



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΚΟΡΑΗΣ»

Αθανασία Γεωργακοπούλου

*Όψεις της βίας στην πεζογραφία του Παύλου Μάτεσι*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2022

Αθανασία Γεωργακοπούλου

*Όψεις της βίας στην πεζογραφία του Παύλου Μάτεσι*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επόπτης: Θανάσης Αγάθος

Επιτροπή: Λητώ Ιωακειμίδου

Πέγκυ Καρούζου

ΑΘΗΝΑ 2022

Copyright © Αθανασία Γεωργακοπούλου, 2022

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.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επόπτη καθηγητή μου κ. Θανάση Αγάθο για την ουσιαστική βοήθειά του, καθώς επίσης και για την ευκαιρία που μου έδωσε μέσω των μαθημάτων του, να γνωρίσω καλύτερα τη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι. Αυτή η πρώτη επαφή λειτούργησε ως εφαλτήριο για τη μετέπειτα ενασχόλησή μου με την πεζογραφία του, καρπό της οποίας συνιστά και η παρούσα εργασία.

Πολύτιμη υπήρξε, επίσης, η βοήθεια των καθηγητριών μου, της κ. Λητούς Ιωακειμίδου και κ. Πέγκυς Καρπούζου, καθώς μέσα από τα σεμινάρια τους εξοικειώθηκα με ποικίλα αντικείμενα, ήρθα σε επαφή με λογοτεχνίες εκτός της ελληνικής και εφοδιάστηκα με θεωρητικά και συγκριτολογικά εργαλεία απαραίτητα για την έρευνα.

Ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω, τέλος, και στην οικογένεια και τους στενούς μου φίλους, που έκαναν υπομονή και με στήριξαν στις αγωνίες μου, βοήθεια -αν και μη φιλολογική- πολύτιμη.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	5-10
<b>ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ:</b>	
Η έννοια της βίας– θεωρητική πλαισίωση.....	11-15
<b>ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ:</b>	
Μορφές βίας και συστήματα εξουσίας.....	16-46
<b>B1.</b> Σεξουαλικότητα.....	16-22
<b>B2.</b> Βία και θρησκεία· η σημασία της τελετουργίας.....	23-30
<b>B3.</b> Η βία της ιστορίας.....	30-35
<b>B4.</b> Πολιτική βία ως αλληγορία.....	35-40
<b>B5.</b> Η βία ως αντίδραση στη συγκαλυμμένη βία της πραγματικότητας.....	40-46
<b>ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ:</b>	
Οι φορείς βίας· η βία ως μέσο ανατροπής βεβαιοτήτων.....	47-56
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	57-58
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	59-66

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Παύλος Μάτεσις συνιστά μια ξεχωριστή φυσιογνωμία της νεοελληνικής τέχνης, καθώς με την ιδιοτυπία του διανοίγει νέους ορίζοντες στην ανθρώπινη εμπειρία, επιχειρώντας όχι μόνο την αποτύπωση της πραγματικότητας με όρους εξωλογικούς, αλλά και τη νομιμοποίηση αυτής της πραγματικότητας με τρόπο που καθιστά το *θαυμαστό*<sup>1</sup> απόλυτα συμβατό στον κόσμο του. Για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του ίδιου του συγγραφέα, αποδεικνύεται στα έργα του ότι «τα πάντα είναι πραγματικότητας, ορατά, αόρατα, άρρητα, αυτά που απαγορεύαμε στον εαυτό μας να σκεφτεί, ή δεν τολμούσαμε να σκεφτούμε»<sup>2</sup>. Η αμηχανία του ερευνητή, αλλά και του ίδιου του αναγνώστη, σε κάθε απόπειρα ερμηνείας του έργου του, αποδεικνύει την αντίστασή του σε μηχανισμούς κανονικοποίησης ή εκλογίκευσης του ιδιάζοντος συγγραφικού του σύμπαντος.

Αν και γίνεται ευρέως γνωστός ως δραματουργός κάνοντας την εμφάνισή του το 1966 με τα μονόπρακτα *Ο σταθμός* και *Η τελετή*, για την οποία μάλιστα τιμήθηκε το 1967 με το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου<sup>3</sup>, συνδέεται όψιμα με την πεζογραφία παραδίδοντας μια ποιοτικά και ποσοτικά αξιόλογη παραγωγή. Είναι, μάλιστα, αξιοσημείωτο ότι κατά την όψιμη δραματουργική του παραγωγή «με την ολοένα μεγαλύτερη έκταση των σκηνικών οδηγιών, που περιγράφουν όλο και πιο σύνθετα πράγματα τα οποία δεν είναι εύκολο να πραγματοποιηθούν επί σκηνής, τα θεατρικά έργα πλησιάζουν προς την πεζογραφία και προσφέρονται περισσότερο για ανάγνωση παρά για παράσταση»<sup>4</sup>, γεγονός που ενδεχομένως μαρτυρά μια στροφή του

---

<sup>1</sup> Σύμφωνα με τον Τοντόροφ, το γένος του *θαυμαστού* είναι αυτό, που αδυνατεί να εξηγηθεί με βάση τους νόμους της φύσης, καθιστώντας απαραίτητη την επινόηση νέων νόμων, οι οποίοι θα επιτρέψουν την κατανόηση του φαινομένου. Αντίθετα, το *παράξενο*, αν και σε ένα πρώτο επίπεδο προκαλεί την εντύπωση του αναγνώστη, τελικά υπόκεινται σε ορθολογική εξήγηση. Μεταξύ αυτών των δύο βρίσκεται το *φантаστικό*, που αποτελεί τη στιγμή του δισταγμού του αναγνώστη, που θέτει υπό αμφισβήτηση τη διάσταση του πραγματικού σε αυτό που διαβάζει· για μια πρώτη διάκριση των όρων βλ. Γσβέταν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (μτφρ. από τα γαλλικά: Αριστέα Παρίση), Αθήνα, Οδυσσέας, 1991, 53-54.

<sup>2</sup> Παύλος Μάτεσις, «Περί του γράφειν», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 25 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2004), 85.

<sup>3</sup> Για τις πληροφορίες αυτές, καθώς και για τη χρονολογία εμφάνισης και των υπόλοιπων θεατρικών του Μάτεσι, βλ. Βάλτερ Πούχγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, 25-26.

<sup>4</sup> Πούχγερ, *ό.π.*, 188.

συγγραφέα προς την πεζή φόρμα, έστω κι αν ο ίδιος δηλώνει «λαθρεπιβάτης στην πεζογραφία»<sup>5</sup>.

Στα βασικά χαρακτηριστικά εν συνόλω του έργου του, η έρευνα έχει αναδείξει το έντονο χιούμορ και τη σκωπτική, ειρωνική<sup>6</sup> διάθεση, τα οποία συνδυασμένα με τη γλωσσική του ιδιομορφία, συνθέτουν ένα πλούσιο πεδίο, που «με υπαινιγμούς και υπονοούμενα που αιφνιδιάζουν τον θεατή, με αιχμηρό χιούμορ και τραγική ειρωνεία λεπτών αποχρώσεων, έρχεται να απομυθοποιήσει κάθε ιδεολόγημα, κάθε μηχανισμό στήριξης του συστήματος και τελικά να ανατρέψει έναν κόσμο απάνθρωπο, αδιέξοδο και παράλογο»<sup>7</sup>. Αποδεικνύεται, συνεπώς, ότι το γέλιο και η περιπαικτική διάθεση του συγγραφέα, υποβάλλουν μια ξεκάθαρη ιδεολογική κατεύθυνση, προς επίρρωση της θέσης ότι «το χιούμορ του είναι διαβρωτικό, σκοπεύει στο βάθος, επισημαίνει το γελοίο, το τρεκλό, το βλακώδες και τα γυμνώνει χωρίς καλωσύνη, τα τοποθετεί κάτω από τη σκληράδα ανακριτικού προβολέα»<sup>8</sup>. Τίποτα και κανείς δεν ξεφεύγει από το επικριτικό βλέμμα του συγγραφέα, το οποίο προσβάλλει θεσμούς, αξίες και συμβάσεις, απογυμνώνοντάς τα από το κύρος, που συνήθως τα συνοδεύει. Είναι χαρακτηριστικό ότι «για να διατηρηθεί το κύρος απαιτείται σεβασμός προς το πρόσωπο ή το αξίωμα. Ο μεγαλύτερος εχθρός του κύρους είναι επομένως η περιφρόνηση και ο πιο σίγουρος τρόπος υπονόμεισής του, το γέλιο»<sup>9</sup>. Επομένως, με όπλα του τη λέξη, το ευφυολόγημα, το χιούμορ και τη φαντασία, «ο Μάτεσις επιδιώκει να “ροκανίσει” παιχνιδιάρικα τη “γενικώς παραδεκτή”, τη συμβατική ιδιότητα της γλώσσας»<sup>10</sup>, και τελικά πετυχαίνει να ακυρώσει νοήματα και να δημιουργήσει εκ νέου δικά του.

---

<sup>5</sup> « “Ένας λαθρεπιβάτης στην πρώτη θέση”. Συνέντευξη στον Χρήστο Κωνσταντόπουλο», *Αλφειός*, τχ. 5-6 (Ανοιξη-Καλοκαίρι 1995), 62.

<sup>6</sup> Για τα χαρακτηριστικά της ρομαντικής ειρωνείας σε σημαντικό μέρος της πεζογραφίας του Μάτεσι, βλ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Heppich: «Εξέλιξη και μεταλλαγή της γερμανικής ρομαντικής ειρωνείας (18ος αι.) στο έργο του Παύλου Μάτεσι» στο: *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον νεοκλασικό αιώνα. Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) (Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006) (επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης)*, τ. Γ', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, 617- 626· μεταξύ άλλων η μελετήτρια στηρίζεται στο υπερβατικό στοιχείο της ρομαντικής ειρωνείας, την αυτοσυνειδησία της λογοτεχνικής πράξης και τη συνεπαγόμενη απόλυτη κυριαρχία του δημιουργού επί του έργου του.

<sup>7</sup> Θεόδωρος Γραμματάς, «Ο θεατρικός κόσμος του Παύλου Μάτεσι», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 25 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2004), 68-69.

<sup>8</sup> Γιώργος Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Αθήνα, Κάκτος, 1975, 91.

<sup>9</sup> Hannah Arendt, *Περί βίας* (μτφρ.-εισ.: Βάνα Νικολαΐδου Κυριανίδου), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000 [1<sup>η</sup>: Estate of Hannah Arendt, 1969], *ό.π.*, 107.

<sup>10</sup> Λίζα Μαμακούκα, «“Λέξεις – ασπάλακες”, “λέξεις – φουρνέλα”»: Οι γλωσσικές επιλογές ως μέσο κατάλυσης θεσμών στα μυθιστορήματα του Παύλου Μάτεσι» στο: *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά του Ε' Ευρωπαϊκού*

Αν εξέχουσα παράμετρο του ματεσικού κόσμου, αποτελεί το παράλογο, ή ορθότερα το υπερλογικό<sup>11</sup> στοιχείο, συνδυασμένο με το σαρκαστικό χιούμορ και την ανατρεπτική διάθεση, σε επίπεδο θεματολογίας, η ανατροπή αυτή συντελείται μέσω της βίας και του θανάτου, πανταχού παρόντα, στο προσκήνιο ή στο επίκεντρο της δράσης. Το έργο του Παύλου Μάτεσι –συμπεριλαμβανομένων των θεατρικών του, που ωστόσο δεν αποτελούν αντικείμενο μελέτης στην παρούσα προσέγγιση– βρίθκει βίαιων εικόνων, η φρίκη των οποίων δεν αποκλιμακώνεται λόγω του γέλιου –κάποτε ακόμα και του γελοίου στοιχείου. Αντίθετα, πρόκειται για «ένα γέλιο που κάθε τόσο παγώνει και ξεσπάει κατά ώσεις, για να αποσυμφορηθεί απότομα ο ψυχισμός του θεατή/ αναγνώστη μόλις το γκροτέσκο χιούμορ του Μάτεσι δίνει την άδεια και την ευκαιρία γι' αυτό: ένα γέλιο φρίκης, αμήχανη σωματική και ψυχική αντίδραση στο ρίγος του τρόμου»<sup>12</sup>. Φαίνεται, συνεπώς, ότι το στοιχείο της φρίκης, το κακό και η βία συνιστούν ένα σταθερό υπόστρωμα των έργων του, που, ενδεδυμένα, με το υπερβατικό και σαρκαστικό τους πέπλο, ίσως τελικά παραγνωρίζονται και στερούνται προσοχής.

Στη συγκεκριμένη προσέγγιση θα επιχειρηθεί η ανάδειξη του στοιχείου αυτού σε βασικό παράγοντα ερμηνείας και κατανόησης της πεζογραφίας του Μάτεσι. Η πολυσημία του ματεσικού κόσμου, συχνά μάλιστα και η παντελής έλλειψη σημασίας και νοήματος<sup>13</sup>, σε συνδυασμό με την αντίσταση της έννοιας της βίας σε αυστηρούς ορισμούς και τη διαπίστωση ότι «από φιλοσοφική σκοπιά συνιστά ένα ανεύρετο αντικείμενο»<sup>14</sup>, καθιστά δύσκολη την προσέγγιση του ζητήματος στο πλαίσιο ενός ενιαίου σχήματος. Πιο συγκεκριμένα, με στόχο την προβολή του θέματος της βίας στην πεζογραφία του Μάτεσι, θα επιδιωχθεί η επιμέρους αποτύπωσή του μέσω διαφόρων θεωριών, που κρίνονται καταλληλότερες για την κάθε περίπτωση. Κοινός

---

*Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014)* (επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης), τ. Β', Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015, 52.

<sup>11</sup> Ο Πούχγερ προτείνει τον όρο «υπερλογικός» για τον κόσμο του Μάτεσι, βλ. Πούχγερ, *ό.π.*, 15-16: «Τα φαινομενικά ασύνδετα πράγματα και γεγονότα συνδέονται με κρυφούς και σφιχτούς δεσμούς, τους οποίους αρχικά ο αναγνώστης δεν γνωρίζει. Γι' αυτό νομίζω, ο όρος “υπερλογικός” αποδίδει καλύτερα τον τρόπο της μυστικιστικής δέσης των φαινομένων, παρά η έννοια του “παρά-λογου”, όπου ως ένα από τα χαρακτηριστικά του λεγόμενου “παράλογου θεάτρου” έχει επικρατήσει να είναι το γνώρισμα του ασύνδετου και του τυχαίου».

<sup>12</sup> Πούχγερ, *ό.π.*, 54· το συγκεκριμένο σχόλιο για το γέλιο στον Μάτεσι αφορά το θεατρικό έργο του *Βιοχημεία*, στο οποίο ο μελετητής εντοπίζει στοιχεία φαρσοκωμωδίας.

<sup>13</sup> Βλ. Πούχγερ, *ό.π.*, 55, όπου επισημαίνεται ότι «η πολυσημία είναι μέρος της αισθητικής βούλησης του συγγραφέα, από τη μεριά του ακόμα και η α-σημία, γιατί δεν τον ενδιαφέρει τι σημαίνουν οι πλοκές του αλλά τι είναι».

<sup>14</sup> Georges Labica, *Η βία; Ποια βία;* (μτφρ.: Χρήστος Βαλλιάνος – Τάσος Μπέτζελος· προλ.-επιμ.: Στάθης Κουβελάκης), Αθήνα, Εκτός Γραμμής, 2021 [2<sup>η</sup>. 1<sup>η</sup>: 2014], 92.



παρονομαστής όλων, ο οποίος αποτέλεσε και το κριτήριο επιλογής των εργαλείων προσέγγισης, είναι η χρήση της βίας ως μέσο επιβολής ή/και ανατροπής εξουσιαστικών σχημάτων και νόμων. Αυτή η αναπόφευκτη διαπλοκή βίας και εξουσίας, θα επιτρέψει μια γόνιμη ανάγνωση του έργου, ανάγοντας τη βία σε μέσο ανατροπής και τελικά σε στοιχείο που διαπερνά εν συνόλω την πεζογραφία του, φωτίζοντας τον βασικό προσανατολισμό της, την κατάλυση επικρατούντων σχημάτων και, τελικά, της ίδιας της κανονικότητας ή του ορθολογισμού. Συνεπώς, στο πρώτο κεφάλαιο, θα αναδειχθεί η ευρύτητα της έννοιας μέσα από τα θεωρητικά σχήματα που θα αξιοποιηθούν. Με βασική πρόθεση την αποφυγή μιας περιοριστικής ανάγνωσης του έργου μέσω ενός συγκεκριμένου θεωρητικού σχήματος και έχοντας πάντα ως γνώμονα τα κείμενα και τα πεδία που τα ίδια διανοίγουν, θα επιχειρηθεί η παρουσίαση της βίας όχι μόνο στην πολιτική σφαίρα, αλλά και οι προεκτάσεις της τελετουργικής βίας, έτσι όπως ορίζεται από τον Girard και του σαδομαζοχισμού, σύμφωνα με τον Ντελέζ. Σε όλες τις περιπτώσεις, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις έννοιες του νόμου και της τάξης, που, όπως θα δούμε, θα λειτουργήσουν ως το αντίπαλο δέος στα έργα του Μάτεσι.

Αφού καταστεί σαφής η σημασία της συνύφανσης της βίας με την εξουσία, αλλά και υπογραμμιστεί ότι η ανάγκη συσχέτισής της «με την κατάσταση που την παράγει, μας παραπέμπει αναπόφευκτα στο *σύστημα* εντός του οποίου εγγράφεται και μορφοποιείται»<sup>15</sup>, είναι σημαντικό να εντοπίσουμε αυτά τα συστήματα στα προς εξέταση έργα, καθώς και τις διαφορετικές της όψεις. Ειδικότερα, η βία που σχετίζεται με τη σεξουαλικότητα θα αναδειχθεί μέσω της μελέτης της *Αφροδίτης*<sup>16</sup>, όπου ένα σαφές πατριαρχικό πλαίσιο διαπλέκεται με τον σαδομαζοχιστικό ερωτισμό. Στη συνέχεια, η μελέτη του *Παλαιού των Ημερών*<sup>17</sup>, προτάσσει ξεκάθαρα το θρησκευτικό και τελετουργικό στοιχείο και θέτει ερωτήματα σχετικά με την ίδια την εξουσία του Θεού. Στα παραπάνω, προστίθεται η βία της ιστορίας, με τη *Μητέρα του σκύλου*<sup>18</sup>, που εντάσσει με σαφήνεια τον πολιτικό παράγοντα στην εξέταση του θέματος, στοιχείο που θα αποτυπωθεί αλληγορικά στο τελευταίο μυθιστόρημα του Μάτεσι, το *Graffito*<sup>19</sup>. Τέλος, θα συνεξεταστούν τα έργα *Σκοτεινός Οδηγός*<sup>20</sup>, *Μύρτος*<sup>21</sup> και

---

<sup>15</sup> Labica, *ό.π.*, 68.

<sup>16</sup> Παύλος Μάτεσις, *Αφροδίτη*, Αθήνα, Εστία, 1999 [3η· 1η: 1986].

<sup>17</sup> Παύλος Μάτεσις, *Ο Παλιός των Ημερών*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1994.

<sup>18</sup> Παύλος Μάτεσις, *Η μητέρα του σκύλου*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1990.

<sup>19</sup> Παύλος Μάτεσις, *Graffito*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2009.

<sup>20</sup> Παύλος Μάτεσις, *Σκοτεινός Οδηγός*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2002.

*Αλδεβαράν*<sup>22</sup>, στα οποία η βία αφορά κυρίως την καταπίεση και τη συγκάλυψη μιας υποκριτικής και κατ' επίφαση καθωσπρέπει κοινωνίας. Κοινή συνιστώσα όλων των παραπάνω έργων είναι η καταφυγή κάποιων ηρώων στον φόνο ή την αυτοκτονία, στον βίαιο, δηλαδή, θάνατο. Τα παραπάνω θα συμπληρωθούν με αναφορές σε κάποια από τα διηγήματα<sup>23</sup> του συγγραφέα, όσα βέβαια εμπίπτουν στο πεδίο μελέτης μας. Το μυθιστόρημα *Πάντα καλά*<sup>24</sup>, δεν θα μελετηθεί εκτενώς, καθότι η παρουσία της βίας σε αυτό είναι περιορισμένη, εκτός από ελάχιστες περιπτώσεις που θα αναφερθούν. Εν συνόλω, θα διαφανεί ότι στον Μάτεσι η βία έχει δύο όψεις. Αφενός προβάλλεται η βία της κοινωνίας, η οποία είναι συγκαλυμμένη και αποδεκτή από την κοινή γνώμη, αφετέρου παρουσιάζεται μια άλλη βία που έρχεται ως απάντηση στην παραπάνω, ή ορθότερα ως εκούσιος ή ακούσιος αντικατοπτρισμός της, σίγουρα όμως έχοντας διαφορετικά κίνητρα και επιδιώξεις. Η τελευταία γίνεται το όπλο στα χέρια αμφιλεγόμενων χαρακτήρων «όλ[ων] εκεί[ων] που μετεωρίζονται ανάμεσα στον κόσμο των νεκρών και των ζωντανών, [οι οποίοι] είναι οι παραβάτες και οι παραβιαστές της φυσικής νομοτέλειας των πραγμάτων»<sup>25</sup> και τελικά συγκροτούν ένα ιδιότυπο, ανατρεπτικό σύμπαν.

Στο τρίτο κεφάλαιο, το ενδιαφέρον της μελέτης στρέφεται στους φορείς άσκησης βίας στα μυθιστορήματα. Μέσα από την ανάδειξη των συστημάτων στα οποία εγγράφεται η βία στον Μάτεσι και αφού επιχειρηθεί η παρουσίαση των φορέων αυτής, θα διαφανεί ότι ο συγγραφέας τοποθετεί σε θέση εξουσίας τους –με όρους κανονικότητας<sup>26</sup>– περιθωριοποιημένους της κοινωνίας. Δημιουργεί ένα μαγικό, έντονα μεταφυσικό και ανεστραμμένο σύμπαν με βαθιά ερείσματα σε μια ρεαλιστική πραγματικότητα απογυμνωμένη από τη συγκάλυψη, την υποκριτική κανονικότητα και την επίφαση πολιτικής ορθότητας. Μορφές που διασαλεύουν τα όρια μεταξύ ζωής-θανάτου, καλού-κακού, φυσικού-μεταφυσικού γίνονται οι εξωλογικοί φορείς

---

<sup>21</sup> Παύλος Μάτεσις, *Μύρτος*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2004.

<sup>22</sup> Παύλος Μάτεσις, *Αλδεβαράν*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007.

<sup>23</sup> Παύλος Μάτεσις, *Υψηλά δάσους. Διηγήματα*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2000· οι σελίδες δίπλα στους τίτλους των διηγημάτων, θα αφορούν στο εξής αυτή την έκδοση.

<sup>24</sup> Παύλος Μάτεσις, *Πάντα καλά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1998.

<sup>25</sup> Georges Réfanis, «Μορφές και τοπία της ετερότητας στη δραματολογία του Παύλου Μάτεσι», *Bulletin de Liaison Néo-hellénique/ Inalco*, τ. 18 (2001), 236.

<sup>26</sup> Σύμφωνα με τον Φουκώ, η κανονικότητα είναι αποτέλεσμα συσχετισμένων συστημάτων γνώσης και αλήθειας· για τη δημιουργία της γνώσης μέσα από ένα συστηματικό λόγο εξουσίας βλ. ενδεικτικά Michel Foucault, «Πειθαρχική εξουσία και υποτέλεια» στο: *Η Μικροφυσική της εξουσίας* (μτφρ. – σχόλια: Λίλα Τρουλινού· επιμ.: Χαρά Τσακμάκη), Αθήνα, Ύψιλον, 1991, 102, όπου επισημαίνεται ότι «είμαστε υποταγμένοι στην παραγωγή της αλήθειας μέσω της εξουσίας και δεν μπορούμε να ασκήσουμε εξουσία παρά μέσω της παραγωγής της αλήθειας».

κανονικοποίησης της ετερότητας· μορφές που έχουν γίνει αποδέκτες βίας· μορφές που διαρρηγνύουν βίαια τα όρια της κανονικότητας ή και της ίδιας της ανθρώπινης υπόστασής τους.

Τελικά, θα αναδειχθεί ότι η βία στο έργο δεν είναι παρούσα μόνο ως έσχατη λύτρωση, αλλά και ως καθημερινή συνθήκη. Πέρα από την τελετουργική διάστασή της, που υπάρχει γενικά στο έργο, η βία, σχεδόν πανταχού παρούσα στα έργα του, είναι αυτό που στηλιτεύεται μέσω μιας γκροτέσκας αισθητικής, αυτό που η σκληρότητα της πραγματικότητας νομιμοποιεί σαν φυσιολογικό και τελικά το μέσο της ανατροπής, αποδεικνύοντας ότι ο υπερλογικός κόσμος του Μάτεσι, που αρνείται τον ορθολογισμό και τη ρεαλιστική θεώρηση του πραγματικού, είναι, εντέλει, πολύ πιο ρεαλιστικός από την ίδια την πραγματικότητα, την οποία προκλητικά ξεσκεπάζει.

## ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### Η έννοια της βίας– θεωρητική πλαισίωση

Από την αρχή του κόσμου η βία αποτέλεσε αναπόσπαστο μέρος της ανθρώπινης ζωής και διαπλεκόμενη με πολλές διαφορετικές εκφάνσεις της ατομικής και συλλογικής εμπειρίας, συνθέτει ένα ενδιαφέρον πεδίο αναφοράς πολλαπλών νοηματοδοτήσεων και προεκτάσεων. Η αυθόρμητη καταδίκη της και η επακόλουθη αποστροφή προς πράξεις ωμής βίας είναι στοιχεία χαρακτηριστικά του πολιτισμένου βίου, συντελώντας σε ένα πρώτο επίπεδο στην προστασία, την ασφάλεια και κατ' επέκταση τη διασφάλιση θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, που η βία καταδιώκεται και θεραπεύεται μέσω του νόμου, λειτουργεί και ως διαδικασία εμπέδωσης του καθεστώτος –πολιτικού, θρησκευτικού, κοινωνικού– οδηγώντας στο συμπέρασμα ότι κάθε συνθήκη, για να αποκτήσει εδραία θεμέλια, καταφεύγει στη χρήση της βίας, άμεσης ή έμμεσης. Αυτό, οδηγεί αναπόφευκτα στη διαμόρφωση ενός πεδίου ευεπίφορου σε προβληματισμό, αμφισβήτηση και ενστάσεις σχετικά με την ομοιογένεια της βίας και την ενίαία θεώρησή της. Το αν υπάρχει βία θεμιτή ή δίκαια είναι υπό εξέταση. Το ότι, όμως, η βία δεν αντιμετωπίζεται πάντα με τον ίδιο τρόπο, το ότι σχετίζεται με σχέσεις εξουσίας και δύναμης και άρα δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ως μια ολότητα, χωρίς αποχρώσεις και διαφορετικές προεκτάσεις βασισμένες στα κίνητρα, τους στόχους και τις συνθήκες που τη γέννησαν, φαίνεται να είναι κοινή συνιστώσα ενός σημαντικού μέρους της θεωρίας περί βίας.

Η Hannah Arendt διακρίνει έννοιες όπως η *δύναμη*, η *ρώμη*, η *επιβολή*, το *κύρος* και *τέλος* η *βία*<sup>27</sup>, τονίζοντας ότι η συχνότατη εκδήλωση της δύναμης μέσω της βίας, δεν ταυτίζει τις δύο έννοιες. Συγκεκριμένα, η δύναμη ως «η ικανότητα του ανθρώπου, όχι απλώς να πράττει, αλλά να πράττει από κοινού»<sup>28</sup>, διαφοροποιείται από τον «εργαλικό χαρακτήρα»<sup>29</sup> της βίας, που χρησιμοποιείται πάντα ως μέσο και όχι ως αυτοσκοπός. Μάλιστα, η νίκη της βίας επί της δύναμης, πάντα στρέφεται εναντίον της πρώτης, βυθίζοντας στο φαύλο κύκλο της τρομοκρατίας και τελικά στη διάλυση. Βασική, τελικά, διαφορά της βίας και της δύναμης είναι ότι η πρώτη ξεκινά

---

<sup>27</sup> Για τους όρους βλ. Arendt, *ό.π.*, 103-107.

<sup>28</sup> Arendt, *ό.π.*, 104-105.

<sup>29</sup> Arendt, *ό.π.*, 107.

εκεί που τελειώνει η δεύτερη<sup>30</sup>. Στο πλαίσιο αυτό, η Arendt επικρίνει τη στάση λίγων συγγραφέων, ανάμεσα σε αυτούς και του Φανόν, για την εξύμνηση «της βίας για τη βία», τονίζοντας ότι «η βίαιη αντίδραση κατά της υποκρισίας, όσο δικαιολογημένη κι αν είναι από τη δική της σκοπιά, χάνει τη *raison d' être* της όταν επιχειρεί να αναπτύξει μια δική της στρατηγική με συγκεκριμένους σκοπούς· γίνεται “ανορθολογική” τη στιγμή που “εξορθολογίζεται”»<sup>31</sup>. Είναι, λοιπόν, σαφές ότι η βία, ως στρατηγικά οργανωμένος τρόπος δράσης απορρίπτεται ως ατελέσφορη, ενώ την ίδια στιγμή αποδεσμεύεται από τον ρόλο της ως συνώνυμο της δύναμης.

Η θεωρία του Benjamin για τη *μυθική* και *θεική βία*<sup>32</sup>, σύμφωνα με την οποία η δεύτερη καταστρέφει τα όρια και το δίκαιο που θεσπίζει η πρώτη<sup>33</sup>, για ακόμα μια φορά υποβάλλει το ζήτημα της διάκρισης της βίας σε δύο κατηγορίες και θέτει εν αμφιβόλω την εγκυρότητα του νόμου, ως περιοριστικού παράγοντα. Συγκεκριμένα, «η θεική βία εξαγνίζει τον ένοχο όχι από την ενοχή αλλά από το νόμο, γιατί ο νόμος περιορίζεται στους ζωντανούς: δεν μπορεί να φτάσει εκείθεν της ζωής, για να αγγίξει αυτό που υπερβαίνει τα όριά της, αυτό που είναι κάτι περισσότερο από απλώς ζωή»<sup>34</sup>. Τα παραπάνω, εδραιώνονται στη διάκριση μεταξύ δικαιοσύνης και νομιμότητας, με την πρώτη να εστιάζει στους τελικούς στόχους, ενώ τη δεύτερη στα μέσα για την επίτευξη αυτών, και συνεπώς, αφενός η βία να εκλαμβάνεται ως θεμιτό μέσο για την εκπλήρωση ενός επιθυμητού δίκαιου στόχου (δικαιοσύνη) και αφετέρου να καταδικάζεται εξ αρχής ως αθέμιτο και απαγορευτικό μέσο (νομιμότητα)<sup>35</sup>. Αποτέλεσμα αυτής της διάκρισης είναι ότι μέσω της καταδίκης της βίας στο όνομα της νομικής ορθότητας, νομιμοποιούνται ως δίκαιες μόνο οι επιδιώξεις και οι πράξεις, που κατοχυρώνει ο νόμος.

Ο νόμος συνεπάγεται την οργάνωση και την τάξη η οποία, σύμφωνα με τον Sofsky, συνδέεται με τη βία, τονίζοντας ότι «όχι η φύση, αλλά ο πολιτισμός κάνει τον

---

<sup>30</sup> Βλ. Arendt, *ό.π.*, 115-117.

<sup>31</sup> Arendt, *ό.π.*, 127.

<sup>32</sup> Για της ομοιότητες της εννοιολόγησης της βίας από την Arendt και τον Benjamin, βλ. Βασιλική Πέτσα, *Πολιτική βία, Τρόμος και Μνήμη στη Σύγχρονη Ελληνική και Ιταλική Λογοτεχνία*, Κόρινθος, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2014 [Διδακτορική Διατριβή], 64-65.

<sup>33</sup> Βλ. Walter Benjamin, «Critique of Violence» στο: *Selected Writings. Volume 1: 1913-1926* (επιμ.: Marcus Bullock – Michael W. Jennings), Cambridge – Λονδίνο, Harvard University Press, 2000 [4<sup>η</sup> ·1<sup>η</sup>: Suhrkamp Verlag, 1972], 251· για τους όρους *μυθική* και *θεική βία*, βλ. στο ίδιο, 249-251.

<sup>34</sup> Slavoj Žižek, *Βία. Έξι λοξοί στοχασμοί* (μτφρ.: Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Scripta, 2010, 226.

<sup>35</sup> Βλ. Benjamin, *ό.π.*, 236-237.

άνθρωπο αυτό που ήταν και που συνεχίζει να είναι»<sup>36</sup>. Τοποθετώντας σε θέση καθοριστική της ανθρώπινης εξέλιξης όχι τη δράση, αλλά τον πόνο, τονίζεται ότι η συγκρότηση κοινωνιών και, άρα, η οριοθέτηση και οι περιορισμοί της ελευθερίας, ήρθαν ως αποτέλεσμα της ανάγκης αποσώβησης του φόβου<sup>37</sup>. Η εξουσία οφείλει να περιορίσει την αθέμιτη ανεξέλεγκτη βία των πολιτών, αλλά αυτό που, τελικά, κάνει είναι να «την κλιμακώνει σε ακραίο βαθμό», οδηγώντας μας στο συμπέρασμα ότι «το εγχείρημα της τάξης οδηγεί τους ανθρώπους κατευθείαν σε μια απεριόριστη πρόοδο της βίας»<sup>38</sup>. Αναγνωρίζει, μάλιστα, ότι οι επαναστάσεις δεν ανατρέπουν τίποτα, αφού δεν επιζητούν ελευθερία, παρά μόνο αλλαγές και άρα εξασφαλίζουν τη διαίωνιση της τάξης. Όλα αυτά μέχρι τη στιγμή που η υπακοή παύει, η κατάσταση φτάνει σε οριακό σημείο και τελικά απειλείται η ίδια η αρχή της τάξης, χωρίς ωστόσο αυτό να επιφέρει μια θετική αλλαγή. Δεν προβάλλει αισιόδοξο το μήνυμα, εφόσον «δεν φαντάζεται το τέλος της βίας, αναφέρεται απλώς στις αλλαγές των μορφών της μέχρι το τέλος του κόσμου»<sup>39</sup>.

Η βία, εκτός από την ωμή εκδοχή της, η βαναυσότητα και η σκληρότητα της οποίας είναι ξεκάθαρη και ρητά εκπεφρασμένη, μπορεί να αποκτήσει και άλλες διαστάσεις, εγγραμμένη στο σύνολο των σύγχρονων κοινωνιών, που ο Φουκώ ορίζει ως *πειθαρχικές*<sup>40</sup> κοινωνίες. Ειδικότερα, πρόκειται για μια «απειροστική εξουσία επί του ενεργού σώματος», η οποία μέσω συγκεκριμένων μεθόδων και τεχνολογιών –ότι ο θεωρητικός ονομάζει *πολιτική ανατομία*– επιδίδεται σε «σχολαστικό έλεγχο των λειτουργιών του σώματος, που διασφαλίζουν τη σταθερή καθυπόταξη των δυνάμεών του, και τους επιβάλλουν μια σχέση ευπείθειας-χρησιμότητας»<sup>41</sup>. Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι η τελειοποίηση του ανθρώπινου σώματος, που μέσω του ελέγχου και της άσκησης οδηγείται στην πιο παραγωγική εκδοχή του, ενώ ταυτόχρονα έχοντας υποταχθεί και τροποποιηθεί σε πειθήνιο, άβουλο ον βρίσκεται σε καθεστώς ανελευθερίας. Η φύση της εξουσίας αποτυπώνεται διασκορπισμένη στις ποικίλες πειθαρχικές της μορφές, «πρόκειται, κατά κάποιον τρόπο, για μια

---

<sup>36</sup> Wolfgang Sofsky, *Πραγματεία περί της βίας* (μτφρ.: Κωνσταντίνος Καβουλάκος), Αθήνα, Λιβάνη, 1998 [1<sup>η</sup>: S. Fischer Verlag GmbH, 1996], 265.

<sup>37</sup> Βλ. Sofsky, *ό.π.*, 13-15.

<sup>38</sup> Sofsky, *ό.π.*, 19.

<sup>39</sup> Βλ. Sofsky, *ό.π.*, 28-30· το παράθεμα, 30.

<sup>40</sup> Βλ. Michel Foucault, *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η Γέννηση της φυλακής* (μτφρ.: Τάσος Μπέτζελος), Αθήνα, Πλέθρον, 2011 [1<sup>η</sup>: Gallimard, 1975], 155-258.

<sup>41</sup> Foucault, *ό.π.*, 157· για τον όρο *πολιτική ανατομία*, βλ. στο ίδιο, 37-38.

μικροφυσική της εξουσίας»<sup>42</sup>, ενώ ταυτόχρονα στερείται και του απλού δυϊσμού μεταξύ υπεύθυνου εξουσίας και αντικειμένου· όλοι εμπλέκονται, όλοι ευθύνονται και όλοι βιώνουν τις συνέπειες. Η βία στην περίπτωση αυτή –αν και διακριτικότερη, συγκαλύμμενη και φαινομενικά απαραίτητη– λειτουργεί ως μέσο επιβολής και καθίερωσης της καθεστηκυίας τάξης.

Ακόμα και ενταγμένη σε ένα τελετουργικό πλαίσιο, η βία φαίνεται να λειτουργεί ως μέσο για τον έλεγχο και την επιβολή της τάξης, εφόσον «οι θρησκευτικές και ηθικές συμπεριφορές επιζητούν τη μη-βία με τρόπο έμμεσο, μέσα στην καθημερινή ζωή, χρησιμοποιώντας το παράδοξο ενδιάμεσο της βίας»<sup>43</sup>. Μέσω του θυσιαστικού σχήματος η επιθυμία για βία, ως σύμφυτο χαρακτηριστικό της ανθρώπινης οντότητας, πρέπει να εκτονωθεί προς το θυσιαστικό θύμα «το μόνο που μπορούμε να πλήξουμε ακίνδυνα, μια και δεν υπάρχει κανείς που να το υπερασπιστεί»<sup>44</sup>. Ακόμα κι αν θεωρήσουμε τη βία εγγενές στοιχείο του ανθρώπου, αποδεικνύεται ότι από πολύ νωρίς χρησιμοποιήθηκε από τους εκάστοτε φορείς της τάξης, με στόχο τον πειθαναγκασμό και την κατεύθυνσή της προς συγκεκριμένους στόχους. Πάντα, ωστόσο, ελλοχεύει ο κίνδυνος διασάλευσης του πάγια και αυστηρά καθορισμένου τελετουργικού συστήματος, μέσω της *θυσιαστικής κρίσης*, της διαπλοκής θεμιτής και αθέμιτης βίας και, συνεπώς, του άναρχου και χαοτικού κλονισμού της κοινότητας<sup>45</sup>. Από την άλλη πλευρά, στον αντίποδα του πολιτισμένου κόσμου, οι πρωτόγονες κοινωνίες «ονειρεύονται μια ριζικά διαφορετική βία, μια αληθινά αποφασιστική και ακροτελεύτια βία, που θα έθετε μια για πάντα τέρμα στη βία»<sup>46</sup>, υπογραμμίζοντας τη συνάρτηση βίας και πολιτισμού και συγκεκριμένα την άποψη ότι ο δεύτερος επιχείρησε και κατάφερε να τιθασεύσει την πρώτη, απομακρύνοντάς την από την αρχικώς ανεξέλεκτη και πιο αυθόρμητη ή φυσική εκδοχή της και ωθώντας, τελικά, την ανθρωπότητα στο παράδοξο της καταδίκης της βίας μέσω της βίας και στην υποκριτική άρνηση της βαναυσότητας που συνοδεύει την κατά τα άλλα εκλεπτυσμένη ανθρώπινη κοινότητα.

Συμπληρωματικά των παραπάνω, για την προσέγγιση των έργων του Μάτεσι, είναι χρήσιμη η διερεύνηση του ζητήματος της βίας, διαπλεκόμενης και με τη

---

<sup>42</sup> *Επιτήρηση και τιμωρία*, ό.π., 36.

<sup>43</sup> René Girard, *Το εξίλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό* (1972) (μτφρ.: Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Εξάντας, 1991, 41.

<sup>44</sup> Girard, ό.π., 31.

<sup>45</sup> Για τον όρο *θυσιαστική κρίση* και τη σημασία του βλ. Girard, ό.π., 87.

<sup>46</sup> Girard, ό.π., 52.

σεξουαλικότητα, έτσι όπως αποτυπώθηκε από τον Ζιλ Ντελέζ. Η νεωτερική πρόσληψη του Νόμου, βασισμένη στον Καντ, ανατρέπει την κλασική θεώρησή του, ως «δευτερεύουσα και πληρεξούσια δύναμη, [που] εξαρτάται από μια υψηλότερη αρχή, το Αγαθό»<sup>47</sup> και πλέον προβάλλεται το Αγαθό ως εξαρτώμενο από τον Νόμο και ο ίδιος ο Νόμος ως αυτόνομη και καθαρή μορφή. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ηθικός νόμος αποσυνδέεται από την ενάρετη πράξη κι έτσι η υπακοή σε αυτόν συσχετίζεται με την ενοχή, αφού «όσο πιο ένοχος αισθάνεται κάποιος τόσο πιο αυστηρά υπακούει»<sup>48</sup>, αποδεικνύοντας τον διαστροφικό πυρήνα του Νόμου. Σύμφωνα με τον Ντελέζ, τόσο ο Σαντ όσο και ο Μαζώχ, ο καθένας με διαφορετικές αφετηρίες, πετυχαίνουν την πλέον καταλυτική ανατροπή του νόμου, με όπλα τους την ειρωνεία και το χιούμορ. Ειδικότερα, για τον Σαντ τονίζεται ότι «ο νόμος δύναται να ξεπεραστεί μονάχα τείνοντας προς την αναρχία ως θεσμό»<sup>49</sup>. Είναι ιδιαίτερα κομβικό, και για τα προς εξέταση έργα μας, ότι «η αναρχία θα μπορούσε να θεσμοθετηθεί μονάχα στο ενδιάμεσο δύο νομικών καθεστώτων, ενός παλαιού καθεστώτος το οποίο ακυρώνει και ενός νεού καθεστώτος το οποίο δημιουργεί»<sup>50</sup>, ένα μεταιχμιακό σημείο στο οποίο φαίνεται να κινούνται οι ματεσικοί ήρωες. Η βίαιη σεξουαλικότητα ανάγεται, έτσι, σε μέσο κριτικής και καθαίρεσης του ίδιου του νόμου και της βίας, που αυτός συνεπάγεται.

Διαφαίνεται από τα ανωτέρω ότι η νοηματοδότηση της έννοιας της βίας είναι μια σύνθετη διαδικασία με πολλές, περισσότερο ή λιγότερο, φανερές προεκτάσεις, η οποία, ωστόσο, στις ποικίλες εκδηλώσεις της, είτε αυτές αφορούν την πολιτικοκοινωνική οργάνωση, είτε τη θρησκευτική τελετουργία, είτε τη σεξουαλική βία, καταλήγει στην κοινή συνιστώσα της επιβολής ορίων ή της ανατροπής τους. Με εφαλτήριο τις παραπάνω θεωρίες και περνώντας στο στάδιο της ανάλυσης των κειμένων θα επιχειρηθεί η παρουσίαση όλων των παραπάνω εκδοχών βίας στο έργο, το οποίο φαίνεται ότι καταφέρνει με την ευρύτητά του να αποτυπώσει το πολύπτυχο αυτό ζήτημα.

---

<sup>47</sup> Βλ. Ζιλ Ντελέζ, *Ζάχερ Μαζώχ. Το ψυχρό και το βάνουσο* (1967), (μτφρ.: Κυριακή Σαμαρτζή – Νίκος Παπαχριστόπουλος· επιμ. – επιμ.: Νίκος Παπαχριστόπουλος), Πάτρα, Opportuna, 2007, 111.

<sup>48</sup> Ντελέζ, *ό.π.*, 115.

<sup>49</sup> Ντελέζ, *ό.π.*, 119.

<sup>50</sup> Ντελέζ, *ό.π.* 119-120.



## ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### Μορφές βίας και συστήματα εξουσίας

#### B1. Σεξουαλικότητα

Το στοιχείο της σεξουαλικότητας είναι σταθερά παρόν στα προς εξέταση έργα, ακόμα κι όταν οι αναφορές σε αυτήν μοιάζουν ασύνδετες με την πλοκή και την εξέλιξη της ιστορίας. Είναι, μάλιστα, αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι «ο Μάτεσις σατιρίζει τον ετεροφυλόφιλο έρωτα –και ιδιαίτερα το ξέφτισμά του μέσα σ’ έναν γάμο– ενώ παίρνει στα σοβαρά τον ομοφυλοφιλικό έρωτα»<sup>51</sup>. Επιπρόσθετα, ο ερωτισμός στα έργα του αποκτά παρεκκλίνουσες διαστάσεις, σπάνια συνδέεται με ειλικρινείς ανθρώπινες σχέσεις και συχνά προβάλλεται ως καταπιεστική συνθήκη που στερείται ευχαρίστησης ή συναισθήματος. Αυτό το τελευταίο προσλαμβάνει ενδιαφέρουσες προεκτάσεις συνεξεταζόμενο με το στοιχείο της θηλυκότητας, επιβεβαιώνοντας τις «διαταραγμένες σχέσεις των δύο φύλων, οι οποίες διέπουν όλο το έργο του Μάτεσι. Σχέσεις προβληματικές, βίαιες, με ανικανότητα από τη μια ή την άλλη πλευρά, με αποστροφή και εξαναγκασμό, χυδαιότητα κοντά στην πορνογραφία, συχνά μόνο στο επίπεδο μιας πρωτόγονης σεξουαλικότητας με σαδομαζοχιστικές αποχρώσεις»<sup>52</sup>.

Με σημείο αναφοράς την πεζογραφία του Παύλου Μάτεσι, προεξέχον παράδειγμα της διαστροφικής αυτής σεξουαλικότητας αποτελεί το έργο του *Αφροδίτη*, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η υπόλοιπη πεζογραφία του στερείται τέτοιων προεκτάσεων. Ήδη από τις πρώτες σελίδες, ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με το εξωλογικό στοιχείο και την γκοτέσκα<sup>53</sup> αισθητική, που προετοιμάζει για τη βίαιη διασάλευση ορίων. Η Αφροδίτη και οι δύο γιοι της, ο μεγαλύτερος και αυταρχικός Τίτος και ο μικρός, ανάπηρος και εσωστρεφής Μάριος, ζουν σε ένα σπίτι, κάτω από το οποίο παραμονεύει το κακό, χάσκει αχόρταγος ο Τάρταρος: «Στα βάθη του ένας σαν κρατήρας με ένα δυσκίνητο υγρό νερό, και μέσα κάτι σάλευε, μία ή δύο φορές

---

<sup>51</sup> Λίζα Μαμακούκα, *Ανατροπές. Αμφισβητώντας το κατεστημένο μέσω της γλώσσας: Raymond Queneau και Παύλος Μάτεσις*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2016, 134.

<sup>52</sup> Πούλνερ, *ό.π.*, 43-44· ο μελετητής αναφέρεται στο σημείο αυτό και σε «μια υποβόσκουσα τάση ομοφυλοφιλίας» και σε «υπερβολική εξάρτηση από τη μητέρα», βλ. στο ίδιο, 44.

<sup>53</sup> Για σύντομες παρατηρήσεις σχετικά με το γκοτέσκο στοιχείο στο θέατρο, αλλά και σε κάποια πεζογραφήματα του Μάτεσι, ανάμεσα στα οποία και η *Αφροδίτη*, βλ. Μπάμπης Δερμιτζάκης, *Αφηγηματικές Τεχνικές. Ελληνική Πεζογραφία και Δραματολογία*, Αθήνα, 2000, Gutenberg, 192-194.

τον χρόνο: ένα μεγάλο μάτι που δεν είχε σώμα [...] Ή ίσως, και είδος ζωντανό, σαλάχι τυφλό που έπαιζε χαρωπά σα να τους περιέπαιζε μέσα στα νερά του» (11)<sup>54</sup>. Τα παραπάνω αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον αν αναλογιστούμε το γεγονός ότι το νερό συνδέθηκε με τη τρέλα στη συνείδηση του δυτικού κόσμου, με τη δεύτερη να παρουσιάζεται «σαν εκδήλωση ενός στοιχείου σκοτεινού και υγρού μέσα στον άνθρωπο, σαν μια ταραχή ανήλιαγη, χάος κινούμενο, σαρακι και θάνατο όλων των πραγμάτων»<sup>55</sup>. Επιπρόσθετα, η υπερρεαλιστική εικόνα του ματιού, που την ίδια στιγμή μπορεί να είναι και τυφλό σαλάχι, συσκοτίζει σκόπιμα τα όρια μεταξύ των αισθήσεων, διαπλέκοντάς τες και συνθέτοντας ένα αόριστο πεδίο, όπου η αντίληψη παύει να προσλαμβάνεται συμβατικά μέσω της όρασης ή της ακοής. Αναφέρονται ενδεικτικά τα παρακάτω: «το μαύρο επανερχόταν άηχα», «ένας βόμβος είχε γεμίσει τα μάτια του» (12), «σκοτάδι βυσσινί» (13) και πιο μετά «ο ήχος από κρύσταλλα και γαλανό [...] πολυεδρικός» (93), «το φως κατερχόταν με βουβή ταχύτητα» (95), «ήχο πνιγμένον σε βελούδο», «ο ήχος είχε φαρδύνει» (102). Πρόκειται για κάποιες μόνο από τις πολλές αναφορές, που επιβεβαιώνουν αυτή τη διαπλοκή της όρασης, της ακοής αλλά και της αφής («βελούδο»). Γενικά, η αμφισβήτηση της σύνδεσης της όρασης με την πραγματική γνώση και την αλήθεια φαίνεται να απασχολεί τον συγγραφέα, καθώς η όραση, τα μάτια και το βλέμμα –το οποίο συχνά αποκτά ηδονοβλεπτικές διαστάσεις– επανέρχονται συχνά στο έργο του. Στην περίπτωση του *Μύρτου*, όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι αναφορές αυτές αναδεικνύονται σε προεξέχον στοιχείο με σημαίνουσες προεκτάσεις, και ως προς το θέμα της βίας που μας αφορά εδώ.

Η παρουσία του Κακού, εξόφθαλμη όσο και αόρατη, κραυγαλέα όσο και σιωπηλή, επιδρά καταλυτικά στους χαρακτήρες, συγκεκριμένα στον Μάριο και τη μητέρα του Αφροδίτη, αφού μόνο αυτοί γνωρίζουν για αυτό που κρύβεται κάτω από το σπίτι τους. Ο σκληρός και βίαιος αδερφός δεν έχει υποψιαστεί ούτε στο ελάχιστο στιδήποτε για την απειλή, που παραμονεύει. Η αντιληπτική δυνατότητα παύει να αποτελεί προνόμιο των αισθήσεων, ενώ το μεταφυσικό στοιχείο οριοθετεί μια νέα πραγματικότητα στη βάση της αντίστιξης μεταξύ κοινώς αποδεκτού και ανατρεπτικού ή απροσδόκητου στοιχείου. Ο Τίτος είναι διακινητής ηρωϊνης, θεωρεί τη δουλειά ασθένεια, επιδιώκει τον εύκολο πλουτισμό και είναι βαθιά φιλάρεσκος και

<sup>54</sup> Οι σελίδες θα δίνονται σε παρένθεση δίπλα στα παραθέματα, βλ. *Αφροδίτη*, ό.π.

<sup>55</sup> Michel Foucault, *Η Ιστορία της Τρέλας* (μτφρ.: Φραγκίσκη Αμπαντζοπούλου), Αθήνα, Ηριδανός, 1976, 17-18.

μισογύνης. Η βία που ασκεί στον ανάπηρο αδερφό του, αλλά και στη μητέρα του, είτε σωματική είτε λεκτική, εγγράφεται ξεκάθαρα σε ένα πατριαρχικό πλαίσιο<sup>56</sup>. Το ενδιαφέρον στο σημείο αυτό έγκειται στο ότι ο Τίτος διατηρεί παρά την ανηθικότητά του ένα κατ' επίφαση ηθικό προφίλ, δεν βρίζει, κάνει τον σταυρό του και προσπαθεί να παραμένει τέλειος, μια τελειότητα που τον φέρνει σε αντίθεση με τον ανάπηρο αδερφό. Διαφαίνεται, συνεπώς, ότι «οι αντιθέσεις μεταξύ των δύο κοσμοαντιληπτικών συστημάτων επικυρώνονται με εξουσιαστικές σχέσεις που προσδιορίζονται από ταυτοτικές κατηγορίες, όπως το φύλο (Τίτος-Αφροδίτη) και η σωματική κατασκευή (Τίτος-Μάριος)»<sup>57</sup>. Θεμέλιο αυτών των εξουσιαστικών σχέσεων συνιστά η άσκηση βίας, από την πλευρά του ισχυρού σε βάρος των αδύναμων θυμάτων του.

Η βία, τόσο συναισθηματική όσο και σωματική, μπορεί να αναχθεί σε βασικό πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος –διαπλεκόμενη, ασφαλώς, αξεδιάλυτα με τον ερωτισμό. Οι σαδομαζοχιστικές προεκτάσεις του έργου ανάγουν τη σεξουαλικότητα σε βασικό αρμό, ιδωμένες μέσα από το πρίσμα της κατάλυσης δεσμών. Η σεξιστική – και όχι μόνο– βία που ασκείται από τον Τίτο προς την οικογένειά του συμπληρώνεται από τον τρόπο με τον οποίο την προσλαμβάνει και την περιγράφει ο μικρότερος αδερφός του, ο Μάριος. Ο βασανισμός και ο άγριος ξυλοδαρμός του αντιμετωπίζονται ως μαρτύρια, κάνοντάς τον να αποζητά τον πόνο, καθώς «ο πόνος προσέδινε στο Μάριο μια υπαρκτικότητα», γι' αυτό «μια τιμαλφής ηδονή τον κατέτρωγε με την προσδοκία πως θα βασανιστεί πάλι» (77). Ο ίδιος υπομένει στωικά το βασανιστήριο σαν οσιομάρτυρας, δοκιμάζεται σε «άθλημα προς αγιωνυμία» (77), με στόχο τη λύτρωση από την ανωνυμία και τη βαναυσότητα της ασήμαντης ζωής του. Μείζον χαρακτηριστικό, λοιπόν, των ερωτικών περιγραφών του Μάριου είναι ότι συνοδεύονται από το αίσθημα του πόνου<sup>58</sup>, είτε ψυχολογικού είτε σωματικού. Αυτό συνάδει με τη φροϋδική θέση ότι «η βαναυσότητα και η σεξουαλική ενόρμηση έχουν

---

<sup>56</sup> Βλ. ενδεικτικά το βίαιο και άκρως σεξιστικό ξέσπασμα του Τίτου προς τη μητέρα του, *Αφροδίτη*, 18-19: «Εγώ είμαι άντρας, αλλά εσύ κακομοίρα δεν είσαι γυναίκα. Δεν είσαι ούτε καν γυναίκα. Έλα ντε, της φώναζε μετά, επειδή εκείνη γελούσε ειρωνικότατα, έλα άνοιξέ μου το φερμουάρ! Και στο μεταξύ το είχε μισανοίξει μονάχος του. Να δεις ένα σλιπάκι φουλαρισμένο πλούσια τα ελέη σου [...] άνοιξε ντε το φερμουάρ μου! Να δεις να ζηλέψεις! Κακομοίρα γυναίκα».

<sup>57</sup> Γιάννης Βαγγελοκόστας, «Μάνα είσ' εσύ ή ύαινα;»: *Αναπαραστάσεις της μητρικής ταυτότητας σε πεζογραφικά κείμενα των Ταχσή, Μάτεσι, Δημητρίου, Καρυστιάνη*, Θεσσαλονίκη, 2015 [Μεταπτυχιακή εργασία: ΑΠΘ], 55.

<sup>58</sup> Για την εμφάνιση του θέματος του πόνου στη λογοτεχνία και τη συνακόλουθη αναπαράσταση αυτού βλ. ενδεικτικά: Peter Fifield, «The Body, Pain and Violence» στο: *The Cambridge Companion of the Body in Literature* (επιμ.: David Hillman – Ulrika Maude), Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2015, 116-131.

έναν εσωτερικό δεσμό» και ότι «κάθε πόνος καθ'αυτὸν εμπεριέχει τη δυνατότητα μιας αίσθησης ευχαρίστησης»<sup>59</sup>. Δεν περιορίζεται, ωστόσο, σε αυτό. Σε αυτό το πλαίσιο, η συμπληρωματικότητα της μαζοχιστικής και της σαδιστικής συμπεριφοράς, η οποία οδηγεί στη διαπίστωση ότι «ένας σαδιστής είναι πάντα συγχρόνως και μαζοχιστής»<sup>60</sup>, διανοίγει μια νέα προοπτική προσέγγισης, εξηγώντας ταυτόχρονα την ανάγκη για διοχεύτωση της βίας, που έχει συσσωρευτεί μέσω του φόνου που θα ακολουθήσει. Ωστόσο, μια ψυχαναλυτική ερμηνεία, παρότι ικανή να φωτίσει μέρος του έργου, κρίνεται, μάλλον, περιοριστική για την ανάδειξη του πολύπλοκου σύμπαντός του. Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να δοθεί έμφαση στην ανατρεπτικότητα αυτών των επιλογών, τόσο του μαζοχιστικού όσο και του σαδιστικού στοιχείου –εκφραστής αυτού είναι η Αφροδίτη– κι η αξιοποίηση της βίαιης σεξουαλικότητας, ως πεδίου σύγκρουσης και κατάλυσης ορίων. Ειδικότερα, εκεί που «ο σαδιστής επινοεί έναν νέο τρόπο προβιβασμού του νόμου σε μια ανώτερη αρχή», αυτή του Κακού, ο μαζοχιστής «“αντιστρέφει” την ενοχή, δημιουργώντας εκ της τιμωρίας μία συνθήκη η οποία καθιστά εφικτή την επιδιωκόμενη ευχαρίστηση», αναδεικνύοντας αφενός τη διάσταση και τις διαφορές μεταξύ σαδιστή και μαζοχιστή, αφετέρου ότι παρά τις διαφορές, «συμβαδίζουν ιδεολογικώς»<sup>61</sup>. Φαίνεται, συνεπώς, ότι η μαζοχιστική απόλαυση του βασανισμού του Μάριου από τον αδερφό του, αποκτά προεκτάσεις εξέγερσης, με τον ήρωα να τολμά να αντιστρέψει τη βία που υφίσταται σε όπλο για την κατάργηση κανόνων.

Από την άλλη πλευρά, η ίδια η Αφροδίτη, προετοιμάζει για τον φόνο που θα ακολουθήσει, διαβεβαιώνοντας τον μικρό της γιο ότι θα τον προστατέψει αν χρειαστεί, κι έτσι διανοίγεται «ένας ενδολογοτεχνικός ορίζοντας αναμονής [...] που χαρακτηρίζει τη δήλωση περισσότερο ως προσήμανση και λιγότερο ως υπαινιγμό» και έτσι «δημιουργούνται τραγικά αισθήματα, καθώς ένα τέτοιος φόνος γίνεται από ένα πρόσωπο από το οποίο ελάχιστα θα έπρεπε να αναμένεται μια τέτοια πράξη, από

---

<sup>59</sup> Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία* (1905) (εισ.: Τέσσα Χατζηγιάνη – Στεφανάτου· μτφρ.: Βασίλης Πατσογιάννης· επιμ.: Sandor Ferenczi), Αθήνα, Πλέθρον, 2017 [1<sup>η</sup>: 2014], 61.

<sup>60</sup> Freud, *ό.π.*, 62.

<sup>61</sup> Βλ. Ζιλ Ντελέζ, *ό.π.*, 111-123 όπου παρότι απορρίπτεται η φροϋδική σύνδεση μαζοχιστική και σαδιστή, επισημαίνεται ότι αν και αποτελούν διαφορετικούς κόσμους, με διαφορετικές τεχνικές «ο μαζοχιστής δεν ανατρέπει τον νόμο λιγότερο από ότι ο σαδιστής, έστω κι εάν αυτό συμβαίνει με έναν άλλο τρόπο» (123), αφού στην περίπτωση του ο νόμος αναγνωρίζεται και υπονομεύεται ειρηνικά, ενώ στον σαδισμό απορρίπτεται η ίδια του η ύπαρξη· τα παραθέματα, 122-123· για μια συνοπτική παρουσίαση των διαφορών μεταξύ σαδιστή και μαζοχιστή, οι οποίες εντοπίζονται και σε επίπεδο λογοτεχνικής πραγμάτωσης του έργου του Σαντ και του Μαζώχ αντίστοιχα, βλ. στο ίδιο, 179.

την ίδια τη μάνα»<sup>62</sup>. Είναι αποκαλυπτική η περιγραφή της ερωτικής διέγερσης, που συνοδεύει τη σκέψη της επικείμενης παιδοκτονίας<sup>63</sup>. Η σαρκική ηδονή συνοδευόμενη από τη βία και τον *εξαναγκασμό*<sup>64</sup> χαρακτηρίζουν τη σχέση μητέρας – γιου, αποκτώντας διαστάσεις αιμομειξίας, που στον Μάτεσι «συνήθως είναι ανολοκλήρωτη, αφήνοντ[ας] μόνο αιχμές»<sup>65</sup> και αποκαλύπτοντας έναν διαστροφικό πυρήνα, από τον οποίο όλοι με τον τρόπο τους εξαρτώνται. Η μητέρα μισεί τον Τίτο, αλλά την ίδια στιγμή δεν μπορεί να αντισταθεί στη θέα του όμορφου σώματος<sup>66</sup>, επιβεβαιώνοντας ένα μείζον χαρακτηριστικό της σεξουαλικότητας στον Μάτεσι, όπου «η θέαση της γύμνιας του ανδρικού σώματος είναι κάτι σαν θεία αποκάλυψη, θέαμα θαυμαστό ενός επίγειου παραδείσου»<sup>67</sup>. Παρόλα αυτά, η καταπιεσμένη γυναίκα, η οποία αυτοπροσδιορίζεται από τον ανδρικό παράγοντα, εδώ επιλέγει να αντιδράσει και να επιφέρει τη λύτρωση μέσω της βίας. Η σύνδεση της ηδονής με τον φόνο και την πρόκληση Κακού, υπογραμμίζει το σαδιστικό υπόστρωμα της πράξης της μητέρας, το οποίο επιβεβαιώνεται στο τέλος όταν παραδέχεται ότι «ο φόνος είναι ηδονή σώματος» (113). Αν λάβουμε υπόψη τη σχέση του σαδιστή –αλλά και του μαζοχιστή– με την κατάλυση των νόμων, έτσι όπως διατυπώνεται από τον Ζιλ Ντελέζ, η σαδιστική τάση της Αφροδίτης –και η αντίστοιχη μαζοχιστική απόλαυση του βασανισμού του Μάριου– μπορεί να ιδωθεί ως μια απόπειρα αποδέσμευσης από τους κανόνες και τους “νόμους” στους οποίους εγκλωβίζεται λόγω του εξουσιαστικού και βίαιου γιου. Ο νόμος υπερβαίνεται υπακούοντας σε μια ανώτερη αρχή «την Ιδέα του Κακού, ενός υπέρτατου και μοχθηρού Όντος το οποίο θα τον ανατρέψει» με αποτέλεσμα να τείνει «προς την αναρχία ως θεσμό»<sup>68</sup>. Τελικά, ο φόνος της μάνας, με τη συνεργεία του ανάπηρου αδερφού, έρχεται ως απάντηση στην εξουσιαστική βία του Τίτου, λειτουργώντας ως πράξη αμφισβήτησης και αντίδρασης. Καθίσταται, λοιπόν, φανερό ότι «διεξάγεται μια διαρκής σύγκρουση ανάμεσα στις κυρίαρχες δυνάμεις της “τάξης” και στις καταπιεζόμενες δυνάμεις της “αταξίας”, με την

---

<sup>62</sup> Δερμιτζάκης, *ό.π.*, 256.

<sup>63</sup> Βλ. *Αφροδίτη*, 79: «Η πρώτη-πρώτη αιτία που, μικρούλα, την έκανε να νιώσει ένα λιγιστό ζαλιστικό υγρό, η πρώτη-πρώτη αφορμή που της έφερε υγρό ανάμεσα στα σκέλια, ήταν η λέξη φόνος».

<sup>64</sup> Βλ. Arendt, *ό.π.*, 106, όπου ο *εξαναγκασμός* δηλώνει «την ενέργεια που εκλύεται από φυσικές ή κοινωνικές κινήσεις».

<sup>65</sup> Μαμακούκα, *ό.π.*, 157.

<sup>66</sup> Βλ. τη Μάρθα στην *Εξορία*, που η θέα του ανδρικού σώματος πυροδοτεί την απόφαση για φόνο, με στόχο να εκδικηθεί που ένωσε ερωτική έλξη γι' αυτό.

<sup>67</sup> Πούγχερ, *ό.π.*, 80· βλ. ακόμη, Μαμακούκα, *ό.π.*, 141, όπου τονίζεται η σύνδεση του ερωτισμού με το γυμνό, ανδρικό και αρτιμελές σώμα, η τελειότητα του οποίου συχνά παραλληλίζεται με αυτή των αγαλμάτων.

<sup>68</sup> Βλ. τα παραθέματα, Ντελέζ, *ό.π.*, 119.

τελευταία να προσπαθεί να υποσκάψει την εξουσία της πρώτης, προκειμένου να επιφέρει μια καινούρια, άλογη τάξη»<sup>69</sup>. Ο τρόπος για να το πετύχει αυτό είναι ο φόνος, η βία ως εκδίκηση, μια παιδοκτονία «που μοιάζει περισσότερο με τυραννοκτονία ή συζυγοκτονία»<sup>70</sup>.

Σύμφωνα, με τον Μάτεσι η δικαιοσύνη στον πρωτόγονο άνθρωπο συνίσταται στο στοιχείο της αυτοδικίας, καθώς «προτού εξαναγκαστεί να ενταχθεί στον Πολιτισμό, ήταν εκτός αρχών, άναρχος και εκ φύσεως αναρχικός. Μόνο εκεί εννοούσε την Ελευθερία»<sup>71</sup>. Γι' αυτό και θεωρεί ότι «η επέμβαση του Αισχύλου (Ευμενίδες) είναι πραξικοπηματική»<sup>72</sup>, καθώς οι Ευμενίδες εκπροσωπούν ένα θεσμικό όργανο ικανό να αποσωβήσει τον κίνδυνο αυτοδικίας και, ως εκ τούτου, διασάλευσης της ευνομούμενης τάξης. Το αίσθημα της ενοχής, άρρηκτα συνδεδεμένο με τον πολιτισμό<sup>73</sup>, εγκλωβίζει τον άνθρωπο στην παντοδυναμία της ηθικής συνείδησης, η οποία διαρκώς εκ-βιάζεται. Είναι καθοριστική, λοιπόν, αυτή η ανταρσία του θύτη, που όχι μόνο δεν νιώθει ενοχή, τουναντίον υποστηρίζει ότι δεν του προκαλεί καμιά εντύπωση ακόμα και η πράξη του φόνου. Άλλωστε, «η αυτοδικία στη λογοτεχνία συνήθως δεν αντιμετωπίζεται με κριτήρια ηθικά»<sup>74</sup>, καθώς κάποιοι χαρακτήρες «αναγνωρίζουν στον εαυτό τους τον αρμοδιότερο να αποκαταστήσει την αδικία, γιατί θεωρούν ότι ο νόμος δεν ικανοποιεί το κοινό περί δικαίου αίσθημα και είναι προκλητικά επεικής»<sup>75</sup>. Πρόκειται, δηλαδή, για μια ευθεία απόπειρα αμφισβήτησης της νομικής εγκυρότητας και συνιστά μια πράξη που συνδέει τη δικαιοσύνη με τη βία και το κακό σε ένα αρχέγονο πλαίσιο.

Η μεταφύτευση της ιδέας της αυτοδικίας, στην περίπτωση της Αφροδίτης, συντελείται ήδη από μικρή ηλικία, εξαιτίας της πατριαρχικής βίας του πατέρα προς τη μητέρα, μια ανάμνηση που συνοδεύεται από τη βαθιά επιθυμία για φόνο και εκδίκηση<sup>76</sup>. Η απελευθέρωση από κάθε είδους δεσμά, γιορτάζεται αφού «τώρα, ούτε

---

<sup>69</sup> Βαγγελοκόστας, *ό.π.*, 57.

<sup>70</sup> Πούχγερ, *ό.π.*, 71.

<sup>71</sup> Παύλος Μάτεσις, «Ο Παλαιός των Ημερών: Διαβατήριο», *Αλφειός, ό.π.*, 46.

<sup>72</sup> Μάτεσις, *ό.π.*

<sup>73</sup> Για τη σύνδεση της γέννησης του πολιτισμού με το αίσθημα ενοχής, βλ. Sofsky, *ό.π.*, 249-253.

<sup>74</sup> Γιάννης Παπακόστας, *Πού μας πάει αυτό το αίμα: Αναπαραστάσεις αυτοδικίας και βίας στη νέα ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκη, 2017, 22.

<sup>75</sup> Παπακόστας, *ό.π.*, 23.

<sup>76</sup> Βλ. *Αφροδίτη*, 73: «Από τότε το κοριτσάκι Αφροδίτη πρωτάρχισε να λέει στο δρόμο τη λέξη φόνος, φόνος, φόνος. Και όταν την έστελναν στου χασάπη τους για κρέας, και δεν την πρόσεχε κανείς, έπαρνε ένα χασαπομάχαρο και το βύθιζε στο μπουτί του μοσχαριού που κρεμόταν στο τσιγκέλι. Και ο φόνος επικάθισε από τότε στην παλάμη της σαν πεταλούδα».

κόρη θα είναι, ούτε σύζυγος, ούτε μητέρα [...] Ούτε μητέρα, ούτε γυναίκα» (117)· ο εκ γενετής πυρετός της αδικίας και η μύγα<sup>77</sup>, που την ακολουθούσε από τα δώδεκά της, εξαφανίζονται μετά την ιερή πράξη που την καθιστά «πότνια ανδρών» (118), σαν μια νεκρή που αναστήθηκε διεκδικώντας την ταυτότητά της μέσα στον κόσμο. Μια ταυτότητα, που εξακολουθεί να στερεί από τον μικρό, εξαρτημένο σακάτη γιο, ο οποίος «αποδέχτηκε πως η μάνα του θα τον έσκεπε» (120) και ηρεμεί πια για πάντα στη σκιά της<sup>78</sup>. Η τελευταία σκηνή του θηλασμού είναι δηλωτική αυτής της εξάρτησης από τον μητρικό παράγοντα<sup>79</sup>.

Η σεξουαλικότητα, η οποία λειτούργησε ως βασικός μοχλός προώθησης της δράσης στην *Αφροδίτη*, είναι παρούσα, σε μικρότερο βαθμό και σε άλλα έργα του Μάτεσι. Ζητήματα όπως η πορνεία, η απουσία ερωτικής απόλαυσης ιδίως από τις γυναίκες, η ηδονοβλεψία, ο ανεκπλήρωτος ή καταπιεσμένος –συχνά λόγω συμβάσεων– έρωτας είναι δραστικά επανερχόμενα στο έργο του, καθιστώντας σαφές ότι ο έρωτας –ετεροφυλοφιλικός ή ομοφυλοφιλικός– αποτελεί σταθερό πεδίο αναφοράς, που θα είχε ενδιαφέρον να μελετηθεί εκτενέστερα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του *Παλαιού των ημερών*, όπου η βία συνδυάζεται, για ακόμα μια φορά, με το σεξ ως υποτιθέμενος τρόπος τέλεσης θαυμάτων, εμπλέκοντας και πάλι το ιερό –και άρα το βέβηλο στοιχείο– με την ερωτική διαδικασία. Μάλιστα, «η ερωτική ένωση αποκτά στον *Παλαιό των Ημερών* υπερφυσικές διαστάσεις»<sup>80</sup>, καταφέρνοντας να υπερνικήσει τον θάνατο και αποκτώντας τελετουργικές προεκτάσεις.

---

<sup>77</sup> Βλ. για παράδειγμα τη μύγα ως Θεία Δίκη, υπενθύμιση ενοχής και τιμωρία στο θεατρικό έργο του Ζαν Πωλ Σαρτρ, *Οι μύγες*: το παιχνίδι των τύψεων και των ενοχών επανέρχεται στο διήγημα «Αποτομή», *Υλη δάσους, ό.π.*, όπου τα σκυλιά λειτουργούν σαν τις Ερινύες καταδιώκοντας τον ένοχο· στο διήγημα «Ανδρομέδα», *Υλη δάσους, ό.π.*, ο φόνος πυροδοτεί μια ενοχική διαδικασία που οδηγεί στην αυτοκτονία του δράστη· στο μυθιστόρημα *Σκοτεινός Οδηγός, ό.π.*, 124, έχουμε σαφή αναφορά στις Ερινύες, που φτάνουν λαθραία κατάρες, περνώντας στην αναρχία, αντιδρώντας στον ρόλο τους να κατατύχουν την ανθρωπότητα για τα εγκλήματά της.

<sup>78</sup> Σύμφωνα με την Μαμακούκα, η σκηνή αυτή ερμηνεύεται ως αναγέννηση του μικρού γιου, μετά τη δολοφονία του δεσποτικού μεγαλύτερου αδερφού, βλ. Μαμακούκα, *ό.π.*, 181.

<sup>79</sup> Βλ. Πούχγερ, *ό.π.*, 63, όπου η σκηνή αυτή παραλληλίζεται με αντίστοιχη σκηνή στο θεατρικό *Το φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο*, όπου ο Αντωνάκης κρύβεται στο στήθος της μητέρας του.

<sup>80</sup> Ευάγγελος Λ. Ντάβας, «Έρωτας και θάνατος: Η ρήξη των φραγμών στον *Παλαιό των Ημερών* του Παύλου Μάτεσι» στο: *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά του Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014)* (επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης), τ. Β', Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015, 66· για τη διαπλοκή έρωτα και θανάτου, βλ. στο ίδιο, 69: «Η ζωή εντοπίζεται μέσα στον θάνατο και ο έρωτας ταυτίζεται με αυτόν ως πράξη πλήρους απελευθέρωσης και υπέρβασης του εαυτού».

## B2. Βία και θρησκεία: η σημασία της τελετουργίας

Η ενδιαφέρουσα διαπλοκή της βίαιης σεξουαλικότητας και του ιερού στοιχείου, συχνά ενισχύεται από την τελετουργική διάστασή τους, επιβεβαιώνοντας την παρατήρηση ότι «η σεξουαλικότητα είναι πάντοτε άρρηκτα συνδεδεμένη με την τελετουργία», καθώς «ακόμη και στα πρωτεύοντα θηλαστικά, η σεξουαλική συμπεριφορά επαναπροσδιορίζεται μέσω της τελετουργίας ώστε να δηλώνει εξουσία και ιεραρχική διαφοροποίηση»<sup>81</sup>. Στην περίπτωση της Αφροδίτης, ο τρόπος με τον οποίο προετοιμάζεται η παιδοκτονία, αποκτά τελετουργικές διαστάσεις<sup>82</sup>, ενώ ο φόβος του αίματος, επιτείνει την παραπάνω σύνδεση. Όταν, μάλιστα, αφορά το αίμα της εμμηνόρροιας<sup>83</sup>, προκύπτει μια ξεκάθαρη σύνδεση με τη σεξουαλικότητα. Ο Τίτος φοβόταν το αίμα, γι' αυτό και αποστρεφόταν τις γυναίκες ως μiasματικές. «Το τελετουργικό μίasma είναι παρόν παντού όπου υπάρχει ο φόβος της βίας»<sup>84</sup> και «το αίμα πασαλείβει ό, τι αγγίζει με τα χρώματα της βίας και του θανάτου»<sup>85</sup>, λειτουργώντας ως μιαιρό στοιχείο.

Ένα έργο με σαφείς τελετουργικές και θρησκευτικές διαστάσεις είναι *Ο Παλαιός των Ημερών*. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα σύνθετο και ευρηματικό μυθιστόρημα, με προεκτάσεις πολλαπλές και πολυεπίπεδες<sup>86</sup>. Το έργο συνδιαλέγεται ευκρινώς με τη Χριστιανική παράδοση και τα ιερά κείμενα, διαπλέκοντας σε αυτά τον αρχαιοελληνικό μύθο, ο οποίος με τη σειρά του υπόκειται σε μεταλλάξεις και μεταποιήσεις. Αυτό «το ελεύθερο παιχνίδι των εικόνων του Μάτεσι κάνει χρήση έτοιμων μορφών της μυθολογίας, αρχαιοελληνικής και χριστιανικής και δικής του, έστω με αλλαγμένες και ρευστές σημασίες, αλλά αποφεύγει να προχωρήσει σε ερμηνευτικούς συνδυασμούς και να οργανώσει μονοδιάστατα σημασιολογικά συστήματα»<sup>87</sup>, καθιστώντας την προσέγγιση του μυθιστορήματος μια ενδιαφέρουσα, αινιγματική διαδικασία, που ανθίσταται σε κάθε απόπειρα περιορισμού και

---

<sup>81</sup> Walter Burkert, *Homo necans. Ανθρωπολογική προσέγγιση στη θυσιαστήρια τελετουργία και τους μύθους της αρχαίας Ελλάδας* (1983) (μτφρ.: Βάιος Λιάπης), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2011, 130.

<sup>82</sup> Βαγγελοκόστας, *ό.π.*, 66-68.

<sup>83</sup> Το θέμα της εμμήνου ρήσεως και της πρόωρης εμμηνόπαυσης, είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο των έργων του Μάτεσι. Η σύνδεσή της με τη σεξουαλικότητα, που συνήθως είναι δυσάρεστη για τις γυναίκες στον Μάτεσι, ανάγει τη διακοπή της σε στοιχείο απελευθέρωσης.

<sup>84</sup> Girard, *ό.π.*, 62-63.

<sup>85</sup> Girard, *ό.π.*, 63.

<sup>86</sup> Βλ. Πούχγερ, *ό.π.*, 98, όπου επισημαίνεται ότι: «Για την ανάλυση ειδικά αυτού του πεζογραφικού συνθέματος πρέπει να γίνει μονογραφία ολόκληρη».

<sup>87</sup> Πούχγερ, *ό.π.*, 129.



απολυτότητας. Η σατιρική του διάσταση έχει παραλληλιστεί με αυτή του Ροΐδη στην *Πάπισσα Ιωάννα*<sup>88</sup>, ενώ ο τρόπος με τον οποίο συνυφαίνονται οι αντιθέσεις αυτοαναιρούμενες και τελικά καθηρημένες επιβεβαιώνει πως «η Κόλαση είναι το άλλο όνομα του Παραδείσου, πως η γλευή είναι το πρόσωπο της ανοχής, πως ο έρωτας είναι το ψευδώνυμο της έριδος, πως ο θάνατος είναι το στημόνι και η ζωή το υφάδι στην ύφανση του όντος»<sup>89</sup>. Αυτός ο συγκερασμός των αντίρροπων δυνάμεων και η κατάργηση των διαφορών ανάμεσά τους, ενταγμένα σε ένα ιερό πλαίσιο τελετουργίας, επιβεβαιώνουν και πάλι τη διάθεση για ανατροπή παραδεδεγμένων αληθειών. Έχει σημαίνουσα αξία το γεγονός ότι σκοπός κάθε τελετουργίας είναι η εμπέδωση και η διατήρηση της τάξης, η οποία εξασφαλίζεται μέσω της θυσιαστικής βίας, που εκτονώνει την κοινότητα και συντηρεί την αρμονία της. Η βία, δηλαδή, γίνεται το μέσο για την επιβολή της τάξης και τη διατήρηση της εκάστοτε εξουσιαστικής σχέσης μέσα στην κοινότητα. Οι θυσίες επιδιώκουν «να διατηρήσουν τα πράγματα ακλόνητα. Να γιατί επικαλούνται μονίμως το πρότυπο κάθε πολιτιστικής προσήλωσης και σταθεροποίησης: τη βίαιη ομοψυχία ενάντια στο εξιλαστήριο θύμα και γύρω από αυτό»<sup>90</sup>. Στην περίπτωση, του Ελισσαίου, του *Παλαιού των Ημερών*, όμως, τα πράγματα λειτουργούν τελείως διαφορετικά μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους από την τάξη στην αταξία.

Ο αγύρτης μάγος Ελισσαίος, από μικρός επισκεπτόταν την εκκλησία και αποστήθιζε τα ιερά βιβλία, επιδιώκοντας να κλέψει λίγη από τη δύναμη του Θεού, του οποίου την εξουσία ζήλευε σφόδρα. Έβαλε σκοπό της ζωής του να καταφέρει να αναστήσει άνθρωπο και να αποκτήσει μερίδιο στη θεία κυριαρχία. Το παρακάτω απόσπασμα είναι χαρακτηριστικό και καθιστά σαφές ότι το κίνητρο των πράξεων που θα ακολουθήσουν, αποτέλεσε ο φθόνος, αλλά και η οργή για την αυθαίρετη εξουσία του Θεού: «Πήγαινε στην εκκλησία από ζήλεια. Και μία μέρα του φανερώθηκε μία ερώτηση. Και είπε μέσα του Εκείνος γιατί αναστήθηκε; Καλύτερος από μένα είναι Εκείνος, γιατί είναι καλύτερος; Και ο Άλλος; Πώς ανάστησε, που βρήκε εξουσία; Είναι ισχυρότερος αυτός από μένα; Και γιατί να μη μου δοθεί κι εμένα εξουσία

---

<sup>88</sup> Μπάμπης Δερμιτζάκης, «Σατιρικό πεζογράφημα», *Διαβάζω*, τχ. 351 (Απρίλιος 1995), 78· ο ίδιος ο Μάτεσις σχολιάζει αυτή την κριτική λαμβάνοντάς την ως έπαινο, υπογραμμίζοντας, ωστόσο, ότι ο ίδιος δεν θεωρεί το μυθιστόρημα σατιρικό, βλ. «Ένας λαθρεπιβάτης στην πρώτη θέση». Συνέντευξη στον Χρήστο Κωνσταντόπουλο», *ό.π.*, 61.

<sup>89</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παύλος Μάτεσις: “Ο Παλαιός των Ημερών”, Καστανιώτης, 1994», *Η λέξη*, τχ. 129 (Σεπτέμβρης-Οκτώβρης 1995), 681.

<sup>90</sup> Girard, *ό.π.*, 407.

αναστάσεως;» (13)<sup>91</sup>. Η αποτυχημένη προσπάθεια να αναστήσει έναν ηλικιωμένο έχει ως αποτέλεσμα την αντίδραση των συγχωριανών του, ο οποίοι τον έδιωξαν από τον τόπο τους, του έκλεψαν την γυναίκα, του έσφαξαν το ζώο και του κατέστρεψαν το σπίτι. Ήδη, μετά την πρώτη αυτή βίαιη αντιμετώπιση που δέχτηκε, ο Ελισσαίος καταφεύγει στον φόνο του σκύλου του, για να του αποδείξει «πόσο τελικώς τον αγάπησε» (16). Η βίαιη εκτροπή αποτελεί την αρχή μιας σειράς σκληρών πράξεων που θα ακολουθήσουν. Στον νέο τόπο εύκολα πείθει τον κόσμο ότι είναι μάγος και θαυματουργεί, μέσω της βίας και της σεξουαλικής επαφής, μέσα από μια διαδικασία που διαπλέκει αλήθεια και ψέμα. Αυτό επιχειρεί να κάνει και με μια γυναίκα που πέθανε στη γέννα, αλλά φυσικά δεν καταφέρνει να την αναστήσει<sup>92</sup>, με αποτέλεσμα την αντίδραση του συζύγου της, τον οποίο ο Ελισσαίος δεν διστάζει να δολοφονήσει εν ψυχρώ, μια πράξη της οποίας μάρτυρας γίνεται ο Ζάγρος.

Πολλά είναι τα θύματα του Ελισσαίου, πάνω στη θυσία των οποίων προσπαθεί να θεμελιώσει την εξουσία του. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα του διασπαραγμού ενός νεογέννητου αρνιού, το οποίο μια γυναίκα έσφαξε όπως της πρόσταξαν τα εικονίσματα, και με «κρέατα ματωμένα στα χέρια» (52), κάνει προσφορά στον Ελισσαίο. Η εξαιρετικά βίαιη εικόνα παραπέμπει σε θυσιαστήριες τελετές εξαγνισμού και συμφιλίωσης με το θείο. Σε μια διαρκή και συνεχώς μάταια προσπάθεια θαυματουργίας, ο απατεώνας μάγος “προετοιμάζει” τη θυσία ενός άρρωστου αγοριού, που σαν άλλος Φαρμακός, διατηρείται στη ζωή μέχρι τις παραμονές του πανηγυριού του Μαρτίου, οπότε ο Ελισσαίος έχει “προγραμματίσει” την ανάστασή του. Το παιδί, ως αποκρουστικό μίσημα, συντηρείται κυριολεκτικά στη ζωή, μόνο για να πεθάνει –ή ορθότερα να θυσιαστεί– την προγραμματισμένη ημερομηνία του πανηγυριού, ώστε η ανάστασή του να δοξάσει την οικογένεια και ασφαλώς το χωριό, που περιμένει εναγόνια ένα θαύμα. Η ματαίωση, όμως, του θαύματος και η άσκοπη αναμονή του πλήθους αντιστρέφει τη δυναμική της θυσίας, που αντί να «προστατεύει ολόκληρη την κοινότητα με τη βία της, και [να] στρέφει ολόκληρη την κοινότητα σε θύματα εξωτερικά προς αυτήν» (21), καταλήγει στο χάος

---

<sup>91</sup> Οι σελίδες θα δίνονται σε παρένθεση δίπλα στα παραθέματα, βλ. *Ο Παλαιός των Ημερών*, ό.π· το ζήτημα της εξουσίας του Θεού στη ζωή και το θάνατο, φαίνεται να απασχολεί και αλλού τον Μάτεσι, βλ. εκδεικτικά την περίπτωση της Αφροδίτης, που μετά τον φόνο νιώθει ίδια με το Θεό, αφού θεωρεί ότι μέσω της βίαιης πράξης απέδωσε δικαιοσύνη.

<sup>92</sup> Βλ., *Ο Παλαιός των Ημερών*, 37: «Ο Ελισσαίος εμαντάλωσε την πόρτα μόλις έβγαλε έξω τον άντρα της λεχώνας. Ύστερα την έριξε πάνω στο κρεβάτι του, γυμνώθηκε, της εσήκωσε το φουστάνι και έπεσε πάνω της να την γκαστρώσει. Και ο Ζάγρος κρυφοκοίταζε. Και έσμιγε μαζί της τη μισή νύχτα. Εκείνη όμως δεν ανασταινόταν».

και στην αναρχία. Άνθρωποι οργισμένοι, εξαντλημένοι από την αναμονή της λύτρωσης που δεν έρχεται, αποχαλινώνονται, αλληλοσκοτώνονται, «κείτονται στο χόμα λιωμένοι και πατημένοι» (141), ενώ όποιος γλίτωνε «σηκωνόταν και μαχαίρωνε στα τυφλά τους διπλανούς» (141) και μανάδες σκότωναν τα ίδια τους τα παιδιά. Η νόμιμη βία της θυσίας, αυτή που ελέγχεται, πειθαρχείται και χρησιμοποιείται για να διατηρήσει την τάξη, στον *Παλαιό των ημερών*, “ξεσκεπάζεται” και απογυμνωμένη από το τυπικό θρησκευτικό της πλαίσιο αυτοαναιρείται και εκπίπτει σε μiasματική, αθέμιτη βία. Σύμφωνα με τον Girard, όταν η διαφορά μεταξύ μiasματικής και καθαρτήριας βίας χάνεται, «δεν υπάρχει πλέον πιθανή κάθαρση και η μiasματική, μεταδοτική, δηλαδή αμοιβαία βία μεταδίδεται μέσα στην κοινότητα»<sup>93</sup>. Τελικά, επέρχεται η διάλυση, αφού «οι θεσμοί χάνουν τη ζωτικότητα τους· ο σκελετός της κοινωνίας υποχωρεί και διαλύεται· αργή αρχικά, η διάβρωση όλων των αξιών επιταχύνεται· σύνολη η κοινωνία κινδυνεύει να καταρρεύσει»<sup>94</sup>. Με βάση τα παραπάνω, εύλογα συμπεραίνουμε ότι ο Ελισσαίος, αντιστρέφει το θυσιαστικό σχήμα και σατιρίζει την ίδια την τελετουργία, αποσυναρμολογώντας την και ακυρώνοντας τη δυναμική της. Αυτή η σάτιρα, κατά τη συνήθη τακτική του Μάτεσι, διοχετεύεται και μέσω της γλώσσας, της ανάμειξης, δηλαδή, της λαϊκής με την επίσημη, θρησκευτική γλώσσα, αποδεικνύοντας ότι «παρωδείται πια η εξουσία όχι μόνο ως επίσημος “καταπιεστής” αλλά ως χρήστης της γλώσσας με παραπλανητικούς σκοπούς»<sup>95</sup>. Η διαδικασία οικειοποίησης των μέσων της θρησκείας, με στόχο την αναίρεση και την υπονόμευσή της, είναι δηλωτική του τρόπου με τον οποίο ο συγγραφέας αξιοποιεί και αποτυπώνει τη βία στο έργο του. «Η ασέβεια του Μάτεσι δεν νοείται ως αυτοσκοπός ισοπέδωσης, αλλά ως άρνηση υποτέλειας απέναντι σε οτιδήποτε αντιστρατεύεται τη λογική της ελευθερίας, που συνιστά το υπαρξιακό και κοινωνικό όραμα του συγγραφέα»<sup>96</sup>, και με τον ίδιο ακριβώς τρόπο λειτουργεί και η βία του. Αποσυναρμολογεί κάθε εξουσία, επιδιώκοντας μια αναρχία απόλυτης

<sup>93</sup> Girard, *ό.π.*, 87· αυτή η κατάσταση σύγχωνευσης θεμιτής και αθέμιτης βίας ονομάζεται *θυσιαστική κρίση* και παρουσιάζεται ως σημαντικός κίνδυνος που ενέχει κάθε θυσιαστική βία, αφού εύκολα μπορεί χάσει την εξαγνιστική της λειτουργία. Για την εξήγηση της έννοιας ο Girard αξιοποιεί το υλικό της αρχαίας τραγωδίας, βλ. στο ίδιο, 71-88.

<sup>94</sup> Girard, *ό.π.*, 87-88.

<sup>95</sup> Helena Badell, «Παύλος Μάτεσις, Ο Παλιός των Ημερών: Καρναβάλι και Γλώσσα στην παρωδία του θάυματος και της πίστης στον λαϊκό πολιτισμό», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 25 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2004), 97· επισημαίνεται, ακόμη, ότι μέσω της θρησκευτικής γλώσσας παρωδείται και η επιρροή που έχει στο λαό, όποιος ξέρει να την μεταχειρίζεται, ακόμα και αν είναι απαταιώνας, όπως στην περίπτωση του Ελισσαίου, ξεσκεπάζοντας την υποκρισία τόσο της εξουσίας όσο και την ευπιστία του λαού, βλ. στο ίδιο, 100.

<sup>96</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Παύλος Μάτεσις: Ο κλασίγγελος του τραγικού» στο: *Πλατεία Θεάτρου. Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της Σκηνης*, Αθήνα, Σοκόλη, 1994, 126.

ελευθερίας και αποκτώντας έτσι μια ευρύτητα ως προς την ιδεολογική του στόχευση, που δεν νοείται με αυστηρά πολιτικούς όρους. Το έργο του, με άλλα λόγια, αφορά στον άνθρωπο, αλλά «ο άνθρωπος του Μάτεσι [...] ορίζεται από τη βαθύτερη ανάγκη του να εξ-ίσταται, να βρίσκεται πέραν του εαυτού του και να υπάρχει έτσι ως πόθος υπέρβασης των ορίων του»<sup>97</sup>.

Ο Ελισσαίος επιδιώκει το κακό<sup>98</sup>, η βία του γίνεται σύμβολο<sup>99</sup> της ανατροπής. Επιζητούσε μέσω αυτής, να γίνει αντικείμενο λατρείας όμοιας με του Θεού, γι' αυτό δεν διστάζει να σκοτώσει το παιδί του Ζάγρου. Η ίδια η σκηνή της δολοφονίας περιγράφεται με όρους διονυσιακής μανίας, με το παιδί «να σπαράζει χορεύοντας» (46), σαν να βρίσκεται σε διονυσιακή έκσταση. Ήδη, άλλωστε, το όνομα του Ζάγρου, όνομα που αποδίδεται στον Διόνυσο, εισάγει στην ιστορία τον διονυσιακό μύθο και ό,τι αυτός συνεπάγεται. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να καταστεί σαφές ότι η πολυπλοκότητα του ματεσικού σύμπαντος διαρθρώνεται στη βάση του συμφυρμού αντιθέσεων, της σύγκλισης εντελώς διαφορετικών παραδόσεων και της ανάδειξης αναλογιών, εκεί που συμβατικά δεν υπάρχει προφανές σημείο συνάντησης. Το ίδιο συμβαίνει και με τους δύο χαρακτήρες του παρόντος έργου, οι οποίοι συναρμολογούν χριστιανικά με αρχαιοελληνικά στοιχεία, ενώ την ίδια στιγμή αποτελούν και οι ίδιοι μία ολότητα, όπως θα δούμε. Ο Ελισσαίος, όνομα που παραπέμπει στο συνεχιστή του προφήτη Ηλία, ταυτίζεται στο έργο με τον Ιωάννη Βαπτιστή<sup>100</sup>, αλλά και με τον ίδιο τον Θεό. Από την άλλη πλευρά, ο Ζάγρος γίνεται ο Χριστός<sup>101</sup>, ρόλο που ο ίδιος επιλέγει να υιοθετήσει, όταν λόγω οργής για την άδικη δολοφονία του παιδιού του, αποφασίζει να εκδικηθεί τον Ελισσαίο, εξαπατώντας τον και αφαιρώντας του, έτσι, την εξουσία που προσπάθησε, με τη σειρά του να υφαρπάξει από τον Θεό. Η απάτη,

---

<sup>97</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματολογία του Παύλου Μάτεσι» στο: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Κέδρος, 2001, 224.

<sup>98</sup> Βλ., *Ο Παλαιός των Ημερών*, 45, όπου ο Ελισσαίος επιθυμεί με λαχτάρα το κακό του παιδιού του Ζάγρου: «Ήθελε, ήθελε ο Ελισσαίος να γινόταν τρόπος να πεθάνει το παιδάκι για να μαραθεί η μητέρα, και τότε αυτός να της το αναστήσει, έτσι, για δώρο, για να το αγαπάει με αγριότερη χαρά μετά».

<sup>99</sup> Βλ. Benjamin, *ό.π.*, 252, όπου η *θεική βία* συνδέεται με το σύμβολο, ενώ η *μυθική* με το μέσο. Έτσι, ενώ η πρώτη συμβολίζει τη δικαιοσύνη ως ιερό καθήκον, η δεύτερη χρησιμοποιεί τη βία ως μέσο, καθιστώντας την επικίνδυνη.

<sup>100</sup> Βλ. ενδεικτικά *Ο Παλαιός των Ημερών*, 119 και 151, όπου οι χωριανοί του αποδίδουν τα ονόματα Πρόδρομος και Βαπτιστής, αντίστοιχα.

<sup>101</sup> Για τη διακειμενική σύνδεση της ταύτιση Ζάγρου-Διονύσου-Χριστού με τον Άγγελο Σικελιανό, βλ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Ιερόσυλη ιδεοληψία και σαρκασμός: δομιστικές συνιστώσες στον Παλαιό των Ημερών του Παύλου Μάτεσι» στο: *Ευτυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Κατωμένο* (επιμ.: Γεωργία Λαδογιάννη-Απόστολος Μπενάτσης-Κλεονίκη Νικολουδάκη), Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2010, 598-603· μεταξύ άλλων επισημαίνεται η αναφορά στο «εκατόφυλλο ρόδο», «που οδηγεί άσφαλτα στο αγνάρι του Σικελιανού», στο ίδιο, 600.

ως βασικός αρμός του μυθιστορήματος, συντελεί στη διαμόρφωση ενός ενδιαφέροντος πλέγματος μεταξύ των δύο βασικών χαρακτήρων, που μέσα σε ένα πλαίσιο προσποίησης και οργής, επιδιώκουν την εκδίκηση και κυρίως την επιβολή<sup>102</sup>.

Ο ρόλος της οργής είναι κομβικός εδώ. Σωστά έχει παρατηρηθεί πως «ο Παύλος Μάτεσις είναι ένας κατεξοχήν “οργισμένος” συγγραφέας, τόσο στα θεατρικά όσο και στα αφηγηματικά του κείμενα. Έτσι, η οργή του για την κοινωνική υποκρισία και την πατριδοκαπηλεία οδηγεί την πένα του στο *Η μητέρα του σκύλου* (Καστανιώτης 2001), ενώ η θρησκοληψία αποτελεί τον στόχο του στο *Ο Παλαιός των ημερών* (Καστανιώτης)»<sup>103</sup>. Αυτή η οργή, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα εκφράζεται πολλές φορές και λεκτικά, αφού η λέξη είναι δραστικά επανερχόμενη στο κείμενο. «Μην οργίσεις τον αμνό. Δύσκολα οργίζεται και όπλα δεν έχει. Όμως, αν τον οργίσεις με αδικία, να φοβηθείς. Όταν οργιστεί αμνός, μπορεί να βλάψει την κτίση όλη» (56). Αν «κάθε είδους τάξη και μορφή εξουσίας στην ανθρώπινη κοινωνία στηρίζεται στη θεσμοθετημένη βία»<sup>104</sup> και εφόσον αυτή, σε επίπεδο θρησκευτικότητας, αποτελεί προνόμιο του Θεού, εδώ χρησιμοποιείται για να εξαρθρώσει το αυτονόητο της κυριαρχίας του. Η οργή του Ζάγρου, εκπορευόμενη από τη βαθιά πίστη ότι αδικήθηκε, δημιουργεί ένα πλαίσιο αντίδρασης, που μοιάζει δικαιολογημένο, χωρίς όμως να επιδιώκει την επαναφορά της τάξης, αλλά την αταξία<sup>105</sup>. Τα μέσα, άλλωστε, που αξιοποιεί για να πετύχει την τιμωρία του Ελισσαίου είναι και πάλι η απάτη, το ψέμα και η βία. Περιπλέκεται, λοιπόν, το θαύμα με την απάτη, η αλήθεια με το ψέμα, ο θύτης με το θύμα, ενώ σταδιακά και οι ίδιοι οι απατεώνες αρχίζουν να πιστεύουν τα ψέματά τους. Εντέλει, αυτή «η ανάμειξη τρέλας και μαγείας δημιουργεί μια ατμόσφαιρα μυστικισμού και παραδοξότητας»<sup>106</sup>.

---

<sup>102</sup> Βλ. *Ο Παλαιός των ημερών*, 57, όπου ο Ζάγρος σκέφτεται: «εγώ θα τιμωρήσω, αποφάσισε, το κορμί μου θα γίνει η τιμωρία, όχι ετούτος, εγώ θα φέρω την αταξία και καρτεράτε όλοι σας».

<sup>103</sup> Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Η οργή μορφοποιητικό στοιχείο ύλης και ύφους στην πεζογραφία: ανιχνεύσεις στους Ιωάννα Καρυστιάνη (*Τα σακιά*), Νίκο Δαββέτα (*Η Εβραία νύφη*), Παύλο Μάτεσι (*Ο Παλαιός των ημερών*) στο: *Ζητήματα Νεοελληνικής Φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά. Πρακτικά ΙΔ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη (27-30 Μαρτίου 2014)* (επιμ.: Ίλια Παπαστάθη), Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ, 2016, 1008.

<sup>104</sup> Burkert, *ό.π.*, 31.

<sup>105</sup> Είναι αξιοσημείωτο ότι μοναδικός εκπρόσωπος της τάξης στο μυθιστόρημα είναι η θεία Μαλαβίτα, η μοναδική που «είχε εντολή Θεού [...] να τιμωρεί την ασχήμια» (76), αυτή που δεν έπεσε ποτέ θύμα του ψεύδους του ανιψιού της και έβαλε σκοπό της να επαναφέρει την τάξη. Κι αυτή, όμως, καταφεύγει στον φόνο, όταν αποφασίζει να δηλητηριάσει τον έκφυλο Νάθαν, τον παιδόφιλο ξάδερφό της, βλ. *Ο Παλαιός των Ημερών*, 108-111.

<sup>106</sup> Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, «Ματιές στην πεζογραφία του Μάτεσι» στο: *Φιλολογικές Διαδρομές Γ΄. Δημιουργοί και αναγνώστες*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, 200.

Αυτή η βία, στρέφεται προς το ίδιο του το σώμα, όταν μέσω της «αποτομής»<sup>107</sup> του δαχτύλου του πετυχαίνει να ξεγελάσει τον Ελισσαίο, ανεβάζοντάς τον στο βάθρο του Θεού, μόνο και μόνο για να τον καθαιρέσει στη συνέχεια. Το υποτιθέμενο θαύμα συντελείται, ο Ελισσαίος πιστεύει ότι προκάλεσε την «αποτομή», ενώ το μόνο που συνέβη είναι ο αυτο-ακρωτηριασμός του Ζάγρου. Η έμφαση στο στοιχείο του διαμελισμού και οι συχνές αναφορές στα αίματα, αποτελούν σταθερό σημείο αναφοράς των έργων του Μάτεσι και παραπέμπουν σε ένα πρωτόγονο, αρχαιολογικό πλαίσιο, από το οποίο δεν λείπουν οι κανιβαλιστικές προεκτάσεις. Οι απηχίσεις σε έναν διονυσιασμό, όπου η σπαρακτική βία συνδυάζει τη φθαρτότητα με τον λυτρωτικό εξαγνισμό, υπογραμμίζει «την ενότητα του κακοποιού και του ευεργετικού στοιχείου»<sup>108</sup>. Ο Ζάγρος και κατ' επέκταση ο Διόνυσος «είναι η αρχή της ζωώδους αισθήσεως [...] η ατίθαση δύναμη, την οποία ο άνθρωπος ζηλεύει και επιζητεί να αφομοιώσει»<sup>109</sup>, και μέσω της λατρείας του επιτυγχάνεται η απελευθέρωση «[της] ενστικτώδ[ους] ζωή[ς] του ανθρώπου από τα δεσμά που επιβάλλουν η λογική και τα κοινωνικά ήθη»<sup>110</sup>. Εύλογα ανακύπτει το ερώτημα για το ποιος τελικά ανατρέπει την εξουσία ποιανού σε αυτό το μυθιστόρημα και ποιος επιφέρει την αταξία μέσω της βίας του. Είναι, ίσως, ωφελιμότερο να αρκεστούμε στο διαρκές αυτό παιχνίδι κατάλυσης, αντίδρασης και ανατροπής, το οποίο αντιστέκεται σθεναρά σε αυστηρές οριοθετήσεις, αναδεικνύοντας την ανατρεπτική βία σε ειδοποιό και εγγενές χαρακτηριστικό του. Άλλωστε η διάκριση των δύο χαρακτήρων αίρεται όταν οδηγούνται σε μια σεξουαλική σχέση, που διαπλέκει τα χαρακτηριστικά τους και σταδιακά οδηγεί στην κατάργηση των ορίων αυτοπροσδιορισμού τους. Προοδευτικά αποκαλύπτεται η εγγύτητά τους, συντελώντας στη διαμόρφωση μιας μεταιχμιακής οντότητας, που συναρμολογεί αντιθέσεις. Μέσα από αυτό το πρίσμα, η τελευταία σκηνή του φόνου του Ζάγρου από τον Ελισσαίο, αποκτά περισσότερο διαστάσεις αυτοκτονίας<sup>111</sup>. Το όραμα του Ελισσαίου λίγο πριν σκοτώσει τον Ζάγρο, επαναφέρει τις μνήμες της γέννησής του και είναι σαν να ολοκληρώνει έναν κύκλο

---

<sup>107</sup> Οι αναφορές στον ακρωτηριασμό με τον όρο «αποτομή» στο μυθιστόρημα, με τις σαφείς θρησκευτικές του προεκτάσεις, ταυτίζουν την πράξη του Ζάγρου με τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη του Προδρόμου, εντεινόντας τη σατιρική διάσταση του έργου· πβ το διήγημα με τίτλο «Αποτομή».

<sup>108</sup> Girard, *ό.π.*, 421.

<sup>109</sup> E. R. Dodds, «Εισαγωγή» στο Ευριπίδου, *Βάκχαι* (Κριτική και ερμηνευτική έκδοση E. R. Dodds) (μτφρ.: Γ. Υ. Πετρίδου – Δ. Γ. Σπαθάρης· φιλ. επιμ.: Νικ. Π. Μπεζαντάκος), Αθήνα, Καρδαμίτσα, 2004 [1<sup>η</sup>: Oxford University Press, 1960], lviii.

<sup>110</sup> *Ο.π.*

<sup>111</sup> Για την παιδοκτονία, πατροκτονία και ταυτόχρονα αυτοκτονία που διαπράττει ο Ελισσαίος με τον φόνο του Ζάγρου, βλ. Ντάβας, «Ερως και θάνατος: Η ρήξη των φραγμών στον *Παλαιό των Ημερών* του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, 68.

ζωής, εκτονώνοντας τη στιγμή του φόνου, εκείνη την πρώτη κραυγή πόνου, που διατηρούσε μέχρι τότε στη ζωή του ημιτελή<sup>112</sup>.

Με βάση τα παραπάνω είναι ξεκάθαρο ότι στον Μάτεσι, η βία αποκτά τελετουργικές διαστάσεις, οι οποίες αντί να εμποδίζουν, ανατρέπουν την καθεστηκία τάξη. Το τελετουργικό σχήμα αυτοαναιρείται μέσω της διακομώδησής του. Ο Ελισσαίος, αλλά και ο Ζάγρος, μέσω της σύγκρουσης με την εκκλησία, μιας σύγκρουσης που «έγκειται στο ζήτημα “εξουσίας” πάνω στη ζωή και το θάνατο»<sup>113</sup>, σφετερίζονται και μιμούνται το τελετουργικό σχήμα πετυχαίνοντας να το αποσυναρμολογήσουν και αντί να εξασφαλίσουν τον πολιτισμένο βίο<sup>114</sup> εκτονώνουν μια βία, κάθε άλλο παρά θεμιτή. Αξίζει, μάλιστα, να προσέξουμε ότι στα ανωτέρω, προστίθεται η σύγκρουση με το κράτος, όταν ο λαός όλων των χωριών, με πομπή αρνείται την υπακοή<sup>115</sup> στη σημαία και τον βασιλιά και προστατεύει τα δύο ιερά πια πρόσωπα, ενώ «έναν χωροφύλακα τον καθάρισαν» (192). Αποδεικνύεται, λοιπόν, ότι το κακό και η βία των δύο οριακών αυτών χαρακτήρων πέτυχε να αποκαθηλώσει όχι μόνο τη θρησκευτική, αλλά και την πολιτική ηγεσία του τόπου. Σε κάθε περίπτωση, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει, σε αυτό το μυθιστόρημα παρακολουθούμε πως «ο άνθρωπος πήρε στα χέρια του την τύχη του έστω και αν αυτό είναι προς καταστροφήν του. Με αυτήν την έννοια πανηγυρίζει: ξέρει ότι αποφασίζει μόνος»<sup>116</sup>, σαν ένας άλλος Προμηθέας.

### B3. Η βία της ιστορίας

*Η μητέρα του σκύλου*, είναι ένα έργο ιδιαίτερα γνωστό –μάλλον το γνωστότερο πεζογράφημα του Μάτεσι– η δημοφιλία του οποίου ξεπέρασε τους ελληνικούς

<sup>112</sup> Βλ. *Ο Παλαιός των Ημερών*, 214-215: «Προτού υψώσει το μαχαίρι να χωρίσει το σώμα του Ζάγρου στα δύο, ο Ελισσαίος είδε σε γοργό όραμα τη στιγμή, την πρώτη στιγμή της ζωής του. Μόλις είχε πεταχτεί έξω από τα σπλάχνα της μάνας του [...] Και από εκείνη τη στιγμή είχε ξεκινήσει να βγάλει μια κραυγή πόνου. Την κραυγή εκείνη την έκρυψε, την άφησε ημιτελή [...] Όμως τώρα καθώς έσφαζε τον Ζάγρο, η στιγμή ήταν αξιότιμη και το υπόλοιπο της κραυγής βρήκε θέση επάξια».

<sup>113</sup> Badell, *ό.π.*, 91.

<sup>114</sup> Burkert, *ό.π.*, 109-110: «Ο πολιτισμένος βίος μπορεί να διαρκέσει μόνον εάν προσλάβει τελετουργική μορφή η ωμή βία που συνεχίζει να κρύβεται μέσα στον άνθρωπο»· στην περίπτωση μας η τελετουργική βία εκφυλίζεται σε ωμή βία, που υποσκάπτει την ομαλότητα.

<sup>115</sup> Χαρακτηριστικά αναφέρονται τα εξής αποσπάσματα: «πήραν τη σημαία και την ξεσκίσανε και ένας του λείε στους χωροφύλακες σας γαμώ το κράτος και σας γαμώ το βασιλέα» (191)· «Και αν τους αγγίξεις τρίχα της κεφαλής τους, πέφτουμε όλοι απάνω σας και σας ξεριζώνουμε τ' αχαμνά και τα στένουμε πεσκέσι στο βασιλέα σας και στις γυναίκες σας» (192)· «γαμώ το βασιλέα σας, εμείς εδώ έχουμε δύο βασιλιάδες, να τοι. Και όποιος μας τους βλάψει, θα τον παλουκώσουμε» (192).

<sup>116</sup> Παύλος Μάτεσις, «Ο Παλαιός των Ημερών: Διαβατήριο», *ό.π.*, 44.

ορίζοντες διεκδικώντας μια σημαντική θέση στην ξένη κριτική, μέσω των μεταφράσεών<sup>117</sup> του, με πρώτη τη γαλλική από τον Jacques Bouchard τρία χρόνια μετά την ελληνική του έκδοση. Η προσωπική ιστορία της Παραού στα δύσκολα χρόνια της Κατοχής, αλλά και όσα ακολούθησαν έως και την εποχή μετά τη χούντα των Συνταγματαρχών, είναι δυνατό να διαβαστεί και ως αλληγορία της σύγχρονης Ελλάδας<sup>118</sup>. Τα γεγονότα που ακολουθούν τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο στην Ελλάδα έχουν πολλάκις αποτελέσει έμπνευση για τη νεοελληνική πεζογραφία, αλλά εδώ «η οπτική γωνία είναι αρκετά απροσδόκητη ώστε το πολυχρησιμοποιημένο υλικό να φαντάζει ανανεωμένο»<sup>119</sup>. Εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνεται η εμπειρία της Κατοχής από τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο Κούρτοβκ επισημαίνει μια διάσταση της οποίας θεωρεί μοναδικό εκπρόσωπο για τα ελληνικά δεδομένα, τον Παύλο Μάτεσι και το μυθιστόρημά του *Η μητέρα του σκύλου*. Πρόκειται για τη στάση της «αναμυθοποίησης» της ιστορικής εμπειρίας, δηλαδή τη «διαμόρφωση, με την επίλεκτική μνήμη, το ρετουσάρισμα, ακόμα και τον αναχρονισμό, μιας καινούργιας εικόνας, με την οποία το σημερινό συλλογικό υποκείμενο να μπορεί να ταυτιστεί»<sup>120</sup>. Ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζεται το ιστορικό βίωμα είναι πράγματι αξιοσημείωτος, αφού καταλήγει, με σημείο αναφοράς αυτό, στη σύνθεση «μιας νέας “εθνικής μυθολογίας”, ιδιαίτερα ταιριαστής στο ψυχολογικό κλίμα της Ελλάδας του ’90»<sup>121</sup>. Σε κάθε περίπτωση, η Κατοχή και η συνεπαγόμενη βιαιότητα είναι παρούσες στο μυθιστόρημα, λειτουργώντας ως φόντο για την δράση των χαρακτήρων.

Η τραγική φυσιογνωμία της ηρωίδας, ενταγμένη στη σκληρή και βίαιη ιστορική συνθήκη της Κατοχής, αποκαλύπτει εκτός από την ταραγμένη της

---

<sup>117</sup> Βλ. Κούρτοβκ, , 154: «*Η μητέρα του σκύλου* έχει μεταφραστεί σε γαλλικά, ισπανικά, σέρβικα και ολλανδικά».

<sup>118</sup> Βλ. Jacques Bouchard, «Ο μυθιστοριογράφος Παύλος Μάτεσις. Η υποδοχή του από την γαλλόφωνη Κριτική», *Η λέξη*, τχ. 122 (Ιούλιος-Αύγουστος 1994), 419, όπου αναφέρει: «Ενδέχεται λοιπόν ο μύθος της Παραού να είναι, σε τελική ανάλυση, η παραβολή αυτής της Ελλάδας, που τόσο συχνά διαπομπεύεται και βιάζεται, από δικούς της και από ξένους και που, τελικώς, αναδύεται μόνιμα παρθένος».

<sup>119</sup> Σπύρος Τσακνιάς, «Παύλος Μάτεσις, *Η μητέρα του σκύλου*, μυθιστόρημα, εκδ. Καστανιώτης, 1990» στο: *Πρόσωπα και μάσκες, κριτικά κείμενα (1988-1999)*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, 138.

<sup>120</sup> Δημοσθένης Κούρτοβκ, «Αναφροδισιακή μυθολογία» στο: *Ημεδαπή εξορία. Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία 1986-1991*, Αθήνα, Opera, 1991, 121· η πλαγιογράφηση είναι του παραθέματος· εδώ ο Κούρτοβκ επισημαίνει ότι απώτερος σκοπός είναι η ανάδειξη της ανωτερότητας της επαρχίας συγκριτικά με την Αθήνα, ενώ, επίσης, παρατηρεί ότι «εκείνο που δείχνει να ενώνει και να εμπνέει τους χαρακτήρες του Μάτεσι στις αγωνιστικές εξάρσεις τους είναι η προάσπιση κάποιας “εντοπιότητας” (ή ίσως “μεσογειαικότητας”, αφού οι Ιταλοί κατακτητές παρουσιάζονται απόλυτα συμπαθείς) απέναντι στον “εκ Δυσμών κίνδυνο”, που στο βιβλίο αντιπροσωπεύουν οι Γερμανοί και οι Άγγλοι», στο ίδιο, 123-124.

<sup>121</sup> Δημοσθένης Κούρτοβκ, «Παύλος Μάτεσις» στο: *Ελληνες Μεταπολεμικοί Συγγραφείς, ένας κριτικός οδηγός*, Αθήνα, Πατάκη, 1999 [2<sup>η</sup>. 1<sup>η</sup>: 1995], 153.



ψυχοσύνθεση και μια σύγκρουση με την πραγματικότητα, η οποία αναπόφευκτα διαπερνά όλο το μυθιστόρημα και «οδηγεί τον φωτισμένο αναγνώστη να συνειδητοποιήσει τον όγκο βίας, τον όγκο καταχρήσεως εξουσίας των οποίων θύμα υπήρξε η Παραού»<sup>122</sup>. Το ιστορικό πλαίσιο προσδένει αρμονικά με την προσωπική ιστορία της Παραού, η βαρβαρότητα των οποίων σύμφωνα με την προσφιλή μέθοδο του συγγραφέα διαρκώς υπονομεύεται μέσω του χιούμορ, μια «μάσκα απελπισμού»<sup>123</sup>, που εντείνει την τραγικότητά τους. Συνολικά, μέσω της δράσης, της γλώσσας και των σκέψεων της Παραού συγκροτείται «ένα έργο το οποίο, στην ουσία του, δεν κάνει άλλο από το να εμπεριέχει και να θεματοποιεί το ανατρεπτικό»<sup>124</sup>. Πάλι οι ήρωες του Μάτεσι καταφεύγουν στον φόνο, αυτή τη φορά με αυτουργούς τη Παραού και τη μητέρα της, που δεν διστάζουν να παγιδεύσουν έναν ανάπηρο άνθρωπο, με αποτέλεσμα να τον βρει φρικτός θάνατος στα συντρίμια ενός κτηρίου. Έχει προηγηθεί, η σκληρή και βίαιη διαπόμπευση της μητέρας, εξαιτίας της ερωτικής σχέσης που είχε συνάψει επί Κατοχής με Ιταλούς καραμπινιέριδες, εξασφαλίζοντας τα απαραίτητα για την οικογένειά της στα δύσκολα εκείνα χρόνια. Είναι σημαντικό να λάβουμε υπόψη μας ότι «στην επικρατούσα ιστορική ερμηνεία, μπορεί η ερωτική συνεργασία να κωδικοποιεί σχέσεις υποταγής, εκμετάλλευσης και προδοσίας, στη μυθιστορηματική εκδοχή του Μάτεσι, όμως, αναπαρίσταται με τρόπο που δημιουργεί προϋποθέσεις χειραφέτησης»<sup>125</sup>, καθώς αντιδιαστέλλεται με τις νόρμες που υπαγορεύει η εθνική συνείδηση, διεκδικώντας την ταυτότητα με μέσα διαφορετικά από αυτά που ορίζει η υπάρχουσα ιστορική συγκυρία.

Αυτή, εντούτοις, η πράξη δωσιλογισμού οδηγεί στην κατακραυγή της. Η σκηνή της διαπόμπευσης περιγράφεται έντονα μέσα σε ένα κλίμα χαράς, ξέφρενου χορού και πανηγυρισμών, που θυμίζουν περισσότερο γιορτή και εντείνουν τη σκληρότητα της πομπής, ενώ η εναλλαγή των αφηγηματικών φωνών επιτρέπει την ανάδειξη του γεγονότος από διαφορετική σκοπιά, απογυμνωμένη από την

---

<sup>122</sup> Bouchard, *ό.π.*, 416.

<sup>123</sup> Βλ. Μάτεσις, «Περί του γράφειν», *ό.π.*, 85-86: «Ο Υπερρεαλισμός μαζί με τον Μοντερνισμό καθόλου δεν εκφράζουν “παραλογισμό”, η εξαίρεση, δεν είναι σκανδαλώδες παιχνίδι: μάθαμε πως όταν γελοιοποιείς ή περιπαίζεις ένα τραγικό πρόσωπο ή συμβάν, το καθιστάς τραγικότερο. Μάθαμε ότι το λεγόμενο χιούμορ είναι κυρίως μάσκα απελπισμού».

<sup>124</sup> Δημήτρης Τσατσούλης, «Οικδοχές της αλήθειας. Για τις αφηγηματικές τεχνικές και τις γλωσσικές ανατροπές στη *Μητέρα του Σκύλου* του Παύλου Μάτεσι» στο: *Η περιπέτεια της αφήγησης. Δοκίμια Αφηγηματολογίας για την Ελληνική και Ξένη Πεζογραφία*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1997, 184.

<sup>125</sup> Ευγενία Μαρινάκου, «“Ζήτω η Ελλάς, Ζήτω η Ιταλία”». Ερωτική Συνεργασία, Πάθη και Λόγος στη *Μητέρα του σκύλου*, του Παύλου Μάτεσι», *Νέα Εστία*, τ. 177, τχ. 1866, (Σεπτέμβριος 2015), 567.

ωραιοποίηση της υποκειμενικής εκδοχής της Παραού<sup>126</sup>. Η βία όχι μόνο ασκείται στο σώμα της γυναίκας, αλλά ταυτόχρονα υποβάλλεται από την παρουσία ανθρώπων που κρατούν άντερα, πατσές και κομμάτια ζώων από τα δημοτικά σφαγεία ολοκληρώνοντας την γκοτέσκα<sup>127</sup> εικόνα, που την ίδια στιγμή χαρακτηρίζεται από διονυσιακή μανία και έκσταση. Είναι, μάλιστα, αξιοσημείωτο ότι η συγκεκριμένη σκηνή, ακολουθεί μιας άλλης βίαιης αναπαράστασης, διαμελισμένου ανθρώπινου σώματος, του σκοτωμένου αντάρτη, που μετά από μέρες ανακαλύπτουν, ενώ έχει ήδη αποσυντεθεί<sup>128</sup>. Λαμβάνοντας υπόψη ότι «μια απεικόνιση του θανάτου, που εξηγεί εν μέρει την απέχθεια και το δέος που προκαλεί ως γεγονός, συνδεεται με τη φθορά και αποσύνθεση του ανθρώπινου σώματος»<sup>129</sup>, συνάγουμε ότι ο Μάτεσις επιδιώκει μέσα από τα έργα του να εξοικειώσει τον αναγνώστη με εικόνες φρίκης, που εκτός από το ιδεολογικό τους βάρος και τις προεκτάσεις τους, στοχεύουν στην αντιμετώπιση της αλήθειας απογυμνωμένης και ωμής. Η διαπόμπευση συνδυάζεται, συνεπώς, με βίαιες εικόνες, που συνοδεύονται από μια ξεκάθαρη επιβολή σε βάρος της άτυχης γυναίκας. Εύστοχα έχει παρατηρηθεί ότι μέσα στα πλαίσια της διαπόμπευσης «η βία, ως κυρίαρχος “λόγος” της ομάδας, επικυρώνει τη μοναδική ιδεολογική θέση της τελευταίας για την προτεραιότητα της κοινωνικής, ηθικής και εθνικής τάξης που συνιστά και τη δομή της συμβολικής κυριαρχίας»<sup>130</sup>. Αυτή η βίαιη εξουσία επιβάλλεται με τρόπο καθοριστικό τόσο στην ίδια, όσο και στη Παραού, που είναι παρούσα στη διαδικασία. Η μητέρα αρνείται να ξαναμιλήσει μετά το συμβάν και με τη σιωπή της «παράγει λόγο ο οποίος προβάλλει τη διάστασή της με την καθεστηκία τάξη, εγγράφοντας τη μητέρα σε μια τακτική “αντίστασης”, την οποία φέρει με

---

<sup>126</sup> Το αφηγηματολογικό ενδιαφέρον του έργου του Μάτεσι παρατηρείται εύστοχα από τον Πούχνερ, βλ. Πούχνερ, *ό.π.*, 95-96 την υποσημ. 233· δεν λείπουν, ωστόσο, και οι επικριτές που βρίσκουν αυτή την εναλλαγή αφηγηματικών προσώπων αυθαίρετη και ανυπολόγητη, βλ. Τσακνιάς, *ό.π.*, 137 και Κούρτοβικ, «Αναφοροδισιακή μυθολογία», *ό.π.*, 122-123.

<sup>127</sup> Για τη σύνδεση αυτών των περιγραφών με την γκοτέσκα αισθητική, βλ. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (2010) (μτφρ.: Γιώργος Πινακούλας· επιμ.: Φωτεινή Ξιφάρα), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019 [1<sup>η</sup> ανατ. · 1<sup>η</sup> εκδ. 2017], 369: «η γκοτέσκα εικόνα δείχνει όχι μόνο την εξωτερική αλλά και την εσωτερική όψη του σώματος, το αίμα, τα έντερα, την καρδιά και άλλα εσωτερικά όργανα».

<sup>128</sup> Βλ. για την περιγραφή του πτώματος, *Η μητέρα του σκύλου*, 159: «Έσταξε, ένα πράγμα νερούλο ήτανε πια, σαν μουσταλευριά μέσα στο σταφιδόπανο, τι να θάψεις απ' αυτό το πράγμα».

<sup>129</sup> Άννα Ολβία Ιακωβίδου Andrieu, «Speculum mortis. Ο θάνατος και οι νεκροί σε τρία σύγχρονα μυθιστορήματα» στο: *Φιλόπαρις (Αφιέρωμα στον Αλέξη-Ευδάλδ Σολά)*, Γρανάδα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2004, 453.

<sup>130</sup> Ευγενία Μαρινάκου, «Η σιωπή ως άρνηση της φωνής: ο λόγος και η εικόνα της ηρωίδας στο μυθιστόρημα του Παύλου Μάτεσι *Η μητέρα του σκύλου*» στο: *Η λογοτεχνία σήμερα. Όψεις, αναθεωρήσεις, προοπτικές. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Συνεδρίου με διεθνή συμμετοχή. (Αθήνα 29, 30 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2002)* (επιμ.: Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, 728.

συνέπεια ως το τέλος»<sup>131</sup>. Η βία που υφίσταται, αποτέλεσμα του διχασμού και των εντάσεων της ιστορικής συγκυρίας της Κατοχής, οδηγεί στον βίαιο αυτοπεριορισμό της σιωπής, που λειτουργεί ως άρνηση και καταδίκη της πραγματικότητας. Η διαπόμπευση είναι μια τραυματική εμπειρία και για τη Παραού, αφού κορυφώνεται η απόρριψη από την μητέρα, που τη διώχνει σαν να είναι σκυλί<sup>132</sup>.

Η Παραού, με τη σειρά της, είναι μια ηρώιδα, που η ίδια της ύπαρξη αποτελεί μια αντίδραση απέναντι στο κατεστημένο. Συνδυάζοντας μέσω του λόγου της όλες τις καθιερωμένες αντιλήψεις της εποχής «το πρόσωπο της Παραούς ανάγεται έτσι σε *δρων υποκείμενο συλλογικής υπόστασης*, το οποίο σαρκάζει αυτοσαρκαζόμενο τα πολλαπλά προσωπεία που αντιπροσωπεύει, την ιδεολογία τους, τις αξίες τους, τα πολιτικο-κοινωνικά τους στερεότυπα, εγκαθιδρύοντας μεταξύ τους έναν αναγκαστικό “διάλογο” χωρίς αδιέξοδο προς μια και μόνη “λύση”»<sup>133</sup>. Μέσω αυτών των ετερόκλητων στοιχείων που διαπλέκονται και στοιχειοθετούν την οριακή αυτή φυσιογνωμία, ενδεχομένως πράγματι θυσιάζεται μέρος της πειστικότητας του μυθιστορηματικού χαρακτήρα<sup>134</sup>, χωρίς όμως αυτό να υποσκάπτει την ευρύτερη κατεύθυνση του έργου. Τουναντίον, όλες αυτές οι αντιφάσεις ορίζουν μια προσωπικότητα που ανθίσταται στην ίδια της την ύπαρξη, διασαλεύει βίαια τα όριά της και τελικά ανατρέπει κανονικότητες. Η ίδια προβληματίζεται αναφορικά με το περιεχόμενο της έννοιας του κακού και του φόνου, ενώ φαίνεται να επιζητά την οργή ως εφελτήριο για τη βίαιη αντίδραση: «Όλοι χαμογελαστοί και με θυμώνουν. Επίτηδες περνάω, για να με θυμώνουν. Λέω, έτσι και βρω τρόπο να τους κόψω αυτή τη χαζή χαρά; Αν πάω ένα βράδυ μ’ ένα τενεκέ βενζίνη, τους τη χύσω απ’ το παράθυρο, και μετά τους ανάψω ένα σπίρτο;» (246). Η σκέψη αυτή «άχνιζε και κοκκίνιζε την οργή [της]» (247). Δεν είναι δίχως σημασία η επιλογή της φωτιάς, η οποία θα αξιοποιηθεί και από άλλους ματεσικούς ήρωες, ως ένα σκληρό, δολοφονικό, αλλά την ίδια στιγμή, και εξαγνιστικό μέσο.

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι οι δύο αμφιλεγόμενες προσωπικότητες, τόσο η Παραού όσο και η μητέρα της, αποτελούν θύματα μιας εξουσίας και μιας ευρύτερης ιστορικής συγκυρίας και ωθούνται τελικά στην εμπέδωση αυτής της βίας μέσω του

---

<sup>131</sup> Μαρινάκου, *ό.π.*, 730.

<sup>132</sup> Μητέρες που δεν θέλουν τα παιδιά τους συναντάμε και σε θεατρικά του Μάτεσιόπως η *Εξορία* και *Προς Ελευσίνα*.

<sup>133</sup> Τσατσούλης, *ό.π.*, 190 (τα πλάγια του παραθέματος).

<sup>134</sup> Βλ. Τσακνιάς, *ό.π.*, 139, όπου επισημαίνεται αυτή η αδυναμία του χαρακτήρα της Παραού ως μη αληθοφανούς.

φόνου, ακόμα κι αν αυτή η αντίδραση δεν έρχεται συνειδητά. Φαίνεται, και σε αυτή την περίπτωση, ότι «οι ήρωες του [Μάτεσι] ακροβατούν συνεχώς στο τεντωμένο σκοινί της αυθαίρετης ύπαρξής τους, στη διελκυστίνδα της ετερότητας που οι ίδιοι είναι για τον εαυτό τους και της ταυτότητας που οι άλλοι τους έχουν δώσει –χωρίς να την έχουν ζητήσει και, το χειρότερο, χωρίς να την έχουν κατανοήσει ποτέ»<sup>135</sup>. Είναι υπάρξεις εγγενώς αντι-κανονικές, αποδέκτες μιας βίας, που τις διαπερνά, τις ορίζει, τις αποξενώνει από τον ίδιο τους τον εαυτό και τις καθιστά τραγικές. Η βία της πραγματικότητας δεν είναι βέβαιο ότι συνειδητοποιείται από τις δύο γυναίκες, αντίθετα οι ίδιες γίνονται μέρος της και τελικά την αντανακλούν μέσα από τη σκληρή πράξη του φόνου.

#### B4. Πολιτική βία ως αλληγορία

Η εξουσία στο τελευταίο μυθιστόρημα του Μάτεσι, το *Graffito*, διαχέεται στο κοινωνικό στρώμα με τη μορφή επιδημίας, με αποτέλεσμα να επιδρά και να διαμορφώνει εν συνόλω τους πολίτες, συγκροτώντας ένα ισχυρότατο σύστημα. Ο παράξενος κόσμος του τοποθετείται σε ένα δυστοπικό<sup>136</sup> σύμπαν, το οποίο προσβάλλεται από μια μεταδοτική θανατηφόρα ασθένεια, που ξεκινά από τη Βουλή και προοδευτικά μεταφέρεται σε πολίτες, θεσμούς, ακόμα και στα κτήρια. Ήδη από τις πρώτες αναφορές καθίσταται σαφές ότι ο λοιμός έχει καθαρά πολιτικές προεκτάσεις οριοθετώντας ένα πλαίσιο αλληγορικής αναπαράστασης της απολυταρχικής εξουσίας<sup>137</sup>. Αν και οι απηγήσεις της Επταετίας της Χούντας είναι

---

<sup>135</sup> Πεφάνης, «Ο πυρήνας της Ετερότητας και του Κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας. Περιπτώσεις της ελληνικής δραματουργίας 1980-1998 (Καμπανέλης, Μάτεσις, Ποντίκας, Διαλεγμένος, Μανιώτης, Χρυσούλης)» στο: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, ό.π., 243.

<sup>136</sup> Για τη σημασία του όρου «δυστοπία» και τη διάκρισή του από την «ουτοπία», βλ. ενδεικτικά Fátima Vieira, «The concept of utopia» στο: *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (επιμ.: Gregory Claeys), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 15-18 και Gregory Claeys, «The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwel» στο: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, ό.π., 107-131.

<sup>137</sup> Αντιστοιχίες μπορούν να εντοπιστούν στο θεατρικό έργο *Βιοχημεία*, στο οποίο και πάλι σε ένα δυστοπικό πλαίσιο, όπου το οξυγόνο τελειώνει, μια δικτατορική κυβέρνηση στοιχειοθετεί ένα απάνθρωπο και σκληρό τρόπο ζωής: χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από τον πρόλογο του έργου βλ. Παύλος Μάτεσις, «Πρόλογος» στο: Παύλος Μάτεσις, *Βιοχημεία. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη*, Αθήνα, Δωδώνη, 1970, 6: «οι τρόμοι που προβαίνουν από τα λάθη μας, ατομικά, συλλογικά, ιστορικά, έρχονται να στηθούν μπροστά μας. Ο όγκος τους όλο και μεγαλώνει, αλλά εμείς προσποιούμαστε πως δεν τον συνειδητοποιούμε. Στο μεταξύ, αγωνιζόμαστε να λαθροβιάσουμε προσαρμοζόμενοι όλο και δουλικότερα σε συνθήκες όλο και πιο άγριες, και πιο απαράδεχτες, και αντιδρούμε είτε με αδράνεια είτε με σπασμωδικές, άσκοπες δραστηριότητες»· ο κόσμος μετατρέπεται έτσι σε «έναν χώρο που όλο και δυσχερέστερα χαρακτηρίζεται “κατοικήσιμος”», στο ίδιο, 5.

οφθαλμοφανείς<sup>138</sup>, ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνεται, διαμορφώνει το πλαίσιο ταύτισης με οποιαδήποτε εξουσία επιβάλλεται με τη βία και συνέχει την κοινωνία μέσα από απαγορεύσεις, τρομοκρατία και το φόβο του θανάτου. Η υπερβολή και η παραμόρφωση που υπαγορεύει η αλληγορική αφήγηση, επιτρέπει την εμφατική ανάδειξη αυτών των συστημάτων εξουσίας εξαιτίας της πρόσκρουσής τους προς τη λογική.

Και σε αυτό το έργο συναντάμε το πλήθος των σταθερά επανερχόμενων μοτίβων<sup>139</sup> της γραφής του Μάτεσι και δυσεξήγητες οντότητες, που ασφαλώς κινούνται και αλληλεπιδρούν σε ένα υπερβατικό επίπεδο. Κότες πετούν από τη Βουλή στη στρατόσφαιρα και παρατηρούν από ψηλά αναμένοντας την παλινόρθωση, Χερουβείμ νοσούν και πέφτουν από τον ουρανό νεκρά, καλόγεροι ρομπότ (!) «εξαλείφουν άγχη και πένθος με ανώδυνους ηλεκτρονικούς κραδασμούς και ταλαντώσεις, ένα πνευματικό μασάζ» (59)<sup>140</sup>, αγάλματα δραπετεύουν από το Μουσείο και χτυπούν τις πόρτες των σπιτιών ζητώντας ένα ποτήρι νερό, και καβούρια, που κυκλοφορούν στους δρόμους καταναλώνουν κόκα αντί για κόκα κόλα και τρέχουν «τόρα φτιαγμένα, σε ρυθμούς χιπ χοπ» (111). Η πληθώρα συμβολισμών και προεκτάσεων των παραπάνω προκαλεί συχνά τη θυμηδία του αναγνώστη, αφού το σκωπτικό ύφος του Μάτεσι σε αυτό το έργο κορυφώνεται, διαπλέκοντας την αφήγηση με το έντονα πνευματώδες και περιπαικτικό χιούμορ. Για ακόμα μια φορά, η σκληρότητα και η βία της πραγματικότητας μεταπλάθεται σε αντικείμενο ειρωνείας και σαρκασμού, εδραιώνοντας την τραγικότητά της με τρόπο δραστικότερο απ' ότι μια ρεαλιστική απόδοση. Η εικόνα του διαμελισμένου σώματος δεν λείπει ούτε από αυτό το έργο, αν και οι αναφορές υπονομεύονται μέσω του χιούμορ, με Χερουβείμ να πέφτουν τεμαχισμένα από τον ουρανού και «υπολείμματα από δάχτυλα ποδιών» (49), που βρίσκουν μέσα σε παπούτσια, να γίνονται αντικείμενο διεκδίκησης όσων δεν είναι αρτιμελείς, καθώς και των συγγενών των θυμάτων.

---

<sup>138</sup> Μάλιστα αναφέρεται και ως ημερομηνία προκήρυξης, που μεταλλάσει τους ανθρώπους σε πατριώτες, η 21 Απριλίου, βλ. *Graffito*, 43.

<sup>139</sup> Για μια συνοπτική παρουσίαση των πιο συνηθισμένων μοτίβων που σχετίζονται με τον θάνατο στον Μάτεσι, όπως οι άγγελοι, τα αγάλματα, οι φωτογραφίες, ο φόνος, οι θυσίες κλπ., βλ. Σταματία Νεοφύτου-Γεωργίου, «Ο θάνατος στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι» στο: *Α' Θεατρολογικό συνέδριο. Το Θέατρο στην Ελλάδα τον 20<sup>ο</sup> αιώνα: Από το Θέατρο Ιδεών στο μεταμοντέρνο* (Αθήνα, 16-18 Δεκεμβρίου 2005), Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2005, 129-136.

<sup>140</sup> Οι σελίδες θα δίνονται σε παρένθεση δίπλα στα παραθέματα, *Graffito*, ό.π.

Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί, στη βαρύτητα της επιλογής της επιδημίας ως τρόπου απόδοσης του ολοκληρωτισμού, η οποία ενεργοποιεί τη βασική του λειτουργία ως μηχανισμού απορρύθμισης. Ο λοιμός, εκτός από τη λογοτεχνική του απόδοση με όρους εορταστικούς, ως μέσο κατάλυσης νόμων και φρενήρους αποδέσμευσης από απαγορεύσεις, συνιστά πολιτικό αντίστοιχο της απόλυτης εξουσίας<sup>141</sup>. Αντιμέτωποι με τη μεγάλη απειλή της ασθένειας όλοι οι μηχανισμοί της τάξης, χωροφύλακες και στρατός, προσπαθούν να εμποδίσουν την εξάπλωση φράζοντας πόρτες και παράθυρα, με τη βοήθεια εργατών και πολιτών που επευφημούν επικροτώντας την προσπάθεια. Αυτή η διαπλοκή των οργάνων της τάξης με τους απλούς πολίτες, που χρησιμοποιούνται για την επίτευξη ενός ευρύτερου σκοπού και πειθήνια αποδέχονται αυτόν τον ρόλο, παραπέμπει σε συστήματα πειθαρχικών εξουσιών, όπου η εξουσία δεν επιβάλλεται άνωθεν, αλλά διαπερνά την κοινωνία, δίνοντας την εντύπωση ότι «περισσότερο ασκείται παρά κατέχεται»<sup>142</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο ενεργοποιείται, ασφαλώς, και η Υπηρεσία Παρακολουθήσεων, που με στόχο την αποσώβηση του κινδύνου, ζητά καταλόγους υπόπτων. Το σαρκαστικό ύφος δεν λείπει ούτε εδώ σατιρίζοντας αυτή την προσπάθεια, βάζοντας στη λίστα υπόπτων μέχρι και τους κομμωτές που ανέχτηκαν βαφές μαλλιών υπουργών και βουλευτών. Οι προεκτάσεις αυτές εντοπίζονται στο παρακάτω εύγλωττο απόσπασμα: «σε τρεις ώρες οι αρμόδιοι είχαν επιστρατεύσει συγγενείς, συνεργάτες, προμηθευτές, κυβερνητικούς ψυχιάτρους, κομμώτριες, και τους κουβάλησαν τσουβαλιασμένους σε καμιόνια μπροστά στη Βουλή [...] Τους τοποθέτησαν στοιχηδόν στο κέντρο της πλατείας [...] Πολύ τους κολάκεψε η πρόσκληση και τώρα χάζευαν με φιλομάθεια τα ικριώματα και τις σκαλωσίες, Μπράβο, έλεγαν, η Βουλή αναπαλαιώνεται, καιρός ήταν» (19). Ακόμα και η λεπτομέρεια της στοίχισης, αποκτά σημαίνουσες προεκτάσεις ως μέσω ελέγχου στα πλαίσια των πειθαρχικών συστημάτων, έτσι όπως ορίζονται από τον Φουκώ<sup>143</sup>. Η βία της εξουσίας, μεταμφιεσμένη σε μέσο καθυγείανσης σε στιγμή κρίσης, διαπερνά τα σώματα των πολιτών, τα οποία στερούμενα οποιασδήποτε διάθεσης αμφισβήτησης ή

---

<sup>141</sup> Βλ. Michel Foucault, *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η Γέννηση της φυλακής* (μτφρ.: Τάσος Μπέτζελος), Αθήνα, Πλέθρον, 2011 [1<sup>η</sup>: Gallimard, 1975], 225-226, όπου επισημαίνεται ότι «υπήρξε γύρω από την πανούκλα μια ολόκληρη λογοτεχνία μυθολογίας της εορτής [...] Αλλά υπήρξε επίσης ένα πολιτικό όνειρο της πανούκλας, που ήταν ακριβώς το αντίθετο: όχι η συλλογιστική γιορτή αλλά οι αυστηροί διαχωρισμοί: όχι οι νόμοι που παραβιάζονται αλλά η διεύθυνση του κανονισμού μέχρι τις έσχατες λεπτομέρειες της ύπαρξης».

<sup>142</sup> Foucault, *ό.π.*, 36.

<sup>143</sup> Βλ. Foucault, *ό.π.*, 162-170, για την τέχνη της κατανομής, την τακτική, δηλαδή, χωρική οργάνωση ανθρώπων με στόχο τον καλύτερο δυνατό ελεγχό τους.

σκεπτικισμού, μετατρέπονται σε πλήρως χειραγωγίσιμες υπάρξεις, σε *πειθήνια σώματα*<sup>144</sup>.

Μια μεγάλη φωτιά καίει ανθρώπους<sup>145</sup> στην πλατεία έξω από τη Βουλή, όλοι θαυμάζουν τις φλόγες «και πρώτοι οι ίδιοι που καίγονται» (20). «Τα θύματα δεν σκέφτηκαν, ούτε ένα, πως είναι θύματα. Θα ήταν αχαριστία τους απέναντι στη Βουλή του Έθνους» (21), «αποδέχτηκαν το ολοκαύτωμά τους με πατριωτισμό και αμεριμνησία» (22), και «όλοι λαμπάδιαζαν με μια στάση σαν σεμνή και καθωσπρέπει» (22). Είναι χαρακτηριστικό ότι εκτός από την αβουλία και την ευπείθεια των ανθρώπων, σατιρίζεται και η εθνική υπερηφάνεια που συνοδεύει τη θυσία, δημιουργώντας προεκτάσεις που συνδέονται με τον εποχή της Χούντας, αλλά και το πρόσχημα του Έθνους που χρησιμοποιείται πάντα σε αυτές τις περιπτώσεις. Το Υπουργείο, χρησιμοποιεί αυτούς τους ανθρώπους για να τους κάνει όργανα της εξουσίας του, αφού με αφορμή την επιδημία και τις μεταλλάξεις της, προειδοποιεί ότι το πιο ασφαλές μέσο προφύλαξης είναι η αγάπη για την πατρίδα, ενώ με ανώνυμη προκήρυξη οι πολίτες ορκίζονται να μην ρωτήσουν ποτέ ποιος και πώς τους κυβερνά. Σύντομα οργανώνονται σεμινάρια σκοποβολής, δίνονται όπλα στους πολίτες και αυτοί με προθυμία σκοτώνουν εν ψυχρώ όποιον συμπολίτη τους κρίνουν επίφοβο για μετάδοση της ασθένειας. «Βέβαια, ο συμπολίτης μπορεί καμιά φορά να παραπατούσε μόνο επειδή είχε παραπιεί, αλλά τι να γίνει, εθνική ανάγκη βλέπεις» (71). Η Χωροφυλακή προτρέπει στον φόνο των υπόπτων, ο οποίος παρουσιάζεται ως χρέος του ευσυνείδητου πολίτη, αποδεικνύοντας ότι η εξουσία διαπερνά όλη την κοινωνία, συνιστώντας ένα πολύπλοκο δίκτυο, που λόγω της αδυναμίας διάκρισης του θύτη, εδραιώνει τη σταθερότητα του ως σύστημα. Αλλά εκτός από τους απλούς πολίτες, και οι θεσμοί, όπως η δικαιοσύνη, η εκκλησία, το σύστημα υγείας, επηρεάζονται από τη συνθήκη του λοιμού, με αποτέλεσμα να παρουσιάζεται η «εξουσία στα άκρα της, στους τελικούς προορισμούς της, με κείνα τα σημεία όπου γίνεται τριχοειδής, δηλαδή στις πιο περιοχικές και τοπικές μορφές και θεσμούς της»<sup>146</sup>. Αποδεικνύεται, λοιπόν,

---

<sup>144</sup> Για την σημασία του όρου *πειθήνια σώματα*, βλ. Foucault, *ό.π.*, 150, όπου αναφέρεται ότι «είναι το υπάκουο υποκείμενο, το άτομο που έχει υποταχθεί σε συνήθειες, σε κανόνες, σε εντολές, σε μια αυθεντία που ασκείται συνεχώς γύρω από αυτό και πάνω σε αυτό, και στην οποία οφείλει να επιτρέψει να λειτουργεί αυτομάτως μέσα του».

<sup>145</sup> Δεν στερείται ενδιαφέροντος το γεγονός ότι δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο που καίγονται τα μάτια, εμποδίζοντας την παρατήρηση των γύρω τους. Το ζήτημα της όρασης θίγεται και προηγουμένως, όταν η Θέμις τυφλώνει την ασθένεια, ώστε να σωθεί: τα παραπάνω μπορούν να συνεξεταστούν με τις συχνές αναφορές του Μάτεσι στην όραση και τα μάτια, βλ. *εδώ παρακάτω*, 46.

<sup>146</sup> Foucault, «Πειθαρχική εξουσία και υποτέλεια», *ό.π.*, 104.

ότι «στο Graffito δεν θα πρωταγωνιστήσουν πρόσωπα (όσα πρόσωπα κυκλοφορούν στις σελίδες του αποτελούν μέλη ενός εκ των προτέρων διασαλευμένου και εσκεμμένα προσχηματικού θιάσου), αλλά έννοιες, αξίες και θεσμικές υποστάσεις, που θα ανέβουν επί σκηνης για να αμφισβητηθούν και να λαιδορηθούν εξαντλητικά και μέχρι τελικής πτώσεως»<sup>147</sup>.

Το θέμα της πειθαρχίας φαίνεται να πραγματεύεται μεταξύ άλλων και το διήγημα «Λίνδος», στο οποίο η Τουριστική Εταιρεία Ευρώπης διοργανώνει εκδρομές για ασθενείς, αφού πρώτα έχει προχωρήσει σε απογραφή αναπήρων και ετοιμοθάνατων. Μάλιστα γίνεται σαφής αναφορά σε νούμερα και παραγγελίες<sup>148</sup>, που καθιστούν την απογραφή ευκρινέστερη εστιάζοντας στο στυγνό υπολογισμό, ως μέσο ελέγχου των πειθαρχικών κοινωνιών. Νούμερα, κατανομές και κατηγοριοποιήσεις ανθρώπων οι οποίες βασίζονται στη διάκριση μεταξύ υγιούς και άρρωστου σώματος, παραπέμπουν στην «ύπαρξη ενός συνόλου από τεχνικές και θεσμούς που αναλάμβαναν να μετρήσουν, να ελέγξουν και να διορθώσουν τους μη κανονικούς»<sup>149</sup>. Ενώ, βέβαια, «για όσους εδυστρόπησαν, η Εταιρεία Ευρώπης πέτυχε ευθανασία ομαδική» («Λίνδος», 38), οι ίδιοι οι «πειθαρχήσαντες ασθενείς» ήταν ικανοποιημένοι, καθώς επειδή τους έλειπαν μέλη, μπορούσαν όλοι να χωρέσουν. Η εκδρομή των αρρώστων πήρε διαστάσεις ενδημικές, πετυχαίνοντας την έξωση των υγιών. Ο τρόπος με τον οποίο πάλι η ασθένεια γίνεται πεδίο νομιμοποίησης της εξουσίας είναι χαρακτηριστικός. Σύντομα όμως «η θάλασσα γαλάζια σαν επιστήμη, με σαν προβολείς στον βυθό της, τους έπνιξε με μέθοδο» («Λίνδος», 43). Επιστήμη, προβολείς –άρα και έλεγχος– και μέθοδος· αυτά, λοιπόν, συνιστούν τα μέσα επιβολής, αξιοποίησης και τελικά εξόντωσης των πειθήνιων και άβουλων ετοιμοθάνατων και αναπήρων. Άλλωστε «οι μελλοθάνατοι, κατά κανόνα, δεν είχαν αντιρρήσεις»<sup>150</sup>, ένα στοιχείο που αναλυτικά αποτυπώνεται στο διήγημα «Αλυπία», που για ακόμα μια φορά γίνεται αναφορά σε άτομα ανακουφισμένα στην ασφάλεια του ότι παραμένουν νομοταγείς, ακολουθούν τις εντολές της αυτοκρατορίας, ακόμα κι αν δεν τις κατανοούν, και αναρωτιούνται «αν έπρεπε να παραδοθ[ούν] στην Αστυνομία, προληπτικά» («Αλυπία», 29).

<sup>147</sup> Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Παύλος Μάτεσις: από τον θρίαμβο του παραλόγου στην ανατριχίλα της μαύρης κωμωδίας», *Νέα Εστία*, ό.π., 635.

<sup>148</sup> Βλ. «Λίνδος», 37-38: «Παρήγγειλε στην Αμερική 23.018.215 καροτσάκια για παραλυτικούς, 268.215 νάρθηκες ορθοπεδικούς, 12.215 ασκούς οξυγόνου, 15 νάρθηκες τραχειοτομών, 102.215 φορεία για ετοιμοθάνατους και άρχισε την εκδρομή»

<sup>149</sup> Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία*, ό.π., 227-228.

<sup>150</sup> «Αλυπία», 28.



Επιστρέφοντας στην εξέταση του Graffito, πρέπει να αναφέρουμε ότι μόνη φωνή αντίστασης σε αυτό τον παραλογισμό, προβάλλεται η θεία Φωτούλα, που σατιρικά κι αυτή αποτυπωμένη, είναι η αντιστεκόμενη αναρχική που μαζί με τις συντρόφισσές της κάνουν καταλήψεις, πυρπολούν τα σπίτια των αρχαίων δοσίλογων και ρίχνουν μολότοφ. Μάλιστα, η θεία Φωτούλα ξέρει να ξεχωρίζει τα φαντάσματα που κατοικούσαν σε αυτές τις επαύλεις, διότι έχει διδαχθεί από τον συγγραφέα, που έγραψε για ένα φάντασμα ενός κυρίου Μεξικανού. Εδώ γίνεται νύξη στον ίδιο τον Μάτεσι και το έργο του *Το φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο*, ενώ παρακάτω αναφέρεται και στο *Αλδεβαράν*, επιβεβαιώνοντας ότι «τα έργα του συγγραφέα επικοινωνούν εσωτερικά μεταξύ τους και συνθέτουν ένα θεματικό πολύπτυχο»<sup>151</sup>. Τελικά, το εξωλογικό στοιχείο υπερτερεί και εισβάλλοντας ορμητικά επιβάλλει την αναρχία και την ισοπέδωση των νόμων. Η Βουλή καταβυθίζεται, μετατρέποντας το κράτος σε μια επίπεδη επιφάνεια, που οδηγεί στην ευτυχία. Νόμοι, εθνικές εορτές, σημαίες και πατριωτισμοί θεωρήθηκαν πια απαρχαιώμενες συνήθειες. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο λοιμός στο τέλος διεκδικεί και τον αρχικό του ρόλο, αυτόν της γιορτής, της κατάλυσης περιορισμών και απαγορεύσεων. Η φύση, ως το αντίπαλο δέος του πολιτισμού και της αστικής πολιτικής πραγματικότητας, επιβάλλει την κυριαρχία της, προκαλώντας έκρηξη στα σπίτια των μικροαστών, και χρωματίζοντας με «χρώματα επαναστατικά» (151) τον κόσμο. «Κλάδοι ανθηροί και απαιτητικοί εβίασαν τα παραθυρόφυλλα [...] τα τοιχώματα έγιναν χόμα της γης, και τα περισσότερα δέντρα γεννούσαν καρπούς πολύχρωμους και πολύχυμους και τις τέσσερεις εποχές του έτους, όλον τον αιώνα» (151). Η Άνοιξη, η ομορφιά και τελικά η αθωότητα απαιτεί λίγο χώρο, μετά από τόσους περιορισμούς, υποκρισία και σκληρή πολιτική βία.

#### B5. Η βία ως αντίδραση στη συγκαλυμμένη βία της πραγματικότητας

Όπως έχει, ήδη, καταστεί σαφές, η υποκρισία και η σκληρότητα της πραγματικότητας γίνονται συχνά αντικείμενο αποδοκιμασίας και, ασφαλώς, δεν διαφεύγουν της σατιρικής ματιάς του συγγραφέα. Στην περίπτωση του *Σκοτεινού οδηγού* και του *Μύρτου*, οι βασικοί χαρακτήρες, λαμβάνουν τον ρόλο του τιμωρού, αποδίδοντας δικαιοσύνη και επιχειρώντας να αφήσουν το δικό τους αποτύπωμα πάνω στη στρεβλή αυτή πραγματικότητα. Η συμπληρωματικότητα των δύο μυθιστορημάτων,

---

<sup>151</sup> Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, *ό.π.*, 198.

επιβεβαιώνεται κι από την ονοματοθεσία των δύο πρωταγωνιστών, της Μυρτάλης και του Μύρτου αντίστοιχα, που συνιστούν ίσως μια ολότητα, που διαπλέκει αντικρουόμενα στοιχεία, όπως το θηλυκό και το αρσενικό φύλο. Τα παραπάνω αποκτούν ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αν λάβουμε υπόψη ότι ο Μύρτος επανεμφανίζεται στο *Αλδεβαράν* ως ομοφυλόφιλος. Επιπρόσθετα, και οι δύο χαρακτήρες φαίνεται να ξεπερνούν τα όρια της ανθρώπινης ύπαρξής τους είτε διεκδικώντας τον ρόλο τους ως μυθιστορηματικοί ήρωες (Μυρτάλη) είτε μετέχοντας σε ένα υπερβατικό πλαίσιο ως μεταφυσικές υπάρξεις (Μύρτος). Πρόκειται, συνεπώς, για εν γένει ξεχωριστές του κόσμου αυτού οντότητες, που ως τέτοιες κατορθώνουν να κρίνουν και να αποκαλύψουν την υποκρισία. Αυτές οι ενδοκειμενικές σχέσεις επιβεβαιώνουν ότι η ανάγνωση του συνόλου του έργου του Μάτεσι διανοίγει νέους ορίζοντες προσέγγισης και ερμηνείας του κόσμου του, ενώ την ίδια στιγμή σταθεροποιεί αυτή τη μυθιστορηματική πραγματικότητα, προσδίδοντάς της μια αυτονομία, σαν «από ένα σημείο και ύστερα το βιβλίο [να] προχωρεί ερήμην και του συγγραφέα και του αναγνώστη. [Σαν να] αυτοολοκληρούται»<sup>152</sup>.

Εκτός, όμως, από το όνομα, οι δύο χαρακτήρες μοιράζονται και τα μέσα με τα οποία επιλέγουν να δηλώσουν την αντίθεσή τους στον κόσμο, τη χρήση της φωτιάς<sup>153</sup> και τον βίαιο θάνατο, φόνο και αυτοκτονία. Ο Μύρτος, είναι ένα αγόρι που γεννήθηκε κοιμώμενο και για οκτώ ολόκληρα χρόνια παραμένει σε αυτή την κατάσταση, με την πρόγνωση να πεθάνει μέχρι τα δώδεκα, ενώ οι κηδεμόνες του, δυο ηλικιωμένοι δίδυμοι θείοι του, προσπαθούν να ζήσουν μέχρι τον θάνατο του παιδιού, ώστε να μην μείνει μόνο. Το κοιμισμένο αγόρι χαρακτηρίζεται χερουβικό, μια αναφορά καθόλου τυχαία αφού «ο άγγελος συνδυάζει δύο “αρετές” που εκτιμάει πολύ ο συγγραφέας: αφενός είναι ον υπερβατικό/ φανταστικό, κι αφετέρου είναι ον που συνταιριάζει αρσενικά και θηλυκά χαρακτηριστικά»<sup>154</sup>, ενώ την ίδια στιγμή η ομορφιά του άμωμου κορμιού του σαν «καμωμένου από μάρμαρο» (Μύρτος, 21), συνδυάζει την αναφορά σε αγγέλους με άλλο ένα σταθερό μοτίβο του Μάτεσι, τα αγάλματα.

<sup>152</sup> Μάνος Στεφανίδης, «Το δικαίωμα στο θαύμα», *Αλφειός, ό.π.*, 49.

<sup>153</sup> Στη φωτιά καταφεύγει και ο Ελισσαίος καίγοντας το σπίτι του Ζάγρου, ενώ και η Ραραού σκέφτεται να βάλει φωτιά, βλ. *Η μητέρα του σκύλου*, 246.

<sup>154</sup> Μαμακούκα, *ό.π.*, 119· για την παρουσία των αγγέλων στη δραματουργία του Μάτεσι βλ. Ευάγγελος Λ. Ντάβας, «Το Θέατρο του Παύλου Μάτεσι. Η επικοινωνία ανάμεσα στο “εδώ” και το “επέκεινα”» στο: *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) (Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006)* (επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης), τ. Γ', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, 181.

Η πραγματικότητα του μυθιστορήματος είναι εμποτισμένη με βία, διαστροφή και φρίκη, με το κακό να αποκρύπτεται και να αποσιωπάται πίσω από την υποκριτική καλή εικόνα της οικογένειας του απέναντι διαμερίσματος, τα μυστικά του οποίου αποκαλύπτονται στους δύο ηλικιωμένους μέσω της ηδονοβλεπτικής τους συνήθειας να κατασκοπεύουν τη ζωή των γειτόνων. Η ανάπηρη, άρρωστη κόρη θεωρείται ντροπή και ανεπιθύμητο βάρος για τη μητέρα της, που εύχεται να είχε πεθάνει, ο καθωσπρέπει σύζυγος αφήνει έγκυο την κόρη της οικιακής βοηθού και φροντίζει να ξεφορτώθει το ανεπιθύμητο βρέφος σκοτώνοντάς το εν γνώσει όλων, ενώ παράλληλα έχει σεξουαλικές σχέσεις με μια ανήλικη. Η βία και η σεξουαλική διαστροφή είναι έντονα και σε αυτό το μυθιστόρημα, ενώ δεν λείπουν και αναφορές αιμομεικτικών διαστάσεων μεταξύ της σχέσης μητέρα και γιου, όταν η πρώτη έκανε μπάνιο τον ενήλικο γιο της: «η κυρία Ντόρα του σαπούνιζε απαλά την πλάτη, το χνούδι στο στήθος, αργά, κυρίως όχι για να τον καθαρίσει: κυρίως για να τον αγγίζει» (*Μύρτος*, 26)<sup>155</sup>. Το δυσώδες και αποκρουστικό πρόσωπο της οικογένειας Γαβριήλ, στοιχειοθετεί το πλαίσιο εντός του οποίου το τέλος του μυθιστορήματος λειτουργεί ως λυτρωτική απόδοση δικαιοσύνης. Ο Μύρτος ξυπνά και ατάραχος, σαν να ήταν αυτός ο προορισμός του, βαζει φωτιά στο σπίτι του και στην οικία Γαβριήλ, καίγοντας τους πάντες ζωντανούς.

Η στιγμή αυτή λειτουργεί σαν αναγέννηση για τον ίδιο, ο οποίος θα επιστρέψει στο *Αλδεβαράν*, και βρίσκει το αντίστοιχό του στο πρόσωπο της Μυρτάλης που βάζει, επίσης, φωτιά στο σπίτι της στο *Σκοτεινό οδηγό*. Και οι δύο ήρωες καίνε το παρελθόν και την αδικία και ξεκινούν ο καθένας τη δική του πορεία προς την αυτοπραγμάτωση ή την καταστροφή, με τη φωτιά να αποκτά, τελικά, διαστάσεις εξαγνισμού και λύτρωσης. Αρχικά, η ηρωίδα στρέφει τη βία προς τον ίδιο της τον εαυτό, επιλέγοντας να αυτοτραυματιστεί, διαλύοντας με ένα τσεκούρι το πόδι της και επιδιώκοντας με αυτό τον τρόπο την προσοχή των γονιών της. Γρήγορα, καταφεύγει και αυτή στον φόνο, ο οποίος όπως η ίδια αποκαλύπτει «καμία εντύπωση και κανέναν ενθουσιασμό δεν της προξένησε» (*Σκοτεινός Οδηγός*, 49). Και στις δύο περιπτώσεις τα θύματα, τόσο το αφεντικό της στο ορνιθοτροφείο, ο οποίος επιθυμούσε σφοδρά τον νεαρό Καλλίνικο, αλλά δεν το παραδεχόταν και «ξεθύμαινε στο υπόλοιπο προσωπικό και απεργαζόταν το κακό τους» (*Σκοτεινός Οδηγός*, 47),

---

<sup>155</sup> Ανάλογη παθολογική σχέση μητέρας-γιου συναντάμε στο διήγημα «Η Μετάληψη», όπου ο ανάπηρος γιος μένει έγκλειστος στο σπίτι, προστατευόμενος στο μητρικό περιβάλλον με τη μητέρα να ικανοποιεί όλες του τις ανάγκες, μέχρι και τον αυνανισμό του, βλ. «Η Μετάληψη», 53.

όσο και ο Χορχελίτο, που την εξαπάτησε και της άσκησε ψυχολογική και σωματική βία, δεν είναι τυχαίοι στόχοι, αλλά πρόσωπα που μετέχουν στο κακό και τελικά τιμωρούνται γι' αυτό.

Ο Μύρτος στο *Αλδεβαράν* προσεγγίζει έναν άνδρα, τον Ερμή, και εισβάλλοντας στη ζωή του αφηνιδιαστικά καταφέρνει να την ανατρέψει. Από την πρώτη στιγμή της γνωριμίας τους, ο άνδρας συνειδητοποιεί την ανεξήγητη έλξη που του ασκεί ο νεαρός, η οποία κορυφώνεται μετά την αυτοκτονία του τελευταίου και την ερωτική επιστολή, που αφήνει πίσω του, αποκαλώντας τον εραστή του και συνθέτοντας μια αναπάντεχη πλατωνική ερωτική σχέση, στην οποία ο Ερμής ανταποκρίνεται πρόθυμα σαν να πρόκειται για αναπόδραστη συνθήκη. Φτάνει, μάλιστα, στο σημείο να προστατεύει με πάθος την ιδιότητά του ως εραστή του Μύρτου, δίνοντας την εντύπωση μιας μέχρι πρότινος καταπιεσμένης και ανομολόγητης πλευράς του εαυτού, που τώρα προβάλλει ορμητικά: «Πολύ θα ήθελε, ο Ερμής, το ευχόταν σχεδόν, το προσδοκούσε σχεδόν, σχεδόν το απαιτούσε, να διακόψει πάνω στη λέξη εραστής την ανάγνωση ο δικαστής και να ζητήσει εξηγήσεις, διευκρινίσεις, να του ζητήσει τον λόγο» (*Αλδεβαράν*, 131). Ο άλλοτε επιτυχημένος, γοητευτικός άνδρας, με τις πολλές ερωμένες και τη συνηθισμένη ζωή, κλονίζεται συθέμελα από τον χαρισματικό και μυστηριώδη Μύρτο. Η αυτοκτονία του, συνιστά εδώ μοχλό συναισθηματικής πίεσης και παράγοντα συνειδητοποίησης της πραγματικής ταυτότητας του Ερμή, που αναγνωρίζει την καταπιεσμένη ομοφυλοφιλική του φύση. Η συμβατική ζωή του άνδρα ανατρέπεται από τη σαρωτική εισβολή του Μύρτου, που χωρίς να του αφήσει περιθώρια, έρχεται στη ζωή του και του αποκαλύπτει ποιος πραγματικά είναι. Το μέσο για την ανακάλυψη του πραγματικού εαυτού είναι και πάλι βίαιο, ένας βίαιος θάνατος, η αυτοκτονία, που στόχο έχει να στοιχειώσει τον ζώντα εραστή, βυθίζοντάς τον σε τύψεις και λειτουργώντας ως ορόσημο για τον συμβολικό θάνατο της προηγούμενης ζωής του. Ο Ερμής, πριν την είσοδο του Μύρτου στη ζωή του, ετοιμάζεται να παντρευτεί την Μυρτώ, ενώ λίγο πριν έχει ερωτικές σχέσεις με την Ερμίνα. Αυτό το παιχνίδι των ονομάτων, στο οποίο τόσο αρέσκεται ο συγγραφέας, πυροδοτεί μια συγκεχυμένη εικόνα των δύο χαρακτήρων, ακυρώνοντας τη διάκριση μεταξύ των φύλων και δίνοντας, τελικά, την εντύπωση ότι Ερμής και Μύρτος<sup>156</sup> είναι οι δύο όψεις του ίδιου

---

<sup>156</sup> Να παρατηρηθεί στο σημείο αυτό ότι μυθολογικά ο Μυρτίλος ήταν γιος του Ερμή. Το διαρκές παιχνίδι προσώπων και ονομάτων στο έργο του Μάτεσι δημιουργεί ένα πολύπλοκο δίκτυο τυχαίων και

νομίσματος, δύο διαφορετικές πτυχές του εαυτού, που για να υπάρξει η μία είναι απαραίτητος ο βίαιος θάνατος της άλλης.

Είναι χαρακτηριστικό ότι στην περίπτωση της Μυρτάλης παρακολουθούμε την κατάβαση στον Άδη και τον συμβολικό της θάνατο. Ωστόσο, αυτή «η κάθοδος δεν συνιστά το πέρασμα από την ύπαρξη στην ανυπαρξία, από το είναι στο μηδέν, αλλά μια αναγκαία συνθήκη της ίδιας της ζωής στην πιο εξαιρετική στιγμή της»<sup>157</sup>. Η απόφαση της να ζήσει, πια, ως «ανύπαρκτη ύπαρξη» (*Σκοτεινός οδηγός*, 87) μυθιστορήματος εισάγει σε ένα μεταμυθολογικό πλαίσιο<sup>158</sup>, κατά το οποίο «τα μυθολογικά πρόσωπα αναγνωρίζουν την παρέμβαση του συγγραφέα ως κυρίαρχου της διαδικασίας της λογοτεχνικής γραφής, αφού ομολογούν ότι είναι δημιουργήματά του, [ώστε να] υπονομεύ[εται] [η] ισχύς] του κειμενικού κόσμου από τα ίδια τα πρόσωπα που τον κατοικούν»<sup>159</sup>. Στο τέλος του μυθιστορήματος, η Μυρτάλη αυτοκτονεί πηδώντας στη θάλασσα, η οποία παραπέμποντας «στην άμορφη υλική δύναμη που κινεί αέναα τον κόσμο και δημιουργεί τη ζωή»<sup>160</sup>, προσδίδει στοιχεία κάθαρσης, ανανέωσης και λύτρωσης στην πράξη του θανάτου. Το στοιχείο του νερού είναι συχνά επανερχόμενο, με τη θάλασσα να «είναι μια υποβλητική μορφή ετερότητας, την οποία βιώνουν μόνοι οι εκλεκτοί που βαίνουν προς την καταστροφή τους»<sup>161</sup>. Η παρουσία του θανάτου στον Μάτεσι, απογυμνωμένη από μεταφυσικές προεκτάσεις μεταθανάτιας ζωής, λειτουργεί συχνά σαν ένα τέρμα, που ολοκληρώνει την τραγική ανθρώπινη μοίρα, η αποδοχή της οποίας συνιστά μια επιλογή ελευθερίας. Αν ο Μύρτος με την αυτοκτονία του αντιδρά στην υποκρισία και το ψέμα και διεκδικεί τη σεξουαλική του ταυτότητα, η Μυρτάλη αντιδρά με την «ανυπαρξία» της στην ίδια την πραγματικότητα, την οποία υπονομεύει, αμφισβητεί και τελικά

---

μη επιλογών, που σε κάθε περίπτωση διεκδικούν και κερδίζουν μια ισχυρή δυναμική, κατά την οποία η λογοτεχνική πραγματικότητα σταθερά αντιστέκεται στην πλήρη αποκωδικοποίησή της.

<sup>157</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Νεοελληνική Νέκυια» στο: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, ό.π., 310.

<sup>158</sup> Για τον όρο βλ. ενδεικτικά: Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 1984 [ηλεκτρονική έκδοση: Taylor Francis e-Library, 2001], 1-19.

<sup>159</sup> Άντα Κατσίκη Γκιβαλου, ό.π., 199.

<sup>160</sup> Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», ό.π., 220.

<sup>161</sup> Πεφάνης, «Ο πυρήνας της Ετερότητας και του Κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας. Περιπτώσεις της ελληνικής δραματουργίας 1980-1998 (Καμπανέλλης, Μάτεσις, Ποντίκας, Διαλεγμένος, Μανιώτης, Χρυσούλης)», ό.π., 425.

απορρίπτει. Σίγουρα, πρόκειται για πράξεις απελευθέρωσης<sup>162</sup> και την ίδια στιγμή κριτικής της πραγματικότητας που αφήνουν πίσω τους.

Συγκεκριμένα, η πράξη της αυτοκτονίας, κατά γενική ομολογία, αποτελεί ταμπού, που ως «μάστιγα που συνδέεται με την άκρατη αναρχία [...] απωθείται μαζί με τις άλλες μεγάλες κοινωνικές απαγορεύσεις»<sup>163</sup>. Δεν είναι καθόλου τυχαίο, λοιπόν, το γεγονός ότι πολλοί από τους ήρωες του Μάτεσι καταφεύγουν στο απονενομημένο διάβημα, που εκτός από τις σαφείς υπαρξιακές του διαστάσεις, συνιστά και μιαν έσχατη απόπειρα ελεύθερης επιλογής και δράσης, αφού παρά την φρίκη που προκαλεί παραμένει «η ύστατη λύση στη διάθεση όλων, την οποία κανένας νόμος, καμία δύναμη στον κόσμο δεν μπορεί να απαγορεύσει»<sup>164</sup>. Ακριβώς με αυτό τον τρόπο αντιλαμβάνεται την αυτοκτονία ο ήρωας του διηγήματος «Για ώρα ανάγκης» δηλώνοντας εύγλωττα: «τι νομίζατε με τα χαμόγελά σας, πάντα νομοταγής θα είμαι; Κάθε άτομο δικαιούται μιας τουλάχιστον επαναστάσεως»<sup>165</sup>.

Την αυτοκτονία μέσω πνιγμού, σκέφτεται, επίσης, η Αρσενία του *Πάντα καλά*, πράξη, που τελικά αποτρέπεται μετά την αναπάντεχη εμφάνιση της Παραού, που αποκαλύπτει την αλήθεια της πλασματικότητάς τους, την απόδειξη ότι αποτελούν μυθιστορηματικά δημιουργήματα και, άρα, ότι ο συγγραφέας μονάχα μπορεί να επιλέξει ποια θα είναι η εξέλιξή τους. Η ίδια, τελικά, ζει, αποδεσμευμένη από το άγχος της πραγματικής της υπόστασης. Αν και σε αυτό το μυθιστόρημα η βία δεν είναι αισθητή<sup>166</sup>, οι χαρακτήρες του από απλές ασήμαντες μονάδες, ανάγονται σε ανατρεπτικούς ήρωες, οι οποίοι, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει, «οδηγημένοι από ευφύια του θυμικού και όχι της λογικής, φέρουν με θάρρος (έστω εν αγνοία τους) την εθνική τους φυσιογνωμία, απαλλαγμένοι από την εθνική μας ασθένεια: την

---

<sup>162</sup> Την αυτοκτονία, ως μορφή επανάστασης, επισημαίνει ο Ντάβας και στη περίπτωση του Αντωνάκη στο θεατρικό *Το φάντασμα του Ραμόν Νοβάρο*, βλ. Ντάβας, «Το Θέατρο του Παύλου Μάτεσι. Η επικοινωνία ανάμεσα στο “εδώ” και το “επέκεινα”», *ό.π.*, 180.

<sup>163</sup> George Minois, *Ιστορία της αυτοκτονίας. Η δυτική κοινωνία αντιμέτωπη με τον εκούσιο θάνατο* (μτφρ.: Ξ. Τσελέντη· επιμ.: Β. Χασάνδρα), Αθήνα, Πολύτροπον, 2006, 450· το παραπάνω παρουσιάζεται ως στροφή του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αι. στον τρόπο που αντιμετωπίζεται η αυτοκτονία μετά από μια περίοδο αποδέσμευσής της από την ενοχή και την αμαρτία κατά τον 18<sup>ο</sup> αι. και τον Διαφωτισμό. Η ίδια ζωή μοιάζει να λειτουργεί ως καθήκον, που υπαγορεύεται από υπερφυσικές ή ευρύτερα ιδεολογικές κατευθύνσεις, βλ. στο ίδιο, 441-451.

<sup>164</sup> Minois, *ό.π.*, 451.

<sup>165</sup> «Για ώρα ανάγκης», 93.

<sup>166</sup> Σύμφωνα με τη Χρυσομάλλη-Henrich, «οι ήρωες του *Πάντα καλά* (Αθήνα 1998) μέσα στο παραγωγικό πλαίσιο της ειρωνείας, δομούνται με χιούμορ και λεκτική ειρωνεία, αλλά χωρίς καυστική διάθεση, κινούμενοι σ' ένα πιο ήπιο κλίμα σύνθεσης και ύπαρξης», βλ. Χρυσομάλλη Henrich, «Εξέλιξη και μεταλλαγή της γερμανικής ρομαντικής ειρωνείας (18<sup>ος</sup> αι.) στο έργο του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, 623.

δουλόφρονα υποταγή στα “καλά πρότυπα της Ευρώπης”»<sup>167</sup>. Αυτή η πανηγυρική κατάφαση στη ζωή, έρχεται να συμπληρώσει το πολυπρισματικό έργο του Μάτεσι, όπου ζωή και θάνατος νοούνται ως αδιαχώριστες εμπειρίες, θεμελιωμένες σταθερά στη βάση της αμφισβήτησης του καθωσπρεπισμού.

Αυτή η κριτική της πραγματικότητας, ασκείται και μέσω της αναγωγής του βλέμματος σε έναν από τους βασικούς αρμούς του *Μύρτου*. Όλο το μυθιστόρημα εστιάζει στο στοιχείο της όρασης<sup>168</sup>, το οποίο διαθέτοντας ηδονοβλεπτικές διαστάσεις λειτουργεί ως μέσο για την αντίληψη του κόσμου. Τα παραπάνω, όμως, αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα συνεξεταζόμενα με τις τελευταίες αναφορές του Μύρτου, ο οποίος αν και «δεν ήξερε ότι μέχρι τώρα τα μάτια του είχαν μείνει αχρησιμοποίητα» (*Μύρτος*, 267) και, άρα, δεν έχει δει όσα συνέβαιναν στον κόσμο, σκέφτεται: «Και τα μισά να σας αποκαλύψω από τα όσα έχω δει εγώ, εσείς ούτε θα τα δείτε με τα μάτια σας, ούτε θα τα πιστέψετε, ούτε θα τα καταλάβετε ποτέ» (*Μύρτος*, 267). Η τυφλότητα του Μύρτου αναμετράται με το συνεχές επίμονο βλέμμα του έργου, αναδεικνύοντας ότι «το σημαίνον [δεν] είναι το ορατό [...], αλλά το αόρατο»<sup>169</sup>. Είναι, λοιπόν, χαρακτηριστικό, ότι για ακόμα μια φορά ο Μάτεσι στρέφει την προσοχή του στο θέμα της όρασης, καθιστώντας την ανεπαρκές μέσο για την εύρεση της αλήθειας ή τη διάκριση καλού-κακού. Όντα διαφορετικά, που δεν βλέπουν με τα μάτια των άλλων, είναι αυτά που ξεχωρίζουν στον κόσμο του, εντοπίζοντας την αδικία και απαντώντας σε αυτήν, συχνά, μέσω μιας αυτοκαταστροφικής ή τιμωρητικής βίας, ως έρεισμα τραγικής βίωσης, αλλά και αντίδρασης.

---

<sup>167</sup> «Ο Παύλος Μάτεσι γράφει για το βιβλίο του *Πάντα καλά*», *Διαβάζω*, τχ. 392 (Ιανουάριος 1999), 56.

<sup>168</sup> Βλ. ενδεικτικά για τις αναφορές στην όραση, την ηδονοβλεψία και την τάση για κατασκοπία: *Μύρτος*, 17, 29, 50, 55, 62, 66-67, 133, 142, 211.

<sup>169</sup> Αικατερίνη Καρακάση, «Το βλέμμα, η όραση και το ορατό ως παράδειγμα συγκριτικής μελέτης» στο: *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα: σύγχρονες τάσεις* (επιμ.: Ελένα Κουτριάνου), Αθήνα, Μεσόγειος, 2005, 315, όπου περιγράφεται η αναμέτρηση μεταξύ των ζωγράφων Ζεύξι και Παρράσιου, με τον δεύτερο να υπερτερεί ξεγελώντας το ανθρώπινο βλέμμα μέσω μιας ζωγραφισμένης κουρτίνας: τελικά αμφισβητείται η πρωτοκαθεδρία της πρόσληψης του σημαίνοντος μέσω της αισθητηριακής αντίληψης της όρασης, συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει η μελετήτρια μέσω μιας συγκριτικής μελέτης που εκκινεί από την αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα και φτάνει έως τις θεωρίες του 20<sup>ου</sup> αι. περί βλέμματος και όρασης.

## ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### Οι φορείς βίας· η βία ως μέσο ανατροπής βεβαιοτήτων

Όπως έχει ήδη διαφανεί από την εξέταση των παραπάνω μυθιστορημάτων, η βία που εκπορεύεται από σχέσεις επιβολής και εξουσίας ή στηρίζεται στην καταπίεση του αληθινού εαυτού στα πλαίσια μιας στρεβλής και εγκλωβισμένης στο φαίνεσθαι πραγματικότητας, συνοδεύεται από την αυτοδικία, τη λυτρωτική και απελευθερωτική βία και τελικά, τη βία που ανατρέπει και διαρρηγνύει την καθεστηκία τάξη, θυμίζοντας τη *θεική βία*, έτσι, όπως ορίζεται από τον Benjamin, αυτήν που «δεν εξυπηρετεί κανένα σκοπό, ούτε καν την τιμωρία των ενόχων και κατά συνέπεια την αποκατάσταση της δικαιοσύνης. Είναι απλώς το σύμβολο της αδικίας του κόσμου, ενός κόσμου ο οποίος είναι ηθικά “εξαρθρωμένος”»<sup>170</sup>. Σε αντίθεση με τη *μυθική βία* που οδηγεί σε τύψεις και τιμωρία, η *θεική* εξιλεώνει· εκεί που η πρώτη τρομοκρατεί, η δεύτερη στασιάζει<sup>171</sup>. Τέτοια είναι η βία των χαρακτήρων του Μάτεσι, που αγνοώντας και οι ίδιοι την πρόθεση των πράξεών τους, καταφέρνουν να αποτυπώσουν την αλήθεια γυμνή, μέσα από τη γνησίως ειλικρινή στάση τους. Η καταφυγή τους στον φόνο πρέπει να γίνει αντιληπτή «ως η ηρωική αποδοχή της μοναξιάς της κυριαρχικής απόφασης»<sup>172</sup>, αφού πρόκειται για «μια έννοια απενοχοποιημένη στο μυαλό των ματεσικών ηρώων, μιας και ο συγγραφέας την εξετάζει από πολλές απόψεις (π.χ. τελετουργικός φόνος, αυτοάμυνα, εκδίκηση, κλπ.) οι οποίες μπορεί και να δικαιώνουν τελικά τους δράστες»<sup>173</sup>. Κανέναν δεν υπηρετούν, παρά μόνο το Συμβάν, που για άλλους αποτελεί ένα άλογο ξέσπασμα βίας και για άλλους «ένα έργο αγάπης του υποκειμένου»<sup>174</sup>.

Φαίνεται, τελικά, ότι ο συγγραφέας που θεωρεί «αναιδή ματαιπονία» τη γραφή «ενός μυθιστορήματος σε θερμοκρασία καθημερινής ζωής»<sup>175</sup>, επιτυγχάνει την απόδοση ανομολόγητων πτυχών του πραγματικού, μέσω του ανεστραμμένου, υπερλογικού του σύμπαντος. Οι κανόνες που θέτει ο Μάτεσις καθιστούν τη βία του

---

<sup>170</sup> Žižek, *ό.π.*, 228.

<sup>171</sup> Βλ. Benjamin, *ό.π.*, 249.

<sup>172</sup> Žižek, *ό.π.*, 230.

<sup>173</sup> Μαμακούκα, *ό.π.*, 184.

<sup>174</sup> Για τη σύνδεση της *θεικής βίας* με το Συμβάν και άρα την αποδέσμευσή της από αντικειμενικά κριτήρια, όπως αυτά με τα οποία οριοθετείται η *συστημική βία*, βλ. Žižek, *ό.π.*, 231, όπου και το παράθεμα.

<sup>175</sup> Μάτεσις, «Ο Παλαιός των Ημερών: Διανβατήριο, *ό.π.*, 46.



αποδεκτή, ενώ την ίδια στιγμή λειτουργούν ως αντίδραση στην ήδη υπάρχουσα βία, συνιστώντας αντι-βία, που εκπορεύεται από την επίδραση της πρωταρχικής εξουσίας και είναι πάντα «απλώς απάντηση και ποτέ πρωτοβουλία»<sup>176</sup>. Ειδικότερα, αν η *συστημική βία*<sup>177</sup> ενέχει την επαναστατική με βάση το σχήμα βία-αντιβία, τότε η συγκαλυμμένη βία της κοινωνικής πραγματικότητας ενέχει κατά αντιστοιχία τη λυτρωτική βία του ήρωα-τιμωρού, γεγονός που αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον αν αναλογιστούμε την ιδιότητα των συγκεκριμένων τιμωρών στα έργα του Μάτεσι, ως φορέων ετερότητας. Η βαρύτητα δίνεται, εδώ, όχι στους παραβάτες, αλλά στα θύματα «διότι, αν το σφάλμα καθιστά τον άνθρωπο ένοχο, ο πόνος τον καθιστά θύμα»<sup>178</sup>, κι ως αντίδραση στον πόνο πρέπει να ιδωθούν οι πράξεις τους.

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητη μια διευκρίνιση. Στη θέση της συστημικής βίας, εδώ, θεωρούμε κάθε βία που εμπεδώνει εξουσίες και την ίδια στιγμή καθορίζει ποιες πράξεις θεωρούνται βίαιες, ενώ άλλες παραμένουν στην αφάνεια –ή ορθότερα στη συγκάλυψη. Ο Μάτεσις καταφέρνει να αποσυναρμολογήσει αυτό το σχήμα μέσω της λογοτεχνίας, αντιστρέφοντας τους κανόνες και ανάγοντας τον φόνο σε πράξη δικαιοσύνης και την οργή σε αναγκαία συνθήκη ανατροπής. Δεν είναι καθόλου τυχαίες οι αναφορές στο αίσθημα οργής των ηρώων πριν τις δολοφονικές ή βίαιες πράξεις τους. Πρόκειται για μια οργή, που ανήκει μαζί με τη βία «στα “φυσικά” ανθρώπινα πάθη, και η όποια θεραπεία του ανθρώπου απ’ αυτά δεν θα σήμαινε τίποτα λιγότερο από τον απανθρωπισμό ή τον ευνουχισμό του»<sup>179</sup>. Παραπέμπει, έτσι, σε πρωτόγονες εξισωτικές κοινωνίες, όπου «η βία αποτελεί μια μορφή κοινωνικής σχέσης που εμποδίζει τη δυνατότητα να εκτραπεί η κοινωνική αναγνώριση σε υπεροχή» και, επομένως, τα άτομα «καταφεύγουν στη βία αντιδρώντας σε εκείνη η οποία εγκυμονείται από τη συγκέντρωση εξουσίας και τη δημιουργία ιεραρχίας»<sup>180</sup>.

---

<sup>176</sup> Labica, *ό.π.*, 176.

<sup>177</sup> Βλ. Žižek, *ό.π.*, 23, όπου ο Ζίζεκ ταυτίζει τον όρο με την *αντικειμενική βία*: «η βία αυτή δεν μπορεί πλέον να αποδοθεί σε συγκεκριμένα άτομα και στις “κακές” προθέσεις τους, αλλά είναι αμιγώς “αντικειμενική”, συστημική, ανώνυμη».

<sup>178</sup> Paul Ricoeur, *Το κακό. Μια πρόκληση για τη φιλοσοφία και τη θεολογία* (μτφρ.-εισ.: Γιώργος Γρηγορίου), Αθήνα, Πόλις, 2005 [1<sup>η</sup>: Labor et Fides, 2004], 33· ο Ricoeur υπογραμμίζει τη διαπλοκή θύτη και θύματος, συνδέοντας την τιμωρία του ηθικά κακού με την πρόκληση πόνου και άρα την άσκηση βίας από άνθρωπο σε άνθρωπο, με στόχο την καταδίκη αυτής της βίας. Στην περίπτωση του Μάτεσι, η βία του θύματος δεν μοιάζει να καταδικάζεται, αλλά να παρουσιάζεται ως φυσικό επακόλουθο της βίας που του έχει ασκηθεί.

<sup>179</sup> Arendt, *ό.π.*, 124, όπου η Arendt δεν θεωρεί αυτή τη βία ανορθολογική, παρά μόνο όταν στρέφεται σε υποκατάστατα· αντίθετα ο Benjamin, θεωρεί την οργή μέρος της μυθικής βίας και άρα επιβλαβή εκδήλωση και όχι μέσο για αλλαγή, βλ για αυτή την αντίθεση, βλ. Πέτσα, *ό.π.*, 68.

<sup>180</sup> Σωτήρης Δημητρίου, *Μορφές Βίας* (προλ.: Βασίλης Χ. Καρύδης), Αθήνα, Σαββάλας, 2009, 75· για την ανάδειξη της οργής και της ανθρωποκτονίας σε αποδεκτό στοιχείο της κοινωνίας και την

Άλλωστε το Πρωτόγονο «γεννιέται από την αλληλοεπίδραση ανάμεσα στο πολιτισμένο εγώ και την επιθυμία μας να το απορρίψουμε ή να το μεταμορφώσουμε»<sup>181</sup>, «την αλληλεπίδραση δύο τρόπων ύπαρξης, που είτε είναι ασυμβίβαστοι είτε αλληλο-αποκρούονται»<sup>182</sup>, μια διαδικασία που πολύ εύστοχα αποτυπώνεται στις σελίδες των προς εξέταση έργων. Πρόκειται για μια προσπάθεια που μεταμορφώνει τη βία σε σωτήριο εξιλασμό της ύπαρξης. Για να το πετύχει αυτό ανάγει την ανθρώπινη θηριωδία σε πράξη μύησης, περάσματος από την κατ'επίφαση τελειότητα στην πρωτόγονη ατέλεια<sup>183</sup>.

Εκ των προαναφερθέντων, είναι σημαντικό να ιδωθούν τα πρόσωπα που τελικά καταφεύγουν σε βία, αρχικώς ως αποδέκτες βίας. Σύμφωνα με τον Sofsky, η σωματική βία και ο πόνος, που αυτή συνεπάγεται, τραυματίζουν ανεπιστρεπτί τα θύματα, καθορίζοντας τη μετέπειτα πορεία ζωής. «Όποιος επιστρέφει από τη βία έχει αποπεμφθεί από την κανονικότητα, όχι επειδή οι άλλοι δεν θέλουν να τον ακούσουν, αλλά επειδή η εμπειρία του να είσαι χαμένος είναι αμετάκλητη»<sup>184</sup>, ενώ την ίδια στιγμή δεν υπάρχει δύναμη για εκδίκηση και οργή<sup>185</sup>. Ο συνεπαγόμενος της βίας πόνος είναι το στοιχείο που, σύμφωνα με τον Sofsky, αποτρέπει την αντίδραση, διάσταση που φαίνεται να υπερνικά ο αυτοκτόνος του διηγήματος «Για ώρα ανάγκης» τονίζοντας ότι ο φόβος πυροδοτεί την απάθεια, η οποία θεραπεύεται μόνο μέσω του θυμού: «Μια ζωή είχες μόνο, και σου την καταπάτησε ο φόβος μήπως πονέσεις. Φαίνεται, όμως πως, σαν θυμώσεις, δεν πονάς πλέον» (95). Λαμβάνοντας, λοιπόν, ως δεδομένο τη θεώρηση της βίας ως μέσου ταπείνωσης και, επομένως, ολοκληρωτικής κατάλυσης της προσωπικότητας και αμετάκλητης καταδίκης σε παθητικότητα και στωική υπομονή του βασανισμού, αντιλαμβανόμαστε ότι η πλήρης αποκοπή των ηρώων του Μάτεσι από την πραγματικότητα, αν και αποτέλεσμα της βίας που υπομένουν –όχι μόνο σωματικής, αλλά και ψυχολογικής– επιτρέπει και την αντίδρασή τους, ως ετερότητες που αντιστρέφουν τα συνήθη δεδομένα.

---

αντιδιαστολή αυτών με την επιθετικότητα και τη βία, ως στρατηγικά υπολογισμένες πράξεις, οι οποίες καταδικάζονται, βλ. στο ίδιο, 72-75.

<sup>181</sup> Michel Bell, *Το Πρωτόγονο* (1972) (μτφρ.: Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου), Αθήνα, Ερμής, 2000 [1<sup>η</sup> ανατ.· 1<sup>η</sup> εκδ. 1976], 123.

<sup>182</sup> Bell, *ό.π.*, 124.

<sup>183</sup> Βλ. Burkert, *ό.π.*, 518, όπου ο πρωτόγονος δεν σχετίζεται «με την έννοια του ατελούς, του ανόητου ή του ελαττωματικού, αλλά του “θεμελιώδους”»: εδώ γίνεται λόγος για ατέλεια, η οποία ωστόσο λειτουργεί ως αντίβαρο στην τελειότητα της σύγχρονης πραγματικότητας, την οποία ο Μάτεσις επιχειρεί να αναδείξει ως επιφανειακή και, άρα, προβληματική.

<sup>184</sup> Sofsky, *ό.π.*, 94.

<sup>185</sup> Βλ. Sofsky, *ό.π.*, 95-96.

Κατορθώνουν να σαρκάσουν προκλητικά αυτό που κανονικά θα τους ισοπέδωνε και να το κάνουν όπλο στα δικά τους πια χέρια. Όπως προειδοποιεί και η Αφροδίτη στο ομώνυμο πεζογράφημα, η αδικία σε βάρος των θυμάτων γίνεται τελικά οργή και τρομάζει τους βασανιστές τους: «Είμαι πολύ αδικημένη, πρόσεχε. Είμαι πολύ αδικημένη εγώ, προσέχτε! Προσέχτε, σας προειδοποιώ, είμαι πολύ αδικημένη» (*Αφροδίτη*, 50).

Για να αναδειχθεί ευκρινέστερα αυτό, είναι σημαντικό να εστιάσουμε σε κάποιους βασικούς χαρακτήρες, οι οποίοι φαίνεται να αντιπροσωπεύουν το διαφορετικό στο έργο. Ζητήματα όπως η αναπηρία, η αρρώστια, η τρέλα και η αποκλίνουσα απεικόνιση της μητρότητας συνιστούν βασικές σταθερές, στις οποίες προστίθεται η καθόλα αποκομμένη από την πραγματικότητα περίπτωση των μεταιχμιακών, εξωλογικών όντων. Όπως έχει σωστά παρατηρηθεί, στα μυθιστορήματα του Μάτεσι οι χαρακτήρες είναι αντιήρωες, και, ως εκ τούτου «καταφέρν[ουν] να δυναμιτίσ[ουν] βαθύτατα την ασφάλεια του προκαθορισμένου και προδιαγεγραμμένου του ανθρώπινου βίου, αμφισβητώντας τον τρόπο θέασης και αντίληψης της πραγματικότητας»<sup>186</sup>. Πρόκειται για αυτούς που «αφ' ενός τολμούν να αμφισβητήσουν τις αξίες και τις νόρμες της κοινωνίας ακολουθώντας την δική τους υποκειμενική κρίση που βρίσκεται πέρα από την ψευδαίσθηση της απόλυτης αλήθειας, όπως το καλό και το κακό, και αφ' ετέρου δεν διστάζουν να ατενίσουν τη σκοτεινή πλευρά της ψυχής τους»<sup>187</sup>.

Μια εκ του σύνεγγυς μελέτη των έργων του Μάτεσι, θα μας οδηγήσει εύκολα στο συμπέρασμα ότι γίνονται πολλές αναφορές σε ανάπηρα σώματα. Η περίπτωση του Μάριου στην *Αφροδίτη*, είναι χαρακτηριστική, αφού, όπως είδαμε, εντείνει μέσω της αντιπαραβολής του με το υγιές και καλοσχηματισμένο σώμα του αδερφού, το στοιχείο της ατέλειας, που οδηγεί σε μειονεξία. Ο Ζάγρος για να εξαπατήσει τον Ελισσαίο, αυτοακρωτηριάζεται, όπως και η Μυρτάλη του *Σκοτεινού Οδηγού*, που επιλέγει να αυτοτραυματιστεί και με αυτό τον τρόπο τοποθετεί τον εαυτό της στη χωρία των ατελών υπάρξεων, η αναπηρία των οποίων διαρκώς προσδιορίζεται με

---

<sup>186</sup> Αλίκη Πάζιου, «Ο αντιήρωας και η παρουσία του στα μυθιστορήματα του Π. Μάτεσι» στο: *Πρακτικά 8ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδασκτόρων του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (8-11 Ιουλίου 2015)*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2017, 218.

<sup>187</sup> Κωνσταντίνος Καλογορούλης, *Ο αντιήρωας στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο: συγκριτική ανάλυση των μυθιστορημάτων Catch-22, Sword of Honour και Ακυβέρνητες Πολιτείες*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2009 [Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή], 52.

όρους προσβολής ή μιάσματος. Όπως εύγλωττα αναφέρει η Αφροδίτη στον γιο της Μάριο, η αναπηρία του τού στερεί το προνόμιο να ερωτευτεί, καθώς «είναι βλασφημία εναντίον στο ολόκληρο κορμί των άλλων» (*Αφροδίτη*, 119). Ανάπηρος είναι και ο ζητιάνος που δολοφονεί η Παραού με τη μητέρα της, ενώ αναφορές και σε ευνουχισμό έχουμε στην περίπτωση του Βελισάριου στον *Μύρτο*, ο οποίος γνωρίζοντας τα εγκλήματα της οικογένειας Γαβριήλ, «προσδοκούσε ένα ουρλιαχτό πόνου, για να μπει να καταλύσει το κακό» (*Μύρτος*, 28), συντηρώντας ο ίδιος τη σήψη, που τελικά νοηματοδοτούσε και τη δική του ύπαρξη. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η αναπηρία αποκτά διαστάσεις μιάσματος ή κακού και λειτουργεί ως μέσο περιθωριοποίησης –η Μυρτάλη απορρίπτεται αρχικά από τα μπορντέλλα της πολιτείας, καθώς «Πού ακούστηκε πουτάνα κουτσή;» (*Σκοτεινός Οδηγός*, 53). Ωστόσο, αυτά τα ίδια πρόσωπα σε πολλές περιπτώσεις αναδεικνύονται σε φορείς αλλαγής, που και μέσω της διαφορετικότητάς τους πετυχαίνουν να επιστρέψουν τη βία που έχουν δεχτεί. «Τα σώματα αυτά [...] θέτουν σε αμφισβήτηση ό, τι συνιστά το ικανό και το ανίκανο, το υγιές και το παθολογικό [...] όχι αντιστρέφοντας τους παραδοσιακούς δυϊσμούς αλλά προβληματοποιώντας, και αυτό είναι το πιο ενδιαφέρον, τα σημασιοδοτικά συστήματα που εγκαθιδρύουν την κανονικότητα και τη διαφορά»<sup>188</sup>.

Εύγλωττο είναι το παράδειγμα του αιφνίδιου υβριστικού ξεσπάσματος της ανάπηρης κόρης Περσεφόνης, για την οποία ντρέπεται η καθωσπρέπει οικογένεια Γαβριήλ, στον *Μύρτο*. Επιβεβαιώνεται και πάλι ότι «αν υπάρχει μια έννοια που κυρίως αντιμάχεται και καυτηριάζει ο Παύλος Μάτεσις, αυτή είναι ο καθωσπρεπισμός, η προσπάθεια δηλαδή ώστε να φαίνεται κάποιος ότι ζει απολύτως σύμφωνα με τις νόρμες που καθορίζουν η οικογένεια, το κράτος, το σχολείο, η θρησκεία, η παράδοση, η κοινωνία, ακόμα και η ίδια η Φύση!»<sup>189</sup>. Η σφοδρότητα της αιφνίδιας λεκτικής βίας της κοπέλας, που λόγω αρρώστιας δεν είχε αρθρώσει ποτέ μέχρι τότε λέξεις, αποτυπώνει μια πράξη αντιδραστική ενός προσώπου συμβατικά νοούμενου ως μη-κανονικού, εκκινώντας μια διαδικασία αποκαλυπτική της σήψης και της συγκαλυμμένης βίας της οικογένειας. Η Περσεφόνη θεωρείται δαιμονισμένη, όπως ακριβώς η Παραού, όταν τη μαζεύουν οι αστυφύλακες από τον δρόμο. Όπως

<sup>188</sup> Μαρία Παπαρούση, *Το σώμα και η διαπραγμάτευση της διαφοράς στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία* (επιμ.: Δήμητρα Ασημακοπούλου), Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2012, 358.

<sup>189</sup> Μαμακούκα, «“Λέξεις – ασπάλακες”, “λέξεις – φουρνέλα”»: Οι γλωσσικές επιλογές ως μέσο κατάλυσης θεσμών στα μυθιστορήματα του Παύλου Μάτεσις», *ό.π.*, 56.

είναι φανερό, οτιδήποτε αντιβαίνει στους όρους της λογικής αποκόπτεται από το σύνολο, ως τρελό ή δαιμονισμένο, με αποτέλεσμα την υπονόμηση της αξίας και την αποδυνάμωση των μηνυμάτων που αυτό προσπαθεί να επικοινωνήσει. Συγκεκριμένα, η καταδυνάστευση της λογικής πάνω στη μη-λογική έχει ως στόχο «να της στερήσει κάθε αλήθεια που μπορεί να κλείνει σαν τρέλα, σαν παράπτωμα ή σαν αρρώστια», αποδεικνύοντας ότι ο τρελός παραμένει πάντα αποκλεισμένος και το μόνο δικαίωμα για επικοινωνία του δίνεται με τους όρους της πάγιας λογικής, έτσι όπως έχει επικρατήσει από την ισχύουσα γνώση<sup>190</sup>. Στους παραπάνω χαρακτήρες οφείλει να προστεθεί, το παρεκκλίνον μητρικό πρότυπο της παιδοκτόνου Αφροδίτης, που σαν μια σύγχρονη Μήδεια, απεκδύεται τον συμβατικό της ρόλο. Ωστόσο, στο παρόν έργο η μητέρα αποκτά στοιχεία ένθεης οντότητας, που «θα εκδικηθεί με το φόνου του θείου βρέφους, του διαδόχου και συνεχιστή της ανδροκρατικής κατάστασης»<sup>191</sup> και, άρα, επεκτείνει τα όρια της στη σφαίρα του υπερλογικού. Το ίδιο απόκοσμοι, είναι ο Μύρτος και η Μυρτάλη. Εκ των προαναφερθέντων, διαπιστώνουμε ότι οι χαρακτήρες που αντιδρούν με τη βία τους στην πραγματικότητα είναι όλοι τους ξεχωριστοί, *στιγματισμένοι*<sup>192</sup>, μόνι ή υπερβατικοί.

Οι ήρωες του Μάτεσι, ενταγμένοι στην τάση του 20<sup>ου</sup> αι. για αντηρωισμό, επενδύονται με το επιπρόσθετο υπερλογικό στοιχείο, που διαμορφώνει εν γένει το έργο του, προσδίδοντας μια άλλη διάσταση στη δράση τους. Δεν είναι απλώς ασήμαντοι καθημερινοί άνθρωποι, δεν είναι περιθωριοποιημένοι εγκληματίες, δεν είναι σιωπηλά θύματα, ούτε κοινωνικοί επαναστάτες. Πρόκειται για μεταίχμιακές οντότητες, που η ίδια τους η ανθρώπινη υπόσταση συχνά αμφισβητείται. Η βία ως πολιτική έκφραση, αλλά και ως αρχέγονο μέσο εξαγνισμού, επιτρέπει σε όλους αυτούς τους “αόρατους” της καθημερινής ζωής να απαντήσουν στην καταπίεση καταλύοντας εξουσιαστικά συστήματα –πατριαρχία, Θεό, κοινωνικές συμβάσεις, την

---

<sup>190</sup> Βλ. Foucault, *Ιστορία της τρέλας*, ό.π., 6, όπου και το παράθεμα.

<sup>191</sup> Πούχγερ, ό.π., 81.

<sup>192</sup> Για τον όρο βλ. Erving Goffman, *Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας* (μτφρ.-εισ.: Δήμητρα Μακρυνιώτη· επιμ.: Κώστας Λιβιεράτος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2001 [1<sup>η</sup>: Prentice-Hall Inc, 1963], 64-67· σύμφωνα με τον Goffman «το στίγμα δεν αφορά τόσο ένα σύνολο συγκεκριμένων ατόμων που μπορούν να χωριστούν σε δύο σύνολα, τους στιγματισμένους και τους φυσιολογικούς, όσο μια διάχυτη κοινωνική διαδικασία διπλών ρόλων, στην οποία κάθε άτομο μετέχει και στους δύο, τουλάχιστον σε κάποιες συναρτήσεις και σε κάποιες φάσεις της ζωής», στο ίδιο, 222· στην περίπτωση όμως των στιγματισμένων του Μάτεσι, η πλήρης αποδέσμευσή τους από την έλλογη τάξη, τους επιτρέπει μια αυτόνομη ύπαρξη αποκομμένη από τους μηχανισμούς και της διαδικασίες στιγματισμού.

ίδια τη πραγματικότητα<sup>193</sup>. Αποκτά στα χέρια του υπερλογικού αντιήρωα χαρακτηριστικά εξέγερσης, νομιμοποιεί αυτή την επανάσταση συγχωνεύοντας μυθολογικές παραδόσεις και διαμορφώνοντας ένα αρχετυπικό πλαίσιο, που υπερβαίνει τα στενά όρια της κοινωνικο-πολιτικής δράσης και σηματοδοτεί μέσω της αταξίας, μια καλώς εννοούμενη νέα τάξη των πραγμάτων. Δεν πρόκειται για έργα προσανατολισμένα σε συγκεκριμένη πολιτική ιδεολογία, καθώς δεν επιζητούν ξεκάθαρα την αποτύπωση της αντίστασης σε πολιτικά καθεστώτα· οι ήρωες δεν είναι οργανωμένοι λόγω εξαθλίωσης, αλλά διότι «η οξυμένη ευαισθησία τους [...] τους τοποθετεί, κατά κάποιον τρόπο, έξω από την πεζή και ομοιόμορφη πραγματικότητα· τους μεταβάλλει σε παράξενους, ασυνήθιστους, απροσάρμοστους ανθρώπινους τύπους»<sup>194</sup>. Πρόκειται για ανθρώπους μόνους, σε έναν κόσμο που δεν τους χωρά, οι οποίοι μέσω της βίας τους –ακόμα και όταν η αλλαγή της κοινωνίας δεν αποτελεί συνειδητή τους επιλογή– αποθεώνουν κάθε μορφή αντίδρασης, επανάστασης και ελευθερίας, καθώς η ίδια τους η φύση συνιστά μια εξέγερση.

Πρόκειται, δηλαδή, για ήρωες *διαφορετικούς* –ή ακριβέστερα *έτερους*. Μέχρι εδώ, χρησιμοποιήθηκαν οι όροι *διαφορετικότητα* και *ετερότητα* ως συνώνυμοι, ωστόσο οφείλει να επιτονιστεί η ουσιαστική διάστασή τους. Ο *διαφορετικός* πάντα προϋποθέτει μια σχέση με το αντικείμενο από το οποίο διαφέρει σε αντίθεση με τη «ριζική Ετερότητα [που] αντιστέκεται σε όλα: στην κατάκτηση, στον ρατσισμό, στην εξόντωση, στον ιό της διαφοράς, στο ψυχόδραμα της αλλοτρίωσης»<sup>195</sup>. Η τελευταία συνιστά μια απολύτως ανεξάρτητη υπόσταση, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τους ήρωες του Μάτεσι, η ετερότητα των οποίων «τίθεται πάντα παρά το δοκούν και παρά τον λόγο: είναι παράδοξη και παράλογη, αυτοτελής και πανίσχυρη μέσα στην

---

<sup>193</sup> Έχει υποστηριχθεί ότι «η λειτουργία των περιθωριακών αυτών ηρώων του Μάτεσι είναι ελεοεκλυτική. Ο Μάτεσις δεν τους θέτει ως σύμβολα μη συμβιβασμού», βλ. Δερμιτζάκης, *Αφηγηματικές τεχνικές, ό.π.*, 152· ωστόσο το περιθωριακό άτομο στον Μάτεσι πετυχαίνει τη φυγή από την ίδια την πραγματικότητα και, άρα, είναι μη συμβιβασμένο εγγενώς λόγω της ετερότητάς του.

<sup>194</sup> Απόστολος Σαχίνης, *Το μυθιστόρημα του μοναχικού ανθρώπου. Ανάπτυξη από τα πρακτικά της Συνεδρίας της 29<sup>ης</sup> Ιανουαρίου 1987 της Ακαδημίας Αθηνών*, τ. 62, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1987, 83.

<sup>195</sup> Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του κακού. Δοκίμιο για τα ακραία φαινόμενα* (μτφρ.: Βασίλης Πατσογιάννης), Αθήνα, Πλέθρον, 2019 [1<sup>η</sup>: Galilée, 1990], 171· ο Baudrillard αποδίδει τον όρο *εξωτισμό* και επισημαίνει ότι «η αληθινή γνώση είναι η γνώση εκείνου του πράγματος που δεν καταλαβαίνουμε ποτέ στον άλλο, εκείνου του πράγματος μέσα στον άλλο που κάνει αυτόν τον άλλο να μην είναι ο εαυτός του, και συνεπώς να μην μπορεί να χωριστεί από τον εαυτό του, ούτε να αλλοτριωθεί από τη ματιά μας, ούτε να θεσπιστεί στην ταυτότητά του ή στη διαφορά του», στο ίδιο, 173.

υποβλητικότητα της, ανεξάρτητη από αυθαίρετους προκαθορισμούς»<sup>196</sup>. Τα παραπάνω συνδέονται με τη *μεταφυσική*, όπως ορίζεται από τον Levinas, σύμφωνα με τον οποίο «ο μεταφυσικός και το Άλλο δεν *απαρτίζουν ολότητα*. Ο μεταφυσικός είναι απολύτως χωρισμένος»<sup>197</sup> και ως τέτοιος επιθυμεί το αδύνατο, το απόλυτα ξεχωριστό, γεγονός που τον καθιστά Ξένο και άρα ελεύθερο, αφού κανείς δεν μπορεί να ασκήσει εξουσία πάνω του. Ο λόγος είναι προφανής. Ο Ξένος διαρκώς «μου διαφεύγει χάρη σε μια ουσιώδη πλευρά του, ακόμα κι αν τον έχω στη διάθεσή μου. Δεν βρίσκεται ολόκληρος στο δικό μου τόπο»<sup>198</sup>. Επομένως, ο ανοίκειος χώρος της ετερότητας μπορεί να εκφράσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το εντελώς ανεξάρτητο από την πραγματικότητα, μια δύναμη, που έχει διαστάσεις μεταφυσικής, αφού είναι «αναίτια και άχρονη, αλλά είναι [και] βαθύτατα ιστορική, αφού στιγματίζεται από την εκάστοτε προσωπική ή συλλογική “ιστορία”, τον δε ορίζοντά της τον καθορίζει το *Zeitgeist*, το πνεύμα των καιρών»<sup>199</sup>. Το γεγονός αυτό “προσγειώνει” την ετερότητα σε μια ιστορική συγκυρία, την οποία ωστόσο σταθερά αντιμάχεται λόγω της ίδιας της φύσης. Σύμφωνα με τον Πεφάνη, «το κακό είναι ο καταλύτης της ταυτότητας, ο προπομπός, επομένως της ετερότητας»<sup>200</sup> στα έργα του Μάτεσι, μια θέση που μπορεί να διευρυνθεί με την προσθήκη του στοιχείου της βίας, με όλες τις πολιτικές προεκτάσεις που συνεπάγεται, όπως ήδη αναδείξαμε.

Οι τρόποι με τους, οποίους ο συγγραφέας προσπαθεί να νομιμοποιήσει αυτή την ετερότητα ποικίλλουν. Αρχικά, η επιλογή του γκοτέσκου στοιχείου ενισχύει την αποτύπωση της διαφοράς<sup>201</sup>, διαπλέκοντας αντιθέσεις, διασαλεύοντας όρια και θέτοντας, τελικά, υπό αμφιβήτηση ζητήματα όπως η κανονικότητα. Επιπρόσθετα, το έντονο χιούμορ και η σταθερά καυστική τοποθέτηση, αποκτούν ιδεολογικό προσανατολισμό, και συγκεκριμένα έναν «αναρχικό» χαρακτήρα, όπως εύστοχα χαρακτηρίζει ο Βαρβέρης το χιούμορ του συγγραφέα, αφού «εκθρονίζει το κρατούν ιδεολόγημα –το κυρίαρχο, σε οποιοδήποτε επίπεδο– και, ή εκθρονίζεται εκείνο

---

<sup>196</sup> Πεφάνης, «Ο πυρήνας της Ετερότητας και του Κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας. Περιπτώσεις της ελληνικής δραματουργίας 1980-1998 (Καμπανέλης, Μάτεσις, Ποντίκας, Διαλεγμένος, Μανιώτης, Χρυσούλης)», *ό.π.*, 228.

<sup>197</sup> Emmanuel Levinas, *Ολότητα και άπειρο. Δοκίμιο για την εξωτερικότητα* (μτφρ.: Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Εξάντας, 1989 [1<sup>η</sup>: Martinus Nijhoff/ La Haye, 1988], 28.

<sup>198</sup> Levinas, *ό.π.*, 33.

<sup>199</sup> Πεφάνης, «Ο πυρήνας της Ετερότητας και του Κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας. Περιπτώσεις της ελληνικής δραματουργίας 1980-1998 (Καμπανέλης, Μάτεσις, Ποντίκας, Διαλεγμένος, Μανιώτης, Χρυσούλης)», *ό.π.*, 231.

<sup>200</sup> Πεφάνης, *ό.π.*, 243.

<sup>201</sup> Βλ. Παπαρούση, *ό.π.*, 83.

στιγμιαία, ή αφήνει το θρόνο κενό, έναν θρόνο που τον σαρκάζει και τον ακυρώνει πια ως έννοια η ίδια η κενότητα»<sup>202</sup>. Ανανεώνονται, συνεπώς, οι βεβαιότητες και επαναπροσδιορίζονται. Ακόμη και η γλώσσα του Μάτεσι μέσω της σθεναρής αντίστασής της στην πολιτική ορθότητα προσκομίζει μια νέα δυναμική στα ήδη υπάρχοντα νοήματα της καθημερινότητας, αφού μόνο τότε μπορεί να αμφισβητηθούν «όταν πάψουμε να εννοούμε και να δίνουμε τη συγκατάθεσή μας στα ίδια μέτρα και σταθμά»<sup>203</sup>. Ο Μάτεσις, όχι μόνο απορρίπτει την υπάρχουσα συνθήκη, αλλά την κοροϊδεύει, γελά σε βάρος της και αρνείται μέχρι και να την καταλάβει. Άλλωστε, η ίδια η πραγματικότητα τίθεται εν αμφιβόλω μέσω της μεταμυθοπλαστικής τεχνικής, «έτσι όπως αμφισβητεί την “αλήθεια”, την ομοιογένεια, την καθολικότητα και την εξουσία ποικίλων λόγων προβάλλοντας την κατασκευασμένη φύση τους και τις ιδεολογικές υποτεινόμενες που προσδιορίζουν τις συνθήκες νοσηματοδότησής τους, προβάλλει έναν προβληματισμό σχετικά με την αναφορικότητα»<sup>204</sup>. Ακόμα και το παιχνίδι των ονομάτων και ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνονται οι χαρακτήρες, ως υπάρξεις που έχουν συνείδηση της πλασματικότητάς τους, οριοθετεί ένα πλαίσιο όπου ο αυθαίρετος έλεγχος του συγγραφέα αντιστοιχεί με την αυθαιρεσία της ίδιας της γλώσσας και του νοήματος<sup>205</sup>.

Σε συνέχεια των παραπάνω, συνάγεται ότι η *διαφορά* στο σύμπαν του Μάτεσι ξεπερνά τα όρια του πραγματικού και διεκδικεί τον ρόλο της ως *ετερότητας*, μέσω ποικίλων μηχανισμών της αφήγησης και του ύφους του, και, έτσι, η βία που εκπορεύεται από αυτή την ετερότητα αποκτά όχι μόνο μια πηγαία χειραφετητική διάσταση, αλλά και στοιχεία αναγκαιότητας, πεπρωμένου και νέας πραγματικότητας. «Τερατώδεις σχέσεις των όντων, βίαιες ενέργειες, παραβιάσεις της κανονικότητας και αναπάντεχες συνέπειες που βρίσκουν τη δική τους εξήγηση στον χώρο του υπερβατικού, είναι τα στοιχεία που συνθέτουν τα μεθοριακά τοπία του Μάτεσι, όταν πρόκειται να χυθεί αίμα»<sup>206</sup>. Αποδεικνύεται, ότι «το αίνιγμα του κόσμου το λύνουν μόνον οι παραβάτες, αυτοί που διαρρηγνύουν τον υμένα του φυσικού νόμου, αυτοί που αποστατούν, που στασιάζουν κατά της τυπικής ισορροπίας»<sup>207</sup> και, συνεπώς,

---

<sup>202</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Παύλος Μάτεσις: Ο κλαυσίγελως του τραγικού», *ό.π.*, 126.

<sup>203</sup> Βαρβέρης, *ό.π.*, 128.

<sup>204</sup> Παπαρούσης, *ό.π.*, 82.

<sup>205</sup> Βλ. Patricia Waugh, *ό.π.*, 94.

<sup>206</sup> Réfanis, «Μορφές και τοπία της ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, 236.

<sup>207</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Δίσκος εν κινήσει», *Αλφειός*, *ό.π.*, 48· σύμφωνα με τον Βαρβέρη όλες αυτές οι ακραίες αποτυπώσεις στον Μάτεσι αποσκοπούν στην ανάδειξη της τραγικής βίωσης του όντος κι όχι στην ανατροπή, δεν είναι ωστόσο απαραίτητο η μια συνθήκη να αναιρεί την άλλη. Αντίθετα, οι ήρωες



επιτονίζεται ότι οι κλυδωνισμοί της πραγματικότητας, που εκφράζονται σε μεγάλο βαθμό υπαρξιακά στον Μάτεσι, δεν είναι αποκομμένοι από το κοινωνικό και πολιτικό τους αποτύπωμα. Οι ήρωες ασκούν βία, χωρίς να αντιλαμβάνονται την πράξη τους ως επαναστατική, καθώς απουσιάζει η στρατηγική της προετοιμασία. Δεν επιδιώκουν να επιβληθούν, ούτε να θεμελιώσουν μια νέα δύναμη<sup>208</sup>. Η ίδια τους η ύπαρξη συνιστά μια κατάλυση εξουσιών και δεσμών. Δεν επιβάλλουν μια νέα τάξη πραγμάτων. Είναι οι ίδιοι η νέα τάξη πραγμάτων.

---

απλά δρουν ως συμμετέτοχοι της τραγικής ανθρώπινης μοίρας, αποδεικνύοντας με τον πιο emphaticό τρόπο ότι η βία, τελικά, επιδρά καταλυτικά πάνω τους και γίνεται όργανο και στα δικά τους χέρια.

<sup>208</sup> Για τον όρο σύμφωνα με την Arendt, βλ. εδώ, κεφ. 1°, 11· η άρση της ταύτισης βίας και δύναμης, συνιστά γόνιμο εργαλείο για την προσέγγιση του έργου του Μάτεσι, όπου οι ήρωες φαίνεται να αντιδρούν βίαια, χωρίς να επιδιώκουν την κυριαρχία.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Δεν χωρά αμφιβολία ότι η πολλαπλότητα των ερμηνευτικών προσεγγίσεων είναι πάντα μια θεμιτή και γόνιμη διαδικασία, που προάγει τη λογοτεχνική τέχνη, δικαιώνοντας τα ίδια τα έργα και τους δημιουργούς τους. Στην περίπτωση του πολύπλοκου ματεσικού έργου, η διαδικασία αυτή εκτός από θεμιτή είναι και αναπόφευκτη. Η ανάδειξη της βαθιά τραγικής ανθρώπινης μοίρας, το χιούμορ, η ανατρεπτική λεξιπλασία και η ειρωνεία είναι μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές εκφάνσεις του έργου του, οι οποίες επαρκώς έχουν επισημανθεί από την έρευνα. Συμπληρωματικά με τα παραπάνω, όμως, ο αναγνώστης του Μάτεσι έρχεται αντιμέτωπος με μια ορμητική διάθεση για αλλαγή, μια οργή και μια βία, που λειτουργεί ως προγραμματική συνθήκη των κειμένων του, πτυχή που επιχειρήθηκε να αναδειχθεί στην παρούσα προσέγγιση. Η ίδια η επιλογή των θεμάτων, η σκιαγράφηση των χαρακτήρων και η σκωπτική ματιά, λειτουργούν ως βάση στην οποία θεμελιώνεται κατ' ανάγκη μια –έστω κι αν όχι ρητά εκπεφρασμένη– πολιτική θέση. Η αισθητή παρουσία των βίαιων πράξεων και συνθηκών στα πεζογραφήματα δεν εξυπηρετεί απλώς την αποτύπωση μιας σκληρής πραγματικότητας, ούτε συνιστά απλό σύμπτωμα το καιρών. Αντίθετα, η βία του ματεσικού κόσμου αποκαλύπτεται σαρωτική εμπλέκοντας στους κόπλους της θύτες και θύματα. Ο προσεκτικός αναγνώστης γρήγορα γίνεται κοινωνός ενός θυμού, που αντί να ξεσπά μέσω διδασκισμού και κατηγήσεων, γίνεται εφελτήριο για την αποστασιοποίηση από την πραγματικότητα και τελικά τη συθέμελη αποδιοργάνωσή της.

Με γνώμονα τη διαπλοκή της βίας με τον πολιτισμό και την ευταξία, καθώς και τη διάκρισή της σε ένα δίπολο που συχνά εκφράζει τη θεμιτή ή αθέμιτη εκδοχή της, επιχειρήθηκε η ανάδειξη των συστημάτων εντός των οποίων συντελέστηκαν οι βίαιες πράξεις, συνήθως φόνοι ή αυτοκτονίες. Πιο συγκεκριμένα, η σεξουαλικότητα και η πατριαρχική εξουσία, το πρόσχημα της θρησκείας και του έθνους και, τέλος, ο υποκριτικός καθωσπρεπισμός και ο εγκλωβισμός στο φαίνεσθαι είναι οι βασικοί αρμοί, πάνω στους οποίους οργανώθηκε και διερευνήθηκε το θέμα της βίας στο δεύτερο και εκτενέστερο κεφάλαιο της εργασίας. Με βάση τα παραπάνω, αναδείχθηκε ότι στα προς εξέταση κείμενα, υπάρχει μια βία που νομιμοποιεί καταστάσεις και επιβάλλει κανόνες, και άλλη μία που τις ανατρέπει.

Η δεύτερη, γίνεται όπλο στα χέρια τυπικά ανίσχυρων χαρακτήρων, περιθωριακών ή μεταιχμιακών οντοτήτων, που δεν εκπροσωπούν απλώς τη διαφορά, αλλά συνιστούν ετερότητες πλήρως ανεξαρτημένες από το πλαίσιο του πραγματικού οι οποίες συντηρούνται «σε μια κατάσταση μετεωρισμού»<sup>209</sup> μεταξύ του “εδώ” και του “αλλού” και καταφέρνουν με τη βία τους να αποκαθλώσουν την έννομη τάξη, όντας διαρκώς σε μια διαδικασία προς την ανατροπή. Ποτέ δεν φτάνουν στην επιβολή μιας άλλης εξουσίας, δεν εκπροσωπούν συγκεκριμένες ιδεολογίες, παρά συντελούν στην αναρχία ως θεσμό και στη διασάλευση βεβαιοτήτων. Πρόκειται για οργισμένες, ενστικτώδεις πράξεις, που μοιάζουν αναπόφευκτες μέσα σε ένα κόσμο που το καλό και το κακό διαπλέκονται αξεδιάλυτα, στοιχειοθετώντας ένα κράμα που αίρει αντιθέσεις μεταξύ αλήθειας-ψέματος και δικαιοσύνης-αδικίας. Σε αυτό το πλαίσιο, όπως παρατηρήθηκε στο τρίτο κεφάλαιο, η βίαιη εκφόρτιση επέρχεται ως φυσικό επακόλουθο, το οποίο δεν θα μπορούσε να αποτυπωθεί καλύτερα απ’ ότι μέσω αυτών των απροσδόκητων, μοναχικών και, συνεπώς, πλήρως απομονωμένων χαρακτήρων. Η βία ανάγεται σε μέσο διάρρηξης και διάλυσης του συμβατικά νοούμενου ως πραγματικού.

Πίσω, λοιπόν, από την αντιδραστικότητα, τη διάθεση για ανατροπή και το αποστασιοποιημένο κριτικό βλέμμα πάνω στην ανθρώπινη υπόσταση, κυριαρχεί η ίδια τραγική διαπίστωση· η βία είναι αναπόδραστη, ο θάνατος, επίσης. Ας θεωρήσουμε την καλλιτεχνική έκφραση του Μάτεσι ως μια απόπειρα αποκάλυψης του πρωταρχικώς αληθινού πίσω από τις μάσκες του πολιτισμένου βίου. Ωστόσο, ακόμα κι αν αυτό μοιάζει να οδηγεί το άτομο σε μια εγγενώς τραγική μοίρα, ας μην του παραγνωρίσουμε τη ριζοσπαστική διάθεση για μια εκ βάθρων αμφισβήτηση, άρνηση και απόρριψη της καθεστηκυίας τάξης. Ο συγγραφέας που αντιλαμβάνεται την αναρχία ως φυσική συνθήκη, «σπασμαδική και ενίοτε παιδική»<sup>210</sup>, καταφέρνει να μετουσιώσει αυτό το ανυπότακτο πνεύμα σε ένα έργο πρωταρχικά ανθρώπινο και συνάμα επαναστατικό –με μια επαναστάση αθώα, αδέσμευτη από σκοπιμότητες και πολιτικούς υπολογισμούς, μια αυθεντική διεκδίκηση της ελευθερίας που οδηγεί τον άνθρωπο εγγύτερα στην ίδια του τη φύση.

---

<sup>209</sup> Η έκφραση ανήκει στον ίδιο τον συγγραφέα, βλ. «Ενοικος», 9.

<sup>210</sup> Βλ. «Ο Παύλος Μάτεσις στη Σόνια Ζαχαράτου», διαθέσιμο στο: [http://vivliolatreia.blogspot.com/2013/01/blog-post\\_22.html](http://vivliolatreia.blogspot.com/2013/01/blog-post_22.html) [ανάκτηση: 20/11/2022].

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενείς πηγές:

1. Παύλος Μάτεσις, *Αλδεβαράν*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2007.
2. Παύλος Μάτεσις, *Αφροδίτη*, Αθήνα, Εστία, 1999 [3<sup>η</sup> 1<sup>η</sup>: 1986].
3. Παύλος Μάτεσις, *Graffito*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2009.
4. Παύλος Μάτεσις, *Η μητέρα του σκύλου*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1990.
5. Παύλος Μάτεσις, *Μύρτος*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2004.
6. Παύλος Μάτεσις, *Ο Παλαιός των Ημερών*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1994.
7. Παύλος Μάτεσις, *Πάντα καλά*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1998.
8. Παύλος Μάτεσις, *Σκοτεινός Οδηγός*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2002.
9. Παύλος Μάτεσις, *Υψηλά δάσους. Διηγήματα*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2000.

### Άλλα κείμενα του συγγραφέα και συνεντεύξεις:

1. «Ένας λαθρεπιβάτης στην πρώτη θέση». Συνέντευξη στον Χρήστο Κωνσταντόπουλο», *Αλφειός*, τχ. 5-6 (Ανοιξη-Καλοκαίρι 1995), 58-65.
2. «Ο Παύλος Μάτεσις γράφει για το βιβλίο του *Πάντα καλά*», *Διαβάζω*, τχ. 392 (Ιανουάριος 1999), 56.
3. «Ο Παύλος Μάτεσις στη Σόνια Ζαχαράτου», διαθέσιμο στο: [http://vivliolatreia.blogspot.com/2013/01/blog-post\\_22.html](http://vivliolatreia.blogspot.com/2013/01/blog-post_22.html) [ανάκτηση: 20/11/2022].
4. Παύλος Μάτεσις, «Ο Παλαιός των Ημερών: Διαβατήριο», *Αλφειός*, τχ. 5-6 (Ανοιξη-Καλοκαίρι 1995), 44-46.
5. Παύλος Μάτεσις, «Περί του γράφειν», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 25 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2004), 84-87.
6. Παύλος Μάτεσις, «Πρόλογος» στο: Παύλος Μάτεσις, *Βιοχημεία. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη*, Αθήνα, Δωδώνη, 1970, 5-8.

Δευτερογενείς πηγές:

1. Hannah Arendt, *Περί βίας* (μτφρ.-εισ.: Βάνα Νικολαΐδου Κυριανίδου), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000 [1<sup>η</sup>: Estate of Hannah Arendt, 1969].
2. Γιάννης Βαγγελοκόστας, «Μάνα είσ' εσύ ή ύαινα;»: *Αναπαραστάσεις της μητρικής ταυτότητας σε πεζογραφικά κείμενα των Ταχτσή, Μάτεσι, Δημητρίου, Καρυστιάνη*, Θεσσαλονίκη, 2015 [Μεταπτυχιακή εργασία: ΑΠΘ].
3. Helena Badell, «Παύλος Μάτεσις, Ο Παλαιός των Ημερών: Καρναβάλι και Γλώσσα στην παρωδία του θαύματος και της πίστης στον λαϊκό πολιτισμό», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 25 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2004), 88-104.
1. Γιάννης Βαρβέρης, «Δίσκος εν κινήσει», *Αλφειός*, τχ. 5-6 (Άνοιξη-Καλοκαίρι 1995), 47-49.
2. Γιάννης Βαρβέρης, «Παύλος Μάτεσις: Ο κλαυσίγελας του τραγικού» στο: *Πλατεία Θεάτρου. Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της Σκηνης*, Αθήνα, Σοκόλη, 1994, 124-129.
4. Γιάννης Βαρβέρης, *Πλατεία Θεάτρου. Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της Σκηνης*, Αθήνα, Σοκόλη, 1994.
5. Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του κακού. Δοκίμιο για τα ακραία φαινόμενα* (μτφρ.: Βασίλης Πατσογιάννης), Αθήνα, Πλέθρον, 2019 [1<sup>η</sup>: Galilée, 1990].
6. Michel Bell, *Το Πρωτόγονο* (1972) (μτφρ.: Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου), Αθήνα, Ερμής, 2000 [1<sup>η</sup> ανατ. · 1<sup>η</sup> εκδ. 1976].
7. Walter Benjamin, «Critique of Violence» στο: *Selected Writings. Volume 1- 1913-1926* (επιμ.: Marcus Bullock – Michael W. Jennings), Cambridge – Λονδίνο, Harvard University Press, 2000 [4<sup>η</sup> · 1<sup>η</sup>: Suhrkamp Verlag, 1972], 236-252.
8. Jacques Bouchard, «Ο μυθιστοριογράφος Παύλος Μάτεσις. Η υποδοχή του από την γαλλόφωνη Κριτική», *Η λέξη*, τχ. 122 (Ιούλιος-Αύγουστος 1994), 414-419.
9. Walter Burkert, *Homo necans. Ανθρωπολογική προσέγγιση στη θυσιαστήρια τελετουργία και τους μύθους της αρχαίας Ελλάδας* (1983) (μτφρ.: Βάιος Λιάπης), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2011.
10. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παύλος Μάτεσις: “Ο Παλαιός των Ημερών”», *Καστανιώτης*, 1994», *Η λέξη*, τχ. 129 (Σεπτέμβρης-Οκτώβρης 1995), 680-682.

11. Gregory Claeys, «The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell» στο: *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (επιμ.: Gregory Claeys), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 107-131.
12. Θεόδωρος Γραμματάς, «Ο θεατρικός κόσμος του Παύλου Μάτεσι», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 25 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2004), 65-70.
13. Μπάμπης Δερμιτζάκης, *Αφηγηματικές Τεχνικές. Ελληνική Πεζογραφία και Δραματοουργία*, Αθήνα, 2000, Gutenberg.
14. Μπάμπης Δερμιτζάκης, «Σατιρικό πεζογράφημα», *Διαβάζω*, τχ. 351 (Απρίλιος 1995), 78-79.
15. Σωτήρης Δημητρίου, *Μορφές Βίας* (προλ.: Βασίλης Χ. Καρύδης), Αθήνα, Σαββάλας, 2009.
16. E. R. Dodds, «Εισαγωγή» στο Ευριπίδου, *Βάκχαι* (*Κριτική και ερμηνευτική έκδοση E. R. Dodds*) (μτφρ.: Γ. Υ. Πετρίδου – Δ. Γ. Σπαθάρας· φιλ. επιμ.: Νικ. Π. Μπεζαντάκος), Αθήνα, Καρδαμίτσα, 2004 [1<sup>η</sup>: Oxford University Press, 1960], xlvii-cviii.
17. Peter Fifield, «The Body, Pain and Violence» στο: *The Cambridge Companion of the Body in Literature* (επιμ.: David Hillman – Ulrika Maude), Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2015, 116-131.
18. Michel Foucault, *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η Γέννηση της φυλακής* (μτφρ.: Τάσος Μπέτζελος), Αθήνα, Πλέθρον, 2011 [1<sup>η</sup>: Gallimard, 1975].
19. Michel Foucault, *Η Ιστορία της Τρέλας* (μτφρ.: Φραγκίσκη Αμπαντζοπούλου), Αθήνα, Ηριδανός, 1976.
20. Michel Foucault, «Πειθαρχική εξουσία και υποτέλεια» στο: *Η Μικροφυσική της εξουσίας* (μτφρ. – σχόλια: Λίλα Τρουλινού· επιμ.: Χαρά Τσακμάκη), Αθήνα, Ύψιλον, 1991, 101-118.
21. Sigmund Freud, *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία* (1905) (εισ.: Τέσσα Χατζηγιάννη – Στεφανάτου· μτφρ.: Βασίλης Πατσογιάννης· επιμ.: Sandor Ferenczi), Αθήνα, Πλέθρον, 2017 [1<sup>η</sup>: 2014].
22. René Girard, *Το εξιλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό* (1972) (μτφρ.: Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Εξάντας, 1991.

23. Erving Goffman, *Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας* (μτφρ.-εισ.: Δήμητρα Μακρυνιώτη· επιμ.: Κώστας Λιβιεράτος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2001 [1<sup>η</sup>: Prentice-Hall Inc, 1963].
24. Άννα Ολβία Ιακωβίδου Andrieu, «Speculum mortis. Ο θάνατος και οι νεκροί σε τρία σύγχρονα μυθιστορήματα» στο: *Φιλόπατρις (Αφιέρωμα στον Αλέξη-Eudald Solá)*, Γρανάδα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2004, 447-471.
25. Κωνσταντίνος Καλογρούλης, *Ο αντιήρωας στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο: συγκριτική ανάλυση των μυθιστορημάτων Catch-22, Sword of Honour και Ακυβέρνητες Πολιτείες*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2009 [Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή].
26. Αικατερίνη Καρακάση, «Το βλέμμα, η όραση και το ορατό ως παράδειγμα συγκριτικής μελέτης» στο: *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα: σύγχρονες τάσεις* (επιμ.: Ελένα Κουτριάνου), Αθήνα, Μεσόγειος, 2005, 297-317.
27. Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, «Ματιές στην πεζογραφία του Μάτεσι» στο: *Φιλολογικές Διαδρομές Γ'. Δημιουργοί και αναγνώστες*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, 195-202.
28. Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Αναφροδισιακή μυθολογία» στο: *Ημεδαπή εξορία. Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία 1986-1991*, Αθήνα, Opera, 1991, 120-129.
29. Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Παύλος Μάτεσις» στο: *Έλληνες Μεταπολεμικοί Συγγραφείς, ένας κριτικός οδηγός*, Αθήνα, Πατάκη, 1999 [2<sup>η</sup>: 1<sup>η</sup>: 1995], 152-154.
30. Georges Labica, *Η βία; Ποια βία;* (μτφρ.: Χρήστος Βαλλιάνος – Τάσος Μπέτζελος· προλ.-επιμ.: Στάθης Κουβελάκης), Αθήνα, Εκτός Γραμμής, 2021 [2<sup>η</sup>: 1<sup>η</sup>: 2014].
31. Emmanuel Levinas, *Ολότητα και άπειρο. Δοκίμιο για την εξωτερικότητα* (μτφρ.: Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Εξάντας, 1989 [1<sup>η</sup>: Martinus Nijhoff/La Haye, 1988].
32. Λίζα Μαμακούκα, *Ανατροπές. Αμφισβητώντας το κατεστημένο μέσω της γλώσσας: Raymond Queneau και Παύλος Μάτεσις*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2016.

33. Ευγενία Μαρινάκου, «“Ζήτω η Ελλάς, Ζήτω η Ιταλία”». Ερωτική Συνεργασία, Πάθη και Λόγος στη Μητέρα του σκύλου, του Παύλου Μάτεσι», *Νέα Εστία*, τ. 177, τχ. 1866, (Σεπτέμβριος 2015), 539-570.
34. Ευγενία Μαρινάκου, «Η σιωπή ως άρνηση της φωνής: ο λόγος και η εικόνα της ηρωίδας στο μυθιστόρημα του Παύλου Μάτεσι *Η μητέρα του σκύλου*» στο: *Η λογοτεχνία σήμερα. Όψεις, αναθεωρήσεις, προοπτικές. Πρακτικά Γ΄ Πανελληνίου Συνεδρίου με διεθνή συμμετοχή. (Αθήνα 29, 30 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2002)* (επιμ.: Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, 728-731.
35. Λίζα Μαμακούκα, «“Λέξεις – ασπάλακες”, “λέξεις – φουρνέλα”»: Οι γλωσσικές επιλογές ως μέσο κατάλυσης θεσμών στα μυθιστορήματα του Παύλου Μάτεσι» στο: *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) : οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014)* (επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης), τ. Β΄, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015, 45-59.
36. George Minois, *Ιστορία της αυτοκτονίας. Η δυτική κοινωνία αντιμέτωπη με τον εκούσιο θάνατο* (μτφρ.: Ξ. Τσελέντη· επιμ.: Β. Χασάνδρα), Αθήνα, Πολύτροπον, 2006.
37. Γιώργος Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Αθήνα, Κάκτος, 1975.
38. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (2010) (μτφρ.: Γιώργος Πινακούλας· επιμ.: Φωτεινή Ξιφαρά), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019 [1<sup>η</sup> ανατ. · 1<sup>η</sup> εκδ. 2017].
39. Σταματία Νεοφύτου-Γεωργίου, «Ο θάνατος στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι» στο: *Α΄ Θεατρολογικό συνέδριο. Το Θέατρο στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Από το Θέατρο Ιδεών στο μεταμοντέρνο (Αθήνα, 16-18 Δεκεμβρίου 2005)*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2005, 129-136.
40. Ευάγγελος Λ. Ντάβας, «Έρως και θάνατος: Η ρήξη των φραγμών στον *Παλιό των Ημερών* του Παύλου Μάτεσι» στο: *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) : οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014)* (επιμ.:



- Κωνσταντίνος Α. Δημάδης), τ. Β΄, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015, 61-71.
41. Ευάγγελος Λ. Ντάβας, «Το Θέατρο του Παύλου Μάτεσι. Η επικοινωνία ανάμεσα στο “εδώ” και το “επέκεινα”» στο: *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Πρακτικά του Γ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (EENS) (Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006)* (επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης), τ. Γ΄, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, 179-185.
42. Ζιλ Ντελέζ, *Ζάχερ Μαζώχ. Το ψυχρό και το βάνουσο* (1967) (μτφρ.: Κυριακή Σαμαρτζή – Νίκος Παπαχριστόπουλος· επιμ. – επιμ.: Νίκος Παπαχριστόπουλος), Πάτρα, Orportuna, 2007.
43. Αλίκη Πάζιου, «Ο αντιήρωας και η παρουσία του στα μυθιστορήματα του Π. Μάτεσι» στο: *Πρακτικά 8ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (8-11 Ιουλίου 2015)*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2017, 209-219.
44. Γιάννης Παπακώστας, *Πού μας πάει αυτό το αίμα; Αναπαραστάσεις αυτοδικίας και βίας στη νέα ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκη, 2017.
45. Μαρία Παπαρούση, *Το σώμα και η διαπραγμάτευση της διαφοράς στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία* (επιμ.: Δήμητρα Ασημακοπούλου), Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2012.
46. Βασιλική Πέτσα, *Πολιτική βία, Τρόμος και Μνήμη στη Σύγχρονη Ελληνική και Ιταλική Λογοτεχνία*, Κόρινθος, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2014 [Διδακτορική Διατριβή].
47. Georges Réfanis, «Μορφές και τοπία της ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *Bulletin de Liaison Néo-hellénique/ Inalco*, τ. 18 (2001), 233-241.
48. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Νεοελληνική Νέκυια» στο: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Κέδρος, 2001, 306-310.
49. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Ο πυρήνας της Ετερότητας και του Κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας. Περιπτώσεις της ελληνικής δραματουργίας 1980-1998 (Καμπανέλης, Μάτεσις, Ποντίκας, Διαλεγμένος,

- Μανιώτης, Χρυσούλης)» στο: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Κέδρος, 2001, 226-265.
50. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι» στο: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Κέδρος, 2001, 201- 225.
51. Βάλτερ Πούχνερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003.
52. Paul Ricoeur, *Το κακό. Μια πρόκληση για τη φιλοσοφία και τη θεολογία* (μτφρ.-εισ.: Γιώργος Γρηγορίου), Αθήνα, Πόλις, 2005 [1<sup>η</sup>: Labor et Fides, 2004].
53. Απόστολος Σαχίνης, *Το μυθιστόρημα του μοναχικού ανθρώπου. Ανάπτυχο από τα πρακτικά της Συνεδρίας της 29<sup>ης</sup> Ιανουαρίου 1987 της Ακαδημίας Αθηνών*, τ. 62, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1987.
54. Wolfgang Iser, *Πραγματεία περί της βίας* (μτφρ.: Κωνσταντίνος Καβουλάκος), Αθήνα, Λιβάνη, 1998 [1<sup>η</sup>: S. Fischer Verlag GmbH, 1996].
55. Μάνος Στεφανίδης, «Το δικαίωμα στο θαύμα», *Αλφειός*, τχ. 5-6 (Άνοιξη-Καλοκαίρι 1995), 49-50.
56. Τσβέταν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία* (μτφρ. από τα γαλλικά: Αριστέα Παρίση), Αθήνα, Οδυσσέας, 1991.
57. Σπύρος Τσακνιάς, «Παύλος Μάτεσις, *Η μητέρα του σκύλου*, μυθιστόρημα, εκδ. Καστανιώτης, 1990» στο: *Πρόσωπα και μάσκες, κριτικά κείμενα (1988-1999)*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, 137-141.
58. Δημήτρης Τσατσούλης, «Οι εκδοχές της αλήθειας. Για τις αφηγηματικές τεχνικές και τις γλωσσικές ανατροπές στη *Μητέρα του Σκύλου* του Παύλου Μάτεσι» στο: *Η περιπέτεια της αφήγησης. Δοκίμια Αφηγηματολογίας για την Ελληνική και Ξένη Πεζογραφία*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1997, 183-202.
59. Fátima Vieira, «The concept of utopia» στο: *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (επιμ.: Gregory Claeys), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 3-27.
60. Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 1984 [ηλεκτρονική έκδοση: Taylor Francis e-Library, 2001].

61. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Παύλος Μάτεσις: από τον θρίαμβο του παραλόγου στην ανατριχίλα της μαύρης κωμωδίας», *Νέα Εστία*, τ. 177, τχ. 1866, (Σεπτέμβριος 2015), 632-636.
62. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich: «Εξέλιξη και μεταλλαγή της γερμανικής ρομαντικής ειρωνείας (18ος αι.) στο έργο του Παύλου Μάτεσι» στο: *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) (Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006) (επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης)*, τ. Γ', Αθήνα, *Ελληνικά Γράμματα*, 2007, 617- 626.
63. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Η οργή μορφοποιητικό στοιχείο ύλης και ύφους στην πεζογραφία: ανιχνεύσεις στους Ιωάννα Καρυστιάνη (*Τα σακιά*), Νίκο Δαββέτα (*Η Εβραία νύφη*), Παύλο Μάτεσι (*Ο Παλαιός των ημερών*) στο: *Ζητήματα Νεοελληνικής Φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά. Πρακτικά ΙΔ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη (27-30 Μαρτίου 2014) (επιμ.: Ίλια Παπαστάθη)*, Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ, 2016, 997-1010.
64. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Ιερόσυλη ιδεοληψία και σαρκασμός: δομιστικές συνιστώσες στον Παλαιό των Ημερών του Παύλου Μάτεσι» στο: *Ευτυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Καψωμένο (επιμ.: Γεωργία Λαδογιάννη-Απόστολος Μπενάτσης-Κλεονίκη Νικολουδάκη)*, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2010, 595-606.
65. Slavoj Žižek, *Βία. Έξι λοξοί στοχασμοί* (μτφρ.: Νεκτάριος Καλαϊτζής), Αθήνα, Scripta, 2010.