

ΑΡΓΥΡΗΣ ΧΙΟΝΗΣ

”Οντα καὶ μὴ ὄντα

Ἐπιμέλεια-Ἐπίμετρο: Γιώτα Κριτσέλη

Με σχέδια τῆς Εὔης Τσακνιά

Νέα ἔκδοση



Εὐφάνταστα ἄνθη,
ἀφάνταστοι ἄνθρωποι



ΣΥΧΝΑ ΠΥΚΝΑ, τὴν ἀνοιξη, οἱ ἀνεμῶνες, μεθυσμένες ἀπὸ τὴν ὁμορφιὰ τῆς φύσης, γενικά, καὶ τὴ δική τους, εἰδικότερα, καὶ πεπεισμένες ὅτι εἶναι πράγματι κόρες τοῦ ἀνέμου, ξεχνοῦν τὴ φύση τους, ἐγκαταλείπουν τὸ μίσχο τους, γίνονται πεταλοῦδες κι ἀρχινοῦν ἀπὸ λουλούδι σὲ λουλούδι νὰ πετοῦνε. Πολλές φορές ὑπῆρξα μάρτυρας αὐτοῦ τοῦ φαινομένου, ἀλλά, φοβούμενος ὅτι κι ἐγὼ ἤμουν μεθυσμένος καὶ μοῦ ἔπαιζε παιχνίδια ἢ φαντασία μου, προσέτρεξα σὲ σοβαρὰ συγγράμματα ποὺ ἔχουν ἐκπονήσει σοφοὶ φυσιοδίφες καὶ ἔμαθα ὅτι πρόκειται γιὰ συμπεριφορὰ πολὺ συνηθισμένη.

Τὸ ἴδιο, περίπου, συμβαίνει καὶ μὲ τὶς μαργαρίτες. Λέω «περίπου», γιατί αὐτὲς δὲν γίνονται πεταλοῦδες, ἀλλὰ μικροὶ ἥλιοι, ἀμέτρητοι μικροὶ ἥλιοι, ποὺ στριφογυρίζουν στὸ

διάστημα, επιτείνοντας τὴ θερμὴ τοῦ Ἥλιου, ἐπισπεύδοντας ἔτσι τὸν ἐρχομὸ τοῦ θέρους.

Ἐνώπιον αὐτῶν τῶν δύο φαινομένων, οἱ χωρὶς φαντασία ἄνθρωποι ἀντιδροῦν, ὡς συνήθως, ἐντελῶς ἠλιθίως. Ἔτσι, ἔχουμε, ἀφενός, τοὺς ἐρασιτέχνες ἐντομολόγους ποὺ καρφίτσωσαν στὶς βιτρίνες τοὺς ἄλικες πεταλοῦδες, γιὰ νὰ διαπιστώσουν, ὕστερ' ἀπὸ λίγο, ὅτι καρφίτσωσαν κάτι μαυροκαφὲ εὐθρυπτα πέταλα, καί, ἀφετέρου, ὅλους ἐκείνους τοὺς εὐαίσθητους στὶς ὑψηλὲς θερμοκρασίες, ποὺ βγαίνουν ἀπ' τὰ ροῦχα τοὺς, γίνοντ' ἔξω φρενῶν καί, ἀρπάζοντας τουφέκια, ἀρχίζουν νὰ πυροβολοῦν τὸν οὐρανό, χωρὶς νὰ πετυχαίνουν, εὐτυχῶς, οὔτε μία μαργαρίτα.

Καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δὲ τὸ μόνο ποὺ καταφέρνουν εἶναι νὰ γίνουνε γελοῖοι.

Ὁ λαγός



Ο ΛΑΓΟΣ γεννιέται μ' άνοιχτά τὰ μάτια και χοροπηδάει μόλις γεννηθεῖ, ὄχι ἀπὸ τὴ χαρά του πού ἴρθε σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, ἀλλὰ γιατί, μέσα στὰ κύτταρά του, εἶναι γραμμένος ἤδη ὁ κίνδυνος κι ὁ τρόμος. Ὁ λαγὸς γεννιέται ἔτοιμος νὰ τὸ βάλει στὰ πόδια.

Ὁ λαγὸς εἶναι κάτι ὅπως ὁ λαός, μ' ἓνα γάμα ἀνάμεσα στὸ ἄλφα και τὸ ὄμικρον. Ἡ ἔκφραση «ἔγινε λαγός» θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ εἶναι «ἔγινε λαός». Οἱ λαϊκοὶ ἄνθρωποι εἶναι κι αὐτοὶ ἀδιάκοπα ἔτοιμοι νὰ τρέξουν γιὰ νὰ γλιτώσουν ἀπ' τὸν κυνηγὸ τους, τὴν αὐταρχικὴ ἢ ἀνόητη ἢ, ἀκόμη, αὐταρχικὴ και ἀνόητη ἐξουσία.

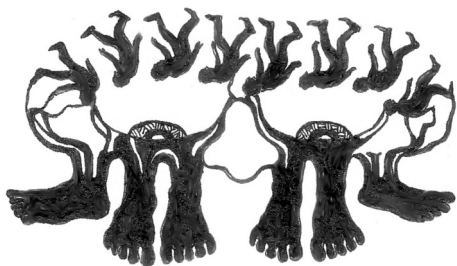
Ὁ λαγὸς δὲν ἔχει βλέφαρα· κοιμᾶται μ' ἀνοιχτά τὰ μάτια. Ἀκόμη και στὸν ὕπνο του πρέπει νὰ γρηγορεῖ, ἀκόμη κι ἀπ' τὰ ὄνειρά του πρέπει νὰ φυλάγεται· ἀκριβῶς ὅπως και ὁ

ποιητής. Ἀκριβῶς ὅπως καὶ ὁ ποιητής, ὁ λαγὸς πεθαίνει μ' ἀνοιχτὰ τὰ μάτια· βλέπει τὸ θάνατο νὰ τὸν ζυγώνει, ὡς νὰ χωθεῖ μέσα στὶς κόρες του, κι ὕστερα συνεχίζει νὰ κοιτᾷ τὸ τίποτα.

Ὁ λαγὸς δὲν ἔχει σῶμα· εἶναι ὀλόκληρος μιὰ τριχωτὴ καρδιὰ ποὺ σπαρταράει ἀδιάκοπα καὶ σπάει, σὰν ξερὸ κλαρί, κάτω ἀπ' τοῦ τροῦ μου τὴν πατούσα.

Ποτέ μου δὲν κατάλαβα πῶς εἶναι δυνατὸν μιὰ τέτοια αἰμάσσουσα ἀγωνία νὰ θεωρεῖται ἐξάίσιος μεζές.

Ὁ κατωβλέπας



ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ για τὸν κατωβλέπα ἔχουμε ἀπὸ δύο πηγές: ἀπὸ τὸν Πλίνιο (βιβλίο VIII 32), ποὺ φαίνεται ὅτι τὸν συνάντησε κάπου στὰ ὄρια τῆς Αἰθιοπίας, κοντὰ στὶς πηγές τοῦ Νείλου, καὶ ἀπὸ τὸν *Πειρασμὸ τοῦ Ἁγίου Ἄντωνίου*. Τὸν ἀναφέρει ἐπίσης ὁ Leonardo da Vinci στὸ *Bestiario* του, ὅπου εἶναι σαφές ὅτι ἀντιγράφει τὸν Πλίνιο, ἀλλάζοντας ὡστόσο (δῆθεν τυχαῖα, ἐν εἴδει ἀβλεψίας) τὸ ὄνομα καὶ τὸ φύλο τοῦ τέρατος, ἀποκαλώντας το ἢ κατωπλέα (la catoplea).

Ὁ Πλίνιος τὸν περιγράφει ὡς ἐξῆς:

Κτῆνος μεσαίου μεγέθους μὲ ἀργόσυρτο βάδισμα. Τὸ κεφάλι του εἶναι τόσο βαρὺ, ποὺ μὲ πολὴ μεγάλη δυσκολία τὸ κουβαλάει στοὺς ὤμους του, καὶ εἶναι συνέχεια σκυμμένο πρὸς τὴ γῆ. Εὐτυχῶς, γιατί ἀλλιῶς ὁ κατωβλέπας θὰ ἀφάνιζε τὸ ἀνθρώπι-

νο είδος, ἀφοῦ ὅποιος δεῖ τὰ μάτια του πέφτει ἀμέσως νεκρός.

Στὸν Πειρασμὸ τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου, ἡ περιγραφὴ τοῦ κτήνους εἶναι παρεμφερής. Αὐτὸ ὡστόσο ποὺ ἔχει ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι, ἐκεῖ, ὁ κατωβλέπας παρουσιάζεται σὰν ἓνα θλιμμένο, θανάσιμα πληγωμένο ἀπ' τὴν ἀσκήμια του καί, ὡς ἐκ τούτου, συμπαθητικὸ τέρας ποὺ ἐκφωνεῖ τὰ ἐξῆς, σχεδὸν λυρικά, λόγια:

Χοντρός, μελαγχολικός, ἀγριόθωρος, νιώθω συνέχεια, κάτω ἀπὸ τὴν κοιλιά μου, τοὺς ἀχνοὺς τοῦ βόρβορου. Τὸ κρανίό μου εἶναι τόσο βαρὺ, ποὺ μὲ τσακίζει· τὸ σέρνω γύρω μου, ἀργὰ ἀργὰ, καί, μὲ ὀρθάνοιχτες μασέλες, φαρμακωμένα ἀπὸ τὸ χνότο μου χορτάρια ξεριζώνω. Κάποτε, καταβρόχθισα τὰ πόδια μου, χωρὶς χαμπάρι νὰ τὸ πάρω.

Κανείς, Ἀντώνιε, ποτέ, τὰ μάτια μου δὲν εἶδε, ἢ ὅσοι τὰ εἶδαν εἶναι πιά νεκροί. Ἄν σήκωνα τὰ βλέφαρά μου, τὰ κόκκινα, πρησμένα βλέφαρά μου, θὰ πέθαινες, Ἀντώνιε, στὴ στιγμή.

Ὁ κατωβλέπας δὲν ὑπάρχει πλέον· ἀφανίστηκε κι αὐτὸς ὅπως, ἄς ποῦμε, ὁ τυραννόσαυρος. Ὑπάρχει ὡστόσο ἀκόμα, γιὰ νὰ μᾶς τυραννᾷ, ἓνα παρεμφερές, ἀπέθαντο είδος, ἢ χαμηλο-

βλεπούσα, πού, όταν τὸ βλέμμα της σηκώνει
ἀπὸ τῆ γῆ καὶ σὲ κοιτᾷ κατάματα, τὰ γόνατα
σοῦ κόβει καὶ τὰ ἥπατα· ὑπάρχει ἀκόμα ἡ
Mona Lisa, ἡ κατωπλέα τοῦ Leonardo.

Ὁ ἔσωφάγος



Ο ΕΣΩΦΑΓΟΣ είναι ένα ελάχιστο, άδηφόγο, άειφάγο τέρας, κάτι σαν σαράκι, αλλά πολύ πιό ύπουλο, πολύ πιό επικίνδυνο. Για να γίνω σαφέστερος, ενώ τò σαράκι τρώει μόνο ξύλα καιί, τρώγοντάς τα, κάνει τόσο θόρυβο, που είναι πολύ εύκολο να έντοπισθει και ν' αντιμετωπισθει, ó έσωφάγος είναι παμφάγος και έντελώς άθόρυβος, δηλαδή μη έντοπίσιμος και αντιμετωπίσιμος. Τρυπώνει ύπουλα παντού, μέσα σέ ξύλα, σίδερα, πέτρες, γυαλιά κι ανθρώπους, και κάνει τή δουλειά του, τή φρικτή δουλειά του, άργά άργά και συστηματικά και με μιá τεχνική έντελώς πανούργα. Κατ' άρχάς, για να εισχωρήσει μες στα θύματά του άπαρατήρητος, ποτέ καινούργια τρύπα δέν ανοίγει, αλλά χρησιμοποιει ήδη ύπάρχουσες εισόδους όπως άστοκάριστες όπες άπό καρφιά ή βίδες, ανεπαίσθητες ούλες άπό σκου-

ριά, ἐλάχιστες ρωγμές ἢ ραγισματιές, ἓνα σπυρὶ σπασμένο, ἓνα κακοσφραγισμένο δόντι... Ὑστερα, ἐντὸς τοῦ θύματός του πλέον, ἀρχίζει νὰ τὸ ἀδειάζει, ἀπὸ μέσα, λίγο λίγο, ἀνεπαίσθητα σχεδόν, ἀφήνοντας ὡστόσο, μέχρι τέλους, ἀνέπαφο τὸ γενικὸ περίβλημα, τὸ κέλυφος. Κι ἐδῶ ἀρχίζει ἡ τραγωδία. Γυρίζεις ἓνα βράδυ σπίτι σου, λιγάκι μεθυσμένος ἴσως, καὶ βάζεις τὸ κλειδί στὴν κλειδαριὰ κι ἡ κλειδαριὰ ὑποχωρεῖ καὶ πέφτει ἀθόρυβα στὸ δάπεδο καὶ τὸ κλειδί σου μένει ἀπορημένο μέσα σὲ μιὰ ὑπερμεγέθη τρύπα κι ἀκουμπᾶς τὴν πόρτα, δὲν τὴ σπρώχνεις, ἀπλῶς τὴν ἀκουμπᾶς, κι ἡ πόρτα σωριάζεται ἀθόρυβα στὴ γῆ, κι ἐσύ, ὄχι ζαλισμένος ἀπὸ τὸ πιετό, ἀλλὰ ἀπ' ὅσα ἀνήκουστα συμβαίνουνε μπροστά σου, ἀπελπισμένα ἀναζητᾶς ἐν' ἀποκούμπι καὶ γέρνεις ὦμο καὶ κεφάλι στὸν παραστάτη τῆς εἰσόδου κι ὁ παραστάτης καταρρέει καὶ τὸ σπίτι ὀλόκληρο ἀφανίζεται ἀθόρυβα, χωρὶς οὔτ' ἓνα κράκ, σὰν ν' ἀδειασε κανεὶς ἀπὸ ψηλὰ ἓνα σακὶ ἀλεύρι, σκόνη, μονάχα σκόνη πού, ὅταν κατακάθεται, ἀποκαλύπτει ἐν' ἄδειο οἰκόπεδο ἐκεῖ πού ἦτανε τὸ σπίτι σου πρὶν λίγο.

Ὅλες αὐτὲς οἱ πολυκατοικίες, ὅλοι αὐτοὶ οἱ

οὐρανοξύστες, πού φτιάχτηκαν για πάντα και καταρρέουν μ' ἓνα τίποτε, μ' ἓνα σεισμὸ μονάχα δύο Ρίχτερ, ἔχουν διαβρωθεῖ ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἀπεχθές, αὐτὸ τὸ ὑπουλο ζωύφιο.

Τὸ τραγικότερο ὅλων ὅμως εἶναι νὰ συναντᾶς στὸ δρόμο φίλο σου, φίλο ἀγαπημένο πού ἔχεις χρόνια νὰ τὸν δεῖς, καὶ μὲ λαχτάρα νὰ τὸν ἀγκαλιάζεις καὶ νὰ ἀνακαλύπτεις ξαφνικὰ ὅτι ἀγκάλιασες τὸ τίποτε, ἀφοῦ ἀμέσως σκόνη γίνεται, σκόνη πού τὴν τινάζεις ἀπ' τὰ ροῦχα σου καὶ συνεχίζεις νὰ βαδίζεις μέσα σ' αὐτὸ τὸν ἐφιάλτη πού λέγεται ζωή, ἀλλ' εἶναι, στὴν οὐσία, τὸ βασίλειο τοῦ ἐσωφάγου.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Δ. Ἡ συνομιλία τῶν ὄντων καὶ μὴ ὄντων
 μὲ τὸ Βιβλίον τῶν φανταστικῶν ὄντων τοῦ
 Μπόρχες

Ἡ συγκριτικὴ ἐξέταση τῆς τεχνικῆς ποὺ χρησιμοποιοεῖ ὁ Μπόρχες στὸ Βιβλίον τῶν φανταστικῶν ὄντων²⁰ – ἐννοῶ πρωτίστως τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο χειρίζεται τὶς πηγές του – μὲ τὴν ἀντίστοιχη τεχνικὴ τοῦ Ἀργύρη Χιόνη θὰ φωτίσει ὅψεις τῆς ποιητικῆς τῶν ὄντων καὶ μὴ ὄντων. Παραθέτω κατ' ἀρχὰς ὀρισμένα γενικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς γραφῆς τοῦ Μπόρχες στὸ συγκεκριμένο βιβλίον.

Τὸ πρῶτο ποὺ πρέπει νὰ ἐπισημάνει κανεὶς εἶναι ὅτι ὁ Μπόρχες διαφοροποιεῖται πλήρως ἀπὸ τὴν παράδοση τῆς συμβολικῆς ἐρμηνείας τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τῶν συνηθειῶν τῶν ζώων, παράδοση μακρὰ, ἣ ὁποία ἐκτείνεται ἀπὸ τὰ μεσαιωνικὰ ζωολόγια ἕως τὴ θεωρία τοῦ Κὰρλ Γιούνγκ, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία στὰ μυθικὰ ζῶα διακρίνονται ἐκδηλώσεις ψυχικῶν ἀρχετύπων. Οἱ πηγές τοῦ Μπόρχες εἶναι ἀποκλειστικὰ βιβλιακές. Μεταξὺ αὐτῶν συγκαταλέγονται: ἡ Ἀνατομία τῆς μελαγχολίας τοῦ Robert Burton, ὁ Χρυσὸς κλώνος τοῦ Sir James Frazer, ἡ Φυσικὴ Ἱστορία τοῦ Πλίνιου τοῦ Πρεσβύτερου καὶ ἡ Pseudodoxia Epidemica τοῦ Sir Thomas Browne. Σὲ κάθε περίπτωση, τὸ θεμέλιο τοῦ Βιβλίου τῶν φανταστικῶν ὄντων εἶναι ἡ Ἐγκυκλοπαίδεια Μπριτάνικα. Ἄν καὶ τὸ πάθος

του Μπόρχες για την έγκυκλοπαιδική γνώση, όσο και η σημασία της έγκυκλοπαίδειας για τη διαμόρφωση του έργου του είναι γνωστά, δεν είναι πολλές οι εργασίες που εστιάζουν στον τρόπο που χρησιμοποιεί τα έγκυκλοπαιδικά λήμματα στα κείμενά του. Το *Βιβλίο τῶν φανταστικῶν ὄντων* ειδικότερα θά μπορούσε να χαρακτηριστεί παρωδία έγκυκλοπαίδειας τόσο ως πρὸς τὴν έξωτερική του μορφή – τα λήμματά του έχουν καταταγεί αλφαβητικά, ενώ στην 3η έκδοση έχει προστεθει και εύρετήριο – όσο και, κυρίως, ως πρὸς τὸν τρόπο που χειρίζεται τὸ υλικὸ τῆς *Μπριτάνικα*.

Ἡ έρευνα τῶν πηγῶν τοῦ Μπόρχες έχει βαρύνουσα σημασία, γιατί, εκτός τῶν άλλων, μᾶς επιτρέπει νὰ ριζούμε μιὰ ματιὰ στὸ έργαστήριό του, έπισημαίνει ὁ Max Grosse, ἕνας ἀπὸ τοὺς μελετητὲς που έχουν έμβαθύνει στὸ σημαντικό αὐτὸ θέμα.²¹ Ἐπιχειρώντας νὰ ἀπαντήσει στὸ έρώτημα με ποια τεχνικὴ ἀρθρώνονται τὰ κείμενα τῶν *Φανταστικῶν ὄντων*, ὁ Grosse έπισημαίνει τὰ έξής: ὁ Μπόρχες αξιοποιεῖ σχεδὸν ὅλα τὰ στοιχεῖα τῶν λημμάτων τῆς *Μπριτάνικα* ἀλλὰ με ἄλλη διάταξη· οἱ παραλείψεις είναι έξίσου σημαντικὲς με τὰ δάνεια καὶ τὸν μετασχηματισμὸ τοῦ υλικοῦ· τὸν έλκύει ἡ έτερογένεια τῶν ὄντων που στεγάζει στὸ βιβλίο του καὶ δὲν επιδιώκει κανενὸς είδους (έθνικὴ ἢ πολιτισμικὴ) καθαρότητα· ἡ διήγηση είναι λιτή, ἀλλὰ με έπιτήδειες τροπὲς τῆς πλοκῆς σκηνοθετεῖται

μια εικονική αφηγηματικότητα, ή οποία ξεδιπλώνεται στη φαντασία του αναγνώστη.²²

Θά προσθέσω λίγες δικές μου παρατηρήσεις πάνω στο ίδιο θέμα. Στο *Βιβλίο τῶν φανταστικῶν ὄντων* ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐπικρατεῖ ἡ ἐγκυκλοπαιδική λογική τόσο στὴ μορφή τοῦ κειμένου – οἱ πηγές παρατίθενται σὲ μορφή καταλόγου – ὅσο καὶ στὸν χειρισμὸ τῶν πηγῶν του. Ἡ ἐπιλογή αὐτὴ ἔχει ὡς συνέπεια νὰ ἀντιμετωπίζεται τὸ μυθολογικὸ ὑλικὸ ὡς δεδομένο, παγιωμένο· ἡ δημιουργικὴ παρέμβαση τοῦ συγγραφέα συνίσταται κυρίως στὴν προσθήκη φανταστικῶν ὄντων – εἴτε αὐτὰ προέρχονται ἀπὸ τὴ λογοτεχνία εἴτε ἀπὸ ἄλλες μυθολογικὲς πηγές.²³ Ἐπίσης, ἡ γραφή του χαρακτηρίζεται συχνὰ ἀπὸ μιὰ ὀρθολογική, ἐξηγητικὴ λογικὴ καὶ ἀπὸ μιὰ τάση ἀναγωγῆς στὸν πυρήνα δημιουργίας τοῦ μύθου. Γιὰ νὰ ἀναφέρω ἓνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα, στὸν «Ἰππόγρυπα» (σ. 94-95) ὁ Μπόρχες ἐξηγεῖ πῶς ἀπὸ μιὰ παροιμιακὴ φράση ποὺ ἀποδίδεται στὸν Σέρβιο, τὸν ἀρχαῖο ὑπομνηματιστὴ τοῦ Βιργιλίου (4ος αἰ. μ.Χ.), δημιουργήθηκε ἀπὸ τὸν Ἀριόστο, στὶς ἀρχές τοῦ 16ου αἰώνα, τὸ μυθικὸ ὄν Ἰππόγρυψ.

Δὲν εἶναι λίγες οἱ φορὲς ποὺ περιγράφει μὲ χιουμόρ τὴ βαθμιαία ἐξασθένιση καὶ τὴν ὀλοσχερὴ ἐξάφνιση ἐνὸς μυθικοῦ ὄντος, ἕως ὅτου μετατραπεῖ σὲ ἔννοια ἢ λέξη μὲ συμβολικὸ φορτίο: εὐγλωττο εἶναι τὸ παράδειγμα τῶν Σουλφίδων, τῆς Χίμαιρας

κ.ἄ. Θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι ἡ στάση του θυμίζει συχνὰ συντάκτῃ λεξικογραφικῶν λημμάτων, ὁ ὁποῖος παίρνει τὴν ἀπαραίτητη ἀπόσταση ἀπὸ τὸ ἀντικείμενό του, καθὼς χειρίζεται νεκρὸ ὑλικό – λεξικογράφο προικισμένον ὅπωςδῆποτε μὲ ἀπαράμιλλη λογιεσύνη καὶ χιοῦμορ. Ὑπάρχουν ὡστόσο περιπτώσεις στὶς ὁποῖες χειρίζεται τόσο δεξιολογικὰ τὴ συναρμογὴ τῶν πηγῶν του σὲ ἓνα ἐνιαῖο σύνολο, ὥστε τὸ ἀποτέλεσμα μᾶς θέλγει καὶ λησμονοῦμε ὅτι διαβάζουμε τὸ λῆμμα ἐνὸς λεξικοῦ (πβ. τὸ ἐμπνευσμένο κείμενο «Ζῶα μὲ σφαιρικὸ σχῆμα», πού ἀναφέρεται στὰ νεοπλατωνικὰ ζῶα, σ. 80-81, «Τὸ Γκόλεμ», σ. 50-52, κ.ἄ.). Ἐξίσου δεξιολογικὸς εἶναι ἐνίοτε ὁ ἐνοφθαλμισμὸς λογοτεχνικῶν ἀναφορῶν στὸ σῶμα τῶν μυθολογικῶν πηγῶν, πού λειτουργεῖ, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, κεντρόφυγα καὶ δημιουργεῖ μικροὺς ποιητικοὺς πυρῆνες (βλ. «Τὸ Μπάρομετς», σ. 152, κ.ἄ.).

Ἡ σύγκριση τοῦ «Νεκροφάγου» τοῦ Μπόρχες μὲ τὸν «Ἴσκιobόρο» τοῦ Χιόνη εἶναι ἓνα καλὸ παράδειγμα, προκειμένου νὰ ἐπισημανθοῦν οἱ διαφορὲς τῶν δύο συγγραφέων στὸν τρόπο πού χειρίζονται τὸ παραδοσιακὸ ὑλικό. Στὴν ἀρχὴ τοῦ κειμένου του ὁ Μπόρχες ἐπικεντρώνεται στὴ σκηνὴ τῆς Κρίσεως, τὴν ὁποία ἀντλεῖ ἀπὸ τὸ αἰγυπτιακὸ *Βιβλίον τῶν νεκρῶν*. Μπροστὰ σὲ ἓνα συμβούλιο θεοτήτων γίνεται τὸ συμβολικὸ ζύγισμα τῶν καλῶν καὶ τῶν κακῶν πράξεων ἐκάστου νεκροῦ, ἐνῶ

στή συνέχεια αὐτὸς ὀρκίζεται ὅτι δὲν ἔχει διαπράξει μιὰ σειρά ἐπαίσχυντων πράξεων. Ἀκολουθεῖ ἡ περιγραφή τοῦ τέρατος-τιμωροῦ (σ. 157):

Ἄν πεῖ ψέματα [ὁ νεκρός], οἱ σαράντα δύο δικαστές τὸν παραδίδουν στὸν Νεκροφάγο, «ποῦ ἔχει κεφάλι κροκοδείλου, κορμὸ λιονταριοῦ καὶ πισινό ἵπποπόταμου».

Βλέπουμε ὅτι ὁ Μπόρχες ἀκολουθεῖ πιστὰ τὴν αἰγυπτιακὴ πηγὴ τοῦ στὴν περιγραφή τοῦ μυθικοῦ τέρατος Ἀμμίτ, ποῦ καταβροχθίζει τοὺς ἀμαρτωλοὺς νεκρούς, ἐνῶ γιὰ τὰ στοιχεῖα ποῦ συνθέτουν τὸν ὄρκο τοῦ νεκροῦ ἔχει κάνει μιὰ ἐπιλογή ἀπὸ εὐρύτερο κατάλογο τοῦ ἀρχαίου κειμένου. Ἐπὶ τῆς οὐσίας, ἡ λογικὴ τῆς διήγησής του δὲν διαφέρει ἀπὸ ἐκείνην ἐνὸς συντάκτη λεξικοῦ μυθικῶν ὄντων – τὸ ὑλικό του εἶναι δεδομένο. Ἡ ὅποια διαφοροποίηση εἶναι πρωτίστως ὑφολογική: ἡ αὐστηρὴ δομὴ τοῦ λήμματος ἔχει ὑποκατασταθεῖ ἀπὸ μιὰ χαλαρότερη διάταξη τῶν ἐπιμέρους στοιχείων, ἐνῶ καὶ ἡ γλώσσα ἔχει γίνεи φυσικότερη. Ἡ προσωπικὴ συμβολὴ τοῦ Μπόρχες περιορίζεται στὴν προσθήκη ἐνὸς ἄλλου ζώου, ποῦ ὑποβοηθεῖ τὸ ἔργο τοῦ Νεκροφάγου, τοῦ Μπαμπάι, «γιὰ τὸ ὅποιο ξέρουμε», ὅπως λέει χαρακτηριστικά, «μόνον ὅτι εἶναι τρομαχτικὸ καὶ ὅτι ὁ Πλούταρχος τὸ ταυτίζει μὲ τὸν Τιτάνα ποῦ γέννησε τὴ Χίμαιρα» (σ. 157).

Στὸν «Ἴσκιοβόρο» τοῦ ὁ Χιόνης ξεκινᾷ ἀπὸ τῆ

σκηνή τῆς Κρίσεως στὸν κάτω κόσμον καί, ἐνῶ μᾶλλον γνωρίζει τὴ μετάφραση στὰ ἑλληνικὰ τοῦ ἀρχαίου αἰγυπτιακοῦ κειμένου,²⁴ ἐπιλέγει νὰ ἀκολουθήσει κατὰ πόδας τὸν Μπόρχες, τόσο στὴ διάταξη τῶν στοιχείων τοῦ λήμματος, ὅσο καὶ στὴν περιγραφή τοῦ μυθικοῦ τέρατος, ἐνισχύοντας ὁμως δραστικὰ τὸν ρυθμὸ τοῦ πρωτοτύπου. (Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Χιόνης διάβαζε τὸν Μπόρχες ἀπὸ τὸ πρωτότυπο καὶ ὅτι ἐκτιμοῦσε ἰδιαίτερος τὸν ρυθμὸ πὸν χαρακτηρίζει τὴ γραφή του.)

Οἱ δημιουργικὲς «λαθροχειρίες» τοῦ συγγραφέα μας ἀρχίζουν ἀπὸ τὴ στιγμή πὸν ἀλλάζει αἴφνης τὸ ὄνομα τοῦ τέρατος – ὁ «νεκροφάγος» μετονομάζεται σὲ «ἰσκιοβόρο»–, δημιουργώντας τὴν ἐντύπωση στὸν ἀναγνώστη ὅτι τὸ ἀλλαγμένο ὄνομα ἀπαντᾷ καὶ στὸν Μπόρχες. Ἡ σημαντικότερη ὁμως «λαθροχειρία» εἶναι αὐτὴ πὸν ἔπεται. Ἀποδίδει σὲ ἀνύπαρκτο χωρίο τοῦ Πλίνιου (*Naturalis Historia* VIII 31) μιὰν ἐντελῶς διαφορετικὴν περιγραφή τοῦ μυθικοῦ τέρατος, τὸ ὅποιο δὲν ἔχει πιά «κεφαλὴ κροκόδειλου, κορμὶ λιονταριοῦ καὶ ὀπίσθια ἵπποποτάμου» (σ. 97-98):

Ὁ Πλίνιος, τώρα, θὲς ἐπειδὴ δὲν γνώριζε αὐτὸ τὸ βιβλίον [ἐννοεῖ τὸ *Βιβλίον τῶν νεκρῶν*], θὲς ἐπειδὴ προτίμησε μιὰν ἄλλη, ἄγνωστη πηγὴ, λέει γιὰ τὸν ἰσκιοβόρο [...] τὰ ἐξῆς: *Ἄορατο θηρίον, τέρας φορικτὸ πὸν τρέφεται μὲ ἴσκιους ζῶντων ὄντων.*

Καὶ γιὰ νὰ διασκεδάσει τὴ δυσπιστία τῶν καχύποπτων, «πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ χαρακτηρίζεται τέρας φρικτὸ κάτι ποὺ ποτὲ κανεὶς δὲν εἶδε καὶ ποὺ τρέφεται ἀπλῶς μὲ ἴσκιους», σημειώνει (σ. 98):

Αὐτοὶ θὰ ἀγνοοῦν μᾶλλον ὅτι ἓνα ὄν ποὺ δὲν ἔχει πλέον ἴσκιό εἶναι νεκρό. Μὲ ἄλλα λόγια, ὁ ἴσκιόβροχος, τὸ ὑπουλο αὐτὸ θηρίο, ἀντὶ νὰ τρώει ὄντα, τρώει τοὺς ἴσκιους τοὺς, ἐπιτυγχάνοντας ἔτσι τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Ὁ χαρακτηρισμὸς, λοιπόν, ποὺ τοῦ ἀποδίδει ὁ Πλίνιος εἶναι πέρα γιὰ πέρα ὀρθός. Προσωπικά, ἔχω δεῖ πολλοὺς ἀνθρώπους νὰ περιφέρονται δίχως ἴσκιό, ἀνθρώπους νεκροὺς ποὺ ἐπιμένουν νὰ συμπεριφέρονται ὡς ζῶντες.

Εἶναι προφανὲς ὅτι ὁ συγγραφέας τῶν *Ὀντων* διασκεδάζει παίζοντας μὲ τὶς πηγές του. Ἀποδίδοντας διαδοχικὰ στὸν Μπόρχες τὸ διαφορετικὸ ὄνομα τοῦ τέρατος ποὺ ὁ ἴδιος ἔχει ἐπινοήσει καὶ στὸν Πλίνιο τὴ διαφορετικὴ ταυτότητα ποὺ ὁ ἴδιος ἔχει προσδώσει στὸν ἴσκιόβροχο καταφέρει δύο πράγματα: ἀφενός, νὰ ἐπέμβει δημιουργικὰ στὴ δομὴ τοῦ λήμματος εἰσάγοντας τὴ δική του, ριζικὰ διαφορετικὴ ἐκδοχὴ καί, ἀφετέρου, νὰ μεταστρέψει τεχνηέντως τὸ περιεχόμενό του πρὸς ἓνα θέμα ποὺ τὸν ἔχει ἀπασχολήσει καὶ παλαιότερα. Ἡ προσφιλὴ στὸν Χιόνη ιδέα τῶν ζωντανῶν-νεκρῶν, τῶν ἀνθρώπων δίχως ἴσκιό, ἀπαντᾷ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία «Ὁ ἴσκιος τοῦ Νούρ ἐν Ντίν» (1985).²⁵

Ἐκεῖ διηγεῖται ὅτι ὁ ὁμώνυμος «μεγάλος ταξιδευτῆς καὶ ποιητῆς [...] τὸ πρῶτὴ τῆς μέρας ποὺ κατάλαβε πὼς θὰ πεθάνει ξύπνησε κι εἶδε πὼς δὲν εἶχε πιά ἴσκιο». Τότε «ζήτησε νὰ τοῦ σκάψουν δύο τάφους πλάι πλάι, τὸν ἓνα γιὰ τὸν ἴδιο καὶ τὸν ἄλλο γιὰ τὸν ἴσκιο του», καὶ ἀπαίτησε στὴν ταφόπετρα τοῦ ἴσκιου του νὰ χαράξουν ἓνα ἐπίγραμμα. Εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ συγκεκριμένη ἱστορία τροφοδότησε τὸν «Ἴσκιοβόρο» τῶν ὄντων καὶ μὴ ὄντων, ἂν καὶ στὴν περίπτωση αὐτῆ τὸ ἀρχικὸ θέμα ἔχει σαφῶς μετατολιστεῖ. Στὴν ἐγγρήγορη στάση τοῦ ποιητῆ καὶ ταξιδευτῆ Νοὺρ ἔν Ντὶν ἀντιπαρατίθεται τὸ πλῆθος τῶν ἀνθρώπων πού, ἂν καὶ εἶναι οὐσιαστικὰ νεκροί, ἐπιμένουν νὰ συμπεριφέρονται ὡς ζωντανοί – εἶναι οἱ ἄνθρωποι ποὺ περιφέρονται δίχως ἴσκιο.

Διαπιστώνουμε ὅτι ὁ Χιόνης, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Μπόρχες, ἐπεμβαίνει δραστικὰ στὴ φύση καὶ τὶς ιδιότητες τῶν μυθικῶν ὄντων, ἀλλάζοντας συχνὰ ριζικὰ τὸ περιεχόμενο τῶν παραδοσιακῶν ἱστοριῶν, ὡσὰν τὰ συστατικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα αὐτὲς συγκροτοῦνται νὰ μὴν εἶναι δεδομένα, ὡσὰν νὰ πρόκειται γιὰ μιὰ μυθολογία ἐν ἐξελίξει.

Ὁ «Βασιλίσκος» (σ. 39-41) τοῦ Μπόρχες προσφέρεται γιὰ νὰ περιγραφεῖ ὁ τρόπος ἐργασίας του. Ἐδῶ ὁ Μπόρχες ἀκολουθεῖ τὴ λογικὴ ἐνὸς λήμματος σύγχρονου λεξικοῦ: ἀναφέρεται κατ' ἀρχὰς στὴν ἱστορία τοῦ βασιλίσκου καὶ τὶς μεταλ-

λάξεις που γνώρισε ανά τους αιώνες· επισημαίνει ως κοινό στοιχείο των παραλλαγών τῆ θανατηφόρο-δηλητηριώδη ματιὰ τοῦ τέρατος καὶ ἐν συνεχείᾳ παραθέτει τὶς ἐρμηνεῖες ποὺ δόθηκαν γιὰ νὰ ἐξηγήσουν αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸ (ἀρχικὰ τοῦ Λουκανοῦ καὶ στὴ συνέχεια τοῦ Ἰσιδώρου Σεβίλλης, ποὺ ἐλέγχει τὴν ἐρμηνεία τοῦ Λουκανοῦ ὡς μυθώδη). Ὁ Μπόρχες καταλήγει (σ. 41):

Τὸν δέκατο ἔβδομο αἰῶνα ὁ Σέρ Τόμας Μπράουν θεώρησε ὅτι ἡ ἐρμηνεία αὐτὴ ἦταν ἐξίσου ἀπίθानη μὲ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ τέρατος. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Κεβέδο ἔγραψε τὴ ρομάντζα του «ὁ Βασιλίσκος», ὅπου διαβάζουμε:

Ἄν ζεῖ ἀκόμη ὅποιος σὲ εἶδε,
ὅ,τι μᾶς εἶπες εἶναι ψέμα·
γιατὶ, ἂν δὲν πέθανε, δὲν σ' εἶδε,
κι ἂν ναί, πῶς θὰ μᾶς πεῖ τί εἶδε;

Ὅπως εὐκόλα μπορεῖ νὰ παρατηρήσει κανεὶς, ὁ Μπόρχες ἐκφράζει τὴ δυσπιστία του γιὰ τὴν ἀλήθεια τῶν παραδοσιακῶν ἐρμηνειῶν. Στὴν ἀρχὴ τοῦ κειμένου εἶχε σπεύσει ἄλλωστε νὰ δηλώσει μὲ κατηγορηματικὸ τρόπο ὅτι ὁ βασιλίσκος εἶναι ζῶο μυθικό: «Μὲ τὸ πέρασμα τῶν αἰώνων, ὁ Βασιλίσκος [...] γινόταν ὅλο καὶ πιὸ φοβερὸς καὶ τρομερὸς, ὥσπου στὸ τέλος ξεχάστηκε». Παρόμοιες δηλώσεις ἐμφανίζονται συχνὰ στὸ βιβλίο του.²⁶ Δὲν εἶναι λίγες οἱ φορὲς ποὺ τονίζει τὸν φανταστικὸ

χαρακτήρα τῶν ὄντων πού ἔχει περιλάβει σέ αὐτό.

Ἄς δοῦμε πῶς χειρίζεται τήν περιγραφή τοῦ δικοῦ του «Βασιλίσκου» ὁ Χιόνης. Στήν ἀρχή τοῦ κειμένου (σ. 85-86), ὅπου ἀκολουθεῖ, σχεδόν κατὰ λέξη, τὸ λῆμμα τῆς ἐγκυκλοπαίδειας *Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα*, διακρίνεται ρητὰ ὁ πραγματικός βασιλίσκος (δενδρόβια σαύρα τῆς Κεντρικῆς Ἀμερικῆς) ἀπὸ τὸν μυθικό. Στὴ συνέχεια, σκιαγραφεῖται ἡ πορεία τῆς ἐξέλιξης τοῦ μυθικοῦ τέρατος μὲ βασικὴ πηγὴ τὸ ὁμώνυμο κείμενο τοῦ Μπόρχες. Ὁ συγγραφέας ἀκολουθεῖ τὴν πηγὴ του πιστά, μὲ τὴν ἐξῆς ἀνατροπὴ: ἀναβιώνει τὸν βασιλίσκο καὶ τὸ φονικό του βλέμμα στὸ πρόσωπο τοῦ Νέρωνα. Μὲ τὰ λόγια τοῦ Χιόνη: «Ὁ ἴδιος, ἄλλωστε, ὁ Lucanus, ἀντικρίζοντας τὸ βλέμμα τοῦ βασιλίσκου-Νέρωνα, ἔκοψε τὶς φλέβες του σὲ ἡλικία μόλις εἴκοσι ἕξι ἐτῶν» (σ. 88).

Ὁ Χιόνης ἀφήνει τὴ μεγαλύτερη ἀνατροπὴ γιὰ τὸ τέλος. Ἀντιστρέφοντας εἰρωνικὰ τὴ διάκριση μεταξὺ πραγματικοῦ καὶ μυθικοῦ βασιλίσκου, ὅπως αὐτὴ διατυπώνεται στήν ἀρχὴ τοῦ κειμένου, διατείνεται τώρα ὅτι ὁ πραγματικός βασιλίσκος εἶναι ὁ μυθικός, ἐστιάζοντας στήν ιδιότητά του νὰ ζεῖ στὴν ἔρημο πού ὁ ἴδιος δημιουργεῖ (σ. 88).

Ὁ βασιλίσκος, ὁ πραγματικός βασιλίσκος καὶ ὄχι ἡ ἀπομίμησή του τῆς ἐγκυκλοπαίδειας *Britannica*, δὲν εἶναι ἓνας χαζοχαρούμενος σέρφερ,

ἀλλὰ ἓνα τραγικὰ μοναχικὸ τέρας. Ζεῖ στὴν ἔρημο ἢ, μᾶλλον, ζεῖ στὴν ἔρημο ποῦ ὁ ἴδιος δημιουργεῖ. Πέφτουνε τὰ πουλιὰ νεκρὰ στὰ πόδια του, σαπίζουν οἱ καρποὶ τῶν δέντρων [...]. Ὁ Πλίνιος πιστοποιεῖ ὅτι τὸ βλέμμα του τίς πέτρες θρυμματίζει, καίει τὸ χορτάρι.

Ἡ ἀναφορὰ στὴν ἐρημοποίηση ποῦ προκαλεῖ γύρω του ὁ βασιλίσκος ἀπαντᾷ στὸν Πλίνιο, στὸν Ντὰ Βίντσι καὶ στὸν Μπόρχες. Στὸν Χιόνη ἡ εἰκόνα αὐτὴ συνδέεται μὲ μιὰ ἀνατροπὴ: ἡ ιδιότητα τοῦ βασιλίσκου νὰ δημιουργεῖ ἔρημο γύρω του προσιδιάζει στὸν ποιητὴ. Ὁ συγγραφέας ἐδῶ προβάλλει παιγνιωδῶς στὸ μυθικὸ τέρας τὴ μοναξιά ποῦ χαρακτηρίζει τὸν ποιητὴ, ὁ ὁποῖος δημιουργεῖ μιὰν ἔρημο γύρω του – ἀπαραίτητη συνθήκη γιὰ τὴ δημιουργία. Τέλος, ἡ οὐροβόρος μορφή τοῦ βασιλίσκου παραπέμπει, νομίζω, ἔμμεσα στὴ διττὴ φύση τοῦ ποιητῆ: εἶναι αὐτοκαταστροφικὸς καὶ συνάμα ἐκφραστὴς μιᾶς συμπαντικῆς ἁρμονίας (σ. 88).

Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ, ὁ βασιλίσκος εἶναι κάτι σὰν τὸν ποιητὴ καί, ὅσον ἀφορᾷ ἐμέ, προσωπικά, ἀπ' ὅλες τίς μορφές ποῦ τοῦ ἔχουν ἀποδώσει, προτιμῶ ἐκείνη τοῦ οὐροβόρου.

Τὸ τρίτο κείμενο τοῦ Μπόρχες ποῦ ἀξίζει νὰ ἐξεταστεῖ συγκριτικὰ εἶναι ὁ «Λαγὸς τῆς σεληνῆς» (σ. 118-119). Τὸ λῆμμα ἀρθρώνεται μὲ εἰσαγωγικὲς φράσεις τοῦ τύπου «Οἱ Ἄγγλοι πιστεύουν»,

«Ὁ Σαίξπηρ μνημονεύει», «Οἱ Κινέζοι μιλοῦν» κ.λπ. Ἡ συμβολή τοῦ Μπόρχες συνίσταται ἀφενὸς στὸ νὰ ἐξηγήσει, μέσα ἀπὸ ἓνα ἐρμηνευτικὸ σχόλιο, γιατί ὁ Δάντης βλέπει τὴ μορφή τοῦ Κάιν στὴ σελήνη, ἀφετέρου στὴν προσθήκη τοῦ «μικροῦ μοσχαριοῦ τῆς σελήνης» ἀπὸ τὴν *Τρικυμία* τοῦ Σαίξπηρ ὡς μιᾶς ἀπὸ τὶς ψηφίδες ποὺ συναποτελοῦν τὸ λῆμμα. Οἱ «Κάτοικοι τῆς σελήνης» τοῦ Χιόνη μὲ τὴ σειρά τους, γιὰ νὰ ἐπανέλθουμε στὰ *᾽Οντα* καὶ μὴ *ὄντα*, προϋποθέτουν τὸ κείμενο τοῦ Μπόρχες, τὸ παρωδοῦν καὶ συνομιλοῦν μ' αὐτό (σ. 65):

Μ' ἄδεια ψυχὴ, κοιτάζω τὴν ὀλόγιομη σελήνη καὶ δὲν βλέπω ἐκεῖ οὔτε τὴν *Ἁγία οἰκογένεια* τοῦ Lugones (Παρθένο, Βρέφος, Ἰωσήφ καὶ γαιῖδουράκι) οὔτε τὸ λαγὸ τοῦ Βούδα νὰ κοπανάει, σ' ἓνα χαβάνι, βότανα μαγικά γιὰ τῆς ἀθανασίας τὸ ἐλιξίριο. Βλέπω τὸν Κάιν τοῦ Dante, φορτωμένον μ' ἓνα δεμάτι ἀγκάθια, καὶ τοῦ Σαχτούρη τὸν τρελὸ λαγὸ νὰ τρέχει καὶ νὰ τρέχει, πανικόβλητος, κι ἀκούω, ἀπὸ δῶ κάτω, καθαρά, τὸ βόγγο τους.

Ἡ παρωδία σχετίζεται ἀρχικὰ μὲ τὴ διαφοροποίηση, στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ ἀφηγήματος, τῶν μορφῶν ποὺ διακρίνει ὁ Χιόνης, σὲ σχέση μὲ τὸν Μπόρχες, στὴ σελήνη. Ὁ συγγραφέας τῶν *᾽Οντων* διακρίνει μόνο τὸν Κάιν – σ' αὐτὸ συμφωνεῖ μὲ τὸν Μπόρχες – καὶ τὸν «τρελὸ λαγὸ» τοῦ Σαχτούρη. Αὐτὲς οἱ δύο μορφὲς ἀποτελοῦν τὴ δική του

έκδοχή τοῦ μύθου γιὰ τοὺς κατοίκους τῆς σελήνης.

Σὲ τί συνίσταται ὅμως ἡ οὐσία τοῦ διαλόγου πὺ ἀναπτύσσεται ἀνάμεσα στὰ δύο κείμενα; Νομίζω ὅτι δύο στοιχεῖα θὰ βοηθήσουν στὴν ἀπάντηση τοῦ ἐρωτήματος: (α) ἡ συνεξέταση τῶν «Κατοίκων τῆς σελήνης» μὲ τὸ ἀμέσως προηγούμενο κείμενο τῶν Ὀντων καὶ μὴ ὄντων, τὸν «Λαγὸ» (δὲν εἶναι, πιστεύω, τυχαία ἢ γειτνίασή τους στὸ βιβλίο): (β) τὸ ποίημα «Ὁ τρελὸς λαγὸς» τοῦ Μίλτου Σαχτούρη. Ἡ κεντρικὴ ἰδέα τοῦ «Λαγοῦ» τοῦ Χιόνη (ἢ ὅποια στηρίζεται προφανῶς σὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ ιδιότητα τοῦ πραγματικοῦ ζώου) εἶναι ὁ φόβος (σ. 62):

Ὁ λαγὸς δὲν ἔχει σῶμα· εἶναι ὀλόκληρος μιὰ τριχωτὴ καρδιά πὺ σπαρταράει ἀδιάκοπα καὶ σπάει, σὰν ξερὸ κλαρί, κάτω ἀπ' τοῦ τρόμου τὴν πατούσα.

Τὸ ἀφήγημα ἀναπτύσσεται γύρω ἀπὸ δύο πυρῆνες. Στὸν πρῶτο, παρὰ τὸν λογοπαικτικὸ του χαρακτήρα (λαγὸς ~ λαός), προβάλλει ἓνα σοβαρὸ θέμα, ὁ φόβος πὺ χαρακτηρίζει τὶς λαϊκὲς τάξεις (σ. 61):

Ὁ λαγὸς εἶναι κάτι ὅπως ὁ λαός, μ' ἓνα γάμα ἀνάμεσα στὸ ἄλφα καὶ τὸ ὄμικρον. Ἡ ἔκφραση «ἔγινε λαγὸς» θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ εἶναι «ἔγινε λαός». Οἱ λαϊκοὶ ἄνθρωποι εἶναι κι αὐτοὶ ἀδιάκοπα ἔτοιμοι νὰ τρέξουν γιὰ νὰ γλιτώσουν ἀπ' τὸν κυνηγὸ τους, τὴν αὐταρχικὴ ἢ ἀνόητη [...] ἐξουσία.

Ὁ φόβος, ὅπως ἀποτυπώνεται στὸ χωρίο ποὺ προηγήθηκε, βρίσκει τὸ ἀντίστοιχό του στὸν «Τρελὸ λαγὸ» τοῦ Σαχτούρη:²⁷

*Γύριζε στοὺς δρόμους ὁ τρελὸς λαγὸς
γύριζε στοὺς δρόμους
ξέφευγε ἀπ' τὰ σύρματα ὁ τρελὸς λαγὸς
ἔπεφτε στὶς λάσπες*

*Φέγγαν τὰ χαράματα ὁ τρελὸς λαγὸς
ἄνοιγε ἡ νύχτα
στάζαν αἶμα οἱ καρδιές ὁ τρελὸς λαγὸς
ἔφεγγε ὁ κόσμος*

*Βούρκωναν τὰ μάτια του ὁ τρελὸς λαγὸς
πρήσκονταν ἡ γλώσσα
βόγγαε μαῦρο ἔντομο ὁ τρελὸς λαγὸς
θάνατος στὸ στόμα*

Ὁ φόβος (καὶ ὁ τρόμος) εἶναι θεμελιώδη συστατικὰ τῆς ποίησης τοῦ Σαχτούρη. Ἡ Νόρα Ἀναγνωστάκη, ἡ πρώτη ποὺ ἐπισήμανε τὸ στοιχεῖο τοῦ φόβου στὴν ποίησή του καὶ τὸ συσχέτισε κατ' ἀρχὴν μὲ τὶς ἱστορικές συνθηκὲς τῆς Κατοχῆς καὶ τοῦ Ἐμφυλίου, γράφει χαρακτηριστικά:²⁸

ἔχει [...] ὅλη τὴ θολὴ ἀναταραχὴ τοῦ νοῦ, ποὺ σπαράσσεται ἀπὸ τρόμο καὶ πόνο, μιὰ παλλόμενη ὑπαρξὴ ζωντανὴ ποὺ ἀσπαίρει σὲ μιὰν ἀλλόφρονη σπασμωδικὴ κίνηση φυγῆς πρὸς ὅλους τοὺς ἀδιέξοδους δρόμους. [...] Φαρμακωμένο καὶ καταδιω-

κόμμενο ζῶο ὁ ἄνθρωπος, καὶ ρυθμὸς ζωῆς ὁ πανικὸς τῆς ἀγωνίας του.

Ὁ ἴδιος ὁ ποιητῆς ἔχει μιλήσει γιὰ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ φόβου ποὺ ἐπικρατοῦσε τὰ «δύσκολα χρόνια»,²⁹ κυρίως ὅμως ἔχει γράψει ποιήματα – τὸ χαρακτηριστικότερο εἶναι ὁ «Στρατιώτης ποιητῆς»³⁰ – στὰ ὁποῖα τὸ βασικὸ θέμα εἶναι ὁ φόβος.

Ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν δύο κειμένων γίνεται, νομίζω, σαφές ὅτι αὐτὸ ποὺ συνδέει τὸν Κάιν μὲ τὸν Τρελὸ λαγό, αὐτὸ ποὺ ἐντέλει ὠθησε τὸν Χιόννη νὰ τοὺς συνταιριάξει στὴ δική του ἐκδοχὴ τῶν «Κατοίκων τῆς σελήνης», εἶναι ἡ ὀδύνη: ὀδύνη ποὺ παίρνει τὴ μορφή τοῦ πόνου στὴν περίπτωση τοῦ Κάιν (διότι ὡς ἄλλος Σίσυφος εἶναι ἀναγκασμένος νὰ κουβαλᾷ εἰς τὸν αἰῶνα τὸν ἅπαντα ἓνα δεμάτι ἀγκάθια),³¹ καὶ τὴ μορφή τοῦ φόβου στὴν περίπτωση τοῦ «Τρελοῦ λαγοῦ». Ἐντονα συναισθήματα καὶ τὰ δύο, ποὺ μεταφέρουν στὴ σελήνη τὸ δράμα τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς· ὄχι πάντως γιὰ νὰ ἐλαφρύνουν τὴ γῆ, ἀφοῦ ὁ συγγραφέας ἀκούει «ἀπὸ δῶ κάτω, καθαρὰ, τὸ βόγγο τους». Στὰ παραπάνω ἂς προστεθεῖ καὶ ὁ παραλληλισμὸς λαγοῦ-ποιητῆ ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Χιόννης στὸν δεῦτερο πυρῆνα τοῦ ἀφηγήματος «Ὁ λαγός»: «[Ὁ λαγός] ἀκόμη καὶ στὸν ὕπνο του πρέπει νὰ γρηγορεῖ, ἀκόμη κι ἀπ' τὰ ὄνειρά του πρέπει νὰ φυλάγεται· ἀκριβῶς ὅπως καὶ ὁ ποιητῆς» (σ. 61-62). Ὁ ποιητῆς

προβάλλει έπομένως ώς ό κατεξοχήν έκπρόσωπος τής άγωνίας του άνθρώπου.

Έγινε, έλπίζω, κατανοητό ότι ό χειρισμός του μύθου στούς «Κατοίκους τής σελήνης» άπό τόν Χιόνη διαφέρει ούσιαστικά άπό εκείνον του Μπόρχες στόν δικό του «Λαγό τής σελήνης». Η συμβολή του Μπόρχες συνίσταται πρωτίστως στόν σχολιασμό τών έπιμέρους στοιχείων πού έχει σωρεύσει ή παράδοση, και, δευτερευόντως, στήν προσθήκη καινούργιων ή στήν όρθολογική έξήγηση παλαιών στοιχείων. Ο Χιόνης προκρίνει για τόν έαυτό του τόν ρόλο του ποιητή: ή παιγνιώδης συνομιλία με τόν Μπόρχες γίνεται τó όχημα για να ύπογραμμίσει τήν έγγενή τραγικότητα τής ανθρώπινης ύπαρξης.