

ANTIFONH BLABIANOY

Ίχνη από Λαβύρινθους και ίλιγγοι
από Μινώταυρους στον αφηγηματικό λόγο
και την εικαστική γλώσσα του 20ού αιώνα
(Anais Nin, Friedrich Dürrenmatt, Pablo Picasso, Jean Cocteau)

Για τους Λαβύρινθους χρειάστηκες
ένα κουβάρι νήμα. Και κάποιον
να το κρατάει στη είσοδο - όπου
μπορούσες να το δέσεις κιόλας,
αποφεύγοντας έτσι τους έρωτες
που επιτείνουνα τα λάθη.

Για τους Μινώταυρους χρειάστηκες
τη δύναμή σου.
Και θ' αρκούσε,
θ' αρκούσε μόνο ν' αλλάξεις τα πανιά
για να επιζήσει και ο Αιγέας.
Άθως Δημουλάς, «Θησεύς», 1972

Ποια παράδοξη σχέση συνδέει τον μύθο με τη λογοτεχνία και καθιστά, κατ' επέκτασιν, άξιο συγκριτικής μελέτης το γέννημα της μεταξύ τους συρραφής, όταν –έναντι μιας δημιουργίας ατομικής, όπως είναι η λογοτεχνία– ο μύθος αντιπαρατάσσει μιαν υπόσταση συλλογική και συμβολική, με διάσταση εθνοθηρησκευτική; Ποιος είναι ακριβώς ο μεσοποιητικός ρόλος του ονείρου και του μύθου, που επωμίζονται κατά τον Freud όλη τη λανθάνουσα συμβολική φαντασίωση ενός ασυνείδητου συλλογικού, στη διαπάλη μεταξύ ιστορίας συλλογικής και ατομικής; Πού τελειώνει η αλήθεια του ανώνυμου θεμέλιου μύθου (mythe fondateur) και πού αρχίζει το ψεύδος¹ του λογοτεχνικού μύθου –σχέση που μελετά η μυθο-κριτική ή μυθο-ποιητική²–, δεδομένου ότι ο πρώτος προσβλέπει

*Όλες οι μεταφράσεις κειμένων, όπου δεν δηλώνεται έκδοση ελληνική, είναι της υπογράφουσας.
1. Κατά τον Γάλλο κριτικό Philippe Sellier, ο οποίος επιχείρησε εν έτει 1984 να δώσει έναν ορισμό του λογοτεχνικού μύθου, ο εν λόγω μύθος –ως γραπτό δημιούργημα μιας υπόστασης ατομικής– δεν θεωρείται αληθινός. (Βλ. σχετικά, Philippe Sellier, «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?», *Littérature*, No 55 (Οκτώβριος 1984), σσ. 113, 115.)

2. Δηλαδή, η συγκριτική ποιητική του μύθου. Βλ. σχετικά, το άρθρο του Max Bilen με τίτλο «Comportement mythico-poétique», στο Pierre Brunel (direction) *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Μονακό 1988, σσ. 353-359.

σε ένα άνοιγμα, εστιάζοντας σε μια ιστορία με παγκόσμια ισχύ, οιονεί νομή όλου του κόσμου, ενώ ο δεύτερος ρέπει αφ' εαυτού σε ένα κλείσιμο υπό το βάρος του εκάστοτε ύφους και του αφηγηματικού τρόπου που υιοθετεί; (Πρόκειται γι' αυτό ακριβώς που έλεγε ο Lévi-Strauss στη *Δομική ανθρωπολογία* του περί αδυναμίας κατάλυσης της σύνδεσης μεταξύ εκφωνήματος και εκφερόμενου λόγου.³) Η λογοτεχνία βρίσκεται, όμως, όντως στους αντίποδες του μύθου, όταν του παρέχει πρόσφορο έδαφος για να μεταμορφωθεί και να εξελιχθεί; Κι ακόμη, «όταν το ιερό ενσαρκώνεται από το ανίερο», μήπως το δεύτερο αναζητεί απλώς την αξιοπιστία του πρώτου για να υπάρξει; Εν τέλει, ο εναγκαλισμός μύθου και λογοτεχνίας μαρτυρεί την «αξίωση [της δεύτερης] να διατυπώσει ένα Νόημα», μια ερμηνεία, ή προδίδει απλώς «τη νοσταλγία της γι' αυτό που αδυνατεί να φτάσει»;⁴

Με γνώμονα αυτά τα ερωτήματα ως προς τη σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ μύθου και λογοτεχνίας –δεδομένου ότι η δεύτερη είναι γέννημα και, συγχρόνως, μήτρα ανα-γέννησης του πρώτου–, εστίασα στις ποικίλες εκδοχές αναπαράστασης του μύθου του Λαβύρινθου και του Μινώταυρου στον αφηγηματικό λόγο και την εικαστική γλώσσα του 20ού αιώνα. Πεδίο ευρύτατο, βεβαίως, μέχρις ιλίγγου, καθώς, σύμφωνα με τον Γάλλο πανεπιστημιακό και συγκριτολόγο André Siganos, ο 20ός αιώνας συνιστά αναμφισβήτητα κατεξοχήν αιώνα μετ' επιμονής επιστροφής στον μύθο του Μινώταυρου –και, κατ' επέκτασιν, του Λαβύρινθου– μέσω της συναγωγής «ποικίλων εκδοχών εκ νέου φωτισμού του δίπτυχου μύθου, ασχέτως λογοτεχνικού είδους και εθνικότητας συγγραφέων»⁵ ή καλλιτεχνών.

Αρκεί να αναφερθούμε επί τροχάδην στο μυθιστόρημα του D'Annunzio *Η φωτιά* (*Il fuoco*, 1900), που εκδόθηκε στην αυγή του 20ού αιώνα και δομείται με βάση το γεωμετρικό πλάνο του λαβύρινθου, στην ποίηση και το λιμπρέτο του Hofmannsthal *Αριάδνη στη Νάξο* (*Ariadne auf Naxos*, 1912), στο θεατρικό έργο του Suarès *Μίνως και Πασιφάη* (*Minos et Pasiphaé*, 1913, 1927-1928), στο μυθιστόρημα του Montherlant *Οι θηριομάχοι* (*Les Bestiaires*, 1926), που βασίζεται στην προσωπική του εμπειρία από ταυρομαχία, καθώς και στο θεατρικό έργο του *Πασιφάη* (*Pasiphaé*, 1936), στο επίσης θεατρικό *Ποιος δεν εν-έχει τον Μινώταυρό του* (*Qui n'a pas son Minotaure?*, αρχές της δεκαετίας του '30) της Yourcenar, καθώς και στο τρίπρακτο έργο *Κούρος ή Θησέας* (1949) του Καζαντζάκη, προτού επιστρέψουμε πίσω χρονικά στο *Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρή ηλικία* (*A portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) και στον εμβληματικό *Οδυσσέα* (*Ulysses*, 1922) του Joyce, σταθούμε

3. Βλ. *σχετικά*, Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Παρίσι 1958, σ. 232.

4. Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, éd. Hachette, coll. "Contours littéraires", Παρίσι 2001, σ. 7.

5. André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, εισαγωγή Pierre Brunel, PUF, coll. «Écriture», Παρίσι 1993, σ. 57.

στο μυθιστόρημα *Αμιναντάμπ* (*Aminadab*, 1942) του Blanchot, αναστοχαστούμε τις συλλογές διηγημάτων *Λαβύρινθοι* (βλ. *Μυθοπλασίες / Ficciones*, 1944, 1956) και *Άλεφ* (*Aleph*, 1949) του Borges, το πρωτοπρόσωπο αφήγημα *Θησέας* (*Thésée*, 1946) του Gide, τα μυθιστορήματα *Η χρήση του χρόνου* (*L'Emploi du temps*, 1956) του Michel Butor και *Η ωραία του Κυρίου* (*La Belle du Seigneur*, 1968) του Albert Cohen, και στραφούμε –πάντα ενδεικτικά– στο εικαστικό έργο *Μινωταυρομαχία* (*Minotauromachie*, 1935) του Picasso, στο χορογραφικό έργο της Martha Graham *Αποστολή στον Λαβύρινθο* (*Errand into the Maze*, 1947) και του Alvin Ailey *Λαβύρινθος, Αριάδνη* (*Labyrinth, Ariadne*, 1965) –γιατί ο χορός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη δαιδαλώδη δομή και ζωή στον Λαβύρινθο–, καθώς και στην όπερα *Ο Μινώταυρος* (*The Minotaur*, 2008) του Βρετανού συνθέτη Harrison Birtwistle, κλείνοντας αυτή τη σύντομη αναδρομή με δύο αναφορές στην 7η τέχνη: τη *Στρατηγική της αράχνης* (*La Strategia Del Ragno*, 1970) του Bertolucci, που βασίζεται στο διήγημα του Borges «Θέμα του προδότη και του ήρωα», και τη *Λάμψη* (*The Shining*, 1980) του Kubrick.

Στο βιβλίο του *Μύθος και γραφή: η νοσταλγία του αρχαϊκού* (1999), ο André Siganos, που προανέφερα, εκθέτει δύο οπτικές σύλληψης –δηλαδή, αντίληψης, αλλά και επινόησης– του λαβύρινθου: Μια οπτική γωνία «δαιδαλική» (*point de vue dédaléen*), η οποία συνιστά ένα είδος «απολογίας», με τη σημασία της προάσπισης «του ορίου που διαχωρίζει» και διαφοροποιεί «το έξω από το έσω», μιας διαχωριστικής γραμμής, δηλαδή, που μόνον η νικηφόρος έξοδος του Θησέα από τον λαβύρινθο πιστοποιεί, ενεργοποιώντας μια λογοτεχνική γραφή σε άμεση συσχέτιση με τη «δαιδαλική οπτική».⁶ Η εν λόγω λογοτεχνία, εστιάζοντας στον μίτο της Αριάδνης που θα συνδράμει αποφασιστικά τον Θησέα να ολοκληρώσει –εντός του λαβυρίνθου– μια νικηφόρο διαδρομή, δεν εγκλωβίζει τον αναγνώστη στη σπειροειδή καμπύλη μιας άγονης επανάληψης κυκλικής, αλλά τον ωθεί να μοιραστεί την ευφορία μιας δικαίωσης ηρωικής. Στους αντίποδες της «δαιδαλικής», η «μινωταυρική οπτική» (*point de vue minotaurien*), –η οποία, κατά τον André Siganos, αφορά σε μια πιο σύγχρονη και καινοτόμο λογοτεχνική γραφή έναντι του δίπτυχου μύθου (παραπέμποντάς μας ενδεικτικά στο έργο των Kafka, Borges και Butor⁷)–, καταλύει αυτή καθαυτή την «καθησυχαστική» διαχωριστική γραμμή μεταξύ του έξω και του έσω, καταργώντας το κέντρο προς το οποίο βαδίζει ο υποτιθέμενος Θησέας και ωθώντας *ipso facto* τον αναγνώστη να αφομοιωθεί από τους «πορώδεις» τοίχους του λαβυρίνθου, καταλήγοντας σε μian επαναληπτική καθιέρωση του «ανολοκλήρωτου».⁸

6. Βλ. σχετικά, André Siganos, *Mythe et écriture: la nostalgie de l'archaïque*, PUF, Παρίσι 1999, σσ. 44-45.

7. Βλ. σχετικά, στο ίδιο, σ. 46.

8. Βλ. σχετικά, στο ίδιο.

Στην εν λόγω «μινωταυρική οπτική», όπου η ταύτιση με τον Λαβυρίνθο συνεπάγεται την –κατά το μάλλον ή ήττον– ταύτιση με τον Μινώταυρο, ανήκουν οι δύο συγγραφείς στους οποίους εστιάζει η παρούσα εισήγηση, όσο κι αν καμία λογοτεχνική γραφή δεν μπορεί να υιοθετήσει σε απόλυτο βαθμό μια οπτική χωρίς να τη νοθεύσει κατά συμμετρική αναλογία με την άλλη.

Τί συνδέει τη γαλλο-κουβανικής καταγωγής συγγραφέα και δοκιμιογράφο Anaïs Nin (1903-1977) –που μοίρασε τη ζωή της μεταξύ Γαλλίας και Αμερικής και το συγγραφικό έργο της μεταξύ ποίησης, πεζογραφίας και ημερολογιακής γραφής– με τον γερμανόφωνο Ελβετό συγγραφέα, σεναριογράφο, ζωγράφο και σκιτσογράφο Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), που έγινε ευρύτερα γνωστός ως θεατρικός συγγραφέας⁹ –ασχέτως αν αρκετά πεζογραφήματά του ενέχουν εν σπέρματι τον πυρήνα των μελλοντικών θεατρικών έργων του–, ενώ διχάστηκε δια βίου μεταξύ συγγραφής, σχεδίου και ζωγραφικής; Τί συνδέει, επίσης, τους εν λόγω δύο συγγραφείς με τον Ισπανό ζωγράφο, χαρακτήρα, γλύπτη, ποιητή και σκηνογράφο Pablo Picasso (1881-1973), –ο οποίος, υπό την επήρεια μιας «θεικής ενόρασης», κόμισε κατά τον Ελευθεριάδη-Tériade μια «καινούργια αισθητική», ανήκοντας «στην τάξη εκείνων που ορίζουν τη μοίρα της ζωγραφικής»¹⁰– και τον Γάλλο ποιητή, πεζογράφο, δραματουργό, κινηματογραφιστή, σχεδιαστή, γλύπτη και κεραμίστα Jean Cocteau (1889-1963), που υπήρξε, επιπλέον, στενός φίλος του Picasso επί μισόν αιώνα (1915-1963);

Παίρνοντας αφορμή από τον κοκτωικό συλλογισμό του τελευταίου –σύμφωνα με τον οποίο η αντιπαλότητα μεταξύ του επιφανειακού έξω εγώ και του σκοτεινού έσω εγώ (φωτό 1) μετατρέπει τη μετάβαση από την έξωθεν έμπνευση-εισπνοή (inspiration) στην έσωθεν εκπνοή (expiration) σ' ένα είδος διαρκούς διαμάχης «όχι μεταξύ καλού και κακού, όπως στον Baudelaire, ή ωραίου και άσχημου όπως στον Mallarmé, αλλά μεταξύ εύρεσης και απώλειας του μίτου της Αριάδνης στους δαιδαλώδεις ελιγμούς [του] Λαβυρίνθου, όπου –για να το πω με δικά του λόγια– τον “οδηγούν ο φόβος του Μινώταυρου και, συγχρόνως, η περιέργεια να τον αντικρίσει”¹¹»¹²– παίρνοντας, λοιπόν, αφορμή από τον εν λόγω κοκτωικό συλλογισμό και εστιάζοντας στον τρόπο που επιλέγει η Anaïs Nin να μιλήσει για τα μέσα της σκοτάδια¹³ από το πρώτο

9. Αρκεί να αναφερθούμε στην παγκόσμια επιτυχία που γνώρισε το 1956 η τραγι-κωμωδία του *Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* (*Der Besuch der alten Dame*).

10. Στρατής Ελευθεριάδης-Tériade, «Ο Ποιητής και ο Ζωγράφος του 20ού αιώνα», στο *Picasso Cocteau – Οι καινοτόμοι του Μοντερνισμού*, συλλογή Γιάννη Κονταξόπουλου, Ίδρυμα Β. & Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα 2015, σσ. 32, 33.

11. Jean Cocteau, *Le Cordon ombilical* (1961), éd. Allia, Παρίσι 2003, σ. 18.

12. Αντιγόνη Βλαβιανού, «Ζαν Κοκτώ –Τροία και Δούρειος ίππος μαζί» (αντί εισαγωγής), στο *Νέα Εστία – Αφιέρωμα: Ζαν Κοκτώ. Ένας αιρετικός ηνίοχος της ευρωπαϊκής τέχνης*, επιμέλεια αφιερώματος Αντιγόνη Βλαβιανού, τχ. 1879 (Δεκέμβριος 2018), σ. 725.

13. «Πέφτω μέσα στο σκοτάδι μετά τη σύγκρουση με τον πόνο», στο: Αναίς Νιν, *Σπίτι αμομιξίας*, μτφρ. Μυρτώ Αναγνωστοπούλου-Πισσαλίδου, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 31.

λογοτεχνικό έργο της, το εκτενές ποίημα σε πεζό *Το σπίτι της αιμομιξίας* (1936), διαπιστώνουμε ότι προστρέχει στον ίδιο μύθο σαν σε υπόγεια στοά, που προχωράει ατέρμονα ανάμεσα σε όνειρα, επιθυμίες, διαφεύσεις και φοβίες, εντάσσοντας στην ίδια υποθαλάσσια, επί της ουσίας, διαδρομή Λαβύρινθο, Μινώταυρο και μια δυνάμει Πασιφάη.

Πιο συγκεκριμένα, στο εν λόγω βιβλίο, η Anaïs Nin –η οποία, όπως επισημαίνει η Anna Balakian, είναι άρρηκτα «συνδεδεμένη με [...] τα δύο ρεύματα της ευρωπαϊκής ποίησης και με την προοδευτική διαπάλη μεταξύ φιλοσοφίας και ύφους κατά το πέρασμα από τον Συμβολισμό στον Υπερρεαλισμό»¹⁴– επιχειρεί να πει την αλήθεια της μεταμφιεσμένη σε μύθο, ατενίζοντας με δυο «μάτια σαν σκοπιές» και «αδάμαστη ένταση» τον «ανολοκλήρωτο εαυτό [της]», παγιδευμένο σε «ένα δωμάτιο δίχως παράθυρα [...] όπου πνεύμα και αίμα [έχουν] συγχωνευτεί», έναν εαυτό στοιχειωμένο από τη μνήμη ενός «μύθο[υ] που επιθυμ[εί] να λησμονή[σει]»¹⁵. Επιχειρώντας, λοιπόν, την εν λόγω κατάβαση στον έσω σκοτεινό της εαυτό, σε μια προσπάθεια αναδρομικής καταγραφής («γράφω πηγαινόντας προς τα πίσω»¹⁶, λέει χαρακτηριστικά) μιας μοίρας «φαγωμένη[ς] στις γωνίες σαν τις άκρες ενός κύματος»¹⁷, το *alter ego* της Σαμπίνα θα ταυτιστεί διαδοχικά με τη μοίρα της Πασιφάης –που αναζητεί «ένα θεό να πλαγιασει μαζί του» για να θρέψουν μαζί την αυταπάτη της «διάρκεια[ς] της έκστασης», να δρέψουν «τις τελευταίες ματιές και τον τελευταίο οργασμό» έναντι ενός κόσμου μικρού με «βραχύβια πάθη»¹⁸–, αλλά και με τη μοίρα του Μινώταυρου, ο οποίος –φυλακισμένος στον λαβύρινθο ενάντια στη θέλησή του, «σε εμπόλεμη κατάσταση με τον ήλιο και το φως», με τον «κόσμο [να χάνει] το ανθρώπινο σχήμα του» και με μόνη σιγουριά την «ιερότητα της μοναξιάς» του– προσδοκά από μεριάς του «την κατανόηση που πάνω της οι άνθρωποι στρώνουν να κοιμηθούν»¹⁹, το φίλημα μιας σκιάς, το άγγιγμα από ένα ανθρώπινο πλάσμα. («Ξέρεις τί είναι να σε αγγίζει ένα ανθρώπινο πλάσμα!»²⁰) (φωτό 2)

Η υποταγή της γυναικείας ύπαρξης και του Μινώταυρου «σε μια πλευρά του εαυτού τους - μόνο στην ομοιότητά τους»²¹ όπως γράφει χαρακτηριστικά η Anaïs Nin στο *Σπίτι της αιμομιξίας*, και η ευεστώ (εκ του ευ ίσταμαι) που απορρέει από την ερωτική περίπτυξή τους χαρακτηρίζουν και την ερωτική

14. Anna Balakian, «La réalité poétique d'Anaïs Nin», εισαγωγή στο Anaïs Nin, *La Séduction du Minotaure suivi de Collages*, μτφρ. Anne Metzger, éd. Stock, Παρίσι 1974, σσ. 12-13.

15. Αναΐς Νιν, *Σπίτι αιμομιξίας*, ό.π., σσ. 17, 23, 12, 17.

16. Στο ίδιο, σ. 48.

17. Στο ίδιο, σσ. 19, 20, 27.

18. «Οι άνθρωποι είναι μικροί και τα πάθη τους βραχύβια», στο ίδιο, σ. 36.

19. Στο ίδιο, σσ. 20, 38, 22.

20. Στο ίδιο, σ. 49.

21. Στο ίδιο, σ. 46.

συνεύρεση γυναίκας και Μινώταυρου στο ομώνυμο διήγημα του Dürrenmatt (1985), το συγγραφικό και εικαστικό έργο του οποίου διατρέχει –ως άλλος μίτος της Αριάδνης– το δίπολο Μινώταυρου και Λαβυρίνθου. (φωτό 3) Αλλά η ταύτιση των δύο συγγραφέων αφορά και στη χορευτική ευδαιμονία που καταλαμβάνει –κατά τη διάρκεια ή κατόπιν ερωτικής πράξης– τους δύο ετερογενείς εραστές.

Πιο συγκεκριμένα, ο Μινώταυρος του Dürrenmatt, έγκλειστος σ' ένα λαβυρίνθο γεμάτο κάτοπτρα που του επιστρέφουν –μέσα από αναρίθμητους αντικατοπτρισμούς– τους βρυχηθμούς και το είδωλό του με «χίλιους αντίλαλους» και απεικονίσεις του συγχρόνως, αβέβαιος για το αν πρόκειται για όνειρο ή για πραγματικότητα (πολλώ μάλλον «που αγνο[εί] τί είναι όνειρο και τί πραγματικότητα», όπως σχολιάζει με σκωπτική ειρωνεία ο συγγραφέας), καταλαμβάνεται από ένα είδος ηγετικής ευφορίας βλέποντας το σύνολο των απεικασμάτων του να επαναλαμβάνει πιστά κάθε του κίνηση ή εκφραστική του γκριμάτσα. (φωτό 4) Πεπεισμένος, λοιπόν, ότι είναι θεός («αν και δεν ξέρει τί είναι θεός», προσθέτει εκ νέου ειρωνικά ο συγγραφέας), παρασύρεται από ένα είδος «ρυθμικού χορού» μαζί με τα χιλιάδες είδωλά του, «σαν ένα τερατώδες παιδί, [...] σαν ένας τερατώδης γεννήτορας που αναπαρήγαγε τον εαυτό του, [...] σαν ένας τερατώδης θεός μες στο σύμπαν των πολλαπλών απεικασμάτων του».²² Η αιφνίδια εισβολή στον περίκλειστο κατοπτρικό κόσμο του, με το αενάως επαναλαμβανόμενο είδωλό του,²³ ενός όντος που δεν αναπαράγει τις ρυθμικές κινήσεις του θα παραλύσει στιγμιαία την ευφορία του, εστιάζοντας την όραση, την όσφρηση και την αφή του στην ανίχνευση μιας λευκής, γυμνής, κάθιδρης και ασθμαίνουσας σάρκας γυναικείας, που θα του αποκαλύψει μπρος στα έκπληκτα μάτια του τον «κόσμο [...] της δυαδικής παρουσίας».²⁴ Η κατάδιωξη της νεαρής Αθηναίας ομήρου²⁵ από τον Μινώταυρο μες στους δαιδαλώδεις διαδρόμους του Λαβυρίνθου που θα επακολουθήσει, θα καταλήξει –λόγω οφθαλμαπάτης από πολλαπλό αντικατοπτρισμό– σε έναν εξίσου κατοπτρικό εναγκαλισμό, όπου «εκείνος θα χορέψει τη δυσμορφία του, εκείνη την ομορφιά της, εκείνος θα χορέψει τη χαρά που τη βρήκε, εκείνη τον τρόπο που την άδραξε, εκείνος θα χορέψει τον γλιτωμό του, εκείνη τον χαμό της, εκείνος θα χορέψει

22. Friedrich Dürrenmatt, «Minotaure», στο: *La Mort de la Pythie suivi de Minotaure*, traduit de l'allemand par Jean-Paul Clerc, Éditions de Fallois / L'Âge d'Homme, Ζυρίχη 1990, σσ. 67, 66, 67, 68.

23. «[...] μπήκε στο δωμάτιο με τους καθρέφτες. Ταβάνια από καθρέφτη, πατώματα με καθρέφτη, παράθυρα από υδράργυρο που άνοιγαν πάλι σε παράθυρα από υδράργυρο. [...] Έκλεισε τα μάτια [...] τόσες φορές ένα τούνελ από κλείσιμο ματιών. Αμέτρητα προφίλ που ακουμπούσαν το ένα τ' άλλο συνοδευόμενα από μια ακτίνα φωτός.». Αναΐς Νιν, *Η γυάλινη καμπάνα*, μτφρ. Μαριάννα Τόλη, εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1983, σσ. 43, 44.

24. Fr. Dürrenmatt, «Minotaure», *ό.π.*, σ. 70.

25. Βάσει της γνωστής ποινής των Αθηναίων έναντι του Μίνω να αποστέλλουν ανά επταετία στην Κρήτη επτά νέες Αθηναίες και επτά νέους Αθηναίους για να τους κατασπαράξει ο Μινώταυρος.

τον πόθο του, [...] εκείνη την προσπάθεια να διαφύγει, εκείνος θα χορέψει τη διεΐσδυσή του, εκείνη την [αναπόφευκτη] περίπτυσή του»²⁶.

Πλήν όμως, εν αντιθέσει με την ερωτική πράξη στο *Σπίτι της αιμομιξίας* της Nin, όπου –παρά τη φράση της μητέρας της «η φιληδονία είναι αμαρτία»,²⁷ που η Σάρα (έτερο *alter ego* της Nin στο βιβλίο της *Η γυάλινη καμπάνα*, 1944) προσπαθεί να ξεχάσει– «η ταχύτητα των ιλίγγων» δύο σωμάτων σε συνεύρεση αποβαίνει «ίδια», μετουσιώνοντας αυτή καθαυτή την ερωτική πράξη σε ιερουργία και τον χορό που έπεται αυτής σε ρυθμική κίνηση προς του φωτός την ελευθερία (παραθέτω ενδεικτικά: «[...] χόρευε με τη μουσική και με το ρυθμό των στροφών της γης· στριφογύριζε [...] στρέφοντας όλες τις όψεις της στο φως και στο σκοτάδι εξίσου, χόρευε πηγαίνοντας προς το φως της μέρας»²⁸), η ερωτική περίπτυσή του δύσμορφου Μινώταυρου και της όμορφης ομήρου στο διήγημα του Dürrenmatt –όπου ο χορός δεν προηγείται μόνον της συνεύρεσης, αλλά ηγείται μιας «ευδαιμονίας ορμητικής», μιας «ερωτικής επιθυμίας βίαια σφοδρής»²⁹–, η τερατοουργία της ερωτικής πράξης μεταξύ δύο ανομοιογενών σωμάτων αποβαίνει τερατούργημα, καθώς –ερήμην κάθε αγαθής προαίρεσης του πρώτου– η τετνωμένη ακινησία της δεύτερης, που μεγεθύνεται μέσα από τον αέναο αντικατοπτρισμό της,³⁰ επικυρώνει με τον «θρηνητικό μυκηθμό»³¹ του πρώτου –που σκύβει, παίρνει το ασάλευτο σώμα της στα χέρια του και το αποθέτει κάπου μαλακά, ξαπλώνοντας κοντά του– τον οριστικό χαμό της.

[(φωτό 5) Ο ζωγραφικός πίνακας του Picasso «Η Ντόρα και ο Μινώταυρος» (1936) ανήκει σε μια εποχή, τον Μεσοπόλεμο, όπου πολλά έργα του ζωγράφου αποτυπώνουν συμβολικά στον καμβά, μέσω του Μινώταυρου, μια σεξουαλικότητα βίαια κτηνώδη. Πιστός στο «πρωτόγονο βλέμμα» (l'oeil sauvage) των υπερρεαλιστών, ο Picasso επανερμηνεύει τον μύθο του Μινώταυρου μ' ένα δικό του προσωπικό και τολμηρό τρόπο, ανεβάζοντας ρητώς στη ζωγραφική σκηνή την τότε σύντροφό του Dora Maar, που θα βγει από τη σχέση της με τον ζωγράφο ψυχικά και σωματικά σακατεμένη. Να υποθέσουμε ότι ο Μινώταυρος συνιστά προσωπίο του ζωγράφου;³²]

26. Fr. Dürrenmatt, «Minotaure», *ό.π.*, σσ. 70-71.

27. A. Nin, «Το παιδί που γεννήθηκε από την ομίχλη», στο *Η γυάλινη καμπάνα*, *ό.π.*, σ. 101.

28. A. Nin, *Σπίτι αιμομιξίας*, *ό.π.*, σσ. 49, 52.

29. Fr. Dürrenmatt, «Minotaure», *ό.π.*, σ. 71.

30. «[...] το λευκό και γυμνό σώμα της νεαρής κοπέλας με τα μαύρα μάτια έμεινε ξαπλωμένο, αντικατοπτριζόταν στους μεσότοιχους. Ανασήκωσε το αριστερό της χέρι [...] κι εκείνο έπεσε, το δεξί κι εκείνο έπεσε, παντού [μεσ' από τα κάτοπτρα] έπεφταν χάμω χέρια. [...] όλες οι νεαρές γυναίκες [μεσ' από τα κάτοπτρα] παρέμεναν ακίνητες.» Στο *ίδιο*.

31. Στο *ίδιο*.

32. Βλ. σχετικά, <<https://www.leshardis.com/2020/06/picasso-dora-minotaure/>>.

Ο νους πηγαίνει αυθόρμητα στη θέση του Foucault ότι «ο Μινώταυρος περι- κλείει μέσα του ένα δεύτερο λαβύρινθο: την αξεδιάλυτη περιπλοκή ανθρώπου, ζώου και θεών»³³ και, κατ' επέκτασιν, στην άποψη του Blanchot (στο μυθι- στόρημά του *Aminadab*) ότι «είμαστε όλοι δυνάμει μινώταυροι μιας δυνητικής εξουσίας».³⁴ [(φωτό 6) Σχέδιο του Cocteau, όπου ο καλλιτέχνης ταυτίζει στο ίδιο πρόσωπο ανθρώπινα και μινωταυρικά χαρακτηριστικά.] Δεν πρέπει να βιαστούμε να προδικάσουμε, όμως, τον ζώδη ψυχισμό του Μινώταυρου στο κείμενο του Dürrenmatt. Αρκεί να εστιάσουμε την προσοχή μας στο όνειρο που βλέπει αποκοιμισμένος δίπλα στην όμορφη νέα –κυνηγώντας την στους διαδρόμους του λαβυρίνθου σαν σε ερωτικό παιχνίδι και αγαπώντας την³⁵– κυρίως, δε, στον εφιάλτη που έπεται του ονείρου –όπου ένα όρνεο εφορμά κατ' επανάληψιν με το επιθετικό ράμφος του εναντίον τού Μινώταυρου ως το ξημέρωμα, σαν άλλος αετός τιμωρός που κατατρώει το συκώτι του Προμηθέα, όρνεο το οποίο θα αντικαταστήσει με της ημέρας το φως ένας ήλιος λαμπρός, εξίσου τιμωρός, καθώς από φλεγόμενος κύκλος ηλίου θα γίνει υπερμεγέθης τροχός βασανιστηρίου (ίδιος με τον τροχό βασανιστηρίων των καταδικασμένων σε θάνατο επί Μεσαίωνα), συμβολίζοντας στα μάτια ενός «αθώου και, συγ- χρόνως, ένοχου μινώταυρου [...] τον τροχό της κατάρας που βαραίνει επάνω του, τον τροχό του πεπρωμένου του, τον τροχό της γέννησης και [...] του θανάτου του»– αρκεί να εστιάσουμε, λοιπόν, στο όνειρο και στον εφιάλτη του Μινώταυρου για να αντιληφθούμε ότι ο Μινώταυρος του Dürrenmatt μετα- τοπίζει την οπτική μας από τον *θηριόμορφο καλλιτέχνη* στο *ανθρωπόμορφο θηρίο*, ανυψώνοντας, μάλιστα, το τελευταίο σε επίπεδο σταυρικού μοντέλου.

[(φωτό 7) Δεν είμαστε μακριά από την ταύτιση ταυρομαχίας και σταύρω- σης και, κατ' επέκτασιν, ταυρομάχου και εσταυρωμένου στο έργο του Picasso και του Cocteau, αντιστοίχως, δίπολο που απασχόλησε εντατικά το φαντασι- ακό των δύο καλλιτεχνών, αμοιβαία περιπαθών θεατών της τραγικής διαμά- χης μεταξύ ταύρου και ταυρομάχου ως ηρωικά αυτοκτονικού και, συγχρόνως, σταυρικού προτύπου.]

Επιστρέφοντας στο ανθρωπόμορφο θηρίο του Dürrenmatt, διαπιστώνουμε, όμως, ότι οι ανθρώπινες διαστάσεις της ψυχής του (από το απαρέμφατο δια- στήναι του ρήματος *δίιστημι*, δηλαδή, ξεχωρίζω έναντι των άλλων μινωταύρων) δεν διαφαίνονται μόνο στο αποτύπωμα τής σκέψης, της λύπης του ή της χαράς του, αλλά κι από τις άναρθρες κραυγές της δυνητικής μιλιάς του – πρωτίστως έναντι του ανατρεπτικού ιλίγγου που του δημιουργεί η οδυνηρή συνείδηση της

33. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, éd. NRF/Gallimard, 1963, <https://monoskop.org/images/1/10/Foucault_Michel_Raymond_Roussel_French.pdf> (10.05.2021).

34. Jérémie Majorel, «Plus d'un fil: le Minotaure de Blanchot», στο *Autour du Minotaure*, études réunies et présentées par Catherine d'Humières et Rémy Poignault, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. «Mythographies et Sociétés», Clermont-Ferrand 2013, σ. 105.

35. Βλ. σχετικά, Fr. Dürrenmatt, «Minotaure», *ό.π.*, σ. 72.

προδοσίας του και της απόλυτης μοναξιάς του, ακριβώς τη στιγμή που –ενώ ο Μινώταυρος αποζητά μια παρουσία ερωτική ή φιλική– ο Θησέας, μεταμφιεσμένος σε μινώταυρο –δηλαδή, σε δυνητική προοπτική ομόδοξης φιλίας–, τον μαχαιρώνει ύπουλα, κάνοντας τον Μινώταυρο να καταρρεύσει και να κολουριαστεί –με παράπονο, πόνο και φόβο μαζί– γύρω από τη συνείδηση ότι ο λαβύρινθος είναι εν τέλει μόνο δική του φυλακή.³⁶

Αν αληθεύει –παραφράζοντας κατά τι μια φράση της Anais Nin από το διήγημα «Λαβύρινθος» της *Γυάλινης καμπάνας*– ότι «όλα τα κορδόνια λύνονται εύκολα, εκτός από κείνο που μ[ας] κρατ[άει] δεμέν[ους] σε ό,τι [έχουμε] αγαπ[ήσει]»³⁷ ή έστω ελπίσει, θα πρόσθετα εγώ, το υπαρξιακό παράπονο του εξόριστου από τον ανθρώπινο κόσμο Μινώταυρου στον Dürrenmatt μας παραπέμπει σαφώς στην υπαρξιακή διάψευση κάθε προσδοκίας ανθρώπινης συν-παρουσίας του δύσμορφου τέρατος στον *Φρανκενστάιν* της Shelley (1818). Συνεπώς, οι σκηνές κατασπαραγμού³⁸ όλων των νεαρών ομήρων, γυναικών και ανδρών συλλήβδην, στον λαβύρινθο από τον Μινώταυρο συνιστούν συνέπεια ενός εσωτερικού σπαραγμού, τυφλωμένου από ολική οργή³⁹ και οδύνη, έναντι όχι μόνον του αποκλεισμού του, αλλά και του εμπαιγμού του από το ανθρώπινο γένος. (Παραπέμπω, βεβαίως, στον ξέφρενο χορό των νεαρών ομήρων, βλέποντας τον Μινώταυρο να κείται θανάσιμα πληγωμένος.)

[(φωτό 8) Την αδάμαστη αγριότητα αυτών των σκηνών αναπαριστά κατά τι η «Μινωταυρομαχία» του Picasso (1935), η οποία απέβη να προφητεύσει τον Ισπανικό Εμφύλιο πόλεμο (ένα χρόνο μετά, το 1936), αποτελώντας συγχρόνως ένα είδος οπτικής έμπνευσης του ζωγράφου για την περιώνυμη τοιχογραφία του *Γκερνίκα* το 1937, που ενέχει μερικές παρόμοιες εικαστικές φιγούρες.]

Αντί, λοιπόν, της ζωοσφαγής –εν είδει θυσιαστικής πράξης των ανθρώπων στους θεούς– εδώ, σε μιαν απόλυτη αντιστροφή των ρόλων, έχουμε τη σφαγή των ανθρώπων από το ζωόμορφο τέρας, η οποία επιφέρει *ipso facto* την ταύτιση θύματος και θύτη, ή –για να το πω με τα λόγια του Georges Bataille– τη «μισητή και απελπισμένη ταπείνωση και [παράλληλα] την αντιστρόφως ανάλογη [...] στενή ταύτιση αυτού που ταπεινώνει [του ανθρώπου] με αυτόν που ταπεινώθηκε [τον Μινώταυρο]⁴⁰:» ταύτιση⁴¹ η οποία θα προκαλέσει μεγάλη

36. Βλ. σχετικά, στο ίδιο, σ. 77.

37. A. Nin, «Ο λαβύρινθος», στο *Η γυάλινη καμπάνα*, ό.π., σ. 75.

38. Βλ. σχετικά, Fr. Dürrenmatt, «Minotaure», ό.π., σσ. 78-79.

39. «Μίσος τον κυρίευσε, ένα μίσος που κάθε ζώο τρέφει μέσα του για τον άνθρωπο που το δαμάζει, το χλευάζει, το καταδιώκει, το σφαγιάζει [...]. Τα μάτια του γέμισαν οργή.» Στο ίδιο, σ. 77.

40. Georges Bataille, *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, éd. Allia, Παρίσι 2021, σ. 15.

41. Ως προς την ταύτιση του ανθρώπου με το ζώο, βλ. Anais Nin, *La Séduction du Minotaure*, ό.π., σ. 87.

σύγχυση και αναστάτωση στον δεύτερο, καθώς –όσο κι αν επιθυμεί να είναι άνθρωπος, να αγαπηθεί και να ζεσταθεί κοντά σε μιαν ανθρώπινη παρουσία– αντιλαμβάνεται πια «ότι δεν είναι παρά ένα τέρας, που δεν θα βρει ποτέ [ούτε] μιλιά, [...] ούτε φιλία, ούτε αγάπη, ούτε ζεστασιά».^{42 43}

Δεν είμαστε μακριά από την κατά Georges Bataille και πάλι θυσιαστική ερμηνεία του ακρωτηριασμού ως βίαιης απόσπασης και αποχωρισμού ενός τμήματος του σώματος (εν προκειμένω, της ανθρώπινης πλευράς του Μινώταυρου) από το υπόλοιπο σώμα. Την ολοκλήρωση του ακρωτηριασμού σφραγισμένων σωμάτων και νεκρού τέρατος θα αναλάβουν τα μελανόχρωμα σαρκοβόρα όρνεα, που ίπτανται πάνω από κάθε λαβύρινθο πραγματικό ή μεταφορικό στα κείμενα του Dürrenmatt, αφήνοντας πίσω τους μισοφαγωμένα μέλη και ερείπια λαβυρίνθων. [(φωτό 9) Αξίζει να δούμε εδώ τη μόνη φωτογραφία του Man Ray, η οποία αναπαριστά τον Μινώταυρο ως ακέφαλο κορμό γυναικείου σώματος, που ωθεί τον εκάστοτε θεατή να ανακαλέσει την κεφαλή ενός ταύρου. Στη συναφή αναφορά περί ακρωτηριασμού, αξίζει να δούμε, επίσης, τον συγκριτικό παραλληλισμό της εικόνας του Man Ray με το διαμελισμένο πτώμα μιας νεαρής αμερικανίδας, επονομαζόμενης «Μαύρη ντάλια», το πάνω μέρος του σώματος της οποίας –οίο το μοίρασε με ακρίβεια στα δύο ο ειδικός δολοφόνος της– παραπέμπει τραγικά στον κομμένο κορμό του Μινώταυρου του Man Ray. Ωθούμενη, τέλος, από το δοκίμιο του Bataille για το κομμένο αυτί του Van Gogh ως έτερη εκδοχή θυσιαστικού ακρωτηριασμού (φωτό 10), ας μου επιτραπεί να επιστρέψω αντιστικτικά στο κομμένο αυτί του ταύρου, οιονεί τρόπαιο νίκης, όπως το περιγράφει ο Κοκτώ σ' ένα κείμενό του το '58: «Είναι άλλο να έχεις το αυτί του κοινού. Και άλλο να έχεις τα αυτιά του ταύρου. Και συλλογίζομαι τον [ταυρομάχο] Manolete να μουρμουρίζει ένα αντί στο ματωμένο αυτί του ταύρου που του φέρνουν, ένα αυτί γεμάτο ακόμα από τη βουή του πλήθους, σαν ένα κοχύλι γεμάτο από τον ψίθυρο της θάλασσας.»⁴⁴]

Αν αληθεύει –σύμφωνα με μια ρήση του Ταλμούδ, που ασπάζεται η ηρώιδα Λίλιαν, έτερο *alter ego* της Anais Nin στο μυθιστόρημά της *Η αποπλάνηση* (το γήτεμα;) του Μινώταυρου (1958)– ότι «δεν βλέπουμε τα πράγματα οία είναι, αλλά οίοι είμαστε»,⁴⁵ τα μελανόχρωμα όρνεα που πλανώνται πάνω από κάθε πραγματικό ή συμβολικό λαβύρινθο στα διηγήματα του Dürrenmatt («Η

42. Fr. Dürrenmatt, «Minotaure», *ό.π.*, σ. 83.

43. «[...] Δεν υπάρχει τίποτε πιο συγκινητικό από ένα ζώο που φάχνει να ξαναβρεί το μυστικό της ανθρώπινης μιλιάς που είχε ανακαλύψει και έχασε», διαβάζουμε σε μια εγγραφή του *Δοκιμίου έμμεσης κριτικής* του Jean Cocteau. (*Essai de critique indirecte*, éd. Grasset, coll. "Les Cahiers Rouges", Παρίσι (1932) 2003, σ. 25.)

44. Jean Cocteau, «Δεν έχει μόνον ο διάβολος κέρατα», στο: *Picasso Cocteau –Οι καινοτόμοι του Μοντερνισμού*, *ό.π.*, σ. 35.

45. A. Nin, *La Séduction du Minotaure suivi de Collages*, *ό.π.*, σ. 162.

πόλη» 1952, «Η παγίδα» 1946, «Πιλάτος» 1949, «Το τούνελ» 1952, «Η βλάβη» 1955) προοιωνίζονται το αδιέξοδο στο οποίο εξορίζεται και παγιδεύεται αενάως κάθε προσπάθειά του να διαμορφώσει –ως άλλος Δαίδαλος– ένα δικό του κόσμο-λαβύρινθο έναντι του κόσμου των άλλων. Αντιθέτως, στο συγγραφικό έργο της Nin –η οποία ομολογεί ότι από «έντεκα χρονών» βαδίζει «στο λαβύρινθο του ημερολογίου [της]», περπατώντας «με γυμνά πόδια [...] πάνω από τις επαναστάσεις»⁴⁶, τις εξομολογήσεις και τις φαντασιώσεις της–, η έξοδος της από τον κρυφό έσω λαβύρινθο (καταφύγιο και παγίδα, μαζί, αναμνήσεων, αποτυχιών, φόβων και κατοπτρικά μεγεθυμένων ανεκπλήρωτων επιθυμιών⁴⁷ της παιδικής και της εφηβικής ηλικίας της, όπου εισχωρούσε πάντα και την καταδίωκε το σφύριγμα της μητέρας της,⁴⁸ εν είδει επίπληξης) στον φανερό έξω κόσμο συμβολοποιείται ποιητικά με το πέταγμα ενός άλμπατρος, όχι ως έμβλημα αδεξιότητας και αδυναμίας του ποιητή μες στην τύρβη της πεζής πραγματικότητας (όπως στον Baudelaire), αλλά φωσφορίζουσας λάμψης, που μεταστοιχειώνει τα ερέβη του έσω λαβυρίνθου σε φωτεινά σημάδια-σημεία μιας δυσπόστατης, μεν, αλλά συμφιλιωμένης⁴⁹ με τη σκιά της οντότητας.

Πλην όμως, και στους δύο συγγραφείς, τον Dürrenmatt και τη Nin, η κατάβαση στα υπόγεια τούνελ⁵⁰ του έσω σκότους ισοδυναμεί με μια εξαντλητική περιπλάνηση στους «βασανιστικούς δρόμους [...], τις σιωπές και τα [απειλητικά] μυστικά»⁵¹ μιας φασματικής πόλης. Και στους δύο συγγραφείς η εν λόγω περιπλάνηση επιτελείται μέσα σε μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα αινιγματικά θολή, διασχίζοντας διαδρόμους με θαμπά κάτοπτρα και «δωμάτι[α] δίχως παράθυρα».⁵² Τέλος, και στους δύο συγγραφείς, η ολική ή μερική έξοδος από τον λαβύρινθο ισοδυναμεί με μια εκ νέου βασανιστική ανάβαση σε μια μυστηριώδη σκονισμένη σοφίτα –παραπέμπω στο διήγημα «Το πορτραίτο του Σίσυφου»⁵³ του Dürrenmatt και στην *Αποπλάνηση του Μινώταυρου* της Nin–, όπου το παρελθόν, επιστρέφοντας ως τιμωρός με την παιδική ανάμνηση ενός κατ' επανάληψιν ταπεινωτικού ξυλοδαρμού πατέρα προς κόρη, επί παραδείγματι (οι ξυλιές στον πιασινό της μικρής Λίλιαν⁵⁴), ταυτίζει και πάλι

46. A. Nin, «Ο λαβύρινθος», *ό.π.*, σσ. 73, 75, 77.

47. Βλ. σχετικά, στο ίδιο, σ. 77 και *La Séduction du Minotaure*, *ό.π.*, σ. 122.

48. Βλ. σχετικά, A. Nin, *La Séduction du Minotaure*, *ό.π.*, σ. 123.

49. Περπατούσα με ηρεμία και ειρήνη μέσα από τους δρόμους του δικού μου λαβύρινθου, η δύναμη και η αδυναμία αφομοιωμένα», δηλαδή, συμφιλιωμένα. (A. Nin, «Στους δρόμους του δικού μου λαβύρινθου», *Η γυάλινη καμπάνα*, *ό.π.*, σ. 81.)

50. Βλ. ομώνυμο διήγημα Dürrenmatt και A. Nin, *La Séduction du Minotaure*, *ό.π.*, σσ. 103-104.

51. A. Nin, «Στους δρόμους του δικού μου λαβύρινθου», *ό.π.*, σ. 79.

52. A. Nin, *Σπίτι αιμομιξίας*, *ό.π.*, σσ. 41, 43, 44.

53. Fr. Dürrenmatt, “Le portrait de Sisyphe”, στο *La Ville et autres proses de jeunesse*, éd. Albin Michel, Λωζάννη 1974, σσ. 41-62.

54. A. Nin, *La Séduction du Minotaure*, *ό.π.*, σ. 148.

θύμα και θύτη, ως *μόνη* ανάμνηση στενής επαφής μεταξύ τους, γεννώντας – για να το ξαναπώ με τα λόγια του Bataille– μέσα από μια «μισητή και απελπισμένη ταπείνωση [...], την αντιστρόφως ανάλογη [...] στενή ταύτιση αυτού που ταπεινώνει [του πατέρα-ανθρώπου] με αυτόν που ταπεινώ[νεται] [το παιδί-Μινώταυρο]». ⁵⁵

Ο Μινώταυρος –ως «καρπός μητρικού εγκλήματος» (*conceptum crimine matris*⁵⁶) κατά τον Οβίδιο⁵⁷– συνιστά αφ' εαυτού αφορμή μίσους για τον άνθρωπο, όχι τόσο γιατί αποτελεί συνέπεια μιας ασεβούς μοιχείας, όσο γιατί η υβριδική φύση του συνιστά τεκμήριο νοθογονίας. «Οιοσδήποτε θίγει αυτή την ταύτιση του ανθρώπου με το ζώο, αυτή την ώσμωση με το φως, [...] γίνεται αντικείμενο μίσους από όλους, γιατί αφυπνίζει στον άνθρωπο τη συνείδηση της αλήθειας του»,⁵⁸ αποφαίνεται emphaticά ο γιατρός Χερμαντέζ στην *Αποπλάνηση του Μινώταυρου* της Anaïs Nin. Ασχέτως, λοιπόν, του γεγονότος ότι η μυθολογία βρίθει υβριδικών όντων (αναφέρω ενδεικτικά τον Κένταυρο, τη Σφίγγα, τις Αρπυίες) και, συγχρόνως, ανόσιων ερωτικών συνευρέσεων ανθρώπου με ζώο ή πτηνό,⁵⁹ ο Μινώταυρος –αντικαθιστώντας την ανθρώπινη κεφαλή-σκέψη με μια κεφαλή ζώου απ' όπου έχει εξοριστεί εκ προοιμίου κάθε ανθρώπινος στοχασμός– προκαλεί ερήμην του με την *αλήθεια* που φέρει στο φως. Ίσως, γιατί, όπως λέει ο Τειρεσίας στο διήγημα «Ο θάνατος της Πυθίας» του Dürrenmatt, «οι άνθρωποι αρχούνται σε μια κατά προσέγγισιν αλήθεια [...], γιατί οι ίδιοι [...] δεν είναι παρά κατά προσέγγισιν όντα»⁶⁰ («des à-peu-près»). Ίσως, πάλι, γιατί ο μύθος, ως αρχετυπική αλήθεια, κινείται πάντα στο φως, ενώ η κατοπτρική σκιά του πάνω στους τοίχους του λαβυρίνθου δεν είναι παρά μυθολογία.

55. Georges Bataille, *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, ό.π.

56. Ovidius, *Ars Amatoria*, v. 23.

57. Για μια ουσιαστικότερη ενασχόληση με τον μύθο του Μινώταυρου και του Δαίδαλου στον Οβίδιο, βλ. Christine Kossaifi, «De l'homme boeuf aux ailes de cire / Le Minotaure et Dédale dans *L'Art d'aimer d'Ovide*», στο: *Autour du Minotaure*, ό.π., σσ. 363-382.

58. A. Nin, *La Séduction du Minotaure*, ό.π., σ. 87.

59. Εκτός από την ενδεικτική αναφορά της συνεύρεσης της Λητούς με τον κύκνο, επιθυμώ πρωτίστως να σταθώ στο ερωτικό πάθος που αφυπνίζει ένα λιοντάρι στη θηριοδαμάστρια Ζεμφύρα, στο ομώνυμο πεζογράφημα του Ανδρέα Εμπειρίκου. (*Ζεμφύρα ή το μυστικόν της Πασιφάης*, επιμέλεια–επίμετρο Γιώργης Γιατρομανωλάκης, εκδ. Άγρα, Αθήνα (1944-1945), 1998, 2009, σσ. 51-56.)

60. Friedrich Dürrenmatt, «La Mort de la Pythie», στο *La Mort de la Pythie suivi de Minotaure*, ό.π., σ. 45.

Abstract

Traces of Labyrinths and vertigos of Minotaurs in the narrative discourse and artistic language of the 20th century (Anaïs Nin, Friedrich Dürrenmatt, Pablo Picasso, Jean Cocteau)

Focusing on the various versions of the representation of the myth of the Labyrinth and the Minotaur in the narrative discourse and artistic language of the 20th century –a broad field, as the 20th century was undoubtedly a century when the myth of the Minotaur and, by extension, the Labyrinth was persistently revisited– and adopting –in the words of André Siganos– the ‘Minotaurian point of view’ (point de vue minotaurien), which refers to a more contemporary and innovative literary writing in relation to the dual myth, breaking down the ‘comforting’ dividing line between the *outside* and the *inside* and prompting *ipso facto* the identification with the Labyrinth, which by extension means identification with the Minotaur, – this paper studies the work of Franco-Cuban writer and essayist Anaïs Nin and German-speaking Swiss writer and painter Friedrich Dürrenmatt, along with the artistic work of Pablo Picasso from Spain and Jean Cocteau from France, exploring how the Minotaur/Labyrinth binary runs through their literary and artistic work, as a kind of constant struggle between finding and losing Ariadne’s thread in the meandering maze of an inner darkness.

Λέξεις-κλειδιά: Μινώταυρος, Λαβύρινθος, μινωταυρική οπτική, μίτος της Αριάδνης, θηριόμορφος καλλιτέχνης, ανθρωπόμορφο θηρίο, μινωταυρομαχία, σταυρικό πρότυπο, ακρωτηριασμός, μυθολογία, νοθογονία, Anaïs Nin, Friedrich Dürrenmatt, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Georges Bataille