



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

Χριστίνα Γκορίτσα

**Οι ανδρικοί χαρακτήρες στα διηγήματα
Του Κώστα Χατζόπουλου**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2017

Χριστίνα Γκορίτσα

**Οι ανδρικοί χαρακτήρες στα διηγήματα
Του Κώστα Χατζόπουλου**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΟΠΤΗΣ: Ε. Σταυροπούλου

**ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Θ. Αγάθος
Μ. Ρώτα**

ΑΘΗΝΑ 2017

Copyright © , **Χριστίνα Γκορίτσα, 2017**

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.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

I

Ως αντικείμενο της παρούσας εργασίας έχει οριστεί η καταγραφή και η αναλυτική προσέγγιση των ανδρικών χαρακτήρων που εντοπίζονται στα διηγήματα του Κωσταντίνου Χατζόπουλου. Δεν υπάρχει ένα ορισμένο κριτήριο επιλογής αυτών, παρά πρόκειται για όλους τους χαρακτήρες που απαντούν σε κάθε ιστορία. Ορισμένες ελάχιστες παραλείψεις αφορούν ανδρικά πρόσωπα για τα οποία είτε γίνεται απλή αναφορά μέσα στο διήγημα, είτε παρουσιάζουν ασθενή δράση και δεν παρέχουν κίνητρο για οποιαδήποτε μορφή προσέγγισης. Για παράδειγμα, στο κεφάλαιο για το διήγημα «Αννιώ» παραλείπεται εντελώς η αναφορά στον γιατρό του αφεντικού, τον οποίο αναγνωρίζει ο ξενιτεμένος στο καφενείο την επόμενη μέρα της επιστροφής του, ενώ στο κεφάλαιο για «Το σπίτι του δασκάλου», αν και η παρουσία του κλητήρα και του υπομοίραρχου αναφέρονται, δεν απαριθμούνται ανάμεσα στους υπό μελέτη ανδρικούς χαρακτήρες του διηγήματος.

Η μελέτη συστηματοποιείται με βάση την ομαδοποίηση των διηγημάτων—όπως την προτείνει ο Τάκης Καρβέλης (με βάση κυρίως θεματικά και εκδοτικά κριτήρια, παρά ειδολογικά) ακολουθώντας την κατάταξη της Έρης Σταυροπούλου¹—σε τρεις ομάδες, στις οποίες μπορούν να χωριστούν τα διηγήματα της συλλογής *Τάσω, Στοσκοτάδικιάλλα διηγήματα* (1916). Ο «Αντάρτης» δεν εμπίπτει σε αυτές, καθώς αποτελεί την πρώτη πεζογραφική απόπειρα του Χατζόπουλου και η γραφή του δεν έχει βρει τον οριστικό χαρακτήρα της. Την πρώτη απαρτίζουν τα «Τάσω», «Η Αννιώ» και «Στοσκοτάδι», τη δεύτερη τα «Ζωή», «Ο πύργος του Αλιβέρι» και «Το σπίτι του δασκάλου» και την τρίτη τα «Η αδερφή», «Ο Μπαρμπαντώνης» και «Το όνειρο της Κλάρας».

Η δομή της παρούσας εργασίας έχει ως εξής: α) της ειδικότερης αναλυτικής προσέγγισης των διηγημάτων προηγείται μία γενική εισαγωγή για την ομάδα όπου ανήκουν, στην οποία γίνεται λόγος για το αφηγηματικό πλαίσιο σύνθεσης των χαρακτήρων και επιστάνει η προσοχή στις υφολογικές και θεματικές κατευθύνσεις του συγγραφέα αλλά και σε ζητήματα αφηγηματικών τεχνοτροπιών, β) στη συνέχεια ακολουθεί μία ειδικότερη εισαγωγή για κάθε διήγημα, γ) παράθεση των ανδρικών χαρακτήρων· ο διαχωρισμός με τίτλους γίνεται με βάση το ονόματά τους ή την κυρίαρχη ιδιότητά τους, όπως (σε περίπτωση μη ονοματοθεσίας των ηρώων) αυτή έχει οριστεί από τον συγγραφέα, π.χ. παππούς, άγνωστος κ.ά. Αξιοποιώντας το θεωρητικό μοντέλο της Shlomith Rimmon-Kenan² θα επιχειρήσω μία κατηγοριοποίηση των ανδρικών χαρακτήρων σε σφαιρικούς και επίπεδους, στατικούς και εξελισσόμενους, ενώ θα προχωρήσω και σε διάκριση μεταξύ πρωταγωνιστικών και δευτερευόντων χαρακτήρων. Επιπλέον, θα εστιάσω στις βασικές μεθόδους χαρακτηρισμού που χρησιμοποιεί ο Χατζόπουλος, με βάση τη διάκριση μεταξύ

¹Βλ. Τάκης Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, Σοκόλη, Αθήνα 1998, σ. 168.

²Βλ. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London and New York 1983.

άμεσου προσδιορισμού και έμμεσης παρουσίασης (μέσω της δράσης, της εξωτερικής εμφάνισης, του περιβάλλοντος και του λόγου του χαρακτήρα).

II

Κατά τη διάρκεια της δεύτερης και μεγάλης αποδημίας του στη Γερμανία, ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος έρχεται σε επαφή με τις νέες θεωρητικές, αισθητικές, και λογοτεχνικές εξελίξεις, καθώς επίσης και με τη θεωρία του μαρξισμού. Κάτω από την καθοριστική επίδραση του νέου του πνευματικού περιβάλλοντος ο Χατζόπουλος (κατά την εννιάχρονη παραμονή του αρχικά στο Βερολίνο και έπειτα στο Μόναχο) διευρύνει τους κοινωνικούς του προβληματισμούς, πολλαπλασιάζει την κριτική του δραστηριότητα και στρέφεται προς την πεζογραφία. Η ρεαλιστική διάσταση του έργου του είναι αποτέλεσμα της εκλεκτικής του συγγένειας με εκπροσώπους του γερμανικού ρεαλισμού, όπως ο Gottfried Keller και ο Wilhelm Raabe. Παρ' όλα αυτά, όπως θα αναδειχθεί μέσω της αναλυτικής προσέγγισης και των δέκα διηγημάτων του, που καλύπτουν ένα ευρύ χρονικό φάσμα, μεταξύ 1907-1913, αν και θεωρητικά διανύει τη ρεαλιστική περίοδο της πνευματικής του δημιουργίας, στην αφηγηματική του σύνθεση εντοπίζονται στοιχεία συμβολισμού καθώς και ενός ηθογραφικά εμποτισμένου νατουραλισμού.

Τα διηγήματα τού επιτρέπουν να σκιαγραφήσει το «ειδικό», δηλαδή την ιδιαίτερη μοίρα του εκάστοτε υποκειμένου, μέσα σε ένα σύνθετο πλέγμα κοινωνικών αναφορών, και να υλοποιήσει την έλευση ενός εξονυχιστικού λόγου για την ψυχολογία του υποκειμένου, προκειμένου να αποδώσει τις δαιδαλώδεις αντιδράσεις του και όλο το φάσμα των συναισθηματικών του αποχρώσεων. Επιδιώκει την ακρίβεια στην απόδοση της πραγματικότητας που απηχεί τα κοινωνικά δεδομένα στα οποία κινούνται οι χαρακτήρες. Στο κέντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται πάντα το μεμονωμένο υποκείμενο και οι σχέσεις του με το ευρύτερο κοινωνικό πλέγμα. Αποτολμά μια ανατομία των ηθικών, ιδεολογικών αλλά και των γενικότερων κοινωνικών αδιεξόδων του καιρού του.

«Σε ένα πρώτο επίπεδο το υλικό των διηγημάτων του Χατζόπουλου είναι βιωματικό. Προέρχεται από προσωπικές εμπειρίες, από αναμνήσεις ή ακόμη και από στοιχεία που του έδιναν οι φίλοι του».³ Σημαντικά ωστόσο θέματα που εμπνέουν τη διηγηματογραφία του και τη σύνθεση των χαρακτήρων είναι: α) τα ιστορικά γεγονότα, β) η σύγκρουση του υποκειμένου με την κοινωνία, γ) οι σχέσεις των δύο φύλων.

³Βλ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, φιλολογική επιμέλεια: Έρη Σταυροπούλου, Συνέχεια, Αθήνα 1989, σ. 27.

III

Η αληθοφανής σύνθεση των χαρακτήρων.

1. Ψυχογραφία.

Εξαιτίας της επιθυμίας του να μην είναι φανερή η πρόθεση των έργων του καθώς και της συστηματικής προσπάθειάς του για φυσικότητα και αληθοφάνεια διαγράφει τους ήρωές του με έναν τόνο απαισιοδοξίας και οι εικόνες της ζωής τους που δίνουν τα διηγήματα είναι θλίψης και δυστυχίας. Μέσα από λεπτομερείς περιγραφές του ψυχισμού των πρωταγωνιστών του ο Χατζόπουλος εκφράζει παραδειγματικά, και ίσως πιο διεισδυτικά και απαισιόδοξα από άλλους, τις τραγωδίες του καιρού του. Στο πλαίσιο της εμμονής στην ανάδειξη της προσωπικότητας αλλά και της προσπάθειας να διασφαλιστεί η επιζητούμενη αντικειμενικότητα, αναδεικνύεται το μέλημα του συγγραφέα για μία εναργή απόδοση της εσωτερικής ζωής των υποκειμένων.

Η «φθορά» και ο «θάνατος» αποτελούν κυρίαρχα στοιχεία της ζωής των ηρώων. Το παράπονο μιας δυστυχισμένης ζωής αποτελεί θεματικό μοτίβο σε πολλά διηγήματα. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελούν οι συνεχείς ερωτήσεις του Αριστείδη Κεραμέα, «Ζωή εἶν' αὐτή;» στο *Ζωή*. Επιπλέον, ο Μπαρμπαντώνης υπομένει τη μίζερη ζωή του με το όραμα πως ο κόσμος θα αλλάξει. Στην *Αδερφή* ο ώριμος πια αφηγητής έχει ανάγκη να ανακαλεί τις αναμνήσεις με την αδερφή του ώστε να μπορέσει να ξαναντικρίσει την ομορφιά του κόσμου. Η Στέλια και ο Σταύρος *Στο σκοτάδι* υποτάσσονται στη σκληρή μοίρα τους, ώσπου ο Σταύρος πνίγεται από τον αδίστακτο Αντώνη. Ακόμα και ο προνομιούχος γιατρός στην *Τάσω* ουσιαστικά ασφυκτιά μέσα στις επιλογές του, ώστε να φτάσει να ομολογήσει πως του φαίνεται «βάσανο η ζωή». «Η Κλάρα και οι πολεμιστές στον *Αντάρτη* βλέπουν τα ιδανικά τους να γκρεμίζονται βιώνοντας την ψυχική συντριβή, ενώ οι ήρωες στον *Πύργο του Αλιβέρι* και στο *Σπίτι του Δασκάλου* συνεχίζουν τη ζωή τους έχοντας αποδεχτεί να κάνουν έναν συμβιβασμό. Ορισμένα από τα πρόσωπα των διηγημάτων πεθαίνουν, όπως η Αδερφή, ο Μπαρμπαντώνης, ο Σταύρος. Αλλά και όταν αποχωρίζομαστε ζωντανούς τους ήρωες, τους έχουμε δει να πεθαίνουν ψυχικά».⁴

Ο συγγραφέας τοποθετεί σε κοινωνική προοπτική τους μηχανισμούς εξολόθρευσης του ατόμου. Ένα βασικό ζήτημα αποτελεί το αίσθημα της «αποξένωσης» ως βασικής εμπειρίας του υποκειμένου των αρχών του 20ού αιώνα. Επιπλέον, μέσα από διεισδυτικά ψυχογραφήματα θεματοποιεί τη «σχέση των δύο φύλων» (κεντρικό θεματικό άξονα στα περισσότερα διηγήματά του) ως τη διαδικασία μιας βιαιοπραγίας στη σχέση άντρα και γυναίκας, σχέση υποταγής και ταπείνωσης, σχέση προδοσίας, σχέση θανάτου κάτω από το προσωπείο του έρωτα.

⁴Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 25.

Η σύνθεση των ανδρικών χαρακτήρων δομείται με βάση τη διάδρασή τους με τους γυναικείους. Η εξοικείωση του Χατζόπουλου με τις θεωρητικές προσεγγίσεις του θέματος της γυναίκας από τον σοσιαλισμό (π.χ. το βιβλίο του August Bebel *Die Frau und der Sozialismus*) αλλά και με τις κοινωνικές συνθήκες του ελλαδικού χώρου τον ωθεί να παρουσιάζει την προβληματική της σχέσης των δύο φύλων σε σχέση με τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες. Η γυναίκα εμφανίζεται σχεδόν πάντα ως αντικείμενο στη διάθεση του άνδρα και στον αντίποδα ο άνδρας, ως ο δυνάστης και εξουσιαστής. Κάποτε όμως παρουσιάζεται και εκείνος ως θύμα μιας κοινωνικής αναγκαιότητας που τον υπερβαίνει και τον αναγκάζει να προδίδει τον ίδιο του τον εαυτό: η «προδοσία» παραμένει το μεγάλο και ανεξάντλητο θέμα του Χατζόπουλου και συνιστά μια κύρια θεματική που διατρέχει το έργο του.

Οι συμβάσεις του αστικού γάμου ασκούν ψυχολογική πίεση στους πρωταγωνιστές. Διαπιστώνουμε πως όλες οι συγκρούσεις στη διηγηματογραφία του Χατζόπουλου προκύπτουν από το «ζήτημα των άνισων σχέσεων» και την προσπάθεια των γυναικών να ισορροπήσουν μεταξύ της ελευθερίας της βούλησης και της υποταγής, της οποίας εν τέλει βιώνουν.

2. Αφάνεια του συγγραφέα.

Προς χάριν της επίτευξης της αληθοφάνειας ο Χατζόπουλος ελαχιστοποιεί την υποκειμενικότητα του συγγραφέα. Προσπαθεί να απομακρύνει οποιοδήποτε στοιχείο μαρτυρά τη συναισθηματική και ιδεολογική συμμετοχή του μέσω του αφηγητή. Έτσι, είτε επιλέγοντας ως αφηγητή τον άνδρα πρωταγωνιστή, είτε καταφεύγοντας στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, είτε χρησιμοποιώντας δύο αφηγητές για την ίδια ιστορία καταφέρνει να κινεί τα νήματα της αφήγησης μένοντας ο ίδιος στην αφάνεια. Κάποτε μάλιστα, (στην *Αδερφή*, στον *Μπαρμπαντώνη* και στο *Σπίτι του Δασκάλου*) τον ρόλο του αφηγητή επωμίζεται ένα μικρό παιδί, ώστε το αίτημα της αντικειμενικότητας να ικανοποιείται πλήρως αλλά με έμμεσο τρόπο, καθώς ο ρόλος του συγγραφέα συρρικνώνεται πίσω από μία «ελλειπτική» ή «υπαινικτική γραφή». Η «ζωντανή αποτύπωση της πραγματικότητας» μαζί με την «αποφόρτιση από οποιοδήποτε ιδεολογικό χρωματισμό» αποτελούν τα κύρια στοιχεία που συνθέτουν το αφηγηματικό περιβάλλον μέσα στο οποίο «θα λάβουν ζωή» οι χαρακτήρες.

IV

Οι ανδρικοί χαρακτήρες των διηγημάτων

1. «Αντάρτης». Πρόδηλες είναι οι αυτοβιογραφικές καταβολές της σύνθεσης της ιστορίας και των χαρακτήρων. Το διήγημα αναφέρεται στον επαίσχυντο πόλεμο του '97, στον οποίο ο Χατζόπουλος πήρε μέρος ως ανθυπολοχαγός. Ο συγγραφέας με αφηγηματικό ρεαλισμό παρωδεί τη Μεγάλη Ιδέα. Αναφέρονται τέσσερις ανδρικοί χαρακτήρες: α) ο ενθουσιώδης αντάρτης **Πάυλος Γέρακας**, β) ο ξάδερφός του, έμπειρος λοχαγός **Βουλοδήμος**, γ) ο **αντάρτης ποιητής**, σύμβολο μιας ολόκληρης λογοτεχνικής γενιάς, δ) ο

λογαγός Παλιούρας, αντιπρόσωπος ενός πηγαίου, πλην αφελούς πατριωτισμού.

2. «Τάσω». Ως πλαίσιο δράσης ορίζεται μια επαρχιακή κωμόπολη, ωστόσο ο Χατζόπουλος ξεφεύγει από τα στενά πλαίσια της ηθογραφίας, καθώς τα ρεαλιστικά στοιχεία υπερτερούν. Κυρίαρχο είναι το ζήτημα της καταπίεσης της γυναίκας, όπως τη βιώνει η Τάσω. Με τη χρησιμοποίηση δύο αφηγητών, από τους οποίους ο πρώτος ανοίγει και κλείνει την κυρίως αφήγηση, εξυπηρετείται η ύπαρξη ειρωνείας. Αναφέρονται τέσσερις ανδρικοί χαρακτήρες: α) ο **γιατρός**, ο αφηγητής της ερωτικής ιστορίας του, ως αντιπρόσωπος της άρχουσας τάξης, που θυσιάζει τον έρωτά του για την Τάσω, ακολουθώντας τον ηθικό δεοντολογικό κώδικα της τάξης του, β) ο **Νικολούλας**, κωμικοτραγική φιγούρα, επιστάτης των κτημάτων του γιατρού, ο άντρας της Τάσως, γ) οι δύο ακροατές της ιστορίας, όπως και ο γιατρός φορείς της άρχουσας κοινωνικής αντίληψης: ο **απόστρατος σπαθοφόρος** και ο **έμπορος**.
3. «Η Αννιώ». Η αφήγηση εντοπίζεται σε ένα αστικό περιβάλλον. Με κριτική ρεαλιστική ματιά ο συγγραφέας προβάλλει το χρήμα ως αιτία καταστροφής της ερωτικής σχέσης. Αναφέρονται τέσσερις ανδρικοί χαρακτήρες: α) ο **έμπορος**, ο ακροατής της ιστορίας του γιατρού, που αφηγείται τώρα τη δική του ερωτική ιστορία με την Αννιώ, β) το **αφεντικό** του εμπόρου κατά την παιδική του ηλικία, αντιπρόσωπος της εργατικής καταπίεσης, γ) ο **γιατρός** και ο **απόστρατος σπαθοφόρος**, που με τις ερωτήσεις τους στο τέλος της ιστορίας υπερασπίζονται τη συμβατική ηθική της τάξης τους.
4. «Στο σκοτάδι». Υπό μία νατουραλιστική αφηγηματική ατμόσφαιρα θίγονται δύο πάθη: το ερωτικό ένστικτο που παρουσιάζεται ως παντοδύναμη ανάγκη στον άνδρα, και η εξάρτηση από το κρασί. Επιπλέον στηλιτεύονται οι άθλιες συνθήκες ζωής των εργατών. Αναφέρονται δύο ανδρικοί χαρακτήρες: α) ο **Σταύρος**, άνδρας της Στέλιας, που εξαιτίας της πληγής στο σώμα του, ανήμπορος έχει παραιτηθεί από τη διάθεση για ζωή και η μόνη του παρηγοριά είναι το κρασί, β) ο **Αντώνης**, μια κτηνώδης, σχεδόν δαιμονική παρουσία, που οδηγείται στο έγκλημα, εξαιτίας του ερωτικού πάθους του για τη Στέλια.
5. «Ζωή». Η ιστορία εκτυλίσσεται στο αθηναϊκό αστικό περιβάλλον. Πρόκειται για μία αμιγώς ρεαλιστική αφηγηματική σύνθεση και εκφράζει την υπαρξιακή αγωνία του ατόμου εξαιτίας της απουσίας «πραγματικής» ζωής. Αναφέρονται δύο ανδρικοί χαρακτήρες: α) ο **Αριστείδης Κεραμέας**, τηλεγραφικός υπάλληλος, που βιώνει την πλήξη της ανιαρής, δημοσιοϋπαλληλικής ζωής του και γι' αυτό υποχωρεί στην πρόταση ενός συνοικεσίου, β) ο **κυρ Αντώνης**, γραφική αστική φιγούρα της εποχής του.
6. «Ο πύργος του Αλιβέρη». Πρόκειται για τη σύνθεση μιας ιστορίας με αυτοβιογραφικές καταβολές. Ο συγγραφέας μέσα από μία αιχμηρή ρεαλιστική γραφή και ειρωνικό τόνο, θίγει την προσπάθεια πλουτισμού ως αυτοσκοπό του ατόμου. Αναφέρονται δύο ανδρικοί χαρακτήρες: ο **Αλιβέρης**, ο οποίος αποποιείται την ποιητική φύση του και επιλέγει την κερδοφόρα σταδιοδρομία

του δικηγόρου, β) ο **αφηγητής**, ο οποίος αποτελείτον αντίποδα του Αλιβέρη που δεν εντυπωσιάζεται από το φαίνεσθαι.

7. «Το σπίτι του δασκάλου». Παρακολουθούμε την προσπάθεια του πατέρα, ο οποίος μεγαλωμένος σε αγροτικό περιβάλλον, προσπαθεί υπό τις πιέσεις του παππού-πεθερού του να προσαρμοστεί στους οικονομικούς και επαγγελματικούς αξιακούς κώδικες της πόλης. Αναφέρονται τρεις ανδρικοί χαρακτήρες: α) ο **πατέρας**, β) ο **παππούς**, γ) ο **δάσκαλος**, κακοπληρωτής νοικάρης, στον οποίο ο πατέρας θα κάνει έξωση, επιθυμώντας την πώληση του σπιτιού.
8. «Η αδερφή». Η αφήγηση αποκτά έντονα συμβολιστικό χαρακτήρα, που θα διατηρηθεί και στα επόμενα δύο διηγήματα. Οι χαρακτήρες αποδίδονται υπαινικτικά. Αναφέρονται τρεις ανδρικοί χαρακτήρες: α) το **παιδί-αφηγητής** που μεταφέρει τη θλιβερή ατμόσφαιρα, υπό την οποία πραγματοποιήθηκε η αυτοκτονία της αδερφής του, εξαιτίας της λήξης ενός ερωτικού ειδυλλίου, β) ο **παππούς**, που μαζί με τη γιαγιά μεγαλώνουν το παιδί-αφηγητή μετά τον θάνατο της μητέρας του, γ) ο **πατέρας**, που διακρίνεται για τη σκληρότητά του.
9. «Ο Μπαρμπαντώνης». Μέσω μιας υπαινικτικής γραφής και των μοτίβων-συμβόλων που επανέρχονται συνεχώς, θίγεται η απογοήτευση και η κακοδαιμονία που επικρατεί στη μετεπαναστατική κοινωνία. Αναφέρονται δύο ανδρικοί χαρακτήρες: α) ο **Μπαρμπαντώνης**, παλαίμαχος αγωνιστής του '21, που αναμένει μάταια την κοινωνική σωτηρία, β) ο **παππούς**, ρεαλιστής, αντίθετος στις ρομαντικές θεωρίες του Μπαρμπαντώνη, γ) ο **πρόγονος** του Μπαρμπαντώνη.
10. «Το όνειρο της Κλάρας». Η συμβολιστική αφήγηση κινείται στα πλαίσια του ονείρου, αφού η συνάντηση της Κλάρας με τον ονειρεμένο εραστή αποτελεί κατασκευάσμα της φαντασίας της. Αναφέρεται ένας ανδρικός χαρακτήρας: ο **άγνωστος**.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

«ΑΝΤΑΡΤΗΣ»

1.1.Εισαγωγή στο διήγημα «Αντάρτης».

Το πρώτο δείγμα του πεζογραφικού προσηλυτισμού του Κωσταντίνου Χατζόπουλου είναι ο «Αντάρτης». Οδημιουργός το είχε πιθανότατα γράψει στο Βερολίνο και δημοσίευσε ένα απόσπασμα σε τρεις συνέχειες στο Νουμά το 1907.⁵ Δεν το περιέλαβε στη συλλογή διηγημάτων του *Τάσω, Στο σκοτάδι κι άλλα διηγήματα* (1916), γεγονός το οποίο φανερώνει ορισμένους ενδοιασμούς του συγγραφέα για τη λογοτεχνική του αρτιότητα, παρά την επεξεργασία που ακολούθησε την α' δημοσίευση.⁶ Το διήγημα εκδόθηκε το 1923, μετά τον θάνατο του Χατζόπουλου. Παρ' όλα αυτά πρόκειται για ένα κείμενο ορόσημο στην πνευματική του παραγωγή, καθώς αποτελεί την επίσημη εγκατάλειψη της λυρικής, ειδυλλιακής, ελεγειακής «προϊστορίας» του και τη μετάβαση σε μια κριτική-ρεαλιστική έκφραση.

Ο μύθος αντλείται από ένα περιστατικό του άτυχου πολέμου του '97, στον οποίο ο ίδιος πήρε μέρος ως έφεδρος ανθυπολοχαγός στο ΣΤ' Σύνταγμα του πεζικού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γ. Βελουδής στην εισαγωγή στον *Πύργο του ακροπόταμου*, ήταν ίσως «ο οψιμότερος αλλά και ριζικότερος λογοτεχνικός επίλογος σε μια σειρά ποιητικών, πεζογραφικών και δραματικών “αξιοποιήσεων” του πολέμου».⁷ Σ' αυτό εμφανίζεται η διπλή πρόθεση του συγγραφέα: να παρωδήσει με καυστικό αφηγηματικό ρεαλισμό τη Μεγάλη Ιδέα, προβάλλοντας από τη μία τον ανεδαφικό ενθουσιασμό που οδήγησε τους Έλληνες στον καταστροφικό πόλεμο του 1897, την απειρία των στρατιωτικών και την απουσία οργάνωσης,⁸ και από την άλλη

⁵ Πέτρος Βασιλικός, «Αντάρτης. Απόσπασμα», *Ο Νουμάς*, χρόνος Ε', αρ. 272, 273, 274, 2, 9 και 16 Δεκεμβρίου 1907. Βλ. Σταυροπούλου, «Επίμετρο», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 318.

⁶ Η Έρη Σταυροπούλου παρουσιάζει τις διαφορές της τελικής μορφής του με το απόσπασμα της πρώτης δημοσίευσης. Βλ. Σταυροπούλου, «Επίμετρο», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 318.

⁷ Ορισμένες προηγηθείσες λογοτεχνικές «αξιοποιήσεις» αναφέρονται από τον Γ. Βελουδή, όπως λ.χ. το μικρής έκτασης αφήγημα *Ο θάνατος της Κλάρας* (Τέχνη, 1898) του Π. Νιρβάνα, το μονόπρακτο δράμα *Οι Λεκαπηνοί* (1900) του Γ. Καμπύση και το διήγημα *Ο Λαγκάς* (1901) του Δ. Βουτυρά. Βλ. Γιώργος Βελουδής, «Εισαγωγή», Κωσταντίνος Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, εισαγωγή - φιλολογική επιμέλεια: Γιώργος Βελουδής, Οδυσσέας, Αθήνα 1986, σ. 26.

⁸ Ο Βελουδής ανοίγει την Εισαγωγή στον *πύργο του ακροπόταμου* με την προσωπική μαρτυρία του Κωστή Παλαμά για τον Κώστα Χατζόπουλο: «Ξέσπασεν ο πόλεμος του 1897. Ο Χατζόπουλος έφεδρος αξιωματικός στο στρατό της Ηπείρου. Τα χάλια του στρατού μας εκεί αξιοθρήνητα, απερίγραπτα. Τα γράμματα του Χατζόπουλου από εκεί προς εμένα καθρεφτίζουν την ελεεινή κατάσταση των πραγμάτων και το φωτεινό μυαλό ενός ποιητή (καθώς εκείνος ήξερε να είναι ποιητής), το μυαλό που αδράχνει την πραγματικότητα στη συνολική της όψη και βλέπει ακέρια, όπου οι άλλοι, κι όταν τυφλοί δεν απομένουν, δεν ξανοίγουν τα γεγονότα παρά κομματιαστά, μισά, θολά,

να καυτηριάσει τη στάση των λογίων, που παρασυρμένοι, από τον λαϊκίστικο πατριωτισμό της Εθνικής Εταιρείας,⁹ της οποίας πολλοί ομότεχνοι του συγγραφέα υπήρξαν μέλη (ανάμεσα στους οποίους ο Καρκαβίτσας, ο Ξενόπουλος, ο Παλαμάς κ.α.) και που από το καλοκαίρι του 1896 οργάνωσε ανταρτικά σώματα στη Μακεδονία συμβάλλοντας στη δημιουργία φιλοπόλεμου κλίματος. Χαρακτηριστική ως προς το μέγεθος της διάψευσης είναι η επιστολή (4/3/97) του Γ. Καμπύση προς το συγγραφέα, από την οποία αντλείται μια ρεαλιστική εικόνα για το κλίμα του άκρατου ενθουσιασμού που επικρατούσε στην Αθήνα κατά την αναχώρηση του ελληνικού στρατού για το μέτωπο της Άρτας:

«[...] και πρώτα ὁ ἐνθουσιασμός τῶν στρατιωτῶν καὶ τῶν πολιτῶν πού τοὺς ξέβγαναν[...] Φώναζαν, γελοῦσαν, τραγουδοῦσαν, ζητωκράβγαζαν κι' ἡ σκόνη γιόμιζε τὸν κόσμο».

Ταυτόχρονα όμως αποδίδει την προχειρότητα και επιπολαιότητα ενός τέτοιου εγχειρήματος:

«Δέφτερα οἱ περισσότεροι εἶταν ἄντυτοι ἡμισοντυμένοι [...], χωρίς τάξη καὶ χωρίς ἡσυχία».¹⁰

Πρόκειται για δύο στοιχεία που έντονα θα στηλιτεύσει ο συγγραφέας μέσα από τους ανδρικούς λογοτεχνικούς χαρακτήρες. Ο Χατζόπουλος μεταπλάθει αφηγηματικά την προσωπική εμπειρία συμμετοχής του στον καταστροφικό πόλεμο, που στάθηκε σταθμός τόσο για τη δική του συνειδησιακή και καλλιτεχνική ωρίμανση όσο και της ευρύτερης πνευματικής παραγωγής. Αξίζει να επισημανθεί πως χρειάστηκαν δέκα ολόκληρα χρόνια για να μετουσιώσει αυτή την εμπειρία σε λογοτεχνική πράξη. Αναφορές στον πόλεμο του '97 βρίσκουμε επίσης στον *Πύργο του άκροπόταμου*, όπου γίνεται λόγος για τη μάχη του Δομοκού (5/5/1897) και στο «Στοσκοτάδι», στο οποίο παρουσιάζονται οι δυσμενείς συνθήκες ζωής των προσφύγων. Τόσο εκείνος όσο και αρκετοί ομότεχνοί του επιστρέφοντας τραυματισμένοι ηθικά και με προδομένο τον αγνό πατριωτισμό τους εγκαταλείπουν τον στείρο μεγαλοϊδεατισμό τους αναζητώντας στο εξής σε μια πλατύτερη πιο

αφιλοσόφητα, σε μιαν αλήθεια που καταντά να είναι χειρότερη από το ψέμα». Βλ. Βελουδής, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, ό.π., σ. 8-9.

⁹ Η δράση της Εθνικής Εταιρείας- που ιδρύθηκε το 1894 με μέλη στην αρχή στρατιωτικούς και διαλύθηκε το 1897- συνιστά μια πολιτική εκτροπή στο δημόσιο βίο της χώρας. Από τον Ιούνιο του 1896 προχώρησε μέσω του Τύπου στη διέγερση των πατριωτικών αισθημάτων του λαού, ενώ συγχρόνως δημιούργησε αντάρτικα σώματα, τα οποία στη συνέχεια προωθούνταν στη Μακεδονία και την Ήπειρο. Στις αρχές του 1897 με ύφος τελεσίγραφου, ζητούσε από τους πολιτειακούς παράγοντες ανάληψη πρωτοβουλιών για την πολεμική προπαρασκευή του έθνους. Βλ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*. Τόμ. 24. National Geographic, Αθήνα 2009-2010, σ. 34-37.

¹⁰ Βλ. «Ανέκδοτα γράμματα του Γιάννη Καμπύση»[στον Κ. Χ], επιμέλεια - εισαγωγή: Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, (επ. 3, 4/3/1897), *Νέα Εστία*, τόμ. 19, τεύχ. 222 (15/3/1936), σ. 411.

ανθρωπιστική βάση τα πνευματικά τους ερείσματα. Τη ρεαλιστική πρόθεση εξυπηρετεί η αφηγηματική υπαινικτική παρουσία των πραγματικών προσώπων. Η αφηγηματική τεχνική του, ένα «ισορροπημένο κράμα ιστορικού τεκμηρίου και βιωματικής φαντασίας»,¹¹ προϋποθέτει τον αναγνώστη για την ιστορική δράση των ανδρικών χαρακτήρων και το κριτικό βλέμμα απέναντί τους, καθώς πλάι στις ιστορικές χρονολογίες εύλογα υποψιάζεται πίσω απ'τον «ποιητή» τον ίδιο το Χατζόπουλο, τον Μαβίλη και τον Θεοτόκη. Οι δύο τελευταίοι όπως και ο Γερμανός Hösslinοργάνωσαν ανταρτικά σώματα και πολέμησαν στην Ήπειρο και τη Θεσσαλία. Οι αναφορές στα προγενέστερα γεγονότα του 1878 και 1886 ενισχύουν το ιστορικό πλαίσιο αφήγησης προδικάζοντας την εξέλιξη μιας υποτυπώδους πλοκής, το ισχνό διάγραμμα της οποίας ανταποκρίνεται στην ανάγκη να υπογραμμισθεί το άδοξο τέλος μιας αμφίβολης και αντιρωικής πολεμικής περιπέτειας.

Τους ομότεχνους εξαιτίας του ανεργάτιστου πατριωτισμού τους εκδικείται μέσω του «αντάρτη ποιητή» παρουσιάζοντάς τον να πληγώνεται στο πόδι από την μπότα του και όχι από την σφαίρα του εχθρού στη μάχη. Συνεχίζει με την αφηγηματική του δύναμη να βάλλει με κακεντρέχεια εναντίον τους τέσσερα χρόνια αργότερα στον *Υπεράνθρωπο*, όπου σατιρίζει την άκριτη μίμηση των ιδεών του Νίτσε και τη γερμανολατρεία. Η ειρωνική του διάθεση συνεχίζεται και ολοκληρώνεται στον «Πύργο του Αλιβέρη», καυτηριάζοντας την εγκατάλειψη των μεγαλεπήβολων οραμάτων καλλιτεχνικής δημιουργίας από τον κεντρικό ήρωά του με την απόφασή του να ακολουθήσει τις «ρεαλιστικές διαστάσεις μιας οικογενειακής και επαγγελματικής ζωής».¹²

Καθοριστικός παράγοντας για τη σύνθεση του πρώτου του διηγήματος στάθηκε η επιθυμία του να δώσει μια αυθεντική εικόνα των γεγονότων και της ατμόσφαιρας του πολέμου προσπαθώντας να απομακρύνει οποιοδήποτε στοιχείο μαρτυρά τη συναισθηματική και ιδεολογική συμμετοχή του συγγραφέα μέσω του αφηγητή. Χαρακτηριστική ως προς την αντίληψη του Χατζόπουλου σχετικά με την τέχνη την ίδια σχεδόν χρονική περίοδο με τη σύνθεση του «Αντάρτη» (ένα μόλις χρόνο μετά) είναι η απάντηση προς τον Γιαννιό (Μόναχο, 24/5/1908):

¹¹ Βλ. Βελουδής, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, ό.π., σ. 26.

¹² Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 31.

« Όσο για τή φιλολογική προπαγάντα [...] τήν προσδιορίζει, ὅπως καί τήν φιλολογική παραγωγή, τό ἔνστιχτο καί τό αἶσθημα. Μπάζοντας κοινωνικά τέτια χωρίς νά φαίνεται ἡ τεντέντζα ἢ δίχως νά ξεχνιέται ἡ τέχνη [...]».¹³

Από την ἄλλη ο Λάμπρος Πορφύρας λίγους μήνες πριν (γράμμα της 28/1/1908) προσπαθεῖ νά κατευνάσει τήν αγωνία του φίλου του ὡς πρὸς τόν «ρεαλιστικό» χαρακτήρα του διηγήματός του:

«Τό διήγημά σου μοῦ φάνηκε μιά ζωντανή καί δυνατή ζωγραφιά τῆς ἀναρχίας καί τῆς σαπίλας».¹⁴

Υπαρκτά πρόσωπα μετουσιώθηκαν σε λογοτεχνικούς χαρακτήρες. Το αἶτημά του γιὰ «πλάσματα με ζωντανή ψυχή» καί πράξεις ὡς «λογικές συνέπειες τῶν ὁρμῶν τους», ὥστε «τα περιστατικά νάχουν μιαν ἀληθινὴ ψυχολογία», ὅπως φαίνεται καί ἀπὸ τή λογοτεχνική κριτική που ἀσκεῖ λίγο μετὰ τήν ὁλοκλήρωση του ἔργου του στον Πέτρο Βλαστό γιὰ το ἔργο του *Στον ἡσκίο τῆς συκιάς*, (Νουμάς, τ. 6, ἀρ. 321, 7/12/1908),¹⁵ λαμβάνει στον «Αντάρτη» σάρκα καί ὀστά ἀν καί ἡ πεζογραφική ἀπειρία του συγγραφέα εἶναι ἀρκετὰ ἐκδηλῇ. Τήν αγωνιώδη προσπάθεια του γιὰ τήν ἐκπλήρωση του παραπάνω σκοποῦ μαρτυρὰ ἡ δεύτερη γραφή του ἔργου που ἀκολουθήσε. Το τελικό κείμενο παρουσιάζει ἀρκετές διαφορές με το προηγούμενο. Σε ὁρισμένα σημεῖα οἱ μεταβολές ἔχουν στόχο νά ἀφαιρέσουν ἀπὸ το κείμενο φράσεις (που ἀνήκουν σε ἕναν ἀφηγητὴ ὁ ὁποῖος συμμετέχει στή δράση καί σχολιάζει με προσωπικό τόνο τα γεγονότα), γιὰ νά γίνει ἡ ἀφήγηση ἀπρόσωπη καί ἀντικειμενικότερη, κατασιγάζοντας τίς λυρικές ἐξάρσεις.¹⁶ Ἡ ἀντικειμενική ἀμεροληψία ὥστόσο συνεχίζει νά υποσκάπτεται συνεχῶς ἀπὸ τήν ἐντονὴ κριτική καί τήν εἰρωνική διάθεση, με τήν ὁποία ὁ ἀνώνυμος ἀφηγητὴς μεταφέρει τα διαδραματιζόμενα καθὼς καί τή ρητορική ἐμφαση του λόγου, που ἄλλοτε ἐπωμίζεται ὁ ἀφηγητὴς κι ἄλλοτε βγαίνει ἀπ' τίς κραυγές του πλήθους. Ἐπομένως, ἀν καί τριτοπρόσωπη ἡ ἀφήγηση, σε ἀρκετὰ σημεῖα ὀλισθαίνει σε ὑποκειμενική μεταφορά τῶν τεκταινομένων, γεγονός που μας ὁδηγεῖ στο συμπέρασμα ὅτι ὁ ἀφηγητὴς ταυτίζεται με τόν συγγραφέα.

¹³ [«Πενήντα ἀνέκδοτα γράμματα του Κ. Χατζόπουλου πρὸς τόν σοσιαλιστὴ Ν. Γιαννιό καί τή γυναῖκα του Αθηνά-Γαϊτάνου Γιαννιού», *Νέα Ἑστία*, τόμ. 62, τεύχ. 724 (1/9/1957), σ. 1271], Το παράθεμα στήν Σταυροπούλου, «Εἰσαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 18.

¹⁴ Βλ. «Γράμματα πρὸς Κώσταν Χατζόπουλον», «Χατζόπουλος πρὸς Πορφύραν», Λάμπρος Πορφύρας, *Ἀπαντα*. Ἐκρινε Γ. Βαλέτας. Β' ἐκδοση. Ἐκδόσεις Ι. Γ. Βασιλείου, Αθήναι, χ.χ., σ. 232.

¹⁵ Βλ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος, *Κριτικά κείμενα*, γενική φιλολογική ἐποπτεία: Απόστολος Σαχίνης, φιλολογική ἐπιμέλεια: Κρίστα Ἀνεμούδη-Αρζόγλου, τυπογραφική ἐπιμέλεια: Ἀδριανὴ Τριανταφύλλου, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ἴδρυμα Κώστα καί Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1996, σ. 91.

¹⁶ Ὅπως παρατηρεῖ ἡ Ἑρῆ Σταυροπούλου, παραδίδοντάς μας μιὰ ἀκριβὴ εἰκόνα τῶν συντελεσθεισῶν ἀλλαγῶν, Βλ. Σταυροπούλου, «Ἐπίμετρο», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 318-320.

Παρά τον πολεμικό χαρακτήρα του έργου δεν παρατηρούμε σκηνές μάχης. Αυτό μπορεί πιθανόν να αποδοθεί στην πρόθεση του συγγραφέα, η οποία δεν είναι εστιασμένη στην ανάκληση των πολεμικών επιχειρήσεων, αλλά στην ανάδειξη εσωτερικών ζητημάτων του ελληνικού στρατού, με σκοπό τη γελοιοποίησή του μέσω εικόνων που με την αναπαραστατική τους δύναμη μεταδίδουν όλη την ατμόσφαιρα της σύγχυσης και του ερασιτεχνισμού. Η δράση μοιράζεται σε τρεις σκηνές: η πρώτη στην Άρτα τον Μάρτιο του '97, όταν με το ξέσπασμα του πολέμου τακτικός στρατός και αντάρτικα σώματα συρρέουν στην πόλη, έπειτα στο κατάλυμα του λοχαγού Βουλοδήμου στο μέτωπο κατά τη διάρκεια της μάχης και τέλος στην περιπετειώδη πορεία μιας αντάρτικης ομάδας κατά την άτακτη υποχώρησή τους.

Εντοπίζονται αποκλειστικά ανδρικοί χαρακτήρες να κυριαρχούν στη δράση, ωστόσο πριν την παρουσίασή τους αξίζει να αναφερθεί πως το διήγημα ανοίγει με τα λόγια ενός γυναικείου προσώπου, της Σπήλιως Γέρακα, μητέρας του κεντρικού ήρωα Παύλου Γέρακα:

«Ντροπή σου!» έγραψε ή Σπήλιω Γέρακα τοῦ γιοῦ της, ὅταν τον ἔμαθε στην Ἄρτα· «ο ξάδερφός σου ὁ Μπέλιας ἔρχεται με πεντακόσιους. Οἱ δοῦλοι τοῦ σπιτιοῦ σου πᾶνε κοντά του, οἱ πατρικοὶ σου φίλοι γίνανε μπουλουξήδες του και σύ, το ἄγγόνι τοῦ Γέρακα, βγήκες κάτω ἀπὸ ἄλλον καπετάνο!»¹⁷

Η παραπάνω καθοριστική έναρξη του διηγήματος συμπυκνώνει την ιδεολογία που υιοθετημένη από τον αντάρτη γιο της πρόκειται με ειρωνικό τρόπο να αναιρεθεί βαθμιαία, καθώς η δράση των «μπουλουξήδων» αντιστρέφεται από υπερήφανη και σπουδαία σε επονείδιστη και επισφραγίζεται από ντροπιαστική υποχώρηση. Παρακολουθώντας τις κινήσεις των ηρώων, βλέπουμε έναν πόλεμο, στον οποίο «η συμμετοχή των εθελοντών γίνεται συχνά για χρήματα, πλιάτσικο ή κομματικά οφέλη.»¹⁸ Η αντιηρωική εποχή πλέον έχει κάνει τους ανθρώπους ανίκανους για αληθινές ηρωικές πράξεις.

Ανάμεσα σ' αυτόν τον συρφετό εκτός από τον Παύλο Γέρακα, που έρχεται εθελοντικά να πολεμήσει, ξεχωρίζει κι ο ξάδερφός του Βουλοδήμος, λοχαγός του τακτικού στρατού. «Σ' αυτά τα δύο πρόσωπα μερίζεται ο συγγραφέας-αφηγητής».¹⁹ Ο πρώτος εισέρχεται αγνός, όπως ο Χατζόπουλος πλημμυρισμένος από πατριωτικό ενθουσιασμό, ο οποίος σταδιακά μέσα από την σκεπτικιστική παρατήρηση των

¹⁷Βλ. Χατζόπουλος, «Αντάρτης», *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 57.

¹⁸Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 31.

¹⁹Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Οπρωτοπόρος*, ό.π., σ. 134.

γεγονότων συνειδητοποιεί την έλλειψη ιδανικών, γεγονός το οποίο συμβάλλει στην βαθμιαία μεταλλαγή του.²⁰ Ο δεύτερος είναι γεμάτος από την εμπειρία των πολέμων του '78 και του '86, στους οποίους πάλι οι πολεμικές ενέργειες είχαν βασιστεί σε μια ανάλογη αβάσιμη αισιοδοξία. Έχει κατακτήσει τη γνώση, την οποία έχει και ο συγγραφέας, όταν γράφει το διήγημα. Αυτοβιογραφικά σπέρματα του συγγραφέα εντοπίζονται και στο πρόσωπο του νησιώτη ανθυπολοχαγού, αφού πρόκειται για έναν σοσιαλιστή νέο, με γνώσεις που, όπως αντιλαμβανόμαστε από τα συμφραζόμενα, παρακινημένος από αγνό πατριωτισμό ρίχτηκε πρόθυμος στη μάχη. Αξίζει να σημειωθεί πως τα πρόσωπα που αντιπροσωπεύουν ένα γνήσιο αγωνιστικό ιδανικό, που θυμίζει εκείνο του '21, πληγώνονται στη μάχη. Πρόκειται για τον αντάρτη-ποιητή και τον λοχαγό Παλιούρα, οι οποίοι και εκείνοι βιώνουν μια εσωτερική αλλαγή, έπειτα από την ψυχική συντριβή τους.

1.1.2. Παύλος Γέρακας.

Πρόκειται για τον πρωταγωνιστή και αποτελεί έναν σφαιρικό και εξελισσόμενο χαρακτήρα,²¹ ο οποίος μεταβάλλει την προσωπικότητά του κατακτώντας μια νέα γνώση ζωής. Ο Παύλος Γέρακας, όπως και οι υπόλοιποι χαρακτήρες που κατέχουν ξεχωριστή θέση στο παρόν διήγημα, αποτελούν πρόσωπα-σύμβολα μιας ορισμένης εποχής και χωροχρονικού πλαισίου. Συμβολίζει τη βαθιά μεταστροφή που συντελέστηκε στη συνείδηση του Χατζόπουλου και αρκετών ομοτέχνων του. Ο Χατζόπουλος έδωσε σάρκα και οστά στην εσωτερική του αυτή εμπειρία μέσω του λογοτεχνικού ήρωά του. Αξίζει να σημειωθεί πως ο συγγραφέας δεν αναφέρεται σε κανένα στοιχείο της εξωτερικής του μορφής, ωστόσο η επιλογή του επωνύμου «Γέρακας» κατέχει έναν ορισμένο λειτουργικό ρόλο, καθώς δημιουργεί συγκεκριμένες αναγνωστικές προσδοκίες τόσο σε σχέση με το φυσικό παρουσιαστικό του ήρωα (ανάστημα, δυνατή φυσικήκράση), όσο και για ιδιότητες της προσωπικότητάς του (εξυπνάδα και γρήγορη αντίληψη, ετοιμότητα για δράση).²²

²⁰ Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Οπρωτοπόρος*, ό.π., σ. 134-135.

²¹ Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ό.π., σ. 40-42. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 44-45. Θανάσης Αγάθος, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, αδημ. διδ. διατ., ΕΚΠΑ, Αθήνα 2005, σ. 22-28.

²² Η Shlomith Rimmon-Kenan αναφέρεται στα «ανάλογα ονόματα» που επιλέγονται από τον συγγραφέα για τους ήρωές του και υποκινούν ανάλογους συνειρμούς στον αναγνώστη σχετικά με τα

Αμέσως μετά από τα λόγια της Σπήλιως Γέρακα, όπως παρατέθηκαν παραπάνω, χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Χατζόπουλος ανοίγει τη δεύτερη παράγραφο, αφού χρησιμοποιεί ένα ρήμα που εισάγει απευθείας τον αναγνώστη σε μια εντύπωση περί του χαρακτήρα του κεντρικού ήρωά του, ακολουθώντας την μέθοδο της άμεσης έκθεσης.²³

«Κι ἀληθινὰ ζήλεψε ὁ Παῦλος Γέρακας»²⁴.

Με τον τρόπο αυτό ο αφηγητής, που εδώ ταυτίζεται στη συνείδηση του αναγνώστη με τον συγγραφέα, δημιουργεί αναγνωστικές αναμονές, τις οποίες στη συνέχεια πρόκειται να διαψεύσει επιδιώκοντας με τον τρόπο αυτό την έκπληξη, η οποία στο παρόν διήγημα είναι η μη αναμενόμενη αλλαγή του ήρωα. Ο Παύλος Γέρακας αρχικά συστήνεται ως αντιπρόσωπος της κούφιας μεγαλοϊδεατικής «αντάρτικης» νοοτροπίας, επιθυμώντας «καινούριες δόξες». Παραθέτω ολόκληρη την παράγραφο:

Κι ἀληθινὰ ζήλεψε ὁ Παῦλος Γέρακας, ἅμα σε λίγες μέρες εἶδε τὸν ξάδερφό του ντυμένον τὰ χρυσὰ πεσλιὰ τοῦ Θάνου Μπέλια καὶ ζωσμένον τὴν ἀσημένια πάλαι τοῦ παπποῦ του. Πολεμικὴ φωτιά ἔπνεε γύρω του, ὅλοι βλέποντάς τον ἀνασταίνανε στο νοῦ καπετανάτα καὶ ἄρματολίκια φημισμένα καὶ πλέκανε καινούριες δόξες.²⁵

Στη συνέχεια ο συγγραφέας με ειρωνική διάθεση παραθέτει μία πρώτη προσήμανση για την ανατροπή του «αντάρτικου» μεγαλείου υπαινισσόμενος την έλλειψη ιδανικών των ρέμπελων και των καπετάνιων τους που έχουν στο νου τους μόνο το πλιάτσικο και τον λουφέ.²⁶ Με τις εικόνες από την ατμόσφαιρα της προετοιμασίας λίγο πριν τη μάχη και τις πρώτες ενδείξεις ανυπαρξίας οργάνωσης ο αφηγητής μοιάζει να ταυτίζεται με τον Παύλο Γέρακα μέσα από μια σειρά ερωτημάτων, που αποτυπώνουν την έκπληξη και την αποθάρρυνση του ήρωα και των συντρόφων του, όταν αντικρίζουν τον χωρίς «συνταγμό», «άντυτο» στρατό που τρώει, πίνει και τραγουδά:

σωματικά ή ψυχικά γνωρίσματα τους. Εντάσσονται μαζί με το «ανάλογο τοπίο» και την «αναλογία μεταξύ των χαρακτήρων» στο αφηγηματικό πεδίο της *αναλογίας*, το οποίο λειτουργεί ενισχυτικά προς τους δύο βασικούς αφηγηματικούς τρόπους χαρακτηρισμού των ηρώων, την *άμεση* και την *έμμεση έκθεση*. Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ό.π., σ. 59-70.

²³Βλ.: Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* ό.π., σ. 59-70 και αντίστοιχα Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 47-50.

²⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 57.

²⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 57.

²⁶ «Πρόθυμα θά 'τρεχε κατόπι του τό μισό ἄσκέρι τοῦ Βασίλη Μπέλια, φτάνει νά 'λεγε πὼς μοίραζε κι αὐτὸς λουφέ». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 57.

Μά πώς να πᾶνε ἀφοῦ ὁ στρατός δεν περνᾷ τα σύνορα;[...] Ποῦ να γνωρίσεις τον ταχτικό ἀπότό ρεντίφη;²⁷

Με τον τρόπο αυτό προετοιμάζεται η συνάντηση και ο διάλογος του Παύλου Γέρακα με τον έμπειρο Βουλοδήμο, ο οποίος τον χαιρετά με μια λεπτή ειρωνεία, καθώς βρίσκεται ξανά μπροστά σε ένα ανεδαφικό εγχείρημα των Ελλήνων στρατιωτών, ταχτικών και ανταρτών. Ο συγγραφέας εναλλάσσει την άμεση με την έμμεση έκθεση. Η δράση και ο λόγος αποδίδουν τα στοιχεία του χαρακτήρα μέσα από μία σχέση αιτίας και αποτελέσματος, την οποία ο αναγνώστης αποκρυπτογραφεί αποκτώντας μια αντικειμενικότερη αντίληψη.²⁸ Η ειρωνική χροιά του λοχαγού, που θα διατηρηθεί σε όλους τους διαλόγους τους στο εξής, δίνει έναυσμα για μια πιο στενή παρακολούθηση της εσωτερικής εξέλιξης του ήρωα, καθώς ο συγγραφέας αποδίδει με ενάργεια την επίδραση που προκαλούν τα λόγια του στον αντάρτη πρωταγωνιστή του. Αρχικά ο Παύλος τον πληροφορεί «πειραγμένος» πως βάδιζαν προς τα Γιάννενα και θέλοντας να προσπεράσει το περιπαικτικό ύφος του λοχαγού με αγωνία τον ρωτά αν θα κηρυχτεί πόλεμος. Εκείνος γελά και ο Παύλος «στενοχωρημένος» συνεχίζει τις ερωτήσεις για την πιθανή εξέλιξη των πραγμάτων. Ο Βουλοδήμος τον συστήνει στους συναδέλφους του σχολιάζοντας με ειρωνική διάθεση τη θέληση για πόλεμο και τη δράση των αντάρτικων μπουλουκιών, γεγονός το οποίο προκαλεί την ντροπή του ξαδέρφου του («κοκκίνισε»),²⁹ η οποία εντείνεται κατά τη διάρκεια της συζήτησης, αφού «με διπλοκοκκινισμένη όψη»³⁰ τολμά κάποια στιγμή και ανταπαντά υπερασπιζόμενος την απόφασή του να βοηθήσει την πατρίδα. Το θυμόσοφο και σαρκαστικό ύφος του λοχαγού έρχεται σε αντίθεση με τον λιτό και σοβαρό λόγο του ξαδέρφου του. Παρά τη συστολή στη συμπεριφορά του, η οποία οφείλεται στην αγνότητα και την απειρία του, αναδεικνύεται ο αγνός πατριωτισμός του και η ετοιμότητά του να υπερασπιστεί με σθένος την πατρίδα. Η σκηνή κλείνει με τον ψυχρό αποχαιρετισμό του Παύλου, αν και ο ξάδερφός του προσπάθησε να τον κρατήσει.

Από εδώ ξεκινά η αλλαγή του, αφού μας δίνεται με εκφραστική ακρίβεια η επίδραση της συζήτησης που προηγήθηκε στην ψυχοσύνθεσή του:

Μέ ψυχή βαρύθυμη, μέ κλονισμένο θάρρος έσμιξε τους συντρόφους του.³¹

²⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 58.

²⁸Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ό.π., σ. 59-70· Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 47-50.

²⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 60.

³⁰ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 61.

³¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 63.

Η επόμενη εμφάνιση του Παύλου προετοιμάζεται μέσα από εικόνες που με ανάγλυφο τρόπο αναδεικνύουν τις δυσκολίες με τις οποίες έρχονται αντιμέτωποι οι στρατιώτες εξαιτίας της συρροής μεγάλου αριθμού στρατιωτών, οι οποίες δεν είχαν προβλεφτεί,³² αλλά και από τις σκέψεις των Ελλήνων στρατιωτών κατά τη διάρκεια της μάχης, τις οποίες ο αφηγητής δίνει σε πρώτο πρόσωπο. Μέσα από τα λόγια των ανταρτών μοιάζει να ηχεί η φωνή του συγγραφέα, στοιχείο το οποίο μας οδηγεί στις αυτοβιογραφικές καταβολές της αφήγησης. Εδώ ενδιαφέρον στοιχείο αποτελούν οι πολλές και αντιθετικές φωνές που ακούγονται καθώς και η κατάληξη που τις συνδέει ιδεολογικά όλες:

Ἐπειτα κιόλας ἄνοιξη ἔρχεται καί μέ ἥλιο, μέ θεοῦ χαρά θά πολεμοῦμε[...], ν'ἀκοῦνε τίς σάλπιγγες οἱ Τοῦρκοι καί νά λένε πώς εἴμαστε μυριάδες [...], πρᾶ, πρᾶ, ὥρὲ Σούλι ἀθάνατο, θά σέ πατήσω πάλε! [...]. Πόλεμο μοῦ 'θέλες, ζήτω μοῦ φώναξε! [...] Ψειριάσαμε ἀνάλαγοι, πουντιάσαμε δίχως μαντῦα, ἡ βροχή μᾶς ἔρεψε, τό κρῦο μᾶς ψόφησε [...]. Μά καί προδότης ὁποῖος λέει πώς δέν θά μποῦμε στά Γιάννινα.³³

Στο σημείο αυτό αξίζει να σταθούμε στα γλωσσικά ιδιώματα και τον λειτουργικό ρόλο που τους αποδίδεται από τον συγγραφέα. Στον διάλογο που προηγήθηκε τα ατομικά ιδιώματα με ευδιάκριτα χαρακτηριστικά στέκονται οι φορείς της ιδεολογίας των δύο ηρώων αναδεικνύοντας την απόκλισή τους. Συναντάμε διάχυτο μέσα στην αφήγηση το κοινό ιδίωμα στρατιωτών και ανταρτών ως φορέα της δεσπόζουσας κοινωνικής ιδεολογίας, που συνίσταται στην πίστη για τη σκοπιμότητα του αγώνα και τη νικηφόρα του έκβαση. Έχουμε εδώ ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα διά του οποίου επαληθεύεται η άποψη του Bakhtine ότι σε συγκεκριμένες φραστικές διατυπώσεις, η δομή, το νόημα και η χρήση του γλωσσικού σημείου είναι εγγενώς διαλογική.³⁴ Στο παρόν διήγημα το ίδιο το σημείο γίνεται πεδίο σύγκρουσης διαφορετικών ιδεολογιών εξυπηρετώντας την ειρωνεία μέσω της οποίας ο Χατζόπουλος παρωδεί τη Μεγάλη Ιδέα. Έτσι ο όρος «αντάρτες» παίρνει ταυτόχρονα θετική και αρνητική σημασία, μέσα από διπλούς χαρακτηρισμούς: σταυραετοί, σοφτάδες,³⁵ μπουλούκια.³⁶

³² «Ποῦ νά βρεῖ σκεπή ὁ ἀρχηγός γιά τόσον κόσμο [...] Γεμάτα ὅλα τά χαλέπιτα, οἱ ἀποθῆκες, τά σκολιά [...] κι ὅπου σπíti με γερά παράθυρα και σκάλα πού δεν τρέμει να πέσει, τά γραφεῖα στήσανε τά τραπέζια τους κι οἱ ἀξιωματικοί τά κρεβάτια τους». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 63.

³³ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 64.

³⁴ Βλ. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μετάφραση: Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1980, σ. 111-196, 203-238.

³⁵ σοφτάς= ο φοιτητής μουσουλμανικής ιερατικής σχολής· στο κείμενο αποκτά την ειρωνική σημασία του σοφού· σταυραετός= τιμητική προσφώνηση των κλεφτών στη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, επειδή είχαν ως έμβλημα στο φλάμπουρο τον αετό· εδώ χρησιμοποιείται ειρωνικά για τους αντάρτες. Βλ. Σταυροπούλου, «Γλωσσάριο», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 350.

³⁶ Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος «Ο διαλογικός προσανατολισμός της αφηγηματικής γραφής στον Κ. Χατζόπουλο», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας*

Το πείσμα των Ελλήνων αντρών αποτυπώνεται ευκρινέστερα ακόμη σε διάσπαρτες φωνές που ακούγονται, μέσα από τις οποίες φαίνεται η αποφασιστικότητά τους. Συνάμα όμως γελοιοποιείται όλο το πολεμικό εγχείρημα μέσα από τις κωμικές φράσεις:

« Πάρ' την κι αὐτή, βρομόσκυλο!» [...] «Γιουσούφη! Γουρνομύτη!»³⁷

Μέσα σε αυτό το κλίμα ακούγεται και η φωνή του Παύλου να περιγελά με «μανία ἄγρια» τον Βουλοδήμο παρασυρμένος από μια παροδική ψευδαίσθηση υπεροχής, από την οποία όμως θα προσγειωθεί απότομα.³⁸ Η έξαρση του αφηγηματικού τόνου που προηγήθηκε θα αντιπαρατεθεί στην αποτυχία και διάλυση του στρατεύματος, δημιουργώντας μια ειρωνική απόσταση.³⁹ Χαρακτηριστικές είναι οι εικόνες που ακολουθούν⁴⁰ αποδίδοντας αντιθετικά με τις προηγούμενες το κλίμα της ήττας, της βεβιασμένης φυγής και του πλιάτσικου στο οποίο επιδίδονταν οι αντάρτες τονίζοντας τη ματαιότητα του άκαρπου ενθουσιασμού του Παύλου και των συντρόφων του, τους οποίους και χάνει. Η απογοήτευση και ο θυμός είναι τα συναισθήματα που επικρατούν:

[...] ὁ ἄλλος κλοτσᾷ, ὁ ἄλλος βλαστημᾷ, ὁ Παῦλος βρίζει.⁴¹

Ξεκινά η προοδευτική κλιμάκωση της εσωτερικής εξέλιξης του ήρωα. Το ρήμα «ξυπνά» είναι δηλωτικό της αφύπνισής του ήρωα που συντελείται:

Ο Παῦλος ξυπνᾷ σαν ἀπ' ὄνειρο βαρύ [...] ⁴²

Με σαφή αφηγηματικό βηματισμό ο συγγραφέας αποδίδει τη σταδιακή μεταστροφή του. Οι λόγοι τριών ανδρών που ακολουθούν στέκονται ιδιαίτερα αποκαλυπτικοί για την μικροπολιτική τακτική, στην οποία τους είχαν συνηθίσει οι καπεταναίοι προκειμένου να τους ακολουθούν, καθώς πλησιάζουν τον Παύλο ζητώντας να τους ικανοποιήσει ορισμένα θελήματά τους. Έντονη ειρωνική διάσταση

και θεωρητικός, επιμέλεια: Ε. Γ. Καψωμένος -Χρ. Τζούλης -Χρ. Δανιήλ, Δωδώνη, Αθήνα 1998, σ. 213-227.

³⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 65.

³⁸ « Σε λίγες μέρες ὀργίζεται και ντρέπεται μέ τόν ἑαυτό του σά θυμᾶται το μεθύσι αὐτό.». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 66.

³⁹ Σχετικά με την ειρωνική διάσταση και την σχέση αλληλουχίας της με την διαλογικότητα της φραστικής διατύπωσης βλ. Καψωμένος, «Ο διαλογικός προσανατολισμός της αφηγηματικής γραφής στον Κ. Χατζόπουλο», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 213- 227.

⁴⁰« Οϊάντάρτες [...] ρημάζουνε σπίτια φτωχῶν ραγιάδων [...] κι οἱ καπετανέοι τοῦ στρατοῦ μαλώνουνε ποιός νά πρωτοπάει νά πρωτοστήσει τη σημαία [...], ὁ διπλοτρομαγμένος στρατιώτης σπρώχνει τήν τρομαγμένη σκλάβα γιά νά προσπεράσει [...] ὁρωιασμένα ἐδῶ μπουλούκια, ἐκεῖ ἓνα δυό, παρέκει ἀνάκατα μέ τούς περσότερο ἀποκαωμένους στρατιῶτες [...] χωριάτισσες μαζεῖουνε τίς καραβάνες, ἀντάρτες τά φουσέκια καί τούς σάκους πού πετοῦν οἱ στρατιῶτες [...]». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 66-67.

⁴¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 68.

⁴²Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 69.

φαίνεται να αποκτά η λέξη «αντάρτης» στην συνείδηση του ήρωα,⁴³ ο οποίος έκπληκτος πνίγεται με το κρασί ακούγοντας τον τρίτο στρατιώτη να του ζητά ένα τάλαρο.⁴⁴ Φεύγει τρέχοντας από την πόλη, όμως ξανά έρχεται αντιμέτωπος με εικόνες ντροπής. Οι στρατιώτες αποσυντονισμένοι και διασκορπισμένοι εδώ κι εκεί θέτουν το ζήτημα του σαμποτάζ από «ξένο δάχτυλο». Ο νους του Παύλου είναι σε δίλημμα και σύγχυση μιας και ακόμα δεν έχει σχηματίσει σαφή αντίληψη περί των πραγμάτων:

Νά γελάσει ό Παῦλος ἢ νά θυμώσει; Γιατί νά μήν πιστέψει προδοσία κι αὐτός;⁴⁵

Ειρωνική απόσταση⁴⁶ εντοπίζεται στην αντίθεση ανάμεσα στις μαγευτικές εικόνες της απριλιάτικης φύσης- οι οποίες υφίστανται διάσπαρτες μέσα στο κείμενο- και στον βασανισμένο νου του που είναι επιβαρυνμένος από τις απογοητευτικές εικόνες του ελληνικού στρατεύματος και τον φόβο μιας επικείμενης καταστροφής. Η διάσταση αυτή προβάλλει την αφέλεια πολλών συμπολεμιστών του, οι οποίοι έχουν αφεθεί στην «μαγεία» της φύσης, σε αντιδιαστολή με τη ρεαλιστική σκόπευση που έχει αρχίσει να αποκτά ο ήρωας.

Ο συγγραφέας σε όλο το διήγημα καθιστά ευκρινέστερη την προσωπικότητα του κεντρικού του ήρωα μέσα από τις αντιθέσεις του με άλλους χαρακτήρες.. Είδαμε πριν την αντιθετική του παρουσία σε σχέση με τον Βουλοδήμο, που θα κορυφωθεί στη συνέχεια. Από τη στιγμή που θα ξαναμπούν στη μάχη αίσθηση προκαλεί η διαφορά του με τον λοχαγό Λαγήνα, μέσα από την οποία προβάλλεται η ηθική υπεροχή του κεντρικού ήρωα. Ο λοχαγός διώχνει τον Παύλο απονέμοντάς του υβριστικούς χαρακτηρισμούς, όταν του ζητά φουσέκια, ξεσπώντας εναντίον του όλη την αγανάκτησή του για τα αντάρτικα σώματα. Παρολαυτά εκείνος αποχωρεί χωρίς να δώσει καμία απάντηση. Αναλογιζόμενοι και την παρόμοια αντίδρασή του κατά τη συνάντηση με τον Βουλοδήμο, παρατηρούμε την αυτοσυγκράτησή του παρά το νεαρό της ηλικίας του. Επιπλέον, η βαρυθυμία του Λαγήνα κατά τη μάχη τονίζει κατ' αντιδιαστολή τον γνήσιο πατριωτισμό του νεαρού αντάρτη.

⁴³ Η λέξη αντάρτης φαίνεται να κουβαλά και μια αρνητική χροιά από εδώ και στο εξής όχι μόνο για τον αναγνώστη αλλά και για τον ήρωα, η οποία θα γίνεται όλο εντονότερη στη συνέχεια με αποτέλεσμα στο τέλος να υπερτερήσει της θετικής. Αυτό θα σημαίνει και την μεταστροφή του. Για την ειρωνική διάσταση και την διαλογικότητα των γλωσσικών σημείων βλ. Καψωμένος, «Ο διαλογικός προσανατολισμός της αφηγηματικής γραφής στον Κ. Χατζόπουλο», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 213-227.

⁴⁴ «Νουνέ δῶσ' μου ἓνα τάλαρο και θά μέ σώσεις», κι ἡ βόχα τοῦ κρασιοῦ ἐπνίξε τον Παῦλο.

Βαφτιστικός τῆς μάνας του ἦταν αὐτός, ἀντάρτης' δεν πῆγε, λέει, κοντά στον Μπέλια κι ἄς τοῦ ' δῶσε ἓνα κατοστάρικο κι ἄς τοῦ ' ταῖζε λαγό με πετραχήλια». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 70.

⁴⁵ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 70.

⁴⁶ Βλ. Καψωμένος, «Ο διαλογικός προσανατολισμός της αφηγηματικής γραφής στον Κ. Χατζόπουλο», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 213-227.

Στη συνέχεια κατευθύνεται στο κατάλυμα του Βουλοδήμου αναζητώντας φουσέκια. Η ψυχική και σωματική εξάντληση από τον πολυήμερο πολεμικό αγώνα («ἀγκομαχοῦσε») υπερτονίζεται αντιθετικά μέσα από τη νωχελική εικόνα του ξαδέρφου του («καθότανε σταυροπόδι»). Ο Παύλος συγκατανεύει πως όχι μόνο οι καιροί του Αγώνα του '21 ήταν διαφορετικοί από τους παρόντες αλλά και οι άνθρωποι δεν είναι οι ίδιοι πια. Η ομολογία αυτή μαρτυρά την αρχή μιας συνειδητοποιημένης αλλαγής.

«Τά βλέπεις! [...]. Ἄλλοι ἦτανε τότες οἱ καιροί».
«Κι οἱ ἄνθρωποι ἄλλοι», εἶπε ὁ Παῦλος.⁴⁷

Ο Παύλος και οι μόλις δεκαπέντε σύντροφοί του έρχονται αντιμέτωποι με δύσκολη οδοιπορία, γεγονός το οποίο συμβάλλει στην κλιμάκωση της αλλαγής στην αντίληψή του. Αντιλαμβάνεται πως όλες οι συνθήκες λειτουργούν εναντίον τους: το δύσβατο έδαφος, η αφόρητη ζέστη, ο πλήρης αποπροσανατολισμός τους, ώστε έρχεται όλο και περισσότερο αντιμέτωπος με τις συνέπειες της έλλειψης οργάνωσης και συντονισμού.

‘Ο Παῦλος θυμάται το λόγο τοῦ ξαδέρφου του’ τά Γιάννινα δέν παίρνονται με τους σοφτάδες, δεκαέξι ἀντάρτες δεν κρατοῦνε το κύκλωμα τοῦ Τούρκου.⁴⁸

Στην πορεία προς τα Γιάννενα, κατά την οποία σμίγει με τις δυνάμεις του Βουλοδήμου, εκτός από τα δύο βασικά πρόσωπα-όπως και σε προηγούμενες σκηνές-κινείται ένα ευρύτερο πλήθος αξιωματικών και στρατιωτικών, τακτικών και άτακτων. Στην τελική πορεία που θα σημάνει την επαίσχυντη και καθολική υποχώρησή τους παράλληλα με τους διαλόγους ακούμε πολλές φορές τις φωνές ή διαβάζουμε τις σκέψεις του ανώνυμου πλήθους σε ευθύ ή ανεξάρτητο πλάγιο λόγο. Οι εικόνες της έσχατης ταπείνωσης ενισχύουν τη μεταλλαγή του Παύλου Γέρακα, η οποία τώρα αποκρυσταλλώνεται, αφού απαλλάσσεται από τις ψευδαισθήσεις, όπως είχε στο παρελθόν απαλλαχτεί ο ξάδερφός του. Το επαναλαμβανόμενο άκουσμα της φωνής του Βουλοδήμου: «Σοφτάδες!», καθώς ο Παύλος τρέχει μέσα στο σκοτάδι, απηχεί την ειρωνική χροιά την οποία έχει λάβει πια ο όρος αντάρτης στη συνείδησή του. Η άτακτη υποχώρηση, η πικρία για την ανευθυνότητα των ηγετών και η διαπίστωση του μάταιου της ανοργάνωτης επιχείρησης μέστωσαν τον έως τότε άπειρο αντάρτη.

⁴⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 75.

⁴⁸ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 79.

1.1.3.Βουλοδήμος.

Κύρια στοιχεία για τον ήρωα.

Αποτελεί το δεύτερο κεντρικό πρόσωπο του διηγήματος και λειτουργεί ως η αντιθετική φιγούρα του Παύλου Γέρακα. Πρόκειται για έναν στατικό χαρακτήρα, αφού οι αντιλήψεις, η νοοτροπία και η διάθεση μένουν ουσιαστικά αμετάβλητες από την αρχή ως το τέλος της ιστορίας, ωστόσο όμως σφαιρικό, καθώς είναι ήρωας πολύπλοκος στην ψυχосύνθεση,⁴⁹ έχοντας διατρέξει μία πνευματική πορεία, η οποία εντοπίζεται σε ένα εξωκειμενικό περιβάλλον και σε μια προηγούμενη χρονική περίοδο, όπως ο ίδιος ομολογεί.

Με τα πρώτα του κιόλας λόγια γίνεται αντιληπτό πως η παρουσία του στηρίζεται στην αντιθετική ιδιοσυγκρασία του με τον Παύλο Γέρακα. Εμφανίζεται σε τρεις σκηνές: α) κατά την πρώτη συμπτωματική συνάντησή του με τον Παύλο Γέρακα, β) κατά την επίσκεψη του Παύλου Γέρακα στο καταφύγιό του, γ) κατά τη διάρκεια της αποπροσανατολισμένης περιπλάνησης τακτικού και άτακτου στρατού λίγο πριν τραπούν σε φυγή. Πρόκειται για το πρόσωπο που συντελεί καθοριστικά, όπως είδαμε, στη μεταστροφή του κεντρικού ήρωα, εμφυσώντας στη συνείδησή του τα σπέρματα προβληματισμού που θα επηρεάσουν και θα κατευθύνουν την οπτική του για τα πολεμικά γεγονότα.

1.1.4. Πρώτη συνάντηση με τον Παύλο Γέρακα.

Η προσωπικότητα του ήρωα, αναδεικνύεται αβίαστα μέσα από τον διάλογο που δεσπόζει στην παρούσα σκηνή (έμμεση έκθεση).⁵⁰ Εξαρχής ο εύθυμος χαιρετισμός του, αντιδιαστέλλεται με την αγωνιώδη προσπάθεια του νεαρού αντάρτη και των συντρόφων του να περάσουν τα σύνορα και μας προδιαθέτει για τη διαφορετική ιδιοσυγκρασία των δύο ηρώων καθώς και τη διαφορετική διάθεση και οπτική με την οποία αντιμετωπίζουν τον επικείμενο πόλεμο.

«Παυλάκη, έδω και σύ!» [...] Ποῦ να σέ βάλει ὁ νοῦς μου σταυραετό!»⁵¹

Ο όρος «σταυραετός» από την πρώτη στιγμή αποκαλύπτει τον ειρωνικό τόνο του λόγου του. Στο εξής ο ήρωας χρησιμοποιεί τους όρους «σταυραετοί» και

⁴⁹Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 44-45· Rimmon-Kenan, *Narrativefiction: Contemporarypoetics*, ό.π., σ. 40-42.

⁵⁰Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου, Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 47-50· Rimmon-Kenan, *Narrativefiction: Contemporarypoetics*, ό.π., σ. 59-70.

⁵¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 58.

«σοφτάδες» για τον αντάρτικο στρατό.⁵² Η χρήση μιας ακραίας εκφραστικής υπερβολής προβάλλει απερίφραστα το ψεύδος της αμφισβητώντας την αξιοπιστία των σημαινομένων της, ώστε να «κάνει τον λόγο να ηχεί σαν κούφια ρητορεία υποδηλώνοντας ότι η αλήθεια έγκειται στο ευθέως αντίθετο».⁵³ Στην παρούσα σκηνή η μοναδική φορά που χρησιμοποιεί τον όρο «αντάρτης» είναι όταν αναφέρεται στη δική του «αντάρτικη» δράση στους πολέμους του '78 και του '86, φανερώνοντας την διαφορετική οπτική και την αγνότητα που είχε τότε.

«[...]ξέρεις, ξάδελφε, στα '78 βγήκα και γώ αντάρτης.»⁵⁴

Ο αυθορμητισμός, η εύθυμη και περιπαικτική διάθεση δημιουργούν την αίσθηση μιας έντονης προσωπικότητας με θορυβώδη παρουσία. Η συχνή επανάληψη των ρηματικών μορφών του «γελώ» κυριαρχεί στο διάλογο («γέλασε» «ξαναγέλασε», «να γελάστε», «γελώντας», «γελούσε») δίνοντας την αίσθηση της θορυβώδους παρουσίας του. Πολλές φορές ο λόγος του μοιάζει προσβλητικός, τόσο ως προς τον Παύλο, όταν μιλά με ειρωνικό ύφος για εκείνον και τους υπόλοιπους αντάρτες ενώπιον των υπόλοιπων ανδρών της συντροφιάς, όσο και ως προς το παιδί του καφεeneίου. Παρ' ολ' αυτά ο συγγραφέας σε αρκετά σημεία σπεύδει να μετριάσει την αυστηρότητα, την οποία αποπνέει η συμπεριφορά του, προσδίδοντάς του μία βαθύτερη διάσταση. Συγκεκριμένα:

Μά σαν είδε πώς ο ξάδελφός του πειράχτηκε, τον καλόπιασε και τοῦ ἀγκάλιασε τη μέση, μην τοῦ φύγει:

«Έλα, πᾶμε νά σοῦ κάνω τώρα τά μουσαφιρλίκια», τοῦ εἶπε.

Ἡ ἀφέλεια τοῦ ρουμελιώτη ἀξιωματικοῦ ἡσύχασε τόν Παῦλο.[...]

«[...] Δέ βλέπεις ἤρθανε νά μᾶς βοηθήσουνε κι οἱ σοφτάδες». [...] Ὁ Βουλοδήμος μετάνιωσε. Τονέ χτύπησε στην πλάτη χαδευτικά [...].⁵⁵

Η κυνική οπτική του για τα πολεμικά γεγονότα έγκειται στην απογοήτευση που είχε βιώσει το '78 και το '86 και στη διορατική αντίληψή του περί της ματαιότητας και της καταδικασμένης αρνητικής έκβασης ενός πολεμικού εγχειρήματος υπό αυτές τις συνθήκες. Οι διάσπαρτες ενδείξεις τρυφερότητας φανερώνουν πως ουσιαστικά συναισθάνεται τον αγνό πόθο για αγώνα του άπειρου εξαδέλφου του.

⁵²Γιατηνκυριολεκτικήσημασίατωνόρωνκαιτηνειρωνικήδιάστασηπουλαμβάνουν στο κείμενο βλ. υποσημ. 22.

⁵³Βλ. Καψωμένος, «Ο διαλογικός προσανατολισμός της αφηγηματικής γραφής στον Κ. Χατζόπουλο», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 213-227.

⁵⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 58.

⁵⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 59-61.

1.1.5Δεύτερη συνάντηση με τον Παύλο Γέρακα.

Τα στοιχεία που συνθέτουν την παρουσία του στην προηγούμενη σκηνή εντοπίζονται και εδώ. Η θορυβώδης ομιλία του και το ειρωνικό ύφος του τόσο για τη δράση των «ρέμπελων» και των «σοφτάδων», όσο και για την γενικότερη έκβαση του αγώνα κυριαρχούν. Ωστόσο, όπως και κατά την πρώτη συνάντηση, δεν λείπει το ανθρώπινο ενδιαφέρον προς τον νεαρό ξάδερφό του, το οποίο εδώ είναι ακόμα πιο έκδηλο,

«Κάτσε να ξανασάνεις πρώτα. Έλα, έμπα μέσα».[...]

«Τέτοιες ώρες τί νά σέ φιλέψουμε! Αυτό είναι το προσφάγι μου με την ξερή γαλέτα».[...]Φουσέκια,[...] Δεν παίρνεις όσα θέλεις; Μά φάε καμιά γαλέτα πρώτα, ξανάσανε».⁵⁶

Στην παρούσα σκηνή ειδικότερα οφείλουμε να προσέξουμε τη λειτουργικότητα της ειρωνείας, τη διάσταση ανάμεσα στις φανταστικές προσδοκίες από ένα τέτοιο πολεμικό εγχείρημα και την πραγματικότητα, ώστε να υπονομεύεται ολόκληρο το οικοδόμημα της Μεγάλης Ιδέας, καθώς απέναντι στο ηρωικό όραμα προβάλλει την πρακτική αδυναμία.

[...] Ποῦ 'ν' ὁ σοφτάς πού μοῦ κουνούσε το κεφάλι[...].Αἴστημα κι ὅλο αἴστημα, μοῦ κοπάνιζε.⁵⁷

Έμμεσα εντοπίζονται οι αυτοβιογραφικές καταβολές της γραφής του Χατζόπουλου, αφού το «αἴστημα» ήταν το «σύνθημα» των πρώτων χρόνων πνευματικής δημιουργίας της λογοτεχνικής γενιάς του. Ο ήρωάς του μοιάζει να οικειοποιείται έναν λόγο που δεν είναι δικός του, αλλά έχει αυξημένη εγκυρότητα, την οποία αντλεί από την κοινή χρήση και παραδοχή, μιλώντας εκ μέρους μιας ολόκληρης γενιάς, της οποίας την πείρα και την γνώση αντιπροσωπεύει.

«[...] Μέ πορδές δεν βάφουν άβγά, δεν τά βάζουν έτσι μέ την Τουρκιά».

Και στη συνέχεια:

«τ' ἄχερο δέ βασιτᾶ φωτιά, Παυλάκη, φουντώνει μονάχα μια στιγμή καί σβήνει».

«Βγήκα κι ἐγώ ἀντάρτης στα νιάτα μου, πήγα μέ τό νοῦ μου στην Πόλη»⁵⁸

Στο στόχαστρο των λόγων του μπαίνει-όπως και κατά την πρώτη συνάντησή τους αλλά εδώ με μεγαλύτερη έμφαση- η Μεγάλη Ιδέα, όταν αναφέρει πως κάποτε ήταν κι εκείνος φορέας ενός συλλογικού οράματος περί ανάκτησης της Κωνσταντινούπολης. Όπως και στον προηγούμενο διάλογο, τον όρο «αντάρτης» χρησιμοποιεί μία φορά μόνο, όταν αναφέρεται στο προσωπικό του βίωμα. Πρόκειται για μια εθελούσια στράτευσή του, ώστε να λάβει μέρος στην υλοποίηση των τελικών σκοπών αυτής της

⁵⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 74.

⁵⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 75.

⁵⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 75.

ιδεολογίας, θεωρώντας ότι έχει επωμιστεί έναν ηρωικό ρόλο. Εδώ ο συγγραφέας μέσα από την ειρωνική διάσταση των λόγων του Βουλοδήμου εξυπηρετεί τον στόχο του παρόντος διηγήματος: την παρωδία του μεγαλοϊδεατισμού (ως προς αυτό ανακαλείται η περί «εσωτερικής διαλογοποίησης» του γλωσσικού σημείου θεωρία του Μπαχτίν)⁵⁹. «Το σημείο «αντάρτης» ανακαλεί αντιθετικά το σημείο «τακτικός»», που παραπέμπει σε έναν παθητικό τρόπο δράσης, ενώ η αντάρτικη δράση αποτελεί έναν αντιδραστικό τρόπο συμμετοχής στον κοινό αγώνα, μία παράτολμη υπέρβαση της κατεστημένης πολεμικής τακτικής.⁶⁰ Αυτά ακριβώς στηλιτεύονται μέσα από την παρουσία του Βουλοδήμου, αφού από θετικά στοιχεία μετατρέπονται σε επικίνδυνα, όταν ενεργοποιούνται σε ακατάλληλες συνθήκες και από ακατάλληλους «ανθρώπους»· χαρακτηριστικά ως προς αυτό είναι τα παρακάτω λόγια του ήρωα:

«Θά 'θελες νά με δείς όρθόν στο ταμπούρι, να δείχνω ίσως τῶν Τούρκων ὅτι τους ἔδειχνε ὁ Καραϊσκάκης, Ἄλλοι ἦτανε τότες οἱ καιροί».[...]Οἱ καιροί κάνουν τους ἄνθρώπους, Παῦλο».⁶¹

Ο Βουλοδήμος αντιπροσωπεύει ιδεολογικά την απογοητευμένη γενιά του Χατζόπουλου και των ομοτέχνων του που είδαν τα ιδανικά τους να καταβυθίζονται. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως ο συγγραφέας είναι μοιρασμένος ανάμεσα στους δύο κεντρικούς του ήρωες. Μέσα από τον Παύλο ανακαλείται η ρομαντική και ακηλίδωτη ιδεολογικά νεότητά του πριν από την εξευτελιστική ήττα του '97, ενώ μέσα από τον Βουλοδήμο ο ωριμότερος εαυτός του.

1.1.6. *Η γελοιοποίηση του Βουλοδήμου.*

Στο τέλος του διηγήματος η εικόνα του Βουλοδήμου προσεγγίζει εκείνη της γελοίας καρικατούρας, όταν χτυπημένος από το τσαρούχι του επιστρέφει καβάλα σε ένα κουτσό «παλιομούλαρο». Με τον τρόπο αυτό στο πρόσωπό του γελοιοποιούνται οι ελληνικές στρατιωτικές δυνάμεις στο σύνολό τους, αφού ακόμα και οι έμπειροι άνδρες του τακτικού στρατού δεν γλίτωσαν τον εξευτελισμό.

Η εύθυμη και περιπαικτική διάθεση δεν λείπει ούτε τώρα:

«ΈΕ, πῶς τά βλέπεις τώρα, ξάδερφε; Ξανασμίξαμε»⁶²

⁵⁹ Βλ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π., σ. 111-196, 203-238.

⁶⁰ Βλ. Καψωμένος, «Ο διαλογικός προσανατολισμός της αφηγηματικής γραφής στον Κ. Χατζόπουλο», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π. 213-227.

⁶¹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 75.

⁶² Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 88.

Η παρουσία των δύο ηρώων επισφραγίζεται από την αντίθεση μεταξύ της απορίας του Παύλου περί την έκβαση των γεγονότων και την απαθή απάντηση του λοχαγού:

«Πῶς θές να γίνει; Να, σβάρνα μᾶς πήρανε, σβάρνα πήραμε και μεῖς τούς ἄλλους ἀποπίσω κι ὅποιος πρωτοφύγει [...]».⁶³

1.1.7. *Αντάρτης ποιητής.*

Πρόκειται για έναν ανδρικό χαρακτήρα με διπλό εννοιολογικό προσδιορισμό, ωστόσο χωρίς κύριο όνομα, καθώς ο Χατζόπουλος πλάθει ένα πρόσωπο-σύμβολο μέσω του οποίου στηλιτεύει μία ολόκληρη λογοτεχνική γενιά, που είχε παρασυρθεί από τον ανεδαφικό ενθουσιασμό της Εθνικής Εταιρείας και άλλων φορέων του μεγαλοϊδεατισμού. Αποτελεί έναν από τους συντρόφους του Παύλου Γέρακα. Η παρουσία του είναι χωρίς μεγάλη έκταση και διακρίνεται από ασθενή δράση. Έχει περισσότερο στατικό χαρακτήρα, αφού εκείνο από το οποίο χαρακτηρίζεται είναι η ρομαντική γεμάτη πατριωτισμό ρητορεία.

Εντοπίζονται τέσσερις μικρές εμφανίσεις του μέσα στο διήγημα. Στην πρώτη, αναδεικνύονται οι δύο βασικές έννοιες που παρωδεί ο συγγραφέας μέσω αυτού: το «αἶσθημα» και ο «ἐνθουσιασμός». Πρόκειται για εκείνες που βρίσκονται στο στόχαστρο του συγγραφέα (οι ίδιες καταρρίπτονται ως ανεδαφικές από τον Βουλοδήμο, όπως είδαμε).

«ἢ ραθυμιά τούς κάνει τέτοιους· ὄχι τό αἶσθημα, ὁ ἐνθουσιασμός τούς λείπει[...]. Τό αἶσθημα κι ἡ παλικάριά δέ λείψανε ποτέ ἀπ' τό γένος».⁶⁴

Επιπλέον, η διπλή αναφορά του στο γένος ανακαλεί ειρωνικά τον πόθο ενός αγωνιστικού φρονήματος, κατάλοιπο της εποχής του '21, το οποίο μοιάζει παράταιρο μέσα στην επικρατούσα αντιηρωική ατμόσφαιρα:

«[...] δε λείψανε ποτέ ἀπ' το γένος»
«Γένος ξύπνησες»⁶⁵

Μέσω της «χάρτινης», ρομαντικής παρουσίας του κωμικοποιείται ο τύπος του ευαίσθητου καλλιτέχνη, άμαθου στη σωματική σκληραγώγηση και τις δύσκολες απαιτήσεις της μάχης. Απογοητεύεται από τις πρώτες ενδείξεις ανικανότητας των Ελλήνων στρατιωτών να ανταποκριθούν και θρηνολογεί απογοητευμένος για τους χαμένους πόθους. Στο τέλος η εικόνα του χτυπημένου από την μπότα αντάρτη ποιητή να κουβεντιάζει με τον λοχαγό Παλιούρα, κατέχει δραστικά έναν ιδιαίτερα

⁶³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 88.

⁶⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ.63.

⁶⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 63, 66.

λειτουργικό και υπαινικτικό χαρακτήρα, μεστό ιδεολογικού μηνύματος, συμπτωνώντας τη συντριβή και ταυτόχρονα την ήρεμη συνειδησιακή αλλαγή, αφού επιστρέφουν «απαλλαγμένοι από τη μεγαλοϊδεατική μέθη τους».⁶⁶

Σκυφτά είχανε τά κεφάλια τους καί κουβεντιάζανε ήσυχα· ή ὄψη καί τῶν δύο ἔδειχνε πώς είχανε ξεμεθύσει.⁶⁷

1.1.8. Λοχαγός Παλιούρας.

Πρόκειται για χαρακτήρα με μικρή κειμενική παρουσία. Στο πρόσωπό του ο συγγραφέας παρωδεί τον πηγαίο πατριωτισμό, ο οποίος μπορεί να αποβεί επικίνδυνος, αν δεν συνοδεύεται με ωριμότητα και υπευθυνότητα. Το στοιχείο που τον χαρακτηρίζει είναι η μέθη του από το κρασί κατά τη διάρκεια των πολεμικών επιχειρήσεων.

Η πρώτη αναφορά γίνεται με αφορμή τον θυμό του λοχαγού Λαγήνα εξαιτίας του μηνύματος που έλαβε από κάποιον αντάρτη σχετικά με τις δύο μπουκάλες κρασί που έλαβε ο Παλιούρας από τον έφεδρο ανθυπολοχαγό του. Το ειρωνικό σχόλιο του υπολοχαγού Γιαταγάννα εξ αρχής διακωμωδεί την παρουσία του. Η ειρωνική ματιά προς τον ήρωα συνεχίζεται εντονότερα και στη δεύτερη εμφάνισή του κατά την άτακτη υποχώρηση. Ο συγγραφέας αποδίδει τραγικότητα στον ήρωά του, όταν παρουσιάζει την ορμητικότητα και αποφασιστικότητά του ως αποτέλεσμα της μέθης του, γεγονός που προκαλεί την πλήρη αδυναμία και ανικανότητά του να ηγηθεί του λόχου του. Οι προσδιορισμοί από τον αφηγητή «ἀγριεμένον» και «καπετάν» επιτείνουν την ειρωνεία, αφού υφίσταται απόσταση ανάμεσα σε αυτούς και τη βοήθεια που του παρέχεται από τον λόχο του:

«Τρομάζανε νά βάλουνε τόν ἀγριεμένον καπετάν Παλιούρα στό ἄλλογο[...]. Παρατήσανε αὐτά καί φορτώσανε τό λοχαγό τους.

«Ποῦ πᾶμε, ὦρέ; Στα Γιάννινα θά πάμε[...].»

«Ἀχά, στα Γιάννινα!» ρέκαζε κι ὁ λόχος[...].»⁶⁸

Η μέθη του λοχαγού Παλιούρα ενέχει και μια βαθύτερη αλληγορική διάσταση, παραπέμποντας στην μέθη του μεγαλοϊδεατισμού, η οποία είχε θολώσει τον νου πολλών Ελλήνων ανδρών. Από αυτήν συνέρχεται, όπως και ο αντάρτης ποιητής.

⁶⁶Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 134-135.

⁶⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 88.

⁶⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 87.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

«ΤΑΣΩ»-«ΑΝΝΙΩ»-«ΣΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ»

2.1. Εισαγωγή στα διηγήματα: «Τάσω - Αννιώ-Στο σκοτάδι».

Έπειτα από τις πρώτες πεζογραφικές του απόπειρες (*Αντάρτης, Η κούλια τακροπόταμου, Αγάπη στο χωριό*) ο Χατζόπουλος παρουσιάζεται ωριμότερος και πιο κατασταλαγμένος, ώστε να επιδιώκει με μια μεγαλύτερη αναπαραστατική διαφάνεια την απόδοση των βαθύτερων ροπών του ανθρώπινου βίου και «τή δημιουργία ζωντανών, υπάρξιμων ανθρώπων» αναζητώντας μία δημιουργία γνήσια ρεαλιστική χωρίς αυτό να σημαίνει το «πνίξιμο κάθε ποίησης», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στο άρθρο του για τον Παπαδιαμάντη στη *Νέα Ζωή*, ιδιαίτερα αποκαλυπτικό και περί της δικής του ποιητικής.⁶⁹

Αυτή η προσπάθεια να αποδοθεί με το έργο του μια αληθινή εικόνα της ζωής συνδέεται με τη διερεύνηση των σχέσεων των δύο φύλων σε συνάρτηση με τον κοινωνικό κώδικα ηθικής και τις οικονομικές σχέσεις.⁷⁰ Ο Χατζόπουλος, που ήταν καλά ενημερωμένος πάνω στο γυναικείο ζήτημα απ' τα χρόνια της παραμονής του στην Αθήνα, κάτω απ' την επίδραση του νέου πολιτικοκοινωνικού του προσανατολισμού και της περιρρέουσας ατμόσφαιρας στα χρόνια της γερμανικής του μετοικεσίας βιώνει τη σημαντικότερη και πιο προωθημένη φάση του γυναικείου ζητήματος, το οποίο είχε συναφθεί αξεδιάλυτα με το εργατικό κίνημα και τον επιστημονικό σοσιαλισμό: Το βιβλίο του August Bebel, *Γυνή και κοινωνισμός* (*Die Frau und der Sozialismus*, 1883) καθώς και αυτό του Friedrich Engels, *Η καταγωγή της οικογένειας, της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους* (*Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*, 1884) επηρέασαν βαθύτατα τη μαρξιστική συνείδηση του συγγραφέα και συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση της ρεαλιστικής του πεζογραφίας. Στη σύνθεση των πεζογραφημάτων του (ιδίως στην τριλογία «Τάσω»-«Αννιώ»-«Στο σκοτάδι») αντανακλάται με ιδιαίτερα ανάγλυφο τρόπο η επίδρασή τους. Η ανάδειξη της κοινωνικής σκλαβιάς και στις δύο μορφές της (ως καταπίεση της γυναίκας και ως καταπίεση του εργάτη) καθορίζει τη διαμόρφωση των λογοτεχνικών χαρακτήρων. Οι δύο μαρξιστές θεωρητικοί αποδεικνύουν πως πρόκειται για ένα κοινωνικό φαινόμενο που διαρκεί από μία μακριά σειρά γενεών και

⁶⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Κριτικά κείμενα*, ό.π., σ.254-256.

⁷⁰Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 21.

κατέληξε να γίνει συνήθεια. Ο F. Engels (στις θέσεις του οποίου βασίζεται και ο A. Bebel στο πρώτο μέρος του βιβλίου του) ερευνώντας την ανθρώπινη κοινωνία αναφέρεται στην αρχική επικράτηση του «μητρικού δικαίου», το οποίο σήμαινε κομμουνισμός. Η ανατροπή του από το «πατρικό δίκαιο» σήμαινε την αρχή και την κυριαρχία της ατομικής ιδιοκτησίας. Η γυναίκα είναι το πρώτο ανθρώπινο ον που έπεσε στη δουλειά, πριν ακόμα υπάρξει δούλος. Όλες οι κοινωνικές καταπιέσεις έχουν τις ρίζες τους στην οικονομική εξάρτηση του καταπιεζόμενου από τον καταπιεστή.⁷¹ Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες του Χατζόπουλου στην εν λόγω τριλογία θα μπορούσαν να ενταχθούν σε έναν διμερή διαχωρισμό: τους «καταπιεζόμενους» και τους «καταπιεστές». Η δράση και η παρουσία τους θα καταδείξει το πώς η «κληρονομικότητα» και η «διαπαιδαγώγηση» έκανε ώστε και τα δύο μέρη (γυναίκα-εργάτης) να βλέπουν την καταπίεση σαν μία «δεύτερη φύση».

Παράλληλα, στο Βερολίνο και στο Μόναχο το γυναικείο ζήτημα έλαβε τις σημαντικότερες διαστάσεις (στα 1908, για πρώτη φορά, επιτράπηκαν στη Γερμανία οι πανεπιστημιακές σπουδές στις γυναίκες). Επιπλέον θα πρέπει να συνεκτιμήσουμε και την επαφή του με την πνευματική παραγωγή του σκανδιναβικού χώρου, μέσω της Φινλανδής συζύγου του Sunny Haggmann, ιδιαίτερα εξελιγμένου στα γυναικεία ζητήματα.⁷² Ως προς το θέμα της γυναικείας χειραφέτησης το ιψενικό θέατρο τον ενέπνευσε σε μεγάλο βαθμό, όπως γίνεται αντιληπτό από όλη τη θεατρική κριτική του. Οι θέσεις του στο άρθρο του «Για ένα κοινό και για ένα δράμα» είναι ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικές της επιρροής που άσκησαν στη δική του λογοτεχνική παραγωγή και τη σύνθεση των χαρακτήρων:

Κι ό άγώνας τοῦ νορβηγοῦ δραματικοῦ γιά τήν ἠθική ἀνύψωση τοῦ ἀτόμου, τί ἄλλο εἶναι παρά ἡ φιλολογική μορφή μιᾶς ἐπανάστασης κατά τῆς καθιερωμένης και παραδομένης ἠθικῆς τῆς κυριαρχούσας τάξης [...]Κ' ἡ χειραφέτηση τῆς γυναικός σ' αὐτόν δεν εἶναι ἀνατροπή ἐνός

⁷¹ Κατά τον F. Engels, η ανατροπή της μητριαρχίας (που συνέβη στο πέραςμα από τη μεσαία στην ανώτερη βαθμίδα της βαρβαρότητας), ήταν η κοσμοϊστορική ήττα του γυναικείου φύλου. Κατά τη μητριαρχία το Γένος έχει μία αρχική μητέρα και η καταγωγή ορίζεται από αυτήν. Η μονογαμική οικογένεια βασίζεται στην κυριαρχία του άντρα, με ρητό σκοπό τη γέννηση παιδιών που η πατρότητά τους είναι αδιαφιλονίκητη, ώστε να γίνουν άμεσοι κληρονόμοι της πατρικής περιουσίας. Η πρώτη ταξική αντίθεση που εμφανίζεται στην ιστορία συμπίπτει με την ανάπτυξη του ανταγωνισμού του άντρα και της γυναίκας και η πρώτη ταξική καταπίεση με την καταπίεση του γυναικείου φύλου από το αντρικό. Οι F. Engels και A. Bebel ερευνώντας την ιστορία ανατρέπουν την παράλογη αντίληψη που κληροδότησαν οι διαφωτιστές του 18^{ου} αιώνα, ότι στις αρχές της κοινωνίας η γυναίκα ήταν τάχα σκλάβο του άντρα. Διατρέχοντας τις ιστορικές περιόδους αποσκοπούν στην αφύπνιση της γυναίκας και του εργάτη μέσα από τη συνειδητοποίηση της δουλικής τους θέσης. Βλ. Αύγουστος Μπέμπελ, *Η γυναίκα και ο σοσιαλισμός*, Ιστορικές εκδόσεις, Αθήνα 1981 και Φρίντριχ Ένγκελς, *Η καταγωγή της οικογένειας, της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2013.

⁷² Βλ. Βελουδής, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, ό.π., σ. 63-76.

καθεστῶτος[...] πῶς ἡ γυναίκα εἶναι πλασμένη μόνο γιὰ τὸν ἄντρα, χωρὶς αὐθύπαρκτη ἠθικὴ ζωὴ καὶ ὕλική ἀνεξαρτησία;⁷³

Ἡ παρουσία του ιψενικού θεάτρου, ιδιαίτερα του *Κουκλόσπιτου* καὶ τῆς *Ἐντας Γκάμπλερ*, στὴ νεοελληνικὴ σκηνή ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19^{ου} αἰῶνα στάθηκε ἓνα καλλιτεχνικὸ ἐρέθισμα γιὰ τὴν αξιοποίηση τοῦ γυναικείου ζητήματος καὶ στὴ νεοελληνικὴ σκηνή, ιδιαίτερα στα χρόνια μεταξύ 1907-1908.⁷⁴ Ὁ ζήλος τοῦ Χατζόπουλου ἐπὶ τοῦ θέματος – ποὺ στάθηκε ἡ κινητήριος δύναμη, ὥστε νὰ καταφέρει νὰ παρακολουθήσει ἀπὸ τὸ Μόναχο ὅλη αὐτὴ τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ – αποτυπώνεται στα κείμενα τῆς θεατρικῆς κριτικῆς του, ιδιαίτερα κατὰ τὴν περίοδο 1908-1909. Κρίνοντας τὸ ἔργο τοῦ Νιρβάνα μας προσφέρει τὸν θεωρητικὸ καὶ αισθητικὸ ὀπλισμὸ σύμφωνα με τὸν ὁποῖο προσέγγισε τὶς σχέσεις τῶν δύο φύλων καὶ τὶς ἀποτύπωσε στὸ λογοτεχνικὸ τοῦ ἔργο (Περ. *Νουμάς*, τ. 6, ἀρ. 291, 13/4/1908)

Καὶ πλῖστρα ἂν γένῃ μια γυναίκα, ἡ αισθητικὴ ἀξία τῆς γιὰ μέ δέ χάνεται, φτάνει ἡ ἠθικὴ τῆς δύναμη νὰ τὴν ὑπὸνῃ σὲ πλάσμα αὐθύπαρχτο, ἐλεύτερο, περήφανο, μέ ἐσωτερικὴ ζωὴ δική του ὄχι ὑποταχτικὸ τοῦ ἀνδρός, ὄχι κοκῶνα μεσαιωνικὴ, παιγνίδι τοῦ ἡ ἵνδαλμα, ὄργανο τῆς αισθητικῆς ἢ γεννητικῆς ὁρμῆς του, μά ὄν ἰσάξιο κι ἀντιμέτωπό του, εὐγενικὸ, ἄφοβο κι ἄτρομο συναγωνιστὴ τοῦ μέ τῆ μοίρα.⁷⁵

«Ὁ Χατζόπουλος λοιπὸν συνέλαβε σωστά τὸ πρόβλημα περὶ τοῦ γυναικείου ζητήματος στὴν ἐλλαδικὴ διάσταση τῆς ἐποχῆς του: Τὸ πρόβλημα ἦταν ἡ ἄθλια θέσις τῆς Ἑλληνίδας γυναίκας στὴν – πρωτόγονη ἀκόμα – ἐλληνικὴ ἐπαρχία, ὅχι τὸ ζήτημα τῆς χειραφετήσεως»⁷⁶ καὶ τῶν αστικοπολιτικῶν διεκδικήσεων τῆς Ἑλληνίδας μικροαστῆς. Τὸ θέμα αὐτὸ γιὰ πρώτη φορὰ βρῆκε τὴν ἀποτύπωση στὸ λογοτεχνικὸ τοῦ ἔργο στὴν *κούλια τακροπόταμου*, ποὺ σκιαγραφεῖ τὸ ἀδιέξοδο, στὸ ὁποῖο ἐγκλωβίζει τὰ γυναικεῖα πρόσωπα τὸ κοινωνικὸ τοὺς περιβάλλον. Μαζί με τὸ *Αγάπη στο χωριό* θα ἀποτελέσουν τὸ συγγραφικὸ μονοπάτι ποὺ οδήγησε σταδιακὰ τὸν συγγραφέα σὲ ἓνα ρεαλιστικὸ ἀποκάλυπτο ξεσκεπάσμα τῆς υποκρισίας τῆς κλειστῆς ἀγροτικῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας. Τὸ ἔργο τοῦ φαίνεται νὰ σηματοδοτεῖται πάντα ἀπὸ τὸν ἴδιο στόχο: «τὸν ἐσωτερικὸ, τὸν ψυχικὸ κόσμο τῶν προσώπων νὰ τὸν ἀναγάγει στὴν πραγματικὴ τοῦ πηγῆ: τὸν ἐξωτερικὸ, τὸν κοινωνικὸ τοὺς κόσμο. Ἡ ψυχικὴ

⁷³ Βλ. Χατζόπουλος, *Κριτικὰ κείμενα*, ὁ.π. σ. 291-293.

⁷⁴ Αναφέρω τὰ ἐνδεικτικότερα σκηνικά ἔργα, στα ὁποῖα τὸ ζήτημα τῆς γυναικειᾶς «χειραφέτησης» εἶτε ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ θέμα εἶτε μια οὐσιαστικὴ νοηματικὴ διάσταση: Κ. Παλαμάς, *Τρισεύγενη* (1903)· Π. Νιρβάνας, *Ὁ ἀρχιτέκτων Μάρθας* (1907)· Ν. Καζαντζάκης, *Ξημερώνει* (1907)· Κ. Παρρέν, *Ἡ νέα γυναίκα* (1907 α' ἐκδοσις: 1908)· Χρ. Παπαζαφειρόπουλος, *Ἡ χειραφετημένη* (1908).

⁷⁵ Βλ. Χατζόπουλος, *Κριτικὰ κείμενα*, ὁ.π., σ. 326.

⁷⁶ Βλ. Βελουδῆς, «Εἰσαγωγή», Χατζόπουλος, *Ὁ πύργος τοῦ ἀκροπόταμου*, ὁ.π., σ. 67-68.

στρέβλωσή τους θα παρασταθεί ως συνάρτηση κι απόρροια της κοινωνικής τους στρέβλωσης».⁷⁷

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα ακολουθήσουν: Η «Τάσω», η «Αννιώ» και το «Στοσκοτάδι», που θα ενταχθούν στη συλλογή *Η Τάσω, Στο σκοτάδι και άλλα διηγήματα*, η οποία εκδόθηκε το 1916. Η «Τάσω» δημοσιεύτηκε στο *Νουμά* το 1910 αλλά δεν υπάρχουν σαφείς πληροφορίες για τη χρονολογική ακρίβεια της συγγραφής, η οποία υπολογίζεται στις αρχές του 1910. Για την «Αννιώ» δεν έχουμε καμιά πληροφορία ούτε για το πότε γράφτηκε, ούτε για το πότε δημοσιεύτηκε, ωστόσο τα εσωτερικά στοιχεία που το συνδέουν με την «Τάσω» μας επιτρέπουν να υποθέσουμε πως γράφτηκε γύρω στα 1910. Επίσης ως το αμέσως επόμενο διήγημά του θεωρείται το «Στοσκοτάδι», το οποίο γράφτηκε στις αρχές του 1911 και δημοσιεύτηκε στα *Παναθήναια* σε συνέχειες, τον Μάρτιο και τον Απρίλιο του 1911.⁷⁸

Πρόκειται για τρία διηγήματα στα οποία πρωταγωνιστούν τρεις γυναικείες μορφές, που εκφράζουν τρεις διαφορετικές μορφές καταπίεσης της γυναίκας. Τα δύο πρώτα αποτελούν πιθανότατα μέρη μιας ανολοκλήρωτης τριλογίας και αποδίδουν το ίδιο ζήτημα μέσα από την αντιθετική δράση των δύο ομώνυμων ηρωίδων. Η Τάσω θα χρησιμοποιήσει τον αισθησιασμό της για να χειραφετηθεί. Δεν διστάζει να ακολουθεί τις ερωτικές της επιθυμίες και αλλάζει αρκετούς ερωτικούς συντρόφους για τους οποίους δεν φαίνεται να βιώνει βαθιά συναισθήματα. Μετά τον θάνατο του συζύγου της διεκδικεί μια νέα αρχή για τον εαυτό της γνωρίζοντας έναν άλλον άνδρα. Αντίθετα η Αννιώ αφιερώνει όλη της τη νεότητα στην αναμονή του ξενιτεμένου έρωτά της. Βιώνει απόλυτα την αγάπη, για τον λόγο αυτό μένει πιστή ως το τέλος αλλά και αρνείται να τον παντρευτεί, όταν μαθαίνει πως επέστρεψε έχοντας ήδη κάνει έναν γάμο. Τέλος, το «Στοσκοτάδι» αποτυπώνει το σκοτάδι του κελιού της ζωής της Στέλιας, η οποία ζει εγκλωβισμένη κάτω από τα δεσμά της ανδρικής κυριαρχίας: τόσο του Σταύρου, του άνδρα της, όσο και του Αντώνη.

Αν και κυρίαρχο στοιχείο αποτελούν «οι εικόνες πάλης ανάμεσα στα δύο φύλα», σε μια δεύτερη ανάγνωση φαίνεται «να μην υπάρχουν νικητές και ηττημένοι», καθώς τα νοσηρά κοινωνικά στοιχεία κατευθύνουν τη νοσηρή συναισθηματική και ηθική κατάστασή τους.⁷⁹ Τα πρόσωπα δρουν μέσα στη δική τους προοπτική και τα

⁷⁷Βλ. Βελουδής, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, ό.π., σ. 74.

⁷⁸Βλ. *Τάσω: Ο Νουμάς*, αρ. 409-414, 17/10- 26/11/1910. *Στο σκοτάδι: Παναθήναια*, τόμ. 21, 31, Μαρτ. 1911 και τόμ. 22, 15, Απρ. 1911. Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 128.

⁷⁹Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 24.

ιδιαίτερα λόγια τους επιδιώκουν πάντοτε μία ορισμένη κοινωνική σημαίνουσα. Ο ομιλών είναι ένας «ιδεολόγος» και τα λόγια του πάντοτε είναι ένα «ιδεολόγημα».⁸⁰ Οι συνειδησιακές προοπτικές των προσώπων δεν ετεροκαθορίζονται από ένα κυρίαρχο κοσμοείδωλο (αφηγητή), αλλά υπάρχουν περισσότερα κοσμοείdwλα που διαλέγονται μεταξύ τους και με τους ισχυρούς κοινωνικούς κώδικες. Ο λόγος συναντά έναν άλλο λόγο ξένο, «τον λόγο του άλλου», αναπτύσσοντας έντονη δράση μαζί του. Μέσα από τη σύγκρουση ατομικών-κοινωνικών αξιών παράγεται η «σημασία», η οποία δεν είναι εκ των προτέρων αποφασισμένη, γι' αυτό και κάθε χαρακτήρας διατηρεί τα δικά του δίκια, ώστε κανείς να μην εμφανίζεται εξ ορισμού «καλός» ή «κακός». Ό,τι προκύπτει είναι συνέπεια μιας γνήσιας «κοινωνικής διαλεκτικής» που ανταποκρίνεται σε μια ώριμη βίωση της σοσιαλιστικής θεωρίας.⁸¹ Για παράδειγμα, στην «Τάσω» ο γιατρός υιοθετεί μια ταπεινωτική συμπεριφορά προς την ηρωίδα, εξαιτίας της κατώτερης κοινωνικής της θέσης. Η σχέση της με τον άντρα της, τον Νικολούλα, βάλλεται εξαιτίας της εργασιακής εκμετάλλευσης εκείνου από το αφεντικό του. Είναι ο λόγος για τον ταπεινωτικό τρόπο με τον οποίο τον αντιμετωπίζει. Στην «Αννιώ» το χρήμα αποτελεί τον καταλυτικό παράγοντα διάλυσης της ερωτικής σχέσης. Ο αγαπημένος της ομώνυμης ηρωίδας ξενιτεύεται προς αναζήτηση μιας καλύτερης ζωής και παντρεύεται μια άλλη γυναίκα εξαιτίας της προίκας της. Όταν επιστρέφει τελικά αποδεικνύεται θύμα των ιδίων των επιλογών του, αφού η Αννιώ τον απαρνείται.

Σ' όλες τις περιπτώσεις ο τεχνίτης συναντιέται με τον ιδεολόγο Χατζόπουλο, τον σοσιαλιστή, που θέλει να υπερασπίσει ανθρώπινα δικαιώματα και να γίνει «όδρομοδείκτης τής ζωής», έχοντας συλλάβει πρώτα την αίσθηση της πραγματικότητας, ώστε «άπάνω στίς ανάγκες της θα προεκτείνη τό όραμα του», όπως ο ίδιος αναφέρει σε ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά άρθρα του για την πνευματική παραγωγή του κατά την εν λόγω περίοδο, «Η ψυχολογία του συμβολισμού» (*Ο Νουμάς*, αρ. 336, 22/3/1909 και αρ. 337, 29/3/1909).⁸² Η οπτική γωνία του στηριγμένη στα ίδια τα πράγματα καθιστά το κείμενο περισσότερο κοινωνικό και λιγότερο ηθογραφικό.

⁸⁰Βλ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π., σ. 198-200.

⁸¹Για «τον λόγο του άλλου» και τον κοινωνικό πολυγλωσσισμό στο μυθιστόρημα βλ. αναλυτικότερα: Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π., σ. 197-238.

⁸²Βλ. Χατζόπουλος, *Κριτικά κείμενα*, ό.π., σ. 124-137.

2.2. Εισαγωγή στο διήγημα «Τάσω».

Το διήγημα ανοίγει με την παρουσίαση τριών ανδρικών τύπων: του γιατρού, που αφηγείται πρώτος την ιστορία του, του εμπόρου, που θα αφηγηθεί το επόμενο βράδυ τη δική του, (βλ. πρώτη παράγραφο) και του απόστρατου σπαθοφόρου, που παραμένει βουβός ακροατής. Όπως και στην «Αννιώ», αφηγητές σε πρώτο πρόσωπο είναι οι ερωτικοί σύντροφοι των δύο γυναικών.

Ο γιατρός διηγείται την ερωτική ιστορία του με την Τάσω από την παιδική τους ήδη ηλικία, όταν η προκλητική της θηλυκότητα τον έλκει ασυναίσθητα και σταδιακά όλο και πιο έντονα, ώστε να γίνει εμμονή, από την οποία δεν μπορούσε να ξεφύγει. Η εικόνα της μας δίνεται αποσπασματικά και μεταφέρει τα κενά της ασύνδετης παιδικής συνείδησης. Το οπτικό πεδίο όμως διευρύνεται σταδιακά για να ταυτίζεται εναλλακτικά τότε με τον νεαρό αφηγητή-πρωταγωνιστή της ιστορίας και τότε με τον ώριμο αφηγητή, που εκ των υστέρων κρίνει τις πράξεις των άλλων προσώπων και τις δικές του. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο βαθμιαία αναδεικνύεται η αλήθεια. Η Τάσω προκαλεί τον γιατρό και αυτό οφείλεται στην ομορφιά της και όχι στην πρόθεσή της. Εξάλλου, από τα λόγια του ίδιου του γιατρού αποκαλύπτεται πως ο ίδιος την προκάλεσε. Θα περάσει καιρός για να εμπλακεί συναισθηματικά, όταν είναι ήδη παντρεμένη με τον Νικολούλα, επιστάτη των κτημάτων του, όμως θα του δοθεί ολοκληρωτικά. Καρπός του δεσμού τους είναι δύο παιδιά, ωστόσο η αντίδρασή της για τον γάμο του γιατρού με μία γυναίκα ίδιας κοινωνικής τάξης είναι μάταιη, αφού προσκρούει στο πλέγμα των ηθικών αντιλήψεων. Ύστερα από τον θάνατο του Νικολούλα ανακτά την χειραφέτησή της με έναν δεύτερο γάμο. Εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι οι εσωτερικοί μονόλογοι του πρωταγωνιστή, όπου διακρίνονται στιγμές ειλικρίνειας και αυτοκριτικής του.

Σύμφωνα με την Έρη Σταυροπούλου ο συγγραφέας επιλέγει μια «υποκειμενική αφήγηση», μέσω της οποίας με ευκρίνεια «αποκαλύπτεται ο χαρακτήρας του άνδρα» και η «κυρίαρχη θέση του στην κοινωνία της εποχής».⁸³ Ωστόσο, η υποκειμενικότητα της αφήγησης υποσκάπτεται, όταν ο γιατρός αναγκάζεται να δικαιολογήσει, αναδρομικά πλέον, τη συμπεριφορά του επικαλούμενος τις τρέχουσες αντιλήψεις. Το ενδιαφέρον για τα δύο αυτά διηγήματα εντοπίζεται στον αφηγητή και ιδίως στη χρησιμοποίηση δύο αφηγητών. Ο πρώτος, που μπορεί να ταυτίζεται με τον συγγραφέα, ανοίγει και κλείνει την κυρίως αφήγηση,

⁸³Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 33.

την οποία επωμίζεται ο αφηγητής και πρωταγωνιστής της ιστορίας. Το διήγημα ανοίγει με πρωτοπρόσωπη ομοδιηγητική αφήγηση σε α' πληθυντικό:

Σέ μια βουνίσια λαγκαδιάειχαμε μαζευτεί ένα καλοκαίρι μιά μικρή συντροφιά.⁸⁴

για να συνεχίσει με την παρουσίαση των τριών ανδρικών τύπων, που τους χαρακτηρίζει μόνο με τα επαγγέλματά τους, παραλείποντας την ονοματοθεσία τους, αφού θα αναδειχθούν σε σύμβολα μιας άρχουσας κοινωνικής αντίληψης.

Ήταν εκεί κάποια λουτρά κι ένας φίλος μου, πού ήρθε να γιατρέψει τους ρευματισμούς του, μ' έσυρε και μέ μαζί του. [...], βρήκαμε κι άλλους πεντέξι τής δικής μας τάξης. [...] μοῦ μείνανε καθαρά στο νοῦ μόνο τρεῖς ἀπ' αὐτούς. Ένας ἔμπορος ἀπὸ κάποια μικρὴ πόλη ἐκεῖ κοντά, ἕνας γιατρός ἀπὸ μίαν ἄλλη κάτω στον κάμπο κι ἕνας ἀπόστρατος σπαθοφόρος. Κι οἱ τρεῖς ἦτανε πενηντάρηδες κι ἀπάνω.⁸⁵

Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Τάκη Καρβέλη υποκειμενικότητα της αφήγησης ενισχύεται από το ζωντανό ακροατήριο που έχει ως αποδέκτη τη συντροφιά των δύο μεσήλικων ανδρών, εκφραστών της ίδιας κοινωνικής αντίληψης, που επηρεάζουν με ενδεχόμενες αντιδράσεις τους το ύφος και τον βηματισμό της αφήγησης. Επιπλέον, ό,τι παρακολουθούμε «εξαρτάται από την διάθεση του αφηγητή και τη δύναμη της μνήμης του».⁸⁶ Όλα κλίνουν υπέρ αυτού: οι κοινωνικοί θεσμοί και τα συγγενικά του πρόσωπα τον καλύπτουν. «Η αφήγηση φωτίζει το υποκριτικό πλέγμα των ηθικών αντιλήψεων, που λειτουργούν με κριτήρια ταξικά και ανδροκρατικά».⁸⁷ Για τον γιατρό η Τάσω είναι κάπως σαν αντικείμενο, που εξάπτει τις σεξουαλικές ορμές του. Η ιδιότητα του φύλου του και η κοινωνική και οικονομική του δύναμη του εξασφαλίζει την ανεκτικότητα των συντοπιτών του. Όλη αυτή η ηθικιστική νοσηρότητα προβάλλει ανάγλυφα μέσα από την αφήγηση και τους διαλόγους αντικατοπτρίζοντας τις προθέσεις του συγγραφέα, ο οποίος στέκεται ως υποβολέας της διήγησης, αφού περνά όσα εκείνος θέλει μέσα από τον αφηγητή πρωταγωνιστή. Με τον τρόπο αυτό καταφέρνει να αποστασιοποιηθεί, αφού τα ιστορούμενα δεν μπορούν να θεωρηθούν ως αποκαλυπτικά των προθέσεών του.⁸⁸

Εντός της εγκιβωτισμένης διήγησης, εκτός από τον γιατρό και τον Νικολούλα, – των οποίων η παρουσία και η δράση διαγράφεται συστηματικά – εντοπίζεται και η μικρής έκτασης παρουσία άλλων δύο ανδρικών χαρακτήρων, του πατέρα και του πεθερού του γιατρού, των οποίων ο ρόλος είναι περισσότερο ενισχυτικός,

⁸⁴Βλ. Χατζόπουλος, «Τάσω», *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 91.

⁸⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 91.

⁸⁶Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, σ. 176.

⁸⁷Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, σ. 177.

⁸⁸Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, σ. 174-178.

προωθώντας την ανάδειξη του κοινωνικού υποκριτικού πλέγματος που περιβάλλει τον κεντρικό ήρωα.

Η αντίληψη περί υπεροχής, όπως αυτή επιβάλλεται από τις ταξικές και φυλετικές αντιλήψεις, οδηγεί στον διμερή διαχωρισμό των χαρακτήρων σε «καταπιεστές» και «καταπιεζόμενους», ο οποίος συμπίπτει με τον διαχωρισμό ανάμεσα σε «ανδρικούς» και «γυναικείους» χαρακτήρες, αφού όλοι οι ανδρικοί χαρακτήρες μπορούν να θεωρηθούν «καταπιεστές». Οι δύο φίλοι του πρωταγωνιστή γιατρού, αν και η παρουσία τους είναι μικρής έκτασης, είναι εν δυνάμει «καταπιεστές» ως γνήσιοι αντιπρόσωποι των κυρίαρχων κοινωνικών στερεοτύπων. Πρόκειται για θέση που επιβεβαιώνεται μέσα από τα λόγια του απόστρατου σπαθοφόρου («Π'τανουθήλ'κου τ'άνέμ'») ⁸⁹ με τα οποία ο συγγραφέας επέλεξε να κλείσει το διήγημα οριοθετώντας με ενάργεια τη θέση του άνδρα έναντι της γυναίκας. Ο πατέρας του γιατρού και ο πεθερός του, αργότερα, αποτελούν πρόσωπα που αντιπροσωπεύουν την κοινωνική ηθική της γενιάς που οφείλει να σέβεται και να ακολουθεί ο κεντρικός ήρωας. Ιδιαίτερης προσέγγισης χρήζει ο Νικολούλας ως χαρακτήρας, αφού ως προς τη σχέση του με την Τάσω, αν και φαίνεται «καταπιεστής», στην πραγματικότητα καταπιέζεται από την Τάσω, αλλά και ως εργάτης, ως προς τη σχέση του με τον Νικολούλα, είναι «καταπιεζόμενος». Οι μόνοι ανδρικοί χαρακτήρες που έχουν εξελικτική δράση είναι ο γιατρός και ο Νικολούλας. Για τους υπόλοιπους ανδρικούς χαρακτήρες γίνεται μια μικρής έκτασης αναφορά, η οποία ωστόσο θα καθιστά σαφή τον λειτουργικό τους ρόλο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η εντύπωση που άσκησαν τα πρόσωπα του διηγήματος στον Ψυχάρη, στον οποίο ήταν αφιερωμένη η «Τάσω». Έγραψε στον Χατζόπουλο (Παρίσι, 24/2/1911):

Άχ! να γυναίκα! Καί τί μπόσικοι, τί ἄσαρκοι, τί ἄχρωμοι πού φαίνονται μπροστά της οἱ δύο ἄντρες, ὡς κι ὁ Νικολούλας- και να μᾶς ζήσει μά τό ναι, το πινέλλο πού μᾶς τους ἔκαμε σκιές, γιά νά μᾶς θαμπώσει ἀκόμα καλύτερα τῆς Τάσως τό φως.[...] Πολλά δέ λέει, ἐνῶ οἱ ἄλλοι δύο μωρολογοῦνε βέβαια, μωρολόγος κι ὁ Νικολούλας, [...] δέν μπορῶ νά πιστέψω πῶς τήν κατηγορεῖτε πού ἀφίνει τόν ἔνανε καί παίρνει τόν ἄλλονε. Ἀπό καλοσύνη τό κάνει, ἀπό ἀγάπη. Ναίσκε! Ἀφτή, ἕναν ἄντρα μόνο ἀγάπησε, τό γιατρό, και σ' ἔνανε μονάχα ἔδειξε καί σέβας, στο δικό της τόν ἄντρα.[...] Κι ὁ γιατρός πού γυρέβει νύφη, ἐνῶ εἶχε την τύχη ν' ἀγαπηθεῖ ἀπό τέτοια γυναίκα! [...] Ὡραῖα μας τή ζουγραφίζετε τήν πρωτόπλαστη ὁρμή τη γυναικήσια, κοντά στή μικρή τήν ψυχή τοῦ ἀντρός, πού συλλογιέται τά μικρά του τά συφέρα.⁹⁰

⁸⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 161.

⁹⁰Βλ. Σταυροπούλου, «Επίμετρο», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 322-323.

2.2.1 Γιατρός.

Κύρια στοιχεία για τον ήρωα.

Αν και είναι ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, του οποίου παρακολουθούμε τη μετάβασή από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση και έπειτα στην ωριμότητα (κατά τον χρόνο που πραγματοποιείται η αφήγηση), παραμένει ένας στατικός⁹¹ χαρακτήρας, που παρά ορισμένες στιγμές αυτοκριτικής εκ των υστέρων, φαίνεται να παραμένει πιστός σε μία ορισμένη αντίληψη περί των ανθρώπινων σχέσεων, όπως αυτή οριοθετείται από τους δεσπύζοντες ηθικούς κοινωνικούς κώδικες που δεν εγκαταλείπει ποτέ. Πίσω από τα λόγια και τις πράξεις του υπάρχει ένα σταθερό σημασιοδοτικό και αξιακό σύστημα που καθορίζει τη μοίρα του και κατευθύνει τις σχέσεις που αναπτύσσει με τα υπόλοιπα πρόσωπα της ιστορίας. Η συνολική παρουσία του θα μπορούσε να συνεκτιμηθεί με βάση δύο πόλους: α) σε σχέση με την Τάσω, β) σε σχέση με τον Νικολούλα.

Πριν την εξιστόρηση από τον γιατρό της προσωπικής του ιστορίας, ο πρώτος αφηγητής δίνει ορισμένα στοιχεία για τη μόρφωση, κατοικία, συνήθειες, ομιλία (άμεση έκθεση),⁹² που αποδίδουν μια εικόνα του χαρακτήρα του και της κοινωνικής του θέσης. Ωστόσο στο διήγημα κανένα στοιχείο δεν δίνεται για την εξωτερική του εμφάνιση, προφανώς γιατί το ενδιαφέρον του συγγραφέα είναι εστιασμένο όχι στην αποτύπωσή της, αλλά στην απόδοση του χαρακτήρα ως τύπου μιας ορισμένης κοινωνικής ηθικής. Παραθέτω:

Ο έμπορος πάντα λιγόλογος καί μαζεμένος, οι άλλοι δυό λογάδες κι ανοιχτόκαρδοι. [...] μᾶς μαγέρευε ὁ ὑπηρέτης τοῦ γιατροῦ [...]. Τις πρωινές πηγαίναμε κυνήγι στὰ ριζὰ ὀλοτρόγυρα[...] ἀκούγαμε τό γιατρό ἤ το σπαθοφόρο πού μᾶς λέγανε διάφορες ἱστορίες. Τό γιατρό μέ πιο πολλή εὐχαρίστηση. Οἱ περισσότερες γυρίζανε γύρω στήν πολιτική ζωὴ τοῦ τόπου του. Ἦτανε φανατικός μέ τό Κορδόνι καί το εἶχε δουλέψει σά βουλευτής. Μᾶς ἔλεγε γιά τή ζωὴ του στήν πρωτεύουσα, μᾶς ἱστοροῦσε γιατρικά του ἀνέκδοτα ἀπό τό χωριό. Τοῦ ἄρεσε νὰ μιλεῖ, ν' ἀκούει τή φωνή του[...] ⁹³

Ο συγγραφέας δίνει την αφηγηματική σκυτάλη στον γιατρό ορίζοντας μια ιδιαίτερη αφηγηματική τεχνική, που επικεντρώνεται στη λειτουργία της μνήμης και αναζητά το υλικό της στο μακρινό βιογραφικό παρελθόν, ενώ επισημαίνεται ο εξομολογητικός τόνος της εξιστόρησης:

Μιά ἀπό τίς ἱστορίες τοῦ γιατροῦ εἶναι κι ἡ παρακάτω. Μᾶς τήν εἶπε μιά βραδιά πού ἡ κουβέντα γύρισε στίς γυναῖκες καί στήν ἀγάπη, κι ἀφοῦ εἶχε ἀδειάσει κάμποσα ποτήρια κρασί.[...] Ἡ χήρα Γαλάναινα-ἔτσι ἄρχισε ὁ γιατρός [...]. ⁹⁴

⁹¹Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ὁ.π., σ. 44-45· Rimmon-Kenan, *Narrativefiction: Contemporarypoetics*, ὁ.π., σ. 40-42· Αγάθος, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη* ὁ.π., σ. 22-28.

⁹²Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ὁ.π., σ. 47-50· Rimmon-Kenan, *Narrativefiction: Contemporarypoetics*, ὁ.π., σ. 59-70.

⁹³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 91-92.

⁹⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 92-93.

Ο γιατρός και η εγκιβωτισμένη διήγησή του δεν αποτελούν παρά ένα όχημα στην υπηρεσία του συγγραφέα δια του οποίου διαθλώνται οι προθέσεις του. Πέρα από τη διήγηση του αφηγητή διαβάζουμε και μία δεύτερη: τη διήγηση του συγγραφέα. Η κάθε μία από τις στιγμές της διήγησης γίνεται σαφώς αντιληπτή σε δύο επίπεδα: στο επίπεδο του αφηγητή, σύμφωνα με τη σημασιοδοτική, εκφραστική, αντικειμενικευτική προοπτική του, έπειτα στο επίπεδο του συγγραφέα, που εκφράζεται με διαθλώμενο τρόπο στη διήγηση αυτή και διά μέσου της. Μαντεύουμε τους τονισμούς του, τοποθετούμενους στο αντικείμενο της διήγησης, καθώς και στην ίδια τη διήγηση και στην εικόνα του αφηγητή, που αποκαλύπτεται όσο ξετυλίγεται η αφήγηση. Αυτή η διαλογική ζεύξη «δύογλωσσών», «δύοπροοπτικών», επιτρέπει στην πρόθεση του συγγραφέα να πραγματώνεται έτσι που να την αισθανόμαστε καθαρά σε κάθε στιγμή, αντιλαμβανόμενοι τους διάφορους βαθμούς της παρουσίας του,⁹⁵ ιδιαίτερα κατά τις στιγμές της εσωτερικής πάλης του γιατρού, ή αυτοκριτικής του, (όπως θα αναδειχθεί παρακάτω) όταν γίνεται αισθητή η σύγκρουση μεταξύ «αυταρχικού» και «εσωτερικάπειστικού» λόγου.

2.2.2. Ο γιατρός ως καταπιεστής της Τάσως

Ο χρόνος της αφήγησης καλύπτει τα παιδικά και τα νεανικά χρόνια του ήρωα μέσα από κενά και τομές ευρύτερης διάρκειας (από δύο έως περισσότερα χρόνια) για τα οποία ο αφηγητής μας πληροφορεί με ακρίβεια, ώστε να μπορούμε κάθε φορά να υπολογίζουμε την ηλικία του κατά προσέγγιση. Η πρώτη εικόνα ανδρικού χαρακτήρα είναι εκείνη του πατέρα μέσω της οποίας προετοιμάζεται η παρουσία του ίδιου του γιατρού, αφού ενέχει σαφείς προσημάνσεις για τη δράση του γιού του παραπέμποντας στις έννοιες της μίμησης και της κληρονομικότητας. Συγκεκριμένα η σκηνή της Γαλάναινας και του πατέρα θα αναπαραχθεί με παρόμοιο τρόπο από τα παιδιά τους: την Τάσω και τον γιατρό.

ή Γεροντάκαινα [...] είπε κοντά σε άλλες βρισιές:

«Μπαινόβγαινε αὐτοῦ μέσα κι ἔννοια σου θα σε συγυρίσει καλά και σένανε ὁ μουστακαλής».

Μουστακαλή ἔννοοῦσε τὸν πατέρα μου.[...]

[...] ὁ Γιαννούλης[...] μιά μέρα πού ἡ Γαλάναινα σφουγγάριζε τὴν σκάλα, εἶδε τὸν πατέρα πού ἄπλωσε τὸ χέρι του στὴν τραχηλιά της και κείνη τοῦ ἔδωσε μὴ σπρωχτιά.⁹⁶

⁹⁵Βλ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ὁ.π., σ. 174-177.

⁹⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 95.

Η εναρκτήρια σκηνή του ερωτικού ειδυλλίου, μέσω της οποίας ο γιατρός επιλέγει να εισαγάγει τον εαυτό του στη δράση, έγκειται ως φυσική συνέχεια της προηγηθείσας:

Θυμοῦμαι μόνο πώς μια μέρα ἐκεῖ πού παίζαμε στον κήπο τοῦ σπιτιοῦ μας με την Τάσω, τη μικρή θυγατέρα τῆς Γαλάναινας, και γώ κι ὁ Γιαννούλης πολεμούσαμε να βγάλουμε ἀπὸ τὴν τραχηλιά της ἕναν τζίτζικα.[...]⁹⁷

«Η ομορφιά και η λάμψη της Τάσως φαίνεται να παρασύρουν τον ήρωα χωρίς τη θέλησή του αρχικά».⁹⁸ Εξάλλου η παθητικότητά του ως άγουρου αγοριού⁹⁹ δηλώνεται και από τον ίδιο έμμεσα:

[...] θα 'λεγε κανένας ἀγόρι αὐτή και κορίτσια ἐμᾶς τοὺς ἄλλους.¹⁰⁰

Μέσα από την υποκειμενική προοπτική του αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο η Τάσω εξελίσσεται βαθμιαία σε αντικείμενο του πόθου, σηματοδοτώντας ουσιαστικά την εσωτερική αλλαγή του ίδιου, την ωρίμανσή του κατά το πέρασμα από την παιδική ηλικία στη νεανική. Όπως επισημαίνει ο Τάκης Καρβέλης, «η εικόνα της μας δίνεται θρυμματισμένη και προσαρμόζεται στην αντιληπτική ικανότητα του αφηγητή».¹⁰¹ Το πρόσωπό της περνά και ξαναπερνά μέσω των επαναλαμβανόμενων μοτίβων εγκαθιστώντας μία πραγματική μονομανία της όρασης, με σκοπό να αναδειχθεί ο βαθμός της γοητείας που άσκησε στον μικρό ήρωα. Τα πάντα σχεδόν εξαρτώνται από τα μάτια (υπεροχή ρημάτων όρασης), ώστε η αφήγηση να αντανakλά μια υποκειμενική πρόσληψη του κόσμου μέσα από περιγραφές, αντανakλάσεις, βλέμματα και διαβαθμίσεις του φωτός από λαμπρό λευκό και πορφυρό ως το σκοτεινό μαύρο. Εδώ ο στόχος είναι διπλός: α) να αναδειχθεί η προοπτική του ήρωα, β) να εξυπηρετηθεί ο νατουραλιστικός στόχος της φωτογραφικής σχεδόν αναπαράστασης. Παραθέτω ενδεικτικά λίγες μόνο φράσεις που αφορούν την Τάσω, ώστε να αναδειχθούν οι εικόνες με τις οποίες εκείνη σφηνώθηκε μέσα του:

[...] τὰ μεγάλα γαλανὰ της μάτια βαστοῦσαν ἕνα ξάστερο ψιχάλισμα [...], πετοῦσαν τόσο ἀστραφτερές ἀναλαμπές πού δε βαστοῦσες νὰ τὰ βλέπεις.[...] Ἕνα ἴσιασμα με τις παλάμες στ' ἀλαφρόσγουρα μαλλιά, πού τὰ εἶχαν κάμει ἀνωκάτω τὰ κλαδιά τῆς μουριᾶς, και ξαναπαῖρναν τη φανταχτερή λάμψη τους.[...] Τὰ μαλλιά της ἦταν ἴδια, πάντα ἀστραφτερά, καί τό ἀσπριδερό της πρόσωπο ἔλαμπε πιο πολύ μέσα στη μαύρη φορεσιά.¹⁰²

⁹⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ.96.

⁹⁸Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 33.

⁹⁹Στο εξής για κάθε αλλαγή χρονικού πλαισίου θα γίνεται παράθεση του σχετικού αποσπάσματος από το κείμενο. Σε αυτή τη φάση της αφήγησης ο ήρωας πρέπει να ήταν μεταξύ 8-10 ετών, αφού ως ώριμος αφηγητής μας πληροφορεί ότι « ἔτσι περάσανε τὰ πρῶτα χρόνια» και λίγο πιο κάτω: «Σέ καναδυό χρόνια ἔφυγα και γώ σταλμένος στο σκολειό στη χώρα». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 97, 98.

¹⁰⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 96.

¹⁰¹Βλ. Καρβέλης. *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, σ. 177.

¹⁰²Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 97, 100.

Κατά την επιστροφή του στο χωριό, ύστερα από πολύχρονη παραμονή στη χώρα για να ολοκληρώσει το σχολείο, έφηβος πια¹⁰³ συνειδητοποιεί ότι αρχίζει να την επιθυμεί.

Κάθε μέρα έβλεπα τόν Ίσκιο της, ωστόσο στάθηκε αδύνατο νά τή δώ από κοντά.¹⁰⁴

Η αφήγηση περνά απότομα από το ένα χρονικό πλαίσιο στο άλλο δίνοντας με ενάργεια την εξέλιξη της προσωπικότητας του νέου. Έτσι, τον άλλο χρόνο επιστρέφει ως φοιτητής στο χωριό¹⁰⁵ και φαίνεται πως στο εξής η ευθύνη του ερωτικού παιχνιδιού – που δειλά δειλά αρχίζει να εκδηλώνεται – μοιράζεται ισάξια και στους δύο. Το πέρασμά του στην ενηλικίωση σηματοδοτεί τη χρονική περίοδο κατά την οποία η ανδρική του ταυτότητα σφυρηλατείται σε συνάρτηση με την κοινωνική. Ασυναίσθητα αναπαράγει το μοντέλο ζωής της κοινωνικής του τάξης. Μας δίνονται στοιχεία αυτού τόσο ως προς τον τρόπο ψυχαγωγίας όσο και ως προς τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει ερωτικά το γυναικείο φύλο. Ο δεύτερος συνειρμικά ανακαλεί τη συμπεριφορά του πατέρα του. Η ανωτερότητα της κοινωνικής του θέσης του δίνει την αυτοπεποίθηση του κυνηγού.

Ἡ Τάσω ξανακρύφτηκε σά μέ εἶδε, μά τό πρῶτο μου μεθύσι ἀπό τό χαρτί ἀκαί τό μπιλιάρδο, πού μποροῦσα πιά νά παίξω ἐλεύθερα στόν καφενέ, δέ μοῦ ἄφηνε καιρό περίσσιο, νά προσέχω στό κρυφτό πού ἤθελε νά παίξει.[...] «Τώρα πού θα μοῦ πᾶς;» τῆς εἶπα. [...] Ἔβαλε τό ἀνασκουμπωμένο μπράτσο της μπροστά στά μάτια κι ἔκρυψε τό πρόσωπο.

Τῆς τό κατέβασα. Μά τό ἄφησα νά πέσει.[...] γιατί τό ἄσπραμμα τῆς ματιάς της καί τό παλιό παράξενο γέλιο της μέ ταραζάανε.[...] Τή σταμάτησα.[...] « Γιατί κρύβεσαι σά μέ βλέπεις;» [...] Τήν κοίταξα καί μέ κοίταξε κι αὐτή χαμογελώντας πάντα. Λίγες στιγμές.¹⁰⁶

Ωστόσο, η εμπειρία της Τάσως (όπως μας επιτρέπεται να συμπεράνουμε από τη συμπεριφορά της) έρχεται σε αντίθεση με την απειρία του νέου, αφού εκείνη είναι που καθοδηγεί το ερωτικό παιχνίδι. Η αντίσταση της ηρωίδας δεν είναι σθεναρή, αφού παραμένει μόνο επιφανειακή όταν «πολεμά να κρατήσει το σοβαρό της».¹⁰⁷ Στις σκηνές μεταξύ των δύο επικρατεί η δραματική μέθοδος, ιδίως στα πιο σημαντικά

¹⁰³Ενδιαφέρον έχει η σαφή αναφορά του αφηγητή ως προς τον χρονικό εντοπισμό των γεγονότων. Εδώ η ηλικία του ήταν γύρω στα 17. Παραθέτω: «Γύρισα στό χωριό ἕνα μόνο καλοκαίρι. Τ' ἄλλα, ὁ καθηγητής πού καθόμουν αὖτις στή χώρα, κατάφερε τόν πατέρα μου καί με κράτησε κει γιά νά με προγυμνάσει στό μαθηματικά, ἀφοῦ ἤθελα σώνει καί καλά νά μπῶ στους εὐέλπιδες. Δέ θά γύριζα ἴσως καί το τέταρτο καλοκαίρι, ἂν [...]». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 99.

¹⁰⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 100.

¹⁰⁵Ο ήρωας είναι κοντά στα δεκαοκτώ: «Πέθανε ἡ γιαγιά μου, πέρασε καί τό καλοκαίρι, καί ξανάφυγα καί γώ, γιά νά γυρίσω φοιτητής τόν ἄλλο χρόνο». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 100.

¹⁰⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 100-101.

¹⁰⁷«[...] τό ἄσπραμμα τῆς ματιάς της καί τό παλιό παράξενο γέλιο της μέ ταραζάανε [...]». Σά μέ εἶδε καί κείνη, γέλασε. Μά ἄμα σίμωσε, χαμήλωσε τά μάτια καί πέρασε μπροστά μου σοβαρή. «Τι ἀγαπᾶς;» ρώτησε πολεμώντας νά κρατήσει το σοβαρό της [...] Δέν μπόρεσε νά κρατηθεῖ πιά καί γέλασε [...]. Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 101.

μέρη της ιστορίας,¹⁰⁸ ώστε καρέ καρέ να αποτυπωθεί η αντιστροφή των ρόλων των δύο προσώπων με την ολοκληρωτική συναισθηματική υποταγή της Τάσως.

Πρόκειται για μία περίοδο κατά την οποία το ιδεολογικό γίνεσθαι του ήρωα τείνει προς την ολοκλήρωση και επομένως η αφομοίωση των λόγων «του άλλου» ή αλλιώς η κοινή γνώμη αποκτούν ακόμη βαθύτερη σημασία. Ο Χατζόπουλος εκπληρώνει τον έσχατο σημασιοδοτικό του στόχο αναδεικνύοντας τη σφυρηλάτηση της ταξικής συνείδησής του μέσω της διαλογικής αμοιβαίας σχέσης του «αυταρχικού» και του «εσωτερικά πειστικού» λόγου.¹⁰⁹ Στο εξής η αφηγηματική παρουσία του γιατρού θα καθοριστεί σε μεγάλο βαθμό από τη σύγκρουση μεταξύ των δύο αυτών, γεγονός το οποίο θα γίνεται αισθητότερο κατά τις στιγμές της εσωτερικής πάλης και αυτοκριτικής του.

Τον επόμενο χρόνο που επισκέφτηκε το χωριό¹¹⁰ η συναισθηματική ατμόσφαιρα μεταξύ των δύο νέων είναι διαφορετική. Η μητέρα του δεν την ήθελε στο σπίτι, εξαιτίας της σχέσης της με κάποιον νέο. Η Τάσω τον αντιμετώπιζε με αδιαφορία αλλά και ο γιατρός δεν της έδινε προσοχή αφού είχε και εκείνος «σκοτούρες όμοιες». Τα πρώτα ψήγματα μιας ψυχρής λογικής του ήρωα, η οποία θα λάβει διαστάσεις στη συνέχεια (μέσα από τον τρόπο που αντιμετωπίζει την Τάσω αλλά και τον Νικολούλα) διαφαίνονται ήδη. Στο εξής θα βλέπουμε τον γιατρό να κατευθύνει τις σκέψεις του κυρίως ορθολογικά και υπό μια αξιωματική σκοπιά, που καθοδηγεί τα συναισθήματά του. Ωστόσο, αίσθηση προκαλεί η διακοπή της αφήγησης, για την οποία μας πληροφορεί ο α' αφηγητής, φανερώνοντας την ευαισθησία του γιατρού για τον άδικο θάνατο του Γιωργίκου, αδελφού της Τάσως.

Κι ο γιατρός σώπασε μιά στιγμή. [...] Δέν μπορούσα να ξεχάσω ποτέ το δύστυχο Γιωργίκο.¹¹¹

Ο ήρωας ως ολοκληρωμένη προσωπικότητα εμφανίζεται μετά το τέλος των σπουδών του και τη μόνιμη εγκατάστασή του στο χωριό.¹¹² Ομολογεί πως παρά την αδυναμία που ένιωθε μπροστά στην έλξη που του ασκούσε η ομορφιά της, επιλέγει το

¹⁰⁸Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του νοήματος*, ό.π., σ. 47-48.

¹⁰⁹Ο *αυταρχικός λόγος* που επιβάλλεται στον ήρωα από το περιβάλλον του (θρησκευτικός, πολιτικός, ηθικός, λόγος του πατέρα, των ενηλίκων, των καθηγητών) δεν είναι *εσωτερικά πειστικός λόγος* για τη συνείδηση. Ενώ ο *εσωτερικά πειστικός λόγος* στερείται εξουσίας, είναι συχνά παραγνωρισμένος κοινωνικά (από την κοινή γνώμη) και στερημένος νομιμότητας. Η σύγκρουση και η διαλογική αμοιβαία σχέση των δύο αυτών κατηγοριών λόγου προσδιορίζουν την ατομική ιδεολογική συνείδηση. Βλ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π., σ. 209.

¹¹⁰«Τόν άλλο χρόνο, πού ξαναήρθα». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 101.

¹¹¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 105.

¹¹²«Έλειψα καιρό απ' τον τόπο μου. Όταν ξαναγύρισα, ήμουν πιά γιατρός κι ήρθα ν' αποκατασταθώ στο χωριό». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 105.

ιατρικό καθήκον να υπερισχύσει έναντι του ερωτικού ενστίκτου. Η λογική και η συναίσθηση του κοινωνικού του ρόλου αντικατέστησαν τον πρότερο παρορμητισμό. Εντύπωση προκαλεί η απότομη εναλλαγή των ρόλων των δύο εραστών, αφού αδύναμη φαίνεται πια η Τάσω στο εξής, που δεν μπορεί να ελέγξει τα συναισθήματά της. Ο αφηγητής ο οποίος από αυτό το σημείο της διήγησης ξεκινά να αναλύει το δικό του παρελθόν υπό το φως των μεταγενέστερων εξελίξεων, ελέγχει τα όσα συνέβησαν υπό το φως τού σήμερα μέσα από την εκτεταμένη παράθεση σκέψεων παρωθούμενος από μία εξομολογητική διάθεση. Δεν ξαναζεί τα περασμένα συναισθήματα στο τότε τους παρόν, καθώς είχαν σχηματιστεί στη συνείδησή του, αλλά τα περιγράφει εκ των υστέρων, όταν το γίνεσθαί τους έχει ολοκληρώσει τη διαδρομή του. Κατά συνέπεια, η αληθινά συγκινησιακή στιγμή δεν είναι εκείνη της «δράσης», αλλά εκείνη της «μνήμης».

“Ένιωσα τό χέρι μου νά θέλει ν’ απλωθεῖ νά τήν τραβήξει. [...] Θυμήθηκα πώς μπήκα γιά γαιατρός.[...] Δέν ἔφυγε. Στάθηκε καί μέ κοίταζε [...] Τό χαμόγελο τῆς σβήστηκε, τά χεῖλη της τρέμανε. [...] Μοῦ εἶχε γίνει στ’ αλήθεια πειρασμός. Μά ἐγώ δέν εἶχα ἔρθει στό χωριό γιά πειρασμούς· εἶχα ἔρθει γιά γαιατρός. [...] ἂν ἴσως μαθευότανε [...] θα ἔφτανε αὐτό νά μή μέ ξαναμπάσει κανένας σπίτι του. Κι ἔτσι ἀποφάσισα νά λείπω ἀπό κάθε πειρασμό μαζί της.”¹¹³

Λίγους μήνες μετά¹¹⁴ τοποθετείται η αμέσως επόμενη σκηνή, κατά την οποία από τύχη ο γιατρός εμπλέκεται αστειευόμενος στο κυνηγητό της Τάσως και του Νικολούλα στην αυλή του, σηματοδοτώντας την αναθέρμανση της επικοινωνίας των δύο ερωτευμένων, εκτός αν αυτή έχει ήδη προηγηθεί και παραλείπεται από τον αφηγητή, όπως παραλείπεται μια σαφής εντύπωση περί της έναρξης των σεξουαλικών σχέσεων μεταξύ τους, δηλαδή η σαφής αίσθηση για την έναρξη της ερωτικής τους σχέσης. Επιπλέον, δεν ακολουθεί άλλη σκηνή μεταξύ τους που να εντοπίζεται στο μεσοδιάστημα που ακολούθησε μέχρι το γάμο με τον Νικολούλα. Λόγια και αντιδράσεις των δύο ηρώων για το γεγονός αυτό παραλείπονται, στοιχείο το οποίο παραπέμπει προφανώς σε μία ήπια αποδοχή και από τις δύο πλευρές, αφού επρόκειτο για ένα συννοικέσιο πλήρως ταιριαστό με τις προσδοκίες της επικρατούσας κοινωνικής ηθικής: ο Νικολούλας υπηρέτης και αφελής, η Τάσω κόρη παραδουλεύτρας και «κηλιδωμένη ηθικά», έχοντας στο ενεργητικό της ήδη έναν αποτυχημένο αρραβώνα και μία φιλελεύθερη ερωτική συμπεριφορά. Ο γιατρός και τα υπόλοιπα πρόσωπα της οικογένειάς του αντιπροσωπεύουν ως μία ενιαία μονάδα την κατεστημένη αντίληψη της κοινωνικής του τάξης. Παρατηρούμε πως με ένα μόνο

¹¹³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 108.

¹¹⁴«Ήτανε χινόπωρος». Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 108.

ρήμα («ξαφνίστηκα») ο αφηγητής αποδίδει την αντίδρασή του ως προς τον επικείμενο γάμο.

Γελάει μέ δαύτονε, νά τήν πάρει ή όργή», ξαναεῖπε ό πατέρας γελώντας. [...]

« Δέν τοῦ τή δίνουμε νά συχάσουμε», εἶπε ή μάνα μου.

« Ρωτᾶτε ἄν τονέ παίρνει αὐτή;», εἶπε ή ἀδερφή μου.

«[...] νά φχαριστᾶ τό θεό πού τῆς βρέθηκε; Νά μαζευτεῖ κιόλας».

[...] Μά εἶναι ἀλήθεια πώς ξαφνίστηκα καί γώ μέ τήν ἰδέα πώς ή Τάσω θά πάρει τό Νικολούλα.¹¹⁵

Επιπλέον, ούτε η σκηνή της πρώτης συνάντησής τους (έτσι όπως παρουσιάζεται μέσα από την υποκειμενική αφηγηματική σκοπιά του γιατρού για πρώτη φορά μετά τον γάμο, όταν ο γιατρός επισκέφθηκε την γριά Αγγελίνα, αποδίδει έντονες συναισθηματικές αντιδράσεις των δύο προσώπων πέρα από μια αίσθηση αμηχανίας. Η παρατήρησή του κοιτάζοντας το διπλό νυφικό κρεβάτι ότι είναι «βολεμένη καλά» ανακαλεί τις προσδοκίες που του υπαγόρευε το καταστατικό της ταξικής του συνείδησης και κοσμοαντίληψης. Η περιπαικτική του διάθεση και η τρυφερή χειρονομία προς την παντρεμένη πλέον Τάσω («τῆς χτύπησα τήν πλάτη», «τῆς χάδεψα ἄλαφρά τό μάγουλο»)¹¹⁶ δημιουργεί προβληματισμούς σχετικά με τη βαθύτητα των συναισθημάτων του, κάτι το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τη σιωπηλή εικόνα της («Δέ μίλησε. Στύλωσε μονάχα τά μάτια της ἄπάνω μου»),¹¹⁷ η οποία επισφραγίζεται από το δυνατό κλείσιμο της πόρτας, ξέσπασμα θυμού και θλίψης. Η αφοσίωσή του στην ιατρική επιστήμη επισκιάζει ξανά την ερωτική του επιθυμία. Προκαλείται η εντύπωση της αστάθειας και της συνεχούς αμφιταλάντευσής του, στοιχεία τα οποία θα αποδοθούν με ιδιαίτερη ευκρίνεια και αφηγηματική δύναμη στη σκηνή της νυχτερινής φιλοξενίας.¹¹⁸

Η διήγηση της νυχτερινής φιλοξενίας του γιατρού από τον Νικολούλα και την Τάσω στο σπιτάκι κοντά στα χτήματά του, μέσα από ένα συμπυκνωμένο αφηγηματικό μωσαϊκό (μακροσκελής περιγραφή, δραματική μέθοδος, διήγηση, μονόλογος), μέσα από το οποίο αποτυπώνονται με ιδιαίτερη πυκνότητα οι συναισθηματικές εναλλαγές του ήρωα και που ουσιαστικά ρίχνει φως στην

¹¹⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 110, 112.

¹¹⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 113.

¹¹⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 113.

¹¹⁸Παραθέτω πιο ολοκληρωμένα: «Καλά 'σαι βολεμένη», τῆς εἶπα καί τῆς χτύπησα τήν πλάτη καθώς ἔβγαινα νά φύγω. Μ' ἔβαλε ἀκόμα ό διάβολος καί [...] τῆς χάδεψα κιόλα ἄλαφρά τό μάγουλο. Δέ μίλησε. Στύλωσε μονάχα τά μάτια της ἄπάνω μου και, σά βγήκα ὀξω, ἔκλεισε δυνατά τήν πόρτα ἀποπίσω μου. Μετάνιωσα γι'αὐτό πού ἔκαμα καί πολλές μέρες ἀπόφυγα ἐξεπίτηδες καί νά κοιτάζω ἀκόμα κατά τό σπίτι της. Μοῦ φάνηκε σά ν' ἀπόφευγε κι αὐτή ν' ἀπαντηθεῖ μαζί μου. Ἀφοσιωμένος στή γιαιτρική μου, δέ μοῦ ἔμενε καιρός νά ξαναθυμηθῶ τήν Τάσω». Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 113.

πραγματική διάσταση της σχέσης τους, για την οποία ως τώρα δεν είχαμε παρά μια θολή αντίληψη και θρυμματισμένες εικόνες. Ο αφηγητής βλέποντας τα γεγονότα από μία αποστασιοποιημένη προοπτική, επιθεωρώντας ταυτόχρονα όλη τη χρονική επιφάνεια την οποία αφηγείται αποδίδει συνάμα μια ανάγλυφη αίσθηση της υποκειμενικής του πρόσληψης τόσο του χώρου, όσο και της μορφής του αντικείμενου του πόθου του τη στιγμή του πραγματικού χρόνου των γεγονότων (μέσω της περιγραφής όπως θα δούμε), ενώ παράλληλα επιτυγχάνει ένα είδος πανοραμικής θέας του εσωτερικού εαυτού τη στιγμή της δράσης αποδίδοντας μια προοδευτική ανάπτυξη του εσωτερικού προβληματισμού του και των διαδοχικών σκέψεών του (μέσω των εκτεταμένων μονολόγων).

Ο γιατρός αποφάσισε να περάσει τη νύχτα στο υποστατικό τους έξω από το χωριό χωρίς να αναμένει τη συνεύρεση με την Τάσω, γεγονός που του δημιουργεί έκπληξη και σύγχυση («Ποιά Τάσω;» ρώτησα ξαφνισμένος», «Δέ μου ἄρεσε [...] κάτι μέσα μου με τάραξε. Μετάνιωσα[...]).¹¹⁹ Ο αφηγητής επιχειρεί ένα συνθετικό είδος περιγραφής, αφού το επανερχόμενο μοτίβο του φωτός και ο συμβολιστικός χαρακτήρας του¹²⁰ συνδυάζεται με τη νατουραλιστική φωτογραφική αναπαράσταση, δημιουργώντας την αίσθηση της ονειρικής φαντασίας, μέσω της οποίας αποτυπώνεται μια υποκειμενική, συγκινησιακή πρόσληψη του χώρου και της γυναικείας μορφής, έτσι όπως εικονοποιούνται στο νου του υπό την επιρροή της συναισθηματικής φόρτισης. Ο αφηγητής επιβραδύνει τον αφηγηματικό ρυθμό επικεντρώνοντας την προσοχή του αναγνώστη στη δύναμη της έλξης που του άσκησε η γυναικεία μορφή, ώστε να αποδοθεί εντονότερα η αναμέτρησή της με τον κοινωνικό τίτλο (γιατρός) και τις επιταγές που αυτός επιβάλλει.

Τό πρόσωπό της τό φωτοῦσε ἡ ἀντιφεγγιά, τά μαλλιά της μένανε στὸν ἴσκιο. Φοροῦσε σάκο κατάσπρο κι ἦτανε μ' ἓνα μεσοφόρι κοντό καί μέ γυμνά τά πόδια. [...] Ἀμίλητοι κι οἱ δυό. [...] κάτι σά στενοχώρια μ' ἔπιασε καί μέ, καί μιά φωνή ἄκουσα μέσα μουνά λέει: «Φεῦγα, γιατρέ!» [...]

Τό φεγγάρι φώτιζε τό μέτωπό της, τήν τραχηλιά, τό κοντό της μεσοφόρι ἀπομπροστά καί κάτω τά πόδια της.

«Φεῦγα, γιατρέ», ἔλεγε μέσα μου ἡ φωνή. Μά ἔνιωθα πώς δεν ἤμουνα πιά ὁ γιατρός αὐτὴ τήν ὥρα. Ἐνα μισόφωτο ἔτρεμε στό νοῦ μου, σάν ἐκεῖνο πού ἔπαιζε γύρω ἀπὸ τό κορμί τῆς Τάσως. [...]

¹¹⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 115-116.

¹²⁰Το μοτίβο του φωτός και το στοιχείο του φεγγαριού για την περιγραφή του προσώπου ως αντικείμενου του πόθου επανέρχεται στο διήγημα «Το όνειρο της Κλάρας». Ως προς αυτό παραθέτω: «εἶδε ἀντίκρυ τά μάτια του πού λάμπαν κάτω ἀπὸ τό φῶς τοῦ φαναριοῦ. [...] ἓνα βράδι πού σάν πάντα τό φῶς τοῦ φαναριοῦ ἔπεφτε στό πρόσωπο τοῦ ἀγνώστου καί σερνότανε στά πόδια του σά φίδι καί τρεμόπαιζε κιτρινωπό ἐκεῖ στήν ἄκρη τοῦ νεροῦ [...] πῶς τρεμοφέγγει στά νερά ἐκεῖ τό λειψό φεγγάρι πού τρυπᾷ τοὺς κλάδους- ἔτσι ἔφεγγε μπροστά μου τό γυμνό κορμί [...] δέ βαστοῦσε νά βλέπει τά μάτια του πού ἀστράφτανε μεγάλα, μαῦρα, κρύα κάτω ἀπὸ τό κίτρινο τό φῶς». Και στα δύο διηγήματα ο συγγραφέας επιχειρεί να πλάσει μέσω των περιγραφικών στοιχείων εικόνες ονειρικής φαντασίας. Βλ. Χατζόπουλος, «Το όνειρο της Κλάρας», *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 304, 306, 308, 309.

«Φεύγα, φεύγα!» ξαναφώναζε από μέσα μου ή φωνή. Μά αντίς νά φύγω [...] τήν έκλεισα στην άγκαλιά.¹²¹

Η συνεχής συναισθηματική αστάθεια και η εσωτερική αμφιταλάντευσή είναι τα σημαντικότερα στοιχεία της αφηγηματικής παρουσίας του ήρωα. Η διαδικασία πάλης με τον λόγο του «άλλου» λαμβάνει ισχυρότερες διαστάσεις τώρα στη συνείδηση του ήρωα. Πρόκειται για μία βαθιά, ωστόσο ημιτελή σύγκρουση, τόσο σε ηθικό επίπεδο (κρίση του άλλου, αναγνώριση ή παραγνώριση από τους άλλους) όσο και σε ιδεολογικό (θέαση του κόσμου υπό μορφή ημιτελούς διαλόγου, που δεν μπορεί να τελειωθεί). Ο λόγος του ήρωα, άπελπις μάχη με τον λόγο του «άλλου», παραμένει ελεύθερος και ανοιχτός ως το τέλος.¹²²

Προβάλλεται λοιπόν η δύναμη του φυσικού ερωτικού ενστίκτου, αφού είναι εκείνη που καταφέρνει να τον απελευθερώσει έστω και για λίγο από τα δεσμά μιας κατεστημένης ηθικής, ξένης ουσιαστικά προς τις εσώτερες ροπές της ανθρώπινης ιδιοσυγκρασίας του. Ο αφηγητής, καθοδηγούμενος από τον συγγραφέα, εσκεμμένα τοποθετεί αυτή την αμφιταλάντευση σε μία ατμόσφαιρα που μοιάζει ονειρώδης (αίσθηση που θα διευρυνθεί περισσότερο παρακάτω), εκεί που οι φυσικές παρορμήσεις δρουν αβίαστα, αντικατοπτρίζοντας την πρόθεσή του να επικρίνει την καταπίεση που επιδέχεται τόσο η γυναικεία όσο και η ανδρική φύση από τον ισχύοντα ηθικό κώδικα της κοινωνικής πραγματικότητας. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η συνειδητοποίηση από τον ίδιο τον ήρωα ότι ήταν «χωρισμένος», δηλαδή απελευθερωμένος.

καί τό φεγγάρι ἔχυνε [...] τό φῶς του, οἱ λεῦκες πίσω ἀπό τή σκεπή τοῦ σπιτιοῦ [...], οἱ ράχες πέρα ἀντιφέγγιζαν [...], τό νερό στό αὐλάκι [...] μουρμούριζε σιγαλινά. Μοῦ φαινότανε πῶς ἤμουνα χωρισμένος ἀπ' ὅλη τή ζωή μου κι ἀπό τόν κόσμο τήν ὥρα αὐτή. [...] θυμήθηκα τή γιατρική, τή σοβαρότη μου.

«Ξέρεις, λέω καλύτερα νά φύγω ἀπόψε [...] Πάλι κάτι μοῦ ἔλεγε μέσα μου [...] νά σηκωθῶ νά φύγω. Μά ἡ ἐπιμονή της νά μή μοῦ ἀπαντά, σά να με πεισμάτωνε και μέ.[...] ἔβαλα τό χέρι μου στή μέση της. [...] Οὔτε συλλογίζόμουνα πιά να φύγω.»¹²³

Φαίνεται πως ο βαθύτερα εγχαραγμένος διχασμός στη συνείδηση του γιατροῦ ενεργοποιείται ύστερα από την απόφασή του να κοιμηθεί εκεί ορθώνοντας στο νου του αγωνιώδη ερωτήματα που τον βασανίζουν («Τίνος εἶπε καληνύχτα; [...] Νά ἦτανε κείνη πού ἔκλεισε τήν πόρτα; [...] Γιατί ἦρθε καί κλείστηκε στό πλαγινό χώρισμα; [...]»)¹²⁴ Βαθμιαία οδηγείται σε ένα παραλήρημα συλλογισμών το οποίο

¹²¹Βλ. Χατζόπουλος, «Τάσω», *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 116-117.

¹²²Βλ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π., σ. 217.

¹²³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 119, 121, 122.

¹²⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 124, 126.

αποδίδεται με ιδιαίτερη αφηγηματική ένταση αναδεικνύοντας την κορύφωση της εσωτερικής πάλης του ήρωα. Υπάρχει εδώ διάχυτη στην αφήγηση η αίσθηση του συνεχούς μετεωρισμού του από την ονειρώδη φαντασία στην πραγματικότητα. Η επαναληπτική επανεμφάνιση της γυναικείας μορφής μπροστά του ως χάρτινης ονειρικής φιγούρας δεν είναι παρά ένα από τα «φαντάσματα» που στοίχειωναν επί χρόνια τον εσώτερο εαυτό του («Μά εκείνο πού [...] φάνηκε πώς το είδα μόνο σέ όνειρο, ξαναζωντάνεψε μπροστά μου ή Τάσω στεκόταν όλόρθη εκεί[...]»)¹²⁵ Οι εσωτερικοί μονόλογοι και η μακροσκελής παράθεση των σκέψεων του αποκαλύπτουν τις στιγμές διχασμού και τη σύγκρουση δύο εσωτερικών φωνών που τον βασανίζει («Ήθελα νά θυμηθῶ [...] τή θέση μου, το σοβαρό μου»)¹²⁶ Μέσα από μία αναστοχαστική και αυτοκριτική διάθεση ανακαλεί την παρουσία της Τάσως στο πέρασμα των χρόνων («Όχι ή Τάσω καθώς τήν είχα δεῖ πρωτύτερα [...] όχι ή Τάσω [...] ἀλλά μία ἄλλη Τάσω. Ἐκείνη πού [...]»)¹²⁷ και ερμηνεύει τη συμπεριφορά του προς εκείνη αποδίδοντάς την κατά βάση στον φόβο παρέχοντάς μας ταυτοχρόνως ένα κλειδί μιας πιο ολοκληρωμένης θεώρησής του ως χαρακτήρα («Ὁ φόβος πού μ' εἶχε κρατήσει τότε»)¹²⁸

Ο γιατρός, αδύναμος να νικήσει το πάθος του, αποφασίζει να ενδώσει στον πειρασμό. Η Τάσω παρά τη σθεναρή αντίστασή της τελικά καταλήγει κλαίγοντας μπροστά στο κρεβάτι του. Εδώ αίσθηση προκαλεί η παύση του αφηγητή (η οποία αποτυπώνεται από τον συγγραφέα με διακεκομμένες γραμμές «__ __ __ __»), καθώς αρνείται να δώσει μια σαφή αντίληψη για τη συνέχεια. Οι στοχασμοί που δεν παραλείπει να μας μεταφέρει ως ώριμος αφηγητής πια, φανερώνουν τη διάθεση του νεαρού άνδρα να απεμπλακεί αμέσως, κατά το ξημέρωμα, από όσα συνέβησαν. Πίσω από την αγωνία του για μια «ολική επανάκαμψη» από το παραστράτισμα, η ηθικιστική νόμιμη ζωή του δεν προβάλλει παρά ως ένα ασφαλές καταφύγιο των ψευδαισθήσεών του.

Γύρισα στους ἄρρωστους μου κι ἤθελα νά ξεχάσω τ' όνειρο τῆς νύχτας, ὅπως μοῦ φαινότανε πώς ἦταν ὅλα ὅσα γίνανε στήν ἐξοχή ἐκεῖνο τό βράδυ. Βρῆκα τό ἄρρωστο παιδί καλύτερα, μοῦ φάνηκε πώς βρῆκα καί στον ἄλλον ἄρρωστο κάποια σημάδια, πού μέ μπάζανε στό δρόμο νά καταλάβω τήν ἄρρώστια του, κέρδισα κιόλα καί στό τάβλι [...]. Ξανάμπαινε στο δρόμο της ή ζωή ή παραστρατισμένη ἀπό μιάν ἀνγουστιάτικη νυχτιά.¹²⁹

¹²⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 125.

¹²⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 125

¹²⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 125.

¹²⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 125.

¹²⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 129.

Ο αφηγητής υπερπηδά ένα χρονικό διάστημα πέντε ετών («Περάσαν ἔτσι πέντε χρόνια»)¹³⁰ και περνά σε μία νέα αφηγηματική ενότητα κατά την οποία η εξομολογητική του διάθεση συνεχίζει να μας παρέχει μια πραγματική ανατομία του ψυχισμού και της σκέψης του νεαρού γιατρού, ώστε η εικόνα του να ενισχύεται με ακόμα περισσότερα στοιχεία της ηθικιστικής αντίληψης της τάξης του. Η παρουσία του ως «άξιου» αντιπροσώπου της κοινωνικής του κάστας εδραιώνεται με περισσότερη δυναμική τώρα. Μετά τον θάνατο του πατέρα του και τον γάμο της αδερφής του εκείνος γίνεται αφέντης στο σπίτι. Μια προσεχτική ματιά στους λόγους του οδηγεί στην τραγική διαπίστωση μιας ψευδαίσθησης ελευθερίας προερχόμενης από την αυτοπεποίθηση που του χαρίζουν η επαγγελματική του ιδιότητα και η περιουσία του («καθένας πού θα μοῦ ἔδινε την κόρη του, θα κοίταζε πρώτα ἀπό κάθε ἄλλο την καλή μου πελατεία και τά πεντακόσια στρέμματα χωράφια πού εἶχα»)¹³¹. Ουσιαστικά είναι έρμαιο, σκλάβος αυτών, αφού όλη του η ζωή καθορίζεται από τον φόβο ανικανότητας ανταπόκρισης σε ένα ετεροκατευθυνόμενο μοντέλο ζωής που η παράδοση της γενιάς του έχει προεπιλέξει για εκείνον και που έχει «χρέος» να ακολουθεί. Ο ίδιος μέσα από τη διήγησή του ομολογεί τον φόβο του για μια ενδεχόμενη έλλειψη εμπιστοσύνης στο πρόσωπό του ως γιατρού ή ως κατάλληλου γαμπρού. Εδώ εντοπίζεται ξανά ο ρόλος της μητέρας του ως κατευθυντήριου μοχλού, ώστε να σκιαγραφηθεί με μεγαλύτερη πληρότητα ο οικογενειακός καμβάς που πλαισιώνει και γαλουχεί τον ήρωα («Ἡ μάνα μου [...] Μοῦ ἔστειλε κι ἄλλους δικούς μου νά μέ κατηγήσουν, κι ἡ ἴδια μοῦ το ξεστόμισε κάποιες φορές: Καιρός να παντρευτῶ»)¹³². Αρραβωνιάζεται επιλέγοντας για γυναίκα του τη νύφη με την πιο συμφέρουσα προίκα («ἄλλη προξενιά πιο συμφερτική»)¹³³. Στο σημείο αυτό, μέσα από το στόμα του ίδιου του αφηγητή παρουσιάζεται η επικυριαρχία του «αυταρχικού» «λόγου», ο οποίος εδώ εκλαμβάνεται σαν ήδη ενωμένος με ό,τι είναι «αυθεντία»¹³⁴. Δε διστάζει να ξεδιπλώσει τις γενικές αρχές που επηρέασαν και κατηύθυναν τη ζωή του ιδίως στη νεανική του ηλικία και που ουσιαστικά αποτελούν ένα γενικό καταστατικό «ζωής» και «ήθους» της κοινωνικής του τάξης και των προσδοκιών της:

Ὁ νόμος τοῦ θεοῦ εἶναι ἡ παντρεία. Ἄν εἶχανε μείνει ἀνύπαντροι ὁ παππούς μου κι ὁ πατέρας μου, δέ θά ἤμουνα τώρα ἐγώ στὸν κόσμον νά χορταίνω τ' ἀγαθά. Καὶ τ' ἀγαθά αὐτά πού μαζεψήκανε

¹³⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 130.

¹³¹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 131.

¹³²Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 131.

¹³³Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 134.

¹³⁴Βλ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π., σ. 209-210.

ἀπό γενιά σέ γενιά δέν εἶναι σωστό νά σκορπιστοῦνε μεμιᾶς στούς τέσσερις ἀέριδες. Ὁ ἄνθρωπος ἔχει χρέη στόν κόσμο πού ἦρθε. Καί τό πρῶτο ἀπ' αὐτά εἶναι νά πληθαίνει ἐκεῖνο πού βρίσκει ἀπό τοῦς γονιούς του καί νά τό παραδίνει στίς παραπέρα γενιές.¹³⁵

Πίσω ἀπό τή διήγηση του ἀφηγητή εντοπίζεται ἡ πρόθεση τοῦ συγγραφέα γιά μια συστηματική σταδιακή σύνθεση τῆς εἰκόνας τοῦ γιατροῦ, ὅπως αὐτή πραγματοποιεῖται στο νοῦ τοῦ ἀναγνώστη μέσα ἀπό τήν διαδοχή τῶν ἀφηγηματικῶν ἐνοτήτων. Ορισμένες μέρες μετά («Ἦτανε μιά αὐγή μαγιάτικη, δυοτρεῖς μέρες ἀφοῦ ἔδωσα τό λόγο μου»),¹³⁶ ὅσο πλησίαζε ἡ συνάντησή του μέ τήν Τάσω, ἡ εἰκόνα τοῦ ἥρωα ἐνισχύεται ξανά (ὅπως καί κατά τή σκηνή τῆς νυχτερινῆς φιλοξενίας, ὁμως τώρα μικρότερης ἰσχύος) μέ στοιχεῖα συναισθηματικῆς ἀμφιταλάντευσης («ἀρρεβωνιαστικά μου [...] αὐτή ἤθελα νά συλλογίζουμαι [...] ὁμως δέν μποροῦσα»)¹³⁷ καί ευαισθησίας («ὁ χωρισμός δέν ἦταν τόσο ἀπλός [...] καρδιά τοῦ ἀνθρώπου [...] πληγώνεται»).¹³⁸ Ἡ ἐνδοκειμενική μορφή τοῦ θρυμματίζεται ξανά, ἀν καί μόλις εἶχε προηγηθεῖ ἡ ἐντύπωση ἐνός στερεότερου ἐνδόμυχου κατασταλάγματος τοῦ. Παρά τό γεγονός ὅτι πρόκειται γιά στατικό χαρακτήρα, ὑπάρχει συνεχῶς ἡ αἴσθησις μιᾶς δυνητικῆς τάσης πρὸς μιᾶ μετάβασι πού θα τὸν καθιστοῦσε ἐξελισσόμενο καί θα σηματοδοτοῦσε μιᾶ ριζική μεταβολή τῆς προσωπικότητος, ὁμως ἡ τάσις αὐτή σταματᾷ στή *σύγκρουσι* καί δέν προχωρᾷ στήν «ἀλλαγὴ».¹³⁹

Ἡ ἀφοπλιστική ἀντίδρασις τῆς Τάσως, ὅταν ὁ γιατρός ἐπιβεβαιώνει τὸν ἀρραβώνα τοῦ, («Καί μένανε δε μέ στοχάστηκες;»)¹⁴⁰ συμπακνώνει ὅλη τὴν ἐντάσι καί τό πάθος τῶν συναισθημάτων τῆς ἀποτελώντας ταυτοχρόνως καί μιᾶ φωνή διαμαρτυρίας τόσο δικῆς τῆς ὅσο καί ὅλων τῶν κοριτσιῶν τῆς τάξης τῆς. Ἐδὼ ἡ διήγηση φτάνει νά ἀποτυπώνει ἓνα συναισθηματικό κρεσέντο τῆς ἡρωίδας πού ἐρχεται σὲ ἀντίθεσι μέ μιᾶ ἀπαθή καί σκληρή στάσι τοῦ ἥρωα. Ἡ ἐμπλοκή τῆς σὲ αὐτὸν τὸν δεσμό εἶναι ολοκληρωτική, σὲ ἀντίθεσι μέ τὸν γιατρό, ὁ ὁποῖος ἀκολουθώντας πιστά τῆς ἐπιταγῆς τῆς τάξης τοῦ ἀρνεῖται πεισματικά τὴν ἀποδοχή μιᾶς βαθύτερης συναισθηματικῆς ἀξίας αὐτῆς τῆς σχέσης («αὐτὰ παθαίνει ὅποιος μπερδεύεται μέ τοὺς κατώτερούς του»),¹⁴¹ ἀφοῦ ἡ υλικὴ ἀξία καθορίζει κάθε

¹³⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 131-132.

¹³⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 134.

¹³⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 135.

¹³⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 137.

¹³⁹Βλ. Αθανασόπουλος, *Οἱ ἱστορίες τοῦ κόσμου. Τρόποι τῆς γραφῆς καί τῆς ἀνάγνωσις τοῦ ὁράματος*, ὁ.π., σ. 44-45.

¹⁴⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 138.

¹⁴¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 140.

ανθρώπινη σχέση του («διάλεξα ένα φόρεμα γι' αυτή [...] έβαλα μέσα και δυό εικοσιπεντάρικά και τα 'στειλα [...])»¹⁴²

Η σκηνή μεταξύ των δύο εραστών που ακολουθεί το ίδιο βράδυ αποκαλύπτει όλη τη σκληρότητα του χαρακτήρα του. Το ξέσπασμα της Τάσως συμβαδίζει με την ευθύτητα του χαρακτήρα της και την ειλικρίνεια τόσο προς τον εαυτό της όσο και προς τον γιατρό και έρχεται σε αντίθεση με την επιτηδευμένη νηφαλιότητα εκείνου και τη «φρονιμάδα» που έχει χρέος να ακολουθεί, συγκαλύπτοντας την ένταση και τον θυμό του, που μας αποκαλύπτονται μέσα από τη συνήθη εξομολογητική διάθεση του αφηγητή («Έπρεπε νά ήσυχάσω τήν αδιάντροπη»).¹⁴³ Εκείνο όμως που προκαλεί τη μεγαλύτερη αίσθηση στην παρούσα σκηνή είναι η από καιρό άρνηση του ήρωα να αναμετρηθεί με το ισχυρό ενδεχόμενο της πατρότητας των δύο παιδιών της Τάσως, ομολογώντας την απαξίωση με την οποία αντιμετώπιζε τα «βρόμικα» και «ξυπόλυτα» παιδιά. Ο φόβος τον κυριεύει ξανά, αυτή τη φορά μήπως χάσει την αρραβωνιαστικιά του, όταν η Τάσω τον απειλεί με την αποκάλυψη της αλήθειας. Νιώθοντας αδύναμος να σηκώσει το βάρος της καθημερινής της παρουσίας ομολογεί πως η ζωή του έγινε βάσανο («Μοῦ ἔγινε βάσανο ἡ ζωή»).¹⁴⁴ Η δειλία του και ο φόβος του να έρθει αντιμέτωπος τόσο με τη δική του εσωτερική πραγματικότητα όσο και με την εξωτερική πραγματικότητα, τα γεγονότα και τις συνέπειες των πράξεών του, τον αποδυναμώνουν σαν ανδρικό χαρακτήρα. Σε αντίθεση, το θάρρος και ο δυναμισμός της Τάσως φανερώνουν πως η πραγματική δύναμη του ανθρώπου δεν πηγάζει από την οικονομική ή κοινωνική ισχύ.

Ιδιαίτερης σημασίας είναι οι διάλογοι του ήρωα με την αρραβωνιαστικιά και τον πεθερό του, πίσω από τους οποίους λανθάνει η ειρωνική ματιά του συγγραφέα, καθώς σ' ένα δεύτερο επίπεδο φωτίζεται το υποκριτικό πλέγμα των ανθρώπινων σχέσεων, αφού και οι δύο «δίνουν άφεση αμαρτιών» στον γιατρό. Ο πεθερός του όχι μόνο αποδέχεται το ξεστράτισμα του μέλλοντος γαμπρού του αλλά προβάλλεται και ο ίδιος ως αντιπρόσωπος των σαθρών κοινωνικών ηθών.

¹⁴²Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ.141.

¹⁴³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 142.

¹⁴⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 146-147. Στο σημείο αυτό ας σημειωθεί ότι η διαπίστωση πως η ζωή είναι άσχημη και φορτική εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της εικόνας της ζωής που κυριαρχεί ως καμβάς στα πεζογραφήματα του Χατζόπουλου, ζωγραφισμένη με χρώματα θλίψης ή ακόμα και βαθύτατης δυστυχίας. Αποτελεί λοιπόν ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο που εκφέρεται και από άλλους ήρωές του. Ο πρωταγωνιστής του διηγήματος «Ζωή» αναρωτιέται συνεχώς «Ζωή εἶν' αὐτή;», ο Μπαρμπαντώνης ζει και πεθαίνει με το ερώτημα αν ο κόσμος θα μπορούσε να γίνει ανθρωπινότερος, στην «Αδερφή» επιθυμεί να ξαναδεί «για μια στιγμή ὁμορφο τον κόσμο», η Στέλια στο «Στοσκοτάδι» βλέπει τον κόσμο ως μια «έρημιά τρανή». Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, ό.π., σ. 25.

«Μά ποιός νέος δέν τήν παθαίνει; Ποιός γεννιέται μυαλωμένος;»
Ἡ ἄρρεβωνιαστικιά μου [...] μοῦ ἔριξε δίκιο μέσα της.
[...] Το ξάνοιγμα τέτοιας κουβέντας μέ τόν πεθερό μου μέ μούδιασε λιγάκι.
[...] «Σφάλματα εἶν' αὐτά, μά ὅλοι μας τά κάναμε. Μιά φορά εἶναι νιός κανέναν». ¹⁴⁵

Ο γιατρός αντιμετωπίζει τον γάμο ως ρυθμιστικό-εξισορροπιστικό παράγοντα, που συντελεί στην οικονομική εξασφάλιση και την επιδιωκόμενη κοινωνική αποδοχή του. Η Τάσω φαίνεται να νικά την καταλαλιά του κόσμου, αντίθετα με τον γιατρό, ο οποίος παραμένει εγκλωβισμένος στα υποκριτικά κοινωνικά πλέγματα. Ο συγγραφέας δίνει το μήνυμα μιας απαραίτητης αυτοσυνείδησης που απαιτείται για την εξάλειψη των κοινωνικών αντιθέσεων. Η Τάσω εξοργίζεται προσπαθώντας να κατακτήσει μια θέση που θα την απελευθερώσει από αυτή την ταπεινωτική και εξευτελιστική κατάσταση. Διεκδικεί μια ανυπόκριτη συζυγική ζωή που δεν τολμά να διεκδικήσει ο γιατρός, καθώς παραμένει εγκλωβισμένος στην υπεροψία και τη ματαιοδοξία που του γεννά το συμφέρον.

2.2.3. *Ο γιατρός ως καταπιεστής του Νικολούλα.*

Μέσα από τη σχέση των δύο ηρώων ο συγγραφέας θέτει στο στόχαστρο τη δύναμη των κυρίαρχων τάξεων που στηρίζεται αποκλειστικά στην άγνοια των καταπιεζόμενων. Ο γιατρός αποτελεί ένα κλασικό παράδειγμα ενός καπιταλιστή αφέντη που είναι ο αφέντης των ακτημόνων, που την παραγωγική τους δύναμη την αγοράζει ως εμπόρευμα την οποία μεταχειρίζεται και εκμεταλλεύεται. Πρόκειται για ένα στοιχείο που δεν δίνεται με σκληρότητα, καθώς ο Χατζόπουλος έχει επιλέξει να παρουσιάσει τον Νικολούλα ως κωμική περισσότερο φιγούρα, που με προθυμία και με μία δόση αφέλειας υποτάσσεται στην υπηρεσία της οικογένειας του γιατρού και αφιερώνει τη ζωή του στη δούλεψή της, υφίσταται ωστόσο ως δεδομένη κατάσταση, η οποία διαφαίνεται στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται από την οικογένεια του γιατρού, αλλά και από τον ίδιο αργότερα και θίγει τις ανισότιμες συνθήκες ύπαρξης μεταξύ αφέντη και εργάτη.

«Ζουρλάθηκε ὁλότελα ὁ φτωχός», μοῦ εἶπε σαν ἀνέβηκα ἀπάνω ἡ ἀδερφή μου [...]
[...] εἶπε κι ὁ πατέρας, [...] «[...] Θά τονέ δώσω τοῦ διαόλου γιά καλά».
Καί γελάσαμε ὅλοι. Ὁ Νικολούλας ἐρωτεμένος μέ τήν Τάσω! Ἦτανε λίγο παράξενο τό πράμα.
[...] Καί γι' αὐτό τόν εἶχε φέρει κιόλας ὁ πατέρας μου, γιά σκιάχτρο τῶν τσοπάνηδων[...]. ¹⁴⁶

¹⁴⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 151-152.

¹⁴⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 110-111.

Η υποτιμητική αντίληψη για τον υπηρέτη είχε καλλιεργηθεί στη συνείδηση του γιατρού. Συνεπώς, υποτιμούσε τον ρόλο του ως συζύγου, γεγονός το οποίο συνετέλεσε στην διατήρηση των ερωτικών σχέσεών του με την Τάσω.

Γύριζα και τής έριχνα πάντα ματιές εκεί που φλυαρούσε ο Νικολούλας[...] Κι ο Νικολούλας φλυαρούσε πάντα [...]κοίταζα την Τάσω, κοίταζα αντίκρυ της τό Νικολούλα με τ' άγρια μουστάκια του, με τή βρόμικη χωροφυλακίστικη στολή, με τή μαύρη σκούφια στο κεφάλι[...]. Θυμήθηκα το δικό μου μιραμπό, πού με περίμενε να το φορέσω το πρωί μαζί με το ζακέ, θυμήθηκα τη γιατρική. Τη σοβαρότη μου.¹⁴⁷

Εδώ φαίνεται η ταπεινή εμφάνιση του Νικολούλα να έρχεται σε αντιδιαστολή μέσα στο νου του γιατρού με την αξιοπρέπεια της δικής του εμφάνισης και το κοινωνικό κύρος που αυτή αποπνέει. Οι συλλογιστικοί συνειρμοί του ήρωα αποτυπώνουν την αίσθηση της ταξικής αντίθεσης που είναι πάντα κυρίαρχη.

Μετά τον θάνατο του πατέρα του γίνεται αισθητός ο κυριαρχικός ρόλος του ως αφέντη, καθώς αναλαμβάνει μόνος τα ηνία της οικογενειακής ιδιοκτησίας. Ο Νικολούλας έχοντας κερδίσει την εμπιστοσύνη του, από υπηρέτης ανέρχεται στη θέση του επιστάτη και γίνεται «κυβερνήτης» στα χτήματα. Πρόκειται για πρόσωπο του οποίου η προσφορά ήταν απολύτως συμβατή με τη ματαιοδοξία της συνεχούς οικονομικής επέκτασης του αφεντικού του. Πέραν της εργασιακής είχε αναπτυχθεί και μια βαθύτερη ανθρώπινη σχέση εμπιστοσύνης, ως απόρροια κυρίως της συνεχούς ειλικρινούς αυτοδιάθεσης του Νικολούλα.

Τό βουνίσιο μάτι τοῦ Νικολούλα μέ είχε γνωρίσει πιά καλά. Μάντευε τίς στιγμές πού μέ πιτυχαίνανε τά λόγια του. Τά χτήματα στήν ποταμιά είχανε γίνει πιά ζωή του καί δέν τά ξεχώριζε ἀπό δικά του.¹⁴⁸

Ωστόσο, προς το τέλος του διηγήματος, μέσα από μία στιγμή ειλικρίνειας και αυτοκριτικής ο αφηγητής συνειδησιακά έρχεται αντιμέτωπος με το δράμα του επιστάτη. Το γεγονός ότι εκμεταλλεύτηκε την εμπιστοσύνη του και ότι εκείνος και η γυναίκα του είναι ανθρώπινες υπάρξεις τώρα το σκέφτεται και το συνειδητοποιεί. Η σκληρότητα του χαρακτήρα του βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τον τρόπο με τον οποίο το οικογενειακό του περιβάλλον και ειδικότερα ο πατέρας του εξ αρχής αντιμετώπιζαν τον Νικολούλα. Παρολαυτά, η ευθύνη είναι μοιρασμένη ανάμεσα στην οικογένεια και τον Νικολούλα, αφού πρώτα εκείνος αποδέχτηκε την κατώτερότητά του ως «δεύτερη φύση», ως δεδομένο γεγονός, επιτρέποντας να γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης, ηθικής αλλά και συναισθηματικής. Έμμεσα διαθλάται η πρόθεση του συγγραφέα για το μήνυμα αυτοσυνείδησης που απαιτείται από όλους

¹⁴⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 119.

¹⁴⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 133.

τους καταπιεζόμενους. Τα λόγια του ήρωα δίνουν την εικόνα μιας βαθύτατης δυστυχίας που έχουν επιφέρει οι ταξικές αντιθέσεις:

Καί τόν λυπήθηκα καί ντράπηκα. Πρώτη φορά τό συλλογίστηκα πώς έπαιζε κι αυτός μέρος στήν ιστορία. Τόσα χρόνια πρωτύτερα μοῦ φαινότανε σά νά μήν ὑπαρχε διόλου, τόν θαρροῦσα γιά εὐχαριστημένο μέ τό κομμάτι πού τοῦ εἶχα δώσει κι ἐγλειφε.. [...] ἄν εἶχε ὑποψιαστεῖ τίποτε, [...] δέ θά τολμοῦσε ποτέ νά μέ ξεδιαντραπεῖ.¹⁴⁹

Ο γιατρός όμως δεν αλλάζει, αλλά αποτελεί έναν στατικό χαρακτήρα¹⁵⁰ αφήνοντας μια αίσθηση απογοήτευσης στον αναγνώστη. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι τα λόγια του προς τον έμπιστο επιστάτη του, όταν διαπιστώνει τον επικείμενο θάνατό του:

«Καλά, καί γώ τί γίνουμαι, τί γίνονται τά χτήματα; Τώρα πού θα πάρουμε και τά πενήντα στρέμματα».¹⁵¹

2.2.4. *Νικολούλας. Η διττή παρουσία του: Ως καταπιεστή και ως καταπιεζόμενου.*

Η παρουσία του Νικολούλα διαγράφεται συγκριτικά δίπλα σε αυτή του γιατρού, καθώς πρόκειται για τις δύο ανδρικές φιγούρες που σημάδεψαν την Τάσω. Αποτελεί έναν επίπεδο και στατικό ήρωα,¹⁵² που είναι βυθισμένος στην άγνοιά του ως το τέλος. Στην αφηγηματική αισθητοποίηση του ανθρώπινου τύπου του συμβάλλουν κυρίως δύο στοιχεία: η γλωσσική διαφοροποίησή του από τα υπόλοιπα πρόσωπα και η απόδοση βασικών χαρακτηριστικών της εξωτερικής του εμφάνισης.

Ο συγγραφέας επιλέγει τη μέθοδο της άμεσης έκθεσης¹⁵³ για να εισαγάγει τον χαρακτήρα στην ιστορία φροντίζοντας εξ αρχής να δημιουργήσει συγκεκριμένες προσδοκίες:

[...] από τόν καιρό πού ἦρθε ὁ Νικολούλας, καθώς λέγανε τόν ὑπηρέτη τοῦ πατέρα, οἱ κότες ἓνα γύρο στό σπίτι μας πήρανε καί λιγοστεύανε.¹⁵⁴

Η πρώτη σκηνή κατά την οποία εντοπίζεται στη δράση είναι όταν η Τάσω του αδειάζει στο κεφάλι έναν τενεκέ με νερό. Ο συγγραφέας αποδίδει με ιδιαίτερη ευκρίνεια την εικόνα του ήρωα. Καταρχάς, το γλωσσικό τοπικό ιδίωμα – αυτό της Δυτικής Ρούμελης– τον διαφοροποιεί αισθητά από τα υπόλοιπα πρόσωπα («Δε μ'άφην' οὐ διάτανους, με π'ράζ' [...] Ἴγώ ἦρθα οὐ δόλιους νάν τς βουηθήσου, νάν τς

¹⁴⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 147.

¹⁵⁰Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 44-45.

¹⁵¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 155.

¹⁵²Βλ. Rimmon-Kenan, *NarrativeFiction: ContemporaryPoetics*, ό.π., σ. 40-42 Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., Αγάθος, *Οι γυναικείες χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, ό.π., σ. 22-28.

¹⁵³Βλ. Rimmon-Kenan, *NarrativeFiction: ContemporaryPoetics*, ό.π., σ. 59-70 και Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 47-50.

¹⁵⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 105-106.

κ'βαλήσου νερό»¹⁵⁵. Το διγλωσσικό στοιχείο αποτελεί βασικό αφηγηματικό συστατικό. Το τοπικό ιδίωμα του Νικολούλα εντάσσεται στο πλαίσιο των σημασιοδοτικών και εκφραστικών οροθετήσεων που θέτει ο συγγραφέας για τον ήρωα, αποτελώντας ένα σύνολο ιδιότυπων σημείων θέασης του κόσμου, μια λεκτική ερμηνεία του.¹⁵⁶ Ακολουθεί η άμεση έκθεση¹⁵⁷ της αντίληψης του πατέρα για τον ήρωα («Πάει ό δόλιος, δέν ἔχει πιά μυαλό»)¹⁵⁸ για να ολοκληρωθεί η βασική αντίληψη περί αυτού με την απόδοση στοιχειωδών εξωτερικών χαρακτηριστικών του. Η φυσική του εμφάνιση αντιστοιχεί σε συγκεκριμένες ηθικές και ψυχολογικές ιδιότητες, παραπέμποντας στη λειτουργικότητα κάποιων στερεότυπων περί του φυσικού παρουσιαστικού. Παρατηρούμε πως ο αφηγητής επιλέγει να αποδώσει κυρίως τα επίκτητα στοιχεία της εμφάνισής του (το σχήμα στα μουστάκια του, την ενδυματολογική αντίληψη) και λιγότερο τα έμφυτα, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο έναν αιτιώδη απόηχο περί της προσωπικότητάς του.¹⁵⁹

«Ο Νικολούλας θα 'ταν άπάνω κάτω σαραντάρης[...] Άν δεν εἶχε τά στριμμένα μουστάκια καί τήν παλιά τριμμένη χωροφυλακίστικη στολή, πού τή φοροῦσε πάντα μέ τό κοντό του πανταλόνι[...]μέ τ' άγρια μουστάκια του καί τά μολυβένια κουμπιά τῆς χωροφυλακίστικης στολῆς»¹⁶⁰

Οι αξιολογήσεις του πατέρα («δέν ἔχει πιά μυαλό»)¹⁶¹ και του γιατρού («Κι αλήθεια, ο Νικολούλας δεν ἦταν ἄγριος [...] δέ θά πίστευε ἕνας πού τόν γνώριζε πώς αὐτός ὁ ἄνθρωπος εἶχε βασανίσει κόσμο»)¹⁶² δίνονται σε συνδυασμό με επαναλαμβανόμενες ενέργειές του- του ἄρесе να διηγείται πάντα ιστορίες από τα χρόνια της θητείας του στη χωροφυλακή, περιστατικά βίας και ξυλοδαρμού («τοῦ ἄρесе νά περνᾷ στόν κόσμο ἀκόμα γιά χωροφύλακας»)-¹⁶³ προσδίδοντας έναν αντικειμενικότερο χαρακτήρα στην αξιολόγησή του. Λανθάνει η ειρωνική ματιά του συγγραφέα πίσω από την άγνοια του Νικολούλα, που αν και καταπιεζόμενος θεωρεί τον εαυτό του καταπιεστή. Η έλλειψη αυτοσυνειδησίας έχει ως αποτέλεσμα όχι μόνο τη γελοιοποίησή του (γύριζε [...]) μέ τόν κοντόκανο τόν γκρά κρεμασμένο πάντα στόν ὦμο του [...]) Ὁ πατέρας μου ἤξερε πώς [...] ἔδερνε ὅσο εἶχε τό σταυρό στο κασκέτο,

¹⁵⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα* ὁ.π., σ. 109.

¹⁵⁶Βλ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ὁ.π., σ. 146.

¹⁵⁷Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ὁ.π., και Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ὁ.π., σ. 47-50.

¹⁵⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 110.

¹⁵⁹Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ὁ.π., σ. 65-66 και Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ὁ.π., σ. 49.

¹⁶⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 110-111.

¹⁶¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 110.

¹⁶²Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 111.

¹⁶³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 111.

μά τό περσότερο τόν ἤθελε γιά σκιάχτρο)¹⁶⁴ ἀλλά και την ἀπόδοση μιας βαθύτερης τραγικής διάστασης σε αυτόν.

Παρατηρούμε πως όσο προχωρά η αφήγηση τόσο επιτυγχάνεται η σύγκλιση των δύο ανδρικών χαρακτήρων. Ο Νικολούλας μετά την ανάληψη των καθηκόντων του ως επιστάτη αφοσιώνεται εγκάρδια στο νέο του ρόλο («Τά χτήματα στην ποταμιά εἶχανε γίνει πιά ζωή του και δεν τα ξεχώριζε ἀπό δικά του»),¹⁶⁵ ὥστε κερδίζει την εμπιστοσύνη του γιατρού. Ἀν και κατώτερης κοινωνικής τάξης, ἀποτελεῖ χαρακτήρα που δρα ενισχυτικά προς τις προσδοκίες του γιατρού και την αντίληψη ζωῆς που εκείνος εκπροσωπεί. Παρατηρούμε πως ἀπό ένα σημεῖο της ἀφήγησης και μετά δημιουργείται ένα κοινό πεδίο ταύτισης μεταξύ τους. Ο επιστάτης συνεργεῖ αὐτόβουλα στην ἰσχυροποίηση της θέσης του γιατρού και στην επέκταση της πατρικής του παρουσίας, συμμεριζόμενος πως ἀποτελεῖ ἀπαραίτητη προϋπόθεση για ἕναν καλό γάμο.

Ἡ ἀγνοία του στέκεται καθοριστική για την συνολική ἐκτίμηση του ρόλου του κυρίως ως συζύγου. Ἡ ἀντίληψή του ὅτι ἀσκεῖ ἐξουσία στην Τάσω μέσω της «χωροφυλακίστικης» συμπεριφοράς του προς εκείνη δεν εἶναι παρά μια ψευδαἰσθηση, που τον ἀνάγει σε τραγικό πρόσωπο. Ουσιαστικά εκείνος εἶναι υποταγμένος σε ἕναν γάμο χωρίς ἀληθῆ συναισθηματική βάση, ἀφού η γυναίκα του ὄχι μόνο τον ἐξαπατά συναισθηματικά και σωματικά ἀλλά ἀποκτά και δύο παιδιά με τον παράνομο δεσμό της. Ἀπό τη σκηνή φιλοξενίας του γιατρού ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά εἶναι τα ἐξῆς σημεία:

Ὁ Νικολούλας ἦταν εὐχαριστημένος, φαινόταν εὐτυχισμένος. Μά καί γώ δέν ξέρω γιατί μοῦ φαινότανε μένα ἀστεία αὐτή ἡ εὐτυχία του[...]
«Ἐτσι εἶναι τοῦτη δεν ἔχει πολλά λόγια»
«Ποῦ εἶν' ὁ κουβάς μωρή;»
«Ἐστρωσες τοῦ γιατροῦ, μωρή;»¹⁶⁶

Ἀλλά και ἀργότερα, σε μεταγενέστερο στάδιο της διήγησης:

«Μιάν ἀμπωχτιά τῆς ἔδωσα. Καί νά τήν ἔδερνα; Γυναίκα δέν τήν ἔχω; [...] θά πάω νά τή φέρω δέροντας, ἂν δεν ἔρθει ἀπόψε μοναχή της».¹⁶⁷

Ἡ ψευδαἰσθηση του εὐτυχισμένου βίου του γκρεμίζεται, ὅταν η γυναίκα του τον εγκαταλείπει. Εἶναι χαρακτηριστική η ἀτόπη ἐσωτερική πτώση που φύλαγε ο συγγραφέας για τον «αφελή» ἥρωά του στο τέλος. Ὅταν ἀρρωσταίνει ἀπό βαρὺ

¹⁶⁴ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 111.

¹⁶⁵ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 133.

¹⁶⁶ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 118-122.

¹⁶⁷ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 148-149.

κρυολόγημα αρνείται να ακολουθήσει τον γιατρό στο χωριό, θεωρώντας μάταιη τη διάθεση για ζωή («“Άς πεθάνω”, ξαναείπε[...]»),¹⁶⁸ καθώς στο μεταξύ έχει πληροφορηθεί τη σχέση της Τάσως μ' έναν νεαρό λοχία. Όσο καιρό ήταν άρρωστος ζητούσε να δει τα παιδιά. Ο Νικολούλας αναδεικνύεται σ' ένα βαθιά τραγικό πρόσωπο. Τα μοναδικά πρόσωπα στα οποία στηριζόταν συναισθηματικά ήταν τα δύο παιδιά που δεν ήταν δικά του («Δεν μπορούσα να πεθάνω δίχως τά παιδιά»).¹⁶⁹

Η Τάσω με τον δυναμισμό της επισκιάζει την παρουσία του συζύγου της, ο οποίος αδυνατεί να της επιβληθεί. Επαναστατεί με τον τρόπο της έναντι στην απόφαση του γιατρού να αρραβωνιαστεί εγκαταλείποντας τον Νικολούλα. Αναδεικνύεται ως φιγούρα ισχυρότερη και των δύο ανδρών και νικά με την τόλμη της για αληθινή ζωή τα κοινωνικά στερεότυπα κατακτώντας την εσωτερική ελευθερία. Αντίθετα, ο Νικολούλας και ο γιατρός, αν και συμπεριφέρονται ως καταπιεστές της Τάσως, τελικά οι ίδιοι αυτοπαγιδεύονται καταπιέζοντας τις πιο βαθιές εσωτερικές ανάγκες τους, αφού ο γιατρός δεν τολμά να διεκδικήσει το δικαίωμά του στον έρωτα και ο Νικολούλας δεν καταφέρνει να ζήσει μία υγιή συντροφική ζωή.

2.2.5. Οι δύο ακροατές της ιστορίας: έμπορος- απόστρατος σπαθοφόρος.

Ο συγγραφέας επιχειρεί μία αναλυτική παρουσίαση των προσώπων με τα χαρακτηριστικά και την ενδυμασία τους, καθώς και τη λεπτομερή παρουσίαση της δράσης των ηρώων μέσα στον χώρο. Πρόκειται για στοιχεία που θυμίζουν «σκηνικές οδηγίες σε ένα θεατρικό έργο και βοηθούν στη δημιουργία μιας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας δίνοντας στον αναγνώστη τον ρόλο του «θεατή» της κάθε ιστορίας».¹⁷⁰

Ό έμπορος πάντα λιγόλογος καί μαζεμένος, οί άλλοι δυό λογάδες κι άνοιχτόκαρδοι. Ό έμπορος, θυμοῦμαι, έπαιζε πάντα μέ τή χοντρή χρυσή άλυσίδα τοῦ ρολογιοῦ του, ἥ μπλέκοντας τά χέρια του έφερνε γύρους άδιάκοπους, άτέλειωτους μέ τά δυό μεγάλα δάχτυλα, σέ βαθμό πού πείραζε τά νεῦρα τοῦ απόστρατου σπαθοφόρου, κι άρχιζε καί κείνος καί φυσούσε τά ρουθούνια ζαρώνοντας μουστάκια και μάγουλα.¹⁷¹

Οι δύο ακροατές παραμένουν βουβά πρόσωπα σε όλη τη διάρκεια αφήγησης της ιστορίας. Παρολαυτά ο συγγραφέας με τον τρόπο που κλείνει το διήγημα δίνει την αίσθηση ενός συνεχούς αφανούς διαλόγου μεταξύ αυτών και του γιατρού.

Ό γιατρός τέλειωσε κι άπλωσε νά γεμίσει τό ποτήρι του.

«Π'τανουθήλ'κου τ' άνέμι», ψιθύρισε ό απόστρατος σπαθοφόρος καί φύσηξε τά ρουθούνια

¹⁶⁸ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 155.

¹⁶⁹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 159.

¹⁷⁰ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 38-39.

¹⁷¹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 91.

του.
Ο έμπορος είχε αποκοιμηθεῖ.¹⁷²

Οι αξιακοί κώδικες που «διαμεσολαβούνται από διάφορα πρόσωπα συνοψίζονται επιγραμματικά από τον απόστρατο σπαθοφόρο»¹⁷³ και μπορούν να εκφραστούν ως κοινή γνώμη. Το διήγημα κλείνει σε τοπικό ιδίωμα. Λανθάνει η ειρωνική ματιά του συγγραφέα, που έχει ως αντικείμενό της τους ακροατές της ίδιας ταξικής συνείδησης με τον αφηγητή. Βλέπουν την επιφάνεια και αγνοούν το τραγικό βάθος. Το ίδιο ισχύει και για τον έμπορο που δεν τον συντάραξε ούτε η σκανδαλιστική πλευρά της ιστορίας και αποκοιμήθηκε.

2.3. Εισαγωγή στο διήγημα «Αννιώ».

Ο απαθής ακροατής της ιστορίας του γιατρού, ο λιγόλογος έμπορος, μετατρέπεται το επόμενο βράδυ σε αφηγητή της δικής του ανολοκλήρωτης ερωτικής ιστορίας με την Αννιώ. Εκτός από τον έμπορο εντοπίζονται και άλλοι τρεις ανδρικοί χαρακτήρες με μικρή παρουσία: ο γιατρός και ο σπαθοφόρος -- που με την επανεμφάνισή τους στο τέλος κλείνουν την ιστορία με τα προσωπικά τους σχόλια -- και το αφεντικό εμπόρου. Τη δράση αναπαριστά και εδώ η αφήγηση, που εξιστορεί στα περιορισμένα χρονικά όρια μιας βραδιάς, τα γεγονότα μιας εικοσαετίας. Αποτελεί συνέχεια και ταυτόχρονα μια συνειδησιακή προέκταση της «Τάσως». Συγκριτικά όμως με το προηγούμενο διήγημα, όπως υποστηρίζει η Έρη Σταυροπούλου, «ο άνδρας και η γυναίκα στέκονται σ' ένα ανώτερο ηθικό επίπεδο. Η ερωτική τους ιστορία μάλιστα, καθώς διαδραματίζεται κατά την εφηβική τους ηλικία έχει στιγμές τρυφερής συγκίνησης».¹⁷⁴ Και εδώ η γυναίκα αναδεικνύεται δυνατότερη του άνδρα, όμως η άρνηση της Αννιώς θα σημάνει μια σαφέστερη απ' της Τάσως εξέγερση εναντίον του κοινωνικού «παιχνιδιού», του γάμου, που τους όρους επέμενε να τους υπαγορεύει ο ένας μόνο, ο ισχυρότερος από τους «παίχτες» του: ο άντρας.¹⁷⁵ Μέσω της διπλής απόρριψης, της οικονομικής βοήθειας και του γαμπρού, η ηρωίδα τονίζει εντονότερα την άρνησή της προς οτιδήποτε δεν προκύπτει από το καθαρό αίσθημα.¹⁷⁶ Αν στην «Τάσω» αντιμέτωπα στον έρωτα στέκονται τα κριτήρια

¹⁷² Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 161.

¹⁷³ Βλ. Ερατοσθένης Γ. Κατωμένος, «Ο διαλογικός προσανατολισμός της αφηγηματικής γραφής στον Κ. Χατζόπουλο», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 222.

¹⁷⁴ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 33.

¹⁷⁵ Βλ. Βελουδής, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, ό.π., σ. 28-29.

¹⁷⁶ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 34.

ταξικής συνείδησης, στην «Αννιώ» πολύ φανερά το χρήμα εμποδίζει και τελικά καταστρέφει την ερωτική σχέση, γιατί και οι δύο ήρωες είναι αρχικά θύματα της φτώχειας τους. «Η απόκτησή του από μέσο για την ευτυχία» και προϋπόθεση για την έναρξη της συζυγικής ζωής τους «θα εξελιχθεί σε αυτοσκοπό».¹⁷⁷ Ο άνδρας εμπορευματοποιεί την έννοια της αγάπης, όταν με τα χρήματα επιχειρεί να επουλώσει τη συναισθηματική πληγή της κοπέλας.

Το διήγημα ανοίγει ο πρώτος αφηγητής-συγγραφέας, ο οποίος θα δώσει—όπως και στην «Τάσω»—τη σκυτάλη στην εγκιβωτισμένη αφήγηση της ιστορίας του εμπόρου.

[...] ό έμπορος, [...] τό άλλο βράδι μᾶς εἶπε καί κείνος τή δική του.¹⁷⁸

2.3.1. Ο έμπορος.

Ο τρόπος δράσης και σκέψης του τον εντάσσει στους κομφορμιστές.¹⁷⁹ Πρόκειται για έναν χαρακτήρα επίπεδο,¹⁸⁰ του οποίου η κεντρική δράση οργανώνεται γύρω από την επιθυμία του οικονομικού κέρδους, θεωρώντας το ως τον καθοριστικό ρυθμιστικό παράγοντα της προσωπικής του ευτυχίας. Πριν τη σκηνική δράση (έμμεση έκθεση)¹⁸¹ έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η ευκρίνεια με την οποία ο ίδιος ο ήρωας έχει ήδη παρουσιάσει τον εαυτό του: μέσα από τις αντιδράσεις άλλων προσώπων προς εκείνον αλλά και μέσω των αντιδράσεων του ίδιου απέναντι σε συγκεκριμένες καταστάσεις του κοινωνικού του περιβάλλοντος (άμεση έκθεση).¹⁸² Ως προς την εξωτερική του εμφάνιση μας δίνονται δύο στοιχεία, η μεγάλη μύτη και τα πολύ ξανθά μαλλιά («μέ περγελούσανε γιά τή μεγάλη μύτη μου καί τά φλῶρα μου μαλλιά».)¹⁸³ Ο συγγραφέας, μέσα από τον λόγο του αφηγητή του, επιχειρεί να μας παρουσιάσει την προσπάθεια ενός φτωχού αγοριού με ανίσχυρο χαρακτήρα να επιβιώσει στην πόλη, όπου το έστειλαν οι γονείς του για δουλειά, δημιουργώντας αναγνωστικές αναμονές που θα διαψευστούν, αφού τίποτα δεν προμηνύει την εξέλιξη

¹⁷⁷ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ.33.

¹⁷⁸ Βλ. Χατζόπουλος, «Η Αννιώ», *Τα διηγήματα*, ό.π., σ.165.

¹⁷⁹ Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 46-47.

¹⁸⁰ Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 44-45· Rimmon-Kenan, *Narrativefiction: Contemporarypoetics*, ό.π., σ. 40-42· Αγάθος, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, ό.π., σ. 22-28.

¹⁸¹ Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrativefiction: Contemporarypoetics*, ό.π., σ. 59-70 και Αθανασόπουλος *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 47-48.

¹⁸² Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrativefiction: Contemporarypoetics*, ό.π., σ. 40-42 και Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ.47-50.

¹⁸³ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 166.

του σε μεγαλέμπορα, σε αντίθεση με την περίπτωση του γιατρού, ο οποίος ανήκε σε οικογένεια μεγαλογαιοκτημόνων και η κοινωνική του εξέλιξη ήταν σε έναν βαθμό προσδοκώμενη.

[...] ένας μπάρμπας μου [...] μ' έβαλε σ' ένα μπακάλικο νά τρώω στήν ἀρχή μόνο ψωμί. Έτρωγα ξύλο περισσότερο κι έπλενα ποτήρια καί βαρέλια καί σκούπιζα τό μαγαζί καί κουβαλούσα νερό από τά πηγάδια τής γειτονιάς. [...] τά παιδιά μέ περγελούσανε γιά τή μεγάλη μύτη μου καί τά φλώρα μου μαλλιά. Κί όταν έκανα νά τούς πῶ τίποτες καί γώ, γυρίζαν τίς σφεντόνες τους άπάνω μου. Και καθώς έφευγα γιά νά γλιτώσω, καί τά κορίτσια [...] μέ περγελούσανε καί κείνα καί μέ φωνάζαν μυταρά. [...] ή Αννιώ, [...] μοῦ έβγαζε μιá πιθαμή τή γλώσσα. [...] Έγώ κοκκίνιζα κι έφευγα βιαστικός.¹⁸⁴

Πρόκειται για έναν χαρακτήρα αρκετά συνεσταλμένο, τόσο εξαιτίας των άθλιων συνθηκών ζωής του όσο και εξαιτίας της εξωτερικής του εμφάνισης για τις οποίες ο ίδιος μας πληροφορεί συνεχώς. Η δειλία, η έλλειψη τόλμης και αυτοπεποίθησης επανέρχονται από τον ίδιο τον ήρωα μέσα από τον λόγο του συνεχώς μέσα στο διήγημα (χαρακτηριστική είναι η επανάληψη γραμματικών τύπων του ρήματος «κοκκινίζω» καθώς και άλλων λέξεων που δηλώνουν ντροπή ή μία αντίστοιχη συναισθηματική κατάσταση), δίνοντας μια ξεκάθαρη αίσθηση για τις συναισθηματικές αντιδράσεις του σε κάθε περίπτωση. Αποτελούν στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν κατά την εξέλιξη του ερωτικού ειδυλλίου αλλά και έπειτα από την κατάκτηση της οικονομικής καταξίωσης. Διακρίνουμε μία αντίθεση ανάμεσα στην ανασφάλεια και την ντροπαλότητα του εφήβου εμπόρου και στην αυτοπεποίθηση του νεαρού γιατρού κατά το ξέσπασμα της ερωτικής ιστορίας. Ο έμπορος αρχικά είναι ένας παθητικός δέκτης του ερωτικού παιχνιδιού της Αννιώς, το οποίο εκτυλίσσεται σε έναν άξονα δράσης-αντίδρασης, καθώς παρακολουθούμε πώς οι πράξεις και τα λόγια της Αννιώς επιδρούν αυτόματα στη συμπεριφορά του ήρωα. Η εντύπωση περί θύτη (Αννιώ) και θύματος (έμπορος) αποδίδεται με τόση ενάργεια σκόπιμα, ώστε να αναδειχθεί εντονότερα η τραγική μοίρα της γυναίκας, όταν οι όροι αυτοί αντιστραφούν.

(«Αννιώ»):

Έπρεπε νά περάσουν κάμποσα χρόνια, [...] έπαιρνε τόν κουβά της κι έβγαине καί κείνη έκει. Έγώ κοκκίνιζα κι έφευγα βιαστικός. Μοῦ φαινόταν πώς κοίταζε πάντα τη μύτη μου.. Κι άφοῦ δέν μποροῦσα νά τήν κόψω, αποφάσιζα νά μήν ξαναπάγω στό πηγάδι τής Άννιώς.[...] έβγαине μόνο στήν πόρτα [...] Έτσι λίγο λίγο άρχισα νά ξεχνῶ τή μύτη μου καί νά μή τή βλέπω στό μικρό καθρεφτάκι, πού εἶχα κρυμμένο στή στίβα τά σακιά.[...] μέ ρώτησε γιατί περπατῶ ξυπόλυτος. [...] κοκκίνισα [...] μ' έπιανε ντροπή [...] Έβλεπα τόν έαυτό μου λυγδιασμένο καί βρόμικο κι έτρεχα νά φύγω [...] ό νέος πήγαине πάλι άποπίσω [...] ήθελα νά κλάψω [...] μά δέ βάσταξα [...]»¹⁸⁵

¹⁸⁴ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 165-166.

¹⁸⁵ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 166-168.

(«Τάσω»):

«Τώρα ποῦ θά μοῦ πάς;» τῆς εἶπα.[...] Ἔβαλε τό ἀνασκουμπωμένο μπράτσο της μπροστά στά μάτια [...] Τῆς τό κατέβασα. [...] Τή σταμάτησα.[...] «Γιατί κρύβεσαι σά μέ βλέπεις;»[...] Τῆς ἔπιασε τό χέρι.¹⁸⁶

Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ἐμπορίου δηλώνεται ἀπερίφραστα ἀπὸ τὸν ἴδιο, ὅταν- ἐξυπηρετώντας τις προθέσεις τοῦ συγγραφέα- θέτει ὡς ορόσημο γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ τὴν ἀπόκτηση μισθοῦ, ἀφοῦ ορίζει τόσο τὴν εἰκόνα τοῦ ὅσο καὶ τὸν τρόπο σκέψης τοῦ. Ὁ κοινωνικὸς διάλογος καθοδηγεῖ τὸν ἴδιο τὸν λόγο τοῦ ἥρωα, στὸν ὁποῖο ηγεῖ ἡ γνώμη τοῦ «άλλου», ἡ κοινὴ γνώμη. Παρατηροῦμε καὶ στὸ παρόν διήγημα μιὰ ρεαλιστικὴ- κοινωνικὴ ατμόσφαιρα τοῦ λόγου, μιὰ «ειδικήθέαση» τοῦ κόσμου, «ένα διαλογικὸ προοπτικὸ ἐπίπεδο».¹⁸⁷

Τώρα ὅμως ἄρχισα νὰ παίρνω ἀλλιώτικα τό πράμα·θα ἔμουν ὡς εἴκοσι χρονῶν. Ὁ ἀφεντικός μου μέ εἶχε βάλει σέ μιστό καὶ δέ γυρνοῦσα πιά ξυπόλητος, ἀγόρασα μέ δικά μου χρήματα πουκάμισα καὶ ροῦχα[...]¹⁸⁸

Παρ' ὅλ' αὐτὰ παραμένει ἓνας χαρακτήρας στατικός,¹⁸⁹ ἀφοῦ δὲν προοδεύει ἐσωτερικά. Παρακολουθοῦμε τὴ βαθμιαία υποχώρηση τῆς προσπάθειάς τοῦ νὰ διεκδικήσει τὴν Ἀννιώ-μην ἔχοντας τὸ σθένος νὰ διεκδικήσει τὴν ευκαιρία γιὰ ἓναν καλὸ κοινὸ βίο- ἕως ὅτου πάρει τὴν ἀπόφαση νὰ ξενιτευτεῖ. Δὲν ἐναντιώνεται στους ἐξωτερικοὺς παράγοντες καὶ στὴν ἀρνήση τῶν γονιῶν τῆς («μέ ἄδραξε ἀπὸ τό ἀφτί καὶ μέ πέταξε ἔξω»)¹⁹⁰παρὰ εἶναι ευθυνόφοβος καὶ ἀποδέκτης ἀσχημῆς συμπεριφορᾶς ἀπὸ ὅλους («ἦρθε στὸν ἀφεντικό μου [...]καὶ μέ ἄρχισε στίς κατακεφαλιές», «Ἡ μάνα τῆς ἔστειλε τώρα ἓνα δικό τῆς [...] μοῦ ἄστραψε καὶ κεῖνος δὺο στά μάγουλα», «ἦρθε ὁ ἀστυνόμος καὶ μ' ἔδειρε»¹⁹¹).¹⁹¹Εξαιτίας τῆς ἐλλειψῆς ἐμπιστοσύνης στὸν εαυτό τοῦ ἀνάγει τὸ χρήμα σὲ μοναδικὸ κριτήριό τῆς προσωπικῆς τοῦ ἀξίας («ἡ μάνα τῆς κρατοῦσε ἀπὸ γωνιά καὶ γυρεύανε νὰ βροῦνε κάποιο νοικοκύρη [...] ἀποφάσισα νὰ ξενιτευτῶ [...] νὰ πάρω τὴν Ἀννιώ μέ τό σπαθὶ μου.»¹⁹² Ὅπως καὶ στὴν ἀφήγηση τοῦ γιατροῦ, ἡ ἀτομικὴ ιδεολογικὴ συνείδηση τοῦ

¹⁸⁶ Χατζόπουλος, «Τάσω», *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ.100-101.

¹⁸⁷ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας καὶ αισθητικῆς*, ὁ.π., σ. 158-238.

¹⁸⁸ Βλ. Χατζόπουλος, «Ἀννιώ», *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 170.

¹⁸⁹ Βλ. Βαγγέλης Ἀθανασόπουλος, *Οἱ ἱστορίες τοῦ κόσμου. Τρόποι τῆς γραφῆς καὶ τῆς ἀνάγνωσσης τοῦ οράματος*, ὁ.π., σ. 44-45· Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrativefiction: Contemporary poetics*, ὁ.π., σ. 40-42· Θανάσης Αγάθος, *Οἱ γυναικεῖοι χαρακτήρες στὰ μυθιστορήματα τοῦ Νίκου Καζαντζάκη*, ὁ.π., σ. 22-28.

¹⁹⁰ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 172.

¹⁹¹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ.172-173.

¹⁹² Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 173.

ήρωα συναρτάται από την αμοιβαία σχέση του «αυταρχικού» και του «πειστικού» λόγου.¹⁹³

Στην ξενιτιά η δειλία του χαρακτήρα του («ἦρθαν στιγμές πού δειλίασα») ¹⁹⁴ δεν καταφέρνει να σταθεί εμπόδιο στην επιχειρηματική του εξέλιξη, αφού ο πλουτισμός αποτελεί αυτοσκοπό του και την κυρίαρχη κινητήρια δύναμη. Ο αφηγητής με τον λόγο του αποδίδει με ακρίβεια τα στάδια της εμπορικής του σταδιοδρομίας («ἄνοιξα δυό μαγαζιά», «Εἶχα ἓνα φουρνάριο», «Δέν τό κατάλαβα καί γώ πῶς μπερδεύτηκα μέ αὐτή κι ὕστερα μέ ἄλλη κι ὕστερα μ' ἓνα μεγάλο μαγαζί»), ¹⁹⁵ αλλά παράλληλα και τους στοχασμούς του για την αγαπημένη του· την ανασφάλειά του για την ικανοποίηση των οικονομικών απαιτήσεων των γονιών της και έπειτα –όταν αυξήθηκαν ακόμα περισσότερο οι οικονομικές απολαβές του– την εσωτερική του αδράνεια σχετικά με την απόφασή του να επιστρέψει. Το «χρήμα» και η «Αννιώ» αποτελούν δύο σταθμά που αντιπαλεύουν μέσα του. Ο λόγος του ήρωα αποκαλύπτει την κοινωνική του συνείδηση και σε αυτόν υποθεμελιώνεται η πρόθεση του συγγραφέα, που καταφέρνει να αναδείξει πώς τα χρήματα υπερβαίνουν τη δύναμη της αγάπης, όσο δυνατή και να 'ναι. Η αλλαγή του ήρωα από υπηρέτη σε έμπορο ορίζεται μέσα από τον λόγο του, από τις λέξεις που φανερώνουν τη σχέση του με τα χρήματα («Διπλιάσανε, τριπλιάσανε τα καπιτάλια μου και ὁ τζίρος», «Εἶχα μεστώσει στο ἐμπόριο και στον παρά», «τόκο», «πλοῦτο», «το ἔχει μου»), ¹⁹⁶ καθώς η γλωσσική σύνθεση της γλώσσας υπακούει στην εκφραστική προοπτική επαγγέλματός του.¹⁹⁷

Παρά το γεγονός ότι «τον έτρωγε μέσα του το τάξιμο» παντρεύτηκε μια γυναίκα πλούσιας οικογένειας, με μοναδικό κίνητρο το οικονομικό συμφέρον, όπως φαίνεται, αφού γρήγορα γίνεται μίζερος και νευρικός, εξαιτίας ενός «φαλιμένου». Η ψυχολογία και η συμπεριφορά του πάλι ορίζεται από τα χρήματα και η οικονομική αποτυχία του αλλάζει την οπτική του («μέ τή Βλάχα πού πῆγα καί φορτώθηκα») ¹⁹⁸ ενώ

¹⁹³ Βλ. υπ. 98· Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π., σ. 208-215.

¹⁹⁴ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 175.

¹⁹⁵ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 175-176.

¹⁹⁶ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 176.

¹⁹⁷ Βλ. Ο Μιχαήλ Μπαχτίν κάνει λόγο για την «επαγγελματική διαστρωμάτωση της λογοτεχνικής γλώσσας» (στην ευρεία της έννοια) π.χ. γλώσσα του δικηγόρου, του γιατρού, του εμπορού, του πολιτικού, του δασκάλου κ.τ.λ. Οι γλώσσες αυτές εξυπονοούν συγκεκριμένες μορφές εσκεμμένου προσανατολισμού, συγκεκριμενοποιούνται, εμποτίζονται με συγκεκριμένες αξιολογικές αποτιμήσεις. Βλ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π., σ. 143-145.

¹⁹⁸ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 177.

μόλις ως δεύτερο κριτήριο για τη συζυγική του ευτυχία θέτει την αδυναμία απόκτησης ενός παιδιού.

Υστερα από τον χωρισμό του αποφάσισε να επιστρέψει στην πόλη, όπου είχε αφήσει την Αννιώ, χωρίς όμως να είναι αμιγώς συναισθηματικά υποκινούμενος, στοιχείο αρκετά σημαντικό ως προς την ηθική αποτίμηση του ήρωα. Πρόκειται για μία απόφαση περισσότερο ενός «ψυχρού», «εγκεφαλικού» υπολογισμού. Παραθέτω φράσεις ενδεικτικές:

[...] βαρέθηκα κιόλας τήν ξενιτιά [...] Ξεκίνησα με σκοπό νά τραβήξω ἴσια στό χωριό μου. Μά ἡ μάνα μου ἦταν πεθαμένη, μέ τ' ἀδέρφια μου δέν εἶχαμε πολλές ἀγάπες. [...]Κι ἔτσι τράβηξα στήν πόλη, πού εἶχα παρατήρει τήν Αννιώ. Πήγαίνα για κείνη; [...] Πήγαίνα, γιατί δέν εἶχα ποῦ ἄλλοῦ νά πάω.¹⁹⁹

Αποδίδεται με λεπτομέρεια το βλέμμα του ξενιτεμένου πρωταγωνιστή, ενώ περιεργάζεται την επιστροφή του στην αγορά, το κέντρο δραστηριοτήτων της μικρής πόλης απ' όπου ξεκίνησε διαπιστώνοντας την επαναληπτικότητα του ρυθμού της ζωής.

Η ατολμία του, έστω και την έσχατη στιγμή, να διεκδικήσει επί της ουσίας μια ευκαιρία για την εκπλήρωση της υπόσχεσής του προς την Αννιώ επισφραγίζει την παρουσία του. Η τελευταία σκηνή του διηγήματος αποδίδεται χωρίς καμιά δραματική ένταση. Φαίνεται να περιμένει να τον ξαναδεχτεί χωρίς να απολογηθεί ή να μιλήσει για τη ζωή του, σα να θεωρούσε δεδομένη την ανταπόκρισή της. Από την άλλη η Αννιώ μέσα από τη σιωπή της ορθώνει το ανάστημά της, διαμαρτύρεται και εντέλει είναι εκείνη που απορρίπτει. Ο έμπορος προβάλλει τα υλικά αγαθά ως πρωταρχικό κριτήριο ευτυχίας («Μπορῶ νά σοῦ φορέσω τώρα μεταξωτά φορέματα, ποδήματα χρυσά»)²⁰⁰ φανερώνοντας τη συναισθηματική του κενότητα. Εκείνη, αντίθετα, προτάσσει την αξιοπρέπειά της ορθώνοντας την εσωτερική της δύναμη. Παρατηρούμε πως οι διάλογοι είναι άτονοι και μικρής έκτασης, ενώ διακόπτονται από παρεμβάσεις του αφηγητή, έτσι ώστε να υφίσταται περισσότερο μια υπαινικτική απόδοση των σκέψεων και των συναισθημάτων των δύο προσώπων.

«Ξέρεις ποιός εἶμαι;» ψιθύρισα.

Μιά στιγμή δέ μίλησε.

«Σ' ἔμαθα πού ἦρθες», εἶπε ὕστερα.

Τῆς ἔδωσα τό χέρι [...] τό πῆρε πάλι καί τό ἄφησε νά πέσει καί μέ κοίταζε ἀμίλητη.

«Σοῦ το 'ταξα πώς θα 'ρθω κι ἦρθα», τῆς εἶπα. [...]

Κρύο χαμόγελο [...]

Δέ μοῦ 'λεγε νά μπῶ [...]

«Ἀργά ἦρθες» [...]

¹⁹⁹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 177.

²⁰⁰ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 183.

«Ναί, νά φύγεις» [...].²⁰¹

2.3.2 Σπαθοφόρος- γιατρός.

Η τελευταία σκηνή αποτελεί το επιστέγασμα της στηλίτευσης της συμβατικής ηθικής των τριών αντιπροσώπων της (γιατρού, εμπόρου, σπαθοφόρου), καθώς μέσα από τον λόγο τους μοιάζουν να συναιρούνται σε μία ανθρώπινη μονάδα. Η ιστορία κλείνει με την παρουσία του αφηγητή («τόν κοιτάζαμε ὅλοι»),²⁰² ο οποίος δεν συμμετέχει ούτε εδώ στον διάλογο, δηλώνοντας τη θέση του ως αμέτοχου παρατηρητή της κουβέντας των τριών φίλων και διαχωρίζοντας εντέλει την προσωπική οπτική του. Οι ερωτήσεις του γιατρού και του σπαθοφόρου ουσιαστικά αποτελούν ταυτόχρονα και αφηγηματικό τέχνασμα, αφού δίνουν αφορμή στον αφηγητή να δώσει ορισμένες επιπλέον πληροφορίες, που ολοκληρώνουν την αντίληψη του αναγνώστη περί της παρουσίας της Αννιώς αλλά και του εμπόρου.

«Άλλο θάμα τοῦτο», εἶπε ὁ σπαθοφόρος [...] «Τί, τό ἔμαθε πῶς εἶχες παντρευτεῖ;»

«Ναί [...], εἶπε ὁ ἔμπορος.

«Καί δέν τῆς ἔδωσες τίποτε;» ρώτησε ὁ γιατρός.

«Ἄφησα τοῦ ἀφεντικοῦ μου νά τούς δώσει, μά δέν τά πήραν»²⁰³

2.3.3. Αφεντικό

Εμπνευσμένος από το σοσιαλιστικό πνεύμα ο συγγραφέας δημιουργεί έναν περιορισμένης παρουσίας χαρακτήρα, ο οποίος ωστόσο απηχεί ένα καίριο μήνυμα περί της εργατικής καταπίεσης. Εμφανίζεται και στα δύο στάδια της παρουσίας του κεντρικού ήρωα στην πόλη, πριν ξενιτευτεί και μετά την επιστροφή του. Αν και στο πρώτο μέρος δεν δίνεται κανένα στοιχείο της εξωτερικής του εμφάνισης ούτε συμμετέχει στα γεγονότα με τον λόγο του, ο αναγνώστης λαμβάνει ήδη από την αρχή μια εναργή αίσθηση της εικόνας του μέσα από τις πληροφορίες από τον αφηγητή για επαναλαμβανόμενες ενέργειές του («Ἐτρωγα ξύλο περσότερο», «μέ πρόσμενε μέ τά χαστούκια», «μέ χαστούκίζε ὁ ἀφεντικός μου ἄμα μ' ἔβλεπε ποδεμένο»).²⁰⁴

Κατά το δεύτερο μέρος, όταν επανεμφανίζεται στο «παλιό μαγαζί» μετά την επιστροφή του ξενιτεμένου εμπόρου, πληροφορούμαστε για ορισμένα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του («κοντόπαχος καθώς τον ἄφησα, φουστανελάς ἀκόμα, σβέλτος πάντα μ' ὅλο το ἔγκωμο κορμί και τ' ἄσπρα τά μαλλιά.»).²⁰⁵ Στη σκηνή της συνάντησής τους, η αυστηρή και δύστροπη εικόνα του αφεντικού φωτίζεται με εκδηλώσεις χαράς και συγκίνησης («χίμησε, ἔπεσε ἀπάνω μου καί μέ ἀγκάλιασε»,

²⁰¹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 182-183.

²⁰² Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 183.

²⁰³ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 183.

²⁰⁴ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 165-167.

²⁰⁵ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 179.

«Δέ μέ ἄφησε νά φύγω ἴσια μέ τό μεσημέρι. Χαιρότανε σά νά ξανάβρισκε χαμένο παιδί του.»²⁰⁶Ο παλιός του υπάλληλος έχει αποκτήσει αξία στα μάτια του εξαιτίας της οικονομικής ανόδου του («Καμάρωνε πού μέ εἶχε πλάγι του»)²⁰⁷Το αφεντικό ἔδειχνε ιδιαίτερο ενθουσιασμό ρωτώντας τον για το ιστορικό του («μέ ρωτούσε καί μέ ξαναρωτούσε»)²⁰⁸και πληροφορώντας τον για ὅσα εἶχε αφήσει πίσω («ἔμαθα ὅ,τι ἤθελα νά μάθω δίχως νά ρωτήσω»)²⁰⁹ δίνοντας με αυτόν τον τρόπο αφορμή στον ἔμπορο να ρωτήσει για την Αννιώ και να ενημερωθεῖ για την τύχη της («τή γυρέψανε δυοτρεῖς [...] Ἐγώ ἔναν ἤθελα, τούς εἶπε, [...] καί κλείστηκε ἀπό τότες μέσα [...] »).²¹⁰

Ιδιαίτερα σημαντικό λοιπόν, σε ὅ,τι αφορά τον συγκεκριμένο χαρακτήρα, θα ἦταν να επικεντρώσουμε την προσοχή μας στην «διπλή» ὄψη του, μέσω της οποίας ο συγγραφέας βάλλει εναντίον της καταλυτικής δύναμης του χρήματος να διαμορφώνει και ορισμένες φορές και να «παραμορφώνει» την ανθρώπινη συμπεριφορά. Αρχικά, επειδή ο φτωχός του υπάλληλος εξαρτιόταν οικονομικά ἀπό εκείνον του ἔδινε κάθε δικαίωμα να τον εξευτελίζει. Μόνο ὅταν ἐκεῖνος επιστρέφει ἔχοντας σταδιοδρομήσει στο ἐμπόριο αποκτά αξία στη συνείδηση του παλιού αφεντικού του. Το αντιθετικό ζεύγος ἔλλειψη χρήματος-απόκτηση χρήματος αποτελεί την ραχοκοκαλιά του διηγήματος, η οποία διαπερνά την αφήγηση, επιδρώντας σε κάθε μορφή ανθρώπινης σχέσης.

2.4. Εισαγωγή στο διήγημα «Στο σκοτάδι».

Πῆρε πιθανότατα τον τίτλο ἀπό μια φράση του συγγραφέα του: «Ἀλυσσωμένος εἶναι [ὁ λαός] ἀπ' τίς προλήψεις, τό πνεῦμα κ' ἡ ψυχή του πλέει στό σκοτάδι».²¹¹Επιχειρεῖ μία αιχμηρότερη γραφή, ἕνα ἔργο «τραχύ και χυδαῖο και στη γλώσσα και στο θέμα», ὅπως το χαρακτήρισε ο ἴδιος,²¹²στο οποίο οι κοινωνικές συνθήκες αποτελούν τους ρυθμιστές της ατομικής δράσης. Το διήγημα αποκτά συμβολικές διαστάσεις στιγματίζοντας το σκοτεινό «βυθό της ζωῆς στον οποίο κινούνται ὅλα τα πρόσωπα» -ὅπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Καρβέλης, - «ένα

²⁰⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 180.

²⁰⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 181.

²⁰⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 180.

²⁰⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 180.

²¹⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 181.

²¹¹Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 34.

²¹²Βλ. Βίκυ Πάτσιου, «Οι ὅροι του ρεαλισμοῦ στο πεζογραφικό ἔργο του Κωσταντίνου Χατζόπουλου», *Πρακτικά ἐπιστημονικοῦ συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ὡς συγγραφέας και θεωρητικός*, ὁ.π., σ. 208.

βαθύ σκοτάδι που έχει πολλές πλευρές και όψεις».²¹³ Καταγράφεται με πειστικές λεπτομέρειες η αποτυχημένη απόπειρα της ηρωίδας εργάτριας στην επεξεργασία καπνού να αποδράσει από την αποπνικτική ζωή της, το σκοτεινό χαμόσπιτο -όπου ζει με τον άρρωστο άνδρα της- και τη βαριά μυρωδιά της αποθήκης με τα καπνά. Ο πόλεμος και η ωμότητά του διασαλεύουν την ηθική τάξη, με αποτέλεσμα οι ήρωες να αποδυναμώνονται ψυχικά και να μην καταφέρνουν να αντισταθούν στην εξαθλίωση. Πριν ακόμα επουλωθούν οι πληγές του πολέμου -όσον αφορά τα πρόσωπα του διηγήματος- ας αναλογιστούμε το αίσθημα ταπείνωσης που βίωνε η Στέλια απέναντι στον άνδρα της εξαιτίας του βιασμού της- οι ξεριζωμένοι αγρότες καλούνται να αντιμετωπίσουν και βιοτικά προβλήματα, αναγκασμένοι να επιβιώσουν σε άθλιες καλύβες στην άκρη της πόλης, με ημερομίσθιο που δεν έφτανε να καλύψει ούτε τις στοιχειώδεις ανάγκες τους. Οι ευδιάκριτοι υπαινιγμοί στις συνθήκες στέγασης, υγιεινής, περίθαλψης και αμοιβής των εργατών πλαισιώνουν το προσωπικό αδιέξοδο με ευρύτερους κοινωνικούς ερμηνευτικούς όρους, αποκαλύπτοντας την ενδυνάμωση της «κοινωνικής» γραφής υπό το φως της σοσιαλιστικής πρόθεσης.

Η αμεσότητα με την οποία υποβάλλεται η ατμόσφαιρα-περισσότερο από κάθε άλλο διήγημά του- δημιουργεί μία ψευδή αίσθηση ταύτισης συγγραφέα και αφηγητή, σαν ο συγγραφέας να ήταν σωματικά παρών και όχι «ωσεί παρών». Ο Βελουδής παρατηρεί πως «η διεύρυνση του αφηγηματικού σε βάρος του διαλογικού μέρους συμβάλλει σε μια ακριβέστερη και υποβλητικότερη αναπαράσταση του χώρου».²¹⁴ Επιπλέον, η αναφορά συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων έχει απόλυτη σχέση με την επιδίωξη του συγγραφέα για μία «ασφαλή συνείδηση του πραγματικού». Η αφηγηματική σύνθεση της παρουσίας των χαρακτήρων αποτυπώνει «τον αδιάκοπο αγώνα του ανθρώπου» μέσα από έναν λυρικό χρωματισμό, καθώς στον Χατζόπουλο δεν εντοπίζουμε μόνο τον «παρατηρητή» αλλά και τον «ποιητή». Μέσα από το κείμενο της κριτικής του για τη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη, την ίδια περίπου χρονική περίοδο, αναγνωρίζουμε ορισμένα στοιχεία χαρακτηριστικά ως προς τον τρόπο που αποδίδει τόσο την εξωτερική όσο και την εσωτερική ζωή των ηρώων στο εν λόγω διήγημα.

[...] μία δημιουργία γνήσια καὶ αὐστηρά ρεαλιστική, ἃμα μὲ τὸ ρεαλισμὸν δὲν ἐννοοῦμε τὸ πνίξιμο κάθε ποίησης, ἀλλὰ τὴ φυσικὴ σύνθεση τῆς ζωῆς, τὸ πιθανὸν ξετύλιγμα τῶν περιστατικῶν, τὴ δημιουργία ζωντανῶν, ὑπάρξιμων ἀνθρώπων [...] νὰ βλέπει τὸν κόσμον τοῦ σέ ὅλο τὸ βάθος τοῦ, τὴ σκληρότητα τῆς ὑπαρξὸς σέ ὅλη τῆς τὴν ἔκτασι, τὸ ἄχαρο καὶ θλιβερό τῆς ζωῆς σέ ὅλη τὴν

²¹³Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ὁ.π., σ. 178.

²¹⁴Βλ. Βελουδής, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, ὁ.π., σ. 29.

τραγικότητά τους. "Ένας αδιάκοπος αγώνας του ανθρώπου [...] που σβήνει κάθε άλλο αίσθημα, συντρίβει κάθε δεσμό[...]"²¹⁵

Εκείνο που κινεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη είναι η αγωνία της ψυχής των ηρώων και ιδιαίτερα της Στέλιας, καθώς παρουσιάζει πιο πλούσια εσωτερική ζωή συγκριτικά με τον Σταύρο και τον Αντώνη, με δραματικές συνέπειες στην αντικειμενική πραγματικότητα. Ο συγγραφέας επιχειρεί μία αποκάλυψη του κόσμου της συνείδησης και του εσωτερικού προβληματισμού.²¹⁶ Ως προς αυτό θέτει στην υπηρεσία της συγγραφικής του σύνθεσης δύο από τους πιο γνωστούς νόμους της παραδοσιακής μορφής της πλοκής, τον νόμο της «έκπληξης» (σε μία ασθενή παρουσία της) –κατά τον οποίο, μέσω μιας καλλιεργούμενης άγνοιας του αναγνώστη, επιδιώκεται το απρόοπτο–και τον νόμο της «αγωνίας», που στηρίζεται στην άγνοια του αναγνώστη, αλλά που συνεπάγεται μία συνείδηση για τις δυνατότητες της εξέλιξής της μέσω «αναγνωστικών αναμονών».

2.4.1. Σταύρος.

Το διήγημα ξεκινά με μία εικόνα που αποδίδει τις βασικές συντεταγμένες στις οποίες βασίζεται το αφηγηματικό υλικό: τη σωματική εξασθένηση του ήρωα («βόγκηξε», «θέλησε ν' άνασηκωθεί, μά πόνεσε»),²¹⁷ τον τραχύ χαρακτήρα του («βλαστήμησε»),²¹⁸ την άδεια κάμαρα (δηλώνει την απουσία της γυναίκας του λόγω εργασίας), το μωρό («ἄπλωσε το χέρι και κούνησε. Μά το μωρό δε σώπαινε»).²¹⁹ Αποτελούν βασικά στοιχεία που πλέκουν τον νοσηρό καμβά του διηγήματος και προδιαθέτουν για την τραγικότητα τόσο του Σταύρου όσο και της Στέλιας. Πρόκειται για χαρακτήρα στατικό,²²⁰ του οποίου δεν παρακολουθούμε την εσωτερική ζωή, παρολαυτά από την πρώτη κιόλας στιγμή της ανάγνωσης αποτυπώνονται με

²¹⁵ Βλ. Χατζόπουλος, *Κριτικά κείμενα*, ό.π., σ. 255-256.

²¹⁶ Ως προς αυτό έχει ενδιαφέρον το κείμενο κριτικής του Χατζόπουλου για την πεζογραφική γραφή του Βιζυηνού, το οποίο ενισχύει την αντίληψη για την ιδιαίτερη σημασία που προσδίδει στην ψυχογραφική διάσταση της διήγησης. Αν και το κείμενο είναι γραμμένο το 1914, τρία χρόνια μετά τη συγγραφή του διηγήματος *Στο σκοτάδι*, ωστόσο ανήκει στην «ρεαλιστική» περίοδο του συγγραφέα. «ἄμορφος στό φαινόμενο, ὄχι ὅμως καί δίχως ἐσωτερική μορφή, ὄχι δίχως ποίηση καί ψυχή. Ὅτι τόν ἀνεβάζει ψηλότερα ἀπό τόν Παπαδιαμάντη εἶναι τό πιό ἄρτιο τῆς σύλληψης. Καί τό κυριότερο: τά Πλάσματά του τυπώνονται στό νοῦ καί φτάνουνε στήν αἴσθηση σάν ἀπλά σύμβολα τοῦ τραγικοῦ τῆς καθημερινῆς ζωῆς». Βλ. Χατζόπουλος, *Κριτικά κείμενα*, ό.π., σ. 268-269.

²¹⁷ Βλ. Χατζόπουλος, «Στο σκοτάδι», *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 187.

²¹⁸ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 187.

²¹⁹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 187.

²²⁰ Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης*, ό.π., σ. 44-45· Rimmon-Kenan, *Narrativefiction: Contemporary poetics*, ό.π., σ. 40-42· Αγάθος, *Οι γυναίκες οι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, ό.π., σ. 22-28.

καθαρότητα οι αντιδράσεις του. Σε αυτό συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό η περιγραφή, υπό την προοπτική του ήρωα, την υποκειμενική του ματιά στο χώρο και ιδίως στο φυσικό περιβάλλον. Η φύση σε αρκετά σημεία προσωποποιείται²²¹ και προβάλλει εχθρική απέναντί του, προϊδεάζοντας για το τραγικό τέλος του.

Από τα πρώτα του λόγια, με τα οποία εισάγεται ο ήρωας στη σκηνική δράση, δίνεται με εκφραστική ένταση η αγριότητά του («Έμπα, διάολε, μέσα καί κλεΐσε [...] Νόμισε πώς ήταν η γυναίκα του [...] είδε πώς ήταν ό φίλος του Αντώνης»)²²² Η συνολική αντίληψη για τον ήρωα συναιρείται μέσα από επαναλαμβανόμενα στοιχεία που ανακαλούνται διάσπαρτα καθ' όλη τη διάρκεια (έμμεση έκθεση).²²³ Εξαιτίας της πληγής στο σώμα του, που τον έχει καθηλώσει στο κρεβάτι, φαίνεται να έχει παραιτηθεί από τη διάθεση για ζωή. Η αυτοκαταστροφική εξάρτησή του από το αλκοόλ αποδίδεται κλιμακωτά σε όλο το διήγημα –στην πρώτη σκηνή κατά την είσοδο του Αντώνη υπάρχει μια πρώτη ένδειξη αυτής («Κι ό Αντώνης έσκυψε καί τοῦ έδωσε ένα μπουκαλάκι. Τά μάτια τοῦ Σταύρου λάμπανε»),²²⁴ η οποία αποκαλύπτεται σαφέστερα, ως απαγορευτική συνήθεια, όταν ακούει την είσοδο της Στέλιας («ήπια [...] τό βούλωσε βιαστικά καί τό έκρυψε»)²²⁵ εωσότου τον οδηγήσει τελικά στον θάνατο. Η εξάρτησή του συνδυάζεται με τη σταδιακή υποδούλωσή του στον Αντώνη, που του το παρέχει και με την αδιαφορία για την οικογένεια και την υγεία του. Είναι παραιτημένος από κάθε ανθρώπινη σχέση. Αποτυπώνεται κατ' επανάληψη η επιθετική διάθεση όχι μόνο προς τη Στέλια αλλά και προς το μωρό παιδί του («Ο Σταῦρος τό βλαστήμησε. [...] ό άντρας της βλαστήμησε. [...] Έκεῖνος τη βλαστήμησε καί γύρισε να κοιμηθεί [...] Έκεῖνος τή βλαστήμησε [...] τήν έσπρωξε καί ξαναβλαστήμησε»)²²⁶

Πληροφορίες για τα γεγονότα του παρελθόντος-απαραίτητες για να καλυφθούν τα νοηματικά κενά της ανάγνωσης-καθώς και σημαντικά στοιχεία του χαρακτήρα του Σταύρου δίνονται μέσα από τις σκέψεις της Στέλιας, έναν προσωπικό απολογισμό της μέχρι τώρα ζωής της. Παρολαυτά υπάρχει η αίσθηση ότι ουσιαστικά διαπλέκεται η φωνή της ηρωίδας με εκείνη του αφηγητή. Εκτιμώ πως πρόκειται για

²²¹ «Η μέρα έξω ήταν θολή καί βροχερή κι ό ήλιος, [...] δέ σερνόταν σήμερα σέ άστραφτερές στενόμακρες λουρίδες [...] χίμησε μέσα ή βροχή. Κι ένα κρύο άνεμοφύσημα τόν έκαμε ν' ανατριχιάσει». Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 187-188.

²²² Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 188.

²²³ Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative fiction: Contemporary poetics*, ό.π., σ. 40-42 και Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 47-50.

²²⁴ Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 188.

²²⁵ Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 188-189.

²²⁶ Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 188-192.

το ουσιαστικότερο σημείο του διηγήματος, αφού διαπιστώνουμε την προσπάθεια του συγγραφέα να δώσει πλάι στην κοινωνική και την ιστορική συνιστώσα της ιστορίας του. Η βιαιότητα του Σταύρου και η κτητική του διάθεση προς τη γυναίκα του (τη θεωρεί κτήμα του και έχει το δικαίωμα να της συμπεριφέρεται όπως θέλει) είναι απολύτως συμβατή με τις επικρατούσες αντιλήψεις της κοινωνίας την εν λόγω χρονική περίοδο ως προς τις σχέσεις των δύο φύλων. Η Στέλια είχε βιώσει τη βιαιότητα από την οικογένειά της, πριν γνωρίσει τον άντρα της. Ο Σταύρος μέσα από την οπτική της γυναίκας του σίγουρα δεν φαίνεται να δικαιολογείται, όμως του παραχωρείται το ελαφρυντικό ενός άγραφου κοινωνικού κώδικα.

Τόν είχα συνηθίσει μέ ὅλη τήν κακή, τή δύστυχη ζωή πού πέρασε μαζί του. Μά και πρωτύτερα, δίχως αὐτόν, ἡ ζωή της δέν ἦτανε καλύτερη [...] ὁ πατέρας της, τ' ἀδέρφια, ἡ μάνα τή βλαστημοῦσαν καί τή δέρνανε[...].²²⁷

Μέσω της αναδρομής στο παρελθόν η εικόνα του Σταύρου συνεκτιμάται με βάση τις ιστορικές συγκυρίες και ταυτόχρονα αναδύεται μια συνθετότερη αντίληψη για τον ήρωα. Η φιγούρα του αντάρτη, του οποίου οι ελπίδες διαψεύστηκαν (όπως κυριάρχησε στο πρώτο διήγημα, τον «Αντάρτη») επανέρχεται ξανά μέσα από τον Σταύρο.

Μά σάν εἶδε πῶς ὁ στρατός ξαναμπήκε στό τούρκικο καί πῶς πολλοί πηγαίνανε κοντά γιά πλιάτσικο, ἄφησε τή Στέλια μέ τ' ἄλλα γυναικόπαιδα σ' ἓνα χωριό κοντά στήν Ἄρτα, κρέμασε στόν ὦμο τό τουφέκι [...] καί ξαναπέρασε τό γεφύρι μέ τούς ἄλλους ἀντάρτες. Γλήγορα ὁμως γύρισε πάλι μέ ἄδεια χέρια μαζί μέ τό στρατό πού ξαναέφυγε, πούλησε τόν γκρα γιά ἓνα δεκάριο καί τράβηξε μέ αὐτό νά βρεῖ τή Στέλια καί νά τή στεφανωθεῖ.²²⁸

Η αθλιότητα της ζωής τους, όπως παρουσιάζεται μέσα από την οπτική της Στέλιας, ενισχύει την μορφή του Σταύρου και με το στοιχείο του θύματος, εκτός από εκείνο του θύτη-που αποτελεί και το κυρίαρχο εξαιτίας της βιαιότητάς του- ανάγοντάς τον σε πρόσωπο τραγικό. Κατά την επιστροφή του από τον πόλεμο, και με δεδομένο ότι έχει προηγηθεί το κατακόρυφο γκρέμισμα των ιδανικών του, απογοητεύεται ισχυρότερα και σε προσωπικό επίπεδο, όταν μαθαίνει πως πήρανε τη Στέλια κάποιοι φαντάροι.

Τήν ἔδειρε καί θέλησε νά τήν ἀφήσει. Μά ἐκείνη τοῦ ἔπεσε στά πόδια, τοῦ εἶπε πῶς τήν πήρανε χωρίς νά θέλει [...] Κι ὁ θυμός τοῦ Σταῦρου πρᾶννε.²²⁹

Ο Σταύρος, αφότου ἔζησαν για ορισμένο χρονικό διάστημα «κακά ψυχρά», αποφασίζει να μείνουν στην πόλη, γιατί άκουσε πως «κερδίζουν το ψωμί

²²⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 194.

²²⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 195.

²²⁹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 195.

ευκολότερα»²³⁰σε αποθήκες καπνών. Στη διαδρομή προς την πόλη πεθαίνει το νεογέννητο παιδί τους, έτσι και οι δυο αποτελούν διαθέσιμα εργατικά χέρια.

Στήν αρχή στενοχώρεσε τό Σταύρο ή κλειστή ζωή μέσ στον πνιχτόν άέρα, στή βαριά τή μυρουδιά. Μά τή συνήθισε σιγά-σιγά, και τό άντρόγυνο βρέθηκε μιά στιγμή εύχαριστημένο στό χαμόσπιτο αυτό έδώ στήν άκρη τής πόλης.²³¹

Όμως, απέναντι από την αποθήκη υπήρχε μια ταβέρνα με φθινό κρασί, όπου ο Σταύρος συνήθισε να πίνει. Η παρορμητικότητα και η οξυθυμία του στο εξής γίνονται ανεξέλεγκτα.

Μά τής άγρίευε. Κατόπι άρχισε κιόλας νά τή δέρνει, νά τής θυμίζει πώς τήν κλέψαν οι φαντάροι. Ένα βράδι [...] τήν πέταξε έξω [...] Έστερα πήγε και τήν πήρε πάλι μέσα, μά τήν ξανάδειρε [...] Μάλωσε στήν ταβέρνα και τοῦ δώσανε τή μαχαιριά.²³²

Όσο προχωρά το διήγημα η νατουραλιστική ωμότητα βαθμιαία εντείνεται αποδίδοντας τη δυστυχία των δύο πρωταγωνιστών. Εκείνο που κυριαρχεί στο έργο είναι η αθλιότητα του περιβάλλοντος που οδηγεί σε μεγαλύτερη αθλιότητα, το αδιέξοδο που παράγει αδιέξοδο, που αποσυνθέτει τις ανθρώπινες σχέσεις, που αποσαθρώνει τα συναισθήματα και οδηγεί, σχεδόν νομοτελειακά, στο ξέσπασμα της πιο άγριας εγκληματικής διάθεσης. Η πραγματικότητα προκαθορίζει τα περιθώρια δράσης και αντίδρασης, ώστε φαίνεται να μην υπάρχει καμία ελευθερία: Το πεπρωμένο επιβάλλεται στο υποκείμενο απ' έξω. Ο πρωταγωνιστής είναι μια νατουραλιστική φιγούρα, αφού υπακούει σε ένα νατουραλιστικό μοντέλο ανθρώπινου τύπου (ιδιαίτερα με το χαρακτηριστικό στοιχείο της εξάρτησής του από το κρασί) παραμένοντας στο έλεος των περιστάσεων παρά του εαυτού του.²³³

Η υποκειμενική ματιά του αμέτοχου αφηγητή, πανταχού παρούσα, εμποτίζει την αφήγηση άλλοτε με τον συγκινησιακά φορτισμένο τόνο της κι άλλοτε με τις σκέψεις και τις αντιδράσεις της Στέλιας. Συγκεκριμένα, τις σκέψεις της διακόπτουν οι φωνές του Σταύρου, που φανερώνουν την πλήρη εξάρτησή του από τη γυναίκα του

²³⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 196.

²³¹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 196.

²³²Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 196.

²³³Βλ. γενικά Lilian R. Furst and Peter N. Skrine, *Νατουραλισμός*, μετάφραση, Λία Μεγάλου- Σεφεριάδη, Ερμής, Αθήνα 1972. Πιο συγκεκριμένα, για τον νατουραλιστικό χαρακτήρα του συγγραφικού έργου του Χατζόπουλου την εν λόγω περίοδο, όπως εντοπίζεται στο μυθιστόρημα «Ο πύργος του ακροπόταμου», στη νουβέλα «Αγάπη στο χωριό» και στο διήγημα «Στο σκοτάδι», βλ. Σπύρος Βρεττός, «Γενεσιουργός αποσύνθεση: Κ. Χατζόπουλος-Δ. Χατζής: Εξελικτικό παράλληλο», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 285-299. Σύμφωνα με τον Σ. Βρεττό είναι σημαντικό να σημειωθεί πως παρά τα ηθογραφικά και ρεαλιστικά στοιχεία των παραπάνω έργων το κλίμα είναι πολύ περισσότερο σύμφωνο με τη θεωρία του νατουραλισμού που τότε κυριαρχούσε στη Δυτική Ευρώπη, τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στο θέατρο. Ακόμα και οι κάποιες καταστάσεις αυτουπέρβασης του νατουραλισμού που υπάρχουν, όπως σύμβολα, εικόνες, ποιητικά επίθετα, κάποιος λυρισμός, είναι για να επιβεβαιώνουν τον ίδιο τον νατουραλισμό.

(«Τι μ' αφήνεις μοναχό;»)²³⁴Ο άρρωστος ξεσπά σε επίθεση εναντίον της και η σκηνή που ακολουθεί είναι αρκετά σκληρή. Την κατηγορεί για ανηθικότητα, με αποτέλεσμα εκείνη να χάσει τον έλεγχο.

Θέλεις νά πεθάνω, νά πάρεις άλλονε [...] Ποιός ξέρει ποιός σέ καρτερεῖ. Μή δέ σέ ξέρω! [...] Σκρόφα! Σκρόφα! [...] ἄρπαξε τό μπουκάλι [...] καί τό σήκωσε ἀπάνω της [...] Δέν πᾶς στο διάολο;²³⁵

Η Στέλια επιχειρεί να αποδράσει χιμώντας έξω με το παιδί στην αγκαλιά. Οι σκέψεις της, όπως και πριν, αποκαλύπτουν στοιχεία του πρότερου βίου του ζευγαριού ρίχνοντας ακόμα περισσότερο φως στην παρουσία του Σταύρου μέσα στον χρόνο. Ο Σταύρος την έδιωχνε συχνά, όταν γυρνούσε μεθυσμένος. Το σημαντικότερο όμως είναι πως είχε αποφασίσει ξανά να φύγει, όταν είχε συνάψει ερωτικό δεσμό με κάποιον, που δουλεύανε μαζί στην αποθήκη. Η αφηγηματική παρουσίαση του ήρωα μοιράζεται μεταξύ της σκηνικής δράσης και των αναδρομικών συλλογισμών της Στέλιας. Οι ενδόμυχες ομολογίες της συμπληρώνουν με ουσιώδη στοιχεία την εντύπωση που οφείλει να έχει ο αναγνώστης τόσο για τον χαρακτήρα του ήρωα όσο και για μια πληρέστερη εικόνα της ζωής του ζευγαριού. Σαφώς λείπουν οι αντίστοιχες σκέψεις του Σταύρου, ώστε να μπορούμε να έχουμε μια δυσδιάστατη ανάκληση του παρελθόντος, καθώς το διήγημα εντάσσεται σε μία συγγραφική περίοδο κατά την οποία ο συγγραφέας επιχειρεί μία δυνατότερη και βαθύτερη προβολή των γυναικείων μορφών έναντι των ανδρικών.

Μή δέν τήν ἔδιωξε συχνά κι ὁ ἴδιος, ὅταν ἐρχόταν μεθυσμένος σπίτι; Καί μιά φορά δέν τό ἀποφάσισε κί αὐτή νά φύγει σάν τά μισόφτιαξε μέ κάποιον πού δουλεύανε στήν ἀποθήκη μαζί; [...] τήν ἤθελε νά τήν ἔχει μοναχά ὅταν τοῦ χρειαζότανε [...] κι ἔμεινε μέ τοῦτον.²³⁶

Μετά την επιστροφή της στο σπίτι, η παρουσία του Σταύρου γίνεται αθλιότερη. Η Στέλια σταματά να αντιστέκεται στην καταστροφική επιθυμία του άντρα της για το κρασί, ο γιατρός σταμάτησε να έρχεται, γιατί δεν είχαν χρήματα να τον πληρώνουν, ενώ όταν ξαναήρθε βρήκε τον άρρωστο χειρότερα, με πιο σαπισμένη την πληγή. Παράλληλα, ο Αντώνης προσπαθεί όσο μπορεί για να κάνει ερωμένη του τη Στέλια. Οι συνεχείς, επαναλαμβανόμενοι υπαινιγμοί πως γνώριζε για το ερωτικό κλίμα μεταξύ της γυναίκας του και του Αντώνη φανερώνουν την ανοχή του που τον καθιστά τραγικότερο πρόσωπο από τη γυναίκα του, ωστόσο το αδιέξοδο κορυφώνεται και για τους δύο. Συνυπάρχουν όλοι κάτω από την ίδια στέγη: Εκείνη,

²³⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 198.

²³⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 199-200.

²³⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 203-204.

το μωρό, ο Αντώνης που επιδιώκει τον θάνατο του Σταύρου, ο Σταύρος που αρχίζει να σέπεται από τη γάγγραινα.

«θέλεις νά πεθάνω»[...] «Το θέλεις γιά νά πάρεις ἄλλον» [...] «Και τώρα μέ γελαῖς» [...] . «Μέ γελαῖς. Ἐδῶ μέσα μέ γελαῖς» [...] «Νά πεθάνω! Νά πεθάνω! Ἔ, μωρή; Δέ μέ γελαῖς;» [...] «Δέ μέ γελαῖς, ἔ; Μπροστά στά μάτια μου! Τί νά σοῦ κάνω! Καί κεινοῦ». Ἐδειξε τον Αντώνη, πού εἶχε γυρίσει ἀπό τό ἄλλο πλευρό.²³⁷

Αίσθηση προκαλεί η νατουραλιστική περιγραφή που βασίζεται σε αρκετά σημεία στην υποκειμενική οπτική της Στέλιας αποδίδοντας την τελική πορεία του αρρώστου προς την πτώση. Έχει προηγηθεί η παρέμβαση του Αντώνη, ο οποίος είχε αφήσει το παράθυρο ανοιχτό, γεγονός που επιδείνωσε την κατάστασή του και επιτάχυνε την ούτως ή άλλως μη αναστρέψιμη έκβαση.

Σιγά σιγά ὁ ἄρρωστος παράλυσε. Εἶχε ἀπομείνει ἕνας σωρός μονάχα κόκαλα, πού θέλανε λές παντοῦθε νά τρυπήσουν τό κερένιο δέρμα καί νά πεταχτοῦν.[...] Ἡ λαλιά του ἦτανε πιά κούφιος, μουγκός ἀχός, τά μάτια του ἀπομέναν μιά θολή, μουντή ἀσπράδα πού σάλεψε στεγνή καί κρύα μέσα στίς κόγχες.²³⁸

Ο Αντώνης πνίγει τον ετοιμοθάνατο και καθώς η γυναίκα αρχίζει να φωνάζει εξαφανίζεται. Η μορφή του νεκρού αποδίδεται με αφηγηματική λιτότητα, ισχυρής ωστόσο εκφραστικής δύναμης, ώστε να αναδεικνύεται ὅλο το μέγεθος της φρικιαστικής όψης του πνιγμένου άντρα. Στην τελευταία αυτή σκηνή εισάγεται απρόσμενα ἕνα στοιχείο· το φως. Ο συγγραφέας κλείνει το διήγημα ρίχνοντας τον «προβολέα» στον πρωταγωνιστή του για να αποτυπώσει με περισσότερη διαύγεια το εκτεθειμένο στα μάτια των γειτόνων του άγνυχο σώμα του.

Τήν μπάσανε μέσα κι ἀνάψανε τό φῶς. Βρήκανε τό Σταῦρο ξαπλωμένο ἀνάσκελα στό στρῶμα του. Τά μάτια του εἶχανε χυθεῖ ἔξω ἀπό τίς κόγχες· ἄσπρα πάντα καί στεγνά, τώρα μέναν ἀσάλευτα.²³⁹

2.4.2.Αντώνης.

Η παρουσία του πλέκεται γύρω από ένα και μόνο στοιχείο·το ερωτικό ένστικτο-που παρουσιάζεται ως παντοδύναμη ανάγκη, τόσο που θα οδηγήσει στο έγκλημα- αποτελώντας ένα τυπικό παράδειγμα επίπεδου ήρωα.²⁴⁰Το ανθρώπινο κτήνος αποδίδεται με μεγάλη πειστικότητα: πνίγει τον άρρωστο, αφού τον έχει αφήσει να καταλάβει, ίσως και να δει, γιατί μπήκε σπίτι του. Εκτός του ότι δεν έχουμε καμία ένδειξη εσωτερικής ζωής του ήρωα (π.χ συναισθήματα ή σκέψεις) δεν δίνεται και κανένα στοιχείο της εξωτερικής του εμφάνισης. Ωστόσο η εικόνα του

²³⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 214-216.

²³⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 219-220.

²³⁹ Βλ.Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 223.

²⁴⁰Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ὁ.π., σ. 47-50, Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ὁ.π., σ. 40-42, Αγάθος, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, ὁ.π., σ. 22-28.

αναπαρίσταται ιδιαίτερα αισθητά στο μυαλό του αναγνώστη μέσα από τις πράξεις και τα λόγια του, που εξ αρχής δημιουργούν την αίσθηση μιας κτηνώδης, «δαιμονικής» ανθρώπινης ύπαρξης.

Ο Αντώνης εμφανίζεται από την πρώτη σκηνή του διηγήματος, όταν επισκέπτεται τον Σταύρο. Οι δύο άνδρες, εκπρόσωποι της ανδρικής τυραννίας για τη Στέλια, εισέρχονται μαζί στη σκηνική δράση προκαλώντας ταυτόχρονα τη δυσαρέσκεια για τη βίαιη συμπεριφορά τους, ιδιαίτερα προς το μωρό («Όσταυρος τό βλαστήμησε [...] ό Αντώνης κι ήρθε στήν κούνια καί βρόντησε τό πλευρό της μέ τή γροθιά.»).²⁴¹ Από την πρώτη στιγμή καθίστανται εμφανείς οι ενδείξεις του σχεδίου του να οδηγήσει στο θάνατο τον Σταύρο –φέρνοντάς του κρυφά πιετό («Νά, πάρε τοῦτο πρῶτα ἐσύ». Κι ό Αντώνης ἔσκυψε καί τοῦ ἔδωσε ἓνα μπουκαλάκι»)²⁴² και να κάνει ερωμένη τη γυναίκα του. Ένας προσεκτικός αναγνώστης αναγνωρίζει ορισμένα στοιχεία που λειτουργούν ως προσημάνσεις και υπαινίσσονται την «ηδονική» ματιά του προς τη Στέλια: (« “Γίνηκες λούτσα”, τῆς εἶπε ό Αντώνης καί τήν κοίταξε στά πόδια πού ἦτανε σά νά βγῆκαν ἀπό τό λουτρό». [...] «Ἐβλεπε ἀποκεῖ μόνο τίς πλάτες καί τό γερό κεφάλι τῆς Στέλιας»»).²⁴³ Επιβάλλεται χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια, αφού η Στέλια και ο Σταύρος είναι παρεξηγημένοι («Ἐγώ βαστάω τό παιδί δῶσε μού το δῶ», «Ἄναψε σύ φωτιά καί ψένω γώ το κρέας»»).²⁴⁴ Παράλληλα, εκμεταλλεύεται την ακούσια ανεκτικότητα του Σταύρου, που «ζαλισμένος» έχει μισόκλειστα τα μάτια. Η έναρξη του ερωτικού παιχνιδιού προμηνύεται με το γαργάλημα του Αντώνη στη φτέρνα του μωρού. Πρόκειται για μία εικόνα κατά την οποία έρχεται σε αντίθεση η ελαφρότητα του Αντώνη με τη λύπη και την πραγματική εσωτερική δυστυχία του Σταύρου και της Στέλιας. Ο Σταύρος απροκάλυπτα εκδηλώνει την επιμονή του για την ερωτική κατάκτηση της γυναίκας («ξαναγαργάλισε τό πόδι τοῦ παιδιοῦ», [...] «Ἄς το», «Μά ἐκεῖνος δέν τήν ἄκουσε»),²⁴⁵ ώστε να δημιουργείται μια αποκρουστική αίσθηση για τη μορφή του που μοιάζει «δαιμονική» («χαμογελοῦσε σκυμμένος στη φωτιά»)).²⁴⁶ Η σκηνή κλείνει με έντονη την χροιά του τραγικού, αφού ο Αντώνης βγάζει το κρέας από την φωτιά και τρώνε και οι τρεις μαζί.

²⁴¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ.188.

²⁴² Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 188.

²⁴³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 189, 190.

²⁴⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 190.

²⁴⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 191.

²⁴⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 191.

Όπως και για τον Σταύρο, στοιχεία για το παρελθόν του Αντώνη, σημαντικά για το αφηγηματικό παρόν της ιστορίας, δίνονται μέσα από τις σκέψεις της Στέλιας. Ο συγγραφέας μας πληροφορεί για τη δράση του ήρωα αναδρομικά, μέσα από την οπτική της ηρωίδας, κατά τους δύο προσωπικούς απολογισμούς της που έπονται ο καθένας δύο πολύ έντονων σκηνών.

Απότόν καιρό ακόμα πού ήταν καλά ό άντρας της άρχισε νά τήν πειράζει [...] Μά αὐτή δέν ἤθελε μήτε νά τόν δεῖ [...] Τόν ἤξερε πώς εἶχε πρωτύτερα μιὰ παντρεμένη. Ἐπειτα μάλωσε μέ κείνη κι ἔπιασε μιὰ κοπέλα σέ ἄλλη ἀποθήκη.²⁴⁷

Μεσολαβεί η δεύτερη σύγκρουση του Σταύρου και της Στέλιας - που θα την οδηγήσει στην προσωρινή φυγή - κατά την οποία εκείνη ξεσπά εναντίον του Αντώνη («Ὁξω ἀποδοῶ! [...] Ἐσύ τά φταῖς [...] »).²⁴⁸ Η ατάραχη και ήρεμη όψη του («Τί ἔχετε; Τί πάθατε;»)²⁴⁹ όπως και προηγουμένως, δημιουργεί μια αντίστιξη στους υψηλούς τόνους της σκηνής προσθέτοντας ακόμα ένα στοιχείο στην σατανική παρουσία του και την δόλια μεθοδευμένη δράση του.

Η αποκρουστική παρουσία του στη ζωή της αισθητοποιείται κλιμακωτά, ώστε μετά την επιστροφή της η σταδιακή κάμψη της αντίστασής της να αποκτήσει τραγικότερο χαρακτήρα. Κατά τον δεύτερο απολογισμό της, στην προσπάθεια διαφυγής της, η «δαιμονική μορφή» του αναδύεται μέσα από ένα αφηγηματικό ανάγλυφο με τρομακτική ζωντάνια.

Μά ἡ θωριά τοῦ Ἀντώνη βγήκε ἀνάμεσα καί τήν ἀγρίεψε. Αὐτός ὁ ἄνθρωπος ἦταν μπροστά της σά βρυκόλακας, σάν ἴσκιος πού τόν εἶχε σταλμένο ἡ κόλαση. Ἀπό τή στιγμή πού τόν πρωτοεἶδε ταράχτηκε, κρυάδα πέρασε βαθιά της σά νά τῆς ἄγγιξε σίδερο τήν καρδιά.²⁵⁰

Η έντονη κινητικότητα των εικόνων από την εφιαλτική περιπλάνηση της Στέλιας αντιδιαστέλλεται με τη στατική εικόνα του Αντώνη κατά τη στιγμή επιστροφής της στο σπίτι («Ὁ Ἀντώνης καθισμένος ἐκεῖ κάπνιζε τό τσιγάρο του και δίπλα γυάλιζε τό ποτήρι του μισόγεμο κρασί»).²⁵¹ Στην ψυχολογική κατάσταση που βρίσκεται είναι ώριμη να πέσει στην αγκαλιά του αδίστακτου φίλου που караδοкеί. Η σκηνή που ακολουθεί είναι καταλυτική για την αλλαγή της συμπεριφοράς προς τον Αντώνη, καθώς για πρώτη φορά βιώνει την τρυφερότητα από έναν άνδρα («Τή σκέπασε καί τῆς τύλιξε τά πόδια [...] πῆγε κι ἔφερε ἀπό τό τραπέζι τό φαγί [...] »).²⁵²

²⁴⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 197-198.

²⁴⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 200.

²⁴⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 200.

²⁵⁰ Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 204.

²⁵¹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 209.

²⁵²Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 211.

Ο Αντώνης εξελίσσεται σε μια ακόμα «τυραννική» ανδρική μορφή για τη Στέλια. Η παρουσία του συντίθεται αφηγηματικά μέσα από την παράθεση μιας σειράς πράξεων και τρόπων συμπεριφοράς που δίνονται διάσπαρτα (έμμεση έκθεση) υπερισχύοντας έναντι της δραματικής μεθόδου.²⁵³ Οι λόγοι του, όταν διακόπτουν την τριτοπρόσωπη αφήγηση αποδίδουν με ιδιαίτερη δυναμική τον χαρακτήρα.

ἔφερνε τό βράδι καί κρασί καί πίνανε κι οἱ τρεῖς [...] ἀποκοιμότανε δίπλα στο τζάκι [...] τήν εἶχε βάλει [...] καί γύρεψε τοῦ ἀφεντικοῦ τῆς τά μεροδούλια τῆς μπροστά [...] Τῆς ἄφησε ὅσα τῆς χρειαζότανε καί τ' ἄλλα τῆς τά πῆρε. [...] Τή νύχτα ὁ Αντώνης ἄφηνε τό παράθυρο ἀνοιχτό· Μερικές νύχτες ἔμεινε κι ὁ Αντώνης ἄγρυπνος [...] Ἄρχισε νά βλαστημά καί κείνος.²⁵⁴

Κατά την τελευταία σκηνή πυκνώνει η εναλλαγή τριτοπρόσωπης αφήγησης και δραματοποιημένου λόγου, παρουσιάζοντας με νατουραλιστική ωμότητα τον κτηνώδη ερωτισμό και το όλο και εντεινόμενο πλησίασμα της φονικής πράξης . Ο συγγραφέας, αποδίδει σε όλη του την ένταση την εκτόξευση του ερωτικού ενστίκτου.

[...] τήν ἄδραξε ἀπό τό φουστάνι [...] «Ἐλα δῶ, σέ θέλω!» [...] Τήν ἔσφιξε. Ὁ ἀνασασμός του τῆς ἄγγιξε τό πρόσωπο καί τή ζάλισε. [...] «Διάολε!» [...] τῆς ἄρπαξε τά χέρια. «Δέ φεύγεις ἀποδῶ. Δέν πάει ἄλλο [...] Μά ἓνα χτύπημα τήν ξανασώριασε χάμω. [...]»²⁵⁵

Ο συγγραφέας δεν δίνει καμία καθαρή εικόνα της μορφής του Αντώνη κατά την πράξη του πνιγμού. Η «αποπροσωποποίηση» του άνδρα, η θολή φιγούρα του στο σκοτάδι δίνει την αίσθηση μιας άυλης σατανικής ύπαρξης, αφού είχε προηγηθεί η κλητική προσφώνηση της Στέλιας, («Αντώνη! Σατανά!»).²⁵⁶ Στο σημείο αυτό διαφαίνονται ορισμένες συμβολιστικές ροπές του Χατζόπουλου. Έχει σημασία πως αυτές αναδύονται την κρισιμότερη στιγμή του διηγήματος, όταν αναζητά την «υψηλότερη» έκφραση.

Ἐκεῖ τῆς φάνηκε πῶς κάτι γλίστρησε ἀπό κοντά τῆς. Καί τῆς φάνηκε πῶς κάτι σκόντανε στήν κούνια καί τήν τράνταξε. [...] Γύρισε κεῖθε καί στό ἀπόφευγο πού ἔμπαινε ἀπό τό παράθυρο εἶδε κάτι νά σαλεῦει ἐμπρός στό στῶμα [...]»²⁵⁷

Ο Αντώνης φοβισμένος, δραπετεύει μέσα στο σκοτάδι της νύχτας, της ψυχής και της ζωής του («γλίστρησε πίσω της καί χάθηκε ἔξω στό σκοτάδι»).²⁵⁸ Στο τέλος φαίνεται να *συμβολοποιείται* η παρουσία του, μέσα από τα λόγια μιας γειτόνισσας, όταν άκουσε τη Στέλια να φωνάζει (« “Θά εἶδε τό χάρο,” εἶπε μιὰ γυναίκα [...] »).²⁵⁹ Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας αποδίδει στον ήρωά του ένα τελευταίο

²⁵³Βλ. Rimmon- Kenan, *NarrativeFiction: ContemporaryPoetics*,ό.π., σ. 40-42και Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π.,σ.47-50.

²⁵⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 212-220.

²⁵⁵Βλ.Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 221-222.

²⁵⁶ Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*,ό.π., σ. 222.

²⁵⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*,ό.π., σ. 222.

²⁵⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 223.

²⁵⁹Βλ.Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 223.

προσωνύμιο («χάρος») επιλέγοντας την αίσθηση ενός προσωποποιημένου θανάτου ως την κυρίαρχη για αυτόν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

«ΖΩΗ» - «Ο ΠΥΡΓΟΣ ΤΟΥ ΑΛΙΒΕΡΗ» - «ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΔΑΣΚΑΛΟΥ»

3.1. *Εισαγωγή στα διηγήματα: «Ζωή - Ο πύργος του Αλιβέρη - Το σπίτι του δασκάλου».*

Τα διηγήματα αυτά γράφτηκαν την ίδια περίπου χρονική περίοδο με το «Στοσκοτάδι», αν και για «Το σπίτι του Δασκάλου», δεν έχουμε καμιά πληροφορία για τον χρόνο γραφής ή δημοσίευσης. Για το «Ζωή» αγνοείται επίσης ο χρόνος συγγραφής· είναι γνωστή η πρώτη δημοσίευση στα 1911 στον *Καλλιτέχνη* (Ο Καλλιτέχνης, αρ. 16 και 17, Ιούλ.- Αύγ. 1911). Ο «πύργος του Αλιβέρη» γράφτηκε το 1911 (πιθανόν μεταξύ Φλεβάρη και Μάρτη) και δημοσιεύτηκε το 1912 στο *Εθνικόν Ημερολόγιον* Σκόκου.²⁶⁰

Η εν λόγω τριάδα διηγημάτων διαφοροποιείται αισθητά από την προηγούμενη. Βασικά πρόσωπα δεν είναι πια γυναίκες, αλλά άνδρες «σαν «αντίβαρο» σε όλη τη σειρά των δυστυχημένων και καταπιεσμένων ηρωίδων».²⁶¹ Επιπλέον, ο Χατζόπουλος μετατοπίζει το σκηνικό των ηρώων του, το οποίο είναι είτε αθηναϊκό («Ζωή», «Ο πύργος του Αλιβέρη»), είτε αστικό («Το σπίτι του δασκάλου»). Στη διπλή αυτή μετατόπιση ο Καρβέλης αναγνωρίζει την πρόθεση του συγγραφέα για διεύρυνση της θεματικής του, που τον βγάζει έξω από τα δεδομένα του καιρού του, επιχειρώντας να διαγράψει κάποιους χαρακτηριστικούς τύπους της νέας εποχής, με αποτέλεσμα τα κεντρικά πρόσωπα να γίνονται πιο σύνθετα.²⁶² Ωστόσο, όπως παρατηρεί η Έρη Σταυροπούλου, οι παράγοντες δυστυχίας και καταπίεσης είναι οι ίδιοι με εκείνους που δυναστεύουν τις γυναίκες, αλλά αλλοιωμένοι από τις επικρατούσες κοινωνικές συνθήκες.²⁶³

Μέσα από τη δράση των ηρώων ο Χατζόπουλος αποσκοπεί να σχηματίσουμε τη γενική εικόνα της κοινωνίας, στην οποία κυριαρχούν κομματιζόμενη κοινωνική οργάνωση, η ηθική διάβρωση του αστικού ανθρώπου εξαιτίας του φθοροποιού ρόλου του χρήματος, η επιδίωξη του οικονομικού συμφέροντος, που έχει αναχθεί σε αυτοσκοπό. Ας σημειωθεί πως οι αντιδράσεις των εμπλεκόμενων προσώπων δεν εξαρτώνται τόσο από τη δική τους βούληση, αλλά από το κινήγι του κέρδους και τις

²⁶⁰Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Οπρωτοπόρος*, ό.π., σ. 127-128.

²⁶¹Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 36-37.

²⁶²Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Οπρωτοπόρος*, ό.π., σ. 180-182.

²⁶³Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 36.

πιέσεις της στιγμής,²⁶⁴ ώστε ο άνθρωπος να αποστραγγίζεται από οποιαδήποτε ευγενικά ιδεώδη. Ως άμεσο αποτέλεσμα, κυρίαρχα στοιχεία της ζωής των προσώπων αποτελούν η μοναξιά, η απουσία ουσιαστικών ανθρώπινων σχέσεων, η έλλειψη αγάπης, το αδιέξοδο.

Τα διηγήματα αυτά δεν έχουν να προσφέρουν κάτι ξεχωριστό συγκρινόμενα με τα άλλα²⁶⁵ «εκτός ίσως απ' τη μαρτυρία μιας απόπειρας να μεταφέρει τη νατουραλιστική δράση τους στο μίζερο σκηνικό της αθηναϊκής φτωχογειτονιάς («Ζωή», «Ο πύργος του Αλιβέρη»)- απόπειρα που θα μείνει, σ' αυτόν, χωρίς συνέχεια».²⁶⁶

Από αφηγηματικής σκοπιάς ο τρόπος που παρουσιάζει τις ιστορίες των ηρώων του έχει αρκετό ενδιαφέρον. Υπάρχουν στην περιγραφή στοιχεία που δημιουργούν την αίσθηση του γελοίου, το οποίο επιτελεί μια διττή λειτουργία: του κωμικού όσο και του τραγικού τόνου ταυτόχρονα. Ο Χατζόπουλος γελοιογραφώντας τους άνδρες των διηγημάτων του αναδεικνύει την ηθική διάβρωση που έχουν υποστεί εξαιτίας της φθοροποιού επίδρασης του χρήματος.²⁶⁷ Ιδιαίτερα θα πρέπει να σταθούμε στο διήγημα «Το σπίτι του δασκάλου», όπου η αφηγηματική τεχνική αποκτά συνθετότερο χαρακτήρα. Αν και ο παππούς ουσιαστικά αποτελεί το πρόσωπο με τον καταλυτικότερο ρόλο, ο συγγραφέας καταφέρνει να το υποδηλώσει μόνο, με το αφηγηματικό τέχνασμα της χρησιμοποίησης ως αφηγητή ενός μικρού παιδιού.

Συνεπώς, ό,τι προσφέρουν τα ανωτέρω διηγήματα είναι υπολογίσιμο τόσο από την άποψη των εκφραστικών τους αναζητήσεων όσο και από την άποψη της θεματικής τους.²⁶⁸

3.2. Εισαγωγή στο διήγημα «Ζωή».

Πρόκειται για ένα διήγημα με το οποίο, όπως απέδειξε η Έρη Σταυροπούλου,²⁶⁹ ο Χατζόπουλος μεταπλάθει λογοτεχνικά ένα επεισόδιο από τη ζωή του Α. Καρκαβίτσα, όπως το διηγήθηκε ο ίδιος σε γράμματά του προς τον

²⁶⁴ Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 182.

²⁶⁵ Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 180-182.

²⁶⁶ Βλ. Βελουδής, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, ό.π., σ. 29.

²⁶⁷ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 37. Ο Χατζόπουλος δεν εκφράζει στο έργο του την καλλιεργημένη σάτιρα και την ειρωνία ενός Ροϊδη. Περισσότερο γελοιογραφεί παρά σατιρίζει τα πρόσωπά του. Βλ. ό.π., σημ. 37.

²⁶⁸ Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 180-182.

²⁶⁹ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 28.

Χατζόπουλο κατά τη χρονική περίοδο 16/3- 5/6 1907.²⁷⁰Επιχειρώντας μια κοινή ανάγνωση ορισμένων σημείων του διηγήματος με αποσπάσματα από τα γράμματα θα αναδειχθούν με μεγαλύτερη ευκρίνεια οι αναλογίες ανάμεσα στο διήγημα και την πραγματικότητα καθώς και τα στοιχεία που στάθηκαν πηγή έμπνευσης για τη σύνθεση της ιστορίας και της μορφής του κυρίαρχου ανδρικού χαρακτήρα, του Αριστείδη Κεραμέα. Φαίνεται πως ο συγγραφέας εμπνεύστηκε τον τίτλο του διηγήματός του από τις συνεχείς επαναλήψεις της λέξης «ζωή» (εντοπίζονται στις περισσότερες επιστολές του), οι οποίες εκφράζουν τη βασικότερη υπαρξιακή αγωνία του Καρκαβίτσα, την απουσία πραγματικής ζωής, υπό την έννοια της εσωτερικής πληρότητας και των ουσιαστικών ανθρώπινων σχέσεων.²⁷¹ Ο Χατζόπουλος μέσα από τις εμπειρίες ζωής του φίλου του βρίσκει αφορμή να σκεφτεί τον δυστυχισμένο άνθρωπο και τη μεγάλη αθλιότητα στην οποία υποπίπτει πολλές φορές εξωθούμενος από το κοινωνικό περιβάλλον. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από το γράμμα του Καρκαβίτσα, κατά το οποίο αξιολογεί την προηγηθείσα προσπάθειά του για λεπτομερή έκθεση της προσωπικής του ιστορίας.

Σ τήν ἔγραψα [...] γιατί σάν ἄνθρωπο τῆς σκέψης πού σέ ξέρω, σοῦδωσα, ἀπ' τή θέση μου, νά σκεφθῇς τό δυστυχισμένο τόν ἄνθρωπο γενικά. [...] Καί βλέπεις μιᾶ ἀφορμή, τό περιβάλλον, ἡ ἀηδία τοῦ κόσμου, τόν κάνουν παρατρίχα νά κάνει κάτι πού τό ἀποστρέφεται.²⁷²

3.2.1. *Αριστείδης Κεραμέας.*

Ο συγγραφέας μας παρουσιάζει έναν τηλεγραφικό υπάλληλο, που μαραζώνει, που πνίγεται στην ομοιομορφία της δουλειάς και στην πληκτική καθημερινότητα, αποστραγγισμένη από κάθε ίχνος ευτυχίας. Κινείται ανάμεσα στο σπίτι, το γραφείο, το μαγειρείο, το καφενείο και πάλι το σπίτι. Όπως παρατηρεί ο Καρβέλης, αποτελεί

²⁷⁰Βλ. Ανδρέας Καρκαβίτσας, «Γράμματα. Γράμματα προς Κ. Χατζόπουλον», *Τα άπαντα*. Εκδομένα - σκόρπια - ανέκδοτα, αναστύλωσε και έκρινε Γ. Βαλέτας, τόμ. Έ: Ιστορικά - κριτικά - πολιτικοκοινωνικά - ποιήματα - γράμματα - μαρτυρίες συγχρόνων, εκδ. οίκος «Χρήστος Γιοβάνης», Αθήνα 1973, σ. 223- 239.

²⁷¹ Παραθέτω ορισμένα αποσπάσματα: «Στάθηκα σάν τό ναυαγισμένο καράβι σέ μιᾶ ξέρα. Πάνε τ' ἄρμενα κι ἡ καρίνα σπασμένη. Καί γύρω θάλασσα νεκρή, βρώμικη, ἀραχνιασμένη, τιποτένια. Νά ἡ ζωή μου» (επ. 30, 4/12/1905)· «Τό αἰώνιο αὔριο [...] μπερδεύεται στά πόδια μας [...] βρισκόμαστε γιά ὅλη μας τή ζωή στό πρῶτο βῆμα. Καί ὅταν ἡ ζωή κοντεύει νά φτάση στό τέλος τῆς [...] βλέπουμε [...] τόν καιρό πού χάθηκε ἄδικα καί μᾶς παίρνουν τά δάκρυα [...] Ὅσο πάω κι ἀπογίνομαι μουρμούρης. Δέ φταίω ἐγώ· φταίει ἡ ζωή μας» (επ. 31, 28/7/1906)· «γιά τή ζωή μου δέ συλλογιέμαι ποτέ, παρά ἂν μέ κεντήσῃ ἄλλος ἢ ἂν ξομπλιάζοντας τοῦ ἄλλου τή ζωή πέσω ἄθελα καί στή δική μου [...] Ὡς τά τώρα [...] ἔβλεπα τή ζωή πού πέρναγα καί τήν εὑρίσκα καλή [...] Γιατί μέσα στούς 4 τοίχους κλεισμένος πάντα νά μήν ἰδῶ τή ζωή πού περνοῦσε ἀπό πάνω μου» (επ. 35)· «Μέ θεωρῶς μπορεῖ νά γίνεσαι εὐγενικότερη ἡ ζωή· δέ φτάνουν ὁμως μοναχές νά τή συντηρήσουν [...] Τί ζωή μᾶς ἔμεινε πιά; Μετρημένη [...] Να! Τήν τέτοια ζωή ἠθέλησα ν' ἀλλάξω κι ὄχι νά βρῶ τήν εὐτυχία [...] Ὁ Καρκαβίτσας πέθανε: εἶπες. Μά δεν πεθαίνει ὁ ἄιμος! Μακάρι νά πέθαινε [...] γιά νά ζήσει ὁ ἄνθρωπος. Ἔχει κι ἐκεῖνος δικαίωμα στή ζωή» (επ. 37, 5/6/1907)· «Θεωρῶς εἶναι [...] Δέ συμβιβάζονται μέ τή ζωή [...] στά χτήρια ποτέ δέ ζήτησα τή ζωή» (επ. 38, 17/7/1907)· βλ. Καρκαβίτσας, *Ταάπαντα*, ὁ.π., σ. 223-224, 225-226, 230-231, 233-235, 235-237 αντίστοιχα.

²⁷²Βλ. Καρκαβίτσας, *Ταάπαντα*, ὁ.π., σ. 235-236.

θύμα των περιστάσεων, του μικροϋπαλληλικού του βίου, του περιορισμένου πνευματικού του ορίζοντα και βιώνει έναν πολύσημο εγκλωβισμό: οικονομικό, κοινωνικό, υπαρξιακό.²⁷³ Η ατομική περίπτωση του Καρκαβίτσα διευρύνεται αναδεικνύοντας έναν ανθρώπινο τύπο που συμπυκνώνει βασικά χαρακτηριστικά ενός ανθρώπινου τύπου σύγχρονου του συγγραφέα.²⁷⁴ Εδώ, όπως και *Στο σκοτάδι*, είναι υποδειγματικός ο Χατζόπουλος ο ιδεολόγος, ο σοσιαλιστής, που πλάθει με τέτοιο τρόπο τον ήρωά του, ώστε να υπερασπίσει τα ανθρώπινα δικαιώματα χωρίς να κάνει κήρυγμα, μέσα από έναν λογοτεχνικό πεζό λόγο με ζωντάνια και ρυθμό.

Ο συγγραφέας από την αρχή μεταδίδει μια ζωντανή αίσθηση για τον πρωταγωνιστή ήρωα: ανοίγει το διήγημα με τα λόγια του («Στό διάολο! Ζωή εἶν' αὐτή;»)²⁷⁵ και αμέσως μετά ακολουθεί ο ονοματικός προσδιορισμός του συνοδευόμενος από ρήμα δράσης («Κι ὁ Ἀριστείδης Κεραμέας πέταξε τά βιβλία ποῦ κρατοῦσε»),²⁷⁶ καλλιεργώντας ένα συγκεκριμένο πεδίο αναγνωστικών αναμονών για την ιδιοσυγκρασία και τη δράση του. Επιπλέον, οι μικρές προτάσεις δημιουργούν έναν γρήγορο αφηγηματικό λόγο, ο οποίος ενισχύεται από την πυκνή, διαδοχική χρήση ρημάτων ενεργητικής διάθεσης και επιρρημάτων, αποδίδοντας τη σύγχυση, την πληκτική καθημερινότητα και το εσωτερικό κενό του. Όλα γίνονται προγραμματικά, μηχανικά και τίποτα δεν του δίνει ευχαρίστηση.

Εἶχε πιάσει νά ξεσκονίσει τό τραπέζι του καί ξέχασε τόν καφέ [...] ἔτρεξε μὰ ἦταν ἄργά [...] βιαστικά ὅπως τό ἔπιασε, τόν ἔκαψε [...] πέταξε τό μπρίκι [...] Στίς ὀχτώ ἔπρεπε νά εἶναι στό τηλεγραφεῖο [...] γέμισε γλήγορα τό μπρίκι [...] πῆρε τό κουτί μέ τά σπύρτα. "Ἐκαμε ν' ἀνάψει ἕνα, δέν ἔπιασε. Δεύτερο, τρίτο [...] Τά πέταξε φουρκισμένος καί πῆρε γλήγορα καί ντύθηκε [...] βγήκε βιαστικά στο δρόμο.²⁷⁷

Γίνεται αντιληπτή η ύπαρξη ενός αφηγητή με πανοραμική οπτική γωνία, ο οποίος από την αφηγηματική του σκοπιά προβαίνει σαφώς στην ανάδειξη των γεγονότων της ζωής του ήρωα, ενδιαφέρεται όμως κυρίως για τους συλλογισμούς που αυτά τα γεγονότα μπορούν να απελευθερώσουν μέσα από τον χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, στην επόμενη σκηνή, λίγο μετά την άφιξή του στο γραφείο, ο αφηγητής εστιάζει σε έναν βασικό συντελεστή της δυστυχίας του ήρωα, τον πενιχρό μισθό του, αποπνέοντας έναν τόνο συμπάθειας, δικαιολογώντας κατά κάποιον τρόπο τη δυσαρέσκεία του για τη ζωή («δίχως νά τό θέλει, ἔριξε τή ματιά στά πόδια του.

²⁷³Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 181.

²⁷⁴Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 180.

²⁷⁵Βλ. Χατζόπουλος, «Ζωή», *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 227.

²⁷⁶ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 227.

²⁷⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 227-228.

Τον έβαλε ή κατάρα για νά ξαναδει τή μικρή σκισματιά στό δεξί παπούτσι του».²⁷⁸

Ως προς τον σκοπό αυτό, η ροή της αφήγησης στην υπηρεσία της ατομικής ψυχολογίας διακόπτεται από παρενθετικούς μονόλογους που αναδεικνύουν λεπτομερέστερα την εσωτερική ζωή του ήρωα:

«Τρέχα, χάλαγε παπούτσια στά ύπουργεία!» [...] «Καμιά πενηνταριά λεφτά θά θέλει κι ό τσαγκάρης. Πενήντα κι είκοσιπέντε: έβδομήντα πέντε' κι είκοσι για τήν άπάντηση του Παλιοδήμα: πάει ή δραχμή- δεν πάει στο διάολο για ζωή!»²⁷⁹

Ο αποπνικτικός χώρος του τηλεγραφείου αποτελεί το κατάλληλο σκηνικό πλαίσιο ανάδειξης του εγκλωβισμού του ήρωα. Ο Χατζόπουλος υιοθετώντας τον αφηγηματικό τρόπο της ψυχο-αφήγησης προκαλεί το αναγνωστικό ενδιαφέρον παρουσιάζοντας το αδιέξοδο που βιώνει ο Αριστείδης. Ο αφηγητής εκλαμβάνεται ως μία ομιλούσα διάνοια, η οποία δεσμεύει έναν δυνητικό αναγνώστη σε έναν διάλογο σχετικό με τον μυθιστορηματικό ήρωα.²⁸⁰ Ο θόρυβος από τα κουμπιά των μηχανών καταντούσε αφόρητος όσο περνούσε η ώρα, τροφοδοτώντας ολοένα και περισσότερο την απέχθεια του Αριστείδη για μια ζωή «δεμένη με τις μηχανές».²⁸¹ Παραδομένος στη ρουτίνα των τηλεγραφικών καθηκόντων του είχε παραιτηθεί από κάθε προσπάθεια διεκδίκησης της ευτυχίας. Στην υπηρεσία της ψυχο-αφήγησης το κείμενο εδώ διαποτίζεται από μια σειρά αλληπάλληλων παρομοιώσεων, οι οποίες αισθητοποιούν τον υποκειμενικό τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο Αριστείδης τον ήχο από τα κουμπιά των μηχανών. Φαίνεται να αποτυπώνουν μια συγχώνευση μεταξύ της συνείδησης του αφηγητή και της συνείδησης του χαρακτήρα προκαλώντας μια αντι-αφηγηματική στατική ποιότητα, η οποία ωστόσο λειτουργεί αρκετά δραστικά, αφού συμβάλλει στην επέκταση από την ειδική χρονική στιγμή σε μια γενικευμένη χρονική περιοχή αποδίδοντας την κορύφωση μιας δυσaréσκειας που λάμβανε όλο και μεγαλύτερες διαστάσεις τον τελευταίο καιρό.

Είκοσι χρόνια τώρα ζούσε μέ αυτόν όπως ό ναυτικός μέ τόν άέρα [...]τά χαιρότανε όπως ό γυμνασμένος στη μουσική τό πιό άλαφρό και ξεψυχισμένο φύσημα μέσα σέ πολύφωνη όρχήστρα [...] Σήμερα όμως σάν άρρυθμο μουρμουρητό, σάν τραύλισμα άγνωρο [...] τόν τελευταίο καιρό χωρίς τήν παλιά όρεξη [...] σιγά σιγά [...] ταιριαζότανε μέ τό συναίσθημα πώς ή ζωή του ήταν δεμένη μέ τίς μηχανές [...] Σήμερα όμως τό είναι του δέ θέλει [...] ήχουν [...] σάν ξεκούρδιστα όργανα [...] του φωνάζουν:

«Ζωή είν' αυτή! Ζωή είν' αυτή!»²⁸²

²⁷⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 229.

²⁷⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 228-229.

²⁸⁰Βλ. DorritCohn, *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μετάφραση - επιμέλεια: Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2001, σ. 45- 88.

²⁸¹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 230.

²⁸²Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 229-230.

Η συνείδηση του αφηγητή και η συνείδηση του χαρακτήρα συνεχίζουν να διαπλέκονται και μέσα από τις σκέψεις του (με τη μέθοδο της άμεσης έκθεσης)²⁸³ και του εσωτερικού μονολόγου) δίνονται βασικά στοιχεία της προσωπικότητάς του: η ευθιξία του και η αντίληψή του για το εθνικό και γλωσσικό ζήτημα της εποχής του. Η Έρη Σταυροπούλου παρατηρεί πως ο Χατζόπουλος «αντιστρέφει το πάθος του Καρκαβίτσα για τη δημοτική στις καθαρευουσιάνικες λεπτολογίες του ήρωα»²⁸⁴ και στις αντιλήψεις του για τους μαλλιαρούς. Το γλωσσικό όπως και το εθνικό ζήτημα αποτελούν «πληγή» στη συνείδηση του φίλου του, για την οποία πολλές φορές κάνει λόγο στις επιστολές του προς τον συγγραφέα μεταφέροντάς του την βαθύτατη απογοήτευσή του για την ηθική και πνευματική αδράνεια των Ελλήνων.²⁸⁵

Τό ἤξερε κι ὁ ἴδιος πὼς εἶχε τὸ μεγάλο σφάλμα νὰ θυμώνει, καὶ πάντα πολεμοῦσε νὰ κρατηθεῖ [...] «Ὁχι, δὲν ἔπρεπε νὰ θυμώσω ἐνῶς καὶ νὰ μιλήσω ἔτσι», στοχαζόταν. Μά πάλι: «Νὰ μοῦ λέει πὼς δὲν εἶναι ἡ Μακεδονία ὅλη ἐλληνική, νὰ ὑποστηρίζει πὼς οἱ μαλλιαροὶ δὲν εἶναι πληρωμένοι καὶ πὼς δὲ χαλοῦνε τὴ γραμματικὴ!»²⁸⁶

Η εκτεταμένη αναδρομική αφήγηση που ακολουθεί προετοιμάζει τον αναγνώστη για το «επεισόδιο του συνουκισίου» γνωστοποιώντας στοιχεία σημαντικά για την οικογένεια και το παρελθόν του Αριστείδη, προσδιοριστικά του τρόπου που αντιμετώπιζε τη ζωή. Η αγάπη του για τη γραμματική (που «τόν ἔφερε στό κατώφλι τῆς φιλοσοφικῆς σχολῆς»)²⁸⁷ είχε καλλιεργηθεί από τη συνήθεια του πατέρα του, που ήταν παπᾶς και δάσκαλος στο χωριό, να του εξηγεί τους γραμματικούς σχηματισμούς με αφορμή κάποιο τροπάρι ή την ανάγνωση του Ευαγγελίου. Ωστόσο, παράλληλα του εμφύσησε μια κοντόφθαλμη «δημοσιουπάλληλική» οπτική για τη ζωή, ματαιώνοντας το νεανικό όραμα του Αριστείδη για μια διδακτική δραστηριότητα μέσω της οποίας θα κέρδιζε την εσωτερική πληρότητα και θα λάμβανε την ικανοποίηση της κοινωνικής προσφοράς («ὁ πατέρας του ἔμεινε με τό

²⁸³Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ὁ.π., σ. 40-42 και Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ὁ.π., σ. 47-50.

²⁸⁴Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 29.

²⁸⁵ Αναφέρω ενδεικτικά αποσπάσματα από την επιστολή του προς τον Χατζόπουλο στις 4/12/1905: «Χάρηκα πού ἐσεῖς βρήκατε ὅ,τι ποθοῦσατε. Τά χιόνια ἢ γυναικα σου, κι ἐσύ τίς εὐκολίες. Τάχα τί νά τόν κάμης τόν ἥλιο, τόν ξελογιαστή, πού δέ βγαίνει παρά γιά νά φωτίσῃ τήν τεμπελιά και τήν ξεγνοιασιά μιᾶς φυλῆς ψόφιας καί σιχαμένης; [...] Κι οἱ Βούλγαροι δουλεύουν καί φοβερίζουν τήν Εὐρώπη. Τόν διάβασες τόν τελευταῖο λόγο τοῦ πρωθυπουργοῦ της; Λές καί εἶναι γραμμένος γιά Ἑλληνα πρωθυπουργό, ὅπως τόν θέλουμε. Ἄν δέν λάβῃ τά μέτρα της ἡ Εὐρώπη γιά τή Μακεδονία θά τά λάβουμε μεῖς, λέει[...] Ὁχι πενήντα, μά ἑκατό στά ἑκατό θά δίναμε γιά νά ὀπλιστοῦμε γρηγορώτερα, γιατί οἱ καιροὶ δέ μᾶς περιμένουν. Τί κρίμα νά μὴν τ' ἀκούω αὐτά ἀπό χεῖλη Ἑλληνικά! [...] δέ βλέπω ἄλλο παρά ἓνα Ἐγώ, μεγάλο Ἐγώ νά βασιλεύῃ στὸν ἄνθρωπο. Τόν ἐαυτό του σκέφτεται καί τίποτ' ἄλλο [...] Πάει τό κράτος, χρεωκόπησε πᾶει ἡ Πατρίδα, λησμονήθηκε. Τί θ' ἀπομείνῃ στό τέλος; Τό χτήνος βέβαια.» (επ. 30, 4/12/1905) βλ. Καρκαβίτσας, *Τα ἅπαντα*, ὁ.π., σ. 223-225.

²⁸⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 230-231.

²⁸⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 231.

στόμα άνοιχτό άμα τόν άκουσε να μιλεῖ για την άποστολή τῆς ἐκκλησιᾶς καί τοῦ σκολειοῦ».²⁸⁸ Μέσα από το παρόν διήγημα ο Χατζόπουλος επανέρχεται στο ζήτημα της «εμπρόθετης» (υπό την έννοια της μη έμφυτης) κληρονομικότητας, ήτοι μιας μετάγγισης στερεότυπων αντιλήψεων από πατέρα σε γιο. Ο παπα-Κεραμέας, που έγινε παπάς, «γιατί ἦταν καί ὁ πατέρας του παπάς»,²⁸⁹ και αργότερα δάσκαλος, «γιατί τό ράσο δέν τοῦ ἔδινε ὅσα χρειαζότανε»,²⁹⁰ εἶχε εμπνεύσει στον γιο του την αναζήτηση της ψευδούς ασφάλειας μιας «τακτοποιημένης ζωῆς» («ὁ γιός του νά βγάλει τό διδασκαλεῖο καί νά γυρίσει νά φορέσει τό ράσο καί νά μπεῖ στό πόδι του στήν ἐκκλησιά καί τό σκολειό».²⁹¹ Η εκτεταμένη αφηγηματική αποτύπωση της συνείδησης του πατέρα λειτουργεῖ ως προανάκρουσμα ενός «εγκλωβισμένου βίου» για τον Αριστείδη, ο οποίος εν αγνοία του οικοδομεῖ τη δυστυχία του, ὥστε ουσιαστικά να γίνεται λόγος για έναν τραγικό ήρωα. Η τραγικότητά του αναδεικνύεται μέσω ενός ειρωνικού αφηγηματικού λόγου, εμποτισμένου, σε αρκετά σημεία, με στοιχεία σατιρικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αὐτοῦ εἶναι ο ειρωνικός τόνος με τον οποίο αποτυπώνεται η απόφασή του να γίνει τηλεγραφητής, («ἔζησε τρία χρόνια μέ τή λαχτάρα τῆς δασκαλικῆς άποστολῆς, μέ τήν πίστη καί τήν ἐλπίδα πώς κάποιο θάμα θά τοῦ ἔδινε τό δίπλωμα στό χέρι. Μά τό θάμα ἔστρεξε διαφορετικά [...] άποφάσισε κι ἔγινε τηλεγραφητής»),²⁹² η οποία προέκυψε ως ανάγκη, όταν ο πατέρας του παύτηκε από δάσκαλος και έπειτα από τις αποτυχημένες προσπάθειές του να εξασφαλίσει τους απαραίτητους οικονομικούς πόρους, ως γυμναστής, γραφιάς και διορθωτής.

Ο εκφραστικός πυρήνας της αναδρομικής αφήγησης αποτελείται από ρήματα, τα οποία παρουσιάζουν τις κατά σειρά παρελθοντικές ενέργειες και συστηματικές προσπάθειες του ήρωα να βρει τη θέση και τον σωστό προορισμό του στην κοινωνία («τοῦ άνοίγεται κάποια θέση στην κοινωνία [...] ἄλλος ἦταν ὁ προορισμός του στή ζωῇ»)²⁹³ Παράλληλα ο συγγραφέας προβάλλει τη συνειδησιακή προοπτική των επιλογών του, μεταγγίζοντας μια συγκινησιακή νότα, ως αντίβαρο στην ουδετερότητα των αλλεπάλληλων ρημάτων. Υφίσταται λοιπόν ένα διπλό αφηγηματικό «στρώμα»,

²⁸⁸ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 231-232.

²⁸⁹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 232.

²⁹⁰ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 232.

²⁹¹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 232.

²⁹² Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 233.

²⁹³ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 233.

στο οποίο η αντικειμενική παράθεση των γεγονότων διαποτίζεται με την υποκειμενική-συμπαθητική συμμετοχή του αφηγητή.²⁹⁴

Η απογοήτευση κυριεύει τον Αριστείδη από πολύ νωρίς, όμως με τον καιρό «ὅσο ἔβλεπε πὼς τοῦ ἀνοίγεται κάποια θέση στην κοινωνία»²⁹⁵ συμβιβάστηκε και αγάπησε τη δουλειά του τηλεγραφετή. Ωστόσο, ο καημός της γραμματικής δεν τον εγκατέλειπε ποτέ, γι' αυτό πολλές φορές με αφορμή κοινωνικά περιστατικά που του κινούσαν το ενδιαφέρον έγραφε τη γνώμη του στον *Εθνικό Φρουρό*, όπου επιτελούσε τα χρέη διορθωτή («[...] τή γνώμη του [...] όταν τή διάβαζε τυπωμένη, θλιβόταν ή καρδιά του [...] ξαναβλέποντας [...] πὼς ἄλλος ἦταν ὁ προορισμός του στή ζωή [...] Μά οἱ πεζέξ ἀνάγκες τόν ξαναρπάζανε [...]»)²⁹⁶ Παρατηρούμε πως η αφήγηση αποκτά έντονη ειρωνική χροιά. Οι προγραμματικές του δράσεις αποκτούν συστηματικότερο χαρακτήρα στο εξής, όταν ο ίδιος ως ορόσημο της προσωπικής του ευζωίας αποφασίζει να ορίσει το δίπτυχο επαγγελματικός προβιβασμός- καλός γάμος και ξεκινά να αναζητά τρόπους για την πραγμάτωσή του («Στην ἀρχή κυνήγησε τό πρῶτο, γιά νά πετύχει ἔπειτα εὐκολότερα τό ἄλλο [...] ἀποφάσισε νά λύσει ἀντίστροφα τό ζήτημα, νά κυνηγήσει τόν προβιβασμό μ' ἓναν καλό γάμο»)²⁹⁷

Στη συνέχεια εντοπίζουμε άλλο ένα κοινό στοιχείο ανάμεσα στην πραγματικότητα και το διήγημα, έχοντας υπ' όψιν τις μετακινήσεις του Καρκαβίτσα λόγω της υπηρεσίας του στον στρατό, ανάλογες με τις μεταθέσεις του ήρωα-τηλεγραφετή. Με άμεση έκθεση²⁹⁸ πληροφορούμαστε για στοιχεία της προσωπικότητάς του και την προδιάθεσή του για μια ήσυχη, χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον, στερημένη ζωή («ἦταν καλοκαμωμένος ἄνθρωπος. Μαθημένος στή στέρηση ἀπό μικρός, γνώριζε τώρα νά τά βγάξει πέρα μέ τό λίγο μιστό [...] κατάφερε νά βάλει στήν ἄκρη κατιτί [...] μέ τήν ἡσυχη καί φρόνιμη ζωή του»)²⁹⁹ Οι προσπάθειές του αποτυγχάνουν, όταν, υπηρετώντας τα επαγγελματικά του καθήκοντα σε ένα πλούσιο κεφαλοχώρι, δεν καταφέρνει εν τέλει «νά τραβήξει ἀπάνω του τά μάτια τῆς δημαρχοπούλας».³⁰⁰ Επειτα από τις αντιδράσεις που προκάλεσε ένα κείμενο διαμαρτυρίας που συνέταξε για τον *Εθνικό Φρουρό*, σχετικά με την επικινδυνότητα

²⁹⁴ Σχετικά με τα αφηγηματικά επίπεδα βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ό.π., σ. 86-105.

²⁹⁵ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 233.

²⁹⁶ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 233.

²⁹⁷ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 233-234.

²⁹⁸ Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ό.π., σ. 40-42 και Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής της ανάγνωσης του οράματος*, σ. 47-50.

²⁹⁹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 234.

³⁰⁰ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 234.

των κτιρίων έπειτα από έναν καταστροφικό σεισμό, μετατέθηκε εσπευσμένα στη Ζάκυνθο και από εκεί σε άλλα νησιά και χωριά. Παρατηρούμε πως προβάλλεται όλο και αδρότερα η ματαιότητα αναζήτησης ενός ευτυχισμένου βίου («Πάντα βοηθός του τελευταίου σταθμού, πάντα μέ χαμένη τήν έλπίδα ν' άνεβεϊ»).³⁰¹ Αν και κατορθώνει να επιστρέψει στην Αθήνα, διαπιστώνει πως όλες οι συνθήκες είναι ενάντιες: οι παλιοί του γνώριμοι δεν τον θυμούνται πια ή είναι απασχολημένοι με τα δικά τους προβλήματα και η ζωή ακρίβυνε. Σταδιακά παραιτείται από οποιαδήποτε διεκδίκηση προσωπικής ευτυχίας και παραδίδεται στο αδιέξοδο με το οποίο έρχεται αντιμέτωπος.

Η αναδρομική αφήγηση ολοκληρώνεται με εναλλαγές εσωτερικής και εξωτερικής φωνής, δια των οποίων ο ειρμός των σκέψεων του χαρακτήρα είναι υφασμένος μέσα στο κείμενο της τριτοπρόσωπης αφήγησης. Αφού σταδιακά ο αφηγητής επιτυγχάνει το πέρας στο παρόν αποτυπώνοντας τη μονοτονία της ζωής με συγκεκριμένες εικόνες της καθημερινότητας («περάσανε κάμποσοι μήνες άσκοποι καί μονότονοι [...] Κι έτσι τράβηξε ή ζωή άλλους τόσους μήνες [...] Χρόνια τώρα από τήν κάμαρά του άπάνω στά Πευκάκια ως τό τηλεγραφεϊο κάτω. Κι από τό μαγέρικο, στόν καφενέ»)³⁰² κλείνει την ενότητα με τις σκέψεις του ήρωα, οι οποίες αποδίδονται με αφηγημένο μονόλογο (ακολουθώντας την αφηγηματική ορολογία της Dorrit Cohn), ήτοι ελεύθερο πλάγιο λόγο. Εδώ η αγανάκτηση για τη ζωή προέρχεται από μία σύμπτωση των προοπτικών, μία διαπλοκή των φωνών· εκείνη του αφηγητή αντηχεί μαζί με τη γλώσσα της σκέψης του χαρακτήρα.³⁰³

Γιατί αυτή ή ζωή; Για νά βλαστημᾷ κάθε στιγμή, ἅμα σκοντάφτει σέ κάποια τρίχα ή μηχανή της, γιά νά κρατᾷ τό μισό μερονύχτι τό κουμπί τῆς ἄλλης μηχανῆς, γιά νά μετρᾷ κάθε μουκιά [...] κάθε πεντάρα [...] νά βλέπει τό Ρωμαϊκό νά κατακυλᾷ, τούς Βούλγαρους νά κατεβαίνουν στή Μακεδονία, τούς μαλλιαρούς νά χαλοῦν τή γλῶσσα;³⁰⁴

Διαπιστώνουμε λοιπόν να περιγράφεται ο «κοινωνικός μετασχηματισμός». Η κοινωνία αστικοποιείται, επικρατούν νέες ιδέες, ο γλωσσικός συντηρητισμός αρχίζει να κλονίζεται και η ζωή- αυτό είναι το σημαντικότερο- αρχίζει να ακριβαίνει. Ο μικροϋπάλληλος προβληματίζεται σχετικά με το πώς μπορεί να αντιμετωπίσει τη νέα κατάσταση πραγμάτων, ακολουθώντας ένα ιδεώδες μοντέλο ατομικών και

³⁰¹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 236.

³⁰²Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 237-238.

³⁰³Για τον αφηγηματικό όρο «αφηγημένος μονόλογος», όπως εισήχθη από την Dorrit Cohn, βλ. Cohn, *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, ό.π., σ. 139-189. Επιπλέον, για τον ισοδύναμο αφηγηματικό όρο «ελεύθερος πλάγιος λόγος» και συγκριτικές αναφορές στον όρο «αφηγημένος μονόλογος» βλ. Massimo Peri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμέλεια: Σ. Ν. Φιλιππίδης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Ηράκλειο 1994, σ. 45-98 και 119-137 αντίστοιχα.

³⁰⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ό.π., σ. 238.

οικονομικών αξιών. Η παρατήρηση του A. J. Greimas ότι οι «οικονομικές δομές είναι βαθύτερες από τις κοινωνικές δομές»³⁰⁵ υποδηλώνει την επικράτηση των οικονομικών κωδίκων. Οι μέχρι τώρα αναλύσεις έχουν δείξει ότι, όταν οι οικονομικές αξίες συνδυάζονται με τις κοινωνικές αξίες, προκύπτει ένα «ιδεώδες κοινωνικό μοντέλο».³⁰⁶ Ο αφηγητής αναδεικνύει την προσπάθεια του Αριστείδη να ανταποκριθεί σε ένα ιδεώδες κοινωνικό πρότυπο ζωής ως κυρίαρχο στοιχείο της παρουσίας του μέσα στο διήγημα επικεντρώνοντας την προσοχή στην προγραμματική δράση του. Τα κειμενικά δεδομένα φανερώνουν ότι κάθε προσπάθειά του συνοδεύεται από αποτυχία. Αυτό σημαίνει-υπό μια «σημειωτική» οπτική-πως τα αφηγηματικά προγράμματα,³⁰⁷ τα οποία αναλαμβάνει να εκτελέσει, αποτυγχάνουν. Σύμφωνα με τη διαπίστωση του Απόστολου Μπενάτση σχετικά με τους οικονομικούς κώδικες στο εν λόγω διήγημα ο ήρωας «στο ιδεολογικό επίπεδο συγκρούεται συνεχώς με τις νέες ιδέες, αλλά στο επίπεδο καθημερινότητας ρυθμίζει με τέτοιο τρόπο τη ζωή, ώστε να μην ξεπεράσει ποτέ τις οικονομικές του δυνατότητες».³⁰⁸

Ακολουθεί η καθιερωμένη επίσκεψη του Αριστείδη στο μαγειρείο *Βάκχος* για το μεσημεριανό γεύμα. Αν και εξωτερικά πρόκειται για μια στατική εικόνα του ήρωα που είναι βυθισμένος στους συλλογισμούς του, οι σκέψεις του αποδίδονται με τόσο ζωντανό τρόπο, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια σειρά από εικόνες, που αφορούν το παρόν όσο και το παρελθόν και εναλλάσσονται διαδοχικά δημιουργώντας μια ιδιαίτερη εσωτερική κινητικότητα, συμπαρασύροντας τον αναγνώστη σε αλληπάλληλες συναισθηματικές ανταποκρίσεις. Ο αφηγητής φροντίζει να φωτίσει βαθύτερες εσωτερικές πτυχές του χαρακτήρα, λίγο πριν τη συνάντηση με τον κυρ Αντώνη και την «πρόταση» του συνοικεσίου, οπότε θα συναινέσει σε έναν γάμο συμφέροντος επιστρέφοντας στην πεζή και περισσότερο ψυχρή εικόνα του. Τους στοχασμούς του κυριεύει η θλίψη των οικονομικών δυσκολιών για εκείνο και την οικογένειά του, οι οποίοι αποδίδονται εναλλακτικά με δύο αφηγηματικούς τρόπους, τριτοπρόσωπη αφήγηση και εσωτερικό μονόλογο:

³⁰⁵Βλ. A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris 1976.

³⁰⁶Βλ. Nancy Armstrong, *The Sign in Music and Literature*, ed. Wendy Steiner, Austin: University of Texas Press, 1981, σ. 52-56.

³⁰⁷ Το αφηγηματικό πρόγραμμα πρέπει να ερμηνευθεί ως μια αλλαγή κατάστασης που πραγματοποιείται από ένα οποιοδήποτε υποκείμενο που επηρεάζει ένα οποιοδήποτε άλλο υποκείμενο. Για μία αναλυτικότερη προσέγγιση βλ. Απόστολος Μπενάτσης, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Πάθη - Δράση - Κώδικες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1995, σ. 53-54.

³⁰⁸Βλ. Απόστολος Μπενάτσης, «Οικονομικοί κώδικες στο έργο του Χατζόπουλου», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 276-279.

Κάννιζε καί συλλογιζότανε πάντα τό χρέος στό φίλο του, τό χρέος στό ράφτη κι όλα τ' άλλα [...] Δέ θά ἦταν καλύτερα νά εἶχε μείνει στό χωριό [...] Πῶς θά ἦταν τάχα, νά ἔπαιρνε τώρα τήν ἀπόφαση [...] ἡ ἄλλη ὁμως εἰκόνα τῆς δυστυχίας τοῦ σπιτιοῦ του [...] ἔπνιξε τήν πρώτη [...] Ὁ πατέρας του πεθαμένος τώρα, ἡ μάνα του ἕνα συντρίμι πιά, οἱ ἀδερφές του παντέρημες[...]»³⁰⁹

Ἡ αναμόχλευση του παρελθόντος αποτελεί αφηγηματικό τέχνασμα προκειμένου να αποκαλυφθεῖ ἡ βαθειά ρομαντική φύση του ἥρωα, καθώς πληροφορούμαστε για τις «ποιητικές ορμές»³¹⁰ του καί τη νεανική ερωτική απογοήτευση, που μετέτρεψε το «αἰθέριο καί χιμαιρικό αἶσθημά του» σε «πυρωμένο πάθος κι ἀπελπισία θανατερή».³¹¹ Σταδιακά ἡ αφήγηση αποκτά έντονο συναισθηματικό φορτίο, αποκτώντας μια συμβολιστική ροπή· σημασία ἔχει ἐδῶ ἡ ολοκληρωμένη αποτύπωση τῆς ψυχικῆς κατάστασης τοῦ ἥρωα. Ἡ αὐστηρή οργάνωσή τῆς υποχωρεῖ, θρυμματίζεται ἀπό μοτίβα καί σύμβολα αποκτώντας μια ρευστή καί θαμπή αἴσθηση.

[...] βγαίνανε ἀπάνω-ἀπάνω μόνο οἱ καλές στιγμές τοῦ παλιοῦ καιροῦ καί λάμπαν ἀπό τά βάθη τους, σά χαμένο φῶς μέσα στήν τωρινή ἄχαρη ἐρημιά [...] κάθε ὁμορφη καί κάθε θλιβερή στιγμή τῆς ζωῆς του, ὅλα σμίγανε θλιμμένα καί σαλεύανε νοσταλγικά μέσα του [...] μέ τό νοῦ βυθισμένο σέ θολοῦς στοχασμούς, κοιτάζοντας χαμένα μπρός του τόν καπνό τοῦ τσιγάρου του, πού ἔφευγε καί σκορποῦσε σ' ἀριό σύννεφο[...]»³¹²

Οἱ στοχασμοί του διακόπτονται ἀτόμα με τήν αιφνίδια εἴσοδο τοῦ κυρ Αντώνη. Ὁ διάλογος δομεῖται στή βάση τῆς ἀντιθετικῆς ἰδιοσυγκρασίας τῶν δύο ἡρώων. Ἡ δυναμική παρουσία τοῦ κυρ Αντώνη, με τὸν θορυβώδη λόγο καί τὴν ένταση τῶν κινήσεων, ἐπαναφέρει τὸν αφηγηματικό παλμό που εἶχε εξασθενήσει, ορίζοντας τὴν ἐπίμονη καί ἐνεργητική ἰδιοσυγκρασία του. Ἀντίθετα, ἐκεῖνο που οφείλουμε νὰ ἐπισημάνουμε εἶναι πῶς ἀνά πάσα στιγμή κυρίαρχη πρόθεση τοῦ αφηγητῆ ἀποτελεῖ ἡ ἀποτύπωση τῶν ἐσωτερικῶν ἀντιδράσεων καί τοῦ συνειδησιακοῦ «ξεδιπλώματος» τοῦ Ἀριστείδη, με ἀποτέλεσμα νὰ ἐστιάζει τὸν αφηγηματικό φακό σὲ συγκεκριμένα στοιχεῖα μεγενθύνοντάς τα καί διαστέλλοντας τὸν αφηγηματικό χρόνο. Ὡς πρὸς τὸν σκοπὸ αὐτό, παρὰ τὸ γεγονὸς πῶς πρόκειται γιὰ διαλογικὴ σκηνή, οἱ σκέψεις του δίνονται περισσότερο μέσω τοῦ αφηγητῆ παρὰ με δραματικὴ μέθοδο. Πρόκειται γιὰ αφηγηματικό τρόπο που ἀναδεικνύει ἀκόμα περισσότερο τὴν παθητικότητα καί τὴν ἀδράνεια του. Ἡ τριτοπρόσωπη αφήγηση δίνει τὴ δυνατότητα στὸν αφηγητῆ νὰ ἐπιστρέφει στὸ παρελθὸν φωτίζοντας γεγονότα που καθορίζουν τὴ στάση τοῦ ἥρωα στὸ αφηγηματικό παρόν. Παρὰ τὴν ἀρχικὴ

³⁰⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγῆματα*, ὁ.π., σ. 239-240.

³¹⁰ Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγῆματα*, ὁ.π., σ. 240.

³¹¹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγῆματα*, ὁ.π., σ. 240.

³¹²Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγῆματα*, ὁ.π., σ. 241.

διστακτικότητα του ήρωα για συζήτηση (Τοῦ Ἀριστείδη δέν τοῦ ἄρесе πού ἦρθε [...]) «Τίποτα», εἶπε ὁ Ἀριστείδης ξερά [...] ὁ Ἀριστείδης δέν ἀπάντησε»³¹³ ὁ κυρ Ἀντώνης με την επιμονή του ὅχι μόνο τον παρασύρει σε μια μακροσκελή συζήτηση ἀλλά επαναφέροντας τὸ ζήτημα του συνοικεσίου με την ανιψιά της γυναίκας του καταφέρνει νὰ ἀποσπάσει τὴ συναίνεση τοῦ Ἀριστείδη, παρὰ τις ἀμφιβολίες του ἐξαιτίας τοῦ «παραστρατήματος» τῆς κοπέλας.

[...] ξέτασε νὰ μάθει γιὰ τὴν προίκα. Μὰ ἔμαθε τὸ σφάλμα κι ἔτσι ξέφευγε πάντα νὰ δώσει ἀπάντηση. [...] τὸ ἔνωσε ἀμέσως τί ἤθελε νὰ πεῖ ἐκεῖνος μὲ τὸ «δέν τὰ εἶπαμε!» Καὶ τὸν κοίταξε μουνδιασμένος καὶ χαμήλωσε τὰ μάτια [...] ὁ Ἀριστείδης δίχως νὰ τὸ καταλάβει πῶς, εἶχε δώσει τοῦ κυρ Ἀντῶνι τὸ λόγο του.³¹⁴

Κατὰ τὴν ἐπιστροφή του στο σπίτι ἀλλὰ καὶ τὴν ἐπόμενη μέρα κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐργασίας του ὁ Ἀριστείδης κατακλύζεται ἀπὸ συλλογισμοὺς σχετικὰ με τὴν ἀπόφασή του καὶ ὁ ἀφηγηματικὸς χρόνος διαστέλλεται ἀκόμα περισσότερο με τὸ διαρκῶς ἐπανερχόμενο μοτίβο τῶν παρένθετων μονολόγων καὶ τὶς σύνθετες ὀπτικές εἰκόνες, ἀναδεικνύοντας τὴν ἀναποφασιστικότητα καὶ ἀδράνεια τοῦ ἥρωα («Ἦταν ἀφορμὴ τὸ κρασί; [...] Τί ἔκαμα; εἶδε [...] τὸ καμινέτο καὶ τὸ μπρίκι[...] Εἶδε τὸν τοῖχο λερωμένον [...] εἶδε τίς ἀράχνες [...] τὴ σκόνη [...] τὴ σπασμένη καρέκλα»)³¹⁵ Ἡ ἀφήγηση ἀποκτὰ- ὅπως καὶ κατὰ τοὺς προηγούμενους δαιδαλώδεις συλλογισμοὺς του- ἓναν λυρικό τόνο, ὅταν ἡ ὀπτική καὶ ἀκουστική εἰκόνα τῆς φύσης ἀποδίδει τὸ σύστοιχο τῆς ψυχικῆς κατάστασης τοῦ ἥρωα («Ὁ οὐρανὸς ἦταν ὀλόφωτος [...] τὰ σπουργίτια [...] κελαδούσανε· τὰ χελιδόνια [...] σὰ νὰ ἦτανε σημάδια σὲ νότες μουσικῆς [...]).³¹⁶ Βλέπει διαφορετικὰ τὸν κόσμο. «Ἐπιθυμητὸ» καὶ «επωφελές» εἶναι ὁ γάμος «ἐκ συμφέροντος», «βλαβερό» καὶ «ἐπιφοβό» (οἱ ὅροι σύμφωνα με τὴ σημειωτική θεωρία τοῦ Greimas)³¹⁷ εἶναι ἡ φτώχεια καὶ ἡ μίζερη ζωὴ του. ΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ ΔΙΕΡΩΤΑΤΑΙ «εἶναι στ' ἀλήθεια τόσο πολὺ ὁμορφὴ ἢ ζωή;»³¹⁸ Ἀποφασίζει λοιπὸν νὰ δεχτεῖ τὸ προξενιό. Ὁ συγγραφέας μέσω τοῦ ποιητικοῦ υποκειμένου τοῦ πιστοποιεῖ τὴν κυριαρχία τῶν οικονομικῶν κωδίκων.

Ἡ διήγηση ξαναβρίσκει τὸ ἀφηγηματικὸ τῆς νεύρο στὴ νοηματικὴ ἐνότητα ποὺ ἀκολουθεῖ, ὅταν ὁ Ἀριστείδης ἔχει πάρει τὴν τελικὴ τοῦ ἀπόφαση, προκειμένου νὰ παρουσιαστούν οἱ προγραμματικὲς δράσεις του, ὥστε νὰ ἀνταποκριθεῖ σὲ ἓνα ὀρισμένο ἐθιμοτυπικὸ κώδικα κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς. Ἡ γρήγορη ἐναλλαγὴ τῶν

³¹³Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 241-242.

³¹⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 244.

³¹⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 245.

³¹⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 246-247.

³¹⁷Βλ. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, ὁ.π.

³¹⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 247.

ενεργειών του, όπως δηλώνεται με την αλληπάλληλη συσσώρευση ρημάτων («Έτρεξε», «ζήτησε», «πήγε», «πήρε», «τράβηξε», «αγόρασε», «ξυρίστηκε», «έκοψε», «φόρεσε», «παρουσιάστηκε»)³¹⁹ επιφέρει μία αντίθεση με την πρότερη εσωτερική και εξωτερική αδράνεια.

Η σκηνή της επίσκεψής του στη μέλλουσα νύφη, παρά τη δεσπόζουσα θέση της μέσα στο διήγημα, δεν αποδίδεται διαλογικά. Ο αφηγητής τριτοπρόσωπα μεταδίδει μόνο τη γενική αίσθηση της ατμόσφαιρας δίνοντας αφηγηματικό χώρο περισσότερο στην επίδραση που ασκεί το εξωτερικό περιβάλλον (χωρικό και ανθρώπινο) στη συνείδηση του ήρωα. Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας μεταφέρει ένα μήνυμα απαξίωσης προς τους κοινωνικό «θέλημα» που ισοπεδώνει το ατομικό, την πραγματική ζωή. Η λεπτή ειρωνεία που αποκτά ο λόγος του αφηγητή γελοιοποιεί την εικόνα του μέλλοντα γαμπρού.

[...] έριχνε τής νύφης κλεφτές ματιές [...] Τοῦ ἴδιου τοῦ πιάστηκε ἡ μιλιὰ [...] ὅλη ἐκεῖ μέσα ἡ σάλα μέ [...] τοῦ μιλοῦσε μιὰ γλώσσα τόσο φαιδρή [...] γέλασε βλέποντας πῶς γέλασε ὁ κύρ Ἀντώνης κι ἡ ἀνιψιά του. Ὁ νοῦς του γύριζε στή σημασία τῆς γνωριμιάς μέ τό παλάτι καί φουρκιζότανε μέσα του μέ τόν κύρ Ἀντώνη, πού δέν τοῦ τήν εἶπε [...] καθώς ἔσκυψε [...] μπαστούνι καί καπέλο τοῦ πέσανε στό πάτωμα.³²⁰

Η ζωή όμως δεν είναι όμορφη. Αυτός που πίστευε στην καθαρότητα της γλώσσας και συμβιβάστηκε να παντρευτεί μια γυναίκα που δεν είχε την επιθυμητή πνευματική καλλιέργεια ούτε ήταν και τόσο άσπιλη, διαπιστώνει ότι ούτε εδώ πέτυχε. Κάποιος άλλος παίρνει την υποψήφια νύφη και την προίκα της. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε να δει κανείς τις σχετικές επιστολές του Καρκαβίτσα, οι οποίες μαρτυρούν τα στοιχεία που άντλησε ο Χατζόπουλος για να «υφάνει» την ιστορία του ήρωά του, ως προς την ψυχολογική και συλλογιστική του πορεία έως ότου καταλήξει να αποδεχτεί την πρόταση του συνοικεσίου, ως προς τον τρόπο που βιώνει εσωτερικά την επίσκεψη στην υποψήφια νύφη αλλά και την τελική έκβαση των γεγονότων.³²¹ Ο

³¹⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 247-248.

³²⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 248-249.

³²¹ Παραθέτω ορισμένα αρκετά χαρακτηριστικά αποσπάσματα: «Γύρισα καί εἶδα τόν ἑαυτό μου τόσο ἔρμιο, τήν κατάστασή μου, τή ζωή μου τόσο ἀξιοθρήνητη, πού εἶπα δέν ὑποφέρω πιά. Τό δωμάτιό μου ὅλο τό χειμῶνα δέ μέ εἶδε. Μόνο γιά ὕπνο πήγαινα. Πολλές φορές ὁ σπιτονοικοκύρης μου μοῦ μίλησε γιά παντρειά. Ἐγώ πάντα ὄχι. Ἦρθε ὁμως ἡ στιγμή καί εἶπα τό ναι. [...] ἦρθε ἕνας κύριος νά μέ γνωρίσει. Ἐγώ ἔκλεισα τά χεῖλιά μου· δέν εἶπα γρύ. Μά τό πράγμα προχωρεῖ. Αὔριο μεθαῦριο θά γνωρίσω τήν κόρη.» (επ. 34, 16/3/1907)· «Γυρίζω, φίλε μου, ἀπό τό συναπάντημά μου μέ τήν κόρη. Χτηματική περιουσία, λένε, περί τίς 100 χιλ.» (επ. 34, 20/3/1907)· «Τώρα τί θ' ἀπογίνεις, πού θά πᾶς ν' ἀναπαυθῆς, πῶς θά περάσεις τίς στενοχώριες σου. Ἀπό τό ξενοδοχεῖο στόν καφενέ λοιπόν κι ἀπό τόν καφενέ στό σπίτι πάντα – πάντα. Ὡς τά τώρα δέν τό σκεφτόμουν αὐτό. [...] Ἄξαφνα σκέφτομαι, πῶς ἔφτασα στά 40 [...] κι ἐγώ ἀπόμεινα ξέρα» (επ. 35)· «Σέ δυό μέρες ἄλλαξαν ὅλα γιά μένα. Πρίν καλοπιστέψω, πῶς ἄρπαξα τήν τύχη ἀπό τά μαλλιά, πρίν ἀρχίσω ν' ἀπορῶ γιά τό χαμόγελο τῆς χαράς, τῆς ζωῆς καί τῆς εὐτυχίας, ἦρθε ἡ κατακεφαλιά καί μοῦ τά στέρησε ὅλα [...] Τό παραθύρι ποῦκαμε νά μ' ἀνοίξει τό φῶς, ἔκλεισε πάλι ὀρμητικά καί μ' ἄφησε στή θλίψη καί στή σκοτεινιά. Ἐγώ νά

συγγραφέας κλείνει το διήγημα θέτοντας στο στόχαστρο την παθητικότητα του ήρωα, ως πηγή της δύστυχης ζωής του, επιχειρώντας να δώσει ένα μάθημα ζωής σχετικά με την αξία της «ατομικότητας» και την προσωπική διεκδίκηση της ευτυχίας, από την οποία ο Αριστείδης ήταν παραιτημένος («Πέρασε ολάκερη εβδομάδα», «Δέ θά τῆς ἄρεσα θά μέ βρῆκε μέγαλον», «Πέρασε μήνας [...] μέ πιασμένη φωνή [...] ξεροκατάπινε [...] μέ κόπο μάζεψε τή δύναμη καί ρώτησε μέ κομμένη φωνή»).322 Η ελπίδα ήταν εφήμερη κι ο Αριστείδης κατοίκησε «στό βουνό τοῦ Στρέφη, ὅπου βρῆκε τώρα καί νοίκιασε μιὰ κάμαρα φτηνότερη».³²³ Ὅπως διαπιστώνει ο Μπενάτσης, επέστρεψε στο περισσότερο γνώριμο σε εκείνον μοντέλο των οικονομικών σχέσεων, «ὅπου το «επωφελές» ταυτίζεται με την οικονομία, ἔστω κι αν αυτή σημαίνει πλήρη παράδοση στη μίζερη ζωή».³²⁴

3.2.2. Κυρ Αντώνης.

Η παρουσία του κυρ Αντώνη δεν καταλαμβάνει ιδιαίτερα μεγάλη κειμενική έκταση. Εξαρχής γίνεται αντιληπτό πως πρόκειται για έναν συνηθισμένο τύπο γραφικής αστικής φιγούρας της εποχής του. Κατά προσωπική εκτίμηση, ως δευτερεύων χαρακτήρας ανήκει στον τύπο «σημείο αναφοράς»,³²⁵ καθώς ο συγγραφέας διαγράφει με τέτοια καθαρότητα τα αντιθετικά στοιχεία του με τον Αριστείδη, ώστε να αναδείξει διαυγέστερα τα ιδιαίτερα στοιχεία του πρωταγωνιστή· το πιο σημαντικό είναι πως τον επηρεάζει συνειδησιακά σε μεγάλο βαθμό εμπνέοντάς τον να αναθεωρήσει - ἔστω και προσωρινά- το νόημα της ζωής.

Κατά την είσοδό του στον *Βάκχο* και πριν εκφέρει λόγο, λαμβάνουμε το προμήνυμα περί της δυναμικής του χαρακτήρα («Μά μιὰ φωνή ἀποπίσω του τόν ξάφνισε»),³²⁶ που θα λειτουργήσει ως το «αντίβαρο» του πρωταγωνιστή, όπως θα φανεί παρακάτω. Η μοναδική πληροφορία που αντλούμε για τον ήρωα, είναι η

καταντήσω νά ποζάρω γιά ὑποψήφιος γαμπρός [...] φαντάσου [...] Καί ὁμως τόκαμα. Ἀφοῦ ἔτσι τό ἠθέλησε ἡ τύχη καί ἡ κοινωνία, ἔπεισα τόν ἑαυτό μου νά συμμορφωθῇ μέ τό θέλημά τους [...] εἶχα, γιὰτί νά στό κρύψω; μεγάλη ἀνησυχία, πῶς νά φανῶ καλύτερος [...] Γιὰτί ὥς τήν ὥρα πού ἔφυγα δέ μᾶς ἔδωκαν καμιὰ ἀπάντησι. Ὡς πού προχτές στή Σύρα εἶδα στίς ἐφημερίδες, πῶς ἀρραβωνιάστηκε μέ κάποιον ἀπόφοιτο τῆς Θεολογίας» (επ. 36, 11/4/1907). Βλ. Καρκαβίτσας, *Ταάπαντα*, ὁ.π., σ. 229-230, 230-231, 232-233 ἀντίστοιχα.

³²²Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ὁ.π., σ. 250-252.

³²³Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ὁ.π., σ. 253.

³²⁴Βλ. Μπενάτσης, «Οικονομικοί κώδικες στο ἔργο του Χατζόπουλου», *Πρακτικά ἐπιστημονικοῦ συμποσίου. Ὁ Κωσταντῖνος Χατζόπουλος ὡς συγγραφέας καί θεωρητικός*, ὁ.π., σ. 276- 279.

³²⁵Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος ὁ.π., σ. 41.

³²⁶Βλ. Κωσταντῖνος Χατζόπουλος, ὁ.π., σ. 241.

επαγγελματική του δραστηριότητα («ένας γνώριμός του σιδεράς»),³²⁷ η οποία όμως για τον υποψιασμένο αναγνώστη μπορεί να επιφέρει ένα σύνολο σημασιοδοτικών αναφορών, ειδικότερα αν αναλογιστεί κανείς το ειδικό βάρος που ενέχει για έναν «κοινωνικό» συγγραφέα η επιλογή των επαγγελλμάτων για τους ήρωές του. Το επάγγελμα του σιδερά παραπέμπει σε ανθρώπινο τύπο διαφορετικής πνευματικής καλλιέργειας με τον κεντρικό ήρωα, όπως και θα επιβεβαιωθεί από την «ελαφρότερη οπτική» του προς τον κόσμο. Αν και απουσιάζει οποιοδήποτε στοιχείο σχετικά με την εξωτερική του εμφάνιση, η εικόνα του διαγράφεται ιδιαίτερα αισθητά μέσω των λόγων του και των σωματικών του αντιδράσεων. Πρόκειται για έναν ιδιαίτερα ζωντανό άνθρωπο, που με την επιμονή του παρασύρει τον Αριστείδη σε μία «εκ βαθέων» συζήτηση, κερδίζοντας τη συναίνεσή του για το συνοικέσιο. Η επιτακτικότητα του ύφους του («Πιάσε μας μισή όκαδίτσα φρέσκη [...] «Άντε γλήγορα», είπε δυνατά τοῦ παιδιού καί τό ἔσπρωξε», «Κάτσε λίγο ἀδερφέ. Πιέ μιά σταλιά», «Ἄκου με πού σοῦ λέω γώ, ἀποφάσισέ το»),³²⁸ η ενεργητικότητά και η εξωστρέφειά του («τόν χτύπησε στόν ὦμο», «γέλασε καλόκαρδα», «γέλασε»)³²⁹ και κυρίως η αισιόδοξη ματιά του για τη ζωή, τον τοποθετούν στην ακριβώς αντίρροπη θέση με τον Αριστείδη. Ως προς το τελευταίο χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα των λόγων του:

«Ζωή! Όλοι ἔχουμε σ’ αὐτή τά βάσανά μας, ποιός λίγα, ποιός πολλά. Μά τά ρίχνουμε στίς πλάτες καί τήν ἀφήνουμε νά περνᾷ. Ὑγείά νά εἶναι πές μονάχα».³³⁰

Η δεύτερη σκηνή στην οποία παρουσιάζεται ο κυρ Αντώνης είναι αυτή κατά την οποία συνοδεύει τον υποψήφιο γαμπρό στο σπίτι της μέλλουσας νύφης. Αντιμετωπίζει μία τόσο σημαντική στιγμή ως υποχρέωση, («καθότανε στ’ ἀγκάθια [...] Εἶχανε φιλευτεῖ πιά, εἶχανε πιωμένο τόν καφέ»)³³¹ Ο συγγραφέας, μέσω των δρώντων προσώπων του, στηλιτεύει την εμπορευματοποίηση των ανθρώπινων σχέσεων. Εκφέρει λόγο μόνο όταν έχουν φύγει για να κατευθύνει και εδώ την αντίληψη του Αριστείδη («Ἔ, δέ σοῦ ἄρесе; Δέ σοῦ ἔλεγα πώς ἡ κοπέλα εἶν’ ὁμορφη;»)³³²

Με λεπτή ειρωνική χροιά αποδίδεται η αδιαφορία του κυρ Αντώνη για την αγωνία του Αριστείδη, μόλις τον επισκέπτεται για να μάθει νέα για την «εξέλιξη» του

³²⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 241.

³²⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 241-244.

³²⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 241-244.

³³⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 243.

³³¹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 249.

³³²Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 250.

συννοικεσίου («τόν δέχτηκε γελούμενος σάν πάντα [...] μά στή δική τους κουβέντα δέν ἐρχόταν [...] ἀποκρίθηκε μασημένα ὁ κυρ Ἀντώνης. «Θά σοῦ τά πῶ ἄλλη ὥρα»»³³³ Η ματιά του αφηγητή γίνεται ακόμα πιο επικριτική, όταν υπαινικτικά αναφέρεται στην πανομοιότυπη, τυποποιημένη συμπεριφορά του προς τον επόμενο υποψήφιο γαμπρό («ἤρθε [...] μά εἶχε καί σύντροφο μαζί [...] φώναξε καί φέρανε «μισή ὁκά», ὅπως πάντα»).

Συμπεραίνουμε λοιπόν πως, παρά τη «θετική» εικονοποιία με την οποία συντίθεται η εικόνα του ήρωα, στην πραγματικότητα η παρουσία του σημασιοδοτείται αρνητικά, εκπροσωπώντας τον αλλοτριωμένο άνθρωπο, πλήρως υποταγμένο στους κοινωνικούς τύπους και στις σχέσεις συμφέροντος που τους υποκινούν.

3.3. *Εισαγωγή στο διήγημα «Ο πύργος του Αλιβέρη».*

Η υπόθεση του διηγήματος αφορά πιθανότατα μία λογοτεχνικά μεταπλασμένη προσωπική εμπειρία του συγγραφέα που βίωσε, όταν άσκησε το επάγγελμα του δικηγόρου (1891-1893) στην ιδιαίτερη πατρίδα του. Ο αφηγητής και ο Θεμιστοκλής Αλιβέρης είναι οι δύο ανδρικοί χαρακτήρες του διηγήματος, φίλοι εξ αφορμής της ποιητικής τους τέχνης, που ανήκαν στην ίδια λογοτεχνική συντροφιά. Πρόθεση του αφηγητή είναι με ειρωνική ματιά να παρουσιάσει την εικόνα του Αλιβέρη, τόσο όταν φιλοδοξεί να γίνει λογοτέχνης, όσο και όταν ως επιτυχημένος δικηγόρος, χρόνια αργότερα, επιδεικνύει τις οικογενειακές και επαγγελματικές του επιτυχίες. Η θεματική σύνθεση δομείται πάνω στην ιδεολογική αντίθεση του αφηγητή στην απάρνηση κάθε καλλιτεχνικής και κατ' επέκταση κάθε ανθρώπινης αξίας στο όνομα κούφιας κενοδοξίας και επιθυμίας κοινωνικής ανέλιξης. Ο επαρκής αναγνώστης «ακούει» τη φωνή του αφηγητή ως το συνειδησιακό αντίλαλο του συγγραφέα αναγνωρίζοντας στοιχεία που παραπέμπουν σε επεξεργασμένα προσωπικά βιώματα της νεότητάς του, όταν συμμετείχε στις λογοτεχνικές συντροφίες νεαρών ομοτέχνων του (συνειρμικά, ως προς το στοιχείο αυτό, οι πρώτες σελίδες του διηγήματος θυμίζουν την ατμόσφαιρα του «Υπεράνθρωπου»). Για τον λόγο αυτό η αφήγηση είναι συναισθηματικά φορτισμένη σε ορισμένα σημεία, χωρίς όμως να διαταράσσεται η αμερόληπτη παρουσίαση του Αλιβέρη.

³³³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 252.

Η αφηγηματική σύνθεση ενός τέτοιου θεματικού πυρήνα, σηματοδοτεί την απομάκρυνση από το θεματικό πεδίο της σύγχρονης του ηθογραφικής παραγωγής. Ο Καρβέλης μάλιστα υποστηρίζει πως αποτελεί «έναν τύπο «προδρομικό», ο οποίος, ιδίως κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, θα συνδυαστεί με την κενότητα και το αδιέξοδο του κλειστού επαρχιακού χώρου»³³⁴ (ως προς το δεύτερο μέρος, καθώς το πρώτο διαδραματίζεται στην Αθήνα).

Ο συγγραφέας παρά την αιχμηρή ρεαλιστική ματιά του στις κοινωνικές δομές, επιλέγει τον όρο «πύργος» για τον τίτλο του διηγήματός του, ο οποίος παραπέμπει κυρίως σε μία ατμόσφαιρα ρομαντισμού, σε έναν «εξωκοινωνικό» ιδανισμό, συμπυκνώνοντας την ειρωνική του αποστασιοποίηση από οποιαδήποτε τάση απομάκρυνσης του ανθρώπου από τις πραγματικές αξίες, με αποτέλεσμα να αυτοπαγιδεύεται σε έναν συνεχή αγώνα προκειμένου να καλύψει το κενό του, διεκδικώντας το κύρος του μέσα από τύπους και τίτλους.

3.3.1. *Ο πύργος του Κρανιά- Ο πύργος του Αλιβέρι.*

Ο Χατζόπουλος επαναχρησιμοποιεί τον όρο «πύργος» για τον τίτλο έργου του το 1914, όταν ξαναδούλεψε το μυθιστόρημα «Η κούλια του ακροπόταμου». Μία από τις αλλαγές που επέφερε είναι η αλλαγή του όρου «κούλια» σε «Πύργος».³³⁵ Ο

³³⁴ Βλ. Καρβέλης, Κωσταντίνος Χατζόπουλος, *Οπρωτοπόρος*, ό.π., σ. 181.

³³⁵ Η κούλια του ακροπόταμου γράφτηκε στο Μόναχο το Νοέμβρη- Δεκέμβρη του 1908 και δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο *Νουμά* το Μάιο του 1909. Το 1914 Ο Χατζόπουλος ξαναδούλεψε το έργο του και αφού επέφερε αρκετές αλλαγές, το τύπωσε σε βιβλίο το 1915. Οι δύο σημαντικότερες αλλαγές είναι η αλλαγή του τίτλου και ο χαρακτηρισμός του ως «ηθογραφίας» που θεωρήθηκε ως μία «πράξη ενσωμάτωσης στη λογοτεχνική παράδοση του τόπου». Πρόκειται για μία ηθογραφία που διαλύει τον μύθο περί μιας ειδυλλιακής ζωής στην ελληνική ύπαιθρο επιβάλλοντας μία ρεαλιστικότερη ματιά. Αν ο όρος «κούλια» ανήκει στο λεξιλόγιο των προσώπων και της περιοχής, όπου αυτά ζουν, ο όρος «πύργος» μ' όλες τις αταίριαστες συνδηλώσεις του ανήκει στο λεξιλόγιο του αφηγητή αναδεικνύοντας την ειρωνική του αποστασιοποίηση από μία ορισμένη νοοτροπία. Βλ. Αθανάσιος Ν. Γκότοβος, «Οι δύο «πύργοι» του Χατζόπουλου: το ήθος της ηθογραφίας του: η απόρριψη της διάστασης είναι και φαίνεσθαι», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 253-270. Ως προς αυτό, σύμφωνα με τον Γ. Βελουδή «η αλλαγή του αρχικού τίτλου υποδηλώνει τη θέληση του συγγραφέα να μην ξαφνιάσει τον αθηναίο αναγνώστη του με μια πάρα πολύ ιδιωματική λέξη [...] οι δύο εκφράσεις χρησιμοποιούνται στο ίδιο κείμενο ως γνήσια συνώνυμα». Βλ. Βελουδής, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, ό.π., σ. 47. Ο όρος «πύργος» εντοπίζεται και στην ποίηση του Χατζόπουλου. Συγκεκριμένα: «Μοῦ εἶπανε πῶς στένουνε ψηλά παλάτια/ μοῦ εἶπανε πῶς πύργους χτίζουν στό γιαλό / πῆρα τά συντρίμια καί νά στήσω πάω, πύργο πάω νά στήσω ἐκεῖ κ' ἐγώ [...] κ' εἶναι τά παλάτια μυστικά κλεισμένα/ κ' εἶναι οἱ πύργοι σιωπηλοί [...] χάλασα τό σπίτι, πῆρα τά συντρίμια καί νά χτίσω πάω πύργο ἐκεῖ κ' ἐγώ. (Βλ. Πέτρος Βασιλικός, «Του Ιούλιου Έσλιν», *Τα ελεγεία και τα ειδύλλια*, Έκδοση της Τέχνης, Αθήνα 1998, σ. 32). Επιπλέον: «Έλαμψε κι εἶχε πύργος γίνει ἔξαφνα τ' ἄχαρο ρημάδι». (Βλ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος, «Χαιρετισμός», *Απλοίτροποι*, Εκδόσεις Μιχαήλ Σ. Ζηκάκης, Αθήνα 1920, σ. 64). Στο πρώτο ποίημα η έννοια του πύργου ταυτίζεται με την ενσάρκωση του ονείρου μιας καλύτερης ζωής, ενώ και στα δύο εντοπίζεται η αντίθεση μεταξύ της παραμυθιακής ατμόσφαιρας του πύργου και της σκληρής πραγματικότητας των «συντριμιών (ρημάδι)».

Αθανάσιος Γκότοβος παρατηρεί πως εδώ ο «πύργος» ανάγεται σε σύμβολο της νοοτροπίας ενός κόσμου ανεργάτιστου και ετοιμόρροπου, όπως και ο πύργος του έργου.³³⁶ Οι τρεις κόρες του Θωμά Κρασιά ζουν κάπου ανάμεσα στο παρόν και στην ψευδαισθητική εικόνα που έχουν γι' αυτό, αντικαθιστώντας αυτό που βλέπουν με ό,τι ονειρεύονται: την ουτοπία στη θέση της σκληρής πραγματικότητας. Θίγεται η ειρωνική αντίθεση του νέου προς το παλιό: της ανόδου της νέας τάξης πάνω στα ερείπια της παλιάς αγροτικής κοινωνίας. Ωστόσο, το δραματικό στοιχείο προκύπτει κυρίως από την αντίθεση της καθημερινής ζωής των τριών κοριτσιών προς τη ζωή που εξακολουθούν να φαντάζονται.

Στον «Πύργο του Αλιβέρη», αντίθετα, ο πύργος είναι η ενσάρκωση των επιδιώξεων του ιδιοκτήτη του, που, ωστόσο, δεν καταφέρνει να του προσδώσει τις ιδιότητες του άρχοντα, τα οποία εκείνος επιδιώκει. Και στις δύο περιπτώσεις η αφήγηση εστιάζει στην διάσταση ανάμεσα στο «είναι» και «φαίνεσθαι», που προσδίδουν έναν τραγικό καμβά στην απεικόνιση των χαρακτήρων.³³⁷ Αν στον «Πύργο του Ακροπόταμου» αναπαρίσταται ο κόσμος των ξεπεσμένων ευγενών που καταρρέει και όλος ο μύθος συνίσταται στον ανεπιτυχή αγώνα της οικογένειας Κρασιά να συντηρήσει την αίγλη της, στον «Πύργο του Αλιβέρη» η πορεία είναι αντίστροφη. Εδώ θεματοποιείται η ανέλιξη των νέων κοινωνικών δυνάμεων, που αναπτύσσονται με βάση τον επίπονο προσωπικό αγώνα, τη μόρφωση και τη σκληρή εργασία. Αν ο Κρασιάς αποφεύγει να αντικρίσει κατάματα την αλήθεια, ο Αλιβέρης καταφέρνει με εργατικότητα και μεθοδικότητα να αναδειχθεί σε κύριο του πύργου. Σημασία έχει πως και τα δύο πρόσωπα, ως πρότυπα ανθρώπων, απορρίπτονται από τον Χατζόπουλο, καθώς στο όνομα της ματαιοδοξίας τους εκμεταλλεύονται τις κοινωνικές δυνάμεις και τις αδυναμίες του λαού. Ο συγγραφέας αξιοποιεί με επιτυχία το σύμβολο του «πύργου» προκειμένου, μέσω της ζωής των ηρώων του, να καταδικάσει το ψεύδος, την ανελευθερία, την κοινωνική ανισότητα.³³⁸

³³⁶Βλ. Αθανάσιος Ν. Γκότοβος, «Οι δύο «πύργοι» του Χατζόπουλου: το ήθος της ηθογραφίας του: η απόρριψη της διάστασης είναι και φαίνεσθαι», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 255.

³³⁷ Βλ. Γκότοβος, «Οι δύο «πύργοι» του Χατζόπουλου: το ήθος της ηθογραφίας του: η απόρριψη της διάστασης είναι και φαίνεσθαι», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 256.

³³⁸Βλ. Γκότοβος, «Οι δύο «πύργοι» του Χατζόπουλου: το ήθος της ηθογραφίας του: η απόρριψη της διάστασης είναι και φαίνεσθαι», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 268-269.

3.3.2. Αφηγητής.

Παρά το γεγονός ότι ο Αλιβέρης αναδεικνύεται στο προσκήνιο ως η πρωταγωνιστική ανδρική φιγούρα της ιστορίας, ένας προσεκτικότερος στοχασμός επί του διηγήματος τοποθετεί τον αφηγητή στη θέση του «ισότιμου» ανταγωνιστή ήρωα.³³⁹ Οι δύο ανδρικοί χαρακτήρες αποτελούν τους δύο αλληλοαναφερόμενους άξονες αναφοράς της δράσης αντιπροσωπεύοντας δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες. Ο Αλιβέρης ταυτίζει το «είναι» με το «φαίνεσθαι», όμως ο αφηγητής δεν εντυπωσιάζεται με τα φαινόμενα: παρά τις προσπάθειες του Αλιβέρη να επιβεβαιώσει την υποτιθέμενη αρχοντιά του, ο αφηγητής επικεντρώνει «ειρωνικά» το ενδιαφέρον μας όχι στο «έχειν» αλλά στο «είναι» του, αφήνοντας να φανεί μια κακόγουστη απομίμηση άρχοντα.³⁴⁰

Ο αφηγητής ανοίγει το διήγημα σε α' πληθυντικό συστήνοντάς μας τον ήρωα της ιστορίας του («Μέ τό Θεμιστοκλή Άλιβέρη γνωριστήκαμε[...] ν' ακούσουμε την απόφαση τοῦ διευθυντῆ γιά τούς πρώτους στίχους μας [...]).³⁴¹ Από την πρώτη στιγμή γίνεται αισθητή η προσπάθεια του αφηγητή να αναδείξει μέσα από έναν συγκριτικό τόνο τον παρορμητισμό του Αλιβέρη, κατά τον φιλόδοξο καλλιτεχνικό αγώνα της νεότητάς του, έναντι μιας πιο «άγουρης» και συγκρατημένης στάσης τόσο του αφηγητή όσο και των υπόλοιπων νέων της καλλιτεχνικής συντροφιάς («εἶχε θυμώσει γιατί τόν εἶπε Βαλαωρίτη [...] δέν εἶχε ὑπόληψη πολλή στόν ποιητή τοῦ Ἀστραπόγιαννου [...] Γιά μένα ὁ Βαλαωρίτης ἦταν ὁ ποιητής, καί μέ πολλή χαρά ἤμουν ἔτοιμος νά δεχτῶ τήν ἀλλαγὴ [...]).³⁴² Καθώς προχωρά η αφήγηση, η παρουσία του αφηγητή συγχωνεύεται με εκείνη των φίλων ομοτέχνων του, με αποτέλεσμα η αφήγηση να μεταβαίνει από το πρώτο ενικό πρόσωπο στο αντίστοιχο πληθυντικό, οριοθετώντας με αυτόν τον τρόπο την κοινή οπτική γωνία. Παρά τον περιληπτικό λόγο, με τον οποίο καλύπτεται το ευρύ χρονικό πλαίσιο (για τη διάρκεια του οποίου δεν δίνεται καμία πληροφορία) από την πρώτη γνωριμία του αφηγητή με τον Αλιβέρη έως και την ξαφνική του εξαφάνιση μετά την κυκλοφορία του ρομάντσου του, ο αφηγητής αποτυπώνει με κάθε λεπτομέρεια τις εναλλαγές των συναισθημάτων τους, καθώς και τους ανομολόγητους νοητικούς συνειρμούς τους, με

³³⁹Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 43.

³⁴⁰Βλ. Γκότοβος, *Οι δύο «πύργοι» του Χατζόπουλου: το ήθος της ηθογραφίας του: η απόρριψη της διάστασης είναι και φαίνεσθαι*, *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 266-268.

³⁴¹Βλ. Χατζόπουλος, «Ο πύργος του Άλιβέρη», *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 257.

³⁴²Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 258.

εξαιρετική διαύγεια, καθιστώντας εμφανή τη δύναμη των αυτοβιογραφικών καταβολών.

Ἡ φιλοδοξία ἐμᾶς τῶν ἄλλων δέν ἔφτανε τόσο μακριά. Τό πιά πολύ πού ὀνειρευόμαστε ἦτανε [...] Καί δέν τολμοῦσε νά πεί ὁ ἕνας τοῦ ἄλλου τή γνώμη του [...] Ὁ ἕνας ἔπιανε στοῦ ἄλλου τό στόμα κάποια χαμόγελα, ὅμως τά βλέπαμε νά πνίγουνται καί ν' ἀλλάζουν πάλι σέ ἀπορία, κάποτε ἀκόμα καί σέ θαυμασμό. Καθένας φοβοῦταν μήν κατηγορηθεῖ ἀπό τόν ἄλλον πώς ζηλεῦει τόν Ἀλιβέρι, κι ὅμως ὅλοι τόν λυπόμαστε περισσότερο παρότι τόν ζηλεύαμε, βλέποντάς τον ν' ἀγωνίζεται νά εὐρει μιά μορφή.³⁴³

Κατά την επίσκεψή του στον Πύργο του φίλου του, ο αφηγητής ελαχιστοποιεί την αίσθηση της προσωπικής παρουσίας του, θέτοντας στο προσκήνιο την εικόνα του Αλιβέρι και του μικρόκοσμού του. Ο αφηγηματικός φακός, υπό την υποκειμενική ματιά του αφηγητή-παρατηρητή, αποδίδει με ρεαλιστική ακρίβεια εικόνες του Πύργου, των προσώπων και του τρόπου ζωής τους. Η φωνή του ακούγεται μόνο την πρώτη μέρα της φιλοξενίας για να λάβει μια βασική πληροφορία για τη ζωή του («Τά δυό αὐτά ἔχεις μόνο;»)³⁴⁴ Ακόμα και όταν ο Αλιβέρις του απευθύνει τον λόγο, η απάντηση του αφηγητή αποδίδεται τριτοπρόσωπα («Τόν εὐχαρίστησα καί ζήτησα μόνο νά πλυθῶ λιγάκι»)³⁴⁵ Καθώς ακούει την εξιστόρηση της ζωής του φίλου του, ο αφηγητής συνεχίζει να παραμένει βουβός ακροατής («Πέτυχες ὅ,τι γύρευες», μοῦ ἦρθε στά χεῖλη νά τοῦ πῶ μιά δυό φορές, [...] ὅμως [...] τόν ἄφησα [...] νά μιλεῖ. Καί σῶπαινα κι ἄκουγα»)³⁴⁶ Στο σημείο αυτό, η διήγηση αποκτά συμβολιστικές ροπές κατά την περιγραφή του νυχτερινού τοπίου, καλλιεργώντας μια ατμόσφαιρα σύμφυτη με την εσωτερική ζωή του ήρωα - αφηγητή. Η ματιά του υποδηλώνει την αυθεντική ποιητική φύση του, συνεπώς και την αντίθεσή του με τον Αλιβέρι.

Καί κοίταζα κεῖ ἐμπρός μου τά εὐκάλυπτα πού κρεμοῦσανε τ' ἀσπριδερά κλαδιά τους ἀσάλευτα [...] κι ἀνάσαινα τή μυρουδιά τοῦ κήπου καί τή δροσιά τοῦ ἀστερόφεγγου οὐρανοῦ [...] θαμποφαινότανε ἀραγμένα τά καίκια [...] κάποιο φῶς τρεμόλαμπε [...] φανάρια τρεμοπαίζανε καί κεῖ σά νυσταγμένα στόν ἥσυχο γιάλο [...] ἡ θάλασσα στρωνόταν σιωπηλή, χανόταν θαμποσκότερη στή νύχτα [...].³⁴⁷

Κατά την επόμενη σκηνή ομοιότροπα παρουσιάζεται η αντίθεση μεταξύ των δύο χαρακτήρων: έναντι της εικόνας του εργασιομανή δικηγόρου και την γρήγορων ρυθμών εργασίας στο γραφείου του, αντιπαραβάλλεται η «ποιητική» φύση του αφηγητή («Ἐπειτα γύρισα πάλι καί κοίταζα τή θάλασσα»)³⁴⁸ Ο αφηγητής δεν εντυπωσιάζεται από τα φαινόμενα. Εστιάζοντας στις σχέσεις Αλιβέρι-πελατών του

³⁴³Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγγήματα*, ὁ.π., σ. 259-260.

³⁴⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγγήματα*, ὁ.π., σ. 264.

³⁴⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγγήματα*, ὁ.π., σ. 265.

³⁴⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγγήματα*, ὁ.π., σ. 267.

³⁴⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγγήματα*, ὁ.π., σ. 267.

³⁴⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγγήματα*, ὁ.π., σ. 268.

αφήνει να εννοηθεί ότι ο Αλιβέρης έχει εξελιχθεί σε στυγνό εκμεταλλευτή, λάτρη του χρήματος.

Η Έρη Σταυροπούλου αναφέρεται στον Αλιβέρη ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κατάκτησης της ευζωίας σε σύγκριση με τα υπόλοιπους άνδρες πρωταγωνιστές των διηγημάτων του («φαίνεται να έχει μάλλον καλή ζωή και μόνο η παρατήρηση του φίλου του στο τέλος του διηγήματος ρίχνει έντονα σκιά θλίψης και αποτυχίας»).³⁴⁹ Ο ίδιος θεωρεί τον εαυτό του επιτυχημένο και τα πλούτη του ως ανταμοιβή των κόπων του. Η κρίση όμως του αφηγητή, είναι διαφορετική: «δεν πρόκειται για ανταμοιβή αλλά για «τιμωρία» Η ζωτικότητα, το ενδιαφέρον, το πάθος του δημιουργού χάθηκαν», όπως τονίζει συμπερασματικά ο Αθανάσιος Γκότοβος κλείνοντας τη σχετική μελέτη του για το εν λόγω διήγημα.³⁵⁰

3.3.3. Αλιβέρης.

Παρά το γεγονός πως πρόκειται για τον πρωταγωνιστή ήρωα,³⁵¹ η παρουσία του, κυρίως στην πρώτη θεματική ενότητα κατά τα χρόνια της καλλιτεχνικής του δράσης, αποδίδεται περισσότερο υπαινικτικά, ενώ παράλληλα απουσιάζει και οποιοδήποτε στοιχείο σχετικά με το παρουσιαστικό του. Ο συγγραφέας δεν συνθέτει την εικόνα του με σαφείς, αδρές γραμμές, παρά μεταδίδει περισσότερο μία θολή αίσθηση για τον χαρακτήρα. Παρά το γεγονός πως στο κέντρο τίθεται ο προσωπικός του αγώνας για μια επιτυχημένη σταδιοδρομία, θέμα ενός πολυσύνθετου συνειδησιακού πεδίου και μιας δαιδαλώδους εσωτερικής αναζήτησης, όπως διαφαίνεται από τα στοιχεία που παρέχει ο αφηγητής, ο αναγνώστης θα περίμενε την αποτύπωση της διαφάνειας του νου και του συνειδητού του ήρωα. Ωστόσο εκείνο που λείπει είναι η πράξη, όπως αναπτύσσεται στο επίπεδο της πρόθεσης, η «λογική της πράξης» – η οποία συνίσταται στον συσχετισμό της με τους παράγοντες που την προκάλεσαν ή με τις συνθήκες μέσα στις οποίες προκλήθηκε – και ισοδυναμεί με την ηθική του χαρακτήρα.³⁵² Σύμφωνα με μία προσωπική οπτική πρόθεση του συγγραφέα είναι περισσότερο να εστιάσει στην έκβαση της προσωπικής του πορείας.

³⁴⁹Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 37.

³⁵⁰Βλ. Γκότοβος, Οι δύο «πύργοι» του Χατζόπουλου: το ήθος της ηθογραφίας του: η απόρριψη της διάστασης είναι και φαίνεσθαι», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 280.

³⁵¹Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 42.

³⁵²Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 45-46.

Η αφηγηματική σύνθεση της πρώτης σκηνής συμπυκνώνει με λιτό εκφραστικό τρόπο, ωστόσο αρκετά δηλωτικό, βασικά στοιχεία του χαρακτήρα: τη σκοτεινότητα και εσωστρέφεια, την πίστη στις ικανότητές του, την πεισματική αναζήτηση της δόξας. Πρόκειται για τη μοναδική σκηνή της πρώτης ενότητας όπου ακούμε τον Αλιβέρη να μιλά («Θά πάω νά πάρω πίσω τό ποίημα», «Κι ὁ Βαλαωρίτης ποιητής!», «Δέ νιώθει ἀπό ποίηση», «δέν τοῦ ξαναδίνω τίποτε»),³⁵³ ὁμως ο διαλογικός χαρακτήρας απουσιάζει και οὐ σκέψεις του αποδίδονται με τριτοπρόσωπο λόγο ἀπὸ τον αφηγητή, (Δέ μοῦ ἀπάντησε. Ὑστερα κατάλαβα πὼς εἶχε θυμώσει γιατί τόν εἶπε Βαλαωρίτη)³⁵⁴ ἐμποτισμένος με στοιχεία ἀναγνωριστικά της ιδιοσυγκρασίας του ἥρωα («μουρμούρισε», «ξαναμουρμούρισε», «Μά ἐκεῖνος μέ κοίταξε μόνο καί σόωπασε μελαγχολικός καί σκοτεινός»).³⁵⁵

Ο αφηγητής συναιρεί τον χρόνο της δράσης του ἥρωα σε μία περιληπτική ἀφήγηση της περιόδου της ποιητικής συντροφιάς, παραθέτοντας μόνο ορισμένες προγραμματικές ἐνέργειές του, ὡς σηματοδότες της ἐξελικτικής του πορείας.

[...] ἔστειλε σέ ἄλλα περιοδικά. [...] ἀναγκάστηκε νά γυρίσει στο παλιό. Γύρισε ὅμως μέ ψευδώνυμο [...] Τό ὄνειρό του ἦταν ἡ μεγάλη δόξα, [...] τὰ παραίτησε καί ρίχτηκε σ' ἓνα ρομάντσο. [...] βρῆκε τυπογράφο καί τό τύπωσε. [...] ξανακλείστηκε στην κάμαρά του [...] Οὔτε στή συντροφιά ξαναφάνηκε, οὔτε στήν κάμαρά του ἦταν. [...] ἔδωσε ἐξετάσεις καί πέτυχε.³⁵⁶

Η εἰκόνα του ἀνδρα δὲν διαγράφεται με καθαρότητα, ὡστόσο ο αφηγητής ἐστιάζει σε συγκεκριμένες ἀντιδράσεις του. Παραθέτει ορισμένα ἐπαναληπτικά στοιχεία συμπεριφοράς του (ἐμμεση ἐκθεση),³⁵⁷ ὥστε ὡς κυρίαρχο χαρακτηριστικό του ἥρωα προβάλλεται ἡ ἰσχυρή πίστη στον εαυτό του, στοιχείο που τροφοδοτεῖ την αἰσιοδοξία του.

Νά γίνει δικηγόρος! Γελοῦσε μέ τήν ιδέα [...] Μᾶς τό διάβαζε σκηνές-σκηνές [...] χαμογελοῦσε εἰρωνικά μέ μᾶς καί δούλευε τό ἔργο του καί μᾶς ξαναδιάβαζε σκηνές [...] Μά ἐκεῖνος χαμογελοῦσε, κι ἡ ματιά του δὲν ἔχανε τή λάμψη της [...]³⁵⁸

Στην ἀρχή της ἐπόμενης χρονικῆς ἐνότητας, πρὶν το ἐπεισόδιο της φιλοξενίας στον πολυτελή πύργο, ο αφηγητής μεταδίδει τὴν εἰκόνα του Αλιβέρη, που μαρτυρᾷ ἀπερίφραστα τὴν ἀλλαγὴ του («Γελαστός, ὁλόδροσος, καλοντυμένος, μ' ἓνα

³⁵³Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 257-258.

³⁵⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 257.

³⁵⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 257-258.

³⁵⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 258-262.

³⁵⁷Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ὁ.π., σ. 40-42, Αθανασόπουλος, *Οἰστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφῆς καὶ της ἀνάγνωσσης του οράματος*, ὁ.π., σ. 47.

³⁵⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 259-261.

μπαστούνι μέ άργυρή λαβή στο χέρι».³⁵⁹ Στην αμέσως επόμενη σκηνή της επίσκεψης στον πύργο, ο αφηγητής προτιμά να αναδείξει την εικόνα του φίλου του περισσότερο μέσω της μακροσκελούς περιγραφής του εξωτερικού και εσωτερικού χώρου του οικιακού περιβάλλοντός του («σιδερένια αυλόπορτα [...] δρόμος χαλικοστρωμένος [...] θολωτή κληματαριά [...] περιβόλι μέ σειρές πορτοκαλιές κι ευκάλυπτα [...] ένα κεραμιδένιο συντριβάνι [...] τραπεζαρία, μία πλατιά κάμαρα στολισμένη [...]»)³⁶⁰ και της μορφής των προσώπων της οικογένειάς του (αποδίδοντας λεπτομερή στοιχεία της εξωτερικής εικόνας τους και αποσπάσματα των λόγων τους), ενώ ανασύρει θρυμματισμένα μόνο τμήματα των δικών του λόγων («Δέ βγάζεις καί σύ τό σακάκι σου; [...] Έ, δεν είναι νόστιμη;» [...] Τις θρέφω σπίτι· έχω κοπάδι όλάκερο».³⁶¹ Η τάση επίδειξης και ο καθωσπρεπισμός, ως κυρίαρχα χαρακτηριστικά του νεοπλουτισμού, διαγράφουν την εικόνα του Αλιβέρη. Η πορεία της ζωής του, όπως τη διηγήθηκε στον φίλο του, συμπυκνώνεται «τритоπρόσωπα» από τον αφηγητή, που μεταδίδει τα βασικότερα συστατικά της: κατάκτηση καλής δικηγορικής πελατείας, γάμος συμφέροντος με μία πλούσια μοναχοκόρη.

Οι επόμενες δύο σκηνές από το επόμενο πρωί, που ακολουθούν, εντοπίζονται η πρώτη στο δικηγορικό γραφείο του και η επόμενη στο καφενείο. Ο αφηγητής αποδίδει με έναν ρεαλιστικότερο τόνο εδώ την εικόνα του Αλιβέρη μεταδίδοντας ορισμένα στιγμιότυπα της καθημερινής δράσης του.

[...] στό ίδιο καφενείο [...] καθένas έβγαζε [...] μονόδραχμα καί δίδραχμα [...] άφοῦ τά κοίταζε πρῶτα καλά, άφοῦ έσιαζε τά σκισμένα κι έτριξε ανάμεσα στά δάχτυλα τά καινούρια, τά κολλαρισμένα άκόμα, τά δίπλωνε ύστερα προσεχτικά καί τά έβαζε στήν τσέπη [...] έκανε τό ίδιο μέ τόν ίδιο τρόπο [...] Έσκυψε πάλι στα χαρτιά του, σημείωσε μέ κόκκινο μολύβι τό δίδραχμο πού πήρε [...].³⁶²

Βλέπουμε μία αντιθετική σκιαγράφηση της προσωπικότητας του Αλιβέρη εδώ, αφού από άρχοντας του πύργου «ξεπέφτει» και μετατρέπεται στα μάτια του αναγνώστησε μίζερο δραχμοσυλλέκτη, όταν χάνει ουσιαστικά την αξιοπρέπειά του μπροστά στον φίλο του.³⁶³ Παρουσιάζονται μία σειρά από τυποποιημένες ενέργειές του, σαν να ακολουθεί μία συνταγή επιτυχίας που δεν θέλει να αποποιηθεί.

³⁵⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 262.

³⁶⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 263-264. Παρατηρούμε τις αναλογίες με τις εικόνες των ονείρων του κατά τη νεότητά του: «νά πλάθει όνειρα [...] νά χτίζει τόν ψηλό πύργο του [...] νά φυτεύει τόν κήπο μ' ευκάλυπτα [...] στους θόλους τοῦ πάρκου κρεμοῦσε χρυσόμηλα καί χιλιόχρωμα σταφύλια, όνειρευόταν ένα συντριβάνι [...], βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 260.

³⁶¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 265.

³⁶²Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 268.

³⁶³Βλ. Γκότοβος, Οι δύο «πύργοι» του Χατζόπουλου: το ήθος της ηθογραφίας του: η απόρριψη της διάστασης είναι και φαίνεσθαι», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 268.

Προβάλλεται ένα μοντέλο ζωής που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την «ελευθερία» της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας, την οποία πρέσβευε ως νέος. Ως προς αυτό ο Απόστολος Μπενάτσης χαρακτηριστικά παρατηρεί πως έχει απολέσει κάθε στοιχείο καλλιτεχνικού αισθήματος, κάθε αξία ηθική και πνευματική που ορίζει τον «ποιητή» άνθρωπο, αφού «έχει μετασχηματιστεί σ' έναν τυποποιημένο δικηγόρο» που έχει ως κύριο μέλημά του το χρήμα και «το απολαμβάνει και με την όραση και με την αφή και με την ακοή του».³⁶⁴ Ο Αλιβέρης αναδεικνύει τα χρήματά του ως το ύψιστο κατόρθωμά του. Η κρίση του αφηγητή ωστόσο είναι αιχμηρή. Ο Αλιβέρης ανάγεται σ' έναν καθολικό τύπο: για την απόκτηση του χρήματος και μιας τέτοιας ευτυχίας ζει και θυσιάζεται ο κάθε Αλιβέρης, Τα όνειρα πολτοποιούνται, η ζωή ευτελίζεται, κάτι που σημειώνει ο Χατζόπουλος στα κριτικά του σημειώματα.

3.4. Εισαγωγή στο διήγημα «Το σπίτι του δασκάλου».

Ο Χατζόπουλος επιβεβαιώνεται ως αριστοτέχνης στην εφαρμογή των επιταγών του νατουραλισμού, που πιστεύει ότι ο άνθρωπος διαμορφώνεται από τις περιστάσεις και τις πιέσεις της στιγμής. Τα ανδρικά πρόσωπα που προβάλλονται είναι ο παππούς, ο πατέρας και ο δάσκαλος. Όπως και σε προηγούμενα διηγήματά του συλλαμβάνει τη μορφή των ηρώων του υπό το πρίσμα του χαρακτήρα-τύπου, όπως αναδύεται από τους νέους κοινωνικούς σχηματισμούς, ώστε να απουσιάζει και εδώ η ονοματοθεσία. Σε μικρή αφηγηματική έκταση παρουσιάζεται η εξελικτική πορεία του πατέρα, που είναι συνηθισμένος να ζει σε κλειστό αγροτικό περιβάλλον, προς την ολική μεταμόρφωση, κατά την προσπάθειά του να προσαρμοστεί και να σταδιοδρομήσει σε ένα νέο σύστημα αξιών της πόλης, υπό την πίεση των οικονομικών αναγκών και των λαιμοδειών του παππού. Όταν οι προσπάθειές του, ως εμπόρου αρχικά και ως εισπράκτορα χρεών έπειτα, αποτυγχάνουν, θα στραφεί εναντίον του δασκάλου – έναν κακοπληρωτή νοικάρη – καταφέροντας να κερδίσει με αυτόν τον τρόπο την αναγνώριση.

Ουσιαστικά προβάλλεται η διάσταση μεταξύ δύο πολιτισμικών χώρων: του χωριού – όπου κυριαρχούν οι ισχύοντες κανόνες της καταναλωτικής κοινωνίας και η εργασία αποτελεί βασικό ρυθμιστικό παράγοντα της ζωής του ατόμου – και της

³⁶⁴Βλ. Απόστολος Μπενάτσης, «Οικονομικοί κώδικες στο έργο του Χατζόπουλου», *Πρακτικάεπιστημονικούσυμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 280.

πόλης..³⁶⁵ Ο συγγραφέας μέσω της δράσης του πατέρα αναδεικνύει την αλλοτρίωση που μπορεί να υποστεί ο άνθρωπος στην προσπάθειά του να ανταποκριθεί σε συγκεκριμένες κοινωνικές συμβάσεις. Υπό την πλήρη κυριαρχία των οικονομικών κωδίκων το εμπόριο θα μπορούσε να βοηθήσει στην κοινωνική άνοδο του πατέρα, ωστόσο «στηλιτεύεται ο αντιφατικός κόσμος του, καθώς από τη μια στιγμή μπορεί να βελτιώσει τη ζωή και την άλλη να την επιδεινώσει», όπως σημειώνει ο Απόστολος Μπενάτσης³⁶⁶ («ήρθαν ξαφνικά δυό δανειστές απ' τό Τριέστι καί κλείσαν τίς αποθήκες μέ σφραγίδες, κατασχέσαν κára καί ἄλογα καί πούλησαν τό ἀμάξι»).³⁶⁷ Οι άτυποι νόμοι ενός κατεστημένου, που εδώ συμβολοποιείται στο πρόσωπο του παππού, παρωθούν προς μία μεθοδευμένη δραστηριοποίηση, οι συνέπειες της οποίας είναι αναμφίβολες. Ο συγγραφέας δεν εξασφαλίζει στον αναγνώστη τη βεβαιότητα πως ο πατέρας κατέκτησε την ευτυχία με την έξωση του δασκάλου.

Οι αλλεπάλληλοι συνειρμοί που δημιουργεί το κείμενο είναι πρόδηλοι, ωστόσο η κριτική ματιά του Χατζόπουλου υποδηλώνεται μόνο μέσα από τη χρησιμοποίηση ως αφηγητή ενός μικρού παιδιού. Μεταφέρονται οι αποσπασματικές και χωρίς λογικό ειρμό εντυπώσεις του μικρού αφηγητή. Η Έρη Σταυριπούλου παρατηρεί πως φαίνεται να μην έχει «συνολική αντίληψη» των γεγονότων, ενώ ταερμηνεύει «με τη λογική ενός παιδιού, έξω από τις κοινωνικές συμβάσεις, με έναν τρόπο διορατικό, οξύ και αποκαλυπτικό».³⁶⁸ Βέβαια, όλα μεταφέρονται από την οπτική γωνία του ώριμου αφηγητή, αν και το ύφος της διήγησης διατηρεί την αντιληπτική ικανότητα της παιδικής ηλικίας του.³⁶⁹ Την ίδια αφηγηματική τεχνική επιλέγει ο συγγραφέας και για τα δύο επόμενα διηγήματα, «Ηαδερφή» και «οΜπαρμπαντώνης».

3.4.1.Πατέρας.

Πρόκειται για τον πρωταγωνιστή ήρωα, αντιπροσωπευτικό δείγμα εξελισσόμενου λογοτεχνικού χαρακτήρα,³⁷⁰ αφού ο συγγραφέας πλέκει τη διήγηση με κέντρο τον προσωπικό αγώνα του για την επαγγελματική και οικονομική του ανέλιξη.

³⁶⁵Βλ. Μπενάτσης, «Οικονομικοί κώδικες στο έργο του Χατζόπουλου», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 272.

³⁶⁶Βλ. Μπενάτσης, «Οικονομικοί κώδικες στο έργο του Χατζόπουλου», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 273.

³⁶⁷Βλ. Χατζόπουλος, «Το σπίτι του δασκάλου», *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 274.

³⁶⁸Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 40.

³⁶⁹Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 181.

³⁷⁰Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 44-45.

Κατά τη διάρκεια της διήγησης η φωνή του πατέρα δεν ακούγεται, παρά μόνο μια στιγμή ως ψίθυρος αγανάκτησης («Σάν κι έχω καί τό κόμμα νά μέ ύποστηρίξει»)³⁷¹ και ουσιαστικά προς το τέλος, όταν παίρνει την απόφαση να κάνει έξωση στον δάσκαλο («Θά τοῦ κάνω χαρτιά, νά τόν πετάζω ἔξω μέ τό νόμο»)³⁷² Η προσωπικότητα και η δράση του μεταδίδονται μέσα από συνεχείς αλληλοσυμπληρούμενες εναλλαγές των άμεσων κρίσεων του αφηγητή (άμεση έκθεση) και της παράθεσης επαναλαμβανόμενων αντιδράσεων και προγραμματικών ενεργειών του (έμμεση έκθεση),³⁷³ ώστε να επιτυγχάνεται ένας μεγάλος βαθμός αξιοπιστίας και αντικειμενικότητας.³⁷⁴ Η εικόνα επαναληπτικού χαρακτήρα που ανοίγει το διήγημα δημιουργεί ισχυρές αναγνωστικές αναμονές για την ιδιοσυγκρασία του πατέρα και τον ρόλο του παππού.

[...]Κάθε φορά πού ὁ πατέρας γύριζε τό μεσημέρι σπίτι δίχως νά μπορέσει νά ἐκτελέσει μιάν ἀπόφαση, νά εἰσπράξει ἕνα χρέος [...] δέ μιλοῦσε. Ἐσκυβε τό κεφάλι τόσο πού τά μουστάκια του γγίζανε τό πιάτο [...].³⁷⁵

Η ματιά του παιδιού μεταδίδει υπό μία σύνθετη, δισδιάστατη οπτική τον χαρακτήρα του πατέρα, επιτρέποντας να διαφανεί η εντύπωση που προκαλούσε στους υπόλοιπους («ὄψη περισσότερο κουτή»)³⁷⁶ ενισχύοντάς την με την προσωπική οπτική του αφηγητή υπό μία ωριμότερη και αντικειμενικότερη θέση εξαιτίας της χρονικής απόστασης («Κι ὁμως τόσο κουτός δέν ἦταν ὁ πατέρας. Μονάχα πώς δέν ἦταν καμωμένος γιά ἔμπορος [...]).³⁷⁷ Οι πρώτες κρίσεις του αφηγητή συνοδεύονται από μία αναδρομική αναφορά στον πρότερο βίο του πατέρα στο χωριό, πριν να παντρευτεί στην πόλη, έχοντας ως σκοπό να επιτονίσει τη διαφορετική θέση του ατόμου στους δύο πολιτισμικούς χώρους. Η αντιπαράβολή των δύο πολιτισμικών χώρων, διηγηματική παρέκβαση του ώριμου αφηγητή, αποσκοπεί, κατά μία προσωπική αντίληψη, στην – έστω και ετεροχρονισμένη – υπεράσπιση του πατέρα θέτοντας στο προσκήνιο την αίσθηση της δυσκολίας με την οποία ήρθε αντιμέτωπος. Ο πατέρας από «καταναλωτής» έπρεπε να καταφέρει να γίνει «παραγωγός», καθώς η πρώτη σύμβαση που συνάπτει είναι ο γάμος, που σημαίνει ότι έπρεπε να αποκτήσει

³⁷¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 276.

³⁷²Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 278.

³⁷³Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ό.π., σ. 40-42, Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 47.

³⁷⁴Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 48-50.

³⁷⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 273.

³⁷⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 273.

³⁷⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 273.

μία επαγγελματική δραστηριότητα, που θα του εξασφάλιζε σίγουρο οικονομικό κέρδος. Τα νέα δεδομένα στα οποία οφείλει να ανταποκριθεί σκιαγραφούν το πέρασμά του από τους φυσικούς κώδικες της ελευθερίας στους καταναγκαστικούς κοινωνικούς κώδικες. Η ανεμελιά δίνει τη θέση της στην «ένταση», χαρακτηριστικό της εμπορικής δραστηριότητας, που απαιτεί μια συνεχή τροφοδοσία ³⁷⁸(« Τά κάρα πού δουλεῦαν [...] δεν τοῦ ἦταν πιά ἄρκετά, κι ἔφερε δικά του κάρα, οἱ ἀποθῆκες πού ἦταν για νοίκιασμα [...] ἔχτισε δικές του [...] ἀγόρασε δικό του ἀμάξι»)³⁷⁹Με καθαρό αφηγηματικό βηματισμό αποκαλύπτεται η σταδιακή αλλοτρίωση του πατέρα. Επιδιώκει οτιδήποτε μπορεί να του προσφέρει κύρος, ώστε δεν αρκείται σε μία εμπορική δραστηριότητα ως απλό μέσο επιβίωσης παρά επιδιώκει μία επιταχυνόμενη επέκταση αυτής, που θα τον οδηγήσει στην κοινωνική άνοδο. Όμως ο κόσμος του εμπορίου στέκεται αμείλικτος και ο πατέρας λαμβάνει την τιμωρία του («κλείσαν τις ἀποθῆκες [...] κατασχέσαν [...]»)³⁸⁰ αφού η απειρία του αποδεικνύεται καταστροφική, καθώς χάνει το μέτρο («εἶχε πάρει φόρα πιά»)³⁸¹αγνοώντας ταυτόχρονα βασικά στοιχεία της εμπορικής δεοντολογίας. Αποτέλεσμα είναι ο μετασχηματισμός του σε εισπράκτορα των χρεών. Δεν παράγει πια έργο και δεν έχει κανένα κύρος, ωστόσο ο αφηγηματικός τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η δράση του προσδίδει στον ήρωα μια ενεργητικότερη θέση, καθώς η αλληλοδιαδοχή των ρημάτων δηλώνουν μία σειρά από προγραμματικές πράξεις («Ἔστησε τό γραφεῖο [...] ἔβαλε σέ τάξη χαρτιά [...] ἄνοιξε πράξη μέ κλητῆρες [...]»)³⁸² που μαρτυρούν αποφασιστικότητα και εμπιστοσύνη στις δυνάμεις του, προδιαθέτοντας τον αναγνώστη για μία θετικότερη αφηγηματική προοπτική του ήρωα, η οποία αμέσως διαψεύδεται, αφού, εκτός από το γεγονός πως αναδεικνύεται σε μανιώδη συλλέκτη χρημάτων εις βάρος της οικογένειάς του («ἔπρεπε ἡ μητέρα νά γυρίζει μέ παντοῦφλες τρύπιες, καί στό σπίτι νά μὴν τρῶμε κρέας κάθε μεσημέρι»)³⁸³ φαίνεται και πως δεν έχει ουσιαστικά ισχυροποιηθεί ως προσωπικότητα, γιατί στον παππού δεν αντιτάσσεται αλλά οι πρωτοβουλίες που αναλάμβανε δεν ήταν παρά προσπάθειες να κερδίσει την εκτίμησή του. Η δράση του ήρωα αναδεικνύεται με μία σειρά από

³⁷⁸Βλ. Μπενάτσης, «Οικονομικοί κώδικες στο έργο του Χατζόπουλου», *Πρακτικάεπιστημονικούσυμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 273.

³⁷⁹ Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 274.

³⁸⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 274.

³⁸¹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 274.

³⁸²Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 275.

³⁸³Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 275.

επαναληπτικές ενέργειες,³⁸⁴ που μαρτυρούν την αδυναμία του να εκτελέσει το νέο αφηγηματικό πρόγραμμα.³⁸⁵ Οι χαρακτηρισμοί του παππού σαφώς του δημιουργούν ένα αίσθημα κατωτερότητας («Ο πατέρας ἔσκυβε»)³⁸⁶ ταυτόχρονα όμως αποτελούν και μία πρόκληση να αποδείξει την αξία του, συστηματοποιώντας για τον λόγο αυτό ακόμα περισσότερο τις ενέργειές του.

Κι ἔπαιρνε κάθε πρωί κι ἓνα δικόγραφο στην τσέπη. Μά τό μεσημέρι γύριζε πίσω μέ τό ἄλλο πού εἶχε πάρει χτές μαζί. Το ἔφερνε πίσω, ἔλεγε, γιατί τοῦ ἔλειπε μιά ὑπογραφή.³⁸⁷

Μέσω της προσπάθειας του ἥρωα να ανταποκριθεί στους κοινωνικούς κανόνες ο συγγραφέας φέρνει στο προσκήνιο τις προβληματικές κοινωνικές δομές της εποχής του. Ο πατέρας ἔρχεται αντιμέτωπος με το ηθικά διεφθαρμένο δημοσιοὑπαλληλικό σύστημα:

Καί την ἄλλη μέρα [...] Ἄλλοῦ βάζανε κάτι στο χέρι τοῦ κλητήρα, κι ὁ κλητήρας γύριζε πίσω τό ἐκτελεστό [...] ὁ πατέρας [...] να ζητήσει χωροφύλακες νά πᾶνε μαζί μέ τόν κλητήρα.

Και μυείται σταδιακά σε αυτό:

Ὁ ὑπομοίραρχος τόν δεχότανε φιλικά, ἔκανε τσιγάρο ἀπό τήν ταμπακίερα πού τοῦ ἄνοιγε ὁ πατέρας, δέν πρόσεχε οὔτε τό λαθραῖο τσιγαρόχαρτο [...] μά χωροφύλακες δέν τοῦ περισσεύανε ποτέ.³⁸⁸

Ουσιαστικά η συμπεριφορά του πατέρα σε ὅλο το διήγημα δομεῖται πάνω στον ἄξονα δράση (υπό την έννοια των πιέσεων που του ασκεί το εξωοικογενειακό και το ενδοοικογενειακό περιβάλλον) και αντίδραση (κύριο μέλημα του συγγραφέα είναι να καταδείξει το ἄμεσο αποτέλεσμα αυτών στην ψυχολογία και τον τρόπο σκέψης του). Ο πατέρας αντιλαμβανόταν ὅτι ο υπομοίραρχος εκμεταλλευόταν- με τον δικό του τρόπο- την ανάγκη του, για τον λόγο αυτό απογοητευόταν από τον εαυτό του, που δεν κατάφερε να αποσπάσει την εὐνοια που επιζητούσε. Ωστόσο, η απογοήτευση («Γύριζε σπῖτι πότε σκυφτός»)³⁸⁹ εναλλάσσεται τώρα με το πείσμα («καί πότε πειστωμένος»)³⁹⁰ Ὅσο προχωρά η αφήγηση γοητεύει ὅλο και περισσότερο τον αναγνώστη ο ειρωνικός τόνος με τον οποίο διαγράφεται η κλιμάκωση της εσωτερικής αλλαγής του πατέρα προς την τελική μεταμόρφωσή του. Με λεπτή, επικριτική διάθεση ο ὥριμος πια αφηγητής αποκαλύπτει την κοινή ωφελιμιστική

³⁸⁴ Βλ. Rimmon- Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ὁ.π., σ. 61-62, Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ὁ.π., σ. 47.

³⁸⁵ Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, ὁ.π.

³⁸⁶ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 275.

³⁸⁷ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 275-276.

³⁸⁸ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 275-276.

³⁸⁹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 276.

³⁹⁰ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 276.

ηθική που αναπτύσσουν στην πορεία ο πατέρας και η μητέρα εξαιτίας του πειθαναγκασμού τους στο οικονομικό συμφέρον.

Ο παππούς είχε κι άλλη θυγατέρα παντρεμένη, πού άφορμή ζητούσε να πάρει στο δικό της σπίτι τόν παππού. [...] Πατέρας καί μητέρα σκύβαν τότε τά κεφάλια ὥσπου ξεθύμωνε πάλι ὁ παππούς.³⁹¹

Όταν ανέλπιστα βρέθηκε αγοραστής για το σπίτι του δασκάλου, η διάθεση του πατέρα μεταβάλλεται («ἦρθε ξαφνικά ὁ πατέρας χαρούμενος [...] ἦρθε στή μητέρα γελαστός ἐκείνη τήν ἡμέρα»),³⁹² ωστόσο η ψυχосύνθεση του παραμένει αρκετά εύθραυστη και ευμετάβλητη («ὁ δάσκαλος, φοβέριξε πῶς δέν το ἀδειάζει, κι ἔτσι ὁ πατέρας ξαναἦρθε βαρὺς και σκοτεινός [...]»).³⁹³ Οι «χίλιες δραχμές», ένα σεβαστό ποσό που θα επιλύσει τα οικονομικά προβλήματα της οικογένειάς του, στάθηκε η αιτία της επαναδραστηριοποίησης του, κίνητρο ισχυρό, αφού για πρώτη φορά ο αφηγητής παραχωρεί έναν ανοιχτό λόγο στον πατέρα («Θά τοῦ κάνω τά χαρτιά, νά τόν πετάξω ἔξω μέ τό νόμο»).³⁹⁴ Θέλοντας αφενός να ορθώσει το παράστημά του ως ικανός οικογενειάρχης ανταποκρινόμενος στις προσδοκίες του παππού και αφετέρου να ικανοποιήσει τον εγωισμό του, θα στραφεί εναντίον του πιο αδύναμου, του δασκάλου.³⁹⁵ Σύμφωνα με την Έρη Σταυροπούλου «η αμέτοχη συναισθηματικά περιγραφή από το παιδί της έξωσης της φτωχής οικογένειας» θέτει στο κέντρο την εικόνα του πατέρα-ήρωα, αναδεικνύοντας «την αδυναμία του παιδιού-αφηγητή να διακρίνει τι είναι δίκαιο και τι άδικο, προβάλλει ωστόσο εύγλωττα τη σκληρότητα της ζωής».³⁹⁶ Η αποστασιοποίηση αυτή δημιουργεί εντονότερα την αίσθηση της τραγικότητας του ήρωα. Ο πατέρας θεωρεί ότι με αυτόν τον τρόπο κερδίζει την κοινωνική αναγνώριση, αφού δύναται να αναλάβει τον ρόλο του υπερασπιστή των οικονομικών συμφερόντων της οικογένειάς του.

[...] πήγε στὸν πρόεδρο καί πήρε τήν ἀπόφαση. Τήν ἔφερε στό σπίτι σά νέο τρόπαιο [...] ξεκίνησε μέ τόν κλητῆρα [...] πήρε μονάχα τά δύο ἀγόρια του μαζί [...] Προχωρήσαμε κι οἱ τέσσερις μαζί. Μπρός ὁ πατέρας κι ὁ κλητῆρας [...] Στό τρίτο χτύπημα ἔπεσε ἡ πόρτα σωριασμένη χάμω στό ὄνομα τοῦ νόμου [...] οἱ ὅμοι του πατέρα κουνιόνταν στὸν ἄερα σά φτερά [...] πρώτη φορά μέ σηκωμένο μέτωπο καί νά τολμᾷ νά βλέπει τόν παππού στά μάτια.³⁹⁷

Ο Απόστολος Μπενάτσης προβάλλει ιδιαίτερα την αξία της τελικής σκηνής, καθώς «σημασιοδοτεί την αναγνώριση του πατέρα»: η πράξη της έξωσης, πλήρως

³⁹¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 276.

³⁹²Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 276-277.

³⁹³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 277.

³⁹⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 278.

³⁹⁵Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ὁ.π., σ. 182.

³⁹⁶Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 41.

³⁹⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 279.

εναρμονισμένη με το πνεύμα των οικονομικών κωδίκων, μαρτυρά την πλήρη ένταξή του στο σύστημα, αφού κυρίαρχοι γνώμονες της συμπεριφοράς του αποτελούν πια το όφελος και η ζημία, στοιχείο αποκαλυπτικό της αλλοτρίωσής του.³⁹⁸ Παρακολουθούμε την ολοκληρωτική μεταμόρφωση του πατέρα, που πανηγυρίζει για τη νίκη του αντιμετωπίζοντας με υπερηφάνεια τον παππού. Καταφέρνει να τον αντικρίσει στα μάτια, γιατί έγινε «ισότιμός» του.

3.4.2. Παππούς.

Πρόκειται για έναν ανδρικό χαρακτήρα του οποίου η αφηγηματική λειτουργικότητα προσεγγίζει περισσότερο εκείνη του συμβόλου παρά του δρώντος προσώπου. Η παρουσία του δεν αισθητοποιείται από κανένα εξατομικευτικό στοιχείο, σημασιοδοτείται γύρω από μία και μόνο ιδέα (την υπεράσπιση του αστικού, κοινωνικού και οικονομικού κατεστημένου) και επανέρχεται ομοιότροπα (επανάληψη της εικόνας του θυμωμένου παππού-επικριτή του πατέρα), ώστε ο τρόπος με τον οποίο η μορφή του διαπερνά το διήγημα να μοιάζει με ένα επανερχόμενο μοτίβο. Ας σημειωθεί πως το διήγημα ανοίγει με τα λόγια του παππού («Νά μὴν εἶσαι γιὰ τίποτε!»),³⁹⁹ στοιχείο που αποδεικνύει ότι ο συγγραφέας τον αναγνωρίζει ως τον βασικό κινητήριο μοχλό της διηγηματικής του σύνθεσης, αφού είναι εκείνος που κατευθύνει τη δράση του πρωταγωνιστή ήρωα.

[...] γκρίνιαζε ὁ παππούς [...] δὲν ἔπανε νά μουρμουρίζει [...] μὰ ὁ παππούς δὲν ἔπανε [...] θύμωνε ὁ παππούς κι ἔμπηγε πάλι τὴ φωνή [...] ξαναγκρίνιαζε ὁ παππούς [...] θύμωνε διπλά ὁ παππούς [...] ξεθύμωνε πάλι ὁ παππούς.⁴⁰⁰

3.4.3. Δάσκαλος-Παπουτσής.

Ο συγγραφέας παραχωρεί στον ήρωά του μία πολύ μικρή αφηγηματική έκταση. Οι πληροφορίες που παρέχει ο αφηγητής δεν είναι τόσο σαφείς («Ἀπὸ χρόνια τό εἶχε νοικιασμένο [...] Εἶχε ῥθει ἀπὸ τὰ νησιά[...]401 Παρουσιάζεται με διπλή επαγγελματική ιδιότητα («δάσκαλος τοῦ χοροῦ μαζί και παπουτσή»),⁴⁰² ωστόσο πρόκειται για στοιχείο με μία ειρωνική χροιά, καθώς χαρακτηρίζεται από επαγγελματική ανεπάρκεια και στους δύο τομείς («ἔμαθε κάποιους νέους χορό, ἔπειτα τὸν ξέχασε κι ὁ ἴδιος, καὶ τώρα ζοῦσε μπαλῶνοντας περσότερα παρά ὅσα

³⁹⁸Βλ. Μπενάτσης, «Οικονομικοί κώδικες στο έργο του Χατζόπουλου», *Πρακτικά επιστημονικούσυμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 276.

³⁹⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 273.

⁴⁰⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 273-276.

⁴⁰¹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 277.

⁴⁰²Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*,ό.π., σ. 277.

ἔφτιανε παπούτσια»⁴⁰³Επιπλέον, είναι και κακοπληρωτής και ενώ του δίνεται η ευκαιρία να καλύψει με την παροχή υπηρεσιών τις οφειλές του δεν την εκμεταλλεύεται («δέν τοῦ ζητούσαμε νοίκι [...] δοκίμασε νά τό κλείσει σέ μπαλώματα καί μετζοσόλες. Μά ὁ δάσκαλος δούλευε ψεύτικα [...]).⁴⁰⁴Ουσιαστικά, μέσω του συγκεκριμένου χαρακτήρα ο συγγραφέας δίνει ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ενός αρνητικού ανθρώπινου τύπου της εποχής του, καθώς αποδεικνύεται εντελώς ανάξιος να ανταποκριθεί στο σύστημα αξιών της κοινωνίας.

3.4.4.Επίλογος στα τρία διηγήματα: *Η κυριαρχία των οικονομικών κωδίκων.*

Όπως αναδείχθηκε μέσα από τα τέσσερα τελευταία διηγήματα («Αννιώ», «Ζωή», «Οπύργου του Αλιβέρη», «Το σπίτι του δασκάλου»), διαπιστώνουμε ότι πάνω από τις επιθυμίες των δρώντων προσώπων και πάνω από τους κοινωνικούς κώδικες κυριαρχούν οι οικονομικοί κώδικες. Αυτοί κάνουν τα άτομα να χάσουν την ανθρωπιά τους. Οι αξίες ευτελίζονται και οι άνθρωποι τυποποιούνται. Στο «μυθικό» επίπεδο ωστόσο, τα πράγματα αντιστρέφονται, καθώς τα ποιητικά υποκείμενα (οι πρωταγωνιστές) σημασιοδοτούν αρνητικά την επικράτηση των οικονομικών κωδίκων, αφού μπορεί να αποδεικνύεται η κυριαρχία τους αλλά τελικά «αλλοτριώνουν» τα δρώντα πρόσωπα. Δεν οδηγούν στη δημιουργία αρμονικών σχέσεων αλλά συγκρούσεων. Επομένως, σε όποια κοινωνική θέση και αν βρίσκονται οι άνθρωποι χάνουν τον προσανατολισμό τους, την απόλαυση της ομορφιάς της ζωής.

⁴⁰³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 277.

⁴⁰⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 277.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

«Η ΑΔΕΡΦΗ» - «Ο ΜΠΑΡΜΠΙΑΝΤΩΝΗΣ» - «ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΗΣ ΚΛΑΡΑΣ».

4.1. «Προανακρούσματα» του «Φθινόπωρου».

Το διήγημα «Η αδερφή» δημοσιεύτηκε στο *Νέα Ζωή* Αλεξανδρείας (περ. Γ', τόμ. 7, Μάιος 1912), ενώ δεν έχουμε πληροφορίες για τον χρόνο γραφής του. Για «Το όνειρο της Κλάρας» υπάρχει ένδειξη πως γράφτηκε το 1912 και δημοσιεύτηκε στο *Εθν. Ημερολόγιον Σκόκου* το 1913. Καμία πληροφορία δεν έχουμε για το πότε γράφτηκε ή δημοσιεύτηκε «Ο Μπαρμπαντώνης».⁴⁰⁵

Με τα τρία τελευταία διηγήματα της συλλογής παρατηρείται μία στροφή του Χατζόπουλου στη συμβολιστική τεχνοτροπία. Ωστόσο, οι συμβολιστικοί τρόποι δεν καταστρατηγούν τις ρεαλιστικές επιτεύξεις της ωριμότητάς του· αντίθετα, «συντήκονται»⁴⁰⁶ με τους ρεαλιστικούς του τρόπους αποδεικνύοντας πως δεν πρόκειται για δύο αλληλοαποκλειόμενες εκφραστικές δεινότητες. Κατά τον Παλαμά τα διηγήματα αυτά παρουσιάζονται ως «προανακρούσματα» του «Φθινόπωρου».⁴⁰⁷

Πιο συγκεκριμένα, υφίσταται μία εξασθένιση των σχέσεων συνάφειας,⁴⁰⁸ στοιχείο το οποίο συνεπάγεται την αδιαφορία για την τυπική οργάνωση της πλοκής καθώς και την πρακτική της ρεαλιστικής γραφής να περιγράφονται τα πρόσωπα της ιστορίας ως προς τα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά. Ενώ η αφήγηση επικεντρώνεται στις οπτικές εντυπώσεις, αντιστρατεύεται τη διαγραφή χαρακτήρων μέσα από την περιγραφή των εξωτερικών τους χαρακτηριστικών. Με το θέμα της όρασης σχετίζονται οι περιγραφές της φύσης· άλλοτε όμως δηλώνεται ότι τις βλέπει κάποιος από τους χαρακτήρες και άλλοτε παρατίθενται από τον αφηγητή δίχως αιτιολόγηση. Στην τελευταία περίπτωση δεν υφίστανται ως αρχική περιγραφή χώρου μιας

⁴⁰⁵ Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 127-128.

⁴⁰⁶ Για την εν λόγω περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, πεζογραφική και ποιητική βλ. Βελουδής, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, ό.π., σ. 33-34.

⁴⁰⁷ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π. (υπ. 36: Βλ. Κωστής Παλαμάς, «Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο ποιητής», στην έκδοση: Κ. Χατζόπουλου, *Η Άννιό κι' άλλα διηγήματα*. «Ελευθερουδάκης», Έν Αθήναις 1923, σ. 18 [= *Ελληνική Δημιουργία*, έτος Ε', τόμ. 9, τεύχ. 102 (1/5/1952), σ. 526]), σ. 35.

⁴⁰⁸ Σύμφωνα με τον Jakobson ο πεζός λόγος στηρίζεται κυρίως σε μετωνυμικές ή συνταγματικές σχέσεις, δηλαδή σε σχέσεις που σχηματίζονται στον άξονα της συνάφειας, ενώ ο ποιητικός σε μεταφορικές ή παραδειγματικές, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται το αποτέλεσμα του ρυθμού. Η εξασθένιση των σχέσεων συνάφειας συνεπάγεται την κάποια αδιαφορία για την τυπική οργάνωση της πλοκής. Βλ. Roman Jakobson, *Selected Writings V: On Verse, Its Masters and Explorers*, (prepared for publication by Stephen Rudy and Martha Taylor), Hague 1979.

αφηγηματικής ακολουθίας αλλά ξεφεύγουν από τη ρεαλιστική σκοπιμότητά τους και λειτουργούν ως σύμβολα ψυχισμού χαρακτήρων. Ουσιαστικά συντείνουν στην εσωστρέφεια της δράσης και στην προσπάθεια να αποδοθούν συνειδησιακές καταστάσεις. Τα παραπάνω αφηγηματικά στοιχεία, που ορίζουν μία «κοινότητα» ατμόσφαιρας και ύφους στα τελευταία τρία διηγήματα της συλλογής, πρόκειται να λάβουν ακόμα μεγαλύτερη έκταση στο συμβολιστικό «Φθινόπωρο», όπου ο συγγραφέας θα εκφράζει τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων του σε μία ρευστή, θαμπή, φευγαλέα κατάσταση. Κανένα πρόσωπο δεν θα αποδοθεί ολοκληρωμένο, δοσμένο πλαστικά παρά θα απεικονίζονται μόνο οι ψυχικές καταστάσεις τους θολές και ασύλληπτες. Εδώ η εξωτερική δράση θα είναι ακόμα πιο ασθενής και το αφηγηματικό βάρος θα ρέπει στην τμηματική αναδίπλωση των συνειδησιακών τους καταστάσεων.

4.2. Εισαγωγή στο διήγημα «Η αδερφή».

Στο εν λόγω διήγημα, το θέμα γύρω από το οποίο πλέκεται η αφηγηματική σύνθεση είναι ο αδιέξοδος έρωτας της αδερφής του αφηγητή, που την οδηγεί στον θάνατο. Αν και η αιτία της αυτοκτονίας δεν δηλώνεται, «πρόκειται προφανώς για τη λύση κάποιου απαγορευμένου ειδυλλίου».⁴⁰⁹ Η Έρη Σταυροπούλου αναφέρεται στην διαφοροποιημένη θεματική υφή του έρωτα στο εν λόγω διήγημα σε σχέση με τα προηγούμενα: ο έρωτας στο «Ηαδερφή»,όσο και στο «ΌνειροτηςΚλάρας»,«δεν αποτελεί την αναζήτηση της ασφάλειας που θα οδηγήσει σε γάμο και επομένως σε βελτίωση της κοινωνικής θέσης αλλά τον απόλυτο έρωτα».⁴¹⁰ Υπό την οπτική αυτή αποτελεί το θεματικό κέντρο γύρω από το οποίο διαμορφώνεται η αφηγηματική παρουσία των χαρακτήρων.

Όλα τα στοιχεία της αφηγηματικής οργάνωσης του κειμένου συντείνουν στην δημιουργία μιας υπαινικτικής διάθεσης. Μέσα από τον λόγο του το παιδί-αφηγητής, ο μικρός αδερφός, μεταφέρει ό,τι βλέπει ή ακούει, χωρίς παράλληλα να έχει την ικανότητα να το κατανοήσει, κεντρίζει όμως το ενδιαφέρον με την αναδίπλωση των συναισθηματικών του αντιδράσεων και την προσπάθειά του να «συναρμολογήσει» τα θρυμματισμένα τμήματα των αναμνήσεών του. Επιπλέον, η υποκειμενική προοπτική υπό την οποία αποτυπώνεται το φυσικό περιβάλλον είναι εναρμονισμένη με την εύθραυστη υγεία της αδελφής και τη συναισθηματική συμμετοχή του παιδιού, ώστε

⁴⁰⁹Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 36.

⁴¹⁰Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 36.

να υφίσταται μία μεταφορική ισοδυναμία ανάμεσα στον μελαγχολικό τόνο αυτού και στην εσωτερική ζωή των ηρώων. Σημαντικό στοιχείο ως προς την υπαινικτική οργάνωση του αφηγηματικού λόγου είναι η απουσία των λόγων των προσώπων, με εξαίρεση τους αποσπασματικούς και γεμάτους ασάφειες και αποσιωπήσεις λόγους της.

Ως άμεσο αποτέλεσμα, ο αφηγηματικός λόγος παρωθεί τον αναγνώστη προς μία «συμπαθητική» συμμετοχή του στη διαλεύκανση των κενών της αφήγησης, καθώς καλείται να συμπληρώσει διαισθητικά όσα παραμένουν μετέωρα. Από την άποψη αυτή ο Χατζόπουλος είναι από τους πρώτους που μέσω της γραφής τους αποσκοπούν όχι μόνο στην ευχαρίστηση αλλά και στην υποκίνηση μιας ενεργητικότερης συμμετοχής του αναγνώστη.⁴¹¹

Ανάμεσα στο παρόν διήγημα και το «Φθινόπωρο» υπάρχουν ομοιότητες ως προς την αφηγηματική ατμόσφαιρα μέσα από την οποία αναδύονται οι χαρακτήρες. Κυρίαρχο και στα δύο έργα είναι το απειλητικό αίσθημα του θανάτου, γύρω από το οποίο πλέκεται η παρουσία των οικογενειακών προσώπων. Ο Στέφανος στο «Φθινόπωρο», όπως και ο αφηγητής στο «Ηαδερφή» περιγράφουν τον θάνατο της αδερφής τους σε μικρή ηλικία. Επιπλέον, η διήγηση και στα δύο έργα δομείται με βάση το δίπολο έρωτας-θάνατος. Η δύναμη που ο έρωτας ασκεί στην υγεία των πρωταγωνιστικών γυναικείων χαρακτήρων προβάλλεται και στα δύο έργα, αφού στην κατάρρευση της υγείας της Μαρίκας αλλά και της αδερφής του παιδιού-αφηγητή συμβάλλει το γεγονός της ερωτικής απογοήτευσης (στο «Ηαδερφή» υπονοείται μόνο, ενώ στο «Φθινόπωρο» παρακολουθούμε την επιδείνωση της υγείας της Μαρίκας, όταν αντιλαμβάνεται την ερωτική ατμόσφαιρα μεταξύ του Στέφανου και της Ευανθίας).

4.2.1. Παιδί-αφηγητής.

Το παιδί ως αφηγητής αποτελεί προέκταση του ίδιου του Χατζόπουλου, που έχασε σε νεαρή ηλικία την αδερφή του Ασπασία. Αυτό δε σημαίνει ότι τα αυτοβιογραφικά στοιχεία μπορούν να επεκταθούν σ' όλα τα πρόσωπα της ιστορίας, ούτε ότι ο συγγραφέας ταυτίζεται εξ ολοκλήρου με τον ήρωα-παιδί. Ότι όμως μεταφέρει προσωπικές εμπειρίες και καταστάσεις πρέπει να το θεωρήσουμε δεδομένο.⁴¹²

⁴¹¹ Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 183.

⁴¹² Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 183.

Ο αφηγητής ξεκινά το διήγημα αισθητοποιώντας εξ αρχής τη θλιβερή ατμόσφαιρα των παιδικών του χρόνων («Όταν πέθανε ή μητέρα και τό σπίτι μας σκόρπισε σάν από ξαφνικό άνεμο, [...] δέν μπορούσανε νά τήν πάρουν ὅπως ἐμένα στήν ἔρημη ἐξοχή [...]»)⁴¹³ Διαγράφεται ο αγνός εσωτερικός κόσμος του ως παιδιού και η αθωότητά του ως άπειρου επαρχιωτόπουλου, καθώς με ιδιαίτερη διαύγεια ο αφηγητής παραθέτει τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις του εφιστώντας την προσοχή στην αντιθετική αίσθηση που αποπνέει η αδερφή ως φιγούρα (είναι μεγαλύτερη κατά δέκα χρόνια, έχει μεστώσει συναισθηματικά έχοντας βιώσει τον έρωτα, έχει μεγαλώσει σε αστικό περιβάλλον αποκτώντας μια εντελώς αντίθετη καλλιέργεια και αισθητική από τον μικρό αδερφό της).

[...] τή χαρά πού είχα μ' ἕνα μικρό ἀλογάκι, πού κουρδιζόταν [...] Δέ στοχάστηκα πώς μπορούσε νά λοξέψει καίνα πέσει στό νερό [...] ὅταν εἶδα τήν ἀδερφή [...] ἔχασα μεμιάς ὅλο τό θάρρος μου καί γύρεψα νά κρυφτῶ πίσω ἀπό τό φουστάνι τῆς γιαγιάς. Μ' ἔπιασε ξαφνική ντροπή γιά τήν παλιά, τή λερωμένη φορεσιά μου [...] Τό ὁμορφο καπέλο τῆς ἀδερφῆς μέ τά κόκκινα τριαντάφυλλα καί μέ τό βέλο, τό φανταχτερό της φόρεμα καί τ' ἄσπρα τά σκαρπίνια [...] μέ ξαφνίσανε. Συνηθισμένος μέ τή μαυροφόρα τή γιαγιά καί τίς χωριάτισσες [...] νά μοῦ δώσει τό παιχνίδι πού περίμενα, γιά νά ξεθαρρέψω [...].⁴¹⁴

Ωστόσο, κάποια στιγμή η αφήγηση μετατίθεται στο α' πληθυντικό αποδίδοντας την ψυχική ένωση των δύο ηρώων, του μικρού αφηγητή και της αδερφής του. Οι αντιθετικές φιγούρες τους εξομοιώνονται με έναν υπόγειο, σχεδόν μυστικό τρόπο. Παρατηρούμε πως ο συγγραφέας δεν ενδιαφέρεται να καταγράψει τον χαρακτήρα των προσώπων μέσω μιας λεκτικής μεταφοράς των σκέψεών τους (απουσιάζει οποιοδήποτε στοιχείο ομιλίας των προσώπων, με εξαίρεση ορισμένους αποσπασματικούς λόγους της αδερφής, όπως έχει ήδη προαναφερθεί), παρά να εκφράσει τη ροή των συνειδησιακών τους καταστάσεων με αφήγηση όχι λογικά, αλλά ψυχολογικά συγκροτημένη. Η οπτική των δύο προσώπων, ως προς την πρόσληψη του φυσικού περιβάλλοντος, φαίνεται να ταυτίζεται και να αποκτά μία μοναδικότητα. Τα δύο αδέρφια φαίνεται να διαχωρίζονται από το υπόλοιπο οικογενειακό περιβάλλον αποκτώντας ένα εσωτερικό και άρρητο κώδικα επικοινωνίας.

Ἐκεῖ ἐρχόμαστε κάθε πρωί καί ρίχναμε τή βάρκα [...] πλέκαμε μιά δέση μέ κλαδιά καί μέ χαλίκια [...] καθισμένοι στήν ἄκρη τοῦ νεροῦ ἀπολνοῦσαμε τή βάρκα καί τήν κοιτάζαμε νά τρέχει [...] Πηγαίναμε, τήν παίρναμε καί ξαναρχινοῦσε τό παιχνίδι [...] τό ποταμάκι ἀνοιγότανε μπροστά μου σάν

⁴¹³Παραθέτω εκτενέστερα την έναρξη του διηγήματος: «Όταν πέθανε ή μητέρα και τό σπίτι μας σκόρπισε σάν από ξαφνικό θάνατο, ή ριπή του πήρε καί τήν ἀδερφή μακριά [...] ὁ παππούς κι ή γιαγιά δέν μπορούσανε νά τήν πάρουν ὅπως ἐμένα στήν ἔρημη ἐξοχή πού ζούσαν. Ἔτσι μαζί μέ τή θολή θύμηση τῆς μητέρας μοῦ ἔμεινε καί τό ὄνειρο μιᾶς ἀδερφῆς, τόσο θολό κι αὐτό [...]». Βλ. Χατζόπουλος, «Η αδερφή», *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 283.

⁴¹⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 283-284.

κατιτίς άπέραντο, κι ή βάρκα μέ τό λευκό πανί μεγάλωνε σέ τρόπο πού νά χωρεϊ καί μένα καί τήν άδερφή [...] νά κυλά καί νά χάνεται μαζί μέ μās σέ μακρινό, άγνωρο, όμορφο ταξίδι [...] τήν εικόνα πού δειχνότανε στό τζάμι τήν έβλεπα καί γώ μέ τά μάτια τής άδερφής.⁴¹⁵

Ο συγγραφέας κλείνει τη διήγηση επαναφέροντας τον αφηγητή στο συγγραφικό παρόν εκφράζοντας μέσω αυτού την απαισιοδοξία του για τη ζωή.

[...] τό πρόσωπο τής άδερφής. Τό βλέπω [...] στό τζάμι [...] εκεί πού γέρνω [...] νά δώ για μία στιγμή όμορφο τόν κόσμο.⁴¹⁶

4.2.2. Πατέρας.

Κατέχει πολύ μικρή παρουσία μέσα στο διήγημα. Ο συγγραφέας διαγράφει υπαινικτικά τον ήρωά του, καθώς ο αφηγητής, παρά το γεγονός ότι ως ώριμος πια προφανώς γνωρίζει πληρέστερα την αλήθεια, επιλέγει να μεταφέρει την εικόνα του πατέρα (άμεση έκθεση)⁴¹⁷ διατηρώντας την αίσθηση της άγνοιας και της αθωότητας των παιδικών του χρόνων δίνοντας βήμα στους διαδοχικούς συνειρμούς του αναγνώστη για το συμπλήρωμα των νοηματικών κενών. Αποτελεί έναν ήρωα με μονοδιάστατα αρνητική παρουσία, που ουσιαστικά εξυπηρετεί την ανάδειξη των οικογενειακών σχέσεων. Πιθανότατα ο πατέρας να μην αποδέχτηκε την ερωτική σχέση της άδερφής, το οποίο αποτέλεσε την αιτία της σύγκρουσής του με τον παππού αλλά και της αυτοκτονίας της κόρης του.

Έπειτα ήρθε ό πατέρας ξαφνικά [...] πήρε μαζί τήν άδερφή [...] δέν ήθελα νά πάω καί γώ, γιατί φοβόμουνα τόν πατέρα [...] δέν άκουγα στό σπίτι πολλά καλά γι' αυτόν [...] μαλώσανε μέ τόν παππού [...] δέ μελέτησε ποτέ τό όνομα τής άδερφής.⁴¹⁸

4.2.3. Παππούς.

Με υπαινικτικότητα διαγράφεται και ο χαρακτήρας του παππού, ωστόσο με μεγαλύτερη δυναμική από εκείνη του πατέρα, αφού η εικόνα του αποδίδεται με μία σειρά από ρήματα δράσης, που φανερώνουν τη συναισθηματική στήριξη προς την άδερφή και τον κυρίαρχο ρόλο του στην υπόθεση της ασθένειάς της. Παρά τις διαδοχικές χρονικές μετατοπίσεις («ένα δειλινό [...] μία φορά [...] Έπειτα [...] ένα βράδι [...] Ύστερα»)⁴¹⁹ η χρονική δράση του ήρωα ορίζεται με σαφήνεια και δημιουργείται η εντύπωση μιας συνεχούς κινητικότητάς του. Πιο συγκεκριμένα:

⁴¹⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 285-288.

⁴¹⁶ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 289.

⁴¹⁷Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ό.π., σ. 60-61, Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 47-50.

⁴¹⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 286-289.

⁴¹⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 284-287.

Καί νά ἓνα δειλινό τήν ἔβγαλε τό ἀμάξι στήν αὐλόπορτα μαζί μέ τόν παππού, πού πῆγε καί τήν πῆρε [...] Καί μιά φορά πού πῆγε ὁ παππούς στήν πόλη νά δεῖ τήν ἀδερφή [...] Ἔπειτα ἦρθε πάλι ξαφνικά ὁ πατέρας ἓνα βράδι καί μαλώσανε μέ τόν παππού [...] κρυφοψιθύρισμα τῆς γαγιᾶς μέ τόν παππού παντού [...] σεργιανοῦσε ἀδιάκοπα [...] ζάρωνε τά φρύδια [...] κάπνιζε καί μιλοῦσε μοναχός.⁴²⁰

4.3. *Ο Μπαρμπαντώνης.*

Ὅπως στα «Η ἀδερφή» καί «Το σπίτι του δασκάλου» ἡ ἱστορία του Μπαρμπαντώνη μεταδίδεται μέσα ἀπό τήν ἐλλειπτική καί υπαινικτική ἀφήγηση ενός μικροῦ παιδιοῦ, πού ὅμως γίνεται μέ τήν γλώσσα καί τήν ἀφηγηματική ικανότητα τῆς ὥριμης ἡλικίας του. Ἡ ἀφήγηση πλέκεται γύρω ἀπό δύο θεματικά κέντρα: τῆ σημασία τῆς ἀχλαδιάς-συμβόλου καί τήν ἀνάδειξη τῆς ἀντίθεσης μεταξύ του παππού καί του Μπαρμπαντώνη. Το βασικό θεματικό μοτίβο εἶναι ἡ κατάσταση ἀναμονῆς καί προσδοκίας του Μπαρμπαντώνη, ἡ ἐπανάληψη του οποῖου διατρέχει ὅλη τῆ διήγηση. Ὁ Καρβέλης ἀναγνωρίζει πῶς «ο ἀφηγηματικός λόγος μοιάζει νά μετατρέπεται σε μία μουσική σύνθεση»,⁴²¹ ἀφοῦ σαν σε μουσική συμφωνία το διαρκῶς ἐπαναλαμβανόμενο μοτίβο του διηγήματος ἐνδυναμώνεται μέ τῆς ἐπαναλήψεις τῶν ρημάτων σε ἐπαναληπτικό παρατατικό. Στιγμές ἀπό τῆ ζωή του Μπαρμπαντώνη περνοῦν συνεχῶς μπροστά ἀπό τήν καλύβα του, «πού δεν ἔχει τώρα τίποτα κοινό μέ το ἥρωικό παρελθόν του».⁴²² Οἱ συνεχεῖς ἀναδρομές στο παρελθόν ἀποτελοῦν ἓναν τρόπο διαφυγῆς ἀπό τῆ μίζερη καί θλιβερή καθημερινή ζωή, τῆ μοναξιά καί τήν εγκατάλειψη πού βιώνει ὁ ἥρωας. Στο τέλος ὁ θάνατος ἐπέρχεται μέσα σε αὐτό το προκαθορισμένο πλαίσιο τῆς φθοράς, ὡς το κρεσέντο μίας θλιβερῆς μπαλάντας.

4.3.1. *Ἡ ἀνάδειξη τῆς φιγούρας του Μπαρμπαντώνη μέσα ἀπό τήν ἀντιπαραβολή του μέ τόν μπαρμπα-Φῶτη.*

Πιθανό πρότυπο του «Μπαρμπαντώνη» εἶναι τὸ διήγημα του ἀδελφοῦ του συγγραφέα, Δημήτριου, τὸ «Ἀπομεινάρι του ἀγώνος» (περιλαμβάνεται στα Ἀγριολούλουδα, 1896). Ἡ μελέτη του Τάκη Καρβέλη, ὅπως παρουσιάζεται ἀναλυτικά στο ἀρθρο του «Τὸ διήγημα “Ὁ Μπαρμπαντώνης” του Κωσταντίνου Χατζόπουλου καί τὸ πιθανό πρότυπό του» στο *Γράμματα καί τέχνες* (τ. 76, Ἰανουάριος-Μάρτιος 1996),⁴²³ ἀναδεικνύει τὸν μπαρμπα-Φῶτη ὡς τὸ πρότυπο του Μπαρμπαντώνη. Σύμφωνα μέ τήν ἐν λόγω μελέτη ἐπιχειρῶ τήν παράθεση ὀρισμένων κοινῶν

⁴²⁰Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 284-287.

⁴²¹Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ὁ πρωτοπόρος*, σ. 184.

⁴²²Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ὁ πρωτοπόρος*, σ. 184.

⁴²³Βλ. Τάκης Καρβέλης, «Τὸ διήγημα «Ὁ Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου καί τὸ πιθανό πρότυπό του», *Γράμματα καί τέχνες*, Γ' περ., τ. 76, Ἰανουάριος-Μάρτιος 1996, σ. 15-17.

γνωρισμάτων των δύο ανδρικών χαρακτήρων. Ως κεντρικά πρόσωπα και στα δύο διηγήματα είναι παλαίμαχοι αγωνιστές του '21 που τώρα ζουν θλιβερά σε αχυρώνες.⁴²⁴ Επιπλέον, ένα πρόσθετο κοινό χαρακτηριστικό στοιχείο είναι το σήμα του αγωνιστή του '21, που διατηρούν.⁴²⁵ Μία περισσότερο καίρια ομοιότητα ωστόσο, αφορά τις καθημερινές ενέργειες και τα λόγια των δύο κεντρικών ηρώων. Ο Μποέμ χρησιμοποιώντας επαναληπτικό παρατατικό επιμένει στην ίδια εικόνα του μπαρμπα-Φώτη: κάθε μέρα στην ίδια βάρκα, βυθιζόταν σε όνειρο και ενατένιζε τον ορίζοντα.⁴²⁶ Αντίστοιχα ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος με επαναληπτικό παρατατικό αποδίδει το επαναλαμβανόμενο βύθισμα στο όνειρο ή στον ορίζοντα του Μπαρμπαντώνη, ενώ ταυτόχρονα εφιστά την προσοχή σε στερεότυπες καθημερινές ενέργειες του ήρωά του.⁴²⁷ Ένα άλλο κοινό στοιχείο των διηγημάτων είναι πως και οι δύο άνδρες κάνουν λόγο για τον παλιό καιρό. Ο μπαρμπα-Φώτης ανιστορούσε τα γεγονότα της εξόδου, ενώ ο Μπαρμπαντώνης επανερχόταν συνεχώς σε γεγονότα «για τον παλιό καιρό», στον οποίο δεν περιλαμβανόταν μόνο η επαναστατική περίοδος, αλλά και η δύσκολη μεταβατική περίοδος των μετεπαναστατικών χρόνων.⁴²⁸ Τέλος, ο θάνατός τους αποτελεί ένα στοιχείο κοινό που κυριαρχεί σε όλη την αφήγηση με τη μορφή αναδρομών και ενατένιση στο βάθος του ορίζοντα ή του χρόνου. Ωστόσο, έρχεται κάτω από διαφορετικές συνθήκες και μέσα από διαφορετική αφηγηματική

⁴²⁴ Παραθέτω συγκριτικά τα χωρία: «[...] τῶν χωρικῶν καὶ τῶν βοσκῶν πού κατοικοῦσαν ἐκεῖ ὁλόγυρα σέ ἀγροκαλύβες [...] Σέ μια ἀπό αὐτές κι ὁ Μπαρμπαντώνης» («Ο Μπαρμπαντώνης») / «Τον ἔφεραν στο σπίτι του ὅς ἕναν μικρόν ἀχυριῶνα μέ μισογκρεμισμένους τοίχους καὶ μισοσκεπασμένη στέγη» («Απομεινάρι του αγώνος»). Βλ. Καρβέλης, «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματα και τέχνες*, ὁ.π., σ. 15-16.

⁴²⁵ Παραθέτω συγκριτικά τα χωρία: «γιά τήν κοκάρδα τοῦ ἀγωνιστῆ πού εἶχε ἀκόμα στην καλύβα» («Ο Μπαρμπαντώνης») / (ὅταν πέθανε ο μπαρμπα-Φώτης) «κάρφωσαν ἀπάνω στα στήθη του το μικρούλη -σταυρό τῶν ἀγωνιστῶν με την οὐρανιά κορδέλλα» («Απομεινάρι του αγώνος»). Βλ. Καρβέλης, «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματα και τέχνες*, ὁ.π., σ. 16.

⁴²⁶ «Το καλοκαίρι πάλε, [...] με το χοντρό ράβδι του κρεμασμένο στο πλάι του πριαριού και βυθισμένο στο κῦμα, με τ' αναμμένο αιώνια μακρὺ τσιμπούκι του [...] ἀπομαρμαρόνουνταν ὥρες, κι ὥρες μεγάλες [...] κοιμισμένος σ' ἕνα ἀδιάκοπο βαθὺ ὄνειρο» («Απομεινάρι του αγώνος»). Βλ. Καρβέλης, «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματα και τέχνες*, ὁ.π., σ. 16.

⁴²⁷ Βλ. Καρβέλης, «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματα και τέχνες*, ὁ.π., σ. 16.

⁴²⁸ Παραθέτω συγκριτικά τα χωρία: «[...] το γεροντικό του πρόσωπο γελαστό και περήφανο ἄρχιζε με τήν τραυλή φωνή του, και διηγάτο τις ἀντραγαθιές και τά παθήματα τῆς φωτεινῆς ἐκείνης νύχτας, που χύνει τόσο φως ἀντρεισύνης μέσα στους μεγάλους ἐκείνους χρόνους» («Απομεινάρι του αγώνος») / «Κι ὁ Μπαρμπαντώνης διηγότανε για τὸν παλιό καιρό ὅτι γιὰ τήν Ἀρβαντιτιά, ἀπόθε ἦρθε, τήν Ἐπανάσταση πού εἶχε πολέμησει, για τά ρεντίφικα και το στρατό ὅπου ἔκαμε ὕστερα, για τη λίγη σύνταξη πού δεν τοῦ φτάνει» («Ο Μπαρμπαντώνης»). Βλ. Καρβέλης, «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματα και τέχνες*, ὁ.π., σ. 17.

ατμόσφαιρα. Ο Μποέμ, «σε αντίθεση με τον ρεαλισμό άλλων διηγημάτων του, υιοθετεί μία γλυκερή λυρική περιγραφή κρατώντας απέναντι στον ήρωά του μια στάση συμπόνιας».⁴²⁹ Αντίθετα, ο αδερφός του Κωσταντίνος επιμένει ιδιαίτερα στη στάση αναμονής δίνοντας στο τέλος του ήρωά του έναν τραγικότερο τόνο. Ο Μπαρμπαντώνης, όταν ξεψυχάει περιμένει ακόμα κάτι.⁴³⁰

Ο Καρβέλης κλείνει τη μελέτη του με την παραδοχή πως ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος δεν δημιουργεί έναν γραφικό ήρωα, όπως ο μπαρμπα-Φώτης, στον οποίο καταφεύγουν τα κοριτσόπουλα, για ν' ακούνε τις ιστορίες του, αλλά μια τραγική φιγούρα, στην αφηγηματική παρουσία του οποίου «συμπυκνώνεται όλη η μετεπαναστατική αδιέξοδη πορεία του έθνους μας».⁴³¹

4.3.2. Μπαρμπαντώνης.

Ο συγγραφέας ανοίγει τη διήγηση συστήνοντάς μας τις δύο αντιθετικές μορφές της ιστορίας του, τον Μπαρμπαντώνη και τον παππού μέσα από ένα σύνηθες στιγμιότυπο της καθημερινότητάς τους, το οποίο προμηνύει την αφηγηματική αλληλεξάρτηση των δύο ήρώων («[...] άνασήκωνε τήν [...] μανίκα καί τέντωνε τό χέρι. Ό παππούς [...] έδινε τή νυστεριά στή φλέβα»)⁴³² Αμέσως μετά ο αφηγητής δίνει ως πρώτο στοιχείο της εικόνας του τα «θαμπά μάτια»,⁴³³ αφού η ενατένιση στο βάθος του ορίζοντα ή του χρόνου αποτελεί κυρίαρχο χαρακτηριστικό του ήρωα. Στη συνέχεια, η περιγραφή της ενδυμασίας του αποδίδει μία κωμικοτραγική νότα στην εικόνα του ανακινώντας τον οίκτο του αναγνώστη για τον ξεπεσμό και την εκμετάλλευση που βιώνει τώρα από τον παππού ο ένδοξος άλλοτε αγωνιστής («Φορούσε φουστανέλα, μαύρη σκούφια καί μυτερά άρβανίτικα τσαρούχια»)⁴³⁴ Οι

⁴²⁹ Βλ. Καρβέλης, «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματα και τέχνες*, ό.π., σ. 17.

⁴³⁰ Παραθέτω συγκριτικά τα χωρία: «Έτσι μια γαλανή βραδιά, την όμορφότερη και γλυκύτερη βραδιά του καλοκαιριού, στολισμένη με το λαγαρό άσημόφωτο τ' αύγουστιάτικου φεγγαριού, τόν καημένο το γεροντάκο τον βρήκαν ξάπλα στο βυθό του πριαριού, στον ίδιο τόπο του, μ' άνασηκωμένα γόνατα, και με το χοντρό ραβδί του καρφωμένο στο ξυλιασμένο χέρι του. Έσβυσε κι άπόμεινε μ' άνοιχτά μάτια. Τον καημένο το γεροντάκο! [...] » («Απομεινάρι του αγώνος») / «Μόνο λίγες στιγμές πρίν ξεψυχήσει, άνασηκώθηκε άξαφνα καί γύρισε πρός τή μεριά, όπου φανταζότανε πώς είναι ή πόρτα. Σταμάτησε στή θέση αυτή καί φάνηκε σά νά περίμενε. Μά γλήγορα ξανάπεσε ήσυχα, βγάζοντας μιά βραχνή φωνή, άφήνοντας έναν άχό πού έμοιαζε μέ γέλιο» («Ο Μπαρμπαντώνης»). Βλ. Καρβέλης, «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματα και τέχνες*, ό.π., σ. 16.

⁴³¹ Βλ. Καρβέλης, «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματα και τέχνες*, ό.π., σ. 16.

⁴³² Βλ. Χατζόπουλος, «Ο Μπαρμπαντώνης», *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 293.

⁴³³ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 293.

⁴³⁴ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 294.

σωματικές του αδυναμίες προβάλλονται, ώστε αντιθετικά να τονιστεί περισσότερο το ηθικό του μεγαλείο («Ήταν γέροντας ψηλός, στεγνός σάν ξεραμένο δέντρο [...] Δέν έβλεπε καλά, κι ή περπατησιά του ήταν κοντή και χορευτή και σκόνταβε σέ κάθε πετραδάκι».⁴³⁵ Επιπλέον, κωμικό τόνο στη διαγραφή του χαρακτήρα (με έμμεση έκθεση, μέσω της αποτύπωσης συνήθων ενεργειών και διηγήσεων) δίνουν οι επαναλήψεις των λόγων και των παθημάτων του.⁴³⁶ Ο Μπαρμπαντώνης διακρίνεται για την αφοσίωση και ανοχή του σε πρόσωπα (τον παππού, που έχει απαίτηση να τον υπηρετεί, τη γυναίκα του, που τον εγκατέλειψε, το γιο της, που τον έδερνε και του έπαιρνε τη σύνταξη) που δεν φαίνεται να την αξίζουν, όμως η ηθική στάση του υπαγορεύεται από προσωπικές του ηθικές αξίες που δεν προβάλλονται ρητά μέσα στο διήγημα, όμως υπονοούνται ανοίγοντας τον δρόμο για μια περισσότερο σύνθετη νοητική συμμετοχή του αναγνώστη.

Η δράση του ήρωα ακολουθεί ένα ορισμένο τυπικό. Κάθε φορά που τον έδιωχνε ο παππούς επέστρεφε στην καλύβα του και επισκεύαζε τον φράχτη, γιατί θεωρούσε ότι ο φράχτης πλησίαζε όλο και περισσότερο στην καλύβα φτάνοντας σιγά-σιγά στη ρίζα της αχλαδιάς. Ο παππούς φαίνεται να ασκεί πλήρη κυριαρχία στον Μπαρμπαντώνη και τότε τον καλεί, όταν τον έχει ανάγκη, τότε τον διώχνει. Οι εναλλαγές αυτές στη συμπεριφορά του παππού δημιουργούν ένα επαναληπτικό μοτίβο που δημιουργεί την αίσθηση ενός ρυθμού, ενός μουσικού βηματισμού, λειτουργώντας ως εφελήριο που παρωθεί την αφήγηση συνεχώς στις τυπικά επαναλαμβανόμενες ενέργειες του ήρωα, μέσα από τις οποίες εκφράζεται ο καθημερινός «αγώνας» του.

[...] όσο πού τόν έδιωχνε ο παππούς [...] Γύριζε τότε στην καλύβα του [...] πελεκοῦσε μικρά παλούκια και κλαδιά από λυγαριές κι έπλεκε μὲ αὐτές τὸ φράχτη πού χώριζε τὸν τόπο τοῦ ἀπὸ τοῦ γείτονα τὸν κήπο [...] κοίταζε ἔξω [...] σὰ νὰ περίμενε [...] Κι ὁ Μπαρμπαντώνης διηγότανε [...] τὸν βαριόταν ὁ παππούς καὶ τὸν ξανάδιωχνε. Κι ὁ Μπαρμπαντώνης γυρνοῦσε πάλι στὴν καλύβα κι ἔπιανε καὶ πελεκοῦσε [...] κι ἔπειτα [...] κοίταζε σὰ νὰ περίμενε. Ὡσπου τὸν ξαναφώναζε ὁ παππούς, κι ἔρχοταν πάλι καὶ ξανάρχιζε καὶ διηγόταν [...] Ἐπειτα γύριζε καὶ φύτευε κλαριά στὸν κήπο κι ἔσπερνε σπόρους [...] Καὶ θύμωνε καὶ ξανάδιωχνε τὸν Μπαρμπαντώνη. Κι ὁ Μπαρμπαντώνης γύριζε [...] καὶ κάθιζε καὶ πελεκοῦσε κι ἔσκιζε καὶ κοίταζε [...] περίμενε [...] Καὶ τότε ξαναρχόταν ὁ Μπαρμπαντώνης στὸν παππού. Μὰ τοῦ μιλοῦσε πάλι γιὰ τὸν παλιό γιατρό καὶ γιὰ τὸν κόσμο πού ἔλεγε κείνος πὼς θ' αλλάξει, κι ὁ παππούς θύμωνε καὶ ξανάδιωχνε τὸν Μπαρμπαντώνη. Κι ὁ Μπαρμπαντώνης ξαναγύριζε [...] Κι ἔβγαζε πάλι τὸ σουγιά καὶ πελεκοῦσε κι ἔσκιζε [...]

Όλες οι επαναλήψεις που αποτυπώνουν το πλέξιμο του φράχτη έχουν ως κέντρο το σύμβολο-αχλαδιά, που φαίνεται να έχει μεγάλη αξία για τον ήρωα.

⁴³⁵ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 294.

⁴³⁶ Βλ. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ὁ.π., σ. 61· Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 37.

⁴³⁷ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ὁ.π., σ. 294-297.

Παρακολουθούμε την αγωνιώδη προσπάθειά του να περισώσει την αχλαδιά, που συμβολίζει το μοναδικό ιδανικό που του είχε απομείνει, τη σωτηρία, την ψυχική ανάπαυση («Τήν ἤθελε γιατί τήν εἶχε κεντρωμένη ὁ ξένος ὁ γιατρός, τήν ἤθελε γιατί τήν ἤθελε νά κάθεται στὸν ἴσκιο της [...])».⁴³⁸ Το όνομα Μπαρμπαντώνης αντιπροσωπεύει ορισμένο τύπο λαϊκής τάξης, με σοφία ωστόσο και υψηλές αξίες. Το πρόσωπο του γιατρού, άμεσα συνυφασμένο με την αχλαδιά, συμβολίζει την υπόσχεση για σωτηρία που περίμενε, που θα γιατρέψει τις πληγές του πληγωμένου έθνους. Η καλύβα πολύ πιθανό να συμβολίζει την πατρίδα, την οποία θέλει να προστατεύσει από τον γείτονα, που με τη σειρά του εδώ συμβολίζει οποιοδήποτε είδος απειλής. Εξάλλου, εκείνο που τον οδηγεί στην κατάρρευση είναι ο τρόμος ότι χάθηκε η καλύβα («[...] φώναξε κι ἔπεσε χάμω. Τοῦ φάνηκε πὼς χάθηκε καὶ πάει κι ὅλος ὁ κόσμος [...] Καὶ σερνόταν ἔτσι κι ὕστερα καιρό [...] ὅσο πού ἔπεσε κι ἀπὸ τὰ πόδια του μιά μέρα»)).⁴³⁹

Λίγο πριν το τέλος ο Μπαρμπαντώνης βιώνει μια μεγάλη απογοήτευση: «δὲ φαινόταν πὼς περίμενε».⁴⁴⁰ Παρ' όλα αυτά, ενώ ξεψυχάει περιμένει ακόμη κάτι («ἀνασηκώθηκε ἄξαφνα [...] καὶ φάνηκε σὰ νὰ περίμενε».⁴⁴¹ Η ιστορία του Μπαρμπαντώνη συμπυκνώνει τη θλίψη και την απογοήτευση μιας ολόκληρης γενιάς. Η αφηγηματική παρουσία του επισφραγίζεται με το υπαινικτικό γέλιο του, που συνοδεύει το ξεψύχισμά του, ως μία έσχατη διαμαρτυρία.⁴⁴²

4.3.3. Παππούς.

Πρόκειται για τον ανταγωνιστή ήρωα,⁴⁴³ με ισχυρή δυναμική εξαιτίας της τραχύτητας του ήθους του, η οποία γίνεται αισθητή ήδη από την έναρξη του διηγήματος («ἔδινε τὴ νυστεριά στὴ φλέβα [...] συνήθεια ν' ἀνοίγει κάθε ἀνοιξη τίς φλέβες τῶν χωρικῶν»)).⁴⁴⁴ Στοιχεία του παρουσιαστικού του ήρωα δεν δίνονται, όμως σχηματίζεται η αίσθηση της μορφής του και διατηρείται αμείωτη και σφριγηλή καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης. Η περιγραφή του φυσικού περιβάλλοντος συνδέεται με τα χαρακτηριστικά και την προσωπικότητα του παππού ενισχύοντας την κρίση του

⁴³⁸ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 297.

⁴³⁹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 298.

⁴⁴⁰ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 299.

⁴⁴¹ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 299.

⁴⁴² Βλ. Καρβέλης, «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματα και τέχνες*, ό.π., σ. 17.

⁴⁴³ Βλ. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 43.

⁴⁴⁴ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 293.

αφηγητή σχετικά με την ιδιοσυγκρασία του (εδώ ουσιαστικά η άμεση και η έμμεση έκθεση συνυπάρχουν).⁴⁴⁵

«[...] ἄκαρποι πέτρινοι λόφοι [...] κάπου ποῦ ἓνα δέντρο πού ἔστεκε σάν ἐρημίτης στήν κορφή [...] ἀνοιξη, ἡμέρωνε, γελοῦσε λίγο ὁ τόπος, μά γλήγορα ξανάπαιρνε τή σκυθρωπή συνηθισμένη του ὄψη. Ἦτανε σά νά διάλεξε τό μέρος ὁ βαρὺς καί σκυθρωπός, ὁ ιδιότροπος καί ἀσκητικός παππούς. Κανείς δέ σίμωνε [...] ὁ Μπαρμπαντώνης μόνο[...].»⁴⁴⁶

Παραπάνω ἐγίνε λόγος για τα συνεχῆ επαναληπτικά μοτίβα σύμφωνα με τα οποία ο παππούς θυμώνει και διώχνει κάθε φορά τον Μπαρμπαντώνη. Ο παππούς αντιπροσωπεύει μία διαφορετική πολιτική και κοινωνική τοποθέτηση. Το στοιχείο αυτό γίνεται αισθητό μέσω των αντιθετικών αξιολογικών κρίσεων για τον γιατρό κατά τη μοναδική φορά που ακούμε τα λόγια των δύο ανδρών («‘‘Παλαβός ἄνθρωπος,’’τόν ἔκοβε ὁ παππούς. ‘‘Σοφός ἄνθρωπος, βασιλικός γιατρός,’’ἔλεγε ὁ Μπαρμπαντώνης.»). Η ρεαλιστική σκέψη του φαίνεται να ἔχει προκύψει ἀπὸ την απογοήτευση που βίωσε και προσκρούει στις ρομαντικές προσδοκίες του Μπαρμπαντώνη («Γιὰ τόν παππού εἶχε χαλάσει γιὰ πάντα ὁ κόσμος ἀπὸ τότε πού διώξανε τόν πρῶτο βασιλιά καί κάμαν σύνταγμα τόν τόπο.»).⁴⁴⁷ Αντιπρόσωποι μιας διαφορετικῆς κουλτούρας ἢ και πολιτικῆς τοποθέτησης βάλονται ἀπὸ την ίδια μοίρα, καθώς αποτελούν θύματα των νοσηρῶν κοινωνικῶν και πολιτικῶν συνθηκῶν της μετεπαναστατικῆς περιόδου, που ἔχουν βυθίσει σε ατέρμονο τέλμα τη χώρα.

Ωστόσο, μετὰ την κατάρρευση του Μπαρμπαντώνη παρατηρούμε μία ἥπια και σταδιακή μεταστροφή της συμπεριφοράς του παππού ἀπέναντί του. Ο ἀκαμπτος και σκληρός ἄνδρας δείχνει να συμπονά τον ἄρρωστο: στέλνει να τον φέρουν πίσω στην καλύβα, ὅταν ο Μπαρμπαντώνης παραπονιέται πως η γυναίκα του τον αφήνει νηστικό, τον προστατεύει αργότερα ἀπὸ τις επιθέσεις του γιου της, τον μεταφέρει στον αχυρώνα-ὅπου και ξεψυχά-για να μην κρυώνει στην καλύβα.

Το διήγημα κλείνει με μια εικόνα του παππού, που είναι εναρμονισμένη με το κλίμα θανάτου («σεργιανοῦσε μέ σουφρωμένα φρύδια [...] καπνίζοντας ἀμίλητος καί βροντώντας μονόρυθμα κι ἀδιάκοπα, σά χτύπους ρολογιού τῆς πλήξης, τά τακούνια ἀπ’ τις παντοῦφλες του [...].»)⁴⁴⁸ Ο θάνατος του Μπαρμπαντώνη ἐκτός ἀπὸ το γέλιο

⁴⁴⁵Βλ. RimmonKenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ὁ.π., σ. 65.

⁴⁴⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ὁ.π., σ. 293-294.

⁴⁴⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ὁ.π., σ. 296.

⁴⁴⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ὁ.π., σ. 300.

του ίδιου, καθώς ξεψυχά, συνοδεύεται και από το υπαινικτικό γέλιο του παππού, ως «ειρωνικό σχόλιο στις μάταιες προσδοκίες του».⁴⁴⁹

4.3.4.Πρόγονος.

Η παρουσία του προγόνου του Μπαρμπαντώνη, του γιου της πρώην γυναίκας του, είναι μικρής αφηγηματικής έκτασης. Η εικόνα του προγόνου να τον χτυπά γυρεύοντάς του τη σύνταξη επανέρχεται ως μοτίβο μέσα στη διήγηση, μεεπαναληπτικό παρατατικό («έρχόταν καίτόν έδερνε καί τοῦ ἔπαιρνε τή σύνταξη [...] έρχόταν καίτόν έδερνε [...] Έρχότανε [...] τόν έδερνε καί τοῦ ἔπαιρνε [...]»)⁴⁵⁰Πιθανόν στην παρουσία του να ενσαρκώνεται αλληγορικά το πεπρωμένο του Μπαρμπαντώνη, που το υπομένει γνωρίζοντας πως δεν μπορεί να το αποφύγει. Η εικασία του αφηγητή πως ίσως ήταν εκείνος που περίμενε προσδίδει έναν επιπλέον τραγικό τόνο στη μορφή του Μπαρμπαντώνη («Άν ἦταν ὁ πρόγονός του πού περίμενε, ὁ πρόγονός του έρχόταν πάντα»)⁴⁵¹Λίγο πριν τον θάνατό του ο πρόγονος ζητά να του χαρίσει την αχλαδιά και την καλύβα, όμως ο Μπαρμπαντώνης αρνείται, γιατί φοβάται πως θα ξεπουλήσει, θα διασύρει, υποκινούμενος για χάρη του προσωπικού συμφέροντος, τα ιδανικά που υπερασπίστηκε και για τα οποία αγωνίστηκε. Ίσως ο πρόγονος να συμβολίζει τον καρπό (γιος της γυναίκας του) της μετεπαναστατικής εποχής, μία νέα τάξη πραγμάτων, που κατέλυσε κάθε είδους ηθική αξία και πρόδοσε τις ελπίδες και τα ιδανικά όσων αγωνίστηκαν.

4.4. Εισαγωγή στο διήγημα «Το όνειρο της Κλάρας».

Είναι το τελευταίο διήγημα της συλλογής, στο οποίο κυριαρχεί το αινιγματικό στοιχείο, καθώς οι λέξεις παραπέμπουν σε περιοχές πέρα από τα σημεία, στον χώρο των πίσω απ' αυτά σημειωμένων.⁴⁵²Ο Χατζόπουλος συνθέτει τον αφηγηματικό καμβά με τέτοιο τρόπο, ώστε κάτω από μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας να λανθάνουν οι φαντασιώσεις της Κλάρας και ο πόθος της να βιώσει τον αμοιβαίο έρωτα.⁴⁵³ Δημιουργεί λοιπόν μια δική της πραγματικότητα, στην οποία εντάσσει τον

⁴⁴⁹Βλ. Καρβέλης, «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματα και τέχνες*, ό.π., σ. 17.

⁴⁵⁰ Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 295-296.

⁴⁵¹Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 296.

⁴⁵²Βλ. Χρήστος Τζούλης, «Η ονειρική διεργασία στον Κ. Χατζόπουλο. Προσπάθεια ανίχνευσης με βάση την ερμηνευτική των ονείρων του S. Freud», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου, Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 346.

⁴⁵³Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος, Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 185.

άγνωστο εραστή που τόσο καιρό περίμενε. Το διήγημα αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «ονειρόδραμα», αφού όλα κινούνται στη σφαίρα του ονειροπολήματος.⁴⁵⁴

Σύμφωνα με μια ψυχαναλυτική προσέγγιση, όπως την επιχειρεί ο Χρήστος Τζούλης, στην υπόγεια γραφή του Χατζόπουλου εννοικεί αυτό που ο Freudονομάζει ανικανοποίητη επιθυμία. Πάνω στο ανικανοποίητο της επιθυμίας θεμελιώνεται ως φιλοσοφία ζωής *Ο Φάουστ* του Γκαίτε, έργο το οποίο μετέφρασε (τελευταία αναθεωρημένη έκδοση το 1916).⁴⁵⁵ Ένα ενδιαφέρον στοιχείο το οποίο επισημαίνει είναι πως η ηρωίδα δημιουργεί τον ονειρεμένο εραστή της παλεύοντας «ανάμεσα στο διαλεκτικό ζεύγος της «επιθυμίας» και του «φόβου», της ανάγκης για ικανοποίηση και της αδυναμίας για ικανοποίηση» και πως, παρά τις αγωνιώδεις προσπάθειές της να θέσει σε μία εκλογικευμένη συνειδησιακή βάση το όραμα του εραστή, η επιθυμία της παραμένει πανίσχυρη,⁴⁵⁶ παρά το ότι παρεμποδίζεται από απαγορεύσεις και δισταγμούς.

4.4.1. Ο Άγνωστος.

Αποτελεί μία ιδιόμορφη περίπτωση ανδρικού χαρακτήρα στην πεζογραφία του Χατζόπουλου. Κατά μία υποκειμενική προσέγγιση, ο εν λόγω ανδρικός χαρακτήρας δεν έχει αυτόνομη συνείδηση, καθώς αποτελεί δημιούργημα της συνείδησης της Κλάρας. Τα λόγια και η δράση του κατευθύνονται από την ίδια σύμφωνα με τις επιθυμίες, τις ανάγκες και τους φόβους της.

Η μορφή του Άγνωστου δεν αποκαλύπτεται αμέσως, παρά η αφήγηση ακολουθεί μία αγωνιώδη πορεία ωσότου αποκαλυφθεί μέσα σε μία κυρίαρχη πάντα ατμόσφαιρα μυστηρίου. Η αίσθηση που προκαλεί η παρουσία του Άγνωστου δομείται με βάση την αντίθεση έρωτας-θάνατος. Η σταδιακή αποκάλυψη της μορφής του έχει ως εξής: α) αρχικά, ένα βράδυ, νιώθει να την ακολουθούν και υποψιάζεται την παρουσία κάποιου, β) φτάνοντας στην πόρτα της βλέπει «τά μάτια του πού λάμπαν

⁴⁵⁴ Βλ. Χρήστος Τζούλης, «Η ονειρική διεργασία στον Κ. Χατζόπουλο. Προσπάθεια ανίχνευσης με βάση την ερμηνευτική των ονείρων του S. Freud», *Πρακτικά έπιστημονικού συμποσίου, Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 347.

⁴⁵⁵ Βλ. Χρήστος Τζούλης, «Η ονειρική διεργασία στον Κ. Χατζόπουλο. Προσπάθεια ανίχνευσης με βάση την ερμηνευτική των ονείρων του S. Freud», *Πρακτικά έπιστημονικού συμποσίου, Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 337.

⁴⁵⁶ Βλ. Χρήστος Τζούλης, «Η ονειρική διεργασία στον Κ. Χατζόπουλο. Προσπάθεια ανίχνευσης με βάση την ερμηνευτική των ονείρων του S. Freud», *Πρακτικά έπιστημονικού συμποσίου, Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, ό.π., σ. 343-344.

κάτω από τό φως τοῦ φαναριοῦ»,⁴⁵⁷ ενώ η παρουσία του λαμβάνει ὅλο και περισσότερο την αἴσθησι της απειλῆς, αφοῦ η Κλάρα ἀπό το παράθυρό της τον βλέπει ακίνητο «κοντά στον στύλο τοῦ φαναριοῦ κι εἶχε τά μάτια καρφωμένα στό παράθυρό της»,⁴⁵⁸ γ) το δεύτερο βράδυ νιώθει τα βήματά του να την ακολουθοῦν και «ξαναστήθηκε σά στύλος [...] μέ τά μάτια γυρισμένα ἐκεῖ»,⁴⁵⁹ δ) το τρίτο βράδυ αποφασίζει να τον αναζητήσει η ἴδια· η μορφή του ἀγνώστου ἀποκαλύπτεται, αφοῦ ἔχει ἐκφραστεί η πανίσχυρη ἐπιθυμία της μέσα ἀπό την οργιώδη αἰσθητική περιγραφῆς της φύσης. Καθώς κορυφώνεται η γραφή και αναμένεται η ἀποκάλυψη της μορφῆς του ἀγνώστου «η φύση γίνεται ἐρωτική ὕλη», με κυρίαρχο το στοιχείο του νεροῦ, «σύμβολο καθαρά ἐρωτικό», ὅπως ἐπισημαίνει ο Χρήστος Τζούλης.⁴⁶⁰ Ἐνταγμένη σε αὐτή την ατμόσφαιρα η εἰκόνα του ἀποκτά μια διττή υφή, τρομακτική και ἡδονική μαζί.

[...] μπῆκε σ' ἓνα ἀπό τά στενά μονοπάτια, πού φιδωτά καί μισοφωτισμένα χανόνταν κάτω ἀπό τοὺς μαύρους θόλους τῶν κλαριῶν. Χώθηκε [...] Πίσω της ἔνιωθε νά τήν ἀκολουθοῦν τά βήματα τοῦ ἀγνώστου ἀργά, σιγά [...] μιά λίμνη μισοκρυμμένη κάτω ἀπό τά δέντρα [...]

Η μαύρη ὄψη του και η αἴσθησι μιας ἀσώματης μορφῆς δημιουργεῖ αἰσθήματα τρόμου και ἀπόκρουσης, ἀποτυπώνοντας τα αἰσθήματα της Κλάρας για τον ἔρωτα. Η ἀνδρική φιγούρα στη συνείδησή της εἶναι ἐχθρική, ἀποστασιοποιημένη, σχεδόν ἀσαρκή.

Ἦταν μελαγχή, μέ μαῦρα μάτια καί μαῦρα μακριά μαλλιά.

Ο ἀφηγητής μετά την ἀποκάλυψη της μορφῆς του ἐπιμένει στο ξεδίπλωμα της εἰκόνας της φύσης, προβάλλοντας ἀκόμα πιο χαρακτηριστικά την αἴσθησι της μορφῆς του ἀγνώστου ὡς ἀποτέλεσμα ἐνός συγκινησιακοῦ παραληρήματος της Κλάρας, μιας ἀπωθημένης ἐρωτικῆς ἐνόρμησης. Παρουσιάζει τις εἰκόνες που ὀρθώνονται μπροστά της ὡς παραισθήσεις, ὡς βιώματα ἐνός ονειρικοῦ βυθίσματος («σά βυθισμένη σέ ὄραμα [...] Εἶχε διαβάσει στά βιβλία γιά τά μέσα μάτια πού κάποτε βλέπουν πρωτύτερα ἀπό τά ἔξω μάτια [...]).⁴⁶¹ Παραθέτω ὀρισμένα χαρακτηριστικά στοιχεία ἀπό την μακροσκελή εἰκόνα της φύσης:

⁴⁵⁷Βλ. Χατζόπουλος, «Τό ὄνειρο της Κλάρας», *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 304.

⁴⁵⁸Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 304.

⁴⁵⁹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 304.

⁴⁶⁰Βλ. Τζούλης, «Η ονειρική διεργασία στον Κ. Χατζόπουλο. Προσπάθεια ἀνίχνευσης με βάση την ἐρμηνευτική των ονείρων του S. Freud», *Πρακτικά ἐπιστημονικοῦ συμποσίου, Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ὡς συγγραφέας και θεωρητικός*, ὁ.π., σ. 345.

⁴⁶¹Βλ. Χατζόπουλος, *Ταδιγήματα*, ὁ.π., σ. 305.

Δέντρα [...] γυρτόκλωνα [...] πολύχρωμα [...] χρυσοφεγγίζανε σά γνώριμα, σάν άγνωρα στή ρόδινη άντηλιά, ή έκσταση τών πλατιών κάμπων πού χάνονται [...] σέ πυρά βάθη [...]»⁴⁶²

Η στατικότητα της αφήγησης, με την επιβράδυνση της περιγραφής εναρμονίζεται πλήρως με την ακινησία της ανδρικής φιγούρας («σιωπηλός κι άσάλευτος [...] όλο τό βράδι εκείνο, έτσι [...] και τ' άλλα βράδια στή σειρά [...]»),⁴⁶³ η οποία σε συνδυασμό με την παρομοίωση του φωτός με φίδι («τό φώς του φαναριού έπεφτε στό πρόσωπο του άγνώστου και σερνότανε στά πόδια του σά φίδι»)⁴⁶⁴ λειτουργούν ως προσημάνσεις της ιδιότητας του θανάτου με την οποία εμφορείται ο άγνωστος, όπως ο ίδιος πρόκειται να αποκαλύψει στην Κλάρα. Κατά τη διάρκεια των λόγων του παραμένει το ίδιο τρομακτικός, παραπέμποντας σε μάσκα θανάτου: ακίνητος – παρά το γεγονός ότι η Κλάρα τον αγγίζει –, μιλά ψιθυριστά, της κρατά επίμονα το χέρι, αν και η Κλάρα θέλει να αποτραβηχτεί. Παρατηρούμε πως κατά τη διάρκεια των εξομολογητικών λόγων του άγνώστου δεν αποδίδεται κανένας λόγος της, παρά σκόρπιες αντιδράσεις της από τον αφηγητή («τέντωσε τά μάτια [...] τινάχτηκε [...] ξανατινάχτηκε»),⁴⁶⁵ ώστε να μην διακόπτεται η ροή τους, αποτελώντας έναν εκτεταμένο μονόλογο. Ακόμα και όταν τη ρωτά το όνομά της, ο αφηγητής δεν μεταφέρει την απάντησή της σε ευθύ λόγο («Η Κλάρα είπε τό όνομά της»).⁴⁶⁶ Εξάλλου νοητικά και μόνο συμμετέχει, αφού η μορφή του είναι ανύπαρκτη και οι λόγοι του κατασκευάσμα της δικής της συνείδησης. Παραθέτω ορισμένα κύρια σημεία αυτών, που μαρτυρούν πως ο άγνωστος αντιπροσωπεύει την αντεστραμμένη όψη του έρωτα: όχι τη ζωή, αλλά τον θάνατο σκοτώνοντας την αγαπημένη του, που έχει ίδια μορφή με την Κλάρα.

«[...] τής μοιάζεις στήν άσχημά [...] τά ίδια κρεμασμένα χείλη, [...] τά κοκαλιάρικα τά μάγουλα [...] τό καμπουριασμένο τό κορμί [...] Οί άνθρωποι δέν μπορούνε νά δούνε τήν ψυχή [...] δεν ταίριαζε στόν κόσμο. Γι' αυτό τή σκότωσα [...] Μήν τρομάζεις: δέν σέ θέλω έσένα [...] Έκείνη άφησε και τή γύμνωσα [...] Δέν είσαι σύ, τής μοιάζεις μόνο. Έσύ δεν θέλεις νά πεθάνεις, δέ θέλεις ν' αγαπήσεις, δέν μπορείς- ή θέλεις; Λέγε!»⁴⁶⁷

Το ερώτημα ορθώνεται απειλητικά προς την Κλάρα, καθώς αποτελεί προφανώς το ερώτημα που τη βασανίζει και στο οποίο προσπαθεί η ίδια να δώσει απάντηση. Ο άγνωστος εξαφανίζεται και δεν ξανάρχεται. Το διήγημα κλείνει με ένα σαρκαστικό γέλιο. Το γέλιο είναι καταλυτικό και σκόπιμα ο αφηγητής αφήνει ασαφή την προέλευσή του. Η χρησιμοποίησή του μπορεί να οφείλεται στην *Ηλέκτρα* του

⁴⁶²Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 305.

⁴⁶³Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 306.

⁴⁶⁴Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 306.

⁴⁶⁵Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 306-308.

⁴⁶⁶Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 306.

⁴⁶⁷Βλ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 306-308.

Hugo von Hoffmannsthal, που μετέφρασε και εξέδωσε το 1916.⁴⁶⁸ Προφανώς πρόκειται για τη σκληρή, αμετακίνητη απάντηση της μοίρας.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸Η Ηλέκτρα μιλώντας στη μητέρα της Κλυταιμνήστρα, της λέει και τα εξής: «Έτσι, όπως τότε που έπνιγες τον πατέρα κάθονται [οι θεοί] στο δείπνο κ' είναι κουφοί σε κάθε αγκομαχητό. Μόνο ένας μισότρελος θεός, το *Γέλιο*, μπαίνει στην πόρτα τρεκλιστά: θαρρεί πως παίζεις χωρατά, ερωτικά παιχνίδια με τον Αίγισθο, μα βλέπει ευθύς την πλάνη του, γελά σπαρταριστά και χάνεται μεμιάς». Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., [υπ: 51], σ. 185, 187.

⁴⁶⁹Βλ. Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 185.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η αντανάκλαση της πραγματικής ζωής. Η πρωτοπορία του Χατζόπουλου.

Όπως παρατηρεί η Έρη Σταυροπούλου, στο πεζογραφικό έργο του Χατζόπουλου εντοπίζονται ουσιαστικές αλλαγές που τον διαφοροποιούν από τους ηθογράφους της γενιάς του.⁴⁷⁰ Επιχειρεί μία έξοδο από την ηθογραφία, διατηρώντας ωστόσο πολλές φορές στοιχεία του αρχικού πυρήνα της. Υπακούοντας στην ανάγκη να υπερασπίσει τις νέες ιδεολογικές του κατευθύνσεις πλάθει τους χαρακτήρες του ως «πλάσματα με ζωντανή ψυχή» και αναδεικνύει τις πράξεις τους ως «λογικές συνέπειες των ορμών τους»,⁴⁷¹ ώστε να εγκαινιάσει μαζί με τον Κωσταντίνο Θεοτόκη ένα νέο πλαίσιο πεζογραφικής δημιουργίας.⁴⁷² Η Έρη Σταυροπούλου αναδεικνύει την πρωτοπορία του Χατζόπουλου εφιστώντας την προσοχή και στον χαρακτήρα του «κακού», όπως επαναλαμβάνεται διαδοχικά μέσα από τις μορφές των ηρώων του παρέχοντας με αυτόν τον τρόπο μία «αντανάκλαση της πραγματικής ζωής»⁴⁷³. Τα πρόσωπα δεν αποτελούν ατομικές περιπτώσεις αλλά καθολικούς τύπους, που αναπαράγονται πανομοιότυπα μέσα από κάθε πεζογράφημα.⁴⁷⁴ Η γραφή του δημιουργού καθοδηγούμενη από την ιδεολογική του πρόθεση αναδεικνύει τον «επίκτητο» χαρακτήρα του κακού, όπως υπαγορεύεται από τους κοινωνικούς και οικονομικούς κώδικες, και εντοπίζεται σε κάθε νοσηρό στοιχείο της καθημερινής ζωής: στην κυριαρχία του οικονομικού συμφέροντος, των κατώτερων ενστίκτων, στην αποστράγγιση από οποιοδήποτε αληθινό αίσθημα και ευαισθησία, στις κοινωνικές διακρίσεις, στην ανθρώπινη εκμετάλλευση. «Οι ήρωες δεν γεννιούνται κακοί», όπως επισημαίνει η Έρη Σταυροπούλου, αλλά «ο χαρακτήρας τους διαστρεβλώνεται», ώστε να οδηγούνται στην αλλοτρίωση.⁴⁷⁵

Οι όροι του κωμικού και της ειρωνείας. Η διαπλοκή τους.

Διάχυτα κωμικά στοιχεία εντοπίζονται στα διηγήματα, τα οποία προσδίδουν παράλληλα και δραματική υφή στην παρουσίαση των ηρώων.⁴⁷⁶ Τις περισσότερες φορές διαπλέκονται με τη χρησιμοποίηση ειρωνίας, στοιχείο μέσω του οποίου ο συγγραφέας υπαινίσσεται την επικριτική ματιά του προς τους ήρωες και

⁴⁷⁰ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 51.

⁴⁷¹ Βλ. Χατζόπουλος, *Κριτικά κείμενα*, ό.π., σ. 91.

⁴⁷² Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 51..

⁴⁷³ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 52.

⁴⁷⁴ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 52.

⁴⁷⁵ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 52.

⁴⁷⁶ Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., σ. 37.

«διαχωρίζει την αντίληψη του κόσμου που έχουν οι άνδρες ήρωές του από την πραγματική εικόνα της ζωής».⁴⁷⁷ Έντονα κριτική και ειρωνική είναι η διάθεση στον «Αντάρτη», με την οποία ο ανώνυμος αφηγητής μεταφέρει τα διαδραματιζόμενα στο πεδίο της μάχης. Επιπλέον οι όροι με τους οποίους παρουσιάζονται οι αντάρτες, «σταυραετοί» και «σοφτάδες», ενέχουν ειρωνική διάσταση, όπως και με ειρωνικό τόνο διαγράφεται η βαθμιαία υποχώρηση του πατριωτικού ενθουσιασμού του Παύλου Γέρακα. Ο αντάρτης-ποιητής κωμικοποιείται, καθώς αντιπροσωπεύει τον τύπο του ευαίσθητου καλλιτέχνη που είναι άμαθος στις σωματικές καταπονήσεις. Τέλος, στο πρόσωπο του Λοχαγού Παλιούρα με κωμικό τόνο παρωδείται ο πηγαίος πατριωτισμός. Στην «Τάσω» ο Νικολούλας αναδεικνύεται σε κωμικοτραγική φιγούρα. Η προτίμηση διατήρησης της «χωροφυλακίστικης» εικόνας του στην αρχή τον γελοιοποιεί, προχωρώντας όμως η μορφή του αποκτά τραγικότερη χροιά, αφού μέσω της λανθάνουσας ειρωνικής ματιάς του συγγραφέα προβάλλεται η έλλειψη αυτοσυνειδησίας του. Στον «Πύργο του Αλιβέρη» πολύ πιο υποβλητική είναι η ειρωνεία στην περιγραφή της καλοβαλμένης ζωής του Θεμιστοκλή Αλιβέρη. Το τραγικό-ειρωνικό στοιχείο προκύπτει από τη σύγκριση των δύο μερών της αφήγησης, στην οποία μας υποβάλλει ο Χατζόπουλος, καθώς την απομυθοποιημένη πραγματικότητα την αντιλαμβάνεται μόνο ο παρατηρητής-αφηγητής (και φυσικά ο αναγνώστης), ενώ ο πρωταγωνιστής τελεί εν αγνοία της θλιβερής κατάστασής του. Το ίδιο υπαινικτικά κωμική είναι στο «Ζωή» η κριτική που ασκεί στον εαυτό του ο Αριστείδης Κεραμέας για την εμπάθειά του ως προς την υπεράσπιση του εθνικού και του γλωσσικού ζητήματος αλλά και η προετοιμασία του ως υποψήφιος γαμπρός. Στον «Μπαρμπαντώνη» κωμικοτραγικόντα στην διαγραφή της παρουσίας του προσδίδουν η περιγραφή της ενδυμασίας του, καθώς και η επανάληψη των λόγων και των παθημάτων του. Η ιστορία του κλείνει μέσα σε έναν ειρωνικό τόνο, που λανθάνει πίσω από το υπαινικτικό γέλιο του. Η Έρη Σταυροπούλου παρατηρεί πως αυτοί οι τρόποι διαγραφής των χαρακτήρων «έρχονται σε αντίθεση με τον «ανόθευτα τραγικό τρόπο αφήγησης» που χρησιμοποιεί για να εξιστορήσει τις περιπέτειες των γυναικείων ηρωίδων του».⁴⁷⁸

⁴⁷⁷Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 38.

⁴⁷⁸Βλ. Σταυροπούλου, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, ό.π., σ. 38.

Οι άνδρες ως φορείς των κοινωνικών στερεοτύπων.

Παρακολουθώντας το διηγηματικό έργο του Χατζόπουλου διαπιστώνουμε πως τα ένστικτα των ηρώων του δε φαίνεται να λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο· τότε άμεσα και φυσικά, τότε η λειτουργία τους βρίσκεται χαμένη και δυσδιάκριτη κάτω από το κοινωνικό τυπικό, καθώς η ύπαρξη των χαρακτήρων είναι περιορισμένη από ηθικές συμβάσεις. Συγκριτικά με τους γυναικείους χαρακτήρες τα ηθικά νήματα που κινούν τη δράση των ανδρών είναι εναρμονισμένα με τους επικρατούντες κοινωνικούς κανόνες. Στην «Τάσω» μέσω του γιατρού προβάλλεται το υποκριτικό πλέγμα των κοινωνικών αντιλήψεων, που λειτουργούν με κριτήρια ταξικά και ανδροκρατικά. Αναδεικνύεται η ιδιότητα του φύλου του, καθώς αντιμετωπίζεται η Τάσω ως αντικείμενο των σεξουαλικών ορμών του. Με τη σειρά του ο Νικολούλας συμπεριφέρεται ως καταπιεστής της Τάσως θεωρώντας την κτήμα του, ενώ ο έμπορος και ο απόστρατος σπαθοφόρος προβάλλονται ως αντιπρόσωποι της ίδιας κοινωνικής συνείδησης με τον γιατρό. Έξάλλου, στο αμέσως επόμενο διήγημα ο έμπορος αναδεικνύει την κυριαρχία των οικονομικών κωδίκων μέσω της αναγωγής της απόκτησης χρήματος σε ύψιστο αγαθό που υπερβαίνει τη δύναμη της αγάπης. Η επαναληπτική παρουσία του γιατρού και του απόστρατου σπαθοφόρου επιτονίζει την κοινή συμβατική ηθική των τριών ανδρών. «Στοσκοτάδι», απολύτως συμβατή με τα φυλετικά κριτήρια της εποχής είναι η βιαιότητα και η κτητική διάθεση του Σταύρου προς τη Στέλια. Επιπλέον, ο Αντώνης αποτελεί μία τυραννική μορφή για εκείνη. Στο «Ζωή» ο Αριστείδης Κεραμέας είναι απόλυτα συμβιβασμένος με το κοινωνικό τυπικό, μη διστάζοντας μάλιστα να ενδώσει και στο τυπικό ενός συνοικεσίου. Ακολουθεί ο μετασχηματισμός του Αλιβέρη σε έναν τυποποιημένο δικηγόρο, απόλυτα συμβατικό τύπο της εποχής, αποστραγγισμένο από κάθε καλλιτεχνικό αίσθημα και ελευθερία, καθώς υποδουλώνεται σε μία σειρά από τυποποιημένες καθημερινές ενέργειες. Τέλος, στο «Σπίτι του δασκάλου» παρακολουθούμε τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται η αλλοτρίωση του πατέρα, όταν εναρμονίζεται πλήρως με τους οικονομικούς κώδικες της κοινωνίας.

Ο Χατζόπουλος ανάμεσα στους ανδρικούς χαρακτήρες των διηγημάτων του.

Η επιλογή καταφυγής του σε αυτοβιογραφικό αφηγηματικό υλικό αποκτά ένα ψυχολογικό ενδιαφέρον, μια και γίνεται ένα μέσο γνωριμίας με τα γεγονότα και τις συνθήκες εκείνες που διαμόρφωσαν την προσωπικότητα του συγγραφέα, προσφέροντας ένα επιπλέον τρόπο προσέγγισης και κατανόησης του έργου του. Αν

και το διηγηματογραφικό έργο του δεν είναι έκτασης τόσης που θα μας επέτρεπε την ασφαλή εφαρμογή μιας «θεματικής κριτικής», ωστόσο παρακολουθούμε την επάνοδο ορισμένων θεματικών μοτίβων, που μας βοηθούν να επικοινωνήσουμε βαθύτερα με την σκέψη του συγγραφέα και να γνωρίσουμε πολύπλευρα το πνεύμα του. Το έργο του Χατζόπουλου είναι, εντονότερα από κάθε άλλου Έλληνα λογοτέχνη, η καλλιτεχνική-αισθητική «αντανάκλαση» της εσωτερικής και εξωτερικής του βιογραφίας ταυτόχρονα, απόρροια και συνάρτηση της απόλυτης συνέπειας και αρμονίας που διέκρινε τη σκέψη του και τη δημιουργία του από τη μία πλευρά, την «ατομικήτουζωή» με τις «υπερατομικές» της διαπλέξεις από την άλλη.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹Βλ. Βελουδής, «Εισαγωγή», Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, ό.π., σ. 35.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α'. ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΚΕΙΜΕΝΑ

α) Έργα Κωσταντίνου Χατζόπουλου

1. Κωσταντίνος Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, φιλολογική επιμέλεια: Έρη Σταυροπούλου, Συνέχεια, Αθήνα 1989.
2. Πέτρος Βασιλικός, «Του Ιούλιου Έσλιν», *Τα ελεγεία και τα ειδύλλια*, Έκδοση της Τέχνης, Αθήνα 1898, σ. 32.
3. Κωσταντίνος Χατζόπουλος, «Χαιρετισμός», *Απλοίτροποι*, Εκδόσεις Μιχαήλ Σ. Ζηκάκης, Αθήναι 1920, σ. 64.
4. Κωσταντίνος Χατζόπουλος, *Κριτικά κείμενα*, γενική φιλολογική εποπτεία: Απόστολος Σαχίνης, φιλολογική επιμέλεια: Κρίστα Ανεμούδη-Αρζόγλου, τυπογραφική επιμέλεια: Αδριανή Τριανταφύλλου, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1996, σ. 91, 124, 137, 254-256, 268-269, 291-293, 326.

β) Αλληλογραφία

1. «Ανέκδοτα γράμματα του Γιάννη Καμπύση» [στον Κ. Χ.], επιμέλεια - εισαγωγή: Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, (επ. 3, 4/3/1897), *Νέα Εστία*, τόμ. 19, τεύχ. 222 (15/3/1936), σ. 411.
2. «Πενήντα ανέκδοτα γράμματα του Κ. Χατζόπουλου προς τον σοσιαλιστή Ν. Γιαννιό και τη γυναίκα του Αθηνά-Γαϊτάνου Γιαννιού», *Νέα Εστία*, τόμ. 62, τεύχ. 724 (1/9/1957), σ. 1271.
3. «Γράμματα προς Κώσταν Χατζόπουλον», «Χατζόπουλος προς Πορφύραν», Λάμπρος Πορφύρας, *Άπαντα*, έκρινε Γ. Βαλέτας, Β' έκδοση, Εκδόσεις Ι. Γ. Βασιλείου, Αθήναι, χ.χ., σ. 232.
4. Ανδρέας Καρκαβίτσας, «Γράμματα. Γράμματα προς Κ. Χατζόπουλον», (επ. 30, 4/12/1905 επ. 31, 28/7/1906 επ. 34, 16/3 και 20/3/1907 επ. 35 επ. 36, 11/4/1907 επ. 37, 5/6/1907 επ. 38, 17/7/1907), *Ταάπαντα*. Εκδομένα-Σκόρπια - Ανέκδοτα, αναστύλωσε και έκρινε Γ. Βαλέτας, τόμ. Έ: Ιστορικά - κριτικά - πολιτικοκοινωνικά - ποιήματα - γράμματα - μαρτυρίες συγχρόνων, εκδ. οίκος Χρήστος Γιοβάνης, Αθήναι 1973, σ. 223- 239.

Β'. ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ, ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ

1. Θανάσης Αγάθος, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, [αδημ. διδ. διατ.], ΕΚΠΑ, Αθήνα 2005, σ. 22-28.
2. Γιώργος Βελουδής, «Εισαγωγή», Κωσταντίνος Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, εισαγωγή - φιλολογική επιμέλεια: Γιώργος Βελουδής, Οδυσσέας, Αθήνα 1986, σ. 8-9, 26, 28-29, 33-35, 47, 63-76.
3. Σπύρος Βρεττός, «Γενεσιουργός αποσύνθεση: Κ. Χατζόπουλος-Δ. Χατζής: Εξελικτικό παράλληλο», *Πρακτικάεπιστημονικούσυμποσίου, Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, επιμέλεια: Ε. Γ. Καψωμένος-Χρ. Τζούλης- Χρ. Δανιήλ, Δωδώνη, Αθήνα 1998, σ. 285-299.
4. Αθανάσιος Ν. Γκότοβος, «Οι δύο «πύργοι» του Χατζόπουλου: το ήθος της ηθογραφίας του: η απόρριψη της διάστασης είναι και φαίνεσθαι», *Πρακτικάεπιστημονικού συμποσίου, Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, επιμέλεια: Ε. Γ. Καψωμένος -Χρ. Τζούλης- Χρ. Δανιήλ, Δωδώνη, Αθήνα 1998, σ. 253-270, 266-268, 280.
5. Τάκης Καρβέλης, *ΚωσταντίνοςΧατζόπουλος. Οπρωτοπόρος*, Σοκόλη, Αθήνα 1998, σ. 127-128, 134-135, 168, 174-178, 180-187.
– «Το διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης» του Κωσταντίνου Χατζόπουλου και το πιθανό πρότυπό του», *γράμματακαιτέχνες*, Γ' περ., τεύχ.76, Ιανουάριος-Μάρτιος 1996, σ. 15-17.
6. Απόστολος Μπενάτσης, «Οικονομικοί κώδικες στο έργο του Χατζόπουλου», *Πρακτικάεπιστημονικούσυμποσίου,Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, επιμέλεια: Ε. Γ. Καψωμένος - Χρ. Τζούλης - Χρ. Δανιήλ, Δωδώνη, Αθήνα 1998, σ. 273, 276- 279.
7. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος «Ο διαλογικός προσανατολισμός της αφηγηματικής γραφής στον Κ. Χατζόπουλο», *Πρακτικάεπιστημονικούσυμποσίου. Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, επιμέλεια: Ε. Γ. Καψωμένος-Χρ. Τζούλης-Χρ. Δανιήλ, Δωδώνη, Αθήνα 1998, σ. 213-227.
8. Κωστής Παλαμάς, «Κωσταντίνος Χατζόπουλος. Ο ποιητής», [Πρόλογος στην έκδοση]: Κ. Χατζόπουλου, *Η Άννιό κι' άλλα διηγήματα*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1923, σ. 18 [= *ΕλληνικήΔημιουργία*, έτος Ε', τόμ. 9, τεύχ. 102 (1/5/1952), σ. 526].

9. Βίκυ Πάτσιου, «Οι όροι του ρεαλισμού στο πεζογραφικό έργο του Κωσταντίνου Χατζόπουλου», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου, Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, επιμέλεια: Ε. Γ. Καψωμένος-Χρ. Τζούλης-Χρ. Δανιήλ, Δωδώνη, Αθήνα 1998, σ. 208.
10. Χρήστος Τζούλης, «Η ονειρική διεργασία στον Κ. Χατζόπουλο. Προσπάθεια ανίχνευσης με βάση την ερμηνευτική των ονείρων του S. Freud», *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου, Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, επιμέλεια: Ε. Γ. Καψωμένος-Χρ. Τζούλης-Χρ. Δανιήλ, Δωδώνη, Αθήνα 1998, σ. 337-347.
11. Έρη Σταυροπούλου, «Εισαγωγή» και «Επίμετρο», Κωσταντίνος Χατζόπουλος, *Ταδιηγήματα*, φιλολογική επιμέλεια: Έρη Σταυροπούλου, Συνέχεια, Αθήνα 1989, σ. 18, 21, 24-25, 27-29, 31, 33-41, 52 και σ. 318-320, 322-323 αντίστοιχα.

Γ'. ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

1. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 39-59.
2. Nancy Armstrong, «Inside Greimas's Square: Literary Characters and Cultural Restraint», *The Sign in Music and Literature*, ed. Wendy Steiner, Austin: University of Texas Press, 1981, σ. 52-56.
3. Dorrit Cohn, *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μετάφραση-επιμέλεια: Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2001, σ. 45-105, 139-189.
4. Φρίντριχ Ένγκελς, *Η καταγωγή της οικογένειας, της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 2013.
5. A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris 1976.
6. Roman Jakobson, *Selected Writings V: On Verse, Its Masters and Explorers*, (prepared for publication by Stephen Rudy and Martha Taylor), Hague 1979.
7. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μετάφραση: Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 1980, σ. 111-238.
8. Αύγουστος Μπέμπελ, *Η γυναίκα και ο σοσιαλισμός*, Ιστορικές εκδόσεις, Αθήνα 1981.
9. Απόστολος Μπενάτσης, *Κωσταντίνος Θεοτόκης. Πάθη -Δράση-Κώδικες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1995, σ. 53- 54.

10. Massimo Peri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμέλεια: Σ. Ν. Φιλιππίδης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Ηράκλειο 1994, σ. 45-98 και 119-137.
11. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London and New York 1983.
12. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμ. 24. National Geographic, Αθήνα 2009-2010, σ. 34-37.

Δ.΄ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

Ελληνική Δημιουργία, έτος Ε΄, τόμ. 28, τεύχ. 102 (1/5/1952).

Ε.΄ ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Δημήτρης Αγγελάτος, «Εντός και εκτός της αληθοφάνειας: Η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β΄ ήμισυ του 19ου αιώνα», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία - Γραφή - Πρόσληψη*, επιμέλεια - εισαγωγή: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 29-43.
2. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Για μια ασκητική της αφήγησης: Ο αφηγηματικός μινιμαλισμός και το διήγημα», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία - Γραφή - Πρόσληψη*, επιμέλεια - εισαγωγή: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 150-163.
3. Μαρία Αντωνίου-Τίλιου, *Το περιοδικό Η Τέχνη (1898-1899). Συμβολή στη μελέτη της Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* [διδ. διατ.], Ιωάννινα 1989.
4. Γιώργος Αραγής, *Αστική εμπειρία και αστική ιθαγένεια της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Δοκίμια*, Σοκόλη, Αθήνα 2001.
5. *Μαρξισμός και λογοτεχνία στην Ελλάδα*, επιλογή κειμένων: Νάσος Βαγενάς, Ρέθυμνο 1987.
6. Ελένη Βαρίκα, *Με διαφορετικό πρόσωπο. Φύλο, διαφορά και οικουμενικότητα*, Κατάρτι, Αθήνα 2000.
–*Η εξέγερση των κυριών: Η γένεση μιας Φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Κατάρτι, Αθήνα 1996.
7. Κ. Δ. Γεωργούλης, «Ο συμβολισμός και ο καθαρός ποιητικός λόγος», *Νέα Εστία*, τόμ. 54, τεύχ. 635, Αθήνα Χριστούγεννα 1953, σ. 3-7.
8. Charles Chadwick, *Συμβολισμός. Η Γλώσσα της Κριτικής*, μετάφραση Σ. Αλεξοπούλου, Ερμής, Αθήνα 1978, σ. 9-17, 18-30.

9. Χαράλαμπος-Δημήτρης Γουνελάς, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*, Κέδρος, Αθήνα 1987.
10. Αλέξης Ζήρας, «Το ελληνικό διήγημα στην περίοδο 1870-1950: Οι προϋποθέσεις και οι παρανοήσεις του», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία - Γραφή - Πρόσληψη*, επιμέλεια - εισαγωγή: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 56-65.
11. Damian Grant, *Ρεαλισμός*, (στη σειρά: Η γλώσσα της κριτικής), μετάφραση: Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1972.
12. Enola Julius, *Η Μεταφυσική του Φύλου*, μετάφραση: Φώτης Τερζάκης, Οξύ, Αθήνα 1998.
13. Μαρία Καραίσκου, «Αναζητώντας τον ειδολογικό χαρακτήρα του διηγήματος: Σκέψεις και προβληματισμοί», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία - Γραφή - Πρόσληψη*, επιμέλεια - εισαγωγή: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 110-125.
14. Τάκης Καρβέλης, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης-Κωσταντίνος Χατζόπουλος: Συγκριτική επισκόπηση του έργου τους», *Πόρφυρας*, 57-58, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Αφιέρωμα*, Κέρκυρα, Απρ.-Σεπτ. 1991, σ. 254-278.
15. Μαρία Σακαλάκη, *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών: Ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1900-1980*, Κέδρος, Αθήνα 1984.
16. Lilian R. Furst, Peter N. Skrine, *Νατουραλισμός*, (στη σειρά: Η γλώσσα της κριτικής), μετάφραση: Λία Μεγάλου-Σεφεριάδη, Ερμής, Αθήνα 1972.
17. Έρη Σταυροπούλου, *Λόγος και αντίλογος για την ποίηση και την κριτική* (Κ. Χατζόπουλος, Κ. Παλαμάς και άλλοι). Ανάτυπο από την «Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών», τόμ. λ' (1992-1995), Αθήνα 1995.
18. Henri Tonnnet, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*, μετάφραση: Μαρίνα Καραμάνου, επιμέλεια μετάφρασης: Γ. Φ. Γαλάνης, Τρίτη έκδοση, Πατάκης, Αθήνα 2001.
19. Martin Travers, «Ρεαλισμός και νατουραλισμός», «Μοντερνισμός», *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Από τον ρομαντισμό στο μεταμοντέρνο*, μετάφραση: Ιωάννα Ναούμ, Μαρία Παπαηλιάδη, επιστημονική επιμέλεια-εισαγωγή: Τάκης Καγιαλής, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005, σ. 107-182, 183-259 αντίστοιχα.

20. Mario Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 1980.
21. Άννα Χρυσογέλου-Κατσή, «Για την ποιητική του ηθογραφικού διηγήματος: Σκέψεις και προβληματισμοί», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία - Γραφή - Πρόσληψη*, επιμέλεια - εισαγωγή: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 88-109.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: «ΑΝΤΑΡΤΗΣ».....	7
1.1. Εισαγωγή στο διήγημα «Αντάρτης».....	7
1.1.2. Παύλος Γέρακας.....	12
1.1.3. Βουλοδήμος. Κύρια στοιχεία για τον ήρωα.....	19
1.1.4. Πρώτη συνάντηση με τον Παύλο Γέρακα.....	19
1.1.5. Δεύτερη συνάντηση με τον Παύλο Γέρακα.....	21
1.1.6. Η γελοιοποίηση του Βουλοδήμου.....	22
1.1.7. Αντάρτης ποιητής.....	23
1.1.8. Λοχαγός Παλιούρας.....	24
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: «ΤΑΣΩ» - «ΑΝΝΙΩ» - «ΣΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ».....	 25
2.1. Εισαγωγή στα διηγήματα: «Τάσω - Αννιώ - Στο σκοτάδι».....	25
2.2. Εισαγωγή στο διήγημα «Τάσω».....	30
2.2.1. Γιατρός. Κύρια στοιχεία για τον ήρωα.....	33
2.2.2. Ο γιατρός ως καταπιεστής της Τάσως.....	34
2.2.3. Ο γιατρός ως καταπιεστής του Νικολούλα.....	46
2.2.4. Νικολούλας. Η διττή παρουσία του: Ως καταπιεστή και ως καταπιεζόμενου.....	48
2.2.5. Οι δύο ακροατές της ιστορίας: έμπορος - απόστρατος σπαθοφόρος....	51
2.3. Εισαγωγή στο διήγημα «Αννιώ».....	52
2.3.1. Ο έμπορος.....	53
2.3.2. Σπαθοφόρος - γιατρός.....	58
2.3.3. Αφεντικό.....	58
2.4. Εισαγωγή στο διήγημα «Στο σκοτάδι».....	59
2.4.1. Σταύρος.....	61
2.4.2. Αντώνης.....	66
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: «ΖΩΗ» - «Ο ΠΥΡΓΟΣ ΤΟΥ ΑΚΡΟΠΟΤΑΜΟΥ» - «ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΔΑΣΚΑΛΟΥ»	 71

3.1. Εισαγωγή στα διηγήματα: «Ζωή - Ο πύργος του Αλιβέρη - Το σπίτι του δασκάλου».....	71
3.2. Εισαγωγή στο διήγημα «Ζωή».....	72
3.2.1. Αριστείδης Κεραμέας.....	73
3.2.2. Κυρ Αντώνης.....	84
3.3. Εισαγωγή στο διήγημα «Ο πύργος του Αλιβέρη».....	86
3.3.1. Ο πύργος του Κρασιά - Ο πύργος του Αλιβέρη.....	87
3.3.2. Αφηγητής.....	89
3.3.3. Αλιβέρης.....	91
3.4. Εισαγωγή στο διήγημα «Το σπίτι του δασκάλου».....	94
3.4.1. Πατέρας.....	95
3.4.2. Παππούς.....	100
3.4.3. Δάσκαλος - Παπουτσή.....	100
3.4.4. Επίλογος στα τρία διηγήματα: Η κυριαρχία των οικονομικών κωδίκων.....	101
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: «Η ΑΔΕΡΦΗ» - «Ο ΜΠΑΡΜΠΙΑΝΤΩΝΗΣ» - «ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΗΣ ΚΛΑΡΑΣ».....	103
4.1. «Προανακρούσματα» του «Φθινόπωρου».....	103
4.2. Εισαγωγή στο διήγημα «Η αδερφή».....	104
4.2.1. Παιδί-αφηγητής.....	105
4.2.2. Πατέρας.....	107
4.2.3. Παππούς.....	107
4.3. Εισαγωγή στο διήγημα «Ο Μπαρμπαντώνης».....	108
4.3.1. Η ανάδειξη της φιγούρας του Μπαρμπαντώνη μέσα από την αντιπαραβολή του με τον Μπαρμπα-Φώτη.....	108
4.3.2. Μπαρμπαντώνης.....	110
4.3.3. Παππούς.....	112
4.3.4. Πρόγονος.....	114
4.4. Εισαγωγή στο διήγημα «Το όνειρο της Κλάρας».....	114
4.4.1. Ο Άγνωστος.....	115
 ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	119

