Δημήτρης Αγγελάτος

Η «εκτυφλωτική έκρηξη» της *παροντικότητας*: *...από το στόμα της παλιάς Remington...* του Γιάννη Πάνου

Στους δυο τρυφερούς συνεργάτες μου

1. Τί μπορεί να υποθέσει ο αναγνώστης του τίτλου του πρώτου μυθιστορήματος του Γ. Πάνου[1]; Σπεύδω να απαντήσω: ότι προφανώς αυτός ο τίτλος είναι αποσπασμένος από το οικείο του περιβάλλον και έχει μεταφερθεί ως παράθεμα πλέον σε νέα συμφραζόμενα· όταν δε ο αναγνώστης φτάσει στον «Επίλογο» (ό.π., 215-218) θα μάθει ότι το παράθεμα προέρχεται από το ίδιο το μυθιστόρημα, όχι όμως από ένα "αναγνωρισμένο" σημείο του αλλά από ένα δυνητικό (αποτελεί εναλλακτική λύση για ορισμένη σκηνή που συζητείται μεταξύ άλλων και απορρίπτεται μαζί τους). Ειδοποιημένος από τον τίτλο ο αναγνώστης δεν θα εκπλαγεί με τη διαπίστωση ότι έχει μπροστά στα μάτια του ένα μυθιστόρημα-κέντρωνα, υφασμένο από ειδολογικώς διαφοροποιημένα κείμενα με δηλωμένη προέλευση και αρμόδια υπολογισμένη θέση στο νέο συμφραστικό τους περιβάλλον.

Το πολυφασμένο αυτό μυθιστόρημα (τα κείμενα που το αποτελούν υφαίνονται το ένα με το άλλο, τα ίχνη ωστόσο των ραφών δεν είναι πάντοτε ευδιάκριτα, ενίοτε δε γίνονται απολύτως αδιόρατα)[2] εκτός από την άκρως ενδιαφέρουσα ιστορία των πρωταγωνιστών, κυρίως όμως του κεντρικού ήρωα Δημητρίου, με την «πολυσχιδή προσωπικότητ[ά]» του (*Remington*, 19), και συγγραφέα, θείου επιπλέον του αφηγητή, διηγείται ταυτόχρονα μια δεύτερη ιστορία, υποτυπωμένη, στην πρώτη· τα ίχνη αυτής της δεύτερης ιστορίας αφήνει να διαφανούν ο αφηγητής σε στρατηγικά σημεία της πραγμάτευσης της πρώτης, μέσα από το πρίσμα μετακειμενικών (αυτο)σχολίων.

Η δεύτερη λοιπόν ιστορία φαίνεται να λειτουργεί μάλλον ως θεωρία της πρώτης, μιας θεωρίας όμως που υπερβαίνει την αφηγηματική διάσταση των πραγμάτων (δεν πρόκειται απλώς για την αφηγηματική θεωρία του πραγματωμένου μυθιστορήματος) και θίγει τις συστατικές φιλοσοφικο-αισθητικές προϋποθέσεις του

---

[1] Βλ.: *...από το στόμα της παλιάς Remington...*, Αθήνα, Ύψιλον, 1983[2] [1η: Θεσσαλονίκη, Τρίλοφος, 1981] (τρίτη έκδοση του μυθιστορήματος: Αθήνα, Καστανιώτης, 1998)· οι παραπομπές στο μυθιστόρημα γίνονται στη δεύτερη έκδοση, με τη συντομογραφία *Remington*.

[2] Για το ζήτημα βλ.: Δημ. Αγγελάτος, *...λογόδειπνου...Παραθεματικές πρακτικές στο μυθιστόρημα. Ν. Καχτίτσης-Γ. Πάνου-Αλ. Κοτζιάς-Θ. Βαλτινός-Γ. Αριστηνός*, Αθήνα, Σμίλη, 1993, 45-72. Για μια εμπεριστατωμένη κριτική επισκόπηση της κριτικής πρόσληψης της *Remington* αλλά και του μυθιστορήματος του Πάνου, που ακολούθησε (δημοσιεύτηκε λίγους πριν από το θάνατο του συγγραφέα: *Ιστορία των μεταμορφώσεων*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998), βλ.: Αριστ. Σαΐνης, «Μια διαδρομή. Η κριτική πρόσληψη του αφηγηματικού έργου του Γιάννη Πάνου»: Κ. Βούλγαρης-Θωμ. Σκάσσης-Μ. Φάϊς-Τάσ. Χατζητάτσης, *25 χρόνια μετά. Γιάννης Πάνου, ...από το στόμα της παλιάς Remington..*, (πρόλ.: Π. Μουλλάς-φιλολογ. επίμ.: Αριστ. Σαΐνης), Αθήνα, Καστανιώτης, 83-128.

μυθιστορηματικού εγχειρήματος· ακριβέστερο θα ήταν να ειπωθεί ότι η δεύτερη ιστορία θίγει τους φιλοσοφικο-αισθητικούς όρους της καλλιτεχνικής (ειδικώς εδώ λογοτεχνικής) μορφοποίησης/αναπαράστασης του πραγματικού ανθρώπινου προσώπου ή μάλλον εκείνου το οποίο συνιστά την εκρηκτική παροντικότητα της πραγματικότητας.

Οι όροι της αφηγηματικής και φιλοσοφικο-αισθητικής θεωρίας η οποία τροφοδοτεί το μυθιστόρημα του Πάνου και την αφηγηματική τέχνη του, μπορούν να εντοπιστούν στους άξονες των παρακάτω δύο θεμελιωδών πυρηνικών ερωτημάτων:

α) Ποιός/τί είναι ο Δημήτριος; Πώς αυτό μορφοποιείται αφηγηματικά/μυθιστορηματικά;

β) Τί σημαίνει μορφοποιώ/αναπαριστώ λογοτεχνικά το ανθρώπινο πρόσωπο, την παροντικότητα της πραγματικότητας;

2. Εξειδικευτικά τώρα: ο αφηγητής συνθέτει ένα μυθιστόρημα με κεντρικό άξονα αναφοράς το θείο του Δημήτριο, συγγραφέα αδικαίωτο στην εποχή του, ένα πρόσωπο που αν εξεταστεί «εποπτικά» (ό.π., 17), οδηγεί στη διαπίστωση ότι είναι «σχεδόν ιδανική η συγκέντρωση» σ'αυτό «ενός τόσο μεγάλου αριθμού συγκυριών, όπως στα παλιά μυθιστορήματα» (18)[3].

Το έργο που αναλαμβάνει να φέρει σε πέρας ο αφηγητής, θεματοποιείται (ιδιαίτερα στα τρία πρώτα κεφάλαια και στον «Επίλογο») από τον ίδιο, με πλάγιο τρόπο, ως εξαιρετικά απαιτητικό, μιας και έχει αποφασίσει να χρησιμοποιήσει όχι μόνο τα κείμενα του ήρωά του (και θείου του), Δημητρίου (περιλαμβάνονται εδώ διηγήματα, ποιήματα και ημερολόγια, βαρύνουσα όμως μεταξύ αυτών είναι η σημασία των ημερολογίων) αλλά και άλλο κειμενικό υλικό της εποχής, το οποίο έχει στη διάθεσή του· έχει αποφασίσει κατά συνέπεια να λειτουργήσει ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα, εκείνο του ερευνητή που θέλει να είναι αντικειμενικός (έχει μελετήσει και γνωρίζει άριστα το κειμενικό υλικό), και εκείνο του μυθοπλασιακού αφηγητή που ξέρει να συνθέτει "ιστορίες", στις οποίες άλλοτε συμμετέχει (είναι αυτόπτης μάρτυρας ή εκ των ηρώων) και άλλοτε όχι. Είναι σε θέση λοιπόν αυτός ο αφηγητής να διαπλέει με τη διπλή, αδιαίρετη ιδιότητα του μυθοπλάστη και του ερευνητή-μελετητή, όλο τον κειμενικό κόσμο, δικό του και άλλων (εν προκειμένω κυρίως του Δημητρίου), και εννοείται, είναι σε θέση να τον σχολιάζει ως αφηγητής και ως ερευνητής αντίστοιχα[4].

Τα πράγματα γίνονται συνθετότερα μιας και ο ερευνητής-αφηγητής φαίνεται να συσχετίζει το στίγμα του δικού του (μυθιστορηματικού) εγχειρήματος με το έργο του Δημητρίου και ειδικότερα με τα ημερολόγιά του, "δείχνοντας" ταυτόχρονα και

---

[3] «Εποπτικά εξετάζοντας το φαινόμενο Δημήτριος διακρίνουμε σαν κύριο γνώρισμα της ζωής του τη στέρηση, όχι μόνο των υλικών εκείνων μέσων που θα του έδιναν τη δυνατότητα μιας ανάπτυξης σ'ένα προνομιούχο περιβάλλον, μα μια στέρηση περισσότερο ουσιαστική, σκληρή και αδυσώπητη, αγαπημένων προσώπων, αγαπημένης πατρίδας, αγαπημένης. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν το ότι κλείστηκε σ' ένα αυστηρά προσωπικό και απρόσιτο για τους πολλούς κόσμο, γυρεύοντας διέξοδο μέσα στο πάθος της δημιουργίας. Κι αν αυτό του το πάθος το πλήρωσε με την ίδια τη ζωή του, χωρίς να βρει μια δικαίωση και μια δημόσια αναγνώριση, έξω από τον στενό συναδελφικό του κύκλο –όσο ζούσε τουλάχιστον- το γεγονός αυτό καθαυτό αποτελεί την πιο τρανή μαρτυρία της σωστής εκλογής του δρόμου του πεπρωμένου του. Είναι σχεδόν ιδανική η συγκέντρωση στο πρόσωπο του Δημητρίου ενός τόσο μεγάλου αριθμού συγκυριών, όπως στα παλιά μυθιστορήματα»: *Remington*, 17-18.

[4] Βλ. αναλυτικά: Δημ. Αγγελάτος, *...λογόδειπνου...*, 45-72.

αυτά τα ίδια τα κείμενα, όπως γίνεται, για παράδειγμα, με αφορμή τις «πρώτες επαφές» του αφηγητή «με τον κόσμο της λογοτεχνίας και του θεάτρου όσο και τον ταραγμένο και μυστηριώδη κόσμο του πρωτόγνωρου ερωτικού σκιρτήματος και την ανακάλυψη της ένοχης ηδονής» (*Remington*, 110), στις οποίες αναφέρεται στο τέταρτο κεφάλαιο (ό.π., 32-36), για να επανέλθει αργότερα με άξονα τις ομόλογες του θείου του: «Όταν στην προσπάθειά μου να συγκεντρώσω τα ξεφτίδια των συγκινήσεων της παιδικής ηλικίας αναφέρθηκα σε κείνες τις πρώτες επαφές μου με τον κόσμο της λογοτεχνίας και του θεάτρου όσο και τον ταραγμένο και μυστηριώδη κόσμο του πρωτόγνωρου ερωτικού σκιρτήματος και την ανακάλυψη της ένοχης ηδονής, δεν μπορούσα ποτέ μου να φανταστώ ότι θα συναντούσα μέσα στα γραφτά κατάλοιπα του Δημητρίου ένα παρόμοιο τρίπτυχο. Το περίεργο είναι ότι ο Δημήτριος αποδίδει αρκετά μεγάλη σημασία στα αντίστοιχα γεγονότα της δικής του εμπειρίας, τα οποία και τοποθετούνται στο φθινόπωρο του 1920 [...]. Αν και όχι τόσο από καταγωγή όσο από παράδοση και τρόπο ζωής είμαι αδιαπέραστος από κάθε είδος μεταφυσικής πνοής, δεν μπορώ παρά να εκφράσω την συγκίνησή μου μπροστά στη φράση του: «Θα πρέπει να σημειώσω πως τούτη τη χρονιά πρωτοαντίκρισα τις τρεις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της ζωής, τον καραγκιόζη, το θέατρο, το σινεμά». Χαλάσαμε τον κόσμο από τις φωνές και τη φασαρία στην είσοδο της μάντρας προσπαθώντας να πείσουμε τον καραγκιοζοπαίχτη να μας αφήσει να περάσουμε[...]. Εκείνες τις μέρες στην πόλη είχε ξεσπάσει παντού ξετσίπωτος ο παλαιοκομματισμός[...]. Μέσα σε όλο αυτό το χαλασμό πλάκωσε κι ένα μπουλούκι να παίξει θέατρο στο μεγάλο καφενείο της πλατείας[...]. Ήταν την ίδια χρονιά που πρωτόδα και σινεμά[...]. Από τότε προτιμώ και τα λιγόλογα φιλμ ή τα τελείως βουβά, που μου προσφέρουν όχι ό,τι μου δίνει το θέατρο αλλ' ό,τι εκείνο δεν μπορεί. Θυμάμαι ότι την ώρα που τα φώτα άναψαν στη πλατεία[...] κι ένα κόκκινο χιλιομπαλωμένο πανί έκρυψε από τα μάτια μας τα πτώματα του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, ρώτησε αμέσως τη γνώμη μου για το έργο και την παράσταση[...]: «Μου άρεσαν πολύ τα ρούχα που φορούσαν», απάντησα βιαστικά[...]. Όταν γυρίσαμε το φθινόπωρο στην πόλη, χωρίς καν να με ρωτήσει, με πήγε το πρώτο κιόλας βράδι στο θίασο του Γιώργου Παπά, που εκείνες τις μέρες βρισκόταν σε τουρνέ στα μέρη μας» (110-114).

Έτσι, η κειμενική διαστρωμάτωση όπως προκύπτει από την στρατηγική του αφηγητή και συγκροτεί την επιφάνεια της *Remington,* ορίζει τις συντεταγμένες του διαλόγου του ανιψιού με το θείο, αισθητικο-φιλοσοφικός πυρήνας του οποίου είναι ακριβώς οι όροι καλλιτεχνικής/μυθιστορηματικής μορφοποίησης/αναπαράστασης της πολισχιδούς παροντικότητας και των ομόλογων φορέων της, των ανθρώπινων δηλαδή προσώπων, που συγκροτούν «έναν κόσμο ρευστό και ασταθή, ένα κόσμο διόλου απολιθωμένο, που ζει συνεχώς μέσα στην ιστορία, ένα κόσμο πολιτικό», όπως πολύ εύστοχα έχει επισημανθεί[5].

3. Ό,τι φαίνεται να υπαινίσσεται ο σε θέση ισχύος ευρισκόμενος αφηγητής, είναι ότι τον «αληθιν[ό]» Δημήτριο δεν πρόκειται να τον βρει κανείς στα διηγήματα και ποιήματά του, στα συντελεσμένα δηλαδή λογοτεχνικά κείμενά του, αλλά στα ημερολόγια («Από αυτά ακριβώς τα ημερολόγια αντλούμε και τις πιο θετικές πληροφορίες για το αληθινό πρόσωπο του Δημητρίου»)[6]. Υπάρχουν συνεπώς,

---

[5] Βλ.: Τάσ. Χατζητάτσης, «Σαν ατέρμων κοχλίας»: *25 χρόνια μετά*, 65-80· το παράθεμα: 76-77.

[6] *Remington*, 19.

"εξακολουθεί" υπαινικτικά ο αφηγητής, δύο τουλάχιστον Δημήτριοι που οφείλουν την "ύπαρξή" τους στον "αρχικό" Δημήτριο της πραγματικότητας, ο οποίος χωρίς να το έχει συνειδητοποιήσει, άλλοτε *επινοεί* τον εαυτό του ως συγγραφέα και άρα του "επιτρέπει" να γράψει διηγήματα και ποιήματα[7], άλλοτε αφήνει να φανεί το άλλο του πρόσωπο (το *αληθινό* υποστηρίζει ο αφηγητής) γράφοντας τα ημερολόγιά του· ο αφηγητής δεν κάνει, υποτίθεται, τίποτα περισσότερο από το να σημασιολογήσει τη διπλή αυτή φορά του ήρωά του, φέρνοντάς τον όμως "μέσα" σ' ένα μυθιστόρημα το οποίο οικοδομείται και μορφοποιείται με τα υλικά του παραπάνω εννοιολογικού ζεύγους *επινόηση-αλήθεια*.

Η αμιγώς ωστόσο λογοτεχνική πλευρά (ο *επινοημένος* Δημήτριος) δεν φαίνεται να κερδίζει το ενδιαφέρον του αφηγητή, αλλά εκείνη των ημερολογίων (το «αληθινό πρόσωπο του Δημητρίου»).

«Εδώ», σημειώνει ο αφηγητής για την «αλήθ[εια]» των ημερολογίων του θείου του, «κάθε λογοτεχνικό ντύμα απορρίπτεται και το γεγονός παρουσιάζεται ωμό και ανεπεξέργαστο, ο λόγος κοφτός, η ανάσα σπασμένη. Πολλές φορές επανέρχεται στα ήδη ειπωμένα, η πρωϊνή βεβαιότητα γίνεται νυχτερινή αμφιβολία, η χρήση των ερωτηματικών καταντά πληθωρική. Ανάμεσα στις γραμμές μισοτελειωμένοι στίχοι, προσχέδια μαθήματος, κατάλογοι αγοράς βιβλίων, σκέψεις και διαθέσεις της στιγμής αρθρωμένες με μίαν ανορθόδοξη στίξη, καθημερινοί διάλογοι ελλειπτικά μεταφερμένοι, γεμίζουν μικρές σελίδες από ατζέντες και πρόχειρα σημειωματάρια. Είχε τη συνήθεια να καταγράφει τα πιο σημαντικά και, κατά περίεργο τρόπο, άκρως συμβολικά όνειρά του. Είναι χαρακτηριστικό», υπογραμμίζει εν κατακλείδι ο αφηγητής, «ότι όλα τα μεγάλα γεγονότα της ζωής του συνοδεύονται από μια σειρά ενυπνίων, στις σκηνές των οποίων οι προσφιλείς νεκροί επανέρχονται χωρίς την καθοριστική τους ιδιότητα, ενώ τα εν ζωή ευρισκόμενα αγαπημένα πρόσωπα εμφανίζονται την στιγμή ακριβώς που περνούν από την εδώ κατάσταση στην επέκεινα» (ό.π., 19).

Τα όνειρα αυτά σε αντίθεση με την γνωστή από τη λογοτεχνική παράδοση, χρήση τους (ο αφηγητής της αφιερώνει μια φιλολογική σημείωση που ξεκινά από το Όμηρο και αφού διατρέξει το έργο του Shakespeare, τα «Βυζαντιν[ά]», κατά τη διατύπωσή του, «μυθιστορήματ[α]» [20], καταλήγει στον Ν. Καχτίτση), «δεν έρχονται σαν ομιχλώδη πετάσματα, πίσω από τα οποία ξετυλίγεται μια δράση ασήκωτη από την καθημερινή πραγματικότητα, ούτε σαν προμηνύματα μελλοντικών καταστάσεων», αλλά «[α]ντίθετα εμφανίζονται με όλη την καταστροφική τους ένταση και σκληρότητα και μάλιστα επανέρχονται πολλές φορές, και για πολλά χρόνια, μετά το πραγματικό γεγονός που τα προκάλεσε, ματώνοντας παλιές πληγές μέσα στην αγωνία της νύχτας» (21). Σχετικά ευδιάκριτος είναι εδώ ο τρόπος που οργανώνεται το πέρασμα από το λόγο του αφηγητή-ερευνητή σ'εκείνον των παρατιθέμενων ημερολογίων του Δημητρίου, με την ακαριαία σχεδόν συνύφανση των λέξεων «αγωνία» και «νύχτα», στο τέλος και στην αρχή επάλληλων παραγράφων, η οποία ρευστοποιεί τη διαφορά των χρονικών επιπέδων του αφηγητή-ερευνητή και του Δημητρίου, του λόγου ακριβέστερα του αφηγητή-ερευνητή και εκείνου του Δημητρίου: «Στην περίπτωση του Δημητρίου, τα όνειρα δεν έρχονται[...], ματώνοντας παλιές πληγές μέσα στη αγωνία της νύχτας. Αγωνία όλη νύχτα· ούτε

---

[7] Σημειώνει επ'αυτού ο αφηγητής: «Σαν διηγηματογράφος ο Δημήτριος αντλεί το υλικό του από ένα κόσμο που σχεδόν ταυτίζεται με κείνον του μεγάλου Σκιαθίτη[...]. Εκεί όμως που ξεπερνά τον Παπαδιαμάντη είναι ο χαμηλός τόνος, η ασύλληπτη γλωσσική ευλυγισία, η καυτή σάτιρα και το πικρό πολλές φορές χιούμορ. Στα πρώτα του ποιήματα, ομοιοκατάληκτα τετράστιχα τα περισσότερα, αφήνεται στη λατρεία της φύσης[...]», ό.π., 18.

ύπνος ούτε τίποτα. Μόνο ένα βύθος, κάτι σα νάρκη. Είμαι στο σπίτι καθισμένος στον καναπέ και κοντά μου βρίσκεται και εκείνη που προσπαθεί να μου γλυκάνει την λύπη. Γυρίζω το κεφάλι, δεν θέλω να την δω» (ό.π.).

Τα ημερολόγια αποδίδουν, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, τα κύματα μιας ακατάβλητης και αένναης *παροντικής* ενέργειας, με αιχμή του δόρατος, τα όνειρα, τα οποία ακριβώς έχουν κατακτήσει την *παροντικότητά* τους, αφού το περιεχόμενό τους, η «δράση» τους διεκδικεί και κερδίζει την «καθημερινή πραγματικότητα» που τα γέννησε και εξακολουθεί «μέσα στην αγωνία» της, κάθε, βάσει του προηγούμενου παραθέματος, «νύχτ[ας]», να τα ξαναγεννά (ό.π.)· η *παροντική* αυτή ενέργεια οδηγεί αναπόδραστα με ελλειπτικές τροχιές τον Δημήτριο στα συγγραφικά αποτελέσματα των ημερολογίων του, και μαζί της τον προνομιακό αναγνώστη τους στην αφηγηματική και συγγραφική πλέον εννόηση της σπουδαιότητάς τους (αυτό "δείχνει" η συνύφανση της «αγωνίας» με τη «νύχτα»).

Πρόκειται συνεπώς για διαφορετικής τάξεως μορφοποιήσεις (από τη μια η "οριστική", ας πούμε, λογοτεχνία, από την άλλη το "ασυντέλεστο", ή το εν προόδω ημερολόγιο) που "πιέζουν" τον αφηγητή να θέσει στην αρχή του μυθιστορήματος ένα (κρίσιμο) αφηγηματικό και φιλοσοφικο-αισθητικό ζήτημα, απευθυνόμενος ευθέως στον άλλο του "εαυτό", τον ερευνητή, και πλαγίως στον θείο του: «Προς το παρόν, το πρόβλημα που απασχολεί τον ερευνητή είναι το γιατί ο Δημήτριος καλλιεργούσε μια τέτοια πολυσχιδή προσωπικότητα, και τι ήταν εκείνο που τον έκανε ν' αναπτύσσει ξέχωρα, μα χρονικά παράλληλα, κάθε επιφάνεια του πρισματικού εαυτού του. Μήπως με αυτή του την πολυμέρεια αγωνιούσε με κυκλική κίνηση να εκπορθήσει μια θέση, σφίγγοντας μέρα με τη μέρα ένα κλοιό, ως τη στιγμή που πεσμένος αιμόφυρτος ένιωσε ότι αποτελεί το κέντρο του;» (19).

Σχολιάζοντας το συγκεκριμένο σημείο σε προγενέστερο δημοσίευμά μου[8] υποστήριξα ότι ο αφηγητής επιδιώκει πρώτον να "εξηγήσει" στον Δημήτριο ότι κατάλαβε σε ποιο σημείο εκείνος έφτασε ως συγγραφέας, και δεύτερον να "δείξει" με τη *Remington*, στον θείο του το δυνητικό αποτέλεσμα μιας κατάκτησης που ο τελευταίος δεν κατάφερε παρά να της ανοίξει το δρόμο.

Αν ο Δημήτριος σύμφωνα με την αντίληψη του ανηψιού του, έφτασε σταδιακά, στο τέλος της ζωής του, να «νιώσει» (*Remington*, 19) ότι *ως συγγραφέας δεν μπορεί να είναι ένας αλλά πολλοί*, ότι δηλαδή οφείλει να συνδυάζει διαφορετικούς (ειδολογικούς) τρόπους αντίληψης των πραγμάτων, η «θέση» εκείνη, η λογοτεχνία, που ο Δημήτριος προσπαθούσε πιεστικά (ο «κλοιός») να «εκπορθήσει» (ό.π.), ήταν, διευκρινίζω εδώ, ο ίδιος ο Δημήτριος, θεωρημένος (από τον αφηγητή και δι'αυτού από τον αναγνώστη) ως ακατάπαυστη ροή παροντικής ενέργειας, ως «δίνη[...] γεγονότων» (36)· η πολύμορφη *κειμενικότητα* και *ειδολογικότητα* αυτής της ενέργειας μπορεί να αποδοθεί, κατεξοχήν στα ημερολόγια, εννοημένα από τον αφηγητή μέσα από το πρίσμα μιας υπερ-ειδολογικής απόβλεψης, μέσα από το πρίσμα, θα διευκρίνιζα, του υπερ-ειδολογικού τύπου λόγου, που ονομάζουμε *αυτοβιογραφικό* (το ζήτημα της *αυτοβιογραφίας*, αν δηλαδή είναι είδος ή υπερβαίνει τις ιστορικά προσδιορισμένες ειδολογικές συμβάσεις, είναι ασφαλώς

---

[8] Βλ.: Δημ. Αγγελάτος, «Ο «ατέρμων κοχλίας» και η ποιητική του μυθιστορήματος», *Αυγή* (17/9/2005)[=Αφιέρωμα για τον Γ. Πάνου]· για τη *Remington*, βλ. ακόμα στο ίδιο αφιέρωμα: Γιάν. Δάλλας, «Επαναξίωση ενός έργου» και Δημ. Δημηρούλης, «Η γραφομηχανή ως όπλο».

μεγάλο[9]· αρκεί κανείς να σκεφτεί σε πόσα "αναγνωρίσιμα" λογοτεχνικά είδη προστίθεται ο εξειδικευτικός προσδιορισμός «αυτοβιογραφικό»).

4. Ο Δημήτριος, χωρίς να το έχει καταλάβει (αυτό του "λέει" ο ανιψιός του), αγωνιζόταν ως συγγραφέας, να «εκπορθήσει» την ίδια του τη ζωή, να μορφοποιήσει/αναπαραστήσει την πολυσχιδή παροντικότητα της ζωής του, γι'αυτό «αναπτύσσει ξέχωρα, μα χρονικά παράλληλα, κάθε επιφάνεια του πρισματικού εαυτού του» (*Remington*, 19)· ο Δημήτριος δηλαδή στο εγχείρημά του αυτό να "γράψει" τη ζωή του, δεν υιοθέτησε μια στρατηγική διαίρεσης των επιφανειών του «πρισματικού εαυτού» του, σε εύτακτα και διακριτά μεγέθη, αλλά μια στρατηγική *συμπίεσής* τους, ώστε η παραλληλία τους ενοφθαλμισμένη σε κάθε ξεχωριστή μονάδα χρόνου, μεγάλη ή μικρή, να ασφυκτιά λιγότερο ή περισσότερο αντίστοιχα. Αυτή η στρατηγική *συμπίεσης* είναι ορατή κατά κύριο λόγο στα ημερολόγια, όμως ακριβέστερο μάλλον θα ήταν να ειπωθεί ότι η λογική του συγγραφικού αγώνα του Δημητρίου παραδειγματοποιείται στον αυτοβιογραφικό τύπο λόγου των ημερολογίων.

Η εικόνα του βαθιά εννοημένου από τον αφηγητή, αγώνα του Δημητρίου, περνά μέσα από το πρίσμα της εγελιανής *Αισθητικής* σχετικά με το καλλιτεχνικό εγχείρημα για μορφοποίηση (*σωματοποίηση* ήταν ο σχετικός όρος που χρησιμοποιούσε σε ανάλογα συμφραζόμενα ο Σολωμός στους «Στοχασμούς» για τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*)[10] της διαλεκτικά θεωρημένης *Ολότητας*[11].

Το επιδιωκόμενο ωστόσο στην αντίληψη πάντα του αφηγητή, δεν είναι η λογοτεχνική/αφηγηματική απόδοση του εξισσοροπητικού αναπτύγματος των *Στιγμών* («Moment»)[12], εκείνων δηλαδή των «σημείων» ή «στοιχείων», βάσει των οποίων και συγκεκριμενοποιείται η διαλεκτική κίνηση της *Ιδέας*[13], αλλά εγκαταλείποντας τη λογική του αθροιστικού αφηγηματικού αποτελέσματος της «ανάπτυ[ξης]» των «επιφανει[ών] του πρισματικού εαυτού» του Δημητρίου (*Remington*, 19), να απαλλάξει την *Στιγμή* από τη διαλεκτική της ολοποιητική απόβλεψη· να την απαλλάξει αποσυμπιέζοντάς την, ώστε να "κρατήσει" από τις ταυτόχρονες πολυειδείς αντιθέσεις των όψεων του αισθητού κόσμου ό,τι πλέον εκείνος θα μπορεί να θεωρεί ως αναπαραστάσιμη, λογοτεχνικά/αφηγηματικά μιλώντας παροντικότητα.

---

[9] Για το ζήτημα των ορίων μεταξύ του ιστορικά προσδιορισμένου *είδους* και του *τρόπου*, θεωρημένου μέσα από το πρίσμα υπερ-ειδολογικών παραμέτρων διατοπικής και διαχρονικής ισχύος, βλ.: Δημ. Αγγελάτος, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Λιβάνης, 1997, 127-156.

[10] Βλ.: «Η ασώματη ψυχή του ποιήματος που φεύγει από τον Θεό, και αφού κάμει τον κύκλο σωματοποιημένη (corporizzata στο πρωτότυπο) στα όργανα του τόπου, του χρόνου, της εθνικότητας, της γλώσσας, με διάφορες σκέψεις, αισθήματα, εντυπώσεις κτλ., να φτιάνει ένα μικρό σύμπαν σωματικό κατάλληλο να την εκδηλώσει κατά το δυνατόν (un piccolo universo corporeo atto a manifestarla)· και πάλι φεύγει από όλα αυτά <και> επιστρέφει στον Θεό», Διον. Σολωμού *Στοχασμοί*, (επιμέλ. ιταλ. κειμ.: M. Peri, προλεγ.-μετφρ.: Στυλ. Αλεξίου, φιλοσοφ. σχολ.: Κ. Ανδρουλιδάκης), Αθήνα, Στιγμή, 1999, 35.

[11] Βλ.: G. W. F. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική* (1835), (μετφρ.-εισαγ.-σχόλ.: Γιώργ. Βελουδής· επίμετρο: Κοσμ. Ψυχοπαίδης), Αθήνα, Πόλις, 2000.

[12] Βλ.: ό.π., 229. Για τον όρο *Στιγμή* με άξονα αναφοράς το σολωμικό έργο, βλ. επιπλέον τις επισημάνσεις του Γιώργ. Βελουδή: *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Αθήνα, Γνώση, 1989, 215, και του Κώστ. Ανδρουλιδάκη:Διον. Σολωμού *Στοχασμοί*, 76.

[13] G. W. F. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, 191-196.

Τη συμπίεση/αποσυμπίεση ως αφηγηματική και κατ'επέκταση λογοτεχνική (και καλλιτεχνική) στρατηγική, αποτέλεσμα μιας διευρυμένης, δι-υποκειμενικής συγγραφικής συνείδησης[14], υποστηρίζει και εκφράζει στην πράξη με την *Remington*, ο ανιψιός του Δημητρίου, γι'αυτό και επανεργοποιεί τον τύπο του συγγραφικού αγώνα του θείου του, παραδειγματοποιημένου στον τύπο λόγου των ημερολογίων εκείνου, στην προοπτική όμως του δικού του, νέου πολυφασμένου μυθιστορήματος.

Ο αφηγητής της *Remington* θα εργαστεί λοιπόν κατ'αρχήν (το υπογραμμίζω αυτό) στην κατεύθυνση της συμπίεσης των αφηγηματικών όγκων, έχοντας εδραιώσει την φιλοσοφικο-αισθητική αντίληψή του για τον παραδειγματικό χαρακτήρα του χρόνου (κάθετες τομές και εμβάθυνση στην ακαριαία ταυτοχρονία των όψεων του παρόντος), ως ικανή συνθήκη εννόησης και απόδοσης/αναπαράστασης της παροντικότητας. Η παραθεματική πρακτική που διέπει το μυθιστόρημα, το γεγονός δηλαδή ότι έχουμε να κάνουμε μ' ένα μυθιστόρημα-κέντρωνα, όπως ανέφερα στην αρχή, είναι απόρροια της στρατηγικής της συμπίεσης· τα παραθέματα αποτελούν συνεπώς όγκους που συμπιέζουν ακαριαία μια ξεχωριστή μονάδα χρόνου και μαζί την πολυπρισματική παροντικότητα της.

Μέχρις εδώ παρακολουθούμε την "κληροδοτημένη" από τον Δημήτριο στον ανηψιό του, στρατηγική της συμπίεσης. Αυτή ωστόσο δεν είναι παρά το πρώτο στάδιο, ο πρώτος, ας πούμε, "χρόνος", άρθρωσης της *Remington*. Χρειάζεται να περάσουμε στο δεύτερο "χρόνο".

5. Τα παραθέματα της *Remington*, οι κάθετες, ας πούμε, χρονικές τομές, αποδίδουν τον αγώνα του αφηγητή-ανιψιού του Δημητρίου, που έχει επίγνωση ότι «χαμένος μέσα στο χρόνο», μηδενισμένος «μπρος στην οριζόντια απεραντοσύνη», περιπλανάται «μέσα στα γεγονότα» σύμφωνα με «μια τροχιά κυκλική, πάντα την ίδια», χωρίς να μπορεί να πλησιάσει «το κέντρο» (*Remington*, 36)· αν η κατάκτηση του «κέντρου» (ή λίγο πιο τολμηρά της *Ολότητας*) είναι μια υπόθεση χαμένη για την τέχνη και ειδικώς εδώ για το μυθιστόρημα, το εγχείρημα του αφηγητή φαίνεται να εξειδικεύεται και να αφορά στην απόδοση ενός πλέγματος σχέσεων και προσώπων, που «καθώς περνούν αφήν[ουν] εκπληκτικά έντονες χρωματικές εντυπώσεις από λεπτομέρειες, ενώ το όλο σχήμα, η ουσία, παραμένει κλειστή και απροσπέλαστη» (ό.π.).

Η απόδοση των κάθετων αυτών «εκπληκτικά έντον[ων]» λόγω του προβεβλημένου όγκου τους (τα παραθέματα), «χρωματικ[ών] εντυπώσε[ων] από λεπτομέρειες», των ακαριαίων δηλαδή κάθετων τομών στην *παροντικότητα*, αποτελεί επιλογή δικαιολογημένη (για τον αφηγητή που έχει εγκαταλείψει τον ευθύγραμμο δρόμο της ιστορίας), γιατί μόνον από τη συγκεκριμένη αφετηρία της συμπίεσης μπορεί να επιτευχθεί, στο δεύτερο "χρόνο" δράσης της στρατηγικής που οδηγεί στην αποσυμπίεση, ό,τι δηλαδή συνιστά το κεντρικό ζητούμενο του μυθιστορήματος του Πάνου, θεματοποιημένο στο τέλος, στον «Επίλογο»: η απόδοση της «εκτυφλωτικ[ής] έκρηξ[ης]» (216) εικόνων, που διασκορπίζουν την ενική συγγραφική συνείδηση, διασκορπίζουν δηλαδή τους αφηγηματικούς (βλ. παραθεματικούς) όγκους των *Στιγμών*, για να αφήσουν να διαφανεί "μέσα" στο

[14] Βλ.: Δημ. Αγγελάτος, «Ο «ατέρμων κοχλίας» και η ποιητική του μυθιστορήματος».

μυθιστόρημα ό,τι από την παροντικότητα είναι εφικτό να αρθρωθεί, να αναπαρασταθεί[15].

«Η συνέπεια», υπογραμμίζει ο αφηγητής, «απέναντι στο υλικό και ο σεβασμός της περιρρέουσας πραγματικότητας, η προσήλωση δηλαδή στην εσωτερική και εξωτερική αλληλουχία των γεγονότων, αποτέλεσαν τους δύο πόλους ανάμεσα στους οποίους προσπάθησα να τεντώσω τα νήματα της ιστορίας, έχοντας πάντα κατά νου τα όρια της αντοχής τους. Το περίτεχνο κέντημα της δαντέλας γύρω στα τεντωμένα αυτά νήματα ίσως κάποιες φορές να μας έβγαλε από το δρόμο, να ξεστράτισε την ιστορία. Αλλά τί είναι δρόμος, τί είναι ιστορία; Από παλιά με απασχολούσε η τελική γενίκευση, η συμπίεση που θα οδηγούσε στην εκτυφλωτική έκρηξη, όπου τα γνωστά πρόσωπα, πεσμένα πια από τα βάθρα της διογκωμένης υποκειμενικότητας, θα έπαιρναν την ανάλογη θέση τους, θα χάνονταν δηλαδή μέσα στο πλήθος» (*Remington*, 216).

Το ζήτημα είναι βέβαια αν όντως διακρίνουμε στη *Remington* το αποτέλεσμα της δράσης συμπίεσης και αποσυμπίεσης, την «εκτυφλωτική έκρηξη» που μπορεί να κάνει τα «πρόσωπα» και την *παροντικότητά* τους αναπαραστάσιμα. Γι'αυτό πρέπει να ξεκινήσουμε (πάλι) απο την αρχή· εννοώ να ξαναδιαβάσουμε και να ξαναδιαβάσουμε (ο «ατέρμων κοχλίας», ό.π., 218) τη σύνθεση αυτού του αποσυμπιεσμένου μυθιστορήματος και να δούμε το επίτευγμα της αφηγηματικής απόδοσης/αναπαράστασης των «εκτυφλωτικ[ών]» λάμψεων από το στρόβιλο των *στιγμών της αέννανης παροντικότητας*· την πλάγια σύσταση προς αυτή την κατεύθυνση θα διατυπώσει ο Πάνου με αφορμή την «περιήγησή» του στην Τρίπολη (ειδικότερα στο καταληκτήριο σημείο της, επιγραφόμενο «Χωροχρονική Αποτύπωση») και άξονα αναφοράς τα φωτογραφικά «ενσταντανέ»: «Συναισθηματική επιστροφή σημαίνει ενσάρκωση στο ρευστό παρόν ενός άλλου χρόνου, παρελθόντος ή μέλλοντος, αδιάφορο. Η παλιά εμφάνιση στα νύχια του φωτογράφου, στοιχείο διαχρονικό αναμφισβήτητο, όπως η πραγματικότητα ή κάποια αποτύπωσή της τέλος πάντων που βγαίνει μέσα από τις λεκάνες του. Ναι, έχω κάτι παλιές φωτογραφίες. Μην τού 'χεις εμπιστοσύνη, γέρασε και τά 'χει χαμένα, μπέρδεψε τα φιλμ, δεν είναι φωτογραφίες της Τρίπολης αυτές. Θυμήθηκα τότε κάτι μισόλογα και φήμες ότι ανακατώνει δήθεν αλλιώτικα υγρά και φάρμακα, ότι από κάθε παραγγελία κρατάει μυστικά ένα αντίγραφο, που ποτέ δεν μοιάζει μ' αυτό που δίνει στον πελάτη, ότι προσθέτει αόρατους τρίτους σε γαμήλιες πόζες. Στο τέλος, για πρώτη φορά ίσως στη ζωή του, υπήρξε ρηξικέλευθος: Λόγια, λόγια, λόγια των ανταγωνιστών μου. Η πόλις, στην οποία αναφέρεστε, ούτε υπήρξε ούτε θα υπάρξει ποτέ. Αντ' αυτής σας προσφέρω μερικά ενσταντανέ, που σύμφωνα με το νόμο των πιθανοτήτων αποτελούν τη μόνη υπαρκτή πραγματικότητα»[16].

---

[15] Βλ. σχετικά: Θ. Σκάσσης, «Μεγενθύσεις εκ του μη όντος, σμικρύνσεις εκ του αχανούς»: *25 χρόνια μετά*, 35-55· ειδικότερα, την επισήμανσή του: «Νομίζω, λοιπόν, ότι ο Γιάννης Πάνου δούλεψε εξαρχής την περι-γραφή των μυθιστορηματικών προσώπων του με τέτοιο τρόπο, ώστε να τα ρίξει «από τα βάθρα της διογκωμένης υποκειμενικότητας», χωρίς να αναγκαστεί να καταφύγει στην «τελική γενίκευση», ανοίγοντας έτσι ένα νέο δρόμο στην ελληνική αφηγηματική τέχνη, όπου κυρίαρχο ρόλο δεν έχει μόνο η φιλοσοφία της ζωής, αλλά η φιλοσοφία της Ιστορίας», ό.π., 52.

[16] Βλ.: «"Η Τρίπολις, πόλις, η απερίγραπτος". Μια περιήγηση με το συγγραφέα Γιάννη Πάνου» [στήλη: «Περίπατοι στις Πολιτείες»], περιοδ. *Το Τέταρτο* 20 (1986) 60-62· το παράθεμα: 62.

6. Ήταν αρκετή ώρα πίσω μου αμίλητος και με παρακολουθούσε, όπως συνηθίζει· άργησα να τον αντιληφθώ και όταν γύρισα το κεφάλι μου, εκείνος ατάραχος με ρώτησε «Για πες μου μπαμπά, το βιβλίο αυτό με την ωραία κοπέλα – βασίλισσα είναι;- που της χτενίζουν τα μαλλιά και εκείνη τα βλέπει στον καθρέφτη, το έγραψε ο κύριος με τα μεγάλα άσπρα γένια που είναι στη φωτογραφία;». Του απάντησα πως ναι εκείνος το έγραψε, έκλεισα τον υπολογιστή και βγήκαμε μαζί έξω. Δεν άκουσα τι ακριβώς είπε στην αδελφή του, αλλά σχεδόν αμέσως μετά μου ανακοίνωσαν ότι αποφάσισαν να ζωγραφίσουν και να χρωματίσουν το εξώφυλλο του βιβλίου, και να το πάνε στο σχολείο τους. Ο Χρήστος είπε ότι θα το πήγαινε στην τάξη του γιατί αυτός είχε την ιδέα και η Κατερίνα μου ζήτησε να τελειώσω γρήγορα, αν μπορώ, και να της εξηγήσω τι γράφω γι' αυτό το βιβλίο, γιατί εκείνη, τόνισε, είναι πιο μεγάλη, πηγαίνει εξάλλου στην Πέμπτη Δημοτικού, και θέλει να ξέρει.

Μετά από τρεις ημέρες δεν είχα ασφαλώς τελειώσει ό,τι έγραφα για το βιβλίο του «κυρίου με τα μεγάλα άσπρα γένια». Πριν φύγω πολύ νωρίς το πρωί, σκυμμένο από πάνω τους να τα δω για λίγο, ενώ κοιμόνταν ήσυχα, με πήρε είδηση ο Χρήστος· ανασηκώθηκε κάπως και σχεδόν μέσα στον ύπνο του μαζί με το ζεστό φιλί που είχε για μένα, ψιθύρισε «Μπαμπά μην πάρεις μαζί σου το βιβλίο, δεν έχουμε τελειώσει ακόμα με τα χρώματα».

Πέρασαν τρεις ημέρες και η ζωγραφιά του εξωφύλλου της δεύτερης έκδοσης της *Remington* είχε αναρτηθεί σε περίοπτη θέση στην αίθουσα της Δευτέρας Δημοτικού· με την αδημονούσα Κατερίνα τα είπαμε λίγο αργότερα (της μετέφερα και τα χαιρετίσματα της Ρούλας).