Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Τρόποι Απεικόνισης της Συνείδησης στον Ευρωπαϊκό και Ελληνικό Μοντερνισμό.

Έλενα Ευαγόρου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Βασιλική Δημουλά

Ιανουάριος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Τρόποι Απεικόνισης της Συνείδησης στον Ευρωπαϊκό και Ελληνικό Μοντερνισμό.

Έλενα Ευαγόρου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Βασιλική Δημουλά

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

Ιανουάριος 2016

Περίληψη

Η έννοια της συνείδησης απασχόλησε τόσο το λογοτεχνικό όσο και το φιλοσοφικό λόγο. Η φαινομενολογία, κλάδος της φιλοσοφίας, στοχεύει στην καθολική αξίωση του όρου. Η λογοτεχνία θέλοντας να αυτονομηθεί, εφευρίσκει την τεχνική του εσωτερικού μονόλογου για να περιγράψει τη συνείδηση και ν' αποκαλύψει το τοπίο της ανθρώπινης ψυχής.

Σαφής στόχος της μεταπτυχιακής διατριβής, είναι να καταδείξει μέσα από τη συνεξέταση των δύο λόγων πώς προσδιόρισε ο μοντερνισμός που εκδηλώθηκε στην Ευρώπη από τα τέλη του 19ου μέχρι τις αρχές του 20ου αι. την έννοια της συνείδησης.

Η αναζήτηση αυτή, επηρεάζεται από τις ανακατατάξεις που γίνονται στην Ευρώπη στις αρχές του εικοστού αιώνα, απορρίπτουν το ρεαλιστικό μυθιστόρημα και στρέφονται προς την εσωτερικότητα. Ταυτόχρονα, η ανάπτυξη της έρευνας των νευρολογικών λειτουργιών και της τεχνολογίας, δημιουργούν μια «καινούρια» θέαση της πραγματικότητας και αναπτύσσουν τη δική τους διαλεκτική με τη λογοτεχνία.

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, εξετάζουμε τρόπους απεικόνισης της συνείδησης με αναφορές σε σημαντικά έργα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού στο *Μαγικό Βουνό* του Thomas Mann, στο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* του Marcel Proust και στον *Οδυσσέα* του Joyce.

Στην Ελλάδα ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης ένας από τους σημαντικότερους λογοτέχνες της εποχής, αφού δέκτηκε επιδράσεις από τους ευρωπαίους μοντερνιστές δημιούργησε τη δική του εκδοχή μοντερνισμού. Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, εξετάζουμε τις επιδράσεις αυτές καθώς, και πώς λειτουργεί η θρησκεία στο έργο του, στην απεικόνιση της συνείδησης.

Summary

The concept of consciousness has engaged not only the literary but the philosophical prose as well. Phenomenology, part of philosophy, aims at the thorough pretension of the term. Literature, wishing to gain its own autonomy, invents the technique of the internal monologue to describe consciousness and reveal the depth of the human soul.

The clear objective of this master's thesis, is to identify, through the simultaneous examination of the two different kinds of prose, how the concept of consciousness has been determined by the trend of modernism which was expressed in Europe from the end of the nineteenth to the beginning of the twentieth century.

This quest, is affected by the upheavals that are taking place in Europe at the beginning of the century, which reject the realistic novel and turn to internalization. At the same time, the development of research in neurological functioning and technology, create a "new" perspective of reality and develop their own dialogue with literature.

In this master's thesis, we examine techniques like the internal monologue with reference to significant works of european modernism like the "Magical Mountain" by Thomas Mann, the "Remembrance of Things Past" by Marcel Proust and "Ulysses" by Joyce.

Greece is familiarized with modernism quite later than 20 s. through the prosewriters of Salonica. Nikos Gavriel Pentzikis, one of the most outstanding literature writers of the era, created his own version of modernism after having been influenced by the European modernism writers. In this master's thesis, we examine these influences as well as the way religion affects his work, in his effort to illustrate consciousness.

Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες οφείλονται:

Πρωτίστως και ιδιαιτέρως στην επιβλέπουσα καθηγήτρια και εμψυχώτριά μου κυρία Βασιλική Δημουλά που στάθηκε δίπλα μου σ' αυτή την προσπάθεια καθοδηγώντας τα άπειρα βήματά μου με σύνεση, υπομονή και ευθύνη. Κυρία Δημουλά, χωρίς τη δική σας πολύτιμη βοήθεια, η εργασία αυτή θα ήταν ένας σωρός από εντυπώσεις. Σας ευχαριστώ θερμά.

Στην Ακαδημαϊκή Υπεύθυνη κυρία Σταυρούλα Τσιπλάκου για τη σημαντική και ποιοτική συμβολή της στην επιτυχή ολοκλήρωση του Μεταπτυχιακού Προγράμματος, και στις καθηγήτριες κυρία Ευαγγελία Βογιατζάκη και κυρία Παναγιώτα Καραβία για τη συμμετοχή τους στην τριμελή επιτροπή αξιολόγησης καθώς και στους διδάσκοντες καθηγητές των προηγούμενων χρόνων κυρία Θεοδώρα Χατζημιχαήλ και κύριο Δήμο Σπαθάρα.

Τέλος, ευχαριστώ θερμά τους δικούς μου ανθρώπους για τη διαρκή ενθάρρυνση και την υπομονή που έδειξαν στην παρατεταμένη απουσία.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή ……1

1 Φαινομενολογία: Ένα φιλοσοφικό παράλληλο για τη συνείδηση…… 5

2. Η απεικόνιση της συνείδησης στο Μοντερνιστικό Μυθιστόρημα της Ευρώπης.

2.1 Τίτλος Ενότητας: Συνείδηση και σώμα …… 11

2.2 Συνείδηση και τεχνολογία …… 23

2.3 Τρόποι απεικόνισης της συνείδησης …… 31

3. Η απεικόνιση της συνείδησης στο πλαίσιο του ελληνικού μοντερνισμού.

Η περίπτωση του Πεντζίκη.

3.1 Ο ελληνικός εσωτερικός μονόλογος – Η Σχολή της Θεσσαλονίκης …… 38

3.2 Η περίπτωση του Πεντζίκη …… 40

Επίλογος…… 56

Βιβλιογραφία …… 58

Εισαγωγή

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή αποσκοπεί στη διερεύνηση της πολυσυζητημένης έννοιας της συνείδησης μέσα από τα συμφραζόμενα του ευρωπαϊκού και του ελληνικού μοντερνισμού.

Από την εποχή του Καρτέσιου, ο γρίφος της συνείδησης έχει απασχολήσει έντονα τη φιλοσοφία και ο ορισμός της εξαρτάται από το εκάστοτε σύστημα σκέψης. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι για τον Καρτέσιο όπως και για τον James, η συνείδηση ήταν συνώνυμη της σκέψης.[1] Πιο πρόσφατα, φιλόσοφοι υποστήριξαν ότι ο νους και η συνείδηση ταυτίζονται με ορισμένες από τις λειτουργίες του εγκεφάλου και εκφράζουν τη δυσκολία προσδιορισμού της αφού σύμφωνα με τον φιλόσοφο Colin McGinn: «Δεν έχουμε ακόμα την παραμικρή ιδέα για το πώς το νερό του εγκεφάλου μετατρέπεται στο κρασί της συνείδησης»[2]. Το ενδιαφέρον για τον προσδιορισμό της έννοιας υπήρξε διεπιστημονικό. Έτσι για την Ψυχολογία, η συνείδηση αποτελεί τη φωτεινή όψη της ψυχής όπου τα ψυχικά φαινόμενα γίνονται λίγο ή πολύ σαφή αντικείμενα του εγώ[3].

Στόχος της μεταπτυχιακής διατριβής είναι να καταδείξει πώς ο μοντερνισμός ως αισθητικό φαινόμενο που εκδηλώθηκε στην Ευρώπη από τα τέλη του 19ου αι. μέχρι τις αρχές του 20ου προσδιόρισε την έννοια της συνείδησης. Η αναζήτηση αυτή, επηρεάζεται από την έρευνα των νευρολογικών λειτουργιών που σημειώνει αλματώδη πρόοδο καθώς και από τις ανακατατάξεις της εποχής που εντείνονται με την ανάπτυξη της φαινομενολογίας και της τεχνολογίας που δημιουργούν μια «καινούρια» θέαση της πραγματικότητας και αναπτύσσουν τη δική τους διαλεκτική με τη λογοτεχνία.

---

[1] Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. άρθρο: Συνείδηση: Φιλοσοφικό παράδοξο ή αντικείμενο επιστημονικής έρευνας; Πηγή: www.cup.gr από το βιβλίο: "The universe of consciousness", Edelman M. Gerald (Βραβείο Νόμπελ 1972), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
[2] ο.π
[3] Τομασίδης 1982: 132

Σε πολιτικό επίπεδο, ο άνθρωπος του εικοστού αιώνα σημαδεύεται από την άνοδο και την πτώση του σοσιαλισμού[4] ενώ το αίσθημα ότι μια καινούρια αρχή επρόκειτο να συμβεί επιτείνεται με τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η Βιρτζίνια Γουλφ γράφει πως τον Δεκέμβριο του 1910 ή περίπου τότε, άλλαξε ο χαρακτήρας του ανθρώπου[5]. Ο Γάλλος διανοούμενος Charles Peguy σημειώνει πως ο κόσμος έχει αλλάξει περισσότερο στα τελευταία τριάντα χρόνια, απ' ό,τι μετά το θάνατο του Χριστού[6] και ο Αργεντινός συγγραφέας Ernesto Sabato μεταφέρει το κλίμα της εποχής:

«Είναι ολοφάνερο πως ο κόσμος στον οποίο ζούμε μετασχηματίζεται με εξαιρετική ταχύτητα. Οι παραδοσιακές αφηγηματικές τεχνικές δεν είναι σε θέση να ενσωματώσουν τις νέες σχέσεις που δημιουργούνται. Από το γεγονός αυτό, απορρέει μια διηνεκής ανησυχία, η συνείδησή μας αδυνατεί να οργανώσει όλες τις πληροφορίες που την κατακλύζουν, επειδή δε διαθέτει τα κατάλληλα εργαλεία[7]».

Μέσα σ' αυτή την περιρρέουσα ατμόσφαιρα των συνεχών αντιφάσεων και ανακατατάξεων όχι μόνο η λογοτεχνία αλλά και όλες οι μορφές τέχνης προσπαθούν να εκφράσουν «αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί» και να διευρύνουν τα όρια του ανθρώπινου μυαλού[8].

Ο Arnold Hauser αναφέρει πως:

«Για τους περισσότερους καλλιτέχνες και συγγραφείς των δύο πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, το «όνειρο» αποτελεί το παράδειγμα της «κοσμοεικόνας» της εποχής, όπου πραγματικότητα και μη, λογική και φαντασία, τετριμμένο και εξαιρετικό συνυπάρχουν σε μιαν ανεξήγητη ενότητα[9]».

Η λογοτεχνία ειδικότερα στην προσπάθειά της να εκφράσει την έννοια της συνείδησης, χρησιμοποιεί ως εργαλείο έκφρασης την τεχνική του εσωτερικού μονόλογου που χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στα 1887 στο βιβλίο *Les lauriers sont coupés* (Οι δάφνες είναι κομμένες), του Eduard Dujardin.

---

[4] Πλατανίτης 1997: 86
[5] Woolf, 1950: 96
[6] Danius 2002: 25
[7] Μπυτόρ 1984: 44
[8] Mc Farlaine 1991: 72
[9] Mc Farlaine 1991: 86

Το διεπιστημονικό ενδιαφέρον για την έννοια της συνείδησης υπήρξε καθοριστικής σημασίας. Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, θα κάνω αναφορές, χωρίς αξιώσεις εξαντλητικής πραγμάτευσης του θέματος, στην παράλληλη διερεύνηση της συνείδησης στη λογοτεχνία και στη φαινομενολογία που σύμφωνα με τον Merleau Ponty αντιλαμβάνεται το υποκείμενο και τον κόσμο μαζί ως σάρκα του κόσμου[10] μέσα στην ενότητα της εμπειρίας. Όπως άλλωστε, διατυπώνει ο πατέρας της φαινομενολογίας Edmund Husserl:

«Η κρίση του μοντέρνου πολιτισμού «η αρρώστεια της Ευρώπης»,[11] θα μπορούσε να θεραπευθεί μέσα από μια ανάκτηση του φιλοσοφικού πεδίου το οποίο θα καθιστούσε την καθαρή συνείδηση προσιτή σε μας και θα μελετούσε τον κόσμο ως φαινόμενο φέροντας στο φως τα αρχικά δεδομένα της συνείδησης».

Στην Ελλάδα οι μοντερνιστές αφού απέρριψαν το ρεαλισμό, παρακολούθησαν από κοντά τις λογοτεχνικές εξελίξεις στην Ευρώπη κυρίως ως σπουδαστές στη Γαλλία ή την Ιταλία τη δεκαετία του 20[12]. Ζητήματα που σχετίζονταν καθαρά με το Μοντερνισμό διατυπώθηκαν για πρώτη φορά στο περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* που εκδόθηκε το 1932[13].

Ο Mario Vitti πιστεύει ότι ο εσωτερικός μονόλογος σαν συνειδητός και συστηματικός τρόπος έκφρασης, ξεκινά επίσημα στην Ελλάδα με τη γενιά του Τριάντα[14]. Σχηματίστηκε τότε με κέντρο τη Θεσσαλονίκη η πεποίθηση ότι μες στον άνθρωπο διαδραματίζεται μια εσωτερική περιπέτεια, η «ροή συνείδησης» την οποία πρέπει να αγωνίζεται ο καλλιτέχνης να συλλάβει και να εκφράσει. Σ' αυτή τη γενική τάση, χώρεσαν λογοτέχνες διαφορετικοί μεταξύ τους όπως ο Ξεφλούδας, ο Δέλιος, ο Γιαννόπουλος, ο Σκαρίμπας, ο Πεντζίκης[15].

Ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης (1908-1993), αποτελεί την πιο ιδιότυπη συγγραφική μονάδα της πεζογραφικής πτέρυγας της Θεσσαλονίκης. Αυτά που τον ξεχωρίζουν είναι

[10] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 11
[11] Husserl 1965: 153
[12] Beaton 1992: 195
[13] Beaton 1992: 195
[14] Vitti 1995: 256
[15] Vitti 1995: 257

κυρίως τα ακόλουθα: Διέσπασε πλήρως τη θεματική συνοχή των έργων του και διάρθρωσε το υλικό τους κατά τρόπο συνειρμικό. Το αφηγηματικό υλικό στα πεζά του Πεντζίκη ανάγεται σ' ένα απέραντο πλέγμα ιστορικών, γεωγραφικών, λογοτεχνικών, θρησκευτικών, εγκυκλοπαιδικών και άλλων δεδομένων. Στο έργο του συναντούμε μέρη που συνιστούν γνήσιες μορφές εσωτερικού μονολόγου. Ο Ν.Γ.Πεντζίκης είναι προσανατολισμένος εμφαντικά προς τη Χριστιανική Ορθοδοξία και δείχνει έντονη προσήλωση στη γενέτειρά του, την οποία ονομάζει «Μητέρα Θεσσαλονίκη». Ο χαρακτήρας του έργου του πρωτοποριακός σε ευρωπαϊκό επίπεδο, άνοιξε νέους ορίζοντες στην ελληνική πεζογραφία.[16]

Τέλος, στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσουμε να συσχετίσουμε τον ευρωπαϊκό με τον ελληνικό μοντερνισμό και να συζητήσουμε τη διαλεκτική που αναπτύχθηκε μεταξύ τους ανιχνεύοντας ομοιότητες, διαφορές και επιδράσεις.

[16] Αράγης 1993: 2

Κεφάλαιο 1

Φαινομενολογία: Ένα φιλοσοφικό παράλληλο για τη συνείδηση.

Οι ιστορικές συνθήκες έδωσαν αφορμή για την ανάπτυξη παράλληλων λόγων γύρω από την έννοια της συνείδησης: Ανάμεσα σ' αυτούς συγκαταλέγονται οι λόγοι της φαινομενολογίας και της μοντερνιστικής λογοτεχνίας. Είναι πράγματι παράξενο που η συνεξέταση των δύο λόγων δεν συνηθίζεται στη βιβλιογραφία, όπου υπάρχουν ακόμη στεγανά ανάμεσα στη μελέτη της λογοτεχνίας και στη φιλοσοφία. Η Φαινομενολογία στοχεύει στη μελέτη των «φαινομένων», στην αποτύπωση των αντικειμένων στη συνείδηση του υποκειμένου και στη σχέση με το Εγώ[17]. Ο πατέρας της Φαινομενολογίας Edmund Husserl δανειζόμενος τον όρο από τον William James που χρησιμοποίησε τον όρο στο έργο του *The Principles of Psychology,*[18] μιλά για τη ροή της συνείδησης στο έργο του *Ideas* και πιστεύει ότι η αντίληψη περνά μέσα από τη γειτονική της

[17] Lyotard 1985: 6
[18] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 9

συνείδηση[19]. Μέσα από τις ανακατατάξεις της εποχής που γέννησε το μοντερνισμό η λογοτεχνία επιχειρεί ν' αποδώσει στο άτομο την ταυτότητά του. Από τη λεπτομερειακή απεικόνιση του πραγματικού που εκφραζόταν στη λογοτεχνία με το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, περνάμε στην ηθική, ποιητική και φιλοσοφική ιδιοποίηση του κόσμου μέσω της συνείδησης του συγγραφέα[20].

Την ίδια στιγμή η φαινομενολογία δεν είχε ακριβώς τέτοιες αξιώσεις όπως η λογοτεχνία αλλά πιο περιγραφικές, επιστημονικές. Η φαινομενολογία αποκαλύπτει την ουσία της συνείδησης, που είναι η προθεσιακότητα και αποκαλύπτει μια συνείδηση που αποτελεί τη σχέση με τον κόσμο[21]. Εδώ εντοπίζουμε την επίδραση του Brentano πάνω στον μαθητή του Husserl. Η παρατήρηση-κλειδί της ψυχολογίας του Brentano ήταν πως η συνείδηση αποτελεί πάντα «συνείδηση κάποιου πράγματος», με άλλα λόγια, πως η συνείδηση είναι «προθεσιακότητα».[22]

Στόχος της φαινομενολογίας είναι να πετύχει μέσω της «αναγωγής», μια καλύτερη κατανόηση της θέσης του μοντέρνου ανθρώπου στην καθημερινή του ζωή αναδεικνύοντας παράλληλα το κεντρικό παράδοξο στην ανθρώπινη εμπειρία.

«Πώς είναι όταν είμαι και τα δύο, ένα υποκείμενο που μέσα από την εμπειρία αντιλαμβάνεται τον κόσμο και ένα αντικείμενο μέσα στον κόσμο;[23]»

Ο πατέρας της φαινομενολογίας Edmund Husserl στο έργο του «Ideen II»[24] καθορίζει τη φαινομενολογία ως την επιστήμη της συνείδησης[25]. Ο Husserl πιστεύει ότι η συνείδηση αποτελείται από το σταθερό στοιχείο που παραμένει αμετάβλητο μέσα από τις παραλλαγές[26] και ξεκινά από το καρτεσιανό υποκείμενο που προκύπτει από τις διεργασίες της αμφιβολίας και του συλλογισμού (cogito), αν και η φαινομενολογία επρόκειτο να διαφοροποιηθεί από τον δυισμό νους-σώμα στον Descartes. Το

---

[19] Husserl, 1931: 130
[20] Μικέ, Γκανά, 1987: 13
[21] Lyotard 1985: 7
[22] Lyotard 1985: 13
[23] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 12
[24] Lyotard 1985: 13
[25] Lyotard 1985: 13
[26] Lyotard 1985: 11
Για περισσότερες λεπτομέρειες δες http://plato.stanford.edu/entries/phenomenology.

υποκείμενο αυτό είναι ταυτόχρονα κάτι το απόλυτο και δεν χρειάζεται τίποτα για να θεμελιώσει το «είναι» του.[27]

Πώς σχετίζονται όμως φαινομενολογία και μοντερνισμός;

Η φαινομενολογική έννοια του ορίζοντα που υπογραμμίζει την εμπειρία,[28] είναι μια ένδειξη για την κατανόηση του μοντερνιστικού κειμένου ή έργου τέχνης σαν μια προσπάθεια να αποκαταστήσει τη σχέση με τον κόσμο και να ενσωματώσει την απόσταση που τους χωρίζει[29]. Στην πρόζα των μοντερνιστών συναιρούνται τα τρία χρονικά επίπεδα και ενσωματώνονται άμεσες αντιλήψεις, μνήμες και προβολές. Η σύλληψη της Woolf και του Proust για την ύπαρξη σαν κάτι που μπορεί να προσεγγιστεί μόνο σε στιγμές θυμίζει τις *Ιδέες* του Husserl σχετικά με τον χρόνο της ροής της συνείδησης τη χρονικότητα και την πρόσκαιρη μορφή της προθετικότητας της συνείδησης[30].

Ο Husserl φτάνει στην πεμπτουσία της φαινομενολογίας με την περίφημη έννοια της αναγωγής (reduction)[31] που εκφράζει την ελευθερία του καθαρού εγώ και αποκαλύπτει τον συμπτωματικό χαρακτήρα του κόσμου.[32] Το υποκείμενο της αναγωγής ή καθαρό εγώ είναι ολοφάνερο και αυταπόδεικτο για τον ίδιο τον εαυτό του, πράγμα που σημαίνει ότι η ροή των βιωμάτων που το αποτελούν, δεν είναι δυνατόν ν' αμφισβητηθεί. Αυτό όμως, δεν συνεπάγεται αναγκαστικά και μια αντιστοιχία. Η βεβαιότητα της ύπαρξης του εγώ δεν εγγυάται τη γνώση του εγώ.[33] Με άλλα λόγια «κανένα πραγματικό ον» δεν είναι απαραίτητο για το «είναι» της ίδιας της συνείδησης. Από την άλλη μεριά, ο κόσμος ανάγεται ολόκληρος σε μια συνείδηση, όχι σε μια συνείδηση λογικά νοούμενη, αλλά σε μια πραγματική συνείδηση.[34]

Θεμέλιο και πηγή κάθε έννοιας για τη φαινομενολογία είναι ο δεσμός της προθεσιακότητας με το αντικείμενο. Η προθεσιακότητα δεν έχει μονάχα αντιληπτικό χαρακτήρα. Ο Husserl διακρίνει διάφορους τύπους προθεσιακών πράξεων:

---

[27] Lyotard 1985: 15
[28] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 11
[29] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 11
[30] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 10
[31] Lyotard 1985: 16
[32] Lyotard 1985: 20
[33] Lyotard 1985: 21
[34] Lyotard 1985: 20

Φαντασιώσεις, αναπαραστάσεις, εμπειρία του άλλου, έντονες διαισθήσεις ταξινομημένες σε κατηγορίες, πράξεις αντιληπτικότητας, αυθορμησίας κλπ.[35]

«Ποιος είμαι, εγώ που συλλογίζομαι; Ένα πράγμα που αμφιβάλλει, που ακούει, που αντιλαμβάνεται, που αποφαίνεται, που αρνείται, που θέλει, που δεν θέλει, που φαντάζεται, ακόμα και αισθάνεται».

Τα μοντερνιστικά κείμενα επεξεργάζονται με ανάλογους τρόπους τη συνείδηση συνεπώς, η φαινομενολογία θα μπορούσε να θεωρηθεί εξ ορισμού, ένα άρτιο μεθοδολογικό εργαλείο και ασφαλέστατα ένας παράλληλος λόγος που διευρύνει τον ορίζοντα ανάγνωσης των λογοτεχνικών κειμένων.[36]

Τόσο για τον Husserl όσο και για τον Merleau - Ponty, ο ρόλος της reduction είναι να μας οδηγήσει πίσω στο νόημα που βρίσκεται σε λανθάνουσα κατάσταση μέσα στον κόσμο της καθημερινής ζωής. Ενώ για τον Husserl το σημείο αναχώρησης είναι η συνείδηση, για τον Merleau - Ponty το σώμα είναι η τοποθεσία της προθετικότητας. Σώμα και συνείδηση αλληλοεπιδρούν αξεδιάλυτα στην εμπειρία του κόσμου. Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή θα αξιοποιήσουμε και αυτή την πλευρά της φαινομενολογίας, δηλαδή το σώμα, στη συζήτηση των μοντερνιστικών κειμένων, χωρίς βέβαια να επιχειρούμε κάποια εξαντλητική σύγκριση με τον Merleau Ponty.

Καθορίζοντας και επαναπροσδιορίζοντας την εμπειρία, τόσο η φαινομενολογία όσο και ο μοντερνισμός, απορρίπτουν το παραδοσιακό δίπολο εσωτερικό-εξωτερικό ή τη διαίρεση ανάμεσα στο σώμα και στο μυαλό το οποίο διακηρύσσουν η αισθησιοκρατία (empiricism) και η καρτεσιανή λογική. Κανένας φιλόσοφος δεν το εκφράζει καλύτερα αυτό από τον Merleau - Ponty του οποίου οι σκέψεις επικεντρώνονται μέσω της reduction στη θέση ότι:

«Η σχέση ανάμεσα στο μοντερνιστικό θέμα του σώματος και τον κόσμο δεν είναι θέμα γνώσεων αλλά συνενοχής[37]».

---

[35] Lyotard 1985: 25
[36] Lyotard 1985: 26
[37] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 13

Αυτό που είναι κοινό ανάμεσα στη σκέψη του Housserl και του Merleau - Ponty είναι η σχέση ανάμεσα στη συνείδηση (embodied, μέσα στο σώμα) ή στο σώμα (ως συνείδηση) και ο κόσμος είναι το αρχικό σημείο και η βάση της φαινομενολογικής έρευνας. Όπως ακριβώς η φαινομενολογία του Husserl περιγράφει πως ο κόσμος συγκροτείται μέσα από πράξεις συνείδησης, το ίδιο και ο Merleau - Ponty περιγράφει πως το έργο τέχνης τόσο το εικαστικό όσο και το κείμενο, αποτελείται και λαμβάνεται ως εμπειρία, πρωταρχικά από το σώμα. Είναι το σώμα μου που δίνει σημασία όχι μόνο στο φυσικό αντικείμενο, αλλά επίσης στα πολιτισμικά αντικείμενα όπως είναι οι λέξεις[38].

Στα γραπτά του Merleau - Ponty σχετικά με τις τέχνες, εκφράζεται η άποψη πως είναι ο ζωγράφος ή ο συγγραφέας διά μέσου του σώματος που συναντάται με τον κόσμο που εκφράζεται σε ένα λευκό διάστημα του καμβά ή της σελίδας[39]. Ο μοντερνιστής καλλιτέχνης εμπλέκεται στον κόσμο με τις αισθήσεις του. Το σώμα είναι ένας φορέας αντίληψης του κόσμου και η ενσώματη συνείδηση και ο κόσμος βρίσκονται σε διαρκή αλληλεπίδραση. Αυτό μας ενδιαφέρει ως γέφυρα με τον μοντερνισμό όπου ο καλλιτέχνης γράφει τον κόσμο μέσα από το σώμα του, ή τουλάχιστον έτσι κατανοεί τη γραφή. Θυμόμαστε εδώ τη φράση του Cezanne[40]:

«Το τοπίο σκέφτεται τον εαυτό του μέσα μου και εγώ είμαι η συνείδησή του».

Το 1945, στη μελέτη του *Cezanne's Doubt,* ο Merleau - Ponty διαρθρώνει την αισθητική εμπειρία του μοντερνιστή καλλιτέχνη. Το σώμα του καλλιτέχνη κερδίζει μια πρωτοφανή θέση στην καλλιτεχνική δημιουργία. Το «μάτι» είναι ένα όργανο που μετακινεί τον εαυτό του, ένα μέσο που ανακαλύπτει τους δικούς του σκοπούς[41].

Η φαινομενολογία είναι τόσο επιμελής όσο η δουλειά του Μπαλζάκ, του Προυστ, του Βαλερύ, του Σεζάν, λόγω της ίδιας απαίτησης για επίγνωση, της ίδιας επιθυμίας ν' αδράξουν το νόημα του κόσμου ή της ιστορίας όπως αυτό το νόημα επιστρέφει στην ύπαρξη. Μ' αυτό τον τρόπο φιλοσοφία και λογοτεχνία συγχωνεύονται σε μια γενική προσπάθεια μοντερνιστικής σκέψης[42].

---

[38] Merleau-Ponty, 2002: 235
[39] Bourneau-Taylor. Mildenberg 2010: 14
[40] Bourneau-Taylor. Mildenberg 2010: 14
[41] Bourneau-Taylor. Mildenberg 2010: 14
[42] Merleau-Ponty, 2002: 21

Ο Edmund Husserl, πίστευε πως η κρίση που ταλάνιζε την Ευρώπη τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα είχε τις ρίζες της στο ότι ο κόσμος είχε συρρικνωθεί σ' ένα απλό αντικείμενο τεχνικής και μαθηματικής διερεύνησης. Η κρίση για την οποία μιλούσε του φαινόταν τόσο βαθιά, ώστε αναρρωτιόταν αν η Ευρώπη θα ήταν ικανή ακόμη και να επιβιώσει από αυτήν[43]. Η συνεισφορά της φαινομενολογίας στην έρευνα για τη συνείδηση και την καταπολέμηση της εν λόγω συρρίκνωσης, έγκειται στην προσπάθειά της για αντικειμενικοποίηση της υποκειμενικότητας της έννοιας της συνείδησης και στην αξίωση καθολικότητας για την αντίληψη του κόσμου και της πραγματικότητας μέσα από τη συνείδηση. Το ενδιαφέρον της φαινομενολογίας για τη συνείδηση συμμερίζεται και η λογοτεχνία η οποία προσεγγίζει τη θέαση της πραγματικότητας μέσα από μια άλλη οπτική γωνία την οποία θα εξετάσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

[43] Κούντερα 2008: 15

Κεφάλαιο 2

Η απεικόνιση της συνείδησης στο Μοντερνιστικό Μυθιστόρημα της Ευρώπης.

2.1 Συνείδηση και σώμα

Στις αρχές του εικοστού αιώνα το σώμα βρίσκεται στο επίκεντρο της μελέτης τόσο για τη λογοτεχνία όσο και για τη φαινομενολογία. Συγκεκριμένα, οι φαινομενολόγοι Husserl και Merleau-Ponty μιλάνε για την ενσώματη συνείδηση, τη συνείδηση που βρίσκεται μέσα στο σώμα ή το σώμα που εκφράζεται ως συνείδηση.[44] Μάλιστα ο Merleau-Ponty θεωρεί ότι το σώμα είναι ένας φορέας αντίληψης του κόσμου[45] και ότι είναι αυτό που δίνει σημασία στις λέξεις[46]. Ο μοντερνισμός με τη σειρά του θεωρεί ότι ο καλλιτέχνης γράφει τον κόσμο και κατανοεί τη γραφή του μέσα από το σώμα του.[47] Επιπλέον, τα συμφραζόμενα της εποχής θέλουν τη λογοτεχνία να διεισδύει στα μύχια της ανθρώπινης ψυχής.[48] Μυθιστοριογράφοι εκπληκτικού βεληνεκούς ανεβάζουν το μυθιστόρημα σε υψηλά επίπεδα. Τα ονόματα των Mann, Proust και Joyce κυριαρχούν. Τα έργα τους *Der Zauberberg* του Thomas Mann (1924), *A la recherche du temps perdu*

---

[44] Husserl, 1931: 245
[45] Merleau-Ponty, 2002: 235
[46] Merleau-Ponty, 2002: 235
[47] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 14
[48] Πλατανίτης 1997: 330

του Marcel Proust (1913-27) και *Ulysses* του James Joyce (1922), είναι εξαιρετικά πλούσια και πρωτοπόρα και σύμφωνα με τη λογοτεχνική κριτική καθορίζουν την πεμπτουσία του μοντερνιστικού μυθιστορήματος.

Το μυθιστόρημα του Thomas Mann, *Το Μαγικό Βουνό* θεματοποιεί τη λειτουργία του ματιού, τα όριά του και τι μπορεί να δει και να γνωρίσει. Η θεματοποίηση αυτή μας επιτρέπει να μιλήσουμε με όρους φαινομενολογίας όπου το «μάτι» θεωρείται ένα μέσο που ανακαλύπτει τους δικούς του σκοπούς[49]. Στο μυθιστόρημα ο ήρωας μέσα από μια διαδικασία που μοιάζει με μύηση, οδηγείται σε συνειδησιακή μετάλλαξη[50].

Όταν ο Μανν «συνέλαβε» το *Μαγικό Βουνό* η τεχνολογία των ακτίνων Χ ήταν σχετικά πρόσφατη. Παρόλα αυτά, συνέβαλε σημαντικά στην αναμόρφωση της σύλληψης του ανθρώπινου σώματος.[51]

«Αλλό!» είπε. «Να τοι και οι Διόσκουροί μας! Ο Κάστορπ και ο Πολυδεύκης… Παρακαλώ, δεν θέλω γκρίνιες! Περιμένετε, σε λίγο θα έχουμε και στους δυο πλήρη διαφάνεια. Κάστορπ, σαν να μου φαίνεται ότι φοβάστε να μας αποκαλύψετε τον εσωτερικό σας κόσμο. […] Και τράβηξε τον Χανς Κάστορπ από το μπράτσο μπροστά στη σειρά των μαύρων γυαλιών, ανάβοντας πίσω τους το φως. Ξαφνικά φωτίστηκαν και έδειξαν τις εικόνες τους. Ο Χανς Κάστορπ είδε μέλη: χέρια, πόδια, επιγονατίδες, μηρούς και κνήμες, βραχίονες και τμήματα λεκάνης. Αλλά η στρογγυλή, ζωντανή μορφή αυτών των κλασμάτων του ανθρώπινου σώματος ήταν ένα σκιώδες και αχνό περίγραμμα. Σαν ομίχλη και χλομή απολαμπή περιέβαλλε αβέβαια τον καθαρό, λεπτομερή και κυρίαρχο πυρήνα της, το σκελετό[52]».

Στο σημείο αυτό, η αποκάλυψη του μέσα σώματος φαίνεται να σοκάρει σε σχέση με την μέχρι τότε αντίληψη ότι η συνείδηση είναι κάτι εξολοκλήρου ψυχικό.

«Δεν καθόταν προς τα πίσω, αλλά έγερνε μπροστά, με τα σταυρωμένα μπράτσα να ακουμπούν στο μηρό του ποδιού που ήταν από πάνω, με στρογγυλεμένη πλάτη και κυρτούς ώμους, έτσι που προέβαλλαν οι αυχενικοί σπόνδυλοι, και μάλιστα σχεδόν

---

[49] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 14
[50] www.critique.gr/index.php?&page=article&id=html594
[51] Danius 2002: 78
[52] Mann 1995: α΄τόμος, 358

διακρινόταν κάτω από την εφαρμοστή ζακέτα η ραχοκοκαλιά της, και το στήθος της, που δεν ήταν στητό και πλούσιο όπως της Μαρούσγιας αλλά μικρό και κοριτσίστικο, πιεζόταν και από τις δυο πλευρές. […] Τώρα όμως στο μισοσκόταδο θα έστρεφε πάνω της τις φωτεινές ακτίνες που θα του αποκάλυπταν το εσωτερικό του σώματός της. Και καθώς τα σκέφθηκε αυτά ο Χανς Κάστορπ, έστρεψε το κεφάλι με ένα ντροπαλό κατσούφιασμα, μια έκφραση διακριτικότητας και χρηστοήθειας, που θεώρησε απέναντι στον εαυτό του πρέπον να πάρει έχοντας μπροστά του αυτή την εικόνα[53]».

Το απόσπασμα προέρχεται από το κεφάλαιο με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Θεέ μου, βλέπω!», όπου εντοπίζεται η πρωτοκαθεδρία της όρασης. Ο Castorp φαντασιώνεται ερωτικά την Clavdia Chauchat σκανάροντας το σώμα της κάτω από τα ρούχα για να σταματήσει το βλέμμα του στο στήθος της[54].

Η εξέταση με ακτίνες Χ, επιδεικνύει πώς τα όρια αυτού που κάποιος γνωρίζει και δεν γνωρίζει επαναπροσδιορίζονται[55]. Στο απόσπασμα έχουμε ερωτικοποίηση του μέσα σώματος και απόλαυση σε σχέση με τη γνώση του εσωτερικού. Συνδέοντας με το θέμα της συνείδησης, από το απόσπασμα αυτό προκύπτει ότι η γνώση παρουσιάζεται ως «ενσώματη» και όχι ως διανοητική διαδικασία. Αυτό βέβαια αποδεικνύει ότι η τεχνολογία επηρέασε σημαντικά τις αντιλήψεις για τη συνείδηση. Όλη αυτή η έμφαση στο μέσα σώμα φαίνεται να έχει τελικά επιπτώσεις στην αντίληψη για τη συνείδηση όπως διαφαίνεται στο μυθιστόρημα. Βέβαια, το αντικείμενο της γνώσης δεν έχει απαραίτητα σχέση με τη συνειδησιακή διαδικασία παρόλα αυτά το σώμα ως φορέας αντίληψης του κόσμου (Merleau-Ponty) τοποθετείται στο επίκεντρο [56].

Συμπερασματικά, το σώμα στο μυθιστόρημα του Thomas Mann έχει κεντρική θέση. Αντλώντας από την τεχνολογία ο συγγραφέας ανοικειώνει κάθε προηγούμενη αντίληψη για τη συνείδηση χωρίς απαραίτητα να την αντικαθιστά με κάτι καινούριο. Ο συγγραφέας μας εκπλήσσει γιατί εκεί που περιμέναμε ψυχική εσωτερικότητα προβάλλει η εσωτερικότητα του σώματος ανοίγοντας νέα πεδία πρόσληψης του κόσμου.

---

[53] Mann 1995: 358 α΄τόμος, 355,356
[54] Danius 2002: 79
[55] Danius 2002: 81
[56] Danius 2002: 81

Άλλος μεγάλος σταθμός στην ιστορία του μοντερνισμού και την απεικόνιση της συνείδησης είναι ο Marcel Proust και το μυθιστόρημά του *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο*. Στον Proust το σώμα και η μνήμη ξεκινάνε από τις αισθήσεις. Η ενασχόληση του συγγραφέα με την έννοια της καθαρής μνήμης και το νόημα της ύπαρξης αλλά και η νέα αντίληψη της πραγματικότητας, ανοίγουν ένα νέο κεφάλαιο για την απεικόνιση της συνείδησης. Ο Proust διακρίνει την καθαρή μνήμη σε εκούσια και ακούσια και την ίδια στιγμή προσπαθεί να αποτυπώσει την εμπειρία σε όλη τη μοναδικότητά της.[57] Συχνά αναφέρεται στις νευρολογικές όψεις του ανθρώπινου μυαλού και επαναπροσδιορίζει τις γνωσιακές λειτουργίες με άξονα τις αισθήσεις. Στο μυθιστόρημα η μνήμη αποτελεί την κινητήρια δύναμη του αφηγητή, ενώ οι υπόλοιπες ψυχικές και πνευματικές ικανότητες επεξεργάζονται το προϊόν της μνήμης.[58] Ο συγγραφέας ανασύρει τη μνήμη μέσα από τα πράγματα, π.χ. ένα φλιτζάνι που γίνεται δοχείο μνήμης που λειτουργεί ως αφετηρία ή και ερέθισμα εξερεύνησης του χαμένου στον εσωτερικό κόσμο, υλικού[59]:

Ο αφηγητής στο έργο του Proust εμπλέκεται στον κόσμο με τις αισθήσεις του και μέσω του σώματος συναντάται με τον κόσμο που εκφράζει μέσα από τη γραφή του.[60] Το χαρακτηριστικό αυτό θα μπορούσε ν' αποτελέσει ένα ενδιαφέρον άνοιγμα προς τη φαινομενολογία και τη θεωρία του Merleau Ponty. Στον Proust είναι τέτοια η πρωτοκαθεδρία του σώματος που χωρίς αυτό και τις αισθήσεις του τίποτα δεν θα μπορούσε να ειπωθεί. Η αδιάπτωτη αισθητηριακή εμπειρία στην απεικόνιση της συνείδησης είναι το έμβλημα της προυστικής γραφής όπως και η προτίμηση για τον υποκειμενικό χρόνο και το ενδιαφέρον για την ατομική μνήμη. Εναπόκειται στις αισθήσεις και μόνο σ' αυτές να εξασφαλίσουν τη γνήσια εμπειρία. Ανακαλούμε εδώ τον Barthes ο οποίος ανατρέπει την ιεραρχία του σώματος και του μυαλού όταν γράφει[61]:

«Βλέπω, αισθάνομαι, ως εκ τούτου, προσέχω και σκέφτομαι. Η αντίληψη βρίσκεται στο σώμα και έτσι προηγείται της σκέψης. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχω όχι τόσο γιατί σκέφτομαι, αλλά κυρίως γιατί αντιλαμβάνομαι».

---

[57] Danius 2002: 51
[58] Πλατανίτης 1997: 274
[59] Βογιατζάκη 2004: 174, 175
[60] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 14
[61] Danius 2002: 196

Θα μπορούσαμε να πούμε, συγκρίνοντας με τον Merleau Ponty[62] ότι ο Proust αντιμετωπίζει το σώμα ως τοποθεσία της προθετικότητας. Η συνείδηση εμπλέκεται αξεδιάλυτα στη σωματικότητα.

Επόμενος σταθμός είναι ο James Joyce που είναι αδιαμφισβήτητα ένας από τους θεμελιωτές του μοντερνισμού. Στον *Οδυσσέα* περιγράφει την πολλαπλότητα και την πολυπλοκότητα των γλωσσικών λειτουργιών[63] και αντικατοπτρίζει τον κόσμο των αισθήσεων. Άμεσα σχετική με το θέμα μου είναι η χρήση νευρολογικών μεταφορών από τον Joyce. Στον *Οδυσσέα* το σώμα κατέχει κεντρικό ρόλο αφού οι αφηγηματικές τεχνικές συνδέονται με τις λειτουργίες του σώματος. Το μυθιστόρημα είναι οργανωμένο με σοφά μελετημένη τάξη, ο κόσμος όμως που εκφράζει αποκαλύπτει τη ρευστότητα, την αταξία και την πολυπλοκότητά του.[64] Η σχέση κάθε ώρας με κάθε όργανο, λειτουργία και τέχνη ξεκινά από το επιμέρους για να καταλήξει στο όλον.[65] Όλες οι πράξεις γραφής συνδέονται με σωματικές λειτουργίες.[66] Το γράμμα του Στέφανου σχετίζεται με την ούρηση, το γράμμα του Μπλουμ στο επεισόδιο της *Ναυσικάς* με τον αυνανισμό, η γονιμοποίηση και η σύλληψη στα *Βόδια του Ήλιου* με τη γένεση της γλώσσας. Η αναπνευστική λειτουργία στον *Αίολο* επανέρχεται είτε ως βήχας είτε ως γέλιο είτε ως ασφυξία στο επεισόδιο του πνιγμένου άντρα στη θάλασσα (Πρωτέας, Σειρήνες), ακόμη και ο καταμήνιος κύκλος της Μόλλυ στο τελευταίο κεφάλαιο, όπου ανακεφαλαιώνεται η απελευθέρωση της έντασης του σώματος μέσα από μια ρευστοποιημένη γλώσσα.

Ο Stanislaous Joyce εξηγεί τη σχέση σωματικότητας, διανοητικής αντίληψης και ταυτότητας στον *Οδυσσέα* του James Joyce.

«Στον *Οδυσσέα* η ροή συνείδησης του Στέφανου έχει τρία σημεία αναφοράς: Τη σωματικότητα μέσα από την επαφή με τον εξωτερικό κόσμο, τη σχέση με τη διανοητική αντίληψη και τρίτον με την ταυτότητα του ατόμου καθώς η αφήγηση αναπτύσσεται

[62] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 13
[63] Simone 2013: 208
[64] Πλατανίτη 1997: 241
[65] Voyiatzaki 2002: 38
[66] Voyiatzaki 2002: 55.

μέσα από μια ασταμάτητη συγχώνευση του αντικειμενικού με το υποκειμενικό και τα όρια ανάμεσα στον εαυτό και τον υπόλοιπο κόσμο γίνονται όλο και πιο δυσδιάκριτα».[67]

Συνοψίζοντας, ο Joyce τοποθετεί το σώμα στο κέντρο της αφήγησής του και εγκαινιάζει ένα τεράστιο πεδίο έρευνας ανάμεσα στη γραφή και τη φυσιολογία. Σηματοδοτεί μια καινούρια εποχή για τη λογοτεχνία όπου ανιχνεύονται το εσωτερικό τοπίο του ανθρώπου και η δημιουργικότητα.[68] Επιπλέον, στόχος του Joyce όπως και του Proust και του Th. Mann είναι να συλλάβει το οπτικά και ακουστικά πραγματικό.[69] Ο *Οδυσσέας*[70] είναι ένα μνημείο του μοντερνισμού για το μάτι και το αυτί αν και, δεν στοχεύει μόνο σ' αυτό.

«Στο βιβλίο μου», εξηγεί, «το σώμα ζει και κινείται μέσα στο χώρο και τον χρόνο και είναι το σπίτι μιας ολόκληρης ανθρώπινης προσωπικότητας».[71]

Το ερώτημα που θα μπορούσε να τεθεί εδώ είναι σε ποιο βαθμό εξαρτάται η συνείδηση από την αισθητηριακή αντιληπτικότητα.

Στον Καρτέσιο πχ όπου η συνείδηση ισοδυναμεί με τη σκέψη η συνείδηση προκύπτει από τον αποκλεισμό των αισθήσεων. Στο μοντερνισμό όμως συμβαίνει τ' αντίθετο, αφού μέσα από το σώμα και τις αισθήσεις οι μοντερνιστές συγγραφείς καταγράφουν τη συνείδηση και τον κόσμο. Συγκεκριμένα, ο Mann αναφέρεται στα όρια του ματιού και στο τι μπορεί να δει και να γνωρίσει. Ο Proust εξερευνά τους τρόπους με τους οποίους το ατομικό σώμα αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα από τη φωτογραφική μηχανή, την κάμερα και τον κινηματογράφο όπου οι μηχανές θέασης εκτοπίζουν τη γνωσιολογική εντολή του ανθρώπινου ματιού. Στον Joyce τα μάτια «κάνουν» πράγματα και συμμετέχουν στην πλοκή όταν πχ στη *Ναυσικά* ο Leopold Bloom και η Gerty MacDowell απολαμβάνουν μια στιγμιαία σεξουαλική συνάντηση, ανταλλάζοντας βλέμματα.[72] Τα μάτια στον *Οδυσσέα* αναδύονται ως αυτοτελείς χαρακτήρες. Αξιώνουν αυτονομία για τον εαυτό τους, όχι μόνο από τις υπόλοιπες αισθήσεις και το ανθρώπινο σώμα, αλλά και από το σημείο επεξεργασίας, δηλαδή το μυαλό. Στον *Οδυσσέα* σχεδόν

[67] Voyiatzaki 2002: 68
[68] Voyiatzaki 2002: 86
[69] Danius 2002: 196
[70] Danius 2002: 149
[71] Danius 2002: 150
[72] Danius 2002: 160

όλα τα μέρη του σώματος κάνουν πράγματα[73] και λειτουργούν ανεξάρτητα σαν να διαθέτουν μια δική τους συνείδηση η οποία όμως εκπορεύεται από τη συνείδηση του συγγραφέα. Γι αυτό το λόγο άλλωστε, γίνεται και μία προσπάθεια μικροανάλυσης συνειδησιακών καταστάσεων, που στην καθημερινή ζωή θεωρούμε δεδομένες. Τέλος, το μυθιστόρημα του Joyce είναι συναισθησιακό[74] αφού προσπαθεί να επιτύχει μια συναισθησιακή εμπειρία με συνεχή ερεθίσματα μέσα από τις αισθήσεις της όρασης και της ακοής, με τη χρήση οπτικών εικόνων που μας βοηθάνε πραγματικά να δούμε (πχ κουτάλι Μόλλυς, δάκτυλα Bloom, ομπρέλλα του Bayden) και συνεχή ακουστικά ερεθίσματα που μας βοηθάνε πραγματικά ν' ακούσουμε όπως πχ με τον εμπλουτισμό του κειμένου με φωνές, ονοματοποιίες, παρηχήσεις, ακούγοντας τον ήχο καλαμιών, βαρελιών που κάνουν θόρυβο κλπ). Επίσης ο Joyce στον *Οδυσσέα*, προσπαθεί να προσφέρει ένα ισοδύναμο της αφής υπό την έννοια ότι μετατρέπει τα οπτικά και τα ακουστικά ερεθίσματα σε πνευματικά ώστε ο αναγνώστης μέσα στην εσωτερικότητα και μέσα από ένα περιβάλλον συναισθησίας να μπορέσει να «δει» και να «ακούσει» πνευματικά.[75] Παρόλα αυτά, θα ήταν παραπλανητικό να υποθέσουμε ότι στους μοντερνιστές η συνείδηση ισούται τελικά με την αισθητηριακή αντίληψη. Στο σημείο αυτό θεωρούμε σημαντικό ν' αναφέρουμε ότι στον *Οδυσσέα* η προσπάθεια για απεικόνιση της συνείδησης συχνά «περνά» μέσα από τα πειράματα για τη γλώσσα όπως συμβαίνει στα παραδείγματα που ακολουθούν:

Ο Joyce μάς παρουσιάζει μια σκηνή ανάμεσα στον Μπλουμ και τη γάτα.
«Η γάτα γυρόφερνε το πόδι του τραπεζιού, καμπουριασμένη, με ανασηκωμένη την ουρά. [76].

- Νιάου!
- Α, καλώς την, είπε ο κ. Μπλουμ, στρέφοντας το σώμα του από τη φωτιά.

Η γάτα νιαούρισε προς απάντησίν του και συνέχισε το μεγαλοπρεπές περπάτημα, νιαουρίζοντας, τεντωμένη γύρω από το πόδι του τραπεζιού. Έτσι περπατάει και πάνω στο γραφείο μου. Πρρρ. Ξύσε μου το κεφάλι. Πρρρ.
Ο κύριος Μπλουμ κοίταξε περίεργα και καλοσυνάτα τη λυγερή μαύρη σιλουέτα. Είναι τόσο καθαρή. Η στιλπνότητα της γυαλιστερής γούνας της, το λευκό στίγμα κάτω από το

[73] Danius 2002: 161
[74] Danius 2002: 18
[75] Danius 2002: 18
[76] Τζόυς 1990: 81,82

σημείο που συνδέεται η ουρά της, τα πράσινα αστραφτερά μάτια της. Έσκυψε πάνω της, με τα χέρια του στα γόνατα.

-Γάλα για την ψιψίνα, είπε.

-Ννιάου! φώναξε η γάτα..

Λένε πως είναι κουτές. Αυτές καταλαβαίνουν καλύτερα όσα εμείς λέμε γι αυτές, παρά εμείς όσα αυτές λένε για μας. Καταλαβαίνει κάθετι που θέλει.

-Νννιάου! είπε η γάτα δυνατά[77]». (U 4.15-27, 33)

Αυτό το επεισόδιο σχετίζεται άμεσα με το θέμα που μας απασχολεί εδώ, αφού προβάλλει το θέμα της γνωστικής επίγνωσης της γάτας και το αίνιγμα της γραπτής γλώσσας και της ακουστικής εμπειρίας. Ο Joyce προσεγγίζει τη συνείδηση μέσα από τη διαμεσολάβηση της γάτας. Μέσα από την αναφορά στο ζώο επιχειρεί την αποκέντρωση της ανθρώπινης συνείδησης από το λογοκεντρισμό. Η γάτα νιαουρίζοντας γίνεται παράδειγμα μιας γλωσσικής υλικότητας που ξεφεύγει από τη νοηματική οργάνωση των γλωσσικών μονάδων. Ο Joyce ζητά την προσοχή μας στην προσέγγιση της ακουστικής εμπειρίας μέσα από τους ελαφρώς διαφοροποιημένους ήχους της γάτας (Μιάο). Το κείμενο παρουσιάζει τη γάτα να μιλά. «Μιάο», λέει δυνατά η γάτα.[78] Στο σημείο αυτό ο Joyce έλκει την προσοχή στο αδιέξοδο της γλώσσας να σημάνει.

Εκτός από τα αισθητήρια όργανα, ο Joyce ειδικά ερευνά τη σχέση της συνείδησης με τα εσωτερικά όργανα του εγκεφάλου, και θα δούμε αμέσως με ποια έννοια. Στο κεφάλαιο *Ναυσικά*, του *Οδυσσέα* η Cissy Caffrey προσπαθεί να εκμαιεύσει μια γλωσσική απάντηση από ένα παιδί[79]:

-Έλα, μωρό μου, είπε η Σίσσυ Κάφφρεϋ. Πες το δυνατά, δυνατά. Θέλω νερό.

Και το μωρό τραύλισε επαναλαμβάνοντας:

-Σέλω ντα ντο[80].

Εδώ η Cissy Caffrey προσπαθεί να μάθει το παιδί να λέει μια απλή πρόταση. Το παιδί ανταποκρίνεται με το δικό του τρόπο..

---

[77] Τζόυς 1990: 81,82
[78] Simone 2013: 216
[79] Simone 2013: 217
[80] Τζόυς 1990: 405

Τι μπορεί να εξαχθεί από αυτό;

Πρόσφατες σπουδές έχουν ενισχύσει τη θέση σχετικά με την προθυμία των παιδιών να επικοινωνήσουν με τον κόσμο των μεγάλων. Ο Γάλλος νευροεπιστήμονας Dehaene γράφει ότι το μυαλό του παιδιού είναι ήδη ενεργοποιημένο όταν ακούει την ομιλία τους πρώτους μήνες της ζωής του. Μια εγκεφαλική διαδικασία που περιλαμβάνει τη διαδικασία δοκιμής και λάθους, λαμβάνει χώρα ανάμεσα στα οπτικά και γλωσσικά κέντρα του παιδικού μυαλού.[81]

Η Σίσσυ παρατηρεί τη συχνή επιθυμία του παιδιού για νερό και καταλαβαίνει ότι τότε αποζητά την προσοχή της εκφράζοντας μια απλή και σχετική πρόταση. Ζήτησε από το παιδί να πει: θέλω ένα ποτήρι νερό. Αλλά οι επιθυμίες της Σίσσυ όπως και αυτές του μέσου όρου ενήλικα αναγνώστη, αποκαλύπτουν ένα είδος αμνησίας για την κατάκτηση της γλώσσας. Όπως ο Dehaene εξηγεί, το παιδί, μπορεί ν' ακούσει το μοτίβο, να χαρεί το ρυθμό αλλά δεν έχει ακόμη αποκτήσει ούτε το φυσιολογικό έλεγχο ούτε τη νευρολογική εμπειρία για να επαναλάβει την πρόταση με απόλυτη επάρκεια.[82] Επομένως, σ' αυτό το γλωσσικό παράδειγμα ο Joyce σπάει τη συνοχή ανάμεσα στα συστατικά της γλώσσας. Για άλλη μια φορά η γλώσσα βρίσκεται σ' ένα αδιέξοδο στη λειτουργία της να σημάνει.

Στην *Καλυψώ*, ο αναγνώστης συναντά τον Μπλουμ και τη γυναίκα του Μόλλυ. Κατά την ανάγνωση ενός μυθιστορήματος η Μόλλυ συνάντησε την ασυνήθιστη λέξη μετεμψύχωση που δεν ξέρει τι σημαίνει και πώς να την προφέρει. Η ανάγνωσή της και η προσπάθεια να καταλάβει μια άγνωστη λέξη, επεξηγεί τη νευρολογική και τη γλωσσική διεργασία όλων των αναγνωστών όταν συναντούν μια πολύπλοκη άγνωστη λέξη. Την ίδια στιγμή δείχνει τον αγώνα της να προφέρει τη λέξη, γεγονός που περιγράφει ο Joyce.[83]

-Φερ' το να δω, είπε. Το έχω σημαδέψει. Υπάρχει μια λέξη που θέλω να σε ρωτήσω.
[…]
-Με την ψυχή σου, τι; τη ρώτησε.
-Εδώ, είπε αυτή. Τι σημαίνει αυτό;

---

[81] Simone 2013: 217
[82] Simone 2013: 218
[83] Simone 2013: 219

Έσκυψε προς τα κάτω και διάβασε πλάι στα βαμμένα νύχια της.

-Μετεμψύχωση;

-Ναι, είπε αυτή. Τι σημαίνει;

-Μετεμψύχωση, είπε αυτός, συνοφρυομένος. Είναι ελληνικό. Προέρχεται από τα ελληνικά. Σημαίνει τη μετοίκηση των ψυχών.

-Ω διάολε! Είπε αυτή. Πες το μας με απλά λόγια[84].

Μέσα από το συγκεκριμένο παράδειγμα θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Joyce προσπαθεί ν' απεικονίσει τη συνείδηση ξεκινώντας από τις ρίζες από τη γένεση και την αντίληψη της άγνωστης λέξης.

Η Μόλλυ στο απόσπασμα μιλά με τον σύζυγο της Μπλουμ και αυτός αναγνωρίζει την αρχή αυτού που προσπαθεί να πει. Στην αρχή δεν είναι σε θέση να συνδέσει τη φωνητική αναπαράσταση της λέξης από τη Μόλλυ και μόνο όταν ο ίδιος διαβάζει γραμμένη τη λέξη είναι σε θέση να συνδέσει την προφορά της Μόλλυ με την πλήρη έννοια της λέξης. Στη συνέχεια προσπαθεί να κάνει μια προσέγγιση του ορισμού μετεμψύχωση ως μετανάστευση των ψυχών. Σ' αυτή τη σκηνή η Μόλλυ όπως και οποιοσδήποτε αναγνώστης αντιμετωπίζει μια άγνωστη λέξη και κάνει μια προσπάθεια να την αναγνωρίσει μέσα από μια φωνητική προφορά.[85]

Όπως ο Dehaene εξηγεί:

« Η διανοητική μετατροπή σε ήχο διαδραματίζει ένα βασικό ρόλο όταν διαβάζουμε μια λέξη για πρώτη φορά. Αρχικά, δεν μπορούμε πιθανόν να έχουμε πρόσβαση κατευθείαν στο νόημα της λέξης, από τη στιγμή που ποτέ δεν έχουμε δει τη λέξη διατυπωμένη (spelled). Αυτό που μπορούμε να κάνουμε είναι να τη μετατρέψουμε σε ήχο, να αντιληφθούμε ότι το πρότυπο ήχου είναι κατανοητό και μέσα από αυτή τη διαδρομή προχωράμε να κατανοήσουμε τη λέξη. Έτσι ο ήχος είναι συχνά η μόνη λύση όταν συναντάμε μια καινούρια λέξη».[86]

---

[84] Τζόυς 1990: 91
[85] Simone 2013: 220
[86] Simone 2013: 220

Η δυσκολία στην κατανόηση υποκινεί τη διαδικασία της σκέψης.[87] Στον Joyce παρατηρούμε έναν έντονο στοχασμό σε σχέση με τη λειτουργία της κατανόησης και της ανάγνωσης. Στο παράδειγμα αυτό ο Joyce σαν ν' αποσυνθέτει τα συστατικά της γλώσσας, και μ' αυτόν τον τρόπο δημιουργεί άλλα νοήματα. Η υλικότητα των συστατικών της γλώσσας προκρίνεται σε σχέση με τη σημασιακή της διάσταση.

Ένα άλλο παράδειγμα είναι αυτό της μερικής αλλοίωσης των γραμμάτων τα οποία μεταμορφώνονται σε άλλα σημασιολογικά σημάδια.[88] Ο Μπλουμ παρατηρεί και διαβάζει πως η γραμμένη στους τοίχους απαγόρευση POST NO BILLS ξεβάφει με τον καιρό και γίνεται POST NO PILLS[89].

Ο Μπλουμ υποσυνείδητα καταγράφει το αρχικό μήνυμα. (POST NO BILLS) αλλά βλέπει επίσης ότι η διάβρωση έχει σβήσει τη συνδετική γραμμή στο μέσο του γράμματος Ν και ότι η κάτω κουλούρα στο γράμμα Β σβήστηκε ή ξεθώριασε. Έτσι, το μήνυμα παίρνει τελείως διαφορετική σημασία.

Στο επόμενο παράδειγμα, ο Joyce αξιοποιεί την ύπαρξη τυπογραφικών λαθών και την παραμόρφωση γραπτών γλωσσικών σημείων. Πρόκειται για γλωσσοπαίγνια που επιχειρεί ο συγγραφέας για να συσκοτίσει το νόημα, επαμφοτερίζοντα νοήματα που κατακλύζουν όλα τα νεωτερικά κείμενα. Στον Πρωτέα του *Οδυσσέα* ο Stephen ανακοινώνει την τελευταία αρρώστια της May Dedalus: Nother πέθανε, έλα σπίτι πατέρα. Η διόρθωση του ορθογραφικού λάθους του Nother αντί Mother συνδυάζει τη νευρολογική διαδικασία του να προσθέτεις περιεχόμενο σε αβέβαιες μορφές γραμμάτων, μαζί με μια ταυτόχρονη συνειδητοποίηση ενός παράλογου λάθους. Επομένως, Nother υποδηλώνει τη βασική επιδιωκόμενη λέξη «Μητέρα», αλλά επίσης προτείνει την πιθανότητα άλλου σημείου (another), μιας δεύτερης σημασίας.[90]

Συνοψίζοντας, ο Joyce μέσα από τα συγκεκριμένα παραδείγματα εκφράζει την κεντρικότητα της γλώσσας στις συνειδησιακές διαδικασίες για να προβάλει την επαμφοτερίζουσα κατάσταση της συνείδησης και της γλώσσας. Ο συγγραφέας σπάει τη συνοχή ανάμεσα στα συστατικά της γλώσσας. Αυτή η συνοχή θα υπηρετούσε το νόημα,

[87] Simone 2013: 221
[88] Simone 2013: 223
[89] Τζόυς 1990: 190
[90] Simone 2013: 226

και μάλιστα το νόημα όπως είναι κοινωνικά καθιερωμένο για παράδειγμα ένα σημαίνον να ταιριάζει με ένα σημαινόμενο. Ο Joyce σαν να αποσυνθέτει τα συστατικά της γλώσσας, και με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί άλλα νοήματα. Ο στόχος είναι το αμφιλεγόμενο νόημα, το πολυεπίπεδο ή και συσκότιση του νοήματος μέσω της ανοησίας ή της έλλειψης νοήματος κάτι που υποβοηθείται από το γεγονός ότι το μυθιστόρημα είναι ή γράφεται ως κωμωδία. Η υλικότητα των συστατικών της γλώσσας προκρίνεται σε σχέση με τη σημασιακή της διάσταση. Επομένως, η συνείδηση αν και στενά δεμένη με το σώμα δεν ανάγεται στην καθαρή αντιληπτικότητα, αλλά αναδεικνύει τη στενή αλληλεξάρτηση αντιληπτικότητας και γλώσσας. Αυτό αποτελεί βασική αρχή για τους μοντερνιστές και τους οδηγεί τελικά σ' έναν επαναπροσδιορισμό της ίδιας της γλώσσας, η οποία, στη λογοτεχνική της εκδοχή, δημιουργεί η ίδια τελικά νέες μορφές συνείδησης ή μας επιτρέπει να τις φανταστούμε.

2.2 Συνείδηση και τεχνολογία

Η γέννηση και η εξάπλωση του μοντερνισμού από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ου, συνέπεσε με μια σειρά από καινοτομίες που άλλαξαν τη ζωή του ανθρώπου[91]. Σημαντική ήταν η ανακάλυψη του ηλεκτρισμού καθώς και τα βήματα που έγιναν τόσο στις τηλεπικοινωνίες όσο και τις μεταφορές. Τη δεκαετία του 1890 αρχίζουν να κυκλοφορούν τα πρώτα αυτοκίνητα και στις αρχές του εικοστού αιώνα δοκιμάζεται το πρώτο αεροπλάνο. Ο τηλέγραφος και το τηλέφωνο διαδίδονται ευρέως. Οι εφημερίδες πολλαπλασιάζονται ταχύτατα και διαδίδουν την πληροφορία παντού. Την ίδια εποχή η φωτογραφική μηχανή προτείνει έναν νέο τρόπο απεικόνισης του κόσμου και το 1895 γεννιέται η τέχνη του κινηματογράφου. Στον τομέα των επιστημών διατυπώνεται η θεωρία της σχετικότητας και ανακαλύπτονται οι ακτίνες Χ. Σε ό,τι αφορά το θέμα μας, η ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας επηρεάζει σημαντικά και τη λογοτεχνία αφού συχνά πολλαπλασιάζει την εμπειρία ή μετασχηματίζει τον τρόπο πρόσληψής της μέσω των τεχνολογικών μέσων τα οποία προηγουμένως ήταν άγνωστα. Όλα αυτά γίνονται εμφανή τόσο στην περιγραφή της συνείδησης όσο και στον τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας γενικότερα. Στην ανάλυση που ακολουθεί κύρια πηγή αναφοράς είναι το βιβλίο της Sara Danius, *The Senses of Modernism, Technology, Perception, and Aesthetics*.

Στο *Μαγικό Βουνό* του Thomas Mann ο ήρωας του μυθιστορήματος έρχεται σε επαφή με τις νέες τεχνολογίες της εποχής, συμπεριλαμβανομένων των ακτίνων Χ, του γραμμοφώνου και του κινηματογράφου.[92] Στο μυθιστόρημα το μηχάνημα των ακτίνων Χ αποτελεί ένα κοινωνιόγραμμα της εποχής.[93] Έρχεται συμπληρωμένο από γιατρούς, νοσοκόμες, τεχνικούς και βοηθούς εργαστηρίων. Το πολυδιάστατο δίκτυο που προκύπτει είναι σημαντικό τόσο στην αφήγηση όσο και στην πρόσληψη της πραγματικότητας και την περιγραφή της συνείδησης.

«Ο Γιοάχιμ είχε πάρει τη θέση σε ένα σκαμνί σαν του τσαγκάρη μπροστά από ένα σανίδι, πιέζοντας πάνω του το στήθος και αγκαλιάζοντάς το κιόλας με τα μπράτσα. Ο βοηθός διόρθωνε τη στάση του με κινήσεις σαν να ζύμωνε, σπρώχνοντας τον ώμο του Γιοάχιμ πιο μπροστά, μαλάσσοντας τη ράχη του. Μετά πήγε πίσω από τη φωτογραφική

---

91 http://www.museduc.gr/docs/istoria/c/LAI_K01_K02
92 Danius 2002: 56
93 Danius 2002: 75

μηχανή για να ελέγξει την εικόνα, σκυφτός, με τα πόδια ανοιχτά, όπως κάθε φωτογράφος εκδήλωσε την ικανοποίησή του και θύμισε στον Γιοάχιμ να πάρει βαθιά ανάσα και να κρατήσει την αναπνοή του μέχρι να τελειώσουν όλα. […] Επί δύο δευτερόλεπτα δρούσαν οι τρομακτικές δυνάμεις που χρειάζονταν για να διαπεραστεί η ύλη, ρεύμα χιλιάδων βολτ, εκατόν χιλιάδες θυμόταν πως είχε ακούσει ο Χανς Κάστορπ. Πριν καλά-καλά υποταχθούν για το σκοπό που απελευθερώθηκαν, οι δυνάμεις έψαχναν να βρουν διέξοδο. Εκκενώσεις κροτούσαν σαν πυροβολισμοί. Γαλάζιοι σπινθήρες κροτάλιζαν στο μετρητή. Μεγάλες αστραπές διαγράφονταν τρίζοντας κατά μήκος του τοίχου. Κάπου άναψε ένα κόκκινο φως, σαν μάτι, ακίνητο και απειλητικό μέσα στο χώρο, και μια φιάλη γέμισε με κάτι πράσινο. Μετά ησύχασαν όλα. Τα φωτεινά φαινόμενα εξαφανίστηκαν και ο Γιοάχιμ με ένα αναστεναγμό άφησε τον αέρα να βγει. Είχαν τελειώσει[94]».

Το απόσπασμα είναι πολύ σημαντικό για τον τρόπο με τον οποίο επαναπροσδιορίζεται η συνείδηση με τη συμμετοχή του υλικού πολιτισμού στη νέα τάξη πραγμάτων. Η χρήση της παρομοίωσης δεν είναι τυχαία. Το κόκκινο φως της συσκευής σαν μάτι, βλέπει και αποκαλύπτει όσα δεν μπορεί το οριοθετημένο από τη φύση ανθρώπινο μάτι να δει. Το νέο «προσθετικό» μάτι της τεχνολογίας που ξεπερνά για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό το οργανικό μάτι φαντάζει απειλητικό και οι δυνάμεις που διαπερνούν την ύλη τρομακτικές. Επιπλέον, η τεχνολογία τροφοδοτεί την όραση με νέα ερεθίσματα, κόκκινο φως, φιάλη με πράσινο υλικό, φωτεινά φαινόμενα. Η οπτική εμπειρία, επομένως και η συνείδηση εμπλουτίζονται με νέα δεδομένα.

Όταν ο Mann «συνέλαβε» το Μαγικό Βουνό η τεχνολογία των ακτίνων Χ ήταν σχετικά πρόσφατη. Όπως αναφέρει ο Stanley Reiser στο έργο του *Medicine and the Reign of Technology* συνέβαλαν ώστε να σβηστεί η διάκριση ανάμεσα στα εξωτερικά και τα εσωτερικά μέρη του σώματος αφού και τα δύο μέρη ήταν πλέον επιδεκτικά σε οπτική εξέταση. Η εξέταση με ακτίνες Χ, επιδεικνύει πώς τα όρια αυτού που κάποιος γνωρίζει και δεν γνωρίζει, όπως και η ανθρώπινη ταυτότητα επαναπροσδιορίζονται[95].

---

[94] Mann 1995: α' τόμος, 359
[95] Danius 2002: 81

Σε κάποιο άλλο σημείο του βιβλίου η γνώση που προσφέρει το μηχάνημα προκαλεί δέος. Ήδη στην Αναγέννηση[96] με την ανατομία και την ανατομή του πτώματος, το εσωτερικό ήρθε στην επιφάνεια[97]. Ποτέ όμως πριν την τεχνολογική εξέλιξη δεν ήταν αυτή η έκθεση του «μέσα» ένα τόσο καθημερινό φαινόμενο, προσβάσιμο στον καθένα. Μέσα από την τεχνολογία η σύλληψη του ανθρώπινου σώματος αλλά και του ίδιου του κόσμου αλλάζει οριστικά.

«Βλέπετε την καρδιά του;» ρώτησε ο αυλικός σύμβουλος, σηκώνοντας πάλι το γιγάντιο χέρι από το μηρό και δείχνοντας με το δάκτυλο το παλλόμενο πράγμα που κρεμόταν… Θεέ και Κύριε ήταν η καρδιά. Αυτό που έβλεπε ο Χανς Κάστορπ ήταν η τίμια καρδιά του Γιοάχιμ.[98]»

Σε ένα άλλο σημείο του μυθιστορήματος ο Thomas Mann αφιερώνει τριάντα έξι ολόκληρες σελίδες στο θερμόμετρο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι με τη συνδρομή του υλικού πολιτισμού στο μυθιστόρημα, κλονίζεται η αντίληψη για το τι είναι συνείδηση. Με τη στροφή στο μέσα σώμα ενθαρρύνεται μια ενσώματη αντίληψη περί συνείδησης, συχνά και υλιστική. Η αντίληψη αυτή δεν συμπίπτει με την «ψυχή» ή το συναίσθημα.

«Με κόπο και προσπάθεια, σαν με σπρωξιές, κλοτσιές και τραβήγματα, είχαν περάσει έξι λεπτά. […] Τράβηξε το θερμόμετρο από το στόμα και το κοίταξε ασκαρδαμυκτί με σαστισμένα μάτια. […] Πράγματι ο υδράργυρος είχε διασταλεί, είχε διασταλεί πολύ, η στήλη είχε ανέβει αρκετά ψηλά, βρισκόταν κάμποσες γραμμές πάνω από το όριο της κανονικής θερμοκρασίας του σώματος. Ο Χανς Κάστορπ είχε 37.6[99]».

Η μέτρηση της θερμοκρασίας που μέχρι τότε δεν μπορούσε με κανένα τρόπο να υπολογιστεί δημιουργεί μια νέα προοπτική. Το *Μαγικό Βουνό* τοποθετεί τη συνείδηση στη διασταύρωση του οργανικού σώματος και του τεχνικού πολιτισμού.

Στο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο,* η συνείδηση είναι βαθειά συνδεδεμένη με τις αλλαγές στην υποδομή. Ο Proust δημιουργεί μια διαλεκτική που στηρίζεται στην

---

[96] Βλ. σχετικά: Sugg, R. 2007. *Murder after Death: Literature and Anatomy in Early Modern England* (Ithaca)
[97] Βλ. σχετικά: Sawday, J. 1995. The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture (New York: Routledge)
[98] Mann 1995: α' τόμος, 363
[99] Mann 1995: α' τόμος, 282

αντίθεση ανάμεσα στο εσωτερικό (όνειρα και ονειροπολήσεις) και το εξωτερικό (το τρένο και τα εδάφη που έχει διασχίσει).[100]

«Πήγα να πάρω το τοπικό τραινάκι για το οποίο είχα μάθει παλιότερα, από την Αλμπερτίν και τις φίλες της, όλα του τα παρατσούκλια στην περιοχή, όπου το έλεγαν άλλοτε Φιδάκι επειδή έκανε αμέτρητες στροφές, άλλοτε Σαραβαλάκι επειδή δεν προχωρούσε, ή Υπερατλαντικό επειδή είχε μια φρικτή σειρήνα για να φεύγουν από το δρόμο του οι περαστικοί, ή Ντεκωβίλ ή Εναέριο, αν και δεν ήταν διόλου εναέριο αλλά μόνο γιατί σκαρφάλωνε στον πάνω γκρεμό πάνω απ' τη θάλασσα, ούτε πραγματικά Ντεκωβίλ, αλλά επειδή είχε άνοιγμα 60 εκατοστών, ή Μπ. Α. Γκ. γιατί πήγαινε από το Μπαλμπέκ στο Γκραλεβάστ περνώντας από την Ανζερβίλ, ή Τραμ ή Τ.Ν.Ν. επειδή αποτελούσε τμήμα της γραμμής Τροχιοδρόμων της Νότιας Νορμανδίας. Εγκαταστάθηκα σ' ένα βαγόνι όπου ήμουν μόνος. Είχε θαυμάσια λιακάδα έσκαγες. Κατέβασα το θαλασσί στόρι που άφησε μόνο να περάσει μια γραμμή ήλιο. Μονομιάς όμως αντίκρισα τη γιαγιά μου. Έτσι όπως ήταν καθισμένη στο τραίνο όταν ξεκινήσαμε από το Παρίσι για το Μπαλμπέκ, όταν, υποφέροντας που μ' έβλεπε να πίνω μπίρα, είχε προτιμήσει να μη με κοιτάζει, να κλείσει τα μάτια και να προσποιηθεί ότι κοιμάται[101]».

Στο απόσπασμα που προηγήθηκε το τρένο αποτελεί μέρος του εσωτερικού τοπίου και του συνειρμού που οδηγεί στη γιαγιά. Την ίδια στιγμή φέρνει κοντά τόπους εξωτερικούς που γίνονται θα μπορούσαμε να πούμε συναιρεμένη εσωτερική γεωγραφία. Επομένως, το τραινάκι δεν είναι παρά μια μεταφορά για τις προοπτικές θέασης του κόσμου, εσωτερικού και εξωτερικού. Στο σύνολο του μυθιστορήματος είναι δύσκολο να διαχωρίσει κανείς την τέχνη από την τεχνολογία. Σ' αυτό φαίνεται να συμφωνεί και ο Italo Calvino που γράφει σχετικά:

«Στο *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο,* η έλευση της τεχνολογίας δεν είναι απλώς μέρος του «χρώματος» της εποχής, αλλά μέρος του σχήματος, της μορφής, της εσωτερικής λογικής του βιβλίου, που φανερώνει την αγωνία του συγγραφέα να περιγράψει στα γραφόμενα του την πολλαπλότητα της εποχής σε σχέση με τη συντομία της ζωής που την εμπεριέχει».[102]

---

[100] Danius 2002: 92
[101] Προυστ 2001: τόμος IV, 159
[102] Danius 2002: 4

[…] «Κινδύνευαν να μ' εμποδίσουν να ακούσω τη σωτήρια κλήση που δεν θα ερχόταν πια. Η Φρανσουάζ πήγε επιτέλους να πλαγιάσει. Την ξαπόστειλα με τρόπο απαλά απότομο, ώστε ο θόρυβος που θα έκανε φεύγοντας να μην καλύψει τον ήχο του τηλεφώνου. Και ξανάρχισα να αφουγκράζομαι, να υποφέρω. Όταν προσμένουμε από το αυτί που συλλέγει τους θορύβους ως το μυαλό το οποίο τους ξεχωρίζει και τους αναλύει, κι απ' το μυαλό ως την καρδιά όπου στέλνει τα συμπεράσματά του, η διπλή διαδρομή είναι τόσο γρήγορη ώστε δεν μπορούμε καν ν' αντιληφθούμε τη διάρκειά της και έτσι μας φαίνεται πως ακούμε απευθείας με την καρδιά μας[103]».

Στο σημείο αυτό η συνείδηση του αφηγητή έχοντας ως φόντο την προσδοκώμενη τηλεφωνική κλήση προσδιορίζεται μέσα από την αδιάπτωτη παρουσία των αισθήσεων και συγκεκριμένα του αυτιού για ν' ακολουθήσει στη συνέχεια μια διανοητική πορεία μέσα από την ερμηνεία και την ανάλυση του μυαλού και να καταλήξει στο συναίσθημα στο οποίο απευθύνεται η καρδιά.

Η Danius αναφέρει σχετικά:

Το βιβλίο αποτελεί ένα χρονικό για την περιπέτεια της σύγχρονης τεχνολογίας αφού ενορχηστρώνει έναν ολόκληρο κόσμο τεχνολογικών καινοτομιών της εποχής που το γέννησε, ξεκινώντας από το τηλέφωνο για να φτάσει στο αυτοκίνητο. Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε, πως το μυθιστόρημα του Proust αποτυπώνει την ψυχολογία της τεχνολογικής αλλαγής.[104]

«Η φωτογραφία, με τη βοήθεια της πονηριάς της γιαγιάς μου η οποία κατόρθωνε να με ξεγελά και αφού μου είχε αποκαλυφθεί, μου έδειχνε τη γιαγιά μου τόσο κομψή, τόσο ανέμελη, κάτω από το καπέλο που σκέπαζε λίγο το πρόσωπο, ώστε την έβλεπα λιγότερο δυστυχισμένη και πιο καλά απ' όσο είχα φανταστεί. Κι ωστόσο καθώς τα μάγουλά της είχαν, δίχως εκείνη να το ξέρει, μια δική τους έκφραση, κάτι μολυβένιο, τσακισμένο, σαν το βλέμμα ενός ζώου το οποίο ήδη νιώθει πως διαλέχτηκε,

[103] Προυστ 2001: τόμος IV, 114, 115
[104] Danius 2002: 11

επισημάνθηκε για σφαγή, η γιαγιά μου είχε μιαν έκφραση καταδικασμένης σε θάνατο[105]».

Στο σημείο αυτό η φωτογραφία αποκαλύπτει τη θνητότητα, κάτι που, χαμένο στη συνήθεια, το μάτι συχνά ξεχνά να εντοπίσει. Στο βιβλίο του *Camera Lucida*, ο Barthes εκφράζει σχετικές σκέψεις για τη φωτογραφία. Πιστεύει ότι στη φωτογραφία κάποιος μπορεί να «κοιτάζει» χωρίς να «βλέπει». Στην πραγματικότητα δεν κοιτάζει τίποτα απλά στρέφεται εντός του όπου υπάρχουν τα πραγματικά του συναισθήματα. Αυτό είναι και το «βλέμμα» που φωτογραφίζεται[106].

Σε κάποιο άλλο σημείο του βιβλίου η φωτογραφία και ο κινηματογράφος συνδέονται με νέες μορφές πόνου. Αυτό συμβαίνει όταν για παράδειγμα ο αφηγητής καθώς κοιτάζει τη φωτογραφία της γιαγιάς του, δεν είναι σε θέση να τη θυμηθεί και αυτό τον κάνει να υποφέρει. Και αυτός ο πόνος είναι που τον συνδέει μαζί της. Είναι αυτό που τον κάνει να πιστεύει ότι έχει χάσει την αγαπημένη του γιαγιά για ακόμη μια φορά.[107] Κάτι παρόμοιο αναφέρει και ο Barthes όταν αναφέρεται σε φωτογραφίες της πεθαμένης μητέρας του. Μπορούσε ν' αναγνωρίσει το βάδισμα, την υγεία, τη λάμψη της όχι όμως το πρόσωπό της. Καμμιά φωτογραφία δεν μπορούσε να «αναστήσει» το αγαπημένο του πρόσωπο[108].

Από την οπτική που με απασχολεί εδώ, στο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* του Proust, μέσα από την παρουσίαση των τεχνολογικών αλλαγών απεικονίζεται ταυτόχρονα η συνείδηση των ηρώων του μυθιστορήματος. Στην τηλεφωνική επικοινωνία του αφηγητή με την άρρωστη γιαγιά του έχουμε μια νέα οπτική της ανθρώπινης ύπαρξης.[109] Παρόμοια αίσθηση προκαλεί και το επεισόδιο της κάμερας. Μέσα από τον τεχνολογικό μετασχηματισμό διευρύνεται το φάσμα του κόσμου που είναι προσβάσιμο στις αισθήσεις, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται νέα αντιληπτικά πεδία.[110]

Αυτός ο μετασχηματισμός του κόσμου μέσω της τεχνολογίας είναι εμφανής και στον *Οδυσσέα* του Joyce. Ο *Οδυσσέας* είναι ένα ταξίδι μέσα σε όλα τα είδη λόγου που

---

[105] Προυστ 2001: τόμος IV, 154
[106] Barthes 2000: 111,113
[107] Danius 2002: 118
[108] Barthes 2000: 63,64
[109] Danius 2002: 13
[110] Danius 2002: 17

υπήρχαν στην Αγγλία το 1904 και την ίδια στιγμή αποτελεί ένα μνημείο για τις τεχνολογικές αλλαγές.[111] Πολλές φορές παρατηρούμε να συνυφαίνονται οι δύο αυτοί κόσμοι μέσα από τα γεγονότα ανάγνωσης που συχνά περιγράφονται.

Ένα τέτοιο παράδειγμα, θα μπορούσε να είναι το τηλεγράφημα[112] που θυμάται ο Stephen στον *Πρωτέα* που ανακοινώνει την τελευταία αρρώστια της May Dedalus: Nother πέθανε, έλα σπίτι πατέρα. Στο σημείο αυτό ο συγγραφέας περιγράφει μέσω του τηλεγραφήματος το σύγχρονο υλικό πολιτισμό του Δουβλίνου του 1904 ενώ ταυτόχρονα περιγράφει τη συνείδηση μέσα από τις νευρολογικές λειτουργίες της ανάγνωσης.

Ένα άλλο παράδειγμα θα μπορούσε να είναι το παιγνίδι του Joyce με τα οπτικά συστατικά της γλώσσας στο κεφάλαιο *Αίολος* που εκτυλίσσεται στα γραφεία της εφημερίδας Freeman's Journal. Η αφηγηματική ροή του κεφαλαίου διακόπτεται ξανά και ξανά από την εισβολή τίτλων εφημερίδας.[113]

«Και ήταν η γιορτή του Πεσάχ
Σταμάτησε το βήμα του για να κοιτάξει έναν στοιχειοθέτη που τοποθετούσε με ακρίβεια τα στοιχεία. Πρώτα τα διαβάζει ανάποδα. Και τα διαβάζει γρήγορα. Αυτό πρέπει ν' απαιτεί κάποια εξάσκηση. μανκγιτΝ. κιρτάΠ. Ο καημένος ο πατέρας με τη Χάγγαντάχ του, διαβάζοντας μου ανάποδα με το δάχτυλο από τα δεξιά στα αριστερά. Πεσάχ. Του χρόνου στην Ιερουσαλήμ».[114]

Σ' αυτό το απόσπασμα ο Μπλουμ παρατηρεί τη δραστηριότητα της στοιχειοθεσίας και την εικόνα των αντεστραμμένων γραμμάτων στο εκτυπωμένο φύλλο χαρτιού. Η μηχανική αναπαραγωγή της γλώσσας οδηγεί την αφήγηση πέρα από τα συνήθη αφηγηματικά πλαίσια.[115] Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η τεχνολογία συμβάλλει στην υποκατάσταση της σκέψης από την υλικότητα των σημείων. Δεν υπάρχει εσωτερικότητα ούτε πραγματικό νόημα παρά μόνο λέξεις. Επομένως, προκύπτει η αναγκαιότητα για προσεκτική ανάγνωση λόγω του ευμετάβλητου χαρακτήρα της γλώσσας.

---

[111] Danius 2002: 149
[112] Simone 2013: 226
[113] Simone 2013: 222
[114] Τζόυς 1990: 158
[115] Voyiatzaki 2002: 62

Ανακεφαλαιώνοντας, και στα τρία μυθιστορήματα, η τεχνολογία αξιοποιείται μεταφορικά και κυριολεκτικά για την πολυπροοπτική θέαση του κόσμου. Μετασχηματίζει τον κόσμο σε καινούριο και αλλάζει τον τρόπο πρόσληψής του. *Στο Μαγικό Βουνό* έχουμε την επαφή του ήρωα για πρώτη φορά με τις ακτίνες Χ. *Στο Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο* ο Proust αναφέρεται στη μεγαλειώδη εμφάνιση ενός αεροπλάνου καθώς και στην πρώτη τηλεφωνική επικοινωνία με τη γιαγιά του και την άυλη φωνή της στην άλλη άκρη του σύρματος. Στον Joyce οι τηλεφωνικές επικοινωνίες θεωρούνται απόλυτα φυσικές και οι γραφομηχανές και τα γραμμόφωνα δεν αποτελούν πια καινοτομία. Στον *Οδυσσέα* γενικεύεται επίσης η χρήση του αυτοκινήτου και του τραμ. Ο Hugh Kenner τονίζει πως η μέρα που περιγράφει ο Joyce στον Οδυσσέα θα ήταν αδιανόητη μια γενιά νωρίτερα, προτού δηλαδή τα ηλεκτρικά τραμς βοηθούσαν τους ανθρώπους να μετακινηθούν γρήγορα σε μια μεγάλη πόλη. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας προσφέρει τη δυνατότητα στο συγγραφέα να δημιουργήσει νέες μεταφορές. Στον *Οδυσσέα* για παράδειγμα το τραμ συνδέει τομείς της πόλης όπως ενώνει τμήματα του μυθιστορήματος ενώ παράλληλα χρησιμοποιείται ως σωματική μεταφορά για τη λειτουργία του νευρικού συστήματος.[116] Με την ίδια λογική ο Thomas Mann την ίδια στιγμή που θεματοποιεί το τι μπορεί το μάτι να δει και να γνωρίσει, παρουσιάζει παράλληλα το τεχνητό μάτι της τεχνολογίας. Ο Proust εξερευνά τις αισθήσεις και τις αντιληπτικές λεπτομέρειες που εισάγονται από τις μηχανές της θέασης όπως είναι η φωτογραφική μηχανή η κάμερα και ο κινηματογράφος και ο Joyce μέσα από μια σύζευξη τεχνολογίας και νευρολογικών λειτουργιών επιδιώκει την απόλυτη αμεσότητα της εμπειρίας.[117]

[116] Danius 2002: 191
[117] Danius 2002: 191

2.3 Τρόποι απεικόνισης της συνείδησης

Τον εικοστό αιώνα ο μοντερνισμός καθιερώθηκε στην Ευρώπη ως αισθητικό φαινόμενο[118] με λογοτεχνικό εργαλείο έκφρασης διάφορες τεχνικές, όπως τον εσωτερικό μονόλογο, τεχνική με την οποία η λογοτεχνία περιγράφει τη συνειδησιακή ροή. Παρόλο που ακόμη και στις μέρες μας είναι πολύ δύσκολο να οριστεί, η συνείδηση είναι ένας τρόπος ύπαρξης της ψυχής κατά τον οποίο τα ψυχικά φαινόμενα γίνονται σαφή αντικείμενα του εγώ.[119] Η συνείδηση λέει ο Ι. Θεοδωρακόπουλος, «υπάρχει εκεί όπου τα γεγονότα και οι καταστάσεις του εξωτερικού κόσμου, γίνονται μέσα μας αντιληπτά[120]».

Ο εσωτερικός μονόλογος συναντάται στα 1887 στο βιβλίο «Les lauriers sont coupes» του Edouard Dujardin και βρίσκει την υποδειγματική μορφή του στα 1922 με τον *Οδυσσέα* του Joyce στην «Πηνελόπη», το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου που καλύπτεται από τον μονόλογο της Molly Bloom[121]. Στα 1931 ο Dujardin ορίζει ως εσωτερικό μονόλογο το λόγο ενός χαρακτήρα που αποβλέπει στην έκφραση της πιο ενδόμυχης σκέψης, της πιο κοντινής στο υποσυνείδητο[122].

Ένας πιο σύγχρονος ορισμός εσωτερικού μονολόγου είναι σύμφωνα με τις Μικέ - Γκανά ο εξής:

«Η πιο ακραία μορφή «αυτοπαρουσίασης» του λόγου ενός ή περισσοτέρων χαρακτήρων του λογοτεχνικού κειμένου. Εκφέρεται σε πρώτο πρόσωπο σε ετεροδιηγητική ή ομοδιηγητική αφήγηση ή και εντελώς ανεξάρτητος. Διατηρεί πάντοτε την αυτονομία του και δεν συνδέεται μορφικά με το υπόλοιπο κείμενο. Τίποτα δεν μαρτυρεί ότι θα ακολουθήσει εσωτερικός μονόλογος».[123]

---

[118] Τζιόβας 2014: 151
[119] Τομασίδης 1982: 132
[120] Τομασίδης 1982: 133
[121] Μικέ, Γκανά 1987: 137
[122] Μικέ, Γκανά 1987: 137
[123] Μικέ, Γκανά 1987: 138

Μερικές φορές γίνεται χρήση δεύτερου προσώπου και ρητορικών ερωτημάτων.[124] Σημαντικό χαρακτηριστικό της τεχνικής είναι ότι ο χρόνος που ο ήρωας σκέφτεται ή αισθάνεται κάτι, ταυτίζεται με το χρόνο της ιστορίας και το χρόνο της αφήγησης[125] και γι αυτό χρόνος εκφοράς είναι ο ενεστώτας. Στόχος του εσωτερικού μονόλογου είναι ν' αποτυπώσει τη ροή συνείδησης που περιλαμβάνει διάσπαρτες σκέψεις, αισθήματα, εντυπώσεις, αποσπασματικές εικόνες που κατακλύζουν τον ψυχισμό του ατόμου και εισβάλλουν στη συνείδησή του.[126] Ο εσωτερικός μονόλογος προχωρεί μέχρι το βάθος του είναι μας και συχνά προξενεί την εντύπωση παραμιλητού.[127]

Στη συνέχεια επιλέγονται κάποια αποσπάσματα μονόλογου ως εντελώς χαρακτηριστικά για την απεικόνιση της συνείδησης στη μοντερνιστική λογοτεχνία.

Στο χωρίο από *Το Μαγικό Βουνό* του Thomas Mann που ακολουθεί, μπορούμε να διακρίνουμε ψήγματα της τεχνικής που δείχνουν το νέο τρόπο γραφής σε σχέση πάντα με τη συνείδηση.

«Τι είναι ο χρόνος; Ένα μυστήριο – ανυπόστατος και παντοδύναμος. Προϋπόθεση του κόσμου των φαινομένων, κίνηση, συνδεδεμένη και αναμεμιγμένη με την ύπαρξη των σωμάτων στο χώρο και την κίνησή τους. Αν όμως δεν υπήρχε κίνηση, θα υπήρχε χρόνος; Θα υπήρχε κίνηση, αν δεν υπήρχε χρόνος; Ρώτα λοιπόν! Είναι ο χρόνος συνάρτηση του χώρου; Ή το αντίθετο; Η μήπως είναι ταυτόσημα; Ρώτα, ρώτα![128]».

Εδώ ο συγγραφέας με στοχαστική διάθεση προσπαθεί να συλλάβει την έννοια του χρόνου. Η χρήση του ενεστώτα, του δεύτερου προσώπου και των ρητορικών ερωτημάτων αφήνουν μια «υποψία» εσωτερικού μονολόγου, μια θεματοποίηση απόψεων του συγγραφέα. Η απεικόνιση της συνείδησης δίνεται μέσα από διάσπαρτες σκέψεις και αποσπασματικές εντυπώσεις. Η χρήση σύντομων ερωτηματικών προτάσεων καθώς και η επαναλαμβανόμενη χρήση του ρήματος «ρώτα», «ρώτα λοιπόν», μαρτυρούν υπαρξιακή αγωνία και «εσωτερικό» διάλογο που δίνει την αίσθηση παραμιλητού. Σε καμία όμως περίπτωση δεν παρατηρείται θρυμματισμός στη σκέψη

---

[124] Μικέ, Γκανά 1987: 139
[125] Μικέ, Γκανά 1987: 138
[126] *Encyclopaedia Britannica:* 2014 λήμμα stream of consciousness
[127] Νικολαρεϊζης 1983: 195
[128] Mann 1995: 5

και τη σύνταξη οπότε ασφαλέστατα δεν έχουμε εσωτερικό μονόλογο αλλά ίσως θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ένα δείγμα πρώιμης γραφής του.

Στο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* του Proust ο μοντερνισμός είναι φανερός σε κάθε σελίδα, ωστόσο δεν καταργείται παντελώς, κανένας όρος του παραδοσιακού μυθιστορήματος.[129] Στο απόσπασμα που ακολουθεί είναι εμφανής η χαλαρή συνοχή και η έλλειψη αφηγηματικής ενότητας στην απεικόνιση της συνείδησης.

«Ένας εκ των Τεσσαράκοντα, είπε ο Μπρισώ, ονομάζεται Ουσσαί, ή τοποθεσία όπου φυτρώνουν τα ου. Στο όνομα ενός λαμπρού διπλωμάτη, ντ' Ορμεσσόν, θα βρείτε τη φτελιά [orme], την αγαπημένη ulmus του Βιργιλίου που έδωσε το όνομα και στην πόλη του Ουλμ. Στα ονόματα των συναδέλφων του, του κυρίου ντε λα Μπουλαί τη σημύδα [bouleau] του κυρίου ντ' Ωναί, τη σκλήθρα [aune]. Του κυρίου ντε Μπυσιέρ, το πυξάρι [buis]. Του κυρίου Αλμπαρέ, το σομφόξυλο [aubier] […][130]»

Το απόσπασμα εκτός από τη χαλαρή συνοχή χαρακτηρίζει η υπερφόρτωση με θεωρητικά στοιχεία και η χρήση ρητορικών ερωτημάτων. Το όνομα της τοποθεσίας συνυφαίνεται με το όνομα ενός διπλωμάτη, ενός φυτού, μιας πόλης και του ποιητή Βιργίλιου. Μέσα από διαδοχικά λογοπαίγνια συνδέονται ονόματα, αξιώματα και φυτά. (Ο συγκεκριμένος τρόπος γραφής καθώς και οι συνεχείς αναφορές στη βοτανολογία θυμίζουν τη γραφή του Ν.Γ.Πεντζίκη που προφανώς δέκτηκε επιδράσεις από τη μνημική συνειρμική γραφή του Proust, περισσότερες λεπτομέρειες για το μονόλογο του Πεντζίκη θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο). Ο Π. Ζάννας υποστηρίζει ότι το *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο* είναι ένα έργο που αποτελείται από μια σειρά από στιγμές και μνήμες και έχει αρχή και τέλος σε σχέση μόνο με τον αφηγητή κι όχι με τη δράση.[131] Αυτό ονομάζεται αυτοαφήγηση, τεχνική την οποία χρησιμοποίησε ο Proust για να εκφράσει τη συνειδησιακή ροή. [132]

«Ποτέ δεν είχα δει να αρχίζει ένα πρωινό τόσο ωραίο και τόσο οδυνηρό. Καθώς αναλογίστηκα όλα τα αδιάφορα τοπία που θα φωτίζονταν και που, την παραμονή μόλις, δεν θα με πλημμύριζαν παρά μόνο με την επιθυμία να τα επισκεφθώ, δεν

[129] Πλατανίτης 1997: 257
[130] Proust 2001: 279
[131] Πλατανίτης 1997: 261
[132] Cohn, 2001: 196

μπόρεσα να συγκρατήσω ένα λυγμό όταν – σε μια κίνηση προσκομιδής μηχανικά ολοκληρωμένης και η οποία μου φάνηκε σαν να συμβόλιζε την αιματηρή θυσία που θα έπρεπε να κάνω της κάθε χαράς, κάθε πρωί, ως το τέλος της ζωής μου, επανάληψη ιερουργικά τελούμενη, την κάθε αυγή της καθημερινής μου θλίψης και του αίματος της πληγής μου […] Άκουσα τον εαυτό μου να κλαίει[133]».

Στο απόσπασμα, ο συγγραφέας Marcel Proust χρησιμοποιεί την αυτοαφήγηση του αφηγητή για να περιγράψει τη συνείδηση[134]. Με λόγο σχεδόν ασθματικό μοιάζει να συνομιλεί με την ύπαρξη, με τον ίδιο του τον εαυτό, τον οποίο και ακούει να κλαίει. Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι μέσα από αυτό το οδοιπορικό της λύπης, η εσωτερική εμπειρία ακολουθεί καινούρια μονοπάτια έκφρασης του εγώ με στόχο την εσωτερική αναζήτηση. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα η συνείδηση επικαθορίζεται από τη μνήμη που μαζί με τις αισθήσεις είναι οι αφετηρίες πρόσληψης του κόσμου στο έργο του Proust. Συγκεκριμένα, η μνήμη εισάγει το παρελθόν στο παρόν δίχως να το αλλοιώνει, έτσι όπως ήταν τη στιγμή που ήταν παρόν[135] και το μυθιστορηματικό υλικό οργανώνεται γύρω από τη συνείδηση του ήρωα.[136] Η νέα προσέγγιση του συγγραφέα σε σχέση με τη μνήμη και το νόημα της ύπαρξης ανοίγει νέους δρόμους στην απεικόνιση της συνείδησης.

Στον *Οδυσσέα* ο Joyce βυθίζει κατευθείαν τον αναγνώστη σε μια περίπλοκη συνειδησιακή ροή.[137] Στα αποσπάσματα που ακολουθούν η Μόλλυ Μπλουμ ενώ φαινομενικά περιθωριοποιείται στο κρεβάτι της, στην πραγματικότητα τοποθετείται στο κέντρο της αφήγησης καθώς θυμάται τη ζωή και τους έρωτές της σ' έναν εξαιρετικό μονόλογο έκτασης σαράντα εννέα σελίδων.

«Ναι γιατί δεν ξανάκανε ποτέ ένα τέτοιο πράγμα να ζητήσει το πρωινό του στο κρεβάτι με δύο αυγά από την εποχή του ξενοδοχείου Σίτυ Αρμς όταν συνήθιζε να δίνει παράσταση στο κρεβάτι με μιαν άρρωστη φωνή βάζοντας τα δυνατά του να κάνει εκείνη τη γριά σανίδα την κυρία Ρίορνταν να ενδιαφερθεί γι αυτόν επειδή νόμιζε πως τον είχε γράψει στη διαθήκη της κι αυτή δεν μας άφησε μήτε δεκάρα όλα για λειτουργίες για εκείνην και για την ψυχή της δεν υπήρχε μεγαλύτερη τσιγκούνα

[133] Proust 2001: 444
[134] Cohn, 2001: 196
[135] Πλατανίτης 1997: 282
[136] Μικέ, Γκανά 1987: 149
[137] Τζιόβας 2014: 167

πραγματικά έτρεμε να ξοδέψει τέσσερις πέννες για το πετρέλαιο της λάμπας της μιλώντας μου για όλες τις αδιαθεσίες της είχε πάρα πολύ γεροντίστικη κουβέντα μέσα της για τα πολιτικά και τους σεισμούς και τη συντέλεια του κόσμου άσε μας πρώτα να διασκεδάσουμε λίγο ένας Θεός ξέρει τι θα ήταν ο κόσμος αν όλες οι γυναίκες ήταν σαν κι αυτή [138] ...»

Αυτή είναι η αρχή του μονολόγου της Μόλλυ Μπλουμ.

Η Dorrit Cohn θεωρεί ότι η φόρμα της «Πηνελόπης» αποτελεί προϊόν ενός μυαλού και μιας και μόνης φωνής που συγκροτείται από τις σκέψεις ενός μυθιστορηματικού χαρακτήρα[139].

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα αλλά και σε ολόκληρο το μονόλογο δεν γίνεται χρήση σημείων στίξης. Οι σκέψεις και τα συναισθήματα εκφράζονται με απόλυτη αμεσότητα και χωρίς να έχει προηγηθεί οποιαδήποτε επεξεργασία ή ταξινόμηση. Τα στοιχεία κωμικού και παρωδίας ενισχύουν ακόμη περισσότερο την αμεσότητα της εμπειρίας.

«Σιχαίνομαι να μιλάω για τα πολιτικά μετά τον πόλεμο για την Πρετόρια το Λέηντησμιθ και το Μπλούμφονταιν όπου ο υπολοχαγός Γκάρντνερ Στάνλεϋ του 8ου Τάγματος του 2ου Συντάγματος του Ανατολικού Λανκασάιρ πέθανε από δυσεντερία ήταν μια χαρά παλληκάρι μέσα στο χακί και να με περνάει στο ύψος όσο πρέπει είμαι βέβαιη πως ήταν και θαρραλέος είπε πως ήμουν όμορφη τη νύχτα που φιληθήκαμε για αποχαιρετισμό στο φράγμα του καναλιού η ιρλανδέζικη ομορφιά μου ήταν ωχρός από την έξαψη που θα έφευγε γιατί διαφορετικά μπορούσαν να μας δουν από το δρόμο δεν κατάφερνε να του σηκωθεί κι εγώ τόσο ξαναμμένη όσο δεν ένιωσα ποτέ μου θα μπορούσαν από την αρχή να κάνουν ειρήνη ή αυτός ο γέρο-Παύλος και οι ρέστοι απ' αυτούς τους γέρο-Γκρούγκερ να πάνε να πολεμήσουν αναμεταξύ τους αντί να τραβιούνται για χρόνια σκοτώνοντας όλα τα ομορφόπαιδα εκεί κάτω με τη δυσεντερία τους[140]».

Στο απόσπασμα αυτό έχουμε επίσης περιγραφή της συνείδησης μέσω ενός αυτόνομου μονολόγου. Η συνοχή είναι χαλαρή και η απουσία στίξης πολύ εμφανής, προφανώς σε μία προσπάθεια του συγγραφέα να αφηγηθεί ταυτόχρονα θέματα ετερόκλητα όπως η

---

[138] Joyce 1990: 767
[139] Cohn, 2001: 284
[140] Joyce 1990: 778,779

αντιπολεμική στάση της Μόλλυ, ο θάνατος του υπολοχαγού Γκάρντνερ Στάνλεϋ από δυσεντερία, η ομορφιά, ο έρωτας και οι φυσιολογικές λειτουργίες. Η ροή συνείδησης είναι ιδιαίτερα έντονη και απελευθερώνει το συγγραφέα από τη δυναστεία του λογικού για να πετύχει την αμεσότητα της εμπειρίας. Μέσα από κάτι ασήμαντο ή αποκρουστικό όπως είναι η δυσεντερία του υπολοχαγού Γκάρντνερ Στάνλεϋ, ο συγγραφέας πετυχαίνει την πρόσβαση στο καθολικό[141] που είναι στην προκειμένη το παράλογο του πολέμου και η άδικη απώλεια της ανθρώπινης ζωής.

«Ω αυτός ο φοβερός χείμαρρος που κατεβαίνει Ω η θάλασσα η θάλασσα κατακόκκινη μερικές φορές σαν τη φωτιά και τα υπέροχα ηλιοβασιλέματα και οι συκιές στους κήπους της Αλαμέδας ναι και όλα τα παράξενα δρομάκια και τα τριανταφυλιά και τα γαλάζια και τα κίτρινα σπιτάκια και οι κήποι με τα τριαντάφυλλα και τα γιασεμιά και τα γεράνια και τους κάκτους και το Γιβραλτάρ ένα κορίτσι που ήμουνα τότε ένα Άνθος των βουνών ναι όταν έβαλα το τριαντάφυλλο στα μαλλιά μου όπως συνηθίζαν τα κορίτσια της Ανδαλουσίας ή θα φορέσω ένα κόκκινο ναι πως με φίλησε κάτω από το Μαυριτάνικο κάστρο και σκέφτηκα λοιπόν αυτός ή όποιος άλλος το ίδιο κάνει κι ύστερα τον κάρφωσα με τα μάτια μου για να μου κάνει πάλι την πρόταση ναι κι ύστερα μου ζήτησε αν θα ήθελα ναι να πω ναι το άνθος μου των βουνών και στην αρχή τον αγκάλιασα ναι και τον τράβηξα κάτω πάνω μου έτσι που μπορούσε να νιώσει τα στήθη μου όλο άρωμα ναι κι η καρδιά του πήγαινε να σπάσει και ναι είπα ναι θέλω Ναι[142]».

Ο μονόλογος της Μόλλυ Μπλουμ ολοκληρώνεται με τη λέξη «Ναι» όπως ακριβώς ξεκίνησε και θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μία κατάφαση προς τη ζωή και τον έρωτα. Στο σημείο αυτό, η ροή συνείδησης κορυφώνεται και στο τέλος αυτού του αποσπάσματος βλέπουμε και την πρώτη τελεία μετά από σαράντα εννέα σελίδες κειμένου. Εδώ περιγράφεται ο καταμήνιος κύκλος της Μόλλυ όπου ανακεφαλαιώνεται η απελευθέρωση της έντασης του σώματος μέσα από μια ρευστοποιημένη γλώσσα[143] με την οποία η Μόλλυ περιγράφει τις σκέψεις και τα συναισθήματά της σε επίπεδο συνείδησης. Εδώ φαίνεται η στενή σχέση ανάμεσα στη συνείδηση και το σώμα στην οποία αναφερθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Οι αναφορές σε μια ωμή σωματικότητα, το ξεκλείδωμα της φράσης και η χρήση νέων εκφραστικών τρόπων στην απεικόνιση της συνείδησης δεν εξοβελίζουν το λυρισμό, αντίθετα, η αμεσότητα

[141] Γιαννουλόπουλος 2011: 214.
[142] Joyce 1990: 815,816,
[143] Voyiatzaki 2002: 55.

του βιώματος δίνει νέα διάσταση στην εμπειρία και αποκαλύπτει το εσωτερικό τοπίο της ανθρώπινης ψυχής.

Κεφάλαιο 3

Η απεικόνιση της συνείδησης στο πλαίσιο του ελληνικού μοντερνισμού.
Η περίπτωση του Πεντζίκη.

3.1 Ο ελληνικός εσωτερικός μονόλογος - Η Σχολή της Θεσσαλονίκης

Η Ελλάδα γνωρίζει το μοντερνισμό από τους πεζογράφους της Θεσσαλονίκης.[144] Σχετικά με τον όρο «Σχολή Θεσσαλονίκης», ακόμη και αν δεν έχουμε «σχολή», παραμένει γεγονός ότι οι πεζογράφοι της Θεσσαλονίκης έγραφαν διαφορετικά από τους συναδέλφους τους στην Αθήνα.

[144] Beaton 1996: 195

Ο Mario Vitti πιστεύει ότι ο εσωτερικός μονόλογος ξεκινά επίσημα στην Ελλάδα με τη γενιά του Τριάντα[145]. Σχηματίστηκε τότε με γεωγραφικό κέντρο τη Θεσσαλονίκη η πεποίθηση ότι μες στον άνθρωπο διαδραματίζεται μια εσωτερική περιπέτεια, η «ροή συνείδησης», την οποία πρέπει να αγωνίζεται ο καλλιτέχνης να συλλάβει και να εκφράσει. Αυτή την πεποίθηση μοιράστηκαν λογοτέχνες αρκετά διαφορετικοί μεταξύ τους όπως ο Ξεφλούδας, ο Δέλιος, ο Γιαννόπουλος, ο Σκαρίμπας, ο Πεντζίκης[146].

Τα περιοδικά *Μακεδονικές ημέρες* (1932), *Κύκλος* και *Το τρίτο μάτι* (1935-37), συζητούν εκτενώς το ζήτημα της εσωτερικότητας και τις τεχνικές που την περιγράφουν τον εσωτερικό μονόλογο, τη ροή συνείδησης και την αυτόματη γραφή.

Ο πρώτος που ασχολήθηκε με τον εσωτερικό μονόλογο στην Ελλάδα είναι ο Δημήτρης Μεντζέλος στη μελέτη του «Ο εσωτερικός μονόλογος» που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Κύκλος* το 1933[147] και τον ορίζει ως:

«Το αέναο κι υπόκωφο μουρμούρισμα που ποτέ δεν παύει να κυλά στο βάθος του εσωτερικού «εγώ» μας[148]».

Σε σχέση με τη φόρμα αναφέρει πως πρόκειται για μια άδολη διοχέτευση της σκέψης στο χαρτί, τη στιγμή που ακόμα βρίσκεται στο στάδιο του σχηματισμού[149].

Ακολουθεί σειρά δημοσιεύσεων. Ο Σταυράκιος Κοσμάς (ψευδώνυμο του Ν.Γ.Πεντζίκη), αποδίδει στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Το τρίτο μάτι* (Οκτώβριος 1935) ένα απόσπασμα από *τις Δάφνες κόπηκαν* του Dujardin ενώ της μετάφρασης προηγείται εκτενές σημείωμα με θέμα τον Εσωτερικό Μονόλογο[150]. Η προσπάθεια συνεχίζεται στις αρχές του επόμενου χρόνου με κείμενο του Τάκη Παπατσώνη για τον εσωτερικό μονόλογο ενώ επιχειρείται και η μετάφραση της αρχής του μονολόγου της κυρίας Μπλουμ.

---

145 Vitti 1995: 256
146 Vitti 1995: 257
147 Μικέ, Γκανά 1987: 137
148 Μεντζέλος 1933: 164
149 Μεντζέλος 1933: 167, 168
150 Μικέ, Γκανά 1987: 142

Στις *Μακεδονικές Ημέρες* εμφανίζεται χάρη στο Γιώργο Δέλιο και το αγγλικό μυθιστόρημα με συχνότερα μεταφραζόμενη τη Virginia Woolf. Το ίδιο περιοδικό και ο ίδιος μεταφραστής παρουσιάζουν στο ελληνικό κοινό την ψυχολογική διάσταση του χρόνου του Marcel Proust. [151]

Η ζύμωση με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό μέσω του τύπου υπήρξε η μαγιά για την ανάπτυξη της τεχνικής του εσωτερικού μονολόγου και στην Ελλάδα. Ο Mario Vitti πιστεύει ότι αν εξαιρέσουμε τον Στ. Ξεφλούδα, μονάχα ο Ν.Γ.Πεντζίκης προώθησε τον εσωτερικό μονόλογο στο βιβλίο του *Ο πεθαμένος και η ανάσταση* που γράφτηκε στα 1938 και δημοσιεύτηκε στα 1944.[152]

3.2 Η περίπτωση του Πεντζίκη

Ο Ν.Γ.Πεντζίκης ήταν το τελευταίο παιδί του Γαβριήλ και της Μαίρης Πεντζίκη[153]. Σπούδασε Φαρμακευτική στο Στρασβούργο απ' όπου αποκόμισε μια πολύ καλή γνώση της γαλλικής γλώσσας και λογοτεχνίας. Το φαρμακείο του στην Εγνατίας ήταν τόπος συνάντησης των κυριότερων λογοτεχνών και ζωγράφων της Θεσσαλονίκης.[154] Σημαντικό σημείο αναφοράς στην παρούσα εργασία είναι ότι ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης χρησιμοποίησε πρωτοποριακές τεχνικές γραφής, όπως τον εσωτερικό μονόλογο του Joyce και τη μνημική συνειρμική γραφή του Proust[155] και άνοιξε νέους ορίζοντες στην ελληνική πεζογραφία.[156]

Στο έργο του υπάρχουν καταβολές από το γαλλικό συμβολισμό, την ψυχανάλυση και τη χριστιανική θρησκεία[157]. Εμφανείς είναι οι επιδράσεις από τον Αρχαίο Ελληνικό

---

151 Μικέ, Γκανά 1987: 142
152 Vitti 1992: 388
153 Βογιατζάκη 2004: 15
154 Τσίζεκ 1997: 18
155 Αλεξανδράκη 2000: 82
156 Αράγης 1993: 2
157 Βογιατζάκη 2004: 26

Πολιτισμό, τη Βυζαντινή Ορθοδοξία και τη σύγχρονη ευρωπαϊκή λογοτεχνία κυρίως από τον *Οδυσσέα* του Joyce.[158]

Το κείμενο δομείται αντιστικτικά σε «σκηνή» και φόντο[159]. Αρχικά, τα πάθη οι διαπροσωπικές συγκρούσεις, ο αγώνας για την επικράτηση παραχωρούν τη θέση τους στην εντύπωση με στόχο ν' αποδώσουν στο άτομο την ταυτότητά του. Στη συνέχεια μέσα από τη λεπτομερειακή απεικόνιση της πραγματικότητας, προσλαμβάνουμε τον κόσμο μέσα από τη συνείδηση του συγγραφέα όπου ο κόσμος αντιμετωπίζεται σαν το αντικείμενο ενός ονείρου, μιας διερεύνησης ενός στοχασμού[160].

Στο έργο του, η στροφή προς την εσωτερικότητα και η απεικόνιση της συνείδησης, κατέχουν κεντρική θέση. Στον *Πεθαμένο και την Ανάσταση* έχουμε το πρώτο τυπωμένο κείμενο εσωτερικού μονόλογου στην Ελλάδα, με σοβαρές αξιώσεις γραφής και τεχνικής.[161] Το βιβλίο έχει ως θέμα τα όρια και το αδιέξοδο της ύπαρξης.[162] Ο αφηγητής αντλεί όλο το υλικό του από προσωπικές εμπειρίες και βιώματα και εξιστορεί τις σχέσεις του εαυτού του με πρόσωπα και πράγματα με βασικό άξονα τη σκέψη.[163]

«Η σκέψη δεν συμποσούται σε μονάδα. Η σκέψη δεν είναι αρχή που επιβάλλεται[…] Η σκέψη κατέλυσε την αρχή και επικαλείται το θάνατο. Η σκέψη με σκόρπισε στην ανυπαρξία. Το ένστικτο της ζωής μου ζητά μέσα μια διέξοδο. Ένα δρόμο για να υπάρξω ολόκληρος μ' όλα τα μέλη μου. Αποκομίζω συντρίμματα εντυπώσεων. […] Από χτες, από προχτές από χρόνια τα πράγματα βαραίνουν απάνω μου. Η συνέχεια της ζωής μου κλονίστηκε. Πορεύομαι τυφλά μέσα στη νύχτα. Δεσμώτης στη δίνη από τα περιστατικά, δε βρίσκω διέξοδο. Τα πόδια μου γονατίζουν. Δεν ξέρω ποιος είμαι. Προϋπήρχα; Υπάρχω; Παρακάλεσα τον εαυτό μου να μου γνωριστεί[164]…»

Εδώ έχουμε εσωτερικό μονόλογο. Όπως είπαμε ο εσωτερικός μονόλογος είναι μία από τις τεχνικές απεικόνισης της συνείδησης. Η υπαρξιακή αγωνία, τα συντρίμια εντυπώσεων, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση και τα ρητορικά ερωτήματα παραπέμπουν

---

158 Voyiatzaki 2002: 120
159 Γιούρης 2000: 97
160 Μικέ, Γκανά 1987: 148
161 Χριστιανόπουλος 2000: 90
162 Παπαχριστόπουλος 2010: 133
163 Μικέ, Γκανά 1987: 145
164 Πεντζίκης 1987: 75

τόσο εννοιολογικά όσο και μορφολογικά στη συγκεκριμένη τεχνική παρόλο που ο Πεντζίκης δεν αναφέρει ξεκάθαρα τη λέξη συνείδηση και δεν προσπαθεί ρητά να την ορίσει. Ο Π. Μαστροδημήτρης εκλαμβάνει το εγχείρημα του Πεντζίκη ως μια «οδυνηρή προσπάθεια να ανακαλυφθεί η ουσία του ανθρώπινου προσώπου».[165] Βλέπουμε εδώ ότι, όπως και η φαινομενολογία, η λογοτεχνία διέπεται από την πεποίθηση ότι η συνείδηση δεν έχει αποκλειστικά αντιληπτικό χαρακτήρα.

«Είμαι κατάκοπος από την επίμονη καθημερινή υπομονή, σχεδόν θα 'θελα ακουμπώντας σε μια ευχάριστη στιγμή να ξεχαστώ μεθυσμένος, να μιλήσω αδιάντροπα, φανερά, πως δεν έχω συνείδηση, πως δεν μου χρειάζεται η συνείδηση, και ν' αφήσω να με πλημμυρίσει η εύκολη ανάπαυση του μίσους. […] Δεν γνωρίζω τον εαυτό μου. Δεν μπορώ να ξέρω ποιος είμαι. Ασυνεχής ο κόσμος μέσα στη σχετικότητα, που και οι απλανείς αστέρες χάνουν τη θέση τους[166]».

Εδώ το κέντρο βάρους μεταφέρεται από τα γεγονότα στην εσωτερικότητα. Θα ήταν ενδιαφέρον, ίσως και απαραίτητο να θυμηθούμε εδώ ότι στη φαινομενολογία, τουλάχιστον στον Merleau Ponty η σωματικότητα έχει κεντρικό ρόλο. Στο σημείο που ο συγγραφέας εκφράζει την επιθυμία να χαθεί μέσα στον κόσμο, αφήνει να διαφανεί ότι η στροφή στον ενδότερο εαυτό δεν ισοδυναμεί με υποκειμενισμό, αλλά με ανάγκη, περισσότερο, να γίνει το εγώ ένα πεδίο όπου ο κόσμος βιώνεται ως ενιαία εμπειρία του μέσα και του έξω, της σκέψης και των αισθήσεων, σε ένα ανάμεσα, στο εγώ και τους άλλους. Δεν μοιάζει τυχαία η επαναλαμβανόμενη χρήση της λέξης συνείδηση η ύπαρξη της οποίας γίνεται τυραννία για τον αφηγητή. Οι έννοιες της ασυνέχειας και της σχετικότητας αποτυπώνουν την κατακερματισμένη πραγματικότητα της συνείδησης και της ζωής[167]. Ο Αρχιεπίσκοπος Στυλιανός αναφέρει πως αυτή η αυτοκατάδυση του συγγραφέα στη δική του συνείδηση έχει σαν στόχο να φωτίσει την πολλαπλότητα της αλήθειας.[168] Σ' αυτό το σημείο και πάλι θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε φαινομενολογικά το ότι η εσωτερικότητα ανοίγει ένα θέαμα στην πραγματικότητα, συγκεκριμένα, στην πραγματικότητα που μοιράζομαι με τους άλλους, που δεν με αποκόβει από την αλήθεια των άλλων όπως συνήθως πιστεύεται.

---

[165] Παπαχριστόπουλος 2010: 134
[166] Πεντζίκης 1987: 105
[167] Voyiatzaki 2002: 141
[168] Στυλιανός Αρχιεπισκόπος 1994: 11,12

Ακολουθεί η εκούσια ακύρωση του εγώ ως η μόνη διέξοδος της ύπαρξης.

«Δεν υπάρχω ως εγώ. Παραδέκτηκα να μην υπάρχω, για να υπάρχω[169]».

Το σημείο αυτό θεωρείται εξαιρετικά σημαντικό σε σχέση με το θέμα μας. Η συνείδηση ορίζεται αντικαρτεσιανά. Ο Πεντζίκης προχωρεί στην εξερεύνηση μορφών συνείδησης πέρα από τη σκέψη. Ο Ηλίας Γιούρης σχολιάζει πως ο Ν.Γ.Πεντζίκης φαίνεται να αποστρέφεται ότιδήποτε ανήκει στη σφαίρα της λογικής αφού ακυρώνει την πίστη και τη διαίσθηση.[170] Η αποδοχή της διαίσθησης αποκτά φαινομενολογική χροιά. Μας θυμίζει τις προθεσιακές πράξεις του Husserl οι οποίες δεν έχουν αποκλειστικά αντιληπτικό χαρακτήρα αλλά περιλαμβάνουν φαντασιώσεις, αναπαραστάσεις, έντονες διαισθήσεις.[171]

Την ίδια εσωτερικότητα διακρίνουμε και στο μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης. Μέσα από το μοτίβο της αναζήτησης και με φανερές επιδράσεις από τον *Οδυσσέα* του Joyce ο Πεντζίκης εξετάζει το βαθύτερο εαυτό που αναζητεί την ταυτότητα και την ετερότητά του.[172] Η προσπάθεια για εκμηδένιση του εγώ και η επιλογή του υπερατομικού συνεχίζεται και σ' αυτό το μυθιστόρημα. Ο συγγραφέας γράφει:

«Με την κοινή μας λαλιά υφαίνω τη σαγήνη, το δίχτυ που ρίχνω για ν' ανελκύσω τις λαχτάρες μου».[173]

Η κοινή μας λαλιά που εμπίπτει στη σφαίρα του καθολικού ως κοινό απόκτημα γίνεται ταυτόχρονα το εργαλείο επικοινωνίας με την ίδια την ύπαρξη αλλά και τον κόσμο. Στο σημείο αυτό είναι και πάλι διακριτή η ύπαρξη φαινομενολογικής χροιάς στο κείμενο. Η φαινομενολογία συνδέει το μοντερνιστικό κείμενο με την εμπειρία και η εμπειρία συνδέεται με τον κόσμο μέσα από τη γλώσσα.[174]

---

[169] Στυλιανός Αρχιεπισκόπος 1994: 20
[170] Voyiatzaki 2002: 123
[171] Lyotard 1985: 25
[172] Voyiatzaki 2002: 134
[173] Σεφέρης 2002: 205
[174] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 15

Ο Πεντζίκης δεν έγραφε μονάχα με το νου, αλλά με όλες τις αισθήσεις του, από τις οποίες υπερτερεί η όραση[175]. Αυτό μας θυμίζει την αισθησιοκρατία του Proust. Χαρακτηριστικό θα μπορούσε να θεωρηθεί το επόμενο απόσπασμα από τον *Πεθαμένο και την Ανάσταση* όπου ο συγγραφέας μέσα από έναν καταιγισμό επιθέτων και ουσιαστικών σε λόγο συνειρμικό δηλώνει μια ερωτική σχέση και προσπαθεί ν' αποτυπώσει τη συγκίνηση[176]. Η επιλογή των επιθέτων εκτός από την αγάπη του για τη βοτανολογία, μαρτυρεί την κυριαρχία της όρασης και των σχημάτων. Η συνείδηση μπλέκεται στο συγκεκριμένο της εμπειρίας, φτιάχνει ένα επίπεδο όπου βοτανολογία και αναγνωστικά θραύσματα συνυπάρχουν σχεδόν χωρίς ιεράρχηση.

«Καθώς χτένιζες τα μαλλιά σου Αφροδίτη. Βέτη, ευφορβία, σφαιρωτή, σφαιροφόρα, μικρή ελιά, φουντωμένη, αμυγδαλωτή, στενόφυλλη, μικρόφυλλη, μικρόκαρπη, συσφιγμένη. Είμαι ερωδιός, ατρίπλαξ, ρούμηξ, οποπάναξ, ελίχρυσος, σπαθωτός, λογχωτός, ταρτουραίος…»[177]

Και ενώ στον *Πεθαμένο και την Ανάσταση* έχουμε την πρώτη προσπάθεια εσωτερικού μονολόγου στο *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* ο Πεντζίκης συνεχίζει ν' απεικονίζει τη συνείδηση μέσα από την ίδια τεχνική χρησιμοποιώντας μάλιστα εισαγωγικά κάθε φορά που τη χρησιμοποιεί. Ο ποιητής Σεφέρης στον τρίτο τόμο των *Δοκιμών* αναφέρει ότι ο μονόλογος της Έρσης δεν στέκει πολύ μακριά από τον περιλάλητο εσωτερικό μονόλογο της κυρίας Μπλουμ στον *Οδυσσέα* του Joyce.[178] Οι αναλογίες είναι εμφανείς:

«ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ-ΣΙ. Μη φας όλα συ. Μη φας. Μη φας. Πώς να ζήσω δίχως μπουκιά ψωμί. Μονάχη. Ο εαυτός μου, Παύλο. Δεν μπορεί, δεν θέλω να πέθανε ο Παύλος. Πώς είναι δυνατό; Επειδή χωρίσαμε πικραμένοι, δίχως αγάπη, δίχως τον έρωτα. Γι αυτό μόνο, αν και δεν έχουν περάσει ούτε δέκα λεπτά που κινήσαμε, πέθανε έτσι στα καλά καθούμενα ο Παύλος. Δεν μπορεί. Αν γυρίσω και δω δίπλα μου, στο πλάι, κάποιος θα βρεθεί να μου πει πως κάνω λάθος και είναι κακές φαντασίες όσα στοχάζουμαι[179]».

---

[175] Τσίζεκ 2000: 97
[176] Μικέ, Γκανά 1987: 146
[177] Πεντζίκης 1987: 45, 46
[178] Σεφέρης 2002: 209
[179] Πεντζίκης 1992: 85, 86

Ο Πεντζίκης στο σημείο αυτό κινείται ανάμεσα στην αντικειμενικότητα και την υποκειμενικότητα[180]. Η Έρση σαν άλλη Μόλλυ, ανακαλεί τη συζυγική και προσωπική της ζωή, την εφηβεία και τις μέρες της συζυγικής ευτυχίας.[181] Και ύστερα ο σωματικός θάνατος, η πτώση και το τέλος του έρωτα. Εδώ θυμόμαστε την αγωνία της Μόλλυ Μπλουμ για το φθαρτό του έρωτα.

«Όλοι το κάνουν μόνο την πρώτη φορά αληθινά κι ύστερα όλοι το κάνουν από συνήθεια και δεν το σκέφτονται πια γιατί να μην μπορείς να φιλήσεις έναν άντρα χωρίς να πας πρώτα να τον παντρευτείς[182]».

Στο σημείο που η Έρση ανακαλεί την προηγούμενή της ζωή και τη συσχετίζει με το τώρα, θα μπορούσαμε να επιχειρήσουμε ένα άνοιγμα προς τη φαινομενολογία όπου η χουσερλιανή προθετικότητα συναιρεί τα τρία χρονικά επίπεδα που ενσωματώνουν άμεσες αντιλήψεις, μνήμες και προβολές. Η πορεία ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα θα μπορούσε επίσης, να εκφραστεί φαινομενολογικά μέσα από τις προθεσιακές πράξεις του Husserl.

Επιπρόσθετα, στο απόσπασμα του Πεντζίκη προκύπτει ένα εντυπωσιακό παράλληλο με τον Joyce και αυτό είναι το παιγνίδι με τον ήχο των λέξεων που δεν σημαίνουν, ή που σημαίνουν στο όριο των κοινών σημασιών.

«ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ-ΣΙ. Μη φας όλα συ». Η επίδραση από τα γλωσσικά πειράματα του Joyce όπως τα είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο είναι εμφανής.

Ο εσωτερικός μονόλογος της κυρίας Έρσης τελειώνει με ένα ταξίδι σ' ένα λεωφορείο όπου οι συνεπιβάτες είναι νεκροί και συμβολίζουν τις μνήμες της. Με ανάλογο τρόπο η Μόλλυ στο μονόλογό της περιθωριοποιημένη φαινομενικά στο κρεβάτι της, αναπολεί τους έρωτες και την προηγούμενη ζωή της. Η συναίρεση των τριών χρονικών επιπέδων που ενσωματώνουν άμεσες αντιλήψεις, μνήμες και προβολές θα μπορούσε και πάλιν ν' αποτελέσει ένα άνοιγμα με τη χουσερλιανή προθετικότητα.

---

[180] Voyiatzaki 2002: 140.
[181] Voyiatzaki 2002: 127.
[182] Joyce 1990: 770

Στο έργο του Πεντζίκη το ασυνείδητο είναι μια διάσταση που δεν μας έχει απασχολήσει ακόμα. Δώσαμε έμφαση στη φαινομενολογία, αλλά και η ψυχανάλυση είναι εξαιρετικής σημασίας λόγος (discourse) που επηρεάζει την επεξεργασία της συνείδησης από τους μοντερνιστές. Ο Πεντζίκης για να πετύχει την εξερεύνηση του ασυνειδήτου, θα στραφεί προς το μυθιστόρημα της ενδοσκόπησης απ' όπου και θα χρησιμοποιήσει διάφορα εργαλεία για να αποκαλύψει το εσωτερικό τοπίο της ζωής και των χαρακτήρων.[183] Το όνειρο θα είναι μια από τις πηγές από όπου θα αποκαλυφθεί η γλώσσα του ασυνειδήτου.[184] Η επίδραση από τον Freud είναι εμφανής.[185]

Συχνά συνυφαίνονται συνειδησιακές και ασυνείδητες καταστάσεις. Στον *Πεθαμένο και την Ανάσταση* ο συγγραφέας μιλώντας για το θάνατο και συνάμα για την επερχόμενη ανάσταση του ήρωά του, εξιστορεί τα πάθη της δικής του πραγματικότητας[186]. Σε επίπεδο ασυνειδήτου η επιθυμία αυτοχειρίας συνιστά επιθυμία απαλλαγής από την ανεπιθύμητη και οδυνηρή εικόνα του εαυτού, την ασυμφωνία μεταξύ του εγώ και του ιδανικού του εγώ καθώς και την αδυναμία ανάπλασης της παιδικής ναρκισσιστικής φαντασίωσης περί παντοδυναμίας.

«Μιλούσε κι έκλαιγε ο νέος. Η καρδιά του έλεγε ότι η εξακολούθηση της ζωής είναι ακατόρθωτη. Ξάπλωσε στο κρεβάτι του θανάτου με την απόφαση να καταστρέψει τη μάταιη και αποτυχημένη ζωή». [187]

Ο ήρωας του Πεντζίκη είναι μελαγχολικός.
«Σύμφωνα με το φροϋδικό συγκείμενο το πένθος βρίσκεται πάντοτε υπό τον πλήρη έλεγχο της συνείδησης σε αντίθεση με τη μελαγχολία που είναι πέρα από τον έλεγχο της συνείδησης».[188]
Επιβεβαίωση της μελαγχολικής συνθήκης είναι η απώλεια του Πατέρα και της συμβολικής του παρουσίας και ο θρήνος που αυτό συνεπάγεται.

«Ω! πατέρα, έμεινα μόνος και δεν σε βρίσκω που έχεις σαπίσει μέσα στο χώμα[189]».

---

[183] Βογιατζάκη 2004: 121
[184] Voyiatzaki 2002: 136
[185] Voyiatzaki 2002: 142
[186] Παπαχριστόπουλος 2010: 156,157
[187] Πεντζίκης 1987: 53
[188] Παπαχριστόπουλος 2010: 157
[189] Πεντζίκης 1987: 53

«Σε επίπεδο συνείδησης η οικογενειακή εστία, το σπίτι, ο χώρος, μαζί με το ιδεώδες της οιδιπόδειας πληρότητας, καθορίζουν τις μετέπειτα αναπαραστάσεις και τους συνειρμούς».[190]

«Περιβάλλον και σπίτι επιδρούν βαθύτατα απάνω στον υλικό τύπο που ντύνεται ο εαυτός μας».[191]

Ο ήρωας μέσα από μιαν ενδεχόμενη επιθυμία θανάτου του οιδιπόδειου Πατέρα, τιμωρεί τον εαυτό του για την ασυνείδητη ενοχή του και ταυτίζεται με το χαμένο πατρικό πρότυπο[192]. Ο πατέρας παρόλο που ήταν απών στην κατάσταση μελαγχολίας παραμένει ωστόσο ένας καθρέφτης της συνείδησης που καθορίζει τη θέση του υποκειμένου μέσα στον κόσμο[193].

«Την ώρα που, Θεός φυλάξοι, πάθεις τίποτα, το κυπαρισσάκι που φύτεψε ο πατέρας σου την ίδια ώρα που γεννήθηκες μαραίνει την κορφή του και γέρνει. Κι όταν πάρεις τον καθρέφτη στο χέρι, μπορείς να δεις μέσα όλον τον κόσμο».[194]

Την ίδια στιγμή που μελετά το ασυνείδητο που σύμφωνα με τον Freud σχετίζεται άμεσα με το σώμα, ο συγγραφέας μελετά την ενσώματη συνείδηση. Τελικά, η ενσώματη συνείδηση της φαινομενολογίας, φαίνεται να γίνεται στη λογοτεχνία (που δεν ενδιαφέρεται για αυστηρές εννοιολογικές διακρίσεις) το ίδιο με την επεξεργασία των σωματικών επιπτώσεων του ασυνειδήτου. Στον Πεθαμένο και την Ανάσταση με εμφανή την επίδραση από τον Baudelaire απότοκο ίσως της γαλλικής του παιδείας, ο Πεντζίκης αναφέρεται στην ενσώματη συνείδηση και συσχετίζει πιθανότατα τη γραφή με το σώμα.

«Το σώμα, πήλινη γλάστρα που βλασταίνουν τ' άνθη του καλού και του κακού».[195]

---

190 Παπαχριστόπουλος 2010: 168
191 Πεντζίκης, 1987: 28
192 Παπαχριστόπουλος 2010: 174,175
193 Παπαχριστόπουλος 2010: 178
194 Πεντζίκης, 1987: 77
195 Πεντζίκης, 1987: 28

Η αναφορά στην ενσώματη συνείδηση συνεχίζεται και στο μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης που μπορεί να θεωρηθεί μια αλληγορία για το ανθρώπινο σώμα.[196] Το ενδιαφέρον του Πεντζίκη για το σώμα και τις λειτουργίες του είναι αποτέλεσμα του επιστημονικού και φροϋδικού του υπόβαθρου καθώς και των επιδράσεών του τόσο από τον υπερρεαλισμό όσο και από τον Joyce[197]**.** Στην ουσία ο συγγραφέας μεταγράφει όλα τα φαινόμενα με όρους που έχουν σχέση με το σώμα.

«Δεν τρόμαξε σαν είδε, από την πολυχρωμία των συγκεχυμένων σχημάτων του ηλιοβασιλέματος, που γύρευαν να πλάσουν σάρκα και μέναν καπνός, να ξεπροβάλουν ξάφνου, και να χυμήξουν πάνω στο στήθος της κάτι άγρια πουλιά. Το 'να κατόπι απ' τ' άλλο ερχόντουσαν και θήλαζαν τη ρώγα του βυζιού της. Όταν πια ύστερ' από ώρα έφυγαν τα πουλιά, δεν είχε μαστούς, δεν είχε στήθος και ρώγα, όπου βυζαίνει το νεογνό και τελειοποιείται σε άνθρωπο. Στη θέση τους απόμεινε μια πεταλούδα. Αυτή είχε αντικαταστήσει τώρα τα μάτια της[198]».

Επομένως, στο σημείο αυτό, το σώμα υποστηρίζει την ιδιοσυγκρασία του. Θα μπορούσαμε επομένως, να πούμε ότι η σωματικότητα αποτελεί το σημείο τομής ανάμεσα στη φαινομενολογία (Merleau-Ponty) και στο μοντερνιστικό κείμενο. Κάτι ανάλογο διακρίνουμε και στον μονόλογο της Μόλλυ Μπλουμ όπου η ηρωίδα υπερασπίζεται τα δικαιώματα του σώματος και καταγγέλλει την υποκρισία των θεσμών και τις απαγορεύσεις της θρησκείας. Είναι αξιοπρόσεχτη η κατάργηση της σύνταξης που συνοδεύει τη συνειδησιακή ροή.

«Μπορείς να το φανταστείς να προσπαθεί να με βγάλει πόρνη που δε θα το καταφέρει ποτέ έπρεπε να σταματήσει πια να το σκέφτεται στην ηλικία που βρίσκεται συφορά κι όχι ευχαρίστηση για τη γυναίκα υποκρινόμενη ότι μου αρέσει μέχρι που αυτός ικανοποιείται και τότε εγώ το τελειώνω μοναχή μου όπως-όπως κι αυτό κάνει τα χείλη μου ωχρά […] γιατί να μην μπορείς να φιλήσεις έναν άντρα χωρίς να πας πρώτα να τον παντρευτείς κάποτε το ζητάς τόσο άγρια όταν νιώθεις έτσι τόσο όμορφα σ' όλο το κορμί σου δεν μπορείς να το αποφύγεις λαχταράω αυτόν ή κάποιον άλλο άντρα να μ' έπαιρνε κάποτε εκεί που βρίσκουμαι και να με φιλούσε μέσα στην αγκαλιά του δεν υπάρχει τίποτα όπως ένα ζεστό και μακρύ φιλί που κυλάει βαθειά μέσα στην ψυχή σου

[196] Voyiatzaki 2002: 137
[197] Voyiatzaki 2002: 152
[198] Πεντζίκης 1992: 42

σχεδόν σε παραλύει ύστερα σιχαίνομαι την εξομολόγηση τότε που πήγαινα στον πατέρα Κόρριγκαν με άγγιξε πάτερ μου και τι πείραζε που με άγγιξε κι αυτός με ρώτησε πού κι εγώ είπα στις όχθες του καναλιού σαν ηλίθια όμως πού στο πρόσωπο σου τέκνον μου στο πόδι πίσω ψηλά ήταν εκεί που καθόμαστε ναι [199]»

Ένα άλλο εργαλείο που χρησιμοποιεί ο Ν.Γ.Πεντζίκης για τη μελέτη της ενσώματης συνείδησης είναι αυτό της μεταμόρφωσης. Στο μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης μέσα από τις πρωτεϊκές μεταμορφώσεις του Ρουίτ Χόρα, του κύριου Χρόνου, θέλει να καταδείξει τους μετασχηματισμούς του σώματος μέσα στο χρόνο[200].

Η ενσώματη συνείδηση στον Πεντζίκη δίδεται συχνά με τρόπο αισθησιακό όταν ο Πεντζίκης παρομοιάζει το λόφο με «βυζί στητό[201]» ή όταν με κλεφτές ματιές παίρνει τη γύμνια της Κυρίας Έρσης. Η προσέγγιση αυτή παραπέμπει στη φαινομενολογική ματιά του Merleau – Ponty που θεωρεί ότι το υποκείμενο και το αντικείμενο δεν διακρίνονται πια αφού το κείμενο λαμβάνεται ως εμπειρία, πρωταρχικά από το σώμα και δίνει σημασία τόσο στο φυσικό αντικείμενο όσο και στις λέξεις[202].

«Ένιωσα ένα ξάφνιασμα που με πάγωσε, καθώς διέκρινα την αντίθεση της μαρμαρένιας λευκότητος του δέρματος εν σχέσει με τη σκούρα αφροδίσια βλάστηση. Μια απορία γεννήθηκε μέσα μου, πώς αυτά τα δυο χωριστά κομμάτια ζωής συνδεότανε σε ένα σώμα».[203]

Ο Πεντζίκης στην προσπάθειά του αυτή δεν είναι τόσο προκλητικός όσο ο Joyce, παρόλο που στους συμβολισμούς του είναι φανερές οι νύξεις σε σχέση με τη σεξουαλικότητα και σ' αυτό μπορεί να συγκριθεί με τον Joyce[204]. Γεγονός παραμένει πως η συνείδηση των ηρώων προσεγγίζεται μέσα από ακολουθίες σκέψεων, ονείρων και φαντασιακών καταστάσεων που επιτίθενται στο κληροδότημα του ρεαλισμού[205].

---

[199] Joyce 1990: 770
[200] Voyiatzaki 2002: 127
[201] Πεντζίκης 1992: 90
[202] Bourne-Taylor, Mildenberg 2010: 13
[203] Πεντζίκης 1992: 98
[204] Voyiatzaki 2002: 152
[205] Voyiatzaki 2002: 139

Με *τον πεθαμένο και την Ανάσταση,* ο Πεντζίκης επιχειρεί τη συνένωση της ορθόδοξης χριστιανικής παράδοσης με τα μοντερνιστικά και πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής του, προσπάθεια που θα οδηγήσει σε περίεργα παντρέματα[206]. Το σχολιάζω εδώ ως μια ιδιαίτερη και εξαιρετικά ενδιαφέρουσα διάσταση, που διαφοροποιεί το έργο του Έλληνα Πεντζίκη από τον δυτικό ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Ο συγγραφέας με ευφάνταστο τρόπο συνδυάζει ξένες επιδράσεις με τη δική του παράδοση. Διαπιστώνουμε πως όλη η προσπάθεια του να «δει», είναι μια προσπάθεια στροφής προς τα έσω, μια προσπάθεια να προσεγγίσει το Θεό, μέσα από το κυρίαρχο τρίπτυχο που αφορά στη ζωή, το θάνατο και την ανάσταση του Χριστού[207]. Στο τέρμα της ενδοσκόπησης του βρίσκεται ο Θεός. Το χαρακτηριστικό αυτό ειδοποιό της ποιητικής του εγκαθιστά σημαίνουσα διάσταση από την ποιητική του Joyce.

Ο ίδιος ο Πεντζίκης με αφοπλιστική ειλικρίνεια γράφει στα *Ομιλήματά* του.

«Ο καθένας μπορεί να καταλάβει ότι εγκατέλειψα το αρχικό μου σχέδιο, να περιγράψω αυτό που ήθελα, γιατί αντιλήφθηκα ότι δε θα 'βγαινα πέρα. Δε μπορεί να με βοηθήσει ο παληός τρόπος του μυθιστορήματος, αλλά ούτε και ο καινούργιος του Τζόυς. Ίσως επειδή δεν τους ξέρω τόσο καλά και δεν είμαι πλήρως κατατοπισμένος πάνω στην ύλη τους. Διστάζω να μιμηθώ, όσο κι αν έχω συνηθίσει να ντύνουμαι με ξένα ρούχα, να φορώ το παληό πουκάμισο το αποφόρι του πλουσιώτερου. […] Δε διστάζω λοιπόν τώρα πουμαι μονάχος, ν' απογυμνωθώ κάθε τι ξένο».[208]

Ο Πεντζίκης «δεν ξεκινά από δεδομένους κανόνες για να γράψει, αλλά […] αρχίζει να γράφει αναζητώντας τους κανόνες που θα καταστήσουν τη γραφή του δυνατή[209]». Έτσι την ίδια στιγμή που έρχεται σε επαφή με τη δυτικοευρωπαϊκή σκέψη διερευνώντας το εσώτερο εγώ, οι επισκέψεις στο Άγιον Όρος και οι καταβολές του, τον σπρώχνουν προς τον πατερικό κόσμο του Βυζαντίου και ενδυναμώνουν τη θρησκευτική και βυζαντινή τάση στο έργο του.[210] Η ροπή προς την Ορθοδοξία δεν είναι ένα απλό ιδεολόγημα για το συγγραφέα αλλά το χαρακτηριστικό εκείνο που δίνει προσωπική τροπή στις ξένες επιδράσεις.

---

[206] Βογιατζάκη 2004: 54
[207] Βογιατζάκη 2004: 43
[208] Πεντζίκης 1992: 18,19
[209] Γιούρης 2000: 159
[210] Βογιατζάκη 2004: 63

Έτσι ενώ ο μονόλογός του μοιάζει με ιερό παραλήρημα με νοερή προσευχή που ανακλά τη διδασκαλία των Πατέρων της Ανατολής την ίδια στιγμή διαφαίνεται ο ερωτισμός της σχέσης του με τα κτιστά[211].

«Ψαύοντας λοιπόν το ανάγλυφο χαίρουμαι τον άνθρωπο. Αλήθεια αδιαμφισβήτητη το σώμα του. Σε όποια ενδεχομένως παρεξήγηση και πλάνη αν περιπίπτω, αντιλαμβάνουμαι ότι μόνο διά του σώματος μπορώ να δοξάσω πλήρως τον Κύριο. Το καλό ανθρώπινο σώμα. Αν δεν το διακρίνω απολύτως καθαρά, συγχώρεσε Θεέ μου τις αμαρτωλές μου αισθήσεις».[212]

Στο σημείο αυτό φαινομενικά υπάρχει μια αντίφαση με τις κοινές παραδοχές για το Χριστιανισμό. Ο Πεντζίκης μιλά για το καλό ανθρώπινο σώμα. Αυτό μας θυμίζει με τον ίδιο ακριβώς χαρακτηρισμό το σώμα ως «καλόν λίαν[213]» της Γενέσεως. Αργότερα, ο Άγιος Μάξιμος αποσυνδέει το σώμα από όποιαδήποτε πτώση αλλά και από οποιοδήποτε πάθος αφού το πάθος οφείλεται σε παρά φύση κίνηση του νου, και όχι στην ύπαρξη του σώματος.[214] Επομένως, η πλάνη στην οποία ενδεχομένως να περιπέσει ο συγγραφέας δεν έχει να κάνει με το σώμα αλλά με το νου. Επιπλέον, η γνώση του συγγραφέα ότι μόνο με το σώμα μπορεί να δοξάσει τον Κύριο θυμίζει τη διδαχή του Απόστολου Παύλου πως το σώμα στη σωματοψυχική του υλικότητα, είναι ο τόπος φανέρωσης του μυστηρίου του τρόπου δηλαδή της ύπαρξης του Θεού. Το σώμα αγαπητικά ανοικτό στην κτίση και στον Θεό ελευθερώνεται από τη φθορά του ατομισμού.[215] Βέβαια, στο Χριστιανισμό γενικότερα, το σώμα είναι πλέον αντικείμενο ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος.[216] Μια επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας μας πείθει ότι τελικά στο Χριστιανισμό δεν έχουμε απόρριψη του σώματος αφού όντως δεν έχουμε δυισμό σώματος και ψυχής, απορρίπτεται ωστόσο, η σάρκα που θεωρείται η σκοτεινή όψη του σώματος, ο τόπος της αμαρτίας και του θανάτου.[217] Στην περίπτωση του Πεντζίκη, η θρησκεία λειτουργεί σαν φίλτρο στην απεικόνιση της συνείδησης. Στο μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης γράφει πως:

---

[211] Παπαχριστόπουλος 2010: 135,136
[212] Πεντζίκης 1992: 217
[213] Λουδοβίκος 2006: 165
[214] Λουδοβίκος 2006: 168
[215] Λουδοβίκος 2006: 181
[216] Βλ. Brown, P. 1988. *The Body and Society* (New York)
[217] Βλ. Shaw, T.1998. The Burden of the Flesh: Fasting and Sexuality in Early Christianity (Minneapolis)

«Είναι αδύνατο να μπούμε βαθιά στο νόημα της κλασικής ομορφιάς, παρά διαμέσου του Βυζαντίου που, χάρις εις την Εκκλησία μας, εξακολουθεί ακόμα να 'ναι ζώσα παράδοση φιλοσοφίας και αντιλήψεως του αιώνιου κάλλους».[218]

Όσο για τον προσανατολισμό της πορείας ο συγγραφέας επιλέγει συνειδητά να καταλήξει στις ρίζες και τον τόπο καταγωγής του. Η ελπίδα διάσωσης, ατομικής και γλωσσικής, εναποτίθεται στην επιστροφή στον τόπο καταγωγής .

« Συμπληρώνοντας τώρα το σχήμα που ζητώντας μου δόθηκε να φορέσω, επιστρέφω κι εγώ στη Θεσσαλονίκη απ' όπου κατάγομαι και γεννήθηκα. Έρχομαι να τερματίσω στον τόπο της αφετηρίας μου».[219]

Αρχαιοελληνική παράδοση, σωματικότητα, αισθησιασμός και Χριστιανισμός. Εύστοχα ο ποιητής Σεφέρης μιλά για την «ευρυχωρία» του Πεντζίκη και παρατηρεί ότι η γραφή του απαρτίζεται τόσο από τους Πατέρες όσο και από τη σύγχρονη και την παλιά λογοτεχνία ολόκληρη.[220]

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της συνύπαρξης ετερόκλητων επιδράσεων έχουμε στο δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος της κυρίας Έρσης όταν ο συγγραφέας περιγράφει τις προσπάθειες του αφηγητή να ξαναγράψει το αφήγημα.[221] Η ανδρόγυνη γραφή συνάδει προς τις φροϋδικές καταβολές του συγγραφέα και πραγματώνεται στην Κυρία Έρση με τον σφετερισμό του αίματος της από τον αφηγητή, προκειμένου να ξαναγράψει νέο κείμενο.[222] Το νέο κείμενο θα γραφεί με το αίμα της Έρσης, έτσι ώστε αυτή η μετάλλαξη να πραγματοποιηθεί σωματικά μεν, αλλά με όρους χριστιανικής μετουσίωσης.[223] Η μετουσίωση αυτή μας θυμίζει την έννοια της μετενσάρκωσης για την οποία γίνεται λόγος στον *Οδυσσέα* του Joyce. Οι θεματικές ακολουθίες και μεταφορές μας οδηγούν σε μια συγχώνευση του αρχαίου μύθου της Αριάδνης με το παραμύθι του Σακοράφου όπου ο αφηγητής ονειρεύτηκε ότι τραβούσε τη μύτη της κυρίας Έρσης. Στο όνειρο, το επεισόδιο εκτυλίσσεται στο Νοσοκομείο του Ευαγγελισμού, γεγονός που

[218] Σεφέρης 2002: 210
[219] Πεντζίκης 1987: 152
[220] Σεφέρης 2002: 225
[221] Voyiatzaki 2002: 128.
[222] Βογιατζάκη 2004: 125
[223] Βογιατζάκη 2004: 138

αποτελεί νύξη στην Παρθένο Μαρία και τη λατρεία της.[224] Το πιάσιμο-τράβηγμα της μύτης-μίτου μεταλλάσσει το παραμύθι του Σακοράφου σε βυζαντινή χρονογραφία του Ψελλού για τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο Μονομάχο και τον παρακοιμώμενο του Βοϊλά.[225] Εδώ ο Πεντζίκης θέλει ν' αποκαλύψει τη «σκοτεινή» όψη της θρησκείας στο Βυζάντιο.[226] Ο αφηγητής εστιάζει σε δύο όψεις της ζωής του αυτοκράτορα. Την πατρότητα και τη σεξουαλικότητα. Ο αφηγητής παίρνει το ρόλο του γιου του αυτοκράτορα και αναμειγνύεται στα ερωτικά παιγνίδια του πατέρα.[227] Επομένως, ο χριστιανισμός συχνά γίνεται ένα όχημα για την έκφραση σεξουαλικότητας ή παρέχει μεταφορές για την έκφραση της συνείδησης.

Ο πρωτότυπος τρόπος απεικόνισης της συνείδησης συνεχίζεται στο τρίτο μέρος του βιβλίου, με τίτλο «Αναπαράσταση» όταν «η πράξη της γραφής παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα ένωσης ενός μυθιστορηματικού χαρακτήρα με έναν πραγματικό, της Έρσης και του αφηγητή. Η μεταφορά του Πεντζίκη για την τέχνη ως «παιδίον νέον και προ αιώνων Θεόν», δηλαδή λόγο, βασίζεται στο σαρκικό χαρακτήρα αυτής της ένωσης. Ο αφηγητής ονειρεύεται ότι πέθανε και μεταμορφώθηκε σε βελόνα και κλωστή που κρατά στο χέρι της η κυρία Έρση, η οποία τώρα γίνεται μια μοντέρνα Πηνελόπη, η συγγραφέας υφάντρα του νέου κειμένου».[228] Είναι σημαντικό εδώ ν' αναφερθεί ότι η μεταμόρφωση του αφηγητή σε βελόνι έγινε αφού πέρασε προηγουμένως ένας ήχος – πληγή από το τύμπανο της Έρσης και αυτό για να καταδείξει τη σημασία του αυτιού και της αίσθησης της ακοής στη γέννηση του έργου τέχνης.[229] Θυμόμαστε εδώ την κεντρικότητα των αισθήσεων του Proust αλλά και τη θεωρία του Merleau Ponty για το σώμα ως φορέα πρόσληψης του κόσμου. Μέσα από μια σειρά μεταμορφώσεων σ' ολόκληρο το μυθιστόρημα, η συνείδηση απεικονίζεται μ' έναν πολύ πρωτότυπο τρόπο. Επομένως, πειραματισμοί του Πεντζίκη με δάνεια συνείδηση, δείχνουν το ενδιαφέρον του συγγραφέα για την έννοια και κυρίως, για μια εκδοχή της συνείδησης που αποκεντρώνεται από το υποκείμενο. Συγκεκριμένα, η Έρση και ο Παύλος λαμβάνουν όλους τους πιθανούς ρόλους πατρικών και μητρικών αρχετύπων.[230] Η Έρση μετουσιώνεται σε όλους τους θηλυκούς μυθιστορηματικούς χαρακτήρες από την

[224] Βογιατζάκη 2004: 160
[225] Βογιατζάκη 2004: 139,140
[226] Voyiatzaki 2002: 167.
[227] Vogiatzaki 2002: 167
[228] Βογιατζάκη 2004: 143
[229] Voyiatzaki 2002: 132
[230] Voyiatzaki 2002: 146

Αρετούσα του Β. Κορνάρου μέχρι τη Madame Bovary και σε άλλα σημεία ταυτίζεται με τη γυναίκα του αυτοκράτορα Ζωή, την ερωμένη του Αλανή και την αιώνια μητέρα Παρθένο Μαρία. Η Έρση συμπεριφέρεται σαν παρθένα μόνο στο μισό βιβλίο όπου αναζητεί τη χαμένη της ευτυχία.[231] Στη συνέχεια και μετά από μια σύγχυση των κειμένων του Ομήρου και του Joyce, η Έρση συναντάται με τον αφηγητή μέσα από μια συμβολική σύνθεση που υπαινίσσεται τα σωματικά χαρακτηριστικά της Παρθένου Μαρίας.[232] Ο Παύλος με τη σειρά του ταυτίζεται με το Δροσίνη, τον Ρίλκε, τον Κωνσταντίνο Μονομάχο και τελικά με τον αφηγητή και τον ίδιο τον καλλιτέχνη υιό.[233]

«Θα σας εξιστορήσω για την κάθε κλωστή πώς διασταυρώθηκε, πλέχτηκε, έδεσε με τις άλλες κλωστές στην όλη αναπαράσταση, μια κι ήμουν εγώ το βελόνι όπως και το νήμα. Αν τώρα το νήμα κόπηκε στο τέλος και το βελόνι χάθηκε, δεν μπορώ να αμφιβάλλω με την θνητή υπόσταση που διατηρώ για ό,τι έγινε. Κάποια στιγμή η αιχμή του στιλπνού σκληρού μετάλλου εισεχώρησε στο τρυφερό δάχτυλο που έσπρωχνε το βελόνι κι έτρεξε αίμα. Οι σταλαγματιές το αίμα είναι η πίστη μου. Θυμάστε τι λέει το δημοτικό τραγούδι ότι συνέβηκε στον ερωτευμένο, όταν μια μέρα φίλησε τα πολυπόθητα χείλη της αγαπημένης; Έβαψαν και τα δικά του χείλη».[234]

Είναι σημαντικό να θυμηθούμε εδώ ότι η συνείδηση ως έννοια που είναι πολύ δύσκολο να οριστεί παρά τα παράλληλα με τη φιλοσοφία και την ψυχανάλυση οδηγεί τους μοντερνιστές να την επινοήσουν ο καθένας χωριστά στο έργο του. Έτσι ο Πεντζίκης στο σημείο αυτό παραπέμπει στον «ιστό της Πηνελόπης και ακριβέστερα στον ιστό του Joyce, όπως υφαίνεται και ξηλώνεται στη χαοτική γλώσσα της μοντέρνας Πηνελόπης, Μόλλυ».[235] Η ροή του κειμένου σαν ποταμού παραπέμπει και στη ροή συνείδησης. Η αιμορραγία παραπέμπει στην έμμηνο ρύση, συνδέει το κείμενο με τα δημοτικά τραγούδια και με τη ροή του κειμένου σαν ποταμού. Το επίθετο Ροδανού της κ. Έρσης παραπέμπει στον ποταμό Ροδανό της Γαλλίας και συνδέει την ηρωίδα (Έρση) «με μιαν άλλη ηρωίδα -ποταμό, την Άννα-Λίβια –Πλουραμπέλ του βιβλίου των ονείρων και των παραισθήσεων του Φίννεγκανς του Joyce. Ο υδάτινος και ρευστός χαρακτήρας της

[231] Voyiatzaki 2002: 159
[232] Voyiatzaki 2002: 159
[233] Voyiatzaki 2002: 146
[234] Πεντζίκης 1992: 282
[235] Βογιατζάκη 2004: 144

Έρσης υποδηλώνεται και από το βαφτιστικό της όνομα, που σημαίνει δροσιά στα ομηρικά κείμενα της Ιλιάδας και της Οδύσσειας».[236]

Τα παιγνίδια με τη συνείδηση συνεχίζονται, όταν το μυθιστόρημα του Πεντζίκη κλείνει με μια «χιουμοριστική απόδοση της ιδέας του καλλιτέχνη που γεννά το έργο του».[237] «Ο αφηγητής, δίπλα στη γυναίκα του στο κρεβάτι, ανακεφαλαιώνει σαν άλλη Μόλλυ Μπλουμ τα γεγονότα του βιβλίου διά μέσου ενός εκτενούς εσωτερικού μονολόγου όπου εκθειάζεται ο συζυγικός θάλαμος, εμπνευσμένος από το νυκτερινό μονόλογο της Μόλλυ στον Joyce, όπως άλλωστε υποδηλώνει και ο τίτλος του «Όταν το Φεγγάρι κοιμήθηκε[238]». «Ο αφηγητής είναι τώρα παντρεμένος και η γυναίκα του έχει πάρει τη θέση της Έρσης. Έχουν τέσσερα παιδιά. Η ένωση αυτή είναι συμβολική καθώς μέσα στο παιδικό καροτσάκι βρίσκονται ο Παύλος Ροδανός, ο Ανδρέας Δημακούδης, ο συγγραφέας Σταυράκιος Κοσμάς, το πρώιμο ψευδώνυμο του Πεντζίκη, και ως βρέφος το βελόνι με την κλωστή».[239]

[236] Βογιατζάκη 2004: 144
[237] Βογιατζάκη 2004: 146
[238] Βογιατζάκη 2004: 146
[239] Βογιατζάκη 2004: 147

Επίλογος

Φτάνοντας στο τέλος της συζήτησης προκύπτουν κάποια συμπεράσματα. Ο μοντερνισμός δείχνει μια πρωτόγνωρη ενασχόληση με την έννοια της συνείδησης ανεξαρτήτως ορισμού επιστημονικού και φιλοσοφικού της έννοιας. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος επηρέασε καθοριστικά την πραγματικότητα και την πρόσληψή της. Οι καταστροφικές για την ανθρωπότητά συνέπειές του, οδήγησαν την ευρωπαϊκή λογοτεχνία ν' απορρίψει το ρεαλιστικό μυθιστόρημα μαζί με τις βεβαιότητες του κόσμου που συνυφαίνονται με τη ρεαλιστική γραφή. Η λογοτεχνία μέσω του μοντερνισμού προσπάθησε να επαναπροσδιορίσει την πραγματικότητα και την ασάφεια της εποχής και στράφηκε προς την εσωτερικότητα και τη συνείδηση, σε μια προσπάθεια να αποδώσει στο άτομο την ταυτότητά του. Την υποκειμενική «ροπή» της λογοτεχνίας ήρθε να συμπληρώσει η φαινομενολογία, κλάδος της φιλοσοφίας με σαφείς αξιώσεις επιστημονικής αλήθειας. Ο πατέρας της φαινομενολογίας Edmund Husserl πιστεύει ότι η αντίληψη περνά μέσα από τη γειτονική της συνείδηση. Μέσα από την έννοια της αναγωγής, η φαινομενολογία επιδιώκει να φτάσει στην ουσία των πραγμάτων και ν' αντικειμενικοποιήσει την έννοια της συνείδησης.

Η λογοτεχνία επινοεί την τεχνική του εσωτερικού μονόλογου ώστε να μπορέσει να φτάσει μέχρι τα άδυτα του υποσυνείδητου. Η συνεξέταση της έννοιας της συνείδησης από τη φαινομενολογία και τη λογοτεχνία αποδεικνύεται εξαιρετικά εποικοδομητική. Οι φαινομενολογικές έννοιες της αναγωγής, της προθετικότητας, του ορίζοντα καθώς και οι προθεσιακές πράξεις του Husserl μάς επιτρέπουν να σκεφτούμε και τη λογοτεχνία εν μέρει, μέσω αυτών των εννοιών. Η θεωρία του Merleau Ponty ιδιαίτερα, παρέχει κοινό έδαφος μελέτης. Η φαινομενολογία συναντά το μοντερνισμό αφού ο μοντερνιστής καλλιτέχνης εμπλέκεται ενεργά στον κόσμο με τις αισθήσεις του και μέσω των λέξεων λειτουργεί ως φορέας αντίληψης του κόσμου.

Ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός δεν κατάφερε μόνο ν' αποτυπώσει νέες μορφές συνείδησης αλλά και να δημιουργήσει αριστουργήματα. Ο Thomas Mann τοποθέτησε το ανθρώπινο σώμα στο επίκεντρο και πρόβαλε τη θέαση του μέσα σώματος, κυρίως μέσα από τις ακτίνες Χ. Η εσωτερικότητα του σώματος αποκαλύπτει τη νέα εξερεύνηση της σχέσης της συνείδησης με τη φυσιολογία. Ο Marcel Proust εξερευνά τη συνείδηση έχοντας ως αφετηρία τη μνήμη, το σώμα και τις αισθήσεις. Ακόμη και οι γνωσιακές λειτουργίες επαναπροσδιορίζονται με άξονα τις αισθήσεις. Η συνείδηση αποτυπώνεται στο έργο του μέσα από μια διαρκή αισθητηριακότητα. Εναπόκειται στις αισθήσεις και μόνο σ' αυτές να εξασφαλίσουν τη γνήσια εμπειρία. Στο έργο του, η συνείδηση εμπλέκεται αξεδιάλυτα στη σωματικότητα. Στη συνέχεια, ο James Joyce συμπεριλαμβάνει στο σώμα και το μυαλό και μέσα από τη νευρολογία προσπαθεί να πετύχει την αμεσότητα της εμπειρίας. Στα γλωσσικά του πειράματα σπάει τη συνοχή ανάμεσα στα συστατικά της γλώσσας και περιγράφει τη συνείδηση στην πιο αδιαμεσολάβητη μορφή της. Συχνά προκρίνει την υλικότητα των συστατικών της γλώσσας σε σχέση με τη σημασιακή της διάσταση. Επιδιώκει επίσης, την αποκέντρωση της ανθρώπινης συνείδησης από το λογοκεντρισμό, αυτονομεί τα μέρη του σώματος και μετατρέπει τα οπτικά και τα ακουστικά ερεθίσματα σε πνευματικά χωρίς όμως να εξισώνει τη συνείδηση με την αισθητηριακή αντίληψη. Με τα γλωσσικά πειράματα του Joyce, η λογοτεχνία αναπτύσσει μια σημαντική διαλεκτική με τις νευροεπιστήμες.

Όπως προέκυψε από την παραπάνω ανάλυση στην Ελλάδα ο μοντερνισμός γνώρισε τη δική του εκδοχή μέσα από το έργο του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη που αν και επηρεάστηκε από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό κατάφερε να συνδυάσει τις ξένες επιδράσεις με τη δική του παράδοση και να διαφοροποιηθεί. Για τον Ν. Γ. Πεντζίκη η θρησκεία δεν είναι απλά ένα ιδεολόγημα αλλά το χαρακτηριστικό εκείνο που δίνει προσωπική τροπή στις ξένες επιδράσεις. Η προσπάθειά του να «δει», είναι μια προσπάθεια στροφής προς τα έσω, μια προσπάθεια να προσεγγίσει το Θεό. Ο συγγραφέας κάνει ένα άλμα και δημιουργεί μια γέφυρα ανάμεσα στη θρησκεία και την εσωτερικότητα της συνείδησης. Στο έργο του, η θρησκεία λειτουργεί σαν φίλτρο στην απεικόνιση της συνείδησης.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

1) Αλεξανδράκη, Β. (2000) «Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης». *Περιοδικό Διαβάζω* 407, 82

2) Αράγης, Γ. (1993) *Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία. Από τον Πρώτο ως τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1934) Ζ.* Αθήνα: Σοκόλης

3) Βογιατζάκη, Ε. (2004) *Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, Ο άνθρωπος και τα σύμβολα.* Αθήνα: Σαββάλας

4) Γιαννουλόπουλος, Γ. (2011) *Ο μοντερνισμός και οι δοκιμές του Σεφέρη.* Αθήνα: Πόλις.

5) Γιούρης, Ηλ. (2000) *Η ποιητική του Ν.Γ. Πεντζίκη.* Αθήνα: Νεφέλη.

6) Λουδοβίκος, Νικόλαος (2006) *Ορθοδοξία και εκσυγχρονισμός, Βυζαντινή Εξατομίκευση, Κράτος και Ιστορία, στην προοπτική του ευρωπαϊκού μέλλοντος.* Θεσσαλονίκη: Αρμός

7) Μεντζέλος, Δ. (1933) «Ο Εσωτερικός Μονόλογος». *Ο Κύκλος* 4, 163-168

8) Μικέ, Μ., Γκανά, Λ. (1987) «Εσωτερικός Μονόλογος (Αναδρομική Περιδιάβαση και Σύγχρονη Προβληματική μιας Αφηγηματικής Τεχνικής)», *Φιλόλογος* 48, 136-160

9)Νικολαρεϊζης, Δ.(1983) *Το μυθιστόρημα των Νέων και η παράδοση του εσωτερισμού, Δοκίμια κριτικής.* Αθήνα: Πλέθρον.

10) Παπαχριστόπουλος, Ν. (2010) *Το ψυχαναλυτικό Ίχνος.* Πάτρα: Opportuna

11) Πεντζίκης, Ν. (1992) *Ομιλήματα.* Θεσσαλονίκη: Ακρίτας.

12) Πεντζίκης, Ν. (1987) *Ο πεθαμένος και η Ανάσταση*. Αθήνα:΄Αγρα

13) Πεντζίκης, Ν. (1992) *Το μυθιστόρημα της κυρίας ΄Ερσης,* Αθήνα: ΄Αγρα

14) Πλατανίτης, Δ. (1997) *Το μοντέρνο μυθιστόρημα.* Αθήνα: Καστανιώτης.

15) Σεφέρης, Γ. (2002) *Δοκιμές,* τ. ΙΙΙ. Αθήνα: ΄Ικαρος

16) Στυλιανός, Αρχιεπίσκοπος. (1994) *Ο Πεντζίκης του Επέκεινα και του Ενθάδε.* Αθήνα: Δόμος

17) Τζιόβας, Δ. (2014) *Κουλτούρα και λογοτεχνία Πολιτισμικές διαθλάσεις και χρονότοποι ιδεών*. Αθήνα: Πόλις.

18) Τομασίδης, Χρ. (1982) *Εισαγωγή στην Ψυχολογία.* Αθήνα: Δίπτυχο, Σειρά Σύγχρονη Ψυχολογία

19) Τσίζεκ, Κ. (2000) «Δασκάλου μνήμη». *Περιοδικό Διαβάζω,* τ. 40, 97-101

20) Τσίζεκ, Κ. (1997) «Ιδιόρρυθμος μποέμ». *Καθημερινή*, 2/3/1997

21) Χριστιανόπουλος, Ντ. (2000) «Το πεζογραφικό έργο του Ν.Γ.Πεντζίκη». *Περιοδικό Διαβάζω* 407, 89-92

22) www.critique.gr/index.php?&page=article&id=html594

23) http://www.museduc.gr/docs/istoria/c/LAI_K01_K02 [Πρόσβαση:17.10.15]

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

1) Barthes, R. (2000) *Camera Lucida.* London: Vintage

2) Beaton, R. (1996) *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία, Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992.* Αθήνα: Νεφέλη

3)Bourne-Taylor, Carole., Mildenberg, Ariane. (2010) *Phenomenology, Modernism and beyond* Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers

4)Bradbury, M., McFarlane, J. (1991) *Modernism a guide to european literature 1890-1930.* London: Penguin Books

5) Brown, P. (1988) *The Body and Society* (New York)

6) Cohn D. (2001) *Διαφανή Πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία.* Μετάφραση Δ. Γ. Μπεχλικούδη. Αθήνα: Παπαζήσης

7) Danius, S. (2002) *The Senses of Modernism*. Ithaca-London: Cornell University Press

8) Encyclopaedia Brittanica, www.britannica.com Πρόσβαση: 20.9.2014

9)Gerald, Ed. (2000) *Συνείδηση: Φιλοσοφικό Παράδοξο ή Αντικείμενο Επιστημονικής Έρευνας;* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

10) Husserl, Ed. (1931) *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology,* trans. R.Boyce Gibson. London: George Allen & Unwin

11) Husserl, Ed. (1965) *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*. New York, Harper and Row.

12) Joyce, J. (1990) *Οδυσσέας.* Μετάφραση Σ. Καψάσκης. Αθήνα: Κέδρος

13) Κούντερα, Μ. (2008) *Η τέχνη του μυθιστορήματος.* Αθήνα: Εστία

14) Lyotard, J. (1985) *Φαινομενολογία.* Μετάφραση Ιουλ. Ράλλη, Κ. Χατζηδήμου. Αθήνα: Χατζηνικολή

15) Mann, Th. (1995) *Το μαγικό βουνό τ. α*. Μετάφραση Θ. Παρασκευόπουλος. Αθήνα: Εξάντας

16) Merleau – Ponty, M. (2002) *Phenomenology of Perception,* trans. Colin Smith. London: Routledge

17) Μπυτόρ, Μ. (1984) *Το μυθιστόρημα ως έρευνα* . Αθήνα: Καστανιώτης.

18) Proust M. (2001) *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο τ.IV.* Αθήνα: Εστία

19) Sawday, J. (1995) *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture* New York: Routledge

20) Shaw, T. (1998) *The Burden of the Flesh: Fasting and Sexuality in Early Christianity* (Minneapolis)

21) Simone, T. (2013) "Met him pike hoses:" Ulysses and the Neurology of Reading". *Joyce Studies* Annual, 2013, 207-237

22) Sugg, R. 2007. *Murder after Death: Literature and Anatomy in Early Modern England* (Ithaca)

23) Vitti, M. (1995) *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή.* Αθήνα: Ερμής

24) Vitti, M. (1992) *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Μετάφραση: Μυρσίνη Ζορμπά, Αθήνα: Οδυσσέας

25) Voyiatzaki, E. (2002) *The body in the text: James Joyce's Ulysses and the Modern Greek Novel.* Lanham, Maryland: Lexington

26) Woolf, V. (1950) *The Captain's Death Bed and Other Essays.* Νέα Υόρκη: Harcourt, Brace &Co.

27) http://plato.stanford.edu/entries/phenomenology.