

Ο Αιμίλιος Κυβέλος φαινόταν να έχει συνηθίσει στη συγγένεια του τρομερού με το μηδαμινό γιατί...

Ως τετραπέρατοι αναγνώστες αμέσως ακούμε τη συνήχησή: Κυβέλος-Γουδέλης, όταν μάλιστα ξέρουμε -και από τον Προυστ- την πρόκληση των ψευδώνυμων-συνωνύμων και ομωνύμων.

Ακολουθώντας το «θέμα» συνοψίζω: Η οικογένεια Κυβέλου, στον Μεσοπόλεμο, έχει μετοικήσει από τη Ν. Πελοπόννησο στην Αθήνα ή από τον μανιάτικο πύργο σε αστική κατοικία. Κουβαλάει μαζί της -με αβάρεις όμως- τη δομή της ευρύτερης οικογένειας με τη συγκατοίκηση των παντρεμένων παιδιών. Το γεγονός ότι αυτή η οικογένεια φαίνεται να στηρίζεται πια στην οικονομική κηδεμονία του μεγαλύτερου παντρεμένου γιου, και όχι του πατέρα, κλονίζει την πατριαρχική τάξη. Ιδιαίτερα η σύγκρουση του μικρότερου γιου, του Αναστάση, με τον πατέρα φτάνει σε ανοιχτή συμπλοκή, ακόμα χειρότερα: σε υποψία κατάδοσης στους Ιταλούς για κατοχή όπλων. Έχει όμως ως αντικείμενο τη βάση της πατριαρχικής εξουσίας, δηλαδή την οικογενειακή σεξουαλική ηθική. Πρόκειται για την ερωτική σχέση του Αναστάση με τη γυναίκα του μεγαλύτερου αδελφού, σχέση που σχεδόν δεν κρύβεται. Εντούτοις, η Ρεγγίνα, που αποτελεί την πέτρα του σκανδάλου, ασκεί μια αισθηματική γοητεία στους πάντες, συμπεριλαμβανομένων της μητέρας και του ίδιου του πατέρα, έτσι που η αντιπαλότητα του τελευταίου προς τον ηθικό παραβάτη Αναστάση έχει και μια απόχρωση αντίζηλιας. Μετά από μια χειροδικία του Αναστάση, ο πατέρας (Μάρκος), απεμπισμένος, φέρεται προς μια οιοει εξιλαστήρια θυσία ή

ΤΑΣΟΣ ΓΟΥΔΕΛΗΣ

Νεότερα για την αφήγηση

Θα αρχίσω με μια ερώτηση. Είναι μυθιστόρημα οι Οικογενειακές ιστορίες του Τ. Γουδέλη, όπως χαρακτηρίζεται από τον συγγραφέα; Μια πρώτη επαφή με τις σελίδες του βιβλίου δίνει εντύπωση αρνητική. Βλέπουμε κείμενα μικροπερίοδα χωρίς διαλόγους, βλέπουμε και δυο ειδών τυπογραφικά στοιχεία, κάτι που δεν ταιριάζει σε λογοτεχνικό κείμενο. Αυτό παραπέμπει στη μεταμοντερνιστική ελευθεροκοινωνία μεταξύ των ειδών: ποίηση-πεζογραφία-δοκίμιο κ.λπ.

Αντίθετα, ο τίτλος του βιβλίου είναι άκρως μυθιστορηματικός, αφού η οικογένεια είναι ο κατεξοχήν χώρος του μυθιστορήματος, τουλάχιστον του κλασικού (θυμίζω: Μπαλζάκ, Φλωμπέρ, Βικτωριανόι, Ζολά, Ντοστογιέφσκι. Και βέβαια Προυστ - γιατί η αυτοβιογραφία είναι ταυτόσημη με τον ιδρυτικό της χώρο, την οικογένεια).

Αλλά δεν έχουμε παρά να διαβάσουμε την πρώτη σελίδα του βιβλίου για να δούμε την ταυτότητά του: με κλασικούς όρους θα μπορούσε να οριστεί ως αυτοβιογραφικό οικογενειακό δράμα σε αντίστιξη με το ιστορικό δράμα του εμφύλιου. Αυτός ο ρεαλιστικός πυρήνας του μύθου/ιστορίας πλέει μέσα στο ποιητικό ρευστό της εσωτερικότητας, πάνω σε μια πρόταση-σημαδούρα:

αυτοκτονία: παρά τον φανερό κίνδυνο (ήταν βενιζελικός και τα παιδιά του αριστεροί) κατεβαίνει στην πατρίδα του για τα «περιουσιακά». (Υπογραμμίζω τη λέξη «περιουσιακά»: δηλαδή τη βάση της παλιάς δικής του εξουσίας.) Εκεί συλλαμβάνεται από παρακρατικούς της Δεξιάς, βασανίζεται και εκτελείται με διαμελισμό.

Θα συνεχίσω για λίγο τη θεματική προσέγγιση. Το δηλητήριο που πλανιέται σε αυτή τη σπιτική κλεισούρα, κατά περίεργο τρόπο σχεδόν εξουδετερώνεται από τρεις παράγοντες. Ο ένας είναι το μητρικό φίλτρο, μαζί με ένα θηλυκό ήθος σε ρόλο αμορτισέρ στην εισβολή των αντροπών. Αθόρυβα η μητέρα, που λατρεύει τον Βενιαμίν της, αποτρέπει τα χειρότερα. Η ίδια η Ρεγγίνα παρασύρεται από μητρική τρυφερότητα αρχικά για τον ασθενικό κοινάδο της, παιδί ακόμα.

Ο δεύτερος παράγοντας είναι ένα ισοζύγιο ενοχής-ανοχής στην ψυχολογία του απατημένου Αιμίλιου. Εδώ μπαίνει η σκοτεινή ιστορία του τριγώνου Αιμίλιος - Ευγενία - Χριστόφορος Φελέας, με την οποία μάλιστα αρχίζει και τελειώνει το μυθιστόρημα.

Ο Αιμίλιος, εραστής της Ευγενίας, «από κακόφημη οικογένεια», την πειθαναγκάζει να παντρευτεί τον ηλίκιωμένο δανδή φίλο του Χριστόφορο Φελέα, αλλά ξαναδημιουργεί σχέσεις μαζί της. Ο απατημένος σύζυγος τη σκοτώνει, ο εραστής τον υπερασπίζεται στη δικη και, μετά την αποφυλάκισή του, τον προσλαμβάνει ως πλασιέ στη μικρομεσαία επιχείρησή του.

Ο τρίτος παράγοντας, λιγότερο εμφανής, είναι ο κοινωνικοπολιτιστικός. Από τη μια το πλήγμα της παραδο-

μοκρατίας και από την άλλη ένα επίπεδο κουλτούρας πέρα από το μέσο μεσοαστικό. Οι πρωταγωνιστές φαίνεται να διαβάζουν μυθιστόρημα και ποίηση, έχουν ανησυχίες διανοουμένων.

Οι αναφορές στις διάσημες μοιχαλίδες του ρεαλιστικού μυθιστορήματος –την Άννα Καρένινα και την Έμμα Μποβαρύ– έχουν να κάνουν με τα διαβάσματα αυτά των προσώπων. Διαφορετικά, τουλάχιστον η σχέση Αναστάση-Ρεγγίνας παραπέμπει όχι στον Τολστόι ή τον Φλωμπέρ, αλλά στο τραγικό επεισόδιο της Φραντσέσκας ντα Ρίμινι (μικρός αδελφός με τη γυναίκα του μεγαλύτερου), που από την Κόλαση του Δάντη πέρασε στο ρομαντικό θέατρο του 19ου αιώνα (Σίλβιο Πέλλικο, που μετέφρασε ο Μπάρρον) ως τον Ντ. Αννούντσιο, ακόμα και στη μουσική (Γαϊκόφσκι).

Στην αρχαιολογία όμως της ερωτικής αντιζήλιας δυο αδελφών προηγείται η Παλαιά Διαθήκη. Ο Σολομών θανατώνει τον μεγαλύτερο αδελφό του, τον Αδωνία, που τόλμησε να διεκδικήσει μια από τις γυναίκες του, τη Σουναμίτιδα. Στη μητέρα του, τη Βηθσαβέε, που μεσολάβησε, απαντά οργισμένος: «Γιατί δεν μου ζητάς να του δώσω και τον θρόνο;» Το σημείωνω γιατί ο Σολομώντας, καθώς σοφός, δεν απατάται. Πίσω από τη διεκδίκηση της γυναίκας –έπαθλο, όπως ξέρουμε παλαιόθεν και από την *Ιλιάδα*– παίζεται ένα σκοτεινό παιχνίδι εξουσίας, κάποτε με τη μορφή της σύγκρουσης των γενεών.

Μια που παρεκκλίνουμε σε συγκριτολογία, ρίχνουμε και μια λοξή ματιά στα ονόματα με τη μυθική, συνωνυμική ή σημαντική ηχώ τους, κάποτε και συμπαθητικά

ειρωνική: Αιμίλιος (ρουσσωικός), Αναστάσης (διαρκής επανάσταση), Πολυξένη (αξιοπρέπεια, θυσία), Περγίνα (βασιλίτσα, Σουναμίτις, Φραντσέσκα, Ιζόλδη ή Ξανθή και παρατονική ρίμα με Καρένινα), Ευγενία και Χριστόφορος Φελέας (όνομα και πράμα). Το όνομα του πατέρα Μάρκος—θα μπορούσε να παραπέμπει στον προσβύτερο Ευαγγελιστή που επίσης διαμελίσθηκε από ειδωλόλατρες και στο Ευαγγέλιο του οποίου γίνεται λόγος για τον «αγρό του κεραμέως», αγροασμένο με τα τριάκοντα αργύρια της προδοσίας του μεταμεληθέντος Ιούδα και προορισμένο «εις ταφήν τοις ξένους» (για να θάβονται οι απάτριδες δηλαδή). Σε έναν από τους χιλιάδες αγρούς του κεραμέως, τους μετεμφυλιακούς, η οικογένεια Κυβέλου ψάχνει μάλιστα να βρει τα λείψανα του πατέρα, «όταν το ρύγχος αποσύρεται», όπως λέει ο συγγραφέας.

Συνεχίζοντας τον φιλολογικό συνειρμό, θυμάμαι τώρα τον βασιλιά Μάρκο του κελτικού μύθου Τριστάνος και Ιζόλδη. Γιατί και ο ηλικιωμένος βασιλιάς διχάζεται ανάμεσα στην αγάπη του για τους δύο μοιχούς (η Ιζόλδη γυναίκα του, ο Τριστάνος ανεψιός και διάδοχος) και στον ρόλο του εργυητή της ηθικής τάξης. Γι' αυτό, συλλαμβάνοντας τους δύο παραβάτες εραστές να κοιμούνται δίπλα δίπλα, μέσα στο δάσος, με το σπαθί του Τριστάνου γυμνό ανάμεσα στα κορμιά τους, εκλαμβάνει το σπαθί ως σύμβολο εργυήσης της αγνότητάς τους. Και ήταν όντως αθώοι, αφού στον αιώνιο έρωτα τους ένωσε το μαγικό φίλτρο που είχαν πιει κατά λάθος. Αυτό το μυστήριο του έρωτα ενθουσίασε τον Βάγκνερ, που έγραψε ο ίδιος το σενάριο της ομώνυμης όπεράς του.

Το ραντεβού αυτών των περιώνυμων μοιχών στην Κόλληση του Δάντη ίσως απηχείται ανεστραμμένο στο γουδέλειο παράδειγμα, μέσα σε κλίμα αμφισβήτησης, σεξουαλικής επανάστασης και κατάρρευσης των πατροπαράδοτων. Ο Βιργίλιός του είναι ο Λωτρεαμόν, η Βεατρίκη του γκόμενα.

«Ανεστραμμένο» γιατί; Διότι, στη μετανεωτερική συνθήκη, ο Τάσος Γουδέλης, αρνούμενος τη μεταφυσική της ιστορίας και της μυθοπλασίας, μειδιά με την περιφημη αιώνια πάλη του δαίμονα με τον άγγελο. Τοποθετείται στο μεγάλο ρεύμα που άρχισε με τους προδρόμους του υπερρεαλισμού και τη λεγόμενη «λογοτεχνία του κακού» (Λωτρεαμόν, Ρεμπώ, Πόε, Σαντ, Κάφκα, Μπατάιγ — ονόματα ενδεικτικά μόνο). Ανάμεσα στην αλήθεια με εισαγωγικά και στην ποίηση χωρίς, επιλέγει τη δεύτερη.

Η λογοτεχνία πάντα ψεύδεται τ' αληθή λέγουσα. Μια που είμαστε στο λογοτεχνικό παράδειγμα της μοιχείας θα μπορούσαμε να την παρομοιάσουμε με μια Ιζόλδη του μύθου, η οποία ορκίζεται συζυγική πίστη βάζοντας το χέρι της πάνω στον πυρακτωμένο σταυρό και δεν καίγεται. Αλλά πώς; Έχει προσυνεννοηθεί με τον εραστή της, τον Τριστάνο, ο οποίος, μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο, την κουβαλάει στην πλάτη του για να περάσει ένα ρυάκι αβρόχους ποσί, και να φτάσει μπροστά στο ιεροδικείο, όπου περιμένει ο βασιλιάς. Ορκίζεται λοιπόν: «Να πάω στην κόλαση αν έχω καβαλήσει άλλον άντρα από τον βασιλιά-άντρα μου... και από τούτον τον ζητιάνο».

Οι *Οικογενειακές ιστορίες* δεν έχουν χαρακτηριστικά απομνημονευματικό γιατί μοιράζονται ανάμεσα σε βιωμένη μνήμη και fiction με τη σφραγίδα της δεύτερης, στο ιδίωμα του συγγραφέα. Αυτές οι γραπτές ιστορίες που μας ενδιαφέρουν έχουν πρώτο βαθμό συγγένειας με τη λογοτεχνία ως «ψεύδος», με τη δική του πρόζα (αυτοβιογραφική γενικώς) και με την οικογενειακή λογοτεχνική παράδοση. Αναφέρομαι στον συγχρονιστικό Γέροντα του Γιάννη Γουδέλη που αφηγείται τον μαρτυρικό θάνατο του πατέρα.

[Γιάννης Γουδέλης, θεός του Τάσου, ποιητής, πέζο-γράφος, εκδότης του Καζαντζάκη και της *Καινούργιας εποχής*, που περιμέναμε ευελπιστούντες (εκδότης και του πρώτου δικού μου βιβλίου). Αιρετικός, μαχητικός, Μιανίτης «σερνίκουλας» (δική του έκφραση), ενθουσιώδης, εγκάρδιος, εκρηκτικός, πάντα όρθιος επί του «Δίφρου» του. Ελπίζω εκεί που είναι να διαβάξει με κρυφό καμάρι τους κατόντες: την καινούρια εποχή.]

Γυρίζουμε στο βιβλίο – τα βιβλία του Τάσου Γουδέλη. Το δικό του αυτοβιοκείμενο-fiction κυμαίνεται σε αυτόν τον ενικό-πληθυντικό. Σπάνια σε έναν συγγραφέα λειτούργει τόσο έντονα η έννοια της διακειμενικότητας: διηγήματα μεταξύ τους και με το μυθιστόρημα ανταλλάσσουν πρόσωπα, αναμνήσεις, σκιές, λέξεις και εμμονές. Διηγήματα ξαναγράφονται ως «Οδηγίες ανάγνωσης» προηγούμενων, υπάρχουν προοίμια φιλολογικού δοκιμακού χαρακτήρα (*Ο ύπνος του Άλφρεντ*), αυτοσχόλια και πρόλογοι, ως «ρεάλια». Σε ένα από αυτά διευκρινίζεται ότι η αφηγήτρια είναι η μητέρα του ήρωα του βιβλίου, αλλά και των δύο προηγούμενων, δηλαδή όλου του ως τότε

έργου. Και ομολογείται αναιδώς «η λογοκλοπία που διαπράττει ο συγγραφέας σε δικά του κείμενα» («Η βιντεοταινία της», *Σκιές γυναικών*). Σε αυτό το διήγημα (το μόνο με συγκεκριμένο αφηγητή άλλο από τον κεντρικό), όπως και στο «Λούκα» διαγράφεται καθαρά η οικογενειακή ιστορία και η τραγική ίντριγκα με την Ευγενία. Στο διήγημα «Η διάφρηξη» (*Ο ύπνος του Άλφρεντ*), όπου δοκιμάζεται η άστικτη γραφή, εμφανίζεται και το όνομα Γουδέλης. Στο προτελευταίο βιβλίο (*Η γυναικά που μιλά*) το φαντασιακό αυτοκείμενο εστιάζει περισσότερο στο παρόν: «Διαθλάσεις», «Τόπος», «Check up», «Απόγευμα με αλκοολική θέα»...

Αυτά βέβαια είναι βιαστικές ματιές στο παλίμψηστο όπου γράφει, σβήνει, ξαναγράφει τις ιστορίες του ο πεζογράφος Τ. Γουδέλης. Οι *Οικογενειακές ιστορίες* παίζουν έναν εννοποιητικό ρόλο σε αυτή τη λογοτεχνική περιπέτεια, αλλά και διαφοροποιούνται. Εν πρώτοις θα αναγνωρίσουμε την ίδια ποιητική: αφαίρεση, εξπρεσιονιστική αβεβαιότητα, εικονικές τεχνικές παζλ, φοντί και σινεφίλ, διαθλασμένες, φρασματικές παρουσίες και προπάντων πριμοδότηση του σημαίνοντος, απροσδόκητο επίθετο, έκλαμψη της λέξης. Αυτά συνάδουν με την άρνηση της αναπαράστασης, της εξωτερικής περιγραφής. Και μαζί αδιάπτωτος πλάγιος λόγος, αποκλεισμός της ομιλίας και του διαλόγου. Στα δάχτυλα μετρώνται οι εμφανίσεις ζωντανού λόγου και διαλόγου, στα διηγήματα –συνήθως λίγες λέξεις σε εισαγωγικά ή χωρίς– και στο μυθιστόρημα ούτε μία.

Τι το νεότερο λοιπόν;

Ενώ στα διηγήματα κυριαρχούσε το πρώτο πρόσωπο,

ενός αφηγητή, τώρα, στο μυθιστόρημα, αυτό εξαφανίζεται ολόκληρο και το τρίτο πρόσωπο έχει το μονοπώλιο. Σαν να μας λέει ότι η γραφή αυτή δεν ανατίθεται σε καμία περσόνα, δεν καταφεύγει σε κανένα άλλοθι της μυθοπλασίας.

Παρόλο που ο εσωτερικός μονόλογός του είναι πολυστιακός, δηλαδή εστιάζει στα κυριότερα πρόσωπα από τον κεντρικό και ουδέτερο αφηγητή (τα δικά του κείμενα σαν να περιθωριοποιούνται, με μικρότερα τυπογραφικά στοιχεία), εντούτοις διατηρείται παντού το τρίτο πρόσωπο, η ίδια σύνταξη και ο τόνος: δεν υπάρχουν ιδιόγλωσσες, ψυχολογικές εξελίξεις, περιπέτεια με την αριστοτελική έννοια. Το πρώτο πρόσωπο των διηγημάτων απουσιάζει εδώ πεισματικά. Το τρίτο αφηγηματικό πρόσωπο με την επωνυμία (η αφήγηση) είναι ο διαχειριστής του πολλού, του διαπροσωπικού και του χρονικού· ο χρόνος, παρ'ακάμπτοντας την παρουσία και τη φωνή, είναι ο μόνος αφηγητής, συντομευτής, επιγραμματικοίός σχεδόν. Ο Ένεστώς είναι μόνο ρητορικός (ιστορικός) ενώ υποβάσκει παντού ο Παρατατικός, ο φοβερότερος από τους χρόνους, γιατί τοποθετεί τη διάρκεια εκεί όπου όντως ανήκει: στο παρελθόν.

Δεν φιλοδοξώ να κάνω αφηγηματολογική μελέτη γι' αυτή την εκδοχή της αφήγησης που αφηγείται. Θα πω μόνο ότι καθώς εξαιρείται ο προσωποπαγής αφηγητής – και μαζί του η όποια λογοκρατία, μεταφυσική, ναρκισσισμός, ενισχύεται η ελευθερία του αναγνώστη στη συγκρότηση του νοήματος.

Ιδιαίτερα δύσκολο είναι να μιλήσει κανείς για το ύφος.

του συγγραφέα, χωρίς να αντιγράψει πλήθος αποσπάσματα. Ότι και να πω όμως για το έργο, θα μιλήσω πάντα απέξω. Το να προσπαθείς να γνωρίσεις ένα έργο από τα επεισόδια που περιέχει, λέει ο Προυστ, είναι σαν να μάθαινεις μια όπερα από το λιμπρέτο της. «Αν έγραφα μυθιστόρημα» –λέει– «θα επιχειρούσα να διαφοροποιήσω τη μουσική των ημερών».

Η γραφή του Τ. Γουδέλη είναι πρώτα από όλα ύφος. Ο μοντερνιστής πεζογράφος ανήκει ωστόσο στο υπό εξαφάνισιν είδος συγγραφέα που αναγνωρίζεται και από μια μόνη φράση του, οποιαδήποτε.

Μένει λοιπόν να διαβάσουμε το βιβλίο με την ησυχία μας, στην ησυχία, γιατί έχει γραφτεί όχι μόνο με λέξεις αλλά και με παύσεις, με σιωπές, σαν μουσική.