

Σύγκριση

Αρ. 33 (2024)



Παπαδιαμάντης και Τέννυσον: Μια σύνθετη διακειμενική συνομιλία

Γεωργία Γκότση, Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη

Copyright © 2025, Γεωργία Γκότση, Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Γκότση Γ., & Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ. (2025). Παπαδιαμάντης και Τέννυσον: Μια σύνθετη διακειμενική συνομιλία. *Σύγκριση*, (33), 193–207. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/sygkrisi/article/view/38349>

Παπαδιαμάντης και Τέννυσον: Μια σύνθετη διακειμενική συνομιλία*

Στον David Ricks, μέντορα και φίλο

Η εξοικείωση του Παπαδιαμάντη με την ξένη λογοτεχνία, εξοικείωση που όφειλε πολλά και στη «μακρά μεταφραστική εργασία» του στον αθηναϊκό Τύπο, είναι γνωστή.¹ Αν και το μεταφραστικό έργο του Σκιαθίτη έχει εξεταστεί συστηματικά, η μελέτη των διακειμενικών συνδέσεων ή πιθανών συνομιλιών του πρωτότυπου έργου του με κείμενα της σύγχρονης του ευρωπαϊκής και αμερικανικής λογοτεχνίας έχει, μέχρι στιγμής, επικεντρωθεί στην εξέταση συγκεκριμένων περιπτώσεων (Σαίξπηρ, Μπάιρον, Λονγκφέλου, Μπραμ Στόκερ, Ιούλιος Κλαρετή). Η μελέτη μας, συμβάλλοντας στον εμπλουτισμό αυτής της συζήτησης, στόχο έχει να αναδείξει μια αδιερεύνητη πτυχή της επαφής του Παπαδιαμάντη με την αγγλόφωνη λογοτεχνία και συγκεκριμένα με την ποίηση του Άλφρεντ Τέννυσον (Alfred Lord Tennyson, 1809-1892). Όπως επιχειρούμε να δείξουμε, μια σειρά αλληλοσυνδεόμενων μοτίβων που προσδιορίζουν στάσεις του παπαδιαμαντικού υποκειμένου απέναντι στον κόσμο και τον δημιουργικό εαυτό του απηχούν ή επεξεργάζονται αντίστοιχα μοτίβα σε δημοφιλή ποιήματα του Τέννυσον: το μοτίβο του νέου άνδρα που παρακολουθεί εξ αποστάσεως ή διαθλασμένα μέσω παραθύρων την αγαπημένη του κοπέλα, την οποία χάνει οριστικά, όταν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο έρχεται σε επαφή μαζί της, και μάλιστα εντός του υγρού στοιχείου, το μοτίβο της ανέφικτης ένωσης με το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας και το μοτίβο του θαλάσσιου πλου που γίνεται σε κατάσταση αδράνειας, αναισθησίας ή θανάτου. Τα μοτίβα αυτά εμφανίζονται με παραλλαγές στα διηγήματα «Έρωσ-ήρωσ» (1897), «Όνειρο στο κύμα» (1900), «Τα ρόδιν' ακρογιάλια» (1907) και «Νεκρός ταξιδιώτης» (1910), όλα δημοσιευμένα μετά το 1895, έτος κατά το οποίο ο Παπαδιαμάντης αρχίζει να μεταφράζει στην εφ.

* Σύντομη εκδοχή της μελέτης αυτής παρουσιάστηκε στη Διεθνή Ημερίδα προς τιμήν του καθηγητή David Ricks, *Ζητήματα Νεοελληνικής Ποίησης: Συγκριτολογικά, Μεταφραστικά, Ερμηνευτικά*, την οποία συνδιοργάνωσαν το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών και το Centre for Hellenic Studies του King's College London (Πανεπιστήμιο Πατρών, Ρίο, 30.05.2024). Ο David Ricks (2017) έχει μελετήσει διεισδυτικά την πρόσληψη του Τέννυσον από τον Καβάφη.

¹ Στην «Απάντησίν εις τον Ζ. της "Εφημερίδος"», ο Παπαδιαμάντης, αν και υπερασπίζεται την αυθεντικότητα της γραφής του, την ίδια στιγμή υπογραμμίζει την επαφή του με ξενόγλωσσα κείμενα: «Μάλλον θα ήθελε να υπαινιχθή ότι δεν είμαι τάχα γνησίως ελληνοπρεπής, αλλ' ότι αι ξένοι αναγνώσεις και η μακρά μεταφραστική εργασία με έβλαψαν» (5, 315)· βλ. Παπαδιαμάντης (1981-2005). Στο εξής οι παραπομπές στα κείμενα του Παπαδιαμάντη θα γίνονται σε αυτήν την έκδοση των *Απάντων* του· ο πρώτος αριθμός εντός παρενθέσεως δηλώνει τον τόμο και ο δεύτερος τη σελίδα. Στο «Γράμμα στην Αμερική», πάλι, ο αυτοβιογραφικός αφηγητής αναφέρει: «Κ' εγώ πράγματι δεν ήξευρα ούτε μισήν γλώσσαν να μιλήσω, είχα δε εκμελετήσει κατ' ιδίαν, ότι εκ των ξένων γλωσσών είχα μάθει, χάριν φιλολογικής απολαύσεως, είτα εξ ανάγκης και προς βιοπορισμόν, και ειργαζόμενη ως μεταφραστής εις τας εφημερίδας» (4, 356).

Ακρόπολις το δημοφιλέστατο τρίτομο μυθιστόρημα της αγγλίδας συγγραφέως Σάρας Γκραντ, *Οι Δίδυμοι του Ουρανού* (Sarah Grand, *The Heavenly Twins*).²

Η εν λόγω μετάφραση αποτελεί ένα ασφαλές terminus για τη γνωριμία του Έλληνα διηγηματογράφου με τον εστεμμένο Άγγλο ποιητή. Είναι, πάντως, πιθανό ο Παπαδιαμάντης να γνώριζε τον Τέννυσον πριν το 1895. Στα αμέσως προηγούμενα χρόνια, είχε γίνει λόγος για τον βίο και την ποίησή του στον ελληνικό Τύπο είτε με αφορμή τα 82α γενέθλιά του το 1891, είτε εξαιτίας του θανάτου του το 1892, με ειδικές μάλιστα αναφορές στα *Ειδύλλια του βασιλιά Αρθούρου* (*Idylls of the King* [Arthur]) και στον «Ενώχ Άρδεν» (*Epoch Arden*). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο τριάστερος συντάκτης της *Εικονογραφημένης Εστίας* –μάλλον ο Παλαμάς– είχε μεταφέρει αδήλωτα την εγκωμιαστική αναφορά του γάλλου κριτικού Ιππολύτου Ταιν στην αρχαϊκή επική ομορφιά των «*Ειδυλλίων του βασιλέως*» και, ειδικότερα, στην τραγική ιστορία έρωτα και θανάτου της αγνής ηρωίδας –του «κρίνου του Αστολάτ»– στο «Lancelot and Elaine».³

Στο μυθιστόρημα της Γκραντ, το οποίο εντάσσεται στο είδος του New Woman Fiction,⁴ περιγράφεται η στάση και η τύχη τριών κοριτσιών, της Ευάδνης, της Εδίθ και της Αγγέλικας, αναφορικά με τα ζητήματα της γυναικείας εκπαίδευσης, της επιλογής στον γάμο και της μητρότητας. Στην προσπάθειά της να καταγγείλει το βικτωριανό ηθικό πρότυπο, που καλλιεργούσε την έμφυλη ανισότητα, η Γκραντ διαλέγεται πολλαπλώς –με διάθεση που, κατά την Ann Heilmann (2004, σ. 2, 38, 45), κινείται μεταξύ «μίμησης και χλεύης»– με ποικίλα είδη επιστημονικού και λογοτεχνικού λόγου και μάλιστα με κορυφαίους συγγραφείς του αγγλικού πατριαρχικού κανόνα, όπως οι Σαίκσπηρ, Μίλτον, Σέλλεϋ και Τέννυσον.⁵

Όσον αφορά ειδικότερα τον Τέννυσον, η Γκραντ ενσωματώνει στο μυθιστόρημά της ένα ευρύ φάσμα από στίχους και αναφορές:

1. «Flower in the crannied wall» (*H.T.* 25: τίτλος και στίχοι / *Δ.Ο.* 41).
2. «Lancelot and Elaine» (*H.T.* 35: παραλλαγμένοι στίχοι και αναφορά στους ήρωες / *Δ.Ο.* 59-60). Στις σελίδες αυτές ο Παπαδιαμάντης προσθέτει δυο επεξηγηματικές σημειώσεις: α) [Λανσελότου] «Ἡρώς μεσαιωνικού μυθιστορήματος, εἰς τῶν ἵπποτων τῆς Στρογγύλης τραπέζης. Τὴν παράδοσιν πραγματεύεται ἐν ποιήματι καὶ ὁ Τέννυσον» (59)· β) [Ελαίνα] «Το ὄνομα τῆς μυθικῆς

² Οι παραπομπές στο *The Heavenly Twins* (στο εξής *H.T.*) θα γίνονται στην έκδοση Grand ([1893]) και στην ελληνική μετάφραση με τίτλο *Οι Δίδυμοι του Ουρανού* (στο εξής *Δ.Ο.*) στο βιβλίο Γραντ ([1896;])· ο αριθμός εντός παρενθέσεων δηλώνει τη σελίδα. Για τα ονόματα των ηρώων και τα τοπωνύμια υιοθετούμε τις αποδόσεις της μετάφρασης του Παπαδιαμάντη. Για μια αναλυτική συζήτηση του μυθιστορήματος και της μετάφρασης, από την οποία αντλούμε εδώ, βλ. Γκότση και Φαρίνου-Μαλαματάρη (2011)· τώρα και στο Φαρίνου-Μαλαματάρη (2014, σ. 164-215).

³ *** (1892, σ. 267-268). Για την πρόσληψη του Τέννυσον στην Ελλάδα, όπου και η σχετική βιβλιογραφία, βλ. Gotsi (2017, ιδίως σ. 307-311).

⁴ Πρόκειται για ένα είδος πολιτικής μυθοπλασίας για το ευρύ γυναικείο κοινό που εμφανίστηκε στην Αγγλία τις δεκαετίες του 1880 και του 1890 και συνδεόταν με το φεμινιστικό κίνημα και τα αιτήματά του στα πεδία του γάμου, της εργασίας και του δικαιώματος ψήφου· βλ. εισαγωγικά Heilmann (2004, σ. 1-2).

⁵ Για το διακεκομμένο δίκτυο και την ανασύστασή του στη μετάφραση βλ. Γκότση και Φαρίνου-Μαλαματάρη (2012, σ. 188-209).

- ηρωίδος, εν σχέσει προς τον ιππότην Λανσελότον. Περί αυτής γίνεται λόγος εις τα ποιήματα του Τεννυσώνος» (60).
3. «Locksley Hall» (*H.T.* 103: παράθεση τμήματος από τον διάσημο στίχο «Let the great world spin for ever down the ringing grooves of change» / *Δ.Ο.* 180).
 4. «Merlin and Vivien» (*H.T.* 160: τμήμα στίχου / *Δ.Ο.* 280 μερική μετάφραση).
 5. «Lancelot and Elaine» (*H.T.* 220: στίχοι / *Δ.Ο.* 381: οι στίχοι δεν μεταφράζονται).
 6. «The Vision of Sin» (*H.T.* 326: αναφορά στον τίτλο ως «A Vision of Sin» / *Δ.Ο.* 549).
 7. «The Lotos-Eaters» (*H.T.* 500: στίχος / *Δ.Ο.* 828).
 8. «The Holy Grail» (*H.T.* 523: στίχοι / *Δ.Ο.* 870).
 9. «Maud» (*H.T.* 526: ελαφρώς παραλλαγμένοι στίχοι / *Δ.Ο.* 874).
 10. «Lady Clara Vere de Vere» (*H.T.* 526: στίχοι / *Δ.Ο.* 875).
 11. «The Lady of Shalott» (*H.T.* 586: στίχοι / *Δ.Ο.* 980).

Στον διάλόγό της με την ποίηση του άγγλου ρομαντικού, η Γκραντ συνδιαλέγεται κυρίως με δυο ποιήματα που αντλούν από τον κύκλο των μεσαιωνικών θρύλων για τον βασιλιά Αρθούρο: τη μπαλάντα «The Lady of Shalott» (1832 και 1842) και το αφηγηματικό ποίημα «Lancelot and Elaine» (1859, 1870) από τα περίφημα *Ειδύλλια του βασιλιά*. Τα ποιήματα αναφέρονται στις παράλληλες ιστορίες δυο ηρωίδων, της Λαίδης (ή Δεσποσύνης) του Σαλότ και της Ελαίνας του Αστολάτ, οι οποίες πεθαίνουν από ανεκπλήρωτη επιθυμία για τον ιππότη Λάνσελοτ.

Αναλυτικότερα, στη μπαλάντα «The Lady of Shalott»⁶ (κάποιους στίχους της οποίας έχει μεταφράσει αριστοτεχνικά ο Παπαδιαμάντης),⁷ η ανώνυμη Λαίδη βαρύνεται με την κατάρα να μένει έγκλειστη στον πύργο της στο απομονωμένο νησί Σαλότ, το οποίο βρίσκεται στον ποταμό που ρέει ως το Κάμελοτ, χωρίς να έχει άμεση θέαση του ειδυλλιακού τοπίου και του κόσμου που την περιβάλλει. Βλέπει μόνο

⁶ Για τις πηγές του ποιήματος βλ. Thomas (2019, σ. 18).

⁷ There she weaves by night and day
A magic web with colors gay.
She has heard a whisper say,
A curse is on her if she stay
 To look down to Camelot.
She knows not what the curse may be,
And so she weaveth steadily,
And little other care hath she,
 The Lady of Shalott. (στ. 37-45)
«The Lady of Shalott», στην έκδοση Hill (1999, σ. 41-45). Στο εξής οι παραπομπές στα ποιήματα του Τέννυσον θα γίνονται σε αυτήν την έκδοση.
Εκεί φαίνεται μοναχή μέρα νύχτα
το μαγεμένο πανί, το σταχτί·
άκουσ[ε] μια μουρμούρα να πη
συφορά της θα είν', αν σταθή.
ν' αγναντέψη κατά το Καμλότο.
Δε ρωτά και δεν ξέρει γιατί,
και τι λογής συφορά θα τη βρη,
κ' έτσι φαίνεται το πανί το σταχτί
η αρχόντισσα απ' το Σιαλόττο. (*Δ.Ο.* 980)

απεικάσματα όσων περνούν έξω από το παράθυρό της στον μαγικό καθρέφτη που στέκεται μπροστά της και τα υφαίνει. Όταν προσλαμβάνει μέσα από επάλληλους κατοπτρισμούς την εκτυφλωτική και ηχηρή εικόνα του ιππότη Λάνσελοτ που περνά έφιππος, τον ερωτεύεται, γυρίζει και κοιτάζει έξω απευθείας από το παράθυρο. Τη στιγμή που το βλέμμα της αυτονομείται, ο καθρέφτης της ραγίζει και το υφαντό της παρασύρεται από τον άνεμο:

Out flew the web and floated wide;
The mirror crack'd from side to side;
“The curse is come upon me,” cried
The Lady of Shalott. (στ. 114-117)

Σε αναζήτηση του ινδάλματός της, η Λαίδη σπάει την απομόνωσή της και πλέει στο ποτάμι με μια λέμβο, όπου γράφει το όνομά της, κοιτώντας προς το Κάμελοτ. Ο πλους αποδεικνύεται ένα ταξίδι προς τον θάνατο στη διάρκεια του οποίου η ντυμένη στα χιονόλευκα κόρη πεθαίνει τραγουδώντας («a carol, mournful, holy», στ. 145), χωρίς να κατορθώσει να αντικρίσει το αντικείμενο του πόθου της. Η αντίδραση του Λάνσελοτ στη θέα της νεκρής Λαίδης είναι υποτονική: «She has a lovely face; / God in his mercy lend her grace, / The Lady of Shalott» (στ. 169-171). Ο θάνατος της Λαίδης, η οποία ερμηνεύεται και ως αλληγορία του καλλιτέχνη, είναι αμφίσημος. Από τη μια πλευρά σημαίνει τον ανέφικτο ρομαντικό έρωτα και προβάλλει την έλλειψη της ατομικής (εδώ γυναικείας) ζωής ως προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Από την άλλη πλευρά, όμως, τη στιγμή που η Λαίδη αυτονομείται και αποτυπώνει το όνομά της στη νεκρική λέμβο, συνδέει τη τέχνη/γραφή της αφενός με τη θυσία του εαυτού και αφετέρου με την αναγνώρισή της από τον έξω κοινωνικό κόσμο (την αυλή του Αρθούρου), ο οποίος μαθαίνει τώρα την ταυτότητά της.⁸ Με την έννοια αυτή, ο θάνατός της σημαίνει τη δύναμη της τέχνης να επιζεί μέσω της πρόσληψής της από το κοινό.

Παρόμοια, στο «Lancelot and Elaine» η μη ανταπόκριση του Λάνσελοτ στον έρωτα της Ελαίνας προκαλεί τον μαρασμό και τον θάνατό της. Το άψυχο σώμα της παρθένας του Αστολάτ, που μοιάζει να κοιμάται βαθιά («for she did not seem as dead, / But fast asleep, and lay as tho' she smiled», στ. 1153-1154), φθάνει κατάλευκα ντυμένο⁹ μέσα σε μια μαύρη βάρκα, οδηγημένη από έναν βουβό βαρκάρη-ψυχοπομπό στην αυλή του Αρθούρου στο Κάμελοτ: στο αριστερό της χέρι κρατάει γράμμα όπου αποχαιρετά τον αγαπημένο της, ορίζει τον θάνατό της ως τη μόνη πλήρωση της χωρίς ανταπόκριση αγάπη της και ζητά δέηση για την ψυχή της και ταφή («I loved you,

⁸ Βλ. την παρατήρηση της Udall (1990, σ. 35) ότι η γραφή του ονόματός της στη νεκρική λέμβο είναι «a naming gesture for herself and the female-authored text of her own devising. Her loom's transitory web has been destroyed, but her words remain as a last, deathless creative legacy».

⁹ Για τη λευκότητα ως σύμβολο της έντασης μεταξύ της καλλιτεχνικής «παρθενικής δύναμης» και της «παρθενικής ευπάθειας» στη λογοτεχνία και τέχνη του 19ου αιώνα βλ. την κλασική μελέτη των Gilbert and Gubar (2000, σ. 617-621).

and my love had no return, / And therefore my true love has been my death. [...] / Pray for my soul, and yield me burial» (στ. 1268-69 και 1272).¹⁰

Ο τεννυσώνιος λογοτεχνικός μύθος της Λαίδης/Ελαίνας (που επικεντρώνεται στο ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης και πλήρωσης) απεικονίζει γενικότερα τη δύσκολη σχέση ανάμεσα στην ανάγκη εσωτερικής απομόνωσης του καλλιτέχνη και επαφής με την κοινωνία καθώς και ανάμεσα στην αυτόνομη αξία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και στην αξία που αποδίδεται στο έργο τέχνης από το κοινό.¹¹ Ενέπνευσε τους Προραφαηλίτες ζωγράφους (Lottes, 1988, σ. 269-289) και άφησε το αποτύπωμά του στην ποίηση και την πεζογραφία (Gribble, 1983) του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Θα περιοριστούμε στη Γκραντ.

Στο κεντρικό 4ο βιβλίο (=μέρος) των *Διδύμων του Ουρανού*, με τίτλο «The Tenor and the Boy – An Interlude» / «Ο Τενώρος και το παιδίον – Επεισόδιον», παρακολουθούμε την ερωτότροπη συναναστροφή που αναπτύσσεται ανάμεσα στην Αγγέλικα, η οποία εμφανίζεται μετενδεδυμένη ως ο δίδυμος αδελφός της με το προσωνύμιο Διάβολης, και τον μοναχικό Τενώρο, έναν αγνώστου καταγωγής νεαρό που φτάνει στην πόλη ύστερα από τον κατά λάθος φόνο του θετού του γονέα, υπηρετεί στη χορωδία της εκκλησίας και ερωτεύεται την Αγγέλικα, την εξιδανικευμένη εικόνα της οποίας θαυμάζει από μακριά.¹²

Η συναισθηματική επαφή των δύο προσώπων (με ομοερωτικά στοιχεία τα οποία, πάντως, υποτονίζονται ή παραλείπονται στη μετάφραση) εντείνεται στη διάρκεια ενός νυχτερινού πλου στα νερά του ποταμού κατά τον οποίο η Αγγέλικα/Διάβολης παίζει βιολί και ο Τενώρος τραγουδά, βυθισμένοι και οι δυο σε μια παραδείσια ηδονή. Η συγκινησιακή αυτή έξαρση διαρκεί ελάχιστα: η βάρκα προσκρούει στο λιμένα, η Αγγέλικα πέφτει στο ποτάμι· ο Τενώρος ορμά στα νερά και τη σώζει από τον πνιγμό. Η αποκάλυψη της αληθινής ταυτότητάς της συντρίβει ωστόσο το είδωλό της και αμαυρώνει συμβολικά «το ιδεώδες της καθαρότητας» (Δ.Ο. 732) του Τενώρου, ο οποίος πεθαίνει. Η Αγγέλικα, παντρεμένη ήδη, επιστρέφει στην οικογενειακή εστία και διοχετεύει την ενεργητικότητά της στη συγγραφή λόγων που προωθούν την πολιτική καριέρα του συζύγου της (Δ.Ο. 945).

Ο Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (2001) έχει επισημάνει ότι «Ο Τενώρος και το παιδίον» είναι μια «πιθανότατη πηγή» του διηγήματος «Όνειρο στο κύμα». Επικεντρώνεται κυρίως στη σωτηρία της βυθιζόμενης Μοσχούλας από τον νεαρό βοσκό, η ανάμνηση της οποίας καθόρισε ολόκληρη τη ζωή του. Υπάρχουν όμως και άλλες ομοιότητες: Και στο «Όνειρο στο κύμα» ο βοσκός είναι αγνώστου καταγωγής. Και αυτός στην αρχή ζει όπως ο Τενώρος σε μια κατάσταση ευτυχίας,¹³ την οποία ούτε καν

¹⁰ Ο τριάστερος συντάκτης της *Εστίας Εικονογραφημένης* μεταφράζει, παραλείποντας έναν στίχο ως εξής: «Σ' αγαπούσα, αλλ' η αγάπη μου δεν είχεν απόκρισι. [...] Παρακαλείτε για την ψυχή μου, και δώστε μου ταφή» (***, 1892, σ. 268).

¹¹ Βλ. σχετικά Psomiades (1992, σ. 33-34) και Psomiades (2014).

¹² Η Michelle M. Mouton (1997, σ. 184-211) υποστηρίζει ότι το μυθιστόρημα σε μεγάλο βαθμό παραθέτει και αναθεωρεί το «The Lady of Shalott» όπως και το μεταγενέστερο «Lancelot and Elaine»· θεωρεί ακόμα ότι ο Τενώρος είναι μια ανεστραμμένη Λαίδη. Πβ. Γκότση και Φαρίνου-Μαλαματάρη (2012, σ. 105, σημ. 73).

¹³ Φραστικές ομοιότητες ανάμεσα στην παπαδιαμαντική μετάφραση των Δ.Ο. και το «Όνειρο στο κύμα» ενισχύουν την εντύπωση ότι η μεταφραστική εμπειρία τροφοδότησε τον μυθοπλασιακό λόγο του συγγραφέα. Τα λόγια του αφηγητή «Χωρίς να το ηξεύρω, ήμην ευτυχής» (3, 341), για τη μη συνειδητοποίηση της παρελθούσης ευτυχίας, ανακαλούν τα λόγια με τα οποία ο Τενώρος μιλά για την

υποπεύει, σε απόλυτη ανταπόκριση με τη φύση, χωρίς να γνωρίζει «ανάγνωση και γραφή». ¹⁴ Και αυτός σταδιακά και διαρκώς πιο επικίνδυνα διαπραγματεύεται τη βουκολική ευτυχία (το ποίμνιο, τον τόπο) με τον έρωτα. Η Μοσχούλα (και αυτή ουσιαστικά ανώνυμη και υιοθετημένη ανεψιά του κυρ-Μόσχου), από τις πιο ενεργητικές παρουσίες στο έργο του Παπαδιαμάντη, «θερμόαιμος και ανήσυχος» κόρη, περιγράφεται εξιδανικευμένα εξ αποστάσεως ως νύμφη του *Άσματος Ασμάτων*, θυμίζοντας μας έτσι την Αγγέλικά. Και ο βοσκός, εν τέλει, ανταλλάσσει την παραδεισιακή ευτυχία με την ηδονή της θέασης και τη σωτηρία της γυμνής κόρης. Η πράξη αυτή δεν μένει χωρίς συνέπειες. Όταν ο Τενώρος συνειδητοποιεί ότι ο νεανίσκος ήταν η Αγγέλικά, «εβάδιζε ως άνθρωπος όστις είδε κακόν όνειρον» (Δ.Ο. 828) για να πεθάνει λίγο μετά, και αφού χάσει τη φωνή του, από πνευμονία. Ο βοσκός που σώζει τη Μοσχούλα ήτο ο «άνθρωπος, όστις κατώρθωσε να συλλάβη με τας χείρας του προς στιγμήν εν όνειρον, το ίδιον όνειρόν του» (3, 273). Η σωτηρία της κόρης στον Παπαδιαμάντη παρουσιάζεται ως μια μη ιδιοτελής πράξη «αυτοθυσίας και αφιλοκερδείας» (3, 272), δηλαδή ως μια πράξη εκστατικού έρωτα. Παρ' όλα αυτά το τέλος του διηγήματος προβάλλει συμβολικές μορφές θανάτου: την απώλεια του καθαρού ιδεώδους της κόρης, που είναι πλέον «απλή θυγάτηρ της Εύας» (3, 273), καθώς και τη μεταλλαγή του αυλητή βοσκού σε δικηγόρο μέσω της μόρφωσης και της εργασίας. Σε αντίθεση, όμως, με τον Τενώρο, ο πρώην βοσκός επιζεί διοχετεύοντας την ερωτική ανάμνηση στη συγγραφική δημιουργία.

Η εξ αποστάσεως επικοινωνία του έφηβου βοσκού με την ωραία παιδίσκη αναπτύσσεται διαμέσου του διπλού πλαισίου που δημιουργεί αφενός ο περίβολος του κτήματος του κυρ-Μόσχου, που χωρίζει το βασίλειο της κόρης από τη γύρω παραθαλάσσια εξοχή, και αφετέρου «το παράθυρο του πύργου το δυτικόν» (3, 264) μέσα από το οποίο αντάλλαξαν βλέμματα και ελάχιστα λόγια οι δύο νέοι.

Αγαπημένο μοτίβο της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής το παράθυρο συνδέεται, ανάμεσα σε άλλα, με τα θέματα του (γυναικείου ιδίως) εγκλεισμού στον ιδιωτικό χώρο και του πόθου της φυγής σ' έναν διαφορετικό κόσμο. Στα κείμενα που συζητάμε, συνιστά ένα συμβολικό όριο που επιτρέπει στην ερωτική σχέση να αναπτυχθεί ως εξιδανικευτική κατόπτευση ή και ακουστική πρόσληψη του αντικειμένου της ερωτικής επιθυμίας αλλά παρεμποδίζει την άμεση επαφή μαζί του, αναπτύσσοντας έτσι στο έπακρο τη φαντασίωση. Ενώ, ωστόσο, στα ποιήματα του Τέννυσον το πρόσωπο που κατοπτρεύει είναι γυναίκα και βρίσκεται στον ιδιωτικό χώρο, και το αντικείμενο του βλέμματός της είναι άνδρας και βρίσκεται στον δημόσιο χώρο, στα παπαδιαμαντικά διηγήματα αλλάζει και το φύλο του παρατηρητή και η κατεύθυνση του βλέμματος: το αντικείμενο της παρατήρησης βρίσκεται εντός και ο παρατηρών αυτό έξω. Επιπλέον, στο «Έρωσ - Ήρωσ» και στα «Ρόδιν' ακρογιάλια» το φράγμα που υψώνεται ανάμεσα στον αφηγητή και την ποθητή κόρη είναι μεγαλύτερο, καθώς εδώ το

περασμένη του ζωή στη μεταμφιεσμένη Αγγέλικά: «Πρέπει να ήμουν ευτυχής τότε, αλλά δεν το είξευρα» (Δ.Ο. 696). Τα ίχνη της ίδιας φράσης βρίσκουμε και στην πρωινή νησιωτική τοπιογραφία που φιλοτεχνεί ο αφηγητής στα «Ρόδιν' ακρογιάλια»: «Ευτυχής κι ο βοσκός [...], και τόσο πολύ ευτυχής, ώστε ούτε να το υποπεύει» (4, 227).

¹⁴ «Δεν είξευρα ούτε ανάγνωσιν ούτε γραφήν τον καιρόν εκείνον, και δεν είχαν ακούσει ποτέ περί του Χριστού, αλλ' ηγάπων την μουσικήν» (Δ.Ο. 696).

τζάμι του παραθύρου, μένοντας συμβολικά κλειστό, απομακρύνει τον θεατή από το αντικείμενο της ενατένισης και τον παραδίδει στο ίνδαλμα της φαντασίας του.¹⁵

Στο πρώτο διήγημα, ο Γιωργής, λόγω του ναυτικού επαγγέλματός του, δεν είναι ενήμερος για τον γάμο της αγαπημένης του Αρχόντως. Προσλαμβάνει τα τεκταινόμενα από τις σκιές που αντανακλώνται στο γυαλί του παραθύρου της, παρόμοια με τη Λαΐδη που αντικρίζει σκιές του πραγματικού («*Shadows of the world appear*» στ. 48) και ακούει ήχους:

Ανοικτά ήσαν τα παράθυρα, αι ύαλοι κλεισμένοι, φως μέγα έφεγγεν εις τας υάλους. Και έβλεπες συχνά εις το φως εκείνο σκιάς κινουμένας, φευγούσας εικόνας, πρόσωπα και ινδάλματα. Ο μικρός ναύτης εκοίταζεν απλήστως, και δεν ανέπνεεν ούτε εμορμύριζεν. [...] ήκουε πότε-πότε σιγώντα και πάλιν θορυβούντα διά μακρών βιολία, λαγούτα, λαλούμενα. (3, 165-166)

Άλλοτε, όσα συμβαίνουν του παρουσιάζονται ως φευγαλέες εντυπώσεις όταν βρίσκεται «εν ημιασυνειδησία» ως εις «όνειρον μελωδικόν» (3, 173), φράση που παραπέμπει στο όνειρο του Τενώρου, όταν ακούει την Αγγέλικα να παίζει βιολί.¹⁶ Το ουσιαστικό «ημιασυνειδησία», που σύμφωνα με τον Κουμανούδη για πρώτη φορά χρησιμοποιεί ο Παπαδιαμάντης στο διήγημα αυτό, είναι, μάλλον, κατά λέξη μετάφραση των «*semi-consciousness*» και «*semi-unconscious*» της Γκραντ.¹⁷

Το μοτίβο της συνάντησης με το αντικείμενο του πόθου επανέρχεται στο τέλος του διηγήματος κατά τη μεταφορά των νεονύμφων στον τόπο του γαμπρού. Στον κόσμο της «ενδομόχου ζωής» των σκέψεων και επιθυμιών, ο Γιωργής φαντασιώνεται μια σειρά επιθετικών, εγκληματικών ενεργειών προκειμένου να διεκδικήσει και να αποκτήσει την Αρχόντω (με εικονοποιία που παραπέμπει έμμεσα σε συγκεχυμένη πρόσληψη του προπατορικού αμαρτήματος) (Τριανταφυλλόπουλος, 1978, σ. 84-88). Στην «πραγματική» ζωή, η οποία, πάντως, επαφίεται στην ερμηνευτική διαδικασία της «μέσης κρίσεως» και του «μέσου αισθήματος» των αναγνωστών, το ερωτικό πάθος καταστέλλεται με την προσευχή¹⁸ και ο ηρωισμός (που επιστέφει και τον τίτλο του διηγήματος) παίρνει τη μορφή της εγκαρτέρησης και της φιλανθρωπίας, θυμίζοντας και φραστικά ανάλογη αντίδραση του Enoch Arden («so past

¹⁵ Για τους διάφορους συμβολισμούς του παραθύρου με αναφορά και στον Τέννυσον βλ., μεταξύ άλλων, Stange (1989) και Gerhard (1978, ιδίως σ. 82-87).

¹⁶ «ανεκλίθη επί μακράς έδρας ενώπιον του παραθύρου, [...]. Του εφάνη τότε ότι εκοιμήθη και ωνειρεύθη, και εις το όνειρόν του εφαντάσθη ότι ήκουε τον εαυτόν του να ψάλλη. [...] επί τέλους εξύπνησεν ο Τενώρος, επί του υπνηλού εγκεφάλου τού οποίου το γεγονός ότι δεν ήτο φωνή αλλά βιολίον εκείνο το οποίον είχε ακούσει, υπέφωσκε βαθμηδόν, ενώ το εξησηκμένον ους του περιπλέον ανεγνώρισε τον τόνον σπανίου οργάνου και την ψαύσιν χειρός τεχνίτου» (Δ.Ο. 639-640).

¹⁷ Βλ. Κουμανούδης (1900, τ.1, σ. 448). Η Σταυρούλα Σακελλαρίου (2012) συζητά το ενδιαφέρον του Παπαδιαμάντη για ημι-ονειρώδεις καταστάσεις. Περιγραφές τέτοιων καταστάσεων μάλλον συνδέονται με την ανάπτυξη της ψυχολογίας και των θεραπευτικών μεθόδων της ψυχιατρικής στο τέλος του 19ου αιώνα· βλ. σχετικά Δημουλά (2012, σ. 153-154).

¹⁸ Πβ. «*Enoch Arden*» (στ. 776-787)· το ποίημα στην έκδοση Hill (1999, σ. 347-367).

the strong heroic soul away», στ. 909) στο δημοφιλές ομώνυμο ποίημα του Τέννυσον που είχε μεταφραστεί και ελληνικά.¹⁹

Τα «Ρόδιν' ακρογιάλια. Κοινωνικόν μυθιστόρημα» είναι ένα προβληματικό ως προς τη σύνθεσή του κείμενο με θέμα την αφήγηση αποτυχημένων συνήθως ερωτικών εμπειριών μιας ομάδας ανθρώπων. Αποτελείται από Πρόλογο και τρία μέρη. Ο αυτοδιηγητικός αφηγητής που διακατέχεται από μελαγχολία²⁰ ξεκινά μια «ιδιόρρυθμον θαλασσίαν εκδρομήν» (4, 231) από ανατολών προς δυσμάς, χωρίς συγκεκριμένο στόχο. Στον Πρόλογο «κωμάζει» παραπλέων στο φωτισμένο παράθυρο της λευκο-ντυμένης κόρης περιμένοντας την «τρισελβίαν στιγμήν» κατά την οποία η αγαπημένη θα ανταποδώσει το βλέμμα του:²¹

Ναι, ενθυμούμαι καλά! Τα παραπετάσματα ήσαν ανεβασμένα, και το γυαλί του παραθύρου κατελάμπετο από την λυχνίαν την πλησίον, [...]. Εφόρει λευκά· [...] Έφερε το εργόχειρον κρεμαστόν περί τον θείον λαιμόν της, κ' έκυπτεν αυτή επί της θεσπεσίας τραχηλιάς της, της κολπουμένης με πτυχάς και σχήμα ανέφικτον εις την πλέον ιδεώδη πλαστικήν. [...] Έπαλλε γοργά τας μακράς βελόνας της. [...]

Ιδού, στρέφει το αγλαόν πρόσωπον προς τα έξω. Βλέπει προς το μέρος μου. Και τι βλέπει; Θάλασσαν, σκότος, άβυσσον. Ω, να ήτο δυνατόν να υποπτεύση ότι υπάρχει εν μαύρον σημάδι εδώ· μία βαρκούλα, και στην βαρκούλα μέσα, τι; Έν σπάραγμα του πόνου, ράκος ανθρώπινον. (4, 223)

Η εικόνα της κόρης παραπέμπει σε αντίστοιχη περιγραφή της Ευάδνης, η οποία «εις το πλατύ δυσμικόν παράθυρον, [κύπτει] έμφροντις εις το εργόχειρόν της» (Δ.Ο. 980). Η Ευάδνη παραλληλίζεται με τη Λαΐδη του Σαλότ, με παράθεση μάλιστα των έμμετρα μεταφρασμένων στίχων που προαναφέραμε (στη σημ. 7). Ενώ όμως στο μυθιστόρημα της Γκραντ, ο γιατρός Γάλβρεθ, μελλοντικός δεύτερος σύζυγος της Ευάδνης, εκλαμβάνει το προς τα έξω βλέμμα της («εμβλέπουσα εις την διεύθυνσίν μου», Δ.Ο. 981) ως στοχευμένη προς αυτόν έκκληση για βοήθεια, στο διήγημα του

¹⁹ Ο *Ενώχ Άρδεν* (πεζή μτρφ. Αριστείδη Βαμπά 1872/73) είναι η πρώτη μετάφραση *ολόκληρου* ποιήματος του Τέννυσον. Το ποίημα, που επαινέθηκε για τον ρεαλιστικό και ηθικοδιδασκτικό χαρακτήρα του (Gotsi, 2017, σ. 312-313), όπως και το «In Memoriam», αναφέρονται και στο βιβλίο του Frederic W. Farrar ([1893], σ. 86, 436), το οποίο μετέφρασε ο Παπαδιαμάντης. Το επιμνημόσυνο κήρυγμα του Farrar, προσωπικού φίλου του Τέννυσον (*Times* 10.10.1892, *Manchester Guardian*, 10.10.1892), δημοσιεύεται στην εφ. *Το Άστν* (9-10.10.1892) υπό τον τίτλο «Θρησκεία και Ποίησις».

²⁰ Βλ. «Να πλεύσω με τους λογισμούς μου, με το πάθος μου. [...] Θα εντρυφώ εις την λύπην μου» (4, 227) και «Όταν έχη τις πληγήν, βαθείαν, κρυφήν, εις την θάλασσαν πρέπει να πλέη, μόνος, ολομόναχος» (4, 231).

²¹ Ο χαρακτηρισμός και το ζήτημα της συνοχής του διηγήματος έχουν απασχολήσει την κριτική. Βλ. σχετικά τις εργασίες του Λουκά Κούσουλα (1993, σ. 35-66). Η Σοφία Μπόρα (2008, σ. 341) παρατηρεί σχετικά ότι ο Παπαδιαμάντης, προκειμένου να ανταποκριθεί στη ζήτηση του περ. *Νέα Ζωή* για ένα εκτενές αφήγημα σε σύντομο χρόνο, αξιοποίησε παλαιά σχεδιάσματα εντός της αφήγησης. Η Δημουλά (2012, σ. 157) προτείνει ότι ο αφηγητής βλέπει την οπτασία της κόρης όταν αποκοιμείται στο κύμα, στο τέλος του δευτέρου κεφαλαίου του πρώτου μέρους. Η ίδια θεωρεί ότι η «“τρισελβία στιγμή” στον έρωτα ισοδυναμεί με μια φαντασίωση θανάτου, που μυθοπλασιακά μετασχηματίζεται σε μια φαντασίωση ζώνεκρου έρωτα» (σ. 164).

Παπαδιαμάντη, ο αυτοδιηγητικός αφηγητής ακινητοποιεί το αντικείμενο της επιθυμίας του στο πλαίσιο του φωτισμένου παραθύρου και το απολαμβάνει παθητικά εξ αποστάσεως. Η εκ των πραγμάτων έλλειψη ανταπόκρισης στο ηδονοβλεπτικό βλέμμα του τον οδηγεί σε μια σειρά σπασμωδικών ενεργειών, που υποδηλώνουν αυτοκτονικό ιδεασμό, είτε λόγω αδράνειας («ακούσια αυτοκτονία» με τη βύθιση της βάρκας) είτε λόγω παράλογων πράξεων (θαλάσσιο μπάνιο σε προχωρημένο φθινόπωρο). Στην πρώτη περίπτωση («πρώτον στάδιον του θανάτου», 4, 236) το σώμα του βυθισμένου σε λήθαργο αφηγητή πλέει στη θάλασσα ξαπλωμένο στην πρύμνη της βάρκας ανακαλώντας στον αναγνώστη το ποτάμιο ταξίδι των ηρωίδων του Τέννυσον και τις ζωγραφικές αποδόσεις του.²² Σε ένα δεύτερο στάδιο, ο αφηγητής κολυμπάει «τ' ανάσκελα» και αποκοιμείται επιπλέοντας:

Καθώς ήμην πλαγιασμένος, ελαφρός εις το κύμα, τι έπαθα; Απεκοιμήθην τάχα; Εξαπλωμένος εις τα μαλακά, εις τα πούπουλα, ησθανόμην απόλαυσιν και τρυφήν Συβαρίτου. Ρόδον διπλωμένον δεν υπήρχεν υπό την ράχιν μου, κ' αι ευωδίαί όλαι των ρόδων της ακρογιαλιάς, των κήπων, της αμφιλύκης και της αυγής, ήρχοντο εις τας αισθήσεις μου και μ' εμέθυσκον. Όλη η αίσθησις, η συνείδησις κ' η ύπαρξις μου είχαν μεταβληθή εις μίαν απόλαυσιν απείρου ευωδίας. (4, 237)

Η αισθητιστική περιγραφή του κοιμώμενου κολυμβητή ανασυνθέτει αφηγηματικά τον γνωστό πίνακα της Οφήλιας που αυτοκτονεί στο υγρό στοιχείο, όπως τη φιλοτέχνησε ο John Everett Millais, στολισμένη με λουλούδια να επιπλέει μέσα στο θαμπό φως του ποταμού και τον πλούσιο καταπράσινο φυτικό διάκοσμο της όχθης.²³

«Έρχεσαι από τον άλλον κόσμο;...» (4, 238) χαιρετίζει ειρωνικά ο Σταμάτης τον αυτοδιηγητικό αφηγητή αφού τον έχει σύρει έξω στην άμμο. Ο Σταμάτης, ναυαγός της ζωής, «σημαδιακός κι αταίριαστος» όπως αυτοχαρακτηρίζεται, περιθάλπει και θαυμάζει τον ναυαγισμένο φίλο του («Κ'σος κι κ'σομηλιγγάτος, / κι στην κορφή αστεράτος» 4, 238), απορρίπτει τη θεωρία περί ρομαντικού έρωτα και ελέγχει αφηγηματικά τις ζωές των δύο άλλων εξίσου αλλόκοτων ηρώων του κειμένου, του Αγάλλου και του Πατσοστάθη. Πρόκειται για οιονεί συμποτικές, αυτοβιογραφικές αφηγήσεις, αλλά στην ουσία για τριτοπρόσωπες, παντογνωστικές γραπτές αφηγήσεις, αδιάφορες ακόμη και στους ίδιους τους πρωταγωνιστές τους (ο ένας ακούει απαθής και ο άλλος αποκοιμάται). Έτσι ο αδρανής αυτοδιηγητικός αφηγητής «εδέησε να

²² Από καλλιτέχνες όπως οι John Everett Millais (https://artsandculture.google.com/asset/the-lady-of-shalott-sir-john-e-millais/8AFvb004Uq_5JA), John William Waterhouse (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-the-lady-of-shalott-n01543>), Edward Robert Hughes (<https://www.wikiart.org/en/edward-robert-hughes/he-lady-of-shalott-1905>) (πρόσβαση: 29.06.2024), William A. Breakspeare, John La Farge, John Atkinson Grimshaw. Αναλυτικά για τις βικτωριανές ζωγραφικές απεικονίσεις της Λαίδης του Σαλότ βλ. Nelson (1985). Βλ. επίσης την εικονογραφημένη γαλλική μετάφραση *Alfred Tennyson, Éleine. Poème traduit de l'anglais par Francisque Michel, [...]. Avec neuf gravures sur acier d'après les dessins de Gustave Doré.* (1867). Paris: Librairie de l'Hachette et Cie, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10497682> (πρόσβαση: 29.06.2024).

²³ *Ophelia*, ελαιογραφία (1851-1852), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia> (πρόσβαση: 29.06.2024).

φορτωθ[εί] το μέρος του προσεκτικού ακροατού [...] και να παρακολουθ[εί] την αφήγησιν με τα όμματα, αν όχι με τα ώτα» (4, 279).²⁴

Το διήγημα τελειώνει με έναν ακόμη, συντροφικό, αυτή τη φορά, πλου, κατά τον οποίο ο Αταίριαστος απαγγέλλει στίχους από νεανικά ερωτικά ποιήματα του αυτοδιηγητικού αφηγητή καλώντας τον να επιβεβαιώσει την πατρότητά τους (πρωτότυπη ή μεταφραστική) και να δημοσιοποιήσει τα ερεθίσματα της έμπνευσής του σε άμεσο, μάλιστα, συσχετισμό με την προσωπική του ζωή. Η άρνηση του αφηγητή να συναινέσει εκφράζεται υπό μορφή αμνησίας: «[...] Ενθυμείσαι; - Όχι» (4, 289).²⁵

Η συνύφανση των εξεταζόμενων μοτίβων επανέρχεται στον «Νεκρό ταξιδιώτη». Στο διήγημα αυτό το υπερφυσικό στοιχείο, με τη μορφή του «θαύματος», εισάγεται με απόλυτη φυσικότητα σε ένα σκληρό κοινωνικό τοπίο που αποδίδεται με νατουραλιστική ακρίβεια. Ο πνιγμός του Κώστα του Σταματάκη²⁶ μοιάζει με θλιβερή κατάληξη μιας ούτως ή άλλως ναυαγισμένης ζωής που οφείλεται σε αντιξοότητες της τύχης και σε κοινωνικές αλλαγές. Εντελώς ειρωνικά ο «αθόρυβος» και απαράτητος Σταματάκης, που «δεν είχε αποκτήσει ποτέ τίποτε» όσο ήταν εν ζωή, γίνεται ορατός, όταν, αφού αρμενίσει για μέρες ως «θαλασσοπόρος νεκρός» (4, 343 και 347) από το Πήλιο έως τη Σκιάθο με τη συμπαντική συμμετοχή της φύσης, φθάνει «εις την βάσιν του θαλασσίου λόφου, όπου λευκάζουν τα Μνημούρια της μικράς πατρίδος του» (4, 343).

Αντίθετα με τα χωρίς κατεύθυνση ή με ασαφή κίνητρα ταξίδια τού αφηγητή στα «Ρόδιν' ακρογιάλια», αλλά παρόμοια με το ποτάμιο ταξίδι της αγνής κόρης στο «Lancelot and Elaine»,²⁷ στον «Νεκρό ταξιδιώτη», ο πλους κατευθύνεται από την τελευταία επιθυμία του ναυαγού να τύχει ταφής «εις το χώμα της μικράς νήσου του» (4, 341). Αποδέκτης της επιθυμίας, υπόρρητα και αντικείμενό της, σίγουρα πάντως οδοδείκτης της, είναι ο έρημος ναΐσκος της Παναγίας της Κ'νιστριώτισσας, με την

²⁴ Τα «Ρόδιν' ακρογιάλια» παρουσιάζουν ενδιαφέρον τόσο για το περιεχόμενο όσο και για την αφηγηματική τους σύσταση, για τρεις λόγους: α) Διότι τόσο στο αυτοδιηγητικό, όσο και στο ετεροδιηγητικό τμήμα, με διαφορετικό, βέβαια, τρόπο, είναι εμφανής η παρουσία του αναγνώστη· β) διότι και στα δύο τμήματα υπάρχουν αναφορές σε τίτλους έργων, πρόσωπα και περιστατικά διηγημάτων του Παπαδιαμάντη που προηγήθηκαν ή θα δημοσιευτούν μετά το 1907, όπως τα «Ο Έρωτας στα χιόνια», «Στην Αγι-Αναστασιά», «Οι Ελαφροΐσκιωτοι», «Ο Γάμος του Καραχμέτη»· γ) διότι όλα τα πρόσωπα του διηγήματος και ιδίως οι πρωταγωνιστές Σταμάτης, Αγάλλος, Πατσοστάθης είναι και υπαρκτά πρόσωπα (Σταμάτης Αλεξανδράκης, Διαμαντής Αγάλλος, Στάθης Πατσοστάθης) και ήρωες άλλων διηγημάτων του Παπαδιαμάντη. Επομένως έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να τους συγκρίνει κανείς τόσο σε σχέση με την ιστορική πραγματικότητα του συγγραφέα (Φραγκούλας, 2002, σ. 123, 132, 159), όσο και σε σχέση με τις ποικίλες εμφανίσεις τους στο παπαδιαμαντικό σύμπαν (βλ. «Φορτωμένα κόκκαλα», «Τα συμβάντα στον μύλο») οπότε μπορεί να προκύπτουν απρόσμενοι αναγνωστικοί συσχετισμοί μεταξύ των διηγημάτων (π.χ. τι σχέση έχει η Αρετή Μπόζαινα, σύζυγος Πατσοστάθης, της «Στοιχειωμένης καμάρας» με τη Γηρακώ τη Μπόζαινα στα «Ρόδιν' ακρογιάλια»);.

²⁵ Διαφορετικές ερμηνείες του τέλους του διηγήματος έχουν διατυπωθεί από τη Μπόρα (2008, σ. 245) και τη Δημουλά (2012, σ. 166-167).

²⁶ Ο Κώστας Ν. Σταματάκης (1858-1910) είναι επίσης υπαρκτό πρόσωπο (Φραγκούλας, 2002, σ. 184).

²⁷ Βλ. παραπάνω. Η εικόνα της Ελαίνας ως «ωραίας κοιμωμένης» επανέρχεται όταν οι αυλικόι του Κάμελοτ πρωτοβλέπουν τη σωρό της: «Look how she sleeps—the Fairy Queen, so fair! / Yea, but how pale! What are they? flesh and blood?» («Lancelot and Elaine», στ. 1247-1248· το ποίημα στην έκδοση Hill, 1999, σ. 413-444).

ομώνυμη εικόνα.²⁸ Η επίμονη επιστροφή της αφήγησης στη λειτουργία του σταθερού βλέμματος του νεκρού ταξιδιώτη ανακαλεί την ένταση της παγωμένης όρασης της Λαίδης:

And down the river's dim expanse
[...]
With a glassy countenance
Did she look to Camelot. (στ. 127, 130-131)

Η Παναγία στη συγκεκριμένη εικόνα «ήτο ζωγραφισμένη ως προτομή παιδίσκης, χωρίς να έχη τον Χριστόν βρέφος εις τας αγκάλας της. [...] Η ευρεθείσα παραδόξως τότε εικόν, εφάνη [...] ως να ήτο αθώα κόρη ευαίσθητος, ήτις ενέδωκεν εις την επιθυμίαν να κάμη κούνια, να λικνισθή αιωρουμένη επί των κλάδων του δέντρου» (4, 342).²⁹

Η μεταφορική ταύτιση της Παναγίας με «ευαίσθητον κόρην» προς την οποίαν «ήτον προσκολλημένος ο πόθος [του ταξιδιώτη]» (4, 341) μετασχηματίζει τη χωρίς ανταπόκριση ερωτική επιθυμία των προηγούμενων διηγημάτων σε επιθανάτια επιθυμία ταφής στην πατρίδα, «στον θαλάσσιον λόφον του Κοιμητηρίου» (4, 347), επιθυμία που εκπληρώνεται. Με την έννοια αυτή το δίπολο έρωτας-θάνατος σηματοδοτείται, στο διήγημα, θετικά, καθώς ο θάνατος δεν ταυτίζεται με τον ανεκπλήρωτο έρωτα, αλλά με την έξοδο από την αλγεινή κοινωνική πραγματικότητα και την ανάπαυσιν του νεκρού ταξιδιώτη.

Απέναντι στο θαύμα/μυστήριο που δέχεται ο απλός λαός βρίσκεται η μικρόνοια των αρχών του νησιού που διεξάγουν ανακρίσεις και κάνουν νεκροψία για να αποδείξουν το αυτονόητο. Οι ερωτήσεις των αρχών («Ποίος ήτον; Πού τον ηύρες; Πώς τον έφερες;») θυμίζουν τις αντίστοιχες ερωτήσεις των ιπποτών ή των αρχοντισσών στο Κάμελοτ, όταν προσαράσσει η βάρκα με τη νεκρή Λαίδη του Σαλότ ή την Ελαίνα του Αστολάτ.³⁰

Το διήγημα τελειώνει με την παράθεση δύο στίχων από την ομηρική Νέκυια, με την παράκληση του Ελπήνορα να ταφεί και να αποκτήσει «σήμα».

²⁸ Στο μυθιστόρημα της Γκραντ, ο ιατρός Γάλβρεθ, που κατοπτρεύει την Ευάδνη παραπέμποντας στο «The Lady of Shalott», διερωτάται «But where was Camelot?» (H.T. 586 / Δ.Ο. 981) για να αποφανθεί ότι μάλλον επρόκειτο για το σπίτι του. Το Κάμελοτ, δηλαδή, ως στόχος της επιθυμίας, προσδιορίζεται διαφορετικά σε κάθε περίπτωση· από την άποψη αυτή, στον «Νεκρό ταξιδιώτη», το «παλαιόν έρημον μοναστηράκι» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα είδος Κάμελοτ.

²⁹ Την ίδια σχεδόν διατύπωση συναντάμε στο ποίημα «Στην Παναγία την Κουνίστρα»: «Εις όλην τήν Χριστιανοσύνη / μία είναι μόνη Παναγία, αγνή / Κόρη, παιδίσκη, Άσμα των Ασμάτων, / χωρίς Χριστόν, θείο παιδί, στα χέρια, / και τρεφομένη με Αγγέλων άρτον» (5, 32-33, 363-366). Πβ. «[Πρόλογος και σημειώσεις εις το βιβλιάριον *Παναγία η Κουνίστρια*]» (1903) (5, 199-203) και «Περί της Παναγίας της Κουνιστριάς» (1908) (5, 208-211). Αξίζει να σημειωθεί ότι ήταν πρόσφατα τα επεισόδια που έλαβαν χώρα τον Δεκέμβριο του 1908, όταν οι κάτοικοι αντιστάθηκαν στη διεκδίκηση της εικόνας από τον Μητροπολίτη Δημητριάδος· απασχόλησαν, μάλιστα, τον αθηναϊκό Τύπο και προκάλεσαν το ειρωνικό άρθρο του Παπαδιαμάντη «Τα συμβάντα της Σκιάθου. Το ζήτημα της Παναγίας της Κωνίστρας. Ο Επίσκοπος Δημητριάδος και ο λαός της Σκιάθου», στην εφ. *Ατλαντίς* [Νέας Υόρκης] (11.02.1909). Βλ. αναλυτικά Μπόρα (2000, σ. 27-33).

³⁰ Βλ. «The Lady of Shallot»: «Who is this? and what is here?» (στ. 163) και «Lancelot and Elaine»: «what are they? flesh and blood?» (στ. 1248).

Μή μ' ἄκλαυτον, ἄθαπτον ἰὼν ὄπιθεν καταλείπειν...
σῆμά τέ μοι χεῦται πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης. (4, 348)

*

Επιχειρήσαμε να δείξουμε πώς ο Παπαδιαμάντης αφομοιώνει και διαχειρίζεται μέσω της δικής του πολύτροπης φαντασίας και ποιητικής ευαισθησίας αυτούσια ή διαμεσολαβημένα μοτίβα από την ποίηση του Τέννυσον. Τα τέσσερα διηγήματα που εξετάσαμε μέσα από το πρίσμα αυτό, εμφανίζουν αναμεταξύ τους ένα κοινό σχέδιο: Στα τρία πρώτα, ήρωας είναι ένας μοναχικός, μελαγχολικός άνδρας, ο οποίος ζει «ζωήν ενδόμυχον» ή «εντρυφά εις τας σκέψεις μόνος», και επιθυμεί μια όμορφη κόρη που παρουσιάζεται ως όνειρο, όραμα, ίνδαλμα, το οποίο διαλύεται, όταν ο ήρωας έρθει σε επαφή μαζί του. Η εξ αποστάσεως εκστατική αυτή ενατένιση μπορεί να θεωρηθεί ως αναγκαία προϋπόθεση για την καλλιέργεια της αισθητικής φαντασίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, δραστηριότητας ιδιωτικής και μοναχικής. Ο ήρωας υποφέρει στη ζωή του, καθώς η επιθυμία του για το προσφιλέ πρόσωπο παραμένει ανεκπλήρωτη. Η βιοτική δυστυχία βρίσκει αντιστάθμισμα στην τέχνη, η οποία, όμως, προκειμένου να υπάρξει, πρέπει να φθάσει στην κοινωνία – στην περίπτωση μας, να δημοσιευτεί ως διήγημα. Αυτό, ίσως, υπομνησκει ο ρόλος της ανάγνωσης που είναι παρών και στα τέσσερα διηγήματα με διαφορετική μορφή:

Στο «Έρωσ-Ήρωσ», με τα ρητορικά τεχνάσματα της ανακοίνωσης και της υποβολής.³¹ Αφού εξέθεσε μια εκδοχή της πλοκής όπως εκτυλίχτηκε στη φαντασία του ήρωα, ο συγγραφέας-αφηγητής θέτει ένα ερώτημα ως προς την τελική έκβαση της πλοκής, το οποίο απαντά υποτασσόμενος στην υποτιθεμένη ευβουλία και το αίσθημα «του μέσου αναγνώστη».

Στο «Όνειρο στο κύμα», με την υπόμνηση ότι πρόκειται για γραπτό κείμενο («Εξ αντιγραφής») όπου η γραφή γίνεται «σχοίνισμα κληρονομιάς», δηλαδή ο κλήρος – το μερτικό του αφηγητή, ο οποίος δίνει σχήμα στην εμπειρία ή τη φαντασία του.

Στα «Ρόδιν' ακρογιάλια», με την υιοθέτηση από μέρους του αυτοδιηγητικού αφηγητή του ρόλου του ακροατή/αναγνώστη των ιστοριών των άλλων χαρακτήρων· ιδίως, όμως, με την απροθυμία του να μεταβεί αδιαμαρτύρητα από τη θέση του υποκειμένου στη θέση του αντικειμένου σε μια αυτοβιογραφική ερμηνεία ή και παρερμηνεία του έργου του.

Στον «Νεκρό ταξιδιώτη», με την παράθεση των ομηρικών στίχων για τον Ελπήνορα. Ο αθόρυβος και ανεπίληπτος Ελπήνορας του Παπαδιαμάντη, αποκτά εδώ σήμα, δηλαδή διήγημα. Μόνος αυτός, με την προσήλωσή του στην Παναγία-κόρη, κατόρθωσε να εκπληρώσει τον «πόθο» του αφού πραγματοποίησε ως «διαπόντιος νεκρός, χωρίς ποτέ να γίνεται υποβρύχιος» (4, 347), έναν θαυμαστό λογοτεχνικό διάπλου από τον Όμηρο έως τον Τέννυσον.

³¹ Η τακτική αυτή είναι συνηθισμένη στο κήρυγμα· βλ. Βιβλάκης (2013, σ. 145-147).

Βιβλιογραφία

- ***. (1892). «Ο ποιητής Τέννυσον. Σημειώσεις φιλαναγνώστου». *Εστία Εικονογραφημένη*, 43, 266-268.
- Βιβιλάκης, Ιωσήφ. (2013). *Το κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*, Αθήνα: Αρμός.
- Γκότση, Γεωργία και Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γεωργία. (2012). «Παπαδιαμάντης και New Woman fiction: Σάρας Γραντ *Οι Δίδυμοι του Ουρανού*». Στα *Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη* (Αθήνα, 7-8 Οκτωβρίου 2011), 2 τόμοι, (τ. 2, σ. 69-114). Αθήνα: Δόμος. (Και στο <https://papadiamantis.net/aleksandros-papadiamantis/meletes/praktika-synedrion>).
- Γραντ, Σάρας. ([1896;]). *Οι Δίδυμοι του Ουρανού*. Μετάφρασις Αλ. Παπαδιαμάντη. Εν Αθήναις: Καταστήματα “Ακροπόλεως” Β. Γαβριηλίδου.
- Δημουλά, Κική. (2012). «Η ψυχολογία και το φανταστικό στο γύρισμα του αιώνα». Στα *Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη* (Αθήνα, 7-8 Οκτωβρίου 2011), 2 τόμοι, (τ. 2, σ. 147-167). Αθήνα: Δόμος. (Και στο <https://papadiamantis.net/aleksandros-papadiamantis/meletes/praktika-synedrion>).
- Κουμανούδης, Στέφανος Αθ. (1900). *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθεισών από της Αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων*. 2 τόμοι. Εν Αθήναις: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου.
- Κούσουλας, Λουκάς. (1993). «*Ανθρώπους και κτήνη...*». Αθήνα: Νεφέλη.
- Μπόρα, Σοφία. (2000). «Απροσδόκητα παπαδιαμαντικά ευρήματα». *Τα Νέα του ΕΛΙΑ*, τχ. 57, 27-33.
- Μπόρα, Σοφία. (2008). *Ο Παπαδιαμάντης και οι αναγνώστες του. Ζητήματα πρόσληψης του έργου του (1879-1861)*. Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ.
- Παπαδιαμάντης, Αλέξανδρος. (1981-2005). *Άπαντα*. Κριτική έκδοση Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, 5 τόμοι. Επανέκδ. Αθήνα: Δόμος. (Και στο <https://www.papadiamantis.net/>).
- Σακελλαρίου, Σταυρούλα. (2012). *Νόσος και θεραπεία στην πεζογραφία του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*. Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία. Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών.
- Τριανταφυλλόπουλος, Ν. Δ. (1978). *Δαιμόνιο μεσημβρινό. Έντεκα κείμενα για τον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα: Γρηγόρης.
- Τριανταφυλλόπουλος, Ν. Δ. (2001, Δεκ.). «Μια πιθανότατη πηγή του “Ονείρου στο κύμα”». *Πλανόδιον*, τχ. 33, 138-141.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γεωργία. (2014). *Το σχοίνισμα της γραφής. Παπαδιαμαντ(ο)λογικές μελέτες*, Αθήνα: Gutenberg.
- Φραγκούλας, Ιω. Ν. (2002). *Ανερεύνητες πηγές της ζωής του Αλεξ. Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Ιωλκός.
- Farrar, Frederic W. ([1893]). *The Life of Christ*. New York: E. P. Dutton.
- Gerhard, Joseph. (1978). “Victorian frames: The windows and mirrors of Browning, Arnold and Tennyson”. *Victorian Poetry*, 16 (1/2), 70–87.

- Gilbert, Sandra M., & Gubar, Susan. (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2nd ed. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Gotsi, Georgia. (2017). "Tennyson in Greek Letters, 1830-1930". In Leonee Ormond (Ed.), *The Reception of Alfred Tennyson in Europe* (pp. 303-337). London/New York: Bloomsbury Academic.
- Grand, Sarah, Madame. ([1893]). *The Heavenly Twins*. New York: The Cassell Publishing Company. (Classic Reprint Series, Forgotten Books. Φωτοαναστατική ανατύπωση της αμερικανικής έκδοσης).
- Gribble, Jennifer. (1983). *The Lady of Shalott in the Victorian Novel*. London/Basingstoke: The Macmillan Press.
- Heilmann, Ann. (2004). *New Woman Strategies. Sarah Grand, Olive Schreiner, Mona Caird*, Manchester/New York: Manchester University Press.
- Hill, Robert W., Jr. (Selected and Edited). (1999). *Tennyson's Poetry: Authoritative Texts, Contexts, Criticism*. 2nd ed. New York/London: W.W. Norton & Company. (A Norton Critical Edition).
- Lottes, Wolfgang. (1988). *The Lady of Shalott: Tennyson's poem and some Victorian illustrations*. In Karl Josef Hölzgen, Peter M. Daly, & Wolfgang Lottes (Eds), *Word and Visual Imagination: Studies in the Interaction of English Literature and Visual Arts* (pp. 269-289). Erlangen: Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg.
- Mouton, Michelle M. (1997, Winter). "Taking on Tennyson: Sarah Grand's *The Heavenly Twins* and the ethics of androgynous reading". *Victorian Review*, 23(2), 184-211.
- Nelson, Elizabeth. (1985). "Tennyson and the Ladies of Shalott". In George P. Landow (Ed.), *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and its Contexts* (pp. 4-16). Providence: Department of Art, Brown University.
- Psomiades, Kathy Alexis. (1992, Autumn). "Beauty's body: Gender ideology and British aestheticism". *Victorian Studies*, 36(1), 31-52.
- Psomiades, Kathy Alexis. (2014). "'The Lady of Shalott' and the critical fortunes of Victorian poetry". In Joseph Bristow (Ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry* (pp. 25-45). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ricks, David. (2017). "Cavafy's quarrel with Tennyson". In Leonee Ormond (Ed.), *The Reception of Alfred Tennyson in Europe* (pp. 339-356). London/New York: Bloomsbury Academic.
- Stange, G. Robert. (1989). "Metaphors of vision: Window imagery in Pre-Raphaelite painting". In Mary Ann Caws (Ed.), *Perspectives on Perception: Philosophy, Art, and Literature* (pp. 177-203). New York: Peter Lang.
- Thomas, Jayne. (2019). "'She has a lovely face'. Tennyson and 'The Lady of Shalott'". In *Tennyson echoing Wordsworth* (pp. 18-51). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Udall, Sharyn R. (1990, Spring - Summer). "Between Dream and Shadow: William Holman Hunt's 'Lady of Shalott'". *Woman's Art Journal*, 11(1), 34-38.

Summary

Georgia Gotsi – Georgia Farinou-Malamatari

Papdiamantis and Tennyson: An intricate intertextual relationship

This essay investigates the ways in which Alexandros Papadiamandis explores a series of motifs (such as the distant erotic gaze, the unattainable union, the aquatic journey in a state of unconsciousness or death) which are also found in Alfred Tennyson's poetry, particularly in "The Lady of Shalott" and "Lancelot and Elaine". We argue that, in addition to the more general references to the life and work of the English poet, Papadiamandis became acquainted with Tennyson via his translation (1895–96) of Sarah Grand's novel, *The Heavenly Twins*. In this New Woman novel, the dialogue with the English poet is frequent and evident. In fact, four short stories by Papadiamandis, which were published after 1895, namely, "A hero's eros" (1897), "Dream on the wave" (1900), "The rosy shores" (1907), and "Dead traveller" (1910), show how the Greek short-story writer assimilates and adapts through his versatile imagination and poetic sensibility in his original work the above motifs.