ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΚΟΡΑΗΣ»

Καμίλλα Πετροτσέλι

Η αρχή του *κακού* και το ζήτημα της Πίστης στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* του F. Dostoevsky και στους *Φρουρούς της Αχαΐας* του Τ. Αθανασιάδη

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2021

Καμίλλα Πετροτσέλι

Η αρχή του *κακού* και το ζήτημα της Πίστης στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* του F. Dostoevsky και στους *Φρουρούς της Αχαΐας* του Τ. Αθανασιάδη

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΟΠΤΗΣ/ΤΡΙΑ: Δημήτρης Αγγελάτος

ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Θανάσης Αγάθος
Λητώ Ιωακειμίδου

ΑΘΗΝΑ 2021

Copyright © Καμίλλα Πετροτσέλι, 2021
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.
Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερμηνευτικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή 5

Κεφ. 1°: Το μυθιστορηματικό σύμπαν του συγγραφέα Τάσου Αθανασιάδη: γραμματολογικές, μορφολογικές, ειδολογικές και ιδεολογικές παρατηρήσεις στο έργο του ... 9

1.1. Γραμματολογικές παρατηρήσεις: Ο Αθανασιάδης και η Γενιά του '30 9

1.2. Μορφολογικές, ειδολογικές και ιδεολογικές παρατηρήσεις: 12

α). Το ζήτημα της πολυφωνίας 12

β). Το *μυθιστόρημα-ποταμός*, η *διαλογικότητα των ειδών* και ο *ψυχολογικός ρεαλισμός* 28

Κεφ. 2°: Η αρχή του *κακού* και το ζήτημα της Πίστης στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* και στους *Φρουρούς της Αχαΐας* 62

2. 1. Χαρακτήρες-φορείς του *κακού* στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* και στους *Φρουρούς της Αχαΐας*. 64

α). Φιόντορ Καραμάζοφ και Παναγής Καζιάνης 64

β). Αγκραφένα Αλεξάντροβνα (Γκρούσενκα) και Μελιώ Βίλλη – Οι *femmes-fatales* 90

2.2. Ιδεολογικές επιδράσεις – Η μορφή του Χριστού στον «Μεγάλο Ιεροεξεταστή» του Ιβάν Καραμάζοφ και στο όραμα του Μάριου Δροσινού 94

Συμπεράσματα 104

Βιβλιογραφία 106

Εισαγωγή

Ο Τάσος Αθανασιάδης υπήρξε πολυγραφότατος συγγραφέας της γενιάς του ’30, που καλλιέργησε τα κυριότερα πεζογραφικά είδη, ήτοι το διήγημα, το μυθιστόρημα, το δοκίμιο και τη βιογραφία[1]. Αναφορικά με το μυθιστόρημα, έμεινε γνωστός για τις πλατιές του συνθέσεις, οι οποίες ενίοτε αγγίζουν τους τέσσερις τόμους και περιστρέφονται γύρω από πολυμελείς οικογένειες της ελληνικής μεγαλοαστικής τάξης του εικοστού αιώνα. Καθότι τα μέλη των πολύκλαδων αυτών οικογενειών διαδραματίζουν κομβικό ρόλο τόσο στην κοινωνία, όσο και στην πολιτική της Ελλάδας κατά τον χρόνο της ιστορίας, δίνεται η ευκαιρία μέσα από τη δράση τους να παρακολουθηθεί η εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας σ’ όλους τους σημαντικούς σταθμούς της. Ο Αθανασιάδης, μολονότι υπήρξε συγγραφέας με πλούσια συγκομιδή, σε ερευνητικό επίπεδο, ωστόσο, δεν μελετήθηκε τόσο, όσο άλλοι συγγραφείς οι οποίοι έχουν αφήσει και μικρότερη παρακαταθήκη. Η συστηματικότερη εργασία που έχει γίνει μέχρι στιγμής πάνω στο έργο του είναι η διδακτορική διατριβή της Σταυρούλας Τσούπρου, *Το παρακείμενο και η …— (Δια)κειμενικότητα ως Σχόλιο στο πεζογραφικό έργο του Τάσου Αθανασιάδη*. Γενικότερα η Τσούπρου και ο Π.Δ. Μαστροδημήτρης ήταν οι μελετητές που έδειξαν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον και ως εκ τούτου ασχολήθηκαν συστηματικά με το έργο του.

Το σχετικά ισχνό ενδιαφέρον από πλευράς ερευνητών για τον συγγραφέα Αθανασιάδη, υπήρξε σε πρώτη φάση ο λόγος που προτιμήθηκε να αποτελέσει το έργο του αντικείμενο της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Ο Αθανασιάδης διέθετε ένα πλούσιο πνευματικό υπόβαθρο, γεγονός που οφείλεται στις πολλές του αναγνώσεις, εν ολίγοις στη φιλομάθειά του. Είχε έρθει σ’ επαφή με το έργο των κυριότερων συγγραφέων της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας, είχε δεχτεί την επίδρασή τους κι είχε αφιερώσει πολλά δοκίμια και βιογραφίες σε αρκετούς απ’ αυτούς. Η παρούσα έρευνα θα στραφεί ακριβώς προς το πεδίο της Σύγκρισης, εξετάζοντας τον διάλογο του Αθανασιάδη με μία σπουδαία συγγραφική φυσιογνωμία, τον Fyodor Dostoevsky. Ο λόγος που επιλέγεται ως δεύτερος όρος σύγκρισης

[1]Ο Αθανασιάδης, ενώ στην *Αποστασία*, σ’ ένα δοκίμιό του και παράλληλα αισθητικό του μανιφέστο, συγκαταλέγει τον εαυτό του, όπως θα φανεί και στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, στη γενιά του ’30, εντούτοις σε συνέντευξή του στον Τάσο Γουδέλη το 2001 διαψεύδει τη γραμματολογική του ένταξη στην παραπάνω γενιά, λέγοντας τα εξής: «Ο Αλέξης Αργυρίου με έχει χαρακτηρίσει ως ύστερο εκπρόσωπο της γενιάς του ’30. Οι περισσότεροι μελετητές με κατατάσσουν στο προηγούμενο πλαίσιο. Εγώ, όμως, πρωτοδημοσίευσα λογοτεχνικό έργο στις αρχές της δεκαετίας του ‘40. […] νομίζω ότι ανήκω στη Πρώτη μεταπολεμική γενιά. Τέλος πάντων, όπως το πάρει κανείς…»: Τάσος Αθανασιάδης, «Οι εκτενείς συνθέσεις μού έδιναν οξυγόνο. Ο συγγραφέας Τάσος Αθανασιάδης αφηγείται στον Τάσο Γουδέλη», *Το Δέντρο*, 116 (Ιανουάριος – Μάρτιος, 2002), 71. Καθότι, όπως θα φανεί παρακάτω, ο Αθανασιάδης κινείται στην ίδια αισθητική γραμμή με εκείνη των εκπροσώπων της γενιάς του ’30 και ιδίως με εκείνη του Θεοτοκά, στην παρούσα εργασία, αν μη τι άλλο, θα αντιμετωπίζεται ως συγγραφέας της εν λόγω γενιάς.

ο συγκεκριμένος συγγραφέας της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας κι όχι κάποιος άλλος από τους πολλούς που άσκησαν επίδραση στον Αθανασιάδη, είναι καθαρά το προσωπικό ενδιαφέρον για το έργο του.

Είναι κοινώς αποδεκτό και τεκμηριωμένο ότι ο συγγραφέας του *Έγκλημα και τιμωρία* είχε ασκήσει επίδραση στον Αθανασιάδη. Ο τελευταίος τού είχε αφιερώσει κατ' αρχάς τη «μυθιστορηματική αναπαράσταση» *Ο Ντοστογιέβσκη από το κάτεργο στο πάθος*, όπου αναπαριστά μία συγκεκριμένη περίοδο της ζωής του, την εποχή του ερωτικού πάθους με την Μαρία Ντιμιτρίεβνα Ισάγιεβνα, την πρώτη του σύζυγο. Ακριβώς επειδή, όπως λέει ο ίδιος ο Αθανασιάδης, «μυθοποι[εί]» την εν λόγω περίοδο της ζωής του Dostoevksy, που σημαίνει ότι δεν την καταγράφει λεπτομερώς και με ευθεία αντιστοιχία στα πραγματικά γεγονότα, εξ ου και ο χαρακτηρισμός «μυθιστορηματική αναπαράσταση»[2]. Έπειτα τού αφιερώνει το βιογραφικό χρονικό «Ο Ντοστογιέβσκη βαδίζει προς τον Χριστό», το οποίο από κοινού με τα βιογραφικά χρονικά άλλων δύο προσωπικοτήτων, του Leon Tolstoy και του Albert Schweitzer, συμπεριλαμβάνει στον τόμο *Τρία παιδιά του αιώνα τους*. Ο Αθανασιάδης αναφέρεται συχνά στον Dostoevsky και στα δοκίμιά του[3], αλλά και σε αισθητικό επίπεδο έχει παρατηρηθεί επίδραση. Η Τσούπρου στη μονογραφία της *Τάσος Αθανασιάδης. «Με τα μάτια της γενιάς μας»* συμπεριλαμβάνει κεφάλαιο στο οποίο δίνει μία επισκοπική εικόνα της επίδρασης του Dostoevsky στον Έλληνα συγγραφέα, όπως αυτή φανερώνεται σε όλα τα είδη που καλλιέργησε. Συνεπώς στην ενότητα «Μυθοπλασία» καταγράφονται όλες οι σχετικές παρατηρήσεις με την επίδραση που δέχτηκε στο αισθητικό επίπεδο[4].

Καθότι οι ντοστογιεφσκικές επιδράσεις στο συγγραφικό έργο του Αθανασιάδη είναι διάσπαρτες σε όλα τα είδη που καλλιέργησε και απαραίτητη προϋπόθεση για μια πλήρη και ακριβή έρευνα είναι ο μελετητής να κατέχει επαρκώς και να είναι εξοικειωμένος με όλο το πρωτογενές υλικό και των δύο συγγραφέων και το οποίο, επειδή είναι ογκώδες, απαιτείται χρόνος, επίπονη προσπάθεια και έντονο ερευνητικό ενδιαφέρον, η παρούσα εργασία θα περιορίσει τον ερευνητικό της στόχο μόνο στο επίπεδο της μυθοπλασίας. Η ντοστογιεφσκική επίδραση στη μυθιστορηματική τέχνη του Αθανασιάδη εν προκειμένω θα μελετηθεί με σημείο αναφοράς δύο συγκεκριμένα μυθιστορήματα, καθένα από τα οποία ανήκει αντίστοιχα στον εκάστοτε συγγραφέα, κι αυτά είναι οι *Αδελφοί Καραμάζοφ* και *Οι Φρουροί της Αχαΐας*.

---

[2]Τάσος Αθανασιάδης, «Πληροφορίες για τη ζωή και το έργο μου», *Αιολικά γράμματα* (αφιέρωμα στον Τάσο Αθανασιάδη), 184 (Ιούλης – Αύγουστος, 2000), 273.
[3]Βλ. λόγου χάρη το δοκίμιο «Η υπερκαιρικότητα του Ντοστογιέφσκι», στο: Τάσος Αθανασιάδης, «Η υπερκαιρικότητα του Ντοστογιέφσκι», *Βεβαιότητες και αμφιβολίες. Δοκίμια*, Αθήνα, Εστία, 1980, 141-159.
[4]Βλ.: Σταυρούλα Τσούπρου, «Ο Ντοστογιέφσκι στο έργο ενός έλληνα πεζογράφου: Προτάσεις για έναν φιλόπονο ερευνητή», *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας*, Αθήνα, Γρηγόρη, 2007, 188-191.

Αντικείμενο της παρούσας διπλωματικής εργασίας συνεπώς, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος, είναι «Η αρχή του *κακού* και το ζήτημα της Πίστης» στα δύο παραπάνω μυθιστορήματα. Έναυσμα για τη συγκριτολογική μελέτη των ανωτέρω έργων στάθηκε κατ' αρχάς η διαλογική τους επικοινωνία μέσω της παρουσίας ενός αυτούσιου σχεδόν διακειμένου των *Αδελφών Καραμάζοφ* στους *Φρουρούς της Αχαΐας*. Εν συνεχεία, οι υποθέσεις των δύο μυθιστορημάτων ανέδειξαν μία γενικότερη επίδραση σε επίπεδο θεματικής, ιδεολογίας και χαρακτήρων.

Η εργασία είναι δομημένη σε δύο κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο, το οποίο φέρει τίτλο «Το μυθιστορηματικό σύμπαν του συγγραφέα Τάσου Αθανασιάδη», θα εξεταστούν και θα αποσαφηνιστούν ζητήματα που έχουν να κάνουν με τη μορφή, το είδος και το αισθητικό ρεύμα του αθανασιαδικού μυθιστορήματος, αλλά και με τη γραμματολογική θέση του συγγραφέα. Στο ίδιο κεφάλαιο θα γίνει μία παρουσίαση των υποθέσεων και των πέντε μυθιστορημάτων του, ώστε να γίνουν κατανοητοί οι βασικοί θεματικοί τους άξονες. Ιδιαίτερη αναφορά θα γίνει στο ζήτημα της πολυφωνίας, με άλλα λόγια θα εξεταστεί σε ποιο βαθμό ο χαρακτηρισμός *πολυφωνικό* είναι αντιπροσωπευτικός για το αθανασιαδικό μυθιστόρημα, καθότι διάφοροι μελετητές έχουν ισχυριστεί ότι ο Αθανασιάδης γράφει πολυφωνικά. Προς αυτόν τον σκοπό θα χρησιμοποιηθεί ως βασικό εργαλείο η μπαχτινική μονογραφία *Ζητήματα Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, το πιο εμπεριστατωμένο εγχειρίδιο πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα και συνεπώς οποιαδήποτε τοποθέτηση επί του θέματος θα βασιστεί στην αυστηρή και σχολαστική μελέτη της μπαχτινικής θεωρίας για την πολυφωνία.

Εφόσον στο πρώτο κεφάλαιο λοιπόν θα έχουν διαλευκανθεί όλα αυτά τα ζητήματα κι ο αναγνώστης θα έχει αποκτήσει ήδη μια πρωτοβάθμια εξοικείωση με το μυθιστορηματικό σύμπαν του Αθανασιάδη, θα είναι σε θέση πλέον να προχωρήσει στο δεύτερο κεφάλαιο, όπου θα αναλύεται και το ζητούμενο της παρούσας εργασίας. Δηλαδή, με ποιο τρόπο η αρχή του *κακού* εκδηλώνεται σε συγκεκριμένους χαρακτήρες, οι οποίοι απαντώνται με τα ίδια σχεδόν χαρακτηριστικά και στα δύο μυθιστορήματα. Συνέπεια της επιλήψιμης συμπεριφοράς τους, η οποία είναι απόρροια του *κακού* τους χαρακτήρα, είναι η δημιουργία ανάλογων καταστάσεων και στα δύο έργα. Οπότε το πρώτο υποκεφάλαιο θα εστιάσει ειδικά σε αυτούς τους χαρακτήρες-φορείς του *κακού*, ώστε η αρχή του τελευταίου να μελετηθεί με βάση αυτούς. Η αρχή του *κακού* ανοίγει αναπόφευκτα ένα άλλο ζήτημα, το ζήτημα της Πίστης, το οποίο εν τέλει είναι και η θεματική ουσία τόσο των *Αδελφών Καραμάζοφ* όσο και των *Φρουρών της Αχαΐας*. Το ερώτημα που προκύπτει συγκεκριμένα αναφορικά με την Πίστη είναι με ποιο τρόπο ο άνθρωπος θα καταφέρει να συμφιλιωθεί τελικά με την αμαρτωλή του φύση, χωρίς να υποφέρει ο ίδιος και χωρίς να γίνεται πηγή δυστυχίας και οδύνης για τους

συνανθρώπους του. Το ζήτημα αυτό στα δύο μυθιστορήματα εξετάζεται κυρίως μέσα από την αλληγορική αφήγηση του Ιβάν Καραμάζοφ, «Ο Μέγας Ιεροεξεταστής» και τις ιδέες του Μάριου Δροσινού. Το δεύτερο υποκεφάλαιο συνεπώς θα αναλύσει το ζήτημα της Πίστης με κέντρο αναφοράς τον «Μεγάλο Ιεροεξεταστή» και το όραμα του Μάριου Δροσινού με τον Χριστό.

Για τη διεκπεραίωση της παρούσας εργασίας θα αξιοποιηθούν όροι και μεθοδολογικά εργαλεία από τη *Θεωρία της Λογοτεχνίας*, την *Ψυχανάλυση*, την *Κριτική* και τη *Συγκριτική Γραμματολογία*.

Κεφ. 1°: Το μυθιστορηματικό σύμπαν του συγγραφέα Τάσου Αθανασιάδη: γραμματολογικές, μορφολογικές, ειδολογικές και ιδεολογικές παρατηρήσεις στο έργο του

1.1. Γραμματολογικές παρατηρήσεις: Ο Αθανασιάδης και η Γενιά του '30

Η λογοτεχνική σταδιοδρομία του Τάσου Αθανασιάδη ξεκινάει με μια βραχύχρονη θητεία στο διήγημα, ώστε από το 1945 και εξής να επιδοθεί σχεδόν εξ ολοκλήρου στο μυθιστόρημα· σχεδόν, διότι στην όψιμη φάση της πεζογραφικής του παραγωγής υπάρχει μια επανάκαμψη του διηγήματος με τις συλλογές της *Αγίας Νεότητας* και τα αφηγήματα που συναπαρτίζουν το *Μεσαιωνικό Τρίπτυχο*. Η στροφή του προς το μυθιστόρημα υπαγορεύτηκε από τις νέες αισθητικές του αξιώσεις, οι οποίες ήταν συνάρτηση του συνεχώς εξελισσόμενου φιλοσοφικού και ιδεολογικού υπόβαθρού του. Όπως ο ίδιος διατείνεται στην *Αποστασία*, δοκίμιο το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και αισθητικό μανιφέστο – στον χαρακτηρισμό άλλωστε αυτόν συνηγορεί το γεγονός ότι εκδόθηκε λίγο καιρό πριν την έκδοση του πρώτου του μυθιστορήματος –, η ελληνική λογοτεχνία όφειλε να ξεπεράσει τον υποκειμενισμό που η εμπειρία του Α' Παγκοσμίου Πολέμου είχε επιτείνει και να στρέψει τον φακό της στην πολύπλευρη και αντιφατική κοινωνική πραγματικότητα[5]. Στον μεσοπόλεμο αυτός ο υποκειμενισμός εκδηλώθηκε τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία μέσω του κινήματος του συμβολισμού, ο οποίος ως κύρια χαρακτηριστικά έχει την ενδοστρέφεια, τη νοσταλγική αναπόληση και την καταφυγή στο όνειρο ως μέσα διεξόδου από τα προβλήματα του παρόντος, ενώ ως βασικούς τρόπους χρησιμοποιεί τη μουσικότητα, την υποβολή, την ανάλυση και την αφαίρεση[6].

Ο Αθανασιάδης, σύμφωνα με όσα υποστηρίζει στην *Αποστασία*, προκρίνει για τη λογοτεχνία εκείνα τα εκφραστικά μέσα που επιβεβαιώνουν τον διαλογικό χαρακτήρα της ζωής. Ο άνθρωπος διακρίνεται από ένστικτα, όπως όλα τα όντα, και από ανεπτυγμένες σε

---

[5]Ο Αθανασιάδης γράφει συγκεκριμένα στην *Αποστασία*: «Ἔτσι, ἡ ἔκφραση τοῦ μεσοπολέμου – στὴ ποίηση, τὸ μυθιστόρημα καὶ τὸ θέατρο – πολιορκημένη ἀπὸ ἕναν τυραννικὸ ὑποκειμενισμό, κατάφυγε στὶς πιὸ μυστικὲς κρύπτες τοῦ ψυχολογισμοῦ καὶ τῆς ἐσωτερίκευσης κι' ἀπομακρύνθηκε τόσο πολὺ ἀπὸ κάθε ἐπικοινωνία μ' αὐτὸν τὸν τρίτο, τὸν πλαϊνό μας, ποὺ ζεσταίνει ἀνύποπτος τὴν παρουσία μας, ὥστε νὰ φθάσει, ἀργὰ μὰ σταθερά, σ' ἕνα ἀδιέξοδο – στὸ ἀδιέξοδο τοῦ μονόλογου μὲ τὶς πολυώνυμες ἀποχρώσεις του. . .»: Αθανασιάδης, «Αποστασία. Ὁ καλλιτέχνης ἀνάμεσα στὸ Χτὲς καὶ στὸ Αὔριο», *ό.π.*, 312.

[6]Το δημοφιλέστερο συμβολιστικό μυθιστόρημα εκείνης της περιόδου είναι το *Φθινόπωρο* του Κωσταντίνου Χατζόπουλου, το οποίο μάλιστα άσκησε μεγάλη επίδραση στους τότε πεζογράφους. Χρειάζεται επίσης να τονίσουμε ότι η εκδήλωση του υποκειμενισμού στην πεζογραφία των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα έφτασε στην κορύφωσή της με την παρεμβολή στα πεζά αυτοβιογραφικών και ημερολογιακών σημειώσεων, οι οποίες ως γνωστόν εντάσσονται στα είδη του λεγόμενου προσωπικού λόγου. Χαρακτηριστικό απ' αυτή την άποψη είναι το έργο του Ίωνα Δραγούμη, του οποίου τα *Άπαντα* κυκλοφόρησαν στα 1925-1930, αλλά και εκείνο της Ειρήνης της Αθηναίας. Για το πώς εκδηλώθηκε ο υποκειμενισμός στην πεζογραφία του μεσοπολέμου, βλ. αναλυτικά: Παναγιώτης Μουλλάς, «Εισαγωγή», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τομ. Α', Αθήνα, Σοκόλη, 1993, 83-93.

μεγάλο βαθμό διανοητικές και συναισθηματικές λειτουργίες, οι οποίες ενεργοποιούνται μέσω της κοινωνικότητας. Οι κοινωνικές σχέσεις ευνοούν τον διάλογο, ο οποίος με τη σειρά του επιτρέπει στα ανθρώπινα υποκείμενα να συνειδητοποιήσουν τον διανοητικό και συναισθηματικό τους κόσμο, εν ολίγοις την ιδιοσυγκρασία τους. Η ιδιοσυγκρασία είναι συνισταμένη εσωτερικών και εξωτερικών παραγόντων, εφόσον στη διαμόρφωσή της καθοριστικό ρόλο διαδραματίζουν αφενός τα γονίδια και το πρωτογενές κοινωνικό περιβάλλον – οικογένεια –, αφετέρου οι συναπτόμενες από τον άνθρωπο κοινωνικές σχέσεις καθ' όλη τη διάρκεια του βίου του. Ο συγγραφέας δεν είναι αποκομμένος από την κοινωνία και συγκεκριμένα την κοινωνία της εποχής του, η οποία φέρει μάλιστα τα δικά της ταυτοποιητικά στοιχεία, όπως είναι η γλώσσα, η ιστορία, τα ήθη, τα έθιμα και οι παραδόσεις, στοιχεία που ως γνωστόν συγκροτούν την εθνική ταυτότητα. "Χρέος" του Έλληνα συγγραφέα εν προκειμένω είναι να ενοφθαλμίσει στο έργο του τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του τόπου του, ο οποίος δεν μένει σταθερός, αλλά μεταβάλλεται και επαναπροσδιορίζεται κάθε φορά, σύμφωνα με τις συντελούμενες αλλαγές σε κοινωνικοπολιτικό και κατ' επέκταση σε ιδεολογικό και πολιτισμικό επίπεδο[7].

Ο Αθανασιάδης ξεκίνησε να συγγράφει μυθιστορήματα σε μία περίοδο, όπου η Ελλάδα είχε ήδη γνωρίσει μεγάλες ιστορικές και κοινωνικές ανακατατάξεις. Την ανάγκη για μια αισθητική ανανέωση στον χώρο της πεζογραφίας είχε αρκετά νωρίτερα υποδείξει η γενιά του '30, με την οποία άλλωστε ο συγγραφέας συντάχθηκε[8]. Η αύξηση της αστυφιλίας στην οποία συνέβαλε συν τοις άλλοις η έλευση στην ελληνική ενδοχώρα των Μικρασιατών

---

[7]Ο Αθανασιάδης στο κεφάλαιο της *Αποστασίας* που τιτλοφορείται «Έξοδος» θέτοντας ανοιχτά το ερώτημα του πώς η λογοτεχνία θα εκφράσει την παρουσία του αυριανού ανθρώπου, απαντά: «Μὲ τὴ μορφὴ τῆς ἐποχῆς μας καὶ μὲ τὸν *κόσμο τοῦ τόπου μας*». Σε άλλο σημείο του δοκιμίου κάνοντας λόγο για τη γενιά του '30, με την οποία, όπως θα δούμε στη συνέχεια, συσπειρώθηκε, αναφέρει πως από τα έργα της πρώιμης περιόδου εξέλειπε «ένας βαθύτερα ἑλληνικὸς τόνος», γεγονός που η πλειοψηφία των εκπροσώπων της συνειδητοποίησε καθυστερημένα: Αθανασιάδης, *ό.π.*, 313 και 311 αντίστοιχα (Η πλαγιογράφηση στο παραπάνω παράθεμα δική μου). Όπως γνωρίζουμε, πράγματι, η γενιά του '30 μετά το 1935 άρχισε να κρατά μια διαφορετική στάση απέναντι στην ιστορία και το παρελθόν, λαμβάνοντας πιο σοβαρά υπόψη τον κοινωνικό παράγοντα. Σε αυτή τη μεταστροφή συνέβαλαν αφενός το καθεστώς της 4ης Αυγούστου, το οποίο θέτοντας ως πρόταγμα τη διασφάλιση της εθνικής συνέχειας οδήγησε ακόμα και τους πιο ριζοσπαστικούς συγγραφείς, όπως ο Θεοτοκάς και ο Τερζάκης, σε μία διεκδίκηση του παρελθόντος, αφετέρου ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος με την ενίσχυση του αισθήματος κοινών εμπειριών και κατ' επέκταση με την ενίσχυση της εθνικής συνείδησης. Η πεζογραφία στα μεταπολεμικά χρόνια λοιπόν εγκατέλειψε τη λυρικότητα, έπαψε να αποτελεί καταφύγιο για την απελευθέρωση της ατομικής δημιουργίας, ενώ στράφηκε στον ρεαλισμό, όπως εύλογα διαπιστώνουν οι Στέλιος Ξεφλούδας, Κλέων Παράσχος και Τάσος Βουρνάς· βλ.: Δημήτρης Τζιόβας, «Η γενιά και το κανόνι: νεοτερικότητα και τραύμα», *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011, 91-105. Για το ρόλο που διαδραμάτισε το καθεστώς της 4ης Αυγούστου στον τρόπο με τον οποίο οι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 μεταχειρίστηκαν το παρελθόν από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '30, βλ.: Τζιόβας, «Η ατελέσφορη νεοτερικότητα: πρωτοπορία και μυθιστόρημα», *ό.π.*, 222-233.

[8]Ο Αθανασιάδης συγκαταλέγει τον εαυτό στη γενιά του '30 εφόσον γράφει μεταξύ άλλων: «Μὲ τὴν ἐμφάνιση, ὅμως, τῆς γενεᾶς τοῦ 1930 *κάναμε* συνειδητὴ τὴ θέση *μας* μέσα στὴν ὅλη λογοτεχνικὴ πορεία τοῦ καιροῦ μας καὶ τὸν προορισμό *μας* μπρὸς στὰ συνθήματα τῆς αὔριο»: Αθανασιάδης, *ό.π.*, 316 (Οι πλαγιογραφήσεις δικές μου).

προσφύγων καθώς και οι ιστορικές εξελίξεις με τη μεσολάβηση δύο παγκόσμιων πολέμων ανέδειξαν την πολυεπιπεδικότητα της αντικειμενικής πραγματικότητας και συνακόλουθα τη χρησιμότητα να απαγκιστρωθούν οι αισθητικές μορφές από στερεότυπα και κανονιστικά περιγράμματα. Η προσχεδιασμένη εφαρμογή παγιωμένων κανόνων στην πεζογραφική δόμηση θα συνέτεινε πιο εύκολα ώστε το τελικό προϊόν να εγγραφεί στο μονολογικό πλαίσιο, το οποίο ο Αθανασιάδης κατά τα φαινόμενα δεν αποδέχεται. Επί της ουσίας, το βασικό πρόταγμα της γενιάς του ’30 ήταν η απομάκρυνση από τα στενά όρια της ηθογραφίας που περιοριζόταν απλώς σε μια στείρα και επιλεκτική απεικόνιση του εξωτερικού κόσμου και η αναζήτηση συνθετότερων καλλιτεχνικών μορφών, στις οποίες θα μπορούσε να βρει έδαφος το αίτημα για μία κατάτμηση και μία λεπτομερή απόδοση της πολύπλοκης κοινωνικής ζωής, ευρισκόμενης πάντα σε μία στενή σχέση με τον εσωτερικό κόσμο των μελών της. Η πραγματικότητα είναι πολυπρισματική και στην περίοδο του μεσοπολέμου τίθεται για πρώτη φορά το ζήτημα της κριτικής αντιμετώπισής της. Το πλέον πρόσφορο είδος για να ικανοποιηθεί μια τέτοια αξίωση ήταν για τη γενιά του ’30 το μυθιστόρημα, όπου για τον λόγο αυτό το καλλιέργησε συστηματικά, και όχι το διήγημα με το οποίο, για τα ελληνικά δεδομένα τουλάχιστον, συνδέθηκε η ηθογραφία.

Το μυθιστόρημα, σύμφωνα με τον Bakhtin, του οποίου η θεωρία εύλογα μπορεί να συσχετισθεί με τις απόψεις των εκπροσώπων της παραπάνω γενιάς και ιδίως του Θεοτοκά και του Τερζάκη[9], είναι ένα υπερ-είδος που βρίσκεται σε κατάσταση διαρκούς εξέλιξης κατ’ αναλογία με τον αναπαριστώμενο σε αυτό κόσμο. Προϊόν των νεότερων χρόνων, σε αντίθεση με το σύστοιχό του, το έπος, διοχετεύει μέσα του τη σύγχρονη πραγματικότητα, η οποία βρίσκεται επίσης εν τω γίγνεσθαι. Έτσι το μυθιστόρημα «δεν έχει τον παραμικρό κανόνα! Από την ίδια του τη φύση είναι μη κανονιστικό. Είναι η ενσάρκωση της ευλυγισίας. Είναι ένα είδος που αιωνίως αναζητά τον εαυτό του, αυτοαναλύεται, επανεξετάζει όλες τις καθιερωμένες μορφές του. Αυτή είναι πράγματι η μόνη δυνατότητα για ένα είδος που οικοδομείται σε μια ζώνη άμεσης επαφής με το παρόν εν τω γίγνεσθαι» [10].

Σε αυτό το σημείο χρειάζεται να αποσαφηνιστεί ο ρόλος του δημιουργού εξαιτίας της κομβικής θέσης που κατέχει ο τελευταίος στο μυθιστορηματικό είδος προς το οποίο έτεινε ο

[9]Ο Τερζάκης σε άρθρο του με θέμα το νεοελληνικό μυθιστόρημα γράφει εν γένει για το είδος: «Τὸ σύγχρονο μυθιστόρημα, βαθειά, πυκνὰ ζυμωμένο μὲ τὴ νεώτερη ψυχικὴ ζωή μας, δύσκολα μπορεῖ νὰ παραλληλιστεῖ μὲ τὰ κλάσσικὰ πρότυπα. Ἔχει μιὰ χαρακτηριστικὴν ἰδιομορφία, ἔντονα προσωπικὸ χαρακτήρα, καὶ γι’ αὐτό, ἀπὸ τὰ εἴδη τοῦ λόγου σὰν τὸ πιὸ νέο, παρουσιάζεται καὶ τὸ ἱκανότερο ν’ ἀντιπροσωπέψει τὸ σύγχρονο ζωϊκὸ παλμό. Τὸ μυθιστόρημα ἀνήκει κατ’ ἐξοχὴν στὴν ἐποχή μας»: Άγγελος Τερζάκης, «Το νεοελληνικό μυθιστόρημα», *Ιδέα*, 4 (Απρίλης, 1933) 245.

[10]Μιχαήλ Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα*, (πρόλογος – μετάφραση: Γιάννης Κιουρτσάκης), Αθήνα, Πόλις, 1995, 86.

Αθανασιάδης, αφ' ης στιγμής θέλησε να αναπαραστήσει τη διαλογική φύση της ζωής· πρόκειται για το *πολυφωνικό* μυθιστόρημα όπου, όπως μας υποδεικνύει ο όρος, συνηχούν πολλές φωνές και το οποίο ο Bakhtin έχει σχεδόν πάντα υπόψη σε όλες του τις θεωρητικές αναλύσεις[11]. Ο δημιουργός ως μέλος της κοινωνίας την οποία μεταφέρει στο έργο του, βρίσκεται εγκλωβισμένος σε ένα πολυδαίδαλο δίκτυο ασυγχώνευτων φωνών που παρατάσσονται η μία δίπλα στην άλλη ή ακόμα και απέναντι η μία από την άλλη, φορείς των οποίων είναι τα ανθρώπινα υποκείμενα. Ο δημιουργός, όντας και ο ίδιος αυτεξούσιος όπως τα κοινωνικά πρότυπα βάσει των οποίων θα πλάσει τους ήρωές του, συμμετέχει στον ατέρμονο διάλογο μεταξύ τους, συλλαμβάνοντας με τις κεραίες του και παράλληλα καταγράφοντας τις αντιπαρατιθέμενες συγχρονικά ιδέες. Η *ιδέα* είναι το μέσο από το οποίο «βγαίνει στην επιφάνεια η ανθρώπινη συνείδηση στην πιο βαθιά της ουσία»[12] και επομένως είναι ένας τρόπος να παρακολουθήσει ο συγγραφέας τη συμπεριφορά και τις θυμικές μεταπτώσεις των ανθρώπινων χαρακτήρων. Ωστόσο η εκδήλωση της εκάστοτε συνείδησης είναι εφικτή μόνο μέσα από τη διαδικασία της αλληλεπίδρασης, διότι η σκέψη και η δράση ενός υποκειμένου πυροδοτούνται συνεχώς από τη σκέψη και τη δράση των άλλων υποκειμένων. Παρόλο που οι συνειδήσεις διαμορφώνονται μέσω της αλληλεπίδρασής τους είναι εντούτοις μεμονωμένες. Συνεπώς, ο δημιουργός αφήνει τους ήρωές του να διαλεχθούν ελεύθερα, χωρίς να επικρατήσει η ιδέα του ενός έναντι της ιδέας του άλλου, ούτως ώστε να αποτραπεί στο καλλιτεχνικό επίπεδο η απορρόφηση όλων των ιδεών από μία και μόνο συνείδηση και επί της ουσίας της καλλιτεχνικής. Έτσι λοιπόν παράγεται το *πολυφωνικό* μυθιστόρημα σε αντιστοιχία με τον πλουραλιστικό κόσμο που αναπαριστά.

1.2. Μορφολογικές, ειδολογικές και ιδεολογικές παρατηρήσεις:

α). Το ζήτημα της πολυφωνίας

Θεμελιωτής του *πολυφωνικού* μυθιστορήματος αυτού καθ' εαυτό θεωρείται ο Dostoevsky. Οι συνθήκες που επικράτησαν στη Ρωσία το δεύτερο μισό του δεκάτου ενάτου

---

[11]Συγκεκριμένα γράφει ο Bakhtin: «[…] στο μυθιστόρημα, ο άνθρωπος αποκτά μια ιδεολογική και γλωσσική πρωτοβουλία που μεταμορφώνει την εικόνα που έχει για τον εαυτό του (πρόκειται για έναν νέο, υψηλότερο τύπο εξατομίκευσης τού προσώπου). Ήδη στο πρώιμο στάδιο της εξέλιξής του το μυθιστόρημα παρουσιάζει αξιοπρόσεχτες μορφές ηρώων-ιδεολόγων, όπως είναι η μορφή του Σωκράτη, όπως είναι εκείνη του γελαστού Επίκουρου στο λεγόμενο *«Ιπποκρατικό» μυθιστόρημα*, όπως η έντονα μυθιστορηματική μορφή του Διογένη στην εκτεταμένη διαλογική φιλολογία των Κυνικών και στη Μενίππειο σάτιρα (όπου προσεγγίζει εντυπωσιακά την εικόνα τού λαϊκού προσωπείου), όπως είναι, τέλος, η μορφή του Μενίππου στον Λουκιανό. Κατά γενικό κανόνα, ο μυθιστορηματικός ήρωας είναι περισσότερο ή λιγότερο ένας ιδεολόγος. Αυτό είναι το αρκετά αφηρημένο και απλουστευμένο σχήμα του τρόπου με τον οποίο επαναδομήθηκε η αναπαράσταση του ανθρώπου στο μυθιστόρημα»: *Ό.π.*, 83-84. Και πράγματι, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, η *ιδέα* συνυφασμένη με την προσωπικότητα ως αρχή της απεικόνισής της κατέχει εξέχουσα θέση στο μυθιστόρημα.

[12]Μιχαήλ Μπαχτίν, «Το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Ντοστογιέφκσι και η παρουσίασή του στην κριτική ανάλυση», *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφκσι*, (μετάφραση: Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επιμέλεια.: Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, επίμετρο: Δημήτρης Τζιόβας), Αθήνα, Πόλις, 2000, 53.

αιώνα, με τη μετακίνηση ενός σημαντικού αριθμού αγροτών από τις επαρχίες προς τις μεγαλουπόλεις λόγω της μεταρρύθμισης του 1861 και τη συνακόλουθη ανάπτυξη οικονομικών σχέσεων βασισμένων στον καπιταλισμό, ευνόησαν τη γένεση του συγκεκριμένου μυθιστορηματικού είδους. Κόσμοι που προηγουμένως ήταν κοινωνικά, ιδεολογικά και πολιτιστικά αυτάρκεις έρχονταν τώρα σε μετωπική σύγκρουση. Το καπιταλιστικό σύστημα, το οποίο η Ρωσία σε αντίθεση με τη Δύση γνώρισε με δριμύτητα, δημιούργησε εκείνες τις υλικές βάσεις πάνω στις οποίες η ανάμειξη και η αλληλεξάρτηση διαφορετικών κοινωνικών ομάδων κατέστη αναπόφευκτη[13]. Απόρροια του γεγονότος αυτού υπήρξε η μετάβαση από τον μονισμό στον πλουραλισμό, με τις διαφορετικές φωνές να ηχούν παράλληλα και αντιφατικά, χωρίς να επέρχεται κάποια τελεολογική λύση. Ο Dostoevsky μετέχοντας σε αυτό το εκρηκτικό περιβάλλον μεταθέτει την ένταση που βιώνει στον τριτοπρόσωπο αφηγητή των μυθιστορημάτων του, με αποτέλεσμα να μη μπορούμε να μιλάμε για αμέτοχο αφηγητή στο ντοστογιεφσκικό έργο[14]. Από την άλλη εφόσον και ο ίδιος αντιλαμβάνεται πως η διαμόρφωση των συνειδήσεων είναι διαδικασία ατελεύτητη, καθότι η άποψη για τον εαυτό και τα πράγματα αναθεωρείται συνεχώς μέσω των

[13]Ο Bakhtin συμφωνεί με τον Kaus ότι «το πολυφωνικό μυθιστόρημα μόνο στην καπιταλιστική εποχή θα μπορούσε να γεννηθεί»: *Ο.π.*, 33. Επίσης, θα συμφωνήσουμε με τον Bakhtin ότι η εμφάνιση του καπιταλισμού στη Ρωσία υπήρξε καταστροφική. Η κατάργηση της δουλοπαροικίας που όριζε η μεταρρύθμιση του 1861 είχε ως αποτέλεσμα την έξοδο μιας μεγάλης μερίδας αγροτών προς τις πόλεις, οι οποίοι συγκρότησαν το προλεταριάτο που θα αξιοποιούνταν από την τσαρική κυβέρνηση στην εκβιομηχάνιση της χώρας. Υπό αυτές τις συνθήκες η σύγκρουση κόσμων ιδεολογικά και πολιτιστικά αντίθετων, όπως ήταν οι αγρότες από τη μια και οι αστοί από την άλλη, ήταν αναπόφευκτη, μιας και η έλευση του καπιταλισμού δεν είχε προλάβει να επηρεάσει ακόμα την ετερογένεια και την πολυσχιδία τους. Το περιβάλλον όπου ήρθαν σε σύγκρουση οι αντίθετοι αυτοί κόσμοι ήταν το αστικό και ως εκ τούτου το πολυφωνικό μυθιστόρημα είναι προϊόν όχι μόνο της καπιταλιστικής εποχής αλλά, θα προσθέταμε, και της νεο-ακμάζουσας βιομηχανικής πόλης. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι η δράση στα περισσότερα έργα του Dostoevsky λαμβάνει χώρα στην Αγία Πετρούπολη, όπως συμπεραίνει και ο Lukács· βλ: Γκέοργκ Λούκατς, «Ντοστογέφσκι», *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό. Μπαλζάκ Σταντάλ Ζολά Τολστόι Ντοστογιέφσκι Γκόρκι*, (μτφρ.: Τίτος Πατρίκιος), Αθήνα, Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1957, 275. Για τη μεταρρύθμιση του 1861 και την κοινωνικοοικονομική κατάσταση στη Ρωσία το δεύτερο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα, βλ.: Sheila Fitzpatrick, «The setting», *The Russian Revolution 1917-1932*, Οξφόρδη – Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1989 [4η ανατύπωση· 1η έκδοση: 1982], 10-33.

[14]Ενδεικτικά παραθέτουμε ένα μικρό απόσπασμα από το *Έγκλημα και τιμωρία*, για να κατανοήσουμε την ένταση με την οποία είναι φορτισμένη η τριτοπρόσωπη αφήγηση: «Ο Πορφύρης Πετρόβιτς πήρε επιτέλους ανάσα. Όλο και σκορπούσε ακούραστα τα λόγια του κι ανάμεσα στις κενές και στις φλύαρες φράσεις του άφηνε ξάφνου να γλιστρήσουν τίποτα αινιγματικές παρατηρήσεις, κι αμέσως ύστερα ξανάρχιζε την ακατάσχετη και δίχως νόημα φλυαρία του. Τώρα πια δε βημάτιζε στο δωμάτιο, μα σχεδόν έτρεχε όλο και πιο γρήγορα, όλο και πιο γρήγορα, μετακινώντας τα παχουλά του ποδαράκια, κοιτάζοντας συνεχώς το πάτωμα, έχοντας το δεξί του χέρι στην πλάτη και κάνοντας με τ' αριστερό ακατάπαυστες χειρονομίες που κάθε φορά ήταν, κατά πολύ περίεργο τρόπο, εντελώς αταίριαστες με τα όσα έλεγε. Ο Ρασκόλνικοβ παρατήρησε ξαφνικά πως κάθε έτρεχε έτσι πέρα-δώθε στο δωμάτιο, σαν να σταμάτησε κάνα-δυο φορές κοντά στην πόρτα και σαν κάτι ν' αφουγκράστηκε…»: Φιόντορ Ντοστογιέβσκη, *Έγκλημα και τιμωρία*, (μετάφραση από τα Ρωσικά: Άρης Αλεξάνδρου), τομ. Β', Αθήνα, Γκοβόστη, 1990, 431. Αν επρόκειτο για μία ήπια και ομαλή αφήγηση, όπου ο αφηγητής θα ήταν απλός και αμέτοχος παρατηρητής, θα παραλείπονταν τα επίθετα «κενές» και «φλύαρες», πόσο μάλλον όταν λίγο παρακάτω υποδεικνύεται η ιδιότητα της φλυαρίας. Δείκτες της υπάρχουσας έντασης επίσης είναι το ασύνδετο στη δεύτερη περίοδο, η επανάληψη της φράσης «όλο και πιο γρήγορα» καθώς και η χρήση του υποκοριστικού «ποδαράκια», όταν κάλλιστα θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί αντ' αυτού το προσηγορικό «πόδια».

ανασημασιοδοτήσεων και των επανερμηνειών που συνεπάγεται ο διάλογος, οι μυθιστορηματικοί του ήρωες ολοκληρώνονται μόνο στο επίπεδο της πλοκής, ενώ ιδεολογικά εξελίσσονται συνεχώς. Σύμφωνα με τον Bakhtin, τα ντοστογιεφσκικά μυθιστορήματα, πλην των *Αδελφών Καραμάζοφ*, έχουν «ένα κατά συνθήκην λογοτεχνικό, κατά συνθήκην μονολογικό τέλος»[15].

Ο Αθανασιάδης που είχε έρθει σε επαφή με το έργο του Ρώσου ομοτέχνου του είχε υπόψη στα μυθιστορήματα του τελευταίου την καίρια θέση του διαλόγου. Ο διάλογος καθορίζει τη δράση των ηρώων, εφόσον εν γένει συνιστά το "κλειδί" στην αλληλεπίδραση μεταξύ των ατόμων. Ο Αθανασιάδης σε δοκίμιό του σημειώνει επ' αυτού: «Πραγματικά, ὁ Τολστόι, ἀντίθετα ἀπ΄ τὸν Ντοστογιέφσκι, πρῶτα πλάθει τὸ σῶμα, ὅπου μέσα του θὰ στεγαστεῖ ἡ ψυχή, ἔτσι ὥστε ἡ δομή του νὰ καθορίζει (ὡς ἕνα, βέβαια, βαθμὸ) τὸν ψυχισμό του, ὅπως γίνεται καὶ στὴ βιολογικὴ διαδικασία. Συνέπεια: Τὰ πρόσωπα τοῦ Ντοστογιέφσκι νἄχουν ροπὴ στὴ διανόηση, ἐνῶ τοῦ Τολστόι στὴ δράση. Ἑπόμενο: Ὁ Ντοστογιέφσκι νὰ χρησιμοποιεῖ συχνότερα τὸ διάλογο γιὰ νὰ προωθεῖ τὴν ἐξέλιξη τοῦ μύθου, ἐνῶ ὁ Τολστόι τὴν πράξη. Οἱ ἥρωες τοῦ Ντοστογιέφσκι, γιὰ νὰ ἐκτονωθοῦν, καταφεύγουνε στὴν ἐκμυστήρευση – ὅπως ὅλοι, λίγο-πολύ, οἱ νευρωτικοί· τοῦ Τολστόι αὐτοαναλύονται – ὅπως ὅλοι ὅσοι ἐλέγχουν, λίγο-πολύ, τὶς θυμικές τους τάσεις»[16]. Η σημασία της αλληλεπίδρασης στη συγκρότηση της προσωπικότητας και ως εκ τούτου στη συμπεριφορά και τη δράση ενός ανθρώπου έχει ήδη τονιστεί. Ο Αθανασιάδης, εντοπίζοντας τον ρόλο που διαδραματίζει ο διάλογος στο ντοστογιεφσκικό μυθιστόρημα, αναγνωρίζει αυτόματα την ιδιόμορφη κατασκευή του, η οποία λόγω ακριβώς της ιδιομορφίας της διαφοροποιείται από εκείνη του τολστοϊκού μυθιστορήματος και κατ' επέκταση από εκείνη των μυθιστορημάτων του κλασικού ρεαλισμού. Η αυτοανάλυση των ηρώων του Tolstoy, εν αντιθέσει με την εκμυστήρευση των ηρώων του Dostoevsky, είναι μία ενέργεια που έχει τελικό αποδέκτη τον εαυτό και όχι το έτερο υποκείμενο, με συνέπεια να μη διεξάγεται διάλογος. Πολλές φορές και ειδικά στην περίπτωση του Tolstoy η παρουσία του έτερου υποκειμένου ούτε καν λαμβάνεται υπόψη, όπως θα φανεί παρακάτω στην παρούσα ενότητα.

Ο όρος *πολυφωνία* αποδίδεται στον Bakhtin, ο οποίος υπήρξε και ο πρώτος που διαπίστωσε ότι ο Dostoevsky εφάρμοσε στα μυθιστορήματά του την αρχή της *διαλογικότητας* της ζωής. Σύμφωνα με αυτήν κάθε ανθρώπινο υποκείμενο διαμορφώνει την *ιδέα* του, η οποία είναι προϊόν συνέργειας ενδογενών και εξωγενών παραγόντων, ενώ για το ίδιο συνιστά αρχή

[15]Μπαχτίν, *ό.π.*, 67.
[16]Αθανασιάδης, «Ὁ Τολστόι καὶ ἡ ἀνθρωπότητά του», *ό.π.*, 188.

απεικόνισης του κόσμου. Λόγω της διαφοράς που υπάρχει από υποκείμενο σε υποκείμενο όσον αφορά στα βιολογικά χαρακτηριστικά αλλά και στις αποκτηθείσες από την κοινωνική διαβίωση εμπειρίες, και η διαμορφούμενη *ιδέα* εκάστου υποκειμένου είναι κατ' ανάγκη διαφορετική από εκείνη των άλλων υποκειμένων. Προκειμένου να αποτυπωθεί λογοτεχνικά η ιδιαιτερότητα της κάθε ιδέας, ο λόγος, ως μέσο μεταβίβασής της, χρειάζεται να αντιμετωπιστεί από τον συγγραφέα στη πραγματική του *διφωνική* διάσταση, η οποία λαμβάνει χώρα μόνο κατά τη ζωντανή επικοινωνία. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και στον Dostoevsky. Ο λόγος ενός ατόμου και εν προκειμένω του αφηγητή /εννοούμενου συγγραφέα παύει να έχει κατεύθυνση μόνο προς τη δική του ομιλία, αλλά κατευθύνεται και προς την ξένη ομιλία, δηλαδή την ομιλία του ήρωα, την οποία και λαμβάνει σοβαρά υπόψη. Όπως ακριβώς σημειώνει ο Bakhtin, ο Dostoevsky «βλέπει και σκέφτεται τον κόσμο του κυρίως μέσα από το χώρο και όχι μέσα από το χρόνο. Από εδώ πηγάζει και η βαθιά του προσήλωση στη δραματική μορφή. Προσπαθεί να οργανώσει όλο το σημασιολογικό υλικό του, καθώς και το υλικό της πραγματικότητας, σε ένα χρονικό πλαίσιο, με τη μορφή διαλογικής αντιπαράθεσης, αναπτύσσοντάς το εξαντλητικά»[17]. Η διευθέτηση του υλικού στον χώρο επιτρέπει στον αφηγητή/εννοούμενο συγγραφέα, καθώς τον φέρνει σε άμεση, θα λέγαμε, εγγύτητα με τους ήρωες, να διακρίνει σε κάθε φωνή, σε κάθε σκέψη, σε κάθε ιδιότητα αλλά και σε κάθε κατάσταση, μία δεύτερη φωνή, μία δεύτερη σκέψη, μία δεύτερη ιδιότητα και μία δεύτερη ερμηνεία αυτής της κατάστασης, οι οποίες μπορεί να είναι και αντίθετες των αρχικών. Με άλλα λόγια ο συγγραφέας δεν έχει έτοιμο το υλικό του a priori κι έτσι χωρίς να ισοδυναμεί η διαδικασία παραγωγής του καλλιτεχνικού του έργου με μία ανασύνθεση απλώς αυτού του υλικού, τα μονολογικά συμφραζόμενα διασπώνται, μιας και ο ξένος λόγος, παρακολουθούμενος εκ του σύνεγγυς και εν εξελίξει αντιμετωπίζεται ισοβαρώς με τον αφηγηματικό/συγγραφικό λόγο και από κοινού με τον τελευταίο κατευθύνονται προς ένα και το αυτό αντικείμενο αναφοράς. Γενικότερα στα μυθιστορήματα του Dostoevsky δίνεται μεγάλη βαρύτητα στον ξένο/έτερο λόγο τόσο από πλευράς αφηγητή/εννοούμενου συγγραφέα όσο και από πλευράς ηρώων και μάλιστα τόσο ο μεν όσο και οι δε μπορούν να προβλέψουν τον λόγο του συνομιλητή τους, ο οποίος γι' αυτούς είναι τω όντι ένας ξένος λόγος, εφόσον μετά βεβαιότητας διαφοροποιείται από τον δικό τους[18].

---

[17]Μπαχτίν, *ό.π.*, 47.

[18]Για τους τρεις τύπους λόγου – *ευθύς λόγος* (πρώτος τύπος λόγου-συγγραφικός λόγος που κατευθύνεται προς το αντικείμενο της δικής του ομιλίας), *απεικονιζόμενος λόγος* (δεύτερος τύπος λόγου-ευθύς λόγος του ήρωα ή/και λόγος αντικείμενο), *διφωνικός λόγος* (τρίτος τύπος λόγου-λόγος που κατευθύνεται προς τον ξένο λόγο) – καθώς και για τον τρόπο που ο Dostoevsky μεταχειρίζεται τον *διφωνικό λόγο*, βλ.: Μπαχτίν, «Ο λόγος στον Ντοστογιέφσκι», *ό.π.*, 290-328. Ο Dostoevsky μάλιστα χρησιμοποιεί ως επί το πλείστον τον διφωνικό λόγο με

Αυτή είναι η φύση του ντοστογιεφσκικού διαλόγου και κατ' επέκταση της πολυφωνίας, την οποία πρώτος περιέγραψε ο Bakhtin και για την οποία δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν ο Αθανασιάδης είχε κατανοήσει από μόνος του ή όχι ή αν απλώς δεν μπόρεσε να καταστήσει τη δομή των μυθιστορημάτων του ολότελα διαλογική – όλα τα στοιχεία που δομούν τα ντοστογιεφσκικά μυθιστορήματα πράγματι εμπλέκονται σε διαλογικές σχέσεις – όπως θα το ήθελε, μιας και στην *Αποστασία*, είδαμε ότι, αντίθετος στον μονόλογο της μεσοπολεμικής πεζογραφίας, προκρίνει τον διάλογο. Σε αυτή τη διαπίστωση καταλήγουμε αφενός γιατί δεν υπάρχει κάποιο ενδεικτικό στοιχείο, αν μη τι άλλο, ότι ο συγγραφέας είχε μελετήσει την εργασία του Ρώσου θεωρητικού, αφετέρου – και το σημαντικότερο – διότι υπάρχουν ορισμένες παράμετροι που μας καθιστούν επιφυλακτικούς στο να θεωρήσουμε ότι ο Αθανασιάδης έγραψε ένα πολυφωνικό μυθιστόρημα κατά το πρότυπο του Dostoevsky.

Σχεδόν όλες αυτές οι παράμετροι σχετίζονται με τη βασική αρχή του πολυφωνικού μυθιστορήματος σύμφωνα με την οποία οι ήρωες είναι αυτεξούσιοι και δεν υπόκεινται στη βούληση του συγγραφέα και κατ' επέκταση ο λόγος τους, ως ξένος λόγος, δεν εξουσιάζεται από τον συγγραφικό λόγο. Οι παράμετροι είναι οι εξής: το γεγονός πρώτον ότι η κριτική στην πλειοψηφία της, βασισμένη συν τοις άλλοις και στα λεγόμενα του Αθανασιάδη σε συνεντεύξεις του, τον κατατάσσει στους συνεχιστές του κλασικού ρεαλιστικού μυθιστορήματος, ήτοι στους διαδόχους του Balzac, του Flaubert και του Tolstoy, ενώ αναφορικά με αυτούς ο Bakhtin υποστηρίζει ότι δεν ξέφυγαν από τα δίχτυα της μονολογικότητας σε αντίθεση με τον Dostoevsky που ανέλαβε πρώτος την «καλλιτεχνική αποστολή δόμησης ενός πολυφωνικού μυθιστορήματος»[19]. Δεύτερον, ότι ο αφηγητής των

διαφορετικές κατευθύνσεις και όχι με μία μόνο κατεύθυνση, χρησιμοποιεί δηλαδή την *κρυφή πολεμική*, την *εξομολόγηση με πολεμική χροιά* και τον *κρυφό διάλογο*.

[19]Μπαχτίν, «Το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Ντοστογιέφκσι και η παρουσίασή του στην κριτική ανάλυση», *ό.π.*, 19. Για την επίδραση που άσκησαν στον Αθανασιάδη οι κλασικοί Γάλλοι μυθιστοριογράφοι καθώς και ο Tolstoy, βλ.: την «Παρουσίαση – ανθολόγηση» της Έρης Σταυροπούλου για το έργο του Τάσου Αθανασιάδη στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τομ. Β', Αθήνα, Σοκόλης, 1992, 1996, 61. Ένας από τους μεγάλους δασκάλους του Αθανασιάδη υπήρξε πράγματι και ο Tolstoy. Άλλωστε στο δοκίμιο «Μυθιστορηματική μαρτυρία» τον συγκαταλέγει ανάμεσα στα μεγάλα ονόματα που τον ενέπνευσαν. Η επίδραση είναι άμεσα εμφανής στη θεματολογία, καθότι και ο Ρώσος ομότεχνός του πρόβαλε στα έργα του μια τοιχογραφία αντιθετικών χαρακτήρων – αρεσκόμενος κυρίως στα δίπολα – . Οι επικής διάστασης μυθιστορηματικές του συνθέσεις καλύπτουν μια μακρά χρονική περίοδο, όπου μπορούμε να παρακολουθήσουμε τις μεταβολές των αξιών, των ηθών και εθίμων της ρωσικής κοινωνίας. Ίδια περίπου περίπτωση αποτελούν και οι *Πανθέοι*, το πρώτο αθανασιαδικό μυθιστόρημα, στο οποίο διακρίνεται και σε μεγαλύτερο βαθμό η τολστοϊκή επίδραση. Και οι δύο συγγραφείς ενδιαφέρθηκαν για τις συγκρούσεις που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό του ανθρώπου, οδηγώντας τον κάποιες φορές σε απρόβλεπτες καταστάσεις. Αντιπροσωπευτικά δείγματα αμφίθυμων χαρακτήρων είναι αντίστοιχα η Άννα Καρένινα και η Μάρμω Πανθέου. Αυτό που διαχωρίζει τον Tolstoy από τον Αθανασιάδη είναι ότι ο πρώτος δεν παρουσιάζει την εξέλιξη των ηρώων του ως αποτέλεσμα διαπλοκής των συνειδήσεών τους, όπως εύκολα διαπιστώνεται και στην *Άννα Καρένινα* μέσω της παράλληλης, "εμβόλιμης" θα λέγαμε σχεδόν, ιστορίας του Λέβιν. Το στοιχείο που κατ' εξοχήν συνδέει την πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος με τον παραπάνω ήρωα είναι ότι αμφότεροι έρχονται σε ρήξη με τη συμβατική ηθική, παραβλέποντας τους κοινωνικούς κώδικες που τους αφορούν·

αθανασιαδικών μυθιστορημάτων, μολονότι κρατάει μίαν αμερόληπτη στάση απέναντι στους ήρωες αποφεύγοντας να εκφέρει γι' αυτούς οποιουδήποτε είδους αξιολογική κρίση, παραμένει εντούτοις στο στάδιο της παρατήρησης και δεν περνάει σε εκείνο της συμμετοχής, όπως συμβαίνει απεναντίας και όχι σπάνια με τον αφηγητή του Dostoevsky· αυτό, όπως θα δούμε παρακάτω – αλλά επί της ουσίας είδαμε και παραπάνω –, αιτιολογείται από το γεγονός ότι ο τελευταίος κατά τη στιγμή που συγγράφει τα μυθιστορηματικά του έργα στήνει νοερά έναν ζωντανό διάλογο με τους ήρωες και ως διαλεγόμενο πρόσωπο δεν θα μπορούσε φυσικά να είναι αμέτοχος. Κατ' αυτόν τον τρόπο η αφήγηση αποκτά ένταση και η αφηγηματική φωνή καθίσταται ισάξια με εκείνη των ηρώων και σε καμία περίπτωση ανώτερη. Τρίτον, ως απόρροια του προηγούμενου, ότι η αθανασιαδική αφήγηση επιβαρύνεται συχνά με επουσιώδεις περιγραφές – κυρίως του φυσικού τοπίου –, δοσμένες από την οπτική γωνία του ουδέτερου αφηγητή και όχι από εκείνη των χαρακτήρων· το στοιχείο αυτό, ελάττωμα κατά τη γνώμη πολλών κριτικών[20], συνιστά αθέτηση της πολυφωνικής αρχής που προβλέπει ότι

ωστόσο μεταξύ τους δεν αναπτύσσεται κανενός είδους διαλογική σχέση, ώστε η δράση του ενός να επηρεάσει τη δράση του άλλου. Ο Tolstoy θέλησε απλώς να μας παρουσιάσει δύο διαφορετικές στάσεις απέναντι στη ζωή, χωρίς να καταδείξει επ' ουδενί τον παράγοντα της αλληλεπίδρασης· βλ.: Μίτση Ανδριώτη, «Ένας πολυδιάστατος συγγραφέας», *Διαβάζω* (αφιέρωμα στο Λέοντα Τολστόι), 200 (Σεπτέμβριος, 1988) 20-24. Κάτι τέτοιο, όπως θα δούμε παρακάτω, δεν ισχύει στον Αθανασιάδη. Αναφορικά με το μπαλζακικό έργο, χρειάζεται να σημειώσουμε, πως αν και εντοπίζονται κάποια στοιχεία πολυφωνίας, εντούτοις οι ήρωες δεν παύουν να αντιμετωπίζονται ως αντικείμενα και να κινούνται σε έναν μονοφωνικό κόσμο. Χάρη σε αυτά τα στοιχεία ο Balzac είναι ο εκπρόσωπος του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος που πλησιάζει περισσότερο στον Dostoevsky, αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να μιλάμε για καθαρή πολυφωνία στο έργο του· βλ.: Μπαχτίν, *ό.π.*, 55-61.

[20]Ο Σαχίνης στην κριτική του για τη «Χαρισάμενη εποχή» – πρώτος τόμος των *Πανθέων* – αναφέρει τα εξής: «Το μυθιστόρημα ξετυλίγεται αργά-αργά και αναλυτικά, ωστόσο με μια ανάλυση που δεν προχωρεί σε βάθος και δεν έχει δύναμη, και η επιμονή του συγγραφέα στην ασήμαντη λεπτομέρεια καταστρέφει την ένταση των συναισθημάτων και των παθών και μειώνει τον πυρετικό και γοργό ρυθμό του σύγχρονου. Στη *Χαρισάμενη εποχή* δεν υπάρχουν συγκρούσεις, δεν υπάρχουν δραματικές στιγμές, δεν υπάρχουν κορυφώσεις»: Απόστολος Σαχίνης, «Τάσος Αθανασιάδης. *Χαρισάμενη εποχή, Ο Ντοστογιέφσκυ από το κάτεργο στο πάθος, Αλβέρτος Σβάιτσερ*», *Πεζογράφοι του καιρού μας*, Αθήνα, Εστία, 1978 [2η έκδοση], 179. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι οι παρατηρήσεις αυτές αφορούν στο πρώτο αθανασιαδικό μυθιστόρημα, το οποίο, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη υποσημείωση, είναι αυτό που έχει δεχτεί σε μεγαλύτερο βαθμό την τολστοϊκή επίδραση. Σε αυτό συνηγορεί άλλωστε και το γεγονός ότι η ιστορία της οικογένειας των «Πανθέων» απλώνεται σε μια μακρά χρονική περίοδο που ξεκινά από το τέλος του περασμένου αιώνα και φτάνει ως τον πόλεμο του '40. Μέσω εκτενών αναδρομών, διότι η κυρίως δράση τοποθετείται στα 1939 και εφεξής, συμπληρώνεται όλο το παζλ της ιστορίας της οικογένειας. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο το μυθιστόρημα χαρακτηρίζεται μεταξύ άλλων και ιστορικό, καθότι με τις αναλήψεις, οι οποίες είναι επίσης επιβαρυμένες με επουσιώδεις λεπτομέρειες, δεν εμπίπτουμε πλέον στη σφαίρα του παρόντος, βασικό στοιχείο της ντοστογιεφσκικής πολυφωνίας. Στο ντοστογιεφσκικό πολυφωνικό μυθιστόρημα ανάκληση του παρελθόντος γίνεται μόνο και εφόσον το τελευταίο έχει αφήσει τα ίχνη του στο παρόν, διότι πράγματι αυτό που έχει σημασία είναι το παρόν – για την ακρίβεια είναι ο μοναδικός χρόνος που αναγνωρίζει το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Dostoevsky κι αυτό διότι έχουμε κατάργηση της αιτιότητας και μεταφορά στην αιωνιότητα όλων των στοιχείων που συνθέτουν τον κόσμο του–· βλ.: Μπαχτίν, *ό.π.* 37-55. Το αθανασιαδικό γνώρισμα των λεπτομερειών που επιπολάζουν ωστόσο, αλλά και οι υπεύθυνες για τον ιστορικό χαρακτήρα αναδρομές συνεχίζονται και στα επόμενα μυθιστορήματα· από την άλλη όμως υπάρχει μία σημαντική εστίαση στο παρόν και, όπως θα δούμε παρακάτω, μπορούμε να παρακολουθήσουμε τα στάδια της αυτογνωσιακής πορείας των ηρώων. Όσον αφορά τώρα στους *Πανθέους* δεν μπορούμε και πάλι να είμαστε απόλυτοι, διότι όπως υποστηρίζει και ο Μαστροδημήτρης «Από την εποχή, άλλωστε, των *Πανθέων* (πρώτη έκδοση: 1948-1961, οριστικό κείμενο: 1977) μπορούμε να διακρίνουμε αυτή

ακόμα και για τις εξωτερικές περιγραφές ο δημιουργός "οφείλει" να συμπαραθέτει παράλληλα με την αφηγηματική πρόσληψη του κόσμου και εκείνη των ηρώων. Βέβαια αυτό προϋποθέτει με τη σειρά του έναν μετέχοντα αφηγητή και όχι έναν πλήρως αποστασιοποιημένο, όπως είναι ο αφηγητής του Αθανασιάδη.

Τέταρτον και ιδιαίτερα σημαντικό ότι σε πολλά μυθιστορήματά του εντοπίζονται κάποιες γενικευτικές φράσεις, διατυπωμένες είτε από τον τριτοπρόσωπο αφηγητή είτε από τους ήρωες, η παρουσία των οποίων εξ ορισμού ανατρέπει την όποια αίσθηση αφηγηματικής πολυφωνίας είχε αρχικά διαμορφωθεί. Ένα παράδειγμα γενικευτικής φράσης προερχόμενης απευθείας από τον αφηγητή είναι η καταληκτική των *Πανθέων*, «Ὅμως ἐδῶ τελειώνουν οἱ περιπέτειες τῶν Πανθέων, γιατὶ ἀρχίζουν μεγαλύτερες, ὅλων τῶν Ἑλλήνων…»[21] που παραπέμπει εν πολλοίς στη γενικευτική φράση με την οποία ξεκινά η *Άννα Καρένινα* του Tolstoy, «Όλες οι ευτυχισμένες οικογένειες μοιάζουν μεταξύ τους· κάθε δυστυχισμένη οικογένεια όμως είναι δυστυχισμένη με τον δικό της τρόπο»[22]. Αυτές οι γενικευτικές φράσεις διασπούν αν μη τι άλλο την πολυφωνική ροπή του μυθιστορήματος, επειδή ως προϊόντα επαγωγικής μεθόδου μαρτυρούν την ύπαρξη μιας αιτιακής σύνδεσης μεταξύ των γεγονότων, ενώ στο ντοστογιεφσκικό πολυφωνικό μυθιστόρημα η αιτιότητα έχει υποχωρήσει. Αν οι γενικευτικές φράσεις, όπως διαπιστώνει η Τσούπρου βασιζόμενη στην κλίμακα που κατήρτισε η Rimmon-Kennan για τον βαθμό παρουσίας του αφηγητή μέσα στο κείμενο αφενός και αφετέρου για τον αντίστοιχο βαθμό αντιληπτότητας εκ μέρους του αναγνώστη, συνιστούν *σχόλιο του συγγραφέα πάνω στην ιστορία*[23], τότε τα πράγματα περιπλέκονται περισσότερο όταν αυτές διατυπώνονται από τους ήρωες, διότι μας προδιαθέτουν να υποθέσουμε ότι έχουμε να κάνουμε με ήρωες-φερέφωνα και όχι με ήρωες-προσωπικότητες. Υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες φαντάζει παράδοξο για κάποιον ήρωα να έχει εκφέρει μιαν άποψη, μιαν *ιδέα*, οπότε και η τελευταία αποδίδεται στον συγγραφέα–· πρόκειται με

την τάση προς το μνημειακό και ταυτόχρονα προς το εσωστρεφές [ενν. τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Dostoevsky που παραπέμπουν στην αιωνιότητα και στη διείσδυση στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα τη στιγμή της δράσης του], που στην *Αίθουσα του θρόνου* (1969) –όπως, εξάλλου, και στους *Φρουρούς της Αχαΐας* (1975), στους *Τελευταίους εγγονούς* (1984) και στα *Παιδιά της Νιόβης* (1988-1995) – λαμβάνουν την πλέον καίρια και αισθητικά μετουσιωμένη διαμόρφωσή τους»: Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Ιστορία και αμαρτία στο μυθιστόρημα του Τάσου Αθανασιάδη «Η αίθουσα του θρόνου»», *Αιολικά γράμματα*, ό.π., 255.

[21]Τάσος Αθανασιάδης, *Οι Πανθέοι. Η Κερκόπορτα*, τομ. Β΄, Αθήνα, Εστία, 1967-1968 [2η έκδοση· 1η:1961], 339.

[22]Βλ.: Σταυρούλα Τσούπρου, «Παρακείμενο/η σελίδα του τίτλου και οι περί αυτήν», *Το παρακείμενο και η…–(δια)κειμενικότητα ως σχόλιο στο πεζογραφικό έργο του Τάσου Αθανασιάδη*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2005 [διδακτορική διατριβή], 31.

[23]Βλ.: Τσούπρου, «Εισαγωγή», *ό.π.*, 1-2. Για την έκτη και τελευταία βαθμίδα της κλίμακας της Rimmon-Kenan, το *συγγραφικό σχόλιο* δηλαδή, βλ.: Shlomith Rimmon-Kenan, «Narration: levels and voices», *Narrative fiction. Contemporary Poetics*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, Routledge, 2001 [8η ανατύπωση· 1η έκδοση: Methuen, 1983], 98-100.

άλλα λόγια «για ένα είδος δυσαρμονίας ανάμεσα στην ιδέα και στο δραματοποιημένο αντικείμενο» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Booth[24]. Σύμφωνα με την Τσούπρου, «σε κάποιους από τους μυθιστορηματικούς ήρωες του Αθανασιάδη παρατηρείται [πράγματι] αυτού του είδους η δυσαρμονία»[25], ενώ η εγκυρότητα αυτής της παρατήρησης ενισχύεται αν ληφθούν υπόψη και όσα ο ίδιος γράφει σε δοκίμιό του· «Δέν εἶμαι κοινωνιολόγος, ἀλλά ἕνας μυθιστοριογράφος, πού τίς διαπιστώσεις μου – καθώς συνηθίζω νά παρατηρῶ τά κοινωνικά φαινόμενα ὅπως καί τίς κυμάνσεις τῆς ψυχῆς – τίς ἐκφράζω μέσῳ τῶν ἡρώων μου. Ἔτσι, προτιμῶ νά ριψοκινδυνεύω στό ὄνομά τους τίς γενικεύσεις μου, παρά νά ἀοριστολογῶ ἀνάμεσα σέ βεβαιότητες καί ἀμφιβολίες»[26]. Ασχέτως όμως της παραπάνω παραδοχής, το γεγονός ότι κάποιες απόψεις φαίνεται να προέρχονται από τον συγγραφέα και όχι από τους ήρωες δεν προκύπτει ιδιαίτερα από την απιθανότητα να τις έχουν εκφέρει οι ίδιοι, αλλά κυρίως από την επαναληπτικότητα με την οποία απαντώνται στα διάφορα αθανασιαδικά μυθιστορήματα. Φερ' ειπείν η φράση που εκφωνεί πρώτος ο Μάριος Δροσινός στους *Φρουρούς της Αχαΐας*, «Ένας ἄνθρωπος δικός μας, εἶναι ὅλος ὁ κόσμος δικός μας»[27], θα επαναληφθεί σε παραλλαγμένη μορφή στο ίδιο έργο μέσα από τις σκέψεις της Ναταλίας Βίλλη λίγο πριν πεθάνει[28], ενώ θα την ξανασυναντήσουμε στη μνημονική αφήγηση του Στέργιου από τα *Παιδιά της Νιόβης*[29]. Η διακειμενικά προσδιορισμένη πατρότητά της ανήκει στον Rainer Maria Rilke – συγκεκριμένα έχει αποσπαστεί από τα *Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή* – όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο συγγραφέας στο δοκίμιό του «Από τον εαυτό μας στους άλλους»[30]. Είναι εμφανές, λοιπόν, ότι η πρωτοβουλία για χρήση του εν λόγω αποφθέγματος ανήκει στον συγγραφέα και όχι στους επιμέρους ήρωες. Προκειμένου να γίνει αντιληπτό ότι οι γενικεύσεις που διατυπώνονται από τους ήρωες συνιστούν συγγραφικό σχόλιο χρειάζεται να έχει διαβάσει κανείς όλο το μυθιστορηματικό έργο του Αθανασιάδη, καθώς και το δοκιμιακό του, διότι αν ένα μυθιστόρημα διαβαστεί μεμονωμένα υπάρχει μεγάλη πιθανότητα ο λανθάνων πίσω από τις σκέψεις των ηρώων συγγραφέας να περάσει απαρατήρητος. Βέβαια

[24]Wayne Booth, «The uses of reliable commentary», *The rhetoric of fiction*, Σικάγο – Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1983 [2η έκδοση· 1η έκδοση: 1961], 182.
[25]Τσούπρου, *ό.π.*, 5.
[26]Τάσος Αθανασιάδης, «Ἡ κοινωνία δημιουργός ἰδανικῶν», *Από τον εαυτό μας στους άλλους. Δοκίμια*, Αθήνα, Εστία, 1993, 27-28.
[27]Τάσος Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. Α', Αθήνα, Εστία, 2005 [8η έκδοση· 1η: 1975], 183.
[28]Η φράση εκφέρεται μέσω ελεύθερου πλάγιου λόγου κι έχει ως εξής: «Ὤ, πόσο ἕνας ἄνθρωπος μπορεῖ σὲ μιὰ στιγμὴ νὰ συνοψίσει στὴν καρδιά μας ὁλόκληρο τὸν κόσμο…»: Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. Β', ό.π., 135.
[29]Η φράση στη μνημονική αφήγηση του Στέργιου έχει ως εξής: «Ἀνακάλυπτα πόσο ἕνας ἄνθρωπος μποροῦσε νά συνοψίσει ὁλόκληρο τόν κόσμο…»: Τάσος Αθανασιάδης, *Τα παιδιά της Νιόβης*, τομ. Β΄, Αθήνα, Εστία, 1988 [2η έκδοση], 252.
[30]Βλ.: Αθανασιάδης, «Ἀπό τόν ἑαυτό μας στούς ἄλλους», *Από τον εαυτό μας στους άλλους*, ό.π., 23.

ένας έμπειρος και οξυδερκής αναγνώστης θα είναι σε θέση, αν μη τι άλλο, να αναγνωρίσει τα ίχνη της διακειμενικότητας, όπου αυτή δεν είναι ρητή, καθώς είναι ένας σημαντικός δείκτης προς τον εντοπισμό της συγγραφικής παρέμβασης.

Από την άλλη όμως ο Μαγκλιβέρας υποστηρίζει ότι ο Αθανασιάδης «*δεν καταφεύγει σε διδακτικά αποφθέγματα, σε κομφορμιστικά μηνύματα, σε από καθέδρας θεωρήσεις*. Μέσα από τις εικόνες, τους συλλογισμούς και τις ενέργειες των ηρώων του, από τη λογική παρουσίαση διατυπώνει τις φιλοσοφικές του απόψεις με διαλεκτική ενότητα μεταξύ ζωής και θεωρίας. […] *Με την πολλαπλότητα και όχι με την ενότητα* προβάλλει τα όσα πιστεύει, *με πνεύμα ανεξάρτητο από καθιερωμένες φιλοσοφικές πραγματείες ή διατυπωμένα δόγματα*. Διαβάζοντας τις σελίδες του οδηγείσαι σε *διάλογο και ποτέ στην απολυτότητα*»[31]. Αυτό φυσικά δύναται να επιτευχθεί μόνο από έναν συγγραφέα προικισμένο με αυξημένη διεισδυτική ικανότητα, διότι η επιλογή της μεταβίβασης των ιδεών του μέσω της πολλαπλότητας προϋποθέτει την αναπαράσταση του ανθρώπου στη συνειδησιακή του αυτοτέλεια και άρα την αναγνώριση του ήρωα ως *σὺ εἶ*. Στον Αθανασιάδη η αναγνώριση του ήρωα ως *σὺ εἶ* επιτυγχάνεται μόνον κατά το ήμισυ κι αυτό για δύο λόγους· πρώτον, επειδή τη στιγμή της δημιουργικής διαδικασίας δεν λαμβάνει χώρα ένας δυνητικός διάλογος μεταξύ του ίδιου και των πλαστών του προσώπων, με αποτέλεσμα να απειλείται πάντα η αυτονομία των ηρώων – ήδη καταδείξαμε δύο σημεία-παραμέτρους στο αθανασιαδικό έργο, όπου η επέμβαση του αφηγητή/εννοούμενου συγγραφέα είναι τέτοια ώστε να δημιουργείται η εντύπωση ότι οι ήρωες είναι φερέφωνά του–[32]. Δεύτερον, διότι αν και εμπίπτει στις προτεραιότητές του η χειραφέτηση των ηρώων από τη βούλησή του, ο απώτερος στόχος του όμως να οδηγηθεί σε καθολικά συμπεράσματα από την παρατήρηση της ατομικής εξέλιξης καθενός από τους ήρωες έχει ως συνέπεια να τείνει το έργο του περισσότερο προς τη

[31]Διονύσης Κ. Μαγκλιβέρας, «Συμβολή στη μελέτη του έργου του Τάσου Αθανασιάδη», *Αιολικά γράμματα*, ό.π., 242 (Οι πλαγιογραφήσεις δικές μου).

[32]Η αναγνώριση του άλλου ως *σὺ εἶ* είναι αλήθεια ότι προϋποθέτει την απεύθυνση, η οποία είναι εφικτή μόνο διαμέσου του διαλόγου. Ο Dostoevsky, όταν συνέθετε τα μυθιστορήματά του, έστηνε, με βάση τις εμπειρίες του στη ρωσική κοινωνία, έναν φανταστικό διάλογο στον οποίο συμμετείχε και ο ίδιος είτε ενεργά είτε απλώς και μόνο με την παρουσία του καταγράφοντας, όπως ο στενογράφος, τις συζητήσεις των διαλεγομένων. Επομένως η αναγνώριση του ήρωα ως *σὺ εἶ* υπήρξε για τον Ρώσο συγγραφέα μια εμπειρική διαδικασία που έβρισκε κάθε φορά την καλλιτεχνική της μετουσίωση κατά τη στιγμή της σύνθεσης, πράγμα που την καθιστά και ουσιαστική· βλ.: Μπαχτίν, «Ο ήρωας και η θέση του συγγραφέα σε σχέση με τον ήρωα στο έργο του Ντοστογιέφσκι», *ό.π.*, 74-105. Ο Αθανασιάδης απεναντίας, αντί του δυνητικού διαλόγου ακολουθούσε μιαν άλλη τακτική· για την ακρίβεια αυτοσχεδίαζε σαν να υπάκουε σε έναν υποβολέα, όπως χαρακτηριστικά δηλώνει ο ίδιος· βλ.: Αθανασιάδης, «Επίμετρο – Συνέντευξη στη Γιολάντα Πατεράκη», *Από τον εαυτό μας στους άλλους*, ό.π., 267. Αυτό σημαίνει ότι είχε όντως την αυξημένη διεισδυτική ικανότητα που απαιτεί η δημιουργία ενός ιδεολογικά αυτεξούσιου χαρακτήρα, αλλά λόγω της απουσίας του δυνητικού διαλόγου θα λέγαμε ότι στην περίπτωσή του έχουμε μίαν έμμεση και γι' αυτό ατελή αναγνώριση του ήρωα ως *σὺ εἶ*. Σίγουρα αυτός όμως δεν είναι λόγος να μην του αναγνωρίσουμε ότι έστω και έτσι πλησίασε κατά κάποιο τρόπο τη ντοστογιεφσκική πολυφωνία.

μονολογικότητα παρά προς την πολυφωνία[33]. Ο Αθανασιάδης εντούτοις είχε επίγνωση της αξίας της προσωπικότητας και ιδίως του ότι κανείς δεν είναι εξουσιοδοτημένος να αποφαίνεται προκαταβολικά και κατά τρόπο αφοριστικό για τον άλλον, καθώς πέραν του ότι οι άνθρωποι διαφέρουν μεταξύ τους βιολογικά, ψυχολογικά, διανοητικά και κοινωνικά, δεν υπάρχει και κάποιος τελεσίδικος νόμος που να ορίζει το *είναι* τους. Εφόσον λοιπόν ο άνθρωπος και συγκεκριμένα η διανοητική και ψυχοσυναισθηματική του εξέλιξη τέθηκε ανάμεσα στους πρωταρχικούς καλλιτεχνικούς στόχους του συγγραφέα, τότε επόμενο ήταν με αφετηρία την παραπάνω λογική να προσπαθήσει αφενός να πλάσει ήρωες ιδεολογικά αυτεξούσιους – αν και, για τους λόγους που επισημάναμε αλλά και για άλλους που θα δούμε στη συνέχεια, δεν το πέτυχε πλήρως –, αφετέρου να εισχωρήσει μέσα τους και να παρακολουθήσει όλη την πορεία της αυτογνωσίας τους. Η ημιαυτονομία των αθανασιαδικών ηρώων γίνεται περισσότερο αισθητή από την *Αίθουσα του θρόνου* και μετά, από όπου και θα αντλήσουμε τα παραδείγματα προκειμένου να την κατανοήσουμε.

Προτού όμως περάσουμε στην ανάλυση των παραδειγμάτων θα χρειαστεί να επαναλάβουμε τη σημασία και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της *ιδέας* στο πολυφωνικό μυθιστόρημα, καθώς αυτή παύει να θεωρείται προέκταση μιας προϋπάρχουσας και μοναδιαίας αλήθειας επιμερισμένης στις διάφορες συνειδήσεις κατά τις αρχές της ιδεαλιστικής φιλοσοφίας, συμπίπτοντας τουναντίον με τη σκέψη πάνω στην οποία οικοδομείται η εκάστοτε συνείδηση. Η τελευταία, όπως έχει ήδη αναφερθεί, επιτρέπει στο υποκείμενο να αντιληφθεί τον εαυτό του και ως εκ τούτου τη μοναδικότητά του στον κόσμο. Η σκέψη από την πλευρά της επιζητά εκ φύσεως την επίλυσή της, καθότι στο μη ιδεαλιστικό σύστημα γεννάται και αναπτύσσεται μέσα στο υποκείμενο, γεγονός που καθιστά την αλληλεπίδραση ζωτικής σημασίας. Η έλευση της προσδοκώμενης επίλυσης ωστόσο αναβάλλεται λόγω της πολλαπλότητας των νοημάτων, με τα οποία έρχονται κάθε φορά αντιμέτωπα τα υποκείμενα. Η *ιδέα* συνώνυμη με τη σκέψη εντάσσεται στον ευρύτερο στόχο της αυτογνωσίας, μία διαδικασία εξ ορισμού ατέρμονη, αφ' ης στιγμής ο άνθρωπος σε όλη

[33]Σε μία από τις απαντήσεις του Αθανασιάδη προς την Πατεράκη διαβάζουμε μεταξύ άλλων: «Ἐπινοῶ ἕναν πυρήνα ἀπό πρόσωπα – πάντα ἀντιπροσωπευτικά τῆς κοινωνίας καί τῆς ἐποχῆς πού θ' ἀπεικονίσω. Ξέρω μόνο τίς πρῶτες μέρες τῆς δράσης τους. Πέντε-ἕξι σελίδες. Ἀπό κεῖ ὅλα ἐξελίσσονται ἀπό μόνα τους. Ἀπ' τήν ἐμπλοκή τοῦ ἀτομικοῦ μύθου τοῦ ἑνός με τοῦ ἄλλου, ὑφαίνεται ὁ ἱστός τῆς δράσης, ὅπως συμβαίνει καί στή ζωή. Μυθοποιῶ τή ζωή. Τά πρόσωπά μου εἶναι ἐνεργούμενά της - ἐκφραστές τοῦ τυχαίου της… Ὅλα ξεκινοῦν ἀπ' τούς ἥρωές μου. Τά μυθιστορηματικά πρόσωπά μου διαμορφώνονται ἀπ' τίς πράξεις τους, ἀπ' τίς σκέψεις τους, ἀπ' τίς γνῶμες τῶν ἄλλων γι' αὐτά. Πασχίζω νά εἶναι ἀνάγλυφες μορφές – νά τίς θυμᾶται ὁ ἀναγνώστης ὅταν κλείσει τό βιβλίο. *Τά πρόσωπά μου εἶναι ἀποκομμένα ἀπό τόν ὀμφάλιο λῶρο τοῦ δημιουργοῦ τους*» και αρκετά παρακάτω στην ίδια απάντηση: «Ποτέ δέν κάνω ἕνα προσχέδιο. *Προχωρῶ αὐτοσχεδιάζοντας σά νά ὑπακούω σ' ἕναν ὑποβολέα*… Στόχος μου εἶναι πῶς νά δημιουργήσω "μυθιστορηματική ζωή". Πῶς ἀπό πρόσωπα πού αὐτοδημιουργοῦνται ἀπ' τίς πράξεις τους, *να φτάσω σέ συνοψίσεις συμβόλων* – κάτι, βέβαια, δυσκολοκατόρθωτο…»: *Ο.π.*, 263-264 και 267 (Οι πλαγιογραφήσεις δικές μου).

του τη ζωή ανακαλύπτει πάντα μία άγνωστη πτυχή του εαυτού του υπό την παρουσία μίας δεδομένης συγκυρίας που θα προκαλέσει και την ανάδυσή της[34].

Μολονότι ο Αθανασιάδης δεν διεξάγει ένα δυνητικό, νοερό διάλογο με τα πλαστά του πρόσωπα κατά τη στιγμή της σύνθεσης σε αντίθεση με τον "πατέρα" του πολυφωνικού μυθιστορήματος, στήνει παρόλα αυτά την αρένα μέσα στην οποία θα διαλεχθούν οι ήρωες, το πεδίο πάνω στο οποίο θα αλληλεπιδράσουν αλλά και θα συγκρουστούν οι διάφορες συνειδήσεις. Ο αφηγητής εκτός από την απόδοση του περιβάλλοντος στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι συζητήσεις – αν και αυτό, όπως τονίστηκε παραπάνω, αντιβαίνει στην αρχή του πολυφωνικού μυθιστορήματος που θέλει πρωτίστως τους ήρωες να μας δίνουν την άποψή τους για τον περιρρέοντα χώρο – μεταναστεύει από τη μια συνείδηση στην άλλη και μέσω του ελεύθερου πλάγιου λόγου όσον αφορά στην τεχνική – εκτός εννοείται από τους διαλόγους που αφθονούν στην αφήγηση – μεταδίδει τις σκέψεις τους. Ο ήρωας ενδιαφέρει

[34]Σύμφωνα με όσα υποστηρίζει ο Bakhtin, το φιλοσοφικό υπόβαθρο του πολυφωνικού μυθιστορήματος δεν θα μπορούσε να είναι ο ιδεαλισμός, εν αντιθέσει με ό,τι ισχύει για το μονολογικό μυθιστόρημα· βλ.: Μπαχτίν, «Η ιδέα στον Ντοστογιέφκσι», *ό.π.*, 123-133. Ο ιδεαλισμός τάσσεται υπέρ της πρωταρχικότητας του πνεύματος πρεσβεύοντας ότι αυτό υπάρχει a priori των ανθρωπίνων υποκειμένων. Η αντίληψη αυτή προσκρούει, αν μη τι άλλο, στον ρόλο που αποδίδει ο Bakhtin στο κοινωνικό περιβάλλον αναφορικά με τη διαμόρφωση των μεμονωμένων ατομικοτήτων, η ετερότητα των οποίων διαφαίνεται αισθητά στην αστική, πλουραλιστική κοινωνία, εξ ου και η γένεση του πολυφωνικού μυθιστορήματος σε αυτήν. Ο ιδεαλισμός τοποθετεί την αρχή των πάντων σε κάτι το αφηρημένο, στο Πνεύμα, το οποίο και προηγείται της ύλης. Σύμφωνα με τους ιδεαλιστές, η ύλη ως κάτι το συγκεκριμένο – εφόσον γίνεται αντιληπτή από τις αισθήσεις – είναι μεν αναπόσπαστο στοιχείο των υποκειμένων κατά την επίγεια ζωή τους, ωστόσο, όπως πρεσβεύει ο Schiller – κι αυτό ισχύει ειδικά για τους καλλιτέχνες – τα υποκείμενα χρειάζεται να την υπερκεράσουν, κάμπτοντας την αντίστασή της ώστε να επανευρεθούν με τον πραγματικό τους εαυτό. Για μία επισκόπηση στη ζωή, στο έργο και στη φιλοσοφία του Schiller· βλ.: Ν.Ι. Λούβαρις, «Φρειδερίκος Σίλλερ (1759-1805)», *Νέα Εστία*, 777 (Νοέμβριος, 1959), 1468-1474. Η επανεύρεση με τον πραγματικό εαυτό ή με άλλα λόγια η επανένωση με το Πνεύμα ισοδυναμεί με την τρίτη φάση της εγελιανής διαλεκτικής, τη σύνθεση, η οποία συνεπάγεται την άρση όσων αντιφάσεων προκύπτουν ως αποτέλεσμα της υλικής υπόστασης του υποκειμένου κατά την επίγεια ζωή του – αντίθεση, δεύτερη φάση της εγελιανής διαλεκτικής –. Όπως γίνεται κατανοητό, οι ιδεαλιστές με πρώτον απ' όλους τον Schiller δεν αναγνωρίζουν στον κόσμο την πολλαπλότητα, αφ' ης στιγμής διακρίνουν μία ιδέα, το Πνεύμα, διασκορπισμένη στα ποικίλα ανθρώπινα σώματα, η λειτουργία των οποίων συνίσταται στη συμφιλίωση των υποκειμένων με την πραγματική τους, θεϊκή, φύση. Η αντίληψη του Bakhtin σχετικά με τον λόγο και κατ' επέκταση με τη συνείδηση συγκλίνει συνεπώς με το έτερο εκ των δύο κυρίαρχων φιλοσοφικών ρευμάτων, τον υλισμό – και συγκεκριμένα τον διαλεκτικό υλισμό του Marx –, ο οποίος τοποθετώντας την αρχή του κόσμου στην ύλη αντί στην ιδέα πρεσβεύει ότι η ανθρώπινη ύπαρξη δημιουργεί τη συνείδηση και όχι το αντίθετο. Λαμβάνοντας ως βάση την παραπάνω υλιστική θεωρία σχετικά με τη φύση της ανθρώπινης συνείδησης, δηλαδή ότι αυτή δεν είναι παρά ένα προϊόν της ύλης, καταλαβαίνουμε αφενός την ανάγκη αυτή να καλλιεργηθεί, αφετέρου τον κομβικό ρόλο της επικοινωνίας στην εν λόγω διαδικασία. Χωρίς την επικοινωνία η συνείδηση θα παρέμενε απλώς ένας υλικός σπόρος. Ένα ενδεικτικό στοιχείο της ιδεολογικής ροπής του Bakhtin προς τον διαλεκτικό υλισμό είναι η αντίληψή του σχετικά με τη δυναμική σχέση των εκφωνημάτων στο επίπεδο της γλώσσας, η οποία παραπέμπει αυτομάτως στην κατά Marx δυναμική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα όντα, διαμορφώνοντας αενάως τον κόσμο. Για την ιδεολογική συγγένεια του Bakhtin με τον μαρξισμό καθώς και για την κριτική του στάση απέναντι στη εγελιανή διαλεκτική· βλ.: Allon White, «The Struggle over Bakhtin: Fraternal Reply to Robert Young», *Cultural Critique*, 8 (Χειμώνας, 1987-1988) 217-241. Για την εγελιανή διαλεκτική· βλ: Γκέοργκ Χέγκελ, «Εισαγωγή», *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, (Εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια: Δημήτρης Τζωρτζόπουλος), τομ. Α', Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1993, 199-219. Για τον ιδεαλισμό εν γένει, για τον υλισμό και δη για τον διαλεκτικό υλισμό του Marx· βλ.: Κωνσταντίνος Γ. Νιάρχος, «Αντίδραση κατά του Καντιανισμού», *Εισαγωγή στην ευρωπαϊκή φιλοσοφία*, Αθήνα, χ.ο., 2004 [Γ' έκδοση], 216-241.

τον Αθανασιάδη ως ιδέα, ως σκέψη· και για να ακριβολογήσουμε τον ενδιαφέρει «ως μια ιδιαίτερη άποψη για τον κόσμο και για τον ίδιο του τον εαυτό»[35]· μια άποψη που μεταβάλλεται συνεχώς ανάλογα με τα πρόσωπα που διαλέγεται, την περίσταση διεξαγωγής του διαλόγου και πάνω απ' όλα τις εμπειρίες του. Διότι πράγματι χάρη στις εμπειρίες τους, όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι κεντρικότεροι αθανασιαδικοί ήρωες έχουν οδηγηθεί στην επανεξέταση σημαντικών ζητημάτων της ζωής – ζητήματα πολύ συχνά υπαρξιακής φύσεως και ηθικής – και στη λήψη δραστικών αποφάσεων για τη μετέπειτα εξέλιξή τους.

Ο Λουκάς Δελόγγης, λόγου χάρη, από την *Αίθουσα του θρόνου*, προκειμένου να αποκτήσει αυτογνωσία, αποφασίζει κάποια στιγμή της ζωής του να ακολουθήσει τον δρόμο του μοναχισμού. Το διάστημα της αποχής του από τα εγκόσμια υπήρξε γι' αυτόν μια ευκαιρία για να επαναπροσδιορίσει τις θρησκευτικές του πεποιθήσεις και να κατασταλάξει σχετικά με την ουσία και τον προορισμό της ύπαρξης καθώς και με τη θέση του κακού σε αυτήν. Ο Λουκάς πέραν του ότι αναγνωρίζει το κακό ως έμφυτο και ακαταμάχητο χαρακτηριστικό του ανθρώπου, πιστεύει ότι συμβάλλει και ευεργετικά προς την ηθική τελειοποίηση του τελευταίου. Σύμφωνα με τον συλλογισμό του, η ζωή αποκτά νόημα μέσα από την αλλαγή και την εξέλιξη, ενώ το κακό υποβοηθάει αυτές, αφού με το να στιγματίζει κατά κανόνα το άτομο και την κοινωνία ωθεί τα υποκείμενα να προβούν σε ενέργειες που στόχο θα έχουν – όχι βέβαια πάντα – την καλυτέρευσή τους. Τέλος ο Λουκάς θεωρεί μάταιο να προσπαθεί κανείς να αποδείξει στον εαυτό του ότι είναι κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση του Θεού, διότι η αμαρτία είναι εγγεγραμμένη στο γενετικό του υλικό· κατ' επέκταση αμφισβητεί ή εν πάση περιπτώσει δεν συμμερίζεται την αντίληψη που θέλει τον Θεό τιμωρό, εφόσον ο άνθρωπος είναι προορισμένος από τη φύση του να σφάλλει. Η *ιδέα* του Λουκά έρχεται σε πλήρη αντίθεση με εκείνη του περ Γκρεγκουάρ, ο οποίος ως ιερωμένος, είναι της άποψης ότι ο άνθρωπος έχει την πλήρη ευθύνη των πράξεών του· η επίγνωση ότι το κακό φωλεύει μέσα του έχοντας στήσει ενέδρα για να τον κάνει να παγιδευτεί τον παρακινεί να δράσει με τέτοιο τρόπο ώστε να το αποκρούσει. Ύψιστο μέλημά του χρειάζεται να είναι η διαρκής επαγρύπνηση για τη διατήρηση των αντιστάσεών του και για τη βεβαίωση ότι δεν υπάρχει καμία "κερκόπορτα" από την οποία θα μπορούσε το κακό να εισβάλει.

Ανάλογη ιδεολογική πάλη συναντάμε και στους *Τελευταίους εγγονούς* με πρωταγωνιστές τον Αδριανό και τον θείο του, Δανιήλ, ο οποίος, καθότι μοναχός, θα λέγαμε ότι είναι ο αντίστοιχος περ Γκρεγκουάρ της *Αίθουσας του θρόνου*. Στο επίκεντρο των εκτενών διαλόγων τους τίθεται εκ νέου το ζήτημα του κακού και συγκεκριμένα της σχέσης

[35]Μπαχτίν, «Ο ήρωας και η θέση του συγγραφέα σε σχέση με τον ήρωα στο έργο του Ντοστογιέφκσι», *ό.π.*, 75.

του με το καλό. Οι θέσεις και των δύο συγκλίνουν στο γεγονός ότι ο κόσμος της εποχής τους είναι ηθικά άρρωστος και ότι αυτή η δυσοίωνη κατάσταση για το μέλλον της ανθρωπότητας χρειάζεται να αντιστραφεί. Αμφότεροι επίσης παραδέχονται πως η αυτοθυσία είναι η αναγκαστική οδός προς τον εξαγνισμό του ανθρώπου και σε αυτό το σημείο ακριβώς ξεκινά και η διαφωνία τους· ο Αδριανός για την ακρίβεια βλέπει την τελευταία ως μια *ιδέα* αυτοπροσδιορισμένη, ενώ ο Δανιήλ ως μια *ιδέα* ετεροπροσδιορισμένη. Ο δεύτερος, πλήρως συντονισμένος με το χριστιανικό μοντέλο, ταυτίζει την αυτοθυσία με την πεπερασμένη ζωή του ανθρώπου, η οποία είναι το τίμημα που πληρώνει για το εγγενές σε αυτόν κακό. Σύμφωνα με τον Δανιήλ η ζωή «εἶναι μιά θητεία στο κράτος τοῦ κακοῦ καί βρίσκεται σέ συνέπεια μέ τήν ἀρχή τῆς διπολικότητας πού κυβερνά τόν κόσμο…»[36]. Η αυτοθυσία επομένως ταυτισμένη με το απαραίτητο στάδιο της ζωής από το οποίο θα διέλθει ο άνθρωπος για να αναμετρηθεί με το κακό που εγκαινιάστηκε με το προπατορικό αμάρτημα – και πράγματι από την έκβαση αυτής της αναμέτρησης θα εξαρτηθεί κατά την τελική κρίση αν είναι αντάξιος για μια θέση στον παράδεισο – είναι μια *ιδέα* ετεροπροσδιορισμένη. Ο μοναχός ακόμα μάχεται την επιστήμη, επειδή τη θεωρεί επακόλουθο της ανταρσίας που ξεκίνησαν οι πρωτόπλαστοι.

Σε τελείως διαφορετικό μήκος κύματος κινείται ο πρώτος, ο οποίος σε αντίθεση με τον δεύτερο, εγκωμιάζει την επιστήμη θεωρώντας την αξιοποιήσιμο εργαλείο στα χέρια των διανοουμένων για την ανοικοδόμηση του κόσμου σε υγιείς βάσεις. Για τον Αδριανό η χριστιανική ηθική έχει φτάσει στη χρεωκοπία της, ενώ το πρόταγμά της, η αγάπη, έχει αποδειχθεί αναποτελεσματικό· κατά τη γνώμη του η σύμπραξη με τον Σατανά, μέσω της καταφυγής στη βία και το μίσος, είναι η εναπομείνασα λύση προς την επιδιωκόμενη αλλαγή. Η επιστήμη με τη σειρά της, ως αντίπαλος άλλωστε της θρησκείας, είναι σύμμαχος του ανθρώπου σε αυτή του την επιλογή, καθώς τον ελευθερώνει από τον πνευματικό λήθαργο και του παρέχει εκείνα τα εφόδια για να καταστρέψει τον σάπιο κόσμο. Από την οπτική γωνία του Αδριανού η *ιδέα* της αυτοθυσίας είναι αυτοπροσδιορισμένη, διότι, χωρίς να ταυτίζεται με τη ζωή, δεν προκαθορίζεται πριν τη γέννηση μας από εξωγενείς παράγοντες, όπως είναι το δίπολο καλό-κακό από τη σκοπιά της χριστιανικής ηθικής, αντιθέτως ισούται με την οικειοθελή αλλά αναγκαία στράτευση μας στο κακό για ένα καλύτερο αύριο· αυτό συνεπάγεται ότι η αυτοθυσία αποβλέπει στη σωτηρία του ανθρώπου επί της γης και όχι στη μεταθανάτια σωτηρία. Θα συμφωνήσουμε με τον Αθανασόπουλο πως η συζήτηση είναι

[36]Τάσος Αθανασιάδης, *Οι τελευταίοι εγγονοί*, τομ. Α΄, Αθήνα, Εστία, 1984, 143.

φορτισμένη με ιδιαίτερη ένταση, χάρη στις απόψεις του Αδριανού, «οι οποίες λειτουργούν σαν δοκιμασία και πρόκληση για τον μοναχό»[37].

Χρειάζεται οπωσδήποτε να σημειώσουμε επίσης πως η ιδεολογική στάση του Αδριανού απορρέει από τα βιώματα και τις τραυματικές του εμπειρίες στο καταπιεστικό κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον της χούντας, εξαιτίας των οποίων αργότερα κατέφυγε στην τρομοκρατία. Οι αναφορές του στη βία και το μίσος άλλωστε συνάδουν με το πνεύμα ενός τρομοκράτη. Ο συγκεκριμένος ήρωας ανήκει στη μερίδα των απελπισμένων πολιτών που λόγω των πολιτικών τους ιδεών φυλακίστηκαν και βασανίστηκαν ανελέητα από τα όργανα του δικτατορικού καθεστώτος. Γίνεται κατανοητό λοιπόν πως ο Αδριανός, όπως ο Λουκάς Δελόγγης και πολλά από τα πρόσωπα του αθανασιαδικού μυθιστορηματικού σύμπαντος αποτελεί έναν ντοστογιεφσκικού τύπου ήρωα-προσωπικότητα, καθότι χαρακτηρίζεται από έντονες ψυχικές μεταπτώσεις, οι οποίες καθορίζουν κάθε φορά τις επιλογές και τις πράξεις του, προσδίδοντάς τες παράλληλα απρόβλεπτο χαρακτήρα. Υπό αυτές τις συνθήκες, η αντίληψη που έχει ο εκάστοτε ήρωας για τον εαυτό του και τον κόσμο δεν είναι σταθερή, αλλά μεταβάλλεται, λόγος για τον οποίο η αυτογνωσία είναι μία διαδικασία ατελεύτητη. Ο Αθανασιάδης, στη γραμμή του Dostoevsky, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις ψυχικές μεταπτώσεις των ηρώων του, ούτως ώστε ως αναγνώστες να παρακολουθούμε αναγκαστικά τα στάδια της αυτογνωσιακής τους πορείας. Στα μονολογικά μυθιστορήματα ο συγγραφέας δίνει μόνο τα τυπικά – ατομικά και κοινωνικά – χαρακτηριστικά των ηρώων, όπως τα προσλαμβάνουν όλοι όσοι τους περιβάλλουν, χωρίς να ασχολείται συστηματικά με την άποψη που έχουν οι ίδιοι για τον εαυτό τους και τον κόσμο γύρω τους, με άλλα λόγια χωρίς να ασχολείται συστηματικά με τον εσωτερικό τους κόσμο[38].

Η απόσταση του αφηγητή/εννοούμενου συγγραφέα από την πλοκή και η ιδιότητα του απλού παρατηρητή δεν συνεπάγονται ότι οι ιδέες που παρελαύνουν στο σύμπαν του δεν υπόκεινται καθόλου στον έλεγχό του. Η έλλειψη κατά τη στιγμή της δημιουργικής διαδικασίας του δυνητικού διαλόγου στον οποίο η αφηγηματική/συγγραφική φωνή θα ήταν διακριτή και ισάξια με εκείνη των ηρώων μάς αναγκάζει να λάβουμε υπόψη όλα τα γραμματειακά κείμενα που προέρχονται από τον δεδομένο συγγραφέα και εν προκειμένω τα δοκίμια, για να αναζητήσουμε τις θέσεις που αυτός ασπάζεται και συνεπώς θέλει να προκρίνει. Στους διαλόγους που εξετάσαμε παραπάνω, η υπόθεση ότι πίσω από τον λόγο του

[37]Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Η ηθική της απελπισίας «Οι τελευταίοι εγγονοί»: ένα μυθιστορηματικό δοκίμιο ηθικής», *Αιολικά γράμματα*, ό.π., 266.
[38] Για την αυτογνωσία, ως αντικείμενο θεώρησης και απεικόνισης του συγγραφέα (Dostoevsky)· βλ.: Μπαχτίν, *ό.π.*, 74-105.

Λουκά και του Αδριανού δεν λανθάνει άλλος από τον Αθανασιάδη, ο οποίος αποσκοπεί να προτείνει μιαν άλλη κοσμοθεωρία, καθίσταται βάσιμη από το γεγονός ότι οι ίδιες σκέψεις σχετικά με τη φύση του κακού διατυπώνονται λίγο πολύ και στο δοκίμιο «Η γοητεία του απαγορευμένου»[39]. Βάσει αυτής της διαπίστωσης δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε το μυθιστόρημα του Αθανασιάδη αμιγώς πολυφωνικό, καθώς βλέπουμε ότι οι απόψεις κάποιων ηρώων επισκιάζονται από εκείνες άλλων. Ένα άλλο στοιχείο επίσης που εγείρει προβληματισμούς ως προς το πόσο η αθανασιαδική πολυφωνία συμπίπτει με τη ντοστογιεφσκική είναι η παρατήρηση της Τσούπρου ότι ο περ Γκρεγκουάρ είναι ο πρώτος που εξωτερικεύει την αντίληψη του συγγραφέα, σύμφωνα με την οποία αυτό που συμβαίνει στον κόσμο θα ήταν πιο εύστοχο να το προσδιορίζαμε ως πάλη των ιδιοσυγκρασιών και όχι ως πάλη των τάξεων[40]. Έτσι στις τέσσερις αρχικές παραμέτρους που μας καθιστούν διστακτικούς να θεωρήσουμε την πολυφωνία του Αθανασιάδη αμιγή προστίθεται και μία πέμπτη. Παρόλο πάντως που τα εξωτερικά σκηνικά δίνονται από τον αφηγητή, μολαταύτα δεν απουσιάζει η διαπλοκή των συνειδήσεων, με την έννοια ότι υπάρχει διασταύρωση των κόσμων τους, εφόσον ο εκάστοτε ήρωας γνωρίζει σε βάθος, θα λέγαμε, τους υπόλοιπους και μπορεί να προβλέψει τη στάση τους· φερ' ειπείν, επιστρέφοντας στην *Αίθουσα του θρόνου*, ο περ Γκρεγκουάρ λέει στον Λουκά: «Ἂν ζοῦσε ἡ μητέρα σου. . . Μὴν ἀμφιβάλλεις, παλιόπαιδο, πὼς κατὰ βάθος τῆς ἔμοιασες»[41].

Ο συγγραφέας δεν παγιώνει ούτε εκ των προτέρων ούτε εκ των υστέρων την εικόνα των χαρακτήρων του, κάτι που διαφαίνεται άλλωστε και από το ότι ήρωες προγενέστερων χρονολογικά μυθιστορημάτων εμφανίζονται σε μεταγενέστερα, ώστε ο αναγνώστης να μαθαίνει εξελίξεις για λογαριασμό τους στα τελευταία – αυτό βέβαια ισχύει για τους συστηματικούς αναγνώστες του Αθανασιάδη –. Έτσι, αναφορικά με τον Λουκά Δελόγγη μαθαίνουμε πως παντρεύτηκε την Πόλυ – ηρωίδα επίσης της *Αίθουσας του θρόνου* – στους *Τελευταίους εγγονούς*, ενώ σχετικά με τη Γλαύκη Αρχοντίδου – και πάλι από την *Αίθουσα του θρόνου*– μαθαίνουμε στους *Φρουρούς της Αχαΐας* ότι πέθανε εξαιτίας του τροχαίου, το οποίο είχαμε ήδη πληροφορηθεί στο μυθιστόρημα όπου πρωταγωνιστεί. Η επανεμφάνιση των ηρώων στα επόμενα μυθιστορηματικά έργα και συνεπώς η "καθυστερημένη" ενημέρωσή μας για τις εξελίξεις σχετικά με τη ζωή τους είναι ένας βάσιμος δείκτης ότι συνειδησιακά διαμορφώνονται συνεχώς και ότι δεν "εκπνέουν" στο μυθιστόρημα όπου ανήκουν.

[39]Βλ.: Τάσος Αθανασιάδης, «Ἡ γοητεία τοῦ ἀπαγορευμένου», *Βεβαιότητες και αμφιβολίες. Δοκίμια*, ό.π., 54-62.
[40]Βλ.: σημ. 12 του κεφαλαίου «Παρακείμενο/Οι τίτλοι των μυθιστορημάτων» από Τσούπρου, *ό.π.*, 86.
[41]Τάσος Αθανασιάδης, *Η Αίθουσα του θρόνου*, ό.π., 97.

Αν δεν μεσολαβούσαν οι πέντε παράμετροι που επισημάναμε, συμπεριλαμβανομένου του γεγονότος ότι ο συγγραφέας δεν διαρθρώνει διαλογικές σχέσεις με τους ήρωές του ώστε να καταστήσουν το έργο του έναν μεγάλο διάλογο, και επιπλέον του ότι δεν "θυσιάζει" ολότελα το υλικό του στον ύψιστο καλλιτεχνικό σκοπό της αυτογνωσίας των ηρώων, εφόσον παραχωρείται έστω και ένα προνόμιο στον αφηγητή – απόδοση του εξωτερικού περιβάλλοντος –, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε άφοβα ότι ο Αθανασιάδης επιτυγχάνει την πολυφωνία του Dostoevsky. Κάτι ακόμα που απομακρύνει την αθανασιαδική πολυφωνία από τη ντοστογιεφσκική είναι η απουσία εκείνων των εκτενών εσωτερικών μονολόγων, όπου ο ήρωας έχοντας επαρκή γνώση των συνειδήσεων με τις οποίες έρχεται σε επαφή σκηνοθετεί στο μυαλό του έναν υποτιθέμενο διάλογο μαζί τους προβλέποντας τις ενδεχόμενες θέσεις και απαντήσεις τους, έχοντας από την άλλη έτοιμο τον δικό του αντίλογο. Αναπαράγοντας τα εκφωνήματα των υποτιθέμενων αλλά γνωστών σε αυτόν συνομιλητών, τα προσαρμόζει στο δικό του σημασιολογικό σύστημα, με αποτέλεσμα την ανανέωση της σημασίας τους. Τα εκφωνήματα τίθενται σε νέα συμφραζόμενα και κατ' αυτόν τον τρόπο εκδιπλώνεται ο διφωνικός τους χαρακτήρας. Ένα τυπικό παράδειγμα τέτοιου μονολόγου στο έργο του Dostoevsky είναι εκείνος του Ρασκόλνικοφ στο *Έγκλημα και τιμωρία*, καθώς επεξεργάζεται με τον εαυτό του την απόφαση της αδελφής του, Ντούνεσκας, να παντρευτεί τον Λούζιν. Πράγματι στο έργο του Αθανασιάδη δεν απαντώνται τέτοιας μορφής μονόλογοι. Γεγονός παραμένει πάντως πως υπάρχει μια σχετική αυτονομία των ηρώων κι αυτό αφού όλες οι συνειδήσεις ευρισκόμενες μπροστά σε μια πληθώρα λύσεων κάνουν συγκεκριμένες επιλογές, αναλόγως των περιστάσεων και της ψυχοσύνθεσής τους κι έτσι αναφαίνεται παράλληλα η ετερότητα της μιας από την άλλη[42].

Εν κατακλείδι μπορούμε να μιλάμε μόνο για μια *οιονεί* πολυφωνία στα μυθιστορήματα του Αθανασιάδη, καθώς τα κριτήρια της πολυπροσωπίας, της πολυεστιακής

[42]Ο Αθανασόπουλος στην εργασία του για τους *Τελευταίους εγγονούς* γράφει επ' αυτού: «Ο συγγραφέας δεν κρίνει τις ιδέες των ηρώων του. […] Το γεγονός πως […] προσπαθεί να κρατήσει μια απόσταση, μας βοηθά να καταλάβουμε πως ο σκοπός του δεν εντοπίζεται στον έπαινο της μιας θέσης και στην απόρριψη της άλλης. Αντίθετα, κάνει φανερό πως θέλει να δείξει τις μορφές που μπορεί να πάρει η ηθικότητα στη σύγχρονη εποχή, η οποία καθορίζεται από μια ηθική σύγχυση και έναν ιδεολογικό συγκριτισμό. Από την άποψη αυτή, ο Αδριανός και ο Δανιήλ είναι ηθικά όντα, με την ουσιαστική σημασία της ηθικότητας: πρόκειται για δύο πρόσωπα που γνωρίζουν τις υπάρχουσες εναλλακτικές λύσεις και είναι σε θέση να επιλέξουν. Ως προς αυτό είναι όμοιοι, παρ' όλη τη διαφορά τους που οφείλεται στο γεγονός πως επιλέγουν διαφορετική λύση»: Αθανασόπουλος, *ό.π.*, 269. Καθώς στο παράθεμα της συγκεκριμένης κριτικής ο λόγος αφορά στην ηθικότητα, δεν πρέπει να οδηγηθούμε στη σκέψη ότι ο συγγραφέας θέλει να προβάλει ορισμένα πρότυπα ηθικής συμπεριφοράς. Αυτό που τον απασχολεί εν γένει είναι το ζήτημα της ηθικής, το οποίο διαπερνά λίγο πολύ όλη τη θεματική της μυθιστοριογραφίας του. Με δεδομένο αυτό, μπορούμε να ισχυριστούμε πως η διαπίστωση του Αθανασόπουλου σχετικά με την ηθική ελευθερία των ηρώων ισχύει και για τα πέντε αθανασιαδικά μυθιστορήματα, εφόσον όλοι οι ήρωες είναι αντιμέτωποι με διλήμματα και κάνουν κάποιες επιλογές. Άλλωστε και στους *Τελευταίους εγγονούς*, κυριαρχούν και παρεκκλίνοντες ηθικά χαρακτήρες όπως είναι ο Γαβριέλος και η Πάρη.

αφήγησης και της μεγάλης έκτασης των συνθέσεών του δεν επαρκούν ώστε να ταυτίσουμε τον πολυφωνικό χαρακτήρα του έργου του με εκείνον του Dostoevsky. Στόχος της παρούσας ενότητας ήταν να καταδείξει εκείνα τα σημεία που υπονομεύουν τον χαρακτηρισμό πολυφωνικό κατά την ακριβή του σημασία για το αθανασιαδικό μυθιστόρημα, χαρακτηρισμός που έχει αποδοθεί συν τοις άλλοις και από την κριτική[43]. Αλλά πρωτίστως ο ίδιος ο συγγραφέας μάς ώθησε να θίξουμε το ζήτημα της πολυφωνίας για το έργο του, όταν αποφαινόμενος αρνητικά στην *Αποστασία* για τον μονόλογο της μεσοπολεμικής πεζογραφίας, δημιούργησε την προσδοκία ότι στα δικά του μυθιστορήματα επρόκειτο να προχωρήσει σε μια αισθητική αναπαράσταση της διαλογικότητας της ζωής, όπως ακριβώς αυτή υλοποιείται στο έργο του Dostoevsky και την οποία περιέγραψε πρώτος ο Bakhtin. Αυτή η προσδοκία, επαναλαμβάνεται, δημιουργείται βάσει του εύρους ορίζοντα προσδοκιών για το οποίο διακρίνεται ο σύγχρονος αναγνώστης, δεδομένου πως αυτός έχει υπόψη τη μονογραφία του Ρώσου θεωρητικού για τον Dostoevsky, ενώ για τον Αθανασιάδη μία τέτοια πιθανότητα είναι εξαιρετικά χαμηλή έως μηδενική.

β). Το *μυθιστόρημα-ποταμός*, η *διαλογικότητα των ειδών* και ο *ψυχολογικός ρεαλισμός*

Ο Αθανασιάδης μάς έδωσε μεγάλες μυθιστορηματικές συνθέσεις, που όλες πλην της *Αίθουσας του θρόνου* υπερβαίνουν τον έναν τόμο. Σύμφωνα με τον Καραντώνη υπήρξε ο πρώτος Έλληνας μυθιστοριογράφος που έγραψε ένα ολοκληρωμένο μυθιστόρημα-ποταμό, ακολουθώντας το πρότυπο των Romain Rolland, Jules Romains, Roger Martin du Gard, Marcel Proust[44] καθώς και των Georges Duhamel, Thomas Mann, John Galsworthy και Margaret Mitchell, μιας και τα τέσσερα τελευταία ονόματα μαζί με τα προηγούμενα αναφέρονται από τον Αθανασιάδη στο δοκίμιο «Μυθιστορηματική μαρτυρία», μια επιπλέον πηγή για τις επιδράσεις του[45]. Αλλά και χωρίς να έχουμε μελετήσει το εν λόγω δοκίμιο, το γεγονός και μόνο ότι τα αθανασιαδικά μυθιστορήματα στην πλειοψηφία τους έχουν έκταση ίση το λιγότερο με δύο τόμους, ότι είναι πολυπρόσωπα και το σημαντικότερο ότι η υπόθεση

[43]Η Σταυροπούλου παράλληλα με το μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη, *Στου Χατζηφράγκου*, χαρακτηρίζει έργο πολυφωνικό και *Τα παιδιά της Νιόβης* του Αθανασιάδη, μόνο και μόνο για τη σύνθεση της αφήγησης που είναι μοιρασμένη σε παραπάνω του ενός φορείς, τη μεγάλη έκταση, καθώς και την ποικιλία των ιστοριών και των χαρακτήρων που παρελαύνουν σε αυτά· βλ.: υποσημ. 20 στο Έρη Σταυροπούλου, «Η παρουσία της Μικρασιατικής Καταστροφής στη νεοελληνική πεζογραφία (συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις)», *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά του Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* (Θεσσαλονίκη, 2-5/10/2014) (επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης), τομ. Γ', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, 2015, 391.

[44]Βλ.: Αντρέας Καραντώνης, «Τάσος Αθανασιάδης. Το τέλος των *Πανθέων*», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του΄30*, Αθήνα, Παπαδήμα, 1977 [2η· 1η: 1962], 255.

[45]Βλ.: Τάσος Αθανασιάδης, «Μυθιστορηματικὴ μαρτυρία», *Αναγνωρίσεις. Δοκίμια*, Αθήνα, Εστία, 1974 [2η· 1η: 1965], 24-26.

τουλάχιστον στα τρία από τα πέντε περιστρέφεται γύρω από μία ή και περισσότερες μεγάλες οικογένειες μαρτυρά ότι ο Έλληνας συγγραφέας μελέτησε τα έργα των προαναφερθέντων συγγραφέων και ότι αυτά μέχρι ενός σημείου τον ενέπνευσαν αισθητικά. Μια πρωτοβάθμια αναλογία ανάμεσα στο έργο του Αθανασιάδη και των παραπάνω εντοπίζεται στους *Πανθέους*, τριμερές μυθιστόρημα που ομοίως με τους *Thibault* του du Gard, το *Jean-Christophe* του Rolland, το *Χρονικό των Pasquier* του Duhamel και τους *Buddenbrooks* του Mann χρησιμοποιεί ως τίτλο το κύριο όνομα – επώνυμο για την ακρίβεια – της οικογένειας που πρωταγωνιστεί.

Ένα επιπλέον στοιχείο λοιπόν που διακρίνει το *μυθιστόρημα-ποταμό* από τα υπόλοιπα είδη, εκτός από τη μεγάλη έκταση, είναι ότι επικεντρώνεται στη δράση ενός συγκεκριμένου ήρωα, μιας οικογένειας, μιας γενιάς ή ακόμα και στα γεγονότα μιας εποχής. Ανάλογα με το ποιο από τα παραπάνω τίθεται κάθε φορά στο μικροσκόπιο της αφήγησης, η κριτική, όπως διαβάζουμε στο *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων* που επιμελήθηκαν οι Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D' hulst, Rita Ghesquiere, κλπ., διακρίνει τα εξής συνυπάρχοντα με το *μυθιστόρημα-ποταμό* είδη στο ένα και το αυτό κείμενο: το *μυθιστόρημα διάπλασης*, το *οικογενειακό μυθιστόρημα* και το *μυθιστόρημα της ανθρωπότητας*[46]. Η μεγάλη έκταση τώρα του *μυθιστορήματος-ποταμού* οφείλεται στη μακρά χρονική περίοδο που καλύπτει η πλοκή, με σκοπό τη λεπτομερή απόδοση των συντελούμενων μεταβολών σε μιαν ορισμένη κοινωνία, αν πρόκειται για έργο συνόλου – το σύνολο αυτό μπορεί να αναφέρεται τόσο σε μία ευρεία κοινωνική ομάδα, όσο και στην ίδια την οικογένεια, εφόσον αυτή συνιστά μία μικρογραφία της κοινωνίας –, ενώ αν πρόκειται για έργο με αντικείμενο μία κεντρική φιγούρα, την απόδοση της ψυχοσυνθεσιακής και ιδεολογικής της διαμόρφωσης.

Ο όρος ωστόσο που περιγράφει ακριβέστερα το μυθιστορηματικό είδος που έγραψε ο Αθανασιάδης από την άποψη της μεγάλης έκτασης των έργων του και της επικέντρωσής τους σε συγκεκριμένες οικογένειες, γενιές αλλά και ιστορικές περιόδους είναι το *κυκλικό μυθιστόρημα* και όχι το *μυθιστόρημα-ποταμός*. Είναι αλήθεια πως οι δύο αυτοί όροι χρησιμοποιούνται συχνά αδιακρίτως για δύο είδη μυθιστορήματος που ναι μεν απλώνονται αμφότερα σε περισσότερους του ενός τόμους και η υπόθεσή τους εστιάζει σε ένα άτομο ή ένα σύνολο, από την άλλη όμως διαφοροποιούνται στο επίπεδο της συνοχής, εφόσον στο *κυκλικό μυθιστόρημα* απαιτείται από τον αναγνώστη να έχει διαβάσει όλους τους τόμους προκειμένου να συλλάβει το νόημα του έργου και να βρει αντίκρισμα η καλλιτεχνική

[46]Βλ.: λήμμα «roman-fleuve» στο *Dictionnaire des termes littéraires*, (επιμ.: Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D' hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman, Georges Legros), Παρίσι, Honoré Champion, 2001 [γαλλική διασκευή του Lexicon van literaire termen, 1998], 427.

στόχευση του συγγραφέα, ενώ στην περίπτωση του *μυθιστορήματος-ποταμού* οι τόμοι μπορούν να διαβαστούν και ανεξάρτητα, πράγμα που σημαίνει ότι το είδος αυτό διακρίνεται από μεγαλύτερη οργανική ενότητα[47]. Έτσι, θα συμφωνήσουμε με την Τσούπρου πως οι τόμοι που συναποτελούν κάθε φορά ένα ορισμένο μυθιστόρημα του Αθανασιάδη – εκτός από την *Αίθουσα του θρόνου*, επαναλαμβάνουμε, που αποτελείται από έναν – δεν μπορούν να διαβαστούν μεμονωμένα[48]· παρακάτω, αφού δούμε τις υποθέσεις των έργων του, θα καταλάβουμε για ποιο λόγο συμβαίνει αυτό.

Ο Αθανασιάδης έχει γράψει συνολικά πέντε μυθιστορήματα σε καθένα από τα οποία, με εξαίρεση *Τα παιδιά της Νιόβης*, καταπιάνεται με μία συγκεκριμένη περίοδο της ελληνικής πραγματικότητας, τηρώντας τη γραμμικότητα του ιστορικού χρόνου. Οι *Πανθέοι* διαδραματίζονται από το 1939 μέχρι λίγες μέρες αφότου τα γερμανικά στρατεύματα εισέβαλαν στην Ελλάδα, η *Αίθουσα του θρόνου* στο τέλος της δεκαετίας του ’60, οι *Φρουροί της Αχαΐας* κατά το διάστημα μεταξύ 1970 και 1974, ενώ *Οι τελευταίοι εγγονοί* στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Τα τέσσερα αυτά μυθιστορήματα, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι συνθέτουν μια εκτενέστατη τοιχογραφία της ελληνικής κοινωνίας, μέσα από την οποία ο αναγνώστης παρακολουθεί όλα τα εξελικτικά της στάδια. Αν συνυπολογίσουμε τις αναδρομικές αφηγήσεις που υπάρχουν σε κάθε μυθιστόρημα, τότε καταλαβαίνουμε πως πράγματι καλύπτεται ένα μεγάλο εύρος χρόνου που ξεκινάει από τα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα και φτάνει μέχρι τη δεκαετία του ’70.

Σχετικά με το τελευταίο μυθιστόρημα, *Τα παιδιά της Νιόβης*, μολονότι ασχολείται και αυτό με μια συγκεκριμένη φάση της ελληνικής ιστορίας, τη Μικρασιατική καταστροφή, δύσκολα θα υποστηρίζαμε ότι αποτελεί μέρος αυτής της πλατιάς τοιχογραφίας, όχι μόνο γιατί δεν προηγείται χρονολογικά όλων των υπολοίπων ως προς τη συγγραφή και την έκδοση, αλλά και επειδή η δράση λαμβάνει χώρα κατά ένα μεγάλο μέρος πέρα από τα σύνορα της ελληνικής επικράτειας, με αποτέλεσμα να μη μπορούμε να μιλάμε για την ελληνική κοινωνία καθ’ εαυτή. Εξάλλου ο συγγραφέας παρακινήθηκε στη δημιουργία του εν λόγω έργου περισσότερο από μία νοσταλγική διάθεση για τα παιδικά του χρόνια, δεδομένης και της έντονης αυτοβιογραφικότητας που απαντάται σε αυτό, και λιγότερο από τη θέληση να αποτυπώσει για άλλη μια φορά την κοινωνία των ημερών επί των οποίων συνέθετε.

---

[47]Για τη διαφορά μεταξύ *μυθιστορήματος-ποταμού* και *κυκλικού μυθιστορήματος*· βλ: *Ό.π.*. Βάσει των συνυπαρχόντων με το *μυθιστόρημα-ποταμό* και κατ’ επέκταση με το *κυκλικό μυθιστόρημα* ειδών στο ένα και το αυτό κείμενο, τα οποία επισημάναμε παραπάνω, τα αθανασιαδικά μυθιστορήματα όπου στο επίκεντρο της δράσης τους βρίσκονται οι πολυμελείς οικογένειες θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε και *κυκλικά οικογενειακά μυθιστορήματα*.

[48]Βλ.: Τσούπρου, «Το είδος του μυθιστορήματος που γράφει ο Τ. Αθανασιάδης», *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας*, ό.π., 34-35.

Οι *Πανθέοι* γράφτηκαν σε διάστημα δεκαέξι ετών και αποτελούνται από τρία μέρη, κατανεμημένα σε τέσσερις τόμους, σε καθένα από τους οποίους δίδεται ως παρακειμενικό στοιχείο το γενεαλογικό δέντρο της ομώνυμης μεγαλοαστικής οικογένειας, των εξ αγχιστείας συγγενών συμπεριλαμβανομένων. Ο Αθανασιάδης αφορμάται συνήθως από μία πολυμελή και εύπορη οικογένεια διανοουμένων, επιχειρηματιών, ακόμα και πολιτικών, προκειμένου να στήσει την πλοκή των κυκλικών μυθιστορημάτων του και να επιτύχει έτσι την καλλιτεχνική στόχευση της αναπαράστασης της ελληνικής κοινωνίας κατά τα χρόνια της συγγραφικής του δράσης. Η οικογένεια λειτουργεί ως βάση εν προκειμένω για τον συγγραφέα, διότι είναι ο καθρέφτης της κοινωνίας, «το κεντρικό κύτταρο [από το οποίο] περνάνε όλα τα ρεύματα που συγκλονίζουν την εποχή», για να χρησιμοποιήσουμε την ευστοχότατη διατύπωση της Μαμαλάκη[49]. Για τον Αθανασιάδη οι καταξιωμένοι και περιώνυμοι τύποι έχουν περισσότερο ενδιαφέρον, εφόσον παρουσιάζουν μια συνθετότερη ψυχοσύνθεση, λόγος για τον οποίο δεν θα δούμε σχεδόν ποτέ να δίνει πρωταγωνιστική θέση σε άτομα κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Μια πολυμελής οικογένεια, έπειτα, καθότι διακρίνεται από μεγαλύτερη ποικιλία χαρακτήρων, είναι ως να συγχωνεύει όλους τους ανθρώπινους τύπους που συναντώνται στην κοινωνία, κάτι που εξηγεί και τη συγγραφική προτίμηση σε αυτήν· εντούτοις μεγάλες οικογένειες συναντάμε μόνο στους *Πανθέους*, στους *Φρουρούς της Αχαΐας* και στους *Τελευταίους εγγονούς*. Ο συγγραφέας δεν θέλησε μόνο να προβάλει μέσω των ηρώων του τα πάθη, τα αδιέξοδα, τις εσωτερικές συγκρούσεις και τις περίπλοκες καταστάσεις με τις οποίες ερχόταν καθημερινά αντιμέτωπος ο Έλληνας του εικοστού αιώνα, και ιδίως ο αστός, ο επιστήμονας ή ο διανοούμενος, αλλά και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δρούσε. Απ' αυτή την άποψη η κοινωνική και πολιτική ιστορία της νεότερης Ελλάδας διαγράφεται με αρκετή σαφήνεια μέσα στα αθανασιαδικά μυθιστορήματα, από τη στιγμή μάλιστα που προσδιορίζεται και επακριβώς ο χρόνος δράσης στον εκάστοτε τόμο.

Στον πρώτο τόμο των *Πανθέων* οι ήρωες ζουν τις τελευταίες ανέμελες στιγμές τους προτού ξεσπάσει ο πόλεμος στην Ελλάδα· εξ ου και ο τίτλος «Η Χαρισάμενη εποχή». Τα πρόσωπα που δεσπόζουν σε όλο το μυθιστόρημα είναι τρία: ο Αντρέας Πανθέος, η κατά πολλά χρόνια νεότερη σύζυγός του, Μάρμω, και ο Κίτσος Γαλάτης, ανιψιός και εραστής της γυναίκας του. Όπως καταλαβαίνουμε, βρισκόμαστε μπροστά σε μία περίπτωση μοιχείας, η οποία όμως εντάσσεται στο ευρύτερο ζήτημα που απασχολεί τον συγγραφέα κι αυτό δεν είναι άλλο από την αμαρτία. Κυρίαρχο θέμα συνεπώς των *Πανθέων* είναι η αμαρτία και η

[49]Ζερμαίν Μαμαλάκη, «Εισαγωγή», *Τάσος Αθανασιάδης. Ο επικὸς της Ελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα, Μαυρίδης, 1990, 14.

προσπάθεια ή μη που καταβάλλει ο άνθρωπος για να την αποφύγει, εφόσον το κακό είναι έμφυτο χαρακτηριστικό του. Υπάρχουν παράγοντες όπως η ψυχοσύνθεση, η ηλικία, η ωριμότητα, αλλά και διάφορες περιστάσεις που καθορίζουν αν τελικά οι άνθρωποι θα παραβούν ή όχι τις απαγορεύσεις που τους επιβάλλονται κατά κύριο λόγο από τη συμβατική ηθική και τη χριστιανική διδασκαλία. Η Μάρμω φερ' ειπείν λόγω της νεαρής της ηλικίας και της επίγνωσής της ότι ήταν ακαταμάχητα γοητευτική, λόγω του ότι ένιωθε παραμελημένη από τον σύζυγό της, χωρίς να εισπράττει κατανόηση εκ μέρους του, στάθηκε αδύναμη να αντισταθεί στην έλξη που της άσκησε ο Κίτσος, με αποτέλεσμα να συνδεθεί μαζί του με έναν παράνομο δεσμό. Στον πρώτο τόμο λοιπόν παρακολουθούμε όλα τα στάδια της σχέσης τους, από τη γνωριμία τους στον Γραμματικό, τις μυστικές συναντήσεις τους στο σπίτι του Κίτσου αλλά και αλλού, μέχρι και τη στιγμή που τελικά η Μάρμω συλλαμβάνει το παιδί του νεαρού ζωγράφου και ανακοινώνει στον Αντρέα ότι είναι έγκυος. Αυτή είναι η δεύτερη φορά που η οικογένεια των Πανθέων στιγματίζεται από ένα ιψενικό τρίγωνο, εφόσον η γυναίκα του Βλάση Πανθέου, Νένα, διατηρούσε εξωσυζυγικές σχέσεις με τον αδελφό του, Θαλή, με τον οποίο απέκτησε τον Αντρέα· αυτό σημαίνει πως ο Αντρέας ήταν νόθος γιος του Βλάση, κάτι που εμείς ως αναγνώστες το πληροφορούμαστε όταν ο αδελφός του, Ισίδωρος Πανθέος, διαβάζει το «Οδοιπορικό» του πατέρα του απ' τον Μακεδονικό Αγώνα.

Γύρω από τα κεντρικά πρόσωπα κινούνται πλήθος άλλα, καθένα από τα οποία έχει τη δική του προσωπικότητα και είτε εμπλέκεται άμεσα στην κεντρική ιστορία, όπως η Θάλεια Μονογιού και ο Ισίδωρος Πανθέος, εφόσον είναι και οι πρώτοι που υποψιάζονται την παράνομη σχέση Μάρμως και Κίτσου, είτε με την παρουσία του στον μύθο εξυπηρετεί άλλες επιδιώξεις του συγγραφέα. Ο Στάθης Μονογιός, λόγου χάρη, γιος της αδελφής του Αντρέα, είναι ένας αριβίστας που δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει ένα σκάνδαλο της εταιρίας στην οποία εργάζεται, για να εκβιάσει το αφεντικό του κι έτσι να έχει τα επιθυμητά ανταλλάγματα. Εντούτοις, επειδή θα δώσει αίμα στην κόρη του γλιτώνοντάς την από τον θάνατο, ο εργοδότης του, ο Βαλλίδης, όχι μόνο θα αντιπαρέλθει τους εκβιασμούς του αλλά και θα τον δεχτεί για γαμπρό του. Εν συνεχεία ο Στάθης θα γίνει συνεργάτης του φαρμακοβιομήχανου Φάνη Πανθέου, ενός άλλου από τους γιους του Βλάση. Η πορεία που διαγράφει στην πλοκή ο Στάθης Μονογιός είναι σημαντική ως προς το γενικό θέμα της αμαρτίας που διατρέχει το μυθιστόρημα, διότι κατατρεγμένος από τις τύψεις για την τρυφηλή ζωή του εν καιρώ πολέμου αποφασίζει να πολεμήσει στο μέτωπο για να εξιλεωθεί. Περίπου το ίδιο συμβαίνει και με τον Κίτσο, ο οποίος σε μία στιγμή αυτοκριτικής παίρνει επίσης την απόφαση να μπει στην πρώτη γραμμή του πολέμου, ώστε να ξορκίσει τον κακό και εγωπαθή εαυτό του και να νιώσει έτσι ό,τι κάτι προσέφερε.

Ο Κίτσος και ο Στάθης εννοείται πως δεν είναι οι μόνοι που κατατρύχονται από ενοχές, αφού σε αυτή την κατάσταση βρίσκεται πρώτη απ' όλους η Μάρμω. Ο δεύτερος τόμος είναι αφιερωμένος σε αυτήν, αφού μάλιστα τιτλοφορείται με το όνομά της. Σε αυτό το μέρος των *Πανθέων* γίνεται μια καταβύθιση στον ψυχισμό της ηρωίδας, η οποία τώρα έχει να αντιμετωπίσει το τρίλημμα να συνεχίσει το παιχνίδι σε διπλό ταμπλό, να χωρίσει τον άντρα της και να φύγει με τον εραστή της ή το αντίστροφο. Ενεργώντας όμως περισσότερο με το ένστικτο και λιγότερο με τη λογική και έχοντας ως μοναδική της ιδιοτέλεια την αισθησιακή της ικανοποίηση, σύμφωνα με τον γυναικείο τύπο της «πολύ γυναίκας» που εκπροσωπεί[50], θα επιλέξει να φύγει με τον Κίτσο, αφήνοντας μάλιστα ένα γράμμα στον Αντρέα, όπου τον ενημερώνει για την απόφασή της. Όμως ο νεαρός ζωγράφος μετανιώνει την τελευταία στιγμή και δεν παρουσιάζεται στο σπίτι του πρώην γερουσιαστή Φλαμιάτου όπου ήταν καλεσμένος με τη Μάρμω και απ' όπου είχαν προγραμματίσει τη φυγή τους. Έτσι η Μάρμω επιστρέφει στο σπίτι της, προτού ο Αντρέας προλάβει να ανοίξει το γράμμα. Όμως το δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος είναι σημαντικό ως προς την εξέλιξη της πλοκής για έναν ακόμη λόγο· ο Αντρέας ανακαλύπτει το τετράδιο όπου οι δύο εραστές κατέγραφαν όλες τις φάσεις της σχέσης τους συνοδευμένες από τις αντίστοιχες ψυχικές τους διακυμάνσεις.

Ο Αντρέας Πανθέος είναι ο άμεσος κληρονόμος του ιψενικού τριγώνου που είχε ξεκινήσει στην ευρύτερη οικογένεια με τη μητέρα του, και τα δύο αδέλφια, τον Θαλή και τον Βλάση Πανθέο. Συνιστά πράγματι μία τραγική φιγούρα στο μυθιστόρημα. Μολονότι βρίσκεται στη θέση του θύματος, όπως και ο Βλάσης, με τη μειλιχιότητα και τη συγκατάβαση που επιδεικνύει ωστόσο μπροστά στην προδοσία από τη γυναίκα του και τον ανιψιό του, κερδίζει την εκτίμηση του αναγνώστη, όχι μόνο γιατί δεν επιλέγει τη θυματοποίηση, αλλά και γιατί αποδεικνύεται ανώτερος απέναντι στο κακό, το οποίο, λόγω της αμαρτωλής φύσης του ανθρώπου, ανά πάσα στιγμή μπορεί να τον παγιδέψει. Ο Αντρέας κάλλιστα θα μπορούσε να εκδικηθεί τη Μάρμω για την ταπείνωση και την έλλειψη σεβασμού στο πρόσωπό του, εντούτοις, έχοντας διαβάσει ολόκληρο το μυθιστόρημα, θα δούμε πως δεν θα προβεί σε καμία εκδικητική ενέργεια κι αυτό γιατί είναι ένας άνθρωπος καρτερικός και με βαθύ το αίσθημα της χριστιανικής πίστης. Το τρίτο μέρος των *Πανθέων*, απλωμένο σε δύο τόμους, τιτλοφορείται «Η Κερκόπορτα», έναν συμβολισμό που χρησιμοποιεί συχνά ο συγκεκριμένος ήρωας για να υποδηλώσει το πρόσφορο πεδίο που

[50]Για τα χαρακτηριστικά της «πολύ γυναίκας», όπως την εννοεί ο Αθανασιάδης, της femme-fatale με άλλα λόγια, βλ.: Αθανασιάδης, «Τί ἐννοοῦμε ὅταν λέμε "Εἶναι πολὺ γυναίκα"», *ό.π.*, 39-44.

βρίσκει το κακό, ειδικά όταν ο άνθρωπος βρίσκεται σε κατάσταση αδυναμίας και του λείπει ο αυτοέλεγχος.

Το ζήτημα της αμαρτίας και η έμφυτη στον άνθρωπο ροπή προς αυτήν γίνεται αντικείμενο συζήτησης ανάμεσα στον Αντρέα και στον ανιψιό του, Θωμά, στον δεύτερο τόμο της «Κερκόπορτας». Ο διάλογος αυτός δεν έχει τη μορφή μιας ιδεολογικής πάλης, όπως αυτοί που αναπτύσσονται στα επόμενα μυθιστορήματα και τους οποίους εξετάσαμε ήδη στην προηγούμενη υποενότητα. Ο Αντρέας έχοντας εγκολπωθεί πλήρως τη χριστιανική ερμηνεία για το κακό και την αναγκαιότητα της ύπαρξής του στην εξέλιξη του πολιτισμού, φαίνεται περισσότερο να διαφωτίζει τις απορίες του Θωμά και λιγότερο να περνάει σε μια ιδεολογική αντιπαράθεση μαζί του. Αυτό που σίγουρα μπορούμε να αποκομίσουμε διαβάζοντας τη συζήτηση ανάμεσα στους δύο ήρωες είναι η βαθιά θρησκευτικότητα του Αντρέα και η ακλόνητη πίστη του στον Θεό ως πηγή του καλού και ως ανώτερη δύναμη που εξουσιάζει τα πάντα στον κόσμο, ακόμη και το κακό· διότι το κακό εντέλει τίθεται στην εξυπηρέτηση του καλού, αφού μόνο μέσω αυτού ο άνθρωπος μπορεί να διακρίνει και να εκτιμήσει το τελευταίο, αρκεί να έχει διδαχθεί από τις εμπειρίες που του έχει δώσει και να κάνει την αυτοκριτική του. Φυσικά ο Αντρέας τα υποστηρίζει αυτά, όντας σε μεγάλη ηλικία και έχοντας αποκτήσει "ανοσία", θα λέγαμε, απέναντι στο κακό, με την έννοια ότι είναι σε θέση πλέον να το αναγνωρίζει και να το αποφεύγει, γι' αυτό και δεν εκδικείται τη Μάρμω. Και ο Αντρέας συνεπώς, όταν ήταν νέος, είχε υποπέσει σε αμαρτίες, εφόσον, όπως λέει χαρακτηριστικά στον Θωμά, «ἡ προσωπικότητα διαμορφώνεται ἀπὸ ἀντίσταση, γιὰ νὰ καταλήξει, σε κάποια ἡλικία, στὴν παραδοχή…»[51].

Χρειάζεται πάντως να αναφέρουμε πως τόσο ο Αντρέας όσο και ο Θωμάς αποτελούν πρότυπα ηθικής αρετής στον κόσμο των *Πανθέων*, ο πρώτος για τους λόγους που εξηγήσαμε παραπάνω, ενώ ο δεύτερος για τον υγιή τρόπο σκέψης του, την αυτοπεποίθησή του, τον ηρωισμό του, τα αγνά του αισθήματα, αλλά και την τιμιότητά του· εύελπις καθώς ήταν, πολέμησε στην πρώτη γραμμή του μετώπου, όχι από ιδιοτελή κίνητρα, όπως ο Στάθης και ο Κίτσος, αλλά με μοναδικό σκοπό την αποκατάσταση της ειρήνης, ώστε να επέλθει το συλλογικό καλό. Επιπλέον αισιοδοξεί για ένα καλύτερο αύριο μετά τη λήξη του πολέμου και βλέπει τον εαυτό του ανάμεσα σε όσους θα θέσουν τα θεμέλια για μια κοινωνία δίκαιη και ισορροπημένη.

Συνοψίζοντας στην περίπτωση του πρώτου αθανασιαδικού μυθιστορήματος η συγγραφική στόχευση βασιζόταν σε δύο πράγματα: πρώτον στην προβολή του αιώνιου και

[51]Τάσος Αθανασιάδης, *Οι Πανθέοι. Η Κερκόπορτα*, τομ. Β', Αθήνα, Εστία, 1967-1968 [2η· 1η: 1961], 309.

καθολικού ζητήματος της αμαρτίας, ένα έμφυτο ανθρώπινο χαρακτηριστικό, το οποίο εν προκειμένω εκδηλώνεται με τη μορφή της απιστίας – Μάρμω, Νένα Πανθέου – και δευτερευόντως με την εγωπάθεια, την ιδιοτέλεια, τον οπορτουνισμό – Κίτσος, Στάθης – αλλά και την προδοσία – Φάνης Πανθέος –. Ο Φάνης Πανθέος, παρεμπιπτόντως, διήγε επίσης μίαν ακόλαστη ζωή, ενώ η Ελλάδα μαστιζόταν από την πείνα και τις κακουχίες που είχε επιφέρει ο πόλεμος, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να επιζητήσει μία συνεργασία με τους Γερμανούς, όταν αυτοί είχαν εισβάλει στη χώρα. Σκοπός του συγγραφέα, συγκεκριμένα, ήταν να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο οι διάφοροι ανθρώπινοι τύποι, αναλόγως της ηλικίας τους, της ωριμότητάς τους, αλλά και των περιστάσεων, διαχειρίζονται αυτήν τους την εγγενή ιδιότητα· είδαμε πως ορισμένοι άνθρωποι μπορούν και κρατούν γερές αντιστάσεις, όπως ο Αντρέας και ο Θωμάς, ενώ άλλοι ενδίδουν στην αμαρτία, όπως η Μάρμω, ο Κίτσος, ο Στάθης, αλλά και ο Φάνης κι αυτό διότι οι εν λόγω ήρωες δεν επέλεξαν παράλληλα με το προσωπικό τους συμφέρον να προτάξουν κι εκείνο του πλησίον τους. Πάντως όλοι οι παραπάνω, πλην του Φάνη, σε μία στιγμή αυτοκριτικής και όταν ένιωσαν τις τύψεις να τους κυριεύουν, αποφάσισαν να προβούν σε μία ενάρετη πράξη ή καλύτερα σε μία ανδραγαθία που θα τους εξιλέωνε. Ο Φάνης, απεναντίας, αν και έκανε δωρεά στον μαχόμενο στρατό, παρακινήθηκε σε αυτήν την πράξη αποκλειστικά και μόνο από την ανάγκη για αποκατάσταση της καλής του φήμης στην κοινωνία και όχι επειδή ένιωσε ενοχές για την ασυνειδησία που έδειξε σε μία δύσκολη για τη χώρα συγκυρία. Οι ίδιοι ήρωες επίσης, αλλά και εν γένει όσοι στα αθανασιαδικά μυθιστορήματα διαπράττουν οποιουδήποτε είδους αμαρτία, θα δουν στην πλειοψηφία τους σε κάποια στιγμή της ζωής τους να υφίστανται κυρώσεις για τα παραστρατήματά τους· έτσι ο Κίτσος θα πεθάνει ύστερα από τον βομβαρδισμό του πλωτού νοσοκομείου «Αττική» που τον μετέφερε από το Αργυρόκαστρο στη Σύρο συνοδεία της Μάρμως, η τελευταία θα αρρωστήσει από τη στεναχώρια της, αφού θα έχει συνειδητοποιήσει ότι υπήρξε υπεύθυνη για τη δυστυχία του άντρα της και των υπολοίπων, ο Στάθης δεν θα ζήσει τις ηρωικές και νικηφόρες στιγμές του αγώνα, όπως το ήθελε, καθότι θα στρατευτεί μετά την επίθεση των Γερμανών στη Μακεδονία, οπότε και θα έχει αρχίσει η κατάρρευση του ελληνικού μετώπου.

Το δεύτερο στοιχείο τώρα στο οποίο στόχευσε ο συγγραφέας με το πρώτο του μυθιστόρημα ήταν η απόδοση του κοινωνικοπολιτικού κλίματος που διαμόρφωσε ο πόλεμος στην Ελλάδα και πανευρωπαϊκά. Μην ξεχνάμε άλλωστε πως οι *Πανθέοι* άρχισαν να γράφονται το 1945, όταν οι μνήμες της πείνας, των επιθέσεων, του δωσιλογισμού, της καταπίεσης αλλά και του καθεστώτος φόβου που επικρατούσε κατά την περίοδο της Κατοχής ήταν ακόμη νωπές. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι όλα αυτά τα γεγονότα

επέδρασαν καταλυτικά στις ανθρώπινες συνειδήσεις κάνοντάς τες να επανεκτιμήσουν αξίες αλλά και να επαναπροσδιορίσουν το νόημα της ζωής· γενικότερα δημιούργησαν το κατάλληλο έδαφος, ώστε να μπορέσουν οι άνθρωποι να δουν κατάματα το κακό που ενυπάρχει μέσα τους και να αναμετρηθούν μαζί του. Εν ολίγοις αν δεν είχε μεσολαβήσει ο πόλεμος δεν θα είχε δοθεί η ευκαιρία στον Κίτσο και στον Στάθη να εξιλεωθούν παίρνοντας μέρος στο μέτωπο, όπου με την ενέργειά τους αυτή συνέβαλαν στην προάσπιση του συλλογικού συμφέροντος, προσφέροντας παράλληλα στον εαυτό τους την ηθική ικανοποίηση που επιζητούσαν. Η περίοδος αυτή εν προκειμένω, 1939-1941, λειτούργησε ως μοχλός δράσης για τους ήρωες, διότι τους ώθησε να λάβουν και να υλοποιήσουν σημαντικές αποφάσεις για τη ζωή τους, αλλά και συνετέλεσε στο να βγουν στην επιφάνεια υποσυνείδητες ή υποβόσκουσες πλευρές του εαυτού τους, βοηθώντας τους έτσι να αποκτήσουν αυτογνωσία. Ακολουθώντας ακόμα το σκεπτικό του Αντρέα, ο αναγνώστης θα αρχίσει να αναλογίζεται και τη θετική πλευρά του πολέμου, όσο και αν αυτό ηχεί παράξενα, αφ' ης στιγμής ο πόλεμος πέρα από τις τραγικές του συνέπειες σηματοδοτεί τη λήξη μιας σαθρής εποχής και την έναρξη μιας πιο στέρεας και υγιούς.

Όπως αναφέραμε στην προηγούμενη υποενότητα, μολονότι ο συγγραφέας είναι απλός παρατηρητής και δεν εκφράζει ευθέως τις απόψεις του μέσω του τριτοπρόσωπου αφηγητή, όπου στην περίπτωση αυτή θα συμμετείχε ενεργά στον διάλογο με τα υπόλοιπα πρόσωπα, εντάσσει παρόλα αυτά στον σχεδιασμό του τη μεταβίβαση μέσω των ηρώων του ορισμένων από τις πεποιθήσεις του· για παράδειγμα την αισιοδοξία του ότι μετά το τέλος του πολέμου θα ανθίσει ένας καλύτερος κόσμος, αρκεί οι σύγχρονες και επόμενες γενιές να ανασκουμπωθούν, τη μεταδίδει τόσο μέσα από τα λόγια του Αντρέα, όταν διαλέγεται με τον Θωμά, όσο και μέσω του ίδιου του Θωμά, ο οποίος έχει βαλθεί να γράψει ένα βιβλίο-μανιφέστο της γενιάς του υπό τον τίτλο «Κερκόπορτα» και στο οποίο θα αναγγέλλεται η έλευση αυτού του καλύτερου κόσμου. Η ιδέα που αναμφισβήτητα θέλησε να υποδείξει ο Αθανασιάδης μέσω των *Πανθέων* ήταν ότι ο πρόσφατος σε σχέση με την περίοδο γραφής του μυθιστορήματος πόλεμος δεν ήταν παρά ένα "καμπανάκι" για να αλλάξει ο κόσμος σε όλους τους τομείς, ξεκινώντας από τον διαπροσωπικό και τον κοινωνικό, από τους οποίους εξαρτώνται και οι υπόλοιποι. Η εμπειρία του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και της Κατοχής αποτέλεσε το έναυσμα τόσο για την αισθητική ανανέωση της αθανασιαδικής πεζογραφίας όσο και για την συγγραφή των *Πανθέων*, οι οποίοι, επειδή συνδέονται άρρηκτα με την περίοδο αυτή για τους λόγους που περιγράψαμε ευθύς παραπάνω, δεν μπορούν να διαβαστούν μεμονωμένα. Συνεπώς πρόκειται για ένα *κυκλικό μυθιστόρημα* και όχι για ένα *μυθιστόρημα-ποταμό*.

Οι *Φρουροί της Αχαΐας* είναι το δεύτερο κατά σειρά αθανασιαδικό μυθιστόρημα που αποτελείται από περισσότερους του ενός τόμους και εκδίδεται για πρώτη φορά το 1975. Εδώ δεν πρωταγωνιστεί μία οικογένεια, αλλά τρείς: οι Νέζηδες, οι Βίλληδες και οι Καζιάνηδες. Ομοίως με τους *Πανθέους*, έχουμε και σε αυτή την περίπτωση να κάνουμε με άτομα της υψηλής κοινωνίας, οι ρίζες των οποίων ανάγονται στον περασμένο αιώνα, αφού ο αρχιγενάρχης και των τριών οικογενειών είναι ο Πανούτσος Νέζης, γιατρός και δήμαρχος του Αιγίου, αλλά και αγωνιστής του Εικοσιένα. Η οικογένειά του ενώθηκε με εκείνη των Βίλλ μέσω της κόρης του Αμαλίας, η οποία παντρεύτηκε τον δανικής καταγωγής Γουλιέλμο, έναν από τους συνοδούς του Γεωργίου Α΄ κατά την άφιξή του στην Ελλάδα. Η υπόθεση διαδραματίζεται στην Πάτρα και το Αίγιο στα χρόνια της χούντας, μία ακόμη περίοδο καμπής στην ελληνική ιστορία. Η τετραετία 1970-1974 υπήρξε καθοριστική για τις εσωτερικές πολιτικές εξελίξεις λόγω των ζυμώσεων που ξεκίνησαν κυρίως από τη νεολαία, είτε με τρόπο συγκροτημένο στα πανεπιστήμια, είτε με τη δημιουργία ετερογενών αντιστασιακών ομάδων, όπως συμβαίνει και στο μυθιστόρημα, όπου στην αντίστοιχη οργάνωση συμμετέχουν φοιτητές από διαφορετικές σχολές, κληρικοί αλλά και ακαδημαϊκοί.

Οι *Φρουροί της Αχαΐας*, αν και εκτυλίσσονται στον νομό που αποδίδεται στον τίτλο, αποτυπώνουν τη γεμάτη αναβρασμό ζωή στα ελληνικά αστικά κέντρα των αρχών της δεκαετίας του ’70, διότι όσα παρακολουθούμε να συμβαίνουν σε κοινωνικό επίπεδο στην Πάτρα δεν απέχουν επί της ουσίας από όσα συνέβαιναν στην Αθήνα και αλλού. Ο λόγος τώρα που επελέγη η Αχαΐα ως τόπος δράσης του μυθιστορήματος είναι η γοητεία που άσκησε στον συγγραφέα η συγκεκριμένη περιοχή για την ιστορία, τον πολιτισμό και τις παραδόσεις της, αν κρίνουμε και από το γεγονός ότι αποτέλεσε αντικείμενο πραγμάτευσης σε ένα από τα δοκίμιά του. Μαγεμένος από τα φυσικά τοπία και την αύρα των αχαϊκών πόλεων με τα αρχοντικά τους, την έντονη κινητικότητα λόγω του ότι αποτελούσαν, μεταξύ άλλων, σπουδαία βιομηχανικά και εμπορικά κέντρα, αλλά και θαυμάζοντας τους ανθρώπους εκεί για τη ζωντάνια, την καλλιέργεια και τον εκλεπτυσμό τους, διαπιστώνει με κάποια απογοήτευση ότι όλα αυτά αρχίζουν να διαβρώνονται από την κοινοτοπία που επιβάλλει το πνεύμα του διεθνισμού σε όλους τους τομείς· ο Αθανασιάδης γράφει συγκεκριμένα «ἡ Ἀχαΐα θυσιάζει ὁλοένα (ὅπως καὶ ὅλη ἡ Ἑλλάδα) τὸ τοπικὸ χρῶμα της στὸ κοσμοπολίτικο πνεῦμα τοῦ καιροῦ της»[52].

Στο δίτομο αυτό μυθιστόρημα παρακολουθούμε την έκπτωση των ηθικών αξιών, τη χαλάρωση τόσο των ανθρωπίνων σχέσεων όσο και του δεσμού της οικογένειας, την ολοένα

[52]Αθανασιάδης, «Αχαΐα! Αχαΐα! Αναπόληση», *Βεβαιότητες και αμφιβολίες. Δοκίμια*, ό.π., 332.

και μεγαλύτερη προσκόλληση στην καλοπέραση και την υλιστική ζωή με αντιπροσωπευτικό φορέα των αρνητικών αυτών φαινομένων τη νεότερη γενιά που έρχεται σε σύγκρουση με την παλιά. Ο έκλυτος βίος των νεαρών Αχαιών ενοχλεί τους συντηρητικούς κύκλους του νομού σε βαθμό που τους ωθεί να συγκροτήσουν έναν σύλλογο, τους «Φρουρούς της Αχαΐας», με επικεφαλής τον αρχιμανδρίτη Τιμόθεο και με σκοπό την ηθική αναμόρφωση της αχαϊκής κοινωνίας. Ο Αθανασιάδης αποφεύγει να κρίνει ήρωες και καταστάσεις, όπως έχουμε τονίσει αρκετές φορές στο παρόν κεφάλαιο, παρόλα αυτά από τους αφηγηματικούς τρόπους, τις αφηγηματικές τεχνικές και τα χρησιμοποιούμενα υφολογικά μέσα μπορούμε να καταλάβουμε προς ποιαν ιδέα κλίνει κάθε φορά· και προφανώς δεν τάσσεται με το μέρος των εννιά γηραλέων προκρίτων που θα αναλάμβαναν την επαναφορά της αμαρτωλής Αχαΐας στον σωστό δρόμο, αφενός γιατί ο αφηγητής/εννοούμενος συγγραφέας συνδέει τους παραπάνω με τη χούντα μέσα από τη σκέψη της Ναταλίας Βίλλη[53], αφετέρου επειδή για την κατονομασία των μελών του συλλόγου δεν χρησιμοποιείται ολόκληρο το επώνυμο αλλά μόνο η κατάληξη. Η επιλογή του εν λόγω υφολογικού τεχνάσματος μπορεί να ιδωθεί σαν μία πρόθεση υποβιβασμού των λεγόμενων «Φρουρών», αφ' ης στιγμής αφαιρείται από το επώνυμο το τμήμα εκείνο που καθιστά το ένα άτομο διακριτό από το άλλο· κατ' αυτόν τον τρόπο ο αφηγητής/εννοούμενος συγγραφέας πλήττει άμεσα, θα λέγαμε, την προσωπικότητα των προκρίτων, ενώ στην προσωπικότητα αυτή καθ' εαυτή ο Αθανασιάδης δίνει μεγάλη αξία, σύμφωνα με όσα εξηγήσαμε στην προηγούμενη υποενότητα, στοιχείο που τον συνδέει εξάλλου και με τον Dostoevsky.

Με δεδομένα τα παραπάνω, το μυθιστόρημα έχει σαφή πολιτική στόχευση εναντίον του καθεστώτος των Συνταγματαρχών, αν κρίνουμε επιπλέον και από το ότι χρησιμοποιείται η ονομασία του αναμορφωτικού συλλόγου ως τίτλος του μυθιστορήματος, με σκοπό φυσικά την ειρωνεία[54]. Σε καμία περίπτωση όμως αυτό δεν σημαίνει ότι ο Αθανασιάδης αψηφά ή

[53]Η Ναταλία Βίλλη, όταν την επισκέφτηκαν οι εννιά πρόκριτοι για να της γνωστοποιήσουν την απόφασή τους να ιδρύσουν τον σύλλογο, άρχισε σε κάποια φάση να αναλογίζεται τα νιάτα της και ιδίως το γεγονός ότι υπήρξε ανέκαθεν προοδευτική ιδιοσυγκρασία· πράγματι ήταν ένθερμη υποστηρίκτρια του δημοτικισμού και είχε για πολιτικό ίνδαλμα τον Αλέξανδρο Παπαναστασίου των «Κοινωνιολόγων». Ο αφηγητής μάς μεταφέρει τις σκέψεις της και με τη χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου σημειώνει μεταξύ άλλων: «Πιὸ φανατισμένο μεσαίωνα τῆς φέρνανε ἀπόψε οἱ ἐννιὰ τοῦτοι πρωτοξάδελφοι τῆς Χούντας;»: Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. Α', ό.π., 171.

[54]Το προσηγορικό «φρουρός» έχει κατά κανόνα θετική σημασία και δηλώνει αυτόν που προστατεύει ένα πρόσωπο ή ένα αγαθό υψηλής αξίας, όπως είναι η ελευθερία. Στην προκειμένη περίπτωση όμως χρησιμοποιείται με υπονομευτική διάθεση και οδηγούμαστε σε αυτή τη διαπίστωση λαμβάνοντας υπόψη και όσα μας λέει ο συγγραφέας για τον ρόλο των «Φρουρών» στην αχαϊκή κοινωνία, αναφερόμενος στο ομώνυμο μυθιστόρημα: «Καθώς περιγράφω – μέσα απ' τη δράση των ηρώων μου – τις φάσεις που ακολούθησε η Αχαΐα στην κοινωνική της ανάπτυξη, η Αχαΐα παίρνει τις συμβολικές διαστάσεις μιας χώρας της αφθονίας και της καλοπέρασης, όπου οι «Φρουροί» της υπερασπίζονται τα αγαθά τους με φανατισμό, ενώ οι άνθρωποι της νέας γενιάς αγωνίζονται ν' απομυθοποιήσουν το ηθικό και ιστορικό βάθρο της»: Τάσος Αθανασιάδης, «Πληροφορίες για τη ζωή και το έργο μου», *Αιολικά Γράμματα*, ό.π., 277. Έτσι η χρήση του ονόματος του

βλέπει με θετικό μάτι την απώλεια της αγνότητας και των τοπικών παραδόσεων εξαιτίας του επελαύνοντος διεθνισμού που απειλεί με ισοπέδωση των αξιών και των εθνικών ταυτοτήτων· απλούστατα καταδικάζει τις πρακτικές της χούντας και των παρακλαδιών της, όχι μόνο γιατί πρόκειται για εχθρικά συστήματα απέναντι στην ελευθερία και τη δημοκρατία, αλλά και γιατί αυτοί οι δήθεν θεματοφύλακες του έθνους δεν είναι παρά η παλιά γενιά που πρώτη πρόδωσε όσα διατείνεται τώρα ότι υπερασπίζεται, χωρίς να μεταλαμπαδεύσει στα παιδιά της τις στοιχειώδεις αρχές και αξίες της ζωής. Το μόνο που τους δίδαξε αντιθέτως ήταν πώς να διαμορφώσουν μία συγκεκριμένη κοινωνική εικόνα βασισμένη σε πτυχία και αξιώματα, αδιαφορώντας πλήρως για την ηθική τους διάπλαση. Το αποτέλεσμα ήταν μία νεολαία ηθικά ανερμάτιστη, που τώρα βλέπει την ελευθερία της να διακυβεύεται και ένα μέλλον δυσοίωνο. Το μυθιστόρημα παρουσιάζει το τυπικό αθανασιαδικό γνώρισμα της χαρακτηρολογικής ποικιλίας, με ήρωες διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας που ανήκουν τόσο στην παλαιότερη όσο και στη νεότερη γενιά και άλλους από αυτούς να επιβεβαιώνουν τον γενικό κανόνα της ηθικής ελευθεριότητας ενώ άλλους να εξαιρούνται απ' αυτόν.

Έτσι αναφορικά με τους μεγαλύτερους γενεαλογικά ήρωες έχουμε από τη μία πλευρά τη Ναταλία Βίλλη, η οποία ξεχωρίζει για την αρχοντιά της, τις φιλελεύθερες ιδέες της, τον δυναμισμό της, ενώ από την άλλη πλευρά έχουμε τον γαμπρό της, τον Παναγή Καζιάνη, έναν πανέξυπνο επιχειρηματία που χαρακτηριζόταν όμως από ηθική παρέκκλιση, μιας και κατά τον χρόνο της ιστορίας είναι νεκρός· ήταν πότης, γυναικάς και χαρτοπαίκτης. Σχετικά τώρα με τους νεότερους ήρωες, στους ηθικά παρεκκλίνοντες συγκαταλέγονται αναμφίβολα το εξώγαμο παιδί του Παναγή, ο Ζανής Καζιάνης και η εγγονή της Ναταλίας Βίλλη, η Μελιώ, παντρεμένη με τον κλινικάρχη Ιωάννη Φιλίνη, από τον οποίο αργότερα χώρισε. Η Μελιώ υπήρξε ερωμένη του Παναγή και καθώς εκτυλίσσεται η αφήγηση θα δούμε ότι γίνεται και ερωμένη του Ζανή. Ο τελευταίος λόγω της μειονεξίας που νιώθει επειδή είναι νόθος γιος κυριεύεται από τη μανία να εκδικηθεί τους Βίλληδες, εποφθαλμιώντας το πυργόσπιτο, όπου ζει η Ναταλία· δεν θα διστάσει μάλιστα να προσεγγίσει ερωτικά τις γυναίκες των αδελφών του, προκειμένου να πετύχει τον στόχο του, αφού διαβλέπει πως αυτές θα κυριαρχήσουν στο πυργόσπιτο μετά τον θάνατο της αρχόντισσας της Αχαΐας. Το εκδικητικό μένος του Ζανή εξέθρεψε δίχως άλλο και η θεία του, Αναστασώ, με την οποία ζούσε σε ένα παραθαλάσσιο σπίτι στην Ακράτα, αφότου πέθανε η μητέρα του και η οποία ανάγκασε τον Παναγή να

συλλόγου στην τιτλοφόρηση του μυθιστορήματος δεν μπορεί παρά να έχει ειρωνική απόβλεψη. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Παπαθανασόπουλος, λέγοντας συγκεκριμένα πως «ο τίτλος του έργου έχει κοροϊδευτικό χαρακτήρα»: Θανάσης Παπαθανασόπουλος, «Τάσος Αθανασιάδης. Ένας επικός της αστικής τάξης», *Πνευματική Κύπρος* (αφιέρωμα στον Τάσο Αθανασιάδη), 274-276 (Οκτώβρης – Δεκέμβρης, 1983), 178.

υπογράψει τη συμβολαιογραφική πράξη της αναγνώρισης, ώστε αργότερα να έχει λαβή για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων του ανιψιού της επί της περιουσίας. Ο Ζανής ωστόσο διοχετεύει το μεγαλύτερο μέρος της οργής του στη Μελιώ, με αφορμή τη βεβήλωση της μνήμης του πατέρα του από πλευράς της, όταν κάλυψε με μία αποκριάτικη μάσκα τράγου την προτομή που βρισκόταν στο περιβόλι της οινοποιίας.

Η Μελιώ από την άλλη αντιπροσωπεύει τη femme-fatale που έχουμε ήδη συναντήσει στο πρώτο αθανασιαδικό μυθιστόρημα μέσω της Μάρμως Πανθέου και την οποία θα ξανασυναντήσουμε στους *Τελευταίους εγγονούς* στο πρόσωπο της Λέγκως. Η μοιραία γυναίκα είναι ένα επαναλαμβανόμενο θέμα στο μυθιστορηματικό έργο του Αθανασιάδη, το οποίο κάθε φορά εμφανίζεται σε παραλλαγμένη μορφή, αναλόγως της ιδιοσυγκρασίας της ηρωίδας, όπου στη διαμόρφωσή της σπουδαίο ρόλο διαδραματίζουν αφενός το ιδιαίτερο σε κάθε εποχή κοινωνικό περιβάλλον, αφετέρου τα προσωπικά της βιώματα· κι όπως έχουμε αναφέρει η δράση σε καθένα από τα αθανασιαδικά μυθιστορήματα τοποθετείται σε μία συγκεκριμένη περίοδο της ελληνικής ιστορίας, όπου οι αντιλήψεις, οι συνήθειες και τα κοινωνικά πρότυπα είναι διαφορετικά σε σχέση με άλλες περιόδους. Θα συμφωνήσουμε, λοιπόν, με τη Μαμαλάκη πως η Μελιώ, «προέκταση της Μάρμως των Πανθέων, έχει προχωρήσει πιο βαθιά στην αλλοφροσύνη» και σε αυτό έχει σίγουρα συμβάλει το ότι βρισκόμαστε πλέον στη δεκαετία του ’70 και όχι του ’40· «βασανισμένη απ’ το πάθος της, γίνεται εδώ το σύμβολο της σύγχρονης γενιάς, η κραυγή διαμαρτυρίας εκείνων που βουλιάζουν χωρίς να βρουν διέξοδο, σωτηρία απ’ τον ίδιο τον εαυτό τους. Η Μελιώ έχει καταρρίψει όλα τα ταμπού, ρίχνεται με απελπισία στην ακολασία, στο σεξ, οδεύει από νευρική κρίση σε νευρική κρίση, καταλήγει στην ψυχιατρική κλινική, στα ναρκωτικά και τέλος στο έγκλημα»[55]. Και πράγματι, η Μελιώ θα σκοτώσει τον Ζανή κατά τη διάρκεια μιας ερωτικής τους περίπτυξης, κυριευμένη πρώτον από τη ζήλια για τις σχέσεις του με άλλες γυναίκες και κυρίως με τις συζύγους των αδελφών του και δεύτερον από την οργή για την ταπείνωση που υπέστη εξαιτίας του. Η Μελιώ και ο Ζανής είναι δύο ατίθασοι χαρακτήρες που για τον λόγο ακριβώς ότι είναι πανομοιότυποι αναπτύσσεται μεταξύ τους μία σχέση παράφορου πάθους και μίσους, η οποία καταλήγει στη δολοφονία. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως και σε αυτό το μυθιστόρημα οι ήρωες που ενδίδουν στην αμαρτία θα έρθουν κάποια στιγμή αντιμέτωποι με τη νέμεση, όπως ακριβώς συμβαίνει και στους *Πανθέους*.

Στον αντίποδα των δύο αυτών ηρώων βρίσκονται οπωσδήποτε ο Μάριος Δροσινός και η Βασιλίνα Νέζη. Ο πρώτος προέρχεται από μία αρχοντική οικογένεια της Ζακύνθου και

[55]Μαμαλάκη, «Οι φρουροί της Αχαΐας», *ό.π.*, 41.

αναμφίβολα είναι ένα από τα πρόσωπα που θα μείνουν ανεξίτηλα στη μνήμη του αναγνώστη για την αγνότητά του, τη διεισδυτικότητα της σκέψης του, τα ευγενή του αισθήματα και την αντιστασιακή του δράση. Είναι ένα ανήσυχο πνεύμα που ψάχνει να βρει απαντήσεις στα αιωνίως αναπάντητα ερωτήματα υπαρξιακής και ηθικής φύσεως· η κυριότερη ανησυχία του έχει να κάνει με το ότι ζούμε σε έναν κόσμο άδικο και καταπιεστικό με πλέον τρανταχτή απόδειξη το πολιτικό κλίμα της εποχής του. Από την άλλη όμως είναι ένας οραματιστής που εναποθέτει τις ελπίδες του για τη σωτηρία του κόσμου στον Χριστό και μέσω Αυτού στη νέα γενιά. Απ' αυτή την άποψη το έβδομο κεφάλαιο του μυθιστορήματος με τίτλο «Ο Χριστός κλαίει» είναι, θα λέγαμε, το σημαντικότερο, διότι, πλούσιο σε διανοήματα καθώς είναι, αντιπροτείνει μιαν άλλη ερμηνεία για τη Δευτέρα Παρουσία, διαφορετική από τη συμβατική της χριστιανικής παράδοσης και η οποία μας δίδεται μέσα από τον διάλογο του Δροσινού με τον Χριστό, όταν ο τελευταίος εμφανίζεται στο όραμά του κατά την παραμονή του στη φυλακή. Ο Δροσινός συγκεκριμένα θεωρεί ότι η Δευτέρα Παρουσία έχει συντελεστεί και ότι η ανθρωπότητα καταδικάστηκε ερήμην της, ενώ, όταν ρωτάει τον Χριστό αν υπάρχει περίπτωση να αναθεωρήσει την τελική καταδικαστική του απόφαση, εκείνος του απαντά πως αυτό εναπόκειται στη νεολαία, στο κατά πόσο δηλαδή θα καταφέρει με τον αγώνα της και τις πράξεις της να αποτινάξει τον ζυγό των «Φρουρών» και των συναφών σχημάτων. Ο Χριστός τού λέει: «ὅπου ἡ νεότητα καὶ ἐγὼ ἐκεῖ. Μέσα σὲ κάθε ὥριμο σταυρώνομαι καὶ σὲ κάθε νέο ἀνασταίνομαι. Συνταχθεῖτε, συνταχθεῖτε. . . Μονάχα ἐσεῖς μπορεῖτε νὰ ξαναφέρετε στὸν κόσμο τὸ Θεό»[56]. Αυτό σημαίνει ότι στα εν λόγω συμφραζόμενα η Δευτέρα Παρουσία χάνει τη μεταφυσική της διάσταση και παύει να αφορά μια μελλοντική κατάσταση, για να υποδηλώσει απεναντίας ότι ο Χριστός εξακολουθεί να ζει μέσα από τους νέους, αναμένοντας απ' αυτούς να συνειδητοποιήσουν την παρουσία Του και από εκεί και πέρα να εξελίξουν τον κόσμο. Ο Δροσινός τέλος είναι μία ευαίσθητη και ρομαντική ψυχή και αυτό σίγουρα φαίνεται από τον αγνό και ευγενικό έρωτά του προς τη Μελιώ, εν αντιθέσει με τον αγοραίο έρωτα του Ζανή.

Η Βασιλίνα Νέζη, θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τη Θάλεια των *Πανθέων* ή με τον Σωτήρη Ανδρουλή της *Αίθουσας του θρόνου*. Πρόκειται για την κόρη του γιατρού Φωκίωνα Νέζη και μακρινή ξαδέλφη της Μελιώς. Λειτουργεί σχεδόν πάντα σύμφωνα με τη λογική και είναι ένας ψυχικά ισορροπημένος χαρακτήρας, αν και λίγο ανασφαλής, αφού για να πειστεί για τα πραγματικά της αισθήματα προς τον καθηγητή Κρίτωνα Δοξάρη, τον στέλνει στον Καναδά, όπου και τον χάνει οριστικά, εφόσον πεθαίνει σε ένα αυτοκινητιστικό

[56]Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. Β', ό.π., 296.

δυστύχημα. Σύμφωνα με τον Μόσχο, συνήθειο του Αθανασιάδη είναι να συμπαραθέτει ισορροπημένους ήρωες πλάι στους δαιμονικούς για αντιστάθμισμα[57].

Συμπερασματικά, οι *Φρουροί της Αχαΐας*, όπως και οι *Πανθέοι*, είναι ένα *κυκλικό μυθιστόρημα* και όχι ένα *μυθιστόρημα-ποταμός* για τον απλούστατο λόγο ότι η δράση, με εξαίρεση τις αναδρομικές αφηγήσεις, οριοθετείται σε ένα σαφές χρονικό πλαίσιο – συγκεκριμένα την τετραετία 1970-1974 – μέσα στο οποίο ο αναγνώστης χρειάζεται να παρακολουθήσει όλη την πορεία που διαγράφουν οι ήρωες, προκειμένου να επιτευχθεί η συγγραφική στόχευση. Η πολυπροσωπία αλλά και η επιβάρυνση της αφήγησης με περιττές λεπτομέρειες, διαδικασία που ενίοτε δημιουργεί και επιβραδύνσεις, είναι οπωσδήποτε παράγοντες στους οποίους οφείλεται η μεγάλη έκταση των *Φρουρών*. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η πολύ σημαντική εξέλιξη της δολοφονίας του Ζανή από τη Μελιώ να τοποθετείται στο τέλος του δεύτερου τόμου, αλλά για να αντιληφθούμε ως αναγνώστες την ιδεολογική και αισθητική για το συγκεκριμένο μυθιστόρημα σημασία της, χρειάζεται να έχουμε εμπεδώσει το ψυχολογικό πορτραίτο των ηρώων, το οποίο μας έχει αποκαλυφθεί σταδιακά κατά την προηγηθείσα ανάγνωση. Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγουμε είναι ότι οι ψυχικά άστατοι και ηθικά παραστρατημένοι άνθρωποι υφίστανται σε κάποια φάση της ζωής τους μικρές ή μεγάλες κυρώσεις, χωρίς βέβαια αυτό να ισχύει απόλυτα. Βέβαιο είναι πάντως πως για ό,τι τους συμβαίνει είναι υπεύθυνοι οι ίδιοι λόγω της ιδιοσυγκρασίας τους και της στάσης τους απέναντι στη ζωή. Οι τόμοι που συναποτελούν τους *Φρουρούς της Αχαΐας* δεν μπορούν να διαβαστούν μεμονωμένα.

Οι *Τελευταίοι εγγονοί*, αποτελούμενοι από δύο τόμους, είναι το τρίτο αθανασιαδικό κυκλικό μυθιστόρημα και αυτό που ολοκληρώνει την εκτενέστατη τοιχογραφία, η οποία εγκαινιάστηκε με τους *Πανθέους*. Ο τίτλος άλλωστε είναι από μόνος του προϊδεαστικός για το κλείσιμο μιας εποχής ή πιο σωστά την παρέλευση μιας γενιάς, αν λάβουμε υπόψη το προσηγορικό «εγγονοί». Άρα ο τίτλος δεν έχει εξειδικευτική λειτουργία, αναφερόμενος στους τελευταίους απογόνους της οικογένειας που πρωταγωνιστεί στο έργο, όπως φαίνεται εκ πρώτης όψεως, απεναντίας υπονοεί την τελευταία γενιά ανθρώπων ενός κόσμου υπό κατάρρευση. Η έλλειψη της οικογενειακής θαλπωρής, η απώλεια της εμπιστοσύνης προς τον συνάνθρωπο και της πίστης σε αξίες και ιδανικά, η μαλθακότητα και ο άκρατος υλισμός έχουν δημιουργήσει στους νέους των μέσων της δεκαετίας του ’70 – χρόνος κατά τον οποίο

[57]Για μία γενικότερα λεπτομερή παρουσίαση των *Πανθέων*, των *Φρουρών της Αχαΐας* αλλά και της *Αίθουσας του θρόνου*, μυθιστόρημα στο οποίο θα αναφερθούμε και εδώ παρακάτω, βλ.: αντίστοιχα τα κεφάλαια «Μια πελώρια μυθιστορηματική τοιχογραφία» και «Η αναπαράσταση της εποχής μας: δύο σύγχρονοι μυθιστορηματικοί πίνακες» της δοκιμιακής μελέτης του Ε. Ν. Μόσχου, *Τάσος Αθανασιάδης. Ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ψυχής*, Αθήνα, Βάκων, 1976, 25-58, 101-127.

λαμβάνει χώρα η δράση – ένα κενό και ένα αίσθημα απαισιοδοξίας με αποτέλεσμα την εσωτερική διάσπαση και την αντιφατικότητα· ο μόνος τρόπος, σύμφωνα με αυτούς, για να ανακοπεί η καθοδική πορεία που έχει πάρει ο κόσμος είναι η βία, βασικό όπλο των προσκείμενων στην αναρχική ιδεολογία ως επί το πλείστον τρομοκρατών. Η επιστήμη από την άλλη είναι το μόνο αξιοποιήσιμο εργαλείο προς αυτόν τον σκοπό εν αντιθέσει με την "αποπροσανατολιστική" θρησκεία που έχει αποτύχει παταγωδώς.

Το ζήτημα της αμαρτίας, η οποία είναι απότοκος του κακού και συγκεκριμένα η σχέση του τελευταίου με το καλό επανέρχεται και σε αυτό το μυθιστόρημα, εφόσον, όπως είδαμε και παραπάνω, είχε απασχολήσει τον συγγραφέα ήδη από την εποχή των *Πανθέων*. Σε κάθε περίπτωση στο κέντρο του προβληματισμού των ηρώων ανεξαρτήτως του ιδεολογικού τους στρατοπέδου και κατ' επέκταση του ίδιου του συγγραφέα είναι αφενός η κατάκτηση του καλού ως τελικός προορισμός του ανθρώπου και αφετέρου η λειτουργία του κακού στη δύσβατη πορεία προς τον παραπάνω σκοπό· η θετικιστική αντίληψη, την οποία συμμερίζεται ο Αδριανός Πετρέας, πρεσβεύει την ευεργετική επίδραση του κακού στην ηθική καλυτέρευση του κόσμου, ενώ η χριστιανική αντίληψη, την οποία ασπάζεται ο θείος του, Δανιήλ, κατά κόσμον Παναγιώτης Ουραήλογλου, το βλέπει σαν άσκηση δοκιμασίας, ώστε να κριθεί αν και ποιοι τελικά θα έχουν πρόσβαση στον παράδεισο, στον μοναδικό χώρο όπου δεσπόζει το καλό. Ο θείος του Αδριανού είναι πρώην διδάκτορας φυσικών επιστημών σε πανεπιστήμια του εξωτερικού και νυν μοναχός και σπουδαίος εξομολόγος. Δεν γίνεται αρκετά σαφές στο μυθιστόρημα ποιος ήταν ο λόγος για τον οποίο ο Παναγιώτης εγκατέλειψε μια τόσο λαμπρή καριέρα και ακολούθησε τον δρόμο του μοναχισμού· οι απόψεις διίστανται, εφόσον κάποιοι ισχυρίζονται πως η αιτία υπήρξε μια ερωτική απογοήτευση, άλλοι μία εσωτερική κρίση, ενώ υπάρχουν και αυτοί που υποστηρίζουν πως ο Παναγιώτης κατέφυγε στον μοναχισμό για να εξιλεωθεί λόγω ενός σοβαρού παραπτώματος. Όπως και να 'χει όμως, παρατηρούμε πως και σε αυτή την περίπτωση, παρόμοια με τον Κίτσο ή τον Στάθη των *Πανθέων* ή ακόμα και τον Λουκά της *Αίθουσας του θρόνου* ένα σημαντικό γεγονός συνέβαλε στη λήψη μιας καθοριστικής για τη μετέπειτα ζωή του ήρωα απόφασης με απώτερο σκοπό την αυτοβελτίωση, και όλο αυτό, εννοείται, πως υπάγεται στο πλαίσιο της αυτογνωσιακής διαδικασίας. Στην προηγούμενη υποενότητα μελετήσαμε την ιδεολογική αντιπαράθεση μεταξύ των δύο ηρώων καθώς και τα επιχειρήματα που χρησιμοποίησε καθένας απ' αυτούς για την υποστήριξη της θέσης τους.

Διαβάζοντας το μυθιστορηματικό έργο του Αθανασιάδη συνολικά εύλογα θα προβληματιζόταν κανείς για τον βαθμό αυτονομίας των ηρώων, αφ' ης στιγμής στα τέσσερα

από τα πέντε μυθιστορήματα επαναλαμβάνονται συγκεκριμένοι χαρακτηρολογικοί τύποι. Η *ιδέα*, κατ' αυτόν τον τρόπο, διατηρώντας την αυθυπαρξία της αποκόπτεται από τη μοναδιαία εικόνα του εκάστοτε ήρωα, ο οποίος πλέον καθίσταται φορέας της, και μεταβιβάζεται από τη μία φωνή στην άλλη. Ωστόσο στην προηγούμενη υποενότητα είδαμε ότι η πολυφωνία του Αθανασιάδη δεν συμπίπτει με τη ντοστογιεφσκική και πέρα απ' αυτό χρειάζεται να διαβαστούν περισσότερα του ενός μυθιστορήματά του προκειμένου να γίνει αντιληπτό το παραπάνω χαρακτηριστικό. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Δανιήλ των *Τελευταίων εγγονών* αντιστοιχεί στον Γαβριήλ των *Πανθέων* ή στον περ Γκρεγκουάρ της *Αίθουσας του θρόνου*, η Λέγκω Καλλιβρούση είναι η συνέχεια της Μάρμως Πανθέου και της Μελιώς Βίλλη, ο Αδριανός Πετρέας του Μάριου Δροσινού, η Ελισάβετ Μάγκου της Ναταλίας Βίλλη, ενώ ο Ζανής του Κίτσου Γαλάτη από τους *Πανθέους* και του Παντιά Φλέρη από την *Αίθουσα του θρόνου*. Με άλλα λόγια σε κάθε αθανασιαδικό μυθιστόρημα απαντώνται σίγουρα ένας ιερωμένος, μία femme fatale, ένας αντιστασιακός, μία φιλοπρόοδη, ένας άσωτος κοκ..

Οι ιδιότητες τώρα που συνθέτουν τον καθένα από τους παραπάνω χαρακτηρολογικούς τύπους επιτείνονται προοδευτικά προχωρώντας από το ένα μυθιστόρημα στο άλλο· αυτό μπορούμε να το παρατηρήσουμε αν συγκρίνουμε φερ' ειπείν τον Ζανή με τον Κίτσο, όπου ο πρώτος αντιμετωπίζει τον έρωτα καθαρά ηδονικά, ως μέσο σαρκικής ικανοποίησης και επιβεβαίωσης της αρρενωπότητάς του, ενώ ο δεύτερος τον βιώνει ρομαντικά και τον βλέπει ως μέσο ηθικής τελειοποίησης. Ο έρωτας για τον Κίτσο σήμαινε συμπλήρωση ή ακόμα και ταύτιση με το έτερον ήμισυ, μολονότι ερωτεύτηκε το λάθος άτομο, λόγος για τον οποίο βέβαια δεν έχει και το ακαταλόγιστο. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγουμε και αν συγκρίνουμε τη Μάρμω με τη Μελιώ, εφόσον για την ηρωίδα των *Πανθέων* ο έρωτας είναι ένα αποτελεσματικό φάρμακο που τη βοηθά να ξεπεράσει τις εσωτερικές της ανησυχίες νοηματοδοτώντας τη ζωή της, ενώ για την ηρωίδα των *Φρουρών* χάνει την αποτελεσματικότητά του, ώστε η τελευταία να καταφύγει στα ναρκωτικά. Βλέπουμε λοιπόν ότι στην περίπτωση των ελαττωματικών ή έστω των πολύπλοκων χαρακτήρων τα αρνητικά στοιχεία εμφανίζονται οξυμένα από μυθιστόρημα σε μυθιστόρημα, γεγονός που οφείλεται στις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές και στις συνακόλουθες μεταβολές στα πρότυπα, στα ήθη και στις αξίες. Το πνεύμα του κοσμοπολιτισμού, του εκσυγχρονισμού αλλά και του καταναλωτισμού οδήγησε στην καλύτερη των περιπτώσεων στη χαμέρπεια, στην υποτίμηση των αξιών και στην ηττοπάθεια, ενώ στη χειρότερη των περιπτώσεων σε έκνομες καταστάσεις και στην επιβολή αυταρχικών καθεστώτων.

Στους *Τελευταίους εγγονούς* δε ο εκφυλισμός και η εκτροπή φαίνεται να έχουν φτάσει στα άκρα, να έχουν αγγίξει το τέλμα· ενώ παλαιότερα όλοι αγωνίζονταν σύσσωμοι προς έναν

κοινό σκοπό, όπως βλέπουμε πολύ ξεκάθαρα να συμβαίνει τόσο στους *Πανθέους* – αγώνας κατά των κατακτητών – όσο και στους *Φρουρούς της Αχαΐας* – αγώνας κατά της χούντας – στη μεταμοντέρνα εποχή, της οποίας στην Ελλάδα οι συνέπειες έγιναν ορατές ιδίως από τη μεταπολίτευση και μετά, ο καθένας αγωνίζεται μονάχος του πρωτίστως για να προσδιορίσει τη θέση του στον κόσμο και δευτερευόντως για να νοηματοδοτήσει τη ζωή του. Η αυτογνωσία καταλήγει ακόμα πιο δύσκολη υπόθεση για τον άνθρωπο της νέας γενιάς, καθώς τον διακρίνουν όλο και περισσότερο η αντιφατικότητα και οι εσωτερικές συγκρούσεις· αντιπροσωπευτικά δείγματα αντιφατικών και ανερμάτιστων χαρακτήρων στους *Τελευταίους εγγονούς* είναι ο Αδριανός και η Λέγκω, ακραία εκδοχή αντίστοιχα του Μάριου Δροσινού και της Μελιώς Βίλλη.

Ο Αδριανός, ενώ επιδίδεται σε τρομοκρατικές ενέργειες ρίχνοντας βόμβες και τοποθετώντας εκρηκτικά μηχανήματα σε διάφορους στόχους, από την άλλη δεν έχει αποβάλει τις παραδοσιακές αντιλήψεις, τα στερεότυπα και τα ταμπού τα οποία του έχει μεταλαμπαδεύσει η οικογένειά του. Η αιτία άλλωστε που προσχώρησε σε τρομοκρατικές οργανώσεις ήταν οι τραυματικές εμπειρίες στις φυλακές της χούντας και όχι η ιδεολογική του συνείδηση· στην πραγματικότητα επηρεάζεται σε σημαντικό βαθμό από το οικογενειακό και κοινωνικό του περιβάλλον. Η Λέγκω είναι μία ακαταστάλακτη γυναίκα, συναισθηματικά και ιδεολογικά ανώριμη, της οποίας μοναδική πηγή ευτυχίας και πληρότητας είναι ο έρωτας. Δεν έχει θεσπίσει κάποιες σταθερές στη ζωή της βάσει των οποίων θα πορευτεί, απεναντίας δεν ξέρει τι θέλει, άγεται και φέρεται από τον καθένα, αδυνατεί να τιθασεύσει τα ένστικτα και τις αισθήσεις της. Σε αντίθεση με τις μοιραίες γυναίκες των προηγούμενων μυθιστορημάτων, οι πράξεις της δεν είναι αποτέλεσμα συνειδητής επιλογής.

Είναι αλήθεια πως από την εποχή που γράφτηκε το μυθιστόρημα η κοινωνία έχει σημειώσει ελάχιστη εξέλιξη, τουλάχιστον στο ανθρωπιστικό επίπεδο, εφόσον ο άνθρωπος έχει χάσει την πίστη του σε αξίες και ιδανικά, έχει παύσει να αγωνίζεται ομαδικά για ένα καλύτερο αύριο, ενώ με τις δικές του δυνάμεις προσπαθεί να επιβιώσει, ψάχνοντας συνεχώς να γραπωθεί από κάποιον ή κάτι σε έναν κόσμο χαώδη, ατομικιστικό και εν πολλοίς άδικο. Απ' αυτή την άποψη ο τίτλος θα μπορούσε να υποδεικνύει όχι τόσο την παρέλευση μιας γενιάς, όσο τη σύγχρονη γενιά, δηλαδή εκείνη που ζει στη μεταμοντέρνα εποχή, που είναι βυθισμένη στην απελπισία και συνάπτει όλο και πιο χαλαρούς δεσμούς, είτε πρόκειται για την οικογένεια είτε για τις κοινωνικές σχέσεις εν γένει. Αυτή τη χαλάρωση στις ανθρώπινες σχέσεις ο συγγραφέας προσπάθησε να την αποτυπώσει και μέσω του γενεαλογικού δέντρου, το οποίο φέρει διαφορετική μορφή από εκείνα των προηγούμενων μυθιστορημάτων.

Συγκεκριμένα, ενώ το δέντρο των *Πανθέων* και των *Φρουρών της Αχαΐας* αποτελείται από γραμμές που υποδηλώνουν τις σχέσεις μεταξύ των οικογενειακών μελών, εκείνο των *Τελευταίων εγγονών* απλώς καταγράφει τα μέλη της οικογένειας το ένα κάτω από το άλλο, τοποθετημένα κάτω από τρεις μεγάλες κατηγορίες, των «θείων», των «θειών» και των «ξαδελφιών», με επικεφαλής τη «μεγάλη θεία», την Ελισάβετ Μάγκου, το όνομα της οποίας τίθεται και ως επικεφαλίδα του δέντρου[58]. Οι τόμοι των *Τελευταίων εγγονών* είναι αδύνατον να διαβαστούν αυτόνομα για τους ίδιους ακριβώς λόγους που δεν μπορούν να διαβαστούν και εκείνοι των αναλυθέντων παραπάνω μυθιστορημάτων.

Στην παρούσα ανάλυση αφήσαμε εσκεμμένα για το τέλος, καθότι αποτελείται από έναν τόμο, το δεύτερο κατά σειρά μυθιστόρημα, την *Αίθουσα του θρόνου*, η οποία συνιστά επίσης μέρος της τοιχογραφίας της ελληνικής κοινωνίας. Στο "μικροσκόπιο" του συγγραφέα αυτή τη φορά τίθεται η νεολαία της δεκαετίας του '60, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι νέοι δεν έχουν σημαντική θέση και στα υπόλοιπα μυθιστορήματά του, όπως εξάλλου είδαμε. Η υπόθεση εκτυλίσσεται στη Σύρο, περίοδο καλοκαιριού, με τους νέους να περνούν ανέμελα τις διακοπές τους, αλλά στο βάθος της σκέψης τους να υποβόσκει η αγωνία για το μέλλον τους. Φιλοδοξία τους να ρυθμίσουν τη ζωή τους σύμφωνα με τις αξίες και τα ιδανικά τους, γι' αυτό και θα πρέπει να διαβούν την «αίθουσα του θρόνου», όπου, κάνοντας έναν απολογισμό της ζωής τους και μίαν αυτοκριτική, θα λάβουν αποφάσεις καθοριστικές για το μέλλον τους. Νέοι διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας, αντιπροσωπεύουν ωστόσο τους ίδιους ανθρώπινους τύπους που συναντήσαμε στα υπόλοιπα τρία μυθιστορηματικά έργα· θα σταθούμε εν συντομία στους πιο σημαντικούς.

Ο Λουκάς Δελόγγης, ο οποίος σύμφωνα με τη Μαμαλάκη «μοιάζει σαν μακρινός αδελφός του Μάριου Δροσινού»[59], αποσύρεται από τα εγκόσμια πηγαίνοντας στο Άγιο Όρος, για να ανασυντάξει τις δυνάμεις του και έπειτα να ριχτεί στη ζωή. Στον αντίποδα του Λουκά βρίσκεται ο ξάδελφός του, Παντιάς, μία εωσφορική προσωπικότητα που όχι μόνο είναι ζηλόφθονος απέναντι στον κεντρικό ήρωα, αλλά φτάνει και στο σημείο να σκοτώσει τον πατέρα του κάνοντάς του ευθανασία για να τον απαλλάξει δήθεν από τους πόνους, στην πραγματικότητα όμως για προσωπικά του συμφέροντα. Έχει μεγάλη πέραση στις γυναίκες και αδυνατεί πλήρως να επιβληθεί στα πάθη του. Η Γλαύκη Αρχοντίδου, μία νεαρή ποιήτρια από την Κύπρο, η οποία φτάνει στη Σύρο για να παρευρεθεί στα αποκαλυπτήρια του

[58]Για τα γενεαλογικά δέντρα στα μυθιστορήματα του Αθανασιάδη, βλ.: Τσούπρου, «Τα γενεαλογικά δέντρα», *Το παρακείμενο και η…– (δια)κειμενικότητα ως σχόλιο στο πεζογραφικό έργο του Τάσου Αθανασιάδη*, ό.π., 166-175.
[59]Μαμαλάκη, «Η "Αίθουσα του θρόνου"», *ό.π.*, 68.

μνημείου του πατέρα της, ύστερα από πρόσκληση του δημάρχου· πατέρας της ο Ξενοφάνης Αρχοντίδης, ένας από τους Άγγλους κομάντος που βασανίστηκαν και δολοφονήθηκαν από τα τάγματα των SS, όταν συνελήφθησαν να εγκαθιστούν πομπούς ασυρμάτου στο νησί. Μεγάλη της επιθυμία να βρεθεί μόνη στο Νεκρό Χωριό, να βυθιστεί στον εαυτό της με σκοπό να αποκτήσει αυτογνωσία, να συνομιλήσει νοερά με τον Άγιο Πολύδωρο, επιθυμία που στο τέλος μένει απραγματοποίητη, καθότι μεταξύ άλλων υπέστη και ένα θανάσιμο ατύχημα. Πρόκειται για μία λεπτεπίλεπτη φυσιογνωμία, περιβεβλημένη από μυστήριο. Χάρη σε αυτήν της την αιθέρια αύρα, τον μυστικισμό της και γενικότερα τις ευγενείς της ιδιότητες την ερωτεύεται ο Λουκάς, ο οποίος βλέπει τις ψυχές τους να συνδέονται με ένα αόρατο νήμα.

Πέραν όμως από τους νέους χρειάζεται να αναφερθούμε και σε δύο άλλα σημαντικά πρόσωπα του έργου, μεγαλύτερης ηλικίας, τα οποία είναι: Ο φραγκισκανός παπάς περ-Γκρεγκουάρ, που ξεχωρίζει όχι μόνο για το πλάτος της σκέψης του και το μεγαλείο της ψυχής του, αλλά και επειδή με την παρουσία του δίνει τη δυνατότητα σε όσους διαλέγεται είτε να εκθέσουν την αντίληψή τους πάνω σ' ένα θέμα με αποτέλεσμα να γεννηθεί μία ιδεολογική αντιπαράθεση, είτε να προβούν σε μία εξομολόγηση, όπως συμβαίνει με τον Φριντς Χάγκεν, ο οποίος είναι και το δεύτερο σημαντικό πρόσωπο. Ο Χάγκεν ήταν αντισυνταγματάρχης των SS και συγκεκριμένα ο άνθρωπος που εκτέλεσε τον πατέρα της Γλαύκης· μόλις ενημερώνεται στη Σουηδία όπου διαμένει για τα αποκαλυπτήρια του μνημείου του Αρχοντίδη, φτάνει με τη θαλαμηγό του στη Σύρο και παρουσιάζεται με το όνομα Γιάρλ Γκιούναρσον. Έχοντας υποστεί μία ψυχική μεταμόρφωση δείχνει ειλικρινή μεταμέλεια για τις πράξεις του τόσο απέναντι στη Γλαύκη, στην οποία φέρεται σαν πατέρας, όσο και απέναντι στους Συριανούς επιδιδόμενος σε μία σειρά φιλανθρωπικών έργων, όπως το χτίσιμο ενός νοσοκομείου, την τουριστική αξιοποίηση του νησιού και την ανοικοδόμηση του Νεκρού Χωριού. Η Γλαύκη μισεί τον εκτελεστή του πατέρα της, ενώ την πραγματική ταυτότητα του Γιάρλ δεν θα την ανακαλύψει ποτέ, εν αντιθέσει με τον περ-Γκρεγκουάρ, ο οποίος θα του δώσει και άφεση αμαρτιών.

Από τα μυθιστορήματα που έχουμε εξετάσει μέχρι τώρα έχει γίνει κατανοητό ότι ο Αθανασιάδης αφορμάται κάθε φορά από ένα γεγονός της κοινωνικοπολιτικής επικαιρότητας για τη συγγραφή των έργων του. Αναφέραμε συγκεκριμένα ότι οι *Πανθέοι* γράφτηκαν με αφορμή τον αγώνα εναντίον των δυνάμεων Κατοχής, οι *Φρουροί της Αχαΐας* με αφορμή αφενός την ασυδοσία που προκάλεσε το πνεύμα του διεθνισμού στα μεγάλα αστικά κέντρα, αφετέρου το ασφυκτικό κλίμα που είχε διαμορφωθεί εξαιτίας της χούντας των συνταγματαρχών, οι *Τελευταίοι εγγονοί*, τέλος, με αφορμή το φαινόμενο της τρομοκρατίας το οποίο στην Ελλάδα άρχισε να αναδύεται από τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης.

Αναφορικά τώρα με την *Αίθουσα του θρόνου* χρειάζεται πρώτον να διευκρινίσουμε ότι γράφτηκε σε μικρό χρονικό διάστημα, κατά την τριετία 1966-1969, και δεύτερον ότι σε αντίθεση με τους *Φρουρούς της Αχαΐας* δημοσιεύτηκε στα 1969, όταν δηλαδή το καθεστώς στη χώρα ήταν τέτοιο που η λογοκρισία ήταν φαινόμενο συχνό, ώστε απαιτούνταν από τον εκάστοτε συγγραφέα ένας μέγιστος βαθμός υπαινικτικότητας και η χρήση των κατάλληλων υφολογικών μέσων. Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε πως μεσολάβησε κάποια φάση στη συγγραφική πορεία του Αθανασιάδη όπου εγκαταλείφθηκαν τα συνήθη αισθητικά του γνωρίσματα, όπως κάλλιστα θα μπορούσε να συμβαίνει σε αυτή την εξαιρετικά επίφοβη περίοδο· αντιθέτως οι απαντώμενες στην *Αίθουσα του θρόνου* αναφορές στην εξωλογοτεχνική πραγματικότητα και ακριβέστερα στο πραξικόπημα του ’67, αλλά και στον σχετικά πρόσφατο απελευθερωτικό αγώνα της Κύπρου, γίνονται όσο το δυνατόν με τη μεγαλύτερη διακριτικότητα. Διότι πράγματι αυτά υπήρξαν τα γεγονότα από τα οποία αφορμήθηκε ο συγγραφέας για τη δημιουργία του εν λόγω μυθιστορήματος[60].

Στα τέλη της δεκαετίας του ’80 ο Αθανασιάδης μάς παρουσιάζει το τελευταίο του, δίτομο αρχικά, μυθιστόρημα, με το οποίο πραγματοποιεί ένα πισωγύρισμα στον χρόνο. Για τον λόγο αυτό μπορούμε να πούμε ότι *Τα Παιδιά της Νιόβης* εξαιρούνται από τον συγγραφικό σχεδιασμό της δημιουργίας της πελώριας τοιχογραφίας, όπως είναι αυτή που συντίθεται από τα μέχρι τώρα αναλυθέντα έργα. Ο συγγραφέας μάς μεταφέρει πίσω, στα χρόνια του ’20 και συγκεκριμένα στη Μικρά Ασία, στη γενέτειρά του, το Σαλιχλί. Η αφήγηση μας δίνεται από τρεις οπτικές γωνίες: πρώτον, από εκείνη ενός παντογνώστη αφηγητή μέσω του οποίου καλύπτονται όλα τα στοιχεία της πλοκής και μεταξύ άλλων η καθημερινότητα των Σαλιχλιωτών, η τοπιογραφία του εν λόγω ανατολίτικου μέρους, το πληθωρικό ταμπεραμέντο των εκεί κατοίκων, αλλά και ό,τι έχει να κάνει με τις εξελίξεις στο πολιτικό πεδίο, γι’ αυτό παράλληλα με τα μυθοπλαστικά πρόσωπα θα συναντήσουμε και

[60]Ο Ξενοφάνης Αρχοντίδης είχε ανάλογο μαρτυρικό τέλος με τον Γρηγόριο Αυξεντίου, ο οποίος κάηκε ζωντανός από τους Άγγλους σε μία σπηλιά-κρησφύγετο ύστερα από πολύωρη μάχη. Ομοίως και ο ήρωας του μυθιστορήματος, αφού βασανίστηκε επί δέκα ημέρες από τους SS, πέθανε, όντας στην ίδια ηλικία με τον Αυξεντίου. Το γεγονός ότι ο απελευθερωτικός αγώνας των Ελληνοκυπρίων εναντίον των Άγγλων κατακτητών επηρέασε τον Αθανασιάδη σε βαθμό να θέλει να τον θίξει εμμέσως στην *Αίθουσα του θρόνου* επεσήμανε πρώτος ο Κύπρος Χρυσάνθης. Εν συνεχεία η Σταυροπούλου στο άρθρο της «Κύπριοι ήρωες στην *Αίθουσα του θρόνου* του Τ. Αθανασιάδη. Ιστορική πραγματικότητα και συμβολισμοί», το οποίο εκτός των άλλων ήταν και η εισήγησή της στο συνέδριο με θέμα την εικόνα της Κύπρου στη λογοτεχνία υποδεικνύει την αναλογία μεταξύ Αρχοντίδη και Αυξεντίου. Όσον αφορά τώρα στην αντιδικτατορική ιδεολογία που διαπερνά το μυθιστόρημα, ενδεικτική είναι η αναφορά σε εκλογές, η οποία σύμφωνα με τον Χρυσάνθη «μπορούσε να ‘χε την αξία μιας διεξόδου για τον συγγραφέα και να έλκυε, επιπλέον, τον αναγνώστη»: Κύπρος Χρυσάνθης, «Η Κυπρία Γλαύκη στο μυθιστόρημα “Η Αίθουσα του θρόνου” του Τάσου Αθανασιάδη», *Πνευματική Κύπρος*, ό.π., 220· βλ. επίσης: Έρη Σταυροπούλου, «Κύπριοι ήρωες στην *Αίθουσα του θρόνου* του Τ. Αθανασιάδη. Ιστορική πραγματικότητα και συμβολισμοί», *Κοινόν Κυπρίων*, 2 (Απρίλιος – Ιούνιος, 2001), 16-17. Για την αναφορά σε εκλογές στο μυθιστόρημα, βλ.: Αθανασιάδης, *Η αίθουσα του θρόνου*, ό.π., 158.

ιστορικά, όπως τον Ελευθέριο Βενιζέλο, τον Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ, τον Επίσκοπο Σμύρνης, τον δημοτικιστή Ελισαίο Γιαννίδη και άλλους. Εδώ, όμως, οφείλουμε να σημειώσουμε πως στην πλειοψηφία τους τα πρόσωπα πρέπει να ήσαν υπαρκτά, δεδομένου του αυτοβιογραφικού χαρακτήρα του μυθιστορήματος, ασχέτως αν τα ονόματά τους έχουν παραποιηθεί ή και αλλαχθεί ριζικά. Σε αυτό το αφηγηματικό επίπεδο, επίσης, μας δίνονται πληροφορίες σχετικά με τη συνύπαρξη Ελλήνων και Τούρκων, η οποία ήταν πότε αρμονική, πότε τεταμένη και στην δεύτερη περίπτωση υπεύθυνος ήταν ο πολιτικός φανατισμός, υποκινούμενος σχεδόν πάντα από τους κυβερνώντες ή άλλους εξωτερικούς παράγοντες.

Δεύτερον παρακολουθούμε την αφήγηση μέσα από την οπτική γωνία του μικρού Στέργιου, για τον οποίο υπάρχουν βάσιμες ενδείξεις ότι πρόκειται για τον ίδιο τον συγγραφέα στην παιδική του ηλικία[61]. Η Μαμαλάκη αναγνωρίζει στα *Παιδιά της Νιόβης* μία τρυφερότητα, η οποία πιστεύουμε ότι οφείλεται ειδικά σε αυτό το μέρος του μυθιστορήματος, καθώς ό,τι σημαντικό ή ασήμαντο συμβαίνει στον κόσμο των ενηλίκων, ιδωμένο από τη σκοπιά ενός μικρού παιδιού αποκτά άλλη διάσταση και φαντάζει εξαγνισμένο, λόγω του ότι μεγαλοποιείται στη σκέψη του. Έτσι με αφορμή την αφήγηση του Στέργιου για τα πρώτα του ερωτικά σκιρτήματα, αναβιώνει κι ο αναγνώστης αυτό το στάδιο της ζωής του, εφόσον πρόκειται για μία κοινή εμπειρία της πλειοψηφίας των ανθρώπων από την προεφηβική τους φάση και μετά. Έπειτα ενθυμείται τις φιλοδοξίες και τα μεγάλα όνειρα που είχε ως παιδί, όπως ο εν λόγω ήρωας. Ακόμα γίνεται μέτοχος της ιδιαίτερης σχέσης του Στέργιου με την αδελφή του, τη Ρόη, με την οποία έχει αναπτύξει μία ψυχική σύνδεση.

---

[61]Σύμφωνα με την Τσούπρου, από τη συνέντευξη που έδωσε ο Αθανασιάδης στον Τάσο Γουδέλη προκύπτουν πολλές αναλογίες μεταξύ της πραγματικής του ζωής και όσων εξιστορούνται στο μυθιστόρημα. Οι εικόνες που μας δίνονται για το Σαλιχλί τόσο από τον μικρό Στέργιο όσο και από τον τριτοπρόσωπο αφηγητή πρέπει να είναι προϊόν των αναμνήσεων του συγγραφέα από την ιδιαίτερή του πατρίδα. Η Τσούπρου για την ακρίβεια εντοπίζει μια ευθεία αντιστοιχία ανάμεσα στο βιογραφικό του Αθανασιάδη και στα γεγονότα και τα πρόσωπα του μυθιστορήματος. Η αλήθεια είναι πως ο Αθανασιάδης αρνείται την όποια υπόθεση περί αυτοβιογραφικού χαρακτήρα των *Παιδιών της Νιόβης*, εφόσον στην Πατεράκη αναφέρει χαρακτηριστικά τα εξής: «Ωστόσο και σ' αυτό [ενν. *Τα Παιδιά της Νιόβης*] ελάχιστα αυτοβιογραφούμαι. Το να πλάθω μια πραγματικότητα, να την αναπαριστάνω με λεπτομέρειες για να γίνει πειστική – έργο φανταστικών προσώπων – είναι για μένα φυγή, που δίνει νόημα στη ζωή μου πενήντα, κάπου, χρόνια ως τώρα…»: Αθανασιάδης, «Επίμετρο – Συνέντευξη στη Γιολάντα Πατεράκη», *ό.π.*, 262. Ένα στοιχείο πάντως που καθιστά οφθαλμοφανή την αυτοβιογραφικότητα του τελευταίου αυτού μυθιστορήματος είναι η μεγάλη ομοιότητα ανάμεσα στα ονόματα των μελών της οικογένειας που πρωταγωνιστεί και σε εκείνα της οικογένειας του συγγραφέα· συγκεκριμένα, όπως ενημερωνόμαστε από την αφιέρωση του τρίτου τόμου, οι αδελφές του Αθανασιάδη ονομάζονται Στάσα, Αλέκα και Καλλιρρόη, ονόματα που στο μυθιστόρημα παραλλάσσονται σε Τασώ, Αλέξα και Ρόη αντίστοιχα, για να δηλωθούν οι αδελφές του Στέργιου. Ωστόσο και το ίδιο το επώνυμό τους, Αναστασιάδης, παραπέμπει εν πολλοίς στο Αθανασιάδης· βλ.: Τσούπρου, «Παρακείμενο/η σελίδα του τίτλου και οι περί αυτήν», *ό.π.*, 37-41. Η συνέντευξη του συγγραφέα στον Γουδέλη δημοσιεύτηκε τμηματικά στα τεύχη 116 και 117-118 του περιοδικού *Το Δέντρο*· βλ.: αντίστοιχα για τα δύο μέρη της συνέντευξης: Αθανασιάδης, «Οι εκτενείς συνθέσεις μού έδιναν οξυγόνο. Ο συγγραφέας Τάσος Αθανασιάδης αφηγείται στον Τάσο Γουδέλη», *ό.π.*, 71-78. και Αθανασιάδης, «Οι εκτενείς συνθέσεις μού έδιναν οξυγόνο. Ο συγγραφέας Τάσος Αθανασιάδης αφηγείται στον Τάσο Γουδέλη (Β' συνέχεια, από το τεύχος 116, σελ. 71)», *Το Δέντρο*, 117-118 (Απρίλιος – Ιούνιος, 2002), 138-143.

Κομβικό σημείο της αφήγησης του παραπάνω είναι η αναπαράσταση των τελευταίων δραματικών ωρών των Σμυρνιωτών μέχρι την επιβίβασή τους στα πλοία που θα τους μετέφεραν στην Ελλάδα. Τέλος υπάρχει και ένας τρίτος αφηγητής, ο Τρύφωνας Ιωαννίδης, ερασιτέχνης συγγραφέας και δημοσιογράφος, η αφήγηση του οποίου εκδιπλώνεται στο ημερολόγιό του, που συνιστά ένα πλήρες χρονικό των πολιτικών και στρατιωτικών γεγονότων της τελευταίας πενταετίας μέχρι τη Μικρασιατική καταστροφή. Αν μη τι άλλο η αφήγηση αυτή παρουσιάζει ενδιαφέρον, διότι ο Ιωαννίδης χρησιμοποιώντας τη διορατικότητά του σαν ένας δεύτερος Θουκυδίδης καταγράφει λεπτομερώς όλες τις εξελίξεις τη στιγμή που διαδραματίζονταν, με αποτέλεσμα να έχουμε μια σαφή εικόνα για τα πραγματικά αίτια της καταστροφής καθώς και για την εμπλοκή των Μεγάλων Δυνάμεων, οι οποίες προωθούσαν στην περιοχή τα στρατηγικά τους συμφέροντα.

Η δράση ωστόσο δεν σταματάει στο "ολοκαύτωμα" που εκτυλίχθηκε στη Μικρά Ασία και στην άτακτη φυγή των προσφύγων προς τον ελλαδικό χώρο, αλλά φτάνει μέχρι τον πρώτο καιρό της εγκατάστασης τους στη νέα πατρίδα. Οι συνθήκες που αντιμετώπισαν ήταν δύσκολες και η υποδοχή από τους ντόπιους ήταν πολλές φορές εχθρική· χάρη όμως στο προοδευτικό πνεύμα, την ευελιξία και τη διπλωματία που τους χαρακτήριζε κατάφεραν να προσαρμοστούν στα νέα δεδομένα. Ο Μάνθος Κεραμιδάς, ο οποίος κατέχει σημαντική θέση στον τρίτο τόμο, αποτελεί πράγματι πρότυπο για να καταλάβουμε πώς οι Μικρασιάτες εγκλιματίστηκαν και αφομοιώθηκαν με τους Έλληνες σε σύντομο σχετικά διάστημα.

Όπως προαναφέραμε, *Τα παιδιά της Νιόβης* δεν αποτελούν μέρος της τοιχογραφίας που συνθέτουν τα προηγούμενα μυθιστορήματα, καθότι μεσολαβεί μία μεγάλη χρονική απόσταση ανάμεσα στην αποτυπωμένη στο συγκεκριμένο έργο περίοδο και στον χρόνο γραφής και έκδοσης του τελευταίου. Το ότι ο Αθανασιάδης άρχισε να συνθέτει *Τα παιδιά της Νιόβης* έχοντας ως κίνητρο τη νοσταλγία για τα παιδικά του χρόνια και τις σχετικά θετικές αναμνήσεις του από τη συνύπαρξη Ελλήνων και Τούρκων στη γενέτειρά του επιβεβαιώνεται και από την καθυστερημένη συγγραφή των δύο τελευταίων τόμων, οι οποίοι κυκλοφόρησαν το 1995. Ωστόσο, αν δούμε το έργο συνολικά και αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι οι δύο τελευταίοι τόμοι αφορούν στην εγκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα, δεν θα ισχυριζόμασταν ακριβώς ότι *Τα παιδιά της Νιόβης* ανήκουν σε αυτή την πλατιά τοιχογραφία, όσο μάλλον ότι αποτελούν το "επιστέγασμα" μιας διαδικασίας που ξεκίνησε με τους *Πανθέους*. Ο ρόλος του μικρασιατικού πολιτισμού στην οριστική μορφοποίηση του σύγχρονου ελληνισμού υπήρξε πράγματι καθοριστικός· η απόφαση του Αθανασιάδη να συνεχίσει το μυθιστόρημα με σκοπό να διαπραγματευτεί την επαφή Ελλαδιτών και

Μικρασιατών μπορεί να ιδωθεί ως μία κίνηση από πλευράς του να εμβαθύνει ο εκάστοτε Έλληνας αναγνώστης στις ρίζες του πολιτισμού του[62].

Μέχρι στιγμής αναδείξαμε μία πτυχή της μυθιστορηματικής τέχνης του Αθανασιάδη, τη μεγάλη έκταση, από την οποία, όταν αυτή αγγίζει τυπογραφικά το όριο πολλών τόμων, προκύπτουν τα είδη του *μυθιστορήματος-ποταμού* και του *κυκλικού μυθιστορήματος*. Κριτήριο ταξινόμησης των έργων στη μία ή στην άλλη ειδολογική κατηγορία είναι ο βαθμός οργανικής ενότητας του κειμένου. Παραπάνω προχωρήσαμε σε μία αναλυτική παρουσίαση και των πέντε αθανασιαδικών μυθιστορημάτων για να εξηγηθεί για ποιον λόγο τα τελευταία εγγράφονται στην κατηγορία του *κυκλικού μυθιστορήματος*. Μία διεξοδική μελέτη, όμως, ήταν ούτως ή άλλως χρήσιμη, διότι έφερε στην επιφάνεια και μια σειρά άλλων χαρακτηριστικών, τα οποία είναι απαραίτητα για να προσδιοριστεί, όσο είναι αυτό δυνατόν, το ρεύμα όπου το αθανασιαδικό μυθιστόρημα εντάσσεται, καθώς και η μη συμπαγής ειδολογική του ταυτότητα, καθώς, όπως θα δούμε ευθύς παρακάτω, στα μυθιστορήματά του συγκεράζονται στοιχεία διαφορετικών πεζογραφικών ειδών, αλλά και στοιχεία ανήκοντα σε διαφορετικά γένη, αφ' ης στιγμής απαντώνται και ποιήματα. Όπως θα φανεί παρακάτω, στο αθανασιαδικό μυθιστόρημα ισχύει η αρχή της *διαλογικότητας* των ειδών, σύμφωνα με την οποία τα είδη συνυπάρχουν σε ένα λογοτεχνικό κείμενο και ιδίως στο μυθιστορηματικό, άλλοτε ειρηνικά και άλλοτε συγκρουσιακά, εφόσον, σύμφωνα με τον Bakhtin, ο οποίος πρώτος εισηγήθηκε την εν λόγω αρχή, το μυθιστόρημα είναι ένα υπερ-είδος, ανοιχτό, σε στενή συνάρτηση με το παρόν και "προορισμένο" να καταρρίψει οποιαδήποτε κανονιστική και ιεραρχική σχέση[63].

Η αλήθεια είναι ότι ο Αθανασιάδης τοποθετείται αισθητικά στον ρεαλισμό, ακολουθώντας τα χαρακτηριστικά που φέρει το εν λόγω ρεύμα τόσο όταν πρωτοεμφανίστηκε στη Γαλλία με τους Balzac και Stendhal στις αρχές του δεκάτου ενάτου αιώνα, τόσο όταν ως καθαυτό κίνημα εδραιώθηκε στην ίδια χώρα στα μέσα του ίδιου αιώνα με τους Flaubert, Murger, Edmond και de Goncourt, όσο και όταν "μετανάστευσε" στη Ρωσία – εφόσον στη

[62]Μία ανάλογη άποψη για *Τα παιδιά της Νιόβης* εκφράζει και ο Μαστροδημήτρης, όταν γράφει: «Το σύμβολο λοιπόν της Νιόβης δεν είναι απλώς η υπόμνηση ενός παρελθόντος· είναι ταυτόχρονα και η έμφαση του παρόντος και της τωρινής σπουδαιότητας του Ελληνισμού. Τα *Παιδιά της Νιόβης* ενώνουν και ταυτίζουν τα νήματα της ιστορίας μας για να διακρίνουμε πίσω και πέρα από τις εποχιακές διαφοροποιήσεις την εσωτερική ουσία του τόπου μας»: Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Το τελευταίο μυθιστόρημα του Τάσου Αθανασιάδη (ο ελληνισμός και η ανατολή στα *Παιδιά της Νιόβης*), *Προοπτικές και προσεγγίσεις. Μελέτες Νεοελληνικής Φιλολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, 197.

[63]Σχετικά με τη *διαλογικότητα* των ειδών, όπως αυτή ορίζεται στο θεωρητικό-φιλοσοφικό σύστημα του Bakhtin, βλ.: Δημήτρης Αγγελάτος, «Η *διαλογική* προοπτική: η "μνήμη" των ειδών και ο συγκρουσιακός κόσμος της *ετερότητας* (M. M. Bakhtin)», *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1997, 157-192.

Δυτική Ευρώπη εισήλθε σε ένα στάδιο παρακμής – και καλλιεργήθηκε περαιτέρω από τον Tolstoy, επιστρέφοντας στη Δύση ανανεωμένο και ασκώντας επίδραση μεταξύ άλλων στους Romain Rolland, Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Bernard Shaw και John Galsworthy[64]. Ο Αθανασιάδης άλλωστε σε ερώτημα που του τέθηκε σχετικά με το ποιοι υπήρξαν οι δάσκαλοί του απάντησε: «Οἱ κλασικοὶ γάλλοι μυθιστοριογράφοι τοῦ περασμένου αἰώνα – νομοθέτες τοῦ μυθιστορήματος. Ἐπίσης ὁ Γκάλσγουώρθυ, ὁ Τσὰρλς Μόργκαν, ὁ Προὺστ καὶ ὁ Τολστόι τοῦ "Πόλεμος καὶ Εἰρήνη"»[65]. Από τον Dostoevsky "κληρονόμησε" το ενδιαφέρον να αναδείξει το ευμετάβολο και την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ιδιοσυγκρασίας, η οποία, όπως έχουμε επανειλημμένα τονίσει, είναι συνισταμένη εσωτερικών και εξωτερικών παραγόντων, ενώ ως αρχές απεικόνισής της χρησιμοποιεί την *αυτογνωσία*, ήτοι την άποψη για τον εαυτό, και την *ιδέα*, ήτοι την άποψη για τον κόσμο. Τόσο η αυτογνωσία όσο και η ιδέα είναι έννοιες αδιάρρηκτα αλληλένδετες, καθώς είναι αδύνατον ένας άνθρωπος να ορίσει τον εαυτό του έξω από το πλαίσιο του κοινωνικού περιβάλλοντος, ενώ από την άλλη είναι αδύνατον να διαμορφώσει μία κοσμοθεωρία αν προηγουμένως δεν έχει αποκτήσει συνείδηση του εαυτού του. Αμφότερες επίσης βρίσκονται υπό καθεστώς συνεχούς διαμόρφωσης. Στη μαθητεία λοιπόν στον Dostoevsky εξηγείται το γεγονός ότι πολλοί αθανασιαδικοί ήρωες επιδίδονται σε εξομολογήσεις και σε ιδεολογικές αναμετρήσεις.

Ωστόσο, όπως έχουμε δει και στην προηγούμενη υποενότητα, ο συγγραφέας ενώ αναγνωρίζει την "αυτοδιάθεση" των συνειδήσεων και την ετερότητα της μίας από την άλλη, αφού στο έργο του τις βλέπουμε σχεδόν πάντα συμπαρατιθέμενες αλλά και αντιπαρατιθέμενες, "προδίδει" την αρχική του προγραμματική διάθεση μέσω της επανάληψης χαρακτηρολογικών τύπων και ιδεών από μυθιστόρημα σε μυθιστόρημα· επιπλέον υπονομεύει σημαντικά την πολυφωνία ως προς τη βαθιά *διφωνική* –σύμφωνα με τον Bakhtin– σύσταση, με το να προκρίνει κάποιες ιδέες έναντι άλλων κατανέμοντας άνισα τον λόγο των διαλεγομένων με την προνομιακή θέση που δίνει ως προς ορισμένα σημεία στον αφηγητή, με την απουσία των εκτενών εσωτερικών μονολόγων – τυπικών στο έργο του

[64]Συγκεκριμένα γράφει ο Lukács: «Έτσι, ο δρόμος που οδηγεί στο *Μπαλζάκ*, στο Γκαίτε και το Σαίξπηρ, είναι ταυτόχρονα ο δρόμος που οδηγεί στο μέλλον, σ' εκείνο το ξανάνιωμα της λογοτεχνίας που πραγματοποίησαν στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα ο Ανατόλ Φρανς, ο Ρομαίν Ρολλάν, ο Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, ο Τόμας Μαν, ο Μπέρναντ Σω κι ο Τζων Γκωλσγουέρθυ. Οι περισσότεροι απ' αυτούς τους μεγάλους συγγραφείς, είχαν οι ίδιοι επίγνωση του ότι η αφομοίωση του ηθικού, κοινωνικού, ανθρώπινου και καλλιτεχνικού μηνύματος του Τολστόι, *ήταν ένας σημαντικός παράγοντας της ίδιας τους της ανάπτυξης*»: Λούκατς, «Ο Λέων Τολστόι και η δυτικοευρωπαϊκή λογοτεχνία», *ό.π.*, 355-356 (Οι πλαγιογραφήσεις δικές μου). Για τον ρεαλισμό εν γένει, βλ.: λήμμα «ρεαλισμός» στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2008 [2η· 1η: 2007], 1913-1915.

[65]Αθανασιάδης, «Συνομιλία μὲ τὸ Βαγγέλη Ψυρράκη», *Βεβαιότητες και αμφιβολίες*, ό.π., 355.

Dostoevsky – και τέλος με τη χρήση γενικευτικών φράσεων που παραπέμπουν σε μία συλλογιστική διαδικασία βασισμένη στην αιτιότητα. Στο έργο του Αθανασιάδη, όμως, η ύπαρξη αιτιότητας δεν μαρτυρείται μόνο απ' αυτές τις γενικευτικές φράσεις, αλλά και γενικότερα από τη διάρθρωση της πλοκής πάνω στη σχέση αίτιο-αποτέλεσμα κι αυτό παρά το γεγονός ότι τα πρόσωπα του μυθιστορηματικού του κόσμου διαπλέκονται μεταξύ τους και παρά τη διαλογική αντιπαράθεση στην οποία προβαίνουν κάποια από αυτά. Εν ολίγοις στην καλλιτεχνική διαμόρφωση του Αθανασιάδη δεν έχει επιδράσει μόνον ο Dostoevsky αλλά σχεδόν όλοι οι κύριοι εκπρόσωποι του ρεαλισμού.

Το γεγονός, τώρα, ότι το μυθιστόρημα του Αθανασιάδη συγχωνεύει περισσότερα του ενός είδους επιβεβαιώνει τον διαλογικό χαρακτήρα της μυθιστοριογραφίας του. Πιο συγκεκριμένα, στα αθανασιαδικά μυθιστορήματα το ιστορικό παρελθόν μάς αποκαλύπτεται ως επί το πλείστον μέσα από τις ημερολογιακές σημειώσεις των γηραιοτέρων, θα λέγαμε, μελών των πολύκλαδων οικογενειών, ενώ οι ίδιες σημειώσεις αποτελούν ταυτόχρονα κείμενα που αποστέλλονταν σε κάποιον παραλήπτη. Με άλλα λόγια αυτές οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις μάς δίνονται εν είδει ημερολογίου και επιστολής και είναι οι κατεξοχήν υπεύθυνες για τον ιστορικό χαρακτήρα του αθανασιαδικού μυθιστορήματος, αφού σε αυτές ξεδιπλώνεται ένα παρελθόν πολύ μακρινότερο σε σχέση με τον χρόνο της κύριας ιστορίας.

Ο Bakhtin εκκινώντας από τη θεωρία του για τη διαλογική φύση της γλώσσας, εξετάζει τα είδη σε μία διαλογική προοπτική, αποδίδοντάς τους ένα ρόλο διαμεσολαβητή κατά την επικοινωνιακή διαδικασία, με την έννοια ότι επιτρέπουν στα ομιλούντα υποκείμενα να αναγνωρίσουν και να κατανοήσουν τον *ενεστώτα λόγο*. Ο *ενεστώς λόγος* ισούται με το τμήμα εκείνο της γλώσσας που ανήκει σε ένα ορισμένο ομιλούν υποκείμενο και ως θεμελιώδης μονάδα της τελευταίας πραγματώνεται και συνεπώς αποκτά σάρκα και οστά κάθε φορά που εκφέρεται, είτε κατά την άμεση επικοινωνία, είτε κατά την έμμεση, όταν ο λόγος είναι γραπτός[66]. Τα είδη, ούτως ειπείν, οριοθετούν τον ιδιαίτερο λόγο καθενός, την *ιδέα* του, εφόσον «σε κάθε ομιλιακή πράξη, η υποκειμενική εμπειρία διυλίζεται στο αντικειμενικό γεγονός της εκφερόμενης λέξης και η εκφερόμενη λέξη υποκειμενικοποιείται στη διαδικασία της ενεργητικής αλληλοκατανόησης, ώστε αργά ή γρήγορα να προκύψει νέα δήλωση λόγος»[67]. Αυτό σημαίνει ότι τα είδη χαρακτηρίζονται από μία δυναμικότητα και δεν

[66]Βλ.: Αγγελάτος, *ό.π.*, 157-160.

[67]V. N. Volosinov, «Philosophy of Language and Objective Psychology», *Marxism and the Philosophy of Language*, (μτφρ. από τα ρωσικά: Ladislav Matejka, I. R. Titunik), Νέα Υόρκη, Seminar Press, 1973, 40-41. (Η μετάφραση του Αγγελάτου)· βλ. και υποσημ. 284 από Αγγελάτος, *ό.π.*, 158. Η θέση που διατυπώνεται στο παραπάνω παράθεμα ισχύει βάσει της λογικής ότι «κάθε λέξη, όπως γνωρίζουμε, αποτελεί ένα μικρό πεδίο σύγκρουσης και διασταύρωσης των διαφορετικά προσανατολισμένων κοινωνικών προφορών. Η λέξη στο στόμα κάθε ξεχωριστού υποκειμένου είναι το προϊόν της ζωντανής αλληλεπίδρασης μεταξύ των κοινωνικών

είναι στατικά, εφόσον το σημασιολογικό και αξιολογικό τους φορτίο εξαρτάται κατά πρώτο λόγο από το ομιλούν υποκείμενο και εν προκειμένω τον εκάστοτε συγγραφέα, ο οποίος ερχόμενος σε επαφή με τη λογοτεχνική παράδοση "ξεκλειδώνει" κάθε φορά νέες σημασίες κι έτσι δημιουργεί νέα είδη· κατά δεύτερο λόγο εξαρτάται από το περικείμενο και το συγκείμενο και κατά τρίτο λόγο από την εκάστοτε ιστορική περίοδο, η οποία αναλόγως των επικοινωνιακών συμφραζομένων της αναδεικνύει διαφορετικά ειδοποιά χαρακτηριστικά του κειμένου μεταβάλλοντας την ειδολογική του ταυτότητα.

Για τον Αθανασιάδη δεν μπορούμε φυσικά να υποστηρίξουμε ότι δημιούργησε ένα νέο είδος, όπως συνέβη με τον Dostoevsky ή, για να αναφέρουμε δύο παραδείγματα από την ελληνική λογοτεχνία, με τον Γονατά ή τον Αναγνωστάκη[68], ωστόσο επιβεβαίωσε τον "κανόνα" της *μυθιστορηματοποίησης* κάποιων πρωτογενών κατά Bakhtin ειδών και συγκεκριμένα της επιστολής και του ημερολογίου. Και λέμε «επιβεβαίωσε», διότι τα πρωτογενή αυτά είδη *μυθιστορηματοποίηθηκαν* για πρώτη φορά, με άλλα λόγια απορροφήθηκαν από το σύνθετο και διαρκώς εξελισσόμενο μυθιστόρημα με συνακόλουθη τροποποίηση του αξιολογικού και σημασιολογικού τους φορτίου[69], τουλάχιστον από τον Μεσαίωνα όσον αφορά στην επιστολή με την ευρεία χρήση της στις έμμετρες ιπποτικές μυθιστορίες[70], ενώ όσον αφορά στο ημερολόγιο από τον δέκατο όγδοο αιώνα με τον *Ροβινσώνα Κρούσο* του Defoe[71]. Στο έργο του υπό εξέταση συγγραφέα επίσης, εκτός από την επιστολή και το ημερολόγιο, επιβεβαιώνεται και η *μυθιστορηματοποίηση* όχι τόσο θα λέγαμε του σύνθετου είδους της ιστοριογραφίας, η οποία μάλιστα υπάγεται στον επιστημονικό λόγο, όσο του ιστορικο-θετικιστικού τρόπου σκέψης που τα πρώτα ίχνη της αισθητικής του μετουσίωσης εντοπίζονται στο ιστορικό μυθιστόρημα του Sir Walter Scott. Βάσει της παρατήρησης ότι στα μυθιστορήματα που έχουν κοινώς αναγνωριστεί ως ιστορικά ο συγγραφέας μνημειώνει περιόδους ανήκουσες σε ένα σχετικά μακρινό παρελθόν – τουλάχιστον εξήντα χρόνια πίσω – ο ιστορικός χαρακτήρας της αθανασιαδικής μυθιστοριογραφίας, με εξαίρεση *Τα παιδιά της Νιόβης*, δικαιολογείται μόνο στον βαθμό όπου

δυνάμεων. Συνεπώς, η ψυχή και η ιδεολογία αλληλοδιεισδύουν στη μοναδιαία και υποκειμενική διαδικασία της κοινωνικής επαφής»: Volosinov, *ό.π.* (Η μετάφραση δική μου).

[68]Βλ.: Αγγελάτος, *ό.π.*, 173-175.

[69]Εδώ χρειάζεται να αναφέρουμε πως ο Bakhtin με τον όρο *μυθιστορηματοποίηση* των ειδών και δη των σύνθετων, συμπεριλαμβανομένης της γνωστής κατά Αριστοτέλη γενολογικής τριάδας – έπος, δράμα, λυρική ποίηση – εννοεί επί της ουσίας την απαλοιφή οποιουδήποτε κανόνα τούς έχει θεσπιστεί από την παράδοση, μιας και το μυθιστόρημα στο οποίο ενσωματώνονται είναι από τη φύση του μη κανονιστικό· βλ.: *Ό.π.*, 178-180.

[70]Βλ.: λήμμα «επιστολικό μυθιστόρημα» στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, ό.π., 669.

[71]Βλ.: Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Η ιστορία του ημερολογιακού μυθιστορήματος», *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1998, 119.

υπάρχουν οι εν λόγω ημερολογιακές και επιστολικές αφηγήσεις, διότι μόνον σε αυτές αναπαρίσταται μιαν εποχή πολύ μακρινότερη, με τον χρόνο να τοποθετείται στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα και στις αρχές του εικοστού[72].

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω λοιπόν, δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος και παγιωμένος ειδολογικός χαρακτηρισμός για τα μυθιστορήματα του Αθανασιάδη, καθότι σε αυτά συνυπάρχουν διαλογικά περισσότερα του ενός είδους. Τα είδη αντιστοιχούν στον ενεστώτα λόγο κάθε ομιλούντος υποκειμένου, το οποίο συν τοις άλλοις αντιπροσωπεύει μίαν *ιδέα*. Αυτό συνεπάγεται την ανανέωση της σημασίας των ειδών, αναλόγως των συνορευουσών ιδεών πρώτον και δεύτερον αναλόγως της εποχής που διαβάζεται το μυθιστόρημα, διότι τα συμφραζόμενα υπόκεινται σε αλλαγές με αποτέλεσμα να "ξεκλειδώνονται" νέες, εγκιβωτισμένες μέχρι εκείνη τη στιγμή, σημασίες. Με δεδομένο αυτό δεν μπορούμε να αποκλείσουμε τον εντοπισμό κι άλλων μελλοντικών επιμέρους ειδών στα αθανασιαδικά μυθιστορήματα, μολονότι ο συγγραφέας δεν "εφηύρε" κάποιο νέο είδος, γεγονός όμως ευεξήγητο, αφ' ης στιγμής έτεινε ειδολογικά προς το πολυφωνικό μυθιστόρημα, το οποίο, σύμφωνα με τον Bakhtin, βρίσκεται στην κορυφή της ούτως ειπείν ειδολογικής πυραμίδας και ως εκ τούτου συγκεντρώνει όλα τα είδη, επιμέρους μυθιστορηματικά και μη.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το μυθιστόρημα του Αθανασιάδη τόσο από άποψη τεχνοτροπίας – διάρθρωση της πλοκής σε ένα σαφές χωροχρονικό πλαίσιο,

---

[72]Η Τσούπρου για να υποστηρίξει την επιχειρηματολογία της σχετικά με τον ιστορικό χαρακτήρα των αθανασιαδικών μυθιστορημάτων βασίζεται στον ορισμό που δίνει ο Hawthorn για το ιστορικό μυθιστόρημα, τον οποίο όμως θεωρούμε ελλιπή, καθότι δεν τονίζεται, ούτε καν αναφέρεται, η σημασία της απόστασης ανάμεσα στον χρόνο συγγραφής του έργου και τον χρόνο δράσης για μία όσο το δυνατόν αντικειμενική, απαλλαγμένη από τυχόν προκαταλήψεις του συγγραφέα και ως εκ τούτου πιο ευλογοφανή αναπαράσταση των συνηθειών και της νοοτροπίας της επιλεγμένης ιστορικής περιόδου. Η παράλειψη αυτή μπορεί εύκολα να οδηγήσει σε παρανοήσεις, κάτι που διαπιστώνουμε να συμβαίνει και με την Τσούπρου, όταν γράφει μεταξύ άλλων: «εδώ πρόκειται για το κλασικό ιστορικό μυθιστόρημα ή, καλύτερα, αν δούμε το έργο του στο σύνολό του, για μια τεράστια σε έκταση ιστορική μυθιστορηματική σύνθεση που αφηγείται την εξέλιξη της νεοελληνικής κοινωνίας από τα τέλη του περασμένου αιώνα ως τις μέρες μας», συνεχίζοντας την επιχειρηματολογία της με τον χρόνο δράσης των μυθιστορημάτων, χωρίς να εξαιρεί, όπως θα έπρεπε, τις αφηγήσεις πρώτου επιπέδου· βλ.: Τσούπρου, «Το είδος του μυθιστορήματος που γράφει ο Τ. Αθανασιάδης», *ό.π.*, 33-34. Ο ορισμός που δίνεται από τον Baldick στο *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* είναι πληρέστερος και αίρει την πιθανότητα παρανοήσεων· συγκεκριμένα αναφέρεται ότι για να θεωρηθεί ένα μυθιστόρημα ιστορικό χρειάζεται να έχουν μεσολαβήσει τουλάχιστον μία ή δύο γενιές πριν τη συγγραφή του. Συνεπώς, στο μυθιστόρημα του Αθανασιάδη στοιχεία ιστορικού μυθιστορήματος εντοπίζονται μόνο στα σημεία των ημερολογιακών και επιστολικών αφηγήσεων, με εξαίρεση *Τα παιδιά της Νιόβης*, όπου η προαπαιτούμενη για το εν λόγω μυθιστορηματικό είδος χρονική απόσταση τηρείται σε όλη τους την έκταση. Για τον ορισμό του Hawthorn, βλ.: Jeremy Hawthorn, «Types of novel», *Studying the novel. An introduction*, Λονδίνο, Arnold, 1992 [2η· 1η: 1985], 31. Για τον ορισμό του Baldick, βλ.: λήμμα «historical novel» στο *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, (επιμ.: Chris Baldick), Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2001 [2η· 1η: 1990], 114-115.

αντικειμενικότητα και έμφαση στη λεπτομέρεια, καλά διαγεγραμμένοι χαρακτήρες, αιτιακή σχέση μεταξύ των γεγονότων – όσο και από άποψη περιεχομένου – απεικόνιση της ελληνικής κοινωνίας, απόδοση της πραγματικότητας χωρίς καμία διάθεση εξωραϊσμού το οποίο επιτυγχάνεται με την επιλογή θεμάτων που σχετίζονται κυρίως με την ανθρώπινη φύση και ιδιαίτερα με αδυναμίες και πάθη όπως είναι η συζυγική απιστία, η εξαγρίωση και ο παραλογισμός που επιφέρει ο πόλεμος, η εκδικητική μανία, ο αμοραλισμός, ο οπορτουνισμός και ούτω καθεξής – εγγράφεται στο ρεύμα του ρεαλισμού. Ο ίδιος μάλιστα έχει χρησιμοποιήσει επανειλημμένως το επίθετο *ψυχολογικός* για να προσδιορίσει το είδος ρεαλισμού των μυθιστορημάτων του. Συγκεκριμένα, σε άρθρο που δημοσιεύτηκε στα *Αιολικά Γράμματα* και στο οποίο αυτοσυστήνεται λογοτεχνικά, δηλώνει: «Στο τέλος της κατοχής είχε γίνει πια πίστη μου, πως για ν' αποδώσω, όπως επιθυμούσα, τη νεοελληνική πραγματικότητα, χρειαζόμουν μια πεζογραφία με στέρεη δομή και έκφραση απτή. Ο *ψυχολογικός ρεαλισμός* ήταν ο στόχος του ενδιαφέροντός μου»[73], αλλά και σε άλλη περίσταση έχει αναφέρει: «[…] Θέλω να πω δηλαδή ότι αν και το υπόβαθρο της τέχνης μου είναι καθαρά ο *ψυχολογικός ρεαλισμός*, αν και η τέχνη μου είναι ψυχογραφική – πράγμα που σημαίνει εξ ορισμού ασάφεια – το έργο μου έχει σαφήνεια. Και για να με βλέπουν με τέτοια σαφήνεια οι κριτικοί σημαίνει ότι καταφέρνω να φωτίζω ακόμα και τα ασαφή υποστρώματα της ανθρώπινης ψυχής»[74]. Εδώ χρειάζεται να γίνουν κάποιες παρατηρήσεις, διότι όπως ισχύει με τα περισσότερα είδη ρεαλισμού, έτσι και με το συγκεκριμένο θα συνειδητοποιήσουμε ότι πρόκειται για ένα αμφιλεγόμενο είδος, αν εξετάσουμε το ζήτημα με τη δέουσα προσοχή και όχι επιπόλαια. Δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα βέβαιοι για το ποια έργα είχε υπόψη του ο Αθανασιάδης ως αντιπροσωπευτικά του ψυχολογικού ρεαλισμού κάθε φορά που αναφερόταν σε αυτόν, ούτε για το ποιους συγγραφείς της παγκόσμιας λογοτεχνίας θεωρούσε ότι τον εκπροσωπούν. Δύο είναι οι πιθανές εκδοχές ή καλύτερα τρεις. Ο Αθανασιάδης είτε είχε συνδέσει τον ψυχολογικό ρεαλισμό με τον Dostoevsky, όπως συχνά συμβαίνει με πολλούς κριτικούς, είτε με τους μυθιστοριογράφους του μοντερνισμού, κι αυτό ακριβώς λόγω του προσδιοριστικού ψυχολογικός/ο κι όχι λόγω του όρου ρεαλισμός, μιας και οι συγκεκριμένοι συγγραφείς, ως γνωστόν, είχαν αποκηρύξει το ρεαλισμό – για την ακρίβεια τις ρεαλιστικές συμβάσεις –. Κι εδώ πράγματι υπάρχουν κριτικοί, μεταξύ των οποίων ο Leon

[73]Τάσος Αθανασιάδης, «Πληροφορίες για τη ζωή και το έργο μου», *Αιολικά Γράμματα*, ό.π., 274 (Η πλαγιογράφηση δική μου).
[74]Η συνέντευξη δημοσιεύτηκε στο περ. *Διαβάζω*, τχ. 105 του Οκτωβρίου 1984, το οποίο όμως έχει εξαντληθεί. Συνεπώς το παράθεμα μεταφέρεται εδώ όπως το κατέγραψε η Τσούπρου για τις ανάγκες της διδακτορικής της διατριβής· βλ.: Τσούπρου, «Παρακείμενο/Οι τίτλοι των μυθιστορημάτων», *ό.π.*, 121 (Η πλαγιογράφηση δική μου).

Edel, που έχουν χαρακτηρίσει μυθιστορήματα όπως το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Proust, το *Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία* του Joyce, το *Pilgrimage* της Dorothy Richardson, τον *Οδυσσέα* του Joyce, ψυχολογικά μυθιστορήματα, καθότι οι παραπάνω συγγραφείς έστρεψαν τη διερευνητική τους ματιά «από την εξωτερική στην εσωτερική πραγματικότητα, από τον εξωτερικό κόσμο που είχε καταγράψει ο Balzac έναν αιώνα πριν, στον κρυμμένο κόσμο του ονείρου και της φαντασίας, εκεί όπου η ζωή και η πρόσληψη των αισθήσεων επιδίδονται σ' ένα διαρκές παιχνίδι»[75]. Στις επόμενες γραμμές θα προσπαθήσουμε να καταδείξουμε πως τόσο στην περίπτωση του Dostoevsky, όσο και στην περίπτωση των μοντερνιστών μυθιστοριογράφων ο όρος ψυχολογικός ρεαλισμός είναι εξαιρετικά γενικευτικός, σε σημείο που καταλήγει αυθαίρετος.

Ο Dostoevsky, όπως μας επιβεβαιώνει ο Bakhtin, «*αρνείται κατηγορηματικά ότι είναι ψυχολόγος*» και επιπλέον «θεωρεί τον εαυτό του ρεαλιστή και όχι ρομαντικό **υποκειμενιστή**, αποκλεισμένο στα βάθη της αυτοσυνείδησής του. Τον *νέο* του στόχο, το να "απεικονίσει τα βάθη της ανθρώπινης ψυχής", τον επιτυγχάνει "μέσα σε πλήρη ρεαλισμό": με άλλα λόγια, βλέπει αυτά τα βάθη *έξω* από τον ίδιο, στις ψυχές *τρίτων*»[76]. Έχουμε αναφέρει κι άλλες φορές στο παρόν κεφάλαιο πως το κοινωνικό περιβάλλον επιδρά καταλυτικά στη διαμόρφωση των συνειδήσεων, διαδικασία η οποία απασχόλησε στον υπέρτατο βαθμό τον συγγραφέα των *Αδελφών Καραμάζοφ*, που σημαίνει ότι ο αντικειμενικός παράγοντας επ' ουδενί δεν παρακάμπτεται στο ντοστογιεφσκικό μυθιστόρημα. Επίσης, παρατηρώντας όσα γράφει ο Bakhtin, το προσδιοριστικό ψυχολογικός/ο συνδέεται στενά με τον υποκειμενισμό, τον οποίο τόσο ο Dostoevsky, όσο και ο Αθανασιάδης – όπως είδαμε στην *Αποστασία* – επέκριναν. Μέχρις εδώ προκύπτει λοιπόν ότι το μυθιστόρημα του Dostoevsky δεν υπάγεται στον ψυχολογικό ρεαλισμό κι αν ο Αθανασιάδης είχε αυτή την αντίληψη, όπως και ορισμένοι μελετητές του[77], τότε θα λέγαμε πως η αντίληψή του αυτή ήταν εσφαλμένη. Ωστόσο, υπενθυμίζουμε, πως ουδείς γνωρίζει αν ο υπό εξέταση συγγραφέας είχε μελετήσει

[75]Leon Edel, «Atmosphere of the mind», *The modern psychological novel*, Νέα Υόρκη, Grosset & Dunlap, 1964 [3η· 1η: 1955], 11-12 (Η μετάφραση δική μου).
[76]Μπαχτίν, *ό.π.*, 97 (Οι πλαγιογραφήσεις στο παραπάνω παράθεμα του συγγραφέα. Ο επιτονισμός της γραμματοσειράς δικός μου).
[77]Η Τσούπρου, μεταξύ άλλων, θεωρεί πως το μυθιστορηματικό έργο του Dostoevsky εγγράφεται στον ψυχολογικό ρεαλισμό, όταν γράφει με αφορμή την ανάλυσή της για την αισθητική γραμμή που ακολούθησε ο Αθανασιάδης: «Ο ίδιος, μάλιστα [ενν. τον Αθανασιάδη], θεωρεί ότι για το έργο του είναι κατάλληλος ο χαρακτηρισμός **"ψυχολογικός ρεαλισμός"**. Αυτό μας οδηγεί σε μία μεγάλη μορφή που είχε και αυτή ισχυρότατη επίδραση τόσο στον Αθανασιάδη – λογοτέχνη όσο και στον Αθανασιάδη – άνθρωπο […]: στον *Ντοστογιέφκσι*»: Τσούπρου, «Το είδος του μυθιστορήματος που γράφει ο Τ. Αθανασιάδης», *ό.π.*, 40 (Η πλαγιογράφηση δική μου, ο επιτονισμός της γραμματοσειράς της συγγραφέως).

τη μπαχτινική θεωρία, ενώ μόλις μας δόθηκε μία επιπρόσθετη ένδειξη ότι πιθανότατα την αγνοούσε.

Αναφορικά με τους μοντερνιστές μυθιστοριογράφους τώρα ο όρος ψυχολογικός ρεαλισμός καθίσταται καταρχάς περιττός ως προς το πρώτο σκέλος του, διότι οι ανθρώπινες συνειδήσεις και εν προκειμένω οι ήρωες αποτελούν θεμελιώδες συστατικό της μυθοπλασίας. Αυτό σημαίνει ότι ως ένα βαθμό όλοι οι συγγραφείς – άρα και οι ρεαλιστές – ενδιαφέρθηκαν να καταγράψουν τις σκέψεις και τον τρόπο που βίωναν οι ήρωές τους τις διάφορες καταστάσεις, με τη διαφορά ότι όλοι, πλην των μοντερνιστών, χρησιμοποίησαν λιγότερο και με διαφορετικό τρόπο από τους τελευταίους τις λεγόμενες τεχνικές απεικόνισης της συνείδησης. Ως προς το δεύτερο σκέλος του, ο όρος καταλήγει πάλι άστοχος, διότι ο ρεαλισμός, όπως ορίστηκε από τους Γάλλους πρωτοπόρους του αντίστοιχου κινήματος, περικλείει την έννοια του κοινωνικού περιβάλλοντος, του κοινώς αποδεκτού, με άλλα λόγια του συμβατικού, του παραδοσιακού. Όπως γνωρίζουμε οι μοντερνιστές επιζήτησαν τη ρήξη με την παράδοση, επαναδιαπραγματευόμενοι τη σχέση τους με την κοινωνική πραγματικότητα. Ο ήρωας του μοντερνιστικού μυθιστορήματος δεν διαθέτει μία συμπαγή ταυτότητα και είναι συχνά ανερμάτιστος. Η επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης των μοντερνιστών με την εξωτερική πραγματικότητα επηρέασε τη μορφή, όπως άλλωστε συμβαίνει με κάθε φιλοσοφική, αισθητική, καλλιτεχνική και ούτω καθεξής ιδέα, η οποία καθορίζει τις αντιλήψεις για τη λογοτεχνία.

Έτσι στα μυθιστορήματα του μοντερνισμού η πλοκή περιστρέφεται συνήθως γύρω από ένα κεντρικό πρόσωπο, μέσα από την αφήγηση του οποίου παρακολουθούμε τη δράση – συχνά πρόκειται για τον ίδιο το συγγραφέα, όπως συμβαίνει και στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* –, η αιτιώδης σχέση μεταξύ των γεγονότων καταλύεται, η γραμμικότητα του χρόνου διασπάται, ενώ κυριαρχούν τα σύμβολα, τα αρχέτυπα, οι παραστάσεις, τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα. Όσα αναφέραμε ακριβώς παραπάνω είναι στοιχεία που έχουν άμεση σχέση με το υποσυνείδητο κι αυτός είναι ένας σημαντικός δείκτης ότι στην πεζογραφία του μοντερνισμού δίνεται μεγάλη έμφαση στις αθέατες όψεις της πραγματικότητας, όπως τις αντιλαμβάνεται το υποκείμενο. Επομένως χρησιμοποιούνται ευρύτατα όλες οι τεχνικές απεικόνισης της συνείδησης και συγκεκριμένα η *ψυχοαφήγηση*, ο εσωτερικός μονόλογος ή *παρατιθέμενος μονόλογος* κατά την ορολογία της Cohn και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος ή αλλιώς *αφηγημένος μονόλογος*, σύμφωνα πάλι με την ορολογία

της ίδιας θεωρητικού[78]. Οι τρείς παραπάνω τεχνικές και ειδικότερα οι δύο τελευταίες χρησιμοποιούνται και από τους ρεαλιστές, στους μοντερνιστές όμως χρησιμοποιούνται συστηματικά και με τρόπο διαφορετικό. Επί παραδείγματι ο εσωτερικός μονόλογος του Joyce εφαρμόζεται ακόμα και όταν οι ήρωες βρίσκονται σε υπνωτιστική κατάσταση, με αποτέλεσμα ο λόγος τους να είναι ελλειπτικός, να αποτελείται από ασυνάρτητες νοητικές παραστάσεις και να χαρακτηρίζεται από ρυθμό στακάτο[79]. Η νέα αντίληψη που διαμόρφωσαν οι μοντερνιστές για την τέχνη είχε ως αποτέλεσμα τα κείμενά τους να είναι σε σημαντικό βαθμό αυτοαναφορικά[80].

Η επανεφεύρεση λοιπόν του αντικειμενικού από τους μοντερνιστές ήταν αυτή που υπαγόρευσε κατά βάση την "εμμονή" με την απεικόνιση της συνείδησης, γι' αυτό και γίνεται ευρεία χρήση των αντίστοιχων τεχνικών στα μοντερνιστικά μυθιστορήματα. Το τελευταίο αυτό στοιχείο, δηλαδή η "εμμονή" με την απεικόνιση της συνείδησης, δεν μπορεί να αποτελέσει από μόνο του κριτήριο για να χαρακτηρίσουμε τα εν λόγω μυθιστορήματα ψυχολογικά, διότι πρόκειται απλώς για ένα χαρακτηριστικό του μοντερνισμού, το οποίο από κοινού με άλλα εξυπηρετεί το πρωταρχικό και άμεσο αίτημα του εν λόγω ρεύματος για ρήξη με την παράδοση. Θα ήταν πιο εύλογο συνεπώς να τεθεί το ερώτημα κατά πόσο επέδρασε στη μυθιστορηματική τέχνη του Αθανασιάδη ο μοντερνισμός και όχι το ψυχολογικό μυθιστόρημα, αν και εφόσον ο συγγραφέας, κάθε φορά που έκανε χρήση του όρου ψυχολογικός ρεαλισμός, αναφερόταν στα μοντερνιστικά μυθιστορήματα[81]. Ωστόσο είναι

---

[78]Σύμφωνα με την Cohn η *ψυχοαφήγηση* είναι συγκεκριμένα ο «λόγος του αφηγητή για τη συνείδηση ενός χαρακτήρα». Για μία επισκόπηση των κατά Cohn όρων *ψυχοαφήγηση*, *παρατιθέμενος μονόλογος* και *αφηγημένος μονόλογος*, βλ.: Dorrit Cohn, «Εισαγωγή», *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, (μτφρ.- επιμ.: Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη), Αθήνα, Παπαζήση, 2001, 33-36.

[79]Βλ. Cohn, «Παρατιθέμενος μονόλογος», *ό.π.*, 121.

[80]Για μία επισκόπηση των βασικών χαρακτηριστικών του μοντερνισμού, βλ.: λήμμα «μοντερνισμός» στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, ό.π., 1460-1463.

[81]Στην πραγματικότητα ο αυτούσιος όρος *ψυχολογικός ρεαλισμός* γεννήθηκε έξω από το πλαίσιο της πεζογραφίας, αφού εισηγητής του υπήρξε ο Ρώσος σκηνοθέτης Stanislavski, όταν δημιούργησε μία πρωτοποριακή μέθοδο στον χώρο της υποκριτικής στις αρχές του εικοστού αιώνα. Ο Stanislavski συγκεκριμένα δεν εννόησε τον ρεαλισμό ακριβώς με τον ίδιο τρόπο όπως οι Γάλλοι εκπρόσωποι του αντίστοιχου λογοτεχνικού κινήματος, αφ' ης στιγμής μετέθεσε το αντικείμενό του στην επιλεκτική αναπαράσταση του κόσμου που μας περιβάλλει, δηλαδή στην αναπαράσταση των αποκαλυπτικών εκείνων στοιχείων αναφορικά με τις σχέσεις και τις τάσεις που κείτονται κάτω από την επιφάνεια, ενώ ο,τιδήποτε άλλο είναι εξαιρετέο. Αντιθέτως, η πιστή αναπαραγωγή της εξωτερικής πραγματικότητας αποτελεί για τον Stanislavski αντικείμενο του νατουραλισμού, τον οποίο αντιδιαστέλλει προς τον ρεαλισμό· βλ.: Jean Benedetti, «Foundations», *Stanislavski. An Introduction*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2004 [4η· 1η: 1982], 17. Στην παρούσα ανάλυση σημειώθηκε ότι ο όρος είναι εξαιρετικά γενικευτικός, διότι δεν προέκυψε με βάση μορφικά κριτήρια και δι' αυτών με βάση αισθητικά κριτήρια, αλλά με βάση αμιγώς ιδεολογικά κριτήρια· το γεγονός, δηλαδή, ότι στα έργα κάποιων ρεαλιστών συγγραφέων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Dostoevsky, παρελαύνουν παραβατικοί ή ελαττωματικοί ανθρώπινοι τύποι – ψυχικά ασταθείς –, οπότε και διερευνώνται τα αίτια για τα οποία ο εκάστοτε τύπος διαμόρφωσε έναν τέτοιο χαρακτήρα – βάσει των εξομολογήσεών του ή ακόμα και βάσει του εσωτερικού μονολόγου – δεν συνιστά από μόνο του επαρκές κριτήριο για να προσδιορίσουμε αυτού του τύπου τον ρεαλισμό ψυχολογικό και εν πάση περιπτώσει το προσδιοριστικό ψυχολογικός/ο σε αυτή την

πολύ πιθανό – τρίτη εκδοχή – ο Αθανασιάδης να είχε συνδέσει τον όρο τόσο με τον Dostoevsky, όσο και με τον μοντερνισμό, αν σκεφτούμε ότι ο Dostoevsky είχε θεωρηθεί από πολλούς μαζί με τον Flaubert πρόδρομος του μοντερνισμού. Εξάλλου, όταν τονίζει το γεγονός ότι το έργο του διακρίνεται από σαφήνεια φαίνεται εμμέσως να κάνει αντιπαραβολή με τα έργα του μοντερνισμού, τα οποία πολλές φορές διακρίνονται από ασάφεια. Ο αναγνώστης, καθώς διαβάζει ένα μοντερνιστικό μυθιστόρημα, δεν απορροφάται τελείως από την πλοκή σε σημείο να ξεχάσει ότι διαβάζει λογοτεχνία, όπως συμβαίνει με τα ρεαλιστικά μυθιστορήματα κι αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον αυτοαναφορικό του χαρακτήρα.

Επιστρέφοντας στο παραπάνω ερώτημα, θα λέγαμε πως ό,τι συνδέει τον Αθανασιάδη με τον μοντερνισμό είναι ο εντοπισμός στα μυθιστορήματά του όλων των τεχνικών απεικόνισης της συνείδησης. Πιο συχνά απαντώνται η *ψυχοαφήγηση* και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος, ενώ ο εσωτερικός μονόλογος σπανιότερα. Σε γενικές γραμμές ο μοντερνισμός επέδρασε στη μυθιστορηματική του τέχνη, το ίδιο, αν όχι λιγότερο, με το ρεαλισμό. Και θεωρούμε λιγότερο, διότι αν και χρησιμοποίησε την ψυχοαφήγηση, η οποία, θα λέγαμε, απαντάται ελάχιστα, αν όχι καθόλου, στα ρεαλιστικά μυθιστορήματα, και τον εσωτερικό μονόλογο ακόμα δεν τον μεταχειρίστηκε με τον τρόπο των μοντερνιστών. Αλλά και οι ψυχοαφηγήσεις του διακόπτονται συχνά από τις περιγραφές του εξωτερικού περιβάλλοντος, για τις οποίες έχουμε έντονες αμφιβολίες, αν και κατά πόσο δίνονται από την οπτική γωνία του ήρωα, στοιχείο που δίχως άλλο απομακρύνει το αθανασιαδικό μυθιστόρημα από το μοντερνισμό[82]. Ο εσωτερικός μονόλογος, τώρα, τον οποίο θα συναντήσουμε λίγες φορές, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει σε πολλά σημεία, αν μη τι άλλο, στον *Οδυσσέα*, έχει τη μορφή μιας αλληλουχίας ιδεών χωρίς να βρίσκεται σε μία ζώνη άμεσης επαφής με το υποσυνείδητο. Εξαίρεση αποτελεί, με την έννοια ότι βρίσκεται σε άμεση επαφή με το υποσυνείδητο, η αφήγηση του μικρού Στέργιου από *Τα παιδιά της Νιόβης*, η οποία δίνεται, όπως μας πληροφορεί ο Μαστροδημήτρης, «σε επίπεδο εσωτερικού μονολόγου […] που επιδιώκει να λειτουργήσει ως συνδετικός ιστός μεταξύ εξωτερικής και εσωτερικής πραγματικότητας, μέσα από τον οποίο θα δηλωθούν οι υποσυνείδητες αντιδράσεις που αποκαλύπτουν όχι μόνο

περίπτωση καταλήγει μία περιττολογία. Εδώ, με αφορμή τον ντοστογιεφσκικό εσωτερικό μονόλογο, χρειάζεται να σημειώσουμε ότι ο τελευταίος δεν συνιστά δείκτη υποκειμενικότητας, δεδομένου ότι σε αυτόν λανθάνει πάντα ένας διάλογος, σύμφωνα με τον διυποκειμενικό χαρακτήρα της διαμόρφωσης της *ιδέας*, η οποία για τους ντοστογιεφσκικούς ήρωες τουλάχιστον συνιστά αρχή θεώρησης και κατανόησης του κόσμου. Εν ολίγοις, ο κοινωνικός παράγοντας και συγκεκριμένα η παρουσία του έτερου επ' ουδενί δεν παρακάμπτονται στο ντοστογιεφσκικό μυθιστόρημα.

[82]Στα μοντερνιστικά μυθιστορήματα *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη* και *Θάνατος στη Βενετία* για παράδειγμα είμαστε βέβαιοι πως υιοθετείται σταθερά η οπτική γωνία των κεντρικών ηρώων στην παρουσίαση του κόσμου που τους περιβάλλει, εν αντιθέσει με ό,τι συμβαίνει στα μυθιστορήματα του Αθανασιάδη· βλ.: Cohn, «Ψυχο-αφήγηση», *ό.π.*, 56.

τη δική του εσωτερική ζωή [ενν. του μικρού Στέργιου] αλλά και τη ζωή ολόκληρης της κοινωνίας που κινείται γύρω του»[83].

Καταλήγουμε ότι ο μοντερνισμός επέδρασε μόνον επιδερμικά στη μυθιστορηματική τέχνη του Αθανασιάδη. Ουσιαστικός στόχος του ήταν να αποτυπώσει την ελληνική κοινωνία στα εξελικτικά της στάδια, ενώ η απεικόνιση της συνείδησης λειτούργησε για εκείνον μόνο ως σημείο εκκίνησης, όπως και στον Dostoevsky, για να φτάσει στον απώτερο στόχο του[84]. Δεν λειτούργησε ως κύριο μέσο, όπως ισχύει με τους μοντερνιστές, για να επέλθει η ρήξη με την παράδοση. Ο ίδιος, όπως είδαμε σε προηγούμενο παράθεμα, αναφέρει και το όνομα του Proust ανάμεσα σ' εκείνα που τον διαμόρφωσαν ως συγγραφέα. Τη συγγένεια θα την εντοπίζαμε περισσότερο ως προς τη μεγάλη έκταση των μυθιστορημάτων τους και λιγότερο σε αισθητικό επίπεδο. Το να αρκεστούμε μόνο στο ότι και οι δύο συγγραφείς εστιάζουν τη ματιά τους στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων τους, χωρίς να υπάρχουν και αισθητικές αναλογίες, ή έστω αυτές να είναι ελάχιστες, θεωρούμε ότι είναι αντιεπιστημονικό. Άλλωστε και η Τσούπρου διαπιστώνει ότι μία σειρά μοντερνιστικών στοιχείων δεν ανιχνεύεται πουθενά στο αθανασιαδικό μυθιστόρημα[85]. Βασική αισθητική γραμμή του Αθανασιάδη λοιπόν υπήρξε ο ρεαλισμός.

---

[83]Π.Δ. Μαστροδημήτρης, «Το έπος της προσφυγιάς. Σχόλια στο μυθιστόρημα του Τάσου Αθανασιάδη *Τα Παιδιά της Νιόβης*», *Νέα Εστία*, 1754 (Μάρτιος, 2003) 411.

[84]Όπως προαναφέρθηκε, το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Αθανασιάδη για την ανθρώπινη συνείδηση οφείλεται στην πεποίθησή του ότι η πάλη που λαμβάνει χώρα στον κόσμο δεν αφορά στις τάξεις αλλά στις ιδιοσυγκρασίες· βλ.: Αθανασιάδης, «Επίμετρο – Συνέντευξη στη Γιολάντα Πατεράκη», *ό.π.*, 269. Όπως έχουμε επίσης πολλάκις τονίσει στο παρόν κεφάλαιο, η διαμόρφωση των τελευταίων είναι συνισταμένη εσωτερικών και εξωτερικών παραγόντων που σημαίνει ότι η αντικειμενική πραγματικότητα, όπως και στον Dostoevsky, επ' ουδενί δεν παρακάμπτεται. Ο άνθρωπος έρχεται ολοένα αντιμέτωπος με μία πληθώρα ενδογενών και εξωγενών ερεθισμάτων, τα οποία δοκιμάζουν την ηθική του ακεραιότητα, εφόσον ελλοχεύει πάντα ο κίνδυνος να διολισθήσει στο κακό. Ενώ αντιλαμβάνεται εν γένει το κακό, από την άλλη έλκεται από αυτό, καθότι το αντιμετωπίζει ως πρόκληση που, αν την υπερβεί επιτυχώς, θα ενισχύσει την αυτοπεποίθησή του, αν όχι, θα έχει επιτελέσει ένα βήμα προς την αυτογνωσία, η οποία όμως είναι ούτως ή άλλως μια διαδικασία ατελεύτητη. Ο άνθρωπος βρίσκεται εφ' όρου ζωής δέσμιος μεταξύ δύο αντίρροπων δυνάμεων, του καλού και του κακού, οι οποίες μάχονται η μία την άλλη, ενώ ο ίδιος σε αυτήν την πάλη τελεί ρόλο διαιτητή και αναλόγως του πώς κάθε φορά τη διαχειρίζεται προβάλλει και μια συγκεκριμένη πτυχή του εαυτού του με τον συνακόλουθο αντίκτυπο στις σχέσεις του με τους άλλους ανθρώπους. Η πάλη του κακού με το καλό εντός αλλά και εκτός της ανθρώπινης ψυχής είναι ένα από τα κεντρικά θέματα τόσο στον Αθανασιάδη όσο και στον Dostoevsky και ένα από τα σημεία κλειδιά προκειμένου να αποτυπωθεί η κοινωνία – ελληνική και ρωσική αντίστοιχα –, το σύνολο δηλαδή που συναπαρτίζουν οι αντικρουόμενες ιδιοσυγκρασίες, ακολουθώντας το σκεπτικό του Έλληνα συγγραφέα. Για να καταλάβουμε ότι η πάλη του καλού με το κακό βρίσκεται στο κέντρο της θεματικής του Dostoevsky αρκεί να σκεφτούμε τον πρίγκιπα Μίσκιν από τον *Ηλίθιο*· για τον εν λόγω ήρωα οποιαδήποτε μορφή συναναστροφής του με τον κόσμο, τον οποίο γνωρίζει πραγματικά καθώς επιστρέφει στη Ρωσία στα είκοσι επτά του χρόνια, συνιστά και μία πρόκληση για την αγνότητα και την ηθική του ακεραιότητα, δεδομένου ότι ο ίδιος συνιστά μία *imitatio Christi*. Για μία λεπτομερή ανάλυση του *Ηλιθίου*, βλ.: J. P. Stern, «Three Samples», *On realism*, Λονδίνο – Βοστώνη, Routledge & Kegan Paul, 1973, 6-20. Ως απόρροια των ανωτέρω, ένα στοιχείο που συνδέει τον Αθανασιάδη με τον Dostoevsky είναι η βαθιά τους θρησκευτικότητα.

[85]Βλ.: Τσούπρου, *ό.π.*, 39.

Κεφ. 2ο: Η αρχή του *κακού* και το ζήτημα της Πίστης στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* και στους *Φρουρούς της Αχαΐας*

Στο δεύτερο κεφάλαιο των *Φρουρών της Αχαΐας*, με τίτλο «Ἡ μποτίλια μὲ τὸ κρασὶ τοῦ 1900», διαβάζουμε: «"Ἀπ' τὸ 1880, Κύριε, ὅπου ὁ Ντοστογιέφσκη δημιούργησε τοὺς «Ἀδελφοὺς Καραμάζωφ», περιμένω μαζὶ μὲ τὸν ἀδελφό μου τὸν Ἰβὰν ν' ἀντικρίσουμε τὴ σκηνή, ὅπου «τὸ ζαρκάδι θὰ ξαπλωθεῖ δίπλα στὸ λιοντάρι καὶ ὁ σφαγμένος θὰ σηκωθεῖ γιὰ ν' ἀγκαλιάσει ἐκεῖνον ποὺ τὸν ἔσφαξε». Τὴν περίμεναν μυριάδες Ἰβὰν αὐτὴ τὴ σκηνὴ πρὶν ἀπὸ αἰῶνες, θὰ τὴν περιμένουνε μυριάδες Ἰβὰν κι' ὕστερα ἀπὸ μᾶς. . ."»[86]. Το παράθεμα αυτό αφορά σ' ένα απόσπασμα του θεατρικού έργου που έγραφε ο Μάριος Δροσινός με ήρωες τον Θεό, το διάβολο, τον χρόνο και τον αμαρτωλό και το οποίο διηγείται στη φίλη του τη Βασιλίνα, εφόσον προηγουμένως η συζήτησή τους είχε μετατεθεί στα υπαρξιακά ζητήματα. Σε άλλη περίσταση, ο Δροσινός λέει και πάλι – αυτή τη φορά προς την παρέα του – : «Ὁ Ντοστογιέβσκη πίστευε, πὼς ὕστερα ἀπ' τὴ Δευτέρα Παρουσία, "τὸ ζαρκάδι θὰ ξαπλωθεῖ δίπλα στὸ λιοντάρι καὶ ὁ σφαγμένος θὰ σηκωθεῖ γιὰ ν' ἀγγαλιάσει ἐκεῖνον ποὺ τὸν ἔσφαξε…" Αὐτὸ περίμενε ὁ Ἰβάν στοὺς "Ἀδελφοὺς Καραμάζωφ"»[87]. Ο Δροσινός κατέληξε να λέει τα παραπάνω με αφορμή τη συζήτηση που είχε η παρέα του για τις ανακαλύψεις της φυσικής επιστήμης, όπου του δόθηκε η αφορμή να εκθέσει πάλι τη φιλοσοφία του, ξεκινώντας από το γεγονός ότι στη φύση – συμπεριλαμβανομένου του ανθρώπου που ανήκει σ' αυτήν – είναι όλα ζήτημα συγκρούσεων. Στα αποσπάσματα αυτά υπάρχει πρόδηλη διακειμενικότητα, αφενός επειδή μεταφέρεται σχεδόν αυτούσιο – ελαφρώς τροποποιημένο σε γραμματικοσυντακτικό επίπεδο – το παράθεμα των *Αδελφών Καραμάζοφ*[88], αφετέρου επειδή ο αθανασιαδικός ήρωας αναφέρει σχετικά με το εν λόγω διακείμενο, τον συγγραφέα, τον τίτλο καθώς και έναν από τους ήρωες, όλα τα απαραίτητα στοιχεία δηλαδή που το ταυτοποιούν.

Όπως ειπώθηκε και στην Εισαγωγή, η παρουσία του ντοστογιεφσκικού διακειμένου στο αθανασιαδικό κείμενο στάθηκε η αφορμή για να εξεταστεί ο βαθμός επικοινωνίας των δύο μυθιστορημάτων, μέσω της ανίχνευσης και ανάλυσης στοιχείων που μαρτυρούν μία γενικότερη επίδραση, μιας και είναι γνωστό ότι ο Αθανασιάδης είχε έρθει σε επαφή με το έργο του Dostoevsky βάσει των βιογραφικών κειμένων που είχε γράψει γι' αυτόν και βάσει

[86]Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. Α', ό.π., 183.
[87]Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. Β', ό.π., 171.
[88]Το χωρίο που αποσπάστηκε από το προγενέστερο κείμενο, δηλαδή την πηγή, και λειτούργησε ως διακείμενο στο μεταγενέστερο κείμενο έχει ακριβώς ως εξής: «Θέλω να δω με τα ίδια μου τα μάτια *πως θα ξαπλώσει το ζαρκάδι δίπλα στο λιοντάρι και πως ο σφαγμένος θα σηκωθεί και θα αγκαλιάσει εκείνον που τον έσφαξε*»: Φιόντορ Ντοστογιέβσκη, *Αδελφοί Καραμάζοβ*, (μετάφραση από τα Ρωσικά: Άρης Αλεξάνδρου), Αθήνα, Γκοβόστη, 2014 [1η έκδοση: 1947], 281 (Η πλαγιογράφηση δική μου).

του γεγονότος ότι τα μυθιστορήματά του, όπως φάνηκε στο πρώτο κεφάλαιο, είναι *οιονεί* πολυφωνικά. Υπενθυμίζεται ότι είναι *οιονεί* και όχι αμιγώς πολυφωνικά, πρώτον διότι υπάρχουν παράγοντες υπονομευτικοί για την αυτεξουσιότητα των ηρώων και δεύτερον λόγω της εν πολλοίς αιτιακής διευθέτησης της πλοκής. Πάντως από την επισκόπηση της ιστορίας των δύο μυθιστορηματικών έργων προκύπτουν κοινά σημεία αναφορικά με τους χαρακτήρες, τα οποία, όπως θα φανεί παρακάτω, υπάγονται στην κοινή θεματική που σχετίζεται με την αρχή του *κακού*.

Έτσι, ο βασικός θεματικός άξονας των συγκρινόμενων έργων είναι το *κακό*, με τη σημασία οποιασδήποτε ενέργειας υπόκειται στη βούληση του ανθρώπου και υπονομεύει την αξιοπρέπεια, την ελευθερία, ακόμα και τη ζωή του ίδιου ή/και των συνανθρώπων του. Η αρχή του *κακού* οδηγεί αναπόφευκτα σ' ένα άλλο ζήτημα, γενικότερης εμβέλειας, το ζήτημα της Πίστης, γύρω από το οποίο περιστρέφεται εντέλει η αλληγορική αφήγηση του Ιβάν Καραμάζοφ, «Ο Μέγας Ιεροεξεταστής», αλλά και ολόκληρη η φιλοσοφία του Μάριου Δροσινού. Στο πρώτο υποκεφάλαιο, λοιπόν, θα μελετηθεί η επίδραση των *Αδελφών Καραμάζοφ* στους *Φρουρούς της Αχαΐας* ως προς την αρχή του *κακού* με βάση τους χαρακτήρες-φορείς του[89], ενώ στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα μελετηθεί η συσχέτιση των ιδεών του Ιβάν Καραμάζοφ με εκείνες του Μάριου Δροσινού ως προς το ζήτημα της Πίστης, έχοντας ως αφετηρία τη μορφή του Χριστού στον «Μεγάλο Ιεροεξεταστή» και στο όραμα του Δροσινού αντίστοιχα.

[89]Στα μυθιστορήματα που αποτελούν αντικείμενο της παρούσης συγκριτολογικής εργασίας, οι ήρωες-φορείς του *κακού* δεν προβληματίζονται για την *ιδέα* που έχουν διαμορφώσει βάσει ενδογενών και εξωγενών παραγόντων στην πορεία της ζωής τους και που για εκείνους συνιστά αρχή απεικόνισης του κόσμου. Στα παρακάτω υποκεφάλαια θα δειχτεί για ποιο λόγο συμβαίνει αυτό. Ο κακός τους χαρακτήρας συμπίπτει, θα λέγαμε, με τη στρεβλή ιδέα που έχουν για τον κόσμο και κατ' επέκταση για τον ίδιο τους τον εαυτό. Ο Ρασκόλνικοφ, εν αντιθέσει προς τους ήρωες-φορείς του *κακού* που θα συναντήσουμε ειδικά στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* – και όσον αφορά στο ντοστογιεφσκικό μυθιστορηματικό κόσμο και στους *Δαιμονισμένους* –, αλλά και στους *Φρουρούς της Αχαΐας*, μέσω της ψυχικής δοκιμασίας που βιώνει, καταλήγει να ομολογήσει ανοιχτά το έγκλημα που διέπραξε, πρώτα στην αδελφή του, Ντούνια, κι έπειτα στον ανακριτή. Η μεταμέλεια που δείχνει στο τέλος, αποδεχόμενος την τιμωρία του, υποδεικνύει, αν μη τι άλλο, έναν προβληματισμό εκ μέρους του για την πηγή του *κακού*, ώστε στο τέλος να είναι σε θέση να αντιστρέψει την κατάσταση ακολουθώντας τον δρόμο προς το καλό. Όπως θα φανεί στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου, οι ήρωες-φορείς του *κακού* των συγκρινόμενων μυθιστορημάτων, ούτε μετανοούν ούτε αισθάνονται ενοχές για τον χαρακτήρα τους. Από την άποψη αυτή μένουν ανεξέλικτοι ως χαρακτήρες – και είναι από τους λίγους, θα λέγαμε, τουλάχιστον στα ντοστογιεφσκικά μυθιστορήματα –, εφόσον η στρεβλή ιδέα που έχουν για τους ίδιους και για την πραγματικότητα δεν ευνοεί την αυτοκριτική, η οποία εντασσόμενη στο πλαίσιο της αυτογνωσίας είναι μία διαδικασία ατελεύτητη. Συνεπώς, είναι αδύνατον να έχουν κάποια επικριτική άποψη για το κακό, την οποία, αν διέθεταν, θα διατύπωναν. Για την πορεία που διαγράφει ο Ρασκόλνικοφ στο μυθιστόρημα *Έγκλημα και τιμωρία*, καθώς και για μία γενική ανάλυση της ντοστογιεφσκικής φιλοσοφίας μέσα από τη ζωή και το έργο του Ρώσου συγγραφέα· βλ.: Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, «Θεόδωρος Ντοστογιέφσκι», *Πέντε Ρώσοι Κλασικοί*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2006 [3η έκδοση], 225-320.

2. 1. Χαρακτήρες-φορείς του *κακού* στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* και στους *Φρουρούς της Αχαΐας*.

α). Φιόντορ Καραμάζοφ και Παναγής Καζιάνης

Το τελευταίο, ογκώδες και πιο σημαντικό, από άποψη ιδεών, μυθιστόρημα του Dostoevsky "ανοίγει την αυλαία" του με την παρουσίαση στο αναγνωστικό κοινό του ήρωα που συγκεντρώνει όλα τα αρνητικά στοιχεία του χαρακτήρα που έχουμε συναντήσει στους ήρωες όλων των προηγούμενων ντοστογιεφσκικών μυθιστορημάτων, του Φιόντορ Παύλοβιτς Καραμάζοφ. Πρόκειται για έναν τσιφλικά που με διάφορες επιτηδειότητες και την παρασιτική του ζωή, η οποία ήταν προφανώς αποτέλεσμα της φιλαργυρίας και της ιδιοτέλειάς του, κατάφερε να αποκτήσει μεγάλη περιουσία. Παντρεύτηκε δύο φορές, αποκτώντας και από τους δύο γάμους τρεις γιους. Πέραν όμως αυτών των ελαττωμάτων, ο Φιόντορ διέθετε επιπλέον τα ελαττώματα της φιληδονίας, του αλκοολισμού και της γελωτοποιίας. Λόγω της πληθωρικής του ερωτικής ζωής υπήρχε η φήμη πως είχε αποκτήσει κι έναν τέταρτο γιο, νόθο, από μία γυναίκα κακής φήμης και διαγωγής, η οποία εξαιτίας ακριβώς της έκφυλης, χονδροειδούς της εικόνας τού προκαλούσε σεξουαλική διέγερση. Θα συμφωνήσουμε με τον Braun σχετικά με την αντίληψη του Φιόντορ ότι για τον τελευταίο «δεν υπάρχει γυναίκα τόσο άσχημη ή τόσο αηδιαστική που να μην αξίζει να την ποθήσει κανείς· κι ακόμη περισσότερο: είναι σε θέση ακριβώς το άσχημο και το αηδιαστικό να το εκτιμήσει ως μια ιδιαίτερα εκλεπτυσμένη απόλαυση»[90]. Γίνεται κατανοητό πως έχουμε να κάνουμε με ένα υποκείμενο διαστροφικό, το οποίο μάλιστα έχει επίγνωση της κατάστασής του, αλλά δεν προβαίνει σε καμία ενέργεια προκειμένου να την αλλάξει. Απεναντίας, είτε θυματοποιείται, είτε βρίσκει συνεχώς δικαιολογίες για να καλύψει τις αδυναμίες του, είτε απαντάει με μεγαλύτερη αλαζονεία και περιφρόνηση, όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν υπάρχει πιθανότητα επανόρθωσης των ζημιών που έχει ήδη κάνει. Η πλοκή δίνει στον αναγνώστη μια πλήρη εικόνα αυτής της συμπεριφοράς στο κεφάλαιο όπου εκτίθεται η συγκέντρωση της οικογένειας Καραμάζοφ στο κελί του στάρετς Ζωσιμά για να διευθετήσει τα περιουσιακά της ζητήματα. Ο Φιόντορ λέει σε κάποια φάση: «όταν μπαίνω πουθενά, μου φαίνεται πως είμαι ο πιο πρόστυχος απ' όλους και πως όλοι με νομίζουν για παλιάτσο. Τότε λοιπόν λέω και εγώ μέσα μου: "Άσε να κάνω στ' αλήθεια τον παλιάτσο. Δε με νοιάζει για τη γνώμη σας γιατί όλοι σας, μέχρι τον τελευταίο, είσαστε πιο ποταποί από μένα!" Γι' αυτό είμαι παλιάτσος, από

[90]Μαξιμίλιαν Μπράουν, «Οι αδελφοί Καραμάζοφ», *Ντοστογιέφσκι. Η ζωή του μέσα από το έργο του*, (μτφρ.: Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Αθήνα, Εκκρεμές, 2008 [1η έκδοση στα Γερμανικά: 1976], 361.

την ντροπή μου παίζω τούτο τον ρόλο, από την ντροπή μου ενδοξότατε στάρετς. Από φοβισμένη δυσπιστία κάνω όλη τούτη τη φασαρία»[91] και σε άλλο σημείο, μετά το σκηνικό που δημιούργησε στο κελί του Ζωσιμά, ο αφηγητής μάς δίνει τη σκέψη του και τα συναισθήματά του, όπως ο ίδιος θα τα διατύπωνε: «Τώρα πια ό,τι έγινε έγινε, και δεν πρόκειται ποτέ να το επανορθώσω. Άσε, λοιπόν, να τους φτύσω ακόμα μια φορά ξετσίπωτα: δεν σας ντρέπομαι, καρφί δε μου καίγεται!»[92]. Ο Φιόντορ Καραμάζοφ είναι το απείκασμα του Σβιντριγκάιλοφ ή του Σταυρόγκιν από τους *Δαιμονισμένους* και θα λέγαμε πως τους ξεπερνάει σε κακοήθεια. Από τα λεγόμενά του είναι εμφανές πως αναγνωρίζει το διεφθαρμένο και βδελυρό χαρακτήρα του και αντί να κάνει μία αυτοκριτική και να αλλάξει, επαίρεται και αντλεί ευχαρίστηση με το να πράττει το κακό, θεωρώντας προτέρημα να είναι κανείς κακοήθης. Ο Σβιντριγκάιλοφ συνειδητοποιώντας πάντως, όπως και ο Ρασκόλνικοφ, το αδιέξοδο στο οποίο οδηγούν οι αμαρτωλές πράξεις αυτοκτονεί, εφόσον αδυνατεί να αλλάξει, σε αντίθεση με τον κεντρικό ήρωα του *Έγκλημα και τιμωρία*, που επιλέγει μια διαφορετική στάση ζωής, βασισμένης στην πίστη. Ο Φιόντορ, μέχρι τελευταίας στιγμής, παραμένει αμετακίνητος στη θέση του κακού, γι΄ αυτό και χαρακτηρολογικά ανεξέλικτος, και μένει αδιάγνωστο –ακριβέστερα, εξακολουθητικά δυνητικό– αν θα είχε την ίδια ή παρόμοια κατάληξη με του Σβιντριγκάιλοφ ή του Ρασκόλνικοφ, αν δεν είχε βρει πρόωρα το θάνατο από έναν από τους γιους του.

Ο Φιόντορ είχε συνολικά τέσσερις γιους – συμπεριλαμβανομένου του εξώγαμου, αν όντως ισχύει ότι είχε βιάσει τη γυναίκα που το κοινωνικό περιβάλλον τής είχε δώσει το στερεότυπο χαρακτηρισμό της αλήτισσας –, τον Ντιμίτρι ή αλλιώς Μίτια, τον Ιβάν, τον Αλεξέι ή αλλιώς Αλιόσα και τον Σμερντιακόφ. Το ζήτημα που τίθεται αυτομάτως είναι κατά πόσο και τα τέσσερα αυτά παιδιά κληρονόμησαν από τον πατέρα τα γονίδια του *κακού* και με ποιο τρόπο διαχειρίστηκαν αυτή την κληρονομιά. Καταρχάς, χρειάζεται να διευκρινιστεί ότι ο Φιόντορ υπήρξε, ως αναμενόμενο, κάκιστος πατέρας. Ο ίδιος ο αφηγητής/εννοούμενος συγγραφέας δεν τον έχει σε καμία υπόληψη όταν επί λέξει αναφέρει πως ο Φιόντορ «ήταν ένας άνθρωπος όχι μονάχα τιποτένιος και διεφθαρμένος, μα κοντά σε αυτά και επιπόλαιος»[93] και σε άλλο σημείο ότι «ο καθένας φυσικά μπορεί να φανταστεί τι πατέρας μπορούσε να ‘ναι ένας τέτοιος άνθρωπος και τι ανατροφή θα έδινε στο παιδί του»[94]. Το γεγονός ότι ο συγγραφέας του πολυφωνικού μυθιστορήματος δεν υποτάσσει στη βούλησή του τους ήρωές

[91]Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 54.
[92]*Ό.π.*, 105.
[93]*Ό.π.*, 13.
[94]*Ό.π.*, 16.

του, σεβόμενος την αυτεξουσιότητά τους, δεν σημαίνει ότι δεν έχει και το δικαίωμα να εκφέρει τη γνώμη του γι' αυτούς, ως μία συνείδηση ισότιμη προς τις άλλες[95]. Αυτό συμβαίνει άλλωστε και στην εξωλογοτεχνική, πραγματική ζωή. Όπως λοιπόν ενημερώνει ο αφηγητής στα πρώτα κεφάλαια, ο πρωτότοκος γιος, Μίτια, στην ηλικία των τριών ετών εγκαταλείφθηκε από τον πατέρα υλικά και ψυχοσυναισθηματικά, αφού η μητέρα του αφήνοντάς τον πρώτα σ' εκείνον, εν συνεχεία πέθανε. Αρχικά τον μεγάλωσε ο υπηρέτης Γρηγόρης, ύστερα πέρασε στην κηδεμονία του Πιοτρ Αλεξάντροβιτς Μιούσοβ, ενός ξαδέλφου της νεκρής μητέρας του, ώστε τέλος να καταλήξει σε μια θεία του Μιούσοβ, για να αλλάξει και πάλι για τέταρτη φορά στέγη. Ο πατέρας ήταν απλούστατα αδιάφορος απέναντί του και μάλιστα τον θεωρούσε εμπόδιο στην αχαλίνωτη, φιλήδονη ζωή που διήγε. Ο Μίτια γνώρισε για πρώτη φορά τον πατέρα του, όντας ενήλικος, όταν συνειδητοποίησε ότι έπρεπε να ανεξαρτητοποιηθεί οικονομικά και συνεπώς ότι έπρεπε να προβάλει αξιώσεις επί της περιουσίας, όπως κι έπραξε. Ήδη από την πρώτη τους επαφή, ο Φιόντορ έκανε χείριστη εντύπωση στον γιο του, ενώ, όταν του κατέστησε σαφές πως δεν είχε τίποτα να διεκδικήσει από την περιουσία, τον έφερε στο σημείο να θέλει να τον σκοτώσει.

Ίδια τύχη είχαν και οι δύο του γιοι από τον δεύτερο γάμο, αφού κι εκείνοι δεν μεγάλωσαν με τον πατέρα τους, απ' όταν πέθανε πρόωρα και η δική τους μητέρα. Έκτοτε τους ανέλαβε αρχικά ο Γρηγόρης, ύστερα η στρατηγίνα που είχε αναθρέψει την ορφανή τους μητέρα και τέλος ένας από τους κληρονόμους της στρατηγίνας, ένας τίμιος και ευυπόληπτος άνθρωπος. Ο Ιβάν κι ο Αλιόσα ήρθαν επίσης σε επαφή με το γέρο-Καραμάζοφ στην ενήλικη ζωή τους, αλλά σε αντίθεση με τον Μίτια δεν υιοθέτησαν, τουλάχιστον φαινομενικά και αυτό αφορά ιδίως στον Ιβάν, μία εχθρική στάση απέναντί του. Ο Ιβάν ήταν ιδιαίτερα ευφυής, είχε πνευματικές ανησυχίες, ενδιαφερόταν για τα ζητήματα της επικαιρότητας, ταυτόχρονα όμως η μορφή του περιβαλλόταν από κάποιο μυστήριο και μάλιστα τόσο στον αφηγητή, ο οποίος είναι μέλος της μικρής κοινωνίας όπου διαδραματίζεται η υπόθεση[96], όσο και στους

[95]Επ' αυτού, δηλαδή για το πόσο εκφράζεται η συγγραφική συνείδηση στο πολυφωνικό μυθιστόρημα· βλ.: Μπαχτίν, *ό.π.*, 105-111.

[96]Υπάρχουν αρκετοί δείκτες στο κείμενο που μαρτυρούν ότι ο αφηγητής ήταν μέλος της κοινωνίας όπου λαμβάνει χώρα η υπόθεση, όπως η συχνή χρήση του κτητικού «μας» – «πολιτεία μας» λόγου χάρη – ή δηλώσεις του τύπου «παρ' όλα αυτά, και όταν ακόμα έμαθα αυτό το εξαιρετικό περιστατικό, ο Ιβάν Φιοντόροβιτς εξακολουθούσε να μου φαίνεται αινιγματικός και ο ερχομός του στα μέρη μας ανεξήγητος»: Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 25. Το ενδιαφέρον σημείο από αυτή την παρατήρηση είναι ότι αυτή η έστω φαινομενική αλλά και έμμεση γνωριμία του αφηγητή με τα μυθοπλαστικά πρόσωπα τον καθιστά σε αισθητικό επίπεδο ενεργούν πρόσωπο, μέτοχο της ιστορίας την οποία αφηγείται, διότι κατ' αυτόν τον τρόπο διευκολύνεται ο νοερός διάλογος του αφηγητή/εννοούμενου συγγραφέα με τους ήρωες. Μέσω του οικείου συγγραφικού ύφους ούτε ο αναγνώστης μένει αδιάφορος και αποστασιοποιημένος απ' όσα βλέπει να ξετυλίγονται μπροστά του. Σε προηγούμενο κεφάλαιο έγινε λόγος για τη συμμετοχή του αφηγητή/εννοούμενου συγγραφέα στο πολυφωνικό μυθιστόρημα, γεγονός που οφείλεται συν τοις άλλοις στην οργάνωση του υλικού του εν τω χώρω, η οποία και επιβεβαιώνεται

κατοίκους της πολιτείας έκανε εξαιρετική εντύπωση το γεγονός ότι τον πρώτο καιρό συμβίωνε αρμονικά με τον πατέρα του, δεδομένου του χαρακτήρα που ο τελευταίος είχε.

Ο Αλεξέι Φιοντόροβιτς Καραμάζοφ, ή κοινώς Αλιόσα, αποτελεί τον κεντρικότερο ήρωα του μυθιστορήματος, αν ακολουθήσουμε τα λεγόμενα του συγγραφέα που πρώτος τον συστήνει ως τέτοιον· ήδη από τις πρώτες γραμμές των *Αδελφών Καραμάζοφ* διαβάζουμε: «Αρχίζοντας να περιγράφω τη ζωή του *ήρωά μου*, του Αλεξέι Φιοντόροβιτς Καραμάζοβ,…»[97] . Το παραπάνω παράθεμα ανήκει στον Πρόλογο στον οποίο ο Dostoevsky θέλησε να δώσει κάποιες διευκρινίσεις σχετικά με τον τρίτο γιο του Φιόντορ, συγκεκριμένα τον λόγο που τον ανάγει σε κεντρικό ήρωα, εφόσον σύμφωνα με τον ίδιο και όπως ο αναγνώστης θα διαπιστώσει διαβάζοντας την πλοκή, ο Αλιόσα ως χαρακτήρας δεν έχει τίποτα που να τον κάνει να ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους ήρωες. Θα λέγαμε μάλιστα πως είναι από τα πιο παθητικά πρόσωπα του μυθιστορήματος. Στην πραγματικότητα ο Αλιόσα είναι ο πρωταγωνιστής του τελευταίου μυθιστορηματικού έργου του Dostoevsky, το οποίο θα είχε συνέχεια, αν ο θάνατος δεν του στερούσε τη δυνατότητα να το ολοκληρώσει. Αν λοιπόν το μυθιστόρημα είχε ολοκληρωθεί θα είχε γίνει αντιληπτός ο πρωταγωνιστικός ρόλος του συγκεκριμένου ήρωα. Το κείμενο που έχει ο αναγνώστης στα χέρια του και φέρει τίτλο *Αδελφοί Καραμάζοφ* αποτελεί απλώς το πρώτο μέρος του κατ' εξοχήν μυθιστορήματος – άρα οι *Αδελφοί Καραμάζοφ* στο σύνολό τους λειτουργούν εν είδει εισαγωγής –, που θα πραγματευόταν τη δράση του Αλιόσα στην εποχή κατά την οποία γραφόταν το κείμενο όπως υπάρχει στην παρούσα μορφή, δηλαδή την τότε τρέχουσα για το συγγραφέα στιγμή, όπως πληροφορεί ο ίδιος στον Πρόλογο. Επίσης, σύμφωνα με όσα ο Dostoevsky σημειώνει λίγο παρακάτω «…το πρώτο [ενν. τους *Αδελφούς Καραμάζοφ*], αναφέρεται σε γεγονότα που έγιναν εδώ και δεκατρία χρόνια. Καλά, καλά» συνεχίζει «αυτό δεν είναι καν μυθιστόρημα, μα η διήγηση ενός περιστατικού που συνέβη στα πρώτα εφηβικά χρόνια του ήρωά μου. Όμως είμαι αναγκασμένος να γράψω και το πρώτο μυθιστόρημα γιατί, χωρίς αυτό, πολλά πράγματα στο δεύτερο θα έμεναν ακατανόητα»[98]. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Αλιόσα δεν διατηρούσε εχθρικές σχέσεις με τον πατέρα του, ίσα ίσα ήταν ανεκτικός, αφού δεν του καταλόγιζε ποτέ τίποτα παρόλο που δεν ενέκρινε όσα έκανε. Είναι ένας αγνός χαρακτήρας, αλλά δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής ότι σε όλη την έκταση της πλοκής βρίσκεται ακόμα σε πολύ νεαρή ηλικία, που σημαίνει ότι ο χαρακτήρας του δεν έχει διαμορφωθεί όσο

από την εντύπωση που αφήνει ο συγγραφέας να διαφανεί, ότι δηλαδή γνωρίζει τους ήρωες, εμπλεκόμενος ενεργά στην υπόθεση.

[97]*Ό.π.*, 11 (Η πλαγιογράφηση στο παραπάνω παράθεμα δική μου).

[98]Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 12.

θα έπρεπε. Όσο παρακολουθείται η δράση του στο μυθιστόρημα, κάθε αναγνώστης θα τον κατέτασσε στην κατηγορία των θρησκευόμενων ατόμων, υπέρμαχων της Ορθοδοξίας και σε αυτό θα συνέβαλλε φυσικά το γεγονός ότι είχε συνδεθεί στενά με τον στάρετς Ζωσιμά, τον οποίο εκτιμούσε βαθύτατα. Ωστόσο, ουδείς γνωρίζει αν στο κύριο μυθιστόρημα ο κεντρικός αυτός ήρωας θα παρέμενε στην ίδια γραμμή της αγνότητας, της θρησκευτικότητας και της ορθόδοξης πίστης. Το γεγονός πάντως ότι φέρει τα καραμαζοφικά γονίδια αφενός – και για το πόσο ευθύνονται εν γένει τα γονίδια στη διαμόρφωση του χαρακτήρα θα γίνει λόγος παρακάτω με αφορμή την ανάλυση της προσωπικότητας των αδελφών – και η συγκαταβατική του αφετέρου αντίδραση στις επικίνδυνες απόψεις του αδελφού του Ιβάν δεν τον καθιστούν υπεράνω πάσης υποψίας. Σύμφωνα με τον Αλεξανδρόπουλο, ο Αλιόσα προοριζόταν να γίνει ο πρωταγωνιστής του «Βίου του μεγάλου αμαρτωλού», του μεγαλεπήβολου μυθιστορήματος που ο Dostoevsky είχε θέσει ως στόχο να συγγράψει ήδη από την εποχή των *Δαιμονισμένων* και λίγο νωρίτερα. Πράγματι ο Αλιόσα είναι μία αμφιλεγόμενη προσωπικότητα και μπορούν να γίνουν οποιεσδήποτε εικασίες για το πώς θα μπορούσε να εξελιχθεί. Πάντως το να ισχυριστεί κάποιος ότι θα μπορούσε να αντιπροσωπεύσει τον μεγάλο αμαρτωλό, δηλαδή το πρόσωπο όπου συγκεντρώνονται όλα τα δαιμονικά στοιχεία, ως ένας προσωποποιημένος Σατανάς με άλλα λόγια, είναι ακραίο[99]. Η προσωπικότητά του μπορεί να αναλυθεί μόνο βάσει της δράσης του στο μυθιστόρημα, ενώ το αν θα ξεστρατίσει από τον δρόμο της πίστης, στρεφόμενος στην αθεΐα, είναι στην

[99]Η άποψη του Αλεξανδρόπουλου ότι ο Αλιόσα θα ενσάρκωνε τον ρόλο του «μεγάλου αμαρτωλού» θεωρούμε πως προέκυψε κάπως βεβιασμένα. Ο Dostoevsky, όταν ολοκλήρωσε τον *Ηλίθιο*, συνέλαβε όντως την ιδέα να συγγράψει ένα μυθιστόρημα επικών διαστάσεων υπό τον τίτλο αρχικά «Αθεϊσμός» και εν συνεχεία «Ο βίος του Μεγάλου Αμαρτωλού». Τελικά το σχέδιο δεν υλοποιήθηκε, ωστόσο το υλικό, όπως το είχε συγκροτήσει στο μυαλό του προκειμένου να αρχίσει τη συγγραφή αυτού του μεγαλόπνοου μυθιστορήματος, διοχετεύτηκε στη δημιουργία των επόμενων τριών μυθιστορημάτων, ήτοι των *Δαιμονισμένων*, του *Εφήβου*, και των *Αδελφών Καραμάζοφ*. Ένας από τους λόγους για τους οποίους το σχέδιο έμεινε μόνο στη θεωρία και δεν πέρασε στην πράξη είναι και αυτός που επεσήμανε ο Braun· ότι δηλαδή ήταν αδύνατη η δημιουργία ενός και μόνο χαρακτήρα που να αντιπροσωπεύει την αμαρτία σε όλη της την έκταση και την πολυπλοκότητα, διότι εν τοις πράγμασι ένας τέτοιος τύπος δεν απαντάται ούτε στην εξωλογοτεχνική, εμπειρική, πραγματικότητα. Αυτό, σύμφωνα και πάλι με τον Braun, ο Dostoevsky το συνειδητοποίησε όταν δούλευε τον *Έφηβο*, γι' αυτό κι αποφάσισε τελικά να διαμοιράσει το *κακό* στα μέλη μιας οικογένειας. Έτσι, λοιπόν, γεννήθηκαν οι *Αδελφοί Καραμάζοφ*. Για την άποψη του Αλεξανδρόπουλου· βλ.: Αλεξανδρόπουλος, *ό.π.*, 304-309. Για το σχέδιο του Dostoevsky και τους *Δαιμονισμένους* γενικότερα· βλ.: Richard Peace, «The pamphlet novel: 'The Devils'», *Dostoyevsky. An examination of the major novels*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1971, 140-178. Βλ.: επίσης τις επιστολές του Dostoevsky προς τον ποιητή και φίλο του A. N. Maikov, συγκεκριμένα εκείνην που φέρει ημερομηνία 15η Μαΐου 1869 και τόπο αποστολής τη Φλωρεντία, όπου ο συγγραφέας ενημερώνει τον φίλο του για την ιδέα που είχε· για την ακρίβεια του γράφει: «Σου είπα ή δεν σου είπα ότι είχα μία συγκεκριμένη λογοτεχνική ιδέα (ένα μυθιστόρημα-*παραβολή στον αθεϊσμό*), σε σχέση με την οποία όλη η προηγούμενη λογοτεχνική μου καριέρα είναι αμελητέα, *απλώς* μία εισαγωγή και στην οποία πρόκειται να αφιερώσω *όλη* την υπόλοιπή μου ζωή;»: «Letters to A.N. Maikov», *Dostoevsky: Letters and Reminiscences*, (μτφρ. από τα Ρωσικά: S.S. Koteliansky, J. Middleton Murry), Λονδίνο, Chatto & Windus, 1923, 82 (Η μετάφραση δική μου). Για το συμπέρασμα του Braun· βλ.: Μπράουν, *ό.π.*, 358-359.

ευχέρεια του αναγνώστη να το σκεφτεί[100]. Τα μυθιστορήματα του Dostoevsky, άλλωστε, ως πολυφωνικά, είναι κοινώς αποδεκτό ότι έχουν ανοικτό τέλος· οι *Αδελφοί Καραμάζοφ* δε και ειδικότερα η περίπτωση του Αλιόσα είναι η επιβεβαίωση αυτής της αρχής[101].

Ο Φιόντορ εικάζεται ότι εκτός από τους τρεις παραπάνω γιους είχε κι έναν νόθο γιο, τον Σμερντιακόφ. Μητέρα του ήταν η Λιζαβέτα Σμερντιάστσαγια, μία εικοσάχρονη γυναίκα περιθωριακή που τριγύριζε άσκοπα στους δρόμους της πολιτείας, άπλυτη και σχεδόν άντυτη. Εκτός από ελαττώματα που ήταν επιζήμια για τον εαυτό της, η Λιζαβέτα διέθετε και καλά στοιχεία, εφόσον δεν είχε τολμήσει ποτέ να κλέψει, παρόλες τις ευκαιρίες που της είχαν δοθεί, ενώ τις φιλανθρωπίες που δεχόταν δεν τις κρατούσε για τον εαυτό της, αντιθέτως τις απέθετε στο κουτί της εκκλησίας ή της φυλακής. Η Λιζαβέτα πέθανε αμέσως αφότου γέννησε το Σμερντιακόφ στο μπάνιο που βρισκόταν στον κήπο του Φιόντορ. Ούτε ο ίδιος ο αφηγητής γνωρίζει αν αυτή η γυναίκα βρέθηκε εκεί τυχαία ή την έμπασαν άλλοι, γεγονός πάντως που ενισχύει την εγκυρότητα των φημών που θέλουν τον Καραμάζοφ πατέρα του Σμερντιακόφ. Το ορφανό τελικά υιοθετήθηκε από τους υπηρέτες του Φιόντορ, τον Γρηγόρη και τη Μάρθα, κι έγινε κι αυτός υπηρέτης, λακές, όπως αποκαλείται στην αφήγηση. Ο Σμερντιακόφ ήταν ένας δύστροπος χαρακτήρας, ακοινώνητος, περιφρονητικός με όλους, ενώ από μικρός είχε σαδιστικές τάσεις, αφού εύρισκε ευχαρίστηση στο να κρεμάει τις γάτες κι έπειτα να τις θάβει κάνοντας ιεροτελεστία. Αυτό υποδεικνύει πως διέθετε ψυχολογία εγκληματία και ήταν προφανές από την παιδική του ηλικία ότι θα εξελισσόταν σε ψυχοπαθή. Εκτός των άλλων ήταν κι επιληπτικός.

Μέχρι στιγμής όλα τα στοιχεία του χαρακτήρα που έχουν προκύψει για τον Φιόντορ κάθε άλλο παρά θετικά είναι. Εύλογα θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί πώς και δεν αποτελεί αυτός την ενσάρκωση της ιδέας του «μεγάλου αμαρτωλού». Εμβαθύνοντας στην

---

[100]Η αθεΐα, σύμφωνα με τον Dostoevsky, έχει δύο όψεις· τον Καθολικισμό και τον σοσιαλισμό. Αν υποθέσει κανείς ότι ο Αλιόσα είχε απωλέσει τελικά την πίστη του και την αγνότητά του, τότε εύλογο είναι, βάσει και του επωνύμου του, να είχε στραφεί στον σοσιαλισμό και όχι στον Καθολικισμό. Το επώνυμο Καραμάζοφ, όπως εξηγεί ο Αλεξανδρόπουλος, παραπέμπει στο επώνυμο Καρακόζοφ, το επώνυμο του Ρώσου επαναστάτη που το 1866 αποπειράθηκε να σκοτώσει τον τσάρο Αλέξανδρο Β΄. Ο Dostoevsky είχε υπόψη του προφανώς το περιστατικό, το οποίο αποτέλεσε και αφορμή για να εμπνευστεί τον χαρακτήρα του Ρασκόλνικοφ. Για το πόσο επέδρασε η απόπειρα δολοφονίας του τσάρου στη σύλληψη του Ρασκόλνικοφ· βλ.: Peace, «Ethical Reappraisal: 'Crime and Punishment'», *ό.π.*, 19-33. Η άποψη πάντως του Αλεξανδρόπουλου ότι ο Αλιόσα θα μπορούσε να εξελιχθεί σε μηδενιστή ή σοσιαλιστή δεν είναι παράλογη, δεδομένων των παραπάνω, σε αντίθεση με τον ισχυρισμό του ότι ο συγκεκριμένος ήρωας θα μπορούσε να αντιπροσωπεύσει την ιδέα του μεγάλου αμαρτωλού· βλ.: Αλεξανδρόπουλος, *ό.π.*, 305.

[101]Ο Bakhtin γράφει συγκεκριμένα επ' αυτού: «Θα πούμε μόνον ότι όλα τα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι έχουν ένα *κατά συνθήκην λογοτεχνικό, κατά συνθήκην μονολογικό* τέλος (χαρακτηριστικό απ' αυτή την άποψη είναι το τέλος του μυθιστορήματος *Έγκλημα και τιμωρία*). Στην πραγματικότητα, **μόνον οι *Αδελφοί Καραμάζοφ* έχουν ένα καθ' ολοκληρίαν πολυφωνικό τέλος, ακριβώς όμως γι' αυτόν το λόγο το μυθιστόρημα παραμένει εκκρεμές από μονολογική άποψη**»: Μπαχτίν, «Το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι και η παρουσίασή του στην κριτική ανάλυση», *ό.π*, 67 (Ο επιτονισμός δικός μου).

περίπτωσή του όμως γίνεται αντιληπτό πως η διαταραχή της προσωπικότητας από την οποία έπασχε δεν ήταν τέτοια, ώστε να οδηγηθεί σε κάποια δολοφονική ενέργεια αλλά και γενικότερα σε οποιαδήποτε εγκληματική πράξη που θα τον έκανε να αγγίξει τα όρια της απόλυτης αμαρτίας. Το πρόβλημα της αναπαράστασης της απόλυτης αμαρτίας – εφόσον αυτή δεν μπορεί να αντιπροσωπευθεί από ένα πρόσωπο – ο Dostoevsky το επέλυσε με την επινόηση μιας αμαρτωλής οικογένειας, ώστε κάθε μέλος της να αντιπροσωπεύει και μία διαφορετική πτυχή του *κακού*. Είναι γεγονός ότι η προσωπικότητα ενός ατόμου είναι αποτέλεσμα της διάδρασης γενετικών και περιβαλλοντικών παραγόντων. Αυτό σημαίνει πως και οι τρεις ή οι τέσσερις – αν ληφθεί υπόψη και ο Σμερντιακόφ – γιοι του Φιόντορ έχουν γενετικά κληρονομήσει τα "κακά" γονίδιά του, εφόσον σε αυτόν δεν υπάρχει κάποιο θετικό γνώρισμα. Στο κείμενο γίνονται συχνά νύξεις ή αναφορές στο καραμαζοφικό γένος, υπονοώντας ότι σε όλα τα αδέλφια ενυπάρχουν όλα ή κάποιο από τα ελαττώματα του πατέρα· απ' αυτή την άποψη είναι χαρακτηριστικά τα όσα λέει ο Ρακίτιν στον φίλο του, τον Αλιόσα: «Είσαι και συ Καραμάζοβ, είσαι ένας σωστός Καραμάζοβ· θα πει λοιπόν πως κάτι έχει να κάνει το γένος και η επιλογή. Από πατέρα φιλήδονος και από μάνα παλαβός» και λίγο παρακάτω: «Εσάς των Καραμάζοβ τούτα είναι όλα και όλα τα χαρακτηριστικά σας: Φιληδονία, απληστία, παλαβομάρα!»[102]. Η παρατήρηση του Ρακίτιν είναι δίχως άλλο γενικευτική. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η φιληδονία δεν χαρακτηρίζει όλους τους αδελφούς. Είναι εξαιρετικά πολύπλοκοι οι μηχανισμοί με τους οποίους τα γονίδια επιδρούν στη συμπεριφορά του ανθρώπου. Η επίδραση τους είναι σε κάθε περίπτωση έμμεση. Τα πορίσματα των ερευνών που έχουν γίνει πάνω στον τομέα των νευροεπιστημών έχουν δείξει ότι η ύπαρξη ενός μεμονωμένου γονιδίου – ας υποτεθεί της φιληδονίας – δεν είναι αρκετή ώστε το άτομο να εκδηλώσει την αντίστοιχη συμπεριφορά[103]. Η εκδήλωσή της θα εξαρτηθεί από τον τρόπο που το γονίδιο αυτό θα αλληλεπιδράσει με τα υπόλοιπα γονίδια και με μία σειρά άλλων μη-γενετικών παραγόντων, όπως αφενός είναι τα ερεθίσματα από το περιβάλλον και αφετέρου τα μηνύματα που το άτομο λαμβάνει από αυτό σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Κάποια απ' αυτά τα μηνύματα δε, τα έχει αφομοιώσει, τα έχει μετατρέψει σε *ιδέες*, τις οποίες έχει καταστήσει σε οδηγό της ζωής του, με άλλα λόγια τις έχει καταστήσει σε αρχή απεικόνισης του κόσμου. Επιπλέον, όπως αναφέρθηκε λίγο παραπάνω, τα γονίδια επιδρούν στην ανθρώπινη συμπεριφορά μόνο εμμέσως, που σημαίνει ότι η βασική τους

[102]Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 97.
[103]Σχετικά με την επίδραση των γονιδίων στη διαμόρφωση του χαρακτήρα· βλ.: Ian Kennedy, «Research in behavioural genetics», *Genetics and human behaviour. The ethical context*, Λονδίνο, Nuffield Council on Bioethics, 2002, 36.

λειτουργία συνίσταται στην παραγωγή πρωτεϊνών, οι οποίες αναλόγως του πώς διατάσσονται στο γενετικό υλικό και αναλόγως των εξωτερικών συνθηκών όπου δρουν, είναι υπεύθυνες για την εκάστοτε συμπεριφορά που κάποιος θα εκδηλώσει. Οπωσδήποτε είναι απαραίτητη η ύπαρξη του κατάλληλου ερεθίσματος ώστε η τελευταία να πυροδοτηθεί[104].

Επιστρέφοντας στην περίπτωση των Καραμάζοφ, σύμφωνα και με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, προκύπτει ότι και οι τρεις ή οι τέσσερις αδελφοί φέρουν τα γονίδια του πατέρα, που οπωσδήποτε με τη συνέργεια περιβαλλοντικών παραγόντων, είναι δυνατόν να εκδηλωθούν σε όλους ή σε κάποιους από αυτούς, όλα, ορισμένα ή κανένα στοιχείο της προσωπικότητας του γερο-Καραμάζοφ. Ο Μίτια, λοιπόν, μοιάζει στον πατέρα στο θέμα της αδυναμίας να χαλιναγωγήσει τα πάθη του, με άλλα λόγια στη φιληδονία, γεγονός που το έχει παραδεχτεί και ο ίδιος· στον Αλιόσα εκμυστηρεύεται τα εξής σε κάποια τους συνάντηση: «Αγαπούσα την ακολασία, αγαπούσα και το αίσχος της ακολασίας. Αγαπούσα τη σκληρότητα: μήπως δεν είμαι τάχα κοριός, μήπως δεν είμαι ένα αιμοβόρο ζωύφιο; Το ‘παμε πια: είμαι Καραμάζοβ!»[105] και συνεχίζει περιγράφοντας το περιστατικό με μία κοπέλα, την οποία χρησιμοποίησε ένα βράδυ για να ικανοποιήσει τις ορέξεις του, πληγώνοντας τα συναισθήματά της, εφόσον εκείνη περίμενε ύστερα να την παντρευτεί. Απεναντίας εκείνος εξαφανίστηκε. Εκτός από τη φιληδονία, όπως τεκμαίρεται από τα λεγόμενά του, κληρονομεί από τον πατέρα του την αλαζονεία, τον κυνισμό, αλλά και την έλξη προς το χονδροειδές όσον αφορά στις γυναίκες. Πράγματι ο Μίτια ερωτεύεται την ίδια γυναίκα, με την οποία ήταν ερωτευμένος και ο πατέρας του, τη Γκρούσενκα, ενώ δεν ένιωθε τίποτα ερωτικά για τη λεπτεπίλεπτη, ευγενικής καταγωγής, Κατερίνα Ιβάνοβνα. Δημιουργείται συνεπώς ένα ερωτικό τρίγωνο στο οποίο εμπλέκονται πατέρας (Φιόντορ), γιος (Μίτια), και η ίδια γυναίκα, η Γκρούσενκα.

Ο Μίτια ήδη αισθανόταν απέχθεια για τα καμώματα και εν γένει για τον χαρακτήρα του γερο-Καραμάζοφ σχεδόν από την πρώτη στιγμή που τον γνώρισε, δηλαδή από τότε που έπρεπε να διευθετήσουν τα περιουσιακά· αργότερα προέκυψε και η αντιζηλία του προς εκείνον λόγω αυτής της γυναίκας, οπότε η κακή τους σχέση επιδεινώθηκε περαιτέρω. Το γεγονός βέβαια ότι ο πατέρας του χρησιμοποίησε τη Γκρούσενκα ως μέσο για να του στήσει παγίδα και να τον εκβιάσει, ώστε να πάψει να έχει οποιαδήποτε αξίωση επί της περιουσίας, διόγκωσε την οργή του. Ο Μίτια, παρόλο που στη ζωή του ήθελε να είναι τίμιος ακολουθώντας την αρχή του Schiller – τον οποίο μάλιστα επικαλείται –, να κρατάει δηλαδή

[104]Βλ.: *Ο.π.*
[105]Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 130.

μίαν απόσταση από τις υλικές απολαύσεις – άρα και τη φιληδονία –, και θεωρώντας πως πραγματικά ελεύθερος άνθρωπος είναι όποιος από δική του επιλογή δεν μένει δέσμιος των αδυναμιών που συνεπάγεται η υλική πραγματικότητα, συμπεριλαμβανομένης της ιδιοτέλειας, εντούτοις αφέθηκε να παρασυρθεί από το σφοδρό πάθος του για τη Γκρούσενκα σε σημείο να σκεφτεί τη δολοφονία του πατέρα του. Πράγματι σε κάποιο σημείο της πλοκής ο αναγνώστης παρακολουθεί τον Μίτια να καταφτάνει στο σπίτι του Φιόντορ και θεωρώντας βέβαιο πως η Γκρούσενκα βρισκόταν εκεί, του επιτίθεται με χτυπήματα τόσο βίαια που θα μπορούσαν να αποβούν θανάσιμα για τον γέρο. Φυσικά αυτό είναι ένα περιστατικό, το οποίο αργότερα θα συμβάλει αρνητικά στην απόφαση του δικαστηρίου για την πραγματική ενοχή του Μίτια ή όχι στον φόνο του γέρο-Καραμάζοφ.

Ο αναγνώστης γνωρίζει από την αφήγηση ότι ο Μίτια δεν σκότωσε τον πατέρα του, παρά την εσφαλμένη καταδικαστική απόφαση. Όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, ο Φιόντορ δεν είχε προβεί σε καμία αξιόποινη πράξη· κι αυτό διότι φυσικά δεν ήθελε με κανέναν τρόπο να υπονομεύσει τη ζωή του. Το ότι ο Μίτια δεν έγινε πατροκτόνος, κι αυτό καθαρά από μία σειρά συμπτώσεων, δεν σημαίνει ότι είναι αθώος σε ηθικό επίπεδο και μόνο για το γεγονός ότι σκέφτηκε αυτή την πράξη, ακόμα κι αν υποκινήθηκε από την οργή του. Γνωρίζοντας πως ο Dostoevsky δεν έμενε αδιάφορος στα ζητήματα της επικαιρότητας, με το να επιλέξει για τον Μίτια την καταδίκη του βάσει του νόμου, θέλησε να προχωρήσει σε μία έμμεση κριτική εναντίον του ισχύοντος στην εποχή του συστήματος της δικαιοσύνης. Η αλήθεια είναι πως δεν υπήρχε κανένα στοιχείο που να αποδεικνύει την αθωότητα του Μίτια, ωστόσο αν η υπεράσπιση διέθετε τις ανάλογες ικανότητες, θα μπορούσε, αν μη τι άλλο, να πετύχει να του αναγνωριστούν κάποια ελαφρυντικά. Επιπλέον, η ντοστογιεφσκική κριτική στρέφεται και κατά του γεγονότος ότι τα δικαστήρια στη Ρωσία ήταν ορκωτά, κάτι που – με εξαίρεση βέβαια υποθέσεις όπως του γερο-Καραμάζοφ όπου υπήρχαν αδιάσειστα, θα λέγαμε, στοιχεία, εναντίον του κατηγορουμένου – μειώνει την αξιοπιστία τους και αυξάνει την πιθανότητα των πεπλανημένων αποφάσεων[106]. Πέρα από την ανεπάρκεια των δικαστηρίων, όμως, ο συγγραφέας με το να επιφυλάσσει τέτοιο τέλος για τον ήρωά του, θέλησε επίσης –

[106]Για να πειστεί ο αναγνώστης περί του λόγου το αληθές, σχετικά με το γεγονός δηλαδή ότι τα ντοστογιεφσκικά έργα έχουν έμμεσες αναφορές στην επικαιρότητα της περιόδου συγγραφής τους, αρκεί να διαβάσει το *Ημερολόγιο ενός συγγραφέα* – στο οποίο ο Dostoevsky εκθέτει ανοικτά τους προβληματισμούς του για διάφορα επίκαιρα ζητήματα – και να εξετάσει συνδυαστικά το περιεχόμενο των ημερολογιακών σημειώσεων με τα περιστατικά ή τα πρόσωπα που θίγονται – εμμέσως συνήθως – στα μυθιστορήματά του. Ένα απτό παράδειγμα είναι οι σημειώσεις για τον δικηγόρο Σπάσσοβιτς, από τον οποίο ο συγγραφέας εμπνεύστηκε τον δικηγόρο Φετιουκόβιτς στους *Αδελφούς Καραμάζοφ*· συγκεκριμένα πρόκειται για τον δικηγόρο που ανέλαβε την υπεράσπιση του Μίτια· βλ.: Φ. Ντοστογιέφσκι, «Φεβρουάριος 1876 – Κεφάλαιο δεύτερο», *Το ημερολόγιο ενός συγγραφέα*, (μτφρ.: Μίνα Ζωγράφου), Αθήνα, Δαρεμάς, 195-, 63-79. Σχετικά με την κριτική διάθεση του Dostoevsky απέναντι στο δικαιικό σύστημα της Ρωσίας· βλ.: Μπράουν, *ό.π.*, 348-349.

και το κυριότερο – να αναδείξει την ανώτερη σημασία της θείας δικαιοσύνης έναντι της ανθρώπινης, με την έννοια ότι η αποτελεσματικότητα της δεύτερης είναι αμφίβολη σε αντίθεση με την αποτελεσματικότητα της πρώτης, η οποία είναι αδιαμφισβήτητη.

Συνοψίζοντας για τον Μίτια, ο μεγαλύτερος γιος του Καραμάζοφ αναγνωρίζει την ηθική νοσηρότητα του πατέρα του και τη βδελυγμία που ο τελευταίος προκαλεί, εν ολίγοις αναγνωρίζει ότι πρόκειται για μία διαταραγμένη προσωπικότητα. Ας μη λησμονείται ότι ο Μίτια, όπως και κανένα από τα αδέλφια του – με εξαίρεση μάλλον τον Σμερντιακόφ κι αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την ερμηνεία των γεγονότων – δεν μεγάλωσε πλάι σε αυτό το αρνητικό πρότυπο ανθρώπου. Οι εμπειρίες που είχε από τη ζωή και ενδεχομένως η διαπαιδαγώγηση που έλαβε του επέτρεψαν να αναγνωρίσει τα ηθικά ελαττώματα του πατέρα του, εφόσον συνεχώς τον αποδοκιμάζει στα άτομα του κοινωνικού του περίγυρου, και να προσπαθήσει, όσο αυτό του ήταν δυνατόν, να αποφύγει τις πατρικές συμπεριφορές. Ανεξαρτήτως όμως των εμπειριών και της διαπαιδαγώγησης, ούτως ή άλλως δεν υπήρχε περίπτωση να δει με θετικό μάτι τον πατέρα του και να τον συμπαθήσει, για τον λόγο ότι ένα άτομο υπέρμετρα εγωιστικό και γελοίο, όπως είναι ο Φιόντορ, αναπόφευκτα εμπνέει αρνητικά συναισθήματα στον οποιονδήποτε. Το ελάττωμα της φιληδονίας που απαντάται στον συγκεκριμένο ήρωα καθώς και ο τύπος της γυναίκας που τον προσελκύει, αποδίδονται σε σημαντικό βαθμό στα πατρικά γονίδια, τα οποία ενεργοποιήθηκαν, παρουσία συγκεκριμένων ερεθισμάτων κατά τη διάρκεια της ζωή του. Αναφορικά τώρα με την αδυναμία να ελέγξει και να επιβληθεί στα πάθη του, είναι πιθανό η στέρηση της γονικής παρουσίας και κατ' επέκταση της γονικής στοργής αλλά και εν τέλει η έλλειψη ενός σταθερού κηδεμόνα να του δημιούργησαν ένα κενό, μία πληγή ανεπούλωτη, με αποτέλεσμα την έλλειψη αυτοπεποίθησης και αυτοελέγχου.

Ο Ιβάν, όπως προαναφέρθηκε, είναι από τα πιο μυστηριώδη πρόσωπα του μυθιστορήματος. Δεν έχει συγκρουσιακές σχέσεις με τον πατέρα του, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι δεν τον απεχθανόταν. Ο αφηγητής πρώτον, καθώς τον συστήνει στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος, αναφέρει γι' αυτόν ότι από παιδί κιόλας θεωρούσε ντροπή και να μιλάει κανείς για τον πατέρα του[107]. Δεύτερον ο Ιβάν ομολογεί στον Αλιόσα πως το γένος των Καραμάζοφ το χαρακτηρίζει η ποταπότητα, που θα αποτελέσει το "εφόδιο" για να πορευτεί στη ζωή του ειδικά από την ηλικία των τριάντα και μετά. Και συμφωνεί με τον μικρότερο αδελφό του ότι ως ποταπότητα θεωρεί συγκεκριμένα την ακολασία και τη διαφθορά, τις οποίες προτίθεται να αποφύγει προς το παρόν, εφαρμόζοντας και πάλι τον

[107]Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 22.

τρόπο των Καραμάζοφ, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, δηλαδή την "αρχή" του «"όλα επιτρέπονται"»[108]. Από τον λόγο του Ιβάν και ιδιαίτερα απ' αυτή την φράση, «όλα επιτρέπονται», τεκμαίρεται μίαν αμφισημία ως προς τις προθέσεις του. Ο Ιβάν, σε αντίθεση με τον Μίτια, δεν ήταν καθόλου αφελής, απεναντίας διέθετε μία πνευματική οξύτητα και σε αυτό οφείλεται σίγουρα το γεγονός ότι σπούδασε. Γενικότερα από μικρός είχε μια έφεση προς τη μάθηση. Με δεδομένο αυτό, οποιοδήποτε αρνητικό γονίδιο κληρονόμησε από τον γερο-Καραμάζοφ, συμφυρόμενο με το ευρύ και μη ευκαταφρόνητο ιδεολογικό του οπλοστάσιο, καθιστά τις ιδέες του επικίνδυνες κι αν όχι τόσο για τον ίδιο, σίγουρα για ορισμένους που τον ακούν και στους οποίους ασκεί επίδραση. Ο δεύτερος γιος του Φιόντορ Καραμάζοφ παρατηρεί και προβληματίζεται σοβαρά για την εγκόσμια τάξη και δεν είναι καθόλου απορίας άξιον ότι καταπιάνεται με τέτοιου είδους ζητήματα, διότι αυτά μπαίνουν μοιραία στο προσκήνιο σε όποιον φιλοσοφεί αρκετά τη ζωή. Πράγματι, όπως σημειώνει και ο Braun, ο Ιβάν «είναι ο μόνος στην οικογένεια [ενν. Καραμάζοφ] που δίκαια θα μπορούσε κανείς να τον πει φιλόσοφο»[109].

Στο πλαίσιο των πνευματικών του αναζητήσεων και προβληματισμών επινόησε το μύθο του «Μεγάλου Ιεροεξεταστή», ένα ποίημα, όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος, στο οποίο πραγματεύεται το ζήτημα του Θεού και συγκεκριμένα τον ρόλο του Τελευταίου στη ρύθμιση της εγκόσμιας τάξης. Ο Ιβάν είναι απόλυτα δυσαρεστημένος, αν όχι αγανακτισμένος, με το γεγονός ότι στον κόσμο υπάρχουν αθώοι άνθρωποι που υποφέρουν άδικα, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τα παιδιά. Αυτή η εξοργιστική κατάσταση στάθηκε αφορμή να διερωτηθεί ο ήρωας αν υφίσταται κάποιο ανώτερο σχέδιο που το ανθρώπινο μυαλό δεν μπορεί να συλλάβει. Ο Ιβάν αναγνωρίζει την ύπαρξη του Θεού, συνεπώς δεν ισχύει ότι είναι άθεος, κι ούτε φυσικά θεωρεί τον Θεό υπεύθυνο για την αδικία που επικρατεί στον κόσμο. Αφού τελικά καταλήγει πως όλα αυτά υπακούουν στο ανώτερο σχέδιο της αιώνιας αρμονίας και ότι ο πόνος των αθώων αποτελεί θυσία για μία θέση στον Παράδεισο, ο Ιβάν απλούστατα απορρίπτει τον Παράδεισο και επιστρέφει στον Θεό το εισιτήριο που θα του επέτρεπε την είσοδο σε αυτόν[110]. Ο Αλιόσα απαντώντας του ότι οι αθώοι υποφέρουν, όπως υπέφερε και ο Χριστός, του δίνει το σήμα για να ξεκινήσει την αφήγηση του «Μεγάλου Ιεροεξεταστή».

Το πρώτο ερώτημα, σχετικά με το ποιος είναι ο ρόλος του Θεού στη ρύθμιση της εγκόσμιας τάξης, γεννά αυτομάτως ένα δεύτερο ερώτημα, σχετικά με τα όρια της ελευθερίας του ανθρώπου· αν δηλαδή είναι καλύτερο αυτή να είναι απεριόριστη ή αν χρειάζεται να

---

[108]*Ο.π.*, 303-304.
[109]Μπράουν, *ό.π.*, 373.
[110]Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 283.

τεθούν κάποιοι περιορισμοί. Σε αυτή τη δεύτερη περίπτωση τίθεται το ζήτημα για το ποιοι είναι υπεύθυνοι για την εγκαθίδρυσή τους. Στο «Μεγάλο Ιεροεξεταστή» υπάρχουν δύο αντιμαχόμενες πλευρές εκ των οποίων καθεμιά υποστηρίζει τη μία από τις δύο αντίθετες θέσεις· ο μεγάλος ιεροεξεταστής, καρδινάλιος της Σεβίλλης, ο οποίος είναι υπέρμαχος της ελευθερίας με περιορισμούς, άρα μιας κατ' επίφαση ελευθερίας, και ο Χριστός, ο οποίος είναι υπέρμαχος της ουσιαστικής ελευθερίας. Η θέση που υποστηρίζει ο Χριστός είναι τωόντι ουτοπική, καθότι απαραίτητη προϋπόθεση για να είναι ο άνθρωπος πραγματικά ελεύθερος είναι να διαθέτει την έμφυτη ικανότητα αυτόνομης διαχείρισης της ελευθερίας του, με τέτοιο τρόπο όμως που να μην παραβιάζεται η ελευθερία του άλλου. Θα γινόταν λόγος εν προκειμένω για έναν τέλειον άνθρωπο, ενώ η εμπειρία διδάσκει πως τέλειος άνθρωπος δεν υπάρχει. Είναι αδύνατον οι άνθρωποι να αποβάλουν εξ ολοκλήρου την ατομικιστική πλευρά που χαρακτηρίζει τη φύση τους και η οποία απορρέει από την υλική τους υπόσταση.

Η θέση που υποστηρίζει απεναντίας ο μεγάλος ιεροεξεταστής είναι ρεαλιστική, διότι ο άνθρωπος, παντελώς ανίκανος να διαχειριστεί την ελευθερία του, έχει την ανάγκη από κάποιον αρχηγό. Όπως γίνεται σαφές, αυτός/οι που θα αναλάμβανε/αν να καθοδηγήσουν την ανθρώπινη μάζα είναι η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία, ένας φορέας θρησκευτικός. Επικεφαλής της ο Πάπας, ο οποίος αυτοανακηρύσσεται εκπρόσωπος του Θεού επί της γης. Ο Ιβάν αναφέρεται ρητά στον καθολικισμό και πέραν αυτού ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται εύκολα ότι ο μοναδικός θρησκευτικός φορέας στον «Μεγάλο Ιεροεξεταστή» είναι η Καθολική Εκκλησία, εφόσον ο κεντρικός ήρωας της εγκιβωτισμένης αυτής αφήγησης είναι ένας καρδινάλιος. Εξ ονόματος του Θεού, η Καθολική Εκκλησία βαυκαλίζει τον άνθρωπο υποσχόμενη την αιώνια ζωή στον Παράδεισο και προβάλλοντας τρείς μυστικές δυνάμεις, ικανές να αναπληρώσουν το κενό που άφησε η μη διαχειρίσιμη ελευθερία· αυτές οι δυνάμεις είναι: το θαύμα, το μυστήριο και το κύρος. Εν ολίγοις η Εκκλησία αναλαμβάνει να καταπολεμήσει όλες τις ανασφάλειες – υλικές και πνευματικές – που πηγάζουν από τη θνητή φύση των ανθρώπων, και μη μπορώντας να αλλάξει το εγγενές στον άνθρωπο στοιχείο της ροπής προς την αμαρτία, αναλαμβάνει να συγχωρέσει όλες του τις αμαρτίες και πάλι εξ ονόματος του Θεού.

Ο μεγάλος ιεροεξεταστής αποσαφηνίζει στον Χριστό πως ο ίδιος και όσοι άλλοι "εκλεκτοί" έχουν εγκύψει στη διόρθωση του έργου Του, δεν τάσσονται στο πλευρό Του, αλλά στο πλευρό του Σατανά. Ο Ιβάν παραδέχεται ότι όλα όσα αναφέρει ο μεγάλος ιεροεξεταστής θα μπορούσαν κάλλιστα να αντιπροσωπεύουν τις αντιλήψεις των Ιησουιτών, ενώ ο ίδιος φαίνεται να συμφωνεί μαζί του, διότι κι αυτός είναι της άποψης πως η

διδασκαλία του Χριστού είναι πρακτικά μη εφαρμόσιμη. Ο Ιβάν όντως δεν ήταν άθεος, όπως υποστηρίχθηκε και παραπάνω, ακριβώς για τον λόγο ότι το ανώτερο πνεύμα στο οποίο πίστευε ήταν ο Σατανάς, το «κραταιό και σοφό πνεύμα»[111], όπως συχνά το αποκαλεί μέσω του πλασματικού του προσώπου, του μεγάλου ιεροεξεταστή. Το γονίδιο του *κακού*, λοιπόν, κληρονομημένο από τον γερό-Καραμάζοφ ενεργοποιείται στον Ιβάν παρουσία της αδικίας που υφίστανται οι αθώοι άνθρωποι και ιδίως τα παιδιά, ενώ στην περίπτωσή του παύει να αφορά στην παρορμητικότητα, τη φιληδονία και την έλλειψη ενσυναίσθησης ως αποτέλεσμα της ιδιοτέλειας, αντιθέτως μετατίθεται στο επίπεδο των ιδεών, οι οποίες είναι επικίνδυνα αντικομφορμιστικές και διακρίνονται από έναν στυγνό κυνισμό.

Η άκρως συμπεριληπτική φράση «όλα επιτρέπονται» ενέχει τον κίνδυνο να θεωρηθεί ο Ιβάν εν δυνάμει δολοφόνος, μιας και το επίθετο «όλα» περιλαμβάνει θεωρητικά και την ανθρωποκτονία, το έσχατο σε σοβαρότητα ηθικό παράπτωμα. Εκτός όμως από αιτία παρεξηγήσεων για το πρόσωπο που τη χρησιμοποιεί, η φράση αυτή μπορεί να καταστεί επικίνδυνη και αναφορικά με το πρόσωπο του δέκτη, ιδίως αν πρόκειται για άτομο στο οποίο ο πομπός έχει επιρροή. Ως γνωστόν οι ομιλητές μιας γλώσσας, αναλόγως της ιδιοσυγκρασίας τους, διαθέτουν το καθένα τον δικό τους, ξεχωριστό, τρόπο να αποκρίνονται στα διαποτισμένα από κοινωνικούς παράγοντες *εκφωνήματα* των συνομιλητών τους[112]. Ο Σμερντιακόφ δεν παραβλέπει στο εκφώνημα του Ιβάν τη λανθάνουσα έννοια της ανθρωποκτονίας, την οποία και λαμβάνει σοβαρά υπόψη. Ο Ιβάν, όσες φορές χρησιμοποιεί τη φράση «όλα επιτρέπονται» δεν διευκρινίζει αν προφέροντάς την είχε κατά νου και την ενέργεια του να σκοτώσει. Εκ των υστέρων όμως ομολογεί πως ουδέποτε του είχε περάσει από το μυαλό να κάνει «μια τέτοια παλιοδουλειά», όπως τη χαρακτηρίζει[113], παρόλο που επιθυμούσε τον θάνατο, ορισμένων προσώπων και συγκεκριμένα του πατέρα του[114]. Αναλογιζόμενοι, πράγματι, την ανθρωπιστική πλευρά του χαρακτήρα του και τη στάση που επιδεικνύει προς ορισμένα ευαίσθητα θέματα, γίνεται κατανοητό πως ο Ιβάν είναι ένα άτομο με ηθικές αναστολές, το οποίο όμως δεν λογαριάζει τον αντίκτυπο των προκλητικών του

---

[111]*Ό.π.*, 291.

[112]Για τη σημασία του *εκφωνήματος* στη μπαχτινική διαλογικότητα· βλ.: Michael Holquist, «Ο θεμελιώδης ρόλος του εκφωνήματος στη διαλογικότητα: η απευθυντικότητα», *Διαλογικότητα. Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, (μτφρ: Ιωάννα Σταματάκη), Αθήνα, Gutenberg, 2014, 111-116.

[113]Τα λεγόμενα του Ιβάν στον Σμερντιακόφ, κατά τη δεύτερη συνάντηση που είχε μαζί του προκειμένου να ξεκαθαρίσει τα σχετικά με τον φόνο του πατέρα του, ήταν επί λέξει τα εξής: «Για κοίτα εκεί! Όμως απάντησε, απάντησέ μου, επιμένω: Τι σ' έκανε να νομίσεις τότε…να με υποπτευθείς πως θα 'κανα μια τέτοια παλιοδουλειά;»: Ντοστογιέβσκη, *ό.π*, 689.

[114]Ο Ιβάν φεύγοντας από του Σμερντιακόφ ομολογεί στον εαυτό του: «Ναι, αυτό περίμενα τότε, αυτό, αλήθεια είναι! Το 'θελα, το 'θελα να γίνει ο φόνος! Το 'θελα άραγε να γίνει ο φόνος; Το 'θελα;… Πρέπει να σκοτώσω το Σμερντιακόβ!... Αν δε θα 'χω τώρα το θάρρος να σκοτώσω το Σμερντιακόβ, είμαι ανάξιος να ζω!»: *Ό.π.*, 692.

ιδεών σε άτομα με προδιάθεση στην παραβατικότητα. Ένα άτομο, εκ φύσεως παραβατικό θα αποσπάσει τις πιο επικίνδυνες έννοιες από ένα εκφώνημα και θα τις επιτελέσει. Με αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, ο Ιβάν, χρησιμοποιώντας δηλαδή τη φράση «όλα επιτρέπονται», όπλισε σε πρώτη φάση το χέρι του Σμερντιακόφ, ο οποίος δολοφόνησε τον πατέρα του, Φιόντορ.

Αν ο Ιβάν είναι η πιο μυστήρια προσωπικότητα στους *Αδελφούς Καραμάζοφ*, κι αυτό λόγω της αμφισημίας που διακρίνει τη σκέψη του και τις κινήσεις του, ο Σμερντιακόφ είναι κυριολεκτικά ένας εωσφορικός χαρακτήρας. Χρειάζεται εκ νέου να τονιστεί πως ο Σμερντιακόφ υιοθετήθηκε και ανατράφηκε από ένα ζευγάρι ταπεινής καταγωγής – και οι δύο σύζυγοι ήταν υπηρέτες του Φιόντορ Καραμάζοφ – κάτι που ο ίδιος βέβαια γνώριζε. Θα ήταν υπερβολή να ισχυριστεί κανείς ότι το γεγονός αυτό συνέβαλε από μόνο του στο να διαμορφώσει ο Σμερντιακόφ τον χαρακτήρα που είχε, αφού συμπτώματα της διαταραγμένης του προσωπικότητας είχαν εμφανιστεί ήδη από την παιδική του ηλικία. Η στέρηση της μητρικής παρουσίας από τότε που γεννήθηκε σε συνδυασμό με τις ελλιπείς γνώσεις του ζευγαριού σε θέματα διαπαιδαγώγησης δημιούργησαν ένα πρόσφορο περιβάλλον για να ενεργοποιηθούν τα ούτως ειπείν "κακά" γονίδια. Το ότι ο Γρηγόρης εφάρμοζε δε τους πλέον ακατάλληλους τρόπους συμμόρφωσης φαίνεται από τις βαριές εκφράσεις που είχε χρησιμοποιήσει, όταν ήθελε να τιμωρήσει τον Σμερντιακόφ για το περιστατικό με τις γάτες· συγκεκριμένα του είχε πει: «εσύ δεν είσαι άνθρωπος, εσύ γεννήθηκες από τη μούχλα και την υγρασία του μπάνιου. Ναι, αυτό είσαι…»[115]. Ο Σμερντιακόφ, όπως ομολογεί στη Μαρία Κοντράτιεβνα, αισθανόταν μειονεκτικά για την καταγωγή του, για το γεγονός ότι γεννήθηκε έξω από το πλαίσιο μιας οικογένειας, χωρίς πατέρα και από μία μητέρα περιθωριακή. Εξαιτίας αυτής της κατάστασης κατέληξε ένας απλός λακές, κάτι που τον δυσαρεστούσε φυσικά, εφόσον, όπως ο ίδιος εξηγεί, θα μπορούσε να κάνει πολύ περισσότερα πράγματα, μιας και θεωρούσε τον εαυτό του άτομο με αρκετές ικανότητες[116].

Ο Braun χρησιμοποιεί μια πολύ εύστοχη παροιμία για να περιγράψει το πόσο κοντά βρίσκεται χαρακτηρολογικά ο Σμερντιακόφ στον γέρο Καραμάζοφ· όπως σημειώνει, ο Σμερντιακόφ είναι «το γνωστό μήλο που δεν πέφτει πολύ μακριά από τη μηλιά» ωστόσο, συνεχίζει, σε σύγκριση με τον πιθανολογούμενο πατέρα του «είναι πιο έξυπνος [και] σε κάθε περίπτωση πιο πονηρός» [117]. Το μυαλό του γερο Καραμάζοφ δεν είχε φτάσει πράγματι στο σημείο να ενεργεί υπόγεια και μηχανορραφικά. Οι λόγοι για τους οποίους ο Σμερντιακόφ

[115]*Ο.π.*, 148.
[116]*Ο.π.*, 259.
[117]Μπράουν, *ό.π.*, 364.

επιδεικνύει τέτοια συμπεριφορά πρέπει να αναζητηθούν, εκτός από τα γονίδια, και στα συμπλέγματα κατωτερότητας που ένιωθε για την ταπεινή του θέση.

Είναι γνωστό ότι ο Dostoevsky δημιουργεί συχνά από έναν ήρωα το αντίγραφό του, το οποίο μπορεί να είναι το alter ego του, μία κωμική εκδοχή του, ακόμη και ο διάβολος, δηλαδή το εσώτερο πνεύμα που καθοδηγεί τη δράση του και που πολλές φορές, ως ένα "εγκιβωτισμένο" πρόσωπο, αποκτά φωνή και διαλέγεται μαζί του. Αυτή η συγγραφική τακτική αφενός εντάσσεται στον στόχο να αποδοθεί όσο πιο παραστατικά γίνεται η αντίφαση που κυριαρχεί στον ανθρώπινο ψυχισμό και η οποία ουκ ολίγες φορές αποβαίνει ολέθρια για το υποκείμενο, αφετέρου είναι αποτέλεσμα της συγγραφικής τάσης να συλλαμβάνει και εν συνεχεία να αποτυπώνει τα γεγονότα και τις καταστάσεις, όπως αυτές διατάσσονται στον χώρο[118]. Ο Σμερντιακόφ συνιστά λοιπόν το alter ego του Ιβάν. Όπως ο Ιβάν, έτσι κι αυτός παρουσιάζεται με ιδιαίτερα κυνικές απόψεις ως προς το ζήτημα του Θεού, αναγνωρίζοντας μάλιστα ότι είναι δέσμιος της υλικής του υπόστασης και ιδίως των φόβων που αυτή συνεπάγεται. Παραδέχεται πως δεν βρίσκει κανένα νόημα στην αυτοθυσία, διότι, παρατηρώντας πως η φύση ακολουθεί τους δικούς της νόμους χωρίς να υπακούει στα ανθρώπινα κελεύσματα, όπως θα έπρεπε να συμβαίνει αν ο Θεός, ως Υπέρτατο Ον, ενοικεί όντως μέσα στον άνθρωπο, αμφισβητεί τη μετά θάνατον ζωή και την αιώνια αρμονία[119]. Από τον συλλογισμό αυτόν γίνεται κατανοητό πως ο Σμερντιακόφ ήταν σίγουρα πιο ευφυής από τον Φιόντορ, οπότε απ' αυτή την άποψη τείνει προς τον Ιβάν, ωστόσο σε σύγκριση με τον αδελφό του είναι αδίστακτος, αφ' ης στιγμής ο Ιβάν είχε έναν ισχυρό λόγο να στραφεί εναντίον του Θεού, τον άδικο πόνο των αθώων. Ο σατανισμός – και όχι απλώς η αθεΐα – του Σμερντιακόφ έχει τις ρίζες του εμφανέστατα στην ύπαρξη "κακών" γονιδίων, τα οποία ενεργοποιήθηκαν με αδιαμεσολάβητο τρόπο, μιας και τα ερεθίσματα που τα ενεργοποίησαν σχετίζονται με πρωταρχικές ψυχοσυναισθηματικές ανάγκες, τις οποίες το συγκεκριμένο υποκείμενο στερήθηκε από τη γέννησή του· ανάγκες όπως η μητρική παρουσία και η σωστή διαπαιδαγώγηση. Στον Σμερντιακόφ, εν αντιθέσει με τον Ιβάν, δεν εντοπίζεται ίχνος ανθρωπισμού ή ευαισθητοποίησης. Η ύπαρξη των "κακών" γονιδίων πάντως καθιστούν πολύ πιθανό το ενδεχόμενο ο πατέρας του να είναι ο Φιόντορ Καραμάζοφ, οπότε ο αναγνώστης βρίσκεται ενώπιον μιας καθαρής πατροκτονίας.

---

[118]Σχετικά με τους σωσίες στο έργο του Dostoevsky· βλ.: Μπαχτίν, *ό.π.*, 48.

[119]Η θέση του Σμερντιακόφ σχετικά με το ζήτημα του Θεού διατυπώνεται από τον ίδιο πολύ εύγλωττα, στη σκηνή όπου όλη η οικογένεια – πλην του Μίτια – συγκεντρωμένη στο σπίτι του Φιόντορ ενημερώνεται από τον Γρηγόρη το περιστατικό μ' έναν χριστιανό που αυτοθυσιάστηκε, όταν οι μωαμεθανοί τον ανάγκασαν να αλλαξοπιστήσει· βλ.: Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 151-156.

Το κίνητρο να δολοφονήσει ο Σμερντιακόφ τον γέρο-Καραμάζοφ ήταν η απόσπαση των τριών χιλιάδων ρουβλίων, τα οποία ο πρώτος είχε ανάγκη για να φύγει στην Ευρώπη και να ξεκινήσει μια νέα ζωή. Τα τρεις χιλιάδες ρούβλια είχαν αποταμιευτεί από τον Φιόντορ μπροστά στο ανοιχτό ενδεχόμενο να παντρευτεί τη Γκρούσενκα. Η φράση του Ιβάν, «όλα επιτρέπονται», υπήρξε το έναυσμα για να πάρει ο Σμερντιακόφ την απόφαση να δολοφονήσει τον πιθανολογούμενο πατέρα του[120]. Ο Σμερντιακόφ είχε προμελετήσει το έγκλημα ζυγιάζοντας και την παραμικρή λεπτομέρεια και το οργάνωσε με τέτοιο τρόπο, ώστε αφενός να ενοχοποιηθεί ο Μίτια, αφετέρου να εξασφαλίσει για τον εαυτό του ένα άλλοθι ότι ενήργησε με τη συγκατάθεση ή μάλλον με την εντολή του Ιβάν. Το κακό ιστορικό ανάμεσα στον Μίτια και τον πατέρα του είχε δημιουργήσει ένα πρόσφορο έδαφος, προκειμένου η κατηγορία του πρωτότοκου γιου του Καραμάζοφ να είναι ευλογοφανής και η καταδίκη του εντέλει σωστή.

Από τα μέχρις εδώ δεδομένα προκύπτει ότι ο Σμερντιακόφ είναι ο "ιδιαίτερος" γιος του Καραμάζοφ, αυτός που όχι μόνο φέρει αναλλοίωτη την κακή πατρική κληρονομιά, αλλά που επιπλέον την οδηγεί στα άκρα. Αν συμπαρατεθούν στην ίδια σειρά και οι τρεις γιοι – ο Αλιόσα, ως ο αγνός, ο αψεγάδιαστος, αλλά και γι' αυτό ανεξέλικτος, ακόμη, χαρακτήρας εξαιρείται – παρατηρείται ότι τα κακά γονίδια επιδρούν όλο και πιο καταστροφικά προχωρώντας από τον μεγαλύτερο στον μικρότερο γιο. Συνοψίζοντας, ο Μίτια κληρονομεί τη φιληδονία και την ανευθυνότητα, ο Ιβάν τον κυνισμό, ο οποίος είναι ιδιαίτερα εμφανής στο ιδεολογικό επίπεδο και τέλος ο Σμερντιακόφ κληρονομεί το ίδιο ακριβώς ελάττωμα με τον Ιβάν, με τη διαφορά ότι υλοποιεί την αρχή του «όλα επιτρέπονται», επιλογή που είχε καταστροφικά αποτελέσματα για τον ίδιο και την οικογένεια. Η κατάληξη του Σμερντιακόφ ήταν η αυτοκτονία και όχι επειδή την ύστατη στιγμή αισθάνθηκε τύψεις για την πράξη του, αλλά επειδή, πιστός στην αρχή του «όλα επιτρέπονται», έδινε μηδαμινή αξία στην ανθρώπινη ζωή. Στην αυτοχειρία του φυσικά συνέβαλε και η επιληψία, η ασθένεια από την οποία έπασχε.

Πέραν όμως από την επίδραση που είχε η κακή πατρική κληρονομιά στους τέσσερις γιους του Φιόντορ Καραμάζοφ, ένα επίσης ανακύπτον ζήτημα, το οποίο χρήζει ερμηνείας

[120]Στην αφήγηση πράγματι δεν απαντάται κάποιο επεισόδιο στο οποίο ο Ιβάν χρησιμοποιεί τη φράση «όλα επιτρέπονται» ενώπιον του Σμερντιακόφ. Είναι γνωστό, ωστόσο, ότι τη συγκεκριμένη φράση, που είχε αναγάγει σε κανόνα ζωής, τού την είχε επαναλάβει πολλές φορές· κι αυτό είναι γνωστό πρώτον από το ότι ο ίδιος ο Σμερντιακόφ τού το υπενθυμίζει κατά την τρίτη και τελευταία τους συνάντηση· βλ.: *Ο.π.*, 700. Δεύτερον, από το ότι το επιβεβαιώνει ο κατήγορος Κυρίλοβιτς στη δίκη του Μίτια, βασιζόμενος σε όσα του είχε καταθέσει ο Σμερντιακόφ, προτού αυτοκτονήσει· βλ.: *Ο.π.*, 780.

είναι το αν και το πώς τα τέσσερα αδέλφια έλυσαν το *οιδιπόδειο σύμπλεγμα*[121]. Η διασάφηση αυτού του ζητήματος θα ρίξει φως στα βαθύτερα κίνητρα της πατροκτονίας εκ μέρους του νόθου γιου, Σμερντιακόφ, αλλά και θα καταδείξει την ενοχή με τη μορφή ηθικής αυτουργίας και των δυο άλλων γιων, του Μίτια και του Ιβάν. Για τον Αλιόσα δεν μπορεί να εξαχθεί κανένα ασφαλές συμπέρασμα, διότι, όπως έχει ειπωθεί πολλάκις στο παρόν κεφάλαιο, η εξέλιξή του θα αποτελούσε το κατ' εξοχήν αντικείμενο πραγμάτευσης του κυρίως μυθιστορήματος, το οποίο όμως δεν γράφτηκε. Γνωρίζοντας πως κανένας από τους αδελφούς Καραμάζοφ δεν μεγάλωσε ουσιαστικά με τους γονείς του, είναι ευνόητο ότι κανείς τους δεν επέλυσε το οιδιπόδειο σύμπλεγμα.

Τα συμπτώματα του άλυτου οιδιπόδειου συμπλέγματος εντοπίζονται κατ' αρχάς στην ερωτική ζωή των τριών αδελφών τουλάχιστον· ο Μίτια είχε μίαν άστατη ερωτική ζωή κι επιπλέον ερωτεύτηκε τη Γκρούσενκα, η οποία είχε ήδη σχέση με τον πατέρα του. Δεν διευκρινίζεται στην αφήγηση αν ο Μίτια γνώριζε εξ αρχής για τον ερωτικό δεσμό του πατέρα του με τη Γκρούσενκα, όπως και να 'χει όμως στην πορεία το μαθαίνει. Το γεγονός ότι μοιραζόταν το ίδιο αντικείμενο του πόθου με τον πατέρα του και πόσω μάλλον ότι δεν το εγκατέλειψε, όταν έλαβε γνώση της κατάστασης, υποδεικνύει μια καθυστερημένη προσπάθεια επίλυσης του οιδιπόδειου συμπλέγματος. Αυτό σημαίνει ότι ο Μίτια στο πρόσωπο της Γκρούσενκα έβλεπε τη μητέρα του, την οποία στερήθηκε από τη νηπιακή ηλικία. Η πολέμια στάση του Μίτια προς τον Φιόντορ, με τον οποίο βρισκόταν ήδη σε διαμάχη για το ζήτημα των περιουσιακών στοιχείων, οξύνθηκε και για τον λόγο ότι τον έβλεπε ως ερωτικό αντίζηλο. Υπενθυμίζεται ότι εξαιτίας αυτής της ερωτικής αντιζηλίας ο Μίτια ήθελε να σκοτώσει τον πατέρα του. Η ερωτική ζωή του Ιβάν ήταν, θα λέγαμε, ασήμαντη· διατηρούσε απλώς μια αδιευκρίνιστη σχέση με την Κατερίνα Ιβάνοβνα, που παρουσίαζε ποικίλες διακυμάνσεις εξαιτίας και της παρουσίας του Μίτια στη ζωή της εν λόγω γυναίκας. Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα δεν είχε λυθεί συνεπώς ούτε από τον Ιβάν, ενώ υποσυνείδητα – αν μη τι άλλο στην αρχή – αποζητούσε κι αυτός τον θάνατο του Φιόντορ. Ο Σμερντιακόφ, επαναλαμβάνεται, περιφρονούσε και τους άντρες και τις γυναίκες, οπότε το οιδιπόδειο έμεινε άλυτο και σ' εκείνον.

Η παρουσία της μητέρας στα πρώτα χρόνια ζωής του ανθρώπου είναι άκρως απαραίτητη για τη λύση του οιδιπόδειου συμπλέγματος, διότι με τις κατάλληλες παιδαγωγικές μεθόδους θα του καταστήσει σαφές πρώτον ότι υπάρχουν κάποια όρια στις

[121]Για το *οιδιπόδειο σύμπλεγμα*, το οποίο ως ψυχαναλυτικός όρος εισήγαγε ο Freud και οφείλει την ονομασία του στον αρχαίο μύθο του Οιδίποδα· βλ.: Σίγκμουντ Φρόυντ, «Χαρακτηριστικά όνειρα», *Η ερμηνεία των ονείρων*, (μτφρ.: Λευτέρης Αναγνώστου), Αθήνα, Επίκουρος, 2013, 232-242.

επιθυμίες του, ιδίως όταν αυτές γίνονται παράλογες και δεύτερον θα συμβάλει ώστε ο άνθρωπος να μάθει να διαχειρίζεται τα συναισθήματά του. Εκτός από τον Αλιόσα, ο οποίος καθ' όλη την πορεία της δράσης δείχνει γαλήνιος και μειλίχιος, όλοι οι υπόλοιποι αδελφοί είναι νευρωτικοί. Ο Μίτια έχει βίαια ξεσπάσματα θυμού, ο Σμερντιακόφ είναι επιληπτικός, ακόμα και ο Ιβάν στα τελευταία κεφάλαια χάνει τη ψυχραιμία που παρουσίαζε στην αρχή και αρχίζει να βλέπει οράματα με τον Σατανά, ώστε να καταλήξει να έχει κρίσεις πυρετού που οφείλονταν σε ψυχοσωματικά αίτια. Η αδυναμία διαχείρισης των συναισθημάτων εκ μέρους και των τριών αδελφών αλλά πρωτίστως το άλυτο οιδιπόδειο είχαν ως αποτέλεσμα να συσσωρευθούν τα αρνητικά συναισθήματα για τον πατέρα, ενώ η προσωπικότητα του ίδιου του Φιόντορ δεν συνέβαλε καθόλου στον κατευνασμό τους, σε σημείο και τα τρία αδέλφια να σκέφτονται, έστω και ενδόμυχα ο Ιβάν, τον θάνατό του. Ο Dostoevsky, συγγραφέας στον οποίο τα εγκλήματα κατά της ζωής είναι ένα σύνηθες αλλά και προσφιλές θέμα, επεφύλαξε για το τελευταίο του μυθιστόρημα την πατροκτονία, σύμφωνα με τον Freud «το κύριο και πρώτο έγκλημα της ανθρωπότητας καθώς και του ατόμου»[122]. Με την εκπλήρωση της έσχατης αμαρτίας, παραφράζοντας τον Freud, στους *Αδελφούς Καραμάζοφ*, το κακό, το

[122]Σίγκμουντ Φρόυντ, «Ο Ντοστογιέφσκι και η πατροκτονία», *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, (μτφρ.: Λευτέρης Αναγνώστου), Αθήνα, Επίκουρος, 1994, 257-258. Στη συγκεκριμένη εργασία και κάτω από το εν λόγω παράθεμα, υπάρχει υποσημείωση στην οποία ο Freud παραπέμπει σε προγενέστερο έργο του, με τίτλο *Τοτέμ και ταμπού*. Σε αυτή λοιπόν τη μελέτη εξηγεί για ποιο λόγο η πατροκτονία είναι το πρώτο έγκλημα της ανθρωπότητας. Κύριο αντικείμενο της μελέτης του είναι οι πρωτόγονοι λαοί της Αυστραλίας, των οποίων οι κοινωνικές δομές είχαν ως επικεφαλής και προστάτη το τοτέμ, ένα ζώο ή φυσικό αντικείμενο με ιερές ιδιότητες, το οποίο όλα τα μέλη της ομάδας όφειλαν να σέβονται και να αφήνουν ανέπαφο. Υποχρέωση επίσης των μελών της τοτεμικής ομάδας ήταν να μη προβαίνουν σε σεξουαλικές συνευρέσεις μεταξύ τους, ειδάλλως διέπρατταν αιμομιξία, η οποία απαγορευόταν. Σύμφωνα με τον Δαρβίνο, κάτι ανάλογο ίσχυε και στις πρωτόγονες ανθρώπινες κοινωνίες, όπου το μεγαλύτερο και ισχυρότερο αρσενικό, ο επικεφαλής, εμπόδιζε τις σεξουαλικές συνευρέσεις μεταξύ των μελών της ίδιας ομάδας. Επικεφαλής έπρεπε να είναι μόνο ένα αρσενικό, συνεπώς όταν ο γιος ενηλικιωνόταν ερχόταν σε διαμάχη με τον πατέρα, προκειμένου να επικρατήσει ένα αρσενικό στην ομάδα και το άλλο να εξοριστεί. Να σημειωθεί πως οι πρωτόγονες αυτές κοινωνίες με τις εν λόγω δεσμεύσεις – αν υποτεθεί πως υπήρξαν, διότι ο Freud εξηγεί πως πουθενά δεν έχουν απαντηθεί και ότι η πιο πρωτόγονη ομάδα που γνωρίζουμε και που ισχύει μέχρι σήμερα σε ορισμένες φυλές αφορά σε ενώσεις αρσενικών με ίσα δικαιώματα που υπόκεινται στους περιορισμούς του τοτεμικού συστήματος και που βασίζονται στη μητριαρχία ή στην καταγωγή από τη μητέρα – προηγούνταν των τοτεμικών ομάδων. Με δεδομένους τους περιορισμούς αυτούς, τόσο στις πρωτόγονες δαρβινικές κοινωνίες όσο και στις τοτεμικές ομάδες, ανέκυψε το ζήτημα του πώς θα διαιωνιζόταν το είδος. Στις πρωτόγονες δαρβινικές κοινωνίες είναι εμφανές ότι η σεξουαλική συνεύρεση μεταξύ των μελών της ίδιας ομάδας – άρα και του γιου με τη μητέρα, σε περίπτωση που ο γιος αντικαθιστούσε τον πατέρα στη θέση του επικεφαλής – ήταν αναπόφευκτη. Στις τοτεμικές ομάδες, ο Freud εξηγεί πως όλα τα αδέλφια, επειδή σε κάποια φάση αισθάνθηκαν ανωτερότητα, εξελίξει του πολιτισμού ή παρουσία ενός νέου όπλου, συνασπίστηκαν σκοτώνοντας τελικά και τρώγοντας τον πατέρα-τοτέμ. Βάσει όλων αυτών των δεδομένων, ο Freud καταλήγει ότι το *οιδιπόδειο σύμπλεγμα*, δηλαδή ο φόνος του πατέρα και η συνεύρεση με τη μητέρα αποτέλεσε την απαρχή όλων των βασικών εκδηλώσεων της ανθρωπότητας, ήτοι της κοινωνικής οργάνωσης, των ηθικών περιορισμών και της θρησκείας· βλ.: Sigmund Freud, «The infantile recurrence of totemism», *Totem and taboo. Resemblances between the psychic lives of savages and neurotics*, (μτφρ.: A. A. Brill), Νέα Υόρκη, Moffat Yard and Company, 1919 [1η ανατύπωση], 165-241.

οποίο τίθεται στη βάση της θεματικής των ντοστογιεφσκικών μυθιστορημάτων, αντί να ανασταλεί, ωθείται στο απώτατο σημείο[123].

Στους *Φρουρούς της Αχαΐας* υπάρχει ένας χαρακτήρας παραπλήσιος του Φιόντορ Καραμάζοφ, ο Παναγής Καζιάνης. Πρόκειται για τον σύζυγο της Φρόσως Βίλλη, κόρης της αρχόντισσας της Αχαΐας, Ναταλίας Βίλλη. Σε όλη την κυρίως δράση ο συγκεκριμένος ήρωας δεν βρίσκεται εν ζωή, συνεπώς όποιο στοιχείο διαθέτουμε γι' αυτόν προέρχεται από τις αναφορές άλλων προσώπων, για την ακρίβεια από τις ενθυμήσεις τους, καθώς και από τον τριτοπρόσωπο, παντογνώστη αφηγητή. Ο τελευταίος ουκ ολίγες φορές διεισδύει στη σκέψη των ηρώων του και την αποκαλύπτει είτε με την τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου είτε με την τεχνική της ψυχοαφήγησης. Αν παρακολουθούσαμε απευθείας τη δράση του Παναγή Καζιάνη, χωρίς δηλαδή τη διαμεσολάβηση άλλων προσώπων μεταξύ των οποίων και του αφηγητή, αυτό θα ήταν ιδιαίτερα επικερδές, για τον λόγο ότι τα συμπεράσματα για τον χαρακτήρα του θα ήταν πιο αντικειμενικά. Πράγματι σε κανένα από τα διαλογικά μέρη του κειμένου δεν συμμετέχει ο Παναγής και αυτό δεν εξυπηρετεί πάρα πολύ τις ανάγκες της παρούσας σύγκρισης.

Ωστόσο μία πρώτη αντικειμενική εικόνα του χαρακτήρα του θα μπορούσαν να δώσουν τα φυσικά χαρακτηριστικά του προσώπου του, όπως αποδίδονται στην προτομή που βρισκόταν έξω από το εργοστάσιο οινοποιίας, την «Οινοποιία Αιγίου», την οποία είχε ιδρύσει ο Γουλιέλμος Βίλλ, ο προγεννήτορας της μεγαλοαστικής οικογένειας. Και πράγματι τα εξωτερικά χαρακτηριστικά είναι ένας σημαντικός σύμμαχος στην αποκάλυψη της εσωτερικής ζωής ενός ανθρώπου, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος ο συγγραφέας σε δοκίμιό του[124].

---

[123]Ο Dostoevsky θεωρούμε πως άφησε εσκεμμένα για το τελευταίο του μυθιστόρημα το έσχατο αμάρτημα, την πατροκτονία, όχι μόνο για κοινωνικούς αλλά και για προσωπικούς λόγους. Αν αληθεύει ότι πολλοί συγγραφείς βρίσκουν διέξοδο στη λογοτεχνία και ιδίως στην πεζογραφία προκειμένου να δουν εκεί την εκπλήρωση ορισμένων ανεκπλήρωτων επιθυμιών ή απωθημένων ενορμήσεων – επ' αυτού γράφει και ο Αθανασιάδης στο δοκίμιο «Η νεώτερη βιογραφική τέχνη»· βλ.: Αθανασιάδης, «Ἡ νεώτερη βιογραφικὴ τέχνη», *Αναγνωρίσεις. Δοκίμια*, ό.π, 45-86 – τότε και ο Dostoevsky θέλησε με τους *Αδελφούς Καραμάζοφ* να δει να εκπληρώνεται η επιθυμία του να σκοτώσει τον πατέρα του. Ο Dostoevsky, πράγματι, σύμφωνα με τον Freud, είχε μια διαταραγμένη σχέση με τον πατέρα του, συγκεκριμένα επρόκειτο για μία σχέση αμφιθυμική και ο Αυστριακός ψυχίατρος καταλήγει σε αυτό το συμπέρασμα βάσει πληροφοριών που προκύπτουν από αυτοβιογραφικά κείμενα, προσωπικές σημειώσεις του Dostoevsky, επιστολές, τη βιογραφία της κόρης του, κ.ο.κ. Οι κρίσεις θανάτου που πάθαινε ο συγγραφέας σε πολύ μικρή ηλικία και αργότερα οι κρίσεις επιληψίας, υποδηλώνουν μία έντονη επιθυμία εξόντωσης του αυστηρού πατέρα και την κατάκτηση της θέσης του. Η αμφιθυμία τώρα – αισθήματα αγάπης-μίσους προς τον πατέρα – και η συνακόλουθη αμφισεξουαλικότητα του Dostoevsky εμφανίζονται υπό τον φόβο του ευνουχισμού, ο οποίος έχει ως αποτέλεσμα ταυτόχρονα τη διάθεση για κατάκτηση της θέσης της μητέρας – αγάπη προς τον πατέρα – αλλά και τη διάθεση για κατάκτηση της θέσης του πατέρα – μίσος προς τον πατέρα –. Σ' αυτή τη δεύτερη διάθεση έχει πράγματι την αφετηρία του το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, αν το παιδί είναι αρσενικό. Συμπερασματικά, ο Dostoevsky δεν είχε λύσει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, γεγονός που φάνηκε κι από τις κατοπινές ερωτικές του σχέσεις, οι οποίες ήταν προβληματικές· βλ.: Φρόυντ, *ό.π.*, 249-273.

[124]Βλ.: Αθανασιάδης, *ό.π.*, 76.

Το «καμπύλο μέτωπο», τα «πυκνὰ […] μαλλιά», οι «ρυτίδες», το «χειλάτο στόμα», πρόδιδαν έναν τύπο αλαζονικό – αν κρίνουμε κι από τα λεγόμενα του αφηγητή λίγο παρακάτω, «ὅλα φωνάζανε πὼς ὁ Παναγὴς Καζιάνης εἴτανε κάποιος!»[125] –, αλλά κι ένα άτομο καθημερινό, χωρίς καμία πρωτοτυπία, χωρίς καμία αβρότητα, αν συγκριθεί με τον Χριστόφορο Κολόμβο του οποίου τα φυσικά χαρακτηριστικά είναι ακριβώς τα αντίθετα και τα οποία ο Αθανασιάδης δίνει στο ίδιο δοκίμιο με την αντίστοιχη σημασία τους[126]. Τελειώνοντας με την προσωπογραφία του η αφήγηση προχωράει δίνοντας κάποιες πληροφορίες για τη ζωή του, η οποία δεν απείχε πολύ από εκείνη του Φιόντορ.

Ο Παναγής Καζιάνης ήταν μία αμφιλεγόμενη προσωπικότητα στην Αχαΐα, διότι από τη μια έδινε γερές αφορμές για αρνητικά σχόλια με τη σκανδαλώδη ερωτική του ζωή, από την άλλη προέβαινε σε πολλές φιλανθρωπικές πράξεις, με αποτέλεσμα να μην εμπνέει τόση αντιπάθεια όση, αν μη τι άλλο, ο Φιόντορ. Στην αφήγηση δεν διευκρινίζεται αν ο Παναγής είχε ως κίνητρο για τις αγαθοεργίες του την απόσπαση της κοινωνικής εύνοιας ή τα ανθρωπιστικά του αισθήματα. Σε κάποιο σημείο, βέβαια, ο γυναικάδελφός του θυμάται πως ο Παναγής συνέτρεχε «τοὺς ἄλλους μὲ τὸ ἀζημείωτο»[127]. Παρόλα αυτά γίνεται κατανοητό πως ο Καζιάνης δεν αγγίζει τα όρια της διαφθοράς του Καραμάζοφ. Ο τελευταίος ήταν υπέρμετρα ατομικιστής, φιλάργυρος κι επιπλέον δεν συνέτρεχε κανέναν. Ο Παναγής, σε αντίθεση με τον πατέρα των αδελφών Καραμάζοφ, κατάφερε να τον ερωτευτεί η γυναίκα του, έτσι που δεν χρειάστηκε να την φυγαδεύσει. Παρά την αντίρρηση των δικών της να τον παντρευτεί γιατί ήταν «πιοτής, γυναικάς, [χαρτοπαίκτης]…»[128], εκείνη τελικά τον παντρεύτηκε. Ομοίως με τον ομόλογο ήρωά του, όμως, έγινε πλούσιος με αθέμιτα μέσα. Επιπλέον, κατέκτησε την ανώτατη θέση στην οινοποιία των Βίλληδων, αντικαθιστώντας τον πεθερό του, Ηλία, όταν ο τελευταίος έφερε την επιχείρηση στα όρια της πτώχευσης, εξαιτίας της πολιτικής του. Πράγματι ο Ηλίας Βίλλης ήταν πολιτικός. Ένα ακόμη στοιχείο, λοιπόν, που διαφοροποιεί τον Παναγή από τον Φιόντορ είναι η διατήρηση των τυπικών έστω σχέσεων με την οικογένεια της συζύγου του, παρόλο που δεν τον είχαν σε ιδιαίτερη υπόληψη, και η ισότιμη με τα άλλα μέλη της οικογένειας αντιμετώπισή του ως προς την περιουσία. Ο Παναγής Καζιάνης είχε συνολικά τρεις γιους και μία κόρη· τους δύο του γιους καθώς και την κόρη τούς απέκτησε νόμιμα στο πλαίσιο του γάμου του και ήταν η Ασπασία, ο Στράτος και ο Κωστής. Ο τρίτος ήταν ο Ζανής, η γέννηση του οποίου ήταν αποτέλεσμα της

[125]Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. Α’, ό.π., 12.
[126]Αθανασιάδης, «Ἡ νεώτερη βιογραφικὴ τέχνη», *ό.π.*, 77.
[127]Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, ό.π., 121.
[128]*Ό.π.*, 12.

περιπετειώδους ερωτικής ζωής του Παναγή, εφόσον μητέρα του Ζανή ήταν μία εικοσάχρονη εργάτρια.

Όπως με την οικογένεια Καραμάζοφ, έτσι και σ' αυτή την περίπτωση θα δοθεί μία χαρακτηρολογική εικόνα των αδελφών Καζιάνη, προκειμένου να εξαχθούν συμπεράσματα αναφορικά με τον βαθμό στον οποίο κληρονόμησαν από τον πατέρα τα *κακά* γονίδια και πώς διαχειρίστηκαν την *κακή* τους κληρονομιά. Προηγουμένως, όμως, χρειάζεται να γίνει μία διευκρινιστική παρέκβαση: ενώ η συνιστώσα που πάμε τώρα να εξετάσουμε στους αδελφούς Καζιάνη – παραπάνω αναφέρθηκαν δύο, αλλά, επειδή είναι αλληλένδετες, θα εκληφθούν ως μία – στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* είναι ένα από τα θεμελιώδη ζητήματα που θέτει το μυθιστόρημα προκειμένου για την κατανόησή του, πλαισιώνοντας τη θεματική του ουσία που είναι το *κακό*, στους *Φρουρούς της Αχαΐας* αποτελεί απλώς ένα δευτερεύον ζήτημα, διότι η θεματική ουσία του μυθιστορήματος είναι η ηθική έκλυση στην Αχαΐα που έλαβε επικίνδυνη έκταση, λόγω του διεθνισμού. Αυτή η ηθική έκλυση, ως είναι επόμενο, εκδηλώθηκε σε πολλές κοινωνικές ομάδες και ιδίως στη νεολαία, συνεπώς οι *Φρουροί της Αχαΐας* δεν περιστρέφονται αποκλειστικά γύρω από τη ζωή του Καζιάνη – ο οποίος άλλωστε είναι νεκρός στην κυρίως δράση – και των παιδιών του καθώς και γύρω από τη σχέση τους μαζί του. Αυτό σημαίνει ότι η αφήγηση δεν παρέχει όλες εκείνες τις λεπτομέρειες που θα επιτρέψουν τον ακριβή προσδιορισμό της παραπάνω συνιστώσας. Οι *Αδελφοί Καραμάζοφ*, απεναντίας, ακριβώς επειδή τις παρέχουν, είναι ένα *εκθετικό μυθιστόρημα*, σύμφωνα με τον Braun[129].

Μακράν απέχουμε του να ισχυριστούμε ότι η απουσία ηθικών αρχών συνιστά δείγμα καλής προαίρεσης και ψυχικής υγείας είτε σε ατομικό είτε σε κοινωνικό επίπεδο ή εν τέλει ότι δεν αποτελεί προϊόν του *κακού*. Ωστόσο, είθισται να χαρακτηρίζονται ως ανήθικες και συμπεριφορές οι οποίες δεν είναι αποτέλεσμα κακού χαρακτήρα. Αυτό εξαρτάται από το ποια έννοια αποδίδεται στην ηθικότητα. Στους *Φρουρούς της Αχαΐας* συμβαίνει πράγματι πρόσωπα και καταστάσεις να θεωρούνται ανήθικα, απλώς και μόνο γιατί δεν συμβαδίζουν με τις αντιλήψεις και τα συμφέροντα του δικτατορικού καθεστώτος. Επιστρέφοντας στον Παναγή Καζιάνη, τα ελαττώματα του δονζουανισμού, του αλκοολισμού, του εθισμού στα τυχερά παιχνίδια και της δολιότητας, ελαττώματα πανομοιότυπα σχεδόν με του Φιόντορ Καραμάζοφ, επειδή ενέχουν τον κίνδυνο να υπονομευτεί η ζωή ή η αξιοπρέπεια του ίδιου ή κάποιου άλλου, είναι ελαττώματα των οποίων η ύπαρξη οφείλεται σ' έναν κακό χαρακτήρα.

[129]Για τα κριτήρια βάσει των οποίων ο Braun χαρακτηρίζει τους *Αδελφούς Καραμάζοφ* εκθετικό μυθιστόρημα· βλ.: Μπράουν, *ό.π.*, 343-360.

Εντούτοις ο κακός χαρακτήρας του Παναγή δεν φτάνει σε μέγεθος εκείνον του Φιόντορ, πρώτον διότι πουθενά στην αφήγηση δεν προκύπτει ότι αντλούσε ευχαρίστηση από το να πράττει το κακό κι αυτό ασχέτως αν δεν κατέκρινε τις πράξεις του και δεν έδειχνε καμία μεταμέλεια – εν ολίγοις ο χαρακτήρας του δεν άγγιζε τα όρια της διαστροφής – και δεύτερον, διότι, σε αντίθεση με τον Φιόντορ επιδιδόταν σε κάποιες φιλανθρωπίες.

Ο Στράτος Καζιάνης, λοιπόν, ο μεγαλύτερος από τους γιους του Παναγή, ήταν χημικός κι εργαζόταν στην οινοποιία. Ήταν παντρεμένος με μία Ιρλανδή μουσικό, τη Σύνθια. Τα παιδικά του χρόνια τα έζησε στο Τρικόρφι, στο αρχοντόσπιτο όπου ζούσε ο "κορμός" της οικογένειας, η Ναταλία Βίλλη με τον σύζυγο και τα παιδιά της. Η Φρόσω Βίλλη ήταν το μόνο παιδί της Ναταλίας που δεν άλλαξε στέγη, αφότου παντρεύτηκε τον Παναγή, εν αντιθέσει με τα υπόλοιπα παιδιά, τον Ασημάκη και τον Αντρέα, τα οποία άλλαξαν. Ο Στράτος ήταν το τυπικό μεγαλοαστικό παιδί που δεν στερήθηκε ούτε υλικές ανέσεις και φυσικά ούτε την υψηλή μόρφωση που συνήθως λαμβάνουν τα άτομα της κοινωνικής του τάξης· πανεπιστημιακές σπουδές, ωδείο, ταξίδια στο εξωτερικό και τα συναφή. Η συνύπαρξη με τη Ναταλία Βίλλη, μια γυναίκα προοδευτική για την εποχή της, βενιζελική και υποστηρίκτρια του δημοτικισμού, δεν μπορούσε παρά να συμβάλει θετικά στη διαπαιδαγώγησή του, όπως και των αδελφών του. Η Ναταλία ήταν αριστοκράτισσα στους τρόπους και την καταγωγή κι είχε πίστη στις ηθικές αξίες. Ο ίδιος περιγράφει με αυτά τα λόγια τον ισχυρό του δεσμό με τη γιαγιά Ναταλία καθώς και με τον αδελφό του Κωστή, οι οποίοι ήταν οι μόνοι από τ' αδέλφια που εξακολουθούσαν να μένουν μαζί της: «Τὸ ξέρεις πὼς δὲν ἔχω ἄλλον ἀπὸ σένα, Κωστή, οὔτε κι' ἐσὺ ἀπὸ μένα. . . Νά . . . ζωγράφισε ἕνα γέρικο κλῆμα καὶ πάνω του νὰ κρέμουνται δυὸ τσαμπιὰ — ἔτσι εἴμαστε κρατημένοι ἐγὼ κι' ἐσὺ ἀπ' τὴ γιαγιά. . . Μὰ αὐτὸ δὲν εἶναι καθόλου φυσιολογικό»[130].

Ο αφηγητής δίνοντας τη σκέψη της ανιψιάς του, Γιωργάντσας, καθώς συζητά με τη σύζυγό του Σύνθια, περιλαμβάνει στην εν λόγω ψυχοαφήγηση ένα σημαντικό στοιχείο για τον χαρακτήρα του Στράτου: «Ὁ Στράτος τραβᾶ ἀπ' τούς Βίλληδες, ποὺ εἶναι αἰσθηματικοί, ἐνῶ ὁ Ζανὴς μοιάζει περισσότερο στὸν παπού της [ενν. τον Παναγή]»[131]. Η Γιωργάντσα, βέβαια, λέγοντας έστω και νοερά αισθηματικός εννοεί αδύναμος, σε αντίθεση με ό,τι ισχύει για τον Ζανή, που, όπως θα φανεί παρακάτω, είναι υπερήφανος και σκληρός. Ο Στράτος, πράγματι, ενώ γνώριζε πως ο γάμος του με τη Σύνθια δεν είχε μέλλον, αφ' ης στιγμής εκείνη του είχε ξεκαθαρίσει πως δεν ήταν ερωτευμένη μαζί του και πως ήθελε να γυρίσει στην

[130]Αθανασιάδης, *ό.π.*, 375.
[131]*Ο.π.*, 48.

πατρίδα της, διότι δεν κατάφερνε να προσαρμοστεί στα ελληνικά δεδομένα, μολοντούτο τον διατηρούσε. Το γεγονός μάλιστα ότι, παρόλες τις απαιτούμενες προσπάθειες, δεν μπορούσαν να αποκτήσουν παιδί, δυσχέραινε την κατάσταση. Αναμφισβήτητα ήταν ένα άτομο δοτικό, με ειλικρινή αισθήματα και ενδιαφέρον προς τη γυναίκα του, η επιμονή του όμως να είναι μαζί της και ιδίως όταν άρχισε να υποπτεύεται τον έρωτά της για τον Ζανή υποδεικνύει δύο πράγματα: είτε ότι ήταν υπερβολικά εγωιστής στον βαθμό να μη σέβεται τις επιθυμίες των άλλων, είτε ότι ήταν ένας πραγματικά αδύναμος χαρακτήρας με χαμηλή αυτοεκτίμηση. Είτε η μία είτε η άλλη εκδοχή ισχύει, η προβληματική αυτή σχέση υποκρύπτει ένα άλυτο οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Στην αφήγηση, ωστόσο, επαναλαμβάνεται, δεν υπάρχουν σημεία από τα οποία θα μπορούσε κάποιος να συμπεράνει τα συναισθήματα και τις σκέψεις του Στράτου προς τον πατέρα του. Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση των άλλων δύο αδελφών, όχι όμως και στην περίπτωση του Ζανή, η προσωπικότητα του οποίου είναι σαφώς πιο περίπλοκη.

Προτού όμως περάσουμε στην ανάλυση της προσωπικότητας του Ζανή, θα αναφερθούμε εν συντομία, καθώς πρόκειται για δευτερεύοντες χαρακτήρες στο μυθιστόρημα και με λιγότερο σημαντική δράση, στα άλλα δύο παιδιά του Παναγή: την Ασπασία και τον Κωστή ή αλλιώς ζαβο-Κωστή. Η Ασπασία, το πρωτότοκο παιδί του Καζιάνη, είναι παντρεμένη με τον γιατρό Φωκίωνα Νέζη, με τον οποίο έχει δύο κόρες, τη Γιωργάντσα και τη Βασιλίνα. Ο ισορροπημένος κι έντιμος χαρακτήρας της φαίνεται μεταξύ άλλων κι από τον τρόπο που ανέθρεψε τις κόρες της, δίνοντάς τους αρχές και αξίες κι εν γένει από την ευτυχισμένη οικογένεια που δημιούργησε με τον γιατρό. Ειρήσθω εν παρόδω, η κόρη της, η Βασιλίνα, ανήκε σ' εκείνη τη μερίδα της νεολαίας που πολέμησε σθεναρά τους «Φρουρούς της Αχαΐας», έναν σύλλογο επιφορτισμένο με την επαναφορά της Αχαΐας στον ίσιο δρόμο και την αποκατάσταση του τοπικού χρώματος που ο διεθνισμός είχε σβήσει· εν ολίγοις ήταν ένα παρακλάδι της χούντας. Η αφήγηση αφιερώνει πολλές σελίδες στην εξέλιξη της Βασιλίνας ως χαρακτήρα, εστιάζοντας κυρίως στην ερωτική της ζωή, από την οποία δεν λείπουν οι απογοητεύσεις. Η Βασιλίνα είναι ένα από τα κεντρικά πρόσωπα του μυθιστορήματος, καθώς σύμφωνα με τον Καραντώνη είναι ο «κύριος συνδετικός κρίκος των παλιών γενεών με τη σύγχρονη νεολαία, την επαναστατική, τη νεωτεριστική, τη χαρούμενη, τη θορυβώδη,…»[132]. Ο ζαβο-Κωστής, ο τρίτος γιος του Καζιάνη και της Φρόσως, ήταν το αγαπημένο παιδί της γιαγιάς Ναταλίας, αρκετά ιδιόρρυθμος τύπος, μοναχικός, που του άρεσε

[132]Αθανασιάδης, «Ἐπίμετρο – Ὁ Ἀνδρέας Καραντώνης γιά τόν Τάσο Ἀθανασιάδη», *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. Β', ό.π., 562.

να περνά ατέλειωτες ώρες στο υπόγειο του πυργόσπιτου και να ζωγραφίζει. Θα λέγαμε πως έπασχε από κάποια νοητική υστέρηση – εξ ου και το παρωνύμιο ζαβο-Κωστής – αλλά κι από αγοραφοβία. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που είχε προκαλέσει σε μία από τις πολλές δεξιώσεις που οργάνωνε η Ναταλία στο πυργόσπιτο· η τελευταία είχε ξοδέψει, όπως λέει, πολλά χρήματα για τις θεραπείες του. Ο Κωστής, τρέφοντας έναν θαυμασμό για τη Μελιώ, ύστερα κι από τις πολλές προτροπές της γιαγιάς παντρεύτηκε τελικά τη Μάρθα, η οποία τον γοήτευσε εξ αρχής, σε αντίθεση με αυτόν που την προσέλκυσε μόνο για το όνομα και την περιουσία. Όπως γίνεται φανερό, δεν μπορούν να ειπωθούν περισσότερα για τα παραπάνω πρόσωπα, δηλαδή για τα τρία νόμιμα παιδιά του Παναγή, διότι δεν πρόκειται για εκρηκτικούς χαρακτήρες με έντονα πάθη, ώστε με τη συμπεριφορά τους να συμβάλουν ενεργά στην εξέλιξη της πλοκής, παρέχοντας πλούσιο υλικό για σχολιασμό. Όπως πολύ ορθά σημειώνει η Μαμαλάκη «ο μόνος από τους γιους του [ενν. του Παναγή] που του μοιάζει είναι ο Ζανής, ο νόθος»[133]. Αυτό σημαίνει πως τα τρία νόμιμα παιδιά του Παναγή δεν είχαν να αναμετρηθούν με την *κακή* κληρονομιά του, γιατί παρά το γεγονός ότι κληρονόμησαν τα γονίδιά του, το υγιές οικογενειακό περιβάλλον εντούτοις στο οποίο μεγάλωσαν με την ισχυρή παρουσία της Ναταλίας Βίλλη δεν ευνόησε την ενεργοποίησή τους. Ορθότερα μάλλον μια μικρή επίδραση των *κακών* γονιδίων σε συνδυασμό με τη συμβίωση με τον κακό πατέρα Καζιάνη, θα μπορούσε ενδεχομένως να παρατηρηθεί στον Στράτο μέσω του προβληματικού του γάμου, που μαρτυρά ένα άλυτο οιδιπόδειο. Αναφορικά τώρα με τη νοητική υστέρηση του Κωστή, υπεύθυνος είναι και πάλι ο Παναγής, όχι όμως διαμέσου των γονιδίων, αλλά διαμέσου των επανειλημμένων συγχύσεων που προκαλούσε στη γυναίκα του, όταν ήταν έγκυος στο τρίτο τους παιδί[134].

Ο Ζανής Καζιάνης είναι δίχως αμφιβολία ο ομόλογος ήρωας του Σμερντιακόφ από τους *Αδελφούς Καραμάζοφ* όχι μόνο γιατί είναι νόθος γιος του Παναγή, όπως κατά πάσα πιθανότητα ο Σμερντιακόφ του Φιόντορ, αλλά και γιατί διέπεται από το ίδιο ραδιούργο πνεύμα, όπως εκείνος. Από τότε που πέθανε η μητέρα του στη γέννα, ανέλαβε την ανατροφή του η θεία του, Αναστασώ – αδελφή της μητέρας του –, στην οποία είχε ιδιαίτερη αδυναμία. Δίχως άλλο και χάρη σε αυτήν γεννήθηκε μέσα του το εκδικητικό μένος εναντίον των Βίλληδων – Νέζηδων, οι οποίοι τον είχαν εξορίσει από το πυργόσπιτο. Ο Ζανής θα έμενε τωόντι μη αναγνωρισμένος από τον πατέρα του, αν δεν είχε μεσολαβήσει η Αναστασώ. Συνεπώς, ο Ζανής είχε μετοχές στο εργοστάσιο, και μάλιστα ο πατέρας του ενήργησε με

[133]Μαμαλάκη, «Οι φρουροί της Αχαΐας», *ό.π.*, 41.
[134]Για τη δύσκολη εγκυμοσύνη της Φρόσως Βίλλη στον Κωστή βλ.: τα όσα λέει η Ναταλία Βίλλη: Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. Α’, ό.π., 79.

τρόπο ώστε το μερίδιό του να μην είναι μικρότερο από εκείνο των αδελφών του, όπως προέβλεπε ο νόμος, επειδή ήταν παιδί εκτός γάμου. Ωστόσο κι αυτό δεν τον ικανοποιούσε· ο Ζανής είχε βαλθεί να περιέλθει ολόκληρη η οινοποιία υπό τον έλεγχό του, αλλά και να κυριαρχήσει στο πυργόσπιτο, το οποίο γι' αυτόν, σύμφωνα με τα λεγόμενα της Ναταλίας Βίλλη, ήταν «"ἄβατον", ὅπως τὸ Ἅγιο ὄρος γιὰ τὶς γυναῖκες. . .» [135]. Προκειμένου να επιτύχει τον στόχο του δεν δίσταζε να μετέλθει οποιοδήποτε μέσο, όποιο κι αν ήταν το κόστος για τους υπόλοιπους. Αναφορικά με τον έλεγχο του εργοστασίου, σκεφτόταν σοβαρά να ιδρύσει αρχικά το δικό του, ώστε στη συνέχεια από τον ανταγωνισμό που θα δημιουργούνταν, είτε να προκαλέσει την πτώχευση της οινοποιίας, είτε την απορρόφησή της από τη δική του επιχείρηση. Είχε μάλιστα υπογράψει σύμβαση δανεισμού μ' έναν από τους αδελφούς της Φρόσως Βίλλη, τον Ανδρέα, με δύσκολους όρους για τον δανειολήπτη, ήτοι τον Ανδρέα, ο οποίος του έδωσε ενέχυρο τις μισές μετοχές του από το εργοστάσιο. Αναφορικά τώρα με την κυριαρχία στο πυργόσπιτο, έφτασε στο σημείο να προσεγγίσει ερωτικά τις γυναίκες των αδελφών του, τις οποίες, εφόσον είχε πεθάνει και η Ναταλία Βίλλη, έβλεπε ως μελλοντικές κυρίες.

Στον Ζανή λοιπόν, σε αντίθεση με τα ετεροθαλή αδέλφια του, τα *κακά* γονίδια του Καζιάνη είχαν ισχυρή επίδραση. Όπως συνάγεται από τα παραπάνω, από τον πατέρα του κληρονομεί τα ελαττώματα της φιληδονίας, της πανουργίας και του κυνισμού, τα οποία εκδηλώνει με επικίνδυνο τρόπο. Τις συνέπειες των πράξεών του τις υφίστανται σε μεγαλύτερο βαθμό η Μελιώ Βίλλη, με την οποία συνδέεται με ένα παράφορο πάθος, πίσω από το οποίο όμως κρύβεται ένα σφοδρό μίσος, κι εν τέλει ο ίδιος. Ο Ζανής, πράγματι, έχει την ίδια μοιραία κατάληξη με τον Σμερντιακόφ, με τη διαφορά όμως ότι αντί να θέσει ο ίδιος τέλος στη ζωή του, δολοφονείται από τη Μελιώ. Σε αυτό το σημείο, υποχρεούμαστε να αναδείξουμε κι άλλες διαφορές με τον ομόλογο ήρωά του: ο Ζανής σε αντίθεση με τον Σμερντιακόφ δεν περιφρονούσε τις γυναίκες, απεναντίας ήταν ένας δονζουάν και γενικότερα σε αντίθεση με τον τελευταίο ήταν κοινωνικός. Δεύτερον, δεν είχε φτάσει στο σημείο να διανοηθεί τον θάνατο των εχθρών του, αυτό που το πολύ επεδίωκε – εξίσου σοβαρό βέβαια – ήταν η οικονομική τους αποδυνάμωση και η προσβολή της τιμής και της αξιοπρέπειάς τους. Η συμπεριφορά όμως τόσο του Ζανή όσο και του ντοστογιεφσκικού ήρωα, έχουν ένα κοινό παρονομαστή: το αίσθημα μειονεξίας πρώτον για την κοινωνική τους προέλευση – η μητέρα του Ζανή, επαναλαμβάνεται, ήταν ένα κορίτσι του λαού, κι όχι της υψηλής κοινωνίας – και δεύτερον και το πιο σημαντικό για το γεγονός ότι μεγάλωσαν χωρίς γονείς. Όπως ο

[135] *Ο.π*, 371.

Σμερντιακόφ, έτσι κι ο Ζανής, ουκ ολίγες φορές είχε εκφράσει το παράπονό του· στον αδελφό του, φερ' ειπείν, τον Στράτο λέει: «Ἄκουα γιὰ τὴ ζωή σου, σὰν ἕνα παραμύθι, ἐνῶ ἐγὼ περνοῦσα τυραννισμένες μέρες. . .»[136]. Ας μη ξεχνιέται πως ο λόγος για τον οποίο ο Σμερντιακόφ θέλησε να φύγει στην Ευρώπη, ενώ προς την επίτευξη αυτού του σκοπού σκότωσε τον πιθανολογούμενο πατέρα του, ήταν η ανάγκη να ξεκινήσει μια νέα ζωή, καθότι στη Ρωσία ένιωθε τιποτένιος. Η ελλιπής διαπαιδαγώγηση που έλαβαν και οι δύο – η Αναστασώ ήταν ένα άτομο επίσης ανασφαλές που, εκτός από το πάθος για εκδίκηση, δεν διοχέτευσε τίποτα άλλο στον Ζανή, όπως λόγου χάρη αρχές κι αξίες – συνέβαλαν στην ενεργοποίηση των κακών γονιδίων.

Ο Ζανής, πάντως, σε αντίθεση με τ' αδέλφια του, τα οποία αν μη τι άλλο δεν αποφαίνονται ή δεν εκφράζουν τα αισθήματά τους, αλλά και σε αντίθεση με όλους τους αδελφούς Καραμάζοφ, από ένα σημείο και μετά φανερώνει μία έντονη λατρεία για τον πατέρα του, σε σημείο να θέλει να ταυτιστεί μαζί του, διότι, όπως λέει τον «πίστεψ[ε] γι' ἀληθινὸν ἄντρα. Ἔγινε τὸ ἰδανικό [τ]ου, ὁ θεός [τ]ου»[137]. Με αφορμή το γεγονός αυτό, ανακύπτει συνεπώς κι άλλη μία διαφορά ανάμεσα στον Φιόντορ Καραμάζοφ και στον Παναγή Καζιάνη· ο δεύτερος, έστω και λίγο, ενδιαφέρθηκε για τα παιδιά του, ακόμα και για τον Ζανή – αφότου τον αναγνώρισε –, τον οποίο ήθελε, όταν ήταν μικρός, να στείλει στην ιερατική σχολή, ενώ μόλις εκείνος προέβαλε αντίσταση, ο Παναγής έδειξε κατανόηση. Αυτό, εξηγεί ο Ζανής, στάθηκε και η αιτία που τον αγάπησε. Σύμφωνα πάλι με όσα διηγείται ο Ζανής, για όσο ζούσε ο πατέρας του, ουδέποτε έκοψε επαφές μαζί του, ενώ ο τελευταίος μάλιστα τον είχε εμπιστευτεί στα μεγαλύτερα παιδιά του[138].

Αυτό που μπορεί κανείς να ισχυριστεί με βεβαιότητα είναι ότι ούτε ο Ζανής, όπως οι αδελφοί Καραμάζοφ, αλλά μάλλον όπως και ο Στράτος και ο Κωστής, δεν είχε λύσει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Αυτό πρώτον διαπιστώνεται από τον δονζουανισμό του – μη διαρκείς σχέσεις, άρα σχέσεις προβληματικές – και το κυριότερο από το ότι κι αυτός συνδέθηκε ερωτικά με τη γυναίκα που είχε δεσμό με τον πατέρα του, τη Μελιώ Βίλλη. Η Μελιώ, από την άποψη αυτή, αντιπροσωπεύει τη μητέρα-απαγορευμένο αντικείμενο του πόθου, την οποία ο Ζανής δεν γνώρισε ποτέ. Ο βαθύτερος λόγος που τη μισούσε ήταν αυτός.

---

[136] *Ο.π.*, 29.
[137] *Ο.π.*, 25.
[138] *Ο.π.*

β). Αγκραφένα Αλεξάντροβνα (Γκρούσενκα) και Μελιώ Βίλλη – Οι *femmes-fatales*

Η *femme-fatale* ή μοιραία γυναίκα, είναι ένα μοτίβο που έχει απαντηθεί σε όλες τις περιόδους της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Από την επική και δραματική ποίηση της αρχαιότητας, οι οποίες αντλούν τα θέματά τους σχεδόν αποκλειστικά από τη μυθολογία, και φτάνοντας μέχρι τον Ρομαντισμό έχουν παρελαύνει σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό γυναικείες μορφές μη αντιπροσωπεύουσες τη γυναίκα με τα συμβατικά χαρακτηριστικά της πραότητας και της αγνότητας. Ωστόσο από το δεύτερο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα υπήρξε μία συστηματοποίηση στη χρήση του μοτίβου, με τα χαρακτηριστικά που έφερε ο βυρωνικός ήρωας, όπως ο κυνισμός, η αλαζονεία, η αυτοκαταστροφή, η επιδίωξη για κοινωνική επιφάνεια, το μυστήριο, ο μαγνητισμός και η άκρα σεξουαλικότητα, η αυτοκριτική και η εσωστρέφεια, ο αντικομφορμισμός, καθώς και η κυκλοθυμία, να έχουν "μεταβιβαστεί" στις ηρωίδες της λογοτεχνίας της Παρακμής. Σύμφωνα με τον Praz «αν στο πρώτο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα είναι ο βυρωνικός ήρωας ο μοιραίος άνδρας που όπως η φλόγα έλκει και πυρπολεί, στο δεύτερο μισό του αιώνα αυτή η λειτουργία αναλαμβάνεται από τη γυναίκα» και συνεχίζει πως «αν ο άνδρας στην αρχή του αιώνα [ενν. του δεκάτου ενάτου] έτεινε προς τον σαδισμό, στο τέλος του έτεινε προς τον μαζοχισμό»[139].

Η femme-fatale είναι μοιραία ακριβώς γιατί είναι πηγή δυστυχίας και κακοδαιμονίας για τον άντρα που θα την ερωτευτεί ή για τον άντρα που αν μη τι άλλο θα μπλέξει στα δίχτυα της. Τον αιχμαλωτίζει με το παρουσιαστικό της, τον σαγηνεύει, αλλά είναι ικανότατη να ασκήσει πάνω του τη μέγιστη απήνεια. Τα επίθετα που θα μπορούσαν να την προσδιορίσουν είναι τα εξής: ασταθής, παράλογη, απελευθερωμένη, ικανή να παρασύρει, παθιασμένη. Αυτά τα γνωρίσματα είναι φανερό πως ανατρέπουν ή αν μη τι άλλο αναθεωρούν το αρχέτυπο της ομορφιάς και του έρωτα, τα οποία παύουν τώρα να συνδηλώνουν τη γέννηση και την ευφορία, απεναντίας συνδηλώνουν τον θάνατο, τον τρόμο και τη δυσφορία. Πηγή ηδονής κι ερωτισμού είναι πλέον η οδύνη και οποιοδήποτε άλλο συνοδό του θανάτου συναίσθημα[140]. Η femme-fatale, συνεπώς, είναι η γυναίκα που εξουσιάζει, επειδή μέσα της εμπεριέχει το ενδεχόμενο του θανάτου και της καταστροφής και δεδομένης της έλξης που ασκεί το απαγορευμένο, ως είναι εν προκειμένω ο θάνατος και η καταστροφή, οι άντρες πέφτουν στην παγίδα της. Και πράγματι τα δύο παραπάνω επαληθεύονται τις περισσότερες φορές ως

[139]Mario Praz, «La belle dame sans merci», *The romantic agony*, (μτφρ.: Angus Davidson), Λονδίνο – Νέα Υόρκη – Τορόντο, Oxford University Press, 1951 [2η· 1η: 1933], 206 (Η μετάφραση δική μου).
[140]Για την *αλγολαγνεία*, δηλαδή για την οδύνη ως πηγή ηδονής κι ερωτισμού, όπως τη διοχέτευσαν στα θύματά τους λογοτεχνικές γυναικείες μορφές – ιδίως στα έργα του Swinburne αλλά και στων Baudelaire, Gautier και Flaubert – οι οποίες για τον λόγο αυτό έμειναν γνωστές ως *femmes-fatales*· βλ.: *Ό.π.*, 216-219.

μοιραία κατάληξη του θύματος ή των θυμάτων της. Το πρώτο, λοιπόν, στοιχείο που καθιστά την Αγκραφένα Αλεξάντροβνα από τους *Αδελφούς Καραμάζοφ* και την Μελιώ Βίλλη από τους *Φρουρούς της Αχαΐας* femmes-fatales είναι ότι υπήρξαν αμφότερες αιτία πρόκλησης θανάτου των αντρών που συνδέθηκαν μαζί τους.

Η Αγκραφένα Αλεξάντροβνα ή αλλιώς Γκρούσενκα ήταν η εικοσιενάχρονη γυναίκα που ερωτεύτηκαν παράλληλα ο Φιόντορ Καραμάζοφ κι ο πρωτότοκος γιος του, Μίτια. Εντός πέντε ετών από την πρώτη της ερωτική απογοήτευση, από ταπεινή, «συναισθηματική, […] και αξιολύπητη» κατέληξε μία «γυναίκα με τολμηρό και αποφασιστικό χαρακτήρα, περήφανη και αναιδής, που καταλάβαινε από χρήματα, άπληστη, φιλάργυρη και προσεκτική στις δουλειές της»[141] και στο πλαίσιο ακριβώς αυτών των οικονομικών δραστηριοτήτων ήταν που γνωρίστηκε με τον Φιόντορ Καραμάζοφ. Στην αφήγηση δεν διευκρινίζεται, αλλά εικάζεται πως αυτός που γνώρισε πρώτα η Γκρούσενκα από τους Καραμάζοφ ήταν ο πατέρας, ακριβώς λόγω των κοινών τους δραστηριοτήτων. Καταλήγουμε όμως σε αυτό το συμπέρασμα κι από τα λεγόμενα του αφηγητή που αφήνει να εννοηθεί ότι ο Μίτια εμφανίστηκε αργότερα στη ζωή της[142]. Η Γκρούσενκα, όπως γίνεται κατανοητό, δεν αγαπούσε κανέναν από τους δύο, τουλάχιστον τον έναν. Στην αρχή της γνωριμίας της με τους Καραμάζοφ ήταν ακόμα απορροφημένη συναισθηματικά από τον αξιωματικό που την είχε εξαπατήσει κι εγκαταλείψει όταν ήταν δεκαεφτά χρονών, για να παντρευτεί κάποιαν άλλη. Ωστόσο δεν επρόκειτο για γνήσια ερωτικά αισθήματα αλλά για εμμονή, η οποία οφειλόταν στον εγωισμό και στην εκδικητική μανία που νιώθει κάθε ταπεινωμένη γυναίκα· αυτό άλλωστε, παραδέχεται και η ίδια.

Η Γκρούσενκα ήταν προστατευόμενη του Κουζμά Κουζμίτς Σαμσόνοβ, ενός ηλικιωμένου, φιλάργυρου επιχειρηματία, τον οποίο όμως εμπιστευόταν και ευγνωμονούσε για τη στήριξη που της είχε προσφέρει, όταν υπέφερε για τον αξιωματικό. Αναφορικά με τους Καραμάζοφ, τη συμβούλευε να επιλέξει τον Φιόντορ, καθώς από εκείνον είχε να περιμένει όφελος, ο οποίος, σε αντίθεση με τον ανεπρόκοπο γιο του, ήταν οικονομικά ευκατάστατος. Τον γερο-Καραμάζοφ η Γκρούσενκα δεν τον ήθελε καθόλου, όπως ομολογεί η ίδια αργότερα στον Μίτια πάνω στη μέθη της: «Εκείνον το γεροντάκο, επίτηδες, από το κακό μου τον ξετρέλανα…»[143] του λέει, ενώ λίγο πριν του ζητάει να τη συγχωρέσει που τον βασάνιζε από το κακό της. Πράγματι εκ των υστέρων αποδεικνύεται ότι η Γκρούσενκα δεν

---

[141]Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 395.
[142]Συγκεκριμένα ο αφηγητής λέει: «Τον τελευταίο καιρό όμως, όταν παρουσιάστηκε ξαφνικά ο Ντιμήτρι Φιοντόροβιτς, ο γέρος έπαψε πια να γελάει»: *Ό.π.*, 397.
[143]*Ό.π.*, 496.

ήταν αδιάφορη προς τον Μίτια, απεναντίας έτρεφε αισθήματα γι' αυτόν, ενώ στην πλοκή υπάρχουν πολλά στοιχεία που το καταμαρτυρούν· το γεγονός πρώτον ότι δέχεται να φύγει μαζί του για ένα διήμερο στο Μόκρογε, δεύτερον ότι ουδέποτε κατέθεσε εναντίον του όσες φορές την ανέκριναν για τον φόνο του γερο-Καραμάζοφ, τρίτον δεν ήταν λίγες οι φορές που του μίλησε με λόγια αγάπης[144].

Παρ' όλα αυτά είναι μια *femme-fatale*, διότι με τη στάση της και την προσωπικότητα που εξέπεμπε, ο γερο-Καραμάζοφ την ερωτεύτηκε παράφορα, σε σημείο να θέλει να την παντρευτεί, ενώ από πλευράς της δεν υπήρχε καμία ανταπόκριση. Είναι μία femme-fatale, διότι εξαιτίας της ο Μίτια είχε εισέλθει σ' ένα καθεστώς παρατεταμένου άγχους και οδύνης – κατά βάθος όμως εξαιτίας του, διότι προσπαθούσε να λύσει το οιδιπόδειο – ενώ παρ' ολίγον να σκοτώσει τον πατέρα του. Το γεγονός τελικά ότι ο Φιόντορ Καραμάζοφ σκοτώθηκε από τον Σμερντιακόφ κι όχι από τον Μίτια δεν καθιστά τη Γκρούσενκα λιγότερο ένοχη· όπως ισχυρίζεται ο Braun, η Γκρούσενκα, όπως και η Κατερίνα Ιβάνοβνα – το άλλο γυναικείο πρόσωπο στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* – «με τα αχαλίνωτα και ιδιότροπα πάθη [της], με την ανικανότητά [της] να ελέγξ[ει] τα συναισθήματα και τις πράξεις [της], συντείν[ει] σοβαρά ώστε ο Σμερντιακόφ να μπορέσει να εκτελέσει τα σχέδιά του με επιτυχία»[145]. Ο δικηγόρος Ιππόλυτος Κυρίλοβιτς, εξηγεί στη δίκη του Μίτια με πολύ σωστά επιχειρήματα για ποιο λόγο η Γκρούσενκα φέρθηκε εν ολίγοις ως μία femme-fatale στη σχέση της με τον Φιόντορ κι εν τέλει με τον Μίτια[146].

Όσον αφορά στη Μελιώ Βίλλη, χρειάζεται να ειπωθεί προκαταβολικά το εξής: έπασχε από ψυχιατρικά προβλήματα. Ένα άτομο με τέτοιου είδους διαταραχές είναι εύκολο να αποβεί επικίνδυνο και καταστροφικό τόσο για το ίδιο, όσο και για όποιον συναναστρέφεται. Η Μελιώ, κόρη του δικηγόρου Ασημάκη Βίλλη, εμφάνιζε συχνά κρίσεις κατάθλιψης, οι οποίες την είχαν οδηγήσει τουλάχιστον μία φορά σε απόπειρα αυτοκτονίας. Ήταν επιρρεπής στις καταχρήσεις, σεξουαλικά απελευθερωμένη, εφόσον δεν είχε λίγους ερωτικούς συντρόφους. Διατηρούσε σχέσεις με τον φιλήδονο Παναγή Καζιάνη, ήδη από όταν ήταν παντρεμένη με τον κλινικάρχη Φιλίνη, από τον οποίο εν συνεχεία χώρισε. Μια προσβολή εκ μέρους της τής τιμής του Παναγή, καλύπτοντας την προτομή του με μία μάσκα τράγου, στάθηκε η αφορμή για να την προσεγγίσει ο Ζανής με σκοπό να την υποτιμήσει και ως εκ τούτου να συνδεθεί μαζί του με μία σχέση παράφορου πάθους-θανάσιμου μίσους. Στην

[144]Παραθέτουμε ενδεικτικά ένα απόσπασμα στο οποίο φαίνονται τα αισθήματα της Γκρούσενκα για τον Μίτια: «Σου είπα πως είμαι δική σου και θα μείνω για πάντα δική σου, θα σ' ακολουθήσω όπου και αν σε στείλουν. Αντίο, εσύ που κατάστρεψες τον εαυτό σου, μόλο που είσαι αθώος»: *Ό.π.*, 574.
[145]Μπράουν, *ό.π.*, 385.
[146]Βλ.: Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 786-787.

περίπτωση Μελιώς – Παναγή – Ζανή χρειάζεται να αναφερθεί πως δεν βρισκόμαστε μπροστά στην περίπτωση ερωτικού τριγώνου, όπως στην περίπτωση Γκρούσενκα – Φιόντορ – Μίτια, διότι η σχέση της femme-fatale με τους δύο εξ αίματος συγγενείς δεν εξελίσσεται ταυτόχρονα. Ο Παναγής είναι ήδη νεκρός τότε που η Μελιώ σχετίζεται με τον Ζανή.

Αν θέλαμε να παραλληλίσουμε τα συναισθήματα της Μελιώς απέναντι στους Καζιάνηδες πατέρα και γιο και αντίστοιχα τα συναισθήματα της Γκρούσενκα απέναντι στους Καραμάζοφ πατέρα και γιο, θα καταλήγαμε στο ακόλουθο συμπέρασμα: ενώ η Γκρούσενκα, όπως φάνηκε, έτρεφε κάποια αισθήματα για τον Μίτια, διαψεύδοντας στο τέλος τις προσδοκίες του αναγνώστη σχετικά με την εξέλιξή της, η Μελιώ δεν αισθανόταν πραγματικό έρωτα ούτε για τον Παναγή, ούτε για τον Ζανή. Αναφορικά με τον πρώτο αισθανόταν αναμφίβολα έλξη κι αυτό λόγω του φιλήδονου και υπερήφανου χαρακτήρα του και γενικότερα για το όνομα και τη φήμη του· ως προς αυτό είναι χαρακτηριστικά τα λόγια της: «Εἶναι μέσα στὴ φύτρα μου, Βασιλίνα, νὰ μὲ τραβοῦνε οἱ ἄντρες – κτήνη. . .»[147]. Κατά τ' άλλα δεν ένιωθε απολύτως τίποτα. Σχετικά, τώρα, με τον Ζανή, η έλξη που ένιωθε γι' αυτόν απέρρεε από δύο πράγματα: πρώτον από τη γοητεία που συνεπάγεται ο δονζουανισμός του και δεύτερον από το ότι την έβλεπε καθαρά ως σεξουαλικό αντικείμενο, κάτι που θεωρούσε εξαιρετικά προσβλητικό για την αξιοπρέπεια και την τιμή της. Το γεγονός μάλιστα ότι ο Ζανής ήταν ερωτευμένος με τη Σύνθια, τη γυναίκα του αδελφού του, την εξόργισε ακόμα περισσότερο. Υπό το κράτος της ζήλιας, λοιπόν, όταν επιβεβαιώθηκε και για τα αμοιβαία αισθήματα της Σύνθιας προς αυτόν, καθώς και για την περιπέτεια που είχε ο Ζανής με τη Μάρθα, τη γυναίκα του άλλου του αδελφού, τον σκότωσε.

Η Μελιώ σε αυτό το σημείο κυριαρχείται από τα ίδια ακριβώς αισθήματα της Γκρούσενκα προς τον αξιωματικό που την είχε εγκαταλείψει. Το αίσθημα της απόρριψης, με τη συνακόλουθη αυτοταπείνωση κατέστησαν τις γυναίκες αυτές femmes-fatales, με τη διαφορά ότι η ντοστογιεφσκική ηρωίδα συνέβαλε ως ηθική αυτουργός στον φόνο του θύματός της, μέσω της αντιζηλίας που δημιούργησε στον γιο εναντίον του πατέρα, η οποία με τη σειρά της οδήγησε στη γνωστή κατάληξη, εν αντιθέσει με την αθανασιαδική ηρωίδα, που ενήργησε ως φυσική αυτουργός.

[147]Αθανασιάδης, *ό.π.*, 87.

2.2. Ιδεολογικές επιδράσεις – Η μορφή του Χριστού στον «Μεγάλο Ιεροεξεταστή» του Ιβάν Καραμάζοφ και στο όραμα του Μάριου Δροσινού

Ο Μάριος Δροσινός είναι ένα από τα πρόσωπα με σημαίνουσα θέση στους *Φρουρούς της Αχαΐας*, καθώς ανήκει στην επαναστατημένη νεολαία που βλέπει τα όνειρα και γενικότερα το μέλλον της να φαλκιδεύονται από τους "θεματοφύλακες" του έθνους, από αυτούς που, προκειμένου να διασφαλίσουν την επιβίωσή τους στην εξουσία και να ικανοποιούν διαρκώς τα δικά τους συμφέροντα, φυλακίζουν το πνεύμα και τις ιδέες. Ο επονομαζόμενος σύλλογος «Οι Φρουροί της Αχαΐας» είναι επιφορτισμένος με την επαναφορά της νέας "παραστρατημένης" γενιάς στον ίσιο δρόμο, η οποία λόγω του διεθνισμού αποτελεί σοβαρή απειλή για την επικράτηση μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας, αυτής που συνοψίζεται στο τρίπτυχο «έθνος – πατρίδα – θρησκεία». Στην πραγματικότητα «Οι Φρουροί της Αχαΐας» είναι συνεργάτες της χούντας, η οποία βρίσκεται στη διακυβέρνηση της χώρας κατά τον χρόνο ιστορίας του μυθιστορήματος. Ο Δροσινός, λοιπόν, συλλαμβάνεται και φυλακίζεται μαζί με άλλους ομοϊδεάτες του για τη συμμετοχή του, είτε ατομικά είτε οργανωμένα, σε ενέργειες που εναντιώνονται στον σύλλογο και εν γένει στο καθεστώς· συγκεκριμένα σε ενέργειες με συμβολικό χαρακτήρα, όπως η βεβήλωση των ανδριάντων του Αντρέα Λόντου και του μητροπολίτη Παλαιών Πατρών, που σκοπό έχουν να δείξουν τη γενική δυσαρέσκεια για την τρέχουσα για τους ήρωες του μυθιστορήματος πολιτική κατάσταση, αλλά και σε ενέργειες τρομοκρατικές, όπως η ρίψη βομβών.

Ο Μάριος Δροσινός προέρχεται από μία ζακυνθινή οικογένεια της οποίας τα μέλη κατέχουν τίτλους ευγενείας. Είναι φοιτητής αρχιτεκτονικής στην Πάτρα και φαίνεται πως η λογοτεχνία και η φιλοσοφία τον ελκύουν ιδιαίτερα, αφ' ης στιγμής γράφει ποιήματα και θεατρικά έργα. Όμοια με τον Ιβάν Καραμάζοφ, ο Δροσινός είναι ένα άτομο με πνευματικές ανησυχίες, που ενδιαφέρεται για ποικίλα θέματα. Η συσχέτισή του με τον ντοστογιεφσκικό ήρωα γίνεται κατ' αρχάς, επειδή ο ίδιος δίνει την αφορμή στον μελετητή να τον συσχετίσει με τον Ιβάν Καραμάζοφ με την ανάκληση που του κάνει, εξήγηση η οποία δίνεται βέβαια από τη σκοπιά της ιστορίας, ενώ από τη σκοπιά της αφήγησης, η εξήγηση είναι ότι ο συγγραφέας ωθεί να συνεξεταστούν οι συγκεκριμένοι ήρωες μέσω της σύγκρισης της ιδεολογίας τους πάνω στο θέμα της Πίστης, ιδεολογία η οποία φαίνεται να είναι κοινή. Ωστόσο στο βάθος των ιδεών τους, οι οποίες, στον μεν εκφράζονται κυρίως μέσω της αλληγορίας του «Μεγάλου Ιεροεξεταστή», στον δε μέσω του οράματος του Χριστού που βλέπει στη φυλακή, αλλά και μέσω του θεατρικού έργου που γράφει, βρίσκονται οι ιδέες των

συγγραφέων, οι οποίες έχουν συγκεκριμένη πολιτική, ιδεολογική και κοινωνική απόβλεψη[148].

Προτού περάσουμε στην ανάλυση της διακειμενικής σχέσης με άξονα τη μορφή του Χριστού στο όραμα του Δροσινού αφενός και στον «Μεγάλο Ιεροεξεταστή» αφετέρου, θα αναλύσουμε την πρώτη περίπτωση διακειμενικής επικοινωνίας μεταξύ των *Φρουρών της Αχαΐας* και των *Αδελφών Καραμάζοφ*, η οποία αφορά σε μία έκδηλη *διακειμενικότητα,* εφόσον χρησιμοποιείται η παραδοσιακή πρακτική του *παραθέματος* με εισαγωγικά και ακριβή μνεία[149]. Στο δραματικό έργο, λοιπόν, που γράφει ο Δροσινός, ο αθανασιαδικός ήρωας εντάσσει στον λόγο του αμαρτωλού, κατά τη συνομιλία του με τον Θεό, τα λόγια του Ιβάν – κάνοντας τις ανάλογες τροποποιήσεις σε γραμματικοσυντακτικό επίπεδο –[150]. Ο αμαρτωλός, ως ένας άλλος Ιβάν Καραμάζοφ που αναγνωρίζει την έμφυτη τάση του προς την αμαρτία, καθώς και το γεγονός ότι δεν μπορεί να την αλλάξει, εκφράζει στον Θεό τη δυσπιστία του σχετικά με τη Δευτέρα Παρουσία, χρησιμοποιώντας εν προκειμένω το παράθεμα από τους *Αδελφούς Καραμάζοφ*, για να Του καταστήσει εκτός των άλλων σαφή την επιθυμία του για παγκόσμια αρμονία, παραδεχόμενος, ωστόσο, ότι αυτός είναι μόνο ένας ευσεβής πόθος που δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ. Ως βασικό επιχείρημα γι' αυτήν του την πεποίθηση χρησιμοποιεί την παντελή αδυναμία των ανθρώπων να διαχειριστούν αυτόνομα την ελευθερία τους, όπως αυτή θα τους δινόταν στον Παράδεισο, η έλευση στον οποίο θα ακολουθήσει την τελική κρίση. Ο αμαρτωλός λέει επί λέξει: «Ἕνας παράδεισος εἶναι ἀταίριαστος στὴν ἀνθρώπινη φύση — θἄλεγα ἐχθρικός. Σωστὴ σκλαβιά»[151]. Σε αυτό το σημείο, επομένως, παρατηρείται ότι η άποψη του αμαρτωλού ευθυγραμμίζεται και πάλι μ' εκείνη του Ιβάν, όπως η τελευταία εκφέρεται μέσω του μεγάλου ιεροεξεταστή, ο οποίος στην ομώνυμη αλληγορική αφήγηση ισχυρίζεται ανοιχτά στον Χριστό ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί

[148]Το γεγονός ότι στο πολυφωνικό μυθιστόρημα οι ήρωες δεν είναι φερέφωνα του συγγραφέα δεν σημαίνει κιόλας ότι ο συγγραφέας δεν συμφωνεί με κάποιες από τις ιδέες των ηρώων. Επ' αυτού γράφει ο Bakhtin συγκεκριμένα: «Η συνείδηση του συγγραφέα **αντικατοπτρίζει** και **επαναδημιουργεί** όχι έναν κόσμο αντικειμένων, αλλά ακριβώς αυτές τις άλλες συνειδήσεις με τους κόσμους τους· τους επαναδημιουργεί προσδίδοντάς τους έναν πραγματικά *ατελεύτητο χαρακτήρα* (όπου και έγκειται η ουσία τους): Μπαχτίν, «Ο ήρωας και η θέση του συγγραφέα σε σχέση με τον ήρωα στο έργο του Ντοστογιέφσκι», *ό.π.*, 109 (Η πλαγιογράφηση του συγγραφέα, ο επιτονισμός δικός μου). Αναφορικά τώρα με τις ιδέες του Ιβάν, ο Braun σημειώνει: «Ότι ο Ιβάν εκφράζει πολλές από τις σκέψεις του ίδιου του Ντοστογιέφσκι είναι κάτι που δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Δεν είναι όμως ο Ιβάν, με κανένα τρόπο, απλώς ένας λεπτολόγος σοφιστής ή μια λογοτεχνική προσωπογραφία, αντιθέτως είναι *αυτόνομη*, καλλιτεχνικά καμωμένη μορφή, φιλοτεχνημένη με μοντέλο όχι μόνο τον ίδιο τον συγγραφέα, αλλά και άλλα πρόσωπα (π.χ. Μπελίνσκι)»: Μπράουν, *ό.π.*, 373 (Η πλαγιογράφηση δική μου).

[149]Για την έννοια και τις μορφές της *διακειμενικότητας* όπως τις ορίζει ο Genette με βάση το μοντέλο της Kristeva· βλ.: Gérard Genette, «Κεφάλαιο 1», *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, (μτφρ.: Βασίλης Πατσογιάννης, επιμ.: Μαρία Στεφανοπούλου – Λίζυ Τσιριμώκου, εισαγ.: Λίζυ Τσιριμώκου), Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2018, 28-29. Ο Genette εκλαμβάνει τη *διακειμενικότητα* ως έναν τύπο *μεταδιακειμενικών* σχέσεων.

[150]Βλ.: υποσημ. 86.

[151]Αθανασιάδης, *ό.π.*, 183.

να σηκώσει το βάρος της ελευθερίας. Ο αμαρτωλός, εν συνεχεία, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι είναι ανώφελο ο άνθρωπος να μην είναι ο εαυτός του, με άλλα λόγια να μην είναι ελεύθερος με το να υπακούει στα διάφορα απαγορεύω που του θέτουν κυρίως θρησκευτικοί – και άλλοι – φορείς, συνθέτει έναν συλλογισμό. Ως προκείμενες χρησιμοποιεί τη μη αντιστρέψιμη ιδιότητα της έμφυτης τάσης του ανθρώπου προς την αμαρτία, η οποία εν τέλει είναι θέλημα Θεού, και τη μάταιη αναμονή της Δευτέρας Παρουσίας, η οποία δεν θα έρθει ποτέ. Και αν δεν έρθει ποτέ είναι γιατί κι αυτό είναι θέλημα Θεού· ο αμαρτωλός λέει συγκεκριμένα στον Θεό: «Κάτι περισσότερο, λοιπόν, ξέρεις Ἐσὺ ἀπὸ μᾶς, γιὰ ν' ἀναβάλεις τη Δευτέρα Παρουσία, γιὰ νὰ μᾶς πλάσεις παραβάτες μὲ ροπὴ στὴν ἀδυναμία . . . Τί μονότονη θἄτανε ἡ ζωή, ἄν ὅλα ἐπιτρέπονταν !»[152].

Όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς στο παραπάνω παράθεμα εμπεριέχεται η γνωστή ρήση του Ιβάν «όλα επιτρέπονται», ωστόσο, εδώ, ο αμαρτωλός, μεταθέτοντάς την σε άλλο συγκείμενο τής προσδίδει ακριβώς την αντίστροφη σημασία, συνδέοντάς την με την έννοια της ελευθερίας που θα δινόταν στον Παράδεισο. Με δεδομένο, όπως φάνηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, ότι ο Ιβάν ήταν άτομο τελικά με ηθικές αναστολές και συνεπώς ότι με το «όλα επιτρέπονται» δεν κυριολεκτούσε, όπως ο Σμερντιακόφ, το *υπερκείμενο – Φρουροί της Αχαΐας*, λόγος του Δροσινού – αφομοιώνει και *μετασχηματίζει* το *υποκείμενο* – παράθεμα από τους *Αδελφούς Καραμάζοφ*, συγκεκριμένα λόγος του Ιβάν – επιβεβαιώνοντας και ενισχύοντας το σημασιολογικό του φορτίο. Συνεπώς η διακειμενική σχέση μεταξύ των δύο κειμενικών στοιχείων είναι στην ουσία μία *υπερκειμενική* σχέση, όπου το υποκείμενο ενοφθαλμίζεται στο υπερκείμενο, ενώ το υπερκείμενο *μιμείται* το υποκείμενο, καθότι το σημασιολογικό φορτίο του υποκειμένου διατηρείται ενώ αλλάζουν απλώς οι φορείς των ιδεών και οι συνθήκες διεξαγωγής του διαλόγου[153]. Τόσο ο Δροσινός όσο και ο Ιβάν είναι της άποψης πως ο άνθρωπος χρειάζεται να αποδεχτεί την έμφυτη ροπή του προς την αμαρτία και να κάνει θετική αξιοποίηση των δυνατοτήτων του, με σκοπό να αλλάξει τον επίγειο κόσμο προς το καλύτερο. Απεναντίας, σύμφωνα και πάλι με τη φιλοσοφία τους, ο άνθρωπος δεν πρέπει να δεσμεύει την ενεργητικότητά του προσβλέποντας σε μία μεταφυσική αρμονία, η οποία είναι εξαιρετικά αμφίβολη.

Η διακειμενική επικοινωνία μεταξύ *Αδελφών Καραμάζοφ* και *Φρουρών της Αχαΐας* δεν σταματάει μόνο στο αναλυθέν απόσπασμα από τον λόγο του Μάριου, αλλά συνεχίζεται διαμέσου του ίδιου ήρωα και με διαφορετική μορφή σε μία ενότητα που ανήκει στο

---

[152]*Ο.π.*, 184.

[153]Για τους όρους του Genette που χρησιμοποιήθηκαν παραπάνω, δηλαδή *υπερκειμενικότητα*, *υποκείμενο*, *υπερκείμενο*, *μετασχηματισμός*, *μίμηση*· βλ.: Genette, *ό.π.*, 32-35.

κεφάλαιο «Ὁ Χριστὸς κλαίει». Εδώ πλέον δεν υπάρχει πρόδηλη διακειμενικότητα, απεναντίας η διακειμενική σύνδεση επιτυγχάνεται μέσω του Χριστού που εμφανίζεται στον Δροσινό ως οπτασία, ενώ ο τελευταίος βρίσκεται στη φυλακή· στην ύπαρξη διακειμενικότητας στο εν λόγω σημείο καταλήγουμε έχοντας υπόψη αφενός την ήδη υπάρχουσα διακειμενική σχέση με τους *Αδελφούς Καραμάζοφ* μέσω του παραπάνω αναλυθέντος αποσπάσματος, αφετέρου το γεγονός ότι Επιφάνεια υπάρχει και στο ντοστογιεφσκικό μυθιστόρημα, συγκεκριμένα στον «Μεγάλο Ιεροεξεταστή».

Σε πρώτη φάση επισημαίνουμε εκείνα τα στοιχεία πραγματολογικής τάξεως που διαφοροποιούν τις δύο αφηγηματικές δομές. Στο όραμα του Δροσινού ο Χριστός έχει ενεργητικό ρόλο, καθότι διεξάγεται κανονικά ένας διάλογος ανάμεσα στον Τελευταίο και στον αθανασιαδικό ήρωα. Ο «Μεγάλος Ιεροεξεταστής», αντιθέτως, με εξαίρεση το καθαρά αφηγηματικό μέρος, είναι στην ουσία ένας μονόλογος του καρδινάλιου, με τον Χριστό να σιωπά. Ωστόσο θα ήταν λάθος να θεωρηθεί ότι ο Χριστός δεν συμμετέχει καθόλου στην επικοινωνιακή διαδικασία, καθότι στο τέλος δίνει ένα φιλί στα χείλη του μεγάλου ιεροεξεταστή κι αυτή Του η κίνηση ισοδυναμεί φυσικά με μίαν απάντηση, η οποία επιδέχεται δύο πιθανές εξηγήσεις: είτε ο Χριστός συμφωνεί με όσα Του λέει ο μεγάλος ιεροεξεταστής, οπότε στην περίπτωση αυτή το φιλί σημαίνει έχεις δίκιο, είτε διαφωνεί κι απλώς επιλέγει έναν ευγενικό τρόπο, όπως είναι εν προκειμένω το φιλί, για να δείξει τη διαφωνία Του, ενώ παράλληλα αναφαίνεται η ανωτερότητα Του σε σχέση με τον καρδινάλιο. Εδώ, πλέον, διαφαίνεται κι ο διαλογικός χαρακτήρας της ντοστογιεφσκικής γραφής, εφόσον τίθεται στην ευχέρεια του αναγνώστη να αποδώσει τη μία ή την άλλη εξήγηση στη στάση του Χριστού, από την οποία θα εξαρτηθεί και η τελική πρόσληψη του μύθου. Αξίζει όμως να σημειωθεί πως ο Ιβάν, όταν ερωτάται από τον Αλιόσα ποια ήταν η αντίδραση του γέρου στην απάντηση του Θεανθρώπου, εκείνος απαντά: «Το φιλί τού καίει την καρδιά, μα ο γέρος δεν αλλάζει γνώμη»[154], που σημαίνει ότι μάλλον ισχύει η δεύτερη πιθανή εξήγηση. Ας μην λησμονείται, από την άλλη, πως αυτή είναι απλώς η οπτική του Ιβάν κι ο αναγνώστης, ως ελεύθερη κι ισότιμη συνείδηση με τον ήρωα, διατηρεί το δικαίωμα να ερμηνεύσει το φιλί του Χριστού όπως θέλει. Η στάση του Τελευταίου βέβαια στη μία και στην άλλη περίσταση αντίστοιχα καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό κι από τον συνομιλητή του. Έτσι, ως απόρροια του πρώτου, το δεύτερο στοιχείο που διαφοροποιεί τη μία αφηγηματική δομή από την άλλη είναι το πρόσωπο/κεντρικός ήρωας με το οποίο διαλέγεται ο Χριστός: ενώ στον «Μεγάλο

[154]Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 302.

Ιεροεξεταστή» το διαλεγόμενο με τον Χριστό πρόσωπο είναι ένας αντίπαλός Του, στο όραμα του Δροσινού είναι ένας σύμμαχός Του.

Εφόσον τώρα είναι διαθέσιμα τα στοιχεία που διαφοροποιούν τη μία αφηγηματική δομή από την άλλη, μπορούμε να αναχθούμε στο κοινό ιδεολογικό τους υπόβαθρο, το οποίο θα μπορούσε να τεθεί υπό τη μορφή ερωτήματος· και το ερώτημα θα ήταν ποια στάση πρέπει να κρατήσει ο άνθρωπος απέναντι στην έμφυτη ροπή του προς την αμαρτία, με άλλα λόγια με ποιο τρόπο θα την αποδεχτεί, χωρίς ο ίδιος να υποφέρει. Το ερώτημα αυτό επιδέχεται τρεις πιθανές απαντήσεις: ο άνθρωπος για να αποδεχτεί την έμφυτη τάση του προς την αμαρτία, λοιπόν, είτε θα δεχτεί κάποιο ανώτερο πρόσωπο ή φορέα να τον καθοδηγεί και άρα να τον εξουσιάζει, είτε θα ακολουθήσει την αρχή του «όλα επιτρέπονται», αμαρτάνοντας ασύδοτα, είτε θα εισέλθει στην ουσία του χριστιανικού μηνύματος, αφαιρώντας όλες τις νοηματικές επιστρώσεις από θρησκευτικούς κι άλλους φορείς.

Η πρώτη απάντηση αντιστοιχεί στη θέση του Μεγάλου Ιεροεξεταστή, αλλά και στη θέση των «Φρουρών της Αχαΐας» και κατ' επέκταση κάθε καταπιεστικού καθεστώτος, όπως είναι η χούντα. Ο φορέας που πρεσβεύει αυτή τη θέση δεν είναι απαραίτητο να είναι θρησκευτικός, κι άλλωστε, προκειμένου για τα ελληνικά δεδομένα τα οποία αποτελούν το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο των *Φρουρών της Αχαΐας*, είναι γνωστός ο ισχυρός δεσμός κράτους – εκκλησίας. Συνεπώς η πρώτη απάντηση αντιστοιχεί και στη θέση της ελληνικής ορθόδοξης εκκλησίας. Η δεύτερη απάντηση αντιστοιχεί στη θέση του Ιβάν και του Δροσινού, ο οποίος σε πρώτη φάση τη διατυπώνει μέσω του αμαρτωλού ήρωα του θεατρικού του έργου, ενώ στο επεισόδιο που εξετάζουμε τη διατυπώνει ρητά ο ίδιος, όταν λέει στον Χριστό: «Μὰ πῶς μιμήθηκες, Κύριε, αὐτὴ τὴν ἀνελεύθερη πράξη τοῦ αἰώνα μας: νὰ δικάσεις ἀναπολόγητους; Ἐμεῖς Σὲ περιμέναμε νὰ κατεβεῖς ἀπ' τοὺς οὐρανοὺς "ἐπὶ πτερύγων ἀνέμων", ἀνάμεσα σὲ τάγματα ἀπὸ χερουβεὶμ καὶ σεραφείμ, κρατώντας ρομφαία. . .»[155]. Από τα λόγια του Δροσινού τεκμαίρεται ότι, όπως και ο ήρωάς του, δεν πιστεύει στη Δευτέρα Παρουσία. Εδώ, χρειάζεται να σημειωθεί πως ο Ιβάν, δεδομένου ότι δεν εννοούσε ότι θα εφάρμοζε κατά γράμμα την αρχή του «όλα επιτρέπονται», εφόσον είχε ηθικές αναστολές, εντούτοις δεν δίνει λύση στο ερώτημα που τίθεται αυτομάτως με την αλληγορική του αφήγηση και το οποίο εξετάζεται αυτή τη στιγμή. Ο Δροσινός, αδύναμος κι αυτός να δώσει κάποια ρεαλιστική και ανώδυνη λύση, καταφεύγει αρχικά στην τρομοκρατία, στην πορεία όμως, ύστερα κι από την εμπειρία της φυλακής, συλλαμβάνει το πραγματικό νόημα του χριστιανικού μηνύματος. Έτσι εξηγείται, άλλωστε, και ότι βλέπει τον Χριστό σε όραμα. Εν

[155]Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. Β', ό.π., 294.

τέλει ο Δροσινός αναθεωρεί τη σχέση του με την Πίστη και ευθυγραμμίζεται με την τρίτη απάντηση, η οποία αντιστοιχεί στη θέση του Χριστού, στο αμιγές χριστιανικό μήνυμα που δεν έχει υποστεί καμία παραχάραξη από τους θρησκευτικούς φορείς. Θα λέγαμε πως η τρίτη απάντηση είναι αυτή που εκφράζει κατά βάθος και τον Ιβάν, παρόλο που ο τελευταίος τάσσεται, όπως εξηγήθηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, με το πνεύμα του Σατανά. Αυτό όμως συμβαίνει ακριβώς για τον λόγο ότι θεωρεί την εφαρμογή του χριστιανικού μηνύματος στον επίγειο κόσμο μια ουτοπία. Την ίδια γνώμη για τον Ιβάν είχε κι ο Αλιόσα, εφόσον του λέει: «Το ποίημά σου είναι εγκώμιο για τον Ιησού και όχι μομφή… όπως το θέλησες εσύ»[156].

Πιθανολογείται πως αυτή η τρίτη πιθανή απάντηση αντιπροσωπεύει και την άποψη των δύο συγγραφέων, ήτοι του Αθανασιάδη και του Dostoevsky. Καταρχάς θα χρειαστεί να αποσαφηνιστεί σε τι συνίσταται το γνήσιο χριστιανικό μήνυμα, με το οποίο συντάσσονται οι δύο παραπάνω. Το μήνυμα συνίσταται στο εξής: μόνη συμβιβαστική λύση για να αποδεχτεί ο άνθρωπος την έμφυτη ροπή του προς την αμαρτία χωρίς να καταδυναστεύεται από το εκάστοτε εξουσιαστικό σύστημα αφενός και χωρίς να προξενεί την οδύνη στον ίδιο και στον πλησίον του αφετέρου είναι να ακολουθήσει τον δύσκολο, ανηφορικό δρόμο που του υποδεικνύει ο Χριστός, όπου γι' αυτήν Του την ιδέα ο Τελευταίος δέχεται τα πυρά του μεγάλου ιεροεξεταστή στην ομώνυμη αφήγηση. Με άλλα λόγια ο άνθρωπος πρέπει να αγωνιστεί με τις δικές του δυνάμεις στον στίβο της ζωής, ώστε να είναι σε θέση να διαχειρίζεται την ελευθερία του και να διαχωρίζει το καλό από το κακό. Για να το πετύχει αυτό χρειάζεται να στραφεί και να κοιτάξει μέσα του, διότι εκεί θα συναντήσει τον Χριστό. Ο Τελευταίος το λέει πολύ ξεκάθαρα αυτό στον Δροσινό: «Μέσα σὲ κάθε ὥριμο σταυρώνομαι καὶ σὲ κάθε νέο ἀνασταίνομαι»[157]. Με αυτά τα λόγια ο Χριστός εννοεί απλούστατα πως συνιστά μία αδιάσπαστη ενότητα με τον άνθρωπο κι όσο νωρίτερα το συνειδητοποιήσει αυτό ο άνθρωπος, τόσο μεγαλύτερη θα είναι η ανταμοιβή του επί της γης. Το γεγονός ότι ο Αθανασιάδης συμμερίζεται το γνήσιο χριστιανικό μήνυμα πιστοποιούν τα όσα γράφει στην *Αποστασία*: «Ἀναζητώντας "τὴ μήτρα τοῦ δυνατοῦ στὸ μέλλον", κατὰ τὴ γεμάτη ἐνθουσιασμὸ φράση τοῦ Εὐάγγελου Παπανούτσου, προετοιμάζοντας μέσα μας κι' ἔξω τὸ δρόμο γιὰ νὰ ὑποδεχτοῦμε τὸ θεὸ τῆς ἰσορροπίας καὶ τῆς ἐνότητας στὴ δράση — τὸν ἄνθρωπο τῆς αὔριο, ποὺ φθάνει — θὰ ξαναδοῦμε μ' ἀνυστερόβουλη ματιὰ τὴν ἐξωτερικὴ

[156]Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 300. Κι ο Berdjaev καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα αναφορικά με τη θέση του Ιβάν απέναντι στον Χριστό, όπως αυτή προκύπτει από την αφήγηση του «Μεγάλου Ιεροεξεταστή» · συγκεκριμένα λέει: «Είναι καταπληκτικό το γεγονός ότι ο Θρύλος, που αποτελεί ύμνο στο πρόσωπο του Χρίστου με μια ασυνήθιστη πέρα για πέρα δύναμη, αναπτύσσεται με το στόμα του αθέου Ιβάν Καραμάζοφ»: Νικόλαος Μπερδιάγιεφ, «Ο Μεγάλος Ιερεοεξεταστής. Θεάνθρωπος και υπεράνθρωπος», *Το πνεύμα του Ντοστογιέφκσι*, (μτφρ.: Νίκος Ματσούκας), Θεσσαλονίκη, Πουρνάρα, 2008 [2η ανατύπωση· 1η: 1999], 199.
[157]Αθανασιάδης, *ό.π.*, 296.

ζωὴ καὶ θ' ἀνατιμήσουμε τὴν ἐσωτερικότητά μας, ἀποκρυπτογραφώντας μὲ κατάνυξη τὰ μυστικά της»[158].

Στον «Μεγάλο Ιεροεξεταστή» τώρα είναι αυτονόητο πως το χριστιανικό μήνυμα, όπως ακριβώς ορίστηκε παραπάνω, δεν εμπεριέχεται ρητά πουθενά αλλά ούτε και υπονοείται σε κάποιο σημείο. Ο Χριστός σε όλα αυτά που Του προσάπτει ο καρδινάλιος απαντάει μ' ένα φιλί, ενώ δεν μπορεί να εξαχθεί τίποτα από τις χριστιανικές θέσεις που ο μέγας ιεροεξεταστής αναιρεί. Η άλλη θρησκευτική μορφή που κατέχει σημαντική θέση στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* είναι ο στάρετς Ζωσιμάς, ο οποίος, ευρισκόμενος σε προχωρημένη ηλικία, θα μπορούσε να θεωρηθεί κι ο αντίποδας του μεγάλου ιεροεξεταστή. Οι οδηγίες που διατυπώνει ο Ζωσιμάς, ώστε ο άνθρωπος να είναι πραγματικά ευτυχισμένος και πνευματικά ελεύθερος επιβεβαιώνουν τη δυσκολία που ενέχει το χριστιανικό μήνυμα, όπως το ορίσαμε ήδη. Οι οδηγίες που δίνει, λοιπόν, ο στάρετς είναι – αναφέρονται ενδεικτικά ορισμένες – : « […] αποφεύγετε το ψέμα, το κάθε ψέμα, και ιδιαίτερα μη λέτε ψέματα στον ίδιο τον εαυτό σας» και λίγο παρακάτω «αποφεύγετε επίσης να σιχαίνεστε τους άλλους και τον εαυτό σας» για να καταλήξει τέλος « […] η ενεργός αγάπη είναι κάτι πολύ πιο σκληρό και φοβερό από την αγάπη που περιορίζεται στα όνειρα. Η ονειροπόλα αγάπη διψάει για σύντομα κατορθώματα, ζητάει μια γρήγορη ικανοποίηση και τον γενικό θαυμασμό […] η ενεργός αγάπη χρειάζεται δουλειά και επιμονή αυτοκυριαρχία και για μερικούς είναι ίσως ίσως ολόκληρη επιστήμη»[159]. Ο Dostoevsky στο *Ημερολόγιο ενός συγγραφέα* και συγκεκριμένα στην ημερολογιακή σημείωση όπου εκθέτει τις απόψεις του για το Ανατολικό Ζήτημα, γράφει τα εξής, αναφερόμενος στην Ορθοδοξία, τα οποία όχι μόνο φανερώνουν τα θρησκευτικά του πιστεύω, αλλά και υποδεικνύουν ότι και αυτός επίσης τάσσεται με την τρίτη ενδεχόμενη απάντηση, με άλλα λόγια με το γνήσιο χριστιανικό μήνυμα: «Θὰ εἶναι πραγματικὰ κάτι τὸ ξεχωριστὸ ποὺ δὲν ἔχομε δῆ ἀκόμα. Δὲν θὰ εἶναι μονάχα μιὰ πολιτικὴ ἕνωση, καὶ προπαντὸς *δὲν θὰ πραγματοποιηθῆ μὲ τὴ βία καὶ μὲ κατακτητικοὺς σκοπούς,* ὅπως φαντάζεται ἡ Εὐρώπη· *μὰ κι' οὔτε θἄχη γιὰ σκοπὸ τὸ κέρδος ἢ τὰ προσωπικὰ ὠφέλη,* ἐν ὀνόματι αὐτῶν τῶν αἰώνιων βίτσιων ποὺ λατρεύουν, μὰ τὴ μορφὴ τοῦ ἐπίσημου Χριστιανισμοῦ, τὸν Χριστιανισμὸ ποὺ κανένας ἄλλος δὲν τὸν πιστεύει πιὰ ἐκτὸς ἀπὸ τὸν λαό. Ὄχι, θὰ εἶναι ἡ αὐθεντικὴ ἐγκαθίδρυση τῆς ἀλήθειας τοῦ Χριστοῦ ποὺ διατηρήθηκε στὴν Ἀνατολή, μιὰ καινούργια καὶ ἀληθινὴ ἀναστήλωση τοῦ Σταυροῦ τοῦ Χριστοῦ, κι' αὐτὸς θὰ εἶναι ὁ ὁριστικὸς λόγος τῆς ὀρθοδοξίας ποὺ ἀπὸ καιρὸ στέκεται ἐπικεφαλῆς τῆς ἡ

[158]Αθανασιάδης, «Αποστασία. Ὁ καλλιτέχνης ἀνάμεσα στὸ Χτὲς καὶ στὸ Αὔριο», *ό.π.*, 279.
[159]Ντοστογιέβσκη, *ό.π.*, 71. Σχετικά με την υπόθεση οι ιδέες του στάρετς Ζωσιμά να αντιπροσωπεύουν κι εκείνες του Dostoevsky· βλ.: Μπράουν, *ό.π.*, 381.

Ρωσσία. Καὶ θᾶναι πειρασμὸς γιὰ ὅλους τοὺς ἰσχυροὺς αὐτοῦ τοῦ κόσμου καὶ γιὰ ὅλους τοὺς θριαμβευτὲς ποὺ ζήσανε ὧς τὰ σήμερα καὶ ποὺ ἔβλεπαν πάντα αὐτὲς τὶς "ἀναμονὲς" μὲ περιφρόνηση καὶ χλευασμό, καὶ ποὺ οὔτε κατάλαβαν ποτές τους πὼς μπορεῖ νὰ πιστέψη κανένας σοβαρὰ στὴν *ἀδελφωσύνη τῶν ἀνθρώπων*, στὴ *συμφιλίωση τῶν λαῶν*, στὴ συμμαχία ποὺ νὰ βασίζεται στὶς ἀρχὲς τῆς *λατρείας τῆς ἀνθρωπότητας*, καὶ τέλος, στὴν ἴδια τὴν ἀνανέωση τῶν ἀνθρώπων σύμφωνα μὲ τὶς χριστιανικὲς ἀρχές»[160]. Όπως καθίσταται σαφές από τα λεγόμενά του, η Ορθοδοξία, ως το αρχετυπικό, το μητρικό χριστιανικό δόγμα, είναι η μόνη που έχει διαφυλάξει αυτούσια τη χριστιανική διδασκαλία, βασική ιδέα της οποίας είναι η αγάπη και ο σεβασμός προς τον εαυτό και τους άλλους. Οι λέξεις και οι φράσεις-κλειδιά στο παραπάνω παράθεμα, δηλαδή η απουσία βίας και κατακτητικών βλέψεων, η ανιδιοτέλεια, ο αλτρουισμός, η αδελφοσύνη και η ομόνοια, είναι άμεσα συναρτημένες με την αγάπη και τον σεβασμό προς τον εαυτό και τους άλλους.

Οι άνθρωποι θα καταπολεμήσουν, ή έστω θα περιορίσουν τους φόβους και τις ανασφάλειες που απορρέουν από τη θνητή τους φύση, μόνο αν συνειδητοποιήσουν την εγγενή ανάγκη τους για συνεχή δράση, επικοινωνία και συνύπαρξη. Προκειμένου να επιτευχθούν τα τρία παραπάνω και ιδίως η συνύπαρξη, χρειάζεται ενσυναίσθηση και η αντίληψη του άλλου ως μία μεμονωμένη αυτόβουλη ύπαρξη με ίσα δικαιώματα. Συνειδητοποιώντας έτσι την πρωτεύουσα – καθότι έμφυτη – ανάγκη του για κοινωνικότητα, ο άνθρωπος θα έχει διανύσει ένα σημαντικό βήμα προς την αυτογνωσία, το οποίο με τη σειρά του συνιστά έναν σημαντικό δείκτη ουσιαστικής αγάπης προς τον εαυτό του. Και μόνον, εφόσον υπάρχει μία ουσιαστική αγάπη και όχι μία ψευδαίσθηση αγάπης προς τον εαυτό, είναι εφικτός ο σεβασμός προς τον επόμενο, απαραίτητη προϋπόθεση για τη συνύπαρξη άνευ της οποίας είναι αδύνατη η επιβίωση του ανθρώπου. Η ιδιοτέλεια δεν είναι απόρροια της αγάπης προς τον εαυτό, καθότι οι πράξεις που αποκλειστικό σκοπό έχουν να ικανοποιήσουν το προσωπικό συμφέρον εις βάρος των αναγκών των άλλων ή του κοινωνικού συνόλου, υπονομεύουν σημαντικά τις κοινωνικές σχέσεις, απαραίτητες για την ανθρώπινη επιβίωση. Η ιδιοτέλεια και όλες οι συνακόλουθες στάσεις και συμπεριφορές που στοχεύουν να τονίσουν την υπεροχή ενός υποκειμένου έναντι των υπολοίπων είναι απόρροια των υπαρξιακών φόβων.

Η ιδέα του θανάτου προκαλεί δέος στο νοούν υποκείμενο, καθότι εκείνο γνωρίζει εκ των προτέρων πως ο θάνατος είναι μία αδιαμφισβήτητη κατάσταση από την οποία θα διέλθει ολότελα μόνο του. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τη γέννηση, ωστόσο η ιδέα της

[160]Ντοστογιέφσκι, «Το ανατολικό ζήτημα», *ό.π.*, 124 (Οι πλαγιογραφήσεις δικές μου).

γέννησης δεν έχει τον ίδιο αντίκτυπο στον ψυχισμό του νοούντος υποκειμένου κι αυτό διότι αφορά σε μία παρελθοντική και ανεπανάληπτη κατάσταση η οποία προηγείται της νόησης. Ο θάνατος επενεργεί αγχωτικά, ακριβώς επειδή αφορά σε μία μελλοντική τελεσίδικη κατάσταση που έπεται της νόησης, η οποία και εκμηδενίζεται. Έτσι οι άνθρωποι, φοβούμενοι τον θάνατο άλλοτε συνειδητά κι άλλοτε υποσυνείδητα, όπου στην περίπτωση αυτή ο φόβος του θανάτου είναι συγκαλυμμένος από άλλους επιμέρους φόβους, προσπαθούν να μεταθέσουν όσο το δυνατόν πιο μακριά τη στιγμή της έλευσής του. Αν η απειλή του θανάτου είναι άμεσα ορατή, ενεργοποιείται το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, αν όχι, επιστρατεύονται άλλοι αμυντικοί μηχανισμοί που σκοπό έχουν να διατηρηθεί ακέραια η προσωπικότητα των υποκειμένων. Κάθε σημείο ατέλειας ή ανεπάρκειας της προσωπικότητας βιώνεται από το υποκείμενο ως απώλεια, έννοια η οποία παραπέμπει στον θάνατο. Μπροστά στον φόβο της ανεπάρκειας, λοιπόν, στον οποίο υποβόσκει ο φόβος του θανάτου, οι άνθρωποι βρίσκονται συνεχώς σε επιφυλακή, και είτε αψηφούν την ελευθερία και τα δικαιώματα των συνανθρώπων τους προσπαθώντας να κερδίσουν έδαφος οι ίδιοι, είτε ακόμα, προς τον ίδιο σκοπό, προβαίνουν σε ευθεία επίθεση εναντίον τους.

Ο φόβος του θανάτου, ως είναι φυσικό, είναι αδύνατον να εξαλειφθεί από το νοούν υποκείμενο, μολοντούτο είναι εφικτό και απαραίτητο να διατηρείται σε ανενεργή κατάσταση κι αυτό θα επιτευχθεί, μόνο αν υπάρξει απόσπαση της σκέψης από το μέλλον κι επικέντρωση στο παρόν. Ο άνθρωπος χρειάζεται να συνειδητοποιήσει ότι η ζωή του είναι ταυτισμένη με το παρόν, ενώ το παρελθόν και το μέλλον δεν είναι άλλο από "επινοήσεις" του νου, αφού το πρώτο υφίσταται μέσω της μνήμης, ενώ το δεύτερο μέσω των συναισθημάτων της αγωνίας, της ανησυχίας, ακόμα και της ελπίδας· πρόκειται εν ολίγοις για χρονικά διαστήματα που παράγονται στο μυαλό με τη μορφή παραστάσεων έχοντας ως σημείο αναφοράς πάντα το παρόν. Αν λοιπόν ο άνθρωπος εστιάσει στο παρόν, δηλαδή στην πραγματική ζωή, απαλλάσσοντας το μυαλό του από καταστάσεις τις οποίες δεν πρόκειται ποτέ πια να βιώσει και από καταστάσεις αβέβαιες, διότι δεν τις έχει ακόμα ζήσει κι επομένως αγνοεί, θα αποβάλει αρνητικές ιδιότητες που οδηγούν σε επιζήμιες συμπεριφορές για τον ίδιο και τους άλλους. Συγκεκριμένα, θα πάψει να είναι ανταγωνιστικός, ιδιοτελής, υστερόβουλος, να έχει μνησικακία και φθόνο, καθώς όλα αυτά τα κατώτερα συναισθήματα προκαλούνται είτε από τον μηρυκασμό παρελθοντικών καταστάσεων, είτε από τη μάταιη ανησυχία για το αβέβαιο μέλλον. Η προσήλωση στο παρόν δεν αφήνει κανένα περιθώριο στο υποκείμενο να επιβουλευτεί τον επόμενο, αλλά και να είναι δυστυχισμένο για παρατεταμένο χρονικό διάστημα. Ακόμα και να νιώσει δυσφορία ή ένταση λόγω κάποιας διαφωνίας κατά τη στιγμή της ζώσας επικοινωνίας, η αντίληψη του χρόνου ως ένα διαρκές παρόν θα προσδώσει στην

εν λόγω συναισθηματική κατάσταση παροδικό χαρακτήρα, χωρίς απώτερες συνέπειες. Η προσήλωση στο παρόν έχει ως αποτέλεσμα να χρησιμοποιείται εποικοδομητικά η ενεργητικότητα του υποκειμένου και παράλληλα να αναδεικνύεται η ζωική του δύναμη. Αν μάλιστα το υποκείμενο νιώσει πως τα θεμελιώδη αυτά στοιχεία εκφράζονται στο έπακρο, θα υπερνικήσει τον φόβο του θανάτου, πιστεύοντας αυτομάτως στην αθανασία.

Ο Dostoevsky, συνοψίζοντας, στο ερώτημα σχετικά με το πώς ο άνθρωπος θα αποδεχτεί το γεγονός της έμφυτης ροπής του προς την αμαρτία, χωρίς να υποφέρει ο ίδιος και οι συνάνθρωποί του, βρίσκει την απάντηση στη γνήσια χριστιανική διδασκαλία. Το χριστιανικό μήνυμα συνίσταται στο να αποδεχτεί καταρχάς ο άνθρωπος την έμφυτη ανάγκη του για κοινωνικότητα κι εφεξής στην καταβολή επίμονων και κοπιωδών προσπαθειών εκ μέρους του, προκειμένου για την αρμονική του συνύπαρξη με το σύνολο. Η τελευταία θα τον καταστήσει εν τέλει ευτυχισμένο, διότι η πραγματική ευτυχία έγκειται στην αδελφοσύνη, στην ομόνοια, στον ανθρωπισμό, σε όλες δηλαδή τις αξίες στις οποίες αναφέρεται ο συγγραφέας στο παραπάνω παράθεμα. Παρόλο που εδώ τις εντάσσει σε πολιτικά συμφραζόμενα, εφόσον τις επικαλείται έχοντας ως αντικείμενο αναφοράς τους λαούς, εντούτοις είναι αυτονόητο πως, καθώς τις διατυπώνει, έχει πρωτίστως στο μυαλό του τον άνθρωπο. Βασική προϋπόθεση για τη συμφιλίωση, την ενότητα και την αλληλεγγύη μεταξύ των λαών είναι οι τρεις αυτές αξίες να διακρίνουν κάθε άνθρωπο ξεχωριστά και να επαληθεύονται σε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων. Για την αγάπη και τον σεβασμό προς τον πλησίον είναι σε πρώτη φάση απαραίτητα η αυτοεκτίμηση και αυτοσεβασμός, τα οποία θα επιτευχθούν, μόνο αν κατανοηθεί η έμφυτη ανθρώπινη ανάγκη για κοινωνικότητα και, ως συνέχεια αυτής, αν υπάρξει προσήλωση στο παρόν. Αν ο άνθρωπος τελικώς επικεντρωθεί στο παρόν και αποσπάσει τη σκέψη του από το μέλλον – αλλά και από το παρελθόν – θα πάψει να διέπεται από αρνητικά για τον ίδιο και τους άλλους αισθήματα, τα οποία πηγάζουν από τις ανασφάλειες που δημιουργεί το αβέβαιο του μέλλοντος. Ευρισκόμενος, έτσι, σε συνεχή επικοινωνία με τα πρόσωπα που τον περιβάλλουν, θα νιώθει ότι αξιοποιεί όλη του την ενεργητικότητα και τις ικανότητές του, φτάνοντας στο σημείο να πειστεί για την αστείρευτη δύναμη της ζωής μπροστά σ' εκείνη του θανάτου. Επί της ουσίας καταλήγει να πειστεί για την αθανασία της ψυχής, στην οποία συνίσταται σε τελική ανάλυση η ουσία της χριστιανικής διδασκαλίας.

Ο Ρώσος συγγραφέας έχει συλλάβει πλήρως το νόημα του χριστιανικού μηνύματος, το οποίο αποκαλύπτει την αλήθεια σχετικά με τη ζωή, κι αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά τόσο από αισθητική άποψη στο πεδίο του μυθιστορήματος με την εισαγωγή της πολυφωνίας, θεμελιώδες χαρακτηριστικό της οποίας είναι η εστίαση στο παρόν, όσο και από όσα γράφει

σε ημερολογιακή σημείωση του Νοεμβρίου του 1876 με τίτλο «Αβάσιμες διαβεβαιώσεις». Στην εν λόγω σημείωση γράφει πως αν οι άνθρωποι προβληματίζονται υπερβολικά για το μέλλον, είναι διότι, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα όντα, έχουν ανεπτυγμένη υπερβολικά τη διάνοιά τους. Ενίοτε – και αυτό αφορά κυρίως στους διανοούμενους – μη μπορώντας να βρουν απάντηση στα αβάσιμα ερωτήματά τους, απελπίζονται και καταφεύγουν στην αυτοκτονία· γι΄ αυτό, όπως γράφει ο Dostoevsky, «νὰ ἔγιναν περισσότερες οἱ αὐτοκτονίες στὴν τάξι τῶν διανοουμένων»[161]. Ο ίδιος καταλήγει πως μόνο αν οι άνθρωποι πιστέψουν στην ιδέα της αθανασίας, μέσω της προσήλωσης τους στο παρόν, θα μπορέσουν να ζήσουν με πληρότητα και να διακρίνουν το καλό από το κακό, καθότι η «ἰδέα τῆς ἀθανασίας εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ ζωή, ὁ ὁριστικὸς της τύπος, ἡ κύρια πηγὴ τῆς ἀλήθειας γιὰ τὸ ἀνθρώπινο γένος καὶ τῆς συνείδησις τοῦ τί εἶναι σωστό»[162]. Εν κατακλείδι, η πίστη των ανθρώπων στην αθανασία της ψυχής τους, εφόσον ακολουθηθεί η ψυχική διεργασία που περιγράφηκε παραπάνω, ισοδυναμεί με την ανακάλυψη του Θεανθρώπου μέσα τους, για την οποία μίλησε ο Αθανασιάδης στην *Αποστασία*, δεδομένου ότι ο Χριστός, ως γνωστόν και από τα θρησκευτικά κείμενα, νίκησε με την Ανάστασή Του τον θάνατο.

Συμπεράσματα

Έργο της παρούσας εργασίας υπήρξε η σύγκριση δύο μυθιστορημάτων που ανήκουν σε διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες, εφόσον αντικείμενο του κλάδου της Συγκριτικής Γραμματολογίας, είναι η «μελέτη της λογοτεχνίας από σκοπιά που υπερβαίνει τα εθνικά σύνορα και κάνει δυνατή τη συγκριτική θεώρηση δύο ή και περισσότερων λογοτεχνιών, αναζητώντας όχι μόνο συγκεκριμένες επιδράσεις αλλά και σε άλλους λόγους οφειλόμενες ομοιότητες και αναλογίες»[163]. Πράγματι η σχέση των έργων που συγκρίθηκαν είναι αποτέλεσμα διαπιστωμένης επίδρασης, η οποία τεκμηριώνεται από τον κοινό θεματικό άξονα που είναι η αρχή του *κακού* και από αναλογίες σε χαρακτηρολογικό και ιδεολογικό επίπεδο. Συγκεκριμένα, τόσο στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* όσο και στους *Φρουρούς της Αχαΐας* υπάρχει ένας τύπος με ηθικά ελαττώματα, ο οποίος φέρει την ιδιότητα του πατέρα, ενώ και στις δύο περιπτώσεις ο συγκεκριμένος τύπος έχει τρεις γιους εκ των οποίων ο ένας είναι νόθος. Εξετάστηκε ο τρόπος που επέδρασαν τα *κακά* γονίδια στους απογόνους και βάσει της ανάλυσης που στηρίχτηκε τόσο σε δεδομένα που παρείχε η αφήγηση, όσο και στη θεωρία

[161]Ντοστογιέφσκι, «Αβάσιμες διαβεβαιώσεις», *ό.π.*, 216.
[162] *Ό.π.*, 219.
[163]Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Ορισμός», *Η Συγκριτική Φιλολογία. Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1981, 12

της ψυχανάλυσης προέκυψε ότι οι απόγονοι που μεγάλωσαν χωρίς τη παρουσία και των δύο γονέων ήταν οι πιο ελαττωματικοί. Η κακή συμπεριφορά τόσο των πατέρων όσο και των ελαττωματικών απογόνων καθόρισε σημαντικά την εξέλιξη της δράσης και είχε ως αποτέλεσμα τη διαμόρφωση παρόμοιων καταστάσεων με τα πρόσωπα που οι παραπάνω σχετίστηκαν. Σε αμφότερα τα εξεταζόμενα έργα υπάρχει ένας φόνος, ωστόσο διαφορετικού είδους. Στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* συντελείται μια πατροκτονία, ενώ στους *Φρουρούς της Αχαΐας* ένα έγκλημα πάθους. Και στις δύο περιπτώσεις φόνων, εμπλεκόμενοι είναι οι ελαττωματικοί απόγονοι με τη διαφορά ότι στη μία περίπτωση ο ένας βρίσκεται στη θέση του δράστη, ενώ στην άλλη στη θέση του θύματος. Όσον αφορά στους χαρακτήρες, και στα δύο έργα εντοπίζεται μία femme-fatale, εντούτοις η εξέλιξη καθεμιάς είναι διαφορετική. Είναι femme-fatale, διότι υπήρξε υπαίτια φόνου· στο ντοστογιεφσκικό μυθιστόρημα κατά τρόπο έμμεσο, ενώ στο αθανασιαδικό κατά τρόπο άμεσο. Η αρχή του *κακού* αυτόματα ανοίγει ένα άλλο ζήτημα, γενικότερης εμβέλειας, το ζήτημα της Πίστης, το οποίο θίγεται και στα δύο μυθιστορήματα, ενώ οι σημαντικότερες σχετικά με αυτό ιδέες διατυπώνονται αντίστοιχα από τον Ιβάν Καραμάζοφ και τον Μάριο Δροσινό. Η ανάλυση του συγκεκριμένου θέματος έγινε με άξονα την αλληγορική αφήγηση του «Μεγάλου Ιεροεξεταστή», η οποία ανήκει στον Ιβάν και το όραμα του Μάριου Δροσινού, στο οποίο δεσπόζουσα θέση κατέχει ο Χριστός. Ωστόσο ο Χριστός είναι το κεντρικό πρόσωπο και του «Μεγάλου Ιεροεξεταστή». Μέσα από τη σύγκριση των δύο αφηγηματικών δομών προέκυψε ιδεολογική σύγκλιση ως προς το ερώτημα που αμφότερες θέτουν και το οποίο αφορά στο πως ο άνθρωπος θα αποδεχτεί την έμφυτη ροπή του στην αμαρτία, χωρίς παράλληλα να γίνεται πρόξενος της δικής του δυστυχίας και των συνανθρώπων του. Τέλος οι ιδέες που απορρέουν από αμφότερες τις αφηγηματικές δομές έχουν απώτερο πολιτικό στόχο, ο οποίος είναι στη μία περίπτωση ο Καθολικισμός και ο Σοσιαλισμός, ενώ στην άλλη η χούντα που κυβέρνησε την Ελλάδα στα χρόνια 1967-1974. Η επίδραση που δέχτηκε γενικότερα ο Έλληνας συγγραφέας από τον Ρώσο ομότεχνό του ως προς τη μυθιστορηματική του τέχνη δεν είναι μεγαλύτερη από εκείνη που δέχτηκε από άλλους συγγραφείς της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας, δεδομένου ότι επρόκειτο για έναν συγγραφέα με ευρύ πνευματικό και λογοτεχνικό ορίζοντα.

Βιβλιογραφία

Α' Έργα - Εκδόσεις

Αθανασιάδης, Τ., *Αναγνωρίσεις. Δοκίμια*, Αθήνα, Εστία, 1974 [2η· 1η: 1965].

Αθανασιάδης, Τ., *Από τον εαυτό μας στους άλλους. Δοκίμια*, Αθήνα, Εστία, 1993.

Αθανασιάδης, Τ., *Βεβαιότητες και αμφιβολίες. Δοκίμια*, Αθήνα, Εστία, 1980.

Αθανασιάδης, Τ. *Η Αίθουσα του Θρόνου*, Αθήνα, Εστία, 1969.

Αθανασιάδης, Τ., *Οι Πανθέοι. Η Κερκόπορτα,* τομ. Β΄, Αθήνα, Εστία, 1967-1968 [2η έκδοση· 1η:1961].

Αθανασιάδης, Τ., *Οι Τελευταίοι Εγγονοί*, τομ. Α΄, Αθήνα, Εστία, 1984.

Αθανασιάδης, Τ., *Οι Φρουροί της Αχαΐας,* τομ. Α', Αθήνα, Εστία, 2005 [8η έκδοση· 1η: 1975].

Αθανασιάδης, Τ., *Οι Φρουροί της Αχαΐας,* τομ. Β', Αθήνα, Εστία, 2005 [8η έκδοση· 1η: 1975].

Αθανασιάδης, Τ., «Οι εκτενείς συνθέσεις μού έδιναν οξυγόνο» (Ο συγγραφέας Τάσος Αθανασιάδης αφηγείται στον Τάσο Γουδέλη), *Το Δέντρο*, 116 (Ιανουάριος – Μάρτιος, 2002), 71-78.

Αθανασιάδης, Τ., «Οι εκτενείς συνθέσεις μού έδιναν οξυγόνο» (Ο συγγραφέας Τάσος Αθανασιάδης αφηγείται στον Τάσο Γουδέλη), *Το Δέντρο*, 117-118 (Ιανουάριος – Μάρτιος, 2002), 138-143.

Ντοστογιέβσκη, Φ. *Αδελφοί Καραμάζοβ*, (μετάφραση από τα Ρωσικά: Άρης Αλεξάνδρου), Αθήνα, Γκοβόστη, 2014 [1η έκδοση: 1947].

Ντοστογιέβσκη, Φ., *Έγκλημα και τιμωρία*, (μετάφραση από τα Ρωσικά: Άρης Αλεξάνδρου), τομ. Β', Αθήνα, Γκοβόστη, 1990.

Ντοστογιέφσκι, Φ., *Το ημερολόγιο ενός συγγραφέα*, (μτφρ.: Μίνα Ζωγράφου), Αθήνα, Δαρεμάς, 195-.

Dostoevsky: Letters and Reminiscences, (μτφρ. από τα Ρωσικά: S.S. Koteliansky, J. Middleton Murry), Λονδίνο, Chatto & Windus, 1923.

Β' Μελέτες

Αγγελάτος, Δ., *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1997.

Αθανασόπουλος, Β., «Η ηθική της απελπισίας «Οι τελευταίοι εγγονοί»: ένα μυθιστορηματικό δοκίμιο ηθικής», *Αιολικά γράμματα (αφιέρωμα στον Τάσο Αθανασιάδη),* 184 (Ιούλης – Αύγουστος, 2000), 266.

Αλεξανδρόπουλος, Μ., *Πέντε Ρώσοι Κλασικοί*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2006 [3η έκδοση].

Ανδριώτη, Μ., «Ένας πολυδιάστατος συγγραφέας», *Διαβάζω* (αφιέρωμα στο Λέοντα Τολστόι), 200 (Σεπτέμβριος, 1988) 20-24.

Καραντώνης, Α., *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του΄30*, Αθήνα, Παπαδήμα, 1977 [2η· 1η: 1962].

Λούβαρις, Ν.Ι., «Φρειδερίκος Σίλλερ (1759-1805)», *Νέα Εστία*, 777 (Νοέμβριος, 1959), 1468-1474.

Λούκατς Γ., *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό. Μπαλζάκ Σταντάλ Ζολά Τολστόι Ντοστογιέφσκι Γκόρκι*, (μτφρ.: Τίτος Πατρίκιος), Αθήνα, Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1957.

Μαγκλιβέρας Κ., Δ., «Συμβολή στη μελέτη του έργου του Τάσου Αθανασιάδη», *Αιολικά γράμματα (αφιέρωμα στον Τάσο Αθανασιάδη),* 184 (Ιούλης – Αύγουστος, 2000), 234-244.

Μαμαλάκη, Ζ., *Τάσος Αθανασιάδης. Ο επικός της Ελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα, Μαυρίδης, 1990.

Μαστροδημήτρης Δ., Π., *Προοπτικές και προσεγγίσεις. Μελέτες Νεοελληνικής Φιλολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991.

Μαστροδημήτρης, Δ.Π., «Το έπος της προσφυγιάς. Σχόλια στο μυθιστόρημα του Τάσου Αθανασιάδη *Τα Παιδιά της Νιόβης*», *Νέα Εστία*, 1754 (Μάρτιος, 2003) 408-415.

Μαστροδημήτρης, Π.Δ., «Ιστορία και αμαρτία στο μυθιστόρημα του Τάσου Αθανασιάδη «Η αίθουσα του θρόνου»», *Αιολικά γράμματα (αφιέρωμα στον Τάσο Αθανασιάδη),* 184 (Ιούλης – Αύγουστος, 2000), 255-257.

Μόσχος Ν., Ε., *Τάσος Αθανασιάδης. Ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ψυχής*, Αθήνα, Βάκων, 1976.

Μουλλάς Π., *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τομ. Α’, Αθήνα, Σοκόλη, 1993.

Μπαχτίν Μ., *Έπος και μυθιστόρημα*, (πρόλογος – μετάφραση: Γιάννης Κιουρτσάκης), Αθήνα, Πόλις, 1995.

Μπαχτίν Μ., *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφκσι*, (μετάφραση: Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επιμέλεια.: Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, επίμετρο: Δημήτρης Τζιόβας), Αθήνα, Πόλις, 2000.

Μπερδιάγιεφ, Ν., *Το πνεύμα του Ντοστογιέφκσι*, (μτφρ.: Νίκος Ματσούκας), Θεσσαλονίκη, Πουρνάρα, 2008 [2η ανατύπωση· 1η: 1999].

Μπράουν, Μ., *Ντοστογιέφσκι. Η ζωή του μέσα από το έργο του*, (μτφρ.: Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Αθήνα, Εκκρεμές, 2008 [1η έκδοση στα Γερμανικά: 1976].

Νιάρχος Γ., Κ., *Εισαγωγή στην ευρωπαϊκή φιλοσοφία*, Αθήνα, χ.ο., 2004 [Γ' έκδοση].

Παπαθανασόπουλος, Θ., «Τάσος Αθανασιάδης. Ένας επικός της αστικής τάξης», *Πνευματική Κύπρος* (αφιέρωμα στον Τάσο Αθανασιάδη), 274-276 (Οκτώβρης – Δεκέμβρης, 1983) 176-180.

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε., *Η Συγκριτική Φιλολογία. Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1981.

Σαμουήλ, Α., *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1998.

Σαχίνης, Α., *Πεζογράφοι του καιρού μας*, Αθήνα, Εστία, 1978 [2η έκδοση].

Σταυροπούλου, Ε., «Κύπριοι ήρωες στην *Αίθουσα του θρόνου* του Τ. Αθανασιάδη. Ιστορική πραγματικότητα και συμβολισμοί», *Κοινόν Κυπρίων*, 2 (Απρίλιος – Ιούνιος, 2001) 16-17.

Τερζάκης Α., «Το νεοελληνικό μυθιστόρημα», *Ιδέα*, 4 (Απρίλης, 1933) 244-252.

Τζιόβας Δ., *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011.

Τσούπρου, Σ., *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας*, Αθήνα, Γρηγόρη, 2007.

Τσούπρου, Σ., *Το παρακείμενο και η…– (δια)κειμενικότητα ως σχόλιο στο πεζογραφικό έργο του Τάσου Αθανασιάδη*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2005 [διδακτορική διατριβή].

Φρόυντ, Σ., *Η ερμηνεία των ονείρων*, (μτφρ.: Λευτέρης Αναγνώστου), Αθήνα, Επίκουρος, 2013.

Φρόυντ, Σ., *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, (μτφρ.: Λευτέρης Αναγνώστου), Αθήνα, Επίκουρος, 1994.

Χέγκελ, Γ., *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, (Εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια: Δημήτρης Τζωρτζόπουλος), τομ. Α', Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1993.

Χρυσάνθης, Κ., «Η Κυπρία Γλαύκη στο μυθιστόρημα "Η Αίθουσα του θρόνου" του Τάσου Αθανασιάδη», *Πνευματική Κύπρος*(αφιέρωμα στον Τάσο Αθανασιάδη), 274-276 (Οκτώβρης – Δεκέμβρης, 1983), 220-224.

Edel, L., *The modern psychological novel*, Νέα Υόρκη, Grosset & Dunlap, 1964 [3η· 1η: 1955].

Fitzpatrick, S., *The Russian Revolution 1917-1932*, Οξφόρδη – Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1989 [4η ανατύπωση· 1η έκδοση: 1982].

Freud, S., *Totem and taboo. Resemblances between the psychic lives of savages and neurotics*, (μτφρ.: A. A. Brill), Νέα Υόρκη, Moffat Yard and Company, 1919 [1η ανατύπωση].
Genette, G., *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, (μτφρ.: Βασίλης Πατσογιάννης, επιμ.: Μαρία Στεφανοπούλου – Λίζυ Τσιριμώκου, εισαγ.: Λίζυ Τσιριμώκου), Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2018.
Hawthorn, J., *Studying the novel. An introduction*, Λονδίνο, Arnold, 1992 [2η· 1η: 1985].
Holquist, M., *Διαλογικότητα. Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, (μτφρ: Ιωάννα Σταματάκη), Αθήνα, Gutenberg, 2014.
Kennedy, I., *Genetics and human behaviour. The ethical context*, Λονδίνο, Nuffield Council on Bioethics, 2002.
Peace, R., *Dostoyevsky. An examination of the major novels*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1971.
Praz, M., *The romantic agony*, (μτφρ.: Angus Davidson), Λονδίνο – Νέα Υόρκη – Τορόντο, Oxford University Press, 1951 [2η· 1η: 1933].
Rimmon-Kennan, S., *Narrative fiction. Contemporary Poetics*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, Routledge, 2001 [8η ανατύπωση· 1η έκδοση: Methuen, 1983].
Stern, P., J., *On realism*, Λονδίνο – Βοστώνη, Routledge & Kegan Paul, 1973.
Volosinov N., V., *Marxism and the Philosophy of Language*, (μτφρ. από τα ρωσικά: Ladislav Matejka, I. R. Titunik), Νέα Υόρκη, Seminar Press, 1973.
White, A., «The Struggle over Bakhtin: Fraternal Reply to Robert Young», *Cultural Critique*, 8 (Χειμώνας, 1987-1988) 217-241.

Γ' Εργαλεία Υποδομής

Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939), (εισαγ.: Παναγιώτης Μουλλάς), τομ. Β', Αθήνα, Σοκόλης, 1992.
Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι, Αθήνα, Πατάκης, 2008 [2η· 1η: 2007].
Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά του Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5/10/2014) (επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης), τομ. Γ', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, 2015.

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, (επιμ.: Chris Baldick), Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2001 [2η· 1η: 1990].