

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Γεώργιος Βιζυηνός

*Νεοελληνικά διηγήματα*

Βιβλίο Εκπαιδευτικού

Έρευνα – Συγγραφή

Μαριλένα Πόρακου

**ΛΕΥΚΩΣΙΑ**

**2017**

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΜΕΣΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

**Γεώργιος Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα***  
**Βιβλίο Εκπαιδευτικού, τάξη Β΄ Λυκείου**

*Έρευνα – Συγγραφή*

**Μαριλένα Πόρακου**

*Εποπτεία – Επιμέλεια κειμένου*

Δρ Λεωνίδα Γαλάζης, *ΕΜΕ Φιλολογικών Μαθημάτων*

Ζωή Οδυσσέως-Πολυδώρου, *ΕΜΕ Φιλολογικών Μαθημάτων*

Ελένη Κτίστη, *ΕΜΕ Φιλολογικών Μαθημάτων*

*Επιστημονική καθοδήγηση*

Μαρίνα Ροδοσθένους-Μπαλάφα, *Επίκουρη Καθηγήτρια Λογοτεχνίας*  
*Πανεπιστημίου Λευκωσίας*

Θεοδόσης Πυλαρινός, *Ομότιμος Καθηγητής Λογοτεχνίας Ιόνιου*

*Πανεπιστημίου, Ακαδημαϊκός Επόπτης Αναλυτικού Προγράμματος Λογοτεχνίας*

**ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**

**ΜΕΡΟΣ Α΄ «Ποίος ήτον» ο Γεώργιος Βιζυηνός; Η ζωή και το έργο του**

1. Βιογραφικά στοιχεία .....	5
2. Η κριτική για τον Βιζυηνό κατά τη διάρκεια της ζωής του.....	8
3. Η κριτική πρόσληψη του Βιζυηνού ως διηγηματογράφου.....	9
4. Χαρακτηριστικά των διηγημάτων του Βιζυηνού .....	13
5. Ηθογραφία – ρεαλισμός .....	14

**ΜΕΡΟΣ Β΄ Διηγήματα**

***Α΄. Το μόνον της ζωής του ταξείδιον***

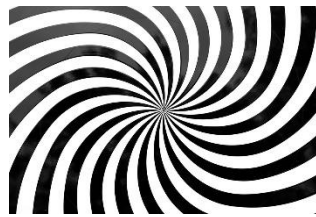
1. Περιεχόμενο .....	16
2. Τίτλος .....	16
3. Κεντρικά πρόσωπα .....	17
4. Εξομολογήσεις – αποκαλύψεις ή αποκρύψεις; .....	19
5. Το ταξίδι κεντρικός θεματικός άξονας στο διήγημα .....	20
6. Ο κόσμος του ονείρου και των μύθων .....	21
7. Αφηγηματικές τεχνικές .....	23
8. Διήγημα με στοιχεία ηθογραφικά και ρεαλιστικά .....	25
9. Εργασίες .....	26

***Β΄. Το αμάρτημα της μητρός μου***

1. Περιεχόμενο .....	29
2. Τίτλος .....	29
3. Κεντρικά πρόσωπα .....	30
4. Καθοριστικές απουσίες .....	33
5. Θεματικοί άξονες	
Μητρικός πόνος – μητρική ενοχή .....	34
Εξομολόγηση .....	34
Αντιθετικά ζεύγη .....	35
Μύθος και πλοκή .....	36
6. Αφηγηματικές τεχνικές	
Χρόνος .....	38
Αφηγητής: ποιος «μιλάει» – ποιος «βλέπει» .....	39
Χώρος .....	42
7. Ρεαλισμός – ηθογραφία – λαογραφικά στοιχεία .....	43
Εργασίες .....	45
Εργασίες για συνανάγνωση και δημιουργικές εργασίες .....	46

**ΜΕΡΟΣ Γ΄**

Διδακτική πρόταση σύμφωνα με τους Δείκτες Επιτυχίας και Επάρκειας .....	52
Εργογραφία και βιβλιογραφία .....	55



**ΜΕΡΟΣ Α΄**

**«Ποίος ήταν» ο Γεώργιος Βιζυηνός;**

**1. Βιογραφικά στοιχεία**

Ο Γεώργιος Βιζυηνός (ψευδώνυμο του Γεωργίου Μιχαηλίδη) γεννήθηκε στις 8 Μαρτίου 1849 στη Βιζύη, κωμόπολη της Ανατολικής Θράκης με ιστορικό παρελθόν (υπήρξε ακρόπολη των βασιλιάδων της Θράκης από τον καιρό του μυθικού Τηρέα), με μεγάλη φυσική ομορφιά πάνω σ' έναν ψηλό λόφο (*Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*<sup>1</sup>). Η περιοχή αυτή αποτελεί μέρος των δυτικών υπωρειών του Μικρού Αίμου (Στράντζας) (*Μοσκόβ Σελήμ*) και δεσπόζει στη μεγάλη και εύφορη θρακική πεδιάδα που την διαρρέει ο ποταμός Εργίνος.

Οι γονείς του ήταν άνθρωποι του χωριού, φτωχοί και θρησκευόμενοι. Τη μητέρα του Δεσποινιώ, ορφανή στα τέσσερά της χρόνια από πατέρα και μητέρα, τη μεγάλωσε ένα άτεκνο ζευγάρι, ο Γιώργης, «πραματευτής» στο επάγγελμα, και η γυναίκα του η Χατζαποστόλω, στη Βιζύη (*Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*). Ο πατέρας του Βιζυηνού, ο Μιχαήλος, καταγόταν από το Κρυόνερο, χωριό σε κοντινή απόσταση από τη Βιζύη, στην οποία και εγκαταστάθηκε. Οι κάτοικοι εκεί, βιοπαλαιστές, συντηρούνταν, φτιάχνοντας ασβέστη και κάρβουνα:

Λυρικά, αρ. 1

Βλάστησε τα γονικά μου  
καρβουνασβεστάδων ρίζα  
Γιώργη λένε τ' όνομά μου  
το φτωχό χωριό μου Βίζα.<sup>2</sup>

(Αθανασόπουλος: 1996, 24)

Ο Μιχαήλος αρραβωνιάστηκε τη Δεσποινιώ και ακολούθησε το επάγγελμα του πεθερού του. απέκτησαν πέντε παιδιά στα δέκα χρόνια που διήρκεσε ο γάμος τους, γιατί ο Μιχαήλος πέθανε από τύφο το 1854. Πρωτότοκος ήταν ο Χριστάκης, που αρχικά δούλεψε ως πραματευτής, έπειτα άνοιξε δικό του μαγαζί και στο τέλος εργάστηκε ως αγροτικός ταχυδρόμος. Ο Χριστάκης δολοφονήθηκε κατά λάθος από τον Κιαμήλη –ευεργετηθέντα από τη μάνα του Χριστάκη– λόγω της ομοιότητάς του με τον πραγματικό φονιά του αδελφοποιτού του (*Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου*). δεύτερο παιδί η Άννα, το μωρό που πλάκωσε άθελά της η Δεσποινιώ στον ύπνο της (*Το αμάρτημα της μητρός μου*), τρίτος το Γιωργί (*Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου*):

Ο νουνός του το βάπτισε Γιωργί, και πατέρας του ήτανε ο Μιχαλιός ο πραμματευτής, ο άνδρας μου. Μα κείνο, ακούς, επρόκοψε και πήρεν ένα όνομα από τα περιγραμμάτου· και τώρα, σαν το γράφουνε μέσ' σταις εφημερίδες, δεν ηξεύρω κι εγώ η ίδια, το παιδί μου είναι μαθές που λένε, ή κανένας φράγκος!

(Βιζυηνός: 1998, 71-72)

<sup>1</sup> Επειδή στο έργο του Βιζυηνού υπάρχουν πολλά αυτοαναφορικά και αυτοβιογραφικά στοιχεία, παρατίθενται στην παρένθεση τα διηγήματα όπου εντοπίζονται αυτά.

<sup>2</sup> Σε όλα τα παραθέματα διατηρείται η ορθογραφία των εκδόσεων από τις οποίες αντλούνται αυτά.

Τέταρτη γεννήθηκε η Αννιώ, που και αυτή πέθανε μικρή από βαριά αρρώστια (*Το αμάρτημα της μητρός μου*), και τελευταίος ο Μιχαήλος, που πήρε το όνομα του πατέρα του, τον οποίο δεν γνώρισε.

Δύο μορφές επηρεάζουν και καθορίζουν τη ζωή και το έργο του Βιζυηνού: αφενός η μάνα του, χήρα σε νεαρή ηλικία, που ξενοδουλεύει για να μεγαλώσει τα παιδιά της, και αφετέρου ο παππούς του, που έπαιζε μαζί του αλλά κυρίως του διηγόταν φανταστικές ιστορίες. Αυτές οι μορφές γίνονται οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος που τον σημαδεύουν: η μάνα, η οποία βρίσκεται εγκλωβισμένη στη σκληρή πραγματικότητα, και ο παππούς που είναι η διέξοδος, το σημείο διαφυγής από την πραγματικότητα αυτή με τα παραμύθια του.

Ο Βιζυηνός φοίτησε στο δημοτικό σχολείο της Βιζύης· στη συνέχεια, ο αδελφός του ο Χρηστάκης τον πήρε μαζί του στην Πόλη, κοντά στον θείο τους που ήταν ράφτης, για να μάθει την τέχνη του (*Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*).

#### Η τέχνη μου

Ραφτάκι μ' ήθελ' άλλοτες η τύχη –  
Γιατί να ντροπιασθώ και να τ' αρνούμαι;  
'Λησμόνησα τα ράμματα, την πήχη,  
μα την ιδέα της τέχνης την 'θυμούμαι.

(Βιζυηνός: 1916, 79)

Ο θάνατος του θείου τον λυτρώνει από τον αυταρχικό χαρακτήρα του αλλά και από τη ραπτική τέχνη. Βρίσκει προστασία από τον Κύπριο έμπορο Τσελεμπή Γιαγκο Γεωργιάδη (πιθανόν πελάτη στο ραφτάδικο), ο οποίος τον βοηθά να προοδεύσει στα γράμματα. Το ενδιαφέρον του για την Εκκλησία υπήρξε αφορμή να μεταβεί στη Λευκωσία (1867-1868), προστατευόμενος του Αρχιεπισκόπου Κύπρου Σωφρόνιου Α'. Ο έρωτας τοξεύει την καρδιά του νεαρού Βιζυηνού: απαγγέλλει ποιήματα στην αγαπημένη του Ελένη Φυσεντζίδα και πριν αναχωρήσει από την Κύπρο για την Κωνσταντινούπολη, τη ζητά σε γάμο από τους δικούς της. Όμως δεν έμελλε να επιστρέψει στην Κύπρο ούτε και στην Ελένη, παρότι συνεχίζει την αλληλογραφία μαζί της. Στο νησί φαίνεται ότι είχε γνωριστεί και με τον ποιητή Βασίλη Μιχαηλίδη και, σύμφωνα με κάποια μαρτυρία, διαγωνίζονταν στη σύνθεση στίχων (τσιαττισμάτων) (Αθανασόπουλος: 1996, 31).

Το 1872 μεταβαίνει με τον Σωφρόνιο στην Πόλη, όπου γνωρίζει τον Αρχιεπίσκοπο Σύρου Λυκούργο, στον οποίο εμπιστεύεται τα μελλοντικά του σχέδια. Με τη μεσολάβηση του Γ. Χασιώτη εγγράφεται ιεροσπουδαστής στη Σχολή της Χάλκης και παράλληλα ασχολείται με την ποίηση. Στη δραστηριότητα αυτή βρίσκει βοήθεια από τον Φαναριώτη ποιητή και δάσκαλό του στη Χάλκη Ηλία Τανταλίδη. Τον συστήνουν στον τραπεζίτη Γεώργιο Ζαρίφη, πλούσιο της εποχής, που γίνεται προστάτης και χορηγός του (η πρώτη ποιητική συλλογή του Βιζυηνού εκδόθηκε με δαπάνη δική του).

Το καλοκαίρι του 1873 επιστρέφει στη Βιζύη χωρίς ράσα, ως Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, και το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς μεταβαίνει στην Αθήνα, όπου εγγράφεται στην τελευταία τάξη στο Γυμνάσιο της Πλάκας. Το 1874 διαγωνίζεται στον Βουτυναίο Ποιητικό Διαγωνισμό, στον οποίο κερδίζει το πρώτο βραβείο, διάκριση που θα επαναληφθεί το 1876. Η βράβευση του «τουρκομερίτη» προκαλεί σάλο και ο ποιητής απαντά με σατιρικούς στίχους.

Το 1874 εγγράφεται στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, αισθάνεται όμως απογοήτευση και ζητά τη συνδρομή του Γ. Ζαρίφη, για να μεταβεί το 1875 στη Γερμανία και να σπουδάσει Φιλοσοφία. Από τον Οκτώβριο του 1875 μέχρι τον Αύγουστο

του 1878 παρακολουθεί στη Βασιλική Αυγουσταία Ακαδημία του Γκαίτιγκεν μαθήματα Φιλοσοφίας, Ψυχολογίας, Φιλολογίας από φημισμένους πανεπιστημιακούς δασκάλους όπως, μεταξύ άλλων, τους Sauppe, Lotze, Baumann, Wundt, Lange, Curtius, Lipsius· επίσης, σπουδάζει στη Λειψία και το Βερολίνο, όπου είχε καθηγητή τον περίφημο Tseller.

Κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη Γερμανία, ήταν επόμενο να έρθει σε επαφή με Γερμανούς λυρικούς ποιητές, με τη γερμανική μουσική και το θέατρο, και να γνωρίσει τις προόδους της επιστήμης της Ψυχολογίας και της Ψυχιατρικής, κλάδων, οι οποίοι τον ενδιέφεραν ιδιαίτερα. Διαβάζοντας Schiller και Goethe, γνώρισε και το νέο είδος της μπαλάντας (ballade, βαλλίσματα κατά τον ίδιο), που υιοθέτησε στην ποίησή του. Παρά το γεγονός ότι σπουδάζει στο εξωτερικό, δεν απεμπολεί την ελληνική λαϊκή παράδοση· το αντίθετο, συνειδητά και δημιουργικά ενσωματώνει στοιχεία της στο έργο του.

Το 1880 φοιτά στο Γεώργιο Αυγουσταίο Πανεπιστήμιο, συγγράφει τη διδακτορική διατριβή του, την υποβάλλει την επόμενη χρονιά, εγκρίνεται και τυπώνεται με έξοδα του Ζαρίφη, του προστάτη του. Θέμα της: «Το παιχνίδι υπό έποψη ψυχολογική και παιδαγωγική». Τα επόμενα χρόνια (1882-1884) τον βρίσκουν ανάμεσα στην Αθήνα, το Παρίσι και το Λονδίνο, μέχρι που ο θάνατος του Ζαρίφη το 1884 τον αναγκάζει για βιοποριστικούς λόγους να επιστρέψει στην Αθήνα. Στο Παρίσι γνωρίζει τον Δημήτριο Βικέλα, καθώς και πολλούς άλλους εκπροσώπους των γραμμάτων μας. Στο Λονδίνο συγγράφει το διήγημα *Το αμάρτημα της μητρός μου*, που δημοσιεύεται μεταφρασμένο πρώτα στα γαλλικά, το 1883, και στη συνέχεια στην *Εστία*. Την περίοδο αυτή ολοκληρώνει και την επί υφηγεσία διατριβή του με τίτλο: *Η φιλοσοφία του καλού παρά Πλωτίνω*. Επίσης, εκδίδει και τη νέα ποιητική συλλογή του *Ατθίδες αύραι*.

Η επιστροφή στην Αθήνα τον βρίσκει πολυάσχολο, αφού τώρα χωρίς την οικονομική αρωγή του Ζαρίφη αναγκάζεται να αναζητήσει τρόπους βιοπορισμού. Γράφει φιλολογικές και φιλοσοφικές μελέτες, διηγήματα και ποιήματα, υποβάλλει την επί υφηγεσία διατριβή του στη Φιλοσοφική Σχολή, ανακηρύσσεται παμψηφεί υφηγητής, λαμβάνει άδεια διδασκαλίας στο μάθημα της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο και διορίζεται καθηγητής σε γυμνάσιο. Πάντως, όπως σημειώνει ο Παναγιώτης Μουλλάς στα προλεγόμενά του (Μουλλάς: 2013, 22), ο Βιζυηνός δεν άφησε αναξιοποίητα «τα πολλαπλά του εφόδια: τη γνώση, τον στοχασμό, την καλλιτεχνική του αίσθηση, την κριτική του ευαισθησία. Και έτσι ο Βιζυηνός έμεινε Βιζυηνός».

Παρότι η θητεία του ως δασκάλου ήταν εξαιρετικά επιτυχημένη, ξαφνικά χωρίς λόγο απολύεται. Ο μαθητής του Στέφανος Στεφάνου αναφέρει:

Τον είχα καθηγητήν της ψυχολογίας και της λογικής εις το γυμνάσιον. Η διδασκαλία του χάριμα. Όλοι οι μαθηταί εκρέμοντο κυριολεκτικώς από τα χείλη του όταν μας παρέδιδε. Τα φιλοσοφικά μαθήματα ήσαν για όλους μας μία τέρψις, μία αναπτέρωσις της ψυχής, μία συγκίνησις βαθειά, μία απόλαυσις. [...] Είχε το χάρισμα του λόγου. Ήτο μεταδοτικός. – ευφραδής· τερπνός· συναρπαστικός. Εσαγήνευε· εγοήτευε· συνεκίνηει [...].

(Αθανασόπουλος: 1996, 59)

Στην προσπάθειά του να αποκτήσει οικονομική ανεξαρτησία, ώστε να μπορεί να υλοποιήσει το συγγραφικό έργο του, η ιδέα της εκμετάλλευσης ενός μεταλλείου εμφανίζεται ιδιαίτερα ελκυστική. Το μεταλλείο βρισκόταν κοντά στο χωριό Σαμακόβι της Ανατολικής Θράκης. Έτσι, από το 1886 επισκέπτεται συχνότερα τη Βιζύη. Αρχίζει τις έρευνες, στέλνει δείγματα στο εξωτερικό, αναζητεί κεφάλαια για την αξιοποίηση του

μεταλλείου, ενέργειες που αποβαίνουν ανεπιτυχείς. Χάρη στο ενδιαφέρον φίλων του διορίζεται καθηγητής της Δραματολογίας και Ρυθμολογίας στο Ωδείο Αθηνών, ενώ το 1890 συνεργάζεται με το *Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν* των Μπαρτ και Χριστ, στέλνοντας ως λήμματα ιστορικά και φιλολογικά άρθρα.

Το 1890 τα συμπτώματα της αρρώστιας του (προϊούσα γενική παράλυση) γίνονται πιο έντονα. Ο ίδιος παρουσιάζει αναλυτικά την κατάσταση του σε επιστολή του προς τον αδελφό του Μιχαήλο. Την περίοδο αυτή συνδέεται στενά με την οικογένεια του εξελληνισμένου Ιταλού Αντώνιου Φραβασίλη. Ζητά από τον φίλο του και διευθυντή του Ωδείου Γεώργιο Νάζο να πάρουν υπότροφο τη μαθήτριά του κόρη του Φραβασίλη στη Σχολή, αφού η Μπετίνα φαίνεται προικισμένη και ταλαντούχα. Η τρυφερή φιλία του σαραντάχρονου Βιζυηνού μεταβάλλεται σε βαθύ και ξέφρενο αίσθημα προς την έφηβη Μπετίνα. Ο Φραβασίλης στο μεταξύ πεθαίνει και ο Βιζυηνός ζητά την Μπετίνα σε γάμο από τη μητέρα της, υποσχόμενος ότι με τα χρήματα από το μεταλλείο θα μορφώσει το κορίτσι στο εξωτερικό. Η μητέρα αρνείται, αφού η κόρη της είναι πολύ μικρή και ο Βιζυηνός προσπαθεί να την απαγάγει. Το επεισόδιο αυτό ανησυχεί τον φίλο του Νάζο, ο οποίος μαζί με έναν νευρολόγο και έναν αστυνομικό επισκέπτονται το σπίτι του Βιζυηνού και με την πρόφαση ότι θα περάσουν από το Ωδείο για να πάρουν τη νύφη, τον οδηγούν στο Δρομοκαΐτειο φρενοκομείο (14 Απριλίου 1892), από όπου δεν θα πάρει εξιτήριο παρά νεκρός τέσσερα χρόνια και μία μέρα μετά. Η Μπετίνα, όπως φαίνεται, υπήρξε αφορμή για την κρίση της ψυχασθένειας του Βιζυηνού και όχι η πραγματική αιτία, μια και η αλήθεια βρίσκεται στα συμπτώματα της πραγματικής του αρρώστιας. Στα τέσσερα χρόνια του εγκλεισμού του στο Δρομοκαΐτειο συνθέτει –στα λίγα φωτεινά διαλείμματα– διάφορους αξιόλογους στίχους: ποιήματα που αποτελούνται από τρεις-τέσσερις στροφές, καθώς και παραλλαγές παλαιότερων στίχων, που παρουσιάζουν πλαστικότητα και μουσικότητα:

Το φάσμα μου [...]

Και από τότε που θρηνώ  
το ξανθό και γαλανό  
και ουράνιο φως μου,  
μετεβλήθη εντός μου  
και ο ρυθμός του κόσμου.

(Βιζυηνός: 1916, 149)

Η περιγραφή της πάθησης, όπως καταγράφηκε στο ιστορικό της νοσηλείας του ήταν «γενική παράλυσις των φρένων μετά κινητικής αταξίας», χωρίς ελπίδα θεραπείας. Πεθαίνει στις 15 Απριλίου 1896.

## 2. Η κριτική για τον Γεώργιο Βιζυηνό κατά τη διάρκεια της ζωής του

Κατά τη διάρκεια της ζωής του, οι κριτικοί της εποχής ασχολήθηκαν με τον Βιζυηνό κυρίως ως ποιητή, αγνοώντας σχεδόν τον διηγηματογράφο. Πνευματική μοναξιά και απομόνωση αισθανόταν στους λογοτεχνικούς κύκλους της Αθήνας, στα χρόνια 1884-1892, γιατί τον θεωρούσαν ξένο και παρείσακτο, καθώς –έχοντας ζήσει μεγάλο μέρος της ζωής του στο εξωτερικό– δεν ανήκε, ή ορθότερα, δεν έγινε δεκτός οργανικά από τους φιλολογικούς κύκλους των Αθηνών. Ένθερμοι υποστηρικτές του έργου του –πριν από την εκδήλωση της φρενοβλάβειάς του– υπήρξαν το περιοδικό *Εστία*, το οποίο δημοσίευε τα διηγήματα και τα



ποιήματά του, και η *Νέα Εφημερίς*, η οποία κράτησε θετική στάση απέναντι στον ίδιο και το έργο του. Από την άλλη, επισημαίνει και ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος (1996, 147), στις μέρες μας, όταν αναφερόμαστε στον Βιζυηνό, πρωτίστως εννοούμε τον διηγηματογράφο που αξιοποίησε την ψυχογραφία στο ηθογραφικό είδος, θέτοντας σε δεύτερη μοίρα το ποιητικό του έργο. Αγνωστούς ακόμη τον Βιζυηνό ως συγγραφέα αφηγημάτων και ποιημάτων για παιδιά, που τόσο αγαπούσε ο ίδιος, όπως επίσης τις πτυχές του έργου του, που αφορούν στη μεταφραστική του δραστηριότητα (μετέφρασε κείμενα από τα γερμανικά, τα αγγλικά, τα γαλλικά). Αλλά και η εικόνα του ως φιλοσόφου δεν είναι αρκούτσως γνωστή. Αμέσως μετά τον εγκλεισμό του στο Δρομοκαΐτειο (1892) και τον θάνατό του (1896), πληθώρα σχολίων και άρθρων δημοσιεύονται για το έργο του, κυρίως το αφηγηματικό, όπου διαπιστώνεται ότι ο διηγηματογράφος Βιζυηνός είναι ανώτερος και σημαντικότερος από τον ποιητή<sup>3</sup>.

### 3. Η κριτική πρόσληψη του Βιζυηνού ως διηγηματογράφου

Ο Κωστής Παλαμάς, με την ιδιότητά του ως κριτικού της λογοτεχνίας, διακρίνει την πρωτοτυπία της τέχνης του Βιζυηνού. Θεωρεί ότι το έργο του δεν εκτιμήθηκε όπως του έπρεπε. Επισημαίνει ότι, όπως φαίνεται, είναι ο πρώτος που αναδεικνύει την ελληνική διηγηματογραφία, συνυφαίνοντας στο έργο του έντεχνη πλοκή και δίνοντας ανατολίτικο χρωματισμό στα διηγήματά του:

Ο ιδιόρρυθμος ποιητής των θρακικών εμπνεύσεων και των ελληνικωτάτων παραδόσεων, δεν εξετιμάτο όπως έπρεπε. Ο καλλιτέχνης συγγραφέας, ο δημοσιεύσας εντεχνοτάτης πλοκής και ανατολικωτάτου χρωματισμού διηγήματα, ο πρώτος ίσως υποσημάνας την αναγέννηση της ελληνικής διηγηματογραφίας, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, προεκάλεε ανοήτους κρίσεις και σχολαστικές παρατηρήσεις παρά πολλοίς εκ των νέων των ενδιαφερομένων διά τα γράμματα. [...]

Παλαμάς (1892): (Βαρελάς: 2014, 381-382)

Την άποψη του Παλαμά για το διηγηματογραφικό έργο του Βιζυηνού ενστερνίζεται, λίγες μέρες πριν από τον θάνατό του στο Δρομοκαΐτειο, και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, εκφράζοντας τον μεγάλο του θαυμασμό. Χαρακτηρίζει, μάλιστα, τον συγγραφέα άφθαστο και αμίμητο, ενώ, κατά τη γνώμη του, τα έργα του είναι ό,τι τελειότερο έχει να επιδείξει η ελληνική λογοτεχνία. Ο ενθουσιασμός του είναι τόσο έκδηλος, που δεν διστάζει να τον κατατάξει στους μεγαλύτερους διηγηματογράφους της παγκόσμιας λογοτεχνίας:

Είναι μεγάλα, πολύ μεγάλα έργα, όσον δεν φαντάζεσθε μεγάλα... ζωγραφία ηθών και χαρακτήρων, ζωογονούμενη από την πνοήν τέχνης υψηλής. Κάθε διήγημα, κόσμος ολόκληρος. Δεν σας τέρπουν, δεν σας συγκινούν μόνον· σας μετεωρίζουν. Αν ήτο δυνατόν να γνωσθούν όπως πρέπει και όπου πρέπει, οι μεγαλύτεροι διηγηματογράφοι θ' ανεγνώριζαν τον Βιζυηνόν αδελφόν των.

Ξενόπουλος (1896): (Βαρελάς: 2014, 452)

Ο Απόστολος Σαχίνης με οξυδέρκεια διακρίνει τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου του Βιζυηνού, τονίζοντας την ψυχογραφική δεινότητά του ως συγγραφέα, καθώς και τον

<sup>3</sup> Για τα σημειώματα, τις κριτικές και τα άρθρα της εποχής για τον Βιζυηνό βλ. Βαρελάς: 2014, 185-465.

δραματικό χαρακτήρα των διηγημάτων του (δύο χαρακτηριστικά που τον διαφοροποιούν, τον ξεχωρίζουν και τον κατοχυρώνουν στη συνείδηση των αναγνωστών). Είναι τα στοιχεία που επισημαίνει και ο Ξενόπουλος, υποστηρίζοντας ότι τα διηγήματα δεν συγκινούν μόνο τον αναγνώστη, αλλά τον μετεωρίζουν.

Τα διηγήματα του Βιζυηνού συγκεντρώνουν όλες τις προϋποθέσεις της καλής αφηγηματικής πεζογραφίας. Διακρίνονται για την αφηγηματική ικανότητα, για την τεχνική διάρθρωση της πλοκής, για την πλαστική δύναμη στη διαγραφή των χαρακτήρων, αλλά προπαντός για τη διείσδυση στο βάθος της ψυχής και την έντονη δραματικότητα. Ψυχογραφικός και δραματικός πεζογράφος είναι κατά κύριο λόγο ο Βιζυηνός. Μπορεί να μας κάνει να ενδιαφερθούμε ζωντανά για την ιστορία που μας λέει, μπορεί να ζωντανέψει άμεσα και παραστατικά τα πρόσωπά του, αλλά περισσότερο ακόμα – ικανότητα που είναι η δυσκολότερη και η σημαντικότερη για έναν πεζογράφο – μπορεί να εισδύσει στην ανθρώπινη ψυχή και να εικονίσει την εσωτερική τρικυμία και το δράμα της. [...] Ο Θρακιώτης συγγραφέας υπήρξε ένας αυτοδίδακτος στην αφηγηματική πεζογραφία, ένας αυτοσχεδιαστής, με την έννοια πως έγραψε τα διηγήματά του, χωρίς να έχει κανένα πρότυπο και χωρίς να δεχτεί καμιά επίδραση, όπως του τα υπαγόρευαν κάθε φορά η εσωτερική του παρόρμηση και οι οικογενειακές αναμνήσεις του. Υπάρχει πλάτος στα διηγήματα του Βιζυηνού, κι ακόμα υπάρχει αργοβάδιστη αφήγηση, που πλάθει την καθημερινή ζωή: μια ζωή με τη διάρκειά της, με τις αλλαγές και τις αναπάντεχες τροπές της. Οι ήρωες των διηγημάτων του συχνά βρίσκονται σε πλάνη αναφορικά με την πραγματικότητα: δεν γνωρίζουν ακριβώς τα γεγονότα, τα πραγματικά περιστατικά. Κι αυτή η άγνοια δημιουργεί μια έντονη δραματικότητα στο διήγημα.

(Σαχίνης: <sup>3</sup>1989,152-153)

Ο Κώστας Στεργιόπουλος συμφωνεί με τις απόψεις του Σαχίνη, προσθέτοντας και παρουσιάζοντας τη λειτουργία της πρωτοπρόσωπης αφήγησης στα διηγήματα του Βιζυηνού. Θεωρεί ότι σκοπός του διηγηματογράφου δεν είναι να αυτοβιογραφηθεί, αλλά να τονίσει το ζήτημα της μοίρας, σε σχέση με τους χαρακτήρες, και να αποδώσει το ανθρώπινο δράμα:

Όμως ο Βιζυηνός δεν περιορίζεται στο αυτοβιογραφικό στοιχείο. Χρησιμοποιεί συνήθως το πρώτο πρόσωπο, επειδή, όπως πιστεύει και ο Απόστολος Σαχίνης του χρειάζεται «ένας τρόπος εκφραστικής αμεσότητας, ένας τρόπος προσωπικής συναισθηματικής συμμετοχής». Μα σκοπός του δεν είναι ν' αυτοβιογραφηθεί και ν' αφηγηθεί τα ατομικά του παθήματα και τα παθήματα της οικογένειάς του, αλλά να συνθέσει έργα ικανά να δώσουν μια εικόνα του ανθρώπινου δράματος, όπου ο μύθος, η πλοκή και τα πρόσωπα να κινούνται και να συμπλέκονται με τη δύναμη του μοιραίου. Ιδιαίτερα πρέπει να εξαρθεί η δραματική πυκνότητα και οι επεμβάσεις της μοίρας, που φέρνουν τους χαρακτήρες αντιμέτωπους, καθώς από το ένα, το αρχικό μοιραίο γεγονός προκύπτουν στη συνέχεια άλλες δραματικές συνέπειες, με αντίτυπο πάνω σε όλους.

(Στεργιόπουλος: 1986, 47)

Την ίδια άποψη για την πρωτοπρόσωπη αφήγηση έχει και ο Mario Vitti, ο οποίος σημειώνει ότι με αυτόν τον τρόπο λογοτέχνες, όπως οι Βιζυηνός, Παπαδιαμάντης, Καρκαβίτσας, προχωρούν πέρα από την κατάθεση μιας προσωπικής μαρτυρίας: δεν ενδιαφέρει δηλαδή η απλή παράθεση γεγονότων· στην ιστορία τους αντανακλώνται τα άγχη, οι ανησυχίες τους για το μέλλον και πλέκουν ανάλογα τα νήματα της μνήμης (Vitti: 2008, 301). Εκτός από τη μνήμη και το αναπάντεχο που προκύπτει στην πλοκή, σημαντική είναι η παρουσία του ονείρου και των παραισθήσεων, που και πάλι ο Βιζυηνός χρησιμοποιεί ως μέσα, για να

παρουσιάσει και να διεισδύσει στην ψυχοσύνθεση των ηρώων. Ο Vittì διασυνδέει την αφηγηματική πρωτοτυπία του Βιζυηνού και την ικανότητά του να εμβαθύνει, εισχωρώντας στα μύχια των ηρώων του, στο γεγονός της παραμονής του στο εξωτερικό και στις σπουδές του, οι οποίες περιλάμβαναν και την ψυχολογία. Συγκεκριμένα, αναφέρει χαρακτηριστικά:

Η σύντομη θητεία του Βιζυηνού στο διήγημα [«Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου» (1883)] αρχίζει με το παραπάνω αφήγημα και τερματίζεται απότομα με την κορύφωση της αθεράπευτης τρέλας. Μέσα στο σύντομο αυτό διάστημα διαμορφώνεται ένα σχήμα αφήγησης που χρησιμοποιώντας τότε το όνειρο, τότε τις παραισθήσεις και καταφεύγοντας συχνά στο απρόοπτο και το μυστήριο, εισδύει σε βάθος στα ψυχικά κίνητρα των πρωταγωνιστών, δεν υποπίπτει όμως στο σφάλμα να τα εξηγήσει, όπως κάνουν άλλοι πεζογράφοι του καιρού του. Μεγάλη απόδοση στην εκτέλεση της αφήγησης έχει το παιχνίδι της εστίασης στα πρόσωπα, όπως και οι μηχανισμοί του χρόνου. Είναι φανερό ότι μια τόσο προχωρημένη τεχνική δεν είναι τυχαία σε ένα συγγραφέα που σπούδασε ψυχολογία και που είχε εξοικειωθεί, κατά τη μακρόχρονη διαμονή του στο εξωτερικό, με τον πειραματισμό νέων τρόπων αφήγησης.

(Vitti: 2008, 302-303)

Ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος σχολιάζει ένα ακόμη στοιχείο που ξεχωρίζει και εξυψώνει το έργο του Βιζυηνού: το γεγονός ότι οι πλοκές των διηγημάτων του στηρίζονται στους νόμους της έκκληξης και της αγωνίας (στοιχεία που αρμόζουν σε αστυνομικές ιστορίες), χωρίς να μετατρέπουν την πλοκή σε κάτι εξωπραγματικό, ενώ ενισχύουν την αληθοφάνεια. Σημειώνει, επιπλέον, τον ιδιότυπο και δημιουργικό τρόπο, με τον οποίο ο Βιζυηνός προσλαμβάνει και μεταχειρίζεται τον ρεαλισμό:

[...] Καρπός αυτής της αξίωσης ή προϋπόθεσης της διήγησης του Βιζυηνού είναι ένας ιδιότυπος ρεαλισμός. Ένας ρεαλισμός που ενώ από το ένα μέρος σέβεται πλήρως τα αφηγηματικά μέσα και τηρεί τους νόμους του ρεαλισμού –σε βαθμό τέτοιο ώστε να θεωρείται ο Βιζυηνός και ως ένας από τους εκπροσώπους της ελληνικής ηθογραφίας του 19ου αιώνα–, δίνει την εντύπωση από το άλλο μέρος πως προβληματίζεται με τους γενικά αποδεκτούς σκοπούς του ρεαλισμού, ή και πως αμφισβητεί τα νόμιμα όριά του.

(Αθανασόπουλος, 1996: 172 – 173)

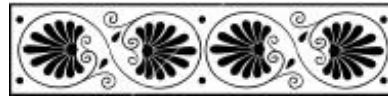
Σε αντίθεση με τους πιο πάνω μελετητές, ο Κ.Θ. Δημαράς φαίνεται να έχει κάπως διαφορετική άποψη για τον Βιζυηνό, αφιερώνοντας μία μόλις παράγραφο στην *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* του. Θεωρεί ότι τα διηγήματά του δεν έχουν βάθος, αλλά γοητεύουν τον αναγνώστη με την απλότητά τους. Τροχοπέδη στην ανάγνωση των διηγημάτων πιστεύει ότι αποτελεί και η χρήση της καθαρεύουσας:

Ο Βικέλας ώθησε και τον Βιζυηνό προς το διήγημα. Ο Θρακιώτης ποιητής έφερνε μαζί του από τα παιδικά του χρόνια έναν κόσμο αναμνήσεων, που ήταν κατάλληλος ν' αποτελέσουν θέματα ηθογραφιών' η θυμόσοφη ιδιοσυγκρασία του τον βοηθούσε να ξεχωρίζει το ιδιότυπο μέσα από το συνηθισμένο, να υπογραμμίζει και στους χαρακτήρες των ανθρώπων τα πιο αξιοπερίεργα σημάδια τους. Έτσι τα περισσότερα από τα θέματα των διηγημάτων του ανάγονται στη Θράκη, και δίπλα στην ηθογραφία έχουν και έντονο ψυχογραφικό χρώμα. Πρόσωπα χωρίς μεγάλο ενδιαφέρον, με υποτυπωμένη μόλις εσωτερική ζωή, αλλά ζωντανεμένα με ενάργεια. Συχνά χαμογελάει ο συγγραφέας μέσα στην μελαγχολική νοσταλγία του' και το ελαφρό χαμόγελό του περνάει μέσα στο έργο σαν μια πνοή λυρισμού. Ο αναγνώστης, και χωρίς μεγάλη προετοιμασία, παρασύρεται από την διάθεση αυτήν. Τεχνική δεν έχουμε να ζητήσουμε

Γεώργιος Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*

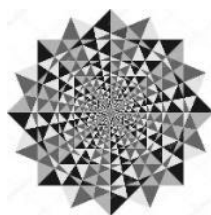
από τα διηγήματα του Βιζυηνού, αν εξαιρέσουμε το «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας», όπου επεδίωξε να φθάσει στην σύνθεση· κατά τα άλλα έχουμε εικόνες σχεδιασμένες μ' ελαφρό χέρι, λιτά διαγράμματα, χωρίς χρώματα και φωτοσκιάσεις, αλλά που μας γοητεύουν με αυτή τους την απλότητα. Μα κι εδώ η καθαρεύουσα στέκει φραγμός.

(Δημαράς: 2000, 490)



#### 4. Χαρακτηριστικά των διηγημάτων του Γεώργιου Βιζυηνού (ενδεικτικά)<sup>4</sup>

1. Οι τίτλοι των διηγημάτων του Βιζυηνού είναι αινιγματικοί ή μάλλον υπαινικτικοί. Μοιάζουν σαν να θέτουν ένα ερώτημα, το οποίο ολοκληρώνεται σταδιακά με την προσθήκη νέων στοιχείων και απαντάται στο τέλος.
2. Η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη, προσδίδοντας αυτοβιογραφικό και αυτοαναφορικό χαρακτήρα στα διηγήματα, με την ενεργό συμμετοχή του αφηγητή. Ο συγγραφέας, με την αναφορά του σε οικεία πρόσωπα και χώρους, παρασύρει τον αναγνώστη στην ταύτισή του με τον αφηγητή.
3. Συνήθως η λύση του δράματος ισοδυναμεί με αδιέξοδο για κάποιον από τους κεντρικούς ήρωες. Φροντίζει να αφήνει ενδείξεις γι' αυτό, χωρίς να προδίδει το τέλος, και κινείται στον άξονα της αγωνίας και της έκπληξης.
4. Είναι εμφανές σε πολλά σημεία ο θεατρικός χαρακτήρας των διηγημάτων του Βιζυηνού: ανάμεσα σε άλλα, την αφήγηση δεν την αναλαμβάνει αποκλειστικά ο ίδιος, αλλά αφήνει χώρο και χρόνο και σε άλλα πρόσωπα να μιλήσουν, είτε με εκτενείς μονολόγους είτε με σύντομους διαλόγους.
5. Οι ήρωες βρίσκονται συνήθως σε πλάνη σε σχέση με την πραγματικότητα, επειδή αγνοούν τα πραγματικά περιστατικά. Για να αποκαλυφθεί η πλάνη και να αποκατασταθεί η αλήθεια, δεν εξιστορείται ένα μόνο επεισόδιο. Έτσι, τα διηγήματά του μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελούν προπλάσματα μυθιστορημάτων.
6. Στα διηγήματα παρελαύνουν πολλά πρόσωπα, ανάμεσα στα ζώντα και νεκροί. Ο θάνατος αρκετών είναι βίαιος και αναπάντεχος και δηλώνεται –κυριολεκτικά ή μεταφορικά– συχνά και στον τίτλο των διηγημάτων. Σε κάθε περίπτωση, η παρουσία των νεκρών είναι καταλυτική για τους ζώντες.
7. Στο κέντρο της κοσμοαντίληψης του συγγραφέα εξέχουσα θέση έχει ο άνθρωπος και η ανθρώπινη μοίρα. Ο Βιζυηνός διακρίνεται για την ψυχογραφική του δεινότητα, διεισδύει βαθιά στην ψυχή των ηρώων του, προκαλώντας αισθήματα συμπάθειας στον αναγνώστη για τους ήρωες και μεταδίδοντας αισθήματα ανθρωπιάς και τρυφερότητας.



<sup>4</sup> Τα χαρακτηριστικά των διηγημάτων του Βιζυηνού μπορούν να εξαχθούν επαγωγικά κατά τη διδασκαλία από τη σύγκριση των διηγημάτων και τη συζήτηση που προκύπτει με τους μαθητές. Για τα χαρακτηριστικά αυτά βλ. ενδεικτικά: Μουλλάς: 2013, passim.

## 5. Ηθογραφία – ρεαλισμός

Ο Βιζυηνός ξεδιπλώνει σκηνές της μακρινής του πατρίδας, της Θράκης, ενόσω βρίσκεται στο εξωτερικό. Το αυτοβιογραφικό στοιχείο αποκαλύπτει υποβλητικά στον αναγνώστη «έναν κόσμο πολύ πονεμένο, κάθε άλλο παρά ειδυλλιακό» (Vitti: 1980, 85). Στα διηγήματά του εντοπίζεται η σύζευξη στοιχείων του ρεαλισμού και της ηθογραφίας. Ο τρόπος, με τον οποίο εξυφαίνει την πλοκή στην ενασχόλησή του με την κοινωνία της υπαίθρου, οι νόμοι της έκπληξης και της αγωνίας, η ανάγκη για κάθαρση, τον τοποθετούν έξω από τη σχολή των συνήθων ηθογράφων. Αλλά και οι ψυχικές εξάρσεις και μεταπτώσεις που παρακολουθούν κατά τη διήγηση τους ήρωές του, συνηγορούν στη διατήρηση αποστάσεων από τον αμιγή ρεαλισμό, χωρίς παρά ταύτα να υπονομεύεται η πειστικότητα και η αληθοφάνεια. Αν και είναι προσηλωμένος στην πραγματικότητα, το θάμπωμα, μέσα από το οποίο αυτή παρουσιάζεται, εμποδίζει την ξεκάθαρη ένταξη του Βιζυηνού σε κάποια τεχνοτροπία (Vitti: 1980, 86). Γι' αυτό κρίνεται σκόπιμο να γίνει αναφορά τόσο στο είδος της ηθογραφίας, όσο και στη ρεαλιστική τεχνοτροπία, που εναλλάσσονται, ή μάλλον συνδυάζονται, στα έργα του.

### Ηθογραφία

Με τον όρο «ηθογραφία» χαρακτηρίζουμε την τάση της νεοελληνικής πεζογραφίας, που ξεκινά λίγο μετά το 1880 και συνεχίζεται ως και τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ού</sup> αιώνα και συνδέεται άμεσα με τη λογοτεχνική Γενιά του 1880, καθώς και με την ανάπτυξη του νεοελληνικού διηγήματος. Ηθογραφία είναι η ελληνική εκδοχή του ρεαλισμού και, ως ένα βαθμό, του νατουραλισμού (Μαρμαρινού, Πάτσιου: 2007, 17-18). Η ηθογραφία γεννιέται το 1883, όταν το περιοδικό *Εστία* προκηρύσσει διαγωνισμό για το «ελληνικόν διήγημα» και προκαλεί το ενδιαφέρον πολλών νέων πεζογράφων. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα να εμφανιστούν, μέσα στην πενταετία 1883-1888, οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της ηθογραφίας: καταρχάς ο Βιζυηνός, ο κυριότερος εισηγητής του ηθογραφικού διηγήματος, έπειτα οι Γεώργιος Δροσίνης, Μιχαήλ Μητσάκης, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Κώστας Κρυστάλλης, Ανδρέας Καρκαβίτσας, Χρήστος Χρηστοβασίλης, Ιωάννης Κονδυλάκης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Γιάννης Βλαχογιάννης, Αργύρης Εφταλιώτης, μεταξύ πολλών ελασσόνων άλλων (Παπακώστας: 1982, *passim*).

Σύμφωνα με την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, η ηθογραφία διακρίνεται από την άποψη του τρόπου αναπαράστασης σε δύο κατηγορίες: «α) ηθογραφία, έτσι όπως την προπαγάνδισε η *Εστία* και την πραγματοποιήσαν οι πρώτοι διηγηματογράφοι, δηλαδή η ωραιοποιημένη, η ειδυλλιακή αναπαράσταση των ηθών της ελληνικής υπαίθρου, με έντονο λαογραφικό χαρακτήρα, και β) η ρεαλιστική ή νατουραλιστική ηθογραφική πεζογραφία, η οποία ασχολείται με τις μικρές, κλειστές κοινωνίες της υπαίθρου, με τρόπο όμως που να προβάλλονται και οι σκοτεινές πλευρές τους («Ηθογραφία»: *Πάπυρος – Λαρούς – Μπριτάνικα*, τ. 26, Αθήνα 1984, 219-221).

Ο Παντελής Βουτουρής υποστηρίζει ότι «η ηθογραφική μυθοπλασία έλκεται από το σύνολο του κοινωνικού σώματος, αναζητά μέσους όρους και ζωγραφίζει αντιπροσωπευτικούς χαρακτήρες [...], ο αφηγηματικός λόγος βασίζεται κατά κανόνα στην άμεση εποπτεία και στην προσωπική μαρτυρία ή ανακαλεί στο παρόν προηγούμενες εμπειρίες» (Βουτουρής: 1995, 259-260).

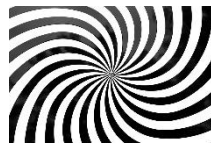
Ως κοινά γνωρίσματα και αφηγηματικές τεχνικές της ηθογραφίας μπορούμε να αναφέρουμε τα εξής: «α) την προσγείωση της αφήγησης στο παρόν και σε χώρους λίγο ή

πολύ, γνωστούς και οικείους, β) την προγραμματική πρόθεση απεικόνισης των ηθών, της εθιμικής συμπεριφοράς και του συλλογικού εν γένει τρόπου ζωής, γ) την απεικόνιση χαρακτηριστικών ανθρώπινων τύπων, δ) τη σκηνοθετημένη αληθοφάνεια της αφήγησης, η οποία στηρίζεται συνήθως στη συστηματική χρήση του πρώτου αφηγηματικού προσώπου (τεχνική που σκοπεύει στην εξίσωση της αφήγησης με τη μαρτυρική κατάθεση) και στην εκτεταμένη χρήση των διαλόγων, στους οποίους αποτυπώνεται η ιδιοματική έκφραση των ηρώων (τεχνική που στοχεύει στη δημιουργία εντύπωσης φωνογραφικής πιστότητας)» (Βουτουρή: 1995, 259-260).

## Ρεαλισμός

Με τον όρο «ρεαλισμός» δηλώνεται η τεχνοτροπία που εμφανίστηκε στην τέχνη, γενικότερα, γύρω στα μισά του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σε ό,τι αφορά στη λογοτεχνία, ο «ρεαλισμός» εκδηλώνεται αρχικά στη Γαλλία και η λογοτεχνία θέτει ως πρώτο στόχο της την πιστή απόδοση της πραγματικότητας, όπως βέβαια την αντιλαμβάνεται και τη βιώνει ο δημιουργός.

Οι ρεαλιστές πεζογράφοι καλλιεργούν κυρίως το είδος του μυθιστορήματος και θεωρητικά επιδιώκουν την αντικειμενικότητα: όσο, όμως, και αν προσπαθούν να αποφύγουν τις συναισθηματικές εξάρσεις, τις κρίσεις και τις προσωπικές ερμηνείες, τα γραφόμενά τους επηρεάζονται, έστω και έμμεσα, από τις πεποιθήσεις τους. Για το ρεαλιστικό μυθιστόρημα θετικά στοιχεία θεωρούνται η αληθοφάνεια και η πειστικότητα. Οι συγγραφείς επιλέγουν θέματα οικεία στον αναγνώστη και σε γενικές γραμμές συνηθισμένα, προβάλλοντας τις εμπειρίες της καθημερινής ζωής. Οι ήρωές τους λειτουργούν ως εκπρόσωποι της κοινωνίας και του πολιτισμού, στον οποίο υποτίθεται ότι ανήκουν, και μολονότι πεπονημένοι, δεν παύουν να είναι αληθοφανείς. Ο Βουτουρή κατατάσσει τα διηγήματα του Βιζυηνού στη ρεαλιστική αγροτική ηθογραφία, επειδή τα κείμενα «κατορθώνουν να υποτάξουν στον ευρύτερο αφηγηματικό σχεδιασμό τα λαογραφικά στοιχεία και να αντιμετωπίσουν κριτικά τα κοινωνικά φαινόμενα και την ψυχολογική συμπεριφορά των ανθρώπινων χαρακτήρων» (Βουτουρή: 1995, 261).



## ΜΕΡΟΣ Β΄ Διηγήματα

### Α΄. Το μόνον της ζωής του ταξείδιον

Το διήγημα του Βιζυηνού *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* πρωτοδημοσιεύτηκε σε τρεις συνέχειες στο περιοδικό *Εστία* (17 Ιουνίου - 1 Ιουλίου) το 1884 (Αθανασόπουλος, «Χρονολόγιο Γ. Βιζυηνού (1849-1896)», *Διαβάζω* 278: 1992, 16).

#### 1. Περιεχόμενο

Ο αφηγητής, ο εγγονός, διηγείται αρχικά τις συνθήκες διαβίωσης στην Πόλη, όταν ήταν ραφτόπουλο του αρχιράφη της Βαλιδέ Σουλτάνας και ονειρευόταν να παντρευτεί τη βασιλοπούλα, όπως του είχε διηγηθεί ο «κοσμογυρισμένος» παππούς του. Η πραγματικότητα όμως είναι αρκετά διαφορετική από τις διηγήσεις του παππού: ο δεκάχρονος εγγονός όχι μόνο δεν έχει συναντήσει τη βασιλοπούλα, αλλά ο μάστορής του είναι δύστροπος και καταπιεστικός, γεγονός που τον απογοητεύει. Κάποια μέρα φτάνει στην Πόλη ο Θύμιος, ο υπηρέτης του παππού, και τον παίρνει μαζί του στο χωριό, γιατί ο παππούς δεν ήταν καλά και τον ζητούσε. Περιγράφεται η μεταξύ ονείρου, εφιάλτη και πραγματικότητας διαδρομή προς το χωριό. Φτάνει στο σπίτι του παππού, το βρίσκει άδειο και μόνη εκεί τη γιαγιά του. Στενοχωριέται ότι δεν πρόλαβε να βοηθήσει τον παππού του στην πάλη του με τον άγγελο. Ο παππούς, ωστόσο, βρίσκεται στην Μπαήρα, τον λόφο, όπου δεν μπορούσε να ανέβει η γιαγιά. Παππούς και εγγονός συζητούν, όταν πάνω στην κουβέντα, ο νεαρός ρωτά τον παππού σχετικά με τα ταξίδια που έκανε, όταν ήταν νέος. Σ' αυτή την κουβέντα αποκαλύπτεται ότι ο παππούς δεν έχει κάνει ούτε ένα ταξίδι στη ζωή του και πως όλα τα ταξίδια που σκεφτόταν τα πραγματοποίησε αντί αυτού η αυταρχική και καταπιεστική γιαγιά, η Χρουσή. Ο παππούς περιγράφει στον εγγονό του τις περιπέτειες της παιδικής του ηλικίας: τα πρώτα δέκα χρόνια του, που ανατράφηκε σαν να ήταν κορίτσι (από τον φόβο των γονιών του για το παιδομάζωμα), τον γάμο του με τη Χρουσή σε πολύ μικρή ηλικία. Την επόμενη μέρα των αποκαλύψεων ο παππούς πεθαίνει και έτσι πραγματοποιεί αληθινά αυτή τη φορά «το μόνον της ζωής του ταξείδιον».

#### 2. Τίτλος

Ο τίτλος του διηγήματος που επιλέγεται από τον Βιζυηνό είναι διατυπωμένος με τον συνήθη αινιγματικό τρόπο του συγγραφέα, ώστε να διεγείρει το ενδιαφέρον του αναγνώστη σχετικά με το πρόσωπο, στο οποίο αναφέρεται, και με το περιεχόμενο του ταξιδιού που προαναγγέλλεται. Με τη χρήση της λέξης «ταξείδιον» δηλώνεται μία πορεία και περιπλάνηση τόσο εξωτερική όσο και εσωτερική, όχι μόνο για τον παππού (στον τίτλο δηλώνεται το δικό του ταξίδι) αλλά και για τον εγγονό. Το ταξίδι όμως για τον παππού –που με βάση τον τίτλο είναι η κεντρική μορφή– λειτουργεί και ως μεταφορά από τη ζωή στον θάνατο. Ο τίτλος γίνεται πλήρως κατανοητός σε όλο το εύρος της αμφίσημης εκδοχής του με την τελευταία παράγραφο, με την οποία ολοκληρώνεται το διήγημα.



### 3. Κεντρικά πρόσωπα

Στο επίπεδο της εξωτερικής δράσης και με επίκεντρο την έννοια του ταξιδιού, **ο εγγονός** λειτουργεί μερικώς τουλάχιστον ως το alter ego του παππού, γιατί έχει ήδη πραγματοποιήσει ένα μεγάλο ταξίδι μόλις στα δέκα του χρόνια στην Κωνσταντινούπολη και –έστω ως ταπεινό ραφτόπουλο– έχει ήδη προσπαθήσει να κατακτήσει το αντικείμενο του πόθου του, την πολυθρύλητη βασιλοπούλα. Αντίθετα, **ο παππούς** δεν έχει ταξιδέψει ποτέ στη ζωή του παρά μόνο με τη φαντασία του και το «μόνον της ζωής του ταξείδιον» (ο θάνατός του) συμβαίνει σε ένα μεταφυσικό επίπεδο, αφού πρόκειται για το ταξίδι της ψυχής.

Ο **παππούς** αρέσκεται στη διήγηση ιστοριών στον εγγονό του. Στον μαγικό αυτόν κόσμο δεν μπορεί να επέμβει η γιαγιά και να ενοχλήσει τον παραμυθά παππού, είναι η μόνη πραγματική διέξοδος του και ο μοναδικός χώρος, τον οποίο εξουσιάζει και καθορίζει, εν αντιθέσει με την καθημερινότητα, στην οποία δεσπόζει τυραννικά η γιαγιά. Ο κόσμος του παππού και η Μπαήρα, η κορυφή του λόφου, όπου δεν μπορεί να ανέβει η γιαγιά λόγω των ρευματισμών της, είναι άδυτα απροσπέλαστα, είναι το πεδίο της καλπάζουσας φαντασίας, που της είναι εξ ιδιοσυγκρασίας άγνωστος. Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Μουλλά, η Μπαήρα είναι χώρος συνάντησης του παππού με τον εγγονό και εκεί «επιχειρούν τον απολογισμό της ζωής τους. Εκείνο που τους ενώνει, πέρα από τις διαφορές, είναι η εμπειρία της καταπίεσης και το όνειρο της φυγής, οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες και οι αποδράσεις στο χώρο του μύθου» (1998: ρκ'). Ο **εγγονός** αισθάνεται καταπίεση στο ραφτάδικο και μέσα από τις ιστορίες του παππού προσπαθεί να συναντήσει τη βασιλοπούλα του, όπως την έχει πλάσει στη δική του φαντασία, για να γλιτώσει από την καθημερινότητα που τον συνθλίβει· το ίδιο και ο παππούς, καταπιεσμένος από την αυταρχική γιαγιά, καταφεύγει στην Μπαήρα, αφού οποιαδήποτε άλλη προσπάθεια προσωρινής διαφυγής και διεξόδου αποτυγχάνει παταγωδώς. Ο μύθος λειτουργεί για τους δύο ήρωες ως προσθετικό στοιχείο της πραγματικότητας, κάθε φορά που νιώθουν ότι αυτή η πραγματικότητα, μέσα στην οποία ζουν, είναι ελλιπής. Ο Γεωργάκης προσθέτει μυθικά στοιχεία στη σκληρή καθημερινότητα της άχαρης δουλειάς του ραφτόπουλου και ο παππούς στην άχαρη πραγματικότητα των ανεπιτυχών ταξιδιωτικών του εξορμήσεων.

Επιπλέον, άλλο κοινό στοιχείο που ενώνει τους δύο ήρωες, **παππού και εγγονό**, είναι η ηλικία, κατά την οποία καταρρίπτεται και ανατρέπεται η αλήθεια που θεωρούσαν δεδομένη. Η πραγματική φύση του παππού αποκαλύπτεται στην τρυφερή ακόμη ηλικία των δέκα χρονών (αλλαγή ονόματος, φύλου, εξωτερική εμφάνιση – κόψιμο μαλλιών, ρούχα, ανδρικός ρόλος – παντρεία). Ο εγγονός, μόλις δέκα ετών, αφήνει την ασφάλεια της οικογένειας και στρατολογείται στο συνάφι των ραφτάδων, περιμένοντας, σύμφωνα με τις διηγήσεις του παππού να παντρευτεί τη βασιλοπούλα. Στα δέκα του χρόνια αποκαλύπτεται και η πλάνη, στην οποία ζούσε. Η βασική τους διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι ο παππούς επιλέγει να συνεχίσει –όσο είναι μπορετό– την πορεία που γνώριζε από μικρός, ενώ ο εγγονός αφήνει πίσω του όσα δεν τον ικανοποιούν και επιθυμεί να προχωρήσει προς άλλες κατευθύνσεις.

Ο αταξίδευτος παππούς στήνει με μαεστρία τις παραμυθητικές σκηνές, πρακτική σωτήρια για να αντιμετωπίσει μια αβάσταχτη και αποκρουστική πραγματικότητα, κατευνάζοντας έτσι τους διαψευσμένους πόθους του βίου του. Ο εγγονός του, συνοδοιπόρος στις ιστορίες αυτές (ουσιαστικά πρόκειται για ιστορίες που συνοδεύουν τρεις γενιές, τη γιαγιά του παππού, τον παππού, τον εγγονό), είναι το πρόσωπο που μοιράζεται την είδηση

για την πάλη με τον άγγελο, είναι το κοντινότερο άτομο που πρέπει να μάθει για τον παππού. Ποτέ δεν στάθηκε ανάχωμα στην οριοθέτηση της φαντασίας του, αντίθετα ήταν εκείνος που την πυροδοτούσε, αναζητώντας ευκαιρίες που ευνοούσαν τις αφηγήσεις του παππού. Ο παππούς, πάλι, αναζητεί στο παραμύθι, δηλαδή στη μαγεία της Τέχνης που φωλιάζει στην ψυχή των ευαίσθητων ανθρώπων, έστω παροδικά και όσο αυτό είναι δυνατό, την απελευθέρωσή του από όσα στιγμάτισαν τη ζωή του με ανεκπλήρωτες ελπίδες, ματαιώσεις και διαψεύσεις. Η Τέχνη, ως οδός λύτρωσης, είναι το μονοπάτι όπου διασταυρώνονται οι ζωές του παππού και του εγγονού. Ο εγγονός-αφηγητής, χωρίς να εκφράσει τη σκέψη του στον παππού –«Αν με διης και συ ποτέ να ξαναπιάσω βελόνι, πες πως είμαι θηλυκός και δεν το ξεύρω!» (200)<sup>5</sup>– επιλέγει στη συνέχεια τη γραφίδα, για να αποτυπώσει όσα βίωσε, μέσα στα οποία ενυπάρχουν τελικά και τα παραμύθια του παππού.

Ο θάνατος είναι αυτός που δρα λυτρωτικά στους δύο ήρωες –παππού και εγγονό. Η είδηση του επικείμενου θανάτου του παππού, το πάλεμά του με τον άγγελο, δεν αφήνει περιθώρια αντίδρασης και άρνησης στον μάστορη, που αφήνει το παιδί να επιστρέψει στο σπίτι του– ήταν η τελευταία επιθυμία του παππού να το δει. Έτσι, η είδηση αυτή αποδεσμεύει το μικρό ραφτόπουλο και του χαρίζει την ελευθερία του, ανοίγοντας τον δρόμο για όσα ποθεί η ψυχή του. Ο παππούς, πάλι, «απελευθερώνεται» υπό την έννοια ότι, πεθαίνοντας έστω, θα μπορέσει να κάνει το ταξίδι που ονειρεύτηκε χρόνια.

Η καταπιεστική **γιαγιά, άνθρωπος της πράξης**, ποδοπατά το «εγώ» του παππού. Εκείνος επιχειρεί ποικιλότητα να απελευθερωθεί (πέρασε δέσμιος τα παιδικά του χρόνια νομίζοντας ότι είναι κορίτσι, μέχρι που «τον επήρε η γιαγιά» και περιέπεσε σε νέα φυλακή): ο ίδιος υποτάσσεται στην απόλυτη κυριαρχία της γιαγιάς: «μ' επήρεν η γιαγιά σου» (195) (και όχι «πήρα τη γιαγιά σου»).

Η **Χρυσή** φαίνεται να εκλαμβάνει τον εαυτό της ως το «κέντρο του κόσμου» και τους άλλους ως «υπηρέτες» της. Υποκαθιστά τον άνδρα της σε όλα του τα ταξίδια, έστω και αν κάποια τα είχε ο ίδιος σχεδιάσει αποκλειστικά για τον εαυτό του, μηχανευόμενη ποικίλες τεχνικές ή δικαιολογίες (το κλάμα, την επείγουσα ανάγκη, τη μεγάλη απόσταση). Τον «ξενιτεμένο» εγγονό τον υποδέχεται δίνοντάς του μία στάμνα, μίαν λαγίναν, για να της φέρει δύο φορές νερό, χωρίς να μπει στη διαδικασία να ρωτήσει για τη ζωή του στην Πόλη. Αυτή η στάση ζωής την οδηγεί σε συναισθηματική «ξηρότητα» και αδυναμία προσέγγισης του Άλλου.

Ο θάνατος του παππού ουσιαστικά τον απελευθερώνει από τα όποια δεσμά και τους περιορισμούς που του επιβάλλει η γιαγιά, καθώς είναι έτοιμος πια να ολοκληρώσει το ταξίδι που ξεκίνησε και διέκοψε ο ίδιος σε παιδική ηλικία. Είναι η ευκαιρία του να περάσει την κορφή του βουνού, να φτάσει στην «τούμβα» και να μπει στα ουράνια. Η γνώση ότι κανένας δεν μπορεί να τον εμποδίσει από το ταξίδι αυτό αφήνει στα χαρακτηριστικά του προσώπου του ένα ελαφρύ μειδίαμα, μια βαθιά ειρήνη, όταν τον βρίσκουν νεκρό. Με τον θάνατό του ξεπερνά τα περιορισμένα γήινα όρια του τόπου και του χρόνου, έχοντας την ευχέρεια να ολοκληρώσει ό,τι δεν κατάφερε κατά τη διάρκεια της γήινης παρουσίας του. Είναι η νίκη του προς τη Χατζίδενα (που δεν μπορεί πλέον να ανακόψει και να ματαιώσει το ταξίδι του), αφού αυτό γίνεται απροειδοποίητα και απροσδόκητα, χωρίς να της δοθεί η ευκαιρία να δράσει.

---

<sup>5</sup> Με τους εντός παρενθέσεων αριθμούς σελίδων, χωρίς άλλη ένδειξη, παραπέμπουμε στην έκδοση Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα* (επιμ. Παναγιώτης Μουλλάς), Αθήνα, Εστία, 1998.

#### 4. Εξομολογήσεις – αποκαλύψεις ή αποκρύψεις;

Η σχέση παππού και εγγονού στο *Μόνον της ζωής του ταξείδιον* χαρακτηρίζεται από τρυφερότητα και στοργή, και εμπεριέχει πολλά ονειρικά στοιχεία. Δύο κρίσιμες **αποκαλύψεις** θα αναμορφώσουν την εικόνα που είχε σχηματίσει ο μικρός για τον παππού του: α) Η αποκάλυψη ότι μέχρι τα δέκα του χρόνια θεωρούσε ότι ήταν κορίτσι με ανάλογη ανατροφή (φόβος των γονιών λόγω των γενίτσαρων). Μετά την άμεση αλλαγή της ταυτότητάς του παντρεύεται τη Χρυσή, με την οποία έπαιζαν κούκλες και πεντόβολα. β) Η εικόνα που έχει ο εγγονός για τον κοσμογυρισμένο και πολυταξιδεμένο παππού του ανατρέπεται μετά την παραδοχή ότι στη ζωή του δεν έκανε κανένα ταξίδι.

Ο κόσμος του παππού είναι εδραιωμένος στη συνείδηση του εγγονού. Η παιδική αθωότητα και η περιέργεια γίνονται αιτία να αποκαλυφθεί η επιβεβλημένη διαφορετικότητα του φύλου του παππού κατά τα παιδικά του χρόνια. Ο μικρός Γεωργάκης επιθυμεί να μάθει πότε ο παππούς πρόλαβε να ταξιδέψει και να γνωρίσει όλα όσα του διηγείται, βέβαιος ότι τα ταξίδια πραγματοποιήθηκαν. Οι αποκαλύψεις γκρεμίζουν σταδιακά τον μύθο του κοσμογυρισμένου παππού, με την παραδοχή ότι ουδέποτε βγήκε από τα περιορισμένα ασφυκτικά όρια του χωριού του, παρ' όλες του τις προσπάθειες. Η αντίληψη του παππού για τον έξω κόσμο διαμορφώθηκε από τη δική του γιαγιά, η οποία του αφηγήθηκε αυτές τις ιστορίες, καθώς τον μάθαινε να πλέκει (για το θέμα της μεταμφίεσης βλ. Μικέ, 2006: 169-176). Με τη στιχομυθία του παππού και του εγγονού καταρρίπτεται η πλασματική πραγματικότητα, την οποία συνεχίζει με τη σειρά του ο παππούς να αναπαράγει στον δικό του εγγονό. Ο αποφενაკισμός, η αποκάλυψη της πλάνης, η αποκαθίλωση του προτύπου του πολυταξιδεμένου παππού, επέρχεται με το τελευταίο και βασικότερο ερώτημα του παιδιού, που αφορά στη δική του ζωή. Ο μικρός ραφτάκος άντεχε στην Κωνσταντινούπολη, επειδή, σύμφωνα με τις διηγήσεις του παππού, η βασιλοπούλα θα τον ερωτευόταν και τελικά θα τον παντρευόταν. Η αποκάλυψη, όμως, της άγνοιας του παππού φανερώνει και το μέγεθος της δικής του παραπλάνησης και τον κόσμο των ψευδαισθήσεων που καλλιεργούνταν μέσω των αληθινών, όπως νόμιζε, ιστοριών. Επιπλέον, ο κόσμος του παιδιού, το οποίο πράγματι ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη, υπονομεύεται από τον παππού, γιατί κάθε φορά που προσπαθεί να διηγηθεί τις εμπειρίες του, ο παππούς τον διακόπτει με ένα αποστομωτικό «Ας τ' αυτά!» (188-189).

Μετά την αποκάλυψη ότι ο παππούς νόμιζε πως ήταν κορίτσι μέχρι τα δέκα του, ο εγγονός αρχίζει να παρατηρεί καλύτερα τον παππού και η αντίληψή του διαμορφώνεται αλλιώς: ενώ η όψη του παππού και το εργόχειρο στα χέρια του φάνταζαν φυσιολογικά, τώρα αποκτούν κάτι το γυναικείο και το θηλυπρεπές. Οι ιστορικές συγκυρίες υπήρξαν τέτοιες, που ανάγκαζαν τους γονείς να προστατεύουν τα αρσενικά παιδιά από τους Γενίτσαρους, φορώντας τους κοριτσίστικα ενδύματα. Ακόμα και μετά την αποκάλυψη του αληθινού φύλου και της ταυτότητας του παππού, η ψυχή δεν ελευθερώνεται από το φάσμα των Γενιτσαρών, τη φοβία για τους οποίους υποκαθιστά πλέον υπό άλλους όρους η εξάρτηση από τη γιαγιά: «Μ' επάνδρεψαν λοιπόν “εν πομπή και παρατάξει”, και έτσι, ψυχή μου, αντί να με πάρη κανένας Γιανίτσαρος, μ' επήρεν η γιαγιά σου» (195). Μέσα από τα λόγια του παππού φαίνεται ότι η «αλλαγή» φύλου συντελείται απότομα («έξαφνα»), γεγονός που δεν αφήνει στον παππού περιθώρια να ανασυγκροτηθεί με βάση τη νέα του ταυτότητα και να χειριστεί τον νέο του χώρο: «Ακόμα δεν έμαθα πώς να δένω το καινούριο μου καβάδι, και μ' έδωσαν και γυναίκα για να κυβερνήσω!» (195). Η ανδρική ταυτότητα του παππού υπονομεύεται, βρίσκεται ανάμεσα στη θηλυκή και την ανδρική φύση, και η

σύγχυση αυτή τον αφήνει αδιαμόρφωτο, αφού διατηρεί την αθωότητα και την καλοσύνη της παιδικής του ηλικίας. Αντιθέτως, η γιαγιά, η Χρυσή, εξελίσσεται σε ανδρογυναίκα. Λειτουργεί ως «αρχηγός» του σπιτιού, είναι συναισθηματικά συγκρατημένη, κάνει μακρινά ταξίδια, είναι βλοσυρή και επιβάλλει την άποψή της σαν άντρας.

Οι αποκαλύψεις του παππού προσγειώνουν τον εγγονό στην πραγματικότητα, χωρίς να δίνεται η δυνατότητα περαιτέρω συζήτησης. Το επόμενο πρωί ο παππούς θα είναι νεκρός. Έτσι, ο νεαρός θα τον διαφυλάξει στη μνήμη του, χωρίς να τον απομυθοποιήσει πλήρως. Μέσα από το συνεχές παιχνίδι γνώσης – άγνοιας, η **εξομολόγηση** του παππού ευνοεί τη λύση, την ολοκλήρωση του πρώτου και ανεπίστροφου ταξιδιού. Η εξομολόγηση είναι λυτρωτική, αποκαλυπτική και συγκλονιστική όχι μόνο για τον γέροντα που προβαίνει σε αυτήν, αλλά και για τον ίδιο τον αφηγητή, γιατί αποκωδικοποιεί ή ερμηνεύει συμπεριφορές, τις οποίες προηγουμένως αγνοούσε. Η εξομολόγηση κάνει τον παππού να αισθάνεται ξαλαφρωμένος από τα μυστικά ή την –ακούσια ή εκούσια– συγκάλυψή τους πριν φύγει από τη ζωή. Ο θάνατος, μάλιστα, που επακολουθεί αφήνει τον αφηγητή μετέωρο και ανίκανο να προστρέξει σε οποιαδήποτε ενέργεια για επεξήγηση ή άλλη ερμηνεία, διατηρώντας έτσι μυθοποιημένη την εικόνα του παππού.

Στο συγκεκριμένο διήγημα, όπως και σε άλλα του συγγραφέα, ο αφηγητής διηγείται γεγονότα, τα οποία θεωρεί δεδομένα, χωρίς να υποπτεύεται ότι ίσως αυτά κρύβουν μια άλλη αλήθεια (το παιχνίδι της γνώσης και της άγνοιας διέπει όχι μόνο το περιεχόμενο, αλλά και τη δομή και το πλαίσιο των διηγημάτων). Η εξομολόγηση, στο διήγημα *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*, αποκαλύπτει την άγνοια που έχουν οι ήρωες, η οποία μετατρέπεται σε γνώση και η γνώση αυτή απελευθερώνει στη συνέχεια και τον παππού και τον εγγονό (ο πρώτος απελευθερώνεται και σωματικά, ο δεύτερος από την παιδική φάση περνά στην ενηλικίωση, από την αθωότητα στον κόσμο των ενηλίκων) (Ιατρού: 2012, 84).

## 5. Το ταξίδι κεντρικός θεματικός άξονας στο διήγημα

Βασικός θεματικός άξονας του διηγήματος είναι ο χωρισμός, η αναχώρηση, το ταξίδι. Στην αφετηρία κάθε ταξιδιού ελλοχεύει η απειλή της απώλειας, του θανάτου, υπό διάφορες εκφάνσεις: ενός μέρους του εαυτού μας, του αποχαιρετισμού ενός οικείου κόσμου και της μετάβασης σε μια νέα ζωή. Η ροπή προς το ταξίδι «εικονογραφεί ανάγλυφα την αντίληψη μιας ολοκληρωμένης ύπαρξης» που έχει διαμορφώσει συνείδηση του τέλους (Ιατρού: 2012, 77). Εν προκειμένω, η στρατολόγηση του δεκάχρονου αφηγητή στο ραφτάδικο σημαίνει και την απομάκρυνσή του από το οικείο και ασφαλές οικογενειακό περιβάλλον και την αναγκαστική προσγείωσή του στην «πραγματική» ζωή. Η μετάβασή του στην Πόλη σηματοδοτεί και τον «θάνατο» του παλαιού, του πρώτου ανέμελου εαυτού του, ενώ η επιστροφή στο χωριό μετά την αναγγελία του επικείμενου θανάτου του παππού –μέσω ονειρικών – φιαλτικών καταστάσεων– προαναγγέλλει τη συνειδητοποίηση και την ενηλικίωση με το γκρέμισμα όσων προηγουμένως αποδεχόταν ως δεδομένα.

Με τον παππού τα πράγματα λειτουργούν αντίθετα. Ο εγγονός με τα ταξίδια του προχωρεί από την άγνοια στη γνώση, από τη φαντασία στην πραγματικότητα: παραμύθι με τη βασιλοπούλα στην Πόλη (φανταστικός κόσμος) → πορεία για το χωριό (πλέκεται το ονειρικό – φανταστικό με το πραγματικό) → επιστροφή στο χωριό – αποκάλυψη της «αλήθειας» → γκρεμίζεται μεγάλο μέρος της μέχρι πρότινος «πραγματικότητας», ενώ ο παππούς, και όταν αποκτά γνώση, επιλέγει τον εγκλεισμό και ίσως συνειδητά δεν

δραπετεύει από τον επίπλαστο κόσμο του. Το νεανικό ταξίδι του παππού προς τον λόφο παραμένει ημιτελές. Επιχειρεί την πρώτη του απόδραση, όταν υφίσταται, όπως έχει επισημανθεί, τη «βίαη αρρενοποίησή του και λίγο πριν από τον γάμο του, όταν δηλαδή καλείται να αφήσει πίσω του τη θηλυκή του ταυτότητα και να αναλάβει έναν νέο ρόλο στη ζωή του. Το γεγονός και μόνο ότι και αυτό το ταξίδι ματαιώνεται, αφενός συνοψίζει την ανεπιτυχή απόπειρα για ανάκτηση της ανδρικής ταυτότητας και, αφετέρου, προδικάζει και όλα τα υπόλοιπα ακυρωμένα ταξίδια της ζωής του» (Ιατρού: 2012, 79). Ακόμα και η σκηνή του αποχωρισμού με τη γιαγιά, όταν ο παππούς αποφασίζει να επισκεφθεί τους Αγίους Τόπους, παραπέμπει σε προετοιμασία θανάτου – προετοιμασία για το αιώνιο ταξίδι του (εξομολόγηση στον πνευματικό, μεταβίβαση περιουσίας στη γυναίκα του, συγχώρεση από τους συγχωριανούς). Έτσι, σε κάθε μετακίνηση εμφιλοχωρεί, κυριολεκτικά ή μεταφορικά, κάποια εκδοχή του θανάτου. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως το ταξίδι –είτε πραγματικό είτε φανταστικό– καθορίζει τη ζωή και την πορεία των ηρώων.

Το ταξίδι του παππού και το ταξίδι του εγγονού, αν και διαφορετικά, ενδέχεται να λειτουργούν παράλληλα, σύμφωνα με τον Massimo Peri (Peri: 2001, 310): η σκηνή στο χαρέμι της Βαλιδέ Σουλτάνας αποτελεί αντιστροφή της σκηνής της Μπαήρας. Η σκηνή στο χαρέμι είναι η περιγραφή της πορείας στα ενδότερα «διά σκιερών διόδων», μία κάθοδος προς την κόλαση, εάν αναλογιστεί κανείς τις μυστηριώδεις φωνές που ακούγονται, τις μορφές των ευνούχων «με το πλατύτατον αυτών στόμα, με τους μεγάλους οδόντας απαισίσως λευκάζοντας μεταξύ των χονδροειδών χειλέων των, και με κάτι άγρια βλέμματα» (171). Η όλη εμπειρία προκαλεί τρόπο στο μικρό ραφτόπουλο: «[...] το έδαφος του δωματίου, εν ω ευρισκόμενη, υπεχώρησεν αίφνης υπό τους πόδας μου και εγώ κατεκρημνίσθην εις άψοφον σκοτεινόν χάος με τον ίλιγγα της κεφαλής, με την λιποθυμίαν της καρδιάς, ήν αισθανόμεθα ονειρευόμενοι ότι πίπτομεν, πίπτομεν, πίπτομεν από αμετρήτου ύψους αποτόμου βραχώματος [...]» (173). Αντίθετα, η «τούμβα» είναι μια ανοδική πορεία προς τον ουρανό: ο παππούς δηλώνει ότι είναι ψηλότερη από τις άλλες και φαίνεται ο ουρανός να ακουμπά πάνω της. Ο μικρός διαπιστώνει ότι εκεί τελειώνει η γη και αρχίζει ο ουρανός (197). Αισθήματα γαλήνης, απόλυτης ελευθερίας, ευκαιρίας για εξερεύνηση ξεδιπλώνονται. Στην πρώτη περίπτωση είναι έντονη η ανάγκη του μικρού να ξεφύγει από το πνικτικό περιβάλλον, ενώ στη δεύτερη έντονη είναι η ανάγκη του παππού να εισέλθει στα ουράνια.

Στο διήγημα δεν λειτουργούν μόνο τα δίπολα γνώση-άγνοια, φαντασία-πραγματικότητα, αλλά είναι εμφανή και τα δίπολα λογική-συναίσθημα, συνειδητό-ασυνειδητό. Το έργο, εν τέλει, εκτυλίσσεται στον χώρο όπου συναντώνται τα πράγματα, σε μια περιοχή όπου οργανώνεται η αμοιβαία εξάρτησή τους. Σύμφωνα με τη Στεργιανή Ζανέκα, «πραγματικότητα και μύθος είναι ζεύγος αντιθέτων που συγκατοικούν στο χρόνο και στο χώρο, ένα ζεύγος αντιθέτων πάνω στο οποίο η αρχή της συμπληρωματικότητας πλάθει μορφές. Η ευκολία μετάβασης από τον ένα πόλο στον άλλο επιδρά θεραπευτικά στον ψυχισμό των δύο ηρώων, καθώς ο μύθος γεννά αισθήματα αποδοχής, πληρότητας, συναίνεσης και συμπλήρωσης» (Ζανέκα: 2002, 276).

## 6. Ο κόσμος του ονείρου και των μύθων

Ο κόσμος του ονείρου διαπλέκεται με τον κόσμο της πραγματικότητας, ακόμα και κατά την επιστροφή του παιδιού, για να βοηθήσει τον παππού στην πάλη του με τον άγγελο – όπως τότε, στο παιχνίδι τους, που καθόταν στο σβέρκο του και πάντοτε νικούσαν. Στις πρώτες

αντιδράσεις του παιδιού, στο άκουσμα της είδησης, δεν γίνεται καμία αναφορά στη λέξη *θάνατος*, όμως φαίνεται αυτό να το συνειδητοποιεί σιγά-σιγά κατά τη διάρκεια της διαδρομής (οι μαγικές εικόνες με τα σύννεφα, το έφιππο νυχτερινό ταξίδι, τα συναισθήματα, τα οποία γεννιούνται). Το πέρασμα και η διαδρομή μέχρι το χωριό είναι ένα ονειρικό και συνάμα εφιαλτικό παραλήρημα, με έκδηλα στοιχεία από τα δημοτικά τραγούδια. Ένα μεγάλο μέρος της ονειρικής εικονοπλασίας είναι η μεταφορά της πάλης με τον άγγελο και κυρίως η πολιτισμική μεταφορά, η λαϊκή αντίληψη σχετικά με τα μάτια του νεκρού που υποτίθεται ότι μένουν ανοιχτά, εφόσον δεν εκπληρωθεί η τελευταία του επιθυμία: ένα βιολογικό φαινόμενο αποκτά μεταφορική διάσταση και συνδέεται στη συγκεκριμένη περίπτωση με δοξασίες περί ψυχής και μεταθανάτιας ζωής.

Η πάλη με τον άγγελο αποτελεί κλειδί για την περαιτέρω εξέλιξη της υπόθεσης. «Εμφανίζεται», όπως σημειώνει η Μ. Ιατρού, «πάντα σε μεταβατικές καταστάσεις, διευκολύνοντας την υπέρβαση των ορίων που χωρίζουν το γνωστό και οικείο από το άγνωστο» (Ιατρού: 2012, 80). Η εικόνα της πάλης του παππού με τον άγγελο θα μπορούσε να θεωρηθεί, κατά την ίδια, ως ένας αγώνας ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, τον διχασμό ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο (πάλη, η οποία είναι εξίσου δυνατή και στον *Μοσκόβ-Σελήμ*), ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, το «είναι» και το «φαίνεσθαι» (ό.π., 81).

Στην αφήγηση της διαδρομής από το ραφτάδικο στο χωριό, μέσα στην ένταση και την αγωνία του μικρού να προλάβει ζωντανό τον παππού, περιγράφεται λεπτομερώς και αναλυτικά ο θάνατος του τελευταίου, η προετοιμασία για την τελετή της κηδείας, οι θρήνοι και τα μοιρολόγια. Το **όνειρο** διακόπτεται, στη συνέχεια όμως, όταν ο μικρός αποκοιμάται ξανά, βλέπει στο όνειρό του τον τάφο, στον οποίο ο παππούς δεν είναι θαμμένος, αλλά κάθεται επάνω και τον περιμένει εναγωνίως. Το όνειρο προκαλεί μεγάλο άγχος στο παιδί που δεν επιθυμεί να ξανακλείσει τα μάτια του. Η αφήγηση και η περιγραφή του θανάτου και της κηδείας του παππού, επειδή καλύπτονται έστω πρώιμα και μέσα από μια οπτική φανταστική από τον αφηγητή, δεν επαναλαμβάνονται όταν τελικά ο παππούς πεθαίνει πραγματικά.

Η αναλυτική περιγραφή του ονείρου έχει τριπλή λειτουργία: α) επιβραδύνει την εξέλιξη της δράσης και δημιουργεί την αίσθηση ότι πράγματι το ταξίδι γίνεται με αργό ρυθμό. β) Η αναφορά στον θάνατο του παππού και την κηδεία του αποτελούν μια **εσωτερική πρόληψη** (Genette: 2007, 134-137), δηλαδή την εκ των προτέρων μεία ενός γεγονότος που θα διαδραματιστεί αργότερα. Με τον τρόπο αυτό συμπληρώνεται και ολοκληρώνεται το ταξίδι. γ) Τέλος, η περιγραφή του θανάτου μέσα από το όνειρο του μικρού έρχεται να ανατρέψει ένα γεγονός που ο εγγονός θεωρεί τετελεσμένο, για να ανατραπούν, επίσης, μαζί με αυτό και άλλες αντιλήψεις που θεωρούνταν από αυτόν δεδομένες.

Το μικρό ραφτόπουλο μεταπλάθει την ιστορία των πρωτόπλαστων και την πτώση τους από τον Παράδεισο, φέρνοντάς τα στα μέτρα του, μεμψιμοιρώντας και κατηγορώντας τον Θεό, γιατί είχε την πρωτοβουλία να καλύψει τη γυμνότητα της Εύας και αναγκαστικά δημιουργήθηκε το συνάφι των ραπτών. Μέσα από τη δική του ερμηνεία αναδύεται η παιδική αφέλεια και ερμηνεία των πραγμάτων, και μάλιστα με γλαφυρά χιουμοριστικά στοιχεία.

## 7. Αφηγηματικές τεχνικές<sup>6</sup>

Με μεγάλη μαεστρία ο Βιζυηνός μάς μεταφέρει στον κόσμο του παραμυθιού από τις πρώτες κιόλας γραμμές του διηγήματος. Στην πρώτη παράγραφο ο **αφηγητής**, ενήλικας πια, σε πρώτο πρόσωπο τοποθετεί τη δράση στην Κωνσταντινούπολη, όταν ήταν ο ίδιος μικρός. Καταλούνται και μηδενίζονται στις πρώτες παραγράφους τα ηλικιακά όρια και μεταβαίνουμε από την **πρωτοπρόσωπη αφήγηση** του ενήλικα αφηγητή στην **τριοπρόσωπη αφήγηση** της ιστορίας του μικρού ραφτόπουλου μέσα από τα χείλη του παππού, ο οποίος διηγείται την ιστορία στον μικρό. Η παρεμβολή αυτή έχει: α) δραματική λειτουργία, καθώς προάγει την πρωτεύουσα αφήγηση, αναδεικνύοντας στη συνέχεια του διηγήματος την άγνοια του βασικού αφηγητή, β) επεξηγηματική λειτουργία, καθώς δια φωτίζει την πρωτεύουσα αφήγηση, και γ) θεματική λειτουργία, επειδή οι δύο αφηγήσεις συγκρίνονται μεταξύ τους και παρουσιάζουν ομοιότητες και αντιθέσεις. Το σκηνικό του παραμυθιού είναι πλούσιο σε εικόνες (οπτικές, ηχητικές, οσφρητικές), που ενεργοποιούν όλες τις αισθήσεις· οι **αφηγηματικοί τρόποι** (διάλογος, περιγραφή, αφήγηση, ελεύθερος πλάγιος λόγος) ζωντανεύουν την ιστορία, ενώ με τον ενεστώτα δηλώνεται ότι η ιστορία εξελίσσεται εκείνη τη στιγμή, μπροστά στα μάτια μας.

Μετά την ιστορία του παππού για το ραφτόπουλο που πήρε γυναίκα του τη βασιλοπούλα, ακολουθεί η διήγηση της ιστορίας του μικρού ραφτόπουλου-αφηγητή, το οποίο προσδοκά ότι θα ακολουθήσει την αντίστοιχη πορεία, δίνοντας πίστη στην ιστορία του παππού του. Ο αφηγητής, σε **πρωτοπρόσωπη αφήγηση**, συμμετέχει, και μάλιστα ταυτίζεται με ένα πρωταγωνιστικό πρόσωπο, παρακολουθεί, γνωρίζει όσα γίνονται και είναι παρών, σχολιάζει. Πετυχαίνει, με αυτόν τον τρόπο, να προσδώσει στην αφήγηση εξομολογητικό χαρακτήρα, αφού αισθάνεται την ανάγκη να μοιραστεί τα βιώματα, τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Είναι **ομοδιηγητικός αφηγητής**, γιατί επιφορτίζεται με την αφήγηση της κύριας ιστορίας, ως ένας κεντρικός ήρωας, και η αφήγηση αυτή αποτελεί την προσωπική του ιστορία (με στοιχεία που παραπέμπουν σε βιώματα του συγγραφέα). Ο αφηγητής στο διήγημα αυτό δεν αποκαλύπτει μόνο την αληθινή ιστορία τρίτων, αλλά πρωτίστως αποκαλύπτει τη δική του ταυτότητα και ιστορία. Η **εστίαση είναι εσωτερική**, αφού ο αφηγητής περιορίζεται να παρουσιάσει όσα ο ίδιος σκέφτεται και αντιλαμβάνεται. Αξίζει να επισημανθεί η παιδική οπτική γωνία, από την οποία διηγείται την ιστορία ο αφηγητής. Οι χαρακτήρες παρουσιάζονται μέσα από την υποκειμενική παιδική προοπτική: ο παππούς σκιαγραφείται με συναισθηματική ευαισθησία και τρυφερότητα, ενώ η γιαγιά με διακριτική αποδοκιμασία (εκτός από την τελευταία σκηνή, στην οποία είναι εμφανής ο οίκτος του παιδιού). Με την τεχνική αυτή το διήγημα αποκτά παιδική αφέλεια, γνώρισμα που ενισχύει την παραμυθένια ατμόσφαιρά του.

Οι σκέψεις και η συνείδηση του ήρωα αποδίδονται στο διήγημα με τη **χρήση ελεύθερου πλάγιου λόγου**. Ο λόγος του αφηγητή και ο λόγος του ήρωα διαπλέκονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε τα όρια είναι δυσδιάκριτα. Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι το μέσο αναπαράστασης των σκέψεων και της εσώτερης εμπειρίας του αφηγηματικού προσώπου, το οποίο σχετίζεται όχι τόσο με την «όραση με» όσο με τη «σκέψη με». Μπορούμε να «διαβάσουμε» τη σκέψη, χωρίς να ξεκαθαρίσουμε σε ποιον ακριβώς ανήκει, όταν ο εγγονός

<sup>6</sup> Για τους αφηγηματολογικούς όρους που χρησιμοποιούνται στην εργασία βλ., εκτός από τις μονογραφίες στις οποίες γίνονται παραπομπές, τα *Λεξικά λογοτεχνικών όρων* στην ιστοσελίδα της Λογοτεχνίας, ΥΠΠ, <http://logom.schools.ac.cy/index.php/el/yliko/logotechnikos-grammatismos>

πληροφορείται από τον Θύμιο για το πάλεμα του παππού με τον άγγελο: «Ο παππούς παλεύει με τον άγγελο! – Αυτό βεβαίως δεν ήτο καλή δουλειά.», (176) και στο τέλος μετά τον θάνατο του παππού τη διαπίστωση ότι : «[...] ο καϋμένος ο παππούς συνεπλήρωσε αληθώς τώρα “το μόνον της ζωής του ταξείδιον”!» (201).

Με τη **χρήση του διαλόγου** ο κάθε ήρωας αποκτά τη δική του υπόσταση, ο λόγος του και ο τρόπος που μιλά καθορίζει την ιδιοσυγκρασία του, δίνοντας την ευκαιρία στον αναγνώστη να τον ψυχογραφήσει και να τον κατανοήσει καλύτερα (κυρίως τον παππού).

Η **περιγραφή** καταλαμβάνει σημαντική θέση στο διήγημα. Η λειτουργία της είναι παρόμοια με εκείνην της θεατρικής σκηνογραφίας –ένα σκηνικό, πάνω στο οποίο διαγράφεται η δράση των ηρώων. Η περιγραφή του τόπου μπορεί να συμβολίζει και την ψυχική κατάσταση, στην οποία βρίσκεται ο αφηγητής. Η περιγραφή της μετάβασης από την Πόλη στο χωριό, που προσλαμβάνει έναν ονειρικό-εξωπραγματικό και εφιαλτικό χαρακτήρα, δίνεται με γλαφυρότητα και λεπτομέρεια, καθώς περίτεχνα συμπλέκονται τα στοιχεία της φύσης με τα φανταστικά και τα ονειρικά, όπως επίσης και η περιγραφή του χαρεμιού, της «τούμβας», κ.ά.

Η μόνιμη μετακίνηση «από τη μνήμη στη φαντασία, η απόδραση από το ρεαλιστικό/πραγματικό στο ιδεώδες και το ονειρικό, από το γεγονός στον μύθο του, ανατρέπει και διασπά τον χρόνο» (Ορφανίδης: 1999, 18). Ο **χρόνος** τέμνεται σχεδόν μονίμως, συστέλλεται και διαστέλλεται, προσλαμβάνοντας ιδιάζουσα αφηγηματική δυναμική. Ο χρόνος της ιστορίας (του μύθου) εκτείνεται με αναδρομικές αφηγήσεις σε όλη τη διάρκεια της ζωής του παππού (από την παιδική του ηλικία τον καιρό της τουρκοκρατίας μέχρι τον θάνατό του), ενώ ο χρόνος της αφήγησης καλύπτει μόνο δύο μέρες: το παιδί φτάνει στο χωριό ένα φθινοπωρινό μεσημέρι και κάθεται μαζί με τον παππού στο βραχώδες ύψωμα, μέχρι που δύει ο ήλιος και πέφτει η νύχτα. Περιγράφεται επίσης το πρωί της επόμενης μέρας, η μέρα του θανάτου του παππού. Τα γεγονότα τοποθετούνται περίπου στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Το διήγημα αποτελείται από σειρά αναμνήσεων του αφηγητή από την παιδική του ηλικία και αυτό είναι εμφανές και από τον χρόνο που χρησιμοποιείται, για να παρουσιάσει, αλλά και να σχολιάσει τις εμπειρίες του (χρήση παρατατικού). Ο χρόνος του παρόντος δεν προσδιορίζεται, αλλά υπάρχει για να μπορούν οι **αναλήψεις** (Genette: 2007, 110) να λειτουργήσουν και να προωθηθεί η υπόθεση. Ενδεικτικά, ο εγγονός-αφηγητής αναφέρεται στη χρονική περίοδο κατά την οποία ασκεί για πρώτη φορά το επάγγελμα του μαθητευόμενου ράφτη. Η περίοδος αυτή –όταν πρωτοβρίσκεται στην Πόλη ως ραφτόπουλο– διακόπτεται από την αφήγηση της ιστορίας της βασιλοπούλας και του ραφτόπουλου από τον παππού, ώστε να περιγράψει ο αφηγητής τα συναισθήματα που του προξένησε η ιστορία, καθώς και τι ανέμενε να συμβεί στην Πόλη. Ο αφηγητής χρησιμοποιεί ρήματα ή χρονικές ενδείξεις, βοηθητικές για τη μετάβαση του αναγνώστη στο παρελθόν και για τη μετατόπιση από το τότε στο τώρα, ώστε να γίνει αναφορά στις λαϊκές αντιλήψεις για τις τελευταίες στιγμές ενός ετοιμοθάνατου («Ότε μ’ εστρατολόγουν...», «Εγνώριζον πολύ καλά...»: 168, «Εν τούτοις είχαν παρέλθει αρκετοί μήνες από της αφίξεώς μας...»: 170, «Εξ όσων όμως συμπεραίνω σήμερα την απροσδόκητον εκείνην...»: 178-180). Επιπλέον, με τις αναλήψεις γίνεται αναφορά και στο ιστορικό παρελθόν, το οποίο ανακαλείται για να επεξηγήσει συμπεριφορές (φόβος για παιδομάζωμα – Γενίτσαροι, τρόποι προστασίας των μικρών αγοριών από τον κίνδυνο).

Εντοπίζονται, όπως είδαμε πιο πάνω, στο διήγημα και **προλήψεις** (Genette: 2007, 129-130), δηλ. γεγονότα τα οποία θα συμβούν στο μέλλον, που βοηθούν και προετοιμάζουν τον αναγνώστη για το τέλος. Ο θάνατος του παππού, η προετοιμασία για την τελετή της



κηδείας, οι θρήνοι και τα μοιρολόγια, η ταφή, παρουσιάζονται αναλυτικά και σε χρόνο παρελθοντικό, σαν να είναι ήδη συντελεσμένα, μέσω του ονείρου, και προετοιμάζουν για το γεγονός, το οποίο δεν συμβαίνει, όταν ο αφηγητής το αναμένει, αλλά αργότερα, την επομένη της συνάντησης με τον παππού (182-183)

Ο αφηγητής, μέσα από την οπτική του παιδιού και τις αναδρομές στο παρελθόν βρίσκει την ευκαιρία να αναθεωρήσει απόψεις και να σχολιάσει καταστάσεις. Η τελευταία πρόταση, με την οποία κλείνει το διήγημα, θα μπορούσε να είναι σχόλιο είτε του δεκάχρονου εγγονού-αφηγητή είτε του αφηγητή-ενήλικα πλέον εγγονού.<sup>7</sup>

## 8. Διήγημα με στοιχεία ηθογραφικά και ρεαλιστικά

Το *Μόνον της ζωής του ταξείδιον* κινείται στον χώρο της ηθογραφίας και περιέχει στοιχεία ψυχογραφικά και λαογραφικά, χωρίς εντούτοις να χάνει τον ρεαλιστικό του χαρακτήρα. Η ηθογραφία αποβλέπει στην αναπαράσταση των ηθών, στην απόδοση μιας σύγχρονης πραγματικότητας και έτσι συνδέεται με το κυρίαρχο ρεύμα του ευρωπαϊκού ρεαλισμού. Ο ρεαλισμός σηματοδοτεί την προσωπική μαρτυρία και τη συνθετική αξιοποίηση του παρελθόντος, προκρίνοντας τη στροφή προς το πραγματικό και το καθημερινό και προτείνοντας την αντικατάσταση της φαντασίας με την εμπειρία και την παρατήρηση (Κυριάκης: <http://www.24grammata.com/?p=38986>).

Το απότομο πέρασμα από την άγνοια στη γνώση, που αναπαριστούν όλες αυτές οι αιφνίδιες αποκαλύψεις της πραγματικότητας, σηματοδοτεί πάντα μια επώδυνη μετάβαση από την αθωότητα στην ωρίμανση, από την παιδικότητα στην ενηλικίωση. Στην πράξη, ο ρεαλισμός δεν μπορεί να υπάρξει έξω από αυτό το μίγμα παιδικότητας και ενηλικίωσης, καθώς, κάθε φορά που το υποκείμενο προσγειώνεται στην πραγματικότητα, ενηλικιώνεται επίσης. Γι' αυτό, σύμφωνα με τον Δημήτρη Πολυχρονάκη (2012: <http://spoudasterion.pblogs.gr/tags/bizyinos-gr.html>), «ο αφηγητής του Βιζυηνού δεν είναι παρά ένα ενήλικας που ζει με την ανάμνηση της παιδικότητάς του. Διχασμένος, όπως οι ήρωές του, διασπάται πάντα σε δύο εαυτούς: έναν αρχικό, που, επειδή αγνοεί τα πραγματικά περιστατικά γύρω του, είναι πιο αθώος, αφελής, “ρομαντικός”, και έναν ύστερο, που έχει λάβει γνώση της πραγματικότητας, με αποτέλεσμα να είναι πιο συνειδητοποιημένος και ρεαλιστής. Κι επειδή ο ρεαλιστής αφηγητής τρέφεται πάντα από την απομυθοποίηση αυτού του πρότερου ρομαντικού εαυτού, αναγκαστικά τον περιέχει μέσα του, με αποτέλεσμα τον διχασμό ή τον μετεωρισμό που προκαλεί η συγκατοίκηση δύο αντίθετων εαυτών μέσα στο ίδιο σώμα. Για αυτό και ο ενήλικας αφηγητής του Βιζυηνού, καθ' όλη τη διάρκεια των διηγήσεών του, δεν κάνει τίποτα άλλο από το να μνημονεύει διαρκώς: τα διηγήματά του μπορούν επίσης να εκληφθούν ως μνημόσυνα, πίσω από τα οποία ξεπροβάλλει διαρκώς το πένθος της ενηλικίωσης, το πένθος του ρεαλισμού».

Ο Βιζυηνός εντάσσει ηθογραφικά στοιχεία στο συγκεκριμένο διήγημα: παρουσιάζει, μέσα από τα μάτια του μικρού παιδιού και το στόμα του παππού, την αγροτική κοινωνία της θρακιώτικης γης, χωρίς να εμμένει ή να παραμένει στη διήγηση των ηθών και των εθίμων ή στην περιγραφή ανθρώπων και ειδυλλιακών τοπίων, σε διαλόγους στο ντόπιο ιδίωμα. Η πεποίθηση των ανθρώπων και ο φόβος μην προλάβει κάποιος τον ετοιμοθάνατο και μείνουν

<sup>7</sup> Αναλυτικότερα για το θέμα του χρόνου βλ. Γκότση Ζέτα, «Η οργάνωση της χρονικής αναπαράστασης στο “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”», *Τετράδια Ευθύνης* 29 (1988) 151-158.

τα μάτια του ανοιχτά, οι δύσκολες συνθήκες κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας που οδηγούσαν τους γονείς στην απόκρυψη του φύλου των αγοριών για να γλιτώσουν από τους Γενίτσαρους και το παιδομάζωμα, ο γάμος σε μικρή ηλικία, τα παιχνίδια, η αναφορά στα ενδύματα, τα υποδήματα και σε καθημερινές ασχολίες των ανθρώπων εντάσσονται λειτουργικά στην αφήγηση, ώστε να κατανοήσουμε πράξεις και συμπεριφορές των ηρώων. Οι ήρωες είναι εκπρόσωποι της κοινωνίας τους και, μολονότι είναι κατασκευασμένοι, δεν παύουν να είναι αληθοφανείς και πειστικοί (ρεαλισμός). Ο Βιζυηνός προχωρά πέρα από την ηθογραφία και τον ρεαλισμό και διαφοροποιείται από σύγχρονους του πεζογράφους, χρησιμοποιώντας τότε το όνειρο, τότε τις παραισθήσεις, εναλλάσσοντας το φανταστικό με το πραγματικό, την αλήθεια με τις ψευδαισθήσεις. Έτσι πετυχαίνει να διεισδύσει στην ψυχή των ηρώων του (σε αυτό συμβάλλουν σημαντικά και οι σπουδές του), προκαλώντας συγκίνηση στους αναγνώστες. Με την αποσιώπηση πληροφοριών και την αποκάλυψή τους αργότερα, το κείμενο αποκτά πρόσθετο ενδιαφέρον.

### Εργασίες

1. Ο χώρος στα διηγήματα του Βιζυηνού λειτουργεί με συνεχείς αντιθέσεις π.χ. πόλη / χωριό, «κλειστός χώρος / ανοικτός χώρος». Να εντοπίσετε την αντίθεση αυτή στο διήγημα *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*, εξηγώντας με τι είδους περιστατικά συνδέεται και πώς αντανακλάται στην ψυχοσύνθεση του αφηγητή.
2. Οι ήρωες του διηγήματος χαρακτηρίζονται από αληθοφάνεια. Να τεκμηριώσετε τη θέση αυτή με επιχειρήματα από το διήγημα.
3. Στο διήγημα είναι έντονη η αντιστροφή των ρόλων. Να προσδιορίσετε σε ποια σημεία τη συναντούμε, δικαιολογώντας την απάντησή σας με στοιχεία από το διήγημα.
4. Να αναζητήσετε και να καταγράψετε στοιχεία που προσδίδουν θεατρικότητα στο διήγημα *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*.
5. *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* είναι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα και γοητευτικά διηγήματα του Βιζυηνού, με εμφανή την παρουσία του χιούμορ και της ειρωνείας. Να εντοπίσετε στοιχεία που δικαιολογούν τη θέση αυτή.
6. Στο διήγημα, παρουσιάζεται η εικόνα της καθημερινής ζωής (παραδόσεις, ήθη, προλήψεις, λαϊκές δοξασίες). Να εντοπίσετε και να σχολιάσετε τα λαογραφικά στοιχεία του κειμένου.
7. «– Και που θα πη λοιπόν, παππού, εσύ δεν έκαμες μητ' ένα ταξίδι στην ζωή σου!» (195). Να εξηγήσετε ποιαν απήχηση έχει στην ψυχή του εγγονού αυτή η διαπίστωση.
8. Θεωρείτε ότι ο Βιζυηνός πετυχαίνει να «παντρέψει» δύο κόσμους (τον παραμυθιακό-φανταστικό με την πραγματικότητα), για να ψυχογραφήσει καλύτερα τον παππού και τον εγγονό του; Να δικαιολογήσετε την άποψή σας.
9. Ο Βιζυηνός ενδιαφέρεται να προβάλλει τον άνθρωπο μέσα από τις πράξεις και τα συναισθήματά του. Να δικαιολογήσετε την πιο πάνω θέση.

10. Το ταξίδι στον Βιζυηνό: Πώς επηρεάζει το ταξίδι –κυριολεκτικά και μεταφορικά– τη ζωή των ηρώων και πώς επιδρά στην ψυχοσύνθεσή τους (παππούς, Γεωργιάκης, Χατζίδενα).
11. Το διήγημα διακρίνεται και για λεπτό χιούμορ. Να αναζητήσετε και τα καταγράψετε χωρία στα οποία υπάρχει το χιουμοριστικό στοιχείο και να εξηγήσετε ποια είναι η λειτουργία του.

### Συνθετικές και δημιουργικές εργασίες

1. «Η επιστροφή του εγγονού στο χωριό θυμίζει το δημοτικό τραγούδι “Του νεκρού αδελφού”». Να σχολιάσετε αυτή την άποψη, τεκμηριώνοντας την απάντησή σας με στοιχεία από τα δύο κείμενα.
2. Το πάλεμα του παππού με τον άγγελο παραπέμπει στο πάλεμα του Διγενή με τον Χάροντα στα μαρμαρένια αλώνια, αλλά και με τον Σαρακηνό (ακριτικά τραγούδια). Να συσχετίσετε το πάλεμα των δύο ηρώων, εντοπίζοντας ομοιότητες και διαφορές.
3. α) Να παρακολουθήσετε την ταινία του Λάκη Παπαστάθης, που είναι βασισμένη στο ομώνυμο διήγημα του Βιζυηνού (2001, Διάρκεια: 87', Επτά Κρατικά Βραβεία Ποιότητας, ανάμεσά τους και αυτό της καλύτερης ταινίας μυθοπλασίας).

Σκηνοθεσία: Λάκης Παπαστάθης. Σενάριο: Έλενα Πέγκα, Λάκης Παπαστάθης, Μαριάννα Κουτάλου από διήγημα του Γεωργίου Βιζυηνού. Φωτογραφία: Γιάννης Δασκαλοθανάσης. Πρωταγωνιστούν Ηλίας Λογοθέτης, Φραγκίσκη Μουστάκη, Ρούλα Πατεράκη, Λάζαρος Ανδρέου.

<https://www.youtube.com/watch?v=DxSgWoxBul>

- β) Να διαβάσετε την κριτική του Λευτέρη Αδαμίδη (*Σινεμά*) που ακολουθεί:

Ο Λάκης Παπαστάθης στη μικρή φιλμογραφία του –μόλις τρεις ταινίες σε είκοσι χρόνια– αναμοχλεύει σταθερά το παρελθόν για να ανασύρει διαχρονικά μοτίβα και να τα μεταφέρει ολοζώντανα μέχρι τις μέρες μας. Το ομώνυμο αυτοβιογραφικό διήγημα του Γεωργίου Βιζυηνού, συνδυασμένο με το τραγικό τελευταίο μέρος της ζωής του συγγραφέα, μετατρέπεται εδώ σε ένα στοχασμό πάνω στη δύναμη της αφήγησης, την κατά κράτος επικράτηση του μύθου απέναντι στην εμπειρία. Ο παππούς-ήρωας της ιστορίας και ο εγγονός, μελλοντικός συγγραφέας, αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Αφηγητές και οι δύο ιστοριών, προφορικών ή γραπτών, αντίστοιχα, καταφεύγουν στη μυθοπλασία για να υπερβούν και να μετασχηματίσουν την πραγματικότητα που τους περιβάλλει. Ίσως γιατί αναγνωρίζουν ότι τελικά ζούμε μέσα από τις διηγήσεις μας και, όπως λέει και ο πρωταγωνιστής-σκηνοθέτης στην Κατάσταση των πραγμάτων του Βέντερς, «όταν δεν υπάρχουν πια ιστορίες να αφηγηθείς παραμονεύει ο θάνατος». Ο συγγραφέας, προχωρώντας ένα βήμα πιο πέρα, περνά το απόλυτο όριο της ουτοπικής διαφυγής και οδηγείται στην «τρέλα» με το ερωτικό του παραλήρημα για τη δεκάχρονη Μπετίνα. Ο Παπαστάθης ως σκηνοθέτης-αφηγητής πραγματοποιεί το δικό του και δικό μας «ταξίδιον» στους μύθους και την Ιστορία, σεβόμενος ευλαβικά το πρωτότυπο υλικό, ανοίγοντας με τις λιτές, αλλά τόσο ακριβείς ως ανασύσταση εικόνες του, έναν καινούριο διάλογο μαζί του. Και ακόμη κι αν κάπου υπάρχει η αίσθηση ότι η εικόνα «υποχωρεί» κάτω από το βάρος της ακόμα

τόσο ζωντανής και ισχυρής γραφής και γλώσσας του αριστουργηματικού κειμένου, η συγκίνηση της νέας συνάντησης συμπαρασύρει και τον πιο υποψιασμένο θεατή.

- I. Συμφωνείτε ή διαφωνείτε με την κριτική του Λ. Αδαμίδη;  
II. Αφού παρακολουθήσετε την ταινία, να γράψετε τη δική σας κριτική (90-110 λέξεις), η οποία θα δημοσιευτεί σε περιοδικό.

4. Με τη μεταφορά του διηγήματος του Βιζυηνού στη μεγάλη οθόνη παρουσιάζεται το ζήτημα της αναμέτρησης της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο. Ο σκηνοθέτης Λάκης Παπαστάθης αναφέρει:

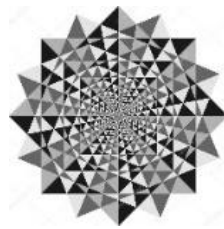
Δεν μετέτρεψα το κείμενο σε εικόνα. Έβαλα στο πρώτο μέρος της ταινίας δίπλα στο κείμενο την εικόνα, ως αντιπαράταξη κινηματογράφου και λογοτεχνίας, ενώ στο δεύτερο αγκαλιάζονται πια λογοτεχνία και εικόνα. Εγώ συναντώ τον Βιζυηνό ως σκηνοθέτης και όχι ως λογοτέχνης. Αγαπώ το διήγημά του και θέλω να ταξιδέψει στο φως της εικόνας, σεβόμενος το κείμενο. Δεν έκανα μια ταινία πάνω στο στόρι του διηγήματος, αλλά πάνω στο ίδιο το διήγημα, πράγμα που σημαίνει ότι εμπεριέχει το βλέμμα του Βιζυηνού, το γλωσσικό του ιδίωμα.

[http://ofisofi.blogspot.com.cy/2012/03/blog-post\\_09.html](http://ofisofi.blogspot.com.cy/2012/03/blog-post_09.html)

Να συζητήσετε την πιο πάνω άποψη.

5. Να αποδώσετε εικαστικά μία σκηνή του διηγήματος η οποία σας συγκίνησε.

6. Η Χατζίδανα αποδεικνύεται αδύναμη να ανακόψει τον παππού από το αιώνιο ταξίδι του. Να γράψετε τον μονόλογό της.



## **Β'. Το αμάρτημα της μητρός μου**

*Το αμάρτημα της μητρός μου* δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά σε γαλλική μετάφραση στο περιοδικό *La Nouvelle Revue (Νέα Επιθεώρηση)* την 1<sup>η</sup> Απριλίου 1883 και μετά από δέκα μέρες, σε δύο συνέχειες (10 και 17 Απριλίου 1883) στο περιοδικό *Εστία* (Σαχίνης: <sup>3</sup>1989, 161-162).

### **1. Περιεχόμενο**

*Το αμάρτημα της μητρός μου* αναφέρεται στις απελπισμένες αλλά μάταιες προσπάθειες της χήρας μητέρας του αφηγητή να σώσει την άρρωστη κόρη της. Ο αφηγητής, ο Γιωργής, αρχικά παρουσιάζει τα κύρια πρόσωπα του έργου, την Αννιώ, τη μοναδική αδερφή του, η οποία είναι άρρωστη, και τη χήρα μητέρα τους, η οποία είναι παθολογικά προσηλωμένη σ' αυτήν και παραμελεί τα τρία αγόρια της. Η αρρώστια της Αννιώς επιδεινώνεται και η μητέρα μετέρχεται, μάταια όμως, κάθε τρόπο και μέσο για τη θεραπεία της κόρης της: φάρμακα, βότανα, φυλακτά, ξόρκια, ευχές, καταφυγή στην εκκλησία. Δυστυχώς, η Αννιώ πεθαίνει και η μητέρα υιοθετεί μια ψυχοκόρη, που την μεγαλώνει με υπερβολική στοργή και την παντρεύει, για να υιοθετήσει στη συνέχεια και ένα άλλο κορίτσι, γεγονός που προξενεί την έντονη αντίδραση των δύο αγοριών πλην του αφηγητή που έχει ξενιτευτεί.

Ο Γιωργής, επιστρέφοντας από τα ξένα και μαθαίνοντας για τη νέα υιοθεσία, αντιδρά και αυτός, γεγονός που εξαναγκάζει τη μητέρα να του αποκαλύψει το μυστικό της: η εμμονή της για υιοθεσία κοριτσιών οφείλεται σε ένα τραγικό γεγονός, για το οποίο αισθάνεται τύψεις και ενοχές. Στο παρελθόν είχε αποκτήσει ένα κοριτσάκι, το οποίο είχε καταπλακώσει άθελά της στον ύπνο της, καθώς το θήλαζε. Μετά από αυτή την τρομερή αποκάλυψη, ο αφηγητής είναι σε θέση να ερμηνεύσει πολλές ανεξήγητες ως τότε ενέργειες της μητέρας του (οι πολλές φροντίδες στην ασθενική Αννιώ, η παραμέληση των αγοριών της, η υιοθεσία διαδοχικά δύο άλλων κοριτσιών, με στόχο την εξιλέωσή της και την αναπλήρωση του τραγικού κενού). Ο αφηγητής προσπαθεί να την ανακουφίσει, εξηγώντας της ότι επρόκειτο για δυστύχημα. Με την επιστροφή του στην Πόλη και την ευκαιρία μιας επίσκεψης της μητέρας του εκεί, ορίζει συνάντησή της με τον Πατριάρχη, ο οποίος την εξομολογεί και της δίνει συγχώρεση για το παλιό της «αμάρτημα». Η προσπάθεια του αφηγητή αποβαίνει μάταιη, καθώς η μητέρα διατηρεί τις τύψεις και τον πόνο στην καρδιά, λέγοντας χαρακτηριστικά: «Ο πατριάρχης [...] συγχωρνά τας αμαρτίαις όλου του κόσμου. Μα, τι να σε πω! Είναι καλόγερος. Δεν έκαμε παιδιά, για να μπορεί να γνωρίση, τι πράγμα είναι το να σκοτώση κανείς το ίδιο το παιδί του!» (26-27). Το διήγημα κλείνει με τα δάκρυα της μητέρας και τη σιωπή του Γιωργή, ο οποίος αποδεικνύεται ανήμπορος πλέον να βοηθήσει.

### **2. Τίτλος**

Ο τίτλος προϋδεάζει τον αναγνώστη ότι το περιεχόμενο του διηγήματος είναι δραματικό. Η λέξη «αμάρτημα» αποτελεί ένα είδος προσήμανσης του κεντρικού θεματικού άξονα, δηλαδή της ενοχής της μητέρας. Η κτητική αντωνυμία «μου» αφήνει να διαφανεί το βιωματικό στοιχείο, η προσωπική εμπειρία του αφηγητή. Εξαρχής, εκτός των άλλων, κοινοποιείται η συγγενική σχέση των κεντρικών προσώπων (γιος-μητέρα). Παρ' όλα αυτά,

ο τίτλος δεν είναι απολύτως δηλωτικός του περιεχομένου, αφήνοντας ερωτηματικά έως ότου αναγνωσθεί όλο το διήγημα. Η δομή του διηγήματος –όπως και σε άλλα διηγήματα του Βιζυηνού– είναι κυκλική και αναπτύσσεται γύρω από ένα αίνιγμα που προτείνεται στον τίτλο και το οποίο λύνεται στο τέλος, διατηρώντας αμείωτο το ενδιαφέρον των αναγνωστών.

### 3. Κεντρικά πρόσωπα

Στα διηγήματα του Βιζυηνού εμφανίζονται κάθε φορά ένα ή περισσότερα πρόσωπα, τα οποία άλλοτε με την παρουσία τους και άλλοτε με την απουσία τους καταδυναστεύουν τους κεντρικούς ήρωες, με τέτοιο τρόπο και σε τόσο μεγάλο βαθμό, που ουσιαστικά κατευθύνουν και καθορίζουν τη ζωή τους. Οι ήρωες βρίσκονται εγκλωβισμένοι σε οριακές καταστάσεις ή προβλήματα βιοτικά και η ζωή τους περιστρέφεται, φαινομενικά, γύρω από την προσπάθεια να αποδεσμευτούν, μένοντας τελικά μετέωροι, υποταγμένοι στη μοίρα τους, θεωρώντας ότι δεν έχουν περιθώρια να αντιδράσουν. Η κοσμοθεωρία τους, οι προλήψεις ή τα ψυχικά τους τραύματα δεν μπορεί να γίνουν κατανοητά από τρίτους, με αποτέλεσμα να ασφυκτιούν μέσα στα τείχη που οι ίδιοι έχουν υψώσει.

Οι πρωταγωνιστές εμφανίζονται «ολοκληρωμένοι». Αυτό επιτυγχάνεται με τις αναδρομές στο παρελθόν που φθάνουν μέχρι και το αφηγηματικό παρόν, παρακολουθώντας έτσι τον τρόπο σκέψης των ηρώων και τη διαμόρφωση της ιδιοσυγκρασίας τους· οι ήρωες αυτοί άλλοτε εξελίσσονται (ο αφηγητής Γιωργής κατανοεί όσα συνέβησαν στο παρελθόν και προχωρεί) και άλλοτε παραμένουν παθητικοί και στατικοί (η μάνα, η οποία επιμένει να μένει δέσμη στο προσωπικό της αδιέξοδο). Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες είναι στατικοί και επίπεδοι. (Η Αννιώ ξεχωρίζει, κυρίως για την έκδηλη αγάπη της προς τα αδέρφια της).

Από τις είκοσι τρεις περίπου σελίδες τις οποίες καταλαμβάνει το διήγημα, οι δεκαεπτά αφορούν την ανεξήγητη συμπεριφορά της **μητέρας**, κατά τα παιδικά χρόνια του αφηγητή. Με τις υπόλοιπες ξεδιαλώνεται το μυστήριο της συμπεριφοράς και στις τελευταίες γίνεται ανεπιτυχής προσπάθεια εκ μέρους του ενήλικου, κοσμογυρισμένου και καλλιεργημένου πλέον αφηγητή, να βοηθήσει τη μητέρα του να εξιλεωθεί από την «αμαρτία» της.

Το βασικό μοτίβο, γύρω από το οποίο περιπλέκεται και εξελίσσεται η ιστορία είναι η ακούσια πρόκληση θανάτου της πρώτης Αννιώς. Το φάντασμα της Αννιώς κατατρέχει και κατατρώχει τη ζωή της. Καθώς η Δεσποινιώ αναφέρεται στον θάνατο της Αννιώς, δεν δηλώνεται πουθενά ξεκάθαρα ότι πλάκωσε το βρέφος. Παραδέχεται μόνο ότι αποκοιμήθηκε, καθώς θήλαζε το παιδί και, όταν ξύπνησε το πρωί, αυτό ήταν νεκρό. Αφήνεται έντεχνα «ένα κενό πληροφόρησης» (Ιατρού: 2009, 18),<sup>8</sup> το οποίο επιτρέπει να εικάσουμε ότι μπορεί τα πράγματα να έγιναν και διαφορετικά, προς όφελος της συμπαθούς μάνας, για την οποία ο αναγνώστης έχει προδιατεθεί συμπονετικά. Η Δεσποινιώ ενοχοποιείται από τον άντρα της, όταν της λέει: «το πλάκωσες, γυναίκα, το παιδί μου!» (23). Η κτητική αντωνυμία πρώτου προσώπου ενικού αριθμού («μου») υπονομεύει τον βασικό της ρόλο, τον μητρικό. Έτσι, αποδέχεται την ενοχή της ως κάτι επιβεβλημένο έξωθεν και τη συνδέει, όπως σημειώνει η Μ. Ιατρού, «με την κοινωνική κατακραυγή, τον φόβο και τη ντροπή, τη συζυγική απόρριψη, ακόμα και τη θεία δίκη». Το ατυχές συμβάν την καθορίζει όχι τόσο αυτό καθαυτό, αλλά οι συνέπειές του (Ιατρού: 2009, 1-23).

<sup>8</sup> Οι παραπομπές γίνονται στην αναρτημένη στον ιστότοπο του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ηλεκτρονική μορφή της εργασίας της Μαρίας Ιατρού «Ο θάνατος και η κόρη στο *Αμάρτημα της μητρός μου* του Γ.Μ. Βιζυηνού», *Κονδυλοφόρος* 8: 163-187. Βλ. Βιβλιογραφία.

Ξεκινά, λοιπόν, συνεχής αγώνας για απενοχοποιητικό υποκατάστατο του νεκρού κοριτσιού. Όταν στην οικογένεια έρχεται ένα δεύτερο κορίτσι, η **δεύτερη Αννιώ**, η μάνα ανακουφίζεται και αισθάνεται ότι η έλευσή του είναι σημάδι πως η τάξη έχει αποκατασταθεί. Η κόρη, όμως, αυτή είναι ασθενική και η μητέρα μεταχειρίζεται κάθε τρόπο για να την κρατήσει στη ζωή. Προτεραιότητά της είναι το παιδί της και για αυτό δεν φείδεται χρημάτων. Χρησιμοποιεί την περιουσία της –είτε χαρίζοντας είτε πουλώντας– σε γιατρούς και γιατρικά ή σε μάγισσες και γόητες, προκειμένου να θεραπευτεί η κόρη της. Άλλοι πάλι, επωφελούμενοι από τη συχνή απουσία της μάνας από το σπίτι, κλέβουν ό,τι βρίσκουν. Έτσι τα οικονομικά της οικογένειας καθίστανται σιγά-σιγά πενιχρά. Όταν πεθαίνει και η δεύτερη Αννιώ, η **Δεσποινιώ** νιώθει ότι φέρει πλήρη την ευθύνη, η οποία προέρχεται από την ενοχή ότι δεν στάθηκε άξια μάνα για το πρώτο της κορίτσι. Ο θάνατος του δεύτερου είναι συνεχής υπενθύμιση του σφάλματος, του «αμαρτήματός» της.

Η εμμονή της να εξιλεωθεί από την ακούσια πράξη της την εξωθεί σε υιοθεσίες άλλων κοριτσιών, ακόμα και όταν τα βιολογικά της παιδιά διαφωνούν με αυτό. Είναι κι αυτός ένας τρόπος να εξευμενίσει όχι μόνο τη συνείδησή της, αλλά και να εξευμενιστεί στον κοινωνικό της περίγυρο, ο οποίος γνωρίζει το πρότερό της αμάρτημα. Η θετή αδελφή μεγαλώνει κάτω από την προστασία της με όλες τις δυνατές περιποιήσεις και σε βάρος των άλλων μελών της οικογένειας, τα οποία επιβαρύνονται οικονομικά: ο αφηγητής είναι ξενιτεμένος από δέκα ετών, ενώ τα αδέρφια του ταλαιπωρούνται στα εργαστήρια των μαστόρων. Στέλνουν στη μητέρα τους τους μισθούς τους –όσο μικροί και αν είναι– προκειμένου να την ξεκουράσουν. Αυτή φυλάει τα χρήματα, για να προικίσει την κόρη, η οποία αποδεικνύεται αχάριστη απέναντι στη γυναίκα που την ανέθρεψε. Η Δεσποινιώ βλέπει την αχαριστία της, αλλά δεν διαμαρτύρεται ούτε και σχολιάζει τη στάση και τη συμπεριφορά της ψυχοκόρης. Η ενοχή της στερεί την ορθοκρισία. Όταν η κόρη παντρεύεται, η ανακούφιση των παιδιών της είναι ευνόητη. Προς μεγάλη τους όμως απογοήτευση, η Δεσποινιώ, λίγες μέρες μετά τον γάμο, εμφανίζεται κρατώντας στην αγκαλιά της ένα βρέφος –κορίτσι και αυτό. Η δυσανασχέτηση των αδελφών είναι φανερή, χωρίς καμία πρόθεση να την αποκρύψουν από τη μάνα τους. Επιπλέον, αποφεύγουν να δίνουν τα χρήματά τους για να τα διαχειρίζεται εκείνη, από τον φόβο μήπως τα χρησιμοποιήσει, όπως και στην περίπτωση της προηγούμενης θετής κόρης, για προίκα της νέας υιοθετημένης κόρης.

Το φάντασμα της πρώτης Αννιώς βασανίζει τη σκέψη της μάνας, καθορίζει τη μοίρα της και τελικά τον τρόπο ζωής της. Έχει ανάγκη να νιώθει πλάι της μια θηλυκή παρουσία, με την οποία επαναπαύει προσωρινά τη συνείδησή της. Κάθε προσπάθεια από άλλα πρόσωπα για παροχή βοήθειας αποδεικνύεται ανεπιτυχής. Η υπερβολική της προσήλωση πάντως στα θηλυκά της παιδιά –ακόμη και τα θετά– έρχεται σε αντίθεση με τη νοοτροπία της εποχής, που ήθελε τα αρσενικά παιδιά να είναι ευνοημένα (πρβλ. τη *Φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη). Είναι, τελικά, τραγικό πρόσωπο, γιατί από τη στιγμή που πλακώνει το παιδί της, βρίσκεται εγκλωβισμένη σε έναν μηχανισμό που υπαγορεύει τις κινήσεις της και οξύνει την αδυναμία της να ξεφύγει από το αμάρτημά της. Έτσι, τα πάντα περιστρέφονται γύρω από τον άξονα της ιδιότυπης αυτοτιμωρίας, την οποία έχει επιβάλει στον εαυτό της, με σκοπό την εξιλέωσή της.

Η μάνα επιδιώκει την ανάπτυξη μιας σχέσης με τον Θεό, του τύπου «δούναι και λαβείν». Αντιλαμβάνεται τον Θεό ως τιμωρό, γι' αυτό και κάθε της πράξη και ενέργεια έχει ως στόχο να τον εξευμενίσει, ώστε η τιμωρία για το αμάρτημά της να είναι ηπιότερη. Η πρώτη της κίνηση, για να «σβήσει» την αμαρτία της, είναι όταν μεταβαίνει στον Άγιο Τάφο, όπου στέλνει δώδεκα πουκάμισα και τρία κωνσταντινάτα για να εξασφαλίσει



συγχωροχάρτι. Λίγο μετά το συγχωροχάρτι γεννιέται η δεύτερη κόρη, γεγονός που χαροποιεί τη μάνα, η οποία νιώθει ανακουφισμένη: «Ευχαριστώ σε, Θεέ μου! Έλεγα νύχτα και μέρα. Ευχαριστώ σε η αμαρτωλή, που εσήκωσες την εντροπή και εξάλειψες την αμαρτία μου!» (24). Όταν επιδεινώνεται η υγεία της Αννιώς, παρακαλεί γονυπετής: «Πάρε μου όποιο θέλεις, έλεγε, και άφησέ μου το κορίτσι. [...] Ενθυμήθηκες την αμαρτίαν μου και εβάλθηκες να μου πάρης το παιδί, για να με τιμωρήσης. Ευχαριστώ σε, Κύριε! [...] Σου έφερα δύο παιδιά μου στα πόδια σου... χάρισέ μου το κορίτσι!» (9).

Η μάνα βάζει πάνω απ' όλα το καλό του παιδιού της. Η λαχτάρα της να θεραπευτεί αυτό είναι τόσο μεγάλη, ώστε μεταχειρίζεται όλα τα διαθέσιμα μέσα (χριστιανικά και μη). Στο διήγημα η μητρική στοργή νικά τον φόβο της αμαρτίας, μετά από έντονη εσωτερική πάλη της μάνας: από τη μια ο φόβος της αμαρτίας και από την άλλη η μητρική στοργή και αγάπη. Παραμερίζει τη θρησκευτική δεοντολογία εν αγνοία της, συνδυάζοντας ενίοτε και τα δύο για επίτευξη του σκοπού της:

[...] απλή και ενάρετος και θεοφοβούμενη ήτον η μήτηρ μου. Η συναίσθησις του αμαρτήματος, η ηθική ανάγκη της εξαγνίσεως και το αδύνατον της εξαγνίσεως αυτού – τι φρικτή και αμείλικτος Κόλασις! Επί εικοσιοκτώ τώρα έτη βασανίζεται η τάλαινα γυνή χωρίς να δυνηθή να κοιμήση τον έλεγχον της συνειδήσεώς της [...]. (25)

Με περίτεχνο τρόπο στο διήγημα συζευγνύονται η θρησκεία με τη δεισιδαιμονία και τη μονομανία, σε μια ύστατη προσπάθεια η μάνα να σώσει το παιδί της.

**Ο Γιωργής** είναι ο βασικός αφηγητής, ο οποίος παρουσιάζει τα γεγονότα από δύο οπτικές: α) την οπτική του μικρού παιδιού (του αδύναμου, επειδή αισθάνεται την Αννιώ σαν απειλή και τροχοπέδη στην απόλαυση της μητρικής αγάπης, και με περιορισμένη γνώση των γεγονότων, όπως προκύπτει στη συνέχεια του διηγήματος) και β) ως ενήλικας, ώριμος και μορφωμένος άντρας, ο οποίος μετά τις αποκαλύψεις της μάνας είναι πια σε θέση να ερμηνεύσει διαφορετικά τις πράξεις της και να αισθανθεί κατανόηση και ενσυναίσθηση.

**Και η Δεσποινιώ και ο γιος της ο Γιωργής** διακατέχονται από αισθήματα ενοχής, για διαφορετικούς λόγους ο καθένας. Ο Γιωργής επιζητεί τη μητρική στοργή, ή έστω την επιβεβαίωσή της, καθώς τη στερείται και ενοχοποιεί τον εαυτό του, που αντί για κορίτσι γεννήθηκε αγόρι, απογοητεύοντας τους γονείς του. Επιπλέον, το γεγονός ότι είναι αυτήκοοος μάρτυρας της προσευχής της μάνας στην εκκλησία επιτείνει αυτή την ενοχή. Με την προσευχή διαπράσσεται στην πραγματικότητα ένας δεύτερος –συμβολικός– φόνος, όταν η μάνα διαπραγματεύεται τη σωτηρία της κόρης της, με αντάλλαγμα τη ζωή ενός από τα αγόρια της. Κοινό σημείο αναφοράς και των δύο κεντρικών ηρώων είναι ο αγώνας για την επίτευξη του στόχου τους: ο στόχος του Γιωργή είναι να αποκτήσει πιο στενή σχέση με τη μάνα του και να νιώσει τη μητρική αγάπη. Ο στόχος του, όμως, εξαρτάται από αυτόν της Δεσποινιώς, που συνίσταται στο να εξιλεωθεί από την αμαρτία της.

Οι ήρωες αδυνατούν να επικοινωνήσουν πραγματικά μεταξύ τους και αυτό οφείλεται στη διαφορετική οπτική, με την οποία αντιλαμβάνονται και ερμηνεύουν την πραγματικότητα. Η αλήθεια του καθενός δεν αποκαλύπτεται μέσα από τον διάλογο των προσώπων, αλλά μέσα από τον μονόλογο του καθενός, ο οποίος λειτουργεί παράλληλα προς τον μονόλογο του άλλου, όπως ακριβώς και οι ζωές τους, οι οποίες δεν συγκλίνουν. Το σίγουρο είναι ότι ο ώριμος αφηγητής καταβάλλει προσπάθεια να επικοινωνήσει με τη μητέρα του, παρά το συναισθηματικό κενό που νιώθει εξαιτίας της παραμέλησής του, και προσπαθεί να φανεί δίκαιος απέναντί της, αναγνωρίζοντας τους αγώνες της να μεγαλώσει και να μορφώσει τα παιδιά της.



#### 4. Καθοριστικές απουσίες

Η παρουσία των προσώπων που πρωταγωνιστούν είναι έντονη. Εξίσου καθοριστικό ρόλο στη ζωή τους διαδραματίζουν με την απουσία τους –εξαιτίας του αδόκητου και πρόωρου θανάτου– ακόμα τρία πρόσωπα, στα οποία ο Βιζυηνός επιφυλάσσει καίριους ρόλους: η πρώτη Αννιώ, η δεύτερη Αννιώ και ο πατέρας. Σύμφωνα και με τη Μαρία Ιατρού (2009, 9), «η συνύπαρξη νεκρών και ζωντανών στην οικογένεια εγκαινιάζεται στην πρώτη παράγραφο και κορυφώνεται με την τελετουργική επίκληση της ψυχής του πατέρα στη σκηνή του θανάτου της Αννιώς».

Η αναφορά στην **πρώτη Αννιώ** και τον θάνατό της γίνεται με συνοπτική αφήγηση. Αντίθετα, η πορεία της ασθένειας και ο θάνατος της **δεύτερης Αννιώς** –επειδή είναι γεγονότα, τα οποία βίωσε τραυματικά και ο αφηγητής– δίνονται αναλυτικότερα, όπως επίσης και ο χαρακτήρας της κόρης. Η Αννιώ αναδεικνύεται, παρά το νεαρό της ηλικίας της, σε μορφή, στην οποία «ενυπάρχουν η αγαθότητα, η δικαιοσύνη», η αγάπη, στοιχεία που τα αγόρια αισθάνονται ότι απουσιάζουν από τη μάνα που μεροληπτεί υπέρ του κοριτσιού. Η κόρη εξισορροπεί τις καταστάσεις (αγαπά εξίσου όλα της τα αδέρφια, μοιράζεται με αυτά, κρυφά από τη μάνα της ό,τι της δίνει). Παρατηρείται ακόμη, από τη Μ. Ιατρού, και το γεγονός ότι, όσο πλησιάζει στον θάνατο, αποκτά αγγελικά χαρακτηριστικά. (Ιατρού: 2009, 10) Κοινό στοιχείο της δεύτερης κόρης με τη μάνα της είναι το γεγονός ότι και οι δύο αποδέχονται τη μοίρα τους αγόγγυστα. Η κόρη αποδέχεται στωικά την ασθένειά της και η μάνα τις ενοχές της.

**Ο πατέρας** είναι η μορφή, η οποία καθορίζει σε κρίσιμο σημείο την πορεία της Δεσποινιώς. Ως σύζυγος, είναι δεμένος με τη γυναίκα του, είναι τρυφερός, βοηθά στην ανατροφή των παιδιών, της συμπαραστέκεται και προσπαθεί να την προστατεύσει από την κακία του κόσμου (μετά το ατυχές συμβάν και τη διαπίστωση του θανάτου του βρέφους, τη συμβουλεύει να μη φωνάζει, για να μην κατηγορηθεί ότι μέθυσε και πλάκωσε το παιδί). Φαίνεται ότι υπολογίζει τη γνώμη του κόσμου, είναι ευπόληπτος και κοινωνικός (συνάπτει δεσμούς με κουμπαριά). Μία φράση του πατέρα αποβαίνει κρίσιμη για τις πράξεις της Δεσποινιώς: «Το πλάκωσες, γυναίκα, το παιδί μου!» (23). Όλη η ευθύνη βαραίνει τη μάνα, χωρίς να υπάρχει αντίρρηση ή οποιαδήποτε αμφισβήτηση από την πλευρά της. Σε στιγμή έξαρσης, εν βρασμό ψυχής, πόνου και άγχους, ακούγεται από το στόμα του πατέρα προσβλητικός χαρακτηρισμός για τη Δεσποινιώ, συμπεριφορά που –όπως δηλώνεται από τη μάνα– ήταν μεμονωμένη. Απέναντι στα παιδιά του είναι στοργικός, βρίσκεται στο πλάι τους, έχει την άποψη ότι δεν πρέπει οι γονείς να κάνουν διακρίσεις (για τον Γιωργή εκδηλώνεται υποστηρικτικά και παραδέχεται ότι είναι «αδικημένος», εξαιτίας όσων συνέβησαν), αλλά παρ' όλα αυτά ο ίδιος φαίνεται να έχει αδυναμία στα κορίτσια. Ακόμα και με την απουσία του, μετά τον θάνατό του, η «παρουσία» του είναι καθοριστική. Όταν η Δεσποινιώ ανακαλεί την ψυχή του για να βοηθήσει την κόρη, ανταποκρίνεται με το να γίνει –συμβολικά– «διαμεσολαβητής», ώστε η ψυχή της να περάσει στον αιώνιο ύπνο και να λυτρωθεί.

## 5. Θεματικοί άξονες

### Μητρικός πόνος – μητρική ενοχή

Στο *Αμάρτημα της μητρός μου* κυρίαρχη μορφή είναι η μάνα. Τα πάντα περιστρέφονται γύρω από την ενοχή και τις τύψεις της, καθότι σημαδεύουν ανεξίτηλα τον ψυχισμό και καθορίζουν τις πράξεις της. Ο αβάσταχτος πόνος για τον χαμό του παιδιού της επισκιάζει στα μάτια των αγοριών την αγάπη που αισθάνεται και για αυτά. Ο χρόνος, ο οποίος μετριάξει με το πέρασμά του τον πόνο, δεν λειτουργεί λυτρωτικά για τη Δεσποινιά, καθώς τα αισθήματα ενοχής δεν καταλαγιάζουν. Ο μητρικός πόνος της Δεσποινιάς είναι διπλός, αφενός γιατί πλάκωσε άθελά της το βρέφος και, αφετέρου, γιατί δεν μπόρεσε να αποτρέψει τον θάνατο της δεύτερης κόρης της. Αποδεικνύεται, λοιπόν, ότι η ενοχή και οι τύψεις ασκούν καταλυτική επιρροή στη συνείδηση της ηρωίδας, καθώς οδηγούν τη Δεσποινιά να αμφισβητήσει τον ίδιο τον πατριάρχη και να ακυρώσει την άφεση αμαρτιών που της έδωσε, με το επιχείρημα ότι δεν μπορεί αυτός να έλθει στη θέση της και να νιώσει μια μάνα που σκότωσε άθελα το σπλάγνο της.

### Εξομολόγηση

Η εξομολόγηση είναι ένα μοτίβο, το οποίο συναντάται και σε άλλα διηγήματα του Βιζυηνού. Είναι η προσπάθεια των ηρώων να επικοινωνήσουν με τους γύρω τους και να εξωτερικεύσουν τις πιο μύχιες σκέψεις τους. Στο διήγημα αυτό, η πράξη της εξομολόγησης της μάνας είναι επαναλαμβανόμενη: α) ζητά συγχώρεση για το αμάρτημά της από τον ιερέα του χωριού φροντίζοντας να λάβει γραπτώς συγχώρεση (συγχωροχάρτι) από τους Αγίους Τόπους και να πληρώσει γι' αυτό, β) στη συνέχεια αποκαλύπτει το μυστικό στον γιο της και γ) καταλήγει στον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως. Είναι ενδιαφέρον να προσεχθεί ότι κάθε φορά που η μάνα μοιράζεται το μυστικό της, τα άτομα-αποδέκτες διακρίνονται για την κοινωνική μόρφωση, την παιδεία και το κύρος τους: αρχικά, ο ιερέας του χωριού, πρόσωπο οικείο και σεβαστό στη μικρή κλειστή κοινωνία, στη συνέχεια ο γιος της και τέλος ο Πατριάρχης.

Η Δεσποινιά αποκαλύπτει, μετά από πάροδο πολλών χρόνων, στον αφηγητή την ύπαρξη του κοριτσιού που άθελά της πλάκωσε, όταν αυτός επιστρέφει από την ξενιτιά. Ξεχωρίζει τον αφηγητή από τα άλλα της παιδιά και τον επιλέγει, γιατί είναι μορφωμένος, ξέρει να μιλά ωραία, ελπίζοντας ότι με τους λόγους του θα ημερέψει, έστω και για λίγο, την καρδιά της. Ο αφηγητής, ως αυτοδιηγητικός, αναλαμβάνει εκτός από την αφηγηματική πράξη της παράθεσης του οικογενειακού δράματος και τον ρόλο του εξομολόγου, ο οποίος αποδεικνύεται καλός ακροατής, αφού δεν επεμβαίνει και δεν διακόπτει την εξιστόρηση των γεγονότων. Στα διηγήματα του Βιζυηνού η εισαγωγή, για να ξεκινήσει ο ήρωας να ξεδιπλώνει τα μυστικά του, παρουσιάζεται με στερεότυπο τρόπο. Η εξιστόρηση των μυστικών της Δεσποινιάς απαιτεί εχεμύθεια, πλήρη αφοσίωση και την προσοχή του ακροατή-εξομολόγου: «Έχω κάτι εδώ μέσα βαρύ, πολύ βαρύ, παιδί μου! [...] Σήκω, κλείσε τη θύρα...» (21). Η αποκάλυψη του μυστικού της μάνας σ' αυτόν σημαίνει την κατανόηση και τη συγχώρεση από άτομο περισπούδαστο, καταξιωμένο, ανώτερο από τον δικό της κόσμο. Επιπλέον, αισθάνεται ότι μπορεί να κατανοήσει την ανάγκη της να έχει δίπλα της ένα κορίτσι και ζητά από τον Γιωργή να αποδεχθεί την Κατερινιά ως αδελφή του και ως ισότιμο μέλος της οικογένειας. Έτσι, μετά την εκμυστήρευση, παύει να φαντάζει περίεργη η

συμπεριφορά της μητέρας και δικαιολογεί κάποιες πράξεις της, που προηγουμένως τον ξένιζαν και του προκαλούσαν απορία.

Η τρίτη εξομολόγηση γίνεται, μετά από παρέμβαση του αφηγητή, σε άτομο με μεγάλο κύρος και θρησκευτική εξουσία, τον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ιωακείμ Β΄. Η συνάντηση αυτή θεωρείται κομβικής σημασίας, γιατί με την παρέμβασή του, ως άτομο που κατέχει την ανώτατη βαθμίδα της ιεροσύνης, η Δεσποινιώ θα μπορεί να συνεχίσει τη ζωή της εν ειρήνη και χωρίς ενοχές μετά από είκοσι οκτώ χρόνια.

Δυστυχώς, όμως, όλες οι προσπάθειες του αφηγητή καταλήγουν σε αδιέξοδο. Η εξομολόγηση στον Πατριάρχη έχει αρνητικό αποτέλεσμα για τη Δεσποινιώ, γιατί αισθάνεται, ιδιαίτερα ρεαλιστικά, ότι κάτι τέτοιο δεν την ανακουφίζει πραγματικά: θεωρεί ότι, επειδή ο Πατριάρχης δεν έχει παιδιά, αδυνατεί να μπει στη θέση της και να κατανοήσει το μέγεθος του αμαρτήματός της. Η ενοχή της Δεσποινιώς είναι τόσο βαθιά ριζωμένη μέσα της που κανένας δεν μπορεί να την αφαιρέσει. Η εξομολόγηση στον γιο της έχει πιο λειτουργικό ρόλο, καθότι αποκαθιστά τη μάνα στη συνείδησή του και είναι έτοιμος να απεκδυθεί τις δικές του ενοχές.

Κάθε εξομολόγηση, είτε στον Πατριάρχη είτε στον πνευματικό του χωριού της είτε στον γιο της, αποβαίνει ουσιαστικά ανώφελη. Κατά συνέπεια, ο αφηγητής σιωπά, συναντώντας μπροστά του αδιέξοδο και δηλώνοντας την παραίτησή του από κάθε προσπάθεια με το ρήμα «[...] εσιώπησα» (27), συνειδητοποιώντας ότι δεν υπάρχει περίπτωση λύτρωσης. Όσες φορές και να πάρει συγχώρεση, δεν πρόκειται να ησυχάσει, επειδή η ίδια δεν έχει συγχωρέσει τον εαυτό της.

Με την εξομολόγηση της μητέρας, ολοκληρώνεται η ιστορία και αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης ότι η λέξη «αμάρτημα» στον τίτλο είναι πολυσήμαντη. Η μητέρα εξιλεώνεται και στην ψυχή του αναγνώστη, ο οποίος αντιλαμβάνεται τους λόγους προσκόλλησης και αφοσίωσής της στα κορίτσια και προκαλεί αισθήματα συμπάθειας. Αποδεικνύεται ακόμη μια φορά η ψυχογραφική δεινότητα του Βιζυηνού.

### Αντιθετικά ζεύγη

Στο συγκεκριμένο διήγημα εντοπίζονται, ανάμεσα σε άλλα, τα αντιθετικά ζεύγη: ενικός – πληθυντικός αριθμός, κορίτσι – αγόρια, νεκροί – ζωντανοί, γνώση – άγνοια, αλήθεια – πλάνη.

Η πρώτη κιάλας πρόταση, με την οποία ξεκινά το διήγημα, έχει την αντίθεση **ένας–πολλοί**: «Άλλην αδελφήν δεν είχομεν παρά μόνον την Αννιώ» (1). Ήδη γίνεται ο διαχωρισμός και η διάκριση του ενός από τους πολλούς, για να δικαιολογήσει στη συνέχεια ότι η Αννιώ –εξαιτίας της ασθενικής της φύσης– δέχεται τις ιδιαίτερες φροντίδες της μάνας. Και ως κορίτσι και ως μοναχοκόρη ξεχωρίζει από τα αγόρια που την περιτριγυρίζουν: παρουσιάζεται εξιδανικευμένη, δεν ζηλεύει σε αντίθεση με τον αφηγητή, είναι στωική. Επιπλέον, με το δίπολο **ένας–πολλοί** υπονομεύεται η γνώση του αφηγητή-Γιωργή, αφού αποκαλύπτεται και η ύπαρξη της δεύτερης Αννιώς. Σε επίπεδο αφήγησης θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι αρχικά έχουμε έναν αφηγητή με δύο οπτικές γωνίες (του παιδιού και του ενήλικα), του οποίου στη συνέχεια η γνώση συμπληρώνεται με την αφήγηση ενός δεύτερου προσώπου, της μάνας.

Τα **κορίτσια** που περνούν από τη ζωή της μάνας δέχονται πλουσιοπάροχα τη φροντίδα της (ακόμα κι αν αφήνεται να εννοηθεί ότι δεν την αξίζουν πάντοτε), ενώ τα **αγόρια** δεν τυγχάνουν της ίδιας αντιμετώπισης, παρόλο που καλούνται να αναλάβουν τα

έξοδα. Σε όλο το διήγημα διαγράφεται μια συνύπαρξη ζωντανών και νεκρών. Οι νεκροί παρεμβαίνουν στη ζωή των ζωντανών και η παρουσία τους είναι αισθητή.

Η γνώση του αφηγητή αλλά και των ηρώων υπονομεύεται στα διηγήματα του Βιζυηνού: ο αφηγητής γνωρίζει την Αννιώ, αλλά όχι την πρώτη κόρη που πλακώθηκε από τη μάνα του. Η πρώτη πρόταση, με την οποία ξεκινά το διήγημα αποδεικνύει του λόγου το αληθές και ολόκληρο το σκηνοθετικό παιχνίδι που εξυφαίνει ο Βιζυηνός, βασισμένο στην τραγική ειρωνεία: «Άλλην αδελφήν δεν είχομεν παρά μόνον την Αννιώ. [...] Διότι η Αννιώ, εκτός ότι ήτον η μόνη μας αδελφή, ήτο κατά δυστυχίαν ανέκαθεν καχεκτική και φιλάσθενος» (1). Ο αφηγητής, μετά από την εξομολόγηση, βρίσκεται προ εκπλήξεως. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι το αντιθετικό ζεύγος **άγνοια – γνώση** συνδέεται άμεσα με τα μοναδικά πρόσωπα στο κείμενο που έχουν αφηγηματικές λειτουργίες (τους δύο αφηγητές που αναλαμβάνουν να παρουσιάσουν τα γεγονότα) και τα οποία ξεδιπλώνουν αυτή τη θέαση των δύο οπτικών, που εν συνεχεία συγκλίνουν για να συμπληρώσουν ό,τι προηγουμένως έλειπε, ώστε να αποκαλυφθεί η αλήθεια. Το παιχνίδι της γνώσης – άγνοιας, της αλήθειας και της πλάνης, της διπλής αλήθειας, είναι μοτίβο που εντοπίζεται και σε άλλα διηγήματα του Βιζυηνού.

### **Μύθος και πλοκή**

*Το αμάρτημα της μητρός μου* είναι διήγημα το οποίο περιέχει ορισμένα στοιχεία που ανήκουν στο είδος του μυθιστορήματος. Το διήγημα, σύμφωνα με έναν από τους πολλούς ορισμούς του, είναι «σύντομο πεζό μυθοπλαστικό έργο, στο οποίο η δράση, οι σκέψεις και ο διάλογος των προσώπων οργανώνονται σε ένα έντεχνο σχήμα πλοκής, διαφέρει από το μυθιστόρημα, ως προς το μέγεθος, τη συμμετοχή των προσώπων, την απλότητα της συνθέσεως γύρω από έναν κεντρικό άξονα. Παρουσιάζει κάποιες ιδιότητες, οι οποίες το καθιστούν μοναδικό, καθώς προκαλεί μία και μόνο εντύπωση στον αναγνώστη, και αυτό γιατί συγκεντρώνεται σε μία κρίση, και κάνει την κρίση αυτή άξονα μιας ελεγχόμενης πλοκής» (Reid: 1982, 78) Η περιορισμένη έκτασή του συνεπάγεται διαφορές τόσο στην επένεργεια της ιστορίας όσο και στην επιλογή του θεματικού υλικού από τον διηγηματογράφο, ο οποίος εισάγει περιορισμένο αριθμό προσώπων, δεν έχει την ευχέρεια (και δεν είναι στους στόχους του) να προβεί σε εκτενή ανάλυση και σκιαγράφηση των χαρακτήρων, και, επίσης, δεν είναι σε θέση να παρουσιάσει ένα κοινωνικό περιβάλλον με την ίδια πυκνότητα και εξίσου λεπτομερειακά όσο ένας μυθιστοριογράφος. Ο Βιζυηνός, έντεχνα, δεν περιορίζει τη δράση σε ένα μόνο επεισόδιο, αλλά σε πολλά –τα οποία δεν κινούνται ευθύγραμμα– και περιορίζεται σε δύο κεντρικά δρώντα πρόσωπα, μέσω των οποίων όμως δίνεται η δυνατότητα για ανάδειξη και άλλων. Έτσι, τα διηγήματα του Βιζυηνού είναι συνήθως εκτενή, καθώς δίνεται έμφαση στην περιγραφή (ψυχογραφία) ενός προσώπου, παράλληλα με το τι συνέβη ή τι συμβαίνει.

Η ύφανση της πλοκής με περισσότερα του ενός περιστατικά θυμίζει τη **δομή του μυθιστορήματος**. Ο αφηγητής-Γιωργής παρουσιάζει τα γεγονότα από τη στιγμή που ξεκινά η ασθένεια της αδελφής του και φτάνει στην εξομολόγηση της μητέρας του, ενώ η μητέρα-αφηγήτρια αρχίζει να διηγείται την ιστορία της λίγα χρόνια πριν από τη γέννηση του Γιωργή, καταλήγοντας στο ίδιο σημείο με τον αφηγητή, παρακάμπτοντας όμως όσα ήδη ειπώθηκαν. Η αφήγηση της μητέρας, σε αντίθεση με αυτήν του αφηγητή-Γιωργή, κινείται σε αυστηρά χρονική σειρά (ομαλή – γραμμική), με παρεμβολή, όπου χρειάζεται,

λεπτομερειών (επιβράδυνση) ή με επιτάχυνση. Με τον τρόπο αυτόν διασφαλίζεται η ένταση του ενδιαφέροντος του αναγνώστη και η επίταση της αγωνίας του.

Η ιστορία του Βιζυηνού ακολουθεί τα στάδια της Πυραμίδας του Freytag, ο οποίος διακρίνει κοινά στοιχεία στην πλοκή των ιστοριών (Μπούσια: 2010, 13-15). Η πλοκή μιας ιστορίας αποτελείται από την «έκθεση» (ο συγγραφέας εισάγει τα βασικά στοιχεία για την κατανόηση της ιστορίας –τους χαρακτήρες, το πλαίσιο, το πρόβλημα/σύγκρουση– και τελειώνει με το γεγονός που υποκινεί όλη τη δράση, χωρίς το οποίο δεν θα υπήρχε ιστορία), την «αυξανόμενη δράση» (η ιστορία «χτίζεται», καθώς το πρόβλημα/η σύγκρουση περιπλέκεται ακόμα περισσότερο από τις δευτεροβάθμιες συγκρούσεις, όπως είναι τα εμπόδια και οι προκλήσεις, που ματαιώνουν την προσπάθεια του κύριου χαρακτήρα να φθάσει στον στόχο του), την «κορύφωση» (τη στιγμή της μεγαλύτερης έντασης στην ιστορία, που οδηγεί προς τη λύση της σύγκρουσης και το τέλος της ιστορίας), τη «φθίνουσα δράση» (τα συμβάντα, ως αποτέλεσμα του κορυφαίου γεγονότος, που περιέχουν τη στιγμή της τελικής αγωνίας, κατά τη διάρκεια της οποίας η οριστική έκβαση της σύγκρουσης είναι αμφίβολη), την «τελική έκβαση» (όπου απαντώνται όλες οι ερωτήσεις, λύνονται όλα τα μυστήρια από τους χαρακτήρες ή εξηγούνται από τον αφηγητή, ο οποίος μας αφήνει να σκεφτούμε το θέμα ή τις μελλοντικές πιθανότητες για τους χαρακτήρες).

Ο Βιζυηνός εισάγει τον αναγνώστη στο θέμα – την ασθένεια της Αννιώσ–, συστήνοντας παράλληλα τους βασικούς χαρακτήρες και το χωροχρονικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο κινούνται. Στην ιστορία προστίθενται περιστατικά (π.χ. οι υιοθεσίες των κοριτσιών, και μάλιστα της δεύτερης, της οποίας αγνοεί την ύπαρξη ο αφηγητής), φανερώνοντας το ανικανοποίητο της μάνας, η οποία δεν αισθάνεται ότι αναπλήρωσε το κενό της Αννιώσ. Το διήγημα φτάνει στην κορύφωσή του, όταν η μάνα λαμβάνει τον λόγο και αποκαλύπτει όσα είχε βαθιά κρυμμένα μέσα της. Και ενώ ο αναγνώστης πιστεύει ότι ανακουφίζεται αυτή με την εξομολόγηση, ο αφηγητής με τη σιωπή του δίνει έναυσμα στον αναγνώστη να σκεφτεί το θέμα, καθώς και τις μελλοντικές κινήσεις των κεντρικών ηρώων. Ο συγγραφέας οργανώνει την πλοκή της ιστορίας με πρωτότυπο τρόπο, εάν λάβουμε υπόψη ότι η αφήγηση δίνεται από δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες –τους δύο κεντρικούς ήρωες, καθώς και το γεγονός ότι η ιστορία ξετυλίγεται από δύο διαφορετικά χρονικά σημεία. Η εξέλιξη της πλοκής δημιουργεί ορισμένες προσδοκίες στον αναγνώστη για τη μελλοντική πορεία των γεγονότων και της δράσης, δεδομένης και της συμπάθειας που αναπτύσσεται από την πλευρά του προς κάποιους χαρακτήρες. Η αγωνία και η έκπληξη επιτείνονται, όταν η ανατροπή μεταβάλλει τα δεδομένα: και αυτή η ανατροπή στην περίπτωση του συγκεκριμένου διηγήματος αφορά όχι μόνο τον αναγνώστη, αλλά και τον αφηγητή. Ο συνδυασμός αγωνίας και έκπληξης συνιστά βασική δυναμική σε μια πλοκή και είναι σίγουρο ότι ο Βιζυηνός επιτυγχάνει να εμπλέξει τον αναγνώστη σε αυτή τη διαδικασία.

Το εν λόγω διήγημα είναι ένα οικογενειακό δράμα, με θέμα απλό, με δύο κεντρικά πρωταγωνιστικά πρόσωπα. Διακρίνεται για την επιμονή του συγγραφέα να αναδείξει τον εσωτερικό τους κόσμο και να αποδώσει το ψυχικό δράμα της μάνας, η οποία διαρκώς δοκιμάζεται, έχοντας έντονα χαραγμένη στο μυαλό της τη συναίσθηση του αμαρτήματός της. Η τεχνική του Βιζυηνού συνίσταται στο ότι αφήνει μετέωρο τον αναγνώστη ως προς τη μονομανία της μάνας (μονομανία στην ουσία φαινομενική), η οποία σταδιακά δικαιώνεται, όταν αποκαλύπτεται η πράξη της, προσπορίζοντάς της ιδιότυπη τραγικότητα με την ερμηνεία της εμμονής της. Οι σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα είναι αληθοφανείς, γεγονόσ που βοηθά ώστε να υπάρχει ισορροπία και μέτρο, χωρίς να παρουσιάζονται ακρότητες ή υπερβολές, οπότε το διήγημα αποκτά και ρεαλιστικό χαρακτήρα.

## 6. Αφηγηματικές τεχνικές

### Χρόνος

Το διήγημα αναφέρεται σε ένα παλαιό επεισόδιο, το οποίο απέχει πολύ και από το παρόν της αφήγησης και από τον χρόνο γραφής και δηλώνεται από τον ίδιο τον αφηγητή, αφού εκτείνεται σε εύρος είκοσι οκτώ χρόνων: «Επί εικοσιοκτώ τώρα έτη βασανίζεται η τάλαινα γυνή χωρίς να δυνηθή να κοιμήση τον έλεγχον της συνειδήσεώς της [...]» (25). Παρόλο που το επεισόδιο ανήκει στο μακρινό παρελθόν, εντούτοις ο αφηγητής επιλέγει να μην το παρουσιάσει ευθύγραμμα, αλλά στηρίζεται σε αναχρονίες, επιτυγχάνοντας έτσι την εσωτερική σύνδεση περιστατικών του παρελθόντος ή του μέλλοντος με το παρόν. Με την τεχνική αυτή αποφεύγεται η μονοτονία και παράλληλα διατηρείται το μυστήριο, μέχρι να αποκαλυφθεί το αμάρτημα της μητρός.

Ο αφηγητής-ενήλικας ξεκινά τη διήγηση των γεγονότων από το σημείο της ασθένειας της Αννιώς και προχωρεί σταδιακά προς το παρόν της αφήγησης, αγνοώντας πως η πραγματική αρχή των γεγονότων βρίσκεται χρονικά ακόμα πιο πριν, όταν δηλαδή η μητέρα διέπραξε το αμάρτημά της. Τα γεγονότα της ιστορίας καλύπτουν και τις τρεις χρονικές βαθμίδες (παρελθόν, παρόν, μέλλον). Το παρόν της ιστορίας αναφέρεται στη δράση του ενήλικα-αφηγητή, όταν μορφωμένος και περισπούδαστος πια, οδηγεί τη μάνα του για εξομολόγηση στον Πατριάρχη. Το παρελθόν παρουσιάζεται από την οπτική του αφηγητή-παιδιού με σχόλια του αφηγητή-ενήλικα, αλλά και από τη μητέρα του, που διηγείται τα γεγονότα του αιώτερου παρελθόντος. Το μέλλον προδιαγράφεται για τη μάνα δυσοίωνα, καθώς δεν αποβάλλει τις ενοχές για το αμάρτημά της ούτε και μετά την εξομολόγηση στον Πατριάρχη, προφανώς την ύστατη προσπάθεια του αφηγητή: «Οι οφθαλμοί της επληρώθησαν δακρύων και εγώ εσιώπησα» (27).

Αρκτικό σημείο της κύριας αφήγησης μπορεί να θεωρηθεί ο χρόνος εκδήλωσης της ασθένειας της Αννιώς, μετά τον θάνατο του πατέρα. Έτσι, ο αφηγητής ξεκινά την εξιστόρηση με την περιγραφή της Αννιώς (χαρακτήρας της κόρης, τα στάδια της ασθένειάς της, προσπάθειες της μάνας για θεραπεία) και βρίσκει ευκαιρίες να κάνει αναδρομές στο παρελθόν, φέρνοντας στη μνήμη του τον πατέρα, ο οποίος συνήθιζε να τον αποκαλεί «το αδικημένο του» (10), το μοιρολόι, το οποίο συνέθεσε ο Γύφτος για τον θάνατο του πατέρα (10-11), τη δεύτερη υιοθεσία από τη μάνα και την αντίδραση των άλλων αγοριών που επωμίζονται τα οικονομικά βάρη, την ενθύμηση της υπόσχεσης του Γιωργή ότι θα θρέψει την ίδια και το ψυχοπαίδι της κ.ά. Με την υπόσχεση αυτή δίνεται ευκαιρία σε ένα άλλο ταξίδι στο παρελθόν, για να θυμηθεί ο αφηγητής την περιπέτεια του παρ' ολίγον πνιγμού του, της σωτήριας παρέμβασης της μάνας και την υπόσχεση που της έδωσε (16-18). Η αναδρομή που τοποθετεί τα γεγονότα σε χρονολογική σειρά και αποκαλύπτει όλη την αλήθεια –επεξηγώντας και τις πράξεις της μητέρας– είναι η εξομολόγηση του αμαρτήματός της, που μεταφέρεται πολύ πριν το αρκτικό γεγονός (21-25).

Σε αρκετά σημεία ο Βιζυηνός χρησιμοποιεί την τεχνική του προΐδεασμού και της προοικονομίας. **Με την τεχνική της προοικονομίας** ο αναγνώστης προετοιμάζεται κατάλληλα για κάτι που πρόκειται να συμβεί ή θα ακολουθήσει στη μελλοντική πορεία και εξέλιξη του μύθου. Μέσω της αφήγησης και της αναφοράς του αφηγητή στην αδελφή του

και την ασθένειά της, στην προσπάθεια της μάνας –η οποία μεταχειρίζεται κάθε μέσο– για θεραπεία της και τη συνεχή επιδείνωσή της, ο θάνατος της κόρης προδιαγράφεται βέβαιος.

Ο **προϊδεασμός** λειτουργεί ως υπαινιγμός, είναι μια νύξη, για το τι πρόκειται να ακολουθήσει και αποκτά σημασία μέσα από την εξέλιξη της αφήγησης (Μπούσια: 2010, 40): Η μητέρα ψάλλει το μοιρολόι, το οποίο γράφτηκε από τον Γύφτο για τον άντρα της και το τραγουδά για πρώτη φορά μετά τον θάνατό του και την επιδείνωση της υγείας της κόρης της, ενώ ο Γιωργής, αισθανόμενος την ευωδιά του θυμιάματος, σκέφτεται ότι η αδελφή του πέθανε. Επίσης, η προετοιμασία και η διαδικασία που κάνει η μητέρα με τα ρούχα του πεθαμένου άντρα της (το «κάλεσμα» της ψυχής του για να γιατρέψει την κόρη και η έλευση της χρυσαλίδας) προϊδεάζουν και πάλι για τον επικείμενο θάνατο. Ο αναγνώστης προετοιμάζεται για τις οικονομικές δυσκολίες που θα αντιμετωπίσει η οικογένεια, στη συνέχεια, με το σχόλιο του αφηγητή: «Τότε είχομεν ακόμη αρκετούς [ρουμπιέδες].» (11). Αλλά και όταν ο ιερέας δηλώνει στη μητέρα ότι η παραμονή μέσα στην εκκλησία δεν σημαίνει και την ίαση της κόρης, το σχόλιο του αφηγητή είναι εύστοχο και προϊδεάζει για τη συνέχεια: «Δυστυχής η μήτηρ ήτις τον ήκουσε! Διότι αυτοί είναι οι τυπικοί λόγοι με τους οποίους οι ιερείς αποπέμπουσι συνήθως τους ετοιμοθανάτους, διά να μη εκπνεύσουν εν τη εκκλησία και βεβηλωθή η ιερότης του τόπου» (10).

Σε άλλα σημεία παρατηρείται **επιτάχυνση** στον ρυθμό της αφήγησης, κυρίως όταν τα γεγονότα δεν ενδιαφέρουν και δεν συνδέονται άμεσα με το κεντρικό θέμα της ενοχής και του αμαρτήματος. Το πέρασμα πολλών χρόνων –κατά τα οποία ο αφηγητής ήταν ξενιτεμένος– δίνεται με τέσσερα ρήματα, όταν γίνεται αναφορά στην πρώτη κόρη που υιοθέτησε η μητέρα του: «[...] το ξένον κοράσιον ηυξήθη, ανετράφη, επροικίσθη και υπανδρεύθη, ως εάν ήτον αληθώς μέλος της οικογενείας μας.» (15). Με την επιστροφή του στο σπίτι συναντά μία άλλη κόρη (δεύτερη υιοθεσία), η οποία έχει κιόλας μεγαλώσει (η Δεσποινιώ την πήρε όταν ήταν ακόμη βρέφος).

Σε άλλα σημεία πάλι του διηγήματος εντοπίζεται **πρόδρομη αφήγηση**, όταν γίνεται λόγος για την αναχώρηση του Γιωργή στα ξένα, στις μελλοντικές περιπέτειες της ξενιτιάς, με στόχο να τονίσει τις πίκρες και την αγωνία, με τις οποίες επρόκειτο να ποτίσει τη μητέρα του: «Και δεν εφантаζόμην, οποία φοβεραί περιπέτεια με περιέμενον και πόσας πικρίας έμελλον ακόμη να ποτίσω την μητέρα μου διά της ξενιτείας εκείνης, δι' ης ήλπιζον να την ανακουφίσω» (18).

### **Αφηγητής: ποιος «μιλάει» – ποιος «βλέπει»**

Η **αφήγηση** (*Νέα Εστία* 1834: 2010, 1151-1186.) δίνεται σε **πρώτο πρόσωπο** από έναν ομοδιηγητικό/ αυτοδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος διηγείται την ιστορία του (στην αρχή στο πρώτο πρόσωπο πληθυντικού και στη συνέχεια στο πρώτο ενικού) από έναν δραματοποιημένο αφηγητή (συμμετέχει στην αναπαράσταση των γεγονότων, εμφανίζεται ως πρόσωπο της ιστορίας που αφηγείται). Η αφήγηση γίνεται με **εσωτερική εστίαση**, καθώς η θέαση των γεγονότων είναι περιορισμένη και ανήκει στον Γιωργή. Τα γεγονότα παρουσιάζονται όπως τα είδε και τα κατανόησε ο ίδιος: ο αφηγητής είναι άλλοτε μάρτυρας και άλλοτε πρωταγωνιστής όλων όσα παρακολούθησε. Εμφανής είναι η διάσταση και η οπτική ανάμεσα στον ώριμο-ενήλικα αφηγητή και τον αφηγητή-παιδί. Όταν η οπτική των γεγονότων δίνεται από τον αφηγητή-παιδί, αυτό δεν έχει βαθιά γνώση των γεγονότων, αφού έχει περιορισμένες δυνατότητες πρόσληψης σε σχέση με τα γεγονότα που αφηγείται. Ο αφηγητής-ενήλικας σχολιάζει –από απόσταση χρόνου και με ηλικιακή ωριμότητα– τις



σκέψεις του παιδιού-αφηγητή, αποκαλύπτοντας άλλοτε την άγνοια και άλλοτε την αφέλειά του. Η γλώσσα της αφήγησης σε όλο το διήγημα είναι η καθαρεύουσα, είτε αφηγείται το παιδί είτε ο ενήλικας: η αφήγηση του μικρού Γιωργή είναι ιδωμένη μέσα από τα μάτια και τη σκέψη του ενήλικα αφηγητή, εκτός από κάποια σημεία, πριν προλάβει ακόμη ο Γιωργής να αποκτήσει ουσιαστική παιδεία: «Έλα πατέρα –να με πάρης εμένα– για να γιάνη το Αννιώ!» (12). Ωστόσο, τα διαλογικά μέρη είναι γραμμένα στον καθημερινό δημοτικό λόγο, εμπλουτισμένα από αρκετές λέξεις του θρακικού ιδιώματος, κυρίως για αντικείμενα καθημερινής χρήσης (εργαλεία, είδη ρουχισμού, όροι τεχνικοί), τεκμήριο της οξυδέρκειας και της γλωσσικής ευαισθησίας του Βιζυηνού στην απόδοση του κειμένου, αλλά και ένδειξη του εδάφους που κερδίζει η δημοτική.

Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση δίνει την εντύπωση ενός αυτοβιογραφικού κειμένου. – ήδη από τον τίτλο παρουσιάζονται προσωπικά βιώματα του αφηγητή, τα οποία ταυτίζονται με γεγονότα της ζωής του συγγραφέα (ο θάνατος του πατέρα, ο θάνατος της Αννιώς, τα ταξίδια του και η παραμονή του στην Κωνσταντινούπολη και την Κύπρο, είναι μορφωμένος και καταξιωμένος κ.ά.). Έτσι, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση προσδίδει αληθοφάνεια στα λεγόμενα του αφηγητή και αποδεικνύεται «φωνή» που αποδίδει προσωπικές μαρτυρίες.

Η πρόθεση του αφηγητή να παρουσιάσει ένα περιστατικό που συνέβη στο παρελθόν στην οικογένειά του δηλώνεται επίσης από την αρχή με τη χρήση παρελθοντικών χρόνων. Κυριαρχεί ο παρατατικός, με τον οποίο δηλώνεται η ασθένεια της Αννιώς και η συνεχής επιδείνωση, και σκιαγραφείται εξιδανικευτικά ο χαρακτήρας της κόρης. Κυρίαρχη μορφή στο πρώτο μέρος της αφήγησης είναι η Αννιώ, καθώς όλα περιστρέφονται γύρω της, τις φροντίδες που δέχεται, την παραμέληση των αρρένων της οικογένειας. Η μετάβαση από το τώρα (το παρόν της αφήγησης) στο παρελθόν γίνεται με τη χρήση του ρήματος «ενθυμούμαι». Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μητέρα, η οποία αναλαμβάνει με τη σειρά της να αφηγηθεί τη δική της «μυστική» ιστορία (πρωτοπρόσωπη αφήγηση) μέσα στο πλαίσιο της κεντρικής ιστορίας, για να ξεδιαλύνει τα γεγονότα και να αποκαλυφθεί η αλήθεια. Ο τύπος **της μάνας-αφηγήτριας** είναι ενδοδιηγητικός–ομοδιηγητικός. Είναι αφηγήτρια δεύτερου βαθμού που ανήκει στην κύρια αφήγηση, παρουσιάζοντας τη δική της ιστορία («η αφήγηση μέσα στην αφήγηση») και αποτελεί ένα από τα βασικά πρόσωπα. Η οπτική γωνία είναι εσωτερική και η εμπειρία που μεταδίδει είναι προσωπική και περιορισμένη. Η αυτοαναφορική χροιά του κειμένου, καθώς και η αληθοφάνεια του οικογενειακού δράματος ενισχύεται από την ύπαρξη της μητέρας-αφηγήτριας, αφού δίνεται από πρόσωπο που έζησε πραγματικά τα γεγονότα της ιστορίας. Η αποκάλυψη της αμαρτίας γίνεται με αναδρομική-**εγκιβωτισμένη αφήγηση**, την οποία δεν εντάσσει στην ευρύτερη αφήγηση ο αρχικός αφηγητής του διηγήματος, αλλά το άλλο κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας, η μητέρα.

Στο διήγημα συνδυάζονται περίτεχνα η αφηγηματική δύναμη, η περιγραφική δεξιοτεχνία και ο διάλογος, με σκοπό να φωτιστούν διαφορετικές πτυχές της ιστορίας, χωρίς να επαναλαμβάνονται και να κουράζουν, αλλά να συμπληρώνουν και να αποκαλύπτουν την πλάνη των ηρώων.

Η **περιγραφή** είναι περιορισμένη και στοχευμένη. Σκοπός του αφηγητή δεν είναι να περιγράψει αναλυτικά τι περιβάλλει τους ήρωες, αλλά να αναδείξει πώς επηρεάζει την ψυχική τους διάθεση το εξωτερικό περιβάλλον: α) η περιγραφή του προσώπου της Αννιώς, η οποία, παρά την εύνοια της μάνας, αποδεικνύεται ένα παιδί γλυκύτατο, που αγαπά και νοιάζεται αληθινά τα αδέρφια του, και δεν εκμεταλλεύεται καταστάσεις· αυτό δημιουργεί αντίθεση με τα αισθήματα ζήλιας που νιώθει ο αφηγητής, β) η σκηνή της παραμονής του αφηγητή στην εκκλησία μαζί με την Αννιώ και η όλη ατμόσφαιρα υποβάλλει τον φόβο στα



μάτια του μικρού παιδιού, γ) η περιγραφή της τελετουργίας για την επίκληση της ψυχής του νεκρού πατέρα με συγκεκριμένο τυπικό (τα ρούχα του νεκρού πατέρα για μετάβαση της ψυχής στον επίγειο κόσμο, μαύρο ύφασμα στο σκαμνί – πένθος, αναμμένες λαμπάδες, γονυκλισία → δημιουργία υποβλητικής ατμόσφαιρας, η οποία όμως φέρει το αντίθετο από το επιθυμητό αποτέλεσμα – παραπέμπει σε στήσιμο θεατρικής σκηνής), δ) η περιγραφή της σκηνής του παρ' ολίγον πνιγμού του αφηγητή. Η εικονοποιία, πλούσια και υποβλητική, ζωντανεύει την αφήγηση και ενεργοποιεί τις αισθήσεις του αναγνώστη, οξύνοντας την αγωνία και την περιέργειά του.

Η **αφήγηση** συνδυάζεται με τον **διάλογο**, ο οποίος αποτυπώνει με ζωντάνια την ιδιοσυγκρασία των προσώπων. Ο διάλογος μεταξύ των δύο βασικών πρωταγωνιστών-αφηγητών παρέχει απαραίτητες πληροφορίες για την υπόθεση, μετατρέπεται όμως στη συνέχεια σε μονόλογο-εξομολόγηση. Στον μονόλογο των κεντρικών προσώπων υπάρχουν σύντομες παρεμβάσεις άλλων προσώπων, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα να αναδειχθούν, να σκιαγραφηθούν και να φωτίσουν πτυχές της ιστορίας. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι η ταυτότητα των ομιλούντων προσώπων καθορίζεται και από τη γλώσσα (δημοτική) που χρησιμοποιούν: η γλώσσα, ως φορέας της σκέψης, καθορίζει την ιδιότητά τους και την κοινωνική τους θέση, π.χ. ο κουρέας – άτομο του χωριού με ελάχιστη μόρφωση: «Είμαι γέρος μωρή, είμαι γέρος, και αν δεν το τσουζώ κομμάτι, δεν βλέπουν καλά τα μάτια μου» (4), ο ιερέας του χωριού χρησιμοποιεί λεξιλόγιο παρμένο από εκκλησιαστικά κείμενα που τον διαχωρίζει από το ποίμνιό του: «Ο Θεός είναι μεγάλος, θυγατέρα, τη είπε, και η χάρις του φθάνει εις όλην την οικουμένη». (10). Στον λόγο του Γιωργή, μετά την παραμονή του στην Κωνσταντινούπολη, υπεισέρχονται ιδιωματισμοί, π.χ. «Εγώ θα σε φέρω μίαν άλλην αδελφήν από την Πόλι» (20). Έτσι, τα πρόσωπα με τον διάλογο ζωντανεύουν, αποκτούν το καθένα δική του ανεξάρτητη υπόσταση (αληθοφάνεια) και προσδίδεται στην αφήγηση δραματικότητα και φυσικότητα, χάρη στη δημοτική γλώσσα, τη γλώσσα της καθημερινής επικοινωνίας τους.

Οι ήρωες γίνονται πιο προσιτοί στους αναγνώστες και μέσω του **ελεύθερου πλάγιου λόγου**. Ο αφηγητής μεταφέρει τις σκέψεις, τα συναισθήματα, τα λόγια της μητέρας, διατηρώντας την τριτοπρόσωπη αφήγηση και χρησιμοποιώντας το λεκτικό της. «Διότι, έλεγεν η μήτηρ μας, άνθρωπος αγράμματος, ξύλον απελέκητον» (14), «Διότι η μήτηρ μας εθύμωνε, και δεν έστεργε να καταβροχθίζωμεν ημείς ό,τι επιθύμει να είχε γευθή καν η ασθενής της κόρη» (4).

Ο αφηγητής δεν παραλείπει να σχολιάσει καταστάσεις, πρόσωπα, τον ίδιο του τον εαυτό. Τα **σχόλια** του αφηγητή-ενήλικα, ανάλογα με την περίσταση, έχουν ειρωνική και χιουμοριστική χροιά, βασικά χαρακτηριστικά του λόγου του Βιζυηνού. Επιχειρεί την ανατροπή του τρόπου σκέψης του αφηγητή-παιδιού, αποκαλύπτει την αφέλεια των ανθρώπων εκείνης της εποχής και την τυφλή εμπιστοσύνη που έδειχναν σε άτομα, τα οποία επεδίωκαν να εκμεταλλευτούν την αμάθεια και τον πόνο του άλλου. Όταν ο κουρέας-«γιατρός» ζητά να πει, για να μπορεί να βλέπει καθαρότερα, ο ενήλικας-αφηγητής σχολιάζει: «Και φαίνεται, ότι δεν εψεύδετο. Διότι όσω περισσότερο έπινε, τόσο ευκολώτερον ηδύνατο να διακρίνη ποία είναι η παχυτέρα της αυλής μας όρνιθα, διά να την λάβη απερχόμενος» (4-5). Επομένως, με τρόπο χιουμοριστικό και συνάμα ειρωνικό, αποκαλύπτει την εκμετάλλευση που υφίστανται άτομα, τα οποία βρίσκονται σε δυσχερή κατάσταση. Λεπτή ειρωνεία εντοπίζεται στην περιγραφή του επεισοδίου με τη χρυσαλίδα. Καθώς η μητέρα προσφέρει το νερό στην κόρη, λέγοντάς της να πει για να γιάνει, ο αφηγητής σχολιάζει: «Έπειτα ερρόφησεν ολίγας σταγόνας από του ύδατος εκείνου, το

οποίον έμελλε τω όντι να την ιατρεύση» (13). Η γιατρεία της κόρης ταυτίζεται ουσιαστικά με τον θάνατο, ο οποίος έχει λυτρωτικό χαρακτήρα. Μετά από χρόνια, ο αφηγητής, κάνοντας την αυτοκριτική του, διαπιστώνει ότι –αγνοώντας τι συνέβαινε στην ψυχή της μητέρας του– υπήρξε σκληρός μαζί της: «Και έρριψα επί της μητρός μου παραπονετικών βλέμμα, διά να τη δείξω πως γνωρίζω, ότι παρακαλεί ν' αποθάνω εγώ αντί της αδελφής μου. Δεν ησθανόμην ο ανόητος ότι τοιουτοτρόπως εκορύφωνα την απελπισίαν της! Πιστεύω να μ' εσυγχώρησεν. Ήμην πολύ μικρός τότε, και δεν ηδυνάμην να εννοήσω την καρδίαν της» (12).

## Χώρος

Στο *Αμάρτημα της μητρός μου* ο Βιζυηνός στήνει περίτεχνα το σκηνικό του – όπως επιβεβαιώνεται από τα θεατρικά στοιχεία που μπορεί κάποιος να εντοπίσει στο διήγημα: δρουν πολλά πρόσωπα είτε ως πρωταγωνιστές είτε ως δευτεραγωνιστές είτε ως βουβά πρόσωπα· διακρίνονται δομικές ενότητες με σχετική αυτοτέλεια, όπως και πράξεις θεατρικού έργου, με εναλλαγές προσώπων, σκηνών, επεισοδίων και διαφορετικών χώρων. Ο Βιζυηνός με μαστρία χρησιμοποιεί τον χώρο όπου διαδραματίζονται τα διαφορετικά γεγονότα, τα οποία συνδέει ανάλογα με θετικές ή αρνητικές καταστάσεις, που με τη σειρά τους αντικατοπτρίζονται στον ψυχισμό του αφηγητή. Ανιχνεύεται, έτσι, το σχήμα «κλειστός-ανοιχτός χώρος».

Ο κλειστός χώρος βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το δράμα και συνδέεται στη συνείδηση του αφηγητή κυρίως με δυσάρεστα γεγονότα. Το σπίτι συνιστά ένδειξη ενός τέτοιου κλειστού χώρου: στο σπίτι είχε πλακώσει η μάνα το βρέφος, εκεί διαδραματίζεται και εξελίσσεται η διαδικασία με την ανάκληση της ψυχής του πατέρα, που οδηγεί και στον θάνατο της δεύτερης κόρης, στην αυλή του ο Γύφτος συνθέτει το μοιρολόι για τον πατέρα και στο σπίτι ο αφηγητής το ακούει για πρώτη φορά, πριν ξεψυχήσει η Αννιώ. Επιπλέον, με εφιαλτικές εικόνες έχει συνδέσει ο αφηγητής τον χώρο της εκκλησίας. Εκεί έπρεπε να παραμείνει μαζί με την αδελφή του για σαράντα μέρες, αισθανόμενος φόβο και έχοντας παραισθήσεις ότι σαλεύει ο Άγιος και προσπαθεί να κατέβει από την εικόνα. Όταν σύριζε και ο ψυχρός άνεμος στα ψηλά παράθυρα, νόμιζε ότι οι νεκροί προσπαθούσαν να αναρριχηθούν και να εισέλθουν στον ναό. Αυτό, όμως, που σημαδεύει ανεξίτηλα την ψυχή του μικρού αγοριού είναι το άκουσμα της προσευχής της μάνας του, με την οποία ζητά να πάρει ο Θεός τον γιο της και να της αφήσει το κορίτσι. Με το άκουσμα της προσευχής, εντυπώνεται στην ψυχή και το μυαλό του η πεποίθηση ότι η μητέρα του δεν τον αγαπά. Μετά το φοβερό άκουσμα, τρέχει να ξεφύγει από τον κλειστό χώρο, στον οποίο βίωσε στιγμές τρόμου και απόρριψης: «Δεν ηδυνήθην ν' ακούσω περιπλέον. [...] επωφελήθην την ευκαιρίαν να φύγω εκ της εκκλησίας, τρέχων ως έξαλλος και εκβάλλων κραυγάς, ως εάν ηπείλει να με συλλάβη ορατός αυτός ο Θάνατος» (9). Η εξομολόγηση του αμαρτήματος της μάνας στον Πατριάρχη (στον «κλειστό» χώρο του Πατριαρχείου), αν και γίνεται μακριά από το χωριό, στην Κωνσταντινούπολη, την ανακουφίζει από τη μια, από την άλλη όμως η ανακούφιση αυτή είναι προσωρινή.

Αντίθετα, ο εξωτερικός-ανοιχτός χώρος συνδέεται με ευχάριστα γεγονότα και θετικά συναισθήματα. Όταν περιγράφεται το γλέντι του γάμου, όπου παρευρίσκονται ως κουμπάροι η Δεσποινιά και ο άντρας της, επικρατεί η ανεμελιά. Η περιγραφή της πομπής της πρώτης υιοθεσίας πραγματοποιείται ενώπιον Θεού και ανθρώπων και η πράξη της επικυρώνεται από τον κοινωνικό περίγυρο, γεγονός που χαροποιεί ιδιαίτερα τη μάνα. Αν και

αρχικά η παράδοση του παιδιού γίνεται μέσα στην εκκλησία, η τελετή περιγράφεται πολύ σύντομα και αυτό που εντυπωσιάζει το παιδί-αφηγητή είναι η γιορτινή ατμόσφαιρα: «[...] μας ωδήγησεν εις την εκκλησίαν καθαρούς και κτενισμένους, ως εάν επρόκειτο να μεταλάβωμεν» (14). Στη συνέχεια, περιγράφεται η πομπή από την εκκλησία προς το σπίτι και η παράδοση του τέκνου από τον πρωτόγερο στη Δεσποινιά, η οποία πραγματοποιείται έξω από τη θύρα του σπιτιού. Άλλη σκηνή που εκτυλίσσεται σε εξωτερικό-ανοιχτό χώρο είναι η περιγραφή της προσπάθειας του αφηγητή να περάσει τον ορμητικό χείμαρρο. Η σκηνή αυτή, ενώ πραγματεύεται ένα περιστατικό που απειλεί με πνιγμό τον Γιωργή, εντούτοις είναι λυτρωτική γι' αυτόν, γιατί, αφενός τον σώζει η μάνα του και, αφετέρου, τη σωτήριά της επέμβαση ο ίδιος την εκλαμβάνει ως έμπρακτη απόδειξη της αγάπης της, η οποία ακυρώνει την προσευχή για ανταλλαγή του στον θάνατο με την ασθενική Αννιά.

## 7. Ρεαλισμός – ηθογραφία – λαογραφικά στοιχεία

Στο διήγημα εξιστορείται ένα οικογενειακό επεισόδιο. Ο ρεαλισμός αποτελεί το τεχνοτροπικό μέσο, με το οποίο ο διηγηματογράφος δεν επιχειρεί να περιγράψει απλώς την πραγματικότητα της εποχής, αλλά κυρίως να ερμηνεύσει τα κίνητρα της δράσης ορισμένων ατόμων που έζησαν τότε και να εμβαθύνει σε αυτά. Η ιδιοτυπία και η πρωτοτυπία του Βιζυηνού έγκειται στο γεγονός ότι, πέρα από την ανάγκη του να παρουσιάσει με αληθοφάνεια ένα συμβάν, αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να ψυχογραφήσει τους ήρωές του. Όσα περιγράφονται, παρουσιάζονται ως αληθοφανή γεγονότα και σε αυτό συντελούν και η πρωτοπρόσωπη αφήγηση και ο αυτοδιηγητικός αφηγητής.

Στα πεζογραφήματα του Βιζυηνού το ρεαλιστικό στοιχείο υποσκάπτεται με την προβολή πολλαπλών θεάσεων του ίδιου γεγονότος, αναδεικνύοντας ότι υπάρχουν διαφορετικές ερμηνείες για το ίδιο συμβάν. Αυτή η διπλή πραγματικότητα εντοπίζεται και στον λόγο των ηρώων: «Άλλην αδελφήν δεν είχομεν παρά μόνον την Αννιώ» (1), αλλά και στον τρόπο που αντιλαμβάνονται τα πράγματα, όπως ο λόγος της μητέρας, όταν ανακαλεί την υπόσχεση του Γιωργή για το ψυχοπαίδι (η μάνα αναφέρεται στο δεύτερο, του οποίου την παρουσία αγνοεί ο Γιωργής): «Εγώ, μάνα, θα σε θρέψω και σένα και το ψυχοπαίδι σου» (26). Ο Βιζυηνός υπερβαίνει τον ρεαλισμό, εντάσσοντας στο διήγημά του στοιχεία, όπως το μυστήριο, την έκπληξη, την αγωνία, που προκύπτουν από την αμφισβήτηση της πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Αθανασόπουλο (1996, 172), «οι πλοκές του Βιζυηνού αναπτύσσονται πάνω σ' ένα σχέδιο που θα άρμοζε σε αστυνομικές ιστορίες».

Άνθρωπος με βαθιά ριζωμένη μέσα του τη σοφία των χωρικών της θρακιώτικης γης, μεταδίδει την αγάπη για την παράδοση και πάνω απ' όλα για τον τόπο του. Η αγάπη για την πατρίδα του είναι χαραγμένη ανεξίτηλα στη μνήμη του και περνά αβίαστα στο έργο του, όπου εντοπίζει κανείς πληθώρα **λαογραφικών στοιχείων**. Στόχος του δεν είναι να στραφεί προς την ειδυλλιακή ύπαιθρο και να καταγράψει ήθη και έθιμα. Ο Βιζυηνός με αυτά τα στοιχεία επιδιώκει να εμβαθύνει στις πράξεις των ανθρώπων και να τις δικαιολογήσει, με απώτερο σκοπό να εισχωρήσει βαθύτερα στον εσωτερικό τους κόσμο. Η κοινωνία και η εποχή παρουσιάζονται ρεαλιστικά, γιατί είναι η περιρρέουσα ατμόσφαιρα που επηρεάζει την ψυχοσύνθεση των ηρώων, αφού ζουν μέσα σε αυτό. Ρεαλισμός και ηθογραφία αξιοποιούνται για την ανάδειξη και τη χαρτογράφηση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων, οι οποίοι επηρεάζονται από τις αντιλήψεις που επικρατούν τη συγκεκριμένη εποχή. Τα λαογραφικά στοιχεία, λοιπόν, συνδέονται αρμονικά με τη ζωή των ηρώων, απορρέουν από

αυτήν, με σκοπό να ερμηνευτούν και να δικαιολογηθούν οι πράξεις και οι συμπεριφορές τους.

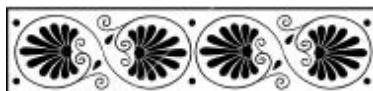
Στο εξεταζόμενο διήγημα καταγράφεται ολόκληρος ο κύκλος της ανθρώπινης ζωής, η γέννηση, η παιδική ηλικία, η ενηλικίωση, ο γάμος, ο θάνατος, οι χαρές και οι πίκρες, και δίνεται η ευκαιρία να καταγραφούν ήθη και έθιμα του τόπου (π.χ. το γλέντι του γάμου, ο θρήνος για τους νεκρούς, η υιοθεσία, ο θεσμός της προίκας κ.ά.). Ο λαογραφικός πλούτος δεν περιορίζεται μόνο στην παράθεση των εθίμων, αλλά γίνεται ακόμη πιο ζωντανός με την καταγραφή της γλώσσας και των εκφράσεων των απλών ανθρώπων, καθώς και με την αναφορά στα ήθη της εποχής, τα πρότυπα της κοινωνικής συμπεριφοράς. Γίνεται αναφορά στη θέση της γυναίκας, στις λαϊκές αντιλήψεις για το «εξωτικόν» και στην αντιμετώπιση και θεραπεία ασθενειών, στα μοιρολόγια, στις αντιλήψεις για την ψυχή, στην ξενιτιά, στα δρώμενα του γάμου, στον τρόπο ένδυσης των κατοίκων (σαλβάρι, καλύπτρα), στη λαϊκή αρχιτεκτονική (αυλόπορτα, ανώγι), στα σκεύη (γανωμένα χάλκινα), στη φιλοξενία, στις θρησκευτικές αντιλήψεις, στις αντιλήψεις για τη συγχώρεση (σχωροχάρτι), στις προβλέψεις της μαμής για το φύλο του παιδιού που θα γεννηθεί κ.ά.

Στο συγκεκριμένο διήγημα, μεταξύ άλλων, φαίνεται ανάγλυφα **η θέση της γυναίκας**. Δεν είναι ισότιμη με εκείνη του άντρα, καθώς είναι υποχρεωμένη να υπακούει στη βούληση του και, εάν ήταν ανύπαντρη, στη βούληση των γονιών. Υπήρχε η συνήθεια οι παντρεμένες να προσφωνούνται και με το όνομα του συζύγου τους (π.χ. η Δεσποινιώ προσφωνείται και Μηχαλιέσσα). Η έξοδός τους από το σπίτι, για να συμμετάσχουν σε γλέντι, γίνεται πάντα με τη συνοδεία του συζύγου τους και, ενόσω είναι ανύπαντρες, βρίσκονται κάτω από το άγρυπνο βλέμμα της μάνας. Βγαίνουν από το σπίτι για να ξενοδουλέψουν και να στηρίξουν οικονομικά την οικογένειά τους, χωρίς την κατακραυγή της κοινωνίας αν χηρέψουν ή είναι πολύτεκνες, φορώντας καλύπτρα στο κεφάλι. Γενικότερα, οι πράξεις και οι ενέργειές τους ελέγχονται και σχολιάζονται από την τοπική κοινωνία, γι' αυτό και ο Μιχαήλ συστήνει στη Δεσποινιώ να μη φωνάζει, για να μην κατηγορηθεί ότι στο γλέντι του γάμου μέθυσε και πλάκωσε το παιδί.

Επιπλέον, στο διήγημα καταγράφονται τρόποι **αντιμετώπισης των ασθενειών**: οι άνθρωποι μεταχειρίζονταν διάφορα μέσα, όπως γιατροσόφια και αυτοσχέδιες συνταγές: «Κάπου μία γραία κρύπτει βότανα θαυμασίας ιατρικής δυνάμεως, [...]. Ο χονδρός της συνοικίας κουρεύς, αυτός μας επεσκεπτετο αυτόκλητος και δικαιωματικώς. Ήτον ο μόνος επίσημος ιατρός εν τη περιφερεία μας» (4). Άλλοτε την επιστήμη της ιατρικής την καπηλεύονται γυρολόγοι, τους οποίους οι κάτοικοι των χωριών εμπιστεύονται τυφλά και θεωρούν παντογνώστες: «Κάποθεν ήλθε ξένος τις, παράδοξος το εξωτερικόν, ή φημιζόμενος διά τας γνώσεις του – δεν edίσταζε να επικαλεσθή την αντίληψίν του: Οι “διαβασμένοι”, κατά τους λαούς, είναι παντογνώσται. Και υπό το πρόσχημα πτωχού οδοιπόρου κρύπτονται ενίοτε μυστηριώδη όντα, πλήρη υπερφυσικών δυνάμεων» (4). Όταν η ασθένεια δεν λέει να υποχωρήσει με τα γιατρικά, αλλά παρατείνεται και χρονίζει, τότε τα αίτια της αποδίδονται σε υπερφυσικές δυνάμεις, σε «εξωτικά». Και τότε υπεισέρχονται προλήψεις και δεισιδαιμονίες: η ασθενής κάθισε σε άσχημο τόπο, πέρασε βράδυ τον ποταμό, τη στιγμή που οι Νηρηίδες, αόρατες, τελούσαν τα όργιά τους, συνάντησε έναν μαύρο γάτο, ο οποίος ήταν ο διάβολος μεταμορφωμένος. Στη θεραπεία της ασθενούς λαμβάνει μέρος και η Εκκλησία, η οποία με τους εξορκισμούς προσπαθεί να απομακρύνει το κακό.

## Εργασίες

1. Το θέμα που κυριαρχεί στο πρώτο μέρος του διηγήματος (σ. 1-13) είναι η ασθένεια της Αννιώς. Να γράψετε ποια συναισθήματα προκαλεί στον αναγνώστη.
2. Στον τίτλο του διηγήματος δηλώνεται το αμάρτημα της μητέρας:
  - α) Να αναφέρετε ποιο είναι αυτό.
  - β) Μετά την ανάγνωση του διηγήματος, ποια άλλα αμαρτήματα νομίζετε ότι, ενδεχομένως, υπαινίσσεται ο αφηγητής;
3. Βασικό ζητούμενο σε όλο το διήγημα είναι η προσπάθεια του Γιωργή να κερδίσει και να επιβεβαιώσει την αγάπη της μάνας του. Να δικαιολογήσετε την άποψη αυτή με δύο (2) παραδείγματα από το διήγημα.
4. Να εξηγήσετε πώς λειτουργεί για τον αναγνώστη η συμμετοχή του αφηγητή στα γεγονότα που εξιστορεί.
5. Το διήγημα ξεχωρίζει για τις γλωσσικές επιλογές του συγγραφέα (ανάλογα με τους ήρωες και την κατάσταση). Να αναφέρετε ποιες είναι αυτές και τι εξυπηρετούν κάθε φορά.
6. Κομβικό σημείο στην αφήγηση αποτελεί η σύγκρουση της μητέρας και του γιου για τη δεύτερη θετή κόρη, για την οποία ο αφηγητής εκφράζεται, λέγοντας πως είναι «καχεκτική, κακοσηματισμένη, κακόγνωμος, και προ πάντων δύσνους» (20). Να εξηγήσετε με ποιο τρόπο αυτή η σύγκρουση εξυπηρετεί την εξέλιξη του μύθου.
7. Το διήγημα τελειώνει με τη φράση «Οι οφθαλμοί της επληρώθησαν δακρύων και εγώ εισιόπησα» (27). Να ερμηνεύσετε τι δηλώνει η σιωπή του αφηγητή και πώς συνδέεται το τέλος του διηγήματος με τον τίτλο.
8. Η παρουσίαση των περιστατικών στο *Αμάρτημα της μητρός μου* δίνεται από διπλή οπτική γωνία, της μάνας και του γιου της (ο οποίος εξιστορεί τα περιστατικά με την οπτική γωνία του παιδιού και του ενήλικα). Να εξηγήσετε πώς εξυπηρετεί την αφήγηση η παρουσίαση των περιστατικών από δύο οπτικές γωνίες.
9. Η μητέρα μπορεί να θεωρηθεί τραγικό πρόσωπο. Σε μία παράγραφο να δικαιολογήσετε την πιο πάνω θέση.
10. Παρατίθεται η άποψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου ότι τα διηγήματα του Βιζυηνού είναι «ζωγραφία ηθών και χαρακτήρων, ζωογονούμενα από την πνοήν τέχνης υψηλής. Κάθε διήγημα, κόσμος ολόκληρος. Δεν σας τέρπουν, δεν σας συγκινούν μόνον· σας μετεωρίζουν». (Βαρελάς: 2014, 452). Να σχολιάσετε αν η άποψη αυτή ισχύει για το διήγημα *Το αμάρτημα της μητρός μου*.



## Εργασίες για συνανάγνωση – Δημιουργικές εργασίες

### Α΄ Εργασίες για συνανάγνωση των διηγημάτων του Βιζυηνού

1. Το στοιχείο του εφιάλτη εντοπίζεται τόσο στο διήγημα *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* όσο και στο *Αμάρτημα της μητρός μου*. Να εξηγήσετε τον ρόλο και τη λειτουργία του στο καθένα από τα διηγήματα.
2. α) Σύμφωνα με τον Σαχίνη τα διηγήματα του Βιζυηνού «συγκεντρώνουν όλες τις προϋποθέσεις της καλής αφηγηματικής πεζογραφίας. Διακρίνονται για την αφηγηματική ικανότητα, για την τεχνική διάρθρωση της πλοκής, για την πλαστική δύναμη στη διαγραφή των χαρακτήρων, αλλά προπαντός για τη διείσδυση στο βάθος της ανθρώπινης ψυχής και την έντονη δραματικότητα» (Σαχίνης: <sup>3</sup>1989, 152-153). Έχοντας μελετήσει *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* και *Το αμάρτημα της μητρός μου*, να τεκμηριώσετε την πιο πάνω άποψη.  
β) Αφού διαβάσετε το διήγημα *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου*, να συζητήσετε κατά πόσον ισχύει η πιο πάνω άποψη του Σαχίνη και για το συγκεκριμένο διήγημα.
3. Στα δύο διηγήματα *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον* και *Το αμάρτημα της μητρός μου* ο χώρος, όπου εκτυλίσσεται η υπόθεση, είναι επιλεγμένος πολύ προσεκτικά. Να εξηγήσετε πώς συνδέεται κάθε φορά ο χώρος με την ψυχοσύνθεση των ηρώων, τεκμηριώνοντας την απάντησή σας με στοιχεία και από τα δύο έργα.
4. Να καταγράψετε κοινά χαρακτηριστικά των διηγημάτων του Βιζυηνού, που τα εντοπίζετε σε δύο από τα διηγήματά του, δικής σας επιλογής.

### Β΄ Δημιουργικές εργασίες

1. Να υποθέσετε ότι είστε ταξιδιώτης, ο οποίος έτυχε να περνά από τη θρακιώτικη γη, και είστε μάρτυρας της αποκάλυψης της μητέρας στον γιο της. Να γράψετε στο ημερολόγιό σας τις σκέψεις και τα συναισθήματα που σας προκάλεσε η αποκάλυψη αυτή.
2. Να αποδώσετε εικαστικά μία σκηνή από το διήγημα ή τη μορφή ενός από τους δύο αφηγητές /ή και των δύο αφηγητών.
3. Να αποδώσετε θεατρικά (με μονόλογο ή διάλογο) μία σκηνή που σας συγκίνησε.
4. Αφού διαβάσετε την κριτική του Κ.Θ. Δημαρά για το έργο του Βιζυηνού (βλ. *Οδηγός Εκπαιδευτικού*, σ. 11, 12), να συντάξετε μία επιστολή που θα δημοσιευτεί σε φιλολογικό περιοδικό, στην οποία είτε θα υποστηρίζετε τις απόψεις του Δημαρά είτε θα τις ανασκευάζετε, ως λανθασμένες. Να τεκμηριώσετε τα επιχειρήματά σας με στοιχεία από τα διηγήματα.

5. Να γράψετε δική σας κριτική για ένα από τα διηγήματα του Βιζυηνού της συλλογής *Νεοελληνικά διηγήματα*, το οποίο δεν διδαχθήκατε. Η κριτική σας θα δημοσιευτεί στο περιοδικό του σχολείου σας.

**Γ' Εργασίες για συνανάγνωση διηγημάτων των Βιζυηνού με κείμενα άλλων λογοτεχνών:**

1. Τα ποιήματα που ακολουθούν έχουν κεντρική μορφή τη μάνα. Να επιλέξετε ένα από αυτά και να παρουσιάσετε σε μία παράγραφο πώς το επιλεγμένο ποίημα «συνομιλεί» θεματικά με το διήγημα *Το αμάρτημα της μητρός μου*.

**α) Διονύσιος Σολωμός, «Η τρελή μάνα ή Το κοιμητήριο» (απόσπασμα)**

1

Τώρα που η ξάστερη  
νύχτα μονάχους  
μας ηύρε απάντεχα,  
και εκεί στους βράχους  
σχίζεται η θάλασσα  
σιγαλινά·

2

Τώρα που ανοίγεται  
κάθε καρδιά  
στη λύπη, ακούσετε  
μιάν ιστορία,  
που την αισθάνονται  
τα σωθικά.

3

Σε κοιμητήριο  
είναι στημένα  
δύο κυπαρίσσια  
αδελφωμένα  
που πρασινίζουνε  
μες στους σταυρούς·

4

Όταν μεσάνυχτα  
καταβουίζουν  
οι ανέμοι, αν τα 'βλεπες  
πώς κυματίζουν,  
έλεες πως κράζουνε  
τους ζωντανούς.

5

Δύο αδέρφια δύστυχα  
κοιμούνται κάτου  
τον ανεξύπνητον  
ύπνον θανάτου,  
κι έχασε η μάνα τους

τα λογικά.  
[...]

Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα*, τ. Α', *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1986.

**β. Κ.Π. Καβάφης, «Δέησις»**

Η θάλασσα στα βάθη προς πῆρ' έναν ναύτη.–  
Η μάνα του, ανήξερη, πηαίνει κι ανάφτει

στην Παναγία μπροστά ένα υψηλό κερί  
για να επιστρέψει γρήγορα και νάν' καλοί καιροί –

και όλο προς τον άνεμο στήνει τ' αυτί.  
Αλλά ενώ προσεύχεται και δέεται αυτή,

η εικόν ακούει, σοβαρή και λυπημένη,  
ξεύροντας πως δεν θάλθει πια ο υιός που περιμένει.

Κ.Π. Καβάφης, *Ποιήματα 1897-1933*, Ίκαρος, 1984.

\*\*\*

**γ. Κώστας Μόντης, «Θέμα για διήγημα»**

Τέσσερα ξυπόλητα παιδιά  
ήρθαν να δουν τη μητέρα τους στο Νοσοκομείο.  
Είναι γύρω απ' το κρεβάτι της.  
Και δεν μιλούν.

Τι να πουν; Δεν ξέρουν τι να πουν.  
Μιλά εκείνη. Μιλά διαρκώς εκείνη.  
Και τα ρωτά και τα ρωτά  
χωρίς να περιμένει απάντηση  
και τους πασπατεύει τα κεφάλια.

Έπειτα τους δίνει τέσσερις καραμέλες  
που της τις πρόσφερε χτες μια άλλη άρρωστη  
και τις φύλαξε

(Της είχε πει: «Μπορώ να πάρω τέσσερις;»)  
Όταν χτύπησε το κουδούνι τα παιδιά έφυγαν,  
τα δυο μεγάλα έσερναν τα δυο μικρά κι έφυγαν.  
Ξυπόλητα καθώς ήταν, σιωπηλά καθώς ήταν,  
έφυγαν σα γατάκια.

Μα δεν έφυγαν αμέσως απ' το Νοσοκομείο,  
έμειναν πολλή ώρα ακόμα στην αυλή.

Κι η μητέρα όλο και ρωτά τις νοσοκόμες  
αν τα βλέπουν απ' το μπαλκόνι,



όλο και ρωτά.

Κώστας Μόντης, *Συμπλήρωμα των Στιγμών*, Λευκωσία, 1960

**2. Συνανάγνωση διηγήματος *Το αμάρτημα της μητρός μου με απόσπασμα από τη Φόνισσα.***

α) Να συσχετίσετε τον τρόπο, με τον οποίο παρουσιάζεται η Φραγκογιαννού στο απόσπασμα που ακολουθεί, με τη μορφή της Δεσποινιώς στο *Αμάρτημα της μητρός μου*.

β) Να συγκρίνετε τον τύπο του αφηγητή στα συγκεκριμένα κείμενα, να σχολιάσετε τους αφηγηματικούς τρόπους που επιλέγει ο κάθε συγγραφέας, και να εξηγήσετε πώς λειτουργεί η επιλογή αυτή για τον αναγνώστη σε κάθε περίπτωση.

**Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Η φόνισσα* (απόσπασμα)**

Μισοπλαγιασμένη κοντά εις την εστίαν, με σφαιριστά τα όμματα, την κεφαλήν ακουμβώσα εις το κράσπεδον της εστίας, το λεγόμενον «φουγοπόδαρο», η θεια-Χαδούλα, η κοινώς καλούμενη Γιαννού η Φράγκισσα, δεν εκοιμάτο, αλλ' εθυσίαζε τον ύπνον πλησίον εις το λίκνον της ασθενούσης μικράς εγγονής της. Όσον διά την λεχώ, την μητέρα του πάσχοντος βρέφους, αυτή προ ολίγου είχεν αποκοιμηθή επί της χθαμαλής, πενιχράς κλίνης της.

[...]

Η Χαδούλα, η λεγομένη Φράγκισσα, ή άλλως Φραγκογιαννού, ήτο γυνή σχεδόν εξηκοντούτις, καλοκαμωμένη, με αδρούς χαρακτήρας<sup>1</sup>, με ήθος ανδρικών, και με δύο μικράς άκρας μύστακος άνω των χειλέων της. Εις τους λογισμούς της, συγκεκριαλιούσα όλην την ζωήν της, έβλεπεν ότι ποτέ δεν είχε κάμει άλλο τίποτε ειμή να υπηρετή τους άλλους. Όταν ήτο παιδίσκη, υπηρετεί τους γονείς της. Όταν υπανδρεύθη, έγινε σκλάβα του συζύγου της — και όμως, ως εκ του χαρακτήρος της και της αδυναμίας εκείνου, ήτο συγχρόνως και κηδεμών αυτού· όταν απέκτησε τέκνα, έγινε δούλα των τέκνων της· όταν τα τέκνα της απέκτησαν τέκνα, έγινε πάλιν δουλεύτρια των εγγόνων της.

Το νεογνόν είχε γεννηθή προ δύο εβδομάδων. Η μητέρα του είχε κάμει βαριά λεχωσιά. Ήτο αυτή η κοιμωμένη επί της κλίνης, η πρωτότοκος κόρη της Φραγκογιαννούς, η Δελχαρώ η Τραχήλαινα. Είχαν βιασθή να το βαπτίσουν την δεκάτην ημέραν επειδή έπασχε δεινώς· είχε κακόν βήχα, κοκκίτην, συνοδευόμενον με σπασμωδικά σχεδόν συμπτώματα. Καθώς εβαπτίσθη, το νήπιον εφάνη να καλύτερεύη ολίγον, την πρώτην βραδιάν, και ο βήχας εκόπασεν επ' ολίγον. Επί πολλάς νύκτας, η Φραγκογιαννού δεν είχε δώσει ύπνον εις τους οφθαλμούς της, ουδέ εις τα βλέφαρά της νυσταγμών, αγρυπνούσα πλησίον του μικρού πλάσματος, το οποίον ουδ' εφαντάζετο ποίους κόπους επροξένει εις τους άλλους, ουδέ πόσα βάσανα έμελλε να υποφέρη εάν επέζη, και αυτό. Και δεν ήτο ικανόν να αισθανθή καν την απορίαν, την οποίαν μόνη η μάμμη<sup>2</sup> διετύπωνε κρυφίως μέσα της: «Θεέ μου, γιατί να έλθη στον κόσμον κι αυτό;»

Η γραία το ενανούριζε, και θα ήτον ικανή να είπη «τα πάθη της τραγούδια» αποπάνω από την κούνιαν του μικρού. Κατά τας προλαβούσας νύκτας, πράγματι, είχε «παραλογίσει» αναπολούσα όλ' αυτά τα πάθη της εις το πεζόν. Εις εικόνας, εις σκηνάς και εις οράματα, της είχεν επανέλθει εις τον νουν όλος ο βίος της, ο ανωφελής και μάταιος και βαρύς.

[...]

Όλ' αυτά τα ενθυμείτο, και οιονεί<sup>3</sup> τα ανέζη η Φραγκογιαννού, κατά τας μακράς εκείνας αϋπνους νύκτας του Ιανουαρίου, ενώ ο βορράς ηκούετο εκ διαλειμμάτων να συρίζη έξω, πλήττων τας κεράμους, και κάμνων να ηχώσι τα παράθυρα, οπότε ηγρύπνει παρά το λίκνον της μικράς εγγονής της. Ήτο ήδη τρίτη ώρα μετά τα μεσάνυκτα, και ο πετεινός ελάλησε και πάλιν. Το θυγάτριον, το οποίον μόλις είχε ησυχάσει προ μικρού, άρχισε να βήχη εκ νέου οδυνηρώς. Είχεν έλθει ασθενικόν εις τον κόσμον, και προσέτι, φαίνεται ότι είχε κρυώσει την τρίτην ημέραν, εις τα «κολυμπίδια», όταν το είχαν λούσει εντός της σκάφης, και κακός βήχας το είχε κολλήσει. Η Φραγκογιαννού απλήστως από ημερών παρεμόνευε να ίδη συμπτώματα σπασμών εις το μικρόν ασθενές πλάσμα —επειδή τότε ήξευρεν ότι αυτό δεν θα εσώζετο— πλην ευτυχώς τοιούτον πράγμα δεν έβλεπε. «Είναι για να βασανίζεται και να μας βασανίζει», είχε υποψιθυρίσει, χωρίς κανείς να την ακούση, μέσα της.

Την στιγμήν ταύτην, η Φραγκογιαννού άνοιξε τα κλειστά αγρυπνούντα όμματα, κι εκούνησε το λίκνον. Συγχρόνως ηθέλησε να δώση το σύνηθες ρευστόν εις το πάσχον μωρόν.

— Ποιος βήχει; ηκούσθη μία φωνή όπισθεν του μεσοτοιχου.

Η γραία δεν απήντησεν. Ήτο Σάββατον εσπέρας, και ο γαμβρός της είχε πείε ένα ρακί παραπάνω, πριν δειπνήση· ομοίως είχε πείε, μετά το δείπνον, κι ένα μεγάλο ποτήρι από λάκυρον<sup>4</sup> κρασί, διά να ξεκουρασθή από τα μεροκάματα όλης της εβδομάδος. Λοιπόν, ο Νταντής, επειδή είχε πείε αρκετά, αναλόγως, ωμιλούσε μέσα τον ύπνον του, ή μάλλον παραμιλούσε.

Το μωρόν δεν εδέχθη την ρανίδα<sup>5</sup> του ρευστού εις το στόμα, αλλά την ελάκτισε με την γλωσσίτσαν του, εν τη ορμή του βηχός, όστις είχε αυξησει λίαν αλγεινώς.

— Σκασμός!... είπε πάλιν ο Κωνσταντής, ο πατήρ του βρέφους, μέσα στον ύπνο του.

— Και πλαντασμός!... προσέθηκε μετ' ειρωνείας η Φραγκογιαννού.

Η λεχώνα εξαφνίσθη μέσα στον ύπνο της, ακούσασα ίσως τον βήχα του μικρού, και άμα τον αλλόκοτον βραχύν διάλογον, όστις διημείφθη μέσω του ξυλοτοιχου μεταξύ του κοιμωμένου και της αγρυπνούσης.

— Τ' είναι, μάνα; είπεν ανασηκωθείσα η Δελχαρώ. Δεν είναι καλά το παιδί;

Η γραία εμειδίασε στρυφνώς εις το τρομώδες φως του μικρού λύχνου.

— Σα σ' ακούω, δυχατέρα<sup>6</sup>!

Αυτό το «σα σ' ακούω, δυχατέρα» ελέχθη με τόνον πολύ αλλόκοτον. Άλλως δεν ήτο η πρώτη φορά, καθ' ην η νεαρά μήτηρ ήκουε τοιούτον τι εκ μέρους της μητρός της. Ενθυμείτο ότι και άλλοτε συνέβη, η γραία, μεταξύ γυναικών και γραϊδιών της γειτονιάς, να εκφράση, μετά σείσματος εκφραστικού της κεφαλής, εις ώρας καθ' ας εγίνετο λόγος περί της μεγάλης πληθώρας των νεαρών κορασιών, περί της σπάνεως, περί του ξενιτευμού και των υπερμέτρων απαιτήσεων των γαμβρών, περί των βασάνων όσα υπέφερε μία χριστιανή διά να αποκαταστήση «τ' αδύνατα μέρη», τουτέστι τα θήλεα, να εκφράση, λέγω, παραπλήσια αισθήματα. Όταν μάλιστα η μήτηρ της ήκουε περί αρρωστίας μικρών κορασιδών είχε ακουσθή, σείουσα την κεφαλήν, να λέγη:

— Σα σ' ακούω, γειτόνισσα!... «Δεν είναι χάρος, δεν είναι βράχος;» επειδή συνήθιζε πολύ συχνά να εκφράζεται με παροιμίας λίαν εκφραστικής.

Και άλλοτε πάλιν την ήκουσαν να δογματίζει ότι ο άνθρωπος δεν συμφέρει να κάμνη πολλά κορίτσια, και ότι το καλύτερον είναι να μη πανδρεύεται κανείς. Η δε συνήθης ευχή της προς τα μικρά κοράσια ήτο «να μη σώσουν!... Να μην πάνε παραπάνω!»

Και άλλοτε προέβη επί τοσούτον ώστε να ειπή:

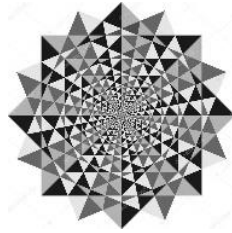
— Τι να σας πω!... Έτσι του 'ρχεται τ'ανθρώπου, την ώρα που γεννιώνται, να τα καρυδοπνίγη!...

Ναι μεν το είπεν, αλλά βεβαίως δεν θα ήτον ικανή να το κάμη ποτέ... Και η ιδία δεν το επίστευε.

[...]

Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Η φόνισσα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988, 7-9, 21-24.

<sup>1</sup>με αδρούς χαρακτήρας: με έντονα, ευδιάκριτα, χαρακτηριστικά, <sup>2</sup>η μάμμη: η γιαγιά, <sup>3</sup>οιονεί: κατά κάποιον τρόπο, <sup>4</sup>λάκυρον κρασί: κρασί που γίνεται από τα στέρα υπολείμματα των πατημένων σταφυλιών, <sup>5</sup>ρανίδα: σταγόνα, <sup>6</sup>σα σ' ακούω, δυχατέρα!:μακάρι, κόρη μου



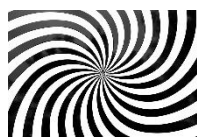
## ΜΕΡΟΣ Γ΄ Διδακτική πρόταση σύμφωνα με τους Δείκτες Επιτυχίας και Επάρκειας

(Αναλυτικά, οι Δείκτες Επιτυχίας και Επάρκειας είναι αναρτημένοι στην ιστοσελίδα του ΥΠΠ, στη διεύθυνση: <http://logom.schools.ac.cy/index.php/el/logotechnia/analytiko-programma> – Β΄ Λυκείου Κοινού Κορμού)

### Με τη μελέτη των διηγημάτων επιδιώκεται οι μαθητές:

- ✚ Να αναπτύξουν κριτική φιλαναγνωστική στάση και να είναι ικανοί να πραγματοποιούν βιβλιοπαρουσιάσεις ή άλλες σχετικές με τη νουβέλα εργασίες, στο πλαίσιο της Λέσχης Ανάγνωσης στην τάξη.
- ✚ Να κατανοούν μέσα από τη λογοτεχνία τους τρόπους, με τους οποίους διαμορφώνονται οι σχέσεις των ανθρώπων:
  - οι ανθρώπινοι χαρακτήρες μέσα από λογοτεχνικά κείμενα σε διαφορετικές εποχές και κοινωνικά περιβάλλοντα,
  - οι σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα,
  - οι σχέσεις ανάμεσα στα παιδιά και τους ενήλικες. Η «κρίση της εφηβείας» στον δρόμο προς την ενηλικίωση,
  - οι θετικές και αρνητικές στάσεις που διέπουν τις ανθρώπινες σχέσεις: αγάπη, έρωτας, αλληλεγγύη, σεβασμός, επιβολή, βία, διακρίσεις, αλλοτρίωση, μοναξιά, περιθωριοποίηση.
- ✚ Να ευαισθητοποιούνται απέναντι σε κοινωνικά, οικονομικά, πολιτικά κ.ά. ζητήματα ή προβλήματα, παλαιότερα και σύγχρονα.
- ✚ Να αναπτύξουν συνείδηση ενεργού δημοκρατικού πολίτη:
  - το περιεχόμενο και η ιστορικότητα θεμελιωδών αξιών και δικαιωμάτων του ανθρώπου (ελευθερία, ειρήνη, δικαιοσύνη, ισότητα), με απώτερο στόχο τη διαμόρφωση (μέσα από τη μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων) μιας κοινωνικά υπεύθυνης στάσης και αγωνιστικής συμπεριφοράς για ζητήματα που αφορούν σε θεμελιώδη ανθρώπινα δικαιώματα και οικουμενικές αξίες.
- ✚ Να αναγνωρίζουν βασικά είδη της έντεχνης πεζογραφίας (διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα), καθώς και άλλα είδη αφηγήσεων:
  - είδη πεζογραφικών κειμένων με βάση την εποχή που γράφτηκαν, τα ρεύματα, από τα οποία επηρεάστηκαν, το θέμα και την πλοκή (ρομαντικό, ρεαλιστικό, νατουραλιστικό, ηθογραφικό, κοινωνικό, ιστορικό, «επιστημονικής φαντασίας», «εφηβικό, «αστυνομικό» διήγημα)
  - άλλα είδη αφηγήσεων: είδηση, χρονικά, μαρτυρίες, ημερολόγια, βιογραφικά είδη, με βάση τα εσωτερικά γνωρίσματα και την εποχή, στην οποία γράφτηκαν.
- ✚ Να κατανοούν, μέσα στο γραμματολογικό τους πλαίσιο, τη λογοτεχνική παραγωγή / τα λογοτεχνικά ρεύματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα (πεζογραφία, ρεαλισμός, ηθογραφία).

- ✚ Να κατανοούν τα βασικά στοιχεία του αφηγηματικού λόγου:
  - τα γραμματικά πρόσωπα της αφηγηματικής γλώσσας: το *εγώ* του αφηγητή, το *εσύ* του αποδέκτη, το *πρόσωπο*, για το οποίο γίνεται λόγος
  - τα «δομικά στοιχεία» του αφηγηματικού κόσμου: *ιστορία*, *πλοκή*, *επεισόδια* (της «δράσης»), *μοτίβα* που χαρακτηρίζουν το ποιόν και τη δράση των ηρώων.
  
- ✚ Να αναγνωρίζουν: – τον τύπο του αφηγητή (=το πρόσωπο που αφηγείται την ιστορία) – τη συμμετοχή του ή μη στην ιστορία που αφηγείται και – το ρηματικό πρόσωπο στο οποίο γίνεται η αφήγηση – να κατανοούν τη λειτουργική σημασία των πιο πάνω στο αφήγημα (πρωτοπρόσωπη αφήγηση).
  
- ✚ Να αναγνωρίζουν τους αφηγηματικούς τρόπους σε ένα πεζογραφικό κείμενο (αφήγηση, διάλογος, περιγραφή, ελεύθερος πλάγιος λόγος, σχόλιο).
  
- ✚ Να διακρίνουν τις βασικές λειτουργίες: - ποιος «βλέπει» - ποιος «μιλάει» - τι «λέει» - πώς το «λέει» και να είναι σε θέση να διακρίνουν τους κύριους τρόπους εστίασης σε ένα αφηγηματικό κείμενο (εστίαση - ποιος «βλέπει»: ο αφηγητής ή τα πρόσωπα- και φωνή - ποιος «μιλάει»: ο αφηγητής ή τα πρόσωπα- και τρόποι απόδοσης του λόγου: ευθύς λόγος, πλάγιος λόγος, ελεύθερος πλάγιος λόγος.
  
- ✚ Να κατανοούν τη λειτουργία του χρόνου στην αφήγηση («χρόνος της ιστορίας» – «χρόνος της αφήγησης»).
  
- ✚ Να επισημαίνουν τους τρόπους, με τους οποίους εκφράζεται το κωμικό στοιχείο στη λογοτεχνία και να αντιλαμβάνονται πώς υπονομεύει ή/και ανατρέπει τη συμβατική όψη των πραγμάτων:
  - τρόποι έκφρασης του κωμικού στοιχείου στη λογοτεχνία (λογοπαίγνια, διαφορούμενα μηνύματα, παρηγήσεις, επαναλήψεις, άλλα γλωσσικά παιχνίδια) και η λειτουργία τους.
  
- ✚ Να κατανοούν τους τρόπους, με τους οποίους τα ιστορικά γεγονότα επιδρούν στη ζωή των ανθρώπων, διαμορφώνοντας την ατομική/συλλογική συνείδησή τους.
  
- ✚ Να ερμηνεύουν τα λογοτεχνικά κείμενα σε διακειμενική και διαθεματική προοπτική και να αντιλαμβάνονται τη λογοτεχνία στη συνάφειά της με άλλες μορφές έκφρασης ως αισθητικό και πολιτισμικό φαινόμενο:
  - η «συνομιλία» των λογοτεχνικών κειμένων όχι μόνο μεταξύ τους (διακειμενικότητα), αλλά και με άλλες μορφές τέχνης (διαθεματικότητα).



## Η ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΤΟΥ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΠΟΥ ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ ΕΙΝΑΙ ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ

Διδακτική περίοδος	Διδακτέα
1 <sup>η</sup> περίοδος	Ο Γεώργιος Βιζυηνός: η ζωή και το έργο του Αναφορά στο λογοτεχνικό είδος του διηγήματος (διαφοροποίηση στην περίπτωση του Βιζυηνού). Ανάθεση εργασιών στους μαθητές.
2 <sup>η</sup> -3 <sup>η</sup> περίοδος	<b><i>Το μόνον της ζωής του ταξείδιον</i></b> Περιληπτική απόδοση του διηγήματος, αναφορά στα βασικά πρόσωπα, τους θεματικούς άξονες, τη λειτουργία των αφηγηματικών τεχνικών.
4 <sup>η</sup> -6 <sup>η</sup> περίοδος	<b><i>Το αμάρτημα της μητρός μου</i></b> Περιληπτική απόδοση, αναφορά στα βασικά πρόσωπα, τους θεματικούς άξονες του διηγήματος, τη λειτουργία των αφηγηματικών τεχνικών, τα κοινά στοιχεία των δύο διηγημάτων.
7 <sup>η</sup> -8 <sup>η</sup> περίοδος	Παρουσιάσεις μαθητών  Αξιοποίηση της ταινίας του Παπαστάθη «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον»

**Σημείωση:** Με βάση την επιλογή των δεικτών (δεν είναι δυνατό να γίνουν όλοι όσοι αναφέρονται πιο πάνω), ο διδάσκων/η διδάσκουσα επικεντρώνει τη διδασκαλία σε θέματα που προκύπτουν και από τα ενδιαφέροντα των μαθητών.

Οι εργασίες που προτείνονται είναι ενδεικτικές και μπορούν να αξιοποιηθούν από τον διδάσκοντα ανάλογα. Ανατίθενται και ομαδικές εργασίες, τις οποίες οι μαθητές παρουσιάζουν στην ολομέλεια της τάξης.

Προτείνεται σε κάθε διδακτική περίοδο να αφιερώνεται λίγος χρόνος για μεγαλόφωνη ανάγνωση από τους μαθητές (θεατρική – δραματοποιημένη) ενός χωρίου που οι ίδιοι επέλεξαν και προετοίμασαν, επειδή τους άρεσε.

Νοείται ότι εργασίες παρουσιάζονται από τους μαθητές/-τριες από τη 2<sup>η</sup> έως την 8<sup>η</sup> περίοδο διδασκαλίας των διηγημάτων, με βάση τις αρχές της αυτενέργειας και της μαθητοκεντρικής διδασκαλίας.

## Εργογραφία και Βιβλιογραφία

Ο Βιζυηνός, εκτός από τις ποιητικές συλλογές και τα διηγήματα που συνέγραψε, ασχολήθηκε ερευνητικά με ζητήματα ψυχολογίας, παιδαγωγικής, φιλοσοφίας, ενώ δημοσίευσε, μεταξύ άλλων, σχολικά εγχειρίδια και μεταφράσεις.

### Ενδεικτική εργογραφία

1873: *Ποιητικά πρωτόλεια*

1874: *Ο Κόδρος* (Α΄ Βραβείο στον Βουτσιναίο Ποιητικό Διαγωνισμό)

1876: *Άραις, Μάραις, Κουκουνάραις* (Α΄ βραβείο στον Βουτσιναίο Διαγωνισμό). Στη συγκεκριμένη συλλογή προσθέτει μερικά νεότερα ποιήματα και δίνει επισημότερο τίτλο στη συλλογή: *Βοσπορίδες άραι*

1877: *Εσπερίδες* (έπαινος στον Βουτσιναίο Διαγωνισμό)

1879: *Ο Άραψ και η κάμηλος αυτού* (το πρώτο δημοσιευμένο παιδικό διήγημα στο περιοδικό *Διάπλασις των Παίδων*)

1881: Διδ. διατριβή *Το παιχνίδι υπό έποψη ψυχολογική και παιδαγωγική*

1883: Δημοσίευση του διηγήματος *Το αμάρτημα της μητρός μου* (πρώτα στα γαλλικά και στη συνέχεια στην *Εστία*)

– Δημοσίευση διηγήματος *Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως*

– Δημοσίευση διηγήματος *Ποίος ήτον ο φονεύς του αδελφού μου*

– Ποιητική συλλογή *Ατθίδες άραι*

1884: Τυπώνεται η επί υφηγεσία διατριβή του *Η φιλοσοφία του Καλού παρά Πλωτίνω*

– Δημοσίευση διηγήματος *Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας*

– Δημοσίευση: *Πρωτομαγιά*

– Δημοσίευση: *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*

– Δημοσίευση: *Ο Τρομάρας (Διάπλασις των Παίδων)*

1885: Δημοσίευση: *Ψυχολογικά μελέται επί του καλού*

– *Στοιχεία Λογικής* (σχολικό εγχειρίδιο)

1888: Δημοσίευση: «Οι Καλόγεροι και η λατρεία του Διονύσου εν Θράκη»

– *Στοιχεία Ψυχολογίας* (σχολικό εγχειρίδιο)

– «Αι εικαστικά τέχνη κατά την Α΄ εικοσιπενταετηρίδα του Γεωργίου Α΄»

1890: Συνεργασία στο *Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν των Μπαρτ και Χιρστ* με φιλολογικά και ιστορικά άρθρα

– Μελέτη για την ιστορία της Φιλοσοφίας του Zeller

1894: «Ανά τον Ελικώνα/ Βαλλίσματα»

1895: Δημοσίευση του διηγήματος *Ο Μοσκόβ-Σελήμ*

## Ενδεικτική βιβλιογραφία

### Α. Διηγήματα

- Γεώργιος Βιζυηνός, Βασική Βιβλιοθήκη, τ. 18, επιμ. Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, Εκδοτικός οίκος Ιωάννου Ν. Ζαχαρόπουλου, 1959.
- Γ.Μ. Βιζυηνού, *Τα διηγήματα*, επιμ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1991.
- Γ.Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα* (επιμ. Παναγιώτης Μουλλάς), Αθήνα, Εστία, 1998.
- Γ.Μ. Βιζυηνός, *Στους δρόμους της λογοσύννης. Κείμενα γνώσης, θεωρίας και κριτικής*, επιμ. Παν. Μουλλάς, επιμ. Β. Αποστολίδου – Μ. Μικέ, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2014.
- Γεώργιος Βιζυηνός, *Τα ποιήματα*, Αθήνα, εκδ. οίκος Γεωργίου Φέξη, 1916.

### Β. Μελέτες για τη διηγηματογραφία του Βιζυηνού

- Αθανασόπουλος, Β. 1996. *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού*, Αθήνα, Καρδαμίτσα.
- Αθανασοπούλου, Αφρ. 2010. «Η παρουσίαση του “άλλου εαυτού” στο αυτοβιογραφικό αφήγημα. Παράλλαξη και αποσιώπηση στο *Αμάρτημα της μητρός μου* του Γ. Βιζυηνού», *Νέα Εστία* 1834: 1151-1186.
- Βουτουρής, Π. 1995. *Ως εις καθρέπτην ... Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Γκότση, Ζ. «Η οργάνωση της χρονικής αναπαράστασης στο “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”», *Τετράδια Ευθύνης* 29 (1988): 151-158.
- Βαρελάς, Λ. 2014. *Μετά θάρρους ανησυχία εμπνέοντος. Η κριτική πρόσληψη του Γ. Μ. Βιζυηνού (1873-1896)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- Δημαράς, Κ.Θ. 2000. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα, Γνώση.
- Ζανέκα, Στ. 2002. *Φιλοσοφικές και ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις στο έργο του Γεωργίου Βιζυηνού* (διδ. δ.), Θεσσαλονίκη, Φιλοσοφική Σχολή ΑΠΘ.
- Ιατρού, Μ. 2009. «Ο θάνατος και η κόρη στο *Αμάρτημα της μητρός μου* του Γ.Μ. Βιζυηνού», *Κονδυλοφόρος* 8: 163-187. (= [www.lit.auth.gr/sites/default/files/documents/amartima.doc](http://www.lit.auth.gr/sites/default/files/documents/amartima.doc))
- Ιατρού, Μ. 2012. «Γ.Μ. Βιζυηνού “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”: Δρόμοι των κειμένων και μεταφορές θανάτου», *Σύγκριση/Comparaison* 23: 69-97.
- Μικέ, Μ. 2006. *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19<sup>ος</sup> -20<sup>ος</sup> αι.)*, Αθήνα, Κέδρος.
- Μπούσια, Ευγ. 2010. *Τα αφηγηματικά κείμενα: δομή και τεχνικές ανεπτυγμένης αφήγησης. Μια διδακτική πρόταση: Εφαρμογή της αφηγηματικής υπερδομής στο «Μικρό Πρίγκιπα» του Antoine de Saint – Exupéry* (Διατριβή Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης), Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα.
- Ορφανίδης, Ν. 1999. *Η θαυμαστή του πάθους κλίμακα: δοκιμή στο αφηγηματικό έργο του Γεωργίου Βιζυηνού*, Λευκωσία, Ακτή.
- Παναγοπούλου, Δ. 2006. *Οι γυναίκες στο έργο του Γεωργίου Βιζυηνού* (διπλωματική εργασία), Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα.
- Παπακώστας, Γ. 1982. *Το περιοδικό Εστία και το διήγημα*, Αθήνα, Εκπαιδευτήρια Κωστέα-Γείτονα.
- Παρίσης, Ν.– Παρίσης, Ι. 1999. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Αθήνα, ΟΕΔΒ.
- Ποίος ήταν ο Γεώργιος Βιζυηνός: εκατόν σαράντα έτη από τον θάνατό του, επιμ. Κ. Τσιρόπουλος, Αθήνα, Τετράδια «Ευθύνης» 29 (1988).
- Πολίτης, Λ., χ.χ. *Ποιητική Ανθολογία, Δ΄. Οι Φαναριώτες και η Αθηναϊκή Σχολή*, Αθήνα, Δωδώνη.
- Πολίτου-Μαρμαρινού Ελ., Πάτσιο Β. 2007. «Εισαγωγή». [Συλλογικός τόμος], *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 17-18.
- Πολυχρονάκης, Δ. 2012. «Η αποκάλυψη της πραγματικότητας στα διηγήματα του Γεωργίου Βιζυηνού»: [Συλλογικός τόμος], *Το εύρος του έργου του Γεωργίου Βιζυηνού*, Αθήνα, Σοκόλης, 85-97.
- Πότσα, Ε. 2014. *Η αισθητική του Γ.Μ. Βιζυηνού: Θεωρία και λογοτεχνικές προσαρμογές* (Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Φιλοσοφίας), Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Σαχίνης, Απ. 1989. *Παλαιότεροι πεζογράφοι*, Αθήνα, Εστία.
- Στεργιόπουλος, Κ. 1997. *Η παλαιότερη πεζογραφία μας Στ΄*, Αθήνα, Σοκόλης.
- Τζιόβας, Δ. 1993. *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, Αθήνα, Οδυσσεάς.
- Χρυσανθόπουλος, Μ. 1994. *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, Αθήνα, Εστία.



- Genette, G., 2007. *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, Αθήνα, Πατάκης.
- Reid, I. 1982, *Το διήγημα*, Αθήνα, Ερμής.
- Vitti, M. 1980. *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα, Κέδρος.
- Vitti, M. 2008. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Peri, M. 1994. *Δοκίμια αφηγηματολογίας* (επιμ. Σ.Ν. Φιλιππίδης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

**Γ. Περιοδικά:**

- Διαβάζω* 278 (8/1/1992).
- Νέα Εστία* 140, 1664 (1/11/1996).
- The Athens Review of Books*, 29 (5/2012).

**Δ. Διαδικτυογραφία:**

- Γλωσσάριο λογοτεχνικών όρων*, ΟΑΠ, ΥΠΠ, 2016: <http://logom.schools.ac.cy/index.php/el/vliko/logotechnikos-grammatismos>
- Η Πύλη για την ελληνική γλώσσα, <http://www.greek-language.gr/greekLang/>
- Κυριάκης Κώστας, *Ηθογραφικά στοιχεία και αφηγηματικές τεχνικές στο Το μόνον της ζωής του ταξείδιον και στο Ο Μοσκώβ-Σελήμ του Γ. Μ. Βιζυηνού*: <http://www.24grammata.com/?p=38986>
- Μαστοράκη Ανδρονίκη, *Γεώργιος Βιζυηνός, ένας μοντερνιστής ηθογράφος*: <http://www.24grammata.com/?p=4651>
- Πολιτιστικός Θησαυρός της Ελληνικής Γλώσσας, <http://www.potheg.gr/WriterDetails.aspx?id=7711138&lan=1>