

Ο «Τρομάρας» του Γ. Βιζυηνού: Από το παραμύθι στο διήγημα¹

Μένη Κανατσούλη
Καθηγήτρια ΤΕΠΑΕ, ΑΠΘ

Το διήγημα του Γεώργιου Βιζυηνού, «Ο Τρομάρας», δημοσιευμένο για πρώτη φορά στη *Διάπλαση των Παιδών* του 1884, έγινε περισσότερο γνωστό, από εκεί που ήταν «καταποντισμένο και άγνωστο» (Γιάκος, ⁹1991: 42), όταν ο Γ. Βαλέτας προχώρησε σε επανέκδοσή του το 1947. Από τη στιγμή που βγήκε από την αφάνεια, πρόσεξαν τη λογοτεχνική του ποιότητα και επεσήμαναν την καταλληλότητά του για το παιδικό κοινό. «Περίπου υπόδειγμα ελληνικού παιδικού διηγήματος» (Γιάκος, ⁹1991: 42), και «αντικειμενικό και εξαιρετικό» παιδικό διήγημα» (Σακελλαρίου, ²1984: 143), το χαρακτήρισαν.

Ο Βιζυηνός, από τους πρωτεργάτες και ίσως θεμελιωτής της ελληνικής διηγηματογραφίας², σφραγίζει με το προσωπικό του ύφος και το διήγημα αυτό. «Όπως είχε προσθέσει στην ποίησή του το δροσερό υπόστρωμα του θρύλου, έτσι και τώρα εμπλουτίζει την αφήγησή του με την ίδια εκείνη λαϊκότροπη εμπειρία αντλώντας από τον κόσμο των παιδικών του χρόνων στο χωριό. Παραθέτει θρύλους ή αφελείς δεισιδαιμονίες, μνήμες της μητέρας, του παπού ή εντυπωσιακών προσώπων που γνώρισε στη νεότητά του» (Vitti, 1978: 261).

«Ο Τρομάρας» εκφράζει απόλυτα το πνεύμα αυτό· αποτελεί μεταφορά σε γραπτό λόγο ενός λαϊκού παραμυθιού, όπως βέβαια αποτυπώθηκε στη μνήμη του συγγραφέα, κατά την παιδική του ηλικία, και όπως δουλεύτηκε με την μεταγενέστερη εμπειρία του. Αυτό έχει ήδη σχολιασθεί: ο Χάρης Σακελλαρίου υποστηρίζει πως δεν είναι διήγημα, αλλά παραμύθι και δημιουργός του δεν είναι ο Γεώργιος Βιζυηνός, αλλά ο ανώνυμος παραμυθάς (Σακελλαρίου, ²1984: 143, ενώ ο Αντώνης Μπενέκος το προσδιορίζει ως «ποιητικό παραμύθι (Μπενέκος, ²1981: 37).

Η διπλή ταυτότητα του παραπάνω πεζογραφήματος αποτελούσε για μας πρόκληση ερεθιστική. Από τη μια, ο γοητευτικός μετεωρισμός του μεταξύ παραμυθιού και διηγήματος, αυτή η εύθραυστη σύγκλιση των δύο λογοτεχνικών ειδών σε ένα· από την άλλη, αυτή η αυταπόδεικτη, ρητή καταλληλότητά του για παιδιά, σύμφωνα με έγκυρους μελετητές της παιδικής λογοτεχνίας, επανέθετε επίμονα το ερώτημα, σε τι διαφέρει τελικά το παιδικό ανάγνωσμα -διήγημα- από το μη παιδικό. Αυτές τις δύο αμφίδρομες σχέσεις θα συνεξετάσουμε.

1

Το άρθρο πρωτοδημοσιεύτηκε στην Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, τόμος 10, 1995 (έκδοση Πατάκη), σσ. 96-111, στο Αφιέρωμα «Το διήγημα για παιδιά και νέους». Εξετάζεται η διπλή ταυτότητα του διηγήματος: Από τη μια, ο γοητευτικός μετεωρισμός του μεταξύ παραμυθιού και διηγήματος, αυτή η εύθραυστη σύγκλιση των δύο λογοτεχνικών ειδών σε ένα. Από την άλλη, εξετάζεται ως ανάγνωσμα παιδικό και τι τελικά είναι αυτό που διαφοροποιεί το παιδικό ανάγνωσμα -διήγημα- από το μη παιδικό. Η αέναη επικαιρότητα του Βιζυηνού με τις ψυχογραφίες του της παιδικής ψυχής με προκάλεσε ώστε να το επαναδημοσιεύσω.

² Εισηγητής του ηθογραφικού διηγήματος για το Λίνο Πολίτη και maître του νεοελληνικού διηγήματος για το Γιώργο Παγανό, αντίστοιχα στα Λίνο Πολίτης: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1980, σ. 201 και Γιώργος Παγανός: *Η νεοελληνική πεζογραφία. Θεωρία και πράξη*, Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 76.

Στα μοτίβα και τη δομή του «Τρομάρα»³ αναγνωρίζουμε σχεδόν αυτούσια στο λαϊκό παραμύθι «Ο κυρ-Λάζαρος και οι δράκοι» (Ιωάννου, 1987: 195-197). Η πλοκή του παραμυθιού -ήρωας του είναι ένας απλός μπαλωματής που κατάφερε με την ευφυΐα του να ξεγελάσει και να γελοιοποιήσει σαράντα δράκους- διαρθρώνεται σύμφωνα με τις λειτουργίες του Propp ως εξής:

³ Στην ανθολογία του Σπύρου Κοκκίνη: *Ανθολογία νεοελληνικού διηγήματος για παιδιά και νέους*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1977.

<p>Παραμύθι "Ο κυρ-Λάζαρος και οι δράκοι"</p> <p>1] Ο ήρωας κατασκευάζει σπαθί με τη φράση: "Με μνία τραβησιά σκότωσα σαράντα ψυχές". Το σπαθί έχει τη θέση του μαγικού μέσου.</p> <p>2] Ο ήρωας φεύγει στην ξενιτιά.</p> <p>3] Ο ήρωας πηγαίνει δυο μέρες μακριά από τι σπίτι του.</p> <p>4] Συναντά τους 40 δράκους.</p> <p>5] Διαβάζουν τη φράση στο σπαθί του.</p> <p>6] Οι δράκοι ξεγελιούνται από αυτό που διαβάζουν.</p> <p>7] Ο ήρωας τους αφήνει να πιστεύουν αυτά που διάβασαν.</p> <p>8] Και οι δράκοι και ο ήρωας εκτελούν άθλους. Με την πονηριά ο ήρωας τους ξεγελά. (-Όταν του ζητούν να κουβαλήσει ένα τεράστιο ασκί με νερό, προσποιείται ότι θα κουβαλήσει το πηγάδι. -Όταν πρέπει να κόψει ξύλα, προσποιείται ότι θέλει να μεταφέρει όλο το ρουμάνι. -Όταν τυχαία πληροφορείται ότι θέλουν να τον σκοτώσουν την ώρα που κοιμάται, βάζει στη θέση του ένα κούτσουρο).</p> <p>9] Οι δράκοι βλέποντας τα κατορθώματά του, θέλουν να γλιτώσουν από αυτόν.</p> <p>10] Του δίνουν φλουριά και έναν δράκο για να τον συνοδεύσει μέχρι το σπίτι του. Τον τρομάζει όμως και τον γελοιοποιεί και αυτόν. (-Προφασίζεται ότι πρέπει να τον προφυλάξει από τα παιδιά του που τρώνε δράκους και γι' αυτό τα δένει. Αυτά, μιλημένα από τον πατέρα τους, δήθεν αγριεύουν που μυρίζει κρέας δράκου, και τον αναγκάζουν να το βάλλει έντρομος στα πόδια).</p> <p>11] Ο δράκος, μαθαίνοντας από την αλεπού ότι ο ήρωας τον κορόιδεψε, γυρίζει για να πάρει εκδίκηση.</p> <p>12] Ο ήρωας και πάλι καταφέρνει να διασωθεί.</p>	<p>Λειτουργίες κατά Vladimir Propp (21975: 35-80)</p> <p>14] Λήψη του μαγικού μέσου.</p> <p>11] Αναχώρηση.</p> <p>15] Τοπική μετακίνηση.</p> <p>4] Διερεύνηση.</p> <p>5] Εκχώρηση (Δίνονται πληροφορίες για τον ήρωα).</p> <p>6] Εξαπάτηση.*</p> <p>7] Συνενοχή.* (Ο ήρωας ενδίδει στην απάτη).</p> <p>16] Πάλη</p> <p>18] Νίκη.</p> <p>19] Εξάλειψη της δυστυχίας.</p> <p>20] Επιστροφή.</p> <p>21] Καταδίωξη.</p> <p>22] Διάσωση.</p> <p>*Οι λειτουργίες 6 και 7 ισχύουν αντίστροφα στα παραμύθια: ο αντίπαλος εξαπατά το θύμα του και το θύμα ενδίδει με τη σειρά του στην απάτη.</p>
--	--

Ακολουθώντας το ίδιο διάγραμμα λειτουργιών των παραμυθιών και για τον «Τρομάρα», βλέπουμε την πλοκή να οργανώνεται ως εξής:

«Τρομάρας»	Λειτουργίες κατά Propp
1] Φοβερός ληστής μαίνεται την περιοχή όπου κατοικεί ο ήρωας.	8] Δολιοφθορά (ο ανταγωνιστής προκαλεί ζημιά).
2] Ο Νομάρχης, πατέρας της κοπέλας που ερωτεύθηκε τον ήρωα, του ζητά να αποδείξει την αντρείοσύνη του, συλλαμβάνοντας το ληστή.	9] Μεσολάβηση (απευθύνουν στον ήρωα παράκληση ή εντολή).
3] Ο ήρωας, μολονότι έχει επίγνωση της δειλίας του, αποφασίζει να προχωρήσει στην πραγματοποίηση του έργου που του ανατέθηκε.	10] Έναρξη της αντενέργειας.
4] Αναχωρεί από το χωριό του.	11] Αναχώρηση.
5] Πάνω στη μαχαίρα που θα πάρει μαζί του, αναγράφει κατά λάθος, αντί ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΡΟΜΑΡΑΣ, που είναι το όνομα και το παρατσούκλι του, ΘΑΝΑΤΑΣ ΤΡΟΜΑΡΑΣ. Το μαχαίρι έχει θέση μαγικού μέσου.	14] Λήψη μαγικού μέσου.
6] Ο ήρωας περνά ψηλά βουνά.	15] Μετακίνηση.
7] Ο ληστής τον συναντά την ώρα που κοιμάται.	4] Διερεύνηση.
8] Διαβάζει την επιγραφή της μάχαιρας.	5] Εκχώρηση. Στον ανταγωνιστή δίνονται πληροφορίες για το θύμα του.
9] Ο ληστής ξεγελιέται.	6] Εξαπάτηση.
10] Ο ήρωας αφήνει τον ληστή στην πλάνη του.	7] Συνενοχή.
11] Ο ήρωας πραγματοποιεί σπουδαία κατορθώματα. (-Από τυχαίο λάθος προκαλεί το θάνατο μιας αρκούδας και υποκρίνεται ότι αυτός τη σκότωσε. -Συλλαμβάνει με αστραπιαία ταχύτητα ένα λαγό, συμβάν που προκάλεσε η τυχαία πτώση του από δένδρο. -Θέλοντας να φέρει ξύλα, προσποιείται ότι θα κουβαλήσει όλο το δάσος. -Θέλοντας να φέρει νερό, προσποιείται ότι θα κουβαλήσει το πηγάδι όλο.)	16] Πάλι.
12] Ο ήρωας πείθει το ληστή ότι θα το βοηθήσει να συλλάβει τον εχθρό του, το Νομάρχη. Συνεννοούνται να κάνουν ένα κόλπο, ότι δήθεν ο ήρωας συνέλαβε το ληστή και τον οδηγεί σιδηροδέσμιο μέσα στο σπίτι του Νομάρχη.	20] Επιστροφή.
13] Ο ληστής δέχεται αφελώς να δεθεί και έτσι ο ήρωας θα τον παραδώσει στη δικαιοσύνη.	18] Νίκη.
14] Ο ληστής τιμωρείται.	19] Εξάλειψη της δυστυχίας.
15] Ο ήρωας παντρεύεται την κόρη του Νομάρχη.	30] Τιμωρία.
	31] Γάμος.

Είναι φανερό από την παραπάνω διάταξη ότι το συγκεκριμένο πεζογράφημα διαρθρώνεται, στο σύνολό του, βάσει των λειτουργιών των λαϊκών παραμυθιών που πρότεινε ο Propp. Η μορφολογική οργάνωση της πλοκής, εάν από μόνη της κρινόταν επαρκής, θα δικαιολογούσε εξ ολοκλήρου την ταξινόμησή του όχι στο διηγηματικό είδος, αλλά στο παραμύθι. Όμως η πραγματική ερμηνεία ενός κειμένου και κατ' επέκταση η ειδολογική του κατάταξη δεν μπορεί να σταματήσει σε μια ανάλυση μορφολογική⁴. Είναι χρήσιμη, αλλά ασφαλώς δεν αρκεί για να αποκαλυφθεί το συνολικό νόημα ενός κειμένου και οι αναλογίες του ή οι διαφορές του με άλλα κείμενα φαινομενικά ομοειδή.

Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Η βασική υπόθεση του «Τρομάρα» αντλείται από το λαϊκό παραμύθι, τον «κυρ-Λάζαρο και τους δράκους», ή από μία παραλλαγή του. Το παραμύθι αυτό ανήκει στα μαγικά παραμύθια και μάλιστα στην υποκατηγορία που έχει για θέμα τις δρακοντοκτονίες (Λουκάτος, ³1985: 149, εκτενέστερα Αυδίκος, 1994). Όμως, αν και το βασικό θέμα συμπίπτει, το υπερβολικά μαγικό και εξωλογικό στοιχείο, που αποτελεί το κυρίαρχο γνώρισμα της κατηγορίας, δίνεται πολύ ασθενικά. Ο ήρωας φτάνει στο ποθούμενο αποτέλεσμα χωρίς να καταφύγει σε καμία υπερφυσική δύναμη· ούτε μαγικά δώρα αποκτά ούτε δωρητές τον ενισχύουν για την επιτυχή έκβαση της ιστορίας. Εξάλλου, αυτή η ύπαρξη των δράκων, που είναι ίσως το μοναδικό υπερφυσικό στοιχείο, αποδεικνύεται στο τέλος ότι είναι άνευ σημασίας, εφόσον η ανοησία τους υπερτερεί κατά πολύ των μαγικών τους δυνάμεων.

Δεν θα ήταν άστοχο να ισχυριστούμε ότι ήδη το συγκεκριμένο παραμύθι αποτελεί παρέκκλιση από την κατηγορία στην οποία κατατάσσεται. Ίσως βρίσκεται πιο κοντά στα λεγόμενα διηγηματικά ή κοσμικά παραμύθια, από τα οποία διαφέρει μεν ως προς το θέμα που συνήθως αναπτύσσουν, τις ιστορίες έρωτος, συμφωνεί όμως με αυτά στην έκδηλη απουσία εξωλογικών δυνάμεων. Ο ήρωας κατορθώνει να φτάσει στο σκοπό του με τη χρήση της πονηριάς και την εφευρετικότητά του, χωρίς καμία μαγική διαμεσολάβηση.

Δεν θα αποκλείαμε ακόμη το ενδεχόμενο το παραπάνω παραμύθι να είναι ένας μετασχηματισμός, μια δευτερογενής επεξεργασία δρακοντοκτονίας, από αυτές που αυτούσιες περικλείονται στα λαϊκά παραμύθια, με την οποία όμως τροποποιείται έτσι το βασικό θέμα, ώστε να καταλήγει στον ευτελισμό του. Πρόκειται με άλλα λόγια για μια μορφή παρωδίας, της οποίας ο κωμικός χαρακτήρας οφείλεται ακριβώς στη μίμηση ενός προϋπάρχοντος αρχικού κειμένου (Ζερβού, 1985: 32-37).

Όποια εκδοχή από τις παραπάνω και αν δεχθούμε, είτε είναι παραμύθι μαγικό είτε εμπεριέχει τα ρεαλιστικά στοιχεία του διηγηματικού παραμυθιού είτε κλίνει προς την παρωδιακή μορφή, ξεκάθαρα έχει τα στοιχεία που «κάνουν ένα παραμύθι παραμύθι» (Αυδίκος, 1994: 14). Σύμφωνα με τον Lüthi (Μερακλής, 1988: 20-32), οι τρεις νόμοι κλειδιά για να ορισθεί η «μυστική δύναμη» του παραμυθιού, αυτή που τόσο μοναδικά το χαρακτηρίζει, είναι:

α) Η ύπαρξη μιας διάστασης, που σημαίνει ότι οι χαρακτήρες του παραμυθιού δε νιώθουν ότι μια απροσδόκητη συνάντηση με ένα ον άλλου κόσμου είναι μια συνάντηση με μια ξένη διάσταση. Πράγματι, ο κυρ-Λάζαρος θεώρησε πολύ φυσική τη συνάντηση και συνδιαλλαγή του με τους δράκους.

⁴ Σχετικά με τις ενστάσεις για τη μορφολογική-δομική ανάλυση των κειμένων και τη μονομερή ερμηνεία στην οποία καταλήγουν, στο Γιώργος Βελουδής: *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1994, σ. 261 κ.ε.

β) Το παραμύθι δεν έχει την αίσθηση του βάθους. Οι χαρακτήρες είναι χωρίς υπόσταση, χωρίς εσωτερική ζωή, χωρίς ένα περιβάλλον. Λείπει το ψυχολογικό βάθος και η περιγραφή των συναισθημάτων των ηρώων. Στη διάρκεια της ιστορίας, πουθενά δεν γίνεται νύξη για τις ψυχολογικές δυσκολίες ή μεταπτώσεις του ήρωα. Πουθενά δεν αποκαλύπτονται οι συλλογισμοί ή τα σχέδια, τα δικά του ή των αντιπάλων του.

γ) Το αφαιρετικό ύφος. Τα καθαρά περιγράμματα του παραμυθιού είναι προφανή αμέσως, καθώς δεν περιγράφει ιδιαίτερα αντικείμενα, αλλά μόνο τα ονομάζει. Για παράδειγμα, η απόπειρα των δράκων να δολοφονήσουν τον ήρωα κλείνεται μέσα σε μια φράση: «Το βράδυ εκχύπησαν το κούτσουρο όλοι από μνια τσεκουριά και το έκαναν κομμάτια, και πάντεχαν, πως τον εσκότωσαν».

Στον «Τρομάρα» του Βιζυηνού οι τρεις παραπάνω νόμοι ουσιαστικά καταστρατηγούνται. Ο πρώτος, η πολύ φυσιολογική και κατά τα φαινόμενα αυτονόητη συνύπαρξη θνητών και υπερφυσικών όντων, καταργείται εντελώς, εφόσον ο συγγραφέας επιλέγει να αντικαταστήσει τους δράκους με έναν ληστή, ενώ στη θέση του βασιλιά, ο οποίος κατά παράδοση στα λαϊκά παραμύθια αναθέτει τους άθλους, μπαίνει ο σύγχρονος εκφραστής της εξουσίας, ο Νομάρχης. Η λύση αυτή απομακρύνει την ιστορία από την αφετηρία της, το λαϊκό παραμύθι, και ταυτόχρονα της προσδίδει περισσότερη αληθοφάνεια και αντικειμενικότητα.

Ο δεύτερος νόμος βρίσκεται σε απόλυτη αντίθεση με τον τρόπο που παρουσιάζεται ο ήρωας στο διήγημα. Ενώ για τον κυρ-Λάζαρο δεν μαθαίνουμε τίποτε για την ψυχολογική του κατάσταση, η προσωπικότητα του Τρομάρα στήνεται σιγά-σιγά και μέσα από τα επεισόδια της πλοκής αποκαλύπτεται η διαδοχική εξέλιξη του χαρακτήρα του. Όσο από τον πρώτο λείπει το ψυχολογικό βάθος, τόσο για τον δεύτερο αισθανόμαστε να τον παρακολουθεί επίμονο και προσεκτικό το μάτι ενός ψυχογράφου συγγραφέα.

Αυτό αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο στην αφηγηματική τέχνη του Βιζυηνού. «Ό,τι κινεί αμέσως την προσοχή και το ενδιαφέρον στα διηγήματα του Βιζυηνού είναι το ψυχικό πρόβλημα, η δοκιμασία συνείδησης, η αγωνία της ψυχής... Τα ψυχικά διλήμματα, οι ψυχικές διακυμάνσεις και εναλλαγές προικίζουν τα πρόσωπα και τα διηγήματά του με πλούτο εσωτερικό. Ένας νέος κόσμος αποκαλύπτεται: ο κόσμος του εσωτερικού προβληματισμού» (Σαχίνης, 1973: 156).

Η μειονεκτικότητα του ήρωα συνίσταται στην υπερβολική δειλία του. Ο συγγραφέας, ως βαθύς γνώστης της ανθρώπινης ψυχολογίας -περιοχή έρευνας που πήρε τη διδακτορική του διατριβή-, θα προσπαθήσει από την αρχή της ιστορίας να την εξηγήσει αναζητώντας τα αίτια: «Το ελάττωμα τούτο, ας ειπούμε την αλήθεια, δεν ήτο από μιας αρχής φυσικό του. Μερικά άτακτα παιδιά από αυτά που δεν πηγαίνουν στο σχολείο, κρυμμένα οπίσω από έναν τοίχο μιαν εσπέρα, τον εξίπασαν έξαφνα τόσο δυνατά, που του εσυντάραξαν μια δια πάντα τα νεύρα του και τον έκαναν από τότε δυστυχή και αξιολύπητο».

Όσο θα μεγαλώνει ο ήρωας θα συνειδητοποιεί καθαρότερα το μέγεθος του προβλήματος και θα αγωνιά για την επίλυσή του. Η αντίστροφη πορεία, η απόκτηση του θάρρους, θα αρχίσει τυχαία, με το αποτέλεσμα τρόμου που θα προκαλέσει η φωνή του σε μια περαστική. Το περιστατικό θα θέσει επί τάπητος το πρόβλημα και ενεργητικά θα επιδοθεί στη «θεραπεία» του. Η προσπάθειά του φυσικά δεν θα είναι εύκολη και όλες οι οπισθοχωρήσεις του, οι δισταγμοί του, τα σκαμπανεβάσματα θα περιγραφούν αναλυτικά: κατά την πρώτη του δουλιά στο σιδηρουργείο με τα βροντερά φυσερά που τον «ξιπάζουν», προπάντων όμως κατά τη συνάντησή του με το φοβερό ληστή.

Σχετικά με τον τρίτο νόμο των παραμυθιών, πάντα σύμφωνα με το Lüthi, το έντονα αφαιρετικό ύψος υποχωρεί και ο συγγραφέας, αντίθετα, δίνει αναλυτικές περιγραφές ή πληροφορίες για πρόσωπα και πράγματα. Για παράδειγμα, ο χώρος του σιδηρουργείου και η δουλιά του σιδερά περιγράφονται με λεπτομέρειες, ενώ παρακάτω, στο περιστατικό με την αρκούδα, μαθαίνουμε πολλά για τις τροφικές συνήθειες του ζώου.

Η φιλολογική ανάλυση των παραμυθιών, όπως αναπτύχθηκε από το Lüthi, οδηγεί στην πεποίθηση ότι το συγκεκριμένο έργο δεν μπορεί να είναι παραμύθι. Άλλωστε «η μυστική δύναμη του παραμυθιού δεν βρίσκεται στα μοτίβα που αυτό χρησιμοποιεί, αλλά στον τρόπο που τα χρησιμοποιεί-δηλαδή στη μορφή του» (Αυδίκος, 1994: 14). Ένα ακόμη πρόσθετο στοιχείο, που αποτελεί απαράβατο και κοινότατο νόμο των λαϊκών παραμυθιών και που δεν το συναντούμε στο πεζογράφημά μας είναι ο νόμος των τριών. Η καταπάτηση του βασικού αυτού στοιχείου, το οποίο επιπλέον εμπεριέχεται στο πρότυπο παραμύθι, οδηγεί σε μια διαφορετική οργάνωση της δομής του πεζογραφήματος.

Στον «κυρ-Λάζαρο και τους δράκους» τα κατορθώματα του ήρωα, μέχρι να πάρει το δρόμο της επιστροφής, είναι τρία, ενώ στον «Τρομάρα» αυξάνονται απροσδόκητα σε τέσσερα. Από τα τρία κατορθώματα του αρχετυπικού ήρωα ο συγγραφέας διατηρεί μόνο τα δύο (την προσποίηση του ήρωα ότι θα μεταφέρει όλο το δάσος και ότι θα μεταφέρει όλο το πηγάδι), ενώ εφευρίσκει και προσθέτει δύο νέα (την αρκούδα που κατά λάθος την εξοντώνει και την σύλληψη του γοργού λαγού μετά από τυχαία εκτίναξη του Τρομάρα στη φωλιά του ζώου). Το τρίτο κατόρθωμα του κυρ-Λάζαρου, να ξεφύγει από την ενέδρα που του στήσαν τη νύχτα για να τον σκοτώσουν, παραλείπεται, για λόγους που θα δείξουμε παρακάτω.

Αυτή η αναδιάρθρωση βασικών μοτίβων της ιστορίας, με εμφανή την επέμβαση του συγγραφέα, πιστεύω πως κρύβει κάποια σκοπιμότητα. Είναι προφανές ότι στα κατορθώματα του κυρ-Λάζαρου η αιτία της επιτυχίας του βρίσκεται στην επινοητικότητα του και στην οξυδερκή αμεσότητα με την οποία εκμεταλλεύεται τις ευκαιρίες. Η πλευρά αυτή του χαρακτήρα του ήρωα εξακολουθεί να υπάρχει και στον Τρομάρα, επιβεβαιώνεται άλλωστε και με την προσθήκη των δύο νέων κατορθωμάτων, παράλληλα όμως τονίζεται και από ένα άλλο στοιχείο συνδεδεμένο άμεσα με την προσωπικότητά του. Ο ήρωας τώρα δεν παρουσιάζεται μόνο έξυπνος και εφευρετικός, αλλά ότι έχει και υπερβολική τύχη.

Μια προσεκτική παρατήρηση του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζεται η εύνοια της τύχης θα οδηγούσε στη διαπίστωση ότι αυτή εκδηλώνεται τρεις φορές: στην αρχή, όταν θα αναγράψει λάθος στο μαχαίρι το όνομά του και θα γίνει από Θανάσης Θανατάς και στα δύο τελευταία επεισόδια, με τα οποία θα σιγουρέψει την εξαιρετική εντύπωση που προκάλεσε στο ληστή.

Αυτή η έμφαση που δίνεται στο τυχαίο συμβάν -μάλιστα μέσα από το τριμερές σχήμα που προτιμά η παράδοση, διογκώνοντας έτσι τη σημασιολογική του βαρύτητα- μεγαλώνει ακόμη περισσότερο την απόσταση από το παραμύθι, στο οποίο η νομοτέλεια, σύμφωνα πάντα με τους όρους του παραμυθιού⁵, κανονίζει την πορεία των προσώπων. Στο παραμύθι, οι προϋποθέσεις της επιτυχίας του ήρωα έγκεινται στη συνάντησή του με δωρητή/απόκτηση μαγικού δώρου και αμέσως μετά στη συμμόρφωσή του με ένα σχέδιο δράσης, συνήθως ετεροκαθοριζόμενο. Το ενδεχόμενο του τυχαίου, αντίθετα, αφήνει πολύ περισσότερα περιθώρια

⁵ Ενδιαφέρουσες νύξεις για τη χρήση των κωδικών που θα υπηρετήσουν τη νομοτέλεια του παραμυθιού στο Α. Διαμαντής: «Προβλήματα συγγραφής και ερμηνείας της Παιδικής Λογοτεχνίας», *Διαδρομές* 4, 1986, σσ. 302-304.

ενεργητικότητας στο δρών πρόσωπο και σίγουρα το απομακρύνει από την κατά πολύ δεσμευτικότερη δραστηριότητα του παραμυθιού.

Από την άλλη, το τυχαίο στο διήγημα του Βιζυηνού προσλαμβάνει, κατά κάποιο τρόπο διαστάσεις, υπερφυσικές. Η πιθανότητα να συμβούν τόσο υπερβολικά γεγονότα, μέσα σε τόσο μικρό διάστημα, σε έναν μόνο άνθρωπο βρίσκονται έξω από τα όρια της ορθολογικής σκέψης και της συνηθισμένης καθημερινής νομιμότητας. Το μαγικό των λαϊκών παραμυθιών αλλάζει υφή και μετουσιώνεται σε φανταστικό. «Το φανταστικό χαρακτηρίζεται από μια βίαιη παρείσδυση του μυστηρίου μέσα στο πλαίσιο της πραγματικής ζωής» ή «η φανταστική αφήγηση, που κατοικεί στον πραγματικό κόσμο που βρισκόμαστε εμείς, αρέσκεται να μας παρουσιάζει ανθρώπους όπως εμείς, οι οποίοι ξαφνικά τοποθετούνται μπροστά στο ανεξήγητο» (Τοντορόφ, 1991: 34).

Δεν είναι η πρώτη φορά που το στοιχείο του υπερφυσικού έχει διολισθήσει μέσα στο έργο του Βιζυηνού. Μια προεργασία έχει ήδη γίνει με τις ποιητικές παραλογές του, εκτενείς ή σύντομες, λαϊκότροπες ή λόγιες, μυθικές ή ρεαλιστικές, οι οποίες παραπέμπουν τόσο στις ballades, ποιητικό είδος που γνώρισε κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη Γερμανία, όσο και στην ελληνική προφορική παράδοση. Τροφοδοτημένος από πλούσιες λαϊκές μνήμες που συνέλεξε κατά την παιδική του ηλικία στην ιδιαίτερη πατρίδα του, τη Βιζώ της Θράκης, τις αναπλάθει με βάση τις νεότερες ευρωπαϊκές καταβολές του. Σε μια εποχή που μεσουρανά στην ελληνική λογοτεχνία το ηθογραφικό διήγημα, με το οποίο συντελείται η στροφή στη λαϊκή παράδοση, ο Βιζυηνός φέρει στην επιφάνεια το λαϊκό του υπόστρωμα, διοχετευμένο όμως, μέσα από λεπταίσθητες επεξεργασίες, σε τρόπο γραφής που ενσωματώνει τις νεότερες επιρροές⁶.

Η ειδολογική ταξινόμηση του «Τρομάρα» είναι φυσικό να καθίσταται προβληματική, όπως φάνηκε και από τη σύντομη περιδιάβαση στη χαρτογραφία των λογοτεχνικών αναζητήσεων και επιλεκτικών τάσεων του συγγραφέα. Αν λοιπόν πολλοί λόγοι συγκλίνουν ώστε να μην το συμπεριλάβουμε στα παραμύθια, χρειάζεται κατά συνέπεια να δείξουμε κατά πόσο ισχύουν, αν ισχύουν, οι ουσιώδεις ιδιότητες του διήματος.

Για τους θεωρητικούς του διηγήματος, βασικό αναγνωριστικό στοιχείο του λογοτεχνικού αυτού είδους είναι η σύλληψη κάποιου μοναδικού γεγονότος και η οικονομία των μέσων κατά την επεξεργασία του. Το πρόβλημα της έκτασης εμφανίζεται λοιπόν σε συνάρτηση με την πρόθεση του συγγραφέα να δημιουργήσει μια ενιαία εντύπωση, που πρέπει να μεταδοθεί μονομιάς (Reid, 1982: 78-80, Μουλλάς, 1994: πε' και εξής). Οι επιτυχημένοι διηγηματογράφοι αποδεικνύονται όχι μόνο φειδωλοί στη χρήση των αφηγηματικών μέσων και περιγραφών, αλλά επίσης συρρικνώνουν σημαντικά τον αριθμό των προσώπων που συμμετέχουν στη δράση: αντί των πολλών περιπετειών, των πολλών αισθημάτων, των πολλών χαρακτήρων υπάρχουν η μια περιπέτεια, το ένα αίσθημα, ο ένας χαρακτήρας.

Στον «Τρομάρα» του Βιζυηνού όλη η ιστορία οικοδομείται πάνω σε ένα θεμελιακό γεγονός: την προσπάθεια του βασικού χαρακτήρα να ξεπεράσει την επίκτητη δειλία του, την ανέλιξή του σε ένα άτομο περισσότερο συμβιβασμένο με τον εαυτό του και γι' αυτό περισσότερο συνειδητοποιημένο, με άλλα λόγια όλη η ιστορία επικεντρώνεται στην ωρίμανση του κεντρικού ήρωα. Βέβαια, η πορεία αυτή αναλύεται στα επιμέρους επεισόδια που θα φωτίσουν πληρέστερα την προσωπικότητά του και θα εξηγήσουν την εξέλιξή του.

⁶ Πολλές πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Βιζυηνού στην εισαγωγή του Παναγιώτη Μουλλά στα *Νεοελληνικά διήγηματα* του Γ.Μ. Βιζυηνού, Εστία-Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1994.

Αυτό θα επενδυθεί με λεπτομέρειες και περιγραφές ώστε η όλη υπόθεση να απλωθεί σε πολλές σελίδες, σε βαθμό μάλιστα που να κινδυνεύει ακόμη και η ενότητα του έργου. Αυτή η εκ πρώτης όψεως αδυναμία του σύγγραφέα -ο Παλαμάς παρατήρησε πρώτος την έκταση της αφήγησης, η οποία πάει να μεταβάλλει τα διηγήματά του σε μυθιστορήματα (Σαχίνης, 1973: 160)- ερμηνεύεται σε συνδυασμό με το γενικότερο κλίμα της εποχής που ζητά από τους ηθογράφους- διηγηματογράφους να είναι πληθωρικοί στην προβολή των λαογραφικών στοιχείων μέσα στο λογοτεχνικό τους έργο.

Όπως διαφάνηκε και από τα προηγούμενα, αυτή η μεταστροφή του χαρακτήρα του ήρωα πραγματοποιείται σταδιακά με την προσθήκη νέων γεγονότων που ενισχύουν ολοένα περισσότερο την καινούργιά του κλίση. Αυτό είναι ένα σημείο όπου οι χειρισμοί των διηγηματογράφων δίστανται. Με τον όρο «επιφάνεια», που χρησιμοποίησε ο James Joyce, εννοείται ότι κατά κανόνα στο διηγήμα σε μια μόνο στιγμή, αιφνιδίως, προβάλλει η αλήθεια ή επέρχεται η αλλαγή (Reid, 1982: 80-84). Αυτή η προσωπική στιγμή κρίσης όμως δεν αποτελεί αναγκαστικό μονόδρομο για το στήσιμο του διηγήματος και άλλοι συγγραφείς, όπως είναι και η περίπτωση του Βιζυηνού, προτιμούν την σταδιακή αποκάλυψη ή μεταμόρφωση.

Ο Βιζυηνός προφανώς έχει θητεύσει στην ευρωπαϊκή διηγηματογραφία και γνωρίζει να σχεδιάζει ένα διήγημα. Αυτό εύκολα γίνεται αντιληπτό. Όμως η συνολική τεχνική που θα ακολουθήσει είναι προσωπική και η τάση να προχωρεί σε αποδεσμεύσεις ή και πειραματισμούς εμφανής. Εκεί όμως που σαφέστατα αποδεικνύεται διηγηματογράφος και δηλώνεται η απόστασή του από το παραμύθι είναι στη χρήση της αφηγηματικής τεχνικής.

Στο παραμύθι του κυρ-Λάζαρου η παρουσία του παραμυθά-αφηγητή είναι κυρίαρχη. Ο λόγος του, όσο διασώθηκε κατά τη μεταφορά του σε κείμενο γραπτό, διατηρεί τη φυσικότητα του προφορικού λόγου, τους γλωσσικούς ιδιοματισμούς ή και τα γλωσσικά λάθη· η σύνταξη που συνολικά προτιμάται είναι η παρατακτική, ενώ όταν γίνεται διάλογος μεταξύ προσώπων ή θα μεταδοθεί ευθέως και συντετμημένος ή σε πλάγιο λόγο, απλουστευμένος και κατά παράταξη. Αμεσότητα και συντομία είναι τα κύρια γνωρίσματα.

Αυτός είναι ο λόγος του παραμυθιού. «Το παραμύθι είναι ένας λόγος ευχάριστος να τον ακούς, αλλά επίσης δυνατός, χρωματισμένος, ανήσυχος, ένας λόγος πλήρης, ένας λόγος που σ' αφήνει να δεις. Δεν έχει το δικαίωμα να σε κάνει να πλήττεις. Είναι μοναδικός στην άμεση μορφή του, μορφή κατάλληλη για τη γραφή του στόματος» (Gay-Para, 1991: 116).

Στον «Τρομάρα», τη θέση του παραμυθά έχει πάρει ο αφηγητής. Ένας αφηγητής απομακρυσμένος από το λαϊκό πρότυπό του, κυρίως λόγιος, που χρησιμοποιεί άγνοια τους γραμματικούς και συντακτικούς τύπους. Μολονότι διατηρεί τα ίχνη του προφορικού λόγου με παρεμβάσεις του τύπου «το ελάττωμα τούτο, ας ειπούμε την αλήθεια...», ο λόγος του είναι σύνθετος, καθ' υπόταξη, επεξεργασμένος. Εάν στο παραμύθι η όλη αφήγηση εκφέρεται σε τρίτο πρόσωπο με ελάχιστα διαλογικά υπολείμματα, στο διήγημα αφηγηματικά και διαλογικά μέρη συνυπάρχουν σχεδόν ισότιμα.

Βέβαια ο αφηγητής έχει καλύτερη εποπτεία και είναι περισσότερο πληροφορημένος, ενώ οι ήρωες αμφιταλαντεύονται, όπως είναι έκδηλο και στο λόγο τους, από την άγνοια ή τις αμφιβολίες. Αυτό κορυφώνεται, όταν τα δρώντα πρόσωπα, ουσιαστικά οι δύο πρωταγωνιστές, ο Τρομάρας και ο ληστής, συνδιαλέγονται μεταξύ τους, κυρίως όμως όταν χρησιμοποιούν τον εσωτερικό μονόλογο. Αυτό γίνεται πολύ συχνά και προσθέτει δραματικότητα στους χαρακτήρες. Αυτή η εναλλαγή αφήγησης-διαλόγων και μονολόγων, αντίστοιχη με τον πλατωνικό διαχωρισμό

«διήγηση-μίμηση»⁷ ή με το νεότερο «κυρίως αφήγηση-σκηνική αφήγηση», υποβάλλει την έννοια του ρυθμού του πεζογραφήματος. Η εναλλαγή στατικών και δυναμικών μοτίβων αυξομειώνει την ένταση και προσδίδει ένα ύφος περισσότερο θεατρικό.

Ένα σημείο που αξίζει να προσέξουμε είναι ότι σ' αυτό το πεζογράφημα ο ίδιος ο συγγραφέας δεν φαίνεται πουθενά. Είναι γεγονός ότι σε άλλα διηγήματά του ο συγγραφέας Βιζυηνός είναι ένα από τα δρώντα πρόσωπα: χωρίς να ταυτίζεται ολοκληρωτικά με τον αφηγητή, είναι αυτόπτης μάρτυρας των ιστοριών του, αν και ποτέ δεν είναι ο πρωταγωνιστής. Η απουσία του συγγραφέα θα πρέπει να συνδεθεί με την καταγωγή του συγκεκριμένου κειμένου από το παραμύθι. Το λαϊκό παραμύθι είναι από όλα τα λογοτεχνικά είδη «το λιγότερο εγωτικό, το λιγότερο γραμμένο για τον εαυτό του» (Schnitzer, 1991: 227) και ο προσωπικός συγγραφέας δεν υπάρχει.

Έτσι ο συγγραφέας-Βιζυηνός δεν υπάρχει ή μάλλον κρύβεται πίσω από τα πλαστά πρόσωπα της ιστορίας, ίσως λίγο παραπάνω πίσω από τον Τρομάρα. Δεν θέλουμε να εξάγουμε ψυχαναλυτικά συμπεράσματα, όμως προβάλλει επίμονο το ερώτημα γιατί ο Βιζυηνός άλλαξε την ηλικία του κύριου χαρακτήρα στο παραμύθι και από ενήλικο άντρα τον μετέβαλλε σε ένα έντρομο παιδί. Με την αλλαγή αυτή απλώνεται διάχυτη πια στο διήγημα, περισσότερο ως πνεύμα και λιγότερο ως απτή παρουσία, η προσωπικότητα του συγγραφέα. Τα επιστημονικά ενδιαφέροντα του Βιζυηνού, όπως άλλωστε και η λογοτεχνική προσήλωσή του στον κόσμο του παιδιού, είναι διαπιστωμένα, μένει όμως ανολοκλήρωτη η απάντηση για την γενεσιουργό αιτία. Ό,τι και αν ισχύει, «θα έλεγες πως το παιδί που ζει μέσα του δεν εννοεί να ενηλικιωθεί ή να πεθάνει, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Μουλλάς (1994: οθ').

Ανεξάρτητα από το πόσο είναι ταυτισμένος με τον ήρωά του, το ενδιαφέρον του Βιζυηνού για τον κόσμο του παιδιού είναι αδιαμφισβήτητο. Έτσι μπορούμε να περάσουμε στο δεύτερο σκέλος της προσέγγισης του κειμένου, όπως την ορίσαμε εξ αρχής, αναφορικά δηλαδή με την καταλληλότητά του για αναγνώστες παιδιά. Δύο κυρίως θέματα θα μας απασχολήσουν, αφ' ενός ποιες ήταν οι προθέσεις του ίδιου του συγγραφέα, εάν δηλαδή συνυπολόγιζε συνειδητά ως αναγνώστες του τα παιδιά: αφ' ετέρου, εάν με τα σημερινά δεδομένα, θα επιδοκιμάζαμε τον προορισμό του για το παιδικό κοινό. Τα δύο αυτά ερωτήματα κάπου-κάπου είναι αλληλένδετα και η διάκρισή τους δεν θα γίνεται με σαφήνεια.

Για τη θεωρία της αφήγησης, σε μια φανταστική ιστορία συνήθως εκτός από τον φανταστικό αφηγητή υπάρχει και ο φανταστικός αποδέκτης. Λέγοντας αποδέκτη της αφήγησης εννοούμε τον υποτιθέμενο ανάγνωστη στον οποίο απευθύνεται ο συγγραφέας άμεσα ή έμμεσα, συχνά με ερωτήσεις ή ψευδοερωτήσεις και ο οποίος δεν συμπίπτει ούτε με τον πραγματικό ανάγνωστη ούτε με τον δυνάμει ανάγνωστη ούτε με τον ιδεώδη. Βέβαια σε πολλές ιστορίες ο συγγραφέας δεν φαίνεται να συνδιαλέγεται με κανένα φανταστικό αποδέκτη ή τουλάχιστον μόνο μια λεπτομερής ανάλυση θα επέτρεπε την ανακάλυψή του⁸.

Στον «Τρομάρα» του Βιζυηνού ο αποδέκτης της αφήγησης είναι παρών και ο συγγραφέας του απευθύνεται πολλαπλά με παρεμβολές του τύπου: Σας βεβαιώ, και ιδές εσύ, φαντάσου την

⁷ Για τη σχετική ορολογία στο Gerard Genette: «Τα όρια της διήγησης», στο G. Genette, L. Marin, M. Mathieu-Colas: *Τα όρια της διήγησης* (μετάφραση Ε. Θεοδωροπούλου), Καρδαμίτσα, Αθήνα 1987, σσ.15-43.

⁸ Πολύ σημαντικό άρθρο για τον αποδέκτη της αφήγησης του Gerard Prince: «Εισαγωγή στη μελέτη του αποδέκτη της αφήγησης» (μετάφραση Α. Κουφού), στο C. Bremond, S. Chatman, A.J. Creimas, J. Lintvelt, W. Martin, G. Prince, F.K. Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, Εξάντας, Αθήνα 1991, σσ.185-219.

έκπληξή του, φαντασθείτε τη φρίκη του Τρομάρα, κ.λπ. Στον υποτιθέμενο αναγνώστη του δεν αποδίδεται κανένα οφθαλμοφανές χαρακτηριστικό, ώστε να συμπεράνουμε την ηλικία του, συνεπώς μπορεί εξίσου να είναι ενήλικος ή παιδί.

Παρόλα αυτά, έμμεσες πληροφορίες θα ενίσχυναν την άποψη ότι ο συγγραφέας, χωρίς να αποκλείει καθόλου τον ενήλικο αναγνώστη, επιδιώκει κατά προτεραιότητα να προσελκύσει το παιδικό αναγνωστικό κοινό: Ο μαρτυρημένος παιδοκεντρισμός των λογοτεχνικών ενδιαφερόντων του (Σακελλαρίου, 1989: 50-62), η επιλογή του παιδιού ως κεντρικού ήρωα της υπόθεσης, η πρώτη δημοσίευση του διηγήματος στην *Διάπλαση* οδηγούν στο συμπέρασμα αυτό. Κυρίως όμως εσωτερικά χαρακτηριστικά, μέσα από το ίδιο το κείμενο, θα συνέβαλλαν στην άποψη αυτή.

Ο βασικός χαρακτήρας του διηγήματος δεν είναι μόνο κατ' όνομα παιδί, αλλά έχει τα χαρακτηριστικά και τα ενδιαφέροντα της παιδικής ηλικίας. Ο Βιζυηνός ως γνώστης της παιδικής ψυχολογίας είναι σε θέση να στήσει έναν αληθινό, με σάρκα και οστά, παιδικό ήρωα. Ακόμη και όταν αυτολογοκρίνεται, συμφωνώντας με το διδακτικό πνεύμα της εποχής⁹, ο ήρωας του παραμένει ένα πραγματικό παιδί. Είναι γεγονός ότι ο διδακτισμός του είναι εμφανής, και από νύξεις στην αρχή ακόμη της ιστορίας «μερικά άτακτα παιδιά, από αυτά που δεν πηγαίνουν σχολείο», για να αποθεωθεί με τα επιχειρήματα που φέρει ο Τρομάρας στον ίδιο τον εαυτό του, θέλοντας να δικαιολογήσει τα ασύστολα ψέμματα που λέει στο ληστή: «-Καλά! εσκέφθην επιτέλους. Τόσοι άνθρωποι εις τον κόσμο χρεωστούν τας επιτυχίας των εις την ιδέα που εσημάτισαν οι άλλοι περί αυτών και όχι εις την αξία που έχουν αυτό οι ίδιοι. Διατί να μην επωφεληθώ και εγώ την ιδέα που εσημάτισε ο ληστής περί εμού, και, αν όχι άλλο, να σώσω τουλάχιστον τη ζωή μου;»

Όμως οι διδακτικές προθέσεις του Βιζυηνού είναι επιφανειακές, αποτελούν κυρίως προσχήματα και θα επισκιασθούν στο ουσιαστικό μέρος, το πλάσιμο των χαρακτήρων, που αντανakλά άλλωστε και τις βαθύτερες ιδεολογικές του προτιμήσεις. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Τρομάρας ως λογοτεχνικό πρόσωπο, σε σύγκριση με τη σωρεία των διδακτικών λογοτεχνημάτων της εποχής, αποτελεί εξαίρεση: ο Τρομάρας είναι ένας περιθωριακός ήρωας, ένας αντιήρωας, ανασφαλής και με μία έννοια ψευδολόγος. Προβάλλει βέβαια ως πρότυπο θετικό, όμως δεν χάνει ούτε στιγμή κάτι από την αλήθειά του. Ο ίδιος έχει συνείδηση ότι ξεπέρασε ίσως αρκετά τον εαυτό του, ποτέ δεν έγινε όμως πραγματικός ήρωας: «Ο Τρομάρας...του εξομολογήθηκε ότι ναι μεν δεν είναι δειλός και άτολμος, καθώς πρωτύτερα, αλλ' ότι τον ληστή δεν τον ενίκησε με τη δύναμη, αλλά με το πνεύμα του».

Αυτή η προσγειωμένη απεικόνιση του παιδιού-ήρωα με όλες του τις αδυναμίες, την αμφίδρομη πορεία του μπρος και πίσω, τις παλινδρομήσεις μεταξύ ψεύδους και φόβου, τις εναγώνιες προσπάθειες να παγιώσει ένα χαρακτήρα με περισσότερη αυτοπεποίθηση, όχι μόνο βρίσκεται πολύ κοντά στην ψυχολογία του παιδιού, αλλά, ως πρότυπο, μπορεί να συμβάλλει θετικά στην εξέλιξή του. Διευρύνοντας αυτό που είπε ο Bruno Bettelheim ειδικά για τα παραμύθια (1976: 175), θα λέγαμε ότι το παιδί, ταυτιζόμενο με τέτοιους λογοτεχνικούς ήρωες, αποδέχεται ευκολότερα, και όχι σαν μια προσωπική ανωμαλία ή έλλειψη, τις αδεξιότητες και τις

⁹ Ο Mario Vitti αναφέρει επιγραμματικά: «Τα χρόνια αυτά η αφήγηση αποζητά, ρητά ή σιωπηρά, μια διδακτική πρόφαση ούτε που διανοείται την αυτονομία της. Όχι μόνο αρνιέται να λειτουργήσει σαν όργανο διεύρυνσης της συνείδησης, αλλά πρέπει να κάνει τους λογαριασμούς της με το διττό κοινότοπο κριτήριο του τερπνού και του ωφελίμου» (στο *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 21980, σ.41).

ανοησίες του, ιδιαίτερα μάλιστα όταν αρχίζει να έρχεται αντιμέτωπο με την πολυπλοκότητα του κόσμου. Μαθαίνει να ζει με τις εσωτερικές του συγκρούσεις και αντιθέσεις.

Αυτό το παιδικό λογοτεχνικό πρότυπο εξωτερικεύεται και με άλλους τρόπους. Μια ενδιαφέρουσα τροποποίηση που επέφερε ο Βιζυηνός στο αρχικό κείμενο είναι στη σχέση του ανθρώπου με το ζώο. Ενώ στο παραμύθι γενικά, αλλά και στο συγκεκριμένο του κυρ-Λάζαρου, τα ζώα έχουν ανθρώπινη νοημοσύνη και λαλιά και με τις εξαιρετικές τους δυνάμεις βοηθούν τους ανθρώπους, στον Τρομάρα αυτό δεν ισχύει. Το ζώο δεν έχει φωνή, απλά το παιδί, ο Τρομάρας, του απευθύνεται κανονικά, λες και μπορούσε αυτό να τον καταλάβει. Ο ανθρωπομορφισμός του ζώου είναι διαφορετικός από αυτόν που συναντούμε στα λαϊκά παραμύθια, είναι πιο ρεαλιστικός και πολύ πιο οικείος στην παιδική σκέψη. Το ζώο για το παιδί αποτελεί έναν συνομιλητή, έναν συμπαίκτη, όπως έτσι θα έβλεπε τους φίλους του ή και τα παιχνίδια του.

Ιδιαίτερα ενδεικτικό στοιχείο του ενδιαφέροντος του Βιζυηνού για αναγνώστες παιδιά είναι το γεγονός ότι απαλείφει ολότελα από το διήγημα το μοτίβο του θανάτου. Έχει μεγάλη σημασία αυτή η περικοπή, πολύ περισσότερο αφού το θέμα εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα στο συγγραφέα, τόσο που το έργο του χαρακτηρίστηκε «προσκλητήριο νεκρών» (Μουλλάς, 1994: πε'). Ήδη επισημάναμε ότι η σκηνή με την ενέδρα που θα κατέληγε στο χαμό του κυρ-Λάζαρου δεν συμπεριλήφθηκε στον «Τρομάρα». Η πιο πιθανή αιτία για την διαγραφή βρίσκεται, κατά την άποψή μας, στην πρόθεσή του να μην υπάρχει, ούτε ως υπαινιγμός ούτε ως απειλή, ο θάνατος. Η ιδέα του θανάτου φαντάζει επικίνδυνη για το παιδί. Η ωραιοποίησή του είναι η ρομαντική λύση, η αποσιώπησή του η ρεαλιστική και αυτήν προτιμά ο συγγραφέας μας.

Όμως ο Βιζυηνός, ως γνήσιος γνώστης και μελετητής της παιδικής ψυχολογίας, γνωρίζει επίσης και την ανάγκη του παιδιού για το παιχνίδι και το χωρατό. Πολύ πρόωμα για την εποχή του, θα αφήσει και τέτοια στοιχεία να διαπεράσουν το διήγημά του. Ένα παιχνίδι του λόγου, ένα λογοπαίγνιο ή, αν θέλετε, δημιουργικό λάθος αποτελεί η μεταγραφή της φράσης της μαχαίρας από ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΡΟΜΑΡΑΣ σε ΘΑΝΑΤΑΣ ΤΡΟΜΑΡΑΣ¹⁰. Αλλά και η παρακάτω περιγραφή:

«Και, αψηλός και δυνατός καθώς ήτο (ο ληστής), άπλωσε το χέρι του και εχαμήλωσε το δυνατότερο κλωνί της ακρασιάς και το εκρατούσε δια να τρώγει ο Τρομάρας.

Καθώς σας είπα, ο Τρομάρας επεινούσε φοβερά και εις ένα λεπτό εξέκαμε όλα τα ακράνια που είχε εμπρός του. Ο ληστής λοιπόν, καθώς είδε ότι και ο Τρομάρας εκρατούσε το ίδιο το κλωνί, ετράβηξε το χέρι του και απέλυσε εκείνο το κλωνί, δια να κατεβάσει άλλο.

Που να ξεύρει αυτός πως ο Τρομάρας ήτο τόσο αδύνατος! Διότι καθώς ο ληστής ετράβηξε το χέρι του, το δυνατό εκείνο κλωνί, που έμεινε ελεύθερο, ετινάχθη αψηλά εις τη θέση του και επήρε μαζί του και τον Τρομάρα, πριν προφθάσει να το απολύσει και τον ετίναξε υπεράνω της κορυφής του δένδρου, προς το αντίθετο μέρος, και τον έριψε δεκαπέντε οργιάς μακράν απ' εκεί που εστέκετο!», αποτελεί μια κωμική σκηνή, ο εκσφενδονισμός και η πτώση του ήρωα προκαλούν τη γελοιοποίηση και απομυθοποίησή του.

¹⁰ Δεν θα σχολιάσουμε τα κωμικά στοιχεία, για περισσότερα, ιδιαίτερα για το λογοπαίγνιο και την γελοιοποίηση, στο Μένη Κανατσούλη: *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου. Το αστείο στην παιδική λογοτεχνία*, Έκφραση, Αθήνα 1993, σ.30 κ.ε.

Παιδί πρωταγωνιστής της ιστορίας, πεδίο των ενδιαφερόντων του παιδιού, εμφανής και αληθοφανής παιδική συμπεριφορά και σκέψη, στοιχείο του κωμικού είναι μερικές από τις βασικές ποιότητες του διηγήματος αυτού, τις οποίες θα αποδεχόταν εύκολα η σημερινή θεωρία και κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας για έργα κατάλληλα για παιδιά. Όμως στην εποχή μας η καταλληλότητα, μιας και μιλάμε για λογοτεχνία, πρέπει να συμβαδίζει ή μάλλον αυτονόητα να περιέχει τη λογοτεχνική αξία. Και όσο και αν τα παραπάνω στοιχεία συντελούν στη λογοτεχνικότητα του κειμένου, η αναγκαία και απαραίτητη συνθήκη για το καλό παιδικό βιβλίο πιστεύουμε πως πρέπει να είναι μία: όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Peter Hunt (1991: 81), το παιδικό βιβλίο πρέπει να είναι ένα κείμενο «ανοικτό». Ο συγγραφέας δεν πρέπει να εξηγεί τα πάντα στον αναγνώστη, δεν πρέπει να κάνει αντ' αυτού τη δουλιά του ή να περιορίζει τις πιθανές προσωπικές ερμηνείες. Το κείμενο πρέπει να κινητοποιεί τον αναγνώστη, όχι να του δίδει έτοιμη τροφή, να τον καλεί σε διάλογο ή σε πολυφωνία, όπως θα έλεγε και ο Bakhtin.

Αυτό, θα υποστήριζα, ότι ο Γεώργιος Βιζυηνός το πέτυχε στον «Τρομάρα». Θα επαναλάβουμε μερικές από τις παρατηρήσεις που ήδη κάναμε. Ο ρόλος του αφηγητή κατ' αρχάς κάθε άλλο παρά υποδεικνύει στο παιδί τι να σκεφθεί. Το υποτιθέμενο φερέφωνο του συγγραφέα δεν αποκαλύπτει αυτά που ο αναγνώστης θα μάθει μόνο αν ακούσει προσεκτικά τους διαλόγους ή μονολόγους των ηρώων. Η ιδιαίτερη ψυχολογία του ήρωα και η κλιμακωτή μεταβολή του δεν θα ειπωθούν από τον αφηγητή, αλλά θα διαφανούν σταδιακά μέσα από το λόγο που χρησιμοποιεί ο Τρομάρας. Η κλιμάκωση της πλοκής θα αυξάνει ανοδικά την αγωνία του αναγνώστη, καθώς και τη συμμετοχή του. Ακόμη και η αβεβαιότητα που δημιουργείται στον αναγνώστη τον κινητοποιεί κατά την ανάγνωση. Η όλη ιστορία κινείται ανάμεσα σε οριακές καταστάσεις: μεταξύ μύθου και πραγματικότητας, ή μάλλον μεταξύ υπερφυσικού και φυσικού, μεταξύ ενός προτύπου διδακτικού ήρωα και ενός περιθωριακού. Σε τελευταία ανάλυση μεταξύ μιας ιστορίας που μοιάζει να είναι παραμύθι, αλλά που είναι διήγημα.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αυδίκος, Ευάγγελος (1994). *Το λαϊκό παραμύθι. Θεωρητικές προσεγγίσεις*. Οδυσσέας, Αθήνα.

Βελουδής, Γιώργος (1994). *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*. Δωδώνη, Αθήνα.

Bettelheim, Bruno (1976). *La psychanalyse des contes de fées*. Pluriel-R.Laffont, Paris 1976.

Γιάκος, Δημήτρης (1991). *Ιστορία της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας*. Παπαδήμας, Αθήνα.

Διαμαντής, Α. (1986). «Προβλήματα συγγραφής και ερμηνείας της Παιδικής Λογοτεχνίας», *Διαδρομές* 4, σσ. 302-304.

Gay-Para, Praline (1991). «Le répertoire du conteur». Στο *Le renouveau du conte-The Revival of Storytelling*. Éditions du CNRS, Paris.

Genette, Gerard (1987). «Τα όρια της διήγησης». Στο G. Genette, L. Marin, M. Mathieu-Colas. *Τα όρια της διήγησης* (μετάφραση Ε.Θεοδωροπούλου). Καρδαμίτσα, Αθήνα 1987, σσ. 15-43.

Hunt, Peter (1991). *Criticism, Theory, and Children's Literature*. Basil Blackwell, Oxford.

Ζερβού, Αλεξάνδρα (1985). «Ξεκινώντας από την παρωδία. Θεωρία Λογοτεχνίας και Αρχαία Ελληνικά από μετάφραση», *Γλώσσα* 9, σσ. 32-37.

Ιωάννου, Γιώργος (επιμέλεια, 1987). *Παραμύθια του λαού μας*. Ερμής, Αθήνα.

- Κανατσούλη, Μένη (1993). *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου. Το αστείο στην παιδική λογοτεχνία*. Έκφραση, Αθήνα.
- Κοκκίνης, Σπύρος (1977). *Ανθολογία νεοελληνικού διηγήματος για παιδιά και νέους*. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα.
- Λουκάτος, Δημήτρης (3¹⁹⁸⁵). *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*. Μορφωτικό Ίδρυμα, Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Μερακλής, Μιχάλης (1988). «Η αισθητική του παραμυθιού», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 3 (Καστανιώτης), σσ. 20-32.
- Μουλλάς, Παναγιώτης (1994). *Νεοελληνικά διηγήματα* του Γ.Μ. Βιζυηνού. Εστία-Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα.
- Μπενέκος, Αντώνης (2¹⁹⁸¹). *Ζαχαρίας Παπαντωνίου. Ένας σταθμός στην Παιδική Λογοτεχνία*. Δίπτυχο, Αθήνα.
- Παγανός, Γιώργος (1983). *Η νεοελληνική πεζογραφία. Θεωρία και πράξη*, Κώδικας, Θεσσαλονίκη.
- Πολίτης, Λίνος (1980). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Prince, Gerard (1991). «Εισαγωγή στη μελέτη του αποδέκτη της αφήγησης» (μετάφραση Α. Κουφού). Στο C. Bremond, S. Chatman, A.J. Creimas, J. Lintvelt, W. Martin, G. Prince, F.K. Stanzel. *Θεωρία της αφήγησης*. Εξάντας, Αθήνα.
- Propp, Vladimir (2¹⁹⁷⁵). *Morphologie du conte*. Seuil, Paris.
- Reid, Ian (1982). *Το Διήγημα* (μετάφραση Λ. Μεγάλου-Σεφεριάδη). Ερμής-Η Γλώσσα της Κριτικής, Αθήνα.
- Σακελλαρίου, Χάρης (2¹⁹⁸⁴). *Ιστορία της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας. Ελληνική και Παγκόσμια*. Φιλιππότης, Αθήνα.
- Σακελλαρίου, Χάρης (1989). *Οι πρωτοπόροι της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας. Α' Ποίηση*. Πατάκης, Αθήνα.
- Σαχίνης, Απόστολος (1973). *Παλαιότεροι πεζογράφοι*. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα.
- Schnitzer, Luda (1991). «Le 'merveilleux' du conte et le quotidien ». Στο *Le renouveau du conte- The Revival of Storytelling*. Éditions du CNRS, Paris.
- Τοντορόφ, Τσβετάν (1991) *Εισαγωγή στην Φανταστική Λογοτεχνία* (μετάφραση Α. Παρίση). Οδυσσέας, Αθήνα.
- Vitti, Mario (1978). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Οδυσσέας, Αθήνα.
- Vitti, Mario (2¹⁹⁸⁰). *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*. Κέδρος, Αθήνα.