

Μάρθα Βασιλειάδη-Μιχάλης Λασιθιωτάκης  
Πανεπιστήμιο Γενεύης

## ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΗΝ ΖΑΪΔΑ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ: ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

«Το μυθιστόρημα είναι η κατασκευή ενός μηχανισμού μέσα από τον οποίο μεταπλάθεται η αλήθεια σε μύθο και ο μύθος σε αλήθεια, μέσα από τον οποίο συμβολοποιούνται τα θραύσματα της συνηθισμένης και ουδέτερης καθημερινότητας, καθώς προβάλλονται μεγεθυμένα, οξυμμένα, ώστε να μπορέσει ο αναγνώστης να βρει τις αντιστοιχίες με όσα ο ίδιος έχει αισθανθεί και κατά κάποιο τρόπο διατυπώσει μέσα του - ένας μηχανισμός, τέλος, που ανάγοντας την πραγματικότητα σε φαντασία, προκαλεί τη χρήση της φαντασίας του αναγνώστη πάνω σε ό, τι αφορά την πραγματικότητα»<sup>1</sup>. Έτσι διατυπώνει ο Αλέξης Πανσέληνος, σε ένα δοκίμιό του για «το ελληνικό μυθιστόρημα και το κοινό», τη θεωρητική του άποψη για τη σύζευξη μύθου και πραγματικότητας που επιτελείται μέσω και χάριν της μυθιστοριογραφίας. Σύμφωνα λοιπόν με τα λεγόμενά του, πρόκειται για «έναν μηχανισμό», «ένα κατασκευάσμα»<sup>2</sup>, του οποίου στόχος είναι να μεταφέρει τον αναγνώστη σε μια πλαστή σκηνογραφία, επινοημένη με τέτοιον τρόπο, ώστε να παραπέμπει σε όψεις και στερεότυπα μιας πραγματικότητας που τού είναι οικεία. Ορίζοντας έτσι την περιοχή της *fiction*, δηλαδή ως ανάμνησης ή ως θραύσματος μιας βιωμένης πραγματικότητας, το μυθιστόρημα, κατά τον Α. Πανσέληνο, αποτελεί ένα είδος πρόκλησης και πρόσκλησης του αναγνώστη : πρόκλησης «να κατανοήσει την κατασκευή που έχει μπρος του»<sup>3</sup>, προσαρμόζοντάς την στα δεδομένα της προσωπικής του μυθολογίας, αλλά και πρόσκλησης να εισδύσει σε έναν απόκρυφο κόσμο, στον οποίο δεν έχει πρόσβαση παρά μόνο μέσω των ετερογενών αυτοβιογραφικών, μυθοπλαστικών, κριτικών και ιστορικών στοιχείων που συνυπάρχουν στον κειμενικό χώρο.

---

<sup>1</sup> Βλ. Αλέξης Πανσέληνος, «Το ελληνικό μυθιστόρημα και το κοινό», *Δοκιμαστικές πτήσεις (δοκίμια)*, Κέδρος, Αθήνα, 1993, σ. 185.

<sup>2</sup> *Ο. π.*, σ. 185.

<sup>3</sup> *Ο. π.*, σ. 185.

Πάνω σ' αυτούς τους άξονες ποιητικής αρθρώνεται και το μυθιστόρημα *Zaïda ή η καμήλα στα χιόνια*<sup>4</sup>, που κυκλοφόρησε το 1996 και αποτελεί ένα από τα πιο φιλόδοξα στοιχήματα του συγγραφέα με τη λογοτεχνία, καθώς κινείται στα ρευστά όρια της μυθοπλαστικής βιογραφίας, της φανταστικής περιπέτειας και του ιστορικού μυθιστορήματος. Διαιρεμένο σε 48 πολυσέλιδα κεφάλαια, το μυθιστόρημα συγκροτείται από τρεις διαφορετικές κατηγορίες κειμένων : 15 επιστολές σε πρώτο πρόσωπο του κεντρικού ήρωα προς την αγαπημένη του εναλλάσσονται με την τριτοπρόσωπη αφήγηση ενός παντογνώστη αφηγητή και με τους μακρύτατους παρένθετους επιμέρους αφηγηματικούς μονολόγους των ηρώων. Υπακούοντας σε μια παράξενη συμμετρία, η αδιάκοπη αυτή εναλλαγή των αφηγηματικών μερών θυμίζει τη δόμηση των κειμενικών κατηγοριών της όπερας (recitativo, arie, ορχηστρικά μέρη). Η επιλογή αυτή μοιάζει να μην είναι τυχαία, αφού – όπως άλλωστε δηλώνεται εξ αρχής και από τον τίτλο, που δεν είναι άλλος από τον τίτλο μιας όχι πολύ γνωστής και ημιτελούς οπερέτας του Μότσαρτ – το θέμα του μυθιστορήματος είναι παρμένο από τον κόσμο της μουσικής<sup>5</sup>.

Ο κεντρικός ήρωας Χρυσόστομος Μαζαρίνι ή Γκότλμπ Πέρτλ, διάσημος γερμανός μουσικοσυνθέτης του 18<sup>ου</sup> αιώνα, σκηνοθετεί ο ίδιος τον θάνατό του, και μέσα από ένα παιχνίδι απρόβλεπτων συγκυριών, βρίσκεται, έπειτα από απίστευτες περιπέτειες, στην προεπαναστατική Ελλάδα, παρέα μ' ένα ζευγάρι νεαρών Ιταλών και έναν εξόριστο Έλληνα ποιητή. Κάτω όμως από τα ψευδώνυμα Μαζαρίνι και Πέρτλ, κρύβεται ένα από τα ποικίλα ομοιώματα του Μότσαρτ, όπως επίσης διαγράφεται, πίσω από το προσωπείο του Ανδρέα Ροϊλού, η σκιώδης προσωπικότητα του Διονύσιου Σολωμού. Είναι εμφανές ότι οι συμβάσεις της αφηγηματικής πλοκής στηρίζονται σε ιστορικά δεδομένα και ότι οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες που προκύπτουν από αυτήν τη συμπόρευση μύθου και αλήθειας διαπλέκουν στην κατασκευή τους την ιστορικότητα (δηλ. την πραγματικότητα) του προσώπου με το σύνολο των φαντασιώσεων και θεματικών εμμονών του συγγραφέα.

Στην περίπτωση του Μότσαρτ, το είδος αυτής της ιδιάζουσας μυθοπλαστικής βιογράφησης δεν είναι κάτι καινούριο. Η ταραχώδης ζωή του συνθέτη, ο τεκτονισμός, οι

<sup>4</sup> Α. Πανσέληνος, *Zaïda ή η καμήλα στα χιόνια*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1996 [στο εξής : *Zaïda*]. Για το μυθιστόρημα, βλ. π. χ. τη συνέντευξη του συγγραφέα στο Μισέλ Φάις, *Διαβάζω*, αρ. 369 (Δεκέμβριος 1996), σ. 134-144· Γ. Γιατρομανωλάκης «Ο Βιεννέζος και ο κόντεζ», εφημ. *Το Βήμα*, 23/III/1997, «Βιβλία», S03.

<sup>5</sup> Για τη σχέση του συγγραφέα με τη μουσική, βλ. τη συνέντευξη του Α. Πανσέληνου (ό. π., σημ. 4, σ. 142) : «Η *Zaïda* [...] είναι ένα βιβλίο για τη μουσική. Η σχέση μου με τη μουσική είναι σε μεγάλο βαθμό παραπληρωματική μιας σχέσης με την ποίηση και με την τραγωδία. [...] Η μουσική αισθάνομαι να μου χρειάζεται σαν συμπλήρωση μιας αισθητικής υγρασίας [...]. Όσο για τη διαπλοκή των τεχνών –ο τρόπος που τις βλέπω μοιάζει μ' αυτόν των ηρώων μου: σαν τις διαφορετικές έδρες ενός πρίσματος. Η μουσική που εγώ γνωρίζω δεν είναι η μουσική που τραγουδάμε και σφυρίζουμε, όπως η ποίηση που αγαπώ δεν είναι εκείνη της ομοιοκαταληξίας και του μέτρου [...]. Είναι μια δομημένη φόρμα που έχει την ικανότητα και διαθέτει τις διαστάσεις για να διηγηθεί με μυθιστορηματικό τρόπο υποθέσεις επικές».

σκοτεινές συνθήκες του θανάτου του και βέβαια το μουσικό του έργο, έδωσαν και συνεχίζουν να παρέχουν υλικό για μυθιστορήματα, βιογραφίες, ιστορικές μονογραφίες, πλαστά απομνημονεύματα κ.ά. Μόνο στη Γαλλία, τα μυθιστορήματα-βιογραφίες που δημοσιεύτηκαν για τον Μότσαρτ το 2006, με την ευκαιρία της επετείου, αριθμούνται τουλάχιστον στα επτά. Αυτό όμως που αποτελεί αδιαμφισβήτητη καινοτομία είναι η ελληνική εκδοχή του μύθου<sup>6</sup>, αν θεωρήσουμε ότι το φαινόμενο Μότσαρτ αποτελεί όντως μύθο, αφού απαντάται στην παγκόσμια λογοτεχνία, συντίθεται και αποσυντίθεται μέσα από το σύνολο των αναρίθμητων παραλλαγών του<sup>7</sup>.

Με το τολμηρό εγχείρημα της *Zaïδας*, ο Α. Πανσέληνος κατορθώνει να κάνει τη θεωρία πράξη: «ανάγοντας την πραγματικότητα σε φαντασία», δηλαδή τα ιστορικά δεδομένα σε συνθήκες ψεύδους και κατασκευής, «προκαλεί τη χρήση της φαντασίας του αναγνώστη πάνω σε ό, τι αφορά την πραγματικότητα»<sup>8</sup>. Αντιμέτωπος με ένα πολυστρωματικό διακείμενο, ο αναγνώστης καλείται να ταυτίσει τα πρόσωπα με τα ιστορικά πρότυπά τους, να τα αναγνωρίσει για να τα ανασυνθέσει τελικά στην καινούρια τους μυθιστορηματική διάσταση. Όπως αποκαλύπτει ο ίδιος ο συγγραφέας στο επεξηγηματικό σημείωμα που πρόσθεσε στο τέλος του βιβλίου<sup>9</sup>, αφορμή για τη συγγραφή της *Zaïδας* στάθηκε η μετάφραση της νουβέλας του Έντουαρντ Μέρικε *Ο Μότσαρτ στον δρόμο για την Πράγα*<sup>10</sup>. Προβάλλοντας το είδωλο του μουσικού μέσα από τους καθρέφτες άλλων κειμένων, και συγκεκριμένα της εν λόγω νουβέλας και του λιμπρέτου του *Don Giovanni*, ο συγγραφέας παίζει με τις αναρίθμητες δυνατότητες του αφηγηματικού λόγου, αναποδογυρίζοντας την αφηγηματική ροή και εγκιβωτίζοντας το ένα κείμενο μέσα στο άλλο.

Αυτό το μοντέλο εγκιβωτισμού θα επιχειρήσουμε να περιγράψουμε, όχι για να αναγάγουμε τα κείμενα στις πηγές τους, αλλά για να μελετήσουμε τις ποικίλες εκφάνσεις του μύθου (του Μότσαρτ, του Don Giovanni ή του Δον Ζουάν), έτσι όπως αυτός διαθλάται σ' ένα μωσαϊκό παραθεμάτων και αντικειμενικών συστοιχιών, και αποδεικνύεται τελικά ισχυρότερος από κάθε είδους ιστορική πραγματικότητα.

<sup>6</sup> Όπως μας επεσήμανε ο κ. Λ. Παπαλεοντίου τον οποίο και ευχαριστούμε θερμά για την πληροφορία, με θέμα τον Μότσαρτ, υπάρχει και η νουβέλα του Επαμεινώνδα Ιωάννου (Φραγκούδη). Βλ. Επαμεινώνδας Ιωάννου (Φραγκούδης), «Αι τελευταίαί ημέραι του Μοζάρ. Εκ διαφόρων Γάλλων συγγραφέων», *Αμάθεια*, Σμύρνη, 29 Σεπτ. 1850.

<sup>7</sup> Η συνεχής αυτή διαδικασία σύνθεσης, αποσύνθεσης και διάθλασης σε ποικίλες παραλλαγές, αποτελεί, ως γνωστόν, ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά του μύθου κατά τον Claude Lévi-Strauss : βλ. λ.χ. « La structure des mythes », *Antropologie structurale*, Plon, « Agora », Paris, 1985, σ. 235-275, ιδιαίτερα σ. 249-252. « Comment meurent les mythes », *Antropologie structurale deux*, Plon, « Agora », Paris, 1996, σ. 301-315.

<sup>8</sup> Α. Πανσέληνος, «Το ελληνικό μυθιστόρημα και το κοινό», *ό. π.*, σ. 185.

<sup>9</sup> *Zaïda*, σ. 600.

## 1. ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΕ ΕΝΑ ΜΟΤΙΒΟ : Ο Μότσαρτ στον δρόμο για την Πράγα

Πιστό προϊόν της εποχής του (1867), το βιβλίο του Μέρικε για τον Μότσαρτ αναπαράγει μια από τις στερεότυπες εικόνες του μεγάλου μουσικού, απομονώνοντας ένα μάλλον ασήμαντο περιστατικό (« eine unerhoerte Begebenheit ») σε μία σημαντική στιγμή της ζωής του : στο δρόμο για την Πράγα, παραμονές της πρεμιέρας του *Don Giovanni*. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Henri Tonnet σε άρθρο του με θέμα τη διακειμενικότητα στη *Zaïda*<sup>11</sup>, πρόκειται για μια ειδυλλιακή απεικόνιση του συνθέτη, με όλα τα χαρακτηριστικά που του προσδίδει η γενιά των ρομαντικών: χαριτωμένη παιδικότητα, ευαισθησία και θείο πάθος για τη μουσική.

Συνοπτικά και ασφαλώς απλοποιητικά, η υπόθεση της νουβέλας του Μέρικε έχει ως εξής. Σε μια στάση του ταξιδιού του προς την Πράγα, ο Μότσαρτ, περιδιαβάζοντας εν αγνοία του στον κήπο του κόμη Σ., κλέβει ένα πορτοκάλι. Υπόλογος στον κόμη για την απεισκευσία του αυτή, υποχρεώνεται να αποκαλύψει τη διάσημη ταυτότητά του, και η κατάσταση παίρνει ευχάριστη τροπή. Ο κόμης τον προσκαλεί στο δείπνο που παρατίθεται προς τιμήν των αρραβώνων της θετής του κόρης Ευγενίας, και ο μουσικός δέχεται με χαρά την πρόσκληση. Κατά τη διάρκεια του δείπνου, ο Μότσαρτ, μέσα στην γενική ευφορία, χαριεντίζεται με την καλύτερη φίλη της Ευγενίας, την Φραντσίσκα, αλλά και με την ίδια τη μέλλουσα νύφη. Στη συνέχεια, παίρνει τον λόγο η Κονστάντσε, η οποία, για να ενισχύσει το γόητρο του συζύγου της, διηγείται πως ο Μότσαρτ, σε μία έξαρση γενναιοδωρίας, βοήθησε μια νεαρή κοπέλα, την Κρεσέντς, προικίζοντάς την. Η επόμενη μέρα βρίσκει την Ευγενία να αναπολεί μελαγχολικά τη χαρισματική μουσική του Μότσαρτ και να προεικάζει το τραγικό τέλος του συνθέτη :

Es ward ihr so gewiss, so genau gewiss, dass dieser Mann sich schnell und unaufhaltsam in seiner eigenen Glut verzehre, daß er nur eine fluchtige Erscheinung auf der Erde sein könne, weil sie den Überfluss, den er verströmen würde, in Wahrheit nicht ertrüge<sup>12</sup>.

Λάτρης του Μότσαρτ και κυρίως του *Don Giovanni*, ο Μέρικε επιχειρεί να αναπαραστήσει την ατμόσφαιρα της εποχής, εστιάζοντας στην εξιδανικευμένη προσωπικότητα του συνθέτη και στην απήχηση της μουσικής του στο κοινό. Πέρα από τον κεντρικό πυρήνα της αφήγησης (το περιστατικό με τον απαγορευμένο καρπό, αφορμή μιας

<sup>10</sup> Eduard Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag, / Un voyage de Mozart à Prague*, δίγλωσση έκδοση, μτφ. Léon Vogel, Gallimard, « Folio Bilingue », Παρίσι, 2004. Πβ. Έντουαρντ Μέρικε, *Ο Μότσαρτ στο δρόμο για την Πράγα. Νουβέλα*, μτφ. Αλέξη Πανσέληνου, Καστανιώτης, Αθήνα, 1996.

<sup>11</sup> Henri Tonnet, « Cléonice de B.I.A. et Zaïde d'Alexis Panselinos. A propos de l'intertextualité dans le roman grec », *Mélanges offerts à Astérios Argyriou*, επιμ. Irini Tsamadou, L'Harmattan, Παρίσι, 2000, σ. 311-329.

μάλλον αδύναμης ίντριγκας), η νουβέλα θα μπορούσε να ερμηνευθεί με τον ίδιο τρόπο που μπορεί να ερμηνευθεί και η *Zaïda*, ως κείμενο ενός άλλου κειμένου, εφόσον τα πιο γνήσια νοήματά της απορρέουν από τη δημόσια ανάγνωση-ερμηνεία του *Don Giovanni* από τον ίδιο τον Μότσαρτ, και την πρόσληψή της από το αυτοσχέδιο ακροατήριο των καλεσμένων του κόμη.

Μέσα από αυτόν τον αντικατοπτρισμό, η νουβέλα οργανώνεται σε δύο μέρη, ακολουθώντας το δομικό μοντέλο της όπερας : το πρώτο μέρος, όπου κυριαρχεί η αισιοδοξία και η χαρά της ζωής, κλείνει με την περιγραφή της γαμήλιας γιορτής, όπως άλλωστε συμβαίνει και στο πρώτο μέρος του *Don Giovanni* με τη σκηνή του γάμου της Ζερλίνας και του Μαζέτο. Στο δεύτερο μέρος, το οποίο τοποθετείται χρονικά στο τέλος της ημέρας, ένα σκοτεινό προαίσθημα θανάτου βαραίνει τους κύριους πρωταγωνιστές (την Ευγενία και τον Μότσαρτ), και η αφήγηση τελειώνει με μια αναφορά στο προοίμιο της τελευταίας πράξης της όπερας<sup>13</sup> (« Di rider finirai pria dell'aurora »<sup>14</sup>). Προσφεύγοντας έτσι στο μουσικό μοντέλο μιας αντιστικτικής γραφής, ο συγγραφέας ενσωματώνει το μουσικό λόγο στο λογοτεχνικό κείμενο, με αποτέλεσμα να ακούγεται η όπερα μέσα από τη νουβέλα.

Αν θεωρήσουμε, σύμφωνα πάντα με τις υποδείξεις του συγγραφέα της *Zaïdas*, ότι η νουβέλα του Μέρικε αποτέλεσε το κύριο αφηγηματικό πρότυπο του ελληνικού μυθιστορήματος, διαπιστώνουμε ότι αυτό που συνδέει το υπο-κείμενο (τη νουβέλα) με το υπερ-κείμενο (τη *Zaïda*), δεν είναι τόσο τα κοινά θεματικά μοτίβα (οι χαρακτήρες, οι αρχικοί άξονες της πλοκής), όσο η καθοριστική σημασία του μουσικού έργου στην οργάνωση και τη δομή του αφηγηματικού υλικού.

## II. Η ΖΑΪΔΑ ΚΑΙ ΤΟ ΒΑΣΙΚΟ ΣΕΝΑΡΙΟ ΤΟΥ DON GIOVANNI: ΜΕΤΑΣΤΟΙΧΕΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΕΣ

Φιλικός, ενθουσιώδης αλλά ίσως και κάπως αφελής, ο Μότσαρτ του Μέρικε, πρόσωπο καθ' όλα φανταστικό, δεν ξεφεύγει από τα στερεότυπα της ρομαντικής παράδοσης που επιδιώκει να ταυτίσει, στη συλλογική συνείδηση, τη μεγαλοφυΐα του Μότσαρτ με την ίδια την ιστορία της μουσικής. Αντίθετα, ο Μότσαρτ του Α. Πανσέληνου, φυγάς,

<sup>12</sup> E. Mörike, *ό. π.*, σ. 198.

<sup>13</sup> Βλ. Edward M. Batley, «Dein Lachen endet vor der Morgenröte (Da Ponte, Mozart, Mörike)», *Resounding concerns*, επιμ. Rüdiger Görner [London German Studies, 8], Λονδίνο, 2003, σ. 27-54. Πβ. επίσης Gabriele Brandstetter-Gerhard Neumann, «Biedermeier und Postmoderne: zur Melancholie des schöpferischen Augenblicks. Mörikes Novelle Mozart auf der Reise nach Prag und Schaffers Amadeus», *Studien zur Literatur des Frührealismus*, επιμ. Günter Blumberger, Frankfurt a. M./Bern u. a., 1991, σ. 306-337.

τυχοδιώκτης και αδύναμος, δεν χαρίζεται εύκολα στον αναγνώστη. Αριστοτεχνικά κρυμμένος πίσω από διαφορετικά ψευδώνυμα, εμφανίζεται μέσα από πληροφορίες μισο-πεποιημένες, μισο-αυθεντικές, και ξεπροβάλλει, ανάμεσα από τις ρωγμές των γραμμάτων που απευθύνει προς κάποια Σοφί, την υποτιθέμενη γυναικαδελφή του και τελευταία του πραγματική αγάπη, ως ένας δειλός ανθρωπάκος, μόνιμα βασανισμένος από έντονες ενοχές.

Ξαναπιάνοντας την ιστορία εκεί που την άφησε ο γερμανός ποιητής και συγγραφέας, ο Α. Πανσέληνος αναστρέφει (ή μάλλον διαστρέφει, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος) τα δεδομένα της νουβέλας. Δανείζεται τα ίδια πρόσωπα (την Φραντσίσκα, την Ευγενία, τον κόμη), εξαντλώντας κάθε δυνατότητα μυθοπλαστικού ανασχεδιασμού τους, για να συνθέσει μια ιστορία πάθους με τραγικό τέλος. Η Φραντσίσκα, η Ευγενία, αλλά και η Κρεσέντς και αργότερα η Ελληνίδα Ρούσσιω, θύματα της παράδοξης σαγήνης που ασκεί πάνω τους ο μικρόσωμος μουσικός, πρωταγωνιστούν σε ένα δράμα όπου ο έρωτας μεταμορφώνεται σε παιχνίδι απίθανων οργίων και ανελέητης αυτοτιμωρίας. Ο μακρύς κατάλογος των γυναικείων θυμάτων του Μαζαρίνι/Περτλ/Μότσαρτ παραπέμπει, όπως έχει επισημανθεί και από άλλους μελετητές, στον εξίσου μακροσκελή κατάλογο του πιο γνωστού και ίσως πιο τραγικού ήρωα του λυρικού θεάτρου.

Στο βασικό σενάριο που προτείνει για την ερμηνεία και ανάλυση διαφορετικών εκδοχών του μύθου του *Don Giovanni*, ο Jean Rousset διακρίνει τρεις ευρύτερες θεματικές κατηγορίες : 1) τον θάνατο ή το νεκρό· 2) το σύνολο των γυναικείων προσώπων και 3) τα βασικά χαρακτηριστικά του ήρωα<sup>15</sup>. Το ερώτημα που τίθεται εδώ ως υπόθεση ερμηνείας, είναι αν το σχήμα αυτό μπορεί να εφαρμοστεί στο μυθιστόρημα του Α. Πανσέληνου, και κατ' επέκταση να εξηγήσει τις αφηγηματικές συμβάσεις της *Zaïδας*.

Το μυθιστόρημα ξεκινάει ως αφήγηση ενός νεκρού, και ήδη στην πρώτη επιστολή προς την Σοφί, ο Χρυσόστομος αναπολεί «τον ωραίο επικήδειο που απαγγέλλθηκε»<sup>16</sup> προς τιμήν του. Απαλείφοντας έτσι τον πρωταρχικό ρόλο του *Commendatore*, ο συγγραφέας σκηνοθετεί για τον ήρωά του έναν φανταστικό θάνατο, που όμως λειτουργεί σαν απειλή θείας δίκης και εξαπλώνεται σε όλη τη διάρκεια του αφηγηματικού χρόνου:

η ανάμνηση είχε κάτι θανατερό, τα πρόσωπα μού φαινόταν πως όλα κουβαλούν το στίγμα μιας καταδίκης που δε θ' αργούσε να πέσει επάνω τους – κι ήμουν ο ίδιος ένα από αυτά – όχι πια ο συνθέτης, ο συγγραφέας ή ο ποιητής, που μόνο από μακριά παρατηρεί κι έρχεται ν' απεικονίσει ό, τι έχει δει<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> E. Mörike, *ό. π.*, σ. 178.

<sup>15</sup> Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris, 1978, σ. 21-103.

<sup>16</sup> *Zaïδα*, σ. 30.

<sup>17</sup> *Zaïδα*, σ. 101.

Αν, εξοστρακίζοντας έτσι από τον χώρο της αφήγησης το πρόσωπο/φάντασμα του Commendatore για να μην τεθεί σε κίνδυνο η αληθοφάνεια της ιστορίας, ο Πανσέληνος πρωτοτυπεί, η μυστηριώδης εμφάνιση του «κακομούτσουνου» υπηρέτη του κόμη Βάλσεγκ, θυμίζει τον άγνωστο της παραγγελίας του *Requiem*, και λειτουργεί σταθερά ως προμήνυμα θανάτου.

Όσον αφορά την ερωτική μυθιστορία της *Zaïδας*, οι αναλογίες ανάμεσα στα κεντρικά πρόσωπα μοιάζουν σχεδόν αυτονόητες. Το κλασικό μοντέλο της διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης των *donne abbandonate* του Δον Ζουάν, απαντάται και στην κατάταξη των ηρωίδων του Πανσέληνου : η ευγενική καταγωγή της Φραντσίσκας (της Ευγενίας) και της Ελληνίδας Ρούσσιως, σε αντιδιαστολή με την ταπεινή καταγωγή της Κρέσεντς, αντιστοιχεί απόλυτα στη γεωμετρία των κοινωνικών στρωμάτων που χαρακτηρίζει τον *Don Giovanni*, όπου η Donna Anna και η Donna Elvira είναι αριστοκρατικής καταγωγής, ενώ η Ζερλίνα ανήκει στα κατώτερα λαϊκά στρώματα.

Αυτό όμως που συνδέει βαθύτερα τον μυθιστορηματικό ιμάντα της *Zaïδας* με τον κύριο κορμό της όπερας του Μότσαρτ, δεν είναι τόσο τα κοινά χαρακτηριστικά που παρουσιάζουν τα δευτερεύοντα πρόσωπα καθώς εμπλέκονται σε παράλληλες ερωτικές ιστορίες: είναι ο τρόπος με τον οποίο ο ήρωας της *Zaïδας*, κάτω από το προστατευτικό περίβλημα της αμφίσημης ταυτότητας του (Μότσαρτ / Μαζαρίνι / Πέρτλ), υιοθετεί τις ερωτικές πρακτικές του Don Giovanni, και τελικά ταυτίζεται με το τραγικό πεπρωμένο του φανταστικού προσώπου που έχει ο ίδιος πλάσει.

Πράγματι, πώς θα μπορούσαμε αλλιώς να κατανοήσουμε την ωμότητα του κατά τ' άλλα υπερευαίσθητου Μαζαρίνι, χωρίς να την συσχετίσουμε με ένα από τα κυριότερα ψυχολογικά γνωρίσματα του Don Giovanni, τον σαδισμό και πιο συγκεκριμένα τον « low-level sadism »<sup>18</sup> για τον οποίο κάνει λόγο ο J. Kerman σε μια διαφωτιστική μελέτη του, όπου αναλύει παράλληλα, κάτω από αυτό το πρίσμα, το λιμπρέττο και την παρτιτούρα: « Bist nicht willig, so brauch'ich Gewalt : Don Giovanni as a seducer runs the gamut from persuasion to force. His first scene, which shapes our impression of him unforgettably, is an interrupted rape. [...] The seduction of Zerlina –the only one that the opera treats at any length- shows explicitly how, in the seducer/rapists transactions, violence is implicated with persuasion»<sup>19</sup>. Αν δεχτούμε ως αξίωμα, όπως κάνει ο J. Kerman, ότι κάθε κατάκτηση του Don Giovanni ισοδυναμεί με βιασμό, τότε οι βίαιες ερωτικές περιπτώξεις του Μαζαρίνι ξεφεύγουν από το

<sup>18</sup> Joseph Kerman, « Reading Don Giovanni », *Myths of Seduction and Betrayal*, επιμ. Jonathan Miller, Schocken Books, New York, 1990, σ. 113.

<sup>19</sup> J. Kerman, *ό. π.*, σ. 110.

πλαίσιο σκανδαλοθηρικών περιγραφών, αποκτούν μια καινούρια σημασία και μαρτυρούν την ουσιαστική εξάρτηση του μυθιστορήματος από το μουσικό του πρότυπο.

Τυπικό παράδειγμα σαδισμού αποτελεί η σκηνή που διαδραματίζεται ενώπιον κοινού, στο σπίτι του Έλληνα εμπόρου και στην αυλή του Αλή Πασά :

Το πρόσωπο της Ρούσσιως άλλαζε διαρκώς σε πρόσωπα άλλων γυναικών και πάλι επέστρεφε. «Παίζω μπροστά σ' ακροατήριο. Όσοι άκουσαν τα έργα μου ίσως και να είδαν αυτό που βλέπει τώρα τούτος ο σατράπης, ο κόμης, η καμπούρα μάγισσα και τ' άλλα πρόσωπα που δεν ξεχωρίζω αλλά ξέρω πως έχουν έρθει και παρακολουθούν. Η γυμνή ψυχή του καλλιτέχνη... τα γυμνά του οπίσθια... Πράγματα που κρατούμε κρυφά όσο μένουμε άνθρωποι απλοί –όταν συνδέσουμε την τέχνη με τα εσωτερικά δωμάτια της ψυχής μας, το πράγμα δεν έχει διαφορά. Αφήνουμε να δουν... Ανοίγουμε τον σκοτεινό λαβύρινθο που ούτε εμείς δεν ξέρουμε τι κρύβει. Κολακευόμαστε όταν το κοινό ενδιαφέρεται, λυσσάμε όταν σηκώνει τους ώμους... Πόσο διαφορετικό είν' άραγε αυτό που τώρα κάνω απ' το να παίζα σ' ένα πιάνο το μικρό μου Ρόντο σε λα ; »

[...] Του μίλαγε γερμανικά και στ' αυτιά του αντηχούσαν οι ίδιες λέξεις μ' άλλες φωνές, άλλες ματιές τον τόξευαν –γαλάζιες, γκριζες, πράσινες, μαύρες – στη θέση αυτών που είχαν το σπάνιο χρώμα της βιολέτας. Η Φραντσίσκα, η Ευγενία με την καλύπτρα των Καρμηλιτισσών, .... Η Νάνσυ, η Φάννυ, η Αλούσια, η Σοφί... [...]

«Αχ... έλα, σώσε την τιμή μου – μας κοιτάνε!» ανασηκώθηκε κι έφερε κοντά το πρόσωπό της. Την κοίταζε παραξενεμένος. «Χτύπα με!» τον ικέτευε.

«Α ναι», αναλογίστηκε ο μουσικός. «Βέβαια – πρέπει να μοιάζει βιασμός... Πώς θα τους ξαναδεί στα μάτια όλους αυτούς η δυστυχημένη...» [...]

«Εκθεση και πρωτεύον, δευτερεύον θέμα και επεξεργασία. Ανακεφαλαίωση – και τώρα η καντέντσα!» φώναξε ο μουσικός στη γλώσσα του και σήκωσε ψηλά το μαρκοῦτσι...<sup>20</sup>

Η ερωτική πράξη που λαμβάνει χώρα μπροστά σε ένα πολυπληθές ακροατήριο, χωρίς τη συνειδητή συγκατάθεση της ηρωίδας, και που παρομοιάζεται έτσι με θεατρική παράσταση, απηχεί ίσως την περίφημη σκηνή, στο τέλος της πρώτης πράξης του *Don Giovanni*, όπου η Ζερλίνα υποκύπτει στις ορέξεις του διάσημου εραστή μπροστά στα μάτια του μελλοντικού της συζύγου<sup>21</sup>. Και στις δύο περιπτώσεις η έννοια της ηδονής δεν ορίζεται μόνο ως ετεροφυλοφιλική σεξουαλική αναμέτρηση, αλλά φτάνει στην κορύφωσή της τη στιγμή που γίνεται αντικείμενο θέασης. Θύμα της διεστραμμένης φαντασίας του Αλή πασά, που σκηνοθετεί στην εντέλεια το βιασμό της Ρούσσιως, ο ήρωας γίνεται θύτης παρά τη θέλησή του, υποκύπτοντας έτσι στην ανεξήγητη έλξη που ασκεί πάνω του το βλέμμα του Άλλου. Η σημασία αυτών των πολλαπλών αντικατοπτρισμών αποδίδεται, στο παραπάνω χωρίο, με τη συχνή χρήση του ρήματος «βλέπω».

Μια τέτοια σύνδεση της ηδονής με τη θέαση ερωτικών σκηνών, αποτελεί άλλωστε leitmotiv σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος. Ως ουσιαστική συνιστώσα του σαδισμού

<sup>20</sup> *Zaïda*, (η υπογράμμιση δική μας), σ. 438-9.

<sup>21</sup> Σχετικά με το μοτίβο αυτό στην όπερα του Μότσαρτ (πράξη Α', σκηνές 1 και 18 κ.ε.), βλ. λ.χ. τις αναλύσεις του Pierre Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Παρίσι, β' έκδ., 1968, σ. 39-46 και 85-100, αντιστοίχως πβ. Jean Starobinski, « La dramaturgie, l'interprétation, la poésie », *Pierre Jean Jouve*, Cahiers de l'Herne, Παρίσι, 1972, σ. 21-37, ιδιαίτερα σ. 30-31. Βλ. επίσης Camille Dumoulié, *Don Juan et l'héroïsme du désir*, PUF, Παρίσι, 1993, σ. 126 κ.ε.



(η οποία παραπέμπει σαφώς, μεταξύ άλλων, και στα πολυάριθμα παρόμοια επεισόδια που συναντά κανείς στα αφηγηματικά έργα του ίδιου του Sade), η παρακολούθηση σεξουαλικών συνευρέσεων από τους εκάστοτε (παρόντες ή απόντες) θεατές, τους οδηγεί στον υπέρτατο βαθμό της ηδονής:

Εδώ λοιπόν κάτω από την παρουσία του νιόπαντρου συζύγου και του παιδιού – κάτι φαίνεται πρέπει να υπάρχει γύρω της για να μπορεί η μικρή Βοημή να ευχαριστηθεί αυτό που διεκδικεί σαν δικαίωμα και τρέμει σαν αμαρτία! Και το καινούριο εκείνο αίσθημα που με είχε καταλάβει κυριάρχησε ξαφνικά και παραμέρισε όλα τ' άλλα. Ήταν μια εκδίκηση απέναντι σ' όλα τα αισθήματα που με είχαν τυραννήσει τόσον καιρό της ενοχής, των τύψεων, και κείνης της ξέμακρης νοσταλγίας του κόσμου που στιγμιαία τον νέμεσαι χωρίς να σου ανήκει, χωρίς να του ανήκει και χωρίς καμία προοπτική να συνεχίσει να υπάρχει στη ζωή.<sup>22</sup>

Το πάθος του μεγάλου έρωτα που μου έχει λείψει! Όχι του δικού μου για μια γυναίκα, αλλά κάποιος απ' αυτές για μένα (κι όχι εμένα που βλέπω στον καθρέφτη σαν ξυρίζομαι εμένα που βλέπει κανείς όταν ακούει τη μουσική μου... Κι εγώ πάντα λυσώ για καταστάσεις επικίνδυνες κι ακραίες. .... Και πού δεν έχω οδηγήσει τη Φραντσίσκα ή την Κρεσέντς- τα δύο εύκολα θύματα της σαγήνης μου... Τις χαίρομαι και τις δυο μαζί, τις υποχρεώνω να φέρουν και τα παιδιά τους. Έφταναν δυο ώρες μέσα σ' εκείνο το δωμάτιο και στο διάστημα αυτό η φαντασία και η ευρηματικότητα των δύο γυναικών θα ξεπερνούσε και τις πιο άγριες εμπνεύσεις μου, ενώ όλα περίπου τα έπιπλα και τα σκεύη που βρίσκονταν γύρω μας θα είχαν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο χρησιμοποιηθεί στην αναζήτηση της απόλαυσης· και, όπως καθένας φαντάζεται, το καμουτσίκι γνώρισε μεγάλες δόξεις<sup>23</sup>.

Με βάση τις αναλύσεις αυτές και χωρίς να επεκταθούμε όσο θα έπρεπε στο ζωτικής σημασίας θέμα του voyeurisme που απαντάται σε όλες τις ερωτικές σκηνές τις οποίες και ενορχηστρώνει, ξεσκεπάζεται, πίσω από το προσωπίο του ψευδο-Μότσαρτ που κατασκευάζει ο Πανσέληνος κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν του Μέρικε, όχι τόσο ένας καινούριος Μότσαρτ, όσο ένας καινούριος Don Giovanni, βίαιος αλλά και ενοχικός, τραγικός αλλά και αστείος. Έτσι, θα λέγαμε, αναβιώνει για πρώτη φορά στην ελληνική λογοτεχνία (όπου ο πλησιέστερος στον Don Giovanni λογοτεχνικός τύπος θα ήταν ίσως ο Ζορμπάς) ο μύθος του Δον Ζουάν, όπως τον απεικόνισε ο αυστριακός συνθέτης. Αυτό όμως είναι μια άλλη ιστορία.

<sup>22</sup> Ζαΐδα, σ. 318.

<sup>23</sup> Ζαΐδα, σ. 522.

