

Η παρουσία του γκροτέσκου
στη διηγηματογραφία
του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη
και του Charles Dickens

Η επανεμφάνιση του γκροτέσκου σε διαφορετικούς πολιτισμούς σηματοδοτεί την πολυμορφικότητά του· ανάλογα με τις εκάστοτε αισθητικές αντιλήψεις, επιφορτίζεται με καινούριες σημασίες και ιδιότητες και επιτελεί νέες λειτουργίες. Στο διηγηματικό έργο του Charles Dickens (1812-1870) και του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (1851-1911), δύο συγγραφέων που εντάσσονται στο πλαίσιο του ευρύτερου ευρωπαϊκού ρεαλισμού, με χαρακτηριστικές ωστόσο αναλογίες ως προς τις αποκλίσεις τους από αυτόν¹, θα προσπαθήσουμε να ιχνηλατήσουμε τις όψεις του γκροτέσκου προκειμένου να διαπιστώσουμε ενδεχόμενες παραλληλίες στους τρόπους και τη λειτουργία του.

Το γκροτέσκο είναι αισθητικό είδος που βασίζεται στο συνδυασμό δύο ετερογενών στοιχείων, αφενός του κωμικού και αφετέρου του τρομακτικού ή μυστηριώδους και αποκρουστικού.² Από τη συνύπαρξη και ταυτόχρονη σύγκρουση αυτών των στοιχείων δημιουργείται μια δυσαρμονία και μια αίσθηση του παράδοξου. Το γκροτέσκο εμπεριέχει μια τρομακτική ιδιότητα και ταυτόχρονα μια δυνητική κωμικότητα, που προκύπτει από τη σύγκυση του πραγματικού με το εξωπραγματικό, με αποτέλεσμα να επιτελεί εντέλει μια αποπροσανατολιστική λειτουργία.

Ο όρος «grotesque» αποδόθηκε στις φαντασμαγορικές νωπογραφίες που βρέθηκαν στα διαμερίσματα (grotte = κρύπτες) ρωμαϊκών κτιρίων στα τέλη του 15ου αιώνα. Οι παραστάσεις αυτές, στις οποίες ανθρώπινα και ζώδη μοτίβα συνδυάζονταν κατά τρόπο εκκεντρικό και αλλόκοτο με διακοσμήσεις φυλλωμάτων και λουλουδιών, δεν αποτελούσαν αυτόχθονες εμπνεύσεις της Ρώμης, αλλά παραδείγματα ενός ύστερου διακοσμητικού ύφους, προφανώς εισηγμένου από τη Μικρά Ασία. Κατά το 16ο αιώνα, ο όρος περιέγραφε ανάλογη ζωγραφική και γενικότερα καλλιτεχνική τεχνοτροπία, κατά την οποία τα πραγματικά φυσικά σύνολα αποσυντίθενται και τα μέλη τους αναδιανέμονται κατά τρόπο φανταστικό. Αργότερα, επεκτείνεται πέρα από την τέχνη της

διακόσμησης, έτσι ώστε από την εποχή της Αναγέννησης το γκροτέσκο αναδεικνύεται σε αυτόνομο λογοτεχνικό είδος (Commedia dell'Arte, οι κωμωδίες του Molière, οι ιστορίες του Voltaire και του Diderot), το οποίο επιτρέπει το συνδυασμό διαφορετικών συστατικών και την καλλιτεχνικά ελεύθερη αναδιοργάνωση των σχέσεών τους, με αποτέλεσμα την ανατροπή περιοριστικών και στερεότυπων συμβάσεων.

Η ιστορική εξέλιξη του όρου τον συνδέει με την παράδοση του λαϊκού γέλιου και της κωμικής λογοτεχνίας, καθώς έγινε αντιληπτό ότι το πνεύμα του γκροτέσκου είναι κατά βάθος κοινό σε πολλές μορφές της πρωτόγονης, ελληνικής, ρωμαϊκής, ανατολικής και ευρωπαϊκής τέχνης και ιδίως σε μορφές που σχετίζονταν με τις τελετουργίες, τις γιορτές και την κωμική παράδοση των λαών.³

Κάθε πολιτισμική και ιστορική περίοδος αναπτύσσει γκροτέσκα που ανταποκρίνονται στις ιδιαίτερες ανάγκες της εποχής. Κατά τη ρομαντική περίοδο, το γκροτέσκο, κυρίως από το συνδυασμό του με τη γοτθική λογοτεχνία —υπό την ευρύτερη σημασία του όρου—, αποκτά αποχρώσεις του τρομερού, αφύσικου και διαστρεβλωμένου. Με αυτές τις συνδηλώσεις διευρύνεται απεριόριστα η συγκινησιακή του δύναμη και έκτοτε το γκροτέσκο συνδυάζει το φανταστικό και το παράδοξο, το γελοίο και το τρομακτικό, έτσι ώστε να τείνει άλλοτε προς το ευτράπελο και άλλοτε προς το τρομερό. Εντούτοις, σε οποιαδήποτε από τις δύο κατευθύνσεις ενυπάρχει και το αντίρροπο στοιχείο: στο παιχνιδιάρικο γκροτέσκο υπάρχουν κάποια στοιχεία τρόμου, αλλά και στο σοβαρό γκροτέσκο δεν αποβάλλεται κάθε ίχνος αστεϊσμού.

Η δυσαρμονία τόσο ως προς τα μέσα αφήγησης (κωμικό ύφος για ένα τραγικό θέμα ή σοβαρό ύφος για ένα ευτράπελο) όσο και ως προς τις αντιδράσεις που προκαλεί (συγκεχυμένες, λόγω της ανεπίλυτης σύγκρουσης ασυμβίβαστων στοιχείων) καθιστά συχνά ασαφείς τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα δύο παραπάνω είδη του γκροτέσκου. Με κριτήριο τη μικρότερη ή μεγαλύτερη δύναμη διασπαστική φύση του γκροτέσκου θα προσπαθήσουμε να τοποθετήσουμε τα ευρήματά μας σε μια κλίμακα διαβάθμισης από το πρώτο είδος προς το δεύτερο.

Όσον αφορά το έργο του Dickens, το γκροτέσκο έχει επισημανθεί ως ένα από τα βασικά αισθητικά του γνωρίσματα.⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα ευτράπελης γκροτέσκας πραγμάτωσης είναι η εμφάνιση του φαντάσματος της Απελπισίας και της Αυτοκτονίας στο έκτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος *Nickolas Nickleby*. Η φρικιαστική περιγραφή του φαντάσματος «ακυρώνεται» από τον κωμικό διάλογο, όπου ο απαθής βαρόνος αφενός διασκεδάζει με την ασχήμια και τη δολοφονική αποστολή του φαντάσματος και αφετέρου την αποτρέπει με ένα τέχνασμα (*Nickolas Nickleby*, σελ. 71-73)⁵. Περισσότερα δείγματα προσφέρουν τα φαντάσματα των πρώτων διηγημάτων του Dickens, με αποκο-

ρόφωμα εκείνα του «A Christmas Carol», ιδιαίτερα του άτεγκτου συνεταιίρου του Scrooge, του Marley («Ο Scrooge είχε ακούσει συχνά να λένε πως ο Marley δεν είχε σπλάχνα [= ήταν άσπλαχνος, άκαρδος], μα δεν το είχε πιστέψει ποτέ πριν από τούτη τη στιγμή» [που αντικρίζει το φάντασμά του] *The Christmas Books*, στο εξής CB I, 57)⁶, καθώς και το κωμικό ύφος των αλληπάλληλων επιβεβαιώσεων για το θάνατό του («Ο γερο-Marley ήταν ολότελα πεθαμένος όσο μια ταβλόπροκα», CB I, 45).

Αλλά και το παπαδιαμαντικό χιούμορ⁷ προσφέρει δείγματα ευτράπελου γκροτέσκου. Για την πραγμάτωσή του συχνά συνδυάζεται με το στοιχείο του θανάτου, το οποίο, όπως παρατηρούμε και στα παραπάνω ντικενσιανά παραδείγματα, προσδίδει μια απόχρωση μακάβριου, χωρίς ωστόσο να ελαττώνεται το κωμικό αποτέλεσμα του γκροτέσκου. Ανάλογα παπαδιαμαντικά παραδείγματα αποτελούν η λιτή μακάβρια έκφραση επιβεβαίωσης θανάτου, που υφολογικώς θυμίζει την παραπάνω του Dickens, «Τὸ παιδίον ἦτο πνιγμένον, ἐντελῶς πνιγμένον» («Το Πνίξιμο του παιδιού» Γ, 279)⁸, το αναπάντεχο μακάβριο σχόλιο σε ένα περιστατικό που καταρχήν περιβάλλεται από χριστιανική ευλάβεια «Ὁ Σαψώνης, ὁ σκύλος τοῦ Σταμάτη ὁ ἀδέσποτος [...] ἀνωρθοῦτο, κ' ἐστηλῶνετο πρὸς τὸν τοῖχον τοῦ μικροῦ κτιρίου (= ὅπου η καλόγρια ἀδείαζε τα κόκαλα του μικρού παιδιού μέσα στο οστεοφυλάκιο), κ' ἐξέπεμπε γογγυσμούς συνεσταλμένης ἐπιθυμίας, ὡς νὰ ἤθελε νὰ εἶπη: “Κρίμα, τόσα κόκκαλα!”» («Φορτωμένα κόκκαλα» Δ, 221), αλλά και το ειδηχθές όνειρο της θειας-Συνοδιάς στο διήγημα «Οι Ελαφροῖσκιωτοι», όπου βλέπει «τὰ κόκκαλα τῶν νεκρῶν εἰς τὸ κοιμητήρι νὰ ζωντανεύουν, νὰ ὀρθοῦνται, νὰ κτυπῶνται μεταξύ των καὶ νὰ κάμνωσι τοιοῦτον φοβερόν θόρυβον!» (B, 494), περιεχόμενο που θεματικά βρίσκεται κοντά στις παρωδίες με λείψανα αγίων από τη μεσαιωνική ακόμα εποχή.⁹

Μεταβαίνοντας από το ευτράπελο στο σοβαρό γκροτέσκο, η αμφισημία και η σύγκρουση εντείνονται. Από τις πιο χαρακτηριστικές, κατεξοχήν γκροτέσκες σκηνές του ντικενσιανού έργου είναι εκείνη των δύο παιδιών, της Άγνοιας και της Ανάγκης, τα οποία περιβάλλονται με μια γκροτέσκα «αμφίεση» και, ασφαλώς, παραπέμπουν σε αλληγορικές αναπαραστάσεις:

«Κίτρινα, ισχνά, ρακένδυτα, μουτρωμένα, με αγριεμένο βλέμμα, αλλά και την ίδια στιγμή τσακισμένα μέσα στην ταπεινοφροσύνη τους. Εκεί που η χάρη της νιότης τους έπρεπε να φωτίζει τα χαρακτηριστικά τους και να τους χαρίζει πινελιές φρεσκάδας, ένα γέριχο χέρι σκληρό και ζαρωμένο τα είχε μαράνει, στρεβλώσει, κουρελιάσει. Εκεί που θα έπρεπε να βρίσκονται άγγελοι ενθροनि-

σμένοι, παραμόνευε ο διάβολος κοιτώντας γύρω του απειλητικά. Ούτε η χειρότερη εξαθλίωση και διαστροφή της ανθρώπινης φύσης, σε κανένα απ' τα μυστήρια της θαυμαστής δημιουργίας, δεν είχε αντικρίσει τόσο απαίσια και φοβερά τέρατα». («A Christmas Carol», CB I, 108)

Η φρικιαστική περιγραφή δύο μικρών παιδιών με αποκρουστικά χαρακτηριστικά γέρικα και σατανικά αποτελεί ανατροπή της ανθρώπινης φύσης και εκφράζει το δριμύ «κατηγορώ» του Dickens ενάντια στη μάστιγα της βιομηχανοποίησης¹⁰, η οποία συντέλεσε στην εξαθλίωση των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, ώστε τα φαινόμενα της άγνοιας και της ανάγκης να αποτελούν κοινό τόπο στην κοινωνία της βικτωριανής Αγγλίας.

Με μια ανάλογο τύπου, αλλά οπωσδήποτε όχι τόσο ακραία, εικόνα γκροτέσκου περιγράφει ο Παπαδιαμάντης στη *Φόνισσα* μια από τις νεαρές ηρωίδες του, ως φυτό που μεγαλώνει απειλητικά για το ανθρώπινο είδος:

«Κ' ἐκείνη ἡ μικρά, τὸ Κρινάκι, ἥτις δὲν εἶχε φεῦ! τοῦ κρίνου τὸ χρῶμα, ἂν καὶ φυσικὰ ἰσχνή, ἐδείκνυεν ἤδη συμπτώματα ἀναπτύξεως.

»Πῶς μεγαλώνουν, Θεέ μου! ἐσκέπτετο ἡ Φραγκογιαννοῦ. Ποῖος κῆπος, ποῖον λιβάδι, ποῖα ἄνοιξις παράγει αὐτὸ τὸ φυτόν! Καὶ πῶς βλαστάνει καὶ θάλλει καὶ φυλλομανεῖ καὶ φουντώνει! Καὶ ὄλοι αὐτοὶ οἱ βλαστοί, ὅλα τὰ νεόφυτα, θὰ γίνουν μίαν ἡμέραν πρασιαί, λόχμαι [= δασοτόπια κατάλληλα γιὰ κρύπτες αγριμιῶν καὶ θηραμάτων], κῆποι;» (Γ, 433).

Η αντιφατική εικόνα, η οποία αφενός περιγράφει ένα μικρό κορίτσι που φέρει το όνομα «Κρινάκι» (= σύμβολο αθωότητας) και ταυτόχρονα αποδίδει την ανάπτυξή του με όρους απειλητικούς, που παραπέμπουν στις άγριες συνθήκες της ζούγκλας (ή μήπως και στους νόμους της ζούγκλας;)¹¹, εντάσσεται στην αρχέγονη αντίληψη του γκροτέσκου όλων των εποχών, στη σύζευξη του ανθρώπινου με το δαιμονικό και το ζωώδες.

Το γκροτέσκο εξελίσσεται σε τερατώδες, όταν ο Dickens περιγράφει το φάντασμα που βασανίζει τον ήρωα του διηγήματος «The Haunted Man» παρομοιάζοντάς το με τεράστιο σκαθάρι, που προβάλλει σαν σκιά στον τοίχο (CB II, 246). Η εξωτερική εμφάνιση του φαντάσματος και η συμπεριφορά του περιγράφονται με εξαιρετικά ασυνήθιστο τρόπο: Το φάντασμα ταυτίζεται απόλυτα με τη μορφή του πρωταγωνιστή, σαν μια φρικιαστική αντιγραφή του εαυτού του, τονίζο-

ντας έτσι την πραγματική παρουσία του. Η συγκλονιστική λεκτική αναπαράσταση της εμφάνισης του φαντάσματος ως πανομοιότυπου του ήρωα που στοιχειώνει «με τη φρικιαστική κόπια του προσώπου του να κοιτάζει προς την ίδια μ' εκείνον κατεύθυνση και να έχει την ίδια μ' εκείνον έκφραση στο πρόσωπό του» (CB II, 264), όσο και η οπτική που τη συνοδεύει (εικονογράφηση από τον J. Leech) προσιδιάζουν στο μοτίβο της αντανάκλασης, των πανομοιότυπων ζευγών στην περίπτωση σατανικής συνύπαρξης ως σατανικού διδύμου, το οποίο αποτελεί συγκεκριμένη τεχνική γκροτέσκου στον Dickens.¹² Μια παρόμοια τεχνική αντανάκλασης απαντά και στο παπαδιαμαντικό διήγημα «Ο Πανδρόλογος», όταν ο νεαρός Μήτρος, στην προσπάθειά του να κουρέψει τα αγόρια του χωριού, επιστρατεύει έναν «παραμορφωτικό» καθρέπτη:

«Μὲ μίαν ψαλίδα, μίαν βούρτσαν, μίαν κτένα, ἐν προσόψιον σκοῦρον καὶ μ' ἓνα μικρὸν καθρέφτην τοῦ χεριοῦ, μὲ μικρὰν λαβήν. ὦ! ἓνα καθρέπτην τερατώδη, ἔχοντα δύο πρόσωπα, τὸ ἐν ἀνθρώπινον, τὸ ἄλλο θηριῶδες!

»ὦ! ἐὰν κανὲν παιδίον ὀκτῶ ἐτῶν ὀδηγεῖτο ἐκεῖ ὑπὸ τοῦ πατρός του, διὰ νὰ τοῦ κόψη ὁ Μῆτρος τὰ μαλλιά (καθὼς συνέβη εἰς ἐμέ, τὸν γράφοντα), πόσον ἐτρόμαζεν ὅταν, μὲ τρόπον, τοῦ ἔδειχνεν ὁ Μῆτρος, διὰ νὰ τὸ τρομάξη, τὴν ἀνάποδην ὄψιν, ὅπου θὰ ἔβλεπεν ἐν φρικῶδες μορμολύκειον!

»Ἦτον ὁ καθρέπτης τοῦ μέλλοντος, ἐκεῖνος. Ἐκεῖ ἔβλεπαν ὅλα τὰ ἀνήλικα ὄντα τὴν μέλλουσαν ἀσχημίαν των, ὅποιον μοῦτρο θὰ ἔκαμαν ἂν ἔσωναν νὰ γίνουν ἄνδρες... Ἐκεῖ θὰ ἠῦχeto κανεῖς, ἂν δὲν ἦτο εἰς ἀγνωσίαν καὶ πλάνην οἰκτρὰ περὶ τῶν πραγμάτων τοῦ κόσμου καὶ περὶ τῆς μελλούσης τύχης του, νὰ ἦτο ἀρκετὰ θεοφιλῆς διὰ ν' ἀποθάνη νέος... διὰ νὰ μὴ σώσῃ ποτὲ ν' ἀναπτύξῃ τόσην ἀσχημίαν, σωματικὴν καὶ ἠθικὴν, ὅσην σήμερον!» (Γ, 379)

Τα δύο αποσπάσματα παρουσιάζουν αναλογίες σημασιολογικού επιπέδου. Ο «τερατώδης» καθρέπτης του παπαδιαμαντικού διηγήματος, με τις δύο όψεις οι οποίες στην ουσία απεικονίζουν το ίδιο πρόσωπο, φανερώνει τη μελλοντική ασχήμια, στην οποία εκείνο μοιραία θα περιέλθει από τη φθορά του χρόνου και τις μέριμνες της ζωής. Το «θηριώδες» πρόσωπο πέρα από την εξωτερική ασχήμια συμβολίζει και την εσωτερική παρακμή της ψυχής, καθώς προσιωνίζεται την αναπότρεπτη απώλεια της παιδικής αθωότητας. Αντίστοιχα, το φάντασμα-αντίγραφο του ντικενσιανού ήρωα παρουσιάζει επίσης μια αντιφατική εικόνα: το εκ πρώτης όψεως οικείο θέαμα (η εξωτερική φυσιολογία του εαυτού του) μετατρέπεται αυτόματα σε αποκρουστικό, γιατί απεικονίζει ένα πρόσωπο ξένο προς τον εαυτό του, απογυμνωμένο από τον εσωτερικό

πλούτο των αναμνήσεων που συνθέτουν την ψυχοπνευματική ιδιοσυγκρασία και ταυτότητά του. Και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις, η δεύτερη αποκρουστική όψη προσπαθεί με την τρομοκράτηση να επιβληθεί στην πρώτη, να τη φέρει αντιμέτωπη με ένα κακό και απευκταίο μέλλον και να τη συνετίσει, άλλοτε φανερά, όπως στον Παπαδιαμάντη, και άλλοτε με τρόπο αποκρυφιστικό και αμφιλεγόμενο, όπως στον Dickens.

Μια ακραία όψη του γκροτέσκου συναντάται στις περιπτώσεις όπου το τραγικό συμβάν του θανάτου αποτελεί αντικείμενο κοινωνικής ή οικονομικής εκμετάλλευσης, όπως στο ντικενσιανό διήγημα «A Christmas Carol» και στα παπαδιαμαντικά «Η Μαούτα» και «Απόλαυσις στη γειτονιά». Στο πρώτο διήγημα, κατά το τελευταίο όραμα του Scrooge, μια ομάδα ρακένδυτων μικροπωλητών εμπορεύεται τα προσωπικά του αντικείμενα, μετά το θάνατό του, γύρω από την τρισάθλια συλημένη σωρό του. Ο κυνικός διάλογος αποκαλύπτει μια κοινωνική «τερατουργία» που αγγίζει τα όρια της ιεροσυλίας: οι αδίστακτοι μικρέμποροι αφαιρούν τις κουρτίνες από το νεκροκρέβατο του Scrooge και απογυμνώνουν το έτοιμο προς ταφή σώμα από το ένδυμά του (CB I, 116-118).

Ανάλογο ως προς τη θεματική σύλληψη περιστατικό απαντά στο παπαδιαμαντικό διήγημα «Η Μαούτα». Στο όνειρο της μικρής Μοσκαδώς (παράδοξο επίσης το γεγονός ότι το αποτρόπαιο θέαμα ονειρεύεται ένα μικρό κοριτσάκι, ενώ η μεγαλύτερη αδερφή της παρακολουθεί, έντρομη από τις αντιδράσεις της), το ανώνυμο πλήθος ιεροσυλεί στο άψυχο σώμα της γρια-Μαούτας, όπως και οι ντικενσιανοί καταχραστές του προηγούμενου αποσπάσματος:

«Γού γού! πὰ πὰ πὰ! Κάμε, Θέ μου, ἔλεος! Πῶς τὴν τραβοῦν! πῶς τὴν ἀρπάχνουν! πῶς τὴν φορτώνουν, Θέ μου! τί φόρτωμα εἶν' αὐτό; Νά, τὴν Μαούτα βλέπω, ἀπὸν στοῦ σπῆτι, τὴν κυρά μας. Καὶ τὴν φορτώνουν κάσσεσ, παλιοσάνιδα, τσότρες, κόσκινα, ταψιά... Κοσκινοῦ ἔγινεσ, Μαούτα;... Γιατὶ τὴν φορτώνουν ἔτσι; Καὶ τὴν τραβοῦν, καὶ τὴν σπρώχνουν ἔμπρός. Ἔλεος! ἔλεος! Νὰ καὶ μιὰ σκαφίδα, καὶ δυὸ κόφεσ γεμᾶτεσ στάχτη... Ἄ! κ' ἕνα στατήρι; Τί τὸ θέλουν, τάχα, τὸ στατήρι, γιὰ νὰ ζυγιάσουν τίς ἁμαρτίεσ τῆσ; Ἐμπρός, ἔμπρός, ἀπ' τὰ κεραμίδια ψηλά! Νά, ἄγγελοσ Κυρίου μὲ τὰ φτερά γαλάζια, καταγάλανα, χρυσᾶ. Νὰ καὶ τ' Ἀραπάκια... ἕνα σωρὸ ἀνθρωπάκια μαῦρα, γυφτόπουλα μικρά, σὰ νυχτερίδεσ, ἀπλώνουν τὰ χέρια τουσ, μὲ τὰ φτερά κολλημένα... τὴν ψυχὴ τῆσ ἀρπάχνουν!... Ἔλεοσ, Θέ μου, ἔλεοσ!» (Δ, 65)

Στο διήγημα «Απόλαυσις στη γειτονιά» η τραγική αυτοκτονία ενός δεκαοκτάχρονου νέου από ερωτική απογοήτευση αντιμετωπίζεται με

διάθεση κοινωνικής κατανάλωσης. Κατά τη μεταφορά του νεκρού οι παρευρισκόμενοι επιδιώκουν κυρίως να ικανοποιήσουν την αδηφάγα περιέργειά τους παρά να εκφράσουν ευλάβεια προς το θανόντα. Εξάλλου, το οξύμωρο του τίτλου «Απόλαυσις» και του θέματος του διηγήματος (η κηδεία ενός αυτόχειρα) προσφέρουν ένα επιπλέον γκροτέσκο αποτέλεσμα. Ο χειμαρρώδης διάλογος των περιοίκων χωρίς διευκρινιστικά για τους ομιλητές σχόλια —και συνεπώς, ανοικτός σε κάθε ερμηνεία— και οι αλλεπάλληλες ερωταποκρίσεις, που αποκαλύπτουν τμήματα του παρελθόντος του δυστυχή, εκφράζουν απουσία συναισθήματος και διάθεση εμπαιγμού του νεκρού. Από την άποψη αυτή, το διήγημα συνδέεται, τόσο ως προς την αφηγηματική τεχνική αλλά και ως προς τη θεματική του, με τη «μενίππειο σάτιρα», η οποία «αντλεί την κωμική της ενέργεια από την ανατροπή των πραγμάτων, όταν οι άνθρωποι πεθαίνουν».¹³ Ωστόσο, ο θάνατος είναι μόνο η αφορμή: ο Παπαδιαμάντης χρησιμοποιεί τη σοβαρότητα του θανάτου για να επικρίνει την επιπολαιότητα των ζωντανών. Εδώ ο διάλογος είναι ενδεικτικός της τερατουργίας των ανθρώπινων αντιδράσεων, γεγονός που, όπως προκύπτει από το ακόλουθο απόσπασμα, εξακολουθεί και μετά θάνατον:

«—Σταματούλα, δὲν ἀκοῦς; τὸ παιδί ἔσκασε νὰ κλαίη!

—Ἄς κλάψη· ζαλίζεται νὰ τὸν σκύβω στὴν ταράτσα, καὶ δὲ θὰ ἰδῶ τίποτε.

—Νά, τώρα θὰ βγοῦν ἔξω.

—Μὰ γιατί ἄργησαν;

—Ἄργοῦν πολύ.

—Ἄχ! Πότε θὰ βγοῦν;

—Θὰ τὸν ἰδοῦμε, μαμά; θὰ τὸν ἰδῶ κ' ἐγώ;

—Τώρα θὰ βγοῦν.

—Μὰ πῶς ἄργοῦν ἀκόμα;

—Νὰ τώρα πῆραν στὰ χέρια τὸ Σταυρό, τὰ φανάρια.

—Νά, βγαίνουν.

—Νὰ οἱ παπάδες!

—Νά, τώρα θὰ βγῆ τὸ λείψανο!

—Ποῦ 'ναί το, μαμά; ποῦ 'ναί το;

—Νά!

—Ἦχ! μαῦρος, μαῦρος, ποῦ ἔγινε! ἀπ' τὴ μαχαιριὰ τάχα; χύθη-
κε τὸ αἷμα· πῶς μαύρισε!

—Ἐγὼ δὲ βλέπω, μαμά!... μαμά!

—Νά, ἐκεῖ· βαστάξου καλά, μὴ σκύβης.

—Ἄχ! καημένα νιάτα! κριμας! κριμας!»

(Γ, 259-260)

Μια συνανάγνωση με το προηγούμενο επεισόδιο του «A Christmas

Carol» μας οδηγεί στην εύλογη παρατήρηση ότι τα περιστατικά δεν είναι παράλληλα μεταξύ τους. Ο Dickens αποτυπώνει ασύστολα τις υβριστικές πράξεις και σκέψεις των ιερόσυλων, οι οποίοι δεν διστάζουν να αφαιρέσουν τα ρούχα του νεκρού ακόμα και μετά την ετοιμασία του προς ταφή. Ανάλογης έντασης είναι και οι αντιδράσεις του Scrooge στο αποτρόπαιο θέαμα και άκουσμα, που κορυφώνουν τον τρόπο και τη συντριβή του, συντείνοντας κατ' αυτό τον τρόπο στην ολοκληρωτική μεταμέλειά του. Αντίθετα, ο Παπαδιαμάντης δεν καταφεύγει σε τέτοιου είδους ακρότητες: αποτυπώνει τη γενικότερη εναλλαγή του τραγικού και κωμικού στην πραγματική ζωή και ταυτόχρονα εντείνει το στοιχείο της σκληρότητας και της τραγικότητας, προσφέροντας ένα παράδειγμα γκροτέσκου σε ειρωνικό-σατιρικό πλαίσιο. Η αθλιότητα των ανθρώπινων αντιδράσεων αυξάνεται ως τα όρια του αφόρητου: το μόνο που του απομένει πια για να δώσει ένα τέλος είναι η λιτή φράση που συμπυκνώνει με χριστιανική φιλευσπλαχνία την προσωπική του άποψη για το γεγονός: «Καὶ τὸ βάσανον τοῦ ἀτυχοῦς νεκροῦ ἔμελλεν ὄσονόπω νὰ τελειώσῃ. Ἀπῆλθε μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ εὕρῃ εἰς τὸν ἄλλον κόσμον ὀλιγωτέραν περιέργειαν». (Γ, 260)

Όπως ήδη επισημάναμε παραπάνω¹⁴, το γκροτέσκο εμπεριέχει πολλές φορές στοιχεία του μακάβριου, ενός είδους όπου, κατά το συνδυασμό του ανατριχιαστικού με το κωμικό, το πρώτο υπερτερεί σημαντικά του δεύτερου.¹⁵ Ορισμένες φορές, τόσο ο Dickens όσο και ο Παπαδιαμάντης καταφεύγουν σε ρεαλιστικές, «στυγνές» περιγραφές χώρων και καταστάσεων που σχετίζονται άμεσα με το θάνατο, αποδίδουν την ασχήμια του και εκφράζουν όλη την αποστροφή που προκαλεί ως θέαμα, επιτρέποντας ταυτόχρονα μια υπέρπυουσα αίσθηση κωμικότητας.

Στο διήγημα «A Christmas Carol» η σατιρική περιγραφή του νεκροταφείου, με κύρια χαρακτηριστικά την πλούσια βλάστηση, που δεν αποτελεί ένδειξη υγιούς ζωής, όπως υπό άλλες συνθήκες θα σήμαινε το γεγονός της εύφορης γης, αλλά «ζωής» θανατερής, αφού τροφοδοτείται από τα πτώματα που διαποτίζουν το υπερκορεσμένο σε συστατικά έδαφος, αποτελεί από τα πλέον ανατριχιαστικά δείγματα του μακάβριου (CB I, 124). Ο Dickens αποκαλεί ειρωνικά το νεκροταφείο «ευυπόληπτο μέρος» με την εμφατική επανάληψη της λέξης «worthy», η οποία επανεμφανίζεται με το ίδιο ειρωνικό ύφος στο διήγημα «The Chimes», για να προσδιορίσει το ποιόν ενός υποκριτή δημοτικού συμβούλου: «Εκείνος ο ευυπόληπτος κύριος» (CB I, 170). Εντείνοντας τη σάτιρα και την κοινωνική κριτική του, ο Dickens παρουσιάζει τη φτώχεια του μικρού τραγουδιστή των Χριστουγέννων να φαίνεται ακόμη σκληρότερη μπροστά στα αδυσώπητα στοιχεία της φύσης και το ανελέητο κρύο. Η σατιρική πένα του συγγραφέα καταφεύγει σε παρομοιώσεις ανατρι-

χιαστικές: «Ο κάτοχος μιας τσοσδά μικρής μυτούλας, βασανισμένης και καταφαγωμένης από το κρύο, όπως τα κόκαλα κατατραγανίζονται από τα σκυλιά, έσκυψε στην κλειδαρότρυπα του Scrooge να του τραγουδήσει χαρούμενα ένα χριστουγεννιάτικο σκοπό» (CB I, 52-53).

Μια ανάλογα ανατριχιαστική νεκρική εικόνα ξετυλίγεται στην εισαγωγική παράγραφο του παπαδιαμαντικού διηγήματος «Ο Αβασκάνος του Αγά», όπου η μακάβρια παρομοίωση «Όμοιον με νεκρικών κρανίων άρτίως έκταφέντος σκελετοῦ, με τὰς κόγχας κενὰς ὀφθαλμῶν, με τὴν μύτην φαγωμένην, φοβερόν θέαμα, σκέλεθρον γυμνὸν καὶ παγωμένον φαντάζει ἀπὸ μακρὰν τὸ μικρὸν τζαμίον τοῦ ἐρημωμένου χωρίου» (Γ, 139) βρίσκεται σε άμεση αντιστοιχία με την τύχη του ήρωα του διηγήματος. Το τζαμί αποτελεί το αντικειμενικό σύστοιχο της κατάστασης του Αγά, ο οποίος συνεπεία βασκανίας ασθένησε βαριά και πέθανε. Η αφήγηση από την αρχή μέχρι το τέλος διέπεται από μια εκπληκτική συνέπεια ανάμεσα στο θεματικό άξονα (θάνατος από βασκανία) και τα αισθητικά μέσα (μακάβριο).

Ανάλογα ακραία, τόσο στη σύλληψη όσο και στη λεκτική απόδοση, εικόνα θανάτου συναντάμε και στο διήγημα «Ολόγυρα στη λίμνη», όπου τα κουφάρια πλοίων αποδίδονται ως ανθρώπινα πτώματα: «ἐφαίνοντο θλιβερώς μειδιῶντα, με ὀδόντας ἄνευ χειλέων, ὡς νὰ ὤκτειρον βλέποντα ἐκ τοῦ σύνεγγυς τὴν τόσσην μανιώδη μέριμναν καὶ μεταλλευτικότητα τῶν ἀνθρώπων. [...] Πόσαι χεῖρες ἀνθρώπων πυρετωδῶς ἐργασθεῖσαι ἄλλοτε ἐδῶ δὲν ἔκειντο ξηραὶ εἰς τὰ βάθη τῆς γῆς, πόσαι κεφαλαί, τόσον ἔχουσαι ἐγκέφαλον, ὅσος θὰ ἤρκει, καθ' ἃ ἔλεγε γηραιὸς ναυτικός, “διὰ νὰ παλαμίση (= η επάλειψη με μυαλό, κατά τη μακάβρια έκφραση ναυτικού) τις ἕνα καράβι ὀλόκληρο”, δὲν ἔθρεψαν ἀδηφάγα κῆτη εἰς τὸν βυθὸν τοῦ πόντου!» (B, 383). Η μακάβρια σκηνή προβάλλει τη ματαιοδοξία της ανθρώπινης επιδίωξης κέρδους, καθώς τα καράβια, που για τη ναυπήγησή τους είχαν απαιτήσει την καταστροφή μυριάδων δέντρων και τον κόπο εργατών, είχαν καταλήξει από κάποιο ναυάγιο στο βυθό της θάλασσας, συμπαρασέρνοντας και τους επιβαίνοντες. Ο κύκλος της ζωής εκτείνεται από τον άνθρωπο στα αντικείμενα που τον περιστοιχίζουν. Η βαθιά και πικρή ειρωνεία της ματαιότητας των πραγμάτων, που αποτυπώνει η παραπάνω σκηνή, συνοψίζεται στο αποφθεγματικό συμπέρασμα «Οὕτως ἡ ἀνάγκη τοῦ βίου καὶ ἡ συνήθεια δεσπόζουσι τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων!» (B, 383), ενώ η ὅλη μακάβρια εικόνα αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του σατιρικού είδους «sententiae» (δηλαδή το καταληκτικό συνοπτικό συμπέρασμα που γενικεύει) και ταιριάζει στην ηθικοπλαστική σάτιρα που φέγει τη ματαιότητα των ανθρώπινων επιδιώξεων και επιθυμιών.

Σε προηγούμενο σημείο της εργασίας αυτής έγινε λόγος για την «προσωπική εμπειρία» θανάτου που βιώνει ο Scrooge όταν αντικρίζει τη σύλληψη της σωρού του. Οι αντιδράσεις του δηλώνουν ανείπωτη φρίκη: «Αναπήδησε έντρομος γιατί η σκηνή είχε αλλάξει, και τώρα άγγιζε σχεδόν ένα κρεβάτι· ένα γυμνό κρεβάτι χωρίς κουρτίνες· πάνω του και πίσω από ένα κουρελιασμένο σεντόνι, κείτονταν κάτι σκεπασμένο μέχρι πάνω, που, αν και ήταν βουβό, αποκαλύφθηκε με γλώσσα φρικιαστική» (CB I, 117-118).

Η «προσωπική εμπειρία» θανάτου του Scrooge μάς θυμίζει μια διαφορετικής διάθεσης μεν, αλλά με ανάλογα ως ένα σημείο μηνύματα κοινωνικής παρακμής και απομόνωσης, φαντασίωση του Παπαδιαμάντη, όπως περιγράφεται στο διήγημα «Το Ζωντανό κιβούρι μου». Αφού μας περιγράφει το σπίτι στο οποίο διέμενε στην Αθήνα, «καλυβάκι ξεχωριστόν από τήν σειράν τῶν ἄλλων χαμογείων», «μικρόν κελίον», «ὅπου ἔμεινε ἕκτοτε δώδεκα ἔτη τῆς ἀνωφελούς ζωῆς του», προβαίνει στην ακόλουθη φανταστική εικόνα παρομοίωσης του σπιτιού του με ζωντανό φέρετρο ως «πρόβα θανάτου»:

«Ἐξύπνησα με τὴν ἐντύπωσιν —καθότι ἔβλεπα κ' ἕνα κυπαρισάκι νὰ σείεται θλιβερά, ἀντικρὺ ἐκεῖ εἰς μίαν αὐλήν, πέραν τοῦ δρόμου— ὅτι εἶχα κοιμηθῆ μέσα στοῦ κιβούρι μου, τὸ ὁποῖον μοῦ εἶχε κτίσει, ὅπως προαπολαύσω καὶ λάβω πείραν τοῦ πράγματος, ἢ εὐμενῆς Μοῖρα» (Δ, 618).

Περισσότερο τολμηρή ως προς τη μακάβρια σύλληψη είναι η «πρόβα θανάτου» στην οποία η γριά θεία του διηγήματος «Η Τύχη απ' την Αμέρικα» υποβάλλει τη δωδεκάχρονη Αφέντρα, καθώς την προτρέπει να δοκιμάσει τον τάφο τον οποίο είχε ετοιμάσει η ίδια για τον εαυτό της, προκειμένου να διαπιστώσει πώς θα φαίνεται όταν πεθάνει:

«Ἡ παιδίσκη μειδιῶσα, ἄκακα, ἄφοβα, ἄφησε τὸ καλαθάκι της καὶ κατέβη εἰς τὸν κενὸν λάκκον. Ἐκάθισε κάτω, περιμαζεύουσα τὰ κράσπεδα τοῦ φορέματός της, εἶτα ἐξηπλώθη, ἔσταύρωσε τὰ χεράκια της, ἔκλεισε τὰ ματάκια της, καὶ ἐκαμάρωνεν ὁμορφᾶ-ὁμορφα, καθὼς ἔλεγεν ἢ γραῖα θεία της.

— Φτάνει τώρα, ἔκραξεν ἡ χήρα τοῦ ἐπάρχου· σήκω ἀπάνω, μὴ μᾶς ἰδοῦν, καὶ λένε, τί πάθανε αὐτές;... Τί ὁμορφα ποὺ κάνεις τὴν πεθαμένη!... Ἀνέβα γλήγορα, καὶ πᾶμε» (Γ, 339).

Ὅπως διαφαίνεται ἀπὸ τα υποκοριστικά (καλαθάκι, χεράκια, ματάκια), ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τον ἡρεμο καὶ οικεῖο αφηγηματικὸ τόνο, ἡ αντιμετώπιση τῆς ιδέας τοῦ θανάτου, ἀκόμα καὶ ἀπὸ ἕνα μικρὸ παιδί, δὲν προκαλεῖ τα συγκλονιστικὰ αἰσθήματα τρόμου τα ὁποῖα βιώνει ὁ ντι-

κενσιανός ήρωας. Ωστόσο, όταν οι φίλες της μικρής Αφέντρας πληροφορούνται το γεγονός και της βάζουν την ιδέα των βρικόλακων, εκείνη παθαίνει νευρικό κλονισμό, ο οποίος προκαλείται περισσότερο από την απειλή του υπερφυσικού στοιχείου παρά από τη δοκιμαστική εμπειρία θανάτου.

Επόμενο στάδιο της μελέτης αφορά την ανίχνευση του γκροτέσκου κατά την αποτύπωση των χαρακτήρων. Στη διηγηματογραφία του Dickens και του Παπαδιαμάντη απαντούν γελοιογραφικοί χαρακτήρες που δομούνται γύρω από την ιδέα μιας «υπερβολικής» αποτύπωσης (καρικατούρες)¹⁶. Η διαγραφή τους βασίζεται λιγότερο στη δράση και περισσότερο στη σκωπτική υπερβολή χαρακτηριστικών του προσώπου ή ιδιαίτερων γνωρισμάτων συμπεριφοράς, όπως αυτά αποτυπώνονται στις κατά βάση επαναληπτικές πράξεις τους. Αντίθετα από τους καθαρά γκροτέσκους χαρακτήρες, οι καρικατούρες δεν υποδηλώνουν σύγχυση ανάμεσα σε ασυμβίβαστα γνωρίσματα, αλλά το κωμικό αποτέλεσμα προκύπτει από τη γελοιογραφική παραμόρφωση ορισμένων τυπικών χαρακτηριστικών τους.

Στο παραπάνω πλαίσιο της «υπερβολικής» αποτύπωσης, τόσο ο Dickens όσο και ο Παπαδιαμάντης σκιαγραφούν τους γελοιογραφικούς χαρακτήρες τους δίνοντας έμφαση σε ορισμένα συγκεκριμένα φυσιογνωμικά στοιχεία, που παραπέμπουν σε αντίστοιχα γνωρίσματα ψυχοδομής και προσωπικότητας. Ο Dickens αποδίδει σχεδόν με τρόπο φωτογραφικό τις καρικατούρες του δικηγόρου Snitchey ως γλοιώδους κορακιού ή καρακάξας, του γιατρού ως αχλαδιού με κοτσάνι, της υπερφίαλης και επιτηδευμένης Mrs Snitchey με την εικόνα παραδείσιου πουλιού, ή του υπέργηρου ρυτιδιασμένου κυρίου Mutuel με καρυδότσουφλο.

Οι παπαδιαμαντικοί γελοιογραφικοί χαρακτήρες, κωμικοί και γελοίοι αλλά σε καμιά περίπτωση αλλόκοτοι ή απειλητικοί, αποδίδονται κυρίως με όρους των προτερημάτων ή ελαττωμάτων τους. Διαθέτουν, όπως και οι αντίστοιχοι ντικενσιανοί, κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, εξωτερικό ή συμπεριφοράς, το οποίο μετατρέπεται σε αντικείμενο σάτιρας, και κατ' επέκταση συνιστά το βασικό γνώρισμά τους. Ανάμεσά τους, ο ιταλικής καταγωγής μπαρμπα-Πύπης, θύμα ξενομανίας και κομπορημοσύνης, που «*όταν έμειδία [...] δέν έμειδίωv μόνον αί γωνίαi, τών χειλέων, αί παρειαι και τὰ οὐλα τών οδόντων του, άλλ' έμειδίωv οί ίλαροι και ήμεροι οφθαλμοί του, έμειδία στίλβουσα ή σιμη και πεπλατυσμένη ρίς του, ό μύσταξ του ό εύθυσμένος με λεβάνταν και ώς δια κολλητοῦ κηροῦ λελεπτυσμένος, και τὸ ὑπογένειόν του τὸ λευκὸν και έπιμελωσ διατηρούμενον, και σχεδόν ό κοῦκος του ό στακτερός, ό λοξός κ' έπικλινής πρὸς τὸ οὔς, όλα παρ' αὐτῶ έμειδίωv*» («Πάσχα Ρωμέικο» Β,

177), ο ξεπεσμένος αριστοκράτης Ιταλοκερκυραίος μπαρμπα-Πούπης, ο οποίος —αν και κλινήρης— εξακολουθούσε να ντύνεται κατά τρόπο εκκεντρικό¹⁷, «ἔζη ὡς πίθηκος τῆς πολυτελείας» («Ο Αντίκτυπος του νου» Δ, 373), ο πονηρός γραμματικός του ειρηνοδικείου που «οσφραίνεται» το θύμα του «ὡς τῆς γάττας τῆς ὀσφρανθείσης ποντικόν» («Ο πολιτισμός εις το χωρίον» Β, 245), ο πανέξυπνος επιχειρηματίας καπετάν-Στέφος, που «τοῦ ἤρχοντο ὄλαι οἱ ἐπιχειρήσεις [...] ὅπως στὸν μποῦφον τὸ πουλί» (Γ, 651), επειδὴ εκμεταλλευόταν κάθε ευκαιρία για πλουτισμό και ο οποίος αποδίδεται με μια εικόνα, «ἥτις παρίστανεν ἐπὶ μακρᾶς ὀθόνης τεραστίαν σκούναν, πλέουσαν μὲ φουσκωμένα τὰ πανιά. Ἐπὶ τῶν κεραιῶν τῆς ἐφαίνετο μία περίεργος μορφή, ἐν ἄγνωστον εἶδος ζώου, μὲ στόμα ἀνοιχτόν, καὶ γύρω εἰς τὴν μορφήν ταύτην νέφος ζωυφίων πτερωτῶν, τὰ ὅποια ἔπιπτον εἰς τὸ χάσκον στόμα» («Τ' Μπούφ' τοῦ π'λί» Γ, 652-653), η «κακομάντις» και υποκριτική γρια-Περμάχου, η οποία προσμένει με χαιρεκακία το τέλος της βασκανεμένης, ετοιμοθάνατης νύφης «ὀκλάζουσα εἰς μίαν γωνίαν ἀντικρὺ τῆς ἐστίας, ὁμοία μὲ τὴν κουκουβάγια» («Η Χτυπημένη» Β, 139).

Η κωμικότητα των παραπάνω γελοιογραφικῶν χαρακτήρων οφείλεται πρωτίστως στην «παρεκκλίνουσα συμπεριφορά με σατιρική παραποίηση και υπερβολή της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας», και αφετέρου στην «κωμική υπέρβαση και καταστροφή της έννοιας του πραγματικού γενικότερα»¹⁸. Οι παρομοιώσεις ανθρώπινων φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν με ἀντίστοιχα ζῶα, που παρατηρούμε στα περισσότερα ἀπὸ τα παραπάνω αποσπάσματα, ἀποτελεῖ τεχνική γκροτέσκου με ιδιαίτερη λειτουργία. Σύμφωνα με αὐτήν, η οπτική τέχνη του γκροτέσκου, η οποία λειτουργεῖ μέσα ἀπὸ την υποτιθέμενη ομοιότητα ἀνθρώπινων προσώπων με ζωοκεφαλές ἢ με ἄλλα μη ἀνθρώπινα ἀνάλογα, ἀποτελεῖ μια μέθοδο ἀποκάλυψης της υποκρισίας και του δόλου, που υποκρύπτονται κάτω ἀπὸ την ἐπίφαση της ἀρετῆς των χαρακτήρων, και συνεπῶς ἀντικατοπτρίζει την ἠθική τους. Πρόκειται για μια τεχνική, η οποία παρατηρεῖται ἤδη ἀπὸ την ἀρχαιότητα, ἐντάσσεται στην ευρύτερη παράδοση της ζωομορφοποίησης ἢ προσωποποίησης¹⁹, ἐνῶ ἀργότερα ἐμπλουτίζεται ἀπὸ την παράδοση του γερμανικῶν ρομαντισμοῦ ἢ ἀκόμα και της γοθθικής λογοτεχνίας²⁰. Η ἀπόδοση των φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν λειτουργεῖ ως δείκτης του ἐσωτερικῶν κόσμου των περιγραφόμενων προσώπων. Η ἀποτελεσματικὴ κωμικότητα της τεχνικῆς αὐτῆς, ωστόσο, προϋποθέτει την ἀντίστοιχη γνώση ἀπὸ τον ἀναγνώστη ὅσον ἀφορᾶ τις σατιρικές της συνδηλώσεις και προεκτάσεις, ἐνῶ ταυτόχρονα προσφέρει κωμικὸ ἀποτέλεσμα, συνδυάζοντας και, κυρίως, ἀνατρέποντας λογικές αιτιακές σχέσεις των δεδομένων της πραγματικότητας.

Η γκροτέσκα γελοιότητα και επικίνδυνη απειλητικότητα, που συνυπάρχουν κυρίως στις δοξασίες και αντιλήψεις για δαιμονικά όντα (καλικιάντζαροι, μάγισσες, δράκοι κτλ.) και συνδέονται με την ελληνική λαϊκή παράδοση, συναντώνται και σε παπαδιαμαντικούς χαρακτήρες, ιδιαίτερα στους ειδηχθείς σε εμφανή ρόλο κακού, η αντικοινωνική ή μισάνθρωπος συμπεριφορά των οποίων αποδίδεται με τις αναλογίες τους προς χαρακτηριστικά ζώων. Ανάμεσά τους, ο Αγρίμης («*ἀκτένιστος, ἄγριος [...] με ἀπλανεῖς καὶ ἐσβεσμένους τοὺς ὀφθαλμούς, με κοκκινισμένα τὰ βλέφαρα*», Γ, 195, «*παράδοξος ἄνθρωπος*», «*ἀλλόκοτον ὄν εἶχε πάντοτε τὸ στόμα ἀνοιχτόν, καὶ οἱ πρόσθιοι ὀδόντες του ἐφαίνοντο ἀραιοί, ὑπόμαυροι, καὶ οἱ τέσσαρες κυνόδοντες του ἦσαν λίαν αἰχμηροί*», «*ἀληθῆς λυκάνθρωπος*» Γ, 200) του διηγήματος «*Θέρος-Έρος*», ο οποίος επιτίθεται στη Ματῆ με εγκληματικές προθέσεις βιασμού και πνιγμού, ενώ η σκηνή της απόπειρας περιγράφεται ως πάλη ανθρώπου με ζώο: «*Ἡ κόρη, ὠχρά, ἡλλοιωμένη, με τὴν κόμην ἄτακτον, προσεπάθει με τὰς ἀπαλὰς χεῖρας της νὰ ξεκολλήσῃ ἀπὸ τὸ σῶμα της τὰς ὀπλὰς τοῦ Ἀγρίμη. Ἄλλ' οἱ ὄνυχές του οἱ μαῦροι καὶ ἀπερίκοπτοι εἶχον ἀπογαμφωθῆ σχεδὸν καὶ ἐφαίνοντο οἶονεὶ στοιχειωμένοι*» (Γ, 202). Η μάγισσα και «*ἀπαίσιος γραῖα*» Βότσαινα του διηγήματος «*Ὠχ! Βασανάκια*» (Γ, 16), η οποία κυνηγά τα νεαρά κορίτσια για «*νὰ σχίσῃ τὰς ἀβρὰς σάρκας*» τους από ζηλοφθονία και κακεντρέχεια για την ομορφιά της νιότης τους, αποδίδεται και πάλι με χαρακτηριστικά ζώου «*με τοὺς σκληροὺς καὶ χελωνοδέρμους πόδας της πλήττοντας τὸ ἔδαφος ὡς πέταλα φορβάδος*» (Γ, 17).

Αντίθετα, οι καθαρά γκροτέσκοι χαρακτήρες της ντικενσιανῆς και παπαδιαμαντικής διηγηματογραφίας, δομημένοι πάνω στα συνδυαστικά ζεύγη «*κωμικό - χυδαίο*» και «*μυστηριώδες - αποκρουστικό*», είναι άλλοτε ρεαλιστικές αποτυπώσεις και άλλοτε αποκυήματα μιας τολμηρῆς και αβίαστης φαντασίας, που ιδιαίτερα για τον Dickens όχι μόνο προσεγγίζει αλλά και υπερβαίνει τα όρια του γκροτέσκου.²¹ Οι χαρακτήρες αυτοί, κοινωνικά απομονωμένοι, παραμορφωμένοι από την ασχήμια ή την αρρώστια της ψυχῆς τους, αποκτούν στα μάτια των άλλων χαρακτήρων ή και των αναγνωστών χαρακτηριστικά τρομακτικά και τερατώδη. Ταυτόχρονα, ωστόσο, το αποκρουστικό στοιχείο αποδίδεται με σατιρικό τρόπο ή συμφύρεται με κωμικούς παραλληλισμούς, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι ένα ανάμεικτο αίσθημα δυσαρμονίας και ανατροπῆς.

Ο πιο χαρακτηριστικός γκροτέσκος χαρακτήρας της ντικενσιανῆς διηγηματογραφίας, ο Scrooge («*A Christmas Carol*»), είναι ολοκληρωτικά και συνειδητά αποκομμένος από τον κοινωνικό ιστό, ο πιο μισητός, ο πιο μοναχικός άνθρωπος στον περίγυρό του, αλλά ταυτόχρονα ακό-

μα και τα πιο απεχθή γνωρίσματά του προκαλούν μια αίσθηση γελοίου και κωμικού. Η εξωτερική περιγραφή των χαρακτηριστικών του αποκτά πρόσθετες αρνητικές διαστάσεις με τις ευρηματικές παρομοιώσεις και τους εύστοχους παραλληλισμούς:

«Ήταν σφιχτοχέρης στις δουλειές του, ένας άπληστος γεροαμαρτωλός, που έστυβε, ξεζούμιζε, εκμεταλλευόταν ανελέητα τους ανθρώπους για ν' αρπάξει. Σκληρός και δηκτικός σαν τσακμακόπετρα, που όσο κι αν την τρίβεις δεν βγάζει ούτε σπίθα. Μυστικοπαθής και μοναχικός σαν στρείδι. Το ψύχος της καρδιάς του πάγωνε τα γέρικα χαρακτηριστικά του, κοκάλωνε τη μυτερή του μύτη, ζάρωνε τα μάγουλά του, έκανε άκαμπτη την περπατησιά του, κόκκινα τα μάτια του, μελανά τα λεπτά του χείλη και τη φωνή του στριγγιά και κακώχη» (CB I, 46).

Ο διάσημος ήρωας προφασίζεται τη ζεστασιά του κρεβατιού του για να αποφύγει τη νυχτερινή περιπλάνηση με το φάντασμα του παρελθόντος, ενώ ταυτόχρονα περιγράφεται ως «ο Δράκος» της οικογένειας του ταλαίπωρου υπαλλήλου του («*the Ogre of the family*», CB I, 98). Άλλος ένας απεχθής και δολοπλόκος χαρακτήρας, ιδιοκτήτης εταιρείας παιχνιδιών, ο Tackleton, αντιστοίχως, ο «Δράκος» του σπιτιού («*a domestic Ogre*», CB II, 41), ο οποίος απολαμβάνει να κατασκευάζει κούκλες αποκρουστικής όψης, τρομακτικές μάσκες, μαλλιαρούς ήρωες με σατανικό πρόσωπο και οτιδήποτε μπορούσε να προκαλέσει ανεξίτηλα σημάδια φόβου στις παιδικές ψυχές, περιγράφεται ως εξής:

«Δεν έμοιαζε καθόλου με γαμπρό, έτσι που στεκόταν [...], με μια σύσπαση στο σταφιδιασμένο του πρόσωπο, με το καμπουριασμένο σώμα του, το καπέλο του να τραντάζεται πάνω από τη γέφυρα της μύτης του, και τα χέρια του κολλημένα βαθιά μέσα στις τσέπες του, με όλο το σαρκαστικό αρρωστιάριο παρουσιαστικό του, να ρίχνει διερευνητικές ματιές πίσω από μια μικρή γωνίτσα του μικροσκοπικού ματιού του, λες και συμπυκνωνόταν σ' αυτό το υποχθόνιο ύφος ολόκληρου σμήνους κοράκων» («*The Cricket on the Hearth*», CB II, 42).

Μια πρώιμη γκροτέσκα αποτύπωση χαρακτήρα απαντά ήδη στο μυθιστόρημα του Παπαδιαμάντη *Η Γυφτοπούλα*, προσφέροντας τα πρώτα ψήγματα μιας κωμικής-σατιρικής φλέβας που θα ωριμάσει και θα εξελιχθεί αργότερα στα διηγήματά του:

«Καί τότε ήρπαζε τόν ραιιστήρα και τόν άνύψου κατά τῆς γραίας. Ὁ Βοῦγκος ἐξέτεινε τὴν χεῖρα καὶ προελάμβανε τὸ κτύπημα. Διότι ἡ δυστυχῆς γύφτισσα δὲν εἶχεν οὐδεμίαν πλευρὰν σώαν. Τὸ

ραχοκόκκαλόν της είχε κυρτωθῆ, καὶ τὰ παγίδιά της ἐκρέμαντο γύρω τόσον ἀνειμένως, ὥστε τὸ σύνολον τῶν ὤμων καὶ τῆς ράχεως εἶχον ὄψιν σωροῦ» (Α, 374).

Το μορφικό στοιχείο της καμπούρας, η αρχική πηγή του οποίου εντοπίζεται στο λαϊκό κωμικό θέατρο, συνδέεται με τη ραμπελαιζιανή σωματική αντίληψη του γκροτέσκου κατά τον Bakhtin²², και αποτελεί διακριτικό γνώρισμα ενός πλήθους κωμικών προσώπων σε Ανατολή και Δύση.²³

Ιδιαίτερη περίπτωση γκροτέσκου χαρακτήρα φαίνεται πως συναντούμε στο παπαδιαμαντικό διήγημα «Γουτού Γουπατού», το οποίο αναφέρεται στο τραγικό περιστατικό ενός νέου με σωματικές, κινητικές, διανοητικές και λεκτικές αναπηρίες:

«Ἐθεώρει τὸν ἑαυτὸν του ὡς ἄχρηστον. Ἐξαιρουμένης τῆς γλώσσης τὸ ἥμισυ τοῦ ἀνθρώπου ἦτο ὑγιές. Ὁ δεξιὸς ποὺς ἐσύρετο κατόπιν τοῦ ἀριστεροῦ, δὲν ἐκινεῖτο ἐλευθέρως. Ἡ δεξιὰ χεὶρ ἂν καὶ χονδρὴ καὶ δυσανάλογος, καὶ σχεδὸν παράλυτος φαινομένη, εἶχε τεραστίαν ρώμην. Ὁμοιάζε μὲ μάγγανον ἢ μὲ ὀδόντας ταυροσκύλου. Διὰ τὴν δράξην ἐν πρᾶγμα, συνήθως βραχίονα ἢ πλάτην κανενὸς παιδίου ὀχληροῦ, ἐχρειάζετο κόπον· ἔπρεπε νὰ τὴν βοηθήσῃ ἢ ἄλλη χεὶρ, νὰ ψαύσῃ δηλαδὴ τὸν γρόνθον τῆς δεξιᾶς, καὶ νὰ τὸν διευθύνῃ· ἀφοῦ ὁμως ἄπαξ ἔδραττε τὸ ἀντικείμενον, ἡ τεραστία χεὶρ δὲν τὸ ἀφήνε πλέον, σχεδὸν καὶ ἂν ἤθελε νὰ τὸ ἀφήσῃ. Ἄλλοίμονον τότε εἰς τὸν βραχίονα, εἰς τὴν ὠμοπλάτην, ἀλλοίμονον εἰς τὴν κεφαλὴν τοῦ αὐθάδους!

»Ἦτο χωλὸς καὶ κυλλὸς καὶ μογιλάλος. Ἦτο ὁ Μανωλιὸς τὸ Ταπί» (Γ, 184).

Ἡ σωματικὴ ανωμαλία, ἡ ασυμμετρία τῶν ἀκρῶν, οἱ παραστατικές λεπτομέρειες τῶν αναπηριῶν τοῦ ἥρωα, που αποπνέουν ταυτόχρονα τὴν αἰσθησιμότητα τοῦ γελοίου, ἀλλόκοτου καὶ γι' αὐτὸ ἀπειλητικοῦ, παραπέμπουν στὴν παράδοση τοῦ γκροτέσκου καὶ στὴν παρεκκλίνουσα σωματικὴ ἐμφάνιση.²⁴ Κατὰ τὴ διαγραφή τοῦ συγκεκριμένου χαρακτήρα, αὐτὸ που προσλαμβάνουμε εἶναι τὸ στοιχείο τῆς δυσαρμονίας καὶ τῆς ἀμφισημίας· ἀφενὸς ἡ κωμικὴ ἀναπαράσταση, ἀφετέρου τὰ ρεαλιστικὰ μέσα γιὰ νὰ τονιστεῖ ἡ κοινωνικὴ περιθωριοποίηση τοῦ ἥρωα, που γίνεται περίγελοσ τῆς κοινωνίας καὶ, παράλληλα, οἱ σαφεῖς υπαινιγμοὶ στὸν κοινωνικὸ ρατσισμό ἐνάντια στους «ἀδικημένους» τῆς φύσης ἀφήνουν στὸ τέλος τὴν αἰσθησιμότητα μιᾶς πικρῆς κωμωδίας. Ἡ γκροτέσκα ἀποτύπωση τοῦ χαρακτήρα, ἡ παραμόρφωση τοῦ οποίου οδηγεῖ στὴν ἀπομόνωση, ἀντανακλά τὰ ἀδιέξοδα τοῦ ἥρωα καὶ τοῦ προσδίδει δραματικὲς διαστάσεις.

Ἀπὸ τὶς ἀντικρουόμενες σχέσεις παραδόξου που προωθεῖ τὸ γκρο-

τέσκο στη διηγηματογραφία του Dickens και του Παπαδιαμάντη, τίθενται σε λειτουργία οι δυναμικές του, οι οποίες διευρύνονται ανάλογα με τις ερμηνείες στις οποίες υπόκειται η εκάστοτε καθ' υπερβολήν παρούσαση του αρνητικού. Η εγγενής ανατροπή του γκροτέσκου επιτελεί διττό ρόλο. Κατά πρώτο λόγο, μετασχηματίζει τις ανησυχίες και τους αλληλοσυγκρουόμενους φόβους μιας πολιτισμικής περιόδου σε μορφές αναγνωρίσιμες, τις αναμειγνύει με κωμικά στοιχεία και παράγει αντικείμενα ανησυχαστικά μεν, αλλά περισσότερο οικεία. Κατ' αυτό τον τρόπο προτρέπει για εγρήγορση και αναχαιτίζει τον εφησυχασμό.²⁵ Την ίδια στιγμή επιτελεί και την ακριβώς αντίστροφη λειτουργία: δημιουργεί ένα αίσθημα αποξένωσης από τον οικείο κόσμο, ο οποίος γίνεται αντικείμενο θέασης από μια οπτική γωνία που τον καθιστά παράξενο (κωμικό ή τρομακτικό ή και τα δύο). Η αλληλοδιαπλοκή φαινομένων που βρίσκονται στην περιφέρεια της καθημερινής μας εμπειρίας (φαντάσματα, ανάπηροι, νάνοι, τρώγλες, μάγισσες, απαίσιιοι τύποι) συνεισφέρει στο γενικότερο αποτέλεσμα αποξένωσης.²⁶ Ακόμα και το νοσηρό ή ειδικές γκροτέσκο αποτελεί συχνά λογοτεχνικό «εργαλείο» με συγκεκριμένη λειτουργία: από τη σύγχυση και την ανατροπή που προκαλούν τα αλληλοσυγκρουόμενα συστατικά του εκφράζεται τελικά ένα ηθικό μήνυμα για τα κακώς κείμενα της κοινωνίας. Σε όλες τις περιπτώσεις ο απώτερος στόχος του γκροτέσκου είναι ενιαίος: να ευαισθητοποιήσει την κοινή γνώμη και να καταδικάσει αυτά που ο ίδιος ο συγγραφέας θεωρεί ανήθικα ή αισχρά. Όσο πιο έντονες οι ενδοσυγκρούσεις του γκροτέσκου τόσο πιο ανατρεπτική η λειτουργία του, και συνεπώς ο ρόλος του γκροτέσκου είναι κατεξοχήν διορθωτικός και αποτελεί σύμφωνα με τον Kayser «μια απόπειρα να ελέγξει και να εξορκίσει τα δαιμονικά στοιχεία στον κόσμο»²⁷.

Από τη συγκριτική μελέτη του γκροτέσκου στη διηγηματογραφία του Dickens και του Παπαδιαμάντη προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Όσον αφορά τις όψεις του γκροτέσκου, παρατηρούμε πως και οι δύο συγγραφείς αποστασιοποιούνται από τις ακρότητες της αναγεννησιακής αντίληψης του γκροτέσκου, γεγονός που προφανώς υποβάλλεται από προσωπικές πεποιθήσεις (βιωματική σχέση του Παπαδιαμάντη με τα θεία) ή το κοινωνικό περιβάλλον (συντηρητισμός της πουριτανικής βικτωριανής κοινωνίας) και ακολουθούν παράλληλα μονοπάτια ως προς τους γενικότερους τρόπους του γκροτέσκου. Οι γκροτέσκοι χαρακτήρες του Dickens παρουσιάζουν αξιοσημείωτες αναλογίες με αντίστοιχους του Παπαδιαμάντη τόσο ως προς τη σατιρική διάθεση όσο και ως προς τις τεχνικές (οπτική τέχνη του γκροτέσκου). Ιδιαίτερα όσον αφορά το έργο του Παπαδιαμάντη, απαντούν ακόμα και ακραίες συλλήψεις του μακάβριου, σποραδικές, είναι η αλήθεια, αλλά και ακόμα λιγότερο αναμενόμενες και συμβατές με το παπαδιαμαντικό υφολογικό και ιδεολογικό

πλαίσιο. Ωστόσο, παρά τις αναλογίες, το γκροτέσκο στο παπαδιαμαντικό έργο είναι σαφώς πιο περιορισμένο και δεν παρουσιάζει τις ακρότητες (θεματικές ή υφολογικές) και την οξύτητα που, λόγω της διαφορετικής πολιτισμικής παράδοσης και των προγενέστερων λογοτεχνικών ειδών (γοθτική λογοτεχνία), αποτυπώνεται στο έργο του Dickens.

Η παρουσία του γκροτέσκου στο παπαδιαμαντικό έργο δεν συνάδει με την κατά βάση θρησκευτική θεματική ή με το λυρισμό και την ποιητικότητα της —περιγραφικής τουλάχιστον— γλώσσας του. Για τούτο, ίσως, αποτελεί πρόκληση για την κριτική, καθώς φανερώνει μια νεότερη πτυχή του Παπαδιαμάντη-συγγραφέα: οι τεχνικές αναπαράστασης του γκροτέσκου, που δηλώνουν υπαινιγμό και ανατροπή, αποτελούν ριζοσπαστικό μέσο έκφρασης και ιδεολογικής τοποθέτησης ενός λογοτέχνη που, όπως είναι πλέον αποδεκτό, «δεν κατασκεύασε τα έργα του σύμφωνα με τον κώδικα της εποχής και τις αναγνωστικές προσδοκίες»²⁸. Πρόκειται για ένα επιπλέον δείγμα της πολυσημίας και πολυμορφίας της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη, ο οποίος, «κωφεύοντας ευτυχώς στην “πρόκληση των νέων καιρών”, αποφεύγει την παγίδα της ειδυλλιακής, λαογραφικής και ρομαντικά ωραιοποιημένης ηθογραφίας»²⁹, συνδυάζει ετερογενή μεταξύ τους γνωρίσματα, συνυφαίνοντάς τα κατά τρόπο «μυστικό και ασύλληπτο»³⁰ και δημιουργεί ένα έργο διαχρονικά μοναδικό και πρωτοπόρο.

Σημειώσεις

¹ Στη διδακτορική μου διατριβή *Η διηγηματογραφία του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη και του Charles Dickens. Συγκριτική προσέγγιση* (Αθήνα, 2000) εξετάζεται η διηγηματογραφία των δύο συγγραφέων ως προς ένα ευρύ φάσμα λογοτεχνικών παραμέτρων — θεματική, αισθητικά χαρακτηριστικά, στοιχεία μορφής και οργάνωσης, γλώσσα. Περιγράφεται εκτενώς ο τρόπος με τον οποίο η «ρεαλιστική» και η «αντιρεαλιστική» μέθοδος διαπλέκονται αριστοτεχνικά στο έργο των δύο συγγραφέων, έτσι ώστε η συμπερίληψη ρεαλιστικών και μη ρεα-

λιστικών στοιχείων να συμβάλλει αφενός στη «συμβολοποίηση» της ιστορούμενης και αναπαριστώμενης πραγματικότητας και, αφετέρου και αντιστρόφως, στην «πραγματοποίηση» ενός κόσμου «άλλου», πέραν του ορατού.

² Για την προέλευση, αναδρομή και περιγραφή του γκροτέσκου, βλ. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, transl. by Helene Iswolsky, The Massachusetts Institute of Technology (MIT), Boston, Mass., 1968· Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton Uni-

- versity Press, Princeton, New Jersey, 1982· Philip Thomson, *Το Γκροτέσκο*, Σειρά: «Η Γλώσσα της Κριτικής», 27, μτφρ. Ιουλία Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής, 1984· John R. Clark, *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*, University Press of Kentucky, Lexington, Ky., 1991· David K. Danow, *The Spirit of the Carnival: Magical Realism and the Grotesque*, University Press of Kentucky, Lexington, Ky., 1995.
- ³ Ο Γιάννης Κιουρτσάκης, στη μελέτη του *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, 1985, Αθήνα, Κέδρος, ερευνά τη γλώσσα του λαϊκού γέλιου· με αφετηρία τη θεωρία του Bakhtin, εξετάζει το γέλιο και το θέατρο ως διεθνικά και διαχρονικά φαινόμενα και οδηγείται στη νεότερη Ελλάδα, στο νεοελληνικό πρόσωπο που αποκαλύπτεται πίσω από το προσωπίο του κωμικού ήρωα, με στόχο μια γενική θεωρία του λαϊκού γέλιου.
- ⁴ Arthur Clayborough, *The Grotesque in English Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1967, σελ. 201-251· Michael Hollington, *Dickens and the Grotesque*, Croom Helm, London, Sydney, 1984, σελ. 153-169.
- ⁵ *Nicholas Nickleby*, *The New Oxford Illustrated Dickens*, Oxford University Press, London, 1949.
- ⁶ Τα διηγήματα «A Christmas Carol», «The Chimes», «The Cricket on the Hearth», «The Battle of Life», «The Haunted Man» από την έκδοση Charles Dickens, *The Christmas Books*, vols. I-II, Penguin, Harmondsworth, 1985. Τα υπόλοιπα διηγήματα του Dickens περιλαμβάνονται στην έκδοση Charles Dickens, *Christmas Stories*, *The New Oxford Illustrated Dickens*, Oxford University Press, London, 1964. Οι μεταφράσεις όλων των αγγλικών παραθεμάτων είναι δικές μου.
- ⁷ Βλ. Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος, «Αναφορά στο χιούμορ του Παπαδιαμάντη», *Επί πτύλων αύρας νυκτερινής*, 5 κείμενα για τον Παπαδιαμάντη, Αθήνα, Νεφέλη, 1992, σελ. 27-38.
- ⁸ Τα παραθέματα από το παπαδιαμαντικό έργο λαμβάνονται από την έκδοση Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, τόμοι Α'-Ε', Κριτική έκδοση Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, [τόμος Α': 1981, τόμος Β': 1982, τόμος Γ': 1984, τόμος Δ': 1985, τόμος Ε': 1988].
- ⁹ Κατά τα μεσαιωνικά χρόνια στη Δυτική και στην Ανατολική Εκκλησία παρατηρείται μια σειρά σατιρικών και συχνά τολμηρών εκδηλώσεων γελοιοποίησης των εκπροσώπων της Εκκλησίας, π.χ. η Γιορτή των Τρελών, μέρος της οποίας ήταν η παρωδία των ιερών χριστιανικών κειμένων (parodia sacra), η Ακολουθία του Σπανού, βωμολοχική εκκλησιαστική παρωδία Λειτουργίας του 13ου-14ου αι., κ.ά. Τα φαινόμενα αυτά αντιστοιχούν σε ένα συμβολικό σύστημα, όπου βασικός νόμος είναι η αντιστροφή όλων των νόμων και ιεραρχιών της κοινωνίας και έχουν ψυχοκαθαρτική λειτουργικότητα, καθώς η αμφισβήτηση και η πρόσκαιρη ακόμα κατάργηση του ιερού αποτελούν προϋπόθεση για μια ανανεωμένη ένταση της κατανύξης και της λατρείας. Σε κάθε περίπτωση αναδεικνύεται μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο ιερό και το ευτράπελο, το θείο και το πολύ ανθρώπινο, αντιθετικά ζεύγη, τα οποία «φανερώνουν συμπληρωματικές λειτουργικότητες, αλληλοε-

ξαρτώμενες και αλληλοστηριζόμενες, ιδίως στο λαϊκό πολιτισμό, όπου οι στρατηγικές της επιβίωσης επιβάλλουν τη σφαιρική “βιοφιλική” θυμοσοφία τους σε όλες τις εκδηλώσεις» (Βάλτερ Πούχνερ, «Το ιερό και το ευτράπελο», *Theatrum Mundi*, Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, σελ. 15-29). Βλ. επίσης, Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, όπου και στη σημ. 3, σελ. 39, 44-47, 59-68.

¹⁰ Το γκροτέσκο σε διάφορες μορφές τέχνης έχει παρατηρηθεί σε αφθονία σε περιόδους μεταβατικές πολιτικών ή οικονομικών εξελίξεων, κατά τις οποίες ένας λαός καταβάλλεται από εξαθλίωση και απελπισία, όπως π.χ. η βιομηχανοποίηση (Mark Fearnow, *The American Stage and the Great Depression: A Cultural History of the Grotesque*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, σελ. 5-13, 127-154, 175-177).

¹¹ Πρβ. την άποψη ότι «η σχεδόν γκροτέσκα τάση για αναπαραγωγή του είδους επιβάλλει τον έλεγχο και τη φυσική επιλογή», δηλαδή το νόμο του ισχυροτέρου από πλευράς προσόντων, που στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι παρά οι υπερβολικές οικονομικές απαιτήσεις του «σπανίζοντος» ισχυρού φύλου (Τζίνα Πολίτη, «Δαρβινικό κείμενο και Η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη. Πρόταση ανάγνωσης», *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας. Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες*, 28 Νοεμβρίου-1 Δεκεμβρίου 1991, Αθήνα, Δόμος, 1995, σελ. 262).

¹² John R. Reed, *Victorian Conventions*, Ohio University Press, Athens & Ohio, 1976, σελ. 303-313.

¹³ Λάκης Προγκίδης, *Η Κατάκτηση*

του Μυθιστορήματος. Από τον Παπαδιαμάντη στον Βοκκάκιο, πρόλογος «Μίλαν Κούντερα, μτφρ. από τα γαλλικά» Γιάννης Κιουρτσάκης, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι.Δ. Κολλάρου & Σία, 1998, σελ. 357, 362. Ο Κιουρτσάκης αναφέρει σχετικά με τη μενίππειο σάτιρα ότι «το ίδιο το γέλιο γίνεται πια μέτρο δοκιμασίας του ανθρώπου και όργανο για την αναζήτηση της αλήθειας» (*Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, όπου και στη σημ. 3, σελ. 166).

¹⁴ Βλ. παραπάνω σελ. 68.

¹⁵ Thomson, *Το Γκροτέσκο*, όπου και στη σημ. 2, σελ. 57-60.

¹⁶ Σχετικά με την καρικατούρα βλ. την κλασική μελέτη του Thomas Wright, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, F. Ungar Pub. Co., New York, 1968. Thomson, *Το Γκροτέσκο*, όπου και στη σημ. 2, σελ. 60-64. Nicholas Ruddick (ed.), *State of the Fantastic. Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film: Selected Essays from the Eleventh International Conference on the Fantastic in the Arts*, Greenwood Press, Westport, Conn, 1992, σελ. 15-106. David Carrier, *The Aesthetics of Comics*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2000, σελ. 1-76.

¹⁷ Η λεπτομερής περιγραφή της ενδυμασίας κάποιων χαρακτήρων αποτελεί για τον Παπαδιαμάντη πρόθετο σατιρικό τέχνασμα. Έχει αναφερθεί άλλο ένα παράδειγμα ενδυμασίας τοκογλύφου (B, 253), ο οποίος, καθώς εμφανίζεται ταυτόχρονα με δύο είδη ενδυμασίας (μια τοπική και μια κατά τα δυτικά πρότυπα), συνδηλώνει αντιπροσωπευτικά τον ακροβατισμό της ομάδας του ανάμεσα στην παλιά και τη νέα τάξη πραγμάτων. Ιδιαίτερα,

η κατά κανόνα ελλειπτική περιγραφή της δυτικής ενδυμασίας από τον Παπαδιαμάντη («φραγκοφορώ») «έχει παρωδιακό και ειρωνικό χρωματισμό» [Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη (1887-1910)*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, σελ. 157].

¹⁸ Βάλτερ Πούχνερ, «Τραγικό και κωμικό στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό», *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σελ. 26. Κατά τον Πούχνερ, οι διάφορες τεχνικές κωμικής αναπαράστασης που δομούνται γύρω από τον άξονα της παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς «οδηγούν σε πρόσκαιρη κατάργηση της ισχύος της πραγματικότητας και, γενικότερα, σε μια παράλογη όσο και γοητευτική καταστροφή των δομών της καθημερινής πραγματικότητας, διαδικασία που έχει οπωσδήποτε και ανακουφιστικές και ψυχοθεραπευτικές λειτουργίες» (σελ. 25-26).

¹⁹ Οι προσωποποιήσεις, από τα πιο παλαιά και συχνά χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής παράδοσης, είναι προσφιλές τέχνασμα του Αριστοφάνη, ο οποίος μεταμορφώνει μια αφηρημένη ιδέα σε πρόσωπο ή υλικό αντικείμενο, επιλέγοντας την εκάστοτε κατάλληλη «μεταμφίεση»: παρουσιάζει την ιδιωτική ειρήνη με μορφή κρασιού, υπαινισσόμενος τις σπονδές στην *Ειρήνη*, τις σπονδές ως ζωντανές κορασίδες καλοδεχούμενες από τον λαό στους *Ιππείς*, τον πόλεμο ως ανοικονόμητο προσκεκλημένο σε συμπόσιο στους *Αχαρνείς*, τη φτώχεια ως γριά που «τέρας φρικτότερο στον κόσμο δεν υπάρχει» στον *Πλούτο*, η υπόθεση του οποίου άλλωστε διαπνέεται εξολοκλήρου από τον εκ-

φραστικό αυτό τρόπο· Kenneth James Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, μετάφρ. Φάνης Ι. Κακριδής, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1989 [1978], σελ. 75-78. Η ζωομορφική μεταμφίεση του Χορού, που αποτελεί αριστοφανικό στοιχείο, αλλά παρατηρείται και σε αρχαιότερους αττικούς κωμωδιογράφους (π.χ. Μάγνης), έρχεται σαν επιβίωση από τις διονυσιακές τελετές και τα μασκαρέματα του κώμου και της φαλλοφορίας (ό.π., σελ. 303). Βλ. επίσης David Konstan, *Greek Comedy and Ideology*, Oxford University Press, Oxford & New York, 1995, σελ. 15-90.

² Βλ. σχετικά Hollington, *Dickens and the Grotesque*, όπου και στη σημ. 4, σελ. 14-16.

²¹ Για τη διαγραφή των γκροτέσκων χαρακτήρων του Dickens βλ. Deborah Allen Thomas, *Dickens and the Short Story*, Batsford Academic & Educational, London, 1982, σελ. 1-31· Doris Alexander, *Creating Characters with Charles Dickens*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pa., 1991.

²² Κατά τον Bakhtin, το γκροτέσκο επιζητεί να εμπερικλείσει στις εικόνες του φαινόμενα που υφίστανται μια διαδικασία μεταμόρφωσης, ανολοκλήρωτες ακόμα εικόνες, που αφήνουν την αίσθηση της ταλάντευσης, καθώς εμπεριέχουν και τους δύο πόλους του γίγνεσθαι, τον αποχωρούντα και τον νεοδημιουργούμενο. Η γκροτέσκα σύλληψη του σώματος αποτυπώνεται σε ανάλογες ενδοαντικρουόμενες μεταβατικές εικόνες, π.χ. γριές μάγισσες εγκυμονούσες που γελούν, απεικονίζοντας τον κυοφορούντα θάνατο, συνδυάζοντας μια γέριξη, φθίνουσα, παραμορφωμένη σάρκα με τη σάρκα μιας νέας ζωής, που έχει συλλη-

φθεί αλλά παραμένει ακόμα αδιαμόρφωτη. Γενικώς, ο Bakhtin παρουσιάζει το σώμα με την έννοια του αρχαϊκού γκροτέσκου, ως αρχή ανάπτυξης που υπερβαίνει τα φυσικά του όρια, μόνο κατά τη συνουσία, την εγκυμοσύνη, τον τοκετό, τις ωδίνες του θανάτου, την πόση, τη βρόση ή την αφόδευση, ως κρίκο στην αλυσίδα της γενετικής ανάπτυξης, ή, πιο ορθά, δύο κρίκους που παριστώνται στο σημείο που εισχωρεί ο ένας στον άλλο, όχι ξεχωριστά από τον κόσμο, αλλά αναμειγμένο με αυτόν, με τα ζώα, με τα αντικείμενα, έτσι ώστε η κοσμική του αναπαράσταση να αντικατοπτρίζει τον υλικό κόσμο με όλα τα στοιχεία του (Bakhtin, *Rabelais and His World*, όπου και στη σημ. 2, σελ. 303-367). Το γνώρισμα της καμπούρας, εν προκειμένω, έχει έναν αφετηριακό συμβολισμό: «δεν είναι παρά η εικόνα της φουσκωμένης κοιλιάς από την ανάποδη· είναι η φανέρωση του “δισωματικού” χαρακτήρα του γκροτέσκου σώματος, της ροπής του να ξεπερνά τα όριά του για να μπορέσει να περιλάβει ή να κατασκευάσει ένα άλλο σώμα» (Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, όπου και στη σημ. 3, σελ. 198).

²³ Καμπούρηδες δεν είναι μόνο οι ήρωες του λαϊκού θεάτρου, της ατελλανής φάρσας, ο μίμος της ελληνιστικής εποχής, ποικιλώνυμοι γελωτοποιοί της Δύσης στα χρόνια του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, αλλά επίσης και πολλοί ήρωες της λαϊκής κωμικής λογοτεχνίας, π.χ. ο Αίσωπος ή ακόμα ο Σπανός της ομώνυμης Ακολουθίας (Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, όπου και στη σημ. 3, σελ. 197).

²⁴ Τα σχεδόν «ξεχαρβαλωμένα» χέρια

του ήρωα εντάσσονται στην παράδοση του γκροτέσκου, όπου τα διάφορα μέλη του σώματος μπορούν να αποχωρίζονται από αυτό και να διάγουν μια ανεξάρτητη ζωή (Bakhtin, *Rabelais and His World*, όπου και στη σημ. 2, σελ. 315). Το χέρι, ειδικότερα, ενσαρκώνει το ένστικτο, τα ορμέμφυτα, τις ασυνείδητες γενικά ροπές του ανθρώπου ως δυνάμεις που δεν ελέγχονται από την έλλογη σκέψη (Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, όπου και στη σημ. 3, σελ. 195).

²⁵ Fearnow, *The American Stage and the Great Depression*, όπου και στη σημ. 10, σελ. 6, 13.

²⁶ Clayborough, *The Grotesque in English Literature*, όπου και στη σημ. 4, σελ. 238.

²⁷ Thomson, *Το Γκροτέσκο*, όπου και στη σημ. 2, σελ. 33.

²⁸ Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη, 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, σελ. 296.

²⁹ Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Παπαδιαμάντης, Maupassant και Τσέχοφ: Από τη Σκιάθο στην Ευρώπη», περ. *Σύγκριση* 7 (Ιούνιος 1996), σελ. 51, όπου πρβ. επίσης με το συμπέρασμα ότι ο Παπαδιαμάντης «εμφανίζεται με το πρώτο κιόλας διήγημά του («Το Χριστόψωμο», 1887) και ως το τελευταίο («Ο Αντίκτυπος του νου», 1911) να πορεύεται ισότιμα και παράλληλα με τον Maupassant και τον Τσέχοφ, δηλαδή με δύο συγγραφείς που, ο καθένας από την πλευρά του και με τον τρόπο του, ανήκουν στην πρωτοπορία της ευρωπαϊκής διηγηματογραφίας της εποχής».

³⁰ Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Άπαντα*, τόμος ΙΑ', «Το έργο του Παπαδιαμάντη», Αθήνα, Μπίρης, 1971, σελ.

138, όπου προβ. επίσης την άποψη ότι «τα μεγάλα προτερήματα [του Παπαδιαμάντη] θα τον κατέτασσαν

μεταξύ των πρώτων εις οιανδήποτε φιλολογίαν και αν ανήκε» (σελ. 139).

Abstract

Angeliki PAPAGEORGOPOULOU: *The Presence of the Grotesque in the Short Stories of Alexandros Papadiamantis and Charles Dickens*

The present paper attempts a comparative study of the grotesque elements in the short stories of Alexandros Papadiamantis and Charles Dickens. The aesthetic genre of the grotesque is based on deliberate disproportion between comic style and horrifying subject-matter or vice versa, resulting in incongruity and disharmony both in work and response.

From the consideration of the various sources of the grotesque in their work, it appears that both writers depict only mild forms of the grotesque due to personal (religious background of Papadiamantis) or social (victorian and puritanistic conventions) reasons. They employ a form of the playful grotesque giving their literary characters grotesque features; the visual effect of physiognomy as an index of character and morality is an important constituent in the grotesqueness of their work. Sinister grotesque and macabre elements, although incompatible with the prevailing religious and poetical aspects in Papadiamantis' short-stories, are also present in their work.

However, the grotesque elements in papadiamantian prose are distinctly limited compared to Dickens, who intentionally employed grotesque analogies to excite disapproval of social conditions. For Papadiamantis the presence of the grotesque, although sparse, is a way to bring out by dramatic exaggeration the everyday alternation between the comic and the tragic, a way to respond during a crucial period of transition on the questions of cultural orientation and personal or social predicaments that made his fellowmen suffer. His uniqueness lies in the brilliant fusion of a wide range of contrasting components, adapted to his personal artistic style and thus exhibiting literary characteristics of world-wide successful writers, at the same time creating a work felicitously described as a «cultural mustery».