

**«Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου»: σημειωτική προσέγγιση με το μοντέλο του Greimas**

**Ειρήνη Ξανθοπούλου**

(Φιλολόγος, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια του Τμήματος Γλώσσας, Φιλολογίας και Πολιτισμού Παρευξείνιων Χωρών, ΔΠΘ)

**Εισαγωγή**

Στην παρούσα εργασία θα μας απασχολήσει η περίπτωση του Γεώργιου Βιζυηνού, του Θρακιώτη πεζογράφου, η παρουσία του οποίου στα γράμματα έμελλε να δώσει νέα τροπή στην πεζογραφία την εποχής του. Χωρίς να παραβλέψουμε το γεγονός ότι έγραψε και ποιητικές συλλογές, οι οποίες διακρίθηκαν σε διαγωνισμούς της εποχής του και κέρδισαν επαινετικά σχόλια από μακίχνες του τόπου του (Γεώργιο Ζαρίφη) και όχι μόνο, θα εστιάσουμε τη μελέτη μας στο πεζογραφικό του έργο και ιδιαίτερα στο διήγημά του «Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου».

Αρκεί να θυμηθούμε ότι στην προηγούμενη από τη δική του λογοτεχνική περίοδο (όπου κυριαρχεί η ρομαντική σχολή) επικρατεί το ιστορικό μυθιστόρημα, εμπλουτισμένο με ρομαντικά στοιχεία- ενώ στη δική του (περίοδο της Νέας Αθηναϊκής γενιάς) μεσουρανάει το ηθογραφικό διήγημα σε τέτοιο βαθμό που παρασύρει πολλές φορές τους συγχρόνους του σε δείγματα γραφής με έντονο τοπικιστικό πνεύμα και ροπή προς την εθιμογραφία και τον λαογραφισμό<sup>1</sup>.

Ο Βιζυηνός, όμως, είναι μία ιδιάζουσα μορφή, το ίδιο και το έργο του, γιατί είναι το αληθινό μυθιστόρημα της ζωής του. Έχοντας μείνει ορφανός από πατέρα στα 5-6 χρόνια του και στερημένος από την ασφάλεια που προσφέρει το πατρικό μοντέλο, τρέφεται συναισθηματικά από τη μητέρα του και το οικογενειακό περιβάλλον. Το τελευταίο, με τις διηγήσεις των παραδόσεων και των θρύλων της ζωής, όπως και το ζωντανό παράδειγμα της χριστιανικής πίστης -η βασανισμένη, τραγική μητέρα του, από την οποία κληρονόμησε την αγιότητα της ψυχής- είναι στοιχεία που τον γαλουχούν και διαμορφώνουν την προσωπικότητά του.

Έχοντας την ηθική και κυρίως οικονομική στήριξη του προστάτη του Γεώργιου Ζαρίφη μεταβαίνει και σπουδάζει πρώτα στη Γοτίγγη του Ανόβερου (ψυχολογία), στη Λειψία (αισθητική και φιλοσοφία) κι έπειτα στο Παρίσι. Εκεί, στη γαλλική πρωτεύουσα, έχει ξεπεραστεί η περίοδος ρομαντισμού. Το συναίσθημα, η φαντασία δίνουν τη θέση τους στη λογική και την ακριβή παρατήρηση. Ο Βιζυηνός εξοικειώνεται με τις νέες τεχντροπίες -το ψυχογραφικό μυθιστόρημα βρίσκεται στην ακμή του- αλλά δεν ξεχνάει την ελληνική παράδοση. Με παρακίνηση του Βικέλα στρέφεται στις παιδικές μνήμες και στα προσωπικά βιώματά του που όντας πλούσια και έντονα (θάνατος του πατέρα, του μεγαλύτερου αδερφού του και των δύο κοριτσιών αδερφών του σε μικρή ηλικία) βρίσκουν πια άνετη έκφραση μόνο στην αφήγηση.

Σύμφωνα με τον Κ.Θ. Δημαρά<sup>2</sup> ήταν ο πρώτος που αντιλήφθηκε τα πνευματικά διαφέροντα της εποχής του. Το διήγημά του, πρώτο στην Ελλάδα υπηρετεί τις νέες προτιμήσεις: γλύκα, γαλήνη καθημερινών συναισθημάτων, τρυφερότητα, απλότητα, απουσία ρομαντικών στοιχείων κι έντονη προβολή του ρεαλισμού, παρ' όλο που γράφει στην καθαρεύουσα αλλά μία καθαρεύουσα ολότελα δική του και ζωντανή σαν του

<sup>1</sup> ΥΠΕΠΘ, *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Β' Γενικού Λυκείου*, ΟΕΔΒ, Αθήνα 2009, σ. 8.

<sup>2</sup> Κ.Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα 1975, σ. 373.

Παπαδιαμάντη. Είναι χυμώδης πεζογράφος, συναρπαστικός αφηγητής. Οι περιγραφές του διακρίνονται από εικονική πληρότητα κι εσωτερικότητα.

Ωστόσο, παρά τις σπουδές του στο εξωτερικό, δεν μαγεύτηκε από τον τεχνικό πολιτισμό και τις ξένες συνήθειες. Έχει σαφή συνείδηση της εθνικής σπουδαιότητας των λαογραφικών και γλωσσικών θησαυρών του νεοελληνικού πολιτισμού, δεν περιορίζεται στην ψυχρή επιστημονική συλλογή και καταγραφή. Το διήγημά του φέρνει τους Έλληνες κοντά στις εθνικές παραδόσεις και την ήσυχη ελληνική ζωή αλλά με μέτρο, με απλότητα και ειλικρίνεια. Στη βάση των εκδηλώσεων της ελληνικής ζωής είναι ο άνθρωπος, ο ίδιος, οι συγγενείς και οι φίλοι του μέσα στα δύσκολα χρόνια της δουλείας, με τον πόνο, τη χριστιανική εγκαρτέρηση, την ασύγκριτη ανθρωπιά<sup>3</sup>.

Το ηθογραφικό στοιχείο και η ψυχολογική ανάλυση, χαρακτηριστικά του έργου του, είναι αίτημα των νέων καιρών. Ο Βιζυηνός ανταποκρίθηκε σ' αυτό το αίτημα. Σπούδασε καλά το ξένο, το έζησε όμως τόσο ελληνικά, το συγχώνεψε έτσι με το πλήθος των παιδικών του αναμνήσεων και των άλλων βιωμάτων μέσα στην ελληνική ζωή, ώστε να μη διακρίνεται καμία ξενική επίδραση. Η προσφορά του, λοιπόν, είναι πρωτότυπη, γενναία, προσωπική, εθνική.

### Το έργο

Το έργο του Βιζυηνού *«Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου»* αποτελεί τυπικά διήγημα, ενώ ουσιαστικά ρέπει προς ένα μικρό μυθιστόρημα, καθώς συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά του πολύμορφου, του πολυδιάστατου και του πολυπρόσωπου. Από το απλό μεταβαίνουμε στο πολλαπλό, από τη μία περιπέτεια στις πολλές, ενώ προσπερνιέται ο μονοκεντρισμός. Η αφηγηματική μορφή του έχει διάρκεια, υπάρχει η αίσθηση της εξέλιξης. Ο κορμός της αφήγησης είναι μυθιστορηματικός, αν και η έκβαση παρουσιάζεται τυπικά διηγηματική, χωρίς επίλογο.

Γράφεται το 1883, όταν ο Βιζυηνός έχει μεταβεί στο Λονδίνο, λίγο πριν πεθάνει ο προστάτης του Ζαρίφης και είναι το δεύτερο στη σειρά μιας τριλογίας διηγημάτων (*«Το αμάρτημα της μητρός μου»*, *«Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου»*, *«Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας»*) που ανοίγουν το δρόμο της νεοελληνικής διηγηματογραφίας. Η υπόθεσή του αποτελεί οικογενειακή τραγωδία, όπως φαίνεται και από την προσωπική αντωνυμία του τίτλου. Ο τελευταίος θέτει ένα αίνιγμα, η λύση του οποίου αποτελεί την πλοκή της ιστορίας και ανατρέπει τις προσδοκίες του αναγνώστη (τεχνική του σασπένς). Αναζητείται, λοιπόν από την οικογένεια του Βιζυηνού ο δολοφόνος του μεγαλύτερου αδερφού του, Χρηστάκη, που δολοφονήθηκε στη διάρκεια του Ρωσοτουρκικού πολέμου. Η αφήγηση γίνεται σε α' πρόσωπο, ενώ ο αφηγητής πρωτοτυπεί για τα δεδομένα της εποχής του, καθώς χρησιμοποιεί καθαρεύουσα στα αφηγηματικά μέρη και δημοτική στα διαλογικά.

Ο χώρος λειτουργεί με πολλαπλές και συνεχείς αντιθέσεις: Ανατολή / Δύση, πόλη / χωριό-ύπαιθρος. Ο χρόνος της υπόθεσης καλύπτει 4 εβδομάδες στην Πόλη, η διάρκεια όμως του αφηγηματικού χρόνου οριοθετείται σε 6 χρόνια και οργανώνει λογικά και αιτιατά τα γεγονότα στο παρελθόν. Ουσιαστικά υπάρχουν τρεις αφηγηματικοί χρόνοι: α) ο χρόνος της δολοφονίας του Χρηστάκη (1877: αρχές Ρωσοτουρκικού πολέμου) β) ο κύριος χρόνος του διηγήματος, πιθανότατα το 1880 (ο ίδιος ο αφηγητής τοποθετεί το οικογενειακό του δράμα *«προ τριών και επέκεινα ετών»*) γ) ο χρόνος του επιλογικού μέρους, *«τρία περίπου έτη από της νυκτός εκείνης»*, οπότε μπορούμε να τοποθετήσουμε

<sup>3</sup>Ε. Γ. Καμαριανάκης, *Ηρωικά και πνευματικά μορφά της Θράκης*. Νομαρχιακή Επιτροπή Λαϊκής Επιμόρφωσης Έβρου, Αλεξανδρούπολη 1974, σ. 277-279.

την επίσκεψη του αφηγητή στο χωριό του αλλά και τη συγγραφή του διηγήματος, πιθανότατα στα 1883<sup>4</sup>.

Τα πολλαπλά επίπεδα, η αφηγηματική πλοκή, η δυναμική παρουσίαση των χαρακτήρων και οι μεταξύ τους σχέσεις κάνουν εμφανή στο έργο τα στοιχεία της τραγωδίας: τέλειος μύθος, δράση, έλεος και φόβος με μέτρο. Το τραγικό πραγματοποιείται στην ακούσια αμαρτία του ήρωα καθώς πέφτει στο σφάλμα από άγνοια, μεταμελείται, θυσιάζεται, χωρίς να μπορεί να επανορθώσει το κακό αλλ' αποκαθαίρεται η ψυχή του. Γι' αυτό ακριβώς το συγκεκριμένο διήγημα κατέχει σημαντική θέση όχι μόνο μέσα στο έργο του Βιζυηνού αλλά και μέσα στη νεοελληνική διηγηματογραφία γενικότερα, γιατί προχωρά ένα βήμα παραπέρα από τα υπόλοιπα ηθογραφικά διηγήματα της εποχής του.

## Η μεθοδολογία

Για το «ξεκλείδωμα» του διηγήματος αξιοποιήθηκε το μοντέλο του Greimas, ξεχωριστά για καθένα από τα επιμέρους επεισόδια των τεσσάρων σκηνών που απαρτίζουν το έργο (τα οποία παρατίθενται πριν την ανάλυση), όπως και η πολιτισμική θεωρία ακολούθως.

Όσον αφορά το μοντέλο του Greimas που παραπέμπει στη δομική αφηγηματολογία, η προσπάθεια ανάλυσης θα επικεντρωθεί στη βασική αρχή του δομισμού ότι η δομή του κειμένου εξασφαλίζεται από τις σχέσεις μεταξύ των μονάδων του και όχι από τις μονάδες καθαυτές. Τόσο η θεωρία όσο και το μοντέλο του αξιόλογου αυτού δασκάλου της σημειωτικής, στηρίζεται στην αρχή της δυαδικής αντίθεσης<sup>5</sup>. Το μοντέλο αυτό αποτελεί μία παρέκταση της δομής της σύνταξης, όπου στην παραδοσιακή μορφή της οι λειτουργίες είναι απλώς ρόλοι που παίζουν οι λέξεις (το υποκείμενο είναι «κάποιος που ενεργεί», το αντικείμενο «κάποιος που υφίσταται την ενέργεια» κτλ.). Έτσι, ο Greimas, λαμβάνοντας υπόψη το έργο του V. Propp «*Μορφολογία του παραμυθιού*», όπως και το βιβλίο του καθηγητή της αισθητικής Etienne Souriau “*Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*”, μιλάει για *δρώντα πρόσωπα* (άτομα ολοκληρωμένα που αναλαμβάνουν έναν ή περισσότερους ρόλους ή δρώσες συνιστώσες που παρουσιάζονται και ως άψυχα, ιδέες ή αξίες) και ρόλους (χαρακτηριστικά του δρώντος προσώπου ή πεδίο των λειτουργιών-συμπεριφορών του) και προτείνει έναν κατάλογο από έξι δρώσες δυνάμεις που αποδίδονται με το ακόλουθο σχήμα<sup>6</sup>.

### Τύπος Greimas<sup>7</sup>

Υποκείμενο - Αντικείμενο	άξονας επιθυμίας
Συμπαραστάτης – Αντίμαχος	άξονας δύναμης
Πομπός- Δέκτης	άξονας επικοινωνίας

<sup>4</sup> Π. Μουλλάς, *Γ. Μ. Βιζυηνός – Νεοελληνικά Διηγήματα*, Εστία: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη Αθήνα 1994, Εισαγωγή, σ. ριγ'.

<sup>5</sup> Η δυαδική αντίθεση στο γλωσσικό επίπεδο –αντίστοιχα με την αντίληψη για τον κόσμο μας μέσω των αντιθέσεων του- σημαίνει την αντίληψη τουλάχιστον δύο όρων- αντικειμένων που παρουσιάζονται ταυτόχρονα παρά τις διαφορές τους, όπως και της σχέσης μεταξύ τους που είναι εμφανής μέσα από την αρχή ότι για να γίνουν αντιληπτοί μαζί οι δύο όροι- αντικείμενα πρέπει να έχουν κάτι κοινό και για να διακρίνονται πρέπει να είναι κάπως διαφορετικοί. Α. Μπενάτσης., *Θεωρία λογοτεχνίας, δομισμός και σημειωτική*, Καλέντης, Αθήνα 2010, σ. 149- 150.

<sup>6</sup> Ε. Φρυδάκη, *Η Θεωρία της Λογοτεχνίας στην πράξη της διδασκαλίας*, Κριτική, Αθήνα 2003, σ. 141.

<sup>7</sup> Στο συγκεκριμένο σχήμα μπορούμε επίσης να συναντήσουμε τον άξονα επικοινωνίας στην ενδιάμεση θέση μεταξύ του άξονα επιθυμίας και εκείνου της δύναμης, όπως και τους εναλλακτικούς όρους Εντολέας (αντί του Πομπού) και Εντολοδόχου (αντί του Δέκτη). ΥΠΕΠΘ-Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α' Τεύχος, Α' Τάξη Γενικού Λυκείου*, Βιβλίο καθηγητή, ΟΕΔΒ, Αθήνα 2008, σ. 26.

Το Υποκείμενο είναι το πρόσωπο που κινείται από την επιθυμία του για ένα αντικείμενο, που δραστηριοποιείται για την απόκτηση του Αντικειμένου ή την αποκατάσταση της αδικίας. Αντικείμενο μπορεί να είναι ένα πρόσωπο, μια ιδέα, μια αξία ή ένα αντικείμενο, γενικά κάτι πολύτιμο, του οποίου η απώλεια, ή η στέρηση κινητοποιεί τον ήρωα- Υποκείμενο για την απόκτηση ή την ανάκτησή του<sup>8</sup>. Επομένως οι δύο αυτές δρώσες δυνάμεις σχετίζονται με την τροπικότητα που αντιστοιχεί στο ρήμα *θέλω* (άξονας επιθυμίας). Συμπαραστάτης (Βοηθός) είναι οτιδήποτε λειτουργεί ευνοϊκά και προσφέρει βοήθεια στην ευόδωση της επιθυμίας του Υποκειμένου, δρώντας προς την κατεύθυνση της επιθυμίας ή διευκολύνοντας την επικοινωνία. Ο Αντίμαχος, αντίθετα, αποτελεί κάθε δρών πρόσωπο το οποίο συντελεί ανασταλτικά στην επίτευξη του στόχου του Υποκειμένου ή δημιουργεί εμπόδια αντικρούοντας είτε την πραγματοποίηση της επιθυμίας είτε τη μετάδοση του αντικειμένου. Χάρη στη βοήθεια του Συμπαραστάτη και την αντίδραση του Αντίμαχου το Υποκείμενο αναδεικνύεται και επιβάλλεται ως ήρωας. Επομένως, οι δύο αυτές δρώσες δυνάμεις σχετίζονται με την τροπικότητα που αντιστοιχεί στο ρήμα *δύναμαι* (άξονας δύναμης). Τέλος, ο Πομπός είναι κατά κανόνα κάποιο εξατομικευμένο πρόσωπο ή μια ανεικονική οντότητα, ενώ ο Δέκτης δηλώνει το πρόσωπο που συλλαμβάνει το μήνυμα, χωρίς αναγκαστικά να είναι το μόνο στο οποίο το μήνυμα θα μεταβιβαστεί. Τα μηνύματα που ανταλλάσσουν ο Πομπός και ο Δέκτης φανερώνουν πως η κατηγορία αυτή συνδέεται άμεσα με το παιχνίδι γνώσης- άγνοιας, δηλαδή προσδιορίζεται από την τροπικότητα που αντιστοιχεί στο ρήμα *γνωρίζω* (άξονας επικοινωνίας)<sup>9</sup>.

Η λογική της αφηγηματικής δράσης συνίσταται στη διασύνδεση πυρήνων δράσης που ενώνονται μεταξύ τους και συγκροτούν την οργανωμένη αφηγηματική συνέχεια. Αυτό το σύστημα εστιάζει αποκλειστικά στα λειτουργικά επίπεδα της δράσης, στα αφηγηματικά δρώντα πρόσωπα (αφηγηματικούς ρόλους που ενδύονται τα πρόσωπα) και στην αφηγηματική ακολουθία<sup>10</sup>. Η αφηγηματική πλοκή, λοιπόν, θα διερευνηθεί μέσα από τα συστήματα δράσης, μέσα δηλαδή από τις σχέσεις που αναπτύσσουν τα «πρόσωπα» της αφήγησης και οι οποίες εξασφαλίζουν τη μετασηματιστική διαδικασία του κειμένου. Κι αυτό γιατί ο κόσμος δεν συνίσταται από πράγματα ή πρόσωπα αλλά από σχέσεις, επειδή αυτά αποκτούν νόημα και αξία μόνο μέσα από τις μεταξύ τους σχέσεις και αλληλεπιδράσεις. Έτσι, θα εφαρμοστούν οι έξι ρόλοι του μοντέλου (Υποκείμενο / Αντικείμενο, Συμπαραστάτης / Αντίμαχος, Πομπός / Δέκτης) σε καθέναν από τους πρωταγωνιστές στα επεισόδια των τεσσάρων σκηνών του έργου, που προσδιορίζονται από το ποιος είναι ο αφηγητής κάθε φορά. Στόχος μας είναι να δείξουμε την πολυπλοκότητα των σχέσεων ανάμεσα στα πρόσωπα, τη δυναμική εναλλαγή των ρόλων που πιθανότατα διαφέρουν από σκηνή σε σκηνή και συμβάλλουν στη δέση και τη λύση της πλοκής.

Παράλληλα, σε κάθε σκηνή και σε άμεση συνάρτηση με το μοντέλο του Greimas, θα συνεξεταστούν τα διακριτικά γνωρίσματα μιας συγκεκριμένης ανθρώπινης κοινότητας (της ελληνικής οικογένειας του συγγραφέα και της τούρκικης οικογένειας του Κιαμήλ), όπως προκύπτουν από την υλική της ύπαρξη και την κοινωνική της οργάνωση. Αναφερόμαστε στην πολιτισμική θεωρία ως μελέτη των σχέσεων που διέπουν τα στοιχεία

<sup>8</sup> Η αρχική λειτουργία είναι μία δύναμη, μία επιθυμία γύρω από την οποία προσανατολίζεται όλο το έργο (πβ. τη θέση του Souriau ότι ένα θεατρικό έργο για να υπάρξει απαιτεί δράση και σύγκρουση). Α. Μπενάτσης, *Θεωρία λογοτεχνίας, δομισμός και σημειωτική*, Καλέντης, Αθήνα 2010, σ. 157.

<sup>9</sup> Είναι ευνόητο ότι σε κάθε αφήγηση ή αφηγηματικό κείμενο συναντάμε ορισμένες μόνο από τις παραπάνω έξι δρώσες δυνάμεις. Επίσης, σε κάθε ρόλο είναι δυνατό να αντιστοιχούν περισσότερα από ένα πρόσωπα και, αντίστροφα, σε κάθε πρόσωπο περισσότεροι ρόλοι. Α. Μπενάτσης, *Θεωρία λογοτεχνίας, δομισμός και σημειωτική*, Καλέντης, Αθήνα 2010, σ. 154- 158.

<sup>10</sup> *Θεωρία της Λογοτεχνίας, Προβλήματα και προοπτικές*, μετάφραση Τιτίκα Δημητρούλα, Εκδόσεις Gutenberg, σ. 445-448.

ενός τρόπου ζωής, συμπεριλαμβανομένων των ηθών κι εθίμων, των ιστορικών δρώμενων μιας κλειστής κοινωνίας, που έχει δυνατότητα να φέρει στην επιφάνεια αντίστοιχα τυπολογικά γνωρίσματα της κουλτούρας της<sup>11</sup>.

Η πολιτισμική προσέγγιση του κειμένου επιλέχτηκε γιατί μέσα από το έργο του Βιζυηνού καταδεικνύεται η ιδιαίτερη σχέση του με την παράδοση-πολιτισμό, μία σχέση «πρόσληψης –ανταπόδοσης». Ο Βιζυηνός χρησιμοποιεί την παράδοση με δύο τρόπους: α) στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει τα πολιτισμικά φαινόμενα και β) να δημιουργήσει τέχνη. Την εκλαμβάνει ως τράπεζα υλικού για να δημιουργήσει μία λογοτεχνία εθνική, ήρωες της οποίας είναι οι άνθρωποι της υπαίθρου και δημιουργικό ερέθισμα «οι μύθοι του λαού και τα δημόδη άσματα»<sup>12</sup>.

Αντλεί το υλικό του από τη ζωή της υπαίθρου αλλά απορρίπτει την περιγραφική προσέγγιση και την υμνολογία των αρετών του λαού. Πιστεύει ότι η παράδοση είναι ένας πλούτος, στον οποίο ενυπάρχει ο χαρακτήρας του. Ακόμη, ως Τουρκομερίτης, ζει τη γειννίαση των αλλοεθνών ταυτόχρονα ως ομοιότητα και ως διαφορά. Έτσι, μέσα από την μελέτη των πολιτισμικών στοιχείων αξίζει να παρακολουθήσουμε την πορεία δύο οικογενειών με διαφορετική θρησκεία και εθνότητα που όμως στον πυρήνα τους συμπεριφέρονται με όμοιο τρόπο. Στόχος μας είναι να καταδείξουμε μέσα από τα πολιτισμικά και λαογραφικά στοιχεία ότι αυτά επηρεάζουν και καθορίζουν όχι μόνο τη θεματογραφία του αλλά και την αφηγηματική πλοκή και τεχνική.

## Η δομή του έργου

Η σύνθεση του έργου διακρίνεται σε τέσσερα μέρη, σύμφωνα με τον Μουλλά:

### 1. Σκηνή α' (σ. 60-77)

Αποτελείται από τρία διαδοχικά επεισόδια:

α) Η μητέρα διηγείται το φόνο του Χρηστάκη μπροστά στους δυο γιους της, ζητώντας την ανακάλυψη και τιμωρία του δολοφόνου (σ. 60-69)

β) Ο Μιχαήλος διηγείται στον αδερφό του τις συνθήκες γνωριμίας με τον Κιαμήλ (σ. 70-75)

γ) Εμφανίζονται οι δύο επισκέπτες, η Τουρκάλα και ο γιος της Κιαμήλ (σ. 69-70 και 75-77)

### 2. Διηγηματικό ιντερμέδιο: ο αφηγητής ψάχνει στην πόλη για το φονιά του αδερφού του (σ. 78-80)

### 3. Σκηνή β' (σ. 80-100)

Αποτελείται από πέντε διαδοχικά επεισόδια:

α) Ο αφηγητής κρυφακούει τους χρησμούς που δίνει μια Τσιγγάνα στη μητέρα του και στην Τουρκάλα

β) Ο ανακριτής ομολογεί στον αφηγητή την αποτυχία του να βρει το δολοφόνο, του φανερώνει τις πολιτικές του ιδέες και βυθίζεται στο πιοτό (σ. 84-87)

γ) Η Τουρκάλα διηγείται στον αφηγητή και τη μητέρα του το ερωτικό δράμα του Κιαμήλ (σ. 87-93)

δ) Ο αφηγητής, μόνος στο «κιάσκι», δυσκολεύεται να κοιμηθεί καθώς συλλογίζεται την τραγική μοίρα του Κιαμήλ (σ. 94-96)

ε) Μπαίνει ο Κιαμήλ, εξιστορεί στον αφηγητή τα εγκλήματά του και συλλαμβάνεται από την αστυνομία (σ. 96-100)

<sup>11</sup> Ε. Φρυδάκη, *Η Θεωρία της Λογοτεχνίας στην πράξη της διδασκαλίας*, Κριτική, Αθήνα 2003, σ. 173-179.

<sup>12</sup> Αудиόκος Γρ. Ευάγγελος, *Εννοιολογικές διαστάσεις της παράδοσης στο έργο του Γ. Βιζυηνού*, *Εξώπολις*, 5, 1996, σ. 169-183.

#### 4. Διηγηματικός επίλογος: τρία χρόνια αργότερα, ο αφηγητής συναντά στο χωριό του το φονιά του αδερφού του (σ. 100-103)

##### Η εφαρμογή του μοντέλου του Greimas στη σκηνή α΄

**Σκηνή α΄:** Με την α΄ σκηνή (ο όρος ταυτίζεται με τη σκηνική αφήγηση) βρισκόμαστε σ' ένα ξενοδοχείο στο Βόσπορο, μια μέρα του 1880(;). Τα τρία επεισόδια (διαλογικές ενότητες) συνδέονται αλυσιδωτά, εξασφαλίζοντας την ενότητα του χώρου και του χρόνου: όλα γίνονται στο φως της ίδιας ημέρας. Τα πρόσωπα που συμμετέχουν στη σκηνή είναι ο αφηγητής, η μητέρα του, ο μικρότερος αδερφός του Μιχαήλος, η Τουρκάλα και ο γιος της Κιαμήλ.

Με την έναρξη του α΄ επεισοδίου (σ. 60-69) μεταφερόμαστε ένα πρωινό σε ξενοδοχείο της Πόλης, όπου ο αφηγητής συναντά τη μητέρα και τον αδερφό του Μιχαήλο, μετά από 8 χρόνια απουσίας και σπουδών στη Δύση (ας μην ξεχνάμε ότι το διάστημα αυτό ο αφηγητής απουσίαζε πράγματι για σπουδές στο εξωτερικό, κάτι που επιβεβαιώνει το χαρακτηρισμό των διηγημάτων του ως «λυρική αυτοβιογραφία»). Εκείνη διηγείται στο γιο της, που απουσίαζε, το φόνου του μεγάλου της γιου Χρηστάκη, τρία χρόνια πριν, κατά τη διάρκεια του Ρωσοτουρκικού πολέμου.

Στο επεισόδιο αυτό, λοιπόν, ο κύριος αφηγητής είναι η μητέρα, η οποία με βάση το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas αποτελεί το Υποκείμενο. Σε όλο το έργο αλλά ιδιαίτερα στο σημείο αυτό, όπου αναγκάζεται να ανακαλέσει από τη μνήμη της το δυσάρεστο συμβάν της δολοφονίας -καθώς ο ξενιτεμένος γιος της δεν το γνωρίζει σε όλες του τις λεπτομέρειες -Αντικείμενο είναι η εύρεση του δολοφόνου του γιου της και η εκδίκηση (όπως αναφέρει ο γιος της Μιχαήλος «*καμιά φορά...ενόμιζον πως άρχιζε να ξεχνά τον Χρηστάκη, μα ποτέ δεν την είδα να ξεχάση τον φονιά του*»). Αυτή η διακαής επιθυμία του Υποκειμένου-μητέρας να «ελέγξει» το Αντικείμενο δημιουργεί -όπως υποστηρίζει ο ερευνητής- το αφηγηματικό σχέδιο και προωθεί την πλοκή<sup>13</sup>. Αποτελεί τον πυρήνα γύρω από τον οποίο πλέκονται και διαπλέκονται τα επεισόδια, τα πρόσωπα, οι ρόλοι τους.

Συμπαραστάτες της στην επιθυμία της για εκδίκηση αυτή τη δεδομένη στιγμή είναι οι δύο γιοι της, ο Μιχαήλος και ο αφηγητής, στους οποίους αναθέτει ως χρέος την αναζήτηση του φονιά, μια και όπως λέει η ίδια ο δολοφονημένος Χρηστάκης δεν βρίσκει ησυχία στο μνήμα του, όσες φορές νιώθει τον δολοφόνο του να πατεί το χώμα του και το νιώθει όπου κι αν βρίσκεται. Σύμμαχός της ακόμη, με βάση το αφηγηματικό μας μοντέλο είναι και η ίδια η επιθυμία της να βρεθεί ο φονιάς, επιθυμία που δεν έχει παρέλθει αν και το φονικό συνέβη «*πριν τριών και επέκεινα ετών*». Όχι μόνο δεν έχει παρέλθει, αλλά φαίνεται ότι ενισχύεται με το πέρασμα του χρόνου, που φαίνεται ότι άλλαξε και το χαρακτήρα της. Ο Αφηγητής τη θυμάται ως μία γυναίκα «*αγαθότατη και φιλόνητο*», που δεν άντεχε να βλέπει ούτε «*όρνιθα σφαζομένην*» (πριν το φονικό), ενώ τώρα την πλημμυρίζει το μίσος και ο πόθος της εκδίκησης (μετά το φονικό).

Προκειμένου να ικανοποιήσει την επιθυμία της για εκδίκηση για να καταλαγιάσει το μένος της, επιστράτευσε διοικητική (καϋμακάμη) και θρησκευτική (Δεσπότη) εξουσία προς ανεύρεση του φονιά. Και ενώ οι κινήσεις που κάνουν προς αυτή την κατεύθυνση ξεκινούν αρχικά ως σύμμαχος στην εκδίκησή της -όπως και η σύλληψη του Χαραλαμπί, του προηγούμενου ταχυδρόμου - στο τέλος η αρνητική έκβαση τους καταλήγουν ως εμπόδια για το Αντικείμενο «ελέγχου»της, καθώς οι έρευνες και πιθανές αιτίες του φόνου

<sup>13</sup> Ν. Μπεζαντάκος, *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη* Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004.

(συμπλοκή κατά την κατάληψη του σταθμού «Λουλεβουργάζ», έφοδος Ρώσων στρατιωτών, ληστές, ο προηγούμενος ταχυδρόμος) ανασκευάζονται μία- μία.

Και πάλι δεν χάνει την ελπίδα της. Ο άξονας επιθυμίας της (Υποκείμενο-Αντικείμενο) είναι πιο ισχυρός και κυρίαρχος από τον άξονα δύναμης (Συμπαραστάτης-Αντίμαχος) τη δεδομένη στιγμή. Και μολονότι απλοϊκή και αμόρφωτη γυναίκα της υπαίθρου, ψάχνει από μόνη της, μέσα στην απλοϊκότητα του νου της, να βρει τη λύση. Οι έρευνες συντείνουν ότι ο φόνος αποτέλεσε ενέδρα και ενθουμούμενη η ίδια την επιμονή του προηγούμενου ταχυδρόμου να αναλάβει ο γιος της την «πόστα», οδηγείται στο συμπέρασμα ότι εκεί θα αναζητηθεί η λύση του μυστηρίου. Έτσι, έχοντας ως αντίμαχους πια τις Αρχές (εδώ ο άξονας επικοινωνίας δυσλειτουργεί εφόσον οι ελλιπείς γνώσεις για τη δολοφονία οδηγούν σε παρερμηνεία και αδυναμία να κατακτηθεί το Αντικείμενο), στρέφεται στους δύο εναπομείναντες γιους της ως συμπαραστάτες. Τελευταίος αντίμαχος της για το δεδομένο επεισόδιο είναι και ο χρόνος που έχει μεσολαβήσει από τη διάπραξη του φονικού. Τρία χρόνια τώρα δεν βρέθηκε ο φονιάς, όπως προαναφέρθηκε, όμως ο άξονας επιθυμίας είναι ισχυρός και συνεχίζει να την κατευθύνει, παρά το αδιέξοδο.

Ως προς τον άξονα επικοινωνίας ανάμεσα στον πομπό (μητέρα) και τους δέκτες (εναπομείναντες γιους), φαίνεται ότι βρισκόμαστε ακόμη σε αρχικό στάδιο, εφόσον υπάρχει επικοινωνία ανάμεσα στους τρεις και συναίνεσή τους να επιτύχει ο Σκοπός (Αντικείμενο). Ωστόσο τα Εμπόδια (Αντίμαχοι) είναι ισχυρά, υπαρκτά, απορρυθμίζουν τις Δράσεις των Προσώπων και τα κάνουν ακόμη να βρίσκονται στο αρχικό στάδιο των ερευνών.

Με το **β' επεισόδιο (σ. 70-75)** συνεχίζουμε να βρισκόμαστε στο ξενοδοχείο του Βοσπόρου, όπου η οικογένεια του αφηγητή δέχεται την απρόσμενη επίσκεψη της Τουρκάλας μάνας και του γιου της Κιαμήλ (**γ' επεισόδιο σ. 69-70**), που υποδέχεται με χαρά η μητέρα του αφηγητή, καθώς τον είχε περιμαζέψει μόνο και αβοήθητο κοντά σ' ένα χάνι και τον είχε περιβάλει για 7 μήνες στο σπίτι της. Μένοντας συνεπείς στο μοντέλο του Greimas, στο επεισόδιο αυτό (**β'**) και για όσο διάστημα η μητέρα είναι απασχολημένη με τους καλεσμένους της, ο Μιχαήλος, μικρότερος αδερφός του αφηγητή, αποτελεί το Υποκείμενο (τον κύριο αφηγητή) που διηγείται στον αδερφό του τις συνθήκες γνωριμίας (Αντικείμενο) με τον Κιαμήλ.

Στην επιθυμία του αυτή έχει ως Συμπαραστάτη τα προσωπικά του βιώματα που του επιτρέπουν να εξιστορήσει τα γεγονότα και την παρότρυνση-ενδιαφέρον του αδερφού του να κατανοήσει την οικειότητα της μητέρας του με τους Τούρκους, ενώ τα εμπόδια που παρουσιάζονται κατά την εξέλιξη της διήγησης είναι η φλυαρία, η σκωπτική διάθεση και η τάση του να διανθίζει το λόγο του με επιπλέον λεπτομέρειες- απαραίτητες για τον ίδιο, κουραστικές και άσχετες για τον αφηγητή- (Αντίμαχος). Ο άξονας της δύναμης φαίνεται ότι υπερισχύει έναντι εκείνου της επιθυμίας, κι έτσι, τουλάχιστον αρχικά, δυσχεραίνεται το πλαίσιο επικοινωνίας. Ο Πομπός (Μιχαήλος) καθυστερεί τον Δέκτη (αφηγητή) στη διαδικασία πρόσληψης πληροφοριών, γιατί το Εμπόδιο απορυθμίζει τη δράση του. Στο τέλος του επεισοδίου, όμως, η σχέση Πομπού - Δέκτη αποκαθίσταται, καθώς έστω και με λίγη καθυστέρηση επιτυγχάνεται ο αρχικός στόχος, να λυθούν οι απορίες του αφηγητή σχετικά με τα δύο πρόσωπα των Τούρκων.

Στο **γ' επεισόδιο (σ. 69-70 και 75-77)** μολονότι δεν υπάρχει συγκεκριμένος αφηγητής (εφόσον έχουμε την επίσκεψη των δύο Τούρκων), ωστόσο διακρίνουμε τον άξονα της δύναμης τα νέα πρόσωπα (Τουρκάλα μάνα και Κιαμήλ) που λόγω των ιστορικών δεδομένων της εποχής (ρωσοτουρκικός πόλεμος, προστριβές ανάμεσα σε Τούρκους και χριστιανούς) λαμβάνονται ως Αντίμαχοι των Ελλήνων, μετατρέπονται σε Συμπαραστάτες της ελληνικής οικογένειας και προτείνονται να την βοηθήσουν: α) με τη συνδρομή του μεγαλύτερου γιου της Τουρκάλας που είναι ανακριτής β) με τη φιλοξενία που τους προσφέρουν στο σπίτι τους μέχρι να τακτοποιηθεί η υπόθεση. Έτσι διαφαίνεται

μια μικρή ελπίδα, έπειτα από τρία χρόνια στασιμότητας στις έρευνες, να μπορέσει η μητέρα του αφηγητή να κερδίσει και πάλι τον «έλεγχο» του Αντικειμένου (να βρει το φονιά του γιου της).

### **Η εφαρμογή του μοντέλου του Greimas στη σκηνή β΄**

Στο διηγηματικό ιντερμέδιο που μεσολαβεί των δύο σκηνών, ο αφηγητής ψάχνει στην πόλη για το φονιά του αδερφού του, ενώ δίνει μία εκτενή περιγραφή της οικίας της Τουρκάλας, στην οποία φιλοξενείται η μητέρα του και ο αδερφός του Μιχαήλος με περισσή φροντίδα. Με τη **β΄ σκηνή** μεταβαίνουμε στο σπίτι της Τουρκάλας, καθώς προχωρεί η νύχτα. Τα γεγονότα εκτυλίσσονται περίπου 4 εβδομάδες αργότερα και στα ήδη γνωστά πρόσωπα προστίθενται η Τσιγγάνα και ο ανακριτής Εφέντης, αδερφός του Κιαμήλ. Συγκριτικά με την **α΄ σκηνή**, οφείλουμε να εντοπίσουμε και εδώ την ενότητα χώρου και χρόνου μεταξύ των πέντε επεισοδίων της β΄ σκηνής.

Στο **α΄ επεισόδιο (σ. 80-83)** ο αφηγητής έρχεται νωρίτερα στο σπίτι της Τουρκάλας, απ' ό,τι τον ανέμεναν, προκειμένου να διανυκτερεύσει για πρώτη φορά, εφόσον θα έρθει και ο ανακριτής γιος της. Στο σημείο αυτό κρυφακούει τους χρησμούς που δίνει μια Τσιγγάνα με τη χρήση των κουκιών και μολονότι δεν υπάρχει κύριος αφηγητής, τόσο η Τσιγγάνα όσο και η Τουρκάλα μάνα αποτελούν τους Συμπαραστάτες στην επιθυμία της μητέρας του αφηγητή να βρει το φονιά του γιου της. Η επικοινωνία μεταξύ των τριών γυναικών είναι επιτυχής, γιατί όλες τους διαπνέονται από τον παραδοσιακό, ανατολικό τρόπο σκέψης που πιστεύει στις μαντείες και τις μαγανείες.

Στο **β΄ επεισόδιο (σ. 84-87)** έχουμε τον ερχομό του ανακριτή, γιου της Τουρκάλας από τον οποίο τόσο ο αφηγητής όσο και η μητέρα του αναμένουν ή ελπίζουν ευχάριστες εξελίξεις. Μέχρι τώρα ο ίδιος λόγω του ζήλου και της επιμονής του για την ανεύρεση του φονιά θεωρούνταν Συμπαραστάτης της ελληνικής οικογένειας, στο σημείο αυτό όμως έχουμε την ανατροπή. Οι προσπάθειές του απέβησαν άκαρπες, ήταν πλήρως αποτυχημένες. Εναντίον των υπόπτων που οδήγησε σε ανάκριση δεν βρέθηκε κανένα στοιχείο που να τους ενοχοποιεί για το συγκεκριμένο φόνο κι επομένως αποτελεί τον Αντίμαχο στην ανεύρεση του φονιά. Το ίδιο ισχύει και για το πρόσωπο του ταχυδρόμου που ενώ κινεί τις υποψίες, σύμφωνα με τις πρώτες έρευνες που έγιναν αμέσως μετά το φονικό, αποδείχτηκε αθώος.

Στο **γ΄ επεισόδιο (σ. 87-93)** έχουμε κύρια αφήγηση, αυτή τη φορά από την Τουρκάλα μάνα, του ερωτικού δράματος που έζησε κάποτε ο Κιαμήλ και το οποίο τον σημάδεψε τόσο σωματικά (κατά καιρούς τον έπιανε «*θέρμη*») αλλά κυρίως ψυχικά, που ώρες – ώρες τον έφερνε στα όρια της παραφροσύνης : *«Μα καιρούς καιρούς τον βλέπεις και αγριεύει και τον πιάνει μια ανησυχία και δεν χωρεί μέσα στα ρούχα του και δεν ηξεύρει τι κάμνει!»*

Με βάση το αφηγηματικό μας μοντέλο η Τουρκάλα που αποτελεί τον αφηγητή είναι το Υποκείμενο στον άξονα επιθυμίας ενώ το Αντικείμενο αποτελεί η επιθυμία της να επιστρέψει ο Κιαμήλ σώος στο σπίτι. Συμπαραστάτες της έχει τη μητέρα του αφηγητή που της παραστέκεται σιωπηλά γνωρίζοντας τον πόνο και την αγωνία που βιώνει (ως μάνα και η ίδια), τον γιο της Μιχαήλο που έτρεξε προς ανεύρεσή του, ακόμη και τον αφηγητή που προσπαθεί να την καθησυχάσει. Αντίμαχοι που την κάνουν να ανησυχεί για την τύχη του παιδιού της, είναι το όπλο που πιθανότατα πήρε από το «*αρμάρι*», η θάλασσα προς την οποία εύχεται να μην κατευθύνεται το παιδί της και πιο σημαντικό απ' όλα η παραφροσύνη του Κιαμήλ, η συσκότιση του νου του που τον κάνουν κατά καιρούς αγνώριστο άνθρωπο. Ο άξονας επικοινωνίας δεν επιτρέπει την ομαλή επικοινωνία του Πομπού (Τουρκάλα) και του Δέκτη (;) (Κιαμήλ), γιατί το Εμπόδιο που παρεμβάλλεται – η παραφροσύνη του Κιαμήλ- είναι ισχυρό και διαταράσσει το πλαίσιο. Ισχυρότερος



αποδεικνύεται ο άξονας της δύναμης, καθώς η μητέρα του Κιαμήλ έχει βιώσει και στο παρελθόν παρόμοιες ψυχικές εκρήξεις του παιδιού της και λαμβάνοντας υπόψη τον ευαίσθητο κι εύθραυστο χαρακτήρα του, φοβάται για την τύχη του, φοβάται ακόμη και να ελπίζει γι' αυτό.

Στο δ' επεισόδιο (σ. 94-96) ο αφηγητής που εκείνη τη νύχτα φιλοξενείται για πρώτη φορά και ο ίδιος στο σπίτι της Τουρκάλας, αποσύρεται στο «κιόσκι» που του έχουν ετοιμάσει. Εκεί, έχοντας μείνει μόνος, συλλογίζεται περίλυπος την τραγική μοίρα του Κιαμήλ και δυσκολεύεται να κοιμηθεί. Από άποψη αφηγηματικής πλοκής δεν έχουμε σ' αυτό το σημείο προώθηση της εξέλιξης, είναι όμως μία πολύ καλή ευκαιρία για τον αφηγητή να σταθεί σε καίρια σημεία της τραγικής ιστορίας του Κιαμήλ ένα προς ένα, δοσμένα χρονολογικά και συνοπτικά, να σκύψει με ευαισθησία και διακριτικότητα στην ευαίσθητη ψυχή του, να την κατανοήσει, να την ερμηνεύσει. Ίσως τώρα είναι η στιγμή που αντιλαμβάνεται το αγνό του χαρακτήρα του Κιαμήλ που *«πριν ή κακουργήση προς ικανοποίησιν της θηριώδους του πενθερου του καρδιάς, προετίμησε να φονεύση την ιδίαν αυτου καρδίαν διά παντός, καταστρέφων όλην αυτης την ευδαιμονίαν»*.

Στο ε' επεισόδιο (σ. 96-100) που αποτελεί και το τελευταίο της β' σκηνής, έχουμε την κορύφωση στην πλοκή της υπόθεσης. Έρχεται στο «κιόσκι» ο Κιαμήλ (Υποκείμενο) και εξιστορεί στον αφηγητή δύο φόνους που διέπραξε, έναν πριν από τρία χρόνια κι έναν τη μέρα εκείνη. Αν και δεν έχει ζήσει από τόσο κοντά τον αφηγητή όπως τα άλλα δύο πρόσωπα της οικογένειάς του -μητέρα και Μιχαήλο-, τον σέβεται ως περισπούδαστο και νιώθει την ανάγκη να εκμυστηρευθεί σ' αυτόν τα εγκλήματά του για να ξαλαφρώσει η ψυχή του και να εκφράσει την ικανοποίησή του που επιτέλους φέρθηκε όπως έπρεπε: κατάφερε για δεύτερη φορά να σκοτώσει το φονιά του αδελφοποιτού του. Η επιθυμία να βγάλει από μέσα του το σαράκι που κατέτρωγε την ψυχή του (Αντικείμενο) αποτυπώνεται στο ύφος και στον τρόπο έκφρασής του. Βιώνει το σκηνικό του διπλού φόνου με άγρια χαρά κι εκδικητική μανία για το φονιά-βρικόλακα που έβλεπε συνέχεια μπροστά του και δείχνει ένα πρόσωπο στον αφηγητή που δεν μπορούσε να φανταστεί ότι υπήρχε.

Όση ώρα ο αφηγητής προσπαθεί να συνταιριάζει τα κομμάτια της τραγικής ιστορίας του Κιαμήλ που έχει στο νου του από την προηγούμενη αφήγηση της Τουρκάλας σε συνδυασμό με ό,τι του αφηγείται τώρα ο Κιαμήλ, είναι Συμπαραστάτης στον πόνο του. Προσπαθεί να τον καθησυχάσει, να τον ηρεμήσει: *«Εύγε, Κιαμήλη! Εγώ το ξέρω πως είσαι γνωστικό παιδί. Το ξέρω πως αυτό θα είναι πλέον η τελευταία φορά.»* Όσο όμως προχωρά στην εξιστόρηση των συμβάντων, και μάλιστα με μία αλλόκοτη «λογική» (ύπαρξη βρικόλακα) που προσκρούει στη λογική του μορφωμένου αφηγητή, ο τελευταίος γίνεται Αντίμαχος προοδευτικά. Ταράζεται αρχικά βλέποντας τον με αίματα στα χέρια και στα ρούχα, τα αυτιά του βουίζουν έντονα όταν μαθαίνει ότι φονιάς του αδελφοποιτού του Κιαμήλ ήταν ο ταχυδρόμος Χαραλαμπίης, ανατριχιάζει και τρέμει σύγκορμος στο άκουσμα της πρώτης αποτυχίας να τον φονεύσει ο Κιαμήλ, τον περιούζει κρύος ιδρώτας όταν διαπιστώνει ότι τη δεύτερη φορά που παραφύλαξε ο Κιαμήλ τον ταχυδρόμο, σκότωσε στην ουσία τον αδερφό του που τον αντικατέστησε για πρώτη φορά.

Ο άξονας επικοινωνίας είναι διαταραγμένος. Ο Πομπός (Κιαμήλ) δεν λαμβάνει τα μηνύματα ανταπόκρισης που αναμένει από τον Δέκτη (αφηγητή) έπειτα από την αφήγηση της δολοφονίας, δεν επαινείται για την εκδίκηση που έλαβε για τον αδελφοποιτό του. Ο Δέκτης είναι ψυχρός, υψώνει τοίχο ανάμεσά τους, ακούει αποσβολωμένος και απορρίπτει κάθε είδους επαφή. Όση συμπόνια και συμπάθεια προσπάθησε να δείξει από την αρχή της γνωριμίας τους -κι έπειτα από πολύ προσπάθεια δεδομένης της αρνητικής του εικόνας για τους Τούρκους- γκρεμίζεται αυτή τη στιγμή μονομιάς.

Τα κομμάτια της ιστορίας μπαίνουν σε σειρά. Η πλοκή φτάνει στη λύση, αλλά μόνο ο αφηγητής ξέρει την αλήθεια. Καταλάβαινε όση ώρα άκουγε, έπρεπε όμως ν' ακούσει μέχρι τέλους την πορεία των γεγονότων για ν' αναφωνήσει αποτροπιασμένος *«Ω! Αθλιε!*

*Εφόνευσες τον αδελφό μου!*» Το μυστήριο λύθηκε. Φονιάς του αδελφού του αφηγητή είναι ο Κιαμήλ που τον σκότωσε άθελά του, μη γνωρίζοντας ότι τη θέση του ταχυδρόμου Χαραλαμπί την πήρε εκείνος.

Οι δύο βασικές σκηνές όπου εκτυλίσσεται η αφηγηματική πλοκή έχουν ολοκληρωθεί. Αν ρίξουμε μία προσεκτικότερη ματιά θα αντιληφθούμε πόσο άρτια οργάνωση υπάρχει στη δομή του έργου. Αρχικά και οι δύο σκηνές αποτελούνται από μία σειρά επεισοδίων (τρία η πρώτη, πέντε η δεύτερη) τα οποία συνδέονται αλυσιδωτά κι εξασφαλίζουν την ενότητα του χώρου και του χρόνου: στην α' σκηνή όλα ξεκινούν κι εκτυλίσσονται στο φως της μέρας σε ξενοδοχείο του Βοσπόρου. Στη β' σκηνή τα γεγονότα συμβαίνουν στο σπίτι της Τουρκάλας, καθώς προχωρεί η νύχτα. Εδώ το δράμα κορυφώνεται, καθώς δίνεται η λύση του μυστηρίου προοδευτικά, ακριβώς όπως και ο χρόνος κύλησε φυσικά και εξελικτικά.

Υπάρχει και μία δεύτερη αναλογία. Το πρώτο επεισόδιο καθεμιάς από τις δύο σκηνές αρχίζει με προμηνύματα για την εξέλιξη της πλοκής. Η πρώτη σκηνή ξεκινά με το έθιμο της σουρβιάς που προμηνύει δυσάρεστη έκβαση για το μέλλον του Χρηστάκη (δολοφονημένου αδερφού του αφηγητή), ενώ η δεύτερη με τον χρησμό της Τσιγγάνας που υποδεικνύει ότι ο φονιάς βρίσκεται κοντά, πολύ κοντά. Η αγωνία εντείνεται, ο αναγνώστης λαμβάνει ψήγματα στοιχείων που τον φέρνουν κοντά στη λύση, τα οποία όμως πρέπει να φτάσει στο τέλος, στην αποκάλυψη της αλήθειας για να επιστρέψει και να καταλάβει ότι η θέση τους δεν ήταν καθόλου τυχαία. Ο συγγραφέας μας προετοιμάζει αργά αλλά σταθερά, κι εμείς ως αναγνώστες πρέπει ν' αξιοποιήσουμε κάθε στοιχείο για να φτάσουμε στη λύση.

Άξιο παρατήρησης είναι επίσης ότι κάθε σκηνή περιλαμβάνει δύο βασικές αφηγήσεις: η πρώτη την αφήγηση της μητέρας και του γιου της Μιχαήλου, ενώ η δεύτερη την αφήγηση της Τουρκάλας και του γιου της Κιαμήλ. Η αναλογία αυτή φαίνεται να προσδίδει ισορροπία στο σύνολο του έργου, καθώς εκπροσωπούνται και οι δύο οικογένειες διαφορετικής εθνικότητας. Η ελληνική οικογένεια συμπλέκεται και συμφύρεται με την τουρκική. Από το απλό περνάμε στο σύνθετο η σαφήνεια της δομής συνδυάζεται άψογα με την ισορροπία των όγκων, με τη λογική οργάνωση των αναλογιών και τη συμμετρία των αντιθέσεων. Ο Βιζυηνός, ακόμη και μ' αυτόν τον τρόπο αποδεικνύει ότι δεν απορρίπτει το διαφορετικό, το Άλλο, αλλά το αποδέχεται, γι' αυτό και το αφήνει να αναπτυχθεί και να εκφραστεί ισόποσα. Πώς ήταν άλλωστε δυνατόν να μην το αποδεχτεί, όταν έμαθε από την παιδική του ηλικία να συνυπάρχει με αυτό στην μικρή κοινωνία που έζησε;

Ακόμη, μέσα στις δύο σκηνές και ανάμεσα στις τέσσερις βασικές αφηγήσεις περικλείει άλλα επιμέρους επεισόδια που προωθούν την πλοκή αλλά αφήνουν τον αναγνώστη να «χαλαρώσει» από την ένταση στις περιγραφές των αφηγητών και να συμπληρώσει τα στοιχεία που απαιτούνται για τη λύση της υπόθεσης.

Τέλος, και σε επίπεδο τεχνικής ο Βιζυηνός καταφέρνει μέσα από τις έννοιες Σύμμαχος/Αντίμαχος που εναλλακτικά υιοθετούν τα πρόσωπα (Τούρκοι και Έλληνες), όπως και μέσα από την τραγική ειρωνεία που είναι έκδηλη λόγω των ελλιπών πληροφοριών και γνώσεων και λόγω της παρερμηνείας των μηνυμάτων στον άξονα πομπού - δέκτη, να προσδώσει ένα χαρακτήρα αστυνομικού μυθιστορήματος στο έργο του.

### **Διηγηματικός Επίλογος (σ. 100-103)**

Στο κομμάτι αυτό, αν και δεν υπάρχει βασική αφήγηση, αξίζει να κάνουμε ιδιαίτερη αναφορά, καθώς αποτελεί τον επίλογο του έργου. Ο αφηγητής τρία χρόνια αργότερα επιστρέφει στο σπίτι του, στη Βιζύη, όπου συναντά και πάλι τον Κιαμήλ. Ο τελευταίος

στο δικαστήριο που ακολούθησε τη σύλληψή του, παραφρόνησε όταν αντιλήφθηκε ότι ο πρώτος φόνος που έκανε αφορούσε τον γιο της γυναίκας που τον περιμάζεψε και τον περιέθαλψε 7 ολόκληρους μήνες σαν δικό της παιδί. Τώρα, διαμένει μαζί με τη μητέρα του αφηγητή στο σπίτι της, την υπηρετεί σα σκλάβος και φροντίζει για τον τάφο του Χρηστάκη που είναι θαμμένος στην αυλή.

Ο αφηγητής νιώθει οργή όταν τον ξαναβλέπει μπροστά του και ιδιαίτερα όταν αντιλαμβάνεται ότι πατά το χώμα που σκεπάζει τον αδελφό του (θυμάται τη διατύπωση αυτή από την μητέρα του στην αρχή του διηγήματος «...ο φτωχός μας ο Χρηστάκης δεν ευρίσκει ησυχία, μόνο παλεύει μεσ' στο μνήμα του όσας φορμας νιώθει το φονιά του να πατη τα χρώματα.»), στην πραγματικότητα όμως αυτή η οργή είναι μάλλον μια ενστικτώδης αντίδραση που δεν διαρκεί παρά μόνο λίγες στιγμές.

Στην ουσία δεν τρέφει καμία έχθρα για τον Κιαμήλ, γιατί αναγνωρίζει ότι αυτός υπήρξε ακούσιο όργανο, θύμα και ο ίδιος του πανούργου πρώην ταχυδρόμου, του Χαραλαμπί. Ο Κιαμήλ είναι ο ήρωας του διηγήματος, όπως και όλοι οι υπόλοιποι που βρίσκονται σε μία πλάνη αναφορικά με την πραγματικότητα. Δεν γνωρίζουν ακριβώς τα γεγονότα και ειδικά ο Κιαμήλ παρερμήνευσε την ενδυμασία και την ομοιότητα του Χρηστάκη και του Χαραλαμπί στο ανάστημα και τις κινήσεις, με αποτέλεσμα την πρώτη φορά να σκοτώσει τον λάθος άνθρωπο. Γι' αυτό και ο αφηγητής στο τέλος δεν αποκαλύπτει στη μητέρα του το φονιά του γιου της.

Η αρετή της ανεξικακίας και της συγγνώμης, γνωρίσματα τόσο του Βιζυηνού όσο και της χριστιανικής πίστης και παραδοσιακής ελληνικής μεγαθυμίας βρίσκουν την έκφρασή τους ακριβώς στην τελευταία-επιλογική ενότητα του έργου. «Η απέραντη συμπάθεια της μεγάλης χριστιανικής καρδιάς του περίλαβε με την θέρμη της και αυτόν το φονιά του αδελφού του, κι αυτόν τον εχθρό, που καταμάτωσε την αγαπημένη του πατρίδα και βρήκε τρόπο να υμνήσει την αρετή του με χρώματα που δεν ξεχνιούνται» γράφει ο Σπ. Μελάς<sup>14</sup>.

Ο Βιζυηνός με την τελευταία φράση του κειμένου συμπονά, κατανοεί αλλά διαχωρίζει τη θέση του από το χαρακτήρα του Κιαμήλ, με τον οποίο διαλέγεται. Ο ίδιος ανήκει στον κόσμο της εχεφροσύνης, ενώ ο Κιαμήλ στον κόσμο της παραφροσύνης. Υποχρεώνεται να χαρακτηρίσει τον Κιαμήλ «παράφρονα», για να αποφύγει τη βίαιη έκρηξη του Έλληνα αναγνώστη. Η παραφροσύνη άλλωστε αποτελεί ταμπού και άλλοθι ακόμα και όταν αφορά ένα άσπονδο εχθρό. Ο αφηγητής συγχωρεί τον Κιαμήλ για να μην πληγώσει τη μητέρα του, γιατί ως σπουδαγμένος αντιλαμβάνεται την παρανόηση όλων των συμπτώσεων από τον απλοϊκό Κιαμήλ, η αγάπη του οποίου αποδείχτηκε μεγάλη. Το στίγμα της παραφροσύνης είναι μια τιμωρία αρκετή γι' αυτόν, δε χρειάζονται περαιτέρω πειθαρχικά μέτρα από την κοινωνία. Αντικαθιστά ακόμη και τον θάνατο που όταν δε βρίσκεται στο τέλος της αφηγηματικής του πράξης, αντικαθίσταται από άλλες λύσεις ισορροπίας, παραλλαγές του ίδιου αδιεξόδου: το προσωπικό μαρτύριο, την άγνοια, τη συσκότιση του νου.

### **Οι πολιτισμικές προεκτάσεις του διηγήματος**

Στην α' σκηνή, βέβαια, πέρα από το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas αξίζει να αναφερθούμε στις πολιτισμικές κι εθμικές συμπεριφορές που με τον δικό τους τρόπο συμβάλλουν στη διαμόρφωση της πλοκής. Οι εικόνες από τον καθημερινό βίο και την πολιτισμική συμπεριφορά (που συγκροτούν τους συγκρουσιακούς πόλους) δεν υπάρχουν αυτόνομα. Λειτουργούν ως το πλαίσιο για την κατανόηση του λαϊκού πολιτισμού και υπηρετούν την αφηγηματική πλοκή. Ο Βιζυηνός δεν περιορίζεται στην περιγραφή των

<sup>14</sup> Γ. Βιζυηνός, *Άπαντα*, Πρόλογος Σπ. Μελά, σ.7.

εθιμικών γεγονότων ή των πολιτισμικών συμπεριφορών, δεν τα εκθέτει για να τα υμνολογήσει αλλά τα χρησιμοποιεί ως στοιχεία για να φωτισθεί ο λαϊκός χαρακτήρας, για να τον κατανοήσει ο ίδιος και να βοηθήσει και τους άλλους να αντιληφθούν τις διαστάσεις του<sup>15</sup>.

Έτσι, στην ουσία τα έθιμα και οι πολιτισμικές συμπεριφορές επιλέγονται ως αφηγηματικοί άξονες. Μέσα στο πλαίσιο αυτό λειτουργεί το έθιμο της *σούρβας*, που συμβάλλει στη διαμόρφωση της πλοκής καθώς προεξαγγέλλει το φόντο, πριν αυτός ακόμη ανακοινωθεί. Η γνωστή αυτή εθιμική ενέργεια για την πρόγνωση του μέλλοντος δεν περιγράφεται αντίθετα προσαρμόζεται στο στόχο του συγγραφέα να δημιουργήσει ατμόσφαιρα μυστηρίου κι ενδιαφέροντος όσον αφορά την επαλήθευση του οιωνισμού. Υπηρετεί, λοιπόν, τη διαμόρφωση της πλοκής.

Τον ίδιο ρόλο επιτελούν στο γ' επεισόδιο της β' σκηνής η αδελφοποιία του Κιαμήλ με το γιο του κτηματία, αδερφό της γυναίκας που θα παντρευόταν, η διάλυση του αρραβώνα, ακόμη και η φαντασίωση με τον βρικόλακα (ε' επεισόδιο). Οπωσδήποτε αποτελούν ηθογραφικά στοιχεία, δηλωτικά του λαϊκού πολιτισμού που έζησε από μικρός ο αφηγητής αλλά δεν αρκείται απλά στην περιγραφή τους. Οι λαϊκές αυτές δοξασίες αποτελούν σημαντικά στοιχεία της αφηγηματικής εξέλιξης. Και δεδομένου ότι ο ίδιος δεν αποτελεί μόνο μελετητή του λαϊκού χαρακτήρα αλλά και δεινό χειριστή του αφηγηματικού λόγου, γίνεται κατανοητό ότι οι παραπάνω δοξασίες υπηρετούν την επιθυμία του να παράγει τέχνη.

Όπως έχει προαναφερθεί, ο Βιζυηνός αντιμετωπίζει την παράδοση με ένα δικό του τρόπο, επικεντρώνοντας την προσοχή του και στη σκιαγράφιση του χαρακτήρα των λαϊκών του ηρώων, γιατί πιστεύει ότι η ανάδειξη του συνιστά μια διαφορετική χρήση της παράδοσης, που αποτελεί πεμπουσία της λαογραφίας (κατά τους γερμανούς δασκάλους του).

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερα σημαντική καθίσταται η εικόνα της μητέρας. Πρόκειται για μια γυναικεία μορφή της υπαίθρου με διαφορετικά από τα συνήθη γνωρίσματα. Οι μελέτες και οι λαογραφικές συλλογές της εποχής την παρουσιάζουν ως σκιώδη φιγούρα της ελληνικής κοινωνίας και οικογένειας, την εικονογραφούν ως εκτελεστή αποφάσεων, που άλλοι έχουν πάρει, ως άβουλο ον. Ο Βιζυηνός ανατρέπει αυτή την αντίληψη. Παρουσιάζει τη γυναίκα-μητέρα ως κεντρικό πρόσωπο στην οργάνωση και λειτουργία της ελληνικής οικογένειας και βέβαια η γνώση του είναι βιωματική (έχασε τον πατέρα του σε ηλικία μόλις 5-6 ετών). Γύρω της διατάσσεται όλη η οικογένεια και το παιδί γι' αυτήν είναι ύψιστο αγαθό.

Η μητέρα εδώ είναι πρόσωπο με άκρως αντιφατικά γνωρίσματα, όπως συμβαίνει και με το λαϊκό πολιτισμό. Από τη μια μεριά είναι γλυκύτατη, αγαθή, αναβλύζει απέραντη καλοσύνη και αναδύεται η εικόνα της γυναίκας-Παναγίας, της ελεήμονος-μητέρας, απέναντι σε κάθε παιδί, ακόμη και το αλλόθρησκο. Περιθάλπει και τον Κιαμήλ, παρά τις διαφωνίες του γιου της Χρηστάκη. Τα λόγια της διαποτίζονται από την αγάπη για τον άνθρωπο, ανεξάρτητα από τον Θεό που πιστεύει: «*Σαν είναι Τούρκος; Άνθρωποι ήμεθα, έλεγε, και οι αρρώστιες είναι για τους ανθρώπους*». Στο πρόσωπο του ξένου παιδιού βλέπει το δικό της, το ξενιτεμένο. Προσφέρει το παν, ώστε η θεία πρόνοια να το ανταποδώσει στο γιο της.

Είναι το πρώτο πρόσωπο που προσεγγίζει τον «Άλλο», τον «διαφορετικό», ξεπερνώντας τις διαχωριστικές γραμμές της εθνικότητας και της θρησκείας. Η απέραντη μητρική της αγάπη την κάνει να μην βλέπει τον αλλοεθνή, γι' αυτό και όταν στο γ'

<sup>15</sup> Αудίκος Γρ. Ευάγγελος, Ενωσιολογικές διαστάσεις της παράδοσης στο έργο του Γ. Βιζυηνού, *Εξώπολις*, 5, 1996, σ. 169-183.

επεισόδιο τον συναντά στο ξενοδοχείο, τον αντιμετωπίζει με στοργή, τον αποκαλεί «*παιδί μου*» και αγανακτεί γιατί ο υπάλληλος του ξενοδοχείου τον κλώτσησε.

Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η συμπεριφορά της μητέρας απέναντι σε κάθε ξένο ή οδοιπόρο που συναντά. Όντας πονεμένη για τον ξενιτεμό του παιδιού της, με το οποίο δεν μπορεί να επικοινωνήσει, η απέραντη αγάπη της και η πίστη στις χριστιανικές αξίες, την παρακινούν να περιποιείται τον κάθε περαστικό που περνάει από κοντά της, σκεφτόμενη ότι, αν το παιδί της βρεθεί σε ανάγκη, θα υπάρξει νομοτελειακά βοήθεια από κάποιον και για εκείνο.

Από την άλλη μεριά στο ίδιο απόσπασμα εμφανίζεται εντελώς διαφορετική, ως Νέμεσις<sup>16</sup>. Το πρόσωπό της χάνει τη γλυκύτητα της ελεήμονος μητέρας, μετατρέπεται σε κήρυκα της εκδίκησης. Είναι ο αμετακίνητος υπερασπιστής των θεμελιωδών αξιών της οικογενειακής αξιοπρέπειας και τιμής στο δημόσιο χώρο, γι' αυτό και παρακινεί τα παιδιά της να εκδικηθούν τον αδικοχαμένο αδερφό τους (α' πολιτισμική σύγκρουση).

Εδώ αναπτύσσεται και μία δεύτερη πολιτισμική σύγκρουση, ανάμεσα στο ευρωπαϊκό και το ελληνικό πολιτισμικό σύστημα. Αυτό διαφαίνεται στην αρχή ακόμη του διηγήματος, όπου περιγράφεται η συμπεριφορά του Γάλλου υπηρέτη, άκρως δουλική, τυπική και απρόσωπη, διαμετρικά αντίθετη με την ελευθερία, απλότητα κι εγκαρδιότητα του ελληνικού χαρακτήρα, γι' αυτό και δέχεται τα αρνητικά σχόλια της μητέρας: «*Και μη μου αφήσετε αυτή την 'σεισουράδα' να ζαναμβή εδώ μέσα*». Και μοιλονότι ο αφηγητής έχει υιοθετήσει τον ευρωπαϊκό τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς δε διστάζει να στιγματίσει τις αρνητικές εκφάνσεις αυτού του πολιτισμικού συστήματος ή ακόμη και να ειρωνευτεί την ευρωπαϊκή νοοτροπία μέσα από τα λόγια της μάνας στον περαστικό που ήθελε να δώσει ένα πεπόνι.

Έτσι, μέσα από την α' σκηνή αντιλαμβανόμαστε τη διαφορά ανάμεσα στον κόσμο της Δύσης, του πνεύματος και της λογικής που αντιπροσωπεύει ο αφηγητής και τον κόσμο της Ανατολής, της καρδιάς και του συναισθήματος, που αντιπροσωπεύουν η μητέρα και ο αδερφός του, η Τουρκάλα και ο Κιαμήλ. Ο αφηγητής διαμένει προσωρινά σε ξενοδοχείο και όχι σε χάνι όπως οι απλοί άνθρωποι, σκέφτεται ορθολογιστικά και αντιμετωπίζει τη σύλληψη του δολοφόνου ως πράξη κοινωνική για την απόδοση δικαιοσύνης και όχι ως προσωπικό χρέος, ως πράξη εκδικητική που επιφέρει ικανοποίηση στην ψυχή του θύματος και των συγγενών του και πέρα από τον ορθολογισμό του, αρχικά τουλάχιστον, αντιπαθεί τους Τούρκους (κατάλοιπο της παιδείας του στη Δύση).

Επίσης, χαρακτηριστικό του αφηγητή, απόρροια της παιδείας του στη Δύση) είναι και ο ψυχρός ορθολογισμός του που προσκρούει στη θερμή καρδιά της μητέρας και του αδερφού του, του Κιαμήλ και της Τουρκάλας. Ο αφηγητής δεν πιστεύει σε προφητείες, μαντείες και δεισιδαιμονίες. Δηλώνει τη διαφοροποίηση του και όταν γίνεται αντιληπτός από τις δύο γυναίκες να κρυφακούει τις μαντείες της ρωμιοκατσιβέλας, αν και οι ίδιες έκαναν τα πάντα για να μην τις αντιληφθεί και θυμώσει μαζί τους, δε σχολιάζει καθόλου το συμβάν. Η θέση του απέναντι σ' αυτά τα θέματα είναι ξεκάθαρη, δε χρειάζεται να αναφερθεί εκ νέου. Γι' αυτό και ο ίδιος παριστάνει ότι δεν είδε τίποτε. Τα υπόλοιπα πρόσωπα, αντίθετα, όχι μόνο πιστεύουν αλλά καταφεύγουν σ' αυτές, για να βρουν το φονιά του Χρηστάκη.

Στον κόσμο της Δύσης ανήκει και ο αδερφός του Κιαμήλ, ο ανακριτής. Είναι φραγγοφορεμένος και οπαδός του κόμματος των Νεοτούρκων, που την εποχή εκείνη ήταν φορέας των φιλοδυτικών προοδευτικών ιδεών. Μόνο που η προοδευτικότητα του εξαντλείται στα εξωτερικά χαρακτηριστικά και χρησιμοποιείται ως άλλοθι για το οινόπνευμα που καταναλώνει σε μεγάλες ποσότητες.

<sup>16</sup> ό.π., σ. 169-183.

Μία τρίτη πολιτισμική σύγκρουση είναι εκείνη που αφορά τις σχέσεις ανάμεσα στους Έλληνες χριστιανούς και τους Τούρκους μουσουλμάνους. Σε όλο το διήγημα, μολονότι οι διαφορές είναι εμφανείς στα εξωτερικά κυρίως γνωρίσματα των δύο λαών (ενδυμασία, κατοικία), φαίνεται ότι τα πρόσωπα της ιστορίας πλησιάζουν ο ένας τον άλλο σταδιακά, σε διαφορετικό χρόνο και αποδέχονται το διαφορετικό. Όπως είδαμε προηγουμένως η μητέρα του αφηγητή είναι η πρώτη που πλησιάζει τον Άλλο, γιατί βίωσε την απόσταση με τον ξενιτεμένο της γιο και η χριστιανική πίστη στη θεία πρόνοια την κάνει να παραβλέπει εθνικότητες και θρησκείες, βοηθώντας ακόμη και τον Κιαμήλ.

Παρόμοια πορεία υπέρβασης των διαχωριστικών γραμμών και δεύτερη κατά σειρά, ακολουθεί η μητέρα του Κιαμήλ: δε διστάζει να φιλοξενήσει στο σπίτι της την οικογένεια του αφηγητή, μολονότι οι Τούρκοι *«ιδίως εν μεγελοπόλεσιν, όχι μόνον δεν κατοικούν, αλλ' ουδ' εις την αυτήν συνοικίαν τους ανέχονται»*<sup>17</sup>. Η συμπεριφορά της χριστιανής προς το γιο της την οδηγεί σ' αυτή την στάση, την κάνει ν' απορρίπτει ό,τι μέχρι τώρα πίστευε για τους Χριστιανούς<sup>18</sup> και να δίνει μια νέα ερμηνεία στο νόμο του Θεού<sup>19</sup>. Η ευγνωμοσύνη της για τους σωτήρες του γιου της την κάνει να βλέπει αλλού τη διαχωριστική γραμμή που χωρίζει τους ανθρώπους: *«Η δε καλή Οθωμανίς [...] έλεγε, δύο κακούς ανθρώπους δεν τους χωρεί ούτε όλη η οικουμένη. Ενώ χίλιοι καλοί άνθρωποι κάμνουν "μουχαμπέτι" και μέσα εις ένα καρυδότσουφλο!»*<sup>20</sup>.

Την πορεία της μητέρας του και της μητέρας του Κιαμήλ ακολουθεί τρίτος στη σειρά ο συγγραφέας και είναι ακριβώς η επαφή με τους «άλλους» που τον κάνει ν' αλλάξει τη γνώμη του γι' αυτούς. Δεν κρύβει αρχικά διόλου την αντιπάθειά του για τους Τούρκους και αγανακτεί με το γεγονός ότι η μητέρα του περιέθαλψε Τούρκο (σκηνή α'). Όμως η θέα και μόνο του Κιαμήλ, το ήρεμο και γλυκό πρόσωπο του τον προτρέπει να τον συμπαθήσει. Η προθυμία της οικογένειας του Κιαμήλ να βοηθήσουν στη σύλληψη του δολοφόνου του Χρηστάκη τον κάνει να σκεφτεί *«ότι και η προς αλλοθρήσκους γενομένη ευεργεσία δεν απωλέσθη επί ματαίω»*. Εκπλήττεται όταν βλέπει ότι οι αλλόθρησκοι έχουν ξεπεράσει τις προκαταλήψεις τους και τους καλούν να μείνουν στο σπίτι τους. Ο ίδιος, όμως, δεν δέχεται αρχικά να μείνει μαζί τους: οι αντιστάσεις και οι προκαταλήψεις του μπορεί να έχουν κάπως κλονιστεί, όμως δεν έχουν υποχωρήσει εντελώς. Ο ζήλος, όμως, του ανακριτή και η απογοήτευσή του όταν οι προσπάθειες του προς ανεύρεση του φονιά δεν έχουν αποτέλεσμα, τον κάνουν ν' αλλάξει διάθεση. Τέλος, το ερωτικό δράμα του Κιαμήλ τον συγκινεί τόσο, που μια στιγμή σκέφτεται να βγει ο ίδιος να τον αναζητήσει, ενώ μέσα στο «κιάσκι» δεν μπορεί να κοιμηθεί αναλογιζόμενος την τύχη του.

Η ολοκληρωτική αλλαγή, όμως, του αφηγητή συντελείται στον επίλογο του έργου. Εκεί ο συγγραφέας «γνωρίζει» τον άλλο άνθρωπο. Έτσι, όταν η μητέρα του τον ρωτάει στο τέλος του διηγήματος αν βρέθηκε ο φονιάς, ο αφηγητής απαντά αρνητικά<sup>21</sup>, μολονότι τον έχει μπροστά του: *«Διότι ανελογίστην όσα μοι έλεγε περί αυτού παρέβαλον την αγαθότητα του παράφρονος με την βδελυράν πανουργίαν του πρώην ταχυδρόμου, και δεν ήξευρον να εύρω ποίος εκ των δύο ήτον ο φονεύς του αδελφού μου!»*

<sup>17</sup> Π. Μουλλάς, Γ. Μ. Βιζυηνός – Νεοελληνικά Διηγήματα, Εστία: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη Αθήνα 1994, σ. 76.

<sup>18</sup> *«Εμείς οι Τούρκοι λέμε, πως όλ' οι χριστιανοί θα πάνε στην κόλασι μα σαν συλλογιούμαι το καλόν που έκαμεν η μητέρα σου, λέγω με τον νουν μου: Σαν δεν πάγ' αυτή η Χριστιανή στον παράδεισο, δεν ηξέυρω ποιος Τούρκος θενά πάγη! Ας είναι δα! Ταις βουλαις του Θεού κανείς δεν ταις ηξέυρει»*, ό.π., σ. 91.

<sup>19</sup> *«-Εσύ είσαι διαβασμένος άνθρωπος, μοι έλεγε,, και γνωρίζεις του Θεού τον νόμον. Κ' εάν είχα μόνο μία πεθαμή τόπο στην οικουμένη, και ήξευρα πως η ευλογημένη γυναίκα που εκοίταζε τ' ορφανό μου εφτά μήνες εις το στρώμα του παιδιού της ευρίσκειτ' εδώ πέρα ζένη, και δεν της έδιδα το αναπατήριό της κεφαλής μου να πατήση το ποδάρι της- δεν θα έκλειεν ο Θεός την θύραν του ελέους του εις την προσευχήν μου; Δεν θα εσήκωνε την ευλογίαν από τα έργα των χειρών μου;»*, ό.π., σ.76.

<sup>20</sup> ό.π., σ.79, διηγηματικό ιντερμέδιο.

<sup>21</sup> ό.π., σ.103, Διηγηματικός επίλογος.

Στην πραγματικότητα, το ερώτημα του αφηγητή μόνο ως ρητορικό μπορούμε να το εκλάβουμε: ο αφηγητής ξέρει ότι ο αλλόθρησκος Κιαμήλ δεν είναι ο φονιάς του αδελφού του (αν ο αδερφός του Χρηστάκης συγκατοικούσε στο σπίτι του με τον άρρωστο τότε Κιαμήλ που περιέθαλπε η μητέρα του, ο Κιαμήλ θα τον γνώριζε, θα τον αναγνώριζε, θα ήξερε και τη ομοιότητά του με τον ταχυδρόμο και δεν θα τον σκότωνε). Φονιάς του αδερφού του είναι ο ομόθρησκός του, ο Χαραλαμπίης.

Όπως και τα άλλα πρόσωπα, έτσι κι ο αφηγητής ολοκληρώνει την πορεία του από την άγνοια στη γνώση και φτάνει στο ίδιο συμπέρασμα που πριν από αυτόν είχαν φτάσει οι απλοϊκοί άνθρωποι του περιβάλλοντός του, ο αδερφός του, η μητέρα του, ο Κιαμήλ και η μητέρα του: αυτό που χωρίζει τους ανθρώπους δεν είναι η εθνικότητα και η θρησκεία αλλά μάλλον η καλοσύνη και η κακία.

### **Επίλογος - Συμπεράσματα**

Αναμφίβολα το διήγημα του Βιζυηνού «*Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου*» είναι ένα από τα ωραιότερα που έχουν γραφεί στην ελληνική γλώσσα κι αυτό δεν το διαπιστώνουμε μόνο από το ότι εντάσσεται στα κείμενα του εθνικού λογοτεχνικού κανόνα. Με την προσέγγιση που επιχειρήσαμε, θέλουμε να καταδείξουμε ότι συγκεντρώνει πολλά γνωρίσματα που το αναδεικνύουν ως έργο τέχνης, ξεχωριστό για την εποχή του.

Είναι ένα έργο που διακρίνεται για τον βαθύτατο ανθρωπισμό του, για το εξαιρετικά ενδιαφέρον περιεχόμενό του, για την περίτεχνη δομή του. Το περιεχόμενό του αφορά ένα οικογενειακό δράμα, αντλημένο από το οικογενειακό κοιμητήριο που του προσφέρει τέτοιου είδους αναδρομές και από τα προσωπικά του βιώματα. Απασχολείται με το μεμονωμένο και το εξαιρετικό περιστατικό που στο συγκεκριμένο διήγημα είναι τραγικό. Όλο το διήγημα στηρίζεται σε ολότελα εξωτερικά γεγονότα που καθορίζουν τη ροή και το περιεχόμενο του ψυχισμού των ηρώων του, έξω από κάθε είδους κοινωνικό καθορισμό και χαρακτήρα. Η δράση και ο ψυχισμός καθορίζονται από την πλοκή και το περιεχόμενο των συμπτώσεων. Ο άνθρωπος είναι έρμαιο της μοίρας, παιχνίδι της αυθαιρεσίας των συμπτώσεων, του παραλογισμού των συμπτώσεων.

Σκοπός της αινιγματικής (εν μέρει) αφήγησης είναι αφενός η αποκάλυψη ενός μυστηρίου που παρουσιάζεται σαν διμερής δομή και σαν συμμετρική σχέση ανάμεσα σε μια ερώτηση και απάντηση και αφετέρου η ανατροπή των προσδοκιών του ήρωα-αφηγητή, μέσα στις οποίες παγιδεύεται και ο ίδιος ο αναγνώστης. Αυτή η χρήση της τεχνικής *σασπένς* αποτελεί απλά και μόνο το μέσο για το στόχο του. Με τις ανορθόδοξες μεταστροφές της πλοκής αλλά και με την άμεση κι εκλεπτυσμένη αφήγηση, το διήγημα οδηγεί τον αναγνώστη μέσα από λαβύρινθους, όπου τίποτα δεν είναι αυτό που φαίνεται<sup>22</sup>.

Το θεμελιακό υπέδαφος του είναι η περιοχή της Βιζύης, το σπίτι του στο χωριό με την μηλιά (ορίζει και ανακαλεί το τοπίο με οικειότητα), η Πόλη, η Ευρώπη. Οι περιοχές αυτές δε περιγράφονται άμεσα, όσο έμμεσα, μέσα από τις κινήσεις, αντιδράσεις, πεποιθήσεις του έμψυχου υλικού που διαβιούν σ' αυτές, των ανθρώπων, που είναι είτε τύποι της αστικής κοινωνίας είτε λαϊκοί τύποι της υπαίθρου με την απλή νοοτροπία και θυμοσοφία τους (υπερασπιστής της ελληνικότητας). Έτσι, φαίνεται ότι ο συγγραφέας δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στον λαϊκό πολιτισμό που αυτοί εκπροσωπούν. Έθιμα, παραδόσεις, λαϊκές δοξασίες, η γνησιότητα της ελληνικής ζωής, το στοιχείο του κατακτητή συνυπάρχουν αρμονικά στο έργο του και όχι εις βάρος της υπόθεσης και της εξέλιξης. Αντίθετα, οποιεσδήποτε λαογραφικές αναφορές δεν είναι ξένα σώματα αλλά οργανικά

<sup>22</sup> R. Beaton., *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, μτφρ. Ευαγγελία Ζούργου – Μαριάννα Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 110.

μέρη του κειμένου και της αφήγησης. Ο ρόλος τους είναι να συμπληρώσουν κενά, να δημιουργήσουν αντιθέσεις, να εντείνουν δραματικές καταστάσεις, να στήσουν γέφυρες ανάμεσα στα πράγματα και τους ανθρώπους.

Τα μοτίβα του είναι δυναμικά: η δράση, η πλοκή, οι πράξεις των προσώπων, τα ίδια τα πρόσωπα κοιτάζονται μέσα από τις πράξεις τους. Η ιστορία του διηγήματος είναι αινιγματική και ψυχολογική όχι μόνο ως προς το τι αποκαλύπτει αυτή στον αναγνώστη για τους ήρωες αλλά ως προς το τι αποκαλύπτουν οι ίδιοι οι ήρωες μέσα στο διήγημα.

Ο συνταρακτικός επίσης τρόπος με τον οποίο ο αναγνώστης απορροφάται στο «λαβύρινθο» των αμφιλογιών οφείλεται στην άρτια τεχνική ικανότητα του Βιζυηνού να παίζει με τις συμβάσεις της ρεαλιστικής αφήγησης. Ξέρει πώς να στήνει μια ιστορία, να κανονίζει τους ρυθμούς της, να δημιουργεί τις κατάλληλες εντάσεις, να σκορπίζει πρόωρες «ενδείξεις» που η σημασία τους θα φανεί αργότερα<sup>23</sup> (ο άγνωστος δολοφόνος είναι θεατός απ' όλους και υποδεικνύεται με ποικίλους τρόπους: πλαγιάζει στο στρώμα του θύματος, εμφανίζεται στη μητέρα του αφηγητή την ώρα που εκείνη θέλει να τον κρεμάσει, υποδηλώνεται από την Τσιγγάνα). Έτσι, το έργο του παίρνει τις διαστάσεις αστυνομικού μυθιστορήματος.

Όσο για τα πρόσωπα του έργου του, είναι αληθινοί άνθρωποι σε σκέψεις και συναισθήματα, στους οποίους μεταγγίζει τη δική του ευαισθησία. Μέσα από τη δοκιμασία της ψυχής μπροστά στο πρόβλημα, η ψυχή βγαίνει πιο δυνατή με αυτογνωσία και υπομονή που αντλεί από την πίστη στο Θεό για τη λύτρωσή της.

Η παρουσία επίσης του ίδιου είναι επιβλητική. Δεν είναι απλός παρατηρητής ή για κάποιες ώρες συμμετοχος της ζωής για να την περιγράψει αντικειμενικά και απρόσωπα. Ζει ο ίδιος μέσα στο έργο του, με τις αναμνήσεις του, με τις ανησυχίες του, τα σπουδαιότερα περιστατικά της ζωής του. Η αλήθεια του έχει μία ειλικρίνεια, μία οικειότητα, αυτό που σου προκαλεί την εμπιστοσύνη, τη συγκίνηση.

Τέλος, μέσα από το διήγημά του φαίνεται ότι γνωρίζει πολύ καλά τη λαϊκή ψυχολογία αλλά και γενικότερα την ψυχολογία των ανθρώπων (απόρροια των σπουδών του στη Δύση), ενώ ο ανθρωπισμός του διακρίνεται τόσο σε επίπεδο περιεχομένου (ο ταχυδρόμος που είναι ο ουσιαστικός υπαίτιος για το φόνο του αδερφού του ήταν ομόθρησκος και όχι αλλόθρησκος) όσο και δομής (2 βασικές αφηγήσεις από την ελληνική και τουρκική οικογένεια) αλλά και έκφρασης (δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στα λόγια της Τουρκάλας μάνας που πολλές φορές δείχνουν ότι μιλά ως μάνα πέρα από τις διαφορές στην εθνικότητα και τη θρησκευτικότητα). Όπως επισημαίνει σωστά ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος στο διήγημα αυτό «*καρτερούμε στις πρώτες σελίδες μια κοινότητα αστυνομική περιπέτεια. Και βρισκόμαστε σε μια κρίση ψυχής, όπου η παιδεμένη μητρική καρδιά εξαγιάζεται σ' ολόκληρο το πλάτος και της στοργής της και της φιλέκδικης νεύρωσής της, όπου ο φονιάς μας γίνεται περισσότερο συμπαθητικός από το θύμα, όπου η μισαλλοδοξία καταλύεται με τη δύναμη της ανθρωπιάς*»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> «*Αν στην αρχή ενός διηγήματος κάποιος μιλάει για ένα καρφί στον τοίχο, στο τέλος ο ήρωας θα κρεμαστεί από αυτό*» (Τσέχωφ)

<sup>24</sup> Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός*, Βασική Βιβλιοθήκη, τόμ. 18, Αετός, Αθήνα 1954, σ. 25.