Αφιέρωμα στον Νίκο Μπακόλα

Marianthe Colakis*

Πρωτοτυπία και κλασική παράδοση στον «Κήπο των πριγκίπων» του Ν. Μπακόλα

Μέχρι σήμερα δεν μπόρεσα ν' αποφανθώ πώς έβλεπε αυτό το θέμα ο πατέρας: κατά πόσο, δηλαδή, νόμιζε πως οι οικογενειακές δοκιμασίες...ήταν ένα πράγμα, και η κρίση στα κοινά ένα άλλο πράγμα. Ούτε μπορώ ν' αποφανθώ κατά πόσο ήταν δυνατό να τα ξεχωρίσει κανείς αυτά τα δύο - δούλευαν από κοινού για την ίδια συφορά, και νομίζω πως η συφορά αυτή απέβαινε για μας πιο συντριπτική εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο έβλεπαν οι άνθρωποι, εκείνον τον καιρό, τους εαυτούς τους: όπως σ' όλες τις εξαιρετικά αναπτυγμένες κοινωνίες, η γραμμή που χωρίζει την οικογενειακή ζωή από τη δημόσια είναι ασαφής.

Allen Tate, *The Fathers*

Η χρησιμοποίηση της κλασικής μυθολογίας στην ποίηση αποτελεί φαινόμενο συνηθισμένο και εδραιωμένο στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία. Στο έργο ποιητών όπως ο Σεφέρης, ο Σικελιανός και ο Ρίτσος το παρελθόν και το παρόν συγχωνεύονται και δημιουργούν μια αποστασιοποιημένη άποψη της διαχρονικότητας του μύθου. Η τεχνική αυτή είναι λιγότερο συνηθισμένη στους πεζογράφους· το κείμενο αυτό αφορά μία από τις εξαιρέσεις: τον Νίκο Μπακόλα, που το μυθιστόρημά του «Ο κήπος των πριγκίπων» (1966) μεταφέρει τον μύθο του οίκου των Ατρειδών στα χρόνια της Μικρασιατικής Καταστροφής και μετά.

Μέχρι σήμερα, μόνον ένας αγγλόφωνος μελετητής πρόσεξε αυτό το βιβλίο. Στο «Disaster and Fiction»[1], ο Thomas Doulis σημείωσε ότι το εν λόγω μυθιστόρημα αποτελεί ένα δείγμα της πιο πρόσφατης λογοτεχνίας πάνω στη Μικρασιατική Καταστροφή. Ένα τέτοιο έργο ενδιαφέρεται λιγότερο να καταγράψει ιστορικά συμβάντα και περισσότερο να χρησιμοποιήσει την Καταστροφή σαν πλαίσιο για μια ποικιλία θεμάτων. Ο Doulis αποτιμά το μυθιστόρημα συλλήβδην ως αποτυχία, επειδή θεωρεί ότι η αναλογία Τροίας - Μικρασίας είναι βεβιασμένη: «Αγαμέμνων, Ορέστης, Ηλέκτρα, Αίγισθος, Κλυταιμνήστρα είναι ονόματα που συνδέονται με τη φρίκη και τη νίκη, ποτέ με τη φρίκη και την ήττα». Ωστόσο, το έργο αξίζει να με-

* Ελληνοαμερικανίδα φιλόλογος· ασχολείται με θέματα κλασικής και συγκριτικής φιλολογίας. Το κείμενό της μεταφράζεται από τα αγγλικά· τίτλος του πρωτοτύπου: Classical Analogy in Nikos Bakolas's «The Garden of Princes».

1. Thomas Doulis, *Disaster and Fiction, Modern Greek Fiction and the Impact of the Asia Minor Disaster of 1922* (University of California Press, 1977), σ. 235.

λετηθεί περισσότερο, τόσο σαν σταθμός στην ελληνική πεζογραφία, όσο και σαν δείγμα της γοητείας που εξακολουθεί να ασκεί η κλασική τραγωδία στον σύγχρονο Έλληνα.

Γεννημένος το 1927 στην Θεσσαλονίκη ο Μπακόλας συνεχίζει τη λογοτεχνική παράδοση, που υπάρχει σ' αυτή την πόλη (άρχισε το 1930 με «Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού» του Στέλιου Ξεφλούδα), της εξερεύνησης των ψυχολογικών τοπίων μέσω της πειραματικής πεζογραφίας. Ο Μπακόλας, ωστόσο, υποβαθμίζει την επίδραση της σχολής Θεσσαλονίκης στο έργο του, και δηλώνει πως, αντίθετα, σημαντικοί για την εξέλιξή του στάθηκαν ο Τζόυς, ο Φώκνερ, ο Θέρμπερ και ο Σαρογιάν[2]. Η πρώτη του νουβέλα, «Μην κλαις, αγαπημένη» (1958), ήταν μια παραδοσιακή αφήγηση για τον έρωτα ενός νέγρου ναύτη και μιας ελληνίδας τραγουδίστριας του καμπαρέ. Αλλά στα 1963 μετέφρασε το «Βουή και πάθος» του Φώκνερ στα ελληνικά, και η επίδραση φάνηκε αμέσως στον «Κήπο των πριγκίπων», το δεύτερο έργο του. Ακόμη, ο Μπακόλας, σ' όλη του τη ζωή, αγαπούσε το θέατρο κι αυτό τον τράβηξε προς την κλασική τραγωδία. Έχει γράψει κριτική θεάτρου σε ελληνικές εφημερίδες και έχει εργαστεί στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Επίσης έχει γράψει ένα θεατρικό έργο, τον «Κόκκινο Φάκελο», που μέχρι τώρα ούτε παίχθηκε, ούτε δημοσιεύθηκε. Οι ποικίλες αυτές επιδράσεις τον έκαναν ικανό να γράψει ένα βιβλίο σχεδόν μοναδικό στην ιστορία της ελληνικής πεζογραφίας, που μεταφυτεύει μια μυθική ιστορία στον εικοστό αιώνα, αλλά διατηρεί τα αρχαία ονόματα των προσώπων (δεδομένου όμως ότι πολλοί Έλληνες έχουν και σήμερα κλασικά ονόματα, μικρή διαφορά υπάρχει ανάμεσα στο αρχαίο και στο σύγχρονο από την άποψη αυτή). Η οικογένεια του βιβλίου έχει το επώνυμο «Ιατρίδης», κάτι πολύ κοντινό στο «Ατρείδης».

Ο Μπακόλας ξετυλίγει τη γνωστή ιστορία μέσα από μια σειρά εσωτερικών μονολόγων: «Κασσάνδρα 1922», «Ορέστης 1933», «Αίγισθος 1924», «Αίγισθος 1919», «Αγαμέμνων 1922», «Αγαμέμνων 1918», «Αγαμέμνων», «Κασσάνδρα 1923», «Ορέστης 1935», «Κλυταιμνήστρα». Σ' αυτή την αναδιπλούμενη χρονικά αφήγηση, κάθε πρόσωπο συμβάλλει με τις δικές του συγκινήσεις και μνήμες. Η Κασσάνδρα, εδώ ένα κορίτσι από τη Μικρά Ασία, θυμάται την ερωτική της ιστορία με τον ταγματάρχη Αγαμέμνονα Ιατρίδη στη διάρκεια του πολέμου, και, στον δεύτερο μονόλογό της, πώς τον αναζητά στην Ελλάδα μετά την Καταστροφή. Βλέπουμε τον Ορέστη με τον Πυλάδη, όταν πηγαίνει να σκοτώσει την Κλυταιμνήστρα, και αργότερα τον βρίσκουμε σε ψυχιατρική κλινική. Ο Αίγισθος μας προσφέρει τις σκέψεις του, ενώ περιμένει να δικαστεί για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, και σε μια αναδρομή στα νιάτα του, το 1919, δικαιολογεί γιατί θέλει να εκδικηθεί τον Αγαμέμνονα. Ο Αγαμέμνων δίνει τις αναμνήσεις του από τον προηγούμενο χρόνο (1918) περιγράφοντας πώς έχασαν την Ιφιγένεια· περιγράφει επίσης τον πόλεμο, κατά τη δική του άποψη. Η Κλυταιμνήστρα μας οδηγεί με την αφήγησή της από το ειδύλλιό της με τον Αγαμέμνονα μέχρι τη δολοφονία του. Όλοι αυτοί οι χαρακτήρες του έργου αναφέρονται και σε άλλα γνωστά μυθικά πρόσωπα - στην Ηλέκτρα, στην Ανδρομάχη, στη μητέρα της Κλυταιμνήστρας (που δεν αναφέρεται ονομαστικά). Ο συγ-

2. Σύμφωνα με γράμμα του προς την συγγραφέα, 11 Αυγούστου 1988. Ευχαριστώ τον κ. Μπακόλα για τη γενναιόδωρη βοήθεια που μου πρόσφερε θέτοντας υπόψη μου τόσο τις σχετικές απόψεις του, όσο και τις κριτικές που δημοσιεύθηκαν σε ελληνικά περιοδικά και εφημερίδες για τα βιβλία του.

γραφέας προσθέτει έναν επίλογο δύο σελίδων, με τη δική του φωνή, για να μας δώσει σε συντομία τη μετέπειτα ιστορία της Ηλέκτρας και του Ορέστη.

Η περίληψη αυτή των κεφαλαίων δεν αποδίδει σωστά την τεχνική του συγγραφέα. Ο Μπακόλας προσθέτει ή αλλάζει επεισόδια, έτσι που ποτέ να μην παρακολουθούμε, απλά και μόνο, το αναμενόμενο ξετύλιγμα της ιστορίας. Τα πρόσωπα δεν αφηγούνται τις ιστορίες τους ξεκάθαρα, αλλά διερευνούν τις δικές τους μύχιες σκέψεις· έτσι θα ήταν δύσκολο για έναν αναγνώστη, μη εξοικειωμένο με τον μύθο, να συνθέσει τα διάφορα κομμάτια της υπόθεσης. Ο μονόλογος του Αγαμέμνονα που δεν έχει χρονολογία, αποτελεί μία και μοναδική συντακτική περίοδο οκτώ σελίδων.

Ωστόσο μπορούμε να εκτιμήσουμε πόση παράδοση και πόση πρωτοτυπία περιέχει ο «Κήπος των πριγκίπων», εξετάζοντας την πλοκή του και τους χαρακτήρες του. Μια και το πλαίσιο είναι αναμφίβολα ο εικοστός αιώνας (υπάρχουν αναφορές σε φωτογραφίες, κινηματογραφικές ταινίες, πολυβόλα, δημοσιογράφους και άλλα) δεν υπάρχει τίποτε το αντίστοιχο με τους μηχανισμούς των θεών. Το σεξουαλικό πάθος, και όχι η αρχαία κατάρα, οδηγεί την οικογένεια στην καταστροφή. Ο Μπακόλας βάζει τα πρόσωπά του να απορρίπτουν κάθε θεολογική εξήγηση της συμπεριφοράς τους:

> *Μα εγώ (ο Αγαμέμνων) μπορώ να πω...είναι το προπατορικό αμάρτημα του Αγαμέμνονα, αι αμαρτίαι γονέων που παιδεύουνε τα τέκνα, και κείνη (η Κλυταιμνήστρα) θα πει ναι, μόνο που δεν είσαι συ το τέκνο μα ο γονέας* (σελ. 66)[3].

Παρόλο που οι αιτίες των δεινών της οικογένειας είναι περίπλοκες - περισσότερο απ' ό,τι είναι στον Αισχύλο - μεγάλο μέρος της ενοχής πέφτει στον Αγαμέμνονα. Τώρα, όπως και τότε, η Ιφιγένεια είναι το χαμένο παιδί, και τα άλλα πρόσωπα (εκτός από την Ηλέκτρα) τον μισούν για την απώλειά της. Αντί να θυσιάσουν την Ιφιγένεια στην Άρτεμη, η νέα έχει απαχθεί από το πατρικό σπίτι, ύστερα από ένα ειδύλλιο με κάποιο μυστηριώδη και γοητευτικό πρίγκιπα του Κιέβου, που τον ακολούθησε στη Ρωσία. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι σκοτώθηκε μαζί του στην επανάσταση του 1917. Αυτό είναι, για τον εικοστό αιώνα, το αντίστοιχο της εξορίας της στη χώρα των Ταύρων. Ο Μπακόλας κρατάει επίσης την παθιασμένη στενή προσκόλληση που υπάρχει ανάμεσα στον πατέρα και στην κόρη, όπως δείχνει ο Ευριπίδης στην «Ιφιγένεια εν Αυλίδι». Στην οργή του Αγαμέμνονα για την κόρη του, υπάρχει η προσβολή του απορριφθέντος εραστή. Αφού περιγράφει πώς αποκήρυξε την Ιφιγένεια, ο Αγαμέμνων λέει:

> *...δε μου έμενε να κάνω τίποτε άλλο γιατί να 'σαι πατέρας είναι πράμα άχαρο και τελειωμένο όλα τελειώνουν με τη γέννηση δε μοιάζει με τον εραστή δεν έχει οδύνες και ελπίδες ό,τι κι αν χάσεις το 'χεις από την αρχή χαμένο δε μοιάζει με τον εραστή δεν έχει τίποτε απ' τον εγωισμό το πάθος και την πίκρα...*(σελ. 84).

Παρ' όλα όσα λέει, η συμπεριφορά του Αγαμέμνονα προς όλες τις γυναίκες της ζωής του είναι γεμάτη από «εγωισμό και πάθος». Η αιτία που ο Αίγισθος θέλει να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα δεν έχει καμιά σχέση με τα αμαρτήματα των πατέρων

3. Οι αριθμοί των σελίδων παραπέμπουν στη δεύτερη έκδοση του μυθιστορήματος (Θεσσαλονίκη, 1981).

τους. Θέλει να εκδικηθεί την αυτοκτονία, με πνιγμό, της αδελφής του Θεανώς, που έμεινε έγκυος από τον Αγαμέμνονα. Στον πόλεμο, ο Αγαμέμνων συνδέεται ερωτικά όχι μόνο με την Κασσάνδρα, αλλά και με την «Χρύσα», τη σύζυγο του «λοχαγού Αχιλλέα Πηλείδη». Εδώ ο Μπακόλας προτιμά περισσότερο τον Όμηρο, παρά την τραγωδία, σαν πηγή του και ο Αγαμέμνων υποβιβάζεται σε πρόσωπο πιο ασήμαντο σε σύγκριση με ό,τι γίνεται στην επική ποίηση. Η σχέση του με την Χρύσα γίνεται φτηνή και καταλήγει σε φάρσα κρεβατοκάμαρας: τον βρίσκουν μακριά από το πόστο του σε μια στιγμή κρίσιμη, και σχεδόν συλλαμβάνεται, ενώ επιστρέφει τρέχοντας σαν τρελός.

Η σχέση του Αγαμέμνονα με την Κλυταιμνήστρα είναι περίπλοκη. Ο Μπακόλας δίνει διαστάσεις σε κάτι που απλώς αναφέρεται στην αρχαία τραγωδία: τον πρώτο έρωτα της Κλυταιμνήστρας, που εδώ ονομάζεται Θοδωρής. Σύμφωνα με την «Ιφιγένεια εν Αυλίδι», εκείνη ήταν παντρεμένη με κάποιον Τάνταλο· ο Αγαμέμνων έσφαξε και κείνον και το παιδί της από αυτόν (1149-62). Ο Αγαμέμνων του Μπακόλα, ενώ δεν είναι τόσο βάρβαρος, έχει μια αγριάδα που ξεμυαλίζει την Κλυταιμνήστρα και την αποσπά από την κανονική μνηστεία της. Όπως λέει εκείνη:

> *Θεέ μου Θεέ μου σ' αυτόν τον κόσμο είμαι μόνη και αδύνατη μ' αρέσει το που βρίσκεται μακριά απ' την πατρίδα του, που είναι άκουρος, που δεν κουμπώνει τον γιακά του, αύριο θα 'ναι όλα στη θέση τους, τα δέοντα στο γράμμα, η πόρτα της αυλής κλειστή, ο Θοδωρής και γώ από μέσα...*(σελ. 112).

Ο ποιητικός ρομαντισμός του Αγαμέμνονα κρύβει ένα σαφή εγωισμό. Η αντίδραση σε κάθε κρίση είναι «και τώρα τί θα γίνω;» Είναι απόλυτος όταν ζητάει τα αδύνατα από τους άλλους - ενώ χαρίζεται στον εαυτό του.

Παρ' όλα αυτά, δεν μπορούμε να τον μισήσουμε γιατί ο Μπακόλας μας οδηγεί πολύ βαθιά μέσα στη συνείδησή του. Υπάρχει ένα μεγαλείο στην από μέρους του επιζήτηση του θανάτου στη μάχη, ενώ ξέρει ότι αυτή δεν μπορεί να του προσφέρει δόξα. Η ακρότητα των παθών του - τόσο ως προς την οικογένειά του όσο και ως προς τις ερωμένες του - τον καταστρέφουν, αλλά δεν είναι ποτέ υπεροπτικός ή αδιάφορος για τους ανθρώπους. Ο Αγαμέμνων του Ομήρου και της αρχαίας τραγωδίας ποτέ δεν σκέφτεται βαθιά για τίποτε και ποτέ δεν κατάλαβε πραγματικά τον εαυτό του· αυτός ο Αγαμέμνων είναι ένας άνθρωπος ενδοσκοπούμενος και γι' αυτό παράξενα μεγάλος.

Τα άλλα πρόσωπα αποτελούν λιγότερο πολύπλοκο μίγμα παράδοσης και πρωτοτυπίας. Ο Αίγισθος δεν είναι ο δειλός της τραγωδίας που κρύβεται πίσω από τα φουστάνια της γυναίκας, αλλά ένας τραχύς αθλητής του σεξ. Καυχιέται:

> *Δεν είμαι από τους άντρες που ξεχνιούνται, ποτέ δεν είπα τώρα δεν μπορώ κουράστηκα, δε γέρασα ούτε παραπονέθηκα, δε δίστασα ν' αφήσω τους δικούς μου και τη μάνα μου να με περιφρονήσουν, δε δίστασα να περιφέρομαι γυμνός μπροστά της, να περιεργάζεται τη φύση μου την αντρειά μου κι ύστερα να φωνάζουμε την καμαριέρα, να τη γαργαλώ και να τη βάζουμε να μας κοιτάζει...*(σελ. 38).

Όσο για τον Ορέστη είναι ο ταραγμένος νεαρός του Ευριπίδη μάλλον, παρά ο δυνατός ευσεβής νέος του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Τον κυνηγούν οι εφιάλτες ακόμη και πριν από τον φόνο της μητέρας του, και χρειάζεται τη συνεχή φροντίδα του Πυλάδη (ο Μπακόλας υπαινίσσεται μια ομοφυλοφιλική σχέση ανάμεσά τους). Αφηγείται το τελευταίο του κεφάλαιο (1935) από μια ψυχιατρική κλινική. Κατά

έναν ειρωνικό τρόπο, μοιάζει πιο λογικός το 1935 παρά το 1923. Σύμφωνα με τον επίλογο, ο Ορέστης έμεινε μέσα στην κλινική, χωρίς επισκέπτες, χωρίς να δείχνει ενδιαφέρον για την τύχη της Ηλέκτρας και της Ιφιγένειας, μέχρι που πέθανε, το 1952.

Την Ηλέκτρα τη βλέπουμε μόνο από την οπτική γωνία των άλλων. Όπως όλοι οι συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τον μύθο των Ατρειδών, ο Μπακόλας ανάπτυξε πλήρως μόνο ένα από τ' αδέλφια· διάλεξε τον Ορέστη. Σύμφωνα με την οικογένειά της και τον Αίγισθο, λατρεύει τον πατέρα της και περιφρονεί τη μητέρα της και την αδελφή της (αυτή δείχνει στον Αγαμέμνονα το κρυφό ημερολόγιο της Ιφιγένειας). Όσο απουσιάζει ο Αγαμέμνων, γίνεται η πικραμένη ασκητική κοπέλα που η αχτένιστη εμφάνισή της αποτελεί πηγή απελπισίας για τη μητέρα της και τον «θείο» της. Εικάζεται ότι εκείνη παρακινεί τον αδελφό της να δολοφονήσει τη μητέρα τους, αν κι ο Ορέστης δεν το λέει ξεκάθαρα. Στον επίλογο μαθαίνουμε ότι «ξέχασε τις μονομανίες της» και παντρεύτηκε τον Πυλάδη, που αποδείχθηκε τρυφερός «σαν έν' αγόρι δώδεκα χρονών» (σελ. 150-151).

Η Κασσάνδρα είναι σε μεγάλο βαθμό το παθητικό θύμα της συμφοράς, όπως υπήρξε και στον Αισχύλο. Άλλες φορές είναι αφελής, όμως σε άλλες σοφότερη από την ηλικία της. Αντί να έχει υπερφυσικά προφητικά χαρίσματα, διαθέτει μια υπεραναπτυγμένη ευαισθησία που τελικά την καταστρέφει:

> *Αν ήταν τώρα εδώ η ονειροπαρμένη η παραμυθού η επιληπτική πολλά θα μαρτυρούσε, ότι «στον έρωτα είσαι ο καλύτερος από». Και να σκεφτεί κανείς πως με μισούσε, έλεγε πως απ' όλους πιο πολύ εμένα συχαινόταν, έβαλε και τ' αδέλφια της να με μαχαιρώσουν. Μα όταν είδε κι αποείδε σκέφτηκε πως δεν της έμενε παρά να πολεμήσει με τα όπλα που καθόριζε η Κλυταιμνήστρα. Για να ζήσει. Μόνο που δεν το καταδέχτηκε ως το τέλος. Και δεν έζησε. Γιατί η περηφάνια και ο δαίμονας που την τρελαίνανε σαν τύχαινε να θυμηθεί κάποια Ανδρομάχη και το γιο της, δεν την αφήσαν να χαρεί να ζήσει ανέραστη κρυμμένη μοναχή, μακριά από κείνους που εμάντευε πως μία μέρα θα της παίρναν το κεφάλι* (σελ. 32).

Αυτός που μιλάει είναι ο Αίγισθος, ενώ περιμένει τη δίκη· αφηγείται τον θάνατο της Κασσάνδρας από τα χέρια του έξαλλου όχλου που έκαψε το καλύβι, στο οποίο είχε καταφύγει εκείνη μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Ο χαρακτήρας της Κλυταιμνήστρας είναι πιο δύσκολο να ορισθεί γιατί ο μονόλογός της είναι πολύ περίπλοκος και καλύπτει το μεγαλύτερο εύρος χρόνου. Τα περιγράμματα των προσώπων και των γεγονότων είναι ασαφή· συχνά ο αναγνώστης μόλις και αναγνωρίζει ποιο γεγονός περιγράφεται ή σε ποιο πρόσωπο αναφέρεται. Η Κλυταιμνήστρα πιο πολύ περιγράφει τους άλλους και λιγότερο συλλογίζεται· έτσι παραμένει πιο μυστηριώδης από τα άλλα πρόσωπα, ιδιαίτερα από τον Αγαμέμνονα. Όμως αποκαλύπτονας τους άλλους, αποκαλύπτει και τον εαυτό της. Περιγράφοντας τη σχέση της με τον Αγαμέμνονα, από τη ρομαντική γοητεία μέχρι την απογοήτευση και τη δολοφονία, δείχνει επανειλημμένα περιφρόνηση για τις σκέψεις και τα αισθήματα του άντρα της. Δεν αντέχει τις τύψεις του και την απελπισία του, προτιμώντας να δει παντού τον ρόλο της τύχης. «Τυχαίως» ήρθε ο Αγαμέμνων σε επαφή με την οικογένειά της, «τυχαίως» εκείνη και ο Αγαμέμνων συνάντησαν κάποτε τον Αίγισθο, κατά συνέπεια «τυχαίος είναι και ο κόσμος όλος, τυχαίος, παντοδύναμος και ψεύτης» (σελ. 149). Έτσι, εκείνη απαλλάσσει τον εαυτό της από τις ευθύνες· η «τύχη» της έχει την ίδια λειτουργία με το «προπατορικό αμάρτημα» του Αγαμέμνονα, που αναφέρθηκε προηγουμένως.

Αυτή είναι η πλοκή και αυτά είναι τα πρόσωπα στον «Κήπο των πριγκίπων». Σαν λογοτεχνικό έργο, πώς συγκρίνεται με τα αρχαία του αντίστοιχα και με τους «μυθικούς» συγγραφείς του εικοστού αιώνα που επηρέασαν τον Μπακόλα;

Η μεταφορά ενός πασίγνωστου κλασικού μύθου σε νέο πλαίσιο έχει τις παγίδες της. Υπάρχει κίνδυνος η γνωστή πλοκή να περιορίσει την ευελιξία του συγγραφέα, αναγκάζοντας τα πρόσωπά του και την πλοκή να προσαρμοσθούν στα γνωστά πρότυπα, αντί να αναπτυχθούν αυτοδύναμα. Υπάρχει ακόμα το πρόβλημα του διαλόγου - σίγουρα λιγότερο σοβαρό στην πειραματική πεζογραφία απ' ό,τι στο δράμα - που δίνεται ή αρχαϊκά επιτηδευμένος ή πολύ χυδαία σύγχρονος ή απλά πεζός. Τέλος, όταν απαλείφει κανείς τα κοσμικά και θεϊκά στοιχεία από την τραγωδία ή τους μύθους, σχεδόν αναπόφευκτα μειώνει τόσο την ιστορία όσο και τους ήρωές της. Η προσωπική παθολογία των ηρώων παραμένει, αλλά αυτοί δεν υπάρχει πιθανότητα να ξεπεράσουν τα ασήμαντα βάσανά τους. Ο George Steiner γράφει με πνεύμα απαισιόδοξο πάνω σ' αυτό το θέμα:

> *Όταν προσπαθεί να δώσει κανείς σύγχρονη τροπή στον κλασικό μύθο, το μοντέρνο θεατρικό έργο τείνει να καταστρέψει το νόημά του... Το αρχαίο δεν είναι ένα γάντι όπου μπορεί να γλιστρήσει κατά βούληση το σύγχρονο. Η μυθολογία του ελληνικού δράματος ήταν η έκφραση μιας ολοκληρωμένης και παραδοσιακής εικόνας ζωής. Ο ποιητής μπορούσε να επιτύχει άμεση επαφή τρόμου ή ευχαρίστησης με το κοινό του, γιατί και τα δύο μέρη είχαν τις ίδιες συνήθειες δοξασίας. Όταν δεν υπάρχουν πια αυτές οι δοξασίες, η αντίστοιχη μυθολογία πεθαίνει ή γίνεται πλαστή*[4].

Ως ποιο βαθμό ο Μπακόλας απέφυγε αυτές τις παγίδες και «έκανε κάτι καινούριο»;

Υπάρχουν εκείνοι που εξέφρασαν την άποψη ότι θα ήταν προτιμότερο ο Μπακόλας να είχε εγκαταλείψει εντελώς το μυθολογικό πλαίσιο. Ο Thomas Doulis είπε πως «το ομηρικό πλαίσιο εμφανίζεται μάλλον σαν εμπόδιο στην κατανόηση, παρά σαν οδηγός στη μυθιστορηματική δράση»[5]. Στην Ελλάδα, το ίδιο υποστήριξε και ο Στρατής Τσίρκας, που θεώρησε ότι τα μυθολογικά ονόματα «παρεμβάλλουν ένα ψυχρό αίσθημα κλασικισμού ανάμεσα στην κοχλαστή ζωή που (ο Μπακόλας) περιγράφει»[6]. Ο συγγραφέας πιάνεται μεταξύ Σκύλλας και Χάρυβδης: ή κάνει ευτελή τον αρχικό μύθο ή παραφορτώνει τη σύγχρονη ιστορία του με συμβολικούς συσχετισμούς. Γιατί, λοιπόν, διάλεξε ο Μπακόλας ένα τόσο δύσκαμπτο πλαίσιο; Τις προθέσεις του τις εξηγεί ως εξής[7]:

> *Από παλιά σχεδίαζα να γράψω ένα βιβλίο που θα αναφερόταν στις σχέσεις ανάμεσα στον άντρα και στη γυναίκα, παντρεμένους ή όχι, στον αγώνα για επικράτηση του ενός πάνω στον άλλο, στη συζυγική απιστία, στην προσπάθεια προσεταιρισμού των παιδιών από τη μητέρα ή τον πατέρα ή κι από τους δυο. Ξέρετε τι έχει γραφεί για την πατριαρχία και τη μητριαρχία, με βάση τις μελέτες πάνω στον λαό των Μυκηνών. Αυτοί οι άνθρωποι, λοιπόν, μου έδωσαν τη βάση - ή το όχημα, αν θέλετε - για να γράψω τη δική μου ιστορία. Δεν με ενδιέφερε καθόλου να δημιουργήσω μια σύγχρονη έκδοση*

4. George Steiner, *The Death of Tragedy* (New York: Alfred Knopf, 1961), σ. 329.
5. *Disaster and Fiction*, σ. 234.
6. Περιοδ. «Ταχυδρόμος», 6 Ιουνίου 1966, σ. 637.
7. Στο γράμμα του της 11.8.1988.

της τραγωδίας των Ατρειδών. Με ενδιέφερε να γράψω μια ιστορία που θα έδινε μιαν αίσθηση διαχρονικότητας στη σύγκρουση Αγαμέμνονα - Κλυταιμνήστρας. Γι' αυτό, άλλωστε, δίπλα στα γνωστά πρόσωπα των τραγωδιών, υπάρχουν δεκάδες σύγχρονων ανθρώπων που, κατά τη γνώμη μου, παρέχουν το στοιχείο το σύγχρονου προβληματισμού ή των αναφορών σ' αυτόν... Ο Ο'Νηλ έκανε κάτι διαφορετικό στο «Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα».

Ο Αγαμέμνων του Μπακόλα καταστρέφει την οικογένειά του και τον εαυτό του εξαιτίας των συγκρούσεων που βγαίνουν μέσα από το ίδιο το μυθιστόρημα και όχι επειδή ο μυθικός Αγαμέμνων κατέστρεψε την οικογένειά του και τον εαυτό του. Εκθέτοντας τις πιο προσωπικές έμμονες ιδέες και τα πάθη του Ιατρίδη και δίνοντας μεγαλύτερη προσοχή στο πρόσωπο και στο θέμα παρά στην πλοκή του μύθου, ο Μπακόλας μας εισάγει σε μια ανεξερεύνητη περιοχή. Ένας δραματουργός μπορεί μόνο να βάλει τα πρόσωπά του να μιλούν πολύ για τον εαυτό τους· ένας μυθιστοριογράφος μπορεί να σταθεί σε πολύ περισσότερες λεπτομέρειες.

Επειδή ο Μπακόλας χρησιμοποιεί την τεχνική της «σπασμένης» χρονικής ακολουθίας και της συνειρμικής γραφής, σπάνια συνειδητοποιούμε ποιες συγκεκριμένες σκηνές της αρχαίας τραγωδίας έχουν ξαναδουλευτεί. Αντί απλώς να επιθέτει τον αρχαίο μύθο στον σύγχρονο κόσμο - και να μας σοκάρει δείχνοντάς μας τα πρόσωπα του Αισχύλου ευτελή, εγωιστικά, διεφθαρμένα ή άρρωστα - ο Μπακόλας δημιουργεί, μέσα από τους ομιλητές του, ένα μοντέρνο τοπίο όπου η μυθολογία αποτελεί ζώσα πραγματικότητα. Οι μυθολογικές αναφορές είναι σκορπισμένες σ' όλο το έργο· τα πρόσωπα τις αναφέρουν σχεδόν αβίαστα:

...να ζήσουν όλοι τους καλά και μεις καλύτερα, με συντροφιά μας τα πουλιά που δε θα έχουν να φοβούνται πια τις γάτες και τους σκύλους τους τρικέφαλους... (σελ. 17).

...πώς βρέθηκαν να τρέχουν προς το σπίτι άλαλοι αναμαλλιάρηδες κι αλαφιασμένοι... άγνωστο ποιος τις είχε πρωτοπεί και αν τις είχανε ακούσει μουρμουρίζοντας απειλές ακατανόητες ανάμεσα σε γυναικείες στεντόρειες κατάρες κλείνοντας όλο πιο πολύ τον κύκλο τους γύρω από κείνη... (σελ. 26).

...Δε θα βρω πια το παιδί μας ούτε το παιδί της θάλασσας... (σελ. 63).

...είναι ζεστή η αγκαλιά του η καρδιά του, μα κει στη σιδερένια πόρτα υπάρχουν τρεις γριές, «πού ήσουν;» τον μαλώνουνε κι ύστερα στρέφονται σε μένα «μη μπαίνεις κόρη μου» μιλά η μία «μπορεί να γίνει φονικό»... (σελ. 96).

...όταν τελειώνουνε οι τρεις μοιρολογήτρες την επίσκεψη, λέει ο Αγαμέμνονας «θυμίζουμε αρχαία τραγωδία»... (σελ. 132).

Κάπου-κάπου εμφανίζεται ένας μυθικός ήρωας σε νέο ρόλο. Ένας από τους αρρώστους της ψυχιατρικής κλινικής, στην οποία βρίσκεται ο Ορέστης, είναι και ένας τραυματισμένος απόμαχος που ονομάζεται Φιλοκτήτης. Κάποια μέρα προσπαθεί να κρεμαστεί, αλλά σπάζει το σκοινί και πέφτοντας τσακίζει τα πόδια του.

«Θαρρώ πως δίπλα απ' τη θάλασσα υπάρχει ένα αρχαίο σεντούκι με τον πάπυρο κι εκεί γραμμένα όλα τα ονόματα Χριστόφορος και Αίγισθος και Αγαμέμνων...» λέει ο αφηγητής στο πεζογράφημα «Πένθιμο» του Μπακόλα[8]. Και δεν είναι μόνο

8. *Εμβατήρια*, Αθήνα, 1972, σ. 54.

τα πρόσωπα του Μπακόλα που βλέπουν μυθολογία παντού, ο συγγραφέας ο ίδιος συμμερίζεται την άποψή τους. Η «συλλογή» διηγημάτων του η αναφερόμενη στα παιδικά χρόνια και τα νιάτα ενός προσώπου που έχει για βάση τον παππού του, έχει τον τίτλο «Μυθολογία». Κατά συνέπεια, τα καθημερινά συμβάντα δεν είναι ποτέ εντελώς συνηθισμένα, αλλά μετέχουν σε διαχρονικά πρότυπα.

Στον «Κήπο των πριγκίπων» υπάρχουν επίσης αντίστοιχα του χορού της αρχαίας τραγωδίας. Η παρουσία τους προφυλάγει τα επεισόδια από το να περιπέσουν σε μελόδραμα ή σαπουνόπερα. Η οικογένεια των Ιατρίδηδων δεν συγκλονίζει την υφήλιο, αλλά με τις πράξεις της αναστατώνει πλήθη. Ο όχλος που μοιάζει με τις Ερινύες, και που αναφέρθηκε πιο πάνω, όταν τρέχει στο σπίτι του Ιατρίδη μαθαίνοντας τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, μοιάζει επίσης με τον χορό του «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου:

> *...εμβρόντητοι ανίκανοι και να σκεφτούν μονάχα ψιθυρίζοντας κουβέντες ακατάληπτες άγνωστο ποιος τις είχε πρωτοπεί...* (σελ. 26).

Σ' ολόκληρο το μυθιστόρημα διάφορα πρόσωπα μας θυμίζουν τις αντιδράσεις των πολιτών στα συμβαίνοντα. Ο Αίγισθος νιώθει ιδιαίτερα το πλήθος. Όπως λέει:

> *Μόνο που αν οι δικαστές ρωτήσουν «Ιησούν ή Βαραββάν;» δεν αποκλείεται να σηκωθούνε όλοι να φωνάξουν «τον Αίγισθο κρεμάστε» γιατί νιώθω να θέλουν να με γλείψουν μέρες τώρα με το μίσος τους...νομίζουν ότι είμαι γω που τους παρέσυρα* (σελ. 28).

Όσο για την Κλυταιμνήστρα, «την είπαν σφίγγα, ματωμένη πυργοδέσποινα και δεν δίστασαν να την παρομοιάσουν με ηρωίδα αρχαίας τραγωδίας» (σελ. 31). Οι στρατιώτες του Αγαμέμνονα αποτελούν έναν άλλο χορό, που μουρμουρίζει για τις παραξενιές του διοικητή τους:

> *«Μα ποιο ήταν το όνειρο που είδατε ψες βράδυ στρατηγέ μου;» θα με ρωτήσει με προσποίηση ο ένοχος λοχίας Κοντορρώσης, αυτός ο ίδιος που τον άκουσα δύο και τρεις φορές να ψιθυρίζει με τους στρατιώτες πως ... ήτανε οριστικά χαμένοι γιατί δεν μου 'μεναν πια λογικά και αίσθηση κι ούτε νοιαζόμουνα για τίποτα, για τη ζωή τους ή για τη ζωή μου* (σελ. 52).

Ο Κοντορρώσης γίνεται ένα είδος «κορυφαίου» που μεσολαβεί ανάμεσα στον Αγαμέμνονα και τους στρατιώτες. Τελικά, οι πολλαπλοί αφηγητές λειτουργούν, ο ένας για τον άλλο, σαν χορός· αναδημιουργούν ο ένας τον άλλο, διαλογιζόμενοι ο ένας για τις πράξεις και τα κίνητρα του άλλου[9].

9. Ο αναγνώστης καλείται να συγκρίνει την αφηγηματική τεχνική του Μπακόλα, όπως εκτίθεται εδώ, με κείνες που χρησιμοποιεί ο Ουίλιαμ Φώκνερ στο «Αβεσαλώμ, Αβεσαλώμ», όπως περιγράφονται από τον Lenson στο *Achilles Choise: examples of modern tragedy* (Princeton University Press, 1975), σ. 110: «Οι χοροί των ελληνικών τραγωδιών έχουν δύο φωνές. Η μία είναι η «ιδιαίτερα στυλιζαρισμένη» φωνή των ωδών, η άλλη, η πιο καθομιλούμενη, ελλειπτική φωνή που χρησιμοποιείται στους διαλόγους με τα πρόσωπα της σκηνής... Οι χαρακτήρες του Φώκνερ χάνουν σε μεγάλο βαθμό τον προσωπικό τους τόνο, και έτσι, αν ανοίξουμε τυχαία σε κάποια σελίδα του μυθιστορήματός του, είναι δύσκολο να πούμε ποιος μιλάει. Όπως τα μέλη των ελληνικών χορών, μιλούν για τους εαυτούς τους πολύ λιγότερο συχνά απ' ό,τι μιλούν για τις ηρωικές μορφές, κάνοντας συλλογισμούς πάνω στο τι έχουν πράξει οι μορφές αυτές και αντιδρώντας σ' αυτές. Σαν τους χορούς, είναι αχρονικοί. Όπως στον «Αγαμέμνονα», επισκοπούν την ιστορία της οικογένειας, για την οποία γίνεται λόγος, και συσχετίζουν τα διάφορα συμβάντα της, θεωρώντας την σαν κάτι το ταυτόχρονο». Ο Lenson παρατηρεί επίσης ότι

Υπάρχει και ένας τελικός σημαντικός λόγος για τον οποίο οι χαρακτήρες του Μπακόλα δεν υφίστανται μείωση του αναστήματός τους, σε σύγκριση με τα κλασικά τους πρότυπα. Ο παραλληλισμός ανάμεσα στην Τροία και στη Μικρά Ασία δεν είναι τέλειος, αλλά η αναλογία λειτουργεί σωστά όσον αφορά την καταστροφή μιας οικογένειας μέσα σε μια πολεμική καταστροφή. Ο νεωτερισμός δεν οδηγεί στον ευτελισμό, γιατί η Μικρασιατική Καταστροφή αποτελεί μια φρίκη που εξισώνεται - και ξεπερνά - τα δεινά που περιλαμβάνει η αρχαία μυθολογία. Έχει γίνει ένας σύγχρονος ελληνικός μύθος, ανάλογος με ό,τι σήμαιναν οι μύθοι για τους αρχαίους Έλληνες: μια κοινή πίστη που η επίκλησή της προκαλεί αμέσως ισχυρή συγκίνηση. Οι Ιατρίδηδες σπάνια μένουν για πολύ απορροφημένοι από τις δικές τους θλίψεις· σκέφτονται τις συμφορές του ελληνικού έθνους, που συμπλέκονται τότε αδιαχώριστα με τις οικογενειακές τους υποθέσεις για μια ακόμη φορά. Ο Αγαμέμνων αφηγείται στην Κλυταιμνήστρα τι συνέβη όσο βρισκόταν άρρωστος στο στρατιωτικό νοσοκομείο:

> *...δεν είχαμε καιρό γι' ανάπαυση οι νοσοκόμοι πρόσεχαν μονάχα τους ετοιμοθάνατους ξέρεις τι χάσαμε στη Μικρασία; ερχόταν ο αρχίατρος και μου τα έλεγε πως πάει χάθηκε ο ελληνικός ανθός...αυτή που μ' επισκέφτηκε απόψε είχε δυο αδελφούς στο μέτωπο ήρθε με βρήκε ο πατέρας της κύριε συνταγματάρχα λέει η κόρη μου σας ντρέπεται κι ήρθα μονάχος να παρακαλέσω για τ' αγόρια μου είχε αξιοπρέπεια μα τον πονούσε σκέψου να ήταν ο Ορέστης μας και να κινδύνευε..* (σελ. 134).

Στο δοκίμιό του «Ulysses, order and myth» ο T.S.Eliot εξήρε τη σπουδαιότητα της παράλληλης χρήσης της «Οδύσσειας» από τον Τζόυς «σαν τρόπου να ελεγχθεί, να μπει σε τάξη και να πάρει μορφή και σημασία το απέραντο πανόραμα της ματαιότητας και της αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία». Ο Έλιοτ πρόβλεψε πως και άλλοι θα χρησιμοποιήσουν την ίδια «μυθική μέθοδο» αντί της αφηγηματικής μεθόδου, χωρίς να μιμούνται δουλικά τον Τζόυς, αλλά ακολουθώντας τις δικές τους παραπέρα έρευνες[10]. Και αυτό ακριβώς έπραξε ο Μπακόλας. Εμπνευσμένος από το παράδειγμα του Τζόυς και του Φώκνερ, δημιούργησε μια παραλληλία ανάμεσα σ' έναν αρχαίο και σ' ένα σύγχρονο μύθο. Κρατάει τις ψυχολογικές και κοινωνικές περιπλοκές της «Ορέστειας» και δείχνει ότι αυτές διατηρούν την ενοχλητική τους δύναμη και πάνω στο φόντο μιας καταστροφής του εικοστού αίώνα.

Μετάφραση Ν.Χ.

«ακολουθώντας την άποψη του Έμερσον για την ιστορία, σύμφωνα με την οποία οι αντιδράσεις αυτών που τη μελετούν είναι πιο σημαντικές από τα πραγματικά γεγονότα, ο Φώκνερ τυπώνει, σαν παράρτημα στο «Αβεσαλώμ, Αβεσαλώμ», μια στεγνή περίληψη των γεγονότων που λαμβάνουν χώρα, μαζί με λακωνικές συνόψεις των βίων των προσώπων» (σ. 107). Αυτό μπορεί να συγκριθεί με τον σύντομο και λιτό επίλογο του Μπακόλα.

10. Στο: *Selected Prose of T.S.Eliot,* ed. Frank Kermode (New York, 1975), σσ. 177-178.