ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Χάιδω Ι. Κούλη

« Περιθωριακές ταυτότητες στο ελληνικό μεταπολεμικό διήγημα».

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Διπλωματική εργασία

Θέμα : Περιθωριακές ταυτότητες στο ελληνικό μεταπολεμικό διήγημα.

ΕΚΠΑ 2018

Επόπτης καθηγητής: Θανάσης Αγάθος

Μέλη επιτροπής: Χριστίνα Ντουνιά

Πέγκυ Καρπούζου

Εκπόνηση : Χάιδω Ι. Κούλη

Α.Μ. : 916

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ……. 6-8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ :

1.1.ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ : ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΟΡΟΥ…… 9-13

1.2.ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ…13-14

1.3.ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ…… 14-16

1.4.ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ…….16-17

1.4.1. ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ ΑΠΟ ΤΟ 1830-1880…… …. 18-19

1.4.2. ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ ΑΠΟ ΤΟ 1880-1920…….. ……19-21

1.4.3. ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ……21-22

1.5.ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ……23-26

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ :

2.1.ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΣ ΗΡΩΑΣ:ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΥΜΟΡΦΙΑ ΤΟΥ ΟΡΟΥ…….. 26-28

2.2.Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ ΜΕ ΤΙΣ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΕΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ…28

2.3.Ο ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΣ ΗΡΩΑΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ……29-33

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ :

3.1.ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΤΖΗΣ

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ……..34-37

3.2.Α.«Η ΩΡΑ ΤΗΣ ΦΥΡΟΝΕΡΙΑΣ»,

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ……37

3.2.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ……38-39

3.2.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ……. 39- 43

3.2.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ…….. ……..43

3.3.Α.«ΑΙ-ΓΙΩΡΓΗΣ».

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ …….44

3.3.Β. ΥΠΟΘΕΣΗ …….44-47

3.3.Γ. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ…… 47-51

3.3.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ ……52

3.4.Α. ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΛΤΙΝΟΣ – «Ο ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ»

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ……53-55

3.4.Β. ΥΠΟΘΕΣΗ …….56

3.4.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ……56-61

3.4.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ …….61

3.5.Α.1. ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ,

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ……. ……..62-66

3.5.Α.2 Ο ΧΩΡΟΣ (γενικά)……67

3.5.1.Α.«ΠΩΣ ΕΞΟΝΤΩΘΗΚΕ Ο ΤΑΜΑΝΑΚΙΑΣ»,
ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ…….…..…..68

3.5.1.Β ΥΠΟΘΕΣΗ ……. 68-69

3.5.1.Γ. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ …… …….69-71

3.5.1.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ ……71-72

3.5.2.Α.«ΤΟ ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΟ ΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ»,
ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ…….72

3.5.2.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ…….. ……..73

3.5.2.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ……74-76

3.5.2.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ …… …….. 77

3.5.3.Α.. «ΤΑ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΑ» – ΥΠΟΘΕΣΗ …….……77

3.5.3.Β. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ …….78-80

3.5.3.Γ. Ο ΧΩΡΟΣ …….80-81

3.5.4.Α.«Ο ΘΑΝΑΣΗΣ Ο ΦΟΝΙΑΣ»-ΥΠΟΘΕΣΗ…….81

3.5.4.Β.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ…… ……...82-84

3.5.4.Β. Ο ΧΩΡΟΣ ……. 84

3.6.ΜΕΝΗΣ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑΣ,

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ …….85-88

3.6.1.Α.«Ο ΑΡΗΣ» – ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ…….……..89

3.6.1.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ……. ……89-90

3.6.1.Γ. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ…… …….91- 96

3.6.1.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ…….. .97-98

3.6.2.Α.«ΠΑΝΤΟΣ ΕΛΕΗΜΟΝΟΣ»,

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ……99-101

3.6.2.Β. ΥΠΟΘΕΣΗ ……..101

3.6.2.Γ. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ……. 101-105

3.6.2.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ……..... ……106 – 107

3.7.Α. ΚΩΣΤΑΣ ΤΑΧΤΣΗΣ : «Η ΠΡΩΤΗ ΕΙΚΟΝΑ»

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ……108- 111

3.7.Β. ΥΠΟΘΕΣΗ …….112 – 113

3.7.Γ. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ …….113 – 115

3.7.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ ……116

3.8. ΝΙΚΟΣ. ΚΑΣΔΑΓΛΗΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ……..117

3.8.Α. «ΤΟ ΘΟΛΑΜΙ»,

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ …….118-121

3.8.Β. ΥΠΟΘΕΣΗ ……121-122

3.8.Γ. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ……123 – 126

3.8.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ…….. ….126- 127

3.9. Α. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΝΟΛΛΑΣ : «Ο ΔΡΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΟ ΒΟΥΠΕΡΤΑΛ»,

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ …….128- 131

3.9.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ ……131-132

3.9. Γ. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ……. 133- 136

3.9.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ ……..…..137

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ…… …138-146

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ……147 - 157

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.

Σκοπός της εργασίας είναι να παρουσιάσει πτυχές της διαμόρφωσης του διηγήματος στη μεταπολεμική ελληνική λογοτεχνία. Επιλέχθηκαν διηγήματα αντιπροσωπευτικών ελλήνων συγγραφέων, της πρώτης και κυρίως της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς. Στα κείμενά τους παρατηρούνται στοιχεία υφολογικής διαφοροποίησης αλλά και σημεία σύγκλισης.

Η εργασία εστιάζει σε διηγήματα στα οποία η θεματική σχετίζεται με περιθωριακές ταυτότητες διαφόρων τύπων αναδεικνύοντας το ενδιαφέρον των διηγηματογράφων για κοινωνικό προβληματισμό αλλά και έμμεση κοινωνική αμφισβήτηση. Ο προβληματισμός ξεκινά από την παρατήρηση της ελληνικής μεταπολεμικής κοινωνίας, η οποία μετά τη δεκαετία του ’40, δεκαετία του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, του εμφυλίου, της εξορίας, προχωρά στη δεκαετία του ’50, δεκαετία της εθνικής, κοινωνικής, ατομικής ανασυγκρότησης, και μεταβαίνει στις νέες συνθήκες που προκαλούν νέα κοινωνικά φαινόμενα στα επόμενα χρόνια. Τέτοια φαινόμενα είναι η εξωτερική και εσωτερική μετανάστευση, η αστικοποίηση, η φτώχεια, η αδυναμία προσωπικής προσαρμογής, η τρομοκρατία.

Η χρονική αφετηρία κατά την οποία ξεκινά η συγγραφή και η δημοσίευση των διηγημάτων είναι το 1960 με τα διηγήματα του Δημήτρη Χατζή και το τέρμα είναι το 2006, έτος δημοσίευσης των διηγημάτων του Μένη Κουμανταρέα. Ο αφηγηματικός χρόνος των ιστοριών διατρέχει τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα με κομβικό ιστορικό γεγονός τη μικρασιατική εκστρατεία στην οποία εμπλέκεται ο ήρωας του διηγήματος του Θανάση Βαλτινού, «Παναγιώτης» και φθάνει στη δεκαετία του ΄90. Σημαντικά γεγονότα που απηχούνται στα διηγήματα εκτός από τον απόηχο της μικρασιατικής εκστρατείας και τις δυσκολίες προσαρμογής των ατόμων στον μεταπολεμικό κόσμο είναι το κύμα μετανάστευσης των ανατολικοευρωπαίων στην Ελλάδα κυρίως στο έργο του Μένη Κουμανταρέα, αλλά και η μετανάστευση των Ελλήνων στο εξωτερικό στο έργο του Δημήτρη Νόλλα και της πολιτικής τρομοκρατίας στο έργο του Νίκου Κάσδαγλη. Πιο συγκεκριμένα, στη μελέτη εξετάζονται με σειρά παρουσίασης διηγήματα του Δ. Χατζή, του Θ. Βαλτινού, του Γ. Ιωάννου, του Μ. Κουμανταρέα, του Ν. Κάσδαγλη, του Κ. Ταχτσή και του Δ. Νόλλα. Κριτήριο επιλογής των διηγημάτων αποτέλεσε η παρουσία περιθωριακής ταυτότητας κυρίως στη θέση του πρωταγωνιστή της υπόθεσης.

Αναφορικά με τη μεθοδολογία πραγμάτευσης των κειμένων, η ανάλυση στηρίζεται στη θεώρηση των παρουσιαζόμενων περιθωριακών ταυτοτήτων μέσα από τη θεωρητική προσέγγιση της κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής κριτικής. Βασικό θεωρητικό πρίσμα για την παρουσίαση των περιθωριακών ταυτοτήτων είναι το βιβλίο *Στίγμα* του Erving Goffman,[1] με τη συμβολή του οποίου και από κοινωνιολογική σκοπιά καθορίζονται πλευρές και συστατικά στοιχεία της περιθωριακής ταυτότητας τα οποία απαντώνται στα εξεταζόμενα κείμενα. Μέσα από το κοινωνιολογικό πρίσμα μελέτης αναδεικνύεται ο κοινωνιοκριτικός ρόλος κάθε

[1] Erving Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας*, εισ.- μτφ. Δ. Μακρυνιώτη, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2001. (1^{η} έκδοση : 1963)

λογοτεχνικού κειμένου και η δύναμη αντανάκλασης που αναπτύσσει απέναντι στις κοινωνικές δομές τις οποίες, ως λόγος επικοινωνιακός, μεταφέρει. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, χάρη στη μορφική, αισθητική του οργάνωση μέσα στο κείμενο ο επικοινωνιακός λόγος αποβάλλει τον δηλωτικό του χαρακτήρα, τη λειτουργία του ως σημαινόμενου και αποκτώντας συνδηλωτική συμπεριφορά, χάνει την άμεση αναφορικότητά του, δηλαδή αυτονομείται και λειτουργεί ως σημαίνον.[2]

Σχετικά με τον τρόπο παρουσίασης, η μελέτη χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο προσδιορίζεται η έννοια του διηγήματος, επιχειρείται ιστορική αναδρομή στην εμφάνιση του είδους και ιδιαίτερα παρουσιάζονται οι σημαντικοί σταθμοί στην εξελικτική πορεία του νεοελληνικού διηγήματος. Στο δεύτερο κεφάλαιο προσδιορίζεται ο όρος περιθωριακή ταυτότητα, η παρουσία της στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία και ιδιαίτερα στη νεοελληνική πεζογραφία. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται μετά από ιστορικογραμματολογική τοποθέτηση κάθε διηγήματος η περιθωριακή ταυτότητα, ο τρόπος και οι πτυχές αναπαράστασής της από τον κάθε διηγηματογράφο. Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο εξάγονται τα συμπεράσματα με έμφαση στις ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των διηγημάτων.

Κριτήριο επιλογής και μελέτης του διηγήματος αποτέλεσε η δυνατότητα που έχει ως είδος από την άποψη της οργάνωσης του αφηγούμενου υλικού και του τρόπου αφήγησής του να λειτουργεί ως καλειδοσκοπική εικόνα[3] της σύγχρονής του πραγματικότητας και να μπορεί να αναπαραστήσει οικονομικά και δυναμικά τον πολύμορφο και κατακερματισμένο[4] κόσμο μας, συμβάλλοντας στην ανθρωπογνωσία, στην ετερογνωσία και τελικά στην αυτογνωσία, η οποία προσφέρεται από κάθε εύστοχο και περιεκτικό λογοτεχνικό έργο. Δυσκολία στην εργασία προσέδωσε ο μεγάλος αριθμός διηγημάτων και διηγηματογράφων που παρουσιάζονται κατά τη μεταπολεμική περίοδο καθώς και η πολυμορφία του είδους. Τα στοιχεία αυτά δυσχεραίνουν την επιλογή των πιο αντιπροσωπευτικών έργων αλλά και καλούν παράλληλα σε μια πιο εμπεριστατωμένη μελέτη της μεταπολεμικής διηγηματογραφίας και των κατευθύνσεών της όσο αφορά τη θεματική και την αφηγηματική τεχνική. Τελικό κριτήριο επιλογής των συγκεκριμένων κειμένων αποτέλεσε το γεγονός ότι κάθε ένα συμβάλλει στην παρουσίαση μιας διαφορετικής μορφής περιθωριακής ταυτότητας με τον ιδιαίτερο αλλά πάντα αναπαραστατικά ολοκληρωμένο τρόπο του κάθε συγγραφέα, πράγμα που καταδεικνύει την πολυφωνία του λογοτεχνικού είδους αλλά και τη δυνατότητά του να συνομιλεί με πολλούς τρόπους με την εκάστοτε κοινωνική πραγματικότητα και τον αναγνώστη.

---

[2] Rene Wellek & Austin Warren, *Θεωρία λογοτεχνίας* (*Theory of literature*) μτφ. Σταύρου Γ. Δεληγιώργη, Αθήνα, εκδόσεις Δίφρος, σελ. 194.

[3] Άγγελος Αφρουδάκης, «Συνηγορία διηγήματος, διαπιστώσεις από κείμενα της ελληνικής και διεθνούς παραγωγής των τελευταίων δεκαετιών» στο Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες, Θεωρία – Γραφή - Πρόσληψη*, Αθήνα, Εκδόσεις Gutenbrg, 2009, σελ. 540.

[4]Στο ίδιο, σελ. 540.

Ιδιαίτερα η σημασία της μελέτης των περιθωριακών ταυτοτήτων συνδέεται με το ενδιαφέρον για τον λόγο και την παρουσία ατόμων που αδυνατούν να εκφραστούν μέσα από τον κυρίαρχο λόγο των κανονικών και φυσιολογικών προσώπων. Σε σχέση με αυτό ο Τρ. Κωτόπουλος επισημαίνει ότι «ζούμε σε μια χωροχρονική συγκυρία όπου στον σημερινό δυτικό κόσμο διαπιστώνουμε τρομερές μεταβολές μεταξύ της αφήγησης του εαυτού και των ομάδων μέσα από τις οποίες αποκτούσαμε την ταυτότητά μας κι άρα δομούσαμε την προσωπική και συλλογική μας αφήγηση και μυθολογία».[5] Συνεπώς, προβάλλεται από τον μελετητή η ιδιαίτερη ανάγκη της ανάδειξης των ιστορικών συνεκδοχών μεταξύ κυρίαρχου και περιθωριακού λόγου καθώς αυτό θα συμβάλλει στην ευρύτερη κατανόηση των ατομικών και κοινωνικών ταυτοτήτων που δομούν τις σύγχρονες κοινωνίες.

Συνεπώς, το διήγημα, θεωρούμενο κιβωτός της αληθοφάνειας[6] της κοινωνικής και προσωπικής ζωής μπορεί να συμβάλλει στο αίτημα της προσωπικής αυτογνωσίας αλλά και της διαμόρφωσης της εθνικής αυτογνωσίας μέσα στο περιβάλλον των περιφερειακών εθνικισμών αλλά και της παγκοσμιοποίησης. Αυτό καθιστά τη μελέτη του επιτακτική ανάγκη.[7]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1.1. ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ : ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΟΡΟΥ.

Ο όρος διήγημα παραπέμπει σε μυθοπλαστική αφήγηση μικρής έκτασης σε πεζό λόγο σε σύγκριση με το διαχρονικά εκτενέστερο μυθιστόρημα. Το κριτήριο της συντομίας είναι αναγκαίος αλλά όχι επαρκής όρος για τον προσδιορισμό του διηγήματος. Εκτός από τη μεγάλη διακύμανση στη συντομία που κυμαίνεται από 500 μέχρι 30.000 λέξεις ή μέχρι 50 έως και 75 σελίδες[8] απαραίτητη είναι παράλληλα και μια υπόθεση με δράση και αυτοτέλεια, με αρχή, μέση και τέλος και όχι απλά κατάθεση σκέψεων χωρίς κάποιο νοηματικό στόχο.

---

[5] Τρ. Κωτόπουλος & Ελ. Καρασαββίδου, «Περιθωριακές ταυτότητες στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία», στο *Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), Δ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Πρακτικά,* Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, τόμ. Β΄, σελ. ;;;

[6] Αλέξης Ζήρας, «Το ελληνικό διήγημα στην περίοδο 1870-1950», στο Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (επιμ.) *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες, Θεωρία- Γραφή- Πρόσληψη*, Αθήνα, Εκδόσεις Gutenberg, 2009, σελ. 44- 65.

[7] Η μελέτη του νεότερου διηγήματος σε διάφορες περιόδους έχει απασχολήσει την Αγγελική Λούδη, στη διδακτορική διατριβή με θέμα *Το νεοελληνικό διήγημα στην Ευτέρπη και την Πανδώρα, Συμβολή στη μελέτη της ιστορίας, της ορολογίας και τηςθεματικής του είδους κατά την περίοδο του 1830-1880,* Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2005, την Αθηνά Κορούλη, στη διδακτορική διατριβή, *Το διήγημα την περίοδο του μεσοπολέμου (1918-1940),* ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2014 και την Αναστασία Νάτσινα, στη διδακτορική διατριβή με θέμα *Ελληνικά διηγήματα στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα, 1985-2000:συμβολή στη διερεύνηση του Μεταμοντέρνου,* University of Oxford (Faculty of Medieval and Modern Languages), 2003.

[8] Σοφία Ντενίση, «Εισαγωγή», στο Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, Αθήνα, Gutenberg, 2009, σελ.11.

Συντομία, αυτοτέλεια σε μια έστω και στοιχειώδη πλοκή είναι στοιχεία απαραίτητα. Κάποιες φορές η πλοκή μπορεί να αντικατασταθεί με ένα «σουρεαλιστικό υποκατάστατο» στη θέση της αιτιολογικής οργάνωσης του υλικού αφού το είδος δεν παρουσιάζει μονολιθική καθαρότητα[9].

Στις αρχικές του χρήσεις ο όρος διήγημα συνήθως χρησιμοποιούνταν στον πληθυντικό για να χαρακτηρίσει ιστορίες ή διηγήματα του τύπου που περιέχονταν σε έργα όπως το *Decameron* (1350) του Boccaccio στην Ιταλία, το *Heptameron* (1558) της Marguerite de Navarrre στη Γαλλία, το *Novelas Ejemplares* (1613) του Cervantes στην Ισπανία. Αναφερόταν σε μια φανταστική πεζή αφήγηση με χαρακτήρες ή πράξεις που αναπαριστούσαν την καθημερινή ζωή, μερικές φορές του παρελθόντος, αλλά πιο συχνά του παρόντος, κάτι νέο, επομένως μια novella. Με αυτή τη βασική διαφορά αντιπαρατάχθηκε προς το παραδοσιακό ρομάντζο, που ήταν λιγότερο ρεαλιστικό και περισσότερο εκτενές.[10]

Τα πρώτα διηγήματα συνδεδεμένα με την προφορική αφήγηση όπως οι Novelas *Ejemplares* (1613) του Cervantes στην Ισπανία, συνδύαζαν την ευθυμογραφική ζωντάνια, το ενδιαφέρον του Βοκάκιου για ψυχολογική εμβάθυνση και τη στροφή στα προβλήματα της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Μετά από τον άγονο 17^{ο} και 18^{ο} αιώνα το διήγημα ανθίζει και καθιερώνεται τον 19^{ο} αιώνα.[11]Μεγάλη ώθηση στο σύγχρονο ή μοντέρνο ή νεότερο διήγημα έδωσε το κίνημα του ρομαντισμού καθώς ώθησε το ενδιαφέρον των δημιουργών όχι μόνο στο παράξενο και φανταστικό αλλά και στα συναισθήματα και στις προσωπικές εμπειρίες[12]. Πατέρας του σύγχρονου διηγήματος θεωρείται ο Edgar Allan Poe ο οποίος εκτός από διηγηματογράφος ασχολήθηκε με την κριτική του είδους. Σπερματικά δείγματα του είδους ξεκινούν στις Ηνωμένες Πολιτείες με τον Washington Irving και το *Βιβλίο των σκίτσων* (1819-1820), τον Nathaniel Hawthorne, με το *Επτά ημέρες της πατρίδας μου* (1830-1832), *Ξαναειπωμένες Ιστορίες* και *Ιστορίες του Φόλιο Κλαμπ (1833)* και με τον Poe με το *Αραβικές και γκροτέσκες ιστορίες*, (1840)[13]. Η μεγάλη ανάπτυξη του είδους ανάγεται στη δεκαετία του 1850, η οποία συνδέεται με την εποχή της ανάπτυξης του περιοδικού τύπου, που κορυφώνεται την περίοδο του ρεαλισμού. [14] Κατά τη δεκαετία του ’30 και του ’40 το είδος του διηγήματος που καλλιεργείται στην Αμερική περιλάμβανε τυποποιημένους χαρακτήρες, απόσταση από τη φυσιολογική κοινωνική συμπεριφορά και τάση για αλληγορία. Διέφερε από το γνήσιο διήγημα, που ως είδος είναι περισσότερο «ρεαλιστικό». Σταδιακά οδεύει προς τον ρεαλισμό, προς την περιγραφή συνηθισμένων εμπειριών, προς μια μελέτη ζωής, σύμφωνα με

[9] Ian Reid, *Το διήγημα*, μτφ. Λία Μεγάλου –Σεφεριάδη, Αθήνα, εκδόσεις Ερμής, 1988, σελ. 18.
[10] Στο ίδιο, σελ. 18-22.
[11] Ντενίση, «Εισαγωγή», ό. π., σελ. 14.
[12] Στο ίδιο, σελ. 14.

[13] Στο ίδιο, σελ. 14.
[14] Στο ίδιο, σελ. 15.

φωτογραφικά πρότυπα κάτω από την επίδραση της εφεύρεσης της φωτογραφίας, η οποία συνέβαλε στο αυξανόμενο γόητρο του ρεαλισμού. [15]

Στη Γαλλία η τέχνη του διηγήματος καθιερώθηκε το 1829-1831. Το διήγημα του Merimee «Ματέο Φαλκόνε» (1829) σηματοδοτεί την έναρξη του ρεαλιστικού διηγήματος στην Ευρώπη ενώ ο νατουραλιστής Guy de Maupassant φαίνεται να τελειοποιεί την τεχνική της «απόμακρης και αμέτοχης παρατήρησης» στο διήγημα, μιας τεχνικής που είχε εισάγει ο Merimee.[16] Ακολουθεί η δημοσίευση μιας δωδεκάδας contes από τους Merimee, Balzac και Gautier, το ποιμενικό *Lettres de Mon Moulin (Γράμματα από τον Μύλο μου,* 1869) του Alphonse Daudet, η αντικειμενικότητα του Flaubert στο *Trois Contes* (1877) και ο νατουραλισμός του Maupassant της δεκαετίας του 1880. Τάση των τελευταίων αυτών συγγραφέων ήταν η προτίμηση για θέματα αγροτικά και για ό, τι αφορούσε τον απλό λαό. Τα κοινωνικά φαινόμενα της αστικής ζωής αποτελούσαν θεματική του μυθιστορήματος ενώ το διήγημα φαινόταν ιδιαίτερα κατάλληλο για την απεικόνιση της ζωής στην ύπαιθρο ή ατόμων που αν και εγκατεστημένα στην πόλη, ζούσαν εκεί σαν ξένοι.[17]

Στη συνέχεια, στη Ρωσία, το 1830 αποτελεί χρόνο έναρξης του νεότερου διηγήματος με κύριους εκπροσώπους τον Gogol, τον Pushkin, τον Turgenev, (*Αφηγήσεις ενός Κυνηγού,* 1847-51) τον Tchekhov (*Η κυρία με το σκυλάκι*, 1899). Τα διηγήματά τους εκπροσωπούν τον ρωσικό ρεαλισμό και σκοπεύουν στη κοινωνική κριτική. Η έμφαση δίνεται στον εσωτερικό κόσμο παρά στην πλοκή και δράση.[18] Κυρίως ο Pushkin εισάγει το φανταστικό στοιχείο, τη λιτότητα και συνοπτικότητα στη ρωσική λογοτεχνία, αφαιρώντας κάθε παραγέμισμα και στρέφοντας το ενδιαφέρον στην αφηγηματική προοπτική. [19]

Στην Ιταλία τον 19ο αιώνα ακμάζει ο βερισμός, μια μορφή νατουραλισμού με διηγήματα του Verga με θέματα από την αγροτική ζωή (*Η ζωή στους αγρούς*, 1881, *Αγροτικές νουβέλες*, 1883) αλλά και θέματα από τους απόκληρους της πόλης (*Στους δρόμους,* 1883). Τον 20ο αιώνα το διήγημα αντιπροσωπεύεται από τον D' Annunzio (*Διηγήματα της Πεσκάρας*, 1904), από τον Luigi Pirandello (*Διηγήματα για έναν χρόνο,* 1937) και τον Alberto Moravia (*Ρωμαϊκά διηγήματα*, 1954 και 1959, *Ο παράδεισος*, 1970). [20]

Στην Ελλάδα, όπως θα αναλυθεί στα επόμενα κεφάλαια, τα πρώτα δείγματα ξεκινούν στα τέλη του 18ου αιώνα, στην περίοδο του ελληνικού ρομαντισμού με τα

[15] Στο ίδιο, σελ. 15-16.
[16] Στο ίδιο, σελ. 15.
[17] Ian Reid, *Το διήγημα*, ό. π., σελ. 39.
[18] Ντενίση, «Εισαγωγή», ό. π., σελ. 15-16.
[19] Ian Reid, *Το διήγημα*, ό. π., σελ. 39.

[20] Ντενίση, «Εισαγωγή», ό. π., σελ. 16.

ξενόθεμα διηγήματα του Ραγκαβή και με την άνθηση του ρεαλισμού και της ηθογραφίας μετά το 1883, κυρίως με τον διαγωνισμό διηγήματος της *Εστίας*.[21]

Όπως προαναφέρθηκε, το κριτήριο της μικρής έκτασης και η μεγάλη ποικιλομορφία σε μεθόδους και μορφές παρουσίασης της επινοημένης, πλασματικής αφήγησης αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά του διηγήματος. Σημαντικό ρόλο στον προσδιορισμό του είδους παίζει η αντιπαραβολή των χαρακτηριστικών του διηγήματος με το μυθιστόρημα. Διαχρονικά κύριο χαρακτηριστικό του διηγήματος για παράδειγμα είναι η συμπύκνωση και η εστίαση σε έναν ανθρώπινο χαρακτήρα, σε ένα συναίσθημα ή σε ένα συμβάν αποφασιστικής σημασίας για τη ζωή του ήρωα. Συνεπώς, το διήγημα συνήθως διακρίνεται από ενότητα χώρου, χρόνου, δράσης, στοιχείο που παρατηρείται κυρίως στο κλασικό διήγημα. Η πλοκή είναι απλή, αλυσιδωτή, γραμμική, τείνει σε αποκορύφωση ή κατά την Αντιγόνη Βλαβιανού «καταλήγει σε αφηγηματική ακμή δηλαδή σε απόγειο αναγνωστικής έντασης».[22] Γενικά, τόσο στο κλασικό όσο κι στο μοντέρνο διήγημα με σκοπό την εξυπηρέτηση της βραχυλογίας, της συμπύκνωσης και της αφηγηματικής οικονομίας αποφεύγονται επαναλήψεις. Οι παραλείψεις είναι συχνότερες, οι αναφορές στην προϊστορία των προσώπων ελαχιστοποιούνται και η οπτική γωνία παραμένει σταθερή. Αντίθετα, το μυθιστόρημα λόγω της μεγαλύτερης έκτασής του τείνει να παρουσιάζει τη ζωή ως ολότητα, είναι πολυπρόσωπο, δίνει έμφαση στη λεπτομερή ψυχογράφηση και στην εξέλιξη των ηρώων. Η δράση περιλαμβάνει πολλά επεισόδια που μπορούν να εξελίσσονται σε διαφορετικά τοπικά και χρονικά επίπεδα. Ακόμα, στο διήγημα μπορεί να υπάρχει «κείμενο με ή χωρίς επεισόδιο προς διήγηση, με ή χωρίς γεγονός προς αφήγηση».[23] Ανάλογη με την ελευθερία στη δομή της ιστορίας είναι και η ελευθερία στην επιλογή του θέματος με αποτέλεσμα η θεματική των διηγημάτων να ποικίλλει σε τραγικά, κωμικά, φανταστικά, ρεαλιστικά, σατιρικά θέματα.

Ο H.E. Bates, στο έργο του *The Modern Short Story,*[24] τονίζει ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του διηγήματος την ελευθερία επιλογής θέματος και τεχνικής η οποία όμως «υπαγορεύεται από την αρχή της συντομίας και προϋποθέτει μια διαδικασία επιλογής και αποκλεισμού στοιχείων». Ενδιαφέρουσα, εύστοχη και περιεκτική της γοητείας του διηγήματος είναι η επισήμανσή του που αφορά την ιδιαιτερότητα του

---

[21] Στο ίδιο, σελ. 17: «Ορισμένοι μελετητές αμφισβητούν τον διαγωνισμό της Εστίας με την έννοια ότι βοήθησε στην παραγωγή διηγημάτων με συγκεκριμένες προδιαγραφές στο πλαίσιο μιας ειδυλλιακής και ελάχιστα ρεαλιστικής ηθογραφίας και ανέστειλε την ανάπτυξη του ρεαλισμού».

[22] Αντιγόνη Βλαβιανού, «Το διήγημα στην καμπή του 19ουαιώνα. Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις» στο: Έλενα Κουτριάνου (επιμ.), *Η Συγκριτική Γραμματολογία στην Ελλάδα : Σύγχρονες τάσεις*, εκδόσεις Μεσόγειος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σελ. 199-216.

[23] Στο ίδιο, σελ. 199 – 216.

[24] Η μελέτη του H. E. Bates *The Modern Short Story,* London, Thomas Nelon and Sons, 1941(July) και New York, Thomas Nelson and Sons, 1941(December) (1η έκδοση) και με καινούρια εισαγωγή του συγγραφέα, London, Michael Joseph, Modern Reading, 1972 (2η έκδοση). Η μελέτη του O' Conor *The Lonely Voice. A Study of the Short Story,* London, Harper & Row, εκδόθηκε το 1963. Οι συγγραφείς στα δυο αυτά έργα επιχειρούν να ανασυνθέσουν την ιστορική εξέλιξη του είδους μελετώντας ένα ευρύ σώμα διηγημάτων της αγγλόφωνης κυρίως αλλά και της γαλλικής (Maupassant) και της ρωσικής λογοτεχνίας (Gogol, Turgenief, Chekhov) του 19ου και του 20ου αιώνα, εντοπίζοντας τις καινοτομίες που σημαντικοί διηγηματογράφοι συνεισέφεραν στη λογοτεχνική παραγωγή.

χρόνου και των χαρακτήρων στο διήγημα. Σύμφωνα με αυτήν, χρόνος και χαρακτήρες «δεν υπακούουν στην προς το μέλλον κίνηση του χρόνου που συμβαίνει στο μυθιστόρημα – αλλά το διήγημα αναπτύσσεται οργανικά, από τη λεπτομέρεια εκείνη που περικλείει το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον, από το σημείο εκείνο από το οποίο η αφήγηση και κατ' επέκταση ο αναγνώστης μπορεί να έχει ταυτόχρονη πρόσβαση στο παρελθόν και στο μέλλον των χαρακτήρων».

. Επίσης, κατά τον Frank O' Conor, ενώ ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας αποκαλύπτεται στον αναγνώστη προοδευτικά, στο διήγημα, παρουσιάζεται σε μεμονωμένη περίοδο ή στιγμή της ζωής του, αποκαλυπτική όμως κάποιων χαρακτηριστικών της προσωπικότητάς του και μεγεθυμένη κατά τρόπο που να υπαινίσσεται περισσότερα από όσα η αφήγηση παρουσιάζει.[25]

Επιπρόσθετα, η συγγένεια του διηγήματος με άλλα είδη και η χρήση διαφόρων εκφραστικών τρόπων όπως του μυθιστορήματος, της ποίησης, της φωτογραφίας, της ζωγραφικής, του κινηματογράφου έχει οδηγήσει πολλούς μελετητές στη χρήση του όρου «υβριδικό είδος»[26]για το διήγημα. Παρά το μειωτικό στοιχείο που θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι εμπεριέχει ο όρος «υβριδικός», σίγουρα τονίζει την πολυμορφία και τη δυνατότητά του ελεύθερα να πειραματίζεται σε νέες τεχνικές και θεματικές αναζητήσεις.

Στις μέρες μας, έχουμε φτάσει από την αδυναμία του Tchekhov για τα διηγήματα «μιας παλάμης», στην τάση για συρρίκνωση της έκτασης, με όριο ολίγων εκατοντάδων ή δεκάδων λέξεων. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, εκδοχές του σύγχρονου διηγήματος αποτελούν η μικρόσχημη ιστορία, το μικρό διήγημα, η ιστορία μιας παλάμης ή μιας ανάσας, το flash-fiction, το short-short και το πιο πρόσφατο bonsai–story. Επίσης, ως προς τη θεματική τα ελληνικά διηγήματα είναι πιο κοντά από ποτέ στην ευρωπαϊκή διηγηματογραφία, που και αυτή με τη σειρά της τείνει να είναι οικουμενική.[27]

1.2. ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ.

Κατά την Α. Βλαβιανού, ο συγγραφέας του κλασικού διηγήματος κατεργάζεται περισσότερο την αφηγηματική δομή από τον αφηγηματικό χαρακτήρα, εστιάζει την αναγνωστική προσοχή περισσότερο στο γεγονός παρά στον άνθρωπο που το βιώνει, εξαρτά την κατανόηση του αφηγηματικού προσώπου από την υποδομή του

[25] Frank O' Conor, *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, Harper & Row, London, 1η έκδοση 1963, 2η έκδοση Ohaio University Press, 1976.

[26] Αφρουδάκης, «Συνηγορία διηγήματος, Διαπιστώσεις από κείμενα της ελληνικής και διεθνούς παραγωγής των τελευταίων δεκαετιών», ό. π., σελ. 536.

[27] Στο ίδιο, σελ.543.

αναγνώστη σε προσλαμβάνουσες παραστάσεις.[28] Αυτό το στοιχείο συνδέεται επίσης με τη συμπύκνωση και πυκνότητα που παρουσιάζει το διήγημα. Τα δυο αυτά στοιχεία του διηγήματος απαιτούν μεγαλύτερη εγρήγορση και συμμετοχή του αναγνώστη στην κατανόηση των αφηγουμένων.

Βραχύλογο ή όχι, το κλασικό διήγημα έχει τα εξής βασικά χαρακτηριστικά: μια οξύμωρη ή αντιθετική αφηγηματική δομή, η οποία προκαλεί μια αιφνίδια ή αναίτια ανατροπή των πραττομένων, μια καταληκτική αιχμή, που συνιστά αναγκαία απόρροια της αντιθετικής εξέλιξης της αφήγησης, τη χρήση ενός «προκατασκευασμένου» αφηγηματικού τύπου, μετρίου αναστήματος, που καθίσταται ευκόλως αναγνωρίσιμος από τον αναγνώστη αλιευμένος από την ομάδα των stock characters, την προσφυγή σε έναν περιγραφικό παροξυσμό που αφορά ένα κορυφαίο γεγονός, την αφηγηματική οικονομία, τη στροφή στον ρεαλισμό και στη σύγχρονη – τετριμμένη πραγματικότητα της εποχής, στην προσπάθειά του να αποστασιοποιηθεί από το φανταστικό και φιλοσοφικό διήγημα του διαφωτισμού και να συμπορευθεί με το ρεαλιστικό και νατουραλιστικό μυθιστόρημα του 19ο αιώνα. [29]

Κατά τη Βλαβιανού, το κλασικό διήγημα του 19ου αιώνα υιοθετεί τον σαρκασμό και την ειρωνεία μαχόμενο να διαφωτίσει και να αλλάξει τον κόσμο καθώς διαπνέεται από το πνεύμα θετικισμού της καμπής του 19ου και της αυγής του 20ου αιώνα αφού η ρεαλιστική «απεικόνιση μιας πρωτόγονης, αναλφάβητης και ωμής πλευράς της ζωής, η εμμονή σε πρωτοβάθμια κίνητρα και πάθη και η καταγραφή μιας ντοπιολαλιάς γραφικής, εντάσσονται –μεταξύ άλλων- στην ίδια προβληματική»[30].

Βασικό χαρακτηριστικό της μετάβασης στο μοντέρνο διήγημα από άποψη θεματικής και περιεχομένου είναι η πραγμάτευση καταστάσεων διανοητικής ή ψυχικής παθολογίας.[31] Στη σύγχρονη διηγηματογραφία αποβάλλεται η ορθολογική αντίληψη[32] που διέπει το κλασικό διήγημα και υιοθετείται μια μοντέρνα και νεωτεριστική αντίληψη του είδους, όπου μεγαλώνει η συμμετοχή του αναγνώστη στη διαμόρφωση της υπόθεσης και όπου ο συγγραφέας δεν κατέχει πια την τελευταία λέξη για τη μοίρα των αφηγηματικών προσώπων ή την έκβαση της ίδιας της αφήγησης.[33]

Παρόλα αυτά, το παραδοσιακό διήγημα –με όλα τα χαρακτηριστικά μιας δομικής αρτιότητας– δεν εξαφανίζεται κατά τον 20ο αιώνα. Παράλληλα με αυτό, αρχίζει να αναπτύσσεται μια σύγχρονη αντίληψη του είδους, όπου το κειμενικό σώμα,

---

[28] Α. Βλαβιανού, «Το διήγημα στην καμπή του 1ου αιώνα. Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις», ό. π., σελ. 199-222.
[29] Αντιγόνη Βλαβιανού, «Pier Paolo Pasolini – Γιώργος Ιωάννου από τη διήγηση καθ' υπερβολήν στην αφήγηση καθ' υπέρβασιν στο συλλογικό έργο, στο Ε. Πολίτου –Μαρμαρινού, ΣΕΛ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες, Θεωρία, Γραφή, Πρόσληψη*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, 2009, σελ. 462-475.
[30] Α. Βλαβιανού, «Το διήγημα στην καμπή του 19ου αιώνα. Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις», ό. π., σελ. 219.
[31] Στο ίδιο, σελ. 220.
[32] Στο ίδιο, σελ. 220.
[33] Στο ίδιο, σελ. 221.

απελευθερωμένο από τον παραδοσιακό κλοιό της αντιθετικής δομικής ανάπτυξης και από κάθε περιοριστικό ορισμό της μορφής, υιοθετεί μια πολυφωνική έκφραση και δράση, προσομοιάζει περισσότερο με τον «άμορφο λόγο του stream of consciousness ή με την ποιητική γλώσσα ενός ποιήματος σε πεζή μορφή». [34]

Επιπρόσθετα, στο μοντέρνο διήγημα απουσιάζουν τα σύνθετα γεγονότα, τα οποία περιγράφονται με εξαντλητική λεπτομέρεια στο μυθιστόρημα. Αποσπάται προς αφήγηση ένα γεγονός ή ένας μικρός αριθμός γεγονότων τα οποία παρουσιάζονται με τις αναγκαίες παραλείψεις και αφαιρέσεις χωρίς να υστερούν σε αναπαραστατικότητα. Αποφεύγονται οι λεπτομερείς περιγραφές χώρων ενώ η αναπαράσταση εστιάζει στα πρόσωπα αλλά με λιτή περιγραφή των στοιχείων και μόνο όσων χρειάζεται ώστε να εξυπηρετείται η αφήγηση. Παράλληλα, δίνεται έκταση και έμφαση στον εσωτερικό κόσμο δηλαδή στις σκέψεις, στα συναισθήματα, στη συνείδηση των προσώπων. Αυτά τα στοιχεία τονίζουν την αυτοαναφορικότητα, την υποκειμενικότητα και τελικά την πολυφωνική οργάνωση του κόσμου. Στοιχείο αυτοαναφορικότητας και υποκειμενικότητας αποτελεί η συνειρμική διευθέτηση της αφήγησης που οδηγεί στη διάσπαση του ευθύγραμμου αντικειμενικού χρόνου, στη θραύση του ενιαίου θέματος και στην προβολή της υποκειμενικής αντίληψης της πραγματικότητας. Γενικά παρατηρείται μετάβαση από το κλασικό μονοδιάστατο διήγημα, που ρέει από επεισόδιο σε επεισόδιο και περιέχει από την αρχή μέχρι το τέλος μια ιστορία, στο μοντέρνο πολυδιάστατο διήγημα, το οποίο πριμοδοτεί το υποκείμενο, σε αντίθεση με το κλασικό διήγημα που διασφαλίζει το πρωτείο του αντικειμένου.[35]

1.3.ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ.

Μια ιστορική αναδρομή στο λογοτεχνικό είδος καταδεικνύει την πρώτη διαμόρφωσή του στην ελληνιστική περίοδο με την εκμετάλλευση της προγενέστερης αφηγηματικής παράδοσης των ένθετων ιστοριών που αφηγούνται τις περιπέτειες του Οδυσσέα και τις νουβέλες του Ηροδότου. Πρώτο ελληνικό διήγημα, θεωρούνται τα *Μιλησιακά* (2ος αι. π.Χ.) του Αριστείδη του Μιλήσιου, που αποτελούν σύντομες ιστορίες με τολμηρό περιεχόμενο. Τα *Μιλησιακά* δε σώθηκαν, αλλά άσκησαν ιδιαίτερη επίδραση όπως επιβεβαιώνει ο Henri Tonnet, στο βιβλίο του *Ιστορία του νεοελληνικού μυθιστορήματος,* σημειώνοντας ότι η ιστορία διέσωσε τη φήμη και όχι το ακριβές περιεχόμενο του έργου. Το υλικό μπόρεσε να περάσει μέσα από τις λατινικές μεταφράσεις, στα μυθιστορήματα του Πετρώνιου και Απουλήιου.[36] Επίσης, στα πρώτα ελληνικά διηγήματα αναφέρεται ο *Ευβοϊκός ή Κυνηγός* (1ος αι. π.Χ.) του Δίωνα του Χρυσοστόμου, που δίνει μια παραστατική εικόνα της καθημερινής ζωής

[34] Στο ίδιο, σελ. 221.

[35] Π. Μουλλάς, «Γύρω στο πεζογράφημα του Γ. Ιωάννου», περ. *Γράμματα και τέχνες*, Γ΄ Περίοδος, τχ.78, Σεπτ.-Νοεμ.1996, σελ.5-6.

[36] Henri Tonnet, *Ιστορία του νεοελληνικού μυθιστορήματος*, μτφ. Μαρίνα Καραμάνου, Πατάκης, 2001, σελ.34.

της εποχής. Στη συνέχεια, το διήγημα διατρέχει το Βυζάντιο με το έργο *Λειμών* του Ιωάννη Μόσχου (7ος αιώνας, μ. Χ.) που περιλαμβάνει μια σειρά από εποικοδομητικές μοναστικές ιστορίες, που γνώρισαν μεγάλη απήχηση.[37]

Τον 8ο και 11ο αιώνα εμφανίζεται η αναγέννηση του διηγήματος που οφείλεται σε ανταλλαγές του Βυζαντίου με την Ανατολή, με ιδιαίτερη τη διάδοση της τεχνικής του εγκιβωτισμού, τη χρήση δηλαδή μιας ευρύτερης διήγησης – πλαίσιο στην οποία παρεμβάλλονται μικρότερες αυτόνομες ιστορίες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι αραβικές *Χίλιες και μια νύχτες* (10ος αιώνας μ. Χ.) και *Συντίπας* (11ος αιώνας μ. Χ), ελληνική διασκευή ενός έργου που ανάγεται σε περσικό πρωτότυπο.[38]

Αφού εμπλουτιστεί τον Μεσαίωνα με την επιρροή της Δύσης,[39] φθάνει στην Αναγέννηση, σε σημαντική καμπή λόγω των νέων κοινωνικών και πνευματικών συνθηκών που δημιουργούν ένα αστικό κοινό που δεν ικανοποιείται από το μεσαιωνικό έπος και τον ηρωισμό του. Το διήγημα ξαναγεννιέται, όπως προαναφέρθηκε, με το *Δεκαήμερο* του Boccaccio, γραμμένο το 1349-1352. Περιλαμβάνει 100 διηγήματα, τα οποία αφηγούνται επτά γυναίκες και τρεις νεαροί άνδρες. Τα διηγήματα αποδίδουν την ψυχολογία των ηρώων και το κοινωνικό περιβάλλον της εποχής. Ανοίγει νέους δρόμους στην πεζογραφία καθώς παρωδεί αγιολογικά κείμενα και απελευθερώνεται από τον στείρο διδακτισμό.[40]

Ακολουθεί το έμμετρο *Canterbury Tales*(π. 1387) του ΄Αγγλου Geoffrey Chaucer και το *Novellas ejemplares* του Cervantes (1613). Αυτό αποτελείται από 12 υποδειγματικές νουβέλες με τεχνοτροπική και ψυχολογική εμβάθυνση. Στη συνέχεια σταθμό αποτελεί το φανταστικό διήγημα του 18ου αιώνα και των αρχών του 19ου αιώνα κάτω από την επιρροή του ρομαντισμού.

Όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο για τον προσδιορισμό του είδους, στις αρχές του 19ου αιώνα, με την προώθησή του από τον περιοδικό τύπο καθιερώνεται το νεότερο διήγημα και διαμορφώνονται τα κύρια χαρακτηριστικά του σε έκταση και γλώσσα. Στις ΗΠΑ καλλιεργήθηκε ως το δημοφιλέστερο λογοτεχνικό είδος με εκπροσώπους τον E. A. Poe (πρώτος θεωρητικός του διηγήματος), τον Marc Twain και τον Henry James. Στη Γαλλία, κορυφαίοι εκπρόσωποι του είδους είναι ο Maupassant και ο Flaubert. Στη Ρωσία μετά τους A. Pushkin, N. Gogol, L. Tolstoy, το διήγημα φτάνει στο αποκορύφωμά του με τον A. Chekhof, που έστρεψε το ενδιαφέρον στην ψυχογράφηση του ήρωα. Στην εξέλιξη του είδους, συνέβαλαν με την εισαγωγή νέων θεμάτων και τεχνικών οι J. Joyce, ο F. S. Fitzgerald, W. Faulkner, E. Hemingway, Fr. Kafka, J. L .Borges, G. Marquez, A. Camus, I. Calvino. [41]

---

[37] Αντώνης Δεσποτίδης, «Διήγημα», Πατάκης, *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας, Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, 2008, 2η έκδοση (1η έκδοση 2007), σελ. 523.
[38] Στο ίδιο, σελ. 523.
[39] Στο ίδιο, σελ. 523.
[40] Στο ίδιο, σελ. 524.

[41] Στο ίδιο, σελ.524.

1.4.ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ.

Στη νεοελληνική φιλολογία το διήγημα, ως όρος που προσδιορίζει διακριτό λογοτεχνικό είδος με το σημερινό περιεχόμενο καθιερώθηκε το 1797 από τον Σπυρίδωνα Βλαντή στη μετάφραση του *Decamerone* (*Δεκαήμερο*) του Boccacio, η οποία προοριζόταν «για τη διδασκαλία της ιταλικής γλώσσας στους μαθητές του Φλαγγινιανού Φροντιστηρίου. Η επιλογή της μετάφρασης των διηγημάτων του Boccacio υπαγορεύτηκε από γλωσσικά και ηθικά κριτήρια χωρίς λογοτεχνικές προθέσεις από τον μεταφραστή».[42]

Στη συνέχεια στον νεοελληνικό χώρο μέσα στις απαραίτητες συνθήκες ελεύθερης και καλλιεργημένης κοινωνίας που προετοιμάζονται από τον ευρωπαϊκό και τον νεοελληνικό διαφωτισμό το διήγημα πρωτοεμφανίζεται το 1790 με το *Σχολείον ντελικάτων εραστών* του Ρήγα. Το έργο αποτελεί μετάφραση και διασκευή του *Restif de la Brettone*. Επίσης, το 1792 δημοσιεύεται η συλλογή διηγημάτων με τίτλο *΄Ερωτος αποτελέσματα* του Ι. Καρατζά του Κύπριου. Τα τρία ερωτικά διηγήματα της συλλογής με τα 135 τραγούδια θεωρούνται τα πρώτα πρωτότυπα διηγήματα της κυπριακής και της ευρύτερης νεοελληνικής λογοτεχνίας. «Η συλλογή αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία εξαιτίας της πλούσιας κατοπινής εκδοτικής τύχης της καθώς γνωρίζει έξι τουλάχιστον επανεκδόσεις μέχρι το 1836».[43]

Πριν την επανάσταση ο όρος διήγημα χρησιμοποιείται σε μεταφράσεις έργων σύγχρονων δυτικών συγγραφέων δηλώνοντας σύντομες ιστορίες, που χρησιμεύουν για τη μετάδοση των ηθικοπλαστικών μηνυμάτων του Διαφωτισμού. Παράλληλα, εμφανίζονται πρωτότυπα νεοελληνικά διηγήματα, στα χρόνια της ακμής του νεοελληνικού διαφωτισμού, ιδιαίτερα από το 1790 και εξής. Κατά την περίοδο αυτή, το διήγημα συνδέεται με την πρωτότυπη και μεταφραστική δραστηριότητα του κύκλου του Ρήγα (π.χ. Ι. Καρατζάς, Α. Κορωνιός), συγχρόνων Φαναριωτών (π.χ. Γ. Λαπάτης) και μεταγενέστερων εκπροσώπων του δημοτικισμού (π.χ. Ι. Βηλαρά, Α. Ψαλίδα). Παραδειγματικά για τον θεματικό προσανατολισμό των πρώτων νεοελληνικών διηγημάτων, καταγράφεται στα πρωτότυπα διηγήματα της προεπαναστατικής εποχής ένα διήγημα του Αθανάσιου Ψαλίδα, χρονολογημένο 20 Μαρτίου 1821 με πρωταγωνιστή τον Μουχτάρ πασά, γιο του Αλή Τεπελενλή, το οποίο αποτελεί μια στηλιτευτική ματιά στα ερωτικά ήθη του χαρεμιού του Μουχτάρ, με κοινωνικοπολιτική πρόθεση. [44]

Συνοπτικά, τα χαρακτηριστικά του νεοελληνικού διηγήματος μέχρι το1830 είναι η ριζοσπαστική ερωτική-κοινωνική υπόθεση των διηγημάτων του κύκλου του Ρήγα, η οποία απευθύνεται στους νέους, συσχετίζει τον έρωτα με τις ταξικές συμβάσεις,

---

[42]Αγγελική Λούδη, *Το νεοελληνικό διήγημα στην Ευτέρπη και στην Πανδώρα: συμβολή στη μελέτη της ιστορίας, της ορολογίας και της θεματικής του είδους κατά την περίοδο1830-1880*, ΑΠΘ, 2005, σελ. 87-88.
[43] Στο ίδιο, σελ. 91.
[44] Στο ίδιο, σελ. 93

διερευνά το ζήτημα των ερωτικών σχέσεων και του γάμου καθώς και η σατιρική κριτική διάθεση των διηγημάτων του Βηλαρά και του Ψαλίδα. Επίσης, ο νεωτερισμός των διηγηματογράφων είναι η προσπάθεια οι αφηγήσεις να λειτουργούν σε ένα σύγχρονο και επίκαιρο πλαίσιο (σε αντίθεση με το αρχαιοελληνικό μυθιστόρημα) και εκφράζουν κοινωνικές-ρεαλιστικές αναζητήσεις (σχέσεις των δυο φύλων, γάμος από έρωτα) παρά την ανάδυση του ρομαντικού συναισθηματισμού, ο οποίος βρίσκει ιδεώδες έδαφος ανάπτυξης στο φιλελεύθερο ηθικό-παιδευτικό πρόγραμμα των Φώτων. Τα διηγήματα αυτά ακολουθούν όπως και το μυθιστόρημα τα κλασικιστικά πρότυπα της ευχάριστης και ωφέλιμης δημιουργικής πεζογραφίας, χρησιμοποιούμενα συχνά για τη γλωσσική και ηθική διδασκαλία του παιδικού και νεανικού κοινού. Παράλληλα, στοχεύουν στη διασκέδαση και στην αισθηματική αγωγή των νέων αλλά και στην κριτική αντιμετώπιση της κοινωνικής πραγματικότητας μέσω κυρίως χαρακτήρων και ανθρώπινων τύπων.[45]

1.4.1.ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1830-1880.

Κατά την πεντηκονταετία του ρομαντισμού (1830-1880) παρατηρείται πύκνωση των εμφανίσεων του νεοελληνικού διηγήματος, κυρίως στα λογοτεχνικά περιοδικά *Ευτέρπη* (66) και *Πανδώρα* (15) και ιδιαίτερα την πενταετία 1847-1852. Παραγωγικότερος διηγηματογράφος και εισηγητής κυρίως ξενόθεμων διηγημάτων εμφανίζεται ο Αλ. Ρ. Ραγκαβής (1855,1859) και ακολουθεί ο Ν. Δραγούμης. Επίσης, δημοσιεύονται διηγήματα του Π. Σούτσου, του Κ. Πωπ, του Δ. Αινιάν, του Ι. Δελιγιάννη (1845),του Κ. Ράμφου, παρά την πρωτοκαθεδρία του μυθιστορήματος. Τα νεοελληνικά αυτά διηγήματα χαρακτηρίζονται από μεγάλη θεματική ποικιλία. Ενδεικτικά αναφέρονται διηγήματα αισθηματικά, κοινωνικά, κοσμοπολιτικά, αρχαιόθεμα, ιστορικά, ταξιδιωτικά, διηγήματα εμπνευσμένα από τη δημοσιογραφική επικαιρότητα, «με στόχο την ηθική-διορθωτική αλλά και την εγκυκλοπαιδική λειτουργία».[46] Εκτός από τα ξενόθεμα διηγήματα, εμφανίζονται διηγήματα ελληνικής θεματικής, με κοινωνική σάτιρα και αξιοποίηση της ελληνικής ιστορίας.[47]

Αναφορικά με την αφηγηματική τεχνική τα περισσότερα διηγήματα της περιόδου ακολουθούν το κλασικό πρότυπο της τριμερούς κυκλικής ανάπτυξης (έκθεση – ανατροπή- λύση), βασιζόμενα σε μια επεισοδιακή πλοκή, η οποία οργανώνεται γύρω από μια περιπέτεια και άλλοτε γύρω από έναν χαρακτήρα.[48] Οι συγγραφείς στοχεύουν στην αληθοφάνεια μέσω της ψευδο-αυτοβιογραφικής ή απομνημονευματογραφικής - ταξιδιωτικής διήγησης ή μέσω της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Παράλληλα, οι συγγραφείς της περιόδου 1830-1880 δε φαίνεται να διαθέτουν μια διαμορφωμένη συνείδηση του είδους, εκτός από αυτήν της μικρής

[45] Στο ίδιο, σελ. 93- 96.

[46] Στο ίδιο, σελ. 365.
[47] Στο ίδιο, σελ. 365.
[48] Στο ίδιο, σελ. 360.

φόρμας και των περιορισμών που επιβάλλει η σύντομη έκταση σε όλα τα αφηγηματικά επίπεδα π.χ. χώρος, χρόνος, πρόσωπα, οπτική γωνία.[49]

1.4.2.ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1880 - 1920.

Την περίοδο αυτή χαρακτηρίζει η δημιουργία ενός εθνικού λογοτεχνικού είδους που αποκαλείται ηθογραφία με κύρια χαρακτηριστικά τη σύνδεσή του με το έθνος και τον ρεαλισμό, καθώς υποχωρεί η μυθοπλασία προς όφελος της περιγραφής της πραγματικότητας και της τοποθέτησης της δράσης στην αγροτική κοινωνία.[50]

Η ηθογραφία μαρτυρεί ένα καινούριο ενδιαφέρον στην ελληνική λογοτεχνία για τα αυθεντικά ελληνικά έθιμα της υπαίθρου. Αυτό σχετίζεται με τις έρευνες του Νικόλαου Πολίτη (1852-1921), ο οποίος υπήρξε ο ιδρυτής της λαογραφίας στην Ελλάδα και αυτός που πήρε την πρωτοβουλία στο περιοδικό *Εστία* για τη δημιουργία ενός διαγωνισμού διηγημάτων. Το κείμενο που έγραψε για να αναγγείλει και να δικαιολογήσει αυτόν το διαγωνισμό θεωρείται το «μανιφέστο του ελληνικού διηγήματος». Ορισμένοι μάλιστα βλέπουν σ' αυτό το μανιφέστο της ηθογραφίας.[51]Το κείμενο του Πολίτη θεωρείται «ιδρυτικό», καθώς καθορίζει τα βασικά χαρακτηριστικά της ελληνικής ηθογραφίας.

Στοιχείο καινούριο για τη λογοτεχνική παραγωγή αποτελεί η ενσυνείδητη εισαγωγή της λαογραφίας στην ελληνική πεζογραφία. Αυτό το συστηματικά «πληροφοριακό» στοιχείο θα δώσει στην ελληνική μυθοπλασία βάρος και υπόσταση που ποτέ δεν είχε. Στο κείμενο του περιοδικού *Εστία* δεν επικεντρώνεται η προσοχή των λογοτεχνών μόνο στην ελληνική ύπαιθρο του 19ου αιώνα: γίνεται επίσης λόγος περί «του κοινωνικού βίου», που μπορεί να υπάρξει τόσο στην πόλη όσο και στην ύπαιθρο και ως στόχος προβάλλεται η διαμόρφωση των πατριωτικών αισθημάτων, η εθνική συνείδηση και οι παιδαγωγικοί σκοποί.[52]

---

[49] Στο ίδιο, σελ. 363.

[50] Tonnet, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος,* ό. π., σελ. 137.

[51]«Εν τη νεαρά ημών φιλολογία το ήκιστα μέχρι τούδε καλλιεργηθέν είδος εστίν αναντιρρήτως το διήγημα. Πλην της συλλογή διηγημάτων του κ. Α. Ρ. Ραγκαβή, των έργων του κ. Στ. Ξένου και κ. Κ. Ράμφου, και ολιγίστων άλλων των καθ' ημάς διακεκριμένων συγγραφέων, ουδεμίαν έχομεν να παρουσιάσωμεν ελληνικήν εργασία εν τω είδει τούτω, όπερ πλουσιώτατα αντιπροσωπεύεται εν ταις γραμματολογίαις των επιλοίπων ευρωπαϊκών εθνών, προσφορώτατον θεωρούμενον εις αναπαράστασιν σκηνών της ιστορίας ή του κοινωνικού βίου ενός λαού, ή εις ψυχολογικήν περιγραφήν χαρακτήρων. Εν τούτοις ομολογούμενον είναι ότι ο είδος τούτο της φιλολογίας δύναται να ασκήση μεγάλην ηθικήν επίδρασιν, υποθέσεις εθνικάς πραγματευόμενον, επί του εθνικού χαρακτήρος και της διαπλάσεως εν γένει των ηθών. Διότι σκηναί είτε του κοινωνικού βίου διαπλασσόμεναι καταλλήλως εν τη αφηγήσει, κινούσι πλειότερον τα αισθήματα του αναγνώστου και ου μόνον τέρπουσιν και λεληθότως διδάσκουσι, αλλά και εξεγείρουσι εν αυτώ το αίσθημα της προς τα πάτρια αγάπησελ. Ο ελληνικός δε λαός, είπερ και άλλος τις, έχει ευγενή ήθη, έθιμα ποικίλα και τρόπους και μύθους και παραδόσεις εφ' όλων των περιστάσεων του ιστορικού βίου. Η δε ελληνική ιστορία, αρχαία και μέση και νέα, γέμει σκηνών δυναμένων να παράσχωσι υποθέσεις εις σύνταξι καλλίστων διηγημάτων και μυθιστορημάτων».Tonnet, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος,* ό. π., σελ. 138.

[52] Στο ίδιο, σελ. 140.

Η συμβολή του διαγωνισμού της *Εστίας* φαίνεται να είναι καθοριστική για την αντίληψη της εποχής για το διήγημα. Το διήγημα στην περίοδο πριν από το 1880 δεν εθεωρείτο σοβαρό είδος και δεν είχε σημειώσει ανάπτυξη. «Τας ορέξεις του κοινού εθεράπευον αι μεταφράσεις. Ό, τι ελληνικό κυκλοφορούσε ήταν κακή μίμηση και χαρακτηριζόταν μειωτικά ‘‘ελαφρά φιλολογία’’.[53] Ευνοϊκές συνθήκες έκφρασης για τη γενιά του 1880, δημιουργούν η σημαντική αύξηση της κυκλοφορίας των περιοδικών κατά το οριακό έτος 1883 –με την έκδοση οκτώ νέων-και η συμπόρευση της ηθογραφίας με τον δημοτικισμό, ο οποίος διευκόλυνε όχι μόνο να επιβληθεί, αλλά και να ανανεωθεί.[54]

Νέα λοιπόν ώθηση στο διήγημα δίνει η ηθογραφία της γενιάς του 1880 και ο διαγωνισμός διηγήματος του περιοδικού *Εστία* το 1883 που ορίζει ως προϋπόθεση ελληνική υπόθεση, με ήθη, έθιμα, στοιχεία της ελληνικής ιστορικής παράδοσης και αποφυγή δουλικής μίμησης ξένων προτύπων. Σκοπός είναι η τόνωση του εθνικού φρονήματος. Στην πρώτη περίοδο, ιδιαίτερα επιχειρεί να αναπλάσει το ήθος των ανθρώπων ενός συγκεκριμένου χώρου, του εξωαστικού. «Οι ήρωές της είναι άνθρωποι του βουνού, της θάλασσας και του κάμπου».[55] Κατά τον Ε. Μπαλούμη η ηθογραφία του 1880 είναι γέννημα της ευρύτερα επιδιωκόμενης τότε «στροφής στις ρίζες και αποτέλεσμα της αναφαινόμενης αστικοποιητικής διαδικασίας».[56]

Βασικά χαρακτηριστικά του ηθογραφικού διηγήματος αποτελούν η αναπαράσταση του τρόπου ζωής των επαρχιακών κοινωνιών, η υποχώρηση της φαντασίας του συγγραφέα μπροστά στη βιωματική μνήμη, η προτίμηση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, η φωνογραφική απόδοση των τοπικών ιδιωμάτων στους διαλόγους, η καταφυγή στην προφορική παράδοση. Επίσης, το ηθογραφικό διήγημα χαρακτηρίζεται από το βιωμένο προσωπικό στοιχείο, τον χαμηλό τόνο μακριά από τις εξάρσεις και τις ρητορείες των παλιότερων δημιουργών.[57] Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά αντικατοπτρίζουν το πνεύμα θετικότητας και ενεργητικής νηφαλιότητας που χαρακτήρισε την τρικουπική περίοδο, στο πλαίσιο της οποίας θα αναπτυχθούν και ως φυσιολογικό επακόλουθο οι ηθογραφικές τάσεις.[58] Μετά την πρώτη περίοδο κατά την οποία κυριαρχεί ο έντονος λαογραφισμός χωρίς πάντα λογοτεχνικές αξιώσεις ακολουθεί η δεύτερη περίοδος της νεοελληνικής ηθογραφίας κατά την οποία τα διηγήματα εμβολιάζονται και με «κοινωνικοπολιτικές νύξεις».[59] Κατά την τρίτη περίοδο της ελληνικής ηθογραφίας αυτό που ήταν έμμεση κριτική γίνεται καταγγελία στηριγμένη σε κοινωνικές αναλύσεις, σε συνδυασμό με την

---

[53]Επαμεινώνδας Μπαλούμης, *Μεσοπόλεμος, Πεζογραφία του ‘20,* Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1996, σελ. 27.
[54] Στο ίδιο, σελ. 40.
[55] Στο ίδιο, σελ. 11.
[56] Ε. Γ. Μπαλούμης, *Ηθογραφικό διήγημα, Κοινωνικοϊστορική προσέγγιση*, εκδ. Χ. Μπούρα, 1986, σελ.11.
[57] Στο ίδιο, σελ. 42.
[58] Στο ίδιο, σελ. 43.
[59] Στο ίδιο, σελ. 47.

ανανέωση από τα σοσιαλιστικά και κοινωνιστικά ρεύματα που εισάγουν ο Κ. Θεοτόκης και ο Κ. Χατζόπουλος.[60]

Στο ηθογραφικό διήγημα πρωτοστατεί ο Γ. Βιζυηνός με το *Αμάρτημα της μητρός μου* δημοσιευμένο τον Απρίλιο του 1883. Με εκκίνηση τον διαγωνισμό της *Εστίας* στρέφονται προς τη διηγηματογραφία παλιοί και νέοι λογοτέχνες όπως: Γ. Δροσίνης, Γ. Βιζυηνός, Α. Παπαδιαμάντης, Α. Καρκαβίτσας, Δ. Βικέλας, Ε. Ροϊδης, Κ. Παλαμάς, Γρ. Ξενόπουλος, Ι. Κονδυλάκης, Κ. Κρυστάλλης, Μ. Μητσάκης, Γ.Ψυχάρης, Α. Εφταλιώτης, Κ. Χατζόπουλος. κ. ά.

Στις αρχές του 20ου αιώνα το ηθογραφικό διήγημα εξαντλεί τις δυνατότητές του και γονιμοποιείται από νέα ρεύματα όπως ο αισθητισμός (Ν. Επισκοπόπουλος, Γερ. Βώκος κ. ά), ο νιτσεϊσμός, ο συμβολισμός και ο σοσιαλισμός (Κ. Θεοτόκης). Την ίδια περίοδο ο Δ. Βουτυράς, ο Κ. Παρορίτης, ο Π. Πικρός στρέφουν τα διηγήματά τους στην αστική ηθική και στους περιθωριακούς ήρωες από το προλεταριάτο και τον υπόκοσμο.[61]

1.4.3.ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ. (1918-1940)

Την περίοδο αυτή ο λογοτεχνικός κανόνας τοποθετώντας στην κορυφή της ιεραρχίας το μυθιστόρημα, υποβάθμιζε ως είδος «κουρασμένο» το νεοελληνικό διήγημα, το οποίο μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1920 αντιπροσώπευε σχεδόν αποκλειστικά την πεζογραφική παραγωγή της νεοελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης. Παρά την αποθαρρυντική εικόνα που η λογοτεχνική κριτική της περιόδου συχνά προέβαλλε, και μέσω της οποίας οι νεότεροι προσλαμβάνουμε την παρουσία του νεοελληνικού διηγήματος, το είδος ήδη από τη δεκαετία του ΄20 προετοιμαζόταν για τη σταδιακή και συνειδητή απομάκρυνσή του από την ηθογραφική παράδοση με την οποία είχε ταυτιστεί, ακολουθεί κατευθύνσεις που το οδηγούν σε ενδιαφέρουσα θεματική και μορφική ανανέωση.[62]

Τα βασικά χαρακτηριστικά που διαμορφώνει το διήγημα κατά τον Μεσοπόλεμο είναι η ψυχογραφία, ο εσωτερισμός και ο συμβολισμός, η κοσμοπολίτικη διερεύνηση, η επιρροή της αλητογραφίας, η οποία σχετίζεται με μια διάθεση φυγής. Ακόμα, υπάρχει μετατόπιση του ενδιαφέροντος προς τα βάθη της συνείδησης, τις μυστικές πλευρές της ζωής, τον κόσμο των υποκειμενικών εντυπώσεων. Πιο συγκεκριμένα ο συμβολισμός και ο αλληγορικός λόγος εκπροσωπούνται από τον Φώτη Κόντογλου (*Πέδρο Καζάς* 1920), η εσωτερική ψυχική δράση και ο κοσμοπολιτισμός από τον Α. Τερζάκη, τον Η. Βενέζη, Θ. Καστανάκη, Α. Γιαννόπουλο, Κ. Πολίτη, Γ. Θεοτοκά.

---

[60] Στο ίδιο, σελ. 49.

[61] Εκτενέστερη αναφορά στη σχέση της νεοελληνικής λογοτεχνίας και του νεοελληνικού διηγήματος με τους περιθωριακούς ήρωες στο αντίστοιχο κεφάλαιο της παρούσας μελέτη σελ.27-31.

[62]Αθηνά Κορούλη, *Το νεοελληνικό διήγημα την περίοδο του μεσοπολέμου 1918-1940,* Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, 2014, σελ. 133-157.

Τυπικός εκπρόσωπος της ρεαλιστικής αφήγησης είναι ο Στ. Μυριβήλης ενώ νέο αφηγηματικό ύφος εισάγουν ο Π. Πικρός και ο Γ. Σκαρίμπας.

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου το διήγημα αποδεσμεύεται από το ηθογραφικό παρελθόν μέσω της μετατόπισης από το αντικειμενικό στο υποκειμενικό, στον εσωτερισμό, στον συμβολισμό. Ακόμα, συντελείται σταδιακά μετατόπιση από το προφανές και μονοδιάστατο στο ασαφές, στο διφορούμενο και στο σύμβολο, από το οικείο και τοπικό στο νέο, στο κοσμοπολίτικο και άγνωστο. Παραδείγματα αποτελούν, ο Α. Τερζάκης, ο οποίος αποδίδει τον λόγο της συνείδησης και τον ατομικό ψυχισμό, ο Η. Βενέζης, ο οποίος με συμβολιστική διάθεση αποδίδει την ψυχική ατμόσφαιρα που περιβάλλει τη δράση, ο Κ. Πολίτης, που εκφράζει την κοσμοπολίτικη εξωστρέφεια, ο Π. Χάρης, που χρησιμοποιεί τη συμβολιστική υποβολή.[63]

Στη συνέχεια, η μεσοπολεμική περίοδος συνδέεται γενικότερα με το μυθιστόρημα και ιδιαίτερα η επόμενη λογοτεχνική γενιά, η «γενιά του τριάντα», προκρίνει τη σύνθετη μορφή του μυθιστορήματος σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα, αφού απέρριψε την ηθογραφία της προηγούμενης περιόδου. Το διήγημα που καλλιεργήθηκε με τόσο πάθος και ανάδειξε τους θεμελιωτές της πεζογραφικής μας παράδοσης, με την εμφάνιση της γενιάς του 1930 περνάει σε δεύτερο πλάνο.[64] Ο Βάσος Βαρίκας ερμηνεύει τη μετάβαση στο μυθιστόρημα ως αντανάκλαση κοινωνικών μετασχηματισμών που κάνουν αναγκαία την έκφραση της ομάδας και όχι του μεμονωμένου ατόμου μέσω της πεζογραφίας. Μέχρι τότε το μεμονωμένο άτομο, έβρισκε το αντίστοιχό του στην αποκλειστικότητα του ενός, του ήρωα, στον οποίο η μορφή του διηγήματος, βρισκόταν υποχρεωμένη να περιοριστεί.[65]΄Αλλοι μυθιστοριογράφοι θέλουν να περάσουν στα κείμενά τους συλλογικά τραυματικά βιώματα από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (Σ. Μυριβήλης), άλλοι τη Μικρασιατική καταστροφή και την προσφυγιά (Η. Βενέζης, Σ. Δούκας), άλλοι αναμνήσεις από τις χαμένες πατρίδες (Φ. Κόντογλου, Κ. Πολίτης) και άλλοι επιχείρησαν να ανανεώσουν τη θεματογραφία με στροφή στο αστικό μυθιστόρημα (Γ. Θεοτοκάς, Μ. Καραγάτσης, Α. Τερζάκης).΄Ολοι συνέχισαν εμπλουτίζοντας τη ρεαλιστική πεζογραφική παράδοση.

Παρά την πρωτοκαθεδρία του μυθιστορήματος κατά τον Μεσοπόλεμο και τη γενιά του 1930 το διήγημα ανανεώνεται μορφικά και θεματικά. Διηγήματα, εκτός από μυθιστορήματα, γράφουν όπως προαναφέρθηκε ο Στρ. Μυριβήλης, Α. Τερζάκης, ο Μ. Καραγάτσης, ο Κ. Πολίτης, η Ε. Αλεξίου, η Λ. Νάκου ενώ αποκλειστικά διηγηματογράφοι είναι ο Π. Γλέζος, ο Ν. Κατηφόρης, ο Γερ. Γρηγόρης.[66]

---

[63] Στο ίδιο, σελ. 566-570.
[64] Βάσος Βαρίκας, *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*,, β΄ έκδοση, Αθήνα, Πλέθρον, 1979, σελ. 64.
[65] Στο ίδιο, σελ. 65.
[66] Δεσποτίδης, «Διήγημα», ό. π., σελ. 524.

1.5.ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ.

Στα μετέπειτα χρόνια το διήγημα καλλιεργείται από την πρώτη και δεύτερη μεταπολεμική γενιά με τη θεματική και τις τεχνικές της πεζογραφίας της εποχής. Στην πρώτη μεταπολεμική γενιά ανήκουν όσοι γεννήθηκαν μεταξύ του 1911 και 1926 και ως έφηβοι πήραν μέρος στα γεγονότα της Κατοχής, της Αντίστασης, του Εμφυλίου. Στη μεταπολεμική πεζογραφία –κυρίως στο μυθιστόρημα, αλλά και στο διήγημα- μετά το 1949 τα θέματα δεν αλλάζουν ουσιαστικά σε σχέση με τα θέματα που εμφανίζονται μετά το 1922. Εμφανίζονται μαρτυρίες, επεξεργασμένες λογοτεχνικά, για την εμπειρία του πολέμου και των συνεπειών του. Θέματα αποτελούν η τραυματική εμπειρία του πολέμου και της ήττας- είτε πρόκειται για την ήττα από τη ναζιστική Γερμανία είτε για την ήττα των κομμουνιστών από τους κυβερνητικούς που εισάγει έναν τόνο απογοήτευσης. Οι μαρτυρίες για τον πόλεμο παρουσιάζονται γενικά με τη μορφή ημερολογίων ή προσωπικών σημειώσεων.[67]

Στα διηγήματα της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς ανήκουν τα διηγήματα του Στ. Τσίρκα, του Δ. Χατζή, του Α. Σαμαράκη, του Ν. Κάσδαγλη που αντλούν τα θέματά τους από την ιστορία και διατηρούν έντονη πολιτική χροιά. Βασικό χαρακτηριστικό είναι η άμεση συνάρτηση με την ιστορική πραγματικότητα, η πολιτικοποιημένη γραφή, η προσπάθεια αυτονόμησης από τη γενιά του 1930 και από τα παλιά ηθογραφικά πρότυπα. [68]

Πεζογράφοι της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς θεωρούνται όσοι γεννήθηκαν μετά το 1926 και όλη τη δεκαετία του 1930 και οι οποίοι έζησαν τα παραπάνω γεγονότα στην παιδική τους ηλικία και αναφέρονται σε αυτά αντιμετωπίζοντάς τα ως τραυματικές αναμνήσεις. Στα διηγήματα της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς βαραίνουν περισσότερο η ατομική συνείδηση και η καθημερινότητα, παράλληλα με την κοινωνική παθολογία. Αυτό αποτελεί ένα βασικό διαχωριστικό σημείο για τη διαφοροποίηση της μιας γενιάς από την άλλη, χωρίς να υπάρχουν στεγανά στην πραγμάτευση από τη μια των παραπάνω ιστορικών γεγονότων ή από την άλλη των κοινωνικών συμβάντων. Στους διηγηματογράφους της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς ανήκουν ο Μ. Κουμανταρέας, ο Μ. Χάκκας, ο Θ. Βαλτινός, ο Χρ. Μηλιώνης, Κ. Ταχτσής, ο Γ. Ιωάννου.[69]

Ο χαρακτηρισμός «συγγραφείς της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς», όπως προαναφέρθηκε, δεν έχει άλλο νόημα παρά να τους διαχωρίσει από τους συγγραφείς της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, των οποίων οι εμπειρίες είναι πολεμικές και προπαντός κατοχικές. Ο Π. Μουλλάς παίρνοντας τον τίτλο από το έργο του Β. Βασιλικού, ονομάζει τους πεζογράφους της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς «Θύματα ειρήνης» ξεχωρίζοντάς τους από την προηγούμενη εποχή πεζογράφων, της εποχής των «Θυμάτων πολέμου». Οι πεζογράφοι της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς έχουν ασθενείς έως μηδενικές μνήμες από την Κατοχή και τον Εμφύλιο. Πρόκειται για

---

[67] Henri Tonnet, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος* Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκης, σελ. 266
[68] Δεσποτίδης, «Διήγημα», ό. π., σελ. 525.
[69] Στο ίδιο, σελ. 525.

γενιά που παρουσιάζει μεγάλο άνοιγμα φάσματος: θεματικό, ιδεολογικό και λιγότερο αισθητικό. Το έργο τους δεν έχει ένα θεματικό κέντρο, δηλαδή κάποιο μείζον ιστορικό γεγονός, αλλά εστιάζεται σε διάφορα φαινόμενα της αστικοποιούμενης μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας. Συγκεκριμένα, οι διηγηματογράφοι καταγράφουν τη μεταπολεμική εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας, προβληματίζονται πάνω σε θέματα πολιτικής ηθικής, όπως η θέση του συγγραφέα έναντι της εξουσίας, τα ανθρωπιστικά συναισθήματα και ο αγώνας για την ειρήνη. Γενικότερα, η ηλικιακή ωρίμανση των πεζογράφων σημαδεύεται από την ιδεολογική αντιπαράθεση ανατολικού και δυτικού κόσμου, το ξέσπασμα του κυπριακού προβλήματος, τη στρατιωτική χούντα, τη μικροαστική ευημερία της Μεταπολίτευσης.[70]

Από μια άλλη σκοπιά, ο όρος μεταπολεμική λογοτεχνία χρησιμοποιείται ειδικότερα για να δηλώσει τη λογοτεχνική δημιουργία των νέων που εμφανίστηκαν μεταπολεμικά στα γράμματα, και δεν περικλείει το σύνολο της μεταπολεμικής λογοτεχνικής παραγωγής, η οποία διαμορφώνεται επίσης από τους λογοτέχνες του Μεσοπολέμου και τους παλαιότερους.[71]

Ειδικότερα, η νεότερη γενιά μεταπολεμικών διηγηματογράφων μετά το 1950, με χαρακτηριστική τη θεματική στροφή του Δημήτρη Χατζή ο οποίος στη συλλογή διηγημάτων *Το τέλος της μικρής μας πόλης* (1953) δείχνει την αλλοίωση του παραδοσιακού τρόπου ζωής, παρουσιάζει στα διηγήματά της τον ταραγμένο μεταπολεμικό κόσμο, την κοινωνική αλλοτρίωση, την αστικοποίηση, τη νοσταλγία τα γενέθλιου χώρου, την ανθρώπινη μοναξιά. Σε αυτό το θεματικό πλαίσιο κινείται ο Γιώργος Ιωάννου, ο Μένης Κουμανταρέας, ο Χριστόφορος Μηλιώνης, ο Μάριος Χάκκας, ο Νίκος Μπακόλας, ο Δημήτρης Νόλλας κ.ά [72]

Συνεπώς, το μεταπολεμικό διήγημα, χωρισμένο σε δυο κατά βάση γενιές, δεν ακολουθεί διαφορετικούς προσανατολισμούς, είτε ως προς τη θεματικές του κατηγορίες είτε ως προς την τεχνολογία της γραφής του, από τους προσανατολισμούς που ακολουθεί στο σύνολό της η ελληνική πεζογραφία της εποχής. Βγαλμένοι από το κλίμα της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου και μπουχτισμένοι από την αστική ραστώνη και την ενασχόληση της γενιάς του ’30 με τις έννοιες τα ελληνικής φυλής και του ελληνικού έθνους, οι πρώτοι μεταπολεμικοί διηγηματογράφοι ζητούν η λογοτεχνία να πάρει θέση στα συλλογικά προβλήματα του καιρού τους κατά τον οποίο εκδηλώνονται κοσμογονικά γεγονότα τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.[73] Κατά τον Α. Αργυρίου, στη στάση των πρώτων μεταπολεμικών λογοτεχνών αντικατοπτρίζεται η ανάγκη λίγο προτού πέσει η δικτατορία, για τοιχογραφίες προσώπων και πράξεων της εποχής.[74]Το βάρος της πολιτικής και της

[70] Στο ίδιο, σελ. 525.
[71] Στο ίδιο, σελ. 525.
[72] Στο ίδιο, σελ. 525.
[73]Αλ. Αργυρίου, Αλ. Κοτζιάς, Σπ. Πλασκοβίτης, Στρ. Τσίρκας συζητούν: «Η νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας», περιοδικό *Συνέχεια,* τχ. 4, Ιούνιος 1973.

[74] Στο ίδιο.

ιστορίας συγκλονίζει τους ανθρώπους και αποτυπώνεται στα περισσότερα διηγήματά τους. [75]

Ως προς την τεχνική της μορφής οι διηγηματογράφοι της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς εμφανίζονται με μια πολυμορφία η οποία δεν αγνοεί τις νεωτερικές αναζητήσεις. Χρησιμοποιούν κυρίως τον ρεαλισμό, που αποτυπώνει πιο ολοκληρωμένα την ιστορική πραγματικότητα, τον εσωτερικό μονόλογο, το όνειρο, το φανταστικό ή τις εσκεμμένα παράλογες, ετερόκλητες και αποσπασματικές συνθέσεις.[76]

Κατά την άποψη του Γ. Αράγη, η τομή της νεωτερικότητας πραγματοποιείται στο μεταπολεμικό διήγημα από το 1960 και μετά, με την προοδευτική επικράτηση της ανολοκλήρωτης πλοκής, της διάσπασης της χρονικής αλληλουχίας και της ανάδειξης του βιωματικού-ατομικού χώρου. Επιγραμματικά αυτό που διαφοροποιεί δια γυμνού οφθαλμού τους δεύτερους από τους πρώτους μεταπολεμικούς, είναι η μετακίνηση που συντελείται βαθμιαία κατά τη δεκαετία του ’60 από το τοπίο της ιστορίας, της πολιτικής και της κοινωνίας στην περιοχή της καθημερινότητας, του εαυτού και της ατομικότητας.[77]

Στους πολιτικότερους διηγηματογράφους, όπως ο Θ. Βαλτινός (γεν.1932), με το *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν* (1992) και τον *Εθισμό στη νικοτίνη* 2003) και ο Χρ. Μηλιώνης (γεν.1932) προβάλλεται η πολιτικοκοινωνική παθολογία του καιρού - από τα παιδικά ακούσματα του Εμφυλίου έως τη δικτατορία τω συνταγματαρχών- και αποκτά έντονα ατομικά χαρακτηριστικά, με αποτέλεσμα τα πάντα να κρίνονται στο πεδίο του ανώνυμου και αμέτοχου, έξω από το ρεύμα της ιστορίας ήρωα και των καθημερινών αναγκών του.[78]

Η μεγάλη αλλαγή στη θεματική του διηγήματος συμβαίνει όταν οι πεζογράφοι της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς εισάγουν την καθημερινότητα, το βαθύτερο εγώ και την αγχώδη αναζήτηση της ατομικής ταυτότητας. Πρωταγωνιστικό ρόλο εδώ αναλαμβάνουν τρεις συγγραφείς: ο Γιώργος Ιωάννου (γεν.1927), ο Κώστας Ταχτσής (γεν.1927) και ο Μένης Κουμανταρέας (γεν.1932). Στα διηγήματα του Ιωάννου, από το *Για ένα Φιλότιμο* (1964), τη *Σαρκοφάγο* (1971), τη *Μόνη κληρονομιά* (1974) και *Το δικό μας αίμα* (1978) ως τα *Πολλαπλά κατάγματα* (1981), την *Καταπακτή* (1982) και την *Πρωτεύουσα των Προσφύγων*(1984), τη διήγηση αποτελούν οι πολύ προσωπικές εικόνες της μνήμης, αλλά και οι εκ βαθέων εξομολογήσεις, στο πεδίο των οποίων προβάλλονται με θραυσματικό τρόπο τα καθημερινά προβλήματα μιας άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο ταραγμένης πολιτικής περιόδου. Ακόμα ατομικότερη είναι η πορεία του Κ. Ταχτσή στα *Ρέστα* (1972), ο οποίος χρησιμοποιεί

---

[75] Β. Χατζηβασιλείου, «Το διήγημα της πρώτης και δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς», *Διαβάζω* τχ. 451, Μάιος 2004, σελ. 74.
[76] Στο ίδιο, σελ. 76.
[77] Γιώργος Αράγης, «Τάσεις στη Νεότερη διηγηματογραφία μας», στον τόμο *Προσεγγίσεις,* Αθήνα, Πατάκης, 1997.
[78] Χατζηβασιλείου, «Το διήγημα της πρώτης και δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς», ό. π., σελ. 76.

την εξομολόγηση ως βάση για τη δημιουργία μιας αυτοβιογραφίας η οποία συνδυάζεται με μυθοπλασία. Τη σημασία της πάλης του εγώ να συγκροτήσει και να αναγνωρίσει τον εαυτό του σ' ένα φύσει καχύποπτο και καταπιεστικό περιβάλλον τονίζει διαμέσου της αντικειμενικής τριτοπρόσωπης, αφήγησης του και ο Κουμανταρέας, από τα *Μηχανάκια* (1962) και το *Αρμένισμα* έως τα *Καημένα* (1972). Από τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά δεν λείπουν οι διηγήσεις φαντασιωτικών και παρανοειδών καταστάσεων.[79]

Συνοψίζοντας, τα χαρακτηριστικά της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς είναι η στροφή στο εγώ, στην ατομικότητα, στην καθημερινή ζωή και η διεύρυνση στη χρήση τεχνικών του μοντερνισμού, όπως η υποβάθμιση της πλοκής, η ασυνέχεια της αφήγησης, η μυθοποίηση του προσωπικού βιώματος και της ατομικής εμπειρίας.[80]

Η νέα γενιά μεταπολεμικών διηγηματογράφων ξεκινά μετά το 1974 επηρεασμένη από τις παραπάνω αρχές. Νεότεροι διηγηματογράφοι τις δυο τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα είναι η Α. Καστρινάκη, ο Δ. Μίγγας, ο Δ. Νόλλας, ο Γ. Σκαμπαρδώνης, η Ε. Σωτηροπούλου, ο Π. Τατσόπουλος, ο Μ. Φαις, ο Χ. Χωμενίδης, κ.ά.[81]

[79] Στο ίδιο, σελ. 77.
[80] Στο ίδιο, σελ. 77.
[81] Δεσποτίδης, «Διήγημα», ό.π., σελ. 525.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.

2.1. Ο ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΣ ΗΡΩΑΣ:

ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΥΜΟΡΦΙΑ ΤΟΥ ΟΡΟΥ.

Μια πρώτη επισήμανση θα μπορούσε να είναι ότι ο όρος «περιθωριακός» είναι αρκετά ρευστός ανάλογα με την εποχή. Σύμφωνα με το Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών της Unesco,[82] ο όρος «περιθωριακός άνθρωπος» παρουσιάζεται για πρώτη φορά το 1928 στην αμερικάνικη κοινωνιολογική επιστήμη για να προσδιορίσει το άτομο που είναι φορέας των παραδόσεων δυο διαφορετικών λαών, όπως οι Ευρωπαίοι μετανάστες στην αμερικάνικη ήπειρο κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι μιγάδες, οι Εβραίοι αλλά στη συνέχεια και ο νεόπλουτος, ο έκπτωτος της τάξης του, ο μέτοικος από την ύπαιθρο στην πόλη, οι γυναίκες που βιώνουν έναν αλλαγμένο ρόλο κλπ. Έτσι, αρχικά στον προσδιορισμό του όρου «περιθωριακή ταυτότητα» κριτήριο αποτελούν τα εθνοφυλετικά χαρακτηριστικά και η πολλαπλή συμμετοχή σε κουλτούρες, ομάδες και κοινωνικές θέσεις.[83]

Στη συνέχεια, σύμφωνα με τη γαλλική κοινωνιολογική σχολή κατά τη δεκαετία του ’70 και έπειτα, περιλαμβάνονται στον προσδιορισμό του όρου κοινωνικά χαρακτηριστικά και δίνεται μια διάσταση αξιολογική, καθώς περιθωριακός δεν είναι απλώς ο ακραίος, αυτός ο οποίος βρίσκεται στα άκρα, στα όρια αλλά αυτός που αρνείται τις θεμελιώδεις αξίες της κοινωνίας, αυτός που βρίσκεται έξω από τα όρια της κοινωνικής δομής και παράλληλα υφίσταται την πολλαπλή πίεση και τις προκαταλήψεις που επιβάλλονται από τη διαχωριστική αυτή γραμμή.[84]

Μια άλλη καθοριστική πτυχή που προσδιορίζει την έννοια της περιθωριακής ταυτότητας, -η οποία μπορεί να προκύπτει από ατομική πρωτοβουλία, δηλαδή ηθελημένα, είτε από λανθάνουσα διαδικασία- σχετίζεται με τη συμμετοχή του ατόμου στις διαδικασίες παραγωγής και εργασίας. Η αδυναμία του ατόμου να συμμετέχει σε αυτές τις διαδικασίες, στην ικανοποίηση των αναγκών του μέσω της εργασίας και στην κατοχή αντικειμένων μέσω αυτής, τοποθετεί το άτομο στο κοινωνικό περιθώριο στο υφιστάμενο καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής όπου η κοινωνική θέση του ατόμου ορίζεται σε συνάρτηση με τη θέση του στην παραγωγική διαδικασία.[85]

Μια ακόμη εκδοχή του όρου «περιθωριακός» με την έννοια του κοινωνικά αλλοτριωμένου και αποκλίνοντα από την κοινωνική νόρμα παρουσιάζει ο Μ. Φουκώ στο έργο του *Η ιστορία της τρέλας*. Ο Φουκώ, αναφέρεται στους ανθρώπους που η κοινωνική ομάδα τους απομονώνει και τους μετρά ως εκτροπή από την κοινωνική νόρμα με τον όρο «ανορθόλογοι άνθρωποι». Ανάμεσά τους αναφέρει ότι είναι «ο

---

[82] R. A. Schermerhorn, «Περιθωριακός άνθρωπος», *Λεξικό κοινωνικών επιστημών*, εκδ, Unesco (στα ελληνικά , εκδ. Ελληνική Παιδεία), 1972, τομ. 2, σελ. 699-700.
[83] Στο ίδιο, σελ. 699-700.
[84] Στο ίδιο, σελ. 699-700
[85] Στο ίδιο, σελ. 699-700.

ελευθεριάζων, ο άσωτος, ο ομοφυλόφιλος, ο μάγος, ο άθεος».[86] Επίσης, προσθέτει σε όσους ξεφεύγουν από την κοινωνική νόρμα τους αλλοτριωμένους ανθρώπους που φέρνουν το στίγμα του παραλογισμού είτε είναι αποκλεισμένοι με εγκάθειρξη είτε όχι.[87]

2.2.Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ ΜΕ ΤΙΣ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΕΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ.

Ενώ το τυπικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα ασχολείται κατά κανόνα με τις εξελίξεις μιας πυκνής, τακτοποιημένης κοινωνίας, το διήγημα είναι, σύμφωνα με τα λόγια του Frank O'Conor, «από την ίδια του τη φύση απομακρυσμένο από την κοινότητα- ρομαντικό, ατομιστικό κι ασυμβίβαστο».[88]Ο ίδιος υποστηρίζει ότι το διήγημα παραμένει απομακρυσμένο από την κοινότητα και οι χαρακτήρες του δεν εκφράζουν το πρότυπο του ήρωα, αλλά ενός αντιήρωα, που ονομάζει 'Little Man' και το αρχέτυπό του βρίσκεται στον κεντρικό χαρακτήρα Akaky Akakievich του περίφημου διηγήματος του Gogol *Το παλτό.* Πιο συγκεκριμένα ο O' Conor ισχυρίζεται ότι στο διήγημα βρίσκουν τη φωνή τους οι περιθωριοποιημένες πληθυσμιακές ομάδες μιας κοινωνίας. Διαχρονικά αυτές οι ομάδες διαφοροποιούνται, αλλά παραμένουν καταπιεσμένες. Αναφέρει ενδεικτικά: οι δημόσιοι υπάλληλοι του Gogol, οι δουλοπάροικοι του Turgenef, οι πόρνες του Maupassant, οι γιατροί και οι δάσκαλοι του Chekhof, οι επαρχιώτες του Sherwood Anderson, όλοι ονειρεύονται πάντα τη διαφυγή. Είναι περιθωριακοί χαρακτήρες που περιφέρονται στις παρυφές της κοινωνίας και που εύκολα ανάγονται σε γενικότερες ή ειδικότερες κατηγορίες συμβόλου, με αποτέλεσμα να βρίσκουμε στο διήγημα εντονότερα συγκριτικά με το μυθιστόρημα, τη συνειδητοποίηση της ανθρώπινης μοναχικότητας και μοναξιάς.

Το πρωταρχικό ενδιαφέρον για την περιθωριακή ταυτότητα φαίνεται ιδιαίτερα στην περίπτωση του Gogol, ο οποίος επιδόθηκε περισσότερο και από τον Pushkin να ξαλαφρώσει τον πεζό λόγο από ανούσιους, περιττούς καλλωπισμούς αλλά έγραψε επίσης για κοινούς ανθρώπους, φανερές μηδαμινότητες. Οι ιστορίες του Gogol έκαναν την εμφάνισή τους στη δεκαετία μέχρι το 1842, οπότε δημοσιεύτηκε αυτή που άσκησε μεγαλύτερη επίδραση από όλες *Το Παλτό*. Η σπερματική της σημασία για όλους τους κατοπινούς συγγραφείς αναγνωρίστηκε από τον Turgenev: «΄Όλοι μας βγήκαμε κάτω από το *Παλτό* του Gogol». Στα *Σχέδια ενός κυνηγού* ο Turgenev αυξάνει τις προσπάθειες του Gogol τόσο στον τρόπο συμπύκνωσης μέσα σε λίγες φράσεις της ουσίας της πείρας ενός ατόμου όσο και την προβολή των ταπεινών και καταφρονεμένων της κοινωνίας-στην περίπτωση αυτή των Ρώσων δουλοπάροικων.[89]

---

[86] Μ. Φουκώ, *Η ιστορία της τρέλας,* μτφ. Φρ. Αμπατζοπούλου, Ηριδανός, Αθήνα, 1η έκδοση:1964, σελ. 80.
[87] Στο ίδιο, σελ. 81.
[88] O' Conor, *The Lonely Voice*. ό. π., σελ. 21.
[89] Κορούλη, *Το νεοελληνικό διήγημα την περίοδο του μεσοπολέμου*, ό. π., σελ. 30.

2.3.Ο ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΣ ΗΡΩΑΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ.

Στη λογοτεχνία ο περιθωριακός ήρωας προσομοιάζει σε πολλά με τον αντιήρωα, ο οποίος δε διαθέτει τις τυπικές ιδιότητες του ήρωα, αλλά αντίθετα μπορεί να έχει ένα ή περισσότερα από τα παρακάτω αρνητικά χαρακτηριστικά όπως να είναι κυνικός, μοχθηρός, καιροσκόπος, αριβίστας, ταπεινής καταγωγής, αποτυχημένος, παθητικός[90].

Γενικότερα, ο περιθωριακός ήρωας μπορεί να συνδυάζει τα παραπάνω χαρακτηριστικά του αντι-ήρωα αλλά και ευρύτερα να είναι αυτός που βρίσκεται έξω από τα όρια μιας κανονικότητας που ορίζεται από μια σειρά κοινωνικών στερεοτύπων και αντιλήψεων για την έννοια του φυσιολογικού βίου και του ηθικά αποδεκτού. Ο περιθωριακός ήρωας ως αντιήρωας βρίσκεται στον αντίποδα του ήρωα και μεταβάλλει τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη ενός συγκεκριμένου κάθε φορά ιστορικού ορίζοντα.[91]

Κατά την Π. Χατζηγεωργίου, διαμορφώνονται δυο βασικές κατηγορίες αντιηρώων με βάση την εποχή. Στο πολεμικό ηρωικό πρότυπο ο ήρωας που αναλαμβάνει δράση είναι ενεργητικός αντιήρωας ενώ αυτός που αποφεύγει τη δράση είναι παθητικός αντιήρωας. Αντίστοιχα, στο ειρηνικό ηρωικό πρότυπο ο ήρωας που αναλαμβάνει δράση είναι ενεργητικός αντιήρωας ενώ αυτός που αποφεύγει τη δράση είναι παθητικός αντιήρωας. Επίσης, επισημαίνεται η δυνατότητα ο αντιήρωας ενός ιστορικού ορίζοντα να έχει γίνει στερεοτυπικός ήρωας ενός άλλου.[92] Η προσπάθεια της Π. Χατζηγεωργίου να ορίσει την έννοια του αντιήρωα δηλώνει μια ρευστότητα στον προσδιορισμό του ήρωα και του αντιήρωα αφού τελικά πρόκειται για χαρακτηρισμούς που εξαρτώνται από τους κοινωνικούς και ηθικούς κανόνες της κάθε εποχής.

Σύμφωνα με τον Lucien Goldmann, η έννοια του προβληματικού ατόμου ως κατεξοχήν περιθωριακού, εμφανίζεται στην ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση ταυτόχρονα με την ανάδυση ενός νέου λογοτεχνικού είδους, του μυθιστορήματος. Ο ίδιος συνδέει την παρουσία του μυθιστορήματος με την ατομιστική κοινωνία που προκύπτει από την ισχυροποίηση της αστικής τάξης. Αυτό με άλλα λόγια, σημαίνει ότι είναι δύσκολο να αναζητήσει κανείς την περιθωριακή φιγούρα σε έργα που δεν συσχετίζονται με τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που αναδεικνύουν το μυθιστόρημα, αφού τα έργα αυτά ανήκουν είτε στο είδος της εποποιίας είτε στον μύθο. [93]

---

[90] Αντώνης Δεσποτίδης, «Αντι-ήρωας», Πατάκης, *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας, Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, 2008, 2η έκδοση (1η έκδοση 2007), σελ.121.

[91] Παναγιώτα Χατζηγεωργίου, *Μορφές αντιηρωισμού στο νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Gutenberg, Αθήνα, 2012, σελ.99.

[92] Στο ίδιο, σελ. 99.

[93] Lucien Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, Πλέθρον, Αθήνα, 1979, μτφ. Ελ. Βέλτσου - Π. Ρυλμόν, σελ.44-46

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι οι πρώτες εμφανίσεις του περιθωριακού ήρωα στη λογοτεχνία συγκεκριμενοποιούνται και εντείνονται στο πικαρικό μυθιστόρημα.[94] Η απομυθοποίηση του παραδοσιακού ήρωα ξεκινάει από αυτού του είδους το μυθιστόρημα, γενικεύτηκε όμως τον 20ό αιώνα σε έργα που παρουσιάζουν έναν κόσμο σε κρίση, δίχως αξίες. Το εν λόγω είδος μυθιστορήματος πήρε το όνομά του από το χαρακτηριστικό ήρωά του, τον picaro, που σημαίνει «αλήτης, κατεργάρης» και βρίσκεται σε αντίθεση με τους ευγενείς ήρωες και τα ανδραγαθήματά τους που εξυμνούνται σε υψηλό ύφος από τα ιπποτικά μυθιστορήματα της εποχής. Αντίθετα, το πικαρικό μυθιστόρημα εξιστορεί σε γλώσσα καθημερινή και με ρεαλιστική ακρίβεια τις κωμικές περιπέτειες ενός τυπικού πίκαρο λόγω της ταπεινής καταγωγής και της αμφίβολης ηθικής του. Μέσα στις προθέσεις των συγγραφέων του είναι η σάτιρα, η κριτική κατά των προνομιούχων τάξεων, όπως αριστοκρατών, κληρικών, εμπόρων. Αυτά τα στοιχεία το έκαναν δημοφιλές έως τις αρχές του 18ου αιώνα παρά την απαγόρευση ορισμένων έργων του είδους. Επίσης, το λιτό ύφος και η ακριβής περιγραφή της καθημερινής ζωής των απλών ανθρώπων συνέβαλαν σημαντικά στην ανάπτυξη αργότερα του ρεαλιστικού μυθιστορήματος.[95]

Στα μετέπειτα χρόνια και ειδικότερα στον ελληνικό λογοτεχνικό χώρο ο περιθωριακός ήρωας θα εμφανιστεί με την ηθογραφία του 1880 που αποτελεί την ελληνική έκφραση του νατουραλισμού και του ρεαλισμού, ρεύματα που κορυφώνονται στην Ευρώπη στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα. Οι ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής και στην Ελλάδα θα συμβάλουν στη μετάβαση από την ηθογραφία της υπαίθρου σε μια «ηθογραφία της φτωχογειτονιάς». Η αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας, η πρώιμη αστυφιλία των αρχών του αιώνα, η προβληματική ένταξη αυτών των αγροτικών πληθυσμών στην πόλη και αργότερα μετά τη μικρασιατική καταστροφή του 1922, η εισροή 1.500.000 περίπου προσφύγων από τη Μικρά Ασία, η παρουσία τους ως εργατικού δυναμικού και καταναλωτικού σώματος συμβάλλει στην ανάπτυξη της ελληνικής βιομηχανίας, στη συσσώρευση κεφαλαίου και τη συγκρότηση της ελληνικής αστική τάξης κυρίως στη δεκαετία του 1930. Όλα αυτά θα κάνουν τον κόσμο της ηθογραφίας της υπαίθρου να φαντάζει πολύ μακρινός.[96]

---

[94] Στον ελληνικό χώρο πικαρικά στοιχεία θα μπορούσαν να ανιχνευθούν στον *Πολυπαθή* του Γρ. Παλαιολόγου, 1839 (έργο που ακολουθεί το παράδειγμα του γαλλικού μυθιστορήματος *Ιστορία του Ζιλ Μπλας ντε Σαντιλιάν*A.-RLesage, 1715-1735), στον *Πίθηκο Ξουθ ή τα ήθη του αιώνος* του Ιακ. Πιτζιπιού, 1848, στον έμμετρο *Ερμήλο ή Δημοκριθηράκλειτο* του Μιχ. Περδικάρη, 1817, Βιέννη, στον έμμετρο *Στράτη Καλοπίχειρο* του Στεφ. Κουμανούδη, 1851, στην *Πάπισσα Ιωάννα* του Εμμ. Ροϊδη, 1866, ενδεχομένως στον *Θάνο Βλέκα* του Π. Καλλιγά, 1855-1856, σε έργα του Σκαρίμπα όπως *Το θείο τραγί*,1933, στα πεζά του Ν. Βαλαωρίτη (1921-). Βλ. και Πέρσα Αποστόλη, Το πικαρικό μυθιστόρημα

[95] Γρηγόρης Πασχαλίδης και Πέρσα Αποστόλη, «Πικαρικό μυθιστόρημα», Πατάκης, *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας, Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, 2008, 2η έκδοση (1η έκδοση 2007), σελ. 1802-1803.

[96]Κ. Ευαγγέλου, *Το κοινωνικό περιθώριο στο ελληνικό και ιταλικό μεταπολεμικό μυθιστόρημα*, Αθήνα, Παρατηρητής, 2003, σελ.41.

Σταδιακά οι συγγραφείς της εποχής στο νατουραλιστικό ή ρεαλιστικό διήγημα θα αναπαριστούν τον κόσμο της ταβέρνας, του πορνείου, της φτωχογειτονιάς κάτω από την επίδραση των νέων ιστορικών και κοινωνικοοικονομικών συνθηκών, των σοσιαλιστικών ιδεών και της επίδρασης ξένων λογοτεχνών όπως ο Νορβηγός Knut Hamsun και ο Ρώσος Maxim Gorky.[97] Έτσι, η λογοτεχνία φέρνει στην επιφάνεια έναν κόσμο υποβαθμισμένο, περιθωριακό, προβληματικό με πολλά στοιχεία από την «αλητογραφία» των παραπάνω συγγραφέων αλλά με πολύ περισσότερα κοινωνικά χαρακτηριστικά στην παρουσίαση του περιθωριακού -προβληματικού ήρωα πέρα από την αλητεία- περιπλάνηση – απορία.

Η εμφάνισή της περιθωριακής–αποκλίνουσας ταυτότητας διατρέχει τη διηγηματογραφία του μεσοπολέμου που εκπροσωπείται κυρίως από τον Δ. Βουτυρά (1871-1958), τον Ν. Νικολαϊδη (1884-1956) και τον Π. Πικρό (1900- 1957). «Ο Δ. Βουτυράς μεταφέρει το διήγημα σ' ένα αστικό περιβάλλον, αισθάνεται και ζει την πραγματικότητα γύρω του, τη γονιμοποιεί και υποβάλλει στον αναγνώστη με την ελλειπτική αφήγηση ένα ιδιαίτερο κλίμα. Το μικροαστικό περιβάλλον με τη γαλήνη και τις συγκρούσεις του, η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στους ελάχιστους πλούσιους και τους πολλούς, οι δυσκολίες προσαρμογής των πρώτων εργατών, η αποξένωση, η μετανάστευση, η ψυχική υγεία, η ταβέρνα, το πορνείο, το έγκλημα, όλα αυτά είναι τα βασικά θέματα που παρουσιάζονται στα διηγήματά του…».[98]

Κατά τον Λίνο Πολίτη, τα σύντομα διηγήματα του Βουτυρά που εμφανίζονται γύρω στα 1900 ακολουθούν «την καθιερωμένη ηθογραφική γραμμή» αλλά μετατοπίζουν την ηθογραφία στις φτωχογειτονιές, στις απόμερες συνοικίες της σύγχρονης πόλης, στη μίζερη και αποτυχημένη ζωή των ανθρώπων της, μεταφέροντας το πνεύμα της παρακμής, της διάλυσης, της αποτυχίας, της μοιρολατρίας ειδικότερα μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.[99]

Σύμφωνα με τον ίδιο, «κάτι το απροσάρμοστο στους ανθρώπινους χαρακτήρες, κάποια παρέκκλιση από το κανονικό»[100] υπάρχει και στους ήρωες του Νίκου Νικολαϊδη ενώ ο Πέτρος Πικρός συνεχίζει την πορεία του Δ. Βουτυρά. Οι ήρωές του είναι άνθρωποι που ανήκουν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, *Χαμένα κορμιά* (τίτλος της συλλογής διηγημάτων του 1922) που σέρνονται στα χαμαιτυπεία και στις φυλακές.[101]

Με ανάλογη θεματική και με χαρακτηριστικά έντονη την παρουσία της περιθωριακής ταυτότητας στα διηγήματα του γράφει, όπως προαναφέρθηκε και ο Π. Πικρός. Σπουδάζοντας στην Ευρώπη, γνωρίζοντας τα λογοτεχνικά έργα του Gorky

---

[97] Π. Μουλλάς, «Εισαγωγή», *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1993, τ. Α', σελ.48- 52.
[98] Αγγελική Λούδη, «Το διήγημα την περίοδο 1880 - 1940: μερικοί σταθμοί στην εξέλιξή του». *Πρακτικά Ημερίδας: Το νεοελληνικό διήγημα από το 1830 ως σήμερα, Αφιερωμένη στη μνήμη του Παναγιώτη Μουλλά (1935-2010)*, σελ. 33.
[99]Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1985, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης, σελ.259 -260.
[100] Στο ίδιο, σελ. 260.
[101] Στο ίδιο, σελ. 260.

Μάνα και τη *Φωτιά* του Barbusse, επηρεασμένος από τις ιδέες των Marx και Engels και της Οκτωβριανής επανάστασης θα ασχοληθεί με την κοινωνιστική [102] λογοτεχνική δημιουργία. Η προσφορά του περιορίζεται, σε αντίθεση με τον πολυγραφότατο Δημοσθένη Βουτυρά, σε δυο συλλογές διηγημάτων: *Χαμένα κορμιά* (1922), *Σα θα γίνουμε άνθρωποι* (1925) και στο μυθιστόρημα *Τουμπεκί* (1927). Ο ίδιος χαρακτήριζε τη δημιουργία του αυτή ως: «Τριλογία των χαμένων κορμιών». Κατά τον Επαμεινώνδα Μπαλούμη, μελετητή της πεζογραφίας του '20, «΄Ολοι οι ήρωες του Πέτρου Πικρού παραβαίνουν, κάποια από τα νομικά, κοινωνικά και εθιμικά θέσφατα. Δε δίνεται η περιπέτεια της δράσης, αλλά καταγράφεται η μετέπειτα κατάντια».[103] Όπως επίσης σημειώνει ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος στο έργο του *Τα πρόσωπα και τα κείμενα,* κανένας άλλος στον τόπο μας δεν κατάφερε να δώσει σε μια σελίδα ζωντανά, τόσο ψυχολογημένα, τόσο δικαιωμένα καλλιτεχνικά τη λάσπη και τη σαπίλα της κοινωνικής υποστάθμης.[104]

Στα έργα του Πέτρου Πικρού[105]η επιμονή του δημιουργού εστιάζεται στην υποβαθμισμένη θέση των ηρώων του και αναπλάθει την αντίστοιχη ατμόσφαιρα. Η κυρίως δράση είναι περιορισμένη, όμως μέσα από την αφήγηση αποκαλύπτεται η ιδιαιτερότητα τόσο της νοοτροπίας όσο και της ζωής. Οι άξονες προβληματισμού του περνούν, κυρίως από τους οίκους ανοχής και τη φυλακή. Επίσης, θίγονται τα θέματα ηθικής και η ευθιξία της τιμής, που οδηγούν από την παράδοση σε έκνομες συμπεριφορές με σκοπό την κοινωνική αποκατάσταση. Στη συλλογή δεσπόζουν πρόσωπα που ζουν –άσχετα με την προέλευσή τους– πέρα από τη μεθόριο του κοινωνικά αποδεκτού. Ο κόσμος του κοινωνικού περιθωρίου αναδύεται μέσα από θεματικές επιλογές όπως η πικρή εμπειρία της πρωτόβγαλτης πόρνης, οι λόγοι τιμής, η φυλακή ως σχολείο για πρωτόπειρους.[106] Παράλληλα, γίνεται αναφορά και στα αίτια του εκπεσμού: οικογενειακές ευθύνες, ιστορικές περιπέτειες, όπως η Μικρασιατική καταστροφή, η χαλάρωση από τη μακρά απουσία του πατέρα.

Η ίδια θεματική του κοινωνικού περιθωρίου συνεχίζεται και στο τρίτο έργο, το μυθιστόρημα *Τουμπεκί,* όπου και σε αυτό οι ήρωες είναι περιθωριοποιημένοι και υποταγμένοι στο σύστημα ενώ και πάλι κυριαρχεί ο οίκος ανοχής, με αναφορές σε αγοροπωλησίες και στην εκμετάλλευση γυναικών.[107] Μεγάλη έκταση καταλαμβάνει αυτή τη φορά το έγκλημα και οι άνθρωποί του, με εκφάνσεις αποδεικτικές της νοοτροπίας και της ηθικής τους, ακόμη και από εξωελλαδικούς χώρους. Η ψυχολογία των καταδίκων και η γενικότερη οργάνωση της ζωής τους, διαγράφονται καθώς

---

[102] Επαμεινώνδας Μπαλούμης, *Μεσοπόλεμος, Πεζογραφία του '20,* Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 1996, σελ. 271-273.
[103] Στο ίδιο, σελ. 273.
[104] Μ. Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα, Τα ελληνικά και τα ξένα*, Αθήνα, Εκδόσεις των φίλων, 1993, (1η έκδοση 1955), σελ. 169.
[105] Στο ίδιο, σελ. 274.
[106] Στο ίδιο, σελ. 275
[107] Στο ίδιο, σελ. 279

αναπλάθεται η ζωή σε μια φυλακή.[108] Στόχος της περιθωριακής τριλογίας του Π. Πικρού είναι η ανάδειξη του κοινωνικού προβλήματος.

Την ίδια εποχή μια άλλη πτυχή της περιθωριακής ταυτότητας, δηλαδή ήρωες με απώλεια της ψυχικής ισορροπίας ή ήρωες που φθάνουν στο έγκλημα, παρουσιάζει ο Νίκος Κατηφόρης στις συλλογές διηγημάτων *Τραβώντας στην τρέλα* και *΄Οσο κρατάει το φεγγάρι*[109] όπου είναι εμφανής η επιρροή του Hamsun και του Poe. Περιθωριακές ταυτότητες εμφανίζονται και στα διηγήματα του Πέτρου Αφθονιάτη, όπως μαρτυρούν και οι τίτλοι: *Πρόσφυγες* (1929), *Μετανάστες* (1930) και *Ληστές* (1933).

Παράλληλα με τη θεματική του κοινωνικού περιθωρίου στη διηγηματογραφία, κινούνται και τα μυθιστορήματα του Κ. Θεοτόκη και Κ. Χατζόπουλου. Στις δυο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα συνεχίζουν την παράδοση της ηθογραφίας, την οποία θα την εξελίξουν και θα την προσπεράσουν.[110] Επηρεασμένοι από τις σοσιαλιστικές ιδέες θα στραφούν στο κοινωνικό μυθιστόρημα, το οποίο, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, αποτελεί μια στροφή του λογοτεχνικού ενδιαφέροντος στους ανθρώπους του κοινωνικού περιθωρίου της εποχής τους. Ειδικά για τον Κ. Χατζόπουλο ο M. Vitti, παραθέτει την άποψη του Π. Μουλλά, ο οποίος εντοπίζει για πρώτη φορά στη γραφή του μιαν αποστασιοποίηση από τα σπουδαία και μεγάλα γεγονότα στα δευτερεύοντα και περιθωριακά, σε συνδυασμό με την ψυχογραφία που εισάγει.[111]

Στη συνέχεια, η πεζογραφία της γενιάς του 1930 θα προσπεράσει τις περιθωριακές ταυτότητες μέσα σε ένα πνεύμα «νοσταλγίας ή μεγαλοαστικού στόμφου» με εξαίρεση τις προβληματικές, σημαντικά αποκλίνουσες περιθωριακές φιγούρες των ηρώων του Καραγάτση (Δ. Ροδόπουλος, 1908-1960) ο οποίος «ως ρεαλιστής και αντιιδεαλιστής, κυριαρχείται από μια ριζική απιστία προς κάθε είδους ιδανικό και ηρωισμό. Οι χαρακτήρες του είναι βαθύτατα, κάποτε και κυνικότατα αντιηρωικοί».[112] Ο Μ. Καραγάτσης συνεπώς είναι μια ιδιότυπη περίπτωση με τις πραγματικά «ενδιαφέρουσες προβληματικές και απόλυτες φιγούρες των μυθιστορημάτων του που φτάνουν ως την καταστροφή».[113] Χαρακτηριστικά *Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν, ο Γιούγκερμαν* και η πρωταγωνίστρια της *Μεγάλης Χίμαιρας*, εκτός από το κοινό στοιχείο της ξένης καταγωγής παρουσιάζουν και το στοιχείο των προβληματικών ατόμων. [114]

---

[108] Στο ίδιο, σελ. 279.
[109] Στο ίδιο, σελ. 286.
[110] Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό. π., σελ. 257.
[111] Mario Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα,1991 3η έκδοση, σελ. 33-35.
[112] Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό. π., σελ. 312.
[113] Ευαγγέλου, *Το κοινωνικό περιθώριο στο ελληνικό και ιταλικό μεταπολεμικό μυθιστόρημα*, σελ. 43.
[114] Μουλλάς, «Εισαγωγή», ό. π., σελ. 75.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

3.1 ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΤΖΗΣ (1913- 1981).

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ.

Τα δυο υπό ανάλυση διηγήματα εντάσσονται στη συλλογή διηγημάτων *Οι Ανυπεράσπιστοι* (πρώτη έκδοση 1965) η οποία ανήκει στη δεύτερη φάση της δημιουργίας του Δημήτρη Χατζή [115]με τα σημαντικότερα έργα του, όπως *Το τέλος της μικρής μας πόλης* (η πρώτη έκδοση έγινε το 1953 στη Ρουμανία) και *Το διπλό βιβλίο* (μυθιστόρημα, πρώτη έκδοση 1976). Κατά τον Γιώργο Παγανό, οι δυο συλλογές διηγημάτων και το μυθιστόρημα αποτελούν ώριμα λογοτεχνικά έργα με προωθημένο ιδεολογικό και αισθητικό στίγμα σε σύγκριση με τα κείμενα της αγωνιστικής περιόδου (*Η Φωτιά, Θητεία*).[116]Αυτό που σημειώνεται ιδιαίτερα τόσο από τους μελετητές του όπως τον Α. Αργυρίου όσο και από τον ίδιο είναι η μικρή έκταση του λογοτεχνικού του έργου. Ο Α. Αργυρίου μιλά για έναν συγγραφέα ολιγογράφο[117] αλλά με κείμενα πολύ επεξεργασμένα ώστε να επιτευχθεί το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Ο ίδιος ο Δ. Χατζής αποδίδει την ολιγογραφία σε «μια έμφυτη δυσκολία». Γράφει σχετικά: «μου έλειψε πάντοτε αυτό το πηγαίο αυθόρμητο ξεχείλισμα».[118]

Η συλλογή διηγημάτων Α*νυπεράσπιστοι* εκδίδεται για πρώτη φορά από τις εκδόσεις Θεμέλιο, το 1966, δεκατρία χρόνια μετά *Το τέλος της μικρής μας πόλης,* 1953. Κατόπιν παρουσιάστηκε από τις εκδόσεις «Διογένης» το 1973, τις εκδόσεις «Πλειάς» το 1974 και τις εκδόσεις «Καστανιώτης» το 1979. Και οι δυο συλλογές περιλαμβάνουν επτά διηγήματα. *Οι* Α*νυπεράσπιστοι,* που εξελίσσονται κατά τη μεταπολεμική περίοδο, έχουν μια ιδιαίτερη αξία, όχι μόνο επειδή αποτελούν την πιο

---

[115] Αλεξ. Αργυρίου, «Προσθέσεις και αφαιρέσεις στο έργο του Χατζή», *Οριακά και μεταβατικά έργα ελλήνων πεζογράφων*, Αθήνα, Σοκόλης, 1996, σελ.119-121 : Τα έργα: *Φωτιά* 1946, *Το τέλος της μικρής μας πόλης* 1953, *Ανυπεράσπιστοι* 1965, *Διηγήματα* 1971, *Το διπλό βιβλίο* 1976, *Σπουδές* 1976, *Θητεία.* Αγωνιστκά κείμενα, 1940-1950, 1979, *Μουργκάνα* 1948 (χρονογράφημα), *Γλώσσα και πολιτική* 1976, *Μικρό ελληνικό όργανο. Εκλογή κειμένων* (1947-1975) του Δημήτρη Χατζή για το νέο ελληνισμό (1995, επιμ. Ν. Γουλανδρής), *Το πρόσωπο του Νέου ελληνισμού*. Διαλέξεις και δοκίμια (2005, επιμ., εισελ. Βεν. Αποστολίδου- δοκίμια), επιμέλεια γερμανόγλωσσης ανθολογίας νεοελληνικών διηγημάτων *Antigonelebt / ΗΑντιγόνη ζει* 1960. Το δημιουργικό του έργο μπορούμε να το χωρίσουμε σε τρεις περιόδους : α) Στην αγωνιστική 1940-1950, όπου εντάσσεται η *Θητεία* και η *Φωτιά* (θέμα η Αντίσταση). Προβάλλεται η επικαιρότητα και οι πολιτικές θέσεις. Είναι κείμενα πολιτικά παρά λογοτεχνικά. β) Στην κυρίως λογοτεχνική 1953-1976, όπου ανήκουν τα σημαντικότερα έργα του. γ) Περίοδος αναζητήσεων 1976-1981, στην οποία ανήκει η συλλογή *Σπουδές.*

[116] Γιώργος Δ. Παγανός, «*Δημήτρης Χατζής : Παρουσίαση- Ανθολόγηση». Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67,* τ. Η', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992, 178 κ 182.

[117] Αργυρίου, «Προσθέσεις και αφαιρέσεις στο έργο του Χατζή», ό. π., σελ.119-121: «Η *Φωτιά* το πρώτο έργο και μυθιστόρημα του Χατζή, τελειωμένο αρχές 1946, αποτελείται από 141 σελίδες καθαρές. Η επόμενη έκδοση του στα 1963, *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, με επτά διηγήματα, αποτελείται από 175 σελίδες. ΄Αλλα επτά διηγήματα που μαζεύτηκαν, τέλος του 1966, κάτω από τον τίτλο *Ανυπεράσπιστοι,* έχουν 142 σελίδες και στις *Σπουδές,* 1976, τα τέσσερα ασυγκέντρωτα διηγήματα, συμπληρώνουν 81 σελίδες. Το *Διπλό βιβλίο* έχει 155 σελίδες. Αθροίζω όλες αυτές τις σελίδες : 715. Αν φτιάξομε και μια άλλη κατηγορία με τα «αγωνιστικά κείμενα» (με χρονικό άνοιγμα 1940-1950) που μπήκαν στη *Θητεία* έχομε άλλες 100 σελίδες».

[118] Δημήτρης Χατζής, «Περί του έργου μου ομιλώ αυτός», περιοδικό *Αντί,* τ. 295/1985.

ρεαλιστική ενότητα[119] μέσα στο λογοτεχνικό έργο του Χατζή αλλά και επειδή προβάλλουν ανθρώπινες καταστάσεις που ξεπερνούν την ελληνική κοινωνία και παρέχουν ένα πανανθρώπινο και διαχρονικό νόημα. Οι ήρωες ανήκουν στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής, έχουν παραδεχτεί τετελεσμένες καταστάσεις, είναι εσωστρεφείς και νικημένοι, μικροί και μεγάλοι αλλά δεν έχουν χάσει την ανθρωπιά τους. Είναι ο κόσμος που βγήκε από την Κατοχή και τον Εμφύλιο πόλεμο με διασπασμένες ελπίδες και κομματιασμένα όνειρα.[120] Οι ιδεολογικές θέσεις, οι τόσο εμφανείς στα προηγούμενα έργα του, στο έργο αυτό δηλώνονται υπαινικτικά. Οι άνθρωποι δεν χωρίζονται σε κατηγορίες, δε σχηματοποιούνται σε θύτες και θύματα, είναι όλοι τους νικημένοι, ζουν σε παραίτηση. Παρατηρείται ακόμη στροφή στη μελέτη των ψυχολογικών αντιδράσεων των προσώπων και στην απεικόνιση παθολογικών καταστάσεων που προβάλλουν τα αδιέξοδα.[121]

Στα εφτά διηγήματα της συλλογής, μέσα από τις μικροϊστορίες ανθρώπων καθημερινών, παραγκωνισμένων στο περιθώριο της κοινωνίας, αποτυπώνεται το συλλογικό μέσα από το ατομικό πάθος, σε έναν κόσμο υπαρκτό. Ο Χατζής παρουσιάζει τη μοίρα του μεταπολεμικού ανθρώπου αλλά και θέματα που μας ακολουθούν και σήμερα. Οι *Ανυπεράσπιστοι* ήρωες του Χατζή, είναι πρόσωπα λαϊκά, καθημερινά, βιοπαλαιστές, απόκληροι, τραυματισμένα παιδιά.[122]

Αντίθετα, στη προγενέστερη συλλογή *Το τέλος της μικρής μας πόλης* η επαρχιακή ελληνική κοινωνία μετασχηματίζεται ενώ απουσιάζει η ηρωική ψυχολογία των αγωνιστικών κειμένων[123] της πρώτης λογοτεχνικής περιόδου. Οι ήρωες βρίσκονται σε ψυχικό αδιέξοδο, σε συνθήκες πνευματικής ανωριμότητας και υλικής εξαθλίωσης. Οι εικόνες της ατομικής - ψυχικής κατάπτωσης εναλλάσσονται με εικόνες ομαδικής - κοινωνικής εξαθλίωσης και αποδιοργάνωσης της επαρχιώτικης μικροαστικής τάξης.[124]

Ως προς τα εκφραστικά μέσα, ο συγγραφέας φτάνει στην αφαίρεση με τη λιτότητα στη χρήση τους, ενώ αφήνει τα ίδια τα πράγματα να μιλήσουν με γλώσσα που αγγίζει τη σκέψη αλλά και το συναίσθημα του αναγνώστη.[125]Επιδίωξή του αποτελεί η αντικειμενικοποίηση των καταστάσεων που επιτυγχάνεται με την τριτοπρόσωπη αφήγηση ενώ άλλοτε η αφήγηση αποδίδει πλάγια τα λόγια και τις σκέψεις των προσώπων, όπως συμβαίνει στο διήγημα ΄Αϊ- Γιώργης της ίδιας συλλογής. [126]

Επιπλέον, χάρη στη δύναμη της ψυχοαφήγησης που χρησιμοποιεί συχνά, περιγράφει ανάγλυφα την εσωτερική ζωή των ηρώων, την προσωπική τους περιπέτεια αλλά και αποκαλύπτει τον καθολικό χαρακτήρα της. Στηριζόμενος σε

---

[119] Παγανός, «*Δημήτρης Χατζής : Παρουσίαση- Ανθολόγηση».* ό. π., σελ.188.
[120] Στο ίδιο, σελ. 189.
[121] Στο ίδιο, σελ. 189.
[122] Στο ίδιο, σελ. 192.
[123] Στο ίδιο, σελ. 201.
[124] Στέφανος Ροζάνης, Κριτική για *Το τέλος της μικρής μας πόλης.* Περιοδικό *Μαρτυρίες,* τεύχος 8, Γενάρης 1964
[125] Παγανός, «Δημήτρης Χατζής : Παρουσίαση-Ανθολόγηση», ό. π., σελ. 189.
[126] Στο ίδιο, σελ. 192.

αυτό ο Δ. Τζιόβας προτείνει μια διπλή ανάγνωση των έργων του Χατζή και ως κοινωνικού ρεαλιστή και ως πρώιμα μεταμοντέρνου συγγραφέα.[127] Προτείνει δηλαδή και μια ατομοκεντρική προσέγγιση του έργου του, βασισμένη στη μοναξιά των προσώπων του και στην εξορία όχι ως προσωπική εμπειρία αλλά ως συμβολική αναπαράσταση. Η συνύπαρξη κυριολεξίας, εκφραστικής λιτότητας και αντικειμενικότητας στη διήγησή του, που διδάχτηκε, όπως αποκαλύπτει, από τον Καβάφη και αξιοποίησε γόνιμα μέσα από τη λειτουργία των υπαινιγμών που παραπέμπουν στην καβαφική απόκρυψη, καθιστά το λόγο του ελκυστικό και σύγχρονο.

Στοιχείο αφαίρεσης εμπεριέχει και ο τρόπος έκφρασης του μύθου. Επιλέγει την απλή, άμεση γλώσσα της προφορικής αφήγησης, τη «γλώσσα δασκάλου», όπως παρατηρεί ο Αλ. Κοτζιάς[128] ως προϊόν ιδιαίτερης επεξεργασίας που είχε αποτέλεσμα την ολιγογραφία. Η λογοτεχνική αναπαράσταση στηρίζεται στον κοινωνικό ρεαλισμό που φτάνει τον σοσιαλιστικό, αφού εμπεριέχει κοινωνιολογικό προβληματισμό και παρατήρηση της νεοελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας από τη μαρξιστική οπτική γωνία. Ο προβληματισμός μεταπλάθεται λογοτεχνικά αποβλέποντας στην αφύπνιση της κοινωνικής συνείδησης και στην παρουσίαση του τρόπου διαμόρφωσής της.[129] Κατά τον ίδιο τον συγγραφέα, ο ρεαλισμός αφορά τον τρόπο που σκέφτεται ένας άνθρωπος με σκοπό να κατανοήσει μια συγκεκριμένη κοινωνία.[130]

Σε συνάρτηση με τον ρεαλισμό του Χατζή, η Β. Αποστολίδου συνδέει την πολιτιστική παρέμβαση του με τη σοσιαλιστική κοινωνική θεωρία, με ένα «κοσμικό» σύστημα αξιών, αυτό του ευρωπαϊκού ουμανισμού. Αυτό θεωρεί ότι χρησιμοποιεί ως μοντέλο εξήγησης του νεοελληνικού και ευρωπαϊκού πολιτισμού.[131] Το χαρακτηριστικό του ουμανιστικού ρεαλισμού επισημαίνει ως στίγμα της πεζογραφίας του Δ. Χατζή και ο Δ. Τζιόβας, στηρίζοντάς το στην παρατηρούμενη στο έργο του ρεαλιστική αποτύπωση οικονομικών και κοινωνικών αλλαγών με επίκεντρο τον άνθρωπο. [132]

Επηρεαζόμενοι από την παραπάνω ιδεολογία οι ανθρώπινοι χαρακτήρες παρουσιάζονται ως παράγωγα μιας εξωτερικής πραγματικότητας δηλαδή της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης της μεταπολεμικής περιόδου στην Ελλάδα. [133]Δεν λείπει ο συναισθηματικός τόνος, η ανθρώπινη ζεστασιά. Αυτή

---

[127] Δ. Τζιόβας, «Δ. Χατζής, Ένας συναισθηματικός ιδεολόγος», εφημ. *Το Βήμα*, 22/10/2000.

[128] Α. Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Αθήνα, Κέδρος, 1982, σελ.188.

[129] Παγανός, «Δημήτρης Χατζής: Παρουσίαση-Ανθολόγηση», ό. π., σελ. 179-181.

[130] «Στο εργαστήρι του καλλιτέχνη», *Εκλογή κειμένων (1947-1975) του Δημήτρη Χατζή: για τον νέο ελληνισμό*, Επιλογή κειμένων, μεταγραφή, σημειώσεις Νίκος Γουλανδρής – Αθήνα, Μικρό Νεοελληνικό Όργανο, 1999.

[131] Βενετία Αποστολίδου, *Λογοτεχνία και ιστορία στη μεταπολεμική αριστερά, Η παρέμβαση του Δημήτρη Χατζή*, Αθήνα, Πόλις, 2003, σελ.401-411

[132] Δημ. Τζιόβας, «Η πεζογραφία του Δημ. Χατζή : ουμανιστικός ρεαλισμός και η ποιητική της μεταβατικής αφήγησης» *στο Δημ. Χατζής, Μια συνείδηση της ρωμιοσύνης*, εισαγ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, επιμ. Γιάννης Η. Παππάς & Αντώνης Δ. Σκιαθάς, Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα 1999, σελ. 48-56.

[133] Παγανός, «Δημήτρης Χατζής: Παρουσίαση- Ανθολόγηση», ό. π., σελ. 182.

προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας τεχνικής έλλογης οργάνωσης του συναισθήματος ή αλλιώς αντικειμενικοποίησής του, την οποία διδάχτηκε από τον Καβάφη όπως ο ίδιος υποστηρίζει.[134] Πέρα από την ρεαλιστική περιγραφή της εξωτερικής πραγματικότητας προεκτάσεις εισδύουν προς το βάθος της ψυχής. [135]

.

3.2.Α. «Η ώρα της Φυρονεριάς» - Ιστορικογραμματολογική ένταξη.

Το διήγημα πριν ενταχθεί στη συλλογή διηγημάτων *Ανυπεράσπιστοι* δημοσιεύεται για πρώτη φορά με τίτλο «*Με τη φυρονεριά*».[136] Η κριτική το ξεχώρισε και το χαρακτήρισε όχι μόνο ως το καλύτερο της συλλογής, αλλά και ένα από τα αρτιότερα σε όλη τη σχετική παραγωγή μας και ακόμη ως «το αριστούργημα του Χατζή και ένα από τα ωραιότερα νεοελληνικά διηγήματα» όπου η «κάθε φράση ακούγεται καίρια και πολυσήμαντη» και «κάθε πρόσωπο διαγράφεται με ευστοχία ώστε να αναδειχθεί η ιερότητα του ατόμου».[137] Κατά τον Αλ. Κοτζιά, ο συγγραφέας αγγίζει παπαδιαμάντιους τόνους και η ευαισθησία του είναι τόση, ώστε πλησιάζει τα πρόσωπά και τη μοίρα τους με κατανυκτική διάθεση. [138]

Βασικό θέμα του διηγήματος είναι ο αγώνας του Κωνσταντή να ανδρωθεί, δηλαδή ν' απαγκιστρωθεί από την οικογένειά του που βαραίνει πάνω του με μια μητέρα που τον φορτώνει καταισχύνη αφού κουβαλά το στίγμα της πόρνης κι έναν ανάπηρο αδελφό που τον πνίγει με την αγάπη του και την εξάρτησή του. Οι απόψεις του Δ. Χατζή δε φαίνεται να καθορίζουν αρνητικά τη στάση του αφηγητή απέναντι στο θέμα της πορνείας το οποίο αντιπροσωπεύεται στο έργο με τον αγώνα της μητέρας Τριανταφυλλιάς να εξασφαλίσει την επιβίωση γι' αυτήν και τα παιδιά της. Θεματικά αξιοσημείωτες αναλογίες παρουσιάζονται με το έργο του Δημοσθένη Βουτυρά, *Το παιδί της βουβής,* όπου και εκεί οι πρωταγωνιστές ανήκουν στους απόκληρους της ζωής. [139]

Από την Ε. Σταυροπούλου παρατηρείται ότι παρά το κλίμα μελαγχολίας και ήττας, τα ηττημένα πρόσωπα του έργου του Δ. Χατζή επιχειρούν ελπιδοφόρες ανατροπές στο αρνητικό κατεστημένο. Στην *Ώρα της φυρονεριάς*, στην αναλγησία και στην αδιαφορία του δασκάλου και των άλλων παιδιών για τον δεκάχρονο Κωνσταντή, το

---

[134] Στο ίδιο, σελ. 177.

[135] Απ. Σαχίνης, *Νέοι πεζογράφοι, Είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας 1945- 1965,* Ι.Δ. Κολλάρος, Αθήνα, 1985,΄Εκδόσεις Εστίας.

[136] Ο Χρ. Μηλιώνης αναφέρει την πρώτη έκδοση του διηγήματος στο τεύχος 65-66, τόμος ΙΑ΄, Μάιος-Ιούνιος 1960, σελ.277-286 του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*. Χριστ. Μηλιώνης , «Δ. Χατζή: *Η ώρα της φυρονεριάς. Μια ανάγνωση*», στο *Δημήτρης Χατζής: μια συνείδηση της ρωμιοσύνης*, εισαγωγή Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος: επιμέλεια Γιάννης Η. Παππάς, Αντώνης Δ. Σκιαθάς, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1999, σελ. 135.

[137] Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, ό. π., σελ.185.

[138] Στο ίδιο, σελ. 185.

[139]Δημ. Τζιόβας, «Η πεζογραφία του Δημ. Χατζή: ουμανιστικός ρεαλισμός και η ποιητική της μεταβατικής αφήγησης», στο*: Δημ. Χατζής, Μια συνείδηση της ρωμιοσύνης,* επιμέλεια Γιάννης Παππάς, Αχαϊκές εκδόσεις, 1999, σελ.136-142.

γιο της Τριανταφυλλιάς με το ανυπόληπτο επάγγελμα, ο συγγραφέας παραθέτει τον αγαθό αλλά άγριο στην όψη Χαμάλαρο, τον αχθοφόρο του λιμανιού, έναν τρομακτικό γίγαντα που δεν μπορεί να μιλήσει καλά, αλλά μπορεί να καταλάβει και να πράξει όσα τόσοι μορφωμένοι αγνοούν, για ένα ορφανό, ανυπεράσπιστο παιδί που πασχίζει να επιβιώσει μόνο του στη ζωή, χωρίς υλική και ψυχική υποστήριξη από την οικογένειά του. Μια αισιόδοξη προοπτική διαφαίνεται στην προσπάθεια του παιδιού –πρωταγωνιστή στο τέλος του διηγήματος να αντισταθεί και να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες της ζωής παρά την αποδοχή της ήττας και του τέλους των οραμάτων στα πρόσωπα της συλλογής όπως και ο ίδιος ο Δ. Χατζής είχε υπογραμμίσει.[140]

3.2.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ.

Ο δεκάχρονος Κωνσταντής ζει σε ένα δίχωρο φτωχικό σπίτι μαζί με τη χήρα μητέρα του Τριανταφυλλιά και τον εξάχρονο ανάπηρο στα πόδια αδελφό του, Στρατή. Φροντίζει με στοργή τον μικρότερο αδελφό του και παράλληλα αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι κάτι ασυνήθιστα αρνητικό συμβαίνει στη δική του οικογένεια. Τα πειράγματα των περαστικών, η εχθρική και περιφρονητική συμπεριφορά των άλλων παιδιών στο σχολείο που τον έδιωχναν, τον έβριζαν και μάλωναν μαζί του τον οδηγούν να καταλάβει ότι κάτι «κακό γινότανε με τη δική τους τη μάνα και με τους μπαρμπάδες που ερχόντανε σπίτι».[141] Ο Κωνσταντής άρχιζε να ντρέπεται, να δυσφορεί και τελικά να απομονώνεται. Προσπαθεί να ανακαλύψει το αξεδιάλυτο μυστικό του σπιτιού του, αποτυγχάνει και παραδίνεται σε μια λύπη «που σφράγιζε σιγά –σιγά την παιδική του ψυχή».[142] Άρχισε να φοβάται κάθε φορά που πήγαινε σχολείο και έτσι αποφασίζει μια μέρα να μην πάει πάλι. Με δάκρυα στα μάτια περιπλανήθηκε μέχρι που έφτασε στο λιμάνι. Κάθισε μέχρι την ώρα του σχολάσματος και γύρισε στο σπίτι με φόβο μήπως η μάνα του έμαθε το φευγιό του από το σχολείο. Από εκείνη τη μέρα δεν ξαναπήγε σχολείο. Άρχισε να περνά την ώρα του στο λιμάνι. Εκεί γνώρισε τον κόσμο του λιμανιού.

«Ένας κόσμος καινούργιος ανοιγότανε τώρα μπροστά του-βάρκες, μαούνες, μπενζίνες, βιασύνη, φωνές, αγκομαχητά και τσακώματα. Τα κοιτούσε κάθε μέρα, τα μάθαινε… Αυτός είταν ξένος εκεί, αδιάφορος και άσχετος. Δεν μπορούσε να ξαναπάει στο σχολειό και κρυβόταν εκεί, - τίποτα άλλο. Ο δικός του κόσμος είταν ακόμα τα παιδιά που τον βρίζανε, είταν ο μικρός που τον περίμενε στο σοφά του, ήταν αυτό το παράξενο πράμα με τους ανθρώπους π' ερχόντανε σπίτι…».[143]

Κάθε πρωί ξεκινά δήθεν για να πάει στο σχολείο αλλά κατευθύνεται προς το λιμάνι όπου και περνάει τη μέρα του. Επιστρέφει στο σπίτι του κάθε απόγευμα την ώρα που φυραίνανε τα νερά, ρηχαίνανε στο μόλο- σα να τραβιόντανε πέρα. Με τη

---

[140] Έρη Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας* εποχής, Αθήνα, Σοκόλης, 2001, σελ.11-22 και 209-242.
[141] Δ. Χατζής, *Η ώρα της φυρονεριάς, Ανυπεράσπιστοι*, Αθήνα, Ροδακιό, 2000, (1η έκδοση 1966), σελ. 51.
[142] Στο ίδιο, σελ. 51.
[143] Στο ίδιο, σελ. 53.

φυρονεριά, έσκυβε και αυτός το κεφάλι, ξαναγυρνούσε στο σπίτι και καθότανε κοντά στον μικρόν. Όπως πρώτα. Όλα. Όλο το χειμώνα». [144]

Σταδιακά ο Κωνσταντής ενσωματώνεται στον κόσμο του λιμανιού και με τη βοήθεια του γιγαντόσωμου Χαμόλαρου αρχίζει να δουλεύει ως αχθοφόρος. Ο Χαμόλαρος παρά τη δυσκολία του να επικοινωνεί –καθώς η φωνή του έβγαινε με δυσκολία, μοιάζοντας σα τραύλισμα– γίνεται φίλος με το παιδί και το υπερασπίζεται τρυφερά. Τον βοηθά να μπει στη δουλειά του αχθοφόρου, να αρχίσει να κερδίζει με τις πρώτες του δραχμές το φαγητό του και να αποταμιεύει. Ο Κωνσταντής αφήνει οριστικά την τσάντα του σχολείου στο σπίτι και δουλεύει καθημερινά στον μόλο. Αρχίζει να μεγαλώνει σωματικά και ψυχικά :«Τα πόδια του δέναν, τα μπράτσα του, έδενε κει το μυαλό κ' η ψυχή του, τα μάτια του ανοίγαν».[145] Όμως πάντα κουβαλά την ίδια λύπη από τα αξεδιάλυτα μυστικά που «βαραίνανε και πνίγανε τη ψυχή του».[146] Είχε συμπληρώσει οκτώ μήνες δουλειά στο λιμάνι όταν μια μέρα ένας από τους πελάτες-αγαπητικούς της μητέρας τον φωνάζει λέγοντάς του να πάρει κάτι ψάρια και να τα δώσει στη μάνα του να τα μαγειρέψει για να τα φάνε το βράδυ. Ο Κωνσταντής τρέμοντας τον αποφεύγει και αποφασίζει να μην γυρίσει το βράδυ στο σπίτι για να μην συναντήσει αυτόν τον άντρα που τον κάνει να ντρέπεται και να φοβάται. Αποκοιμιέται κλαίγοντας πάνω στα σανίδια του λιμανιού. Την επόμενη μέρα ξυπνά νιώθοντας πλέον τη ζωή του ενωμένη με τη ζωή του λιμανιού και ξεκινά να δουλεύει κοντά στους ψαράδες. Την ώρα της φυρονεριάς όμως στέκεται δίβουλος : να πάει ή να μην ξαναπάει στο σπίτι του. Εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται η μάνα του, η Τριανταφυλλιά. Κρατά στην αγκαλιά της τον ανάπηρο αδελφό του και τον αναζητά, απελπισμένη από τη βραδινή του απουσία. Τον παρακαλεί να γυρίσει στο σπίτι τους. Ο Κωνσταντής βλέποντας το πρόσωπο της μάνας του «κατακόκκινο και λυπημένο»[147] πείθεται στις παρακλήσεις της και στο άπλωμα του χεριού της και αποφασίζει να γυρίσει πίσω. Αφήνει πίσω του το λιμάνι και έναν δικό του άνθρωπο, τον απογοητευμένο Χαμάλαρο.

3.2.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Στο διήγημα αυτό ο Χατζής κάνει μια ανατομία της πραγματικότητας του κοινωνικού περιθωρίου. Αποκαλύπτει το ψυχικό τραύμα των παιδιών που αναγκαστικά και χωρίς περιθώριο επιλογής εμπλέκονται σε αυτό και τελικά ενηλικιώνονται μέσα στο στίγμα. Η διαχείριση του θέματος από τον Χατζή με απόδοση πρωταγωνιστικού ρόλου στον Κωνσταντή καταδεικνύει ότι το αφήγημα *Η ώρα της φυρονεριάς* ανήκει στα διηγήματα με θέμα το παιδί, το οποίο προσεγγίζει περισσότερο στην κοινωνική ηθογραφία. Η πληγωμένη

[144] Στο ίδιο, σελ. 56.
[145] Στο ίδιο, σελ. 60.
[146] Στο ίδιο, σελ. 60.
[147] Στο ίδιο, σελ. 68.

αθωότητα του παιδιού που βιώνει την περιθωριοποίηση και τη διαφθορά των μεγάλων είναι από τη φύση του θέμα συγκλονιστικό αλλά και επικίνδυνο για μελοδραματισμούς.[148] Ο Χατζής δεν διστάζει, αντίθετα επιδιώκει να βάλει στο κέντρο της ιστορίας το δράμα της παιδικής συνείδησης που βιώνει το στιγματισμό και το κοινωνικό περιθώριο.[149] Κυρίως προβάλλεται η αφύπνιση του Κωνσταντή και η προσπάθειά του να απομακρυνθεί από ό,τι τον στιγματίζει κοινωνικά και ψυχικά εγκαταλείποντας το σχολείο και το σπίτι.

Τα κύρια πρόσωπα του διηγήματος είναι ο δεκάχρονος Κωνσταντής, ο εξάχρονος ανάπηρος αδελφός του Στρατής, η μητέρα τους Τριανταφυλλιά, ο προστάτης φίλος του Κωνσταντή Χαμόλαρος. Ο κεντρικός ήρωας Κωνσταντής διαλέγεται με αλλά δευτερεύοντα πρόσωπα όπως οι «αγαπητικοί» της μητέρας του, ο ψαράς- αγαπητικός. Και τα τρία κύρια πρόσωπα γύρω από τα οποία πλέκεται η ιστορία αποτελούν περιθωριακές ταυτότητες καθώς η ζωή τους κινείται παράλληλα με τους κοινωνικά κανονικούς άλλους του ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου χωρίς να γίνεται αποδεκτή. Οι ήρωες ζουν απομονωμένοι από το υπόλοιπο κοινωνικό περιβάλλον της επαρχιακής πόλης και κουβαλούν ο καθένας ένα ιδιαίτερο στίγμα, το οποίο τους περιθωριοποιεί. Ο Κωνσταντής περιθωριοποιείται εξ αντανακλάσεως κι ερήμην του από το στίγμα του καταδικαστέου κοινωνικά επαγγέλματος της πόρνης μητέρας του, ο αδελφός του κουβαλά το ίδιο στίγμα στο οποίο προστίθεται η εκ γενετής σωματική αναπηρία. Η μητέρα ασκώντας επάγγελμα απαξιωμένο και βαθύτατα επιλήψιμο είναι η μόνη που έχει συνείδηση του κοινωνικού της στίγματος και της περιθωριοποιημένης κοινωνικής της θέσης. Ζει ως άτομο απαξιωμένο[150] καθώς έχει επίγνωση της διαφορετικότητάς της παρόλο που αυτή δεν είναι ορατή και άμεσα εμφανής. Η ίδια γνωρίζει ότι η παρέκκλισή της από το κοινωνικά αποδεκτό είναι γνωστή στους άλλους. Ως άτομο κοινωνικά στιγματισμένο και παράλληλα εξ ολοκλήρου απαξιωμένο καλείται όπως παρουσιάζεται στην αφήγηση να διαχειριστεί μια επαναλαμβανόμενη κάθε φορά ένταση που προκαλείται στις κοινωνικές επαφές. Ο Κωνσταντής νεοεισερχόμενος στη συνείδηση του κοινωνικά στιγματισμένου καλείται να διαχειριστεί νέες πληροφορίες για την ιδιαιτερότητα της κοινωνικής του θέση, την οποία μέχρι τώρα δεν είχε αντιληφθεί.

Ο ήρωας αναδεικνύεται σε πρωτεύοντα χαρακτήρα, κινητήρια δύναμη κάθε ιστορίας, καθώς η πλοκή του διηγήματος στηρίζεται στο αδιέξοδο που δημιουργείται σε μια πολύ σημαντική στιγμή της ζωής και της ηθικής σταδιοδρομίας του. Καλείται να διαχειριστεί το ψυχικό και ηθικό βάρος που επιφέρει η συνειδητοποίηση της κοινωνικής του θέσης. Η διαφορετικότητά του έγκειται στην περιθωριοποιημένη

---

[148] Παγανός, «Δημήτρης Χατζής: Παρουσίαση-Ανθολόγηση», ό. π., σελ. 191.

[150] Erving Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας*, εισ.-μτφ. Δ. Μακρυνιώτη, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2001, (1η έκδοση: 1963), σελ. 112.

κοινωνική θέση της μητέρας του αφού ο «σημαντικός άλλος» για τον δεκάχρονο εργάζεται ως πόρνη για να επιβιώσει η ίδια και τα δυο ανήλικα παιδιά της. Ο μικρός πρωταγωνιστής αρχίζει να αποκτά επίγνωση ενός επαχθούς κοινωνικού στίγματος που φέρει η μητέρα του και κατ' επέκταση και ο ίδιος, καθώς το στίγμα διαχέεται αναπότρεπτα και στον ίδιο διαμορφώνοντας και τη δική του προσωπική και κοινωνική ταυτότητα. Ως μέρος αυτού το στίγματος αποκλείεται από την κοινωνική αποδοχή του περιβάλλοντός του. Η κοινωνική απόρριψη του ξεκινά από τον χώρο του σχολείου όπου μια σειρά μειωτικοί και περιφρονητικοί χαρακτηρισμοί από τους συμμαθητές του τον οδηγούν να καταλάβει την απόκλισή του. Βήμα-βήμα εισάγεται στην επίγνωση ενός χαρακτηριστικού βαθιά απαξιωτικού και καλείται να διαχειριστεί την αμηχανία που του προκαλεί το ξύπνημα μιας μειωτικής και παρεκκλίνουσας αυτεπίγνωσης.

Η σταδιακή επίγνωση της περιθωριακής κοινωνικής του ταυτότητας μεταβάλλει τον ήρωα σε ένα πολυδιάστατο και εξελισσόμενο χαρακτήρα, αφού μεταβαίνει από τον χρόνο της παιδικής αμεριμνησίας στη συναίσθηση της διαχωριστικής γραμμής που οριοθετεί τον δικό του κόσμο από τον κόσμο των φυσιολογικών και κανονικών άλλων. Παράλληλη είναι η διαδρομή του προς την ωριμότητα και την ενηλικίωση οι οποίες συμβαδίζουν και του υπαγορεύουν την επίγνωση. Στη συνέχεια καλείται να διαχειριστεί τη νέα πραγματικότητα.

΄Οσο ο Κωνσταντής και ο μικρός ανάπηρος αδελφός του Στρατής είναι μικροί ζουν μέσα σε ένα στίγμα που προστατεύεται από την οικογένειά τους δηλαδή τη μητέρα τους. ΄Οταν αρχίζει η φοίτηση του Κωνσταντή στο σχολείο, οι προστατευτικοί όροι της ελεγχόμενης από τη μητέρα ζωής διαφοροποιούνται και η συναισθηματική και η κοινωνική πίεση που δέχεται αρχίζει να αυξάνεται. Μέχρι τότε το κοινωνικό στίγμα της μητέρας του δεν είναι αντιληπτό αλλά προστατευμένο από τη συστηματική και επιτυχή της προσπάθεια να διαχειριστεί απαξιωτικές πληροφορίες για την κοινωνικά αποκλίνουσα ταυτότητά της. Η συμπεριφορά της συνιστά ένα συστηματικό ξεγλίστρημα που αποτελούσε φίλτρο προστασίας για ό,τι έφθανε στην αντίληψη των δυο παιδιών, τα οποία και λόγω ηλικίας αδυνατούσαν να συλλάβουν την ιδιαιτερότητα της πραγματικότητάς τους. Οι επίμονες ερωτήσεις των περαστικών στα «δυο μικρά χαζοπούλια» που γυρεύουν τη μάνα τους και η αφελής απάντηση «πήγι στουν αγαπητ'κό τ'ς»[150]μέχρι τότε δεν ξυπνούν την καχυποψία των δυο μικρών ανυποψίαστων. Εξάλλου αυτό που ενδιαφέρει τη μητέρα είναι η επιβίωση και η προστασία των παιδιών από πληροφορίες που θα μπορούσαν να τα πληγώσουν.

«Γι' αυτούς τους περαστικούς και τους ξένους δεν την πείραζε να νιώθει τα παιδιά της στο διπλανό δωμάτιο. Είταν ακόμη μικρά. Και δεν είχε αλλού να τα βάλει - δυο δωμάτια είχε το σπίτι, ένα το μέσα, δικό της, και τ' άλλο, τα' απ' έξω, γι' αυτά… Δε χρειάστηκε ωστόσο να μεγαλώσουνε και πολύ για να τη μάθουν την ιστορία. ΄Ημερος όπως είταν ο Κωνσταντής και μαζεμένος πολύ, δε μάλωνε με τα άλλα τα παιδιά στο σχολείο. Εκείνα ωστόσο δεν τον θέλαν, τον αποδιώχναν από κοντά τους. Κάθε φορά

[150] Χατζής, *Η ώρα της φυρονεριάς, Ανυπεράσπιστοι*, ό. π., σελ. 45.

που τον βρίσκαν μπροστά τους, τον βρίζαν κα πάντα θέλανε να μαλώνουν μαζί του. Ο Κωνσταντής έβρισκε ολότελα δικό του το φταίξιμο και ημέρευε πλιότερο, μ' όλους. Μ' από τον τρόπο που τον βρίζαν αυτόν, και τον βρίζαν όλα τα παιδιά και πάντα με τις ίδιες βρισιές, αχνοχάραζε σιγά – σιγά μέσα στο νου του πως κάτι ξεχωριστό κι ασυνήθιστο –και κακό– γινότανε με τη δική τους τη μάνα και μ' αυτούς τους μπαρμπάδες που ερχόντανε σπίτι».[151]

Κατά τα κοινωνικά δεδομένα, η μητέρα αποτελεί περιθωριακό χαρακτήρα αφού παρουσιάζεται απομακρυσμένη από τα στερεοτυπικά γνωρίσματα της έντιμης γυναίκας, συμβιβασμένη με την αδυναμία της να είναι ο εαυτός που επιθυμεί, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο διήγημα. Η ίδια σε εσωτερικό της μονόλογο αναφέρει ότι θα προτιμούσε να είναι μια γυναίκα συγκεντρωμένη στο σπίτι, στα παιδιά της, στο νοικοκυριό της. Αντίθετα, λόγω της απορριπτέας κοινωνικής της ταυτότητας ζούσε την περιφρόνηση στη συμπεριφορά των γειτόνων που απαξίωναν να τη χαιρετήσουν, με το φόβο της μετάδοσης του κοινωνικού στίγματος.

«Η πελατεία ήταν μικρή, μάλλον ορισμένη, μάλλον ταχτοποιημένη, με τους ίδιους πάντοτε ανθρώπους σε εκείνο το μικρό λιμάνι της βόρειας Ελλάδας. Η Τριανταφυλλιά τα'χε κανονίσει μ' αυτούς νοικοκυρεμένα, σ' άλλους πήγαινε αυτή, άλλους δεχότανε σπίτι. Τους δεχόταν αφκιασίδωτη κι αστόλιστη- άφηνε την ποδιά της στο μαγειρειό, κατέβαζε το φαϊ απ' τη φωτιά και πήγαινε στ' άλλο δωμάτιο . Με τον ίδιο τρόπο που θα πουλούσε κεντήματα ή ψάρια, πουλούσε τον έρωτα σ' αυτούς τους ανθρώπους που τον πεινούσαν και που τους έφτανε κ' έτσι. Θα το 'θελε πάρα πολύ να μείνει μ' αυτούς τους λίγους μονάχα και τον άλλο καιρό να κοιτάζει το σπίτι και τα παιδιά της. Οι γειτόνισσες δεν τη χαιρετούσαν-για το επάγγελμα…».[152]

Ενδεικτικό της περιθωριοποίησης της ηρωίδας είναι ότι οι σκέψεις, τα συναισθήματα και οι ιδέες της αποκαλύπτονται κυρίως μέσω της αφήγησης, ώστε να φτάνει στον αναγνώστη τουλάχιστον ένα μέρος του ανέκφραστου λόγου τους. Η ηρωίδα δεν εκφράζεται μέσω συμμετοχής σε διάλογο και δεν εκφράζει δυνατά τις απόψεις ή τις επιθυμίες της. Μια από τις αιτίες τα σιωπής της ηρωίδας και γενικότερα των ηρωίδων του Χατζή που συμβάλλει στην εκτενέστερη περιθωριοποίησή της είναι η σχετικά περιορισμένη δυνατότητα να σκέπτονται ελεύθερα και να διαμορφώνουν καθαρά στο νου τους λόγους των προβλημάτων τους. Έτσι αδυνατούν να βρουν τους τρόπους για να ξεφύγουν από καταστάσεις που τις καταπιέζουν και τις κάνουν δυστυχισμένες. Η Τριανταφυλλιά είναι μια γυναίκα που δεν έχει τη πνευματική και ψυχική δύναμη να αντισταθεί σε ό, τι βιώνει και σε ό, τι την περιθωριοποιεί. Δέχεται τα πάντα μοιρολατρικά και αδιαμαρτύρητα. «Κ' ήρθαν έτσι από τότε, μαζί με τους άλλους π' ερχόντανε πάντα και οι περαστικοί που τη μάθανε – ναυτικοί, μεταπράτες, τίποτα έμποροι. Αυτή δεν τους ήθελε. Μα μια φορά που δε σηκώθηκε τότε να ανοίξει νύχτα σε κάποιον έγινε τέτοια φασαρία στο δρόμο με φωνές και βρισιές και χτυπήματα στην πόρτα, που ξυπνήσαν οι γειτόνοι και ξυπνήσαν και τα παιδιά της και

[151] Στο ίδιο, σελ. 49.
[152] Στο ίδιο, σελ. 47.

σκούζανε και κουβαλήθηκαν και οι χωροφυλάκοι, που φοβήθηκε πάρα πολύ. Δεν άλλαξε τίποτα, μήτε στην ψυχή της μήτε στον τρόπο της. Μόνο την πόρτα την άφησε από τότε μισανοιγμένη και μέρα και νύχτα και τους δεχόταν και αυτούς όλους».[153]Η δυνατότητα έκφρασης διαμαρτυρίας δεν φαίνεται να είναι αρκετά αναπτυγμένη στις περισσότερες από τις γυναίκες στο έργο του Χατζή, κυρίως εξαιτίας της έλλειψης μόρφωσης και εξαιτίας των περιορισμών της γυναίκας στα πλαίσια της πατριαρχικής κοινωνίας. Μια δεύτερη αιτία είναι και η σχετική αδυναμία τους να εκφράσουν τα διανοήματά τους, καθώς εμποδίζονται συνήθως από σεμνότητα, φόβο ή αβεβαιότητα, στοιχεία που αποτελούν επιβεβλημένη στερεότυπη συμπεριφορά για τη γυναίκα, η οποία όμως επιτείνει την περιθωριοποίησή της.

Το στοιχείο της σιωπής των ηρώων στο διήγημα που έχει επισημανθεί και παλιότερα,[154] είναι επόμενο να συνδεθεί με την περιθωριοποίησή τους. Εξάλλου, σύνθετο είναι γενικότερα το πρόβλημά της επικοινωνίας στο διήγημα «Η ώρα της φυρονεριάς», στο οποίο το πρόβλημα –μόνιμο ή περιστασιακό– παρουσιάζεται έντονο και με διάφορες μορφές σε όλους τους κύριους ήρωες συμβάλλοντας ή προβάλλοντας την περιθωριοποίηση και την απομόνωση κάθε προσώπου. Ο μικρός ανάπηρος αδελφός ζει σιωπηλός στο δικό του μαγεμένο κόσμο και εξηγεί τα όσα του λέει ο αδελφός του με το «δικό του τρόπο».[155] Ο Χαμάλαρος έχει ένα πρόβλημα στη φωνή που κάνει τον λόγο του δυσνόητο. Η μητέρα πόρνη ζει κοινωνικά, απομονωμένη εξαιτίας της «δουλειάς» της χωρίς να μπορεί να επικοινωνήσει το πρόβλημά της και να αναζητήσει λύσεις. Το είδος της ζωής της έχει αντίκτυπο και στα παιδιά της, που σταδιακά περιθωριοποιούνται και δυσκολεύονται και αυτά να διαλεχθούν με το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Η σχέση του Κωνσταντή με τη μητέρα του διαταράσσεται, κυρίως καθώς η μάνα δε μιλά, δεν είναι σε θέση να εξηγήσει ή να δικαιολογήσει στο παιδί της την κατάστασή της. Στο τέλος του διηγήματος η προσπάθεια της μητέρας να αποκαταστήσει την επικοινωνία με τον Κωνσταντή - μέσω ενός αποσπασματικού, ανολοκλήρωτου λόγου, που ουσιαστικά ο αναγνώστης καλείται να ερμηνεύσει - θα φανεί στο παιδί και σαν αποκατάσταση επαφής. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι η μάνα στο διήγημα αυτό είναι η μόνη γυναικεία μορφή στο έργο του Χατζή (εκτός από τις ηρωίδες της Αντίστασης), που κατορθώνει, όπως τουλάχιστον υποδηλώνεται στο κείμενο, να σπάσει το φράγμα της σιωπής της και να μεταβάλλει προς το καλύτερο τη ζωή της. Η ευχάριστη αυτή τροπή μπορεί να ερμηνευθεί ως πιθανή εκδήλωση της αγάπης για τα παιδιά της που την δυναμώνει τόσο ώστε να ξεπεράσει τα εμπόδια.[156] Η προσπάθειά της έχει πάντως, αρνητικό αποτέλεσμα για το μεγαλύτερο γιο, τον Κωνσταντή: «οι δοσμένες καταστάσεις θα γίνουν, τελικά ισχυρότερες από την καλή θέληση, από την προσπάθεια του μικρού

[153] Στο ίδιο, σελ. 48.
[154] Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, ό. π., σελ. 226.
[155] Χατζής, *Η ώρα της φυρονεριάς, Ανυπεράσπιστοι*, ό. π., σελ.49.
[156] Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, ό. π., σελ. 226.

ήρωα, που τελικά, θα ξαναγυρίσει νικημένος στη μητρική στέγη, που είχε εγκαταλείψει για να ζήσει συνειδητά».[157]

3.2.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ.

Η χωροθέτηση των ηρώων και η κίνησή τους στον χώρο είναι ιδιαίτερα σημαίνοντα καθώς μεταφέρουν συμπληρωματικές πληροφορίες οι οποίες συμβάλλουν στην πιο ολοκληρωμένη εικόνα που σχηματίζει ο αναγνώστης για κάθε πρόσωπο της ιστορίας, για την οικονομική, κοινωνική και ψυχική τους κατάσταση. Ο ευρύτερος τόπος είναι μια επαρχιακή παραθαλάσσια πόλη της βορείου Ελλάδας η οποία δεν κατονομάζεται. Η αναφορά στον προσωπικό χώρο του κάθε ήρωα προσθέτει στοιχεία που συμπληρώνουν και εντείνουν τον χαρακτήρα του περιθωριοποιημένου. Ο μικρός ανάπηρος αδελφός του πρωταγωνιστή ζει περιορισμένος σε ένα δωμάτιο και περνά όλη τη μέρα παίζοντας με τα φτωχικά αυτοσχέδια παιχνίδια πάνω σε ένα σοφρά, ανίκανος να περπατήσει. Η τραγικότητα της μητέρας επιτείνεται καθώς η φτώχεια την αναγκάζει να ασκεί το ανυπόληπτο επάγγελμα στο σπίτι όπου κατοικεί με τα δυο ανήλικα παιδιά της, έχοντας δυο αλληλοσυγκρουόμενους ρόλους. Τραγικότερος από όλους ο μικρός Κωνσταντής που ανυπεράσπιστος δέχεται την επίθεση των συνομήλικών του στο σχολείο και παράλληλα αισθάνεται ότι στο σπίτι του δεν μπορεί να βρει καταφύγιο αφού από εκεί ξεκινά η ντροπή που νιώθει.

Επομένως, αρχικά ο χώρος στον οποίο κινούνται οι περιθωριακοί ήρωες είναι περιορισμένος, κλειστός, ιδιωτικός. Ο Κωνσταντής απομακρύνεται προσωρινά αλλά οι συναισθηματικοί δεσμοί με τη μητέρα του και τον αδελφό του τον κάνουν να γυρίσει. Με τη φυγή και την παραμονή του στο λιμάνι προσπαθεί να απεγκλωβιστεί από έναν χώρο και μια θέση ζωής που ο ίδιος δεν επέλεξε, δεν αποδέχεται και αρνείται.

Το λιμάνι, ο δημόσιος χώρος είναι πολυδιάστατος καθώς αλλάζει λειτουργίες στην πορεία της διήγησης. Στην αρχή της ιστορίας, γίνεται καταφύγιο, καθώς ο πρωταγωνιστής απομακρύνεται από την ασφυξία του περιθωριακού ιδιωτικού χώρου και στη συνέχεια γίνεται πεδίο για την έκφραση της προσωπικής ελευθερίας του μικρού ήρωα. Εκεί σταδιακά αυτονομείται ψυχικά μέσα από την προσπάθεια επιβίωσης και αυτογνωσίας. Μετά την επιστροφή στο σπίτι έχει πλέον επίγνωση της περιθωριοποίησης και του κοινωνικού στιγματισμού του και γίνεται ένα άτομο συνειδητοποιημένο.

---

[157] Ερμηνευτικό σχόλιο από τον Δ.Χ, από ομιλία του στον σύλλογο «Τέχνη», Θεσσαλονίκη, 5 Νοεμβρίου 1975, βλ. «Στο εργαστήρι του καλλιτέχνη», *Εκλογή κειμένων (1947-1975) του Δημήτρη Χατζή: για τον νέο ελληνισμό*, ό. π., σελ. 190.

3.3.Α. «Αϊ – Γιώργης» - Ιστορικογραμματολογική ένταξη

Το διήγημα δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο τεύχος 97-98, τόμος ΙΖ΄, 1963 του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*. Πρόκειται για εκτενές διήγημα 21 σελίδων (έκδοση 2000, Το Ροδακιό).Το έργο είναι ενδεικτικό της ατμόσφαιρας της ήττας και της παραίτησης που χαρακτηρίζει τη συλλογή. Η συνειδητοποίηση της ασχήμιας και της εκ γενετής δυσμορφίας οδηγεί την πρωταγωνίστρια Κατερίνα στην άρνηση του μικρού μερίδιου ευτυχίας της καθώς αρχίζει οριστικά να κλείνεται στον εαυτό της.[158]

3.3.Β. ΥΠΟΘΕΣΗ.

Το διήγημα «Αϊ–Γιώργης» συντίθεται από μια ιστορία τεσσάρων προσώπων. Πρωταγωνιστές είναι ο Σταμάτης ο Σιδεράκης, η γυναίκα του η Κατερίνα, ο Αργύρης και η μνηστή και στη συνέχεια γυναίκα του, η Ιφιγένεια. Ο Σταμάτης ζει μια ήρεμη ζωή με τη γυναίκα του Κατερίνα. Έχουν νοικιάσει ένα φτωχικό σπίτι και ζουν την καθημερινή τους ρουτίνα: ο Σταμάτης δουλεύει ικανοποιημένος στο ραφτάδικό του μεταποιώντας τα φθαρμένα ρούχα των φουκαράδων της γειτονιάς χωρίς να πεισμώνει που δεν φτιάχνουν καινούρια κοστούμια στο ραφτάδικό του. Είχε συμφιλιωθεί και ήτανε ευχαριστημένος με τα μεγάλα κίτρινα και άχαρα χέρια του, τα ανέσωτα πόδια του, την καμπούρα του. Η Κατερίνα ευτυχισμένη και ικανοποιημένη που έχει δίπλα της τον Σταμάτη ασχολείται με τις δουλειές του σπιτικού τους φροντίζοντας να έχει έτοιμο το φαγητό στο τραπέζι κάθε μεσημέρι και βράδυ που έρχεται από το ραφτάδικο. Τις Κυριακές χαίρονται την απογευματινή τους βόλτα «με τους ανθρώπους», τον χειμώνα απολαμβάνουν τον κινηματογράφο τους ή τη βόλτα στη θάλασσα με το λεωφορείο – κάπως απόμακρα πάντα – «πίνανε μια χαρά το κανονικό γαραφάκι της Κυριακής τους με το διπλό μεζέ».[159]… «Και τόσο ταίριαζαν ο ένας δίπλα στον άλλον που κανένας δε γυρνούσε να τους κοιτάξει παράξενα. Όλα τους, σαν από μόνα τους, και του Σταμάτη τα ρούχα και το ντύσιμο το δικό της, το φέρσιμό τους, η σιγανή τους κουβέντα, χειρονομίες, το γέλιο τους, είχαν όλα ταιριάξει και στρώσανε, προσαρμόστηκαν κ' ενωθήκανε σε μια θαυμαστή ισορροπία ταπεινοσύνης κ' υποταγής, απ' όπου τίποτα δεν ξέφευγε και δεν έλειπε τίποτα… Κι ευχαριστούσε τότε κ' η Κατερίνα τη δική της μοίρα, που της έδωσε αυτόν τον Σταμάτη, τον Σταμάτη και την αγάπη…».[160]

Η αίσθηση της ισορροπίας που είχαν πετύχει θα αρχίσει σταδιακά να διαταράσσεται όταν νοικάρης στο διπλανό δωμάτιο έρχεται ο Αργύρης, εργοδηγός στο επάγγελμα. «Ένας παίδαρος… μεγάλος είτανε, καλοφτιαγμένος, ψημένος στον ήλιο και στον αέρα».[161] Ο Αργύρης ζητά να περνά στην κουζίνα τους και να ζεσταίνει στην κατσαρόλα του λίγο νερό, κάθε βράδυ για τα κουρασμένα από την ορθοστασία πόδια του. Έτσι, ξεκινούν να ανταλλάσσουν κάποιες κουβέντες, να πίνουν μαζί ένα κρασί. «Ήταν η πρώτη φορά που ξένος άνθρωπος, τρίτος, έμπαινε στη ζωή τη δική

---

[158] Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για τη πεζογραφία μιας εποχής*, ό. π., σελ. 209-242.
[159] Δ. Χατζής, «Αϊ – Γιώργης», *Ανυπεράσπιστοι*, Αθήνα, Ροδακιό, 2000, (1η έκδοση 1966), σελ.17.
[160] Στο ίδιο, σελ. 26-27.
[161] Στο ίδιο, σελ. 22

τους τόσο κοντά. Ο Σταμάτης είδε την Κατερίνα που τρόμαξε μ' αυτό το καινούργιο και τ' ασυνήθιστο πράγμα – ανησύχησε λίγο και αυτός, μα δεν είπε τίποτα».[162] Ο Σταμάτης ανησυχεί για αυτή την εισβολή στην ιδιωτική τους ζωή και ιδιαίτερα όταν η Κατερίνα θα γνωριστεί με την Ιφιγένεια, τη μνηστή του Αργύρη. «Η φωνή του Σταμάτη πιάστηκε μια στιγμούλα μπροστά σε εκείνο το νεανικό σώμα, όλο υγεία και δύναμη».[163] Οι δυο γυναίκες στη συνέχεια συνδέονται με στοργική φιλία και η Ιφιγένεια ζητά να πηγαίνουν μαζί στην αγορά για ψώνια ή στον κινηματογράφο. «Η Ιφιγένεια – αυτή ήταν εκείνη που πήγε κοντύτερα της. Μ' έναν τρόπο που δεν είχε στάλα συμπόνια ή συγκατάβαση μέσα. Σαν ίσος προς ίσον. Σαν να μην έβλεπε αυτή την ασκήμια της Κατερίνας, καμιά μειονεκτικότητα να μην ήθελε να της βλέπει».[164] Η Κατερίνα δέχεται να ικανοποιήσει τη νέα της φίλη καθώς «ένα κύμα ζεστής τρυφερότητας ήρθε και την κατέκλυσε».[165] Όμως κάθε φορά που βγαίνουν μαζί στην αγορά βιώνει ένα βασανιστήριο προσπαθώντας να σταθεί δίπλα στην όμορφη και υγιή εικόνα της Ιφιγένειας. Προσπαθεί να κρύψει το δικό της «μικρό και ανέσωτο σώμα και πάνω σ' αυτό το κορμάκι ένα μεγάλο κεφάλι, με τη μύτη μπροστά πατημένη, και τούφες – τούφες φυτρώνανε πάνω κάτι κόκκινα μαλλάκια».[166] Αρχίζει να αισθάνεται τον κόσμο γύρω της εχθρικό, νιώθει ότι όλοι την κοιτούν και τη συγκρίνουν με την όμορφη νεαρή Ιφιγένεια και θέλει να γυρίσει σπίτι, να ξαναβρεί την ασφάλεια της. «Πνιγόταν …ήθελε να κλάψει». Έτσι, ξεκίνησε η απώλεια της ισορροπίας που είχε κατακτήσει η Κατερίνα με τον εαυτό της και με τον Σταμάτη. Σε κάθε έξοδό με την όμορφη Ιφιγένεια ένιωθε τα ίδια: «κυνηγημένη, σακατεμένη, κάθε φορά περισσότερο χτυπημένη… μέσα στον καθρέφτη της Ιφιγένειας την είχε δει πια τη μοίρα της - την είδε, τη γνώρισε, την ήξερε τώρα».[167]

Η Κατερίνα άρχισε να απομονώνεται, να σωπαίνει, να κουλουριάζεται στον σοφά της. Ο Σταμάτης προσπαθεί να την απομακρύνει από την Ιφιγένεια, που της κάνει κακό, μα αυτή αντιδρά εχθρικά. Από την άλλη ο Αργύρης μαλώνει την Ιφιγένεια επειδή ξεκίνησε φιλίες με τους σακάτηδες, τον Σταμάτη και την Κατερίνα. Στο τέλος, ως απολύτρωση για όλους έρχεται η μετακόμιση του νεαρού ζευγαριού, που τερματίζει με δάκρυα και αγκαλιές την αταίριαστη φιλία των δυο γυναικών. Από εδώ και στο εξής όμως τίποτα δεν ήταν το ίδιο. Η σχέση Σταμάτη -Κατερίνας είχε αλλάξει καθώς έβλεπαν και συνειδητοποιούσαν ποιοι ήταν στα αλήθεια. Ο Αργύρης και η Ιφιγένεια ως Αϊ-Γιώργης τους είχαν φωτίσει για να δουν την αλήθεια της ζωής τους αλλά παράλληλα και να χάσουν για πάντα την παλιά ισορροπία που τους έκανε να νιώθουν ασφαλείς και ικανοποιημένοι.

Το διήγημα, στο οποίο υπάρχει το μοτίβο της άσχημης γυναίκας, αποτελεί μια έξοχη ψυχογραφία. Ένα αδικημένο από τη φύση άσχημο-δύσμορφο ζευγάρι, ο Σταμάτης και η Κατερίνα, έχουν συμβιβαστεί με την ασχήμια τους:

[162] Στο ίδιο, σελ.23.
[163] Στο ίδιο, σελ.29.
[164] Στο ίδιο, σελ.31.
[165] Στο ίδιο, σελ.31.
[166] Στο ίδιο, σελ. 25-26.
[167] Στο ίδιο, σελ. 37.

«Προσαρμόστηκαν και ενωθήκανε σε μια θαυμαστή ισορροπία ταπεινοσύνης και υποταγής. Ζουν αρμονικά χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις, ώσπου ξαφνικά, όταν έρχεται να συγκατοικήσει δίπλα τους ένα νεανικό και όμορφο ζευγάρι, ο Αργύρης και η Ιφιγένεια, χάνουν την ασφάλειά τους. Η ομορφιά και η υγεία της Ιφιγένειας διαταράσσουν την ψυχική ηρεμία της Κατερίνας, που συνειδητοποιεί την ασχήμια της και αναστατώνεται». [168]

3.3.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Οι δυο κεντρικοί περιθωριακοί χαρακτήρες, με κριτήριο το ρόλο τους στην εξέλιξη της πλοκής του διηγήματος είναι ο Σταμάτης ο Σιδεράκης και η γυναίκα του η Κατερίνα. Το βασικό στοιχείο που τους τοποθετεί στο κοινωνικό περιθώριο είναι ο χαρακτηρισμός του «σακάτη», που τους αποδίδεται από τον υγιή νεαρό Αργύρη. Η εκ γενετής σωματική δυσμορφία, η απόκλιση από τη φυσιολογική εμφάνιση τούς καθιστά φορείς ενός στίγματος άμεσα ορατού το οποίο διαμορφώνει την προσωπική και κοινωνική τους ταυτότητα. Η θέση που παίρνει ο Αργύρης απέναντι στο ιδιόρρυθμο ζευγάρι είναι αντιπροσωπευτική της στάσης του συνόλου των φυσιολογικών απέναντι σε άτομα που είναι φορείς μιας ιδιαιτερότητας και μάλιστα μιας ιδιαιτερότητας άμεσα ορατής κατά την κοινωνική αλληλεπίδραση. Στην περίπτωση των δυο περιθωριακών ηρώων του διηγήματος η αρχική αμηχανία μεταβλήθηκε σε συμπάθεια και φιλική διάθεση στο ξεκίνημα της μεταξύ τους σχέσης, παρακάμπτοντας τις δυσκολίες της έντονα ορατής σωματικής ετερότητας. Στη συνέχεια η πυκνότερη συναναστροφή και η συναισθηματική εμπλοκή θα οδηγήσουν σε επανεκτίμηση και από τις δυο πλευρές για τη δυνατότητα συναναστροφής και ανώδυνων συναισθηματικών δεσμών. Προς το τέλος της αφήγησης ο νεαρός υγιής ήρωας συνειδητοποιεί ότι ήταν εσφαλμένη η κάθε είδους συναισθηματική εμπλοκή με αυτούς τους δυο ανθρώπους, αντίληψη που απηχεί την αντίδραση και τη στάση ενός μεγάλου μέρους του κοινωνικού συνόλου της εποχής του. Ωστόσο, και διαχρονικά η επιφύλαξη και ο αρνητισμός είναι έντονα και σταθερά απέναντι σε ανθρώπους αποκλίνοντες από την εμφάνιση των φυσιολογικών και ιδιαίτερα απέναντι σε ανθρώπους με εκ γενετής σωματική δυσμορφία .

Η έντονα ορατή διαφορετικότητα των δυο ατόμων αιχμαλωτίζει το ενδιαφέρον του αφηγητή και του αναγνώστη καθώς μάλιστα η ηθική σταδιοδρομία τους εξελίσσεται άμεσα εξαρτώμενη από τη διαχείριση της σωματικής δυσμορφίας τους, όπως φαίνεται στη ροή της αφηγούμενης ιστορίας. Αρχικά, οι δυο «σακάτηδες», όπως αποκαλούνται από τους υγιείς ήρωες, παρουσιάζονται να έχουν χτίσει μια ζωή με «θαυμαστή ισορροπία», καταφέρνοντας να κρατούν μακριά απαξιωτικές αξιολογήσεις για το άτομό τους. Έχουν επιτυχώς κατασκευάσει τον δικό τους

[168] Παγανός, «Δημήτρης Χατζής : Παρουσίαση- Ανθολόγηση», ό. π., σελ. 190.

ιδιωτικό χώρο όπου η σωματική τους δυσμορφία προφυλάσσεται από τον στιγματιστικό κοινωνικό έλεγχο και οι συναισθηματικές τους ανάγκες καλύπτονται με την υποστήριξη του ενός προς τον άλλο. Ο Σταμάτης για την Κατερίνα έχει το ρόλο του συμπονετικού άλλου,[169] ενός ατόμου δηλαδή με το οποίο η ηρωίδα μοιράζεται το στίγμα της, αφού γνωρίζει από προσωπική εμπειρία τι σημαίνει να έχει κανείς αυτό το στίγμα, ενώ παράλληλα προσφέρει την ασφάλεια ενός κύκλου ομοιοπαθών».[170]Αυτά τα δυο στοιχεία από κοινού προσφέρουν την αίσθηση του αποδεκτού και φυσιολογικού: «Κ' ευχαριστούσε τότε κ' η Κατερίνα τη δική της μοίρα, που της έδωσε αυτόν τον Σταμάτη, τον Σταμάτη και την αγάπη, αυτή την ταπεινή ευτυχία που ξέραν οι δυο τους και μυστικά τη χαίρονταν οι δυο τους…».[171]

Ζώντας ουσιαστικά στο περιθώριο της κοινωνίας συντηρούν αξιοπρόσεκτη ισορροπία, αφού άτομα με τη δική τους δυσμορφία θα μπορούσαν να έχουν πολλές αφορμές για ένταση του στίγματος που βιώνουν. Παρά την αμυντική τους συρρίκνωση, το αίσθημα δηλαδή απομόνωσης και μειονεξίας, έχουν τιθασεύσει την αρχική αμηχανία που προκαλούν στους φυσιολογικούς άλλους με τη διακριτική τους ζωή και την αθόρυβη παρουσία τους χωρίς παράλληλα να στερούνται τις χαρές του βίου.

Με τη δραματική μέθοδο παρουσίασης των χαρακτήρων που επιλέγεται από τον συγγραφέα μεταβιβάζεται στον αναγνώστη η ένταση του στίγματος που οι δυο ήρωες φέρουν, αφού αυτό έχει έντονη ορατότητα και είναι δύσκολο να μετριασθεί και να ελεγχθεί από τεχνικές συγκάλυψης. Παράλληλα, η άμεση ορατότητά του λόγω της έντονης σωματικής δυσμορφίας δοκιμάζει τα όρια της ανοχής της κοινωνίας των φυσιολογικών, που εδώ εκπροσωπείται από το ζευγάρι των δυο νεαρών ηρώων, του Αργύρη και της Ιφιγένειας. Το διήγημα φέρνει στην επιφάνεια τον προβληματισμό για τη σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ υγιών και φυσιολογικών κατά τα κοινωνικά αποδεκτά κριτήρια και ατόμων έντονα αποκλινόντων από το κοινωνικά αποδεκτό: «Το κορμί της αυτηνής (της Κατερίνας) δεν ήτανε παραμορφωμένο σαν το δικό του. ήτανε μόνο μικρό κ' ήταν ανέσωτο και πάνω σ' αυτό το κορμάκι ένα μεγάλο κεφάλι, με τη μύτη μπροστά πατημένη, και τούφες-τούφες φυτρώνανε πάνω κάτι κόκκινα μαλλάκια… στεκότανε μια στιγμή και κοιτούσε τα δάχτυλά του, τα κοιτούσε σαν να τα έβλεπε πρώτη φορά και δε λυπόταν καθόλου πως γίνηκε έτσι και του τα 'δωσε ο θεός αυτουνού τέτοια κίτρινα και άχαρα –τα χαιρότανε να τα βλέπει πως δουλεύανε, τόσο μεγάλα, μια τόσο μικρή βελονίτσα. Γιόμιζε η ψυχή του θαυμασμό για το μέγα μυστήριο. Ξανάρχιζε τη δουλειά του και κάποτε κατέβαζε το ένα του χέρι, το γύριζε σαν κουτάλα και μάζευε το μικρό, τρυφερούτσικο ποδαράκι του… Και σκεφτότανε τότε και γι' αυτά του τα πόδια που μείνανε ανέσωτα, πως πάλι καλά, δεν πειράζει …Και σκεφτότανε τότες εκεί, σκαρφαλωμένος απάνω στον πάγκο του, και γι'αυτή την καμπούρα του, πως στο τέλος – τέλος όλοι την έχουνε μια καμπούρα σε τούτον

[169] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 85.
[170] Στο ίδιο, σελ.85.
[171] Στο ίδιο, σελ. 26.

τον κόσμο, πότε φαίνεται πότε δε φαίνεται – κι αν η δική του ξεχώριζε κάπως, κακό κανένα δεν έγινε».[172]

Προώθηση της εξέλιξης των πρωτευόντων χαρακτήρων συντελείται όταν η δοκιμασία ανοχής στο στίγμα τους θα ενεργοποιηθεί από την παρουσία του νεαρού ζευγαριού. Η ανοχή δοκιμάζεται και από τις δυο πλευρές, και από την πλευρά των δυο ηρώων που φέρουν το στίγμα της δυσμορφίας τους αλλά και από την πλευρά των φυσιολογικών άλλων. Η παρουσία των δυο υγιών, όμορφων γειτόνων, του Αργύρη και της Ιφιγένειας, θα αποτελέσει αφορμή για τον κλονισμό της μέχρι τότε υπάρχουσας εσωτερικής τους ισορροπίας, καθώς οι διαφορετικοί και κοινωνικά αποδεκτοί άλλοι γίνονται ένας πολύ σκληρός καθρέφτης της δικής τους μειονεξίας. Πρώτη η Κατερίνα θα αισθανθεί άτομο απαξιωμένο[173]κάθε φορά που μετά από έντονη και αγωνιώδη ψυχική προεργασία επιτρέπει στον εαυτό της να περπατά στο δρόμο με τη νεαρή Ιφιγένεια «με το τέλειο, νεανικό σώμα, όλο υγεία και δύναμη».[174]

Η πορεία της συναίσθησης του εαυτού ως απαξιωμένου ξεκινά με την προβολή από τον συγγραφέα της εσωτερικής αγωνίας που βιώνει η ηρωίδα καθώς προετοιμάζεται για την έξοδο της ίδιας και της νεαρής και ανυποψίαστης Ιφιγένειας για ψώνια στον δημόσιο χώρο της αγοράς. Για την αποκλίνουσα ηρωίδα παίρνει τη μορφή μιας διαπόμπευσης,[175] που βεβαιώνει την εύθραυστη ισορροπία που μέχρι τότε ζούσε. Η σύγκριση με τη νεαρή, υγιή Ιφιγένεια θα είναι άμεση, δυσβάσταχτη και καταλυτική για την ηθική της σταδιοδρομία. Έτσι, αιτιολογείται η αγωνιώδης προσπάθεια να επιλέξει τα κατάλληλα ρούχα και να καταλήξει «μούσκεμα στον ιδρώτα» προκειμένου να καλύψει «το βλογιοκομμένα, ασπρουλιάρικα, κίτρινα, μαραμένα μπράτσα της».[176]

Λίγο πιο κάτω, περιγράφεται η επίταση του αγωνιώδους αισθήματος που επιφέρει η συναίσθηση της μειονεκτικής εξωτερικής εμφάνισης στην Κατερίνα, ιδιαίτερα όταν βρίσκεται σε δημόσιο χώρο. Εκεί, η αλληλεπίδραση με τους φυσιολογικούς άλλους είναι αναπόφευκτη και άμεση καθώς βρίσκεται μακριά από την προστατευτική παρουσία του ιδιωτικού χώρου του σπιτιού της: «Η ταραχή που ΄χε νιώσει στο σπίτι μεγάλωνε – τα' χε χάσει. ΄Οταν φτάσανε στην Ερμού – κόσμος πολύς, κάτι σαν ζάλη την έπιασε. Δεν ήθελε να μπει με την άλλη στο μαγαζί – και μπήκε. Τις κοιτούσαν – όλοι. Βγήκανε – σάμπως ν' ανάσανε λίγο που τελείωσαν. Και τα' χασε πάλι στο δρόμο μέσα στον κόσμο. Βιαζότανε πια να γυρίσουνε σπίτι, να φτάσουνε σπίτι, να κρυφτεί, να ξαναβρεί την ασφάλεια – τη δική της ασφάλεια».[177]

Η ηρωίδα απορρίπτει τον εαυτό της, η αμηχανία λόγω της διαφορετικότητάς της μεταβάλλεται σε ντροπή καθώς η συναίσθηση της απόκλισής της μεγεθύνεται

---

[172] Στο ίδιο, σελ. 25
[173] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 111.
[174] Στο ίδιο, σελ. 29.
[175] Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ, Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1998.
[176] Χατζής, «Αϊ – Γιώργης», ό. π., σελ. 35.
[177] Στο ίδιο, σελ. 36.

κατά τη σύγκριση με τη νέα και υγιή φίλη της. Αισθάνεται, έντονα τώρα, ότι υπολείπεται –παρόλο που και παλαιότερα είχε επίγνωση της απόκλισης της από τα φυσιολογικά κανονιστικά πρότυπα της κοινωνικής ομάδας λόγω του εκ γενετής στίγματος. Η φιλία και η αναπάντεχη συναισθηματική θαλπωρή που βρίσκει στη νέα της φίλη, την Ιφιγένεια, την οδηγεί στην απομάκρυνσή της από την παλαιότερη τακτική της αποφυγής των μικτών επαφών[178]με άτομα φυσιολογικά. Στον παλιότερο δικό της κόσμο που είχε αποκλειστικά μοιραστεί με τον ομοιοπαθή Σταμάτη, ένταση, άγχος, αμηχανία για τη σωματική της δυσμορφία σχεδόν εξαλείφονταν. Τώρα όμως, η παρουσία της Ιφιγένειας φέρνει άλλα δεδομένα, αφού η Κατερίνα εκτίθεται σε αλλεπάλληλες μικτές επαφές και κάθε φορά το άγχος, η απόγνωση, η αίσθηση απειλής ανατροφοδοτούνται από την έκθεσή μέσα στο πλήθος των φυσιολογικών.[179] Το αποκλίνον σώμα της καθορίζει όχι μόνο την κοινωνική της ταυτότητα καθώς αποτελεί στοιχείο αδιάσπαστο του ανθρώπινου χαρακτήρα αλλά λειτουργεί και ως κοινωνική μεταβλητή ικανή να επηρεάσει καθοριστικά το είδος και την έκβαση της κοινωνικής αλληλεπίδρασης.[180]

Οι επιπτώσεις από τη στιγματιστική ματιά των φυσιολογικών είναι εύλογες για την ηρωίδα και έχουν αντίκτυπο και στη συνοδό της την Ιφιγένεια, αφού συναναστρέφεται ένα άτομο άμεσα ορατό ως αποκλίνον και στιγματισμένο. Υπάρχουν όμως γι' αυτήν έντονα αντισταθμιστικά οφέλη όχι απαραίτητα συνειδητά. Εκτός από τα φιλικά συναισθήματα που εγείρονται, καθώς καθίσταται συμπονετικός άλλος, εξασφαλίζει -όπως αναφέρεται- μια κάλυψη για τα ξεπορτίσματά της στην αγορά, τα οποία θα ήταν αδύνατα χωρίς συνοδεία, λόγω του επαρχιώτικου ηθικού κώδικα περί της γυναικείας εντιμότητας που τη δεσμεύει.

Στην πορεία και κατά την κοινωνική αλληλεπίδραση τα χαρακτηριστικά της παθολογίας της αμήχανης αλληλεπίδρασης όπως η τεταμένη ετεροεπίγνωση[181] για την Κατερίνα και η τεταμένη αυτεπίγνωση για την Ιφιγένεια δεν πρόλαβαν την κορύφωση της αμυντικής συρρίκνωσης[182]της περιθωριακής ηρωίδας. Σταδιακά επιτείνεται στο έπακρο και η ηρωίδα πλέον κλείνεται στον εαυτό της, απομονώνεται και καταλαμβάνεται από την αίσθηση της μειονεξίας. Το δυσάρεστο αυτό αίσθημα της φθαρμένης κοινωνικής ταυτότητας που είχε ως συνέπεια την αποκοπή της από την κοινωνία και τον εαυτό της και την αίσθηση του κοινωνικά περιθωριοποιημένου μέχρι τώρα το μετρίαζε και το εξισορροπούσε ο Σταμάτης, ως όμοιος. Ο δεύτερος περιθωριακός ήρωας της ιστορίας με τη σοφία του –όπως επισημαίνει ο συγγραφέας– ως όμοιος παίζει το ρόλο του συμπονετικού άλλου προσφέροντας την ηθική στήριξη που την έκανε να νιώθει άνετη και αποδεκτή, όπως κάθε φυσιολογικός άνθρωπος. Ανάλογα συναισθήματα εξάλλου μοιράζεται και ο ίδιος κατά τη συμβίωσή του με την Κατερίνα.

---

[178] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ.76.
[179]Δ. Χατζής, «Αϊ – Γιώργης», ό. π., σελ. 37.
[180] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* σελ. 35.
[186] Στο ίδιο, σελ. 84: η τεταμένη ετεροεπίγνωση περιλαμβάνει προσεκτικές αναφορές, λέξεις ταμπού, βλέμμα καθηλωμένο αλλού.
[182] Στο ίδιο, σελ. 81.

Παράλληλα, ο Αργύρης, ο νεαρός γείτονας, παρατηρώντας τη μελαγχολία και την αναδίπλωση της Κατερίνας στον εαυτό της, πρώτος προσπαθεί να «συνετίσει» και να επαναφέρει τη σύζυγό του Ιφιγένεια στον κόσμο των φυσιολογικών. Όπως διαπιστώνει, αυτός ο κόσμος δεν μπορεί να χωρέσει ένα ζευγάρι σακάτηδων, ανθρώπων τοποθετημένων στο περιθώριο της κοινωνίας. Η Ιφιγένεια, κατανοώντας την αμηχανία και το ψυχικό βάρος που προκαλεί η σύγκρισή της με την Κατερίνα, αποφεύγει την επώδυνη αλληλεπίδραση. Αυτή εξάλλου οδήγησε τη μειονεκτούσα Κατερίνα στην επανεπίγνωση ότι υπολείπεται γιατί είναι εγκλωβισμένη σε ένα δύσμορφο σώμα.

Προς το τέλος της ιστορίας, αυτό που φαντάζει ως σωτηρία για την αποκατάσταση της ισορροπίας ανάμεσα στον κόσμο των υγιών φυσιολογικών και των δύσμορφων περιθωριακών είναι η μετακόμιση και οριστική απομάκρυνση του νεαρού ζευγαριού. Τα πράγματα όμως για τους δυο περιθωριακούς σακάτηδες είχαν αλλάξει οριστικά καθώς η Ιφιγένεια, σαν ένας άλλος «Αϊ –Γιώργης» έφερε φως, που φώτισε την αλήθεια της ζωής τους, γκρέμισε την ψευδαίσθηση του κανονικού και του φυσιολογικού που ζούσαν. Παρά την προσπάθεια του Σταμάτη να πλησιάσει και πάλι τη γυναίκα του Κατερίνα, να την ανασύρει από την απομόνωσή της, η απολύτρωση δεν έρχεται. Και ο ίδιος συνειδητοποιεί –βλέποντάς τη με νέα μάτια- ότι αυτό που έχει απέναντί του δεν είναι η Κατερίνα: «είδε κι αυτός. Καμιά Κατερίνα δεν είταν εκεί. Είταν ένα τέρας της ασχήμιας, ένα έκτρωμα της δυστυχίας. Χτυπημένο, ρημαγμένο, ξοφλημένο. Και τότε το ’ ξερε πια ο Σταμάτης ο Σιδεράκης. Η Ιφιγένεια έφυγε- η απολύτρωση δεν ήρθε. Ποτέ δε θα ’ρχότανε. Πέρασε ο Αϊ-Γιώργης εκεί – θα περνούσε κάποτε- έγινε φως, πολύ φως. Και τίποτα – τίποτα που δεν είχανε φταίξει – τους αστραπόκαψε».[183]

[183] Χατζής, «Αϊ – Γιώργης», ό. π., σελ.42.

3.3.Δ.Ο ΧΩΡΟΣ.

Οι δυο περιθωριακοί ήρωες έχουν οριοθετήσει τη ζωή τους στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού τους. Εκεί ζουν την ψευδαίσθηση μιας φυσιολογικότητας και μιας ισορροπίας δημιουργώντας την προσωπική τους ετεροτοπία,[184]έναν τόπο απολύτως διαφορετικό από όλουςτους άλλους, με βασικό χαρακτηριστικό τη δημιουργία ψευδαισθήσεων.[185] Ψευδαίσθηση θα αποδειχτεί για τους δυο στιγματισμένους ήρωες η αίσθηση καταφυγίου που έβρισκαν σε αυτόν.

Ο ιδιωτικός χώρος στο συγκεκριμένο διήγημα, που αντιπροσωπεύεται από το σπίτι του περιθωριακού ζευγαριού, αποτελεί προσωπικό τους περιορισμό, καθώς σε αυτόν προστατεύονται από την απορριπτική στάση των φυσιολογικών και από το άγχος της κοινωνικής αλληλεπίδρασης μαζί τους. Ιδιαίτερα, η ηρωίδα φαίνεται περισσότερο απομονωμένη σε αυτό καθώς δεν εργάζεται. Αντίθετα, ο σύζυγός της περνά πολύ χρόνο στο ραφείο του και έχει ευκαιρίες επικοινωνίας και επαφής με τους πελάτες του.

Όταν στην ιδιωτικότητά τους εισέρχονται τα δυο νέα υγιή πρόσωπα, η αποκτηθείσα ισορροπία κλονίζεται, παρά την αρχική συμπονετική στάση τους. Η ομαλή αλληλεπίδραση είναι σύντομη και προσωρινή καθώς οι διαφορές είναι οφθαλμοφανώς έντονες και η απόσταση ανάμεσα στους δυο κόσμους μεγάλη. Οι διαφορές οδηγούν στη σύγκριση και στη διαρκή υπενθύμιση της αναπηρίας τους. Η γνώση των κανόνων συναναστροφής από τους δυο περιθωριακούς ήρωες δεν είναι αρκετή για να προβλέψει και να αποτρέψει τη μεγιστοποίηση της ηθικής τους συρρίκνωσης και τον αποκλεισμό τους από τη μετέπειτα συναναστροφή με τους φυσιολογικούς άλλους.

Μέχρι τότε το δύσμορφο και ανεπαρκές για την κοινωνική αποδοχή σώμα τους αποτελούσε απλά ένα εμπόδιο για την πρόσβαση στο δημόσιο χώρο, δυσκολία την οποία είχαν ξεπεράσει με την διακριτική παρουσία τους κατά τις περιορισμένες δημόσιες εξόδους τους. Ο περιορισμός τους ήταν αποτελεσματικός τρόπος ελέγχου του στίγματός τους και η διακριτικότητα στις κοινωνικές επαφές αποτελούσε ένα αποτελεσματικό ξεγλίστρημα από τις εγειρόμενες απαξιωτικές αξιολογήσεις. Η έξοδος της ηρωίδας στην αγορά και η δημοσιοποίηση της διαφοράς της αποτελεί έναυσμα για την οριστική αναδίπλωση της στον στιγματισμένο εαυτό.

---

[184] Michel Foucault, *Des espaces autres. Heterotopies* (1967) Architecture, Mouvement, Continuite, no 5, Octobre 1984, 46-49.

[185]Π. Καρπούζου, «Τα όρια του σώματος στον *Αόρατο άνθρωπο* του H.G. Wells», περιοδικό *Πλανόδιον,* τόμος ΙΒ, αρ. 49, Αθήνα, Δεκέμβριος 2010, σελ.175 -189.

3.4.Α.ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΛΤΙΝΟΣ, (1932 –)

«Ο ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ»: ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ.

Το σύντομο διήγημα «*Παναγιώτης*» αποτελεί μέρος της συλλογής διηγημάτων με τίτλο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*. Η πρώτη έκδοση της συλλογής πραγματοποιείται το 1992 στις εκδόσεις ΄Αγρα και περιλαμβάνει συνολικά 12 διηγήματα του Θανάση Βαλτινού[186] δημοσιευμένα το παλαιότερο το 1960[187] με τίτλο «Αύγουστος ’48» στο περιοδικό *Ταχυδρόμο*ς και το πιο πρόσφατο από αυτά γραμμένο το 1991 με τίτλο «Υπάρχει όμως Θεός». Το υπό εξέταση διήγημα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο τεύχος 6 του περιοδικού *Τραμ* τον Σεπτέμβρη του 1977.[188]

Στο διήγημα είναι διακριτά τα βασικά στοιχεία του αφηγηματικού τρόπου του Θ. Βαλτινού με χαρακτηριστικότερο όλων την ασχολίαστη παρουσίαση των ηρώων και των πράξεών τους, στοιχείο που δίνει στη γραφή την ουδέτερη και απρόσωπη μορφή ενός ντοκουμέντου-χρονικού[189] με την «ταυτόχρονη απόσυρση του συγγραφικού υποκειμένου που παίζει απλά τον ρόλο υποβολέα».[190] Η απόσυρση του συγγραφέα συμβαδίζει με την απουσία ερμηνευτικών παρεμβολών, με την απουσία λεπτομερειών στην παρουσίαση των σκηνικών και των ψυχολογικών αντιδράσεων των ηρώων που δηλώνει την έντονη ελλειπτικότητα.[191] Παρατηρείται επίσης, η μορφή της λαϊκότροπης εξιστόρησης ως στοιχείου νεωτερισμού.

Κατά τον Ν. Παρίση, η αφηγηματική δύναμη του Θ. Βαλτινού βρίσκεται στο αφηγηματικό ήθος το οποίο στηρίζεται στην υποβολή. «Η πρόταση, ο λόγος, ο μύθος, τα πρόσωπα, η δράση, τα γεγονότα και το σχόλιο του αφηγητή σημαίνουν χωρίς να φωνάζουν και δηλώνουν μια θέση χωρίς να ρητορεύουν.[192] Η φραστική απλότητα συνδυάζεται με μια ουδέτερη περιγραφή - παράθεση των περιστατικών, τα

---

[186] Τα έργα **:** *Η κάθοδος των εννιά* 1963, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη*. Βιβλίο πρώτο. Αμερική (α’ δημοσίευση 1964, εκδ. 1972), *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* 1978, *Εθισμός στη νικοτίνη* (α΄δημοσίευση 1979, εκδ.2003), *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο* 1985, *Στοιχεία για τη δεκαετία του ’60*, 1989, *Φτερά μπεκάτσας* 1992, *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν* 1992, *Ορθοκωστά* 1994, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη*. Βιβλίο δεύτερο. Βαλκανικοί – ’22 (2000), *Ημερολόγιο 1836-2011* (2001), *Σχισμή φωτός* (2001).

[187] Λεύκιος Ζαφειρίου, «Χρονολόγιο Θανάση Βαλτινού», περιοδικό *Νέα Εστία*, τόμος 162ος, Ιούλιος – Αύγουστος 2007, σελ. 220.

[188] Στο ίδιο, σελ. 220.

[189] Ο συγγραφέας επιλέγει το είδος της λογοτεχνίας – ντοκουμέντο, που τότε είχε απήχηση στην Κεντρική Ευρώπη (Γερμανία, Αυστρία, Ελβετία).

[190] Γιώργος Αριστηνός, *Τρία δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2015, σελ 71.

[191] Σπύρος Τσακνιάς, «Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο, *Η Λέξη*, τ. χ. 53 Μάρτιος-Απρίλιος, 1986, σελ. 471-473.

[192] Νικήτας Παρίσης, «Αναφορά στο έργο του Θ. Βαλτινού – Αναζήτηση του αφηγηματικού ήθους», Η Λέξη, Ιανουάριος 1988, τχ.71, σελ. 6-13.

οποία εγκαταλείπει ασχολίαστα, για να μιλήσουν με τη δική τους τρομαχτική δραστικότητα και να δημιουργήσουν αφηγηματική πυκνότητα.[193]

Στο εν λόγω διήγημα είναι έντονη η συνήθης μορφή ντοκουμέντου που καταγράφεται σαν από κινηματογραφική κάμερα. Με την τεχνική αυτή ήταν εξοικειωμένος ως σεναριογράφος.[194] Σε αυτό συμβάλλει ο λιτός, μικροπερίοδος λόγος, ο οποίος στηρίζεται στο «ρήμα και στο ουσιαστικό».[195] Παρατηρείται δηλαδή υπερβολική κατάχρηση της τελείας, πληθωρική χρήση του ρήματος, έλλειψη εξαρτημένων προτάσεων ή παρουσία αρηματικών ή ακόμα και μονόλεξων προτάσεων.[196] Επίσης απαλλάσσεται από τη «ρητορική της μεταφοράς»,[197] από «την παράδοση της νεωτερικής καλολογίας»[198] και απογυμνώνει τη γλώσσα από τα παρομοιωτικά και μεταφορικά σχήματα. Η λιτότητα του λόγου φτάνει κατά τον Γ. Αριστηνό την προφορικότητα του δημοτικού τραγουδιού.[199] Δεν υπάρχει η ποιητική αοριστία του κοσμητικού επιθέτου και η διήγηση χαρακτηρίζεται δωρική, συνδέοντας τον κινηματογράφο και την πεζογραφία.[200]

Από η σκοπιά της θεματικής και του περιεχομένου ο Γ. Παπαθεοδώρου τονίζει η σχέση της αφήγησης του Βαλτινού με την ιστορία: «Η έμφαση στην ατομική εμπειρία και στην κοινωνική μνήμη δεν μπορούν να χωρέσουν μέσα σε μια αποϊστορικοποιημένη αφήγηση συμβάντων και σε μια έκρηξη υποκειμενικών βιωμάτων, από την οποία λείπει ο συνεκτικός κρίκος της ιστορικής ερμηνείας, εκείνης δηλαδή που επιτρέπει την ανάδειξη των ιδεολογικών πρακτικών και των μηχανισμών γύρω από τους οποίους συγκροτήθηκαν τα κοινωνικά υποκείμενα…».[201]

Με μια πρώτη σκέψη βρισκόμαστε κοντά στην ιστοριογραφία η οποία είναι εξ ορισμού ερμηνεία, αφού κάθε αφηγηματική ανάπλαση των ιστορικών πεπραγμένων δεσμεύεται από τις ιδεολογικές συνθήκες του εκάστοτε παρόντος και την προσωπική ιδιοσυγκρασία του ιστορικού. Δεν αποτελεί μια ουδέτερη καταγραφή αλλά ακολουθεί συγκεκριμένες τακτικές ιεράρχησης, αποκλεισμού ή συμπερίληψης υλικού και αφηγηματοποιεί τα γεγονότα με συγκεκριμένους τρόπους, ύφος και λεξιλόγιο.[202]

---

[193] Στο ίδιο, σελ. 10.

[194] Δ. Δασκαλόπουλος (παρουσίαση – ανθολόγηση), «Θανάσης Βαλτινός», *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του' 40 ως τη δικτατορία του ΄67*, τόμος Β΄, εκδόσεις Σοκόλης, Αθήνα 1992, σελ. 305.

[195] Στο ίδιο, σελ. 304-305

[196] Νικήτας Παρίσης, «Μερικές πρωτοβάθμιες θέσεις για την πεζογραφία του Θ. Βαλτινού», περιοδικό *Νέα Εστία*, τόμος 162ος, τεύχος 1802, Ιούλιος – Αύγουστος 2007, σελ. 76-81.

[197] *Τρία δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, ό. π., σελ. 31.

[198] Στο ίδιο, σελ. 31.

[199] Στο ίδιο, σελ. 12-13

[200] Βασίλης Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», περ. *Διαβάζω*, Ιούλιος 1979, τ.χ. 22, σελ. 67-70.

[201] Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Το παιχνίδι της μνήμης και της λήθης. Ζητήματα ιστορίας και ιδεολογίας στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», περ., *Νέα Εστία*, τ. χ. 1802, (Ιούλιος-Αύγουστος 2007), σελ.89.

[202]Δημήτρης Παϊβανάς, *Βία και αφήγηση. Ιστορία ,ιδεολογία και εθνικός πολιτισμός στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 2012, σελ. 31.

Στο έργο του Βαλτινού γενικότερα και στο συγκεκριμένο ιδιαίτερα διήγημα η συνάντηση ιστορίας και λογοτεχνίας υποστηρίζεται από τον ιστορικό ρεαλισμό[203]στον οποίο συναντιέται η λογοτεχνία με τη σύγχρονη ιστορία και τη συλλογική μνήμη, ενώ μέσα από μια νέα ανθρωπολογική προοπτική που είναι επιλογή του Βαλτινού, «η ιστορία παρουσιάζεται ως βιωμένη εμπειρία».[204]

Με άλλα λόγια ο Βαλτινός εγκαινιάζει μια διαφορετική χρήση της ιστορίας παρακολουθώντας τις μικροϊστορίες των υποκειμένων, την εξατομίκευση του ιστορικού γίγνεσθαι. Οι ήρωές του δεν καλούνται από την ιστορία σε δράση, αλλά πάσχουν εξαιτίας της ιστορίας. Κυρίως συναντάμε αντιήρωες. Ανεξάρτητα από την κοινωνική θέση και την ιδεολογική τους συγκρότηση, οι ήρωες του Βαλτινού έχουν θυματική ταυτότητα, η οποία προκύπτει από την επαφή τους με την ιστορία όπως στην περίπτωση του Παναγιώτη. Αυτό το σωματοποιημένο βίωμα της ιστορίας διαμορφώνει την υποκειμενικότητά τους. Η έμφαση είναι στην ατομική μοίρα των ανθρώπων που πιάστηκαν στα δίχτυα μιας βίαιης ιστορίας.[205]

Σε διαφοροποίηση με αυτό που συμβαίνει στο μυθιστορηματικό έργο του Θανάση Βαλτινού, στο συγκεκριμένο διήγημα ο συγγραφέας μειώνει τον βαθμό αποστασιοποίησης από τον ήρωα με σύντομες εκφράσεις συμπάθειας για τον ήρωα του. Αυτό προσδίδει αληθοφάνεια αλλά και βιωματικότητα, αφού ο πρωταγωνιστής της ιστορίας παρουσιάζεται ως γνώριμος και οικείος στον συγγραφέα. Το στοιχείο της έκφρασης συναισθημάτων δεν αναιρεί τη μορφή μαρτυρίας που προσδίδεται στο κείμενο, στην οποία δείχνει όσο κανένας άλλος Έλληνας συγγραφέας προσήλωση. Κατά την άποψη του Δ. Κούρτοβικ, το ενδιαφέρον του Βαλτινού σε μαρτυρίες γραπτές ή προφορικές στηρίζεται στη θέση ότι λειτουργούν «όχι τόσο ως αυθεντικά και αξιόπιστα ντοκουμέντα, όσο ως τρόπος με τον οποίο μια πολύπλοκη, δυσπερίγραπτη πραγματικότητα διηθείται μέσα από τον λόγο συγκεκριμένων ανθρώπων, των ανώνυμων υποκειμένων της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας της νεότερης Ελλάδας».[206]

Συνοψίζοντας, κατά τον Γ. Αριστηνό, αποσπασματικότητα, λιτότητα και οικονομία στα εκφραστικά μέσα, μυθική - ιστορική μέθοδος στην οποία διέπρεψε ο Καβάφης, είναι στοιχεία της όψιμης νεωτερικότητας, τα οποία ανιχνεύει κανείς σε λανθάνουσα έστω μορφή, ακόμη και στην ηθογραφία του 19ου αιώνα. Αυτά είναι εμφανή στο έργο του Βαλτινού ως αντιπροσωπευτικά στοιχεία μοντερνισμού.[207]

---

[203] Παπαθεοδώρου, «Το παιχνίδι της μνήμης και της λήθης, Ζητήματα ιστορίας και ιδεολογίας στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», ό. π., σελ. 86.
[204] Στο ίδιο, σελ. 82-94.
[205] Στο ίδιο, σελ. 93.
[206]Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς, ένας κριτικός οδηγός*, Αθήνα, Πατάκης, 1999, σελ.35-38 .
[207] Αριστηνός, *Τρία δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, ό. π., σελ 12.

3.4.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ .

Ο Θανάσης Βαλτινός ως παρατηρητής καταγράφει τους σημαντικότερους σταθμούς της ζωής του ήρωα του. Δεν παρουσιάζει στοιχεία του εσωτερικού του κόσμου παρά μόνο κάποιες μικρές υπαινικτικές συναισθηματικές αντιδράσεις. Το όνομα του πρωταγωνιστή του διηγήματος είναι Παναγιώτης και κατά την ομολογία του αφηγητή υπήρξε μακρινός του συγγενής εξ αγχιστείας. Κέρδισε τη θέση του πρωταγωνιστή στον αφηγούμενο μύθο λόγω της συμμετοχής του –αν και χαμηλόφωνης– στα γεγονότα της ελληνικής ιστορίας του εικοστού αιώνα. Ο Παναγιώτης είναι το πρόσωπο του απλού λαϊκού νέου άνδρα, που παρασύρεται από τη ροή των ιστορικών συμβάντων. Αυτά ξεκινούν ερήμην του από το 1919, έτος κατά το οποίο κλήθηκε ως στρατιώτης να πάρει μέρος στη μικρασιατική εκστρατεία και ολοκληρώνονται μέχρι τον πνιγμό του τον Αύγουστο του 1973. Το καλοκαίρι του 1921 τα ιστορικά γεγονότα τον τοποθετούν στις επιχειρήσεις της Μικράς Ασίας που φθάνουν μέχρι το Εσκί Σεχίρ, όπου διακρίνεται παίρνοντας παράσημο. Μετά στην πορεία του ελληνικού στρατού στην Αρμυρή Έρημο χωρίς νερό –αλλά με ακμαίο φρόνημα– προχωρά με τον ελληνικό στρατό προς την Κόκκινη Μηλιά. Στην κατάρρευση του μετώπου το 1924 αιχμαλωτίζεται. Ως αιχμάλωτος των Τούρκων, για δεκαοχτώ μήνες κοπανάει χαλίκι στο τουρκικό στρατόπεδο καταναγκαστικής εργασίας του Ουσάκ και είναι ένας από τους τριακόσιους που σώζονται με την ανταλλαγή. Παρά τις κακουχίες και τους εξευτελισμούς μοιάζει αρχάγγελος. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα αρχίζει ο ξεπεσμός του. Αρρωσταίνει το 1927 με Πάρκινσον, το οποίο του επιφέρει τρέμουλο και τραυλισμό από τις κακουχίες του πολέμου. Αποτυγχάνει να πάρει σύνταξη ως ανάπηρος πολέμου. Από τότε για να επιβιώσει γυρνά τη μισή Πελοπόννησο ως επαίτης με πρόσχημα την πώληση χορταριών –ρίγανης, φασκόμηλου– όπου και γίνεται αντικείμενο κοροϊδίας και πειραγμάτων, από μεγάλους και παιδιά. Δέχεται τα πάντα ως μοίρα – καλόκαρδα. Στα γεράματά του αποτραβιέται στο χωριό του, τον Καράτουλα Κυνουρίας, όπου τον περιμάζεψαν συγγενείς δίνοντάς του ένα πιάτο φαγητό. Ο ίδιος για ανταμοιβή βόσκει δυο τρεις γίδες. Εκεί τελειώνει και η ζωή του από πνιγμό. Πνίγεται, γλιστρώντας σ' ένα λάκκο με τέσσερα δάκτυλα νερό.

3.4.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Σκοπός του συγγραφέα είναι μέσα από το ατομικό –εδώ την πορεία της ζωής του Παναγιώτη– να αναχθεί στο συλλογικό, την καθοριστική επιρροή της ιστορίας και ειδικότερα εδώ της πρώτης πεντηκονταετίας του εικοστού αιώνα στη ζωή των απλών Ελλήνων. Πέρα από την ιστορική μνήμη που ενυπάρχει στο μύθο, υφίσταται ένα πανανθρώπινο επίπεδο που υπερβαίνει και την εθνική καταγωγή και τον προσδιορισμό της ταυτότητας από τη γεωγραφική θέση στη οποία τοποθετείται ο ήρωας. Βασικός νοηματικός άξονας είναι το ευμετάβλητο της ανθρώπινης ηθικής

σταδιοδρομίας[208] και η εν δυνάμει θέση του στιγματισμένου και περιθωριοποιημένου που ελλοχεύει στη ζωή κάθε ανθρώπου. Στην απλή και λιτή σε πρώτο επίπεδο αφήγηση για τον περιθωριοποιημένο κοινωνικά ήρωα διαπλέκει τον προβληματισμός για τη δύναμη του χρόνου και του τόπου που κινεί τα νήματα της ανθρώπινης ζωής, αναιρεί με ευκολία την ψευδαίσθηση της ανθρώπινης ελευθερίας και των ατομικών επιλογών και μετακινεί τα πρόσωπα από τα όρια του φυσιολογικού προσώπου στη θέση του κοινωνικού αποκλεισμού. Κρατώντας ζωντανή τη μνήμη αυτού του κοινωνικά περιθωριακού προσώπου, εκπροσώπου της λαϊκής τάξης, του Παναγιώτη,, και παρακολουθώντας τη ζωή και τους σημαντικούς σταθμούς της όπως το 1919, ’20, ’21, το ’22, το ’24, τέλη του ’27 κ. λ. π., απομονώνει μια λεπτομέρεια του ευρύτερου συνόλου. Σε άλλα έργα το σύνολο είναι ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο (εμφύλιος πόλεμος στην *Κάθοδο των εννιά*), κοινωνικό (μετανάστευση στο *Συναξάρι*), ή ανθρώπινο πλαίσιο (λειτουργία της μνήμης, στο *Μπλε Βαθύ σχεδόν μαύρο),* όχι για να την αναγάγει σε σύμβολο αλλά για να μιλήσει αφαιρετικά και υπαινικτικά για το «όλον».[209]

Ο περιθωριακός πρωταγωνιστής της ιστορίας, ο Παναγιώτης, είναι από τα πρόσωπα που δεν χώρεσαν ως ήρωες στα επίσημα αφηγήματα της εποχής τους. Ο Βαλτινός συνηθίζει να φέρνει στην επιφάνεια τον λόγο «των βουβών προσώπων της ιστορίας».[210] Ως καθαρόαιμος έλληνας ρεαλιστής του κριτικού ρεαλισμού, στα κείμενά του έχει ως άξονα τη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου μέσα από την υπαρξιακή και την ιστορική του εξέλιξη.[211]

Κατά τη διήγηση έρχονται στην επιφάνεια τα στοιχεία που δομούν την περιθωριακή ταυτότητα του πρωταγωνιστικού ήρωα με κυριότερο το στοιχείο ενός στίγματος που οφείλεται σε επίκτητη σωματική αναπηρία. Αυτή εκδηλώνεται ως τρέμουλο στα χέρια και τραυλισμός, αποτέλεσμα των σωματικών κακουχιών που υπέστη κατά τη διάρκεια της αιχμαλωσίας του στα τουρκικά στρατόπεδα καταναγκαστικής εργασίας την περίοδο του μικρασιατικού πολέμου.

Σκιαγραφείται το πορτρέτο του περιθωριακού χαρακτήρα μέσα από τη σύντομη παρουσίαση της πορείας ζωής του, με κυρίαρχο στοιχείο την αποτυχία του να ενταχθεί στην κανονικότητα, η οποία συμπίπτει χρονικά με κορυφαίες ιστορικές στιγμές της αρχής του 20ου αιώνα. Με την προσφιλή στο Βαλτινό μορφή χρονικού και μαρτυρίας καταγράφεται με συνοπτικότητα και συναισθηματική αποστασιοποίηση ντοκουμέντου, η ηθική σταδιοδρομία[212]τα ου ήρωα της ιστορίας, Παναγιώτη. Ο περιθωριακός ήρωας όπως και κάθε στιγματισμένο άτομο καλείται σε μια «ακολουθία προσωπικών προσαρμογών»,[213] καθώς ξεκινά τη ζωή το μέσα από μια

---

[208] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 99.
[209] Δασκαλόπουλος (παρουσίαση – ανθολόγηση) «Θανάσης Βαλτινός», ό. π., σελ. 307.
[210] Παπαθεοδώρου, «Το παιχνίδι της μνήμης και της λήθης, Ζητήματα ιστορίας και ιδεολογίας στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», ό. π., σελ. 83.
[211] Θανάσης Ντόκος, «Μπλε Βαθύ σχεδόν μαύρο», περιοδικό *Το Τέταρτο*, 12 Απριλίου, 1986, σελ.12-13.
[212] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 99.
[213] Στο ίδιο, σελ. 99.

διαδικασία ομαλής κοινωνικοποίησης ως άτομο που δεν αποκλίνει αρχικά από τα φυσιολογικά κοινωνικά κανονιστικά πρότυπα. Στην πορεία, αν και η μεταστροφή προς το χειρότερο είναι μεγάλη, απουσιάζει από την αφηγηματική παρουσίασή της ο συναισθηματικός και μελοδραματικός τόνος.

Παρά τη συνοπτική αναδρομική αφήγηση, η αναπαράσταση της πορείας και η απόκτηση της αποκλίνουσας κοινωνικής ταυτότητας είναι πλήρης, καθώς στέκεται στους κρίσιμους σταθμούς της ζωής του ήρωα. Η μετακίνηση προς το περιθώριο είναι σταδιακή, χωρίς την εκούσια συμμετοχή του ήρωα στην απόκτηση της κοινωνικής ταυτότητας του περιθωριοποιημένου. Οι σταθμοί αυτοί συμπλέκονται με την ιστορία της Ελλάδας και επιλέγονται τα ιστορικά γεγονότα που τον σημάδεψαν και τον τοποθέτησαν ερήμην του για πάντα στο κοινωνικό περιθώριο. Η παρουσία της ιστορίας στην διήγηση φθάνει ως μια σειρά βιωμάτων, των οποίων τον αντίκτυπο παρατηρούμε στη ζωή του ήρωα.

Βαδίζοντας παράλληλα με τα βήματα της μικρασιατικής περιπέτειας ο Παναγιώτης ξεκινά τη ζωή του σε μια απόλυτη κανονικότητα υπακούοντας στα κοινωνικά στερεότυπα περί ανδρισμού και πατριωτισμού. Εντός της κοινωνικής κανονικότητας εκδηλώνεται η προθυμία εκπλήρωσης του αναμενόμενου πατριωτικού καθήκοντος που εγείρει η ιστορική περιπέτεια της Ελλάδας στη Μικρά Ασία. Ανταποκρινόμενος με συνέπεια καταφέρνει να διακριθεί στις πολεμικές επιχειρήσεις και να λάβει παράσημο. Η απόκλιση από τη φυσιολογική πορεία ξεκινά με την ήττα και τη ροή των δυσάρεστων γεγονότων που ανατρέπει για πάντα την κανονικότητα της ζωής του, τον παρασύρει στην αιχμαλωσία, στην καταναγκαστική εργασία στα τουρκικά τάγματα εργασίας και τελικά στη σωματική αναπηρία.

Έχοντας ξεκινήσει τη ζωή του όχι ως στιγματισμένος αλλά ως φυσιολογικός και με ενσωματωμένη την οπτική του φυσιολογικού, έχοντας τις πεποιθήσεις της ευρύτερης κοινωνίας περί ταυτότητας,[214] γίνεται τώρα σε προχωρημένη ηλικία φορέας ενός στίγματος. Παράλληλα αποκτά την ταυτότητα του κοινωνικά απαξιωμένου,[215] με μια μειονεκτούσα διαφορετικότητα άμεσα εμφανή στην κοινωνική αλληλεπίδραση. Η επίκτητη σωματική αναπηρία, η αδυναμία εξασφάλισης μιας σύνταξης αναπηρίας και η αποτυχία αξιοπρεπούς ένταξης στην παραγωγική διαδικασία τον οδηγούν σε ιδιότυπη επαιτεία, που οριστικοποιεί τον κοινωνικό του αποκλεισμό αλλά και επιτείνει τον κοινωνικό του στιγματισμό. Ο Παναγιώτης αναγκάζεται να διατρέχει ολόκληρη την Πελοπόννησο και να πουλά «χορτάρια» για ροφήματα. Όλα αυτά τα στοιχεία συμβάλλουν στην απόκτηση και εδραίωση της περιθωριακής κοινωνικής του ταυτότητας από την οποία δεν μπορεί να απαλλαγεί ως το τέλος της ζωής του ενώ η αρχή της ηθικής του σταδιοδρομίας δεν προμηνούσε αυτή την εξέλιξη. Για τον τρόπο που ο ίδιος διαχειρίζεται τον κοινωνικό του

[214] Στο ίδιο, σελ. 99.
[215] Στο ίδιο, σελ. 111

αποκλεισμό και ανθίσταται στη στιγματισμένη ταυτότητα το κείμενο δίνει το υπαινικτικό σχόλιο: «η μορφή του εξακολουθούσε να διατηρεί κάτι αρχαγγελικό».[216]

Ο ήρωας συνεπώς βιώνει έναν τύπο κοινωνικοποίησης που παραπέμπει σε άτομα που στιγματίζονται σε προχωρημένη ηλικία και ενώ αυτό συνεπάγεται ριζική αναθεώρηση του παρελθόντος του διατηρεί την ήρεμη ενατένιση της ζωής, είτε συνειδητά είτε από αμηχανία στις μεγάλες αλλαγές της ζωής του. Τέτοια άτομα έχουν μάθει καλά τι σημαίνει φυσιολογικός και τι στιγματισμένος πολύ πριν χρειαστεί να θεωρήσουν τον εαυτό τους μειονεκτούντα. Συνήθως έχουν ιδιαίτερο πρόβλημα να επαναπροσδιορίσουν τον εαυτό τους και μεγάλη πιθανότητα να τον αποδοκιμάσουν.[217]

Συνεπώς, στην πορεία της αφήγησης ο Παναγιώτης, ως χαρακτήρας είναι ιδιόμορφα εξελισσόμενος, καθώς παρά τις δυσάρεστες ανατροπές της ζωής και τη μετάπτωσή του στο κοινωνικό περιθώριο εξακολουθεί να διατηρεί σταθερά τα θετικά ηθικά χαρακτηριστικά. Αντιστέκεται ειρηνικά με τη στωϊκότητα και την καλοσύνη του στη μετατόπισή του στο κοινωνικό περιθώριο με την ιδιότητα του επαίτη. Η επαιτεία που τον περιθωριοποιεί του εξασφαλίζει τα προς τα ζην μετά την αποτυχημένη προσπάθεια εξασφάλισης μιας σύνταξης αναπηρίας λόγω πολέμου. Η αδυναμία ένταξης στην παραγωγική διαδικασία και η οικονομική του αποκατάσταση έχουν καθοριστικό ρόλο στην περιθωριοποίησή του. Όμως, «παρά τους εξευτελισμούς που είχε υποστεί και με όλα τα ράκη που τον σκέπαζαν, η μορφή του εξακολουθούσε να διατηρεί κάτι αρχαγγελικό».[218]

Ο Παναγιώτης, ως άνθρωπος με φθαρμένη ταυτότητα, βρίσκεται σε ιδιόμορφη κοινωνική επίδραση. Όπως προβάλλεται στην αφήγηση, εκδηλώνει αμηχανία και αδυναμία να διαχειριστεί τη συνάντησή του με τους φυσιολογικούς άλλους. Την αμηχανία του μαρτυρά η παθητικότητα του ήρωα στα πειράγματα ενήλικων και ανήλικων που δηλώνουν την απαξίωση και την υποτίμηση του προσώπου του. Απουσιάζει από μέρους του κάθε προσπάθεια να αποκρούσει τον αρνητισμό τους. Αμύνεται προσποιούμενος ότι η «διαφορετικότητά του είναι ασήμαντη και δεν έλκει την προσοχή».[219] Κατά κάποιον τρόπο η στάση του μπορεί να ερμηνευτεί ως αποσιώπηση εκ μέρους του του προβλήματός του : «Καμιά φορά στις δημοσιές, μέσα στην καλοκαιριάτικη ζέστη, οι ατσίδες οδηγοί των φορτηγών σταμάταγαν, τον ανέβαζαν δίπλα τους και για να σπάνε πλάκα στη διαδρομή, του άνοιγαν χοντρή κουβέντα. Ακόμα και τα αλάνια στις μικροπολιτείες που διανυκτέρευε τον πείραζαν. Άλλοτε του κρέμαγαν ντενεκέδες, άλλοτε κουρελόχορτα και του έβαζαν φωτιά»[220].Στην περίπτωση του Παναγιώτη η αδυναμία επιβεβαίωσης των κοινωνικών προσδοκιών[221] ερμηνεύεται στην ουσία ως καταπάτηση των κανόνων υγιούς

[216] Θανάσης Βαλτινός, *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, Αθήνα, Εστία, 2007, σελ.73.
[217] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π. , σελ. 101-102.
[218] Βαλτινός, *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό. π., σελ.73.
[219] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 111.
[220] Βαλτινός, *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό. π., σελ. 74.
[221] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ.6.

κοινωνικής συνάντησης. Φοβούμενο τις αρνητικές επιπτώσεις που έχει κάτι τέτοιο το υποκείμενο επινοεί και υιοθετεί τεχνάσματα αποσιώπησης.

Μέχρι το τέλος της ζωής του μετά από ένα ατύχημα τον Αύγουστο του 1973, χωρίς προσπάθεια αποστιγματισμού κουβαλά την ταυτότητα του περιθωριακού, ζει την κοινωνική απομόνωση και τις συνακόλουθες απαξιωτικές αξιολογήσεις. Δέχεται με αμήχανη αγαθότητα την πλάκα που σπάνε σε βάρος του οι οδηγοί φορτηγών και τα πειράγματα από τα αλάνια στις πολιτείες που διανυκτέρευε.[222]

Όπως είναι εμφανές από τα παραπάνω, από τη στιγμή που η φθαρμένη ταυτότητα εμπεδώνεται η διαπλοκή του περιθωριακού με τον κόσμο των φυσιολογικών τον μεταμορφώνει σε ένα άτομο με τον μειωτικό τίτλο επαίτης–γυρολόγος σε συνδυασμό με την έλλειψη σωματικής αρτιμέλειας. Αφήνεται σε αυτόν μέσα από μια λανθάνουσα διαδικασία,[223] χωρίς την ατομική του συμμετοχή και χωρίς προσπάθεια αντίστασης. Στον κόσμο των φυσιολογικών δεν διεκδικεί πολλά μόνο ό, τι λίγο του προσφέρουν: το περιμάζεμα από κάτι μικρανίψια, ένα πιάτο φαϊ, το ζεμάτισμα των εσωρούχων κάθε δεκαπέντε από μια από τις νυφάδες.[224]

Όπως λοιπόν διαπιστώνεται, οι φυσιολογικοί άλλοι τους οποίους συναναστρέφεται ο ήρωας χωρίζονται σε δυο ομάδες. Από τη μια πλευρά είναι αυτοί που προσφέρουν την υποστήριξή τους ως συμπονετικοί άλλοι[225] και από την άλλη αυτοί που τον περιπαίζουν. Ως συμπονετικοί άλλοι γύρω από τον κοινωνικά απομονωμένο ήρωα εμφανίζονται ο παλιός συμμαχητής και τώρα κομματάρχης, που προσπαθεί ανεπιτυχώς να του εξασφαλίσει μια σύνταξη αναπηρίας. Μια γειτόνισσα, ο πρώτος έρωτάς του, τον βοηθά στη δουλειά-επαιτεία ράβοντας του σακουλάκια. Οι λίγοι φιλάνθρωποι συγγενείς του προσφέρουν φαγητό και καθαρά ρούχα. Και στις δυο περιπτώσεις η ανοχή της κοινωνίας των φυσιολογικών εξασθενεί αφού η διαφορετικότητα του ήρωα δίνει αφορμή για συμπεριφορές που ταιριάζουν σε άτομα κοινωνικά απαξιωμένα, των οποίων η κοινωνική ταυτότητα δε συμμορφώνεται στα αναμενόμενα κανονιστικά πρότυπα[226] της συγκεκριμένης χρονικής στιγμής και του συγκεκριμένου τόπου. Το στίγμα βέβαια της αναπηρίας και της επαιτείας είναι διαχρονικό και παγκόσμιο. Αυτό που μεταβάλλεται είναι ο τρόπος με τον οποίο οι κοινωνίες το αντιμετωπίζουν. Η εξάρτηση από τη συμπόνια των άλλων αλλά και οι αντανακλαστικές αρνητικές αντιδράσεις –οδηγών και παιδιών– επισφραγίζουν την ταυτότητα του περιθωριακού για τον πρώην ήρωα του μικρασιατικού μετώπου, ταυτότητα η οποία στηρίζεται στην αδυναμία του να διαχειριστεί αυτόνομα τη ζωή του και να προσαρμοστεί στο περιβάλλον των φυσιολογικών.

Επιπρόσθετα, μια αντανάκλαση της ηθικής συρρίκνωσης[227] της ανθρώπινης ιδιότητάς του, αποτελεί ο τρόπος που προσφωνείται ο ήρωας: χωρίς επώνυμο μόνο

---

[222] Βαλτινός, *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό. π., σελ.74.
[223]Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 81.
[224] Στο ίδιο, σελ. 74-75.
[225] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 85.
[226] Στο ίδιο, σελ.13.
[227] Στο ίδιο, σελ. 81.

με το μικρό του όνομα. Αυτό χωρίς να αποκλείει και τη συμπάθεια που ο ίδιος αφηγητής- συγγραφέας εκδηλώνει για τον ήρωα της ιστορίας του είναι δηλωτικό της φθαρμένης κοινωνικής του ταυτότητας. Με το βαπτιστικό μόνο όνομά του είναι γνωστός σε όλη την Πελοπόννησο την οποία διατρέχει πουλώντας τα σακουλάκια με τα χορτάρια- ροφήματα. Ο ήρωας του μικρασιατικού μετώπου γίνεται ανάπηρος– επαίτης, απαξιωμένος και ανεπιθύμητος. Δυνάμεις έξω από τον ίδιο τον τοποθέτησαν στο κοινωνικό περιθώριο, αποδίδοντάς του μια κοινωνική ταυτότητα στις χαμηλότερες θέσεις της κοινωνικής ιεραρχίας.

3.4.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ.

Αυτό που χαρακτηρίζει το διήγημα είναι η διαρκής αλλαγή τόπου για τον ήρωα, ο οποίος αδυνατεί να ενταχτεί σε έναν δικό του προσωπικό χώρο, που θα του εξασφαλίζει σταθερότητα και ασφάλεια. Στη διάρκεια της ζωής του μετακινείται διαρκώς ωθούμενος από δυνάμεις εξωτερικές που κινούν τα νήματα της δράσης του, χωρίς ενεργητική συμμετοχή στη διαμόρφωση των επιλογών και των κινήσεων του. Απομακρύνεται από το χωριό του και την Ελλάδα για να πάρει μέρος στις στρατιωτικές επιχειρήσεις της Μ. Ασίας, αιχμαλωτίζεται και καταλήγει σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Από εκεί σώζεται τυχαία αποτελώντας έναν από τους λίγους επιζώντες. Κατά την επιστροφή του είναι πλέον για πάντα στιγματισμένος εξαιτίας της αναπηρίας και της φτώχειας του.

Παραδομένος σε ό, τι η ιστορία και ο χρόνος επιβάλλουν, ακολουθεί ό, τι η ανάγκη του ορίζει, με αποκορύφωση την περιπλάνηση και επαιτεία σε ολόκληρη την Πελοπόννησο για να εξασφαλίσει τα προς το ζην ως μοναδική επιλογή επιβίωσης. Η επιθυμία για ιδιωτικό προσωπικό χώρο παραμένει ανεκπλήρωτη για τον περιθωριοποιημένο ήρωα και η αδυναμία ένταξής του σε αυτόν φτάνει μέχρι τα γηρατειά και τον θάνατό του.

3.5.Α.1. ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ, (1927-1985)

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ΔΙΗΓΗΜΑΤΩΝ

Τα υπό εξέταση διηγήματα του Γιώργου Ιωάννου[228] ανήκουν στις συλλογές διηγημάτων *Η σαρκοφάγος* («Πώς πέθανε ο Ταμανάκιας»), δημοσιευμένη *το* 1971, και *Η μόνη κληρονομιά* («Το μαγνητόφωνο της ταβέρνας», «Τα περιστέρια», «Θανάσης ο *φονιάς»),* δημοσιευμένη *το* 1974. [229]

Σε αυτοβιογραφικές αναφορές του, ο Ιωάννου αναφέρεται στην ιδιαιτερότητα της πεζογραφικής μορφής που διαμορφώνει. Γύρω στα 1960 ολοκληρώνει τη θητεία του στην ποίηση, ξεκινώντας να γράφει τα πεζογραφήματά του, μια δική του ολιγοσέλιδη αφηγηματική μορφή με ήδη διαφαινόμενα τα προσωπικά χαρακτηριστικά. «Βιωματικός, αυτοβιογραφούμενος συνδέεται άμεσα με έννοιες όπως η εξομολόγηση, η αυτανάλυση ή αυτοσκοπία».[230]

Παράλληλα βασικό χαρακτηριστικό του αφηγηματικού τρόπου που παρατηρείται και στα τέσσερα διηγήματά του αποτελεί ο εσωτερικός μονολόγος, ο οποίος τον εντάσσει, κατά τη γνώμη του Γ. Αράγη, στη «σχολή του εσωτερικού μονολόγου της σχολής της Θεσσαλονίκης».[231] Κατά τον ίδιο τον Γ. Ιωάννου, ο εσωτερικός μονόλογος μοιάζει με τον ψυχολογικό μονόλογο καθώς στρέφεται κυρίως γύρω από τις εντυπώσεις, τα συναισθήματα, τις σκέψεις, τα όνειρα που δημιουργούν τα πράγματα και τα γεγονότα μέσα στον άνθρωπο. Είναι μια συνεχής αυτοανάλυση στα βάθη του υποσυνείδητου.[232]

΄Αμεσα συνδεόμενη με τον εσωτερικό μονόλογο[233] είναι η εξομολογητική διάθεση[234] που χαρακτηρίζει το έργο του. Με τον εσωτερικό μονόλογο και την

---

[228] Τα έργα: Ποίηση: 1954, *Ηλιοτρόπια* 1963 *Τα χίλια δέντρα*, 1954-1963, 1973, *Τα χίλια δέντρα και άλλα ποιήματα* Πεζογραφία:1964 *Για ένα φιλότιμο*, 1971 *Η σαρκοφάγος*, 1974 *Η μόνη κληρονομιά*, 1978 *Το δικό μας αίμα*, 1980 *Ομόνοια*, 1980 *Επιτάφιος θρήνος*, 1981 *Κοιτάσματα*, 1981 *Πολλαπλά κατάγματα. Αφήγηση ψυχωφελής*, 1982 *Εφήβων και μη*, 1982 *Εύφλεκτη χώρα*, 1982 *Καταπακτή*, 1984 *Η πρωτεύουσα των προσφύγων*, *Το κατοχικό ημερολόγιο χωρίς περικοπές* 2000, επιμέλεια Αντιγόνη Βλαβιανού).

[229] Γ. Αράγης (παρουσίαση – ανθολόγηση), «Γιώργος Ιωάννου», *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του' 40 ως τη δικτατορία του ΄67*, τόμος Γ΄, Αθήνα, Σοκόλης, 1992, σελ. 155.

[230] Αν και η χρονιά που γεννήθηκε ο συγγραφέας θα μπορούσε να τον τοποθετήσει στην πρώτη μεταπολεμική πεζογραφική γενιά, οι εμπειρίες από τα χρόνια της Αντίστασης και του Εμφυλίου καθώς και ο χρόνος εμφάνισής του στη λογοτεχνία με την πρώτη του ποιητική συλλογή στα 1954 τον τοποθετεί στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά. Π. Μουλλάς, «Γύρω στο πεζογράφημα του Γ. Ιωάννου», περιοδικό *Γράμματα και τέχνες*, Γ΄ Περίοδος, τ. χ. 78, Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 1996, σελ. 4-5.

[231] Αράγης (παρουσίαση – ανθολόγηση), «Γιώργος Ιωάννου» , ό. π., σελ. 152.

[232] Γ. Ιωάννου, «Ο πεζογράφος Στέλιος Ξεφλούδας» στο *Εφήβων και μη,* Ε' έκδοση, Αθήνα, Κέδρος, 1982,σελ. 234.

[233] «Το κίνημα αυτό άρχισε με τον Ντυζαρντέν το 1887 και επηρέασε βαθύτατα τον Τζόυς. Βέβαια τον εσωτερικό μονόλογο δεν τον πλησίασα κατευθείαν από την ξένη παράδοση. Τον έμαθα με τους λογοτέχνες της Θεσσαλονίκης. Και τον έμαθα θεωρητικά, αλλά με επηρέασε, ο Πεντζίκης και η Καρέλλη, η οποία δεν γράφει βέβαια εσωτερικό μονόλογο, αλλά είναι κι αυτή επηρεασμένη από όλους αυτούς τους εγγαστρίμυθους τρόπους». Γ. Ιωάννου, *Διαβάζω, αρ.*9, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1977, σελ.14.

έντονα εξομολογητική διάθεση συνυπάρχει η μονομερής αφήγηση, η διάσπαση του αφηγηματικού θέματος και η σύνθεση του χρόνου. Στη μονομερή ή μονοεστιακή αφήγηση τα πάντα μας δίνονται από μια οπτική γωνία: μέσα από την όραση, τα συναισθήματα, τη σκέψη και την αίσθηση ενός μονάχα προσώπου, εδώ του συγγραφέα.[235] Η μονομερής αφήγηση δεν είναι υποχρεωτικό να διατυπώνεται σε πρώτο γραμματικό πρόσωπο, γιατί το γραμματικό πρόσωπο δεν είναι δεσμευτικό για την οπτική γωνία του αφηγητή. Παράδειγμα τα πεζά του Ιωάννου τα οποία, ενώ όλα ανήκουν στη μονομερή αφήγηση, δεν είναι όλα γραμμένα σε πρώτο γραμματικό πρόσωπο. Χαρακτηριστικά, το διήγημα «Το μαγνητόφωνο της ταβέρνας», που ανήκει στη συλλογή *Η μόνη κληρονομιά* είναι διατυπωμένο σε τρίτο πρόσωπο.[236]

Ως προς την πλοκή των διηγημάτων, ο Ιωάννου αντιδρά στην κλασική ευθύγραμμη αφήγηση που προϋπήρχε στην νεοελληνική πεζογραφία και δημιουργεί μια πολύπτυχη αφηγηματική φόρμα που διευκολύνει τη σύζευξη των πάντων: φαντασία, μνήμες, επιστημοσύνη, συνειρμούς, τη διάθεση για εξομολόγηση, την επιγραμματικότητα.

Έτσι, το πεζογράφημα του Ιωάννου συνδυάζει διάφορα θεωρητικά αφηγηματικά είδη όπως το δοκίμιο, το χρονικό και το σχόλιο αλλά και ποικίλες εκφραστικές δεξιότητες, όπως την εξομολογητική διάθεση, την παρατήρηση, την περιγραφή, τη μνήμη, τη φαντασία, τον συνειρμό. Πρόκειται για μια νέα μορφή, η οποία εκφράζει κατά τη γνώμη του Π. Μουλλά τη μετάβαση από το κλασικό μονοδιάστατο διήγημα που ρέει από επεισόδιο σε επεισόδιο και περιέχει από την αρχή μέχρι το τέλος μια ιστορία, στο μοντέρνο πολυδιάστατο διήγημα το οποίο πριμοδοτεί το υποκείμενο, σε αντίθεση με το κλασικό διήγημα που διασφαλίζει το πρωτείο του αντικειμένου της αφήγησης.[237]

Χαρακτηριστική είναι επίσης η τεχνική του διασπασμένου θέματος, που συσχετίζει τα διηγήματα του Ιωάννου με το μοντέρνο διήγημα καθώς δεν υπάρχει κεντρικός μύθος με συγκεκριμένη πλοκή και ήρωες όπως στο παραδοσιακό διήγημα. Η υπόθεση βασίζεται κυρίως σε κάποια ιδέα ή συναισθηματική κατάσταση του αφηγητή, που έχει ως πρώτο ερέθισμα την παρατήρηση της εξωτερικής

---

[234] Ο ίδιος ορίζει το πεζογράφημα ως «ένα κείμενο με θεωρητική διάθεση, διανθιζόμενο όμως εδώ κι εκεί με ποσοστό συμπυκνωμένων ιστοριών, εν σπέρματι ή και εν ακαριαία αναπτύξει, οι οποίες φέρονται ως παραδείγματα ή ως αποδείξεις, απ' αυτόν που εκθέτει αφηρημένα κάπως, τις απόψεις του δηλ. τον συγγραφέα. Κάτι πολύ κοντά στην εξομολόγηση ενώπιον αμίλητου εξομολόγου». Γ. Ιωάννου, *Ο της Φύσεως Έρως,* Αθήνα, Κέδρος, 1982, σελ. 188.

[235]Αντιδιαστέλλεται με την πολυμερή ή πολυεστιακή σύμβαση όπου τα γεγονότα μάς δίνονται από πολλές οπτικές γωνίες. Εδώ ο αφηγητής είναι παντογνώστης, ξέρει τι συμβαίνει μέσα στα διάφορα πρόσωπα και μιλάει για την εσωτερική ζωή πολλών αφηγηματικών χαρακτήρων. Στη μονομερή αφήγηση ο αφηγητής, μένοντας πιστός στα όρια της ανθρώπινης εμπειρίας, αναφέρεται στην εσωτερική ζωή ενός μονάχα προσώπου. Τα υπόλοιπα αφηγηματικά πρόσωπα, όταν υπάρχουν δίνονται εξωτερικά, δηλαδή όπως τα βλέπει, τα ακούει ή ακούει να μιλούνε άλλοι γι' αυτά, κι όπως τελικά τα εννοεί το ένα αφηγηματικό πρόσωπο από τη μεριά του οποίου παρακολουθούμε τα εξιστορούμενα ως αναγνώστεσελ. Βλ. Α. Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου, Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του*, Αθήνα, Ειρμός, 1992, σελ.155.

[236] Στο ίδιο, σελ.155.

[237] Μουλλάς, «Γύρω στο πεζογράφημα του Γ. Ιωάννου», ό. π., σελ. 4-5.

πραγματικότητας. Η απουσία μύθου αναπληρώνεται από την ανάπτυξη κάποιας βασικής ιδέας (θέματος), η οποία διασπάται είτε συνειρμικά είτε συνειδητά, οδηγώντας τον πεζογράφο στη διερεύνηση και επιμέρους θεματικών. Έτσι, και τα τέσσερα υπό εξέταση διηγήματα αποτελούν μικρογραφίες της νεοελληνικής καθημερινότητας ή στιγμιότυπα από την παιδική ηλικία του αφηγητή. Το παρόν συμπλέκεται με το παρελθόν μέσω της παρατήρησης και της μνήμης, που αποτελούν την αφηγηματική ύλη των πεζογραφημάτων του Ιωάννου,[238] καθώς τα πρόσωπα του παρελθόντος ανακαλούνται στο παρόν μέσω συνειρμών και καθιστούν συνειρμική την οργάνωση του αφηγηματικού υλικού. Οι συνειρμοί με τη σειρά τους μεταφέρουν σε άλλα θέματα μέσω των σκέψεων και των συναισθημάτων του συγγραφέα[239] για αυτά.

Για τον συνειρμικό τρόπο, που εμφανίζεται ήδη από τα πρώτα πεζογραφήματα, ο Γ. Δάλλας σημειώνει ότι ξεκινά από μια αισθητηριακή εικόνα ή παράσταση που ανακαλούσε ή συστέγαζε πολλές κατακερματισμένες θεματικές ενότητες.[240] Ο συνειρμικός τρόπος εξάλλου συνδέεται με «τη σύνθεση του χρόνου, παρόντος-παρελθόντος και γενικότερα διαφορετικών χρονικών στιγμών»[241]. Στο μεγαλύτερο μέρος των διηγημάτων ο χρόνος[242]της ιστορίας είναι διασπασμένος και οι χρονικές ακολουθίες είναι καταργημένες και συγχωνευμένες στο παρόν του αφηγητή.[243]

Αλληλένδετη με τη σύνθεση του χρόνου και της διάσπαση του θέματος είναι η τεχνική των παρεκβάσεων και κυρίως η τεχνική του εγκιβωτισμού[244] δηλαδή η ιστορία διακόπτεται για να αρχίσει μια άλλη, συνήθως μικρότερη σε έκταση, και μόλις ολοκληρωθεί επανερχόμαστε στην αρχική αφήγηση.

Η προαναφερθείσα τεχνική του συνειρμού συνδέεται με τη βιωματικότητα, η οποία εκφράζεται με πολλούς τρόπους. Με καταλυτική την παρουσία της μνήμης[245] και του

---

[238] Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου. Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του*, ό. π., σελ. 162.

[239] Ως προς την επίδραση που άσκησε το διηγηματικό έργο του Ιωάννου, η γνώμη του Γ. Αράγη είναι ότι πρόκειται για «έργο ιδιότυπο και μοναχικό» (Αράγης, «Γ. Ιωάννου»—ό. π., σελ.153) ενώ κατά την άποψη του Αλ. Κοτζιά «έχει κιόλας επηρεάσει μια σειρά από νεότερους διηγηματογράφους - το Σάκη Παπαδημητρίου, τον Ηλία Παπαδημητρακόπουλο, τον Δημήτρη Νόλλα, τον Τόλη Καζαντζή, τον Άγγελο Καλογερόπουλο» (Αλ. Κοτζιάς, «Εξομολόγηση και η τέχνη του φενακισμού», εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 7- 4-1977).

[240] Γ. Δάλλας, «Η αποκατάσταση του θέματος στην πεζογραφία του Γ. Ιωάννου», *Δοκιμασία*, τχ. 7, 1974, σελ. 158 .

[241] Γ. Αράγης, «Το λογοτεχνικό και πεζογραφικό έργο του Γ. Ιωάννου», *Φιλόλογος*, τ.χ. 43, 1986.

[242]Αντιπαρατίθεται στην ιστορική εκδοχή της αντίληψης του χρόνου, στην οποία η αφήγηση αρχίζει από κάποιο σημείο του παρελθόντος, προχωρεί χρονολογικά ή με άλματα , προς όλο και μεταγενέστερες στιγμές, και κάπου τελειώνει.

[243] Ν. Ι. Καραδήμου, «Στοιχεία Θεματικής και Ποιητικής στο Έργο του Γιώργου Ιωάννου», περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες*, Β' περίοδος, Μάρτιος – Απρίλιος 1991, αρ. τεύχους 62, σελ. 11-12.

[244] Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου, Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του,* ό. π., σελ.194.

[245] Η παιδική ηλικία (προπολεμική περίοδος) έρχεται πρώτη στο μερίδιο της μνήμης του, μετά ακολουθεί η εφηβική ηλικία (πόλεμος, Κατοχή και ένα δυο χρόνια μετά), τρίτη έρχεται η νεανική (εμφύλιος, φοιτητικά χρόνια) και τελευταία περίοδος του στρατιωτικού, ποσοτικά μικρότερη 1951-1953. Για τις αναλογίες της μνήμης στα τρία πρώτα βιβλία πεζογραφημάτων του Ιωάννου δες τη μελέτη: Ξ.Α. Κοκόλης, «Μια επαρχιακή διαμάχη : Χρονικό ή κριτική», *Ο Παρατηρητής*, τχ. 8 (1988) παρ. 39.

συνειρμού άλλοτε η αφήγηση ξεκινά με έναν πυρήνα πραγματικό και στη συνέχεια μεταμορφώνεται μέχρι την υπερβολή.[246] Η βιωματικότητα[247] συνδυαζόμενη με τον συνειρμό οργανώνει την αφήγηση ή άλλοτε κατά την παρατήρηση του Α. Κοτζιά, η αφήγηση πλησιάζει τον άμορφο συνειρμικό μονόλογο με την ανάκληση πραγμάτων ή καταστάσεων ανορθόδοξα εφαπτόμενων.[248]

Η βιωματικότητα τονίζεται από τον τόνο καθημερινής ομιλίας[249] και τις αφορμές για εξομολόγηση, για λεπτές παρατηρήσεις[250]που εκφράζονται με ύφος κουβεντιαστό και σε τόνο χαμηλό [251] με απλότητα και ακρίβεια, χωρίς ωραιολογία.[252] Παράλληλα, ο διηγηματογράφος πετυχαίνει οι ελεύθερες αναπτύξεις δίχως μύθο και αυστηρή σύνθεση, οργανωμένες γύρω σ' έναν θεματικό πυρήνα να αφήνουν το ατομικό περιστατικό να αναχθεί σε καθολικότερη μοίρα. «Πίσω απ' την ιδιωτική υπόθεση ενός ανθρώπου που καταγράφει τις εμπειρίες του από τη Θεσσαλονίκη, την ελληνική επαρχία, την Αφρική υπάρχει το γενικότερο ανθρώπινο αδιέξοδο» [253]

Τα διηγήματα δίνουν την εντύπωση λόγου εις εαυτόν καθώς η απουσία ωραιολογίας και ρητορικότητας παρουσιάζουν την αφήγηση ως χαμηλόφωνη ομιλία. Όπως διαπιστώνει ο Γ. Αράγης «ο λόγος είναι χαμηλόφωνος και εσωστρεφής ανεξάρτητα από το γραμματικό πρόσωπο, τον τύπο του αφηγητή, τον θεματικό και συνειρμικό τρόπο συγκρότησής τους».[254] Ειδικότερα, η εξομολόγηση παραπέμπει στην αυτοβιογραφία.[255]

---

[246] Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου, Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του,* ό. π., σελ. 185.

[247] Ενδεικτική για το θέμα της βιωματικότητας στη λογοτεχνία είναι η άποψη του συγγραφέα σε συνέντευξη που παραχώρησε το 1977 για την εφημερίδα *Καθημερινή*. Εκεί διασαφηνίζει ότι: «βιωματική είναι η λογοτεχνία που στηρίζεται στα προσωπικά βιώματα του συγγραφέα, τα οποία δεν είναι μονάχα εκείνα που προέρχονται από την εμπειρία, αλλά και οι φαντασιώσεις και οι ισχυρές πνευματικές καταστάσεις που έχει ζήσει ο άνθρωπος. Ωστόσο, τα περισσότερα από αυτά που γράφω δεν είναι βιογραφικά και δεν συνέβησαν ακριβώς έτσι, όπως μεταφέρονται στο χαρτί. Άλλωστε, στα πεζογραφήματά μου υποδύομαι και πολλά πρόσωπα που θα ήθελα να είμαι». Συνέντευξη του συγγραφέα με τη Μ. Θερμού, εφ. *Καθημερινή*, 24-7-1977.

[248] Α. Κοτζιάς, «Εξομολόγηση και η τέχνη του φενακισμού», στο βιβλίο του *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, σελ. 51-52.

[249] Αράγης (παρουσίαση – ανθολόγηση), «Γιώργος Ιωάννου» : ό. π., σελ. 158.

[250] Γ. Δέλιος, «Γ. Ιωάννου : Για ένα φιλότιμο», περ. *Νέα Πορεία*, τ. χ. 117-118, Θεσσαλονίκη 1964, σελ. 304.

[251] Γ. Δάλλας, «Η αποκατάσταση του θέματος στην πεζογραφία του Ιωάννου», *Δοκιμασία,* τ.χ.7 1974, σελ. 161-162.

[252] Αράγης (παρουσίαση – ανθολόγηση), «Γιώργος Ιωάννου», ό. π., σελ. 164.

[253] Π. Μουλλάς, «Γιώργος Ιωάννου : Για ένα φιλότιμο», *Εποχές*, τεύχος 26, Ιούνιος 1965, σελ.72.

[254] Γ. Αράγης, «Δυο ποιοτικά γνωρίσματα του αφηγηματικού λόγου του Γ. Ιωάννου», περιοδικό *Γράμματα και τέχνες*, Γ΄ Περίοδος, τ. χ. 78, Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 1996, σελ. 2-3.

[255] Σε συνέντευξη στο περιοδικό *Διαβάζω*, αναφέρεται στη χρήση του α΄ προσώπου και του αυτοβιογραφικού στοιχείου: «επειδή λοιπόν γράφω στο α΄ πρόσωπο δίνω την εντύπωση ότι πολλές φορές αυτά που αφηγούμαι είναι περιστατικά τα οποία μου έχουν τύχει, περιστατικά αυτοβιογραφικά… Ο λογοτέχνης πρέπει να χρησιμοποιεί ως ύλη τα βιώματά του. Δεν εννοώ μονάχα τα βιώματά τα οποία έχει αποκτήσει από την εμπειρία, αλλά και τα συναισθήματά του, τις ισχυρές φαντασιώσεις του όλα όσα έχει ζήσει πολύ αυτός ο ίδιος… Συνέντευξη στο περιοδικό *Διαβάζω,* τεύχος 9, Νοε.-Δεκ. 1977, σελ. 23-24.

Επίσης, παρά τη φόρτιση που η πρωτοπρόσωπη αφήγηση επιτείνει– ο συγγραφέας κατόρθωσε να αποκλείσει κάθε μελοδραματική νότα ή συναισθηματισμό[256] και παρόλα αυτά να προβάλλει έντονα το εσώστροφο στοιχείο. «Μιλά στραμμένος προς τα έσω. Τα έσω στην περίπτωση αυτή είναι ο έσω κόσμος, ο εαυτός του. Μιλά στον εαυτό του, μιλά επίσης με τον εαυτό του».[257] Ωστόσο, η εσωτερική και υποκειμενική αυτή φωνή είναι πολύ οικουμενική και πανανθρώπινη.[258]

΄Οσον αφορά τον χρόνο με την ευρύτερη έννοια, αυτόν της ιστορίας, ο Α. Ζήρας[259] επισημαίνει ότι η ιστορία δεν έχει τη δική της δυναμική μέσα στην αφήγηση αλλά την αισθανόμαστε από τις επιπτώσεις που μπορεί να έχει στη συμπεριφορά των ανθρώπων, με διαμεσολαβημένο δηλαδή τρόπο.

Συνοψίζοντας, τα βασικά χαρακτηριστικά στο πεζογραφικό έργο του Γ. Ιωάννου είναι η συνειρμική ροή της αφήγησης, η χαμηλόφωνη εξομολόγηση, η οξυδερκής παρατήρηση, τα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα της εποχής προβαλλόμενα μέσα από προσωπικά βιώματα, ο δοκιμιακός λόγος και η ρεαλιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας.

---

[256]Αλ. Κοτζιάς, «Εξομολόγηση και η τέχνη του φενακισμού», ό. π., σελ. 51-52.

[257] Βασίλης Διοσκουρίδης, Γιώργος Ιωάννου, «Στοιχεία της πεζογραφίας του», περιοδ. *Η Λέξη,* τχ. 39, Νοέμβρης 1984, σελ. 759.

[258] Μουλλάς, «Γύρω στο πεζογράφημα του Γ. Ιωάννου», ό. π., σελ. 4-8.

[259]Αλ. Ζήρας, «Συνέχεια και ανανέωση της ηθογραφίας στο έργο του Γ. Ιωάννου», *Γράμματα και Τέχνες,* τ.χ. 62, 1991, σελ.3-5.

3.5.Α.2.Ο ΧΩΡΟΣ. (γενικά)

Με βάση τον τρόπο σύλληψης του κοινωνικού χώρου το πεζογραφικό έργο του Ιωάννου μπορεί να χωριστεί σε δυο ενότητες. Στα πρώτα τρία βιβλία του, η πόλη και συγκεκριμένα η Θεσσαλονίκη δεν αποτελεί ένα απλό γεωγραφικό πλαίσιο που οριοθετεί τα δρώμενα αλλά όλα γίνονται αισθητά δια μέσου αυτής ως κοινωνικής ροής και ως ιστορίας. Στη δεύτερη ενότητα του έργου, το τέταρτο και πέμπτο βιβλίο, η Αθήνα γίνεται χώρος δράσης των ηρώων και αντικείμενο παρατήρησης.[260]

Στα διηγήματά του ο χώρος είναι μέρος της αφηγηματικής ύλης. Κατά τον ίδιο: «οι τόποι για μένα είναι δοχεία μνήμης, πιατέλες γεμάτες ορεκτικά».[261] Η Θεσσαλονίκη νοείται ως διαμορφωτικός παράγοντας της πεζογραφίας του, ως χώρος που κατοικείται, ενώ η φύση στο έργο του είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Κατά τον Α. Δρουκόπουλο, ο Ιωάννου είναι πεζογράφος της πόλεως και μάλιστα του κέντρου της πόλεως.[262] Στα υπό εξέταση διηγήματα, η Θεσσαλονίκη με αναφορά σε συγκεκριμένα τοπωνύμια εμφανίζεται ως χώρος όπου διαδραματίζεται η υπόθεση του διηγήματος «*Τα περιστέρια»*, το οποίο αναφέρεται σε μια μνήμη της νεανικής ηλικίας του αφηγητή**.** Επίσης, αναφορά προαστίου της Θεσσαλονίκης γίνεται και στο διήγημα «*Το μαγνητόφωνο της ταβέρνας*». Γενικότερα, η Θεσσαλονίκη διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στο έργο του Ιωάννου. Είναι όχι μόνο ο συγκεκριμένος ιστορικός χώρος με τα μνημεία, τις γειτονιές, τους δρόμους, την ιδιαιτερότητα των κατοίκων, ιδίως των προσφύγων, αλλά και ο βιωμένος χώρος στον οποίο έζησε τα παιδικά και νεανικά του χρόνια. Σε αυτές τις εμπειρίες συχνά επιστρέφει με τη μνήμη, που αποτελεί πηγή για την αφηγηματική του ύλη. Εμπειρίες προπάντων από την προπολεμική περίοδο, την Κατοχή και τον Εμφύλιο.

Επίσης, σημαντικό ρόλο στο έργο του Ιωάννου παίζουν οι εμπειρίες του από τα μέρη όπου έζησε όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, σε συνδυασμό με το κοινωνικό περιβάλλον. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το βιωματικό στοιχείο να είναι κυρίαρχο. Ο χώρος των αφηγήσεων είναι τα μέρη όπου πέρασε τη ζωή του (εκτός από τη Θεσσαλονίκη, η ελληνική επαρχία, η Βεγγάζη της Λιβύης, η Αθήνα). Επίσης, ρόλο ιδιαίτερο παίζουν και οι αναμνήσεις από το κοινωνικό του περιβάλλον (η οικογένεια, οι φτωχογειτονιές, οι παρέες, οι άνθρωποι που γνώρισε, οι επαγγελματικές σχέσεις κλπ).

---

[260] Βαγγέλης Χεκίμογλου, Κατερίνα Καριζώνη–Χεκίμογλου, «Η σημασία του χώρου στο πεζογραφικό έργο του Γ. Ιωάννου», περιοδικό *Εντευκτήριο* , τ. χ.2, Φεβρουάριος 1988, σελ. 26-27.
[261] Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου. Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του*, ό. π., σελ. 165.
[262] Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου. Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του*, ό. π., σελ. 165-166.

3.5.1.Α. *«Πώς εξοντώθηκε ο Ταμανάκιας», Η σαρκοφάγος*, 1971

Ιστορικογραμματολογική ένταξη

Το διήγημα ανήκει στη δεύτερη συλλογή διηγημάτων, *Η Σαρκοφάγος*, με 29 πεζογραφήματα τα οποία έχουν μέση έκταση 4,5 σελίδες με διακύμανση από 2 μέχρι 8 σελίδες.[263] Ανήκει στα πεζογραφήματα που θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε διηγήματα τα οποία στηρίζονται στον κανόνα ότι αφηγούνται μια ιστορία από την αρχή έως το τέλος. Από τον ίδιο τον Ιωάννου σημειώνεται ότι ανήκει σε αυτά που χαρακτηρίζονται από τον ίδιο ως διηγήματα ανάμεσα.[264] Κατά τον P. Mackridge, το βιβλίο *Η Σαρκοφάγος* είναι καλογραμμένο με απροσχημάτιστο ύφος, με λεπτές παρατηρήσεις για το άτομο και το περιβάλλον. Τα συμπεράσματα που βγαίνουν από τα πεζογραφήματα είναι σοφά και πλούσια σε ανθρώπινη πείρα. Αν και αναφέρονται άμεσα στην ελληνική πραγματικότητα, εντούτοις τα γεγονότα και τα συναισθήματα που περιγράφουν είναι παγκοσμίου ενδιαφέροντος και σημασίας.[265]

Στη *Σαρκοφάγο*, υπάρχει μετατόπιση: από τον ενεστώτα, προς τον παρατατικό και τον αόριστο, δηλ. από το παρόν προς το απώτερο παρελθόν και από το επαναλαμβανόμενο προς το μοναδικό γεγονός. Η μνήμη παίρνει το προβάδισμα: βρισκόμαστε στην κατοχική και μετακατοχική εποχή, κυρίως στον κόσμο των παιδικών αναμνήσεων. Ο αφηγητής περισσότερο θυμάται και λιγότερο εξομολογείται ή αυτοαναλύεται. Αρχίζει να παρακάμπτει το πεζογράφημά του. Απόδειξη η τρίτη συλλογή *Η μόνη κληρονομιά*. Την έχει χαρακτηρίσει ως ένα βιβλίο με διηγήματα και όχι πεζογραφήματα. Ο αφηγητής από πρωταγωνιστής στα προηγούμενα έχει μεταβληθεί σε αφηγητή μάρτυρα. Θυμάται πρόσωπα, καταγράφει γεγονότα, επιδιώκει την αληθοφάνεια στην αφήγησή του.[266]

3.5.1.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ.

Ο Γιώργος Ιωάννου διασώζει στο αφήγημά του μια ανάμνηση από την παραμονή του σε μια επαρχιακή πόλη της Ελλάδας. Θυμάται τη μοναξιά του, τη βραδινή ερημιά της πόλης, τη ζήλια του για τις όμορφες και απλησίαστες γι' αυτόν συντροφιές που τα έπιναν. Κυρίως ανακαλεί στη μνήμη του τον Ταμανάκια, έναν μεσήλικα τυφλό επαίτη που περνούσε τη μέρα του κάτω από το παράθυρο του αφηγητή-συγγραφέα. Ο Ταμανάκιας ζούσε χωρίς τη βοήθεια των συγγενών του καθώς κανένας δεν τον έβαζε στο σπίτι του. Ο τυφλός ζούσε χειμώνα καλοκαίρι στο δρόμο. Το χιόνι τον κουκούλωνε πολλές φορές. Κανείς δε νοιαζόταν για έναν άνθρωπο που προκάλεσε το κακό μόνος του, όταν μεθυσμένος από το πολύ κρασί έπεσε στα οξέα του βυρσοδοψείου του. Τότε κάηκαν οι κόρες των ματιών του. Η μόνη που τον φρόντιζε ήταν η κόρη της σπιτονοικοκυράς που είχε ανάπηρο αδελφό και κατάκοιτο πατέρα.

---

[263] Στο ίδιο, σελ 272.
[264] Στο ίδιο, σελ. 136.
[265] Peter A. Mackridge , "Yorghou Ioannou: I Sarkofagos", *Books Abroad*, τόμος 46, καλοκαίρι 1972, σελ. 524.
[266] Μουλλάς, «Γύρω στο πεζογράφημα του Γ. Ιωάννου», ό. π., σελ. 7.

Ένα καλοκαίρι με πολλή ζέστη ο Ταμανάκιας έπεσε λιπόθυμος. Είχε μείνει στον ήλιο πολλή ώρα και «ψήθηκε». Κανένας δεν ενδιαφέρθηκε να τον μετατοπίσει σε ίσκιο, παρόλο που όλο το χωριό τον παρακολουθούσε να σιγοσβήνει. Τελικά, όταν τον είδαν να πεθαίνει τον περιμάζεψαν πάνω σε μια ψάθα. Ο αφηγητής νιώθει τύψεις που δεν εναντιώθηκε στην κτηνωδία της αδιαφορίας και της έλλειψης ανθρωπιάς. Ουσιαστικά το θεώρησε πλάγιο ξεμπέρδεμα γερασμένου ατόμου, που για όλους ήταν ανεπιθύμητο. Το ίδιο φαινόμενο το χαρακτηρίζει συνηθισμένο στην «αγνή ελληνική επαρχία» καθώς θυμήθηκε και την περίπτωση μιας γιαγιάς που την παραμελούσαν οι συγγενείς. Την άφηναν να βγαίνει στο χιόνι για να φτάσει στο αποχωρητήριο της αυλής. Κάνοντας την αυτοκριτική του μετανιώνει που «έμεινε υπομονετικός θεατής, εξίσου υπεύθυνος». [267]

3.5.1.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Πρωταγωνιστής του διηγήματος είναι ο περιθωριακός ήρωας Ταμανάκιας ένας τυφλός, άστεγος, γέρο - επαίτης. Σε στιγμιότυπα από τη ζωή και στο τέλος του αναφέρεται η σύντομη ιστορία. Σημαντικό ρόλο στην αφήγηση επίσης φαίνεται να δίνει ο Ιωάννου στους ανώνυμους κατοίκους μιας ελληνικής επαρχιακής πόλης αφού αυτοί έχουν το ρόλο των φυσιολογικών άλλων στην αλληλεπίδραση. Κυρίως η αναφορά επικεντρώνεται στον τρόπο που οι φυσιολογικοί άλλοι τον αντιμετωπίζουν. Πέρα από τη σκληρότητα και την αναλγησία που περιγράφει ο συγγραφέας ακολουθούν μια τυπική συμπεριφορά την οποία έχει παρατηρήσει όχι μόνο προς τον περιθωριοποιημένο επαίτη αλλά και προς άλλα άτομα γεροντικής ηλικίας, τα οποία θεωρούνται βάρος για τις οικογένειες τους ή για το τοπικό κοινωνικό περιβάλλον. Ο ίδιος το ονομάζει «πλάγιο ξεμπέρδεμα γερασμένου ατόμου».[268]

Αυτό που εντάσσει τον ήρωα στην κατηγορία του αποκλεισμένου και του μη κοινά αποδεκτού είναι ο τρόπος ζωής του στο παρόν της αφήγησης αλλά και ο τρόπος που οδηγήθηκε στο περιθώριο. Ο Ταμανάκιας αποκτά την κοινωνική ταυτότητα του περιθωριακού σε προχωρημένη ηλικία καθώς η αναπηρία του δεν προϋπήρχε εκ γενετής. Η παροντική του οικονομική και κοινωνική εξαθλίωση, οφειλόμενη σε σωματική αναπηρία και συγκεκριμένα στην τύφλωση είναι αποτέλεσμα της δικής του ευθύνης όταν «έπεσε μια νύχτα μεθυσμένος μες στα οξέα του βυρσοδεψείου του και κάηκαν οι κόρες των ματιών του».[269] Ο ξεπεσμός του συνεπώς θεωρείται από τους υπόλοιπους ως «δίκαιη τιμωρία» για ό,τι έκανε. Με αυτό τον τρόπο δικαιολογείται από τους φυσιολογικούς η απαξιωτική και ανάλγητη συμπεριφορά τους.

Ο αφηγητής παρατηρεί τον πρωταγωνιστή εξωτερικά. Δεν καταγράφει τις προσωπικές του σκέψεις ή τα δικά του συναισθήματα αλλά κυρίως τις συμπεριφορές των «φυσιολογικών άλλων» απέναντί του. Υπαινιγμούς για το τι νιώθει ο κοινωνικά αποκλεισμένος ήρωας δίνει το ρήμα «ζάρωνε» που περιγράφει την κατάστασή του

---

[267] Γ. Ιωάννου, *Η σαρκοφάγος,* Αθήνα, Κέδρος, έκδοση 17η, 1988, σελ.125.
[268] Στο ίδιο, σελ.125.
[269] Στο ίδιο, σελ.123.

«πάντοτε σχεδόν».[270] Απηχεί ακόμα το βαθμό ηθικής συρρίκνωσης που βιώνει: εξευτελισμοί, παραίτηση και αδυναμία βελτίωσης της προσωπικής του κατάστασης. Μοναδική εκδήλωση ενεργητικότητας από τον ίδιο οι βρισιές με τις οποίες απαντά στα πειράγματα των παιδιών που μεταφέρουν την απαξίωση της τοπικής κοινωνίας. Αντιδρά επίσης στις χίλιες ευχές που δίνει στην κόρη της σπιτονοικοκυράς του αφηγητή η οποία με γενναιοδωρία τον φρόντιζε κάποιες φορές αψηφώντας το απορριπτικό κοινωνικό κλίμα.[271] Είναι η μόνη που θα παίξει το ρόλο του συμπονετικού άλλου χωρίς η ίδια να είναι ομοιοπαθής. Έχει όμως την εμπειρία της σωματικής αναπηρίας στο οικογενειακό της περιβάλλον και μπορεί να του προσφέρει ηθική στήριξη.[272] Παρουσιάζεται ως «μια γενναία κοπέλα, που είχε το κουράγιο πότε-πότε να τον ζυγώνει. Τον έλουζε στο πλυσταριό, τον ξύριζε και τον άλλαζε. Αυτός τις έδινε χίλιες ευχές. Είχε παράλυτο αδελφό αυτή και ήξερε. Κι ο πατέρας της, χρόνια κατάκοιτος, μόλις που είχε πεθάνει.» [273]

Χωρίς άλλη εξωτερική βοήθεια και ανήμπορος να αντιμετωπίσει τη φτώχεια και χωρίς να μπορεί να διαχειριστεί τη σωματική του αναπηρία, ο Ταμανάκιας ζει στο κοινωνικό περιθώριο έχοντας ως «σπίτι» του το πεζοδρόμιο χειμώνα - καλοκαίρι. Το στίγμα του συνίσταται κυρίως στην αδυναμία να ανταποκριθεί σε μια υγιή κοινωνική ταυτότητα.[274]Η σωματική του αναπηρία και η επακόλουθη εξαθλίωση τον οδηγεί όχι μόνο σε οικονομική ανέχεια αλλά και σε εξοστρακισμό από τον μεγάλο κύκλο των συγγενών. Η τάση να διαχέεται ένα στίγμα από το στιγματισμένο άτομο στον στενό κύκλο είναι ένας λόγος για τον οποίο τέτοιες σχέσεις τείνουν είτε να αποφεύγονται είτε να διακόπτονται, όταν υπάρχουν.[275] Οι συμπονετικοί άλλοι, όπως προαναφέρθηκε, δεν ανήκουν στον κύκλο των συγγενών αφού και στην περίπτωση αυτή όπως και σε άλλες παρόμοιες περιπτώσεις ο φόβος της διάχυσης του στίγματος[276] σε όσους συναναστρέφονται τον στιγματισμένο τους απομακρύνει: «Είχε αδέλφια, είχε ξαδέρφια, είχε συγγενείς. Κανένας δεν τον έβαζε στο σπίτι του. Ορισμένοι μάλιστα απ' αυτούς, όπως είχα μάθει, ανήκαν στους τύπους εκείνους που πονούν για όλη την ανθρωπότητα – φτάνει μονάχα να μη βρεθεί συγκεκριμένη περίπτωση μπροστά τους». Με την ειρωνεία στο σημείο αυτό φωτίζεται ο βασικός προβληματισμός του Ιωάννου: ένα κοινωνικό περιβάλλον υποκρισίας, που θεωρητικά συγκινείται με τον ανθρωπισμό αλλά στην πράξη αδυνατεί να τον εφαρμόσει. Ειρωνικές αιχμές για αναλγησία στρέφονται και προς την Εκκλησία με τον δεσπότη να μην μπορεί να παρέμβει δραστικά στην αποπεριθωριοποίηση και τον αποστιγματισμό του Ταμανάκια. «Ο δεσπότης ενδιαφέρθηκε κάποτε για λίγο. Ήταν όμως δύσκολη η περίπτωση του και τον παράτησε. Είχε σοβαρότερες ασχολίες».[277].

---

[270] Στο ίδιο, σελ. 122.
[271] Στο ίδιο, σελ. 123.
[272] *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ 85.
[273] Ιωάννου, *Η σαρκοφάγος*, ό.π., σελ. 123.
[274] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π. , σελ. 126.
[275] Στο ίδιο, σελ. 99.
[276] Στο ίδιο, σελ. 97.
[277] Ιωάννου, *Η σαρκοφάγος*, ό. π., σελ. 123.

Έμμεσα, η περίπτωση του Ταμανάκια γίνεται αφορμή για μια αυστηρή κριτική της κοινωνίας των φυσιολογικών από τους οποίους δεν εξαιρεί ούτε τον εαυτό του: «Έκλαψα κάμποσο κι όχι μονάχα για τους άλλους. Είχα φερθεί και πάλι άναντρα. Δείλιασα να εναντιωθώ στην κτηνωδία. Παρέμεινα πάλι ένας υπομονετικός θεατής, εξίσου όμως υπεύθυνος».[278]Ο αποστιγματισμός[279] εκκρεμεί αφού, η στάση που υιοθετούν οι φυσιολογικοί συνίσταται σε διακρίσεις, μέσω των οποίων μειώνουν δραστικά, αν και συχνά απερίσκεπτα, τις ευκαιρίες που έχει στη ζωή του[280]. Αυτές οι διακρίσεις απηχούν την αντίληψη για κατωτερότητα, περιγράφουν τον κίνδυνο που θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει, εκλογικεύοντας μερικές φορές μια εχθρότητα.[281]

Στην περίπτωση του περιθωριακού ήρωα του διηγήματος, η εχθρότητα παίρνει τέτοια έκταση ώστε η αδιαφορία για τον επικείμενο θάνατό του –οφειλόμενο στην υπερβολική έκθεση στον ήλιο και τη ζέστη– να έρχεται ως πρόθεση να απαλλαγούν από την ενοχλητική παρουσία του. «Πλησίασαν τον Ταμανάκια και σπρώχνοντάς τον με κάτι ξύλα για να μη μιανθούν, τον κύλησαν πάνω στην ψάθα και τον κουβάλησαν έτσι στο μέρος της σκιάς. Τον άφησαν έξω ακριβώς από το ταβερνάκι. Μια όμορφη πέτρα βρέθηκε για προσκέφαλο. Ψυχομαχούσε. Του έριξαν έναν κουβά νερό. Κάτι επαναλάμβανε μπερδεμένα. Στέκονταν γύρω γύρω και τον παρατηρούσαν ψυχρά, όλο περιέργεια. Όταν τέλος ξεψύχησε, όλοι έκαναν με ανακούφιση τον σταυρό τους.»[282]

ΧΩΡΟΣ

Ο ευρύτερος τόπος στον οποίο διαδραματίζεται η ιστορία είναι μια επαρχιακή πόλη της Ελλάδας, στην οποία βρέθηκε ο αφηγητής λόγω των μεταθέσεων που έπαιρνε για την εργασία του. Κυρίως, η ιστορία μεταφέρει μια ευρύτερα διαδεδομένη αν και ρατσιστική αντίληψη για τους ηλικιωμένους, οι οποίοι αντιμετωπίζονταν ως βάρος για την οικογένεια και για την τοπική κοινωνία. Ιδιαίτερα στην περίπτωση του πρωταγωνιστή προστίθεται και η σωματική αναπηρία που δυσκολεύει περισσότερο την προσαρμογή του και μονιμοποιεί την περιθωριοποίησή του.

Η τοποθέτηση του τυφλού Ταμανάκια στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής μορφοποιείται με την αδυναμία του ήρωα να ενταχτεί στον κλειστό χώρο ενός σπιτιού για να βρει καταφύγιο και προστασία. Δεν υπάρχει θέση για τον Ταμανάκια σε προστατευμένο προσωπικό χώρο, σε μια κατοικία. Ο χώρος όπου διαβιώνει είναι το πεζοδρόμιο κάτω από το παράθυρο του αφηγητή, όπου ζει ως άστεγος καλοκαίρι και χειμώνα, με καύσωνα ή με χιόνι αδυνατώντας να αντιμετωπίσει δυναμικά την κατάστασή του. Η ζωή και ο θάνατός του εξελίσσονται σε κοινή θέα στο πεζοδρόμιο και στο δρόμο. Εκτεθειμένος στις καιρικές συνθήκες και στην απαξίωση των συμπολιτών του δεν έχει τη δυνατότητα να ξεπεράσει την απομόνωσή του. Η απαξίωση της κοινωνικής ομάδας οδηγεί στην απώλεια της προσωπικής αξίας και τελικά στην απώλεια της ζωή τους. Το γεγονός του θανάτου του αποτέλεσε δημόσιο

[278] Στο ίδιο, σελ. 125.
[279] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 54.
[280] Στο ίδιο, σελ. 67.
[281] Στο ίδιο, σελ. 67.
[282] Ιωάννου, *Η σαρκοφάγος*, ό. π., σελ. 123.

θέαμα και υποβοηθήθηκε από τον ρατσισμό και την αδιαφορία των συμπολιτών του για έναν ανήμπορο τυφλό γέρο.

3.5.2.Α. «*Το μαγνητόφωνο της ταβέρνας», Η μόνη κληρονομιά,* 1974.

Ιστορικογραμματολογική ένταξη.

Τα τρία επόμενα διηγήματα ανήκουν στη συλλογή διηγημάτων *Η μόνη κληρονομιά,* η οποία περιέχει 17 πεζογραφήματα με μέση έκταση 7,5 περίπου σελίδες. Σε αυτή τη συλλογή υπάρχουν μικρά και μεγάλα κείμενα. Αρχίζουν από δυο σελίδες και φτάνουν μέχρι 18.[283] Η βασική διαφορά που παρατηρείται στη συλλογή *Η μόνη κληρονομιά* διαπιστώθηκε από τον Γ. Δάλλα:[284] «Στην καινούρια συλλογή πεζογραφημάτων ο Ιωάννου προχωρεί από την προσωπική εξομολόγηση στην περιγραφή καταστάσεων και από την εμπειρία του προσώπου στα βιώματα ευρύτερου γένους». Για το ίδιο χαρακτηριστικό ο Δ. Μαρωνίτης αναφέρεται σε μια κατιούσα ως προς το μερίδιο των υποκειμενικών εμπλοκών του αφηγηματικού εγώ στην αντικειμενική σκηνοθεσία της αφήγησης. Ωστόσο, η υποχώρηση των υποκειμενικών εμπλοκών δεν οδήγησε, τον Ιωάννου στον κριτικό ρεαλισμό. Ο Τ. Καζαντζής[285] παρατηρεί στα δυο μεταγενέστερα βιβλία (*Σαρκοφάγο* και *Η μόνη κληρονομιά*) εκφραστικό ωρίμασμα καθώς και προοδευτική απουσία του συγγραφέα. Τέλος, ο Δάλλας στην ίδια κριτική επισημαίνει ότι στη *Μόνη κληρονομιά* η περιπέτεια και η πλοκή είναι απελευθερωμένα και εντελώς διηγηματικά, και ανήκουν απόλυτα στο είδος.[286]

Όπως και σε πολλές άλλες αφηγήσεις του Ιωάννου, υπάρχει μεταμόρφωση του βιωματικού υλικού όπως αυτή που παρατηρείται στο διήγημα «Μαγνητόφωνο της ταβέρνας». Στη βάση του διηγήματος βρίσκεται το προσωπικό βίωμα της παιδικής και εφηβικής ηλικίας του Ιωάννου, που σχηματίστηκε από τη συνήθεια του πατέρα του να συχνάζει στην ταβέρνα, αλλά και από τη δυσάρεστη κατάσταση που είχε δημιουργηθεί στην οικογένεια με αφορμή αυτό το γεγονός. Τα όσα όμως αφηγείται ο Ιωάννου σε τρίτο πρόσωπο είναι δημιουργήματα και της φαντασίωσης. Ίσως, αυτό υποδεικνύει και το τέλος του διηγήματος: «Έφυγε και πήρε τους δρόμους τους δυτικούς προς το Χαρμάνκιοϊ. Θα πήγαινε να περπατήσει μέχρι πού να βουτηχτεί μες στα νερά και στις λάσπες. Είχε κάνει επιτέλους κάτι. Υπερασπίστηκε αυτούς που με τον τρόπο τους τόσο πολύ τον αγαπούσαν». [287]

---

[283] Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου. Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του*, ό. π., σελ. 208.
[284] Γ. Δάλλας, «Η αποκατάσταση του θέματος στην πεζογραφία του Γ. Ιωάννου», περιοδικό *Δοκιμασία*, τεύχος 7, 1974, σελ. 158-160.
[285] Τ. Καζαντζής, *Η πεζογραφία της Θεσσαλονίκης, 1912 - 1983*, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Βάνιας, 1991, σελ. 228.
[286] Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου. Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του*, ό. π., σελ. 100.
[287] Στο ίδιο, σελ. 100.

3.5.2.Γ. ΥΠΟΘΕΣΗ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ.

Ο νεαρός ήρωας του διηγήματος, «βουτηγμένος στο πένθος –αξυρισιά, μαύρη γραβάτα και περιβραχιόνιο»[288]– μπαίνει στην ταβέρνα κατά τις δώδεκα. Εκεί κάθε μεσημέρι καθόταν ο πατέρας του «συμπαθέστατος μπεκρούλιακας, κόβοντας μεγάλες κουβέντες στην παρέα του που τον άκουγε με βαθιά κατάνυξη». [289] Στον χώρο αυτό ο εξαρτημένος από το κρασί πατέρας του ήρωα περνούσε τον χρόνο του μετά τη δουλειά. Αυτό το καθημερινό κιλό το κρασί τον κρατούσε μακριά από την οικογένειά του. «Κάθε μεσημέρι και βράδυ έπρεπε να κατεβάσει το κιλό του ή και την οκά του, παλιότερα. Χρόνια είχαν να φάνε όλοι μαζί στο τραπέζι. Τις ώρες του τις κανόνιζε η ταβέρνα, η παρέα της ταβέρνας, κάτι γεροντοπαλίκαρα αμπελοφιλόσοφοι. Χωρίς μεζέ, φαρμακωμένος πια από το οινόπνευμα, ζαλιζόταν αμέσως. ΄Αρχιζε τότε να λέει και να χειρονομεί. Ποιος ξέρει όμως τι έλεγε, ποτέ του δεν μπόρεσε να τον ακούσει. Είχε φαίνεται πολλούς καημούς ο γέρος του, δεν τους φανέρωνε όμως στο σπίτι».[290]

Λόγω της συνήθειας αυτής, ο πατέρας ήταν το όνειδος της οικογένειας. Ο ίδιος ο νεαρός προγραμμάτιζε να μη γυρίσει την ίδια ώρα μαζί του στο σπίτι για να αποφύγει τις φωνές και τα μουρμουρητά της μάνας του και της γιαγιάς του που στρέφονταν κατά του πατέρα του. Οι δυο γυναίκες μάταια προσπαθούσαν να τον φέρουν στον ίσιο δρόμο, να τον διορθώσουν. Παράλληλα, η οικογένεια αντιμετώπιζε μεγάλα οικονομικά προβλήματα. Μυστήριο αποτελούσε ο τρόπος με τον οποίο ο πατέρας του έβρισκε λεφτά για να πίνει κάθε μέρα, όταν μάλιστα η σύζυγός του κρατούσε όλο τον μισθό. Το μυστήριο το έλυσε ο νεαρός ήρωας στο σιδεράδικο που δούλευε λίγες μέρες μετά την κηδεία του πατέρα του, ο οποίος υπέστη καρδιακή προσβολή. Μετά την κηδεία ο ξένος κόσμος τον πληροφόρησε το κόλπο. Το βράδυ που ξενυχτούσαν τον μακαρίτη ο ταβερνιάρης αποκάλυψε στους θαμώνες της ταβέρνας ότι ο γέρος τον πλήρωνε με διατακτικές που έπαιρνε από την υπηρεσία και αυτοί του κρατούσαν τα χρήματα κάθε μήνα απευθείας, χωρίς να φαίνεται στις μηνιαίες αποδοχές που έδειχνε στο σπίτι. Στη γυναίκα του έδειχνε το τελικό ποσό του μισθού. Φαινόταν μάλιστα ότι το παρέδιδε ολόκληρο. Με τις διατακτικές πλήρωνε έμμεσα τον ταβερνιάρη αγοράζοντάς του ένα ραδιοπικάπ και ένα μαγνητόφωνο. Προπλήρωνε με αυτές τις αγορές το κρασί που έπινε χωρίς η οικογένεια του να αντιλαμβάνεται πως μέρος του μισθού πήγαινε σε αυτόν τον σκοπό. Ο ταβερνιάρης εκμεταλλευόμενος την αδυναμία του γέρου στο κρασί δεχόταν να πληρώνεται με τα πολύτιμα για την εποχή αντικείμενα. Όταν έμαθε την αλήθεια, ο νεαρός, με διάθεση εκδίκησης, σπάει το μαγνητόφωνο μπρος στα έντρομα μάτια του ταβερνιάρη και νιώθει ότι επιτέλους έκανε κάτι για να υπερασπιστεί αυτούς που με τον τρόπο τους τόσο πολύ τον αγαπούσαν.

---

[288]Γ. Ιωάννου, *Η μόνη κληρονομιά,* Αθήνα, Κέδρος, 1η έκδοση 1974, ΄Εκδοση 19η, 1988, σελ. 74.
[289] Στο ίδιο, σελ.73.
[290] Στο ίδιο, σελ. 74.

3.5.2.Γ. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Ο νεαρός πρωταγωνιστής της ιστορίας ζει άθελά του ένα κοινωνικό στίγμα που διαχέεται σ' αυτόν από τον εξαρτημένο από το αλκοόλ πατέρα του. Αυτό που εγείρει τη δυσφορία του νεαρού ήρωα είναι η εκμετάλλευση που υπέστη ο «γερό-μπεκρής» από τον ιδιοκτήτη της ταβέρνας της οποίας ήταν θαμώνας. Ο πατέρας του αποκλίνει από τα κανονιστικά πρότυπα[291] του οικογενειάρχη, που και ο ίδιος γνωρίζει και η οικογένειά του προσπαθεί να του επιβάλλει ή να του θυμίσει. Καταφεύγει καθημερινά στην ταβέρνα της γειτονιάς όπου κατά τους ισχυρισμούς του βρίσκει καταφύγιο «για τους πολλούς καημούς του» στην παρέα των ομοίων του. Αυτοί αποτελούν ως ομοιοπαθείς ευνοϊκό ακροατήριο. Στον κύκλο των ομοιοπαθών[292] μπορεί να αποσύρεται για να αναζητήσει ηθική υποστήριξη και να νιώσει άνετα, σαν στο σπίτι του, αποδεκτός όπως κάθε άλλος φυσιολογικός άνθρωπος, όχι αποκλίνων και μη αποδεκτός.[293] Με τους υπόλοιπους θαμώνες της ταβέρνας «μοιράζεται το στίγμα του» και αυτά τα πρόσωπα «αυτοπροσδιορίζονται ως δικοί του».[294] Η ύπαρξη ενός διαφορετικού συστήματος αξιών φανερώνεται από τις κοινές συμπεριφορές που εκδηλώνονται οπότε η έννοια της αποδοχής λειτουργεί με διαφορετικά κριτήρια και οι συμπότες λειτουργούν ως συμπονετικοί άλλοι.[295] Η συμπεριφορά αυτή τον τοποθετεί στο κοινωνικό περιθώριο καθώς «μια σειρά από κοινωνικά καθιερωμένες προσδοκίες αναφορικά με τη συμπεριφορά του ως οικογενειάρχη»[296] απεμπολούνται από τη στιγμή που είναι εξαρτημένος από το ποτό.

Ο ήρωας–πρωταγωνιστής της ιστορίας αποτελεί έναν τύπο «επαΐοντος»[297] δηλαδή προσώπου που συνδέεται μέσα από μια κοινωνική δομή με έναν στιγματισμένο όπως εδώ ο «συμπαθής μπεκρούλιακας». Αυτή η σχέση κάνει την ευρύτερη κοινωνία να αντιμετωπίζει από κάποιες απόψεις και τα δυο άτομα σαν ένα. Οι εμπλεκόμενοι μέσα από την κοινωνική δομή –εδώ την οικογένεια– να είναι όλοι υποχρεωμένοι να μοιράζονται ένα μέρος από την απαξίωση του στιγματισμένου ανθρώπου με τον οποίο συνδέονται. Μια αντίδραση σε αυτό το πεπρωμένο είναι να επωμιστεί κανείς και να ζήσει μέσα στον κόσμο του στιγματισμένου οικείου του. Τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι στιγματισμένοι διαχέονται κατά κύματα, αλλά με φθίνουσα ένταση. Έστω και αργά ο ήρωας εδώ βάζει ως πρώτο στόχο να υπερασπιστεί τον περιθωριοποιημένο πατέρα του εμφορούμενος από συναισθηματικά κίνητρα, όπως η αγάπη για τον νεκρό πλέον πατέρα αλλά και προσωπική τιμή του.

Αυτό που τονίζεται στη διήγηση είναι ότι ο αλκοολικός πατέρας καθίσταται άτομο απαξιωμένο[298]στα μάτια της οικογένειάς του και ανεπιθύμητο στο σπίτι του.

---

[291] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 211.
[292] Στο ίδιο, σελ. 94
[293] Στο ίδιο, σελ.85
[294] Στο ίδιο, σελ.94
[295] Στο ίδιο, σελ.85
[296] Στο ίδιο, σελ.124
[297] Στο ίδιο, σελ.96
[298] Στο ίδιο, σελ. 66: απαξιωμένο: άτομο στιγματισμένο το οποίο υποθέτει ότι η διαφορετικότητά του είναι ήδη γνωστή ή γίνεται φανερή επιτόπου.

Το καθημερινό του καταφύγιο είναι η ταβέρνα, ειδικά όταν οι συνέπειες από το ποτό εμφανίζονται με αδιάπτωτη φλυαρία. Ακόμα η τεχνική του ξεγλιστρήματος,[299] που με μυστικότητα εξασφαλίζει για πολλά χρόνια καθώς και η προσπάθεια να περάσει απαρατήρητος κατά την επιστροφή του στο σπίτι δείχνει ότι νιώθει ενοχές και αποξένωση από την οικογένειά του.

Ο νεαρός ήρωας βρίσκεται σε μια κατάσταση άμυνας. Καθώς δέχεται τα αποτελέσματα της εξάρτησης του πατέρα του από το αλκοόλ προσπαθεί να προφυλάξει τον εαυτό του όπως δείχνει η προσπάθεια αποφυγής της δυσάρεστης συνάντησης μαζί του κατά την επιστροφή και των δυο στο σπίτι το βράδυ. Θεωρώντας και αυτός τον πατέρα του «όνειδος της οικογένειας» καθυστερεί να γυρίσει στο σπίτι για να μην τον συναντήσει μεθυσμένο στο δρόμο: «Από το λέγε λέγε των γυναικών είχε πεισθεί πια, πως ο μπεκρής γέρος ήταν το όνειδος της οικογένειας. Καμιά φορά, καθώς γύριζε στο σπίτι αργά τη νύχτα, έβλεπε το γέρο του να προπορεύεται τρεκλίζοντας ελαφρά Δεν ανέβαινε μαζί του τη σκάλα, έφευγε μακριά, γυρνούσε μετά από μισή ή μια ώρα, όταν τα πάντα θα είχαν καταλαγιάσει».[300]

Η συμπεριφορά των υπόλοιπων οικείων του αλκοολικού πατέρα περιλαμβάνει ανοχή από τα παιδιά του και σκληρή κριτική από την πεθερά και από τη γυναίκα του. Όλοι θέλουν με τη συμπεριφορά τους να του δείξουν πόσο τους ενοχλεί και πόσο ένοχος είναι. «Μουρμουρητό και χτυπήματα της γλώσσας» [301] από τη πεθερά του αλλά και μουρμουρίσματα ειρωνείας αποτελούν καθημερινές αντιδράσεις των οικείων. Οι προσπάθειες να τον φέρουν «στον ίσιο δρόμο» και να «τον διορθώσουν έστω στα γεράματα» κατέληγε στη φυγή του από το σπίτι και στη συνέχιση της οινοποσίας στην άνεση της ταβέρνας ανάμεσα στους ομοίους του όπου γινόταν άμεσα αποδεκτός, βρίσκοντας καταφύγιο σε ένα χώρο προορισμένο για τους ομοιοπαθείς.

Παρά την επιτυχημένη για πολλά χρόνια προσπάθεια του πατέρα να ξεγλιστρήσει, ώστε να αποφύγει την κριτική και την ακύρωση της προσωπικής του αξίας από το οικογενειακό περιβάλλον, τελικά ο κόσμος των φυσιολογικών άλλων εισβάλλει στη ζωή του νεαρού με τα φαρμακωμένα κουτσομπολιά τη μέρα που ξενυχτούσαν τον νεκρό πατέρα του. Τότε μαθαίνει για τον τρόπο που ο μακαρίτης εξασφάλιζε τα χρήματα για το καθημερινό ποτό του και για την εκμετάλλευση της αδυναμίας του από τον ταβερνιάρη.

Η μέχρι τότε αποστασιοποίησή του για λόγους προσωπικής άμυνας και η αδρανής συμπεριφορά του νεαρού αλλάζει, όταν μαθαίνει ότι ο γέρος του πλήρωνε προκαταβολικά τον ταβερνιάρη αποκρύπτοντας μέρος του μισθού του. Για να εξασφαλίσει το καθημερινό κρασάκι είχε μηχανευτεί ένα τέχνασμα ξεγλιστρήματος για να ικανοποιήσει τον εθισμό του «που μόνο ένας άνθρωπος σε σφίξη μπορεί να

[299] Στο ίδιο, σελ. 147.
[300] Στο ίδιο, σελ. 74.
[301] Στο ίδιο, σελ.75.

κάνει»[302]. Για να προπληρώσει τον ταβερνιάρη του αγόρασε ραδιοπικάπ και μαγνητόφωνο. Τα χρήματα προέρχονταν από μέρος του μισθού του που χρησιμοποιούσε για να πληρώνει μυστικά τις δόσεις. Έτσι, καταφέρνει να διάγει τη ζωή ενός ευυπόληπτου οικογενειάρχη καθώς κανείς δεν γνώριζε το ποσό των χρημάτων που θυσίαζε για το πάθος του. Υπάρχει εδώ μια «διπλή ζωή», η οποία περιλαμβάνει εκείνους που νομίζουν ότι γνωρίζουν πραγματικά τον άνθρωπο και εκείνους που πραγματικά τον γνωρίζουν. Η διπλή ζωή αποτελεί συνηθισμένη κοινωνική συμπεριφορά για άτομα που έχουν συνείδηση του στίγματός τους και αισθάνονται απαξιωμένα. [303]

Ο γέρος καταφέρνει να ξεγλιστρήσει με τη συγκάλυψη του ταβερνιάρη, ο οποίος ευνοείται από τη μυστικότητα της πράξης. Η μυστικότητα δίνει διάρκεια στο ξεγλίστρημά του απομακρύνοντας την αντίδραση κυρίως από την οικογένεια που εύλογα θα αντιδρούσε καθώς χρόνια ταλαιπωρείται από μεγάλες στερήσεις. «Και να σκεφτεί κανείς ότι στο σπίτι δεν είχανε ούτε τρανζιστοράκι. Και το κρέας το λέγανε 'τσιτσί', όπως επί Κατοχής».[304]Αφού οι οικείοι του μπορεί να είναι ακριβώς οι άνθρωποι από τους οποίους ενδιαφέρεται να αποκρύψει περισσότερο κάτι το επαίσχυντο,[305] το μυστικό αυτό αποκαλύπτεται μετά το θάνατο του και δίνει το έναυσμα για την αντίδραση – εκδίκηση του γιου του.

Στην περίπτωση του αλκοολικού γέρου της ιστορίας χαρακτηριστική είναι η ανεκτικότητα του ταβερνιάρη, ο οποίος μάλιστα επωφελείται επανειλημμένα από το πάθος του εξαρτημένου πελάτη του. Ακόμα και οι θαμώνες της ταβέρνας και ομοιοπαθείς «κάτι γεροντοπαλίκαρα αμπελοφιλόσοφοι»[306] ανέχονται την πολυλογία του. Αντίθετα, όμως, όσοι ζουν μαζί του όπως η γυναίκα του, η πεθερά του, τα παιδιά του καθημερινά τον αποδοκιμάζουν δηλώνοντας την περιφρόνησή τους, τον θεωρούν «όνειδος της οικογένειας»,[307] παραστρατημένο, άνθρωπο τον οποίο προσπαθούν να φέρουν στον ίσιο δρόμο, να τον διορθώσουν έστω και στα γεράματά του. Συχνά, όπως και εδώ διαπιστώνεται, η οικειότητα δε μειώνει την περιφρόνηση και οι ξένοι –ταβερνιάρης, θαμώνες της ταβέρνας– είναι πιο ανεκτικοί με τον στιγματισμένο συγκριτικά με αυτούς που είναι υποχρεωμένοι να βρίσκονται διαρκώς σε επαφή μαζί του. [308]

---

[302] Ιωάννου, *Η μόνη κληρονομιά*, ό. π., σελ. 77.
[303] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 152.
[304] Ιωάννου, Η μόνη κληρονομιά, ό.π., σελ. 77.
[305]–Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 125.
[306] Ιωάννου, *Η μόνη κληρονομιά*, ό. π., σελ. 75.
[307] Στο ίδιο, σελ.74.
[308] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* σελ. 125.

3.5.2.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ.

Ο πατέρας του ήρωα της ιστορίας ανήκει στα άτομα που έχοντας επίγνωση του στιγματισμού τους επιλέγουν έναν αποτραβηγμένο χώρο, όπου άνθρωποι όπως το εν λόγω άτομο αν, και βρίσκονται δημόσια εκτεθειμένοι, διαπιστώνουν ότι δεν χρειάζεται να αποκρύπτουν το στίγμα τους –εδώ τον αλκοολισμό– ούτε να φροντίζουν ιδιαίτερα να συμβάλλουν στην από κοινού παράβλεψή του. Σε ορισμένες περιπτώσεις αυτή η άδεια απορρέει από το γεγονός ότι έχουν διαλέξει την παρέα εκείνων που έχουν το ίδιο ή παρόμοιο στίγμα.[309] Ο αποτραβηγμένος χώρος στο εν λόγω διήγημα είναι η ταβέρνα της γειτονιάς.

Ο αλκοολικός γέρος πατέρας του ήρωα εισέρχεται στον αποτραβηγμένο χώρο ηθελημένα καθώς σε αυτόν μπορεί να νιώσει άνετα ανάμεσα στους συντρόφους και ομοίους του. Εκεί περνά μεγάλο μέρος της ημέρας του χωρίς την κριτική και την αποδοκιμασία των οικείων του. Ωστόσο, διατρέχει κίνδυνο να απαξιωθεί πολύ εύκολα σε περίπτωση που ένας φυσιολογικός άνθρωπος, γνώριμος, έρθει σ' αυτό το μέρος και έτσι να επιταθεί ή να δημοσιοποιηθεί η περιθωριοποίησή του.

Σε αντίθεση με τον αποτραβηγμένο χώρο της ταβέρνας ο αλκοολικός γέρος αντιμετωπίζει το θυμό και την άγρια αντίδραση της οικογένειάς του όταν επιστρέφει στο σπίτι του. Ο κλειστός και ιδιωτικός τόπος μεταβάλλεται από καταφύγιο σε κολαστήριο. Εκεί νιώθει στιγματισμένος και ανεπιθύμητος, γι' αυτό επιλέγει να ζει κρυφή ζωή προκειμένου να προστατέψει απερίσπαστος την εξάρτησή του.

[309] Στο ίδιο, σελ.157-158.

3.5.3.Α. «*Τα περιστέρια», Η μόνη κληρονομιά,* 1974.

ΥΠΟΘΕΣΗ.

Στο διήγημα *Τα περιστέρια* ο Γ. Ιωάννου ανακαλεί μια ανάμνηση από τη σχολική του ηλικία. Επιστρέφοντας μια μέρα στην πολυκατοικία όπου έμενε αντικρίζει έναν μη ισορροπημένο ψυχικά συγκάτοικο να βγάζει λόγο στο μπαλκόνι του διαμερίσματός του. Όλη η γειτονιά είχε μαζευτεί να ακούσει τα ασυνάρτητα λόγια του «τρελού». Έλεγε πως κάποιος τον είχε προδώσει βαριά στη ζωή, κάποιοι τον καταπίεζαν για χρόνια, ότι άλλα είχε ελπίσει και άλλα διαρκώς γίνονταν. Στη συνέχεια άφησε ελεύθερα τέσσερα περιστέρια που είχε σε ένα κλουβί και τα παρατηρούσε να πετούν μακριά του. Όταν χάθηκε από το μπαλκόνι ακούστηκαν μέσα από το σπίτι κραυγές φοβερές καθώς είχε μαχαιρώσει τη μάνα του. Η οικογένεια του αφηγητή περιμάζεψε την αδελφή του και τη μάνα του την πήγαν στο νοσοκομείο. Τον «τρελό» και τη μάνα του δεν τους ξαναείδαν. Η κόρη συνήρθε και έφυγε στην «Αρβανιτιά» και χάθηκε. Στο τέλος του διηγήματος ο Ιωάννου σημειώνει για την κακή τύχη του ήρωα της ιστορίας: « Ο καμπούρης τρελός πέθανε από την πείνα στο Λεμπέτι (το ψυχιατρικό νοσοκομείο της Θεσσαλονίκης). Οι τρελοί είχαν λυσσάξει από την αναφαγιά, τρώγανε τα κρέατά τους».[310]

3.5.3.Β.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Στα «Περιστέρια», διήγημα της συλλογής *Η μόνη κληρονομιά,* ο περιθωριακός ήρωας εισάγεται στη διήγηση με μια εικόνα συγκροτημένη από έντονα καρναβαλικά στοιχεία[311] είναι συγκεντρωμένο έξω από το σπίτι του για να παρακολουθήσει το λόγο που έβγαζε στο μπαλκόνι του σπιτιού του. Στοιχείο εξίσου καρναβαλικό αποτελεί η εκκεντρικότητα και η σοβαρότητα της εμφάνισης του ήρωα, που φορά με επισημότητα ρεπούμπλικα σχηματίζοντας μια εικόνα κωμική, αντίρροπη της τραγικής κατάληξης της ζωής του: εγκλεισμός στο ψυχιατρείο και θάνατος από πείνα. Το στοιχείο του κωμικοτραγικού είναι έντονο – στην εμφάνιση και στη συμπεριφορά του ήρωα. Το περιστατικό βγαλμένο από την προκατοχική πραγματικότητα της Θεσσαλονίκης μας δίνει την κοινωνική ατμόσφαιρα και την καθημερινότητα στις λαϊκές συνοικίες της.

Το βασικό πρόσωπο της ιστορίας ανήκει στις περιθωριακές ταυτότητες λόγω της έντονα αποκλίνουσας από το φυσιολογικό συμπεριφοράς του. Χωρίς να ξεκαθαρίζεται στη διήγηση αν πρόκειται για το εναρκτήριο ξέσπασμα της κρίσης στην ψυχική του υγεία ή αν έχουν προηγηθεί και άλλα επεισόδια παρέκκλισης από την ψυχική ισορροπία, αποκτά τον τίτλο του «τρελού της γειτονιάς». Αποτελεί μια στιγματισμένη προσωπικότητα μέσα στον κύκλο των φυσιολογικών άλλων της πολυκατοικίας και της γειτονιάς. Ξεφεύγοντας από τον κόσμο της λογικής οδηγείται στον κόσμο της ψυχικής αναπηρίας, που εδώ έχει επίσης ως συνέπεια και το έγκλημα,

---

[310] Ιωάννου, *Η μόνη κληρονομιά*, σ, 106.

[311]Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφ. Αλ. Ιωαννίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Πόλις, 2000,σελ.195- 221.

με θύμα την ηλικιωμένη μητέρα του. Η εναρκτήρια διαδρομή που οδηγεί, όπως προαναφέρθηκε, στον τίτλο του «τρελού της γειτονιάς» ξεκινά με «την εκφώνηση του λόγου» στο μπαλκόνι της πολυκατοικίας στην οποία κατοικεί με την μητέρα και την αδελφή του.

Ο ασυνάρτητος λόγος του γίνεται αντικείμενο ακρόασης από περαστικούς και ένοικους της πολυκατοικίας. Αυτοί αποτελούν τους φυσιολογικούς άλλους των οποίων η κανονικότητα αντιλαμβάνεται τη συμπεριφορά του ως αντικείμενο για «χάζι», για ατμόσφαιρα «πανηγυριού» στη γειτονιά, για ξέσπασμα σε χειροκροτήματα. Μεταξύ των θεατών είναι και ο νεαρός συγγραφέας,που μόλις επέστρεφε από το σχολείο γίνεται αυτήκοος μάρτυς. Ως ευαισθητοποιημένη μονάδα μέσα στο πλήθος των θεατών προβληματίζεται. Αποδέχεται το συμβάν με ανεκτικότητα και ανθρωπισμό, όπως μαρτυρά η προσφώνηση συμπάθειας προς τον ήρωα, -τον αποκαλεί «καμπουράκο»- αλλά και επειδή αποπειράται να αναζητήσει την αιτία του ψυχικού ξεσπάσματος του «τρελού»: «Πάντως έβγαινε το νόημα πως κάποιος τον είχε προδώσει βαριά στη ζωή, κάποιοι τον καταπίεζαν για χρόνια, άλλα είχε ελπίσει και άλλα διαρκώς γίνονταν».[312]

Γύρω από τον κεντρικό περιθωριακό ήρωα που στιγματίζεται λόγω της ψυχικής του αναπηρίας συμβιώνουν και άλλες περιθωριακές φιγούρες. Σε ύφος ακτινοειδές[313] γύρω από το θεματικό κέντρο της βασικής αφήγησης οργανώνεται η παρουσία του περίγυρου της γειτονιάς όπου συγκεντρώνονται και άλλες περιθωριακές ταυτότητες της εποχής. Αναφέρεται ιδιαίτερα ο «χτικιάρης» συγκάτοικος, με την ασθένεια που προκαλούσε τρόμο, το «χτικιό» (φυματίωση)και άλλοι μέτοχοι της φτώχειας. Ο φόβος μετάδοσης της ασθένειας προκαλεί τρόμο στους λοιπούς συγκάτοικους. Μέσα στο ελληνικό προκατοχικό περιβάλλον της πολυπολιτισμικής κοινωνίας της Θεσσαλονίκης ζουν επίσης αλλοεθνείς–αναφέρεται η αρβανίτικη καταγωγή του ήρωα- κουβαλώντας τις δικές τους δυσλειτουργικές ζωές. Οι ζωές αυτές στο περιθώριο της κοινωνικής ευημερίας ζουν στον περιορισμένο χώρο των πολυκατοικιών όπου μοιράζονται το κοινό αποχωρητήριο, το φόβο του διπλανού και τις στερήσεις.

Η κορύφωση και το κλείσιμο της ιστορίας είναι το μαχαίρωμα της γριάς μάνας από τον εκτός λογικής ήρωα. Ακολουθεί η καθυστερημένη σύλληψή του από την αστυνομία και ο εγκλεισμός του στο ψυχιατρείο της πόλης (Θεσσαλονίκης). Εκεί, στο λεγόμενο τότε Λεμπέτι θα πεθάνει. Αιτία οι δύσκολες συνθήκες νοσηλείας λόγω γενικής πείνας των νοσηλευόμενων σ' αυτό. Η αδελφή του ήρωα, πρόσωπο στο οποίο διαχέεται[314]το στίγμα του αλλά και οι συνέπειες της πράξης του, περιθάλπεται με στοργή από την οικογένεια του συγγραφέα και αργότερα, μετά τον πόλεμο αφού συνέρχεται χάνεται στην Αρβανιτιά. Ο ίδιος ο συγγραφέας και η οικογένειά του αναλαμβάνουν το ρόλο του συμπονετικού άλλου, παρακάμπτουν τις προκαταλήψεις και προσφέρουν βοήθεια στην αδελφή του στιγματισμένου με ψυχική αναπηρία

[312] Ιωάννου, *Η μόνη κληρονομιά*, ό. π., σελ. 104.
[313] Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου, Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του,* ό. π., σελ. 154.
[314] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 97.

ήρωα, αγνοώντας την κοινωνική ταυτότητα του αδελφού της αλλά και τη διαφορετική εθνική καταγωγή του.

Οι σχέσεις μέσα στο πολυάνθρωπο περιβάλλον της πολυκατοικίας είναι απρόσωπες επαφές και συνεπώς υπόκεινται σε «στερεότυπες αντιδράσεις»[315] όπως ο φόβος για τον άλλο που κατοικεί δίπλα, ο οποίος και δημιουργεί κλοιό ανασφάλειας. Η συγκατοίκηση καθίσταται πηγή ικανοποίησης της περιέργειας για την ιδιωτική ζωή του διπλανού: « Την αδελφή του την περιμαζέψαμε εμείς στα δωμάτιά μας και το είχαμε κρυφό καμάρι που μαθαίναμε τα γεγονότα από πρώτο χέρι. Όσες γειτόνισσες δε χωνεύαμε, τις αφήσαμε έξω από το σπίτι, την ώρα της διηγήσεως τουλάχιστο».[316]΄Αλλοτε, γίνεται θέαμα που αποσπά από την ατομικότητα και εισβάλλει με την περιθωριακή και στιγματισμένη διαφορετικότητά της. ΄Αλλοτε, η κοντινή επαφή βοηθά να υποχωρήσει η καχυποψία και επέρχεται η συμπάθεια και η προσπάθεια από τον αφηγητή και την οικογένειά του να υποστηρίξει την αδελφή του στιγματισμένου παρακάμπτοντας τον κίνδυνο για τη «διάχυση του στίγματος» στους ίδιους.[317]

Ο ΧΩΡΟΣ.

Στο διήγημα «Περιστέρια», η ιστορία διαδραματίζεται σε μια λαϊκή συνοικία της Θεσσαλονίκης κατά τα προκατοχικά χρόνια. Σε μια πολυκατοικία συμβιώνουν καθημερινοί λαϊκοί άνθρωποι με πρόσωπα περιθωριακά, όπως ο τρελός καμπουράκος συγκάτοικος. Αυτός είναι το πρωταγωνιστικό πρόσωπο. Γύρω από το επεισόδιο με τον ιδιόρρυθμο συγκάτοικο ο συγγραφέας τοποθετεί σύντομες συμπληρωματικές εικόνες και άλλων ενοίκων ενδιαφερόμενος κυρίως για το κοινωνικό και ανθρώπινο τοπίο της πόλης του.

Γύρω από τα πρόσωπα πλέκεται η υπόθεση του διηγήματος που αναπαριστά την εικόνα της πόλης και των ανθρώπων της κατά τη διάρκεια εκείνης της ιστορικής - χρονικής περιόδου με εστίαση κυρίως στην κοινωνική της διαστρωμάτωση. Στην πολυκατοικία όπως και στην πόλη υπάρχει ανάμιξη πληθυσμών διαφορετικής εθνικής προέλευσης και κοινωνικής τάξης ενώ παράλληλα η στενότητα χώρου και η γενικότερη ένδεια συντελούν στην ανάμιξη του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου.

Η αφήγηση ξεκινά με μια εικόνα παρμένη από τον εξωτερικό χώρο και σταδιακά στρέφεται στον εσωτερικό χώρο, μεταφέροντας την αίσθηση ενός ασφυκτικού περιβάλλοντος, όπου συνωστίζονται άνθρωποι χωρίς πολλά περιθώρια επιλογής κατοικίας και συγκατοίκων.

΄Ενας άλλος χώρος στον οποίο στρέφει τη ματιά μας ο Ιωάννου είναι το Λεβέτι, δηλαδή το ψυχιατρικό νοσοκομείο της Θεσσαλονίκης, όπου ο θάνατος των ασθενών

---

[315] Στο ίδιο, σελ. 122
[316] Ιωάννου, *Η μόνη κληρονομιά*, ό. π., σελ. 106.
[317] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 97.

από πείνα μεταφέρει υπαινικτικά την απάνθρωπη ατμόσφαιρα του χώρου και το χαμηλό επίπεδο περίθαλψης των ασθενών.

Οι χώροι που αναπαρίστανται από τον αφηγητή δεν έχουν κανένα στοιχείο θελκτικής λογοτεχνικής εικόνας αλλά προβάλλουν ένα αφηγηματικό εγώ ευαίσθητο στα κοινωνικά κακώς κείμενα. Αντανακλούν εμφατικά τη διάθεσή του να τα κοινοποιήσει και να ευαισθητοποιήσει τον αναγνώστη, απομακρύνοντάς τον από τον εφησυχασμό.

3.5.4.Α. «Ο Θανάσης ο φονιάς», *Η μόνη κληρονομιά*, 1974.

ΥΠΟΘΕΣΗ.

Άλλο ένα πρόσωπο του κοινωνικού περιθωρίου ανασύρεται από τη λήθη και την ανωνυμία και γίνεται ήρωας του διηγήματος με τίτλο «Ο Θανάσης ο φονιάς». Ο αφηγητής θυμάται τον Θανάση, τον μάγειρα. Τον είχε συναντήσει στο μαγέρικο του Τμήματος ενός χωριού όπου τον «είχε ρίξει η κακή του η μοίρα» ως δημόσιο υπάλληλο. Εκεί, έτρωγαν οι εργένηδες υπάλληλοι του τόπου και ο Θανάσης τους φρόντιζε «μαγειρεύοντας, βήχοντας σα διάβολος από τα βροχικά, φορώντας ένα αστείο ψηλό καπέλο μάγειρα».[318] Ήταν «κόκαλο και πέτσα, ούτε στα σανατόρια δεν συναντάς πια τέτοια σκιάχτρα».[319] Το κωμικό ήταν ότι όλοι οι εργένηδες με την περιποίηση του Θανάση πάχυναν, το ίδιο και ο αφηγητής. «΄Αρχισα να παχαίνω, να δείχνω σαν έμπορος ή μεγαλομπακάλης … Τα ρούχα μου δεν μου γίνονταν πια και τα πουκάμισα με έσφιγγαν στο λαιμό μέχρι αποπληξίας».[320] Μια μέρα που συνέτρωγαν ο Θανάσης του είπε την ιστορία του. «Είχε μεγάλη καντίνα στα αποξηραντικά έργα των Γιαννιτσών. Πλούτη και μεγαλεία». Το κακό ξεκίνησε όταν άρχισε να δανείζει χρήματα σε συγγενείς με όρκους και υποσχέσεις επιστροφής. Όταν τα ζήτησε πίσω από έναν εξάδελφό του που τον έκλεβε κιόλας αυτός αρνήθηκε. Τότε ο Θανάσης τον μαχαίρωσε και τον έκλεισαν είκοσι χρόνια στις αγροτικές φυλακές. Λίγο καιρό μετά τη γνωριμία του με τον συγγραφέα ο Θανάσης αρρώστησε πολύ και ξεψύχησε στο σκοτεινό καμαράκι του αγροτικού ιατρείου. Απαρηγόρητος ήταν μόνο ο πιστός του φίλος ο Γιαγκούλας, γνώριμός του από τις φυλακές. «΄Ενας βρωμιάρης, αξούριστος, έζεχνε ολόκληρος σαν ασκητής από τ' Αγιονόρος. ΄Εμενε σε χάλασμα τρισχειρότερο κι από στάβλο».[321] Η μοναξιά και η περιθωριοποίηση του Θανάση αποκαλύφθηκε στην κηδεία του. Οι μόνοι που τον συνόδευσαν στην τελευταία του κατοικία ήταν ο αφηγητής, ο Γιαγκούλας, ο φίλος του από τη φυλακή, και δυο νεαροί χωροφύλακες, πελάτες του μαγειρείου του Θανάση.

[318] Ιωάννου, *Η μόνη κληρονομιά*, σελ. 112.
[319] Στο ίδιο, σελ. 112.
[320] Στο ίδιο, σελ. 112
[321] Στο ίδιο, σελ. 111.

3.5.4. Β. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Στο διήγημα «Ο Θανάσης ο φονιάς» ο αφηγητής βρίσκεται ανάμεσα σε έναν κύκλο περιθωριακών ατόμων, οι οποίοι μετά από αξιόποινες πράξεις για τις οποίες φυλακίστηκαν ζουν σε κοινωνικό αποκλεισμό, ξεχασμένοι από συγγενείς σε μια επαρχιακή πόλη της Ελλάδας. Το κεντρικό – πρωταγωνιστικό πρόσωπο είναι ο Θανάσης, ο οποίος απέκτησε το προσωνύμιο «ο φονιάς» μετά από το φόνο ενός εξαδέλφου του. Η αφήγηση επισημαίνει ότι μέχρι τότε ζούσε με «πλούτη και μεγαλεία».[322]

«Κατόπι μου είπε την ιστορία του. Είχε μεγάλη καντίνα στα αποξηραντικά έργα του βάλτου των Γιαννιτσών. Πλούτη και μεγαλεία. Όλοι οι αμερικάνοι της Φαουντέσιον μπεκρολογούσαν εκεί. Οι συγγενείς του κόλλησαν απάνω του. Με όρκους και υποσχέσεις του τραβάγανε δεκάδες χιλιάδες. Μόλις πήρε να κλονίζεται, άρχισε να τους τα ζητάει. Κανένας δε γύριζε τίποτε πίσω, οι πιο πολλοί μάλιστα εξαφανίστηκαν. Τέλος, τράβηξε μια νύχτα μαχαίρι και σκότωσε έναν εξάδελφό του, που εκτός από τα δανεικά τον έκλεβε κιόλας».[323] Πρόκειται συνεπώς για ένα άτομο που η ηθική του σταδιοδρομία[324] περιλαμβάνει μια μεταβολή στην κοινωνική του ταυτότητα προς το δυσμενέστερο η οποία λαμβάνει χώρα σε προχωρημένη ηλικία, αργά στην πορεία της κοινωνικοποίησής του.[325] Από τον χώρο των κανονικών ανθρώπων εντάσσεται στον χώρο του κοινωνικού περιθωρίου. Οδηγείται βέβαια στο έγκλημα υποστηρίζοντας ουσιαστικά τον ηθικό κώδικα της κοινωνίας των φυσιολογικών ατόμων καθώς έχει κίνητρο να υπερασπιστεί την περιουσία και την τιμή του. Το λάθος του είναι η αυτοδικία η οποία αποτελεί αρχή για αλυσίδα δυσμενών εξελίξεων στη ζωή του ήρωα.

Ανεξάρτητα από το κίνητρο κατατάσσεται από τη χρονική στιγμή αυτή και στο εξής στη χορεία των περιθωριακών ακολουθώντας μια ηθική σταδιοδρομία[326] που μετά τον φόνο τον απομακρύνει οριστικά από τη ζωή των φυσιολογικών και τον εισάγει στον λαβύρινθο του κοινωνικού περιθωρίου και της κοινωνικής απομόνωσης που αυτό συνεπάγεται. Απαξιωμένος και κοινωνικά απομονωμένος ζει μοναχικά έως το τέλος της ζωής του.

Η απομόνωσή του ξεκινά με τη διάπραξη του φόνου που, αν και είχε σκοπό την υπεράσπιση του εαυτού του, τον οδηγεί σε εικοσαετή φυλάκιση και αποκοπή από συγγενείς και φίλους. Μετά την έξοδό του από τη φυλακή τον αποφεύγουν όλοι αφού «είχε σφάξει συγγενή του, όλοι βρήκαν την ευκαιρία να τον απαρνηθούν».[327] Όταν τον περιμαζεύουν και τον κάνουν μάγειρα στο Τμήμα, όπου τον συναντά ο συγγραφέας, έχει συναναστροφές με πολλούς ανθρώπους που αλλάζουν όμως διαρκώς. Στη ζωή του δεν υπάρχουν σταθεροί συναισθηματικοί και κοινωνικοί

---

[322] Στο ίδιο, σελ. 113.
[323] Στο ίδιο, σελ. 114.
[324] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας*, σελ. 99.
[325] Στο ίδιο, σελ. 101.
[326] Στο ίδιο, σελ. 99.
[327] Ιωάννου, *Η μόνη κληρονομιά*, ό. π., σελ. 114.

δεσμοί και ζει αποκομμένος από μια υγιή κοινωνικότητα, με οικογένεια και συγγενείς. Δέχεται τις επιπτώσεις από την ηθική του συρρίκνωση[328] λόγω του κοινωνικού του στίγματος. Δεν πληροί με ικανοποιητικό και επαρκή τρόπο τις προσδοκίες περί κοινωνικής ταυτότητας. Το δυσφημιστικό αποτέλεσμα της έχει εμμέσως το χαρακτήρα της ηθικής αποτυχίας που βιώνει αναπόφευκτα το στιγματισμένο άτομο στο μέτρο που έχει τις ίδιες απόψεις περί ταυτότητας με τους φυσιολογικούς, έχει επίγνωση τόσο των κοινωνικών προτύπων της κανονικότητας όσο και του βαθμού απόκλισής του από αυτά.[329]

Μόνος φίλος σταθερός και «επιστήθιος» ο ομοιοπαθής Γιαγκούλας, ο οποίος είχε εκτίσει ποινή φυλάκισης με την κατηγορία του ληστοτρόφου. Πέρα από το ρόλο του συμπονετικού άλλου[330] που καλείται να παίξει ως άτομο με ανάλογα φθαρμένη κοινωνική ταυτότητα που βιώνει ομοίως την απομόνωση, απολαμβάνει τα δευτερεύοντα οφέλη από τη φιλία του με τον μάγειρα του τμήματος. ΄Ατομο και αυτός περιθωριοποιημένο ζει εξαθλιωμένος, χωρίς οικογενειακούς και συγγενικούς δεσμούς, από τη στιγμή της φυλάκισής του και μετά: «Σαν βγήκε (από τη φυλακή), έμεινε σ' αυτό το χωριό. ΄Αλλωστε, όλο αυτό το διάστημα στη φυλακή κανένας δεν είχε έρθει να τον δει, κι αυτός ακόμα και τα ονόματά τους είχε ξεχάσει»».[331]

΄Ετσι, όταν η υγεία του Θανάση επιβαρύνεται από τα βρογχικά, «είναι επί ξύλου κρεμάμενος» χωρίς ασφάλιση και συμπαράσταση από συγγενείς ή οικογένεια. Ακόμα και ο τρόπος που κλείνει ο κύκλος της ζωής του είναι ενδεικτικός της συμπεριφοράς της κοινωνικής ομάδας σε έναν παρεκκλίνοντα και αποδιοπομπαίο. Ο Θανάσης ξεψύχησε μόνος σε ένα σκοτεινό καμαράκι του αγροτικού ιατρείου και κηδεύτηκε με τη συνοδεία ελάχιστων ανθρώπων.

Παρά την προσαρμογή του σε μια ήρεμη πορεία ζωής μετά την αποφυλάκισή του ο ήρωας της ιστορίας δεν πέτυχε τον αποστιγματισμό του.[332] Ωστόσο, η επιθυμία του να προσαρμοστεί δεν αρκούσε κατά κανέναν τρόπο, αφού το σημαντικό εδώ δεν είναι η βούληση αλλά η ίδια η κατάστασή του, η οποία και τον εμποδίζει να επιβεβαιώσει εμπράκτως ένα κανονιστικό πρότυπο.[333] Ιδιαίτερα με την εργασία του καταφέρνει να ενταχθεί στην παραγωγική διαδικασία, η οποία αν και είναι παράγοντας σημαντικός στην πορεία για τον αποστιγματισμό του, δε φαίνεται να είναι επαρκής.

΄Ετσι, για τον απαξιωμένο κοινωνικά ήρωα η αποδοχή ως κοινωνικό και υπαρξιακό αίτημα των διαφορετικών παραμένει μετέωρη: το στίγμα, το σημάδι, η ένδειξη διαφορετικότητας έχει εγγραφεί ανεξίτηλα στην ταυτότητα του υποκειμένου και το προσδιορίζει αρνητικά. Η ακύρωση του στίγματός του προσκρούει σε ένα φάσμα κανονιστικών προτύπων και στερεοτύπων που αφορούν τις καθημερινές κοινωνικές συναναστροφές. Αυτά ορίζουν με ποικίλους τρόπους τη διαφορετικότητα ως

---

328 *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας*, ό. π., σελ. 81.
329 Στο ίδιο, σελ. 69.
330 Στο ίδιο, σελ. 81.
331 Στο ίδιο, σελ. 111.
332 Στο ίδιο, σελ. 54.
333 Στο ίδιο, σελ. 18.

αντίθεση και περιορισμό. Το διαφορετικό, μπορεί να διευθετηθεί κοινωνικά μόνο αν υποταχθεί στην κυριαρχία του όμοιου, ειδάλλως συνιστά απειλή και για αυτό περιθωριοποιείται και εξοστρακίζεται.[334] Γίνεται μερικώς αποδεκτό μόνο όταν αναγνωρίζει την κοινωνική υστέρηση που το συνοδεύει. Και στις δυο περιπτώσεις όμως ακυρώνονται ουσιαστικά οι κοινωνικές προϋποθέσεις για τον αποστιγματισμό.[335]

Στοιχείο που δίνει τόνο καρναβαλικό στην αφήγηση του Ιωάννου είναι η κωμικοτραγική εμφάνιση του ήρωα με τον «ψηλό σκούφο του μάγειρα». Η νέα ταυτότητα που επιδιώκει να προβάλλει ο ήρωας, χρησιμοποιώντας την εμφάνιση για να κερδίσει σε κύρος ως ευσυνείδητος επαγγελματίας, λειτουργεί ως μια προσπάθεια αποχαρακτηρισμού από το στίγμα του πρώην φυλακισμένου. Τα αποτελέσματα είναι ανεπαρκή. Αντίθετα δημιουργούν μια εικόνα γελοιοποίησης του ήρωα. Εξάλλου, αντιτίθεται στην ατμόσφαιρα φτώχειας και μιζέριας που επικρατεί στο μαγειρείο του τμήματος.

Ο ΧΩΡΟΣ.

Ο βίος του ήρωα χαρακτηρίζεται από μεγάλες μεταπτώσεις, οι οποίες συνοδεύονται εξίσου από μεγάλες αλλαγές στους χώρους όπου κινείται και ζει. Στο αφηγηματικό παρόν της ιστορίας έχει βρει καταφύγιο και εργασία σε μια επαρχιακή πόλη της Ελλάδας, όπου επιβιώνει δουλεύοντας στο μαγειρείο του τμήματος. Εκεί, σιτίζονταν οι δημόσιοι υπάλληλοι της περιοχής.

Πριν περιθωριοποιηθεί κοινωνικά, με τον φόνο που διέπραξε για λόγους τιμής και την έκτιση της ποινής του στη φυλακή, ζούσε με οικονομική άνεση ως ιδιοκτήτης καντίνας κοντά στα Γιαννιτσά. Ο παροντικός εαυτός, αδύνατος, ασθενικός και πάμφτωχος περνά τον χρόνο του στο μαγειρείο, το οποίο γίνεται αφορμή για την απόκτηση λιγοστών φίλων και ελάχιστων κοινωνικών επαφών.

Χαρακτηριστικό του αποκλεισμού και της μοναξιάς του ήρωα είναι το τέλος της ζωής του που φτάνει σε ένα μικρό δωμάτιο του επαρχιακού αγροτικού ιατρείου. Σε αυτό επισφραγίζεται μια μοναχική και στερημένη ζωή, τόσο σε ανθρώπινη επαφή όσο και σε συναισθηματικούς δεσμούς.

[334] Στο ίδιο, σελ. 54.
[335] Στο ίδιο, σελ. 54.

3.6. ΜΕΝΗΣ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑΣ.(1931-2014)

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ.

Στα υπό εξέταση εκτενή διηγήματα του Μένη Κουμανταρέα[336] συναντούμε τα βασικά χαρακτηριστικά της αφηγηματικής του γραφής, που αποκρυσταλλώνονται κατά τη δεύτερη πεζογραφική φάση του έργου του και κυρίως με το εμβληματικό έργο *Βιοτεχνία υαλικών*. Βασικό χαρακτηριστικό είναι το βιωματικό στοιχείο, το οποίο συνδέεται με τον κοινωνικό χώρο της Αθήνας και μάλιστα με συγκεκριμένες περιοχές που ονομάζονται και συγκεκριμενοποιούνται. Ο χρόνος των πεζογραφημάτων του εντοπίζεται στη μεταπολεμική περίοδο και μάλιστα στις δεκαετίες του ’60 και ’70. Μέσω του βιωματικού στοιχείου περνά στις ιστορίες του τον απόηχο των πολιτικών και άλλων γεγονότων που ο ίδιος έζησε. Τα κεντρικά πρόσωπα είναι συνήθως αστοί ή μικροαστοί, έχουν μια κάποια ηλικία, οδηγούνται προς τη φθορά και την αλλοτρίωση και συνθλίβονται στα γρανάζια της καθημερινότητας και της πραγματικότητας.[337]

Παρά τη λιτή και σε χρονική εξέλιξη αφήγηση των γεγονότων, τη φαινομενικά ψυχρή και ουδέτερη, σε απόσταση από τα ιστορούμενα, υπάρχει συναισθηματική ένταση και έντονη συναισθηματική συμμετοχή του αναγνώστη. Η συναισθηματική φόρτιση επιτείνεται από την αντιστικτική ανέλιξη της ζωής των κεντρικών προσώπων ανάμεσα στο φθοροποιό παρόν που εκδηλώνεται με τις δυσκολίες της προσωπικής ζωής και τις τριβές της καθημερινότητας κι ένα ελπιδοφόρο παρελθόν, όπως παρουσιάζεται χαρακτηριστικά στην περίπτωση του Άρη, στο ομώνυμο διήγημα.[338]

Αναφορικά με την αφηγηματική τεχνική του Κουμανταρέα, οι Ιστορίες της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας τονίζουν ότι «πότε αποτυπώνει με ρεαλισμό και πότε αφήνει ελεύθερο το παιχνίδι της φαντασίας, σε μια γραφή απόλυτα προσεγμένη και νεωτερική».[339] Προτιμά την κλασική λύση, δηλαδή μια ευθύγραμμη αφήγηση με ξεκάθαρη πλοκή, σε μια γλώσσα στεγνή και άμεση, πράγμα που ξεκινά να αποτυπώνεται στα δυο μυθιστορήματα της ωριμότητας, *Βιοτεχνία υαλικών* (1975) και *Κυρία Κούλα* (1978). Το χαρακτηριστικό αυτό είναι εξίσου ευδιάκριτο στα δυο αναλυόμενα διηγήματά του.[340]

Κατά τον Roderick Beaton, στο έργο του Κουμανταρέα διακρίνονται στοιχεία της αστικής εκδοχής του ηθογραφικού ρεαλισμού. Ο ίδιος ο συγγραφέας

---

[336] Τα έργα : *Τα μηχανάκια* 1962, *Σεραφείμ και Χερουβείμ* 1981, *Θυμάμαι τη Μαρία* 1994, διηγήματα. Μυθιστορήματα: *Βιοτεχνία υαλικών* 1975, *Ο Ωραίος λοχαγός* 1982, *Η φανέλα με το εννιά* 1986, *Η συμμορία της άρπας* 1993, *Η μυρωδιά τους με κάνει και κλαίω* 1996, *Δυο φορές Έλληνας* 2001, *Νώε* 2003, *Τα καημένα* 1972, *Η κυρία Κούλα* 1978, *Το Κουρείο* 1979 νουβέλες, *Πλανόδιος Σαλπιγκτής* 1989, *Η μέρα για τα γραπτά η νύχτα για το σώμα* 1999.

[337] «Μένης Κουμανταρέας», *Η μεταπολεμική λογοτεχνία*, *Από τον πόλεμο του ’40 έως τη δικτατορία του ’67*, τόμος Δ’, Αθήνα, εκδόσεις Σοκόλη,1 988, σελ. 282-283.

[338] Στο ίδιο, σελ. 282-283

[339] Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σελ. 359.

[340] Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σελ.536.

επιβεβαιώνει σε συνέντευξή του τη σχέση του με τον ηθογραφικό ρεαλισμό δηλώνοντας «ηθογράφος μιας πόλης και μιας εποχής και μιας ηθογραφίας που ο λυρισμός της δεν έγκειται πια στο ηλιοβασίλεμα, αλλά στον τρόπο που ανάβουν οι διαφημίσεις το βράδυ στη πόλη. Μιας πόλης που σε εμένα λειτουργεί σαν πλαίσιο σε σχέση με αυτό που είναι οι άνθρωποί της, το μικρό ή μεγάλο δράμα τους, και που αυτό πάνω από όλα με ενδιαφέρει».[341]

Ως προς τη θεματική των έργων παρατηρούνται τρεις σταθερές: ο τόπος, ο χρόνος και οι άνθρωποι, ως πολυπρόσωποι ήρωες ή μεμονωμένες οντότητες.[342] Ο ίδιος ο Κουμανταρέας παραδέχεται ότι «ο άνθρωπος σ' όλες τις εκφάνσεις του είναι δεξαμενή για τον συγγραφέα καθώς η κοινωνία σήμερα του ζητάει να είναι στρατευμένος στο πλευρό του ανθρώπου που κλυδωνίζεται και υποφέρει από τα δεινά της εποχής μας».[343] Από τη Ν. Χατζηδάκη τονίζεται η επικέντρωση στο υπαρξιακό πρόβλημα του σύγχρονου Έλληνα και γενικά η ανθρώπινη τραγωδία. Η ίδια επισημαίνει ότι η εξωτερική δράση περιορίζεται, τα γεγονότα ή ό, τι συμβαίνει είναι ελάχιστα ενώ ο συγγραφέας μπαίνει στη ζωή των ηρώων του με την ίδια ευγένεια και προσοχή με την οποία αποσύρεται.[344]Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι η πεζογραφία του Κουμανταρέα είναι ανθρωποκεντρική. Όπως ο ίδιος αναφέρει, αυτό είναι η επιστήμη του.[345] Η επικέντρωση στον άνθρωπο είναι αυτό που κάνει τα βιβλία του να διαφέρουν.[346]

Μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του πρωταρχικού ενδιαφέροντος του συγγραφέα για τον άνθρωπο εντάσσεται και η επιλογή χαρακτήρων με περιθωριακά στοιχεία, η οποία είχε ξεκινήσει από τα πρώτα του έργα. Ήδη σε αυτά επιλέγει πρόσωπα με δυσκολίες στην κοινωνική τους προσαρμογή: «Πρωταγωνιστές των πρώτων έργων του είναι δυσπροσάρμοστοι νεαροί, συνήθως έφηβοι ή νέοι στη μετεφηβική ηλικία, που ονειρεύονται συνεχώς μια άγνωστη και γοητευτική συγκλονιστική πραγματικότητα».[347]

Παράλληλα, το ενδιαφέρον για περιθωριακούς χαρακτήρες[348] αποτελεί *στοιχείο ρεαλισμού*, το οποίο χαρακτηρίζει διαχρονικά το έργο του. Ο ρεαλισμός

---

[341] Αντώνης Φωστιέρης–Θανάσης Νιάρχος, «Μια συνομιλία με τον Μ. Κουμανταρέα, *Η Λέξη,* τ.χ. 54, Μάϊος 1986, σελ. 559-563.

[342] Αντιγόνη Βλαβιανού, «Μένης Κουμανταρέας:Τρεις ελικοειδείς τροχιές», *Εντευκτήριο,* τχ. 98, Αύγουστος-Οκτώβριος 2012 , σελ. 35- 36.

[343] Μαίρη Παπαγιαννίδου, «Η γοητεία της παρακμής», συνέντευξη με τον Μ. Κουμανταρέα, Το *Βήμα,* 14-3-1999, σελ.3.

[344] Νατάσα Χατζηδάκη, «Σκύψιμο με συμπάθεια στο υπαρξιακό πρόβλημα του σύγχρονου Έλληνα», *Διαβάζω* τ. χ. 23, 1979, σελ. 71.

[345] Μένης Κουμανταρέας, «Play»*, Πλανόδιος σαλπιγκτής,* Κέδρος, Αθήνα 1990,3η 1989 1η ,σελ.305.

[346] Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, Μια βαθιά και ειλικρινής συνέντευξη του Μένη Κουμανταρέα (Δεκέμβριος 1986)», 06.12.2014, https://www.lifo.gr/team/book/60888.

[347]Αλέξης Ζήρας, Μένης Κουμανταρέας, Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας, πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη, 2008, 1η έκδοση 2007, σελ. 1145-1146.

[348] Ο Χ. Λιοντάκης παρατηρεί σε σχέση με αυτή την επιλογή ότι η συγγραφική ευφορία του Κουμανταρέα οφείλεται κυρίως στον προσωπικό του διχασμό. «Ο άψογος αυτός έλκεται από το περιθώριο χωρίς να απεμπολεί την τάξη του – στους αντίποδες η περίπτωση του Κ. Ταχτσή. Στη γραφή του ωστόσο οι δυο αυτοί διαφορετικοί κόσμοι αλληλοτροφοδοτούνται, συναιρούνται προσφέροντας ένα σπουδαίο λογοτεχνικό έργο… Τον προκαλούσε το απροσδόκητο, η εξαίρεση και όχι ο κανόνας».

ολοκληρώνεται με την αναφορά συγκεκριμένου χώρου, κυρίως της Αθήνας, ως σκηνικού, όπου διαδραματίζονται οι υποθέσεις μυθιστορημάτων και διηγημάτων. Από τη *Βιοτεχνία Υαλικών* ο χώρος ορίζεται από τις κεντρικές γειτονιές της Αθήνας, στις οποίες με την πάροδο του χρόνου, αλλάζουν τα ήθη, οι ασχολίες και οι κάτοικοι. Ο ρεαλιστικός χώρος ορίζεται με πραγματολογικά δεδομένα όπως δρόμοι, ξενοδοχεία, μπαρ, πλατείες, σταθμοί. Συνεπώς, η Αθήνα είναι μόνιμο και αποκλειστικό σκηνικό χωρίς ωραιοποιήσεις και εξιδανικευμένες παραστάσεις. [349]

Και στα δυο διηγήματα που εξετάζονται και ιδιαίτερα στο δεύτερο παρατηρείται η προσπάθεια του Κουμανταρέα για πολυφωνική γραφή, τεχνική που παρατηρείται μετά το 1975 ώστε με παραστατική ζωντάνια, να αντανακλάται η διαφοροποίηση του χρόνου και η αλλαγή στις νοοτροπίες. Στην κυρίως τριτοπρόσωπη αφήγηση ενσωματώνονται ευθείς και πλάγιοι λόγοι, σχολιαστικές περιγραφές.[350]

Σε όλα τα έργα του η ιστορία διαπερνά την αφήγηση ως φόντο και όχι άμεσα, διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο στη ζωή των χαρακτήρων. Για τον τρόπο που θεάται την ιστορία, σχόλιό του για τον Δ. Νόλλα, βρίσκει εφαρμογή και στο δικό του έργο : «Το μόνο που θέλει να της αποσπάσει (ιστορίας) είναι όχι τα ίδια τα γεγονότα, αλλά το αντίκτυπό τους στις ψυχές των ανθρώπων». [351] Η έμμεση σύνδεση με την ιστορία είναι υπαρκτή, αφού μια ιστορία που διαδραματίζεται εντός δεδομένου χρόνου, αντικατοπτρίζει δεδομένα κοινωνικά ήθη και μάλιστα επιβεβαιώνει την αληθοφάνειά της. [352]

Ο Απ. Σαχίνης,[353] ο M. Vitti, ο Σ. Τσακνιάς[354] συγκλίνουν στην άποψη ότι η επιλογή της κλασικής αφήγησης αποδίδει καλύτερα τον ρεαλισμό στο έργο του Κουμανταρέα. Ιδιαίτερα ο M. Vitti τονίζει ότι στη *Βιοτεχνία υαλικών* έχουμε μια ανθρώπινη ιστορία, ομαλά και κανονικά ξετυλιγμένη, μέσα από την οποία αποδίδεται απέριττα ο πόνος, η συγκίνηση και η κατανόηση για τα ανθρώπινα». Αυτά τα στοιχεία αντανακλώνται επίσης στο αυτοβιογραφικό διήγημα Ο ΄Αρης.Το διήγημα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου χειρισμού της αυτοβιογραφίας από τον συγγραφέα. Κατά τον Θάνο Φωσκαρίνη «ο Μένης Κουμανταρέας είναι ιδιαίτερα, μαζί με τους συνοδοιπόρους φίλους του συγγραφείς, τον Γιώργο Ιωάννου και τον Κώστα Ταχτσή, αυτός που αντιμετώπισε το θέμα της αυτοβιογραφίας με καβαφική ευστροφία. Είναι από τους τρεις τους αναλογικά, ο λιγότερο εμφανώς αυτοβιογραφούμενος. Από τα *Μηχανάκια* μέχρι το *Ο θησαυρός του χρόνου* είναι

Χρ. Λιοντάκης, «Η λογοτεχνική ευφορία του προσωπικού διχασμού», *Οδός Πανός*, έτος 36ο, τχ.175, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2017, σελ. 9-10.

[349] Β. Χατζηβασιλείου, «Η σταθερή γραμμή μιας αφανούς τριλογίας, Βιοτεχνία υαλικών, 1975, Η κυρία Κούλα 1978, Το κουρείο 1979», περ. *Κ*, τχ. 8 (Ιούλ. 2005), σελ.14.

[350] Στο ίδιο, σελ. 14.

[351]Μ. Κουμανταρέας, «Δ. Νόλλας, ένας συγγραφέας δραματικών αστεϊσμών»: *Η μέρα για τα γραπτά η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα, 1999 4η (1991 1η), 153.

[352]Α. Ζήρας, «Ο άλλος εαυτός, Αφηγηματικές και τυπολογικές εγγραφές», τχ. 8, *περιοδικό Κ,* Ιούλιος 2005, σελ.21-30.

[353]Α. Σαχίνης, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι* Εστία, Αθήνα, 1985, σελ. 147.

[354] Σ. Τσακνιάς, «Το σημείο καμπής στην πεζογραφία του Μένη Κουμανταρέα», περιοδικό *Η Λέξη*, τχ. 54, Μάιος 1986, σελ. 512-516.

ελάχιστες οι φορές που επιτρέπει στον αναγνώστη του να τον διακρίνει πίσω από το προσωπείο ενός ήρωα του.».[355]

[355] Θάνος Φωσκαρίνης, «Αλήθεια και ομορφιά τελετουργία και σύμβαση, σημειώσεις για τη σχέση αυτοβιογραφίας και μυθοπλασίας στο έργο του Μένη Κουμανταρέα», περ. *Οδός Πανός*, τχ. 175, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2017, σελ. 126-136.

3.6.1.Α. «Ο ΄Αρης», *Η γυναίκα που πετάει*, 2006.

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ

Το διήγημα Ο*΄Αρης* (42 σελίδες) ανήκει στη συλλογή 11 διηγημάτων με τίτλο: *Η γυναίκα που πετάει. Ο* τίτλος της συλλογής είναι ομώνυμος με τον τίτλο του τελευταίου διηγήματος της συλλογής, η οποία κυκλοφόρησε το 2006. Πρόκειται για εκτενή διηγήματα που κυμαίνονται από 25 έως 45 σελίδες.

Η γυναίκα που πετάει περιέχει διηγήματα τα οποία βασίζονται σε έντονα και καθοριστικά για τη διαμόρφωση ή την κατανόηση του ψυχισμού του συγγραφέα, προσωπικά βιώματα.[356]

3.6.1.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ.

Ο Μένης Κουμανταρέας στο διήγημα «΄Αρης», της συλλογής *Η γυναίκα που πετάει* γίνεται αυτοβιογραφούμενος αφηγητής της ιστορίας του ΄Αρη. Το πρόσωπο αυτό παρουσιάζεται ως αδελφός του συγγραφέα. Η ιστορία ξεκινάει τον Ιούλιο του 1987 όταν ο αφηγητής επιστρέφει εσπευσμένα στην Αθήνα αφήνοντας τις καλοκαιρινές του διακοπές στην Αίγινα –τις νύχτες στις ταβέρνες, τα θερινά σινεμά, τις βόλτες με φεγγαράδα[357]– για να πάει στο «άρρωστο σπίτι, με μάνα και αδελφό» καθώς ο αδελφός του δεν είναι καλά. Αφού ενημερώνεται ότι ο αδελφός του βρίσκεται στην πλατεία και πίνει, κατευθύνεται στην πλατεία και στη συνέχεια προσπαθεί να τον πείσει να αφήσει την πλατεία και το ποτό και να γυρίσει σπίτι. Ο ΄Αρης «χλομός, μ' ένα κίτρινο χρώμα και μάτια θολά»[358] ενοχλείται με τις παρατηρήσεις του μικρότερου κατά δέκα χρόνια πενηντάχρονου αδελφού του, συζητά με το χαρακτηριστικό χιούμορ του, ρωτά τον αδελφό να τον βεβαιώσει «αν είναι τρελός».[359] Προτιμά για τον εαυτό του τον όρο νεύρωση, καθώς δεν μπορεί να πιστέψει ότι ανήκει στην περίπτωση της ψύχωσης παρόλο που έχει ήδη νοσηλευτεί δυο φορές σε κλινική. Πίνει τη μια μπίρα μετά την άλλη, ανάβει το ένα τσιγάρο χωρίς να έχει σβήσει το προηγούμενο. Δεν έλκεται ούτε από την πρόταση για μπάνιο στην παραλία –δραστηριότητα που απολάμβαναν παλιά τα δυο αδέλφια– αφού ο ίδιος είναι ένας σκελετός και ντρέπεται. Αγνοεί πεισματικά τον αδελφό του που τον παρακαλεί ευγενικά και τρυφερά να σταματήσει να πίνει και να γυρίσει στο σπίτι. Ο αφηγητής αναρωτιέται «ποια φαντάσματα στοίχειωναν τη ζωή του αδελφού του, τι οδήγησε σε αυτή την κατάσταση τον αριστούχο μαθητή, το πρότυπο, τον πετυχημένο πολιτικό μηχανικό με σπουδές στο Πολυτεχνείο και στο ΜΙΤ της Αμερικής. Αναρωτιέται τι τον μετέτρεψε από επιβλέποντα στα υδροηλεκτρικά έργα της ΔΕΗ σε υπάλληλο που κρατούσε το πρωτόκολλο. Και τώρα έναν άνθρωπο – ρετάλι [360] σε άθλια κατάσταση,

---

[356] Στο ίδιο, σελ. 130.
[357] Μ. Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, Αθήνα, Κέδρος, 2007, η έκδοση, 18η χιλιάδα , σελ. 68.
[358] Στο ίδιο, σελ. 71.
[359] Στο ίδιο, σελ. 74.
[360] Στο ίδιο, σελ. 84.

που μπέρδευε τα λόγια του και παραπατούσε. Μέσα στο παλιό αρχοντικό «το θέαμα του μεγάλου αδελφού ημιλιπόθυμου στην πολυθρόνα του τον γέμιζε από τη μια πόνο κι από την άλλη αποστροφή. Ευχόταν να μην είχε έρθει καθόλου από την Αίγινα. Όπως ευχόταν να μην είχε καθόλου αδελφό».[361] Μετά την εξέτασή του από τον γιατρό, κύριο Κ. και την αποτυχημένη προσπάθεια να τον πείσει να πάει στην κλινική, ο ΄Αρης ξαπλώνει στο κρεβάτι του με τη βοήθεια του μικρότερου αδελφού του – αφηγητή. Αυτό τον βοηθά να βγάλει τα λεκιασμένα ρούχα από το σκελετωμένο σώμα του και να πιει αρκετές σταγόνες από το φάρμακο που θα τον βοηθήσει να κοιμηθεί. Παράλληλα, η μάνα του θυμάται και του διηγείται τις αγωνίες που έχει περάσει με τον πρωτότοκό της και την ασθένεια που τον ταλαιπωρούσε. Φέρνει στη μνήμη της «…τα πρώτα σημάδια μιας νευρικής κατάρρευσης. Ακολούθησαν εγκλεισμοί σε ψυχιατρεία… διακοπές μετά το θάνατο του άντρα της, οι δυο τους μάνα και γιος σε ξενοδοχείο στην Κηφισιά εκείνη να κουβαλάει μια ολόκληρη βαλίτσα με φάρμακα, τα οποία ο ΄Αρης άλλοτε αρνιόταν να πάρει κι άλλοτε τα έπαιρνε με τις χούφτες».[362]

Οι σκέψεις του αφηγητή και πάλι αναζητούν την αιτία του κακού: «Να λοιπόν σκέφτηκε πάλι που τώρα ο΄Αρης πληρώνει τα σπασμένα. Τις οργανώσεις στα χρόνια της κατοχής, το στρίμωγμα των σπουδών, το στρες του μεταπτυχιακού στην Αμερική. Και την εγχείρηση για το έλκος που τον είχε αποτελειώσει».[363]

Ο αφηγητής βυθισμένος στη στενοχώρια κάνει παράλληλες σκέψεις και συγκρίνει τη ζωή του με αυτή των άλλων απροβλημάτιστων ανθρώπων που ακούει να περνούν έξω από το σπίτι. Αισθάνεται ζήλεια για την ανεμελιά και για ό, τι μπορούν να απολαμβάνουν. «Από την άλλη ζήλευε τους ανθρώπους που κυκλοφορούσαν. Τους θεωρούσε προνομιούχους. Πίστευε ότι δεν είχαν καμιά άλλη σκοτούρα στο κεφάλι τους από το να βρουν λίγη δροσιά».[364]

Την επόμενη μέρα μετά από τη μεταμεσονύχτια βόλτα του συγγραφέα διαπιστώνεται ο θάνατος του αδελφού του από τους τραυματιοφόρους του ασθενοφόρου. Συντετριμμένος νιώθει τύψεις για τη μεγαλύτερη δόση φαρμάκου που κατά λάθος του έδωσε, κρατά συντροφιά στη μάνα του πριν την κηδεία του αδελφού του. Θυμάται στη συνέχεια και το δικό της τέλος, τις τελευταίες μέρες του ’99.

Ο χρόνος της αφήγησης κινείται ανάμεσα στο επώδυνο παρόν του τέλους του ΄Αρη, στο ανέμελο παρελθόν της νεότητας των δυο αδελφών και στη διαδρομή από την έναρξη της ασθένειας και του διαχωρισμού της ζωής σε ένα ανέμελο και ανυποψίαστο πριν και ένα επώδυνο και ανυπόφορο μετά .

---

[361] Στο ίδιο, σελ. 87.
[362] Στο ίδιο, σελ. 89.
[363] Στο ίδιο, σελ. 91.
[364] Στο ίδιο, σελ. 94.

3.6.1.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Ο περιθωριακός ήρωας του διηγήματος είναι πρόσωπο υπαρκτό οπότε το διήγημα αποτελεί προσωπική μαρτυρία του συγγραφέα για το συγγενικό του πρόσωπο.[365] Στον *Άρη* ομολογεί: «θα επιχειρήσω να πω την ιστορία λες και ήταν κάποιος άλλος που την έζησε και όχι εγώ». Είναι η περιγραφή των τελευταίων ημερών του αδελφού του, που έφυγε ξαφνικά τον Αύγουστο του 1987, μόλις 60 χρονών, βασανισμένος ψυχικά. Μεγάλωσε όπως και ο Μένης, κάτω από την αυστηρή κηδεμονία του πατέρα του και δεν ήταν το χαϊδεμένο παιδί της μητέρας του, όπως ο δευτερότοκος. Οι ψυχικές διαταραχές από τις οποίες υπέφερε, ενώ ακόμα ήταν φοιτητής με λαμπρές επιδόσεις στο MIT, δοκίμασαν την οικογένεια για όλη τους ζωή. Μαθαίνουμε και συμμετέχουμε και εμείς ως αναγνώστες στη δοκιμασία, στο βάρος, την ευθύνη, στις τύψεις, στη θλίψη και την απογοήτευση που ένιωσε από τον θάνατο του αδελφού του. Μια απώλεια για την οποία κατηγορεί τον εαυτό του, επειδή μέσα στη φούρια της κατάστασης ήταν αυτός που χορήγησε λανθασμένα μια δόση φαρμάκου παραπάνω».[366]

Ο «Άρης» αποτελεί μια συνέχεια στην επιλογή προσώπων με παρόμοια χαρακτηριστικά, δηλαδή άτομα δυσπροσάρμοστα, μοναχικά, με τάση για απότομες συναισθηματικές μεταπτώσεις, εγκλωβισμένα σε μια πραγματικότητα η οποία τους αρρωσταίνει και τελικά τους εξοντώνει. Ήρωες σε φθορά που εγγράφεται στον κύκλο των καθημερινών ασχολιών, των προσώπων και του περιβάλλοντος της πόλης.[367] Το μοτίβο της φθοράς συναφές με την έννοια της παρακμής, ως επιλογή της θεματικής του, επιβεβαιώνει τη θέση ότι αυτό που από πρώτη άποψη φαίνεται νοσηρό ή ανήθικο, ίσως είναι το πιο αληθινό και το πιο ενδιαφέρον κομμάτι της κοινωνίας.[368] Κατά τον Α. Ζήρα ο Μ. Κουμανταρέας σε όλο του το έργο τόλμησε συχνά να ασχοληθεί με τις λιγότερο ειδυλλιακές και κοινά αποδεκτές πλευρές της ανθρώπινης ζωής –την ομοφυλοφυλία, τον υπόκοσμο, τους οικονομικούς μετανάστες από τα Βαλκάνια και την εκμετάλλευσή τους– εστιάζοντας με πολιτική συνέπεια το βλέμμα του πάνω σε δύσμορφες καταστάσεις ή θίγοντας στερεότυπα και ιδεολογήματα που παραμορφώνουν τη σχέση μας με τον άλλο. [369]

Εδώ, σε πρώτο πλάνο περιθωριακός ήρωας είναι ο Άρης, ο ψυχικά βασανισμένος αδελφός του αφηγητή. Σε δεύτερο πλάνο ο ίδιος ο συγγραφέας νιώθει μετατοπισμένος σε ένα ιδιότυπο κοινωνικό περιθώριο, καθώς η ζωή και οι δραστηριότητές του διαπλέκονται και επηρεάζονται από τη ζωή του κεντρικού στιγματισμένου προσώπου, με το οποίο συνδέεται με στενή συγγενική σχέση.

---

[365] Φωσκαρίνης, «Αλήθεια και ομορφιά τελετουργία και σύμβαση, σημειώσεις για τη σχέση αυτοβιογραφίας και μυθοπλασίας στο έργο του Μένη Κουμανταρέα», ό. π., σελ. 131.
[366] Στο ίδιο, σελ.131.
[367] Α. Ζήρας, «Ο άλλος εαυτός, Αφηγηματικές και τυπολογικές εγγραφές στα πεζά του Μένη Κουμανταρέα», περιοδικό *Κ*, αφιέρωμα στον Μ. Κουμανταρέα, τχ. 8, Ιούλιος 2005, σελ. 26.
[368] Μαίρη Παπαγιαννίδου, «Η γοητεία της παρακμής», συνέντευξη με τον Μ. Κουμανταρέα, *Το Βήμα*, 14 Μαρτίου 199, σελ.3.
[369]Α. Ζήρας, «Ο άλλος εαυτός, Αφηγηματικές και τυπολογικές εγγραφές στα πεζά του Μένη Κουμανταρέα», ό. π., σελ. 26.

Το διήγημα εστιάζει, μέσα από μια αυτοβιογραφική και εξομολογητική αφήγηση, κυρίως στο ψυχικό βάρος των ατόμων που εμπλέκονται ως συγγενείς στη συμβίωση με ένα περιθωριοποιημένο άτομο το οποίο κουβαλά στίγμα λόγω ψυχικής ασθένειας και κατάχρησης αλκοόλ. Σε αυτή την περίπτωση όπως στο συγκεκριμένο διήγημα το βίωμα του κοινωνικού περιθωρίου είναι και άμεσο και έμμεσο, αφού ο αντίκτυπος της περιθωριακότητας των προσώπων μοιράζεται και στα πρόσωπα τα οποία αλληλεπιδρούν με την περιθωριακή ταυτότητα, κυρίως στο πλαίσιο μιας κοινωνικής δομής όπως εδώ της οικογένειας. Τα μέλη της όπως και τα ίδια ομολογούν ~~ότι~~ εντάσσονται σε μια αντίστοιχα περιθωριακή ομάδα ενώ όπως δηλώνεται από τα ίδια νιώθουν ότι διαφοροποιούνται από την ομάδα των φυσιολογικών ανθρώπων, καθώς αισθάνονται να διαχέεται σε αυτούς όχι μόνο το στίγμα του ψυχικά ασθενούς συγγενή αλλά και μια σειρά από δυσεπίλυτα προβλήματα που επηρεάζουν την καθημερινότητά τους, επιβάλλουν περιορισμούς και ειδικές συνθήκες δύσκολες όχι μόνο στον πρακτικό αλλά και στον ψυχικό χειρισμό. Αυτό δηλώνεται έμμεσα στο κείμενο στην εκπεφρασμένη επιθυμία του ενδοδιηγητικού αυτοβιογραφικού αφηγητή να μπορούσε να έχει την ανέμελη ζωή των άλλων «φυσιολογικών» ανθρώπων, τους οποίους παρακολουθεί να απολαμβάνουν το καλοκαίρι τους.[370]

Στην ομοδιηγητική αφήγηση του διηγήματος ο συγγραφέας βάζοντας προσωρινά στην άκρη τη δική του ζωή, που υπακούει κατά μεγάλο μέρος στα πρότυπα της ζωής των φυσιολογικών, επεμβαίνει ως «συμπονετικός άλλος»[371] ώστε να προστατέψει τον παρεκκλίνοντα εξηνταδυάχρονο αδελφό του. Ουσιαστικά, καθώς ο κεντρικός ήρωας έχει νοσηλευτεί δυο φορές σε ψυχιατρική κλινική και έχει μεταβεί από τη θέση του πολίτη στη θέση του ασθενή ο μικρότερος αδελφός του, ως το κοντινότερο ικανό πρόσωπο, έχει μεταβληθεί σε «κηδεμόνα του».[372] Ξεπερνώντας το στάδιο της αρχικής αμηχανίας, σταθερά επανεμφανιζόμενης σε κάθε σχέση με άτομο φορέα ενός στίγματος, υιοθετώντας την αποδοχή λόγω της αγάπης, ξεπερνά τα όρια της αντοχής του. Επιστρατεύοντας άλλοτε την τρυφερότητα και άλλοτε την κριτική και τη σκληρότητα προσπαθεί να τον πείσει να σταματήσει να φθείρεται πίνοντας.

Η εικόνα της περιθωριακότητας του Άρη δίνεται αντιθετικά μέσα από την παρουσίαση της ζωής του στο παρελθόν και στο παρόν της αφήγησης. Από τη μια, με σύντομες αναδρομικές αναφορές συντίθεται το παρελθόν του πριν την είσοδό του στο κοινωνικό περιθώριο και από την άλλη παρουσιάζεται η μεταβολή της ζωής του στο αφηγούμενο παρόν όταν έχει επέλθει η εδραίωση της περιθωριοποίησης. Ο παροντικός εαυτός είναι μια φθαρμένη ταυτότητα, που κουβαλά ένα στίγμα με άμεση ορατότητα, το οποίο παρεισφρέει άμεσα στη ροή της καθημερινής αλληλεπίδρασης:[373] «ένας άνθρωπος ωχρός, με λεκιασμένα ρούχα, με γένια ημερών πάνω στον οποίο καρφώνονται τα μάτια των άλλων επικριτικά».[374]

---

[370] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, ό. π., σελ. 94.
[371] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 85.
[372] Erving Goffman, *Άσυλα,* μτφ. Ξενοφών Κομνηνός, Ευρύαλος, Αθήνα, 1994, σελ.145.
[373] Στο ίδιο, σελ. 118-119.
[374] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, ό.π. σελ.79

Η ηθική του σταδιοδρομία, δηλαδή το κοινωνικό νήμα της πορείας του στη ζωή και η ακολουθία των αλλαγών[375], είχε ξεκινήσει διαμετρικά αντίθετα. Περιγράφεται ως ένα άτομο το οποίο στη νεότητά του υπήρξε χαρισματικό. Οι αφηγηματικές αναδρομές στο παρελθόν της νεότητάς και της υγείας του ΄Αρη παρουσιάζουν έναν νεαρό άνδρα που συνδύαζε εξωτερική εμφάνιση και αξιόλογα πνευματικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά. Η αντίστιξη παρόντος και παρελθόντος είναι έντονη και πετυχαίνει να μεταδώσει το αδιέξοδο ψυχικό κλίμα των εμπλεκόμενων στην ιστορία ατόμων: «Οι φωτογραφίες στο δωμάτιό του ήταν ο αδιάψευστος μάρτυρας. Τον έδειχναν τον καιρό που ήταν στο Ναυτικό με τη στολή του σημαιοφόρου, παχύ μουστάκι και μαλλιά στρωμένα και γυαλισμένα με μπριγιαντίνη. Ένας περιζήτητος κούκλος. Καμιά σχέση μ' αυτόν τον χλομό, αδυνατισμένο άντρα που ζητιανεύει μια μπίρα».[376]

Ο ίδιος ο Άρης έχοντας συναίσθηση της αλλοιωμένης εικόνας του και καθώς αισθάνεται απαξιωμένος,[377] αποφεύγει την επαφή, τη συνύπαρξη και τελικά την αυτόματη σύγκριση με φυσιολογικούς άλλους. Όταν ο μικρός αδελφός του προτείνει μπάνιο στην πλαζ της Βούλας απορρίπτει άμεσα την πρόταση αισθανόμενος με παράπονο ότι δεν ανήκει σε ένα τέτοιο χώρο έχοντας συνείδηση της φθαρμένης του εικόνας: «΄Οχι δεν μπορώ», είπε με παράπονο. «Δεν μπορώ να βλέπω όλους αυτούς τους ηλιοψημένους και ψωμωμένους. Δεν αντέχω. Κάποτε» πρόσθεσε πικρά, «ήμουν κι εγώ έτσι»».[378]

Συνεπώς, ο ήρωας καταφεύγει στον οικείο γι' αυτόν χώρο της πλατείας όπου νιώθοντας ασφαλής και ανεκτός περνά τη μέρα του καταναλώνοντας μπύρες. Ο χώρος αυτός αποτελεί ένα γνωστό πεδίο.[379] Σε αυτόν, ο ήρωας αδιαφορεί για τη διαχείριση του στίγματός του, παρόλο που είναι εκτεθειμένος στη δημόσια ζωή, την επαφή μεταξύ ξένων ή απλώς γνωστών. Εκτός από τα «καρφωμένα βλέμματα» είναι ο χώρος που τον βοηθά να απομακρυνθεί από το περιβάλλον του σπιτιού του, όπου δέχεται την επίκριση και τις προσπάθειες για συμμόρφωση της μητέρας και του μικρότερου αδελφού του: «Γνώριζε καλά που θα έβρισκε τον αδελφό του. Σε μια απ' όλες τις καφετέριες στις οποίες και ο ίδιος ξενυχτούσε άλλοτε με φίλους. Τον βρήκε αραγμένο στο πεζοδρόμιο κάτω από μια πράσινη ξεθωριασμένη τέντα, μ' ένα ξέχειλο ποτήρι μπίρα και δίπλα τα τσιγάρα του».[380]

Στον χώρο της πλατείας ο ήρωας κάθεται απομονωμένος και έτσι αποφεύγει τις μικτές συναναστροφές[381] με άτομα φυσιολογικά. Με αυτό τον τρόπο και γνωρίζοντας καλά τα κανονιστικά πρότυπα για την ηγεμονία της φυσιολογικής εμφάνισης[382] έναντι των παρεκκλινόντων άλλων αυτοπροστατεύεται από την

---

[375] Goffman, *Άσυλα,* ό. π., σελ. 135.
[376] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, ό. π., σελ. 75.
[377] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 66.
[378] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, ό. π., σελ. 75.
[379] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 157.
[380] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, ό. π., σελ. 70.
[381] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 70.
[382] Στο ίδιο, σελ. 48

αμηχανία της αλληλεπίδρασης και το άγχος που αυτή φέρνει. Σε κάθε περίπτωση είτε ως παρουσία είτε ως κριτική η άμεση παρουσία των φυσιολογικών ενισχύει τη διάσταση ανάμεσα στον εαυτό και στις απαιτήσεις της κοινωνικής ομάδας. Αυτό δημιουργεί μίσος προς τον εαυτό και υποτίμηση.[383]

«Κι εδώ τι κάνεις;» προσπάθησε να τον αποσπάσει από την κατάθλιψη… «Πίνω τα καφεδάκια μου», είπε μ' έναν αέρα αυτοπεποίθησης. «Μόνο που τώρα», πρόσθεσε δεν μπορώ να βλέπω πολύ κόσμο. Μ' ενοχλεί. Εσένα;» Και ξαφνικά έβγαλε από την τσέπη του ένα μπουκαλάκι, κι αναποδογυρίζοντάς το στη χούφτα το, κατάπιε δυο χάπια μαζί».[384]

Η συμπεριφορά των οικείων, δηλαδή του αδελφού και της μητέρας του πρωταγωνιστή, χαρακτηρίζεται άλλοτε από επίκριση και άλλοτε από σκόπιμη παραγνώριση και παρηγορητική μείωση του προβλήματος, ώστε ο αποκλίνων ήρωας να προστατευτεί από «αυτοϋποτιμητικές αναφορές»[385] οι οποίες θα δυσχέραιναν τη βεβαρημένη ψυχική κατάστασή του. Όσο και αν ο οικογενειακός κύκλος προστατεύει τον ήρωα, η ορατότητα του στίγματος και της διαφορετικότητάς του παρεισφρέουν στις κοινωνικές συναναστροφές σε κάθε έξοδο από το σπίτι του.

Ο ήρωας έχει επίγνωση της φθαρμένης εικόνας του εαυτού, αφού ο ίδιος ομολογεί ότι έχει υπάρξει δυο φορές «ασθενής ψυχιατρείου». Είναι εμφανής η επίγνωση της μεταβολής της κοινωνικής του μοίρας και η μετάβαση στην πεποίθηση ότι ο εαυτός είναι ένας μη φυσιολογικός άνθρωπος. Η αποδοχή αυτή είναι καταλυτική για οποιονδήποτε άνθρωπο. Υπάρχει μεγάλη δυσκολία στην αποδοχή ενός εαυτού που είναι κάτι που «ο ίδιος δε θα εκτιμούσε ως άξιο».[386] Χαρακτηριστικά βλέπουμε τον ήρωα να προσπαθεί να υποβαθμίσει το μέγεθος της διαταραχής του, την οικογένειά του να προσπαθεί να τον προστατέψει από την παραίτηση και να του προσφέρει μια ελπίδα για τη βελτίωση της υγείας του:

«Ένιωσε τα βλέμματα των άλλων καρφωμένα πάνω τους. Άραγε ποια εικόνα θα σχημάτιζαν για τον αδελφό του, έτσι κάτωχρος, με πουκάμισο λεκιασμένο, το παντελόνι φυσαρμόνικα και με γένια πολλών ημερών[387]

…«Ναι έτσι φαίνεται έκανε συλλογισμένος, «είμαι νευρωσικός. Στου Συνούρη», πρόσθεσε αναφερόμενος στην κλινική όπου είχε νοσηλευτεί ήδη δυο φορές, «οι περισσότεροι είναι ψυχωσικοί. Κι ας μη το ξέρουν… Ξέρεις πολύ καλά τι έχεις, γιατί ρωτάς; Μια νεύρωση, σ' το έχουν πει επανειλημμένα οι γιατροί. Ούτε ο πρώτος ούτε ο τελευταίος. Λίγη προσπάθεια και θα το ξεπεράσεις… Ούτε εκείνος το ήξερε. Αναφερόταν στη βασική ψυχιατρική διάκριση ανάμεσα σε νεύρωση και ψύχωση. Κι

[383] Στο ίδιο, σελ. 70
[384] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, ό. π., σελ. 77.
[385] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 100.
[386] Goffman, *Άσυλα,* ό. π., σελ. 136.
[387] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει,* ό. π., σελ. 79.

ας τα είχε μελετήσει, κι ας τα έπαιζε στα δάκτυλα, πίστευε ακράδαντα ότι ανήκε στην πρώτη κατηγορία». [388]

Με βασικό τον ρόλο του συμπονετικού άλλου ο αφηγητής-αδελφός του ήρωα βιώνει την αμυντική συρρίκνωση που αναδύεται σε κάθε άτομο όταν λόγω των δεσμών συγγένειας αναγκάζεται να συμπορευτεί με ένα στιγματισμένο και κατ' επέκταση περιθωριακό πρόσωπο. Σε κάθε έκκληση της μητέρας του αισθάνεται τη δυσφορία και την απογοήτευση η οποία κορυφώνεται από τη στιγμή που πατάει το πόδι του στο πατρικό του σπίτι. Ο χώρος αυτός τώρα είναι γι' αυτόν «το άρρωστο σπίτι».[389] Το σπίτι γίνεται μια δυστοπία, που του προκαλεί δυσάρεστα και δύσκολα στην απώθηση αρνητικά συναισθήματα. Εκεί κατοικεί πλέον ο άρρωστος αδελφός με τη μάνα τους. Το βαρύ συναισθηματικό κλίμα και η ψυχική κόπωση από τη διαχείριση μιας συνεχόμενης δυσάρεστης κατάστασης δίνει μια νέα διάσταση στην εικόνα του παλιού αρχοντικού σπιτιού. Μπαίνοντας σε αυτό αισθάνεται να αποκόπτεται από τον υγιή και ευτυχισμένο κόσμο και να οδηγείται σε αντιφατικά και συγκρουόμενα συναισθήματα. Η αγάπη και η προστατευτικότατα για τα δυο αγαπημένα του πρόσωπα συμβαδίζει με τη δυσφορία και την αποστροφή:

«Και τώρα ποιον να πρωτολυπηθεί και ποιον να συντρέξει; Τη μάνα του ή τον αδελφό του; Τουλάχιστον εκείνη, παρ' όλη την ηλικία της, τα είχε τετρακόσια[390]…Κι ολοένα στριφογύριζε μες στο σπίτι. Το θέαμα του μεγάλου αδελφού ημιλιπόθυμου στην πολυθρόνα του τον γέμιζε από τη μια πόνο κι απ' την άλλη αποστροφή. Ευχόταν να μην είχε έρθει καθόλου από την Αίγινα. Όπως ευχόταν να μην είχε καθόλου αδελφό».[391]

Από το ψυχικό κλίμα της δυσφορίας δεν απομακρύνουν τον αυτοβιογραφούμενο αφηγητή «τα ασύστολα ψέματα» ανάμεσα στον ίδιο και στον αδελφό του που πίνει στην πλατεία οδηγώντας την κουβέντα αλλού. Αδυνατούν να λειτουργήσουν ως ξεγλίστρημα[392]με την ωραιοποίηση της κατάστασης και δεν καθησυχάζουν την ανησυχία του για την όψη του αδελφού του. «Χλομός, μ' ένα κίτρινο χρώμα και μάτια θολά».[393] Η ανάμνηση και η σύγκριση με τον παλιό εαυτό του αγαπημένου του προσώπου μεγαλώνει τη δυσφορία.

Πέρα από τον χώρο της εργασίας, ο ΄Αρης είναι αποκλεισμένος από ευχάριστες μικροαπολαύσεις της καθημερινότητας τις οποίες αναπολεί: «απογευματινούς περιπάτους με τη δροσιά, τα βράδια στη βεράντα με τον καλοκαιρινό ουρανό, όταν εκείνος τους μάγευε εξηγώντας τους τη θέση των άστρων στο στερέωμα. Ρωτούσε για πράγματα που ο ίδιος δεν μπορούσε να απολαύσει».[394] Τώρα, ο κόσμος στον οποίο έβρισκε καταφύγιο ήταν η πλατεία όπου περνούσε τις ώρες του καταναλώνοντας

[388] Στο ίδιο, σελ. 74.
[389] Στο ίδιο, σελ. 67.
[390] Στο ίδιο, σελ. 83.
[391] Στο ίδιο, σελ 87.
[392]Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ.149.
[393] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει,* ό. π., σελ. 71.
[394] Στο ίδιο, σελ. 73.

μπίρες. «Τη μπίρα του την είχε πιει σα διψασμένο ζώο, κι εκείνη του είχε αφήσει αποτύπωμα από αφρό γύρω στα χείλη. Σαν να είχε λυσσάξει ξαφνικά. Τουλάχιστον, σκέφτηκε ο μικρός, δεν έπινε πια ουίσκι…»… «Είχε γίνει πρώτος στα χάπια και στο ποτό. Καμία επιτυχία δεν είχαν οι προτροπές να αφήσει την πλατεία και την κατάθλιψη».

Η ροή των δυσάρεστων συναισθημάτων αναγκάζει τον αφηγητή να δηλώσει με αποστροφή προς τον αναγνώστη-αποδέκτη της αφήγησης την επιλογή της τριτοπρόσωπης αφήγησης. «Για να απαλύνω το εκτυφλωτικό φως και να ναρκώσω τον πόνο, θα επιχειρήσω να πω την ιστορία λες και ήταν κάποιος άλλος που την έζησε και όχι εγώ».[395]

Παράλληλα η απόπειρα ανεύρεσης της ψυχολογικής αφετηρίας της ψυχικής νόσου και των αιτιών που οδήγησαν στην αρρώστια του αδελφού του, οδηγεί τη μνήμη του σε αναδρομές στα χρόνια της νεότητας, όταν ο μεγάλος αδελφός γινόταν θύμα της σκληρής συμπεριφοράς και της βίας του πατέρα τους: «Μπορούσε να τον φανταστεί να σφαδάζει στα πατρικά χέρια, να σφίγγει τα δόντια να μην κλάψει. Ο ίδιος δεν είχε ποτέ παρόμοια μεταχείριση. Την μπόρα την είχε φάει ο πρωτότοκος. Κι ας ήταν ο καλός μαθητής, ο αριστούχος, το πρότυπο».[396]

Ο συγγραφέας αναρωτιέται χωρίς να μπορεί να δώσει βέβαιη απάντηση: «Ποια φαντάσματα στοίχειωναν τη ζωή του αδελφού του: Μεγάλωσαν μαζί, μα δεν ήξεραν ο ένας τα μυστικά της ψυχής του άλλου. Να ήταν μόνο η καταπίεση του πατέρα; Να ήταν τα χρόνια των σπουδών; Θυμάται ότι κάποτε ο Άρης του είχε εξομολογηθεί ότι για πρώτη φορά ένιωσε το άγχος να τον πνίγει μια μέρα σ' έναν πολύβουο δρόμο στη Μασαχουσέτη. Τι άραγε είχε φταίξει ;».[397]

Μέσα από το ενδιαφέρον του Κουμανταρέα να αναπαραστήσει περιθωριακούς ήρωες προβάλλεται η διάθεσή του να καταγγείλει τον κοινωνικό καθωσπρεπισμό.[398] Ο λόγος του έγινε λιγότερο επιθετικός και καταγγελτικός προς την κοινωνία μετά τη δίκη του για το *Αρμένισμα* το 1969. Στο πλαίσιο αυτής της διάθεσης, επισημαίνεται από τον Θ. Φωσκαρίνη η αλήθεια στην ακριβή καταγραφή και ερμηνεία της πραγματικότητας, αλλά και της ανθρώπινης φύσης, στην καταγραφή των βασανισμένων ή διαψευσμένων ή αποτυχημένων ηρώων του. «΄Ετσι, από την αμέριστη λατρεία του προς το άτομο που το απομυζά η καθημερινότητα, φτάνει στη γνώση και κατανόηση του συλλογικού. ΄Οταν η γνώση του ατομικού δεν είναι πλήρης, μοιάζει να υποσκάπτεται η ιδέα για το συλλογικό ή το ιστορικό γεγονός». [399]

---

[395] Στο ίδιο, σελ.67.
[396] Στο ίδιο, σελ. 80.
[397] Στο ίδιο, σελ. 81.
[398] Ελιάνα Χουρμουζιάδου, «Πλατεία Μένη Κουμανταρέα», περ. *Οδός Πανός,* τχ. 175, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2017, σελ. 61-65.
[399] Φωσκαρίνης, «Αλήθεια και ομορφιά τελετουργία και σύμβαση, σημειώσεις για τη σχέση αυτοβιογραφίας και μυθοπλασίας στο έργο του Μένη Κουμανταρέα», ό. π., σελ. 135-136.

3.6.1.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ.

Ο χώρος στο παραπάνω διήγημα είναι η Αθήνα και ιδιαίτερα το κέντρο της επιβεβαιώνοντας τον χαρακτηρισμό «αθηναιογράφος» που αποδίδει στον Κουμανταρέα ο Σ. Τσαγκαρουσιάνος όπως και άλλοι μελετητές. Από τον μελετητή σημειώνεται χαρακτηριστικά ότι ήταν από τους πρώτους λογοτέχνες που έβαλε στα βιβλία του την πραγματική Αθήνα ξεκινώντας από τη *Βιοτεχνία υαλικών* (1975) και ύστερα. Στη *Βιοτεχνία υαλικών* ήταν το Γκάζι και το Ρουφ, όπου τα μικροαστικά ζευγάρια προσπαθούν να σώσουν τη μικρή τους επιχείρηση -τα μέτρια σπίτια, τα μέτρια φώτα, τις μέτριες ζωές. Στοιχεία τα οποία δεν θεωρούνταν υλικό για τέχνη. [400]Για τη σύνδεση του έργου του με την πραγματική Αθήνα ο Ν. Βατόπουλος παρατηρεί ότι ο Κουμανταρέας απεικονίζει μια Αθήνα ως ένα αστικό ανάπτυγμα και με μια ανθρωπογεωγραφία που βασίζεται στις νοητές συντεταγμένες της Αθήνας δηλαδή Πειραιώς, Πατησίων, Συγγρού, Φιλελλήνων».[401] Στο εν λόγω διήγημα σκηνικό της αφήγησης είναι η περιοχή του κέντρου που περικλείεται ανάμεσα στην οδό Χέυδεν και στην πλατεία της Βικτώριας, επιβεβαιώνοντας τον χαρακτηρισμό του Κουμανταρέα ως «αθηναιογράφου» και «λογοτέχνη της πόλης». Ως λογοτεχνία της πόλης εννοείται περισσότερο η επιλογή μιας συγκεκριμένης οπτικής γωνίας κατά την οποία η ιστορική και συγκεκριμένη πόλη διαθλάται στη λογοτεχνία και αποτιμάται σε ποιο βαθμό η πλασματική πόλη σχετίζεται με την αληθινή στην προσπάθεια ρεαλιστικής αναπαράστασης της πραγματικότητας. Τον παραπάνω χαρακτηρισμό αποδέχεται ο Μ. Κουμανταρέας και σημειώνει ότι τον είχε αποδώσει σ' αυτόν και τον Αλ. Κοτζιά ο Γ. Ιωάννου: «Και είναι αλήθεια. Εγώ στριφογυρίζοντας στα πέριξ της πλατείας Βικτωρίας κι εκείνος χωμένος στο μαίανδρο των στενών του Μεταξουργείου και της πλατείας Κουμουνδούρου…»[402]

Αναφορικά με τον χώρο στο συγκεκριμένο διήγημα σε τοπογραφικό επίπεδο [403], προσδιορίζεται γενικά ως γειτονιά του κέντρου της Αθήνας χωρίς να περιγράφεται λεπτομερώς και χωρίς αναφορά στο όνομά της. Από τη δήλωση του συγγραφέα μέσω αποστροφών στον αναγνώστη ότι το κείμενο είναι αυτοβιογραφικό γίνεται αντιληπτό ότι αναφέρεται στην περιοχή της οδού Χέυδεν και 3ης Σεπτεμβρίου, όπου βρισκόταν το πατρικό σπίτι.[404]

Η αναφερόμενη πλατεία είναι η πλατεία Βικτώριας, όπου ο αυτοβιογραφούμενος αφηγητής συναντά την περιθωριακή φιγούρα του αδελφού του σε άθλια κατάσταση

---

[400] Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, «Unfinished Sympathy», *Lifo* 232 (19.1.2011), https://www.lifo.gr/mag/columns/3580

[401] Ν. Βατόπουλος, «Βιοτεχνία υαλικών», εφημ. *Η Καθημερινή*, 4.12.2014, www. Kathimerini

[402] βλ. Κουμανταρέας, «Αλέξανδρος Κοτζιάς: ένα από μνήμης σκίτσο», *Νέα Εστία,* τ.χ. 1751, 2002, σελ. 745-756.

[403] Έρη Σταυροπούλου, «Η συμβολική λειτουργία του χώρου στην πεζογραφία του Α. Φραγκιά», στο βιβλίο της *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, Αθήνα, Σοκόλης, 2001, σελ. 125.

[404] Χουρμουζιάδου, «Πλατεία Μένη Κουμανταρέα», ό.π., σελ. 61-65.

από το ποτό και στη συνέχεια προσπαθεί να τον πείσει να γυρίσει στο πατρικό τους σπίτι. Από εκεί ξεκινά μια αφόρητη συναισθηματική οδύσσεια στην οποία προσπαθεί να αντεπεξέλθει επιστρατεύοντας όλες τις συναισθηματικές του δυνάμεις. Η επιστροφή του στο διαμέρισμα τον προδιαθέτει αρνητικά καθώς εκεί νιώθει εγκλωβισμένος σε ένα ιδιότυπο κοινωνικό περιθώριο, που τον απομακρύνει από την κοινωνία των φυσιολογικών ανθρώπων.

Σε χρονοτοπικό επίπεδο σημαίνοντα ρόλο έχει η εναλλαγή εσωτερικού και εξωτερικού χώρου, καθώς τα πρόσωπα κινούνται στο πατρικό σπίτι και στην πλατεία. Ο ιδιωτικός - εσωτερικός χώρος περιλαμβάνει το πατρικό σπίτι, το οποίο χαρακτηρίζεται άρρωστο λόγω της ατμόσφαιρας που είναι ασφυκτική για τον αφηγητή, καθώς είναι γεμάτη από τα δυσάρεστα συναισθήματα που προκαλούνται όχι μόνο από τα προβλήματα της ψυχικής υγείας του Άρη αλλά και από τις δυσάρεστες αναμνήσεις της εκδήλωσης της ασθένειας του και της βίαιης συμπεριφοράς του πατέρα τους προς τον πρωτότοκο αδελφό του. Κάθε προσπάθεια απόδρασης του Άρη στην πλατεία, όπου ο ίδιος νιώθει ελεύθερος από τις απαγορεύσεις της μητέρας και του αδελφού του, μακριά από τους περιορισμούς να μην πίνει και να μην καπνίζει, οδηγούν σε μια μορφή δημόσιας διαπόμπευσής του αφού καταλήγει μεθυσμένος, σωματικό και ψυχικό κουρέλι.

Ο ίδιος ο αφηγητής–συγγραφέας δυσφορεί, καταπιέζεται ψυχικά, νιώθει περιθωριοποιημένος κάθε φορά που αναγκάζεται λόγω συναισθηματικών δεσμών να επισκεφτεί το άρρωστο σπίτι. Αντίθετα, αισθάνεται να επανεντάσσεται στους φυσιολογικούς ανθρώπους κάθε φορά που απομακρύνεται από αυτό.

3.6.2. Α. «Παντός ελεήμονος», *Η γυναίκα που πετάει*, 2006.

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ.

Το διήγημα «Παντός Ελεήμονο»ς (32 σελίδες) ανήκει και αυτό στη συλλογή εκτενών διηγημάτων με τίτλο *Η γυναίκα που πετάει (2006)*. Ενδεικτικό του θεματικού του προσανατολισμού είναι *ότι* το συγκεκριμένο διήγημα πρωτοδημοσιεύτηκε τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου στο πρώτο τεύχος του αλβανικού περιοδικού των μεταναστών GIONI, σε μετάφραση Νίκου ΄Ανγκου.

3.6.2.Β. ΥΠΟΘΕΣΗ.

Στο διήγημα ο συγγραφέας-αφηγητής παρατηρώντας τη γειτονιά του στήνει με κινηματογραφική αναπαραστατικότητα το σκηνικό: καφετέριες, προπατζίδικο, φούρνος, περίπτερο, πλατεία με παγκάκια. Κατόπιν τοποθετεί σε ένα γενικό πλάνο τα πρόσωπα: αλλόθρησκοι, αλλοεθνείς και λίγοι ΄Ελληνες ανάμεσά τους. «΄Αλλοι άσπροι του γάλακτος, κατάξανθοι, όπως ποτέ δεν υπήρξαμε εμείς, κι άλλοι με μια μελαχρινάδα που τέτοια δεν είχε η ράτσα μας ποτέ. Όλα τα είδη και οι αποχρώσεις, κίτρινοι, σταχτομελάχρινοι, αλλά και μπρούτζινοι, εβένινοι, σοκολατένιοι».[405]

Η ατμόσφαιρα φθινοπωρινή, κυριακάτικη, γεμίζει με ήχους από τις αλλόκοτες γλώσσες, τα ελληνικά των νεώτερων μεταναστών, τις φωνές των παιδιών που παίζουν μπάλα στην πλατεία. Στο χώρο κυριαρχεί η εκκλησία η οποία δίνει και το όνομά της στο τίτλο του διηγήματος. Ο φακός κινείται στους επαίτες, πρόσφυγες από τον πόλεμο του Αφγανιστάν, πρόσφυγες από τον πόλεμο στο Λίβανο, στον Κούρδο πολιτικό πρόσφυγα φυγά από το καθεστώς του Σαντάμ στο βόρειο Ιράκ. Οι περαστικοί τους ελεούν επαληθεύοντας το όνομα της πλατείας: Παντός Ελεήμονος.

Κατά το απόγευμα και μετά από τη μεσημεριάτικη ηρεμία καταφθάνουν νέα πρόσωπα στην πλατεία: ο Ρουμάνος τσιγγάνος μουσικός που γεμίζει την πλατεία με τους ήχους του «Σ' αγαπώ γιατί είσαι ωραία», τέσσερις μετανάστριες η Μπρόνια από την Πολωνία, η Ναταλία από το Καζαχστάν ή Ουζμπεκιστάν της διαλυμένης Σοβιετικής ένωσης, η Βάσια, η εικοσιπεντάχρονη κόρη της Ναταλίας, η Μάγια από τη Βουλγαρία με τη σκέψη του γιου της Βίκτορ, η Ροβένα από την Αλβανία, ο Αρτάν, ο εικοσάχρονος γιος της. Παραδίπλα αποκομμένες οι μαύρες μετανάστριες και τελευταίοι έχουν φτάσει οι Κινέζοι μικροπωλητές.

Ενώ σουρουπώνει, η μελαγχολία απλώνεται καθώς και η απορία των Ελλήνων που απέμειναν στη γειτονιά και δυσκολεύονται να την αναγνωρίσουν. Τα ελληνικά μαγαζιά που απέμειναν, όπως ο φούρνος, το ζαχαροπλαστείο με τις παλιές θαμπωμένες βιτρίνες, ο περιπτεράς που ακούει καψουροτράγουδα ή ποδοσφαιρικούς αγώνες. Οι ήχοι από τις τηλεοράσεις με τους ποδοσφαιρικούς αγώνες ενώνουν ΄Ελληνες και ξένους, τους κάνουν να ξεχνούν την κοινή αντιπάθεια προς τους

[405] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει,* ό. π., σελ. 317.

Αλβανούς. Από την άλλη μέσα στα σπίτια κατοικούν ηλικιωμένοι άλλοι κλεισμένοι άλλοι κατάκοιτοι και άλλοι στην πολυθρόνα.

Οι τέσσερις γυναίκες μετανάστριες συζητούν για τη δουλειά στα ελληνικά σπίτια που καθαρίζουν, «για το μεροκάματο που παίρνουν, αν έχουν ΙΚΑ, για τις ιδιοτροπίες των αφεντικών … Θυμούνται τις δουλειές που άφησαν στις πατρίδες τους. Η μια σε εργοστάσιο, η άλλη δασκάλα σε σχολείο, η Τρίτη γραμματέας στο Κόμμα και η τέταρτη βοηθός σε χημείο. Αυτό που τις νοιάζει είναι η προσαρμογή σ' ετούτη τη χώρα της αφθονίας –καμιά φορά της ασυδοσίας– που τις φιλοξενεί. Κοιτάνε μπροστά το μέλλον των παιδιών τους».[406]

Πιο δίπλα ελληνίδες κυριούλες στα παγκάκια διαμαρτύρονται για τη μπάλα στην πλατεία, για «τον φόβο και τρόμο» από τις κλοπές ηλικιωμένων, για τα διαμερίσματα που γέμισαν ξένους που τα αγόρασαν «για ένα κομμάτι ψωμί» από Έλληνες που βρέθηκαν σε ανάγκη. Τελευταία φράση «πρέπει να μάθουμε να ζούμε μαζί τους, άνθρωποι είναι και ετούτοι, και μάλιστα ξεριζωμένοι»,[407] που μάλλον φαίνεται να συγκλίνει με τη γνώμη του ίδιου του συγγραφέα για τη στάση μας απέναντι σε όλους τους ετερόκλητους ξένους της γειτονιάς. Όταν βραδιάζει οι τέσσερις γυναίκες σηκώνονται από τα παγκάκια αφού πρέπει να προετοιμαστούν για την επόμενη μέρα για να αναλάβουν το ρόλο τους: «να μαγειρέψουν, να καθαρίσουν». Στα σπίτια έπειτα παρακολουθούμε τη Μπρόνια να μαγειρεύει για τον γιο της Ντάρεκ, που πρέπει να ξυπνήσει στις πέντε για την οικοδομή. Ο γιος της Μάγια στολίζεται και ξεπορτίζει στο μπαρ. Ο Αλβανός Αρτάν ετοιμάζει ποτά στο μπαρ των γκέι όπου δουλεύει και όταν σχολάει στις τέσσερις ξοδεύει τα λεφτά στις γυμνές και στον τζόγο. Στις τέσσερις σχολάει και η Σόνια, η πόρνη φίλη της Βάσιας, και κοιμάται κατάκοπη.

«Η πόλη κοιμάται. Η πλατεία ονειρεύεται… κάτι σαν καπνός ανεβαίνει από τις καμινάδες. Είναι η ψυχή των κοιμισμένων γυναικών. Πετάει σε άλλες πλατείες που άφησαν εκεί πίσω με το φευγιό τους. Μέρη δυσκολοπρόφερτα για μας, όπως δύσκολα προφέρουν τα δικά μας. Κάποια πλατεία στα Τίρανα… κάποιο χωραφάκι στη Βαρσοβία. Ένα πέτρινο σπίτι στην Κορυτσά… Όπως κι εμείς, συνεχίζω τη σκέψη μου, σε παλιότερες δεκαετίες αφήναμε τη Λάρισα για το Άαχεν, το Περιστέρι για το Βερολίνο[408]…Οι ψυχές των γυναικών που πετάνε κι απελπισμένες γυρεύουν να βρουν ένα αποκούμπι. Είναι προσωρινές εδώ. Ελπίζουν όμως τα παιδιά τους να γίνουν μόνιμα, πολίτες τούτης της χώρας. Αυτός είναι ο σκοπός τους. Να μην τραβήξουν τα παιδιά όσα τράβηξαν εκείνες».[409]

Ακολουθεί το πρωινό ξύπνημα: η Μάγια ξυπνά τον γιο της Βίκτορ και αυτός αλλάζει πλευρό, η Αλβανίδα Ροβένα ρωτάει τον δικό της γιο αν πλήρωσε τα κοινόχρηστα, αγνοώντας ότι τα έχει φάει ήδη στα στριπτίζ. Η ηθική των νέων

[406] Στο ίδιο, σελ.332.
[407] Στο ίδιο, σελ. 336.
[408] Στο ίδιο, σελ. 342.
[409] Στο ίδιο, σελ. 342.

μεταναστών χαρακτηρίζεται και περιγράφεται: «΄Ατιμα παιδιά. ΄Όλοι ζούνε με ψέματα, με δάνεια, με γραμμάτια, ανεξόφλητους λογαριασμούς, ανεκπλήρωτες υποσχέσεις. Κάτι που στις πατρίδες τους δεν ήξεραν».[410]

Οι μετανάστριες ξεκινούν με το λεωφορείο για δουλειά, με τις παλιομοδίτικες τσάντες τους, και ο Πολωνός Ντάρεκ το ίδιο. Αποφεύγει τους Αλβανούς και τους Ρουμάνους που τους ξέρει για κλέφτες. Παρατηρεί μέσα από το λεωφορείο κάτι ξενύχτηδες, τη γερουσία –συνταξιούχους που πίνουν καφέ–, τους άνεργους και άεργους που ψάχνουν αγγελίες για δουλειά ή κρέμονται από το Προπό και το Στοίχημα, τους ζητιάνους.

Η πλατεία ήσυχη και ο αφηγητής περπατά σ' αυτή με ανάμεικτα αισθήματα. Ενοχλείται με όσους κατέκλυσαν την πόλη αλλά νιώθει αίσθημα φιλοξενίας και χαράς για όλους αυτούς τους ξένους που μιλούν ελληνικά θυμίζοντάς του τους δικούς μας γκασταρμπάιτερ των προηγούμενων δεκαετιών.

3.6.2.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Είναι σαφές ότι από το διήγημα λείπει η κλασική υπόθεση, έστω και υποτυπώδης. Αποδίδεται ως άθροισμα πλάνων το πολυφυλετικό πρόσωπο της πόλης και η αντίδραση των ντόπιων κατοίκων μέσα στους οποίους συμπεριλαμβάνεται και ο συγγραφέας. Προβάλλονται περισσότερο φωτογραφικές εικόνες αντιπροσωπευτικών ανθρώπινων τύπων γύρω από την πλατεία του κέντρου της Αθήνας. Παράλληλα, καταγράφονται δραστηριότητες, σκέψεις, αξίες, νοοτροπίες.

Το αποτέλεσμα είναι ένα πολυπρόσωπο διήγημα.΄Ενα πολυάριθμο σύνολο ανθρώπων που κινούνται στο κοινωνικό περιθώριο, καθώς πρόκειται για μετανάστες ή πρόσφυγες, οι οποίοι απομακρυσμένοι από την καθημερινή κανονικότητα του αστικού βίου παρουσιάζονται να ζουν και να δρουν γύρω από την πλατεία της εκκλησίας του Αγίου – Παντελεήμονα στο κέντρο της Αθήνας. Η πλατεία αποτελεί μια διαπολιτισμική κοινότητα καθώς συνιστά μια «ζώνη επαφής»,[411] έναν χώρο όπου διαφορετικές κουλτούρες συναντώνται.

Το πρόσωπο του περιθωριακού άλλου ενσαρκώνεται κυρίως στις τέσσερις γυναίκες μετανάστριες που προέρχονται από χώρες του πρώην Ανατολικού μπλοκ και από την Αλβανία. Παρουσιάζονται με κινηματογραφική αναπαραστατικότητα και συντομία στοιχεία της καθημερινότητάς τους, της εθνικής τους προέλευσης, της κοινωνικής τους θέσης και της ένταξής τους στη νεοελληνική κοινωνία, που είναι η χώρα υποδοχής τους.

Η περιθωριακότητά τους συνίσταται σε πολλαπλά στοιχεία. Αρχικά πρόκειται για πρόσωπα με την ιδιότητα του ξένου. Με χαρακτηριστική τη διπλή ένταξή τους, ζουν στην ελληνική κοινωνία όντας φορείς μια διαφορετικής, αφετηριακής, ξενόφερτης κουλτούρας με έντονη τη νοσταλγία λόγω της φυγής. Αποτελούν μια μειοψηφία,

---

[410] Στο ίδιο, σελ. 343.
[411] M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London, 1992, σελ. 4.

αφού η κουλτούρα τους διαφοροποιείται από την πλειοψηφία του γηγενούς πληθυσμού. Τη διαφορετικότητά τους στηρίζει η διαφορά στην εθνική καταγωγή, που έχει ως παράγωγο όχι μόνο τη διαφορά στην κουλτούρα αλλά και τη χαμηλή κοινωνικοοικονομική τους κατάσταση λόγω της μετανάστευσης για οικονομικούς λόγους. Όπως διαφαίνεται στη διήγηση, οι οικονομικοί λόγοι αφορούν ως επί το πλείστον όσους κατάγονται από τις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης που μετανάστευσαν αθρόα στην Ελλάδα μετά την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων και τη διάλυση της πρώην Σοβιετικής Ένωσης κατά τη δεκαετία του 1990. Ως δευτερεύοντες περιθωριακοί ήρωες πλαισιώνουν την αφήγηση και άλλοι μετανάστες λόγω πολιτικών αιτίων, που επαιτούν. Κυρίως, είναι οι καταγόμενοι από χώρες της Ασίας: Κούρδοι, Αφγανοί, Ιρακινοί. «Ο Αφρέμ, που στον πόλεμο του Αφγανιστάν έχασε το δεξί του χέρι, ο Αζίρ, από τον εμφύλιο του Λιβάνου, ο Μωχάμετ από το βόρειο Ιράκ, που μιλάει κουρδικά, κάθεται μόνιμα έξω από το προπατζίδικο κι απλώνει δειλά το εφηβικό του χέρι, με το στήθος οργωμένο από την αστυνομία του Σαντάμ».[412]

Παράλληλα, αναδεικνύεται από το διήγημα η βασική μόνιμη μέριμνα και η πιεστική ανάγκη όλων των παρουσιαζόμενων στην ιστορία οικονομικών μεταναστών για προσαρμογή των ίδιων και των παιδιών τους στην ελληνική κοινωνία που αποτελεί τη χώρα υποδοχής. Οι τέσσερις κεντρικοί χαρακτήρες είναι τέσσερις ανατολικοευρωπαίες που έφθασαν στην Ελλάδα μετά την κατάρρευση των σοβιετικών καθεστώτων τη δεκαετία του 1990: η Μπρόνια από την Πολωνία, η Ναταλία από το Καζαχστάν ή το Ουζμπεκιστάν, η Μάγια από την Βουλγαρία, η Ροβένα από την Αλβανία. Δουλεύουν ως οικιακές βοηθοί σε σπίτια ελληνικά. «Σκούπισμα, ξεσκόνισμα, σφουγγάρισμα, πλύσιμο, όσα παλιά έκαναν οι δικές μας κοπέλες που έρχονταν από τα χωριά. Καμιά Ελληνίδα δεν καταδέχεται σήμερα να ξενοδουλέψει».[413] Περιθωριακές συνεπώς καθιστά και τις τέσσερις γυναίκες η ένταξή τους στην παραγωγική διαδικασία καθώς όντας μετανάστριες πρώτης γενιάς κάνουν δουλειές που οι ντόπιες τις θεωρούν απαξιωτικές και ακατάλληλες. Η συναίσθηση αυτή επιτείνει το βίωμα της ξενότητας για τα πρόσωπα. Τουλάχιστον κατάφεραν να ενσωματωθούν στην ελληνική κοινωνία ασκώντας ένα νόμιμο και κοινωνικά αποδεκτό επάγγελμα. «Η δική της ζωή φαντάζομαι ότι θα πέρασε χωρίς μεϊκάπ και ακριβά φορέματα. Μια ζωή θα την έβγαλε ανάμεσα στο εργοστάσιο και στο σπίτι. Από τότε που το σύστημα κατρακύλησε, κατρακύλησε και αυτή στα δικά μας τα μέρη, σ' ένα δυαράκι πανάκριβο, να ξενοπλένει και να ξεσκατώνει γέρους».[414]

Ειδικά, όπως στην περίπτωση του διηγήματος, όταν πρόκειται για γυναίκες μετανάστριες παρατηρείται μια πολλαπλότητα στα στοιχεία που συγκροτούν την περιθωριακή ταυτότητα κάτω από την πίεση των πολλαπλών κοινωνικών ρόλων: ως γυναίκες και μητέρες έχουν ως μέλημά τους όχι μόνο η δική τους προσαρμογή αλλά

[412] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει,* ό. π., σελ. 319.
[413] Στο ίδιο, σελ. 321.
[414] Στο ίδιο, σελ. 324.

και τη φροντίδα της κοινωνικής και επαγγελματικής αποκατάστασης των παιδιών τους στη νέα χώρα.

Στην προσπάθεια προσαρμογής τους χρησιμοποιούν ως κοινή γλώσσα τα ελληνικά, τα οποία στη χρήση από τους μετανάστες ακούγονται ως λόγος «ιδιόρρυθμος»[415] αλλά αναγκαίος για τη μεταξύ τους επικοινωνία και τη δημιουργία κοινωνικών δεσμών ανάμεσα σε άτομα αλλόγλωσσα. «Μιλάνε ελληνικά με λάθη, μα η γλώσσα τους τρέχει. Μέχρι και αστεία λένε μεταξύ τους, που είναι και το πιο δύσκολο με μια ξένη γλώσσα. Μιλάνε για τα παιδιά τους, τις δουλειές τους, λένε ιστορίες για τις πατρίδες τους που γνώρισαν τον κόκκινο σοσιαλισμό».[416]

Η ορατότητα της διαφορετικότητάς τους που συμβάλλει στην κοινωνική περιθωριοποίηση τους είναι διακριτή και στην εμφάνισή τους. Τα ρούχα τους μαρτυρούν την ένδεια και τη μειονεκτική κοινωνική τους θέση. Η διαφοροποίηση από τον ντόπιο πληθυσμό είναι αισθητή: «Είναι ντυμένες κυριακάτικα, με τα καλά ρούχα της φτώχειας.[417] Σε λίγο οι γυναίκες ξεκινάνε για τις δουλειές τους με τις παλιομοδίτικες τσάντες τους». [418]

΄Αλλη μια κατηγορία ξένων είναι τα παιδιά των μεταναστριών, τα οποία αποτελούν μια ξεχωριστή κοινωνική ομάδα λόγω της ηλικίας και της νοοτροπίας που υιοθετούν. Αποτελούν μετανάστες δεύτερης γενιάς και φαίνεται να περιθωριοποιούνται μέσα από μια διαδικασία προσωπικών επιλογών. Ενώ στην πρώτη γενιά οι υποτιμητικές εργασίες που εξασφάλιζαν την επιβίωση προκύπτουν ως αναγκαστική επιλογή, στη δεύτερη γενιά μεταναστών αρκετά συχνά επιλέγεται και υιοθετείται ένας ηθικός κώδικας της «ντόλτσε βίτα, του «δε βαριέσαι» και της εγκληματικότητας».[419] Αυτή η συνειδητή επιλογή φαίνεται να αποτελεί μια αντίδραση στην εργατικότητα των γονιών τους, στο χαρακτηριστικό τους να «μη στέκονται ούτε λεπτό με σταυρωμένα χέρια», συμπεριφορά που οι ντόπιοι εξηγούσαν ως «μεράκι για δουλειά» αυτών που «δεν έχουν τίποτα και έρχονται από αλλού».[420]

Η ομάδα των νεότερων μεταναστών δεν έχει βέβαια ενιαία συμπεριφορά και ηθική στάση. Υπάρχει και η υποομάδα νέων μεταναστών στην οποία ανήκουν όσοι υιοθετούν τον ηθικό κώδικα που τους υποδεικνύει να δουλεύουν για να εξασφαλίσουν την επιβίωση. Αυτοί συνειδητά διαφοροποιούνται από την εμπλοκή τους με τον υπόκοσμο. «Η Βάσια η εικοσιπεντάχρονη κόρη της Ναταλίας από το Καζαχστάν ή Ουζμπεκιστάν, δουλεύει ως σερβιτόρα σε ελληνικό καφενείο, αρνούμενη πεισματικά να ακολουθήσει τον δρόμο της πορνείας που έχει πάρει η φίλη της η Σόνια. Ο Ντάρεκ, ο μοναχογιός της Μπρόνιας από την Πολωνία, δουλεύει σε

[415]Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφ. Β. Πατσόγιαννης,, Αθήνα, Scripta, 2011, σελ. 33.
[416] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει,* ό. π., σελ. 326.
[417] Στο ίδιο, σελ. 326
[418] Στο ίδιο, σελ. 343
[419]Στο ίδιο, σελ. 30.
[420] Στο ίδιο, σελ. 30.

οικοδομή, απεχθάνεται τους Αλβανούς και τους Ρουμάνους που ζουν κυρίως ως κλεφτρόνια. Ο Βίκτορ ο γιος της Μάγιας από τη Βουλγαρία δουλεύει σε πιτσαρία».[421]

Από την άλλη μεριά βρίσκονται τα παιδιά των μεταναστριών που, κυνηγώντας «την ενσωμάτωση και την επιβίωση στο κυρίαρχο κόσμο των ποσοτικών ανταλλακτικών αξιών»[422], βυθίστηκαν στον υπόκοσμο του κοινωνικού περιθωρίου. Η περιθωριακή ένταξή τους στην νεοελληνική κοινωνία στηρίζεται σε έναν νέο ηθικό κώδικα που απέκτησαν στη νέα πατρίδα. Χαρακτηριστική η συμπεριφορά του νεαρού Αλβανού Αρτάν: «Πλήρωσες τα κοινόχρηστα;» ρωτάει τον Αρτάν η Ροβένα. «Ου τώρα!» Μα αυτός τα έχει φάει στα στριπτίζ. [423]

Ο Αρτάν, ο γιος της Αλβανίδας Ροβένα, δουλεύει σε ένα μπαρ μόνο για άντρες «που ανοίγει στις δέκα και μισή το βράδυ και κλείνει στις τέσσερις το πρωί. Είναι ένα μπαρ μόνο για άντρες. «Τι σόι μαγαζί είναι αυτό που δουλεύεις, γιε μου;» τον ρωτάει η Ροβένα. Κι εκείνος της αποκρίνεται σταράτα: «Ένα μαγαζί σαν όλα, μάνα. Έρχονται να πιουν ένα ποτό και να ξεσκάσουν» Κι η μάνα, θέλει δεν θέλει, τον πιστεύει. Πολλές μανάδες κάνουν τα στραβά μάτια με τους γιους τους. Στο κάτω κάτω, άντρες είναι, ξέρουν να φυλαχτούν»».[424]

Ο Βίκτορ, ο γιος της Βουλγάρας Μάγια, είναι θαμώνας αυτού του μπαρ, του ναού τον γκέι. Και οι δυο νεαροί άνδρες εκδίδονται και ας μην το παραδέχονται. Παράλληλα εκμεταλλεύονται τις γνωριμίες με γιατρούς και δικηγόρους γιατί τους είναι χρήσιμοι για τα χαρτιά τους. ««Εγώ δεν πάω με γκέι» διατείνεται ο Αρτάν, «γονατιστοί να με παρακαλούνε κάθε βράδυ». «Το ίδιο κι εγώ, φίλε» συμφωνεί ο Βίκτορ. Τους ακούω και χαμογελώ. Ξέρω ότι είναι μισή αλήθεια. Η άλλη μισή ότι πάνε μόνο μ' αυτόν που θα τους τα ακουμπήσει χοντρά»».[425]«Τέσσερις το πρωί ο Αρτάν σχολάει. Από κοντά κι ο Βίκτορ. Μαζί φουλάρανε για το κοντινότερο στριπτιζάδικο. Τα λεφτά τους πάνε εκεί, στις γυμνές και στον τζόγο».[426]

Οι απαντήσεις του νεαρού αποτελούν μια ξεκάθαρη προσπάθεια ξεγλιστρήματος από τον έλεγχο της μητέρας του, καθώς έχει και ο ίδιος επίγνωση ότι ασκεί ένα επάγγελμα απαξιωμένο όπως μπάρμαν σε μπαρ για γκέι όπου και ασκεί πορνεία όχι μόνο για να μπορέσει να ανταποκριθεί στα καταναλωτικά πρότυπα της γης της αφθονίας που είναι η χώρα υποδοχής, η Ελλάδα, αλλά και για τις γνωριμίες που θα του εξασφάλιζαν την πράσινη κάρτα για τη νομιμοποίηση της παραμονής του στη χώρα. Η ελαστικότητα ή ανυπαρξία ηθικής καταδεικνύει προσωπικότητες ασταθείς, των οποίων οι επιλογές στηρίζονται το χρήμα ή στο συμφέρον. Κομμάτι από το ψηφιδωτό των περιθωριακών ηρώων αποτελεί και η Σόνια, η νεαρή πόρνη, φίλη της

---

[421] Κουμανταρέας, Η γυναίκα που πετάει, ό. π., σελ.431.
[422] Ευαγγέλου, *Το κοινωνικό περιθώριο στο ελληνικό και ιταλικό μεταπολεμικό μυθιστόρημα*, ό. π., σελ. 91.
[423] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, ό. π., σελ.343.
[424] Στο ίδιο, σελ. 326.

[425] Στο ίδιο, σελ. 340
[426] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, σελ.340.

Βάσιας, η οποία δέχεται τη βία και την περιφρόνηση «των μυστήριων πελατών της» και του Έλληνα που την εκμεταλλεύεται. Τα ίδια τα περιθωριακά άτομα δεν επιδιώκουν τον αποστιγματισμό[427] τους με υγιή οργανική ενσωμάτωση στο ντόπιο κοινωνικό σύστημα, αλλά επιδιώκουν εύκολες επαγγελματικές λύσεις με μεγάλες υλικές αποδοχές.

Παράλληλα με τις πρωταγωνίστριες του διηγήματος κινούνται άλλοι ξένοι– πρόσφυγες ή μετανάστες– που περιθωριοποιούνται ζώντας ως επαίτες ή περιπλανώμενοι μουσικοί για να εξασφαλίσουν τα προς το ζην. Ποικίλες φιγούρες ξένων συνυπάρχουν με τις μετανάστριες που απολαμβάνουν την κυριακάτικη αργία στα παγκάκια της πλατείας. Μαύρες και μαύροι πωλητές, κινέζοι μικροπωλητές. Παράδειγμα ο Χάριεμ, το κουρδάκι που ζει σε ένα παλιό ακατοίκητο σπίτι χωρίς νερό και ρεύμα. Άλλοι είναι επαίτες:Αφρέμ, ανάπηρος από τον πόλεμο του Αφγανιστάν, ο Αζίρ, από τον εμφύλιο του Λιβάνου, χριστιανός, ο Μωχάμετ από το βόρειο Ιράκ, που μιλάει κουρδικά, κάθεται έξω από το προπατζίδικο κι απλώνει δειλά το εφηβικό του χέρι… «Πολλοί τον συμπαθούνε, κι όσοι έχουνε δει, όπως εγώ, το στήθος του, οργωμένο από την αστυνομία του Σαντάμ, και τα μπράτσα του γεμάτα καψίματα από τσιγάρα, δίνουν πρόθυμα τη βοήθειά τους …Τόσοι περιφρονημένοι διάλεξαν να κατοικήσουν σ' αυτή την περιφέρεια. Το λέει και ο λαός : «Κουτσοί, στραβοί, όλοι στον ΄Αγιο Παντελή. Ελπίζουν ότι η νέα πατρίδα θα τους ελεήσει»[428].

Σε μια ιδιαίτερη περιθωριακότητα είναι αποκλεισμένοι και οι λιγοστοί ΄Ελληνες που κατοικούν στον χώρο γύρω από την πλατεία του Αγίου –Παντελεήμονα. Ζουν απομονωμένοι λόγω της προχωρημένης ηλικίας τους και αποκομμένοι από οποιαδήποτε συναλλαγή και αλληλεπίδραση με τον κόσμο των φυσιολογικών. «Ρίχνω μια ματιά στα σπίτια γύρω. ΄Οσοι ηλικιωμένοι είναι κλεισμένοι σ' αυτά, άλλοι κατάκοιτοι, κι άλλοι στην πολυθρόνα, ακούνε μέσα από μια βοή στ' αυτιά τις ιαχές και στρέφουν ικετευτικό βλέμμα προς τα παράθυρα. Δεν το πιστεύουν ότι κάποτε τρέχανε κι αυτοί φωνάζοντας στους δρόμους, κάθονταν στα παγκάκια όπως κι εγώ. Θαρρούνε πως αυτό έγινε σε άλλη ζωή». [429]

Τέλος, όσοι άλλο λιγοστοί ΄Ελληνες μπορούν να κινηθούν στον χώρο της πλατείας εκδηλώνουν την ξενοφοβία τους, καθώς καταλαμβάνονται από καχυποψία για τους αλλοδαπούς γείτονες ή νιώθουν ακόμα και απειλητική την παρουσία τους. Οι προκαταλήψεις και οι στερεότυπες σκέψεις των ντόπιων συμβάλλουν στην απαξιωτική και εχθρική στάση τους. «Φόβος και τρόμος!» λέει η κυριούλα που τη λένε Καίτη. «Και να 'τανε μόνο αυτό; Σαν πέσει ο ήλιος, δεν τολμάς να γυρίσεις σπίτι σου μόνη. Σε παίρνουνε στο κατόπι διάφοροι τύποι πους σου πιάνουν δήθεν αθώα την κουβέντα ή χωρίς λέξη σου αρπάζουν την τσάντα και γίνονται λαγοί»».[430]

---

[427] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 54.
[428] Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, ό. π., σελ. 319.
[429] Στο ίδιο, σελ. 331.
[430] Στο ίδιο, σελ. 334.

Τα πρόσωπα στις ιστορίες του Κουμανταρέα είναι ολοζώντανοι χαρακτήρες, προσωπικότητες πειστικές και ολοκληρωμένες, καθημερινές, οικείες: εξεγερμένοι νέοι, μικροαστοί, νοικοκυραίοι, περιθωριακοί, στρατιωτικοί, θύματα και θύτες. Ξεδιπλώνει, όπως και στο εν λόγω κείμενο, όλη την κοινωνική διαστρωμάτωση της Αθήνας, τις χιλιάδες πόλεις που συνυπάρχουν μέσα σε μία. Σκύβει πάνω από τις ζωές των χαρακτήρων του με τρυφερότητα, δίχως να κρίνει, χωρίς να καταδικάζει και χωρίς να ωραιοποιεί.[431]

3.6.2.Δ.Ο ΧΩΡΟΣ.

Στο συγκεκριμένο διήγημα ως χώρος ορίζεται η πλατεία Αγίου-Παντελεήμονος στο κέντρο της Αθήνας, η οποία λειτουργεί ως ένα κοινωνικό τοπίο που τις μεταβολές του καταγράφει εδώ η λογοτεχνία.[432] Σε τοπογραφικό επίπεδο,[433] ο συγγραφέας προσδιορίζει τον χώρο με τη χρήση ονομάτων και προβαίνει σε περιγραφή της πλατείας με σύντομο τρόπο, επιμένοντας κυρίως στο ανθρώπινο περιβάλλον και στις αλλαγές στη σύσταση του.

Αυτό που ενδιαφέρει κυρίως τον αφηγητή είναι η ανθρωπογεωγραφία της πόλης μέσα από τη μεταβολή της οποίας αποτυπώνεται η κοινωνική αλλαγή που επηρεάζει τους ντόπιους κατοίκους και οδηγεί σε αναθεώρηση της οπτικής και της κοινωνικής τους θέση. Το αστικό τοπίο δε λειτουργεί απλώς ως ουδέτερο πλαίσιο αλλά συμμετέχει ενεργά στη ζωή των ηρώων που κυκλοφορούν μέσα στους δρόμους της Αθήνας. Οι αλλαγές του έχουν άμεση επίδραση στην καθημερινότητα και στο τρόπο σκέψης των κατοίκων. Η πόλη συνιστά ένα χώρο συνδηλώσεων, αποκαλύψεων, αναμνήσεων, εικόνων και τελικά αφηγήσεων. Τόπος συνεχών εξελίξεων και μεταμορφώσεων όπου το προσωπικό συνδιαλέγεται με το συλλογικό και το ιδιωτικό αναπτύσσεται παράλληλα με το δημόσιο.

Όπως και σε προηγούμενα έργα του Κουμανταρέα η Αθήνα είναι μια ιδιότυπη Αθήνα, ανθρώπων κινούμενων στο κοινωνικό περιθώριο όπως οι μετανάστες, οι πρόσφυγες, οι επαίτες αλλά και έλληνες κοινωνικά αποκλεισμένοι. «Δε συναντάς εκεί τον μεσοαστό νοικοκύρη και οικογενειάρχη φιλόδοξο επιχειρηματία, τις νεαρές υπάρξεις που τρέχουν πίσω από την τελευταία μόδα… Στην πλατεία Βικτωρίας τους συνάντησε την πρώτη φορά ο αχόρταγος παρατηρητής, ο διψασμένος για ρήξη με την οικογένεια του έφηβος, για τον οποίο ο άλλος κόσμος, ο κατώτερος ήταν μια σφοδρή γροθιά στο πρόσωπο του καθωσπρεπισμού, που όση ασφάλεια απέπνεε άλλο τόσο υποκριτικός ήταν».[434]

---

[431]Λίλα Κονομάρα, «Μια πόλη με γαλάζιους ουρανούς και αιμάτινες δύσεις», *Οδός Πανός,* τχ. 175, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2017, Αφιέρωμα στο Μ. Κουμανταρέα, σελ. 47.
[432] Χουρμουζιάδου, «Πλατεία Μένη Κουμανταρέα», ό. π., σελ. 61-65
[433] Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, ό. π., σελ. 125.
[434] Χουρμουζιάδου, «Πλατεία Μένη Κουμανταρέα», ό. π., σελ. 63.

Σε επίπεδο χρονοτοπικό[435] στο οποίο καθορίζεται η κίνηση και η δράση των προσώπων υπάρχει η εναλλαγή εσωτερικού και εξωτερικού χώρου για την ανάδειξη της ιδιωτικής και της δημόσιας ζωής των προσώπων. Ο εσωτερικός χώρος των κατοικιών λειτουργεί ως μετάβαση από την απρόσωπη καταγραφή εξωτερικών σκηνών στην αποκάλυψη στοιχείων της ιδιωτικής ζωής, του τρόπου ζωής, του ηθικού κώδικα και της νοοτροπίας των οικονομικών μεταναστών αλλά και των γηγενών ελλήνων κατοίκων της πόλης.

Ο κοινωνικός ρεαλισμός του Κουμανταρέα περνά φυσικά από το τοπογραφικό επίπεδο, το οποίο στηρίζεται στη λιτή και υπαινικτική περιγραφή των δρόμων, της πλατείας, της εκκλησίας του Αγίου – Παντελεήμονα και των καταστημάτων, στο χρονοτοπικό, που περιλαμβάνει αναφορές στη δραστηριότητα των πολυάριθμων προσώπων στους παραπάνω δημόσιους χώρους και στο εσωτερικό των ιδιωτικών χώρων δηλαδή των διαμερισμάτων γύρω από την πλατεία. Συγκροτείται έτσι ένα κείμενο πολυφωνικό που λειτουργεί ως αντανάκλαση της νέας μορφής του κέντρου της πόλης αλλά και γενικότερα της Ελλάδας, ιδιαίτερα μετά την καθοριστική σε αλλαγές δεκαετία του 1990. Η φυσική ανάπλαση της πόλης αφορά πρώτα από όλα τα φυσικά της χαρακτηριστικά: δρόμους, πλατείες, κεντρικές αρτηρίες, γειτονιές …Ο συγγραφέας ανοίγει τις πόρτες των εσωτερικών, αποκαλύπτει ζωές και μυστικά ανομολόγητα, κρυφές αδυναμίες και κουσούρια.[436]

[435] Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, ό. π., σελ. 125.
[436] Κονομάρα, «Μια πόλη με γαλάζιους ουρανούς και αιμάτινες δύσεις», ό. π., σελ. 47.

3.7. Α. ΚΩΣΤΑΣ ΤΑΧΤΣΗΣ (1927-1988)

«Η πρώτη εικόνα», Κώστας Ταχτσής, *Τα ρέστα*, 1988.

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ

Το διήγημα «Η πρώτη εικόνα» ανήκει στη συλλογή διηγημάτων *Τα Ρέστα*. Πρόκειται για διηγήματα[437] που γράφτηκαν μεταξύ του 1964 και του 1971. Συγκεντρώθηκαν και εκδόθηκαν όλα μαζί για πρώτη φορά το 1972 από τις εκδόσεις Ερμής. Τα διηγήματα αυτά είχαν δημοσιευτεί για πρώτη φορά σε διάφορα λογοτεχνικά περιοδικά όπως το *Πάλι* και οι *Εποχές*.

Κατά την Καίη Τσιτσέλη,[438] τα *Ρέστα* δεν αποτελούν ένα απλό άθροισμα διηγημάτων αλλά ένα οργανικό σύνολο με συνοχή. Ο Ταχτσής φαίνεται να ακολούθησε το μοντέλο του κύκλου διηγημάτων. Ο ίδιος σημειώνει στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα του *Φοβερό βήμα* το εξής για τα *Ρέστα* : «Συνέλαβα την ιδέα να γράψω ένα μυθιστόρημα-αλυσίδα. Μια σειρά από διηγήματα, φαινομενικά αυτοτελή, με τον ίδιο όμως ήρωα, εμένα, πίσω από διαφορετικά προσωπεία, από τα βρεφικά μου χρόνια ως τη στιγμή που γίνομαι πια συγγραφέας. Κάθε διήγημα θα είναι κι ένας κρίκος αυτής της σελίδας».[439]

Ο συγγραφέας λοιπόν χρησιμοποιεί τον εαυτό του ως πρώτη ύλη και είναι φανερό ότι θέλει να πειραματιστεί με την αυτοβιογραφία. Πρόκειται για «παραλλαγές πάνω στο τεράστιο πρόβλημα της αυτοβιογραφίας», όπως ειπώθηκε.[440] Επτά διηγήματα είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο, πέντε σε τρίτο και ένα σε δεύτερο πρόσωπο. Δέκα από τα δεκατρία διαδραματίζονται μέσα στους κόλπους της οικογένειας με πιο χαρακτηριστικές τις στιγμές του συγγραφέα με την άστοργη μητέρα του. Τα διηγήματα εστιάζουν στο ζήτημα της ομοφυλοφιλίας του, διερευνώντας κυρίως τα αίτιά της, ενώ σε σχέση με το *Τρίτο στεφάνι* η αυτοανάλυση γίνεται πιο φανερή, πιο άμεση.

Για τα *Ρέστα* ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει: «Η κεντρική ιδέα στα *Ρέστα* είναι η καθοδική πορεία ενός ανθρώπου από την αθωότητα στην πλήρη αλλοτρίωση, και μ' αυτή την έννοια είναι ένα είδος εγχειριδίου για μητέρες: πώς να προστατεύσετε τα παιδιά σας από τους κινδύνους που τα περιβάλλουν.[441] Το θέμα συνδέεται συνεπώς με τη σχέση της λογοτεχνίας και της ψυχανάλυσης.[442]

---

[437] Τα έργα: *Ποιήματα,* ιδιωτική έκδοση (1951), *Μικρά ποιήματα*, ιδιωτική έκδοση (1952), *Περί ώραν δωδεκάτην*, ιδιωτική έκδοση (1953), *Η συμφωνία του Μπραζίλιαν,* (1954), *Καφενείον το Βυζάντιον κι άλλα ποιήματα*(1956), *Το τρίτο στεφάνι* ιδιωτική έκδοση, (1962), εκδ. Ερμής (1972), Εξάντας (1986), *Τα ρέστα,* εκδ. Ερμής (1972), *Η γιαγιά μου η Αθηνά*, εκδ. Ερμής (1979).

[438] Καίη Τσιτσελή, «Η καρδιά του κρεμμυδιού», *Το Βήμα*, 16 Νοεμβρίου 1974, σελ. 4.

[439] Κώστας Ταχτσής, *Το φοβερό βήμα*, Εξάντας, Αθήνα, 1989, σελ. 374-375.

[440] Καίη Τσιτσελή, «Η καρδιά του κρεμμυδιού», *Το Βήμα,* 16 Νοεμβρίου 1974, σελ. 4.

[441]Κ. Ταχτσής, *Από χαμηλή σκοπιά*, «Τα περισσότερα βιβλία είναι σκουπίδι», Εξάντας, Αθήνα, 1992, σελ.151.

[442] Raman Selden (επιμ.), *Δομιστικές και μεταδομιστικές ψυχαναλυτικές και μαρξιστικές θεωρίες*, στο *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό* μτφ. Ινστιτούτο νεοελληνικών σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2008,

Η αναδρομή στο παρελθόν για τον συγγραφέα οφείλεται στην αναζήτηση των γενεσιουργών αιτίων της ερωτικής του ανορθοδοξίας σ' ένα τραυματικό παρελθόν. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι το παρόν. Δουλεύοντας αυτό το απωθημένο υλικό θέλησε ουσιαστικά να κυριαρχήσει πάνω στο παρελθόν του και να απελευθερωθεί από αυτό, χρησιμοποιώντας τη γραφή ως ένα θεραπευτικό γεγονός.[443]

Τα δεκατρία σύντομα διηγήματα με τα αυτοβιογραφικά χαρακτηριστικά. Παρουσιάζουν μια λογική χρονική –ηλικιακή μετάβαση– και μια «μυθιστορηματική συνοχή–δομή.[444] Ο Κώστας Ταχτσής «αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην εξομολόγηση και στην αφήγηση καταλήγοντας σε διηγήματα που συνδέονται μεταξύ τους και θεματικά με κύριο ερέθισμα την οικογένεια. Αυτό το θερμοκήπιο, κόλαση και παράδεισος, που κύρια χαρακτηριστικά έχει την παντοδυναμία της μητέρας και την έλλειψη του πατέρα, και που από μέσα της γεννιέται, εξελίσσεται και διαμορφώνεται η ομοφυλοφιλία του συγγραφέα».[445] Γι' αυτό τον λόγο έχουν χαρακτηριστεί ως παραλλαγές πάνω στο τεράστιο πρόβλημα της αυτοβιογραφίας και της αυτογνωσίας.
.

Ως προς τον χώρο δράσης των χαρακτήρων τα διηγήματα χωρίζονται σε δυο είδη. Εκείνα που καταπιάνονται με τις ενδοοικογενειακές σχέσεις και εκείνα που εξερευνούν τον έξω κόσμο, αν και η οικογένεια καταδυναστεύει τα πάντα. Σε δυο είδη χωρίζονται επίσης και ως προς το χρόνο:όσα αναφέρονται σε παιδικές και προεφηβικές εμπειρίες και σε εφηβικές και μετεφηβικές.[446]

Μια σημαντική εξαίρεση αποτελεί το υπό ανάλυση διήγημα «Η πρώτη εικόνα». Το κείμενο αναφέρεται σε εμπειρία της βρεφικής ηλικίας, αφορά δηλαδή σε μια εποχή που προηγείται των συμβάντων του πρώτου διηγήματος. «Είναι ένας κόσμος μυθικός, άχρονος, όπου ο αφηγητής ανασύρει από τα σκοτάδια της μνήμης του μια φευγαλέα, αλλά έντονη επαφή –σεξουαλική, τρυφερή, συνωμοτική– που είχε σαν μωρό με τον πατέρα του, όταν κάποιο παγερό πρωινό η μητέρα του τον πέταξε στο πατρικό κρεβάτι να τον φροντίσει ο πατέρας του ώσπου να ετοιμάσει το γάλα του. Το γεγονός ότι τοποθέτησε την πρώτη εικόνα στο τέλος δεν είναι τυχαίο. Εν αρχή ην ο πατέρας, από κει ξεκίνησαν όλα, από κει δόθηκε η γραμμή. Έτσι, το ένα διήγημα επεξηγεί και

σελ. 287 : για την αυτοβιογραφία στον Ταχτσή χαρακτηριστική είναι η επισήμανση της Celia Briton στο κεφάλαιο «Η ψυχαναλυτική θεωρία του Lacan και η σχέση της με τη λογοτεχνία». Αναφερόμενη σε ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις που διερευνούν αναλογίες σε διάφορα επίπεδα ανάμεσα στο κείμενο και το ασυνείδητο, σημειώνει : το λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να παρουσιαστεί ως συμπεριφερόμενο όπως το ψυχικό ασυνείδητο. Το καθεστώς αυτής της ουσιαστικά αλληγορικής κίνησης από την ψυχανάλυση στη λογοτεχνία έχει αμφισβητηθεί από αρκετούς και τα όριά της –σε τι δεν μοιάζει το κείμενο με το ασυνείδητο- δεν έχουν προσδιοριστεί. Ωστόσο, η ύπαρξη αυτής της υπόθεσης εργασίας υποδηλώνει ότι υπάρχουν τρόποι κατά τους οποίους κείμενο και ασυνείδητο επικοινωνούν».

[443] Στέλλα Μητσάκα, *Αυτοβιογραφία ως μυθοπλασία / Μυθοπλασία ως αυτοβιογραφία*: *Κώστας Ταχτσής, Το φοβερό βήμα, Το τρίτο στεφάνι, Τα ρέστα*, Θεσσαλονίκη, 2010, μεταπτυχιακή διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ.

[444] Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, «Εισαγωγή», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμος Ζ΄, Σοκόλης, σελ. 250-260.

[445] Τσιτσέλη, «Η καρδιά του κρεμμυδιού, ό. π., σελ. 4.

[446] Στο ίδιο, σελ. 4.

εμπλουτίζει το άλλο, και συγχρόνως είναι μια συνέχεια και ένα σχόλιο πάνω στο προγενέστερο *Τρίτο στεφάνι*»[447].

Στην «Πρώτη εικόνα» είναι έντονα διακριτά τα γενικά χαρακτηριστικά του αφηγηματικού λόγου του Ταχτσή. Αυτά είναι ο απροκάλυπτος ρεαλισμός από τη μια και ένας συγκαλυμμένος λυρισμός από την άλλη. Ανάμεσα σε αυτούς τους δυο πόλους εναλλάσσονται το χυδαίο με το αγνό.[448] Κατά άλλους μελετητές, ο ρεαλισμός του Ταχτσή κορυφώνεται σε έναν ιδιότυπο νατουραλισμό, που χαρίζει ζωντάνια, γραφικότητα, οικειότητα.[449]Ο Αλ. Κοτζιάς αναφέρει ως αξιοπρόσεκτα επιτεύγματα του συγγραφέα την αφηγηματική ευχέρεια, την πλούσια και εύστροφη φαντασία, το χιούμορ, την οξύτατη παρατήρηση.[450]

Για το θέμα της αυτοβιογραφίας ο ίδιος ο Ταχτσής τονίζει: «Κάθε φορά που για να γράψω κάτι αντλώ από προσωπικές εμπειρίες, δε λέω ποτέ ολόκληρη την αλήθεια. Όχι φυσικά από έλλειψη ειλικρίνειας, αλλά επειδή το υπαγορεύουν καθαρά ψυχολογικές και αισθητικές ανάγκες. Οι προσωπικές εμπειρίες χρησιμεύουν απλώς σαν έναυσμα. Αλλά από τη στιγμή που αρχίζεις να γράφεις, το γραφτό αποχτάει μια αυτόνομη ύπαρξη, μια δική του αλήθεια, δεν έχει μεγάλη σχέση με τη δική σου, όταν μάλιστα δεν την αντιστρατεύεται»[451].

Στην «Πρώτη εικόνα», όπως γενικότερα στα *Ρέστα,* ο Κ. Ταχτσής στην πορεία αυτοβιογράφησης, χρησιμοποιεί τον εσωτερικό μονόλογο, που τον προχωρεί πέρα από τον εσωτερικό μονόλογο του *Τρίτου στεφανιού*. Τον βγάζει από το καθαρά μυθιστορηματικό πλαίσιο και τον τοποθετεί έξω από την δράση, παίρνοντας μια απόσταση από τα πράγματα και μιλώντας απευθείας στον αναγνώστη.[452]

Τα διηγήματα στα *Ρέστα* παραπέμπουν στην προσφιλή θεματική της πεζογραφίας του Ταχτσή που, αν και σαφώς ολιγογράφος συγγραφέας, καθίσταται καταγραφέας της καθημερινότητας του μικροαστού νεοέλληνα, της μιζέριας της μικροαστικής συνοικίας ή κάποτε και του υποκόσμου, που όμως αντιμετωπίζει με συμπάθεια και προπαντός με κατανόηση.[453]

Σχετικά με τον ιδιαίτερο τρόπο γραφής του Κ. Ταχτσή ο Μ. Κουμανταρέας σημειώνει ότι απελευθέρωσε τους νεότερους πεζογράφους από τα δεσμά της καλλιγραφίας και της φιλολογίας. Ιδιαίτερα τους πεζογράφους της γενιάς του ’80. «Τους αποδέσμευσε από την τυραννία της καλλιγραφίας και τη δουλεία της μεταφοράς και της παρομοίωσης. Τους επέτρεψε να χρησιμοποιούν και εκείνοι, με τη σειρά τους, μια προφορικότητα προσαρμοσμένη στην ηλικία τους και στην εποχή τους. Σήμερα πια με την πληθωριστική τάση να γράφουν όπως μιλάνε, φτάσαμε στον άλλο άκρο, την ευκολία και την προχειρότητα. Παραγνωρίζεται το γεγονός ότι η

[447] Στο ίδιο, σελ. 4.
[448] Παπαγεωργίου, «Εισαγωγή», ό.π., σελ. 250-260.
[449]Αλ. Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι* Αθήνα, Κέδρος, 1982, σελ. 154-157.
[450] Στο ίδιο, σελ. 154- 157.
[451]Κ. Ταχτσής, *Η γιαγιά μου η Αθήνα και άλλα κείμενα*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα, 1979, σελ. 155.
[452] Τσιτσέλη, «Η καρδιά του κρεμμυδιού, σελ. 4.
[453] Παπαγεωργίου, «Εισαγωγή», ό. π., σελ. 250-260.

αμεσότητα της γραφής του Ταχτσή δεν προέρχεται μόνο από τον τρόπο που ο ίδιος εκφραζόταν, αλλά είναι αποτέλεσμα επίπονης επεξεργασίας. Η πρόζα του δεν είναι απλή απομαγνητοφώνηση κι ας μοιάζει να έχει αποσπαστεί από τα χείλη των ηρώων[…]».[454]

[454] Μένης Κουμανταρέας, «Ο τρίτος γύρος», στο βιβλίο του *Ξεχασμένη φρουρά. Τα κρυφά χαρτιά του συγγραφέα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2010, σελ. 94.

3.7.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ.

Στην «Πρώτη εικόνα», ένα διήγημα εσωστρεφές, αυτοβιογραφικό και ψυχαναλυτικό ο συγγραφέας-αφηγητής αποπειράται να αναπαραστήσει ερμηνευτικά το εσωτερικό-ψυχικό του τοπίο στην αμφίδρομη σχέση του με το εξωτερικό τοπίο της ελληνικής οικογένειας. Το χρονικό πλαίσιο αναφοράς είναι η δεκαετία του ’30 και του 40, η εποχή που ο ίδιος ήταν παιδί και έφηβος.

Σε τόνο εξομολογητικό και αιτιολογικό της μετέπειτα ζωής του αναφέρεται στην εξουσία που ασκούσαν οι γυναίκες της οικογένειας στη βρεφική, παιδική και εφηβική του ηλικία: μάνα, γιαγιά και θεία. Όπως ομολογεί, η γυναικεία τυραννική εξουσία τον οδήγησε να εξορίσει για πάντα τις γυναίκες από τη ζωή του. Οι άντρες είχαν τη θέση κομπάρσου σε αυτό που ονομάζει ιλαροτραγωδία ή αλλιώς ελληνική οικογένεια. Ο πατέρας του χαρακτηρίζεται από τον ίδιο μια ιδιαίτερη περίπτωση. Ποτέ δε γνώρισε την πατρική εξουσία «ούτε αγαθή, που να γεννήσει στην ψυχή μου αισθήματα ομαλής στοργής γιού προς τον πατέρα του, ούτε τυραννική, που να με κάνει να τον δω σαν αντίπαλο και να τον μισήσω. Ίσως επειδή τον έχασα πολύ νωρίς».[455] Η οικογένειά του ήταν τυπικά πατριαρχική αλλά ουσιαστικά μητριαρχική αφού οι άνδρες τοποθετούνταν, όπως ισχυρίζεται, στη θέση του αρχηγού από τις γυναίκες. Στη συνέχεια τους δημιουργούσαν αισθήματα ενοχής ώστε να τους ελέγχουν. Οι ίδιες ευχαριστιούνταν να τους καταβροχθίζουν ώστε να χαίρονται να τους πενθούν. Μιλά για μια σχέση γυναικών-ανδρών σαδομαζοχιστική, μια ιεροτελεστία ανδροφαγίας, με παράταση της ζωής των ανδρών για να μη χάσουν οι γυναίκες τα σκεύη ηδονής τους. Τους άφηναν να θεωρούν τον εαυτό τους αφέντη, υποκρίνονταν τις υποταγμένες αλλά τους θεωρούσαν άτακτα παιδιά. Στον ίδιο, που ήταν παιδί φέρονταν ακόμα πιο τυραννικά αφού όπως ισχυρίζεται στις πατριαρχικές κοινωνίες οι γυναίκες έχοντας την ψυχολογία του σκλάβου ήταν αδυσώπητοι τύραννοι. Αυτό είχε ως συνέπεια, όπως διαπιστώνει η ψυχή του να διχοτομηθεί. Προσπαθούσε να αποβάλλει τη βαθιά αρσενική του ιδιοσυγκρασία και τελικά οδηγήθηκε σε βαθύτερη εκθήλυνση.

Τα ανδρικά του χαρακτηριστικά μετουσιώθηκαν σε οξύνοια, αντρίκιο θάρρος, σ’ αγάπη για την περιπέτεια, σε δημιουργικότητα μέσα σε ένα αδύναμο κορμί. Το θηλυκό στοιχείο που δεν μπορούσε να τελειωθεί «ξίνιζε, γινόταν, έγινε, νοσηρή ευαισθησία, οξύτατη διαίσθηση, έλξη γα το αντίθετο φύλο – που φυσικά σ’ αυτή την περίπτωση ήταν το αντρικό».[456] Ανέπτυξα όπως ισχυρίζεται τεχνικές ώστε «όταν παρίστανα τη γυναίκα φαινόμουνα τέλεια γυναίκα, όταν παρίστανα τον άντρα φαινόμουνα τέλειος άντρας».[457] Μετά την αποτυχία του να ικανοποιήσει τη σεξουαλική του περιέργεια και το σεξουαλικό του ένστικτο με τις γυναίκες δηλώνει ότι στράφηκε από πολύ μικρός προς τους άντρες. Θυμάται ότι η πρώτη ερωτική εικόνα, που αποτυπώθηκε στη μνήμη του, ανάγεται στον πατέρα του. Καταγράφει μια ανάμνηση όταν ήταν δυο ετών. Ένα χειμωνιάτικο πρωινό, ο πατέρας του τον χορεύει,

---

[455] Κ. Ταχτσής, *Τα ρέστα,* Αθήνα, Εξάντας, 1988, σελ. 160.
[456] Στο ίδιο, σελ. 164.
[457] Στο ίδιο, σελ. 164.

παίζοντας μαζί του, τον γαργαλά και αυτός λυνόταν στα γέλια. Τότε ήρθε σε επαφή με το σώμα του πατέρα του. Όπως λέει το «ερωτικό παιχνίδι» διακόπηκε από τις φωνές της μητέρας του. Αυτός ο χωρισμός πατέρα και γιου σε λίγο έγινε παντοτινός λόγω του διαζυγίου των δικών του. Στα χρόνια που μεσολάβησαν μέχρι να ξαναδεί τον πατέρα του «τον είχε αναζητήσει, και βρει σε άλλους άντρες». Αυτοεξομολογητικά και ψυχοαναλυτικά διαπιστώνει ότι η αποκλίνουσα ταυτότητα του είχε πια διαμορφωθεί.

3.7.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Στην «Πρώτη εικόνα», αυτοβιογραφικό διήγημα του Κώστα Ταχτσή, ως κεντρικός περιθωριακός χαρακτήρας παρουσιάζεται ο αφηγηματοποιημένος εαυτός του συγγραφέα. Συνιστά ο ίδιος τον περιθωριακό χαρακτήρα της αφηγούμενης ιστορίας, καθώς μιλά ανοιχτά για την ομοφυλοφιλική σεξουαλικότητά του. Το διήγημα αποτελεί έναν εσωτερικό μονόλογο, μια αλυσίδα συλλογισμών με τους οποίους ο συγγραφέας ανιχνεύει την έναρξη αλλά και τους αιτιολογικούς παράγοντες που τον οδήγησαν στη συγκεκριμένη κατεύθυνση της σεξουαλικής επιθυμίας. Επομένως, απουσιάζει η κλασική δομή στην πλοκή του έργου.

Σε πολλά σημεία, το κείμενο παίρνει τη μορφή της αμφισβήτησης «του τρέχοντος ανδρικού ρόλου από τα άτομα του αρσενικού φύλου»[458] και η ανδρική ομοφυλοφιλία προβάλλεται ως αντίδραση στις ανεπιτυχείς εκδοχές του κοινωνικού ρόλου, όχι μόνο των ανδρών αλλά και των γυναικών.

Στο πλαίσιο αυτό αναπαρίστανται με ενάργεια οι σχέσεις ανδρών και γυναικών ως σχέσεις εξουσίας που εκδηλώνονται μέσα από την «κανιβαλιστική αγάπη των γυναικών προς τους άνδρες ή μέσα από το διαβρωτικό τους μίσος». [459] Κατά την πεποίθηση που ο ίδιος εκφράζει ως παθών, η εξουσία μόνο φαινομενικά ήταν στα χέρια των ανδρών αλλά ουσιαστικά ο έλεγχος ήταν στα χέρια των γυναικών.

Η περιθωριακή προσωπική ταυτότητα της οποίας τους γενεσιουργούς παράγοντες επιδιώκει να καταγράψει αποτελεί παράγωγο της διχοτόμησης της ψυχής του. Μέσα του πάλευαν δυο κόσμοι, δηλαδή ο ανδρικός και ο γυναικείος. Η προσπάθεια να ισορροπήσει τις δυο αντίπαλες δυνάμεις που πάλευαν μέσα του τον κάνουν να νιώθει άλλοτε χαμένος και άλλοτε κερδισμένος. Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας γίνεται παρατηρητής του εαυτού του στην πορεία να «πραγματώσει το φύλο του»[460] και μέσα από ένα κείμενο αυτοαναφορικό αποτυπώνει μια προσωπική ταυτότητα στην οποία διακρίνει την παράλληλη επικράτηση ανδρικών και γυναικείων χαρακτηριστικών. Κριτήριο πάντα οι επιβεβλημένοι στερεότυπα κοινωνικοί ρόλοι, οι απόψεις για την ηγεμονία της φυσιολογικής εμφάνισης[461] στα όρια της ελληνικής οικογένειας αλλά και η περιπλοκότητα που χαρακτηρίζει μια σύνθετη ψυχοκοινωνική πράξη, όπως η

---

[458] Ευαγγέλου, *Το κοινωνικό περιθώριο στο ελληνικό και ιταλικό μυθιστόρημα*, ό. π., σελ. 54.
[459] Ταχτσής *Τα ρέστα*, σελ. 159.
[460] Judith Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου» στο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, Αθήνα, Νήσος, 2006, σελ. 394.
[461] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π. , σελ. 48.

«επιτέλεση του φύλου».[462] Η ανάγνωση του διηγήματος καθιστά σαφές ότι οδηγείται στην ερμηνεία της ομοφυλοφιλίας του κλίνοντας προς τη φουκοϊκή ανάγνωση περί σεξουαλικότητας ως κοινωνικής κατασκευής.[463] Επίσης, αιτιολογεί την προσωπική του ταυτότητα ως απόρροια «των ιδιαίτερων μορφών εξουσίας που ασκούνται μέσα στην οικογένεια».[464]

Στην αφήγησή του το στοιχείο της σεξουαλικότητας προκρίνεται ως διαμορφωτικός παράγοντας της προσωπικής ταυτότητας «έναντι άλλων χαρακτηριστικών όπως του φυλετικού, οικονομικού, εθνικού, τα οποία ανταγωνίζονται να κυριαρχήσουν στο Υποκείμενο».[465] Σύμφωνα με τη θεωρία της επιτελεστικότητας[466](gender performativity) η δυαδικότητα αρσενικό vs θηλυκό αλλά και ο δυισμός κοινωνικό φύλο ανατομικό φύλο, δεν έχουν οντολογικό χαρακτήρα, αλλά επιτελούνται μέσα από διάφορες παγιωμένες πολιτισμικές πρακτικές που συνθέτουν την πραγματικότητα των διαφορών. Στο διήγημα παρατηρείται μια επιλογή χαρακτηριστικών και των δυο φύλων ως αντίδραση σε μια σειρά ερεθίσματα που λαμβάνει ο ήρωας κατά τη διαμόρφωση της ταυτότητάς του μέσα στο πλαίσιο μιας δυσλειτουργικής οικογενειακής συμβίωσης.

Η ομολογία-εξομολόγησή του δίνει στο διήγημα χαρακτήρα ψυχαναλυτικό και μάλιστα χαρακτήρα αυτό-ψυχανάλυσης.[467] Ο ίδιος παραδέχεται στο μετέπειτα αυτοβιογραφικό του μυθιστόρημα *Το φοβερό Βήμα* και ιδιαίτερα στην εισαγωγή του έργου του, τη ψυχαναλυτική σχολή ως μόνη ενδιαφέρουσα οπτική προσέγγισης του έργου του. Η αυτοψυχανάλυσή του συνδέεται με την αδυναμία του να πραγματώσει το φύλο του και με το πώς ο ίδιος την αντιλαμβάνεται μέσα από μια ερμηνεία τελικά ανδρική και ετεροφυλόφιλη.

Εξομολογούμενος, δηλώνει την επιλογή να προβάλλει δημόσια το στίγμα του ομοφυλόφιλου. Η κοινοποίηση της αυτοψυχανάλυσής του αποτελεί μια διαδικασία αντίστροφη από τη συνήθη διαδικασία διαχείρισης εντυπώσεων[468] στην οποία οδηγούνται άτομα με περιθωριακή ταυτότητα. Πολλές φορές άτομα με στιγματισμένη ταυτότητα επιλέγουν τη συγκάλυψη ή αποσιώπηση του στίγματός τους. Αποτελεί ακόμα απουσία προσπάθειας ξεγλιστρήματος, πράγμα που συνηθίζεται σε περιπτώσεις ατόμων φορέων ενός κοινωνικού στίγματος το οποίο μάλιστα δεν

---

[462] Μητσάκα, *Αυτοβιογραφία ως μυθοπλασία / Μυθοπλασία ως αυτοβιογραφία : Κώστας Ταχτσής, Το φοβερό βήμα, Το τρίτο στεφάνι, Τα ρέστα*, ό. π., σελ. 395

[463] Diana Fuss, «Λεσβιακές και γκέι θεωρίες: Το πρόβλημα της πολιτικής της ταυτότητας» στο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, Νήσος, 2006, σελ. 553.

[464] Μ. Φουκώ, «Η ιστορία της σεξουαλικότητας», *Η μικροφυσική της εξουσίας*, Αθήνα, Ύψιλον, 1991, σελ. 125.

[465] Fuss, «Λεσβιακές και γκέι θεωρίες: Το πρόβλημα της πολιτικής της ταυτότητας», ό. π., σελ. 548.

[466] Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου», ό. π. , σελ. 382-383.

[467] Η Ιωάννα Μυλωνάκη επισημαίνει σχετικά ότι ο Αντρέ Ζιντ ήταν ο πρώτος που εγκαινίασε την ομολογία της ομοφυλοφιλίας σε αυτοβιογραφία, καθώς η ταυτότητα του φύλου αποτελεί τη σημαντικότερη παράμετρο του αυτοπροσδιορισμού.βλ. Ιωάννα Μυλωνάκη, «Η μικτή αφήγηση στην αυτοβιογραφία του Κ. Ταχτσή», The books journal, 13-8-2016 .

[468] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 51.

χαρακτηρίζεται από άμεση ορατότητα και κάτω από μια κατάλληλη διαχείριση θα μπορούσε να παραμείνει προσωπικό μυστικό.

Ο αφηγητής τολμά να αναφερθεί χαρακτηριστικά στον τρόπο με τον οποίο η ζωή του καθημερινά διχοτομούνταν άλλοτε σε ανδρική συμπεριφορά και άλλοτε σε γυναικεία. Μιλά για την εξαιρετική του ικανότητα «να παριστάνει» άλλοτε τον άνδρα και άλλοτε τη γυναίκα ανάλογα με την περίσταση. Στο σημείο αυτό το κείμενο αντανακλά τις απόψεις των μεταδομιστών και ιδιαίτερα της J. Butler για το έμφυλο σώμα ως μια κοινωνική κατασκευή. Το έμφυλο σώμα δεν είναι μια φυσικά, πολιτισμικά, γλωσσικά προκαθορισμένη δομή, ουσία ή γεγονός. Παρουσιάζεται κυρίως ως κληροδότημα μιας σειράς ιζηματοποιημένων πράξεων που έχουν υιοθετηθεί από την κοινωνική ομάδα με το πέρασμα του χρόνου.[469]

Η προσωπική ταυτότητα του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα καταλήγει να συνιστά μια ασταθή ταυτότητα η οποία, έχοντας προσλάβει τις «υφολογικά τυποποιημένες πράξεις»[470] που το κάθε φύλο επιτελεί και αδυνατώντας να κατασκευάσει ένα μόνιμο έμφυλο εαυτό, αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στα δυο φύλα. Συνεπώς υποστηρίζεται από τον αφηγητή η άποψη ότι δεν υπάρχει ένας έμφυλος εαυτός που προϋπάρχει των πράξεών του αλλά η έμφυλη ταυτότητα είναι ένα παραστασιακό επίτευγμα που επιβάλλεται κανονιστικά από την κοινωνία και τα κοινωνικά ταμπού.[471] Σαφής στην περίπτωση του πρωταγωνιστή του διηγήματος είναι η απόρριψη της ετεροφυλοφιλίας ως φυσικής συμπεριφοράς. Η απόστασή του από «τον συμβατικό τρόπο με τον οποίο τα σώματα εμφυλοποιούνται δίνει έναυσμα για μια αυτοψυχαναλυτική αυτοβιογραφία. Αυτή φωτίζει γενικότερα πτυχές της ταυτότητας και της διαμόρφωσής της ενώ παράλληλα ικανοποιεί προσωπικές ανάγκες του αφηγητή και τη διάθεσή του να τις επικοινωνήσει. Επιπλέον όμως η ίδια η εξομολογητική αυτοβιογραφία λειτουργεί ως μια μορφή αντίστασης στην περιθωριοποίηση αλλά και ως μηχανισμός άμυνας της περιθωριακής ταυτότητας προκειμένου να επικρατήσει στο κοινωνικό πεδίο ακόμα και εκτιθέμενο δημοσίως και χωρίς προσχήματα [472]

[469] Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου», 2006, ό.π., σελ. 389.
[470] Στο ίδιο, σελ. 382.
[471] Στο ίδιο, σελ. 383.
[472] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 52-53.

3.7.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ

Η μορφή εξομολόγησης που έχει το διήγημα «Η πρώτη εικόνα» του Ταχτσή δεν επιτρέπει στην έννοια του χώρου να κατέχει σημαντική έκταση στην αφήγηση. Ωστόσο, το σύντομο αφηγούμενο συμβάν, το οποίο αποτελεί μια πρώτη ανάμνηση από τη βρεφική του ηλικία, λαμβάνει χώρα στον ιδιωτικό κλειστό χώρο του υπνοδωματίου των γονιών του. Ο ίδιος αξιολογεί ότι αυτό που συνέβη εκείνη τη μικρή σε διάρκεια χρονική στιγμή μέσα στον χώρο μιας απόλυτης ιδιωτικότητας, έπαιξε κομβικό ρόλο για τη διαμόρφωση της ψυχοσύνθεσης και της προσωπικής του ταυτότητας. Η στιγμιαία και απόλυτα ιδιωτική τρυφερή σκηνή με τον πατέρα του και η διακοπή της από τη μητέρα του, έβαλε, κατά τη γνώμη του, τις βάσεις για την εδραίωση της ομοφυλόφιλης επιτέλεσης του φύλου του.

Αν και ο χώρος στην αφήγηση είναι ιδιωτικός και περιορισμένος, ως όριο δράσης, αποκτά μια συμβολική ισχυρή δυναμική, η οποία συμπυκνώνει το μέγεθος της επιρροής των αλληλεπιδράσεων εντός της οικογένειας.

3.8.ΝΙΚΟΣ ΚΑΣΔΑΓΛΗΣ (1928 – 2009).

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ.

Ο Νίκος Κάσδαγλης ανήκει στην πρώτη μεταπολεμική γενιά πεζογράφων. Το επίθετο μεταπολεμικός εδώ πρέπει να εννοηθεί στην πλήρη σημασία του: όχι απλώς ως χρονικό στίγμα, αλλά και ως έκφραση διαφορετικής νοοτροπίας και αντίληψης ζωής. Στο έργο[473] του παρατηρείται μετατόπιση από κάποιες προπολεμικές σταθερές και αδιαμφισβήτητες αξίες που μετέφεραν συγγραφείς της εποχής, όπως «αστικά νοικοκυρεμένα οράματα και ενδιαφέροντα».[474] Οι νέοι πεζογράφοι που ανδρώνονται στα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου διαμορφώνουν έναν σκληρό, ωμό ρεαλισμό. Η μυθοπλασία τους διαφοροποιείται και εστιάζεται στη μικροαστική καθημερινότητα και στο ασφυκτικό πλαίσιο του κοινωνικού περιθωρίου, πράγμα που παρατηρείται και στα κείμενα του Ν. Κάσδαγλη.[475]

Ένα άλλο στοιχείο που διακρίνει τα έργα του είναι ο έντονος ψυχογραφικός και κοινωνικός ρεαλισμός, που φθάνει ακόμα και στην αποτύπωση της βίας. Η βία προσωποποιημένη ή απρόσωπη, είχε πρωταγωνιστικό ρόλο στα πεζά του Ν. Κάσδαγλη. Η εμμονή του να την αποδίδει με τη μεγαλύτερη δυνατή ένταση παραπέμπει περισσότερο στη νατουραλιστική σχέση σύγκρουσης του ανθρώπου-φύσης ή ανθρώπου περιβάλλοντος, παρά στην απλή ρεαλιστική αναπαράσταση. Η ανάδειξη αυτής της αρχέγονης και πολλές φορές ενστικτώδους δράσης, γίνεται στις μυθοπλασίες του από πρόσωπα που είναι διαθέσιμα και ενδοτικά στον βίαιο τρόπο ζωής, σε πρόσωπα που υφίστανται τον πόνο, τον παραλογισμό της καταστολής και την ταπείνωση της αξιοπρέπειας. Η ανά ζεύγη, επιτιθέμενου-αμυνόμενου, διερεύνηση των αιτίων και των αποτελεσμάτων της βίας, δίνει την ευκαιρία στον συγγραφέα να ανατμήσει τον ανθρώπινο ψυχισμό, πέρα από το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται. Το πάθος για επιβολή μοιάζει να είναι μια άλλη μορφή του πανάρχαιου ενστίκτου της επιβίωσης, όπως και η επίθεση είναι, άλλες φορές, η διέξοδος της ανάγκης για ελευθερία μπροστά στον φόβο του θανάτου.[476]

---

[473] Τα έργα: *Οι Σπιλιάδες*(4 διηγήματα) 1952, *Τα δόντια της μυλόπετρας* 1955, *Οι Κεκαρμένοι* 1959, *Εγώ ειμί ο Κύριος ο θεός σου* 1961, Η δίψα 1970, *Η μυθολογία* 1977 (συλλογή διηγημάτων: *Μακάριοι οι ελεήμονες ότι αυτοί ελεηθήσονται*, *Επιβάσεις και Άγος*), *Η Μαρία περιηγείται τη μητρόπολη των νερών* 1982, *Η νευρή* 1985, *Το θολάμι* 1987, *Ακοίμητο το αίμα των νεκρών* 1999, *Αλλάχ Ακμπάρ* 1998, Επιβολή. *Τα κείμενα της βίας* 2005, *Το έλος* 1988, *Το Αραράτ αστράφτει*. Αφήγηση Κούρδου αγωνιστή 1994, *Δρόμοι της στεριάς και της θάλασσας* 1988, *Στον Πανορμίτη* (παιδικά διηγήματα).

[474] Λίζυ Τσιριμώκου (παρουσίαση – ανθολόγηση), «Νίκος Κάσδαγλης», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο ως τη δικτατορία του ’67*, τόμ. Γ΄, Αθήνα, Σοκόλης, σελ. 308.

[475] Στο ίδιο, σελ. 308.

[476]Αλέξης Ζήρας, «Νίκος Κάσδαγλης», *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας, Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Αθήνα, Πατάκης,2008, 2η έκδοση (1η έκδοση: 2007), σελ. 1048.

3.8.Α.*Το Θολάμι*, Νίκος Κάσδαγλης, 1987.

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ.

Αρχικά το *Θολάμι* εντάχθηκε στο τέλος του βιβλίου *Ελεήμονες*. Στη συνέχεια δημοσιεύθηκε σε ξεχωριστό τόμο το 1987 στις εκδόσεις Στιγμή. Στο διήγημα ολοκληρώνεται η διαδρομή του Νίκου Κάσδαγλη στη σύγχρονη πολιτική ιστορία με την αναφορά στην τελευταία ημέρα της ζωής ενός τρομοκράτη κατά τη δεκαετία του '80.[477] Οι ενέργειες του ήρωα του διηγήματος δεν εξετάζονται ως προς το πολιτικό τους νόημα. Αυτό που ενδιαφέρει τον συγγραφέα είναι η εμπλοκή του ήρωα σε μια σειρά θανάσιμων σφαλμάτων τα οποία του κοστίζουν τη ζωή και τον οδηγούν σε έναν τραγικό και μοιραίο θάνατο λόγω των επιλογών του. Η ψυχολογική απομόνωση, η αποκοπή από τον σύνδεσμό του και η απόγνωση που διαποτίζει τις ενέργειές του πρωταγωνιστή υποβάλλονται με δύναμη και ενάργεια. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το διήγημα να χαρακτηρίζεται ως ένα από τα καλύτερα –αν όχι το καλύτερο– διήγημα της συλλογής. Γενικότερα, η συλλογή *Ελεήμονες* ανήκει στο χώρο του πολιτικού διηγήματος και αποδεικνύει ότι το πολιτικό διήγημα δεν έχει ξεπεραστεί.[478]

Ο Αλ. Κοτζιάς εντάσσει το θέμα του διηγήματος στην ευρύτερη προτίμηση του Κάσδαγλη σε μια συγκεκριμένη θεματική, δηλαδή στην προτίμηση στον υπόκοσμο, στους μαχαιροβγάλτες και τις πόρνες και παρατηρεί ότι «βλέπει σ' αυτά τα θλιβερά και άτυχα πλάσματα το αψίθυμο πρόσωπο της ανθρωπότητας που πάνω σε μια τέτοια λάσπη στηρίζει όλο το υψιπετές της εποικοδόμημα».[479]

Ειδικότερα, στο διήγημα *Το Θολάμι ο* συγγραφέας φαίνεται να αφορμάται από ένα πραγματικό περιστατικό που είναι γνωστό, ως υπόθεση Τσουτσουβή. Δυο νέοι άνδρες, την ώρα που πάνε να σηκώσουν μια κλεμμένη μοτοσικλέτα, αιφνιδιάζονται από την αστυνομία. Ανταλλάσσονται πυροβολισμοί, φονεύονται αστυνομικοί και τραυματίζεται ο ένας από τους δυο τρομοκράτες. Ο άλλος εκτελεί επί τόπου τον τραυματισμένο σύντροφό του. Σκιαγραφείται μια μορφή, αυτή του τρομοκράτη η οποία ζωντανεύει και γίνεται οικεία. Ο συγγραφέας δεν αποκαλύπτει κανενός είδους συναισθηματική διάθεση απέναντι στον ήρωά του. Δεν ξέρουμε αν τον εγκρίνει ή τον αποδοκιμάζει, αν τον συμπαθεί ή τον αντιπαθεί. Η όποια στάση μας απέναντί του θα διαμορφωθεί χωρίς τη μεσολάβηση του αφηγητή. Ο αναγνώστης είναι ελεύθερος να αποδεχθεί ή να αποκηρύξει την εν ψυχρώ δολοφονία του καταστηματάρχη, λόγου χάρη. Ο συγγραφέας έχει φωτίσει μόνο την αδυσώπητη λογική της, μια λογική που ενδεχομένως παγώνει τον αναγνώστη, ενώ ενδέχεται, να τον θερμαίνει μια αχτίδα οίκτου για το θάνατο το ίδιου, του πρωταγωνιστή επειδή αδυνατεί να συλλάβει τη λογική αυτού του θανάτου. Με *Το Θολάμι* του Νίκου Κάσδαγλη, το μοτίβο της τρομοκρατίας βγαίνει από την ανούσια γλώσσα της πολιτικής, της δημοσιογραφικής

---

[477] Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Νίκος Κάσδαγλης: συμπτώματα κοινωνικής και πολιτικής παθολογίας στους *Ελεήμονες*», στο βιβλίο του *Οδόσημα: στοιχεία προσανατολισμού στο τοπίο της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σελ. 166.
[478] Στο ίδιο, σελ. 167.
[479] Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι, Κριτικά κείμενα,* Αθήνα, Κέδρος, 1982, σελ.59-63.

ρητορείας ή αυτής προκηρύξεων – για να στεγαστεί στον ανθρώπινα διερευνητικό, στον κύριο λόγο της λογοτεχνίας.[480]

Η επιλογή ενός τρομοκράτη ως πρωταγωνιστή ενός διηγήματος ανήκει στην προτίμηση του συγγραφέα σε αρνητικούς χαρακτήρες, οι οποίοι δεν είναι παρά αντανάκλαση στη συγγραφική συνείδηση φαινομένων που εκτρέφουν την παρέκκλιση, την αντικοινωνική συμπεριφορά, ακόμα και το έγκλημα. Τους συναντούμε στη ρεαλιστική και νατουραλιστική λογοτεχνία του 19ου αιώνα, είναι απεχθείς και παρεκκλίνουσες μορφές που ξεπήδησαν από τα αδιέξοδα της ελληνικής κοινωνίας όπως και κάθε κοινωνίας. Κατά τον Γ. Παγανό[481], οι αρνητικοί χαρακτήρες εισβάλλουν στη μεταπολεμική πεζογραφία πιο μαζικά στη δεκαετία του ’50. Συντελεί σε αυτήν την εισβολή η γενικότερη πολιτική και κοινωνική κατάσταση, οι πληγές που άφησε πίσω του ο Εμφύλιος, το μετεμφυλιακό κλίμα με τις διώξεις, το φόβο και τη γενική καχυποψία[...]οι συγγραφείς μεταφέρουν μέσω των αρνητικών χαρακτήρων,[482] τον ασφυκτικό κλοιό και το κλίμα της εποχής.

Ο ίδιος μελετητής παρατηρεί ότι ο Ν. Κάσδαγλης και ο Αλ. Κοτζιάς έχουν εμπειρίες και βιώματα από τη σκληρή εμφυλιακή και μετεμφυλιακή εποχή, από το κλίμα της βίας και των εξοντωτικών συγκρούσεων.[483]΄Ετσι, κοινοί τόποι στο έργο τους είναι οι σύγχρονες ιστορίες της μεταπολεμικής περιόδου, όπου ανατέμνουν λογοτεχνικά την ελληνική πραγματικότητα, όπως εδώ την περίπτωση της τρομοκρατίας.[484]

Ιδιαίτερα, οι αρνητικοί χαρακτήρες του Κάσδαγλη είναι τυπικοί, επίπεδοι, αντιπροσωπευτικοί κοινωνικοί τύποι που διαμορφώθηκαν υπό την επίδραση του περιβάλλοντος και των κοινωνικών συνθηκών. Από αυτή την άποψη ο συγγραφέας συνεχίζει την παράδοση της ρεαλιστικής πεζογραφίας. Δε θα μπορούσαμε να τους χαρακτηρίσουμε αυθαίρετες κατασκευές, βασισμένες μόνο σε ιδεολογικές,

---

[480] Σπύρος Τσακνιάς, *Το θολάμι*, εφημ. *Καθημερινή,* 4-2-1988 σελ. 6.

[481] Γ. Παγανός, «Αρνητικοί ήρωες, η περίπτωση του Νίκου Κάσδαγλη», *Νέα Εστία*, έτος 81ο, τόμος 161, τεύχος 1797, Φεβρουάριος 2007, σελ. 215-224.

[482]«Η σύλληψή των αρνητικών ηρώων βασίζεται σε μια ιδεολογική αρχή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Δ. Χατζής, ο οποίος συλλαμβάνει το ζήτημα από υλιστική σκοπιά. Στο *Τέλος της μικρής μας πόλης* δίνει μια τοιχογραφία των κοινωνικών τύπων της παρακμής σε μια μη κατονομαζόμενη πόλη της Ηπείρου. Το φαινόμενο υπερβαίνει τα στενά τοπικά πλαίσια και γίνεται μια τοιχογραφία τύπων της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Η συλλογή είναι στην ουσία ένα λογοτεχνικό δοκίμιο κοινωνιολογικής ανατομίας με χαρακτήρα πολιτικό και καταγγελτικό. Ο αφηγητής των ιστοριών δεν βλέπει εξ αποστάσεως τα γεγονότα. Απεναντίας συμμετέχει συναισθηματικά εκφράζοντας το σαρκασμό και τον αποτροπιασμό του για τις ενέργειες των στηριγμάτων της κοινωνία» ό.π. Γ. Παγανός, σελ.216-217.

[483] Παγανός, «Αρνητικοί ήρωες, η περίπτωση του Νίκου Κάσδαγλη», ό. π., σελ. 217.

[484] «Αυτό που χαρακτηρίζει τον Ν. Κάσδαγλη είναι η σκληρή θεματολογία, οι αρνητικοί ήρωες και η αποστασιοποίηση του αφηγητή από αυτούς. Στο τοποχρονικό πλαίσιο του ελληνικού τριακονταετούς πολέμου 1944-1974 κινήθηκε και ο Κάσδαγλης στα πρώτα του έργα, για να επιδοθεί στη συνέχεια σε θέματα γενικότερου ενδιαφέροντος που ξεπερνούν τα ελληνικά δεδομένα, όπως η πυρηνική ενέργεια, οι απελευθερωτικοί αγώνες των Κούρδων κλπ.». Στο ίδιο, σελ. 215-224.

αισθητικές και γενικά θεωρητικές προτιμήσεις. Μοιάζουν με υπαρκτά, αναγνωρίσιμα πρόσωπα που κυκλοφορούν ανάμεσά μας.[485]

Σκοπός συνεπώς του Κάσδαγλη είναι να απεικονίσει τον κόσμο των συγκρούσεων και της βίας και γενικά την παθολογία του κακού που συνιστούν τη θεματολογία του έργου του. Επιλέγει να κινηθεί στο πλαίσιο του ντετερμινισμού των νατουραλιστών συγγραφέων, παρουσιάζοντας μια συγκεκριμένη λογοτεχνική πρόταση με μια σχεδόν επιστημονική οργάνωση και έκθεση του υλικού του. Η λογοτεχνία του θεμελιώνεται στη διερεύνηση των κινήτρων που καθορίζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά. Και αυτά εντοπίζονται στα ένστικτα. Το ερωτικό ένστικτο, η επιθετικότητα, η βία και η τάση για κυριαρχία και επιβολή. Δεν αφήνει περιθώριο ελευθερίας στις ανθρώπινες σχέσεις, καθώς όλα υπόκεινται στον αυστηρό ντετερμινισμό. Επιμένει στη ζοφερή όψη της πραγματικότητας, όπως αποκαλύπτεται σε πολλές εκφάνσεις της από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ως σήμερα. Έζησε άλλωστε την εμπειρία των συγκρούσεων της Κατοχής, του Εμφυλίου, της δικτατορίας των συνταγματαρχών.[486] Οι αρνητικοί χαρακτήρες αποτελούν συνεπώς condition sine qua nonγια την παράσταση αυτής της όψης του κόσμου. Τους αντλεί του από τα περιβάλλοντα όπου τοποθετεί τις ιστορίες του, από τους χώρους όπου γεννιέται η παθογένεια της δύναμης και της βίας: από τους στρατώνες (*Κεκαρμένοι*), το κολαστήρι της Μακρονήσου (*Μακάριοι οι ελεήμονες ότι αυτοί ελεηθήσονται*), Τα σώματα ασφαλείας (*Η νευρή*), τις τρομοκρατικές και αναρχικές οργανώσεις των πόλεων (Το *θολάμι, Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των νερών*), τους προσφυγικούς καταυλισμούς, τις φυλακές και τα χωριά των Κούρδων (*Το Αραράτ αστράφτει, Ακοίμητο το αίμα των νεκρών , Αλλάχ Ακμπάρ*) κλπ.[487]

Και στο *Θολάμι* φαίνεται να προβάλλεται από τον συγγραφέα η αρχή της ανταπόδοσης, δηλαδή η τιμωρία των ενόχων, η αποκατάσταση της διασαλεμένης ηθικής. Πρόκειται για μια παραδειγματικά παιδαγωγούσα λογοτεχνία. Το τρίπτυχο δύναμη – επιβολή – τιμωρία του θύτη, που έχει εφαρμογή στους περισσότερους αρνητικούς ήρωες του Κάσδαγλη αναδεικνύει την ισχύ της δικαιοσύνης. Επιλέγει την τιμωρία που επιβάλλουν μυστικές δυνάμεις για την κάθαρση του άγους. Όλα αυτά ο συγγραφέας αφήνει τον αναγνώστη του να τα συναγάγει μόνος του. Παράδειγμα στο *Θολάμι* ο τριτοπρόσωπος αφηγητής παρακολουθεί προσεχτικά και ψυχρά τον στόχο του αποφεύγοντας οποιαδήποτε συμμετοχή συναισθηματική, θετική ή αρνητική. Παρατηρεί τις κινήσεις και τα σφάλματα του ήρωα του που θα τον οδηγήσουν στο μοιραίο λάθος: να πέσει στη παγίδα που του έστησε ο μέγας σκηνοθέτης, ο συγγραφέας. Παρουσιάζει τα πράγματα λεπτομερειακά με μεικτή εστίαση: εξωτερική, ξέρει δηλαδή λιγότερα από το πρόσωπο που δρα ενώπιόν του και εσωτερική περιορισμένου πεδίου, καθώς αποκαλύπτει συγχρόνως τις σκέψεις και τη

[485] Στο ίδιο, σελ. 215-224.
[486] Στο ίδιο, σελ. 221.
[487] Στο ίδιο, σελ. 220.

στρατηγική του. Με τη χρήση του φανταστικού ντοκουμέντου τεκμηριώνει την ιστορία σύμφωνα με τον τρόπο ενός γνήσιου ματουραλιστή.[488]

3.8.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ .

Η ιστορία αναπαρίσταται με ρυθμό ασθματικό. Ολοκληρώνεται στη διάρκεια μιας ημέρας. Ο Ηρακλής, πρωταγωνιστής της ιστορίας, βρίσκεται σε μια διαρκή κίνηση. Κινείται αρχικά στο κέντρο της Αθήνας και στη συνέχεια και στα προάστιά της, στην προσπάθειά του να διαφύγει της σύλληψης από την αστυνομία. Ομάδα αστυνομικών τον καταδιώκει μετά από μια αποτυχημένη επιχείρηση της οργάνωσης –μάλλον τρομοκρατικής– στην οποία είναι ενταγμένος. Ρητή αναφορά και προσδιορισμός στο είδος της οργάνωσης δεν γίνεται από τον συγγραφέα. Ο τρόπος με τον οποίο δρα ο ήρωας, οι συνομιλίες με συντρόφους της οργάνωσης και ο τρόπος δράσης υποδηλώνουν το είδος της. Υπονοείται, χωρίς να αναφέρεται ρητά, τρομοκρατική οργάνωση που δρα στην Αθήνα.

Η αφήγηση ξεκινά με τον πρωταγωνιστή να προσπαθεί να ξεφύγει μέσα από ολιγοσύχναστο δρομάκι του Αθηναϊκού κέντρου. Μαζί του είναι ο σύντροφος –στην οργάνωση και στη συγκεκριμένη επιχείρηση – Νικήτας, ο οποίος είχε δεχτεί από τους καταδιώκοντες αστυνομικούς πυροβολισμό στην κοιλιά. Ανενδοίαστα ο Ηρακλής τον πυροβολεί κρυφά στην πλάτη για να απαλλαγεί από το βάρος ενός τραυματισμένου συντρόφου. Συνεχίζει την πορεία διαφυγής του με δυο σφαίρες στο κρυμμένο κάτω από το μπουφάν όπλο χωρίς οι περαστικοί να τον υποψιάζονται. Είχαν προηγηθεί πυροβολισμοί, κατά τους οποίους και τραυματίστηκε ο Νικήτας. Αφού ξεφορτώθηκε το πιστόλι του «συντρόφου» στον υπόνομο παίρνει ταξί προς το Σύνταγμα. Είναι πολύ νευρικός, καθώς θυμάται την αποτυχημένη πορεία της επιχείρησης στο ξεκίνημά της. Η αστυνομία άρχισε να τους καταδιώκει την ώρα που πήγαιναν να πάρουν μια κλεμμένη μηχανή και να ξεκινήσουν την επιχείρησή τους. Θυμάται τους πυροβολισμούς με τους αστυφύλακες, τον τραυματισμό του Νικήτα και τη σκέψη για πιθανό «καρφί» που είχε οδηγήσει στην καταδίωξή τους.

Σταματά στο Σύνταγμα, αποτυγχάνει να ουρήσει στα δημόσια ουρητήρια, μουσκεύει το σλιπ του από τον εκνευρισμό του. Παράλληλα σκέφτεται ότι αποκλείεται να τον καταδιώκουν αφού οι τρεις αστυφύλακες ήταν χτυπημένοι βαριά. Μπαίνει στον Κήπο και αφού «ανακουφίζεται», καταδιώκεται από τον φύλακα, περνά στη Βασιλίσσης Σοφίας και μετά στην Ακαδημίας. Παράλληλα σκέφτεται ότι χρειάζεται διαβατήριο και χρήματα. Αναρωτιέται και πάλι πως τους εντόπισε η αστυνομία. Φθάνει στο Κολωνάκι, σε πανικό. Αναπολεί τις δυο τελευταίες μέρες ενώ αυτός και οι σύντροφοι λούφαζαν πριν από την καινούρια επιχείρηση. Αναρωτιέται μήπως το καρφί ήταν από κάποια φιλενάδα του Νικήτα – ίσως «η τελευταία του είχε φανεί παστρικιά, την είχε ψωνίσει σ' ένα μπαρ».[489]

---

[488] Ν. Κάσδαγλης, *Επιβολή, Τα κείμενα της βίας*, Ανθολογία κειμένων, Αθήνα, εκδόσεις Σοκόλη, 204-205.

[489]Νίκος Κάσδαγλης, *Το θολάμι,* Αθήνα, Στιγμή, 1987, σελ. 20.

Σκέφτεται ότι πρέπει να φύγει από την Ελλάδα, προσπαθεί να ζητήσει βοήθεια και χρήματα από τον συνεργάτη Νικηφόρο. Αυτός δεν ανταποκρίνεται, ως «άνθρωπος δίχως μπέσα».[490] Παραβιάζει το διαμέρισμα του Νικήτα στην Κυψέλη ψάχνοντας μάταια να βρει χρήματα, αφρίζει από θυμό.[491]Εξοργισμένος «ορκίστηκε να μην πέσει στην πλώρη του ο Νικηφόρος, γιατί δεν θα πρόφταινε να μετανιώσει».[492]

Βάζει σε εφαρμογή το σχέδιο να αρπάξει το διαβατήριο από κάποιον ξένο στο αεροδρόμιο. Βγάζει φωτογραφίες στην Ομόνοια, φθάνει στο ανατολικό αεροδρόμιο όπου απαλλάσσεται από το μουσκεμένο από πριν σλιπ του, επιτίθεται ανεπιτυχώς σε Γερμανό τουρίστα, τον τραυματίζει και απομακρύνεται και πάλι καταδιωκόμενος από αστυφύλακα «που αν του ’δειχνε πιστόλι θα τόνε γάζωνε με το αυτόματο».[493]

Μετά από την αποτυχημένη προσπάθεια του στο Αεροδρόμιο, με το κλεμμένο μηχανάκι του απομονώνεται προς τα Μεσόγεια «κυριευμένος από απογοήτευση». Με τα λίγα χρήματά του να τελειώνουν και με την ιδέα ότι «ήταν το χειρότερο πράμα να βρεθείς χωρίς λεφτά την ώρα που σε κυνηγάνε»,[494] αποφασίζει να μπουκάρει σε μαγαζί στα στενά της Μητρόπολης. Αφού επιλέγει τον κατάλληλο στόχο, μαγαζί με έναν υπάλληλο, σκοτώνει τον χρόνο τρώγοντας και κατά το κλείσιμο του εισβάλλει με το πιστόλι του σε γυαλάδικο. Σκοτώνει τον ιδιοκτήτη του καταστήματος για να πάρει την είσπραξη, τσακίζοντάς του το κεφάλι. Προκαλείται σαματάς, παίρνει την είσπραξη από το συρτάρι, φοβερίζει τον κόσμο που μαζευόταν, φεύγει κατά το Σύνταγμα, τραυματίζεται στη ράχη. Προλαβαίνει να μπει σε ταξί έχοντας εσωτερική αιμορραγία. Λιποθυμά, επανέρχεται και φθάνει στο διαμέρισμα-καταφύγιο με την ελπίδα να τον βοηθήσει ο σύντροφος Νικηφόρος να γιατρευτεί για να μπορέσει να το σκάσει. Μετά από υπερπροσπάθεια να ανέβει σαράντα σκαλοπάτια φθάνει στο διαμέρισμά του, στο θολάμι του, δηλαδή στη φωλιά του, μπουσουλώντας, γεμάτος αγωνία μήπως τον περιμένουν αστυνομικοί. Σωριάζεται στο κρεβάτι με το πιστόλι στο χέρι. «΄Εμοιαζε με το πληγωμένο αγρίμι που πηγαίνει στη φωλιά του για να ψοφήσει». Ξεψυχά. «…δεν μπορούσε πια να ανασάνει, και το αίμα τον έπνιξε τελειωτικά».[495] Η σύντομη πορεία ενός νέου άντρα, μπλεγμένου στον κόσμο της πολιτικής τρομοκρατίας, καταλήγει σε αδιέξοδο.

[490] Στο ίδιο, σελ. 26.
[491] Στο ίδιο, σελ. 32.
[492] Στο ίδιο, σελ. 33.
[493] Στο ίδιο, σελ. 38.
[494] Στο ίδιο, σελ. 40.
[495] Στο ίδιο, σελ. 61.

3.8.Γ. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Ο συγγραφέας πραγματεύεται τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν τα άτομα που αρνούνται να ενταχθούν μέσα σε ένα εχθρικό προς αυτά κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον. Επίσης μελετά τις συνέπειες που υφίστανται όταν θελήσουν να αναιρέσουν τους εξουσιαστικούς του μηχανισμούς.

Οι χαρακτήρες του συγκεκριμένου διηγήματος κινούνται στο χώρο του κοινωνικού πολιτικού περιθωρίου. Αυτό δηλώνεται όχι μόνο από τη δράση τους αλλά και από τον ιδιαίτερο περιθωριακό ηθικό κώδικα που καθορίζει τις πράξεις τους. Στοιχείο περιθωριακότητας αποτελεί και ο μυστικός γλωσσικός κώδικας που χρησιμοποιούν τα μέλη της οργάνωσης κατά τις τηλεφωνικές συνομιλίες τους. Μιλούν με συνθηματική γλώσσα και αντίστοιχα συνθηματικά ονόματα.

Ο κεντρικός χαρακτήραςας, ο οποίος παρουσιάζεται με το όνομα Ηρακλής, έχει αναλάβει την εκτέλεση μιας «επιχείρησης» στο κέντρο της Αθήνας μαζί με το σύντροφο Νικήτα. Το χτύπημα είναι ορισμένο από την οργάνωση ενώ λεπτομέρειες απουσιάζουν από την αφήγηση. Η αναφορά είναι λιτή: «Είχαν ξεκινήσει για επιχείρηση».[496] Δεν υπάρχει σαφής προσδιορισμός του στόχου της υπονοούμενης τρομοκρατικής επιχείρησης. Μέσα από κωμικοτραγικές καταστάσεις που προσδίδουν στη νατουραλιστική αφήγηση έντονο καρναβαλικό στοιχείο,[497] δίνεται η συνύπαρξη των πολιτικά περιθωριακών με την ελληνική κοινωνία. Τα πρόσωπα της ιστορίας ζουν και δρουν παράλληλα με τους απλούς πολίτες ενστερνιζόμενοι όμως τις δικές τους αξίες και τους δικούς τους αποκλίνοντες κώδικες συμπεριφοράς: «Αν του έδειχνε πιστόλι ο αστυφύλακας θα τον γάζωνε με το αυτόματο, το βαστούσε έτοιμο ... Δίστασε μια στιγμή προτού μπουκάρει στο γυαλάδικο… Δεν είχε περιθώριο για πονοψυχιές… κι όπως έσκυψε του ξανάριξε στην κορφή του κεφαλιού, που τσακίστηκε».[498]

Συνεχής είναι η ανάγκη του πρωταγωνιστεί να διαχειριστεί μεγάλη ένταση και να ελέγξει τις πληροφορίες που τον αφορούν προκειμένου να μην αποκαλυφθεί η πραγματική του ταυτότητα. Ό, τι μπορεί να τον στιγματίσει και στη συγκεκριμένη περίπτωση να τον οδηγήσει στη σύλληψη είναι μια σειρά πληροφορίες για την εγκληματική δράση του, τις οποίες γνωρίζει ο ίδιος και μια ομάδα αστυνομικών που ασχολούνται με την καταδίωξή του. Ο φόβος και η φροντίδα του είναι να μην αποκαλυφθούν τα κατορθώματά του ακόμα και όταν τραυματισμένος δυσκολεύεται να χειριστεί την κατάσταση: « Θα λιγοθυμούσε στο δρόμο και θα τον πηγαίνανε σε νοσοκομείο, κι εκεί θα βρίσκαν και την πληγή και το πιστόλι του. Με αυτό το πιστόλι είχε σκοτώσει τον Νικήτα, τον αστυφύλακα και τον καταστηματάρχη, μπορεί να είχε φάει κι άλλον αστυφύλακα. Είχε ρίξει στο ψαχνό όταν πιαστήκανε με τους αστυφύλακες».[499]

---

[496] Στο ίδιο, σελ. 17.
[497] Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ό. π., σελ. 195- 221.
[498] Κάσδαγλης, *Το θολάμι,* ό. π., σελ.45-46.
[499] Στο ίδιο, σελ. 51.

Συνεπώς οι προσπάθειες του έχουν ως στόχο να ξεγλιστρήσει με κάθε τρόπο, παραποιώντας την κοινωνική και αποκρύπτοντας την προσωπική του ταυτότητα. Η αποκάλυψη της αληθινής ταυτότητας από αυτούς που τον καταδιώκουν απαιτεί ιδιαίτερη αποκρυπτογραφική ικανότητα[500], καθώς απουσιάζει κάθε στοιχείο ορατότητας της ιδιαιτερότητάς του. Γνώση για την ιδιαιτερότητα της κοινωνικής ταυτότητάς του έχει ένα μικρό σύνολο ομοϊδεατών οι οποίοι μοιράζονται τις ίδιες ιδέες και τον ίδιο ηθικό κώδικα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση τα οφέλη από το ξεγλίστρημα[501] θα είναι άμεσα αφού θα διαφύγει τη σύλληψη και θα πετύχει τη σωτήρια φυγή στο εξωτερικό. Για να πετύχει το ξεγλίστρημα κινείται διαρκώς, πράγμα που αποδίδεται στην αφήγηση από το στοιχείο της συνεχούς μετακίνησης του πρωταγωνιστή. Ο χώρος περιπλάνησης οικείος: το κέντρο της Αθήνας, το Κολωνάκι, η Ομόνοια, τα Μεσόγεια.

Το ξεγλίστρημα είναι διαρκώς στο μυαλό του. Ακόμα και την ώρα του τραυματισμού του, αν και χτυπημένος βαριά από αστυνομικούς, αιμορραγώντας εσωτερικά και μισολιπόθυμος καταβάλλει σκληρή προσπάθεια για να μη δημιουργήσει ύποπτη εικόνα στον οδηγό ταξί.

Η περιθωριακότητα του χαρακτήρα και η απόκλισή του από την κοινωνικά αποδεκτή ηθική και κοινωνική συμπεριφορά παρουσιάζεται σταδιακά, καθώς κάτω από τις ιδιαίτερα πιεστικές συνθήκες καταδίωξής του από την αστυνομία αποκαλύπτει τον τρόπο σκέψης του αλλά και τον τρόπο δράσης του ως μέλους της πολιτικής τρομοκρατικής οργάνωσης που σχεδιάζει χτυπήματα στο κέντρο της Αθήνας. Η πολιτικά και κοινωνικά ανορθόδοξη δράση του αναδεικνύεται βαθμιαία μέσα από πράξεις–εγκλήματα που ο ήρωας διαπράττει χωρίς ηθικό ενδοιασμό, με πολύ μεγάλη ευκολία και εξοικείωση: καθώς η διάσωσή του αποτελεί προτεραιότητα, εκτελεί με πυροβολισμό στην πλάτη τον σύντροφό του όταν αντιλαμβάνεται ότι η επιχείρηση αποτυγχάνει, προκειμένου να αποφύγει το βάρος και τον κίνδυνο της φροντίδας του τραυματισμένου που ίσως επιτάχυνε τη σύλληψή του. Διασχίζει το κέντρο της Αθήνας ανάμεσα σε ανυποψίαστους πολίτες με το όπλο κρυμμένο κάτω από το μπουφάν του νιώθοντας ασφάλεια: «…το πιστόλι είχε γίνει κομμάτι από το πετσί του, δε θα το πετούσε για τίποτα».[502] Στη συνέχεια ανταλλάσσει πυροβολισμούς με τους καταδιώκοντες αστυνομικούς στο κέντρο της Αθήνας. Αισθάνεται σιγουριά ακουμπώντας το πιστόλι που έχει κρυμμένο στη μέση του.[503] Πυροβολεί στο κεφάλι και σκοτώνει τον έναν από του τρεις αστυφύλακες που τον καταδίωκαν.[504] Προσπαθεί να οργανώσει τη φυγή του στο εξωτερικό –μάλλον Ιταλία- με πλαστά χαρτιά ή κλεμμένο διαβατήριο. Ακολουθεί μια σειρά από οικείες και συνήθεις σ' αυτόν πρακτικές διαφυγής από την αστυνομία. Παραβιάζει το σπίτι του συντρόφου Νικηφόρου για χρήματα και χαρτιά, σχεδιάζει να κλέψει διαβατήριο από

[500] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 121.
[501] Στο ίδιο, σελ. 147.
[502] Κάσδαγλης, *Το θολάμι,* ό. π., σελ. 10.
[503] Στο ίδιο, σελ. 13.
[504] Στο ίδιο, σελ. 14.

το αεροδρόμιο, «μπουκάρει» σε μαγαζί[505] για να εξασφαλίσει χρήματα για τη διαφυγή του. Ανενδοίαστα χτυπά Γερμανό τουρίστα με το όπλο του για να τον ακινητοποιήσει [506] και να του κλέψει το διαβατήριο. Στο κατάστημα της οδού Μητροπόλεως το οποίο επιλέγει να ληστέψει, σκοτώνει τον καταστηματάρχη τσακίζοντάς του το κεφάλι.[507] Ρίχνει πιστολιές για να φοβίσει τον συγκεντρωμένο κόσμο για να μπορέσει να διαφύγει στην Ερμού.

Από όλα τα παραπάνω αφηγούμενα περιστατικά φαίνεται ότι πρόκειται για έναν περιθωριακό χαρακτήρα που συμμετέχει σε επιχειρήσεις μιας οργανωμένης τρομοκρατικής ομάδας κινούμενος χωρίς ηθικές αναστολές και υιοθετώντας συμπεριφορές εγκληματία. Μόνο κριτήριο επιτυχίας στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι να πραγματοποιήσει τους στόχους της οργάνωσης.

Στο κείμενο δεν δηλώνεται με σαφήνεια αν η όλη εγκληματική επιθετικότητα του παίρνει τη μορφή της ταξικής και πολιτικής βίας ή ενός εναλλακτικού τρόπου διεκδίκησης πολιτικών θέσεων. Δεν είναι ευκρινές αν εντάσσεται σε έναν αγώνα πολιτικής αμφισβήτησης με όπλο τη βία και την έλλειψη ηθικών αναστολών προκειμένου να επιτευχθεί το επιδιωκόμενο από την οργάνωση αποτέλεσμα. Ο Ν. Κάσδαγλης παρουσιάζει το κεντρικό πρόσωπο ως φορέα μιας περιθωριακής συνείδησης ενταγμένης σε έναν τρόπο ζωής που οδηγεί τελικά σε αδιέξοδο, σε προσωπική ήττα και στο θάνατο.«Σκέφτηκε πως έμοιαζε με το πληγωμένο αγρίμι που πήγαινε στη φωλιά του για να ψοφήσει … Προσπάθησε να μαζέψει τη δύναμή του για να γυρίσει, μα δεν μπορούσε πια να ανασάνει και το αίμα τον έπνιξε τελειωτικά».[508]

Η προσωπική ταυτότητα του ήρωα αποκλίνει από την κανονικότητα και τα κανονιστικά πρότυπα της καθημερινής κοινωνικής ζωής και καθορίζεται από τον αποκλίνοντα ηθικό κώδικα της οργάνωσης. Η προσχώρηση του ήρωα σε αυτόν τον κώδικα είναι απόλυτη, καθώς δεν υπάρχει στοιχείο αμφιβολίας, απογοήτευσης, αμηχανίας, επαναδίπλωσης, μετάνοιας.

Σε αρκετά σημεία της αφήγησης ο ήρωας κινούμενος στο γεμάτο κόσμο κέντρο της Αθήνας αναγκάζεται να διαχειριστεί τις εντυπώσεις,[509] προσπαθώντας να αποφύγει τις υποψίες. Αποκρύπτει την πραγματική του ταυτότητα, ξεγλιστράει με ευστοχία ενώ σε άλλες περιπτώσεις, όταν η ανάγκη τον πιέζει να αμυνθεί ή να ξεφύγει, αποκαλύπτει το πραγματικό του πρόσωπο με επιθέσεις σε ανυποψίαστους πολίτες:[510]«΄Εριξε μια πιστολιά κατά την πόρτα, στα κουτουρού, κι ο κόσμος που είχε μαζευτεί σκόρπισε σαν τα κοτόπουλα, αφήνοντας αδειανή τη βιτρίνα και την τζαμόπορτα». Μεγάλο μέρος των σκέψεών του αφορούν το πώς θα παρουσιάσει τον εαυτό του ώστε να μην κινεί υποψίες πράγμα που σταδιακά καθίσταται αδύνατο όσο

[505] Στο ίδιο, σελ. 33.
[506] Στο ίδιο, σελ. 37.
[507] Στο ίδιο, σελ. 46.
[508] Στο ίδιο, σελ. 60 – 61.
[509] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 147.
[510] Κάσδαγλης, *Το θολάμι,* ό. π., σελ.48.

χάνει την ψυχραιμία του. «Πρώτη φορά του τύχαινε αναποδιά, κι ήταν αναποδιά χοντρή. Να σεριανίζει άσκοπα μέσα στον κόσμο, αφηρημένος κιόλας! Μπήκε στα Νούφαρα, κάθισε στην άκρη της μεγάλης σάλας, που ήταν μισοσκότεινα. Την πόρτα την έβλεπε καλά και είχε τη ράχη του στον τοίχο».[511] Επιλέγει τους κατάλληλους χώρους[512] όπου ο ίδιος έχει τον έλεγχο και μπορεί να παρακολουθεί χωρίς να γίνεται αντιληπτός. Ο μόνος χώρος στον οποίο νιώθει ασφαλής είναι το σπίτι του ή μάλλον η κρυψώνα του όπου και επιδιώκει να επιστρέψει και να βρει καταφύγιο όταν οι επιλογές του έχουν μηδενιστεί.

Ξεγλιστράει με επιτυχία ακόμα και σε αυτή τη δύσκολη περίσταση εξασκημένος σε περιστάσεις όπου πρέπει να περνά απαρατήρητος για να μην κινεί υποψίες για τη δράση του. Γραφειοκρατικοποιεί[513]τις κινήσεις του προετοιμάζοντας έναν ρόλο με τον οποίο θα μπορεί να ξεγλιστρά. Ακόμα και αν αυτό που προβάλλει προς τα έξω είναι υποτιμητικό και ανυπόληπτο, στη συνείδηση του υπερισχύει η επιτυχία του στόχου του, δηλαδή το ξεγλίστρημα: «φυσικά τον περάσανε για ανώμαλο, τόσο το καλύτερο, ήτανε δικαιολογία για να μένει στις τουαλέτες».[514]

Ένα στοιχείο που τονίζει την περιθωριακότητα του χαρακτήρα είναι ότι στη ροή της ιστορίας βλέπουμε το βαθμιαίο ξεγύμνωμά του από κάθε ιδεολογικό πρόσχημα, καθώς το μόνο που θέλει από ένα σημείο και πέρα είναι να μπορέσει να έχει τον δικό του θάνατο, καταφεύγοντας όπως το ζώο στη φωλιά του (θολάμι).[515]

3.8.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ.

Ο χώρος στον οποίο δραστηριοποιείται ο πρωταγωνιστής του διηγήματος αποδεικνύει την πολύ σημαντική λειτουργία του χώρου γενικότερα σε κάθε αφήγηση. Ιδιαίτερα στο συγκεκριμένο διήγημα δεν αποτελεί ένα ουδέτερο υλικό.[516] Μεταφέρει στοιχεία που συμπληρώνουν το πορτρέτο του περιθωριακού πρωταγωνιστή ενώ ο οικείος τόπος, της Αθήνας και των γύρω προαστίων, δίνει την αίσθηση ενός λαβύρινθου χωρίς διέξοδο.

Στο *Θολάμι,* η έμφαση δίνεται στο χρονοτοπικό επίπεδο,[517] αφού ο χώρος καθορίζεται από τη συνεχή κίνηση και δράση του χαρακτήρα, που εναλλάσσεται με στιγμές ακινησίας, οι οποίες αντανακλούν την αίσθηση του συναισθηματικού αδιεξόδου του.

Στο κειμενικό επίπεδο[518] η γλώσσα οργανώνει έναν κειμενικό χώρο όπου οι πληροφορίες περιορίζονται σε τοπωνύμια, χωρίς στοιχεία περιγραφής δηλαδή σε

---

[511] Στο ίδιο, σελ. 18.
[512] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 157.
[513] Στο ίδιο, σελ. σελ. 26
[514] Κάσδαγλης, *Το θολάμι,* ό.π., σελ. 36.
[515] Αλέξης Ζήρας, «Βία: η μητέρα και μαμή των πάντων», *Νέα Εστία*, τχ. 1797, Φλ. 2007, τόμος 161ος, σελ. 213.
[516]Gabriel Zoran, Towards a theory of space in narrative, *Poetics Today*, vol.5. No 2, The Construction of reality in Fiction, 1984, Duke University Press, p.p. 335.
[517] Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, ό. π., σελ. 125.
[518] Στο ίδιο, σελ. 125.

οδούς και προάστια της Αθήνας. Τα οικεία ονόματα βρίσκονται σε αντίθεση με την ανοικειότητα της δράσης του κεντρικού προσώπου, η οποία υποκινείται και καθορίζεται από τον ηθικό κώδικα της τρομοκρατικής οργάνωσης στην οποία ανήκει. Ο ανακατασκευασμένος χώρος της δράσης του πρωταγωνιστή είναι ο καθημερινός χώρος δραστηριότητας του αναγνώστη –το κέντρο μιας σύγχρονης πόλης–, στοιχείο που επιτείνει την ένταση της ρεαλιστικής γραφής.

Η διάκριση των χώρων σε δημόσιους, όπως οι δρόμοι και τα καταστήματα του κέντρου, και σε ιδιωτικούς, όπως τα διαμερίσματα των συντρόφων της οργάνωσης και το διαμέρισμα–θολάμι του τρομοκράτη, δίνουν πληροφορίες για τον ηθικό και συναισθηματικό κόσμο του αποκλίνοντα χαρακτήρα. Στους δημόσιους χώρους επικρατεί το πρόσωπο που ανενδοίαστα εκτελεί και καταστρώνει σχέδια διαφυγής και ατομικής σωτηρίας με οποιοδήποτε κόστος ενώ οι ιδιωτικοί χώροι δίνουν αφορμή για παρουσίαση των σκέψεων και των αγωνιωδών συναισθημάτων. Με αυτό τον τρόπο αντανακλάται η συνείδηση ενός προσώπου του οποίου όλη η υπόσταση καθορίζεται από την επιλογή της βίας.

3.9.Α.ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΝΟΛΛΑΣ (1940-).

«Στο δρόμο για το Βούπερταλ», *Τα θολά τζάμια,* 1996.

ΙΣΤΟΡΙΚΟΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ.

Το διήγημα «Στο δρόμο για το Βούπερταλ» εντάσσεται στη συλλογή 10 διηγημάτων του Δημήτρη Νόλλα με τίτλο *Τα θολά τζάμια*. Η συλλογή απέσπασε το βραβείο διηγήματος του περιοδικού *Διαβάζω το* 1997. Δημοσιεύτηκε πρώτη φορά το 1996**.** Είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά στην εφημερίδα *Τα Νέα* τον Αύγουστο του 1993. Εκτός από το παραπάνω, διηγήματα της συλλογής είχαν επίσης προδημοσιευτεί σε εφημερίδες και λογοτεχνικά περιοδικά στο χρονικό διάστημα από το 1992 έως το 1995. Πρόκειται δηλαδή για λογοτεχνική παραγωγή της δεκαετίας του ’90.

Γενικότερα, τα βιβλία[519] του Δημήτρη Νόλλα, που έμεινε για ένα διάστημα πιστός στο σύντομο αφήγημα, ξεχωρίζουν για το επίκαιρο θεματικό υλικό τους αντλημένο κυρίως από το χώρο των σημερινών αστικών κέντρων, και για την ιδιαίτερη αντίληψη του κόσμου που εκφράζεται με μια γραφή σαφώς επηρεασμένη από τη γλώσσα του κινηματογράφου.[520]

Ειδικά ως προς τη θεματολογία, στη διηγηματογραφία του Δ. Νόλλα οι θεματικοί άξονες περιστρέφονται γύρω από τη ξενιτιά και τους καημούς της, την πικρή πολιτική εμπειρία και το μαράζι της, την απογοήτευση του ατόμου από έναν κοινωνικό σχηματισμό –ή μια τάξη πραγμάτων– που το μοναχικό, τραυματισμένο, ευάλωτο άτομο μόνο να ειρωνεύεται και να σαρκάζει μπορεί.[521]Αναφορικά με την επιλογή της αφηγηματικής τεχνικής, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί λιτή και καίρια έκφραση καθώς και απουσία συμμετοχής του αφηγητή στα δρώμενα. [522]

Επίσης, ως σκοπός του συγγραφέα αναδεικνύεται να εντοπίσει το καθολικό μέσα στο ειδικό ή να εξεικονίσει τη νεοελληνική πραγματικότητα, στην πιο οικουμενική της διάσταση. Αυτό που αποτελεί απώτερο σκοπό του είναι, αναφερόμενος στη σύγχρονη πραγματικότητα, να συμβάλλει στον ατομικό και συλλογικό αυτοπροσδιορισμό.[523] Ιδιαίτερα στα κείμενα της συλλογής *Τα θολά τζάμια* αφήνει την αφηγηματική μορφή που είχε υιοθετήσει μέχρι τη δεκαετία του 1980 όπου αξιοποιούσε αυτοβιογραφικά κατάλοιπα της ζωής του από τις περιπλανήσεις του σε χώρες της Ευρώπης. Στα παλαιότερα κείμενα, μακροπερίοδες φράσεις με ιδιόμορφη σύνταξη εμφάνιζαν κείμενα μιας κατακλυσμικής ροής, πολύ κοντά στον τύπο της

---

[519] Τα έργα: Διηγήματα: *Πολυξένη*, 1974, *Το τρυφερό δέρμα*, 1982, *Τα καλύτερα χρόνια*, 1984, *Ονειρεύομαι τους φίλους μου,* 1990, *Τα θολά τζάμια*, 1996, *Ο παλαιός εχθρός, 2004.* Μυθιστορήματα: *Ο άνθρωπος που ξεχάστηκε*, 1994*, Μικρά ταξίδια*, 1998, *Φωτεινή μαγική*, 2000, *Από τη μια εικόνα στην άλλη,* 2003. Δοκίμια: *Φύλλα καπνού*, 2005.

[520] Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (Α,Β,Γ Γυμνασίου), Η γενιά της αμφισβήτησης, σελ. 163-177.

[521] Γιώργος Τσακνιάς, *Δακτυλικά αποτυπώματα*, 1983, Καστανιώτης, σελ.86.

[522] Στο ίδιο, σελ.86.

[523] Τιτίκα Δημητρούλια, Δημήτρης Νόλλας, *Καθημερινή*, 12.12.2004.

«αυθόρμητης» πρόζας των Αμερικανών της γενιάς beat αν και η αρχιτεκτονική βούληση ήταν ευδιάκριτη.[524]

Αυτό που είναι ευδιάκριτο στη συγγραφική πορεία του Νόλλα είναι η οικονομία στον λόγο, χωρίς μια κουβέντα παραπανίσια, με καίριες μεταφορές, με γλώσσα που χρησιμοποιεί λόγιους και καθημερινούς τύπους. Υποβάλλει και εννοεί περισσότερα από όσα λέει. Ο Μ. Κουμανταρέας αναρωτιέται αν το ταλέντο του Νόλλα είναι η τρομακτική συμπύκνωση σε κατατεμαχισμένες σκηνές.[525] Μέσα στο πλαίσιο αυτής της συμπύκνωσης οι ήρωες συνομιλούν με κοφτό, καθημερινό αλλά τελικά πλάγιο λόγο είτε βρίσκονται στην Ελλάδα είτε σε πόλη του εξωτερικού, όπως στο διήγημα *Στο δρόμο για το Βούπερταλ*. Αυτό το έχει επιβάλει η μετανάστευση, εσωτερική ή όχι, μέσα σε μια ατμόσφαιρα ανδρικής απομόνωσης, όπου οι γυναίκες απουσιάζουν εντελώς.

Παρόλο που στα έργα του περνούν ως μοτίβα ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, η Κατοχή φαίνεται να θεάται την ιστορία σαν να την κοιτάει από ψηλά και με την πλάτη γυρισμένη σε αυτή. Το μόνο που θέλει να της αποσπάσει είναι όχι τα ίδια γεγονότα αλλά τον αντίκτυπό τους στην ψυχή των ανθρώπων.[526]

Το ύφος του είναι επηρεασμένο από ξένους συγγραφείς και από άλλες τέχνες όπως η ζωγραφική, η ποίηση και ο κινηματογράφος τις οποίες κατορθώνει να τις αφομοιώσει με εξαιρετικά ελλειπτικό τρόπο. Ξεκινώντας από σκωπτικές φράσεις καταλήγει να γίνεται λυρικός και πολλές φορές παιδικός.[527] Η λιτότητα στην έκφραση συσχετίζεται με τη θητεία του στον κινηματογράφο η οποία έχει βοηθήσει τον συγγραφέα να επιλέξει τις καλύτερες σκηνές στο μοντάζ.[528] Κοινή είναι η διαπίστωση των μελετητών ότι πρόκειται για έναν ολιγογράφο συγγραφέα που κατορθώνει με τον συμπυκνωμένο λόγο του να περιλάβει πολύπλευρες θεάσεις αλλοτινών καταστάσεων και την ποικιλία των διαθέσεων, τις κρατούσες αντιλήψεις και το ευρύ φάσμα των νοοτροπιών που αναδεικνύουν την ιδιαίτερη ψυχοσύνθεση του Έλληνα.[529]

Στην κατανόηση της θεματικής του συγγραφέα θα οδηγούσε να λάβουμε υπόψη μας ότι ξεκίνησε με δυο πολιτικά βιβλία, τα οποία εξέδωσε ταυτόχρονα το 1974 – *Νεράιδα της Αθήνας* και *Πολυξένη*– και συνέχισε υιοθετώντας ως οπτική γωνία την εσωτερική εστίαση στα εσώψυχα του αφηγητή και των ηρώων του. Από τον προσωπικό μικρόκοσμο και inmediares, αρχίζουν οι ιστορίες του. Ξεκινώντας από τον μικρόκοσμο των ηρώων του και με αυτή την πλάγια οπτική, καταγράφει την Ελλάδα στις παραμονές και κατά τη διάρκεια της επταετούς δικτατορίας, τους τόπους

---

[524] Αλέξης Ζήρας, Δημήτρης Νόλλας, Πατάκης, *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας, Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, 2008, 2η έκδοση(1ηέκδοση : 2007), σελ.1584.
[525]Μ. Κουμανταρέας, *Η μέρα για τα γραπτά, η νύχτα για το σώμα*, Αθήνα, Κέδρος, 1999, σελ. 147- 148.
[526] Στο ίδιο, σελ. 153.
[527] Στο ίδιο, σελ. 155.
[528] Στο ίδιο, σελ. 156.
[529] Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Εντός χιλίων σελίδων», περιοδικό *Εντευκτήριο*, τ. χ. 60 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2003), σελ. 73- 75.

μετανάστευσης, τους ματαιωμένους αγώνες της Αριστεράς και τον πλάνη Έλληνα σε Γαλλία, Γερμανία και αλλού. Δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα αλλά η ιστορία περνά από το έργο του με την αποτύπωση σκέψεων και αισθημάτων των ηρώων. Αποφεύγει την αναφορά σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα καθώς σκοπός του δεν είναι το ιστορικό μυθιστόρημα και διήγημα.

Η αποστασιοποιημένη γραφή παρουσιάζεται και στη συλλογή *Τα θολά τζάμια* με ήρωες, τους άρτι αφιχθέντες, το 1996 ακόμα, Ρωσοπόντιους πρόσφυγες και Αλβανούς λαθρομετανάστες αλλά και Έλληνες μετανάστες κυρίως στη Γερμανία. Σταθερό γνώρισμα του Νόλλα παραμένει η ειρωνεία.[530]

Διαβάζοντας σήμερα, από κοινού, διηγήματα και μυθιστορήματα, μένουμε με την εντύπωση ενός εν εξελίξει πεζού, με ευδιάκριτα τα ενιαία χαρακτηριστικά: τις εντυπωσιακές σκηνές με συντμήσεις στο μοντάρισμα και απότομα περάσματα, τα ψήγματα του συναισθηματισμού, την ανοιχτή δομή, το παιχνίδισμα της μυθοπλασίας με την πραγματικότητα, την πλοκή αστυνομικής χροιάς, μια και οι ιστορίες εκτυλίσσονται, κατά προτίμηση, σε δίσεκτους καιρούς –τη δεκαετία του'40, τη Δικτατορία ή την τρομοκρατία των τελευταίων δεκαετιών.[531] Οι ήρωες ταιριάζουν σε έναν σαρκαστή και αμφισβητία συγγραφέα αφού, κατά γενική παραδοχή, ο Νόλλας εντάσσεται στη γενιά του '70, την αποκαλούμενη και γενιά της αμφισβήτησης.[532]

Ως προς το ατομικό ύφος του Δ. Νόλλα, η Ιωάννα Καρυστιάνη αποτυπώνοντας την ατμόσφαιρα στη γραφή του, παρατηρεί ότι τη γοητεύει η απελπισία του, ο αυτοσαρκασμός, η οξύτατη ειρωνεία, ο τρόπος που διασώζει την ανθρώπινη ματιά του, χωρίς να καταφεύγει σε συναισθηματισμούς. Άλλο στοιχείο γοητείας του λόγου που σημειώνεται από τη συγγραφέα είναι οι ήρωες των έργων του, οι οποίοι είναι ξένοι και λαθραίοι. Θεωρεί ότι οι ξένοι είναι διαφορετικές εκδοχές του εαυτού του Νόλλα. Παράλληλα, ως στοιχείο ατομικότητας ύφους, σημειώνεται το πολύ πυκνό γράψιμό του, το οποίο το χαρακτηρίζει «εβαπορέ» γράψιμο, το οποίο δεν κάνει νιανιά για τον αναγνώστη τα πάντα, αφού τον αφήνει μόνο του να αναγνωρίσει κάποιες καταστάσεις.[533]

Επίσης, ο Ν. Ξυδάκης τονίζει την επίκαιρη και σύγχρονη θεματική στο έργο του, το λίγο σε έκταση και πυκνό γράψιμό του, που αντηχεί την εποχή του και τον εσωτερικό βίο των ανθρώπων του καιρού του. Ιδιαίτερα για τα *Θολά τζάμια,* ένα από τα ωραιότερα βιβλία του, πιστεύει ότι με μια ματιά λέει τα πράγματα που δεν φαίνονται και σε αφήνει να εννοήσεις κι αυτά που ο ίδιος δεν έχει γράψει.[534]

---

[530] Αλέξης Ζήρας, «Ο Δημήτρης Νόλλας και η αναζήτηση της ιθαγένειας», περιοδικό *Εντευκτήριο*, τ. χ. 60 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2003), σελ. 75-77.
[531] το ίδιο, σελ.75.
[532] Στο ίδιο, σελ. 75.
[533] Ιωάννα Καρυστιάνη, «Σελίδες για τον Δ. Νόλλα», *Εντευκτήριο*, τ. χ. 60 (Ιανουάριος–Μάρτιος 2003), σελ. 90.
[534] Νίκος Ξυδάκης, *Εντευκτήριο*, τ. χ. 60 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2003), σελ. 91. Απομαγνητοφώνηση ομιλίας για τον Δ. Νόλλα, η οποία εκφωνήθηκε σε εκδήλωση του περιοδικού *Εντευκτήριο*.

Την ελλειπτική σύνθεση, τη σωστή περιγραφή, απλή χωρίς περιττή έμφαση τονίζει ο Π. Ζάννας,[535] ενώ ο Τ. Σινόπουλος αναφέρεται σε γραφή με πυκνότητα και δραστικότητα, με θεματική που αφορά τον σύγχρονο άνθρωπο και τη σύγχρονη πραγματικότητα, τις σχέσεις, τις δικτυώσεις ανθρώπων, πραγμάτων, καταστάσεων, ιδεολογιών. [536]

3.9.Β.ΥΠΟΘΕΣΗ.

Στο διήγημα «Στο δρόμο για το Βούπερταλ» ο Δημήτρης Νόλλας μεταφέρει το σκηνικό εκτός Ελλάδας και συγκεκριμένα στο Βούπερταλ, πόλη της Γερμανίας, βορειανατολικά της πόλης Ντύσελντορφ. Πρωταγωνιστής της ιστορίας είναι ο Βαγγέλης Παπαβαγγέλης, Έλληνας μετανάστης πρώτης γενιάς, χήρος και άκληρος. Τα τελευταία δέκα χρόνια είναι ιδιοκτήτης ενός πανδοχείου, το οποίο κατάφερε να αποκτήσει με την αποζημίωση που έλαβε μετά από ένα εργατικό ατύχημα. Το πανδοχείο το κρατούσε με τη βοήθεια του ανιψιού του Μανόλη, ελπίζοντας μάταια ότι ως μοναδικός κληρονόμος θα βοηθούσε. Ο Μανόλης αποδείχτηκε ακατάλληλος, προσηλωμένος αποκλειστικά στα φλίπερ. Ήταν ένας τριαντάχρονος «ιδιόρρυθμος άνθρωπος, ένας μονόχνωτος, με εξάρσεις αισιοδοξίας, εναλλασσόμενες με πτώσεις σε βάραθρα απελπισίας».[537] Στην πραγματικότητα, ο Μανόλης αδιαφορούσε, καθώς κέρδιζε άνετα τη ζωή του με τις συλλογές γραμματοσήμων, καρτ-ποστάλ και σπιρτόκουτων που διέθετε.

Στο αφηγούμενο περιστατικό, η νύχτα είχε προχωρήσει όταν στο πανδοχείο εμφανίστηκαν ως πελάτες δυο «παλληκάρια» των οποίων η εμφάνιση, η συμπεριφορά και οι πεποιθήσεις παρέπεμπαν σε γερμανούς νεοναζιστές. Η παρουσία των δυο νεοναζιστών αρχίζει να παίρνει την τροπή δυσάρεστης περιπέτειας καθώς οι δυο νεαροί δεν είναι καθόλου ικανοποιημένοι με την πρόταση του πανδοχέα να περάσουν τη νύχτα στο ένα διαθέσιμο δωμάτιο. Απαιτούν προκλητικά και απειλητικά να χρησιμοποιήσουν δωμάτια που είχαν ήδη νοικιαστεί στην πολυμελή οικογένεια ενός Τούρκου μετανάστη. Ο Τούρκος διανυκτέρευε στο Βούπερταλ κατά την επιστροφή του από τις καλοκαιρινές οικογενειακές διακοπές στην πατρίδα του Τουρκία.

Οι δυο νεοναζιστές δεν απαιτούν μόνο την εκχώρηση του νοικιασμένου ήδη δωματίου –όταν μάλιστα μαθαίνουν ότι είναι κατειλημμένο από Τούρκους μετανάστες– αλλά και την επάνοδο του παλιού ιστορικού πανδοχείου στη μορφή που είχε πριν αγοραστεί από τον Έλληνα μετανάστη. Απαιτούν να επιστρέψουν όλα τα σύμβολα του γερμανικού εθνικισμού όπως η κορνίζα του Μπίσμαρκ, η φωτογραφία

---

[535] Π. Ζάννας, «Τέσσερα γράμματα στον Δημήτρη Νόλλα, Επιστολή Π.Α. Ζάννα», *Εντευκτήριο*, τ. χ. 60 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2003), σελ. 93.
[536] Τάκης Σινόπουλος, «Τέσσερα γράμματα στον Δημήτρη Νόλλα, Επιστολή Τάκη Σινόπουλου», *Εντευκτήριο*, τ. χ. 60 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2003), σελ. 94.
[537]Δ. Νόλλας, *Τα θολά τζάμια*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, σελ. 20.

της πτήσης του Ζέπελιν, η φωτογραφία της γερμανικής ποδοσφαιρικής ομάδας, τα τρόπαια του κυνηγετικού συλλόγου, τα κέρατα της κεφαλής ζαρκαδιού. Απαιτούν να γυρίσει η παλιά τάξη στη χώρα τους, όπως τονίζει ο ένας από του δυο: «εγώ προσωπικά νομίζω πως μαζευτήκαμε πολλοί σε αυτή τη χώρα. Ούτε να νοικιάσουμε ένα δωμάτιο δεν μπορούμε, τόσο πολλοί μαζευτήκαμε. Μερικοί από αυτούς ξεχνάνε πως ότι υπάρχει απ' εδώ και επάνω είναι δικό μας».[538]

Η απειλητική συμπεριφορά τους κορυφώνεται όταν αντιλαμβάνονται την τουρκική καταγωγή του άλλου πελάτη τον οποίο ο Μανόλης προσπάθησε να παρουσιάσει ως Ελβετό με σκοπό να αποσπάσει την εύνοιά τους και να αποσοβήσει το πιθανό βίαιο ξέσπασμά τους. Όταν συνειδητοποιούν την παρουσία του Τούρκου ξεσπούν σε ρατσιστικό κήρυγμα ενάντια σε όλο τους μετανάστες, ζητούν και πάλι την επιστροφή της παλιάς τάξης και επικαλούνται την εθνικιστική θεωρία – φάντασμα του Ερνστ Ράιμ ο οποίος είχε υποστηρίξει τη δημιουργία της μεγάλης Γερμανίας που θα εκτεινόταν σε όλη την Ευρώπη, από την Πετρούπολη έως το Γιβραλτάρ και από το Δουβλίνο έως την Αθήνα.

Ο Βαγγέλης έντρομος προσπαθεί να υπερασπιστεί την ιδιοκτησία που με κόπο και πολύχρονη εργασία απέκτησε. Αναγκάζεται τελικά να υποχωρήσει στην παράλογη απαίτηση των νεοναζιστών να επαναφέρει στο πανδοχείο τα ιστορικά σύμβολα του γερμανικού εθνικισμού που βρίσκονταν ξεχασμένα στη σοφίτα. Παράλληλα, σκέφτεται ότι η πρόθεσή τους να χρησιμοποιήσουν το ξενοδοχείο για μια συνέντευξη στη γερμανική τηλεόραση για την προώθηση της θεωρίας του εθνικιστή Ράιμ θα είναι διαφήμιση και προβολή του πανδοχείου του. Ο ανιψιός Μανόλης του τονίζει ότι μια τέτοια δημοσιότητα με τους νεοναζιστές και τον αρχιναζιστή Ράιμ –τον οποίο οι ίδιοι οι οπαδοί του κατέσφαξαν το '34 – μόνο πρόβλημα θα δημιουργούσε. Ο Βαγγέλης επιμένει πως ο Μανόλης βλέπει την ανάποδη πλευρά των πραγμάτων…

[538] Στο ίδιο, σελ. 24.

3.9.Γ.ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.

Στο διήγημα *Στον δρόμο για το Βούπερταλ* ο Δημήτρης Νόλλας παρουσιάζει μια πολυμορφία περιθωριακών χαρακτήρων με άξονα αναφοράς τη μετανάστευση και την έννοια της εθνικής ταυτότητας μέσα στις νέες συνθήκες που δημιουργεί το πλαίσιο της μετανάστευσης τόσο στον πληθυσμό της χώρας υποδοχής όσο και στους ίδιους τους μετανάστες. Τα πρόσωπα είναι χαρακτηριστικοί τύποι μεταναστών και δυο ντόπιοι, νεοναζιστές, εκπρόσωποι συνεπώς περιθωριακής ομάδας Γερμανών. Οι μετανάστες εκπροσωπούνται από δυο Έλληνες και έναν Τούρκο, ο οποίος συνοδεύεται από την πολυμελή οικογένειά του. Οι μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς ζουν εγκλιματισμένοι αλλά όχι προσαρμοσμένοι, όπως αποδεικνύει το γεγονός ότι γίνονται στόχος ομάδων με εθνικιστικές αντιλήψεις. Το πρώτο πρόσωπο είναι ο εξηντάχρονος Έλληνας μετανάστης από τα Γρεβενά, Βαγγέλης Παπαβαγγέλης, χήρος, άκληρος, ιδιοκτήτης πανδοχείου και το δεύτερο πρόσωπο είναι ο τριαντάχρονος ανιψιός του Μανώλης, άεργος. Περιγράφεται ως νέος «ιδιόρρυθμος με εξάρσεις αισιοδοξίας, εναλλασσόμενες με πτώσεις σε βάραθρα απελπισίας»[539] που κερδίζει άνετα τη ζωή του «με τη σοβαρή ενασχόλησή του με τη συλλογή γραμματοσήμων που διατηρεί».[540] Επίσης, παρουσιάζονται και οι δυο Γερμανοί, ο Βολφ και ο Κρίστιαν, οι οποίοι εκφράζουν τη στάση και τις ακραίες θέσεις της θεωρίας των νεοναζιστών απέναντι στους μετανάστες που έχουν κατακλύσει την χώρα τους. Τέλος, παρουσιάζεται και ένας Τούρκος μετανάστης, πελάτης στο πανδοχείο, κύριος αποδέκτης του μίσους και του ρατσισμού των νεοναζιστών, καθώς η ταυτότητα του μετανάστη και μάλιστα του προερχόμενου όχι από την Ευρώπη αλλά από την Ανατολή εντείνει τη διαφορετικότητα και συνεπώς και την περιθωριοποίησή του. Στη συμπεριφορά των νεοναζιστών απέναντι του αντανακλάται η ιδέα της ανωτερότητας της ευρωπαϊκής ταυτότητας σε σύγκριση με όλους τους μη ευρωπαϊκούς λαούς και τις μη ευρωπαϊκές κουλτούρες γενικότερα.[541] Η πίστη στην ανωτερότητα του Δυτικού στηρίζει την απαίτηση να έχουν το πάνω χέρι και στην ιστορία αυτή πράγμα που εντείνει τον ναζιστικού τύπου εθνικισμό τους. Με την πεποίθηση στην ανωτερότητά τους συνδέεται το πλέγμα ρατσισμού, πολιτιστικών στερεοτύπων, πολιτικού ιμπεριαλισμού και απάνθρωπης ιδεολογίας που επικρατεί σχετικά με τους Μουσουλμάνους ή Άραβες μέχρι σήμερα. [542]

Ο συγγραφέας καταγράφει αυτόν τον νέο τύπο σχέσεων και αλληλεπιδράσεων που διαμορφώνεται στις χώρες υποδοχής καθώς η μετανάστευση αποτελεί την πλέον δημοφιλή μορφή πολυπολιτισμικότητας, η οποία επηρεάζει τους ντόπιους και τους νεοφερμένους, υπαγορεύει νέους κανόνες αλληλεπίδρασης και δημιουργεί ιδιαίτερους τύπους κοινωνικής περιθωριοποίησης.[543]

---

[539] Στο ίδιο, σελ. 20.
[540] Στο ίδιο, σελ. 21.
[541] Edward Said, *Οριενταλισμός*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 1996, σελ.18.
[542] Στο ίδιο, σελ. 41.
[543] Στο ίδιο, σελ. 18.

Η περιθωριοποίηση των μεταναστών στην χώρα υποδοχής είναι αισθητή και από τον τρόπο με τον οποίον οι ίδιοι αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους αλλά και από τον τρόπο που τους αντιμετωπίζουν οι δυο νεοναζιστές, εκπρόσωποι και οι ίδιοι μιας περιθωριοποιημένης κοινωνικής ομάδας, αφού δεν εκπροσωπούν το σύνολο της γερμανικής κοινής γνώμης. Επομένως, οι ήρωες του διηγήματος ανήκουν σε δυο διαφορετικούς κόσμους που συναντιούνται στο Βούπερταλ της Γερμανίας, χώρας υποδοχής μεγάλου αριθμού μεταναστών κυρίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Η κάθε πλευρά αντιμετωπίζει τα μέλη της άλλης ως ξένους, εκφράζοντας καχυποψία και οριακή ανοχή. Η ξενότητα τους, όπως υπονοείται στη συμπεριφορά των νεοναζιστών, μπορεί να αποτελέσει αφορμή για βία.[544] Στη μια πλευρά βρίσκονται οι μετανάστες που ενσαρκώνουν τη φιγούρα του ξένου, μιας ετερότητας που ξεχωρίζει για τη «διπλή ένταξη».[545] Αυτό που αποτελεί βάση της περιθωριακής τους ταυτότητας είναι όλες οι δυσκολίες και οι πετυχημένες ή μη αναπροσαρμογές που πρέπει να κάνουν, αφού νιώθουν αλλά και στην πραγματικότητα είναι φορείς μιας αφετηριακής κουλτούρας και μιας νέας ξένης κουλτούρας με την οποία αλληλεπιδρούν στο νέο περιβάλλον. Παράλληλα, η συμπεριφορά ιδιαίτερα όσων ανήκουν στην πρώτη γενιά μεταναστών υπαγορεύεται και από τη «νοσταλγία που προκαλείται από τη φυγή αλλά και από το βίωμα της πιεστικής ανάγκης για προσαρμογή στο περιβάλλον υποδοχής».[546] Οι τρεις μετανάστες –οι δυο Έλληνες και ο Τούρκος πελάτης του πανδοχείου– έχοντας επίγνωση της περιθωριοποιημένης κοινωνικής ταυτότητας του μετανάστη, την οποία μοιράζονται, αντιλαμβάνονται ως απειλητική την παρουσία των δυο νεοναζιστών, που μπαίνουν στο πανδοχείο. Παρά την πολύχρονη παραμονή τους στην χώρα υποδοχής, τη Γερμανία, η εξάλειψη της ταυτότητας του ξένου και του κοινωνικά περιθωριοποιημένου εκκρεμεί, αφού, όπως φαίνεται από τη συμπεριφορά τους, αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους να βρίσκεται σε θέση μειονεκτική έναντι των γηγενών. Τα πρόσωπα αυτά εν γνώσει τους ή όχι περιθωριοποιούνται επίσης με το να αποτελούν μέρος του μειονοτικού φαινομένου της συγκεκριμένης κοινωνίας –εδώ της Γερμανίας– καθώς εκπροσωπούν μια ολιγάριθμη ομάδα με φυλετικούς, ιστορικούς, γλωσσικούς, θρησκευτικούς και ιδεολογικούς προσανατολισμούς.[547] Η συναίσθηση αυτή καθορίζει μια στάση άμυνας και ενδοτικότητας στις πιέσεις των νεοναζιστών, όπως στην περίπτωση του Βαγγέλη –του Έλληνα μετανάστη πρώτης γενιάς– και του Τούρκου μετανάστη. Εξίσου, δηλωτική της περιθωριοποημένης διαφορετικότητας είναι και η επιστράτευση διαφόρων τεχνασμάτων όπως διπλωματικότητας, πονηριάς και στρατηγικών ομαλού χειρισμού των νεοναζιστών από την πλευρά του νεότερου μετανάστη, του τριαντάχρονου Μανόλη. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η προσπάθειά του να ταχθεί αλληλέγγυος με τον Τούρκο μετανάστη ως άμυνα στην επιθετική ξενοφοβία των νεοναζιστών, παρόλο που είναι εμφανές ότι ως νεότερος σε ηλικία μετανάστης, προσχωρώντας σε συνήθειες και σε εντονότερη αλληλεπίδραση με τους ντόπιους,

---

[544] Kristeva, *Ξένοι μέσα σον ίδιο τον εαυτό μας*, ό. π., σελ. 320.
[545] Ευαγγέλου, *Το κοινωνικό περιθώριο στο ελληνικό και ιταλικό μυθιστόρημα*, ό. π., σελ. 76-77.
[546] Στο ίδιο, σελ. 76-77.
[547] Γιώργος Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο,* Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2009, σελ.272-313.

αισθάνεται μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση. Με ψυχραιμία προσπαθεί να αποσοβήσει την αρνητική εξέλιξη στο επεισόδιο με τους νεοναζιστές πελάτες του πανδοχείου και τις παράλογες απαιτήσεις τους.

Η διαφορά στην αντιμετώπιση των νεοναζιστών δηλώνει την ύπαρξη διομαδικών συγκρούσεων μεταξύ των μεταναστών καθώς υπάρχουν κάποιες διαφορές που οφείλονται στη διάρκεια αλλά και κυρίως στην έναρξη της μετανάστευσης στην ηθική σταδιοδρομία του κάθε ατόμου. Η αντίδραση στο συγκεκριμένο επεισόδιο δηλώνει ότι ο τρόπος με τον οποίον ο καθένας αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως ετερότητα διαφοροποιείται. Ο ωριμότερος στα χρόνια μετανάστης συνθέτει την ταυτότητά του στηριζόμενος στην τυπική αντίληψη του μετανάστη πρώτης γενιάς για την εργασία. Την εκτιμά ως «ζωτική ανάγκη, ως μοναδικό μέσο για επιβίωση, ως δικαίωμα και ως ένα ελάχιστο βαθμό αξιοπρέπειας».[548]Ο νεότερος σε ηλικία μετανάστης χτίζει την ταυτότητά του ως μια αντίδραση στα χαρακτηριστικά των μεταναστών πρώτης γενιάς. Τον βλέπουμε να εξασφαλίζει τα προς το ζην με ένα τρόπο που θυμίζει πάρεργο παρά εργασία και μάλιστα χειρωνακτική. Υιοθετεί τους κώδικες της ντόλτσε βίτα, του «δε βαριέσαι» είτε από πρόκληση στους μίζερους γονείς, είτε από πιθηκισμό των εγχώριων ηθών.[549]

Χρονικά η δράση των ηρώων στο αφηγούμενο επεισόδιο τοποθετείται στις αρχές της δεκαετίας του ’90 οπότε ο Έλληνας μετανάστης, αρχικά εργάτης και στη συνέχεια ιδιοκτήτης πανδοχείου, εδώ και δέκα χρόνια φαίνεται να έχει εκπληρώσει το όνειρό της επαγγελματικής αποκατάστασης στη Γερμανία. Εξακολουθεί να αισθάνεται ετερότητα αφού βρίσκεται στα όρια της προσαρμογής και της αποξένωσης και εξακολουθεί να ζει με το άγχος που φθάνει στο φόβο, ότι πάντα θα αντιμετωπίζεται από τους γηγενείς, ως ξένος, ως άλλος. «Προσπαθούσε όμως να καθησυχάσει την ανησυχία που του προξενούσε αυτό το παράξενο δίδυμο που είχε εμφανιστεί μέσα από τη βροχή. Λίγο θέλει να είναι τίποτα ληστές, τίποτα μαχαιροβγάλτες σκέφτηκε. Με αυτά που συμβαίνανε τον τελευταίο καιρό ο Βαγγέλης έτρεμε τη φτώχεια και τη δυστυχία που κυκλοφορούσαν στους δρόμους».[550]

Συνεπώς, διαφοροποιήσεις υπάρχουν στην ηθική σταδιοδρομία των μεταναστών των δυο διαφορετικών γενεών παρόλο που και οι δυο Έλληνες μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς προέρχονται από την ελληνική κοινωνία «μια κοινωνία με έντονη εξωστρέφεια, που οδηγεί μεγάλα τμήματα του πληθυσμού εκτός συνόρων για ποικίλους λόγους, όπως η εργασία, η πολιτική αντιπαλότητα, οι σπουδές κ. λ. π. καθώς παραμένει στο μεταπολεμικό της βίο κατά βάση μια χώρα της καπιταλιστικής περιφέρειας». Ο Έλληνας μετανάστης, που αντιπροσωπεύει την πρώτη γενιά μεταναστών, έφτασε στη χώρα πριν 30 χρόνια –κατά τη δεκαετία του 1960– για να καλύψει τις ανάγκες της χώρας σε εργατικό δυναμικό. Ζώντας τις μεγάλες αλλαγές και τη ρήξη που επιφέρει η μετανάστευση όπως απώλεια ανθρώπων, χώρων,

[548] Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, ό. π., σελ. 29.
[549] Στο ίδιο, σελ. 30.
[550] Νόλλας, *Τα θολά τζάμια*, ό. π., σελ. 22.

γλώσσας, συνηθειών, πολιτισμού,[551] έχει περάσει στη διαδικασία επιπολιτισμού, δηλαδή στην εναρμόνιση με τις τοπικές πολιτισμικές συνήθειες συμπεριφοράς, έχει αποκτήσει μια νέα κουλτούρα και έχει αφομοιώσει σε έναν βαθμό τις πολιτισμικές αρχές μιας άλλης ομάδας. Στο αφηγηματικό παρόν, αρχές δεκαετίας του 1990, αισθάνεται όμως να απειλείται και να μετατοπίζεται σε ένα έντονα εχθρικό περιθώριο από ομάδες νέων Γερμανών που αντιμετωπίζουν κάθε μετανάστη αρνητικά ως απειλή για την καθαρότητα του γερμανικού έθνους, για την γερμανική οικονομία και για την κοινωνική τάξη γενικότερα.

Ο τρίτος μετανάστης, Τούρκος στην καταγωγή, αισθάνεται ακόμα πιο απειλούμενος όχι μόνο για την εμφάνισή του «καστανόχρωμος με λεπτό μουστακάκι»,[552] αλλά και για το γεγονός ότι αποτελεί φορεα ενός πολιτισμού σε απόλυτη αντιδιαστολή με αυτόν των ντόπιων. Η ταυτότητα του ανατολίτη και μουσουλμάνου εντείνει την έννοια του ξένου και της διαφορετικότητας. Η διαπίστωση του νεοναζιστή φανερώνει βαθιά εχθρότητα και αίσθηση απειλής από τη διαφορετική πολιτισμική ταυτότητα και κουλτούρα που αυτός ενσαρκώνει: «κανένας πολιτισμένος άνθρωπος δεν μπορεί να' χει τόσο μεγάλη οικογένεια για να γεμίσει τέσσερα δωμάτια ξενοδοχείου. Τούρκος είσαι, να τι είσαι !». Τα λόγια του απηχούν την αποστροφή του σε καθετί που αυτός αντιπροσωπεύει.

[551] León Grinberg, *Psychanalyse du migrant et de l'exile*, Césura, Lyon, 1986.
[552] Νόλλας, *Τα θολά τζάμια*, ό.π., σελ. 24.

3.9.Δ. Ο ΧΩΡΟΣ.

Σε ένα πλαίσιο κλασικής ευθύγραμμης αφήγησης ο χώρος δομείται σε τοπογραφικό επίπεδο,[553] με την έννοια ότι ο αφηγητής επιλέγει την περιγραφή του ώστε να τοποθετήσει την ιστορία του σε ένα απόλυτα ρεαλιστικό και σύγχρονο σκηνικό.

Στο διήγημα υπάρχουν δυο επίπεδα χώρου. Το πρώτο τοπογραφικό επίπεδο, που συμπίπτει με τον δημόσιο χώρο, περιλαμβάνει τον γεωγραφικό εντοπισμό της αφηγούμενης ιστορίας στον χάρτη. Ως ευρύτερος πραγματικός χώρος ορίζεται με σαφείς τοπογραφικές αναφορές το Βούπερταλ, πόλη υποδοχής Ελλήνων και Τούρκων μεταναστών στα σύνορα της Γερμανίας.

Σε δεύτερο επίπεδο, χρονοτοπικό,[554] ο χώρος είναι κλειστός-ιδιωτικός, ένα εσωτερικό σκηνικό στο οποίο διαδραματίζονται τα αφηγούμενα, κινούνται και δρουν τα πρόσωπα. Πρόκειται για το πανδοχείο του Έλληνα μετανάστη πρώτης γενιάς, το οποίο γίνεται τόπος συνάντησης τριών εθνοτήτων και τριών διαφορετικών πολιτισμικών ομάδων δηλαδή Ελλήνων, Τούρκων και Γερμανών νεοναζιστών.

Ο χώρος του πανδοχείου λαμβάνει ένα συμβολικό περιεχόμενο το οποίο αναδεικνύεται εντονότερα όταν ο νεοναζιστές επιμένουν να πείσουν τον Έλληνα πανδοχέα να το επαναφέρει στη μορφή που είχε όταν άνηκε σε γερμανό ιδιοκτήτη. Τότε το πανδοχείο ήταν γεμάτο με σύμβολα του γερμανικού έθνους, οπότε η εμμονή τους στην επιστροφή στο παρελθόν εκδηλώνει την απόρριψη του παρόντος της χώρας τους. Δηλώνει επίσης και την εχθρική στάση τους απέναντι σε όλους τους μετανάστες που αλλοίωσαν την εθνική ταυτότητα της Γερμανίας. Ο Έλληνας αναγκάζεται να υποχωρήσει, μέσα στον χώρο που ουσιαστικά του ανήκει, κάτω από τη βία της απειλής τους και παρόλο που το πανδοχείο συμβολίζει για τον ίδιο την εκπλήρωση του ονείρου της οικονομικής ασφάλειας, στην οποία σκόπευε μέσω της μετανάστευσης.

---

[553] Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, ό. π., σελ. 125.
[554] Στο ίδιο, σελ. 125.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.

Στα κείμενα που μελετήθηκαν παρατηρούμε χαρακτηριστικές όψεις του ελληνικού μεταπολεμικού διηγήματος μιας συγκεκριμένης περιόδου, η οποία ξεκινάει από το 1960, χρόνο δημοσίευσης των παλιότερων διηγημάτων, και φτάνει στο 2006, οπότε δημοσιεύονται τα δυο τελευταία. Κυρίως εξετάστηκε η παρουσία μορφών της περιθωριακής -αποκλίνουσας κοινωνικά προσωπικότητας, η οποία αποτελεί θεματική επιλογή σε πολλά μεταπολεμικά λογοτεχνικά έργα, ελληνικά και διεθνή.

Τα διηγήματα έχουν ως χρονικό πλαίσιο τη μεταπολεμική εποχή στην Ελλάδα. Από την εποχή αυτή απουσιάζει ένα κεντρικό ιστορικό γεγονός, με το βάρος που έχει ένας παγκόσμιος ή εμφύλιος πόλεμος, ως σημείο αναφοράς

΄Ετσι, η μεταπολεμική πραγματικότητα διαθλάται σε πολλές και ετερογενείς αναπαραστάσεις. Η πραγμάτευσή τους από τους διηγηματογράφους είναι αντίστοιχα πολυμορφική. Γενικότερα, κοινά χαρακτηριστικά τους αποτελούν η τριμερής δομή, η κλιμάκωση στο τέλος της αφήγησης και οι μοναχικοί ή περιθωριακοί χαρακτήρες οι οποίοι παρουσιάζονται σε ένα βασικό περιστατικό δοσμένο με λιτότητα και οικονομία.[555]

Αναφορικά με την έννοια του χρόνου, ως διάρκειας της αφήγησης και κατά συνέπεια ως έκτασης του διηγήματος, υπάρχουν διαφοροποιήσεις που κάποιες φορές δείχνουν αντιστροφή της αναλογίας. Στις δυο σελίδες του διηγήματος του Βαλτινού παρουσιάζονται οι βασικοί σταθμοί όλης της ζωής του περιθωριακού ήρωα. Παρά τη συντομία είναι έντονη η δραματικότητα και υψηλός ο βαθμός συναισθηματικής συμμετοχής του αναγνώστη. Αντίθετα, στα εκτενέστερα διηγήματα (38 και 32 σελίδες) του Μ. Κουμανταρέα καταγράφονται μερικές μόνο μέρες από τη ζωή των πρωταγωνιστών. Στην περίπτωση του διηγήματος *Το Θολάμι* του Νίκου Κάσδαγλη στις 55 σελίδες της αφήγησης παρουσιάζεται μια μέρα –η τελευταία της ζωής του πρωταγωνιστή της ιστορίας– ο οποίος φέρεται κατά τα εννοούμενα ως τρομοκράτης. Ο χρόνος διαστέλλεται και συστέλλεται ελεύθερα υπακούοντας στην υποκειμενική συγγραφική αντίληψη για τον χρόνο, ο οποίος απελευθερώνεται από παλαιότερους συμβατικούς περιορισμούς για την απόδοση του. Ανεξάρτητα από την έκταση των διηγημάτων σε σελίδες, είναι ορατή η στόχευση στη συντομία, η οποία εξασφαλίζει και την ενιαία εντύπωση,[556] επιθυμητή ιδιότητα του ολοκληρωμένου και επιτυχημένου σύντομου αφηγήματος κατά τον Edgar Alan Poe.[557]

---

[555] Αναστασία Νάτσινα, *Ελληνικά διηγήματα στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα*: *συμβολή στη διερεύνηση του μεταμοντέρνου*, 2003, διδακτορική διατριβή, Faculty of Medieval and Modern Languages, University of Oxford, σελ. 24.

[556] Edgar Alan Poe, Το διήγημα (από μια κριτική του βιβλίου του Hawthorne, Twicetoldtales, στο *Δοκίμια,* Αθήνα, Ροές, 2002 σελ. 55-60.

[557] Εκπρόσωπος και μελετητής του διηγήματος Οι απόψεις του παρουσιάζονται στο έργο *Δοκίμια,* σε μετάφραση, Αθήνα, Ροές, 2002.

Οι υποθέσεις των διηγημάτων αφορούν ιστορίες περιθωριακών προσώπων που εκκινούν in media res και ολοκληρώνονται με σύντομες χρονικές αναδρομές. Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες προβάλλονται με αληθοφάνεια και αποτελούν αντιπροσωπευτικούς διαχρονικά κοινωνικούς τύπους. Παρουσιάζονται τοποθετημένοι στο περιθώριο του κοινωνικού γίγνεσθαι χωρίς τη θέλησή τους και όχι από επιλογή. Περιθωριοποιούνται καθώς αδυνατούν να διαμορφώσουν την ατομική και κοινωνική πραγματικότητα. Οι περισσότεροι βρίσκονται σε μια απόρριψη ή καταδίωξη από το κοινωνικό σύνολο. Αυτή η θεματική επιλογή έρχεται ως αποτέλεσμα της θέσης των μεταπολεμικών συγγραφέων να αφηγούνται όχι έναν τακτοποιημένο αστικό κόσμο και μια εικόνα του κόσμου ιδεατή, αλλά μια εικόνα του υπαρκτή με πολλές παρεκκλίσεις από το θεωρούμενο κανονικό. Οι συγγραφείς επιλέγουν αυτήν την πλευρά της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής τους, με κριτήριο ανθρωπιστικό, με πρόθεση κριτικής και αμφισβήτησης πλευρών μιας καθημερινότητας που μοιάζει παράλογα άδικη και αδιέξοδη για τα εμπλεκόμενα στις ιστορίες πρόσωπα. Μέσα από αυτά παρουσιάζεται η υπονόμευση της αυτονομίας του σύγχρονου υποκειμένου, το οποίο αποτελεί παράγωγο περισσότερο κοινωνικών και ιστορικών παραμέτρων παρά εκδήλωση ενός ελεύθερου εγώ. Καθίσταται φανερό μέσα από τη συγγραφική πρόθεση ότι δυνάμεις έξω από το άτομο διαμορφώνουν την κοινωνική του ταυτότητα. Στα διηγήματα του Κουμανταρέα, του Ταχτσή και του Χατζή παρατηρούμε τον καθοριστικό ρόλο της οικογένειας και των παθογενειών της στη διαμόρφωση της ζωής των ηρώων, ενώ στα υπόλοιπα διηγήματα του Βαλτινού, του Ιωάννου, του Νόλλα και του Κάσδαγλη πρωτεύοντα ρόλο αναλαμβάνει η ιστορία, η οικονομική και πολιτική κατάσταση της χώρας. Η διαμόρφωση του εαυτού προκύπτει ως αντίδραση σε όλα αυτά τα εξωτερικά ερεθίσματα. Κάτω από αυτή την αντίληψη επαληθεύεται ο ορισμός του εαυτού ως απάντηση στη δράση του περιβάλλοντος.[558]

Η περιθωριοποίηση των ηρώων στηρίζεται κυρίως σε χαρακτηριστικά ανεπιθύμητα λόγω δυσμενούς οικονομικής κατάστασης χαμηλής κοινωνικής θέσης. Σε αυτή τη μορφή κοινωνικοοικονομικής περιθωριοποίησης ανήκουν ο μικρός Κωνσταντής στην «Ωρα της φυρονεριάς» *του* Δ. Χατζή, ο Παναγιώτης στο ομώνυμο διήγημα του Θ. Βαλτινού, ο Ταμανάκιας και ο Θανάσης ο φονιάς στα διηγήματα του Γ. Ιωάννου, οι ανατολικοευρωπαίοι οικονομικοί μετανάστες στο *Παντός ελεήμονος* του Μ. Κουμανταρέα, οι έλληνες και τούρκοι οικονομικοί μετανάστες στο διήγημα «Στο δρόμο για το Βούπερταλ» του Δ. Νόλλα. Μια άλλη ομάδα ηρώων παρουσιάζει ανεπιθύμητα κοινωνικά χαρακτηριστικά λόγω της αδυναμίας για διαμόρφωση μιας ισορροπημένης ψυχικά προσωπικότητας όπως ο ήρωας του Γ. Ιωάννου στα «Περιστέρια» και ο Άρης στο ομώνυμο αυτοβιογραφικό διήγημα του Μ. Κουμανταρέα. Ειδικότερες περιπτώσεις δυσάρεστης κοινωνικής ταυτότητας παρουσιάζουν οι δυο εκ γενετής δύσμορφοι ήρωες στον Αι – Γιώργη του Δ. Χατζή, εγκλωβισμένοι σε ένα παραμορφωμένο σώμα. Στα άλλα δυο διηγήματα η φθαρμένη κοινωνική ταυτότητα ορίζεται στο ένα από την σεξουαλική παρέκκλιση του πρωταγωνιστή ενώ στο άλλο από την ένταξη του ήρωα στην πολιτική τρομοκρατία.

[558] Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* ό. π., σελ. 21.

Στα περισσότερα από τα διηγήματα είναι εμφανές ότι ο συγγραφέας βλέπει με συμπάθεια τους περιθωριακούς ήρωες που αναπαριστά, αποφεύγοντας παράλληλα τον μελοδραματισμό. Η θετική στάση του συγγραφέα αλλά και του αναγνώστη οφείλεται στην προβολή της περιθωριοποίησης ως ευθύνης κυρίως του οικογενειακού, κοινωνικοοικονομικού και ιστορικού περιβάλλοντος. Επίσης, οι ήρωες δρουν ως θύματα των περιστάσεων και όχι ως άτομα με περιθώρια προσωπικής επιλογής. Εντονότερη δυνατή συναισθηματική αποστασιοποίηση του αφηγητή πετυχαίνει ο Ν. Κάσδαγλης στο *Θολάμι,* όπου η αφήγηση δεν εμπεριέχει κανένα ίχνος συναισθήματος για τον ήρωα. Παρουσιάζοντας τον θάνατο του τρομοκράτη στο τέλος της ιστορίας θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι μόνο τότε ουσιαστικά ο συγγραφέας παίρνει συναισθηματική θέση με έμμεσο τρόπο. Η παρουσίαση του τραγικού και αδιέξοδου τέλους του αρνητικού-περιθωριακού ήρωα είναι δυνατό να ερμηνευθεί ως απονομή δικαιοσύνης για πράξεις που αποτελούν εκτροπή και ηθικό σφάλμα.

Όσον αφορά τη θεματική των διηγημάτων, αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί οικουμενική, καθώς αντιπροσωπεύει καταστάσεις περιθωριοποίησης που μπορεί να συναντηθούν οπουδήποτε στον κόσμο και γι' αυτό αποκτούν πανανθρώπινο ενδιαφέρον. Τα μεταπολεμικά αυτά διηγήματα έχουν αποστασιοποιηθεί από ζητήματα αναζήτησης και παρουσίασης της ελληνικής ταυτότητας, αφού στόχος τους δεν είναι να παρουσιάσουν ή να προβάλλουν εθνικά χαρακτηριστικά. Αυτό που ενδιαφέρει τους γράφοντες είναι η ταυτότητα του ατόμου που διαμορφώνει και συγκροτεί τον εαυτό του κυρίως κάτω από την επίδραση των ιστορικών και των κοινωνικών συνθηκών, παρά των ατομικών επιλογών. [559]΄

Στοιχείο ομοιότητας των αναλυόμενων διηγημάτων είναι η έντονη παρουσία του αφηγητή στη διαδικασία της αφήγησης. Δεν υπάρχει απλά η αφήγηση μια ιστορίας από έναν παντογνώστη αφηγητή που την ξεδιπλώνει ενώπιον μας με τη δύναμη της αναπαραστατικότητας του λόγου του. Το υποκείμενο της αφήγησης –ο συγγραφέας– είναι παρόν με διάφορους τρόπους έτσι ώστε τα διηγήματα να δίνουν την εντύπωση της προφορικότητας, δηλαδή της συνομιλίας αναγνώστη με έναν αφηγητή που εμπλέκεται δραστικά στα αφηγούμενα. Αυτό γίνεται με πολλούς τρόπους. Στον Δ. Χατζή επιτελείται με την επιτυχή αντικειμενοποίηση έντονων θετικών συναισθημάτων που προκαλούν οι ήρωες– πρωταγωνιστές. Ο Θ. Βαλτινός με τη λιτή και επιγραμματική διατύπωση καλεί να στρέψουμε τη ματιά μας και να εστιάσουμε την προσοχή στην ιστορία της ζωής του ήρωα του, ενώ παράλληλα φωτίζεται με τρόπο έμμεσο και διακριτικό η δική του στάση συμπάθειας απέναντί του. Άλλοτε, η παρουσία του υποκειμένου της αφήγησης γίνεται αισθητή με τη χαμηλόφωνη διήγηση, εξομολογητική προσωπικών σκέψεων και συνειρμών, όπως στην περίπτωση του Γ. Ιωάννου, ο οποίος καθίσταται ενδοδιηγητικός αφηγητής. Άλλη εκδοχή ενδοδιηγητικού αφηγητή αποτελεί η ξεκάθαρα αναφερόμενη παρουσία

[559] Αφρουδάκης, «Συνηγορία διηγήματος. Διαπιστώσεις από κείμενα της ελληνικής και διεθνούς παραγωγής των τελευταίων δεκαετιών», ό. π., σελ. 536-549.

του Μ. Κουμανταρέα και στα δυο πολυσέλιδα διηγήματά του. Στο ένα δηλώνει κατά τη διάρκεια της αφήγησης ότι αυτοβιογραφείται ως αδελφός του ήρωα («Ο ΄Αρης») και στο άλλο («Παντός ελεήμονος») σημειώνει ότι είναι παρατηρητής των όσων μας αφηγείται. Παράλληλα, παραθέτει προσωπικές αξιολογικές κρίσεις για τους παρατηρούμενους και τα παρατηρούμενα. Ακόμα, ο Κ. Ταχτσής δίνει την εντύπωση ότι συνομιλεί με τον αναγνώστη σε ενεστωτικό χρόνο σε μια ροή αυτοψυχανάλυσης, η οποία επιτυγχάνεται μέσα από κρίσεις και προσωπικές αναμνήσεις που εκφέρονται με πρωτοπρόσωπη αφήγηση.

Χαρακτηριστική τεχνική των διηγηματογράφων αποτελεί η συνύφανση της δημιουργικής φαντασίας με το προσωπικό βίωμα καθώς και η μεταβαλλόμενη θέση του συγγραφέα, ο οποίος άλλοτε παρατηρεί και άλλοτε συμμετέχει ενεργά στον αφηγηματικό κόσμο του, όχι σπάνια μεταμφιεσμένος κάτω από άλλα πρόσωπα. Οι περιπτώσεις του Μ. Κουμανταρέα και του Γ. Ιωάννου ιδιαίτερα χαρακτηρίζονται από το «απροσχημάτιστο πέρασμα της εμπειρίας και της προσωπικής δοκιμασίας στο πεδίο της λογοτεχνικής μεταμόρφωσης».[560] Παραδειγματικά ο Μ. Κουμανταρέας συνειδητά μεταμορφώνεται σε πρόσωπο της ιστορίας που μας αφηγείται κάποιος άλλος. Με άλλα λόγια η αυτοαναφορά δεν γίνεται μόνο με τη συνηθισμένη άμεση μορφή της πρωτοπρόσωπης αφήγησης αλλά με πολλούς τρόπους, όπως με το να δανείζει ο συγγραφέας κάποιες ιδιότητές του σε πρόσωπα των διηγημάτων του.[561] Ο αναγνώστης προσλαμβάνει τη δράση φιλτραρισμένη μέσα από τη συνείδηση ενός από τα πρόσωπα, την προσλαμβάνει όμως άμεσα έτσι όπως τη νιώθει αυτή η συνείδηση, αποφεύγοντας την απόσταση, που αποτελεί αναπόφευκτη συνέπεια της αναδρομικής αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο.[562]

Με αυτόν τον τρόπο, στους συγγραφείς όπου το αυτοβιογραφικό στοιχείο είναι έντονο, χωρίς να είναι σαφές μέχρι που φτάνει, αυτό παρουσιάζεται όχι μόνο άμεσα αλλά και έμμεσα δια μέσου των πολλών προσωπείων του αφηγηματικού εγώ. Αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα στην περίπτωση του Κουμανταρέα, του Ιωάννου και του Ταχτσή. Στους παραπάνω διηγηματογράφους η σχέση του αφηγητή και του ήρωα είναι δύσκολο να προσδιοριστεί. Το ατομικό διαπλέκεται με τα κοινωνικά σημαινόμενα και τους μετασχηματισμούς του κοινωνικού γίγνεσθαι. Παράλληλα το προσωπικό και ιδιωτικό εμπεριέχει και προβάλλει το συλλογικό. Η εποπτεία και προσληπτικότητα της πραγματικότητας είναι υψηλού βαθμού, γι' αυτό και το έργα, αν και περιέχουν πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία, δεν καταντούν ιδιωτική αναφορά αλλά αποκτούν καθολικό ενδιαφέρον.

Ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό του συνόλου των διηγημάτων είναι ο οικονομικός –από άποψη γλώσσας– τρόπος παρουσίασης της αφηγούμενης ιστορίας, που οδηγεί σε κινηματογραφική αναπαράσταση των περιστατικών, χωρίς κουραστικές

---

[560] Ζήρας, «Ο άλλος εαυτός, Αφηγηματικές και τυπολογικές εγγραφές στα πεζά του Μένη Κουμανταρέα», ό. π., σελ. 22.
[561] Στο ίδιο, σελ. 22.
[563]Gerard Genette, *Σχήματα ΙΙΙ, Ο λόγος της αφήγησης:δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα,* μτφ. Μπάμπης Λυκούδης, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σελ. 238.

περιγραφές προσώπων, αντικειμένων και χώρων. Εξαίρεση, ως προς τη λεπτομερέστερη παρουσίαση του χώρου και του σκηνικού δράσης των ηρώων αποτελούν τα κείμενα του Χατζή και του Κουμανταρέα. Αυτό έχει ως συνέπεια τη μεγαλύτερη έκταση στην ανάπτυξη της αφηγούμενης ιστορίας αλλά και την προσήλωσή τους σε μια μορφή περισσότερο κλασικής διήγησης. Σε όλες τις περιπτώσεις πρωταγωνιστές της αφήγησης είναι τα πρόσωπα και η δράση τους ενώ οι περιγραφές προσώπων και χώρων περιορίζονται στα στοιχειώδη. Τα διηγήματα είναι φτωχά σε εξωτερική δράση, η θεαματική και συγκλονιστική δράση απορρίπτεται, επικρατεί η λογική της ανάκλησης μιας αποφασιστικής στιγμής. Ένα μικροσυμβάν που ο συγγραφέας δεν επινόησε μπορεί επίσης να αποτελέσει τη βάση για την καλλιτεχνική του κατασκευή δηλαδή για το διήγημα.[562] Το λογοτεχνικό μήνυμα δομείται ως ένα σύντομο κείμενο προαναγγέλλοντας τη πίστη του επερχόμενου μεταμοντερνισμού στη μικρή αφήγηση και στη θεώρηση του πολιτισμού ως μωσαϊκού από μικρές αφηγήσεις.[563]

Γενικότερα, μέσα στο πλαίσιο της οικονομίας του λόγου κυριαρχεί η αφαίρεση όχι μόνο στη γλώσσα αλλά και στη δομή και στο περιεχόμενο. Αυτά εξάλλου αποτελούσαν τα διαχρονικά συστατικά στοιχεία του διηγήματος. Πιο αφαιρετικός από όλους παρουσιάζεται ο Θ. Βαλτινός, ο οποίος επιδιώκει στο έπακρο την οικονομία στη λέξη, στην πλοκή και στην παρουσία του αφηγητή δίνοντας την αίσθηση της ολοκληρωτικής απόσυρσής του.

Επιπρόσθετα, δείγμα της αφαίρεσης και της οικονομίας στον λόγο είναι η έλλειψη καλλιέπειας με την παραδοσιακή της μορφή. Σχήματα λόγου και επίθετα χρησιμοποιούνται κατά το ελάχιστα αναγκαίο. Αυτό παρατηρείται με ιδιαίτερη ένταση στα κείμενα του Θ. Βαλτινού από όπου εξοβελίζεται το επίθετο ενώ κυριαρχεί το ρήμα και το ουσιαστικό. Οι διηγηματογράφοι στοχεύουν κυρίως στην εύστοχη και συμπυκνωμένη σε περιεχόμενο λέξη, στον οικονομικό και περιεκτικό λόγο. Η αφήγηση είναι μινιμαλιστική, η επιλογή αυτού που παραλείπεται καθίσταται σημαίνουσα και ικανή να οδηγήσει σε έναν δραστήριο πνευματικά αναγνώστη. Η εφαρμογή της αισθητικής της «κορυφής του παγόβουνου» ή της «θεωρίας της παράλειψης», όπως υποστηρίχθηκε από τον Hemingway, κατευθύνει στην αναζήτηση του τι υποδηλώνεται από την απουσία και την σκόπιμη αποσιώπηση.[564]

Ως προς το ζήτημα της πλοκής, στα υπό εξέταση διηγήματα παρατηρούνται δυο τάσεις. Η μια ομάδα διηγημάτων διατηρεί τη μορφή του κλασικού διηγήματος, με μια ιστορία που εξελίσσεται ευθύγραμμα και έχει κορύφωση και λύση. Η άλλη ομάδα ακολουθεί την πιο μοντέρνα εκδοχή του διηγήματος αντικαθιστώντας την πλοκή με την τεχνική του κατακερματισμένου θέματος[565] που συσσωρεύει αναφορές σε πολλά

---

[562] Μπ. Τοματσέφσκι, «Θεματική», *Κείμενα Ρώσων Φορμαλιστών*, Αθήνα, εκδόσεις Οδυσσέας, 1995, σελ. 286 .

[563]Δ. Τζιόβας, «Μεταμοντερνισμός, μικροαφήγηση και το νόημα της ιστορίας», στο βιβλίο του *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης, Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα, εκδόσεις Οδυσσέας, 2002, σελ. 244 – 275.

[564] Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Για μια ασκητική της αφήγησης: ο αφηγηματικός μινιμαλισμός και το διήγημα», στο Ε. Πολίτου – Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες,* Θεωρία – Γραφή – Πρόσληψη, Αθήνα, Gutenberg, 2009, σελ. 150-163.

[565] Βλαβιανού, «Pier Paolo Pasolini-Γιώργος Ιωάννου. Από τη διήγηση καθ' υπερβολήν στην αφήγηση καθ' υπέρβασιν», ό. π. σελ. 462- 475.

πρόσωπα, συμβάντα, κοινωνικούς προβληματισμούς, ψυχικές διαθέσεις, σκέψεις. Με αυτόν τον τρόπο στοχεύει στη διαμόρφωση ενός πολυφωνικού κειμένου που συμφύρει το υποκειμενικό στοιχείο του συγγραφέα με το αντικειμενικό στοιχείο της εκάστοτε κοινωνικής πραγματικότητας. Παράλληλα, μέσα στην αφήγηση εντάσσονται ανομοιογενή αφηγηματικά στοιχεία εξομολογητικού και δοκιμιακού χαρακτήρα.[566]

Κυρίως η τεχνική του κατακερματισμένου θέματος αντιπροσωπεύει τα γραπτά του Γ. Ιωάννου στα οποία συνδυάζεται έντονα το δοκίμιο και η χαμηλόφωνη εξομολόγηση. Στο κείμενο του Βαλτινού υπάρχει επίσης κατακερματισμός του θέματος, καθώς επιλέγονται αποσπασματικά περιστατικά της ζωής του ήρωα. Η τεχνική θυμίζει έντονα κινηματογραφικό μοντάζ, ενώ παρεμβάλλονται ελάχιστα σχόλια του αφηγητή. Επίσης, στο κείμενο του Ταχτσή κυριαρχεί η αποσπασματικότητα με την παρουσία συνειρμικής εξομολόγησης, ενώ λείπει εντελώς η αφήγηση εξωτερικών συμβάντων. Μέσα από την εξομολόγηση αποκαλύπτεται η ροή της συνείδησης και ο υποκειμενικός κόσμος του συγγραφέα.

Η έντονη αποσπασματικότητα στην παρουσίαση του μύθου, η τεχνική εγκιβωτισμού αφηγήσεων για τα πρόσωπα των ιστοριών και η αυτοαναφορικότητα συνδέουν τα εν λόγω κείμενα με την νεωτερικότητα.[567] Παρά τα στοιχεία της νεωτερικότητας και του μοντέρνου που παρατηρούνται κυρίως στους αναφερόμενους παραπάνω συγγραφείς, ο τρόπος γραφής βασίζεται σταθερά στην παρουσίαση ενός γεγονότος, είτε αυτό είναι ολοκληρωμένο είτε αποσπασματικό. Αυτό συνδέει την πλειοψηφία των υπό εξέταση διηγημάτων με τον παραδοσιακό αφηγηματικό τρόπο όπου συναντάται πάντα ένα συμβάν προς αφήγηση. Δεν υπάρχει δηλαδή μετάβαση σε υπόθεση χωρίς συμβάν. Το στοιχείο διαφοροποίησης με τον παραδοσιακό αφηγηματικό τρόπο είναι ότι δίνεται προτεραιότητα στην υποκειμενικότητα, στον εσωτερικό κόσμο και στην ενδοσκόπηση. Μόνο στην περίπτωση της «Πρώτης εικόνας» του Ταχτσή δεν υπάρχει αφηγούμενο γεγονός αφού τα αναφερόμενα αποτελούν ροή της συνείδησης του συγγραφέα σε μια προσπάθεια ερμηνείας της ύπαρξης του.

Τα στοιχεία του μοντέρνου λόγου απαντούν στον Γ. Ιωάννου, στον Θ. Βαλτινό, στον Κ. Ταχτσή, διατηρώντας ως έναν βαθμό τα συστατικά του κλασικού διηγήματος αλλά τα εμπλουτίζουν προβάλλοντας ένα νέο τρόπο πρόσληψης του κόσμου. Για να γίνει σφαιρικότερη η αναπαράσταση, τα νοητά σύνορα των λογοτεχνικών ειδών καταλύονται προς όφελος μιας αλήθειας στον πληθυντικό αριθμό, η οποία ευνοείται από την αποσπασματική γραφή και τη στιγμιότυπη πολυφωνία. Παράλληλα η αφήγηση ενισχύεται σε αληθοφάνεια με την αυτοβιογραφική εξομολόγηση και τον άμορφο λόγο του stream of consciousness.[568] Επίσης, χρησιμοποιούνται τρόποι

---

[566] Στο ίδιο, σελ. 462- 475.

[567] Εύη Βογιατζάκη, «Νεωτερικότητα και εγκιβωτισμός στο Ενύπνιο του Νίκου Καχτίτση (1960)», στο Ε. Πολίτου–Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, Θεωρία, Γραφή, Πρόσληψη, Αθήνα, Gutenberg, 2009, σελ. 341.

[568] Βλαβιανού, «Pier Paolo Pasolini -Γιώργος Ιωάννου, Από τη διήγηση καθ' υπερβολήν στην αφήγηση καθ' υπέρβασιν», ό.π., σελ.462-475.

άλλων αφηγηματικών ειδών όπως του μυθιστορήματος, της ποίησης, της φωτογραφίας, του κινηματογράφου ή του θεάτρου.[569]

Επιπρόσθετα, η οξύμωρη καταληκτική ανατροπή στα εν λόγω διηγήματα λειτουργεί ως μέσο καταγγελίας της βίας της κοινωνίας και έκφρασης κοινωνικής αμφισβήτησης. Στο παρελθόν η αιφνίδια ανατροπή των πραττομένων που εφάρμοζε το κλασικό διήγημα, γνωστή και ως θεωρία του γερακιού[570] (βάσει του ομώνυμου διηγήματος του Βοκκάκιου που προσβλέπει στην πρόκληση έκπληξης και εντυπωσιασμού), στόχευε στην αρχή της τέρψης και της ωφέλειας του αναγνώστη.

Παράλληλα, όπως επισημάνθηκε και παραπάνω, υπάρχει μια έμφαση στην ανάδειξη του αποσπασματικού στιγμιότυπου και κατά συνέπεια η εφαρμογή της «θεωρίας του σκαντζόχοιρου», όπως τη διατύπωσε ο Γερμανός θεωρητικός F. Schlegel: «Παρόμοιο με μικροσκοπικό έργο τέχνης, το έργο αποκόπτεται από τον περιβάλλοντα κόσμο και αναδιπλώνεται εις εαυτόν σαν σκαντζόχοιρος».[571] Η επιλογή της αποσπασματικής γραφής, γνωστής ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, εναρμονίζεται με την ανάγκη για τη λογοτεχνική μεταφορά της πολυμορφικής πραγματικότητας του σύγχρονου κόσμου. Τα διηγήματα που κινούνται στον πιο μοντέρνο τρόπο γραφής για να αποδώσουν αυτή την αίσθηση της πολυμορφίας θυμίζουν κινηματογραφικά πλάνα ενοποιημένα με μοντάζ.[572] Έντονο το στοιχείο της σύνδεσης με τον κινηματογράφο παρατηρείται στα διηγήματα του Γ. Ιωάννου, του Θ. Βαλτινού, του Ν. Κάσδαγλη, του Δ. Νόλλα.

Στα διηγήματα που εξετάστηκαν οι συγγραφείς επιλέγουν την αναπαράσταση της αφηγούμενης ιστορίας μέσω του ρεαλισμού, δηλαδή μέσω της επιδίωξης για αναπαραγωγή της εξωτερικής πραγματικότητας.[573] Παρούσα για αυτό το σκοπό είναι η διαλογική σύλληψη του εγώ το οποίο κατά τον Μπαχτίν συμφιλιώνει τις δυαδικότητες εγώ-άλλος, άτομο-κοινωνία και κυρίως ταυτότητα-δυαδικότητα.[574]
Η παρατηρητικότητα φαίνεται να αποτελεί πρωταρχική λειτουργία και βάση της αφήγησης προκειμένου να αποδοθεί η αντίληψη του κόσμου από τους συγγραφείς με αντικειμενικότητα και αληθοφάνεια. Η ανάδειξη της παρατηρητικότητας σε καθοριστικό συντελεστή της αφήγησης παραπέμπει στην προσπάθεια επικράτησης του ορθολογισμού στην αφηγηματική πεζογραφία και αντιστοιχεί στην αριστοτελική συστολική φάση του πνευματικού πολιτισμού. [575]

---

[569] Αφρουδάκης, «Συνηγορία διηγήματος. Διαπιστώσεις από κείμενα της ελληνικής και διεθνούς παραγωγής των τελευταίων δεκαετιών» ό. π., σελ. 537.
[570]Wladimir Troybetzkoy, La nouvelle XIXe-XX esieles, σελ. 299.
[571] Στο ίδιο, σελ. 299.
[572]Ο Γ. Ιωάννου ομολογεί ότι ο κινηματογράφος είναι η μόνη μορφή τέχνης που τον έχει επηρεάσει: «Μερικές φορές γράφοντας σκέφτομαι πλάνα»: Γ. Ιωάννου, «Γύρω μας αλλάζουν τα πάντα κι εμείς είμαστε τόσο απασχολημένοι», συνέντευξη στο *Διαβάζω,τχ.* 9, Αθήνα, Νοέμβριος –Δεκέμβριος 1977, σελ.2 8.
[573]Εύη Βογιατζάκη, *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα και του 20^{ου} αιώνα, Από τον κλασικισμό έως και τον μοντερνισμό,* Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg, 2016, σελ. 96.
[574]Δ. Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός, Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα, Πόλις, 2007, σελ. 24.
[575] Β. Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού*, τόμος Α΄, Αθήνα, Καστανιώτης, 2009, 6^{η} έκδοση, (2003, 1^{η} έκδοση), σελ. 16. Ο Β. Αθανασόπουλος μιλά για συστολική φάση του πνευματικού

Ωστόσο, στα κείμενα αυτά ο αφηγηματικός ρεαλισμός διευρύνεται στην προσπάθεια να αποδοθεί αντικειμενικά όχι μόνο η εξωτερική πραγματικότητα αλλά και η εσωτερική δηλαδή ο τρόπος που το αφηγηματικό υποκείμενο προσλαμβάνει τον εξωτερικό κόσμο. Τελικά, η αντικειμενική πραγματικότητα συντίθεται ως ένα παζλ που συμπληρώνεται από τις υποκειμενικές πραγματικότητες, συντελώντας διαρκώς η μια στην κατανόηση και ολοκλήρωση της άλλης. Στοιχείο απόδοσης της υποκειμενικότητας αποτελεί η προσπάθεια υποστασιοποίησης των εντυπώσεων, αισθημάτων, συναισθημάτων που έχουν οι αφηγητές για το πραγματικό. Το συναίσθημα εκλογικοποιείται χωρίς η αφήγηση να φτάνει στον μελοδραματισμό.

Η κλασική ρεαλιστική γραφή επικρατεί κυρίως στα διηγήματα του Χατζή, του Κουμανταρέα, του Κάσδαγλη και του Νόλλα. Τα διηγήματα των Βαλτινού, Ιωάννου και Ταχτσή δεν αποτελούν κλασικά ρεαλιστικά διηγήματα αλλά έχουν στοιχεία που παραπέμπουν σε μοντερνιστική γραφή. Το μοντερνιστικό στοιχείο παρεισφρέει σε διάφορες μορφές. Ενδεικτικά στο έργο του Θ. Βαλτινού μπορεί να εντοπιστεί στην έκταση της αφαιρετικότητας που δίνει τη μορφή χρονολογίου στο αφήγημα. Παράλληλα, η απουσία σχολιασμού και εσωτερικού μονολόγου, που θα πρόβαλε τις σκέψεις του βασικού ήρωα εντείνουν την αφαιρετικότητα και επιτρέπουν έντονη υποκειμενικότητα στη σύλληψη του νοήματος από τον αναγνώστη. Στοιχείο μοντερνισμού στο διήγημα του Ταχτσή αποτελεί η προσπάθεια του συγγραφέα να εξηγήσει ψυχαναλυτικά τη διαμόρφωση της αποκλίνουσας ταυτότητάς του. Στα διηγήματα του Γ. Ιωάννου παρουσία του μοντέρνου τρόπου γραφής παρατηρείται κυρίως στα *Περιστέρια* αλλά και στα υπόλοιπα με τη συνένωση αποσπασματικών εικόνων, όπως προαναφέρθηκε. Έτσι, συντίθεται μια εικόνα της πραγματικότητας εκείνης της στιγμής μέσα από τη θέαση του αφηγητή-παρατηρητή, μέσα από τη θέαση της στιγμής από τον βασικό ήρωα αλλά και μέσα από τη θέαση των δευτερευόντων προσώπων των διηγημάτων.

Αυτό που ενδιαφέρει τους διηγηματογράφους είναι κυρίως η ανθρώπινη συνείδηση, η οποία σε κάποιους εξωτερικεύεται με πιο κλασικούς τρόπους διήγησης. Για παράδειγμα, ο Δ. Χατζής αναμειγνύει μια ιστορία με σταθερό αφηγηματικό περίγραμμα με χωρία εσωτερικού μονολόγου, όπου και αντανακλάται η εσωτερικότητα των βασικών ηρώων, όπως τη βλέπει ένας εξωτερικός παντογνώστης αφηγητής. Στον Κ. Ταχτσή η αφήγηση παίρνει τη μορφή εξ ολοκλήρου της ροής της συνείδησης και εξομολόγησης ενώ στον Γ. Ιωάννου αποτελεί μια μικτή παρουσίαση της ροής της συνείδησης και της αφήγησης γεγονότων που αφορούν τους ήρωες. Γενικά, ο διάλογος ως αφηγηματικός τρόπος υποχωρεί στα διηγήματα που προσεγγίζουν τον πιο μοντέρνο τρόπο γραφής και αντικαθίσταται με τον εσωτερικό μονόλογο. Σε μικρή έκταση η χρήση του παρατηρείται στα διηγήματα κλασικής φόρμας όπως σε αυτά του Χατζή, του Κουμανταρέα, του Κάσδαγλη και του Νόλλα.

πολιτισμού όταν επικρατεί ο ορθολογισμός του ρεαλισμού. Αντίθετα, κατά τη διαστολική φάση κυριαρχεί το φαντασιακό, η αναλογική και συνθετική σκέψη με ακραία εκδοχή τη μυθική σκέψη και με παράδειγμα τον πλατωνικό φιλοσοφικό λόγο, Στο ίδιο, σελ. 16 -17.

Συγκεφαλαιωτικά, ο χώρος στα επιλεγμένα για ανάλυση διηγήματα αποτελεί συντελεστικό στοιχείο της αναπαράστασης. Συμπληρώνει το ρεαλιστικό σκηνικό της δράσης των χαρακτήρων με στοιχεία που παρουσιάζουν την οικονομική και κοινωνική τους τοποθέτηση, ενώ παράλληλα τους παρουσιάζει ως στοιχεία ενός συγκεκριμένου χρονικού και ιστορικού πλαισίου. Σε όλα τα διηγήματα χώρος δράσης είναι η Ελλάδα, οι αστικοί και επαρχιακοί τόποι της. Σε όλες τις περιπτώσεις ο χώρος, ο οποίος χωρίζεται κυρίως σε ιδιωτικό – κλειστό και δημόσιο ανοιχτό έχει ιδιαίτερο ρόλο στο βίωμα του περιθωριοποιημένου.

Στον Χατζή, για τον πρωταγωνιστή Κωνσταντή, ο χώρος του σπιτιού συνδέεται με τη σταδιακή ανάδυση ενός εαυτού κοινωνικά περιθωριακού και η λύση για το αγόρι είναι η απομάκρυνση. Στο διήγημα Αϊ-Γιώργης, στοιχείο περιθωριοποίησης για τους σωματικά ανάπηρους πρωταγωνιστές αποτελεί το σώμα και η λύση δίνεται με την καταφυγή σε μια ιδιωτικά κατασκευασμένη ετεροτοπία, με μια ζωή χαμηλών τόνων, τοποθετημένη στην ασφαλή περιφέρεια του κοινωνικού βίου. Με αυτόν τον τρόπο οι υγιείς-φυσιολογικοί δεν έχουν αφορμές για απόρριψη και αποδιοπόμπευση. Για τον Παναγιώτη τον ήρωα του Βαλτινού δεν υπάρχει καταφυγή στην ασφάλεια του ιδιωτικού χώρου αφού μέχρι το τέλος της ζωής του ζει περιπλανώμενος χωρίς την εξασφάλιση προσωπικού χώρου. Η φιλανθρωπία λίγων ευαίσθητων συγγενών παρέχει για λίγο και προς το τέλος της ζωής του έναν προστατευμένο προσωπικό χώρο.

Στα διηγήματα του Ιωάννου υπάρχει και ο ανοιχτός δημόσιος χώρος και ο κλειστός ιδιωτικός. Η ζωή του κεντρικού χαρακτήρα Ταμανάκια είναι εκετεθειμένη στον δημόσιο χώρο του πεζοδρομίου όπου ζει ως άστεγος ενώ ο πρωταγωνιστής στο *Μαγνητόφωνο της ταβέρνας* κινείται στους κλειστούς χώρους του σπιτιού και της ταβέρνας. Στα *Περιστέρια* το οικογενειακό δράμα εξελίσσεται εντός του ιδιωτικού χώρου του λαϊκού διαμερίσματος μιας φτωχής οικογένειας και στο διήγημα *ο Θανάσης ο φονιάς* η εναλλαγή κλειστών και ανοιχτών χώρων αντανακλά την αστάθεια και την αδυναμία κοινωνικής ένταξης του κεντρικού χαρακτήρα.

Σε όλες τις εκδοχές του διηγήματος που παρουσιάστηκαν, σκοπός των συγγραφέων είναι να διερευνήσουν τον άνθρωπο από μια νέα οπτική γωνία για το σύντομο αφήγημα. Αποκλείουν κάθε διάθεση διδακτισμού και δεν στοχεύουν απαραίτητα σε ηθικό συμπέρασμα. Αυτά τα στοιχεία παρατηρούνταν έντονα στο παλαιότερο διήγημα. Απουσιάζει επίσης, η φυγή από την πραγματικότητα μέσω της φαντασίας. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη δημοσιογραφική ρεαλιστική περιγραφή, πρωτευόντων και δευτερευόντων χαρακτήρων,[576] γεγονότων πραγματικών ή αληθοφανών. Οι αισθητικές επιλογές των συγγραφέων συντελούν στην επιτυχή διαχρονικά μετεγγραφή των ιδεολογικών δομών και του κοινωνικού συστήματος μέσα στο οποίο τα κείμενα εγγράφονται.[577] Βασική πρόθεση είναι να διατηρηθεί η

[576] Β. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου, Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, 4η έκδοση (1η έκδοση : 2005), σελ. 41.
[577] Άννα Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου. Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης,* Αθήνα, εκδόσεις Επικαιρότητα, 1991, σελ. 31.

επαφή των αναγνωστών με την πραγματικότητα, εσωτερική και εξωτερική. Εξάλλου, η λογοτεχνία αποτελεί διαχρονικά μια βασική πηγή γνώσης της πραγματικότητας. Ιδιαίτερα, η λογοτεχνία του ρεαλισμού – πραγματικού, επιδιώκει και την κριτική αντιμετώπισή της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.

ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ:

Δημήτρης Χατζής, *Ανυπεράσπιστοι,* Αθήνα, εκδόσεις Το Ροδακιό, 2000 (1η έκδοση: 1966).

Θανάσης Βαλτινός, *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, Διηγήματα, Αθήνα, εκδόσεις ΄Αγρα, Αθήνα, 1992.

Γιώργος Ιωάννου, *Η σαρκοφάγος*, πεζογραφήματα, 17η έκδοση, Αθήνα, Κέδρος, 1988(1η έκδοση 1971).

Γιώργος Ιωάννου, *Η μόνη κληρονομιά*, Διηγήματα, Αθήνα, Κέδρος, 2014 (1η έκδοση 1974).

Μένης Κουμανταρέας, *Η γυναίκα που πετάει*, Αθήνα, Κέδρος, 2006.

Κώστας Ταχτσής, *Τα ρέστα. Διηγήματα*, Αθήνα, εκδόσεις Γαβριηλίδης, 1988.

Νίκος Κάσδαγλης,*Το Θολάμι*, Αθήνα, εκδόσεις Στιγμή, 1987.

Δημήτρης Νόλλας, *Τα θολά τζάμια*, Διηγήματα, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτης, 1996.

ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ :

Αθηνά Αθανασίου, *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Αθήνα, Νήσος, 2006.

Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου, Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, 4η έκδοση (1η έκδοση: 2005).

Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού*, τόμος Α', Αθήνα, Καστανιώτης, 2009, 6η έκδοση (1η έκδοση: 2003).

Φραγκίσκη Αμπαζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη Λογοτεχνία, Ζητήματα Ιστορίας και μυθοπλασίας,* Αθήνα, Θεμέλιο, 1998.

Βενετία Αποστολίδου, *Λογοτεχνία και ιστορία στη μεταπολεμική αριστερά, Η παρέμβαση του Δημήτρη Χατζή,* Αθήνα, Πόλις, 2003.

Γιώργος Αράγης, «Τάσεις στη Νεότερη διηγηματογραφία μας», *Προσεγγίσεις,* Αθήνα, Πατάκης, 1997.

Γιώργος Αράγης, «Δυο ποιοτικά γνωρίσματα του αφηγηματικού λόγου του Γ. Ιωάννου», περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες*, Γ ΄ Περίοδος, τεύχος 78, Σεπτέμβριος – Νοέμβριος 1996, σελ. 2-3.

Γιώργος Αριστηνός, *Τρία δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 2015.

Αλέξανδρος Αργυρίου, *Οριακά και μεταβατικά έργα ελλήνων πεζογράφων*, Αθήνα, Σοκόλης, 1996.

Αλ. Αργυρίου, Αλ. Κοτζιάς, Σπ. Πλασκοβίτης, Στρ. Τσίρκας, συζητούν: Η νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας, περιοδικό *Συνέχεια,* τχ. 4, Ιούνιος 1973.

΄Αγγελος Αφρουδάκης, «Συνηγορία διηγήματος, Διαπιστώσεις από κείμενα της ελληνικής και διεθνούς παραγωγής των τελευταίων δεκαετιών» στο Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, *Θεωρία, Γραφή, Πρόσληψη*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, 2009.

Βάσος Βαρίκας, *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*, Αθήνα, Πλέθρον, 1979, 2η έκδοση (1η έκδοση: 1939).

Αντιγόνη Βλαβιανού, «Το διήγημα στην καμπή του 1ου αιώνα, Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις», στο Ελένα Κουτριάνου (επιμ.), *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα : σύγχρονες τάσεις,* Αθήνα, 2005, Μεσόγειος.

Αντιγόνη Βλαβιανού, «Pier Paolo Pasolini – Γιώργος Ιωάννου: από τη διήγηση καθ' υπερβολήν στην αφήγηση καθ' υπέρβασιν», στο Ελένη Πολίτου –Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία, Γραφή, Πρόσληψη*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, 2009, σελ. 462-475.

Αντιγόνη Βλαβιανού, «Μένης Κουμανταρέας: Τρεις ελικοειδείς τροχιές», *Εντευκτήριο*, τχ. 98 (2012), σελ. 35-36.

Εύη Βογιατζάκη, *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου αιώνα και του 20ου αιώνα. Από τον κλασικισμό έως και τον μοντερνισμό,* Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg, 2016.

Εύη Βογιατζάκη, «Νεωτερικότητα και εγκιβωτισμός στο *Ενύπνιο* του Νίκου Καχτίτση (1960)» στο Ελένη Πολίτου –Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, *Θεωρία, Γραφή, Πρόσληψη*, Αθήνα, Gutenberg, 2009, σελ. 341-357.

Judith Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου», στο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, Αθήνα, Νήσος, 2006, σελ. 381-407.

Frank O' Conor,*Thelonely Voice. AStudyoftheShortStory*, 1963.

Grinberg L Grinberg R,Psychanalyse du migrant et de l'exile, (1986), K.L.E, Λιόν

Γιάννης Δάλλας, «Η αποκατάσταση του θέματος στην πεζογραφία του Ιωάννου», περιοδικό *Δοκιμασία*, τχ 7, 1974, σελ. 158.

Δημήτρης Δασκαλόπουλος (παρουσίαση – ανθολόγηση), «Θανάσης Βαλτινός», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του' 40 ως τη δικτατορία του΄67,* τόμος Β΄, Αθήνα, 1988, έτος, σελ. 298-341.

Γ. Δέλιος, «Γ. Ιωάννου: Για ένα φιλότιμο», περιοδικό *Νέα Πορεία*, τχ. 117-118, 1964, σελ. 304.

Β. Διοσκουρίδης, «Γιώργος Ιωάννου. Στοιχεία της πεζογραφίας του», περιοδικό *Η Λέξη*, τ. χ. 39, Νοέμβρης 1984, σελ. 759.

΄Αρης Δρουκόπουλος, *Γιώργος Ιωάννου ΄Ενας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του*, Αθήνα, Ειρμός, 1992.

Terry Eagleton, *Η έννοια της κουλτούρας*, μτφ. Ηλίας Μαγκλίνης, Αθήνα, Πόλις, 2003.

Κωνσταντίνα Γερ. Ευαγγέλου, *Το κοινωνικό περιθώριο στο ελληνικό και ιταλικό μεταπολεμικό μυθιστόρημα, Όροι και προϋποθέσεις για μια κοινωνιολογική ανάγνωση της σύγχρονης λογοτεχνίας*, Αθήνα, Παρατηρητής, 2003.

Π. Ζάννας, «Τέσσερα γράμματα στον Δημήτρη Νόλλα, Επιστολή Π.Α. Ζάννα», *Εντευκτήριο*, τχ. 60 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2003), σελ. 93.

Λεύκιος Ζαφειρίου, «Χρονολόγιο Θανάση Βαλτινού», περιοδικό *Νέα Εστία*, τόμος 162ος, Ιούλιος – Αύγουστος 2007, σελ.220.

Αλέξης Ζήρας, «Συνέχεια και ανανέωση της ηθογραφίας στο έργο του Γ. Ιωάννου», *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 62, 1991, σελ. 2-3.

Αλέξης Ζήρας, «Ο άλλος εαυτός, Αφηγηματικές και τυπολογικές εγγραφές στα πεζά του Μένη Κουμανταρέα», περιοδικό Κ, αφιέρωμα στον Μ. Κουμανταρέα, τχ. 8, Ιούλιος 2005, σελ. 21-30.

Αλέξης Ζήρας, «Βία: η μητέρα και μαμή των πάντων», *Νέα Εστία*, τχ. 1797, Φεβρουάριος 2007, τόμος 161ος, σελ.213.

Αλέξης Ζήρας, «Ο Δημήτρης Νόλλας και η αναζήτηση της ιθαγένειας», περιοδικό *Εντευκτήριο* , τ χ. 60 Ιανουάριος – Μάρτιος 2003, σελ. 75-77.

Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Εντός χιλίων σελίδων», περ. *Εντευκτήριο*, τ.χ. 60 Ιανουάριος – Μάρτιος 2003, σελ. 73-75.

John Hall, *Η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, μετάφραση: Μαρία Τσαούση, Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg, 1990.

Lucien Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, μτφ. Ελ. Βέλτσου-Π. Ρυλμόν, Πλέθρον, Αθήνα, 1979.

Erving Goffman, *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας,* εισαγωγή-μετάφραση: Δήμητρα Μακρυνιώτη, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2001.

Erving Goffman, *΄Ασυλα,* μετάφραση: Ξενοφών Κομνηνός, Αθήνα, Εκδόσεις Ευρύαλος, 1994.

Gabriel Zoran, Towards a theory of space in narrative, *Poetics Today*, vol.5. No 2, The Construction of reality in Fiction, 1984, Duke University Press, p.p. 309-335.

Γιώργος Ιωάννου, *Ο της φύσεως ΄Ερως*, Αθήνα, Κέδρος, 1982.

Τόλης Καζαντζής, *Η πεζογραφία της Θεσσαλονίκης. 1912-1913,* Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Βάνιας, 1991.

Νίκος Καραδήμου, Στοιχεία Θεματικής και Ποιητικής στο έργο του Γ. Ιωάννου, περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες*, Β΄ περίοδος, Μάρτιος – Απρίλιος 1991, τεύχος 62, σελ.11-13.

Τάκης Καρβέλης (παρουσίαση – ανθολόγηση), «Μένης Κουμανταρέας», στο Η μεταπολεμική λογοτεχνία, Από τον πόλεμο του ’40 έως τη δικτατορία του ’67, τόμος Δ’, Αθήνα, εκδόσεις Σοκόλη, 1988, σελ. 268-296.

Πέγκυ Καρπούζου, «Τα όρια του σώματος στον αόρατο άνθρωπο του H.G. Wells», περιοδικό *Πλανόδιον*, τόμος ΙΒ, αρ. 49, Αθήνα, Δεκέμβριος 2010, σελ. 175-189.

Ιωάννα Καρυστιάνη, «Σελίδες για τον Δ. Νόλλα», *Εντευκτήριο*, τεύχος 60, Ιανουάριος – Μάρτιος 2003, σελ. 90.

Νίκος Κάσδαγλης, *Επιβολή. Τα κείμενα της βίας*, Ανθολογία κειμένων, Αθήνα, εκδόσεις Σοκόλης, 2005.

Ξενοφών Α. Κοκόλης, «Μια «επαρχιακή» διαμάχη: χρονικό και κριτική (1977-1986)», τχ. 8-10, 1988, σελ. 41-62.

Λίλα Κονομάρα, «Μια πόλη με γαλάζιους ουρανούς και αιμάτινες δύσεις», *Οδός Πανός,* τχ.175, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2017, σελ. 47-49.

Αθηνά Κορούλη, *Το διήγημα την περίοδο του μεσοπολέμου (1918-1940):* η «καινούρια ορμή» του είδους, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2014.

Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι, Κριτικά κείμενα,* Αθήνα, Κέδρος, 1982.

Μένης Κουμανταρέας, «Play», *Πλανόδιος σαλπιγκτής*, Κέδρος Αθήνα 1990, 3η 1989.

Μένης Κουμανταρέας, «Δημήτρης Νόλλας, ένας συγγραφέας δραματικών αστεϊσμών», στο βιβλίο του *Η μέρα για τα γραπτά η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα, 1999, 4η έκδοση (1η έκδοση: 1991).

Μένης Κουμανταρέας, *Τα κρυφά χαρτιά του συγγραφέα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2010.

Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς ένας κριτικός οδηγός*, Αθήνα, Πατάκης, 1999.

Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος, 1982.

Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφρ. Β. Πατσογιάννης, Αθήνα, Scripta, 2004 (1ηέκδοση 2004).

Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, μτφρ. Β. Πατσογιάννης, Αθήνα, Scripta, 2004 (1ηέκδοση 2004).

Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας, Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι, Αθήνα, 2008,

2η έκδοση (1η έκδοση: 2007).

Αγγελική Λούδη, *Το διήγημα την περίοδο 1880- 1940: μερικοί σταθμοί στην εξέλιξή του. Πρακτικά Ημερίδας: Το νεοελληνικό διήγημα από το 1830 ως σήμερα, Αφιερωμένη στη μνήμη του Παναγιώτη Μουλλά (1935-2010), Α.Π.Θ, 2005, Θεσσαλονίκη.*Τρ. Κωτόπουλος και Ελ. Καρασαββίδου, «Περιθωριακές ταυτότητες στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία», στα *Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου, 2010), Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο(από το 1204 έως σήμερα),* τόμος Β', 2011 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Ν Αγγελική Λούδη, *Το νεοελληνικό διήγημα στην Ευτέρπη και την Πανδώρα, Συμβολή στη μελέτη της ιστορίας, της ορολογίας και της θεματικής του είδους κατά την περίοδο του 1830-1880*, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2005.

Στέλλα Μητσάκα, *Αυτοβιογραφία ως μυθοπλασία / Μυθοπλασία ως αυτοβιογραφία* : *Κώστας Ταχτσής, Το φοβερό βήμα, Το τρίτο στεφάνι, Τα ρέστα*, Θεσσαλονίκη, 2010, μεταπτυχιακή διατριβή.

Π. Μουλλάς, «Γύρω στο πεζογράφημα του Γ. Ιωάννου», περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες*, Γ΄ Περίοδος, τχ. 78, Σεπτέμβριος – Νοέμβριος 1996, σελ. 4-5.

Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Πόλις, 2000.

Αναστασία Νάτσινα, *Ελληνικά διηγήματα στο τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα, 1985-2000:συμβολή στη διερεύνηση του Μεταμοντέρνου*, University of Oxford (Faculty of Medieval and Modern Language), 2003.

Σοφία Ντενίση, «Εισαγωγή», στο Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση (επιμ.) *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία- Γραφή- Πρόσληψη*, Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg, 2009.

Χριστόφορος Λιοντάκης, «Η λογοτεχνική ευφορία του προσωπικού διχασμού», περ. *Οδός Πανός*, έτος 36ο, τχ. 175, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2017, σελ. 9-10.

Peter A. Mackridge, "Yorghou Ioannou: I Sarkofagos", *Books Abroad*, Vol.46, Summer 1972, σελ. 522-525.

Παναγιώτης Μουλλάς, «Εισαγωγή», στο: *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο(1914-1939), τομ. Α΄,* εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα, 1993, σελ. 17-157.

Επαμεινώνδας Γ. Μπαλούμης, *Ηθογραφικό διήγημα, Κοινωνικοϊστορική προσέγγιση*, εκδόσεις Χ. Κ. Μπούρα, Αθήνα,1986.

Επαμεινώνδας Γ. Μπαλούμης, *Μεσοπόλεμος, Πεζογραφία του ’20*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1996.

Νίκος Ξυδάκης, άτιτλο άρθρο από απομαγνητοφώνηση ομιλίας σε εκδήλωση για τον Δημήτρη Νόλλα, περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 60, Ιανουάριος–Μάρτιος 2003, σελ. 91-92.

Γιώργος Παγανός, «Αρνητικοί ήρωες, η περίπτωση του Νίκου Κάσδαγλη», *Νέα Εστία*, έτος 81^{ο}, τόμος 161, τχ. 1797, Φεβρουάριος 2007, σελ. 215-224.

Νικήτας Παρίσης, «Αναφορά στο έργο του Θανάση Βαλτινού – Αναζήτηση του αφηγηματικού ήθους», Περιοδικό *Η Λέξη*, τχ. 71 (Ιανουάριος 1988), σελ. 6-13.

Νικήτας Παρίσης, «Μερικές πρωτοβάθμιες θέσεις για την πεζογραφία του Θ. Βαλτινού», περιοδικό *Νέα Εστία*, τόμος 162, τχ. 1802, Ιούλιος – Αύγουστος 2007, σελ.76-81.

Γ. Παπαθεοδώρου, «Το παιχνίδι της μνήμης και της λήθης. Ζητήματα ιστορίας και ιδεολογίας στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», περιοδικό *Εστία*, τόμ. 162, τ.χ. 1802, Ιούλιος – Αύγουστος 2007, σελ. 82-94.

Ian Reid, *Το διήγημα*, μτφρ. Λία Μεγάλου–Σεφεριάδη, Αθήνα, εκδόσεις Ερμής, 1988.

΄Αννα Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου, Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991.

Γιώργος Δ. Παγανός (Παρουσίαση-Ανθολόγηση), «Δημήτρης Χατζής», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του ’40 ως τη δικτατορία του ’67*, τ. Η΄, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα, 1992.

Δ. Παϊβανάς, *Βία και αφήγηση, Ιστορία, ιδεολογία και εθνικός πολιτισμός στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 2012.

Μ. Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα, Τα ελληνικά και τα ξένα*, Αθήνα, Εκδόσεις των φίλων, 1993 (1^{η} έκδοση 1955).

Κώστας Γ. Παπαγεωργίου (παρουσίαση – ανθολόγηση), «Κ. Ταχτσής», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του ’40 ως τη δικτατορία του ’67*, τόμος Ζ΄, Αθήνα, Σοκόλης, 1992.

Πατάκης, *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας, Πρόσωπα, έργα, ρεύματα όροι*, 2008, 2^{η} έκδοση (2007 1^{η} έκδοση).

Γιώργος Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο,* Παπαζήσης, Αθήνα 2009.

Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1985, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Edgar Alan Poe, *Δοκίμια*, μτφ.: Ευηνέλα Αλεξοπούλου, Αλ. Δημητριάδη, Αθήνα, Ροές, 2002 .

Βασίλης Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», περιοδικό *Διαβάζω*, Ιούλιος 1979, τχ. 22, σελ. 67-70.

Ian Reid, *Το διήγημα*, μτφρ. Λία Μεγάλου–Σεφεριάδη, Αθήνα, εκδόσεις Ερμής, 1988.

Τάκης Σινόπουλος, «Τέσσερα γράμματα στον Δημήτρη Νόλλα», *Εντευκτήριο*, τ. χ. 60 Ιανουάριος–Μάρτιος 2003, σελ. 94.

Edward Said, *Οριενταλισμός*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1996.

Απόστολος Σαχίνης, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Εστία, Αθήνα, 1985.

Απόστολος Σαχίνης, *Νέοι πεζογράφοι, Είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας, 1945-1965*, Ι. Δ . Κολλάρος, Εστία, 1985.

Raman Selden, (επιμ), *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας. Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό,* θεώρηση μτφ., Μ. Πεχλιβάνος-Μ. Χρυσανθόπουλος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο νεοελληνικών σπουδών Θεσσαλονίκη, 2004.(1η έκδοση στα αγγλικά: 1995).

R. A. Schermerhorn, «Περιθωριακός άνθρωπος», *Λεξικό κοινωνικών επιστημών*, εκδ, unesco (στα ελληνικά , εκδ. Ελληνική Παιδεία), 1972, τομ. 2, σελ. 699-700.

Έρη Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, Αθήνα, Σοκόλης, 2001.

Σπύρος Τσακνιάς, «Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο», *Η Λέξη,* τχ. 53 (Μάρτιος–Απρίλιος 1986), σελ. 471-473.

Henri Tonnet, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*, μτφ. Μαρίνα Καραμάνου, Πατάκης, 2001.

Δημ. Τζιόβας, «Η πεζογραφία του Δημ. Χατζή: ουμανιστικός ρεαλισμός και η ποιητική της μεταβατικής αφήγησης», στο*: Δημ. Χατζής, Μια συνείδηση της ρωμιοσύνης,* επιμέλεια Γιάννης Παππάς, Αχαϊκές εκδόσεις, 1999, σελ. 136-142.

Αννα Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου, Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991.

Μισέλ Φουκώ, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μτφ.-σχόλια: Λίλα Τρουλινού, Αθήνα, Ύψιλον, 1991.

Μισέλ Φουκώ, *Η ιστορία της τρέλας*, μτφ. Φρ. Αμπατζοπούλου, Αθήνα, Ηριδανός, 2004. (1η έκδοση στα γαλλικά 1964).

Faucault Michel, *Des espaces aues, Heterotopies* 1967 Architecture, Mouvement, Continuite, no 5, Octobre 1984, 46-49.

Θάνος Φωσκαρίνης, «Αλήθεια και ομορφιά τελετουργία και σύμβαση, σημειώσεις για τη σχέση αυτοβιογραφίας και μυθοπλασίας στο έργο του Μένη Κουμανταρέα», περ. *Οδός Πανός*, τ χ. 175, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2017, σελ. 126-136.

Diana Fuss, «Λεσβιακές και γκέι θεωρίες: Το πρόβλημα της πολιτικής της ταυτότητας», στο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, Νήσος, 2006.
Δημήτρης Χατζής, *Μια συνείδηση της ρωμιοσύνης*, επιμέλεια Γιάννης Παππάς Αχαϊκές εκδόσεις, 1999.

Κώστας Ταχτσής, *Το φοβερό βήμα*, Εξάντας, Αθήνα, 1989.

Κώστας Ταχτσής, Από χαμηλή σκοπιά, Εξάντας, Αθήνα, 1992.

Κώστας Ταχτσής, *Η γιαγιά μου η Αθήνα και άλλα κείμενα*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα, 1979.

Μπ. Τοματσέφσκι, «Θεματική», στο Tzvetan Todorov, *Κείμενα Ρώσων φορμαλιστών, Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα, εκδόσεις Οδυσσέας, 1995.

Τοντόροφ Τζβέταν, *Κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών*, Αθήνα, εκδόσεις Οδυσσέας, 1995.

Γιώργος Τσακνιάς, *Δακτυλικά αποτυπώματα*, Το τρυφερό δέρμα, Αθήνα, Καστανιώτης, 1983.

Δημήτρης Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός, Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα, Πόλις, 2007.

Δημήτρης Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης, Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα, εκδόσεις Οδυσσέας, 2002.

Λίζυ Τσιριμώκου (παρουσίαση – ανθολόγηση), «Νίκος Κάσδαγλης», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο ως τη δικτατορία του '67*, Αθήνα, Σοκόλης, 1992, σελ. 304-377.

Mario Vitti, *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα, Κέδρος, 1991, 3η έκδοση.

Rene Wellek- AustinWarren, *Θεωρία λογοτεχνίας* (*Theoryofliterature*) μτφ. Σταύρου Γ. Δεληγιώργη, Αθήνα, εκδόσεις Δίφρος, 1980, 3η έκδοση.

Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Νίκος Κάσδαγλης: συμπτώματα κοινωνικής και πολιτικής παθολογίας στους *Ελεήμονες*», στο *Οδόσημα. Στοιχεία προσανατολισμού*

στο τοπίο της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1999, σελ. 163-167.

Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Το διήγημα της πρώτης και δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς», *Διαβάζω*, τ. χ. 451, Μάιος 2004, σελ. 74-78.

Παναγιώτα Μ. Χατζηγεωργίου, *Μορφές του αντιηρωισμού στο νεοελληνικό μυθιστόρημα, από την πάπισσα Ιωάννα στα Βαμμένα κόκκινα μαλλιά*, Αθήνα, Gutenberg, 2012.

Νατάσα Χατζηδάκη, «Σκύψιμο με συμπάθεια στο υπαρξιακό πρόβλημα του σύγχρονου έλληνα», *Διαβάζω*, τχ. 23 (1979), σελ. 69-71.

Β. Χεκίμογλου, Κ. Καριζώνη–Χεκίμογλου, «Η σημασία του χώρου στο πεζογραφικό έργο του Γ. Ιωάννου», περιοδικό *Εντευκτήριο*, Φεβρουάριος 1988, σελ. 25-27.

Ελιάνα Χουρμουζιάδου, Πλατεία Μένη Κουμανταρέα, περιοδικό *Οδός Πανός*, έτος 36ο, τεύχος 175, Ιούλιος- Σεπτέμβριος 2017, σελ. 61-65.

Χοκβέρντα Χέρο, *Μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος, Νεοελληνική παράδοση και ιδεολογία στο έργο του έλληνα πεζογράφου Δ. Χατζή*, Αθήνα, εκδόσεις Καλλιγράφος, 2016.

Οδός Πανός, τχ. 175, Ιούλιος - Σεπτέμβριος 2017, Αφιέρωμα στον Μένη Κουμανταρέα.

Συνέντευξη του Δ. Χατζή στο περ. *Διαβάζω,* τχ. 5-6, Νοέμβρης 1976- Φλεβάρης 1977.

Λεξικό κοινωνικών επιστημών, εκδόσεις Unesco στα ελληνικά, εκδόσεις Ελληνική παιδεία 1972, τόμος 2.

Ιστορία νεοελληνικής λογοτεχνίας Α,Β,Γ λογοτεχνίας, ΟΑΕΔ.

Οδός Πανός, τχ. 175, Ιούλιος - Σεπτέμβριος 2017, Αφιέρωμα στον Μένη Κουμανταρέα.

Ν. Βατόπουλος, Βιοτεχνία υαλικών, 4.12.2014, www. Kathimerini

Τιτίκα Δημητρούλια, Δημήτρης Νόλλας, *Καθημερινή*, 12.12.2004, www. lifo

Μαίρη Παπαγιαννίδη, «Η γοητεία της παρακμής», συνέντευξη, *Βήμα,* 14-3-1999, http://invenio.lib.auth.gr

Δ. Τζιόβα, *Δ. Χατζής,* Ένας συναισθηματικός ιδεολόγος. Εφημ. *Το Βήμα*, 22/10/2000.

Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, Μια βαθιά και ειλικρινής συνέντευξη του Μένη Κουμανταρέα (Δεκέμβριος 1986)», 06.12.2014, www. lifo.

Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, UnfinishedSympathy, *Lifo* 232 (19.1.2011), www. lifo.

Σπύρος Τσακνιάς, Το *Θολάμι*, εφημ. *Καθημερινή,* 4-2-1988.

Καίη Τσιτσέλη, «Η καρδιά του κρεμμυδιού, εφημ. *Βήμα*, 26-10-74.