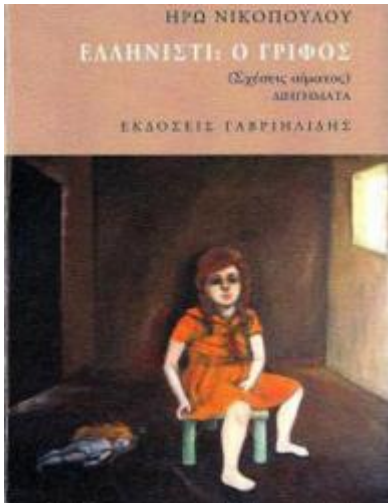


Σταυρούλα Τσούπρου για τη συλλογή διηγημάτων "Ελληνιστί ο Γρίφος", (δικτυακό περ. Diastixo. gr, 2014),



ΗΡΩ ΝΙΚΟΠΟΥΛΟΥ: ΕΛΛΗΝΙΣΤΙ: Ο ΓΡΙΦΟΣ κριτική της Σταυρούλας Γ. Τσούπρου

Κατηγορία: ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Δημοσιεύτηκε Δευτέρα, 28 Ιουλίου 2014 17:13

κείμενο: Σταυρούλα Γ. Τσούπρου

Ο τίτλος της συλλογής διηγημάτων της ζωγράφου, συγγραφέως και εκπαιδευτικού Ηρώς Νικοπούλου *Ελληνιστί: Ο Γρίφος*, δανεισμένος από το πρώτο διήγημα και επιλεγμένος, ίσως και ασυνείδητα, και λόγω των εικαστικών υποδηλώσεών του, αν και κρυπτικός ως τίτλος συλλογής, μετά την ανασηματοδότησή του μέσω της ανάγνωσης του φερώνυμου διηγήματος γίνεται διαυγής: πρόκειται για το παζλ/γρίφο του απόντος ήρωα της συγκεκριμένης αφήγησης. Επιπλέον, ωστόσο, ανεξαρτήτως του μεμονωμένου κειμένου του οποίου έχει τεθεί επικεφαλής, οι υπαρξιακές συνδηλώσεις του εν λόγω τίτλου είναι δυνατόν να αποβούν έως ανεκτίμητες. Ο γρίφος μπορεί να αναφέρεται στο νόημα της ύπαρξης και σε όλα τα εξ αυτού προερχόμενα συναφή ερωτήματα, τα οποία και ταλανίζουν την καθημερινότητα των (σκεπτόμενων) ανθρώπων. Από την άλλη, ο ίδιος τίτλος, συνδυαζόμενος με τον παρενθετικό υπότιτλο της συλλογής, «Σχέσεις αίματος», δύναται να εξειδικεύσει το ερώτημά του εστιάζοντας στο οικογενειακό πλέγμα και στις αδιέξοδες, γριφώδεις συναισθηματικές καταστάσεις τις οποίες αυτό το πλέγμα -πανάρχαιο, βεβαίως, θέμα των παντός είδους εξιστορήσεων- προκαλεί. Αν προσεγγίσουμε, δε, την εικαστική ερμηνευτική εκδοχή του τίτλου, αυτή η τελευταία παρουσιάζεται ως διττή. Κατά πρώτο λόγο, το ίδιο το παζλ, κάθε παζλ, ως κατασκευή είναι (και) μία εικαστική δημιουργία. Κατά δεύτερο λόγο, ο γρίφος, αγγλιστί puzzle, ως λέξη του τίτλου γραμμένη στο εξώφυλλο, συναναγιγνώσκεται με τον πίνακα που το κοσμεί, ο οποίος, εξίσου γριφωδώς, έχει τιτλοφορηθεί από τη συγγραφέα-ζωγράφο που τον φιλοτέχνησε: «Κορίτσι που το θυμάται». Το «κορίτσι» του πίνακα, από την τελευταία έκθεση της συγγραφέως (αίθουσα ΠΕΡΙΤΕΧΝΩΝ, 13/3-5/4/2014), δεν είναι νέο στην ηλικία· φαίνεται, μάλλον, ώριμο. Όσο για το αντικείμενο της ανάμνησης, ίσως να είναι το παρελθόν γενικώς, ίσως να είναι και ένα συγκεκριμένο συμβάν της παιδικής ηλικίας, όπως πιθανόν να υπαινίσσεται η πεσμένη στο πάτωμα, σπασμένη και ξεγυμνωμένη από τα ρούχα της (και άρα από κάθε είδους αυταπάτες, να υποθέσουμε;)

κούκλα[1]. Το αντικείμενο/θέμα του παζλ του διηγήματος, τώρα, από την πλευρά του, δευτερώνει (αν όχι πολλαπλασιάζει) το ερωτηματικό, τόσο στην ματιά του κοριτσιού όσο και στον νου του αναγνώστη, καθώς δεν μαθαίνουμε ποτέ τι εικόνιζε το ημιτελές παζλ του Παύλου.

Θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια μία περιήγηση στα διηγήματα της ανά χειράς συλλογής, χρησιμοποιώντας ως άξονα/οδηγό το θέμα της «αφανιστικής απουσίας» ή της «συντριπτικής παρουσίας», σύμφωνα και με τη διατύπωση του Α.Κ. Χριστοδούλου[2]: θέμα ήδη εμφανές από το πρώτο και ομότιτλο, όπως είδαμε, με την συλλογή διήγημα, αλλά και θέμα εντυπωσιακά παρόν τόσο στην ποίηση της Ηρώς Νικοπούλου -ενδεικτικός ο τίτλος της τελευταίας προσώρας συλλογής της, *Μη με ψάχνετε εδώ* (Πλανόδιον, 2009)- όσο και στη ζωγραφική της των ετών 1995-2010, αν κρίνουμε και από τη σχετική ανάλυση/μελέτη του Α.Κ. Χριστοδούλου.

Η παρουσία/απουσία στο διήγημα με τον τίτλο «Πάγκραν», επί παραδείγματι, κρυσταλλώνεται, αφενός, στον ηλεκτρονικό εξολοθρευτή, έμμομη ιδέα έως και εφιάλτης του μοναχικού ήρωα και, αφετέρου, σε αυτόν τον ίδιο τον απομονωχιασμένο, όχι εντελώς συμπαθητικό, πρωταγωνιστή, ο οποίος εδώ και καιρό «είχε ξεκόψει από τον τελευταίο, έναν ξέμπαρκο ναυτικό, που αποκαλούσε φίλο, έτσι για να λέει κι αυτός, να μην υστερεί». Στο τέλος του διηγήματος, ο ήρωας επινοεί, με αμφίβολα αποτελέσματα, έναν προστατευτικό αδερφό, ο οποίος υποτίθεται πως τηλεφωνεί στο μαγαζί με τα ηλεκτρονικά, όπου ο πρωταγωνιστής όποτε έμπαινε «ξεχνούσε και τον εαυτό του ακόμα», για να απειλήσει ότι, αν δεν απαγορευθεί η είσοδος στον απολωλότα, ο ίδιος θα κάνει καταγγελία ότι το μαγαζί λειτουργεί χωρίς άδεια. Μία ανεπιθύμητη παρουσία, αυτή της εγκυμοσύνης και, συμπληρωματικά, μία παράδοξη απουσία, αυτή του μητρικού φίλτρου, το οποίο μπορεί να εφαρμοστεί για την ώρα μόνον στην σκυλίτσα του σπιτιού, οριοθετούν το τρίτο διήγημα, με τον τίτλο «Οι καθρέφτες και η Μίτση», όπου, επιπλέον, το ανεμογκάστρι της σκυλίτσας, ευφυές εύρημα/υλοποίηση μιας ταυτόχρονης απουσίας και παρουσίας, λειτουργεί σε δύο κατευθύνσεις: από τη μια, *καθρεφτίζει* την εγκυμοσύνη της πρωταγωνίστριας και, από την άλλη, την ίδια στιγμή, *καθρεφτίζει* την επιθυμία της απουσίας αυτής της εγκυμοσύνης· η σκυλίτσα πραγματοποίησε εκείνο που θα ήθελε να μπορούσε να πραγματοποιήσει η κυρία της: το κενό της φουσκωμένης κοιλιάς. Στο τέταρτο διήγημα, με τον τίτλο «Η προσφώνηση», η απουσία που προεξαγγέλλεται από την πρώτη κιόλας πρόταση: «Ορφάνεψα ξαφνικά, κάποια Τρίτη, τρεις του μήνα», είναι αληθής και ψευδής ταυτόχρονα, σαν το ανεμογκάστρι της σκυλίτσας προηγουμένως. Η μικρή ηρωίδα χάνει το δικαίωμα να προσφωνεί δημοσίως τη μαμά της «μαμά», για τον λόγο ότι μία τέτοια προσφώνηση προδίδει την ηλικία της διαζευγμένης ενδιαφερόμενης. Για δεύτερη φορά, αν και για διαφορετική αιτία, μία μητέρα αρνείται να μπει στον ρόλο της. Στο επόμενο διήγημα, όπου η απουσία μίας κατάφασης δηλώνεται αναντίρρητα ήδη από τον τίτλο, «Δεν επιτρέπεται», η πρωταγωνίστρια επιλέγει, παραδόξως ως πρώτη εντύπωση, τον ρόλο του πατέρα, επειδή υπάρχει και πάλι, όπως πριν, μία δεύτερη απουσία, η οποία οσονούπω αποκαλύπτεται: ο πατέρας της οικογένειας έχει «λιποτακτήσει», έχει γίνει ο «μπαμπάς του Σαββατοκύριακου», γι' αυτό και από την οικογένεια με τους δύο έφηβους γιους: «Λείπει η ασάδα του αρσενικού, η τεστοστερόνη του». Ο μεγάλος γιος, όμως, δεν αποδέχεται την αναπλήρωση - την πολεμά, μάλιστα, με δόλιο τρόπο: η παρουσία του ενός γονιού δεν μπορεί να σβήσει / να γεμίσει την απουσία του άλλου. Μία, άρρωστη αυτή τη φορά, μητέρα στοιχειώνει με την απουσία της, όπως άλλοτε, στην παιδική του ηλικία, τον στοιχειώνει με τη λειψή παρουσία της, του, ενήλικο πια, ήρωα στο διήγημα «Ξενοδοχείο "Ευρώπη"». Δυστυχώς, η παιδική ηλικία δεν αποκτάται ούτε ανακτάται με αγοραπωλησίες, όπως ούτε και η συντροφικότητα αντικαθίσταται με την προβολή του εαυτού μας στη θέση του πολυπόθητου, απόντος άλλου - κάτι το οποίο συνειδητοποιεί με τραγικό τρόπο η ηρωίδα του διηγήματος «Η αλληλογραφία», στερημένη ήδη, πριν ίσως αναζητήσει καν τον ιδανικό άντρα, ακόμα και από το ευθύ, ίσια στα μάτια, βλέμμα της αδερφής της.

Στα διηγήματα τα οποία έχουμε διατρέξει μέχρι τώρα, οι «σχέσεις αίματος», για να θυμηθούμε και τον παρενθετικό υπότιτλο της συλλογής, είτε πάσχουν από κάποια έλλειψη, είτε αποτυγχάνουν σε κάποια συγκεκριμένη, συναισθηματικής φύσεως, στόχευση. Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στο επόμενο, όγδοο, διήγημα,

με τον τίτλο «Δεκαπενταύγουστος» - μόνο που η επιτυχία εδώ δεν πιστώνεται σε κάποιον εξ αίματος συγγενή, αλλά σε μία... μηριά! Είναι, ίσως, το μοναδικό διήγημα όπου το τέλος έρχεται λυτρωτικό, συμφιλιωτικό για τις δύο γυναίκες. Η καλοπροαίρετη ειρωνεία, τώρα, που διαποτίζει το διήγημα «Ασύμπτωτοι», φθάνει τελικά μέχρι και στη διάψευση του ίδιου του τίτλου, μιας και το ζευγάρι της πειθήνιας συζύγου και του απόλυτου στις απόψεις του συζύγου καταλήγει να υποφέρει από την ίδια σπάνια οφθαλμική ασθένεια, επιδεικνύοντας έτσι, σύμφωνα με τα λόγια του γιατρού, μία «αξιοζήλευτη» όσο και συμπτωματική ψυχική συμπαράσταση. Η σύζυγος, με άλλα λόγια, η οποία εμφάνισε πρώτη τα συμπτώματα, παίρνει στα στερνά, όπως θα λέγαμε, την εκδίκησή της για όλες τις υποχωρήσεις που έχει πειθαναγκαστεί να κάνει στην έγγαμη ζωή της. Η αδικία εις βάρος της γυναίκας εξισορροπείται και με άλλον τρόπο, στο πλαίσιο της συλλογής, καθώς, στο αμέσως επόμενο διήγημα, εκείνος που έχει υποχρεωθεί, και συνεχίζει να υποχρεώνεται, σε μία σειρά από υποχωρήσεις είναι ο άντρας, ο οποίος έχει καταλήξει να αποθηκεύει, άρα να καταχωνιάζει, όλες τις δικές του επιθυμίες και τα αγαπημένα του αντικείμενα, μαζί με τη ραπτομηχανή «Σίνγκερ» του τίτλου, σε ένα «ευσεβές όνειρο». Στο διήγημα «Ο καναπές», που παίρνει τη σκυτάλη, πρόκειται επίσης για τα αντικείμενα μιας γερασμένης αλλά όχι ξεχασμένης οικοσκευής. Εκεί, ωστόσο, όπου το μοτίβο της παρουσίας/απουσίας εξαίρεται σε μία ευφύεστατη συνεκδοχή/μετωνυμία είναι στο διήγημα με τον τίτλο «Ο καπνός». Μνήμες, φοβίες, καταναγκασμοί, τραύματα, απειλές και μικροί θρίαμβοι συμπύρουνται σε ένα όνειρο και ύστερα διαλύονται σε μία πραγματικότητα που γίνεται καπνός. Με λίγα μόνον φουσήματα, ένα απολύτως υπαρκτό τσιγάρο έχει γίνει αέρας, άπιαστες γκρίζες κουλούρες, στροβιλιζόμενες· μέχρι, βέβαια, το επόμενο άναμμα και το επόμενο όνειρο.

Η δυάδα των καταπιεσμένων συζύγων, η οποία εντοπίστηκε νωρίτερα σε δύο διαφορετικά διηγήματα, επαναλαμβάνεται στα διηγήματα «Τελευταία εντολή» και «Η απάντηση της γαβάθας» ως δυάδα ενός άρρωστου, και όχι μόνον σωματικά, γέρου και μίας άρρωστης, δύναμει φόνισσας αλλά μάλλον υποταγμένης στην άσχημη συμπεριφορά των γυναικών απογόνων της, γριάς. Η Νικοπούλου δεν φαίνεται να κάνει διακρίσεις φύλου, ούτε στις απουσίες ούτε στις παρουσίες, ούτε στις δύσκολες σχέσεις αίματος ούτε στις καταστροφικές: και τα δύο φύλα είναι εξίσου ικανά να πράξουν το κακό ή το ανάρμοστο ή, εντέλει, το ανυπόφορα εγωιστικό. Όπως δεν κάνει διακρίσεις στις ηλικίες: δεν υπάρχουν στην πεζογραφία της οι «καλοί γέροι» και οι «κακοί νέοι» ή το αντίστροφο. Έτσι, η βασανισμένη ψυχικά από τη μάνα της κόρη, στο διήγημα «Οικιακά», γίνεται μία εξίσου κακή, αν και με διαφορετικούς τρόπους, μητέρα, για τα δικά της παιδιά. Η απουσία της συναισθηματικής επικοινωνίας, της οποίας η ύπαρξη στα αμέσως προηγούμενα διηγήματα αποδείχθηκε επικίνδυνα εχθρική έως ολέθρια, επανέρχεται στη συνέχεια ως «Νυχτερινός επισκέπτης» στο φερόνυμο διήγημα, για να εγκατασταθεί ως βάσανος στο διήγημα «Η θυσία», το οποίο και επαναπροσεγγίζει, από μία ψυχολογικά ρεαλιστική οπτική, τη διανοητική κατάσταση τόσο του Αβραάμ, της *Παλαιάς Διαθήκης*, όσο και του Ισαάκ, μετά τη γνωστή εντολή/δοκιμασία του Θεού. Η Νικοπούλου στέκεται στην παντελή απουσία αυτής της οπτικής γωνίας στο βιβλίο *Γένεσις* της *Παλαιάς Διαθήκης*, όχι βεβαίως για να κρίνει (δεν θα είχε νόημα, εξάλλου, κάτι τέτοιο), αλλά για να υποθέσει και εκ των υποθέσεων να συμπληρώσει. Με άξονα τη σχέση αίματος πατέρα-γιου και όχι τη δήλωση πίστης στον Θεό, το αίσιο τέλος που δίνεται στην *Παλαιά Διαθήκη* απλώς δεν υφίσταται: η απόφαση της θυσίας της ως άνω σχέσης πατέρα-γιου, θυσίας που συμβαίνει με ποικίλες αφορμές στη ζωή των ανθρώπων, μπορεί, και πράγματι ταλανίζει θύτες και θύματα ες αεί εις τους αιώνες· η προτεραιότητα του γονιού δεν είναι απαραίτητως τα παιδιά του, γεγονός ωστόσο που μειώνει τελικά τον γονιό, ακόμα και στα μάτια του εαυτού του.

Οι σχέσεις αίματος δηλώνουν πανηγυρικά είτε την απουσία τους είτε την τυραννική τους παρουσία στο διήγημα «Ληξιαρχος», όπου, μαζί με ένα ευφρές όσο και πικρό σχόλιο για την απουσία, και πάλι, αρμόζουσας λέξης για την υιοθεσία θηλυκών και όχι αναγκαστικά αρσενικών παιδιών και το συνακόλουθο: «Ανάθεμα την

αρσενική σας κοινωνία», η συγγραφέας εστιάζει στο τραύμα του νόθου παιδιού, του μπάσταρδου, στιγματισμένου από μία κοινωνία που μεγαλώνει τα παιδιά της μαθαίνοντάς τους το μίσος και την απόρριψη. Στο τελευταίο, πάντως, εκτενέστερο των υπολοίπων και αρθρωμένο σε τέσσερα μέρη/σκηές διήγημα, με τον τίτλο «Αντέλα», η Νικοπούλου προτείνει ως επίλογο, και άρα ως Επίλογο ολοκλήρης της συλλογής ή, τουλάχιστον, ως διακριτικά ενδεικνυόμενη λύση του αιματηρού κόμπου των οικογενειακών σχέσεων, την επιλογή και την «ανακούφιση της αγάπης». Περιμένοντας να γεννηθεί το ετεροθαλές αδερφάκι της, η έφηβη πρωταγωνίστρια βρίσκεται επιπλέον εν αναμονή της δημιουργίας νέων σχέσεων αίματος, τις οποίες καλείται η ίδια, παρά το νεαρόν της ηλικίας της, να θέσει σε υγιείς βάσεις.

Τελειώνοντας, οφείλω να σταθώ, και για έναν επιπρόσθετο λόγο, και στο προτελευταίο και συντομότερο, κατά αντιδιαστολή προς το τελευταίο, διήγημα, με τον τίτλο «Το στεφάνι», το οποίο διαβάζεται με μια ανάσα. Θεωρώ δε ότι η έκταση δεν επελέγη απλώς αλλά επιβλήθηκε, κατά τρόπο αναπαραστατικό, θα έλεγε κανείς, από το θέμα: η μπάλα που περνάει τη στεφάνη της μπασκέτας και καταβυθίζεται στο κενό θυμίζει στον μικρό πρωταγωνιστή τον μόλις ενταφιασθέντα πατέρα του: «*Τόσο απλά περνάμε απ' το ένα στο άλλο, σκέφτεται το παιδί. Δίχως να το καταλαβαίνει*».

Σε αυτό το «Δίχως να το καταλαβαίνει», λοιπόν, κρύβεται η βασική συνθήκη της συγγραφής εν γένει. Πρόκειται για τη λειτουργία της ενδοσκοπησης, στην οποία το συγγραφικό πρόσωπο πρωταγωνιστεί, μόνος ηθοποιός, σωσίας του εαυτού του, χάριν οποιουδήποτε ήρωα και οποιασδήποτε ηρωίδας του. Αυτός ο σωσίας, ωστόσο, δεν είναι φτιαγμένος ακριβώς όπως εκείνος του Ντοστογιέφσκι – διότι, μπορεί η κατοπτρική, εξωτερική ομοιότητα να παραμένει, αλλά η εσωτερική συμπληρωματικότητα/αντίστιξη, κατ' ουσίαν, αναιρείται. Διασώζονται, ωστόσο, τα ερείπια της πάλης, τα οποία τόσο καλά περιγράφει για την περίπτωση της Ηρώς Νικοπούλου ο Α.Κ. Χριστοδούλου: «*Η Ηρώ Νικοπούλου, από νωρίς, υποθέτω, άρχισε να αποδομεί τον οικείο εαυτό της χτίζοντας με τα ερείπια που σώριαζε γύρω της ένα άλλο ήθος, ένα άλλο πληγωμένο πρόσωπο, που υιοθέτησε σαν γνήσιο παιδί της και ανατρέφει έκτοτε με παραδειγματική αφοσίωση και σεμνότητα*»[3].

[1] Η κούκλα φαίνεται να αποτελεί ένα πολυδύναμο σύμβολο στην Τέχνη, εικαστική και πεζογραφική, της Ηρώς Νικοπούλου· έτσι, επί παραδείγματι, παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο τόσο στο φερόνυμο, «*Η κούκλα*», διήγημα της συλλογής *Ομελέτα με μανιτάρια* (Νεφέλη, 2007), όσο και στο διήγημα «*Το κάστρο*» της ίδιας συλλογής. Η (πεζογραφική) αρχή, βεβαίως, έχει γίνει ήδη με το κουκλόσπιτο στο μυθιστόρημά της *Σαν σε καθρέφτη* (Μεταίχιμο, 2003).

[2] Βλ. σχετικά στο Λεύκωμα: Ηρώ Νικοπούλου, *Πύκνωμα Χρόνου / Έργα 1995-2010* (Επιλογή), Επίμετρο: Α.Κ. Χριστοδούλου, Πλανόδιον εκδόσεις, αρ. 93 <Σειρά Σύρτις, Αρ. 3>, Αθήνα, 2013, σ. 74.

[3] Βλ. *Πύκνωμα Χρόνου*, ό.π., σ. 64.

Ελληνιστί: Ο γρίφος

(Σχέσεις αίματος)

Ηρώ Νικοπούλου

Γαβριηλίδης

174 σελ.