



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΚΟΡΑΗΣ**

**Ευαγγελία Πρασίνου**

**Η Μουσική στη Νεοελληνική Πεζογραφία του Αισθητισμού:  
το λογοτεχνικό έργο του Νικόλαου Επισκοπόπουλου και του  
Πλάτωνα Ροδοκανάκη**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**



**ΑΘΗΝΑ 2019**

**Ευαγγελία Πρασίνου**

**Η Μουσική στη Νεοελληνική Πεζογραφία του Αισθητισμού:  
το λογοτεχνικό έργο του Νικόλαου Επισκοπόπουλου και του  
Πλάτωνα Ροδοκανάκη**

**Διπλωματική Εργασία**

**ΕΠΟΠΤΗΣ: Καθηγητής Δημήτρης Αγγελάτος**

**ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Καθηγητής Δημήτρης Αγγελάτος**

**Καθηγήτρια Χριστίνα Ντουνιά**

**Επίκουρη Καθηγήτρια Λητώ Ιωακειμίδου**

**Αθήνα, 2019**

Copyright © , **Πρασίνου Ευαγγελία, 2019.**

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

## Ευχαριστίες

Ευχαριστώ από καρδιάς τον Καθηγητή μου Δημήτρη Αγγελάτο για την καθοδήγηση, την επιστημονική επίβλεψη, τις διορθώσεις, τα γόνιμα σχόλια και τις εποικοδομητικές συμβουλές του καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας και την αγάπη που εμπνέει στους φοιτητές του για την Επιστήμη της Φιλολογίας.

Ευγνωμοσύνη εκφράζω και προς τις Καθηγήτριες Χριστίνα Ντουνιά και Λητώ Ιωακειμίδου για την προσεκτική ανάγνωση της εργασίας μου και τις εύστοχες παρατηρήσεις.

Εικόνα στο εξώφυλλο: Πίνακας του Προραφαηλίτη ζωγράφου John Melhuish Strudwick, *In the Gold Days*, 1907. Ιδιωτική Συλλογή. The Pérez Simón Collection.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
Εισαγωγή.....	5
<b>Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup></b>	
Μεθοδολογικά εργαλεία και όροι.....	9
<b>Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup></b>	
Η μουσική στον Ευρωπαϊκό Αισθητισμό.....	16
<b>Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup></b>	
Η συμβολή του R. Wagner στη σύγκλιση λόγου και ήχου.....	38
<b>Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup></b>	
Η μουσική στα νεοελληνικά κριτικά συμφραζόμενα της εποχής του Αισθητισμού.....	45
<b>Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup></b>	
Η θεματοποίηση της μουσικής στη νεοελληνική πεζογραφία του Αισθητισμού.....	53
<b>Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup></b>	
Στοιχεία μουσικής δομικής οργάνωσης στην πεζογραφία του νεοελληνικού Αισθητισμού.....	78
<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>111</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>115</b>
<b>Ευρετήριο ονομάτων και όρων.....</b>	<b>124</b>

## Εισαγωγή

Αντικείμενο της διπλωματικής εργασίας μας αποτελεί η ερμηνευτική διερεύνηση της λειτουργίας της μουσικής στη νεοελληνική πεζογραφία του Αισθητισμού. Πιο συγκεκριμένα, στην προκείμενη μελέτη εξετάζονται η πρόσληψη και ο ρόλος της μουσικής στο έργο των Ελλήνων πεζογράφων του Αισθητισμού και ειδικότερα διερευνώνται αφενός η θεματοποίηση της μουσικής, αφετέρου η μουσική δομή και η ρυθμική οργάνωση του λόγου στο αφηγηματικό έργο του Νικ. Επισκοπόπουλου και του Πλ. Ροδοκανάκη.

Παρόλο που η μουσική τίθεται στο επίκεντρο των θεωρητικών και φιλοσοφικών συζητήσεων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η παρουσία της στη λογοτεχνία του Αισθητισμού δεν έχει διερευνηθεί συστηματικά. Ως καλλιτεχνικό και νεωτεριστικό κίνημα ο Αισθητισμός εκδηλώθηκε αρχικά στην Αγγλία για να αντιταχθεί στον ακαδημαϊσμό και στη συντηρητική ηθική της βικτωριανής κοινωνίας του 19<sup>ο</sup> αιώνα και κατ' επέκταση στην αληθοφανή αναπαράσταση της πραγματικότητας στην τέχνη όπως πρεσβεύει ο Νατουραλισμός. Σταδιακά εξαπλώθηκε και εδραιώθηκε σ' ολόκληρη την Ευρώπη.

Βασικό πρόταγμα της θεωρίας και της ποιητικής του Αισθητισμού αποτελεί ο διάλογος των τεχνών.<sup>1</sup> Οι Αισθητές πεζογράφοι διαπλέκουν την τέχνη του λόγου με τις τέχνες της ζωγραφικής και της μουσικής και ως εκ τούτου στα αφηγηματικά τους έργα "παρεμβάλλεται" μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη ο ζωγράφος<sup>2</sup> ή ο μουσικός. Κατά τον Βαγ. Αθανασόπουλο «αν η ζωγραφική προσφέρει στην πεζογραφία του αισθητισμού τις αφηγηματικές «μονάδες» της, η μουσική της προσφέρει τη δομή της σύνθεσης, αλλά και ένα πρότυπο αποδέσμευσης από το νόημα και την αναφορικότητα».<sup>3</sup>

Εδώ θα εξετάσουμε την παρουσία της μουσικής στις ποικίλες εκδοχές της στη νεοελληνική πεζογραφία του Αισθητισμού και ειδικότερα στις αφηγηματικές πραγματώσεις του Επισκοπόπουλου και του Ροδοκανάκη, όπως προαναφέραμε. Για τη διερεύνηση της υπόθεσης εργασίας αξιοποιούνται όροι και μεθοδολογικά εργαλεία αντλημένα από το πεδίο της Συγκριτικής Φιλολογίας δεδομένου ότι στο

<sup>1</sup> Βλ.: Βαγ. Αθανασόπουλος, «Εισαγωγή»: *Ν. Επισκοπόπουλος. Διηγήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2002, 57.

<sup>2</sup> Βλ.: Ευγ. Δ. Ματθιόπουλος, *Η Τέχνη Πτεροφυεί εν Οδύνη. Η Πρόσληψη του Νεορομαντισμού στο πεδίο της Ιδεολογίας, της Θεωρίας της Τέχνης και της Τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ποταμός, 2005, 387.

<sup>3</sup> Βλ.: Βαγ. Αθανασόπουλος, «Εισαγωγή»: ό.π.

πλαίσιο της είναι εφικτή η σύγκριση και συνεξέταση λογοτεχνικών έργων με έργα που ανήκουν σε διαφορετικά καλλιτεχνικά ιδιώματα, όπως είναι η μουσική.<sup>4</sup> Η σχέση της τέχνης του λόγου με άλλες καλλιτεχνικές εκφράσεις εντάσσεται στο ειδικότερο πεδίο έρευνας της Συγκριτικής Φιλολογίας, εκείνο των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων.<sup>5</sup>

Ωστόσο, η σύγκριση καθ' αυτή, ως το κύριο εργαλείο της συγκριτολογικής έρευνας, είναι σχεδόν αυτονόητη στην περιγραφή και ανάλυση φαινομένων.<sup>6</sup> Γι' αυτό στις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις απαιτείται η συνεπικουρία μεθοδολογικών εργαλείων που προσφέρουν οι άλλοι τομείς της επιστήμης της φιλολογίας σε συνδυασμό με εργαλεία που προέρχονται από άλλες τέχνες. Εν προκειμένω, αξιοποιούνται όροι και μεθοδολογικά εργαλεία της Ιστορίας, της Κριτικής και της Θεωρίας της Λογοτεχνίας, και ασφαλώς της Ιστορίας, της Θεωρίας και της Μορφολογίας της Μουσικής.

Η εργασία μας διαρθρώνεται σε έξι κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο αναφερόμαστε στις βασικές πτυχές της θεωρίας των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων και εξειδικευτικά στις μεθόδους βάσει των οποίων επιτυγχάνεται η συγκριτική προσέγγιση μουσικής και λογοτεχνίας, όπως οι προτεινόμενες από τους St. P. Scher και W. Wolf στις μελέτες τους «Literature and Music» (1982)<sup>7</sup> και *The Musicalization of Fiction. A study in the theory and History of Intermediality* (1999)<sup>8</sup> αντιστοίχως· τα εν λόγω μεθοδολογικά εργαλεία θα επικαλεστούμε στη διερεύνηση της λειτουργίας της μουσικής στα νεοελληνικά κείμενα του Αισθητισμού.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζουμε τις αισθητικές αντιλήψεις για τη μουσική των προδρόμων και ηγετικών φυσιογνωμιών του Αισθητισμού όπως αναπτύσσονται στο δοκιμιακό τους έργο. Σύντομη αναφορά γίνεται στην παρουσία της μουσικής στην λογοτεχνία του Ρομαντισμού και κατ' επέκταση του Συμβολισμού δεδομένου ότι ο μεν πρώτος έθεσε τα θεμέλια του Αισθητισμού, ο δε δεύτερος αποτέλεσε την

---

<sup>4</sup> Βλ. σχετικά: Ελένη-Πολίτου Μαρμαρινού, «Συγκριτική Φιλολογία. Ένας γόνιμος κλάδος της επιστήμης της λογοτεχνίας», *Νέα Εστία* 1766 (Απρίλιος 2004) 533.

<sup>5</sup> Βλ.: Δημ. Αγγελάτος, «Σύγκριση και Διακαλλιτεχνικές Προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15 (2004) 45-54.

<sup>6</sup> Βλ.: ό.π., 45

<sup>7</sup> Βλ.: St. P. Scher, «Literature and Music (1892)»: *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967-2004)*, (επιμ.: W. Bernhart-W. Wolf), Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη, Rodopi, 2004, 173-222.

<sup>8</sup> Βλ.: W. Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Άμστερνταμ, Rodopi, 1999.

αφετηρία του.<sup>9</sup> Παράλληλα αναδεικνύεται η θέση της μουσικής στο σύστημα των τεχνών στο β' ήμισυ του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Ωστόσο, οι θεωρητικές αντιλήψεις των Αισθητιστών για τη μουσική δεν αναδεικνύονται μόνο στα δοκίμια τους αλλά απηχούνται και στο λογοτεχνικό τους έργο. Στη συγκεκριμένη παράμετρο αφιερώνεται το τελευταίο τμήμα του κεφαλαίου. Ως παραδείγματα παραθέτουμε επιλεγμένα αποσπάσματα από τα μυθιστορήματα *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκραίβ* (1890) του Osc. Wilde και *Η Ηδονή* (1889) του G. d' Annunzio. Ο λόγος για τον οποίο επιλέχθηκαν μυθιστορήματα των συγκεκριμένων συγγραφέων έγκειται στο σπουδαίο ρόλο που διαδραμάτισαν στην εδραίωση του Αισθητισμού στην Ελλάδα και την επίδραση που άσκησαν στους Έλληνες πεζογράφους της εποχής.<sup>10</sup>

Στη διείσδυση της μουσικής στα είδη του λόγου συνέβαλε σε σημαντικό βαθμό η αισθητική θεωρία για την αρμονική συνύπαρξη των τεχνών του σημαντικού ρομαντικού μουσουργού R. Wagner. Νύξεις στο πρόσωπο και το έργο του γερμανού μουσουργού συναντώνται στο αφηγηματικό έργο τόσο των Ευρωπαίων όσο και των Ελλήνων πεζογράφων. Η συμβολή του έργου και της αισθητικής θεωρίας –γνωστή ως *Ολικό Έργο Τέχνης* ή *Gesamtkunstwerk*- του Wagner στη διαμόρφωση του Αισθητισμού αποτελούν θεματικό πυρήνα του τρίτου κεφαλαίου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο πραγματευόμαστε τις απόψεις του Νικ. Επισκοπόπουλου για τη σχέση της μουσικής με τη λογοτεχνία, όπως αποτυπώνονται στα θεωρητικά του κείμενα, ενώ παράλληλα επισημαίνουμε κριτικές απόψεις της εποχής ως προς τη μουσικότητα που διέπει τα αφηγηματικά έργα του Αισθητισμού.

Τα δυο τελευταία κεφάλαια επικεντρώνονται στην παρουσία και στον ρόλο της μουσικής στα αφηγήματα των βασικών εκπροσώπων του νεοελληνικού Αισθητισμού, Νικ. Επισκοπόπουλου και Πλ. Ροδοκανάκη, οι οποίοι άλλωστε ορίζουν αντίστοιχα την απαρχή και τα τελευταία φαινόμενά του.

---

<sup>9</sup> Ο Νικ. Επισκοπόπουλος συνέδεσε στον ίδιο πόλο το Ρομαντισμό με τον Αισθητισμό και το Συμβολισμό· βλ.: Ν. Μαυρέλος «Εισαγωγή»: Ν. Επισκοπόπουλος. *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Αστό και το Νέον Αστό*, (εισαγ. –επιμ.: Ν. Μαυρέλος), τόμ.: Α', Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 22. Επίσης, υποστηρίζει ότι τα αφηγήματα του Επισκοπόπουλου ως προς τη θεματική του φανταστικού βρίσκονται κοντά στο Ρομαντισμό και το Συμβολισμό και ως προς την ρυθμική οργάνωση του πεζού λόγου στο Συμβολισμό· βλ.: Ν. Μαυρέλος, ««Ut musica poesis» Ο συγγραφέας ανάμεσα σε λογοτεχνικά είδη και τρόπους»: [=Εισαγωγή] Νικόλαος Επισκοπόπουλος. *Μια παρουσίαση από τον Νίκο Μαυρέλο*, Αθήνα, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 2002, 24.

<sup>10</sup> Βλ. σχετικά: Λένα Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξις, 2012, 44-47· βλ. και: Απ. Σαχίνης, *Η Πεζογραφία του Αισθητισμού*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1981, 146.



Πιο συγκεκριμένα, στο πέμπτο κεφάλαιο διερευνώνται **οι παρακειμενικές και κειμενικές αναφορές** στη μουσική που εντοπίζονται είτε στους τίτλους είτε στο περιεχόμενο των λογοτεχνικών κειμένων των δύο παραπάνω συγγραφέων. Εδώ αξιοποιούμε από άποψη μεθοδολογικών εργαλείων τον όρο *θεματοποίηση* (*thematization*) που προτείνει ο W. Wolf. Ειδικότερα, καταγράφονται αφενός μουσικοί όροι, μουσικά έργα και ονόματα μουσικών συνθετών, αφετέρου αναφορές στην μουσική οι οποίες ως επί το πλείστον συνδέονται είτε με τη θεωρία της σύμπραξης των τεχνών (Wagner) είτε με το φαινόμενο της καλλιτεχνικής *συναίσθησας* (Baudelaire). Μεγάλο τμήμα του κεφαλαίου καλύπτει ο σχολιασμός του διηγήματος «Ut dièse mineur» του Νικ. Επισκοπόπουλου, στη συνάφειά του με την *Σονάτα του σεληνόφωτος* του γερμανού ρομαντικού μουσικού L. V. Beethoven, και του προλογικού σημειώματος του διηγήματος *Άσματος Ασμάτων*.

Στο έκτο κεφάλαιο επισημαίνονται και σχολιάζονται από δομική-λειτουργική άποψη, λεξιλογικά και υφολογικά στοιχεία κειμένων του Νικ. Επισκοπόπουλου και του Πλ. Ροδοκανάκη, τα οποία παραπέμπουν μορφολογικά και ηχητικά στη μουσική. Η εξέταση των κειμένων γίνεται με βάση τους όρους: *λεξικοποιημένη μουσική* («*word music*»)- *δομικές αναλογίες της λογοτεχνίας με τη μουσική* («*musical structures and techniques in literary words*») (St. P. Scher) και: *μίμηση* («*imitation*») (W. Wolf). Το κεφάλαιο αυτό οργανώνεται βάσει δυο στόχων. Ο πρώτος αφορά στην ανάλυση της μουσικής δομής και των μουσικών τεχνικών που υπεισέρχονται στα εξεταζόμενα κείμενα του Αισθητισμού με άξονα τους όρους *δομικές αναλογίες της μουσικής* (St. P. Scher) και *μίμηση* (W. Wolf). Η δεύτερη στόχευση του κεφαλαίου είναι η ανάδειξη της ρυθμικής οργάνωσης του λόγου στα εν λόγω κείμενα σύμφωνα με τους όρους *λεξικοποιημένη μουσική* (St. P. Scher) και *μίμηση* (W. Wolf).

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι η διδακτορική διατριβή με τίτλο *Η διαπλοκή ποίησης και μουσικής στο έργο του Διονύσιου Σολωμού*<sup>11</sup> που εκπόνησε η Παναγιώτα Χαραλάμπους, αποτέλεσε χρήσιμο εργαλείο και πηγή άντλησης ιδεών ως προς τη δόμηση, την οργάνωση και τη συγγραφή της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

---

<sup>11</sup> Βλ.: Παναγιώτα Χαραλάμπους, *Η Διαπλοκή Ποίησης και Μουσικής στο έργο του Διονύσιου Σολωμού* [Διδακτορική Διατριβή: Πανεπιστήμιο Κύπρου-Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών], Λευκωσία, 2014.

## Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>

### Μεθοδολογικά εργαλεία και όροι

Η μελέτη της διαπλοκής της λογοτεχνίας με τα άλλα καλλιτεχνικά μορφώματα αποτελεί πεδίο έρευνας της Συγκριτικής Φιλολογίας και συγκεκριμένα των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων. Η Συγκριτική Φιλολογία ως αυτόνομος κλάδος της Επιστήμης της Φιλολογίας προσδίδει στη θεώρηση της λογοτεχνίας μια υπερεθνική και διακαλλιτεχνική εμβέλεια.<sup>12</sup> Όπως υποστηρίζει η Ελένη-Πολίτου Μαρμαρινού ως Συγκριτική Ποιητική πλέον η συγκριτολογική έρευνα έρχεται «να ανακαλύψει, να περιγράψει και να συστηματοποιήσει τους εσωτερικούς νόμους, που διέπουν τη λογοτεχνία γενικά και ρυθμίζουν τις επιμέρους εθνικές και ατομικές πραγματώσεις».<sup>13</sup>

Η ειδική μέθοδος δια της οποίας η Συγκριτική Φιλολογία γεφυρώνει το χάσμα που δημιουργείται μεταξύ των συγκρινόμενων όρων είναι η *σύγκριση*. Η σύγκριση ως η «δεσπόζουσα της συγκριτολογικής μεθόδου», όπως την αποκαλεί ο Δημ. Αγγελάτος,<sup>14</sup> λειτουργεί ως συνθετικός κρίκος των διαφορετικών εθνικών λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών ιδιωμάτων. Ωστόσο, στις φιλολογικές σπουδές η σύγκριση δεν αξιοποιείται μόνη της αυτή καθ' εαυτή αλλά σε συνάρτηση με τα μεθοδολογικά εργαλεία που προσφέρουν τα άλλα πεδία έρευνας· δηλαδή η Θεωρία, η Κριτική και η Ιστορία της λογοτεχνίας.

Στις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις η συγκριτολογική έρευνα υπερβαίνει τα όρια της λογοτεχνίας για να οδηγηθεί στο πεδίο ετερόκλητων καλλιτεχνικών εκφράσεων. Αυτό συμβαίνει είτε επειδή οι τελευταίες «θεματοποιούνται στα υπό εξέταση κείμενα [...] “υποδεικνύοντας” ότι αναλαμβάνουν όχι περιφερειακό αλλά ρυθμιστικό ρόλο στη (δομική) οργάνωση και την (επικοινωνιακή) απόβλεψή τους» (ό.π., 47), είτε επειδή ένα λογοτεχνικό έργο συσχετίζεται με ένα έργο διαφορετικού καλλιτεχνικού ιδιώματος βάσει ενός συγκεκριμένου άξονα.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Βλ. σχετικά: Ελένη-Πολίτου Μαρμαρινού, «Συγκριτική Φιλολογία. Ένας γόνιμος κλάδος της επιστήμης της λογοτεχνίας», ό.π., 533-534.

<sup>13</sup> Ελένη-Πολίτου Μαρμαρινού, «Συγκριτική Ποιητική», *Σύγκριση/Comparaison* 1 (Απρίλιος 1989) 29-38· το παράθεμα: 34.

<sup>14</sup> Δημ. Αγγελάτος, «Σύγκριση και Διακαλλιτεχνικές Προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», ό.π., 45-54· το παράθεμα: 46.

<sup>15</sup> Βλ.: ό.π., 47.

Ο Ζ. Ι Σιαφλέκης διερευνά τρεις λειτουργίες της «διακαλλιτεχνικής» σύγκρισης.<sup>16</sup> Σε πρώτο επίπεδο η σύγκριση αποτελεί μέσο γνώσης και επικοινωνίας των τεχνών εφόσον ο συγκριτολόγος ανιχνεύει τυχόν *επιδράσεις* και αναζητά τυχόν *αναλογίες* ή *ανταποκρίσεις* ανάμεσα στα συγκρινόμενα μεγέθη, ώστε να αναδείξει και να φωτίσει νέες πτυχές τους.<sup>17</sup> Οι *επιδράσεις* αναφέρονται στις αιτιώδεις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των συγκρινόμενων μεγεθών με ιστορικά διαπιστωμένες σχέσεις. Αντιθέτως, οι *αναλογίες* δεν προϋποθέτουν ιστορικά διαπιστωμένες σχέσεις.<sup>18</sup>

Η δεύτερη ιδιότητα της σύγκριση, που εξετάζει ο Σιαφλέκης, είναι ο ρόλος της ως «μέσο αλληλοπρόσληψης των τεχνών».<sup>19</sup> διαδικασία η οποία περνά μέσα από τη λογοτεχνοποίησή τους προσδίδοντας μια υπεροχή στη λογοτεχνία έναντι των άλλων καλλιτεχνικών εκφράσεων. Ο ίδιος μελετητής θα επισημάνει, τέλος, και μια σημειωτική διάσταση στη σύγκριση, χάρη στην οποία η έρευνα μπορεί να υπερβεί τα στενά όρια της εκάστοτε καλλιτεχνικής οντότητας και, αξιοποιώντας τα καλλιτεχνικά ιδιώματα ως κείμενα με τη σημειωτική διάσταση του όρου,<sup>20</sup> να οδηγηθεί σε νέες ερμηνείες.

Ωστόσο, σύμφωνα με τον Αγγελάτο η συγκριτολογική έρευνα είναι απαραίτητο να μην περιοριστεί στη λογοτεχνική θεματοποίηση της αντιστοιχίας μεταξύ δυο καλλιτεχνικών μορφών αλλά να περάσει «στη *συνθεώρηση* των ίδιων των όρων καλλιτεχνικής σύνθεσης των αντιστοιχούμενων μεγεθών».<sup>21</sup> Προϋπόθεση για τη *συνθεώρηση* των τεχνών αποτελεί ο διάλογος των διαφορετικών κωδίκων έκφρασης των καλλιτεχνικών οντοτήτων, δηλαδή «η χρήση διαλογοποιημένων εννοιολογικών κατηγοριών, ικανών [...] να αποδώσουν την ύπαρξη και λειτουργία πεδίων “ανταλλαγών” και διαπλοκής μεταξύ λογοτεχνίας και καλλιτεχνικών εκφράσεων» (ό.π., 50-51). Μέσω της *συνθεώρησης*, η συγκριτολογική έρευνα ενισχύει την «*διαλογική* (ερμηνευτική) προοπτική» των συγκρινόμενων μεγεθών (ό.π., 51).

---

<sup>16</sup> Βλ. σχετικά: Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Οι συγκρίσεις της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών: Ασφάλεια και κίνδυνοι μιας πρακτικής», *Διακείμενα* 3 (2001) 25-33.

<sup>17</sup> Βλ.: ό.π., 26.

<sup>18</sup> Βλ. σχετικά: Δημ. Αγγελάτος, «Σύγκριση και Διακαλλιτεχνικές Προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», ό.π., 47.

<sup>19</sup> Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Οι συγκρίσεις της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών: Ασφάλεια και κίνδυνοι μιας πρακτικής», ό.π., 28.

<sup>20</sup> Βλ.: ό.π., 33.

<sup>21</sup> Δημ. Αγγελάτος, «Σύγκριση και Διακαλλιτεχνικές Προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», ό.π., 48.

Επιπλέον, ο Γιώργ. Βελουδής<sup>22</sup> κωδικοποιεί πέντε πεδία της «συμβίωση[ς] των τεχνών» (ό.π., 298) οριοθετώντας παράλληλα τους τομείς έρευνας της λογοτεχνίας με τις άλλες τέχνες. Στο πρώτο πεδίο υπάγονται οι μικτές μορφές· δηλαδή μορφές εντός των οποίων διαπλέκονται διαφορετικές τέχνες, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της όπερας ή της γραφικής τέχνης. Το δεύτερο πεδίο περιλαμβάνει τα διπλά ταλέντα· τους καλλιτέχνες δηλαδή που εντρυφήσαν σε περισσότερες από μια τέχνες, όπως ο R. Wagner ή ο E. T. A Hoffmann. Δύο ακόμα πτυχές που πιστοποιούν την συνεργασία των τεχνών, αποτελούν η μεταφορά αφενός θεμάτων και μοτίβων αφετέρου μορφών και δομών από τη μία τέχνη στην άλλη. Εις επίρρωση των λεγομένων του ο μελετητής παραθέτει ενδεικτικά παραδείγματα όπως η θεματοποίηση μιας πραγματικής ή φανταστικής μουσικής σύνθεσης σ' ένα λογοτεχνικό έργο και η ανίχνευση στοιχείων μουσικών ειδών -όπως της φούγκας, της σονάτας, της συμφωνία- σε λογοτεχνικά κείμενα.<sup>23</sup> Ωστόσο, την «πειστικότερη απόδειξη της συγγένειας και της αλληλεπίδρασης» (ό.π., 310) των τεχνών συνιστά ο εντοπισμός παράλληλων λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών ρευμάτων, όπως λ.χ. ο (Νέο)Κλασικισμός και ο Ρομαντισμός.

Ένας άλλος μελετητής, ο K. Boullart, επισημαίνει την ύπαρξη αντιστοιχιών ορισμένων τεχνών που είναι «λίγο-πολύ προνομιούχες»,<sup>24</sup> δεδομένου ότι οι συσχετισμοί της λογοτεχνίας με τις άλλες τέχνες εξαρτώνται από την αμοιβαία σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσά τους.<sup>25</sup> Στην περίπτωση της διαπλοκής της λογοτεχνίας με τη μουσική ο μελετητής διατείνεται ότι δεν πρόκειται απλώς για αναλογίες δομής αλλά «για μουσικές δυνατότητες του ίδιου του φωνολογικού συστήματος, [...] μεταξύ ενός καθαυτό γλωσσικού συστήματος κι ενός καθαυτό φωνητικού συστήματος» (ό.π., 97). Το γεγονός ότι τόσο η λογοτεχνία όσο και η μουσική αξιοποιούν κοινό υλικό, δηλαδή τους ήχους, υποδηλώνει ότι το φωνολογικό σύστημα είναι κατ' ουσία ένα «μουσικό σύστημα» (ό.π., 100). Ωστόσο, οι μουσικολογοτεχνικές σχέσεις δεν είναι πάντοτε της ίδιας φύσεως. Άλλοτε οι δυο τέχνες συνυπάρχουν αρμονικά, άλλοτε η μια τέχνη επισκιάζει την άλλη.<sup>26</sup> Την

---

<sup>22</sup> Βλ.: Γιώργ. Βελουδής, «Η λογοτεχνία και οι άλλες τέχνες»: *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνης, 1994, 296-311.

<sup>23</sup> Βλ.: ό.π., 309.

<sup>24</sup> K. Boullart, «Ανοίγματα σε άλλες τέχνες»: Maurice Delcroix –Fernand Hallyn, *Εισαγωγή στις Σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, (επιμ.-μτφρ: I. N. Βασιλαράκης), Αθήνα, Gutenberg, 2006, 97.

<sup>25</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 106.

<sup>26</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 101.

αμοιβαία έλξη της λογοτεχνίας και της μουσικής μαρτυρούν μορφές όπως η φωνητική μουσική, το Lied, η όπερα, η απαγγελία της επικής ποίηση με συνοδεία μουσικής κτλ.

Τη διασύνδεση της μουσικής και της λογοτεχνίας διερευνά συστηματικά ο C. S. Brown στη θεμελιώδη για το πεδίο της συγκριτικής προσέγγισης μουσικής και λογοτεχνίας μονογραφία του *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948). Ο Brown σκιαγραφεί τρεις όψεις της εν λόγω σχέσης οι οποίες είναι η *φωνητική μουσική*, η *προγραμματική μουσική* και η *επίδραση της μουσικής στη λογοτεχνία*. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα θεωρεί την *επίδραση της μουσικής στη λογοτεχνία* η οποία συνοψίζει την μεταφορά και ενσωμάτωση θεμάτων, δομικών στοιχείων και αρχών της μιας τέχνης στην άλλη.<sup>27</sup>

Έχοντας ως σημείο αναφοράς τη μείζονος σημασίας μονογραφία του C. S. Brown, στη μελέτη του «Literature and Music» (1982) ο St. P. Scher κωδικοποιεί τις σχέσεις μουσικής και λογοτεχνίας σε τρεις γενικές κατηγορίες: *τη μουσική και τη λογοτεχνία (music and literature)*, *τη λογοτεχνία στη μουσική (literature in music)* και *τη μουσική στη λογοτεχνία (music in literature)*.<sup>28</sup>

Στο θεωρητικό σύστημα του Scher η πρώτη κατηγορία (*η μουσική και η λογοτεχνία*) είναι κατ' ουσία η *φωνητική μουσική (vocal music)* όπου λογοτεχνικός λόγος και μουσική συνυπάρχουν και συναποτελούν μια ενιαία ενότητα (ό.π., 175) όπως στο τραγούδι, στη μελοποιημένη ποίηση και στην όπερα. Η δεύτερη κατηγορία (*λογοτεχνία στη μουσική*) συμπίπτει με την *προγραμματική μουσική (program music)*, με το είδος δηλαδή της οργανικής σύνθεσης που αναπαριστά, περιγράφει ή αφηγείται μια εξω-μουσική ιδέα (ή ένα λογοτεχνικό έργο) χωρίς την αξιοποίηση του λόγου (ό.π., 177). Η εξωμουσική αυτή ιδέα, η οποία συνήθως αποτελεί την πηγή έμπνευσης του έργου, γνωστοποιείται είτε μέσω του τίτλου είτε με την προσθήκη σχολίων στο έργο.

Εν αντιθέσει προς τη δεύτερη κατηγορία στην οποία η μουσική υπερισχύει της λογοτεχνίας, η κατηγορία *μουσική στη λογοτεχνία* υποδηλώνει την προσπάθεια “μουσικοποίησης” της λογοτεχνίας («“musicalization” of literature») ή ρηματοποίησης της μουσικής («verbalization of music») (ό.π., 179-180). Στην εν λόγω κατηγορία εντάσσονται λογοτεχνικά έργα τα οποία είτε δομούνται βάσει μίας

<sup>27</sup> Βλ. σχετικά: C. S. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, ΗΠΑ, University of New England, 1987 [2ή: 1ή:1948].

<sup>28</sup> Βλ.: St. P. Scher, «Literature and Music» (1982): St. P. Scher, *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967-2004)*, ό.π.

μουσικής φόρμας, είτε υιοθετούν μουσικές τεχνικές, είτε ακούγονται ως μουσικά κείμενα. Δεδομένου ότι η λογοτεχνία στερείται εκ φύσεως της μελωδικής ποιότητας της μουσικής, επιχειρεί να την μιμηθεί ή να την προκαλέσει μέσω γλωσσικών μέσων ή λογοτεχνικών τεχνικών. Ωστόσο, σε καμιά περίπτωση το λογοτεχνικό κείμενο δεν υπερβαίνει τα όρια του και ως εκ τούτου δεν μετατρέπεται σε μουσικό κείμενο (ό.π., 180).

Προχωρώντας σε μια περαιτέρω ταξινόμηση των αποτελεσμάτων της κατηγορίας μουσικής στη λογοτεχνία, ο Scher διερευνά τις τρεις εκδοχές της: τη *λεξικοποιημένη μουσική (word music)*, τις *μουσικές δομές και τεχνικές στα λογοτεχνικά έργα (musical structures and techniques in literary works)* και τη *ρηματικοποιημένη μουσική (verbal music)*. Η *λεξικοποιημένη μουσική*, η οποία κατά τον Scher διέπει κυρίως τον ποιητικό λόγο,<sup>29</sup> ορίζει τη μουσικότητα που απορρέει από τα συμπλέγματα των λέξεων ή τις λεκτικές δομές του λογοτεχνικού κειμένου. Μουσικά αποτελέσματα όπως ο ρυθμός, το τέμπο, ο τονισμός προκύπτουν στη λογοτεχνία μέσω φωνητικών και υφολογικών τεχνικών, όπως είναι αντίστοιχα η ονοματοποιία, η παρήχηση, η συνήχηση η ομοιοκαταληξία, τα σχήματα λόγου και τα ρητορικά σχήματα .<sup>30</sup>

Η δεύτερη υποκατηγορία περιλαμβάνει την ενσωμάτωση μουσικών δομών και τεχνικών στη λογοτεχνία. Ειδικότερα, τόσο στη μουσική όσο και στη λογοτεχνία αξιοποιούνται από κοινού τεχνικές όπως η επανάληψη και η παραλλαγή.<sup>31</sup> Αμιγείς μουσικές τεχνικές επανάληψης, όπως το επαναλαμβανόμενο μοτίβο (*leitmotiv*), και μουσικές δομές, όπως η μορφή ABA', η σονάτα, η φούγκα και το ροντό, υπεισέρχονται κατά κόρον στα λογοτεχνικά κείμενα.<sup>32</sup> Επιπλέον, μέσω της στίξης και της σύνταξης ο συγγραφέας επιχειρεί να προκαλέσει την ακουστική εντύπωση μιας μουσικής φράσης (ό.π.,186). Επίσης, αφορμώμενος από τη μουσική πολυφωνία,

---

<sup>29</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 180 και: S. P. Scher, «Notes Toward a Theory of Verbal Music» (1970): St. P. Scher, *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967-2004)*, ό.π., 30: Ο Scher προσδίδει μια ποιητική διάσταση στη *λεξικοποιημένη μουσική* επειδή οι τεχνικές που αξιοποιούνται για την δημιουργία μουσικής εντύπωσης προσιδιάζουν στην ποίηση.

<sup>30</sup> Βλ. σχετικά: St. P. Scher, «Literature and Music» (1982): ό.π.,180-181.

<sup>31</sup> Στις αρχές της επανάληψης και της παραλλαγής είχε αναφερθεί και ο Brown, ο οποίος υποστηρίζει ότι στη λογοτεχνία επαναλαμβάνονται και παραλλάσσονται φθόγγοι και συλλαβές (ομοιοκαταληξία, παρήχηση, συνήχηση), νοήματα και έννοιες (παρομοιώσεις, μεταφορές). Σε αντίθεση με την λογοτεχνία όπου η επανάληψη αξιοποιείται κυρίως σε μικρές φόρμες (ιδίως σε ποιητικές), στη μουσική οι εκτενέστερες μορφές όπως η ABA', η σονάτα, η φούγκα και το ροντό, στηρίζονται κατά κόρον στην επανάληψη μοτίβων, θεμάτων και φράσεων. Η εν λόγω αρχή αξιοποιείται σε μεγαλύτερο βαθμό στη μουσική σε σύγκριση με τη λογοτεχνία· βλ.: C. S. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, ό.π., 104-108.

<sup>32</sup> Βλ.: St. P. Scher, «Literature and Music» (1982), ό.π., 185.

ο Scher αποκαλεί «πολυφωνικές» τις ποιητικές λέξεις που συνδέονται με δυο ή περισσότερες σημασίες (ό.π., 187).

Την τρίτη εκδοχή αποτελεί η *ρηματικοποιημένη μουσική* στο πλαίσιο της οποίας διερευνάται η θεματοποίηση μιας υπαρκτής ή φανταστικής μουσικής σύνθεσης σ' ένα λογοτεχνικό έργο. Εδώ ο συνδυασμός στοιχείων από τα επίπεδα της συντακτικής, της ρητορικής και της υφολογικής οργάνωσης του αφηγηματικού λόγου μπορεί να συντελέσει στη λογοτεχνική πραγμάτωση ενός μουσικού έργου.<sup>33</sup>

Μια νέα προσέγγιση του μουσικολογοτεχνικού φαινομένου προτείνει ο W. Wolf. Η συμβολή του Wolf στη Συγκριτική Φιλολογία και την Πολιτισμική κριτική έγκειται στο γεγονός ότι αντικατέστησε τους όρους *διακειμενικό* και *διακαλλιτεχνικό* από τον όρο *διεπικοινωνιακό* (*inter-medial*) προκειμένου να ορίσει τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ (καλλιτεχνικών) οντοτήτων με διαφορετικούς κώδικες έκφρασης («media of expression»), όπως είναι η μουσική και η λογοτεχνία.<sup>34</sup> Παράλληλα, συμπύκνωσε τις τρεις κατηγορίες της τυπολογίας του Scher σε δύο: την «άμεση» *δια-επικοινωνιακή* (“overt” or *direct intermediality*) και την «έμμεση» *δια-επικοινωνιακή* (“covert” or *indirect intermediality*). Στην περίπτωση της “άμεσης *δια-επικοινωνιακής*” παραμέτρου, η οποία ταυτίζεται με την κατηγορία *μουσική και λογοτεχνία* του Scher, αξιοποιούνται μουσικά και λεκτικά σημαίνοντα εν ταυτώ· δηλαδή η μουσική και η λογοτεχνία διαπλέκονται διατηρώντας, όμως, την αυτονομία τους. Στη δεύτερη περίπτωση, η οποία *παραπέμπει στη μουσική στη λογοτεχνία* και στη *λογοτεχνία στη μουσική* της τυπολογίας του Scher, η μια τέχνη ενσωματώνεται στην άλλη και κατά συνέπεια το ένα (μη κυρίαρχο) μέσο είναι παρόν στο άλλο (κυρίαρχο) ως σημαινόμενο.<sup>35</sup>

Εκτενώς ο Wolf εξετάζει και αναπτύσσει τον όρο *μουσικοποιημένη λογοτεχνία* (*musicalization of fiction*) για να προσδιορίσει τα λογοτεχνικά έργα που τείνουν να μετατραπούν σε μουσικές συνδέσεις. Πρόκειται για την κατηγορία *μουσική στη λογοτεχνία* του Scher, όπου ο λόγος ως το κυρίαρχο μέσο διαδραματίζει δυναμικότερο ρόλο έναντι της μουσικής. Ωστόσο, στο μουσικοποιημένο κείμενο η μουσική, αν και φαινομενικά απουσιάζει, προκύπτει μέσω των λεκτικών σημαινόντων. Ειδικότερα, με τον όρο *μουσικοποίηση* ο Wolf αναφέρεται τους τρόπους εσωτερίκευσης των ιδιοτήτων της μουσικής στα λογοτεχνικά κείμενα·

<sup>33</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 188.

<sup>34</sup> Βλ. σχετικά: W. Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Άμστερνταμ, Rodopi, 1999, 35-37.

<sup>35</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 39-44.

διαδικασία η οποία επιτυγχάνεται αφενός μέσω της *θεματοποίησης* (*thematization*), αφετέρου μέσω της *μίμησης* (*imitation*).<sup>36</sup> Η *θεματοποίηση* περιλαμβάνει την ένταξη μουσικών όρων είτε στο κυρίως σώμα του λογοτεχνικού κειμένου (*ενδοκειμενική θεματοποίηση*) είτε στον τίτλο του (*παρακειμενική θεματοποίηση*),<sup>37</sup> ενώ η *μίμηση* έγκειται στην ιδιότητα του λογοτεχνικού κειμένου να μιμείται είτε μουσικές δομές (*musical structures and techniques* του Scher) είτε την ηχητική ποιότητα της μουσικής (*word music* του Scher).<sup>38</sup> Ως εκ τούτου, ο όρος *μίμηση* του Wolf εμπεριέχει τους όρους *μουσικές δομές και τεχνικές* και *λεξικοποιημένη μουσική* του Scher.<sup>39</sup>

Στο μεταίχμιο *θεματοποίησης* και *μίμησης* ο W. Wolf τοποθετεί τυχόν τμήματα τραγουδιών ή ποιημάτων, που παρεμβάλλονται στα λογοτεχνικά κείμενα (*forms of evocation of vocal music through association quotation*).<sup>40</sup> Κατά τον Wolf τα αποσπάσματα αυτά αφενός δεν εμπίπτουν αμιγώς στην κατηγορία της *θεματοποίησης* -όπως φαίνεται εκ πρώτης όψεως- εφόσον η τελευταία, αν και αναφέρεται στην ένταξη του κώδικα έκφρασης του “δευτερεύοντος” μέσου στο “κυρίαρχο”, δεν περιλαμβάνει την ενσωμάτωση τμημάτων του πρώτου στο δεύτερο. Αφετέρου σχετίζονται με τη φωνητική μουσική επειδή συνδέονται συνειρμικά με μια συγκεκριμένη μελωδία.

Στην παρούσα εργασία όπου εξετάζεται η παρουσία της μουσικής σε λογοτεχνικά κείμενα, ως μεθοδολογικό εργαλείο αξιοποιείται η έννοια *μουσική στη λογοτεχνία* του S. P. Scher σε συνδυασμό με τις έννοιες *θεματοποίηση* και *μίμηση* όπως ορίστηκαν από τον W. Wolf.

Προτού, όμως, μελετηθεί η παρουσία της μουσικής στα κείμενα των Ελλήνων Νικ. Επισκοπόπουλου και Πλ. Ροδοκανάκη, θα διερευνηθούν οι αισθητικές αντιλήψεις των ευρωπαίων αισθητιστών για τη μουσική.

---

<sup>36</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 51-53.

<sup>37</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 55-57.

<sup>38</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 57-67.

<sup>39</sup> Βλ.: Ο Wolf θεωρεί τον όρο *ρηματικοποιημένη μουσική* (*Verbal Music*) του Scher μη επιτυχή. Όπως ορίζεται από τον Scher ο εν λόγω όρος αφενός συγγέεται με τον όρο *λεξικοποιημένη μουσική* (*Word Music*) και εμπεριέχει στοιχεία μορφικών αναλογιών, αφετέρου πρόκειται για έναν όρο “ανοικτό” τόσο στη *θεματοποίηση* όσο και στην *μίμηση*, ό.π., 59-60

<sup>40</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 67-69.



## Κεφάλαιο 2ο

### Η Μουσική στον Ευρωπαϊκό Αισθητισμό

Ο διάλογος της μουσικής με τις άλλες καλλιτεχνικές εκφράσεις, και ιδιαίτερα με τη λογοτεχνία τίθεται στο επίκεντρο της (φιλοσοφικής, λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής) σκέψης του 19<sup>ου</sup>. Τον αιώνα αυτό η αρχή *ut pictura poesis* η οποία, κληροδοτημένη απ' τον Οράτιο, διαπνέει τους θεωρητικούς της τέχνης από την αρχαιότητα έως και την Αναγέννηση, υποχωρεί παρέχοντας τη θέση της στην αρχή *ut musica poesis*. Η μετάβαση από το δόγμα *ut pictura poesis* σ' εκείνο του *ut musica poesis* ως αλλαγή καλλιτεχνικού παραδείγματος που συντελέστηκε κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, αποτελεί μια καθοριστική στροφή στην ιστορία της Αισθητικής. Η μουσική ως «η πληρέστερη, η πιο ανόθευτη» και η πιο ικανή στην αποτύπωση των συναισθημάτων τέχνη θεωρείται έκτοτε η αληθινή αδελφή της ποίησης.<sup>41</sup>

Προς την παραπάνω κατεύθυνση συνέβαλε σε σημαντικό βαθμό η πραγματεία *Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* (1766) του Γερμανού αισθητικού στοχαστή της περιόδου του Διαφωτισμού Gotthold Ephraim Lessing.<sup>42</sup> Στο εν λόγω δοκίμιο ο Lessing αμφισβήτησε τη συνάφεια ποίησης και ζωγραφικής, ενώ κατοχύρωσε τη διασύνδεση της μουσικής με τη λογοτεχνία. Ειδικότερα, υποστήριξε ότι η λογοτεχνία και η μουσική είναι τέχνες που αναπτύσσονται εν χρόνω, και ως εκ τούτου ενδείκνυνται για την αφήγηση πράξεων, εν αντιθέσει προς τη ζωγραφική και τη γλυπτική που αναπτύσσονται εν χώρω και ενδείκνυνται για την περιγραφή προσώπων και αντικειμένων. Κριτήριο για την ταξινόμηση σε τέχνες του χρόνου και τέχνες του χώρου αποτέλεσε το μέσο που αξιοποιεί η κάθε τέχνη, οι ήχοι δηλαδή που «ρέουν στο χρόνο» ως υλικό της μουσικής και της λογοτεχνίας σε αντιδιαστολή με τα χρώματα και τις μορφές που «είναι καθηλωμένα στο χώρο» ως υλικό της ζωγραφικής.<sup>43</sup>

Η προσπάθεια σύγκλισης λόγου και ήχου κορυφώθηκε τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέσω της ποίησης του Συμβολισμού και της πεζογραφίας του Αισθητισμού. Ως καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό φαινόμενο ο Αισθητισμός αποκρυσταλλώνει μια νέα θεώρηση για τη σχέση ζωής και τέχνης η οποία αποβλέπει

---

<sup>41</sup> M. C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών. Από την Κλασική Αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, (μτφρ.: Δημοσθένης Κούρτοβικ- Παύλος Χριστοδουλίδης), Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 238.

<sup>42</sup> Βλ.: G. Eph. Lessing, *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποίησης* (1766), (μτφρ.: Αριστ. Προβελέγγιος), Αθήνα, Πελεκάνος, 2008.

<sup>43</sup> M. H. Abrams, *Ο Καθρέπτης και το φως. Ρομαντική θεωρία και Κριτική παράδοση*, (μτφρ.: Άρ. Μπερλής), Αθήνα, Κριτική, 2015, 41.

αφενός στην εκ θεμέλιων ανατροπή της αντίληψης της μιμητικής διάστασης της τέχνης αφετέρου στην ανάδειξη της ομορφιάς ως μοναδικού και υπέρτατου σκοπού του έργου τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, ο Αισθητισμός τοποθετεί την ομορφιά σε νέα συμφραζόμενα καθώς αρχές όπως η συμμετρία, η ηθική και η απεικόνιση του φυσικού τίθενται υπό αμφισβήτηση, ενώ αντικαθίστανται από την ασυμμετρία, την ανηθικότητα και το τεχνητό στοιχείο.<sup>44</sup> Στην ακραία εκδήλωση του Αισθητισμού, την *Παρακμή* (*Décadence*), όπου η τέχνη έχει εξολοκλήρου απολέσει το ηθικοπλαστικό της πρόσημο, το ηθικό συνυπάρχει με το ανήθικο και το καλό με το κακό.<sup>45</sup> Την κυρίαρχη αισθητική αντίληψη του ρεύματος κωδικοποιεί το δόγμα *η τέχνη για την τέχνη* υποδηλώνοντας την υπεροχή της τέχνης έναντι της φύσης.

Ως εκ τούτου, στο πλαίσιο της εν λόγω νέας αισθητικής αντίληψης, η τέχνη παύει να αντιμετωπίζεται ως αντικατοπτρισμός της ζωής και από αντίγραφο γίνεται πρότυπό της. Τις ροπές αυτής της αντίληψης συμπυκνώνει η γνωστή ρήση που διατυπώνει ο Oscar Wilde στο δοκίμιο *Η Παρακμή του Ψεύδους* ότι «η Ζωή είναι το καλύτερο δημιούργημα της Τέχνης, είναι ο μοναδικός μαθητής της Τέχνης».<sup>46</sup> Μέσα από αυτό το πρίσμα η τέχνη γίνεται φορέας καινούριων αισθησιακών απολαύσεων και πρωτόγνωρων συγκινήσεων, τις οποίες όμως αδυνατεί να προσφέρει η αληθινή ζωή. Προκειμένου να γευτεί τα μεγάλα πάθη και τις έντονες συγκινήσεις, ο καλλιτέχνης του Αισθητισμού καλείται να εντρυφήσει στον κόσμο της τέχνης, να συντονίσει δηλαδή τη ζωή του με τα έργα τέχνης. Πρόκειται κατ' ουσία για ένα εγχείρημα υποκατάστασης της ζωής από την τέχνη το οποίο έχει την αφετηρία της στο Ρομαντισμό.<sup>47</sup>

Ως επακόλουθο της Γαλλικής Επανάστασης, το ρομαντικό κίνημα συνδέθηκε με το αίτημα της ελευθερίας στην καλλιτεχνική δημιουργία. Αρχικά εκδηλώθηκε ως λογοτεχνικό ρεύμα αλλά σταδιακά εξαπλώθηκε στις εικαστικές τέχνες και στη μουσική. Η αρχή που προσδίδει στο καλλιτεχνικό ρεύμα του Ρομαντισμού την ιστορική του ιδιαιτερότητα, είναι η ανάγκη του καλλιτέχνη να κατακτήσει την

---

<sup>44</sup>Βλ.: «υπήρχαν στιγμές που έβλεπε το κακό απλώς ως έναν τρόπο με τον οποίο θα κατάφερνε να πραγματώσει την ιδέα του ωραίου»: Oscar Wilde, *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκραίν* (1890), (μτφρ.: Δημήτρης Γ. Κικίτζας), Αθήνα, Σμίλη, 2000, 203.

<sup>45</sup> Η Γαλλική *Décadence* είδε την τέχνη εξολοκλήρου απογυμνωμένη από την ηθική ενώ ο Αγγλικός Αισθητισμός που δεν μπόρεσε να κάνει αυτό το άλμα, εγκαθίδρυσε μια νέα ηθική βασισμένη σε αισθητικές αξίες· βλ.: Marion Thain, «Poetry»: *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, (επιμ.: G. Marshall), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 229.

<sup>46</sup> Osc. Wilde, *Η Παρακμή του Ψεύδους* (1889), (μτφρ.: Θ. Σακκέτας · επιμ.-σχόλ.: Δάφνη Ανδρέου), Αθήνα, Στοχαστής, 2004, 109.

<sup>47</sup> Βλ. σχετικά: R. V. Johnson, *Αισθητισμός*, (μτφρ.: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Ερμής, 2009, 11.

αυτοσυνειδησία του μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία.<sup>48</sup> Εν αντιθέσει προς τον καλλιτέχνη του (Νεο)κλασικισμού, ο ρομαντικός καλλιτέχνης ασφυκτιά μέσα στις συμπαγείς φόρμες και προσφεύγει στην αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης. Ως εκ τούτου, ο Ρομαντισμός δίνει ώθηση στη φαντασία, η οποία αντίκειται στην πρωτοκαθεδρία και την μονόπλευρη θεώρηση της λογικής. Στο πλαίσιο αυτό η τέχνη καταλήγει να θεωρείται «πράξη αυτοέκφρασης» για τον καλλιτέχνη και μέσο πρόκληση συναισθημάτων και ισχυρών συγκινήσεων για τον θεατή.<sup>49</sup>

Έτσι, στην περίοδο του Ρομαντισμού η αριστοτελική θεωρία της *μίμησης* για την τέχνη άρχισε να κλονίζεται. Τον πιο «αδύναμ[ο] κρίκ[ο] της αλυσίδας στη θεωρία της μίμησης» αποτέλεσε η μουσική η οποία μέχρι το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα είχε τεθεί στην υπηρεσία μιας ηθικής, ορθολογικής και θρησκευτικά αδέκαστης κοινωνίας.<sup>50</sup> Πιο συγκεκριμένα, επειδή ο λόγος θεωρούταν περισσότερο εύληπτος σε σχέση με τις μελωδίες και πιο αποτελεσματικό μέσο για τη μεταλαμπάδευση ιδεών, η μουσική υποτασσόταν στο νόημα των λέξεων. Η συμβολή δηλαδή της μουσικής αποδιδόταν σε εξωμουσικά δεδομένα και ιδίως στην ιδιότητά της να μιμείται τη φύση του ατόμου και του κόσμου και κατ' αυτόν τον τρόπο να επηρεάζει και να ενδυναμώνει θρησκευτικές και ηθικές πεποιθήσεις .

Ωστόσο, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα γίνεται αντιληπτό ότι τα υλικά που αξιοποιεί ο μουσικός απουσιάζουν από τη Φύση. Ως εκ τούτου η μουσική αποτέλεσε την πρώτη τέχνη που αυτονομήθηκε από εξω-μουσικούς παράγοντες και κατ' επέκταση απαγκιστρώθηκε από τον ασφυκτικό κλοιό της *μίμησης*, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο σημαντικότερος μουσικοκριτικός του 19<sup>ου</sup> αιώνα, Ed. Hanslick στη θεωρούμενη ως μείζονα μελέτη του, *Για το ωραίο στη μουσική* (1854):

Αν σ' αυτές [στις πλαστικές τέχνες] αντιπαραβάλουμε τη μουσική, διαπιστώνουμε ότι για τα έργα της δεν βρίσκει πουθενά εκ των προτέρων ένα πρότυπο, μια ύλη. Δεν υπάρχει ωραίο της φύσης για τη μουσική. Αυτή η διάκριση ανάμεσα στη μουσική και τις υπόλοιπες τέχνες [...] έχει βάθος και συνέπειες. Η δημιουργία του ζωγράφου, του ποιητή, είναι μια διαρκής [...] αντιγραφή, απομίμηση-κάτι μουσικά *αντιγράψιμο* στη φύση δεν υπάρχει. Η φύση δεν γνωρίζει σονάτα, εισαγωγή, ρόντο [...] Τίποτα δεν μπορεί ο συνθέτης να μεταπλάσει, τα πάντα πρέπει να τα *δημιουργήσει εκ νέου*. [...]

<sup>48</sup> Βλ.: M. H. Abrams, *Ο Καθρέπτης και το φως*, ό.π., 58-59.

<sup>49</sup> Βλ.: M. C. Beardsley: *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, ό.π., 234-240· το παράθεμα: 236.

<sup>50</sup> Βλ.: Lydia Goehr, *Το Φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων. Ένα δοκίμιο για τη Φιλοσοφία της Μουσικής*, (μτφρ.: Κατερίνα Κορομπίλη· επιμ.-πρόλ.: Πάν. Βλαγκόπουλος), Αθήνα, Εκκρεμές, 2005, 279.

βυθίζεται τότε στον εαυτό του και φτιάχνει από μέσα του κάτι που δεν έχει όμοιό του στη φύση και γι' αυτό άλλωστε, αντίθετα με τις άλλες τέχνες, δεν είναι απ' αυτόν τον κόσμο.<sup>51</sup>

Στην μετατόπιση της φιλοσοφικής θεώρησης για τη μουσική από την *μίμηση* των επιμέρους στοιχείων στην άμεση έκφραση του υπερβατικού συνέβαλε η άνθηση της φιλοσοφικής σκέψης στη Γερμανία στο τέλος του 18<sup>ου</sup> και στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Με τη φύση της μουσικής και εν γένει της τέχνης ασχολήθηκε συστηματικά ο σημαντικότερος φιλόσοφος του 19<sup>ου</sup> αιώνα Imm. Kant ο οποίος ανήγαγε την *Αισθητική* σε αναπόσπαστο τμήμα της φιλοσοφίας.<sup>52</sup> Στο γνωσιοθεωρητικό σύστημα του Kant η μουσική, θεωρούμενη απλώς ως μια ευχάριστη τέχνη, βρίσκεται στην κατώτερη βαθμίδα της καλλιτεχνικής ιεραρχίας. Ιδίως, στο τρίτο μέρος της πραγματείας *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* (1790) όπου ο Imm. Kant κατατάσσει τις καλές τέχνες σε τρία είδη, τις τέχνες του λόγου (ρητορική, ποίηση), τις εικαστικές τέχνες (γλυπτική, αρχιτεκτονική, ζωγραφική) και την τέχνη του παιχνιδιού των αισθημάτων (μουσική) ορίζει τη μουσική ως «παιχνίδι αισθημάτων» θέτοντας εν αμφιβόλω την αισθητική της αξία.<sup>53</sup> Σε αντιδιαστολή, λοιπόν, με τις άλλες τέχνες η μουσική δεν αποβλέπει στην καλλιέργεια της ψυχής και της διάνοιας καθόσον ο ρόλος της περιορίζεται στην πρόκληση έντονων συγκινήσεων.

Ωστόσο, υπό την επίδραση της φιλοσοφίας του G. W. F. Hegel και του Ar. Schopenhauer ισχυροποιήθηκε η πεποίθηση περί αυτονομίας της μουσικής τέχνης και παράλληλα δόθηκε στη μουσική εξέχουσα θέση στην κλίμακα ιεράρχησης των τεχνών. Κριτήριο της ιεράρχησης αποτέλεσε η δυνατότητα της τέχνης να εκφράζει την έννοια του πνεύματος· δηλαδή την ουσία του εσωτερικού κόσμου, η οποία γίνεται αντιληπτή δια των αισθήσεων.<sup>54</sup>

Σύμφωνα με το μεταφυσικό ιδεαλισμό του Hegel, σε κάθε έργο τέχνης συνυπάρχει το αισθητό υλικό, δηλαδή το μέσο, και το πνευματικό περιεχόμενο, δηλαδή η Ιδέα (*Idee*). Βάσει των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ του μέσου και της Ιδέας, ο Hegel εντοπίζει τρεις μορφές τέχνης: τη συμβολική τέχνη, την κλασική

---

<sup>51</sup> Ed. Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική* (1854), (μτφρ. –επίμ.: Μάρκ. Τσέτσος), Αθήνα, Εξάντας-Νήματα, 2003, 123-124.

<sup>52</sup> Βλ.: Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, ό.π., 200.

<sup>53</sup> Βλ.: Imm. Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* (1790), (εισαγ.-μτφρ-σχόλ.: Κώστ. Ανδρουλιδάκης), Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002, 231-235.

<sup>54</sup> Βλ.: Αναστασία Α. Σιώψη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, Αθήνα, Τυπωθήτω, 200, 43.

τέχνη και την ρομαντική τέχνη. Στην ρομαντική καλλιτεχνική παρόρμηση, η οποία εκφράζεται πληρέστερα στη ζωγραφική, στη μουσική και στην ποίηση, η Ιδέα υπερισχύει του μέσου δεδομένου ότι η ζωγραφική ενέχει κάποια υλικότητα, η μουσική αποδεσμεύεται πλήρως από εξω-μουσικούς παράγοντες, ενώ η ποίηση είναι εξ ολοκλήρου Ιδέα.<sup>55</sup> Επειδή η μουσική «διατηρεί την ικανότητα να εκφράζει περισσότερο το στοιχείο του αισθήματος»,<sup>56</sup> έχει δηλαδή κάποια εσωτερικότητα, κατατάσσεται από τον Hegel στη δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας ιεράρχησης των τεχνών, ενώ την πρώτη θέση κατέχει η ποίηση.

Σε αντιδιαστολή με τον ορθολογικό ιδεαλιστή Hegel, ο οποίος προσέδωσε μια υπεροχή στην ποίηση έναντι της μουσικής, ο ανορθολογικός ιδεαλιστής Schopenhauer στην πραγματεία του *Ο Κόσμος ως Βούληση και ως Παράσταση* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819) τοποθέτησε την μουσική στην κορυφή της καλλιτεχνικής ιεραρχίας. Σύμφωνα με τον Schopenhauer ο κόσμος πραγματώνεται με δυο τρόπους: ως βούληση και ως παράσταση, με τη δεύτερη να ορίζει το φαινομενικό κόσμο, τον κόσμο δηλαδή που γίνεται αντιληπτός με τις αισθήσεις, και τη βούληση να αποδίδει τον κόσμο καθ' εαυτό, την ουσία δηλαδή της παράστασης. Εφόσον η μουσική δεν ακολουθεί τη γραμμή της μίμησης και κατά συνέπεια δεν εξαρτάται από λογικές και παραστατικές αναφορές, υπερβαίνει τον φαινομενικό κόσμο. Σε αντίθεση τώρα με τις άλλες τέχνες, οι οποίες ταυτίζονται με συγκεκριμένες Ιδέες και μέσω αυτών συνδέονται με τον κόσμο της βούλησης, η μουσική αποτέλεσε την «έκφραση της βούλησης καθεαυτής».<sup>57</sup> Λόγω της ιδιαιτερότητάς της να αποτυπώνει «τον εσωτερικό πυρήνα, την καρδιά των πραγμάτων» (ό.π., 337), δηλαδή την ουσία, και όχι απλώς να μιμείται τον κόσμο των φαινομένων, η μουσική αποκαθίλωσε την μέχρι τότε ηγεμονία της ποίησης. Ως εκ τούτου κατέστη φορέας των υπερβατικών ιδεών και νοημάτων που η γλώσσα αδυνατεί να συλλάβει πλήρως.

Έχοντας προσοικειωθεί την ιδιότητα της πιο μεταφυσικής τέχνης, η μουσική ταυτίστηκε με τη δυναμική έκφρασης των ανθρώπινων συναισθημάτων και της ψυχής. Φιλόσοφοι του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως ο Hoffman και ο Hegel, θεώρησαν την

---

<sup>55</sup> Βλ.: M. C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, ό.π., 227-228.

<sup>56</sup> G. W. F. Hegel, *Η Αισθητική της μουσικής*, (μτφρ.- επιμ.: Μάρκ. Τσέτσος· πρόλ.: Όλυ Ψυχοπαίδη-Φράγκου), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2002, 25.

<sup>57</sup> Ar. Schopenhauer, *Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση* (Τρίτο Βιβλίο), (μτφρ.: Αχ. Α. Βαγενάς· επιμ.: Κ. Μετρινού), Αθήνα, Εκδόσεις Αναγνωστίδη, χ.χ., 326.

μουσική ως την κατεξοχήν ρομαντική τέχνη,<sup>58</sup> δηλαδή ως την τέχνη εκείνη που έδωσε νέα ώθηση στην έκφραση του συναισθήματος και της συγκίνησης. Ομοίως, ο Schopenhauer χαρακτηρίζει τη μουσική ως «μια τέχνη τόσο υψηλή και τόσο θαυμάσια, τόσο κατάλληλη να συγκινεί τα πιο εσωτερικά αισθήματά μας, τόσο βαθιά, παρόμοια με μια παγκόσμια γλώσσα που δεν υποχωρεί σε καθαρότητα στην ίδια την εναίσθηση»<sup>59</sup> και σε άλλο σημείο την αποκαλεί «γλώσσα του αισθήματος και του πάθους» (ό.π., 332).

Η εξέχουσα θέση της μουσικής στα ιδεαλιστικά συστήματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα συνέβαλε στην εγκατάλειψη του μονόπλευρου και συνοδευτικού της ρόλο και κατ' επέκταση στην ανάδειξη της αμιγούς οργανικής μουσικής ως την πιο αξιόλογη μορφή μουσικής παραγωγής (την οποία στο παρελθόν είχε επισκιάσει η φωνητική). Απόρροια των εξελίξεων αυτών θεωρείται η μεγάλη άνθηση της προγραμματικής μουσικής που σημειώθηκε κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Όπως προαναφέρθηκε (βλ. εδώ παραπάνω: 12), πρόκειται για την οργανική μουσική η οποία αφορμώμενη από μια εξω-μουσική ιδέα -συνήθως ένα λογοτεχνικό κείμενο- επιχειρεί να αποτυπώσει συναισθήματα ή να συγκινήσει μέσω του ηχοχρώματος, της μελωδίας ή του ρυθμού. Την κυριότερη μορφή προγραμματικής μουσικής αποτέλεσε το συμφωνικό ποίημα του Franz List, μια εκτενής σύνθεση για συμφωνική ορχήστρα, στην οποία επιχειρείται η αναπαράσταση εξωμουσικών ιδεών με μουσικά μέσα.

Συνεπώς, στο πλαίσιο των θεωρητικών συζητήσεων που εγκαινίασε η μελέτη του Lessing και προώθησε η φιλοσοφία του Ρομαντισμού, η μουσική προκρίνεται ως η πιο αυτόνομη από διδακτικές στοχεύσεις και εξωτερικούς παράγοντες, τέχνη και αναδεικνύεται ως το «καθαρότερο» εκφραστικό πρότυπο. Τις αρχές της επιχειρεί να ενοφθαλμιστεί ο λόγος, ποιητικός στο πλαίσιο του ρεύματος του Συμβολισμού και πεζός στο πλαίσιο του Αισθητισμού. Έκτοτε, τα όρια μεταξύ των δυο τεχνών ρευστοποιούνται, καθώς η μουσική συνειδητά πλέον εισχωρεί στην επικράτεια της λογοτεχνίας.

Η αοριстіα και κατ' επέκταση οι ακαθόριστες διαθέσεις που η μουσική εκφράζει,<sup>60</sup> ελκύει τους Συμβολιστές οι οποίοι, προκειμένου να αναδείξουν την μουσικότητα του ποιητικού λόγου, «συσκοτίζουν ή αλλοιώνουν την πρωταρχική

---

<sup>58</sup> Βλ. σχετικά: E. T. A. Hoffman, «Η οργανική μουσική του Μπετόβεν» (1813), (εισαγ.-μτφρ.-σχόλ.: Γιώργ. Σαγκριώτης) *Μουσικολογία* 20 (2011) 77-87. Επίσης, ο Hegel αποκάλεσε τη μουσική «καθαυτό ρομαντική τέχνη»: Hegel, *Η Αισθητική της μουσικής*, ό.π., 25.

<sup>59</sup> Ar. Schopenhauer, *Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση*, ό.π., 327.

<sup>60</sup> Βλ.: Αγορή Γκρέκου, *Η Καθαρή Ποίηση. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη 1833-1933*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2000, 27.

σημασία της λέξης προσδίδοντάς της πολλαπλούς ρόλους και σημασίες». <sup>61</sup> Εφόσον οι λέξεις αποποιούνται του ορισμένου κάθε φορά εννοιολογικού τους φορτίου, στο εσωτερικό του ποιήματος διαμορφώνεται ένα σύνθετο πλέγμα «σημασιακών σχέσεων που λειτουργεί σε συνάρτηση με το σύστημα οργάνωσης του φωνητικού υλικού» (ό.π.). Στο πλαίσιο αυτό η ηχητική μαγεία και η μελωδικότητα της γλώσσας παύει να θεωρείται δευτερεύουσα σημασίας, για να μετατραπεί στην καρδιά του ποιητικού λόγου. Μέσω διάφορων τεχνασμάτων, όπως η απόκλιση από την αυστηρή μετρική οργάνωση, οι διακυμάνσεις του ρυθμού, η συστηματική χρήση σχημάτων επανάληψης -δηλαδή παρηχήσεων συμφώνων ή φωνηέντων και επαναλήψεων μοτίβων ή στίχων- η χρήση ηχητικών μοτίβων, η ομοιοκαταληξία, η υποκατάσταση του λεξιλογίου, οι συμβολιστές ποιητές επιφέρουν την μουσική υποβολή στην ποίησή τους. <sup>62</sup>

Εν ολίγοις, οι αναλογίες της συμβολιστικής ποίησης με τη μουσική οφείλονται στη μεγάλη αξία που αποκτά το σημαίνον έναντι του σημαινομένου, στον περιορισμό των αφηγηματικών και συναφών προσδιοριστικών στοιχείων και στην εξάρτηση του νοήματος ή της εντύπωσης από την ακουστική ποιότητα των λέξεων του ποιήματος. Όπως συμβαίνει και στην περίπτωση της μουσικής, ο ποιητής του Συμβολισμού εκλαμβάνει την ποίηση ως ένα μέσο, δια του οποίου διεισδύει μέσα και πέρα από την πραγματικότητα σ' έναν κόσμο ιδεών με σκοπό όχι ν' αφηγηθεί απλώς μια ιστορία, αλλά να μεταδώσει μια συγκίνηση ή να αποτυπώσει μια ψυχική διάθεση. <sup>63</sup>

Η συνιστώσα του Συμβολισμού που αφορά τη μουσικότητα της ποίησης βρίσκεται τη συνέχειά της στην αισθητική θεωρία του Αισθητισμού. Κατ' ουσίαν οι Αισθητιστές ενστερνίζονται τις θέσεις των Συμβολιστών για τη μουσική υφή του ποιητικού λόγου, τις οποίες όμως εφήρμοσαν στον πεζό λόγο.

Πρωτοπόρος θεωρητικός της *καθαρής* ποίησης του Συμβολισμού και κατ' επέκταση εισηγητής των θέσεων του Αισθητισμού θεωρείται ο Αμερικανός Edgar Allan Poe. <sup>64</sup> Τις αισθητικές αντιλήψεις του για τη συνάφεια μουσικής και λογοτεχνίας εντοπίζουμε σε σημαντικό δοκίμιά του όπως το τιτλοφορούμενο, *The Poetic Principle* (*Η Ποιητική Αρχή*, 1850), όπου ο Poe εξαίρει τη συμβολή της

---

<sup>61</sup> Αγορή Γκρέκου, «Η πορεία της μουσικής ποίησης. Συνοπτικό Διάγραμμα», *Η Λέξη* 108 (Μάρτιος-Απρίλιος 1992) 204.

<sup>62</sup> Βλ. σχετικά: Παναγιώτα Χαραλάμπους, «Το πρίσμα του Συμβολισμού για το συσχετισμό μουσικής και ποίησης»: *Η Διαπλοκή Ποίησης και Μουσικής στο έργο του Διονύσιου Σολωμού*, ό.π., 105-109.

<sup>63</sup> Βλ.: Ch. Chadwich, *Συμβολισμός*, (μτφρ.: Στέλλα Αλεξοπούλου), Αθήνα, Ερμής, 1978, 11.

<sup>64</sup> Βλ.: Απ. Σαχίνης, *Η Πεζογραφία του Αισθητισμού*, ό.π., 26.

μουσικής στην εκδήλωση του ποιητικού αισθήματος.<sup>65</sup> Η υπεροχή της μουσικής έναντι των άλλων ποιητικών διαθέσεων έγκειται στο γεγονός ότι κατευθύνει την ψυχή προς την κατάκτηση της ουράνιας ομορφιάς, η οποία αποτελεί τον κατεξοχήν σκοπό της ποίησης και κατ' επέκταση τον κινητήριο μοχλό του ποιητικού συναισθήματος.<sup>66</sup>

Στο δοκίμιο *The Philosophy of Composition (Η Φιλοσοφία της σύνθεσης, 1846)*<sup>67</sup> ο Poe καταγράφει τα βήματα που ακολούθησε στη σύνθεση του βαρύνοντος σημασίας ποιήματος για την πορεία της συμβολιστικής ποίησης, *To Koráki*. Στο ποίημα αυτό έθεσε σε εφαρμογή τη θεωρία του για τη συμβολή της μουσικής στην πρόκληση έντονων συναισθημάτων. Όπως υποστηρίζει, η δομή του ποιήματος οφείλεται κατά βάση σ' ένα κατεξοχήν μουσικό στοιχείο, το ρεφραίν,<sup>68</sup> η ηχητική μονοτονία του οποίου λειτουργεί ως συνεκτικός ιστός των τμημάτων του ποιήματος. Δεδομένου ότι η συγκίνηση στην ποίηση εκπηγάζει από την ηχητικότητα της γλώσσας, ο Poe επέλεξε δύο φθόγγους, το μακρόσυρτο και ηχηρό φωνήεν /o/ και το καθαρό σύμφωνο /r/, για να απαρτίσουν το ρεφραίν. Προκειμένου, όμως, να συνθλίψει την νοηματική μονοτονία του ρεφραίν και να διεγείρει συνεχώς πρωτόγνωρα συναισθήματα, τροποποιούσε το νόημα του κατά τις επαναλήψεις του.

Ιδίως στο δοκίμιο του *Για τους Ποητές και την Ποίηση*,<sup>69</sup> ο Poe αναδεικνύει τον εξέχοντα ρόλο της μουσικής στην ποιητική του θεωρία ανάγοντας τη μουσικότητα το λόγου σε ειδοποιό διαφορά μεταξύ ποιητικού και πεζού λόγου ενώ έθεσε υπό αμφισβήτηση τη διχοτομική τους διάκριση βάσει εξωτερικών γνωρισμάτων. Ως η πιο αόριστη και πιο απροσδιόριστη γλώσσα, ο μουσικός ήχος υπηρετεί τον ουσιαστικό σκοπό της ποίησης, που είναι η δημιουργία μιας ευχάριστης και ακαθόριστης εντύπωσης<sup>70</sup> και η πρόκληση της συγκίνησης. Υπό αυτήν τη συνθήκη σκοπός της ποίησης γίνεται η μουσική επένδυση μιας ευχάριστης ιδέας. Αντιθέτως, η μουσική χωρίς την παρουσία της ιδέας παραμένει μουσική, ενώ στον πεζό λόγο η απουσία της μουσικής συμβάλλει στην συγκεκριμενοποίηση της ιδέας. Εφόσον, εκ

---

<sup>65</sup> Βλ.: Ε. Α. Ροε, «Η Ποιητική Αρχή»: *Ποιητική. Θεωρία και Τεχνική*, (μτφρ.: Μ. Πραγκαστή- Γ. Καρύτσας- Κ. Κατσικιάς- Ντ. Παπαδόπουλος), Αθήνα, Τυφλόμυγα, 2009, 98.

<sup>66</sup> Βλ.: ό.π., 98-99. Επίσης, στο δοκίμιο «Το Διήγημα» ο Ροε υποστηρίζει ότι ο ρυθμός του ποιήματος, ως μουσικό στοιχείο, συνιστά ουσιαστική βοήθεια για την ανάδειξη της Ιδέας του Ωραίου που είναι ο ύψιστος στόχος του ποιητή· βλ.: Ε. Α. Ροε, «Το Διήγημα»: *Δοκίμια*, (μτφρ.: Σπ. Τσακιάς), Αθήνα, Ροές, 2002, 58

<sup>67</sup> Βλ.: Ε. Α. Ροε, «Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης»: *Ποιητική. Θεωρία και Κριτική*, ό.π., 9-24.

<sup>68</sup> Βλ.: ό.π., 15.

<sup>69</sup> Βλ.: Ε. Α. Ροε, «Για τους Ποητές και την Ποίηση»: *Δοκίμια*, ό.π., 83-105.

<sup>70</sup> Βλ.: ό.π., 104.



φύσεως η συγκίνηση διαρκεί ελάχιστα χάνεται στα εκτενή λογοτεχνικά έργα.<sup>71</sup> Η αντιστοίχιση της σύντομης λογοτεχνικής φόρμας με την σύντομη “ποιητική” εντύπωση, αντίληψη που διατρέχει όλα τα δοκίμιά του Poe, και κατ’ επέκταση η “μουσική ποιητική” που διατυπώνει, έχει μεγάλη απήχηση στους κύκλους των Αισθητιστών.

Στη διάδοση των απόψεων του Poe στην Ευρώπη συνέβαλε ο Ch. Baudelaire ο οποίος πρώτος μετέφρασε τα δοκίμια του πρώτου διανοίγοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο τον δρόμο προς το Συμβολισμό και κατ’ επέκταση τον Αισθητισμό. Ωστόσο, σε αντιδιαστολή με τον Poe, ο οποίος διέκρινε ένα θείο στοιχείο στην ομορφιά, ο Baudelaire αντιλήφθηκε την ομορφιά ως κάτι το αλλόκοτο, το ιδιόρρυθμο και το σατανικό.<sup>72</sup> Ακολουθώντας το παράδειγμα του Poe, ο Baudelaire υποστήριξε τις μικρής έκτασης λογοτεχνικές μορφές.

Ανάλογο λογοτεχνικό είδος, στο οποίο εμφιλοχωρούν τα προαναφερθέντα γνωρίσματα -η μικρή έκταση, η αμφισβήτηση των διαχωριστικών ορίων πεζογραφίας και ποίησης, και η πρόκληση της συγκίνησης- αποτελεί το πεζό ποίημα.<sup>73</sup> Ο Baudelaire ορίζει το πεζό ποίημα ως «πρόζα ποιητική, μουσική, χωρίς ρυθμό και ρίμα, τρυφερή και πονεμένη αρκετά, για να μπορέσει να προσαρμοστεί στα λυρικά κινήματα της ψυχής, στις διακυμάνσεις των ρεμβασμών, στις αναπηδήσεις της συνείδησης».<sup>74</sup> Το πεζό ποίημα γνώρισε πρωτόγνωρη άνθηση την περίοδο του Αισθητισμού.

Τα θεμέλια, όμως, για τη δημιουργία της εικαστικής εκδοχής του Αισθητισμού έθεσε ο συγγραφέας και κριτικός της τέχνης Walter Pater. Την αισθητική του κοσμοθεωρία διατυπώνει στα δοκίμιά του για τα λησμονημένα έργα τέχνης της Αναγέννησης, τα οποία συγκεντρώνονται στον τόμο *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, και την καίρια θέση του για την υπεροχή της μουσικής έναντι των άλλων καλλιτεχνικών εκφράσεων αναπτύσσει λεπτομερώς στο εμβληματικό του δοκίμιο «Η σχολή του Τζορτζόνε».<sup>75</sup> Υποστηρίζοντας ευθαρσώς ότι το ειδοποιό

---

<sup>71</sup> Βλ. : E. A. Poe, «Ποιητική Αρχή: Ποιητική. Θεωρία και Κριτική, ό.π., 89.

<sup>72</sup> Βλ. σχετικά: Απ. Σαχίνης, *Η Πεζογραφία του Αισθητισμού*, ό.π., 33.

<sup>73</sup> Αναλύοντας την αισθητική του πεζού ποιήματος η Suzanne Bernard σκιαγραφεί τα εξής τρία γνωρίσματά του: η συντομία που συνδέεται με την ενότητα του και τη συγκίνηση που προκαλεί· η ένταση που προκύπτει απ’ τα εκφραστικά του μέσα και τέλος η έλλειψη αναφορικότητας, βλ.: Susanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’ à nos jours*, Παρίσι, Nizet, 1959, 14-15.

<sup>74</sup> Ch. Baudelaire, *Η καρδιά μου ξεγυμνωμένη. (Προσωπικά ημερολόγια)*, (πρόλ.: Sartre J.-P.- μτφρ.: Ιωάννα Ευσταθιάδη-Λάππα), Αθήνα, Δωδώνη, 1977, 75-76.

<sup>75</sup> W. Pater, «Η σχολή του Τζορτζόνε»: *Η Αναγέννηση. Μελέτες για την τέχνη και την ποίηση* (1873), (μτφρ.: Άρης Μπερλής), Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2011, 133-154.

γνώρισμα κάθε τέχνης είναι «μια ποιότητα κάλλους» μοναδική, η οποία απευθύνεται όχι στη λογική αλλά «στον φαντασιακό λόγο» (ό.π., 133), καταδίκασε την επικρατέστερη ρομαντική αντίληψη σύμφωνα με την οποία όλες οι τέχνες (ζωγραφική, μουσική, ποίηση) αποτελούν πραγματώσεις «της ίδιας συγκεκριμένης ποσότητας φαντασιακής σκέψης» (ό.π.) διατυπωμένες σε διαφορετική γλώσσα.

Εντούτοις, το γεγονός ότι κάθε τέχνη διατηρεί τη δική της αυτοτέλεια και τη δική της «τάξη εντυπώσεων» (ό.π., 136), δεν υποδηλώνει την αδυναμία της εκάστοτε τέχνης να υπερβεί μερικώς τα δικά της όρια και να διεισδύσει στη σφαίρα επικράτειας μιας άλλης τέχνης. Το καλλιτεχνικό ιδεώδες της απόλυτης σύγκλισης μορφής και περιεχομένου και κατ' επέκταση του συγκερασμού σκοπού και μέσου, θέματος και εκφράσεως, μορφής και περιεχομένου<sup>76</sup> πραγματώνεται πλήρως στην μουσική την οποία αποκαλεί «ιδεατώς τέλεια τέχνη» (ό.π., 137). Προκειμένου να απαγκιστρωθούν από τα δεσμά της διάνοιας,<sup>77</sup> δηλαδή από την εξωτερική πραγματικότητα, και να εναρμονίσουν μορφή και περιεχόμενο, όλες οι τέχνες φιλοδοξούν να οδηγηθούν στην κατάσταση της μουσικής.<sup>78</sup> Εκφραστής αυτής της τάσης αποτελεί, κατά τον Pater, ο Giorgione (1478-1510), Ιταλός ζωγράφος της Αναγέννησης, ο οποίος σε πολλούς πίνακές του απεικονίζει μουσικά θέματα.

Οι αισθητικές αρχές του Pater περί μουσικής και περί τέχνης εν γένει συνέβαλαν στη διαμόρφωση της φιλοσοφικής σκέψης του μαθητή του Osc. Wilde, ηγετική φυσιογνωμία του Αισθητισμού. Στο διαλογικό δοκίμιο του «Ο Κριτικός ως δημιουργός», ο Wilde απορρίπτει την μιμητική διάσταση της μουσικής και τονίζει την αοριστία και τη δύναμη της υποβολής της<sup>79</sup> σημειώνοντας παράλληλα ότι η συγκίνηση που η μουσική του προκαλεί, χωρίς να αναπαριστά εξωγενείς -προς την ουσία της- καταστάσεις, αφενός τον απομακρύνει από την σφαίρα της πραγματικότητας, αφετέρου του αποκαλύπτει άγνωστες πτυχές του ψυχισμού του.<sup>80</sup> Η αποδέσμευσή της από τον φαινομενικό κόσμο και συνακόλουθα η «δυνατότητα φυγής προς έναν ευρύτερο κόσμο» που φανερώνει την άρνησή της «να αποκαλύψει

---

<sup>76</sup> Βλ.: ό.π., 141.

<sup>77</sup> Βλ.: ό.π., 140.

<sup>78</sup> Βλ.: ό.π., 137.

<sup>79</sup> Βλ. ενδεικτικά: Osc. Wilde, *Ο Κριτικός ως δημιουργός* (1891), (μτφρ.: Σπ. Τακνιάς), Αθήνα, Στιγμή, 1984, 12 και 65.

<sup>80</sup> Βλ. ενδεικτικά για τον μιμητικό χαρακτήρα της μουσικής: «Παίζοντας Chopin, αισθάνομαι σαν να έκλαψα για αμαρτίες που δεν διέπραξα και σαν να θρήνησα για τραγωδίες που δεν έζησα. Μου φαίνεται πώς πάντα η μουσική έτσι επιδρά πάνω μας. Σου δημιουργεί ένα παρελθόν για το οποίο δεν έχεις την παραμικρή ιδέα και σε γεμίζει με μια αίσθηση θλίψης που κρυβόταν από τα δάκρυά σου»: ό.π., 13.

το έσχατο μυστικό της» την καθιστά σε «τέλειο[...] τύπο[...] τέχνης» (ό.π., 65), και την αναγάγει σε πρότυπο για τις άλλες τέχνες.<sup>81</sup>

Εντούτοις, ως ευγενέστερη και «μέγιστη τέχνη» (ό.π., 58) ο Wilde θεωρεί τη λογοτεχνία επειδή η Λογοτεχνία, όντας η τέλεια έκφραση της ζωής, «καθρεφτίζει πληρέστερα τον άνθρωπο στην απεριόριστη πολυμορφία του» (ό.π., 27). Η ανωτερότητα της έναντι των άλλων καλλιτεχνικών εκφράσεων έγκειται στο πλούσιο και σύνθετο υλικό που επιστρατεύει:

Οι λέξεις δεν διαθέτουν μόνο μουσική τόσο γλυκιά όσο η μουσική της βιόλας και του λαγούτου, χρώμα τόσο πλούσιο και ζωνρό όσο τα χρώματα που κάνουν εξαισίες τις ελαιογραφίες των Βενετών και των Ισπανών, και πλαστική φόρμα τόσο στέρεη και σίγουρη όσο εκείνη που αποκαλύπτεται στο μάρμαρο ή στον μπρούντζο, αλλά διαθέτουν προσέτι σκέψη και πάθος και πνευματικότητα που είναι, πράγματι, μόνο δικά τους (ό.π., 34).

Κατ' εκείνον το υλικό της λογοτεχνίας, δηλαδή οι λέξεις, δεν αρκούνται στον συγκεκριασμό εικαστικών και μουσικών συμφραζομένων αλλά παράλληλα επενεργούν στην ανθρώπινη ψυχή προκαλώντας συγκίνηση.

Ωστόσο, η μουσική επένδυση του λόγου εξακολουθεί να έχει βαρύνουσα σημασία για τον Wilde και στη σκέψη του η μουσική παραμένει το μοναδικό εργαλείο του ποιητή.<sup>82</sup> Γι' αυτό με μουσικούς όρους ο Wilde σχολιάζει έργα συγγραφέων. Έτσι, ο Όμηρος ως «ένας γνήσιος τραγουδιστής [...] συνθέτει το τραγούδι του με μουσικό υλικό, επαναλαμβάνοντας μέσα του πολλές φορές τον κάθε στίχο ώσπου να συλλάβει το μυστικό της μελωδίας του, ψάλλοντας στο σκοτάδι τις λέξεις με τα φωτερά φτερά» (ό.π., 28), ενώ το έργο του Pater, από το οποίο απουσιάζει ο πραγματικός ρυθμικός παλμός των λέξεων και κατ' επέκταση εκλείπει το αίσθημα ελευθερίας που καλλιεργεί η μουσική, αποτυγχάνει ως «ένα μουσικό απόσπασμα» (ό.π., 27). Τη συγκινησιακή ιδιότητα της μουσικής διεκδικεί ο λόγος μέσω διάφορων τεχνασμάτων το πιο σύνηθες εκ των οποίων είναι η ρίμα. Η ρίμα «στα χέρια του πραγματικού καλλιτέχνη δεν είναι απλώς ένα υλικό στοιχείο μιας μετρικής ομορφιάς, αλλά ένα πνευματικό στοιχείο στοχασμού ή και πάθους, που αφυπνίζει μια νέα διάθεση ή θέτει σε κίνηση μια νέα σειρά ιδεών, ή, που με τη γλυκύτητά της μόνο και την ηχητική

<sup>81</sup> Βλ.: «ό,τι αληθεύει για τη μουσική, αληθεύει για όλες τις τέχνες»: ό.π., 61-62.

<sup>82</sup> Βλ.: ό.π., 127.

υποβολή, ανοίγει μια χρυσή πόρτα την οποία η Φαντασία είχε κρούσει ματαίως» (ό.π., 16).

Κατά συνέπεια αν και η λογοτεχνία διατηρεί την πρωτοκαθεδρία ανάμεσα στις τέχνες, η μουσική κατέχει δεσπόζουσα θέση στην αισθητική θεωρία του Αισθητισμού. Στα παραδείγματα που ακολουθούν από τα μυθιστορήματα *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκραιν* (1890) του Wilde και *Η Ηδονή* (1889) του D' Annunzio γίνεται σαφές ότι οι εκπρόσωποι του Αισθητισμού εν γένει δεν περιορίστηκαν στη θεωρητική διατύπωση των αισθητικών τους αντιλήψεων για τη μουσική αλλά ενοφθαλμίζουν μουσικούς όρους και τεχνικές στα ίδια τα λογοτεχνικά τους κείμενα.

Η μουσική συνιστά κύρια ενασχόληση των μυθιστορηματικών χαρακτήρων του Αισθητισμού δεδομένου ότι παίζουν μουσικά όργανα, τραγουδούν, επισκέπτονται χώρους συναυλιών και συνεχώς επικαλούνται τις μουσικές τους γνώσεις. Ειδικότερα, στην αρχή του δεύτερου κεφαλαίου του μυθιστορήματος *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκραιν*<sup>83</sup> του Wilde ο κεντρικός ήρωας Dorian, κατά την προετοιμασία του για ένα ντουέτο, καθισμένος στο πιάνο ξεφυλλίζει την παρτιτούρα των *Σκηνών του δάσους* (op. 82) του ρομαντικού συνθέτη R. Schuman.<sup>84</sup> Η ολόψυχη αφοσίωση του Dorian στη μουσική τον οδηγεί στη συγκέντρωση των πιο παράξενων μουσικών οργάνων από εξωτικές χώρες της Ανατολής κατά την περιγραφή των οποίων δίνονται πληροφορίες για το ιδιαίτερο ηχόχρωμα τους, την μουσική οικογένεια στην οποία υπάγονται και τα έθιμα των λαών απ' τους οποίους προέρχονται.<sup>85</sup> Με αφορμή τα κονσέρτα που οργανώνονται στο αρχοντικό του, αντιδιαστέλλεται η ανατολική μουσική προς την επιβλητική και αρμονική ευρωπαϊκή μουσική της περιόδου του ρομαντισμού, την οποία εκπροσωπούν ο R. Schubert, ο L.V. Beethoven και ο Fr. Chopin, ενώ παράλληλα αναδεικνύεται η ποιοτική διαφορά των δυο μουσικών παραδόσεων:

Τα κακόφωνα διαστήματα και οι στριγκές παραφωνίες της βαρβαρικής μουσικής τον συγκινούσαν κατά περιόδους, όταν η χάρις του Σούμπερτ, η πανέμορφη θλίψη του Σοπέν, ακόμη κι αυτές οι επιβλητικές αρμονίες του Μπετόβεν, ηχούσαν στ' αυτιά του αδιάφορα (ό.π., 186).

---

<sup>83</sup> Βλ.: Osc. Wilde, *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκραιν* (1890), (μτφρ.: Δημήτρης Γ. Κίκιζας), Αθήνα, Σμίλη, 2000.

<sup>84</sup> Βλ.: ό.π., 28- 29.

<sup>85</sup> Βλ.: ό.π., 186-187.

Ωστόσο, κάθε φορά που η ανατολική μουσική έπαυε να τον συγκινεί, ο Dorian μετέβαινε στη Λυρική, για να ακούσει «με εκστατική ηδονή» (ό.π., 187) την όπερα *Tannhäuser* του R. Wagner, η εισαγωγή του οποίου του υπενθύμιζε το δράμα της δικής του ψυχής.

Ομοίως, στο μυθιστόρημα *Η Ηδονή* του D' Annunzio<sup>86</sup> ο κεντρικό λογοτεχνικός χαρακτήρας περιγράφεται σε αρκετά σημεία να εκτελεί μουσικά έργα μεταξύ των οποίων είναι κάποιοι χοροί του δέκατου ένατου αιώνα, μια περίφημη τοκάτα του ιταλού ταλαντούχου συνθέτη Muzio Clementi και έργα του Ιταλού συνθέτη της εποχής του Μπαρόκ Domenico Scarlatti καθώς και να τραγουδά κομμάτια από τη συλλογή *Frauenliebe* του Schuman.<sup>87</sup> Κατά την εκτέλεση έργων από τις συλλογές *Myrthen* και *Albumblätter* του Schuman εξομολογείται ότι αισθάνεται τα μυστηριώδη και ακατανόητα νοήματα να του προκαλούν μια απροσδιόριστη απόλαυση «παρόμοια μ' εκείνη που νιώθει κανείς διαβάζοντας το ημερολόγιό του, ίσως όμως πιο μελαγχολική και πιο έντονη», ενώ αποκαλεί τις νεανικές του σημειώσεις που βρίσκονται καταγεγραμμένες στην παρτιτούρα, «θραύσματα από το μυστικό ποίημα μιας ψυχής που ανοίγεται, [...] λυρικές εκροές των άσπλων ιδανικών μας, [...] ιστορία των ονείρων μας» (ό.π., 180). Με απόλυτη προσήλωση παρακολουθεί έναν νεαρό μαέστρο να εκτελεί «με πάθος τη Σονάτα σε ντο δίεση του Beethoven» της οποίας η «βαριά και γλυκιά μουσική» αγκαλιάζει «όλα εκείνα τα ελεύθερα πνεύματα σαν μια δίνη αργή, αλλά βαθιά» (ό.π., 69). Υπό την επήρεια μιας ανεξήγητης μέθης αισθάνεται «το πάθος της μουσικής» (ό.π., 80) να εντείνει το δικό του ερωτικό πάθος προς τη γυναικεία μορφή.

Επιπλέον, οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες σχολιάζουν την μουσική παράδοση και μέσα από τις κριτικές τους αποτιμήσεις αποκαλύπτουν τις μουσικές προτιμήσεις τους, όπως συμβαίνει στο παρακάτω απόσπασμα:

Αγαπά πολύ τους μαέστρους του δέκατου όγδοου αιώνα και ιδιαίτερα, από τους συνθέτες για κλαβεςέν, τον Ντομένικο Σκαρλάττι. Ο πιο μεγάλος του έρωτας όμως είναι ο Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ. Ο Σοπέν δεν του αρέσει πολύ· ο Μπετόβεν τον επηρεάζει πολύ και αυτό τον ενοχλεί. Στη θρησκευτική μουσική δε συγκρίνει κανέναν με τον Μπαχ, εκτός από τον Μότσαρτ. «Πιστεύω» είπε «ότι σε καμία λειτουργία η φωνή του υπερφυσικού δε

<sup>86</sup> Βλ.: G. D' Annunzio, *Η Ηδονή* (1889), (μτφρ.: Ηλιοφώτιστη Παπαστεφάνου· επίμ.: Κατερίνα Καρακάση), Αθήνα, Printa, 2011.

<sup>87</sup> Βλ.: ό.π., 228.

φτάνει την ευλάβεια και τη στυγερότητα που πέτυχε ο Μότσαρτ στο *Tuba Mirum* και στο *Rékbiem*. Δεν είναι αλήθεια ότι είναι Έλληνας, πλατωνικός, αγνός αναζητητής της χάρις, της ομορφιάς, της γαλήνης, όποιος έχει τόσο βαθιά αίσθηση του υπερφυσικού ώστε να πλάθει το μουσικό φάντασμα του Διοικητή και όποιος –πλάθοντας τον Ντον Τζοβάννι και την Ντόνα Άννα- κατάφερε να κάνει τόσο μεγάλα βήματα στην ανάλυση της ψυχής του...» (ό.π., 208).

Ο εν λόγω χαρακτήρας συγκινείται ελάχιστα από τη μουσική του Ρομαντισμού την οποία εκπροσωπεί ο Chopin και ο Beethoven. Αντιθέτως, δείχνει προτίμηση προς τη μουσική του Μπαρόκ την οποία εκπροσωπεί ο J. S. Bach, και τη μουσική της κλασικής περιόδου στην οποία εντάσσεται το έργο των W. A. Mozart και Dom. Scarlatti. Ιδίως, συγκλονίζεται από την μεγαλεπήβολη μουσική του αμιγώς σολιστικού τμήματος «Tuba Mirum» από το μεγαλειώδες έργο *Requiem* σε ρε ελάσσονα (1791) του Mozart. Στο «Tuba Mirum» το οποίο θεματοποιεί την ημέρα της Κρίσεως, ένα κατεξοχήν υπερβατικό θέμα, ο διαπεραστικός ήχος της σάλπιγγας («tuba mirum spargens sonum»=«βροντερά η σάλπιγγα θα ηχήσει») σαν να προαναγγέλλει το ασύλληπτο θεϊκό μεγαλείο, διαπερνά την ψυχή του αφηγητή προκαλώντας του δέος και ανάγοντας τον στον χώρο του υπερφυσικού.

Μέσω των αποσπασμάτων που αναλύθηκαν, γίνεται φανερό ότι η μουσική στα μυθιστορήματα του Αισθητισμού ασκεί μια βαθύτατη και απροσδιόριστη επίδραση στον ψυχισμό των χαρακτήρων. Αντιστρόφως, βαθιές εντυπώσεις, ψυχικές διακυμάνσεις και καταλυτικά συναισθήματα των χαρακτήρων αποδίδονται μέσω μουσικής ορολογίας. Λόγω του συγκινησιακού της φορτίου η μουσική αφενός φέρνει στο προσκήνιο κρυφές και άγνωστες πτυχές του ψυχισμού τους, αφετέρου διεγείρει όλο το αισθητηριακό τους φάσμα και αγγίζει ευαίσθητες χορδές της ψυχής τους όπως θα διαφανεί παρακάτω.

Πιο συγκεκριμένα, στο μυθιστόρημα *Η Ηδονή* ο ρυθμικός βηματισμός μιας γυναίκας, που παραβάλλεται με την άρια της όπερας, ανασύρει στη μνήμη του πρωταγωνιστή μια θαμπή εικόνα της από το παρελθόν για την πραγματική υπόσταση της οποίας εκείνος αμφιβάλει:

«Προηγουμένως, στις σκάλες, καθώς σας κοιτούσα να ανεβαίνετε, αναδύθηκε από τα βάθη της μνήμης μου μια θαμπή ανάμνηση, κάτι που έπαιρνε μορφή ακολουθώντας το ρυθμό της ανάβασής σας, σαν μια εικόνα που γεννιέται μια

μουσική άρια...Δεν κατάφερα να θυμηθώ καθαρά την ανάμνηση· μόλις, όμως, στραφήκατε, ένιωσα ότι η κατατομή σας είχε μια αναμφίβολη αντιστοιχία με εκείνη την εικόνα. Δεν μπορεί να ήταν διαίσθηση· ήταν ένα ανεξήγητο φαινόμενο της μνήμης. Σας έχω ξαναδεί σίγουρα, και άλλη φορά. Ποιος ξέρει, ίσως σε κάποιο όνειρο, ίσως σε κάποιο έργο τέχνης, ίσως ακόμα και σε κάποιον άλλο κόσμο, σε μια προηγούμενη ύπαρξη...» (ό.π., 52-53).

Στο επόμενο απόσπασμα τα χείλη της αγαπημένης παρομοιάζονται με τα πλήκτρα ενός πιάνου, τα οποία αγγίζει ο μουσικός έως ότου να εντοπίσει τη νότα ντο:

Εσείς πιστεύετε ότι είναι πιο ευγενές να φαντάζεται κανείς το Αιώνιο Θηλυκό σε μία μόνο γυναίκα ή ότι ένας άντρας με λεπτό και έντονο πνεύμα πρέπει να διατρέξει όλα τα χείλη, σαν τις νότες ενός φανταστικού κλαβεσέν, ώσπου να βρει το ευτυχές ουτ;<sup>88</sup> (ό.π.,65).

Τη συγκινησιακή ιδιότητα της μουσικής προσοικειώνεται ο λόγος, τόσο προφορικός όσο και λογοτεχνικός. Ειδικότερα, στο *Πορτρέτο του Ντόριαν Γκράιν* του Wilde η ακαθόριστη συγκίνηση που προκαλούν στον Lord Henry Walton τα λόγια του ζωγράφου Basil, αισθητοποιείται μέσω της αναστάτωσης που του επιφέρει η μουσική λόγω της άυλης φύσης της:

Τα λιγιστά λόγια που του είπε ο φίλος του Μπάζιλ- λόγια ειπωμένα στην τύχη, το δίχως άλλο και γεμάτα ηθελημένα παράδοξα- άγγιξαν μια μυστική χορδή που παρέμενε άθικτη ως τότε, αλλά που τώρα την ένιωθε να δονείται και να πάλλεται με παράξενους παλμούς. Κάπως έτσι τον συγκινούσε και η μουσική. Πολλές φορές η μουσική τον αναστάτωνε. Αλλά η μουσική είναι άναρθρη. Δεν πλάθει μέσα μας έναν νέο κόσμο αλλά ένα ακόμη χάος. Αλλά λόγια. σκέτα λόγια! Πόσο τρομακτικά είναι τα σκέτα λόγια! Πόσο ζωηρά, διαυγή και σκληρά! [...] Μοιάζουν ικανά να δώσουν πλαστική μορφή σε άμορφα πράγματα, εκπέμπουν μια μουσική δική τους, γλυκιά σαν της βιόλας ή του λαγούτου.<sup>89</sup>

Με μουσικούς όρους αποδίδεται η επίδραση που ασκεί ο παθιασμένος λόγος του Dorian στον ψυχικό κόσμο του ζωγράφου Basil:

---

<sup>88</sup> Ο όρος *ut* ή *ουτ* αποτελεί παλαιότερη ονομασία της νότας ντο.

<sup>89</sup> Osc. Wilde, *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκράιν*, ό.π., 33-34.

Όταν του μιλούσες ήταν σαν να παίζεις μ' ένα εξαίσιο βιολί. Αποκρινόταν στο παραμικρότερο άγγιγμα και στο παραμικρότερο τρέμουλο του δοξαριού... Έχει κάτι φοβερά μαγευτικό η δύναμη της επιρροής. Με τίποτα δεν συγκρίνεται. Να προβάλλεις την ψυχή σου σε μια μορφή όλο χάρη και να την αφήνεις να μένει εκεί μια στιγμή· να ακούς τις ιδέες σου να γυρίζουν σ' εσένα σαν ηχώ, εμπλουτισμένες με όλη τη μουσική του πάθους και της νιότης· (ό.π., 55),

και στο μυθιστόρημα του D' Annunzio η φωνή της Konny Lannbrooke που παρομοιάζεται με «μελωδικό τιτίβισμα»<sup>90</sup> διαπερνά την ψυχή του Andrea Sperelli, του κύριου πρωταγωνιστή, σαν απαλή μουσική που επανέρχεται στο νου όπως το ρεφραίν. Ομοίως, η γλυκύτητα που αποπνέει ο λόγος της Delfina προσιδιάζει μ' εκείνην της μουσικής:

Η Ντελφίνα τώρα μιλούσε, μιλούσε συνεχώς, επαναλαμβάνοντας ακατάπαυστα τα ίδια πράγματα [...] Μιλούσε όπως τιτιβίζει ένα πουλί, με μελωδική χροιά, μερικές φορές με ακολουθίες ήχων που δεν ήταν λέξεις- μια συνέχεια του μουσικού κύματος που είχε ήδη ξεκινήσει, σαν τις δονήσεις μιας χορδής στη διάρκεια μιας παύσης-, καθώς στην παιδική ψυχή η ιδέα δεν μπορούσε να βρει προφορική απόδοση. Οι άλλοι δύο δε μιλούσαν, ούτε άκουγαν (ό.π., 202-203).

Μέσω της μελωδικότητας του λόγου, το ερωτικό πάθος του Andrea μεταβιβάζεται στην ψυχή της Maria:

Εκείνη έμεινε σκυφτή ακούγοντάς τον, καρδιοχτυπώντας δυνατά, αναγνωρίζοντας- πιστεύοντας ότι αναγνώριζε- στην ταραγμένη φωνή του νέου τον ειλικρινή τόνο του πάθους, τον μεθυστικό ήχο που εκείνη θεωρούσε αμίμητο. Κι εκείνος της μιλούσε σχεδόν στο αφτί, μες στη σιωπή του δωματίου, εκπνέοντας τη ζεστή ανάσα του στο λαιμό της, με παύσεις πιο γλυκές ακόμα και από τα λόγια του (ό.π., 358-359).

Επίσης, οι κυματισμοί της φωνής που εξωτερικεύουν πτυχές του ψυχικού κόσμου της Francesca διεγείρουν ερωτικές φαντασιώσεις στον Andrea:

Ο Αντρέας την άκουγε, δοκιμάζοντας για εκείνη ένα γλυκό συναίσθημα, κάτι σαν ευγνωμοσύνη.[...] Πίστευε ότι διέκρινε κομμάτια από τον εσωτερικό της κόσμο, όχι

---

<sup>90</sup> G. D' Annunzio, *Η Ηδονή*, ό.π., 48.



τόσο χάρη στο νόημα των λέξεων της, όσο χάρη στους ήχους και τους χρωματισμούς της φωνής της.[ ...]Ήταν μια φωνή διαφορούμενη, σχεδόν ερμαφρόδιτη, διπλή, αντρογυναικεία, με δυο ηχητικές χροιές. Η αντρική χροιά, μπάσα και βραχνή, μαλάκωνε, καθάριζε, γινόταν θηλυκή μερικές φορές, με τόσο αρμονικά περάσματα, που το αφτί του ακροατή ένιωθε έκπληξη και ευχαρίστηση, αλλά ταυτόχρονα και σάστισμα. Όπως η μουσική περνά από τον τόνο μινόρε στον μαντζόρε ή, έπειτα από φρικτές παραφωνίες και πολλά μέτρα, επιστρέφει στον βασικό της τόνο, έτσι κι εκείνη η φωνή κάθε τόσο έκανε την αλλαγή. Η θηλυκή χροιά, λοιπόν, θύμιζε την άλλη. Το φαινόμενο αυτό ήταν τόσο μοναδικό που αρκούσε από μόνο του για να κυριεύσει την ψυχή του ακροατή, ανεξάρτητα από το νόημα των λέξεων. Οι λέξεις όσο περισσότερο αποκτούσαν ρυθμό ή χρώμα, τόσο περισσότερο έχαναν τη συμβολική τους αξία. Πράγματι, η ψυχή, ύστερα από μερικά λεπτά προσοχής, ενέδιδε στη μυστηριώδη γοητεία και παρέμενε αιωρούμενη περιμένοντας και επιθυμώντας τη γλυκιά πτώση, όπως σε μια μελωδία που την εκτελούσε ένα όργανο. (ό.π., 180-181)

Αξιοσημείωτο είναι ότι στη φωνή της Francesca συνυπάρχουν δυο διαφορετικές ηχητικές χροιές, μια αρσενική και μια θηλυκή, οι οποίες εναλλάσσονται. Η περιγραφή των εναλλαγών στο ηχόχρωμα της φωνής της Francesca υπαινίσσεται την δομή της *έκθεσης* της μουσικής *φόρμας* (πρώτου μέρους) *σονάτας*. Η εν λόγω *έκθεση* αποτελεί το πρώτο τμήμα της *φόρμας* *σονάτας* όπου διαδοχικά και αντιστικτικά εκτίθενται οι κεντρικές μουσικές ιδέες του έργου, δηλαδή τα *θέματα*. Τα *θέματα* ή οι ομάδες *θεμάτων* -τα οποία συνήθως είναι δυο- παρουσιάζουν μεταξύ τους διαφορά υφολογική και αρμονική. Ως προς την αρμονική διαφορά το ένα *θέμα* βρίσκεται σε μείζονα ή μαντζόρε και το άλλο σε ελάσσονα ή μινόρε κλίμακα. Ως προς την υφολογική διαφορά το ένα *θέμα* είναι *αρσενικό*, δηλαδή πιο ρυθμικό και δυναμικό σε σχέση με ένα πιο μελωδικό, το οποίο στη μουσική ορολογία αποκαλείται *θηλυκό*. Η μετάβαση από το ένα *θέμα* στο άλλο γίνεται μέσω ενός *περάσματος* το οποίο είναι διακριτό στη φωνή της Francesca.

Ωστόσο, κατά την περίοδο του Αισθητισμού τη σπουδαιότητα της μουσικής επισκιάζει η λογοτεχνία, η οποία λόγω της πολυπλοκότητας του υλικού της αναβιβάστηκε στην ανώτερη θέση της καλλιτεχνικής ιεραρχίας (βλ. εδώ παραπάνω : 25), όπως απηχείται και στο παρακάτω απόσπασμα όπου η επίδραση της ποίησης στον ψυχισμό του αφηγητή είναι εντονότερη απ' εκείνη της μουσικής:

Μου χάρισε ένα βιβλίο με ποιήματά του, το *Μύθο του Ερμαφρόδιτου* [...] Είναι ένα μοναδικό έργο, που περιέχει μια μυστηριώδη και βαθιά σημασία, έστω και αν κυριαρχεί το μουσικό στοιχείο, παρασύροντας το πνεύμα σε μια ανήκουστη μαγεία ήχων και τυλίγοντας τις σκέψεις που λάμπουν σαν χρυσή και διαμαντένια σκόνη σε ένα καθαρό ποτάμι. [...] Καμιά μουσική δε με έχει μεθύσει ποτέ όσο αυτό το ποίημα.<sup>91</sup>

Επειδή στον Αισθητισμό τα όρια λογοτεχνίας και μουσικής αλληλοεπικαλύπτονται, ο στίχος προσοικειώνεται γνωρίσματα της μουσικής και εξυμνείται για τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά:

Του ήρθαν στη μνήμη κι άλλοι στίχοι, κι έπειτα κι άλλοι, κι άλλοι μπερδεμένοι. Η ψυχή του γέμιζε με μια μουσική από ρίμες και ρυθμικές συλλαβές. Ένωθε αγαλλίαση- αυτός ο αυθόρμητος και ξαφνικός αναβρασμός του πρόσφερε μια ανείπωτη απόλαυση. Άκουγε μέσα του εκείνους τους ήχους, και ευχαριστιόταν με τις πλούσιες εικόνες, με τα ταιριαστά επίθετα, με τις ευκρινείς μεταφορές, με τις εκλεκτές αρμονίες, με τους εξαιρετικούς συνδυασμούς χασμωδιών και διαίρεσεων, με τις πιο λεπτές λεπτομέρειες που διαφοροποιούσαν το ύφος του και τη μετρική του, με όλα τα μυστηριώδη τεχνάσματα του ενδεκασύλλαβου, τα οποία είχε μάθει από τους θαυμαστούς ποιητές του δέκατου τέταρτου αιώνα, και ιδιαίτερα από τον Πετράρχη. Η μαγεία του στίχου κυριεύσε και πάλι το πνεύμα του· το επιγραμματικό ημιστίχιο ενός σύγχρονου ποιητή του χαμογελούσε: «ο Στίχος είναι τα πάντα» (ό.π., 159),

και σε άλλο σημείο ο στίχος του Πετράρχη «έτσι σκορπά ρόδα μαζί με λέξεις» (ό.π., 170) περιγράφεται να ηχεί ως μουσική φράση. Ομοίως, στο *Πορτρέτο του Ντόριαν Γκραίν* η εντύπωση που αποκομίζει ο Dorian καθώς διαβάζει το λογοτεχνικό κείμενο του Huysmans, είναι ανάλογη προς εκείνη ενός μουσικού έργου:

Ο κυματισμός των φράσεων, η ανεπαίσθητη μονοτονία της μουσικής τους, της γεμάτης από περίπλοκες επωδούς και από μέρη που επαναλαμβάνονταν περίτεχνα, προκαλούσαν στο μυαλό του νέου [...] κάτι σαν ρεμβασμό, μια ασθένεια ονείρου.<sup>92</sup>

<sup>91</sup> G. D' Annunzio, *Η Ηδονή*, ό.π., 215.

<sup>92</sup> Osc. Wilde, *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκραίν*, ό.π., 176.

Κατ' αναλογία προς τη μέθοδο που ακολουθεί ο Ροε στη σύνθεση του ποιήματος το *Κοράκι* (βλ. εδώ παραπάνω: 23-24), ο πρωταγωνιστής επιχειρεί να συλλάβει κάποιο μουσικό τόνο, βάσει του οποίου θα συνδέσει τα δικά του σονέτα:

Σχεδόν πάντα, για να ξεκινήσει να συνθέτει, χρειαζόταν έναν μουσικό τόνο, που συνήθως του τον έδινε κάποιος άλλος ποιητής: σχεδόν πάντα, προτιμούσε τους παλιούς ριμαδόρους της Τοσκάνης. Ένα ημιστίχιο του Λάπο Τζιάννι, του Καβαλκάντι, του Τσίνο, του Πετράρχη, του Λορέντσο των Μεδίκων, η ανάμνηση μερικών ομοιοκατάληκτων στίχων, η σύνδεση δύο επιθέτων, μια οποιαδήποτε συμφωνία όμορφων και εύηχων λέξεων, μια οποιαδήποτε ρυθμική φράση αρκούσε για να ανοίξει την ποιητική του φλέβα, να του δώσει το *λα*, τη νότα που του χρησίμευε ως θεμέλιο για την αρμονία της πρώτης στροφής. Ήταν μια ρητορική διαμάχη, μόνο που δεν αφιερωνόταν στην αναζήτηση επιχειρημάτων, αλλά στην αναζήτηση πρελουδίων.<sup>93</sup>

Όπως το *πρελούδιο* αποτελεί την εισαγωγή μιας μεγάλης μουσικής σύνθεσης (*prelude=προανάκουσμα*) και η θεμέλιος νότα *λα* δίνει την τονικότητα βάσει της οποίας κουρδίζονται τα όργανα της ορχήστρας πριν την εκτέλεση ενός μουσικού έργου, ομοίως και ο μουσικός τόνος θα υποδείξει τον ρυθμό του ποιήματος στον λογοτεχνικό ήρωα.

Η σύγκλιση μουσικής και λογοτεχνίας στον Αισθητισμό δικαιολογεί την παρεμβολή αποσπασμάτων από ποιήματα-τραγούδια στον μυθιστορηματικό λόγο. Ειδικότερα, στο *Πορτρέτο του Ντόριαν Γκράιν* παραθέτονται στίχοι από την ποιητική συλλογή *Émaux et Camées* του Th. Gautier και από το θεατρικό έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του W. Shakespeare.<sup>94</sup> Ομοίως, στο μυθιστόρημα του D' Annunzio παρεμβάλλονται στίχοι από το ποίημα *A Fragment: To Music* του P. B. Shelley καθώς και τα τέσσερα σονέτα που συνέθεσε ο πρωταγωνιστής.<sup>95</sup>

Η αξιοποίηση ειδικής μουσικής ορολογίας -όπως μουσικών όρων, μουσικών οργάνων, μουσικών έργων και ονόματα μουσικών συνθετών- και μουσικών δομών -όπως η *φόρμα σονάτα* για τον προσδιορισμό της φωνής της Francesca (βλ. εδώ παραπάνω: 32)- στα λογοτεχνικά έργα του Αισθητισμού υποδηλώνει τη βαρύνουσα σημασία της μουσικής στο ιδεολογικό σύμπαν των πεζογράφων Αισθητιστών.

<sup>93</sup> G. D' Annunzio, *Η Ηδονή*, ό.π., 160-161.

<sup>94</sup> Βλ.: Osc. Wilde, *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκράιν*, ό.π., 226-227 και 119-120 αντίστοιχα.

<sup>95</sup> Βλ.: G. D' Annunzio, *Η Ηδονή*, ό.π., 216 και 163-65 αντίστοιχα.

Συνεπώς γίνεται φανερό ότι η μουσική ως η πιο αποδεσμευμένη από την ύλη, η πιο εσωτερικευμένη και η κατεξοχήν συνυφασμένη με την ενεργοποίηση έντονων συναισθημάτων και ψυχικών διαθέσεων τέχνη κατέχει κεντρική θέση στην αισθητική θεωρία του Αισθητισμού. Στις αισθητικές αντιλήψεις των Αισθητιστών για τη σύγκλιση λογοτεχνίας και μουσικής -σχέση που πρώτος υπέδειξε με συστηματικό τρόπο ο Lessing στο έργο του *Λαοκόων*- διακρίνονται απηχήσεις από τα φιλοσοφικά συστήματα των Γερμανών Ιδεαλιστών.

Πιο συγκεκριμένα, ακολουθώντας τη γραμμή που χάραξε ο Schopenhauer οι Αισθητιστές τόσο στα δοκιμακά τους έργα όσο και στα μυθιστορήματά τους υποστήριζαν τη μη μιμητική διάσταση της τέχνης. Για τον Schopenhauer η μουσική, ως απεικόνιση της ίδιας της βούλησης, δεν αναπαριστά τις συναισθηματικές ποιότητες αλλά αυτές αποτελούν εγγενή γνωρίσματα της. Ωστόσο, κατά την περίοδο του Αισθητισμού η μουσική δεν αναβιβάστηκε στην ύψιστη θέση αλλά τοποθετήθηκε στην θέση που υπέδειξε ο Hegel, δηλαδή αμέσως μετά την λογοτεχνία. Στη διαμόρφωση της κοσμοθεωρίας των Αισθητιστών για τη σύγκλιση λογοτεχνίας και μουσικής σημαντική υπήρξε η συμβολή του Γερμανού μουσουργού R. Wagner το έργο του οποίου θα μας απασχολήσει στο επόμενο κεφάλαιο, όπου και θα αναπτύξουμε τα κοινά σημεία της θεωρίας του Wagner και των Αισθητιστών πεζογράφων.

## Κεφάλαιο 3ο

### Η συμβολή του R. Wagner στη σύγκλιση λόγου και ήχου

Στα μυθιστορήματα του Αισθητισμού ο λογοτεχνικός λόγος εμπλέκεται με άλλα καλλιτεχνικά ιδιώματα, ιδίως με τη μουσική -όπως επισημάνθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο- αλλά και τη ζωγραφική, η οποία βέβαια δεν αποτελεί στόχο της προκειμένης εργασίας. Καθώς η λογοτεχνία διεκδικεί τα αποτελέσματα άλλων τεχνών, τόσο της μουσικής όσο και της ζωγραφικής, στα μυθιστορήματα του Αισθητισμού εκδιπλώνεται ένας ορίζοντας διακαλλιτεχνικός. Προς αυτή την κατεύθυνση συνέβαλε σε σημαντικό βαθμό η θεωρία και το έργο του Γερμανού ρομαντικού μουσουργού R. Wagner, ο οποίος υπήρξε πολύ αγαπητός στους κύκλους των Αισθητιστών και των εκφραστών της *Παρακμής*.

Την περίοδο της άνθησης του κινήματος του Αισθητισμού και της *Παρακμής*, η επίδραση που άσκησε ο Wagner υπερέβη τα όρια της μουσικής παρεισφρέοντας σε χώρους των άλλων καλλιτεχνικών εκφράσεων όπως της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας. Η πιο προφανής μαρτυρία της τεράστιας απήχησης του θεωρητικού και μουσικού έργου του Wagner σε δημιουργούς εντός και εκτός του πεδίου της μουσικής αποτελεί η επικράτηση του όρου *βαγνερισμός* έναντι των όρων *μοτσαρισμός*, *μπετοβισμός* ή *μπραμισμός*, όπως εύστοχα έχει επισημάνει ο D. C. Large.<sup>96</sup>

Η συμβολή του Wagner στην ιστορία της μουσικής και ειδικότερα στην αισθητική της Τέχνης έγκειται στο εγχείρημά του να συναιρέσει όλες τις τέχνες (ποίηση, μουσική, μιμητική, χορό, αρχιτεκτονική και ζωγραφική) σ' έναν ενιαίο καλλιτεχνικό μόρφωμα, η σύλληψη του οποίου έχει τις απαρχές του στη φιλοσοφία του Ρομαντισμού (Schelling). Την αισθητική και φιλοσοφική του θεωρία για την αλληλοδιαπλοκή των τεχνών, η οποία αποκρυσταλλώνεται στο λεγόμενο *Gesamtkunstwerk* ή *Ολικό Έργο Τέχνης*, αναπτύσσει διεξοδικά στα δοκίμια του *Έργο τέχνης του μέλλοντος* (1849)<sup>97</sup> και *Όπερα και Δράμα* (1851)<sup>98</sup> και εφαρμόζει στο μουσικό του έργο.

---

<sup>96</sup> Βλ. σχετικά: D. C. Large, «Reception, Posthumous Reputation and Influence»: *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music*, (επιμ.: B. Millington), Λονδίνο, Thames & Hudson, 1992, 384.

<sup>97</sup> Βλ.: R. Wagner, «The Art-Work of the Future» (1849): “*The Art-Work of the Future*” and *Other Works*, (μτφρ. από Γερμανικά: William Ashton Ellis), Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1993, 69-213.

Θέτοντας ως ιδεατό πρότυπο του *Ολικού Έργου Τέχνης* την αρχαία ελληνική τραγωδία, και ιδίως την αισχυλική *Ορέστεια*, ο Wagner επιχείρησε να πραγματώσει τη μεγαλοφυή σύλληψή της συνύπαρξης των τεχνών στην όπερα, η οποία ως σύνθετη τέχνη ενσωματώνει στον πυρήνα της διαφορετικά καλλιτεχνικά είδη. Κύρια απόβλεψη του ήταν να δημιουργήσει μια νέα κατάσταση πραγμάτων στην όπερα, προτάσσοντας μια αμιγώς γερμανική εκδοχή αυτής, ικανή να υπερβεί την δεσπόζουσα ιταλική, ασκώντας παράλληλα δριμύτατη κριτική στην όπερα της εποχής του. «Το λάθος στην όπερα», όπως υπογραμμίζει στα γραπτά του, «έγκειται στο γεγονός ότι ένα μέσο έκφρασης –η μουσική– έχει γίνει σκοπός, ενώ ο σκοπός της έκφρασης –το δράμα– έχει γίνει το μέσο».<sup>99</sup>

Βασική του θέση, η οποία συμπυκνώνεται στο δοκίμιό του *Τέχνη και Επανάσταση* (1848),<sup>100</sup> ήταν ότι το *Ολικό Έργο Τέχνης* θα αποκαταστήσει «την αρτιότητα του αρχαίου ελληνικού δράματος, ενώνοντας εκ νέου όλες τις μορφές τέχνης στο πλαίσιο ενός μουσικού δράματος».<sup>101</sup> Η ιδιαιτερότητα του μουσικού δράματος έγκειται στο γεγονός ότι κάθε τέχνη (μουσική, ποίηση, υποκριτική) αφενός διατηρεί την εσωτερική της συνοχή, αφετέρου υπεισέρχεται σε μια ομοιογενή αλληλεπίδραση με τις άλλες τέχνες<sup>102</sup> αποβλέποντας στην αποτύπωση ψυχικών και σωματικών καταστάσεων. Σε αντιδιαστολή, λοιπόν, προς την ισχύουσα εκδοχή της όπερας,<sup>103</sup> της οποία ο υπέρτατος σκοπός είναι η μουσική, στο μουσικό δράμα σκοπός γίνεται η παράσταση της τέλει ανθρώπινης πράξης, ενώ η μουσική όπως και το κείμενο συνιστούν μέσα έκφρασης και λειτουργίες του μουσικού δράματος.<sup>104</sup>

Ωστόσο, η εκ βαθέων γνωριμία του Wagner με τη φιλοσοφία του Schopenhauer (1854) συνέβαλε στην συθέμελη αναθεώρηση του θεωρητικού οικοδομήματος *Gesamtkunstwerk* «που κατασκευάστηκε προς υπεράσπιση μιας δημοκρατικής συμβίωσης των τεχνών».<sup>105</sup> Στα όψιμα δοκίμια του Wagner -και ιδίως στο δοκίμιο

---

<sup>98</sup> Βλ.: R. Wagner, *Opera and Drama* (1852), (μτφρ. από Γερμανικά: William Ashton Ellis), Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1995.

<sup>99</sup> ό.π., 102· μετάφραση από αγγλικά δική μου.

<sup>100</sup> Βλ.: R. Wagner, «Art and Revolution» (1848) : *“The Art-Work of the Future” and Other Works*, ό.π., 23-65.

<sup>101</sup> Αναστασία Α. Σιώψη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, ό.π., 187.

<sup>102</sup> Βλ.: ό.π., 189.

<sup>103</sup> Η δομή της ιταλικής όπερας του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν αποτελούσε συμπαγή ενότητα αλλά «μια χαλαρά διατεταγμένη σειρά από διάφορα μέρη, ανάμεσα στα οποία θα μπορούσαν να παρεμβληθούν είτε μέρη από άλλα έργα του ίδιου δημιουργού είτε κάποιου άλλου»: ό.π., 207.

<sup>104</sup> Βλ.: C. Dahlhaus, *Τα Μουσικά Δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ*, (μτφρ.: Θ. Παρασκευόπουλος· επιμ.: Δ. Κουβίδης- Μ. Σολωμός), Αθήνα, Εκδόσεις: Αλεξάνδρεια, 2010, 267.

<sup>105</sup> Μάρκ. Τσέτσος, «Ο Beethoven και η γέννηση του βαγκνερικού δράματος από το πνεύμα της συμφωνικής μουσικής»: [=Εισαγωγή] R. Wagner, *Beethoven. Μια συμβολή στη Φιλοσοφία της*

*Beethoven* (1870)- η ισοτιμία των τεχνών κλονίζεται και υπονομεύεται από τη μουσική, η οποία έχοντας προσλάβει τη μεταφυσική ιδιότητα που της προσέδωσε ο Schopenhauer, και αποδεσμευμένη από τους νόμους της λογικής και της αιτιότητας, μετατρέπεται σε διαμεσολαβητικό κρίκο μεταξύ εξωτερικού-ορατού και εσωτερικού-ηχητικού κόσμου.<sup>106</sup> Υπό την επίδραση της φιλοσοφίας του Schopenhauer η μουσική καθίσταται για τον Wagner η πιο ενδόμυχη τέχνη ικανή να εκφράσει «την ύψιστη σοφία σε μια γλώσσα που ο Λόγος [...] δεν κατανοεί» (ό.π., 88). Ως «μια Ιδέα του κόσμου και μάλιστα περιεκτική» (ό.π., 123), η μουσική συνιστά τη μήτρα του δράματος, μιας και ενυπάρχει στο βαθύτερο πυρήνα όλων των Τεχνών. Ο βαθμός μουσικότητας που εμφολωρεί σε κάθε τέχνη, αξιολογείται από το κατά πόσο η εκάστοτε τέχνη δύναται να μεταλαμπαδεύσει την αλήθεια, δηλαδή την ουσία της πραγματικότητας στο δέκτη.<sup>107</sup>

Για την πραγμάτωση του μουσικοδραματουργικού εγχειρήματος, ο Wagner μεταθέτει το κέντρο βάρους από τη φωνή στην ορχήστρα, η οποία πλέον παύει να αποτελεί ένα περιφερειακό στοιχείο της πλοκής, τίθεται στο προσκήνιο και ως εκ τούτου επωμίζεται το βάρος της δραματικής έκφρασης. Έτσι, η ορχηστρική μουσική σκιαγραφεί, δια φωτίζει και σχολιάζει πτυχές που δεν γίνονται αντιληπτές εκ πρώτης όψεως (μέσω της φωνής ή της σκηνογραφίας), όπως είναι οι ψυχικές διεργασίες των δρώντων προσώπων και τα κίνητρά τους.

Δυο καινοτομικά μουσικά στοιχεία που εισήγαγε ο γερμανός μουσουργός στην ορχηστρική μουσική είναι η *ατέρμονη μελωδία* και το *leitmotiv*. Η *ατέρμονη μελωδία* εξασφαλίζει την εσωτερική συνοχή και ενότητα του μουσικού δράματος, επειδή αφενός δεν επιτρέπει τον θρυμματισμό του λιμπρέτου σε διαφορετικά τμήματα (π.χ. δεν ξεχωρίζει η άρια από το ρετσιτατίβο όπως στην όπερα), αφετέρου συμβάλλει στην αρμονική συνύφανση της πλοκής του συνδέοντας το κείμενο, τη σκηνογραφία, το τραγούδι και την ορχηστρική μουσική. Κατά συνέπεια, κάθε απόπειρα διάσπασης του έργου σε επιμέρους σκηνές και φράσεις, που ίσως να εξυπηρετούν ορισμένες ανάγκες μιας συναυλίας, έχει αναπόφευκτα επιπτώσεις στο νόημα του έργου.

---

*Μουσικής* (1870), (μτφρ.: Ιωάννης Φούλιας· εισαγ.-επιμ.: Μάρκ. Τσέτσος), Αθήνα, Νεφέλη, 2013, 12.

<sup>106</sup> Βλ.: R. Wagner, *Beethoven. Μια συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής*, ό.π., 65.

<sup>107</sup> Έχοντας ως πρότυπο τη μουσική ο Wagner ερμηνεύει την ποίηση του Shakespeare και την ιταλική ζωγραφική, βλ. ό.π.: 125-130 και 149 αντίστοιχα· βλ. και: Αναστασία Α. Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*, ό.π., 194.

Στον παραδειγματικό άξονα της *ατέρμονης μελωδίας* διακρίνονται τομές που δημιουργούν κάποιες επαναλαμβανόμενες μελωδικές γραμμές. Πρόκειται για το εξαγγελτικό μοτίβο (*leitmotiv*), η σύντομη εκείνη μουσική ιδέα που καθώς διατρέχει ολόκληρη τη σύνθεση, είτε προεξαγγέλλει κάθε φορά την εμφάνιση ενός χαρακτήρα στην σκηνή, είτε ενσαρκώνει πάθη και συναισθήματα που ελλοχεύουν στην ανθρώπινη ψυχή. Μέσω των επαναλήψεων του, το μοτίβο ενοποιεί διαφορετικά σημεία πλοκής συμβάλλοντας στην αδιάσπαστη ενότητα του δράματος. Ωστόσο, στο μουσικό δράμα του Wagner το *leitmotiv* δεν αποτελεί ένα στατικό δομικό συστατικό (μια επαναλαμβανόμενη μελωδία) αλλά συνιστά δυναμικό στοιχείο καθώς κατά την εκτύλιξη της πλοκής υποδεικνύει την εξέλιξη του στοιχείου, με το οποίο είναι συνυφασμένο. Ιδίως, διερμηνεύει ψυχολογικές καταστάσεις υπογραμμίζοντας τα συγκινησιακά, διανοητικά και αισθητικά χαρακτηριστικά που προκαλούν στον ψυχισμό των χαρακτήρων διάφορα εξωτερικά ερεθίσματα, και καταδεικνύει τα ανθρώπινα πάθη που απορρέουν από την ερωτική επιθυμία. Οι δυο αυτές τεχνικές αρχίζουν να διαμορφώνονται στην όπερα *Tannhäuser* (1845), εδραιώνονται στην όπερα *Lohengrin* (1850) αλλά αναπτύσσονται πλήρως στην τετραλογία *The Ring of Nibelungen* (1869-1876) του Wagner.

Οι φιλοσοφικές προεκτάσεις της θεωρίας και του έργου του Wagner απασχόλησαν έντονα τη φιλοσοφική διάνοηση.<sup>108</sup> Στη μελέτη του *Η Γέννηση της Τραγωδίας από το Πνεύμα της Μουσικής* (1872) ο F. W. Nietzsche αναδεικνύει τη συμβολή του Wagner στην μεταφυσική ερμηνεία της μουσικής ως άμεσο αντίγραφο της *βούλησης*, ερμηνεία που φανερώνει την επίδραση του Schopenhauer.<sup>109</sup> Επιχειρώντας να συσχετίσει την αρχαία ελληνική τραγωδία με τη μουσική, ο Nietzsche ερμηνεύει τη γέννησή της πρώτης ως «τη σύζευξη δυο ισχυρών παρορμήσεων, βαθιά ριζωμένων στην ανθρώπινη φύση»,<sup>110</sup> το Απολλώνιο πνεύμα (η σοπενχαουρική «τάξη»), το οποίο εκπροσωπεί το μέτρο, την τάξη, την αρμονία, τις αναλογίες και την ομορφιά, και το Διονυσιακό πνεύμα (το σοπενχαουρικό «χάος»), το οποίο κορυφώνεται σε μια κατάσταση μέθης και οδύνης, που επισύρει τη συγκίνηση. Μέσω της μουσικής οι ακρότητες του διονυσιακού στοιχείου υποτάσσονται στην αρμονία του απολλώνιου στοιχείου και μορφοποιούνται στην

<sup>108</sup> Βλ. σχετικά: A. Badiou, «Wagner as a Philosophical Question»: *Five Lessons on Wagner*, (μτφρ. από τα γαλλικά: Susan Spitzer with an 'Afterword' by Slavoj Žižek), Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Verso, 2010, 55-70· ειδικότερα: 55- 56.

<sup>109</sup> Βλ.: Fr. Nietzsche, *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (1872), (μτφρ.: Ζήσης Σαρίκας), Θεσσαλονίκη, Πανοπτικόν, 2010, 151.

<sup>110</sup> M. C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, ό.π., 264.



τέχνη του σατυρικού χορού του διθυράμβου, ο οποίος συνιστά την πρόιμη μορφή της ελληνικής τραγωδίας.<sup>111</sup> Η μουσική ως συνένωση διονυσιακής και απολλώνιας παρόρμησης συνέβαλε στη γέννηση του τραγικού μύθου.<sup>112</sup>

Ωστόσο, με την πάροδο των χρόνων το απολλώνιο στοιχείο κυριάρχησε εις βάρος του διονυσιακού με αποτέλεσμα την διείσδυση και εξάπλωση μιας νοσηρής κατάστασης στον δυτικό πολιτισμό. Η παρακμή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, την οποία ο Nietzsche αποδίδει στην απομάκρυνσή της από το πνεύμα της μουσικής, οδήγησε στην απόσχιση των τεχνών. Το βασικό επιχείρημα του Nietzsche καταλήγει στην υπεράσπιση του μουσικού δράματος του Wagner, η μουσική του οποίου συνέβαλε στην αναγέννηση του διονυσιακού στοιχείου και κατ' επέκταση στην συνύπαρξη των τεχνών σ' έναν ενιαίο οργανισμό.

Το 1861 ο Baudelaire, ενθουσιασμένος από την παράσταση της όπερας *Tannhäuser* στο Παρίσι, συνέθεσε το εγκωμιαστικό δοκίμιο *Ο Ρίτσαρντ Βάγκνερ και ο Τανχόιζερ στο Παρίσι*.<sup>113</sup> Το δοκίμιο αυτό, το οποίο αποτελεί την μοναδική εκτενή μελέτη του Baudelaire αποκλειστικά αφιερωμένη στη μουσική, δημιούργησε άκρως ευνοϊκούς όρους για την πρόσληψη του Wagner στο λογοτεχνικό πεδίο.<sup>114</sup> Πρόκειται για μια διεισδυτική προσέγγιση του ιδεώδους του *Gesamtkunstwerk* του Wagner το οποίο ο Baudelaire ερμηνεύει με όρους συναισθησίας, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στο παρακάτω απόσπασμα:

Ο ήχος δεν μπορούσε να υποβάλλει ένα χρώμα, εάν τα χρώματα δεν μπορούσαν να δώσουν την ιδέα μίας μελωδίας και εάν ο ήχος και το χρώμα ήσαν ακατάλληλα για να μεταγράψουν ιδέες, αφού τα πράγματα εκφράζονται πάντα δι' αμοιβαίων αναλογιών.<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> Βλ.: ό.π.

<sup>112</sup> Βλ.: Fr. Nietzsche, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, ό.π., 156

<sup>113</sup> Βλ.: Ch. Baudelaire, *Ο Ρίτσαρντ Βάγκνερ και ο Τανχόιζερ στο Παρίσι* (1861), (εισαγ.-επιμ.-σημ.: Χ. Μαγουλάς), Αθήνα, Ερατώ, 2007.

<sup>114</sup> Για τη συμβολή του Baudelaire στην πρόσληψη του έργου του Wagner στην Ευρώπη, βλ.: M. Breatnach, «Baudelaire, Wagner, Mallarme. Romantic Aesthetics and the Word-tone Dictionary»: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, (επιμ.: Walter Bernhard-Suzanne Aspden- Suzanne M. Lodato), τόμ. 4, Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη, Rodopi, 2002, 75· βλ. και: Άννα Κατσιγιάννη, «Νεοελληνικός «Βαγνερισμός» (Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική- «Θέματα για ξετύλιγμα)»: *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, (επιμ.: Μαίρη Μικέ, Μίλτ. Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου) Αθήνα, Σκόλης, 2005, 106.

<sup>115</sup> Ch. Baudelaire, *Ο Ρίτσαρντ Βάγκνερ και ο Τανχόιζερ στο Παρίσι*, ό.π., 51.

Η συναισθησία, που γνώρισε μεγάλη άνθηση την περίοδο του Αισθητισμού, ορίζει το φαινόμενο της διαπλοκής διαφορετικών αισθήσεων, με αποτέλεσμα η μια αίσθηση να διαμορφώνεται και να εκφέρεται με όρους μιας άλλης.<sup>116</sup> Στη διάδοση της καλλιτεχνικά επεξεργασμένης συναισθησίας συνέβαλε το ποίημα «Correspondences» του Baudelaire, στο οποίο συσχετίζονται ήχοι με αρώματα και χρώματα.<sup>117</sup> Η θεωρία του *Gesamtkunstwerk*, λοιπόν, συνοψίζει την αναγκαιότητα εύρεσης αναλογιών μεταξύ των τεχνών και κατ' επέκταση των αισθήσεων που διεγείρει μεμονωμένα η κάθε τέχνη με σκοπό τη σύνθεση μιας ενιαίας αισθητηριακής εμπειρίας.

Την ροπή του Wagner προς την συναισθησία ο Baudelaire αποδίδει στην ικανότητά του να σκέπτεται διττά με όρους διαφορετικών τεχνών τόσο της μουσικής όσο και της ποίησης:

Καθώς περνούσαν τα χρόνια [...]στάθηκε αδύνατο να μην σκέφτεται με διττό τρόπο, ποιητικά και μουσικά, να μην φαντάζεται κάθε ιδέα υπό το πρίσμα και των δυο μορφών τέχνης ταυτόχρονα, με το να ξεκινά η λειτουργία της μίας εκεί που βρίσκονται τα όρια της άλλης.<sup>118</sup>

Εις επίρρωση της θέσης αυτής ο Baudelaire παραθέτει ένα απόσπασμα από επιστολή του Wagner προς τον μουσικό Berlioz, όπου ακριβώς υποδεικνύει τη συμπληρωματική σχέση μουσικής και λογοτεχνίας στην αντίληψη του Γερμανού μουσουργού:

Ακριβώς εκεί όπου η μία από αυτές τις τέχνες έφτανε σε ανυπέρβλητα όρια, ξεκινούσε αμέσως με την πιο αυστηρή ακρίβεια η σφαίρα δράσης της άλλης· ότι κατά συνέπεια, από τον στενό δεσμό αυτών των δυο τεχνών, εκφραζόταν με την πιο ικανοποιητική σαφήνεια αυτό που δεν μπορούσε να εκφράσει μόνη της κάθε μία από τις δυο· ότι αντιθέτως κάθε προσπάθεια να αποδοθεί με τα μέσα της μίας από αυτές

---

<sup>116</sup>Βλ. σχετικά: Βελένη Θέμις, *Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνας). Συναισθησιακοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνεργεία*, [Διδακτορική Διατριβή: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης-Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας] Θεσσαλονίκη, 2011, 45

<sup>117</sup> Βλ.: «Σαν τη νύχτα πελώρια και σαν αστραπή,/τ' αρώματα, τα χρώματα κι οι ήχοι ανταποκρίνονται»: Ch. Baudelaire, «Αλληλουχίες»: *Τα Άνθη του Κακού* (1857), (μτφρ.: Δέσπω Καρούσου), τόμ. Α', Αθήνα, Γκοβόστης, 1990, 12.

<sup>118</sup> Ch. Baudelaire, *Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ και ο Τανχόιζερ στο Παρίσι*, ό.π., 62.

αυτό που δεν είναι δυνατό να αποδοθεί παρά μόνο από τις δύο μαζί, έπρεπε μοιραία να οδηγήσει στο σκοτάδι (ό.π., 67).

Συνοφαινώντας τη μουσική με το λόγο, ο Wagner σκιαγραφεί τα συναισθήματα και τα πάθη των ηρώων του <sup>119</sup> και μέσω της μουσικής «μεταγράφει με τους χίλιους συνδυασμούς του ήχου το πανδαιμόνιο της ανθρώπινης ψυχής» (ό.π., 45) αποκαλύπτοντας τη δύναμη του συναισθήματος. Η δραματική μουσική του Wagner η οποία, όπως διατείνεται ο Baudelaire, ενσαρκώνει ιδέες ασύλληπτες για τον λόγο και παράλληλα αποκαλύπτει βαθιές πτυχές του ψυχισμού των χαρακτήρων, μπορεί να αποτελέσει και χωρίς τη συνοδεία του λόγου ποιητικό έργο.<sup>120</sup>

Η θεωρία του *Gesamtkunstwerk*, όπως την έθεσε ο Wagner, σε συνάρτηση με τη θεωρία της συναισθησίας, κύριος εκφραστής της οποίας υπήρξε ο Baudelaire, αποτέλεσε το έρεισμα για ένα συναισθητικό ξέσπασμα στην τέχνη που γοήτευσε τους κύκλους των Αισθητών.<sup>121</sup>

Στο δοκίμιο *Η περίπτωση Wagner* (1888) ο πρώην φιλικά διακείμενος προς τον Wagner φιλόσοφος Nietzsche συνδέει τον γερμανό μουσουργό με το κίνημα της *Παρακμής* και επικρίνει ευθέως τον συνθέτη για την ενσωμάτωση της ηθικής και πνευματικής κατάπτωσης στη γερμανική μουσική της εποχής του.<sup>122</sup> Αποκαλώντας

---

<sup>119</sup> Βλ.: ό.π., 88.

<sup>120</sup> Βλ.: ό.π., 100-101.

<sup>121</sup> Ένθερμος θαυμαστής του γερμανού μουσουργού υπήρξε ο ιταλός συγγραφέας D' Annunzio, το έργο του οποίου είναι επηρεασμένο από τη μουσική του Wagner. Ιδίως, στο μυθιστόρημα του *Il fuoco* η μορφή του γερμανού συνθέτη είναι δεσπόζουσα. Ο ιταλός συγγραφέας φιλοδοξούσε η πεζογραφία του «να μιμηθεί τον δυναμισμό της συμφωνίας και τη λειτουργία του Leitmotiv του “επαναλαμβανόμενου μοτίβου” που εισήγαγε ο Wagner στα μουσικά δράματά του». Το παράθεμα (μετάφραση δική μου από τα ιταλικά): R. Mellace, «D' Annunzio e la musica», *Nuova Secondaria* 3 (2013) 52. Στη μνημειώδη μελέτη του για τη λογοτεχνία της *Παρακμής*, ο M. Praz παραθέτει έργα στα οποία είναι εμφανής η επίδραση του Wagner, όπως στο μυθιστόρημα *Evelin Innes* του G. Moore, ενώ ο τίτλος του μυθιστορήματος *Le Crepuscule des adieux* του Elemir Bourges έχει ως πηγή του την όπερα *Το Λυκόφως των Θεών* του Wagner, βλ. σχετικά: M. Praz, *The Romantic Agony* (1933), (μτφρ. από τα ιταλικά: A. Davidson), Γλασκώβη, Collins, 1960, 361 και 375 αντίστοιχα. Επίσης, ο Γάλλος αποκρυφιστής συγγραφέας της *Παρακμής* J. Peladan έχοντας ως πρότυπο τη θεωρία και μουσική του Wagner οραματίστηκε την συναίρεση των τεχνών, βλ. ενδεικτικά: A. Dempsey, «Salon de la Rose + Croix»: *Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 2004, 56-57. Ο Γάλλος συμβολιστής απευθύνοντας ανοικτή επιστολή στους Αθηναίους από τις στήλες του *Άστεως* τους προέτρεπε να ιδρύσουν το ελληνικό Μπαυρόιτ κατά το πρότυπο του Wagner. Τον Peladan θαυμάζει ο Επισκοπόπουλος και γοητεύεται από τις απόψεις του σύμφωνα με μαρτυρία του Π. Νιρβάνα, βλ. σχετικά: Ευγ. Δ. Ματθιόπουλος, *Η Τέχνη Πτεροφυεί εν Οδύνη*, ό.π., 243.

<sup>122</sup> Βλ.: Fr. Nietzsche, *Η περίπτωση Βάγκνερ. Νίτσε εναντίον Βάγκνερ. Οι διθύραμβοι του Διονύσου*, (μτφρ.: Ζήσης Σαρίκας), Θεσσαλονίκη, Πανοπτικόν, 2010. βλ. επίσης: Dieter Borchmeyer, «Nietzsches Wagner. Kritik und die Dialektik der Decadence»: *Richard Wagner 1883-1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions*, Στουτγάρδη, Ursula Müller, 1984, 207-228.

τον Wagner «καλλιτέχνη» και «πρωταγωνιστή» της παρακμής<sup>123</sup> αποδίδει στα έργα του γνωρίσματα - όπως η επικράτηση της νοσηρότητας έναντι της υγείας, ο σπασμωδικός χαρακτήρας του νοσήματος και του πάθους, η υπερευέξαπτη ευαισθησία, οι ασταθείς χαρακτήρες, η νευρώση, η υστερία, η κρυμμένη πίσω από την αθωότητα ψευδολογία και η κυριαρχία της ζωής έναντι της Τέχνης<sup>124</sup> - κατεξοχήν συνδεδεμένα με τη λογοτεχνία του Αισθητισμού και της *Παρακμής*. Ως εκ τούτου υπογραμμίζει την βαθύτερη φθοροποιό επίδραση της βαγκνερικής μουσικής στον ψυχισμό των ακροατών,<sup>125</sup> την οποία αντιδιαστέλλει με τον μεσογειακό, ευδιάθετο και υγιές χαρακτήρα της όπερας *Carmen* (1875) του Ιταλού Bizet.<sup>126</sup>

Η θεωρία του *Ολικού Έργου Τέχνης* και η σύνδεση της μουσικής του Wagner με βαθύτερες ψυχολογικές ποιότητες και ιδίως με το στοιχείο της οδύνης<sup>127</sup> ελκύει τους πεζογράφους του Αισθητισμού. Το εύρος της απήχησης του γερμανού μουσουργού δικαιολογεί τις ποικίλες νύξεις που ενυπάρχουν στα κείμενα τόσο του ευρωπαϊκού όσο και του ελληνικού Αισθητισμού στο όνομα και στα έργα του.

Στο μυθιστόρημα το *Πορτραίτο του Ντόριαν Γκράιν* του Wilde εντοπίζονται δυο αναφορές στις όπερες *Tannhäuser* και *Lohengrin* του Wagner.<sup>128</sup> Ειδικότερα, η ακρόαση της όπερας *Tannhäuser* στη Λυρική σκηνή μεταλαμπαδεύει την εκστατική ηδονή του τραγικού ήρωα στην ψυχή του Dorian, καθώς η ψυχική πάλη του πρώτου οδηγεί το λογοτεχνικό χαρακτήρα στην αυτοανακάλυψη της τραγωδίας της δικής του ψυχής.<sup>129</sup>

Αναφορές στο όνομα και στα έργα του Wagner συναντώνται στο κριτικό και πεζογραφικό έργο των Ελλήνων Αισθητών. Πιο συγκεκριμένα, ο Επισκοπόπουλος δημοσίευσε στο περιοδικό *Άστρ* τα κριτικά κείμενα «Ο «Ταχούζερ»»,

---

<sup>123</sup> Fr. Nietzsche, *Η περίπτωση Βάγκνερ. Νίτσε εναντίον Βάγκνερ. Οι διθύραμβοι του Διονύσου*, ό.π., 28-29 αντίστοιχα.

<sup>124</sup> Βλ.: ό.π., 28-41· Για σύνδεση της μουσικής του Wagner με την κοσμοθεωρία της *Decadence*, βλ. σχετικά : Ch. Bernheimer, «Nietzsche's Decadence Philosophy»: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Βαλτιμόρη-Λονδίνο, The Johns Hopkins University Press, 2002, 7-32.

<sup>125</sup> Βλ.: Fr. Nietzsche, *Η περίπτωση Βάγκνερ*. ό.π., 28-31.

<sup>126</sup> Βλ.: ό.π., 21.

<sup>127</sup> Σύμφωνα με τον σύγχρονο φιλόσοφο Badiou ένας από τους λόγους για τους οποίους φιλόσοφοι όπως ο Nietzsche υπογράμμισαν τον αρνητικό αντίκτυπο της μουσικής του Wagner στο ακροατήριο, είναι το συναίσθημα του πόνου που διατρέχει τα μουσικά δράματά του. Όπως επισημαίνει, ο πόνος αυτός απορρέει όχι τόσο από την πλοκή του έργου αλλά πρωτίστως οφείλεται στις διάφωνες συγχορδίες, βλ.: A. Badiou, «Wagner as a Philosophical Question»: *Five lessons on Wagner*, ό.π., 61.

<sup>128</sup> Βλ.: Osc. Wilde, *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκράιν*, ό.π., 187 και 68 αντίστοιχα.

<sup>129</sup> Βλ.: ό.π., 187.

«Παρσιβάλ»<sup>130</sup> και «Αι εορταί του Βάγνερ και η Ελλάς»<sup>131</sup> επισημαίνοντας την πρόσληψη του γερμανού μουσουργού στην Ελλάδα, ενώ σε αρκετά κριτικά κείμενά του επικαλείται τον Wagner προκειμένου να υποστηρίξει τη μουσικότητα ενός λογοτεχνικού κειμένου. Στο *Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου θεματοποιούνται στίχοι από το μουσικό δράμα *Siegfried*, το δεύτερο μέρος της τριλογίας *The Ring of Nibelungen*.<sup>132</sup> Επιπλέον, η αυτοκράτειρα δίνει μια ψυχολογική διάσταση στην μουσική του Wagner συνδέοντάς την με ασυνείδητες και σκοτεινές πτυχές του ανθρώπινου ψυχισμού,<sup>133</sup> ενώ στο *Βυσσινί Τριαντάφυλλο* του Ροδοκανάκη η μουσική του Wagner συνυφαίνεται με την οδύνη, την παραφροσύνη και τον θάνατο.

Συνοψίζοντας όσα προαναφέρθηκαν, γίνεται φανερό ότι η επίδραση που άσκησε ο Wagner στους συγγραφείς του Αισθητισμού οφείλεται σε τρεις παραμέτρους. Καταρχάς στα λογοτεχνικά έργα του Αισθητισμού συμπλέκονται διαφορετικές τέχνες όπως η ζωγραφική και η μουσική κατ' αναλογία με το μουσικό δράμα του Wagner όπου πραγματώνεται η θεωρία του *Gesamtkunstwerk*. Ωστόσο, ο Wagner έθεσε την ενότητα των τεχνών υπό την ηγεμονία της μουσικής εν αντιθέσει με τους πεζογράφους του Αισθητισμού οι οποίοι, όπως προαναφέρθηκε, υποστήριζαν -με προεξάρχοντα τον Wilde- ότι η ενότητα των τεχνών επιτυγχάνεται υπό την ηγεμονία της λογοτεχνίας. Επιπλέον, η θεωρία της συναισθησίας με βάση την οποία ο Baudelaire ερμήνευσε του καλλιτεχνικό μόρφωμα του Wagner αποτέλεσε κεντρικό άξονα της σκέψης και της κοσμοθεωρίας των οπαδών του Αισθητισμού. Τέλος, η σύνδεση της μουσικής με την οδύνη και η συμβολή της στη ψυχολογική εμβάθυνση των χαρακτήρων δελεάζει τους πεζογράφους του Αισθητισμού. Ως επί το πλείστον οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες τους είναι νευρωτικοί και η δράση λαμβάνει μορφή πάλης στον ψυχικό τους κόσμο. Το ρόλο της μουσικής στον Αισθητισμό ανέδειξε στο κριτικό του έργο και ο Έλληνας πεζογράφος Νικόλαος Επισκοπόπουλος, όπως θα επισημανθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

---

<sup>130</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Ο «Ταγχόυζερ»» (*Άστρ*, 18/5/1895) και «Παρσιβάλ» (*Άστρ*, 5/8/1901): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστρ και το Νέον Άστρ*, (εισαγ.- επιμ.: Ν. Μαυρέλος), τόμ.:Α', Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 200-203 και 829-833 αντίστοιχα.

<sup>131</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Αι εορταί του Βάγνερ και η Ελλάς» (*Νέον Άστρ*, 26/9/1903): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστρ και το Νέον Άστρ*, τόμ. Β', (εισαγ.- επιμ.: Ν. Μαυρέλος), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 119-121.

<sup>132</sup> Βλ.: Κ. Χρηστομάνος, *Το Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ. Φύλλα Ημερολογίου* (1908), (εισαγ.- επιμ.: Απόστ. Σαχίνης), Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1990, 144.

<sup>133</sup> Βλ.: ό.π., 205

## Κεφάλαιο 4ο

### Η μουσική στα νεοελληνικά κριτικά συμφραζόμενα της εποχής του Αισθητισμού

Ο ευρωπαϊκός Αισθητισμός αποτέλεσε πόλο έλξης για τους Έλληνες πεζογράφους των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στην έλευση του Αισθητισμού στην Ελλάδα και κατ' επέκταση των αισθητικών αντιλήψεων των Ευρωπαίων για τη διασύνδεση μουσικής και λογοτεχνίας συνέβαλαν αφενός οι Έλληνες συγγραφείς, οι οποίοι ήταν ενήμεροι για τις πνευματικές εξελίξεις και τα λογοτεχνικά δρώμενα που συντελούνταν στη Δύση, αφετέρου λογοτεχνικά περιοδικά όπως τα *Παναθήναια*, το *Άστυ*, το *Νέον Άστυ*, ο *Νουμάς*, η *Τέχνη*, ο *Διόνυσος*, η *Πινακοθήκη* και το *Περιοδικό μας* γίνονται τα μέσα δια των οποίων οι διανοούμενοι γνωστοποιούσαν τις αισθητικές αντιλήψεις στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό. Ιδίως στα περιοδικά *Τέχνη* και *Διόνυσος* εκδηλώνεται έντονα η τάση ανατροπής της παράδοσης και κατ' επέκταση διαγράφεται η καινούρια πεζογραφική ταυτότητα της εποχής.<sup>134</sup> Κατ' ουσία τα περιοδικά λειτουργούν ως φορείς των καινοτομικών τεχνοτροπιών της δυτικής λογοτεχνίας στα ελληνικά δεδομένα και κατ' επέκταση δίνουν το έναυσμα της αναζήτησης μιας διεθνούς προοπτικής για την ελληνική λογοτεχνία.

Ο Επισκοπόπουλος, **εισηγητής του Αισθητισμού στην Ελλάδα**, διαμορφώνει μια ολοκληρωμένη άποψη για τη λογοτεχνία και την κριτική της εποχής μέσα από την αρθρογραφία του.<sup>135</sup> Στην θεωρητική και ιδεολογική του σκευή απηχείται η βαθιά του γνώση πάνω σε ζητήματα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας.<sup>136</sup> Όπως υποστηρίζει στο άρθρο του «Φιλολογικός Κοσμοπολιτισμός», στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία «τα μυθιστορήματα των ιδεών και της αναλύσεως [...] τα τείνοντα προς τον κοσμοπολιτισμόν πληθύνονται», ενώ «το μυθιστόρημα ηθών», το κυρίαρχο λογοτεχνικό είδος του προηγούμενου αιώνα, «ολιγορείται».<sup>137</sup> Επειδή, όμως, στην Ελλάδα εξακολουθεί να ανθεί η ηθογραφία, οι Έλληνες συγγραφείς καλούνται να εκσυγχρονίσουν τη θεματογραφία της πεζογραφίας τους, γονιμοποιώντας την με

<sup>134</sup> Βλ.: Γιάν. Δάλλας, «Εισαγωγή»: *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας. Από τις Αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. 1900-1914*, τόμ. Θ', Αθήνα, Σοκόλης, 1997, 16.

<sup>135</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τόμ. Α' και τόμ. Β', (εισαγ.- επιμ.: Ν. Μαυρέλος), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011.

<sup>136</sup> Βλ.: Γιάν. Δάλλας, «Εισαγωγή»: *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας*, ό.π., 17.

<sup>137</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Φιλολογικός Κοσμοπολιτισμός» (*Άστυ*, 9/1/1895): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τόμ. Α', ό.π., 187-190· το παράθεμα: 189.

ξένα στοιχεία.<sup>138</sup> Ως εκ τούτου μεγάλο μέρος της αρθρογραφίας του διατρέχει το επιτακτικό αίτημα να συμβαδίσει η νεοελληνική λογοτεχνία με τη φιλολογική κίνηση που συντελείται στην Ευρώπη και να εγκλιματιστεί στις τεχνοτροπικές τάσεις που αναδύονται στη Γαλλία. Η κοσμοπολίτικη ιδεολογία που εξέφρασε ο Επισκοπόπουλος στα κείμενά του συνιστά μια από τις θεμελιώδεις έννοιες της κριτικής εν γένει των Ελλήνων Αισθητιστών γιατί «νομιμοποιούσε το έντονο ενδιαφέρον τους για τις σύγχρονες τους ευρωπαϊκές ιδεολογικές, αισθητικές και λογοτεχνικές αναζητήσεις» στην πεζογραφία.<sup>139</sup>

Δεσπόζον γνώρισμα της νεωτερικής πεζογραφικής κατεύθυνσης που κατ' επανάληψη προβάλλει ο Επισκοπόπουλος, είναι η μουσικότητα.<sup>140</sup> Ως ηγετική φυσιογνωμία του νέου λογοτεχνικού κινήματος ο Επισκοπόπουλος αναδεικνύει «τον λεπτόν, τον σκοτεινόν, τον παράδοξον, τον decadent ποιητήν των *Fleurs du Mal*»,<sup>141</sup> δηλαδή τον Baudelaire. Όπως σημειώνει, ο Γάλλος ποιητής, ενθουσιασμένος από την σκοτεινότητα και την αοριστία της ποίησης του Poe, «ανακαίνισε την φιλολογίαν των εντυπώσεων, των συναισθημάτων και υπήρξεν ο απόστολος, ο λάτρης της sensation, προσπαθών προ πάντων να αποδίδη, ούχι την περιγραφήν, την όψιν των αντικειμένων, αλλά την εντύπωσιν, την επίδρασιν την οποίαν τα αντικείμενα ταύτα, αι μορφαί αυταί εξήσκουν επί των νεύρων του» (ό.π., 105).

Επιστρατεύοντας μουσική ορολογία ο Επισκοπόπουλος ασκεί κριτική στο έργο των Γάλλων συμβολιστών. Έτσι, θεωρεί ότι ο Verlaine κατασκεύασε τον στίχο του «όσον το δυνατόν γλυκύτερον», για να επιτύχει «μουσικωτέραν την φράσιν», να δώσει «αρμονικωτέραν μορφήν εις την όλην κατασκευήν», να πλουτίσει «τέλος με νέας μεταφοράς, με νέαν πρωτοτυίαν την ποίησιν» (ό.π., 108). Ομοίως, τη μουσικότητα του ποιητικού λόγου του Mallarmé αποδίδει στο γεγονός ότι ο Γάλλος ποιητής ήξερε «να ευρίσκη τα ευτυχή επίθετα, τας λέξεις τας ευγενείς, τας συλλαβάς τας αφηνούσας μουσικάς απηγήσεις σπανίας και αρμονικάς» ώστε «να ομιλή με γλώσσαν εσωτερικήν, με την γλώσσαν της ψυχής, διερχόμενος υπεράνω των κοινών

---

<sup>138</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Οι υπόλοιποι της ελληνικής ψυχής» (*Άστυ*, 22/8/1899): ό.π., 550-556 · το παράθεμα: 555.

<sup>139</sup> Ευγ. Δ. Μαθιόπουλος, *Η Τέχνη Πτεροφυεί εν Οδύνη*, ό.π., 500.

<sup>140</sup> Ο Επισκοπόπουλος καταλήγει στη θεμελιακή αντίστιξη: α) Κλασικισμός-απεικονιστική ζωγραφική- αντικειμενικό- κανονιστικό –«ut pictura poesis» β) Ρομαντισμός-μουσική-υποκειμενικό-μη κανονιστικό- «ut musica poesis», βλ: Ν. Μαυρέλος, «Εισαγωγή»: *Ν. Επισκοπόπουλος. Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τόμ.: Α', ό.π., 51.

<sup>141</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Ο Σύγχρονος Συμβολισμός» (*Άστυ*, 14/1/1894): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τόμ. Α', ό.π., 103-108·τα παραθέματα: 104.

νοημάτων». <sup>142</sup> Εν προκειμένω, ο Επισκοπόπουλος διαγιγνώσκει το ψυχολογικό βάθος που διέπει το μουσικό λόγο του Mallarmé, ενώ παρακάτω σημειώνει ότι οι στίχοι των σονέτων μοιάζουν να συντίθενται από «μουσικά τεμάχια» (ό.π., 445) μαρτυρώντας την προσπάθεια του Γάλλου ποιητή να αποδώσει «εις κλασικόν στίχον την μουσικήν του Βάγνερ» (ό.π., 446). Η μουσικότητα, λοιπόν, της συμβολιστικής ποίησης, όπως γίνεται αντιληπτή από τον Επισκοπόπουλο, είναι αλληλένδετη με τη θέση και τους μεταξύ συσχετισμούς των λέξεων στο ποίημα και εδραιώνεται στη ρυθμική οργάνωση του λόγου.

Σύμφωνα με τον Έλληνα συγγραφέα, η συμβολιστική ποίηση, λόγω της έμφασης που δίνει στην έκφραση της εντύπωσης και των εσωτερικών ψυχικών διεργασιών έναντι της αληθοφανούς περιγραφής ιδεών και πραγμάτων, ορίζει τη μετάβαση στις μουσικές αποτυπώσεις του Αισθητισμού. Επί της ουσίας, εξομοιώνοντας τον ποιητικό λόγο με την μουσική, η ποίηση του Συμβολισμού προετοιμάζει το έδαφος για την καλλιέργεια του μουσικού-ρυθμικού λόγου στην πεζογραφία του Αισθητισμού.<sup>143</sup>

Στο άρθρο του «Το πνεύμα του Αιώνας. Το μυθιστόρημα και το διήγημα κατά τον 19<sup>ον</sup> αιώνα», <sup>144</sup> ο Επισκοπόπουλος αναδεικνύει ως κύριους εκπροσώπους του νέου μυθιστορηματικού είδους που διαδέχεται τον Νατουραλισμό, τους A. France και D' Annunzio, συγγραφείς οι οποίοι «πλησιάζουν το μυθιστόρημα προς την [...] ποίησιν, το πλησιάζουν εις την μουσικήν και προσπαθούν να το εκθέσουν ως συμπόσιον των αισθήσεων όλων» (ό.π., 743). Σε άλλο σημείο αποκαλεί «ποιητή» τον μυθιστοριογράφο France επειδή αισθανόμενος «την στενοχωρίαν του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας» αναζήτησε τη μουσική στον πεζό λόγο<sup>145</sup> ενώ σε αρκετά κριτικά κείμενα του εγκωμίασε την μουσικότητα που διατρέχει τον μυθιστορηματικό λόγο του D' Annunzio. Προσωνύμια όπως «μουσικός»<sup>146</sup> και «ψάλτης»<sup>147</sup> με τα οποία ο

---

<sup>142</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Στέφανος Μαλαρμέ» (*Άστυ*, 7/9/1898): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τόμ. Α', ό.π., 444-446·το παράθεμα: 445.

<sup>143</sup> Όπως υποστηρίζει ο Ηλ. Βουτιερίδης, η σοφή διάταξη των λέξεων μέσα στο κείμενο συμβάλλει στη δημιουργία του μουσικού-ρυθμικού λόγου και κατ' επέκταση στη σύνδεση της πεζογραφίας με την ποίηση. Σε άλλο σημείο αποκαλεί τον ρυθμικό λόγο τόσο της ποίησης όσο και της πεζογραφίας «μουσική συμφωνία από λέξεις», βλ.: Ηλ. Π. Βουτιερίδης, *Ο Ρυθμικός Λόγος στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Σ. Ζηκάκη, 1931, 24 και το παράθεμα: 57.

<sup>144</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Το πνεύμα του αιώνας. Το μυθιστόρημα και το διήγημα κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα» (*Άστυ*, 8/1/1901): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τόμ.:Α', ό.π., 734-743.

<sup>145</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Ανατόλ Φρανς» (*Άστυ*, 17/1/1896): ό.π., 300-303·το παράθεμα: 301.

<sup>146</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Γαβριήλ Δ' Αννούντσιο» (*Άστυ*, 21/1/1899): ό.π., 524-527·το παράθεμα: ό.π., 527.



Επισκοπόπουλος χαρακτηρίζει τον ιταλό συγγραφέα, σε παραλληλία με τους μουσικούς όρους δια των οποίων ερμηνεύει τα μυθιστορήματά του μαρτυρούν την σημαίνουσα παρουσία του μουσικού στοιχείου στα έργα του D' Annunzio.

Πιο συγκεκριμένα, ο Επισκοπόπουλος διατείνεται ότι η «γοητεία της μεγάλης μουσικής» που απορρέει από το έργο *Ο Θρίαμβος του θανάτου* του D' Annunzio επισκιάζει τη σκοτεινότητα και το λαβυρινθώδες γνώρισμα της γραφής του (ό.π., 14). Στο άρθρο του «Το νέο μυθιστόρημα του Δ' Αννούντσιο» χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα του *Il Fuoco* (1900) ως «μια μουσική συμφωνία, εκτραγουδούσα όλους τους παραλληλισμούς του πάθους και της καλλιτεχνικής μέθης»,<sup>148</sup> για να συσχετίσει παρακάτω την υπόθεσή του μυθιστορήματος με τις συμφωνίες του Beethoven και το μουσικό δράμα *Τρίστανος και Υζόλδη* (1859) του Wagner.<sup>149</sup> Ομοίως, στο κείμενο «Η Ωδή του Δ' Αννούντσιο» παραβάλλει την ωδή που συνέθεσε ο ιταλός συγγραφέας προς τιμήν του Victor Hugo με την *Ηρωική συμφωνία* που αφιέρωσε ο Beethoven στον Ναπολέοντα<sup>150</sup> και αποκαλεί «λυρικό» το τελευταίο του μυθιστόρημα *Αι Παρθένοι των Βράχων* (1859), ο ρυθμικός πρόλογος του οποίου προσεγγίζει περισσότερο τη μουσική παρά την πεζογραφία.<sup>151</sup> Με αφορμή το μυθιστόρημα *Η Νεκρά Πόλις* (189) εκτενώς σχολιάζει τη ρυθμικότητα του μυθιστορηματικού λόγου του D' Annunzio:

αι φράσεις αι εξερχόμεναι ως στίχοι, αι φράσεις, εις τας οποίας η περιγραφή του εξωτερικού κόσμου, η εντύπωσις εκ των τοπίων όπως και αι εκφράσεις των αισθημάτων και η γλώσσα της εσωτερικής ζωής ρέει ρυθμικώς και με κάλλος σονέτου. Όλαι αι φράσεις [...] είνε τεμάχια ποιητικά (ό.π., 371).

Συμπεραίνει, τέλος, ότι το ύφος των έργων του ιταλού συγγραφέα «καθόσον προχωρεί προς το τέλος,[...], γίνεται και ποιητικώτερον, ρυθμικώτερον, εκσπά εις μεγάλας φράσεις πλήρεις καλλονής και μουσικής» (ό.π., 372). Διαπλέκοντας το εικαστικό στοιχείο και τη μουσική με το λόγο, ο D' Annunzio επιδιώκει «να

---

<sup>147</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Η Ωδή του Δ' Αννούντσιο» (*Νέον Άστν*, 24/2/1902): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τόμ. Β', ό.π., 13-17· το παράθεμα: 13.

<sup>148</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Το νέο μυθιστόρημα του Δ' Αννούντσιο» (*Άστν*, 18/3/1900): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τόμ. Α', ό.π., 641-643· το παράθεμα: 641.

<sup>149</sup> Βλ.: ό.π., 643.

<sup>150</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Η Ωδή του Ντ' Αννούντσιο» (*Νέον Άστν*, 24/2/1902): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τόμ. Β', ό.π., 17.

<sup>151</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Ο Ποιητής της νεκράς πόλεως» (*Άστν* 19/1/1898): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τόμ. Α', ό.π., 370-372· το παράθεμα: 371.

εκτελέση εις τα έργα του το θαύμα, το οποίον εξετέλεσεν ο Βάγνερ εις τα ιδικά του και να δίδη εντύπωσιν σύνθετον όλων των τεχνών και να έχη ο λόγος του την λάμπιν των μαρμάρων· και την γοητείαν των στίχων και το χρώμα των εικόνων και της μουσικής την έκφρασιν». <sup>152</sup> Αφορμώμενος από το έργο του D' Annunzio, ο Επισκοπόπουλος στο άρθρο του «Εν Ιδεώδες βιβλίο» (4.4.1902) <sup>153</sup> συσχετίζει το φαινόμενο της συναισθησίας με το ιδεώδες του *Ολικού Έργου Τέχνης* (*Gesamtkunstwerk*) του Wagner. Όπως στην κοσμοθεωρία του Γερμανού μουσουργού η συνύπαρξη διαφορετικών τεχνών συμβάλλει στη δημιουργία της τέλει καλλιτεχνικής εντύπωσης (βλ. εδώ παραπάνω: 37), ομοίως κατά τον Επισκοπόπουλο απαιτείται η σύμπραξη όλων των αισθήσεων για την πραγμάτωση της πλήρους αισθητηριακής εντύπωσης.

Στα μουσικά δράματα του Wagner ο Επισκοπόπουλος διακρίνει την πιο γόνιμη σύζευξη μουσικής και ποίησης. Στα κείμενά του «Ταγχοίζερ» και «Παρσιβάλ» εγκωμιάζει την περιπλοκότητα της τέχνης του Γερμανού μουσουργού. <sup>154</sup> Όπως ισχυρίζεται στο άρθρο του «Αι εορταί του Βάγνερ και η Ελλάς» πριν από τον Γερμανό μουσουργό «η μουσική, ορφανεμένη και χωρισμένη των αδελφών της, επάλαιε μόνη της και, μολονότι τελειοποιηθείσα και καταστάσα θεία και υπέροχος εις τας χείρας του Περγολεζέ, του Μπαχ, του Γλουκ, του Μόζαρτ και του Μπετόβεν, δεν κατόρθωσε να τελέση εκ νέου τους γάμους της μετά του ανθρωπίνου ρήματος». <sup>155</sup> Ως πρόδρομο του Wagner θεωρεί τον Beethoven επειδή στο τελευταίο μέρος της *Ενάτης Συμφωνίας* για πρώτη φορά στην ιστορία της συμφωνικής ορχήστρας εισήγαγε χορωδία για να τραγουδήσει τον *Ύμνο της Χαράς* του Schiller.

---

<sup>152</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Γαβριήλ Δ' Αννούντσιο» (*Άστν*, 21/1/1899), ό.π. 524-527 το παράθεμα: 527.

<sup>153</sup> Βλ.: «Το ιδεώδες του, ως γνωστόν, είνε το ιδεώδες του Βάγνερ, η σύμπραξις όλων δηλαδή των αισθήσεων, προς δημιουργίαν μιας καλλιτεχνικής εντυπώσεως. Το έργον της τέχνης, κατά τον Δ' Αννούντσιο, όπως και κατά τον διδάσκαλον του Βαϊρόντ, πρέπει να ομιλή όχι μόνον εις το πνεύμα, αλλά και εις τα ότα, τους οφθαλμούς, την αφήν ακόμην και την γεύσιν. Η καλλονή ενός δραματικού έργου συνίσταται όχι μόνον εις τους στίχους, αλλά και εις την μουσικήν του, και εις την σκηνοθεσίαν του, και εις τους χορούς του, και εις τους διακόσμους του. Η αρχιτεκτονική, η ορχηστρική, η ποίησις, η μουσική, η ζωγραφική, όλα αι πλαστικά, όλα αι μιμητικά τέχνηαι πρέπει να αποτελούν μίαν συναυλίαν, να αρμονίζωνται εις ένα σύνολον προς παραγωγήν τέλειαις εντυπώσεως»: Ν. Επισκοπόπουλος, «Εν ιδεώδες βιβλίο» (4/4/1902): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέο Άστν*, τόμ. Β', 20-24·το παράθεμα: 21.

<sup>154</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Ο«Ταγχοίζερ»» (*Άστν*, 18/5/1895)- «Παρσιβάλ (*Άστν*, 5/8/1901)»: *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τόμ.: Α' ό.π., 200-203 και 829 -833 αντίστοιχα.

<sup>155</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Αι εορταί του Βάγκνερ και η Ελλάς» (*Άστν*, 26/9/1903) : ό.π., 119-121·το παράθεμα:120.

Ωστόσο, στο έργο του Beethoven δεν επιτυγχάνεται η πλήρης αλληλοδιαπλοκή μουσικής και ποίησης όπως συντελέστηκε στο μουσικό δράμα του Wagner.<sup>156</sup>

Τη δεσπόζουσα παρουσία της μουσικής στην ευρωπαϊκή πεζογραφία ο Επισκοπόπουλος δεν ανέδειξε μόνο μέσω της αρθρογραφίας του αλλά εισήγαγε τη νέα τεχνοτροπία στα αφηγήματά του, με ένα απ' τα πρώτα αισθητιστικά του κείμενα, το διήγημά το «Ut dièse mineur» να δημοσιεύεται το 1893 στο περιοδικό *Άστρ*. Η σημαίνουσα παρουσία της μουσικής στον τίτλο και στο περιεχόμενο του διηγήματος είναι ενδεικτική του κύριου ρόλου που διαδραματίζει η μουσική στη νεοελληνική πεζογραφία του Αισθητισμού. Το διήγημα αυτό προσφέρει μια ανανεωτική πνοή στην πεζογραφία της εποχής,<sup>157</sup> εφόσον ο μουσικός λόγος αντικαθιστά τη στατική περιγραφή ηθών και εθίμων που χαρακτηρίζει το ηθογραφικό διήγημα. Έτσι, υπό την επίδραση των ευρωπαϊκών φιλολογικών και καλλιτεχνικών προβληματισμών, τους οποίους γνωστοποίησε –κατά κύριο λόγο- ο Επισκοπόπουλος στον ελληνικό κόσμο μέσω του κριτικού και πεζογραφικού του έργου, η μουσική εισέρχεται στην νεοελληνική πεζογραφία της εποχής.

Η έλευση της μουσικής στους κόλπους της νεοελληνικής λογοτεχνίας επιδρά αναπόφευκτα στη θεματογραφία και το ύφος των κειμένων.<sup>158</sup> Στο κείμενό του «Αι νέαι μορφαί της ελληνικής φιλολογίας» ο Επισκοπόπουλος επισημαίνει ότι η είσοδος των τεχνοτροπικών στοιχείων της μουσικής στη γλώσσα και τη δομή της αφηγηματικής πεζογραφίας της εποχής του συνιστά μια λανθάνουσα αλλά σημαντική πρόοδο στη λογοτεχνική παραγωγή.<sup>159</sup>

Την αλλαγή λογοτεχνικού παραδείγματος που σημειώνεται στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα υποδεικνύει ρητά ο Παλαμάς. Με αφορμή το *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου το οποίο εγκωμιάζει, ο Παλαμάς διαπιστώνει ότι στην λογοτεχνία της εποχής του το κέντρο βάρους έχει μετατοπιστεί από τη ζωγραφική -και κατ' επέκταση τον Νατουραλισμό και την ηθογραφία- στη μουσική. Συγκεκριμένα, σημειώνει:

---

<sup>156</sup> Βλ.: ό.π. 120.

<sup>157</sup> Βλ. το σχετικό κριτικό κείμενο του Δημ. Κακλαμάνου με τίτλο «Εν Διήγημα» (*Άστρ*, 7/12/1893): Γιάν. Δάλλας (εισαγ.-επιμ.), *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. 1900-1914*, ό.π., 1997, 24.

<sup>158</sup> Βλ.: Γιαν. Δάλλας, *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας*, ό.π., 12.

<sup>159</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Αι νέαι μορφαί της ελληνικής φιλολογίας» (*Το Άστρ*, 4/6/1901): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστρ και το Νέον Άστρ*, τόμ. Α', ό.π., 798-805 ·ιδίως: 800-801.

Στον αρχαίο καιρό είχαν η πλαστική μονοκρατορίσσει της όμορφης ζωής· γι' αυτό και τα ποιήματα σαν αγάλματα γίνονταν· στον αιώνα μας η μουσική πήρε της πλαστικής το θρόνο· το παρατήρησεν ο Σπένσερ, το είπεν ο Ταίν· γι' αυτό και τα ποιήματα- πεζά ή στίχοι- χύνονται σα μουσικές συμφωνίες.<sup>160</sup>

Η μεγάλη συμβολή του Επισκοπόπουλου κατά τον Παλαμά έγκειται στο γεγονός ότι εισήγαγε στην πεζογραφία μια νέα θεματική που απομακρύνεται από τις ευκολίες και την τετριμμένη θεματική του ηθογραφικού διηγήματος.<sup>161</sup> Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας έφερε στο λογοτεχνικό προσκήνιο το “ποιητικό” διήγημα το οποίο επισκιάσει το κοινωνικό διήγημα, το κυρίαρχο λογοτεχνικό είδος της εποχής του. Κατ' αυτόν τον τρόπο αφενός απελευθέρωσε το διήγημα από τα λαογραφικά στοιχεία, τα τοπικά καθέκαστα και την τοπιογραφία, αφετέρου «έδωκε πλέον ευρύχωρη θέση στη μουσική μονωδία, κι άλλαξεν, έτσι, τη δυνατή και πλαστική κ' εύρωστη πρόζα με την πλέον κυματιστή και πολυκίνητη και λιγοθυμισμένη ποίηση».<sup>162</sup>

Η δεσπόζουσα θέση της μουσική στην ελληνική εκδοχή του Αισθητισμού αναδεικνύεται μεταξύ άλλων και από το γεγονός ότι οι κριτικοί της εποχής προσδιορίζουν με όρους μουσικής τα λογοτεχνικά κείμενα του Αισθητισμού. Πιο συγκεκριμένα, ο Παλαμάς αποκαλεί την ιδιότυπη γραφή του Επισκοπόπουλου «βαγνερογέννητη» (ό.π., 411) αποδίδοντας τις μουσικές καταβολές του λόγου του στον Wagner, επειδή πρώτος συνετέλεσε στην εξάλειψη των ορίων των τεχνών και κατ' επέκταση στην μείξη ποιητικού και μουσικού στοιχείου.

Με ανάλογους όρους και αναφορές στη μουσικότητα του πεζογραφικού λόγου, σε άλλο κριτικό κείμενο ο Παλαμάς επισημαίνει ότι η εντύπωση που προκαλεί το *Βυσινί Τριαντάφυλλο* του Ροδοκανάκη, είναι «πολύ πιο μουσική παρά πλαστική»,<sup>163</sup>

<sup>160</sup> Κ. Παλαμάς, «Ν. Επισκοπόπουλος. 2. «Άσμα Ασμάτων»» ( *Άστν*, 20/11/1900): *Άπαντα*, τόμ. ΣΤ', Αθήνα, Μπίρης-Γκοβόστης, 1964, 411-416 ·το παράθεμα:411.

<sup>161</sup> Ο Ν. Μαυρέλος σημειώνει επί του ζητήματος ότι θεματικά η πρωτοτυπία του Επισκοπόπουλου έγκειται στο γεγονός ότι απομακρύνεται από το ηθογραφικό κλίμα και το αθηνογράφημα, για να κινηθεί στο φανταστικό διήγημα και το αισθησιακό κλίμα, βλ.: Ν. Μαυρέλος, ««Ut musica poesis» Ο συγγραφέας ανάμεσα σε λογοτεχνικά είδη και τρόπους», ό.π.,7.

<sup>162</sup> Κ. Παλαμάς, «Ν. Επισκοπόπουλος. 1. «Τα Διηγήματα του Δειλινού»» ( *Τέχνη*, 1899): *Άπαντα*, τόμ. Στ', ό.π., 409-411·το παράθεμα: 410.

<sup>163</sup> Κ. Παλαμάς, «Το Βυσινί Τριαντάφυλλο» ( *Ο Νουμάς* 7, 1909): *Άπαντα*, ό.π., 476-478 ·το παράθεμα: 476. Βλ. και τη μεταγενέστερη επισήμανση του Στ. Ξεφλούδα ότι στο λόγο των νεοελλήνων συγγραφέων του Αισθητισμού η «ρυθμική» πρόζα «παρουσιάζει όλες τις ποικιλίες και αποχρώσεις του ποιητικού λόγου», γι' αυτό και αποδίδει στους Έλληνες Αισθητές τον χαρακτηρισμό «λυρικοί πεζογράφοι ή [...] ποιηταί που έγραφαν σε πεζό λόγο»: *Νιρβάνας Χρηστομάνος Ροδοκανάκης και άλλοι*, (εισαγ.-επιμ.: Στ. Ξεφλούδας), Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος-[Σειρά: Βασική

εφόσον ο συγγραφέας στο κείμενό του «θέλησε όχι τόσο να ζωγραφίσει, όσο να τραγουδήσει» (ό.π.). Αποκαλώντας το *Φλογισμένο ράσο* «είδος πρελούδιου της συμφωνίας του «Βυσσινιού τριαντάφυλλου»» (ό.π., 478), διατείνεται εμμέσως ότι το πρώτο αφήγημα λειτουργεί ως μουσική εισαγωγή στην εκτενέστερη μουσική σύνθεση του δεύτερου αφηγήματος.

Συνοψίζοντας όσα προαναφέρθηκαν γίνεται φανερό ότι η μουσική ορολογία αποτελεί κεντρικό ζητούμενο στα νεοελληνικά κριτικά συμφραζόμενα της εποχής του Αισθητισμού. Υπό την επίδραση των καλλιτεχνικών τάσεων που δεσπόζουν στην Ευρώπη στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η μουσική, επωφελούμενη από την ανάγκη ανανέωσης της ελληνικής λογοτεχνίας, εισέρχεται στους κόλπους της σηματοδοτώντας με κομβικό τρόπο τη μετάβαση από τη νατουραλιστικών προδιαγραφών πεζογραφία, όπου κυριαρχούσε το εικαστικό στοιχείο, σ' εκείνην του Αισθητισμού, όπου πλέον εμφιλοχωρεί και το μουσικό.

Η παρουσία της μουσικής εντοπίζεται σε τρία επίπεδα στην πεζογραφία του Αισθητισμού: στη θεματική, τη μορφολογία και στη μικροδομική οργάνωση του λόγου, όπως θα υποστηριχτεί στη συνέχεια μέσα από την ανάλυση και ερμηνεία συγκεκριμένων παραδειγμάτων.

---

Βιβλιοθήκη 30], 1957, 8 και 12 αντίστοιχα. Επίσημανση που τρόπον τινά απαντά στις επικρίσεις που είχαν διατυπώσει τόσο ο Βουτιερίδης όσο και ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος. Ο πρώτος χαρακτηρίζει τους Έλληνες πεζογράφους του Αισθητισμού μιμητές του ύφους ξένων ομολόγων τους και ιδίως του D' Annunzio, του Wilde και του M. Maeterlinck, διακρίνοντάς τους στους ωραιολάτρεις, δηλαδή τους λάτρεις του ωραίου, και τους κομψογράφους, δηλαδή εκείνους που επιμελούνταν το ύφος του λόγου τους, για να καταδικάσει αμφότερους, αποκαλώντας την ωραιοπάθεια «παραλήρημα» και «άσκημη αρρώστια» και επισημαίνοντας ότι η επιμέλεια του ύφους στην νεοελληνική πεζογραφία δεν συνάδει με την ρυθμική γλώσσα: Ηλ. Π. Βουτιερίδης, *Ο Ρυθμικός Λόγος στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, ό.π., 30-31. Σε ανάλογα συμφραζόμενα, ο δεύτερος επικρίνει τους Αισθητιστές πεζογράφους ότι επιδιώκουν υπό την επίδραση του Wilde και του D'Annunzio -το έργο του δεύτερου ιδίως σηματοδοτεί, κατά τον κριτικό, την παρακμή της ωραιολογίας- με «τα ευρήματα των απροσδόκητων, των πρωτότυπων φαινομενικά και των κουδουνιστών εκφράσεων» να αντικαταστήσουν την απουσία νοήματος: Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Ακμή και παρακμή της ωραιολογίας» (1943): *Τα Πρόσωπα και τα κείμενα. Α' Δρόμοι παράλληλοι*, Αθήνα, Μπίρης-Γκοβόστης, 1943, 216.

## Κεφάλαιο 5ο

### Η θεματοποίηση της μουσικής στη νεοελληνική πεζογραφία του Αισθητισμού

Στο παρόν κεφάλαιο διερευνάται η θεματοποίηση της μουσικής στα λογοτεχνικά έργα των Ελλήνων πεζογράφων του Αισθητισμού. Η ανάλυση επικεντρώνεται παραδειγματικά σε κειμενικές αναφορές που εντοπίζονται στα αφηγήματα του Επισκοπόπουλου και του Ροδοκανάκη, βασικών εκπροσώπων του ρεύματος, και σχετίζονται με μουσικούς ήχους, μουσικά όργανα, μουσική ορολογία και ονόματα μουσικών συνθετών. Ειδικότερα, εξετάζονται κείμενα στα οποία αφενός οι τίτλοι έχουν μουσικές συνδηλώσεις, αφετέρου το περιεχόμενο τους διανθίζεται με μουσικά θέματα. Στο πλαίσιο του συσχετισμού λογοτεχνίας και μουσικής αξιοποιείται η έννοια της *θεματοποίησης* του W. Wolf (βλ. εδώ παραπάνω: 15).

Την καθοριστική στροφή «από τη νατουραλιστική-αντικειμενική περιγραφή στην αισθητιστική και την υποκειμενική»<sup>164</sup> στη νεοελληνική λογοτεχνία συνέβαλε καίρια το διήγημα «Ut dièse mineur» του Επισκοπόπουλου,<sup>165</sup> ο τίτλος του οποίου ενέχει μουσικά συμφραζόμενα. Η ιδιαιτερότητα του διηγήματος έγκειται στην απουσία εξωτερικής δράσης καθώς ο αφηγηματικός ιστός επικεντρώνεται στις ενδόμυχες σκέψεις και τις ψυχοσωματικές αντιδράσεις που προκαλεί στον αφηγητή η μουσική. Η καταβύθιση στον ψυχικό κόσμο του κεντρικού χαρακτήρα φανερώνει την πρόθεση του Επισκοπόπουλου να αποστασιοποιηθεί από την ηθογραφία.

Το διήγημα ξεκινά με τη λεπτομερή περιγραφή της γυναικείας μορφής και την ένταξη των δυο προσώπων στον αφηγηματικό χώρο. Καθώς η γυναικεία μορφή αγγίζει τα πλήκτρα του πιάνου απ' όπου ξεφεύγει μια οίμωγή πένθιμη και δύστυχη, ο αφηγητής-ήρωας εξαντλημένος στέκεται σε μια γωνιά της σκοτεινής αίθουσα. Ο χαμηλός φωτισμός της αίθουσας, που οφείλεται στη λάμψη των κεριών, λειτουργώντας εκ παραλλήλου με την «πένθιμον και δύστυχη» οίμωγή του πιάνου (ό.π., 245), προοικονομούν την ευδοκίμηση παθογενών αισθητηριακών καταστάσεων προσδίδοντας εξ αρχής έναν μελαγχολικό τόνο στην αφήγηση. Το αίσθημα της κόπωσης, της πλήξης και της νοσηρότητας, που διαποτίζουν την αφήγηση, αποτελούν στοιχεία απολύτως συναφή με το δυτικό Αισθητισμό, ενώ η παρουσία της

<sup>164</sup> Ευγ. Δ. Μαθιόπουλος, *Η Τέχνη Πτεροφύει εν Οδύνη*, ό.π., 387.

<sup>165</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Ut dièse mineur»: *Διηγήματα*, (επιμ.-εισαγ: Βαγ. Αθανασόπουλος), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002, 245-251.

μουσικής στο πρώτο αυτό νεοελληνικό διήγημα του Αισθητισμού είναι ενδεικτική του σημαίνοντος ρόλου της στο πεζογραφικό σύμπαν της περιόδου.

Οι πρώτοι μουσικοί ήχοι κεντρίζουν την προσοχή του κεντρικού χαρακτήρα και ταράσσουν τον ψυχισμό του. Αξιοσημείωτο είναι ότι ενώ ο ήχος απευθύνεται στην αίσθηση της ακοής, εδώ ο αφηγητής αξιοποιεί το ρήμα «παρατηρεί» (ό.π., 246) για να δηλώσει την προσήλωση του ήρωα στο μουσικό άκουσμα, σαν να πρόκειται για ένα εικαστικό έργο:

Εις τους πρώτους ήχους, αποσπασθέντας μαλακούς και παρατεταμένους εσήκωσα την κεφαλήν τεταραγμένος, και **παρατήρησα** την μουσικήν. Ήτο το αριστούργημα του Μπετόβεν, η σονάτα εις ut dièse mineur (ό.π., 246).<sup>166</sup>

Η τονικότητα *Ντο δίεση ελάσσων (Ut dièse mineur)* σε συνδυασμό με το όνομα του συνθέτη Beethoven αφενός δικαιολογεί και ερμηνεύει τον τίτλο του διηγήματος αφετέρου υπαινίσσεται την ταυτότητα της μουσικής σύνθεσης. Παράλληλα, το λιγιστό φως των κεριών που περιγράφονται να φωτίζουν όπως το φεγγάρι, συνδέεται συνειρμικά με το περιεχόμενο της παρτιτούρας:

Η λάμπις των κηρίων διέγραφε περί το κλειδοκύμβαλον κύκλον φωτεινόν περιωρισμένον, και η λοιπή απέραντος αίθουσα ευρίσκετο βυθισμένη εις το σκότος, με σκιάς αορίστους, με έπιπλα αόριστα, με μόνον φωσφορίζον σημείον κομψόν λαμπτήρα, μέλανα με ηλαττωμένην πολύ την φλόγαν, σχεδόν εσβεσμένον, αναδίδοντα φέγγος σελήνης παγεράς και ομιχλώδους, δια μέσου της αδιαφανούς σφαίρας του (ό.π.).

Πρόκειται για τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*, το μοναδικό έργο του Beethoven γραμμένο στην τονικότητα *Ντο δίεση ελάσσων*. Όπως θα διαφανεί στη συνέχεια, όλο το διήγημα περιγράφει την εν λόγω σονάτα του Beethoven μέσα από την ταραχή και τη σωματική ένταση που προκαλεί στον αφηγητή η μουσική. Προκειμένου όμως να αναλυθεί η *Σονάτα του Σεληνόφωτος* και κατ' επέκταση να σχολιαστεί η θεματοποίησή της στο διήγημα, χρειάζεται να περιγραφεί η δομή της μουσικής *φόρμας σονάτα*.

---

<sup>166</sup> Ο επιτονισμός δικός μου.

Η μορφή των μουσικών έργων που τιτλοφορούνταν με τον όρο *σονάτα* είναι δύσκολα προσδιορίσιμη<sup>167</sup> δεδομένου ότι η *σονάτα* αποτελεί μια εξελισσόμενη και σταδιακά διαμορφούμενη μουσική φόρμα τόσο ως δομή όσο και ως ύφος. Από τον 16ο αιώνα και εξής, *σονάτες* θεωρούνταν τα έργα που αποτελούνται από μέρη με διαφορετικό τέμπο, από αργά δηλαδή μέρη που τα διαδέχονταν γρήγορα, και το αντίστροφο. Στην κλασική περίοδο της μουσικής (1810-1830) η *σονάτα* συνιστά μια πολυμερής οργανική φόρμα η πιο διαδεδομένη μορφή της οποίας είναι τριμερούς ή τετραμερούς διάταξης. Το ρυθμικά γρήγορο πρώτο μέρος της (*Allegro*) διακρίνεται για τον εύθυμο χαρακτήρα του· σ' αυτό εκτίθεται το κύριο θεματικό υλικό και παράλληλα εμπεριέχεται η κύρια τονικότητα του έργου. Το *Allegro* διαδέχεται το *Andante*, ένα λυρικό και κάπως θλιμμένο τραγούδι σε αργό ή μέτριο ρυθμό γραμμένο συνήθως σε διαφορετική τονικότητα σε σχέση με το πρώτο. Η αρχική τονικότητα του έργου επανέρχεται στο τελευταίο μέρος, το *Rondo* στο οποίο ο ρυθμός εξελίσσεται σε υπερβολικό βαθμό γρήγορος και τρικυμιώδης. Σε αρκετές *σονάτες*, μεταξύ του δεύτερου και του τελευταίου μέρους τους παρεμβάλλεται ένα σχετικά γρήγορο τμήμα, το *Minuetto*.

Η δομή της *σονάτας* θεσμοποιείται από τον Beethoven, το έργο του οποίου αποτέλεσε το μεταίχμιο δυο διαφορετικών τάσεων στη μουσική, του (Νέο)κλασικισμού και του Ρομαντισμού. Έτσι, από τη μια πλευρά αποδέχτηκε τις καθιερωμένες μορφές της *σονάτας* και των παραλλαγών της, ενστερνιζόμενος την ανάγκη για μορφολογική τελειότητα κατά το πρότυπο του Κλασικισμού, ενώ από την άλλη αντέδρασε στις αυστηρές φόρμες, δεδομένου ότι στα έργα του από το 1800 και μετά είναι εμφανής η προσπάθειά του καλλιτέχνη να αυτοβιογραφηθεί κατά το πρότυπο του Ρομαντισμού.

Οι ιστορικοί της μουσικής κατανέμουν το έργο του Beethoven σε τρεις περιόδους.<sup>168</sup> Στην πρώτη δημιουργική του περίοδο (1770-1800), στην οποία διακρίνεται η άμεση επίδραση των συνθετών του Κλασικισμού, Mozart και Haydn στο έργο του, είναι εμφανής η προσήλωσή του στην αυστηρή φόρμα. Κατά τη δεύτερη δημιουργική περίοδο (1800-1815) ο Beethoven θεμελιώνει την φήμη του συνθέτοντας τις μεγάλες *σονάτες* για πιάνο, οι οποίες συγκροτούν το κυρίως έργο του. Έκτοτε αναδύεται και σταδιακά υπερισχύει το προσωπικό ύφος του δημιουργού.

---

<sup>167</sup> Βλ.: Ι. Βαλέτ, «Σονάτα»: *Μορφολογία και Ανάλυση. Οι μουσικές μορφές από την πρώτη Πολυφωνία μέχρι το Ρομαντισμό*, Αθήνα, Παπαρηγορίου – Νάκας, 1999, 79.

<sup>168</sup> Βλ. σχετικά: Chr. Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής. Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας* (1879), (εισαγ.- μτφρ: Μ. Δραγούμης), τόμ. Α', Αθήνα, Gutenberg, 2000 [3η 1<sup>η</sup>: 1994], 220-222.



Στην τρίτη δημιουργική του περίοδο όπου συνθέτει την πιο μυστηριακή και σκοτεινή μουσική του, εντάσσονται τα κατεξοχήν ρομαντικά του έργα.

Η *Σονάτα του Σεληνόφωτος* γράφτηκε στη δεύτερη δημιουργική περίοδο του Beethoven και συγκεκριμένα το έτος 1801. Η ονομασία αυτή, που τελικά επικράτησε στις μεταγενέστερες εκδόσεις, δόθηκε το 1836 μετά τον θάνατο του συνθέτη από τον κριτικό μουσικής L. Rellstab<sup>169</sup> ενώ ο Beethoven τιτλοφόρησε την σονάτα ως *Sonata quasi una fantasia* (*Σονάτα σχεδόν σαν μία φαντασία*). Πρόκειται για την ερωτική σονάτα για πιάνο No. 14, σε Ντο δίεση ελάσσονα *Opus 27, No. 2*, την οποία συνέθεσε ο Beethoven προς τιμή της αγαπημένης του νεαρής μαθήτριάς Guilietta Guiccardi.<sup>170</sup> Ωστόσο, η αιτία που ώθησε τον συνθέτη στην ονομασία αυτή, δεν είναι γνωστή. Βεβαίως ο όρος *fantasia* υποδηλώνει μια ελευθεριότητα· στοιχείο που υπαινίσσεται τον Ρομαντισμό.<sup>171</sup> Στη μουσική, ο όρος *Φαντασία* αποτελεί μια αυτοσχεδιαστική σύνθεση της οποίας η μορφολογική δομή στηρίζεται στην ελεύθερη συγκρότηση μιας άλλης φόρμας.<sup>172</sup> Ως εκ τούτου η ονομασία μπορεί εύλογα να προσδιορίζει την ιδιότυπη δομή της συγκεκριμένης σονάτας.

Πράγματι, αν και η συγκεκριμένη σονάτα συγκαταλέγεται ανάμεσα στις πρώτες σονάτες της μεσαίας δημιουργικής περιόδου του δημιουργού, οι ιστορικοί της μουσικής την θεωρούν πρωτότυπη. Η πρωτοτυπία της έγκειται στην ιδιόρρυθμη διάταξη των μερών της, η οποία παραβιάζει την καθιερωμένη δομή σονάτας της κλασικής εποχής.

Πρόκειται για μια δομή που διαμορφώνεται ως εξής: το έργο ξεκινά με πολύ αργό και ιδιαίτερα συγκρατημένο -ως προς το τέμπο- μέρος, το *Adagio Sostenuto*, στο οποίο εμπεριέχεται η κύρια τονικότητα του έργου, η *Ντο δίεση ελάσσων*. Στο μέρος αυτό το δεξί χέρι παίζει διαδοχικά ανάλαφρα τρίηχα, ενώ το αριστερό πλατιές συγχορδίες, οι οποίες σε συνδυασμό με τα τρίηχα δημιουργούν μια ονειρική διάθεση. Ακολουθεί το *Allegretto* γραμμένο στην τονικότητα *Ρε ύφεση μείζονα* το οποίο ξεκινά με σχετικά ήρεμο-ήπιο τέμπο αλλά στη συνέχεια διακρίνονται εναλλαγές στο

---

<sup>169</sup> Ο L. Rellstab συνέθεσε μια εξω-μουσική ιδέα με τη σονάτα του Beethoven. Καθώς άκουγε τους ήχους του πρώτου μέρους φανταζόταν μια βάρκα να πλέει στο άγριο τοπίο της λίμνης Λουκέρνης υπό το σεληνόφως· βλ. σχετικά: T. Jones, *Beethoven: The 'Moonlight' and Other Sonatas. Op.27 and Op.31*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 44.

<sup>170</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 14, και επίσης: W. S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Νέα Υόρκη, Norton, 1983 [3η 1<sup>η</sup>: 1963], 517.

<sup>171</sup> Στη μουσική ο Ρομαντισμός εκδηλώνεται ως το σπάσιμο της αυστηρής φόρμας και τονικότητας.

<sup>172</sup> Βλ. σχετικά: Α. Αμαραντίδης, *Μορφολογία της μουσικής*, Αθήνα, Παπαρηγορίου Κ.- Νάκας Χ., 2015 [3η 1<sup>η</sup>: 1993], 289· Για τη σχέση σονάτας και φαντασίας, βλ. σχετικά: T. Jones, «Quasi una fantasia?»: *The "Moonlight" and other Sonatas, Op.27 and Op.31*, ό.π., 55-65.

ρυθμό. Το έργο ολοκληρώνεται με το *Presto Agitato*, το βαρύ και θυελλώδες μέρος, στο οποίο επανέρχεται η αρχική τονικότητα· εδώ το τέμπο γίνεται υπερβολικά γρήγορο και ταραχώδες.

Εν αντιθέσει προς τη δομή της σονάτας της κλασικής εποχής, όπου το πρώτο μέρος είναι γρήγορο, το αρχικά πολύ αργό τέμπο στη *Σονάτα του Σελινόφωτος* εξελίσσεται σταδιακά σε πάρα πολύ γρήγορο στο τρίτο μέρος. Το μεσαίο μέρος του οποίου ο ρυθμός είναι σχετικά μέτριος, αποτελεί τον συνδετικό κρίκο των δυο άλλων τμημάτων.

Την εν λόγω σονάτα ακούει με απόλυτη προσήλωση ο αφηγητής- ήρωας, η μελωδία της οποίας αναζωπυρώνει το ερωτικό του πάθος για να τον οδηγήσει σταδιακά στην παραφροσύνη. Η στοιχειώδης πλοκή του διηγήματος δικαιολογείται από το γεγονός ότι η δράση εκδηλώνεται στον ψυχισμό του αφηγητή-ήρωα.<sup>173</sup> Οι αργόσυρτοι «αποσπασθέντ[ες] μαλακ[οί] και παρατεταμέν[οι]»<sup>174</sup> ήχοι του πρώτου μέρους της σονάτας, του *Adagio Sostenuto*, ενεργοποιούν όλο το αισθητηριακό του φάσμα κατευθύνοντας τις αντιδράσεις του. Όταν ξεχύνονται οι πρώτες αργές και πένθιμες συγχορδίες, η φρίκη που βιώνει, ανάμεικτη με μια ανεξήγητη συγκινησιακή φόρτιση, έχει οξύτατο νευρικό αντίκτυπο:

Αι πρώται συγχορδίαί, μακραί και πένθιμοι, με ποιαν τινά χροϊάν μελαγχολίας ανέκφραστον, εκδηλουμένην δι' ήχων βαρέων, εμμόνων, και άλλων οξέων, παιγνιωδών, διαδεχομένων αλλήλους, μοι επροξένησαν φρικίασιν τινα εντεταμένην, ποιαν τινα συγκίνησιν ανεξήγητον, όσω βαθείαν ήτις μου ετάραξε πολύ τα νεύρα, μου επέφερε αγωνίαν τινά και ταχύτητα της αναπνοής. Και ησθανόμην το στήθος μου πιεζόμενον εκ των έσωθεν και τον αέρα εκλείποντα...(ό.π.)

Στο παραπάνω απόσπασμα οι αντιδράσεις του αφηγητή-ήρωα αποδίδονται σωματοποιημένες. Ειδικότερα, ο ρυθμός της αναπνοής του επιταχύνεται, το στήθος του πιέζεται και τα νεύρα του ταραάζονται ενώ κατά την ολοκλήρωση του πρώτου μέρους της σονάτας, όπου οι τόνοι βαθαίνουν σε τραγικότητα, «αρχίζουν παράλληλα με την εκτέλεση της μουσικής να εκτυλίσσονται εικαστικές εικόνες, ζωγραφικοί

<sup>173</sup> Για την “εσωτερική πλοκή” των διηγημάτων του Επισκοπόπουλου, βλ: Γ. Δάλλας, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος. Ένας πρωτοπόρος του Αισθητισμού»: *Ευρυγωνία. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, 24-25.

<sup>174</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Ut dièse mineur»: *Διηγήματα*, ό.π., 246.

πίνακες οι οποίοι ανταποκρίνονται χρωματικά στα ηχητικά ερεθίσματα της μουσικής». <sup>175</sup> Όπως προαναφέρθηκε, σε άρθρο του δημοσιευμένο στο *Νέον Άστρ* (βλ. εδώ παραπάνω: 49), <sup>176</sup> ο Επισκοπόπουλος έχει συσχετίσει το φαινόμενο της συναισθησίας με την έννοια του *Όλικού Έργου Τέχνης (Gesamtkunstwerk)* του Wagner. Η γρήγορη εναλλαγή των εικόνων η οποία ακολουθεί την εναλλαγή των ήχων, συντονίζεται με την πάλη των αισθήσεων. Στη συνέχεια οι οπτικές εικόνες ενεργοποιούν την αίσθηση της όσφρησης και έπειτα την αίσθηση της ακοής, συναρθρώνοντας το δίκτυο της συναισθησίας.

Στο αφηγηματικό σύμπαν η μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο μέρος της σονάτας δηλώνεται με την παρεμβολή του μουσικού όρου *Allegretto*:

Ολίγαι νόται ακανόνιστοι, βαθείαι, ασύνδετοι, ως προαγγέλλουσαι καταιγίδα, και ήρχισε τώρα το **allegretto** της σονάτας, παιγνιώδες, πλήρες ηλεκτρισμού και ανησυχίας πυρετικής, και ποιας τινός χαράς τρελλής, χαράς μεγάλης, διακοπτομένης υπό εκρήξεων πικρίας και χολής— εκδηλούν όλον το πάθος το απελπιστικόν του μεγάλου συνθέτου, του αποθανάτισαντος εις την περιπαθή ταύτην σονάταν όλον το πυρ και την πικρίαν και το παράπονον του περιφρονηθέντος έρωτός του, όλην την αγανάκτησιν και το μίσος του δια την γυναίκα. <sup>177</sup>

Η “παιγνιώδης” υφολογικά και γεμάτη ανησυχία πυρετική μελωδία στο δεύτερο μέρος της σονάτας αντιδιαστέλλεται στις μακρές, πένθιμες και μελαγχολικές συγχορδίες του πρώτου μέρους. Τα αντιφατικά συναισθήματα χαράς και μίσους, που βιώνει ο αφηγητής, συνάδουν, όπως επισημαίνεται στο παράθεμα, με τις διακυμάνσεις του ρυθμού στο δεύτερο μέρος της σονάτας. Συν τοις άλλοις, η μουσική μεταβιβάζει το φλογερό ερωτικό πάθος του Beethoven στην ψυχή του ομιλούντος και κατ’ επέκταση συμβάλλει στην υποβόσκουσα ταύτισή του με τον μουσικό συνθέτη.

Μέσα στη μεγαλοσύνη της μουσικής του Beethoven ο αφηγητής-ήρωας αισθάνεται να συνθλίβεται. Παρά την απεγνωσμένη προσπάθειά του να

---

<sup>175</sup> Λ. Αραμπατζίδου, «“Ut dièse mineur”»: Διακειμενικότητα, Μετακειμενικότητα, Διαμεσικότητα», *Πόρφυρας* 141 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2011) 301.

<sup>176</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Έν ιδεώδες βιβλίον» (4/4/1902): *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστρ και το Νέο Άστρ*, τόμ. Β΄, 20-24.

<sup>177</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Ut dièse mineur»: *Διηγήματα*, ό.π., 248· ο επιτονισμός των στοιχείων δικός μου.

αποδεσμευτεί από την καταλυτική επίδραση της μουσικής, που κατευθύνει τις αντιδράσεις του, και να επιβάλλει τη σιωπή, καταλήγει άφωνος και ακίνητος:

Ήθελα να είπω της Μύρρας να κλείση το κλειδοκύμβαλον, το οποίον τόσον με συνετάρασεν, αλλά δεν ωμίλησα, δεν εκινήθην. Ήτο μοιραίον... (ό.π., 248).

Στο τρίτο πυρετικό και θυελλώδες μέρος της σονάτας, η μανία που εκτινάσσεται ανελέητα στα πλήκτρα, του προκαλεί οδυνηρές παραισθήσεις. Η διαλυτική ένταση που έχει συσσωρευτεί στο νευρικό του σύστημα υπό την επίδραση της μουσικής, βρίσκει διέξοδο στο έγκλημα.

Συνεπώς, η ψυχική πάλη του αφηγητή συντονίζεται με τις κάθε φορά διακυμάνσεις του ρυθμού της μουσικής σύνθεσης του Beethoven με αποτέλεσμα να κορυφώνεται βαθμιαία και να οδηγείται στο τελικό ξέσπασμα, συγκροτώντας έτσι μιαν αφηγηματική κατάσταση πραγμάτων, όπου το μουσικό έργο εκτελείται ταυτόχρονα στο πιάνο και στο νευρικό σύστημα του αφηγητή-ομιλητή.<sup>178</sup> Προκειμένου να υποστηρίξει ότι η μουσική καλλιεργεί και καθοδηγεί τις αισθήσεις των αφηγητών-ομιλητών κατά το αισθητιστικό πρότυπο της τέχνης που διαμορφώνει τη ζωή, ο Επισκοπόπουλος προσδίδει στη μουσική μια υλικότητα η οποία αποτυπώνεται στο κορμί, στο νευρικό σύστημα και στην ψυχή του ήρωά του.

Τον Νοέμβριο του 1900 ο Επισκοπόπουλος δημοσίευσε στο περιοδικό *Άστυ* το εκτενές αφηγηματικό σύνθεμα, ποιητικών ωστόσο προδιαγραφών, *Άσμα ασμάτων*.<sup>179</sup> Η ειδολογική τιτλοφόρηση *άσμα* ορίζει έναν ευθύ συσχετισμό του έργου με τη μουσική ενώ το ανάπτυγμα του τίτλου *Άσμα ασμάτων* υποδεικνύει το διακειμενικό εκείνο δίκτυο που συνάπτει το σύνθεμα με το ομώνυμο βιβλικό έργο.

Ειδικότερα, το βιβλικό κείμενο, που κατά την παράδοση συνέθεσε ο βασιλιάς Σολομών, θεματοποιεί την αίσια κατάληξη της αμοιβαίας ερωτικής αγάπης δύο ετερόφυλων προσώπων και συγκεκριμένα της Σουλαμίτιδας και ενός ποιμένα (στο πρόσωπο του οποίου πιθανόν αυτοβιογραφείται ο ίδιος ο Σολομών) ύστερα από ανυπέρβλητες δυσκολίες. Μέσω αισθησιακών εικόνων πλούσιων σε συμβολισμούς εκφράζεται το μεγαλείο της αγάπης των δυο εραστών και εξυμνείται η μυστική τους ένωση. Ωστόσο, το βιβλικό ποίημα δεν περιορίζεται στην εκδήλωση του σαρκικού

<sup>178</sup> Βλ.: Λένα Αραμπατζίδου, «“Ut dièse mineur”: Διακειμενικότητα, Μετακειμενικότητα, Διαμεσικότητα», ό.π., 298.

<sup>179</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Άσμα Ασμάτων» (1900): *Διηγήματα*, ό.π., 265-309.

πόθου αλλά έχει μια διάσταση αλληγορική, καθώς υποδεικνύει τον αγώνα της κυριευμένης από θείο έρωτα ανθρώπινης ψυχής να προσεγγίζει μυστικά Τον Θεό. Έχοντας ως αφετηρία το ομώνυμο ερωτικό ποιητικό έργο της *Παλαιάς Διαθήκης*, ο Επισκοπόπουλος φιλοδοξεί να εξυψώσει τον σαρκικό έρωτα στη σφαίρα της θρησκείας και της λατρείας με βάση την ηδονή που προσφέρει το σώμα.

Τις υψηλές ποιητικές αξιώσεις του έργου του υποδηλώνει εξ αρχής ο Επισκοπόπουλος αποκαλώντας «ποίημα» (ό.π., 267) το αφήγημά του στο προλογικό του σημείωμα, ενώ με εικαστικούς όρους προσδιορίζει τις συνθήκες σύνθεσης του έργου. Συγκεκριμένα, ο αφηγητής παραθέτει το εν λόγω «ποίημα» (ό.π.) με κόκκινο χρώμα στο πλαίσιο μιας χαλκογραφίας η οποία απεικονίζει τη σκηνή της συνεύρεσης του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας στον εξώστη από το ομώνυμο θεατρικό έργο του Shakespeare. Ωστόσο, φιλοδοξία του Επισκοπόπουλου δεν είναι τόσο να ζωγραφίσει όσο «να ψάλη [...] ένα άσμα ασμάτων, έναν αίνον έρωτος τόσον περιπαθή και πύρινον» (ό.π.).

Οι όροι «ψάλη», «άσμα» και «αίνον» προέρχονται από το λεξιλόγιο της βυζαντινής μουσικής. Με τα μέσα που διαθέτει ο συγγραφέας (λεξιλόγιο, σχήματα λόγου και ρυθμό) επιχειρεί να μεταφέρει την έκσταση και το παραλήρημα της δεύτερης πράξης του *Τρίστανου* (1859) και εν συνεχεία να αποδώσει το ερωτικό πάθος του *Tannhäuser* (1845).<sup>180</sup> Πρόκειται ασφαλώς για μια έμμεση νύξη στις ομώνυμες όπερες του Wagner, του βασικού συντελεστή της συνένωσης όλων των τεχνών σε ένα ενιαίο καλλιτεχνικό μόρφωμα, κάτι με το οποίο συντάσσεται αισθητικά ο Επισκοπόπουλος στον πρόλόγο του. Στο τέλος του προλόγου η διατύπωση «να ακούση» (ό.π., 268) υποδεικνύει εμμέσως την πρόθεσή του συγγραφέα να συνθέσει ένα μουσικό έργο διαμέσου του λόγου. Δια της παραθέσεως του ονόματος «Ελισάβετ» (ό.π., 268) συσχετίζει διακειμενικά το δικό του κείμενο με το *Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ* του ομότεχνού του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, στο οποίο εγκωμιάζεται η αισθησιακή ομορφιά της βασίλισσας.

Εν προκειμένω, το κόκκινο χρώμα της χαλκογραφίας στο οποίο υφέρπει μια αισθησιακή απόχρωση σε συδυασμό με τα επίθετα «περιπαθή[ς]» και «πύρινο[ς]» (ό.π., 267) που προσδιορίζουν τον «αίνον έρωτος» και λέξεις όπως «σάρκα», «ηδονή» και «αισθήσεις» (ό.π.), παραπέμπουν στη σαρκική επιθυμία και ως εκ τούτου συναρμολογούν στο ερωτικό περιεχόμενο των έργων του Shakespeare και του

---

<sup>180</sup> Βλ.: ό.π., 267.

Wagner που λειτουργούν ως πρότυπα της σύνθεσης του Επισκοπόπουλου. Όπως στο προλογικό σημείωμα εναρμονίζονται διαφορετικά καλλιτεχνικά ιδιώματα (ποίηση, ζωγραφική, μουσική), για να συνθέσουν τη σκηνογραφία του αφηγήματος, ομοίως στο αφήγημα συνδιαλέγονται όλες οι αισθήσεις, για να αποδώσουν και να εξυμνήσουν την αισθησιακή και σωματική ομορφιά.

Στα εν λόγω αφηγήματα του Επισκοπόπουλου, των οποίων οι τίτλοι φέρουν μουσικές συνδηλώσεις, η μουσική εμφιλοχωρεί με διαφορετικό τρόπο. Στο μεν διήγημα «Ut dièse mineur», θεματικός και δομικός πυρήνας είναι ένα μουσικό έργο, στη δε εισαγωγή του *Άσματος ασμάτων* ο συγγραφέας συσχετίζει το έργο του με τη μουσική ενώ από το κείμενο απουσιάζει ολωσδιόλου κάθε νύξη στη μουσική.

Μουσικοί όροι που παραπέμπουν αφενός στη δυτική μουσική παράδοση, αφετέρου στη βυζαντινή υμνολογία εντοπίζονται και σε τίτλους πεζών ποιημάτων της συλλογής *De Profundis* (1908) του Ροδοκανάκη. Πιο συγκεκριμένα, ο τίτλος «Σονάτα»<sup>181</sup> αναφέρεται στην ομώνυμη σύνθετη μουσική φόρμα και ο τίτλος «Λυκαυγές των Θεών»<sup>182</sup> ανακαλεί την όπερα του Wagner *Λυκόφως των Θεών* (1876), το τελευταίο τμήμα της τριλογίας *Το Δακτυλίδι των Νιμπελούγκεν* (*The Ring of Nibelungen*, 1876). Αντιθέτως, τίτλοι όπως «Τη Υπερμάχω Στρατηγώ»,<sup>183</sup> «Ωσαννά»,<sup>184</sup> «Η Ζωή εν Τάφω»<sup>185</sup> κατονομάζουν βυζαντινούς ύμνους. Ειδικότερα, η δοξαστική προσφώνηση «Ωσαννά» που απευθύνεται στον Χριστό, ο ύμνος «Τη Υπερμάχω Στρατηγώ» ως Κοντάκιο του *Ακάθιστου ύμνου* που ψάλλεται τμηματικά κάθε Παρασκευή της Μεγάλης Σαρακοστής και ο ύμνος «Η Ζωή εν Τάφω» ως αντιπροσωπευτικό απόσπασμα του επιτάφιου θρήνου της Μεγάλης Παρασκευής, λειτουργούν ως υπαινιγμοί μιας ζωής εχθρικής προς τις επίγειες χαρές και απολαύσεις. Ανάλογες μουσικές συνδηλώσεις έχει και ο όρος *ύμνος* στον «Ο ύμνος του Μαχαραγιά»<sup>186</sup> παραπέμποντας σε εκκλησιαστικά συμφραζόμενα.

Η τιτλοφόρηση των πεζών ποιημάτων του Ροδοκανάκη με όρους μουσικής δεν υποδηλώνει κατ' ανάγκη και την ύπαρξη μουσικών αναφορών στο περιεχόμενό τους,

---

<sup>181</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Σονάτα»: *Αφηγήματα*, (επιμ.-εισαγ.: Βαγ. Αθανασόπουλος), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2010, 76.

<sup>182</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Λυκαυγές των Θεών»: *ό.π.*, 109.

<sup>183</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Τη Υπερμάχω Στρατηγώ»: *ό.π.*, 86.

<sup>184</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Ωσαννά»: *ό.π.*, 85.

<sup>185</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Η Ζωή εν Τάφω»: *ό.π.*, 76.

<sup>186</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο ύμνος του Μαχαραγιά»: *ό.π.*, 129

όπου ως επί το πλείστον το εικαστικό στοιχείο επισκιάζει τη μουσική.<sup>187</sup> Ωστόσο, η επιλογή ανάλογων τίτλων υποδεικνύει το δραστικό ρόλο που διαδραματίζει η μουσική στα κείμενα του Αισθητισμού.

Παράλληλα, αναφορές στη μουσική εντοπίζονται και σε κείμενα του Αισθητισμού στους τίτλους των οποίων δεν διακρίνεται κάποια παρακειμενική νύξη στην μουσική. Σε πεζά ποιήματα του Ροδοκανάκη αναφέρονται ονόματα μουσικών συνθετών, όπως στο προαναφερθέν «Σονάτα», εκείνο του σημαντικότερου μουσικού συνθέτη της κλασικής περιόδου Mozart,<sup>188</sup> στο «Η ιστορία» όπου γίνεται μνεία στους επιβλητικούς ήχους του επικήδειου εμβατηρίου του ρομαντικού συνθέτη Mendelssohn,<sup>189</sup> ενώ στο «Τρίγλυφον» σε συμφραζόμενα συσχετισμού της ανατολίτικης εκκλησιαστικής μουσικής με τη δυτική, η κώφωση του Beethoven αποδίδεται στην ακρόαση των Σεφαρικών Ψαλμών.<sup>190</sup>

Διάστικτα από ήχους (μουσικούς ή φυσικούς) είναι τα αφηγήματα τόσο του Ροδοκανάκη όσο και του Επισκοπόπουλου. Παραδειγματικά παρατίθεται από τον «Θρίαμβο» του Ροδοκανάκη η ενδοκειμενική εικόνα ενός τροβαδούρου που ακουμπισμένος στο τζάκι «ψαλμωδάη» με το βιολί του την κατάκτηση του Αϊτάφου.<sup>191</sup> Λεξιλόγιο προερχόμενο από την βυζαντινή μουσική παράδοση, όπως εν προκειμένω ο όρος «ψαλμωδάη» (ό.π., 217), αξιοποιείται σε ευρεία κλίμακα κατά την θεματοποίηση μουσικών συμφραζομένων στα εξεταζόμενα κείμενα. Ανάλογα στην πέμπτη ενότητα από το *Φλογισμένο Ράσο*<sup>192</sup> το κουδούνισμα του θυμιατηριού της εκκλησίας την νύχτα των Χριστουγέννων συνδέεται συνειρμικά με τα κουδουνάκια που κρέμονταν στον λαιμό των προβάτων στη Βηθλεέμ:

Τα θυμιατήρια στριφογύριζαν σε γυμνασμένα διάκων δάχτυλα και σκόρπιζαν το ασημένιο αλληλούϊα των κουδουνιών τους, όπως πάνω απ' της Βηθλεέμ το κάμπο μουρμουρίζανε σε ήχους νυσταγμένους ένα προανάκρουσμα αγνό, στο άνοιγμα του ουρανού, τα κουδουνάκια που κρεμώντουσαν απ' των προβάτων τα λαιμά (ό.π., 181).

---

<sup>187</sup> Βλ. σχετικά: Αγγέλα Πιερή, *Ο Ιμπρεσιονισμός του Αισθητισμού: η αναπαράσταση (της εντύπωσης) στα νεοελληνικά αισθητιστικά έργα (τέλος 19ου–αρχή 20ού αιώνα)* [Διδακτορική διατριβή-Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών-Τμήμα Φιλολογίας], Αθήνα, 2018.

<sup>188</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Σονάτα»: ό.π., 76.

<sup>189</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Η Ιστορία»: ό.π., 103.

<sup>190</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Τρίγλυφον»: ό.π., 81.

<sup>191</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Θρίαμβος» (1912): ό.π., 216-217.

<sup>192</sup> Βλ. σχετικά: Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο» (1911), ό.π., 143-209.

Ωστόσο, ως επί το πλείστον οι μουσικές αναφορές δεν εμφανίζονται μεμονωμένες μέσα στην αφήγηση, αλλά στο πλαίσιο της συνύπαρξης διαφορετικών τεχνών- όπως υποστήριξε ο Wagner (βλ. εδώ παραπάνω: 37)- συνυφαίνονται και συλλειτουργούν με εικαστικά συμφραζόμενα. Παραδειγματικά παρατίθεται από το *Φλογισμένο Ράσο* του Ροδοκανάκη το απόσπασμα:

Και όμως για να βρίσκη την εκδήλωσή της η ωραιosύνη και για να σκορπίζει κάποιο **χρώμα**, κάποια **μουσική** βαθιά στους ζωϊκούς παλμούς της ύπαρξης, πρέπει κάτι το υπερφυσικό να την καθαγιάζει,<sup>193</sup>

όπου το χρώμα και η μουσική αλληλοδιαπλέκονται σε απόλυτο βαθμό.

Σε αποσπάσματα των κειμένων όπου δεσπόζει η εικαστικού-ζωγραφικού τύπου απόδοση, η μουσική ως τραγούδι εκπηγάζει από ειδυλλιακές φυσιολατρικές εικόνες δια των οποίων υμνολογείται το τοπίο. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν τα εξής: στο *Φλογισμένο Ράσο* οι αφροί της θάλασσας που σε συνάρτηση με τα δέντρα, τον ήλιο και τα λουλούδια περικυκλώνουν το ομορφότερο χωριό της Σμύρνης, αποκαλούνται «τραγουδάτορες» (ό.π., 147) και σε άλλο σημείο η ποικιλομορφία και η πολυχρωμία του κόσμου παραλληλίζεται με της χορδές μουσικού οργάνου πάνω στις οποίες «η Δημιουργία παίζει τη σονάτα της ζωής» (ό.π., 167). Στο *Θρίαμβο* κατά το θαλάσσιο ταξίδι της Αργού προς την Κολχίδα οι αφροί της θάλασσας σχηματίζουν χορδές κιθάρας, ώστε να τραγουδήσουν «έναν παιάνα θριαμβευτικό για τη θαλασσινή Ελλάδα». <sup>194</sup> Στο άκουσμα του γλιαρού μουρμουρητού του ανοιξιάτικου αέρα τα λουλούδια βλασταίνουν και τα πουλιά αρχίζουν να κελαηδούν,<sup>195</sup> ενώ καθώς οι φυσικοί ήχοι απ' τα βουνά ως μια φλογέρα δοξολογούν την ανάσταση της ανατολικής θεότητας του ήλιου Μίθρα, στα λουσμένα από το φως του ήλιου ακρογιάλια της Αττικής ακούγονται ν' «αντιλαλούν [...] τα αρκαδικά τραγούδια ξέγνοιαστα, βουκολικά» (ό.π., 224), σαν να πρόκειται για ιεροτελεστία προς τιμήν της θεάς της γεωργίας Δήμητρας. Τέλος, στο *Βυσσινί τριαντάφυλλο* οι ολόχρυσες χορδές της Λύρας κρατούν τον ρυθμό της μουσικής, ενώ τα αστέρια χορεύουν στο βελούδινο στερέωμα<sup>196</sup>. στα παραπάνω συμφραζόμενα η μουσική

<sup>193</sup> ό.π., 185· ο επιτονισμός των στοιχείων δικός μου.

<sup>194</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Θρίαμβος» (1912): ό.π., 218.

<sup>195</sup> Βλ.: ό.π., 223.

<sup>196</sup> Βλ.: Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο» (1912): ό.π., 236.



εμποτίζει, θα λέγαμε, το φυσικό τοπίο ως αποτέλεσμα της αρμονίας και της ομορφιάς του κόσμου.

Παρακάτω το ανθρώπινο τραγούδι περιβάλλεται από εικόνες πλούσιες σε φως και χρώματα. Στο *Φλογισμένο Ράσο* η κραυγή του ιερέα ως ένα φως που γεμίζει τον χώρο της εκκλησίας, παραλληλίζεται με το λαμπρό αστέρι που οδήγησε τους μάγους στη φάτνη:

Έξαφνα μέσα απ' το ιερό ακούστηκε μοναδική του λειτουργού μεγάλη η κραυγή και χειμαρρώθηκε ολόφωτη, σα νάτανε του άστρου η μαρμαρυγή τους μάγους ρίχνοντας γονατιστούς μπροστά στη φάτνη: «Χριστός γεννάται δοξάσατε...». <sup>197</sup>

Επίσης, η διανθισμένη με πολλούς χρωματικούς τόνους περιγραφή της Πόλης συμπυκνώνει τις εντυπώσεις του αφηγητή, όπου εξέχοντα ρόλο διαδραματίζει το ηδονικό τραγούδι των μουεζίνηδων:

Σκίζοντας το μαύρο κύμα της οχλοζωής [...]πέρασα το γεφύρι το απέραντο με τόνα πόδι στο Καράκιοϊ στημένο και το άλλο μπρος από τους μινεράδες του Γενή Τζαμί, δυο μινεράδες σαν ένα ζευγάρι γιγαντόσωμες βελόνες, έτοιμες για να κεντήσουν κάθε λίγο και λιγάκι στο βελούδο το γλαυκό του ουρανού, την προσευχή του μουεζίνη, με τις πορφυρές κλωστές του τουρκικου φανατισμού, όσες αυτός και μόνος ξέρει αγρωπά να κλώθει για να φτιάνη τα αραβουργήματα του λιγωμένου τραγουδιού των μουεζίνηδων (ό.π., 153).

Σε άλλες ανάλογες περιπτώσεις οι ήχοι λειτουργούν ως φορείς αισθησιασμού και ηδονής σχηματίζοντας νοητικές αναπαραστάσεις στη φαντασία των ηρώων όπως στο *Φλογισμένο Ράσο*, όπου τα ζωηρά τραγούδια των μοναχών εξέρχονται «απ' τα φοβισμένα στόματα [τους] σαν τις σπίθες κάποιου πόθου βουτηγμένου μεσ' στη στάχτη της καλογερίστικης σβυσίδας» (ό.π., 182). Στο άκουσμα των ήχων των βατράχων και των τριζονιών ο αφηγητής φαντάζεται τον αισθησιακό χορό των λουλουδιών εναρμονισμένο με τους λυπητερούς ήχους του τοπίου, όπως το πικρό ανάσασμα, το σιγανό κλάμα των κλαδιών, την εξομολόγηση και το μοιρολόι του ζεστού αέρα και τέλος τον αναστεναγμό των φύλλων τη στιγμή του θανάτου τους.

---

<sup>197</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο» (1911): ό.π., 181.

Λέξεις όπως «ζεστός», «ανάσασμα», «να δροσίση χείλη» και η εικόνα του κόκκινου χρώματος του αίματος προσδίδουν αισθησιακή χροιά στην περιγραφή:

Κόαζαν οι βατράχοι, τα τριζόνια ολοένα εμετράγανε το κομπολόι τους το ατελείωτο, κ' εγώ τραβούσα κει όπου σ' αιώνια κλίση χορού, (λες και πως επερίμεναν ν' αρχίση κάποια μουσική για να στροβιλιστούν ξανά) στεκόντουσαν οι ανθισμένες τζανεριές, πασπαλισμένες μ' ένα βέλο νύφης όλο πέταλα μικρά, μπουμπούκια και μυτίτσες τρυφερές με τόσαδα χλωμά ακόμη βλασταράκια. Ένα πικρό **ανάσασμα** από τη γη ανέβαινε και ένα κλάμα σιγανό και ατέλειωτο απ' τα κλαδιά κατέβαινε. Και τα λουλούδια τα μετάξινα λιγοθυμούσαν και ξεφυλλιζότανε, γιατί' ο **ζεστός** αέρας τους ξομολογότανε του πεπρωμένου τη σκληρότητα: Θα γίνετε καρπος, μοιρολογούσε σιγανά, καρπός για να **δροσίση χείλη** καταδικασμένος, ή θα πέσετε με αναστεναγμό στο χώμα βάφοντας με το μελένιο αίμα σας των σπυργιτιών τις μύτες. (ό.π., 149).<sup>198</sup>

Σε άλλο σημείο, ακούγοντας τους ηδονικούς «απολαυστικούς σκοπούς» και τις εξωτικές «μελωδίες φρυγικές» που «παραληρούσανε τα οργανέτα» (ό.π., 184), ο αφηγητής αναπολεί ζωγραφικής τάξεως εικόνες με «συμπόσια αρχαία σαν κ' εκείνα που ακινητούν πάνω στους μαύρους της Τανάγρας αμφορείς, ιστορημένους με κεραμιδί, λευκό και γαλανό ζωγράφισμα» (ό.π.), ενώ τη στιγμή που αφουγκράζεται τους στενόχωρους ύμνους του Δαβίδ, φαντάζεται το σώμα του λουσμένο με πολύτιμα αρώματα:

Και το αυτί μου άρπαγε κανένα στεναγμό της λύρας του Δαβίδ, γεμάτο ποίηση εβραϊκή παραπονιάρια που μ' αλόη με περίχυνε και έπειτα με βούταγε σε έναν Ιορδάνη με νάρδο (ό.π., 166).

Στον *Θρίαμβο* τραγούδια και μουσικά όργανα μεταβιβάζουν την ηδονή στον αέρα, συμποσούμενα σε «πύρινους» ερωτικούς «στεναγμούς»:

Τραγούδια μακριά, τραγούδ' ανατολίτικα μαγεύουν τον αέρα που μέσα σε βαλσαμικούς καπνούς λιγώνει. Βιολιά μ' ατέλειωτα δοξάρια, πάνω σε κόρδες απ'

---

<sup>198</sup> Οι υπογραμμίσεις δικές μου.

τ' ασημοκέρατα του Άμμουνα κριάρια, ηδονικά μέρα και νύχτα σέρνονται, της έρημου τους πύρινους σκορπώντας στεναγμούς.<sup>199</sup>

ενώ η φωνή της ίδιας της ηδονής ενσαρκωμένης στο πρόσωπο του Ερμαφρόδιτου, «αντηχώντας ίδια μουσική» (ό.π., 221), σκορπά την πνοή της ζωής στην Φύση.<sup>200</sup>

Σε πιο ακραίες περιπτώσεις, μέσα από την διέγερση των αισθήσεων και την πρόκληση ηδονικών παραισθήσεων, οι ήχοι κατευθύνουν τον ήρωα στην αμαρτία. Στο *Φλογισμένο Ράσο* η φωνή του Πλάστη που εκθειάζει τις απολαύσεις της ζωής καθώς «ορμά από τις πέτρες, απ' το φως, τα χόρτα»,<sup>201</sup> κυριεύει τον ψυχικό κόσμο του καλόγερου και τον κάνει να παλινδρομεί ανάμεσα στην αμαρτία και την ηθική. Η φωνή αυτή εκδιπλώνεται σε μια μεγαλεπήβολη εικόνα με υπερκόσμια διάσταση, αντηχώντας ως «ένα σάλπισμα πιο κόκκινο, πιο βουερό από εκείνο που ακούστηκε όταν τα σύννεφα εξύμωναν τις φλόγες τους με αίμα πριν κηρύξουν την καταστροφή πάνω από τα Γόμορα» (ό.π., 177).

Ανάλογα, στο διήγημα «Η Αμβροσία»<sup>202</sup> του Επισκοπόπουλου ο ήλιος, το άλλοτε «ευλογημένον φως το υψούμενον ως αίνος προς τον ουρανόν» (ό.π., 430) που προσκαλούσε τους ανθρώπους να προσφέρουν δοξολογία στον Δημιουργό, τώρα έχει μετατραπεί σε «ύμνον ηδυπάθειας» (ό.π.) που κατευθύνει τα φυσικά όντα στην ερωτική απόλαυση:

Ήτο τώρα ως εις δαίμων διψών φλόγας [ ο ήλιος] , μεθυσμένος από γονιμοποίησιν, όστις ετόνιζεν ένα ύμνον ηδυπαθείας ακατάσχετον, προς τον ταρασσόμενον ουρανόν. Οι κορμοί των δέντρων έκριζον υπό την επιρροήν του· ο χυμός ανήρχετο ορατός εις τους κλάδους και υπό την φρίσσουσάν του θωπείαν η εξοχή όλη ανεστέναζε από επιθυμίαν. Μαζή με τον ήλιον, τα έντομα τώρα, πολυπληθή, εβόμβουν τριγύρω εις τον ερημίτην, [...] Και είχαν κρατήσει βεβαίως εις τας μικράς των πτέρυγας τα έντομα κάτι τι από την ταρασσουσαν οσμήν των γυναικών, και ο βόμβος των ωμίλει περί μακρών θωπειών και ηχηρών φιλημάτων, και εφαινετο ως να επανελάμβανον περυγίζοντα τας λέξεις τας μυστηριώδεις και ψελλιστικάς, τας οποίας τα όντα αφήνουν όταν αγάπη τα δένη και τα συγγέη (ό.π., 430-431).

<sup>199</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Θρίαμβος»: *Αφηγήματα*, ό.π., 220

<sup>200</sup> Βλ.: «Τότε θ' αρχίση η Ζωή να μουρμουρίζει προσευκή ξυπνήματος», ό.π., 222.

<sup>201</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο» (1911): ό.π., 176.

<sup>202</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Η Αμβροσία»: *Διηγήματα*, ό.π., 430-434.

Ενδεδυμένοι με ό,τι προσιδιάζει στον πειρασμό, οι ήχοι της φύσης διεγείρουν όλο το αισθητηριακό φάσμα του ερημίτη και μεταδίδουν το ερωτικό πάθος στην ψυχή του συμπαρασύροντας τον στις ηδονικές απολαύσεις:

Και μολονότι ο ερημίτης έμενε με τους οφθαλμούς κλειστούς, φυλακίζων αυτούς εντός των κοιλωμάτων των χειρών του, ησθάνετο να τον διαποτίζει όλη η γλυκύτης και όλη η ηδυπάθεια της ημέρας εκείνης της επιθυμίας. Μία αυγάζουσα γαλήνη του έλουε το σώμα, του το συνέτριβε, του το εκυρίευε. Και μάτην ήρθρωνε προσευχάς, [...] και ήθελε να κάμη το μέγα σημείον το κατισχύον παντός πειρασμού (ό.π., 431).

Ομοίως, στο *Φλογισμένο Ράσο* οι θρησκευτικοί ύμνοι των μουσουλμάνων προκαλούν ηδονικές παραισθήσεις στους πιστούς, καθώς οι «Χοτζάδες» με φωνή παραμορφωμένη από το θρησκευτικό μεθύσι «ψέλνουν αδιάκοπα στη ρυθμισμένη γλώσσα των αράβων».<sup>203</sup> Οι ψαλμωδίες τους ακούγονται ως ηδονικοί σκοποί στα αυτιά του αφηγητή και συμπαρασύρουν τους ναρκωμένους από τις μελωδίες πιστούς σε «μαλακ[ές]» ρυθμικές κινήσεις του κορμιού τους:

Ξετυλιγότανε οι ψαλμωδίες σε ηδονικό σκοπό και πλέκανε χρυσά γαϊτάνια όπου έδεναν τις εύπιστες ψυχές και τις τραβούσαν όλες μαλακά σα φούντες (ό.π., 156)

Γεμάτος ενθουσιασμό ο αφηγητής ακούει τη «θρησκευτική φωνή του μουεζίνη» (ό.π., 159-160) να ψέλνει τον θρίαμβο της ηδονής και να αιχμαλωτίζει τις αισθήσεις του. Έτσι, το θυμίαμα παραπέμπει στην όσφρηση, ενώ οι εικαστικές και συνάμα αισθησιακές εικόνες, οι οποίες αισθητοποιούν τα γνωρίσματα της φωνής (όπως λ.χ. η εντύπωση που προκαλεί, παραλληλίζεται με το ανάγλυφο τοπίο και τα κρουσταλλένια νερά πάνω στις μαρμάρινες αυλές των Καφίδων υπό το σεληνόφως, ενώ η λυγρότητά της θυμίζει τα περσικά γράμματα που στριφογυρνούν σαν μαύρα φίδια, και η παθητικότητά της περιγράφεται ως τριανταφυλλένιος χορός των γυμνόστηθων Χουρί με τα γυμνά και μεθυσμένα παλικάρια) ενεργοποιούν την όραση και την αφή:

Μελαγχολικά σα να θυμιατιζότανε από την έρημο της Αραβίας η θρησκευτική φωνή του μουεζίνη, ξετύλιγε τους ενθουσιασμούς της απ' τα ύψη ενός μιναρέ

---

<sup>203</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 155.

ολόρθου σαν κολώνα μέσα στην πηχτή των πεύκων πρασινάδα και καλούσε τους πιστούς να πα να δροσιστούν στη βρύση και να προσκυνήσουν τον Αλλάχ και τον Προφήτη. Ω η φωνή εκείνη η επίσημη που μ' άρπαξε ίσαμε την Αλάμπρα την ανάγλυφη με τα νερά τα κρουσταλλένια πάνω στις μαρμάρινες αυλές των Καλιφών, όταν στο φεγγαρίσο μέσα φως λες θεία λόγια τραγουδάν του Κορανιού, σαν ανεμίζονται από των λιονταριών τα στόματα, ορθάνοιχτων στο συντριβάνι της Αλάμπρας το περίφημο. Λιγερή και μακριά όπως τα γράμματα τα περσικά, όσα στρυφογυρνάνε ίδια φίδια μαύρα και γλιστράνε πάνω στις στοές τις πηδηχτές των παλατιών του Άλκαζαρ. Παθητικά σαν το χορό το τριανταφυλένιο το σερνάμενο απ' τα ορθόβυζα Χουρί στα περιβόλια του Μωάμεθ, στου παράδεισου τα πλάτια με τους γυμνούς λεγεώνες παλληκαριών αγκαλιασμένων, όπως τους ξεφυλλίζει στο μεθύσι του το αναμμένο σαν πέταλα βελούδινα από μπουμπούκι μαγεμένο, ο βαρετός Ασινός, όταν ρουφάει το χασίς μέσα σε ναργιλέ κεχριμπαρένιο, ναρκωμένος πάνω σε χαλιά ανατολίτικα, σπαρμένα με μαβιά ζουμπούλια, όλο μυρουδιές βαλσαμικές (ό.π.).

Τα εκλεκτά και περίτεχνα στοιχεία που συνθέτουν τις πληθωρικές εικόνες, όπως τα μαύρα φίδια, τα παλάτια του Άλκαζαρ, τα βελούδινα πέταλα του μπουμποুকίου, ο βαρετός Ασινός που ρουφάει το χασίς, ο κεχριμπαρένιος ναργιλές, τα ανατολίτικα χαλιά, τα μαβιά ζουμπούλια, οι βαλσαμικές μυρωδιές, σήματα υποβλητικά του εξωτικού κόσμου της Ανατολής, συντείνουν στην προσήλωση του ατόμου στην σπάνια απόλαυση. Έπειτα, οι αλλόκοτοι ύμνοι των μουσουλμάνων ξετυλίγονται σε εικαστικές εικόνες, για να καταλήξουν στο βασικό πρόταγμα του Αισθητισμού, τη νέα δηλαδή σύλληψη ζωής και τέχνης:

*Λαϊλαλάχ Μουαμέτ ρεσσούλ-ουλ-λάχ.* –Μόνο ο δικός μας είναι ο αληθινός Θεός και ο Μωάμεθ είναι ο προφήτης του- αιματωμένο λάβαρο του τελευταίου της Ασίας αναμορφωτή, που βγήκε καμηλιέρης απ' την έρημο όπου κρυφά το λιβανόδεντρο ανθίζει, και μπόρεσε σηκώνοντας το χέρι με το γιατανάκι να φωτίσει στην Ανατολή μια νέα σύλληψη ζωής και τέχνης (ό.π.)

Σύμφωνα με το πρόταγμα του Αισθητισμού, η ζωή πρέπει να βιώνεται ως έργο τέχνης μέσα από την μέθεξη του ατόμου στον κόσμο των αισθήσεων και της ηδονής (βλ. εδώ παραπάνω: 17). Υπαινισσόμενοι τον αισθησιακό και εξωτικό κόσμο της ανατολής, οι μουσουλμανικοί ύμνοι αντιδιαστέλλονται προς τον κοινότοπο ήχο της

καμπάνας του μοναστηριού, ο οποίος επαναφέρει τον αφηγητή στην πεζή καθημερινότητα όπως επισημαίνεται στο παράθεμα:

Κάτι σαν παρόμοιες ιδέες ήρθαν και με καλημέρισαν εκείνο το πρωί, όταν συλλογισμένη άρχισε απόξω να βογγά η ρούσσιχη καμπάνα του μοναστηριού, την ώρα που βροντάγανε την πόρτα να με πνίξουν μεσ' στο ράσο, δυο αναμαλλιάρηδες καλόγεροι, ερείπια κόσμου που χάνεται (ό.π., 161).

Κατ' αντίστροφη φορά οι ηδονικές στιγμές αισθητοποιούνται μέσω αναφορών σε μουσικά όργανα ή μουσικούς όρους. Στο *Φλογισμένο Ράσο* ο αφηγητής αντιλαμβάνεται εαυτόν να μετατρέπεται σε μουσικό όργανο κατά την αισθητηριακή διέγερση:

Η τελευταία μου εντύπωση εκείνης της ημέρας που ξημέρωνε ήταν σα νάχα γίνει μια φλογέρα, και στις πέντε μου αισθήσεις, ανοίγματα ισάριθμα στο φίλντισι του οργάνου λεπτουργημένα, ένιωθα να τρεμοστάζουνε τα άκρα των δαχτύλων ενός μουσικού ουρανίου (ό.π., 182),

ενώ ανάλογα ισχύουν για τον ερωτικό πόθο που προκαλεί η θέαση της γυναικείας μορφής στον καλόγερο, θεματοποιημένα με τη φράση «νότες αισθηματικές» (ό.π., 174). Στο «Ερωτικόν» από το *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου, ο αφηγητής απολαμβάνει κατά περιοδικά διαστήματα την οσμή του μύρου ως να ακούει ένα μουσικό έργο:

ένα μύρον το οποίον μόνο με αρμονίαν δύναμαι να παραβάλω, το μύρον των το οποίον μου έρχεται με ισόχρονα κύματα σαν παλμοί γενναίου αίματος, μου πλημμυρεί την όσφρησιν με χίλια αρώματα που δεν ανήκουν σε κανένα της φύσεως βασίλειο, που κανένα άνθος δεν εγνώρισε ποτέ,- αρώματα της ψυχής φευγαλέα και απροσδιόριστα, αιθέρες ηδονής.<sup>204</sup>

Ομοίως, στο *Βυσσινί Τριαντάφυλλο* η γεμάτη ερωτικό πόθο ψυχή παρομοιάζεται με έγχορδο μουσικό όργανο στο οποίο παίζει ένα μαγεμένο δάχτυλο:

---

<sup>204</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Ερωτικόν»: *Διηγήματα*, ό.π., 279.

Κάθε αστέρι σου και μια καινούργια νότα των ερωτικών μου τραγουδιώνε, κάθε αχτίδα του φεγγαριού σου και ένα μαγεμένο δάχτυλο επάνω στις ψυχής μου τις χορδές,<sup>205</sup>

ενώ τα λόγια που ανταλλάσσουν οι δυο πρωταγωνιστές στον περίπατό τους, ξέχειλα από γλυκύτητα και ερωτισμό, παραβάλλονται με τη μουσική του δημοφιλούς ρομαντικού συνθέτη και βιολοντσελίστα Jacques Offenbach,<sup>206</sup> ενός από τους επιφανείς δημιουργούς του μουσικού είδους της οπερέτας.

Ωστόσο, σε άλλες ανάλογες περιπτώσεις οι φυσικοί ήχοι συνδέονται με εικόνες καταστροφής και πένθους. Στο διήγημα «Τα μυστήρια»<sup>207</sup> του Επισκοπόπουλου η φύση αφουγκράζεται «κραυγές πόνου προ αιώνων απείρων» (ό.π., 399) και αντιστρόφως «αι οιμογαί όλαι και όλιοι οι κλαυθμοί» (ό.π.) μεταμορφώνονται σε φύλλα. Τον ψυχικό πόνο που προκαλεί ο χωρισμός στους πρωταγωνιστές, υπαινίσσεται ο ψίθυρος του δέντρου όταν ο αέρας μ' «ένα φύσημα γιγάντειον» (ό.π., 403) μεταβιβάζει τη φρίκη της καταιγίδας στα φύλλα του. Έπειτα ο ψίθυρος μετατρέπεται σε μια κραυγή διαμαρτυρίας που «ηκούσθη λυσσαλέα ως μία πρόσκλησις προς τον θάνατον» (ό.π.), και καταλήγει στον ήχο του κεραυνού, η σφοδρότητα του οποίου προκαλεί τον στεναγμό της γης.

Στο διήγημα «Η Πρώτη Καταιγίς» (1901)<sup>208</sup> οι ήχοι των φυσικών στοιχείων ενσταλάζουν το μένος της καταιγίδας στις ψυχές των χαρακτήρων. Το αιφνίδιο άκουσμα της πρώτης βροντής, που προκαλεί τρόμο στους πρωτόπλαστους (ό.π., 425), διαδέχεται ο συγκλονιστικός ήχος της δεύτερης βροντής, που «ηκούσθη μακράν, ως πρώτη απειλή πλάσματος μεγαλειτέρου» (ό.π., 426). Ο κρότος του κεραυνού τρέπει τους δυο χαρακτήρες σε φυγή, ενώ η σφοδρότητα της καταιγίδας συμπυκνώνεται στον ήχο του ανέμου που «εσάλπιζε τον θάνατον, και εδείκνυε μίαν Φύσιν πληγωμένην και εσπαίρουσαν» (ό.π., 427). Αντικρίζοντας «τον κόσμον κατακρημνιζόμενον», οι ήρωες περίτρομοι «με παραλυμένας τας χείρας» (ό.π.) ενισχύουν τους εκκωφαντικούς ήχους με κραυγές και ουρλιαχτά.

Σε ορισμένα αποσπάσματα ήχοι και ακούσματα αισθητοποιούν τη θλίψη και το πένθος που κυριεύουν τις ψυχές των χαρακτήρων. Στο *Φλογισμένο Ράσο* ο αφηγητής περιφέρεται στους δρόμους της Κωνσταντινούπολης και φαντάζεται ότι

<sup>205</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 234.

<sup>206</sup> Βλ.: ό.π., 245.

<sup>207</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Τα Μυστήρια»: *Διηγήματα*, ό.π., 397-404.

<sup>208</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Η Πρώτη Καταιγίς»: *Διηγήματα*, ό.π., 425-429.

αφουγκράζεται τις πέτρες του δρόμου να ανιστορούν την παλαιότερη δόξα του Βυζαντίου:

Και κάθε πέτρα πρόστυχη του δρόμου μου τραγούδαγε τη δόξα της με περηφάνεια ξέχωρη:- Εδώ, είχε συρθεί το πέδιλο το πορφυρό του τάδε Καίσαρα, όταν εγύριζε θριαμβευτής από την εκστρατεία των Βανδάλων-[...] και πιο πέρα, παρακάτω, από όλες τις μεριές αστράφταν οι πατημασιές μιανής εποποιίας, πατημασιές γεμάτες αίμα και χρυσήν αναλαμπή.<sup>209</sup>

Ευρισκόμενος στην εκκλησία, όπου οι καλόγεροι ψέλνουν ακατάπαυστα, ο αφηγητής ακούει «τα σπαρταριστά τραγούδια» (ό.π., 166) των κλαδιών, καθώς πέφτουν στη γη, ως ευχαριστήρια φράση όμοια με στεναγμό και σφύριγμα κότσυφα:

Νοιώθοντας πώς γυρμένος παρακολουθούσα με συμπάθεια το θάνατό τους, τα κλαδιά μου στέλνανε το υστερνό ευχαριστώ του δέντρου, αφήνοντας να φύγει η ψυχή τους σ' ένα στεναγμό, να μιμηθή το σφύριγμα του κότσυφα πασχίζοντας, κ' έπειτα σωριαζόντανε σε στάχτην ασημόθωρη (ό.π.).

Στο Βυσσινί Τριαντάφυλλο τη Μεγάλη Παρασκευή στην εκκλησία ακούγονται τα μοιρολόγια και τα παραληρήματα των λουλουδιών που μαραίνονται πάνω στον επιτάφιο,<sup>210</sup> ενώ το πένθος του Μεγάλου Σαββάτου αποδίδει το αισχύλιο μοιρολόγι των νερών της Σαλαμίνας.<sup>211</sup>

Κατ' ανάλογο τρόπο η ηχητική ακουστική και η μελωδικότητα της λατινικής γλώσσας παραπέμπει σε πένθιμο υπερκόσμιο οργανικό τραγούδι, δημιουργώντας ζωγραφικούς συνειρμούς στην φαντασία του αφηγητή, επικεντρωμένους στη μορφή «ασπροντυμένου Καίσαρα»:

Και το μυστήριο εκείνο της λατινικής γλώσσας που θαρρείς πως κάθε ήχος είναι και μια προσταγή ασπροντυμένου Καίσαρα· και το υπερκόσμιο του όργανου τραγούδι, το πένθιμο, το βαθύ, το αρχαίο, κάτι προβάλλοντας στη φαντασία παπικές τιάρες

---

<sup>209</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 154.

<sup>210</sup> Βλ.: Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 241.

<sup>211</sup> Βλ.: ό.π., 195.



τριπλή σειρά πετράδια, πλατείες πολυχρώματες Άγιου Μάρκου και μητροπολίτικες εκκλησίες Στρασβούργου, σκοτεινές, μυτερά καμπαναριά, όλο σκαλίσματα .<sup>212</sup>

Αντιστρόφως, η αόριστη θλίψη και ο τρόμος του αφηγητή αισθητοποιείται μέσω ήχων, όπως εν προκειμένω μέσω της μουσικής ενός βιολιού:

Σ' αυτούς τους μακρινούς περίπατους σπαρτάριζε μεσ' στην καρδιά μου ένα δοξάρι τρομαγμένο και το βιολί συλλογισμένο τραγουδούσε να συγκεντρωθώ (ό.π., 149).

Ο πένθιμος παλμός της ψυχής του, όμοιος με βαρύ αγκομαχητό, παραβάλλεται με το θρηνητικό θρόισμα των κιτρινισμένων φθινοπωρινών φύλλων που διασκορπίζει ο αέρας:

Γι' αυτό τα χρώματα του τρόμου, όσα ο βοριάς τινάζει μεσ' στον κάμπο το φθινόπωρο, σκορπίστηκαν στο πρόσωπό μου, κιτρινισμένες έπεφταν με θρόισμα μοιρολογιού οι μέρες μου και μέσ' στου στήθους μου τα βύθη ένα εχθρικό τσεκούρι με βαρύ ρυθμό αγκομαχούσε πένθιμα (ό.π., 146).

Στο μοναστήρι ο αφηγητής ακούει τις «αργές και στενοχωρημένες» (ό.π., 158) ψαλμωδίες, οι οποίες ταυτίζονται με τη δική του θλιμμένη ψυχική διάθεση. Οι ισχυρές εντυπώσεις που ο αφηγητής αποκομίζει από τα ακούσματα αυτά, συντονίζονται με ζωγραφικής τάξεως εικόνες, καθώς η ψαλμωδία των καλογέρων αποκτά οπτικό και χρωματικό όγκο, για να οδηγηθεί ως «πυροτέχνημα» πλέον στον ουρανό και να διαχυθεί από εκεί προς όλες τις κατευθύνσεις, εν είδει μουσικών αρμονιών που όχι μόνον ακούονται αλλά και αντικρίζονται στην πολυχρωμία των συστατικών τους:

Όταν αυτό το βάφτισμα τελείωνε έβγαίνα φωτεινός σαν άστρο. ΠΟΙΜΑΝΕΙΣ  
ΑΥΤΟΥΣ ΕΝ ΡΑΒΔΩ, ΣΙΔΗΡΑ, ΩΣ ΣΚΕΥΗ ΚΕΡΑΜΕΩΣ ΣΥΝΤΡΙΨΕΙΣ  
ΑΥΤΟΥΣ έψελναν οι χοροί των καλογέρων σ' έναν ήχο με ορμή τραβώντας προς τα  
μισοούρανα σαν πυροτέχνημα φωνών. Έπαιρν' εκεί φωτιά και ξεχυνότανε σε  
αρμονίες πολυχρώματες (ό.π., 166).

---

<sup>212</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 148.

Σ' αυτό το πλαίσιο συναισθητικών αναφορών μεταξύ μουσικής, λόγου και εικόνας, βυζαντινοί ύμνοι συνδέονται συνειρμικά στη φαντασία του αφηγητή με εικόνες από γυναίκες και άντρες του Βυζαντίου με πολύχρωμα ενδύματα, μέσα από μια «μαγικ[ή]» μορφοποιητική διεργασία, όπου το οπτικό-ζωγραφικό εκτόπισμα των ψαλμών αποδίδεται κατά μια πολυεστιασμένη χρωματική κλίμακα:

Βρισκόμουν τότε στη Μεγάλη Εκκλησία,[...], κ' έβλεπα να περνούν σε κάθε μαγικό ξεφώνημα και στεναγμό του ύμνου, Βασίλισσες με τη **μενεξελιά πορφύρα** και το **μαργαριταρένιο στέμμα** στο κεφάλι· [...]. Ύμνος αθάνατος, μεστός ανατριχίλα εθνικής ζωής, [...]. Έπαυεν ο δεξιός χορός σα νάτανε υπνωτισμένος απ' τις αρμονίες όσες σκόρπισε και οι ψαλμοί ακούγονταν ηδονικοί απ' τον αριστερό που ξύπναγε, [...]. Έβλεπα τότε να περνούν **ξανθοί και γαλανοί** Βαράγγιοι με το **πορφυρό το φόρεμα** το κολλημένο στο κορμί τους το πολεμικό, Πρωτοσπαθάριοι με **πράσινο μανδύα σκαραμάγγιο**, Δομέστικοι ξηραφισμένοι και Φατρίαί με το **μαύρο το κοντό τους φόρεμα**. [...]. Έψελναν οι χοροί κ' η μελωδία ρύθμιζε το πέταγμα της σκέψης μου που όλο παρακολουθούσε σ' ένα μακρινόν ορίζοντα ασιανό, χαμένο, **κατακίτρινο**, κοντά εις τον Ευφράτη, καθρεφτίζοντας στα πατριαρχικά νερά του, πύργους, πολιτείες **άσπρες και φαντασμαγορικές**, έναν καβαλλάρη δυνατό, με σπαθί και με κοντάρι, **σαν την αστραπή ολόφλογο**. Κάποιον Ακρίτα άγνωστο, που φύλαγε άγνωστο θέμα, σε χρόνια άγνωστα, λησμονημένα (ό.π., 185-187).<sup>213</sup>

Κάθε ήχος συσχετίζεται με την εικόνα ενός προσώπου της υψηλής κοινωνίας του Βυζαντίου, σε μια εναλλασσόμενη φαντασιακή αλληλοδιείσδυση οπτικών-χρωματικών όγκων και ήχων, η οποία οδηγεί σταδιακά τον αφηγητή στην υπέρβαση χωρικών και χρονικών περιορισμών. Το αποτέλεσμα είναι ότι όσο οι μουσικοί τόνοι βαθαίνουν, τόσο περισσότερο οι ζωγραφικές αναπαραστάσεις παύουν να είναι συμπαγείς και τα περιγράμματά τους να γίνονται ασαφή, κάνοντας τις εικόνες να αποκτούν τη ρευστότητα και την εσωτερικότητα της μουσικής, όπως φαίνεται στην τελευταία εικόνα όπου ο αφηγητής αντικρίζει τη μορφή του Ακρίτα κοντά στον Ευφράτη.

Αντιστρόφως, η εικονοπλασία των αισθητιστικών κειμένων συνυπάρχει με μουσικές αναφορές όπως στο πρώτο κεφάλαιο από το *Φλογισμένο Ράσο*, όπου την ανακούφιση μέσα στην θλίψη του αφηγητή ενσαρκώνουν δυο γυναικείες μορφές, η Βεατρίκη ή Ειμαρμένη και η Λώρα ή Ελπίδα, οι οποίες συνειρμικά συνδέονται με

<sup>213</sup> Τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

τους ξανθούς αγγέλους και τις Παναγιές των Αναγεννησιακών ζωγράφων Fra Angelico και Botticelli.<sup>214</sup> Ιδίως όμως, ο αφηγητής επισημαίνει τη μουσικότητα των ονομάτων τους και τονίζει την ενασχόλησή τους με τους με την μουσική: η μορφή της Ελπίδας είναι συνυφασμένη με την οργανική μουσική, ενώ η Ειμαρμένη, η φωνή της οποίας παραλληλίζεται με «αρμόνιο θλιμμένο» (ό.π.), συνδέεται με το τραγούδι.

Η μουσική λοιπόν και η ζωγραφική αναπτύσσουν μια συμπληρωματική σχέση, καθώς ανείπωτες σκέψεις και ερεθίσματα που προκαλεί η μουσική, εκδιπλώνονται και μορφοποιούνται εν είδει εικαστικών αναπαραστάσεων, συνδέοντας τις τελευταίες με το βαθύτερο συγκινησιακό για την ψυχή του ανθρώπου πυρήνα· πυρήνα ο οποίος θεματοποιείται από την καντιανή κριτική φιλοσοφία, στη απαρχή της σύγχρονης Αισθητικής (β' ήμισυ 18<sup>ου</sup> αιώνα), ως ενεργοποιούμενος ακριβώς από τη μουσική.<sup>215</sup>

Η πιο προφανής μαρτυρία της διασύνδεση μουσικής και οδύνης στα εξεταζόμενα κείμενα εντοπίζεται στο τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος *Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο*. Εδώ σκιαγραφούνται οι ενστικτώδεις αντιδράσεις της κεντρικής ηρωίδας κατά το άκουσμα της μουσικής της φρουράς, όπου η δυσαρμονία των μουσικών ήχων έχει αρνητικό αντίκτυπο στον ψυχισμό της:

Εκείνη έξαφνα τινάχθηκε. Είχεν αρχίσει να παίζει η μουσική της φρουράς και η φυσιολογία της πήρε μιαν έκφραση αγωνίας. Πάμε να φύγωμε, μουρμούρισε. Η μουσική μου ανεβάζει το αίμα στο κεφάλι. Είμαι τόσο έξω από τους κανόνες της αρμονίας των ήχων ώστε θαρρώ πως κάποιος με τραβά από τις άκρες των αυτιών και με σέρνει προς τα επάνω.<sup>216</sup>

Όμως, τη βαθύτατη επίδραση ασκεί ο τραγικός τόνος της μουσικής του Wagner στον ψυχοσωματικό κόσμο της μητέρας της πρωταγωνίστριας. Ο δραματικός τόνος των συγχορδιών αισθητοποιείται στην εικόνα των τραυματισμένων πουλιών που απομακρύνονται:

---

<sup>214</sup> Βλ.: Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 145.

<sup>215</sup> Βλ. όσα επισημαίνει σχετικά ο Imm. Kant στην *Κριτική της κριτικής δύναμης*: «Πράγματι», η μουσική «αν και εκφράζεται μόνο μέσω των αισθημάτων χωρίς έννοιες, και άρα δεν προσφέρεται για τον στοχασμό, όπως η ποίηση, εν τούτοις συγκινεί την ψυχή πολυειδέστατα και, μολονότι με απλώς παροδικό τρόπο, ωστόσο βαθύτατα [...]», *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, (1790), (εισαγ.-μετφ.-σχόλ.: Κωστ. Ανδρουλιδάκης), Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002, §53, 266. Για μια αποτίμηση των σχέσεων της μουσικής με τις άλλες καλές τέχνες στο 18<sup>ο</sup> αιώνα, βλ.: Herb. M. Schueller, «Correspondences between Music and the Sister Arts, According to 18th Century Aesthetic Theory», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, 4 [=On the Interrelations of the Arts] (Ιούν. 1953) 334-359.

<sup>216</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 236-237.

Όποιος περνούσεν από το μέγαρό τους, άκουγε και τα ξημερώματα πολλές φορές, να βροντά το πιάνο νότες τραγικές, που φεύγαν στον αέρα σαν πουλιά περιίτρομα (ό.π., 237).

Επηρεασμένη από τη δραματική μουσική του Wagner που την ακούει και τη βιώνει σε παραισθητικά συμφραζόμενα, εικονοποιημένα σε τόνους αμυδρού φωτός «από τα νυσταγμένα βύθη των κρυστάλλων όσα στόλιζαν τους τοίχους» με πρωταγωνίστρια μια φασματική γυναικεία μορφή («ίδιο φάντασμα»), η γυναίκα οδηγείται στην παράκρουση :

Δεν πέρασε πολύς καιρός και μέσα στο γλυκό σκοτάδι που σαν έτσι να χυνότανε από τα νυσταγμένα βύθη των κρυστάλλων όσα στόλιζαν τους τοίχους, καθρεφτιζότανε το πέρασμα μιανής γυναίκας που τραβούσεν ίδιο φάντασμα αλύγιστο κατά το πιάνο. Όλες οι όπερες του Βάγνερ εμφανίζονται τριγύρω της να τραγουδήσουνε η καθεμιά μιαν έμπνευση που την παράσερνε σε δάση μέσα, την ανέβαζε σε μαύρα σύννεφα και από κει την άφινε να γκρεμιστή επάνω σε κωδωνοστάσια αρχαίων μητροπόλεων, οπούθε ζώα και πουλιά της κόλασης σε πέτρα λαξευμένα γέρνανε για να τις κάνουν μορφασμούς που φέρνουνε παραφροσύνη (ό.π., 238).

Στο άκουσμα των ήχων του πιάνου η γυναίκα βιώνει συνταρακτικές εμπειρίες, καθώς οι «όπερες» προσωποποιούνται («εμφανίζονται τριγύρω της να τραγουδήσουνε η καθεμιά μιαν έμπνευση[...]») και την φέρουν με βίαιο και ιλιγγιώδη τρόπο από «δάση» σε «μαύρα σύννεφα», για να την «γκρεμίσ[ουν]» από εκεί «σε κωδωνοστάσια αρχαίων μητροπόλεων», γεμίζοντάς την «παραφροσύνη» (ό.π.). Χωρίς η ίδια να κάνει οτιδήποτε για να απαγκιστρωθεί από τη φθοροποιά επίδραση της βαγκνερικής μουσικής, βιώνει στον απόλυτο βαθμό την οδύνη που η τελευταία αποπνέει, και οδηγείται σ' έναν τελετουργικό, θα λέγαμε, μουσικό θάνατο, ξεψυχώντας στο πιάνο, όπου μόλις πριν είχε εκτελέσει το «γαμήλιο εμβατήριο του Lohengrin»:

Στο τέλος λιγοθύμαγεν η πριγκηπέσσα. Έτρεχαν τότε και τη σήκωναν αναίσθητη για να τηνέ ξαπλώσουν στο κρεβάτι. Η επιστήμη αποσύρθηκεν αφ' ου εξάντλησεν ακριβοπλήρωτες προσπάθειες. Ένα δειλί ανοιξιάτικο, εζήτησε να την κατεβάσουν στη σάλα[...]. Είπε να της ανοίξουνε τις πόρτες που κοιτάζανε στη βεράντα του κήπου. Στον ουρανόν ακουγότανε τραγουδιστά καληνυχτίσματα χελιδονιών,

πώπαιρναν μαύρες βόλτες στο ρόδινο χρώμα της δύσης και πάγαινον να κουρνιαδίσουν. Τρομαγμένοι ξετινάχτηκαν όλοι μεσ' στο μέγαρο. Πόρτες ανοιγοκλειούσανε και περπατησιές κατέβαιναν με σαστισμάδα κάποιες σκάλες. Όταν η άρρωστη τελείωσε το γαμήλιο εμβατήριο του Lohengrin ρίχτηκε ξεψυχισμένη πάνω στα κόκκαλα του πιάνου που ανάδωκαν όλα μαζί ένα βουερό, τετέλεσται! (ό.π.).

Τη βαθύτερη συγγένεια με την ευαίσθητη φύση της μητέρας της συναισθάνεται η Βέρα την ύστατη στιγμή του θανάτου της, όπου το εφιαλτικό σκηνικό της καταγίδας ενισχυμένο από ήχους των φυσικών όντων την οδηγούν στην παραφροσύνη. Ενώ εκείνη παλεύει με τα κύματα, νιώθει την αγριεμένη και ατιθάσευτη φύση ως έναν γιγάντιο Wagner να την κατασπαράζει:

Οι κρότοι των βροντών από τα σύννεφα και των κυμάτων η ηχώ που ξεμαλλιασμένη έτρεχεν απ' εδώ και απ' εκεί, ζωντάνεψαν μέσα στη Βέρα τη μητέρα της, και η κόρη της που ίσαμε τώρα καμιά δεν έννοιωσε συγγένεια για τη μουσική συμπάθεια συνεπάρθηκεν έξαφνα στην τρέλλα των ήχων που η φύσις η θυμωμένη, ίδιος Βάγνερ γιγάντιος, ανέβαζεν από μια φανταστικήν ορχήστρα ατμών, νερών και πετρών (ό.π., 247).

Οι ήχοι των φυσικών στοιχείων (το φτερούγισμα των αγριοπεριστεριών, ο κυματισμός της θάλασσας, οι εκκωφαντικές ριπές της καταγίδας, των βροντών και του κύματος) εναρμονισμένοι ως ορχήστρα συγκροτούν καθώς πυκνώνουν, ισχυρές εντυπωτικές εικόνες από την τραγικότητα της στιγμής, μεγιστοποιώντας συναισθητικά τη δύναμη του οπτικού όγκου των εικόνων αυτών:

Το σύνθημα είχε δοθή· Ένας ανεμοστρόβιλος βαρύς σωριάστηκεν από τα σύννεφα ίδιο φανταστικό πετροβόλημα, το υδάτινο δημιούργημα υψώθηκε πελώριο και μοχθηρό για να σκεπάση, την ίδιαν ώρα που οι βράχοι ούρλιασαν σα νάταν χίλιοι σατανάδες που τους είχαν αρχάγγελοι κόψει τις ουρές. Με τις πρώτες κραυγές που έβγαλεν η καταγίδα, τράβηξαν φοβισμένοι τα λουριά για να γυρίσουν πίσω. [...] Οι αφροί της θάλασσας ορμούσαν ίσαμε τα πόδια της και στη φωνή την τρομαγμένη και υστερική που έβγαζεν εκείνη, ριχνότανε ο Γιώργος με ξετρελλαμένα χάχανα για να βουτήξη τ' άλογο του ίσαμε τα γόνατα στ' αφρόνερα, που εβούιζαν και σούρνονταν πάλι στη θάλασσα. Ένα τρομαχτικόν αστροπελέκι έσπασε κατά τη

Σαλαμίνα, και βροχή δυνατή και σκοτάδι πηχτό, ίδια καπνιά γεμίσαν την ατμόσφαιρα, που υπερτροφικά από ηλεκτρικούς παλμούς έβγαζε σπίθες και όλο κάτι σαν να τσουρούφλιζε στο άπειρο (ό.π., 247-248).

Ωστόσο, σε αντίθεση με την λογοτεχνία, η μουσική δεν καταφέρνει πάντοτε να υποβάλλει πολύ έντονα συναισθήματα όπως τον υπέρτατο πόνο. Όταν ο αφηγητής αναπαριστά στη φαντασία του τις βασανισμένες μορφές των διωκόμενων από τους Τούρκους Χριστιανών, επιχειρεί να αποδώσει τον πόνο των οδυνηρών αυτών περιστάσεων μέσω του θρήνου του *Ingrid*, έργου του σημαντικού σκανδιναβού μουσικού του 19<sup>ου</sup> αιώνα Al. Grieg, για να καταλήξει ότι κανένα επικήδειο μουσικό έργο δεν μπορεί να περικλείσει τόση οδύνη, υποδεικνύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την υπεροχή του λογοτεχνικού λόγου έναντι της μουσικής:

Περνούσανε Πατριαρχάδες με τις μύτες τις κομμένες, όπως συνηθίζαν οι Σουλτάνοι να τους ακρωτηριάζουν για να ταπεινώνουν τη συνείδηση του Γένους, και το μάτι τους έκλαιε λάμπες τόσο θλιβερές, που σε κανένα μουσικό κομμάτι επικήδειο, ούτε στο «Μοιρολόι του Ingrid» όπου στενοχώρεσεν ο Grieg ένα μοτίβο τόσο απελπιστικό, δεν έχει νότες για να ανταποδώσουν την απόγνωση του.<sup>217</sup>

Συνοψίζοντας όσα προαναφέρθηκαν, γίνεται φανερό ότι η θεματικά εδώ προσδιορισμένη λειτουργία της μουσικής στα αισθητιστικά κείμενα του Επισκοπόπουλου και του Ροδοκανάκη, που παραδειγματικά μας απασχόλησαν, είναι σημαίνουσα. Δεδομένου ότι ο Αισθητισμός προτάσσει τη βαρύτητα που έχει η τέχνη στην αισθητική συγκρότηση του ατόμου, η αξία της μουσικής δεν έγκειται απλώς στο ότι διεγείρει την ακοή στην οποία απευθύνεται, αλλά στο ότι συντείνει στην καθοριστική για τον ψυχισμό του ανθρώπου, συναισθητική φόρτιση. Η συνύφανση της μουσικής με τον εικαστικά-ζωγραφικά τροφοδοτημένο αισθητιστικό λογοτεχνικό λόγο, τον καθιστά, μπορούμε να πούμε, δραστικότερο στην απόδοση του συγκινησιακού βάθους και των ψυχικών καταστάσεων του ανθρώπου σε μια κλίμακα που οδηγεί από την ηδονή στην οδύνη.

---

<sup>217</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 158.

## Κεφάλαιο 6ο

### Στοιχεία μουσικής δομικής οργάνωσης στην πεζογραφία του Νεοελληνικού Αισθητισμού

Ζήτημα διερεύνησης του παρόντος κεφαλαίου αποτελούν αφενός δομικά στοιχεία των κειμένων, τα οποία προσιδιάζουν σε μουσικές φόρμες, αφετέρου ο τρόπος οργάνωσης του λόγου, στον οποίο διακρίνεται μια μουσική ηχητική ποιότητα. Η διερεύνηση γίνεται με άξονα την έννοια της *μίμησης* του W. Wolf, όρος που συμπεριλαμβάνει την *αναλογία μουσικών μορφών και τεχνικών με λογοτεχνικά κείμενα*, και τη *λεξικοποιημένη μουσική* του S. P. Scher (βλ. εδώ παραπάνω: 14-15).

Κάθε μουσικό έργο ως ενιαίο και αδιαίρετο όλον συντίθεται από διαφορετικά τμήματα, τα οποία σπονδυλώνονται γύρω από πολύ δομημένες σχέσεις ήχων στη βάση των κανόνων της μορφολογίας της μουσικής. Η εν λόγω μορφολογία αφενός εξετάζει τη δομή κάθε μουσικής σύνθεσης, βάσει της οποίας ο συνθέτης οργανώνει τις μουσικές ιδέες, αφετέρου διερευνά τις αρχές οργάνωσης των ήχων οι οποίοι συνιστούν τις ψηφίδες κατασκευής κάθε φόρμας.<sup>218</sup>

Η στοιχειώδης αλλά ολοκληρωμένη μουσική ενότητα κάθε μουσικής σύνθεσης είναι το *θέμα*, μια ομάδα φθόγγων ή μελωδία που διατρέχει όλη τη μουσική σύνθεση. Το κάθε μουσικό *θέμα* αποτυπώνεται με ένα κεφαλαίο γράμμα, δηλαδή ως Α, Β, Γ, Δ κτλ., και επαναλαμβάνεται περιοδικά είτε αυτούσιο είτε παραλλαγμένο σε διαφορετικά σημεία της μουσικής σύνθεσης ή σε διαφορετικά μουσικά έργα ενός δημιουργού. Η συμβολή των *θεμάτων* έγκειται όχι μόνο στο γεγονός ότι λειτουργούν ως συνεκτικός κρίκος των μερών του μουσικού έργου συνεισφέροντας στη μορφολογική ενότητα του, αλλά παράλληλα ότι δημιουργούν διασυνδέσεις μεταξύ διαφορετικών τμημάτων του έργου. Εν ολίγοις, η ενότητα και η δομική οργάνωση μιας μουσικής σύνθεσης οφείλεται στην επανάληψη των *θεμάτων*.

Σε μουσικά *θέματα* παραπέμπει η τιτλοφόρηση των επιμέρους ενοτήτων των μυθιστορημάτων *Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο* και *Το Φλογισμένο Ράσο* του Ροδοκανάκη όπου κάθε ενότητα σημειώνεται με ένα κεφαλαίο γράμμα (Α' και Β'). Παράλληλα, η διαίρεση *Του Φλογισμένου Ράσου* σε διαφορετικές ειδολογικά ενότητες θυμίζει τη δομή των εκτενών μουσικών συνθέσεων, οι οποίες απαρτίζονται από ετερογενή -ως προς τη δομή τους- μέρη, όπως για παράδειγμα η γαλλική σουίτα της εποχής του Μπαρόκ που συντίθεται από τουλάχιστον τέσσερις χορούς (*Allemande, Courante,*

<sup>218</sup> Βλ. σχετικά: Α. Αμαραντίδης, *Μορφολογία της μουσικής*, ό.π., 27-30.

*Sarabande, Gigue*) ή η συμφωνία της περιόδου του Ρομαντισμού που αποτελείται από τέσσερα μέρη (φόρμα σονάτα, φόρμα παραλλαγών, menuetto ή scherzo, φόρμα rondo). Κατ' αντίστοιχο τρόπο, *Το Φλογισμένο Ράσο*, αν και περιέχει ημερολογιακές καταγραφές στην πρώτη του ενότητα, δεν υπάγεται αμιγώς στο είδος του ημερολογίου εφόσον τα γνωρίσματα του ημερολογίου, όπως οι ημερομηνίες, ο προσωπικός τόνος και η χρήση του πρώτου προσώπου, απουσιάζουν από την ενότητα Β'. Αναλογίες με μουσική σύνθεση παρουσιάζει και η δομή του *Άσματος Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου το οποίο απαρτίζεται από έναν πρόλογο και πέντε ενότητες («Εκστατικόν», «Ερωτικόν», «Πορφυρέον», «Νύκτιον», «Εωθινόν») ενώ κάθε ενότητα υποδιαιρείται σε υποενότητες.

Απλούστερες μουσικές φόρμες όπως η μονομερής, η διμερής και η τριμερής συμβολίζονται στη μορφολογία της μουσικής ως A, AB, ABA' αντιστοίχως.<sup>219</sup> Η μονομερής φόρμα αποτελείται από ένα μονάχα μουσικό θέμα (A), ενώ στη διμερή εναλλάσσονται δυο διαφορετικά μουσικά θέματα (A και B), καθένα εκ των οποίων αξιοποιεί διαφορετικό μελωδικό υλικό.

Στη διμερή μουσική φόρμα προσιδιάζει η δομή των πεζών ποιημάτων «Ο Βίος» και «Η Λιτανεία» από το *De Profundis* του Ροδοκανάκη. Ειδικότερα, το «Ο Βίος» αποτελείται από τέσσερις μικρές παραγράφους μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται ως σφήνες οι μεμονωμένες προτάσεις: «Πόσην γαλήνην **αισθάνομαι!**», «πόσον **είμαι** εύθυμος!», «Πόσην **αισθάνομαι** κόπωσιν!», «Πόσον **είμαι** ήσυχος!». <sup>220</sup> Κάθε μια από τις παραγράφους, που περιγράφει τις ενέργειες του αφηγητή κατά διαδοχικά διαστήματα της μέρας (πρωί- μεσημέρι-απόγευμα-βράδυ), μοιάζει να επιτελεί τη λειτουργία του θέματος A, ενώ οι μεμονωμένες προτάσεις που αναφέρονται στην ψυχική διάθεση του αφηγητή στο προαναφερθέν χρονικό διάστημα, αντιστοιχούν στο θέμα B μιας διμερούς μουσικής φόρμας. Οι μεμονωμένες αυτές προτάσεις συγκροτούνται από τρία συστατικά: τις αντωνυμίες «πόσον» ή «πόσην», το ρήμα «είμαι» ή «αισθάνομαι» και ένα τρισύλλαβο επίθετο ή ουσιαστικό για να καταλήξουν σε ένα θαυμαστικό (!). Το ρήμα «είμαι» τοποθετείται στη δεύτερη θέση της δεύτερης και της τέταρτης πρότασης, ενώ το ρήμα «αισθάνομαι» επαναλαμβάνεται με εναλλαγή θέσης (3<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup>) στην πρώτη και την τρίτη πρόταση. Η θέση του ουσιαστικού ή επίθετου μέσα στην πρόταση είναι ανάλογη της

<sup>219</sup> Για τη μονομερή, διμερή και τριμερή μουσική φόρμα, βλ. ενδεικτικά: Ch. W. Walton, *Βασικές Μουσικές Φόρμες*, (μτφρ.-επιμ.: Ν. Τσαφταρίδης), Αθήνα, Edition Orpheus, 1990, 19-44.

<sup>220</sup> Βλ.: Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Βίος»: *Αφηγήματα*, ό.π., 73· τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.



τονισμένης συλλαβής τους: τα δυο επίθετα «εύθυμος» και «ήσυχος» και το ουσιαστικό «κόπωσιν» που βρίσκονται στην τρίτη θέση της δεύτερης, τρίτης και τέταρτης πρότασης, είναι προπαροξύτονα, ενώ το ουσιαστικό «γαλήνην» που τοποθετείται στη δεύτερη θέση της πρώτης πρότασης, τονίζεται στην δεύτερη από το τέλος συλλαβή. Στις επαναλήψεις και στους συνδυασμούς μεταξύ των λέξεων καθώς και στην κατανομή του τόνου και την στίξη οφείλεται η ομοιογενή ηχητική εντύπωση του λόγου.

Ομοίως, η δομή του πεζού ποιήματος «Η Λιτανεία»<sup>221</sup> βασίζεται στην εναλλαγή μιας μονάχα λέξης με μια παράγραφο. Οι λέξεις «Χάου», «Χονταχρέ», «Σματ», «Τωμ», «Χαρκνουμίζ», «Ρηουά», κάθε μια εκ των οποίων προηγείται μιας παραγράφου, αποτελούν το θέμα Α, ενώ οι παράγραφοι που τις ακολουθούν λειτουργούν ως το θέμα Β με αποτέλεσμα το κείμενο να λαμβάνει την μορφή ΑΒΑΒΑΒΑΒΑΒΑΒ. Δυο εναλλασσόμενα τμήματα (η ερωτηματική φράση «Θέλεις φιλιά;» και μια παράγραφος) διακρίνονται επίσης στο πρώτο μέρος του «Ερωτικού» από το *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου.<sup>222</sup>

Η δομή της διμερούς μουσικής φόρμας αποτυπώνεται επίσης στο πρώτο κεφάλαιο του *Φλογισμένου Ράσου* του Ροδοκανάκη, όπου ο ομοδιηγητικός ήρωας αναπολεί συμβάντα καθοριστικά για την πορεία της ζωής του από τη νηπιακή ηλικία μέχρι και τη στιγμή της εισόδου του στο μοναστήρι. Εδώ, μεταξύ μίας ή περισσοτέρων παραγράφων (θέμα Α) παρεμβάλλονται διαδοχικά οι εξής σύντομες και “κοφτές” φράσεις ή προτάσεις (θέμα Β): «έπειτα λίγο λίγο μεγάλωσα», «έτσι κυλούσε η ζωή μου», «μια Βεατρίκη και μια Λώρα», «τότε μια σκοτεινή προαίσθηση θανάτου με κυριέυσε», «έπειτα όμως όλοι συνηθίσαμε σ’ αυτό», «ένα πρωί έλυσε τα σκοινιά του το ατμόπλοιο».<sup>223</sup>

Οι εν λόγω προτάσεις, που φαίνεται να διακόπτουν τη ροή της αφήγησης, έχουν ιδιαίτερο νοηματικό φορτίο δεδομένου ότι συμπυκνώνουν το περιεχόμενο των προηγούμενων παραγράφων και παράλληλα αναδεικνύουν χρονικά συμβάντα ή στιγμές καίριες στην πορεία της ζωής του αφηγητή. Ιδίως, η πρόταση «έπειτα λίγο λίγο μεγάλωσα» (ό.π., 143) σηματοδοτεί το πέρασμα από την αφήγηση αναμνήσεων συνδεδεμένων με την παιδική ηλικία του αφηγητή (στην οποία αφιερώνεται η προηγηθείσα παράγραφος) σε αναμνήσεις της εφηβείας, όπως αποκαλύπτεται στην

<sup>221</sup> Βλ.: Πλ. Ροδοκανάκης, «Η Λιτανεία»: *Αφηγήματα*, ό.π., 127-129.

<sup>222</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Ερωτικόν»: *Άσμα Ασμάτων*, ό.π., 276-277.

<sup>223</sup> Βλ.: Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 143-151.

επόμενη παράγραφο, και κατά συνέπεια λειτουργεί με τρόπο ανάλογο του μουσικού *περάσματος* (βλ. εδώ παραπάνω: 32). Η τελευταία πρόταση «ένα πρωί έλυσε τα σκοινιά του το ατμόπλοιο» (ό.π., 150), η οποία συνιστά ένα μικρότερο ανάπτυγμα παραγράφου που προηγείται,<sup>224</sup> αναδεικνύει τον κομβικό ρόλο της περιγραφόμενης εμπειρίας στη μετέπειτα πορεία της ζωής του αφηγητή, καθώς αποτελεί το χρονικό σημείο τομής κοσμικής ζωής και μοναχικού βίου.

Αξιοσημείωτο είναι ότι σ' όλες τις προαναφερθείσες προτάσεις εμπεριέχονται λέξεις ή φράσεις με χρονική σήμανση («έπειτα», «κυλούσε η ζωή μου», «πέρασαν κι αυτές οι μέρες», «τότε», «έπειτα», «ένα πρωί»). Από τον κανόνα, όμως, της χρονικής σηματοδότησης φαίνεται εκ πρώτης όψεως να εξαιρείται η φράση «μια Βεατρίκη και μια Λώρα» (ό.π., 145). Ωστόσο, το γεγονός ότι η φράση αυτή συμπεκνώνει το περιεχόμενο των δυο προηγούμενων παραγράφων -συγκεκριμένα επαναλαμβάνει το πρώτο μέρος της προηγούμενης παραγράφου («Μια Βεατρίκη και μια Λώρα, μια σίβυλλα και μια νεράιδα, η Ειμαρμένη και η Ελπίδα», ό.π.) η οποία με τη σειρά της επεξηγεί «τα δυο συννεφάκια» που ροδοβόλησαν «κείνα τα χρόνια» (ό.π.) στην σκέψη του αφηγητή-, υποδεικνύει ότι αναφέρεται σε ένα καθοριστικό συμβάν της ζωής του αφηγητή. Ως εκ τούτου, ο χρονικός προσδιορισμός «κείνα τα χρόνια» της εν λόγω φράσης πρέπει ν' αναζητηθεί σε δυο παραγράφους παραπάνω.

Η ειδοποιός διαφορά της διμερούς από την τριμερή φόρμα (ABA') έγκειται κατά κόρον στην αξιοποίηση των τεχνικών της επανάληψης και της κυκλικής δομής. Ειδικότερα, στην τριμερή φόρμα το θέμα Α επαναλαμβάνεται στο τελευταίο τμήμα της μουσικής σύνθεσης, όχι όμως κατ' ανάγκη αυτούσιο, όπως υποδηλώνει το σύμβολο του τόνου (A').

Συναφής με την δομή της τριμερούς μουσικής φόρμας είναι η δομή του διηγήματος «Το Φιλί του ήλιου»<sup>225</sup> του Επισκοπόπουλου, όπου θεματοποιείται η ερωτική ένωση της γυναίκας με τη φύση. Στο πρώτο μέρος του διηγήματος, το οποίο συναρμόζει με το θέμα Α της μουσικής τριμερούς φόρμας, ο ήλιος ως εραστής ατενίζει την μισοκοιμισμένη κάτω από τα ηλιοτρόπια κόρη ζεσταίνοντας με τις πύρινες ακτίνες του το γυμνό της στήθος.<sup>226</sup> Ενώ η ερωτική επαφή βρίσκεται σε εξέλιξη, ο «βαρύς» και «κορεσμένος υπό της ελαφρώς εκπνεούσης ευωδίας

<sup>224</sup>Βλ.: «Ένα πρωί, όταν ο ήλιος έσκαζε τις ρόγες των δροσάτων σταφυλιών στους αμπελώνες που ξαπλώνονται μπροστά στου Σίπυλου τα γρανιτένια θέμελα, έλυσε τα σκοινιά του το ατμόπλοιο για να με φέρη κει όπου το μοναστήρι με περίμενε». ό.π.: 150· τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

<sup>225</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Το Φιλί του ήλιου»: *Διηγήματα*, ό.π., 234- 239.

<sup>226</sup> Βλ.: ό.π., 236.

βανίλλης» (ό.π., 236) αέρας (μουσικό θέμα Β) αντικαθιστά τον ήλιο και, καθώς αγκαλιάζει απαλά το παρθενικό σώμα, μεταδίδει «γλυκύτητα χαυνωτικήν, ράθυμον, εκλελυμένην» (ό.π., 237). Ο εραστής-ήλιος επανέρχεται στο γυναικείο σώμα προς το τέλος του διηγήματος,<sup>227</sup> όπως και το θέμα Α μιας τριμερούς σύνθεσης επαναλαμβάνεται στο τελευταίο τμήμα της.

Εκτός όμως από μουσική, η επανάληψη αποτελεί ασφαλώς και αφηγηματική τεχνική. Στο τρίτο μέρος του *Φλογισμένου Ράσου*, όπου ο αφηγητής εκθέτει τις σκέψεις που του προκαλούσε η ψαλμωδία, παραθέτει με κεφαλαία γράμματα τρεις βυζαντινούς ψαλμούς σε τρία διαφορετικά σημεία του κειμένου, καθένας εκ των οποίων συνοδεύεται από το εξής χωρίο :

Ἐψελναν οἱ χοροὶ τῶν καλογέρων σ' ἕναν ἦχο με ορμὴ τραβώντας πρὸς τὰ ουράνια  
σαν πυροτεχνήματα φωνῶν. Ἐπαιρν' ἐκεῖ φωτιά και ξεχύνονταν σε αρμονίες  
πολυχρώματες,<sup>228</sup>

και αντιστοίχως, στον *Θρίαμβο του Ροδοκανάκη* σε δυο διαφορετικές παραγράφους εμπεριέχεται η ίδια περίοδος:

Και οἱ αἰρήδες οἱ μοσκομύριστοι τῆς ἀνοιξῆς σκορπίστηκαν ἴδια μελίσσια πάνω ἀπὸ  
τ' ἄσπρα τριαντάφυλλα που εἶναι ἄσπρα σαν κερὶ κ' ἀπὸ τὰ κίτρινα τριαντάφυλλα  
που εἶναι σαν τὸ μέλι κίτρινα και γέμισαν ἀπὸ γλυκάδα κι' ἀπὸ μαλακότητα τοῦ  
κόσμου οἱ κυψέλες.<sup>229</sup>

Επίσης, αρκετές παράγραφοι από το *Ἄσμα ασμάτων* του Επισκοπόπουλου ξεκινούν με την ίδια λέξη ή φράση, όπως λ.χ. συμβαίνει με τη φράση «την στιγμήν εκείνην»<sup>230</sup> στο τρίτο μέρος της ενότητας «Ἐκστατικόν», η οποία με την τριπλή επανάληψη της φανερώνει την απεγνωσμένη προσπάθεια του αφηγητή να υποβάλει πληθωρικά την αίσθηση του αγγίγματος μέσα από τις κινήσεις του γυναικείου χεριού.

Ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε (βλ. εδώ παραπάνω: 81), το μουσικό υλικό δεν επαναλαμβάνεται κατ' ανάγκη αυτούσιο αλλά συχνά επανεμφανίζονται παραλλαγμένο. Στη μουσική η παραλλαγή συνιστά αφενός τεχνική σύνθεσης,

---

<sup>227</sup> Βλ.: ό.π., 238.

<sup>228</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 166, 167, 168.

<sup>229</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Θρίαμβος»: *Αφηγήματα*, ό.π., 223.

<sup>230</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Ἄσμα Ασμάτων»: *Διηγήματα*, ό.π., 272.

αφετέρου αυτοτελή φόρμα. Η μουσική φόρμα *θέμα και παραλλαγές* βασίζεται στις τροποποιημένες επανεμφάνσεις ενός αρχικού μουσικού *θέματος* (Α) κατά την εκτύλιξη μιας σύνθεσης.<sup>231</sup> Σ' όλες όμως τις παραλλαγές (Α1, Α2, Α3, Α4,...) το αρχικό *θέμα* (Α) είναι αναγνωρίσιμο, έστω και αμυδρά .

Η μουσική τεχνική *θέμα και παραλλαγές* εντοπίζεται σε αρκετά απ' τα εξεταζόμενα αφηγήματα. Ειδικότερα, στο διήγημα «Το Ελιξίριον της Ζωής»<sup>232</sup> του Επισκοπόπουλου η ομώνυμη φράση, η οποία συνοψίζει το θέμα του διηγήματος, επαναλαμβάνεται αυτούσια συνολικά πέντε φορές σε διαφορετικά σημεία του διηγήματος, ενώ σε δυο παραγράφους επανέρχεται ως «το ελιξίριον της Ευτυχίας» (ό.π., 228), «το ελιξίριον του Θανάτου» (ό.π., 228) και «το ελιξίριον των Ονείρων» (ό.π., 229), συσχετίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο διαφορετικά τμήματα του διηγήματος.

Ομοίως, στον *Θρίαμβο* του Ροδοκανάκη σε δυο διαφορετικές παραγράφους παρατίθεται αυτούσια η περίοδος «Τι γύρευαν αυτοί να πάνε στο βουνό το μακρινό, όπου οι δράκαινες κρυμμένες στις κλεισούρες καρτεράνε;»,<sup>233</sup> λειτουργώντας ως συνθετικός κρίκος ανάμεσά τους, καθώς οι ξανθοί καβαλλάρει περιγράφονται να διασκεδάζουν στην πρώτη περίπτωση ως υποτακτικοί του Δούκα:

Εκεί πολλοί απ' τους καβαλλάρειους, όσοι είχανε ξανθά μαλλιά, προτίμησαν να μείνουν με το Δούκα, υποτακτικοί του να γενούν και να γλεντάνε με τα πλούτη του. Τι γύρευαν αυτοί να πάνε στο βουνό το μακρινό, όπου οι δράκαινες κρυμμένες στις κλεισούρες καρτεράνε, τα πέτρινα γεφύρια πουν όλο καμάρες με το κίτρινο το μάτι τους κυττώντας; (ό.π.,217)

ενώ στην δεύτερη ως υποτακτικοί των γυναικών:

Εδώ οι άλλοι από τους καβαλλάρειους, όσοι είχανε ξανθά μαλλιά και πλάνα μάτια, προτίμησαν να μείνουν με τις γυναίκες, υποτακτικοί τους να γενούν και να γλεντάνε με τη γδύμια τους. Τι γύρευαν αυτοί να πάνε στο βουνό το μακρινό, όπου οι δράκαινες κρυμμένες στις κλεισούρες καρτεράνε, τα στόματά τους έτοιμες ν' ανοίξουν και να τους ρουφήξουν; (ό.π., 217-218).

---

<sup>231</sup> Για τις έννοιες *θέμα και παραλλαγές*, βλ. ενδεικτικά: Α. Αμαραντίδης, *Μορφολογία της μουσικής*, ό.π., 202-204.

<sup>232</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Το Ελιξίριον της Ζωής»: *Διηγήματα*, ό.π., 225-229.

<sup>233</sup> Βλ.: Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Θρίαμβος»: *Αφηγήματα*, ό.π., 217-218.

Όπως ειπώθηκε προηγουμένως (βλ. εδώ παραπάνω: 78) το μουσικό θέμα εμφανίζεται όχι μόνο σε διαφορετικά τμήματα μιας μουσικής σύνθεσης αλλά και σε διαφορετικά έργα του ίδιου συνθέτη. Εν προκειμένω, στο *Φλογισμένο Ράσο* και το *Βυssινί Τριαντάφυλλο* του Ροδοκανάκη η εικόνα ενός πουλιού συνδέεται με μια ψυχή. Ειδικότερα, στο *Φλογισμένο Ράσο* ο αφηγητής παρομοιάζει τη μελαγχολία που του προκαλούν οι μέρες της Μεγάλης Σαρακοστής με καταραμένα πουλιά τα οποία κατ' εκείνον αντιπροσωπεύουν όλες τις λησμονημένες ψυχές καλογέρων.<sup>234</sup>

Και θάρρεγα ότι κάθε πουλί καταραμένο ήτανε μια μέρα της σαρακοστής θλιμμένη, χωρίς ν' αφήνη την ιδέα μου η σκέψη πως μπορεί αυτά να ήταν οι ψυχές όλων των καλογέρων που λησμονηθήκανε στις κρύπτες του μοναστηριού (ό.π)

Αντιστοίχως, στο *Βυssινί Τριαντάφυλλο* η Βέρα, η πρωταγωνίστρια του έργου, συσχετίζει τη νυχτερίδα, ένα κατεξοχήν μακάβριο πουλί, με την ψυχή της νεκρής μητέρας της: « Η νυχτερίδα κείνη, λες και πώς κάποιος μου σφυρίζει αδιάκοπα , πώς ήτανε η ψυχή της μητέρας μου...». <sup>235</sup> Ομοίως, στα διηγήματα «Το Φιλί του Ήλιου» και «Ο Θρήνος του Δειλινού»<sup>236</sup> του Επισκοπόπουλου, οι ήρωες επιχειρούν να προσδιορίσουν μια εικόνα, αδυνατώντας, όμως, να διακρίνουν αν αντικρίζουν μια συγκεκριμένη μορφή ή πολλές εκδοχές της. Ειδικότερα, στο «Φιλί του Ήλιου» τη μορφή αυτή εκπροσωπεί μια χρυσαλίδα :

Έπειτα η χρυσαλλίς επέταξε, την εθώπευσε εις την ράχιν, [...]. Αλλά μία χρυσαλλίς ήτο; Μία ήτο και περιεφέρετο καθ' όλους τους ώμους και τα στήθη και την έψαυε και την εθώπευε; Ή ήσαν δύο ή ήσαν πέντε ή ήσαν χίλια χρυσαλλίδες, αι οποίαι εγαργάριζον το σώμα ολόκληρον και της επέφερον φρικιάσεις μικράς, διακεκομμένας φρικιάσεις (ό.π., 237),

ενώ στον «Θρήνο του δειλινού» η μορφή ενσαρκώνει μια γυναίκα:

Και κάποτε η μορφή αυτή- και δεν ξεύρω αν η μορφή αυτή είχε μιας γυναίκας ή γυναικών πολλών- η μορφή αυτή χάνεται εις το μυαλό μου (ό.π., 220)

<sup>234</sup> Βλ.: Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 171.

<sup>235</sup> Βλ.: Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Βυssινί Τριαντάφυλλο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 243

<sup>236</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Ο Θρήνος του Δειλινού» και «Το Φιλί του Ηλιου»: *Διηγήματα*, ό.π., 217-224 και 234-239 αντίστοιχα.

Οι επαναλήψεις στα κείμενα που εδώ σχολιάστηκαν, λειτουργούν κατ' ανάλογο τρόπο με τις επαναλήψεις στις μουσικές συνθέσεις, δηλαδή προβάλλουν τα κεντρικά θέματα και αποτελούν τους αρμούς σύνθεσης μεταξύ των τμημάτων ενός έργου ή διαφορετικών έργων του ίδιου συγγραφέα συνεισφέροντας στην συνοχή των κειμένων.

Στην προβολή μιας συντεταγμένης ολότητας σε λογοτεχνικά κείμενα συμβάλλει το σχήμα κύκλου, επανάληψη εντοπισμένη στην αρχή και το τέλος του κειμένου. Το σχήμα κύκλου βρίσκεται σε ενότητες του *Άσματος ασμάτων* του Επισκοπόπουλου, όπως στο πέμπτο μέρος του κεφαλαίου «Νύκτιον», όπου η φράση «και θ' αποθάνω»<sup>237</sup> επαναλαμβάνεται στην αρχή, στη μέση και στο τέλος του διηγήματος. Ομοίως, στο πρώτο μέρος από το «Εκστατικόν» η προστακτική «έλα» με την οποία αρχίζει το αφήγημα επανέρχεται στο τέλος του,<sup>238</sup> ενώ στο τρίτο μέρος του «Εκστατικού»<sup>239</sup> η πρώτη φράση («με κατέκτησες δια των σχημάτων σου», ό.π., 271), δια της οποίας ο αφηγητής δηλώνει την υποταγή του στη γυναικεία μορφή, επαναλαμβάνεται -ελαφρώς παραλλαγμένη- στο τέλος του κειμένου («και δια τούτο είσαι υπέροχος και με εκυριάρχησες», ό.π., 272). Επίσης, στον «Θρίαμβο» του Ροδοκανάκη, η διατύπωση «Και είναι το αλέτρι, και είναι το τιμόνι, τα μόνα τίμια ακουμπιστήρια των χεριών»<sup>240</sup> επαναλαμβάνεται τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της παραγράφου .

Η κατεξοχήν κυκλική μουσική φόρμα είναι η πενταμερούς διάρθρωσης φόρμα *Rondo*.<sup>241</sup> Στη μορφολογία της μουσικής η εν λόγω φόρμα αποδίδεται σχηματικά ως ΑΒΑΓΑ, όπου το Α αντιπροσωπεύει το κύριο και επαναλαμβανόμενο θέμα και τα Β και Γ αντιστοιχούν στα δευτερεύοντα θέματα ή τα επεισόδια. Το έργο ολοκληρώνεται πάντοτε με το κύριο θέμα, ενώ τα επεισόδια παρεμβάλλονται ανάμεσα στις επαναλήψεις του κύριου θέματος (Α). Στις τεχνικές της επανάληψης και του κύκλου βασίζονται κατά κόρον οι σύνθετες μουσικές μορφές όπως η *σονάτα*, ο *κανόνας*, η *φούγκα*, το *κονσέρτο*, η *συμφωνία*, οι οποίες απαρτίζονται από απλούστερες φόρμες ή ενότητες.

<sup>237</sup> Βλ. : Ν. Επισκοπόπουλος, «Άσμα Ασμάτων»: *Διηγήματα*, ό.π.,301-302.

<sup>238</sup> Βλ.: ό.π., 269-270.

<sup>239</sup> Βλ.: ό.π., 271-272.

<sup>240</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Θρίαμβος»: *Αφηγήματα*, ό.π., 224.

<sup>241</sup> Για τη φόρμα *rondo*, βλ. ενδεικτικά: Α. Αμαραντίδης, *Η Μορφολογία της μουσικής*, ό.π., 199-202.

Η σύνθετη μουσική *φόρμα πρώτου μέρους σονάτας* ή *φόρμα σονάτα* δομείται πάνω σε τρεις άξονες: την *έκθεση* (Α), την *ανάπτυξη* ή την *επεξεργασία* (Β) και την *επανάκτηση* (Α').<sup>242</sup> Η *έκθεση* συντίθεται από δυο αντιθετικά *θέματα* ή δυο ομάδες *θεμάτων* (βλ. εδώ παραπάνω: 33). Κατά κανόνα το ένα *θέμα* είναι πιο ρυθμικό και πιο δυναμικό (*αρσενικό*) σε σχέση με το δεύτερο που είναι πιο μελωδικό (*θηλυκό*). Επίσης, το ένα *θέμα* βρίσκεται στην τονική ενώ το άλλο *θέμα* στη δεσπόζουσα ή τη σχετική μείζονα. Μεταξύ των δυο θεμάτων μεσολαβεί ένα μεταβατικό μοτίβο ή μια γέφυρα· το *πέρασμα*. Στο δεύτερο μέρος της *φόρμας σονάτα*, ως το πιο πλούσιο, πιο ελεύθερο και πιο εκτενές, ο συνθέτης επεξεργάζεται και αναπτύσσει το θεματικό υλικό της *έκθεσης* αποκαλύπτοντας όλη τη δημιουργική του αξία. Η επαναφορά των δυο *θεμάτων* στην αρχική τους τονικότητα σηματοδοτεί την αρχή της *επανάκτησης*, όπου επανεμφανίζεται μέρος ή ολόκληρη η *έκθεση*. Σε αρκετές σονάτες μια εισαγωγή προηγείται της *έκθεσης*, ενώ η *επανάκτηση* καταλήγει σ' έναν επίλογο ο οποίος στην μουσική ορολογία αποκαλείται *coda* ή *ουρά*.

Τη δομή της τριμερούς μουσικής *φόρμας σονάτα* ακολουθούν κάποια από τα διηγήματα του Επισκοπόπουλου, όπως στο αποτελούμενο από τρία μέρη «Ο Θρήνος του Δειλινού» (1897),<sup>243</sup> στο οποίο θεματοποιούνται οι ερωτικές φαντασιώσεις που προκαλεί ο ήχος της καμπάνας στον αφηγητή. Η πρώτη παράγραφος του διηγήματος αντιστοιχεί στο εισαγωγικό τμήμα της *φόρμας σονάτα*, το οποίο προετοιμάζει την *έκθεση*:

**Ναι**, στη στερνή βραδιά ενός χρόνου, τώρα που στον ουρανό τα χρώματα πεθαίνουν δειλά, τώρα που της δύσεως το ιόχρουν, το μαραμένο, το αγνό, περνά ένα επίδεσμο βαλσαμωμένο στην κούρασι των ματιών μου- τώρα μου έρχεται η όρεξι ν' αφήσω, ν' απολύσω ελεύθερα στο λυκοφώς τα φαντάσματα, τα οποία έπνιξεν η ζωή και τα οποία κοιμώνται πάντα μέσα μου ένα ύπνο μαγευμένο. **Ναι θέλω να** ενθυμηθώ και **θέλω να** αναστήσω και **θέλω** πάλι **να** δημιουργήσω σαν Θεός μπροστά μου την ευτυχία- μία ευτυχία άλλη, ασύλληπτη (ό.π., 217).<sup>244</sup>

<sup>242</sup> Ο όρος *Σονάτα* έχει δυο σημασίες. Καταρχάς χαρακτηρίζει μια εκτενή μουσική σύνθεση αποτελούμενη από τρία ή τέσσερα μέρη με διαφοροποιήσεις ως προς τον ρυθμό, το ύφος και την τονικότητα. Επιπλέον, ο όρος αποδίδεται στην τριμερή μορφή του πρώτου μέρους της εκτενούς αυτής σύνθεσης, βλ. σχετικά: Ch. W. Walton, *Βασικές Μουσικές Φόρμες*, (μτφρ.-επιμ.: Ν. Τσαφταρίδης), Αθήνα, Edition Orpheus, 1990, 165-167.

<sup>243</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Ο Θρήνος του Δειλινού»: *Διηγήματα*, ό.π., 217-224.

<sup>244</sup> Τα υπογραμμισμένα και επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

Το διήγημα ξεκινά με τις σκέψεις στις οποίες είναι βυθισμένος ο αφηγητής πριν το θρηνητικό ξέσπασμα της καμπάνας. Η επαναλαμβανόμενη φράση «*τώρα που*» στην αρχή τριών διαδοχικών προτάσεων σε συνδυασμό με την αλληπάλληλη επανάληψη του ρήματος «θέλω» (ό.π.) τρεις φορές ακολουθούμενου από μια βουλευτική πρόταση, δικαιολογεί τη χρήση των παροντικών χρόνων. Συνδετικός κρίκος του «*τώρα που*» και του «θέλω να» είναι η λέξη «*ναι*» (ό.π.), η οποία προηγείται της τριπλής επανάληψης των εν λόγω φράσεων. Το κεντρικό θέμα του διηγήματος εντοπίζεται εν σπέρματι στις διπλές επαναλήψεις αφενός της αντωνυμίας «*τα οποία*», η οποία επεξηγεί τα φαντάσματα του παρόντος, αφετέρου της λέξης «*ευτυχία*», η οποία προσδιορίζει μια παρελθούσα κατάσταση. Προφανώς ο αφηγητής επιθυμεί να δραπετεύσει από το ζοφερό παρόν, το οποίο βιώνει, και να βυθιστεί στο ευτυχισμένο παρελθόν όπως φανερώνει η λέξη «*πάλι*» (ό.π.).

Στην έκθεση της φόρμας *σονάτα* αναλογεί το τμήμα του διηγήματος που αρχίζει με το συνοδευόμενό από αποσιωπητικά ρήμα «*σώπα...*» και την προστακτική «*άκουστην*».<sup>245</sup> Οι δυο αυτές λέξεις σηματοδοτούν το άκουσμα της καμπάνας. Ο ήχος της καμπάνας ανασύρει στην μνήμη του ομοδιηγητικού αφηγητή «*τα χρόνια τα περασμένα που κλαίνε μέσα*» του (ό.π., 217-218), το περιεχόμενο των οποίων αγωνιωδώς επιχειρεί να προσδιορίσει, ώστε ν' αναπτύξει στην αφήγησή του. Η τριπλή επανάληψη του «*όχι*»<sup>246</sup> και η αντιδιαστολή του με το «*ναι*» (ό.π.) αποκαλύπτει σταδιακά ότι ο αφηγητής δεν θα εξιστορήσει οποιαδήποτε εμπειρία αλλά «*κάτι μεγαλοπρεπές σαν το θάνατο*» (ό.π., 218), όπως μια οραματική σύλληψη. Η εναλλαγή της άρνησης «*όχι*» με την κατάφαση «*ναι*» αντιστοιχούν στα δυο θέματα (*αρσενικό-θηλυκό*) του τμήματος *έκθεση της φόρμας σονάτα*.

Το θεματικό υλικό δομημένο στους άξονες της άρνησης και της κατάφασης («*δεν είναι*»- «*είναι*»<sup>247</sup>· «*δεν θα...*»- «*παρά*»<sup>248</sup>· «*ναι*»- «*όχι*»<sup>249</sup>) αναπτύσσεται στο δεύτερο μέρος του διηγήματος όπως συμβαίνει στην *επεξεργασία* ή *ανάπτυξη* της

<sup>245</sup> «*Σώπα... Άκουστην με συγκεντρώσι την καμπάνα του Εσπερινού*»: ό.π. 217.

<sup>246</sup> «*Όχι, ιστορία δεν θα σου πω, δεν θα σου ανοίξω εποχή, μία, χωριστή, της ζωής μου. Όχι. Τα χρόνια πέρασαν και έκοψαν ένα- ένα όλα τα νήματα που έδεναν την οπτασία τη μία και πολυσύνθετη, την οποία θέλω να ανασύρω εμπροστά σου. Όχι, μόνον άτακτα και ονειρευτά θέλω να την περάσω [...]. Ναι, άκουσε*»: ό.π., 218· *τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου*.

<sup>247</sup> «*Δεν είχε ο ήλιος τότε στη σιγή την προαιώνια και ονειρώδη της πρωίας· δεν είχε η ανατολή η αναπόφευκτη. Είναι κάτι τι άλλο, βαθύτερο πολύ, κάτι σαν μυστική άνθησι της πηγής της ζωής, κάτι σαν μυστική εμφάνισι Θεού απροσπέλαστου*»: ό.π.· *τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου*.

<sup>248</sup> «*Ναι, δεν θα σου πω άλλο τίποτε παρά την μυστηριώδη αρμονίαν της ψυχής μου, δεν θα κάμω άλλο, παρά να σου περιγράψω το πλάσμα το ιδανικό, που παρουσιάσθηκε σε εποχές διάφορες μέσα σε τοπία παλαιά, πεθαμένα, μπροστά μου*»: ό.π., 219· *τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου*.

<sup>249</sup> Βλ.: ό.π., 218-221.



*φόρμας σονάτα*. Πιο συγκεκριμένα, ενώ η καμπάνα ηχεί, ο αφηγητής αναπολεί ευτυχισμένες στιγμές του παρελθόντος συνδεδεμένες με κάποια αόριστη γυναικεία ύπαρξη, τη μορφή της οποίας αποδίδει με έντονα εικαστικό-ζωγραφικό τρόπο:

Ναι, θα προσπαθήσω τώρα να σου φέρω σαν αστραπή εμπροστά σου την σύνθεσιν των απείρων χαρακτηριστικών της μορφής της, της μεταλασσοσύσης και μιας μολοταύτα. [...] Το πρώτον, το οποίον παρουσιάζεται εμπροστά μου όταν την αναπλάττω είνε η ερυθρότης της, ένα κύμα ζωής τριανταφυλλένιο που ξαπλώνεται πλούσιο στο πρόσωπό της. **Και** εγείρεται ορθή κάτω από τον ελαφρόν όγκον των ανεκφράστως λεπτών τριχών της, μέσα στον αιθέρα της γαζίνης εσθήτος της αΰλου **σαν** τον πέπλο της Νίκης του Παρθενώνος, προικισμένη από όλην την ζωτικότητα των νεύρων της, από όλη τη χαρά της ωραίας της σαρκός. Τα χείλη της είνε καυστικά, διψασμένα δια φίλημα αιώνιον και μολοταύτα **ωχρά**, πολύ **ωχρά** μέσα στη ζωή των παρειών της, **ωχρά** σαν ρόδο χλωρωτικό, αλλά φουσκωμένα από επιθυμίες ανέκφραστες και ανεκπλήρωτες. [...] **Και** ορθούται τέτοια εμπροστά μου **σαν** σε δύο πτέρυγες αθόρυβες και αόρατες **και** η εσθής της πέφτει σε γραμμές ίσιες, μαρμαρένιες **και** το σώμα της επιμηκύνεται κάτω ατελείωτο **σαν** να έχη τις ρίζες του στη γη (ό.π., 219-220).<sup>250</sup>

Η εικαστικότητα του λόγου συντονίζεται με τις επαναλαμβανόμενες λέξεις ή συλλαβές προσδίδοντάς του ρυθμό. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το χρώμα «ωχρά» των χειλιών της γυναικείας μορφής, το οποίο με την τριπλή επανάληψή του συνεισφέρει στη ρυθμική και μουσικά ακουστική ποιότητα του λόγου.

Ωστόσο, παρά το εγχείρημα του αφηγητή να αποδώσει λεπτομερώς την εικόνα της γυναίκας και να ανασυγκροτήσει επακριβώς τα γνωρίσματά της, η μορφή της παραμένει συγκεχυμένη. Ο ίδιος μάλιστα αμφιβάλλει αν πρόκειται για μια πραγματική γυναικεία μορφή ή ένα συνονθύλευμα γνωρισμάτων των γυναικείων υπάρξεων που σημάδεψαν την ζωή του. Το θέμα της αμφιβολίας επαναλαμβάνεται τροποποιημένο σε δυο διαφορετικά τμήματα του διηγήματος παραπέμποντας στην μουσική τεχνική *θέμα και παραλλαγές*:

Και κάποτε η μορφή αυτή- και δεν ξεύρω αν η μορφή αυτή είνε μιας γυναίκας ή γυναικών πολλών- η μορφή αυτή χάνεται εις το μυαλό μου μέσα και το μυαλό μου

---

<sup>250</sup> Τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

αυτό γυρίζει και τίποτε δεν βλέπω παρά την θλίψιν ενός μυστηρίου που εσβήσθηκε, μιας εντυπώσεως που επέθανε (ό.π., 220).

Και στην εξασθενημένη μου τώρα μνήμη την ασύνδετη, *πάλιν* εγείρεται η αμφιβολία και *πάλιν* αι αναμνήσεις συγχέονται. Ήταν μία γυναίκα, Θεέ μου, αισθητή, πραγματική· ήταν πολλές γυναίκες διάφορες ή ήταν καμμία και ποτέ ο οφθαλμός μου αληθινά δεν ενατένισε; (ό.π., 223).

Το θέμα της αμφιβολίας, ενισχυμένο από λέξεις ή φράσεις όπως «ναι»- «όχι», «που την είδα»,<sup>251</sup> «δεν ξεύρω»<sup>252</sup> και «μου φαίνεται»,<sup>253</sup> υποδηλώνει πώς πρόκειται εξολοκλήρου για μια φανταστική προβολή του αφηγητή παρά για ανάπλαση ενός πραγματικού προσώπου.

Όταν ο ήχος της καμπάνας παύσει, η οπτασία και η αίσθηση ευτυχίας χάνονται. Οι προστακτικές «*σώπα*» και «*άκουσε*» (ό.π., 224), οι οποίες υποδεικνύουν το αφηγητικό σημείο της *έκθεσης* του αφηγήματος (βλ. εδώ παραπάνω: 87) επανέρχονται στο τέλος σηματοδοτώντας τη μετάβαση από το δεύτερο στο τελευταίο μέρος του διηγήματος, όπως συμβαίνει κατά την μετάβαση από την *επεξεργασία* στην *επανάκτηση* σε μια μουσική σύνθεση. Ανάλογα λειτουργεί η επανάληψη της λέξης «*πάλιν*» που φανερώνει την επιστροφή του αφηγητή στις πρότερες μελαγχολικές σκέψεις, δηλαδή «[σ]τα φαντάσματα τα περασμένα»:

Τα φαντάσματα τα περασμένα εισέρχονται *πάλιν* και στριμώνονται μέσα στο κεφάλι μου και σαβανώνονται στον ύπνο τον μολυβένιο και η ψυχή μου *πάλιν* γίνεται κοιμητήριο ατάραχο μέσα στη νύχτα (ό.π., 224).<sup>254</sup>

Στο τελευταίο τμήμα του κειμένου, το οποίο παραπέμπει στην *coda* ενός μουσικού έργου, αποτυπώνεται ο ψυχικός πόνος που καταβάλλει τον αφηγητή λόγω της απουσίας της ευτυχίας από τη ζωή του.

Τρία μέρη διακρίνονται επίσης στο διήγημα «Αιώνια Χριστούγεννα»<sup>255</sup> του ίδιου συγγραφέα. Τη μετάβαση από το ένα μέρος στο άλλο υποδηλώνει εδώ σε

<sup>251</sup> «και τώρα, Θεέ μου, **που την είδα**, που η αρμονία της τάχα μου εσήκωσε την ψυχή στον ουρανό της ευτυχίας»; ό.π. 220· ο επιτονισμός δικός μου.

<sup>252</sup> «[...] **δεν ξεύρω** τι μυστική έκανε συμφωνία με την τριανταφυλλιά»: ό.π. 221· ο επιτονισμός δικός μου.

<sup>253</sup> «Και **μου φαίνεται** πάντοτε δεμένη αχώριστα με τον ήλιο»: ό.π. 222· ο επιτονισμός δικός μου.

<sup>254</sup> Ο επιτονισμός δικός μου.

μορφολογικό επίπεδο η παρουσία τυπογραφικού κενού διαστήματος μεταξύ των τριών διαφορετικών τμημάτων του. Το διήγημα δομείται πάνω στους άξονες αφενός του οδυνηρού παρόντος, το οποίο ο αφηγητής βιώνει, αφετέρου του ευτυχισμένου παρελθόντος, το οποίο ο αφηγητής αναπολεί. Στο πρώτο μέρος ο αφηγητής ευρισκόμενος στον άξονα του παρόντος - όπως δηλώνει η κυριαρχία του ενεστώτα- (δηλαδή αποστασιοποιημένος από το παρελθόν) “βλέπει” μακρόθεν τα Χριστουγέννα του παρελθόντος. Η επανάληψη του ρήματος «βλέπω» (ό.π., 230) στο τέλος του πρώτου μέρους προσδίδει κυκλική δομή σε μικροδομικό επίπεδο στο διήγημα .

Στο δεύτερο μέρος, όπου κυρίαρχος είναι ο παρατατικός, ο αφηγητής περιγράφει λεπτομερώς τις ευτυχισμένες στιγμές των Χριστουγέννων του παρελθόντος, αναπτύσσει δηλαδή το θεματικό υλικό του πρώτου μέρους κατ’ αντίστοιχο τρόπο με τον μουσικό συνθέτη, ο οποίος στην *επεξεργασία της φόρμας σονάτα* αναπτύσσει υλικό της έκθεσης.

Η επανάληψη της πρώτης φράσης του διηγήματος «Πόσα Χριστούγεννα» (ό.π., 232) στην αρχή του τρίτου μέρους, του μέρους δηλαδή που είναι ανάλογο της *επανεκθέσης της φόρμας σονάτα*, προσδίδει κυκλική δομή στο μακροδομικό επίπεδο του διηγήματος. Η σταδιακή αντικατάσταση των παρελθοντικών χρόνων (παρατατικού ή αορίστου) από παροντικό (ενεστώτα) υποδηλώνει την επαναφορά από το ευτυχισμένο παρελθόν (αναπολήσεις) στο δυσβάστακτο παρόν (πραγματικότητα) του αφηγητή. Το διήγημα ολοκληρώνεται με την επανάληψη της τελευταίας φράσης «με τον γεννημένο Θεό» (ό.π., 233) του δεύτερου μέρους.

Τα βασικά γνωρίσματα της *φόρμας σονάτα* μπορούν να εντοπιστούν επίσης στο διήγημα «Η Αγάπη και ο Θάνατος» του Επισκοπόπουλου.<sup>256</sup> Η πλοκή του διηγήματος περιστρέφεται γύρω από την αλλόκοτη αίσθηση που αποκόμισε ο αφηγητής από το φιλί μιας πεταλούδας, όπως γίνεται σαφές ήδη στην πρώτη περίοδο-παράγραφο:

Και εξύπνησα από την πνοή ενός **φιλήματος**, που επέρασε από το στόμα μου, από την άυλη επαφή τη βελούδινη μίας **πεταλούδας** που έψαυσε τα **χείλη** μου (ό.π., 381).<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Αιώνια Χριστούγεννα»: *Διηγήματα*, ό.π. 230-233.

<sup>256</sup> Βλ. σχετικά: ό.π., 381-385.

<sup>257</sup> Ο επιτονισμός των στοιχείων δικός μου.

Στην πρώτη αυτή παράγραφο εκτίθενται τα βασικά θεματικά υλικά του διηγήματος: “το φιλί”, “τα χείλη” και “η πεταλούδα”, όπως συμβαίνει στην *έκθεση* μιας μουσικής σύνθεσης. Στις μετέπειτα παραγράφους όπου το υλικό της έκθεσης αναπτύσσεται κατ’ ανάλογο τρόπο με την *επεξεργασία-ανάπτυξη* της *φόρμας σονάτα*, αποσαφηνίζεται ότι κατ’ ουσία πρόκειται για την αόριστη αίσθηση που ένωσε στα χείλη του ο αφηγητής καθώς φιλούσε μια νεκρή κοπέλα, την ψυχή της οποίας ενσαρκώνει η πεταλούδα. Τα βασικά θεματικά στοιχεία, δηλαδή το φιλί, η πεταλούδα και τα χείλη επανέρχονται στην προτελευταία παράγραφο:

Και όταν οι αύρες φυσούν και όταν στην δύση περνούν θωπείες από τα φύλλα και το μέτωπο μου ψαύεται από άγνωστες πνοές και λιποψυχήματα, σκέπτομαι **το φίλημα** της αγνώστου, το θαμμένο στη γη, την ψυχή που στην στιγμήν του θανάτου αδελφώθηκε με την δική μου σ’ ένα άγγιγμα **χειλέων**, σ’ ένα **πεταλούδας** φτερούγισμα (ό.π., 385).<sup>258</sup>

Η εν λόγω παράγραφος προσιδιάζει στην *επανεκθεση* της *φόρμας σονάτα*, ενώ οι τέσσερις τελευταίες παράγραφοι του κειμένου επιτελούν ανάλογη λειτουργία με την *coda* μιας μουσικής σύνθεσης. Στην επανάληψη του κεντρικού θέματος στην αρχή, στη μέση και στο τέλος του διηγήματος οφείλεται η κυκλική δομή του.

Ανάλογα τριμερής είναι και η οργάνωση του διηγήματος «Η Μητέρα Γη» του ίδιου συγγραφέα.<sup>259</sup> Η τριμερής διάρθρωση του κειμένου αποδίδεται μορφολογικά με τη λέξη «δευτερόλεπτα» η οποία, συνοδευόμενη από αποσιωπητικά, απομονώνεται δυο φορές από το κυρίως σώμα του κειμένου. Η λέξη τοποθετείται σε κομβικά σημεία υποδηλώνοντας τη μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο και από το δεύτερο στο τρίτο μέρος του κειμένου. Τα τρία μέρη θεματοποιούν διαδοχικά την απόφαση της μητέρας γης να καταστρέψει τον κόσμο, την διασάλευση της φυσικής τάξης με την καταστροφή του κόσμου και τέλος την επαναφορά της τάξης στον κόσμο.

Στο πρώτο μέρος, όπου γνωστοποιείται η απόφαση της εξαντλημένης μητέρας Γης να καταστρέψει τον κόσμο, η επιλογή και η ορισμένη θέση των λέξεων μέσα στην παράγραφο συμβάλλει στη δημιουργία ενός υποτονικού ρυθμού:

<sup>258</sup> Οι επιτονισμοί δικό μου.

<sup>259</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, «Η Μητέρα Γη»: *Διηγήματα*, ό.π., 240-244.

Εις την **αιώνιαν** πορείαν της δια μέσου του αχανούς την άσκοπον, την μονότονον, μεθυσμένη από τα φιλήματα του ηλίου, τα καυστικά, τα γόνιμα, βαρυνθείσα την **αιώνιαν** παραγωγήν και την πλήμμυραν του χυμού, κατάφορτος εκ της ανθρωπίνης ανοησίας, ενοχλουμένη εκ της υπερβολής της ζωής της μυρμηκιάωσης, της μέχρις ασφυξίας κατακλυζούσης αυτήν- η Γη η μήτηρ, η αθάνατος, η **αιώνια**, εκουράσθη (ό.π., 240).<sup>260</sup>

Ειδικότερα, οι κύριοι όροι, δηλαδή το υποκείμενο («η Γη») και το ρήμα («εκουράσθη»), τοποθετούνται στο τέλος της μακροσκελούς πρότασης, ενώ οι εμπρόθετοι προσδιορισμοί («εις την αιώνιαν πορείαν της», «εκ της υπερβολής της ζωής»), τα επίθετα («βαρυνθείσα», «κατάφορτος», «ενοχλουμένη»), και τα ουσιαστικά («ανθρώπινης ανοησίας», «ασφυξίας») δια των οποίων συνοψίζονται τα αίτια της κούρασης της γης, προηγούνται. Το σχήμα κύκλου που προκύπτει λόγω της περιοδικής επανάληψης της λέξης «αιώνια» στην αρχή, στην μέση και στο τέλος της παραγράφου σε συνδυασμό με τις παροξύτονες μετοχές ονομαστικής («μεθυσμένη», «βαρυνθείσα», «ενοχλουμένη», ό.π.) και αιτιατικής πτώσης («μυρμηκιάωσης» και «κατακλυζούσης», ό.π.) επιφέρει ένταση στον λόγο, την οποία αποφορτίζει η τοποθέτηση του ρήματος στο τέλος της πρότασης.

Επιπλέον, λέξεις και φράσεις συνυφασμένες σημασιολογικά με αισθήματα πλήξης, νωχέλειας και στασιμότητας όπως «άσκοπον», «μονότονον [πορεία]», «αθάνατος», «αιώνια», «εκουράσθη», «εβάρυνεν», «ηγανάκτησεν», «αηδίασεν», «εμετρίασε» «έπαυσεν ο ίλιγγος», «περιεστρέφετο τώρα βραδύτερον», «εσταμάτησε», λειτουργούν εκ παραλλήλου με την τελευταία φράση του πρώτου μέρους «βραδύτερον...βραδύτερον ακόμη...Έπειτα εσταμάτησεν» (ό.π.), που αποδίδει παραστατικά την ολοένα και βραδύτερη κίνηση της γης. Ιδίως, τα αποσιωπητικά στην τελευταία φράση οπτικοποιούν την ολοένα και πιο αργή κίνηση της γης πριν την τελική της παύση.

Στο δεύτερο μέρος όπου ακούγονται οι ήχοι οδύνης και τρόμου να εξέρχονται από διάφορα φυσικά στοιχεία και όντα ενόσω καταστρέφεται ο κόσμος, η αφήγηση αποκτά έναν αγχώδη καλπασμό. Ήδη από την πρώτη πρόταση λέξεις όπως «αγωνία[.]», «ανήσυχον», «παλλόμενον» και ρηματικές φράσεις («διεχύθει ηλεκτρικώς εις όλων τας καρδίας κάτι τι το απείρως θλιβερόν και ανησυχαστικόν», «εδηλητηρίαζε με φόβον», ό.π., 240-241) υποβάλλουν την ταραχή και την αγωνία

---

<sup>260</sup> Οι επιτονισμοί δικοί μου.

της φύσης η οποία οπτικοποιείται μέσα από σκοτεινές χρωματικές κλίμακες και ζοφερές εικόνες.<sup>261</sup> Όταν η ένταση και η αγωνία κορυφωθεί, τις εικόνες αντικαθιστούν οι ήχοι. Πιο συγκεκριμένα, από τα σπλάχνα της φύσης εξέρχεται «λνυγμός παραπόνου βαθύς», τα φυτά και τα δέντρα ψιθυρίζουν και μουρμουρίζουν αγωνιωδώς, από τα άγρια ζώα εξέρχεται «ωρυγὴν φοβερ[ά]», οι πέτρες στενάζουν βαθιά ως να τραγουδούν «άσμα πένθιμο», από τα πτηνά ακούγεται «μί[α] κραυγ[ή] οξει[α]» (ό.π., 241). Η φοβερότερη όμως κραυγή ήταν η φωνή του ανθρώπου, το θρηνητικό ξέσπασμα της οποίας επισκίασε όλους τους άλλους ήχους. Τον ολολυγμό των έμβιων όντων διαδέχεται η σιγή του θανάτου (ό.π.).

Ακολουθούν οι εκκωφαντικοί ήχοι των ουράνιων στοιχείων τα οποία αντικρίζουν άνωθεν και με αγαλλίαση την καταστροφή του κόσμου. Οι ήχοι εξέρχονται κλιμακωτά από το ηπιότερο στοιχείο στο φοβερότερο και συγκεκριμένα από τον αέρα, τις αστραπές και τους κεραυνούς προκαλώντας δέος, για να ενωθούν ως σε μια συναυλία καθώς συμπλέκονται με ζωγραφικές εικόνες.<sup>262</sup> Ωστόσο, την ύστατη στιγμή πριν τον θάνατο ως ένδειξη απόγνωσης ακούγονται σιγανά οι ερωτικοί σπασμοί των έμβιων όντων. Η ένταση αυξάνεται όταν ο καταστροφικός σεισμός «συνεταρά[σσει]» τη γη (ό.π., 242) διακόπτοντας κάθε δραστηριότητα στην επιφάνειά της. Χορεύοντας και τραγουδώντας τα ουράνια στοιχεία και η θάλασσα, συμμετέχουν σε μια οιονεί πένθιμη συναυλία, με τον γογγυσμό της θάλασσας να αποδίδει το αίσθημα απώλειας, καθώς μετατρέπεται σε τάφο της ανθρωπότητας.<sup>263</sup>

Στο τρίτο μέρος, η Γη ήρεμη και ανεμπόδιστη πλέον, συνεχίζει την ιλιγγιώδη κυκλική πορεία της εις το διηνεκές. Η κυρίαρχη παρουσία της Γης στο πρώτο και τρίτο μέρος συντείνει στην κυκλική δομή του διηγήματος.

Το εν λόγω διήγημα όπου είτε ο ένας φευγαλέος ήχος διαδέχεται τον άλλο σε μια γραμμική χρονική πορεία σαν να δημιουργούν μια μελωδική γραμμή, είτε διαφορετικοί ήχοι συνενώνονται σαν να πρόκειται για μια συγχορδία,<sup>264</sup> μοιάζει να καταγράφει μια μουσική σύνθεση. Όπως στις μουσικές συνθέσεις εναλλάσσονται

<sup>261</sup> Βλ.: «εσκοτίσθη ο ουρανός, ερυθρωπός πρότερον ο ήλιος ως εσκόρπιζε χειμάρρους αίματος αποκρύβη τώρα και τα σκότη εχύθησαν βαρέα, επιτρέθησαν αδιάσπαστα επί της γης.»: ό.π., 241.

<sup>262</sup> Βλ. σχετικά: «Ο αήρ εμυκάτο τώρα φοβερός και αι αστραπαί ανέλαμπον απαίσιαι φωτίζουσαι επί στιγμὴν με χρώμα σαφρανόχρουν τον ψυχορραγούντα κόσμον: απειρίαν μορφών πελιδνών, όλην την αγέλην την ζωντανήν, εις της οποίας τον λαιμόν εκρέματο ο πέλεκυς- και οι κεραυνοί εβρόντων, και η φωνή των ήτο η διαταγή του θανάτου, το κέλευσμα το φοβερόν, φωνή θεού απαίσιου ανεγείρουσα όλας τας ήχους, αποσπώσα ολολυγμόν πένθιμον από τα όρη, δάκρυα ηχηρά από τα δάση, ολόκληρον συναυλιαν άψυχον συνοδεύουσαν το άπειρον πένθος», ό.π., 241-242.

<sup>263</sup> Βλ. σχετικά: « Υπό το κύμα το τρομερόν, το εν, το βράζον, το αφρώδες, το μαινόμενον, ο τάφος της ανθρωπότητος όλης, γογγυζούσης ακόμη [...] κρύπτεται αφανής», ό.π., 243.

<sup>264</sup> Βλ.: «τα ζώα τα άγρια έβαλλον ωρυγὴν φοβεράν, και τα φυτά και τα δέντρα ψίθυρον»κτλ, 241.

γρήγορα μέρη με αργά, στιγμές έντασης και ηρεμίας<sup>265</sup> και αισθήματα χαράς και θλίψης,<sup>266</sup> κατ' ανάλογο τρόπο η αλληλοδιαδοχή στιγμών ταραχής (π.χ σεισμός) και στιγμών σιωπής (π.χ «σιγή θανάτου», ό.π., 241) δημιουργεί έναν κυμαινόμενο ρυθμό στην αφήγηση.

Έτσι, στο πρώτο μέρος του διηγήματος, το πιο εσωστρεφές, όπου υφέρπει μεν μια διάθεση μονοτονίας, υποβόσκει δε το αίσθημα οργής μπορεί να αντιστοιχηθεί με μια μελωδία αργή και δραματική που να αποπνέει φρίκη. Αντιθέτως, στο δεύτερο μέρος όπου συσσωρεύονται οι φοβεροί ήχοι και ακούγεται ο απεγνωσμένος σπαραγμός των στοιχείων, ταιριάζει ένα μουσικό τέμπο βίαιο και θυελλώδες (π.χ. *fortissimo*). Όσο πλησιάζουμε προς την στιγμή της κορύφωσης και της ολικής καταστροφής του κόσμου, τα ρήματα και η παρουσία του συνδέσμου «και» πληθαίνουν εντείνοντας ολοένα και περισσότερο τον ρυθμό της αφήγησης και δημιουργώντας την εντύπωση ότι ο αναγνώστης δεν μπορεί να πάρει αναπνοή. Στην φράση «έπειτα σιγή. Σιγή θανάτου» (ό.π., 241) φανταζόμαστε μια στιγμιαία παύση της ορχήστρας πριν το τελικό ξέσπασμα. Στο τρίτο μέρος όπου αποκαθίσταται η τάξη, επικρατεί μια διάθεση ηρεμίας.

Σε αντίθεση με το πρώτο μέρος όπου κυριαρχούν έννοιες συνυφασμένες με την κόπωση, την στασιμότητα και την αγανάκτηση («αγανάκτησεν, αηδίασεν», ό.π., 240), στο τρίτο μέρος υπερτερούν λέξεις που σημασιολογικά συνδέονται με αισθήματα συνέχειας και αισιοδοξίας. Επιπλέον, το ρήμα «περιστρέφετο», (ό.π., 240) το οποίο στο πρώτο μέρος του διηγήματος σε χρόνο παρατατικό και συνοδευόμενο από τη φράση «τώρα βραδύτερον» (ό.π) υπαινίσσεται την σταδιακή μείωση ταχύτητας της Γης, επανέρχεται σε χρόνο ενεστώτα στο τρίτο μέρος όπου με την διαδοχική του επανάληψη («περιστρέφεται, περιστρέφεται πάλιν», ό.π., 244) δηλώνει την ολοένα και γρηγορότερη κίνηση της γης. Τα αισθήματα της ταχύτητας και της αισιοδοξίας που κυριαρχούν στο τελευταίο τμήμα του διηγήματος αναλογούν στο γρήγορο τέμπο με το οποίο καταλήγει μια σονάτα και μια συμφωνία της ρομαντικής περιόδου αντανακλώντας μια αισιόδοξη θέαση του κόσμου.

Στις βασικές μουσικές τεχνικές περιλαμβάνεται η *μίμηση*, η επανάληψη δηλαδή μιας αρχικής μελωδίας -εκτιθέμενης από μια πρώτη φωνή ή ένα όργανο- από μια

---

<sup>265</sup> Βλ.: Brown Marshall, «Origin of modernity: musical structures and narrative forms»: *Music and Text: Critical Inquiries*, (επιμ.: St. P. Scher), Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 80.

<sup>266</sup> Βλ. σχετικά: Milan Kundera, «Συζήτηση για την τέχνη της Σύνθεσης»: *Η Τέχνη του μυθιστορητή*, (μτφρ.: Φ. Δρακονταειδής), Αθήνα, Εστία, 1988, 99-100.

άλλη φωνή (ή όργανο), και η *αντίστιξη* (*counterpoint*), η ταυτόχρονη δηλαδή συνήχηση πολλών διαφορετικών μελωδιών από φωνές ή όργανα. Γνωρίσματα μουσικών αντιστικτικών συνθέσεων βασισμένων στην *μίμηση* όπως του *κανόνα* και της *φούγκας* εντοπίζονται στο διήγημα «Ο Ήλιος στα χιόνια» του Επισκοπόπουλου,<sup>267</sup> όπου σε μια παράγραφο θεματοποιείται το ερωτικό πάθος του ηλικιωμένου άντρα προς τη γυναίκα:

Την είχε απαντήσει εις όλην την λάμπιν της ωρίμου νεότητός της και την είχαν αγαπήσει, την είχαν αγαπήσει ελαττωματικώς με όλην την πλημμύραν του πάθους του εναποταμιευμένου εις την θερμήν του καρδίαν επί ολόκληρον νεότητα (ό.π., 410),

ενώ σε επόμενη παράγραφο το ερωτικό αίσθημα προς τον ηλικιωμένο άνδρα εκφράζεται από την σκοπιά της γυναίκας:

Τον ηγάπησε και εκείνη με όλην την σταθερότητα και την δύναμιν της ισορροπημένης φύσεως της (ό.π., 411).

Εν προκειμένω, η έκφραση του ερωτικού πάθους από την οπτική της γυναίκας εκτίθεται αντιστικτικά προς εκείνη του άντρα, όπως συμβαίνει με τον *κόμη* του *κανόνα* και το *αντίθεμα* της *φούγκας*. Συγκεκριμένα, ο *κανόνας* αποτελεί είδος πολυφωνικής σύνθεσης όπου την αρχική μελωδία της πρώτης φωνής, γνωστή ως *δούκας* (*dux*) μιμείται νότα προς νότα (όχι κατ' ανάγκη αυτούσια) μια άλλη φωνή (ή και περισσότερες φωνές) σε μεταγενέστερο χρονικό διάστημα, ο *κόμης* ή *ακόλουθος* (*comes*).<sup>268</sup> Ωστόσο, όσο και αν ο *κόμης* “τρέχει λαχανιασμένος” πίσω από τον *δούκα*, ποτέ δεν τον προλαβαίνει. Αντιστοίχως, στο πρώτο τμήμα της *φούγκας*, στην *έκθεση*, ακούγεται μόνο το βασικό *θέμα*, μια σύντομη αλλά χαρακτηριστική μελωδία, το οποίο εκτίθεται διαδοχικά από όλες τις φωνές (δυο φωνές για τις δίφωνες *φούγκες*, τρεις φωνές για τις τρίφωνες κτλ). Η *μίμηση* του θέματος από την πρώτη φωνή αποκαλείται *αντίθεμα*.<sup>269</sup>

Φαίνεται λοιπόν ότι η ιδιότυπη δομική οργάνωση των εξεταζόμενων αφηγημάτων του Ροδοκανάκη και του Επισκοπόπουλου αποτελεί κατά τις αναλογίες της με

<sup>267</sup> Βλ.: Ν. Επισκοπόπουλος, «Ο Ήλιος στα χιόνια»: *Διηγήματα*, ό.π., 410-418.

<sup>268</sup> Για τον *κανόνα*, βλ.: Ch. W. Walton, *Βασικές Μουσικές Φόρμες*, ό.π., 136.

<sup>269</sup> Για τη *φούγκα*, βλ. ειδικότερα: ό.π., 150-151.



μουσικές φόρμες, σημαντική ένδειξη της διαπλοκής των κειμένων του Αισθητισμού με τη μουσική.

Εκτός όμως από την συνδεση της δομής των αφηγημάτων του Αισθητισμού με μουσικές δομές και τεχνικές, η μουσική υποβολή του λόγου είναι άμεσα συνυφασμένη με την ηχητική-ακουστική υπόσταση των λέξεων και τη διευθέτηση τους στο κείμενο. Πρόκειται για τη *λεξικοποιημένη μουσική*, όπως την όρισε ο Scher (βλ. εδώ παραπάνω: 13), τη μουσική δηλαδή που εντοπίζεται στο επίπεδο της γλωσσικής επιφάνειας. Τεχνικές όπως οι ηχοποιημένες ή ονοματοποιημένες λέξεις, η συνήχηση, η παρήχηση, ο ρυθμός και οι επαναλήψεις λέξεων ή συντακτικών δομών συνεπικουρούμενα από τη σοφή διευθέτηση του τόνου και της στίξης αξιοποιούνται για την επίτευξη μουσικής υφής αποτελεσμάτων.

Η ονοματοποιία, δηλαδή ο σχηματισμός λεκτικών τύπων βάσει των περιγραφόμενων ήχων τους οποίους μιμούνται, αναδεικνύει με τρόπο παραστατικό την απορρέουσα ηχητική ποιότητα της λέξης.<sup>270</sup>

Ενδεικτικά παραδείγματα ονοματοποιίας από το τρίτο κεφάλαιο του *Φλογισμένου Ράσου* αποτελούν η ηχοποιημένη λέξη «κοκορίκο», η οποία συντίθεται κατά μίμηση του φυσικού ήχου του κόκορα,<sup>271</sup> καθώς και η επαναλαμβανόμενη λέξη «Νταν Νταν» (ό.π.) που αποδίδει μετ' επιτάσεως τον ήχο της καμπάνας. Ο ήχος του κόκορα συνδέεται με τον χρωματικής κλίμακας επιθετικό προσδιορισμό «τα ρόδινα» στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής συναισθησίας, ενώ ο επαναλαμβανόμενος ήχος της καμπάνας αισθητοποιείται μέσω της επανάληψης των διατυπώσεων: «κάθε φορά που έβγαινε ο ήλιος» – «κάθε φορά που εχανότανε ο ήλιος» (ό.π., 164) και ιδίως μέσω της αντίθεσης μεταξύ του «έβγαινε» (για την ανατολή του ήλιου) και του «εχανότανε» (για τη δύση του ήλιου). Επιπλέον, οι λέξεις «Λαιϊλαλάχ Μουαμέτ ρεσούλ -ούλ- λάχ» (ό.π., 160), που εκφωνούν προσευχόμενοι οι ναρκωμένοι από το χασίς και το ναργιλέ μουσουλμάνοι, συνιστούν ένα ακόμα παράδειγμα ονοματοποιίας. Το ηχητικό αποτέλεσμα των λέξεων αυτών υπόκειται στους ήχους "λαχ", "μ", "μετ", που κωδικοποιούν τα ονόματα του Αλλάχ και του προφήτη Μωάμεθ.

Μια άλλη τεχνική που αξιοποιούν οι συγγραφείς προκειμένου να αναδείξουν την μουσική ποιότητα των λέξεων είναι η παρήχηση, δηλαδή η συμπαράθεση του ίδιου

---

<sup>270</sup> Βλ.: J. A. Cuddon, *Λεξικό λογοτεχνικών ορών και θεωρίας της λογοτεχνίας*, (μτφρ.-επιμ.: Γιάν. Παρίσης- Μαρία Λιάπη), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2010, 420.

<sup>271</sup> Βλ.: Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 163.

φθόγγου -συμφώνου ή φωνήεντος- σε γειτονικές λέξεις χωρίς ετυμολογική συγγένεια. Σε αρκετές περιπτώσεις η παρήχηση είναι αλληλένδετη με την ερμηνευτική διάσταση των κειμένων, όπως φαίνεται στα παρακάτω παραδείγματα, όπου και η επιτατική επανάληψη του φθόγγου [κ]:

Είδα μαλλιά νεοφερμένων καλογέρων να χτενίζονται *αλά Κλεώ*, κουρτίνες λες που κατεβαίνουν με προσοχή μήπως μάτια περίεργα διαβάσουν το τι είχανε εμπιστευθεί τα νιάτα κείνη την βραδιά στο μέτωπο (ό.π., 163)

και:

Και εκοκκίνιζαν οι κόρες των ματιών μου κάποτε απ' το σουρούπωμα μιανής εικόνας, πώδειχνε μια μαύρην όσια γυναίκα φεύγοντας μέσα σε ένα δειλινό αιματωμένο (ό.π., 166).<sup>272</sup>

Στο πρώτο παράδειγμα, όπου ο αφηγητής περιγράφει τις εντυπώσεις του από τη ζωή του στο μοναστήρι, η παρήχηση του φθόγγου [κ] συσχετίζει την οπτική εικόνα του χτενίσματος «*αλά Κλεώ*» των καλογέρων με τις κουρτίνες που ανεμίζουν εκείνη την βραδιά. Αντιστοίχως, στο δεύτερο απόσπασμα η παρήχηση συνδέει ηχητικά τις κόκκινες κόρες των ματιών με την περιγραφή μιας εικονιζόμενης γυναικείας μορφής που αισθητοποιείται μέσω των χρωμάτων.

Ανάλογα λειτουργεί και το ομοιοτέλετο (δηλαδή διαδοχικές προτάσεις καταλήγουν σε ομοιοκατάληκτες λέξεις)<sup>273</sup> που αξιοποιείται κατά κόρον στην πεζογραφία του Αισθητισμού. Ενδεικτικό παράδειγμα από τον *Θρίαμβο* του Ροδοκανάκη αποτελούν τα παροξύτονα ρήματα «περνάνε» «αργογυρνάνε» και «κυττάνε», τα οποία τίθενται στο τέλος προτάσεων ρυθμοποιώντας τον λόγο. Η εν λόγω ρυθμικότητα ενισχύεται από τα ομοιοκατάληκτα ονοματικά σύνολα «του βουνού», «του μακρινού», «του παραμυθιού»:

---

<sup>272</sup> Οι επιτονισμοί δικοί μου.

<sup>273</sup> Πρόκειται για την ηχητική σύμπτωση στο «τέλος δύο ή και περισσότερων σχετικά ισόμορφων τμημάτων λόγου», βλ. σχετικά: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Η Ποίηση και η Πεζογραφία στα πλαίσια μιας Συγκριτικής Ποιητικής: η έννοια του Ρυθμού»: *Πρακτικά Όγδοου Συμποσίου Ποίησης. Ποίηση και Πεζογραφία*, (επιμ.: Σωκρ. Λ. Σκαρτσής), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1990, 135-136.

Οι στρατοκόποι σαν **περνάνε** κουρασμέν' από το δρόμο, τα μάτια τους **αργογυρνάνε** και την κορυφή **κυττάνε** του βουνού του μακρινού. Εκεί ορθώνεται το μαγικό Παλάτι του παραμυθιού.<sup>274</sup>

Στα παρακάτω παραδείγματα από το *Φλογισμένο Ράσο* το ομοιοτέλετο συναρμόζει κειμενικές αναφορές και ομότροπη κατανομή τόνων σε άμεσο συσχετισμό με το περιεχόμενο:

Ένα πικρό ανάσασμα από τη γη **ανέβαινε** και ένα κλάμα σιγανό και ατελείωτο απ' τα κλαδιά **κατέβαινε** (ό.π., 149).<sup>275</sup>

Η αναλογία της τονικότητας μεταξύ των ρημάτων «ανέβαινε» και «κατέβαινε» υπογραμμίζει την αντιθετική τους σημασία (ενώ το «πικρό ανάσασμα» ανεβαίνει από «τη γη», την ίδια στιγμή το «κλάμα της γης» κατεβαίνει από «τα κλαδιά», ό.π) συνεπικουρούμενη από τους συντακτικούς παραλληλισμούς της διατύπωσης: «Ένα πικρό ανάσασμα[...] και ένα κλάμα σιγανό και ατελείωτο», και: «[...]από τη γη[...] απ' τα κλαδιά».

Ομοίως στην πρόταση: «Στέναζε το αρμόνιο μελωδικά όταν ο ήλιος ετραβιότανε και μένα μου φαινότανε πως κάτι το αφάνταστο τριγύρω μου γινότανε», (ό.π., 148) το ομοιοτέλετο μεταξύ των τριών ρημάτων («ετραβιότανε»-«φαινότανε»-«γινότανε») και κατ' επέκταση η ίδια κατανομή τόνων στην προπαραλήγουσα μπορεί εύλογα να συσχετισθεί με το μελωδικό στεναγμό του αρμόνιου στα μουσικά ασφαλώς συμφραζόμενα της διατύπωσης και ανάλογα, σε συμφραζόμενα εγχόρδων οργάνων στο επόμενο παράδειγμα με τόνους στην παραλήγουσα παθητικών μετοχών:

Σ' αυτούς τους μακρινούς περίπατους σπαρτάριζε μες στην καρδιά μου ένα δοξάρι τρομαγμένο και το βιολί συλλογισμένο τραγουδούσε (ό.π., 149).<sup>276</sup>

Παρόμοια λειτουργία επιτελείται και στο παρακάτω χωρίο από τον *Θρίαμβο* του Ροδοκανάκη όπου οι ομότροποι τονισμοί στα «δοξάρια» του βιολιού και τα «κρίάρια» από τα οποία είναι κατασκευασμένες οι χορδές του βιολιού, επιτονίζουν

<sup>274</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 215· οι επιτονισμοί δικοί μου.

<sup>275</sup> Οι επιτονισμοί δικοί μου.

<sup>276</sup> Οι επιτονισμοί δικοί μου.

τη μελωδία που απορρέει από τα «μακριά» και «ανατολίτικα» τραγούδια που «μαγεύουν τον αέρα»:

Τραγούδια μακριά, τραγούδι' ανατολίτικα μαγεύουν τον αέρα που μέσα σε βαλσαμικούς καπνούς λιγώνει. Βιολιά μ' ατέλειωτα δοξά**ρια**, πάνω σε κόρδες απ' τ' ασημοκέρατα του Άμμωνα κριά**ρια**.<sup>277</sup>

Παράλληλα, η επανάληψη της λέξης «τραγούδια», συνοδευόμενη από έναν επιθετικό προσδιορισμό («μακριά»- «ανατολίτικα»), σε συνδυασμό με την κατανομή των τόνων συνεισφέρει στην ηχητική αρμονία της παραγράφου.

Στα παραπάνω συμφραζόμενα της τονικότητας σημαντική είναι η συμβολή της στίξης, όπως φαίνεται στο παρακάτω χωρίο από τον *Θρίαμβο* του Ροδοκανάκη, καθώς καθένα από τα σημεία της πολύ πυκνής στίξης συνδέεται εδώ με μια διαφορετικής χρονικής διάρκειας παύση, αναδεικνύοντας τις επαλληλίες τονισμών όπως: [-μάνε], [-μένος], [-ρέους], [-ούς], [-μένα], [-νός] και [-ά], και βέβαια ενισχύοντας τις μεταξύ τους σημασιολογικές συνάψεις στο πλαίσιο της έντασης μιας μεγαλειώδους πορείας προς τα επάνω:

Και να, στο δρόμον όλοι οι τρανοί **χυμάνε**. Όπως τα κύματα μεσημεριάτικων της θάλασσας αναβρασμών **ορμάνε**, ο Ειρηνοποιός, ο Πράος κι' ο Αδικη**μένος**, ο Ελεήμονας και ο Διω**γμένος**. Μαζί τους κι' άλλους πήρανε **καβαλλαρέους**, **ωχρούς**, **ξανθούς**, σαν αϊγιώρηδες **ωραίους**, που μπρος τα πρόσωπά τους πάντα έχουνε **γυρμένα**. Είναι τα μάτια τους ορθάνοιχτα σαν πετρω**μένα** κι' όλο κυττάζουν για να βρουνε την κορφή με το Παλάτι. Μα σέρνεται ο δρόμος **μακρινός**: δεξά μια λίμνη, ζερβά **γκρεμνός**, γύρω τους ο αέρας **θολωμένος**, μαύρος ο ουρανός **συνεφιασμένος** (ό.π., 216).<sup>278</sup>

Ανάλογο ρυθμικό αποτέλεσμα προκαλεί η συμπαράθεση ετυμολογικά συγγενών και ομόηχων λέξεων σε προτάσεις από το *Άσμα Ασμάτων* όπως «τι **ωραίας ώρας** ονειρώδεις **επεράσαμε χτες**»,<sup>279</sup> «είσαι **ωραία** με την άρρητον **μελαγχολικήν και αιχμαλωτισμένην ωραιότητα** των υδάτων» (ό.π., 271), «εκείνο το οποίο **έβλεπα**

<sup>277</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Θρίαμβος»: *Αφηγήματα*, ό.π., 220· οι επιτονισμοί δικοί μου.

<sup>278</sup> Οι επιτονισμοί δικοί μου.

<sup>279</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, *Διηγήματα*, ό.π., 273· οι επιτονισμοί δικοί μου.

[...] ήσαν αι **κινήσεις**, όλον εκείνο το δάσος των **κινουμένων** μορφών» (ό.π., 273), «θα **βυθίσω** τότε τα χέρια μου **βαθείά** μέσα στα μαλλιά σου» (ό.π., 279), «και θα **μεθύση** με την **μέθην** μας» (ό.π., 297) και από τον *Θρίαμβο* του Ροδοκανάκη «προωρισμένος όντας να νεκρώση όσους **ζωντανούς** και της **ζωής** το φως ν' απλώση». <sup>280</sup>

Το ρυθμικό και μουσικό αποτέλεσμα των παραπάνω τεχνικών οφείλεται στην περιοδική επανάληψη φθόγγων και συλλαβών και την επαναφορά όμοιων ήχων στο λόγο. Αποβλέποντας στην ρυθμοποίηση και την μουσικοποίηση του λόγου, οι πεζογράφοι του Αισθητισμού διευθετούν τα σχετικά δεδομένα στο κείμενο <sup>281</sup> άλλοτε ανατρέποντας τη συνήθη συντακτική διάταξη των λέξεων με την αντιστροφή της θέσης τους, άλλοτε απομακρύνοντας λέξεις με στενή συντακτική και λογική συνάφεια με την παρεμβολή άλλων λέξεων ανάμεσά τους συντείνοντας στη δημιουργία του υπερβατού σχήματος.

Στο πλαίσιο της ανατροπής της καθιερωμένης σύνταξης και δημιουργίας ιδιότυπων γραμματικών και συντακτικών σχημάτων λειτουργεί η θέση του υποκειμένου μετά το ρήμα σε παραδείγματα όπως λ.χ: «είναι τα μάτια τους ορθάνοιχτα» (ό.π., 216), «στάζει το βλέμμα τους ζεματιστό» (ό.π., 219) από τον *Θρίαμβο* του Ροδοκανάκη. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η θέση του επιθετικού προσδιορισμού, με ή χωρίς άρθρο, μετά τον έναρθρο ή άναρθρο προσδιοριζόμενο όρο, σε περιπτώσεις όπως λ.χ.: «την πορείαν της την ιλιγγώδη δια μέσου του αχανού», <sup>282</sup> στο διήγημα « Η Μητέρα Γη» , «το σώμα το αρωματώδες και ευκίνητον και λεπτόν» (ό.π., 245) στο διήγημα «Ut dièse mineur» και «τα ωραία μάρμαρα τα φωτεινά» (ό.π., 433) στο διήγημα «Αμβροσία» του Επισκοπόπουλου. Η ίδια ιδιόμορφη σύνταξη εντοπίζεται και στα αφηγήματα του Ροδοκανάκη, όπως για παράδειγμα στις προτάσεις: «στο Βυζάντιο το αρχαίο», <sup>283</sup> «το πέδιλο το πορφυρό» (ό.π.) , «τα γράμματα τα πέρσικα», (ό.π., 160), «μπουμπούκι μαγεμένο» (ό.π.), ναργιλέ κεχριμπαρένιο» (ό.π.), «στη Δύση τη Ναζαρινή» (ό.π.), «ο στεναγμός ο μουσικός» (ό.π., 173), «δάκρυ μολυβένιο» (ό.π., 215), «των σπουργιτιών των τρομαγμένων» (ό.π., 222), «την πόρτα τη χαλκή» (ό.π., 223), «οι αέρηδες οι μοσχομυριστοί» (ό.π., 223), «τραγούδια ξέγνοιαστα, βουκολικά» (ό.π., 224), «στα

<sup>280</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, *Αφηγήματα*, ό.π, 218· οι επιτονισμοί δικοί μου.

<sup>281</sup> Βλ. σχετικά: Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού, «Η Ποίηση και η Πεζογραφία στα πλαίσια μιας Συγκριτικής Ποιητικής: η έννοια του Ρυθμού»: ό.π.

<sup>282</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, *Διηγήματα*, ό.π., 244.

<sup>283</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, *Αφηγήματα*, ό.π., 154.

μεσημέρια τ' αττικά» (ό.π.), «παιάνα θριαμβευτικό» (ό.π., 225), «οι κουβέντες οι γλυκιές» (ό.π., 245).

Σε αρκετά σημεία, το υπερβατό προκύπτει από την παρεμβολή μιας γενικής κτητικής μεταξύ ενός επιθετικού προσδιορισμού και ενός ουσιαστικού (όπως π.χ στις φράσεις: «στο ήρεμο της λησμονιάς ποτάμι» ό.π.,149· «στο τραγικό της Εκκλησιάς κατώφλι» ό.π.,154· «τας εξωτικές των ψυχών μελωδίας» ό.π., 127· «δακρυσμένον άσμα ευτυχίας»<sup>284</sup>. «η ενέργεια του δηλητηρίου η τιτανική» ό.π., 409· «την πρώτην του σκότους πνοήν» ό.π., 432-433). Εντοπίζεται, ωστόσο, και σε εκτενέστερες προτάσεις, όπως λ.χ. στον *Θρίαμβο* του Ροδοκανάκη: «είναι βραχνή σαν κουρασμένη από τα τραγούδια η φωνή τους»,<sup>285</sup> και: «γεμάτες είναι ασημένια πολυκάντηλα τριγύρω οι στοές του» (ό.π., 221). Αξιοποιώντας τα εν λόγω γραμματικο-συντακτικά σχήματα, ο πεζογράφος υπερβαίνει την μονοτονία της “κοινότοπης” σύνταξης των λέξεων προσηλώνοντας το ενδιαφέρον του αναγνώστη στις ρυθμικές εντάσεις που προκαλούνται.

Ρυθμικά προσανατολισμένος χάρη στην ισόχρονη διάταξη και επαναφορά φθόγγων, λέξεων ή φράσεων και στη διαπλοκή τόνου και συλλαβής, και επιζητώντας το ρυθμικό ηχητικό αποτέλεσμα της μουσικής (εδραιωμένο στην κατάτμηση του χρόνου σε ισομερή διαστήματα και την διαδοχή τονισμένων και ατόνιστων ήχων),<sup>286</sup> ο αφηγηματικός λόγος των Αισθητιστών βασίζεται στην τεχνική της επανάληψης που έχει ιδιαίτερη μουσική βαρύτητα στη δομική συγκρότηση των κειμένων και αξιοποιείται ιδίως στο επίπεδο των λέξεων. Έτσι, οι συγγραφείς επιλέγουν ονοματικά με ρηματικά σύνολα και τα συνδυάζουν με τρόπο ώστε να αποδώσουν την ηχητική τους ποιότητα και να συγκροτήσουν έναν αισθητά εξακολουθητικό ρυθμό στην αφήγηση, βασισμένο ακριβώς στα ανάλογα με τη θέση και τη συχνότητα επανάληψης λέξεων, διαμορφούμενα ρητορικά σχήματα.

Η επανάληψη λέξεων ή τμημάτων λόγου στην αρχή διαδοχικών ημιπεριόδων ή προτάσεων δημιουργεί το σχήμα της επαναφοράς, όπως λ.χ.:

**Ω χρόνια σεις με τους θεούς τους μαρμαρένιους** πάνω στις κορφές των βράχων  
**όπου** πλημμυρίζει φως· **ω χρόνια σεις με τους θεούς τους όμορφους** στα άλση

<sup>284</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, *Διηγήματα*, ό.π., 405.

<sup>285</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, *Αφηγήματα*, ό.π., 219-220.

<sup>286</sup> Βλ. σχετικά : Α. Αμαραντίδης, *Μορφολογία της μουσικής*, ό.π., 78.'

μέσα, όπου γάργαρο από μαρμάρينو κεφάλι κριαριού πηδάει το ερωτικό της γης τραγούδι,<sup>287</sup>

όπου τα ομοειδή και ισομερή εισαγωγικά μέρη επάλληλων προτάσεων προσδίδουν ηχητική αρμονία και συμμετρία στο λόγο.

Στον αντίποδα του σχήματος της επαναφοράς βρίσκεται το σχήμα της επιφοράς, βασισμένο στην επανάληψη λέξεων στο τέλος επάλληλων προτάσεων, όπως λ.χ. στην παρακάτω περίπτωση από το *Άσμα ασμάτων*:

Ναι τα άστρα κυλούν, κυλούν **αιώνια**, φωσφορίζουν **αιώνια**, ζουν **αιώνια** και τα μυστήριά των είνε **αιώνια**.<sup>288</sup>

Η κοινή ηχητική εντύπωση στο τέλος των φράσεων οφείλεται στην επανάληψη της λέξης «αιώνια», σε συντονισμό με την αξιοσημείωτη από ρυθμική άποψη επανάληψη της λέξης «κυλούν». Παρομοίως, στο απόσπασμα «Το κύμα ήλθε. Το κύμα ήλθε, ένα μεγαλείτερον κύμα και ένα ανέλπιστο» (ό.π., 270) από το *Άσμα ασμάτων* η φράση «το κύμα ήλθε» επαναλαμβάνεται διαδοχικά χωρίς να μεσολαβεί άλλη λέξη. Ανάλογα ισχύουν και στο διήγημα «Η Μητέρα Γη» του Επισκοπόπουλου:

Ενυπήρχε φοβερά, εν τη φωνή εκείνη, [...]τα οποία **εχάνοντο, εχάνοντο** δια παντός μετ' αυτού (ό.π., 241),

όπου η λέξη «εχάνοντο» με τη διπλή επανάληψή της αποδίδει εμφατικά την απόγνωση του ανθρώπου εν όψει του επικείμενου θανάτου του και της ολοκληρωτικής καταστροφής του κόσμου. Ομοίως, στο παρακάτω χωρίο από το *Φλογισμένο ράσο* του Ροδοκανάκη η αντωνυμία «εκείνο» επαναλαμβάνεται στην αρχή ισόρρυθμων και επάλληλων φράσεων :

**Εκείνο** το χαρούμενο, **εκείνο** το βροντόφωνο «*Ανάστα ο Θεός*» δε βγαίνει σήμερα από το στόμα του παπά μόνο για το ξανθό του Ολύμπου μνηστήρα.<sup>289</sup>

<sup>287</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, *Αφηγήματα*, ό.π., 177· οι επιτονισμοί δικοί μου.

<sup>288</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, *Διηγήματα*, ό.π., 276· οι επιτονισμοί δικοί μου.

<sup>289</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Το Φλογισμένο Ράσο»: *Αφηγήματα*, ό.π., 195· οι επιτονισμοί δικοί μου.

Η επανάληψη της αντωνυμίας μαζί με το άρθρο ουδετέρου γένους και ένα προπαραζύτονο επίθετο αναδιατέμνει την ροή του λόγου προσδίδοντάς του ηχητική πληρότητα. Πρόκειται για το σχήμα της αναδίπλωσης κατά το οποίο μια φράση ή λέξη με ιδιαίτερο σημασιολογικό φορτίο επαναλαμβάνεται χωρίς την μεσολάβηση συνδέσμου για λόγους έμφασης και ηχητικής αρμονίας.

Ομόλογο ρυθμικό αποτέλεσμα με την επαναφορά προκαλεί και το χιαστό σχήμα, το οποίο προκύπτει όταν δυο προτάσεις παρουσιάζουν την ίδια συντακτική και σημασιολογική δομή αλλά οι όροι της δεύτερης πρότασης βρίσκονται σε αντίστροφη θέση από εκείνους της πρώτης. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα από το διήγημα «Η Αγάπη και ο Θάνατος» του Επισκοπόπουλου:

Όταν επροχώρησα υπνωτισμένος εις το μέσο της εκκλησίας μέσα στους συγγενείς που **δεν εγνώριζα** και **δεν είδα**, μέσα στον κόσμο, που **δεν είδα και δεν εγνώριζα** και αφού έκλεισα τα μάτια μου ήγγισα με τα χείλη μου τα χείλη,<sup>290</sup>

όπου στην δεύτερη ημιπερίοδο οι επαναλαμβανόμενες φράσεις «δεν εγνώριζα και δεν είδα» βρίσκονται σε τάξη αντίθετη από εκείνη της πρώτης με αποτέλεσμα οι ίδιοι ήχοι να επανέρχονται αυτούσιοι στο λόγο. Το ίδιο αποτέλεσμα εντοπίζεται στην φράση «επέφερον **φρικιάσεις** μικράς, διακεκομμένας **φρικιάσεις**» (ό.π., 237) από το «Φιλί του ήλιου». Επίσης, στο παρακάτω ενδεικτικό απόσπασμα από τον *Θρίαμβο* του Ροδοκανάκη το χιαστό σχήμα λανθάνει πίσω από τις λέξεις «μαλλιά» και «μιλία» όπου η παρήχηση των ήχων [μ] και [λ] επιτονίζει το ηχητικό αποτέλεσμα:

Και τα μικρά τ' αγόρια, τα παιδιά τα διαλεγμένα, τα προωρισμένα, κείνα πάχουν μάτια πλάνα και ξανθά **μαλλιά**, που μεγαλώνουν λυπημένα δίχως να βγάλουνε **μιλιά**, τη νύχτα το παράθυρο ανοίγουνε, κυτάνε κατά την κορφή του μακρινού βουνού και λαχταράνε. [...] Και μεγαλώνοντας σε μιαν απαντοχή μεγάλη, περιφρονάνε τα καλά του Βασιλιά και τα χαρίσματα του Κράλη, όλοι μαζί, χωρίς να βγάλουνε **μιλιά**- οι νέοι με τα κατσαρά **μαλλιά**.<sup>291</sup>

Η επανάληψη των εν λόγω λέξεων στην αρχή και στο τέλος της παραγράφου δημιουργεί το σχήμα κύκλου, το οποίο προσδίδει μια αίσθηση ηχητικής ολοκλήρωσης. Το αρμονικό ρυθμικό αποτέλεσμα ενισχύεται από τις

<sup>290</sup>Ν. Επισκοπόπουλος, *Διηγήματα*, ό.π., 385· οι επιτονισμοί δικοί μου.

<sup>291</sup>Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Θρίαμβος»: *Αφηγήματα*, ό.π., 215· οι επιτονισμοί δικοί μου.



ομοιοκαταληξίες των παθητικών μετοχών «διαλεγμένα»- «προωρισμένα» και των ρημάτων «κυττάνε»- «λαχταράνε».

Σε αρκετές περιπτώσεις τα ρητορικά σχήματα που βασίζονται σε κάποιο είδος επανάληψης, συνυπάρχουν και συλλειτουργούν με άλλα σχήματα λόγου<sup>292</sup> τα οποία αναδεικνύουν εμφατικά γραμματικο-συντακτικούς παραλληλισμούς, όπως λ.χ. στο παρακάτω απόσπασμα από τον *Θρίαμβο* του Ροδοκανάκη, όπου η ρυθμική επανάληψη του «πούναι» αξιοποιείται σε συνδυασμό με το σχήμα των τριών ώστε, με την παράθεση των όρων σε ανιούσα φορά, το νόημα να οδηγείται στην κορύφωση:

Τώρα στο δάσος ρίχτηκαν οι αποδέλοιποι καβαλλαρέοι, πούναι ωχροί, πούναι ξανθοί, πούναι σαν αϊγώργηδες ωραίοι (ό.π., 217).

Εν προκειμένω, οι τρεις ομοειδείς όροι «ωχροί», «ξανθοί», «ωραίοι» συνοψίζουν τις ιδιότητες των καβαλάρηδων με την τρίτη, που συνάπτεται με την παρομοίωση «σαν αϊ-γώργηδες», να είναι η σημαντικότερη. Ομοίως, η επανάληψη μαζί με το ομοιοτέλετο και τις ομότροπες διανομές των τόνων των τριών ρημάτων στην περίοδο «θέλω **να σε** σπαράξω δια **να σε** καθέξω και **να σε** φυλάξω περισσότερο» από το «Ερωτικόν» του *Άσματος Ασμάτων*<sup>293</sup> αναδεικνύει σε ανιούσα κλιμάκωση τις ενέργειες του αφηγητή εμπλουτίζοντας ηχητικά το λόγο.

Στα δυο παρακάτω ενδεικτικά παραδείγματα προτάσεων από το διήγημα «Ut dièse mineur» του Επισκοπόπουλου, οι οποίες εισάγονται με την αντωνυμία «τόσο», το σχήμα της επανάληψης λειτουργεί από κοινού με το σχήμα της αντίθεσης :

Εβλεπον περιέργως [...] την γυναίκα εκείνην, την οποία τόσον φρενητιωδώς ηγάπων, και τόσον βαθέως εμίσουν (ό.π., 248).<sup>294</sup>

Οι επαναλήψεις γραμματικών και συντακτικών τμημάτων λόγου («τόσον» – επίρρημα – ρήμα αοριστου) σε συνδυασμό με τον τονισμό των ρημάτων στην παραλήγουσα συμβάλλουν στην ηχητικά ισομερή κατάτμηση του λόγου, ενώ η αντιθετική σημασία των δύο ρηματικών τύπων («ηγάπων»-«εμίσουν») που

<sup>292</sup> Βλ.: Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού, «Η Ποίηση και η Πεζογραφία στα πλαίσια μιας Συγκριτικής Ποιητικής. Η έννοια του Ρυθμού», ό.π., 142.

<sup>293</sup> Βλ. σχετικά: Ν. Επισκοπόπουλος, «Άσμα Ασμάτων»: *Διηγήματα*, ό.π., 282.

<sup>294</sup> Τα υπογραμμισμένα και τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

επωμίζονται το νοηματικό βάρος των φράσεων, επιφέρει ένταση. Μέσω του ρυθμικά συμμετρικού και ταυτόχρονα νοηματικά αντιστικτικού λόγου ο αφηγητής εκδηλώνει τα αντικρουόμενα αλλά ισόβαθμα συναισθήματα μίσους και αγάπης προς την γυναίκα. Σχήματα επανάληψης λειτουργούν εκ παραλλήλου με σχήματα αντίθεσης και στο τέταρτο μέρος από το «Ερωτικόν» του *Άσματος Ασμάτων*:

Είσαι η γυναίκα, την οποία ηγάπησα περισσότερο εις τον κόσμον, διότι είσαι η γυναίκα, η οποία με έκαμε περισσότερο να υποφέρω και με έκαμε περισσότερο να απολαύσω. Μου απεκάλυψε την βαθιάν πηγή της ηδονής και την βαθιά πηγή της οδύνης (ό.π., 281).<sup>295</sup>

Οι επαναλήψεις διατυπώσεων («είσαι η γυναίκα», «με έκαμε περισσότερο να», «την βαθιάν πηγή της») καθώς και η αντίστοιχη θέση των λέξεων «να υποφέρω»-«να απολαύσω» και «ηδονή» -«οδύνη» συντείνουν στην ισοχρονική και ακουστικά συμμετρική διάρθρωση του λόγου, ενώ οι σημασιολογικές αντιθέσεις των εν λόγω λέξεων σε συνδυασμό με το χιαστό σχήμα που προκύπτει από την νοηματική διασταύρωση των εννοιών «να υποφέρω»- «οδύνη» και «να απολαύσω» - «ηδονή», δημιουργούν εστίες έντασης. Στο πλαίσιο αυτό έννοιες αντίθετες, όπως η ηδονή και η οδύνη, συνάπτονται.

Τα επάλληλα συμμετρικά γραμματικοσυντακτικά σχήματα τα οποία εντοπίζονται σε μεγάλη συχνότητα στα διηγήματα του Επισκοπόπουλου, προσδίδουν ηχητική αρμονία και ρυθμικό αποτέλεσμα στο λόγο, όπως π.χ. στην περίπτωση:

Άφησε με να λύσω αυτόν τον κόμβον. **Θέλω να** πέση το φόρεμα.[...] **Θέλω να** σε εκδύσω εγώ ολόκληρον και **θέλω να** νομίσω ότι σε δημιουργώ δια μιαν στιγμήν, και **θέλω να** εκτυλίξω μόνος το θαυμα της γυμνότητός σου (ό.π., 290).<sup>296</sup>

Η επανάληψη του ρήματος «θέλω» σε συνδυασμό με μια βουλητική πρόταση συμβάλλει στην επαναφορά όμοιων ήχων σε διαφορετικά σημεία του αποσπάσματος. Επίσης, στο παρακάτω ενδεικτικό απόσπασμα διαπλέκονται διαφορετικά γραμματικοσυντακτικά σχήματα λόγου, τα οποία, καθώς επαναλαμβάνονται σε όλην την έκταση του αποσπάσματος, δημιουργούν σύνθετο ρυθμικό αποτέλεσμα:

<sup>295</sup> Τα υπογραμμισμένα και τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

<sup>296</sup> Τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

Ω ναι, ο έρωσ μας σε έκαμε ωραιότεραν και με έκαμε ωραιότερον, η αγάπη και η εξάντλησις της αγάπης μας έχυσαν ένα ύψος και μίαν ακτινοβολίαν εις την μορφήν μας και φαίνεται ως αν όλαι αι εξάρσεις και όλαι αι ευγένειαι και όλαι αι ωραΐαι σκέψεις, τας οποίας εγέννησεν εις την ψυχήν μας το πάθος, να ανήλθον και να ήνθισαν εις το πρόσωπόν μας. Ω! ναι ο έρωσ μας, αγάπη μου, είνε ο έρωσ Μεγαλουργός και ο έρωσ Εξαγνιστής, διότι βλέπεις ότι εις την φλόγα του και εις τους εναγκαλισμούς του εκάη και κατετρίβη και έπεσε κάθε ακαθαρσία και κάθε άχθος, και βλέπεις ότι από την φλόγα του πάθους κατεκάη ο σκόληξ και επτερύγισεν η ψυχή ελαφροτέρα, αγνοτέρα και ιδανικωτέρα. Ω! αισθάνομαι μίαν απελευθέρωσιν εις το σώμα μου και όπως εις το πρόσωπόν σου ανθίζει και εις το ιδικόν μου, ήμερη, μία ωραία ψυχή (ό.π., 305-306).<sup>297</sup>

Ειδικότερα, το παραπάνω απόσπασμα αποτελείται από τρεις εκτενείς περιόδους κάθε μια εκ των οποίων εισάγεται με το επιφωνηματικό μόριο «Ω!», ενώ οι επάλληλες συμμετρικές δομές («σε έκαμεν ωραιότεραν και με έκαμε ωραιότερον», «όλαι αι εξάρσεις και όλαι αι ευγένειαι και όλαι αι ωραΐαι σκέψεις», «ο έρωσ Μεγαλουργός και ο έρωσ Εξαγνιστής», «κάθε ακαθαρσία και κάθε άχθος») προσδίδουν ηχητική αρμονία στον λόγο.

Παρόμοιο ρυθμικό αποτέλεσμα επιφέρουν οι επαναλαμβανόμενες λέξεις και φράσεις, όπως π.χ.: «άνοιξε»- «άνοιξε», «δώσε μου»- «δώσου», «να σε κυριεύσω» - «θα σε κυριεύσω», «τα χέρια σου»- «το σώμα σου», «διότι»-«διότι», «θέλω»- «θέλω» στην τελευταία παράγραφο από το «Ερωτικόν» του *Άσματος Άσμάτων*:

Άνοιξε τα χέρια σου, άνοιξε όλους σου τους πόρους και δώσε μου το σώμα σου, δώσου εις εμέ όλη διότι θέλω να σε κυριεύσω και θέλω να σπεύσω διότι φοβούμαι ότι δεν θα σε κυριεύσω ποτέ (ό.π., 284).<sup>298</sup>

Στο ίδιο μήκος κύματος λειτουργούν και τα επαναλαμβανόμενα γραμματικο-συντακτικά σχήματα του παρακάτω αποσπάσματος από τον *Θρίαμβο* του Ροδοκανάκη:

Ω! δίκιο είχανε οι ιερείς του Όσιρη όταν για να εξωτερικεύσουν την ιδέα της Αιτίας έκριναν πως είναι πιο κατάλληλα τα κέρατα του Άπη από τις πλεξίδες του

<sup>297</sup> Τα υπογραμμισμένα και τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

<sup>298</sup> Τα υπογραμμισμένα και τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

Απόλλωνα. **Όταν** για να παραστήσουν τη μακαριότητα κάποιου θεού **έκριναν πώς** το τίποτε είναι ανώτερο και συγγενεύει με το άπειρο πίοτερο **από το ελάχιστο**.<sup>299</sup>

Συγκεκριμένα, ο σύνδεσμος «όταν» επαναλαμβάνεται στην αρχή δυο ισοσκελών χρονικών προτάσεων, κάθε μια εκ των οποίων περιέχει μια τελική και μια πλάγια ερωτηματική πρόταση ως αντικείμενο του επίσης επαναλαμβανόμενου ρήματος «έκριναν». Στη συμμετρία του λόγου συνεισφέρει και η επανάληψη όμοιων εμπρόθετων σχημάτων στο εσωτερικό της πρότασης: «από τις πλεξίδες»- « από το ελάχιστο».

Στη δημιουργία επάλληλων γραμματικο-συντακτικών σχημάτων συμβάλλουν επίσης το πολυσύνδετο (σύνδεση όμοιων όρων ή προτάσεων με συμπλεκτικούς ή διαζευκτικούς συνδέσμους) και το ασύνδετο σχήμα, όπως στα παρακάτω ενδεικτικά παραδείγματα:

Εις διακεκομμένην τινά συγχορδίαν οξειάν και παράφορον, ενόμισα ότι παρεφρόνουν, [...] **και** ίλιγος με κατέλαβε **και** οι μύνες μου συνεσπάσθησαν **και** η χειρ μου συνέτριβε πυρετωδώς μετά λύσσης το περίβλημα το απαλόν, της έδρας .<sup>300</sup>

Στην περιοδική επανάληψη του συνδέσμου «και» οφείλεται η κυμαινόμενη ροή της αφήγησης προκαλώντας την εντύπωση ότι οι σωματικές αντιδράσεις του αφηγητή (πρώτα ο ίλιγος που τον κατέλαβε, έπειτα οι μύες που συνεσπάσθησαν και τέλος το χέρι που συνέτριβε το περίβλημα) αποτυπώνονται στο κείμενο εν τω γίγνεσθαι. Η ένταση που προκύπτει ενισχύεται από την θέση των ρημάτων («κατέλαβε»- «συνεσπάσθησαν»- «συνέτριβε») στο τέλος των φράσεων και την ομότροπη διανομή των τόνων τους στην προπαραλήγουσα. Στο παρακάτω απόσπασμα από το *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου:

Με το χρώμα των **και** με το φως των **και** με τας αντανακλάσεις των **και** με τας μυστικές σκιάς των **και** με τας ενώσεις τας χιλιάς των χρυσών κλωστών των **και** με τας τρέλλας των μαιάνδρων **και** με τας περιπλοκάς και τους πλοκάμους των μου χύνουν μία θωπεία υλική και απαλή στα μάτια (ό.π., 279),<sup>301</sup>

<sup>299</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Θρίαμβος»: *Αφηγήματα*, ό.π., 180· τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου..

<sup>300</sup> Ν. Επισκοπόπουλος, *Διηγήματα*, ό.π., 249-250.

<sup>301</sup> Τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

ο παρατακτικός σύνδεσμος «και» συσχετίζει ομοειδή τμήματα συντείνοντας στη ρυθμική ροή του λόγου .

Σημαντική από ρυθμική άποψη είναι και η παρουσία του ασύνδετου, όπως φαίνεται στα ενδεικτικά παρακάτω αποσπάσματα από το *Άσμα Ασμάτων*:

Ναι, φίλη μου, δι' όλων σου των σχημάτων έχεις την χάριν και την μεγαλοπρέπειαν **ως να** σπέρνης ωραιότητας, **ως να** ανεγείρης παλάτια και να κτίξης παρθενώνας, **ως να** λαξεύης μάρμαρα αθάνατα, και να δημιουργής όντα καλλονής. Τα σχήματά σου όλα έχουν την επισημότητα **ως να** έκαμνον κάτι τι αιώνιον, **ως να** παρέτεινον την χάριν των καμπυλών, την ωραιότητα των στάσεων εκείθεν του εφημέρου, **ως να** διαιωνίζουν τας εντυπώσεις τας φευγαλέας (ό.π., 272),

και:

Και βλέπω εις το πρόσωπόν σου, **εις τας** αντανακλάσεις των μαλλιών σου, **εις τας** γωνίας της επιδερμίδος σου, **εις τα** μύρια σιτόχροα των θηλών σου, **εις τας** ροδοφανείας των ονυχών και των παρειών σου, μέσα **εις τα** μυστήρια των χειλέων και των οφθαλμών σου (ό.π., 285).<sup>302</sup>

Ωστόσο, τα επαναλαμβανόμενα σχήματα παραλληλισμού συνεισφέρουν στη μουσικότητα του λόγου και χωρίς την επανάληψη λέξεων, όπως φαίνεται π.χ. στο απόσπασμα από το διήγημα «Ut dièse mineur» του Επισκοπόπουλου:

Το κλειδοκύμβαλον ανεωχθέν αφήκεν οιμωγήν μετάλλου, **κενήν** και **αόριστον**, απείρωσ **πένθιμον** και **δυστυχή** (ό.π., 245)<sup>303</sup>

Για λόγους έμφασης οι επιθετικοί προσδιορισμοί («κενήν», «αόριστον», «πένθιμον», «δυστυχή») έπονται του προσδιοριζόμενου όρου «οιμωγήν», ενώ το κόμμα μεταξύ των προσδιορισμών ομαδοποιεί ανά δύο τα επίθετα δημιουργώντας δυο ομοιογενή τμήματα. Παράλληλα, τα επίθετα συνδέονται χιαστί στο τονικό επίπεδο οργάνωσης, καθώς το πρώτο επίθετο «κενήν» του πρώτου φραστικού τμήματος και το δεύτερο επίθετο «δυστυχή» του δεύτερου φραστικού σχήματος είναι οξύτονα, ενώ τα δυο άλλα επίθετα «αόριστον»- «πένθιμον» τονίζονται στην προπαραλήγουσα.

<sup>302</sup> Τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

<sup>303</sup> Τα επιτονισμένα στοιχεία δικά μου.

Στην κατεύθυνση της συμμετρικά ηχητικής οργάνωσης του λόγου λειτουργεί και η επανάληψη ομοειδών γραμματικο-συντακτικά και αντιθετικών σημασιολογικά τμημάτων σε ανάλογη συντακτική θέση επάλληλων φράσεων ή προτάσεων, όπως στο παράδειγμα:

Τους ζωντανούς θενά νεκρώση και τους πεθαμένους από το σταχτί τους ύπνο  
θα σηκώση,<sup>304</sup>

όπου τα αντιθετικά ονοματικά σύνολα «τους ζωντανούς» και «τους πεθαμένους» βρίσκονται στην πρώτη θέση, ενώ τα ομοιοκατάληκτα ρήματα παρακειμένου «θα νεκρώση» «θα σηκώση» τοποθετούνται στην τελευταία θέση των δυο επάλληλων προτάσεων που συνδέονται με τον συμπλεκτικό σύνδεσμο «και».

Κατ' ανάλογο τρόπο στην πρόταση «Το πρωί ο ήλιος θα τον προσκυνάη και τη νύχτα η σελήνη» (ό.π.), τα αντιθετικά τμήματα λόγου «το πρωί ο ήλιος», «τη νύχτα η σελήνη» βρίσκονται στην πρώτη θέση των φράσεων που συνδέονται με τον παρατακτικό σύνδεσμο «και». Ομοίως, στην πρόταση: «Μα σέρνεται ο δρόμος μακρινός· δεξιά μια λίμνη, ζερβά γκρεμνός, γύρω τους ο αέρας θολωμένος, μαύρος ο ουρανός συνεφιασμένος» (ό.π., 216) διακρίνονται τα εξής ζεύγη λέξεων: «δεξιά»- «ζερβά», «λίμνη»- «γκρεμνός», «ο αέρας»- «ο ουρανός» και «θολωμένος»- «συνεφιασμένος», των οποίων οι όροι συμπίπτουν ως προς την συντακτική λειτουργία, το γραμματικό γένος, το σημασιολογικό περιεχόμενο και τη θέση τους μέσα στις φράσεις. Επιπλέον, ο ομότροπος τονισμός των λέξεων «δρόμος»- «μακρινός»- «γκρεμνός»- «ουρανός» και «θολωμένος»- «συνεφιασμένος» αναδεικνύει το ηχητικό αποτέλεσμα της πρότασης.

Ο ρυθμός που εντοπίζεται στο γλωσσικό επίπεδο οργάνωσης των κειμένων, ενισχύεται και από την παρεμβολή στίχων ή ολόκληρων στροφών από τραγούδια. Ειδικότερα, στο *Φλογισμένο ράσο* ο αφηγητής παρεμβάλλει συχνά στο λόγο του στίχους της Εκκλησιαστικής μουσικής και υμνολογίας, όπως τα «Και μηδέν το γήινον εν εαυτή, λογίζεσθω» (ό.π., 155), «*Άγγελοι μετά ποιμένων δοξολογούσι· μάγοι δε μετά αστέρος οδοιπορούσι*» (ό.π., 181), «Τη Υπερμάχω» (ό.π., 186), «*Σήμερον κρεμάται επί ξύλου*» (ό.π., 192), «*Αναστά ο Θεός*» (ό.π., 195).

---

<sup>304</sup> Πλ. Ροδοκανάκης, «Ο Θρίαμβος»: *Αφηγήματα*, ό.π., 215.

Ως συστατικό στοιχείο του λόγου ο ρυθμός δεν αποτελεί ειδοποιό διαφορά της ποίησης από την πεζογραφία.<sup>305</sup> Σε αντιδιαστολή όμως με τον έμμετρο ποιητικό λόγο, ο οποίος είναι αυστηρά δομημένος στη βάση επαναλαμβανόμενων μελωδικών τμημάτων, από τον πεζό λόγο απουσιάζει η απόλυτη κανονικότητα στην επανάληψη και στην ισόχρονη διάταξη των τμημάτων του.<sup>306</sup> Ωστόσο, προκειμένου να ρυθμοποιήσει το λόγο ο πεζογράφος επιστρατεύει τα ποιητικά μέσα, καθώς οικειοποιείται τεχνικές και κανονικότητες ομόλογες με εκείνες του έμμετρου στίχου.<sup>307</sup>

Η ρυθμική κειμενική οργάνωση δικαιολογεί τους χαρακτηρισμούς *πεζό ποίημα*, *λυρικό αφήγημα* και *πεζοτράγουδο*,<sup>308</sup> που αποδίδονται στα αφηγήματα των Επισκοπόπουλο και Ροδοκανάκη και εν γένει στα νεοελληνικά αισθητιστικά κείμενα.

Γίνεται λοιπόν φανερό ότι τόσο ο Ροδοκανάκης όσο και ο Επισκοπόπουλος επιστρατεύουν μουσικές δομές και κατ' επέκταση ηχητικούς και ρητορικούς τρόπους που παραπέμπουν στην μουσική, προκειμένου να ρυθμοποιήσουν τον πεζό λόγο και κατ' επέκταση να θέσουν υπό αμφισβήτηση τα αυστηρά ειδολογικά όρια πεζογραφίας και ποίησης. Η αξιοποίηση μουσικών δομών σε λογοτεχνικά συμφραζόμενα συμβάλλει στη δομική συγκρότηση των κειμένων. Παράλληλα, η ακουστική-ηχητική διάσταση της γλώσσας, ενισχυμένη από την ισόχρονη διάταξη και την επανάληψη τμημάτων λόγου, παύει να έχει συμπληρωματική λειτουργία και μετατρέπεται σε αποφασιστικό παράγοντα οργάνωσης του κειμένου. Καθώς οι λέξεις αποκτούν τη δική τους αυτοδυναμία μέσα στο κείμενο, το κέντρο βάρους μετατίθεται στο σημαίνον έναντι του σημαινόμενου με αποτέλεσμα το επίκεντρο να μην είναι πλέον το νόημα αλλά η υποβολή που αναβλύζει από τους ήχους των λέξεων.

---

<sup>305</sup> Βλ. σχετικά: Βαρβάρα Ρούσσου, *Ο Ελεύθερος στίχος υπό το πρίσμα της σύγχρονης μετρικολογίας: τα πρώτα ελληνικά ελευθερόστιχα ποιήματα (1920-1940)*, Αθήνα [Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών- Τμήμα Φιλολογίας], Αθήνα, 2007, 14.

<sup>306</sup> Βλ. σχετικά: Σταμ. Φιλιππίδης, «Η Θεωρία του ρυθμικού πεζού λόγου στους Αρχαίους Έλληνες και Ρωμαίους Κριτικούς»: *Πρακτικά Όγδοου Συμποσίου Ποίησης. Ποίηση και Πεζογραφία*, (επιμ.: Σωκρ. Α. Σκαρτσής), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1990, 155.

<sup>307</sup> Βλ. σχετικά: Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού, «Η Ποίηση και η Πεζογραφία στα πλαίσια μιας Συγκριτικής Ποιητικής: η έννοια του Ρυθμού»: *Πρακτικά Όγδοου Συμποσίου Ποίησης*, ό.π., 132.

<sup>308</sup> Για τους χαρακτηρισμούς της πεζογραφίας του Αισθητισμού ως «λυρική πρόζα», «πεζοτράγουδο», «πεζογραφία του λυρισμού», βλ. ενδεικτικά: Δάλλας Γιάν., «Εισαγωγή» και «Νικόλαος Επισκοπόπουλος»: *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας. Από τις Αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. 1900-1914*, ό.π., 18· βλ. και: Στ. Ξεφλούδας, (εισαγ.-επιμ.), *Νιρβάνας Χρηστομάνος Ροδοκανάκης και άλλοι*, ό.π., 9· βλ. και: Λένα Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός. Η Νεοελληνική Εκδοχή του Κινήματος*, ό.π., 38.

## Συμπεράσματα

Στην παρούσα διπλωματική εργασία διερευνήθηκε η σημασία και η αξία της μουσικής στα αισθητιστικά αφηγήματα του Νικόλαου Επισκοπόπουλου και του Πλάτωνα Ροδοκανάκη. Ειδικότερα εξετάσαμε τη μουσική στο αφηγηματικό σύμπαν των δύο πιο αντιπροσωπευτικών εκφραστών του Νεοελληνικού Αισθητισμού σε δύο επίπεδα: καταρχάς εντοπίσαμε τις διακειμενικές και παρακειμενικές αναφορές στη μουσική και στη συνέχεια ανιχνεύσαμε τα λανθάνοντα “μουσικά” διακείμενα (“μουσική” δομή, μουσικότητα του λόγου) που έχουν ενσωματωθεί και αφομοιωθεί πλήρως στον αφηγηματικό τους λόγο. Δεδομένου ότι αναζητήθηκαν *αναλογίες* και *επιδράσεις* σε δύο διαφορετικά καλλιτεχνικά ιδιώματα -μουσική και λογοτεχνία- τα ερευνητικά εργαλεία που αξιοποιήθηκαν, προέρχονται από το ειδικότερο πεδίο των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων της Συγκριτικής Φιλολογίας. Έχοντας ως αφετηρία της προσέγγισής μας τη *συνθεώρηση* διαφορετικών καλλιτεχνικών μεγεθών, η συγκριτολογική εξέταση της σχέσης των κειμένων του νεοελληνικού Αισθητισμού με τη μουσική βασίστηκε μεθοδολογικά στον εννοιολογικό ορίζοντα της κατηγορίας *μουσική στη λογοτεχνία* του S. P Scher και των συναφών της όρων *θεματοποίηση* και *μίμηση*, που πρότεινε ο W. Wolf.

Όπως υποστηρίχτηκε στο δεύτερο κεφάλαιο, η μουσική κατέχει κεντρική θέση στη θεωρητική και λογοτεχνική σκευή του Ευρωπαϊκού Αισθητισμού, ενώ οι βάσεις του Αισθητισμού για το συσχετισμό λογοτεχνίας και μουσικής ανιχνεύονται στο Ρομαντισμό και το Συμβολισμό. Αρχικά, οι Γερμανοί Φιλόσοφοι του Ρομαντισμού θεώρησαν τη μουσική και την ποίηση ως “αδελφές τέχνες” και στη συνέχεια οι Συμβολιστές ποιητές επιδίωξαν να εισαγάγουν γνωρίσματα της μουσικής γλώσσας-όπως την ασάφεια ως προς τα νοήματά της ή τις ακαθόριστες διαθέσεις- στην ποίησή τους. Επηρεασμένοι από τη θέση του W. Pater ότι όλες οι τέχνες φιλοδοξούν να προσοικειωθούν τα γνωρίσματα της μουσικής,<sup>309</sup> οι Αισθητιστές πεζογράφοι αναζήτησαν στη μουσική την υποβολή. Ωστόσο, παρόλο που η μουσική βρίσκεται σε υψηλή θέση στην καλλιτεχνική ιεραρχία του Αισθητισμού, δεν υπερβαίνει τη λογοτεχνία, όπως αναδεικνύεται μέσα από τα κείμενα των Αισθητιστών.

Στη διαμόρφωση της αισθητικής θεωρίας των Αισθητιστών πεζογράφων μεγάλη επίδραση άσκησε το θεωρητικό και μουσικό έργο του γερμανού μουσουργού R. Wagner (αυτό επισημάνθηκε στο τρίτο κεφάλαιο) η συμβολή του οποίου κατέστη

---

<sup>309</sup> Βλ. : W. Pater, *Η Αναγέννηση. Μελέτες για την τέχνη και την ποίηση*, ό.π., 141.



σημαντική στη σύγκλιση λόγου και ήχου. Ο Wagner υπήρξε ο δημιουργός ενός νέου πολυσύνθετου μορφολογικά και αισθητικά καλλιτεχνικού δημιουργήματος: του μουσικού δράματος, στον πυρήνα του οποίου συμπλέκονται όλες οι τέχνες με την δεσπόζουσα θέση να κατέχει η μουσική. Οι αναφορές στο όνομα και το έργο του γερμανού μουσουργού στο θεωρητικό και λογοτεχνικό έργο των Αισθητιστών πεζογράφων μαρτυρούν το εύρος της απήχησής του. Το θεωρητικό οικοδόμημα του Wagner εγκωμίασε ο Baudelaire, ο οποίος κάνοντας ένα βήμα παραπέρα αναζήτησε αναλογίες μεταξύ των αισθήσεων στο πεδίο της τέχνης (*συναισθησία*).

Η σύλληψη του *Ολικού Έργου τέχνης* του Wagner και η θεωρία της καλλιτεχνικής *συναισθησίας* του Baudelaire δέλεασαν τόσο τον Επισκοπόπουλο όσο και τον Ροδοκανάκη, όπως διαφαίνεται στο θεωρητικό και λογοτεχνικό τους έργο. Σε κριτικά του κείμενα ο Επισκοπόπουλος αναφέρθηκε επανειλημμένως στην ανάγκη συμπίεσης της νεοελληνικής λογοτεχνίας με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία της εποχής, όπου τον κυρίαρχο ρόλο διαδραματίζει η μουσική, και ως εκ τούτου έγινε ο πρώτος εκπρόσωπος του νεοελληνικού Αισθητισμού που αξιοποίησε την μουσική στα πεζογραφικά του κείμενα.

Η εξέταση της σημαίνουσας παρουσίας της μουσικής στα αφηγήματα του Νικ. Επισκοπόπουλου και του Πλάτ. Ροδοκανάκη βασίζεται σε δυο άξονες. Σε πρώτο επίπεδο εντοπίστηκαν και καταγράφηκαν αναφορές σε μουσικούς όρους, μουσικά έργα ή ονόματα μουσικών συνθετών με άξονα αναφοράς τον όρο *θεματοποίηση* του W. Wolf. Δεδομένου ότι τα κείμενα του Αισθητισμού δεν επαφίενται σε περιγραφές ή σε αφηγήσεις της δράσης των χαρακτήρων, η εσωτερική ζωή των ηρώων επισκιάζει την εξωτερική τους δράση με αποτέλεσμα ο ψυχικός τους κόσμος να μετατρέπεται σε πεδίο δράσης. Κατά συνέπεια, λόγω της άυλης φύσης της, η μουσική αποτελεί την καταλληλότερη τέχνη, για να υποβάλλει το ψυχικό δράμα των λογοτεχνικών ηρώων του Αισθητισμού. Συγκεκριμένα διαπιστώσαμε ότι η μουσική αντικατοπτρίζει και μεταδίδει διαθέσεις, πάθη και αισθήματα, τα οποία δεν προσλαμβάνει με άξονα αναφοράς την εξωτερική πραγματικότητα αλλά φέρει στην ουσία της ως εγγενή γνωρίσματά της. Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική άλλοτε σαγηνεύει και ερεθίζει ερωτικά τους ήρωες, άλλοτε καθοδηγεί τις λεπταίσθητες ψυχές τους στην απώλεια αδυνατώντας όμως, κάποιες φορές να αποδώσει την ύστατη οδύνη, η οποία βρίσκεται στη δικαιοδοσία της λογοτεχνίας.

Στη συνέχεια επισημάνθηκαν και σχολιάστηκαν στοιχεία μουσικής δομικής οργάνωσης των κειμένων με άξονα αναφοράς τη *μίμηση* του W. Wolf. Πολύτιμο

εργαλείο εδώ αποτέλεσε η μορφολογία της μουσικής η οποία εξετάζει τη διάρθρωση των μουσικών δομών και φορμών. Έτσι, συσχετίστηκε η δομή και τα δομικά στοιχεία των κειμένων με μουσικές φόρμες ή μουσικές τεχνικές όπως είναι η *διμερής φόρμα*, η *φόρμα-σονάτα*, η *φόρμα θέμα και παραλλαγές*, το μουσικό μοτίβο, το μουσικό *πέραςμα* κτλ. Ο εν λόγω συσχετισμός έδειξε ότι τόσο ο Επισκοπόπουλος όσο και ο Ροδοκανάκης συντονίζονται με μουσικές τεχνικές και βάσει αυτών οργανώνουν το αφηγηματικό τους υλικού.

Ακόμα, εξετάστηκαν ρητορικά σχήματα και συντακτικοί τρόποι που συντείνουν στη μουσική υφή του λόγου. Αποβλέποντας στο ηχητικό και ρυθμικό αποτέλεσμα του λόγου, οι πεζογράφοι του Αισθητισμού ομαδοποιούν και κατανέμουν τους ήχους σε ομοειδή ηχητικά σύνολα με βασικούς συντελεστές ρυθμού αφενός τα επαναλαμβανόμενα τμήματα λόγου, αφετέρου τα ρητορικά σχήματα που συνυπάρχουν και συλλειτουργούν με κάποια μορφή επανάληψης. Οι ποικιλότητες επαναλήψεις λέξεων, φράσεων και αφηγηματικών μονάδων καθιστούν την επανάληψη στοιχείο δομής και ενότητας και παράλληλα βασική αφηγηματική αρχή των κειμένων, έχοντας λειτουργία αντίστοιχη με το *leitmotiv* μιας μουσικής σύνθεσης.

Ανάλογη ηχητική αρμονία και ρυθμικό αποτέλεσμα με την επανάληψη και τα ρητορικά σχήματα προσδίδουν τα επάλληλα συμμετρικά γραμματικο-συντακτικά σχήματα σε συνάρτηση με την κατανομή της τονικότητας στα κείμενα που εξετάσαμε. Η προτεραιότητα που δίνεται στην ηχητική υπόσταση του λόγου έναντι του σημασιολογικού φορτίου των λέξεων, και η συσχέτιση της ακουστικής ποιότητας των λέξεων με μουσικά συμφραζόμενα συντελούν στη μουσική εκφορά του λόγου. Συνεπώς, η “μουσική” δόμηση και η ηχητική και ρυθμική οργάνωση του λόγου μετατοπίζει το βάρος των κειμένων από το νόημα στις ηχητικο-ακουστικές εντυπώσεις και κατ’ επέκταση από το σημαινόμενο στο σημαίνον.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι οι συγγραφείς του Νεοελληνικού Αισθητισμού επιχείρησαν να συνθέσουν τη δομή με το περιεχόμενο των αφηγημάτων τους μέσω της μουσικής. Εν ολίγοις, η μουσική αποτελεί το διαμεσολαβητικό κρίκο μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου σε αρκετά σημεία των αφηγημάτων του Νεοελληνικού Αισθητισμού. Το εγχείρημα αυτό παραπέμπει στην εσκεμμένη προσπάθεια του Ροε να καταστήσει αλληλένδετα την μορφή με το περιεχόμενο στο ποίημά του *Το Κοράκι*, όπως υποστηρίζει στο δοκίμιό του *Φιλοσοφία της Σύνθεσης*.

Η περιοδική επανάληψη λέξεων, ρητορικών και γραμματικό-συντακτικών σχημάτων και η διαπλοκή των τόνων συμβάλλει αναπόφευκτα στη συγκρότηση ενός μουσικού ύφους, το οποίο, σε συνάρτηση με το λυρικό στοιχείο -δεδομένου ότι η πλοκή εκτυλίσσεται στον ψυχικό κόσμο των χαρακτήρων- , προσιδιάζει περισσότερο στον ποιητικό λόγο παρά στην πεζογραφία.

Η ποιητική διάσταση των πεζογραφημάτων του νεοελληνικού Αισθητισμού είναι ζήτημα που χρήζει συστηματικότερης μελέτης και στην κατεύθυνση αυτή μπορεί να συνδράμει η προκειμένη εργασία. Επιπλέον, δεδομένου ότι οι Αισθητιστές πεζογράφοι δέχτηκαν επιδράσεις από τη θεωρία και το έργο του Wagner, τα αφηγήματα του Αισθητισμού, όπου συναρθρώνονται διαφορετικά καλλιτεχνικά διακείμενα (μουσική, ζωγραφική, γλυπτική, ανάγλυφα) με κυρίαρχο τον λόγο, μπορούν, σύμφωνα με μια εύλογη -όπως θεωρούμε- υπόθεση εργασίας, να μελετηθούν εκ παραλλήλου με τα μουσικά δράματα του Wagner, όπου τον δεσπίζοντα ρόλο κατέχει η μουσική. Παράλληλα, αξίζει να συσχετιστούν οι διαφορετικές τέχνες με τις διαφορετικές αισθήσεις και να μελετηθεί το ζήτημα της *συναίσθησής*, όπως πραγματώνεται στα αφηγηματικά έργα του νεοελληνικού Αισθητισμού.

Λόγω της περιορισμένης έκτασης που έπρεπε να έχει η παρούσα εργασία, μελετήσαμε τη δυναμική παρουσία της μουσικής στα αφηγηματικά έργα δύο μόνο πεζογράφων, παραλείποντας άλλα έργα τόσο του νεοελληνικού Αισθητισμού -όπως *Το Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, *Το Πάθος* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, *Το Όφις και Κρίνος* και *Οι Σπασμένες Ψυχές* του Νίκου Καζαντζάκη- όσο και του ευρωπαϊκού, όπου η μουσική είναι επίσης δεσπίζουσα. Ωστόσο, η εργασία μας αναδεικνύει τη μουσική σε βασική συνιστώσα της λογοτεχνικής δημιουργίας του νεοελληνικού Αισθητισμού, διανοίγοντας, όπως πιστεύουμε, νέα πεδία ερμηνείας των κειμένων δεδομένου ότι μέχρι στιγμής η παρουσία της στην λογοτεχνία του Αισθητισμού δεν έχει διερευνηθεί συστηματικά και διεξοδικά.

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενείς Πηγές

D' Annunzio G., *Η Ηδονή* (1889), (μτφρ.: Ηλιοφώτιστη Παπαστεφάνου· επίμ.: Μαρία Σπυριδοπούλου· επίμ.: Κατερίνα Καρακάση), Αθήνα, Printa, 2011

Επισκοπόπουλος Νικ., *Διηγήματα*, (εισαγ.-επιμ.: Βαγ. Αθανασόπουλος), Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2002.

\_\_\_\_\_, *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστρ και το Νέον Άστρ*, (εισαγ.- επιμ.: Ν. Μαυρέλος), τόμ.: Α'-Β' , Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, 2011.

Ροδοκανάκης Πλ., *Αφηγήματα*, (εισαγ.-επιμ.: Βαγ. Αθανασόπουλος), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, 2002.

Wilde Osc., *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκραιν* (1890), (μτφρ.: Δημ. Γ. Κικίζας), Αθήνα, Σμίλη, 2000 .

Χρηστομάνος Κ. , *Το Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ. Φύλλα Ημερολογίου* (1908), (εισαγ.-επιμ.: Απόστ. Σαχίνης), Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1990.

### Δευτερογενείς Πηγές

#### Σε ελληνική γλώσσα

Αγγελάτος Δημ., «Σύγκριση και Διακαλλιτεχνικές Προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15 (2004) 45-54.

\_\_\_\_\_, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις»: *Επιστημονικό Συμπόσιο. Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα* (31 Μαρτίου-1 Απριλίου 2006) Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2009, 15-23.

\_\_\_\_\_, *Η Άλφα Βήτα του Νεοελληνιστή. Οδηγός για το εισαγωγικό μάθημα στην Επιστήμη της Νεοελληνικής Φιλολογίας*, Αθήνα, Gutenberg, 2011.

\_\_\_\_\_, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια Ερμηνεία της Διακαλλιτεχνικής (Ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.

\_\_\_\_\_, « Πέραν των “ειδολογικών” διακρίσεων (ποίησης-πεζογραφίας και των άλλων συναφών): Η πώς το κάθε κείμενο δημιουργεί το είδος του»: *Πρακτικά Όγδοου Συμποσίου Ποίησης. Ποίηση και Πεζογραφία*, (επιμ.: Σωκρ. Λ. Σκαρτσής), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1990, 323-331.

Αμαραντίδης Α., *Μορφολογία της μουσικής*, Αθήνα, Παπαρηγορίου- Νάκας, 2015 [3<sup>η</sup>· 1<sup>η</sup>: 1993].

Αραμπατζίδου Λένα, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξις, 2012.

\_\_\_\_\_, «“Ut dièse mineur” : Διακειμενικότητα, Μετακειμενικότητα, Διαμεσικότητα», *Πόρφυρας* 141 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2011) 295-303.

Αργυρίου Άλεξ., «Από την έμμετρη στην ελευθερόστιχη ποίηση» · Δάλλας Γιάν., «Σχετικά με τα “μετρήματα” του ελεύθερου στίχου (πρόταση για μια υπόθεση σπουδής)» · Πολίτου-Μαρμαρινού Ελένη, «Διασκελισμός και ελεύθερος στίχος» · Αγγελάτος Δημ. «Ειδολογικά προβλήματα του verset και ζητήματα ρυθμικής οργάνωσης» · Ιωαννίδου Λιλή, «Ρυθμός και μέτρο στην ελληνική ποίηση: Το πλαίσιο μιας προβληματικής (1929-1944) · Κατσιγιάννη Άννα, «Ο Παλαμάς και η πεζόμορφη ποίηση»: *Η Ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, (επιμ.: Νάσ. Βαγενάς), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996, 1-14, 15-35, 45-56, 71-81, 83-95, 111-123 αντίστοιχα.

Βαλέτ Ι., *Μορφολογία και Ανάλυση. Οι μουσικές μορφές από την πρώτη Πολυφωνία μέχρι το Ρομαντισμό*, Αθήνα, Παπαρηγορίου – Νάκας, 1999.

Βελένη Θέμις, *Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνας). Συναισθησιακοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνεργεία*, [Διδακτορική Διατριβή: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης- Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας] Θεσσαλονίκη, 2011.

Βελουδής Γιώργ., «Η λογοτεχνία και οι άλλες τέχνες»: *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνης, 2002, 296-311 [9<sup>η</sup> · 1<sup>η</sup>: 1994].

Βουτιερίδης Ηλ., *Ο Ρυθμικός Λόγος στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Μιχαήλ Σ. Ζηκάκη, 1931.

Γιάννου Δημ., «Είδη και Γένη της Μουσικής. Μια περιήγηση σε όρους και αντιλήψεις για τη μουσική και τα μουσικά μορφώματα από τη σκοπία του 20ού αιώνα»: *Επιστημονικό Συμπόσιο. Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα* (31 Μαρτίου- 1 Απριλίου 2006) Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Παιδείας, 2009, 25-51.

Γκρέκου Αγόρη, *Η Καθαρή Ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη 1833-1933*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2000.

\_\_\_\_\_, «Η Πορεία της μουσικής ποίησης. Συνοπτικό Διάγραμμα», *Η Λέξη* 108 (Μάρτιος-Απρίλιος 1992), 202-205.

Δάλλας Γιάν. (εισαγ.-επιμ.-ανθολ.), «Εισαγωγή» και «Νικόλαος Επισκοπόπουλος»: *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας. Από τις Αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. 1900-1914*, τόμ. Θ', Αθήνα, Σοκόλης, 1997, 11-23 και 25-50 αντίστοιχα.

\_\_\_\_\_, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος. Ένας πρωτοπόρος του Αισθητισμού»: *Ευρυγωνία. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, 13-27.

Καλογήρου Τζίνα, «Η Ζωή ως Τέχνη: Σημειώσεις για τον Αισθητισμό», *Διαβάζω* 349 (Φεβρουάριος 1995), 94-97.

Καραγιάννης Στ., «Τα όρια και οι δυνατότητες μιας ποίησης σε πρόζα»: *Πρακτικά Όγδοου Συμποσίου Ποίησης. Ποίηση και Πεζογραφία*, (επιμ.: Σωκρ. Λ. Σκαρτσής), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1990, 305-314.

Κατσιγιάννη Άννα, *Το Πεζό Ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, [Διδακτορική Διατριβή: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης] Θεσσαλονίκη, 2001.

\_\_\_\_\_, «Νεοελληνικός «Βαγνερισμός» (Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική- «Θέματα για ξετύλιγμα)»: *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, (επιμ.: Μαίρη Μικέ- Μίλτ. Πεχλιβάνος- Λίζυ Τσιριμώκου) Αθήνα, Σοκόλης, 2005, 105-112.

Κεφαλέα Κίρκη, *Κραταιά ως Θάνατος Αγάπης. Το Άσμα Ασμάτων στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Gutenberg, 2015.

Μαθιόπουλος Ευγ. Δ., *Η Τέχνη Πτεροφύει εν Οδύνη. Η Πρόσληψη του Νεορομαντισμού στο πεδίο της Ιδεολογίας, της Θεωρίας της τέχνης και της Τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ποταμός, 2005.

Μαυρέλος Ν. (εισαγ.-επιμ.), ««Ut musica poesis» Ο συγγραφέας ανάμεσα σε λογοτεχνικά είδη και τρόπους»: [=Εισαγωγή] *Νικόλαος Επισκοπόπουλος. Μια παρουσίαση από τον Νίκο Μαυρέλο*, Αθήνα, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 2002, 7-24.

Μπασκόζος Γ. Ν. «Ο Αισθητισμός στην Ελλάδα»: *Διαβάζω* 349 (Φεβρουάριος 1995), 98-100.

Ντουνιά Χριστίνα, «Ο Ε. Α. Πόε και το ελληνικό παράξενο διήγημα: Η περίπτωση του Ν. Επισκοπόπουλου»: *Το διήγημα στην Ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία-Γραφή-Πρόσληψη*, (επιμ.- εισαγ.: Ελένη Πολίτου Μαρμαρινού – Σοφία Ντενίση), Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα, Gutenberg, 2009, 390-405.

Ξεφλούδας Στ. (εισαγ.-επιμ.), *Νιρβάνας Χρηστομάνος Ροδοκανάκης και άλλοι*, [Βασική Βιβλιοθήκη Αετός 30], Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος, 1957.

Παλαμάς Κ., ««Ν. Επισκοπόπουλος. 1. «Τα Διηγήματα του Δειλινού»» (1899) και «2. Άσμα Ασμάτων» (1900): *Άπαντα*, τόμ. ΣΤ', Αθήνα, Μπίρης-Γκοβόστης, 1964, 409-416.

\_\_\_\_\_, «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο» (1909): *Άπαντα*, τόμ. ΣΤ', Αθήνα, Μπίρης-Γκοβόστης, 1964, 476-478.

Παναγιωτόπουλος Μ. Ι., «Ακμή και παρακμή της ωραιολογίας» (1943): *Τα Πρόσωπα και τα κείμενα. Α' Δρόμοι παράλληλοι*, Αθήνα, Μπίρης-Γκοβόστης, 1943, 216-219.

Πιερή Αγγέλα, *Ο Ιμπρεσιονισμός του Αισθητισμού: η αναπαράσταση (της εντύπωσης) στα νεοελληνικά αισθητιστικά έργα (τέλος 19<sup>ου</sup>-αρχή 20ού αιώνα)* [Διδακτορική Διατριβή: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών- Τμήμα Φιλολογίας], Αθήνα, 2018.

Πολίτου-Μαρμαρινού Ελένη, «Συγκριτική Φιλολογία. Ένας γόνιμος κλάδος της επιστήμης της λογοτεχνίας», *Νέα Εστία* 1766 (Απρίλιος 2004) 533-542.

\_\_\_\_\_, «Συγκριτική Ποιητική», *Σύγκριση/Comparaison* 1 (Απρίλιος 1989) 29-38.

\_\_\_\_\_, «Η Ποίηση και η Πεζογραφία στα πλαίσια μιας Συγκριτικής Ποιητικής: Η έννοια του ρυθμού»: *Πρακτικά Όγδοου Συμποσίου Ποίησης. Ποίηση και Πεζογραφία* (1-3 Ιουνίου 1988), (επιμ.: Σωκρ. Λ. Σκαρτσής), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1990, 115-145.

Ρούσσου Βαρβάρα, *Ο Ελεύθερος στίχος υπό το πρίσμα της σύγχρονης μετρικολογίας: τα πρώτα ελληνικά ελευθερόστιχα ποιήματα (1920-1940)* [Διδακτορική Διατριβή: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών- Τμήμα Φιλολογίας], Αθήνα, 2007.

Σαχίνης Απ., *Η Πεζογραφία του Αισθητισμού*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1981.

\_\_\_\_\_, «Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος και τα Νεοελληνικά του Αφηγήματα»: [=Εισαγωγή] *Ν. Επισκοπόπουλος. Τα Διηγήματα του Δειλινού και Άσμα Ασμάτων*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1992, 9-34.

Σιαφλέκης Ζ. Ι., «Οι συγκρίσεις της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών: Ασφάλεια και κίνδυνοι μιας πρακτικής», *Δια-κείμενα* 3 (2001) 23-38.

Σπαταλάς Γερ., «Μουσικός ρυθμός και νεοελληνική στιχουργία»: *Η Στιχουργική Τέχνη. Μελέτες για τη νεοελληνική μετρική*, (εισαγ-επιμ.: Ευρ. Γαραντούδης), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, 86-92.

Σιώπη Αναστασία Α., *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, Αθήνα, Τυπωθήτω, 2005.

\_\_\_\_\_, «Οι ρόλοι της μουσικής και της ποίησης μέσα από τις εξελισσόμενες θεωρίες του Ρίχαρντ Βάγκνερ», *Πόρφυρας* 140 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2011) 117-134.

Τσέτσος Μάρκ., *Η Μουσική στη Νεότερη Φιλοσοφία. Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2012.

\_\_\_\_\_, *Βούληση και ήχος. Η μεταφυσική της Μουσικής στη Φιλοσοφία του Σοπενχάουερ*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2004.

Φιλίππιδης Σταμ., «Η Θεωρία του ρυθμικού πεζού λόγου στους Αρχαίους Έλληνες και Ρωμαίους Κριτικούς»: *Πρακτικά Ογδοου Συμποσίου Ποίησης. Ποίηση και Πεζογραφία*, (επιμ.: Σωκρ. Λ. Σκαρτσής), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1990, 146-173.

Χαραλάμπους Παναγιώτα, *Η Διαπλοκή Ποίησης και Μουσικής στο έργο του Διονύσιου Σολωμού* [Διδακτορική Διατριβή: Πανεπιστήμιο Κύπρου- Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών], Λευκωσία, 2014.

### Σε μετάφραση

Abrams M. H., *Ο Καθρέπτης και το φως. Ρομαντική θεωρία και Κριτική παράδοση* (1953), (μτφρ.: Άρ. Μπερλής), Αθήνα, Κριτική, 2015 [2<sup>η</sup> · 1<sup>η</sup> : 2001].

Baudelaire Ch., *Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ και ο Τανχόιζερ στο Παρίσι* (1861), (εισαγ. - μτφρ.-σημ.: Χ. Μαγουλάς), Αθήνα, Ερατώ, 2007.

\_\_\_\_\_, *Η καρδιά μου ξεγυμνωμένη. (Προσωπικά ημερολόγια)*, (πρόλ.: Sartre J.-P. · μτφρ.: Ιωάννα Ευσταθιάδη-Λάππα), Αθήνα, Δωδώνη, 1977.

Beardsley M. C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών. Από την Κλασική Αρχαιότητα μέχρι σήμερα* (1958 · 1982), (μτφρ.: Δημ. Κούρτοβικ – Π. Χριστοδουλίδης · επιμ.: Π. Χριστοδουλίδης), Αθήνα, Νεφέλη, 1989.

Boullart K., «Ανοίγματα σε άλλες τέχνες»: Maurice Delcroix – Fernand Hallyn, *Εισαγωγή στις Σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, (επιμ.-μτφρ.: Ι. Ν. Βασιλαράκης), Αθήνα, Gutenberg, Αθήνα, 2006, 91-107.

Chadwich Ch., *Συμβολισμός*, (μτφρ.: Στέλλα Αλεξοπούλου), Αθήνα, Ερμής, 1978.

Dahlhaus Carl, *Τα Μουσικά Δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ*, (μτφρ.: Θ. Παρασκευόπουλος · επιμ.: Δ. Κουβίδης - Μ. Σολωμός), Αθήνα, Εκδόσεις: Αλεξάνδρεια, 2010.

Goehr Lydia, *Το Φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων. Ένα δοκίμιο για τη Φιλοσοφία της Μουσικής*, (μτφρ.: Κατερίνα Κορομπίλη · επιμ.- πρόλ.: Πάν. Βλαγκόπουλος), Αθήνα, Εκκρεμές, 2005.

Hanslink Ed., *Για το ωραίο στη μουσική* (1854), (μτφρ.-επίμετρο: Μάρκ. Τσέτσος), Αθήνα, Εξάντας-Νήματα, 2003.



Headington Chr., *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής. Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας* (1879), (πρόλ.-μτφρ.: Δ. Δραγούμης), τόμ.: Α', Αθήνα, Gutenberg, 2000 [3<sup>η</sup>-1<sup>η</sup>:1994].

Hegel G. W. F., *Η Αισθητική της μουσικής*, (μτφρ. -επίμετρο.: Μάρκ Τσέτσος· πρόλ.: Ολυ Ψυχοπαίδη -Φράγκου), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2002.

Hoffman T. E. A., «Η Οργανική Μουσική του Μπετόβεν» (1813), (εισαγ.-μτφρ.-σχόλ.: Γιώργ. Σαγκριώτης) *Μουσικολογία* 20 (2011) 77-87.

Johnson R. V., *Αισθητισμός*, (μτφρ.: Ελένη Μοσχονά), Αθήνα, Ερμής, 2009.

Kant Imm., *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* (1790), (εισαγ.-μτφρ.-σχόλ.: Κώστ. Ανδρουλιδάκης), Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002.

Kundera Milan, «Συζήτηση για την τέχνη της Σύνθεσης»: *Η Τέχνη του μυθιστορήματος*, (μτφρ.: Φ. Δρακονταειδής), Αθήνα, Εστία, 85-92.

Lessing G. Eph., *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποίησης* (1766), (μτφρ.: Α. Προβελέγγιος), Αθήνα, Πελεκάνος, 2008.

Nietzsche Fr., *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (1872), (μτφρ.: Ζήσης Σαρίκας), Θεσσαλονίκη, Πανοπτικόν, 2010.

\_\_\_\_\_, *Η περίπτωση Βάγκνερ. Νίτσε εναντίον Βάγκνερ. Οι διθύραμβοι του Διονύσου*, (μτφρ.: Ζήσης Σαρίκας), Θεσσαλονίκη, Πανοπτικόν, 2010.

Pater W., *Η Αναγέννηση. Μελέτες για την τέχνη και την ποίηση* (1873), (μτφρ.: Άρης Μπερλής), Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2011.

Poe E. A., *Ποιητική. Θεωρία και Τεχνική*, (μτφρ.: Μ. Πραγκαστή- Γ. Καρύτσας- Κ. Κατσικιάς- Ντ. Παπαδόπουλος), Αθήνα, Τυφλόμυγα, 2009.

\_\_\_\_\_, *Δοκίμια*, (μτφρ.: Σπ. Τσακνιάς), Αθήνα, Ροές, 2002.

Schopenhauer Ar., *Ο Κόσμος σαν Βούληση και σαν Παράσταση* (Τρίτο Βιβλίο), (μτφρ.: Αχ. Α. Βαγενάς· επιμ.: Κ. Μετρινού), Αθήνα, Εκδόσεις Αναγνωστίδη, χ.χ.

Wagner R., *Beethoven. Μια συμβολή στη Φιλοσοφία της Μουσικής* (1870), (μτφρ.: Ι. Φούλιας· εισαγ.-επιμ.: Μαρκ. Τσέτσος), Αθήνα, Νεφέλη, 2013.

Walton Ch. W., *Βασικές Μουσικές Φόρμες*, (μτφρ.-επιμ.: Ν. Τσαφταρίδης), Αθήνα, Edition Orpheus, 1990.

Wellek R.- Warren Au., «Η Λογοτεχνία και οι άλλες Τέχνες»: *Θεωρία Λογοτεχνίας* (1949), (μτφρ.: Στ. Γ. Δεληγιώργης), Αθήνα, Δίφρος, 1980, 157-170.

Wilde Osc., *Η Παρακμή του Ψεύδους* (1889), (μτφρ.: Θ. Σακκέτας· επιμ.-σχόλ.: Δάφνη Ανδρέου), Αθήνα, Στοχαστής, 2004 [2<sup>η</sup>-1<sup>η</sup>:1994].

\_\_\_\_\_, *Ο Κριτικός ως δημιουργός* (1891), (μτφρ.: Σπύρος Τακνιάς), Αθήνα, Στιγμή, 1984.

### Σε άλλες γλώσσες

Allis Michael, « Reading Music though Literature: Introduction», *Journal of Musicological Research* 36, 1 (13 Φεβρουαρίου 2017) 1-5. <https://doi.org/10.1080/01411896.2016.1268900>, τελευταία πρόσβαση στις 16/5/2019.

Badiou A, *Five Lessons on Wagner*, (μτφρ. τα από γαλλικά: Susan Spitzer with an ‘Afterword’ by Slavoj Žižek ), Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Verso, 2010.

Barska Joanna, «How to Recognize a Literary Fugue When you see one? Literature in the Context of Intermediality», *International Journal of Languages, Literature and Linguistics* 2, 3 (Σεπτέμβριος 2016) 123-126.

Bernheimer Ch., *Decadent subjects. The idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, (επιμ.: T. Jefferson Kline-Naomi Schor), Βαλτιμόρη-Λονδίνο, The Johns Hopkins University Press, 2002.

Bernard Susanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’ a nos jours*, Παρίσι, Nizet, 1959.

Borchmeyer Dieter, «Nietzsches Wagner-Kritik und die Dialektik der Decadence»: *Richard Wagner 1883-1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions*, Στουτγάρδη, Ursula Müller, 1984, 207-228.

Breatnach M. , «Baudelaire, Wagner, Mallarme. Romantic Aesthetics and the Word-tone Dictionary»: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, (επιμ.: Walter Bernhard-Suzanne Aspden- Suzanne M. Lodato), τόμ. 4, Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη, Rodopi, 2002, 69-84.

Brown C. S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, ΗΠΑ, University Press of New England, 1987 [2ή· 1ή:1948].

\_\_\_\_\_, «The Relation between Music and Literature as a field of Study», *Comperative Literature* 22, 2 (Άνοιξη 1970) 97-107.

Bucknell Br., *Literary Modernism and Musical Aesthetics. Pater, Pound, Joyce and Stein*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Connone Melinda, *Musique et litterature au XVIIIe siècle*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1998.

Dempley A., *Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 2004.

Egri P., *Literature, Painting and Music. An interdisciplinary approach to Comparative Literature*, Βουδαπέστη, Akademiai Kiado, 1988.

Jones Tim., *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas. Op.27 and Op.31*, (επιμ.: Julian Rushton), Cambridge, Cambridge University Press, 2003 [2ή· 1ή: 1999].

Kivi P., «Narration and Representation»: *Introduction to a Philosophy of Music*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 2002, 182-201.

Large David C., «Reception, Posthumous Reputation and Influence»: *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music*, (επιμ.: B. Millington), Λονδίνο, Thames & Hudson, 1992, 384-389.

Marshall G. (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Mellace Raf., «D' Annunzio e la musica», *Nuova Secondaria* 3 (2013) 51-54.

Neubauer John, « Music and Literature: the institutional dimensions» · Brown Marshall, «Origin of modernity: musical structures and narrative forms» · Grey Thomas, «Metaphorical modes in nineteenth-century music criticism: image, narrative, and idea»: *Music and Text: Critical Inquiries*, (επιμ.: St. P. Scher), Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 3-20, 75-92, 93-117 αντίστοιχα.

Newman W. S., *The Sonata in the Classic Era*, Νέα Υόρκη, Norton, 1983 [3η· 1<sup>η</sup>: 1963].

Praz M., *The Romantic Agony* (1933), (μτφρ. από τα Ιταλικά: A. Davidson), Γλασκώβη, Colins, 1960.

Ridley Aaron, «Nietzsche, Wagner, Decadence: Response to Katherine Fry», *The Opera Quarterly* 29, 3 (2013), 277-281. *Project Muse*, muse.jhu.edu/article/546855, τελευταία πρόσβαση στις 16/5/2019.

Scher St. P., *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967-2004)*, (επιμ.: W. Bernhart-W. Wolf), Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη, Rodopi, 2004.

Schueller Herb. M., «Correspondences between Music and the Sister Arts, According to 18<sup>th</sup> Century Aesthetic Theory», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, 4 [= On the Interrelations of the Arts] (Ιούν. 1953) 334-359.

Scott Cl. «Symbolism, Decadence and Impressionism»: *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, (επιμ.: M. Bradbury- J. McFarlane), Λονδίνο, Penguin, 1991, 206-227 [1<sup>η</sup> :1976].

Wagner R., *Opera and Drama* (1852), (μτφρ. από τα Γερμανικά: William Ashton Ellis), Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1995 .

\_\_\_\_\_, “*The Art-Work of the Future*” and Other Works, (μτφρ. από τα Γερμανικά: William Ashton Ellis), Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1993.

Weliver Ph., «Oscar Wilde, Music, and the ‘Opium-Tainted Cigarette’: Disinterested Dandies and Critical Play», *Journal of Victorian Culture* 15, 3 (1 Δεκεμβρίου 2010) 315-347. <https://doi.org/10.1080/13555502.2010.519520>, τελευταία πρόσβαση στις 16/5/2019.

Wolf W., *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Άμστερνταμ, Rodopi, 1999.

\_\_\_\_\_, «Intermediality Revisited. Reflection on Word and Music Relations in the context of a General Typology of Intermediality»: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, (επιμ.: Walter Bernhard-Suzanne Aspden- Suzanne M. Lodato), τόμ. 4, Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη, Rodopi, 2002,13-34.

\_\_\_\_\_, «(Inter)mediality and the Study of Literature», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 (Σεπτέμβριος 2011) Article 2. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2>, τελευταία πρόσβαση στις 16/5/2019.

#### **Λεξικά:**

Abrams M. H, *Λεξικό λογοτεχνικών ορών* (1957), (μτφρ.: Γιάννα Δεληβοριά- Σοφία Χατζηιωαννίδου), Αθήνα, Πατάκης, 2005.

Cuddon J. A., *Λεξικό λογοτεχνικών ορών και θεωρίας της λογοτεχνίας* (1976), (μτφρ.-επιμ.: Γιάν. Παρίσης- Μαρία Λιάπη), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2010.

Michels Ulrich, *Ατλας της Μουσικής*, (μτφρ. Από Γερμ. : Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (I.E.M.A), επιμ. μτφρ.: Κ. Μόσχος, μουσικ. επιμ.: Παν. Αδάμ- Κ. Μόσχος, σχέδια: G. Vogel), τόμ. 1, Αθήνα, Φίλιππος Νάκας, 2005 [21<sup>η</sup> · 1<sup>η</sup> : 1994].

## Ευρετήριο ονομάτων και όρων

### A

Αναγέννηση: 16, 24, 25

### B

Bach J. S.: 28, 29, 49

Baudelaire Ch.: 8, 24, 40, 41, 42, 44, 46, 112

Beethoven L. V.: 8, 27, 28, 29, 38, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 62

Berlioz H. : 41

Bizet: 43

### C

Chopin Fr.: 27, 28, 29

Clement M.: 28

### Δ

Διεπικοινωνιακό: 14

### D

D'Annunzio G.: 7, 27, 28, 31, 34, 47, 48, 49

### H (λατ.)

Hanslick Ed.: 18

Haydn: 55

Hegel W.F.: 19, 20, 35

Hugo V.: 48

Huysmans J.-K.: 33

Hoffmann E.T.A. : 11, 20

## F

France A.: 47

## G

Gautier Th.: 34

Giordione: 25

Grieg Al.: 77

Guilietta Guiccardi: 56

## Θ

Θεματοποίηση (Thematization): 8, 11, 14, 15, 53, 54, 61, 111, 112

## K

Kant Imm.:19

Κλασικισμός: 11, 18, 55

## L

Leitmotiv: 13, 38, 39, 113

Lessing G. Eph.: 16, 21, 35

List Fr.: 21

## M

Mallarme St.: 46, 47

Μίμηση (Imitation): 8, 15, 18, 19, 20, 78, 94, 95, 111, 112

Mendelssohn F.: 62

Μπαρόκ: 28, 29, 78

Μουσικό δράμα: 37, 38, 39, 48, 49, 50, 112, 114

Mozart W. A. : 28, 29, 49, 55, 62

Ut musica poesis: 16

## N

Νατουραλισμός: 5, 47, 50

Nietzsche Fr. W.: 39, 40, 42

## O

Offenbach J. : 70

Ολικό έργο τέχνης/Gesamtkunstwerk: 7, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 58, 112

Όμηρος: 26

Οράτιος: 16

## Π

Παλαμάς Κ.: 50, 51

## P (λατ.)

Pater W.: 24, 25, 26, 111

Ut picture poesis: 16

Poe Er. Al.: 22, 23, 24, 34, 46, 113

## P (ελλ.)-R (λατ.)

Rellstab L.: 56

Ρομαντισμός: 6, 11, 17, 18, 21, 29, 36, 55, 56, 79, 111

## Σ

Σολομών: 59

Σουλαμίτιδα: 59

Συμβολισμός: 6, 16, 21, 22, 23, 24, 47, 111

Συναίσθησις: 8, 40, 41, 42, 44, 49, 58, 96, 112, 114

Συνθεώρηση: 10, 111

## S

Shakespeare Wil.: 34, 60

Scarlatti Dom.: 28, 29

Schelley P.B.: 34

Schiller Fr.: 49

Schopenhauer Ar: 19, 20, 21, 35, 37, 38,39

Schubert R.: 27

Schuman R.: 27, 28

## V

Verlaine P.: 46

## W

Wagner R.: 7, 8, 11, 28, 35, 36-44, 47, 48, 49, 50, 51, 58, 60, 61, 63, 74, 76,111, 112, 114

Wilde Osc.: 7, 17, 25, 26, 27, 30, 43, 44

## X

Χρηστομάνος Κων.: 44, 60, 114