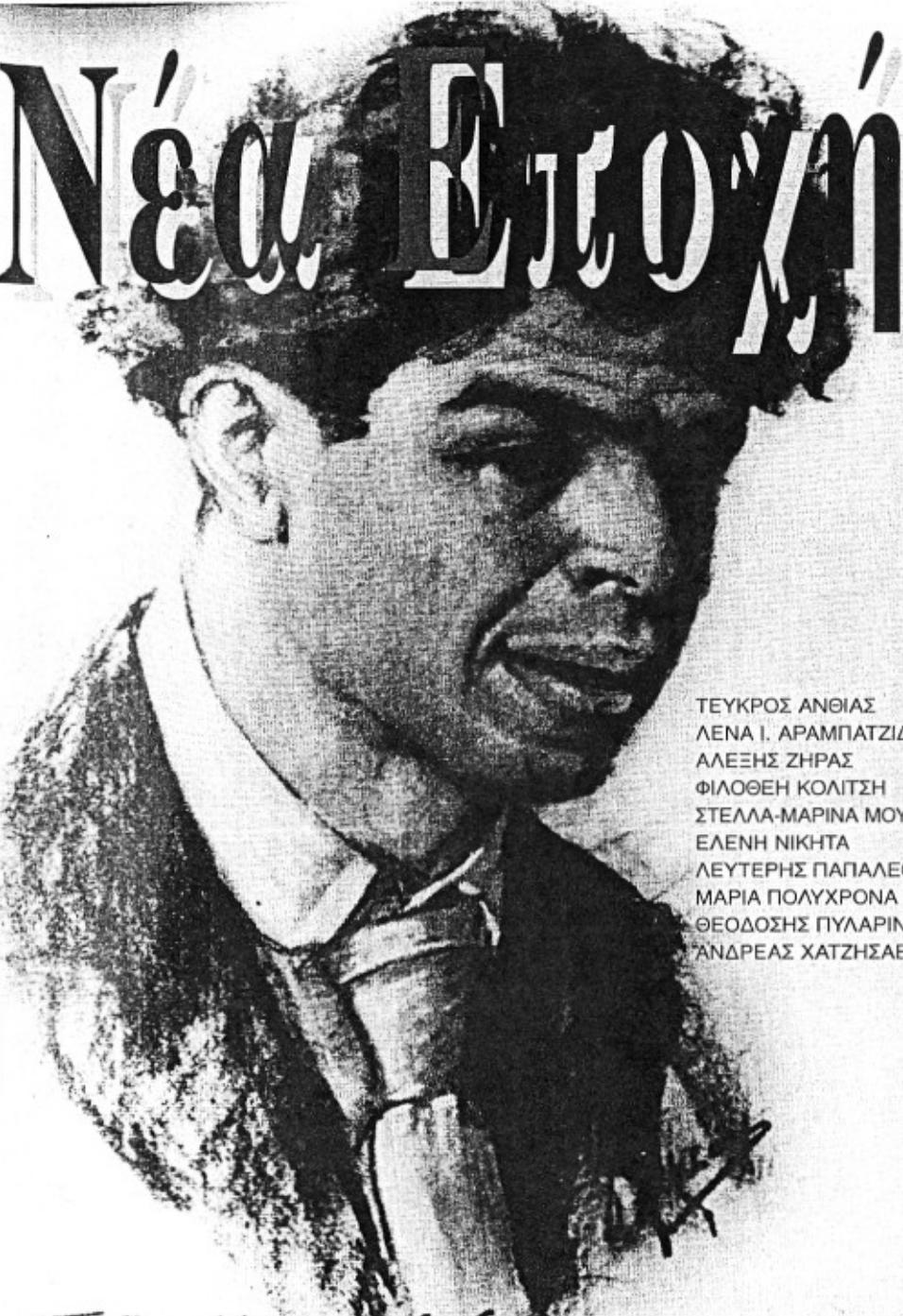


# Nέα Εποχή

ΤΕΥΧΟΣ 290 / Φεβρουάριος 2006

ΝΕΑ ΕΠΟΧΗ  
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΝΙΚΟ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ  
50 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ



ΤΕΥΚΡΟΣ ΑΝΘΙΑΣ  
ΛΕΝΑ Ι. ΑΡΑΜΠΑΤΖΙΔΟΥ  
ΑΛΕΞΗΣ ΖΗΡΑΣ  
ΦΙΛΟΘΕΗ ΚΟΛΙΤΣΗ  
ΣΤΕΛΛΑ-ΜΑΡΙΝΑ ΜΟΥΖΟΥΡΗ  
ΕΛΕΝΗ ΝΙΚΗΤΑ  
ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΠΑΠΑΛΕΟΝΤΙΟΥ  
ΜΑΡΙΑ ΠΟΛΥΧΡΟΝΑ  
ΘΕΟΔΟΣΗΣ ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ  
ΑΝΔΡΕΑΣ ΧΑΤΖΗΣΑΒΒΑΣ

T. Η. Ν. Νικολαΐδης  
Εγκαίρως Ν. Νικολαΐδης

ISSN 0470-522X

## Φιλοθέη Κολίτση

## Νίκου Νικολαΐδη, *To Στραβόξυλο* (1922): Ένα “εσωτερικό” μυθιστόρημα\*

*To Στραβόξυλο*<sup>1</sup> είναι το πρώτο μυθιστόρημα του Νίκου Νικολαΐδη του Κύπρου, το οποίο γράφτηκε πριν από τους Βαλκανικούς πολέμους, αλλά δημοσιεύτηκε μόλις το 1922<sup>2</sup>. Πρόκειται για ένα “μυθιστόρημα διάπλασης”<sup>3</sup>, όπως δηλώνει άλλωστε και ο υπότιτλος του κειμένου («πώς πλάθεται ένας άνθρωπος»), με το οποίο ο συγγραφέας του φιλοδοξεί να δώσει έναν έργο ανάλογο με τα *Χρόνια μαθητείας* του *Βίλχελμ Μάιστερ* του Γκαίτε, αποσκοπώντας παράλληλα στη συναισθηματική αγωγή του αναγνώστη<sup>4</sup>. Ωστόσο, εκτός από τη “διάπλαση-διαμόρφωση” του χαρακτήρα του νεαρού Γιώργη, κεντρικού ήρωα του μυθιστορήματος, ο υπότιτλος μπορεί ακόμη να υποδηλώνει τη “μεταμόρφωση” και άλλων χαρακτήρων του κειμένου, που βρίσκονται σε ώριμη ηλικία.

Το μυθιστόρημα μπορεί να δώσει καταρχήν την εντύπωση τηθογραφικού αφηγήματος, εφόσον το μεγαλύτερο μέρος της πλοκής του αναφέρεται στη ζωή του χωριού (με οποραδικά flashback στη ζωή της πόλης, όπως τη βίωση επί μια τετραετία ο Γιώργης). Ωστόσο, σύμφωνα με τον Πέτρο Χάρη, το *Στραβόξυλο* υπερβαίνει τα στενά όρια της ηθογραφίας και εστιάζεται στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων του<sup>5</sup>, ενώ ο Καρακάσης το θεωρεί ως το πρώτο νεοελληνικό “ψυχολογικό μυθιστόρημα”<sup>6</sup>. Άλλοι μελετητές του έργου έχουν επιπροσθέτως υπογραμμίσει τις κοινωνικές διαστάσεις του πεζογραφήματος. Ο Κώστας Νικολαΐδης εντοπίζει στο *Στραβόξυλο* στοιχεία έμμεσης κοινωνικής κριτικής<sup>7</sup>, ενώ ο Στρατής Τσίρκας, εξαίροντας τον “ορεαλισμό” του Νικολαΐδη και τις “γένφυρες” που έχουν εν γένει τα πεζογραφήματά του με τον “πραγματικό κόσμο”, διαβλέπει στοιχεία πολιτικής κριτικής στο έργο (όπως η ακμή και η παρακμή της ελληνικής αστικής τάξης)<sup>8</sup>.

Η παρούσα μελέτη εξετάζει τη συστηματική απεικόνιση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων του *Στραβόξυλου* (πρωτίστως του Γιώργη, αλλά και άλλων χαρακτήρων του κειμένου), που πραγματώνεται με την αξιοτοίηση ποικίλων αφηγηματικών τεχνικών (ψυχο-αφήγηση, εσωτερικός μονόλογος, ελεύθερος πλάγιος λόγος)<sup>9</sup> και την πειραματική χρήση των διακριτών λειτουργιών τους. Παράλληλα επισημαίνεται ο σαφής κοινωνικός – ή μάλλον διαλογικός – προσανατολισμός του έργου, εφόσον το μυθιστόρημα δεν εξαντλείται μόνο στη διερεύνηση της ατομικής ψυχολογίας των ηρώων, αλλά υπογραμμίζει την ουσιαστική αλληλεπίδραση απόμουν και κοινωνικού περιβάλλοντος.

Κεντρικός άξονας της πλοκής του έργου είναι το διττό “Ξερίζωμα” του μικρού Γιώργη, αρχικά από το χωριά του, προκειμένου να εγκατασταθεί στην πόλη του Βόλου, στο σπίτι του νονού του, και στη συνέχεια, από την πόλη, όπου έχει αρχίσει να φιξώνει, προκειμένου να “μεταφυτευτεί” πίσω στο χωριό του, σε ένα περιβάλλον που

\*Η παρούσα μελέτη αποτελεί συντομευμένη και εμπλούτισμένη με νέα στοιχεία μορφή ενός κεφαλαίου της αδημοσίευσης διδακτορικής μου διατριβής (*Tradition and Modernity in Greek Prose Fiction of the 1920s*, University of Cambridge, 1998).

αδυνατεί να τον καταλάβει και διαρκώς τον παρεξηγεί και τον πληγώνει. Ο Γιώργης, αντιμετωπίζοντας καθημερινά ποικίλα εμπόδια, επικρίσεις και ειρωνείες τόσο από την οικογένειά του όσο και από τους συγχωριανούς του, και ερχόμενος αντιμέτωπος με βασανιστικές αμφιβολίες και ανασφάλειες, σιγά σιγά εξελίσσεται και ωριμάζει. Ο θρίαμβός του στο παντηγύρι του χωριού με το επεισόδιο της κούνιας θα οδηγήσει στην αποδοχή του νεαρού ήρωα από τους συγχωριανούς του.

Το μυθιστόρημα εμπεριέχει και κάποιες παραλληλες πλοκές, όπως οι ιστορίες του Βαγγέλη του Στραβομάσελα, του Θανάση του Πηγαδά, της οικογένειας του παπά του χωριού, της οικογένειας της Κήρας Δευτονιώτης, της Μαρουδιάς και της Ζαφείρανας. Καθώς το έργο εξελίσσεται, “τα κακά στοιχειά του χωριού” (ο Βαγγέλης, η Μαρουδιά, ο Θανάσης), με την ενεργειακή επιρροή του Γιώργη, υφίστανται μια απροσδόκητη μεταμόρφωση και αφήνουν να διαφανούν τα “καλά φυσικά τους”. Επιπλέον, στο έργο διαπλέκεται λογοτεχνικά το αίτημα του δημοτικισμού<sup>10</sup>, εφόσον ο Γιώργης, όταν ζει στην πόλη του Βόλου, αρχίζει να ανακαλύπτει τον εαυτό του, χάρη στο νέο του δάσκαλο (τον Δελμούζο) και το πρότυπο σχολείο του.

### A. Έμφαση στο υποκείμενο – αναπαράσταση της εωτερικής ζωής των ηρώων

#### I. Η απεικόνιση της μνήμης και της σκέψης: εναλλαγή ψυχο-αφήγησης και εωτερικού μονολόγου

Το Στραβόδευλο ξεκινά ως μία τριτοπρόσωπη αφήγηση με μηδενική εστίαση. Η πρώτη παράγραφος εισάγει το κεντρικό θέμα του έργου (το ξερίζωμα του Γιώργη) με μια συμβολική εικόνα που θα αποτελέσει την επαναλαμβανόμενη επωδό – εν ειδεί μουσικού μοτίβου – του μυθιστορήματος:

Ο Γιώργης είναι από κείνα τα καλά παιδιά, που μόλις τελειώσουν το σκολειό του χωριού τους, τραβιούνται σα δεντύοινα στα ξεριζώνουν από τη γη τους, και στέλλονται στην πόλη, στην αυλή ενού μακρινού συγγενή, ενού κοινωνάρου ή απλού φίλου, για να αποτύπωσουν – να προκόψουν – στο χωραΐτικο σκολειό, στο χωραΐτικο οπίτι. Ένα από τα ξεριζωμένα παιδιά, που αφού μαραθήσαντε, και μαραζώσαντε σέργοντας τις άπειρες τρυφερές φιλίες τους στην ξένη αυλή, από μιαν ιδιοτροπία ή από έναν νέον υπολογισμό της οικογένειας, ξανατραβιούνται και σέρνονται στο χωριό τους, ακριβώς τη στιγμή που κάποιες από τις πιο δυνατές και ζωντανές φιλίες τους αρχινάνε να βυθίζονται στην ξένη γη. (σ. 17)<sup>11</sup>

Καθώς η ιστορία εξελίσσεται, ο τριτοπρόσωπος αφηγητής, διατηρώντας τη μηδενική εστίαση, παρακολουθεί την εωτερική περιπέτεια του νεαρού Γιώργη, αναπαριστώντας συχνά τις αγωνίες του και τις αδιέξοδες αναζητήσεις του μέσα από το αφηγηματικό τέχνασμα της ψυχο-αφήγησης<sup>12</sup>. Μάλιστα κατά το πλείστον χρησιμοποιείται (τουλάχιστον αναφορικά με τον Γιώργο) το είδος της αρμονικής ψυχο-αφήγησης, που καταφεύγει σε εκφραστικές εικόνες, μεταφορές και συναισθηματικά φορτισμένο λόγο, αποφεύγοντας τις δηλώσεις και την αποστασιοποιημένη κριτική, όπως στο παράδειγμα που ακολουθεί<sup>13</sup>:

Χαμένος στις φανταστικές εικόνες και σκηνές, ανέβη στο ξάγναντο. Η φαντασία του είχε προτρέξει πολύ, και ξούσε σε μια ζωή απέραντη, γιομάτη χαρά κ' ευτυχία, φροντισμένος μ' αγάπη απ' όλους σαν τον μεταξούσιούληκα, όσο να μεστώσει για να κάνει το αστραφτερό βομβύκα. (σ. 86)

Ωστόσο, η αφήγηση ή η ψυχο-αφήγηση διακόπτεται από σύντομα χωρία, που ξεκινούν πάντα με μία παύλα και αποδίδουν σε πρώτο πρόσωπο τον εσωτερικό λόγο (ή εσωτερικό μονόλογο)<sup>14</sup> του Γιώργη. Οι εναλλαγές τριτοπρόσωπης αφήγησης και πρωτοπρόσωπου εσωτερικού μονολόγου, επαναλαμβάνονται αρκετές φορές διαδοχικά, πράγμα που δείχνει τη συνειδητή προσπάθεια εκ μέρους του Νικολαΐδη να διακρίνει τις δύο αφηγηματικές τεχνικές, προσπαθώντας να αποδώσει με την καθεμιά από αυτές διαφορετικές νοητικές διεργασίες, όπως στο παρόντα γίνεται που ακολουθεί:

Είχε και στιγμές, που ξέσπαζε η λανθάνοντα δυναφέσκεια που είχε με τον εαυτό του.

- Ω! άλλαξα πολύ και μάλιστα στα κυριώτερα γνωρίσματά μου...

Αιστανόταν πως δεν κατόρθως ακόμα να εύηρη εδώ, στο χωρίο του, μιαν έστω και σκετικήν, εσωτερικήν ισορροπία και γινόταν στην ψυχή του μια μακριά λιτανεία από μομφές και παράπονα εναντίον του εαυτού του, μα σύντοτα η κατάσταση βαστούσε πολύ. Περνούσε μπροστά του "μια μικρούλα πνοή" και ξυπνούσε μέσα του ένας κελαπηδαμός. (...)

- Είμαι αναγκασμένος να πάω σπίτι... Εκεί θα μου μαρφαδούνε όλες οι γητειές... Μ' ας είναι!... τουλάχιστο ότι κερδίω μια στιγμή δεν το χάνω ποτέ... (n. 142)

Μάλιστα σε κάποιο σημείο του κειμένου ο διαφοροποιητικός όρλος των δύο αφηγηματικών τρόπων δηλώνεται ωρτά με την εναλλασσόμενη χρήση των όρμάτων "θυμάται" και "συλλογίζεται", για πέντε φορές στη σειρά, και την εισαγωγή ισάριθμων παραγράφων. Αξιοσημείωτο είναι πως, όταν ο Γιώργης "θυμάται", ακολουθεί τριτοπρόσωπη αφήγηση με ένθετες στιγμές ψυχο-αφήγησης, που μεταφέρει μνήμες του παρελθόντος, διάταξτες με τα συναισθήματα και την ατμόσφαιρα της στιγμής εκείνης, ή μια "μαγική" (ψευτοτενευματική) εμπειρία σε συνδυασμό με μια μουσική συγκίνηση: όταν ο Γιώργης "συλλογίζεται", ακολουθεί ο πρωτοπρόσωπος εσωτερικός λόγος του, που αποδίδει με τρόπο λογικό και συνεκτικό τη σκέψη του:

**Θυμάται:**

Μια φορά ο πατέρας του και μερικοί άλλοι χωριανοί είχανε κοιμηθεί μεθυσμένοι στον ίσκιο ενού δέντρου. Σε κάμποιση ώρα ο ήλιος άπλωσε στον πατέρα του, και τόξερε πως αυτό τούκανε πολύ κακό. Σίμωσε, τον άγγιξε στον άμιο και του μίλησε χαδιδικά, καθώς μιλάνε στα νυσταγμένα ταυδιά, να ξυπνήσει γιατί τονέ καιεί ο ήλιος: μα ο πατέρας, χωρίς να ξυπνήσει καλά- καλά, άρχισε να τονέ βρίξει και να φοβερίζει πως θα τονέ δείξει!... Από τις φωνές του ξυπνήσανε κ' οι άλλοι μεθυσμένοι κι αρχίσανε να βρίξουν αυτόνα και τον πατέρα του...

**Συλλογίζεται:**

- Με τη μουσική γοητεύουνε και τα θεριά. Τα σέρνουνε μαζί τους και τα μαθαίνουνε να χορεύουν στην ουρά τους, λένε...

**Θυμάται:**

Μια φορά ο νονός του έφερε στο σπίτι ένα περιεργότατο ταμπούριο. (...) Αυτό το ταμπούριο το σήκωσε μια μέρα στα γόνατά του, κι ακουμπώντας τα δάχτυλά του στη μεμβράνα, με τον τρόπο των ψευτοτενευματική μουσικού, αφέθη στην ανάμνηση ενού σκοπού που είχε καταφέρει να ταιριάξει κάποτε στον ταμπουρά. Σε λίγη ώρα κατάλαβε το ταμπούριο να παίζει μια μουσική, χωρίς να σαλεύουνε τα δάχτυλά του περισσότερο από ένα λεπτό τρεμούλισμα, σα να φρικιάζουν μεταγγίζοντας το αίστημά του στο ευαίσθητο όργανο! Και η νονά του ακόμη τον χάρισε το "καλό της χαμόγελο" και στάθη ν' ακούσει!

**Συλλογίζεται:**

- Το κατάλαβα πως δεν ήτανε άλλο παρά να παραμερίσει κανείς μέσα του το καθετή και να υποτάξει την αίστησή του σε μια μουσική συγκίνηση. Ετοί, - δεν ξέρω πώς - μα παντέχω πως το αίμα χτυπά στις όργες των δαχτύλων χωρίς να ενεργεί η βούληση... απαράλλαχτα με το χτύπο της καρδιάς...



**Ο Νίκος Νικολαΐδης σε νεαρή ηλικία  
(Αρχείο Στρ. Τσίφκα, ΕΛΙΑ)**

προϋποθέτει κάποιες θεωρητικές και φιλοσοφικές αποψίες της Cohen, που υποστηρίζει ότι η ψυχο-αφήγηση, επειδή δεν εξαρτάται από τον αρθρωμένο λόγο του χαρακτήρα, είναι το πιο αποτελεσματικό αφηγηματικό τέχνασμα, προκειμένου να απεικονισθεί το "υπο-λεκτικό (subverbal) βάθος της σκέψης"<sup>15</sup>.

Επιτέλον, ο Νικολαΐδης, εμμέσως πλην σαφώς, φαίνεται να παίρνει θέση στο φιλοσοφικό ζήτημα της σχέσης γλώσσας και σκέψης<sup>16</sup>. Στο μυθιστόρημα αυτό φαίνεται να εξισώνει τη σιωπηλή, αλλά ορματοποιημένη σκέψη του ήρωα με τον αρθρωμένο

### Θυμάται:

Με τους άλλους αρτίστες, που ήρθανε τις τελευταίες μέρες στο καζίνο του νονού του, ήτανε κ' ένα ζευγάρι γιαπωνέζων. (...) "Μη βλέπεις τις αποτυχίες στις δοκιμές... Ο αρτίστας όταν προβεί στο πάλκο, δ.τι και αν υποσκεθεί να κάνει, αναλαμβάνει τόσο μεγάλη ευθύνη απέναντι του κοινού και του εαυτού του, που βρίσκεται τη δύναμη να το εχτελέσει". Και πρόγματα: τη νύχτα η γιαπωνέζα αρτίστα έκανε όλους να θαμάσουνε και να τη χειροκροτήσουνε στο παιχνίδι των σχτώ μήλων και των πιάτων!

- Ναι!... Ναι!... (σσ. 103-105)

Ανάλογη ανάμειξη των δυο τεχνικών παρατηρείται και σε άλλα σημεία του κειμένου (σσ. 76-77, 82-83 και 170-171).

Σε όλο λοιπόν το μυθιστόρημα παρατηρείται μια προσεκτική και διακριτή χρήση των παραπάνω αφηγηματικών τεχνασμάτων, ώστε μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: Αφενός, η τριτοπρόσωπη αφήγηση ("λέω" / telling), που κατά κανόνα εμπεριέχει στιγμές ψυχο-αφήγησης, συνδέεται με τη μνήμη, το παρελθόν και έχει τη δυνατότητα να αναπαριστά μη ορματοποιημένες νοητικές και ψυχικές διεργασίες, όπως οι εντυπώσεις του περιβάλλοντος χώρου, τα αισθητηριακά δεδομένα, τα συναισθήματα, η ατμόσφαιρα και η συγκίνηση της στιγμής και οι θολές και συγκεχυμένες αναμνήσεις. Αφετέρου, ο πρωτοπρόσωπος ευωτερικός λόγος ("δείχνω" / showing) συνδέεται με το παρόν και τη σιωπηλή αλλά λογική και συνεκτική σκέψη του ήρωα.

Η αφηγηματική αυτή πρακτική του Νικολαΐδη, συνειδητά ή ενστικτωδώς,

λόγο του, οπότε αναταριστά τον εσωτερικό λόγο του Γιώργη σε πρώτο πρόσωπο. Αντίθετα, φάνεται να θέωρει τα συναισθήματα, τα αισθητηριακά δεδομένα και τις συγκεχυμένες αναμνήσεις ως μη ομηταποιημένες ψυχικές και νοητικές διεργασίες, που δεν μπορούν να παρατεθούν (quoted) σε πρώτο πρόσωπο, παρά μόνο να παρασταθούν μέσω της αφήγησης (narrated)<sup>17</sup>.

Επιτροφοθέτως, η συνεχής εναλλαγή των δύο τεχνικών έχει ως αποτέλεσμα τη διπλή προοπτική του κειμένου. Η “αντικειμενική” τριτοπρόσωπη ψυχαφήγηση (μηδενική εστίαση) απεικονίζει τον Γιώργη ως “αντικείμενο” της αφήγησης (“εστιάζόμενο” /focalized), προσφέροντας στον αναγνώστη επιφανειακή γνώση (“από έξω”), ενώ η υποκειμενική πρωτοπρόσωπη εσωτερική φωνή (εσωτερική εστίαση) παρουσιάζει τον Γιώργη ως το “υποκείμενο” του λόγου του (“εστιάζων” /focalizer), παρέχοντας στον αναγνώστη εσωτερική γνώση (“από μέσα”)<sup>18</sup>.

## Π. Η λειτουργία του εσωτερικού μονολόγου

Ο εσωτερικός κόσμος του Γιώργη, όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα, αποδίδεται με σύντομα χωρία εσωτερικού μονολόγου (από εδώ και στο εξής EM), που παρεμβάλλονται μέσα στην τριτοπρόσωπη αφήγηση (ή ψυχο-αφήγηση). Παράλληλα ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να γνωρίσει και να εμβαθύνει περισσότερο στη σκέψη και στην κοινωνιτική του Γιώργη μέσα από εκτενείς EM, που καταλαμβάνουν από μία έως δύο σελίδες ο καθένας. Το νεαρό αγόρι, στην προσπάθειά του να κατανοήσει τον εαυτό του και να προσδιορίσει τη σχέση του με τους άλλους, καταφεύγει συχνά σε ενδοσκοπήσεις και αυστηρή αυτο-κριτική επιζητώντας να βρει παρηγοριά και ανακούφιση από τη δυσάρεστη καθημερινότητά του, επιδίδεται σε ρεμβασμούς, φαντασιώσεις και ονειροπολήσεις<sup>19</sup>.

Ο όρος “εσωτερικός μονόλογος” (σε αντίθεση με τον νεολογισμό “ροή συνείδησης”<sup>20</sup>, που συνδέεται σχεδόν αποκλειστικά με κείμενα μοντερνιστικά και έχει σαφείς φιλοσοφικές και ψυχολογικές συνδηλώσεις) δηλώνει τόσο την παραδοσιακή τεχνική της “εσωτερικής ανάλυσης”, όσο και και τη νεωτερική τεχνική της αναταράστασης της συνείδησης εν δράσει, κατά το πρότυπο του Οδυσσέα του J. Joyce (1922). Πρωτοχρονικοποιήθηκε από τον Edouard Dujardin, συγγραφέα του πεζογραφήματος *Oι δάφνες κόπτηκαν* (*Les Lauriers sont coupes*, 1887), ο οποίος το 1931 δημοσίευσε μία μελέτη για τον EM, όπου περιέγραψε το νέο είδος αφήγησης ως έναν πρωτοπρόσωπο λόγο, που κανείς δεν εκφέρει και κανείς δεν ακούει, και ο οποίος αποτελείται να αναταραστήσει συνειδησιακές καταστάσεις, χωρίς πλήρη συνοχή<sup>21</sup>.

Μολονότι οι κριτικές απόψεις διέστανται σχετικά με το αντικείμενο αναταράστασης του EM (αν δηλαδή αναταριστά συνείδητες ή ασύνειδες νοητικές και ψυχικές διεργασίες)<sup>22</sup>, τα στοιχεία που κατέξοχην τον προσδιορίζουν είναι: η γραμματική (πρώτο πρόσωπο και ενεστώτας, σπανιότερα μέλλοντας ή παρελθοντικοί χρόνοι); η σχέση του με το αφηγηματικό περικείμενο του (ή ένταξή του σε ένα περικείμενο ή η εντελώς ανεξάρτητη και αυτόνομη παρουσία του· σε περίπτωση ένταξής του σε περικείμενο, η εξάρτησή του από αυτό με εισαγωγικές φράσεις ή γραφικά σημεία, ή η αυτονομία του); η σύμπτωση του χρόνου της αφήγησης με τον χρόνο της ιστορίας (καθώς ο EM προσπαθεί να αποτυπώσει τη συνείδηση του χαρακτήρα εν δράσει, και επομένως να αποδώσει το βίωμα στην πιο αδιαμεσολάβητη μορφή του, ο χρόνος που ο ίδιως σκέφτεται ή αισθάνεται συμπίπτει με τη ομηταποίηση των παραπάνω διεργασιών).

η προφορική δομή του λόγου (εφόσον ο ΕΜ αναπαριστά την εσωτερική φωνή του ήρωα, δεν μπορεί να ταυτιστεί με τα διάφορα είδη γραπτού λόγου, π.χ. απομνημονεύματα, τηρολόγια, κτλ., ακόμη κι αν τα κείμενα αυτά είναι γραμμένα με νεωτερικό τρόπο)<sup>23</sup>.

Επιστρέφοντας στο Στραβόξυλο, αξίζει να σημειωθεί ότι η σιωπηλή αποστροφή εις εαυτόν του Γιώργη δεν παρουσιάζεται μόνο σε στιγμές κρίσης, όπως συνέβαινε στο θεατρικό μιθιστόρημα του 19ου αιώνα, αλλά αποτελεί στοιχείο της καθημερινής του ζωής, αποτέλεσμα των συνηθισμένων εμπειριών και συναναστροφών του, πράγμα που προσιδιάζει στους χαρακτήρες του μοντερνισμού<sup>24</sup>. Οι εκτενείς ΕΜ που απαντώνται στο Στραβόξυλο είναι όλοι ενταγμένοι σε ένα τριτοπρόσωπο περιοχέμενο, οπότε και προσδιορίζονται σε μεγάλο βαθμό από αυτό<sup>25</sup>. Σύμφωνα με την ορολογία της Cohn ονομάζονται παρατιθέμενοι μονόλογοι (quoted monologues).

Στο Στραβόξυλο υπάρχουν πέντε παραδείγματα ΕΜ, τα οποία διαχωρίζονται από τα συμφραζόμενά τους με κάποιο εισαγωγικό όρημα, φράση ή σημείο στιξής (άνω και κάτω τελεία), μια αργητηματική πραξιτική που απαντάται κατά κανόνα σε παλαιότερα κείμενα<sup>26</sup>. Το πρώτο από αυτά παρουσιάζει τις αναμνήσεις του Γιώργη από την ημέρα άφιξής του στην πόλη του Βόλου και την ψυχρή έως κακόβουλη υποδοχή που του επιφύλαξε η οικογένεια του νονού του (σσ. 74-75). Αρχικά οι αναμνήσεις του Γιώργη αποτυπώνονται με έναν μάλλον λογικό και συνεκτικό τρόπο. Ωστόσο, όταν ανακαλεί τις πρώτες προσβολές που δέχτηκε, μισοτελειωμένες λέξεις και φράσεις παρατίθενται ανάκατες, μέσα σε εισαγωγικά, αλλά χωρίς επεξηγηματικά όρηματα (που να δηλώνουν ποιος λέει τι), με αποτέλεσμα τον σταδιακό κατακερματισμό του λόγου και τη μερική απώλεια της συνοχής του. Στο απόσπασμα εντοπίζονται στοιχεία μνημονικού μονολόγου, μια παραλλαγή του ΕΜ, κατά την οποία ο νονος στρέφεται διαιρώς στο παρελθόν, χωρίς καμία αναφορά στον χώρο, τον χρόνο και τα αισθητηριακά δεδομένα του αργητηματικού παρόντος<sup>27</sup>:

(...) το παιδί ξαναβυθίστη στις αναμνήσεις του:

— Δεν ήταν κοντά μεσημέρι που πήγαμε στης νονάς; — Ναι — Φτάσαμε πρωί μα πήγαμε πρότα στο χάρι, ύστερα στο “Καζένο” και μετά σπίτι. — Μόλις πέρασα την πόρτα, κ’ η ψυχή μου σκεπάστη... Σα ν’ αποτραβήχτη καθώς το σαλιγκάρι στο καβούρι του! (...) “Α!... άφησε τον Κύριο Κώστα μονάχο του!... αποτέλεσθη!...” — “Μας συγχωρείτε... μας φέραντε ένα χωριστόποντολο...” — Τρέζανε δυο αγόρια. — “Α!... μας φέραντε το δουλάκι!...” — “Μενίλαε!... Νόλλη... Τι είν’ αυτά!...;” — “Πώς το λένε το όνομά σου;” — “Γιάγηγης... είναι αναδεξιμός του πατέρα σας.” (σ. 75)

Ο δεύτερος ΕΜ (σσ. 80-82) αναπαριστά τις εντυπώσεις του Γιώργη από το περιβάλλον τοπίου, καθώς επιστρέφει στο χωριό του, μαζί με τις αναμνήσεις του από την πόλη, ενώ παράλληλα εκφράζεται η αγάπη του Γιώργη για τα παραμύθια. Ο νεαρός ήρωας, καλλιεγύοντας την ιδαίτερη κλίση του, μετέτρεψε τη ζωή των συγχωριανών του σε παραμύθια, που τα διηγήθηκε στα παιδιά του νονού του στον Βόλο: οι ιστορίες του δύμας αυτές δεν έχουν ολοκληρωθεί ακόμα, αφενός, γιατί οι (πραγματικοί) πρωταγωνιστές τους βρίσκονται ακόμη “εν εξελίξει”, και αφετέρου, διότι οι ιστορίες αυτές θα πρέπει πρώτα να ξεχαστούν και στη συνέχεια να επανέλθουν στη μνήμη αυτών που τις άκουσαν, όταν πλέον θα έχουν γίνει παππούδες και γιαγιάδες. Το απόσπασμα αυτό, εκτός του ότι απεικονίζει τη συνείδηση του ήρωα, συνιστά ταυτόχρονα και ένα αυτο-αναφορικό σχόλιο σχετικά με τον τρόπο δημιουργίας μιας ιστορίας (ή ενός παραμυθιού). Η ιστορία-παραμύθι φαίνεται να λειτουργεί ταυτόχρονα αναφορικά (εφόσον

απεικονίζει “αληθινούς” ανθρώπους και “αληθινές” καταστάσεις), αλλά και αυτο-αναφροδικά (εφόσον είναι απαραίτητο να αποκτήσει μια ζωή αυτόνομη, ανεξάρτητη από την πηγή έμπνευσής της, να ξεχαστεί και στη συνέχεια να επανέλθει στη μνήμη εκείνου που θα την κάνει αφήγηση)<sup>28</sup>.

Ο τρίτος ΕΜ εκφράζει τα συναισθήματα του Γιώργη χριώς την απογοήτευσή του από τη στάση της οικογένειάς του απέναντι του και τη μεγάλη ανάγκη του για κατανόηση και αποδοχή (σσ. 138-139):

— Ναι... τίποτα δεν είναι πιο φτωνερό από την κακομοιχιά τους. — Η γκρίνια τους κ' η μιζέρια τους είναι πάντα σα σκιάχτρα!... Μπορώ να πω, πως παραμονεύουν και το πιο μικρό ευχάριστο, για να το διώξουνε μακριά μου. (...) Μυρίζουνται και την πιο μυστική χαρά, που συμβαίνει να μαζίνια μέσα μου από τόνα ή τ' άλλο (...) και τότε την κοροϊδεύουντες και βρίσκουν τρόπο να την... “απαγορεύουν”! ύστερα, με λένε “Γκρινιάρη” — Μου κοροϊδεύουντες τη λύτη μου, καθώς τη χαρά μου, και μου κολλάνε παραστούκλια: “Ανευχάριστος” και “Κοσμοκλάψας!” (...) “Μου μποδίζουνται ακόμα και την ευχαρίστηση που δεν υποψιάστηκαν.” ναι!... (...) — δε μου σέβουνται τίποτα. (σσ. 138-139)

Ο τέταρτος ΕΜ καταγράφει τον εσωτερικό διάλογο του Γιώργη με τα μέλη της οικογένειάς του και την εφηβική του θλίψη μπροστά στη στενομυαλιά του κοινωνικού του περιβάλλοντος, που εκλαμβάνει τη συμπεριφορά του ως αμφισβήτηση των εθίμων και των καθειρωμένων παραδόσεων του τόπου του (σσ. 140-142):

— Ναι!... και στη χώρα, στο σπίτι του νονού μου, είχανε αυτή την εντύπωση: “Σα νέναι κατιτίς και μεις τιτοτένιοι!”. Κ' εγώ π' άκουα, γελούσαν μέσα μου πικρά. — Όμως εδώ, στο χωριό μου, στο σπίτι των γονιών μου με πικάνινε, που πάιρνουντες αυτή την εντύπωση. (...)

— Είμαι σα να με δείχνανε κι όλα τα αιστήματά μου, μπροστά τους, υποφέρουντες σκλαβωμένα... Προ πάντων ο σεβασμός κ' η περιφρόνηση! — Ο πατέρας μου είναι πάντα σα να τρέμει μη χάσει “τα κυριαρχικά του δικαιώματα”. — Το ανεύθυνό του!”. — Το ανεξέλεγκτό του!“ κι ο Πανάγος βρίσκεται στην υποψία πως κιντυνεύει η “Ιεραρχία”, και την υπερασπίζεται με λύσσα!... Κάποτε, είπα στον πατέρα: “Αυτό, εγώ το αιστάνουμαι διαφρετικά!” και μιαν άλλη φορά, είπα στον αδερφό: “Αυτό εγώ το συλλογίζουμαι καλύτερα!” — Ποιος είδε θεριά και δεν τα φοβήθη!; — Πάντα έχουνε κάτι να μου απαγορεύουν. (Προ πάντων το ενδιαφέρον μου για κάθε τι που δεν καταλαβαίνων.) — Μποδίζουνται τις απολαύσεις μου. Κοροϊδεύουντες τις ιδέες μου και προσπαθάνε να διαφεντέψουντες και στις επιθυμίες μου! (...)

— Κάθε φορά που ανεβαίνω στην Κορφή ή περιπατώ, μονάχα για περίπατο, ισοδυναμεί με, δεν ξέρω ποια, χειρονομία που “καταλύει” ένα έθιμο!... (σσ. 140-141)

Τέλος, ο πέμπτος ΕΜ απεικονίζει τον φανταστικό αποχαιρετισμό που απευθύνει στο χωριό του, φεύγοντας για την πολιτεία, καθώς και μερικές οκτηνές από τη ζωή στο χωριό (σσ. 174-175).

Στο Στραβόβιξιλο υπάρχουν ωστόσο και τρία παραδείγματα εκτενών ΕΜ του Γιώργη, που παρατίθενται χωρίς άμεσο ή έμμεσο διαχωρισμό από τα συμφραζόμενά τους, ως μια ανεξάρτητη αφηγηματική φωνή, συνιστώντας έτσι πιο ξεκάθαρες περιπτώσεις της νεωτερικής μορφής του ΕΜ. Το πρώτο αναπαριστά τη σκηνή της αναχώρησης του ήρωα από το χωριό του (σσ. 73-74):

Το λεύκαμα των μαλλιών και το βαθύονταλμα των ζαρωματιών στο πρόσωπο του γέρου θυμίσανε πως, στο μεταξύ των δυο συναντήσεών τους, ήταν μια ολάκερη περίοδο της ζωής του!

— Δεν ήτανε Σεπτέμβριος που με ξεσηκώσανε απ' το χωριό μου; — Ναι. (...) Ο πατέρας μού λεγε για μια ζωή: “Καλοπέραση!” που θάχω στη χώρα, στο σπίτι του νονού μου, κι ο Πανάγος, ο αδερφός μου: “Θα γίνεις Ανθρωπος! Βρε” μου είπε και πρόστεσε πικρόχολα: “Δε θα μείνεις εσύ, ζο.” (σ. 73)

Το δεύτερο ανασυνθέτει τις αναμνήσεις του Γιώργη από τη συνάντησή του με τον αμήχανο και συντροφικό δάσκαλο του χωριού (σσ. 165-166):

Ο δάσκαλος τον περίμενε πολύ να μιλήσει και μάλιστα δυο-τρεις φορές τούκανε: "Αουτόν;! – Με συγχωρείτε... μιαν άλλη φορά μιλάμε για αυτό... τώρα ας μιλήσουμε για ό,τι άλλο θέλετε... (...) Λουπόν;! Θέλετε να μου πείτε τι ιδέα σκηματίσατε, δυο χρόνια που εργαστήκατε εδώ, σ' αυτό το χωριό:... Όχι;! Χρειάζεται πάρα πολύ "θάρρος γνώμης" για να πείτε τη δυσαρέσκεια σας;! (...) Με συγχωρείτε!... Ρωτήστε με και θα σας απαντήσω σ' ό,τι θέλετε... Θέλετε να με φωτίσετε ποιο Θεό πιστεύων;... είμ' έτοιμος να σας το ειπώ... (σσ. 165-166)

Και το τρίτο εκφράζει το αίσθημα απόρρηψης που νιώθει ο ήρωας ακόμη και εκ μέρους των μικρών παιδιών (σσ. 139-140).

Στο μιθιστόρημα υπάρχει ακόμη και μια περίπτωση, όπου ο Γιώργης παρουσιάζεται να εκφέρει έναν εκτενή "εξωτερικό μονόλογο" (με την θεατρική έννοια του όρου). Βαθιά πληγωμένος και απογοητευμένος από τους γονείς του, ο Γιώργης απλά τους απευθύνει έναν εκτενή (φανταστικό) μονόλογο, που φαίνεται μάλιστα να είναι μέρος ενός (φανταστικού) διαλόγου:

Μία νύχτα, που του είχανε φροτάωθει πολύ, κατόρθωσε ν' απαγείλει τον αιδόλουθο μονόλογο:

– Ναι... μπορεί να είν' αυτό... Δεν είμαι παρά για να σας κάνω να μαλώνετε μερόνυχτα! (...) Λέτε, πως έφερα την κακορίζια μά από τις γκρίνες μου... Αχ! δεν είναι γκρίνες, είναι ξεχειλίσματα κάποιου πάσθου, κάποιας ανάγκης, που με πνίγουνε. Είναι η ανάσα του πνιγμένου!... Μάνι! και συ μ' αποταίρονεις!... (...) Ήδησα στο χωριό με το κεφάλι γιομάτο ίδες, και στην καρδιά μου μιαν πίστη για τον εαυτό μου. Φαντάστηκα πως θα με φροντίζατε καθώς το μικρό μεταξοκάληκα, την εποχή που είναι στο φαγί του και τον έχουν "μην τρομάξει, μην τσικνώσει", δύο να "βγω" κ' εγώ και νάρβω το κλαδί μου να "κλαρώσω". Με τρομάζετε από την πρώτη στιγμή κ' η ψυχή μου αποτραβίζεται σα σαλιγκάρι στο καρβούνι του, που δε μου συνέβη τόσο στο σπίτι το αστοργό της νονάς μου. Δεν αναγνωρίζω τον εαυτό μου!... Κ' εγώ, που πίστενα πως μπορούσα να πηγαίνω από σπίτι σε σπίτι, να χτυπάω την πόρτα και να λέω λόγια που να κάνουν καλό, ξανά εδώ σα σαστισμένος! Πρέπει να φύγω!... (...) Στη χώρα, στο σκολειό μας είσταν πως κάθε πλάσιμα για να ζήσει πρέπει να είναι στο χρειαζόμενό του στοιχείο και δίχα του ωύτε στιγμή δε μπορεί να βασταχτεί στη ζωή. (...)

– Τη νύχτα, δε βγαίνω στο δώμα γιατί μονάχα οι κλεφτοράχανάδες βγαίνουνε στα δώματα! Δε βγαίνω ώύτε στην Κοριφή, τα δειλινά!... Ορισμός σας γονέι μου! Ας μου λείψει κι αυτή η απόλαυση... Μα για τις επιθυμίες μου!, αυτό που είναι η αιτία του αποφίνου σας καβγά, νιώθω πως έχω τη δύναμη να κρατήσω αυτεξουσιότητα. Γιατί οι πόδι μεν είναι ίδες. (...) Δε μπορείτε! και γι αυτό δε θα διαφεντέψετε τις επιθυμίες μου!... (σσ. 161-162)

Τέλος, ο αφηγητής δίνει τη δυνατότητα και σε έναν άλλο ήρωα να εκφραστεί μέσα από το τέχνασμα του πρωτορρόσωπου ΕΜ. Πρόκειται για τον Βαγγέλη, έναν αρνητικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος<sup>29</sup>, που θυμάται τον ετοιμοθάνατο πατέρα του, όταν ο ίδιος ήταν έντεκα χρονών παιδί (σσ. 30-33). Μαζί με το τραυματικό αυτό γεγονός, ο ήρωας φέρνει στη μνήμη του και την άδικη στάση του πατέρα απέναντί τους, καθώς ο τελευταίος ιδιοποιήθηκε ένα κομμάτι γης που τους ανήκε. Ανάμεσα σε άλλα στιγμάτυπα, ιδιαίτερα δυνατή είναι η σκηνή της γελοιοποίησης του πατέρα του Βαγγέλη από τη Μαρίνα και τον Αντώνη, την κόρη του πατέρα και τον γιο της χήρας Δεσποινιώς και μελλοντικό αρραβωνιαστικό της. Η συγκεκριμένη σκηνή κλείνει με ένα απόσπασμα από την Παλαιά Διαθήκη για τη γύμνωση του Νέω μπροστά στα παιδιά του, που δίνει μια συμβολική διάσταση στο γεγονός. Ο ΕΜ, που εκτείνεται σε τέσσερις σελίδες και χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, καταγράφει το "παρόν" του εντεκάχρο-

νου Βαγγέλη. Συμπεριλαμβάνει ξένες φωνές, σκέψεις του ήρωα και εντυπώσεις της στιγμής και προκαλεί τη συμπάθεια του αναγνώστη για τον Βαγγέλη. Ενδεικτικό είναι το απόσπασμα που ακολουθεί:

Ο πατέρας άρρωστος, κατάκοιτος... και στα περιβόλια αποτρυγάνε. – Είναι κ' η γιαγιά στο περιβόλι κι αποτρυγάνε με ξένον ανέφωπο. Ο παπιτούς κουβιτλάει αγκομαχώντας. – Ποιος θα συγνόσσει τον καρφό; – Αχ μάνα μον!.. Έχουμε κάτι λίγα κυδώνια και μήλα... Από αχλάδι και ροδάκινο τίποτις! (...) Ο πατέρας κάθε χρόνο μάς στέλνει ένα καλάθι γιομάτιο αχλάδια και ροδάκινα... Θα στείλει και τάρα; – Λογοφέρανε και μαλώσανε... Κάτι του είτε ο πατέρας και άρχισε τα γέλαια!... Ο πατέρας θυμώνει... φωνάζει... κι ο πατέρας όλο γελά! – Έρχεται η Μαρίνα κι ο Αντώνης της Δεσποινίως... Κρατάνε ένα καλάθι με αχλάδια και ροδάκινα. – Θα τα πάρουνε στο σπίτι του Αντώνη!.. Όχι... Τα φέρουνε κατά δω... Πατέρα! Μας στέλνει αχλάδια και ροδάκινα!... και χοροπέδω – “Αχ,” – “Φέρτε τα δω!” – “Χαιρετίσματα πέστε κ' ευχαριστώ πολύ”. Τα θωρει ο πατέρας με λιχουδιά!.. Αμ κ' εγώ! Παίρνει ένα ροδάκινο ο πατέρας κ' ένα αχλάδι εγώ. – “Ωχ!!” Η Μαρίνα κι ο Αντώνης παρατάνε το καλάθι και ομίγοντας τα χέρια φεύγουν γελώντας. “Βρωμόπαιδα!.. Βρωμόπαιδα!!” Τι σου κάννανε πατέρα!: – Τι έπαθες πατέρα!: Σιωπή. – Θα κατέβει από το στρώμα;... Γύρισε και κάθισε στην κόχη του κρεβατού. Στήσιοξε τις απαλάμες του και γλιτστρήσε σιγά-σιγά κάτω. – Μάνα μου!! – Τα λουριά του οωβράκου του σέργουνταν στο λερωμένο πάτωμα. (σα. 32-33)

Στην προηγούμενη ενότητα παρατηρήσαμε την προσεκτική και διακριτή χρήση των τεχνικών της ψυχο-αρτήρησης και του EM, όπου η πρώτη συνδέεται κατά κύριο λόγο με τη μνήμη, το παρελθόν και “υπο-λεκτικές” συνειδησιακές καταστάσεις, ενώ ο δεύτερος εκφράζει (κατά βάση) ηματοποιημένες σκέψεις, που λαμβάνουν χώρα στο παρόν. Στην ενότητα αυτή όμως διαπιστώνουμε ότι οι εκτενείς EM έχουν τη δυνατότητα να απεικονίζουν μια ευρύτερη γκάμα ψυχικών και νοητικών διεργασιών, όπως αναμνήσεις, σκέψεις, συναισθήματα, αισθητηριακά δεδομένα και εντυπώσεις της στιγμής. Ωστόσο, τόσο τα σύντομα δύο και τα εκτενέστερα αποσπάσματα EM αντιτροσπειρίζουν νοητικές διαδικασίες, που μπορούν να εκφραστούν μέσα από τη γλώσσα. Ενώ όμως τα σύντομα χωρία EM διακρίνονται για την πλήρη λογική και τη συνοχή τους, ο Niko Nikolaidis προσπαθεί να παρουσιάσει τους εκτενείς EM ως ελλειπτικούς και ασυνεχείς. Αυτό το επιτυγχάνει χρησιμοποιώντας μικρές προτάσεις, που διαχωρίζονται μεταξύ τους με παύλες και μια πληθώρα σημείων στιξέως (αποσιωπητικά, ερωτηματικά, θαυμαστικά), που έχουν ως αποτέλεσμα τον κατακερματισμό του λόγου και του κειμένου<sup>30</sup>. Συχνά οι αναμνήσεις του Γιώργη (ή του Βαγγέλη) παραμένουν ατελείωτες, τα λόγια άλλων χαρακτήρων παρατίθενται σε εισαγωγικά, αλλά χωρίς εισαγωγικές επεξηγήσεις (ποιος μιλάει, σε ποιον απευθύνεται, πότε, πού, κλπ.), τεχνάσματα που εντείνουν την αίσθηση ασυνέχειας και ρευστότητας και μετατρέπουν τον EM σε εσωτερικό διάλογο<sup>31</sup>. Στα παραδείγματα αυτά, που λειτουργούν ως ελεύθεροι συνειδομοί, επιχειρείται να αναπαρασταθεί η ροή κόπτητα της συνείδησης, σε αντίθεση με τις παλαιότερες τεχνικές της “εσωτερικής ανάλυσης”. Ο EM χρησιμοποιείται λοιπόν ως ένα τέχνασμα που μπορεί να απεικονίσει “λιγότερο ελεγχόμενες” και “πιο παθητικές καταστάσεις” του μυαλού και “έμμεσα να υποβάλει το ψυχικό βάθος κάτω από τη λεκτική επιφάνεια”. Ωστόσο, πρέπει να επισημάνθει ότι από τους εκτενείς EM δεν απουσίζει παντελώς η λογική και η συνοχή, ούτε απεικονίζεται το αισυνείδητο του ήρωα<sup>32</sup>.

Η έμφαση στην απεικόνιση της εσωτερικής ζωής των ηρώων, με τη συχνή χρήση της τεχνικής του EM, και η απόπειρα καταγραφής της συνείδησης εν δράσει, μέσα από την

αποσπασματικότητα και τη ρευστότητα του λόγου, συνιστούν νεωτερικά στοιχεία του μυθιστορήματος που προαναγγέλλουν τον ελληνικό μοντερνισμό<sup>33</sup>.

Επιπροσθέτως το αφηγηματικό τέχνασμα του ΕΜ προϋποθέτει κάποιο βαθμό καλλιέργειας και αυτοσυνειδησία εκ μέρους του ήρωα που εκφέρει τον λόγο. Ο Γιώργης είναι ένας ευαίσθητος έφηβος με καλλιτεχνικό ταυτερότητας του και η διαφορετικότητά του σε σχέση με το αμόρφωτο και συμβατικό περιβάλλον του, οδηγούν αναπόφευκτα σε έντονες συγκρούσεις. Κατά συνέπεια συχνά καταφεύγει σε ανασυνθέσεις των γεγονότων του παρελθόντος και σε έντονη αυτο-κριτική, η απορροφάται από τα αισθητηριακά δεδομένα του παρόντος και βυθίζεται σε ονειροπολήσεις και φαντασικές απόπειρες επίλυσης των προβλημάτων του. Έτσι το τέχνασμα του ΕΜ, στην περίπτωση του Γιώργη, λειτουργεί και ως ένα αφηγηματικό μέσο χαρακτηρισμού<sup>34</sup>.

Οι παρατιθέμενοι ΕΜ, σε συνάρτηση με το αφηγηματικό τους περικείμενο, αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές οπτικές, οι οποίες μπορεί να συγχλίνουν (υποδηλώνοντας μια διάθεση συμπάθειας προς τον ήρωα, εκ μέρους του αφηγητή) ή να αποκλίνουν μεταξύ τους (υποδηλώνοντας μια διάθεση ειρωνείας), η οποία μεταφέρεται και στον αναγνώστη<sup>35</sup>. Στο Στραβόβινλο οι ΕΜ διεγείρουν πάντα τη συμπάθεια, εφόσον η οπτική γωνία του αφηγητή σχεδόν ταυτίζεται με αυτήν των ηρώων.

### III. Η λειτουργία του ελεύθερου πλάγιου λόγου

Άλλοτε πάλι ο λόγος του αφηγητή και ο λόγος του ήρωα συγκλίνουν με τέτοιον τρόπο, ώστε, ενώ διατηρείται η τριτοπρόσωπη αφηγηματική φωνή, υιοθετείται η οπτική γωνία του ήρωα και αναπαριστώνται οι γλώσσικές του ιδιαιτερότητες. Πρόκειται για το “ασαφές”, “γοντευτικό” και “επταίνδυνο”<sup>36</sup> τέχνασμα του Ελεύθερου Πλάγιου Λόγου (στο εξής ΕΠΛ), που απαντάται σε όλες τις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες<sup>37</sup>.

Το τέχνασμα αρχικά χρησιμοποιήθηκε στο ψυχολογικό θεατριστικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα και στη συνέχεια καθιερώθηκε από τους μοντερνιστές συγγραφείς<sup>38</sup>. Ωστόσο, η διαφορά στη χρήση του τον 19ο και τον 20ό αιώνα δεν είναι ποιοτική αλλά ποσοτική, πρόγραμμα που το καθιστά ένα είδος υφολογικής γέφυρας ανάμεσα στον 19ο και στον 20ό αιώνα<sup>39</sup>. Η Banfield συνδέει την εκτεταμένη χρήση των “προτάσεων χωρίς εκφωνητή” (speakerless sentences) με την ανακάλυψη του εσωτερικού ανθρώπου και σε άλλα επιστημονικά πεδία, όπως η ψυχανάλυση και η φιλοσοφία, θεωρώντας τον ΕΠΛ το σημείο όπου “η επιστημολογία, το νέφος και η γραμματική συναντούν τη λογοτεχνική ιστορία”<sup>40</sup>. Τέλος, σύμφωνα με τον Volosinov, ο ΕΠΛ σηματοδοτεί το πέρασμα από τη μονοφωνική στην πολυφωνική λογοτεχνική λέξη, δηλαδή από τον αυταρχικό λόγο του αφηγητή, που κυριαρχούσε τον 19ο αιώνα, στον σχετικό και υποκειμενικό λόγο του ήρωα που εμφανίστηκε στις αρχές του 20ού<sup>41</sup>.

Στο Στραβόβινλο υπάρχουν εκτενή αποσπάσματα που ξεκινούν ως τριτοπρόσωπη αφήγηση, η οποία στη συνέχεια εναλλάσσεται διαρκώς με την ψυχο-αφήγηση και τον ΕΠΛ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή της ετοιμοθάνατης μητέρας του Βαγγέλη, που παρουσιάζεται ως τραυματική ανάμνηση της παιδικής ηλικίας του ήρωα. Η οικογένειά του είχε εμπλακεί σε κτηματικές διαφορές με τον παπά του χωρού για ένα κομμάτι γης ανάμεσα στα δυο σπίτια. Στο παρελθόν ο παπάς αποτελούσε να σκοτώσει τον Βαγγέλη, αφήνοντάς τον με ένα σπασμένο σιαγόνι, κι εκείνος για εκδίκηση ψευδομαρτύρησε στο δικαστήριο εναντίον του γιου και του γαμπρού του

παπά, κατηγορώντας τους για φόνο και στέλνοντάς τους στη φυλακή. Από τότε ο Βαγγέλης είναι για τους συγχωριανούς του ο "στραβομάσελας", ο "ψεύτορχος" και ο "φραδιακομύτης", δύος μαθαίνουμε από τα λόγια της χήρας (σ. 23). Αμέως μετά όμως (σσ. 24-28) ο αφηγητής παρουσιάζει τον ήρωα να ζωντανεύει στη μνήμη του τις τραγικές στιγμές του παρελθόντος, όταν πεντάχρονο αγόρι ερχόταν αντιμέτωπος με το θάνατο. Η σκηνή αρχίζει με μια σύντομη εισαγωγική πρόταση:

Δε μπορούσε να θυμηθεί τη μάνα του και τα παιδικά του χρόνια παρά μόνο έτσι:

Μια γυναίκα κλαμένη. – Είναι μπροστά στο εικονόστασι με τ' ακοίμητο καντήλι. – Ένα παιδάκι, αγόρι, με μαυροβράκι, που είναι αυτός ο ίδιος τηνε κρατάει απ' το φουστάνι. – (...) – Μια πεταλούδιτσα μπαίνει απ' το παραθύρο... Ήρθε από το περβόλι με τις φορτωμένες μηλιές... Ήρθε από το μπροστάνι με τα λογίες δροσερά; – Η πεταλούδιτσα τριγυρίζει την κλαμένη μάνα και το περίεργο παιδί... και σιμώνωντας στο καντήλι φέρνει γύρα!... – Η φλογούλα πάει να οβισει... Η πεταλούδιτσα θα τηνε οβισει!: – Οχι!... Η φλογούλα τής αφτάει το φτερό και η πεταλούδιτσα καίεται! – Το καντήλι τοιτοιρίζει για λίγο και σωπά. – "Άγιε μου γλύτωσέ μας τα χτήματά μας τι έχουμε παιδί."

Μια γυναίκα χλωμή. Είναι ξαπλωμένη στο στρώμα και κάθε λίγο αναστενάζει. – Μπαίνει ένας άντρας μεθυσμένος, κ' ένα παιδί που κοιμάται πλάι στην άρδωστη ξυπνά. – Το παιδί είναι αυτός, η χλωμή γυναίκα είναι η μάνα του, ο μεθυσμένος είναι ο πατέρας του. – (...) – "Θα μας τα φάει ο παπάς τα χτήματά μας..." Η άρδωστη το στέναζε ή η σιωπή; – Θαν του τα πάρει ο Βαγγέλης μας πίσω, λέει ο μεθυσμένος. – Τι... – "Πώς θα του τα πάρω πίσω!", αναφωτίεται το παιδί. – Σιωπή. – Η μάνα αναστενάζει κ' η Σιωπή ρουφάει το στεναγμό. (...)

Μια γυναίκα η μάνα του, ανήμυτορη. Ότι κατέβηρε από το κρεβάτι. – Ένα παιδί αυτός, κάθεται και παίζει με τα μήλα που είναι σωρός στη γωνιά... Στην άλλη γωνιά, αγλάδια και κυδώνια. – Την είδε που γύρισε και κάθισε στην κόχη του κρεβατιού... Στήριξε τις απαλάμες της και γλύτωσε σιγά-σιγά, σιγά-σιγά κάτω. – Είδε τα πόδια της που το ένα απλώθηκε πασπατεύοντας να βρει τις παντούφλες... Τραβήγληκε το ρούχο και τόδε γυμνό ως το μηρί... Τι χλωμό! – Μια γριά, η γιαγά του, την είδε από την αυλή! "Τι θέλεις και κατέβεις;" – Και ποιος θα συγγρίσει τον καρπό;! – "Έγω" – "Εσύ!"... – (...) Στέκει και βλέπει τις κρεμασταριές... Παντού... στα πάτερα, στους τοίχους, στις γωνιές. Θα θυμάσει... Σούπρωσε τα φρύδια... Θα κλάψει!: Ναι, θα κλάψει!... εκύλησε κιώλας ένα δάκρυ και το σφρούγγιξε γλήγορα-γλήγορα με τ' αιρομάνικό του. (...)

Μια γυναίκα, η μάνα του, κατάκοιτη... άρδωστη βαριά. – Ήρθε ο γιατρός επίτηδες από τη χώρα... Της δίνει λογίες γιατρικά. – "Να μη συγχύζεσαι" λέει "να μη λυτείται"... κι αυτή όλο κλαίει! – Βγήκαν τα περιβόλια στο σφυρί. – Τι θα πει αυτό;... είναι για να κλαίει κανείς; – (...)

Μια γυναίκα, η μάνα του, άρδωστη βαριά. – Κόσμος μαζεμένος στην αυλή!... Ο γιατρός, φεύγοντας, είπε ένα λόγο κι αρχίσανε να θρηνούν! – Θα βγει και τ' άλλο κομμάτι το περιβόλι στο σφυρό;... θα πουλήσει το αμπέλι; – Όχι... "Θα πεθάνει!"... Κλαίει κι αυτός, ένα μωρό παιδί. Γιατί;... Όλοι κλαίνε όταν πεθάνει κανείς!... (...) – Αλήθεια!... η μάνα αγαπούσε πολύ τη γης!... – Γιόμισε το σπίτι κ' αυλή... Όλοι κλαίνε... κλαίει και τ' ορφανό, αυτός. "Φέρτε το να τη νεκροφιλήσει." – Δεν του λένε τώρα να πάψει το κλάμα... Καμιά δεν του σκουπίζει τα μάτια... Του σκουπίζουνε μόνο τη μύτη. – Τι χλωμή! – Τι κρύα! – Τα μάτια κλειστά... κι ο Αγιος στο στήθος της με τα μάτια ακόμα στυλά!... (σσ. 24-8)

Το κείμενο από όπου προέρχονται τα παραπάνω αποστάσματα εκτείνεται σε τέσσερις σελίδες και χωρίζεται σε πέντε μέρη εδώ απεικονίζεται σε χρόνο ενεστώτα το

“παρόν” του πεντάχρονου Βαγγέλη, η συναισθηματική του κατάσταση και οι αντιδράσεις του στα γεγονότα της στιγμής εκείνης. Κάθε ένα από τα πέντε μέρη αρχίζει με μια παρόμοια φράση (“Μια γυναίκα κλαμένη”, “Μια γυναίκα χλωμή”, “Μια γυναίκα, η μάνα του, ανήμπορη”, “Μια γυναίκα, η μάνα του, κατάκοιτη... άρρωστη βαριά”), που δίνει την εντύπωση ενός λυπητηρού, επαναλαμβανόμενου μονούκού μοτίβου, που απηχεί την τραγική μοίρα της μητέρας και του μικρού της γιου. Παρατηρούμε και εδώ τα ίδια μορφολογικά και τυπογραφικά γνωρίσματα που εντοπίσαμε και στις περιπτώσεις ΕΜ: σύντομες προτάσεις χωρισμένες με παύλες, πληθώρα σημείων στίξης, λόγους προσώπων και μισοτελειωμένες φράσεις μέσα σε εισαγωγικά, αλλά χωρίς διευκρινίσεις (ποιος μιλά, σε ποιον, κλπ.), που δημιουργούν μια θολή και ιμπρεσιονιστική ατμόσφαιρα. Κάποιες φορές η ψυχο-αφήγηση αναλαμβάνει να γεμίσει τα κενά, επιχειρώντας να περιγράψει με τις λέξεις αυτό που βρίσκεται πέρα από αυτές. Για παράδειγμα, η λέξη “σωστή”<sup>42</sup> επαναλαμβάνεται συνεχώς ανάμεσα σε παύλες, μεταφέροντας την αίσθηση ενός θανατηρού κενού και αδιεξόδου, που κυριαρχούσε στο νεκρικό κρεβάτι της μητέρας του Βαγγέλη.

Τα παραπάνω αποστάσματα αποβλέπουν να αποδώσουν την τραυματική εμπειρία και τις συγκεχυμένες εντυπώσεις του μικρού αγοριού, που δεν έχει πλήρη συνείδηση της κατάστασης, αλλά έχει επηρεαστεί βαθιά από το τραγικό γεγονός που βιώνει. Προκειμένου να επιτύχει αυτόν τον σκοπό ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί την αρμονική (ψυχο-)αφήγηση και τον ΕΠΑ. Ο ΕΠΑ, εξαιτίας της εγγενούς ατροσύδιοιστίας του και της διπτότητάς του<sup>43</sup>, εφόσον συγκεφάζει τον λόγο του αφήγητη με τον λόγο του ήρωα, θεωρείται ένα αφηγηματικό τέχνασμα ιδιαίτερα αποτελεσματικό για την αναπαράσταση των προ-συνειδητών καταστάσεων του μωρού και της μη αρθρωμένης σκέψης.

Επιπλέον, η αρμονική ψυχο-αφήγηση και ο ΕΠΑ απεικονίζουν μια ανθρώπινη πλευρά του Βαγγέλη, παρουσιάζοντάς τον να έχει οικογένεια (πατέρα, μητέρα, παππού και γιαγιά), παιδική ηλικία, ανθρώπινα συναισθήματα και ανθρώπινες ανάγκες. Με τον δρόπο αυτό προκαλείται η συμπάθεια του αναγνώστη απέναντι στον ήρωα.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι όταν ο αφηγητής θέλει να απεικονίσει το “παρόν” του πεντάχρονου Βαγγέλη (σκηνή της ετοιμοθάνατης μητέρας του ήρωα) χρησιμοποιεί τριτοπρόσωπη αφήγηση και ΕΠΑ, ενώ όταν επιχειρεί να καταγράψει το “παρόν” του εντεκάχρονου Βαγγέλη (σκηνή του ετοιμοθάνατου πατέρα του ήρωα), χρησιμοποιεί πρωτοπρόσωπο ΕΜ. Η επιλογή δύο διαφορετικών τεχνικών προκειμένου να απεικονίσει παρόμοιες ψυχικές καταστάσεις του ίδιου ήρωα, αλλά σε διαφορετική ηλικία, είναι πιθανόν ερμηνεύσμενης. Στην περίπτωση του πεντάχρονου Βαγγέλη επιλέγεται η τριτοπρόσωπη αφήγηση και ο ΕΠΑ, προκειμένου να παρασταθεί η συνείδηση ενός μικρού παιδιού που δεν έχει πλήρη επίγνωση του τι συμβαίνει γύρω του. Έξι χρόνια αργότερα, η ηλικία του Βαγγέλη φαίνεται να δικαιολογεί – πάντα κατά την κρίση του Νικολαΐδη, ως φαίνεται – τη χρήση του ΕΜ και την αυτο-συνειδησία που το τέχνασμα αυτό συνεπάγεται.

Ο ΕΠΑ, επίσης αναμεμειγμένος με ψυχο-αφήγηση, χρησιμοποιείται σε δύο ξεχωριστές παραγγάφους που καταγράφουν τις φαντασιώσεις του Γιώργη, καθώς επιστρέφει στο χωρίο του (σε 85 και 86). Και στις δύο περιπτώσεις αποτυπώνονται φευγαλέες εικόνες και επιθυμίες του ήρωα (το εγκάρδιο καλοσώμα της αιδεοφής του και της μητέρας του). Ο ευαίσθητος έφηβος απεικονίζεται στις πιο προσωπικές του στιγ-

μές, καθώς φαντασιώνεται την πραγματοποίηση των ονείρων του. Για άλλη μια φορά ο ΕΠΑ χρησιμοποιείται προκευμένου να εκφράσει μια κατάσταση του μικρού που βρίσκεται πέρα από τα όρια της γλώσσας.

Ένας άλλος χαρακτήρας που απεικονίζεται στο Στραβόξιλο με το τέχνασμα του ΕΠΑ είναι ο Θανάσης Πηγαδάς, ο αγροφύλακας του χωριού. Ωστόσο, πριν αναφερθούμε στο συγκεκριμένο απόστασμα αξιζεί να δούμε τη συνολική εικόνα του Θανάση μέσα στο μυθιστόρημα. Αρχικά ο τριτοπρόσωπος παντογνώστης αφηγητής εστιάζει στην εξωτερική εμφάνιση του Θανάση και τον παρουσιάζει απωθητικό, το σκιάχτρο και το φόβητρο των παιδιών:

Αυτήν τη στιγμή εφέντη πλί' ατ' το φράχτη μια απαίσια, βλογιοκομμένη μούρη σατανά αλλοί-θωρου, κοκκινοτριχή που δεν τούλειτε σύτε το στητό κέρατο – φαντάζοντας τέτοιο το δίκαιο τουφέκι του πλώ από τη λαγουδάκι που είχε για σκούφωμα – κι ακούστη ένα μακρόσυρτο κλάμα – η απαραίτητη συνοδεία του Θανάση του Πηγαδά, τ' αγροφύλακα. (σ. 18)

Και σα να μην ήταν αφετήρη η τόση ασκήμα, σα να ήταν ανάγκη ν' αξιάνει ακόμη, για να γίνει ένα τέρας και να γιγαντώσει μέσα του το μίσος, τον πλακώνει μια τρομερή βλογιά και τον αφήνει με το μοντρό σαν τυφοτρόπιθ! Έγινε ένα ακέραιο παράπλασμα.

Δεν τον αντίκριζε παιδί ή μωρό βιβζασταρούντι και να μη μπήξει το κλάμα· και τον είχαν οι μανάδες για σκιάχτρο στα παιδιά. (σ. 20)

Ο Θανάσης φαίνεται να ενταράκωνε το διπλό νατουραλιστικό μοτίβο της ασχήμιας και κακίας. Συντριψμένος από τη γελοιοποίηση, την απόρριψη και την κοινωνική κατακραυγή γίνεται μισάνθρωπος. Στο μεγαλύτερο μέρος του έργου ο αφηγητής επαναλαμβάνει τα παρασούκλα που του έχουν δώσει οι συγχωριανοί του (π.χ. διάβολος του πηγαδιού) και περιγράφει τη σκληρή και απάνθρωπη συμπεριφορά του ήρωα, ιδίως απέναντι στα παιδιά. Μια από τις λίγες φορές που του δίνει σύντομα τον λόγο είναι η ακόλουθη. Η έκφραση του μίσους αλλά και της απόγνωσής του είναι καταλυτική:

Δεν είχε πια αίμα μέσα του, χολή γέντρε, φαρμάκι και σκέρτουνταν πως θα του βιολούσε να φαρμακώσει όλη την πλάστη.

– Και να μπορούσα νάπνιγα κάντα-δυν... ούλα!... (...) Αρρώστια... λώβα... να μπορούσα νάφρερνα στο χωριό!... Φωτιά νάβαζα και νάκια ούλα τα πάντα!... (σ. 20)

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της σκληρότητας του Θανάση είναι η “σύλληψη” του νεαρού Σπύρου, φίλου του Γιώργη, τη στιγμή που ο μικρός “έκλεβε βιατόμουνο”, “σαν στρούθος”. Λίγες μέρες αργότερα ο Σπύρος πέθανε “από το φόβο του”. Μετά την επιστροφή του Γιώργη στο χωριό και τη συνακόλουθη “μεταμόρφωση” του Βαγγέλη, ο Θανάσης δείχνει να προβληματίζεται. Ωστόσο η δική του “μεταμόρφωση” δεν έχει ακόμη συντελεστεί. Τη μέρα του πανηγυριού ο Θανάσης παρατηρεί και πάλι έναν “στρούθο”, το πουλί που έχει σχεδόν ταυτιστεί με την ψυχή του αδικοχαμένου Σπύρου. Στη συνέχεια θυμάται ότι στο παρελθόν ένας στρούθος συχνά τον κορόιδευε, αφήνοντας κουτσουλιές στο ψωμί του, σαν να ήταν στ' αλήθεια η ψυχή του Σπύρου που τον ακολούθωσε παντού. Το απόστασμα ξεκινά ως ψυχο-αφήγηση, που παρουσιάζει τις αναμνήσεις του Θανάση, και στη συνέχεια μετασχηματίζεται σε ΕΠΑ:

Θυμήθη μεμάς πως ένας στρούθος τού κουτσουλώνει συχνά, σαν αποκομιότανε κάτω από τα πλατάνια, και μια-δυν φορές μάλιστα και στο ψωμί του! Ένας στρούθος, που δεν τον έπιανε ποτέ η τουφεκιά του, προπάντινων τις ώρες πούχε φωτόμια ή σκασίλα, έφερνε βόλτες, φτεροπτήδωντας... πηδούσε ένα κοτρόν... σκάλωνε σ' ένα κλαδί κοντά... Τσούζε και τον κοιτούσε... ναι! τον κοιτούσε με κάτι κοροϊδευτικά μάτια, που καρφώνονταν ολόισα (...) τσούζε, τσού-

ζε, πηδούσε σ' ένα χαμόκλαδο... και δόστου! πάλι στις βατομουριές!... Τώρα... μπορεί να μην ήτανε πάντα ο ίδιος στρούθιος... μα Στρούθιος τον πείραξε στις φοινίρες και στις σκασίλες του, Στρούθιος τον κορδίδευ και του σπαταλούσε τις τουφεκιές του!... (σ. 215)

Ο Θανάσης ο Πηγαδάς, το άλλο "στοιχείο του χωριού", αρχίζει να μεταμορφώνεται. Ο ΕΠΛ εκφράζει τα ανθρώπινα συναισθήματα του Θανάση και στοιχεία της θηβαϊκής του συνειδήσης. Παρουσιάζει μάλιστα ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι ο Θανάσης αρχίζει να εξανθρωπίζεται και να ευαισθητοποιείται βλέποντας ένα σπουργίτι που συμβολίζει την ψυχή του μικρού Σπύρου το θύμα "σώζει" τον θύτη του.

Ο Νικολαΐδης φαίνεται να είναι γνώστης των διαφορετικών δυνατοτήτων των ποικίλων αριθμητικών τεχνασμάτων. Σε αντίθεση με τον ΕΜ και κατ' αναλογία με την ψυχο-αφήγηση, ο ΕΠΛ αποδεικνύεται ένα αριθμητικό τέχνασμα που αποτελεσματικά αποδίδει όχι εντελώς συνειδήσες και ηματοποιημένες εντυπώσεις, συναισθήματα ή αισθητηριακά δεδομένα. Εκτενή αποσπάσματα ΕΠΛ, εναλλάσσονται με ψυχο-αφήγηση και καταλαμβάνουν σημαντικό μέρος του κειμένου, ενώ σε ολόκληρο το μιθιστόρημα τα μικρότερα χωρία ψυχο-αφήγησης συχνά διανθίζονται με σύντομες φράσεις ΕΠΛ.

Από τη μια μεριά του ο τριτοπρόσωπος αριθμητής παρουσιάζει την κακία και ασχήμα του Θανάση αλλά και τη σκληρότητα του Βαγγέλη, αφήνοντας να διαφανεί όμως, κάποιες φροές, ο ευγενικός χαρακτήρας του τελευταίου πριν την ψευδοφρίδια. Από την άλλη πλευρά, ο ΕΠΛ σταθερά συνδέεται με την απεικόνιση της ανθρώπινης πλευράς των δύο "κακών" χαρακτήρων. Ειδικότερα ο Βαγγέλης πρώτα απεικονίζεται μέσα από την αριμονική ψυχο-αφήγηση και τον ΕΠΛ (σσ. 24-28) καθώς και μέσα από τον ΕΜ (σσ. 30-33), προκαλώντας τη συμπάθεια του συναγνώστη, και στη συνέχεια μεταμορφώνεται σε έναν καλύτερο άνθρωπο (σσ. 137, 142-146). Η εσωτερική εστίαση πληροφορεί τον αναγνώστη για το άλλο πρόσωπο του Βαγγέλη και τον προετοιμάζει για την αλλαγή που θα ακολουθήσει. Αντίθετα, ο Θανάσης Πηγαδάς παρουσιάζεται με το τέχνασμα του ΕΠΛ ακριβώς τη στιγμή που η μεταμόρφωσή του διενεργείται μέσα στη συνείδησή του (σ. 215). Παρόλο που ο αναγνώστης γνωρίζει το τραματικό παρελθόν του Θανάση και τη συμπεριφορά του στο παρόν, ωστόσο δεν έχει παρά ελάχιστη πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα. Έτσι, η τελική μεταμόρφωση του Θανάση είναι κάπως απότομη και λιγότερη "ψυσική".

Συμπερασματικά λοιπόν θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην περίπτωση του Βαγγέλη ο ΕΠΛ λειτουργεί ως χαρακτηρολογικό στοιχείο, που συμπληρώνει την αντικειμενική - εξωτερική εικόνα του, φέροντας στην επιφάνεια μια κρυμμένη πλευρά του ήρωα. Στην περίπτωση του Θανάση, όμως, ο ΕΠΛ λειτουργεί ως ένας αριθμητικός τρόπος που απεικονίζει την κρίσιμη στιγμή της μεταμόρφωσης του χαρακτήρα. Αντί να δηγηθεί ή να περιγράφει τη μεταμόρφωση του Θανάση, ο αριθμητής επιλέγει να μετασχηματίσει την ψυχο-αφήγηση σε ΕΠΛ, παρουσιάζοντας τη μεταμόρφωση του ήρωα με έναν πιο έμμεσο αλλά και πιο εκφραστικό τρόπο.

## B. Κοινωνική κριτική και νεωτερικές αναζητήσεις

Αν το Στραβόξυλο, ένα "μυθιστόρημα διάπλασης", συνέχεται με τα υπόλοιπα νεοελληνικά εφηβικά μυθιστόρηματα που δημοσιεύτηκαν τις δεκαετίες 1930 και 1940 (*Eroica*, 1938· *Λεωνής*, 1940· *Αιολική Γη*, 1943· *Ταξίδι με τον Εσπερό*, 1946· *Τα ψάθι-*

να καπέλα, 1946· και *Contre-Temps*, 1947) διαπιστώνουμε σημαντικές διαφορές: α) Από το Στραβόξυλο κατ' ουσίαν απουσιάζουν τα συνήθη θεματικά μοτίβα ενός *Bildungsroman*, δηλαδή τα μοτίβα του έρωτα και του θανάτου. Η μόνη αναφορά στον έρωτα είναι ο προσυμφωνημένος γάμος του Γιώργη με την Κατερίνα, που ο ήρωας στο τέλος καταφέρνει να αποτρέψει, και μερικές φενγαλέες αναφορές στον μυστικό έρωτά του για τη μικρή Ευανθούλα από τον Βόλο. Επιπλέον, η σκηνή θανάτου με την οποία έρχεται αντιμέτωπος ο Γιώργης είναι ο θάνατος της αγελάδας τους, Αγγέλικας, για την οποία μάλιστα εκφραντεί έναν αποτυχημένο επικήδειο λόγο. Ο δε θάνατος της μητέρας και του πατέρα του Βαγγέλη, παρόλο που αποδίδεται με ιδιαίτερη αφηγηματική δύναμη, δεν συνιστά θεμελιώδες μέρος της πλοκής του μυθιστορήματος. Η έμφαση στο Στραβόξυλο δίνεται στην εσωτερική ανάπτυξη και ολοκλήρωση του κεντρικού ήρωα και των υπόλοιπων χαρακτήρων.

β) Ένα άλλο σημείο διαφοροποίησης του Στραβόξυλου από τα προαναφερθέντα εφηβικά μυθιστορήματα είναι ότι τα τελευταία συνιστούν αποδράσεις από την πραγματικότητα και τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής τους. Αντιθέτω το Στραβόξυλο αποτελείται να απεικονίσει θεατικά προβλήματα της καθημερινής ζωής, ενώ παράλληλα παίρνει σαφή θέση σε σημαντικά ιδεολογικά ξητήματα της εποχής του. Για παράδειγμα, υπερασπίζεται τις ιδέες του δημοτικισμού και την παιδαγωγική προσπάθεια του Δελμούζου στον Βόλο με το Πρότυπο Σχολείο του. Επιπλέον, ο νεαρός Γιώργης χαρακτηρίζεται από έντονη συναίσθηση ευθύνης και καλείται να αντιμετωπίσει προβλήματα τόσο συναισθηματικά-διαπροσωπικά όσο και υλικά-οικονομικά<sup>44</sup>. Ταυτόχρονα μέσα από το μυθιστόρημα ασκείται έμμεση κριτική στην κοινωνία του χωριού και “αποκαλύπτονται” οι προκαταλήψεις των χωρικών, οι εμμονές τους και η απελπιστική τους άγνοια.

γ) Τα νεοελληνικά εφηβικά μυθιστορήματα των δεκαετιών 1930 και 1940 – με εξαιρεση την *Eroica* – δεν χρησιμοποιούν ιδιαίτερα πρωτοποριακές αφηγηματικές τεχνικές. Το Στραβόξυλο, παρόλο το νειτυραλιστικό δίδυμο της καλίας και της ασχήμασ, το ηθογραφικό του (ζωή στο χωριό) και τη θεατική κριτική που ασκεί σε ήθη και ιδέες της εποχής του, είναι ένα κείμενο “πολυεπίπεδο”<sup>45</sup>, με σύνθετη αφηγηματική δομή. Η ποικιλία των αφηγηματικών τεχνικών (ψυχο-αφήγηση, ΕΜ και ΕΠΛ), που χρησιμοποιούνται στο μυθιστόρημα με διακριτό και πρωτοποριακό τρόπο, απεικονίζει συστηματικά τη συνείδηση των χαρακτήρων. Μάλιστα η εσωτερική εστίαση καταλαμβάνει περισσότερο από το ένα δέκατο της έκτασης του μυθιστορήματος (περίπου είκοσι σελίδες από τις διακόσιες, χωρίς να λαμβάνουμε υπόψη μας τα μικρά χωρία ΕΜ και ΕΠΛ). Επιπλέον, επιχειρείται η απεικόνιση λιγότερο συνειδητών νοητικών και ψυχικών διεργασιών, με επιλογή των κατάλληλων αφηγηματικών τεχνασμάτων (ψυχο-αφήγηση, ΕΠΛ), ενώ χρησιμοποιούνται τυπογραφικά και μορφολογικά γνωρίσματα, προκειμένου να δοθεί η αίσθηση της αποσπασματικότητας και της ασυνέχειας, καθώς απεικονίζεται η συνείδηση εν δράσει. Η έμφαση στην εσωτερική ζωή των ηρώων και η συστηματική και διακριτή χρήση των αφηγηματικών τεχνικών για την αναπαράστασή της προσδίδουν στο Στραβόξυλο νεωτερικό χαρακτήρα και το καθιστούν ένα από τα προδορικά πεζογραφήματα του ελληνικού μοντερνισμού.

Το Στραβόξυλο συστηματικά παρουσιάζει, μέσα από εσωτερική εστίαση, τον εσωτερικό κόσμο του κεντρικού και θετικού ήρωα, Γιώργη, συνήθης πρακτική στα αφηγήματα διάπλασης<sup>46</sup>. Παράλληλα δίνεται στον αναγνώστη η δυνατότητα πρόσθιασης



στον εσωτερικό κόσμο άλλων (αρνητικών κατά κύριο λόγο) χαρακτήρων του έργου, όπως του Βαγγέλη και του Θανάση. Η παρουσίαση του λόγου και της οπτικής των αρνητικών ηρώων συνιστά ένα ακόμη σημαντικό βήμα στην ιστορία της νεοελληνικής πεζογραφίας, εφόσον η εσωτερική εστίαση χρησιμοποιούνταν παραδοσιακά για να απεικονίσει τους κεντρικούς χαρακτήρες που κατά κανόνα είναι θετικοί<sup>47</sup>. Έτσι, το κείμενο αυτό εκ πρώτης όψεως φαίνεται να είναι ένα κείμενο πολυφωνικό<sup>48</sup>, εφόσον δίνει τη δυνατότητα στους χαρακτήρες του να μιλήσουν με τη δική τους φωνή.

Εύλογο προβάλλει όμως το ερώτημα αν το Στραβόξυλο είναι ένα γνήσια πολυφωνικό μυθιστόρημα, σύμφωνα με τον ορισμό του Bakhtin, κατά πόσο δηλαδή ο λόγος των ηρώων είναι ουσιαστικά απελευθερωμένος από τον λόγο του αφηγητή. Ο λόγος του κεντρικού ήρωα, του Γιώργη, αντιπροσωπεύει μια βαθύτατα ανθρωπιστική θέση. Εκφράζει τον αγώνα για προσωπική ελευθερία και αυτο-προσδιορισμό και παράλληλα την επιτακτική ανάγκη μόρφωσης των χωρικών και απελευθέρωσής τους από την άγνοια και τις κοινωνικές προλήψεις. Λαμβάνοντας υπόψη μας τη συνολική εξέλιξη της ιστορίας, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η οπτική του Γιώργη τελικά ταυτίζεται με αυτήν του αφηγητή.

Οι αρνητικοί χαρακτήρες του έργου, ο Βαγγέλης και ο Θανάσης, επίσης μιλούν με τη δική τους φωνή. Έτσι, σε επίτεδο ιδεολογικό, το Στραβόξυλο θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει την αντίθεση ανάμεσα στον “καλό” Γιώργη και τους “κακούς” Βαγγέλη και Θανάση. Ωστόσο, ενώ η κακία των δύο προσαναφερθέντων ηρώων παρουσιάζεται κατά το πλείστον μέσα από μηδενική εστίαση<sup>49</sup>, οι στιγμές της αγαθότητας και της καλής θέλησης των δύο ηρώων (π.χ. τα αθώα παιδικά χρόνια του Βαγγέλη και η στιγμή της μεταστορφής του Θανάση) απεικονίζονται μέσα από εσωτερική εστίαση. Ο αφηγητής πράγματι επιτρέπει στους “κακούς” χαρακτήρες να μιλήσουν με τη δική τους φωνή, αλλά κατά κανόνα όταν οι απόψεις τους εναρμονίζονται με τις δικές του. Από αυτό μπορούμε να συμτεράνουμε ότι στο μυθιστόρημα υπάρχει ένας κατεξοχήν έγκυρος λόγος, η ανθρωπιστική κοσμοαντίληψη του Γιώργη και του αφηγητή. Οι χαρακτήρες δεν είναι εντελώς ελεύθεροι να πάρουν αποφάσεις και να δράσουν, διότι ο αφηγητής έχει πάντα τον τελευταίο λόγο. Το Στραβόξυλο, παρά τις ποικίλες φωνές που ακούγονται μέσα σε αυτό, δεν θα μπορούσε εν τέλει να θεωρηθεί ως ένα γνήσιο πολυφωνικό μυθιστόρημα<sup>50</sup>.

### Γ. Διάλογος ατόμου και κοινωνικού περιβάλλοντος

Αν όμως το Στραβόξυλο δεν επιτυγχάνει τη γνήσια πολυφωνικότητα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον των παρουσιάζουν οι διαλογικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των λογοτεχνικών χαρακτήρων του. Παρόλο που ο φακός του Νικολαΐδη είναι στραμμένος στην εσωτερική ζωή των ηρώων του, το μυθιστόρημα δεν εξαντλείται στην απεικόνιση της ατομικής ψυχολογίας τους, καθώς βασικός ιδεολογικός μοχλός του έργου είναι οι σχέσεις των προσώπων. Θα λέγαμε πως στο Στραβόξυλο υπάρχει ένας σαφής κοινωνικός – ή μάλλον διαλογικός – προσανατολισμός, εφόσον ο ανθρωπος ολοκληρώνεται και βρίσκει τον εαυτό του πάντα χάρη στη συνέργεια των άλλων.

Κεντρικό θέμα του έργου είναι, όπως είδαμε, η “διάτλαση ενός ανθρώπου”, μια διαδικασία που αφορά τον κεντρικό ήρωα, τους υπόλοιπους ήρωες αλλά και τον ίδιο τον αναγνώστη. Ο Νικολαΐδης επεξεργάζεται μυθιστορηματικά το παραπάνω θέμα, σε

επίπεδο αφηγηματικής τεχνικής, καταγράφοντας τις εσωτερικές περιπέτειες των χαρακτήρων του, και σε επίπεδο ανθρωπολογικής διερεύνησης, καταδεικνύοντας την ουσιαστική αλληλεπίδραση απόμουν και κοινωνικού περιβάλλοντος.

Καταρχήν παρατηρούμε την καταλυτική επίδραση του αρνητικού περιβάλλοντος στα άτομα: η κοινωνική απόρριψη και η δημόσια γελοιοποίηση, εξαιτίας της εξωτερικής ασχήμας, κάνουν έναν ανθρώπο “διάβολο του πηγαδιού” και μισάνθρωπο, που θέλει να εκδικηθεί και να καταστρέψει τους πάντες (Θανάσης). Η κατάφωρη αδικία και η κακόβουλη επιθετικότητα κάνουν έναν αγαθό νέο “ψεύδορχο” και “κολασμένο” (Βαγγέλης): η κακοπροσαίρετη και ανόητη κριτική και η μικρόψυχη απόρριψη από το περιβάλλον του κάνουν έναν νεαρό έφηβο άδεμο και ανασφαλή (Γιώργης).

Στον κόσμο λοιπόν του Στραβόξυλον “ουδείς εκών κακός”. Ένας χαρακτήρας γίνεται κακός, επειδή το αρνητικό περιβάλλον τον εξωθεί στο κακό. Στο σημείο αυτό θα μπορούσε κάποιος να εντοπίσει νατουραλιστικά κατάλοιπα, σε συνάρτηση μάλιστα και με τη συνδυασμένη παρουσία της φυσικής ασχήμας και της ηθικής φαυλότητας (στην περίπτωση του Θανάση και εν μέρει του Βαγγέλη). Ωστόσο, το άκαμπτο νατουραλιστικό σχήμα αίρεται, διότι ο ανθρώπος του Νικολαΐδη πάντα διατηρεί τον σπόρο του καλού χρημάτινο μέσα του:

“Για τον καθένα υπάρχει ένα βρολαράκι χρυσάφι κρυμμένο κι όποιος ψάχει μ' ελπίδα θα το βρει!...” (Στραβόξυλο, σ. 164)

Αυτό σημαίνει ότι πλάι στην επίδραση του περιβάλλοντος σημαίνοντα ρόλο παίζει η προσωπική ευθύνη και η ελεύθερη βούληση του ανθρώπου “νιώθω πως έχω τη δύναμη να κρατήσω αυτεξουσιότητα” (σ. 162), λέει χαρακτηριστικά ο Γιώργης. Μέσα από τις σχέσεις και τον καλό λόγο των συνανθρώπων του (θετική επίδραση του περιβάλλοντος), τα καλά φυσικά του καθενός ενεργοποιούνται – ο Νικολαΐδης σταθερά και αισιόδοξα πιστεύει στη δυνατότητα ηθικής βελτίωσης του ανθρώπου<sup>51</sup> – και ο καλός σπόρος μπορεί και καρποφορεί “καιρόν πλείονα”.

Πάντως, με βάση την εξέλιξη του μυθιστορήματος, είναι φανερό πως ό,τι καταφέρνει δεν το καταφέρνει μόνος του ο “άνθρωπος-άτομο” αλλά ο “άνθρωπος-πρόσωπο”<sup>52</sup>, δηλαδή ο άνθρωπος που συνάπτει ζωντανές σχέσεις με τους άλλους. Ο Βαγγέλης και η Μαρουδιά (μια ήλικιαμένη, μοναχική γυναίκα που καταστρέφει κρυφά τα δέντρα και τα φυτά των χωρικών) “μεταμορφώνονται” χάρη στον καλοπροσαλέτο λόγο του Γιώργη και στην καταδεικτική στάση του. Ο Θανάσης, έχοντας ο ίδιος εσωτερικεύει όλο το μίσος που δέχτηκε από τους γύρω του, είναι αυτός που προβάλλει τη μεγαλύτερη αντίσταση. Στο τέλος όμως μεταστρέφεται και αυτός. Η παρουσία του Γιώργη, και ιδιαίτερα ο λόγος του, φαίνεται να δρά στις ψυχές των συγχωριανών του ως “εσωτερικά πειστικός λόγος”<sup>53</sup>, που κάνει τη “συνείδησή τους (να) ξυπνά σε έναν κόσμο όπου λόγια ‘ξένα’ (του Γιώργη) την κυκλώνουν” και καταφέρνουν να την αλλάξουν, όπως εκφράζουν τα ακόλουθα λόγια της Μαρουδιάς: “Σώπα..., παίρνω άγια μετάδοση τα λόγια σου και δεν το κάνω άλλο!...” (σ. 164)

Σύμφωνα με τον Μπαχτίν “η ιδεολογική εξέλιξη του ανθρώπου” “είναι μια διαδικασία επιλογής και αφομοίωσης των λέξεων του ‘άλλου’”<sup>54</sup>. Μια τέτοια αλληλεπίδραση και διαλογικότητα των σχέσεων και των λόγων διαφαίνεται μέσα από την πορεία των μυθιστορηματικών ηρώων στο Στραβόξυλο, ιδιαίτερα μάλιστα στην περίπτωση του Γιώργη. Ο κατεξοχήν θετικός ήρωας του μυθιστορήματος αρχικά βρίσκει την “κλιση” του και τον “οκοπό της ύπαρξής του”, χάρη στην ευεργετική παρουσία του εξαίρετου

δασκάλου του στον Βόλο, του Δελμούζου. Τα λόγια του δασκάλου γίνονται πιρή δύναμης και δημιουργικό ερέθισμα για τον νεαρό μαθητή:

Δεν ήτανε η μέρα που ο δάσκαλος του είπε ένα πρωί, μπροστά σ' όλους τους μαθητές, πως: "Αυτός θα γίνει KATI;" (...) (σ. 76)

— Ναι!... μα ο καθένας, λένε έχει μια κλίση, που πρέπει να τηνε κλουθήσει ξύπνιος... να βάλει "ένα αντικεμενικό σκοπό της ζωής του". (σ. 77)

Μετά την επιστροφή του στο χωριό του, και όταν εξαιτίας της μικροψυχίας και της απόρριψης που συναντά γύρω του αρχίζει να χάνει το κουράγιο του και τον εαυτό του, παραδέξεις βρίσκεται στήριγμα και παρηγοριά στη διακριτική παρουσία του Βαγγέλη και στον καλό λόγο της Μαρουδιάς, που έχουν ήδη αρχίσει να μεταμορφώνονται. Αυτό δείχνει ότι οι ήρωες δημιουργούν μεταξύ τους δυναμικές σχέσεις, που διαιρώνται μεταλλάσσονται και εξελίσσονται, όπως ακριβώς έξελίσσονται συνεχώς και οι ίδιοι: ένα είδος ανθρωπολογίας των συγκοινωνύντων δοχείων<sup>55</sup>. Εύγλωττα ο Μπαχτίν επισημαίνει ότι "κανένα 'εγώ' (όσο μεγάλο κι αν είναι) δεν μπορεί να ολοκληρωθεί μόνο του, χωρίς τον άλλον, χωρίς τον συνεχή διάλογο με τους άλλους."<sup>56</sup>

Τέλος, στο μυθιστόρημα προβάλλεται ο ρόλος του καλλιτέχνη και εν γένει του πνευματικού ανθρώπου, που γίνεται οδηγός και καταλύτης, καθώς αναταράσσει τα "στεκούμενα νερά" και μεταστρέφει προς το βέλτιστο τους συνανθρώπους του: είναι αυτός που τους φέρνει σε επαφή με τα καλά φυσικά τους, συντελεί στην ολοκλήρωση της προσωπικότητάς τους και βοηθά στη συνειδητοποίηση των λαθών τους. Πρόσκειται για μια άποψη που προβάλλεται και σε άλλα έργα του Νικολαΐδη, όπως για παράδειγμα στα διηγήματα «Η Κούκλα» και «Ο Σκέλεθρας». Ωστόσο, μέσα από τη δυναμικά αλληλεπιδραστική "διάπλαση" των μυθιστορηματικών ηρώων του, τελικά ζητούμενο για τον κοινωνικά ευαίσθητο Κύπρο συγγραφέα παραμένει η συναισθηματική αγωγή του αναγνώστη.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Από εδώ και στο τέλος, για πρακτικούς λόγους, ο τίτλος θα αναφέρεται ως Στραβόβενιλο. Μια πρώτη αναφορά στη μορφή του "στραβόβενιλου" συναντάμε στον «Μπαχτίνη», μια σειρά από πρόξεις που γράφτηκαν από τον Νικολαΐδη στη Δαμασκό το 1914 και δημοσιεύτηκαν στη συλλογή από πεζά τραγουδία και μικρές πρόξεις, Ανθρώπινες και Ανθινές Ζωές, το 1920.
2. Λ. Παπαλεοντίου, «Στοιχεία ποιητικής του Νίκου Νικολαΐδη», *Nέα Εποχή*, 211, 1991, σ. 61.
3. Σύμφωνα με την πρόσφατα δημοσιευμένη μελέτη του Τούρκα για τον Νικολαΐδη (Στρατής Τούρκας, Ο διηγηματογράφος Νίκος Νικολαΐδης, επιμ. Λευτέρης Παπαλεοντίου, Λευκωσία, Εκδόσεις Εν Τόποις, 2003), ο νεαρός ήρωας του μυθιστορήματος "εμπνεύει τις ψυχικές αγωνίες των συγγραφέα στο πέρασμά του από την παιδική στη νεανική ηλικία" (σ. 16). Στο Στραβόβενιλο ο Τούρκας εντοπίζει και άλλα αυτο-βιογραφικά ίχνη του δημιουργού του. Για παράδειγμα παρόμοιάζει το διλύτια του Γιώργη, του "μικρού Αμέλιτου της επαρχίας", ανάμεσα στο "στενό χρέος", να βοηθήσει τους γονείς του και να δουλέψει τη γη, και το "πλάτι χρέος", να σπουδάσει και να καλλιεργήσει τα καλά του φυσικά, με την απόφαση του Νικολαΐδη να εγκαταλείψει την Κύπρο, "με όλες τις τύχεις για τα χρέα που παραμένουν", γιατί δεν είχε να του δώσει αυτά που του χρειάζονταν παγέμενεις ωστόσο σε όλους τους τόπους "παρεπίδημος" και εις το δεηνεκές Νικολαΐδης "ο Κύπρος" (σ. 37). Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον Λευτέρη Παπαλεοντίου για την ουσιαστική βοήθεια που μου παρείχε σε θέματα βιβλιογραφίας γύρω από το πεζογραφικό έργο του Νίκου Νικολαΐδη.
4. Σ. Τούρκας, δ.π., σ. 113.
5. Π. Χάρης, «Νίκος Νικολαΐδης», *Έλληνες Πεζογράφοι: Β'*, Αθήνα, Εστία, 1976, σ. 106.
6. Σ. Καρακάσης, *Η ζωή και το έργο του Νίκου Νικολαΐδη*, Αθήνα, Πρακτορείον Πνευματικής Συνεργασίας, 1953, σ. 96.

7. Κ. Νικολαΐδης, «Η γενιά του '30 και ο Νίκος Νικολαΐδης: Μια μη πραγματοποιηθείσα συνάντηση», *Σημείο*, 1, 1992, σ. 86.
8. Σ. Τσίρκας, δ.π., σ. 114. Ο Τσίρκας (σ. 113) υπογραμμίζει τα θεατρικά στοιχεία του έργου και τη σχέση του με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του. Γράφει χαρακτηριστικά: "Αλίθιερα το Στραβόξειλο είναι 'φοβερό' χρονολογημένο. Τόπος: ο Βόλος και τα χωριά του Πηλίου. Καιρός: 'Υστερα από το Γουδί, όταν οι αγώνες της αστικής τάξης για γλώσσικη και επισπεύσική μεταρρύθμιση ανταρδόζουν τις βαλτωμένες ψυχές. Περιβάλλον: μιαροστικό στην πολιτεία και φτωχοαγροτικό στην ύπαιθρο. Η πλοκή: ο ξερζωμός του ανθρώπου που γνώρισε για λίγο κάποια πνευματικότερη ζωή. Το πρόβλημα: τα χρήματα, πάνω θα βρεθούν για να 'ολοδημορθεί'".
9. Παρόλο που στην παρούσα μελέτη χρησιμοποιείται το κριτικό έργο της D. Cohn, *Transparent Minds* (*Διαφανή πρόσωπα*, στην ελληνική του μετάφραση), στην περίπτωση των τεχνικών του εσωτερικού μονολόγου και του ελεύθερου πλαγίου λόγου, προτιμάται η καθιερωμένη ορολογία, αντί των νεολογισμών της Cohn "παρατηθέμενος λόγος" (quoted monologue) και "αφηγητικός λόγος" (narrated monologue).
- Τα τελευταία χρόνια έχουν προταθεί νέες κατηγορίες ανάλυσης του λόγου και της σκέψης στην πεζογραφία. Βλ. για παράδειγμα Monika Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: the Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London & New York, Routledge, 1993: στην ελληνική βιβλιογραφία βλ. Μ. Κακοβούλη, «Πέρα από τον εσωτερικό μονόλογο: Η πολιτική της γλώσσας στο μυθιστόρημα του Αλέξανδρου Κοτζιά - Η περίπτωση του Ιαγουάρου», *Νέα Εστία*, τχ. 1751, σ. 833-859.
10. Αλέξης Ζήρος, «Δημοτική και Δημοτικισμός στο έργο του Νίκου Νικολαΐδη», *Νέα Εποχή*, 211, 1991, σ. 19.
11. Νίκος Νικολαΐδης, *Το στραβόξειλο - «Πώς πλάθεται ένας άνθρωπος»*, Αθήνα, Σίσυφος, 1980.
12. Με τον όρο αυτόν τη D. Cohn αποδίδει το παλαιότερο αφηγητικό τέγχασμα της τριτορρόδωσης "εσωτερικής ανάλυσης". Ο νεολογισμός της Cohn έχει το πλεονέκτημα "να προσδιορίζει και το περιεχόμενο και τη δραστηριότητα στην οποία αναφέρεται" Βλ. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978: στα ελληνικά *Διαφανή πρόσωπα: αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μιθοπλασία*, (μετάφραση - επιμέλεια: Δημήτρης Μπελγκιούδη), Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 2001, σ. 34.
13. Επιτροποθέτως, στην αρμονική ψυχο-αφήγηση το γνωστικό πεδίο του αφηγητή φαίνεται να ταυτίζεται με αυτό του ήμων, ενώ η αφήγηση συγχρίνεται σε ελεύθερο πλάγιο λόγο. Αντίθετα, με τη δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση, ο αφηγητής απεικονίζεται την "ψυχή" του ήμων από καθέδρας, χρησιμοποιώντας αφηρημένο λεξιλόγιο, δηλώσεις και οξειδωτικούς χαρακτηρισμούς. Το γνωστικό πεδίο του αφηγητή υπεγράμμινε αυτό του χαρακτήρα. Βλ. D. Cohn, 2001, σ. 51-60.
14. Με τον όρο "εσωτερικός μονόλογος" αναφερόμαστε στη σιωπήλη σκέψη του ήμων. Το τέχνασμα θα το εξετάσουμε διεξοδικότερα στη συνέχεια.
15. D. Cohn, δ.π., σ. 88.
16. Βλ. Λεβ Βιγκότσκι, *Σκέψη και γλώσσα* (μετρ. Α. Ροδή), Αθήνα, Γνώση, 1988. Υπάρχουν δύο βασικές τάσεις ή σχολές γύρω από το θέμα της σχέσης γλώσσας και σκέψης. Σύμφωνα με τη μία σχολή, η σκέψη ταυτίζεται με τη γλώσσα, ενώ σύμφωνα με την άλλη, η σκέψη παίρνει σχήμα ανεξάρτητα από τη γλώσσα, που είναι απλώς το μέσο μας ήδη πλήρους περιττωμένης σκέψης. Η Cohn ενστοχεύει πάντα που οι μυθιστοριογράφοι κατα κανόνα δεν ανήκουν στην "ψυχολογικές σχολές", αστόχο η επιλογή της αφηγηματικής τεχνικής, προκειμένου να αποδώσουν τη συνείδηση των χαρακτηρίου τους, μπορεί να συσχετίζεται με μία από τις δύο παραπάνω τάσεις (δ.π., σ. 115).
17. Δυστυχώς, η έλλειψη δυνατότητας πρόσβασης στα ίδια έχει απομείνει από το αρχείο Νικολαΐδη (μέρος από την κληρονομιά του Νίκου Νικολαΐδη κατατέθηκε από την ανεψιά του στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Αρμοζόδου και από το 1974 αγνοείται η τύχη του) δεν μου επέτρεψε να διερευνήσω τις θεωρητικές (γλωσσολογικές, φιλοσοφικές, κλπ.) απόψεις του συγγραφέα, σχετικά με τους τρόπους απεικόνισης θρηματοτυπιμένων ή μη ψυχικών και νοητικών διεγρασιών στη λογοτεχνία και τη σχέση σκέψης και γλώσσας. Η συστηματική και ιδιαίτερα χρήσιμη καταγραφή μέρους της Βιβλιοθήκης του Νικολαΐδη (Βιβλία - Επιστολές - Η διαθήρη του - Κατάλογος Αρχείου), Λευκωσία, Εκδόσεις Εν Τύπωι, 2003) δεν αρκεί, ώστε να ωιξει φως στο (όποιο) θεωρητικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο του συγγραφέα.
18. M. Bal, «The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narratives» (transl. by J. E. Lewin), *Style*, 17 (2), 1983, σ. 249-250.
19. Ο Λεύκιος Ζαφειρίου (Η νέότερη Κυπριακή λογοτεχνία: Γραμματολογικό Σχεδίασμα, Λευκωσία, 1991,

- α. 45) εύστοχα επισημαίνει: "Ο ήρωάς του Γιώργης διαγράφεται με ψυχαναλυτική ενάργεια. Οι πόθιοι και οι αναζητήσεις της εφηβικής ηλικίας μέσα από την ενδοσκόπηση (αμείλικτος αυτοέλεγχος και σαρκασμός) οδηγούν σε μια λυτρωτική ευωτερική ιασφοριά το Γιώργη."  
 20. Ο όρος πρωτοχρονισμού ιμήνθηκε το 1890 από τον William James στο έργο του *Principles of Psychology*.  
 21. E. Dujardin, *The Bays are Sere & Interior Monologues* (transl. By A. Suter), London, Libris, 1991, σ. 113.  
 22. H. M. Kakavouliά επισημαίνει ότι ο EM μπορεί να απεικονίζει μια μεγάλη γράμμα ιδιολέξιων της σκέψης (thought idioms), από τον εντελώς συνειδηματικό και χειρισθεόδηλο λόγο της Molly Bloom ήως κάποιους ιδιαίτερα λογικούς και αναλυτικούς μονολόγους των χαρακτήρων του Beckett. Bλ. M. Kakavouliά, «*Interior Monologue: Recontextualizing a Modernist Practice in Greece*», στο D. Tzivias, ed., *Greek Modernism and Beyond*, Lanham - New York - Oxford, Rowman & Littlefield, 1997, σ. 143.  
 23. Για μια επισκόπηση των θεωρητικών απόψεων γύρω από την έννοια του EM βλ. M. Kakavouliά, *Interior Monologue and its discursive formation in Melina Mercouri's Διυπολέμενος*, München, Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1992· M. Kakavouliά, «*Interior Monologue: Recontextualizing a Modernist Practice in Greece*», όπ., σσ. 135-149· M. Μικέ & Α. Γκανά, «Εκπεριφερές μονολόγος: Αναδρομική περιδιάβαση και συγχρονή προβληματική μιας αφηγηματικής τεχνικής», *Φιλολογία*, τχ. 48, 1987, σσ. 136-160· Π. Μουλλάς, «Πόθες είναι οι πρωτοπορίες», στο *Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, Α', Αθήνα, Σοκόλης, 1993, σσ. 129-140.  
 24. Ορισμένοι κριτικοί επεκτείνουν τη χρήση της παραδοσιακής τεχνικής του EM σε πολύ πρόσωπα κείμενα, συμπεριλαμβανόντας σε αυτήν και τους εξωτερικαινόμενους-αρθρομένους μονολόγους των ηρώων που χρησιμοποιούνται με φειδώ σε πολύ συγκεκριμένες περιστάσεις. Bλ. R. Scholes & R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press, 1966, σ. 178. Στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα χρησιμοποιείται ο σωτηριός (εωωτερικός) μονολόγος, που εκφέρεται σε στιγμές μοναξιάς ή κρίσης του ήρωα. Αργότερες όμως, στο μοντερνιστικό μυθιστόρημα, η τεχνική αυτή "συνοδεύει" τον ήρωα στις καθημερινές του εμπειρίες και συναντοσφρόφες. Bλ. D. Cohn, όπ., σσ. 92-93.  
 25. H. Cohn (βλ. όπ., σσ. 34-36, 89-138, 283-342) διακρίνει ανάμεσα στον "παραταθέμενο μονολόγο", που εντάσσεται σε ένα αφηγηματικό περικείμενο και είναι μια πιο παραδοσιακή τεχνική με διαχρονική εξέλιξη, και τον "αυτόνομο μονολόγο" (αυτοποίους ποπολογίες), που υπάρχει αυτόνομα, απελευθερωμένος από κάθε είδους περιεκμένου, ως ένα συνεχές και εκτενές, μη διαμεσολαβημένο κείμενο EM. Η τελευταία τεχνική συνδέεται άμεσα με τον μοντερνισμό.  
 26. Αντίθετα, η απουσία παντός είδους εισαγωγικών φράσεων και γραφικών σημειών απαντάται στα μοντερνιστικά έργα και μαρτυρεί την επίδραση του Οδύσσεα του Joyce. Bλ. D. Cohn, όπ., σσ. 94-95.  
 27. H. D. Cohn (όπ., σ. 320) γράφει χαρακτηριστικά ότι στην προκειμένη περίτωση αυτός που μανολογεί "υπάρχει απλώς οσα ένα ασώματο μέον, μια καθαρή μνήμη, χωρίς καθαρή θέση στο χρόνο και στο χώρο". Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθούμε ότι η Cohn θεωρεί τον "μηνημονικό μονολόγο" ως παραλλαγή του "αυτόνομου μονολόγου", δηλαδή ενός EM που καταλαμβάνει ολόκληρο το κείμενο (και όχι μόνο ένα μέρος του). Παρόλο που το Στραβόβιζον δεν αποτελεί κείμενο "αυτόνομου μονολόγου", σε ορισμένους εκτενείς EM, εντοπίζουμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά αυτού του είδους του EM.  
 28. Είναι σημαντικό να επιτομάνουμε τη δυτική λειτουργία της τέχνης μέσα στο πεζογραφικό έργο του Νικολαΐδη. Από τη μια πλευρά τονίζεται η αναφορική, κοινωνική λειτουργία της και από την άλλη η αυτο-αναφορική, αισθητική της αξία.  
 29. Ο χαρακτήρας του Βαγγέλη εξετάζεται εκτενέστερα στη συνέχεια.  
 30. Ο Αλέξης Ζήρας (όπ., σ. 20) αποδίδει την πλήθωρική χρήση σημειών στιξεως "στην ενσυνείδητη τάση του στηγγαράκη να αντιληφθεί από τον λαϊκό προφορικό λόγο, με τη μήμη των σωτάρων, των παραχήσεων, των επιφωνημάτων και της εν γένει μονονούστητάς του, έτσι όπως τουλέχιστον θέλει να τον ενσωματώσει στη λογοτεχνία η θεωρία του δημοτικισμού". Ο Τσίρκας (όπ., σ. 65), επισημαίνοντας ότι "η περίφρεμη 'στιξή' Νικολαΐδη είναι από τα πιο πρωσαπικά του μέσα", αναφορτείται σε είναι αποτέλεσμα "σπουδής" στο έργο του Χρηστομάνου, αποκλείοντας κατηγορηματικά την επίδραση ξένων (και ειδικότερα ράσσων) συγγραφέων.  
 31. M. Kakavouliά, «*Interior Monologue: Recontextualizing a Modernist Practice in Greece*», όπ., σσ. 142-148.  
 32. D. Cohn, όπ., σσ. 121-126. Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμο να θυμηθεύμε την ετυμολογία της λέξης "εωωτερικός μονολόγος" (= λόγος εις εαυτόν) που υποδηλώνει τη γλωσσική και συνεπώς τη λογική φύση του λόγου του ήρωα.  
 33. Αρκετοί κριτικοί θεώρησαν τον Στέλιο Ξεφλούδα ως τον εστηγήτη του EM στην Ελλάδα. Ωστόσο, τα έργα

- του *Ta Tetragdia tou Pavlou Fotiainou* (1930) και *Eswterikij Simfoniia* (1932), παρά το νεοτερικό τους χαρακτήρα, δεν μπορούν να χαρακτηριστούν κείμενα EM, διότι έχουν τη μορφή γραπτών σημειώσεων. Η Κακαβιούλια θεωρεί τις Διπλολέξ Νύχτες (1938) της Μέλτως Αξέωτη ως ένα από τα πρώτα δείγματα EM στη νεοελληνική πεζογραφία. Βλ. M. Kakavoulia, «Interior Monologue: Recontextualizing a Modernist Practice in Greece», δ.λ., σ. 144. Αν σκεφτούμε ότι το Στραβόβξιλο δημοσιεύεται το 1922, δηλαδή δεκαέτια χρόνια νωρίτερα, αντιλαμβανόμαστε ότι οι αφηγηματικοί πειραματισμοί του αποκτούν ιδιαίτερη σημασία στην ιστορία της νεοελληνικής πεζογραφίας. Ο Λευτέρης Παπαλεοντίου («Οι παραλλήλοι δρόμοι του Δημοσθένη Βουτσά και του Νίκου Νικολαΐδη» (A' & B'), Έφημ. *H Simmerinj*, 18 & 25 Αιγυπτίου (1996), συνεχετάζοντας τον Νικολαΐδη με τον Βουτσά, τους θεωρεί «προδρόμους της νεοτερικής αφήγησης στη νεοελληνική πεζογραφία».
34. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του Γιώργη συγκροτούν στην ουσία έναν ήρωα-καλλιτέχνη, πρόγραμμα που σημαίνει ότι το Στραβόβξιλο μπορεί να ιδωθεί ως ένα, με την ευάντερη έννοια, «πορτραίτο του καλλιτέχνη».
35. Στην πρώτη περίπτωση ο EM φωτίζει μια κρυμμένη πλευρά του χαρακτήρα του ήρωα, όταν σε στιγμές κρίσης, ο μπρανιούμος της άμυνάς του καταφέρει και καταφέρνει να απελευθερώσει από τις συμβάσεις. Στη δεύτερη περίπτωση ο EM αποκαλύπτει έναν ήρωα παγιδευμένο στα ζωτικά φεύγη του ακόμα και στις πιο ιδιωτικές του στιγμές. Βλ. D. Cohn, δ.λ., σ. 117-118.
36. R. Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the nineteenth-century European Novel*, Manchester, Manchester University Press – Rowman and Littlefield, 1977, σ. 136.
37. L. Dolezel, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1973, σ. 18. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ποικιλία των όρων που έχουν χρησιμοποιηθεί, προκειμένου να αποδοθεί στις διάφορες ειδωτικές γλώσσες της τέχνασμα του ΕΠΑ: style indirect libre = ελεύθερο πλάγιο ύψος (γαλλικός όρος) – erlebte Rede = βιωμένος λόγος (γερμανικός όρος) – double-voiced discourse = διφωνικός λόγος (φωνικός όρος), που υποδηλώνει διαφορετικές εμμηνείς του τεχνάσματος. (Στα αγγλικά υπάρχει μια ποικιλία παραλλαγών, που βρίσκονται πιο κοντά στον γαλλικό όρο: free indirect style, free indirect discourse, free indirect speech.) Οι Γάλλοι κριτικοί (Bally, Lips), με την επιλογή του δρου τους, υπογράμμισαν τον ρόλο του μεταφράστη (δηλαδή του τριτορόδου που αφηγητή) και τη διαδικασία αναπαραγωγής του λόγου ενός άλλου. Οι Γερμανοί κριτικοί (Lerch, Lorck) έδωσαν έμφαση στο υποκείμενο του λόγου (δηλαδή τον χαρακτήρα) και την υποκειμενική του εμπειρία. Αντίθετα οι Ράσοι κριτικοί (Volosinov, Bakhtin) αντιστέχουν τόσο στον γερμανικό ψυχολογικό υποκειμενισμό, όσο και στον γαλλικό αντικειμενικό οφθολογισμό. υπογράμμισαν τη διπλή φύση του τεχνάσματος, δηλαδή τη δυναμική συνύπαξη δύο λόγων σε μια ξωτική λέξη, που εν τέλει καταδικείνει τη διαλογική φύση της γλώσσας. Βλ. V. N. Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language* (transl. By L. Matejka & I. R. Titunik) New York - London, Seminar Press, 1973, σσ. 141-159· R. Pascal, δ.λ., σ. 8-30· L. Dolezel, δ.λ., σ. 19.
- Παρόλον που ο φωνικός όρος φαίνεται να είναι ακριβής στον εγγαός αυτή χρησιμοποιείται ο όρος "ελεύθερος πλάγιος λόγος" (μετάφραση του γαλλικού και αγγλικού όρου), εκειδή έχει ήδη καθειρωθεί στη νεοελληνική κριτική. Βλ. ενδεικτικά Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάνη 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987· Massimo Peri, *Δοκίμια Αφηγηματολογίας*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1994.
38. R. Pascal, δ.λ., σ. 34, 45.
39. D. Cohn, δ.λ., σ. 159.
40. A. Banfield, δ.λ., σ. 449-450.
41. V. N. Volosinov, δ.λ., σ. 158-159.
42. Η λέξη "σωτήρ" ανακαλεί την οιμώνυμη λέξη στο έργο του Knut Hamsun *Victoria* (London, Picador, 1969, σ. 93) καθώς και την ανάλογη λέξη "παύση" που χρησιμοποιεί ο Θάδεος Καστενάκης στο διήγημα «Περιπατώντας η ανία μονάχη» (από τη συλλογή διηγημάτων *To mastigio kai oi poliadeloi*, Αθήνα, Βιβλιοπαλείον της Εστίας, 1930, σσ. 89-90).
43. D. Cohn, δ.λ., σ. 147.
44. Σ. Τοΐκας, δ.λ., σ. 114. Ο Τοΐκας, υπογράμμισαν τη δεαλιστική διάσταση του μαθιστορήματος, γράφει ότι "το 'μαθιστόδημα της εργβείας' που έδωσε η γενιά του '30, είναι μια υποχώρηση από τις θέσεις όπου το είχε φέρει ο N. Νικολαΐδης με το Στραβόβξιλο."
45. Ο Λευτέρης Παπαλεοντίου («Στοιχεία ποιητικής του Νίκου Νικολαΐδη», δ.λ., σ. 58) και η Άννα Κατογάνη («Νίκος Νικολαΐδης», στο *H Mesotolaimiki Pezografsis: ST'*, Αθήνα, Σουόλις, 1993, σ. 236) έχουν εύστοχα επισημάνει την "πολυφωνική" και "πολιευτίλεδη" αιρήγηση του Νικολαΐδη.

46. Δ. Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1993, σσ. 52-54.
47. N. Χαραλαμπίδου, «Αφηγηματική τεχνική και ιδεολογία: οι λογοτεχνικές προσδοκίες της Αριστεράς 1945-1955 και η περιττωτή του Δρυπήτη Χατζή», *ΕΕΦΛΑΠΘ*, 1990, σ. 322.
48. M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (ed. and transl. By C. Emerson with an Introduction by W. C. Booth), Manchester, Manchester University Press, 1984, σσ. 6-7.
49. Ο σύντομος λόγος του Θανάση, που αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα (Στραβόβιτλο, σ. 20), αποτελεί μια από τις λίγες εξαιρέσεις μέσα στο μυθιστόρημα.
50. Εξετάζοντας τις Ακιθέροντες Πολιτείες, η N. Χαραλαμπίδου («Η ειρανεία στις Ακιθέροντες Πολιτείες του Στρατή Τσιρκά», *Διαβάσα*, 171, 1987, σ. 50) επισημαίνει την απεικόνιση των λόγων διαφόρων χαρακτήρων στο μυθιστόρημα και συμπεριλαμβάνει ότι μια τέτοια πολυφωνία είναι απατηλή. Διότι, ενώ επιτρέπεται στους χαρακτήρες να έχουν προσωπική οπτική για τα πρόγραμμα, μόνο ορισμένες οπτικές επιδοκιμάζονται τελικά από τον αφηγητή.
51. Για τον Νικολαΐδη «ο ανθρώπος, βασικά, είναι καλός» και «μπορεί να γίνει καλύτερος». Βλ. Σ. Τσίρκας, δ.π., σ. 18.
52. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα* (πρόλογος-μετάφραση Γιάννης Κιουρτσάκης), Αθήνα, Πόλις, 1995, σ. 16-17.
53. Ο ιδεολογικός λόγος του άλλου είναι «εωτερικά πειστικά», όταν δεν προσπαθεί να επιβληθεί, αλλά συαγκυρείται αβίαστα και ελεύθερα από το υποκειμένο (σε αντίθεση με τον «αυταρχικό λόγο» που απαιτεί να αναγνωρισθεί άνευ όρων). Βλ. M. Μπαχτίν, «Ο ομιλών στο μυθιστόρημα», *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (μετφ. Γ. Σπανώς), Αθήνα, Πλέθρον, 1980, σ. 213.
54. Ό.π., σ. 208.
55. Βέβαια και εδώ κάποιος θα μπορούσε να παρατηρήσει ότι η έκφαση του μυθιστορήματος είναι κατά κάποιον τρόπο προκαθορισμένη, εφόσον στο τέλος όλων σχεδόν οι ήρωες γίνονται «καλοί», απόδροια προφανώς της ανθρωπιστικής κοινωνιανής λίηψης του Νικολαΐδη. Ωστόσο, πέρα από τη σχηματοποίηση του τέλους, ο βασικός ιδεολογικός μοχλός του μυθιστορήματος παραμένει ουσιαστικά διαλογικός.
56. M. Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα*, δ.π., σ. 15.



*Δρόμος στην παλιά Λευκασία,  
υδατογραφία, συλλογή Α. Κουδουνάρη*