

## Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Αρ. 34 (2025)

Ψηφιακές Λογοτεχνικές Σπουδές

(Ανα)παραστατικές δοκιμές. Η «Νανότα» του Γρ. Ξενόπουλου: μια ιδιότυπη περίπτωση νατουραλιστικού διηγήματος

Αλέξανδρος Ρέτσος

Copyright © 2026, Αλέξανδρος Ρέτσος



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

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Ρέτσος Α. (2026). (Ανα)παραστατικές δοκιμές. Η «Νανότα» του Γρ. Ξενόπουλου: μια ιδιότυπη περίπτωση νατουραλιστικού διηγήματος. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, (34), 235–267. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrisi/article/view/39112>

## ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΡΕΤΣΟΣ

Μεταπτυχιακός φοιτητής του ΠΜΣ «Κοραής» του Τμήματος Φιλολογίας  
της Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ

### (Ανα)παραστατικές δοκιμές.

### Η «Νανότα» του Γρ. Ξενόπουλου: μια ιδιότυπη περίπτωση νατουραλιστικού διηγήματος<sup>1</sup>

1. Μέσα στο εκτενές και πολύμορφο έργο του Γρ. Ξενόπουλου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η «Νανότα», διήγημα δημοσιευμένο στο περιοδικό *Νουμάς* το 1916.<sup>2</sup> Η *ιστορία*,<sup>3</sup> το σημαίνόμενο δηλαδή του συγκεκριμένου κειμένου, αφορά μια δεκαεξάχρονη Ζακυνθινή επαρχιωτοπούλα, που, ορφανή από μητέρα, ζει μαζί με τον κτηνοτρόφο πατέρα και τον αδελφό της. Η νεαρή κοπέλα, στερούμενη της κατάλληλης, για τα σύγχρονά της κοινωνικά δεδομένα, ηθικής διαπαιδαγώγησης και ωθούμενη από τις ισχυρές ερωτικές ορμές της, κατορθώνει να υπερβεί το πλαίσιο ελέγχου που έχει δημιουργηθεί γύρω της από την οικογένειά της και αναπτύσσει κρυφά, σε μικρό χρονικό διάστημα, σειρά ερωτικών σχέσεων και επαφών, μέχρι που εγκαταλείπει την οικογενειακή εστία και (κατά πάσα πιθανότητα) επιδίδεται στην πορνεία.

2. Η παρούσα προσέγγιση εστιάζει στον προσδιορισμό της ποιητικής του συγκεκριμένου κειμένου μέσω της περιγραφής και της ανάλυσης βασικών κειμενικών δομών. Ειδικότερα, η υπόθεση εργασίας αφορά στον καθορισμό αυτής της ποιητικής, μέσα από την εύρεση της *ενιαίας εντύπωσης*, την οποία το κείμενο παράγει μέσω της πρωτότυπης, όπως αποδεικνύεται, διαχείρισης των βασικών ειδολογικών, τροπολογικών και τεχνοτροπικών του *σημείων*.<sup>4</sup> Υποστηρίζεται λοιπόν ότι το συγκεκριμένο διήγημα επιτυγχάνει να διεκδικήσει τον ιδιαίτερο τρόπο άρθρωσής του, τόσο ως προς τη μορφοποίηση της σχετικά απλής *ιστορίας* του, όσο και ως προς τη σχέση που αναπτύσσει με τις θεωρητικές τεχνοτροπικές αρχές που το πλαισιώνουν. Το μεθοδολογικό πλαίσιο του ερευνητικού εγχειρήματος, εν προκειμένω, συγκροτείται από ένα λειτουργικό πλέγμα εργαλείων διαφορετικής θεωρητικής προέλευσης, θεωρουμένων στο πλαίσιο ευρύτερων εννοιολογικών κατηγοριών. Έτσι, βασικές μεθοδολογικές προϋποθέσεις αποτελούν οι εννοιολογικές κατηγορίες της *παράστασης*, της *αναπαράστασης* και της *(ανα)παράστασης*<sup>5</sup> ως ευρύτερου πλαισίου του παρόντος εγχει-

<sup>1</sup> Το παρόν μελέτημα στην αρχική του μορφή απετέλεσε εργασία που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του σεμιναρίου ΜΦΝ22 του προπτυχιακού προγράμματος σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ, κατά το έτος 2021-2022, με υπεύθυνο καθηγητή τον καθηγητή του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του παραπάνω τμήματος, κ. Θανάση Αγάθο, τον οποίο ευχαριστώ για τη χρήσιμη καθοδήγηση.

<sup>2</sup> Η έκδοση του διηγήματος που χρησιμοποιήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης είναι η εξής: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Οι ερωτευμένοι και άλλα διηγήματα*, Αθήνα, Φιλολογική Κυψέλη, χ.χ σσ. 55-68.

<sup>3</sup> Για τον όρο βλ. σχετικά: G. Genette, *Σχήματα III* (1972) (μτφρ.: Μπ. Λυκούδης· επιμέλεια: Ερ. Γ. Καψωμένος), Αθήνα, Πατάκης, 2007, σσ. 86-92.

<sup>4</sup> Για μια εισαγωγή στον κλάδο της *σημειολογίας* σε σχέση με τη γλωσσολογία βλ. Χ. Σακελλαρίου, *Σημειολογία και Γλωσσολογία. Θεωρία και Πράξη. Με λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1995. Για μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα οπτική των σχετικών με τη σημειολογία ζητημάτων βλ. U. Eco, *Θεωρία Σημειωτικής* (1976) (μτφρ.: Έφη Καλλιφατίδη), Αθήνα, Γνώση, 1994 [3<sup>η</sup>· 1<sup>η</sup>: 1988].

<sup>5</sup> Για την έννοια της *αναπαράστασης* και της *παράστασης* βλ. R. Eldridge, *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, σσ. 25-46· L. Marin, «Mimesis

ρήματος, η έννοια της *ενιαίας εντύπωσης* (*single effect*) ως ειδολογικής στόχευσης του διηγηματικού είδους, όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Αμερικανό συγγραφέα Edgar Allan Poe,<sup>6</sup> οι έννοιες του λογοτεχνικού είδους και του λογοτεχνικού τρόπου,<sup>7</sup> η *αριστοτελική ποιητική θεωρία*<sup>8</sup> ως σταθερός άξονας για την περιγραφή και την ανάλυση της έννοιας του *τραγικού*, τοποθετημένης ασφαλώς στα πολιτισμικά συμφραζόμενα του αρχαίου ελληνικού αθηναϊκού κόσμου του 4ου αι. π. Χ., η *αφηγηματολογική θεωρία* του G. Genette<sup>9</sup> ως σταθερά για την περιγραφή και την ανάλυση των αφηγηματικών δομών ενός κειμένου, καθώς και άλλες μεμονωμένες έννοιες δομιστικής προέλευσης.

Καταρχάς, κρίνεται αναγκαία η συνοπτική παρουσίαση των βασικών χαρακτηριστικών της εννοιολογικής κατηγορίας γενικότερης εμβέλειας, βάσει της οποίας θα επιχειρηθεί η ερμηνευτική προσέγγιση του κειμένου, δηλαδή της έννοιας της *(ανα)παράστασης*,<sup>10</sup> καθώς και των συμπληρωματικών σε αυτήν εν-

---

and Description», «The Frame of Representation and Some of Its Figures»: *On Representation*, Stanford University Press, 2001, σσ. 252-268 και 352-372 αντίστοιχα· Δ. Αγγελάτος, «Η μνήμη και η διαφάνεια: η αναπαράσταση, η παράσταση και τα λογοτεχνικά είδη»: *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση – Αναπαράσταση – Θεωρία*, Αθήνα, Gutenberg, 2011, σσ. 155-167 και Δ. Αγγελάτος, «Για μια θεωρία της καλλιτεχνικής μορφοποίησης. Η αναπαράσταση και η παράσταση (Εν είδει συνόψεως)»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα, Καλλιγράφος [Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας/Μελέτες και Έρευνες 3] 2013, σσ. 156-162. Για την έννοια της *(ανα)παράστασης* βλ. Δ. Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017, σσ. 36-41.

<sup>6</sup> Για την έννοια της *ενιαίας εντύπωσης* βλ. Edgar Allan Poe, «The Short Story» (1842): *Selected and Edited with an introduction and notes by Philip Van Doren Stern*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977 [2<sup>η</sup> έκδοση και 26<sup>η</sup> ανατύπωση· 1<sup>η</sup>: 1945], σσ. 565-567· Ed. All. Poe, «The Philosophy of composition» (1846): *Selected and Edited with an introduction and notes by Philip Van Doren Stern*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977 [2<sup>η</sup> έκδοση και 26<sup>η</sup> ανατύπωση· 1<sup>η</sup>: 1945], σσ. 549-565· Ed. All. Poe, «Το Διήγημα» (1842): *Edgar Allan Poe. Τόμος Α΄. Ποιήματα – Κριτική – Επιστολές* (μτφρ., επιμ.: Στ. Μπεκατώρος, επιμέλεια έκδοσης: Λ. Ρινόπουλος), Αθήνα, Πλέθρον, 1991, σσ. 163-165 και 247· Ed. All. Poe, «Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης» (1846): *Edgar Allan Poe. Τόμος Α΄. Ποιήματα – Κριτική – Επιστολές* (μτφρ., επιμ.: Στ. Μπεκατώρος, επιμέλεια έκδοσης: Λ. Ρινόπουλος), Αθήνα, Πλέθρον, 1991, σσ. 165-178 και 248-249· Ed. All. Poe, «Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης» (1846): *Δοκίμια* (μτφρ.: Ευηνέλλα Αλεξοπούλου, Αλεξάνδρα Δημητριάδη), Αθήνα, Ροές, 2002, σσ. 19-53. Για μια σύνοψη βασικών σημείων της έννοιας βλ. Σοφία Ντενίση, «Εισαγωγή»: *Το Διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία – Γραφή – Πρόσληψη* (επιμ., εισαγ.: Ελένη Πολίτου - Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση), Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα, Gutenberg, 2009, σσ. 11-17· Ian Reid, *Το Διήγημα* (μτφρ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη), Αθήνα, Ερμής, 1982, σσ. 78-80.

<sup>7</sup> Για μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα θεώρηση του ζητήματος, βλ. G. Genette, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο* (1979) (μτφρ: Μήνα Πατράκη-Γαρέφη), Αθήνα, Εστία, 2001. Για την έννοια του λογοτεχνικού είδους και του λογοτεχνικού τρόπου, τα κριτήρια θεματοποίησης και ερμηνείας των ειδών, καθώς και τον σχετικό διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσά τους βλ. Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα, Δωδώνη, 1994, σσ. 82-104 και Δ. Αγγελάτος, *Η «φωνή» της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Λιβάνης, 1997, σσ. 25-60 και 127-156.

<sup>8</sup> Βασικό άξονα αποτελεί το *Περί Ποιητικής*. Για μια σύνοψη των θεωρητικών θέσεων του Αριστοτέλη στο συγκεκριμένο έργο βλ. W. D. Ross, *Αριστοτέλης* (1923) (μτφρ. Μαριλίζα Μητσού), Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2001 [3<sup>η</sup>], σσ. 394-413.

<sup>9</sup> Για την αφηγηματολογική θεωρία του G. Genette βλ. κυρίως: G. Genette, *Σχήματα III* (1972) (Μτφρ: Μπ. Λυκούδης· επιμέλεια: Ερ. Γ. Καψωμένος), Αθήνα, Πατάκης, 2007· συμπληρωματικά και επεξηγηματικά βλ. Άννα Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα, Συμμετρία, 1997.

<sup>10</sup> Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση όσων σημειώνονται συνοπτικά εδώ βλ. Δ. Αγγελάτος, «Η μνήμη και η διαφάνεια», ό.π., σσ. 155-167 και Δ. Αγγελάτος, «Για μια θεωρία της καλλιτεχνικής μορφοποίησης», ό.π., σσ. 156-162.

νοιών της *αναπαράστασης* και της *παράστασης*. Η έννοια της *αναπαράστασης* ορίζει τη συνθήκη καλλιτεχνικής μορφοποίησης κατά την οποία η απουσία εμφανίζεται ως παρουσία, δηλαδή τα αναπαριστώμενα ως παριστώμενα· η μορφοποίηση αυτή πραγματώνεται, είτε με την ψευδαισθητική επαναφορά των απόντων μεγεθών μέσα στο κείμενο, είτε με την αντικατάστασή τους. Στη συγκεκριμένη περίπτωση της *αναπαράστασης*, τα συγκροτούμενα μεγέθη αποδίδονται *διαφανή*, σαν ιδεώδεις τύποι και *αντικείμενα*, μορφοποιημένα σύμφωνα με εκείνη τη λογική *δείξης* που αφορά στο *εξ αποστάσεως φαίνεσθαι*. Αυτά τα κειμενικά *μεγέθη*, επομένως, δεν έχουν ιδιαίτερη *ταυτότητα*, αλλά είναι σαν να μαρτυρούν από «μακριά» τα απόντα μεγέθη, τα οποία απλώς αντικαθιστούν. Η έννοια της *παράστασης*, από την άλλη, ορίζει τη συνθήκη καλλιτεχνικής μορφοποίησης κατά την οποία, όπως και προηγουμένως, η απουσία εμφανίζεται ως παρουσία, αλλά ταυτόχρονα τα αναπαριστώμενα αποκτούν μια εμπράγματα *ταυτότητα*, ώστε με αυτόν τον τρόπο να παρίστανται. Στην περίπτωση αυτήν, τα συγκροτούμενα *μεγέθη* αποδίδονται με μια πολύπτυχη, ιδιαίτερη *ταυτότητα*, σαν *πρόσωπα* και *πράγματα* δηλαδή με «βάθος», μορφοποιημένα σύμφωνα με εκείνη τη λογική *δείξης* που αφορά στο *εκ του σύνεγγυς είναι*. Επομένως, τα καλλιτεχνικά *μεγέθη* αποδίδονται εδώ με ιδιαίτερη πυκνότητα και η αντιστοιχισή τους με τύπους της πραγματικότητας αποδεικνύεται όλο και πιο δύσκολη. Η έννοια της (ανα)παράστασης<sup>11</sup> ορίζει αυτήν τη συνάρτηση των δύο δείξεων, αυτής που αφορά στο *εξ αποστάσεως φαίνεσθαι* και εκείνης που αφορά στο *εκ του σύνεγγυς είναι*. Στην περίπτωση της (ανα)παράστασης, τα μορφοποιημένα *μεγέθη* παρίστανται αναπαριστώμενα με μικρότερη ή μεγαλύτερη *πυκνότητα*. Δεδομένου του γεγονότος, πως το εξεταζόμενο κείμενο έχει ενταχθεί από την κριτική στα αισθητικά συμφραζόμενα του κινήματος του *νατουραλισμού*,<sup>12</sup> επελέγη ως πλαίσιο της παρούσας προσέγγισης η εννοιολογική κατηγορία της (ανα)παράστασης για τους εξής δύο λόγους. Ο νατουραλισμός από τη μια, σύμφωνα με τον κυριότερο θεωρητικό και πεζογράφο του, Émile Zola (Εμίλ Ζολά), έχει στόχευση βαθιά (ανα)παραστατική<sup>13</sup> – εξειδικευμένη εν προκειμένω σε συμφραζόμενα *μμητικά*<sup>14</sup> – συγκεκριμένα «[την] επίτευξη [της] αίσθησ[ης] του πραγματικού». <sup>15</sup> Από την άλλη, ο νατουραλισμός οδηγεί συχνά σε καλλιτεχνικές πραγματώσεις εν πολλοίς *παραστατικές*, καθώς η «μανία της περιγραφής», όπως ονομάστηκε από τον Ζολά,<sup>16</sup> στην επιτυχή της έκβαση, συγκροτεί τα μορ-

<sup>11</sup> Βλ. Δ. Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική*, ό.π., σσ. 39-41.

<sup>12</sup> Βλ. σχετικά: Αλ. Ζήρας, «Η "Νανότα" του Ξερόπουλου ως διακείμενη μορφή της *Νανάς* του Ζολά»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις-Μετασχηματισμοί-Όρια* (επιμ.: Ελένη Πολίτου - Μαρμαρινού, Βίκυ Πάτσιου), Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2007, σσ. 220-229.

<sup>13</sup> Για μια ενδιαφέρουσα πραγμάτευση της μμητικής στόχευσης του νατουραλισμού, της σχέσης της αριστοτελικής θεωρίας με τη ζολαδική, των καλλιτεχνικών αποτελεσμάτων που προέκυψαν από τις εσωτερικές αντιφάσεις στη θεωρία του Ζολά, της σχέσης του νατουραλισμού με τη ζωγραφική και της «αδιαφορίας» του κινήματος για το λογοτεχνικό γένος της ποίησης, βλ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Νατουραλισμός και ζωγραφική ή η εξορία της ποίησης»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, ό.π., σσ. 43-64.

<sup>14</sup> Για το ζήτημα της *μίμησης* βλ. ενδεικτικά: E. Auerbach, *Μίμησης. Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία* (1946) (μτφρ.: Λ. Αναγνώστου, προλ: G. Steiner), Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2005 και G. Genette, *Mimologiques: voyage en Cratylie*, Παρίσι, Seuil, 1976.

<sup>15</sup> Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, ό.π., σ. 46.

<sup>16</sup> «Notre fureur de description»: Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*. Présentation et notes de Pierre Cogny, tome troisième, Seuil, Paris, 1970, σ. 11.

φοποιούμενα μεγέθη ως μεγέθη με μια εμπράγματη ταυτότητα, ως μεγέθη πολύπτυχα.

3. Η συλλογιστική που έπεται, διαρθρώνεται σε τέσσερις άξονες, βάσει των οποίων περιγράφονται και αναλύονται σημαίνοντα από ερμηνευτικής πλευράς χαρακτηριστικά του υλικού και της τεχνικής του κειμένου με στόχευση την ερμηνεία της ιδιαίτερης ποιητικής του.

4. Πρώτο άξονα περιγραφής του κειμένου αποτελεί η *αφηγηματολογική* περιγραφή συγκεκριμένων και σημαίνουσών *παραδειγματικών τομών*,<sup>17</sup> μέσα από τις οποίες μορφοποιείται η *ιστορία*. Η περιγραφή, εν προκειμένω, στηρίζεται πάνω στη σχετική θεωρία που έχει αναπτύξει ο G. Genette (Ζενέτ),<sup>18</sup> η οποία εντοπίζει την αφηγηματική οργάνωση του κειμένου στη συλλειτουργία τριών επιπέδων και τριών αντίστοιχων γραμματικών αξόνων. Βάσει των συλλειτουργούντων επιπέδων μια *ιστορία* αρθρώνεται ως *αφηγηματικό κείμενο* και βάσει των γραμματικών αξόνων συγκροτούνται και πραγματώνονται σε κάθε κείμενο τα τρία επίπεδα, διατυπώνεται δηλαδή ο *αφηγηματικός λόγος*. Επί του παρόντος, όπως προαναφέρθηκε, η περιγραφή των αφηγηματικών επιλογών αφορά σε ιδιάζουσες και σημαίνουσες λειτουργίες.

Η πρώτη λοιπόν παραδειγματική τομή, που επισημαίνεται σε επίπεδο αφήγησης αφορά στον γραμματικό άξονα της *έγκλισης*,<sup>19</sup> δηλαδή «της ρύθμισης της αφηγηματικής πληροφορίας»,<sup>20</sup> και ειδικότερα στην κατηγορία της *απόστασης*,<sup>21</sup> δηλαδή στην απόσταση που διατηρεί ο αφηγητής από τα λόγια τα οποία ρηματοποιεί ή, πιο συγκεκριμένα, στον τρόπο ρηματοποίησης του «λόγου (εκφωνημένου ή “ενδιάθετου”）」<sup>22</sup> των *χαρακτήρων*<sup>23</sup> εκ μέρους της αφήγησης. Ο παράγοντας αυτός καθορίζει την «ακρίβει[α]» της οπτικής.<sup>24</sup> Το κείμενο συνολικά χαρακτηρίζεται από τη χρήση *αφηγηματοποιημένου λόγου*, με τον οποίο ο αφηγητής, ως διαμεσολαβητής, αναλαμβάνει ο ίδιος τη ρηματοποίηση των λόγων και των σκέψεων των *χαρακτήρων*, διατηρώντας τους έτσι σε απόσταση από τον αποδέκτη της αφήγησης. Εκτός από τον συνήθη *αφηγηματοποιημένο* λόγο, καταγράφονται δώδεκα χρήσεις *αναφερομένου λόγου*, σημασιωμένου με παύλες ή/και εισαγωγικά, με τον οποίο ο αφηγητής «επιτρέπει» στους *χαρακτήρες* να διατυπώσουν οι ίδιοι τον λόγο τους, χωρίς τη διαμεσολάβησή του. Στο παρόν κείμενο, τα σημεία<sup>25</sup> στα οποία εντοπίζεται η χρήση *αναφερομένου λόγου*, μερικά εκ των οποίων διαλογικά, είναι σχετικά σύντομα και από αυτά μόνο τρία

<sup>17</sup> Για τις γλωσσολογικές έννοιες της *παραδειγματικής* και *συνταγματικής τομής* βλ. F. De Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας* (μτφρ.: Φ. Αποστολόπουλος), Αθήνα, Παπαζήσης, 1979· Χ. Σακελλαρίου, *Σημειολογία και Γλωσσολογία. Θεωρία και Πράξη. Με λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1995, σσ. 187-188.

<sup>18</sup> Βλ. G. Genette, *Σχήματα III*, ό.π., σσ. 85-339.

<sup>19</sup> Βλ. G. Genette, ό.π., σσ. 231-283.

<sup>20</sup> Βλ. G. Genette, ό.π., σ. 232.

<sup>21</sup> Βλ. G. Genette, ό.π., σσ. 232-256.

<sup>22</sup> Βλ. G. Genette, ό.π., σ. 241.

<sup>23</sup> Δεν κρίθηκε λειτουργική η προσέγγιση και ανάλυση σε ό,τι αφορά τους *χαρακτήρες* και το σχετικό με αυτούς πεδίο, καθώς δεν διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην εξαγωγή των ερευνητικών συμπερασμάτων. Για μια σύνοψη των σχετικών ζητημάτων βλ. Θ. Αγάθος, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, [Διδακτορική διατριβή: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών], Αθήνα, 2005, σσ. 13-42. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας χρησιμοποιείται βασικά ο όρος *χαρακτήρας* και ο όρος *πρόσωπο*.

<sup>24</sup> G. Genette, ό.π., σ. 232.

<sup>25</sup> Βλ. συγκεκριμένα: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Οι ερωτευμένοι και άλλα διηγήματα*, Αθήνα, Φιλολογική Κυψέλη, χ.χ., σσ. 57, 60-63, 65-66, 68.

ανήκουν στην πρωταγωνίστρια,<sup>26</sup> τη Νανότα, δηλαδή εκφωνούνται από αυτήν.<sup>27</sup> Συν τοις άλλοις όμως, ο αφηγητής χρησιμοποιεί τουλάχιστον τρεις φορές μετατιθέμενο λόγο και, ιδίως, την «πυκνότερη» εκδοχή του, τον *ελεύθερο πλάγιο λόγο* ή «ελεύθερο πλάγιο ύφος»,<sup>28</sup> διά του οποίου οι λόγοι των προσώπων συμπλέκονται με τον λόγο του αφηγητή μέσα από τη διασάλευση των δεικτών που υποδεικνύουν το ομιλούν πρόσωπο (π.χ. παύλες, εισαγωγικά κ.λπ.).<sup>29</sup> Ο Ζενέτ διακρίνει δύο ειδών αποτελέσματα που μπορεί να επιφέρει ο αφηγηματικός αυτός τύπος: τη σύγχυση ανάμεσα στον εκφωνημένο και τον ενδιάθετο λόγο και τη σύγχυση ανάμεσα στον λόγο του προσώπου και σε εκείνον του αφηγητή.<sup>30</sup> Επί του παρόντος κειμένου, ο *ελεύθερος πλάγιος λόγος* αφορά και στις τρεις περιπτώσεις τον λόγο της Νανότας και μεταφέρει τις ενδόμυχες σκέψεις της, προκαλώντας το δεύτερο είδος σύγχυσης.

Το σχήμα, επομένως, το οποίο δημιουργείται φαινομενικά, δηλαδή ποσοτικά, βάσει της διάρθρωσης των μηχανισμών της απόστασης του αφηγητή από τους λόγους των ηρώων, θα μπορούσε να αποτυπωθεί ως εξής σε φθίνουσα σειρά: *αφηγηματοποιημένος λόγος* > *αναφερόμενος λόγος* > *μετατιθέμενος λόγος* (*ελεύθερος πλάγιος λόγος*). Παρά ταύτα, η αφηγηματική επενέργεια των τριών ειδών λόγου δεν αντιστοιχεί στη συχνότητα εμφάνισής τους, με αποτέλεσμα ο *ελεύθερος πλάγιος λόγος* να επιτελεί ιδιαίτερες λειτουργίες, οι οποίες θα περιγραφούν παρακάτω, ο *αφηγηματοποιημένος* να εξελίσσει την *πλοκή*<sup>31</sup> και να ψυχογραφεί τα πρόσωπα και ο *αναφερόμενος* να χρησιμοποιείται εντελώς περιφερειακά, εκφράζοντας σε ένα άμεσο μόνο επίπεδο τα λεγόμενα και τις συμπεριφορές των χαρακτήρων και προωθώντας τη *δράση* (συγκεκριμένα μέσα από τις οδηγίες του πατέρα προς τον γιο του και τους διαλόγους με τη Νανότα).

Η πρώτη χρήση *ελευθέρου πλαγίου λόγου* εντοπίζεται στο παρακάτω απόσπασμα:

Τὸ παλιὸ φόρεμα ἦταν πιά πολὺ στενὸ γιὰ τὴ Νανότα, ποὺ εἶχε γίνῃ γυναῖκα σωστή, μικρὴ νταρνάνα σὰν τὴ μάνα της. Τᾶφινε λοιπὸν νὰ τῆς σκεπάζῃ ὅ,τι μπορούσε κι' ὅσο ἔφθανε. Γιὰ τᾶλλα ποὺ φαίνονταν, ἀπὸ πάνου ἢ ἀπὸ κάτου, ἡ Νανότα δὲν ἔδινε πεντάρια. **Τί; ἀφοῦ δὲ[ν] εἶχε ἄλλο, τὸ λαμπριάτικο θὰ φοροῦσε καθεμέρα, σὰ νύφη; Μὴ σώση! Ὅποιανοῦ τᾶρέσει κι' ὅποιανοῦ δὲν τᾶρέσει...**<sup>32</sup>

Στο απόσπασμα αυτό, ενώ ο αφηγητής σχολιάζει τη σωματική ανάπτυξη της Νανότας και τα φθαρμένα ενδύματά της, το ύφος ξαφνικά διαφοροποιείται. Αφού ο αφηγητής μάς πληροφορήσει πως η κοπέλα δεν ενδιαφέρεται για την ευπρεπή εμφάνισή της, ακολουθούν κάποιες σύντομες, ελλειπτικές προτάσεις, ερωτηματικές («Τί», «τὸ λαμπριάτικο [...] νύφη») ή επιφωνηματικές («Μὴ σώ-

<sup>26</sup> Για τον *πρωταγωνιστή* και τις σχετικές με αυτόν λειτουργίες βλ. ενδεικτικά L. Altenbernd and L. L. Lewis, *A Handbook for the Study of Fiction*, New York, Macmillan Publishing Co. Inc., 1966.

<sup>27</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ό.π.*, σσ. 62, 63, 66.

<sup>28</sup> Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σ. 242.

<sup>29</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ό.π.*, σσ. 58, 64-65, 66.

<sup>30</sup> Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σσ. 242-243.

<sup>31</sup> Για τα σχετικά με την *πλοκή* ζητήματα βλ. ενδεικτικά και εισαγωγικά: Elizabeth Dipple, *Πλοκή* (1970) (μτφρ.: Κ. Ιορδανίδης), Αθήνα, Ερμής, 1972.

<sup>32</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ό.π.*, σ. 58· ο επιτονισμός του γράφοντος.

ση».<sup>33</sup> Η ελλειπτικότητα αυτή σε συνδυασμό με τον ρητορικό χαρακτήρα της δεύτερης ερώτησης μερικής αγνοίας και τα αποσιωπητικά, διά των οποίων υποδηλώνεται η τελική αδιαφορία της Νανότας, έρχονται σε αντίθεση με τον αναλυτικό και περιγραφικό χαρακτήρα του λόγου του αφηγητή. Ο χαρακτήρας αυτής της αδιαφορίας και η αμεσότητα έκφρασής της είναι τα σημεία που φανερώνουν την αιφνίδια και απροειδοποίητη ανάδυση του λόγου της Νανότας μέσα στον λόγο του αφηγητή. Σκιαγραφείται, έτσι, ο χαρακτήρας της και η αδιαφορία της για τις κοινωνικές συμβάσεις, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο την, ήδη και επιμελώς προβεβλημένη από την αφήγηση, εικόνα του «άγριμι[οῦ]»,<sup>34</sup> το οποίο δεν ενδιαφέρεται για την έννοια του πρέποντος, του decorum.

Στο παρακάτω απόσπασμα εντοπίζεται η δεύτερη χρήση *ελευθέρου πλαγίου λόγου*:

Κι' από λόγια δὲν ἔπαιρνε ἡ Νανότα. Γιατί καλὰ καλὰ δὲν καταλάβαινε οὔτε τί τῆς γύρευαν, οὔτε τί φοβοῦνταν. Ὅσο κακὸ κι' ἄδικο θὰ τῆς φαίνονταν ἂν πεινοῦσε καὶ δὲν τὴν ἄφιναν νὰ φάῃ ψωμί, ἂν διψοῦσε καὶ δὲν τὴν ἄφιναν νὰ πιῇ νερό, ἄλλο τόσο καὶ τώρα ποὺ τῆς ἔβαζαν ἐμπόδιο σὲ μιὰ πείνα καὶ δίψα διαφορετική... Κακία τῶβρισκε καὶ τίποτ' ἄλλο. **Κακία τοῦ κούτσαβλου τοῦ πατέρα της, ποὺ τὴν εἶχε στὸ στομάχι ἀπὸ μικρή, καὶ τὴν πῆγαινε ἀπὸ κλῶτσο σε βρόντο, γιατί ἦταν κοπέλλα καὶ δὲν μποροῦσε νὰ τὸν βοηθήῃ στὴ δουλειά του σὰν τὸν Τζῶρτζη· κακία τοῦ προκομμένου τοῦ ἀδερφοῦ της, τοῦ ζηλιάρη, ποὺ ποτὲ κι' αὐτὸς δὲν τὴν ἄφινε νὰ γλυκοσαλίση.** Κι' ὅσο ἔβλεπε [...] τόσο πείσμωνε[...].<sup>35</sup>

Και σε αυτό το σημείο, το ύφος του αφηγηματικού λόγου διαφοροποιείται απότομα. Ο αφηγητής πληροφορεί τον αναγνώστη ότι η Νανότα βίωνε ως «κακία» τη συμπεριφορά της οικογένειάς της απέναντί της. Η επιλογή της λέξης «κακία» προσδίδει στην αφήγηση ένα υποκειμενικό πρόσημο, μεταφέροντας το θέμα σε ένα εν μέρει ηθικό και εν μέρει συναισθηματικό μάλλον επίπεδο. Ηθικό, επειδή υπάρχει μια ασύνειδη ίσως επίγνωση της διάκρισης λόγω του φύλου («γιατ' ἦταν κοπέλλα»). Κυρίως όμως συναισθηματικό, καθώς η εστίαση στη βία («ποὺ τὴν [...] βρόντο»), η έκφραση ενός συναισθηματικού παραπόνου και ελλείμματος («γιατ' ἦταν [...] Τζῶρτζη») και η υπερβολικά περιορισμένη και υποκειμενική ερμηνεία της στάσης του αδελφού («κακία [...] γλυκοσαλίση») αποτελούν ένα τόσο περιοριστικό πρίσμα ερμηνείας των καταστάσεων, ώστε να γίνεται αντιληπτή η ανάπτυξη του λόγου της Νανότας μέσα στον αφηγηματικό λόγο. Η απόδοση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών, μέσω των επιθετικών προσδιορισμών («κούτσαβλου», «προκομμένου», «ζηλιάρη»), επιβεβαιώνουν την προσωπική βίωση των πραγμάτων και αναδεικνύουν την ψυχολογική πρόσληψη των γεγονότων: η Νανότα αποδίδει στους δύο άνδρες ειρωνικούς χαρακτηρισμούς και ερμηνεύει την «επιτήρησή» της εκ μέρους του αδελφού της ως ζήλεια. Αυτή η βίωση γίνεται ακόμη πιο εμφανής με την επιλογή του ρήματος «γλυκοσαλί[ζω]», το οποίο αποδίδει με τέτοια ελαφρότητα και χαλαρότητα τη συμπεριφορά της Νανότας, όση θα είχε ένα νεαρό κορίτσι, μέσα «[σ]την ἀλλόκοτη ἀθώότη της»,<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Για τις ερωτηματικές προτάσεις, βλ. D. Holton – P. Mackridge – Ειρήνη Φιλιππάκη-Warburton, *Γραμματική της Ελληνικής Γλώσσας* (1997) (μτφρ.: Β. Σπυρόπουλος), Αθήνα, Πατάκης, 2020 [23<sup>η</sup> 1<sup>η</sup>: 1999], σ. 392-397. Για τις επιφωνηματικές, βλ. ό.π. σσ. 402-404.

<sup>34</sup> Βλ. «τὸ θηλυκὸ ἐκεῖνο ἀγρίμι»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 59.

<sup>35</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σσ. 64-65· ο επιτονισμός του γράφοντος.

<sup>36</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 65.

όπως επισημαίνεται αμέσως μετά από το εξεταζόμενο τμήμα. Με τη δεύτερη χρήση αυτού του αφηγηματικού τύπου αποκαλύπτεται η ενδιάθετη στάση της Νανότας απέναντι στον πατέρα της και τον αδελφό της, δηλαδή η υποτίμηση που τρέφει απέναντί τους, αλλά και η εκ μέρους της επίγνωση της κοινωνικής της θέσης, δηλαδή της περιθωριοποίησής της λόγω του φύλου της.

Τέλος, η τρίτη χρήση αυτού του είδους λόγου πραγματοποιείται, όταν υπεισέρχεται στην αφήγηση η σκέψη της Νανότας, μετά την πρώτη και για την πρώτη συνένευσή της – σημείο ιδιαίτερα κομβικό, καθώς από εκεί και έπειτα η Νανότα δεν λαμβάνει πάλι τον λόγο, ούτε ευθέως, ούτε πλαγίως, άρα πρόκειται για τον τελευταίο λόγο της. Το σχετικό απόσπασμα:

**‘Εκείνη τή νύχτα, ἡ Νανότα ὠρκίσθηκε μέσα της νὰ μὴν ξαναζυγώσῃ τὸν περβολάρη, μιὰ κ’ ἦταν ἔτσι κακὸς ἄνθρωπος...** Τὴν ἄλλη μέρα ὁμως τὸν ἀποζήτησε μονάχη της. Καὶ τὴν ἄλλη, κι’ ἀπὸ τότε σχεδὸν καθεμέρα.<sup>37</sup>

Θα αντέτεινε κανείς ότι στο σημείο αυτό δεν χρησιμοποιείται ελεύθερος πλάγιος λόγος, αλλά αφηγηματοποιημένος. Όμως, η φράση «μιὰ κ’ ἦταν ἔτσι κακὸς ἄνθρωπος» και τα αποσιωπητικά που έπονται φανερώουν μια εκφραστική ή και κριτική αμηχανία και αδυναμία και δεν μπορούν να ενταχθούν στον λόγο του αφηγητή, ειδικά αν ληφθεί υπόψιν και το εμφανώς δηκτικό προηγηθέν σχόλιό του για τον περιβολάρη, «μ’ ὅλη του τὴν κτηνωδία τὴν πρωτοχάρηκε» (σ. 65), διά του οποίου καθίσταται έκδηλη η οξύτητα της κριτικής, η επικριτική διάθεση και η σαφής ηθική θέση του αφηγητή απέναντι στο ζήτημα. Εντάσσεται, λοιπόν, το χωρίο στον λόγο της Νανότας, η οποία δεν μπορεί με ακρίβεια ούτε να περιγράψει την κατάσταση και τις συνέπειές της, ούτε να αποτιμήσει τα πράγματα υπό το πρίσμα της ηθικής, με αποτέλεσμα να αρκείται στην απόδοση ενός ασαφούς αρνητικού χαρακτηρισμού («κακός»), που φανερώνει την παιδική ή/και εφηβική της άγνοια και αφέλεια. Τα αποσιωπητικά που ακολουθούν ακριβώς βεβαιώνουν την ασάφεια της σκέψης και της κρίσης της. Εξάλλου, στη συνέχεια του κειμένου, η ασάφεια αυτή επικυρώνεται από την άμεση και ταχύτατη παράβαση του όρκου της από την ίδια την κοπέλα.

Έτσι, αν και ο λόγος παραχωρείται ευθέως στη Νανότα μόλις τρεις φορές, μέσα από αυτήν την τριπλή χρήση του *ελευθέρου πλαγίου λόγου*, δηλαδή μέσα από αυτές τις σύντομες «φανερώσεις» του εσωτερικού κόσμου της ηρωίδας, εμβόλιμες στο κύριο «σώμα» της αφήγησης και μέσα από τη γενικότερη αφηγηματική «σιωπή» της, που λειτουργεί αντιστικτικά, άρα και εμφιατικά, στις μικρές και αποκαλυπτικές αυτές «φανερώσεις», μπορεί να ειπωθεί ότι η ηθογράφηση του χαρακτήρα της «πλαταίνει», δηλαδή γίνεται συνθετότερη και πυκνότερη, και η Νανότα παρουσιάζεται επιτυχώς μέσα σε λίγες σελίδες ως ένας χαρακτήρας *σφαιρικός*<sup>38</sup> ή, σύμφωνα με την προσέγγιση της συγκεκριμένης εργασίας, ως ένας χαρακτήρας με *ιδιαίτερη ταυτότητα*.

Το δεύτερο σημείο εξαιρετικής αφηγηματικής σημασίας εντοπίζεται ανάμεσα στη νύχτα μετά την πρώτη συνένευση της ηρωίδας και την εξαφάνισή της και αφορά στον γραμματικό άξονα του *χρόνου* και, ειδικότερα, στην κατηγορία της *διάρκειας*,<sup>39</sup> δηλαδή της σχέσης ανάμεσα σε πραγματικό και αφηγημένο

<sup>37</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 66· ο επιτοπισμός του γράφοντος.

<sup>38</sup> Για τη σχετική κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων σε *επίπεδους* και *σφαιρικούς* βλ. E. M. Foster, *Aspects of the Novel*, London, Penguin Books, 1990 [1<sup>η</sup>: 1927].

<sup>39</sup> Βλ. G. Genette, ό.π., σσ. 151-179.

χρόνο στο λογοτεχνικό κείμενο. Βεβαίως, «κανείς δεν μπορεί να μετρήσει τη διάρκεια μιας αφήγησης». <sup>40</sup> Όμως, ο Ζενέτ ενδιαφέρεται για τον χρόνο της ιστορίας συγκριτικά με τον αριθμό των σελίδων που χρησιμοποιούνται για την αφηγηματοποίησή του· υπό αυτήν την έννοια εξετάζεται σε αυτό το σημείο η διάρκεια. <sup>41</sup> Το σχετικό απόσπασμα είναι το παρακάτω:

Έκείνη τη νύχτα, η Νανότα ώρκίσθηκε μέσα της να μην ξαναζυγώσει τον περβολάρη, μιὰ κ' ἦταν ἔτσι κακὸς ἄνθρωπος... Τὴν ἄλλη μέρα ὅμως τὸν ἀποζήτησε μονάχη της. Καὶ τὴν ἄλλη, κι' ἀπὸ τότε σχεδὸν καθεμέρα. Ὑστερα, σὰν βαρέθηκε τὸ μεσόκοπο περβολάρη, - μπορεῖ νὰ κουράστηκε καὶ κείνος, - παραδόθηκε σ' ἕνα νέο μὸρτη τῆς χώρας, ἀπὸ κείνους ποὺ τὴν εἶχαν "ἀνακαλύψει" στὰ Ὀβρέϊκα Μνήματα καὶ τὴν τριγύριζαν. Ἐπειτα τὸν βαρέθηκε κι' αὐτόν, - μπορεῖ νὰ τὴ χόρτασε καὶ κείνος, - κ' ἔπεσε μ' ἕναν ἄλλο. Ἐπειτα μὲ δυὸ μαζί, ἔπειτα μ' ὅποιον τύχαινε μπροστά της. Πιὸ εὐκόλο θηλυκὸ δὲν ἦταν ἄλλο, στὴ χώρα καὶ στὴν ἐξοχή, ἀπὸ τὴν ἄπλυτη Ἀμαδρυάδα. Κ' ἐνῶ ὁ Μιμάτσος κι' ὁ Τζώρτζης κοιμοῦνταν στὸ καλύβι ξένοιαστοι, ἢ γύριζαν στὴ χώρα μὲ τὶς γίδες, ἢ κυνηγοῦσαν τὴ χαμένη τους μὲ τὶς κωμικοτραγικὲς φωνές: "Μωρὴ Νανότα, μωρήρηη!..." - ἐκείνη, πότε μέσα στὴν κουφਾਲιασμένη ρίζα μιᾶς γέρικης ἐληᾶς, πότε σ' ἕνα χαντάκι σκεπασμένο ἀπὸ χαμόκλαδα, πότε σὲ μιὰ σπηλιά, κρυμμένη στὸ πλάγι τοῦ βουνοῦ, πότε στὸν ἀλόγουρο ἐνὸς ἔρμου ξωκλησιοῦ, σ' ἕναν ὄχτο, σ' ἕνα πεζοῦλι, παντοῦ ὅπου μποροῦσε κι' ὅπου πρόφταινε, μέρα ἢ νύχτα, ἔπινε διψασμένη ἀπ' τὴν πηγὴ τῆς ἡδονῆς καὶ διψοῦσε περισσότερο...

Καὶ πρὶν ἀκόμα καταλάβουν ὁ Μιμάτσος κι' ὁ Τζώρτζης πὼς τὴν εἶχαν πάθει τὴ "συφορὰ" [...] ἤλθε καὶ μέρα ποὺ τὴν ἔχασαν ὀλότελα. <sup>42</sup>

Ὅ,τι ἔχει ενδιαφέρον ἐδῶ εἶναι ἡ *επιτάχυνση*, ἡ ὁποία πραγματώνεται μέσα ἀπὸ τὴν *περίληψη* (δηλαδή τὴν ἐξαιρετικὰ συνοπτικὴ ἀπόδοση) <sup>43</sup> τῶν γεγονότων, ποὺ σχετίζονται με τὶς επαφές, τὶς συνενερέσεις καὶ τὴν εξαφάνιση τῆς Νανότας, σε δύο παραγράφους: ἔτσι, ὁ πραγματικὸς χρόνος συμπυκνώνεται αφηγηματικά, οἱ σκέψεις καὶ οἱ ἐνδιάθετοι λόγοι τοῦ χαρακτήρα –ποὺ μέχρι πρότινος ἦταν ἕως ἐνὸς σημείου γνωστοί– ἀποσιωπῶνται πλήρως καὶ ἡ ηθογράφησή του σχεδὸν διακόπτεται: μπορεῖ νὰ γίνῃ λόγος, λοιπόν, γιὰ μιὰ λογοτεχνικὴ *μεταμόρφωση*. Ἡ Νανότα μεταμορφώνεται ἀπὸ «αγρίμι» <sup>44</sup> σε (μέλλουσα) πόρνη καὶ ἡ ἀφήγηση ἐξυπηρετεῖ τὴν προβολὴ αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης μέσα ἀπὸ τὴν επιτάχυνση τῆς ροῆς τῶν γεγονότων.

Τὴ συγκεκριμένη παράμετρο, δηλαδή τὴ *μεταμόρφωση* τῆς πρωταγωνίστριας μέσω τῆς επιτάχυνσης, υποδεικνύουν ἐμφατικά καὶ οἱ γραμματικὲς ἐπιλογές τοῦ κειμένου. Ὡς τέτοιες μποροῦν νὰ ἐπισημανθοῦν οἱ ἀκόλουθες.

Πρώτα, οἱ λεκτικὲς καὶ φραστικὲς ἐπαναλήψεις, καὶ εἰδικότερα ἡ συνεχῆς ἐπανάληψη ἐπιρρηματικῶν καὶ ονοματικῶν φράσεων (ἐπαναλαμβάνεται τρεῖς φορές ἡ ἐπιρρηματικὴ φράση «Ἐπειτα» ἐναλλασσόμενη με τὴν ἐπιρρηματικὴ φράση «ὕστερα» καὶ ἡ ονοματικὴ φράση «τὴν ἄλλη μέρα»), σημαίνουν τὸ ὑστερόχρονο, ὀρίζοντας ἔτσι μιὰ παράμετρο ἐξαιρετικῆς επιτάχυνσης τῶν γεγονότων. Δεύτερον, τρεῖς προτάσεις («κ' ἔπεσε [...] μπροστά της») παρουσιάζουν πα-

<sup>40</sup> Βλ. G. Genette, ὁ.π., σ. 151.

<sup>41</sup> Βλ. G. Genette, ὁ.π., σ. 153.

<sup>42</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σσ. 66-67.

<sup>43</sup> Βλ. G. Genette, ὁ.π., σ. 162-165. Ἡ έννοια τῆς περίληψης σχηματοποιεῖται κατὰ τὸν Genette με τὸν τύπο ΧΑ < ΧΙ, ὅπου ΧΑ εἶναι ὁ χρόνος ἀφήγησης καὶ ΧΙ ὁ χρόνος ἱστορίας.

<sup>44</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σ. 59.

ρεμφερή συντακτική δομή, με σταθερά επαναλαμβανόμενη την προθετική φράση «με + αιτιατική», επιτονίζοντας εμφατικά με αυτόν τον τρόπο τις αδιάκοπες ερωτικές συνενυρέσεις της Νανότας. Τρίτον, οι ελλειπτικές συντακτικά και σύντομες προτάσεις, στο απόσπασμα «Τὴν ἄλλη μέρα ὁμως [...] μπροστά της» (66-67), ἔχουν σημαντική λειτουργία: αν και πολλές από αυτές είναι σύνθετες ή/και επαυξημένες, ὅλες χαρακτηρίζονται ως ελλειπτικές, αφού απουσιάζει εξακολουθητικά το υποκείμενο/η κεφαλή των ονοματικών φράσεων, δηλαδή το εννοούμενο «Νανότα», αποπροσωποποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ηρωίδα, που «χάνεται» στο πλήθος των ερωτικών επαφών. Σε άλλες περιπτώσεις («Καὶ τὴν ἄλλη, κί' ἀπὸ τότε σχεδὸν καθεμέρα», «Ἐπειτα μὲ δυὸ μαζί»), απουσιάζει και το ρήμα από τις ρηματικές φράσεις, με αποτέλεσμα οι εναπομείναντες ὀροι να εἶναι οι επιμέρους ονοματικές, προθετικές και επιρρηματικές φράσεις ή, με παλαιότερη ορολογία, οι προσδιορισμοί, χωρίς ὁμως να σημειώνονται οι κεφαλές των δύο κυρίαρχων φράσεων, δηλαδή της κυρίας ονοματικής (υποκείμενο) και της ρηματικής (ρήμα). Η συντομία και η ελλειπτικότητα εἶναι αντιστικτικές, αφενός προς τη σημασία των γεγονότων για την πλοκή και τον αφηγηματικό χώρο που αυτά θα απαιτούσαν και αφετέρου προς την αναγνωστική διάθεση, η οποία «παρακολουθεῖ» αὐτὴν τὴν ταχύτατη αφηγηματική εκδίπλωση, χωρίς να της δίνονται περαιτέρω ἐξηγήσεις. Ισχυροποιεῖται, ἄρα, η αἴσθησις του κομβικῆς και καταϊγιστικῆς χαρακτήρα των γεγονότων. Τέταρτον, τα παρένθετα αφηγηματικά σχόλια («μπορεῖ νὰ κουράστηκε καὶ κεῖνος», «μπορεῖ νὰ τὴ χόρτασε καὶ κεῖνος», «ἀνακαλύψη») υποδεικνύουν τὴν ἔννοια τῆς χρήσης τοῦ σώματος τῆς Νανότας, τὴν ὁποία κάνουν οἱ διάφοροι ἄνδρες, ἀφού τὴν «ἀνακαλύψ[ουν]» καὶ μέχρι νὰ «κουραστ[ούν]» ἢ νὰ «χορτάσ[ουν]». Τὴν ἔννοια τῆς χρήσης φανερώνει ἰδιαίτερα καὶ ἡ ἐπιλογή τῶν ρηματικῶν φράσεων<sup>45</sup> (κυρίως τῶν ρημάτων τους), μέσω τῶν ὁποίων φανερώνεται ἡ «θέασις» τοῦ γυναικείου σώματος καὶ τῆς γυναικείας σεξουαλικότητας μέσα ἀπὸ μίαν ἀνδρική ὀπτική γωνία. Χαρακτηριστικά, ὁ αφηγητής δεν ἐπιλέγει νὰ χρησιμοποιήσει ρήματα μετριοπαθέστερης διάθεσης, που φανερώνουν τὴ δική του ὀπτική ἢ τῆς Νανότας, ἀλλὰ ἐπιλέγει τὰ ἐξῆς: «ἀποζήτησε», «βαρέθηκε», «κουράστηκε», «παραδόθηκε», «ἀνακαλύψη», «τριγύριζαν», «χόρτασε», «ἔπεσε», «πὶδ εὔκολο [ἡ κεφαλή τῆς ονοματικῆς φράσης, τὸ υποκείμενο δηλαδή = θηλυκὸ] δὲν ἦταν». Μέσα σε αὐτὴν τὴν ἐπιτάχυνση, ἡ ἐπιμονή στις συνεχεῖς συνενυρέσεις, ἡ αποπροσωποποίηση τῆς Νανότας καὶ ἡ προβολή τῆς ὑπόστασής τῆς ὡς εργαλείου προς χρήση μορφοποιούν αὐτὴν τὴ μεταμόρφωση.

Σε αὐτὸ τὸ σημεῖο, παράλληλα προς τὸν βασικὸ συλλογισμό, εἶναι σημαντικό νὰ ἐπισημανθεῖ ἡ διαχείρισις τῆς ἐγκλίσεως, συγκεκριμένα τῆς προοπτικῆς/εστίασης ἐκ μέρους τοῦ αφηγητή.<sup>46</sup> Ἡ προοπτική δεν ἀφορᾶ στο «ποιος μιλά;», ἀλλὰ στο «ποιος βλέπει;».<sup>47</sup> Για αὐτὸ, αφενός, «δεν παραμένει ἀναγκαστικά σταθερή σε ὅλη τὴ διάρκεια μίαν ἀφήγησις»,<sup>48</sup> αφετέρου, «ὁ τύπος τῆς ἐστίασης δεν ἀφορᾶ πάντοτε ἓνα ολόκληρο ἔργο, ἀλλὰ μάλλον ἓνα συγκεκριμένο αφηγηματικὸ τμήμα, που μπορεῖ νὰ εἶναι πολὺ σύντομο».<sup>49</sup> Ἐχοντας αὐτὰ κατὰ

<sup>45</sup> Βλ. «Ρηματική φράση εἶναι ὁ συνδυασμὸς ἐνός ρήματος με τὰ ἀντικείμενά του [...] ἢ με τὰ κατηγορηματικὰ συμπληρώματα, καθὼς ἐπίσης καὶ με τὰ [...] ἐπιρρηματικὰ που τὸ προσδιορίζουν»: D. Holton – P. Mackridge – Ειρήνη Φιλιππάκη-Warburton, *Γραμματική*, σ. 189.

<sup>46</sup> Βλ. G. Genette, ὁ.π., σ. 256-283.

<sup>47</sup> Βλ. G. Genette, ὁ.π., σ. 257.

<sup>48</sup> Βλ. G. Genette, ὁ.π., σ. 262.

<sup>49</sup> Βλ. G. Genette, ὁ.π., σ. 263.

νου, σημειώνονται οι παρακάτω παρατηρήσεις. Θα μπορούσε να θεωρηθεί εδώ ότι βάσει των λεξιλογικών επιλογών, που μορφοποιούν το ανδρικό βλέμμα και την ανδρική διάθεση απέναντι στη Νανότα, η εστίαση είναι *εσωτερική* (Αφηγητής = Πρόσωπο), εφόσον οι παρεχόμενες πληροφορίες για τη Νανότα δεν μεταδίδονται πλέον από την οπτική γωνία του αφηγητή, αλλά των ανδρών που συνεννούνται μαζί της· ο αφηγητής δηλαδή γνωρίζει τα πράγματα, όπως παρουσιάζονται από αυτήν τη συγκεκριμένη οπτική και όχι παντογνωστικά. Ο Ζενέτ επαληθεύει την εύρεση της εσωτερικής εστίασης, μέσα από τη γραφή του αποσπάσματος σε πρώτο γραμματικό πρόσωπο, «χωρίς το εγχείρημα αυτό να επιφέρει καμία άλλη αλλοίωση του λόγου πέρα από την ίδια την αλλαγή των γραμματικών αντωνυμιών». <sup>50</sup> Με βάση αυτήν την τεχνική, το εύρημα είναι πλήρως επαληθεύσιμο: «Την άλλη μέρα όμως με αποζήτησε μονάχη της. Και την άλλη, κι από τότε σχεδόν κάθε μέρα. Ύστερα, σαν με βαρέθηκε, τον μεσόκοπο περβολάρη – μπορεί να κουράστηκα κι εγώ – παραδόθηκε σ' εμένα, <sup>51</sup> σ' ένα νέο μόρτη της χώρας, από εκείνους που την είχαμε ανακαλύψει στα Οβρέικα Μνήματα και την τριγυρίζαμε. Έπειτα με βαρέθηκε κι εμένα – μπορεί να τη χόρτασα κι εγώ – κ' έπεσε μ' έναν άλλο. Έπειτα με δυό μαζί, έπειτα μ' όποιον τύχαινε μπροστά της. Πιο εύκολο θηλυκό δεν ήταν άλλο, στη χώρα και στην εξοχή, από την άπλυτη Αμαδρυάδα». Ταυτοχρόνως ως προς τα παραπάνω, από τα τρία σχόλια του αφηγητή, εκ των οποίων τα δύο τίθενται εντός παυλών («μπορεῖ νά κουράστηκε και κεῖνος», «μπορεῖ νά τή χόρτασε και κεῖνος») και το τρίτο εντός εισαγωγικών («ἀνακαλύψη»), τα δύο πρώτα παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι καθιστούν τις αφηγηματικές πληροφορίες εν μέρει και εμμέσως –μέσα από τον δυνητικό ρηματικό τύπο «μπορεῖ»– αναξιόπιστες. Δηλαδή ο αφηγητής ομοιάζει να στερείται την παντογνωσία του σε ό,τι αφορά την εξακρίβωση των προθέσεων των εραστών της Νανότας, εφόσον, από τη μια πλευρά, αυτοί οι ίδιοι σαφώς πρέπει να γνωρίζουν αν «κουράστηκ[αν]» και «χόρτασ[αν]» ή όχι και, από την άλλη πλευρά, η Νανότα σαφώς φαίνεται να αγνοεί τις δικές τους προθέσεις, «βυθισμένη» στην «πηγή τῆς ἡδονῆς». Σε αυτό λοιπόν το σημείο, η μηδενική εστίαση (Αφηγητής > Πρόσωπο) μεταβάλλεται σε εξωτερική (Αφηγητής < Πρόσωπο), αφού ο αφηγητής δεν γνωρίζει την πραγματικότητα, όπως αυτή βιώνεται από τους ανδρικούς χαρακτήρες ή από τη Νανότα· «ο αφηγητής λέει λιγότερα απ' όσα ξέρει το πρόσωπο» <sup>52</sup> ή, εν προκειμένω, τα πρόσωπα. Ανακεφαλαιώνοντας, στο απόσπασμα, «...Τὴν ἄλλη μέρα ὅμως τὸν ἀποζήτησε μονάχη της [...] μωρήηηη!... -», ο αφηγητής μεταφέρει τα γεγονότα μέσα από το πρίσμα των ανδρικών χαρακτήρων (εραστών και οικογένειας), με εξαίρεση τα δύο σχόλια του, διὰ των οποίων μεταφέρει τα γεγονότα και τις πιθανές ερμηνείες τους μέσα από τη δική του εμπειρία. Αν γίνουν δεκτές αυτές οι παρατηρήσεις, τότε θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως στο πλαίσιο μιας παραγράφου («Ἐκείνη τὴ νύχτα [...] διψοῦσε περισσότερο»), χρησιμοποιούνται και οι τρεις τρόποι εστίασης: η εστίαση ξεκινά ως μηδενική, μεταβάλλεται σε εσωτερική και επανέρχεται ως μηδενική, με δύο σύντομες παρεκβάσεις ως εξωτερική στα δύο πρώτα σχόλια του αφηγητή σε σχέση με τις προθέσεις των εραστών. «Μια αλλαγή εστίασης όμως,

<sup>50</sup> Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σ. 265.

<sup>51</sup> Βέβαια, εδώ ο αφηγητής αλλάζει, αλλά η εστίαση παραμένει η ίδια. Ο αναγνώστης βλέπει μέσα από το ενοποιημένο βλέμμα των πολλών ανδρών, χωρίς να έχει σημασία ποιος επιμέρους άνδρας αφηγείται. Αυτό «δεν πρέπει να μας ωθήσει στη σύγχυση των δύο βαθμίδων, της εστίασης και της αφήγησης».

<sup>52</sup> Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σ. 260.

προπάντων όταν είναι απομονωμένη σε ένα συνεκτικό πλαίσιο, μπορεί επίσης να αναλυθεί ως στιγμιαία παραβίαση του κώδικα που διέπει αυτό το πλαίσιο».<sup>53</sup> Άρα η διατύπωση που προτάθηκε δεν ήταν η καταλληλότερη. Πρόκειται για τις λεγόμενες *αλλοιώσεις*, «αυτές τις μεμονωμένες παραβιάσεις, με τον όρο βέβαια η συνοχή του συνόλου να παραμένει αρκετά ισχυρή ώστε η έννοια του δεσπόζοντος τρόπου να εξακολουθεί να είναι χαρακτηριστική».<sup>54</sup> Ειδικότερα, και οι δύο *αλλοιώσεις* στο συγκεκριμένο απόσπασμα ανήκουν στον τύπο της *παράλειψης*, όταν δηλαδή δίνεται από την αφήγηση «μικρότερη ποσότητα πληροφοριών απ' όσες είναι καταρχήν αναγκαίες»<sup>55</sup> ή όταν παρατηρείται «η αποσιώπηση της τάδε σημαντικής πράξης ή σκέψης του εστιακού ήρωα».<sup>56</sup> Σε αυτήν την περίπτωση, και οι δύο αλλοιώσεις στερούν στον αναγνώστη τη δυνατότητα να γνωρίσει τη σκέψη της Νανότας, αφού η τελευταία παρουσιάζεται μέσα από ένα άλλο βλέμμα και κάτω από τις αβεβαιότητες του αφηγητή.

Ως προς το τελευταίο σημαίνον σημείο της αφήγησης, το οποίο σχετίζεται με τον γραμματικό άξονα της *φωνής*<sup>57</sup> και ιδιαίτερα με τις *λειτουργίες* που επιτελεί ο αφηγητής,<sup>58</sup> επισημαίνεται η συνεχής ώσμωση της βασικής *λειτουργίας* του αφηγητή, δηλαδή της *αφηγηματικής*, με μια δευτερεύουσα, την *ιδεολογική*: ο αφηγητής συνεχώς σχολιάζει ποικιλοτρόπως τους χαρακτήρες του, συχνά για να ειρωνευτεί τις επιλογές τους, εκφράζοντας τη δική του ηθική και ιδεολογική στάση. Ως τρόποι μέσω των οποίων τους σχολιάζει σημειώνονται οι εξής: η απόδοση χαρακτηρισμών (π.χ. «άγρίμια», «ρέμπελη», «μὲ τις κωμικοτραγικές φωνές»), οι υποτιμητικές περιγραφές και μεταφορές (π.χ. «τρογλοδύτες», «λιγδωμένος», «μ' ἔνα μοῦτρο σκυλίσιο»), τα εισαγωγικά που περιβάλλουν λέξεις ή φράσεις των χαρακτήρων, όταν αυτές χρησιμοποιούνται στον λόγο του αφηγητή, ως δηλωτικά της αντίθεσής του προς τον λόγο των προσώπων, άρα και ως μέσο ειρωνικής αποστασιοποίησης (π.χ. «ἡ μεγάλη συφορά», «στὴν ὥρα της», «ὁ κίνδυνος», «ἀπὸ κακή φύλαξη»), η *ειρωνεία* ως σχῆμα λόγου<sup>59</sup> και ο *ελεύθερος πλάγιος λόγος*.<sup>60</sup> Ιδιαίτερης τάξεως όμως είναι το τελευταίο, εκτενές αφηγηματικό σχόλιο της πέμπτης από το τέλος παραγράφου:

Κ' οἱ φτωχοὶ φύλακες ἀπόμειναν νὰ φυλάνε τις τετράποδες μόνο γίδες τους. Τὴν ἄλλη, μὲ τὰ δυὸ πόδια τὰ ξιπόλυτα καὶ μὲ τὸ φουστάνι το ξεθλυκωμένο, τὴν ἔχασαν “ἀπὸ κακή φύλαξη” ποὺ λέει κί' ὁ λόγος. Οὔτε ποὺ μποροῦσαν οἱ κακόμοιροι νὰ τὴ φυλάξουν καλλίτερα, μὰ κ' εἶχε “τὸ διάολο μέσα της”. Τέτοιος “διάολος” ξεσηκώνει καμμιά φορὰ καὶ κορίτσια ποὺ δὲν ἀναστήθηκαν, σὰν τὴ Νανότα, χωρὶς μάννα, σὲ καλύβι γιδάδων, καὶ ποὺ οἱ δικοί τους τᾶχαν σὰν κάτι καλλίτερ' ἀπὸ γίδες μὲ δυὸ πόδια καὶ μὲ φουστάνι....<sup>61</sup>

Τα λεγόμενα του αφηγητή εδώ κλιμακώνονται ειρωνικά ως εξής: αρχικά υποδεικνύεται δηκτικά η ρατσιστική αντίληψη των δύο ανδρών για τη Νανότα και η ευθύνη τους για την κατάληξή της· η παραπάνω δείξη μορφοποιείται με τα

<sup>53</sup> Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σ. 266.

<sup>54</sup> Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σ. 267.

<sup>55</sup> Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σ. 267.

<sup>56</sup> Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σ. 267.

<sup>57</sup> Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σσ. 285-339.

<sup>58</sup> Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σσ. 331-336.

<sup>59</sup> Βλ. εδώ, παρακάτω.

<sup>60</sup> Βλ. αναλυτικά ανωτέρω.

<sup>61</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ό.π.*, σ. 68.

φραστικά σύνολα «τις τετράποδες μόνο γίδες τους» και «τὴν ἄλλη [ενν. γίδα]», βάσει των οποίων η Νανότα ταυτίζεται στην κοσμοθεώρηση των δύο ανδρῶν με ἓνα ἀπὸ τα ζῶα τους· στη συνέχεια, τονίζεται τὸ ἀθλιο βιοτικό ἐπίπεδο τῆς κοπέλας μέσα ἀπὸ τὴν περιγραφή τῆς ενδυμασίας τῆς, ἡ οποία, δεδομένων των συγχρονικῶν τῆς κοινωνικῶν ἀντιλήψεων, ἦταν κοινωνικά ἀπρεπῆς καὶ ἐκ των προτέρων τὴν ἐξέθετε ἠθικά καὶ σεξουαλικά· ἔπειτα, με τα φραστικά σύνολα ἐντὸς των εἰσαγωγικῶν («ἀπὸ κακὴ φύλαξη», «τὸ διάλογο μέσα τῆς»), επικρίνεται ἐμφατικά ἡ πεποίθηση των δύο χαρακτήρων, ὅτι τάχα δε φέρουν εὐθύνη γιὰ τὴν κατάληξη τῆς ἠρωίδας. Μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν ὅμως οἱ πέντε τελευταίες γραμμές τῆς παραγράφου-σχολίου, οἱ οποίες θα σχολιαστοῦν καὶ παρακάτω ὑπὸ διαφορετικό πρίσμα. Σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὁ ἀφηγητὴς ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴ μεμονωμένη περίπτωση τῆς Νανότας καὶ ἐποπτικά εἰρωνεύεται τὶς συνθήκες ἐκεῖνες, βιοτικές καὶ κοινωνικές, οἱ οποίες οδηγοῦν κοπέλες σαν τὴ Νανότα στὴν κατάληξη αὐτὴν.

Συμπερασματικά, μέσα ἀπὸ τὴν περιγραφή που προηγήθηκε, μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώσει τὴ σύνδεση των ἀφηγηματικῶν τεχνικῶν με τὴ διαβαθμιζόμενη ορατότητα των χαρακτήρων, ἰδίως του γυναικεῖου. Ἡ σύνδεση αὐτὴ παρουσιάζει ἐνδιαφέρον, καθὼς καθιστᾶ ἐμφανέστερη τὴ λειτουργικότητα κάποιων ἀφηγηματικῶν στοιχείων σὲ ἓνα κείμενο με ἐκ πρώτης ὄψεως «ἀπλές» ἀφηγηματικές δομές. Γίνεται ἀντιληπτό, ἔτσι, τὸ πυκνὸ δίκτυο μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο σχηματίζεται ἡ εἰκόνα του κάθε χαρακτήρα. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα, που διαμορφώνεται σταδιακά, εἶναι τὸ ἀντικείμενο των ποικίλων ἰδεολογικῶν καὶ ἀξιολογικῶν κρίσεων καὶ επικρίσεων του ἀφηγητή.<sup>62</sup>

5. Δεύτερο ἄξονα περιγραφῆς του κειμένου ἀποτελεῖ ὁ προσδιορισμὸς του τεχνοτροπικοῦ του στίγματος, τὸ ὁποῖο συντίθεται ἀπὸ τὶς *νατουραλιστικές αισθητικές ἀρχές*,<sup>63</sup> οἱ οποίες ἀποδεδειγμένα ἐπηρέασαν τὸ ἔργο του Ξενόπουλου στὴν ἐξελικτικὴ του πορεία.<sup>64</sup> Γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς παρούσας μελέτης, ἡ περιγραφή συγκροτεῖται πάνω σὲ τρεῖς παραμέτρους: τὴν παράμετρο του γενικοῦ θέματος, τὴν παράμετρο τῆς ἐιδικότερης «ξενοπουλικῆς» θεματικῆς καὶ, τέλος, τὴν παράμετρο τῆς πλοκῆς συναρτῆσει του ἰδεολογικοῦ πλαισίου του ἐν λόγῳ κειμένου. Δὲν ἀπασχολεῖ ἐν προκειμένῳ ἡ μορφικὴ παράμετρος, γιὰ τὴ σημαίνουσα γιὰ τὸν νατουραλισμὸ τεχνικὴ τῆς *περιγραφῆς*<sup>65</sup> δὲν ἀναδεικνύεται στο

<sup>62</sup> Το θέμα αὐτό, ἡ «καταβύθιση» δηλαδὴ στὸν ψυχισμό ἐνὸς προσώπου, ἡ δυνατότητα τῆς ἀφήγησης νὰ τὸν καταστήσει "διάφανο", πέρα ἀπὸ τὸς ἄξονες μελέτης που τίθενται στὴν παρούσα ἐργασία, εἶναι ἓνα κεντρικὸ ζητούμενο που συζητεῖται διαρκῶς ἀπὸ τὸς ἀφηγηματολόγους, τὸς «κλασικοὺς» (βλ. G. Genette, ὁ.π.: M. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, UTP, 1997· D. Cohn, *Διαφανὴ Πρόσωπα. Αφηγηματικοὶ τρόποι γιὰ τὴν παρουσίαση τῆς συνείδησης στὴ μυθοπλασία* (1978) (μτφρ.: Δ. Γ. Μπεχλικούδη), Αθήνα, Παπαζήσης, 2001) καὶ τὸς σύγχρονους (βλ. Sylvie Patron, *Le Narrateur, Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009).

<sup>63</sup> Σχετικὰ με τὸ καλλιτεχνικὸ κίνημα του νατουραλισμοῦ βλ. ἐνδεικτικά: Lilian R. Furst καὶ P. N. Skrine, *Νατουραλισμὸς* (1971) (μτφρ.: Λία Μεγάλου), Αθήνα, Ἑρμῆς, 1972· Εὐή Βογιατζάκη, *Τα αισθητικὰ ρεύματα στὴν ἐυρωπαϊκὴ καὶ τὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία του 19ου καὶ του 20οῦ αἰῶνα. Απὸ τὸν Νεοκλασικισμό ἕως καὶ τὸν Μοντερνισμό*, Αθήνα, Gutenberg, 2016, 117-136.

<sup>64</sup> Βλ. σχετικὰ: Βίκυ Πάτσιου, «Ὁ Γρηγόριος Ξενόπουλος καὶ ἡ νοσταλγία του νατουραλισμοῦ»: *Ὁ Νατουραλισμὸς στὴν Ελλάδα*, ὁ.π., σσ. 144-165· I. Γαλαῖος, *Ὁ νατουραλισμὸς καὶ ἡ νεοελληνικὴ πεζογραφία (1880-1920): θεωρία καὶ πράξη*, [Διδακτορικὴ διατριβή: Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Αθηνῶν], Αθήνα, 2011, σσ. 266-269.

<sup>65</sup> Γιὰ τὴ σημασία τῆς τεχνικῆς τῆς *περιγραφῆς* στο πλαίσιο τῆς νατουραλιστικῆς τέχνης καὶ τῆς θεωρίας καὶ τῆς ἐφαρμοσμένης ποιητικῆς του Ζολά, βλ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Νατουραλισμὸς καὶ ζωγραφικὴ ἢ ἡ ἐξορία τῆς ποίησης»: *Ὁ Νατουραλισμὸς στὴν Ελλάδα*, ὁ.π., σσ. 43-64.

συγκεκριμένο διήγημα, ούτε λειτουργικά ούτε ποσοτικά, εξέχουσα.<sup>66</sup> Καταρχάς, λοιπόν, η θεματική του κοινωνικού εκφυλισμού και της αχαλίνωτης σεξουαλικότητας υποδεικνύουν ήδη σε επίπεδο *ιστορίας* τη γενικότερη *νατουραλιστική* τεχντροπία του κειμένου.<sup>67</sup> Πέραν όμως της ευρύτερα *νατουραλιστικής* θεματικής, σημειώνεται, στο πλαίσιο της ξενοπουλικής διαχείρισης των θεμάτων, πως στο κείμενο συναντώνται τρία ζητήματα, που, όπως έχει επισημανθεί από την κριτική,<sup>68</sup> απασχολούν τον Ξερόπουλο και συνδέονται ταυτόχρονα με τον *νατουραλισμό*, δηλαδή η διερεύνηση κοινωνικών ζητημάτων (εδώ, η αντιμετώπιση της Νανότας από τον οικογενειακό και κοινωνικό περίγυρο με την έκτυπη αποτύπωση των κοινωνικών παθογενειών), η ντετερμινιστικού υποβάθρου αναφορά στο φυσικό περιβάλλον (εδώ, «γιατί μήπως ήξερε τίποτ' άλλο, στήν έρμιά της, άπ' ό,τι τής έλεγε ή μεγάλη της Μάνα, ή Φύση») <sup>69</sup> και η ερωτική παρόρμηση μαζί με την κυριαρχία των ενστίκτων (εδώ, η φιληδονία της Νανότας και των εραστών της). Ασφαλώς, εκτός από τα γενικότερα θεματικά *νατουραλιστικά* χαρακτηριστικά, επισημαίνεται ειδικότερα ότι η συγκρότηση της πλοκής και των χαρακτήρων του κειμένου προϋποθέτει το ιδεολογικό πλαίσιο του συγκεκριμένου ρεύματος,<sup>70</sup> δηλαδή τη θεώρηση του ανθρώπου ως δέσμιου συγκεκριμένων βιολογικών, κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών,<sup>71</sup> και την ερμηνεία της ανθρώπινης πράξης ως «εσωτερικ[ής] παρόρμηση[ς] που προκαθορίζ[ει] τις [ανθρώπινες] επιλογές».<sup>72</sup> Δηλαδή, η Νανότα παρουσιάζεται ως έρμαιο των ενστίκτων της, τα οποία αδυνατεί να συγκρατήσει, καθώς δεν γνωρίζει τους κώδικες της παραδεδεγμένης ηθικής και της κοινωνικής ζωής, εξαιτίας της προβληματικής της κοινωνικοποίησης στο ταξικό πλαίσιο της οικογενειακής της ζωής. Επίσης, ο οικογενειακός περίγυρός της αδυνατεί να την προστατεύσει αποτελεσματικά, εφόσον την αντιμετωπίζει εξ αρχής βάνουσα<sup>73</sup> και υποτιμητικά εξαιτίας του γυναικείου φύλου της. Τέλος, ο ευρύτερος κοινωνικός περίγυρος, που αποτελείται από τον τοπικό ανδρικό πληθυσμό, προσπαθεί να εκμεταλλευτεί και εκμεταλλεύεται τις μειωμένες ηθικά αντιστάσεις της και την ίδια, σεξουαλικά, κινούμενος με αποκλειστικό στόχο την ερωτική ικανοποίησή του, χωρίς καμιά ενοχή.<sup>74</sup>

<sup>66</sup> Για την ασυμβατότητα μεταξύ της αποδοχής των αισθητικών αρχών του νατουραλισμού σε θεωρητικό επίπεδο και της προβληματικής εφαρμογής σε επίπεδο καλλιτεχνικής εργασίας στο έργο του Ξερόπουλου, βλ. Βίκυ Πάτσιοι, «Ο Γρηγόριος Ξερόπουλος και η νοσταλγία του νατουραλισμού»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, ό.π., σσ. 156-165· βλ. επίσης: Β. Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού. Εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τ. Α', Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 631-665.

<sup>67</sup> Βλ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Εισαγωγή»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 16.

<sup>68</sup> Βλ. Βίκυ Πάτσιοι, «Ο Γρηγόριος Ξερόπουλος και η νοσταλγία του νατουραλισμού»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 165.

<sup>69</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξερόπουλος, ό.π., σ. 65.

<sup>70</sup> Βλ. ενδεικτικά: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Εισαγωγή»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, ό.π., σσ. 13-15· Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Νατουραλισμός και ζωγραφική ή η εξορία της ποιήσης»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 53.

<sup>71</sup> Βλ. ενδεικτικά: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Εισαγωγή»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 14.

<sup>72</sup> Βλ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Εισαγωγή»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 14.

<sup>73</sup> Για τη βίαιη αντιμετώπιση της Νανότας βλ. «τήν καταχέριζε με τή γλίτσα και τή γύριζε στο καλύβι [...] μὰ πάλι δὲ γλύτωνα τὸ ξύλο»: Γρηγόριος Ξερόπουλος, ό.π., σ. 63 και «Κακία τοῦ κούτσαβλου τοῦ πατέρα της, πού τὴν εἶχε [...] σὰν τὸν Τζώρτζη»: Γρηγόριος Ξερόπουλος, ό.π., σσ. 64-65.

<sup>74</sup> Για την αναζήτηση της «εύκολης» ερωτικής επαφής βλ. «Πιὸ εὔκολο...ἄπλυτη Ἄμαδρυάδα»: Γρηγόριος Ξερόπουλος, ό.π., σ. 67.

Παρά όμως το ευκρινές *νατουραλιστικό* στίγμα του κειμένου, καταγράφονται σε τέσσερα σημεία<sup>75</sup> σημαντικές ή όχι και τόσο σημαντικές παρεκκλίσεις της αφήγησης από τις βασικές αρχές του *νατουραλισμού*. Το ενδιαφέρον έγκειται στο γεγονός πως ο αφηγητής παρεκκλίνει από τον συνήθη τρόπο ηθογράφησης των ανδρικών χαρακτήρων και τους σχολιάζει όχι ειρωνικά, όπως συνήθως, αλλά συμπαθητικά· έτσι, τους επιτρέπει να παρουσιαστούν με μια μερική αυτονομία απέναντι στις συνθήκες που καθορίζουν τις επιλογές τους.

Το πρώτο σχετικό σημείο, το οποίο είναι διευρυμένο σημασιολογικά, δηλαδή «ανοιχτό», καθώς η λειτουργία του φαίνεται ακαθόριστη ή πολύσημη, είναι το εξής: «Έφτιανε βαρκούλες, πού ήταν η μανία του, μολονότι πολύ σπάνια κατέβαινε ως τη θάλασσα».<sup>76</sup> Το χωρίο αφορά σε μια δραστηριότητα του Τζώρτζη, του αδελφού της Νανότας, ο οποίος εν είδει χόμπι σκαλίζει με «μανία», όπως αναφέρεται, βαρκούλες, παρά το γεγονός ότι η σχέση του ως κτηνοτρόφου με τη θάλασσα δεν είναι ιδιαίτερα στενή. Το συγκεκριμένο σχόλιο, αν και δεν είναι άμεσα συνδεδεμένο με τα στοιχεία του *συγκεκριμένου*, αλλοιώνει πάντως το *νατουραλιστικό* στίγμα της ηθογράφησης, αφού σκιαγραφεί για πρώτη και μοναδική φορά τον χαρακτήρα έξω από τα προκαθορισμένα όρια λειτουργίας του, δηλαδή έξω από τα «δεσμά» των κοινωνικών συνθηκών και με χαρακτηριστικά ιδιαίτερα, δηλαδή μη αιτιοκρατικά, όπως επιτάσσουν οι *νατουραλιστικές* αρχές.

Το δεύτερο σημείο παρέκκλισης είναι «ευκρινέστερο» και σημαντικότερο συγκριτικά με το πρώτο:

“Έπειτα, μήπως είχαν οι κακόμοιροι τις κάμερες και τὰ πόρτεγα, ή τὰ κατώγια και τις σοφίτες, για να τὴν κλείνουν; Ένα φτωχοκάλυβο μόνο, πού δὲν εἶχε καλὰ-καλὰ οὔτε πόρτα... Κ’ ἡ Νανότα, πότε για τοῦτο, πότε για τᾶλλο, πάντα ὄξω. Έτσι νᾶκαναν, τοὺς τῶσκαζε. Ἦταν βολετὸ νὰ μὴ τὴ χάνουν ἀπὸ τὰ μάτια τους στιγμῆ; ἢ ἔστεκε νὰ τὴ δένουν ἀπὸ τὸ πόδι στὸ παλοῦκι σὰν τις γίδες; Έκαναν οἱ ἄνθρωποι ὄ,τι μπορούσαν· μ’ αὐτὸ πὸν χρειάζονταν τώρα για τὴ “λυσσασμένη” τους, ἦτανε σὰν ὑπεράνθρωπο...”<sup>77</sup>

Οι δύο ανδρικοί χαρακτήρες, στο σχετικό απόσπασμα, δεν εμφανίζονται, όπως συνήθως, να αντιμετωπίζουν τη Νανότα σαν επικίνδυνη «γίδα»,<sup>78</sup> αλλά ως έρμαια του κοινωνικοοικονομικού τους περιβάλλοντος και της αντίστοιχης κοσμοθεώρησής τους. Συνεπώς, παρά την επιθυμία τους, αδυνατούν να προστατεύσουν ορθά και αποτελεσματικά την κοπέλα. Έτσι, σκιαγραφούνται επιεικέστερα σε σχέση με το υπόλοιπο κείμενο, δηλαδή με μικρότερο μερίδιο ευθυνών για την κατάληξη της ηρωίδας· η επιθυμία τους δηλαδή παρουσιάζεται εδώ χωρίς το σύννηθες «βάρος» της συμφεροντολογίας, η οποία τους διαμορφώνει ως χαρακτήρες λόγω του ταξικού υποβάθρου τους.

Το τρίτο σημείο, έλασσον σημασιακά, αφορά σε δύο γενικές της ασθενούς προσωπικής αντωνυμίας που προσδιορίζουν τις μετοχές «λυσσασμένη [εν. Νανότα]» και «χαμένη [ενν. Νανότα]». Πρόκειται για ένα γραμματικό στοιχείο που

<sup>75</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σσ. 61, 64, 67, 68.

<sup>76</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 61.

<sup>77</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 64.

<sup>78</sup> Βλ. «Τὸ μάτι σου γαρίδα...τὸ βρωμοθήλυκο»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 60.

εκφράζει την κτήση<sup>79</sup> και φανερώνει μια τρυφερή διάθεση για τη Νανότα, η οποία τρυφερότητα εκδηλώνεται για πρώτη φορά στο κείμενο και διευρύνει έτσι το ήθος των χαρακτήρων:

“Έκαναν οι άνθρωποι ὅ,τι μπορούσαν· μ' αὐτὸ πὸν χρειάζονταν τώρα γιὰ τὴ “λυσασμένη” **τους**, ἦτανε σὰν ὑπεράνθρωπο...<sup>80</sup>

Κ' ἐνῶ ὁ Μιμάτσος κ' ὁ Τζώρτζης κοιμοῦνταν στὸ καλύβι ξένοιαστοι, ἢ γύριζαν στὴ χώρα μὲ τὶς γίδες, ἢ κυνηγοῦσαν τὴ χαμένη **τους** μὲ τὶς κωμικοτραγικὲς φωνές: “Μωρὴ Νανότα, μωρήηηη!...”<sup>81</sup>

Το τέταρτο σημείο παρέκκλισης είναι το σημαντικότερο, καθώς εκεί οι επιλογές του αφηγητή αντιδιαστέλλονται εμφανώς προς το *νατουραλιστικό* στίγμα του κειμένου και προς την προγενέστερη ηθογράφιση των χαρακτήρων.

Ὡς τόσο οἱ **φτωχοὶ** ἐκεῖνοι ἀκόμα **περιμένουν** κ' **ἐλπίζουν** πὼς ἡ Νανότα θὰ γυρίση.

Καὶ **πότε** ὁ ἕνας, **πότε** ὁ ἄλλος, **πότε** κ' οἱ δυὸ μαζί, ἐκεῖ πὸν κάθονται ἤσυχοι, **φαντάζονται ἔξαφνα** πὼς μπορεῖ νὰ γύρισε καὶ ν'ἄνε κρυμμένη ἀπ' τὸ φόβο της, κάπου-κεῖ στὰ ληοστάσια, **καὶ βάζουν τὴν παληὰ φωνή**:

-Μωρὴ Νανότα, μωρή!... Ποῦ εἶσαι;... “Ἐεε! Νανότα!...”

Μὰ δὲν τοὺς ἀποκρίνεται, παρὰ ὁ Ἄντίλαλος ὁ ἀναγελαστής.<sup>82</sup>

Πρόκειται για το τέλος του κειμένου, όταν οι δύο χαρακτήρες καλούν ξανά τη Νανότα και «φαντάζονται» ότι πιθανόν γύρισε, ενεργώντας έτσι αντιθετικά ως προς την προηγούμενη συμπεριφορά τους προς την ηρωίδα, δηλαδή τη βίαιη και εχθρική αντιμετώπισή της. Είναι πλέον «φτωχοί», που συνεχώς «ἐλπίζουν» και επαναληπτικά («πότε») οραματίζονται ότι η Νανότα μπορεί να επιστρέψει. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, πατέρα και γιος, από χαρακτήρες με προκαθορισμένες κινήσεις, αρραγή όντα που ενεργούν ως αιχμάλωτοι των συνθηκών, μεταβάλλονται σε πρόσωπα συμπαθητικά αλλά και συγκρουσιακά, καθώς παρουσιάζουν έναν αντιφατικό ψυχισμό στο μεταίχμιο της αδιαφορίας και του ενδιαφέροντος για την απολεσθείσα Νανότα. Επομένως, μέσα από τις τέσσερις προαναφερθείσες παρεκκλίσεις και, κυρίως, μέσω της τελευταίας, αλλοιώνεται σε μεγάλο βαθμό ο *νατουραλιστικός* χαρακτήρας των δύο προσώπων, τα οποία παρουσιάζονται εν μέρει αυτόνομα από τις βιοτικές συνθήκες, που τους επιβάλλουν στο μεγαλύτερο τμήμα του κειμένου τη συμπεριφορά τους.

6. Τρίτο άξονα περιγραφής του κειμένου αποτελεί ο προσδιορισμός των λογοτεχνικών *τρόπων*, επί τη χρήσει των οποίων συγκροτείται το κείμενο, καθώς το διήγημα είναι ένα είδος που παρουσιάζει εξαιρετική ποικιλία στο επίπεδο της θεματικής και των λογοτεχνικών τρόπων.<sup>83</sup> Η έννοια του λογοτεχνικού τρόπου είναι μια έννοια με μακρά ιστορία που ξεκινά από τις αρχαίες ρητορικές

<sup>79</sup> Για την προσωπική αντωνυμία και τους ασθενείς της τύπους ως προς τη μορφολογία βλ. D. Holton – P. Mackridge – Ειρήνη Φιλιππάκη-Warburton, ό.π., σσ. 98-100· για το ίδιο θέμα ως προς τη σύνταξη βλ. D. Holton-P. Mackridge-Ειρήνη Φιλιππάκη-Warburton, ό.π., σσ. 297-304.

<sup>80</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 64· ο επιτονισμός του γράφοντος.

<sup>81</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 67· ο επιτονισμός του γράφοντος.

<sup>82</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 68· ο επιτονισμός του γράφοντος.

<sup>83</sup> Βλ. σχετικά: Ian Reid, *Το Διήγημα* (μτφρ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη), Αθήνα, Ερμής, 1982.

τροπές, που ουσιαστικά είναι παραλλαγές των σχημάτων λόγου,<sup>84</sup> για να καταλήξει στις σύγχρονες ειδολογικές θεωρίες ως συνώνυμο του γένους, του τύπου κ.λπ.<sup>85</sup> Ο Ζενέτ από την άλλη χρησιμοποιεί τον όρο με την αριστοτελική έννοια του τρόπου εκφοράς.<sup>86</sup> Το σύνθετο αυτό θεωρητικό ζήτημα δεν θα αποτελέσει εδώ ασφαλώς αντικείμενο προς μελέτη. Θα προτιμηθεί, πάντως, επί του παρόντος, μια υβριδική χρήση του όρου: ο τρόπος, ρητορικά, ως μια συγκεκριμένη τάση νοηματοδότησης των γεγονότων που υπερβαίνει ένα απλό σχήμα λόγου, και ο τρόπος, επικοινωνιακά, ως μια κειμενική τάση με χαρακτηριστικά αναγνωρίσιμα από τον αναγνώστη. Εν προκειμένω, η περιγραφή στηρίζεται στη μελέτη των κυρίων λογοτεχνικών τρόπων που χρησιμοποιεί το κείμενο, δηλαδή αυτών της *ειρωνείας* και του *τραγικού*.

Η έννοια της *ειρωνείας* παρουσιάζει ομοίως εξαιρετική συνθετότητα. Βασικό της χαρακτηριστικό μπορεί να θεωρηθεί η ρητορική και ηθελημένη αντίθεση μεταξύ πραγματικότητας και εκφερόμενου λόγου. Οι θεωρητικές και οι φιλοσοφικές διαστάσεις της *ειρωνείας* είναι ένα ευρύ θέμα, το οποίο δεν θα απασχολήσει την παρούσα μελέτη· η εστίαση εδώ αφορά στις μορφές της *ειρωνείας* μέσα στο κείμενο.<sup>87</sup> Τέτοια μορφή είναι η *ειρωνεία* ως σχήμα λόγου ή *φραστική ειρωνεία*,<sup>88</sup> οπότε και ο αφηγητής χρησιμοποιεί φράσεις με σημασία εντελώς αντίθετη από την πραγματική. Παραδείγματος χάριν, όταν ο αφηγητής αφηγείται την προσπάθεια περιφρούρησης της κοπέλας, αναφέρει: «Ο γέρο γιδᾶς, πού ἤξερε καλὰ ἀπὸ “ζωντανά”, εἶχε ὀρμηνέψη τὸ γιό του».<sup>89</sup> Η απόδοση του χαρακτηρισμού είναι ένα ἔλασσον ειρωνικό στοιχείο που εισάγει το κύριο, δηλαδή την αναφορική πρόταση: αν και ο αφηγητής μοιάζει να ασπάζεται τη γνώμη του πατέρα της Νανότας, ότι η κοπέλα είναι κάτι αντίστοιχο με γίδα που χρειάζεται παρόμοια φύλαξη, τα εισαγωγικά, που φανερώνουν τη μεταφορά ξένου λόγου, αλλά και η ευρύτερη στάση του αφηγητή, όπως φαίνεται στο κείμενο, αποστασιοποιούνται πλήρως από τον λόγο και λειτουργούν, κατά συνέπεια, ειρωνικά.

Ακόμη, χρησιμοποιείται η *ειρωνεία καταστάσεων* ή αλλιώς η *τραγική ειρωνεία*:<sup>90</sup> λόγου χάριν, όταν οι δύο ἄνδρες «κωμικά» καταδιώκουν τη Νανότα,

<sup>84</sup> Βλ. σχετικά: G. Kennedy, *Ιστορία της κλασικής ρητορικής, αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής* (1994) (μτφρ.: Ν. Νικολούδης· επίβλ: Ιωανν. Αναστασίου), Αθήνα, Παπαδήμα, 2014 (11<sup>η</sup>· 1<sup>η</sup>: 2000), σ. 13.

<sup>85</sup> Για μια συνοπτικότερη και μια εκτενέστερη περίληψη των σχετικών ζητημάτων βλ. αντίστοιχα: Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα, Δωδώνη, 1994, σσ. 82-104 και Δ. Αγγελάτος, *Η «φωνή» της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Λιβάνης, 1997, σσ. 25-60 και 127-156.

<sup>86</sup> Βλ. σχετικά: G. Genette, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο* (1979) (μτφρ: Μήνα Πατράκη-Γαρέφη), Αθήνα, Εστία, 2001, σσ. 21-35.

<sup>87</sup> Για τα χαρακτηριστικά και τις πολλαπλές εκδοχές της *ειρωνείας*, βλ. V. Jankélévitch, *Η ειρωνεία* (μτφρ.: Μ. Καραχάλιος), Αθήνα, Πλέθρον, 1997· D. C. Muecke, *Ειρωνεία* (1970), (μτφ: Κ. Πύρζας), Αθήνα, Ερμής, 1974· W. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974· Κατερίνα Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, χιούμορ*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005 [2<sup>η</sup> - 1<sup>η</sup>: 2002]. Για την *ειρωνεία* ως κομβικό χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας, βλ. J. A. Dane, *The Critical Mythology of Irony*, London, University of Georgia, 1991· L. R. Furst, *Fictions of Romantic Irony in European Literature (1760-1857)*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

<sup>88</sup> Για την *ειρωνεία* ως σχήμα λόγου στο πλαίσιο του σχήματος της αντίφρασης βλ. Αχ. Τζάρτζανος, *Νεοελληνική σύνταξις (της κοινής δημοτικής)*, τ. Β', Αθήνα, Οργανισμός Εκδόσεως Σχολικών Βιβλίων, 1953, σσ. 311-312.

<sup>89</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὀ.π., σ. 60.

<sup>90</sup> Για μια πρόταση για τη διάκριση της *ειρωνείας* σε λεκτική και δραματική ή *ειρωνεία καταστάσεων*, που χρήζει πάντως περαιτέρω διευκρίνισης, βλ. Ν. Βαγενάς, «Η ειρωνική γλώσσα»: *Η ει-*

νομίζοντας ότι έτσι τη φρουρούν,<sup>91</sup> ενώ ζουν σε μια πλάνη, μέχρι αυτή η τελευταία να καταρρεύσει απότομα. Όπως επισημάνθηκε και παραπάνω,<sup>92</sup> τα ποικίλα είδη ειρωνείας πραγματώνονται σε μεγάλο βαθμό μέσα από την ιδεολογική λειτουργία του αφηγητή. Το κορυφαίο όμως ειρωνικό σχόλιο είναι το τελευταίο, το εκτενέστερο,<sup>93</sup> εκεί όπου ο αφηγητής αποστασιοποιείται από την ιστορία του και ειρωνεύεται την εκάστοτε αντίστοιχη κοινωνική συνθήκη.

Το τραγικό βέβαια παρά τα γενικότερα συστατικά χαρακτηριστικά του, με κυριότερο την καταστροφή του πρωταγωνιστικού προσώπου, παρουσιάζει πλήθος παραλλαγών και διαφοροποιήσεων στη διάρκεια της Ιστορίας της Λογοτεχνίας ανά τόπους και ανά εποχές.<sup>94</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο, π.χ. η αρχαία ελληνική, η σενέκεια, η ελισαβετιανή και η γαλλική κλασικιστική τραγωδία δεν είναι όμοια μεγέθη. Αναφορικά με τη «Νανότα» λοιπόν, το τραγικό θα θεωρηθεί στις κλασικές του διαστάσεις, όπως τουλάχιστον αυτές θεωρητικά τίθενται από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του και αφορούν στην περιγραφή του είδους της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί, μέχρι και τον 4ο π.Χ. αιώνα.<sup>95</sup> Ο Ζενέτ διέκρινε δύο παραμέτρους ορισμού του είδους στην περιγραφή της τραγωδίας από τον Αριστοτέλη, την τροπική εκφορά του λόγου, δηλαδή τη δραματική εκφορά, και τη θεματική διαστρωμάτωση του κειμένου, δηλαδή τα σχετικά με τον ορισμό της τραγωδίας και το αποτέλεσμα της καθάρσεως. Βασιζόμενος σε αυτήν την παρατήρηση, σημειώνει ότι, «όταν ο Αριστοτέλης αξιώνει η δράση να είναι ικανή να διεγείρει φόβο και οίκτο ερήμην κάθε σκηνικής αναπαράστασης, με την απλή έστω εκφορά των γεγονότων, μοιάζει πράγματι να αποδέχεται, λόγω αυτής ακριβώς της αξίωσης, ότι το τραγικό θέμα μπορεί να αποσυνδεθεί από το δραματικό τρόπο και να ανατεθεί στην απλή αφήγηση χωρίς, ως εκ τούτου, να μεταβάλλεται σε επικό θέμα».<sup>96</sup> Η συγκεκριμένη επισήμανση αποτελεί υπόβαθρο και για την παρούσα προσέγγιση του τραγικού.

Ο Αριστοτέλης, για να αναλύσει την τραγωδία ως καλλιτεχνικό φαινόμενο, χρησιμοποιεί τέσσερα επίπεδα περιγραφής: το επίπεδο του ορισμού της ως είδους,<sup>97</sup> το επίπεδο περιγραφής των κατά ποιόν μερών της,<sup>98</sup> το επίπεδο περιγραφής των κατά ποσόν μερών της<sup>99</sup> και το επίπεδο προσδιορισμού της ειδολογικής στοχεύσεώς της.<sup>100</sup> Ο Αριστοτέλης, βέβαια περιγράφει την τραγωδία ταυ-

---

ρωνική γλώσσα. *Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 1994, σσ. 93-104· για τη διάκριση συγκεκριμένα βλ. σσ. 99-100.

<sup>91</sup> Βλ.: «κοιμοῦνταν στὸ καλύβι ξέγνοιαστοί, ἢ κυνηγοῦσαν τὴ χαμένη τους μὲ κωμικοτραγικὲς φωνές»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ὁ.π.*, σ. 67.

<sup>92</sup> Βλ. *εδώ*, ανωτέρω.

<sup>93</sup> Βλ. «Κ' οἱ φτωχοὶ φύλακες ἀπόμειναν νὰ φυλάνε τὶς τετράποδες μόνο γίδες τους...μὲ φουστάνι»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ὁ.π.*, σ. 68.

<sup>94</sup> Σχετικά με την έννοια του τραγικού και της τραγωδίας βλ. ενδεικτικά: R. H. Palmer, *Tragedy and Tragic Theory: An Analytical Guide*, ABC-Clio, 1992· Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1997· G. Steiner, *Ο θάνατος της τραγωδίας* (1961) (μτφρ.: Φ. Κονδύλης), Αθήνα, Δωδώνη, 1988.

<sup>95</sup> Βλ. Aristotelis, *De Arte Poetica Liber*, (κριτ. εκδ.: R. Kassel), Οξφόρδη, Oxford University Press, 1968 [1<sup>η</sup>: 1922]. Στο εξής σε αυτήν την έκδοση οι παραπομπές.

<sup>96</sup> Βλ. σχετικά: G. Genette, *Εισαγωγή στο Αρχικείμενο* (1979) (μτφρ: Μήνα Πατράκη-Γαρέφη), Αθήνα, Εστία, 2001, σ. 29.

<sup>97</sup> Βλ. *Περὶ Ποιητικῆς*, *ὁ.π.*, 1449b21 – 1450a7.

<sup>98</sup> Για τη συγκεντρωτική αναφορά και σύντομη περιγραφή των κατά ποιόν μερών, όχι όμως για την επιμέρους ανάλυσή τους βλ. *Περὶ Ποιητικῆς*, *ὁ.π.*, 1450a7 – 1450b20.

<sup>99</sup> Βλ. *Περὶ Ποιητικῆς*, *ὁ.π.*, 1452b14 – 27.

<sup>100</sup> Βλ. *Περὶ Ποιητικῆς*, *ὁ.π.*, 1452b28 – 1454a15.

τόχρονα ως έργο και ποιητικό και θεατρικό. Εν προκειμένω, όμως, δεν ενδιαφέρει στο σύνολό της ολόκληρη η αναλυτική και ερμηνευτική εργασία του φιλοσόφου, καθώς το εν λόγω κείμενο ανήκει στο είδος του διηγήματος και δεν εξετάζεται αναφορικά με τις ομοιότητες που θα μπορούσε να εμφανίζει προς την αρχαία ελληνική τραγωδία ως είδος ή ως επιτελεστικό κείμενο, αλλά αναφορικά με εκείνα τα χαρακτηριστικά που το εντάσσουν στην κατηγορία του *τραγικού*, όπως αυτό κατά κύριο λόγο μορφοποιήθηκε στο είδος της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Επομένως, τα κατά ποσόν μέρη της τραγωδίας δεν ενδιαφέρουν την παρούσα ερμηνευτική προσέγγιση, αφού αφορούν στην επιτελεστική διάσταση της τραγωδίας ως κειμένου, δηλαδή τη θεατρική της δομή. Παρομοίως, από τον ορισμό της τραγωδίας ενδιαφέρουν τα χαρακτηριστικά που δεν συνδέονται με τη σκηνική πράξη και, ως προς την ειδολογική στόχευση της τραγωδίας, θα εξετάστούν τα αναγκαία χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα μέσα στην πλοκή. Τέλος, από τα κατά ποιόν μέρη, το ενδιαφέρον θα στραφεί ασφαλώς και κατεξοχήν στον «μύθον», καθόλου, όμως, στα «ήθη», δηλαδή τους χαρακτήρες των προσώπων, και τη «διάνοια», δηλαδή τη σκέψη των προσώπων και καθόλου, όπως είναι και αναμενόμενο, στην «όψιν», δηλαδή την παραστατική έκφραση, τη «μελοποιία», δηλαδή τη μουσική σύνθεση και τη «λέξιν», δηλαδή την κατάλληλη ρηματοποίηση των σκέψεων των ηρώων. Ο λόγος που η εστίαση στα κατά ποιόν μέρη αφορά μόνο στην πλοκή (=μύθος)<sup>101</sup> είναι η πρωταρχική της σημασία, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, για τη συγκρότηση της τραγωδίας, καθώς «ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας».<sup>102</sup> Οπότε, αν και θα μπορούσε να γίνει λόγος και για τα «ήθη» και για τη «σκέψιν», εξετάζεται μόνο ο «μῦθος», καθώς η κατάλληλη πλοκή μπορεί μεμονωμένα να δημιουργήσει τραγωδία.

Ὡς προς τον ορισμό του *τραγικού*, στην περίπτωση αυτού του διηγήματος, η μίμηση εμπεριέχει τα χαρακτηριστικά του *τραγικού*, δηλαδή είναι μίμηση μιας πράξης σοβαρής και ολοκληρωμένης, που προκαλεί τη μεταβολή από την ευτυχία στη δυστυχία. Η σοβαρή και ολοκληρωμένη πράξη είναι η πορεία της Νανότας προς την καταστροφή που, όταν ολοκληρώνεται, οδηγεί την ηρωίδα από μια κατάσταση ευτυχίας σε μια κατάσταση δυστυχίας, ή, επί του παρόντος, από μια κατάσταση σχετικά ανεκτή και ηθικά αποδεκτή σε μια κατάσταση εκφυλισμού και παρακμής.

Για την ανάλυση του «μύθου»<sup>103</sup> της «Νανότας», είναι αναγκαία πρώτα μια επισήμανση. Το κείμενο τυπογραφικά διακρίνεται σε τρία τμήματα, μέσα από την εμφάνιση ενός τριγώνου που σχηματίζεται από τρεις αστερίσκους. Το συγκεκριμένο γράφημα εμφανίζεται δύο φορές, χωρίζοντας το κείμενο σε τρεις ενότητες, η διάκριση των οποίων κρίνεται λειτουργική και όχι συμβατική, καθώς (υπο)βοηθεί τη συγκρότηση της πλοκής. Η πρώτη ενότητα καταλαμβάνει συνολικά τρεις σελίδες, η δεύτερη τέσσερις και η τελευταία πέντε.

Με βάση αυτήν την επισήμανση, ο «μῦθος» του κειμένου καταγράφεται με αριστοτελικούς όρους ως ακολούθως. Αναφορικά με το μέγεθος της πλοκής,<sup>104</sup> τονίζεται η λειτουργικότητα των τριών προαναφερθεισών ενότητων, οι οποίες συγκροτούν μια πλοκή με μέγεθος τέτοιο που να επιτρέπει, κατά την εξέλιξη των

<sup>101</sup> Η πλοκή είναι ο κατάλληλος όρος, για να αποδοθεί στη νεοελληνική ο «μῦθος». Στο εξής και οι δύο όροι θα χρησιμοποιούνται ως ταυτόσημοι.

<sup>102</sup> Βλ. *Περὶ Ποιητικῆς*, ό.π., 1452a38-39.

<sup>103</sup> Για την ανάλυση του μύθου και των χαρακτηριστικών του, δηλαδή του μεγέθους, της ενότητας, της συνοχής, των ειδών και των μερών του βλ. *Περὶ Ποιητικῆς*, ό.π., 1450b21 – 1452b14.

<sup>104</sup> Για το μέγεθος του «μύθου» βλ. *Περὶ Ποιητικῆς*, ό.π., 1450b21 – 1451a15.

γεγονότων, να μεταβάλλεται με φυσικό τρόπο και λογική τάξη η ευτυχία σε δυστυχία.<sup>105</sup> Η πρώτη ενότητα ξεκινά με αναφερόμενο λόγο (συγκεκριμένα με την αναζήτηση της Νανότας από τον πατέρα της και τον αδελφό της με τον χαρακτηριστικό τρόπο που τους διακρίνει)<sup>106</sup> και στη συνέχεια περιγράφεται το βιοτικό υπόβαθρο της οικογένειας και μέσω μιας *ανάληψης* παρέχονται οι βασικές πληροφορίες για τα πρόσωπα και τον χαρακτήρα τους, δηλαδή τα αριστοτελικά «ήθη» τους. Η πρώτη αυτή ενότητα ολοκληρώνεται με τον ίδιο αναφερόμενο λόγο με τον οποίο ξεκίνησε, δηλαδή με τη χαρακτηριστική φράση αναζήτησης της Νανότας, η οποία τερματίζει την *ανάληψη*. Συγκροτείται επομένως με την παρούσα ενότητα η αρχή της ιστορίας, η οποία, για να τηρηθούν οι όροι προδιαγραφής του τραγικού, δεν τοποθετείται σε ένα τυχαίο σημείο, π.χ. στην αρχή της ζωής της οικογένειας της Νανότας ή της ζωής της ίδιας της Νανότας, αλλά στο σημείο εκείνο όπου ξεκινά η πράξη που θα οδηγήσει στην καταστροφή, δηλαδή η ερωτική αφύπνιση της κοπέλας και η απροϋπόθετη και χωρίς ηθικά ερείσματα «περιφρούρησή» της εκ μέρους των δύο συγγενικών προσώπων της. Στη δεύτερη ενότητα, τοποθετείται το κέντρο της πλοκής, η «φύλαξη» δηλαδή της ηρωίδας. Κατά τον Αριστοτέλη, τα γεγονότα από την αρχή στη μέση και από τη μέση στο τέλος είναι απαραίτητα να εξελίσσονται κατά το «εϊκός ή τὸ ἀναγκαῖον»,<sup>107</sup> δηλαδή να διαρθρώνονται με λογική τάξη. Το «κυνήγι» λοιπόν της Νανότας τίθεται στο επίκεντρο της δεύτερης ενότητας, αφενός ως φυσική συνέχεια της πρώτης ενότητας η οποία αρχίζει και ολοκληρώνεται με την αναζήτησή της (η δεύτερη ενότητα συνεπώς αναπτύσσει αυτό το σημείο της συνεχούς αναζήτησής της), αφετέρου ως αναγκαία εξέλιξη, για να υπάρξει το τέλος της πλοκής. Αν και η δεύτερη ενότητα με όρους προφάνειας δεν οδηγεί στην καταστροφή, εμπεριέχει εγγεγραμμένα τα βαθύτερα αίτια που θα ορίσουν την κατάληξη της ιστορίας. Συγκεκριμένα, σε αυτό το σημείο αναπτύσσεται η βαθύτατη αδιαφορία και υποτίμηση του οικογενειακού περιβάλλοντος προς τη Νανότα, η οποία αντιμετωπίζεται ως «βρωμοθήλυκο»,<sup>108</sup> ως «ἀπάνου-κάτου [...] μιὰ γίδα»,<sup>109</sup> ως «ζωνταν[ό]». <sup>110</sup> Η καταστροφή της Νανότας, λοιπόν, συμβαίνει, επειδή το «κυνήγι» της είναι μάταιο, δηλαδή δεν έχει στόχο την προστασία της, αλλά την «παρακολούθησή» της ως αναγκαίο «κακό», αναγκαία υποχρέωση. Άρα, η *τραγικότητα* της ενότητας λόγω της ματαιότητας και του λανθασμένου χαρακτήρα των προσπαθειών προκύπτει από το τέλος του κειμένου, οπότε και η Νανότα καταστρέφεται, επειδή δεν έλαβε την κατάλληλη ηθική υποδομή, αλλά απλώς κυνηγήθηκε σαν μια γίδα. Στην τελευταία ενότητα, όπως σε κάθε τραγικό κείμενο, τοποθετείται η καταστροφική κατάληξη, η οποία επέρχεται ως λογική συνέπεια της απουσίας της ηθικής και κοινωνικής διαπαιδαγώγησης της Νανότας και της αδιαφορίας της οικογένειάς της για αυτήν.<sup>111</sup> Σημειώνεται εδώ το εξαιρετικά

<sup>105</sup> Βλ.: «ὡς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὄσω μεγέθει κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἰκανὸς ὄρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους»: *Περὶ Ποιητικῆς*, ὁ.π., 1451a11 – 1451a15.

<sup>106</sup> Βλ. «Μωρή Νανότα, μωρή!...Ποῦ εἶσαι!...Ἔεεε!...Νανότα!»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σσ. 57, 60, 61, 63, 66, 67, 68.

<sup>107</sup> Βλ. «ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τούναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν»: *Περὶ Ποιητικῆς*, ὁ.π., 1450b27 – 1450b30.

<sup>108</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σ. 60.

<sup>109</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σ. 61.

<sup>110</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σ. 60.

<sup>111</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σσ. 64-65.

ενδιαφέρον και ιδιότυπο σχήμα κύκλου που χαρακτηρίζει το κείμενο, δηλαδή η κραυγή των δύο ανδρών της οικογένειας, με την οποία ξεκινά και ολοκληρώνεται η αφήγηση. Η πλοκή, κατά συνέπεια, του κειμένου έχει αρχή, μέση και τέλος, συγκροτημένα κατά πιθανή ή αναγκαία συνέπεια και μέγεθος που επιτρέπει την ομαλή μεταβολή από την ευτυχία στη δυστυχία.

Σχετικά με την *ενότητα της πλοκής*, ο Αριστοτέλης σημειώνει ότι αυτή προκύπτει από την παρουσίαση μιας και ολοκληρωμένης πράξης.<sup>112</sup> Η ενιαία και ολοκληρωμένη πράξη στο διήγημα είναι η καταστροφή και η εξαφάνιση της Νανότας, όπως παρουσιάζεται από την πρώτη κραυγή της οικογένειας της Νανότας, όταν ακόμα δεν έχει επέλθει η καταστροφή, μέχρι και την τελευταία κραυγή, όταν έχουν συντελεστεί όλα τα γεγονότα και η Νανότα αναζητείται ακόμα, μάταια πλέον.

Όσον αφορά στην *αιτιώδη ενότητα του μύθου*,<sup>113</sup> δηλαδή στη διάρθρωση των γεγονότων κατά λογική τάξη, επισημαίνεται ότι όντως το σύνολο των συμβάντων της αφήγησης συνδέεται αιτιωδώς με την κεντρική, τραγική πράξη και οδηγεί σε αυτήν. Όμως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η ιδιαιτερότητα του αιτιώδους χαρακτήρα των γεγονότων σχετίζεται με το νατουραλιστικό αισθητικό πρόσημο του κειμένου. Το «εϊκός» δηλαδή και το «ἀναγκαῖον» προκύπτουν από τη νατουραλιστικά θεωρημένη πίεση που ασκείται στους ήρωες από τις βιολογικές (οι ορμές της Νανότας),<sup>114</sup> βιοτικές (η εξαθλίωση της οικογένειας των Μιμάτων)<sup>115</sup> και κοινωνικές (η κοινωνική υποκρισία και αδιαφορία<sup>116</sup> ο κοινωνικός αμοραλισμός, όπως εκφράζεται από τους εραστές της Νανότας)<sup>117</sup> συνθήκες.

Σχετικά με τα *είδη*<sup>118</sup> και τα *μέρη*<sup>119</sup> του «μύθου», ο παρών «μῦθος», ως προς τα πρώτα, εντάσσεται στους «πεπλεγμένους», τους περίπλοκους δηλαδή, καθώς η μεταβολή από την ευτυχία στη δυστυχία γίνεται με περιπέτεια. Ως προς τα αριστοτελικά *μέρη του μύθου*, αυτά είναι τρία: η «περιπέτεια», η «αναγνώριση» και το «πάθος». Η «περιπέτεια» αφορά στη μεταβολή από την ευτυχία στη δυστυχία και το αντίθετο<sup>120</sup> και εν προκειμένω μορφοποιείται στις δύο πρώτες ενότητες και στην αρχή της τρίτης,<sup>121</sup> παρουσιάζοντας την εξέλιξη των γεγονότων της πλοκής και την κατάληξη της προσπάθειας “περιφρούρησης” της κοπέλας, δηλαδή την εξάντληση των δύο ανδρών της οικογένειας και την αδιαφορία εκ μέρους τους για την «τύχη» της Νανότας. Το «πάθος» αποτελεί την κατα-

<sup>112</sup> Για την ενότητα του «μύθου» βλ. *Περὶ Ποιητικῆς*, ό.π., 1450b21 – 1451a15.

<sup>113</sup> Βλ. σχετικά: *Περὶ Ποιητικῆς*, ό.π., 1451a36 – 1452a11.

<sup>114</sup> Βλ. «Ἀλλὰ ποῦ [...] εὐχαριστημένη ποῦ ἔκανε τὸ κέφι της»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σσ. 64-65.

<sup>115</sup> Βλ. «Ἦταν ἐκεῖ κοντὰ...ἦταν τὸ μοναχὸ της στολίδι»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σσ. 57-59. «Ἐπειτα, μήπως εἶχαν οἱ κακόμοιροι τὶς κάμερες [...] ὑπεράνθρωπο»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 64.

<sup>116</sup> Βλ. «Κ' οἱ φτωχοὶ φύλακες ἀπόμειναν νὰ φυλάνε τὶς τετράποδες μόνο γίδες τους [...] μὲ φουστάνι»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 68.

<sup>117</sup> Βλ. «Ἀπὸ τοὺς νιοὺς καὶ τοὺς γέρους...ἀπὸ τὴν ἀπλυτὴ Ἄμαδρυάδα»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σσ. 65-67.

<sup>118</sup> Βλ. σχετικά με τα είδη του «μύθου»: *Περὶ Ποιητικῆς*, ό.π., 1452a12 – 1452a21.

<sup>119</sup> Βλ. σχετικά με τα μέρη του «μύθου»: *Περὶ Ποιητικῆς*, ό.π., 1452a22 – 1452b13.

<sup>120</sup> Βλ.: «Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὡσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἶκος ἢ ἀναγκαῖον»: *Περὶ Ποιητικῆς*, ό.π., 1452a22 – 1452a24.

<sup>121</sup> Η περιπέτεια τελειώνει στο «ἐγὼ δὲ δίνω λεφτὸ τσακισμένο»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, ό.π., σ. 65.

στροφική έκβαση των πραγμάτων<sup>122</sup> και εδώ τοποθετείται στην τρίτη ενότητα, οπότε ξεκινά η σεξουαλική εκμετάλλευση της Νανότας που ολοκληρώνεται με την (πιθανή) εκπόρνευσή της. Η «αναγνώριση», τέλος, αφορά στην επίγνωση της καταστροφής εκ μέρους του ήρωα. Την ιδιαιτερότητα, όμως, στην περίπτωση της «Νανότας» αποτελεί η απουσία της επίγνωσης της καταστροφής εκ μέρους του κεντρικού προσώπου: η Νανότα ελαχιστοποιείται και χάνεται και ο αναγνώστης μπορεί να προσλάβει τον χαρακτήρα της συνολικά μέχρι την πρώτη συνένευσή της, χωρίς να μπορεί να σχηματίσει εικόνα για αυτήν μετά την καταστροφή της.

Τέλος, ως προς τα χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα μέσα στην πλοκή, για να συντελεστεί η κάθαρση,<sup>123</sup> η Νανότα εμπεριέχει τα γνωρίσματά του, όπως φανερώνονται από την κλασική παράδοση:<sup>124</sup> πρώτον, η ηρωίδα συγκρούεται με το κοινωνικό περιβάλλον της.<sup>125</sup> δεύτερον, μέσα από τη σύγκρουση σχετικοποιούνται οι ισχύουσες κοινωνικές αξίες, δηλαδή αφενός η οικογένεια της κοπέλας αμελεί την προστασία της σε αντίθεση με τα καθήκοντά της και αφετέρου ο κοινωνικός περίγυρος εκμεταλλεύεται τα απότοκα αυτής της αμέλειας· τρίτον, η αφήγηση δικαιώνει τη Νανότα και την απαλλάσσει από την όποια ευθύνη, καθώς επιρρίπτει την ευθύνη στο κοινωνικό περιβάλλον,<sup>126</sup> στην οικογένειά της<sup>127</sup> και στο ένστικτό της.<sup>128</sup> τέταρτον, η ηρωίδα καταστρέφεται. Οπότε η Νανότα αναξιοπαθεί ανεξαρτήτως της ηθικής ή της αρετής της, όπως οι περισσότεροι τραγικοί ήρωες – για αυτό προκαλεί *οἶκτο*. Παρά ταύτα, η έλλειψη ύβρεως ή οποιουδήποτε σφάλματος<sup>129</sup> ή έστω μιας υπερφυσικής δυνάμεως (π.χ. μοίρα, πεπρωμένο), που δυνητικά θα οδηγούσε την ηρωίδα στην καταστροφή συνιστά ιδιοτυπία. Η Νανότα καταστρέφεται και η αφήγηση συνεχώς αίρει την όποια ευθύνη θα μπορούσε να φέρει η ηρωίδα, η οποία αποδίδεται χωρίς να σφάλει, χωρίς να πλανάται.

7. Τέταρτο άξονα περιγραφής του κειμένου αποτελεί ο προσδιορισμός της *ειδολογικής ταυτότητας* του.<sup>130</sup> Και πάλι η έννοια του είδους ορίζει ένα ευρύ πεδίο μελέτης. Αυτό που είναι αναγκαίο να επισημανθεί για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας είναι η ιστορική προοπτική των ειδών και η έννοια της σταθεράς<sup>131</sup> που αποτελεί ενοποιητικό χαρακτηριστικό της πορείας τους.

Η «Νανότα» επιγράφεται από τον ίδιο τον Ξενοπόυλο ως *διήγημα*, μάλιστα *διήγημα* «Ζακυνθινό» ή «Επαρχιακό», γεγονός το οποίο υποδεικνύει σύμφωνα με

<sup>122</sup> Βλ. «πάθος δέ έστι πρᾶξις φθαρτική ή όδυνηρά»: *Περί Ποιητικής*, ό.π., 1452b11 – 1452b12.

<sup>123</sup> Βλ. σχετικά: *Περί Ποιητικής*, ό.π., 1452b28 – 1453a39.

<sup>124</sup> Για μια σύνοψη των βασικών χαρακτηριστικών του τραγικού ήρωα βλ. *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 2183.

<sup>125</sup> Βλ. χαρακτηριστικά: «Κι' από λόγια δέν έπαιρνε [...] δέν τήν άφινε να γλυκοσαλίση»: Γρηγόριος Ξενοπόυλος, ό.π., σσ. 64-65.

<sup>126</sup> Βλ. «Κ' οί φτωχοί φύλακες απόμειναν [...] μέσα της»: Γρηγόριος Ξενοπόυλος, ό.π., σ. 68.

<sup>127</sup> Βλ. «Τέτοιος [...] με φουστάνι»: Γρηγόριος Ξενοπόυλος, ό.π., σ. 68.

<sup>128</sup> Βλ. «γιατί μήπως ήξερε τίποτ' άλλο [...] ή Φύση»: Γρηγόριος Ξενοπόυλος, ό.π., σ. 65.

<sup>129</sup> Βλ. «ό μεταξύ άρα τούτων λοιπός. έστι δέ τοιοῦτος **ό μήτε άρετή διαφέρων και δικαιοσύνη μήτε δια κάκίαν και μοχθηρίαν** μεταβάλλων εις τήν δυστυχίαν **άλλά δι' άμαρτίαν τινά**»: *Περί Ποιητικής*, ό.π., 1453a7 – 1453a10· ο επιτονισμός του γράφοντος.

<sup>130</sup> Βλ. και πάλι ενδεικτικά: Γ. Βελουδής, ό.π., σσ. 82-103 και Δ. Αγγελάτος, *Η «φωνή» της μνήμης*, ό.π., σσ. 25-60 και 127-156.

<sup>131</sup> Για την έννοια της σταθεράς, όπως χρησιμοποιείται εδώ, βλ. An. Marino, *Συγκριτισμός και θεωρία της Λογοτεχνίας* (1988) (μτφρ.: Λητώ Ιωακειμίδου), Αθήνα, Gutenberg, 2020, σσ. 117-169· ιδιαίτερα βλ. τα σχετικά με την έννοια της *φιλολογικής σταθεράς* σ. 134.

την έρευνα<sup>132</sup> συγκεκριμένες θεματικές και υφολογικές κατευθύνσεις, οι οποίες όμως δεν θα αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης για την παρούσα προσέγγιση, καθώς σχετίζονται με την ευρύτερη θεματογραφία του συγγραφέα. Το κείμενο εντάσσεται, πάντως, στο είδος του *διηγήματος*, δηλαδή της σχετικά μικρής μυθοπλαστικής αφήγησης σε πεζό λόγο, με βασικά χαρακτηριστικά την παρουσίαση ενός «κόσμου» με συμπυκνωμένο τρόπο, την επικέντρωση σε έναν χαρακτήρα μέσα από ένα γεγονός αποφασιστικής σημασίας για τη ζωή του, την απλή πλοκή και την ενότητα του αφηγηματικού χωροχρόνου.<sup>133</sup>

Πέραν αυτών των γενικότερων χαρακτηριστικών που εντοπίζονται και σε άλλα λογοτεχνικά είδη, η κριτική έχει επισημάνει, αλλά και αμφισβητήσει έντονα, τρεις καταστατικές ειδολογικές αρχές του *διηγήματος*: την έννοια της *ενιαίας/απλής εντύπωσης*, την έννοια της *κορύφωσης/στιγμής κρίσης* ως κεντρικού γεγονότος της αφήγησης και την έννοια της *συμμετρικής πλοκής*.<sup>134</sup> Ασφαλώς, υπό την επίδραση του μοντερνισμού και την έλξη της σύγχρονης γραφής από λογοτεχνικές τεχνικές, όπως, π.χ. η συχνά μεταβαλλόμενη εστίαση, το παράλογο και η αφαιρετικότητα, η έννοια της *συμμετρικής πλοκής*, αλλά και γενικότερα της πλοκής και η έννοια της *κορύφωσης ή της στιγμής κρίσης*, δεν μπορούν να αποτελέσουν στη σύγχρονη λογοτεχνία<sup>135</sup> *σταθερές*<sup>136</sup> του είδους του *διηγήματος*, το οποίο παρουσιάζεται εξαιρετικά ποικιλόμορφο.<sup>137</sup> Όμως, η *ενιαία εντύπωση*, όπως παρουσιάστηκε από τον Edgar Allan Poe, έχει βαρύνουσα σημασία. Δύο κείμενα του Πόου έχουν εκτενείς αναφορές στη συγκεκριμένη έννοια. Το πρώτο<sup>138</sup> είναι ένα τμήμα από ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε το 1842 στο *Περιοδικό του Γκράχαμ* και αποτελεί κριτική στο *Twice-Told Tales* του Hawthorne, εξού και το άρθρο φέρει ως τίτλο τον τίτλο του έργου. Η σημασία αυτού του αποσπάσματος του άρθρου που αφορά το είδος του διηγήματος θεωρήθηκε τέ-

<sup>132</sup> Βλ. σχετικά: Αλ. Ζήρας, «Η "Νανότα" του Ξενοπούλου ως διακείμενη μορφή της *Νανάς* του Ζολά»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασηματισμοί – Όρια*, ό.π., σσ. 220-221.

<sup>133</sup> Για το είδος του διηγήματος βλ. ενδεικτικά: Ian Reid, *Το Διήγημα* (μτφρ. Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη), Αθήνα, Ερμής, 1982· Fr. O'Connor, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, New York, 1963· H. Bonheim, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge, Brewer, 1982· J. Phelan, *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca NY, Cornell University Press, 2005· M. Toolan, *Narrative Progression in the Short Story. A corpus stylistic approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009· Β. Αθανασόπουλος, «Για μια ασκητική της αφήγησης: ο αφηγηματικός μινιμαλισμός και το διήγημα»: *Το Διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, ό.π., σσ. 150-163.

<sup>134</sup> Σχετικά με υπερμάχους και αντιμάχους των τριών προαναφερθεισών ειδολογικών αρχών, βλ. Ian Reid, *Το Διήγημα*, ό.π., σσ. 78-93.

<sup>135</sup> Για το διήγημα στη νεώτερη και σύγχρονη λογοτεχνία και τα ρευστά ειδολογικά του όρια, βλ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Στα όρια των λογοτεχνικών μορφών: Διήγημα, αφήγημα, ποίημα και οι επιταγές του μοντερνισμού»: *Το Διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, ό.π., σσ. 127-149.

<sup>136</sup> Για την έννοια της *σταθεράς*, όπως χρησιμοποιείται εδώ, βλ. An. Marino, *Συγκριτισμός και Θεωρία της Λογοτεχνίας* (1988) (μτφρ.: Λητώ Ιωακειμίδου), Αθήνα, Gutenberg, 2020, σσ. 117-169· ιδιαίτερα βλ. τα σχετικά με την έννοια της *φιλολογικής σταθεράς* σ. 134.

<sup>137</sup> Για σύγχρονες τάσεις και θεωρήσεις του είδους έξω από μια στερεότυπη ταξινομηκή αντίληψη βλ. ενδεικτικά: Απ. Λαμπρόπουλος, «Σύντομες ιστορίες στο διαδίκτυο: Δημιουργική γραφή, Παγκόσμια λογοτεχνία, Θεωρία»: *Το Διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, ό.π., σσ. 564-579.

<sup>138</sup> Βλ. σχετικά: Ed. All. Poe, «The Short Story» (1842): *Selected and Edited with an introduction and notes by Philip Van Doren Stern*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977 [2<sup>η</sup> έκδοση και 26<sup>η</sup> ανατύπωση· 1<sup>η</sup>: 1945], σσ. 565-567· Ed. All. Poe, «Το Διήγημα» (1842): *Edgar Allan Poe. Τόμος Α΄. Ποιήματα – Κριτική – Επιστολές* (μτφρ., επιμ.: Στ. Μπεκατώρος, επιμέλεια έκδοσης: Λ. Ρινόπουλος), Αθήνα, Πλέθρον, 1991, σσ. 163-165 και 247.

τοια, ώστε να εκδίδεται ως αυτοτελές κείμενο στις μετέπειτα ανθολογίες του έργου του Πόου με τον τίτλο *Το διήγημα* (*The short story*). Το δεύτερο κείμενο, χρονολογούμενο στα 1846 και δημοσιευμένο επίσης στο *Περιοδικό του Γκράχαμ*, είναι *Η φιλοσοφία της συνθέσεως* (*The philosophy of composition*),<sup>139</sup> δοκίμιο που δεν αναφέρεται εν πρώτοις στο διήγημα, αλλά στην ποίηση – μέσα από αυτό το κείμενο ο Πόου επιχειρεί να περιγράψει τα τεχνικά στάδια συγγραφής ενός καλλιτεχνικού έργου, ειδικότερα ενός ποιήματος, και τα αίτια που τα υπαγόρευαν· το κείμενο μάλιστα που αποτελεί το επίκεντρο του εγχειρήματος είναι *Το Κοράκι* (*The Raven*), το οποίο προκάλεσε μεγάλη εντύπωση στο αναγνωστικό κοινό της εποχής, γεγονός που εν μέρει εξηγεί ή τουλάχιστον σχετίζεται με τη δημοφιλία και αυτού του δοκιμίου. Και τα δύο αυτά κείμενα θέτουν παράλληλα μια σειρά από καλλιτεχνικά και αισθητικά ζητήματα που δεν θα σχολιαστούν εδώ.

Στο πρώτο κείμενο ο Πόου, υποστηρίζει, αρχικά, εν συγκρίσει με τα υπόλοιπα είδη πεζού λόγου και έπειτα εν συγκρίσει με την ποίηση, ότι «το είδος εκείνο της σύνθεσης που [...] θα ικανοποιούσε καλύτερα τις απαιτήσεις [...] μιας φιλόδοξης μεγαλοφυΐας, που θα της προσέφερε το πιο επωφελές πεδίο άσκησης... [είναι] το σύντομο πεζό αφήγημα».<sup>140</sup> Η σύγκριση διηγήματος και ποιήματος δεν ενδιαφέρει την παρούσα προσέγγιση, αφού δεν σχετίζεται με την *ενιαία εντύπωση* καθ' εαυτήν. Αυτό που χρήζει αναφοράς είναι η σύγκριση διηγήματος και μυθιστορήματος: το σημαίνον χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί τα δύο είδη είναι η *ολότητα* (*totality*) και πιο συσσεκκριμένα το *κέρδος της ολότητας* (*benefit of totality*). Πιθανώς, θα ήταν δυνατό να διατυπωθούν αντεπιχειρήματα στην ανωτέρω τοποθέτηση· όμως στο κείμενο δεν γίνεται αναφορά σε κάποια δομική, θεματική, ειδολογική ή όποιου άλλου είδους *ενότητα*, η οποία δύναται να χαρακτηρίζει ένα μυθιστόρημα, ή τουλάχιστον δεν γίνεται λόγος για κατεξοχήν αυτήν, καθώς ο Πόου επεξηγεί την τοπόθετησή του αμέσως μετά την έκφρασή της: «[Στο μυθιστόρημα] ερεθίσματα από το περιβάλλον, που παρεμβαίνουν στα διαλείμματα της ανάγνωσης, αντιστρέφουν και καταργούν τις επιδιωκόμενες εντυπώσεις. Αλλά και η απλή διακοπή από μόνη της, είναι ικανή να καταστρέψει την *αληθινή ενότητα*».<sup>141</sup> Πρόκειται, κατά συνέπεια, περί μιας *αναγνωστικής ενότητας* που καθίσταται ανέφικτη στο μυθιστόρημα λόγω των αναγνωστικών διακοπών, αλλά είναι επιτευκτέα στο διήγημα και οδηγεί στην προαναφερθείσα *ολότητα*. Το συστατικό στοιχείο της *ενότητας* και της *ολότητας* στο διήγημα είναι η *απλή εντύπωση* ή *ενιαία εντύπωση* (*single effect*). Η έννοια αυτή και πάλι δεν σχετίζεται με τη γενική εντύπωση που μπορεί να προκαλέσει ένα οποιοδήποτε έργο τέχνης· ο Πόου και πάλι διευκρινίζει: «Ένας επιδέξιος καλλιτέχνης, έ-

<sup>139</sup> Βλ. σχετικά: Ed. All. Poe, «The Philosophy of composition» (1846): *Selected and Edited with an introduction and notes by Philip Van Doren Stern*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977 [2<sup>η</sup> έκδοση και 26<sup>η</sup> ανατύπωση· 1<sup>η</sup>: 1945], σσ. 549-565· Ed. All. Poe, «Η Φιλοσοφία της Σύνθεσεως» (1846): *Edgar Allan Poe. Τόμος Α΄. Ποιήματα – Κριτική – Επιστολές* (μτφρ., επιμ.: Στ. Μπεκατώρος, επιμέλεια έκδοσης: Λ. Ρινόπουλος), Αθήνα, Πλέθρον, 1991, σσ. 165-178 και 248-249· Ed. All. Poe, «Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης» (1846): *Δοκίμια* (μτφρ.: Ευηνέλλα Αλεξοπούλου, Αλεξάνδρα Δημητριάδη), Αθήνα, Ροές, 2002, σσ. 19-53.

<sup>140</sup> Βλ. Ed. All. Poe, «Το Διήγημα», ό.π., σ. 163. Για το πρωτότυπο βλ. Ed. All. Poe, «The Short Story», ό.π., σ. 565: «that class of composition which...should best fulfil the demands...of ambitious genius, should offer it the most advantageous field of exertion...[is] the brief prose tale».

<sup>141</sup> Βλ. Ed. All. Poe, «Το Διήγημα», ό.π., σ. 164· ο επιτονισμός του γράφοντος. Για το πρωτότυπο βλ. Ed. All. Poe, «The Short Story», σ. 566: «Wordly interests, intervening during the pauses of perusal, modify, counteract and annul the impressions intended. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity».

χοντας εκ των προτέρων επινοήσει τη **λειτουργία** μιας ορισμένης **απλής εντύπωσης** επινοεί στη συνέχεια ανάλογα περιστατικά, συνδυάζει στη συνέχεια ανάλογα γεγονότα και τα επεξεργάζεται με τέτοια διάθεση ώστε να τον εξυπηρετήσουν απόλυτα για να **εδραιώσει την εντύπωση** που έχει από πριν συλλάβει και θέλει να εκφράσει. [...] Σε ολόκληρη τη σύνθεση **δεν πρέπει να υπάρχει μήτε μια λέξη γραμμένη έτσι που να μην υποτάσσεται, άμεσα ή έμμεσα, στο ένα και μοναδικό προ-αποφασισμένο σχέδιο**.<sup>142</sup> Η *εντύπωση*, λοιπόν, που θα οδηγήσει στην *αναγνωστική ενότητα* είναι συνεχώς παρούσα στο κείμενο και λειτουργεί ως «καθοδηγητής» του κειμένου σε όλα τα επίπεδα. Όταν ολοκληρωθεί η ενιαία εντύπωση, τότε «η ιδέα του διηγήματος, η θέση του, παρουσιάστηκε ανόθευτη, διότι δεν διαταράχθηκε»,<sup>143</sup> συνεχίζει ο Πόου. Δεν είναι δυνατόν επομένως ένα εκτενές πεζογράφημα, όπως το μυθιστόρημα, να παρουσιάσει «υποτα[γμένες] [τις] λέξ[εις]» σε μια και μόνο ενιαία εντύπωση. Στο δεύτερο κείμενο, ο Πόου περιγράφει εκτενώς τον τρόπο επιλογής μιας εντύπωσης, την επεξεργασία της στο πεδίο της ποίησης και τη δημιουργία των βασικών κειμενικών δομών, με βάση αυτήν την εντύπωση.

Ο Ian Reid, ερμηνεύοντας την «ενιαία εντύπωση» ως μοναδική υφολογική επιλογή ή ως «μοναδική συνέπεια», περιορίζει την έννοια και, για αυτό, την απορρίπτει, επικαλούμενος διάφορα διηγήματα, που χαρακτηρίζονται από έντονη διαπλοκή διαφόρων υφολογικών χαρακτηριστικών ή λογοτεχνικών τρόπων,<sup>144</sup> ως παραδείγματα επιβεβαιωτικά της θέσεώς του. Όμως, ο Πόου δεν είναι διόλου περιοριστικός στα μέσα, με τα οποία μπορεί να επιτευχθεί η «ενιαία εντύπωση», δεν θέτει δηλαδή περιορισμούς, πέρα από την παράμετρο της ακρίβειας των συγγραφικών επιλογών και την παράμετρο της συντομίας του κειμένου.<sup>145</sup> Μάλιστα, ο όρος που επινόησε παρουσιάζεται εξαιρετικά ευέλικτος εννοιολογικά, καθώς δεν ορίζει αναγκαία ειδολογικά χαρακτηριστικά, αλλά αναγκαίο ειδολογικό αποτέλεσμα, το οποίο μπορεί να εντοπισθεί και στα κείμενα που χρησιμοποιούνται από τον Reid ως υποστηρικτικά της επιχειρηματολογίας του και το οποίο δεν είναι μονομερές ή μονοδιάστατο. Δηλαδή η «ενιαία εντύπωση» ή το «κέρδος της ολότητας» μπορεί να εντοπιστεί από τα άρθρα σχεδιασμένα σε επίπεδο πλοκής διηγήματα του Μωπασσάν έως τα πολλές φορές υβριδικά σε ό,τι αφορά την πλοκή διηγήματα του Τσέχωφ και έως τα αντισυμβατικά, σε επίπεδο πλοκής, διηγήματα του Μπόρχες. Σε αντίθεση με ό,τι υποστηρίζει ο Reid, η «ενιαία εντύπωση» είναι ίδιον χαρακτηριστικό του *διηγήματος*, ακριβώς επειδή δεν σχετίζεται με τα γεγονότα και την εξέλιξη τους, όπως η «έννοια της κορύφωσης», αλλά με την «ενότητα» της σύνθεσης, όπως και αν προκύπτει αυτή. Αν σχετιζόταν με την εξέλιξη των γεγονότων και ονομαζόταν, π.χ. «ενιαίο νόημα» ή «κορυφαία στιγμή» ή «γενική εικόνα», τότε, όντως, θα μπορούσε να χρησιμο-

<sup>142</sup> Βλ. Ed. All. Poe, «Το Διήγημα», ό.π., σ. 164· ο επιτοπισμός του γράφοντος. Για το πρωτότυπο βλ. Ed. All. Poe, «The Short Story», σ. 566: «A skilful artist [...] having deliberately conceived a certain single effect to be wrought, he then invents such incidents, he then combines such events, and discusses them in such tone as may best serve him in establishing this preconceived effect [...] In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design».

<sup>143</sup> Βλ. Ed. All. Poe, «Το Διήγημα», ό.π., σ. 164. Για το πρωτότυπο βλ. Ed. All. Poe, «The Short Story», σ. 566: «The idea of the tale, its thesis, has been presented unblemished, because undisturbed».

<sup>144</sup> Ian Reid, ό.π., σσ. 78-80.

<sup>145</sup> Βλ. Ed. All. Poe, «Η Φιλοσοφία της Σύνθεσεως» (1846): *Edgar Allan Poe. Τόμος Α΄. Ποιήματα – Κριτική – Επιστολές*, ό.π., σσ. 167-171.

ποιηθεί η έννοια και για το είδος του μυθιστορήματος, όπως υποστηρίζει ο Reid.<sup>146</sup> Ακριβώς, όμως, επειδή δεν σχετίζεται με την πλοκή, άρα ούτε και με την κορύφωση ή την κλιμάκωση, αλλά με τη συντομία, την ακρίβεια και το συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα χάριν σε αυτές, συνιστά ειδολογικό χαρακτηριστικό του *διηγήματος* – για αυτό και θεωρείται εδώ δεσπόζον σημείο, η εύρεση του οποίου θα επιτευχθεί με την ανάδειξη της ποιητικής του κειμένου.

Τα γενικότερα ειδολογικά χαρακτηριστικά του *διηγήματος* επαληθεύονται στο παρόν διήγημα: καταρχάς, το κείμενο είναι μια σύντομη πεζή αφήγηση· τον σταθερό χώρο εκτύλιξης της δράσης αποτελεί ο χώρος που βρίσκεται λίγο πιο έξω από τη χώρα του νησιού, στο εβραϊκό νεκροταφείο της Ζακύνθου· ο αφηγηματικός χρόνος χαρακτηρίζεται από ενότητα χωρίς ακραίους αναχρονισμούς· η πλοκή είναι απλή και σε μεγάλο βαθμό γραμμική και τα δρώντα πρόσωπα λίγα· ο κειμενικός κόσμος παρουσιάζεται συμπυκνωμένος με επίκεντρο τη βασική ιστορία. Η μόνη ιδιοτυπία που σημειώνεται αφορά στο ζήτημα της επικέντρωσης σε ένα πρόσωπο, καθώς, όπως φάνηκε ανωτέρω,<sup>147</sup> μετά από την πρώτη συνέντευξη της Νανότας, εκείνη μεταμορφώνεται και εξαφανίζεται.<sup>148</sup> Βεβαίως, αυτό συμβαίνει στο τέλος του κειμένου και θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι η εξαφάνιση της ηρωίδας ως ενεργούντος προσώπου δεν σχετίζεται με την επικέντρωση στο πρόσωπό της, καθώς στην αφήγηση που προηγήθηκε κατέχει την πρωταγωνιστική θέση. Σε αυτό το σημείο, αποδεικνύεται κομβικό, όπως έχει προαναφερθεί, το τελευταίο και εκτενές ιδεολογικό σχόλιο του αφηγητή,<sup>149</sup> το οποίο σχολιάστηκε αφηγηματικά<sup>150</sup> και σε επίπεδο λογοτεχνικών τρόπων πιο πάνω.<sup>151</sup> Με το τελικό αυτό σχόλιο του αφηγητή και ιδιαίτερα με την τελευταία περίοδο,<sup>152</sup> απομακρύνεται η εστίαση από τη Νανότα, που έχει εξαφανιστεί και δίνεται η έποψη μιας κοινωνικής παθογένειας, ανασηματοδοτώντας όλα τα προηγούμενα σχόλια του αφηγητή. Έτσι, η «απουσία» της Νανότας στο τέλος του κειμένου κρίνεται λειτουργική και σχετίζεται με αυτό το σχόλιο· η εστίαση δηλαδή απομακρύνεται από την ηρωίδα και δημιουργείται μια ιδιοτυπία σε ό,τι αφορά την επικέντρωση στο «ειδικό», είτε αυτό είναι πρόσωπο, είτε γεγονός, από την οποία επικέντρωση πρέπει να χαρακτηρίζεται το είδος.

8. Όπως γίνεται βέβαια αντιληπτό από την ανάλυση που προηγήθηκε, το κείμενο παρουσιάζει μια σειρά αποκλίσεων από κανονικότητες, ιδιοτυπιών και χαρακτηριστικών που μπορούν να θεωρηθούν ιδιαίτερα. Οι ιδιοτυπίες αυτές θα μπορούσαν να συνοψιστούν όπως παρακάτω: ο *τραγικός* χαρακτήρας του κειμένου, παρά το γεγονός ότι μπορεί να περιγραφεί με εξαιρετική ακρίβεια μέσα από την αριστοτελική ορολογία, αμβλύνεται λόγω της ελλείψεως σφάλμα-

<sup>146</sup> Ian Reid, *ό.π.*, σ. 80.

<sup>147</sup> Βλ. εδώ ανωτέρω.

<sup>148</sup> Με βάση την παραπάνω συλλογιστική βέβαια θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ούτε η επικέντρωση σε ένα πρόσωπο είναι απαραίτητο ειδολογικό χαρακτηριστικό του *διηγήματος*, ισχυρισμός που φαίνεται πειστικός για μεγάλο τμήμα της μοντέρνας διηγηματογραφίας, αλλά δεν μπορεί να θεωρηθεί βάσιμος επί της παρούσης λόγω της πρώιμης - σε σχέση με την κορύφωση του μοντερνισμού - χρονολόγησης του κειμένου και εξαιτίας της συνολικής εργογραφίας του Ξενόπουλου που δεν λειτουργεί υποστηρικτικά για τη διατύπωση μιας τέτοιας θέσης.

<sup>149</sup> Βλ. «Κ' οι φτωχοί φύλακες απόμειναν να φυλάνε τις τετράποδες μόνο γίδες τους [...] με φουστάνι»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ό.π.*, σ. 68.

<sup>150</sup> Βλ. εδώ ανωτέρω.

<sup>151</sup> Βλ. εδώ ανωτέρω.

<sup>152</sup> Βλ. «Τέτοιος "διάλογος" ξεσηκώνει [...] με φουστάνι»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ό.π.*, σ. 68.

τος/«ἀμαρτίας»<sup>153</sup> και «ἀναγνωρίσεως» εκ μέρους της ηρωίδας· το κείμενο «αποσυντονίζεται» από την *ειδολογικότητά του*, καθώς απομακρύνεται από το πρόσωπο της Νανότας και τον πρωταγωνιστικό ρόλο της πράξης της, για να σχολιαστεί με αφορμή τη Νανότα μια υπαρκτή κοινωνική πραγματικότητα· οι αισθητικές αρχές του *νατουραλισμού*, που καθορίζουν εν πολλοίς τις καλλιτεχνικές επιλογές, «αλλοιώνονται» ανά στιγμές στο πρόσωπο των δύο συγγενικών της ηρωίδας χαρακτήρων, ώστε αυτοί να συγκροτηθούν ως χαρακτήρες με αντιφάσεις, χωρίς απόλυτο πρόσημο· οι *μορφικές* επιλογές, τόσο οι αφηγηματικές και αυτές που αφορούν στα σχήματα λόγου, όσο και οι *παρακειμενικές*<sup>154</sup> (βλ. τα δύο γραφήματα), αναδεικνύουν εμφατικά, όπως φάνηκε, τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Αυτές λοιπόν οι ιδιοτυπίες τροπολογικής, ειδολογικής, τεχνοτροπικής και μορφικής τάξεως δημιουργούν τις προϋποθέσεις του ερμηνευτικού πλέγματος που χρησιμοποιήθηκε εδώ και υποδεικνύουν τις *προθέσεις* του κειμένου.<sup>155</sup>

Έτσι, ο *νατουραλιστικός* προσανατολισμός του συμβάλλει δραστικά στην επιλογή των συγκεκριμένων λογοτεχνικών τρόπων, καθώς αυτό το αισθητικό ρεύμα δεν σχετίζεται άμεσα με λογοτεχνικά είδη, όπως π.χ. η *κωμωδία* και τα αντίστοιχα λογοτεχνικά χαρακτηριστικά της· το *τραγικό*, επομένως, επιλέγεται ως το κατάλληλο πρίσμα, δια του οποίου θα ρηματοποιηθεί η *ιστορία*. Όμως, η παρούσα συναρμογή *νατουραλισμού* και *τραγικότητας* οδηγεί σε ενδιαφέροντα καλλιτεχνικά αποτελέσματα. Έχοντας ως δεδομένα την εξαφάνιση της Νανότας, του κεντρικού δηλαδή χαρακτήρα, την απουσία «ἀναγνωρίσ[εως]» εκ μέρους της, την αφηγηματική αθώωσή της για την κατάληξή της, τις ευθύνες που επιρρίπτονται στους ανδρικούς χαρακτήρες και το τελευταίο σχόλιο με το οποίο η αφήγηση απομακρύνεται από την περίπτωση της Νανότας ανιχνεύοντας άλλες παρεμφερείς περιπτώσεις, διατυπώνεται το συμπέρασμα ότι η *τραγικότητα* δεν αφορά εντέλει τη Νανότα ως *τραγικό πρόσωπο*, αλλά τη Νανότα ως *πρόσωπο-παράδειγμα* μιας κοινωνικής παθογένειας. Συγκεκριμένα, ο *νατουραλισμός* στοχεύοντας στην προβολή της κοινωνικής παρακμής και ταυτόχρονα στην απόδοση της «αίσθησης του πραγματικού»,<sup>156</sup> διευκολύνει το συγκεκριμένο κείμενο στην προσπάθεια να πραγματώσει και τα δύο με έναν *ιδιάζοντα* όμως τρόπο· η αφήγηση δηλαδή οικοδομεί *παραδειγματικά* χαρακτήρες που δρουν με βάση τις ορμές τους και την επίδραση του κοινωνικού περιβάλλοντός τους και έπειτα επιχειρεί να γενικεύσει, ώστε να αναδείξει την έκταση του προβλήματος και το μέγεθος της παθογένειας. Η «ἀμαρτία» λοιπόν εδώ δεν διαπράττεται από το φαινομενικά *τραγικό πρόσωπο*, δηλαδή τη Νανότα, αλλά από τον κοινωνικό περίγυρο σε τρία εξακολουθητικά επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο αφορά στην κοινω-

<sup>153</sup> Βλ. «ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν τινά»: *Περὶ Ποιητικῆς*, ὁ.π., 1453a7 – 1453a10.

<sup>154</sup> Για τη σχετική θεωρία του G. Genette σε σχέση με τη (μετά)διακειμενικότητα βλ. G. Genette, *Εισαγωγή στο αρχικείμενο* (1979) (μτφρ.: Μήνα Πατεράκη-Γαρέφη), Αθήνα, Εστία, 2001· G. Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δεύτερου βαθμού* (1982) (μτφρ.: Β. Πατοσιγιάννης, επιμ.: Μαρία Στεφανοπούλου, Λίζυ Τσιριμώκου, εισαγ.: Λίζυ Τσιριμώκου), Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2018· G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>155</sup> Για τους όρους *πρόθεση κειμένου* και «προθετικότητα», βλ. U. Eco, «Σχετικά με ορισμένες λειτουργίες της λογοτεχνίας»: *Περὶ Λογοτεχνίας* (μτφρ.: Έφη Καλλιφατίδη, επιμ. Π. Τζιαμούρας), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002, σσ. 9-27, ιδιαίτερα δε από τη σ. 14 και εξής.

<sup>156</sup> Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Νατουραλισμός και ζωγραφική ή η εξορία της ποίησης»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασηματισμοί – Όρια*, ὁ.π., σσ. 46.

νική παραμέληση και υποβάθμιση των γυναικών στο πλαίσιο του οικογενειακού περιβάλλοντος, δηλαδή στην αδιαφορία για το βιοτικό επίπεδο και την ηθική διαπαιδαγώγησή τους· το δεύτερο επίπεδο αφορά στη σεξουαλική αλλά και τη γενικότερη εκμετάλλευσή τους από τον ανδρικό πληθυσμό και το τρίτο στον καθολικό στιγματισμό του γυναικείου φύλου παρά το γεγονός, ότι για την κατάληξη της (κάθε) Νανότας ευθύνεται, όπως υποδεικνύεται από το κείμενο, η προγενέστερη παραμέληση και εκμετάλλευσή της.<sup>157</sup> Άρα η «ἀμαρτία» είναι η κοινωνική αντιμετώπιση των γυναικών μέσα στην ανδροκρατούμενη κοινωνία της εποχής.<sup>158</sup> αυτή η αμαρτία οδηγεί στην καταστροφή τη Νανότα, η οποία λειτουργεί παραδειγματικά, αντιπροσωπεύοντας όλες τις «Νανότες», αλλά και όλες τις γυναίκες οι οποίες, ακόμα και αν δεν είχαν την ίδια κατάληξη, αντιμετωπίστηκαν με τον ίδιο τρόπο.<sup>159</sup> τελικά η συγκεκριμένη αμαρτία είναι συντελεσθείσα, όταν ξεκινά η αφήγηση, και υπονοείται μέσα από τα αφηγηματικά σχόλια. Ως προς την «ἀναγνώρισιν», αυτή δεν προέρχεται από την ηρωίδα, αφού η τελευταία δεν είναι ο τραγικός πρωταγωνιστής· το κεντρικό τραγικό πρόσωπο είναι το φύλο της, για αυτό και η «ἀναγνώρισις» επιτελείται με το τελευταίο σχόλιο του αφηγητή που εμφανίζεται ως υπερασπιστής της Νανότας και δύναται να εκληφθεί ως αναγνώριση της αμαρτίας εκ μέρους του αναγνώστη και όχι εκ μέρους της ηρωίδας. Συνάγεται από τα παραπάνω ότι η *τραγικότητα* χρησιμοποιείται ντετερμινιστικά και τοποθετείται σε συλλογικό, κοινωνικό επίπεδο, έχοντας σταθερά κοινωνικά αποτελέσματα, όπως έξαλλου επιτάσσει και ο *νατουραλισμός*. Υποστηρικτικά ως προς την παρούσα επιχειρηματολογία και με ενδεικτικό τρόπο για τις κειμενικές *προθέσεις*, λειτουργεί η σταθερά επαναλαμβανόμενη φράση, εν είδει μοτίβου, με την οποία ξεκινά και τελειώνει η αφήγηση, αφού έχει επαναληφθεί πέντε ακόμη φορές.<sup>160</sup> Δηλαδή, η Νανότα και, επαγωγικά, με βάση την προηγούμενη συλλογιστική, η κάθε γυναίκα, είναι μονίμως απύουσα· είτε ζει με τον οικογενειακό της περίγυρο, είτε εξαφανίζεται, συνέχεια απουσιάζει και αναζητείται από έναν κοινωνικό περίγυρο που ενδιαφέρεται και συνάμα αδιαφορεί για αυτήν, που προσπαθεί να τη διαφυλάξει και ταυτόχρονα την καταστρέφει.

Υπό το πρίσμα λοιπόν του *νατουραλιστικά τραγικού*, όπως αυτό εντοπίστηκε, επεξηγείται και η επιταχυνόμενη μεταμόρφωση της Νανότας και το πολλαπλώς φορτισμένο τελευταίο σχόλιο του αφηγητή – άρα και η απομάκρυνση από το πρόσωπο της Νανότας, δηλαδή η απομάκρυνση από μια ειδολογική σύμ-

<sup>157</sup> Για το ζήτημα της γυναικείας ταυτότητας στα νεώτερα χρόνια στη δυτική πραγματικότητα, των πολλαπλών κοινωνικών ρόλων που έλαβε ή αποδόθηκαν στη Γυναίκα και τις διακρίσεις και μορφές βίας που υπέστη αυτή βλ. Olwen Hufton, *Ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη 1500-1800* (1995) (μτφρ: Ρένα Χρυσόχου, επιμ. Δήμητρα Λαμπροπούλου), Αθήνα, Νεφέλη, 2003· επίσης, για μια ριζοσπαστική θεώρηση της Ιστορικής αφήγησης σε ό,τι αφορά την Ιστορία του γυναικείου φύλου βλ. *Γυναίκες και Ιστορία. Πρακτικά Συμποσίου* (Σορβόννη 13-14 Νοεμβρίου 1992) (επιμ.: Georges Duby και Michelle Perrot, μτφρ.: Κατερίνα Καρλαύτη, επιμ. ελλην. μτφρ.: Β. Τσοκόπουλος), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1995.

<sup>158</sup> Για μια σύντομη και εν πολλοίς πρόχειρη παρουσίαση της θέσης της γυναίκας στη νεοελληνική κοινωνία του 19ου αιώνα βλ. Κούλα Ξηραδάκη, *Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα. Πρωτοπόρες Ελληνίδες. 1830-1936*, Αθήνα, Γλάρος, 1988, σσ. 23-37.

<sup>159</sup> Σε ό,τι αφορά τη ρατσιστική αντιμετώπιση βλ. «Κακία τοῦ κούτσαβλου τοῦ πατέρα της, ποὺ τὴν εἶχε...σὰν τὸν Τζῶρτζη»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ό.π.*, σσ. 64-65· σε ό,τι αφορά την ερωτική εκμετάλλευση βλ. «Οἱ ἄντρες, ποὺ ἀπαντοῦσαν [...] δὲν ἦταν δύσκολη»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ό.π.*, σ. 59· «Πιὸ εὐκολο [...] ἄπλυτη Ἄμαδρυάδα»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ό.π.*, σ. 67.

<sup>160</sup> Βλ. «Μωρὴ Νανότα, μωρὴ!.. Ποῦ εἶσαι;... "Έεεε!... Νανότα!»: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *ό.π.*, σσ. 57, 60, 61, 63, 66, 67, 68.

βαση του διηγήματος. Επισημαίνεται συνεπώς, ως προς την ερμηνευτική διάσταση του σχολίου, ότι μέσω αυτού μετατίθεται το επίκεντρο από το πρόσωπο της Νανότας και τα σχετικά με αυτή γεγονότα και ομοιάζει η Νανότα σαν παράδειγμα που χρησιμοποιήθηκε, για να διατυπωθεί το συμπέρασμα, το οποίο συγκροτήθηκε σταδιακά μέσα από τη διασπορά των ειρωνικών αφηγηματικών σχολίων στην κύρια ροή της αφήγησης. Έτσι, αμβλύνεται η τραγικότητα των γεγονότων και η δυναμική των προσώπων και τα τελευταία σαν να «εκπίπτουν» από την πρωταγωνιστική τους θέση στο επίπεδο του παραδείγματος το οποίο ήταν απαραίτητο στην αφήγηση, για να πραγματώσει τις ιδεολογικές της λειτουργίες και να σχολιάσει το κοινωνικό γίνεσθαι, όπως αυτό *τραγικά* περιγράφει πριν. Η Νανότα λοιπόν αποχωρεί από το επίκεντρο, χάνοντας τον πρωταγωνιστικό της ρόλο και παραχωρώντας αυτόν τον ρόλο στον ιδεολογικό λόγο του αφηγητή. Σε αυτό το σημείο μάλιστα θα μπορούσε να ειπωθεί, συναρτήσει της ακραίας περίληψης γεγονότων που έχει προηγηθεί και παραπέμπει σε άλλα κειμενικά είδη, ότι το διήγημα απομακρύνεται σταθερά από τον ειδολογικό του χαρακτήρα και ο αφηγηματικός λόγος «εγγίζει» το *exemplum*, δηλαδή το *σχόλιο* ή την *παραδειγματική διήγηση*,<sup>161</sup> όπου και μια ιστορία μορφοποιείται, για να διατυπωθεί και να υποστηριχθεί μια πολιτική ή κοινωνική θέση παρά για αισθητικούς λόγους. Ειδολογικά, επομένως, εξηγείται και η επιλογή της εξαφάνισης της Νανότας και ο «σιωπηρός» τρόπος *μεταμόρφωσής* της: η Νανότα εκπλήρωσε τον λειτουργικό της ρόλο και εξαφανίστηκε μέσα σε μια έντονη *περίληψη*, ώστε το τελικό σχόλιο του αφηγητή να επισφραγίσει *ειρωνικά* όλα τα προηγούμενα και να αναδείξει το κοινωνικό πρόβλημα. Η επικέντρωση στη Νανότα, μέσω του τελικού αυτού αφηγηματικού σχολίου διευρύνεται και εντέλει μετατίθεται προς την κάθε «Νανότα», παραδειγματοποιώντας την ηρωίδα, όπως επισημάνθηκε προηγουμένως, και «χαλαρώνοντας» την ειδολογική σύσταση του κειμένου.

Η *τραγική*, συνεπώς, ηθογράφηση των προσώπων συμβαδίζει με την κοινωνική κριτική, η οποία δικαιολογεί την έντονη χρήση του άλλου λογοτεχνικού τρόπου που χρησιμοποιείται, της ειρωνείας. *Τραγικότητα* και *ειρωνεία* λειτουργούν συμπληρωματικά, ώστε να απεικονιστούν τα τραγικά πρόσωπα ως έρμια του περιβάλλοντος, αλλά και για να δοθεί εποπτικά και δηκτικά η εικόνα μιας κοινωνικής σήψης. Αυτή η τροπολογική «διελκυστίνδα» αφενός οδηγεί στην «ειδολογική αποσκίρτηση»<sup>162</sup> του κειμένου, το οποίο, για να επιτύχει τις προθέσεις του, απομακρύνεται από τη Νανότα και μοιάζει να «διδάσκει» τον αναγνώστη και, αφετέρου, αποδίδει το στίγμα του *νατουραλισμού*.

Συγκριτικά με τα νεανικά εγχειρήματα του Γρ. Ξενόπουλου, τα οποία αφενός παρουσιάστηκαν από τον ίδιο ως *νατουραλιστικά*, αφετέρου δέχτηκαν την απόρριψη της σύγχρονης τους κριτικής σε ό,τι αφορά τον βαθμό αφομοίωσης

<sup>161</sup> Για την ιδεολογική χρήση της νεοελληνικής ποίησης στον 18ο κυρίως αιώνα, αλλά και τις αρχές του 19ου βλ. Στέση Αθήνη - Γιάννης Ξούριας, *Νεοελληνική Γραμματεία. 1670-1830*, ΣΕΑΒ, 2015, σσ. 121-122· για τη νεοελληνική πλασματική πεζογραφία με ιδεολογικές διαφωτιστικές προθέσεις του ίδιου αιώνα βλ. στο ίδιο, σσ. 230-231· για τη σατιρική κοινωνική πεζογραφία βλ. στο ίδιο σσ. 237-238· για συνθετότερα συγγραφικά εγχειρήματα με πολλαπλές ιδεολογικές στοχεύσεις και χρήσεις του *φανταστικού*, της *ειρωνείας*, της *σάτιρας*, του *διδασκτισμού* και του *προσωπείου* βλ. στο ίδιο σσ. 242-243.

<sup>162</sup> Για τη χρήση του όρου βλ. Δ. Αγγελάτος, «Ειδολογικές "αποσκιρτήσεις" ή η αφερεγγυότητα ενός «πεζογραφήματος»: Ο στίχος και ο ρυθμός του στη *Γυναίκα της Ζάκυνθος* του Δ. Σολωμού» (1989): *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού. Επιλογή κριτικών κειμένων* (επιμ.: Γ. Κεχαγιόγλου), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, σσ. 343-354.

των *νατουραλιστικών* χαρακτηριστικών και αισθητικών αξιώσεων,<sup>163</sup> σε αυτό το μεταγενέστερο κείμενό του κρίνεται εξαιρετικά ιδιότυπη η διαχείριση του *νατουραλισμού*, τόσο σε ό,τι αφορά το ιδεολογικό φορτίο του κινήματος, όσο και σε ό,τι αφορά τον σχεδιασμό της πλοκής.

Ζητούμενο παραμένει, όμως, η μορφοποίηση των χαρακτήρων η οποία διαφεύγει από το *νατουραλιστικό* πλαίσιο: η Νανότα, μέσα από τη χρήση του ελευθέρου πλαγίου λόγου, και οι δύο αρσενικοί χαρακτήρες της οικογένειας, μέσα από τα τέσσερα σημεία που επισημάνθηκαν πριν,<sup>164</sup> διασπούν τις τελεολογικές και προκαθορισμένες προδιαγραφές τους και εμφανίζονται ως πρόσωπα συμπαθητικά και αντιφατικά, που παρουσιάζουν «αντιστάσεις» στη σαρωτική ειρωνική διάθεση του αφηγητή. Πρέπει να σημειωθεί ότι, χωρίς αυτές τις «αντιστάσεις», τα πρόσωπα θα μπορούσαν να υποβιβαστούν εντελώς, μέσα από τα αφηγηματικά σχόλια και την εποπτική πρόθεση του αφηγητή, σε «δισδιάστατους» τύπους ενός *διηγήματος* που παρουσιάζει την τάση να μετατραπεί σε *σχόλιο*. Όμως, αυτά διεκδικούν μια αυτονομία από τον αφηγητή και έτσι αποκαθιστούν τον χαρακτήρα του είδους, ο οποίος στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην προσεκτικά σχεδιασμένη εστίαση στις λεπτομέρειες των προσώπων και των γεγονότων.

9. Επόμενο είναι να αναζητηθεί η *ενιαία εντύπωση* του κειμένου και μέσω αυτής η ιδιαίτερη ποιητική του. Αρχικά, είναι χρήσιμο να επισημανθεί ότι στο συγκεκριμένο κείμενο καταγράφεται και κορύφωση πλοκής, η οποία εντοπίζεται στο σημείο της μεταμόρφωσης και της εξαφάνισης της Νανότας, και προβάλλεται ως κορύφωση όχι μόνο σε επίπεδο θέματος, αλλά και μορφής, μέσα από τις παραμέτρους που επισημάνθηκαν παραπάνω.<sup>165</sup> Όμως, η κορύφωση δεν ταυτίζεται με την ενιαία εντύπωση που δημιουργεί το κείμενο, καθώς, πρώτον, όπως φάνηκε, κεντρικό τραγικό πρόσωπο δεν είναι η Νανότα, αλλά η κάθε γυναίκα στη θέση της και, δεύτερον, ο αφηγητής, στο τέλος, μετατοπίζει το κέντρο από την περίπτωση της Νανότας, άρα μεταβάλλει τα πλαίσια της ενιαίας εντύπωσης. Εντέλει, αν συνθεωρηθούν το τελευταίο εκτενές αφηγηματικό σχόλιο και η τελική μάταιη κραυγή των δύο ανδρών, ως ενιαία εντύπωση του κειμένου παρουσιάζεται η ενιαία εντύπωση μιας κοινωνικής σήψης που αφορά στη βαθιά υποτίμηση, εκμετάλλευση και κακοποίηση του γυναικείου φύλου από το ανδρικό. Αυτή η κοινωνική σήψη ερμηνεύεται από την αφήγηση *νατουραλιστικά*, ντετερμινιστικά και αποδίδεται μέσα από τους τρόπους του *τραγικού* και της *ειρωνείας*: οι δηκτικές και εποπτικές *προθέσεις* του αφηγητή απομακρύνουν το κείμενο από την *ειδολογική* ταυτότητά του, η οποία διασώζεται λόγω της ηθογραφίας των προσώπων.

Μέσα από την προσεκτικά αποτυπωμένη παρουσίαση της κοινωνικής σήψης, αναδεικνύεται ως ενιαία εντύπωση η πολυεπίπεδη έννοια της *απώλειας*, η οποία αποτελεί θεμελιώδη βάση του μελετώμενου διηγήματος. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η Νανότα και, επαγωγικά, η κάθε γυναίκα, είναι μονίμως απύσχα. Είτε ζει με τον οικογενειακό της περίγυρο είτε εξαφανίζεται, απουσιάζει διαρκώς και αναζητείται από έναν κοινωνικό περίγυρο που ενδιαφέρεται και συνάμα αδιαφορεί για αυτήν· που προσπαθεί να τη διαφυλάξει και ταυτόχρονα την καταστρέφει. Επειδή ακριβώς η απώλεια είναι δεδομένη και οριστική, η α-

<sup>163</sup> Βίκυ Πάτσιου, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η νοσταλγία του νατουραλισμού»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια*, ό.π., σσ. 155-165.

<sup>164</sup> Βλ. εδώ ανωτέρω.

<sup>165</sup> Βλ. εδώ ανωτέρω.

ναζήτηση είναι ψευδής και μάταιη, για αυτό και ατελέσφορη. Επιβεβαιώνοντας πάντως το θεώρημα του Πόου, η ενιαία αυτή εντύπωση διαμορφώνει όλα τα επιφαινόμενα μορφικά στοιχεία, με αποτέλεσμα αυτά να λειτουργούν ανεπαίσθητα και άδηλα ως μοτίβα δικά της. Έτσι, η Νανότα «απωλείται» τόσο σε θεματικό επίπεδο, ηθικά, αφού, κατά τα φαινόμενα, εκπορνεύεται, όσο και σε δομικό επίπεδο, αφού «σβήνει» ως πρόσωπο πριν από την ολοκλήρωση του κειμένου. Τέλος, όλο το χρονικό πλέγμα του κειμένου καθορίζεται και «κουρδίζεται» με βάση τις επαναλαμβανόμενες επικλήσεις της Νανότας, όταν η τελευταία αναζητείται από τους δύο χαρακτήρες. Ήδη επισημάνθηκε το μοτίβο και ιδιότυπο σχήμα κύκλου, ως προς τη σημασία του για την ενότητα της πλοκής. Η φράση «Μωρή Νανότα, μωρή!.. Ποῦ εἶσαι;... Έεεε!... Νανότα!» με τις παραλλαγές «Μωρή Νανότα, μωρή!.. Έεεεε!», «Νανότα!... Μωρή!... Έεεε!» και «Μωρή Νανότα, μωρήηη!...» επαναλαμβάνεται επτά φορές, ανοίγοντας και κλείνοντας την πρώτη ενότητα και κλείνοντας την τρίτη, δηλαδή το κείμενο συνολικά. Η συνεχής επίκληση επιτείνεται από τους τύπους που αναφέρονται στο κυνήγι και την αναζήτηση, π.χ. «Τή φύλαγαν, τήν πρόσεχαν, τήν κυνηγοῦσαν, τήν τσάκωναν»,<sup>166</sup> «Έφτούνη θέλει φύλακα»,<sup>167</sup> «ἢ φύλαξι του ἦταν ἀκόμα πιὸ ἀύστηρη καὶ πιὸ ἄγρια»<sup>168</sup> κ.λπ. Η αρχή του κειμένου είναι απόλυτα διαφωτιστική ως προς την παράμετρο του κυνηγιού.

Μωρή Νανότα, μωρή!.. Ποῦ εἶσαι;... Έεεε!... Νανότα!

Αὐτὰ τὰ ξεφωνητὰ ἀντηχοῦσαν **ὅλημερα**, ἕνα γύρο στὸ καλύβι τῶν γιδάδων. **Πάντα** χαμένη ἢ Νανότα καὶ **πάντα** νὰ τὴ **γυρεύουν** σὰν παλαβοί, ὁ πατέρας της, ὁ Μιμάτσος κ' ὁ μικρότερος ἀδελφός της, ὁ Τζώρτζης.<sup>169</sup>

Οι ρηματικοί («γυρεύουν») και επιρρηματικοί («ὅλημερα», «πάντα») τύποι διαρκείας αφενός αντιδιαστέλλονται προς τη μετέπειτα εξέλιξη της πλοκής (αφού αργότερα «νικημένοι, χωρίς νὰ παρατήσουν κι' ὀλότελα τὴ φύλαξή τους, τὴν εἶχαν χαλαρώσει πολὺ»),<sup>170</sup> αφετέρου υπαγορεύουν τη συνθήκη της συνεχούς αναζήτησης της συνεχῶς «χαμέν[ης]» κοπέλας. Ἄρα, η συνεχῆς ἀπώλεια και η μάταιη αναζήτηση ενός εκ προοιμίου –ὅπως φαίνεται– εξαφανισμένου προσώπου συνέχει ὅλη την κίνηση των χαρακτήρων μέσα στον αφηγηματικό χώρο. Οι χαρακτήρες κινούνται ως κυνηγοί και κυνηγημένοι, ως αναζητητές και χαμένοι, μέχρι αὐτὸ το μοτίβο να απομείνει στο τέλος μια συνήθεια χωρίς σκοπὸ και νόημα. Η ἀπώλεια τελικὰ καθορίζει ὅλες τις κειμενικές εκφάνσεις, θεματικές, αφηγηματικές, χρονικές.

Ὅλα τα παραπάνω παρουσιάζουν εξαιρετικὸ ενδιαφέρον ὑπὸ το εννοιολογικὸ πρίσμα της (ανα)παράστασης. Οι προθέσεις του κειμένου «κυμαίνονται» συνεχῶς ἀνάμεσα στην *αναπαράσταση* και την *παράσταση* και η (ανα)παραστατική ποιότητα των κειμενικών επιλογῶν εμφανίζεται ἀσταθής. Ἐτσι, ἐνῶ το *νατουραλιστικὸ* αισθητικὸ πρόσημο ὀρίζει τις κατάλληλες συνθήκες για τη συγκρότηση *παραστατικῶν* καλλιτεχνικῶν μεγεθῶν, η ἀπουσία της δεσπόμενης *νατουραλιστικῆς* τεχνικῆς της *περιγραφῆς* ὀδηγεῖ στη δημιουργία *αναπαραστατικῶν* μεγεθῶν, που μποροῦν να αντιστοιχηθοῦν με στοιχεία της πραγ-

<sup>166</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σ. 60.

<sup>167</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σ. 60.

<sup>168</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σ. 61.

<sup>169</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σ. 57· ο επιτονισμὸς του γράφοντος.

<sup>170</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, ὁ.π., σ. 65.

ματικότητα τα οποία, απλώς και μόνο, αντικαθιστούν.<sup>171</sup> Επίσης, αν και το είδος του διηγήματος είναι ένα είδος που, χάριν στη συντομία και την αυξημένη λειτουργικότητα όλων των παραμέτρων του, δημιουργεί ευκολότερα τις προϋποθέσεις της *παραστατικής* μορφοποίησης, η εμφανής πρόταξη εκ μέρους του αφηγητή των ιδεολογικών θέσεών του με εκπεφρασμένο τρόπο μειώνει δραστηκά τον *παραστατικό* χαρακτήρα του κειμένου, αφού οι μορφές υποβιβάζονται σε παραδειγματικούς *τύπους*. Αντίθετα, ενώ η συμβατική χρήση του *αφηγηματοποιημένου λόγου* προδιαθέτει μια αφήγηση *διαφανή*, όπου όλα «φαίνονται», η επιτυχής και παραδειγματική χρήση του *ελευθέρου πλαγίου λόγου* και η αδυναμία του αφηγητή να «δει» σε απόλυτο βαθμό την πραγματικότητα, όταν η Νανότα συνευρίσκεται με τους εραστές της,<sup>172</sup> δημιουργούν τις προϋποθέσεις για *πρόσωπα και πράγματα παραστατικά*. Ταυτόχρονα, αν και η ειδολογική αλλοίωση του κειμένου (που εξυπηρετεί την προβολή της παθογένειας και των ευθυνών του ανδροκρατούμενου κοινωνικού περιβάλλοντος) και τα ντετερμινιστικά κινούμενα πρόσωπα δημιουργούν τις προδιαγραφές για μια ηθογράφιση απόλυτα *αβαθή*, τα πρόσωπα, μέσω των οποίων μορφοποιούνται οι ιδεολογικές θέσεις του αφηγητή, είναι πρόσωπα κατά τι μεταίχμιακά, πρόσωπα που σχεδόν *(ανα)παριστούν*, δηλαδή πρόσωπα ανάμεσα σε μια *αναπαραστατική διαφάνεια* που τα «περιτυλίγει» (καθώς αυτά υπηρετούν την ιδεολογική προσήλωση/*προθετικότητα* του κειμένου) και ανάμεσα σε μια *εμπράγματα ταυτότητα* που κατακτούν τα ίδια αποσπασματικά, με την απομάκρυνσή τους από τις επιταγές του νατουραλισμού. Όλες οι επιλογές αυτές φανερώνουν τελικά, ότι οι προθέσεις του κειμένου κινούνται σε ένα μεταίχμιο μεταξύ παράστασης και αναπαράστασης.

Η *ενιαία εντύπωση*, λοιπόν, «κουβαλά» αυτήν τη διττότητα των κειμενικών επιλογών, εμπεριέχει τη διαφανή προβολή *τύπων και αντικειμένων* που ανά στιγμές μεταβάλλονται σε *πρόσωπα και πράγματα*. Για αυτό και η ίδια η Νανότα στο τέλος είναι μια μορφή αφαιρετική που ισορροπεί ανάμεσα στο *πρόσωπο*, το οποίο αφηγηματικά είχε εν μέρει κατασκευαστεί ως τέτοιο, και τον *τύπο*. Η αφήγηση δηλαδή άλλοτε παριστάνει *τύπους* και άλλοτε *πρόσωπα*, άλλοτε *αντικείμενα* και άλλοτε *πράγματα* – εντέλει άλλοτε ιδεολογικές θέσεις και άλλοτε καλλιτεχνικά μεγέθη.

10. Συμπερασματικά, το συγκεκριμένο εγχείρημα του Γρηγορίου Ξενόπουλου είναι ένα εγχείρημα της τάξεως του *μεταιχμίου*. Κυμαίνεται ανάμεσα στην *τραγικότητα* και την *ειρωνεία*, στο ιδεολογικό *σχόλιο* και το *διήγημα*, σε μια εφαρμογή του *νατουραλισμού* και την υπέρβασή ή παρέκκλισή του, ανάμεσα σε χαρακτήρες συγκροτημένους στον άξονα της *δείξης* που αφορά στο *εξ αποστάσεως φαίνεσθαι* και τον άξονα της *δείξης* που αφορά στο *εκ του σύννεγγυς είναι*. Συνοψίζοντας, ολόκληρο το κείμενο κυμαίνεται ανάμεσα στην *αναπαράσταση* και την *παράσταση*, ή αλλιώς ανάμεσα στην απώλεια/έλλειψη και τη δημιουργία/συγκρότηση της ιδιαίτερης *ταυτότητάς* του. Το διήγημα λοιπόν είναι «ανθεκτικό» και ερμηνευτικά ενδιαφέρον ακριβώς για αυτήν την «αστάθειά» του, αφού (παραδόξως) δεν στερείται λόγω αυτής τον αισθητικό του χαρακτήρα – αντιθέτως, ίσως η διττότητα των κειμενικών προθέσεων να τον ενισχύει. Αυτό πάντως το μικρό και προσεκτικά διαρθρωμένο κείμενο ίσως μπορεί να καταλά-

<sup>171</sup> Για τις *παραστατικές* και πολλαπλώς αισθητικά σημεινόμενες *περιγραφές* του Ζολά, βλ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Νατουραλισμός και ζωγραφική ή η εξορία της ποίησης»: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, ό.π., σσ. 55-64.

<sup>172</sup> Βλ. εδώ ανωτέρω.

βει μιν ιδιαιτέρα σημαντική θέση στο αχανές έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου<sup>173</sup> – αν ληφθεί υπόψιν ο μεταιχμιακός και «σύνθετος» χαρακτήρας του απέναντι στα αρραγή και συχνά διαφανή έργα του συγγραφέα.

---

<sup>173</sup> Για μια συνολική κριτική αποτίμηση του έργου του Γρ. Ξενόπουλου μέσα από παραδειγματικές τομές και υπό ένα αισθητικό πρίσμα βλ. Β. Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού. Εκδόχες του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τ. Α', Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 631-665.

## Abstract

Alexandros Retsos

### Representative Attempts. *Nanota* of Gr. Xenopoulos: a peculiar case of Naturalistic short story

The subject of the present study is *Nanota* by Grigorios Xenopoulos, a short story published in 1916 in the magazine *Noumas*. The approach focuses on the definition of the poetics of the text through the description and analysis of principal text structures. More specifically, the working hypothesis concerns the definition of these poetics by finding the single effect which the text produces through an original, as is proved, handling of its principal signs of genre, mode and style. It is therefore maintained that this short story succeeds in claiming its own peculiar way of articulating itself, both as to the formation of its relatively simple story and as to the different principles of style that frame it. The methodological frame of the research in this case consists of a functional mesh of tools of different origin, considered within the frame of broader conceptual categories. The rationale is structured on four axes, based on which the characteristics of the text that bear significance as regards its interpretation are analysed. Overall, the aim of the present study could be characterized as a threefold one; first, the interpretative approach to the text itself; second, the implementation of certain tools, which, though often doubted as to their “endurance” – perhaps not always unfairly – are here thought to be directly connected with the deep structure of the text; third, the correlation between some terms which, although they might be considered conceptually remote, bring about interesting interpretative results.

### Keywords

*Nanota*, structure, short story, tragicality, irony, naturalism, narration, threshold.