

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η πρόσληψη του ομηρικού έπους στο μυθιστόρημα

Ανεμώλια του Ισίδωρου Ζουργού

Ειρήνη Παναγιωτοπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής

Παναγιώτης Σεράνης

Μάιος 2019

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η πρόσληψη του ομηρικού έπους στο μυθιστόρημα

Ανεμώλια του Ισίδωρου Ζουργού

Ειρήνη Παναγιωτοπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής

Παναγιώτης Σεράνης

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία* από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2019

Περίληψη

Ο σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο ο Ισίδωρος Ζουργός οικειοποιείται και μετασχηματίζει τα ομηρικά έπη στο μυθιστόρημά του *Ανεμώλια*, το οποίο δημοσιεύτηκε το 2011. Η μελέτη βασίζεται στην αισθητική της πρόσληψης του Χ. Γ. Γιάους, στις απόψεις του Μ. Μπαχτίν για τη διαλογικότητα και το μυθιστόρημα και στις θεωρίες των Τ. Κρίστεβα, Ρ. Μπαρτ και Ζ. Ζενέτ για τη διακειμενικότητα. Αρχικά, ερευνάται η επιρροή του ομηρικού έπους σε άλλα έργα του συγγραφέα. Έπειτα αναλύονται οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος σε σύγκριση με τους αντίστοιχους ομηρικούς και παρουσιάζεται αδρομερώς η πλοκή του. Επίσης, εξετάζονται η δομή, οι αφηγηματικές τεχνικές, το ύφος και η γλώσσα του. Ακολούθως, γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στις σχέσεις του με νεότερα ομηρικά διακείμενα.

Από την ανάλυση προκύπτει ότι ο συγγραφέας συνέθεσε μία σύγχρονη ιστορία για την ανδρική απόδραση και περιπλάνηση που τη διατρέχει μία διαρκής και φανερή συνομιλία με τον ομηρικό κόσμο. Ταυτόχρονα, αξιοποίησε τους μηχανισμούς της ανατροπής και της παρωδίας, για να υμνήσει την ανδρική φιλία και να παρουσιάσει τα αδιέξοδα της γενιάς του καθώς και την πορεία της σύγχρονης Ελλάδας.

Summary

The aim of the present postgraduate dissertation is to examine the way in which Isidoros Zourgos adopts and transforms the Homeric epics into his novel *Anemolia* (*Words of Wind*), published in 2011. The study is based on the aesthetics of reception of H. R. Jauss, on M. Bakhtin's views of dialogism and the novel and on the theories of J. Kristeva, R. Barthes, and G. Genette on intertextuality. Initially, the influence of the Homeric epics on other works of the author is investigated. Then the characters of the novel are analyzed in comparison with the corresponding Homeric heroes and its plot is generally presented. Its structure, narrative techniques, style and language are also examined. Subsequently, special reference is made to the novel's relations with newer retellings of the Homeric texts.

The analysis shows that the author composed a modern story about male escape and wandering in constant and explicit dialogue with the Homeric world. At the same time, he exploited the mechanisms of subversion and parody, in order to praise male friendship and to present the deadlocks of his generation as well as the itinerary of modern Greece.

Ευχαριστίες

Η εκπόνηση της παρούσας διατριβής δε θα ήταν δυνατή χωρίς τη συμβολή κάποιων ανθρώπων που υπήρξαν πολύτιμοι αρωγοί αυτής της προσπάθειας.

Πρωτίστως, θα ήθελα να εκφράσω τη βαθιά ευγνωμοσύνη μου στο συγγραφέα Ισίδωρο Ζουργό. Το μυθιστόρημά του *Ανεμώλια* λειτούργησε σαν αφορμή και έμπνευση για την παρούσα διατριβή. Τον ευχαριστώ, γιατί από την πρώτη στιγμή που ήρθα σε επαφή μαζί του δέχτηκε να με βοηθήσει. Με την ευγένεια, την απλότητα και τη γενναιοδωρία που τον διακρίνει έλυσε όλες τις απορίες μου, μου παραχώρησε υλικό από τις βιβλιοπαρουσιάσεις του μυθιστορήματος και με καθοδήγησε στην ανάλυσή του.

Στη συνέχεια, θα ήθελα να ευχαριστήσω το Δρα Παναγιώτη Σεράνη, γιατί ανέλαβε την επίβλεψη της διατριβής μου και με την ενθάρρυνση και τις εύστοχες επισημάνσεις του συνέβαλε στην ολοκλήρωσή της. Επίσης, ευχαριστώ θερμά την ακαδημαϊκή υπεύθυνη του προγράμματος, Δρα Σταυρούλα Τσιπλάκου, η οποία ήταν θετική στην πρότασή μου να ασχοληθώ με ένα σύγχρονο συγγραφέα και βοήθησε στην αντιμετώπιση διαφόρων ζητημάτων. Τέλος, οφείλω να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στη Δρα Φωτεινή Λίκα για το γνήσιο ενδιαφέρον της και τις πολύτιμες συμβουλές της που ήταν καθοριστικές για την οργάνωση της εργασίας.

Θα ήθελα να αφιερώσω αυτήν την εργασία στο δικό μου Οδυσσέα και στη δική μου Πηνελόπη, τον πατέρα μου και τη μητέρα μου, καθώς και στο νεογέννητο ανιψιό μου, στον οποίο ελπίζω να διηγηθώ στο μέλλον τις περιπέτειες του Οδυσσέα.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
Τα ομηρικά έπη στο έργο του Ισίδωρου Ζουργού	5
Ανεμώλια. Κεντρικοί και Δευτερεύοντες χαρακτήρες	10
3.1. Δημήτρης Χριστοδούλου	10
3.2. Χρήστος Χριστοδούλου	13
3.3. Νικηφόρος Λιαουνάκης	14
3.4. Στάθης Ιωακειμίδης	15
3.5. Νίκος Χαλκίνης	17
3.6. Ελένη Νοταρά	22
3.7. Ντόρα	23
3.8. Γλυκερία	24
3.9. Ναντίν	25
3.10. Μαργαρίτα Παπάζογλου	25
Δομή και Αφηγηματικές Τεχνικές	27
Γλώσσα και Ύφος	33
Επιρροές από νεότερα έργα	38
6.1. <i>Οδύσσεια</i>	38
6.2. <i>Πηνελοπιάδα</i>	40
6.3. <i>Οδυσσέας</i>	44
Επίλογος	54
Βιβλιογραφία	56

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η μελέτη της πρόσληψης των ομηρικών επών στο μυθιστόρημα *Ανεμώλια* (2011) του Ισίδωρου Ζουργού αποτελεί μια τολμηρή αλλά και γοητευτική πρόκληση. Αφενός γιατί ο Ζουργός είναι ένας σύγχρονος λογοτέχνης του οποίου το έργο δεν έχει ακόμα μελετηθεί επαρκώς από τους κριτικούς, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος απολαμβάνει την αγάπη του αναγνωστικού κοινού.¹ Αφετέρου γιατί έχει ενδιαφέρον να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο ένας νεότερος λογοτέχνης εμπνέεται από δύο κορυφαία κείμενα που, διαχρονικά, έχουν αποτελέσει αστείρευτη πηγή έμπνευσης για τη λογοτεχνία, τις εικαστικές και παραστατικές τέχνες. Ο σκοπός, λοιπόν, της μεταπτυχιακής διατριβής είναι να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας οικειοποιείται και μετασηματίζει ομηρικά στοιχεία, για να συνθέσει ένα μυθιστόρημα, στο οποίο παρουσιάζει την ανδρική φιλία, τα αδιέξοδα της γενιάς του αλλά και την πορεία της Ελλάδας τα τελευταία σαράντα χρόνια. Η ανάλυση του έργου στηρίζεται στη σύγκριση, όχι μόνο με τα δύο έπη, αλλά και με νεότερα έργα που διαλέγονται με αυτά.

Πιο συγκεκριμένα, η μεταπτυχιακή διατριβή βασίζεται στην αισθητική της πρόσληψης που εισηγήθηκε ο Χ. Ρ. Γιάους, στα τέλη της δεκαετίας του '60. Με τις θέσεις του επέφερε σημαντική αλλαγή στις λογοτεχνικές σπουδές, καθώς έστρεψε το ενδιαφέρον στον αναγνώστη και στο ρόλο που διαδραματίζει στην αποκωδικοποίηση των έργων (Holub 2004: 144). Ειδικότερα, εστιάζουμε στις θέσεις του Γιάους για την ερμηνεία των λογοτεχνικών έργων. Σύμφωνα με αυτές, το νόημά τους δεν είναι ποτέ παγιωμένο και μοναδικό, άρα η ερμηνεία και η αποτίμησή τους είναι ρευστή, μεταβαλλόμενη και αναθεωρείται συνεχώς. Έτσι, η ιστορία της λογοτεχνίας είναι μια διαδικασία αισθητικής πρόσληψης και παραγωγής, που πραγματοποιείται με την επικαιροποίηση των λογοτεχνικών κειμένων από τον αναγνώστη, τον κριτικό αλλά και το συγγραφέα που

¹ Τα μυθιστορήματά του εμφανίζονται στις λίστες των ευπώλητων βιβλίων (Χαρισσοπούλου: 2011) και τα *Ανεμώλια* κέρδισαν το βραβείο Αναγνωστών ΕΚΕΒΙ-ΕΡΤ (BiblioNet).

συνεχίζει την παραγωγή (Jauss 1995: 54-55). Επίσης, θα αξιοποιήσουμε την έννοια του «ορίζοντα προσδοκιών», η οποία περιγράφει την ιδιαίτερη προδιάθεση ενός ιστορικά προσδιορισμένου κοινού απέναντι σε ένα συγκεκριμένο έργο. Αυτή συγκροτείται από τις εμπειρίες και τις γνώσεις του κοινού. Ένα έργο προϋποθέτει και εκμεταλλεύεται τις αναγνωστικές προσδοκίες, είτε επαληθεύοντας είτε διαψεύδοντάς τις (Jauss 1995: 57-60).

Επιπλέον, η διατριβή στηρίζεται και στις θεωρίες για τη διακειμενικότητα που, σε γενικές γραμμές, περιγράφουν τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των κειμένων. Σύμφωνα με αυτές, κάθε έργο δεν είναι κλειστό και απομονωμένο από τα υπόλοιπα, καθώς τόσο ο συγγραφέας όσο και ο αναγνώστης διαθέτουν εμπειρίες από άλλα κείμενα, τις οποίες συνειδητά ή ασυνείδητα αξιοποιούν κατά τη συγγραφή και την παραγωγή νοήματος (Worton-Still 1990: 1-2). Τον όρο «διακειμενικότητα» επινόησε η Τ. Κρίστεβα το 1967 (Kristeva 1980: 36), προεκτείνοντας τις απόψεις του Μ. Μπαχτίν για τη «διαλογικότητα» ως βασικό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης γλώσσας. Ο Ρώσος στοχαστής επεσήμανε ότι κάθε προφορικό ή γραπτό κείμενο συνδέεται με προγενέστερα και μελλοντικά λόγια άλλων (Μπαχτίν 1980: 133, Holquist 2014: 111) και ότι η γλώσσα χαρακτηρίζεται από ποικιλία και υφολογική διαστρωμάτωση, γιατί περιλαμβάνει διαλέκτους, κοινωνιολέκτους ή στοιχεία από διαφορετικές ιστορικές περιόδους (Μπαχτίν 1980: 143-144, 1995: 34-35). Το λογοτεχνικό είδος που ευνοεί αυτήν τη διαλογικότητα είναι το μυθιστόρημα. Είναι ένα «πολυγλωσσικό, πολυφωνικό φαινόμενο», γιατί σε αυτό συνυπάρχουν οι διαφορετικές φωνές και οπτικές του συγγραφέα και των ηρώων, γίνονται αναφορές σε άλλα κείμενα και, συγχρόνως, θεμελιώνεται ο διάλογος ανάμεσα στο συγγραφέα, τους ήρωες και τους αναγνώστες (Μπαχτίν 1980: 113, 182, Holquist 2014: 125,154-155). Στη συνέχεια, η Κρίστεβα υποστήριξε ότι ένα κείμενο δημιουργείται από το συνδυασμό και το μετασχηματισμό προϋπαρχόντων κειμένων αλλά και από το κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον. Επομένως, το μήνυμά του είναι ταυτόχρονα εντός και εκτός κειμένου (Kristeva 1980: 36-37). Παρόμοια, ο Ρ. Μπαρτ χαρακτήρισε το κείμενο ως ένα «πλέγμα αναφορών που προέρχονται από αναρίθμητες εστίες της κουλτούρας» (Barthes 2013: 209). Επιπλέον, αποκήρυξε την αυθεντία του συγγραφέα, γιατί θεώρησε ότι κάθε κείμενο αποδεσμεύεται από αυτόν και το νόημά του είναι ανοικτό (Barthes 2013: 206-207, 211). Έτσι, ο αναγνώστης παράγει νόημα και γίνεται ο ίδιος δημιουργός ενός κειμένου,

αφού είναι σε θέση να εντοπίσει πολλαπλές σημασίες και νέες διακειμενικές σχέσεις (Allen 2000: 66-70).

Έπειτα, ο Ζ. Ζενέτ χρησιμοποίησε τον όρο «transtextuality», για να περιγράψει τις ρητές ή υπόρρητες σχέσεις μεταξύ των κειμένων και διέκρινε πέντε υποκατηγορίες του: τη «διακειμενικότητα» που σχετίζεται με την παρουσία ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο και μπορεί να πάρει τη μορφή παραθέματος, λογοκλοπής ή υπαινιγμού, την «παρακειμενικότητα» που περιλαμβάνει τις σχέσεις ενός κειμένου με το περικείμενο και επικείμενό του (τίτλους, υπότιτλους, προλόγους, επιλόγους, υποσημειώσεις, εικονογράφηση, επιστολές, συνεντεύξεις του συγγραφέα κτλ.), τη «μετακειμενικότητα» που αναφέρεται στο σχολιασμό ενός κειμένου, την «υπερκειμενικότητα», δηλαδή το μετασχηματισμό ενός κειμένου σε ένα άλλο (π.χ. παρωδία, απομίμηση, διακωμώδηση) και την «αρχικειμενικότητα» που περιγράφει τη σχέση ενός έργου με υπερκείμενες κατηγορίες λόγου και λογοτεχνίας (Genette 1997: 1-7, Allen 2000: 101-115).

Τέλος, θα αξιοποιηθούν και οι απόψεις του Μπαχτίν για τις διαφορές ανάμεσα στο έπος και το μυθιστόρημα. Συγκεκριμένα, ενώ το έπος αναφέρεται σε ένα απόλυτο παρελθόν, αμετάβλητο και καταξιωμένο, το μυθιστόρημα δεν υπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες, αναπτύσσεται διαρκώς, καταργεί τη χρονική απόσταση, γιατί βρίσκεται σε άμεση επαφή με το παρόν και παρωδεί τα άλλα είδη (Μπαχτίν 1995: 19-23, 36-37). Παρόμοια, ο ήρωας του εξελίσσεται και συνδυάζει «γνωρίσματα θετικά όσο και αρνητικά, [...] κωμικά και σοβαρά» (Μπαχτίν 1995: 31).

Με βάση τα παραπάνω, στο πρώτο μέρος της διατριβής θα γίνει σύντομη αναφορά στο περιεχόμενο τεσσάρων μυθιστορημάτων του συγγραφέα (*Φράουστ*, *Αηδονόπιτα*, *Σκηνές από τον βίο του Ματίας Αλμοσίνο*, *Λίγες και μία νύχτες*), προκειμένου να καταστήσουμε σαφές ότι η διακειμενικότητα και οι αναφορές στα έπη χαρακτηρίζουν γενικά το έργο του. Ακολούθως, θα αναλυθούν οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος σε σύγκριση με τους αντίστοιχους ομηρικούς. Επίσης, θα σχολιασθούν η δομή, οι αφηγηματικές τεχνικές του, με βάση το μοντέλο του Ζενέτ (αφηγητής, εστίαση, αναδρομές και προλήψεις, εγκιβωτισμοί, αφήγηση λόγων), η γλώσσα του και η αξιοποίηση του ομηρικού λεξιλογίου. Τέλος, θα παρουσιαστούν ορισμένα νεότερα έργα, τα οποία ο Ζουργός αναφέρει ρητά ως πηγές του (*Οδύσσεια* του Ν. Καζαντζάκη, *Πηνελοπιάδα* της Μ. Άτγουντ και *Οδυσσέας* του Τ. Τζόυς) και θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο ο

Ζουργός μεταπλάθει ομηρικούς χαρακτήρες και θέματα, μεταφέροντάς τα στη σύγχρονη εποχή.

Κεφάλαιο 2

Τα ομηρικά έπη στο έργο του Ισίδωρου Ζουργού

Ο Ισίδωρος Ζουργός είναι ένας σύγχρονος συγγραφέας που ζει και εργάζεται ως δάσκαλος στη Θεσσαλονίκη και μέχρι σήμερα έχει εκδώσει οκτώ μυθιστορήματα. Αντλεί τα θέματά του από την ιστορία αλλά και τη σύγχρονη εποχή και συχνά μεταφέρει τη δράση στη Θεσσαλονίκη, σε μια προσπάθεια «να τοποθετήσει τη γενέθλια πόλη [...] στο Πάνθεον των μεγάλων πόλεων, σε όσες υπήρξαν πεδία δράσης μυθιστορηματικών συνθέσεων» (Κοντολέων 2017). Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των μυθιστορημάτων του είναι η διακειμενικότητα (Kristeva 1980: 36), καθώς ενσωματώνει σε αυτά σκηνές, ήρωες και θέματα από παλιότερα κείμενα (Κοντολέων 2017). Ο ίδιος, εξάλλου, έχει παραδεχτεί σε συνέντευξή του ότι όλα τα βιβλία τα ενώνει «ένα δαιδαλώδες σύμπλεγμα όπου μέσα του ρέουν λογοτεχνικοί χαρακτήρες, μικρές και μεγάλες αφηγήσεις, πάθη, τόποι και εποχές, έρωτες, μίση... Κάθε βιβλίο που πάει να γεννηθεί αρδεύεται από όλο αυτό το αρχαίο διαδίκτυο»² (Τσαλαπάτη 2016). Σταθερή πηγή έμπνευσης για το συγγραφέα αποτελεί ο Όμηρος, «το εκμαγείο όπου γεννήθηκαν όλες οι διηγήσεις της Δύσης» (Ιακώβου 2012). Για αυτό, στο παρόν κεφάλαιο, θα παρουσιάσουμε την επίδραση του αρχαίου έπους σε άλλα τέσσερα έργα του, πριν εξετάσουμε τα *Ανεμώλια*.

Το πρώτο μυθιστόρημά του *Φράουστ*³ αποτελεί μία σύγχρονη εκδοχή του φαουστικού μύθου. Εκτυλίσσεται στη Θεσσαλονίκη τη δεκαετία του '80 και σε αυτό πρωταγωνιστεί ένας νεαρός φιλόδοξος συγγραφέας, ο Φραγκίσκος, ο οποίος περιπλανιέται στα ελληνικά νησιά και στο Εδιμβούργο, αναζητώντας την έμπνευση. Ο ίδιος υπογραμμίζει τη γοητεία που του ασκεί ο μύθος του Οδυσσέα: «Απ' το γυμνάσιο ακόμη είχα σχεδόν

² Αυτή η παραδοχή ταυτίζεται με τις απόψεις των θεωρητικών για τις σχέσεις μεταξύ των κειμένων (Kristeva 1980: 36-37, Μπαρτ: 2013: 209).

³ Κυκλοφόρησε το 1995 και σε αναθεωρημένη έκδοση το 2010.

ψύχωση με την *Οδύσσεια*. Κάθε απόπειρα δικιάς μου γραφής περνάει μέσα απ' τη μοναδική εκείνη στιγμή της επιστροφής» (Ζουργός 2010: 61). Ο ήρωας προσπαθεί να ολοκληρώσει τη νουβέλα του που αποτελεί «μια παραλλαγή [...] της ομηρικής περιπλάνησης του Οδυσσέα» (Ζουργός 2010: 123). Κάποια στιγμή μάλιστα εγκαθίσταται στην Αίγινα στο σπίτι, όπου ο Καζαντζάκης έγραψε τη δική του *Οδύσσεια* (Ζουργός 2010: 269, 309). Ο Φραγκίσκος, σταδιακά, υποκύπτει στη λαγνεία και στη ματαιοδοξία του. Συνάπτει εφήμερες ερωτικές σχέσεις, αν και ο νους του συχνά ανατρέχει στην «Πόπη-Πηνελόπη», τη μοναδική ίσως γυναίκα που αγάπησε (Ζουργός 2010: 209, 306). Όταν πλέον φτάνει σε συγγραφικό αδιέξοδο, βρίσκει τη λύση στα βάθη της γης σαν τον Οδυσσέα.⁴ Σε ένα σπήλαιο ανακαλύπτει τυχαία ένα αδημοσίευτο χειρόγραφο και το εκδίδει σαν δικό του (Ζουργός 2010: 102-103). Στη συνέχεια, καταξιώνεται ως συγγραφέας και διαπράττει φόνο, προκειμένου να οικειοποιηθεί ένα ξένο έργο και να διατηρήσει τη φήμη του (Ζουργός 2010: 349-351). Στο τέλος, έρχεται αντιμέτωπος με τις συνέπειες των πράξεών του και σε μια σκηνή, όπου διαπλέκεται ο αληθινός κόσμος με τον κόσμο των πνευμάτων, παλεύει για την ψυχή του.

Στην *Αηδονόπιτα* (2008) παρακολουθούμε τη ζωή του Γκάμπριελ Θάκερεϊ Λίντον, ενός Αμερικανού φιλέλληνα και κλασικιστή, ο οποίος, ύστερα από μία ερωτική απογοήτευση, ξεκινά ένα ταξίδι αυτογνωσίας με προορισμό την επαναστατημένη Ελλάδα (Κοντολέων 2008, Κακούρη 2015: 217). Ο Γκάμπριελ παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τον Οδυσσέα, τις οποίες ο ίδιος προβάλλει στο λογοτεχνικό ημερολόγιό του (Κόκορης 2008: 75, Κακούρη 2015: 220-221, Spentzou 2016: 184-185). Φτάνει στη Θεσσαλονίκη χωρίς αποσκευές και φιλοξενείται από ένα γέρο Τούρκο, ένα νέο «Αλκίνοο» (Ζουργός 2008: 174). Καταφέρνει να εισέλθει στην πόλη μεταμφιεσμένος και κρυμμένος σε μία άμαξα (Ζουργός 2008: 187). Όταν συναντά για πρώτη φορά τη Λαζαρίνα, την κόρη ενός ξεπεσμένου προύχοντα, την ερωτεύεται και αισθάνεται ότι βρήκε την Ιθάκη του: «Έφθασα και βρήκα το σπίτι γεμάτο μνηστήρες [...]. Πόσο ήθελα να τους πω κάποια στιγμή πως δεν έκανα τόσους μήνες στη θάλασσα, πως δε γνώρισα πολλών ανθρώπων τόπους και γνώμες [...] παρά μόνο για να έρθω δω» (Ζουργός 2008: 185). Στη συνέχεια, ακολουθεί τη Λαζαρίνα και το σύζυγό της Νικήτα σε ένα επικίνδυνο οδοιπορικό μέχρι το πολιορκημένο Μεσολόγγι.

⁴ Στη «Νέκυια» (ραψωδία λ), ο Οδυσσέας, αναζητώντας το δρόμο επιστροφής στην Ιθάκη, κατεβαίνει στον Άδη και συνομιλεί με τον Τειρεσία.

Ο αγώνας των Μεσολογγιτών ανακαλεί στο νου του σκηνές της *Ιλιάδας*: «Είναι το Ίλιον [...] μόνο που οι Τρώες είμαστε εμείς. [...] Μήπως είναι η μοίρα μου να γράψω εγώ το έπος των πολιορκημένων;» (Ζουργός 2008: 375). Ο ίδιος ταυτίζεται με τον Έκτορα, γιατί υπερασπίζεται την πόλη και συναντά την αγαπημένη του στα διαλείμματα της μάχης (Ζουργός 2008: 396). Είναι όμως και Πάρης, γιατί η Λαζαρίνα είναι ήδη παντρεμένη (Spentzou 2016: 186-187). Αισθάνεται θαυμασμό αλλά και ζήλεια για το Νικήτα που πολεμά γενναία (Κακούρη 2015: 224-225): «Είναι γιος του Άρη [...]. Είναι ο Αίας ο Τελαμώνιος, είναι ο κάθε ένας από τους Δαναούς που [...] κρούει τον χάλκινο θώρακα και την ασπίδα με το ξίφος για να φοβίσει τους Τρώες απέναντί του [...]» (Ζουργός 2008: 225). Μετά την πτώση του Μεσολογγίου, ο Γκάμπριελ αγωνίζεται να φθάσει στην Αμερική μαζί με τη Λαζαρίνα και τρία ορφανά παιδιά που έχουν σώσει. Απογοητευμένος από τις εξελίξεις στην Ελλάδα, δε θα επιστρέψει ποτέ, αλλά θα βρει γαλήνη στη σχέση του με τη Λαζαρίνα και στη νέα ζωή τους στην Αμερική (Κακούρη 2015: 218· Spentzou 2016: 191-192). Αυτή που θα πραγματοποιήσει το ταξίδι του νόστου είναι η αγαπημένη του, η οποία θα εγκατασταθεί σαράντα χρόνια μετά στη Θεσσαλονίκη και θα συμπληρώσει τις σελίδες του ημερολογίου του, τιμώντας τη μνήμη του (Ζουργός 2008: 587-588).

Στις *Σκηνές από το βίο του Ματίας Αλμοσίνο* (2014) παρουσιάζεται η πολυτάραχη ζωή ενός κρυπτοεβραίου από τη Βασιλεία της Ελβετίας. Ο ήρωας είναι ένας «Οδυσσέας-γιατρός» (Ζουργός 2014: 677) που περιπλανιέται συνεχώς και αλλάζει ταυτότητες (Παπαγγελή 2014), είτε από επιλογή είτε γιατί τον οδηγεί η μοίρα του: «η μοίρα [...] στον Όμηρο είναι πιο δυνατή από τους ανθρώπους» (Ζουργός 2014: 778). Γνωρίζει χώρες και πολιτισμούς, διασχίζοντας όλη τη Δυτική και Ανατολική Ευρώπη του 17ου αιώνα. Όταν υιοθετείται από έναν πλούσιο Έλληνα έμπορο, βαπτίζεται χριστιανός και αποκτά το όνομα Ματθαίος Μελισσηνός και, στο τέλος, οικειοποιείται την ταυτότητα του νεκρού αδερφού του και γίνεται μοναχός με το όνομα Ιωαννίκιος στο Άγιο Όρος. Επίσης ο Αλμοσίνο είναι μια πολυσχιδής και χαρισματική μορφή, «που είδε και έμαθε πολλά» (Σούλη 2015). Από μικρή ηλικία εκδηλώνει τη φιλομάθειά του και το προορατικό χάρισμα, με αποτέλεσμα ο νόμιμος πατέρας του να τον θεωρεί εκλεκτό του Θεού (Ζουργός 2014: 51). Κατόπιν, διακρίνεται ως φοιτητής και αποκτά τη φήμη ενός εξαιρετικού ιατρού: «Αλμοσίνο είσαι δαιμόνιος· ο νους σου είναι αστεροειδής και τρέχει» (Ζουργός 2014: 396). Αμφισβητεί τις μεσσιανικές δοξασίες και προτιμά την επιστήμη και τον ορθό λόγο: «Πιστεύω στη φύση. Θα ήθελα να πιστεύω και σ' ένα Θεό

αλλιώτικο, πιο θηλυκό, γαλακτοφόρο, δοτικό, αλλά ακόμα δεν το έχω καταφέρει» (Ζουργός 2014: 331). Είναι πρωτοπόρος, γιατί τολμά τις πρώτες χειρουργικές επεμβάσεις, αλλά παραμένει ουμανιστής, καθώς προσφέρει τις υπηρεσίες του στους φτωχούς και ανήμπορους. Μάλιστα, κάποια στιγμή, κατεβαίνει «στο βασίλειο των νεκρών», στις γαλαρίες ενός παλιού ορυχείου στα Καρπάθια Όρη, για να βοηθήσει τους λεπρούς (Ζουργός 2014: 643-645). Και, έχοντας πια απολέσει τα προσφιλή του πρόσωπα, ανακαλύπτει το Θεό: «Θεός είναι ο άλλος άνθρωπος, ο κάθε άλλος» (Ζουργός 2014: 22).

Τέλος, στο πιο πρόσφατο μυθιστόρημά του *Λίγες και μια νύχτες* (2017) ένας τυφλός ηλικιωμένος, ο Ευγένιος Ζιρντό καταγράφει τη μυθιστορηματική βιογραφία του με τη βοήθεια ενός νεαρού συγγραφέα. Ο αναγνώστης, παρακολουθεί την περιπετειώδη ζωή του ήρωα, του οποίου το πραγματικό όνομα είναι Λευτέρης Ζεύγος, από το 1909 έως το 1977. Ο πρωταγωνιστής είναι ένας «Οδυσσέας-ricarò του 20^{ου} αιώνα» (Κολίτση 2017). Είναι γιος ενός κηπουρού και από νωρίς επιστρατεύει την ευφυΐα του, για να ανέλθει οικονομικά και κοινωνικά: «Τι έλειπε τότε σε μένα κι αναγκαζόμουν να ζήσω σαν το ποντίκι στα κελάρια της; [...] Το χρήμα μου έλειπε» (Ζουργός 2017: 208). Κατορθώνει να εισέλθει στη βίλλα Αλλατίνι, όπου γοητεύεται από τη νεαρή Μίρζα, την κόρη ενός πλούσιου ντονμέ (Ζουργός 2017: 37). Αναγκάζεται σαν τον Οδυσσέα να αποχωριστεί την πατρίδα και την αγαπημένη του εξαιτίας του πολέμου. Όταν ο πατέρας της Μίρζα ανακαλύπτει τη σχέση τους, τον καταδίδει στις αρχές, με αποτέλεσμα να επιστρατευτεί και να καταλήξει να συμμετάσχει ακόμα και στην εκστρατεία στην Ουκρανία (Ζουργός 2017: 148-149). Εκεί συναντά και το δικό του «Ελπήνορα»⁵ (Κολίτση 2017), ένα νεαρό κομμουνιστή, το Μιχάλη Τριανταφύλλου, που εκτελείται από τους μπολσεβίκους. Χρόνια μετά ο νεκρός θα του εμφανιστεί σε όνειρο και θα του ζητήσει να παραδώσει το σταυρό του στην οικογένειά του (Ζουργός 2017: 252). Στη συνέχεια, ο Λευτέρης λιποτακτεί και ζει μία «πρωτότυπη «Νέκυια» (Κολίτση 2017), όταν κρύβεται σε ένα υπόγειο σπίτι στη Ρωσία: «Έμπαινες, κι ύστερα από λίγα μέτρα υπήρχαν καμιά δεκαριά σκαλιά που σε οδηγούσαν κάτω απ' το έδαφος. [...] Τέτοιο ήταν το σπίτι της γριάς Γιουρτάνκα: μια ζεστή τρύπα της γης» (Ζουργός 2017: 191-192).

⁵ Ο Ελπήνωρ ήταν ο νεαρός σύντροφος του Οδυσσέα που βρήκε άδοξο θάνατο, πέφτοντας από τη στέγη του παλατιού της Κίρκης και, όταν συνάντησε τον ήρωα στον Άδη, τον παρακάλεσε να τον θάψει (Όμηρος 2006: 158-159).

Επιπλέον, ζει σαν τυχοδιώκτης, αλλάζει ταυτότητες, πατρίδες, ονόματα και χαρακτηριστικά ανάλογα με την περίπτωση (Δρουγαλάς 2017). Μεταβαίνει στο Παρίσι με ψεύτικο όνομα: «Το Λιμάνι της Σεβαστούπολης ήταν το νέο μαιευτήριο όπου [...] ο γεροδεμένος Έλληνας, έγινε ο Ευγένιος Ζιρντό» (Ζουργός 2017: 215). Κατόπιν, εργάζεται κοντά στο Β. Ζαχάρωφ, κυνηγά διαμάντια στην Αμβέρσα, γίνεται λαθρέμπορος στη Μασσαλία και στον Πειραιά, επιστρέφει στη Θεσσαλονίκη ως ευυπόληπτος διευθυντής κλωστοϋφαντουργίας και συνεργάτης του Β. Γιούγκερμαν,⁶ ενώ μετά τον πόλεμο γίνεται εργολάβος οικοδομών. Παράλληλα, σχετίζεται ερωτικά με αρκετές γυναίκες, τις περισσότερες από τις οποίες εγκαταλείπει και διαπράττει ακόμα και φόνο, για να κρύψει την αληθινή ταυτότητά του. Ωστόσο, κρύβει και μια ευαίσθητη πλευρά, γιατί παραμένει πάντα πιστός στον παιδικό του έρωτα, τη Μίρζα και στη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής προστατεύει την αγαπημένη του αλλά και μία Εβραιοπούλα, τη Ρίβκα. Στο τέλος, επιστρέφει στη δική του «Ιθάκη», στη Συνοικία των Εξοχών και στη γυναίκα που δεν ξέχασε ποτέ: «Χτυπάει το κουδούνι [...]· το νιώθει ότι το σπίτι τον γνώρισε [...]. Καλώς ήρθες, mon amour! Σε περιμέναμε [...]. Καλώς σας βρήκα. Τα χρόνια πέρασαν κι εμείς αργήσαμε πολύ» (Ζουργός 2017: 554-555).

Επομένως, από τη σύντομη παρουσίαση των παραπάνω έργων αποδεικνύεται ότι οι ήρωες του Ζουργού διαθέτουν γνωρίσματα του Οδυσσέα και βιώνουν εμπειρίες παρόμοιες με αυτόν. Ωστόσο, τα *Ανεμώλια* είναι το μυθιστόρημα στο οποίο ο συγγραφέας επεδίωξε να συνομιλήσει ανοικτά και με τα δύο έπη, αλλά και με «αυτά που γέννησε ο Όμηρος» (Ζουργός 2011β, Ιακώβου 2012).

⁶ Σε αυτά τα κεφάλαια εντοπίζονται διακειμενικές σχέσεις και με τα μυθιστορήματα *Ο Γιούγκερμαν και τα στερνά του* του Μ. Καραγάτση και *Φιλμ νουάρ* του Δ. Στεφανάνκη (Ζουργός 2017: 573).

Κεφάλαιο 3

Ανεμώλια. Κεντρικοί και Δευτερεύοντες χαρακτήρες

Τα *Ανεμώλια* είναι ένα ρεαλιστικό μυθιστόρημα, που εμφανίζει σαφείς συγγένειες με τα ομηρικά έπη (Ζουργός 2011β). Όμως σε αντίθεση με αυτά, δεν παρουσιάζει τα κατορθώματα ηρώων ή θεών, αλλά πράξεις καθημερινών ανθρώπων με θετικά και αρνητικά γνωρίσματα που εξελίσσονται και διδάσκονται μέσα από τις εμπειρίες τους (Μπαχτίν 1995: 31). Οι κεντρικοί χαρακτήρες του είναι πέντε μεσήλικες Θεσσαλονικείς, φίλοι από τα μαθητικά χρόνια, οι οποίοι αποφασίζουν να ταξιδέψουν με ένα ιστιοφόρο, το *Θερσίτη*, για να κλέψουν την Ελένη, τον παιδικό έρωτα ενός από αυτούς. Στο παρόν κεφάλαιο, θα εξετάσουμε πρώτα τους πέντε συντρόφους και στη συνέχεια ορισμένους γυναικείους χαρακτήρες, για να εντοπίσουμε τις ομοιότητες με τους αντίστοιχους ομηρικούς, δίνοντας παράλληλα μια αδρομερή παρουσίαση του μυθιστορήματος.

3.1. Δημήτρης Χριστοδούλου

Ο αρχηγός και πιο ισχυρός χαρακτήρας της παρέας θυμίζει τον Αγαμέμνονα, το μυθικό βασιλιά και αρχηγό της Τρωικής Εκστρατείας. Το παρατσούκλι του «Μυκηναίος» που απέκτησε στο σχολείο (Ζουργός 2011α: 17-18) υπογραμμίζει αυτή την αντιστοιχία. Πράγματι, ο Δημήτρης προέρχεται από ένα πιο προνομιούχο περιβάλλον, γιατί υπήρξε γιος ενός εφοριακού «που εκείνη την εποχή ήταν μέσα στα πράγματα» (Ζουργός 2011α: 19). Όντας ένα χρόνο μεγαλύτερος από τους υπόλοιπους, τους εμπνέει από την πρώτη στιγμή το θαυμασμό και τη λατρεία, με την εμφάνιση και το χαρακτήρα του: «Εκείνη την πρώτη μας χρονιά στο γυμνάσιο και μέσα στους πρώτους μήνες αποκαθήλωσε τον στρατηλάτη άγιο [...] ήταν κάτι παραπάνω από αρχηγός, ήταν ένας μικρός θεός» (Ζουργός 2011α: 17). Είναι τολμηρός και υπερέχει όλων. Στο σχολείο αντιμετωπίζει με θράσος τους καθηγητές και τις τιμωρίες, πρωτοστατεί στα εφηβικά παιχνίδια και

πειράγματα και είναι πρωτοπόρος στις σχέσεις με το γυναικείο φύλο. Στη συνέχεια, σπουδάζει χημικός μηχανικός και παντρεύεται την όμορφη και καλοαναθρεμμένη κόρη ενός ιδιοκτήτη εργοστασίου, την Ντόρα. Για αυτόν αποτελεί ένα «λάφυρο» και το εισιτήριό του στη μεγάλη ζωή (Ζουργός 2011α: 267).

Ο Δημήτρης είναι αυτός που αποφασίζει και θέτει σε εφαρμογή την «εκστρατεία» της παρέας, πείθοντας τους άλλους να τον ακολουθήσουν: «Δεν κάνουμε πλάκα, Νικόλα, αυτό το καλοκαίρι δε θα μας βρει εδώ! [...] Αν δε σ' έχει πιάσει ακόμα η απελπισία απ' τα μαλλιά, τότε κάτσε στ' αυγά σου!» (Ζουργός 2011α: 47). Ως ιδιοκτήτης και καπετάνιος του *Θερσίτη* ανακοινώνει στους υπόλοιπους κανόνες και καθήκοντα: «Όποιος κλατάρει, παίρνει το πλοίο της γραμμής και γυρνάει πίσω, απλά τα πράγματα. Όσο θα 'μαστε όμως όλοι μαζί, σας ανακοινώνω τους δικούς μου όρους. Πρώτον: Η πορεία που συμφωνούμε κάθε φορά είναι καλή, ώσπου να βρεθεί καλύτερη. [...] Τα κινητά θα είναι κλειστά, θεόκλειστα σαν φέρετρα. [...] Στάθη, δουλεύεις κανονικά και θα κουράζεσαι λίγο περισσότερο, αυτονόητο» (Ζουργός 2011α: 50). Στη διάρκεια του ταξιδιού δίνει αυστηρές εντολές, αλλά ταυτόχρονα προστατεύει και ενθαρρύνει τους άλλους, ιδιαίτερα τον αδερφό του, το Χρήστο: «Ξύπνα, ρε μικρέ, η Ελένη σ' αγαπάει, ξόδεψε τη μισή ζωή της δίπλα σ' αυτήν την αρκούδα και τώρα πια δε λέει να του χαραμίσει και την υπόλοιπη. [...] Η Ελένη σε δυο μέρες φεύγει με τον *Θερσίτη*, εσύ έχεις τη δύναμη, ξύπνα!» (Ζουργός 2011α: 258). Είναι ατρόμητος σαν το μυθικό Πρωτεσίλαο, τον πρώτο νεκρό του Τρωικού πολέμου (Όμηρος 2016: 66). Αψηφώντας την προφητεία ενός γέρου, πατάει πρώτος το πόδι του στη στεριά της Λέσβου: «Τι μας είπε ο τρελόγερος στον Αϊ-Στράτη: όποιος πατήσει πρώτος το πόδι στο νησί θα πεθάνει. Κύριοι, είμαι ζωντανός, ξεθεωμένος αλλά ζωντανός» (Ζουργός 2011α: 156).

Παρά τον αμοραλισμό του, ο Δημήτρης είναι μία τραγική μορφή,⁷ ένας άνθρωπος σημαδεμένος από τη Μοίρα που ζει «κατά δαίμονα εαυτού» (Ζουργός 2011α: 226). Μία οικογενειακή κατάρα φαίνεται να βασανίζει τον ίδιο και τον αδερφό του, όπως

⁷ Στη σκιαγράφιση του Μυκηναίου εντοπίζουμε διακειμενικές σχέσεις και με τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (Ζουργός 2011α: 456), όπου παρουσιάζεται αναλυτικά η εξόντωση του ήρωα από την Κλυταιμνήστρα. Και εκεί ο γάμος του ζευγαριού δεν είναι ευτυχισμένος. Εκείνος επιστρέφει από την Τροία νικητής και επιβάλλει την παρουσία της ερωμένης του Κασσάνδρας στο παλάτι. Η Κλυταιμνήστρα, έχοντας ήδη συνάψει σχέση με τον Αίγισθο κατά την απουσία του, τον υποδέχεται με υποκριτική χαρά και τον παρασύρει στο εσωτερικό του παλατιού, όπου τον τραυματίζει θανάσιμα με τη βοήθεια του εραστή της. Αναλαμβάνει την εξουσία μαζί με τον Αίγισθο και θεωρεί ότι ο Αγαμέμνονας άξιζε να τιμωρηθεί για τη θυσία της Ιφιγένειας, κάνοντας αναφορά στις παλιές αμαρτίες του οίκου των Ατρείδων (Αισχύλος 2005: 81-89).

συνέβαινε και στον οίκο των Ατρείδων. Οι δυο αδερφοί προσπαθούν να την εξορκίσουν «με φυλαχτά και αλκοόλ» (Ζουργός 2011α: 196), αλλά τη διαιωνίζουν με τις πράξεις τους. Ο Δημήτρης σαν τον Αγαμέμνονα⁸ θυσιάζει τη μονάκριβη κόρη του Κατερίνα, γιατί, οδηγώντας μεθυσμένος προκαλεί το θάνατό της σε ατύχημα (Ζουργός 2011α: 196). Μετά από αυτό το τραγικό γεγονός, συνεχίζει τη ζωή του, προξενώντας απορία στους φίλους του (Ζουργός 2011α: 192), αλλά, στην πραγματικότητα, βασανίζεται από τις ενοχές και βυθίζεται σταδιακά στην αυτοκαταστροφή, πίνοντας και γλεντώντας χωρίς όρια: «Ο Μυκηναίος χόρεψε το ζειμπέκικό του λεβέντικα και το μέλαθρον μαγεύτηκε. [...] Ήξερα πως τα αλκοολικά πόδια του δεν ήθελαν και πολύ να μπερδευτούν, ήξερα πως σε κάθε κίνηση έπαιζε στα ζάρια το κύδος μιας ολόκληρης ζωής» (Ζουργός 2011α: 302).

Αντίθετα με την *Ιλιάδα*, ο Μυκηναίος πεθαίνει κατά τη διάρκεια του ταξιδιού και όχι στην πατρίδα του. Οι σύντροφοί του τον πενθούν, όπως οι Αχαιοί το νεκρό Πάτροκλο. Στην *Ιλιάδα*, ύστερα από την πυρά του πτώματος και την προσφορά θυσιών, ο Αχιλλέας προκηρύσσει αθλητικούς αγώνες προς τιμήν του νεκρού με πλούσια έπαθλα όχι μόνο για τους νικητές, αλλά και για όσους συμμετέχουν (Όμηρος 2016: 542-564). Στο αντίστοιχο κεφάλαιο του μυθιστορήματος («Πατρόκλεια») οι σύντροφοι αποφασίζουν να ξενοχτήσουν και να τιμήσουν το νεκρό αρχηγό τους, προτού ειδοποιήσουν τις αρχές και παραδώσουν το πτώμα του για ταφή. Θρηνούν και πραγματοποιούν «αγώνες μνήμης» (Ζουργός 2011α: 355), δηλαδή εξιστορούν τις αναμνήσεις τους από το Μυκηναίο, πίνοντας κρασί. Ο Χαλκίνης, στο τέλος της βραδιάς, ανακηρύσσει νικητή το Νικηφόρο, παραδίδοντάς του το μεταλλικό μπουκάλι στο οποίο για χρόνια ο Μυκηναίος φύλαγε το ούισκι του: «Σου θυμίζω πως στον κόσμο του Ομήρου τέτοιες ώρες, στους ταφικούς αγώνες, δίνανε για έπαθλα μέταλλα, όπλα χάλκινα, ασπίδες, σίδηρο και χρυσό» (Ζουργός 2011α: 356, πρβλ. Finley 1954: 135-136).

Ο θάνατος του Μυκηναίου σηματοδοτεί το τέλος του ταξιδιού, καθώς οι φίλοι επιστρέφουν στη Θεσσαλονίκη: «η αυλαία του ταξιδιού έπεσε στο αεροδρόμιο το μεσημέρι της Τετάρτης. Λίγες ώρες πριν, όσο ο άνακτας ήταν ξαπλωμένος στο νεκροθάλαμο, αποχαιρετιστήκαμε οι τέσσερις με τον *Θερσίτη* πριν αφήσουμε τα χαρτιά του στο Λιμενικό» (Ζουργός 2011α: 358-359). Ο αρχηγός όμως είναι παρών στη σκέψη

⁸ Ο Όμηρος δεν αναφέρεται στη θυσία της Ιφιγένειας. Το θέμα αναπτύχθηκε στα *Κύπρια έπη* και στην αρχαία τραγωδία (Easterling-Knox 1990: 154).

όλων, ιδιαίτερα του Χαλκίνη: «Έπινα στο καφενείο με δυο ποτήρια, κάθε τόσο του έβαζα και τσουγκρίζαμε. Οι γέροι στα διπλανά τραπέζια με κοίταζαν με απορία. Δε μ' ένοιαζε, γιατί εκείνος μού χαμογελούσε και χάιδευε κάθε τόσο τα γένια του. Κάποια στιγμή μού ξαναείπε [...]: Χαλκίνη, παράτα τα βιβλία κι έλα μαζί μου. [...] θα σε κάνω Οδυσσέα εγώ, θα δεις...» (Ζουργός 2011α: 365).

3.2. Χρήστος Χριστοδούλου

Ο μικρότερος αδερφός του Μυκηναίου αντιστοιχεί στο Μενέλαο. Είναι ξανθός σαν εκείνον (Όμηρος 2006: 51) και στην εφηβεία ήταν ένα πλάσμα άχαρο, ευαίσθητο και αθόρυβο που μεγάλωνε στη σκιά του Δημήτρη: «αδερφός ενός μικρού θεού ακόμα πιο εξουσιαστικού [...], έψαχνε τις ορίζουσες της εφηβείας του μέσα στη σιωπή» (Ζουργός 2011α: 19).

Η βασική ομοιότητά του με το βασιλιά της Σπάρτης είναι η σχέση του με την Ελένη. Την ερωτεύεται βαθιά στο Λύκειο και θέτει ως στόχο της ζωής του να την κατακτήσει: «ο έρωτας του Χρήστου για την Ελένη ήταν ένα έργο αφοσίωσης και λατρείας σε τρεις πράξεις- κάθε πράξη και μια σχολική χρονιά» (Ζουργός 2011α: 63). Για χάρη της εγκαταλείπει το όνειρο να φύγει από τη Θεσσαλονίκη και σπουδάζει Ιατρική, όπως και εκείνη. Την ακολουθεί πιστά σαν «ένας από τους κυρίους επί των τιμών» (Ζουργός 2011α: 82), περιμένοντας υπομονετικά, μέχρι τη στιγμή που εκείνη τον ερωτεύεται: «Πώς είναι ένας νέος άντρας τρελός και παλαβός από έρωτα; Έμπαινε κρυφά μέσα στις αυλές [...] κι έκλεβε νυχτιάτικα τριαντάφυλλα μόνο γι' αυτήν [...]. Άλλοτε πλήρως βιολιστή να της παίξει έξω απ' το φροντιστήριο των γερμανικών ή έπαιρνε το αυτοκίνητο του πατέρα του και της έστρωνε τα καθίσματα με ολόκληρα μέτρα ακριβό μετάξι. [...] Ο Χρήστος τής είχε προσφέρει τον ίδιο τον μαστό της γης για να θηλάσει» (Ζουργός 2011α: 83). Όταν εκείνη τον εγκαταλείπει για το Χατζέλη, ο Χρήστος απομονώνεται: «είχε μάθει ν' ανοιγοκλείνει τις καταπακτές και να ξεγλιστράει σε υπόγεια περάσματα» (Ζουργός 2011α: 184). Στην προσπάθειά του να αποκτήσει κύρος, γίνεται ένας διακεκριμένος νευρολόγος και παντρεύεται μια φιλόδοξη συνάδελφό του, την Αντιγόνη (Ζουργός: 2011α: 134-135). Σαν το Μενέλαο αποφασίζει να διεκδικήσει πάλι την Ελένη, όταν την ξανασυναντά και μαθαίνει τα προβλήματά της. Τότε θυμάται τον παλιό ρομαντικό εαυτό του και ονειρεύεται το κοινό τους μέλλον: «Ήταν πάλι

ζωντανός, είχε χαρά κι ελπίδα και δεν το έκρυβε» «Φλεγόταν να της πάρει ένα δώρο σχεδόν μυθικό, ένα σύμβολο δικό τους, [...] ένα μεγαλειώδες κτέρισμα που ύστερα από πολλά χρόνια θα το είχαν στα δάχτυλά τους, όταν θα τους έθαβαν μαζί πιασμένους χέρι χέρι»⁹ (Ζουργός 2011α: 190, 184).

Επίσης, και αυτός βασανίζεται από τις τραγωδίες της οικογένειάς του (Όμηρος 2006: 65), αλλά, με τις πράξεις του, διαιώνίζει τον κύκλο του αίματος. Ο πατέρας του ήταν αυταρχικός και κακοποιούσε τη μητέρα του (Ζουργός 2011α: 58). Ο Χρήστος, που έτρεφε πάντα ιδιαίτερη αδυναμία σε εκείνη και την παρηγορούσε, δεν μπορεί να συγχωρέσει τη βίαιη συμπεριφορά του πατέρα του. Έτσι, όταν εκείνος του ζητά ιατρική βοήθεια, τον τιμωρεί, καθυστερώντας σκόπιμα να πάει κοντά του και αφήνοντάς τον να πεθάνει αβοήθητος (Ζουργός 2011α: 207-209).

Τέλος, είναι ο πιο συνεπής από όλους, γιατί δε διστάζει να πάρει πιο δύσκολες και ηρωικές αποφάσεις σε σχέση με τους υπόλοιπους εταίρους (Κολίτση 2011: 9, Κόλλια 2011). Όταν γυρίζει στη Θεσσαλονίκη, διαλύει οριστικά το γάμο του και, με την εγκατάσταση στο πατρικό του σπίτι, επιστρέφει στις ρίζες του (Ζουργός 2011α: 451).

3.3. Νικηφόρος Λιαουνάκης

Ο συνετός και εγκρατής χαρακτήρας της παρέας θυμίζει αμυδρά το Νέστορα, το σοφό βασιλιά της Πύλου που νουθετούσε τους Αχαιούς και προσπαθούσε να εξομαλύνει τις συγκρούσεις τους: «και στη γνώση και στη δίκαιη κρίση υπερέχει / λένε πως τρεις ολόκληρες γενιές στην Πύλο βασιλεύει» (Όμηρος 2006: 43). Ο Νικηφόρος κατάγεται και αυτός από την Πύλο (Ζουργός 2011α: 22). Εξαιτίας της επιμέλειας και της σοβαρότητάς του στο σχολείο αποκτά νωρίς το παρατσούκλι «Γέρος», εμπνέοντας το σεβασμό ακόμα και στο Δημήτρη: «Όταν έδινε απαντήσεις, συνήθως τέντωνε το δάχτυλο μπροστά και εξηγούσε στους διδάσκοντες βήμα βήμα τη λύση της άσκησης. Δέος. Ήταν η μόνη ώρα που έστω και για λίγο ο Μυκηναίος τη σεβόταν και δε μουρμούριζε» (Ζουργός 2011α: 21-22). Επίσης, είναι εξαιρετικά εσωστρεφής. Η αυτοκτονία της μητέρας του τον έχει επηρεάσει βαθιά, με αποτέλεσμα να είναι διακριτικός παρά τις επιδόσεις του: «Η σεμνή

⁹ Η αναφορά στο δώρο-κτέρισμα του Χρήστου παραπέμπει στην ομηρική λέξη «κτέρας» που χαρακτηρίζει το δώρο αλλά και τα αγαπημένα αντικείμενα που τοποθετούσαν στους τάφους των νεκρών (Λορεντζάτος 1968: 227-228).

αφάνεια ήταν το χαρακτηριστικό της οικογένειας Λιακουνάκη ή ό,τι τέλος πάντων είχε απομείνει απ' αυτήν. Η θεαματική αυτοκτονία της μάνας τούς είχε μάλλον τρομάξει, αφού χιλιάδες μάτια και στόματα άλεθαν κάθε μέρα τα του σπιτιού τους» (Ζουργός 2011α: 22-23). Ακόμα και σε στιγμές βαθιάς εξομολόγησης της παρέας παραμένει μυστικοπαθής: «αυτός είχε τελικά κρεμασμένα πάνω του τα πιο πολλά λουκέτα, τόσα που και το κρασί ακόμα δυσκολευόταν να τα ανοίξει» (Ζουργός 2011α: 334). Σπουδάζει μηχανολόγος και καταλήγει κοσμήτορας της Πολυτεχνικής Σχολής. Είναι ένας άνθρωπος οξυδερκής, προγραμματιστής που δεν παρεκκλίνει εύκολα από σχέδια και κανόνες και είναι σε θέση να καθησυχάζει ή να νουθετεί ακόμα και τον ανήσυχο Χαλκίνη, μπροστά στην επικείμενη «σύγκρουση» με το σύζυγο της Ελένης: «Ο Χατζέλης τον Χρήστο τον είδε στον ελαιώνα, δεν τον είδε; [...] Εσύ αν έβλεπες εκείνο το βράδυ αυτόν τον τύπο, μ' εκείνη τη χαμένη φάτσα και μια λερωμένη βερμούδα, μη μου πεις πως το βράδυ θα στριφογυρνούσες ανήσυχος στον ύπνο σου με τον φόβο μη σου κλέψει τη γυναίκα;» (Ζουργός 2011α: 275).

Ωστόσο, ούτε αυτός είναι ευτυχισμένος στην προσωπική του ζωή. Ο γάμος του με τη Γλυκερία είναι συμβατικός και η γυναίκα του τον περιφρονεί (Ζουργός 2011α: 35, 175). Αν και δε δηλώνεται ρητά στο έργο αν ο Νικηφόρος έχει αντιληφθεί την απιστία της γυναίκας του με το Νίκο, εμφανίζεται συμφιλιωμένος με την ιδέα ότι η Γλυκερία δεν είναι ευτυχισμένη μαζί του και δεν προσπαθεί να διεκδικήσει την αγάπη της: «Η γυναίκα μου, για παράδειγμα, αγόρασε όλο το σετ της ανατολικής φιλοσοφίας, και τουλάχιστον εγώ βρήκα την ησυχία μου. [...] Ίσως πάλι [...] δίπλα σε κάποιον άλλον να ήταν ευτυχισμένη ... δεν ξέρω ...» (Ζουργός 2011α: 253-254).

3.4. Στάθης Ιωακειμίδης

Το κοινό χαρακτηριστικό του με τον Αχιλλέα είναι η σωματική διάπλαση και η δύναμη. Ο Στάθης αρχίζει να αναπτύσσεται και να γυμνάζεται στο λύκειο: «Στο σώμα είχε γίνει θηρίο, ψηλός, ευρύτερνος, με παχιές γάμπες πετρωμένες από την άσκηση» (Ζουργός 2011α: 110, πρβλ. Όμηρος 2016: 438). Επίσης, ο Στάθης ζωγραφίζει στην πλάτη του ένα τεράστιο τατουάζ σαν φυλαχτό, σαν ασπίδα στο Κακό, την εποχή που αρρωσταίνει ο γιος του (Ζουργός 2011α: 162-164). Η περιγραφή αυτού του τατουάζ ακολουθεί φυγόκεντρη πορεία: «Στο κέντρο της σπείρας ξεχώριζαν ο ήλιος και τ' αστέρια κι

ύστερα κάμπος πλατύς και πάνω άνθρωποι και μηχανήματα. [...] Πιο κάτω, στο ξεδίπλωμα της σπείρας, η σκηνή άλλαζε. Πόλεμος θα 'ταν, γιατί ξεχώριζα σπίτια καμένα και άκρα παιδιών κοκαλωμένα. [...] Και ο σαλίγκαρος συνέχιζε να ξεδιπλώνεται κι άλλαζε τις σκηνές. Ένα λιοντάρι θαρρείς βγαλμένο από αρχοντικό οικόσημο με δίπλα του ορθοκέρατα βόδια, πιο πέρα κυνηγοί με δόρατα, ύστερα ένας σκελετός με δρεπάνι, ο Χάρος. Τέλος [...] υπήρχε ένας ανάποδος σταυρός, ένα δίχτυ αράχνης κι ένα πλοίο με πανιά [...]» (Ζουργός 2011α: 158). Η πορεία της περιγραφής καθώς και οι σκηνές της φύσης, της ειρηνικής ζωής και του πολέμου που απεικονίζονται θυμίζουν την περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα: «Σχημάτισε εκεί τη γη, τον ουρανό, τη θάλασσα, / τον ήλιο ακαταπόνητο, γεμάτη τη σελήνη, / εκεί τους αστερισμούς [...]. Εκεί στου ποταμού τις όχθες στήνοντας μάχη πολεμούν, / ρίχνοντας μεταξύ τους χάλκινα κοντάρια. / [...] Χάραζε κει κι ένα χωράφι αφράτο - παχιά η γη, πλατιά, / τριπλά οργωμένη ολόγυρα οι γεωργοί πολλοί, πήγαιναν / κι έφερναν οργώνοντας καθένas το ζευγάρι του. / Όμως αγριεμένα δυο λιοντάρια, μέσα στα πρώτα βόδια / έπιαναν έναν ταύρο που μουκάνιζε [...]. / Έτρεχαν πίσω τους οι έφηβοι βοσκοί και τα σκυλιά/ [...]. Χάραξε, τέλος, την αέναη ροή του Ωκεανού, / στεφάνη ακρινή της στέρεης ασπίδας» (Όμηρος 2016: 448-452).

Μία ακόμη ομοιότητα του Στάθη με τον Αχιλλέα είναι η κακή τους μοίρα. Ο μυθικός ήρωας ήταν καταδικασμένος να πεθάνει νέος στην Τροία (Όμηρος 2016: 535). Αντίστοιχα, ο Στάθης ορφανεύει από πατέρα και μεγαλώνει με στερήσεις (Ζουργός 2011α: 140). Εξαιτίας της φτώχειας και των παιδικών τραυμάτων του δεν κατορθώνει να σπουδάσει και να αποκτήσει σταθερή εργασία: «Τα παλιά χρόνια, ξέρεις, τα παιδιά των εξεγερμένων γίνονταν κι αυτοί επαναστάτες. Τώρα ... “πορτιέρηδες”» (Ζουργός 2011α: 117). Μένει ουσιαστικά χωρίς οικογένεια μετά το θάνατο της μητέρας και του ναρκομανή αδερφού του και το διαζύγιό του από τη Βίκυ. Ακόμα και τα παιδιά του τα συναντά σπάνια, επειδή δυσκολεύεται να καταβάλει τη διατροφή.

Επιπλέον, ο Στάθης προσπαθεί να αποφύγει το ταξίδι και είναι πολύ ευαίσθητος σαν τον Αχιλλέα. Σύμφωνα με την παράδοση, ο ήρωας, μεταμφιεσμένος σε κορίτσι, κρύφτηκε στη Σκύρο, αλλά αποκαλύφθηκε από τον Οδυσσέα (Κακριδής 1986: 143-144). Στην *Ιλιάδα*, ο Αχιλλέας θρηνεί το θάνατο του Πατρόκλου, ανησυχεί για τον πατέρα του Πηλέα και το γιο του Νεοπτόλεμο (Όμηρος 2016: 463-464). Παρόμοια, ο Στάθης διστάζει να ακολουθήσει τους φίλους του, γιατί νιώθει μειονεκτικά, αλλά τελικά

πείθεται από το Νίκο/Οδυσσέα. Επίσης, είναι πολύ ευσυγκίνητος: «ο παλιός πορτιέρης [...] έκλαιγε εύκολα τελευταία [...]. Έτσι ήταν πάντα ο γιος της κυρα-Βαλεντίνης, άφοβος και ντροπαλός, αστόχαστος και πονόψυχος. Μόνο τον εαυτό του δε λυπόταν τα τελευταία χρόνια [...]» (Ζουργός 2011α: 45). Τον στοιχειώνει η μνήμη του πατέρα του και αυτό γίνεται φανερό, όταν η παρέα επισκέπτεται τον Άη Στράτη, τον τόπο εξορίας του γέρου Ιωακειμίδη. Εκεί οι σύντροφοι ανησυχούν, καθώς βλέπουν το φίλο τους να περπατά αμίλητος και, στη συνέχεια, να προσπαθεί μάταια να μάθει από έναν ντόπιο γέρο πληροφορίες για τον πατέρα του (Ζουργός 2011α: 125-126).

Τέλος, η σχέση του με το Μυκηναίο δεν είναι αρμονική. Στο παρελθόν, ο Δημήτρης τον αντιμετώπιζε με περιφρόνηση (Ζουργός 2011α: 21). Κάποια στιγμή, μάλιστα, οι δυο τους διεκδικούν ερωτικά μια πωλήτρια στη Μυτιλήνη, αλλά εκείνη τους απορρίπτει (Ζουργός 2011α: 207, 211). Αυτή η αντιπαλότητα θυμίζει αμυδρά τη φιλονικία του Αγαμέμνονα - Αχιλλέα για τη Βρισηίδα: «θα φέρω εδώ την όμορφή σου Βρισηίδα, / θα πάω ο ίδιος στη σκηνή σου να την πάρω, το γέρας σου, να μάθεις / πόσο ανώτερός σου είμαι» (Όμηρος 2016: 29). Δε λαμβάνει όμως τις ίδιες διαστάσεις.

3.5. Νίκος Χαλκίνης

Ο κεντρικός χαρακτήρας της ιστορίας, το επώνυμο του οποίου παραπέμπει στην εποχή του χαλκού, στον ιστορικό δηλαδή χρόνο δράσης των ομηρικών επών (Finley 1954: 11-12), «συγκεράζει στο πρόσωπό του πολλαπλούς ρόλους: του Τηλέμαχου, του Οδυσσέα αλλά και του ποιητή-Ομήρου» (Κολίτση 2011: 9). Αυτό συμβαίνει γιατί ο γιος του, όντας ημιπληγικός, δεν πληροί τις προϋποθέσεις για να λειτουργήσει ως σύγχρονος Τηλέμαχος.

Στην εφηβεία, ο Νίκος μοιάζει με τον Τηλέμαχο. Αναζητά τον εαυτό του και απαντήσεις στους προβληματισμούς του (Κολίτση 2011: 9), αλλά ο πατέρας του είναι ένας άνθρωπος εσωστρεφής που, εκείνη την περίοδο, αντιμετωπίζει επαγγελματικές δυσκολίες (Ζουργός 2011α: 99, 287-288). Όπως η θεά Αθηνά με τη μορφή του Μέντορα βοηθά τον Τηλέμαχο να ωριμάσει και να ψάξει τον Οδυσσέα (Όμηρος 2006: 19-21), έτσι

και ο Νίκος βρίσκει το μέντορά του στο πρόσωπο του Μιχάλη,¹⁰ ενός νεαρού φοιτητή που ονειρεύεται να γίνει χορευτής: «Ήταν είκοσι δύο χρονών, ευγενής κι αινιγματικός, [...] έμοιαζε άφυλος» (Ζουργός 2011α: 93). Αναπτύσσει μια σχέση μαθητείας με το Μιχάλη, συζητώντας μαζί του για τα πάντα: «Τα βιβλία, η ζωγραφική, η μουσική, ο χορός, το θέατρο, ο Θεός, τα εσώτερα, οι πλανήτες, ο μικρόκοσμος, ο εαυτός μας και οι άλλοι, ο ελεύθερος άνθρωπος και η αγέλη ήταν μόνο κάποια απ' τα πολλά θέματα που συζητούσαμε με πάθος» (Ζουργός 2011α: 100). Όταν εκείνος του δωρίζει τον *Ντέμιαν* του Έρμαν Έσσε,¹¹ ο Νίκος συγκλονίζεται από το βιβλίο και ταυτίζεται με τον ήρωά του: «Όπως ο Σίνκλαιρ ήθελε έναν Ντέμιαν να του μιλήσει για το σημάδι του Κάιν στο μέτωπο και για τη μυωπία της τρέχουσας ηθικής, έτσι και εγώ ήθελα τον Μιχάλη για να στοιχίσουμε μαζί από την αρχή όλα τα ερωτήματα [...]. Τον δικό μου Ντέμιαν η μοίρα τον είπε Μιχάλη [...]» (Ζουργός 2011α: 98). Μετά την αναχώρηση του φίλου του στην Αγγλία ο ήρωας νιώθει έρημος και ορφανός (Ζουργός 2011α: 103), αλλά φυλάσσει στην ψυχή του τις αναμνήσεις του και το δώρο του.

Ο Νίκος παρουσιάζει περισσότερες ομοιότητες με τον Οδυσσέα. Και οι δύο φέρουν μια ουλή στο μηρό από παιδικό τραύμα (Όμηρος 2006: 282, Ζουργός 2011α: 25) και μοιάζουν στο χαρακτήρα. Οι εταίροι αποκαλούν το Νίκο «πολυμήχανο» (Ζουργός 2011α: 274, πρβλ. Όμηρος 2006: 103) και ο Δημήτρης τον ξεχωρίζει από νωρίς για την επινοητικότητα, την ευστροφία και την ευφράδειά του: «Ίσως γιατί είχα την ικανότητα να συλλαμβάνω γρήγορα τις μεγαλοστομίες του και κάθε τρελή ιδέα που μας ξεφούρνιζε κάθε τόσο [...]. Εγώ ήμουν επίσης αυτός που μπορούσε να πείσει τον πατέρα του πως η παρέα μας είχε στοχοπροσήλωση» (Ζουργός 2011α: 27). Πράγματι αυτός είναι που γλιτώνει τους φίλους του από δύσκολες στιγμές (Ζουργός 2011α: 29).

Παντρεύεται τελευταίος από την παρέα με τη Μαργαρίτα και αποκτά ένα γιο όπως ο Οδυσσέας. Είναι χαρακτηριστική η αναφορά στο κατασκευασμένο από ξύλο ελιάς κρεβάτι τους που θυμίζει τη συζυγική κλίνη του Οδυσσέα και της Πηνελόπης (Ζουργός

¹⁰ Ο Μιχάλης συγκεντρώνει και χαρακτηριστικά μάντη. Περιγράφεται ως άφυλος, μια ιδιότητα που θυμίζει τον Τειρεσία, ο οποίος έζησε και ως άνδρας και ως γυναίκα (Κακριδής 1986: 82). Ξεχωρίζει από τους άλλους ανθρώπους, καθώς διαισθάνεται τις ψυχικές αναζητήσεις του έφηβου Χαλκίνη, αναζητά την ουσία της ζωής και απεχθάνεται τον κομπορμισμό (Ζουργός 2011α: 100, 102). Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στο μυθιστόρημα ο Μιχάλης και ο Λάμπρος, δύο πρόσωπα με χαρακτηριστικά μάντη κατοικούν σε υπόγεια διαμερίσματα, αποτραβηγμένοι από τον υπόλοιπο κόσμο (Τσίγγας 2011β: 17).

¹¹ Ενώ ο *Ντέμιαν* του Έσσε αποτελεί μια σαφή διακειμενική αναφορά, δεν περιλαμβάνεται στη βιβλιογραφία που παρατίθεται στο τέλος του μυθιστορήματος του Ι. Ζουργού.

2011α: 92, πρβλ. Όμηρος 2006: 329). Όμως δεν είναι ικανοποιημένος με το γάμο του. Η τρυφερή στάση της Μαργαρίτας προς τον πατέρα του είναι ασφυκτική για το Νίκο: «Σκέφτηκα πολλές φορές πως ήταν κι αυτό μια άλλου είδους γύρω μου πολιορκία· αγκάλιαζε κι έσφιγγε ό,τι εγώ αγαπούσα για να δεθώ έτσι κι άλλο μαζί της. [...] Η Μαργαρίτα, κρατώντας συντροφιά στον πατέρα μου και μαγειρεύοντάς του ανάλατα, μου έδειχνε πόσο ζεστά γηρατειά μάς περίμεναν» (Ζουργός 2011α: 151). Το δικό του πατέρα τον συναντά πιο σπάνια, καθώς εκείνος έχει επιλέξει τη μοναχική ζωή και την ενασχόληση με τη γη σαν το γέρο Λαέρτη: «Κάποιες εβδομάδες την άνοιξη και το καλοκαίρι [...] έμενε σ' ένα μοναχικό σπίτι έξω απ' τον Λαγκαδά. [...] Χάιδευε τη γη ανοικονόμητα και έβγαζε από μέσα της, χωρίς να τη βιάζει, όσα του έδινε εκείνη: μαρούλια, πιπεριές, φασόλια» (Ζουργός 2011α: 150, πρβλ. Όμηρος 2006: 162).

Ο ήρωας είναι αρχικά επιφυλακτικός απέναντι στο ταξίδι της παρέας. Οι φίλοι του το γνωρίζουν και ανησυχούν ότι θα τους εγκαταλείψει: «Ο Χαλκίνης τρέχει πίσω απ' τα φουστάνια της γυναίκας του. [...] παντρεύτηκε μεγάλος, φουλ στις ανασφάλειες, [...] ευνουχίστηκε, κάθισε στο σπιτάκι του και περιμένει να πεθάνει» (Ζουργός 2011α: 147). Αυτή η διστακτικότητα θυμίζει τα τεχνάσματα με τα οποία ο Οδυσσέας προσπάθησε να αποφύγει τη συμμετοχή του στην Τρωική εκστρατεία.¹² Όμως, τελικά τους ακολουθεί, γιατί σέβεται τον ανδρικό νόμο της παρέας: «Έφυγα από αγάπη για εκείνους [...]. Τελικά το ταξίδι του *θερσίτη* έμοιαζε με τα παιχνίδια της αλάνας τότε που ήμασταν παιδιά, [...] μια φορά να μην παίξεις, δεν ξαναπαίζεις ποτέ» (Ζουργός 2011α: 196). Στη διάρκεια του ταξιδιού δε συμερίζεται την ανεμελιά των συντρόφων του. Ειδικότερα, ανησυχεί για τους κινδύνους και θέλει να σχεδιάζει τις κινήσεις της παρέας: «Θα το βρούμε [...] και θα το δούμε προσεκτικά. Όλους τους χώρους θα τους μελετήσουμε, και το προαύλιο της εκκλησίας και ...» (Ζουργός 2011α: 271). Τέλος, διατηρεί κρυφή επικοινωνία με τη γυναίκα του, μία συμπεριφορά που παραπέμπει στη «συζυγική ομιλία» του Οδυσσέα και της Πηνελόπης (Μαρωνίτης & Πόλκας 2007: 44-45). Στο έπος, ο ήρωας μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο συναντά και συζητά με την Πηνελόπη μία φορά και μόνο, μετά τη μνηστηροφονία, αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα, ώστε εκείνη να τον αναγνωρίσει (Όμηρος 2006: 274-281, 328-330). Αντίστοιχα, ο Χαλκίνης ανταλλάσσει μηνύματα με τη Μαργαρίτα (Ζουργός 2011α: 76, 170) και της τηλεφωνεί για να ρωτήσει για το παιδί τους. Η μεταξύ τους όμως επικοινωνία δυσχεραίνεται

¹² Σύμφωνα με τη μυθολογική παράδοση, ο Οδυσσέας παρίστανε τον τρελό μέχρι που τον ξεσκέπασε ο Παλαμήδης (Κακριδής 1986: 177).

εξαιτίας της δέσμευσης του ήρωα απέναντι στους συντρόφους να κρατήσει μυστική την πορεία τους από την οικογένειά του αλλά και της εκούσιας φυγής του: «Όπου και να πας, Νίκο, τον ίδιο εαυτό θα κουβαλάς πάντα! Ανελέητη Μαργαρίτα! Το έκλεισα χωρίς να τη χαιρετήσω. Ήθελα αυτή τη φορά να μου χαριστεί, κι ας ήταν η τελευταία» (Ζουργός 2011α: 282).

Μετά το θάνατο του Δημήτρη, ο Νίκος αποφασίζει να συνεχίσει μόνος την περιπλάνηση, ξεκινώντας μια αναζήτηση του εαυτού του που είναι παρόμοια με τον εσωτερικό νόστο του Οδυσσέα, δηλαδή την προσπάθεια του ήρωα να ανακτήσει την προσωπικότητά του (Μαρωνίτης 1984: 16, Κακριδής 1995: 77). Επισκέπτεται τον ετοιμοθάνατο νονό του Λάμπρο, που κατοικεί σε ένα υπόγειο στην Κυψέλη και ζει μια σύγχρονη «Νέκυια»: «Ήμουν από καιρό νέκυσ κι εγώ, [...] ξεχασμένος πια απ' τους ίδιους του τους συντρόφους, κατέβηκα εκείνα τα σκαλοπάτια και χώθηκα κάτω απ' τη γη.» (Ζουργός 2011α: 374). Μάλιστα πριν την κάθοδο στο υπόγειο, παρατηρεί στη βιτρίνα μιας ταβέρνας «βαλσαμωμένα κεφάλια με κέρατα και χάντρες στα μάτια» (Ζουργός 2011α: 368). Αυτό αποτελεί έναν υπαινιγμό στη θυσία που πρόσφερε ο Οδυσσέας στον Άδη (Όμηρος 2006: 158). Πλάι στο Λάμπρο, ο οποίος παραληρεί και συνομιλεί με τους νεκρούς σαν τον Τειρεσία, ο ήρωας προσπαθεί να επικοινωνήσει με τη νεκρή μητέρα του: «Μίλα της, Λάμπρο, για το Θεό, ρώτα την! Είμαι εδώ πες της!» (Ζουργός 2011α: 380). Αυτή η μάταιη προσπάθεια θυμίζει τη συνάντηση του Οδυσσέα με τη νεκρή Αντίκλεια και την απόπειρά του να την αγκαλιάσει: «όρμησα τρεις φορές, ποθώντας να την σφίξω πάνω μου, / και τρεις φορές μέσα απ' τα χέρια, σαν τη σκιά, σαν το όνειρο, / μου πέταξε» (Όμηρος 2006: 162). Κατόπιν, βρίσκει αναπάντεχα τον έρωτα στο πρόσωπο της Ναντίν. Ο Νίκος που μέχρι τότε αισθανόταν ανεπαρκής και άχρηστος (Ζουργός 2011α: 333), κοντά της γίνεται τεχνίτης. Όπως ο Οδυσσέας κατασκεύασε τη σχεδία του (Όμηρος 2006: 80-81), παρόμοια ο Χαλκίνης ανακαινίζει το διαμέρισμα και τη μικρή αυλή του, με σκοπό όμως να μείνει στην Αθήνα (Ζουργός 2011α: 395, 413, 417).

Προς το τέλος του ταξιδιού η μοίρα τον ενώνει ύστερα από χρόνια με το Μιχάλη. Στο σταθμό του τρένου, πιάνει την μπάλα ενός μικρού κοριτσιού που σαν άλλη Ναυσικά τον οδηγεί στον παππού της (Ζουργός 2001α: 430). Αυτός είναι ο παλιός του φίλος, «ένας ψηλός μεσόκοπος άνθρωπος με μια βελούδινη φωνή, ένας καλοσυνάτος βασιλιάς» (Ζουργός 2011α: 432), ο οποίος προσπαθεί σαν τον Αλκίνοο να βοηθήσει τον ήρωα,

παροτρύνοντάς τον να αποδεχτεί τη ζωή του και να επιστρέψει σε αυτήν: «Τίποτε τόσο δυνατό που έζησες κι έζησα δεν μπορεί να πεθάνει, χώνεψέ το! [...] Όλη μας τη ζωή δουλεύουμε για ένα ουράνιο σχέδιο, για ένα άγνωστο πεπρωμένο, είμαστε οι μέλισσες του αόρατου!¹³ [...] Μη βασανίζεσαι, [...] είσαι καλύτερος απ' αυτό που νομίζεις πως είσαι, λίγη πίστη χρειάζεσαι...» (Ζουργός 2011α: 436-437). Έπειτα, ο Νίκος επιστρέφει, αγωνιώντας για την υποδοχή και την αφοσίωση της γυναίκας του (Ζουργός 2011α: 440). Η άθλια εμφάνισή του θυμίζει την εικόνα του Οδυσσέα που εμφανίζεται σαν ζητιάνος στην Ιθάκη: «άυπνος, αξύριστος, μ' ένα άθλια κουρεμένο κεφάλι [...] ζητιάνος αγνώριστος» (Ζουργός 2011α: 441, πρβλ. Όμηρος 2006: 199).

Τέλος, ο Χαλκίνης ως Όμηρος-ποιητής αναλαμβάνει το ρόλο του αφηγητή. Εξαιτίας της ενασχόλησής του με την ποίηση και της δυνατής μνήμης του, οι εταίροι θέλουν να καταγράψουν τις περιπέτειες και τις εμπειρίες τους (Ζουργός 2011α: 108). Ο ίδιος, λοιπόν, συνειδητοποιεί το χρέος του μέσα από τα λόγια των άλλων για το πρόσωπό του και αποφασίζει να καταγράψει την ιστορία τους. Αισθάνεται όμως ότι είναι ένας ποιητής χωρίς έμπνευση, γι' αυτό στην αρχή αλλά και σε διάφορα σημεία του μυθιστορήματος ζητά την αρωγή της Μούσας όπως ο Όμηρος: «Ψάλλε, θεά, το ανάθεμα και τον δικό μας φόβο/ [...] Ψάλλε, μούσα, θεά ή ό,τι διάολο λεν πως είσαι», «Μούσες του Ελικώνα, βοηθήστε με!» (Ζουργός 2011α: 12, 267). Τα διάφορα αυτοαναφορικά σχόλιά του φανερώνουν τη προσπάθεια να εντοπίσει κάποιο θεϊκό σχέδιο στις ζωές τους, «σπρωγμένος από μια βαθιά ανάγκη θεογονίας» (Ζουργός 2011α: 167): «Ήταν ίσως της μοίρας ή απ' τους θεούς, όπως το έχω πει πολλές φορές για κείνο το ταξίδι· «Είναι γενικά λάθος να πιστεύουμε πως ακόμα και τις ώρες τις πιο ανιαρές οι ουρανίωνες θεοί ησυχάζουν. Μεγάλο λάθος: το εργαστήρι της μοίρας μας διανυκτερεύει» (Ζουργός 2011α: 351, 410). Άλλοτε, πάλι, μαρτυρούν την αγωνία του για τη γραφή (Κολίτση 2011: 4, Κοντουδάκη 2011: 3), καθώς συχνά αναφέρει ότι «παίζει επιτραπέζια παιχνίδια μνήμης» και αναρωτιέται για την απήχηση του έργου του: «Κοινές ιστορίες με καθημερινούς ανθρώπους, ποιον ενδιαφέρει;» (Ζουργός 2011α: 452). Στο τέλος όμως έχοντας καταγράψει την ιστορία των πέντε εταίρων τους χαρίζει αθανασία.

¹³ Εδώ εντοπίζουμε διακειμενική σχέση με το Ρίλκε: «Διότι δικό μας καθήκον είναι να εγχαράξουμε την προσωρινή, την εύθραυστη τούτη γη τόσο βαθιά, με τόσο πόνο και τόσο πάθος μέσα μας, ώστε η ουσία της να αναστηθεί και πάλι μέσα μας αόρατη. Είμαστε οι μέλισσες του αόρατου. Αέναα συλλέγουμε το μέλι του ορατού, για να το συσσωρεύσουμε στη μεγάλη χρυσή κυψέλη του αόρατου» (Bauer 2009: 121).

3.6. Ελένη Νοταρά

Όπως δηλώνει το όνομά της η ηρωίδα αντιστοιχεί στη μυθική Ελένη που με την ομορφιά της εντυπωσίαζε τους πάντες: «Κι όπως αντίκρισαν να ανηφορίζει την Ελένη προς τον πύργο, / συνάλλαξαν τα λόγια τους, που σαν πουλιά πετούσαν: / Χαλάλι της, Τρώες κι αντρείοι Αχαιοί για μια τέτοια γυναίκα / να πάσχουν πολεμώντας τόσα χρόνια» (Όμηρος 2016: 78). Παρόμοια, είναι και η αίσθηση που προκαλεί η Ελένη, όταν έρχεται στο σχολείο των πέντε φίλων: «Έγινε λίγο σιωπή, για να παρατηρήσουμε όλοι την κατάξανθη Ελένη με το χλωμό δέρμα [...]. Όλοι σιώπησαν για το κορίτσι με τη σιδερωμένη μπλε ποδιά [...]. Δε θυμάμαι άλλη φορά στην τάξη μάθημα Γεωλογίας να το διατρέχει τόση κατάνυξη» (Ζουργός 2011α: 59). Η γοητεία της παραμένει αναλλοίωτη με το πέρασμα των χρόνων: «Εκείνη τη βραδιά ήταν ωραιότερη σε πείσμα των χρόνων που είχαν περάσει. Το δέρμα της είχε ακόμη εκείνη τη χλωμάδα που αρέσει στους περισσότερους άντρες [...]. Ο λαιμός της και τα χέρια της ήταν από άσπρο μάρμαρο, κι όμως τα κουνούσε, κάποιος παππούς της θα ήταν κύκνος της Μακεδονίας¹⁴ [...]. Τα ξανθά μαλλιά της έμεναν ανέπαφα ως ασύλητος χρυσός σε σαρκοφάγο, κανένα φως δεν είχε τολμήσει να τα ξεθωριάσει» (Ζουργός 2011α: 226).

Επίσης είναι και αυτή «πολύανδρη» (Ζουργός 2011α: 227). Εκτός από το Χρήστο γοητεύει και τους υπόλοιπους συντρόφους· ο Δημήτρης προσπαθεί «να τη σαϊτεύσει και να την τυλίξει στα δίχτυα του μάταια» (Ζουργός 2011α: 61), ενώ ο Νίκος εμπνέεται από εκείνη το πρώτο του ποίημα. Καθώς μεγαλώνει, προσελκύει θαυμαστές «από τα ανώτατα κοινωνικά στρώματα της πόλης, γιους βουλευτών, μεγαλογιατρών, κοσμικούς εραστές» (Ζουργός 2011α: 82). Κατόπιν, εγκαταλείπει το Χρήστο μετά τον αρραβώνα τους. Την ξελογιάζει ένας πλουσιότερος και μεγαλύτερος άνδρας, ο Χατζέλης (Ζουργός 2011α: 84) που σαν τον Πάρη την παντρεύεται και την εγκαθιστά στην πατρίδα του, τη Μυτιλήνη, μια περιοχή που γεωγραφικά βρίσκεται κοντά στο αρχαίο Ίλιον. Το σπίτι τους είναι ένα παλιό απομονωμένο αρχοντικό, που μοιάζει με κάστρο: «Ήμασταν στην αρχή ενός ελαιώνα· κάπου στο κέντρο του ήταν χτισμένο το μεγάλο σπίτι, τα ψηλά πεύκα γύρω του έμοιαζαν προκάλυμμα. [...] το σπίτι ήταν ένας γίγας από κόκκινη πέτρα

¹⁴ Αυτό αποτελεί έναν υπαινιγμό στη μυθολογική παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο Δίας πλησίασε με μορφή κύκνου τη Λήδα και απέκτησε μαζί της τον Πολυδεύκη και την Ελένη (Κακριδής 1986: 212).

με άσπρα αετώματα, [...] η επιλογή της απόλυτης ερημιάς» (Ζουργός 2011α: 219). Αποκτά μία μοναχοκόρη που ονομάζεται Ερμιόνη σαν τη θυγατέρα της ομηρικής Ελένης (Όμηρος 2006: 51). Όπως η μυθική ηρώιδα μετανοεί για την αρπαγή της και συχνά νοσταλγεί την προηγούμενη ζωή της (Όμηρος 2016: 77), έτσι και η Ελένη του μυθιστορήματος είναι δυστυχισμένη με τις επιλογές της: «Έκλαιγε μισό βράδυ· [...] για τη δικιά της ζωή έκλαιγε» (Ζουργός 2011α: 86). Ενώ θέλει να φύγει μακριά από το σύζυγό της, φοβάται το θυμό του και αδυνατεί να του ζητήσει διαζύγιο. Για χάρη της η παρέα ξεκινά ένα ταξίδι - εκστρατεία στη Μυτιλήνη. Ωστόσο εκείνη, στο τέλος, αποφασίζει να παραμείνει στο νησί και στη βολεμένη και άνετη ζωή της: «δεν μπορούσε να κλοτσήσει για μια τρέλα μια ζωή ολόκληρη, μια στρωμένη δουλειά, ένα καλό όνομα σε μια μικρή κοινωνία, ένα ολόκληρο κάστρο με παραδουλεύτρες και κηπουρό» (Ζουργός 2011α: 323).

3.7. Ντόρα

Η σύζυγος του Δημήτρη παρουσιάζει ομοιότητες με την Κλυταιμνήστρα, καθώς μοιάζει με «τραγική πριγκίπισσα» μετά το θάνατο της μοναχοκόρης της (Ζουργός 2011α: 276). Ο γάμος της κλονίζεται ανεπανόρθωτα μετά το δυστύχημα και οι δυο σύζυγοι μισιούνται: «Η Ντόρα δεν του το συγχώρεσε ποτέ. Ύστερα από αυτό έζησαν πολύ λίγο μαζί, [...] και ξανάσμιξαν σπρωγμένοι από την απελπισία. Κάποιες νύχτες η Ντόρα τού ορμούσε και του άφηνε νυχιές στο πρόσωπο.» (Ζουργός 2011α: 35). ενώ ο Δημήτρης την έχει καταχωρίσει στο κινητό ως «Σκύλλα» (Ζουργός 2011α: 452), ένα όνομα που παραπέμπει στο μυθικό τέρας της *Οδύσσειας*, αλλά και στο χαρακτηρισμό της Κλυταιμνήστρας από τον ίδιο τον Αγαμέμνονα: «Κι όμως εκείνη η σκύλα με παράτησε» (Όμηρος 2006: 168). Η Ντόρα καταφέρνει να εκδικηθεί και να εξοντώσει το σύζυγό της, στερώντας του διαδοχικά την εξουσία, το σπίτι και τη ζωή του σαν την Κλυταιμνήστρα (Όμηρος 2006: 168). Δημιουργεί σχέση με τον Αιμίλιο- Αίγισθο, τον ετεροθαλή αδερφό του, στον οποίο αναθέτει σταδιακά όλες τις αρμοδιότητες του εργοστασίου (Ζουργός 2011α: 334, 347). Στη συνέχεια, ανακοινώνει τις αποφάσεις της στο Δημήτρη και έχει μια έντονη λογομαχία μαζί του, η οποία προκαλεί το έμφραγμα και το θάνατό του: «Είκοσι πέντε χρόνια! Δώσε μου πίσω τη ζωή μου, ακούς; Τη ζωή μου θέλω και το παιδί μου! Το παιδί μου, φονιά! Φονιά! [...] έπιανε με την παλάμη το στήθος του. [...] Τα μάτια του έκλειναν, πονούσε. [...] Ο καπετάνιος είχε γονατίσει στο κατάστρωμα κι ύστερα

έπεσε μπρούμυτα» (Ζουργός 2011α: 352). Μετά το θάνατο του συζύγου της ξεκινά τις προσπάθειες για τη δημιουργία μιας νέας οικογένειας με τον εραστή της (Ζουργός 2011α: 452).

3.8. Γλυκερία

Η ελκυστική και μυστηριώδης σύζυγος του Νικηφόρου θυμίζει αμυδρά την Κίρκη, τη μάγισσα που γοήτευσε τον Οδυσσέα. Από την πρώτη συνάντησή τους δημιουργείται ανάμεσά τους μια αμοιβαία έλξη και, όταν εκείνος διορίζεται στο Καρπενήσι, τον επισκέπτεται μαζί με το Νικηφόρο, προσπαθώντας να του προκαλέσει τη ζήλια (Ζουργός 2011α: 137, 172-175). Για δώδεκα χρόνια ο Νίκος βασανίζεται από τον πόθο του για αυτήν. Μαζί της μοιράζεται μόνο μια ερωτική βραδιά, μετά την οποία συνέρχεται και αισθάνεται τύψεις απέναντι στο Νικηφόρο: «Η ιστορία μου με τη Γλυκερία ξεκίνησε μ' ένα τηλεφώνημα το καλοκαίρι του '92 [...]. Μέσα σε δώδεκα χρόνια γράφτηκε ένα ολόκληρο έπος υπαινιγμών και ψευδαισθήσεων, το φαντασιακό στις υπέρτατές του στιγμές. [...] Ήταν μια εποποιία της όσφρησης, το άρωμα των μαλλιών της όταν καθόμασταν δίπλα δίπλα στα τραπέζια, ο ιδρώτας της [...]. Δώδεκα χρόνια μύθου που κόπηκαν απότομα, που έσβησαν μετά από έναν οργανισμό και χάθηκαν άδοξα» (Ζουργός 2011α: 198-199). Ενώ η Κίρκη άφησε τον Οδυσσέα να φύγει χωρίς αντίρρηση και βοήθησε το νόστο του (Όμηρος 2006: 154-155), η Γλυκερία επιμένει να βρίσκεται κοντά στο Νίκο, βαφτίζοντας το γιο του. Καταφέρνει να γίνει πνευματική μητέρα του γιου του, παρόλο που δεν απέκτησε παιδί μαζί του, όπως και η Κίρκη με τον Οδυσσέα:¹⁵ «Θα είμαι δίπλα σου για πάντα, ξέχασέ το πως κάποτε θα φύγω!» (Ζουργός 2011α: 241). Στη συνέχεια, βρίσκει διέξοδο στην ανατολική φιλοσοφία και σε εναλλακτικές θεραπείες, προσπαθώντας να ξεχάσει το δυστυχημένο γάμο της και τον απελπισμένο έρωτά της για το Νίκο: «Με είχε αφήσει να καταλάβω πως η καταφυγή της στο υπερφυσικό [...] ήταν μια επίδειξη του κενού, που ο Νικηφόρος δεν είχε καταφέρει να γεμίσει κι εγώ απλά το χάζευα ράθυμος κι ανέκφραστος. Ήταν πιο πολύ η εκδίκησή της για τον έρωτα τον ατελέσφορο, που αντί να γίνει δικά μας φιλιά και ιδρώτας ζητιάνευε νόημα στα αλλόκοτα» (Ζουργός 2011α: 213).

¹⁵ Στην *Οδύσσεια* η Κίρκη δεν έμεινε έγκυος με τον Οδυσσέα. Σύμφωνα όμως με τη μεταγενέστερη επική παράδοση απέκτησε μαζί του παιδιά, το πιο γνωστό από τα οποία ήταν ο Τηλέγονος (Easterling-Knox 1990: 154).

3.9. Ναντίν

Η παράνομη μετανάστρια/κομμώτρια από την Αφρική που φροντίζει τον άρρωστο Λάμπρο αντιστοιχεί στην «καλλίκομη» Καλυψώ (Όμηρος 2006: 74). Είναι μία γυναίκα όμορφη και εξωτική που μέσα στα ρούχα της πατρίδας της μοιάζει «απόκοσμη, φερμένη από αλλού» και στα μάτια του Νίκου φαντάζει σαν «μια Νηρηίδα που την είχαν γεννήσει τα σπλάχνα της θάλασσας, μια κόρη του Άτλαντα¹⁶ δασκαλεμένη από ένα ουράνιο σχέδιο να περιθάλλει τους κουρασμένους άντρες, τους ταξιδιώτες που ασυλλόγιστα έχασαν την πυξίδα τους [...]» (Ζουργός 2011α: 376, 399). Η Ναντίν, όπως η ομηρική θεά και οι παλιότερες κομμώτριες (Καλυψώ και Στάσα), προσφέρει ανιδιοτελή αγάπη, φροντίδα και παρηγοριά στον επισκέπτη Νίκο και στο τέλος βιώνει την απόρριψη και τη μοναξιά (Κολίτση 2011:8). Η Καλυψώ πληγώθηκε και εξοργίστηκε με την απόφαση των θεών για την επιστροφή του Οδυσσέα (Όμηρος 2006: 77). Η Ναντίν αντιδρά παρόμοια, όταν μαθαίνει ότι ο Νίκος έχει ένα παιδί στο οποίο πρέπει να γυρίσει: «κάθε τόσο ξεσπούσε σε κλάματα, κάποια στιγμή μάλιστα μου όρμησε και με γρατζούνισε στο πρόσωπο» (Ζουργός: 2011α: 419). Δεν προσπαθεί όμως να τον κρατήσει κοντά της, αλλά αποσύρεται με αξιοπρέπεια από τη ζωή του και αρνείται να τον αποχαιρετήσει.

3.10. Μαργαρίτα Παπάζογλου

Η σύζυγος του Νίκου είναι μια γυναίκα συνετή σαν την Πηνελόπη. Είναι «η πιο σεμνή εκδοχή μιας καθ' όλα αυτάρεσκης οικογένειας, της οποίας τα σκέλια [...] έβγαζαν μια διακριτική ζέστη, ενώ τα μάτια της παρέμεναν άτολμα και αινιγματικά» (Ζουργός 2011: 149). Είναι η μόνη που κατανοεί το σύζυγό της: «Διάβαζε το χαμένο μου βλέμμα, τη δυσαρέσκειά μου με την οικογένειά της» (Ζουργός 2011α: 151). Με τη διακριτική και τρυφερή συμπεριφορά της έχει κερδίσει την αγάπη του πεθερού της, τη συμπάθεια της Γλυκερίας ακόμα και το σεβασμό των εταίρων: «είχε άλλωστε την ικανότητα να υποτάσσει τον περίγυρο με τη δύναμη της ηρεμίας της. Είχε κατορθώσει να δαμάσει τα στίφη των εταίρων. Μπροστά της δεν έλεγαν χοντρά αστεία και δέχονταν να τους μαγειρεύει στο σπίτι μας, αυτοί που [...] συναντιόντουσαν πια μόνο έξω μακριά από

¹⁶ Υπενθυμίζουμε ότι η Καλυψώ, σύμφωνα με τη μυθολογία, ήταν κόρη του Άτλαντα (Όμηρος 2006: 14).

αδιάκριτα βλέμματα.» (Ζουργός 2011α: 269). Σαν την Πηνελόπη υπομένει με στωικότητα τη φυγή του άνδρα της: «Θέλω μόνο να θυμάσαι πως αυτόν τον άβολο εαυτό σου εγώ τον αγάπησα!» (Ζουργός 2011α: 284). Ωστόσο δε μαθαίνουμε ποτέ τις σκέψεις της και για το Χαλκίνη παραμένει πάντα ένα αίνιγμα: «κάθε φορά που κοίταζα τις δικές μας γαμήλιες φωτογραφίες, [...] το ήρεμο βλέμμα της, δε γελιέμαι, ήταν ανεξερεύνητο» (Ζουργός 2011α: 277).

Κεφάλαιο 4

Δομή και Αφηγηματικές Τεχνικές

Τα *Ανεμώλια* διατηρούν αρκετά στοιχεία από τη δομή του ομηρικού έπους. Στην αρχή, παρατίθεται, εν είδει προοιμίου, ένα ανέκδοτο ποίημα του Ν. Χαλκίνη, στο οποίο επικαλείται τη Μούσα και παρουσιάζει το θέμα του μυθιστορήματος, όπως και ο Όμηρος: «Ψάλλε, μούσα ή θεά [...] τα χαμένα χρόνια των εταίρων, τα λιπαρά μου ποιήματα / τώρα ψάλλε, που ενάλιος δαίμονας μας τραβά σε νέο ταξίδι / εκεί σε μιας Ελένης ξανά στο αμυδρό φως, στα σκιάεντα όρη» (Ζουργός 2011α: 12). Το μυθιστόρημα διαιρείται σε είκοσι τέσσερα κεφάλαια που αριθμούνται με μικρά γράμματα της αλφαβήτου, όπως οι ραψωδίες της *Οδύσσειας*, ενώ ορισμένοι τίτλοι τους θυμίζουν τα έπη («Πατρόκλεια», «Ούτις», «Νέκυια», «Καλυψώ», «Νόστος»). Το μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι αφιερωμένο στην εκστρατεία - ταξίδι των πέντε φίλων και προσεγγίζει την *Ιλιάδα*, ενώ το τελευταίο τμήμα εκθέτει την περιπλάνηση και το νόστο του Χαλκίνη, παραπέμποντας στην *Οδύσσεια*.

Σε αντίθεση με τα έπη, όπου ο κύριος αφηγητής είναι ετεροδιηγητικός - εξωδιηγητικός, στα *Ανεμώλια* ο κεντρικός φορέας της αφήγησης είναι ομοδιηγητικός - αυτοδιηγητικός (Genette 2017: 320-325). Είναι ο Νίκος Χαλκίνης που συμμετέχει στα γεγονότα ως πρωταγωνιστής. Αυτό καθίσταται φανερό από τη χρήση του πρώτου προσώπου στα ρήματα αλλά και τα ποικίλα σχόλιά του που διακόπτουν την κύρια αφήγηση. Αυτά τοποθετούνται στο παρόν του ήρωα και φανερώνουν το χρόνο της αφηγηματικής πράξης που είναι υστερόχρονος σε σχέση με το χρόνο της ιστορίας (Genette 2017: 87, 294-295). Σε αυτά ο Χαλκίνης, έχοντας συνολική εποπτεία της ιστορίας, κρίνει τον εαυτό του και τους υπόλοιπους χαρακτήρες.¹⁷

¹⁷ Οι μελετητές εντοπίζουν και στα έπη σημεία στα οποία εμφανίζεται ο ομηρικός αφηγητής, κυρίως στις επικλήσεις της Μούσας, στις αποστροφές προς τους ήρωες αλλά και στην προβολή της τέχνης των αοιδών (De Jong 2009: 379-383, Ρεγκάκος 2010: 177-180).

Η εστίαση, επομένως, είναι εσωτερική (Genette 2017: 260-261), αλλά τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από διπλή οπτική: την εκδοχή του έφηβου ήρωα στο παρελθόν, αλλά και την πιο διευρυμένη οπτική του ώριμου εαυτού του στο παρόν (Κολίτση 2011: 4). Για παράδειγμα, οι δύο οπτικές συνυπάρχουν στην παρουσίαση της Βασιλικής, της πρώτης κοπέλας του Χαλκίνη: «Είχαμε χωρίσει τότε που ήμασταν παιδιά ακόμα, γιατί την ένιωθα πως βιαζόταν πολύ. Ο νεαρός χολερικός διανοούμενος που ήταν τότε ο εαυτός μου, μου ψιθύριζε πως η Βασιλική είχε στενούς ορίζοντες· τώρα ο εαυτός μου το λέει αλλιώς: ήταν γυναίκα πριν ακόμη γίνουμε εμείς άνδρες. Αγαπούσε από τότε τα παιδιά, τα αφημένα παπούτσια στην εξώπορτα, τη μυρωδιά της φωλιάς.» (Ζουργός 2011α: 332). Σε κάποια σημεία του κειμένου εντοπίζονται «παραλήψεις» (Genette 2017: 268-269), καθώς ο αφηγητής δίνει περισσότερες πληροφορίες για τις σκέψεις ή της κρυφές ενέργειες άλλων προσώπων από όσες είναι σε θέση να γνωρίζει και η οπτική του προσεγγίζει αυτή του παντογνώστη. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αφορά το θάνατο του γέρου Χριστοδούλου. Εκεί ο Χαλκίνης διεισδύει στη σκέψη του Χρήστου και παρουσιάζει αναλυτικά τις κινήσεις του φίλου του που καθυστέρησε σκόπιμα να σώσει τον πατέρα του (Ζουργός 2011α: 207-210). Επίσης, δεν απουσιάζουν και οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις από ενδοδιηγητικούς αφηγητές, στις οποίες δίνονται συμπληρωματικές πληροφορίες για δευτερεύοντες ήρωες.¹⁸ Ειδικότερα, ο Στάθης αποκαλύπτει στο Χαλκίνη την ιστορία του τατουάζ του (Ζουργός 2011α: 162-164), η Στάσα του αφηγείται την ιστορία της ζωής της (Ζουργός 2011α: 401-409), ενώ ο Μιχάλης αποκαλύπτει το θάνατο του γιου του στη Γερμανία (Ζουργός 2011α: 435-436).

Ο χρόνος της αφήγησης παρουσιάζει αναλογίες με τα ομηρικά έπη. Συγκεκριμένα, η υπόθεση της *Ιλιάδας* αφορά ένα επεισόδιο από το δέκατο έτος του Τρωικού πολέμου που εκτείνεται σε 51 μέρες, ωστόσο ο ποιητής κατορθώνει να εκθέσει την προϊστορία αλλά και το τέλος του πολέμου· η υπόθεση της *Οδύσσειας* διαρκεί 41 μέρες, όμως ο ποιητής ενσωματώνει στο έργο τη δεκαετή περιπλάνηση του Οδυσσέα (Ρεγκάκος 2010: 158-159), παρέχοντας πληροφορίες ακόμα και για τη νεότητα του ήρωα, την αναχώρησή του για τον πόλεμο και το θάνατό του (Όμηρος 2006: 160, 267, 282-284). Παρόμοια, στα *Ανεμώλια* η αφήγηση αναφέρεται σε γεγονότα διάρκειας δύο μηνών, το

¹⁸ Και στα ομηρικά έπη υπάρχουν περιπτώσεις ενδοδιηγητικών ομοδιηγητικών αφηγητών με πιο χαρακτηριστική τους «Απολόγους» (Όμηρος 2006: 125-187), στους οποίους ο Οδυσσέας αφηγείται στους Φαίακες όλες τις περιπέτειές του μέχρι την άφιξή του στην Ωλυγία (DeJong 2009: 383-385).

ταξίδι της παρέας στο Αιγαίο και το νόστο του πρωταγωνιστή, αλλά παρουσιάζει τα τριάντα πέντε χρόνια φιλίας των εταίρων. Η εξιστόρηση ξεκινά από ένα κρίσιμο σημείο της ιστορίας, «in medias res» (Genette 2017: 96), όπως και στα έπη, με την απόδραση του Χαλκίνη (Ζουργός 2011α: 13-14). Ωστόσο, η χρονική σειρά συχνά παραβιάζεται μέσα από συνεχείς αναδρομές που συνιστούν ένα ανάλογο με τις κατακερματισμένες ζωές και την ψυχολογία των ηρώων (Κολίτση 2011: 4) και, συγχρόνως, επιβραδύνουν το ρυθμό της αφήγησης.

Οι περισσότερες αναλήψεις είναι εξωτερικές (Genette 2017: 110), ακολουθούν σε γενικές γραμμές τη χρονολογική σειρά του παρελθόντος και πληροφορούν τον αναγνώστη για γεγονότα προγενέστερων δεκαετιών. Μέσα από αυτές ξεδιπλώνεται σταδιακά η προσωπική ιστορία των πέντε φίλων. Αρχικά παρουσιάζονται τα μαθητικά χρόνια, η εφηβεία και οι πρώτοι τους έρωτες (Ζουργός 2011α: 17-30, 53-72, 81-86, 92-104) και, έπειτα, η επαγγελματική εξέλιξη, οι γάμοι, οι απιστίες και τα διαζύγια τους (Ζουργός 2011α: 134-143, 148-151, 186-189, 212-215, 224-226, 265-267). Συχνά η αναφορά σε προγενέστερα γεγονότα ξεκινά συνειρμικά, καθώς μια λέξη ή ένα αντικείμενο δίνει το έναυσμα για επιστροφή στο παρελθόν (Κοντουδάκη 2011: 4). Όταν, για παράδειγμα, ο Χρήστος αναγγέλλει την εμφάνιση της Ελένης, ο Χαλκίνης θυμάται την πρώτη γνωριμία της παρέας με την Ντόρα: «Να τη! Είπε ξαφνικά ο Χρήστος και σήκωσε το χέρι. Έτσι θυμάμαι είχε φωνάξει και ο Μυκηναίος είκοσι πέντε χρόνια πριν στην πλατεία Αριστοτέλους [...]» (Ζουργός 2011α: 224). Δεν απουσιάζουν και κάποιες επαναληπτικές αναλήψεις. Συγκεκριμένα, ο θάνατος της κόρης του Μυκηναίου παρουσιάζεται άλλοτε συνοπτικά και άλλοτε πιο αναλυτικά (Ζουργός 2011α: 34-35, 192-196, 276), προκειμένου να τονιστεί η ευθύνη και η τραγικότητα του Μυκηναίου. Τέλος, ορισμένες αναδρομές φέρνουν ανατροπές που προωθούν στην πλοκή. Η πιο χαρακτηριστική από αυτές σχετίζεται με την υγεία του Δημήτρη, του γιου του Χαλκίνη (Ζουργός 2011α: 419-422). Μετά από αυτήν ο ήρωας αποφασίζει να επιστρέψει στο σπίτι του.

Επίσης, μέσα από τις αναλήψεις, παρουσιάζονται στιγμές της νεότερης ελληνικής ιστορίας και η σύγχρονη πραγματικότητα (Κολίτση 2011: 4). Η επίσκεψη στον Άη Στράτη και η προσωπική ιστορία του Λάμπρου, αποτελούν αφορμές για αναφορά στην περίοδο του εμφύλιου πολέμου και των διώξεων των αριστερών (Ζουργός 2011α: 117, 118-119, 370-374). Παράλληλα με την εξέλιξη των ηρώων θίγονται οι αλλαγές στη

χώρα, στα ήθη και στον τρόπο ζωής των ανθρώπων στο πέρασμα τεσσάρων δεκαετιών. Έτσι, ο Χαλκίνης αναπολεί τη δεκαετία του '70: «Στη μεταπολίτευση, [...] οι αμέτρητες διαδηλώσεις, πλημμυρίδες ολόκληρες ήταν, ακολουθούσαν τυφλά την ίδια διαδρομή [...]. Στρατιωτικά αμπέχονα, μούσια, μαλλιά ακούρευτα και πανό στο χρώμα της πορφύρας με κόκκινα γράμματα. [...]» (Ζουργός 2011α: 26). αναφέρεται στη δεκαετία του '90: «Εκείνα τα χρόνια θυμάμαι δυο πόλους: εθνικισμό και αφέλεια από τη μια, εκσυγχρονισμό και μίζες απ' την άλλη. [...] Ήταν μια εποχή όπου ακόμη οι οθόνες στα κομπιούτερ ήταν ασπρόμαυρες, η κινητή τηλεφωνία υπήρχε μόνο ως άρθρα στα επιστημονικά περιοδικά και η χώρα συγκλονιζόταν από μεγάλα εθνικά συλλαλητήρια. [...] Έβλεπα έξω στον δρόμο, στο λιοπύρι, εξαθλιωμένους Αλβανούς, καινούριοφερμένους από τη χώρα του ποτέ» (Ζουργός 2011α: 134-137). σχολιάζει την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα και την αρχή της οικονομικής κρίσης: «Η δεκαετία του '90- περίοδος μεγαλομανίας και νεοπλουτισμού- τελείωσε μ' ένα πυροτέχνημα. Το φθινόπωρο του 1999 ήταν η αρχή της χρηματιστηριακής κατάρρευσης. [...] Πολλές φορές έβλεπες οικογένειες ολόκληρες που ξεκινούσαν το πρωί απ' τις χαμοκέλες πάνω απ' την Κασσάνδρου κι έψαχναν όλους τους κάδους στη σειρά [...]» (Ζουργός 2011α: 250-252).¹⁹

Αντίθετα, οι προλήψεις έχουν περιορισμένη έκταση στο μυθιστόρημα (Genette 2017: 129-130) και προετοιμάζουν τον αναγνώστη για την εξέλιξη της ιστορίας. Η πιο χαρακτηριστική είναι η προφητεία του γέρου στον Άη Στράτη που προσπαθεί να κρατήσει τους πέντε φίλους στο νησί και να τους παντρέψει με τις κόρες του: «Όποιος πατήσει πρώτος στο νησί ... θα πεθάνει! [...] Όποιος πατήσει πρώτος το ποδάρι του στο χώμα, θα πεθάνει!» (Ζουργός 2011α: 126). Αυτή η προφητεία θυμίζει τους χρησμούς των μάντεων (Όμηρος 2016: 26) και την παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο στόλος των Αχαιών συνάντησε στη Δήλο το μάντη Άνιο που είχε τρεις θυγατέρες και ζήτησε από τους Αχαιούς να παραμείνουν στο νησί, γιατί διέβλεψε τη μεγάλη διάρκεια του πολέμου (Ζουργός 2011α: 157). Κάποιες προλήψεις λειτουργούν παραπλανητικά, γιατί δημιουργούν προσδοκίες στον αφηγητή που, στη συνέχεια, διαψεύδονται: «Θα πάρουμε την Ελένη απ' το κάστρο κι από κει ρότα για Ρόδο» (Ζουργός 2011α: 90). Επίσης,

¹⁹ Με τον ίδιο τρόπο ο αφηγητής τονίζει και τις αλλαγές στη φυσιογνωμία της Θεσσαλονίκης: «Περπατώ στα παλιά πεζοδρόμια. Τα πιο πολλά καταστήματα είναι ευκαιριακά [...]. Σκέφτομαι πως παλιά δεν ήταν έτσι. Δίπλα στο μεγάλο ποτάμι υπήρχαν καταστήματα για δεκαετίες, σιδηρικά, κορνίζες, φωτιστικά, τα είχαν πατεράδες που τα κληροδότησαν σε γιους και κόρες.» (Ζουργός 2011α: 40).

ανιχνεύονται και κάποιες εξωτερικές προλήψεις, όταν ο Χαλκίνης οραματίζεται τα γηρατεία της παρέας ή την έναρξη του σχολείου για το γιο του (Ζουργός 2011α: 230, 426).

Επιπλέον, υπάρχουν κάποιες προειδοποιήσεις - προοικονομίες (Κοντουδάκη 2011: 4), με τις οποίες ο αφηγητής προετοιμάζει ψυχικά τον αναγνώστη για τις σκηνές που θα ακολουθήσουν και κεντρίζει την προσοχή του για το πώς θα παρουσιαστούν, όπως συμβαίνει και στο έπος (Κομνηνού-Κακριδή 1998: 288-291, Ρεγκάκος 2010: 48-51). Συγκεκριμένα, διάφορες αναφορές ή συμβάντα προαναγγέλλουν το θάνατο του Μυκηναίου, όπως συμβαίνει στην *Ιλιάδα* με την τύχη του Έκτορα, του Πατρόκλου, αλλά και του Αχιλλέα (Όμηρος 2016: 158, 394, 526): «Τελικά τα δυο τραπουλόχαρτα που άνοιξαν μπροστά μας οι αδερφοί Χριστοδούλου [...] ήταν ταρό από τη μικρή και τη μεγάλη Αρκάνα. Τώρα το ξέρω· το πρώτο έδειχνε την πάπισσα και το δεύτερο τον σκελετωμένο θάνατο» (Ζουργός 2011α: 90). Όταν ο αρχηγός πατάει πρώτος στη στεριά της Λέσβου, ο αφηγητής παρατηρεί ότι η σάρκα του «μύριζε λευκό δέρμα που αρρωσταίνει» (Ζουργός 2011α: 155) και θυμάται το θάνατο του Πρωτεσίλαου, ενώ η ημέρα θανάτου του Μυκηναίου προμηνύεται δυσάρεστη από την αρχή: «Εκείνη η Δευτέρα έδειχνε να μη μοιάζει στις άλλες Δευτέρες, τις αδερφές της. Οι Δευτέρες γεννιούνται συνήθως με το σημάδι του Κακού στο μέτωπο. [...] Εκείνη η Δευτέρα [...] έδειχνε πως θα ήταν διαφορετική. Δεν ήταν. [...] Είχαμε ξεχάσει όμως την κερκόπορτα ανοιχτή και γλίστρησε το Κακό στο άνοιγμά της» (Ζουργός 2011α: 340-341). Παρόμοια, οι άτυχοι έρωτες της Καλυψούς και της Στάσας προετοιμάζουν την άδοξη κατάληξη της σχέσης του Νίκου με τη Ναντίν.

Για την παρουσίαση των γεγονότων και των λόγων των ηρώων χρησιμοποιούνται διάφορες τεχνικές. Εκτός από τον αφηγηματοποιημένο λόγο σε παρελθοντικό κυρίως χρόνο και το διάλογο, αξιοποιείται ο εσωτερικός μονόλογος ο οποίος αποδίδει τις σκέψεις και τους προβληματισμούς του Χαλκίνη,²⁰ όπως για παράδειγμα τις ανησυχίες του, όταν επιστρέφει στη Θεσσαλονίκη: «Κι αν η Μαργαρίτα είχε γνωρίσει άλλον; Αν η οικογένειά της είχε αρχίσει να της κουβαλάει διάφορους; Γιατί όχι; Εγώ είχα φύγει, [...] ποιος θέλει να βλέπει την αδερφή του να γερνάει μονάχη;» (Ζουργός 2011α: 440). Τέλος, ελεύθερο πλάγιο λόγο (Genette 2017: 242) εντοπίζουμε στην παρουσίαση του

²⁰ Και στην *Οδύσσεια*, υπάρχει μονόλογος του ήρωα, όχι όμως εσωτερικός (Όμηρος 2006: 83, 91).

παραληρήματος του Λάμπρου, όπου συγχωνεύεται η φωνή του αφηγητή με αυτή του ετοιμοθάνατου: «Καλούσε τη Σταματία και της ζητούσε να του χύσει νερό, γιατί τάχα τα πόδια του ήταν πρησμένα απ' την πεζοπορία και οι αρβύλες του τρύπιες. Ήταν βδομάδες που πεζοπορούσαν στην Έδεσσα, στο ποτάμι είχε γίνει σφαγή, Δεκέμβρης μήνας και τα νερά παγωμένα. Ο Γιώργος Γιαννούλης νεκρός το προηγούμενο καλοκαίρι από το χέρι των ίδιων του των συντρόφων, οι χειρισμοί του Ζαχαριάδη ακατανόητοι» (Ζουργός 2011α: 375).

Με όλους αυτούς τους τρόπους και τη συνεχή παλινδρόμηση ανάμεσα σε παρόν-παρελθόν ο συγγραφέας κατορθώνει να ανασυνθέσει την ιστορία των ηρώων, να προβάλει την πορεία της σύγχρονης Ελλάδας και να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον των αναγνωστών.

Κεφάλαιο 5

Γλώσσα και Ύφος

Το μυθιστόρημα είναι γραμμένο σε μία σύγχρονη γλώσσα που χαρακτηρίζεται από ζωντάνια, εκφραστική δύναμη και ποιητικότητα. Συγκεκριμένα, στα διαλογικά μέρη ο λόγος είναι απλός και καθημερινός, προκειμένου να αποτυπώσει με ρεαλιστικό τρόπο τις συνομιλίες των ηρώων. Χρησιμοποιούνται αρκετές λαϊκές και προφορικές εκφράσεις που αποτυπώνουν την οικειότητα και την ελικρίνεια μεταξύ των πέντε φίλων: «Πού πάμε, γαμώτο; ρώτησα. Πίσω στα παλιά [...]. Λέγε, μας γκάστρωσες, φώναξε ο Στάθης. Στη Ρόδο, σύντροφοι, πού αλλού; [...] Μη ζητάτε, ρε προγράμματα [...]. Πάμε στην αρχή, να δούμε πάλι [...] γιατί τα κάναμε έτσι όλα σκατά!» (Ζουργός 2011α: 78-79). Σε κάποια σημεία χρησιμοποιούνται ακόμα και πιο αγοραίες εκφράσεις που φανερώνουν τα συναισθήματά τους, όπως, για παράδειγμα, την οργή του Μυκηναίου κατά τη διάρκεια της έντονης λογομαχίας του με την Ντόρα (Ζουργός 2011α: 345, 352). Εντοπίζονται ακόμη και ορισμένοι ιδιωματισμοί στα λόγια των φίλων που φανερώνουν την καταγωγή τους από τη Θεσσαλονίκη ή στην ομιλία του γέρου από τον Άη Στράτη: «χαντούμης», «όζα», «μαντζίρης», «τότες», «τέλεψα», «έχει διαβόλοι εκεί», «άρεζε» (Ζουργός 2011α: 66, 70, 89, 125-126, 262). Τέλος, στη διάρκεια του ταξιδιού με το ιστιοπλοϊκό χρησιμοποιούνται αρκετοί ναυτικοί όροι: «τραμουντάνα», «πλαγιοδρομία», «υπηρέτρια», «πασαρέλα», «μαΐστρα», «φλόκο», «μπαλαούρο», «μουδράrouμε», «μαντάρια» (Ζουργός 2011α: 114, 160, 216, 322, 323-324, 350).

Επίσης, η γλώσσα και το ύφος αποτυπώνουν την ιδιοσυγκρασία και ιδεολογία των ηρώων. Ειδικότερα, ο Στάθης είναι αυτός που μιλάει απότομα και χρησιμοποιεί τις περισσότερες αγοραίες και αργκοτικές φράσεις, κάτι που φανερώνει τη λαϊκή καταγωγή του, το χαμηλό μορφωτικό του επίπεδο και την εργασία του στο χώρο της νύχτας (Ζουργός 2011α: 114, 147, 255, 323). Όλα αυτά εντοπίζονται και στην αφήγησή του για το τατουάζ του, στην οποία αποτυπώνει επιγραμματικά την κοσμοθεωρία του: «Έτυχε τότε ν' αρρωστήσει ο Βαγγελάκης, ο μεγάλος μου, ήταν εφτά χρονών. Η Βίκυ

μού τα μάσαγε στο τηλέφωνο. Ο κιτρινιάρης τότε ... [...] ήρθε και με βρήκε. [...] Διάβαζε κάτι βιβλία περίεργα, μου 'δωσε ένα φυλαχτό, μου 'δωσε και φράγκα [...]. Αυτός λέγε λέγε τελικά μ' έπεισε. Άρχισε να με ζωγραφίζει, τζάμπα, δε ζήτησε ποτέ λεφτά. [...] Μόνο τα φράγκα προστατεύουν. Εκείνος έκανε το κομμάτι του κι εγώ του 'κανα το χατίρι [...]. Βέβαια στις γκόμενες όλα αυτά άρεζαν πολύ» (Ζουργός 2011α: 163-164). Αντίθετα, ο πιο εκλεπτυσμένος λόγος του Μιχάλη συνάδει με την ευγένεια, την καλλιέργεια και τη διαφορετικότητά του. Αρνείται, δηλαδή, να ακολουθήσει τους επαναστάτες της εποχής του: «αυτοί οι στεγνοί, οι χωριάτες με την πνευματική νωθρότητα» (Ζουργός 2011α: 101)· κρίνει διακριτικά τους φίλους του Χαλκίνη: «Εσύ [...] κινείσαι στα δικά τους, στο πνεύμα τους, στον τρόπο τους, στο χιούμορ τους. Αυτοί άραγε μπορούν να υποψιαστούν τι γίνεται μέσα σου;» (Ζουργός 2011α: 102)· παρουσιάζει μια διαφορετική θέαση του κόσμου (Κολίτση 2011: 2): «Ίσως θα 'πρεπε να διορθώσουμε τον Ρίλκε, είμαστε οι μέλισσες του ορατού, ζούμε μερικές βδομάδες όπως αυτές και πεθαίνουμε. Καμιά τους δε θυμάται το πρόσωπο του μελισσοκόμου, μάλλον δεν υπάρχει μελισσοκόμος, είμαστε τελικά οι αγριομέλισσες του ορατού. [...] Η ζωή υπάρχει μόνο μια φορά, ύστερα διακτινίζεται στην αιωνιότητα. Τίποτε δεν είναι περιττό κι ανώφελο, πεθαίνουν μόνο τα ευτελή και τα χωμάτινα, πίστεψέ το!» (Ζουργός 2011α: 435-436). Επίσης, ο γερο-Χαλκίνης εκφράζεται λακωνικά, καθώς θεωρεί ότι τα συναισθήματα πρέπει να εκδηλώνονται με μέτρο και εκπροσωπεί τις αξίες της παλιάς γενιάς (Ζουργός 2011α: 288-289, Κολίτση 2011: 11). Ξεσπά μόνο για να διατυπώσει τη φιλοσοφία του και να διαφωνήσει με τις επιλογές του γιου του: «Με τη μάνα σου, ξέρεις [...] παντρεύτηκα από έρωτα, μεγάλο έρωτα. [...] Σήμερα εσείς δεν τα ξέρετε αυτά. [...] Γίνεται τώρα, στα χρόνια μου, να ξαναγαπήσει ο άνθρωπος; Δε γίνεται. [...] Και τη δουλειά σου να την κοιτάξεις καλά, γιατί δεν είσαι παλικαράκι πια! Αν αργήσεις άλλο, ο έρωτας δε θα 'ρθει ποτέ. [...] Μισή ζωή θα ζήσεις. Η μισή ζωή σου θα 'ναι τα βιβλία και η άλλη μισή μια τρύπα στο νερό!» (Ζουργός 2011α: 294). Τέλος, η Στάσα με το χειμαρρώδη λόγο της φανερώνει την τρυφερότητα, την ευθύτητα και τη χριστιανική κοσμοθεωρία της: «Κατάρρα είναι να 'ναι ο άντρας μαζί και δάσκαλος. [...] Ο δάσκαλος είναι για το σχολείο, όχι για το γάμο, Ναντίν, πουλάκι μου αυτό να το θυμάσαι. [...] Πώς είσαι κουρεμένος έτσι, παιδάκι μου; Σαν γίδι, μέρες θέλω να σ' το πω... [...] Τώρα που το σκέφτομαι, λέω όλα απ' τον Θεό είναι σταλμένα» (Ζουργός 2011α: 404, 406, 409). Εκφράζει όμως και την οπτική του φύλου της, όταν ειρωνεύεται και επικρίνει τους άνδρες για τη συμπεριφορά τους: «Η ανιψιά μου παντρεύεται... φορτώθηκε σ' έναν και θα του κάνει παιδιά... [...]. Γι' αυτό συνήθως δε μας θέλετε; [...] Ήταν που μπήκε στην

κάμαρή μου εκείνο το γουρούνι, το αφεντικό, και μου ρίχτηκε. [...] Εδώ ο καλός μου έκανε το ανάποδο. Ήθελε βλέπεις να βεβαιωθεί [...] πως θα 'μουν η σκύλα του που θα του αράδιαζε κουτάβια, που θα του έμοιαζαν κιόλας. Τα θυμάμαι τόσα χρόνια μετά και μου ανεβαίνει το αίμα στο κεφάλι. [...] Σας έχω βαρεθεί ... άντρες ... να περνάτε απ' αυτόν τον δρόμο, να λέτε συγκινημένοι ένα ευχαριστώ και να φεύγετε!» (Ζουργός 2011α: 385, 391, 408, 426).

Ωστόσο, στα αφηγηματικά και περιγραφικά μέρη, στα οποία επικρατεί η φωνή του Νίκου Χαλκίνη, η γλώσσα γίνεται πιο ποιητική και λυρική και επιχειρεί «να εκφράσει μια βαθύτερη ουσία των πραγμάτων» (Κολίτση 2011: 6). Πρόκειται για έναν τρόπο έκφρασης που συνάδει με την προσωπικότητα του ήρωα, καθώς είναι φιλόλογος, αγαπάει την ανάγνωση βιβλίων και το γράψιμο και διακρίνεται για τη στοχαστική του διάθεση απέναντι στη ζωή και στους ανθρώπους που τον περιβάλλουν. Η ποιητικότητα επιτυγχάνεται με τους πρωτότυπους συνδυασμούς λέξεων, τα άφθονα σχήματα λόγου, που έχουν ως αποτέλεσμα ακόμα και απλές λέξεις να «αποκτούν όγκο και βάρος δικό τους [...] επανασηματοδοτώντας την πραγματικότητα που μας περιβάλλει» (Κολίτση 2011: 5). Συγκεκριμένα, ο αφηγητής σχολιάζει τη συγγραφή της ιστορίας με τη φράση «κάθομαι και ταριχεύω τα πεθαμένα λόγια τους, όπως προσπαθώ να ξαναστήσω στο καβαλέτο τις παλιές εικόνες» (Ζουργός 2011α: 80). Παρουσιάζει την επιθυμία της παρέας για φυγή, αναφέροντας: «φυσούσαν άνεμοι στα λόγια μας τον τελευταίο χειμώνα [...] στα μυαλά μας είχαν ανοίξει χαραμάδες και φυσούσε. Έτσι άρχισαν οι άνεμοι να μας καλούν έναν έναν» (Ζουργός 2011α: 32-33). Όλη η αφήγηση διανθίζεται με τολμηρές μεταφορές και παρομοιώσεις: «Έσκυψα μια μέρα στο χωνί της ψυχής μου»· «αλισάχνη του χρόνου»· «η θάλασσα είναι ο αμνιακός μας σάκος»· «τα παπούτσια μας, αντρόγυνο αχώριστο, [...] τα κορδόνια τους κρέμονταν στο φεγγαρόφωτο σαν τα μουστάκια της γαρίδας»· «η εξομολόγηση είναι το αλεξιλύπιο της ψυχής» (Ζουργός 2011α: 13, 217, 257, 306, 334)· η Ρόδος της χαμένης νιότης αποκαλείται «αυγή του κόσμου» και «ανέσπερος τόπος», ενώ ο Άη Στράτης «μεταπολεμική Δήλος» (Ζουργός 2011α: 52, 116, 119).

Το πιο ενδιαφέρον όμως χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος είναι η ενσωμάτωση ομηρικών λέξεων ή φράσεων, αυτούσιων ή ελαφρώς παραλλαγμένων, στο λόγο του αφηγητή. Ορισμένες από αυτές σχολιάζονται στο «περικείμενο» (Allen 2000: 103) του βιβλίου, δηλαδή στα Γλωσσάρια που παρατίθενται στο τέλος (Ζουργός 2011α: 453-

455) ή σε υποσελίδιες σημειώσεις. Με αυτόν τον τρόπο, αποτυπώνονται και γλωσσικά οι διακειμενικές σχέσεις του μυθιστορήματος με το αρχαίο έπος.

Καταρχάς, ο τίτλος του έργου *Ανεμώλια* είναι μια λέξη, η οποία χρησιμοποιείται ήδη στον Όμηρο μεταφορικά (Πανταζίδου 1888: 68, Λορεντζάτος 1968: 40), για να δηλώσει «τα λόγια του ανέμου, ασταθή κι επιπόλαια» (Ζουργός 2011α: 452). Επίσης, συγκεκριμένες ομηρικές λέξεις συνοδεύουν τα ονόματα προσώπων, αντικειμένων, φυσικών στοιχείων ή αφηρημένων εννοιών άλλοτε σαν τυπικές φράσεις όπως στα έπη (Κομνηνού-Κακριδή 1998: 5-8) και άλλοτε για να τα περιγράψουν. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι ο Δημήτρης αποκαλείται σταθερά «άναξ ανδρών» ή «δημοβόρος βασιλιάς», όπως στην *Ιλιάδα* (Ζουργός 2011α: 23, 34, πρβλ. Homer 1999: 24, 30), αλλά χαρακτηρίζεται και «θρασυκάρδιος», «εκηβόλος», «κρατερώνυχας λέοντας», «ζάθεος», «χαλκεόφωνος» (Ζουργός 2011α: 18, 61, 156, 323). Η Ελένη είναι «λευκώλενος» (Ζουργός 2011α: 82, πρβλ. Όμηρος 2016: 77), ο πατέρας του Νικηφόρου και ο Χατζέλης, λόγω καταγωγής, «τηλεδαποί» (Ζουργός 2011α: 23, 84). Ο Χαλκίνης είναι «αλεξάνεμος», εξαιτίας της αρχικής αντίστασής του στο σχέδιο φυγής (Ζουργός 2011α: 39). Οι φίλοι του αποκαλούνται συχνά «εταίροι» και οι συγκεντρώσεις της παρέας «αγορά» (Ζουργός 2011α: 13, 333). Τα βουνά είναι «σκιόεντα», η νύχτα «αμβροσία» και «αστερόεσσα», ο ήλιος «φαέθων», η οδός Αγίου Δημητρίου «καλλίροος ποταμός», η γη «πολύτροφος» και οι θεοί «ουρανίωνες». Ο θάνατος ονομάζεται «χάλκινος ύπνος» και ο ύπνος «νήδυμος» (Ζουργός 2011α: 16, 119, 192, 436). Ο *Θερσίτης* είναι το «μελανόπλωρο σκαρί» (Ζουργός 2011α: 39), μία φράση που αποδίδει την ομηρική «μέλαινα ναῦς» (Πανταζίδης 1888: 412), η θάλασσα χαρακτηρίζεται «ευρύπορη», «μαύρο πέλαγος», «ατρύγητος πόντος» (Ζουργός 2011α: 349, 116) αλλά και «οινώδης» (Ζουργός 2011α: 16, 306), κατά το ομηρικό «οἴνωψ πόντος» (Λορεντζάτος 1968: 274). Επίσης, ολόκληρες φράσεις παραπέμπουν σε ομηρικούς στίχους. Ο Χαλκίνης επισημαίνει ότι συγγράφει «έχοντας πια διαβάσει και γνωρίσει ανθρώπων γνώμες πολλές» (Ζουργός 2011α: 18), ανακαλώντας στο νου του αναγνώστη το προοίμιο της *Οδύσσειας* (Όμηρος 2006: 13). Το ξημέρωμα δηλώνεται με μία τυπική επική φράση: «όταν η ροδοδάχτυλη Ηώς αφήνει την αγκαλιά του Τιθωνού στο συζυγικό κρεβάτι και σηκώνεται να καλέσει το φως» (Ζουργός 2011α: 105, πρβλ. Όμηρος 2006: 74).

Στα ομηρικά έπη εντύπωση προκαλούν οι σύνθετες παρομοιώσεις παρμένες κυρίως από τη φύση, με τις οποίες ο αφηγητής συγκρίνει εικόνες και καταστάσεις, για να φωτίσει

την αφήγηση, να εκφράσει ή να προκαλέσει ψυχικές διαθέσεις στον αποδέκτη (Κομνηνού-Κακριδή 1998: 296-298). Σε κάποια σημεία του μυθιστορήματος μπορούμε να εντοπίσουμε εκτενείς μεταφορικές εικόνες που, ενώ δεν εμφανίζουν την τυπική δομή των ομηρικών παρομοιώσεων έχουν την ίδια εκφραστικότητα με αυτές. Για παράδειγμα, η ζωή και η κίνηση στην οδό Αγίου Δημητρίου παρουσιάζεται σαν ποτάμι: «Είχαμε όλοι μας γεννηθεί επάνω στη μεγάλη οδό και στους παραποτάμους της. [...] Η Αγίου Δημητρίου είναι ένα από τα μεγάλα ποτάμια της πόλης, [...] για όσους μπορούν κι ακούνε κάθε βράδυ τον ρόχθο του νερού στον ύπνο τους. Ο δρόμος του αγίου έχει στην κοίτη και στις ρουφήχτρες του χιλιάδες ανθρώπους κι αυτοκίνητα, αυτά τα άψυχα θηρία που πλέουν σαν κορμοί στο ρεύμα απο δυτικά προς τ' ανατολικά, ρέουν με θόρυβο δίκην ποταμού [...]. Η Αγίου Δημητρίου είναι ένα ποτάμι με αρχαία ερείπια, μια εκκλησία, έναν παραποτάμιο άγιο [...]. Στις όχθες του περπατούν πηγαίες νύμφες, Ναιάδες με μυτερές μπότες, ενώ στις διαβάσεις περιμένουν παιδιά με τις τσάντες στον ώμο να τον διασχίσουν [...]» (Ζουργός 2011α: 16-17). Η μονότονη και προδιαγεγραμμένη ζωή των ηρώων παραλληλίζεται αλληγορικά με επιτραπέζιο παιχνίδι: «Στο μυαλό μου άνοιξε ένα ταμπλό που μοιάζει με της Μονόπολης· κάποιος ρίχνει το ζάρι και τα χρόνια περνούν. Είμαι το κόκκινο πιόνι και δίπλα μου στέκουν άλλα τέσσερα, ο Μυκηναίος, ο Χρήστος, ο Γέρος και ο Στάθης. Υπακούμε στο ζάρι κι αγοράζουμε σπίτια και οικόπεδα, πληρώνουμε ενοίκια, χρεοκοπούμε, μπαίνουμε στη φυλακή και ξαναρχίζουμε. Όλη η διαδρομή της Μονόπολης είναι τελικά αυτός ο μεγάλος δρόμος, απ' τη Λυταία Πύλη και το παλιό καφενείο του Καφαντάρη ως το πανεπιστήμιο και το στάδιο του Καυταντζόγλου» (Ζουργός 2011α: 26-27).²¹

Συμπερασματικά, ο συγγραφέας, αντλώντας λέξεις από τον Όμηρο και προσαρμόζοντας το λόγο των ηρώων στην προσωπικότητά τους, καταφέρνει να δημιουργήσει ένα σύγχρονο έργο με στοιχεία πολυφωνίας και πολυγλωσσισμού (Μπαχτίν 1980: 113-114). Τέλος, το λεξιλόγιο και το ύφος αποδεικνύουν την αγωνία του συγγραφέα για την έκφραση και την προσπάθειά του να μεταγγίσει την ποιητική γλώσσα σε μία ευρύτερη μυθιστορηματική σύνθεση (Γαζάκης 2018).

²¹ Με παρόμοιο τρόπο, παρουσιάζονται οι φάσεις της σελήνης και ο εικοσιτετράωρος κύκλος (Ζουργός 2011α: 166, 340-341).

Κεφάλαιο 6

Επιρροές από νεότερα έργα

Στη σύνθεση του μυθιστορήματος ο Ισίδωρος Ζουργός έχει δεχθεί την επίδραση όχι μόνο των ομηρικών επών αλλά και νεότερων λογοτεχνικών έργων. Ο ίδιος αποκαλύπτει τις επιρροές του με συγκεκριμένες παρακειμενικές πληροφορίες (Genette 1997: 3). Αρχικά, αξιοποιεί ως μόντο του αποσπάσματα από αυτά, για να υπογραμμίσει το στίγμα του μυθιστορήματός του και, στο τέλος, παραθέτει τις πηγές του²² (Ζουργός 2011α: 12, 456-458). Έτσι, στη συνέχεια, θα εξετάσουμε τρία νεότερα έργα και τις διακειμενικές σχέσεις τους με τα *Ανεμώνια*. Μάλιστα με αυτά το μυθιστόρημα μοιράζεται το ίδιο «υπο-κείμενο»,²³ την *Οδύσσεια* του Ομήρου. Η παρουσίαση γίνεται με κριτήριο το βαθμό επίδρασής τους και όχι τη χρονολογία έκδοσής τους.

6.1. *Οδύσσεια*

Ο Ν. Καζαντζάκης ξεκίνησε να συνθέτει τη δική του *Οδύσσεια* το 1924. Πρόκειται για ένα επικό έργο το οποίο θεωρούσε ως το «magnum opus» του και επεξεργάστηκε αρκετές φορές μέχρι τη δημοσίευσή του το 1938 (Beaton 1996: 166). Απαρτίζεται από 33.333 στίχους, διαιρείται σε 24 ραψωδίες και, στην ουσία, αποτελεί συνέχεια του ομηρικού έπους, γιατί ξεκινά αμέσως μετά τη μνηστηροφονία. Ο Καζαντζάκης, ακολουθεί την παράδοση του Δάντη και του Τέννυσον (Friar 1958: 8, Βέργη-Νέρη 2016: 16-18), οι οποίοι αξιοποιώντας την προφητεία του Τειρεσία (Όμηρος 2006: 160) για τη δεύτερη υποχρεωτική αποδημία του Οδυσσέα, παρουσίασαν ένα «φυγόκεντρο» ήρωα

²² Ο συγγραφέας παραθέτει στις πηγές του εκτός από ομηρικές μελέτες και τα λογοτεχνικά έργα που αξιοποίησε. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα εξής: *Κεκαρμένοι* του Ν. Κάσδαγλη, *Ο Οδυσσέας* του Τ. Ρούσσου, *Εκδοχές της Πηνελόπης* της Α. Καστρινάκη και *Τηλεμάχου Οδύσσεια* του Δ. Μίγγα. Για λόγους οικονομίας, επιλέξαμε να εστιάσουμε σε τρία που έχουν αναγνωρισθεί διεθνώς από τη λογοτεχνική κριτική ως ομηρικά διακείμενα.

²³ Πρόκειται για το αρχέτυπο, το παλιότερο κείμενο που μιμούνται ή μετασχηματίζουν (Genette 1997: 5).

(Οικονόμου 2016: 66), ο οποίος αρνείται το νόστο.²⁴ Πράγματι, ο καζαντζακικός Οδυσσέας δεν επανασυνδέεται ομαλά με την οικογένεια και το λαό του. Ο ίδιος αμφιβάλλει για την αφοσίωση της συζύγου του, ενώ η Πηνελόπη και ο Τηλέμαχος εύχονται ενδόμυχα να μην είχε γυρίσει (Καζαντζάκης 1974: 10, 13, 73). Ακόμα και οι Ιθακήσιοι εξηγείρονται εναντίον του, θρηνώντας τους νεκρούς του Τρωικού πολέμου. Ο ήρωας δε βρίσκει γαλήνη στην πατρίδα του: «δεν έχει πια πελάη να τα διαβώ κι ανθρώπους να συντύχω, / κι όλο καμάρι αραξοβόλησα να πατριδοσαπίσω!» (Καζαντζάκης 1974: 41). Έτσι, στρατολογώντας νέους συντρόφους, εγκαταλείπει οριστικά την Ιθάκη για καινούριες περιπέτειες μετά την κηδεία του Λαέρτη και το γάμο του Τηλεμάχου με τη Ναυσικά. Αρχικά, πηγαίνει στη Σπάρτη, για να κλέψει την ωραία Ελένη, που και εκείνη λαχταρά την απόδραση (Καζαντζάκης 1974: 137). Στη συνέχεια, ταξιδεύει στην αρχαία Αίγυπτο και στην υπόλοιπη Αφρική και κάποια στιγμή συνεχίζει μόνος μέχρι το Νότιο Πόλο. Το έπος κλείνει με μια συγκέντρωση όλων των αγαπημένων προσώπων που έρχονται να αποχαιρετήσουν τον ήρωα. Καθώς πεθαίνει, ο Οδυσσέας κατακτά την ελευθερία: «κι ο μέγας νους τινάχτη [...] και λευτερώθη απ' το στερνό κλουβί, τη λευτεριά του» (Καζαντζάκης 1974: 897).

Ο στόχος του Καζαντζάκη ήταν να δημιουργήσει ένα έπος ισάξιο με το ομηρικό (Μαθιουδάκης 2012: 905), στο οποίο θα παρουσίαζε την εσωτερική αναζήτηση του σύγχρονου ανθρώπου. Η *Οδύσσειά* του είναι επηρεασμένη από το κλίμα του μηδενισμού που επικρατούσε μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Βέργη-Νέρη 2016: 14-15), αλλά συγχρόνως αναπαριστά το φιλοσοφικό στοχασμό του δημιουργού της²⁵ (Λαούρδας 1943: 4, Roulakidas: 1969 129-130, 137-138, González-Vaqueiro 2017: 105-106). Συγκεκριμένα, ο «Δυσσέας» του είναι ένα ανήσυχο πνεύμα που αναζητά συνεχώς την αλήθεια, την προσωπική βελτίωση και την ελευθερία, μια πολύπλοκη μορφή που μοιάζει με τον Υπεράνθρωπο του Νίτσε (Friar 1958: 17): «[...] μα πιο καλά χορταίνει / μια φλόγα απάνθρωπη που ασκώνεται στα μαύρα σωθικά μας· / κι αρέσει μου τη

²⁴ Παρόμοια, ο Κ.Π. Καβάφης στη «Δευτέρα Οδύσσεια» (1894), παρουσίασε τον ήρωα να ασφυκτιά στην Ιθάκη και να εγκαταλείπει την οικογένεια και το λαό του για νέες περιπέτειες (Καβάφης 2000: 49). Αυτό το θέμα το μετεξέλιξε στην «Ιθάκη» (Μαρωνίτης 2007: 126), όπου προτρέπει τον αναγνώστη να επιδιώξει ένα μακροχρόνιο ταξίδι, ώστε να αποκομίσει εμπειρίες και γνώσεις και μετατρέπει την Ιθάκη σε σύμβολο του σκοπού που ο κάθε άνθρωπος θέτει στη ζωή του (Καβάφης 1995α: 30, πρβλ. Λεχωνίτης 1977: 26).

²⁵ Για να αποδώσει τις ιδέες του, χρησιμοποίησε τον ιαμβικό δεκαεπτασύλλαβο στίχο και ένα πλήθος σπάνιων λέξεων που άντλησε από τις νεοελληνικές διαλέκτους ή έπλασε ο ίδιος (Λαούρδας 1943: 4-7, Μαθιουδάκης 2012: 906-907, Βέργη-Νέρη 2016: 12, Klironomos 2018: 190-191).

φλόγα εντός μου αυτή Θεό να ονοματίζω!» (Καζαντζάκης 1974: 397). Από υπερασπιστής της βασιλικής εξουσίας στην Ιθάκη και στη Σπάρτη, στην πορεία μετατρέπεται σε έναν επαναστάτη. Απαρνιέται την πατρίδα, την αρχαία θρησκεία και τους παρηκμασμένους πολιτισμούς (Βέργη-Νέρη 2016: 145, González-Vaqueiro 2017: 108-109), συμμετέχοντας σε λαϊκές εξεγέρσεις στην Κρήτη και στην Αίγυπτο: «Μα ένα καλά κατέχω το, αδερφοί, κραυγή μεγάλη ακούω·/ Μπορεί και να 'ναι η φτώχεια που πεινάει, μπορεί και να 'ναι ο νους μου, / [...] Ό,τι κι αν είναι, αρέσει μου η φωνή, ξυπνάει τα γαίματά μου, / [...] κράζει μέσα μου η καρδιά να 'ρθω κι εγώ μαζί σας!» (Καζαντζάκης 1974: 352). Γίνεται νομοθέτης, χτίζει μια νέα ιδανική πολιτεία και καταλήγει να ζει σαν ασκητής.

Η επίδραση του Καζαντζάκη στο μυθιστόρημα του Ζουργού δηλώνεται καταρχάς με ένα παράθεμα από τη ραψωδία Ω: «Δεν αγαπώ τον άνθρωπο, αγαπώ τη φλόγα που τον τρώει!» (Ζουργός 2011α: 11). Εντοπίζεται κυρίως στη σκιαγράφιση του κεντρικού ήρωα και αφηγητή. Ο Νίκος Χαλκίνης διαθέτει σαν το Δυσσέα ένα δαιμονικό μυαλό που δεν ησυχάζει ποτέ: «[...] το βασικό πρόβλημα είναι το μυαλό σου, [...] αυτό το πράγμα που δεν κοιμάται ποτέ, που γεννάει συνεχώς φόβους, σενάρια, που χαράζει σχέδια, προβλέπει κι αναρωτιέται» (Ζουργός 2011α: 262). Πράγματι ο ήρωας είναι απογοητευμένος από τη συμβατική ζωή του και αναζητά την ελευθερία. Γι' αυτό πηγαίνει μαζί με τους συντρόφους του να αρπάξει την Ελένη, η οποία είναι δυστυχημένη με το γάμο της (Ζουργός 2011α: 88). Όταν εκείνοι αναγκάζονται να επιστρέψουν, τους ξαφνιάζει με την απόφασή του να συνεχίσει μόνος την περιπλάνηση: «Συγχωρήστε με, δε θα είμαι στην κηδεία [...]. Το μόνο που γνωρίζω είναι πως δεν μπορώ να γυρίσω πίσω» (Ζουργός 2011α: 360).

6.2. Πηνελοπιάδα

Στην *Πηνελοπιάδα* (2005) Μ. Άτγουντ μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τον Οδυσσέα στην Πηνελόπη,²⁶ αντλώντας υλικό από την *Οδύσσεια* και άλλες πηγές (Άτγουντ 2005: 239-240). Αφορμή για τη συγγραφή του έργου αποτέλεσε ο στραγγαλισμός των δώδεκα δούλων που διατηρούσαν σχέσεις με τους μνηστήρες (Όμηρος 2006: 322) και η

²⁶ Στην Πηνελόπη εστιάζει και η Α. Καστρινάκη, ενώ ο Δ. Μίγγας μετατοπίζει το ενδιαφέρον στον Τηλέμαχο.

επιθυμία της συγγραφέως να ερμηνεύσει αυτήν την τιμωρία και τη συμπεριφορά της Πηνελόπης. Η ίδια αμφισβητεί την ομηρική εκδοχή: «Η ιστορία όπως εκτυλίσσεται στην *Οδύσσεια* είναι διάτρητη και γεμάτη ανακολουθίες» (Άτγουντ 2005: 17). Αυτή η επισήμανση συνάδει με τις απόψεις των θεωρητικών που υποστηρίζουν ότι το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου δεν είναι μονοσήμαντο και τελεσίδικο (Jauss 1995: 54, Barthes 2013: 209).

Η βασική καινοτομία της νουβέλας της είναι ότι το ρόλο του αφηγητή αναλαμβάνει η Πηνελόπη, η οποία, απαλλαγμένη από τις κοινωνικές συμβάσεις στον Κάτω Κόσμο, αισθάνεται την ανάγκη να εκθέσει τη ζωή της. Διηγείται όλα τα γεγονότα από την παιδική της ηλικία μέχρι την επιστροφή του Οδυσσέα και την επανασύνδεση του ζευγαριού. Σύμφωνα με την Πηνελόπη, ο Οδυσσέας ήταν ένας πανούργος ψεύτης, με ταλέντο στο να πείθει τους ανθρώπους και να διηγείται ιστορίες. Η συμβίωσή τους ήταν αρμονική, καθώς η ίδια τον αγαπούσε και δεν τον αμφισβήτησε ποτέ: «δεν αντιμιλούσα, δεν του έκανα άβολες ερωτήσεις δεν επέμενα στα δύσκολα σημεία» (Άτγουντ 2005: 21). Με την ωραία Ελένη είχε μια ανταγωνιστική σχέση (Smit 2008: 401). Αισθανόταν πάντα ζήλια για την ξαδέρφη της, την οποία σκιαγραφεί σαν ένα πλάσμα όμορφο, ματαιόδοξο που επεδίωκε συνεχώς την προσοχή των άλλων και έμεινε ατιμώρητο (Άτγουντ 2005: 58-59, 107).

Η Πηνελόπη της Άτγουντ δεν είναι μια συμπαθητική ηρωίδα όπως η ομηρική (Hall 2008: 125-126, Smit 2008: 401-402). Η ίδια παραδέχεται ότι υπήρξε δύσπιστη απέναντι στους ανθρώπους εξαιτίας της σχέσης της με τους γονείς της (Άτγουντ 2005: 44). Αν και διαχειρίστηκε με ευφυΐα τον οίκο του Οδυσσέα, κατά την απουσία του και κατόρθωσε να παραπλανήσει τους μνηστήρες, ένιωθε ανασφαλής και επεδίωκε τον έπαινο του συζύγου της: «ο Οδυσσέας γυρνούσε, κι εγώ, με γυναικεία ταπεινοφροσύνη, του αποκάλυπτα πόσο καλά τα είχα πάει σε κάτι που παραδοσιακά θεωρούσαν αντρική δουλειά. [...] “Αξίζεις χίλιες φορές παραπάνω από την Ελένη”, θα 'λεγε.» (Άτγουντ 2005: 122). Ενώ απορρίπτει τους μύθους που αμφισβητούν την αφοσίωσή της, παραδέχεται ότι κολακευόταν και διασκέδαζε με τους μνηστήρες (Άτγουντ 2005: 140). Επίσης, χρησιμοποίησε τις δώδεκα πιστές δούλες της, για να κατασκοπεύει τους μνηστήρες, χωρίς να τις προστατέψει από την τιμωρία: «Πρέπει να προσποιείστε ότι είστε ερωτευμένες. [...] Είναι κι αυτός ένας τρόπος να υπηρετείτε τον αφέντη σας.» (Άτγουντ

2005: 153-154). Τέλος, υπήρξε υποκρίτρια, γιατί από την πρώτη στιγμή αναγνώρισε το μεταμφιεσμένο σε ζητιάνο Οδυσσέα, αλλά δεν το αποκάλυψε.

Στη νουβέλα της η Άτγουντ αναθεωρεί και παρωδεί το ομηρικό έπος και τη μυθολογική παράδοση, αξιοποιώντας στοιχεία από το σατυρικό δράμα και τη μενίππεια σάτιρα (Staels 2009: 100-108). Καταρχάς, καταργεί τη χρονική απόσταση, καθώς εμφανίζει την ηρώίδα να σχολιάζει τη σύγχρονη εποχή (Άτγουντ 2005: 164, 222). Απομυθοποιεί τις ηρωικές περιπέτειες του Οδυσσέα, παραθέτοντας τις αντικρουόμενες εκδοχές για αυτές (Άτγουντ 2005: 115-117). Παράλληλα, ο χορός υπονομεύει την αφήγηση της ηρώιδας όπως ο χορός του σατυρικού δράματος (Άτγουντ 2005: 240, Smit 2008: 400), γιατί καταγγέλλει την άδικη μεταχείρισή του από τους άρχοντες και υποστηρίζει ότι η Πηνελόπη οργάνωσε με την Ευρύκλεια την εκτέλεσή του, για να συγκαλύψει τις απιστίες της (Άτγουντ 2005: 97, 187-188). Η νουβέλα είναι γραμμένη σε μια απλοϊκή γλώσσα που έρχεται σε αντίθεση με το υψηλό ομηρικό ύφος και εμπεριέχει στοιχεία από άλλα λογοτεχνικά είδη, όπως για παράδειγμα το μοιρολόγι, το ειδύλλιο ή την μπαλάντα (Άτγουντ 2005: 33-35, 95-99, 163-164). Έτσι, η συγγραφέας, προκαλεί τον αναγνώστη να σταθεί κριτικά απέναντι στα αρχαία έπη και να αναζητήσει νέες ερμηνείες.

Στο μυθιστόρημα του Ζουργού οι γυναικείοι χαρακτήρες κινούνται περιφερειακά, όμως ο αφηγητής προσπαθεί να διεισδύσει στην ψυχοσύνθεσή τους, όπως και η Άτγουντ. Μέσα από την αφήγηση γίνεται αντιληπτό ότι οι άνδρες βρίσκονται σε πόλεμο με τις γυναίκες τους, καθώς δεν ανταποκρίνονται στις προσδοκίες τους και με τη συμπεριφορά τους τις απογοητεύουν: «Η Βίκυ έπλυνε πολλές φορές τα ρούχα του [Στάθη] σφίγγοντας τα δόντια της με λύσσα, γιατί στα πουκάμισα έβρισκε ίχνη από κραγιόν. Η Γλυκερία στόμωσε από στιγμές της κάθε μέρας, όταν ο Νικηφόρος αδιαφορούσε, αν και μηχανικός, για τα στατικά της ψυχής της. Η Ντόρα, [...] έθαψε το μοναχοπαίδι της σκοτωμένο απ' τον ίδιο του τον πατέρα. Η Αντιγόνη ένωσε αμέτρητες φορές τον Χρήστο να είναι λίγος δίπλα της [...] χωρίς την αύρα της φιλοδοξίας και της διάκρισης. Η Μαργαρίτα [...] έχανε κάθε ελπίδα πως θα μπορούσα κάποτε να εκστασιαστώ από αυτό που ήταν, πως θα έτρεχα μια ώρα με λύσσα να διεκδικήσω το βλέμμα και το κορμί της» (Ζουργός 2011α: 276-277). Παρόλα αυτά ο αφηγητής εκφράζεται με συμπάθεια και σεβασμό για τις συντρόφους των ηρώων του που καταφέρνουν να επιβιώνουν χωρίς την παρουσία των ανδρών και να είναι αυτάρκειες

(Κολίτση 2011α: 8): «Δεν ήταν απλά σύζυγοι, ερωμένες ή πόρνες, ήταν το άλλο πλευρό του Αδάμ, χθόνιες απ' τα χρόνια, αρχέτυπα της Βίβλου, οι γυναίκες μας που τις εγκαταλείψαμε για χάρη ενός σκάφους [...]. Οι γυναίκες μας ζούσαν και βασίλευαν με συναισθηματικά ψίχουλα, τους ήταν φαίνεται αρκετό. [...] Μας βαρέθηκαν, μπορούσαν να ζήσουν και χωρίς εμάς. Δικαιοσύνη»²⁷ (Ζουργός 2011α: 264, 270- 271).

Τελικά, καταφέρνει να διεισδύσει στον κόσμο των γυναικών, όταν συναντά και συνδέεται ερωτικά με τη Ναντίν (Κολίτση 2011: 8). Συχνάζει στις «Κομμώσεις Καλυψώ», όπου γνωρίζει την εργοδότηριά της, τη Στάσα και μαγεύεται από το περιβάλλον τους: «Ήθελα να μείνω για πάντα εκεί στο κομμωτήριο της Καλυψώς με τη Ναντίν, εκεί [...], να ξεχάσω για πάντα τον δρόμο του αγίου και τις αναμνήσεις μου, το σπίτι στην Καλαμαριά με τα προβλήματα, τη Μαργαρίτα, τον γιο μου, τους εταίρους [...]. Ήμουν ανάμεσα σε δυο γυναίκες, ευτυχισμένος, ο καθημερινός τους πολιτισμός με είχε αιχμαλωτίσει» (Ζουργός 2011α: 393, 398). Εκεί από αφηγητής μετατρέπεται σε ακροατή των διηγήσεων της Στάσας. Από εκείνη μαθαίνει για τον άτυχο γάμο της και τη ζωή της παλιάς ιδιοκτήτριας της Καλυψούς. Μέσα από τις αφηγήσεις της Στάσας προβάλλονται «των γυναικών τα πάθη» (Ζουργός 2011α: 389), δηλαδή τα βάσανα, οι αγωνίες τους, η καταπίεση που δέχτηκαν από τον κοινωνικό περίγυρο και οι προσωπικές τους ήττες, όπως και στην *Πηνελοπιάδα*: «Η Καλυψώ δεν καθόταν ποτέ έξω [...]. Ήταν πολύ όμορφη και δεν ήθελε να δίνει δικαίωμα. [...] Τα βράδια άρχισα να αγχώνομαι και να κλαίω. Είμαι στείρα, έλεγα, και δεν μπορούσα να το χωνέψω. Στο μεταξύ ο Λέανδρος όλο και το βλέμμα του σκοτεινίαζε. Ήταν και ο γέρος βέβαια που περίμενε κι αυτός [...]. Ήρθε κάποια ώρα που πλάνταξα και τα 'πα όλα, τον απείλησα πως θα φύγω, αν η κατάσταση δεν άλλαζε. [...] Τέτοια που τράβηξα, ούτε στον εχθρό μου! [...] Στο διαζύγιο δεν τον ταλαιπώρησα καθόλου. Τον επόμενο χρόνο έμεινα έγκυος απ' τον Τάσο, αστεφάνωτη, το 'χασα όμως στον δεύτερο μήνα.» (Ζουργός 2011α: 390-391, 408-409). Ολόκληρο το κεφάλαιο «Καλυψώ» μετατρέπεται σε ένα ύμνο στο γυναικείο φύλο, γιατί ο Χαλκίνης ομολογεί ότι χάρη στις γυναίκες έγινε τελικά ποιητής: «Η Ναντίν και τα ελληνικά της [...] μ' έκαναν τελικά ποιητή ύστερα από ένα ατέλειωτο ταξίδι. [...] Σ' εκείνο το κομμωτήριο το ταξίδι του *Θερσίτη* μού χάρισε όλη την ποίηση που κρύβει ο Αύγουστος μέσα του» (Ζουργός 2011α: 382, 385).

²⁷ Εδώ διακρίνουμε και έναν υπαινιγμό στο *Μυθιστόρημα* του Σεφέρη. Συγκεκριμένα, στους «Αργοναύτες» γίνεται η εξής αναφορά στους συντρόφους του Οδυσσέα: «Ήτανε καλά παιδιά οι συντρόφοι, δε φωνάζαν / ούτε από τον κάματο ούτε από τη δίψα ούτε από την παγωνιά [...]. Κανείς δεν τους θυμάται. Δικαιοσύνη» (Σεφέρης 1998: 46-47).

Επίσης, η μορφή της συζύγου του Μαργαρίτας, παρουσιάζει ομοιότητες με την Πηνελόπη της Άτγουντ. Είναι και αυτή ξαδέρφη της Ελένης, χωρίς ωστόσο να έχει ανταγωνιστική σχέση μαζί της. Σκιαγραφείται σαν ένα πλάσμα φοβισμένο και αθόρυβο που δέχεται πίσω το σύζυγό της, χωρίς να διαμαρτυρηθεί ή να ζητήσει εξηγήσεις: «Μόνο ένας απ' τους δυο μας μπορεί να φύγει ... ο Δημήτρης βλέπεις... Πρόλαβες...» (Ζουργός 2011α: 443).

6.3. Οδυσσέας

Ο Τζ. Τζόους με το μοντερνιστικό του μυθιστόρημα *Οδυσσέας* (1922) επέφερε μια σημαντική «μεταβολή του ορίζοντα προσδοκιών» του κοινού (Jauss 1995: 60), προτείνοντας μια καινούρια λογοτεχνική χρήση του μύθου, που ονομάστηκε «μυθική μέθοδος». Σύμφωνα με τον Τ. Έλιοτ, η αξιοποίηση του μύθου και ο συνεχής παραλληλισμός του παρόντος με το παρελθόν επιτρέπουν στο δημιουργό να «αποδώσει μορφή και αξία στο τεράστιο πανόραμα της ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία» (Eliot 1985: 243).²⁸ Ο Τζόους, δηλαδή, χρησιμοποίησε την ομηρική *Οδύσσεια*, για να παρουσιάσει την εποχή του μέσα από τα συναισθήματα, τις εμπειρίες

²⁸ Παρόμοια αλλαγή στη διαχείριση του μύθου και ιδιαίτερα των ομηρικών επών σημειώθηκε στην ελληνική ποίηση μετά τη Μικρασιατική καταστροφή. Οι ποιητές της γενιάς του '30 ήρθαν σε επαφή με Ευρωπαίους λογοτέχνες και χρησιμοποίησαν την αρχαία παράδοση, για να εκφράσουν τις εμπειρίες και τα προβλήματα της εποχής τους. Αν και τα πρώτα ίχνη διαφορετικής αντιμετώπισης του μύθου εντοπίζονται στον Καβάφη, ο Γιώργος Σεφέρης ήταν αυτός που εφάρμοσε τις απόψεις του Έλιοτ στην ποίησή του (Σεφέρης 1999: 32, Tachourouliou 2017: 115-116, 118). Στο *Μυθιστόρημα* (1935), παρουσίασε την «Οδύσσεια της σύγχρονης Ελλάδας» (Beaton 1996: 211). Αναβίωσε την ομηρική «Νέκυια» στο «Στράτη Θαλασσινό ανάμεσα στους αγάπανθους» και στην *Κίχλη* (Ricks 1993: 249-250, Vitti 1999: 346-347) και έδωσε πρωταγωνιστικό ρόλο στους συντρόφους του Οδυσσέα, αναδεικνύοντας κυρίως το νεαρό Ελπήνορα (*Στροφή*, «Ο Στράτης Θαλασσινό ανάμεσα στους αγάπανθους», *Μυθιστόρημα, Ημερολόγιο Καταστρώματος Α, Κίχλη*). Επίσης, ο Τάκης Σινόπουλος αξιοποίησε τον Όμηρο, για να προβάλλει τις εμπειρίες της Κατοχής και του Εμφυλίου. Πρώτος αυτός εμφάνισε τη μορφή του Ελπήνορα στο ομότιτλο ποίημά του (Σαββίδης 1981: 31) και τον ανήγαγε σε σύμβολο όλων των νεκρών φίλων και θυμάτων του πολέμου, στους οποίους αφιερώνει την ποίησή του (Beaton 1996: 249-250). Ο Γιάννης Ρίτσος εφάρμοσε τη μυθική μέθοδο σε πρώιμες και ώριμες συλλογές του (*Εμβατήριο του Ωκεανού, Μαρτυρίες, Επαναλήψεις, Τέταρτη Διάσταση*). Κατανόησε και, εν μέρει, απενοχοποίησε τους συντρόφους του Οδυσσέα («Συγγνώμη»), δίκαιωσε τον Ελπήνορα («Μη-ήρωας»), παρουσιάζοντάς τον φιλέταιρο και περήφανο για τη συνεισφορά του στο ταξίδι (Σαββίδης 1981: 28, Ricks 1992: 57-59). Ανέτρεψε, τέλος, την παραδοσιακή εικόνα των ομηρικών ηρώων, παρουσιάζοντας, λόγου χάρι, τον Οδυσσέα έτοιμο να εγκαταλείψει τους συντρόφους του («Εκλογή») ή εξαθλιωμένο και αιμοσταγή μετά τη μνηστηροφονία («Η απόγνωση της Πηνελόπης»).

και τις διαφορετικές οπτικές καθημερινών ανθρώπων (Gillespie 2006: 386-387). Επέλεξε τον Οδυσσέα, γιατί θεωρούσε ότι ήταν ένας ήρωας ολοκληρωμένος, πολύπλοκος και πολύ γνωστός στο κοινό. Για αυτό, εξάλλου, τιτλοφόρησε το μυθιστόρημά του με το λατινικό όνομα Ulysses που ήταν πιο διαδεδομένο από το ελληνικό (Manguel 2007: 208-210, Minta 2007: 94-96). Επίσης στηρίχτηκε σε άλλες πηγές²⁹ και ιδιαίτερα στην παράδοση για την ελληνική καταγωγή των Ιρλανδών και στον παραλληλισμό τους με τους Εβραίους, προκειμένου να παρουσιάσει το μύθο «sub specie temporis nostri» (Οικονόμου 2016: 107). Μετέφερε, δηλαδή, τη δράση στη σύγχρονη Ιρλανδία και κατέγραψε την περιπλάνηση ενός απλού ανθρώπου με εβραϊκή καταγωγή κατά τη διάρκεια μιας συνηθισμένης ημέρας, της Πέμπτης 16 Ιουνίου 1904.

Το μυθιστόρημα αποτελείται από δεκαοκτώ επεισόδια και διαιρείται σε τρία μέρη όπως το έπος: α) «Τηλεμάχεια» (επεισόδια 1-3), β) «Οδύσσεια» (επεισόδια 4-15) και γ) «Νόστος» (επεισόδια 16-18). Κάθε επεισόδιο διαθέτει έναν τίτλο που παραπέμπει στον Όμηρο. Ωστόσο, ο Τζόυς δε μιμήθηκε πιστά το αρχαίο κείμενο, αλλά μετασχημάτισε και προσάρμοσε τα ομηρικά στοιχεία στους στόχους και στην πλοκή του μυθιστορημάτος του (Genette 1997: 5-6). Έτσι, άλλαξε τη σειρά σε κάποια επεισόδια («Άδης»), τα διεύρυνε («Πρωτέας», «Πλαγκτές Πέτρες») ή τα συρρίκνωσε («Ναυσικά») σε σχέση με το έπος ή τους έδωσε μεταφορικό χαρακτήρα («Σκύλλα και Χάρυβδη») (Minta 2007: 98, Μαραγκόπουλος 2010: 177, Οικονόμου 2016: 105-108). Επίσης χρησιμοποίησε την ανατροπή και την παρωδία, προκειμένου να παρουσιάσει αντιηρωικές πράξεις και απλούς καθημερινούς ανθρώπους που φορούν πολλαπλά προσώπια (Οικονόμου 2016: 108-109).

Ο κεντρικός ήρωας, Λεοπόλδος Μπλουμ, είναι ένας Ιρλανδός αστός του 1904, ένας μοντέρνος αλλά «ανάποδος» Οδυσσέας, του οποίου οι πράξεις αποτελούν παρωδία των πράξεων του μυθικού προγόνου του (Οικονόμου 2016: 112-113). Εργάζεται ως διαφημιστής και αισθάνεται εγκλωβισμένος στο γάμο του. Γνωρίζει ότι η σύζυγός του θα συναντήσει τον εραστή της στο σπίτι τους. Καθώς περιπλανιέται στους δρόμους του Δουβλίνου, η σκέψη του συνεχώς γυρίζει στο γάμο του. Επιπλέον, τον στοιχειώνουν οι αναμνήσεις του αυτόχειρα πατέρα του και του νεκρού γιου του. Εξαιτίας της εβραϊκής

²⁹ Ενδεικτικά επισημαίνουμε ότι ο Τζόυς έλαβε υπόψη του το δεύτερο ταξίδι του Οδυσσέα από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, τις απόψεις για την ταυτότητα του Ομήρου και του Οδυσσέα των S. Butler και V. Bérard, αλλά και τις αλληγορικές ερμηνείες του έπους από το F. Bacon (Manguel 2007: 215-216, Οικονόμου 2016: 107-108).

καταγωγής του, αντιμετωπίζει συχνά την περιφρόνηση ή την εχθρότητα των υπολοίπων και καλείται να υπερασπιστεί τη διπλή ταυτότητά του: «-Η Ιρλανδία, [...]. Εδώ γεννήθηκα. [...] - Κι εγώ επίσης, [...] ανήκω σε μια φυλή που μισείται και καταδιώκεται» (Τζόους 1990: 388, 389). Τηρεί μια επικούρεια στάση απέναντι στη ζωή, γιατί προσπαθεί να εξορκίσει την οδυνηρή πραγματικότητα, καταφεύγοντας στην τέχνη και απολαμβάνοντας το λουτρό σε ένα χαμάμ ή τις μυρωδιές ενός φαρμακείου (Μαραγκόπουλος 2010: 109-113). Όπως και ο Οδυσσέας δεν είναι απόλυτα πιστός. Διατηρεί ερωτική αλληλογραφία με τη Μάρθα, ερωτοτροπεί με μία νεαρή στην παραλία και επισκέπτεται τον οίκο ανοχής της Μπέλλα Κοέν, όπου βυθίζεται σε ένα λήθαργο φαντασιώσεων. Στο πρόσωπο του νεαρού Στήβεν βλέπει το νεκρό γιο του, γι' αυτό του συμπεριφέρεται στοργικά και προσπαθεί να τον βοηθήσει (Τζόους 1990: 624-625). Ο Μπλουμ εκτελεί μια ιδιότυπη μνηστηροφονία (Μαραγκόπουλος 2010: 409-412). Αρχικά σκέφτεται να αντικαταστήσει τον εραστή της γυναίκας του με τον Στήβεν, αλλά, στη συνέχεια, απαλλαγμένος από τη ζήλια και τη διάθεση για εκδίκηση, αποδέχεται με στωικότητα τη μοιχεία της: «Ως τόσον φυσιολογικής όσον και οιαδήποτε άλλη φυσιολογική πράξις ... Ως κάτι περισσότερο από αναπόφευκτον, ως ανεπανόρθωτον» (Τζόους 1990: 761-762). Στο τέλος, επιστρέφει στη δική του Ιθάκη, δηλαδή στη γυναίκα που εξακολουθεί να αγαπά και στην καθημερινότητά του (Μαραγκόπουλος 2010: 404-405).

Ο Στήβεν Δαίδαλος είναι ένας νεαρός συγγραφέας που αντιστοιχεί στον Τηλέμαχο.³⁰ Όπως εκείνος αδυνατούσε να αντιμετωπίσει τους μνηστήρες και αγωνιούσε για την παρουσία του, έτσι και ο Στήβεν ανησυχεί για τα χρέη του και δεν μπορεί να διαχειριστεί το εχθρικό περιβάλλον του (Μαραγκόπουλος 2010: 60, 63), δηλαδή το συγκάτοικό του Μπακ Μόλλιγκαν που τον προσβάλλει και δανείζεται τα χρήματά του. Η μόνη λύση για το νεαρό διανοούμενο είναι να φύγει, για να ανδρωθεί: «Δε θα κοιμηθώ εδώ απόψε. Αλλά και στο σπίτι μου δεν μπορώ να ξαναγυρίσω ... Σφετεριστής.» (Τζόους 1990: 45-46). Ο Στήβεν αισθάνεται ενοχές, γιατί έχει απομακρυνθεί από την Εκκλησία και αρνήθηκε να προσευχηθεί δίπλα στην ετοιμοθάνατη μητέρα του. Διδάσκει ιστορία και αγγλική λογοτεχνία στο σχολείο, αλλά δεν είναι αρεστός στους μαθητές του. Επίσης επιθυμεί να αναγνωριστεί η καλλιτεχνική αξία του και να γίνει ο βάρδος των Ιρλανδών (Gillespie 2006: 387, Μαραγκόπουλος 2010: 182): «Το εθνικό μας έπος δεν εγράφη

³⁰ Ο Στήβεν εμφανίζεται και στο *Πορτραίτο του Καλλιτέχνη σε νεαρή ηλικία* του Τζόους και παρουσιάζει, επίσης, αναλογίες με τον Ίκαρο, το Δαίδαλο και τον Άμλετ (Μαραγκόπουλος 2010: 46-47· Οικονόμου 2016: 109-111).

ακόμα» (Τζόυς 1990: 234). Αν και ο πατέρας του ζει, βρίσκει μια πατρική φιγούρα στο πρόσωπο του Μπλουμ που τον φροντίζει και του προσφέρει κατάλυμα («Εύμαιος», «Ιθάκη»). Στο τέλος, φεύγοντας από το σπίτι του Μπλουμ, γίνεται ένας «φυγόκεντρος Οδυσσέας», γιατί επιλέγει την περιπλάνηση με σκοπό την απόκτηση γνώσης (Οικονόμου 2016: 66, 79, 111).

Τέλος, η Μόλλυ αντιστοιχεί στην Καλυψώ αλλά και στην Πηνελόπη. Όπως η ομηρική θεά τραγουδά στη σπηλιά της και δεν αφήνει τον Οδυσσέα να φύγει από το νησί της, έτσι και η Μόλλυ είναι τραγουδίστρια όπερας και κρατά δέσμιο τον Μπλουμ. Αντίθετα με την Πηνελόπη του έπους, της Άτγουντ και τη Μαργαρίτα του Ζουργού, τον απατά συστηματικά και σκέφτεται ακόμα και το ενδεχόμενο μιας νέας απιστίας με το Στήβεν (Τζόυς 1990: 808). Η Μόλλυ προσωποποιεί τη Γαία-Φύση (Μαραγκόπουλος 2010: 439-442). Θέλει να ικανοποιεί τις σωματικές ανάγκες της, είναι εγωκεντρική και νωχελική, γιατί σπάνια κάνει οικιακές δουλειές, ονειρεύεται να ξεφύγει από τη μονότονη ζωή της και δε μετανιώνει για τις εξωσυζυγικές σχέσεις. Αναγνωρίζει με τρυφερότητα τις αρετές του Μπλουμ, ωστόσο τον ειρωνεύεται για τα ελαττώματά του: «ο Πόλντνυ πάντως ό,τι άλλο κουσούρι και να 'χει πάντα σκουπίζει τα πόδια του στο χαλάκι [...] νομίζει πως ξέρει πολλά πράγματα για το ντύσιμο της γυναίκας και το μαγείρεμα» (Τζόυς 1990: 774, 782). Ο περίφημος μονόλογός της στο τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος μεταμορφώνει το κείμενο «σ' ένα υφαντό, σ' ένα διαρκές ξήλωμα εμπειριών και γεγονότων που παραπέμπει στο υφαντό της μυθικής Πηνελόπης» (Οικονόμου 2016: 135). Τελικά, μέσα από την αναπόληση του παρελθόντος και της ζωής της με τον Μπλουμ, η Μόλλυ αφήνει μια ελπίδα αναγέννησης του γάμου της (Μαραγκόπουλος 2010: 432): «θα του δώσω ακόμα μια ευκαιρία» (Τζόυς 1990: 812).

Πολύ μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή του μυθιστορήματος. Κάθε επεισόδιο έχει συντεθεί με διαφορετική τεχνική και ύφος, με αποτέλεσμα να ενσωματώνονται σε αυτό αναφορές σε άλλα έργα και λέξεις οποιασδήποτε γλωσσικής προέλευσης. Για παράδειγμα χρησιμοποιούνται αγγλικά από παλιότερες περιόδους («Βόδια του Ήλιου»), λατινικά ή φράσεις από άλλες γλώσσες (Μαραγκόπουλος 2010: 298-307). Επίσης, ο Τζόυς αξιοποιεί τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, συμπλέκοντας τη φωνή του αφηγητή με αυτήν του ήρωα, χωρίς προειδοποιητικές παρεμβάσεις ή εισαγωγικά και, κυρίως, τον εσωτερικό μονόλογο (Bulson 2006: 76, Gillespie 2006: 388-389). Με αυτόν τον τρόπο επιχειρεί να αναπαραστήσει το «ρεύμα συνείδησης», να δείξει δηλαδή πώς

μεταβάλλονται συνεχώς οι σκέψεις, τα συναισθήματα, οι παραστάσεις στο μυαλό των ηρώων, προκειμένου να εμπλέξει τον αναγνώστη στην «εσωτερική περιπέτεια του ήρωα» (Μαραγκόπουλος 2010: 79-80). Ταυτόχρονα, το ύφος της αφήγησης προσαρμόζεται στην προσωπικότητα και στη κατάσταση κάθε χαρακτήρα. Για παράδειγμα, στην «Πηνελόπη» οι σκέψεις της μισοκοιμισμένης Μόλλυ αποδίδονται μέσα από ένα σχοινοτενή μονόλογο, χωρίς σημεία στίξης, που αρχίζει και τελειώνει με τη λέξη «Ναι». Στην πραγματικότητα, ο Τζόυς δημιούργησε ένα μυθιστόρημα που το διακρίνει η πολυγλωσσία και η διαλογικότητα (Μπαχτίν 1995: 33-35· Holquist 2014: 124-125).

Από τα νεότερα έργα ο *Οδυσσέας* έχει ασκήσει τη μεγαλύτερη επιρροή στα *Ανεμώλια*. Ο Ζουργός δημιουργεί ένα σύγχρονο ρεαλιστικό μυθιστόρημα που, ενώ συνομιλεί με τον Όμηρο, διατηρεί την αυτοτέλειά του και απομυθοποιεί ή αντιστρέφει τον ομηρικό κόσμο (Κολίτση 2011: 2-3). Στην αρχή του μυθιστορήματος, παρατίθεται μια φράση του Στήβεν Δαίδαλου για την Ιστορία και τις πιθανότητες τα γεγονότα της να είχαν εξελιχθεί διαφορετικά: «Ύφανε, υφάντρα του ανέμου» (Ζουργός 2011α: 12). Με αυτόν τον τρόπο υποδηλώνεται ότι κεντρικό θέμα του μυθιστορήματος είναι η απόπειρα των ηρώων να ζήσουν διαφορετικά. Οι πέντε φίλοι ανήκουν σε μια «γενιά κομπάρσων» (Χαρισσοπούλου 2011), καθώς μεγάλωσαν στην ίδια γειτονιά, έζησαν τη σταδιακή ευμάρεια και την Αλλαγή της δεκαετίας του '80, χωρίς ποτέ να αποκτήσουν σαφή πολιτικό προσανατολισμό ή να επιδείξουν κάποιο ηρωικό κατόρθωμα (Κοντουδάκη 2011: 5, Κουζέλη 2011). Μάλιστα ο αφηγητής έχει επίγνωση ότι, διηγούμενος την ιστορία τους, στην ουσία καταγράφει «το έπος του μικροαστισμού» (Ζουργός 2011: 267). Αποφασίζουν να δραπετεύσουν από την καθημερινότητά τους, γιατί βιώνουν την ανασφάλεια της μέσης ηλικίας, το φόβο της φθοράς και τη σύγχρονη οικονομική κρίση (Τσίγγας 2011α: 14): «Οι άντρες ... καμιά φορά, όταν έχουν ανάγκη να αισθανθούν νέοι, φεύγουν. Τα παλιά χρόνια έκαναν πόλεμο [...] είτε έτσι είτε αλλιώς, τέτοιες στιγμές νομίζουν πως δε θα πεθάνουν ποτέ» (Ζουργός 2011α: 422). Ταξιδεύουν με ένα ιστιοπλοϊκό, το *Θερσίτη*, το όνομα του οποίου συμβολίζει το μικροαστικό ήθος τους αλλά και την προσπάθεια ανατροπής της συμβατικής ζωής τους.³¹ Σκοπεύουν πρώτα να κλέψουν την Ελένη από τον άνδρα της και όλοι μαζί να καταλήξουν στη Ρόδο της πενθήμερης εκδρομής τους, το νησί που συμβολίζει την πρώτη μεγάλη φυγή από την

³¹ Στην *Ιλιάδα* ο Θερσίτης ήταν ο άσχημος και αυθάδης στρατιώτης που παρακίνησε το στρατό σε ανταρσία εναντίον του Αγαμέμνονα (Όμηρος 2016: 5-51). Παρόμοια, στα *Ανεμώλια*, γίνεται το μέσο φυγής αλλά και επανάστασης της παρέας απέναντι στις μικροαστικές ζωές τους.

οικογένεια και την είσοδο στον έρωτα και στη ζωή (Ζουργός 2011: 52). Με αυτόν τον τρόπο αναζητούν τη χαμένη νιότη τους και ίσως ελπίζουν σε ένα νέο ξεκίνημα (Τσίγγας 2011β: 14). Ακόμα και η εμφάνισή τους είναι κωμική: «Αυτό ήταν το τσούρμο των συντρόφων μου που πήγαινε να κλέψει την Ελένη, και ήταν αξιοθρήνητο» (Ζουργός 2011α: 155). Το ταξίδι-εκστρατεία όμως καταλήγει σε αποτυχία, όταν η Ελένη δεν τους ακολουθεί και οι σύντροφοι αναχωρούν για τη Χίο.³² Στη διαδρομή αδειάζουν το περιεχόμενο της βαλίτσας της στη θάλασσα: «Τώρα φεύγαμε με άδεια χέρια. [...] Η βαλίτσα ήταν τώρα ορθάνοιχτη και κοίταζε στο πέλαγος – ένα στόμα που έχασκε κι έδειχνε τα μέσα του σ' ένα λιμάνι που ξεμάκρυνε» (Ζουργός 2011: 321).³³ Στο τέλος, οι σύντροφοι επιστρέφουν ηττημένοι χωρίς το πολύτιμο λάφυρο και έχοντας χάσει τον αρχηγό τους, ενώ το ιστιοφόρο τους καταλήγει στα αζήτητα και παραδίδεται στη φθορά (Ζουργός 2011α: 452).

Επίσης, τα μυθιστορηματικά πρόσωπα παρουσιάζουν σημαντικές αποκλίσεις από τα αντίστοιχα ομηρικά, όπως και στον Τζόυς. Συγκεκριμένα, ο Δημήτρης είναι ένας σύγχρονος Αγαμέμνονας χωρίς αληθινή εξουσία. Το σκήπτρο του είναι ένα μπουκάλι μπράντι και παρά τον πλούσιο γάμο του δεν έχει κατορθώσει να κληρονομήσει την περιουσία του πεθερού του και να γίνει συνιδιοκτήτης στο εργοστάσιό του (Ζουργός 2011α: 111, 342). Επίσης, η εμφάνιση του Νικηφόρου αποτελεί «παρωδία Αχαιού πολεμιστή» (Ζουργός 2011α: 155), ενώ ο ίδιος χρησιμοποιεί την ευφυΐα του, για να αντιμετωπίζει τις ίντριγκες στο πανεπιστήμιο: «δεν πρόσφερε ποτέ στην επιστήμη. Θα μπορούσε ... ζούσε πάντα ως μεταπράτης της γνώσης και ισορροπιστής ανάμεσα σε φατρίες» (Ζουργός 2011α: 364). Ούτε ο Χρήστος έχει τη δύναμη και το θάρρος του ομηρικού προγόνου του και αυτό γίνεται σαφές μέσα από τη σχέση του με τον αντίζηλό του Χατζέλη. Ο Μενέλαος στην *Ιλιάδα* διεκδικεί δυναμικά την ωραία Ελένη και επιδιώκει

³² Το αντίστοιχο κεφάλαιο στα *Ανεμώλια* τιτλοφορείται «Κεκαρμένοι», όπως και το μυθιστόρημα με θέμα τη στρατιωτική ζωή του Ν. Κάσδαγλη. Σε αυτό, οι πέντε σύντροφοι βρίσκονται σε κατάσταση εγρήγορσης ενόψει της επικείμενης φυγής τους με την Ελένη και θυμούνται τη στρατιωτική θητεία τους. Στη Χίο, ο Χρήστος απογοητευμένος κουρεύει τα μαλλιά του και οι υπόλοιποι του συμπαραστέκονται, κάνοντας το ίδιο. Ο τίτλος «Κεκαρμένοι» λειτουργεί ειρωνικά, γιατί συμβολίζει την αποτυχία του σχεδίου τους, ανακαλώντας στο νου του αναγνώστη τη λαϊκή παροιμία «πήγαν για μαλλί και βγήκαν κουρεμένοι». Κυρίως όμως υποδηλώνει την αλληλεγγύη και τη συντροφικότητα που διακρίνει τους φίλους (Ζουργός 2011α: 339).

³³ Αυτή η εικόνα που συμβολίζει τη ματαίωση του σχεδίου τους ανακαλεί στη μνήμη του αναγνώστη τους στίχους από την *Ελένη* του Σεφέρη, στους οποίους επικρίνεται ο τρωικός πόλεμος και έμμεσα προβάλλεται η ματαιότητα όλων των πολέμων (Σεφέρης 1993: 177-178): «πως τόσοσ πόνος τόση ζωή / πήγαν στην άβυσσο / για ένα πουκάμισο αδειανό για μίαν Ελένη» (Σεφέρης 1998: 242).

να μονομαχήσει με τον Πάρη: «τόση του Μενελάου η χαρά, μπροστά του βλέποντας / τον μορφονιόν Αλέξανδρο, γιατί λογάριασε να τον εκδικηθεί / αυτόν τον άτιμο / [...] Όταν το είδε ο ωραίος Πάρης να βγαίνει μπρος / [...] έντρομος χώθηκε στον όμιλο, για να αποφύγει το χαμό» (Όμηρος 2016: 74). Αντίθετα, ο Χρήστος, αν και υπήρξε στο παρελθόν αρραβωνιασμένος με την Ελένη, ταξιδεύει με τους φίλους του, για να την κλέψει από το Χατζέλη, που είναι πλέον ο νόμιμος σύζυγός της και δειλιάζει, όταν τον συναντά για πρώτη φορά: «Ναι, απλά, ανθρώπινα, φοβήθηκα, κι είχα τόσο μίσος μέσα μου [...]. Είχα μπροστά μου αυτή τη μούρη που μου κατέστρεψε τη ζωή και δεν είπα μια κουβέντα [...]» (Ζουργός 2011α: 257-258). Καταφέρνει να σταθεί στα πόδια του και να παρευρεθεί στο γάμο της κόρης της με τη συμπαράσταση των φίλων του (Ζουργός 2011α: 300-301), όμως στην τελική αναμέτρηση με τον αντίζηλό του αποτυγχάνει, καθώς δεν κερδίζει την Ελένη. Ακόμα και ο Χατζέλης αποτελεί μια καρικατούρα του Πάρη. Δεν είναι ένας «γοητευτικός πρίγκιπας της Ανατολής» (Ζουργός 2011α: 88), αλλά ένας άνθρωπος απωθητικός, κτητικός και ζηλιάρης με ύποπτες δουλειές στην αθηναϊκή νύχτα (Ζουργός 2011α: 178), που κυκλοφορεί συνεχώς για προστασία με σωματοφύλακες. Δεν αισθάνεται καμία απειλή με τον ερχομό των συντρόφων στο νησί. Αντίθετα, τους προσκαλεί στο γάμο της κόρης του και στη δεξίωση που λαμβάνει χώρα σε μια τεράστια αίθουσα εκδηλώσεων με αρχαιοελληνική διακόσμηση, το *Αγάπης Μέλαθρον*, μια κακόγουστη απομίμηση του μυκηναϊκού ανακτόρου (Ζουργός 2011α: 274, 285-286). Πρόκειται φαινομενικά για μια κίνηση καλής διάθεσης, στην ουσία όμως αποτελεί μια ευκαιρία για επίδειξη πλούτου και ισχύος στους αντιπάλους του.

Παρόμοια, ο Στάθης αποτελεί μια «παρωδιακή απεικόνιση του Αχιλλέα», καθώς δε διαθέτει την αίγλη του μυθικού ήρωα (Κολίτση 2011: 9). Είναι το φτωχόπαιδο που δεν κατόρθωσε ποτέ να γίνει ισότιμο μέλος της παρέας. Οι σύντροφοί του, τα πρώτα χρόνια, τον απέφευγαν, γιατί τους θύμιζε «φιγούρα ντοκιμαντέρ απ' το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο [...] με τα μίζερα ρούχα και το σκοτεινιασμένο βλέμμα, [...] το παιδί που στέκεται στην ουρά μ' ένα ντενεκεδάκι στο χέρι για λίγη σούπα» (Ζουργός 2011α: 20). Καθώς μεγαλώνει, καταλήγει πορτιέρης σε νυχτερινά μαγαζιά και στη συνέχεια, απομονώνεται και βιώνει την παρακμή: «Ο Στάθης τα τελευταία χρόνια βάραινε, κι εδώ και κάποιους μήνες πάλευε με κάτι χάπια, πολύ συχνά αποτραβιόταν και δε μιλούσε σε κανέναν» (Ζουργός 2011α: 117). Ακόμα και στο ταξίδι οι εταίροι τον αντιμετωπίζουν άλλοτε σαν φίλο και άλλοτε σαν υπάλληλο (Ζουργός 2011α: 76), καθώς ο Δημήτρης του

αναθέτει καθήκοντα μάγειρα και τον πληρώνει για τις υπηρεσίες του (Ζουργός 2011α: 21).

Ο Νίκος Χαλκίνης σκιαγραφείται σαν ένας «ανάποδος» Οδυσσέας και συνδυάζει στοιχεία και άλλων λογοτεχνικών προσώπων. Ως έφηβος χρειάζεται καθοδήγηση σαν τον Τηλέμαχο, το Στήβεν Δαίδαλο ή τον Έμιλ Σίνκλαιρ: «η πείνα και η δίψα μου για μια άλλη μαθητεία ήταν αβυσσαλέες» (Ζουργός 2011α: 99). Καταλήγει σαν τον Στήβεν να διδάσκει στο σχολείο, χωρίς να αποκτά ουσιαστική επικοινωνία με τους μαθητές του και νιώθει απογοητευμένος από την ενασχόλησή του με την ποίηση: «Έτσι θα πορευόμουν, [...] με μαθητές με τους οποίους δεν επικοινωνήσα ποτέ- [...] Δεν εκόμισα εις την τέχνην»³⁴ (Ζουργός 2011α: 138). Η σχέση του με το Μιχάλη, ο οποίος επιχειρεί να τον συμβουλευσει ακόμα και ύστερα από χρόνια, μοιάζει με αυτήν του Στήβεν με τον Μπλουμ. Επιπλέον, ο Νίκος αισθάνεται εγκλωβισμένος στο γάμο του σαν το Λεοπόλδο, καθώς ομολογεί ότι δεν ερωτεύτηκε τη Μαργαρίτα πραγματικά: «Έζησα τελικά μαζί της από σύμπτωση, αλλά ένιωθα πάντα εκτίμηση και σεβασμό. Πραγματικός έρωτας δεν υπήρξε, όμως πάντα περίμενα να έρθει κάτι άλλο [...], η αρσενική μου απελπισία έψαξε τελικά να βυζιάξει σε ξένες ρώγες» (Ζουργός 2011α: 269). Επιπλέον, περιβάλλεται από σύγχρονους μνηστήρες, οι οποίοι πολιορκούν και καταπιέζουν τον ίδιο. Πρόκειται για τους συγγενείς της γυναίκας του με τους οποίους συμβιώνει στην ίδια πολυκατοικία: «Δεν μπορώ να το χωνέψω πώς τους άφησα να μου κλέβουν για χρόνια κάθε πρωί την πρώτη μου καλημέρα. [...] Στο γραφείο τους, που έβλεπε στην είσοδο της πολυκατοικίας, συχνά καθόταν ο Αντώνης, ο πιο αντιπαθητικός. [...] Άλλα πρωινά ήταν ο Γιώργος, ο πιο μουλωχτός» (Ζουργός 2011α: 149). Για αυτό επιλέγει να φύγει, αλλά η απόδρασή του γίνεται με τρόπο κωμικό (Τσίγγας 2011α: 15), καθώς απομακρύνεται από την οικογένειά του πάνω σε ένα φουσκωτό στρώμα θαλάσσης (Ζουργός 2011α: 14). Στη διάρκεια του ταξιδιού αναπολεί σαν το Λεοπόλδο το παρελθόν του και τα τριάντα χρόνια φιλίας με τους συντρόφους του. Μετά το θάνατο του Δημήτρη, γίνεται και αυτός ένας «φυγόκεντρος» Οδυσσέας, γιατί εγκαταλείπει συνειδητά τους εταίρους και ταξιδεύει μόνος. Ακόμα ο νόστος του δεν είναι αποτέλεσμα ελεύθερης επιλογής όπως στην *Οδύσσεια*, όπου ο ήρωας αρνήθηκε την αθανασία και την ήσυχη ζωή κοντά στην Καλυψώ, αλλά σχεδόν ψυχαναγκαστικός και επιβεβλημένος (Κολίτση 2011: 3). Ο Χαλκίνης επιστρέφει, όχι στην πολυπόθητη πατρίδα αλλά στο χρέος και στις ευθύνες.

³⁴ Σαφής είναι σε αυτό το σημείο η διακειμενική αναφορά στο ποίημα «Εκόμισα εις την τέχνην» του Καβάφη (1995β:33).

Συμβιβάζεται με την καθημερινή ρουτίνα του και φροντίζει τον ημιπληγικό γιο του, προσπαθώντας να αποκαταστήσει το βάδισμά του (Ζουργός 2011α: 451). Ωστόσο, ο ίδιος δεν έχει βρει τις απαντήσεις που αναζητούσε ούτε ηρεμεί, γιατί κάποιες νύχτες περιμένει να ακούσει τις «μέλισσες του αόρατου» (Ζουργός 2011α: 452), δηλαδή να ανακαλύψει το νόημα της ζωής και της ύπαρξής του. Άλλωστε έχει φροντίσει νωρίτερα να αποδομήσει το ευτυχισμένο νόστο του Οδυσσέα (Δερμιτζάκης 2017): «Φαντάστηκαν ποτέ ότι ο Οδυσσέας, όταν γύρισε πίσω στην Ιθάκη, θυμόταν συχνά την Καλυψώ; [...] πώς όμως να τους πεις πως καμιά φορά προτιμάει κανείς τη Χάρυβδη και τα κύματα από το βαρετό σπιτικό τής κάθε μέρας;» (Ζουργός 2011α: 214-215).³⁵ Έτσι, στο τέλος, αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο μιας νέας φυγής του ή ελπίζει ότι ο γιος του θα ταξιδέψει στο μέλλον.

Επίσης, διάφορα ομηρικά επεισόδια αποκτούν μεταφορικό, συμβολικό χαρακτήρα ή παρουσιάζονται με τρόπο υπαινικτικό, όπως και στον Τζόυς. Ο ασκός του Αιόλου με τους ανέμους είναι τα ανεκπλήρωτα όνειρα και οι επιθυμίες που ξεσήκωσαν την παρέα να φύγει: «Πιο νέος πίστευα πως μπορείς να τους μαζέψεις και να του βάλεις στον ασκό κομμάτι κομμάτι. [...] Ύστερα κλείνεις το σακούλι σφιχτά και ξαγρυπνάς, κάποια νύχτα όμως που τα μάτια σου μισοκλείνουν, ο χοντρός σπάγκος χαλαρώνει [...], κι όταν ξημερώνει η ζωή σου είναι αλλού, ξεκάρφωτη και ξεκούδουνη (Ζουργός 2011α: 38). Οι Σειρήνες που με το τραγούδι τους παρασύρουν τους ναυτικούς είναι τα κινητά των συντρόφων που πρέπει να μείνουν απενεργοποιημένα κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, για να μην τους ανακαλύψουν και τους αναγκάσουν να επιστρέψουν (Τσίγγας 2011β: 14). Ο Κύκλωπας δεν είναι το πρωτόγονο και αφιλόξενο τέρας που καταβροχθίζει τους συντρόφους, αλλά ο ψηλός μονόφθαλμος σωματοφύλακας του Χατζέλη (Ζουργός 2011α: 246). Ενώ το «Ούτις», το ψεύτικο όνομα με το οποίο ο Οδυσσέας συστήθηκε στον Πολύφημο (Όμηρος 2006: 134), αποκτά αλληγορικό νόημα. Συμβολίζει την αποξένωση του σύγχρονου ανθρώπου από τον εαυτό του, την οποία με πίκρα διαπιστώνει ο Νίκος: «Έγινα ο Κανένας και κάτι χειρότερο, έγινα ο καθένας τους. Έγινα το τίποτα, αυτό που με μαγνήτιζε για χρόνια ως αναπόφευκτο πεπρωμένο» (Ζουργός 2011α: 364). Αυτήν την «κατάσταση ασυνειδησίας» (Τσίγγας 2011β: 15) την παρατηρεί και στους άλλους ανθρώπους, παραλληλίζοντάς την με τη μεταμόρφωση των συντρόφων του Οδυσσέα σε γουρούνια από την Κίρκη (Όμηρος 2006: 147): «Κι άλλοι πολλοί έχασαν τον εαυτό τους [...], άλλοι αλλοτριώθηκαν σαν να τους πότισαν κάποιο

³⁵ Αυτό το σχόλιο στην ουσία αποτελεί στοιχείο μετακειμενικότητας (Genette 1997: 4).

φίλτρο κι έβγαλαν γουρουνίσια μύτη και τρίχες» (Ζουργός 2011α: 363). Η κάθοδος στον Άδη και η συνάντηση με τον Τειρεσία ισοδυναμούν με τη επίσκεψη του Νίκου στο υπόγειο του ετοιμοθάνατου Λάμπρου. Η εξωτική Ωγυγία είναι το συνοικιακό κομμωτήριο «Κομμώσεις Καλυψώ», όπου ο Νίκος νιώθει σαν «ναυαγός στο γαλατόδασος, που μυρίζει κρέμες, ζελέ και βαφές» (Ζουργός 2011α: 385). Ενώ το μήνυμα για την επιστροφή του ήρωα στο σπίτι του δεν ανακοινώνεται βέβαια από το θεό Ερμή, αλλά με ένα τηλεφώνημα του Στάθη και, κυρίως, μέσω μιας επιστολής «με τη σφραγίδα και το σήμα του ταχυδρομείου» (Ζουργός 2011α: 417)³⁶ που περιέχει τη φωτογραφία του γιου του.

Τέλος, το ομηρικό λεξιλόγιο, σε ορισμένες περιπτώσεις, λειτουργεί ειρωνικά, για να εκφράσει την πικρή αλήθεια για τα μυθιστορηματικά πρόσωπα και την απόστασή τους από τους ηρωικούς τους προγόνους. Ειδικότερα, ο αφηγητής τονίζει τον αλκοολισμό του Μυκηναίου με τη φράση «θυσίαζε κάθε μέρα απ' το πρωί στον κοσμοσείστη θεό της αιθυλικής αλκοόλης» (Ζουργός 2011α: 76)· υπογραμμίζει τη λατρεία του Χρήστου για την Ελένη, αναφέροντας ότι «είχε θυσιάσει στον βωμό της εκατόμβες εριόπυκνα αρνιά» (Ζουργός 2011α: 84)· σχολιάζει το ναρκισσισμό της Ελένης: «όλα ήταν γύρω της καλλικέλαδα πουλιά που υμνούνε την ομορφιά» (Ζουργός 2011α: 227)· ή αυτοσαρκάζεται, αποκαλώντας τον εαυτό του «άχθος αρούρης» και «πρυμνό ποιητή» (Ζουργός 2011α: 322, 283).³⁷

Συμπερασματικά, ο Ισίδωρος Ζουργός δεν προεκτείνει ούτε αναδιηγείται τα έπη, όπως ο Καζαντζάκης και η Άτγουντ, αλλά τα χρησιμοποιεί, όπως ο Τζός. Δανείζεται, βέβαια, τη μορφή του φυγόκεντρου και ανήσυχου καζαντζακικού Δυσσέα και διεισδύει στο γυναικείο κόσμο, όπως η Άτγουντ. Κυρίως όμως αξιοποιεί τη μυθική μέθοδο και την παρωδία, για να παρουσιάσει σύγχρονους ανθρώπους που βασανίζονται από προσωπικές τραγωδίες, προσπαθούν να κατανοήσουν την ύπαρξή τους και βιώνουν τη ματαίωση των προσδοκιών τους.

³⁶ Υπενθυμίζουμε ότι το έμβλημα των ελληνικών ταχυδρομείων είναι ο Ερμής.

³⁷ Η φράση «πρυμνός ποιητής» είναι αμφίσημη, καθώς μπορεί να υπονοεί τον «πρόσφατο» αλλά και τον «κατώτατο» ποιητή (Λορεντζάτος 1968: 330, Ζουργός 2011α: 454).

Κεφάλαιο 7

Επίλογος

Ο Ισίδωρος Ζουργός μπορεί να χαρακτηριστεί αναγνώστης – συγγραφέας, γιατί τη φαντασία του την τροφοδοτούν τα διαβάσματά του και σε όλα τα μυθιστορήματά του εντοπίζουμε ρητές ή λανθάνουσες αναφορές σε άλλα έργα. Τα ομηρικά έπη και ιδίως η Οδύσσεια αποτελούν το σταθερό διακείμενό του.

Όπως αποδείξαμε, τα *Ανεμώλια* είναι το μυθιστόρημα στο οποίο η επίδραση του Ομήρου είναι φανερή σε επίπεδο περιεχομένου αλλά και μορφής. Στο έργο αξιοποιούνται τα κεντρικά μοτίβα της εκστρατείας, της περιπλάνησης και του νόστου, αλλά και δευτερεύοντα επεισόδια, όπως είναι η «Νέκυια». Οι ανδρικοί αλλά και γυναικείοι χαρακτήρες παραπέμπουν σε γνωστούς επικούς ήρωες. Παράλληλα, η οργάνωση και η παρουσίαση της πλοκής καθώς και η γλωσσική έκφραση παρουσιάζουν αναλογίες με το αρχαίο κείμενο.

Ταυτόχρονα, στη σύνθεση του μυθιστορήματος ο συγγραφέας έχει λάβει υπόψη και την πρόσληψη του ομηρικού έπους, επιστρατεύοντας στοιχεία από νεότερα έργα με πιο χαρακτηριστικό τον *Οδυσσέα* του Τ. Τζόυς. Στην ουσία, ακολουθεί το παράδειγμα των μοντερνιστών του 20^{ου} αιώνα που εμπνεύστηκαν από τη μυθική παράδοση, αλλά συγχρόνως την υπονόμευσαν με τους μηχανισμούς της ανατροπής και της παρωδίας, για να εκφράσουν σύγχρονες εμπειρίες. Έτσι, μεταφέρει τη δράση του έργου στην Ελλάδα της κρίσης και ασχολείται με μέσους και οικείους στον αναγνώστη ανθρώπους. Δημιουργεί νέους «Ελπήνορες», τους οποίους αναβαθμίζει, δίνοντάς τους πρωταγωνιστικό ρόλο και παραλληλίζοντάς τους με μυθικές μορφές, αλλά φροντίζει να προβάλει το αντιηρωικό ήθος τους, σκιαγραφώντας όλα τα πάθη, τις αποτυχίες και τους προσωπικούς τους δαίμονες.

Με το μυθιστόρημά του δεν επιφέρει ριζικές ανατροπές στη διαχείριση του μύθου, γιατί αυτές έχουν ήδη σημειωθεί στη λογοτεχνία. Επιλέγει όμως το είδος που είναι η πλέον κατάλληλη μορφή λογοτεχνικής έκφρασης στη σύγχρονη εποχή (Μπαχτίν 1995: 20-21) και, διαπλέκοντας την πεζή πραγματικότητα με το μυθικό κόσμο, καταφέρνει να επικαιροποιήσει τα ομηρικά έπη (Jauss 1995: 55), δημιουργώντας ένα μυθιστόρημα - αντιέπος και διαμορφώνοντας το λογοτεχνικό πορτρέτο της γενιάς του. Παρουσιάζει, δηλαδή, την απελπισία των ανδρών, τα ανεκπλήρωτα όνειρα, την επιθυμία να αποδράσουν από την αφόρητη ή μονότονη ζωή τους, την αναζήτηση της περιπέτειας, της ελευθερίας και της χαμένης νεότητας. Ακόμα και αν οι ήρωες του αποτυγχάνουν, κατορθώνουν να επιβιώσουν και να συμφιλιωθούν με τη ζωή τους, αντλώντας δύναμη από τη φιλία τους και τις μικρές καθημερινές χαρές (Τσίγγας 2011β: 17). Με αυτόν τον τρόπο δεν αποτίει φόρο τιμής μόνο στον Όμηρο αλλά και στο σύγχρονο «οδυσσειακό άνθρωπο που παραδέρνει σε λογής τρικυμίες» (Ζουργός 2011β, Πανώριου 2011). Η συντριβή του ονείρου μπορεί να αφήνει μια πικρή γεύση στο τέλος, αλλά ίσως ο αναγνώστης να βρει ένα ελπιδοφόρο μήνυμα στα λόγια του Μιχάλη: «Το σημαντικό είναι [...] να καταλαβαίνεις πότε ένα όνειρο παλιώνει κι ύστερα να βγάζεις ένα νέο απ' το κουτί, να βάζεις το παλιό στην αποθήκη και να χαίρεσαι με το καινούριο» (Ζουργός 2011α: 433).

Τέλος, με την παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή εξετάσαμε τον τρόπο με τον οποίο ο Ι. Ζουργός αφομοιώνει και μεταπλάθει ομηρικά στοιχεία στο μυθιστόρημά του, επιδιώκοντας να καλύψουμε ένα κενό που υπάρχει στη βιβλιογραφία, αναφορικά με την πρόσληψη του ομηρικού έπους στη σύγχρονη νεοελληνική πεζογραφία. Θα ήταν σημαντικό αυτή η έρευνα να συνεχιστεί και να επεκταθεί στο έργο και άλλων Ελλήνων συγγραφέων, ώστε να μελετηθεί η επίδραση και ανανέωση της λογοτεχνικής παράδοσης του Ομήρου στον 21ο αιώνα.

Βιβλιογραφία

- Αισχύλος (2005). *Ορέστεια: Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες*, μτφρ. Κ. Χ. Μύρης. Αθήνα: Εστία.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality: The New Critical Idiom*. Routledge: London and New York.
- Άτγουντ, Μ. (2005). *Πηνελοπιάδα: Ο μύθος της Πηνελόπης και του Οδυσσέα*, μτφρ. Κ. Καρατζάς. Αθήνα: Ωκεανίδα.
- Baer, U. (2009). *Η σοφία του Ρίλκε*. Αθήνα: Πατάκης.
- Beaton, R. (1996). *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Βέργη-Νέρη, Β. (2016). *Προσεγγίσεις στην «Οδύσεια» του Νίκου Καζαντζάκη*. Αθήνα: Δρόμων.
- Bulson, E. (2006). «Ulysses». Στο *The Cambridge Introduction to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 71-91.
- De Jong, I. J. F. (2009). «Όμηρος και αφηγηματολογία». Στο I. Morris & B. Powell (επιμ.) *A New Companion to Homer: Εγχειρίδιο Ομηρικών Σπουδών*, μτφρ. Φ. Πέτικα, Μ. Σκέμπης και Μ. Μουρατίδης, επιμ. Α. Ρεγκάκος, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμας, σσ. 378-403.
- Easterling, P. E. - Knox, B. M. W. (1990). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομής, Χ. Γρίμπας, Μ. Κονομή. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Eliot, T. S. (1985). «Οδυσσέας, τάξη και μύθος (1923)», μτφρ. Π. Τσελέντη-Αποστολίδη, *Λέξη* (43), σσ. 240-243. Ανακτήθηκε στις 18/10/2018 από http://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/genres/mythical_method/01.html.
- Finley, M. (1954). *Ο κόσμος του Οδυσσέα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρη.
- Friar, K. (1958). *The Odyssey: A Modern Sequel by Nikos Kazantzakis*, μτφρ. Κ. Friar. New York: Simon and Schuster.
- Ζουργός, Ι. (2008). *Αηδονόπιτα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Ζουργός, Ι. (2010). *Φράουστ: νέα έκδοση αναθεωρημένη*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Ζουργός, Ι. (2014). *Σκηνές από τον βίο του Ματίας Αλμοσίνο*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

- Ζουργός, Ι. (2011α). *Ανεμώλια*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Ζουργός, Ι. (2017). *Λίγες και μια νύκτες*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, μτφρ. C. Newman & C. Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette G. (2017). *Σχήματα. III*, μτφρ. Μ. Λυκούδης, επιμ. Ε. Καψωμένος, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Gillespie, M. (2006). «James Joyce: *Ulysses*». Στο D. Bradshaw & K. Dettmar (επιμ.), *Modernist Literature and Culture*. New Jersey: Blackwell Publishing, σσ. 384-392.
- González-Vaquerizo, H. (2017). «Kazantzakis' *Odyssey* as a Cretan and Modernist Masterpiece». Στο Liana Giannakopoulou & Kostas Skordyles (επιμ.), *Culture and Society in Greece: From Kornaros to Kazantzakis*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, σσ. 103-119.
- Hall, E. (2008). «Women's Work». Στο *Homer's The Return of Ulysses: Iliad and the Odyssey: A Biography*. New York: I. B. Tauris, σσ. 115-130.
- Holquist, M. (2014). *Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, μτφρ. Ι. Σταματάκη. Αθήνα: Gutenberg.
- Holub, R. C. (2004). *Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή*, μτφρ. Κ. Τσακοπούλου. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Homer (1999). *Iliad: Volume I*, μτφρ. A. T. Murray. Cambridge: Harvard University Press.
- Jauss, H. R. (1995). *Η Θεωρία της πρόσληψης: Τρία μελετήματα*, μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Καβάφης, Κ. Π. (1995α). *Ποιήματα Α' (1896-1918)*. Νέα Έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα: Ίκαρος.
- Καβάφης, Κ. Π. (1995β). *Ποιήματα Β' (1919-1933)*. Νέα Έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα: Ίκαρος.
- Καβάφης, Κ. Π. (2000). *Κρυμμένα Ποιήματα (1887 -1923)*. Φιλολογική Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα: Ίκαρος.
- Καζαντζάκης, Ν. (1974). *Οδύσσεια*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη.
- Κακούρη, Γ. (2015). «Ισίδωρος Ζουργός, *Η αηδονόπιτα*». Στο Δ. Χλωπτσιούδης (επιμ.), *Δια-κριτικές ματιές στη λογοτεχνική έκφραση*. Το βιβλίο: Θεσσαλονίκη, σσ. 216-229.
- Κακριδής, Ι. Θ. (1986). *Ελληνική Μυθολογία: Οι Ήρωες, τόμος 3*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Κακριδής, Ι. Θ. (1995). *Το μήνυμα του Ομήρου*. Αθήνα: Εστία.

- Κάσδαγλης, Ν. (1976). *Κεκαρμένοι. Ξυλογραφίες Γ. Βαρλάμου*. Αθήνα.
- Καστρινάκη, Α. (2002). *Εκδοχές της Πηνελόπης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Klironomos, M. (2018). «Nikos Kazantzakis' *Odysseia*: The Epic Sequel in Modern Greek Poetry and Reception». Στο R. Simms (επιμ.), *Brill's Companion to Prequels, Sequels, and Retellings of Classical Epic*. Leiden: Brill Publishers, σσ. 189-205.
- Κόκορης, Δ. (2008). «Ιστορικά δικαιωμένη μυθοπλασία», *Διαβάζω* (488), σσ. 74-75.
- Κολίτση, Φ. (2011). «Ισίδωρος Ζουργός, *Ανεμώλια* (2011)», 8η Διεθνής Έκθεση Βιβλίου Θεσσαλονίκης, 5-8 Μαΐου 2011.
- Κόλλια, Β. (2011). «Ανεμώλια», *Παρουσίαση στο Βιβλιοπωλείο Επιλογές*.
- Κομνηνού-Κακριδή, Ο. (1998). *Σχέδιο και τεχνική της Οδύσσειας*. Αθήνα: Εστία.
- Κοντουδάκη, Ε. (2011). «Ανεμώλια», *Βιβλιοπαρουσίαση*. Ηράκλειο.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.
- Λαούρδας, Β. (1943). *Οδύσεια του Καζαντζάκη: Κριτικό δοκίμιο*. Αθήνα.
- Λεχωνίτης, Γ. (1977): *Καβαφικά Αυτοσχόλια. Με εισαγωγικό σημείωμα του Τίμου Μαλάνου*. Αθήνα: Δ. Χάρβεϋ & Σία.
- Λορεντζάτος, Π. (1968). *Ομηρικόν Λεξικόν*. Αθήνα: Εκδόσεις Κακουλίδη.
- Μαθιουδάκης, Ν. (2012). «Ποιητικοί Νεολογισμοί στην *Οδύσεια* του Νίκου Καζαντζάκη: Χιλιάδες αθησαύριστες λέξεις αναζητούν την ταυτότητά τους». Στο Ζ. Γαβριηλίδου, Α. Ευθυμίου, Ε. Θωμαδάκη και Π. Καμπάκης-Βουγιουκλή (επιμ.), *10^ο Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής Γλωσσολογίας, Κομοτηνή, 1-4 Σεπτεμβρίου 2011: Επιλεγμένα Κείμενα*. Κομοτηνή: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, σσ. 905-916.
- Manguel, A. (2007). «Ulysses' Travels». Στο *Homer's The Iliad and the Odyssey: A Biography*. London: Atlantic Books, σσ. 205-216.
- Μαραγκόπουλος, Α. (2010). *Ulysses: Οδηγός ανάγνωσης*. Αθήνα: Τόπος.
- Μαρωνίτης, Δ. (1984). *Αναζήτηση και νόστος του Οδυσσέα: Η διαλεκτική της Οδύσσειας*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (2007). *Κ. Π. Καβάφης: Μελετήματα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Μαρωνίτης, Δ. & Πόλκας, Λ. (2007). *Αρχαϊκή Επική Ποίηση: Από την Ιλιάδα στην Οδύσεια*. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη.
- Μίγγας Δ. (2007). *Τηλεμάχου Οδύσεια*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Minta, S. (2007). «Homer and Joyce: The case of Nausicaa». Στο B. Graziosi & E. Greenwood (επιμ.), *Homer in the Twentieth Century*. London: Oxford University Press, σσ. 92-119.
- Μπαρτ. Ρ. (2013). «Ο θάνατος του συγγραφέα». Στο Κ. Μ. Newton (επιμ.), *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα: Ανθολόγιο κειμένων*, μτφρ. Α. Κατσικερός & Κ. Σπαθαράκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 206-212.
- Μπαχτίν, Μ. (1980). *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπαχτίν, Μ. (1995). *Έπος και μυθιστόρημα*, μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης. Αθήνα: Πόλις.
- Οικονόμου, Μ. (2016). *Κουπιά και φτερά: Ο μύθος της Οδύσσειας στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο του μοντερνισμού*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Όμηρος (2006). *Οδύσσεια*, μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτης. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Όμηρος (2016). *Ιλιάς*, μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτης. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Πανταζίδης, Ι. (1888). *Λεξικόν Ομηρικόν*. Αθήνα: Εκδόσεις Κωνσταντινίδου.
- Πολίτης, Λ. (1995). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Roulakidas, A. (1969). «Nikos Kazantzakis: Odysseas as Phenomenon», *Comparative Literature Studies*, 6 (2), σσ. 126-140.
- Ρεγκάκος, Α. (2010). *Το χαμόγελο του Αχιλλέα: Θέματα αφήγησης και ποιητικής στα ομηρικά έπη*. Αθήνα: Πατάκης.
- Ρίτσος, Γ. (1989). *Ποιήματα Θ' (1958-1967)*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ρούσσο, Τ. (1996). *Ο Οδυσσέας*. Αθήνα: εκδ. Καστανιώτη.
- Ricks, D. (1992). «Ρίτσος - Όμηρος: Ένας ποιητικός διάλογος», *Δωδώνη* 22, σσ. 49-65.
- Ricks, D. (1993). *Η σκιά του Ομήρου*, μτφρ. Α. Παρίση. Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Σαββίδης, Γ. Π. (1981). *Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα (Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο)*. Αθήνα: Ερμής.
- Σεφέρης, Γ. (1993). *Δοκιμές: Τρίτος τόμος: Παραλειπόμενα (1932-1971)*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σεφέρης, Γ. (1998). *Ποιήματα*. Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σεφέρης, Γ. (1999). *Δοκιμές: Δεύτερος Τόμος (1948-1971)*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σινόπουλος, Τ. (1976). *Συλλογή Ι: 1951-1964*. Αθήνα: Ερμής.

Smit, B. (2008). «From Penelope to Winnie Mandela- Women who waited». *International Journal of the Classical Tradition*, 15 (3), σσ. 393-406.

Spentzou, E. (2016). «Philhellenic Imperialism and the Intention of the Classical Past: Twenty-first Century Re-imaginings of Odysseus in the Greek War of Independence». Στο J. McConnell & E. Hall (επιμ.), *Ancient Myth in World Fiction Since 1989*. New York – London: Bloomsbury, σσ. 181-193, 268-269.

Staels, H. (2009). «The *Penelopiad* and the Weight. Contemporary Parodic and Burlesque Transformations of Classical Myths», *College Literature*, 36 (4), σσ. 100-118.

Tachopoulou, O. (2017). «Ancient Tragedy in Seferis' Poetry: From Existential Historicism to Philosophical Existentialism». Στο M. Budzowska, B. Dincel, J. Czerwinska, K. Chizynska (επιμ.), *The Metamorphoses of Ancient Myths*. Frankfurt: Peter Lang Edition, σσ.113-131.

Τζόυς, Τ. (1990). *Οδυσσέας*, μτφρ. Σ. Καψάσκης. Αθήνα: Κέδρος.

Τσίγγας, Ν. (2011α). «Ακούγοντας τις μέλισσες του αοράτου: Α' μέρος», *Οδός Καστοριάς*, 599, σσ. 14-16.

Τσίγγας, Ν. (2011β). «Ακούγοντας τις μέλισσες του αοράτου: Β' μέρος», *Οδός Καστοριάς*, 600 σσ. 14-17.

Vitti, M. (1999). «Επιφάνεια και Νεκρομαντεία». Στο Δ. Δασκαλόπουλος (επιμ.), *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σεφέρη: Επιλογή κριτικών μελετών*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 341-352.

Worton, M. - Still, J. (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

BiblioNet (χ/χ/). «Ανεμώλια/ Ισίδωρος Ζουργός». Ανακτήθηκε στις 8/10/2018 από: http://www.biblionet.gr/book/176642/%CE%96%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CF%8C%CF%82_%CE%99%CF%83%CE%AF%CE%B4%CF%89%CF%81%CE%BF%CF%82/%CE%91%CE%BD%CE%B5%CE%BC%CF%8E%CE%BB%CE%B9%CE%B1.

Γαζάκης, Α. (2018). «Ισίδωρος Ζουργός (1): Πρώτα αναγνώστης και μετά συγγραφέας», *Marginalia* (1). Ανακτήθηκε την 1/3/2019 από: <https://marginalia.gr/arthro/isidoros-zourgos-prota-anagnostis-ke-meta-syngrafeas/>.

Δερμιτζάκης, Μ. (2017). «Ισίδωρος Ζουργός: Ανεμώλια». Ανακτήθηκε στις 27/2/2019 από: <http://lexima.gr/lxm/read-1975.html>.

Δρουγαλάς, Κ. (2017). «Ατενίζοντας τον 20ο αιώνα από τη Βίλα Αλλατίνι». Ανακτήθηκε στις 6/1/2019 από: <https://www.bookpress.gr/kritikes/elliniki-pezografia/zourgos-isidoros-patakis-liges-kai-mia-nuchtes>.

Ζουργός, Ι. (2011β). «Μια χαρτογράφηση του ντόπιου μηδενισμού», *Ελευθεροτυπία: Βιβλιοθήκη*, 648. Ανακτήθηκε στις 25/1/2019 από: <http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=26/03/2011&id=261888>.

Ιακώβου, Χ. (2012). «Ισίδωρος Ζουργός: Τέχνη σημαίνει ελευθερία». *Vakxikon* (17). Ανακτήθηκε στις 8/1/2019 από: <https://www.vakxikon.gr/1-%CE%B9%CF%83%CE%AF%CE%B4%CF%89%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%B6%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CF%8C%CF%82-%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7-%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CE%AF%CE%BD%CE%B5%CE%B9-%CE%B5%CE%BB%CE%B5/>.

Κολίτση, Φ. (2017). «Ισίδωρος Ζουργός, *Λίγες και μια νύχτες*: μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας». Ανακτήθηκε στις 22/12/2018 από: <http://frear.gr/?p=18944>.

Κοντολέων, Μ. (2008). «Ισίδωρος Ζουργός: *Η Αηδονόπιτα*». Ανακτήθηκε στις 28/12/2018 από: http://manoskontoleon2.blogspot.com/2008/11/blog-post_16.html.

Κοντολέων, Μ. (2017). «Ισίδωρος Ζουργός, *Λίγες και μια νύχτες*». Ανακτήθηκε στις 30/12/2018 από: <https://diastixo.gr/kritikes/ellinikepezografia/7031-liges-kai-mia-nuxtes>.

Κουζέλη, Λ. (2011). «Ανδρικές αποδράσεις», *Βήμα*. Ανακτήθηκε στις 25/1/2019 από: <https://www.tovima.gr/2011/04/23/books-ideas/andrikes-apodraseis/>.

Πανώριου, Τ. (2011). «Βιβλιοσυνέντευξη: Ισίδωρος Ζουργός: *Ανεμώλια*», *Ραδιοτηλεόραση*, 2178 (21). Ανακτήθηκε στις 25/1/2019: <http://www.patakis.gr/images/files/14732.pdf>.

Παπαγγελή, Χ. (2014). «Σκηνές από το βίο του Ματίας Αλμοσίνο, Ισ. Ζουργός». Ανακτήθηκε στις 8/1/2019 από: http://anagnosi.blogspot.com/2014/11/blog-post_27.html.

Σούλη, Α. (2015) «Σκηνές από το βίο του Ματίας Αλμοσίνο, Ισ. Ζουργός». Ανακτήθηκε στις 7/1/2019 από: <http://neaanagnosi.blogspot.com/2015/06/blog-post.html>.

Τσαλαπάτη, Κ. (2016). «Συνέντευξη με τον Ισίδωρο Ζουργό». Ανακτήθηκε στις 28/12/2018 από: http://filoithslogotexnias.blogspot.com/2016/02/blog-post_29.html.

Χαρισσοπούλου, Β. (2011). «Ο δάσκαλος των μπεστ σέλερ» *Τα Νέα*. Ανακτήθηκε στις 28/12/2018 από: <https://www.tanea.gr/2011/12/08/lifearts/culture/i-genia-mas-brisketai-sto-proskinio-tis-ftoras/>.