ρητορική της επιθυμίας με την απειλή της εξόντωσης (σ. 173). Το όνειρο της πτώσης που ακολουθεί (ψυχαναλυτικό σημείο θανάτου<sup>78</sup>) είναι ίσως η πρώτη καταγραφή τυπικής ονειρικής εμπειρίας στην ελληνική πεζογραφία.

Ο λαβύρινθος συνδέεται σε πολλές παραδόσεις με διαβατήριες τελετές μύησης των εφήβων στην τάξη των ενήλικων ανδρών, και μάλιστα προϋποθέτει ένα είδος συμβολικού θανάτου του προηγούμενου εαυτού και την ανάδειξη μιας νέας ταυτότητας.<sup>79</sup> Το κέντρο του λαβυρίνθου κατοικείται, κατά κανόνα, από ένα διφυές «τέρας». Στο «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» μια εξίσου περίπλοκη διαδρομή στο ψυχιατρείο καταλήγει στον γαλάζιο θάλαμο της ωραίας ψυχασθενούς Κλάρας. Εδώ, στο κέντρο του λαβυρίνθου κατοικεί μια αντίστοιχα μεθοριακή κοινωνικά μορφή: ο ευνούχος, το ανδρογυνικό πλάσμα που συχνά σχετίζεται με τον θάνατο, και η παρουσία του στο τέλος μιας διδαλώδους περιπλάνησης είναι σύνηθες μοτίβο στη λογοτεχνία και την τέχνη.<sup>80</sup> Ο Γεωργάκης εισάγεται σταδιακά στη συντεταγμένη κατηγορία των ενηλίκων μέσα από εκλογικευμένες και εκσυγχρονισμένες «τελετουργίες». Η πολύτροπη περιπλάνηση στο σεράι, η υποκατάσταση του έρωτα από τον θάνατο, η βίαιη διάψευση των ερωτικών βλέψεων και η τελική απομυθοποίηση φαίνεται ότι προλογίζουν το κυρίως ταξίδι του νεαρού αφηγητή: την έφιππη<sup>81</sup> νυχτερινή διαδρομή προς τον ετοιμοθάνατο γέροντα με το αμφίσημο κοινωνικό φύλο και την αντίστοιχη αποκαθήλωση που θα ακολουθήσει. Μάλιστα, το ταξίδι αυτό, που σκηνοθετικά θυμίζει τον “Erlkönig” του Goethe,<sup>82</sup> εντάσσεται στη ρομαντική προβληματική της διαμάχης μεταξύ των άλογων και λογικών δυνάμεων της προσωπικότητας. Στο πλαίσιο αυτό παρουσιάζει, μεταξύ άλλων, αντιστοιχίες με κείμενα όπως το ποίημα «Το αγόρι στον βάλτο» της von Droste-Hülshoff, όπου όμως, αντίθετα με ό, τι συμβαίνει στον Goethe, ο νεαρός πρωταγωνιστής κατορθώνει (όπως, τηρουμένων των αναλογιών, και ο Γεωργάκης) να υπερνικήσει τους πειρασμούς των σκοτεινών δυνάμεων και να φτάσει με ασφάλεια στο στέρεο έδαφος του ορθού λόγου.<sup>83</sup> Ακόμα και το νεανικό ημιτελές «ταξείδιον» του παππού προς τον λόφο, που πάνω του «εφαίνετο ο ουρανός στηριζόμενος» (σ. 197), επιχειρείται χαρακτηριστικά στον «νεκρό» χρόνο μια μέρα μετά τη βίαιη αρρενοποίησή του και λίγο πριν από τον γάμο του, όταν δηλαδή καλείται να αφήσει πίσω του τη θηλυκή του ταυτότητα και να αναλάβει έναν νέο ρόλο στη ζωή του. Το γεγονός και μόνο ότι και αυτό το ταξίδι ματαιώνεται αφενός συνοψίζει την ανεπιτυχή απόπειρα για απόκτηση της ανδρικής ταυτότητας και αφετέρου προδικάζει και όλα τα υπόλοιπα ακυρωμένα ταξίδια της ζωής του. Άλλωστε, η σκηνή του αποχαιρετισμού πριν από το σημαδιακό ταξίδι στον Άγιο Τάφο μοιάζει με προετοιμασία κηδείας:

Στέλνω, ψυχή μου, στον πνευματικό κ' έρχεται κ' εξομολογούμαι· φωνάζω την γιαγιά σου μπροστά του και της γράφω όλον τον βιον επάνω της. Φωνάζω τους χωριανούς και παίρνω συγχώρεσι από τον καθένα, γιατί διες, ψυχή μου, το ταξίδι είναι το μακρύτερο ταξίδι του κόσμου, κ' εμείς έχουμε ζωή και θάνατο!

Κάθε μετακίνηση, λοιπόν, σηματοδοτεί μια καμπή στη ζωή του μετακινούμενου και ταυτόχρονα εμπλέκεται άμεσα ή έμμεσα, κυριολεκτικά ή συμβολικά, με κάποια εκδοχή του θανάτου.

Η δεύτερη μεταφορά, η πάλη με τον άγγελο, επιτελεί καταλυτική λειτουργία, καθώς αποτελεί κλειδί για την περαιτέρω εξέλιξη της πλοκής. Η σύνθετη πολιτισμική της δικτύωση σφραγίζει στο εξής την αντίληψη του παιδιού για τον θάνατο αλλά και ευρύτερα τη μυθική σχέση του με τον κόσμο, σχέση που πρόκειται να κλονιστεί από τις τελικές αποκαλύψεις, στον βαθμό που και η μεταφορική έκφραση μεταφράζεται τελικά σε “κυριολεκτική”, απτή εμπειρία. Στο σημείο αυτό είναι σκόπιμο να τονιστεί η ιδιαίτερη συμβολική λειτουργία των αγγέλων και άλλων φτερωτών αγγελιοφόρων και ψυχοπομπών στη δυτική (και όχι μόνο) παράδοση.<sup>84</sup> Οι άγγελοι είναι όντα μεταίχμιακά και δισυπόστατα, μεταξύ ανθρώπου και θεού, κόσμου και επέκεινα. Ο ρόλος τους είναι, κατά κανόνα, διαμεσολαβητικός ανάμεσα στον υλικό και τον πνευματικό κόσμο, ανάμεσα στο αισθητό και το υπερβατικό και (με νεωτερική ορολογία) ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία.<sup>85</sup> Εμφανίζονται πάντα σε μεταβατικές καταστάσεις, διευκολύνοντας την υπέρβαση των ορίων που χωρίζουν το γνωστό και οικείο από το άγνωστο. Ειδικά στην τέχνη και τη λογοτεχνία απαντούν ως προπομποί οριακών εμπειριών που δεν ελέγχονται από τον άνθρωπο, εκπρόσωποι της απουσίας, του κενού, της απώλειας και του θανάτου.<sup>86</sup> Δεν είναι, επομένως, τυχαία η δημοτικότητα που γνωρίζουν οι άγγελοι στα ρομαντικά χρόνια,<sup>87</sup> και, εν προκειμένω, δεν είναι τυχαίος και ο συνδυασμός του αγγέλου του θανάτου με τη μυθική πορεία του παιδιού προς την ωριμότητα. Αν για τον παππού η πάλη με τον άγγελο σημαίνει την οριστική έξοδο από την ψευδαισθητική του ύπαρξη, για τον εγγονό φαίνεται ότι δείχνει τον δρόμο προς την κοινωνική ενσωμάτωση.

Επιπλέον, το θέμα έχει και μια πολιτισμική-φιλοσοφική διάσταση που αφορά ειδικά τις έσχατες συνέπειες της ακολουθίας Διαφωτισμός - Ρομαντισμός - νεωτερικότητα: Οι φτερωτοί απεσταλμένοι του θεού σηματοδοτούν με την απόμακρη θλίψη τους το μοντέρνο πέρασμα από μια υπερβατικής έμπνευσης πρόνοια στην πεπερασμένη, εγκόσμια τυχαιότητα των νέων χρόνων. Μετά τον θάνατο του θεού, είναι πλέον πρέσβεις ενός ανύπαρκτου βασιλείου και από φερέφωνα του απόλυτου έχουν εκπέσει σε εκπροσώπους της σιωπής και του κενού. Έτσι, ορφανοί και εξόριστοι στην έρημο της νόησης και της συμβολικής γλώσσας, θρηνούν για πάντα τη μνήμη ενός χαμένου ολιστικού και συνεκτικού νοήματος.<sup>88</sup> Στη συνάφεια αυτή αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα το στοιχείο ότι στον Βιζυηνό ο άγγελος του θανάτου έχει εκπέσει από τον ουσιοκρατικό παράδεισο στη

φυλακή της γλώσσας: Δεν είναι παρά ένα σχήμα λόγου, μια μεταφορά που δρομολογεί και συνοδεύει τη μετάβαση του παιδιού στην εποχή της φρόνησης, στο άνυδρο σημασιολογικό σύμπαν των ενηλίκων. Και μάλιστα, ειδικά η εικόνα της πάλης του παππού με τον άγγελο μπορεί στο ίδιο πλαίσιο να θεωρηθεί ότι, εκτός από τον αγώνα ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, αναπαριστά εμβληματικά και την ένταση ανάμεσα στη δείξη και το σύμβολο, την αμεσότητα της ενόρμησης και την αποστασιοποίηση της λογικής που ο τροπικός λόγος μεταγγίζει στον γλωσσικό κώδικά<sup>89</sup> και ακόμα, με άλλους όρους, τον ύστατο διχασμό ενός ληλατημένου ανθρώπου ανάμεσα στον εσωτερικό και στον εξωτερικό κόσμο, την παραμυθία και την εμπειρική πραγματικότητα, ανάμεσα σε αυτό που υποκειμενικά φαντάζεται και εκείνο που αντικειμενικά προσλαμβάνει.<sup>90</sup>

Η συγκεκριμένη μεταφορική έκφραση, πάντως, έχει διπλή καταγωγή: η πρώτη της πηγή είναι το βιβλίο της *Γενέσεως* (32, 24-30), το επεισόδιο της ολονύκτιας πάλης του πατριάρχη Ιακώβ με έναν άγγελο το βράδυ πριν από την επανασύνδεσή του με τον αδελφό του Ησαύ, με τον οποίο είχε τις γνωστές παλιές διαφορές για τα πρωτοτόκια (*Γένεσις* 27, 1-45). Η πάλη διήρκεσε όλη τη νύχτα χωρίς νικητή. Τα ξημερώματα ο Ιακώβ ζήτησε από τον άγγελο την ευλογία του, για να τον απελευθερώσει και να τον αφήσει να φύγει. Ο άγγελος τον ευλόγησε και τον ονομάτισε Ισραήλ, που σημαίνει Πολεμιστής του Θεού, αφού δεν τον νικά ούτε θεός ούτε άνθρωπος. Την ίδια μέρα ο Ιακώβ συμφιλιώθηκε με τον αδελφό του. Το επεισόδιο, που αποτέλεσε επανειλημμένα πηγή έμπνευσης για τη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες, έχει ερμηνευθεί θεολογικά ως εσωτερικός αγώνας του ανθρώπου για την υπέρβαση του εαυτού του και την ένωση με το θείο. Η έμμεση βιβλική αύρα της πάλης με τον άγγελο φωτίζει υπαινικτικά και το επεισόδιο της απόδρασης του μικρού Γεώργη-παππού, που για μια φορά αποπειράθηκε να φτάσει με τη σκάλα του στον ουρανό: το όνειρο του Ιακώβ με την ουράνια κλίμακα και τους αγγέλους (*Γέν.* 8,11-19), το άλλο πολύ γνωστό επεισόδιο της ζωής του βιβλικού πατριάρχη, δεν απέχει πολύ από το δικό μας επεισόδιο. Αν σε αυτό προστεθεί και η αναλογία των έγκλειστων, κοριτσίστικων παιδικών χρόνων του παππού με τη «θηλυπρεπή» εμφάνιση και την προσκόλληση στη μητέρα και το σπίτι που χαρακτηρίζουν τον νεαρό Ιακώβ (σε αντίθεση με τον δασύτριχο, αγροίκο Ησαύ), η μορφή του παππού και οι ψυχολογικές του δοκιμασίες αποκτούν αρχετυπικές, αρχέγονες διαστάσεις.<sup>91</sup>

Η δεύτερη (και πιο προβεβλημένη) πηγή της μεταφοράς, που εν προκειμένω συμφύρεται με την πρώτη, προέρχεται από τη θρησκευτική παράδοση του αγγέλου του θανάτου, που έχει διασταυρωθεί με παγανιστικά στοιχεία και έχει διηθηθεί διαπολιτισμικά στη λαϊκή πίστη.<sup>92</sup> Οι μορφές του Χάρου και του Αρχάγγελου των ψυχών πολύ συχνά ταυτίζονται στη λαϊκή εικονοπλασία, και το στοιχείο της θανάσιμης πάλης (παραδίδεται το ρήμα «αγγελομαχώ» με την έννοια του «ψυχομαχώ») ανάγεται με βεβαιότητα στα ακριτικά δημοτικά τραγούδια και στον αγώνα του Διγενή με τον Χάροντα στα

μαρμαρένια αλώνια.<sup>93</sup> Πρόκειται, προφανώς, για μια μεταφορά σύνθετη και «αναλογική», χαρακτηριστική της αφηρημένης σκέψης, σε αντίθεση με τις απλούστερες και βασισμένες στην ομοιότητα.<sup>94</sup> Κατά συνέπεια, η έκφραση είναι πλούσια σε συνδηλώσεις για τον ενήμερο αναγνώστη και σαφής ως δήλωση για τους ενήλικους χαρακτήρες που τη χρησιμοποιούν. Όχι όμως τόσο για το παιδί, που δεν έχει ακόμα ενσωματώσει πλήρως τους κανόνες του γλωσσικού παιχνιδιού, και μάλιστα σε ό,τι αφορά μια έννοια τόσο πρωτεύική όσο ο θάνατος. Το παιδί επεξεργάζεται τη μεταφορά σύμφωνα με αυτό που του «δείχνει» άμεσα, και όχι σύμφωνα με αυτό που «συμβολίζει». Χαρακτηριστικός από την άποψη αυτή είναι ο τρόπος που ο αφηγητής του Βιζυηνού αναλύει την κατανόηση της επιθανάτιας πάλης με βάση την προσωπική, βιωμένη εμπειρία του παιδιού από τα παιχνίδια με τον παππού του (σ. 177).<sup>95</sup>

Η παιδική αυτή σκέψις μοι επήλθε, διότι άλλοτε εσυνήθιζον να παλαίω με τον παππούν, αναριχώμενος επί της ράχεως και των υψηλών αυτού ώμων προ πάντων οσάκις των κατελάμβανον καθήμενον επί του «μεντερίου» του παρά την εστίαν.

Μάλιστα, η αμήχανη αιώρηση ανάμεσα στο ατομικό βίωμα και την κοινωνική-πολιτισμική όψη της σήμανσης γίνεται πρόδηλη στο δίλημμα του αφηγητή-παιδιού ανάμεσα στην ιδιωτική ανάμνηση (πάλη στο «μεντέρι») και τη συλλογική μυθική σύμβαση («μαρμαρόστρωτο αλώνι», σ. 177):

[...] Και πού θα παλαίω με τον άγγελον; Επάνω εις στο μεντέρι του παππού, ή μεσ' στο μαρμαρόστρωτο τ' αλώνι;

Σε κάθε περίπτωση, η εμμονή στην κυριολεκτική κατανόηση της μεταφοράς την αναδεικνύει ως χώρο διαπάλης ανάμεσα στο ολιστικό, πρωτογλωσσικό βίωμα και στην αναλυτική γλώσσα, ανάμεσα στον προεννοιακό κόσμο των αισθητηριακών αντιδράσεων και στον κόσμο των αφηρημένων λογικών κατηγοριών.<sup>96</sup> Η λύση θα δοθεί στο τέλος του δρόμου, όπου η εμπειρική πραγματικότητα θα έρθει να αποκωδικοποιήσει επί το συμβατικότερον όλες τις μεταφορές.

### **Στη φυλακή της γλώσσας: το παιδί και ο θάνατος**

Όπως προαναφέρθηκε, το υπό εξέταση ζήτημα έχει δύο όψεις: μια φαινομενολογική, που αφορά στην κατανόηση του ίδιου του γεγονότος του θανάτου εκ μέρους των παιδιών, και μια σημειολογική-ψυχολογική, που σχετίζεται με την περί μεταφοράς αντίληψη των παιδιών. Ως προς το πρώτο θέμα, τα συμπεράσματα της έρευνας ποικίλλουν: Για παράδειγμα, η κρατούσα άποψη είναι ότι ο θάνατος είναι άγνωστος στα νήπια, υπάρχουν όμως και αντίθετες απόψεις, όπως και απόψεις που αντιπαραθέτουν τη γλωσσική κατανόηση στην υπαρξιακή.<sup>97</sup> Σύμφωνα με τις τελευταίες, το πρόβλημα προκύπτει από τη στιγμή που επιχειρούμε να κατανοήσουμε τον θάνατο όχι μόνο ως γλωσσικό σημείο

αλλά και ως σημαινόμενο, προσπάθεια που καταλήγει σε αδιέξοδο.<sup>98</sup> Ωστόσο, το αίτημα για το σημαινόμενο (ή, ακόμα περισσότερο, για το αναφερόμενο) του θανάτου δεν παίζει κανένα ρόλο για τη χρήση του όρου στη γλώσσα. Δηλαδή, κατά βάση ο θάνατος αποτελεί κενή έννοια μόνο για τον φιλόσοφο.<sup>99</sup> Αντίθετα, για τον μέσο ομιλητή η σημασία του προκύπτει με σαφήνεια από τη χρήση του στη γλώσσα, από το σύνολο των εφαρμογών του στο γλωσσικό παιχνίδι.<sup>100</sup> Και το παιχνίδι αυτό εδράζεται σε βεβαιότητες και δεσμεύσεις που δεν συνάγονται από θεωρητική ανάλυση, αλλά από τη θεμελίωσή τους στις λειτουργικές διαδικασίες του βίου.<sup>101</sup> Ως εκ τούτου, αυτό που αποκαλούμαι «αλήθεια» δεν εξαρτάται τόσο από τη σχέση των λέξεων με τα πράγματα αλλά από την κοινή συμφωνία, τη γλωσσική σύμβαση που ρυθμίζει και την εμπειρία.<sup>102</sup> «Τα όρια της γλώσσας μου ταυτίζονται με τα όρια του κόσμου μου», υποστηρίζει ο φιλόσοφος,<sup>103</sup> και από τη σκοπιά αυτή οι μεγάλες θανατολογίες δεν είναι παρά γλωσσικά παιχνίδια και τίποτα περισσότερο.<sup>104</sup> Στη λογική αυτή, μπορεί να υποστηριχθεί αφενός ότι τα παιδιά «κατανοούν» τον θάνατο (πρακτικά) στον βαθμό που οικειοποιούνται τους όρους της γλωσσικής επικοινωνίας (χωρίς, βέβαια, αρχικά να βιώνουν τα αντίστοιχα συναισθήματα των ενηλίκων) και αφετέρου ότι (σε υπαρξιακό-φαινομενολογικό επίπεδο) τα παιδιά γνωρίζουν για τον θάνατο κατά κάποιον τρόπο ακριβώς όσα και οι ενήλικες: δηλαδή τίποτα.<sup>105</sup>

Γεγονός παραμένει πάντως, ότι γύρω στα πέντε τους χρόνια τα παιδιά αρχίζουν να αντιλαμβάνονται λειτουργικά τον θάνατο, αλλά κυρίως ως απουσία που προκαλείται από μια επιθυμία, ως βία, ως φόνο, και όχι ως φύση.<sup>106</sup> Η πλήρης ανάπτυξη της έννοιας συντελείται ανάμεσα στα πέντε και τα δέκα χρόνια, και γύρω στα οκτώ χρόνια η έννοια αρχίζει να στοιχίζεται με την αντίληψη των ενηλίκων.<sup>107</sup> Η διαπίστωση αυτή, επομένως, σε συνδυασμό με τη σχέση του παιδιού με τις μεταφορές, συνάδει εν πολλοίς με την αντίδραση του Γεωργάκη στη φράση «ο παππούς παλεύει με τον άγγελο», παρόλο που ο μικρός είναι ήδη σε ηλικία που θα επέτρεπε οριακά την αφηρημένη σκέψη.<sup>108</sup> Είναι μάλιστα αξιοσημείωτο ότι στις πρώτες αντιδράσεις του παιδιού δεν συμπεριλαμβάνεται ούτε μια αναφορά στη λέξη θάνατος, οπότε, και εφόσον υιοθετείται αποκλειστικά η εστίαση στον ανήλικο αφηγητή, ο αναγνώστης δεν μαθαίνει αμέσως σε ποιον βαθμό ο μικρός όντως καταλαβαίνει σε πρώτη φάση ότι ο παππούς του πεθαίνει και, αν ναι, πώς ακριβώς αντιλαμβάνεται τον θάνατο αυτό. Πάντως, είναι ενδιαφέρον ότι το πέρασμα από τη δείξη στη συμβολική σήμανση συντελείται μέσω της φαντασίας και του ονείρου. Το παιδί οραματίζεται και ονειρεύεται τις δύο μεταφορές που πρόκειται να αποκωδικοποιήσει οριστικά στη συνέχεια πάνω από το νεκρό σώμα του παππού. Οι μαγικές εικόνες με τα σύννεφα και τη σελήνη κατά το έφιππο νυχτερινό ταξίδι<sup>109</sup> φαίνεται ότι αναπαριστούν «κυριολεκτικά» τη μεταφορική σκηνοθεσία, ανοίγοντας τον δρόμο για τη γλωσσική ωρίμανση. Άλλωστε, σύμφωνα με τη νεότερη έρευνα, κατά την οντογενετική πορεία της

γλώσσας κυριολεξία και μεταφορά αρχικά συμπίπτουν, για να διαφοροποιηθούν αργότερα με τη μάθηση και τη χρήση των αφαιρέσεων και των γενικεύσεων.<sup>110</sup>

Τα ίδια περίπου ισχύουν και για τη δεύτερη πολιτισμική μεταφορά, για τα ανοιχτά μάτια του νεκρού, η οποία προσφέρει το υλικό για το πρώτο όνειρο του παιδιού.<sup>111</sup> Μια έκφραση που δηλώνει τη βαρύτητα της τελευταίας επιθυμίας του νεκρού εικονογραφείται εφιαλτικά, προλογίζοντας αντιστικτικά την κρίσιμη συνάντηση με το άψυχο σώμα, την άμεση οπτική επαφή με το τεκμήριο της φθοράς, η οποία, σύμφωνα με τις μεγάλες θανατολογίες (Hegel, Heidegger), αναδεικνύει τον άνθρωπο σε ελεύθερη ύπαρξη.<sup>112</sup> Γιατί, το νεκρό σώμα, οντότητα επαμφοτερίζουσα και κοινωνικά ανένταχτη, εκφράζει εμβληματικά την απόλυτη ελευθερία από τις συμβάσεις και τις δεσμεύσεις του κοινωνικού βίου.<sup>113</sup> Στην ειδική περίπτωση του παππού Γεώργη μάλιστα, του βιολογικού θανάτου έχει προηγηθεί, όπως συχνά συμβαίνει στον μοντερνισμό, ένας κοινωνικός θάνατος,<sup>114</sup> μια μεθοριακή, επαμφοτερίζουσα ύπαρξη, που τον έχει προ πολλού εκτοπίσει στο «ταξίδι» του ονείρου, ως εκβολή του οποίου επέρχεται ο φυσικός θάνατος. Δεν είναι τυχαίο ότι η «ενηλικίωση» του Γεωργάκη συμπίπτει με την αποδοχή της πραγματικότητας της φθοράς και της αλλαγής και την εγκατάλειψη του άφθαρτου κόσμου της φαντασίας.<sup>115</sup>

### Έξοδος

Έτσι, όταν στο τέλος της ιστορίας ο μικρός βρίσκεται αντιμέτωπος με τον νεκρό, ολοκληρώνεται η αποκαθήλωση που έχει δρομολογηθεί στη σκηνή της Μπαήρας: Το παιδί έχει, εντέλει, διανύσει την αντίθετη πορεία από τον παππού Γεώργη, ο οποίος παρουσιάζεται να πεθαίνει όπως έζησε, εγκλωβισμένος στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Όχι όμως και ο εγγονός του, ο οποίος από την παιδική ετερότητα, από τον άλογο κόσμο των φανταστικών και ονειρικών «ταξιδιών», από τη «σημειωτική χώρα» των ενορμήσεων και της δεικτικής σημασιодότσης κατορθώνει να περάσει, με μικρές σχετικά απώλειες, στο παιχνίδι των συμβάσεων, στη συμβολική τάξη και στην αφηρημένη αναλυτική γλώσσα του ενήλικου κώδικα. Μάλιστα, ένδειξη μιας νεοαποκτηθείσας ενήλικης συνείδησης αποτελεί και η σκηνή της κηδείας (σ. 200-201), συναισθηματικά αφαιρετική, απαλλαγμένη από θεαματικές εκδηλώσεις πένθους, οι οποίες φαίνεται ότι έχουν όλες εξαντληθεί στο ανήλικο, «μεταφορικό» στάδιο της αναμονής του θανάτου: Εκτός από κάποιες ήπιες εκφράσεις οίκτου («ο καϋμένος ο παπούς»), πουθενά δεν εντοπίζεται άμεσα ο έκφραση έντονου πόνου. Αντίθετα, ο θάνατος του παππού παρουσιάζεται, με ώριμη ψυχολογική διαύγεια πλέον, ως λυτρωτικό (επιτέλους) ταξίδι:

Την νύκτα εκείνην έκαμε τω όντι πολύ ψύχος. Τη δε πρωία της επιούσης παχεία πάχνη έκειτο λευκάζουσα επί των μεμαραμένων φύλλων των καλυπτόντων το έδαφος του κήπου μας. Μόλις αφυπνίσθην και έδραμον εις την οικίαν του αγαπητού μου παππού. Αλλ' οποία διαφορά από της χθες μέχρι σήμεραν! Πλήθος συγγενών και οικείων συνωστίζοντο σοβαροί και άφωνοι εις την

αυλήν, εις το κατώγειον εις την “σάλαν” της γιαγιάς, εν τω μέσω της οποίας έκειτο μακρὺς μακρὺς ο παππούς. Εφαίνετο πως δεν εξύπνησεν ακόμη. Βαθεία ειρήνην εβασίλευεν επί της μορφῆς του. Μία υπερκόσμιος αίγλη, εν είδει μειδιάματος βαθμηδόν αποσβεννυμένου έπαιζε με τα χαρακτηριστικά του προσώπου του. Η γιαγιά με τας χείρας θηλυκωμένας περί τα γόνατά της, με το απελπισμένον της βλέμμα απλανές, επί της όψεως του παππού, εκάθητο ωχρά, βωβή, ακίνητος ως απολιθωμένη παρά το πλευρόν του. Η ταλαίπωρος! Τί δεν θα έδιδεν όπως τον εμποδίση από τούτο το ταξείδιον! Διότι το μειδιάμα του παππού ήτον η λάμψις, ην έσυρην οπίσω της η προς ουρανόν αποδημούσα ψυχή του. Διότι ο καϋμένος ο παππούς συνεπλήρωνε αληθώς τώρα “το μόνον της ζωῆς του ταξείδιον”!

Ταυτόχρονα ο νεαρός χαρακτήρας του Βιζυηνού έχει επίσης ενταχθεί στη μεγάλη, μοντέρνα οικογένεια των «παρατηρητικών» παιδιών, όπως αυτά του Ibsen και του Henry James, που με την αφοπλιστική ματιά τους αποκαλύπτουν τα ζωτικά ψεύδη των ενηλίκων.<sup>116</sup> Και, κάτι ακόμα πιο καιρίο, έχει περάσει από την ανεξέλεγκτη φαντασίωση στον θεσμικό χώρο της λογοτεχνικής γραφῆς, της οποίας το ίδιο το κείμενο αποτελεί τεκμήριο. Όταν ο εγγονός λέει μέσα του απογοητευμένος «Καλά, παππού! Αν με διης κι εσύ ποτέ να ξαναπιάσω βελόνι, πες πως είμαι θηλυκός και δεν το ξεύρω!» (σ. 200), δηλώνει έμμεσα, μαζί με την εγκατάλειψη της ραπτικής (και, φυσικά, την επιβεβαίωση του φύλου), και την αντικατάσταση της βελόνας από τη γραφίδα. Κατά τη μετάβαση αυτή ο μεταφορικός λόγος παίζει καταλυτικό ρόλο, καθώς ανασύρει στην επιφάνεια υλικό από τη βαθιά, «ποιητική» δομή του ασυνείδητου και το μεταστοιχειώνει σε επικοινωνιακά συντεταγμένη έκφραση.<sup>117</sup> Δηλαδή, η «ανήλικη», αυτοαναλούμενη φαντασιακή δραστηριότητα του παππού Γεώργη<sup>118</sup> (του Anton Reiser, του Peer Gynt) διοχετεύεται εδώ, ύστερα από μια επιτυχή ενηλικίωση, στην κοινωνικά αποδεκτή καλλιτεχνική δημιουργία και συνθέτει ένα πορτρέτο του καλλιτέχνη σε νεαρή ηλικία.<sup>119</sup> Όπως το παιδί είναι πατέρας του ενήλικου, έτσι και το προφορικό παραμύθι μοιάζει να προλογίζει το γραπτό λογοτέχνημα.<sup>120</sup> Αν ο *Anton Reiser* είναι μυθιστόρημα μαθητείας, αντίστοιχα το «Ταξείδιον» θεματοποιεί την ανάπτυξη μιας δημιουργικής προσωπικότητας, ένα είδος συμβολικής μαθητείας από τον μύθο στον λόγο και, εντέλει, στον έντεχνο λόγο. Ενώ όμως το γερμανικό κείμενο εκθέτει μια μαθητεία ατελή και ατελέσφορη, με όλα τα καλλιτεχνικά εγχειρήματα του κεντρικού ήρωα να ναυαγούν,<sup>121</sup> το ελληνικό ολοκληρώνει την κίνηση, που συντελείται, με καταλύτη το γεγονός του θανάτου, τόσο γλωσσικά και ψυχολογικά όσο και ποιητολογικά. Φυσικά, όχι χωρίς βουβή θλίψη για τη χαμένη αθωότητα:

[...] Αλλ' ότε, υψώσας τους οφθαλμούς, είδον τον παππούν με το ονειροπολούν αυτού βλέμμα διαρκώς προσηλωμένον μακράν επί της κορυφῆς του κωνοειδούς εκείνου χώματος, από του οποίου ήλπισέ ποτε να εισέλθη εις τα ουράνια, δεν ηξεύρω ποία μυστηριώδης δύναμις εδέσμευσε την φωνήν επί της γλώσσης μου.

[...] Τω έτεινα σιωπηλώς την χείρα και υποστηρίζων αυτόν όσον ηδυνάμην, τον συνώδευσα εις την οικίαν του.

Ο θεός και οι άγγελοι σωπαίνουν από τότε που εξορίστηκαν στην κόλαση της λογικής,<sup>122</sup> και αντίστοιχα το κείμενο “σωπαίνει” μπροστά στο ανείπωτο ταξίδι. Και αυτός ο μεγάλος θάνατος που ολοένα προαναγγέλλεται, μεταφορολογείται, φασματοποιείται, αναβάλλεται, αποσιωπάται και, σε τελική ανάλυση, διαχέεται στη ζωή (και στη γραφή<sup>123</sup>), πρωθύστερα νεωτερικός στην πρωτεϊκή του ρευστότητα, καταλήγει σε μια κηδεία-παρωδία των αντίστοιχων “ένδοξων” ρομαντικών εξόδων, που προλογίζει μια νεόκοπη, αναδυόμενη γραμματολογική πραγματικότητα.<sup>124</sup>

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 “Die Altväter, so abgeschmackt und abenteuerlich oft ihre Geschichte sein mochte, waren für Anton die würdigsten Muster zur Nachahmung, und er kannte eine Zeitlang keinen höhern Wunsch, als seinem großen Namensgenossen, dem heiligen Antonius, ähnlich zu werden und wie dieser Vater und Mutter zu verlassen und in eine Wüste zu fliehen, die er nicht weit vom Tore zu finden hoffte, und wohin er einmal wirklich eine Reise antrat, indem er sich über hundert Schritte weit von der Wohnung seiner Eltern entfernte und vielleicht noch weiter gegangen wäre, wenn die Schmerzen an seinem Fuße ihn nicht genötigt hätten, wieder zurückzukehren.” (K. P. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, Στουτγκάρδη, Reclam, 1979, σ. 18-19. Στην έκδοση αυτή αναφέρονται και όλες οι παραπομπές στο κείμενο του Moritz. Οι μεταφράσεις όλων των ξενόγλωσσων παραθεμάτων είναι δικές μου, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.)

2 Και μάλιστα προδρόμου της εμπειρικής ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης, βλ. σχετικά M. Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Στουτγκάρδη-Βαϊμάρη, Metzler, 1997, σ. 329, 331.

3 Βλ. Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμ. Π. Μουλλάς, Αθήνα, Εστία, <sup>5</sup>1996, σ. 197-198. Στην έκδοση αυτή αναφέρονται και όλες οι παραπομπές στο κείμενο του Βιζυηνού.

4 Για τη σχέση των παραμυθιών του παππού

με τον Ηρόδοτο βλ. Μ. Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, Αθήνα, Εστία, 1994, σ. 112, 117-118· για τη σχέση με τη λαϊκή παράδοση του Μεγαλέξαντρου βλ. Σ. Θ. Ζανέκα, *Φιλοσοφικές και ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις στο έργο του Γεωργίου Βιζυηνού*, Θεσσαλονίκη 2002 (ανεκδοτη διδακτορική διατριβή), σ. 283-284.

5 Βλ. Ζανέκα, ό.π., σ. 265-266. Ο υφέρπων (αλλά πανταχού παρών) ερωτισμός είναι πρόδηλος και στην κρίσιμη σκηνή στο κελάρι του σεραγιού (σ. 172): «Εντός του τοίχου όμως, [...], μ' επερίμενε να τον θωπεύσω, παπαρίζω αυτόν, ωσάν να ήτο η ερωμένη μου, σανίδινο κύλινδρος, [...]. «Πατσουλή», μόσχος, άμβρα και όλα των Ινδιών τα αρώματα εμοσχοβόλουν όπισθεν της θυρίδος εκείνης.» Εύγλωττη και η ερώτηση του ευνούχου: «Μεγάλος είσαι, μέγας;». Πβ. ενδεικτικά στο γερμανικό κείμενο τη διδαχή κατά των «αμαρτωλών επιθυμιών» (“böse Lüste”, σ. 149-150), για τις οποίες ο Άντον φαίνεται να έχει μάλλον ασαφή αντίληψη.

6 Γ. Μ. Βιζυηνού, *Το παιδικό παιχνίδι σε σχέση με την ψυχολογία και την παιδαγωγική*. Πρωτότυπη επί διδακτορία διατριβή για την απόκτηση του τίτλου του Διδάκτορα της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Γοτtingης, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια Α. Σιδεράς και Π. Σιδερά-Λύτρα, Θεσσαλονίκη, Κυριακίδης, 2009, σ. 115-116. Πβ. και αυτόθι, σ. 238-239 («Σχόλια») και σημ. 47, σχετι-

κά με τα κοινά σημεία διδακτορικής διατριβής και λογοτεχνικού έργου στον Βιζυηνό.

**7** Για την πρώιμη υποδοχή και τις «τύχες» του έργου βλ. ενδεικτικά H. Hollmer, “Das Leiden an der Kunst. Ein Moritz-Thema und seine Folgen für die *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*”, *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, τχ. 118/119 [αφιέρωμα στον Karl Philipp Moritz] (1993) 107-117.

**8** Για τη σχέση με ανάλογα κείμενα βλ. Hollmer, ό.π., σ. 108, όπου αναφέρεται η «πεζογραφική τριάδα Anton Reiser – Wilhelm Meister και Joseph Berglinger». Ιδιαίτερα προβεβλημένη είναι η σχέση με το μυθιστόρημα του Goethe, και κυρίως με την πρώιμη εκδοχή του *Η θεατρική αποστολή του Βίλχελμ Μάιστερ (Wilhelm Meisters theatralische Sendung, 1777-1785)*. Για σχετική βιβλιογραφία βλ. *Text+Kritik*, ό.π., σ. 134-140.

**9** Η κριτική έχει επισημάνει την ψυχοπαθολογική διάσταση του «μελαγχολικού» Anton Reiser, που ενσωματώνει πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία του Moritz, και έχει αντιμετωπίσει τον λογοτεχνικό χαρακτήρα ως «πραγματικό» ασθένει. Βλ. σχετικά Wagner-Egelhaaf, ό.π., σ. 350.

**10** Wagner-Egelhaaf, ό.π., σ. 388.

**11** Βλ. χαρακτηριστικά το προλογικό σημείωμα του Moritz, ό.π., σ. 6: “[...] den Blick der Seele in sich selber schärfen.” [να οξύνει το βλέμμα της ψυχής προς τον εαυτό της], “[...] die Aufmerksamkeit des Menschen mehr auf den Menschen selbst zu heften, und ihm sein individuelles Dasein wichtiger zu machen.” [να προσηλώσει την προσοχή του ανθρώπου περισσότερο στον ίδιο τον άνθρωπο, και να του καταστήσει σημαντικότερη την ατομική του ύπαρξη]. Για τη διεισδυτική ψυχογραφία του Moritz (ο οποίος έχει θεωρηθεί επιπλέον και πρόδρομος της ψυχολογίας του Βάθους, βλ. βιβλιογραφία στο *Text+Kritik*, ό.π.) και για την καίρια συμβολή του στην κατασκευή του νεότερου υποκειμένου, βλ. G. – A. Goldschmidt, “Die beflügelte Wahrnehmung des Leidens. Zu Karl Philipp Moritz’ Roman *Anton Reiser*”, *Text+Kritik*, αυτόθι, σ. 24-34, ειδικά σ. 24, 31.

**12** Βλ. ενδεικτικά S. Kramarz, *Eyolf: Kinder und Kinderschicksale im Werk Henrik Ibsens*,

Φρανκφούρτη κ.α., Peter Lang, 1990, σ. 28, όπου υποστηρίζεται ότι στην παράδοση αυτή ανάγονται και τα ζοφερά πεπρωμένα των ψενικών παιδιών. Η γνωστή σχέση του Βιζυηνού με τον νορβηγό δραματουργό (βλ. τη μελέτη του «Ερρίκος Ίβσεν», *Εστία εικονογραφημένη*, τχ. 10, 11 (1892) 153-156, 167-171 = «Ερρίκος Ίβσεν», *Βασική Βιβλιοθήκη* 18, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1959, σ. 301-309) αποκτά στη συνάφεια αυτή νέες διαστάσεις.

**13** Για την «επιβίωση» του παιδιού στην ψυχή του ενήλικα (φαινόμενο ιδιαίτερα εμφανές και στους ήρωες του Βιζυηνού), πρβ. R. Young, *Time’s disinherited children. Childhood, regression and sacrifice in the plays of Henrik Ibsen*, Νόργουιτς, Norvic Press, 1989, ενδεικτικά σ. 14, 15, 25.

**14** Πρβ. και τον Brand, ως ανεπιθύμητο παιδί στο ομώνυμο αφηγηματικό ποίημα του Ibsen (1865, βλ. Young, ό.π., σ. 38), που σχολιάζεται μάλιστα από τον Βιζυηνό στο σχετικό άρθρο του, ό.π., σ. 307 (αλλά, σε τελική ανάλυση, και όλους τους μικρούς ψενικούς ήρωες που έχουν προβληματικές σχέσεις με τους γονείς τους).

**15** Η σημασία της απόρριψης από τη μητέρα έχει επισημανθεί από την κριτική, βλ. Wagner-Egelhaaf, ό.π., σ. 350.

**16** Πρβ. ενδεικτικά και τον ακαθόριστο παιδικό μαρασμό («ζούρα») της μικρής κόρης του Γιάννη του Περιβολά στη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη, *Τα άπαντα του Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη*, επιμέλεια Γ. Βαλέτα, τόμος πρώτος, Αθήνα, Βίβλος, 1954, σ. 11-106, ειδικά σ. 54.

**17** Είναι αξιοσημείωτο ότι η εντατική άγνοια, που συνδυάζεται με πρόωρη ωριμότητα, αποτελεί γνώρισμα όλων των μοναχικών, δυστυχισμένων παιδιών του Ibsen (και όχι μόνο), βλ. Kramarz, ό.π., σ. 143. Αλλά και γενικότερα η προσφυγή στον κόσμο της λογοτεχνίας και της τέχνης ως «αποζημίωση» για τα δεινά της πραγματικότητας συνδέεται στη βιβλιογραφία με τη μελαγχολία, βλ. Wagner-Egelhaaf, ό.π., σ. 27, 327, 349, 350, 392.

**18** Τη συνάφεια φαντασίας-ονειροπόλησης και παιχνιδιού τονίζει επανειλημμένα με διάφορες αφορμές ο Βιζυηνός στη διατριβή του, ό.π., σημ. 6, ενδεικτικά σ. 137-138, 176, 181-182. Το

στοιχείο της θεατρικότητας και της αυτοσκοπιότητας στο γερμανικό μυθιστόρημα (βλ. Goldschmidt, ό.π., σ. 30) εμφανίζεται και στο ελληνικό διήγημα, στην παραμυθική αφήγηση και στα όνειρα.

**19** Πρβ. και Βιζυηνός, ό.π., σημ. 6, σ. 139, όπου πολλές από τις παιγνιώδεις δραστηριότητες των παιδιών (αλλά και των ενηλίκων) ερμηνεύονται με βάση την ψευδαίσθηση συμβολικής αναβάθμισης που προκαλούν στο υποκείμενο. Η άποψη του ανακαλεί προδρομικά φροϊδικούς συνειρμούς, βλ. σχετικά Ζανέκα, ό.π., σ. 271.

**20** Στενή σχέση θαυμασμού επίσης αναπτύσσει ο Άντον και με έναν ακόμα ηλικιωμένο, τον αιωνόβιο θεολόγο Tischer (σ. 45).

**21** «Τότε δεν ήξευρον ακόμη να γράφω», τονίζει ο αφηγητής του Βιζυηνού (σ. 175). Πρβ. την εισαγωγή του Π. Μουλλά, Βιζυηνός, ό.π., σημ. 3, σ. ρη', σχετικά με το αντιθετικό ζεύγος προφορικότητα-γραπτός λόγος (κατ' επέκταση δημοτική-αρχαϊζουσα) και τον ρόλο του στο κείμενο: Ο πρώτος πόλος αντιστοιχεί με τη λυτρωτική φαντασία, ενώ ο δεύτερος με την απογοήτευση του πρακτικού βίου. Πρβ. και Χρυσανθόπουλος, ό.π., σ. 123, για τη σημασία της εγγραμματοσύνης στη διάκριση φανταστικού-πραγματικού.

**22** Και βέβαια χωρίς υπόδειξη, ούτε καν νύξη λύσεων (πέραν της φιλανθρωπίας και του «θαύματος»), πράγμα που χαρακτηρίζει ευρύτερα τη λογοτεχνική παράδοση των παιδιών που υποφέρουν τόσο στον ρεαλισμό όσο και στον νατουραλισμό, με προεξάρχοντα εκπρόσωπο τον Dickens, βλ. Kramarz, ό.π., σ. 30. Βλ. και Goldschmidt, ό.π., σ. 27, 28, για τις συνθήκες της παιδικής εργασίας στον *Anton Reiser* και τον παθητικό τρόπο που βιώνονται από τον ήρωα. Για το ίδιο θέμα στην ελληνική λογοτεχνία βλ. Τ. Καγιαλής, «Γλουμμάουθ». Ο βικτωριανός Α. Ρ. Ραγκαβής, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, ειδικά σ. 82, όπου υπογραμμίζεται η αποφυγή καταγγελίας των υπευθύνων. Οι βικτωριανές αναφορές του Βιζυηνού παραμένουν θέμα προς διερεύνηση.

**23** Πρόκειται για πρακτικές γνωστές στη νεότερη έρευνα ως «μαύρη παιδαγωγική» («Schwarze Paedagogik»), βλ. Kramarz, ό.π., σ. 37.

**24** Βλ. σχετικά S. Zieger, "Dickens's *Queer Children*", *Literature Interpretation Theory*, 20 (2009) 141-157, όπου η έκθεση του παιδιού στις συνθήκες της αγοράς συνδέεται με την πρώιμη συνειδητοποίηση της σεξουαλικότητας. Για την αισθησιακή αφύπνιση στο *Anton Reiser* και την απώθηση του παιδικού ερωτισμού από την παιδαγωγική της εποχής βλ. Goldschmidt, ό.π., σ. 32.

**25** Βλ. A. Rassidakis, "Labyrinth-Figurationen: Eine absolute Metapher und ihre rhizomatischen Auswüchse", *Mythologica. Düsseldorfer Jahrbuch für interdisziplinäre Mythosforschung*, 8 (2002) 88-109, ειδικά σ. 95-96, 101-102, όπου επισκοπείται το θέμα στη νεότερη λογοτεχνία ως «απόλυτη μεταφορά» (κατά Blumenberg) στην ιστορική-πολιτισμική της διάσταση.

**26** Ο Άντον μαθαίνει να διαβάσει από βιβλία που βασίζονται σε παράδοξα βιβλικά ονόματα, που για το παιδί είναι κενά περιεχομένου (σ. 15-16). Έτσι, η πρώτη του επαφή με τα γραπτά σημεία είναι μια παραπομπή στο κενό, και εκεί αποδίδεται η μόνιμα διαταραγμένη αντίληψή του για τη σχέση σημαίνοντος και σημειομένου (βλ. και παρακάτω, σημ. 45).

**27** Πρβ. Χρυσανθόπουλος, ό.π., σ. 128: «[...] ο λόγος για το ταξίδι, [...] δεν μπορεί να μιλήσει για το πραγματικό παρά μόνο συμβολικά, μέσα στη γλώσσα». Βλ. και Wagner-Egelhaaf, ό.π., σ. 328. Πρβ. και αυτόθι, σ. 383, για τον λαβύρινθο ως δομικό πρότυπο της αυτοαντίληψης του Reiser, αλλά και ως οργανωτική αρχή της αφήγησης, και σ. 380, 401 για τη σχέση του λαβύρινθου με τη μελαγχολία. Το τελευταίο στοιχείο ανακαλεί τους γνωστούς «μελαγχολικούς» του Βιζυηνού (Κιαμήλ, Πασχάλης, Μοσκόβ Σελήμ), που εγγράφονται σε ένα αντίστοιχα λαβυρινθώδες κείμενο. Πρβ. και Rassidakis, ό.π., σ. 108-109, για τον συσχετισμό του μοτίβου με τη γραφή.

**28** Ο θάνατος παιδιού ειδικά από πνιγμό, συχνά με υπαιτιότητα των γονέων, συνιστά κλασικό θέμα στην ευρωπαϊκή, και μάλιστα στη γερμανόφωνη λογοτεχνία (αλλά και στη δραματολογία του Ibsen), από το τέλος του δέκατου όγδοου αιώνα και εξής, βλ. Kramarz, ό.π., σ. 18, 19, 25, 28, 200.

**29** Hollmer, ό.π., σ. 107-108.

**30** Βλ. Ε. Μότσιου, *Μεταφορά και παιδί: όψεις μιας εξελικτικής διαδικασίας*, Θεσσαλονίκη 2006 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), σ. 25-27, για την παιδική «συμπλεκτική» σκέψη, προστάδιο της μεταφορικής αφαίρεσης, που ανακαλεί εν πολλοίς τον εμπειρικό-συνειρμικό τρόπο που ο Γεωργάκης προσπαθεί να επεξεργαστεί την έννοια της πάλης με τον άγγελο.

**31** Wagner-Egelhaaf, ό.π., σ. 354.

**32** Για το θέμα των παιδιών στη λογοτεχνία βλ. πρόχειρα Μ. Ιατρού, «Ο θάνατος και η κόρη στο *Αμάρτημα της μητρός μου* του Γ. Μ. Βιζυηνού», *Κονδυλοφόρος*, τχ. 8 (2009) 163-187 (όπου και βιβλιογραφία), ειδικά σ. 165-166. Πρβ. και Krammarz, ό.π., σ. 28-39.

**33** Βλ. ενδεικτικά Α. Simonis, *Kindheit in Romanen um 1800*, Μπίλεφελντ, Aisthesis, 1993, σ. 13, 25-26, 31.

**34** Η συνάφεια Ibsen και Βιζυηνού (παρόλο που το ώριμο έργο του νορβηγού δραματουργού είναι μεταγενέστερο των διηγημάτων του έλληνα συγγραφέα) είναι εντυπωσιακή ως προς τον χειρισμό της παιδικής ηλικίας και των οικογενειακών σχέσεων. Πάντως, ήδη στο πρώιμο έργο του Ibsen (όπως στο *Brand* που προαναφέρθηκε) απαντούν εικόνες μοναχικών, στερημένων από αγάπη παιδιών (Krammarz, ό.π., σημ. 12, σ. 14), που αναπτύσσουν ανεδαφική σχέση με την πραγματικότητα (αυτόθι, σ. 17), προσδιορίζονται ολοκληρωτικά από τους ενήλικες και αποτελούν προβολή της γονεϊκής συνείδησης (αυτόθι, σ. 18), όπως συμβαίνει, τηρουμένων των αναλογιών, με τον μικρό Γεωργάκη και τον παππού του. Ας σημειωθεί εδώ επίσης η ύπαρξη στη σκανδιναβική λογοτεχνία κοινωνικά «αποαρρενοποιημένων» χαρακτήρων, που ζουν στη σκιά ισχυρών γυναικείων προσωπικοτήτων, βλ. αυτόθι σ. 218. Για λογοτεχνικούς ενήλικες εγκλωβισμένους στην παιδική τους ηλικία, που αρνούνται να ενηλικιωθούν και δραπετεύουν στη φαντασία ή στο «ζωτικό ψεύδος», βλ. Young, ό.π., ενδεικτικά σ. 60, 63, 72, 125. Πρβ. και Α. Βαρελάς, «Γ. Μ. Βιζυηνός (1849-1896). Δύο άγνωστα κείμενα», *Νέα Εστία*, τχ. 1854 (2012) 564-599, ειδικά σ. 594, σημ. 15, όπου τονίζεται η

σχέση του Βιζυηνού με τον Ibsen ως προς την ανιγματική πλοκή.

**35** Όπως και η αντιφατική σχέση του ήρωα με τη μητέρα, βλ. Young, ό.π., σ. 63. Πρβ. μάλιστα χαρακτηριστικά μια φράση του ιψενικού ήρωα που θυμίζει το γνωστό επεισόδιο του αμαρτήματος: “My mother can ride through the fiercest river” [«η μητέρα μου μπορεί να διασχίσει έφιππη τον πιο άγριο ποταμό»], *Peer Gynt*, 2.5, αγγλική μετάφραση R. Farquharson Sharp. Βλ. και αυτόθι, 1.2, για την έκτυπη ομοιότητα με τα οράματα του Γεωργάκη κατά το νυχτερινό έφιππο ταξίδι του: “What a curious cloud ! That bit’s like a horse, / And there is its rider and saddle and bridle, / And behind them an old crone is riding a broomstick.” [Τι παράξενο σύννεφο! Αυτό το κομμάτι μοιάζει με άλογο. / Να και ο καβαλάρης του και η σέλα και το χαλινάρι, / και πίσω τους έρχεται μια γριά ζωωμένη πάνω σ’ ένα σκουπόξυλο]. Ας σημειωθεί, εξάλλου, ότι η μεταφορά του ταξιδιού για τη ζωή και τον θάνατο επανέρχεται επίμονα στο ιψενικό κείμενο. Βλ. και Ζανέκα, ό.π., σ. 268, όπου η μυθοπλαστική φυγή (η οποία μάλιστα και στο δραματικό ποίημα του Ibsen, όπως και στο «Ταξείδιον», εμφανίζεται να οικειοποιείται την προφορική παράδοση) συνδέεται και στις δύο περιπτώσεις με την αναζήτηση λύτρωσης στην τέχνη. Ωστόσο, είναι εξαιρετικά συζητήσιμο αν τόσο ο παππούς Γεώργης όσο και ο ευφάνταστος ήρωας του Ibsen μπορούν να θεωρηθούν πρότυπα καλλιτέχνη. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο μόνος που ολοκληρώνει το βήμα της «εξύψωσης» από τη φαντασίωση στην προσωπική δημιουργία είναι ο αφηγητής του «Ταξείδιου», και αδιάφυστο ίχνος του περάσματος αυτού αποτελεί το ίδιο το κείμενο. Ας σημειωθεί εδώ ότι η πρώτη γερμανική μετάφραση του νορβηγικού έργου δημοσιεύτηκε το 1881.

**36** Η αυτοαναφορικότητα του κειμένου και η θεματοποίηση της γραφής έχει ήδη τεθεί στην ανάλυση του Χρυσανθόπουλου, ό.π., ενδεικτικά σ. 129: «[...] ο πρώτος- και ίσως και ο μόνος- συγγραφέας της νεοελληνικής γραμματείας που αντιμετωπίζει με τέτοια αυτογνωσία τι είναι συγγραφή και τι λόγος [...]».

**37** Η ραπτική αποτελεί, σημειωτέον, προσφιλή στον Βιζυηνό (και όχι μόνο) μεταφορά για την τέχνη της ποίησης, (βλ. και το ποίημα «Η τέχνη μου», Γ. Μ. Βιζυηνού, *Τα ποιήματα*, φιλολογική επιμέλεια Ε. Κουτριάνου, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2003, Α' τόμος, σ. 557-560), με απροσδόκητα πρόδρομες μετανεωτερικές νύξεις στον συγγραφέα-συρραφέα, βλ. σχετικά Χρυσανθόπουλος, *ό.π.*, σ. 112-113, 123. Πρβ. και Βαρελάς, *ό.π.*, σ. 597. Είναι χαρακτηριστικό επίσης ότι ο Βιζυηνός στη διατριβή του χρησιμοποιεί το αυτοβιογραφικό παράδειγμα του μαθητευόμενου ραφτάκου για να συζητήσει τη σχέση παιχνιδιού και εργασίας, Βιζυηνός, *ό.π.*, σημ. 6, σ. 127, 250.

**38** Το παραμύθι απαντά ήδη στο παιδικό διήγημα «Ο Τρομάρας», βλ. Χρυσανθόπουλος, *ό.π.*, σ. 117. Ο γενναίος ραφτάκος είναι και ήρωας παραμυθιού των αδελφών Grimm (“Das tarfere Schneiderlein” ή “Vom klugen Schneiderlein”), που έχει θέμα παρεμφερές ως προς τις λειτουργίες με τη μορφή που το παραθέτει ο Βιζυηνός, βλ. «Ο έξυπνος ραφτάκος», *Τα παραμύθια των αδελφών Γκριμμ*, Β' τόμος, μετ. Μ. Αγγελίδου, Αθήνα, Άγρα, 1995, σ. 310-314. Για μια ελληνική εκδοχή, βλ. «Το αλαφάκι», *Το νεοελληνικό παραμύθι*, εισαγωγή και επιλογή κειμένων Χ. Χατζητάκη-Καψωμένου, φιλολογική έκδοση των κειμένων Γ. Μ. Παράσολου, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], 2002, σ. 258-277. Ευχαριστώ την κ. Καψωμένου που μου υπέδειξε το κείμενο.

**39** Το παράδοξο αυτό το επισημαίνει ο Χρυσανθόπουλος, *ό.π.*, σημ. 4, σ. 120.

**40** Αποκαθήλωση που φαίνεται ότι έχει ξεκινήσει ήδη από τις αμφιβολίες που αρχίζει να προκαλεί στον μικρό η ατυχής περιπέτεια στο παλάτι (σ. 174, 175-176), αλλά και από την προφανή αδυναμία του παππού να αντιμετωπίσει μόνος τον «άγγελο» (σ. 177, 182), βλ. σχετικά Ζανέκα, *ό.π.*, σ. 263.

**41** Βλ. σχετικά Η. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 1998, σ. 29, για το ταξίδι ως μεταφορά για τη ζωή. Ειδικά για το ταξίδι ως ανεστραμμένο ρομαντικό τόπο στον Βιζυηνό βλ. Α. Ρασιδάκη,

«Δισταχτικοί ταξιδιώτες – απραγματοποίητα ταξίδια: ο απόηχος ενός ρομαντικού μοτίβου στα διηγήματα του Γ. Βιζυηνού», *Δια-κείμενα*, τχ. 13 (2011) 125-135, και ειδικά σ. 129, όπου παρατίθεται η άποψη του Pikuik σχετικά με τη σχέση ρομαντικού ταξιδιού και θανάτου. Για τον θάνατο ως ταξίδι στην ελληνική παράδοση βλ. Ν. Γ. Πολίτου *Νεοελληνική μυθολογία*, Μέρος β', Αθήνα 1874 [ανατύπωση από τις εκδόσεις Σπανός], σ. 264. Πρβ. και B. Bultinck, *Metaphors we die by: conceptualizations of death in English and their implications for the theory of metaphor*, Αντβέρπ, Universiteit Anwerpen, Universitaire Instelling Antwerpen, Department Germaanse, Afdeling Linguïstiel, 1998, σ. 23, 57, 71, 91, όπου το ταξίδι μνημονεύεται διαπολιτισμικά και διαγλωσσικά ως μια από τις κυρίαρχες «πηγές» μεταφορικής απόδοσης του θανάτου. Σχετικά με την οικουμενικότητα αυτής της αντίληψης πρβ. E. C. Fernandez, “The language of death: euphemism and conceptual metaphorization in Victorian obituaries”, *SKY Journal of linguistics*, 19 (2006) 101-130, ειδικά σ. 113 (όπου καταγράφονται δεκατέσσερις διαφορετικές μεταφορές με βάση τον θάνατο ως ταξίδι), 114. Πρβ. και Wagner- Egelhaaf, *ό.π.*, σ. 354, για το ταξίδι ως τόπο της μελαγχολίας. Παρεμπιπτόντως, είναι σκόπιμο να τονιστεί εδώ η ουσιαστική απουσία χριστιανικής θεολογίας στον περί θανάτου λόγο του Βιζυηνού (ο άγγελος λειτουργεί περισσότερο λαογραφικά παρά δογματικά), σε αντίθεση με την κυρίαρχη τάση στην Ευρώπη, βλ. αυτόθι, σ. 104, 108, 113.

**42** Κατά τον Bultinck, *ό.π.*, σημ. 41, σ. 45, 49, 87, η συγκεκριμένη μεταφορά θα μπορούσε να ενταχθεί στην ευρύτερη κατηγορία μεταφορών που αναπαριστούν τον θάνατο ως αγώνα με μια, κατά κανόνα, ασαφή δύναμη, που πάντα καταλήγει στην ήττα του υποκειμένου. Διαθέτει, ωστόσο, και στοιχεία «οντολογικής» προσωποποίησης (ο άγγελος ως συγκεκριμενοποίηση του αφηρημένου θανάτου), βλ. αυτόθι, σ. 55.

**43** «Ίδού τι εννόει κυρίως ο Θύμιος λέγων προς εμέ ότι, εάν δεν προφθάξω, θ' αποθάνη ο παππούς, και θα μείνουν ανοικτά τα μάτια του.» (σ. 180)

**44** Με τον ίδιο τρόπο αντιλαμβάνεται και άλλες μεταφορές, όπως η έκφραση «μακραίνουν οι φτέρνες του» (“die Fersen werden ihm lang”), που λέγεται για κάποιον που τρέχει να ξεφύγει από τα φαντάσματα που τον καταδιώκουν (σ. 36).

**45** Η σημασία της γλωσσικής εξέλιξης του παιδιού στο μυθιστόρημα του Moritz έχει επισημανθεί από την κριτική (Goldschmidt, ό. π., σμ. 11, σ. 31), όπως επίσης και η παρανόηση λόγω ανεπαρκούς γνώσης των γλωσσικών και κοινωνικών συμβάσεων (E. - P. Wieckenberg, “Hylo schöne Sonne”, *Text+Kritik*, ό.π., σ. 118-121, ειδικά σ. 119. Γενικά, το θέμα της γλώσσας και της σχέσης της με τη σκέψη και με την πραγματικότητα έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τον Moritz, ο οποίος πρέπει να είναι από τους πρώτους που τόνισαν τον διαμεσολαβητικό και διαμορφωτικό της ρόλο αλλά και την αυθαιρεσία του γλωσσικού σημείου, βλ. Wagner-Egelhaaf, ό.π., σ. 341, 342 και H. Smidt, “Karl Philipp Moritz, der Linguist”, *Text + Kritik*, ό.π., σ. 100-106, ειδικά σ. 104. Πάντως, η Wagner-Egelhaaf, αυτόθι, σ. 359, αποδίδει την κυριολεκτική κατανόηση των μεταφορών εκ μέρους του Άντον όχι τόσο στο νεαρό της ηλικίας όσο στην εξαρχής διαταραγμένη σχέση του με τα γλωσσικά σημεία, ειδικά τα γραπτά: μαθαίνει ανάγνωση και γραφή με βάση ένα εγχειρίδιο που χρησιμοποιεί ως παραδείγματα παράξενα βιβλικά ονόματα κενά περιεχομένου για το παιδί (σ. 15). Επομένως, τα άγνωστα σημαίνοντα των γραφημάτων αποτελούν για τον Άντον «κυριολεκτικά» παραπομπές σε άλλα άγνωστα σημαίνοντα.

**46** Μότσιου, ό.π., σ. 8-9, σχετικά με τις απόψεις του Piaget. Άλλοι μελετητές όμως εντοπίζουν μεταφορές στη γλώσσα πολύ μικρών παιδιών, κυρίως στο μιμητικό παιχνίδι. Ωστόσο, οι «ανήλικες» αυτές μεταφορές δεν είναι της ίδιας ποιότητας με τις «ενήλικες», επειδή βασίζονται σε άμεσες, αισθητηριακές εμπειρίες, και όχι σε αφαιρέσεις και γενικεύσεις (αυτόθι, σ. 10-11). Κατά την οντογένεση δηλαδή της μεταφορικής αντίληψης παρατηρούνται, σύμφωνα με την έρευνα, δύο στάδια, ένα προ-γλωσσικό, που εδράζεται στις αισθήσεις, και ένα γλωσσικό, που προϋποθέτει αναλυτική σκέψη, βλ. αυτόθι, σ. 27-28.

**47** Μότσιου, ό.π., σ. 47, για τη σημασία της προεφηβείας. Για τους προέφηβους αφηγητές και την ιδιάζουσα ευαισθησία τους βλ. πρόχειρα Μ. Ιατρού, «Παιδικά όνειρα στον Παπαδιαμάντη. Τα δαιμόνια στο ρέμα και Υπό την βασιλικήν δρυν», *Η Παρέμβαση*, τχ. 161-162 (2012) 12-20, όπου και βιβλιογραφία.

**48** Μότσιου, ό.π., σ. 13, 102, 202, 230, όπου επισημαίνεται με διάφορες αφορμές το ερευνητικό πόρισμα ότι η «ενήλικη» κατανόηση των μεταφορών είναι θέμα κοινωνικοποίησης και συνδέεται με το σώμα των γνώσεων και την εμπειρική εξοικείωση με τις συμβάσεις της επικοινωνίας. Από την άποψη αυτή, η συγκυρία που μας απασχολεί παραπέμπει προδρομικά στη νεότερη «θεωρία του νου», βάσει της οποίας η ανάπτυξη της νοημοσύνης πραγματοποιείται μέσω της επικοινωνίας (αυτόθι, σ. 29-30). Τα παραπάνω αποκτούν πρόσθετο ενδιαφέρον, αν συσχετιστούν με τη στάση του Βιζυηνού απέναντι στις νευροφυσιολογικές θεωρίες του καιρού του.

**49** Ο (όψιμος) αφηγητής φροντίζει να παράσχει τις σχετικές ανθρωπολογικές πληροφορίες από κάποια χρονική και συναισθηματική απόσταση (σ. 178-179), όπου, παρά τη μεταφυσική ρητορική, και πάλι γίνεται εμφανής η απουσία σαφούς χριστιανικής ορολογίας.

**50** Είναι χαρακτηριστικό ότι το μυθιστόρημα του Moritz τελειώνει με την επίμονη προσπάθεια του Άντον να συναντήσει μια θεατρική ομάδα και να γίνει μέλος της. Όταν όμως, ύστερα από πολλά, κατορθώνει να φτάσει στον τόπο συνάντησης, όλα έχουν χαθεί: ο υπεύθυνος του θιάσου έχει πουλήσει όλη τη θεατρική σκευή και έχει εξαφανιστεί μαζί με τα χρήματα, αφήνοντας έκθετους τους ηθοποιούς (αλλά και τον αναγνώστη). Το κείμενο κλείνει απότομα με την πληροφορία αυτή (σ. 499), τόσο απότομα που μοιάζει ημιτελές.

**51** Πρόκειται για ορολογία του D. Winnicott, ο οποίος εντοπίζει «διαβατήρια αντικείμενα» και «διαβατήρια φαινόμενα», τα οποία βοηθούν τα νήπια (αλλά και τους ενήλικες) να συμφιλώσουν επιθυμία και πραγματικότητα, υποκειμενικότητα και αντικειμενικότητα, βλ. E. Stubbe, *Die Wirklichkeit der Engel in Literatur, Kunst und Religion*,

Lit, Münster, 1995, όπου εκτίθενται συστηματικά οι σχετικές απόψεις του Winnicott, σ. 59-115. Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει εν προκειμένω η διαπίστωση ότι ο «ενδιάμεσος χώρος» μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, που καλύπτεται στα παιδιά κυρίως από το παιχνίδι, στους (υγιείς) ενήλικες εκπροσωπείται από την τέχνη, τη θρησκεία, τη φιλοσοφία και το όνειρο, βλ. αυτόθι, σ. 61, 64.

**52** Η τοποθεσία συνδέεται επίμονα με το ηλιακό φως (σ. 187-188). Η ολοκλήρωση της αποκάλυψης και η οριστική απομυθοποίηση του γέροντα συμπίπτουν με τη δόση του ηλίου και τον θάνατο (σ. 196-197, 200).

**53** Βλ. Μουλλάς, Βιζυηνός, ό.π., σημ. 3, σ. ριθ', για τη χαρακτηριστική αντίθεση ανάμεσα στη φασματική νυχτερινή σκηνή και τη «ρεαλιστική» ημέρα που ακολουθεί (σ. 184-187).

**54** Μότσιου, ό.π., σ. 5, 6, 7: Οι μεταφορικές διαδικασίες είναι συνδεδεμένες με τη γνωστική ανάπτυξη και την ένταξη του παιδιού στον κόσμο, η μεταφορά αποτελεί ιδανικό πεδίο για την παρατήρηση της ωρίμανσης, και η κατανόησή της θεωρείται δείκτης κατάκτησης ενός ανώτερου πνευματικού επιπέδου. Για τον διαβατήριο χαρακτήρα της μεταφοράς (σε σχέση με την αφηγηματική τεχνική του Βιζυηνού) πρβ. Δ. Αγγελάτος, «Ο ίσκιος του ενδεχόμενου στο αφηγηματικό σύμπαν του Γ. Βιζυηνού» / "The shadow of contingency in Vlzyinos' narrative universe", στο E. Close, M. Tsianikas και G. Couvalis (επιμ.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Sixth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University June 2005*, Flinders University Department of Languages – Modern Greek, Αδελαΐς 2007, σ. 475-484, ειδικά σ. 480.

**55** Βλ. ενδεικτικά J. Sexton, "The semantics of death and dying: Metaphor and mortality", *et Cetera*, τ. 54, τχ. 3 (1997) 333-345, ειδικά σ. 334, 337, όπου επισημαίνεται "[...] the role of metaphor in providing a foundation for our understanding of the "unknown" [«ο ρόλος της μεταφοράς ως βάσης για την κατανόηση του "αγνώστου"»], παράλληλα όμως τονίζεται και η πολιτισμική της λειτουργία ως προς την παραγωγή ενός (κοινω-

νικά επικαθορισμένου) πλεοναστικού νοήματος. Πρβ. και Μ. Θεοδωροπούλου, *Στα γλωσσικά μονοπάτια του φόβου. Ψυχισμός και γλώσσα*. Αθήνα, Νήσος, 2004, σ. 347, για τη μεταφορά ως νοητικό μηχανισμό βασικό για την κατανόηση των αφηρημένων εννοιών (όπου και σχετική βιβλιογραφία).

**56** Μ. Θεοδωροπούλου, «*Εφυγε...* Η μεταφορά ενός αμετάκλητου (;) αποχωρισμού», στο *Θέρμη και φως. Licht und Wärme*. Αφιερωματικός τόμος στη μνήμη του Α.-Φ. Χριστίδη. In memory of A. - F. Christidis, επιστημονική επιμέλεια Μ. Θεοδωροπούλου, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2008, σ. 12-24, ειδικά σ. 13-14, όπου μνημονεύονται οι Ricoeur, Fónagy, Arendt και Χριστίδης. Πρβ. και Μότσιου, ό.π., σ. 24, σχετικά με την προ-γλωσσική μεταφορική σκέψη που βασίζεται στις αισθήσεις, ενώ η αντίστοιχη γλωσσική είναι εννοιακή, διατηρώντας όμως παράλληλα κάποια ίχνη από την άμεση, αισθητηριακή, συγκινησιακή επαφή με τον κόσμο που χαρακτήριζε την προγενέστερή της κατάσταση. Πρβ. αυτόθι σ. 46, 88-89 (για θεωρίες που συνδέουν τη μεταφορά με την πρωτογενή, «ποιητική» ανθρώπινη γλώσσα), 116 (για τη σχέση μεταφοράς και αισθήματος, όπου μνημονεύονται οι Ricoeur, Χριστίδης, Θεοδωροπούλου) και αυτόθι, σ. 19, όπου ορίζεται η κατά Piaget παιδική «προέννοια» ως «πρωτοτυπικό μέλος μιας κατηγορίας, στην αναπαράσταση του οποίου η οπτική εικόνα έχει μεγάλη δύναμη και είναι ακόμα στενά συνδεδεμένη με την πράξη». Τα παραπάνω μπορούν εύλογα να συνδυαστούν με την εικόνα της πάλης με τον άγγελο, όπως την επεξεργάζεται ο Πιωργής.

**57** Θεοδωροπούλου, ό.π., σ. 21-22. Πρβ. και Fernandez, ό.π., σ. 116, όπου η κίνηση που δηλώνει το ταξίδι ερμηνεύεται ως αντίδοτο του θανάτου. Ας σημειωθεί επίσης (αυτόθι, σ. 115) ότι το ταξίδι ως μεταφορά θανάτου έχει θεολογικές συνδηλώσεις για τον δυτικοευρωπαϊκό αναγνώστη του δέκατου ένατου αιώνα, πράγμα καθόλου βέβαιο για τον αντίστοιχο Έλληνα.

**58** Α.-Φ. Χριστίδης, «Η φύση της γλώσσας», στο *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας: Από τις αρχές έως την ύστερη αρχαιότητα*, επιμ. Α.-Φ. Χριστίδης, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας

& Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], 2001, σ. 21-52, ειδικά σ. 36. Γενικά για τη μεταφορά ως τόπο διαπάλης και μίξης μεταξύ (κατά Peirce) «δείκτη και «συμβόλου» βλ. αυτόθι, σ. 29-33.

**59** Για το δίπολο «θέρμη» vs «φως» ως μεταφορές που αποδίδουν χαρακτηριστικά του δείκτη και του συμβόλου αντίστοιχα βλ. Χριστίδης, ό.π., σ. 22.

**60** Θεοδωροπούλου, ό.π., σ. 22.

**61** Για τον πολιτισμικά καθοριστικό ρόλο της μεταφοράς βλ. ενδεικτικά Sexton, ό.π., σ. 336, όπου οι μεταφορές χαρακτηρίζονται “the unacknowledged foundations of cultural consciousness” [«τα ανεπίγνωστα θεμέλια της πολιτισμικής συνείδησης»]. Το ίδιο και Bultinck, ό.π., σ. 11,13, 16. Πρβ. και Θεοδωροπούλου, ό.π., σ. 346, όπου γίνεται αναφορά σε απόψεις σύμφωνα με τις οποίες η μεταφορά δομεί τον κόσμο και μάλλον δημιουργεί ομοιότητες παρά εκφράζει τις ήδη υπάρχουσες. Για το πώς η εμπειρία ρυθμίζεται από τη μεταφορά (όπως δηλώνει π.χ. η «προκατειλημμένη φαντασία» του Γεωργιάκη κατά τη νυχτερινή ιππασία) και για τις συνακόλουθες ιδεολογικές συνέπειες πρβ. T. Macho, *Todesmetaphern*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 1987, σ. 145, 148.

**62** Βλ. ενδεικτικά R.Schleifer, *Rhetoric and death. The language of modernism and postmodern discourse theory*, Urbana-Σικάγο, University of Illinois Press, 1990 (ο οποίος παρακολουθεί την κρίση των υπερβατικών αξιών και την κατάρρευση της αυθεντικής πηγής του νοήματος στον εικοστό αιώνα, κατάρρευση που οδηγεί σε μια διάχυτη αίσθηση εγκοσμιότητας και γλωσσικής κατασκευής), ειδικά την εισαγωγή, σ. 1-22, για τον γλωσσικό χαρακτήρα του θανάτου στον εικοστό αιώνα, με βάση κυρίως τις απόψεις του Steiner.

**63** Macho, ό.π., σ. 20. Πρβ. και αυτόθι, σ. 131, το αδρό σχεδιάγραμμα των φιλοσοφιών του θανάτου.

**64** Macho, ό.π., σ. 229 κ.ε.

**65** Macho, ό.π., σ. 367.

**66** Macho, ό.π., σ. 352-365. Όσο προχωρούμε προς τα νεότερα χρόνια, πάντως, αδρανοποιούνται σταδιακά τα «θανάσιμα» στοιχεία του ταξιδιού, αυτόθι, σ. 367.

**67** Macho, ό.π., σ. 368.

**68** Βλ. πρόχειρα H. Ebeling (επιμ.), *Der Tod in der Moderne*, Φρανκφούρτη, Syndikat, 1984, σ. 16-19.

**69** Βλ. ενδεικτικά Fernandez, ό.π., σ. 103: “The name of death is death. The only effective way to ameliorate the taboo is silence” [«Το όνομα του θανάτου είναι θάνατος. Ο μόνος αποτελεσματικός τρόπος άμβλυνσης του ταμπού είναι η σιωπή.»].

**70** Macho, ό.π., σ. 182. Πρβ. και Paul de Man: “Death is a displaced name for a linguistic predicament” [«Ο θάνατος είναι ένα άστοχο όνομα για ένα γλωσσικό αδιέξοδο»], στο Sexton, ό.π., σ. 334.

**71** Κατά τον Blumenberg, Macho, ό.π., σ. 172, 180: Ο θάνατος αποτελεί μεταφορά για το ακατανόητο.

**72** Macho, ό.π., σ. 183-184.

**73** Μότσιου, ό.π., σ. 92, για τις ανενεργές και νεκρές μεταφορές.

**74** Macho, ό.π., σ. 188.

**75** Macho, ό.π., σ. 196. Για τη διάκριση σημασία - νόημα βλ. πρόχειρα G. Mounin, *Κλειδιά για τη γλωσσολογία*, μετ. Α. Αναστασιάδη-Συμεωνίδη, Αθήνα, Μ. Ι. Ε. Τ., 1984, σ. 139: «Η σ η μ α σ ί α μιας γλωσσικής μονάδας είναι το σημασιόνομο της [...]. Το ν ό η μ ά της είναι η ακριβής αξία που αποκτά αυτό το αφηρημένο σημασιόνομο σ' ένα μοναδικό συμφραστικό περιβάλλον [...].»

**76** Κατά τον Π. Μουλλά, Βιζυηνός, ό.π., σ. 3, σ. ρη'. Κατά τον Μ. Ρερί πρόκειται για ένα είδος θεατρικής απαγγελίας, βλ. σχετικά Ζανέκα, ό.π., σ. 258-259. Για μια αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος βλ. Ζ. Γκότση, «Η οργάνωση της χρονικής αναπαράστασης στο “Το μόνον της ζωής του ταξιδιού”», *Τετράδια «Ευθύνης»*, τχ. 29 (1988) 151-158.

**77** Για τη σημασία της παιδικής παρουσίας στο παραμύθι βλ. Kramarz, ό.π., σ. 29.

**78** Βλ. J. Pierrot, *Le rêve de Milton aux surréalistes*, Παρίσι-Βρυξέλες-Μοντρεάλ, Bordas, 1972, σ. 21-22, σχετικά με την τυπική ονειρική εμπειρία της πτώσης-καθόδου στον κάτω κόσμο.

**79** Βλ. Rassidakis, ό.π., σ. 91. Στο κείμενο του Βιζυηνού, πάντως, η τελική διάψευση προοικονομείται δυσίωνα από τις φρικτές μορφές των ενούχων που υποδέχονται το παιδί στο παλάτι αντί

της «βασιλοπούλας»: «Αλλά αι υπάρξεις, προς ας ηρχόμην εις σχέσεις εν αυτώ ήσαν κυρίως οι μαύροι ευνούχοι, με το πλατύτατον αυτών στόμα, με τους μεγάλους οδόντας απαισίως λευκάζοντας μεταξύ των χονδροειδών χειλέων των, και με κάτι άγρια βλέμματα, που με έκαμναν να τρέμω από την φρίκην μου.» (σ. 171).

**80** Rassidakis, ό.π., σ. 98-99. Για τη λειτουργία του ανδρογυνικού όντος (και μάλιστα σε σχέση με τον θάνατο), βλ. πρόχειρα Μ. Ιατρού, *J. W. Von Goethe - Γ. Μ. Βιζυηνός. Μια συνάντηση μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως*, Αθήνα, Δαίδαλος, 2012, σ. 35-39 (όπου και βιβλιογραφία).

**81** Όχι τυχαία. Κατά τον Πολίτη (ό.π., σημ. 41, σ. 258-259) οι ψυχοπομποί εμφανίζονται έφιπποι διαπολιτισμικά, ενώ συχνά (όπως στην *Αποκάλυψη του Ιωάννη*) το άλογο είναι σύμβολο θανάτου.

**82** Βλ. Π. Σιδερά-Λύτρα, «Οι σχέσεις του Βιζυηνού με τη Γερμανία», */Ενδοχώρα/*, τχ. 3 (1996) 45-58, ειδικά σ. 49, σημ. 16.

**83** Βλ. πρόχειρα Μ. Ιατρού, «*Εψές είδα στον ύπνο μου...*» *Μελέτες για το ονειρικό θέμα στη νεοελληνική ποίηση*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2011, σ. 111-112.

**84** Για τον ρόλο τον ψυχοπομπών αγγέλων στη λαϊκή πίστη και για τη μείξη χριστιανικού δόγματος και παγανισμού (π.χ. ταύτιση αρχάγγελου Μιχαήλ και Ερμή), βλ. Πολίτης, ό.π., σ. 302-325, ειδικά σ. 302-303. Για τη μακραιώνη ιστορία των αγγέλων και άλλων αντίστοιχων φτερωτών διεκπεραιωτικών θεοτήτων εκτός ιουδαιοχριστιανικής παράδοσης, βλ. Μ. Schmitz-Emans, «Engel-ein Steckbegriff», στο Κ. Rötgers-Μ. Schmitz-Emans (επιμ.), *Engel in der Literatur-, Philosophie- und Kulturgeschichte*, Έσεν, Die blaue Eule, 2004, σ. 10-28, ειδικά σ. 18-19. Πρβ. και Μ. Schönenborn, «*Engel müssen weinen*. Zur Form und Funktion des Engelbegriffes im dramatischen Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts», αυτόθι, σ. 62-73, ειδικά σ. 62.

**85** Schmitz-Emans, ό.π., σ. 28.

**86** Για τον μεθοριακό, διαμεσολαβητικό χαρακτήρα των αγγέλων βλ. Schmitz-Emans, ό.π., σ. 18, 19, 23, 27. Βλ. και Schönenborn, ό.π., σ. 62. Πρβ. και Ρ. Brandes, «Engel, Allegorien. Zu

Goethes *Wanderjahren*», αυτόθι, σ. 89-98, ειδικά σ. 89, S. Hartwig, «Der sterbende Engel. Mallarmés *Igitur ou la folie d' Elbehnou*», αυτόθι, σ. 99-119 και Μ. Schmitz-Emans, «Schwarze Engel. Engel der Erinnerung und des Vergessens bei Antonio Tabucchi und Milan Kundera», αυτόθι, σ. 135-155, ειδικά σ. 154. Αξιοσημείωτο εν προκειμένω είναι ότι η ενδιάμεση θέση των αγγέλων μεταξύ ανθρώπου και θεού έχει αξιοποιηθεί θεολογικά με την εφαρμογή των σχετικών απόψεων του Winnicot, βλ. Stubbe, ό.π., σ. 115-128.

**87** Schönenborn, ό.π., σ. 73 (ο άγγελος του θανάτου ως ρομαντική κατασκευή) και Hartwig, ό.π., σ. 102: Ο άγγελος εκφράζει το αίσθημα απώλειας του ρομαντισμού μπροστά στην παρακμή του μύθου που επέφερε ο Διαφωτισμός και το αίτημα για μια νέα μυθολογία.

**88** Hartwig, ό.π., σ. 99, 100, 106-108.

**89** Κρίνεται ενδεδειγμένο στα συμφραζόμενα αυτά να σημειωθεί η σχέση των αγγέλων με την επικοινωνία και τη γλώσσα, και ειδικά με την επιτελεστική της διάσταση, ως παρέμβαση στην ιστορία, βλ. Schmitz-Emans, ό.π., σ. 19.

**90** Stubbe, ό.π., σ. 65-66. Πρβ. και αυτόθι, σ. 122: «Menschen kommen nicht an der Anstrengung vorbei, innere und äussere Realität zueinander in Beziehung zu setzen. Engel und Übergangsobjekte stellen einen Zwischenbereich zur Verfügung [...] der vorübergehende Befreiung von dieser Anstrengung ermöglicht. Das Selbst entfaltet sich zwischen Schutz und Bedrohung, Sein und Vernichtung» [«Οι άνθρωποι δεν ξεπερνούν τη δυσκολία της συγκρότησης μιας σχέσης μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας. Οι Άγγελοι και τα μεταβατικά αντικείμενα παρέχουν έναν ενδιάμεσο χώρο [...], που προσφέρει προσωρινή ανακούφιση από τη δυσκολία αυτή. Ο εαυτός αναπτύσσεται μεταξύ προστασίας και απειλής, ύπαρξης και εξότωσης.»].

**91** Στο σημείο αυτό είναι ίσως σκόπιμο να τονιστεί η «διπλή προοπτική» (Doppelperspektivismus) που επιβάλλει το κείμενο του Βιζυηνού, αντίστοιχη με αυτήν που η κριτική έχει επισημάνει στο έργο του Ibsen, το οποίο επίσης απαιτεί δύο επίπεδα ανάγνωσης: ένα ρεαλιστικό-ψυχολογικό

και ένα συμβολικό-μυθολογικό, βλ. σχετικά Kramarz, ό.π., σ. 24, 132, 133-134.

**92** Για τον άγγελο του θανάτου ως ταυτόχρονα θεολογική κατασκευή, αλλά και μορφή εθνολογικού ενδιαφέροντος βλ. Bultinck, ό.π., σ. 52. Πρβ. και Πολίτη, ό.π., σ. 254-255, για τον συμφυρμό Χάρου και αγγέλου του θανάτου στη λαϊκή παράδοση.

**93** Πολίτης, ό.π., σ. 280-281. Πρβ. και Macho, ό.π., σ. 328, όπου αναφέρονται οι άγγελοι του θανάτου στα παραμύθια των αδελφών Grimm και τα Lazarus-Gedichte του Heine. Η αντίληψη ότι ο θάνατος προϋποθέτει ένα είδος αγώνα (εν προκειμένω πνευματικού) με τον προπομπό του ανιχνεύεται ήδη στην ιουδαϊκή παράδοση, βλ. σχετικά E. Diamond, "Wrestling the Angel of Death. Form and Meaning in Rabbinic Tales of Death and Dying", *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period*, τχ. 26 (1995) 76-92, ειδικά σ. 78, 81, 84. Ας σημειωθεί επίσης εδώ ότι ο Θύμιος χρησιμοποιεί συμπληρωματικά και άλλες σχετικές εκφράσεις («Ο παππούς ψυχομαχά», σ. 176, «Ο παππούς του μας αφήνει χρόνια», σ. 178), ακόμα και την «κυριολεξία» («θ' αποθάνη», σ. 176). Ωστόσο, αυτό που κάνει εντύπωση στο παιδί και στο εξής ρυθμίζει την εμπειρία του είναι η μεταφορά της πάλης.

**94** Κατά Piaget, βλ. Μότσιου, ό.π., σ. 117-118.

**95** Ότι το παιδί έχει την τάση να επεξεργάζεται (σε πρώτη φάση) τη μεταφορά με βάση τις προσωπικές του εμπειρίες αποτελεί πόρισμα της νεότερης έρευνας, βλ. Μότσιου, ό.π., σ. 27, 30.

**96** Θεοδωροπούλου, ό.π., σ. 352. Εν προκειμένω ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η λειτουργία των αγγέλων ως διαμεσολαβητών που καταργούν τη διάκριση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, Schmitz-Emans, ό.π., σ. 28.

**97** Macho, ό.π., σ. 167.

**98** Macho, ό.π., σ. 172: ο θάνατος ως μεταφορά που παραπέμπει στο «άφατο», κατά Blumenberg.

**99** Macho, ό.π., σ. 183.

**100** Macho, ό.π., σ. 142-143.

**101** Macho, ό.π., σ. 143-144. Πρβ. και Θεοδωροπούλου, ό.π., σ. 12, όπου παρατίθενται οι απόψεις των Lakoff και Turner: «...Όπως είδαμε, ο

θάνατος γίνεται αντιληπτός μέσω μιας ποικιλίας μεταφορών. Αλλά, φυσικά, ο θάνατος γίνεται και *ενμέρει αντιληπτός άμεσα*: όταν είναι κανείς ζωντανός, λειτουργεί· όταν πεθαίνει, σταματάει να λειτουργεί.».

**102** Macho, ό.π., σ. 145.

**103** Macho, ό.π., σ. 141, κατά Wittgenstein: "Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt".

**104** Macho, ό.π., σ. 153.

**105** Macho, ό.π., σ. 167.

**106** Macho, ό.π., σ. 168.

**107** Θεοδωροπούλου, ό.π., σ. 22, όπου μνημονεύονται απόψεις του Lebonvici. Πρβ. και αυτόθι την (ενδιαφέρουσα εν προκειμένω) άποψη ότι σε ένα αρχικό στάδιο για το παιδί «το ζεύγος ζωής-θάνατος δεν είναι αντινομικό: ο θάνατος είναι ένας άλλος τρόπος, αόρατος, να ζει κανείς».

**108** Kramarz, ό.π., σ. 183 (και παρόλο που η λογοτεχνία δεν δεσμεύεται, φυσικά, από τα πορίσματα της επιστήμης). Για τη συνάφεια της παιδικότητας με τον θάνατο σε λογοτεχνικές πηγές και μαρτυρίες βλ. αυτόθι, σ. 39. Για την ιδιαίτερη αισθαντικότητα της «μέσης» παιδικής ηλικίας (γύρω στα δέκα με δώδεκα χρόνια), στην οποία βρίσκονται πολλοί λογοτεχνικοί χαρακτήρες, βλ. E. Cobb, "The ecology of imagination in childhood", *Daedalus*, τ. 88, τχ. 3 (1959) 537-548, ειδικά σ. 539.

**109** Βλ. Macho, ό.π., σ. 398, για το άλογο ως προπομπό θανάτου και την ιππασία ως μετάβαση στον άλλο κόσμο. Πρβ. και Βιζυηνός, ό.π., σ. 118: «Παιδιά του Νότου που ζουν στην επαρχία, βρίσκουν αρχικά μεγάλη ευχαρίστηση να παραβγαίνουν στο τρέξιμο με τη σελήνη, αποδίδοντας τις γρήγορες κινήσεις των νεφών στην πίσω από αυτά εμφανιζόμενη και πάλι εξαφανιζόμενη σελήνη».

**110** Μότσιου, ό.π., σ. 97, 184. Φαίνεται, πάντως, ότι η «παιδική» ερμηνεία της μεταφοράς έχει την τάση να είναι πάντα «κυριολεκτικότερη» από εκείνη των ενηλίκων, ακόμα και μετά το όριο της προεφηβείας (αυτόθι, σ. 229).

**111** Πρβ. Macho, ό.π., σ. 412, σχετικά με τη διαδεδομένη σε πολλές παραδόσεις πρόληψη ότι τα ανοιχτά μάτια του νεκρού μπορούν να παρασύρουν τον ζωντανό στον θάνατο.

**112** Βλ. Macho, ό.π., σ. 199, όπου η οπτική επαφή με το άψυχο σώμα και, κατ' επέκταση, η ταύτιση μαζί του θεωρείται εμπειρία ριζικής απελευθέρωσης και αυτάρκειας: " [...] den Blick ins Antlitz der Leiche zu riskieren und ihren Blick auf die Welt zu erproben." ["«Να τολμήσεις να δεις το πτώμα κατά πρόσωπο και να δοκιμάσεις τη δική του ματιά προς τον κόσμο.»].

**113** Macho, ό.π., σ. 198, όπου τονίζεται η δι-συσπόστατη φύση του νεκρού στο μεταίχμιο του εδώ και του επέκεινα, της ύπαρξης και της ανυπαρξίας. Από την άποψη αυτή η αμφίσημη, ανένταχτη κοινωνικά προσωπικότητα του παππού Γεώργη μοιάζει να βρῖσκει για πρώτη φορά στον θάνατο τη δικαίωσή της.

**114** Πρβ. Macho, ό.π., σ. 223: "In der Grenzerfahrung des sozialen Todes ist die Lokalisierbarkeit der Individuen aufgehoben. Die 'Reise' führt zum Traumort und in die Traumzeit" ["«Στην οριακή εμπειρία του κοινωνικού θανάτου αίρεται η εντοπισσιμότητα των ατόμων. Το «ταξίδι» οδηγεί στον τόπο και στον χρόνο του ονείρου»]. Για τη σχέση κοινωνικού και βιολογικού θανάτου στον μοντερνισμό βλ. και Kramarz, ό.π., σ. 213, όπου αναφέρεται ως τυπικό παράδειγμα η νουβέλα του Τολστόι *Ο θάνατος του Ιβάν Ιλιτς (1886)*.

**115** Young, ό.π., σ. 138.

**116** Kramarz, ό.π., σ. 142.

**117** Μότσιου ό.π., σ. 147, σχετικά με τη μεταφορά ως βάση της οντογένεσης της γλώσσας. Πρβ. και τις σχετικές απόψεις του Vico και άλλων

για την ποιητικότητα της πρωτογενούς ανθρώπινης γλώσσας, που εξοστρακίστηκε από τη νοησι-αρχία, αυτόθι. σ. 88-89.

**118** Πρβ. την άποψη του Μουλλά, Βιζυηνός, ό.π., σημ. 3, σ. ρκα' για τον παππού ως φορέα του λαϊκού, προφορικού πολιτισμού, χωρίς πρόσβαση στην προσωπική δημιουργία.

**119** Για την ποιητολογική διάσταση του Peer Gynt, βλ. Young, ό.π., σ. 58, 61.

**120** Young, ό.π., σ. 211.

**121** Ο συγγραφέας μάλιστα προειδοποιεί για τις καταστροφικές επιπτώσεις των καλλιτεχνικών φιλοδοξιών που δεν βασίζονται σε πραγματικό ταλέντο (σ. 382-383).

**122** Macho, ό.π., σ. 180.

**123** Schleifer, ό.π., ενδεικτικά σ. 31, για την κατά Baudrillard ενδιάθετη σχέση της μοντερνιστικής γραφής με τον θάνατο, με την έννοια ότι το γλωσσικό σημείο χάνει όλο και περισσότερο την αναφορικότητά του, και το τίποτα ενδημεί στον λόγο και στη σημασία.

**124** Βλ. ενδεικτικά A. W. Friedman, *Fictional death and the modernist enterprise*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1995, σ. 31-46 ("Climactic death") και 71-86 ("Dying in bed"). Πρβ. ενδεικτικά για τον (πρωτεύικό) θάνατο στην ελληνική λογοτεχνία του μοντερνισμού Ε. Βογιατζάκη, *Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης. Ο άνθρωπος και τα σύμβολα*, Αθήνα, Σαββάλας, 2004, ειδικά κεφ. 3 («Ο πεθαμένος και η ανάσταση»).

## RÉSUMÉ

MARIA ΙΑΤΡΟΥ: G.M. Vizyinos, «Le seul voyage de sa vie»: les chemins des textes et les métaphores de la mort.

Ce travail est divisé en deux parties: la première examine le rapport entre le récit de Vizyinos et le roman autobiographique *Anton Reiser* (1785-1790) de Karl Philipp Moritz (1756-1793), écrivain, pédagogue et psychologue allemand de l'époque tardive des Lumières. La deuxième partie explore le thème des métaphores de la mort et leur rôle du catalyseur par rapport à la progression de l'intrigue du récit et, plus largement, à la production de sens. La perception enfantine de la métaphore fait

le lien entre les deux unités, car on la retrouve dans les deux textes: les deux héros sont mineurs et comprennent les métaphores littéralement.

Dans la première partie de ce travail sont repérés les éléments thématiques communs entre le texte grec et le texte allemand. Ils reflètent l'intérêt croissant que le XIX<sup>ème</sup> siècle porte à l'enfance. Puis, à travers l'expression «le grand-père se bat avec l'ange» (sens figuré pour quelqu'un qui est en train de mourir), nous examinerons le thème de la perception enfantine de la métaphore en relation avec la linguistique moderne et la psychologie du développement. Les métaphores de la mort et le rapport des enfants avec celle-ci sont également examinés dans ce même cadre. À partir de là, nous proposerons une lecture du «Voyage» en tant que récit de la transition linguistique de l'espace enfantin, de l'imagination et de l'impulsion à l'ordre symbolique et rationnel des adultes et, par extension, du fantasme anarchiste et socialement dysfonctionnel à la production littéraire socialement acceptée. Cette étude constituera le quatrième chapitre d'une monographie sur Vizyinos.

