

Δημήτρης Ἀγγελάτος

Ο ΦΟΡΟΣ ΣΤΗ ΖΑΚΥΝΘΟ: Η ΔΙΑΣΑΛΕΥΣΗ ΤΟΥ «ΚΕΝΤΡΟΥ» ΚΑΙ ΤΩΝ ΧΩΡΙΚΩΝ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΕΩΝ

Θά πρέπει ίσως νά τονισθεῖ ἀπό τήν ἀρχή αὐτῆς τῆς ἀνακοίνωσης ὅτι δέν ἐξετάζεται ἐδῶ ἡ σχέση λογοτεχνίας-πόλης τοῦ τύπου: λογοτεχνία τῆς πόλης-πόλεις τῆς λογοτεχνίας.¹ δέν θά μᾶς ἀπασχολήσει τὸ πῶς ἀποτυπώνεται, ἐκφράζεται, ἢ καὶ διαθλάται κάποια πραγματική (ιστορικά συγκεκριμένη) πόλη στὴ λογοτεχνία συγκεκριμένης ἐπίσης ἐποχῆς, οὔτε —ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά— ποιά εἶναι ἡ σχέση αὐτῆς τῆς δεύτερης πλασματικῆς πόλης μὲ τὴν πρώτη, κατὰ τὴ μία ἢ τὴν ἄλλη ἐρμηνευτικὴ ἐκδοχή.

Θά ἐπιχειρήσουμε νά ἐπισημάνουμε τὸ δίκτυο ποῦ συνδέει τὴ (ρητορικὴ) στρωματογραφία τῆς λογοτεχνίας (τὸ βασικὸ σημεῖο ἀναφορᾶς μας) μὲ τὰ εὐρύτερα πολιτισμικά συμπραζόμενα μῖας συγκεκριμένης περιόδου. Ἔτσι, τὸ ἐνδιαφέρον μας συγκλίνει σὲ ὅσα τελοῦνται ἐντὸς τοῦ Φόρου, ποῦ ἐννοεῖται ὡς μία ἀρχιτεκτονικὴ-πολεοδομικὴ (χωρική δηλαδή) ἐνότητα· στὸ πολιτισμικὸ πλαίσιο ποῦ ὀρίζει ὁ Φόρος ἐγγράφεται καὶ ἡ λογοτεχνία σὲ διαλογικὴ προοπτική. Αὐτὴ ἡ ἀντιστοιχία, ὅπως ἄλλωστε θά φανεῖ καὶ παρακάτω, εἶναι συμβολικῆς-αἰσθητικῆς ὑφῆς.

Τὸ σημεῖο ἐκκίνησης εἶναι ἡ σατιρικὴ ποίηση τοῦ φθίνοντος 18ου καὶ τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 19ου αἰώνα, ποῦ θά ἐξειδικεύσουμε στὴν περίπτωση τοῦ Ν. Κουτούζη, καὶ οἱ «συμβολικὲς ἀπηχήσεις» τῆς (ρητορικῆς) ὑπόστασης τῶν κειμένων του· λέγοντας βέβαια «συμβολικὲς ἀπηχήσεις» ἐννοοῦμε τίς σχέσεις σημαίνοντος-σημαινόμενου στὸ ἐπίπεδο τῆς συνδήλωσης, ποῦ χαρακτηρίζουν τὰ λογοτεχνικά κείμενα γενικότερα.

Τὸ θεωρητικὸ ὑπόβαθρο τῆς προσέγγισής μας συγκροτοῦν οἱ ἀπόψεις τοῦ Μ. Bakhtine γιὰ τὴ βασικὴ ἀρχὴ τοῦ διαλόγου,² ἢ ὅποια ἀφορᾶ πῶς συγκεκριμένα στὴ διαπλοκὴ τοῦ ἀτομικοῦ μὲ τὸ κοινωνικό, τῆς «μορφῆς» μὲ τὸ «περιεχόμενο», τῆς ἀρθρωμένης δηλαδή μορφῆς τοῦ λογοτεχνικοῦ κειμένου μὲ τὸ εὖρος καὶ τὴν πολλαπλό-

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

τητα τῆς κάθε φορά ἐννοίας τῆς. Αὐτὴ ἡ διαδικασία, ποῦ θά ἐπέτρεπε τὸ συνεχὲς πέρασμα, τὸ «διαρκὲς ταξίδι» (ὅπως θά ἔλεγε ὁ ὑφολόγος ποῦ ἀκούει στὸ ὄνομα Leo Spitzer) ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ κειμένου στὴν εὐρύτερη αἰδεολογική, ὅπως σημειώνει ὁ Μ. Bakhtine, ἐννοιά του, δέν ἀφορᾶ στὴν παρουσία ἐνὸς πομποῦ καὶ ἐνὸς ἀποδέκτη τοῦ μηνύματος ἀλλὰ στὴν παρουσία δύο ἢ καὶ περισσοτέρων κοινωνικῶν συνόλων: αὐτὰ ἐκφράζουν τὴ φωνὴ τοῦ πομποῦ καὶ τὸν ὀρίζοντα τοῦ ἀποδέκτη, τὸ συνδυασμὸ, μ' ἄλλα λόγια, «διατύπωσης» («ένοιονέ») καὶ «έκφορᾶς» («ένοιονciation»).

Ὁ χώρος καὶ ὁ χρόνος τῆς ἐπικοινωνίας δέν ἀποτελοῦν κατὰ συνέπεια παρὰ ἓναν ἱστορικὸ χρόνο καὶ ἓναν κοινωνικὸν χώρο· τὸ διανθρώπινο, ἢ ἐπικοινωνία, πραγματώνεται μὲ τὴν κάθε φορά ἐξωριστὴ (= ἰδιαίτερη) «διατύπωση» («ένοιονέ») σ' ἓνα ἰδιαίτερο περιβάλλον («ένοιονciation»):

«Μπορεῖ κανεὶς νά παραβάλλει κάθε στοιχεῖο τοῦ ἔργου μ' ἓνα τενωμένο νῆμα μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων. Τὸ ἔργο ἐν τέλει συγκροτεῖται ἀπὸ τὸ σύνολο αὐτῶν τῶν νημάτων· δημιουργεῖται ἔτσι μὴ κοινωνικὴ διάσχεση, περίπλοκη καὶ διαφοροποιημένη σὲ κάθε περίπτωση, μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων ποῦ εἶναι σ' ἐπαφὴ μ' αὐτὸ τὸ σύνολο».³

Τὸ σημασιολογικὸ λοιπὸν εὖρος τοῦ κειμενικοῦ κώδικα, στὰ πλαίσια αὐτῆς τῆς κοινωνικῆς διαπλοκῆς, ἢ «συμβολικὴ ἀπήχηση» του, ἀναδεικνύει τίς «συμβολικὲς» συνδηλώσεις τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ κώδικα τοῦ Φόρου.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, βέβαια, χρειάζονται ἀρκετὲς ἐπιφυλάξεις ὡς πρὸς τὸν ἀρχιτεκτονικὸ κώδικα, δεδομένου ὅτι δέν ὑπάρχει κάποιος εὐδιάκριτος καὶ ὁμοιογενὲς καταδηλωτικὸς κώδικας· ἡ σήμανση τῆς λειτουργίας τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων πραγματοποιεῖται σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, εἶναι μ' ἄλλα λόγια ἑτερογενὲς. Στὸ ἐπίπεδο δὲ τῆς συνδήλωσης παρατηρεῖται τὸ ἴδιο· ἄλλοτε ἔχουμε τὸ σχῆμα: σημαίνουσα μορφή-σημαινόμενη λειτουργία καὶ ἄλλοτε τὴ λειτουργία τῆς μορφῆς ὡς ἀναλογικὸ εἰκονικὸ σημεῖο, κλπ.⁴

Ἡ σημειωτικὴ θεώρηση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἀντιμετωπίζει ἐπιπλέον τὴ ἴδυσκολία τοῦ τρόπου κατάρτησης τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ συνόλου (συντάγματος) σὲ ἐλάχιστες μονάδες: ἄλλες διακρίσεις γίνονται ὡς πρὸς τὴν κατασκευαστικὴ πλευρὰ ἐνὸς ἔργου καὶ ἄλλες ὡς πρὸς τὴ λειτουργικὴ· στὴν τελευταία διακρίνει κανεὶς ἀνάμεσα σὲ κελύφη καὶ ἐσωτερικοὺς χώρους, σὲ χώρους στάσης καὶ χώρους διασύνδεσης, κλπ.⁵ Τίς διακρίσεις αὐτὲς θά ἐπικαλεστοῦμε παρακάτω.

Οἱ ἑτερογενεῖς καὶ μὲ ποικίλη ἐμβέλεια κώδικες ποῦ προβάλλον-

ται στο αρχιτεκτονικό έργο συναντώνται σε δύο σημειωτικά αλληλένδετες περιοχές: στο ύλικό υπόβαθρο των σημειωνόντων και στη συνδήλωση ενός «κόσμου»,⁶ έννοια στην οποία επίσης θα επανέλθουμε.

Εδώ όμως χρειάζεται και μιὰ μικρή παρένθεση για όρισμένες —θα αναφέρουμε τρεις— βασικές προϋποθέσεις για τον τύπο προσέγγισης που επιχειρούμε: είναι απαραίτητη ή ευρύτερη εξοικείωση του έρευνητή με τον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, τὰ ιστορικά-κοινωνικά κλπ. πλαίσια στα Έπτάνησα από τη Βενετοκρατία μέχρι και τον 19ο αιώνα, ή γνώση των πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων στους ποικίλους τομείς δραστηριότητας,⁷ ή γνώση ειδικότερα της λογοτεχνικής παραγωγής.

*Ας προσέξουμε καταρχήν τη χαρτογράφηση του «άνοικτου» και ευπροσέγγιστου χώρου του Φόρου, δηλαδή τον Πλατύφορο (την Πλατεία του Αγίου Μάρκου), τον Στενόφορο (το πρώτο τμήμα της Πλατείας Ρούγας, που έφτανε μέχρι το Γιοφύρι) και την πλατεία-πλατάωμα της Φανερωμένης. *Ο Δ. Ζήβας σημειώνει σχετικά με τη διάρθρωση των δύο κύριων αυτών τριγωνικών πλατειών (Αγίου Μάρκου και Φανερωμένης):

«Οι παρείες του κύριου δρόμου που οδηγεί σ' αυτές, αποκλίνοντας όλο και περισσότερο, σχηματίζουν ένα ίσοσκελές περίπου τρίγωνο· ή βάση του τριγώνου, απέναντι από την είσοδο της πλατείας, κλείνεται από μιὰ πλευρά ενός οικοδομικού τετραγώνου, που αφήνει διεξόδους και στις δύο άκρες του. Έτσι μπορεί κανείς να μπει στην πλατεία, ή να φύγει απ' αυτήν, από τρία σημεία, ένα κύριο και δύο δευτερεύοντα. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στη μιὰ πλευρά της πλατείας και, ειδικότερα, σε μιὰ από τις πλευρές του ίσοσκελου τριγώνου, έτσι ώστε να αποκαλύπτεται στον εισερχόμενο στην πλατεία σιγά σιγά, χωρίς να μπορεί να τη δει μεμιάς κατά μέτωπο [...]. *Ο θεατής έχει την εντύπωση πώς βρίσκεται σχεδόν μπροστά σ' ένα σκηνικό, αλλά ένα σκηνικό με πραγματικές διαστάσεις, με άληθινή προοπτική και παρόδους [...]. *Η αρχιτεκτονική σύνθεση γίνεται ένα σκηνικό μοναδικό, που μπορεί να ζήσει έξω από το φως της ημέρας ή στο νυκτερινό ήμισφως, γιατί έχει πραγματική και αίσθητη ύλική υπόσταση και κλίμακα [...].»⁸

Αυτός ο χώρος όρίζει τόσο τη σύγκλιση των ανθρώπων, τὸ σημείο όπου καταλήγουν οι δρόμοι-είσοδοι (ορίζοντιος άξονας), όσο και τις φυγές, ενώ ο κάθετος άξονας όρίζεται από τὰ καμπαναριά των εκκλησιών, προεκτεινόμενος στο άπειρο· χώρος άνοικτός και

κλειστός, απ' όλες τις μεριές, «μεικτός» χώρος ως πρὸς τὴ λειτουργική του άρθρωση.

*Η ζωή του Φόρου και ή δυναμικότητα των δρωμένων του (ὁ κόσμος έρχεται σε έπαφή, συνδιαλέγεται και «συναλλάσσεται») αντιπαρατίθενται εύθως έξαρχής στην έπιτήδευση και τὴν έπισημότητα που επενδύεται στις εκδηλώσεις των άνωτερων τάξεων (σχηματοποιούμε: τέλος Βενετοκρατίας, δξύτατες κοινωνικές αντίθεσεις και βιαιες καταστολές όποιαδήποτε μορφών άμφισβήτησης του έπιβεβλημένου status —τέλος 18ου αιώνα).

*Ο Φόρος άποτελεί τὸ σημείο σύγκλισης για καθετι μη «έπισημο», έχει τὸ προνόμιο να άποδυναμώνει και να εκδιώκει τις άξίες ενός κόσμου με «τάξη» και όρισμένη ιδεολογία: ή λαϊκή (καθημερινή) γιορτή και τὸ άνατρεπτικό για κάθε είδους σοβαροφάνεια γέλιο είναι οι άξονες που όρίζουν τὰ δρώμενά του. Να θυμηθούμε εδώ τὴ λειτουργική αντίστιξη: κέλυφος-έσωτερικός χώρος.

*Ο λόγος αυτών των δρωμένων, ὁ λόγος του Φόρου δηλαδή, «καταβιβάζει» ως πρὸς τὴ γεωγραφία του ανθρώπινου σώματος, τι ή υποκρισία «αναβιβάζει». *Ο Φόρος επανατοποθετεί στην άληθινή έδρα τους έπιλογές και στάσεις που προβάλλονται ως άρετές, εκπορευόμενες από «ύψηλές» άξιολογικές κλίμακες και εκτιμήσεις, άπρόσβλητες από τὴν κοινή, «διαπεραστική» όμως ματιά. *Ο Φόρος πρόσφερε μιὰν άλλη διάσταση, πιὸ ύλιστική, πιὸ κοντὰ στον άνθρωπο, μιὰν άπελευθέρωση από τον συμπαγή πρακτικό βίο, που δινόταν με τόνους οικείους, χαριέστατους και άπαλλαγμένους από τούς παντοειδείς φόβους που άλωναν τὴν κοινωνική ζωή.

*Η έκρηξη του γέλιου, λοιπόν, στην καθαρτική του διάσταση, και ή λαϊκή γιορτή δημιουργοῦν τὴν πέραν ιεραρχήσεων άτμόσφαιρα άνοχής και οικειότητας μεταξύ των ανθρώπων στο χώρο αυτό της διασύνδεσης, συντείνοντας έτσι στην αίσθηση της κοινότητας, καθώς τὰ βλέμματα προσανατολίζονται πέραν αυτού του σκηνικού με τις πραγματικές διαστάσεις, όπως σημασιολογεί τὸ αρχιτεκτονικό-πολεοδομικό πλαίσιο του Φόρου ὁ Δ. Ζήβας.⁹

*Η συνδηλωτική-συμβολική προέκταση αυτού του «τελετουργικού» χώρου, στη βάση του ορίζοντιου και κάθετου άξονά του, άφορᾷ σ' έναν άλλο «κόσμο» (έλευθεριότητα-οικειότητα-κοινότητα, τὰ κατηγορηματά του), που πάλλει από ζωή.

Στὰ δρια αυτής της πρόσκλησης, αυτής της όριακής ούτοπίας, της διαλογικής προοπτικής, συντονίζονται οι «αίσχρολογίες» του ζακυνθινού ιερωμένου· ἄς επιχειρήσουμε τὴν «τελετουργική» σύνδεση.

Ἡ ἰδιόζουσα ἀμεσότητα τῶν σατιρικῶν συνθέσεων¹⁰ τοῦ Κουτούζη θεωρήθηκε ἀπὸ πολλοὺς ὡς βιαιότητα, ἐπιθετικότητα πέραν τοῦ ἀναμενομένου, βωμολοχία χωρὶς προηγούμενο, ἀπόψεις ποὺ στηρίχθηκαν καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ στηρίζονται κατὰ μεγάλο ποσοστὸ στὸ «σκανδαλιστικὸ» λεξιλόγιό καὶ στὴ θεματικὴ τῶν ποιημάτων.

Τὸ ἐνδιαφέρον μας ἐδῶ στρέφεται στὸ ρητορικὸ σχῆμα τῆς παράθεσης/ἀπαρίθμησης (συντακτικὸ ἐπίπεδο) καὶ στὴ λειτουργία τῆς συνεκδοχῆς στὸ σημασιολογικὸ ἐπίπεδο· πρόκειται γιὰ συνεκδοχὲς ποὺ ἐξειδικεύουν τὸ σημασιολογικὸ εὔρος τῶν ἐμπλεκόμενων συντακτικῶν ὄρων (κατὰ τὸ σχῆμα: Γενικὸ — Εἰδικὸ/Ὅλο — Μέρος/Πολλὰ — Ἐνα, κ.τ.τ.) βάσει τῆς διαδικασίας τῆς προσθήκης νέων σημασιῶν σ' αὐτοὺς.

Οἱ συνεκδοχῆς αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι εὐκολότερα «ἀντιληπτές» (σὲ ἀντίθεση μὲ τίς συνεκδοχῆς κατὰ τὴν ἀντίθετη διαδικασίᾳ, τῆς ἀφαίρεσης) καὶ συνηθίζονται στὸ «ρεαλιστικὸ» μυθιστόρημα καὶ γενικότερα στὶς «ρεαλιστικῆς» ἀφηγήσεις (καὶ στὶς ἔμμετρες βεβαίως).¹¹

Διὰ τῶν συνεκδοχῶν λοιπὸν «μεγεθύνονται» συμβολικὰ (συνδηλωτικὸ ἐπίπεδο) ὅσα «συμβαίνουν» ἐντὸς τοῦ κειμένου· συμβολικὴ ἐπαύξηση ποὺ στηρίζεται σὲ συνδηλώσεις ἀποδεκτῆς/ἀποκωδικοποιήσιμες ἀπὸ τὸ πολιτισμικὸ σύστημα-κοινότητα, ἐντὸς τοῦ ὁποῦλο τελοῦνται οἱ ὅποιες σκηνές.

Ἄς προχωρήσουμε ὁμῶς, ὑπὸ τὸ πρίσμα τῶν ὄσων ἀναφέρθηκαν, στὴν ἀνάλυση τοῦ σατιρικῶν συνθέματος τοῦ Κουτούζη «Τὰ τρία νεράντζια».¹²

Ὁ λόγος ἐδῶ γιὰ τὸν ἀγαθὸ τὸ ἦθος ἀλλὰ ἀφελὴ ἱερέα Γκλαβᾶ Μαρθαῖο καὶ τὸ περιστατικὸ ποὺ τοῦ συνέβη τὴν ἡμέρα τῶν Φώτων. Ἔτσι, κατὰ τὴν παρότρυνση ὀρισμένων γυναικῶν, «ἀφιερωμένων» στὴ θεραπεία τῶν «κοινῶν» κακῶν, ἀγιάζει τρία νεράντζια, ὥστε νὰ γίνουν θαυματουργὰ γιὰ μιὰ σειρά «νόσων», ἢ ἀπαρίθμηση τῶν ὁποίων (συντακτικὴ πλευρὰ) καλύπτει τοὺς 175 (ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν 256) «τροχαϊκοὺς» ὀκτασύλλαβους στίχους τοῦ συνθέματος.

Πρόκειται γιὰ «νόσους» ποὺ ἀφοροῦν —ὅλες σχεδὸν— στὴν ἔρωτικὴ ζωὴ (ἔγγαμη καὶ μὴ)· γιὰ ὅλες αὐτὲς τὰ νεράντζια θὰ εἶναι λυτρωτικά. Στὴν ἀρχὴ οἱ ἄνδρες: ἄλλοι ταλανιζόμενοι ἀπὸ «μαγεῖες»:

«Κι ὅσοι λάχουν μαγεμένοι/Κι ἀπ' ἀγάπη σαστισμένοι
Καὶ τὲς νύχτες παρατρέχουν/Καὶ ἀνάπαυσιν δὲν ἔχουν»,

ἄλλοι ἀπὸ παρόμοιες ἀναποδιές, νέοι ἀσυγκράτητοι, καὶ ἄλλοι «ἀθεράπευτοι» ἀπὸ:

«Τὴ λαχτᾶρα τῆς καρδιᾶς τους/Καὶ τὴ λύσσα τοῦ κλανιᾶ τους»,

στὴ συνέχεια ὁ ἐκτεταμένος κύκλος τῶν γυναικῶν: οἱ ἀκρυφογκα-στρωμένες», οἱ διακορευμένες, αὐτὲς ποὺ ἐγκατέλειψαν τὴ συζυγικὴ στέγη, αὐτὲς ποὺ δὲν χάνουν εὐκαιρία:

«...νὰ κερατώσουν/Το' ἄντρες τους καὶ νὰ τυφλώσουν»,

οἱ ρουφιάνες τέλος. Ὅμως τὰ νεράντζια δὲν κάνουν πάντα τὸ θαῦμα τους· ἔτσι, στὴν προτελευταία περίπτωσι, ὄχι μόνο θ' ἀφήσουν τὸ πάθος ἀγιάτρευτο, ἀλλὰ θὰ ἐπαυξήσουν τὴν ἐκτροπὴ του· ὁ κοιμισμένος σύζυγος καὶ ἡ μακαριότητά του εἶναι χαρακτηριστικὸ παράδειγμα:

«Καὶ ὄσες θὲ νὰ κερατώσουν/Το' ἄντρες τους καὶ νὰ τυφλώσουν
Εἰς τὸ νὰ μὴν ἀπεικάσουν/Ὅσους καύκους καὶ ἂν ἐμβάσουν
Ἄπ' τὰ φύλλα στάχτη κάνουν/Καὶ εἰς τὸ φαγητὸν τὴ βάνουν
Καὶ ἀπ' ἐκεῖνο τοὺς ταγίζου/Κι ἔτσι τοὺς ἀποκαμίζου
Καὶ δὲ βλέπουν τί παθαίνουν/Οὐδὲ τὸ καταλαβαίνουν
Γιατὶ ὅλοι οἱ ξεχασμένοι/Εἶναι πάντα σκοτισμένοι».

Ἐνας ἄλλος κύκλος παραθέσεων ἀφορᾷ στὰ τῆς γέννας: γιατριῆς γιὰ ἄτεκνες, γιὰ ὄσες θέλουν ἀγόρια, γιὰ ὄσες λεχῶνες δὲν ἔχουν γάλα, ἢ συχνὰ αἰμορραγοῦν καὶ ἡ παρέλαση κλεινεῖ μὲ τίς καλόγριες, τίς παρατημένες, τίς χῆρες καὶ τίς ἄμοιρες ἀκόμα ἐρωτικῶν ἐμπειριῶν. Φθάνουμε ἔτσι στὴν τελικὴ σκηνή, ὅπου ὁ παπᾶς, ἀκολουθώντας κατὰ γράμμα τὴς ὁδηγίας τῶν γυναικῶν, ἐμφανίζεται ζωσμένος μὲ τὰ τρία νεράντζια, εἰκόνα ἀσφαλῶς ἐρεθιστικὴ γιὰ ἀντιδράσεις τοῦ γυναικείου κυρίως ἐκκλησιασματος· εἰκόνα ἢ ὁποῖα παραπέμπει κατευθεῖαν στοὺς ἀστεϊσμοὺς τοῦ Φόρου, ὅπου δεσπόζει, ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, καὶ ἡ καρναβαλιστικὴ καρικατοῦρα τῶν ὄσων σχετίζονται μὲ τὸ «κάτω» τοῦ ἀνθρώπινου σώματος.

Οἱ γυναῖκες ἀκρυφομελετοῦν στὴν ἀρχή, γελοῦν καὶ ἀκογιονά-ρουν στὴ συνέχεια, γιὰ νὰ διαδεχθεῖ τὴ μυστικὴ συνεννόηση τοῦ βλέμματος καὶ τὰ μειδιάματα ἢ δαιμονιώδης ἀποχαλίνωσι:

«Ἄλλ' αὐτὲς γελοκοπώντας/Καὶ λυσοκαυλομαχώντας
Τοῦ ἐβγάλαν τὲς φωνές/Τρεῖς καὶ τέσσερες φορές.
Ἔχεις τρία κούνησέ τα/Σὴν αὐγὰ φιλίρησέ τα
Τρία ἔχεις κούνησέ τα/Κλοῦβια εἶναι κι ἔσπασέ τα»,

ποὺ ἀναστατώνει τὴν ἐκκλησία-Φόρο καταργώντας στὴν πράξη τὸ ἐπιβαλλόμενο χρέος καὶ τὴν «ἀπαιτούμενη» εὐσέβεια.

Τὸ σύνθεμα θὰ τελειώσει ἔτσι «ξαφνικά», διακόπτοντας τὴν προσανατολισμένη πρὸς κάποιο τέλος ἀφήγησι· ὁ ἀφηγητὴς δὲν ἐν-

διαφέρεται τόσο για τὸ τί ἔγινε μετά, ποιὸς καὶ πῶς ἀντέδρασε, πῶς θὰ «τελειώσει» αἴφνης ἢ ἱστορία. Ἡ ἔμφαση ἀποδίδεται στὴν ἀπαρίθμηση, στὸν κατάλογο τῶν εἰκόνων-πινάκων ποὺ ἐπιβάλλονται στὸν ἀναγνώστη-ἀκροατὴ, στὸ παίγνιο καὶ στὸ ἀβίαστο γέλιο, ποὺ ὁμως δὲν ἀποσυνδέεται ἐντελῶς καὶ ἀπὸ ἓναν διδακτικὸ (ὄχι διαπύρρεια ἢ ἠθικὸ ἢ ἠθικίζοντα) προσανατολισμό.

Ἡ ἠθικὴ τοῦ Φόρου ἀναμειγνύει τὸ ἀξιοπρεπές καὶ τὸ ἀνάξι-οπρεπές, τὸ ἀάποδεκτὸ καὶ τὴν ἀέκτροπὴ, τὸ ἀκαλὸ καὶ τὸ «κακὸ» ἢ ἀκόρεστη σύζυγος ποὺ ἀδιευκολύνεται) στὶς ἐξωσυζυγικὲς ἐπιδόσεις τῆς εἶναι σίγουρα κάτι τὸ μεμπτὸ γιὰ τὴ ζακυνθινὴ κοινω-νία, ἀποτελεῖ ὁμως ταυτόχρονα καὶ μιὰ εἰκόνα ἀστεία καθεαυτῆ, ὅταν —γιὰ παράδειγμα— τουρίζονται οἱ ἀντιθέσεις τῶν πρωταγωνι-στῶν: ἀδράνεια-κινητικότητα/ἀπάθεια καὶ μακαριότητα-ἀγωνία καὶ ἔνταση, προκαλώντας τὸ γέλιο, ποὺ τὸ οἰκειοποιοῦνται ὅλοι στὸ Φόρο. Ἐναλλακτικότητα τῶν ρόλων γιὰ ὅλους τοὺς (καθημερινούς) πανηγυριστὲς καὶ δυνάμει πρωταγωνιστὲς.

Ὁ συνδηλωτικὸς τῶν κώδικας τοῦ κειμένου ὑποδεικνύει κατη-γορίες ὅπως: τὸ ἀκάτω (ἔρωτες παράνομοι ἢ ἀφύσικοι), ἐντυπω-σιακὲς —τὸ λιγότερο— ἐρωτικὲς ἐπιδόσεις, σπάνιες, ὅπως εἶπαμε, γιαιτριές, κλπ.) σὲ ἀντίστιξη μὲ τὸ ἀπάνω (ἢ ἐκλογικευμένη ἐκδοχὴ ποὺ ἐπιβάλλει πλήρη συμμόρφωση στοὺς κώδικες —ὄχι μόνο ἐρωτι-κῆς— συμπεριφορᾶς) τὸ «ἔξω» (ἢ κοινοποίηση, ἢ πρόσκληση στὴ λυτρωτικὴ —ἀνευ ὄρων— ἀπόλαυση τοῦ γέλιου, διδακτικὸς σχολια-σμός ποὺ δὲν ἀσφυκτιᾷ) σὲ ἀντίστιξη μὲ τὸ ἀμέσα (ἢ λογικὴ τῆς περιχαράκωσης, ἢ ἱεράρχηση τοῦ «ιεροῦ» ἐσωτερικοῦ χώρου, ἢ ὀργά-νωσὴ του).

Ἐλευθεριότητα καὶ οἰκειότητα, ἢ ἀμείξη, τέλος, τῆς πολυφω-νίας, ποὺ ὠθοῦν τὴ διαλογικὴ προοπτικὴ καὶ ἐπικοινωνία, ἀφοροῦν στὴ συνδηλωτικὴ-συμβολικὴ προβολὴ τῶν κατηγοριῶν στὶς ὁποῖες ἀναφερθήκαμε κατηγοριῶν ποὺ ἀπτονται τοῦ λαϊκοῦ δυναμικοῦ τοῦ αἰρετικοῦ Φόρου καὶ τῶν ἀπομυθοποιητικῶν δρωμένων του, τοῦ ἀνενδοίαστου στροβιλίσματος ὄλων τῶν ἀντιθέσεων, ποὺ χάνουν πλέον τὸν ἀπόλυτο χαρακτῆρα τους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. Α. Τσιριμώκου, *Γραμματολογία τῆς πόλης-Λογο-τεχνία τῆς πόλης-Πόλεις τῆς λογοτεχνίας*, Λωτὸς, Ἀθήνα 1988, σσ. 9-51.
2. Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Μ. Bakhtine βλ. κυρίως: Τ. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. [Suivi de] Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Παρίσι 1981, καθὼς καὶ τὸ πρόσφατο βιβλίο τοῦ Μ. Holquist, *Dialogism. Bakhtin and his World*, Routledge, Λον-

δίνο-Νέα Ὑόρκη 1990, ὅπου καὶ ἐκτενὲς βιβλιογραφία. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον στὰ πλαίσια τῆς παρούσας ἀνακοίνωσης ἔχει τὸ βιβλίο τοῦ Μ. Bakhtine, *Τὸ ἔργο τοῦ F. Rabelais καὶ ἡ λαϊκὴ κουλτοῦρα στὸ Μεσαίωνα καὶ τὴν Ἀναγέννηση*, ποὺ κυκλοφό-ρησε τὸ 1965· βλ. τὶς μεταφράσεις τοῦ ρωσικοῦ πρωτοτύπου: α) *Rabelais and his World*, μτφρ. Η. Iswolsky, Midland Books, Indiana University Press, Bloomington 1984 (πρῶτὴ δημοσίευση τῆς μετάφρασης: 1968, Cambridge, MIT Press)· β) *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, μτφρ. Α. Robel, Gallimard, Παρίσι 1970.

3. Τὸ παράθεμα ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Ρ. Ν. Medvedev [=Μ. Bakhtine], *Ἡ φορμαλιστικὴ μέθοδος στὶς λογοτεχνικὲς σπουδές*, 1928, μτφρ. στὰ ἀγγλικά ἀπὸ τὸν Α. J. Wehrle: *The Formal Method in Literary Scholarship*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1985, βρεσκαται στὸ βιβλίο τοῦ Τ. Todorov, *δ.π.*, σ. 65.

4. Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα βλ. τὰ ὅσα σημειώνει ὁ Σ. Κονταράτος: «Τὰ ἐπίπεδα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς σημείωσης καὶ ὁ χαρακτῆρας τῶν ἀρχιτεκτονικῶν κωδικῶν», *Ἡ δυ-ναμικὴ τῶν σημείων. Πεδία καὶ μέθοδοι μιᾶς κοινωνιοσημειωτικῆς* (Πρακτικὰ τοῦ Β' Πανελληνίου Συνεδρίου τῆς Ἑλληνικῆς Σημειωτικῆς Ἑταιρείας), Παρατηρητῆς, Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 273-288, καὶ ἰδίως 282-285.

5. Στὸ ἴδιο, σ. 285.

6. Στὸ ἴδιο, σσ. 286-287.

7. Ἔτσι, γιὰ παράδειγμα, εἶναι ἀπαραίτητὴ ἡ συμβολὴ συνθετικῶν ἐργασιῶν ὅπως τοῦ *Ἱστορικοῦ καὶ λαογραφικοῦ λεξικοῦ Ζακύνθου*, τοῦ Α. Χ. Ζῶη, τῶν ἱστοριογρ-αφικῶν συνθέσεων τοῦ Π. Ν. Χιώτη ἢ τοῦ Ε. Λούντζη, τοῦ Διαγράμματος ἀφνης τροποποιήσεως καὶ ἐπεκτάσεως τοῦ σχεδίου τῆς πόλεως Ζακύνθου, μὲ τὸ Βασιλικὸ Διάταγμα τῆς 19.3.1892, κλπ.

8. Δ. Ζήβας, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ζακύνθου ἀπὸ τὸν 1571 μέχρι τὸν 18ῶ αἰώνα*, Τεχνικὸ Ἐπιμελητήριο τῆς Ἑλλάδας, Ἀθήνα 1970, σσ. 36-40.

9. «[...] ἕνας χῶρος, ὁ δὲ ελεγε, τελετουργικὸς»: στὸ ἴδιο, σ. 40.

10. Τὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Ν. Κουτούζη δὲν ἐξαντλεῖται στὴ σάτιρα: ὑπάρχει καὶ ἡ ἀκαθαρτὴ λυρικὴ ποίηση (ἐδῶ ἐγγράφονται καὶ τὰ ἐκκλησιαστικοῦ-λατρευτικοῦ περιεχομένου συνθέματά του, κυρίως ὕμνοι): βλ. Γ. Θ. Ζώρας-Φ. Κ. Μπουμπουλίδης, *Ἐπτανήσιοι προσολωμικοὶ ποιηταί*, Ἀθήνα 1953· Γ. Λαδᾶς, «Ὁ Ζακύνθιος ζωγράφος Νικόλαος Κουτούζης ὡς ἱερεὺς καὶ ἐκκλησιαστικὸς ὕμνογράφος», *Αἴφων*, 3 (1953), σσ. 128-134· Φ. Κ. Μπουμπουλίδης, *Νεῖα ἔρευνα περὶ τοῦ Ζακυνθίου ποι-ητᾶ καὶ πεζογράφου*, Ἀθήνα 1959, σσ. 13-52· Δ. Ἀγγελᾶτος, «Τὸ γέλιο τοῦ Ν. Κουτούζη καὶ ἡ "λυτρωτικὴ" ἐμπειρία τῶν ὁρίων», *Περίπλους*, τχ. 17-18, (1988), σσ. 40-48 καὶ Ν. Λούντζης, «Νικολοῦ Κουτούζη ἔμμετρα (ἀνέκδοτα ἢ περικομ-μένα)», *Περίπλους*, *δ.π.*, σσ. 15-39.

11. Ὁ δρος υρεαλιστικὸς ἄς θεωρηθεῖ ἐδῶ κατὰ τὴ συμβατικὴ του ἔννοια, δεδομένου ὅτι τὸ θέμα ἀπαιτεῖ εἰδικὴ διαπραγμάτευση. Ὅσον ἀφορᾷ στοὺς χρησιμοποιοῦμενους ρητορικὸς δρους, βλ. Groupe, *Rhetorique générale*, Seuil, Παρίσι 1982 (πρῶτὴ δη-μοσίευση 1970).

12. Τὸ σύνθεμα στὸ ἀφιέρωμα τοῦ περιοδικοῦ *Περίπλους* γιὰ τὸν Ν. Κουτούζη: *δ.π.*, σσ. 35-38 (τὸ ἀφιέρωμα περιλαμβάνει, ἐκτὸς τῶν σατιρικῶν συνθεμάτων τοῦ Κου-τούζη ἀπὸ τὸν Κώδικα Π. Μαρίνου, ἔθρα τῶν Ν. Λούντζη, Δ. Ἀγγελᾶτου, Σ. Καρβαθὰ καὶ Δ. Σέττα).