

## Ο Κήπος των Πριγκίπων του Ν. Μπακόλα : Από το Μύθο των Ατρείδων στη Σύγχρονη Ιστορία

Μαρίτα Παπαρούση

Με το δεύτερο βιβλίο του, το μυθιστόρημα *Ο Κήπος των Πριγκίπων* (1966)<sup>1</sup>, ο Νίκος Μπακόλας, μπαίνοντας κι αυτός με τη σειρά του στον πειρασμό να χρησιμοποιήσει το δραματικό ιστό του μύθου των Ατρείδων, μας θέτει αντιμέτωπους με ένα ιδιαίτερα σύνθετο φαινόμενο, το λογοτεχνικό μύθο<sup>2</sup>. Μεταφυτεύοντας ο συγγραφέας ένα γνωστό μυθικό σχήμα σε μία διαφορετική ιστορικο-κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα και σε ένα λογοτεχνικό είδος με συγκεκριμένους νόμους λειτουργίας, μας δίνει την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε τη διαδικασία μετασχηματισμού της μυθικής αφήγησης σε λογοτεχνική μορφή· μία διαδικασία περίπλοκη, την οποία θα προσπαθήσω να αποκρυπτογραφήσω έχοντας ως κύριο άξονα της προβληματικής μου τις σχέσεις του *Κήπου των πριγκίπων* με τη μυθική παράδοση από την οποία προήλθε και, ταυτόχρονα, τη 'σημασία' που αυτό το κείμενο αρθρώνει ως νέα λογοτεχνική πραγματικότητα<sup>3</sup>.

Ο Ν. Μπακόλας παραλαμβάνει από την παράδοση ένα μύθο του οποίου τα συστατικά στοιχεία και τα πρόσωπα είναι δεδομένα, έχουν ήδη καταστεί λογοτεχνικές σταθερές, και οι κυρίαρχες σημασίες του έχουν διατυπωθεί και γίνει αποδεκτές. Το πρώτο ερώτημα που ανακύπτει, λοιπόν, σε μία προσπάθεια ανάγνωσης της συγκεκριμένης παραλλαγής του μύθου

<sup>1</sup> Ν.Μπακόλας, *Ο Κήπος των πριγκίπων*, παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 31989, σ.72. [Στη συνέχεια όλες οι αναφορές σε σελίδες του μυθιστορήματος παραπέμπουν σε αυτήν την έκδοση.]

<sup>2</sup> Για το λογοτεχνικό μύθο, έτσι όπως τον αντιμετώπισαν θεωρητικοί της λογοτεχνίας του 20ου αιώνα, βλ. μεταξύ άλλων : Ν.Frye, *Anatomy of Criticism*, P.U.P., Πρίνστον 1957 [=Ανατομία της Κριτικής. Τέσσερα Δοκίμια (μτφρ. Μ.Γεωργουλέα), Gutenberg, Αθήνα 1996]· R.Barthes, *Mythologies*, Seuil, Παρίσι 1957 [=Μυθολογίες. Μάθημα (μτφρ. Κ.Χατζηδήμου/Ι.Ράλλη), εκδ. Ράππας, Αθήνα 1979]· A.J.Greimas, "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", στο *L'analyse structurale du récit*, *Communications* 8 (1966), σ.34-65· M.Perrot, *Mythe et littérature*, P.U.F., Παρίσι 1968 · P.Brunel, *Le mythe d' Electre*, A.Colin, Παρίσι 1971 [=Ο Μύθος της Ηλέκτρας (μτφρ. Κλ.Μητσοτάκη), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1992]· K.Ruthven, *Ο Μύθος* (μτφρ.Ι.Ράλλη /Κ.Χατζηδήμου), Ερμής, Αθήνα 1977· Colloque de Cerisy [συλλ. τόμος], *Le mythe et le mythique*, A.Michel, Παρίσι 1987· P.Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, P.U.F., Παρίσι, 1992· Ζ.Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα 1994 και F.Monneyron, *Mythes et littérature*, P.U.F., Παρίσι 2002. Για μία ανάλυση του μύθου σε συνδυασμό με στοιχεία της κοινωνιολογίας, της θρησκευσιολογίας, της εθνολογίας και της ψυχολογίας βλ. G.Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordes, Παρίσι 1969 και του ίδιου, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Παρίσι 1992.

<sup>3</sup> Για το θέμα αυτό βλ. επίσης : Th.Doulis, *Disaster and Fiction. Modern Greek Fiction and the Impact of the Asia Minor of 1922*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1977, σ.232-35 και Μ.Colakis, «Πρωτοτυπία και κλασική παράδοση στον Κήπο των πριγκίπων του Ν.Μπακόλα», *Ο παρατηρητής* 9-10 (1988-1989), σ.31-39.

δεν είναι άλλο από το πώς τοποθετείται ο συγγραφέας μπροστά στη μυθική παράδοση. Τη θεωρεί ως κάτι αναλλοίωτο; Ή, αντίθετα, παίρνει τις αποστάσεις του από αυτή, προσπαθώντας να αρθρώσει τη δική του, προσωπική θέση απέναντί της –ή ακόμη και να δημιουργήσει μία καινούρια μυθική εκδοχή; Και αν συμβαίνει κάτι τέτοιο, σε ποιο ακριβώς επίπεδο εντοπίζονται οι επεμβάσεις; Παρατηρούνται διαφοροποιήσεις όσον αφορά τα επιμέρους συστατικά στοιχεία που απαρτίζουν την ιστορία των Ατρείδων, όσον αφορά την οργάνωση, την άρθρωση του μυθικού υλικού σε συγκεκριμένη πλοκή, όσον αφορά τη δράση και την προσωπικότητα των προσώπων; Ας μην ξεχνάμε ότι ο συγγραφέας, χρησιμοποιώντας ως πρωταγωνιστές της ιστορίας του πρόσωπα που, ευθύς εξαρχής, –καθώς φέρουν το ‘βάρος’ των συμβολοποιημένων ονομάτων τους (Αγαμέμνων, Κλυταιμνήστρα, Ορέστης, Αίγισθος, Ηλέκτρα, Κασσάνδρα)– παρουσιάζονται αναπόσπαστα δεμένα με το μύθο των Ατρείδων, δημιουργεί στον αναγνώστη μία καταρχήν σχέση εξάρτησης από ένα παγιωμένο μυθικό-λογοτεχνικό παρελθόν, που έχει καταστήσει τα πρόσωπα αυτά φορείς συγκεκριμένων σημασιών. Θα αρκестεί να τα αφήσει να κινούνται μέσα στο δεδομένο αυτό πλαίσιο ή, αντίθετα, θα προσπαθήσει να τα αποδεσμεύσει από αυτό; Επιπλέον, η χρονική πραγματικότητα, μέσα στην οποία επιχειρείται από το συγγραφέα η αφηγηματική εκμετάλλευση του μύθου των Ατρείδων, συνιστά μία προσπάθεια αποδέσμευσης; –και εάν ναι, σε τι αυτή αποσκοπεί; Με άλλα λόγια, με ποιο τρόπο ο μύθος αυτός εγγράφεται στην ιστορική-κοινωνική στιγμή κατά την οποία διαδραματίζεται η ιστορία, αλλά και ποια είναι η λειτουργία του στο ιστορικό-κοινωνικό επίπεδο συγγραφής του κειμένου;

Από την άλλη πλευρά, είναι προφανές πως ο μύθος των Ατρείδων – όπως και οποιοσδήποτε άλλος μύθος, άλλωστε– δεν συνίσταται μόνο από το αντικείμενο του ‘μηνύματος’ που προσφέρει, αλλά ταυτόχρονα και από τον τρόπο με τον οποίο μεταδίδει αυτό το ‘μήνυμα’. πρόκειται σε κάθε περίπτωση για μία αφήγηση που διαθέτει το δικό της ‘οπλισμό’ και το δικό της ‘κώδικα’<sup>4</sup>. Ως έντεχνη αφήγηση, λοιπόν, ο μύθος των Ατρείδων συζευγνύομενος κάθε φορά με ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό γένος (δράμα, αφήγηση, ποίηση) και, κατά συνέπεια, ερχόμενος αντιμέτωπος και με τους μηχανισμούς που χαρακτηρίζουν το γένος αυτό, ανασχηματίζεται προσλαμβάνοντας νέες σημασίες, αλλά και συντελώντας συχνά στη δημιουργία νέων λογοτεχνικών μορφών μέσα στα πλαίσια του γένους. Μέσα από αυτή την προοπτική, η ανάγνωση του κειμένου του Μπακόλα δεν μπορεί παρά να ολοκληρωθεί με

---

<sup>4</sup> Ο A.J.Greimas, ακολουθώντας σε αυτό τον C.Lévi-Strauss, διακρίνει τρία δομικά στοιχεία στο μύθο : α] τον ‘οπλισμό’, β] τον ‘κώδικα’ και γ] το ‘μήνυμα’. (ό.π., σ. 35-37)

μία αναφορά στο θέμα της σύζευξης του μύθου και του συγκεκριμένου λογοτεχνικού είδους, με βάση τους κανόνες του οποίου αυτός μορφοποιείται στην παραλλαγή που προσφέρει ο *Κήπος των Πριγκίπων*: με τη διερεύνηση, δηλαδή, των χαρακτηριστικών που προκύπτουν τόσο από την παρουσία της μυθικής αφήγησης στο εσωτερικό ενός μυθιστορήματος συγκροτούμενου από τους εσωτερικούς μονολόγους πέντε προσώπων, όσο και από τον τρόπο που ο συγγραφέας αντιμετωπίζει τους νόμους λειτουργίας που διέπουν το συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος.

Μία πρώτη ανάγωση του *Κήπου των πριγκίπων* αρκεί για να καταλάβουμε ότι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί όλα τα σημαντικά πρόσωπα της μυθικής αφήγησης. Τα πρόσωπα που λειτουργούν διακειμενικά ανάμεσα στο κείμενο του Μπακόλα και στο μύθο των Ατρείδων είναι, καταρχάς, οι μονολογούντες Αγαμέμνων, Κλυταιμνήστρα, Ορέστης, Αίγισθος και Κασσάνδρα. Πρόσωπα όπως η Ηλέκτρα, ο Πυλάδης, η Ιφιγένεια, η Ανδρομάχη, οι Αχιλλέας και Χρύσα Πηλίδη, χωρίς να αναλαμβάνουν το ρόλο του υποκειμένου της μονολογικής διαδικασίας, παρουσιάζονται στην ιστορία μέσα από τις αφηγήσεις των προηγούμενων. Όσον αφορά την ιστορία, τα βασικά στοιχεία του μύθου, αυτά που αφορούν τον οίκο των Ατρείδων, παραμένουν, αν και τοποθετημένα στην ελληνική πραγματικότητα του μεσοπολέμου, σε γενικές γραμμές, αναλλοίωτα. Η οικογένεια Ιατρίδη – επώνυμο που αποτελεί έναν εμφανή αναγραμματισμό της λέξης Ατρείδες – συνίσταται από το ζευγάρι του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας και τα τρία παιδιά τους : Ηλέκτρα, Ιφιγένεια και Ορέστη. Ο Αίγισθος είναι, και στην περίπτωση αυτή, ο εραστής της Κλυταιμνήστρας. Κασσάνδρα είναι μία πρόσφυγας από τη Μικρά Ασία, που από ό,τι φαίνεται είχε συνδεθεί ερωτικά με τον Αγαμέμνονα, ο οποίος, ως στρατιωτικός, είχε πάρει μέρος στη Μικρασιατική εκστρατεία. Επιπλέον, όλο το σχήμα στο οποίο στηρίζεται η αναπαράσταση του μύθου των Ατρείδων από τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς συγγραφείς και το οποίο υπάρχει εν σπέρματι και στα ομηρικά έπη, δηλαδή «δολοφονία – εκδίκηση – δίκη», συνιστά βασικό δομικό στοιχείο και του *Κήπου των Πριγκίπων*. Ο Αίγισθος, που όσο καιρό έλειπε ο Αγαμέμνονας φερόταν σαν απόλυτος κύριος του σπιτιού του, τον δολοφονεί και, μετά από εννέα χρόνια, ο Ορέστης, συνοδευόμενος από τον Πυλάδη, εκδικείται τη δολοφονία του πατέρα του, σκοτώνοντας τη μητέρα του και τον εραστή της μετά από την πράξη του αυτή τρελαίνεται και τελειώνει τη ζωή του σε νευρολογική κλινική. Όσον αφορά διάφορα επιμέρους στοιχεία της ιστορίας, από αυτά άλλα παραπέμπουν στο μύθο και άλλα αποστασιοποιούνται από

αυτόν, σε μία προσπάθεια του συγγραφέα να διατηρήσει την οργανική του σύνδεση με το μύθο αλλά, ταυτόχρονα, και να εναρμονίζεται με τη σύγχρονη ιστορικο-κοινωνική πραγματικότητα. Να αναφέρω ενδεικτικά ότι, στη συγκεκριμένη εκδοχή του μύθου, η Ιφιγένεια μπορεί να μη θυσιάζεται από τον πατέρα της, αλλά παρόλα αυτά είναι πρωταγωνίστρια ενός ερωτικού δράματος με οικογενειακό αντίκτυπο. Ο Αίγισθος μισεί βαθιά τον Αγαμέμνονα, εξαιτίας της ερωτικής σχέσης που αυτός είχε συνάψει με την αδελφή του – σχέση που είχε σαν τραγικό επακόλουθο μία εγκυμοσύνη και την αυτοκτονία της νεαρής κοπέλας. Η Κασσάνδρα δολοφονείται την ίδια μέρα με τον Αγαμέμνονα. Η Ηλέκτρα παντρεύεται στο τέλος το φίλο του Ορέστη, τον Πυλάδη.

Ο συγγραφέας, από ό,τι φαίνεται από τα δεδομένα της ιστορίας, αντιμετωπίζει τα επιμέρους συστατικά του μύθου ως κάτι παγιωμένο· δεν ενδιαφέρεται να τα διαφοροποιήσει, αλλά να τα εκμεταλλευθεί. Τα μέλη της οικογένειας Ιατρίδη, έτσι όπως συνδέονται αναπόσπαστα με το γένος των Ατρείδων, δεν είναι μόνο πρωταγωνιστές μίας οικογενειακής τραγωδίας· είναι, ταυτόχρονα, και σύμβολα, η σημασία των οποίων έχει ήδη δημιουργήσει αντιλήψεις διαχρονικής διάρκειας. Ανοίγοντας στο σημείο αυτό μία παρένθεση, να επισημάνω ότι στον *Κήπο των Πριγκίπων* το αφηγηματικό κείμενο συγκροτούν μνημονικοί μονόλογοι, μία παραλλαγή δηλαδή του αυτόνομου εσωτερικού μονόλογου στην οποία η συνείδηση που μονολογεί στρέφεται κατά κύριο λόγο στο παρελθόν<sup>5</sup> –γεγονός που συνεπιφέρει, ως αναγκαία συνέπεια, μία αξιοσημείωτη αλλά και μορφικά επιβεβλημένη απροσδιοριστία, όσον αφορά τα συγκεκριμένα χωρο-χρονικά πλαίσια εξέλιξης της δράσης. Για κανένα από τα πέντε μονολογούντα υποκείμενα δεν φαίνεται να είναι το πρώτο μέλημα να κάνει κάποια συγκεκριμένη αναφορά στις χωρο-χρονικές συνθήκες, κάτω από τις οποίες επιδίδεται στη εκφορά των αναμνήσεών του : θα μπορούσαμε να βρισκόμαστε σε οποιαδήποτε πόλη, σε κάποια στιγμή του εικοστού αιώνα, με ανθρώπους που αναλώνονται ανάμεσα στην αγάπη, στο μίσος και την εκδίκηση. Παρόλα αυτά, έχουμε τη δυνατότητα να μιλήσουμε με απόλυτη βεβαιότητα για τη χρονική στιγμή κατά την οποία πραγματοποιείται η ρηματική εκφορά των μονολόγων χάρη σε ένα

---

<sup>5</sup> Σύμφωνα με όσα γράφει η D.Cohn, στους μνημονικούς μονολόγους «σε αντίθεση με άλλους αυτόνομους μονολόγους, η παρούσα στιγμή έκφρασης είναι μια στιγμή άδεια απ' όλη τη σύγχρονη, ταυτόχρονη εμπειρία : αυτός που κάνει μονόλογο υπάρχει απλώς σαν ένα ασώματο μέσον, μια καθαρή μνήμη χωρίς καθαρή θέση στο χρόνο και στο χώρο. Η μονολογική παρουσίαση καθαυτή περιορίζεται στο μηδέν εδώ, σ'ένα είδος εκμηδένισης της μνημονικής διαδικασίας.» (Για τη μετάφραση του παραθέματος βλ. D.Cohn, *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία* [μτφρ.-επιμ., Δ.Μπεχλικούδη], εκδ.Παπαζήση, Αθήνα 2001, σ.319-320)

‘περικειμενικό’<sup>6</sup> στοιχείο : την τιτλοφόρηση του κάθε μονολόγου με βάση το όνομα του μονολογούντος προσώπου<sup>7</sup> και μία χρονολογία που, από ό,τι φαίνεται, συνιστά ένα χρονικό στίγμα απολύτως απαραίτητο για τον αναγνώστη σε αυτό το κείμενο που, κατά τα άλλα, χαρακτηρίζεται από μία διάθεση χρονικής ρευστότητας<sup>8</sup>.

Θεωρώ, λοιπόν, ότι δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι ο μονόλογος της Κασσάνδρας, που τοποθετείται χρονικά στα 1922 πριν από τη μικρασιατική καταστροφή, συνιστά και το πρώτο κεφάλαιο του *Κήπου των Πριγκίπων*: το μυθολογικό πλαίσιο συμπλέκεται με το ιστορικό γίνεσθαι του εικοστού αιώνα. Ένας άνδρας και μία γυναίκα με τα ειδικού βάρους ονόματα Αγαμέμνων και Κασσάνδρα βιώνουν μία, απελπισμένη από ό,τι φαίνεται, ερωτική ιστορία σε μία ιστορική πραγματικότητα που, παρά τα σκόρπια και υπαινικτικά στοιχεία που δίνονται, είναι αναμφίβολα οδυνηρή: τα αδέρφια της Κασσάνδρας είναι στον πόλεμο, ο πατέρας της ζει με το φόβο ότι θα «τα καταπιεί η ανατολή»(σ.11), και μία επαναλαμβανόμενη φράση αρκεί για να συμπυκνώσει ό,τι έχει στιγματίσει την ιστορική μνήμη από τη μικρασιατική καταστροφή : «είναι χαμένα όλα πια για μας»(σ.17)<sup>9</sup>. Στον *Κήπο των πριγκίπων* μπορεί να μην αναφέρονται συγκεκριμένα ή πολλά σε έκταση ιστορικά γεγονότα, ο αφηγηματικός φακός εστιάζεται, όμως, σε κάποιες συγκεκριμένες πτυχές της μικρασιατικής εκστρατείας και καταστροφής, που φωτίζουν αυτό που, εντέλει, θεωρείται σημαντικό από την υποκειμενική σκοπιά του συγγραφέα : το δράμα

<sup>6</sup> Για την έννοια του ‘περικειμένου’ βλ. G.Genette, *Seuils*, Seuil, Παρίσι 1987, σ.10-11.

<sup>7</sup> Σύμφωνα με το G.Genette (*Seuils*, ό.π., σ.284), η χρήση εσωτερικών τίτλων, που προσδιορίζουν την ταυτότητα του ‘ομιλητή’ συνηθίζονται σε κείμενα που απαρτίζονται από εσωτερικούς μονολόγους (όπως στα μυθιστορήματα του Ο.Φώκνερ, *Η Βουή και το πάθος* και *Καθώς Ψυχορραγώ*) και είναι μία πρακτική επηρεασμένη από τους δραματικούς κανόνες.

<sup>8</sup> Το χρονικό αυτό στίγμα μάς βοηθά επίσης να προσδιορίσουμε, παρόλους τους μαιάνδρους μίας χρονικά διαταραγμένης αφήγησης, τόσο τα χρονικά πλαίσια της ιστορίας όσο και τις καταλυτικές, για καθένα από τα μονολογούντα υποκείμενα, στιγμές. Πράγματι, αν και καθένας από τους μονολόγους ξεκινά –σύμφωνα με όσα γράφει και η D.Cohn, (*La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [μτφρ. από τα αγγλικά από τον A.Bony], Seuil, Παρίσι 1981, σ.250 [=Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton University Press, Γκίλφορντ-Σάρρεϊ 1978])– με το μόνο δυνατό τρόπο για ένα εσωτερικό μονόλογο : “in medias res ή μάλλον in mediam mentem”, σύντομα καταλαβαίνουμε ότι τα μονολογούντα υποκείμενα παρουσιάζονται σε μία καθοριστική στιγμή της ζωής τους. Ενδεικτικά, ο πρώτος μονόλογος του Ορέστη τοποθετείται χρονικά το 1933, λίγο πριν από την τιμωρία του ζεύγους των εραστών, ενώ ο πρώτος μονόλογος του Αίγισθου το 1924, μετά από τη δολοφονία του Αγαμέμνονα.

<sup>9</sup> Αν ο Αγαμέμνων ενσαρκώνει, μεταξύ άλλων, τον ηττημένο γηγενή ελλητισμό, η Κασσάνδρα ενσαρκώνει την ιστορική μοίρα του προσφυγικού ελλητισμού: ο δεύτερος μονόλογός της, που τοποθετείται στα 1923 στη Θεσσαλονίκη, δεν αφήνει πολλές αμφιβολίες ως προς αυτό, αφού πλημμυρίζει από αναμνήσεις από την καταστροφή και από τη φυγή των Μικρασιατών με «τα ξένα τα καράβια» (σ.87), από τις υποσχέσεις «ότι στην πατρίδα θα τα ξαναβρούμε» (σ.88) όλα όσα χάθηκαν στη Μικρασία, αλλά και από την αίσθηση απόλυτης απογοήτευσης και απόγνωσης που της δημιουργεί η πραγματικότητα, με την οποία έρχεται πλέον αντιμέτωπη.

και το αίσθημα διάψευσης των προσφύγων, καθώς και η υπαρξιακή απελπισία όσων εμπλέκονται στον πόλεμο, σε οποιοδήποτε πόλεμο.

Τοποθετώντας, λοιπόν, ο Μπακόλας αυτά τα πρόσωπα-σταθερές σε ένα νέο σημασιοδοτικό πλαίσιο μέσω της χωρο-χρονικής μεταφύτευσής τους στη σύγχρονη Ελλάδα κατά τη διάρκεια των ετών 1918-1935, τα χρησιμοποιεί σε βάση πάνω στην οποία θα δομήσει το δικό του 'μήνυμα'. Και αν, σε πρώτο επίπεδο, φαίνεται πως παρουσιάζει μία οικογενειακή τραγωδία, αποδίδοντας με διάθεση ουσιαστικά δραματική –και ποτέ μελοδραματική– τα ατομικά δράματα και τις τραγικές συγκρούσεις μίας οικογένειας που βρίσκεται αντιμέτωπη με την αιώνια αναζήτηση αγάπης και την, από ό,τι φαίνεται, αναπόφευκτη διάψευση, την απιστία, το έγκλημα και την εκδίκηση, στην ουσία υφαίνει ένα θεματικό ιστό κατάστικτο από καταστάσεις οριακών κρίσεων και βαθιές υπαρξιακές ανησυχίες. Κινούμενος ο συγγραφέας στη γραμμή του οικογενειακού-ψυχολογικού μυθιστορήματος προσπαθεί να βυθομετρήσει την ανθρώπινη ύπαρξη –και η μονολογική τεχνική τον βοηθά σε αυτό–, αρθρώνοντας τον προβληματισμό του πάνω : στις ανθρώπινες και κυρίως στις έμφυλες σχέσεις, στη σχέση δηλαδή άνδρα-γυναίκας ως προς το συμβολικό και το κοινωνικό της περιεχόμενο· στην έννοια της ταυτότητας του ατόμου και της αποξένωσης· στο 'οικογενειακό σύμπλεγμα', έτσι όπως αυτό συνυφαίνεται με την αντίληψη για το αναπότρεπτο και το αδιέξοδο. Η μυθική παράδοση γίνεται με αυτόν τον τρόπο το πρόσχημα ή μάλλον η προϋπόθεση στοχασμού πάνω στον άνθρωπο και τις διαπροσωπικές σχέσεις και, ταυτόχρονα, πάνω στην ιστορία ως παράγοντα δόμησης και αποδόμησης συμπεριφορών και αντιλήψεων· γι' αυτό και οι επεμβάσεις στο μύθο, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια, παρατηρούνται κυρίως, και αν εξαιρέσουμε τη χωρο-χρονική υπέρβαση, στο επίπεδο της ψυχοσύνθεσης και συμπεριφοράς των προσώπων.

Η «σχέση και η σύγκρουση αρσενικού και θηλυκού μέσα και έξω από την οικογένεια»<sup>10</sup> είναι, σύμφωνα με την κριτική, το κύριο θέμα του *Κήπου των πριγκίπων*. Θα έλεγα, κινούμενη σε παρόμοιο μήκος κύματος, ότι το μυθιστόρημα αυτό έτσι όπως αναπτύσσεται βασιζόμενο στις σχέσεις του τριγώνου Αγαμέμνων-Κλυταιμνήστρα-Αίγισθος, αλλά και στην παράπλευρη παρουσία και δράση του Ορέστη και της Ηλέκτρας, ανάγεται σε 'πραγματεία' πάνω στην έννοια του φύλου «ως συμβόλου που επενεργεί και οργανώνει τις κοινωνικές κατηγορίες 'άνδρας' και 'γυναίκα', θέτει τα μεταξύ τους όρια, τους

---

<sup>10</sup>Π.Πίστας, «Νίκος Μπακόλας» στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. ΣΤ', εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992, σ. 62.

κανόνες επικοινωνίας και καθορίζει το περιεχόμενο της σχέσης τους»<sup>11</sup>. διερευνά τις κυρίαρχες παραστάσεις του 'ανδρισμού' και της 'θηλυκότητας' και, φτάνοντας έως την αμφισβήτησή τους, αναπτύσσει εντέλει ένα σπαρακτικό σχόλιο πάνω στην έννοια του 'εαυτού' και του 'άλλου'.

Οι γυναίκες του μυθιστορήματος φαίνεται πως προσεγγίζουν και να αξιολογούν τους άνδρες σύμφωνα με τις παραδοσιακές αξίες για τον 'ανδρισμό'. Οι άνδρες πρέπει να είναι δυνατοί και τολμηροί, πρακτικοί και ορθολογιστές, επιθετικοί, θρασεείς και ανυπάκουοι. Πρέπει να έχουν τη διάθεση, αλλά και τη δυνατότητα, απόλυτης κυριαρχίας τόσο σε ατομικό και οικογενειακό επίπεδο, όσο και στην κοινωνική πραγματικότητα· εκεί, δηλαδή, όπου ο άνδρας, σύμφωνα με το κυρίαρχο μοντέλο του φυλετικού του ρόλου, είτε καταφέρνει να αγωνιστεί και να επιβληθεί, είτε αφανίζεται. Στην περίπτωση που αυτά τα κύρια χαρακτηριστικά του στερεότυπου ανδρικού ρόλου απουσιάζουν, οι γυναίκες ωθούν τους άνδρες να τα αποκτήσουν. Είναι χαρακτηριστική η επιθυμία της Κλυταιμνήστρας να κάνει τον Ορέστη πιο δραστήριο και αντιδραστικόν ενθαρρύνει τον 'ανδρισμό' και την ανεξαρτητοποίησή του : «(...) φύγε του λέω πήγαινε, το βράδυ να' ρθεις ξεσκισμένος και θρασύς, να νιώσουμε έναν άντρα εδωμέσα (...)» (σ.130). Να τον κάνει 'άντρα' φαίνεται πως επιθυμεί και η Ηλέκτρα<sup>12</sup>, που δεν της αρέσει η συναναστροφή με το 'θηλυπρεπή' Πυλάδη, το φίλο που και στη νεανική ηλικία του Ορέστη παρουσιάζεται περίπου σα μητρικό υποκατάστατο. Εξίσου χαρακτηριστικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο η Κλυταιμνήστρα, αλλά και η Κασσάνδρα, αντιμετωπίζουν τον Αγαμέμνονα : δεν είναι «διόλου ρεαλιστής» (σ.91), λέει και η Κασσάνδρα· «(...) στα χρόνια που έφτασες θα έπρεπε να είχες καταλήξει, κάπου να θυμηθείς πως έχεις κόρη παντρειάς (...), παράτα τη μελέτη, τι εκέρδισες διαβάζοντας; μεθώντας και παλεύοντας θα είχες επιτύχει στο στρατό περισσότερα αστέρια·(...)» (σ.72), πιστεύει η Κλυταιμνήστρα, που τον κατηγορεί επιπλέον ως «άβουλο κι αδιάφορο» (σ.121-22) –'αμάρτημα' που θα το πληρώσει, εντέλει, με τον ψυχολογικό και το φυσικό αφανισμό του.

Είναι αλήθεια ότι ο Αγαμέμνων –αντίθετα από ό,τι ορίζει ο μύθος είτε ως ιστορικό ανάγνωσμα, είτε ως λογοτεχνικό δημιούργημα– δεν ανήκει πλέον στην πλευρά των νικητών, αλλά των ηττημένων. Στο πεδίο της μάχης οδηγείται στην ήττα και τον αφανισμό, γεγονός που οφείλεται φυσικά σ' αυτό

<sup>11</sup> M.Strathern, "An Anthropological Perspective" στο B.Lloyd & J.Archer (επιμ.), *Exploring Sex Differences*, Academic Press, Νέα Υόρκη 1976. [Για την αναφορά στον ορισμό του φύλου από την M.Strathern βλ. Ε.Παπαταξιάρχης, «Από τη σκοπιά του φύλου. Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας» στο *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1992, σ.24]

<sup>12</sup> Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη : «προς τάδ' άνδρα γίγνεσθαι σε χρη» (Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, Κάκτος, Αθήνα 1992, στίχ.693)

που έχει θεωρηθεί ως ένα από τα πιο ευτυχισμένα ευρήματα του *Κήπου των πριγκίπων* : «την αντιστοιχία –ή και αναντιστοιχία– του Τρωικού πολέμου με τη Μικρασιατική εκστρατεία και καταστροφή.»<sup>13</sup> Η απόφαση του Μπακόλα να πραγματευθεί τη σύγχρονη εκδοχή του μύθου μέσα στην ταραγμένη και τραγική για τον ελληνισμό περίοδο πριν και μετά από τη μικρασιατική καταστροφή προσφέρει, πράγματι, μία καινούρια οπτική, που δίνει έμφαση και στο τραγικό παρόν και φωτίζει με το δικό της τρόπο τις ήδη γνωστές σημασίες, προσαρμόζοντάς τις στις σύγχρονες απαιτήσεις. Ο σύγχρονος Αγαμέμνων, σε αντίθεση με το μυθικό πρόγονο<sup>14</sup>, έχοντας υποστεί την «ηθική επίδραση μιας ήττας»<sup>15</sup>, χαρακτηρίζεται από την παραίτηση, την έλλειψη πίστης και θάρρους<sup>16</sup>. γεγονός που δίνει την ευκαιρία να δομηθεί ένας λόγος εντελώς ‘απομυθοποιητικός’, όσον αφορά τόσο την ίδια του την κατάσταση και στάση ζωής όσο και την ανδρική του ταυτότητα, αλλά γεμάτος υπαρξιακές αναφορές. Ενδεικτικό είναι ότι ο πρώτος του μονόλογος, που τοποθετείται χρονικά στα 1922, ξεκινά με το δεδομένο της προσωπικής απελπισίας και της επιθυμίας θανάτου<sup>17</sup>, που συνδέεται αναπόσπαστα με την απελπισία που γεννά ο παραλογισμός του πολέμου<sup>18</sup>, και τελειώνει με την επανάληψη της

<sup>13</sup> Π.Πίστας, ό.π., σ.63.

<sup>14</sup> Δεν πρέπει να ξεχνάμε, βέβαια, ότι και στην Ιλιάδα συχνά παρουσιάζονται και οι αρνητικές πλευρές του Αγαμέμνονα : ο Αχιλλέας τον αποκαλεί μέθυσο και δειλό (Α 149 κ.ε., 224 κ.ε.)· σε κρίσιμες ώρες χάνει το θάρρος του και προτείνει να λύσουν την πολιορκία και να γυρίσουν ντροπιασμένοι στην Ελλάδα (Ι 26 κ.ε., Ξ 74 κ.ε.) και, γενικότερα, εξαιτίας της συμπεριφοράς του σκοτώνονται αμέτρητοι Αχαιοί και κινδυνεύει να αφανιστεί όλος ο στρατός.

<sup>15</sup> Χρησιμοποιώ, φυσικά, τη γνωστή έκφραση του Γ.Θεοτοκά για τις επιπτώσεις της Μικρασιατικής καταστροφής στην ψυχосύνθεση των Ελλήνων κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία. (Γ.Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, Ερμής, Αθήνα 1979, σ.63)

<sup>16</sup> Στην οικτρή αλλαγή της δραστηριότητας του Αγαμέμνονα στη Μικρά Ασία αναφέρεται ο Αίγισθος στον πρώτο του μονόλογο: από «νικητής και τροπαιούχος», έχασε «περηφάνια, άλογο και χάρτες θα' χανε σύνταγμα και πολυβόλο, θ' απόμνε με δέκα άντρες δίχως όπλα και λοχία εγκαταλειμμένος να περιπλανιέται σε χωριά καμένα κι ανατιναγμένες γέφυρες και σκοτωμένα άτια βόδια, σε αγρούς ανασκαμμένους, αναζητώντας με απόγνωση τη θάλασσα, χωρίς καιρό ή κέφια να ληστέψει την τιμή των κοριτσιών, λουφάζοντας τη μέρα, προτιμώντας την αστροφεγγιά, πασχίζοντας να σώσει το πετσί του» (σ.34-35). Και στους μονολόγους της Κασσάνδρας κυριαρχεί η απογοήτευση από τον Αγαμέμνονα, όταν τον ξαναβρίσκει στη Θεσσαλονίκη : είναι «ο βασιλιάς με τα ψέματα» (σ.94), «ο κουρελής της Μικρασίας» (σ.96) που «είναι για λύπηση»(σ.96).

<sup>17</sup> «Κι ας λέγαν ότι θέλανε. Ο ταγματάρχης Ιατρίδης δεν ήτανε κουφός τρελός γενναίος. Απελπισμένος ήτανε μονάχα. Κι αν δε κρυβόταν κάθε τόσο που οι σφαίρες του τρυπούσαν το μανδύα, αν δε σκιαζόταν που τις άκουγε να χώνονται στο χώμα μανιασμένες, δυο βήματα μπροστά από τα πόδια του, ήταν γιατί αναζητούσε ένα τέτοιο βλήμα παθιασμένα, το αναζητούσε με όλη την καρδιά του, ευχόταν να συναντηθούν μια και καλή ένα κομμάτι σίδερο και η καρδιά του. Μια και καλή και τελευταία. Να πάρουν τέλος η απόγνωση και η απελπισία, οι σκέψεις και οι τύψεις του κι οι αναμνήσεις, να χωνευτούν σε μια γαλήνη μιαν απόγνωση και η απελπισία, οι σκέψεις και οι τύψεις του κι οι αναμνήσεις, να χωνευτούν σε μια γαλήνη μιαν ανάπαυση, επάνω στο γρασίδι κάτω απ' τον ήλιο και να' ναι ο ουρανός απέραντος γαλάζιος, να γίνουν όλα ένας αναστεναγμός, μια ανακούφιση πριν απ' τον ύπνο.» (σ.52)

<sup>18</sup> «Γιατί πια τίποτα δεν έβλεπα μπροστά μου, μα μόνο την ανάγκη να ζούμε να χτυπιόμαστε και να χτυπούμε, να περιμένω τη συνάντησή μου με το βλήμα, όχι για να πεθάνω μα για να σβηστούν όλα αν ήταν μπορετό χωρίς να με πονέσει, ν' ακρωτηριαστώ ή να χαθώ.» (σ.52)



αρχικής διαπίστωσης της απελπισίας του : «*απελπισμένος απελπισμένος απελπισμένος*»(σ.63). Απελπισία και παραίτηση διαποτίζουν, όμως, τον ψυχισμό του και σε οποιαδήποτε αναφορά κάνει στην προσωπική του ζωή. Απελπισία, γιατί ο έρωτας καταντά με τα χρόνια, μέσα από την απιστία και τη διάψευση της αποκλειστικότητας, μια «*πληγή*»(σ.53). Απελπισία, γιατί, όπως φαίνεται από το δεύτερο μονόλογό του που τοποθετείται χρονικά στα 1918 και είναι ο προγενέστερος όλων, αισθάνεται πως για την Κλυταιμνήστρα δεν είναι παρά ένας «*περιφρονημένος στόχος ειρωνείας*»(σ.65). Απελπισία και, ίσως ακόμη χειρότερα, αίσθηση υπαρξιακού κενού, γιατί νιώθει ότι είναι εξαναγκασμένος να απαρνηθεί τον εαυτό του για χάρη της οικογένειάς του (σ.66)· γιατί νιώθει ότι και η οικογένεια δεν προσδίδει κανένα νόημα στην ύπαρξή του, παρά μόνο άχθος : «*να'σαι πατέρας είναι πράγμα άχαρο και τελειωμένο*»(σ. 84). Αφού λοιπόν σπατάλησε ό,τι είχε και δεν είχε «*ενδίδοντας στον πειρασμό*»(σ.84), αφού είχε στερέψει η δύναμή του «*να εκμισθώνει όνειρα*»(σ.85), δεν έχει τη δύναμη ούτε καν να αυτοκτονήσει προσμένοντας «*την τιμωρία απ' τη μοίρα την ανώτερη τη δύναμη.*»(σ.85)

Στον *Κήπο των πριγκίπων* ο Αγαμέμνων, στον αντίποδα του υπερόπτη και αλαζόνα νικητή του πολέμου της Τροίας, είναι «*ο βασιλιάς που δεν τον αναγνωρίζει το βασίλειο*» (σ.120). Οι αναφορές στη μικρασιατική καταστροφή, έτσι όπως χρωματίζουν με υπαινικτικό αλλά παρόλα αυτά δραματικό τόνο το κείμενο, εξυπηρετούν σαφώς μία συγκεκριμένη σκοπιμότητα : η βιαιότητα της ιστορίας συμπλέκεται αναπόδραστα με τη σκληρότητα του μύθου των έμφυλων και οικογενειακών σχέσεων και αφήνει πάνω σ' αυτόν τα ίχνη της, καθιστώντας τον Αγαμέμνονα ένα σύγχρονο άνδρα του εικοστού αιώνα· μία χαρακτηριστική περίπτωση ηττημένου ανθρώπου της μεσοπολεμικής<sup>19</sup> (αλλά και της μεταπολεμικής) πραγματικότητας. Ο Αγαμέμνων εκπροσωπεί το δράμα του ώριμου άνδρα που, έχοντας απολέσει την ταυτότητα του ερωτικού συντρόφου - πατέρα - 'αγωνιστή', βιώνει ένα αίσθημα ολοσχερούς ψυχολογικού κατακερματισμού και τη μοναξιά της ύπαρξης σε έναν κόσμο που το μόνο που αναγνωρίζει είναι η επίδειξη δύναμης και η ανάληψη

<sup>19</sup> Όσον αφορά την ελληνική κοινωνία του μεσοπολέμου είναι γενικά αποδεκτό πως ο πανικός —η «ηθική επίδραση της ήττας» — έφερε ως αναγκαία συνέπεια την τάση αναδίπλωσης και την επιθυμία φυγής. Η διάψευση των οραμάτων προκάλεσε μία συστροφή του ψυχισμού και οδήγησε στον εφησυχασμό, αφού φαίνεται να εκλείπει παντελώς από τους ανθρώπους της εποχής η δύναμη αλλά και η διάθεση να αντιδράσουν ενεργητικά. Ο Β.Βαρίκας, που έζησε την εποχή, σημειώνει : «δεν είμαστε παρά ζωντανοί νεκροί. Η μίζερη και ανικανοποίητη ζωή ύψωσε για ιδανικό της το θάνατο.» (Β.Βαρίκας, *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*, Πλέθρον, Αθήνα 1979, σ.26), ενώ και ο Αγγ. Τερζάκης, κινούμενος σε παρόμοιο μήκος κύματος, αναφέρει : «Λένε πως ήταν μια εποχή ηττημένη ... Ηττημένη; Θα την πω καλύτερα 'δραματική'... Τα χρόνια εκείνα ... ήταν ένα κράμα από αφέλεια κι έγνοια, προαισθήματα και ρεμβασμό.» (Α.Τερζάκης, *Προσανατολισμός στον αιώνα*, Εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1985, σ.192)

ευθύνης, Είναι αυτός που θεωρεί μάταιη την αναζήτηση οποιασδήποτε μορφής ατομικής σωτηρίας, αφού δεν έχει πλέον τη διάθεση, αλλά και τη δυνατότητα, να κινηθεί μέσα στα δεδομένα και κυρίαρχα σχήματα θεώρησης του έμφυλου ρόλου του και οδηγείται στη βίωση ενός, καταλυτικού για την ισορροπία του, άγχους εσωτερικής σύγκρουσης, στην απελπισία και στην επιθυμία τελικής αυτοκαταστροφής του εγώ.

Η περίπτωση του Αγαμέμνονα είναι ενδεικτική του αποδομητικού τρόπου με τον οποίο ο συγγραφέας δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την κατασκευή, αλλά και την πρόσληψη κάποιων συγκεκριμένων σημασιών του μύθου, που ο ίδιος θεωρεί σημαντικές. Οσον αφορά, όμως, την άλλη κυρίαρχη ανδρική μορφή, τον Αίγισθο, ο Μπακόλας επιλέγει να την προσεγγίσει μένοντας στην τροχιά της μυθικής παράδοσης. Πράγματι, ο Αίγισθος του *Κήπου των Πριγκίπων* συνδέεται διακειμενικά με το πρόσωπο του μύθου σε δύο βασικά στοιχεία. Στην εκδίκηση<sup>20</sup>, κατά πρώτο λόγο, αφού όλο το νόημα της ζωής του φαίνεται πως στηρίζεται στο μίσος του για τον Αγαμέμνονα· συναίσθημα που δικαιολογείται όταν, μέσα από το δεύτερο μονόλογό του που τοποθετείται χρονικά στα 1919, αντιλαμβανόμαστε ότι η αδελφή του Θεανώ αυτοκτόνησε εξαιτίας της ερωτικής της σχέσης με τον Αγαμέμνονα (σ.29)<sup>21</sup>. Κατά δεύτερο λόγο, στην επιθυμία εξουσίας· μόνο που, στη σύγχρονη εκδοχή του μύθου, η 'εξουσία' αφορά κυρίως το λαβύρινθο της ερωτικής σχέσης άνδρα-γυναίκας σε συνδυασμό με το μύθο της ανδρικής κυριαρχίας. Ο Αίγισθος είναι ο νέος άνδρας που, μέσω του έρωτα και της σεξουαλικότητας, βιώνει το άγχος της έμφυλης αντιπαράθεσης : το παιχνίδι της επιβίωσης ή του αφανισμού του άνδρα και/ή της γυναίκας στο πεδίο του έρωτα.

Η σχέση του Αίγισθου με τις γυναίκες είναι μία συνεχής αντιπαράθεση· αναλώνεται στο παιχνίδι του 'ανδρικού γοήτρου' και, για πρώτη φορά, έρχεται αντιμέτωπος με την αμφισβήτησή του. Ο πρώτος του μονόλογος, που τοποθετείται χρονικά στα 1924 στο δικαστήριο μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, κυριαρχείται από τις σκέψεις του σχετικά με τη φύση των γυναικών –«*Μα να με πάρει ο διάβολος αν πίστεψα ποτέ πως είναι δυνατό να ομολογήσει μια γυναίκα την αλήθεια*» (σ.31)–, αλλά και από την πεποίθηση

<sup>20</sup> Να προσθέσω ότι για τον Αίγισθο η οικογένεια Ιατρίδη είναι «*ξένοι άνθρωποι, αλλιώτικοι*» (σ.42), χαρακτηρισμός που μας φέρνει στο μυαλό την άποψη του P.Brunei όσον αφορά την εξέλιξη του μύθου των Ατρείδων : «*Ανεξαρτήτως της θέσης που μπορεί να υποστηρίξει κανείς, πολύ γρήγορα περνά από το νου του μήπως ο μύθος των Ατρείδων δεν ήταν παρά η έκφραση μιας αντίδρασης απέναντι στο 'ξένο'.*» (*Ο Μύθος της Ηλέκτρας*, ό.π., σ.15)

<sup>21</sup> Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, ο Αίγισθος, βλέποντας το πτώμα του Αγαμέμνονα, εκφράζει τη χαρά του, γιατί είχε φτάσει επιτέλους η χαρούμενη ημέρα της εκδίκησης –την οποία δικαιολογεί ανατρέχοντας στο έγκλημα του Ατρέα, πατέρα του Αγαμέμνονα. (*Aeschylus Septem Quae Supersunt Tragediae*, εκδ. D.Page, Οξφόρδη 1972, στ.1577-1611)

της ανδρικής του υπεροχής απέναντι στο γυναικείο φύλο, αφού καμία γυναίκα δεν είναι δυνατόν να τον εμπαιξεί και να τον εκμεταλλευθεί («*Καμιά τους δε με έπιασε κορόιδο, έκανα κείνο που μου άρεζε και τίποτ' άλλο.*», σ.31). Το συναίσθημα του ανδρικού γοήτρου είναι τόσο έντονο στον Αίγισθο που τον καθιστά άφρονα, κομπορρήμονα<sup>22</sup> και μάλλον μικρόνοο : φτάνει στο σημείο να προβάλλει τον πρώτο ρόλο, που έπαιξε αυτός και όχι η Κλυταιμνήστρα, στο φόνο του Αγαμέμνονα<sup>23</sup> («*Εμένα δε με τύλιξε ποτέ γυναίκα δε με γέλασε, ποτέ μου δεν την άκουσα να πει κάνε μου τούτο ή εκείνο. Και το τσεκούρι το αγόρασα εγώ μονάχος*», σ.34), ενώ δεν φαίνεται να συνειδητοποιεί ότι ακόμη και την εξουσία, την οποία επιθυμεί διακαώς, έχει κατακτήσει χάρη σε μία γυναίκα που αποφάσισε να του την παραχωρήσει. Επιπλέον, είναι χαρακτηριστικό για την ψυχοσύνθεσή του ότι στο συναίσθημα εξουσίας που τον διακατέχει, ωθείται εξαιτίας της, όπως θεωρεί ο ίδιος, αναμφισβήτητης ανδρικής-ερωτικής του αξίας· κομπάζει γι' αυτήν αλλά, ταυτόχρονα, σ' αυτήν εστιάζεται και η βαθύτερη αγωνία του : «*Δεν είμαι από τους άντρες που ξεχνιούνται, δεν μπορεί, δεν το πιστεύω*»(σ.38). Η συνείδησή του φαίνεται πως δεν περιορίζεται απλώς στο δικό της αντικείμενο, αλλά στρέφεται διαρκώς και προς τη συνείδηση κάποιου 'άλλου' : της γυναίκας με την οποία τον συνδέει μία σχέση γεμάτη αντιφάσεις και ανατροπές, γεγονός που έχει ως άμεση συνέπεια την υπονόμηση της αυτοπεποίθησής του και τη δημιουργία κάποιων ρωγμών μέσα από τις οποίες διαφαίνεται η έλλειψη αυτοπεποίθησης. Η Κλυταιμνήστρα, που του είχε επιτρέψει να κυβερνά το κτήμα και την περιουσία της (σ.35), είναι ταυτόχρονα ο μοχλός ανάδειξης της ανδρικής του αξίας, αλλά και ο υπονομευτής της ένδειξη του ότι στην προαιώνια, αλλά και τόσο σύγχρονη, πάλη αρσενικού / θηλυκού δεν θα καταφέρει να βγει ούτε και αυτός νικητής.

Στο μυθιστόρημα αυτό, στο οποίο η κυρίαρχη θεματική αφορά την πραγμάτευση ορισμένων βασικών ζευγών εννοιών ( άντρας / γυναίκα, εαυτός / άλλος, ειρήνη / πόλεμος, έρωτας / βία, ζωή / θάνατος, έγκλημα / τιμωρία), οι οποίες παραπέμπουν εντέλει στο διαλεκτικό παιχνίδι των θεμελιωδών ανθρωπίνων ενστίκτων (έρωτας-ζωή και καταστροφή-θάνατος), το παραδοσιακό μοντέλο έμφυλων ρόλων ανατρέπεται : ο άνδρας, σε οποιαδήποτε περίπτωση, μειονεκτεί ή παρουσιάζει σημάδια αδυναμίας, ενώ η γυναίκα από παραδοσιακά εξουσιαζόμενο μεταβάλλεται σε ουσιαστικό

<sup>22</sup> Η καυχησιολογία χαρακτηρίζει τον Αίγισθο και στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, μόνο που στην προκειμένη περίπτωση ο Χορός καυτηριάζει τη δειλία του άνδρα αυτού που, ενώ καυχιέται ότι σχεδίασε το φόνο του Αγαμέμνονα, δεν είχε το θάρρος να τον εκτελέσει (ό.π., στ.1612-1648).

<sup>23</sup> Όσον αφορά τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Αίγισθου στη δολοφονία του Αγαμέμνονα, αυτός συνδέεται με την ομηρική παράδοση και όχι με την παράδοση της τραγωδίας.

εξουσιαστή. Οι γυναίκες είναι πιο δυνατές. Αυτές φαίνεται πως καθορίζουν τους όρους του παιχνιδιού· γι' αυτό, άλλωστε, και ο Ορέστης πιστεύει πως είναι «*θεατής και όργανο σε πάλη γυναικών*» (σ.106), «*παραδομένος στη μοίρα [του] που την έχουνε απεργαστεί εκείνες*» (σ.106). Επιπλέον, στο πεδίο του έρωτα, κατεξοχήν τόπο αφανισμού ή επιβίωσης του άνδρα ή της γυναίκας, εκεί όπου τελούνται οι πλέον τελετουργικές πράξεις της έμφυλης αντιπαράθεσης μέσω του σώματος και της σεξουαλικότητας, ο άνδρας φαίνεται πως βιώνει μία ηδονική επιθυμία αφανισμού του από τη γυναίκα. Η σχεδόν κανιβαλιστικού χαρακτήρα επιθυμία του Αίγισθου να κατασπαραχτεί από τις γυναίκες, έτσι όπως συμπλέκεται και με την εντελώς αντίστροφη επιθυμία της Κλυταιμνήστρας<sup>24</sup>, φέρνοντας στο προσκήνιο τους πανάρχαιους μύθους της μητριαρχίας<sup>25</sup>, συμβολίζει τη μετάβαση από τον κύκλο εξουσίας του Πατέρα-Ανδρα<sup>26</sup> στο μητρικό-γυναικείο κύκλο εξουσίας<sup>27</sup> –και, ταυτόχρονα, σκιαγραφεί μία περίπου 'μυθική' γυναικεία εικόνα : την εικόνα μίας γυναίκας-πειρασμού, που είναι ταυτόχρονα πηγή της ηδονής αλλά και του χάους.

Πράγματι, η Κλυταιμνήστρα, επαναμυθοποιημένη από την ανδρική συνείδηση, παρουσιάζεται σαν ένας συνδυασμός Σκοτεινής Μητέρας και Μοιραίας Γυναίκας. Συνδυάζει, σε ένα αγέρωχο παρουσιαστικό, δύναμη, αλαζονεία και έναν έντονο ερωτισμό· για τον Αίγισθο είναι «*αυταρχική περήφανη κι απρόσιτη*»(σ.47), ο Αγαμέμνων την παρομοιάζει με «*κάποιο ζώο επικίνδυνο που το φοβάσαι και δε πας κοντά του μη τυχόν και σ' αγκαλιάσει μια φορά και τελευταία και σε πνίξει*»(σ.64-65). Παρόλα αυτά, μόνο η

---

<sup>24</sup> «(...) αν έπεφταν επάνω μου μάνα και κόρες λυσσαγμένες, ανάληγτες και αδίστακτες με δόντια και με χείλη και με χέρια και με νύχια, αν άρχιζαν να με γδύνουν να με γαργαλούν να με τραβούν απ' όπου θα πονούσα και θα λιγωνόμουν, αν με κομμάτιαζαν κι άρχιζαν να με τρων, να τρων τα στήθη μου και το λαιμό μου κι ύστερα κει που θέλω, αν »(σ.37) – «(...) και τον χτυπώ στο πρόσωπο στα στήθη ανάμεσα στα χέρια πέφτω επάνω του και τότε ρίχνω κάτω προστάζω και τον πόνου του και τη ζωή του και κείνος μένει ανάσκελος και σταυρωμένος «και τώρα ξέρεις τι θα κάνεις» μου μιλά πνίξε με λέει να με φας και το' θελα κι ακούω μόνο την τσιρίδα του κι αποτραβώ τα νύχια μου από τα στήθη και Θε μου έχει δίκιο πως πρέπει να το φάω το σκυλί (...) Κι αισθάνομαι να μου πονούν να μου διψούν τα χείλη και τα δόντια που δεν τον έσκισα να τελειώνουμε» (σ.132).

<sup>25</sup> Όσον αφορά τη μητριαρχία αλλά και τις αμφισβητήσεις για την ιστορική της ύπαρξη βλ., μεταξύ άλλων, J.Bamberger, "The Myth of Matriarchy : Why Men Rule in Primitive Society" στο M.Rosaldo & L.Lamphere (εκδ.), *Woman, Culture and Society*, Stanford Univ. Press, Στάνφορντ 1974· P.Webster, "Matriarchy : A vision of power" στο R.Reiter (εκδ.), *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, Νέα Υόρκη 1975· Μ.Κονδύλη, «Η μητριαρχία, ένας αντρικός μύθος», *Σκούπα* 2 (1979), σ.66-70· Στ.Γεωργούδη, «Ο μύθος της μητριαρχίας : μια προβληματική θεωρία», *Δίνη* 4 (1989), σ.45-54· Β.Ξενίδου-Schild, «Μητριαρχία : επιστήμη και ιδεολογία», *Δίνη* 6 (1993), σ.85-106.

<sup>26</sup> Η ορολογία που χρησιμοποιώ παραπέμπει στη, σύμφωνα με την πατριαρχική θεώρηση του κόσμου, φροϋδική θεωρία για την ψυχοσεξουαλική ταυτότητα της γυναίκας.

<sup>27</sup> Αυτή η ανδρική επιθυμία κατασπάραξης από τη γυναίκα υποδηλώνει σαφώς και την ορμέμφυτη τάση παλινδρόμησης στην πρωταρχική κατάσταση ενότητας με τη μητέρα-γυναίκα.

προσωπική της θεώρηση των πραγμάτων αφήνει να διαφανεί πόσο περισσότερο σύνθετη είναι η εσωτερική της συγκρότηση. Στη συνείδησή της περιπλέκονται συναισθήματα υπεροχής και ισχύος, απογοήτευσης και ερωτικού πάθους. Προβάλλει σα μία δεσποτική, εξουσιαστική γυναίκα που έχει, στην ουσία, υποκαταστήσει τον αδύναμο άνδρα στο ρόλο του αρχηγού της οικογένειας<sup>28</sup>. Νιώθει αισθήματα απογοήτευσης και μίσους γι' αυτόν τον αδύναμο άνδρα, που ένωσε να την προδίδει ακριβώς λόγω της αδυναμίας του. Αισθάνεται ερωτικό πάθος για έναν άλλο άνδρα –στον οποίο στρέφεται, γιατί αυτός φαίνεται να είναι 'δυνατός'–, αλλά, ταυτόχρονα, και την επιθυμία επιβολής πάνω σε αυτόν, αφού στην ουσία δεν είναι διατεθειμένη να εκχωρήσει σε κανέναν άλλο την 'εξουσία'<sup>29</sup>. «Σύζυγος ανικανοποίητη, μητέρα αυταρχική και υπερπροστατευτική, γυναίκα απογοητευμένη αλλά και εξουθενωτική»<sup>30</sup>, η Κλυταιμνήστρα είναι ταυτόχρονα η αρχέγονη ενσάρκωση της μητριαρχίας και η αμφίσημη παράσταση της θηλυκότητας, έτσι όπως αυτή διαμορφώνεται τον εικοστό αιώνα : μία γυναίκα δυνατή, αλλά και αδύναμη μαζί. Δυνατή, αφού αυτή είναι ο φορέας κύρους και πραγματικής εξουσίας μέσα στα πλαίσια της οικογένειας· αδύναμη, αφού μοιάζει αδύνατον γι' αυτήν να ξεφύγει από τον παραδοσιακό τρόπο θεώρησης των έμφυλων ρόλων και να απελευθερωθεί.

Το ζεύγος εννοιών «άντρας / γυναίκα», αυτό που θα ήταν αναμενόμενο να παρουσιάζεται συνυφασμένο με την έννοια του έρωτα, στον *Κήπο των Πριγκίπων* συμπλέκεται διαρκώς με έναν τρίτο όρο που μπορεί να είναι η «εξουσία», η «απαξίωση» ή η «καταστροφή» και, προπάντων, ο «θάνατος». Το σχήμα «άντρας / γυναίκα / θάνατος» ή «έρωτας / θάνατος» είναι αυτό που κατεξοχήν χαρακτηρίζει τη δομή των έμφυλων σχέσεων στον *Κήπο των Πριγκίπων*, αφού πίσω από το θάνατο είτε ενός άντρα είτε μιας γυναίκας βρίσκεται μία ερωτική σχέση. Το τρίγωνο Αγαμέμνονα-Κλυταιμνήστρας-Αίγισθου μας δείχνει ότι η αγάπη εύκολα μπορεί να συζευχθεί με το μίσος ή με την επιθυμία του θανάτου, ενώ αντίστοιχα ο θάνατος είναι δυνατόν να αγαπηθεί σαν ένα μοιραίο γεγονός, που υποδηλώνει το τέλος της χρονικότητας και των δεινών που αυτή συνεπιφέρει. Αν σκεφτούμε δε ότι στο

<sup>28</sup> Είναι χαρακτηριστικό αυτό που συνειδητοποιεί η Κλυταιμνήστρα λίγο πριν τη δολοφονία του Αγαμέμνονα : «*τώρα που μείναμε οι δυο μας σκέφτομαι πως η γυναίκα δε ζητά τον δυνατό, μα προτιμά να είναι η δύναμη η ίδια*» (σ.146).

<sup>29</sup> «*Μα εδωμέσα θα προστάζω εγώ και δεν ανέχομαι απείθειες.*» (σ.128) – «*(...) μα τώρα άλλαξε η τάξη, προστάζει ο Αγαμέμνονας τους στρατιώτες του στη Μικρασία και γω τον Αίγισθο δωπέρα (...)*» (σ.128) – «*(...) εγώ προστάζω τώρα κι αν θέλω τότε στήνω στη γωνιά και τον κοιτάζω όσο θέλω ή τους προστάζω και τον διώχνουν απ' το σπίτι (...)*» (σ.130).

<sup>30</sup> Χρησιμοποιώ τους χαρακτηρισμούς που προσδιορίζουν την ταυτότητα της σύγχρονης ελληνίδας γυναίκας-μητέρας, γιατί θεωρώ ότι ταιριάζουν απόλυτα στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας. Βλ. Χ.Ιγγλέση, *Πρόσωπα γυναικών. Προσωπεία της συνείδησης. Συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1990, σ.96.

κείμενο αυτό, εκτός από τη βία των ερωτικών σχέσεων, κυρίαρχος είναι και ο αντίκτυπος που αφήνει στον ανθρώπινο ψυχισμό ο παραλογισμός και η βία του πολέμου, καταλαβαίνουμε ότι βρισκόμαστε σε έναν κόσμο όπου δεν υπάρχει κανένα αντίβαρο στην κατεξοχήν καταστροφική δύναμη του πολέμου.

Σύμφωνα με την προβληματική που ανέπτυξα μέχρι τώρα, είναι προφανές ότι αν ο Μπακόλας ξαναχρησιμοποιεί στο μυθιστόρημά του το δραματικό ιστό του μύθου των Ατρείδων, το κάνει ακριβώς για να εκμεταλλευθεί ένα από τα αρχέτυπα του μύθου : την αντίθεση μεταξύ πατριαρχίας και μητριαρχίας, μεταξύ *animus* και *anima*<sup>31</sup> –της αρσενικής και θηλυκής πλευράς του υποσυνείδητου του ανθρώπου. Δεν σταματά, όμως, εδώ. Οι δύο νεώτεροι πρωταγωνιστές της ενδο-οικογενειακής πάλης, αναπαράγοντας και αυτοί με τη σειρά τους το ήδη γνωστό μοντέλο έμφυλων ρόλων –δυνατή γυναίκα, αδύναμος άνδρας–, έρχονται να διευρύνουν τον πυρήνα του μύθου με μία επιπλέον πτυχή : το οικογενειακό σύμπλεγμα. Ο Ορέστης και η Ηλέκτρα αποδεικνύονται μία εξαιρετική αφορμή για το συγγραφέα να αντιμετωπίσει, μέσα από τη δική του οπτική, τους ψυχαναλυτικούς δεσμούς που συνδέουν το παιδί με τον πατέρα και τη μητέρα (το άλλο αρχέτυπο του μύθου δηλαδή), αρθρώνοντας ταυτόχρονα τη δική του άποψη για το πεπρωμένο.

Όσον αφορά την Ηλέκτρα, και στην εκδοχή του Μπακόλα κυριαρχεί το 'ηλέκτρειο σύμπλεγμα' : την Ηλέκτρα χαρακτηρίζει απόλυτη προσήλωση στον πατέρα και επιθετικότητα στη μητέρα<sup>32</sup>. αισθήματα που διευρύνονται και, σύμφωνα με όσα αναφέρει και ο Αίγισθος στον πρώτο του μονόλογο, μεταλλάσσονται σε μία γενικότερη διάθεση υποταγής απέναντι στους άντρες και αντιζηλίας με τις γυναίκες<sup>33</sup>. Αυτάρκης, σε αντίθεση με τον Ορέστη, από τα παιδικά της χρόνια· μονομανής σχεδόν και νευρωτική σαν την Ηλέκτρα του Ευριπίδη, βασανίζεται από την μητρική απιστία και κατατρύχεται από την ιδέα της εκδίκησης. Γι' αυτό, άλλωστε, και η σχέση της με την Κλυταιμνήστρα δεν είναι τίποτε άλλο από μία συνεχής αντιπαράθεση. Συνεχείς είναι οι αναφορές, μέσα στους μονολόγους του Ορέστη και του Αίγισθου, στην αντιπαλότητα Ηλέκτρας-Κλυταιμνήστρας : στην αντιπαράθεσή τους όσον αφορά τις

<sup>31</sup> P.Brunel, *Ο Μύθος της Ηλέκτρας*, ό.π., σ. 62-63.

<sup>32</sup> Για το 'ηλέκτρειο σύμπλεγμα' βλ., P.Brunel, *Ο Μύθος της Ηλέκτρας*, ό.π., σ.54-58 και A.Green, *Un oeil en trop, le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Editions Minuit, Παρίσι 1969, σ. 50-108.

<sup>33</sup> «Και η Ηλέκτρα (...) η λογική τετράγωνη στεγνή Ηλέκτρα (...) που είχε πια πεισθεί πως τα θεμέλια του βίου ήταν η υποταγή στον άρρενα πατέρα αδερφό ή άντρα κι ένας ατέρμονας απελπισμένος αγώνας για επιβίωση ανάμεσα σε ομόφυλες μητέρα αδερφή αντίζηλη.» (σ.33)

ερωτικές περιπέτειες της μητέρας και τον ανέραστο βίο της κόρης<sup>34</sup> («θεότρελη στο ράφι θα ξεμείνεις της φώναξε μια μέρα η μητέρα κι εκείνη σούφρωσε τα φρύδια και με φωνή υπόκωφη μουρμούριζε συνέχεια ότι γαμπρίσματα δεν της χρειάζονταν και πως της τ' άφηνε εκείνης (...))», σ.23)· στα συναισθήματα ζηλοτυπίας της Κλυταιμνήστρας για την αγάπη πατέρα-κόρης («μα δε μιλάς; δεν είσαι συ παιδί μου; είσαι και συ το αγαπημένο του; όμως εκείνος σε περιφρονούσε(...)», σ.123)· στις απειλές της Ηλέκτρας για εκδίκηση<sup>35</sup> : «ο θεός μου, ποιος θεός μου; έννοια σου εσύ και σ' το φυλάγω, μια μέρα θα σας τα πληρώσω όλα και σένα και του αγαπητικού σου»(σ.23)<sup>36</sup>. Παρόλα αυτά, φαίνεται πως δεν βρίσκει, στα δέκα χρόνια που μεσολαμβάνει από το θάνατο του Αγαμέμνονα, τον τρόπο να δηλητηριάσει το ζευγάρι των εραστών (σ.105), σπαταλώντας το «μίσος της μονάχα σε κατάρεις και σπονδές»(σ.105). Η τιμωρία των ενόχων είναι ένα 'χρέος' περιβεβλημένο με το μανδύα της 'αναγκαιότητας'· η Ηλέκτρα θα το επιτελούσε, αν ήταν «άνωθεν καθορισμένο» να κληρονομεί και η κόρη «εξ ημισείας και αδιαιρέτου, το χρέος»<sup>37</sup>. Το πεπρωμένο, το στοιχείο δηλαδή που αποτελούσε το κίνητρο της αρχαίας τραγωδίας, δεν απουσιάζει ούτε από αυτή την παραλλαγή του μύθου των Ατρείδων· στην προκειμένη περίπτωση, όμως, το στοιχείο αυτό δεν παρουσιάζεται τόσο ως σύγκρουση ανάμεσα στη μοίρα και στα ανθρώπινα σχέδια, όσο ως σύγκρουση ανάμεσα στον άνθρωπο και το οικογενειακό του πεπρωμένο.

<sup>34</sup> Αν και ο Μπακόλας δεν φτάνει στο σημείο να επαυξήσει τον αρχαίο μύθο με την παρεμβολή μίας ερωτικής πλοκής μεταξύ της Ηλέκτρας και του Αίγισθου, αφήνει εντούτοις να διαφανεί η υπόνοια ενός λανθάνοντα ερωτισμού : η Ηλέκτρα φαίνεται να δοκιμάζεται ως ένα σημείο από μία ανομολόγητη απελπισία για τον ερωτικό πόθο που αυτή δεν έχει δοκιμάσει, ενώ ο Αίγισθος αναρωτιέται για το τι πραγματικά νιώθει και ένιωθε η Ηλέκτρα γι' αυτόν : «ποτέ μου δε θα μάθω αν δε σκέφτηκε ή δε πεθύμησε να' ρθει στην πόρτα μου» (σ.37).

<sup>35</sup> Όσον αφορά την επιθυμία εκδίκησης, η Ηλέκτρα παρουσιάζεται ως το θηλυκό ισοδύναμο του Αίγισθου. Η επιθυμία αυτή είναι δε τόσο έντονη, που τη στιγμή του φόνου των δύο εραστών παίρνει ένα χαρακτήρα σαδιστικής ικανοποίησης. Τότε η Ηλέκτρα εκδηλώνει όλο της το μίσος απέναντι στον Αίγισθο και τον ταπεινώνει φρικτά : «(...) λύσε τα πόδια μου της φώναζε, τότε τον έφτυσε μέσα στα μάτια η Ηλέκτρα, απ' το λαιμό θε να σε δέσω τράγο θα σε σέρνω όπου μου αρέσει, κι εκείνος έσκυβε ταπεινωμένος τυφλωμένος την ψαρή του κεφαλή, πού' ναι τα μεγαλεία σου σκουλήκι ορυόταν η Ηλέκτρα (...)» (σ.104)· σκηνή που παραπέμπει στον Ευριπίδη, όπου ο Αίγισθος έχει φορέσει στο κεφάλι του στεφάνι από μύρτα και οδεύει στο θάνατο σα θυσιαζόμενο τετράποδο.

<sup>36</sup> Και στο κείμενο αυτό η Κλυταιμνήστρα την απειλεί με απομόνωση («έννοια σου και σαν έρθει ο θεός σου θα τον βάλω να σε μαστιγώσει, να σε κλειδώσει στο υπόγειο και σκούζε όσο θέλεις εκεί κάτω», σ.23), όπως συμβαίνει και στην τραγωδία του Σοφοκλή *Ηλέκτρα* : «ζώσα δ'έν κατηρεφεί / στέγη χθονός τήσδ' εκτός μνήσεις κακά» (*Sophoclis Tragoediae*, Typis B.G.Teubneri, Λειψία MDCCCLXXXIX, στίχ.381-82).

<sup>37</sup> Στην περίπτωση αυτή θυμόμαστε το τέλος της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, όπου φαίνεται ότι μόνο στον Ορέστη απευθύνεται ο Απόλλωνας («Τις δ' έμ' Απόλλων, ποίοι χρησμοί / φονίαν έδοσαν μητρί γενέσθαι;», Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, ό.π., στ.1303-04), αλλά και τις *Χοηφόρους* όπου η Ηλέκτρα αντιδρά μόνο με θρήνους και παράπονα.

Πιο συγκεκριμένα, στο μύθο των Ατρείδων η πηγή της σύγκρουσης τοποθετείται στο πλαίσιο μίας τραγικής κληρονομικότητας<sup>38</sup>, που στην εκδοχή του Μπακόλα παρουσιάζεται με τη μορφή της ενδοοικογενειακής σύγκρουσης. Εγκλωβισμένος σ' αυτή τη σύγκρουση που του έχει κληροδοτηθεί και πρέπει να αναζητηθεί, όχι μόνο στην επιφάνεια των κοινωνικών θεσμών που επιβάλλει την τιμωρία στο έγκλημα, αλλά κυρίως στο παιχνίδι κυριαρχίας του πατρικού ή του μητρικού μορφοείδωλου, ο Ορέστης αισθάνεται ότι σηκώνει στους ώμους του ένα καθήκον και, ακόμη βαθύτερα, ένα πεπρωμένο που υπερβαίνει τις δυνάμεις του. Γιατί και το σύγχρονο Ορέστη μπορεί να χαρακτηρίσει η αίσθηση ανάληψης του 'χρέους', αυτή όμως συνδυάζεται και με ένα έντονο σύμπλεγμα παθητικότητας. Η παθητικότητα, ως έμφυτο ή ακόμη και κληρονομικό χαρακτηριστικό σε αυτή την οικογένεια των αδύναμων ανδρών<sup>39</sup>, ισοδυναμεί με ένα φόβο για δράση· φόβος που περίπου καταναγκαστικά απωθείται από ένα αίσθημα ενοχής για το 'καθήκον' που πρέπει, ως «*το μόνο αρσενικό παιδί της οικογένειας*» (σ.150), να επιτελέσει<sup>40</sup>. Το αντίθετο θα σήμαινε «*ότι εδείλιασε μαλάκωσε ή πως το αίμα του έχει αλλάξει*» (σ.24). Όταν έρχεται, λοιπόν, ο Ορέστης αντιμέτωπος με τη μοίρα του, έρχεται στην ουσία αντιμέτωπος με τον ίδιο του τον εαυτό και τις δυνατότητες που έχει : είναι πλέον ένας άνδρας που δρα· μισεί, όμως, όσους του επέβαλαν αυτό το βαρύ φορτίο και ιδιαίτερα τον πατέρα του, με τον οποίο, άλλωστε, δεν φαίνεται να συνδέεται με στενούς δεσμούς<sup>41</sup> –και, τελικά, δεν αποφεύγει ούτε ο ίδιος τον αφανισμό. Αν και με την ανάληψη του 'χρέους', οδηγείται επιτέλους στην κατάκτηση της 'ανδρικής' του ταυτότητας, η μητροκτονία τού αποστερεί το άλλο θεμελιώδες κομμάτι του εαυτού του, με αποτέλεσμα την ενδοψυχική σύγχυση και την οριστική απώλεια της διανοητικής του ισορροπίας. «*Είναι το προπατορικό αμάρτημα του Αγαμέμνονα, αι αμαρτίαι γονέων που παιδεύουνε τα τέκνα*» (σ.66), όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Αγαμέμνων για την πάντοτε καταστροφική κατάληξη: είτε αρνηθεί κανείς το πεπρωμένο του και αγωνισθεί εναντίον του, είτε το αποδεχθεί, είναι αδύνατον να ξεφύγει από αυτό. Αυτή είναι η τραγική φιλοσοφία του Μπακόλα, και όχι μόνο η χρήση του δραματικού ιστού του

<sup>38</sup> Στις *Χοηφόρους* και στον *Αγαμέμνονα* μετατίθεται προς τα πίσω, στους προγόνους, η καταγωγή του αδικήματος : στον Ατρέα, πατέρα του Αγαμέμνονα, και στα σφαγιασμένα παιδιά που προσέφερε ως δείπνο στον πατέρα τους Θυέστη.

<sup>39</sup> Η Κλυταιμνήστρα χαρακτηρίζει τον Ορέστη «*άτολμο*» (σ.124).

<sup>40</sup> Όπως ακριβώς συμβαίνει και στις *Χοηφόρους*, όπου ο Ορέστης έχει υποχρέωση να κατευνάσει την ψυχή του νεκρού Αγαμέμνονα : «*Τέκνον, φρόνημα του θανόντος ου δαμάζει πυρός μαλερά γνάθος, φαίνει δ' ύστερον οργάς*» (Aeschylus, *Septem Quae Supersunt Tragoedias*, ό.π., στ. 325-26).

<sup>41</sup> Ο Ορέστης παρουσιάζει τον Αγαμέμνονα σαν ένα ηττοπαθή, που θα ήταν καλύτερα για όλους να μην είχε επιστρέψει από τη Μικρασία (σ.99).



μύθου των Ατρείδων, αλλά και οι άμεσες αναφορές σε πρόσωπα και σε στοιχεία της μυθικής παράδοσης από τα ίδια τα πρόσωπα του μυθιστορήματος<sup>42</sup>, δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να εντείνουν την αίσθηση της αναπόφευκτης πορείας των προσώπων αυτών προς το μοιραίο και την τελική συντριβή.

Ο Αριστοτέλης σημειώνει πως η τραγωδία δεν εκτυλίσσεται σύμφωνα με τις απαιτήσεις ενός χαρακτήρα αλλά, αντίθετα, ο χαρακτήρας πρέπει να συμμορφωθεί με τις απαιτήσεις της πράξεως, δηλαδή του μύθου, που μιμείται ιδιαίτερα η τραγωδία<sup>43</sup>. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, δεδομένων πάντοτε των αναλογιών, ότι και σε περιπτώσεις όπως αυτή του *Κήπου των Πριγκίπων*, ο συγγραφέας στην προσπάθειά του να εκμεταλλευθεί αφηγηματικά ένα μύθο, συμμορφώνεται με τις απαιτήσεις του· με άλλα λόγια, ο μύθος επιδρά στην αφήγηση, δημιουργώντας συχνά στον αναγνώστη την αίσθηση ότι γίνεται θεατής κάποιων περίπου συμβολικών πράξεων, που τελούνται μέσα σε ένα προκαθορισμένο από την παράδοση πλαίσιο. Από την άλλη πλευρά, όμως, και η αφήγηση –στην προκειμένη περίπτωση, η μονολογική διαδικασία συνδυασμένη με μία τεχνική πολλαπλών προσληπτικών πρισμάτων– επιβάλλει στο μύθο τη δική της λογική.

Ο *Κήπος των Πριγκίπων*, συγκροτούμενος ως αφήγηση από τη ρηματική εκφορά ενός λόγου που όχι μόνο τον εκφέρει το υποκείμενο αλλά ταυτόχρονα συνιστά και τον αποδέκτη του, παρουσιάζει και όλα τα συνήθη χαρακτηριστικά ενός εσωτερικού μονόλογου : διάσπαρτες σκέψεις, αισθήματα, εντυπώσεις αλλά και θραύσματα περιστατικών διαμορφώνουν ένα περίπλοκο, σκοτεινό, αντιφατικό κάποιες φορές σύνολο που, καθώς συνδυάζεται και από μία συντακτική ρευστότητα, δημιουργεί μία αίσθηση αποσπασματικότητας, κατακερματισμού, απροσδιοριστίας. Είναι προφανές πως και ο *Κήπος των Πριγκίπων*, όπως και όλα τα κείμενα, άλλωστε, που στόχο έχουν να δημιουργήσουν στον αναγνώστη την ψευδαίσθηση της άμεσης απόδοσης της ροής μίας συνείδησης που απευθύνεται στον ίδιο της τον εαυτό, αρθρώνοντας σιωπηλά ό,τι πιο καίριο και βασανιστικό την απασχολεί, δεν μπορεί να παρουσιάσει τα περιστατικά της ζωής του

---

<sup>42</sup> Μπορούμε να αναφέρουμε, εντελώς ενδεικτικά, ότι ο Αίγισθος αναφέρει για την Κλυταιμνήστρα ότι «δεν εδίστασαν να την παρομοιάσουν με ηρωίδα της αρχαίας τραγωδίας» (σ.31). Επιπλέον, ο Αγαμέμνων- πρόσωπο της ιστορίας, 'παίζει' με την ύπαρξη του μυθικού προγόνου του –«Ορέστη πόσο κάνουν αν προσθέσουμε πέντε κι οκτώ; (...) ωραία, τώρα πες μου ποιος ήτανε ο Αγαμέμνονας; όμως γιατί να 'ήταν'; είναι ο μπαμπάς·» (σ.67)– και αποφαίνεται ότι «θυμίζουμε αρχαία τραγωδία» (σ.132), ενώ και ο Ορέστης αναφέρει ότι τιμώρησε τη μητέρα του για «να τελειώνουμε την τραγωδία» (σ.98).

<sup>43</sup> Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1991, 1449b24, 31, 36 1450a15-13· 1450a23-25 και 38-39· 1450b 2-3.

μονολογούντος υποκειμένου παρά με τρόπο ασυνεχή, συχνά χαοτικό, έμμεσο ακόμη και υπαινικτικό –με τον τρόπο, δηλαδή, που αυτά ξεπηδούν από τη συνείδησή του. Άμεσο συνεπακόλουθο ενός παρόμοιου τρόπου αφήγησης είναι η δημιουργία κενών, αλλά και απόλυτα σκοτεινών σημείων που δεν είναι δυνατόν να καλυφθούν και να διαλευκανθούν, παρά μόνο μέσα από μία διαδικασία συγκριτικής μελέτης των μονολόγων όλων των προσώπων μέσα από μία διαδικασία ευθύγραμμης χρονολογικής ανασύστασης των μονολόγων καθενός από τα πρόσωπα, αλλά και όλων συνολικά, συγκέντρωσης όλων των δεδομένων που προσφέρουν και αναδιοργάνωσής τους, έτσι ώστε να ανασυσταθούν σιγά-σιγά τα δεδομένα της ιστορίας.

Επιπλέον, η πολυεστιακή εσωτερική αφηγηματική τεχνική –στον *Κήπο των Πριγκίπων* υπάρχουν πέντε υποκείμενα εστίασης (η Κασσάνδρα, ο Ορέστης, ο Αίγισθος, ο Αγαμέμνων και η Κλυταιμνήστρα), που είναι και τα υποκείμενα της μονολογικής διαδικασίας– αξιοποιεί τα πλεονεκτήματα της εσωτερικής εστίασης, ενώ δίνει ταυτόχρονα τη δυνατότητα μίας πολυπρισματικής θέασης της αφηγηματικής πραγματικότητας. Με τον τρόπο αυτό, δηλαδή με το να ταυτίζεται περιστασιακά ο αναγνώστης με την κοσμοαντιληπτική προοπτική ενός από τα παραπάνω πρόσωπα αλλά και να αποστασιοποιείται από αυτό εξαιτίας των συνεχών μετακινήσεων από το ένα προσληπτικό πρίσμα στο άλλο, ‘αντιλαμβάνομαστε’ κάθε φορά τα στοιχεία της ιστορίας σύμφωνα με τον τρόπο και τις δυνατότητες ‘θέασης’ του συγκεκριμένου προσώπου, συμπάσχουμε μαζί του και, από την άλλη πλευρά, κ α αναούμε τη σημασία του να ‘παίξει’ κανείς σε πολλακά διαφορετικά επίπεδα αντίληψης της πραγματικότητας. Δεν υπάρχει πλέον καθολικά παραδεκτή αλήθεια, παρά μόνο ο προσωπικός τρόπος θέασης των πραγμάτων, η αλήθεια του καθενός.

Ο Μπακόλας, τηρώντας τους βασικούς αφηγηματικούς κανόνες που διέπουν το είδος των μονολόγων και προσπαθώντας μέσα σ’ αυτή τη λογοτεχνική μορφή να εγγράψει κομμάτια της μυθολογικής παράδοσης, εξακολουθεί να γράφει μυθιστόρημα μέσα στον κοινωνικό ορίζοντα της μεταπολεμικής Ελλάδας. Από αυτή την άποψη πολλά στοιχεία του *Κήπου των Πριγκίπων* ανταποκρίνονται σε μία εσωτερικού χαρακτήρα κρίση του αστικού πολιτισμού, που είναι συνέπεια της έντονης κοινωνικο-πολιτικής κρίσης της δεκαετίας του ’60. Αν το μεταπολεμικό μυθιστόρημα αποτελεί την έκφραση ενός κόσμου αποκαρδιωμένου από τις αλληπάλληλες διαψεύσεις των προσδοκιών του και από τη βίωση μίας πραγματικότητας συμβατικής και αλλοτριωμένης και έχει ως κεντρικό ήρωα ανθρώπους που «ζουν μέσα στην Ιστορία, φέρουν (τα σημάδια της) και φέρονται από αυτήν, και, μέσα από τις

πεπερασμένες δυνατότητες ελευθερίας και πρωτοβουλίας τους, αγωνίζονται, μάλλον μάταια, να απεγκλωβιστούν»<sup>44</sup>, τότε ο *Κήπος των πριγκίπων* μαζί με την κριτική των οικογενειακών-έμφυλων σχέσεων που επιχειρεί, προχωρά ακόμη βαθύτερα. Η πολυπρισματική θέαση της πραγματικότητας, σε συνδυασμό με την αποσπασματικότητα της έκφρασης, υποδηλώνουν το βαθμό της πολυπλοκότητας που χαρακτηρίζει τις ανθρώπινες σχέσεις στη σύγχρονη εποχή· τότε που ο άνθρωπος απομένει μετέωρος, χωρίς οραματισμούς, διακατεχόμενος από την τραγική συνειδητοποίηση του γεγονότος ότι ζει σε μία εποχή καθολικής ανατροπής των παραδεδομένων δομών, αξιών και αρχετύπων<sup>45</sup>, σε μία εποχή χάους όπου τα πάντα βρίσκονται εκτός ελέγχου.

Θα υποστήριζε, όμως, κανείς ότι το ιστορικό πλαίσιο του εικοστού αιώνα υποδηλώνει μία προσπάθεια αποδέσμευσης από τη μυθική αφήγηση; Θα ήταν σωστότερο να πούμε ότι ο συγγραφέας, συμπλέκοντας τη μυθική αφήγηση με το δραματικό παρόν, την 'εμπλουτίζει' αναδρομικά και με σημασίες που αυτός θεωρεί σημαντικές. Αν από ψυχαναλυτική άποψη, ο φόνος του Πατέρα-Αγαμέμνονα συνεπάγεται και την κατάργηση του Νόμου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μέσω της αυτούσιας μεταφύτευσης των ηρώων και του θέματος στην εποχή της μικρασιατικής καταστροφής, η κατάργηση αυτή δεν περιορίζεται στο στενό ατομικό και οικογενειακό κύκλο· αφήνει τον αντίκτυπό της στην ευρύτερη κοινωνική πραγματικότητα. Ο φόνος του Πατέρα, αλλά και γενικότερα το αδιέξοδο στο οποίο φαίνεται βυθισμένο το πατρικό μορφοείδωλο, και στη συνέχεια ο φόνος της Μητέρας και η τελική κατάρρευση του γιου-φορέα της δικαιοσύνης δημιουργούν μία εκδοχή του μύθου, στην οποία τον κυρίαρχο τόνο προσδίδουν η παραίτηση, η απελπισία και η προσωπική συντριβή. Τα συστατικά στοιχεία, δηλαδή, μίας σημασίας που βρίσκεται σε σύγκλιση με εκείνη που παράγεται από την αντίστοιχη αφήγηση των αρχαίων τραγικών –κρίως, αν σκεφτούμε ότι «το τραγικό στοιχείο εκφράζει μία διχασμένη συνείδηση, την αίσθηση των αντιφάσεων που φέρνουν τον άνθρωπο αντιμέτωπο με τον εαυτό του»<sup>46</sup>–, αλλά

<sup>44</sup> Α.Αργυρίου, «Σημεία από μία πρόδρομη Ιστορία της Νεωτερικής Ελληνικής Λογοτεχνίας» στο *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Α', Σοκόλης, Αθήνα 1988, σ.427.

<sup>45</sup> Ο Α.Ζήρας θεωρεί πως οι πεζογράφοι της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς ανέλαβαν, μέσα από το έργο τους, την «αμφισβήτηση των καθαυτό δομών της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας, της οικογένειας, των σεξουαλικών αρχετύπων.» («Θεώρηση της νεοελληνικής κοινωνίας και λογοτεχνίας. Η πεζογραφία από το 1940 ως τις μέρες μας», *Διαβάζω* 17(1979), σ.49)

<sup>46</sup> J.-P.Vernant & P.Vidal-Naquet, *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, μετ. Στ.Γεωργούδη, Ι.Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, σ.19.

ταυτόχρονα και σε αντίθεση με αυτή, αφού πλέον κανείς δεν θα αναγεννηθεί μετά από την κάθαρση.

Από την άλλη πλευρά είναι αναμφισβήτητο πως ο συγγραφέας στηρίζεται ακριβώς πάνω στο μυθολογικό πλαίσιο για να 'μυθοποιήσει' την παροντική χασομή κατάσταση του ατόμου. Ενώ η Ιστορία είναι χρονική, ο μύθος, ως «επένδυση του ίδιου μυθικού σχήματος σε μια διαφορετική συνείδηση και σ' ένα διαφορετικό πολιτισμό»<sup>47</sup>, υπερβαίνει εντέλει το χρόνο, συνιστώντας μία αχρονική πραγματικότητα· μία πραγματικότητα στην οποία τα πρόσωπα, ως άχρονες υπάρξεις και αυτά, ανάγονται σε σύμβολα καταστάσεων που υφίστανται πέραν του χρόνου και του χώρου. Ο Αγαμέμνων, η Κλυταιμνήστρα, η Κασσάνδρα, ο Ορέστης και ο Αίγισθος ακριβώς επειδή διατηρούν τη μυθική καταγωγή τους, δημιουργούν ένα δεδομένο σημασιολογικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο καταστάσεις όπως η απιστία, ο φόνος και η εκδίκηση ξεφεύγουν από τα όρια της κοινοτοπίας και καθίστανται διαχρονικής σημασίας σημεία της ανθρώπινης περιπέτειας.

Έχει υποστηριχθεί πως ο λογοτεχνικός μύθος είναι «μια πολιτισμική πυξίδα που εκπληρώνει τη χρησιμότητά της όσο διαρκεί η αντιστοιχία ανάμεσα στις κοινωνικές και νοητικές δομές, όσο η λογοτεχνία τροφοδοτεί το κοινωνικό γίγνεσθαι και το αντίστροφο»<sup>48</sup>. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, λοιπόν, τελειώνοντας ότι στον *Κήπο των πριγκίπων* ο Μπακόλας υποδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο πώς, χάρη στην ικανότητα της μυθικής αφήγησης να εισχωρεί σε οποιαδήποτε λογοτεχνική μορφή, τα μεγάλα, υπαρξιακού χαρακτήρα, ζητήματα επανατοποθετούνται κάθε φορά μέσα στις δεδομένες συνθήκες της εποχής που τίθενται, προσλαμβάνοντας καινούριες σημασίες και είναι ακριβώς αυτές οι σημασίες που, με τη σειρά τους, διασφαλίζουν την διαρκή ύπαρξη του μύθου, αναπαράγοντας τον αέναο κύκλο του.

---

<sup>47</sup> G.Durand, "Pérennité, dérivations et usure du mythe" στον συλλογικό τόμο *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1978, σ.48. Η μετάφραση του παραθέματος προέρχεται από το βιβλίο του Ζ.Ι.Σιαφλέκη, ό.π., σ.37.

<sup>48</sup> Ζ.Ι.Σιαφλέκης, ό.π., σ. 103.