ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Γρηγορία Γκάτση

Η λειτουργία των χαρακτήρων στα μυθιστορήματα του Μένη Κουμανταρέα

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΑΘΗΝΑ 2015

Γρηγορία Γκάτση

Η λειτουργία των χαρακτήρων στα μυθιστορήματα του Μένη Κουμανταρέα

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θανάσης Αγάθος

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Θανάσης Αγάθος
Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου
Άννα Χρυσογέλου-Κατσή

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Θανάσης Αγάθος
Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου
Άννα Χρυσογέλου-Κατσή
Δημήτρης Αγγελάτος
Ευριπίδης Γαραντούδης
Γιάννης Ξούριας
Μαρία Ρώτα

ΑΘΗΝΑ 2015

Copyright © , **Γρηγορία Γκάτση, 2015.**
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.
Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, η αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος……6
Εισαγωγή…….....8

Κεφάλαιο πρώτο: *Βιοτεχνία υαλικών*…….……49

1. 1. Η κριτική πρόσληψη……57
1. 2. Ο ανδρικός χαρακτήρας……...60
1. 3. Ο γυναικείος χαρακτήρας……69
1. 4. Συμπεράσματα…….....88

Κεφάλαιο δεύτερο: *Ο ωραίος λοχαγός* ……..105

2. 1. Η κριτική πρόσληψη……..110
2. 2. Ο ανδρικός χαρακτήρας…….113
2. 3. Ο γυναικείος χαρακτήρας……..126
2. 4. Συμπεράσματα……...129

Κεφάλαιο τρίτο*: Η φανέλα με το εννιά*……..135

3. 1. Η κριτική πρόσληψη……..142
3. 2. Ο ανδρικός χαρακτήρας……147
3. 3. Οι γυναικείοι χαρακτήρες……..164
3. 4. Συμπεράσματα……....171

Κεφάλαιο τέταρτο: *Η συμμορία της άρπας*……185

4. 1. Η κριτική πρόσληψη…….....190

4. 2. Ο ανδρικός χαρακτήρας…….....196
4. 3. Ο γυναικείος χαρακτήρας……...209
4. 4. Συμπεράσματα……....212

Κεφάλαιο πέμπτο: *Δυο φορές Έλληνας*……..219

5. 1. Η κριτική πρόσληψη…….....225
5. 2. Οι ανδρικοί χαρακτήρες……....229
5. 3. Οι γυναικείοι χαρακτήρες…….....257
5. 4. Συμπεράσματα……...272

Κεφάλαιο έκτο: *Νώε*……..286

6. 1. Η κριτική πρόσληψη…….....289
6. 2. Οι ανδρικοί χαρακτήρες…….....292
6. 3. Οι γυναικείοι χαρακτήρες…….....310
6. 4. Συμπεράσματα……318

Κεφάλαιο έβδομο: *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*……328

7. 1. Η κριτική πρόσληψη…….....333
7. 2. Οι ανδρικοί χαρακτήρες…….....336
7. 3. Οι γυναικείοι χαρακτήρες…….....348
7. 4. Συμπεράσματα……356

Κεφάλαιο όγδοο: *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*……...366

8. 1. Η κριτική πρόσληψη…….....373
8. 2. Ο ανδρικός χαρακτήρας…….....379
8. 3. Οι γυναικείοι χαρακτήρες…….....388

8. 4. Συμπεράσματα…….....395

Κεφάλαιο ένατο

9. 1. Σύγκριση ανδρικών – γυναικείων χαρακτήρων……402
9. 2. Γενικά συμπεράσματα…….....435

Βιβλιογραφία ……446
Παράρτημα……464
Ευρετήριο…….....485

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διδακτορική διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στην τριμελή επιτροπή και ειδικότερα στον επιβλέποντά μου κ. Αγάθο, του οποίου η συμβολή ήταν τεράστια και καταλυτική τόσο στο ξεκίνημα αυτής της προσπάθειας όσο και στο κρίσιμο στάδιο της ολοκλήρωσής της με τις γόνιμες παρατηρήσεις και τις εύστοχες υποδείξεις του. Ιδιαιτέρως θα ήθελα να ευχαριστήσω την κ. Σταυροπούλου και την κ. Χρυσογέλου-Κατσή, διότι οι προτροπές και η ενθάρρυνσή τους υπήρξαν καίριες στα διάφορα στάδια εκπόνησης της διατριβής. Ειδική μνεία θα ήθελα να κάνω στην κ. Σταυροπούλου, διότι συνετέλεσε καθοριστικά, ώστε να στραφούν τα ερευνητικά ενδιαφέροντά μου στον συγγραφέα Μένη Κουμανταρέα. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά και τα υπόλοιπα μέλη της επιτροπής, τον κ. Αγγελάτο, τον κ. Γαραντούδη, τον κ. Ξούρια και την κ. Ρώτα για την πρόθυμη συμμετοχή τους στην επταμελή επιτροπή, καθώς και όλους τους καθηγητές του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών για τις γνώσεις που μου μετέδωσαν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, οι οποίες αποδείχτηκαν γόνιμες και εποικοδομητικές για την εκπόνηση της παρούσας διδακτορικής διατριβής.

Επιπλέον, αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, διότι ήταν διαρκώς στο πλευρό μου και μοιραζόταν τις ανησυχίες και τις αμφιβολίες μου κάθε στιγμή. Ειδικότερα, ευγνωμονώ τους γονείς μου, Χρήστο και Κωνσταντίνα, τα αδέλφια μου, Αθηνά, Γιάννη, Αλέξη και Μάρθα, όλα τα ανίψια μου, προπαντός την Αφροδίτη και φυσικά, το σύζυγό μου, Γιώργο για την εγκαρτέρηση, το ατελεύτητο ενδιαφέρον και την ψυχολογική υποστήριξή τους. Ευχαριστίες, επίσης, οφείλω στις φίλες μου, Ανθούλα Νικολαΐδου, Ιωάννα Χαϊμέλη και Άλκηστη Βασιλειάδου που διαδραμάτισαν σημαίνοντα ρόλο στις διάφορες φάσεις αυτού του μαγευτικού ταξιδιού της γνώσης και της περιπέτειας (πριν ακόμα αρχίσει, κατά την έναρξή του και λίγο πριν το τέλος, αντιστοίχως).

Τέλος, οφείλω να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στο Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (Ι.Κ.Υ.) για την άδεια υπηρεσιακής εκπαίδευσης που μου εξασφάλισε, καθώς και για την οικονομική υποστήριξη που μου παρείχε κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών.

(Απαραίτητη προσθήκη/επισήμανση: Όταν ξεκίνησα τη μελέτη και τη συγγραφή τούτου του πονήματος (2013) υπήρχε και ένας ακόμη λόγος που με ώθησε στην επιλογή του έργου του Μένη Κουμανταρέα, ο οποίος όμως έχει πάψει να υφίσταται εδώ και κάποιους μήνες. Συγκεκριμένα, σε μία διάλεξη του Βασίλη Βασιλικού είχα ακούσει με μεγάλη στενοχώρια και κατάπληξη το παράπονό του ότι δεν είχε μελετηθεί από Έλληνες επιστήμονες και με αυτή την αφορμή συνειδητοποίησα ότι δεν είχε δοθεί η δέουσα προσοχή και σε έναν άλλο σύγχρονο και ομότεχνό του, τον Μένη Κουμανταρέα. Επέλεξα, λοιπόν, συνειδητά να προσεγγίσω το έργο ενός εν ζωή συγγραφέα, με στόχο ν' αποδώσω τιμή σ' αυτόν όσο ζει και όχι –ως είθισται– μετά θάνατον, αλλά το άδικο και αδόκητο τέλος του με αναγκάζει με μεγάλη μου λύπη να αφιερώσω αυτή τη μελέτη στη μνήμη του και όχι στη μακροημέρευσή του).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα διατριβή θα μελετηθεί η λειτουργία των χαρακτήρων στην πεζογραφία του Μένη Κουμανταρέα, ενός «από τους πιο σημαντικούς μεταπολεμικούς συγγραφείς»[1] και πιο συγκεκριμένα της Β΄ Μεταπολεμικής Γενιάς.[2]

---

[1]Αναστάσης Βιστωνίτης, «50 χρόνια Μένης Κουμανταρέας», 22.03.2011, www.tovima.gr. Λίγα λόγια για το συγγραφέα: ο Μένης Κουμανταρέας (Αθήνα, 1931-2014) είναι πεζογράφος, δοκιμιογράφος και μεταφραστής. Φοίτησε στη Νομική και στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών χωρίς να περατώσει ποτέ τις σπουδές του. Στη λογοτεχνία εμφανίστηκε το 1961, μεταφράζοντας πεζά των E. Hemingway, J. Joyce και A. Moravia στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*. Επίσης, μετέφρασε G. Buchner, L. Carroll, W. Faulkner, F. S. Fitzgerald, H. Hesse, C. McCullers, H. Melville, E. A. Poe, βλ. Αλέξης Ζήρας, λήμμα: «Κουμανταρέας Μένης», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2010, 1145. Βλ. επίσης, *Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα*, 35, Πάπυρος, Αθήνα 1996, λήμμα: «Κουμανταρέας Μένης», 371, Αλέξανδρος Αργυρίου, «Η λογοτεχνική παραγωγή μετά το 1941»: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΣΤ΄, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών 2000, 567 και Ευγένιος Ζαφειρίδης, «Βιογραφικό σημείωμα του Μ. Κουμανταρέα», *Κ* 8 (2005) 39-41. Για την εργογραφία του Κουμανταρέα, καθώς επίσης κρίσεις για το έργο του τόσο από τον ίδιο όσο και από άλλους μελετητές, βλ. στο Παράρτημα.

[2]Ο Β. Χατζηβασιλείου αναφέρει για τη Β΄ Μεταπολεμική Γενιά: «Μπορούμε να ξεκινήσουμε από έναν κοινό τόπο: οι πεζογράφοι που άρχισαν να παρουσιάζουν έργο από το 1960 και μετά (γεννημένοι μεταξύ 1930 και 1940) ξεφεύγουν σε μεγάλο βαθμό από τα βασικά θέματα των προκατόχων τους: τον Πόλεμο, την Αντίσταση και τον Εμφύλιο. Ένα εκτεταμένο μέρος της πεζογραφίας του ’60 εκκινεί, χωρίς αμφιβολία, από ένα παραπλήσιο προς τη θεματολογία των πρώτων μεταπολεμικών υλικό. Η βασική διαφορά συνίσταται στο είδος της αναπαριστώμενης εμπειρίας, που εδώ είναι έμμεση και εγγράφεται στις δέλτους της παιδικής και της εφηβικής μνήμης. Αν, δηλαδή, οι προκάτοχοι βαφτίστηκαν με το σώμα και την ψυχή τους στη φρίκη του πολέμου, στο υψηλό φρόνημα της Αντίστασης και στο διαλυτικό, και πολλαπλά τραυματικό, φάσμα του Εμφυλίου, οι διάδοχοί τους σημείωσαν εικόνες και απόηχους των ίδιων γεγονότων. […] Η βαθμιαία απομάκρυνση από το ζόφο του πολέμου και του Εμφυλίου συμβάλλει και στην ανάπτυξη μιας εκσυγχρονισμένης θεματογραφίας: πέρα από την ηθική στάση των ανθρώπων μεταπολεμικά, οι συγγραφείς ενδιαφέρονται τώρα για τα επαγγέλματα, τους έρωτες ή τις πόλεις των Ελλήνων στην καινούργια κοινωνία. Στήνουν, έτσι, τη γέφυρα για την επαφή με τον μεταδικτατορικό ελληνικό κόσμο. Γέφυρα ιδιαίτερα σημαντική, τόσο για τους διαδόχους όσο και για τους ίδιους, που θα χρειαστεί τώρα να μιλήσουν υπό την απαίτηση ενός άλλου, αρκετά πια διαφορετικού τόνου», βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η καθημερινότητα, ο έρωτας και η ιστορία στους πεζογράφους της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς»: *Οδόσημα. Στοιχεία προσανατολισμού στο τοπίο της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, 226, 230. Ο Αλ. Αργυρίου γράφει σχετικά: «Οι πεζογράφοι της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, γεννημένοι στη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου, παρουσιάζουν δυσδιάκριτες διαφορές με τους πεζογράφους της

Αναφορικά με την τεχνική του συγγραφέα, οι Ιστορίες Νεοελληνικής Λογοτεχνίας τονίζουν ότι «πότε αποτυπώνει με ρεαλισμό και πότε αφήνει ελεύθερο το παιχνίδι της φαντασίας, σε μια γραφή απόλυτα προσεγμένη και νεωτερική»,[3] ότι «δείχνει να προτιμά την κλασική λύση, δηλαδή μια ευθύγραμμη αφήγηση με ξεκάθαρη πλοκή, σε μια γλώσσα στεγνή και άμεση»[4] κι ότι στα πρώτα έργα του «διακρίνονται κάποια στοιχεία της αστικής εκδοχής του 'ηθογραφικού ρεαλισμού'»,[5] τα οποία ο ίδιος ο συγγραφέας παραδέχεται με άνεση.[6]

Παρά την αδιάλειπτη λογοτεχνική παρουσία του Μένη Κουμανταρέα στα ελληνικά γράμματα που καλύπτει παραπάνω από μισό αιώνα (1962-2014), απουσιάζει μέχρι σήμερα μία ενδελεχής μελέτη γύρω από το σύνολο της λογοτεχνικής παραγωγής του. Αυτό το κενό έρχεται να καλύψει η παρούσα διατριβή κι ευθύς εξαρχής επισημαίνουμε ότι προτάξαμε τη μελέτη των χαρακτήρων, διότι ο λογοτεχνικός χαρακτήρας[7] αποτελεί κεντρικό στοιχείο, την «πρωταρχή της

πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, γεννημένους μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ή, αλλιώς, της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου. […] Πάντως, όμως, με ελάχιστες εξαιρέσεις, οι πεζογράφοι της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, κυρίως όσοι έζησαν σε μεγάλα αστικά κέντρα, βρίσκονται έξω από το 'τραύμα' της Κατοχής (λόγω ηλικίας) και του εμφυλίου πολέμου (λόγω διαμονής τους σε αστικά κέντρα)», βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια της αυτοσχέδιας ανάπτυξης (1957-1963)*, ΣΤ΄, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, 403.

[3]Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1991[6] [1978[1]], 359.

[4]Αυτό αποτυπώνεται εναργέστατα, σύμφωνα με το M. Vitti, στα «δυο μυθιστορήματα της ωριμότητας, *Βιοτεχνία υαλικών* (1975) και *Η κυρία Κούλα* (1978). Πρόκειται για σκηνές μιας ταπεινής ζωής εκπροσώπων της μικροαστικής τάξης, σε μια φάση του βίου τους όπου οι προσδοκίες έχουν ματαιωθεί, δίχως την παραμικρή ελπίδα αλλαγής», βλ. Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003, 536.

[5]Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού – Μαριάννα Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1996, 313.

[6]Δηλώνει σε συνέντευξή του: «'Λοιπόν ναι, γιατί όχι, αισθάνομαι σαν ηθογράφος μιας πόλης και μιας εποχής. Δεν βλέπω τίποτα το μεμπτό. Μιας ηθογραφίας που ο λυρισμός της δεν έγκειται πια στο ηλιοβασίλεμα, αλλά στον τρόπο που ανάβουν οι διαφημίσεις το βράδυ στην πόλη. Μιας πόλης, που σ' εμένα λειτουργεί σαν πλαίσιο σε σχέση με αυτό που είναι οι άνθρωποί της, το μικρό ή μεγάλο δράμα τους, και που αυτό πάνω απ' όλα μ' ενδιαφέρει'», βλ. Αντώνης Φωστιέρης – Θανάσης Νιάρχος, «Σε β΄ πρόσωπο» (συνέντ.), *Η Λέξη* 54 (1986) 560.

[7]Ο Β. Αθανασόπουλος γράφει ότι οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες, «αυτά λοιπόν τα φανταστικά πρόσωπα, που κατορθώνουν να γίνουν το ίδιο ή και περισσότερο αξιομνημόνευτα από τα

δημιουργίας» στη μυθοπλασία του Κουμανταρέα. Η Α. Βλαβιανού διακρίνει τρία πεδία δράσης της συγγραφικής πορείας του, «το ακραιφνώς λογοτεχνικό, το δοκιμιακό και το μεταφραστικό» και τονίζει ότι «τρεις σταθερές συνθέτουν τη θεματική των έργων του: ο τόπος, ο χρόνος και οι άνθρωποι ως πολυπρόσωποι ήρωες ή μεμονωμένες οντότητες».[8] Επιπλέον, ο ίδιος ο Κουμανταρέας τονίζει ότι «'ο άνθρωπος σε όλες τις εκφάνσεις του είναι δεξαμενή για το συγγραφέα'»[9] κι υπογραμμίζει το γεγονός ότι η πεζογραφία του είναι «ανθρωποκεντρική. Χωρίς τα πρόσωπα των ανθρώπων δεν θα μπορούσα να γράψω»,[10] αφού «αυτά είναι η

σημαντικά ιστορικά πρόσωπα, έρχονται από, και ξαναγυρίζουν σε μια περιοχή οντολογικά απροσδιόριστη, μια ζώνη ή κατηγορία της ύπαρξης που δεν καθορίζεται από τη νομοτέλεια της βιολογικής γέννησης και του θανάτου ούτε από την ηθική δεοντολογία των μελών μιας υπαρκτής κοινωνίας. […] Τα υλικά από τα οποία είναι δυνατό να σχηματιστεί ένας χαρακτήρας είναι ποικίλα. Η ποικιλία τους αυτή εξαρτάται από την εξοικείωση του συγγραφέα του με τη σχετική λογοτεχνική παράδοση, από τον πλούτο της φαντασίας του, από την έκταση των εμπειριών του από υπαρκτούς ανθρώπους, και από το βάθος της γνώσης του σχετικά με την ανθρώπινη ψυχολογία. Ο συνδυασμός της φαντασίας, της εμπειρίας και της γνώσης τού δίνει τη δυνατότητα να γνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο είναι πιθανό να δράσει ή να αντιδράσει ένας χαρακτήρας σε συγκεκριμένες περιστάσεις και κάτω από ποικίλες συνθήκες». Τέλος, αναφέρει ότι «ένας χαρακτήρας αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου σχεδίου και πως οι λεπτομέρειες δεν δίνονται γι' αυτούς τους ίδιους, αλλά υπηρετούν το συνολικό σχέδιο του μυθιστορήματος», βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Από πού έρχονται οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες; (Και πού πηγαίνουν όταν πεθαίνουν;»: *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Πατάκης, Αθήνα 2005, 39, 40. Η Μ. Σακαλάκη γράφει: «Πράγματι, συμβολικές μορφές, με ψυχικές, διανοητικές, φυσικές και ηθικές ιδιότητες, με τις δικές τους αξίες, επιθυμίες ή φόβους, τα μυθιστορηματικά πρόσωπα είναι αλληλέγγυα με την κοινωνία όπου εντάσσονται και με την αντίληψή της για τον κόσμο, τον άνθρωπο, τις ανθρώπινες σχέσεις. Μολονότι λοιπόν δεν αποτελούν παρά προϊόντα της φαντασίας, συγκεντρώνουν και εκφράζουν, μέσα από την ύπαρξή τους, τις αξίες, τις παραστάσεις, τη γλώσσα, την πραγματικότητα μιας δοσμένης κοινωνίας», βλ. Μαρία Σακαλάκη, *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών: ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1900-1980*, Κέδρος, Αθήνα 1984, 54.

[8]Αντιγόνη Βλαβιανού, «Μένης Κουμανταρέας: Τρεις ελικοειδείς τροχιές», *Εντευκτήριο* 98 (2012) 35, 36.

[9]Προσθέτει, επίσης, ότι «'η κοινωνία σήμερα ζητάει από το συγγραφέα να είναι στρατευμένος –γιατί αυτή είναι τελικά η λέξη κι ας είναι παλιομοδίτικη– στο πλευρό του ανθρώπου που κλυδωνίζεται και υποφέρει από τα δεινά της εποχής μας. […] Προσπαθώ να είμαι όχι ένα παράθυρο στην τηλεόραση, μα ένα παράθυρο ανοιχτό στον κόσμο'», βλ. Μαίρη Παπαγιαννίδου, «Η γοητεία της παρακμής» (συνέντ.), *Το Βήμα*, 14.03.1999, http://invenio.lib.auth.gr.

[10]Νίκος Βατόπουλος, «'Ζω πάντα με την προσμονή της έκπληξης'» (συνέντ.), *Διαβάζω* 373 (1997) 111. Γενικότερα υποστηρίζει για την πεζογραφία ότι είναι «σχέσεις ανθρώπων», βλ. Π.

επιστήμη μου».[11] Έτσι, λοιπόν, στα έργα του παρατηρείται μια ευρεία γκάμα χαρακτήρων, από δυσπροσάρμοστους νεαρούς, που ονειρεύονται συνεχώς μια άγνωστη και γοητευτική συγκλονιστική πραγματικότητα, μέχρι άτομα που έζησαν και ζουν διχασμένα ανάμεσα σε δύο τρόπους κοινωνικής, πολιτικής αλλά και προσωπικής ηθικής. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο είναι εμφανής στην πεζογραφία του η σύγκρουση του παλιού με το νέο, του συμβατικού με το αιρετικό και του θηλυκού με το αρσενικό. Ο Β. Αθανασόπουλος επισημαίνει ότι το αφηγηματικό στοιχείο του μυθιστορηματικού χαρακτήρα επιλέγεται ως «πρωταρχή της μυθοπλασίας» και προηγείται στις προτιμήσεις των συγγραφέων έναντι των άλλων δύο βασικών αφηγηματικών στοιχείων (σκηνικό, πλοκή).[12] Αναφέρει, επίσης, ότι «από τους περισσότερους συγγραφείς θεωρείται πως ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας έχει μια ιδιαίτερη σημασία, μια και αποτελεί την ουσιαστική πηγή δράσης. Η σχετική εκτίμησή τους στηρίζεται στο γεγονός πως δεν είναι δυνατό μια αφήγηση να διαθέτει πλοκή όταν δεν υπάρχει καμιά διαγραφή χαρακτήρων –γεγονός που δεν ανταποκρίνεται μόνο σε μια αφηγηματολογική πραγματικότητα, αλλά και σε μια

Αθανασόπουλος, Γ. Γαλάντης, Λ. Κουλελής, Κ. Μαρτζούκος, «‘Με απασχολούν οι ανθρώπινες σχέσεις’» (συνέντ.), *Διαβάζω* 1 (1976) 25.

[11]Μένης Κουμανταρέας, «Play»: *Πλανόδιος σαλπιγκτής*, Κέδρος, Αθήνα 1990[3] [1989[1]], 305. Η Ν. Χατζηδάκι παρατηρεί: «Ο Κουμανταρέας είναι ο μοναδικός από τους Έλληνες συγγραφείς που έχει σκύψει με τόση αγάπη και συμμετοχή στο υπαρξιακό ή άλλο πρόβλημα του σύγχρονου Έλληνα. Σε κάθε καινούργιο βιβλίο του προχωρεί βαθύτερα, αποκαλύπτοντας νέες πτυχές της ανθρώπινης τραγωδίας. Η εξωτερική δράση περιορίζεται, τα γεγονότα ή ό,τι συμβαίνει είναι ελάχιστα, μπαίνει στη ζωή των ηρώων του με την ίδια ευγένεια και προσοχή με την οποία αργότερα αποσύρεται», βλ. Νατάσα Χατζηδάκι, «Σκύψιμο με συμπάθεια στο υπαρξιακό πρόβλημα του σύγχρονου Έλληνα», *Διαβάζω* 23 (1979) 71. Στον Στ. Τσαγκαρουσιάνο δηλώνει ο συγγραφέας ότι «‘μ’ ενδιαφέρει ο Άνθρωπος –κι αυτός μπορεί να βρίσκεται παντού. Γι’ αυτό και οι υποθέσεις των βιβλίων μου δεν μοιάζουν μεταξύ τους’», βλ. Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, «Μια βαθιά και ειλικρινής συνέντευξη του Μένη Κουμανταρέα (Δεκέμβριος 1986)», 06.12.2014, www.lifo.gr.

[12]Δηλώνει ο συγγραφέας: «‘Μα, η γοητεία, η μαεστρία, η σοφία του να οικοδομήσεις ένα βιβλίο, δεν βρίσκεται τόσο στο φανέρωμα, όσο στην απόκρυψη. Οικοδομώ ένα βιβλίο κρύβοντας και αφήνοντας μονάχα χαραμάδες. Ίσως γι’ αυτό και η υπόθεση των βιβλίων μου είναι κάποτε ισχνή. Εξάλλου δεν πιστεύω στις υποθέσεις. Το ενδιαφέρον στον αναγνώστη δεν συντηρείται στα βιβλία μου με τις μεθόδους της αστυνομικής πλοκής. Ούτε φιλοδοξώ να γράψω τοιχογραφίες τύπου Πετσάλη, Ρώμα ή Αθανασιάδη’», ό.π., Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, «Μια βαθιά και ειλικρινής συνέντευξη του Μένη Κουμανταρέα (Δεκέμβριος 1986)», (υποσ. 11).

ιστορική πραγματικότητα, μια και το έπος[13] και το δράμα αποτέλεσαν τα είδη από τα οποία διαμορφώθηκε το μυθιστόρημα ως λογοτεχνικό είδος».[14]

Από το συνολικό έργο του συγγραφέα θα μελετήσουμε μόνο τα μυθιστορήματα, λόγω περιορισμών στην έκταση της διατριβής αλλά και του γεγονότος ότι αυτά προσφέρονται περισσότερο για τη διερεύνηση των χαρακτήρων, καθώς «μόνο το μυθιστόρημα έχει την ικανότητα να συλλαμβάνει τον άνθρωπο ως όλον, να τον βλέπει πρισματικά και να τον εξηγεί».[15] Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να παραθέσουμε εν συντομία τις υποθέσεις των μυθιστορημάτων που θα μας απασχολήσουν,[16] ξεκινώντας από τη *Βιοτεχνία υαλικών* (1975), η οποία πραγματεύεται την ιστορία της Μπέμπας και του Βλάση Ταντή, που πλαισιώνονται από δύο κωμικοτραγικούς φίλους, το Βάσο και το Σπύρο, καθώς και τις περιπέτειες της βιοτεχνίας τους μέσα στο χρόνο. Η υπόθεση του *Ωραίου λοχαγού* (1982) αφορά στις περιπέτειες ενός λοχαγού που έχει κριθεί στάσιμος από τη στρατιωτική

---

[13]Ο Μπαχτίν τονίζει ότι «ο επικός λόγος είναι ένας λόγος που εκφέρεται σύμφωνα με την παράδοση. Ο επικός κόσμος του απόλυτου παρελθόντος, από την ίδια του τη φύση, είναι απρόσιτος στην προσωπική εμπειρία, και δεν επιτρέπει μιαν ατομική, προσωπική προσέγγιση ή αξιολόγηση», ότι «το μυθιστόρημα δε ζει αρμονικά με τα άλλα είδη. Το μυθιστόρημα παρωδεί τα άλλα είδη (ακριβώς ως είδη)· καταγγέλλει τις συμβατικές μορφές τους και τη συμβατική τους γλώσσα, αποβάλλει τα μεν και ενσωματώνει τα δε στη δική του ιδιαίτερη δομή αναδιατυπώνοντάς τα και δίνοντάς τους έναν άλλο τονισμό» κι ότι παρατηρείται στο μυθιστόρημα «αποσύνθεση της επικής και τραγικής ακεραιότητας του ανθρώπου», βλ. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα* (1941), πρόλογ. – μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης, Πόλις, Αθήνα 1995, 43, 23, 83.

[14]Ό.π., Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (υποσ. 7), 53.

[15]Πρόκειται για άποψη του Μιχαήλ Μπαχτίν, στην οποία αναφέρεται ο συγγραφέας, βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Η μέθοδος της τυφλόμυγας (Μεταφράζοντας Ηράκλειτο, Ηρόδοτο και Λουκιανό)»: *Ξεχασμένη φρουρά. Τα κρυφά χαρτιά του συγγραφέα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, 195.

[16]Η οικονομία του κειμένου υπαγορεύει τη σύντμηση των μυθιστορηματικών τίτλων κι έτσι έχουμε υιοθετήσει τα ακόλουθα αρκτικόλεξα: ΒΥ για τη *Βιοτεχνία υαλικών*, ΩΛ για τον *Ωραίο λοχαγό*, Φ για τη *Φανέλα με το 9*, ΣΑ για τη *Συμμορία της άρπας*, 2ΦΕ για το *Δυο φορές Έλληνας*, Ν για το *Νώε*, ΑΛ ΓΚ για τις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ* και, τέλος, ΘΒ για το *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο*. Επίσης, ΘΧ για το *Θησαυρό του χρόνου,* στις περιπτώσεις που χρησιμοποιούμε παραθέματα από το κύκνειο άσμα του συγγραφέα., το οποίο ο Θ. Νιάρχος το χαρακτηρίζει ως το πιο «αυτοβιογραφικό» του βιβλίο και «Ημερολόγιο καταστρώματος», όπου «με την αφηγηματική του μετριοπάθεια, τις ελαφρές πινελιές μιας στοχαστικής διάθεσης και προπαντός με την αναγνώριση της ζωής ως συγγραφέα, ο Κουμανταρέας κατορθώνει τα ακραία και τα επικίνδυνα και γι' αυτό ακριβώς πιο αποκαλυπτικά να τα μεταβάλλει σε μια κοινή μοίρα», βλ. Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας: Τα πρόσωπα πίσω από τις μάσκες», 23.01.2015, www.tanea.gr.

δικαιοσύνη και προσφεύγει στο Συμβούλιο της Επικρατείας, για να διορθωθεί η εις βάρος του αδικία. Εκεί βρίσκει άμεση στήριξη στο πρόσωπο του Εισηγητή του και Συμβούλου, ο οποίος σκύβει με ιδιαίτερο ενδιαφέρον και ζήλο πάνω σ' αυτή την υπόθεση, που έμελλε να τον απασχολήσει πολλάκις, καθότι ο στρατός έκρινε μονίμως το λοχαγό στάσιμο με διαφορετικό σκεπτικό κάθε φορά, ενώ εκείνος δεν καμπτόταν κι επανερχόταν με νέα προσφυγή κι έτσι σε διάστημα οκτώ ετών (από το 1959 έως το 1967) σημειώνει πέντε προσφυγές. *Η φανέλα με το εννιά* (1986) αναφέρεται στη ζωή και τη δράση του εικοσάχρονου Βασίλη Σερέτη, ο οποίος ονειρεύεται να γίνει ποδοσφαιριστής και ν' απαλλαγεί μια για πάντα από τη μιζέρια της λαϊκής τάξης στην οποία ανήκει, ενώ τον παρακολουθούμε ν' αναζητά την τύχη του στη Θεσσαλονίκη, το Βόλο και την Αθήνα. Η *Συμμορία της άρπας* (1993) «έχει για πρωταγωνιστές έναν γεροπαράξενο καθηγητή άρπας, ένα μικρομέγαλο, αύθαδες κοριτσάκι κι έναν ερμαφρόδιτο υπηρέτη ασιατικής καταγωγής, οι οποίοι συγκατοικούν σ' ένα ξεπεσμένο αθηναϊκό σπίτι παρέα με τις ψευδαισθήσεις τους, ενώ ο κόσμος γύρω τους αλλάζει με ιλιγγιώδη ταχύτητα και η Αθήνα υποδέχεται τα πρώτα κύματα μεταναστών».[17] Στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* (2001) παρακολουθούμε την πορεία δύο οικογενειών από το 1949-1990 και τις προσπάθειες ανασυγκρότησης της ζωής τους μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο. Το μυθιστόρημα *Νώε* (2003) αποτελεί την περιπέτεια ενός σύγχρονου ανθρώπου που τον φωνάζουν Νώε, μόνο που δεν είναι αυτό το βαφτιστικό του. «Με σκελετό τον ιστορούμενο στις Γραφές Κατακλυσμό, ο Κουμανταρέας ξεδιπλώνει το βίο ενός Αθηναίου, έρμαιου στους ανέμους και στις τρικυμίες κατακλυσμιαίων επιθυμιών» που επιδιώκει τη «σωτηρία δια της Κιβωτού».[18] *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ* (2011) παρακολουθούν μια παρέα εφήβων από διάφορα μέρη της Ευρώπης που συναντιούνται στην επαρχιακή πόλη της Αγγλίας, Γκόσπορτ τα πρώτα χρόνια αμέσως μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και βιώνουν την ερωτική αφύπνιση. Τέλος, ο *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο* (2013) αποτελεί τη μυθιστορηματική ανάπλαση των τελευταίων ημερών του Έριχ Χόνεκερ, που βρίσκεται αυτοεξόριστος και στο τελευταίο στάδιο του καρκίνου στο Σαντιάγο της Χιλής (φιλοξενούμενος του Φελζενστάιν, ενός Γερμανού με ύποπτο ναζιστικό

[17]«Στο καταφύγιο της λογοτεχνίας», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία/Επτά*, 26.06.2011, www.enet.gr.

[18]Μάρη Θεοδοσοπούλου – Λώρη Κέζα, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», 14.12.2003, www.tovima.gr.

παρελθόν) και συνεργάζεται με τη Χιλιανή εταίρα Κοντσέτα ντελ Αρίζος για την εξουδετέρωση μιας ανερχόμενης νεοναζιστικής οργάνωσης.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε ότι ο συγγραφέας, με αφορμή κάποιες τηλεοπτικές δηλώσεις του περί βιασμού των γυναικών που διαστρεβλώθηκαν, χαρακτηρίστηκε σεξιστής κι η πρόκληση από πλευράς μας ήταν μεγάλη, θέλοντας να διαπιστώσουμε τι προκύπτει μέσα από τη μελέτη του έργου του. Ο ίδιος ο συγγραφέας, με την ευκαιρία της έκδοσης του μυθιστορήματος *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο* τονίζει ότι «με αυτό το λογοτεχνικό βήμα ελπίζει να του φύγει […] η ρετσινιά του σεξιστή» κι υπογραμμίζει ότι «‘και σ’ αυτό και στα προηγούμενα βιβλία μου ο ρόλος των γυναικών είναι σημαντικός. Όπως στη ζωή δεν μπορούμε να κάνουμε χωρίς γυναίκες, έτσι δεν μπορούμε και στα μυθιστορήματα’».[19] Στόχος της διατριβής, λοιπόν, είναι να προβληθούν τα ζητήματα έμφυλης ταυτότητας και να μελετηθούν οι θέσεις, οι σχέσεις κι οι ρόλοι των δύο φύλων μέσα από τη σύγκριση των ανδρικών και των γυναικείων χαρακτήρων στα μυθιστορήματα του Μένη Κουμανταρέα, τα οποία καλύπτουν ένα χρονικό φάσμα μισού αιώνα περίπου της λογοτεχνικής πορείας του αλλά και της ελληνικής κοινωνίας εν γένει και μέσω της μελέτης τους να παρακολουθήσουμε την προβληματική του φύλου και τη διατήρηση ή την απόρριψη προκαταλήψεων και θέσεων που προκαθορίζουν τις κοινωνικές σχέσεις των δύο φύλων, καθώς τα λογοτεχνικά κείμενα όχι μόνο αντικατοπτρίζουν κοινωνικούς λόγους και στερεότυπα σχετικά με την έμφυλη ταυτότητα και τη σεξουαλικότητα (με έναν ιδιαίτερο, συχνά διφορούμενο, τρόπο) αλλά ταυτόχρονα τα παράγουν και τα διαδίδουν. Με την έμφυλα προσανατολισμένη κριτική προσπαθούμε να απαντήσουμε σε ερωτήματα σχετικά με τη χρήση των λογοτεχνικών μέσων στη δόμηση ή/και στην υπονόμευση μιας έμφυλης εικόνας, τον τρόπο με τον οποίο εκφράζονται σε ένα έργο οι αμφισημίες της ταυτότητας των φύλων και, τελικά, πώς όλα αυτά συνδέονται με μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο (μέσα 20^{ου} αι. – αρχές 21^{ου} αι.).

Από μια μελέτη για το μυθιστορηματικό corpus του Μένη Κουμανταρέα δεν θα μπορούσε να απουσιάζει η κριτική πρόσληψή του, ωστόσο οφείλουμε να διευκρινίσουμε ότι πρόκειται περισσότερο για μια επιλογή (για μερικά ενδεικτικά στοιχεία που φωτίζουν τα μυθιστορήματα, αφού υπάρχουν πολλές κριτικές και σχόλια για το έργο του, καθώς και αρκετές συνεντεύξεις του, που θα μπορούσαν να

[19]Παρή Σπίνου, «Μυθιστορηματική απολογία του Χόνεκερ», 14.03.2013, archive.efsyn.gr.

αποτελέσουν ανεξάρτητο αντικείμενο μελλοντικής εργασίας) και ότι δεν εξαντλούμε το εύρος της κριτικής στην παρούσα διατριβή, αφού αποτελεί δευτερεύοντα άξονά της. Έτσι, σε κάθε μυθιστόρημα προηγείται της ανάλυσης των χαρακτήρων μία σύντομη μνεία στις θεματικές επιλογές, στις αφηγηματικές τεχνικές, καθώς επίσης και στην κριτική πρόσληψη των έργων. Η διατριβή διαρθρώνεται σε δύο μέρη, όπου στο πρώτο μέρος αναπτύσσεται το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης και στο δεύτερο ακολουθεί η αναλυτική προσέγγιση των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, καθώς επίσης κι η εξαγωγή συμπερασμάτων μέσω της σύγκρισης των ανδρικών και των γυναικείων χαρακτήρων. Η επιλογή των χαρακτήρων ακολούθησε δύο στάδια, από τα οποία το πρώτο πραγματοποιήθηκε με γνώμονα τα ακόλουθα κριτήρια: πρώτον, το κριτήριο του προσδιορισμού, αν δηλαδή δίνονται όσο γίνεται περισσότερες πληροφορίες για αυτούς τους χαρακτήρες έναντι άλλων ηρώων σε σχέση με την εμφάνισή τους, τα συναισθήματά τους, τις διαθέσεις τους, τα κίνητρά τους, το παρελθόν τους κ.ά.· δεύτερον, το κριτήριο της κατανομής, αν οι χαρακτήρες παρουσιάζονται στο μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας· τρίτον, το κριτήριο της ανεξαρτησίας, αν οι χαρακτήρες είναι αυθύπαρκτοι μέσα στην ιστορία· τέταρτον, το κριτήριο της λειτουργίας, αν προβαίνουν σε δικές τους πράξεις και πέμπτον, το κριτήριο της σχέσης, αν διατηρούν κάποια σχέση με όλα σχεδόν τα πρόσωπα της ιστορίας.[20] Το δεύτερο και σημαντικότερο στάδιο αφορά στη στροφή του ενδιαφέροντός μας από το σύνολο των μυθιστορηματικών χαρακτήρων σ' εκείνους που «στηρίζουν τον άξονα της διπολικής ιστορίας και συνιστούν ερωτική συνάρτηση της μιας ή της άλλης μορφής, αμφιθυμική πάντα, ή αδιεξοδική και βασανιστική, που οδηγεί τον έναν ή τον άλλο πόλο (ενίοτε και τους δυο) στην παραίτηση ή την κατάρρευση, τη δε συνάρτηση στην κατερείπωση»[21] και παρακολουθούμε την κατασκευή τους μέσα από συγκεκριμένους άξονες, όπως είναι η εξωτερική περιγραφή, η οικογενειακή κατάσταση, το μορφωτικό επίπεδο, η κοινωνική θέση/καταγωγή, το επάγγελμα/οι φιλοδοξίες, ο τρόπος ζωής/οι συνήθειες/η ψυχολογική διάθεση, η συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις και τέλος, η συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις. Για την κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων χρησιμοποιούμε κατά κύριο λόγο την τυπολογία του Β.

[20]Γιάννης Ν. Παρίσης – Αντώνης Δεσποτίδης, λήμμα «χαρακτήρας», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2010, 2338.

[21]Σπύρος Τσακνιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Ο ωραίος λοχαγός*», *Η Λέξη* 21 (1983) 60-61.

Αθανασόπουλου,[22] ενώ η προσέγγιση/μελέτη των έμφυλων σχέσεων γίνεται μέσω των Πολιτισμικών Σπουδών και ειδικότερα του κλάδου των Gender Studies, βάσει των οποίων εξετάζουμε τις απόψεις, τις θέσεις και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει τα δύο φύλα ο συγγραφέας.

i. Οι Πολιτισμικές Σπουδές (Cultural Studies)[23]

Ο όρος Πολιτισμικές Σπουδές αποτελεί απόδοση στα ελληνικά του αγγλικού όρου 'cultural studies'. Οι πολιτισμικές σπουδές συνιστούν τη λιγότερο ή περισσότερο συστηματική προσπάθεια να μελετηθεί ο πολιτισμός και, ειδικότερα, οι πιο σύγχρονες εκδοχές του. Χαρακτηρίζονται από το διεπιστημονικό και συνθετικό τρόπο αντιμετώπισης του αντικειμένου τους και συνδυάζουν έννοιες και εργαλεία παρμένα από τη σημειωτική, την κοινωνιολογία, την ψυχανάλυση, την ιστορία, την ανθρωπολογία και μια σειρά άλλων κλάδων.

Μια σύντομη ιστορική αναδρομή δεικνύει ότι η επίσημη αρχή των πολιτισμικών σπουδών τοποθετείται στο 1964, όταν ιδρύθηκε στο Πανεπιστήμιο του Μπέρμιγχαμ το Center For Contemporary Cultural Studies (Κέντρο Σύγχρονων Πολιτισμικών Σπουδών) υπό τη διεύθυνση του Richard Hoggart, ο οποίος είχε ήδη από νωρίτερα ξεκινήσει να διερευνά τα σχετικά ζητήματα στο έργο του *The Uses of Literacy*, 1957 (*Οι χρήσεις της εγγραμματοσύνης*)· κεντρική σε αυτή τη φάση ήταν η παρουσία του Raymond Williams με τα κλασικά έργα του *Culture and Society*, 1958 (*Κουλτούρα και κοινωνία*) και *The Long Revolution*, 1961 (*Η μακρά επανάσταση*). Μεταξύ 1968 και 1979, το Κέντρο λειτούργησε υπό τον Stuart Hall και επικέντρωσε το ενδιαφέρον του σε παραμελημένες όψεις και εκδοχές του σύγχρονου καθημερινού πολιτισμού, καθώς και στις πρακτικές και τους θεσμούς που τον συναπαρτίζουν. Παράλληλα, αποδυνάμωσε την προτεραιότητα που διατηρούσε η ενασχόληση με τη λογοτεχνία, συνέβαλε ώστε να μειωθεί η ισχύς του λογοτεχνικού κανόνα σε ό,τι αφορά τη μελέτη της και ανοίχτηκε σταδιακά στα «δημοφιλή» (pop) κείμενα και

[22]Ό.π., Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (υποσ. 7), 39-59.

[23]Οι πληροφορίες που ακολουθούν για τις Πολιτισμικές Σπουδές έχουν ληφθεί από: Απόστολος Λαμπρόπουλος, λήμμα: «Πολιτισμικές Σπουδές», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2010, 1846-1848.

μορφές επικοινωνίας, όπως η παραλογοτεχνία (το αστυνομικό μυθιστόρημα, το αισθηματικό μυθιστόρημα, τα κόμικς κ.ά.), στις ποικίλες παραλλαγές των λεγόμενων μειονοτικών ή περιθωριακών λογοτεχνιών, στα ΜΜΕ κ.ο.κ. Προλείανε έτσι το έδαφος για προσεγγίσεις των πολιτισμικών φαινομένων που έλκουν την καταγωγή τους από τις κοινωνικές επιστήμες, από τη Σχολή της Φρανκφούρτης, καθώς και, μεταξύ άλλων, από τα κείμενα των Georg Lukacs, Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre, Lucien Goldmann και Louis Althusser με εμφανείς, ειδικά στην περίπτωση των δύο τελευταίων, μαρξιστικές αναφορές. Πιο πρόσφατα, η δραστηριότητα του Κέντρου εμπλουτίστηκε με εργασίες που ανοίγονται προς τη φεμινιστική και τη μετα-αποικιακή θεωρία. Κατ' αυτήν την έννοια, οι πολιτισμικές σπουδές αποτελούν ταυτόχρονα ριζική αμφισβήτηση και 'λοξοδρόμημα' των αμιγέστερα λογοτεχνικών σπουδών, χωρίς ούτε ακριβώς να τις συνεχίζουν ούτε πολύ περισσότερο να τις έχουν υποκαταστήσει. Ταυτόχρονα με την ανάπτυξή τους στη Μεγάλη Βρετανία, οι πολιτισμικές σπουδές άρχισαν να καλλιεργούνται στη Βόρεια Αμερική και μετά παγκοσμίως.

Ως προς τα βασικά γνωρίσματα και τους στόχους των Πολιτισμικών Σπουδών είναι πολύ κατατοπιστικό ένα δοκίμιο του Simon During, όπου αναφέρει ότι αρχικά, οι πολιτισμικές σπουδές έδωσαν έμφαση στην 'υποκειμενικότητα' των πολιτισμικών φαινομένων, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο αυτά μπορούν να ιδωθούν μέσα από επιμέρους, μη 'πανοραμικές', προοπτικές, και ήρθαν έτσι σε ρήξη με το θετικιστικό αντικειμενισμό των κοινωνικών επιστημών. Στη συνέχεια, οι πολιτισμικές σπουδές έχουν συχνά αποτελέσει μια κατά κάποιο τρόπο 'στρατευμένη' μορφή ανάλυσης· αντί οι όροι *πολιτισμός ή κουλτούρα* να συνεχίσουν να παραπέμπουν αυτόματα στη λεγόμενη 'υψηλή κουλτούρα' και την, υποτίθεται, αμετάβλητη στο χρόνο αξία της, επανορίστηκαν με τρόπο ώστε να μπορούν να συμπεριλάβουν κάθε είδους φαινόμενα, ανεξάρτητα από το πώς αυτά έχουν προς το παρόν και σε συγκεκριμένα συμφραζόμενα αποτιμηθεί.

Επιπλέον, οι πολιτισμικές σπουδές ταλαντεύονται σταθερά ανάμεσα σε δύο ζητήματα: αφενός, την επιτακτική ανάγκη να θέσουν υπό αμφισβήτηση τόσο το λόγο τον οποίο οι ίδιες αρθρώνουν, όσο και τη θεσμική θέση που κατέχουν στο πανεπιστήμιο και στην εν γένει δραστηριότητα στις ανθρωπιστικές επιστήμες· αφετέρου, στο γεγονός ότι η πολιτισμική δραστηριότητα είναι τόσο πολυσχιδής και περίπλοκη, ώστε να είναι αδύνατον να αντιμετωπιστεί με τον τρόπο που είχαν αναλυθεί παλιότερα οι κάθε είδους 'άλλες' ή 'διαφορετικές' κουλτούρες. Πιο απλά,

και το αντικείμενο των πολιτισμικών σπουδών θεωρείται περίπλοκο και τα μέσα με τα οποία καλούνται αυτές να το πλησιάσουν κάθε άλλο παρά αυτονόητα είναι. Τέλος, δεδομένου ότι οι πολιτισμικές σπουδές ασχολήθηκαν για μεγάλο διάστημα με την κατηγορία του 'λαϊκού', δεν δυσκολεύτηκαν να περάσουν στη γειτονική και κατά κάποιο τρόπο 'καθολική' κατηγορία της 'καθημερινής ζωής'. Ξεκινώντας από την υποψία ότι η λεγόμενη καθημερινή ζωή είναι κατασκευασμένη ως η σφαίρα στην οποία 'δεν συμβαίνει τίποτε', οι πολιτισμικές σπουδές επιχειρούν να μην την θεωρήσουν απλή και δεδομένη, να την 'ανοικειώσουν' γράφοντας γι' αυτήν και να επιτρέψουν έτσι να διαφανούν ορισμένα από τα καίρια γνωρίσματά της. Για να το καταφέρουν, οι πολιτισμικές σπουδές πρέπει να λάβουν υπόψη τους αφηγήματα που διαφοροποιούν την ήδη διαμορφωμένη εικόνα του κόσμου και να τα ανασυνθέσουν σε μια ανανεωμένη θέασή του. Το εγχείρημα αυτό των πολιτισμικών σπουδών συνοδεύεται από την πεποίθηση ότι η δημιουργική περιγραφή και ανάλυση της καθημερινής ζωής μπορεί να έχει αμεσότερα πολιτικά, και μάλιστα απελευθερωτικά, αποτελέσματα. Με αυτόν τον τρόπο, οι πολιτισμικές σπουδές συμβάλλουν ταυτόχρονα στο να βγει ο ακαδημαϊκός λόγος έξω από τα μέχρι στιγμής στενά όριά του και στο να ενισχυθεί η αυθεντία του.

Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε ότι οι πολιτισμικές σπουδές ασχολούνται μ' ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, όπως με ζητήματα επιστήμης και τεχνολογίας, ζητήματα 'δημόσιας σφαίρας' και 'δημόσιας κουλτούρας', με ζητήματα παγκοσμιοποίησης, αλλά και με ζητήματα φύλου και γένους που αφορούν ειδικότερα στη μελέτη μας. Σημαντική στην ανανέωση της σχετικής προβληματικής υπήρξε η συμβολή της 'queer theory'. Δεδομένου ότι το βιολογικό φύλο (sex) έχει προ πολλού πάψει να αποτελεί στέρεα και αξιόπιστη βάση διαχωρισμού και ότι το κοινωνικά κατασκευασμένο γένος (gender) διαμορφώνεται αναπόφευκτα με βάση την ετεροφυλόφιλη σεξουαλικότητα, τη γνωστή και ως ετεροκανονικότητα, οι πολιτισμικές σπουδές οφείλουν να κατευθυνθούν προς συνθετότερες προσεγγίσεις των σχετικών ζητημάτων. Κάτι τέτοιο εισάγει αναπόφευκτα μια θεωρητικότερη προοπτική διαρκούς αμφισβήτησης και αναψηλάφισης των έμφυλων ταυτοτήτων, η οποία φαίνεται άλλοτε να ενισχύει και άλλοτε να έρχεται σε σύγκρουση με τις μεταβολές στη ζωή της ομοφυλοφιλικής κοινότητας, τα πολιτικά διακυβεύματα της δράσης της, την επινοητικότητά της και την αποδεκτότητα των προταγμάτων της. Καίρια εδώ είναι η συνεισφορά θεωρητικών όπως η Judith Butler, η Eve Sedgwick κ.ά.

ii. Ο έμφυλος λόγος (Gender Studies)[24]

Ο όρος έμφυλος λόγος αποτελεί απόδοση στα ελληνικά του αγγλικού και, πλέον, διεθνώς καθιερωμένου όρου ‘‘gender studies’’, που περιγράφει καταχρηστικά όχι μόνο ένα αντικείμενο (τις εκφάνσεις του συγκεκριμένου λόγου), αλλά και τους επιστημονικούς τομείς που ασχολούνται με την ανάλυσή του. Πρόκειται για τάση στη λογοτεχνική κριτική και γενικότερα στις πανεπιστημιακές σπουδές, η οποία εξετάζει τα πολιτισμικά φαινόμενα υπό το πρίσμα των έμφυλων κατηγοριών αρρενωπότητα[25] – θηλυκότητα,[26] δίνοντας συχνά έμφαση και σε ζητήματα σεξουαλικότητας.[27]

---

[24]Το κύριο σώμα των πληροφοριών που ακολουθούν για τον έμφυλο λόγο προέρχεται από: Γιάννης Πάγκαλος, λήμμα: «Έμφυλος λόγος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2010, 639-645, ενώ παράλληλα εμπλουτίζεται από διάφορες άλλες μελέτες.

[25]Η G. Greer αναφέρει ότι «η αρρενωπότητα είναι για την ανδρική φύση ό,τι η θηλυκότητα για τη γυναικεία. Με άλλα λόγια η ανδρική φύση είναι η φυσική κατάσταση και η αρρενωπότητα το πολιτισμικό οικοδόμημα. Εκεί που κάποτε οι φεμινίστριες μιλούσαν για διακρίσεις εις βάρος του φύλου τους, τώρα συνήθως αναφέρονται σε ρόλους των φύλων, επειδή το πολιτισμικό οικοδόμημα είναι εκείνο που μπορεί και πρέπει να αλλάξει. Το φύλο, ως κάτι που ορίζεται βιολογικά, είναι λιγότερο επιρρεπές σε αλλαγή», βλ. Germaine Greer, Η ολοκληρωμένη γυναίκα, μτφρ. Τιτίνα Σπερελάκη, Ενάλιος, Αθήνα 2001, 383.

[26]Σύμφωνα με τη G. Greer η θηλυκότητα παγιώνεται ως εξής: «Στη μυστηριώδη εκείνη διάσταση όπου το σώμα συναντά την ψυχή, γεννιέται κι αναπτύσσεται το θηλυκό στερεότυπο. Είναι περισσότερο κορμί παρά ψυχή, περισσότερο ψυχή παρά νους. […] Το στερεότυπο αντιπροσωπεύει την Αιώνια Θηλυκότητα. Είναι το Σεξουαλικό Αντικείμενο που αποτελεί στόχο για όλους τους άνδρες κι όλες τις γυναίκες. Δεν ανήκει σε κανένα από τα δύο φύλα, γιατί δεν έχει σεξουαλικές ιδιότητες. Η αξία της γυναίκας επικυρώνεται μόνο από τη ζήτηση που δημιουργεί στο κοινό. Μοναδική της συμβολή είναι η ύπαρξή της. Δε χρειάζεται να προσφέρει τίποτα γιατί η ίδια αποτελεί έπαθλο για κάθε επίτευξη. Δε χρειάζεται ποτέ να παράσχει θετικές αποδείξεις της ηθικότητάς της, γιατί η αρετή θεωρείται δεδομένο συνακόλουθο της ομορφιάς και της παθητικότητάς της», βλ. Germaine Greer, «Η γυναίκα ευνούχος»: Βούλα Λαμπροπούλου, *Φιλοσοφία των φύλων*, Α΄, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1984, 448, 451.

[27]Ο Κ. Γιαννακόπουλος σχολιάζει ότι «τις τελευταίες δεκαετίες συντελείται μια άνθηση των μελετών για τη σεξουαλικότητα στο χώρο της ανθρωπολογίας και συνολικότερα των κοινωνικών επιστημών. Οι μελέτες αυτές διερευνώντας τη σεξουαλικότητα σύμφωνα με τη θεωρία – ή μάλλον τις θεωρίες – της κοινωνικής κατασκευής αμφισβητούν την ουσιοκρατία, η οποία αποτελεί την ηγεμονική σε πολλές κοινωνίες αντίληψη και προτείνουν, όπως λέει χαρακτηριστικά η Carole Vance (Vance, 1989), ‘το εξής εξαιρετικά προκλητικό: ότι η σεξουαλικότητα, δηλαδή εκείνο που θεωρούσαμε σαν το πιο φυσικό, το αμετάβλητο αποτέλεσμα του σώματος και της βιολογίας, είναι στην πραγματικότητα

Θεωρητική αφετηρία της ανάλυσης του έμφυλου λόγου αποτελεί η διάκριση ανάμεσα σε «βιολογικό φύλο» (sex) και σε «κοινωνικό φύλο» (gender),[28] η οποία κερδίζει έδαφος κατά τη δεκαετία του 1970.[29] Στα ελληνικά ο όρος gender αποδίδεται και ως

ρευστό και μεταβλητό, το προϊόν της ανθρώπινης δράσης και ιστορίας'. Σύμφωνα με τη θεωρία της κοινωνικής κατασκευής δεν υπάρχουν οικουμενικές, ομοιογενείς, ενιαίες κατηγορίες οι οποίες ανάγονται στα βιολογικά δεδομένα. Έτσι, οι κατηγορίες 'ανδρική σεξουαλικότητα', 'γυναικεία σεξουαλικότητα', 'ετεροφυλοφιλία', 'ομοφυλοφιλία' αποδομούνται, προκειμένου να διερευνηθεί το περιεχόμενο ή ακόμη και η ύπαρξη των εννοιών αυτών σε συγκεκριμένες κοινωνικές και ιστορικές περιόδους. Η θεωρία της κοινωνικής κατασκευής εστιάζει την προσοχή της στην πολιτισμική ασυνέχεια και την πολυμορφία. Χαρακτηριστικός είναι ο πληθυντικός αριθμός στον οποίο τίθεται ο όρος 'σεξουαλικότητα'», βλ. Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ανδρική ταυτότητα, σώμα και ομόφυλες σχέσεις. Μια προσέγγιση του φύλου και της σεξουαλικότητας»: Σωτήρης Δημητρίου (επιμ.), *Ανθρωπολογία των φύλων*, Σαββάλας, Αθήνα 2001, 164.

[28]Η P. Turner επισημαίνει ότι «σε γενικές γραμμές, ο όρος βιολογικό φύλο χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις βιολογικές κατηγορίες του 'άνδρα' και της 'γυναίκας', ενώ ο όρος κοινωνικό φύλο χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις κοινωνικές κατηγορίες της 'αρρενωπότητας' και της 'θηλυκότητας', δηλαδή τα χαρακτηριστικά και τη συμπεριφορά που αποδίδονται στο καθένα από τα δύο φύλα. Το βιολογικό φύλο στον άνθρωπο καθορίζεται από τα χρωμοσώματα και τα ανατομικά χαρακτηριστικά του φύλου. Το κοινωνικό φύλο προσδιορίζεται από κοινωνικούς παράγοντες. Ο κοινωνικός ρόλος του φύλου αναφέρεται σε συμπεριφορές, ενδιαφέροντα και υποχρεώσεις που ορίζονται από την κοινωνία ως κατάλληλα-αρμόζοντα για τους άνδρες και για τις γυναίκες. Η ταυτότητα του κοινωνικού ρόλου του φύλου αναφέρεται στην αντίληψη που έχει το άτομο για το φύλο του», βλ. Patricia Turner, *Βιολογικό φύλο, κοινωνικό φύλο και ταυτότητα του φύλου*, επιμ. Νικόλαος Δ. Γιαννίτσας, μτφρ. Ευαγγελία Γαλανάκη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998, 8.

[29]Η Αθ. Αθανασίου τονίζει ότι «από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, μετά από περίπου μια δεκαετία αποφυσικοποίησης των κατηγοριών φύλου, κυριαρχεί στις συζητήσεις για τη συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας στο χώρο των κοινωνικών επιστημών η θέση ότι η έμφυλη ταυτότητα αποτελεί προϊόν διαδικασιών κοινωνικής κατασκευής, οι οποίες διαφέρουν ανάλογα με τα πολιτισμικά συγκείμενα (Plummer, 1968, - Mclntosh, 1978 – Weeks, 1981)», βλ. Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'»: Αθηνά Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Μαργαρίτα Μηλιώρη, Αιμίλιος Τσεκένης, Νήσος, Αθήνα 2006, 24. Ο Jeffrey Weeks αναφέρει ότι «ο Plummer εντόπισε τέσσερις χαρακτηριστικές φάσεις της διαδικασίας αυτής: την 'ευαισθητοποίηση', όταν το άτομο συνειδητοποιεί το ενδεχόμενο να διαφέρει· τη 'σημασιοδότηση', όταν αναπτύσσει ολοένα περισσότερο τις σημασίες των διαφορών αυτών· την 'ένταξη σε μια υποκουλτούρα', δηλαδή τη φάση κατά την οποία αναγνωρίζει τον εαυτό του μέσα από τη σύναψη σχέσεων με άλλα άτομα· και τη 'σταθεροποίηση', τη φάση της πλήρους αποδοχής των προσωπικών αισθημάτων και του τρόπου ζωής του (Plummer 1975). Η προοδευτική μετάβαση από τη μία φάση στην άλλη δε γίνεται αυτόματα. Κάθε μετάβαση εξαρτάται εξίσου από τυχαία περιστατικά και από την ατομική απόφαση. Επίσης, το άτομο δεν οδηγείται

«γένος». Κεντρική παραδοχή αυτής της κατεύθυνσης είναι ότι οι ιδιότητες, οι λειτουργίες και οι ρόλοι που αποδίδονται στα δύο φύλα δεν είναι απόρροια κάποιας απόλυτης βιολογικής διαφοράς μεταξύ τους, αλλά αποτελούν προϊόντα κοινωνικής κατασκευής και συνεπώς είναι δυνατόν να υπόκεινται σε αλλαγές.

Ο Ευθ. Παπαταξιάρχης κωδικοποιεί τους άξονες της θεωρίας του βιολογικού φύλου ως εξής:

«Το φύλο είναι της φύσης: οι κληρονομικές διαφορές στη φυσιολογία ανδρών και γυναικών ορίζουν τις ψυχολογικές ιδιότητες, τις δεξιότητες, τις κλίσεις και ικανότητες και τις εν γένει δυνατότητες των δύο φύλων. Ως φυσικό δεδομένο το φύλο αποτελεί μέρος του εξοπλισμού με τον οποίο ο άνθρωπος αντιμετωπίζει τη ζωή, είναι έμφυτο, άρα ανήκει στο πριν της κοινωνικής ζωής. Η ανατομία συνιστά φυσικό προορισμό, τον οποίο άνδρες και γυναίκες καλούνται να εκπληρώσουν.

Το φύλο είναι κριτήριο 'κανονικής' συμπεριφοράς: είναι 'φυσικό' και αναμενόμενο οι άνδρες και οι γυναίκες να συμπεριφέρονται σύμφωνα με τις έμφυτες ιδιότητες και ικανότητές τους, αυτές που προσιδιάζουν στο φύλο τους. Η 'κανονική' συμπεριφορά είναι κατά φύλο διαχωρισμένη: άλλα πρέπει να κάνουν οι άνδρες, άλλα οι γυναίκες. Η κανονικότητα συναρτάται με τη διασφάλιση του φυλετικού ορίου, αυτού που χωρίζει την ανδρική από τη γυναικεία συμπεριφορά. Η αρχή αυτή ισχύει για όλες τις όψεις της συμπεριφοράς, από τις πιο 'φυσικές', π.χ. σεξουαλική έκφραση, ως τις πιο 'κοινωνικές', π.χ. πολιτική εκπροσώπηση. Ως 'φυσικό' το κανονιστικό πρότυπο του φύλου δεν επιδέχεται διαπραγμάτευση.

Το φύλο είναι ηθικός γνώμονας: η ηθική τελείωση των ανθρώπων εξαρτάται από την πραγματοποίηση του φυσικού προορισμού που το φύλο υπαγορεύει. Αυτό είναι προϋπόθεση της κοινωνικής ευταξίας και ευημερίας. Η παραβίαση του κανονιστικού προτύπου του φύλου επιφέρει κοινωνική απαξίωση. Υπό αυτό το πρίσμα νομιμοποιούνται και οι ιεραρχικές αξιολογήσεις των τομέων ανδρικής και γυναικείας δράσης».[30] Στη συνέχεια, ο Παπαταξιάρχης τονίζει ότι η θεωρία της

αναγκαστικά στην αποδοχή του τελικού προορισμού, στην εκφρασμένη ταυτότητα», βλ. Jeffrey Weeks, «Ζητήματα ταυτότητας»: Κώστας Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα: θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, 157.

[30]Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας»: Ευθύμιος Παπαταξιάρχης – Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα, Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1998, 13-14.

κοινωνικής κατασκευής ή κονστρουκτιβισμός προβαίνει στην αποδόμηση του 'βιολογικού' κι ότι το φύλο δεν αποτελεί φυσικό δεδομένο. «Η 'ανακάλυψη' του κοινωνικού φύλου (gender), η διαπίστωση, δηλαδή, ότι το φύλο είναι κοινωνική σχέση και πολιτισμικό σύμβολο και όχι δεδομένο της φύσης, προκύπτει μέσα από την πολιτική ρήξη με τη δυτική κοινοτοπία του φυσικού προορισμού και την αποδόμηση της επιστημονικοφανούς της εκδοχής που προσδίδει στην έννοια του βιολογικού φύλου αναλυτικό περιεχόμενο». Σύμφωνα με τον Παπαταξιάρχη, οι άξονες της θεωρίας του κοινωνικού φύλου είναι οι εξής:

«Το φύλο είναι σύμβολο: το φύλο είναι μια κατηγορία με την οποία διαφοροποιείται το αρσενικό από το θηλυκό. Ως κατηγορία σχέσης ή και στερεότυπο το φύλο είναι πολιτισμικά καθορισμένο, είναι πολιτισμική κατασκευή. Είναι σύμβολο η σημασία του οποίου διαφέρει από πολιτισμό σε πολιτισμό και διαπιστώνεται μέσα από την ανάλυση της 'συμβολικής λογικής' που διέπει τη δράση. Μέσω της μεταφορικής του λειτουργίας το φύλο εκτείνεται και σε περιοχές που δεν αφορούν άμεσα τη διαντίδραση ανδρών και γυναικών, ενώ διαπλέκεται με άλλες κατηγορίες σε ευρύτερο εννοιολογικό σύστημα (ενδεχομένως σε αυτό που θα λέγαμε μοντέλο ή ιδεολογία του φύλου).

Το φύλο είναι φυσικό σύμβολο: οι εννοιολογήσεις του φύλου συνήθως επικεντρώνονται στην ανθρώπινη φυσιολογία, στην 'οικολογική βάση του είδους μας', κι εμφανίζονται ως αντανάκλαση της ανατομίας ανδρών και γυναικών. Αυτό τους προσδίδει το χαρακτήρα του συγκεκριμένου και του φυσικού κι ενισχύει τη συμβολική τους λειτουργία. Υπ' αυτή την έννοια το φύλο αποτελεί μια πανίσχυρη φυσική γλώσσα, με την οποία η ανθρώπινη δράση εδραιώνεται στη φύση.

Το φύλο είναι αυτόνομο σύμβολο: η σχέση ανάμεσα στις κοινωνικές συμβάσεις του φύλου και στη φύση δεν μπορεί να περιγραφεί με όρους αιτιότητας. Εξίσου σχετικά αυτόνομο είναι το φύλο και ως προς τα κοινωνικά του συμφραζόμενα, το κοινωνικό πλαίσιο της χρήσης του. Το φύλο δεν αντανακλά τις κοινωνικές σχέσεις στις οποίες εγγράφεται.

Το φύλο οργανώνει κοινωνικές σχέσεις: όπως όλες οι μορφές συμβολικής ταξινόμησης, το φύλο αποτελεί προϋπόθεση (αλλά και αποτέλεσμα) κοινωνικών σχέσεων. Ως αυτόνομο σύμβολο το φύλο επενεργεί και οργανώνει τις κοινωνικές κατηγορίες 'άνδρες' και 'γυναίκες', θέτει τα μεταξύ τους όρια, τους κανόνες επικοινωνίας και καθορίζει το περιεχόμενο της σχέσης τους, ενώ παράλληλα διευθετεί την κατανομή των κοινωνικών ρόλων. Έτσι, οι σχέσεις του κοινωνικού

φύλου (gender relations) είναι σχέσεις που βασίζονται στις πολιτισμικές σημασίες του αρσενικού και του θηλυκού, ενώ η μελέτη των έμφυλων σχέσεων προϋποθέτει την κατανόηση των αντίστοιχων σημασιών.

Το φύλο νομιμοποιεί ιεραρχίες: ως φυσικό σύμβολο το φύλο νομιμοποιεί το ιεραρχικό περιεχόμενο των σχέσεων τις οποίες και οργανώνει. Το φύλο αποτελεί τόσο τη λογική, όσο και το αίτιο (θέση που ασπάζεται ο ριζοσπαστικός φεμινισμός) της ιεραρχικής οργάνωσης των έμφυλων ρόλων. Το φύλο, λοιπόν, δομεί σχέσεις ιεραρχίας, ενώ η απόδοση του φύλου συνιστά αξιολόγηση. Κατά τον κονστρουκτιβισμό, λοιπόν, το φύλο[31] συνιστά θεμελιώδη πολιτισμική κατηγορία και αρχή του σχετίζεσθαι».[32]

Στις μέρες μας ακόμη κι η αντίληψη για τη 'φυσική'/βιολογική διαφορά των φύλων (sex) συλλαμβάνεται ως συνισταμένη πολιτισμικών και ιστορικο-κοινωνικών παραγόντων. Υπό αυτή την έννοια, οι σπουδές σχετικά με τον έμφυλο λόγο,[33] οι

---

[31]«Η 'ανακάλυψη' του φύλου διεύρυνε το γνωστό αυτό αντικείμενο για να περιλάβει έμφυλες σχέσεις πολιτισμικά συγκροτημένες γύρω από λόγους που παράγουν ιεραρχίες. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η έννοια του φύλου αποτελεί εργαλείο ανάλυσης όχι μόνο συναφών γνωστικών αντικειμένων –έμφυλων πρακτικών, σχέσεων και ταυτοτήτων (π.χ. θηλυκότητα και ανδρισμός)– αλλά και 'άλλων': σώμα/σεξουαλικότητα, συναίσθημα, έθνος κ.λπ. Τέλος, το φύλο ως οπτική προσφέρεται για τη μελέτη της πολιτισμικής λογικής και των διαφορετικών μοντέλων με τα οποία οργανώνονται η δράση, η κοινωνικότητα, οι ιεραρχίες κ.λπ. Αυτή η τρίτη διάσταση σημάδεψε την ηγεμονική θέση που κατέλαβε το φύλο κατά την ανάδειξη του κονστρουκτιβιστικού παραδείγματος στις κοινωνικές επιστήμες», βλ. Βενετία Καντσά – Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Χρήσεις του φύλου στις κοινωνικές επιστήμες: ένας συγκριτικός ελληνικός απολογισμός»: Βενετία Καντσά, Βασιλική Μουτάφη, Ευθύμιος Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Φύλο και κοινωνικές επιστήμες στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, 21. Η Χρ. Βιτσιλάκη τονίζει ότι «ο Παπαταξιάρχης ορθά επισημαίνει πως 'στη μελέτη του φύλου πρέπει να συνδυαστούν μια πολιτισμική με μία κοινωνική ανάλυση του συμβολικού του περιεχομένου, δηλαδή πρέπει να εξεταστεί φαινομενολογικά η σχέση του φύλου με άλλα πολιτισμικά σύμβολα κι έτσι να καταδειχθεί η πολιτισμική λογική που το διέπει, αλλά παράλληλα πρέπει να καταγραφεί πως προκύπτει από διαφορετικές μορφές δράσης και πως του αποδίδεται νόημα σε δεδομένες κοινωνικές συνθήκες' (1992)», βλ. Χρυσή Βιτσιλάκη, «Κοινωνιολογικές/Πολιτισμικές θεωρήσεις του φύλου»: Χρυσή Βιτσιλάκη, Μαρία Γκασούκα, Γιάννης Παπαδόπουλος, *Φύλο και πολιτισμός*, Ατραπός, Αθήνα 2007, 37.

[32]Ό.π., Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, (υποσ. 30), 22-25.

[33]Η Αθ. Αθανασίου υπογραμμίζει το γεγονός ότι «η θεωρία του 'κοινωνικού φύλου' (gender), το οποίο εκλαμβάνεται ως κοινωνική εκφορά του 'βιολογικού φύλου' (sex), αναδύθηκε ως κριτικός αντίλογος της φεμινιστικής θεωρίας στον οντολογικό, επιστημολογικό και πολιτικό κοινό τόπο του θεμελιωμένου στη φύση φύλου, ο οποίος νομιμοποιούσε και εδραίωνε την ανδρική κυριαρχία», βλ.

οποίες εδραιώθηκαν κυρίως κατά τη δεκαετία του 1980, θεωρείται ότι μετατοπίζουν την προβληματική του φεμινισμού –με την οποία μοιράζονται κοινές καταβολές– κι οδηγούν από την κοινωνιολογική-ιστορική θεώρηση εννοιών όπως 'γυναίκα', 'θηλυκότητα', 'ανδρική καταπίεση' στην ανθρωπολογική, γλωσσολογική, φιλοσοφική και γραμματολογική εξέταση της κατασκευής των φύλων. Επίσης, παρουσιάζουν πολλά σημεία επαφής και σύγκλισης με τους επιμέρους τομείς των gay studies (γκέι σπουδών), lesbian studies (λεσβιακών σπουδών) και queer theory (ομοφυλοφιλικής θεωρίας) και ιδιαίτερα με το ανερχόμενο πεδίο των men's studies (έρευνες σχετικά με την αρρενωπότητα). Οι εν λόγω έρευνες αναπτύχθηκαν και καλλιεργήθηκαν κυρίως στον αγγλοσαξονικό χώρο (Μεγάλη Βρετανία, Αυστραλία και περισσότερο στις ΗΠΑ) με τάση εξάπλωσης και σε λοιπές ευρωπαϊκές χώρες, όπως τη Γαλλία και ιδιαίτερα τη Γερμανία και τις Σκανδιναβικές χώρες.

Μια σύντομη ιστορική αναδρομή κρίνεται σκόπιμη, ώστε να παρακολουθήσουμε τις φάσεις από τις οποίες διήλθε η διάκριση βιολογικού και κοινωνικού φύλου. Έτσι, το 1964 ο ψυχίατρος Robert Stoller ζήτησε τη διάκριση του βιολογικού και κοινωνικού φύλου, η οποία κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 καθιερώνεται όλο και περισσότερο –υπό την επίδραση του φεμινισμού, του κινήματος χειραφέτησης ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών καθώς και των συζητήσεων στο πλαίσιο της κοινωνιοβιολογίας και της ψυχολογίας. Το 1975, η ανθρωπολόγος Gayle Rubin εισάγει την έννοια ενός συστήματος (sex/gender system), προκειμένου να περιγράψει τους μηχανισμούς με τους οποίους τα βιολογικά χαρακτηριστικά του φύλου ως πρωτογενές υλικό χρησιμοποιούνται για την οικοδόμηση του κοινωνικού φύλου, δηλαδή την απόδοση συγκεκριμένων ρόλων και τη συγκρότηση ταυτότητας, με τις συνεπαγόμενες σχέσεις εξουσίας και ιεραρχίας. Αυτή η σχέση άσκησε ισχυρή και μακροχρόνια επίδραση στην ανάλυση του έμφυλου λόγου. Η Αλ. Μπακαλάκη σχολιάζει ότι «το άρθρο της 'The traffic in women: Notes on the political economy of sex' εισάγει στην ανθρωπολογία τη διάκριση μεταξύ του βιολογικού και του κοινωνικού φύλου [sex και gender]. Η Rubin εντοπίζει τις ρίζες της ανδρικής κυριαρχίας στις διαδικασίες του μετασχηματισμού αρσενικών και θηλυκών ανθρώπων σε άνδρες και γυναίκες, δηλαδή του βιολογικού φύλου σε

Αθηνά Αθανασίου, *Ζωή στο όριο: δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, Εκκρεμές, Αθήνα 2007, 196-197.

κοινωνικό».[34] Ο Κ. Γιαννακόπουλος τονίζει ότι είναι «χαρακτηριστική ή καλύτερα εμβληματική αυτών των αλλαγών στο φεμινισμό η περίπτωση της Αμερικανίδας ανθρωπολόγου Gayle Rubin και ειδικότερα το θεωρητικό και πολιτικό συγκείμενο των δύο, κλασικών πια, κειμένων της, του *Traffic in Women* (1975) και του *Thinking Sex* (1984). Όπως επισημαίνει η Butler (Rubin 1994) από πολλούς θεωρείται ότι τα δύο αυτά κείμενα έθεσαν το μεθοδολογικό πλαίσιο, το μεν πρώτο για τη φεμινιστική θεωρία, το δε δεύτερο για τις γκέι και λεσβιακές σπουδές» κι εξηγεί ότι «η Rubin επιζητούσε να θέσει και να διερευνήσει τα ζητήματα του φύλου και της σεξουαλικότητας με όρους σχέσεων, κοινωνικών σχέσεων κυριαρχίας, καταπίεσης. […] Με άλλα λόγια, στο *Traffic in Women* η σεξουαλικότητα αναλύεται σύμφωνα με μια μαρξιστικής έμπνευσης ριζοσπαστική φεμινιστική οπτική: η διαμόρφωση της σεξουαλικότητας, δηλαδή η υποχρεωτική ετεροφυλοφιλία και η καταστολή της ομοφυλοφιλίας ανάγονται στην εγκαθίδρυση της έμφυλης 'διαφοράς' μέσω των κοινωνικών και ψυχικών μηχανισμών της συγγένειας».[35] Η Αθ. Αθανασίου τονίζει ότι το έργο: *The traffic in women: Notes on the political economy of sex* (1975) αποτελεί «μια από τις πιο καταλυτικές φεμινιστικές αναγνώσεις του Λέβι-Στρος, του Φρόυντ και του Λακάν και από τις πρώτες θεωρητικές επεξεργασίες της πολιτικής διάστασης των διαδικασιών μέσω των οποίων το φύλο και η σεξουαλικότητα παράγονται ως πολιτισμικά ιδιώματα, σωματικές ιδιότητες και κοινωνικές ταυτότητες».[36] Τέλος, η Β. Τεντοκάλη υπογραμμίζει ότι «προς αντικατάσταση των μαρξιστικών όρων 'τρόπος αναπαραγωγής' και 'πατριαρχία', η G. Rubin (1975) εισάγει τον πολύ περιεκτικό όρο, από την άποψη της κοινωνικής διαδικασίας, 'σύστημα κοινωνικής δόμησης της ταυτότητας των δύο φύλων' (sex-gender system). Κάθε κοινωνία διαθέτει, εκτός από έναν τρόπο παραγωγής σύμφωνα με τον οποίο

[34]Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, «Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία των φύλων»: Αλεξάνδρα Μπακαλάκη (επιμ.), *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, 23-24.

[35]Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ιστορίες σεξουαλικότητας»: Κώστας Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα: θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, 39, 40-41.

[36]Ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 29.

παράγονται τα 'προς το ζην' προϊόντα και ένα 'σύστημα κοινωνικής δόμησης της ταυτότητας των δύο φύλων'».[37]

Σταδιακά, ωστόσο, γίνεται αντιληπτό ότι η διάκριση βιολογικού και κοινωνικού φύλου παρουσιάζει προβλήματα, καθώς παρουσιάζεται δυσκολία σχετικά με τον ακριβή ορισμό του βιολογικού φύλου (αν θα πρέπει δηλαδή να γίνεται με χρωμοσωμικά, γοναδικά ή γενετικά κριτήρια), αλλά κυρίως διότι αυτό που μέχρι πρόσφατα θεωρούνταν φυσικό και βιολογικά καθορισμένο αποκαλύπτεται όλο και περισσότερο ότι ανήκει στη σφαίρα της κοινωνικής κατασκευής. Το κύριο ερέθισμα για μια τέτοια θεώρηση έδωσε τη δεκαετία του 1970 το πρωτοποριακό έργο του Michel Foucault *Histoire de la sexualité (Ιστορία της σεξουαλικότητας*), ο οποίος εισάγει το παράδειγμα της ανάλυσης των λόγων (discourses) στην εμπλοκή τους με την εξουσία και καταδεικνύει τη συμβολή του επιστημονικού λόγου στη συγκρότηση παγιωμένων σεξουαλικών ταυτοτήτων (ειδικά αυτής του ομοφυλόφιλου). Βαθμιαία εδραιώνεται η αντίληψη ότι η βιολογία, η ιατρική, η ανθρωπολογία –οι επιστήμες γενικότερα– θα πρέπει να αντιμετωπίζονται και αυτές ως κοινωνικοί λόγοι που κατασκευάζουν μοντέλα γνώσης, τα δεδομένα των οποίων παρουσιάζονται ως φυσικά –κι αυτό ισχύει για θέματα που άπτονται του φύλου και της σεξουαλικότητας.

Η Αθ. Αθανασίου τονίζει ότι «στον πρώτο τόμο της *Ιστορίας της Σεξουαλικότητας*, ο Φουκώ παρουσιάζει τη μεθοδολογία της ανάλυσης της γνώσης γύρω από το σεξ, και, πιο συγκεκριμένα, τον 'κανόνα της πολυσημίας των λόγων': Στο πεδίο του λόγου, εξουσία και γνώση συναρθρώνονται· ο λόγος παράγει και μεταδίδει εξουσία, αλλά επίσης εκθέτει και υπονομεύει την εξουσία. Η εμφάνιση της φιλολογίας γύρω από τη σεξουαλικότητα στην ψυχιατρική, το δίκαιο και τη λογοτεχνία του 19ου αιώνα οδήγησε στην ενδυνάμωση του κοινωνικού ελέγχου της ομοφυλοφιλίας, αλλά –την ίδια στιγμή– έδωσε και τη δυνατότητα για τη διαμόρφωση ενός αντίπαλου λόγου, ενός λόγου που διεκδικούσε αναγνώριση ύπαρξης και νομιμότητας. Ως πειθαρχική τεχνολογία κανονικοποίησης –δηλαδή συγκρότησης και ρύθμισης του πεδίου του διανοητού, του δυνατού, του επιτρεπτού–, η κατηγορία του σεξ ιστορικοποιείται στο πλαίσιο της επιστημικής και λογο-θετικής εμπέδωσης του βιοπολιτικού συστήματος αναπαραγωγικής σεξουαλικότητας. Ο Φουκώ εισηγείται μια κριτική γενεαλογία της κατηγορίας του σεξ ως ουσιοποιημένου προϊόντος ενός

[37]Βάνα Τεντοκάλη, «Η κοινωνική δόμηση της ταυτότητας των δύο φύλων»: Σάσα Λαδά (επιμ.), *Μετα-τοπίσεις: Φύλο, διαφορά και αστικός χώρος*, futura, Αθήνα 2009, 61.

συστήματος κοινωνικής επιτήρησης και ρύθμισης της σεξουαλικότητας στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας. Το σώμα –το πεπερασμένο και πειθήνιο (χρήσιμο, λειτουργικό, χειραγωγήσιμο) σώμα της πειθαρχίας– αντλεί το νόημά του από τα ιστορικά τοποθετημένα λογο-θετικά συγκείμενα των σχέσεων εξουσίας που συγκροτούν σεξουαλικές οντολογίες, αποκρύπτοντας ακριβώς το μηχανισμό της ίδιας τους της ιστορικότητας. Το σώμα –τόσο το ατομικό ανθρώπινο σώμα όσο και το μαζικό σώμα του πληθυσμού– είναι το ύστατο διακύβευμα εκείνης της ιδιαίτερης νεωτερικής μορφής εξουσίας/γνώσης που ο Φουκώ ονομάζει βιοεξουσία καθώς και των συστατικών τεχνικών της: της 'ανατομο-πολιτικής του σώματος' και της 'βιοπολιτικής του πληθυσμού'. Σε αντίθεση με την προνεωτερική εξουσία, που βασιζόταν στο δικαίωμα του ηγεμόνα να αφαιρεί τη ζωή των υπηκόων του, η νεωτερική βιοεξουσία εστιάζει στην προστασία και τη χειραγώγηση της ανθρώπινης ζωής επενδύοντας στην εξορθολογιστική ρυθμιστική πρόσβαση στα ατομικά σώματα».[38]

Ο Κ. Γιαννακόπουλος, αφού τονίσει ότι «ο πρώτος τόμος της *Ιστορίας της σεξουαλικότητας* του Μισέλ Φουκώ έχει επικρατήσει να θεωρείται ως το έργο το οποίο θεμελίωσε την κονστρουκτιβιστική θεώρηση», επισημαίνει ότι «κατά το Φουκώ, η ανάδυση αυτή νέων σεξουαλικών κατηγοριοποιήσεων σεξουαλικών ταυτοτήτων αποτελεί μέρος των στρατηγικών άσκησης της νεωτερικής πειθαρχικής βιοεξουσίας. Πιο συγκεκριμένα, η εξουσία αυτή επιχειρεί να εξοστρακίσει, να εξοβελίσει τις μορφές εκείνες της σεξουαλικότητας που δεν συμμορφώνονται με την αναπαραγωγή. Ο στόχος αυτός δεν εξυπηρετείται με την απαγόρευση, με την καταστολή αλλά με την παραγωγή Λόγων για το σώμα, με την παραγωγή των ίδιων των σωμάτων, με την εμφύτευση 'διαστροφών'. Η παραγωγή αυτή γνώσης για το σώμα αποσκοπεί σε έναν δια του Λόγου έλεγχο του σεξ. Η καινοτομία της ανάλυσης του Φουκώ έγκειται στην καθιέρωση μιας νέας θεώρησης για την εξουσία και τη σεξουαλικότητα. Η εξουσία δεν γίνεται αντιληπτή ως ένας θεσμός, μια δύναμη που κατέχουν μερικοί και η οποία εκ των άνωθεν καταπιέζει, καταστέλλει ένα προϋπάρχον 'φυσικό' σώμα, τα 'ένστικτα', δηλαδή μια προϋπάρχουσα φυσική σεξουαλική επιθυμία, αλλά ως μια βιοεξουσία η οποία παράγει σώματα ως πεδία άσκησης σχέσεων εξουσίας. Όπως το διατυπώνει ο ίδιος στην *Ιστορία της*

[38]Ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 87-88.

σεξουαλικότητας (1976: 103): 'Η σχέση εξουσίας βρίσκεται κιόλας εκεί που είναι η επιθυμία: αποτελεί επομένως ψευδαίσθηση να θέλουμε να την επισημάνουμε μέσα σε μια καταστολή που ασκείται εκ των υστέρων· όπως είναι μάταιο και να εξορμήσουμε σε αναζήτηση μιας επιθυμίας εκτός εξουσίας'. Με άλλα λόγια, η υιοθέτηση εκ μέρους του Φουκώ ήδη από το 1976 μιας 'ριζοσπαστικής' κονστρουκτιβιστικής θέσης για την επιθυμία συνδέεται άμεσα με τη θεώρησή του για την εξουσία ως θετική, παραγωγική. Με τη θεωρία του αυτή για την εξουσία συνδέεται άμεσα και εκείνη για την ταυτότητα, το υποκείμενο. Όπως έλεγε ο ίδιος (Φουκώ 1991) το θέμα των ερευνών του δεν ήταν τόσο η εξουσία αλλά το υποκείμενο και πιο συγκεκριμένα ο τρόπος με τον οποίο ένα ανθρώπινο ον μετασχηματίζεται σε υποκείμενο, πώς ο άνθρωπος έμαθε να αναγνωρίζει τον εαυτό του ως υποκείμενο μιας 'σεξουαλικότητας'. Σύμφωνα με τον Φουκώ, τα άτομα μετασχηματίζονται σε υποκείμενα από αυτή τη μορφή εξουσίας η οποία ασκείται στην άμεση καθημερινή ζωή. Αναδεικνύοντας τη διπλή σημασία των λέξεων υπο-κείμενο και υπο-κειμενο-ποίηση, ο Φουκώ υποστηρίζει ότι η εξουσία αυτή καθυποτάσσει αλλά και ταυτόχρονα συγκροτεί το υποκείμενο».[39]

Αναφορικά με αυτό το ζήτημα, οι ερευνητές εστιάζουν τον προβληματισμό τους στο 18^{ο} και κυρίως στο 19^{ο} αι., ο οποίος θεωρείται κομβικός για την τρέχουσα αντίληψη που έχουμε πάνω σε αυτά τα θέματα. Σε μια τέτοια κατεύθυνση κινούνται οι εργασίες του Thomas Laqueur, ο οποίος με πειστικότητα καταδεικνύει μια σημαντική αλλαγή παραδείγματος που ολοκληρώνεται κατά το 19^{ο} αιώνα: από τη σύλληψη της γυναίκας ως ομόλογης με τον άνδρα (αν και κατώτερης) στην αντίληψή της ως ριζικά διαφορετικής με βάση βιολογικά χαρακτηριστικά (ωοθήκες, αναπαραγωγή). Διαφωτιστικές σ' αυτόν τον τομέα είναι και οι εργασίες του ιστορικού της επιστήμης Sander L. Gilman καθώς και του κοινωνιολόγου Jeffrey Weeks. Ο πρώτος, στηριζόμενος στις θεωρίες περί στερεοτύπων, δίνει έμφαση στις σχέσεις επιστημονικού λόγου και πολιτισμικών φαινομένων και επιχειρεί να εξερευνήσει την αναπαράσταση της γυναικείας σεξουαλικότητας κατά το β' μισό του 19^{ου} αι., ενώ σε άλλο σημείο εξετάζει το ίδιο θέμα στη Βιέννη του fin de siecle, αναλύοντας λογοτεχνικά έργα ως προς τη διασύνδεσή τους με πλατιά διαδεδομένες απόψεις της εποχής, νομικά κείμενα και επιστημονικές θεωρίες (όπως αυτές του

[39]Ό.π., Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ιστορίες σεξουαλικότητας», (υποσ. 35), 23, 29-30.

Sigmund Freud[40] και του φιλόσοφου Otto Weininger). Ο δεύτερος εστιάζει τις έρευνές του στην ίδια περίοδο, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στην κατασκευή του σεξουαλικού υποκειμένου –ιδιαίτερα του ομοφυλόφιλου– και στο ρόλο της σεξολογίας σε αυτή τη διαδικασία.[41]

Η εξέλιξη αυτών των προβληματισμών καθώς και οι μελέτες στο πλαίσιο της φεμινιστικής, κυρίως, αποδόμησης οδήγησαν προς τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και τις αρχές του 1990 σε μια ριζική αμφισβήτηση των έμφυλων ταυτοτήτων (άνδρας – γυναίκα), αλλαγή η οποία σηματοδοτείται από το έργο της φιλοσόφου Judith Butler *Gender Trouble*, 1990 (*Προβλήματα φύλου*).[42] Η Butler εστιάζει τον προβληματισμό της στην κοινωνική σημασία που αποδίδεται σε ορισμένα σωματικά χαρακτηριστικά, ώστε αυτά να καθίστανται διακριτικά του φύλου, και εισάγει την έννοια της επιτέλεσης (performance) για να περιγράψει τη ρευστότητα και τη σχετικότητα των

---

[40]Η Κλ. Λυμπέρη επισημαίνει ότι ο Φρόυντ στις αρχές του προηγούμενου αιώνα υποστήριξε πως «η ανατομία είναι πεπρωμένο […], συμπυκνώνοντας σε μια φράση ολόκληρη την περιπέτεια των έμφυλων ταυτοτήτων, τις ρήξεις και τις συνδέσεις τους, την εμμένεια των αποκλίσεών τους, τα κοινωνικά, πολιτικά και ηθικά πλαίσια που συγκροτήθηκαν γύρω από αυτές», βλ. Κλεοπάτρα Λυμπέρη, «Το παιχνίδι των έμφυλων ταυτοτήτων», *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη*, 13.08.2010, www.enet.gr.

[41]Ο J. Weeks υποστηρίζει ότι «δεν επιθυμούν όλοι οι άνθρωποι με ομοφυλόφιλες τάσεις να ταυτιστούν με τη μειονοτική κοινωνική τους θέση ή ακόμη και να θεωρήσουν τους εαυτούς τους ομοφυλόφιλους. Οι σεξολόγοι, μετά τον Kinsey τουλάχιστον, τόνισαν ότι δεν υπάρχει αναγκαστική σύνδεση ανάμεσα στη σεξουαλική συμπεριφορά και στη σεξουαλική ταυτότητα» κι υπογραμμίζει το γεγονός ότι «ορισμένες επιλογές επιβάλλονται εξαναγκαστικά σε κάποια άτομα, είτε με το στιγματισμό και τη δημόσια κατακραυγή είτε από την πολιτική αναγκαιότητα. Πρέπει ωστόσο να τονιστεί το εξής σημείο: η ταυτότητα συνιστά επιλογή. Δεν υπαγορεύεται από εσωτερικές εντολές. Αυτό συνεπάγεται ότι η 'επιθυμία' είναι κάτι διαφορετικό από την υποκειμενική θέση, δηλαδή την ταύτιση του υποκειμένου με μια ορισμένη κοινωνική θέση και μια οργανωτική αίσθηση του εαυτού. Συνεπώς, χαρακτηρισμοί όπως 'γκέι' και 'λεσβία' συνιστούν όλο και περισσότερο πολιτικές επιλογές και στη διαδικασία αυτή οι σεξουαλικές συνδηλώσεις τείνουν να εξαφανιστούν», ό.π., Jeffrey Weeks, (υποσ. 29), 156, 158.

[42]Η Κλ. Λυμπέρη αναφέρει ότι «η *Αναταραχή φύλου* (από τα πλέον σημαντικά έργα της σύγχρονης φεμινιστικής θεωρίας και των σπουδών του φύλου) αποτελεί μια προωθημένη σύλληψη πάνω στο ζήτημα της γυναικείας ταυτότητας», καθώς «η Μπάτλερ ενδιαφέρεται να προσεγγίσει κριτικά τις κατηγορίες του φύλου, της σεξουαλικότητας, της επιθυμίας, αλλά και του ίδιου του σώματος, ως κατηγορίες ταυτότητας, οι οποίες, σύμφωνα πάντα με την έρευνά της, αποτελούν καθαρά προϊόντα του φαλλοκεντρισμού και της «υποχρεωτικής» ετεροσεξουαλικότητας», ό.π., Κλεοπάτρα Λυμπέρη, (υποσ. 40).

έμφυλων ταυτοτήτων. Πρόκειται ουσιαστικά για μια αποδομητική προσέγγιση της έννοιας gender, η οποία ορίζει και το πλαίσιο για τις συζητήσεις που διεξάγονται μέχρι σήμερα». Ο Κ. Γιαννακόπουλος υποστηρίζει ότι «η Butler υιοθετεί τη βασική θέση των υλιστριών φεμινιστριών η οποία είχε διατυπωθεί από τη Simone de Beauvoir:[43] η γυναίκα δεν γεννιέται αλλά γίνεται. Συνακόλουθα, η αρχική θέση των μεταδομιστριών περί μη διάκρισης βιολογικού και κοινωνικού φύλου και θεώρησης του βιολογικού ως αποτελέσματος και όχι ως αιτίας του κοινωνικού φύλου είναι ταυτόσημη με εκείνη των υλιστριών φεμινιστριών περί κατασκευής του βιολογικού από το κοινωνικό φύλο. Επιπλέον, η Butler[44] υιοθετεί τη θέση των υλιστριών

---

[43]Η Κλ. Λυμπέρη υπογραμμίζει ότι το *Δεύτερο φύλο* είναι «ένα σημαντικό έργο που έμελλε να αποτελέσει το ευαγγέλιο του φεμινιστικού κινήματος», ό.π., Κλεοπάτρα Λυμπέρη, (υποσ. 40). Η Αθ. Αθανασίου αναφέρει ότι «το *Δεύτερο Φύλο* (1949) αποτελεί καταστατικό κείμενο της φεμινιστικής σκέψης και […] κρίσιμη συνεισφορά στη φεμινιστική θεωρία του 'δεύτερου κύματος', αλλά και σε μεταγενέστερες εκδοχές της φεμινιστικής προβληματικής». Επίσης, ότι «η αποκάλυψη και η ανατροπή των διαδικασιών και των μηχανισμών 'ετεροποίησης' των γυναικών, δηλαδή της αναγωγής τους εκ μέρους της πατριαρχίας στη θέση του απόλυτου Άλλου, είναι το κεντρικό διακύβευμα της θεωρίας της Μπωβουάρ», ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 18, 19. Στη συνέχεια, έπονται μερικά χαρακτηριστικά αποσπάσματα από το *Δεύτερο Φύλο*: «Η γυναίκα καθορίζεται και διαφορίζεται σε αναφορά προς τον άνδρα, αυτός όμως όχι σε αναφορά προς αυτήν. Είναι το επουσιώδες απέναντι στο ουσιώδες. Ο άνδρας είναι το Υποκείμενο, είναι το Απόλυτο· η γυναίκα είναι ο Άλλος», XV. «Ο όρος 'θηλυκό' είναι περιφρονητικός, όχι γιατί θάβει τη γυναίκα μέσα στη φύση, αλλά γιατί την περιορίζει στο φύλο της. Και αν αυτό το φύλο προβάλλει στην ανδρική σκέψη περιφρονημένο και εχθρικό, κι όταν ακόμα αναφέρεται στα αθώα ζώα, η αιτία δεν είναι άλλη από την ανήσυχη εχθρότητα που δημιουργεί στο αρσενικό η γυναίκα», 17. «Για τον άνδρα, όλα τα θηλυκά της γης ενσαρκώνονται στη γυναίκα: στα μάτια του παρουσιάζεται πάντοτε νωθρή και ανυπόμονη, πανούργα και ελαφρόμυαλη, αναίσθητη και ακόλαστη, βάρβαρη και ταπεινή. Είναι αλήθεια θηλυκό η γυναίκα», 18. Και η καταληκτική παράγραφος του έργου: «Επιβάλλεται όμως να επαναλάβουμε ότι στην ανθρώπινη κοινότητα τίποτα φυσικό δεν υπάρχει και ότι η γυναίκα αποτελεί ένα από τα προϊόντα του πολιτισμού. Η επέμβαση των άλλων στη μοίρα της έχει ιστορία χιλιάδων ετών. Αν αυτή η ενέργεια είχε διαφορετικό χαρακτήρα, το αποτέλεσμα θα ήταν αλλιώτικο. Η γυναίκα δεν προσδιορίζεται από τις ορμόνες ούτε από μυστηριώδη ένστικτα, αλλά από τον τρόπο που αντιμετωπίζει με το κορμί και τη σκέψη της τις ξένες συνειδήσεις και τον κόσμο», 776. Όλα τα προηγούμενα παραθέματα προέρχονται από: Σιμόν ντε Μπωβουάρ, *Το Δεύτερο φύλο*, μτφρ. Κυριάκος Σιμόπουλος, Γλάρος, Αθήνα 1979.

[44]Η Κλ. Λυμπέρη συγκρίνει τον τρόπο θέασης της γυναίκας από την Μπωβουάρ κι από την Μπάτλερ: «Η Μπωβουάρ, από το βήμα της εποχής της, ενδιαφέρθηκε να αποκτήσει η γυναίκα συνείδηση του εαυτού της για να μπορεί να έχει την κυριότητα της ζωής της, του σώματός της, των ιδεών της, ώστε να καθορίζει η ίδια τον κοινωνικό της ρόλο. Η Μπάτλερ, ως ένα σύγχρονο

φεμινιστριών ότι οι κατηγορίες του φύλου ως κοινωνικές και πολιτικές διαμορφώνονται μέσω της υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας. Έτσι, η Butler επινοεί τον όρο ετεροφυλόφιλη μήτρα[45] (heterosexual matrix) εμπνεόμενη από τον αντίστοιχο όρο heterosexual contract της Monique Wittig. Ωστόσο, παρ' όλη την αρχική ταύτιση στην κατ' αρχήν κονστρουκτιβιστική προσέγγιση του φύλου και της σεξουαλικότητας υπάρχει μια σημαντική διαφορά η οποία εντέλει έγκειται σε μία διαφορετική θεώρηση της θεωρίας της κοινωνικής κατασκευής. Η διαφορά αυτή ανάγεται σε μία διαφορά μεταξύ των ευρύτερων θεωριών, πιο συγκεκριμένα της υλιστικής μαρξιανής και μιας μεταδομιστικής/μεταμοντέρνας προσέγγισης, στις οποίες αυτά τα φεμινιστικά θεωρητικά ρεύματα εντάσσονται. Οι διαφορετικές αυτές θεωρήσεις συνδέονται άμεσα με διαφορετικές πολιτικές εντάξεις και προτάγματα. Πιο συγκεκριμένα, τα δύο αυτά θεωρητικά φεμινιστικά ρεύματα προσεγγίζουν διαφορετικά τη συνάρθρωση βιολογικού, κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας, τη σχέση μεταξύ έμφυλης ανατομικής διαφοράς και σεξουαλικότητας. Έτσι, οι μεταδομίστριες προσεγγίζουν την κατασκευή του φύλου και της σεξουαλικότητας ως μια παραστασιακή επιτέλεση, ως μια ανοιχτή διαδικασία που δεν έχει ούτε αρχή ούτε τέλος. Χαρακτηριστικά, η Butler επανερμηνεύοντας τη ρήση της Simone de Beauvoir ότι η γυναίκα δεν γεννιέται αλλά γίνεται, υποστηρίζει ότι αυτό το γίγνεσθαι δεν είναι παρά μια διαρκής λογοθετική πρακτική. Αντίθετα, σύμφωνα με την υλιστική φεμινιστική ανάλυση η 'διαφορά' των φύλων, η ταύτιση του κοινωνικού φύλου με το

προοδευτικό πνεύμα, σπρώχνει τα πράγματα ακόμη πιο πέρα: αφαιρώντας από αυτό το ον την έμφυλη ταυτότητα, το κατευθύνει στο να επιλέξει την οντολογική του ανθρώπινη διάσταση, την έξοδο από κάθε ιστορική, βιολογική και ηθική κατηγοριοποίηση, για να εισχωρήσει στον πυρήνα της ολοκληρωμένης ελευθερίας», ό.π., Κλεοπάτρα Λυμπέρη, (υποσ. 40).

[45]Η Αθ. Αθανασίου αποδίδει τον όρο ως «'ετεροφυλοφιλική φόρμα [heterosexual matrix]'» κι επιπλέον, αναφέρει τον όρο 'επιβεβλημένη ετεροφυλοφιλία [compulsory heterosexuality]' της Adrienne Rich, ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 32. Για την Adrienne Rich γράφει η Αλ. Χαλκιά: «Η ετεροφυλοφιλία αναλύεται ως κοινωνικός θεσμός ακρογωνιαίος στο πατριαρχικό καπιταλιστικό σύστημα καθώς δομεί την πυρηνική οικογένεια. Βασικό κείμενο είναι το «*Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*» (1980) της Adrienne Rich. Η Ριτς υποστηρίζει πως η ετεροφυλοφιλία είναι ένας πολιτικός θεσμός, βίαιος, που υπηρετεί σεξιστικούς σκοπούς. Στην πραγματικότητα, επιχειρηματολογεί, οι γυναίκες έχουν διαφορετικού είδους ομόφυλες σχέσεις και επιθυμίες που εντάσσονται όλες σε ένα 'λεσβιακό συνεχές' (lesbian continuum), όπου στη μία μεριά είναι η ετεροφυλόφιλη γυναίκα που έχει στενές φιλίες με γυναίκες, για παράδειγμα, και στην άλλη είναι η γυναίκα λεσβία», βλ. Αλεξάνδρα Χαλκιά, *Έμφυλες βιαιότητες: εξουσία, λόγος, υποκειμενικότητες*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2011, 61-62.

βιολογικό, αποτελεί μια κοινωνική σχέση, δηλαδή αποτελεί μια κοινωνική, ιστορική πραγματικότητα αφού διαμορφώνεται από υλικές και ιδεολογικές σχέσεις εξουσίας του φύλου».[46]

Αναφορικά με την επίδραση της Simone de Beauvoir σε διάφορες θεωρητικούς, η Αθ. Αθανασίου επισημαίνει ότι «η κλασική πια διατύπωσή της 'δεν γεννιέσαι γυναίκα, αλλά γίνεσαι' άνοιξε δρόμους στη μεταγενέστερη φεμινιστική σκέψη και απασχόλησε αργότερα διαφορετικούς θεωρητικούς όπως τη Helene Cixous, τη Luce Irigaray, τη Michele Le Doeuff, τη Monique Wittig και την Judith Butler». Ωστόσο, η Αθανασίου τονίζει ότι αυτές οι θεωρητικοί διαφοροποιούνται ή ασκούν κριτική στην Beauvoir κι έτσι «για παράδειγμα, από την Μπωβουάρ του *Δεύτερου Φύλου* εμπνεύστηκε η Irigaray την επεξεργασία των τρόπων με τους οποίους η δυτική μεταφυσική κατασκευάζει το γυναικείο φύλο ως σημείο απουσίας, με τη διαφορά ότι, αντίθετα από την άποψη της Μπωβουάρ ότι το γυναικείο φύλο είναι η μόνη σεσημασμένη έμφυλη υποκειμενικότητα, σε αντιδιαστολή με το ανδρικό φύλο, που παραμένει μη σεσημασμένο ως τέτοιο αφού συμπυκνώνει την ανθρώπινη οικουμενικότητα, για την Irigaray το γυναικείο δεν μπορεί ποτέ να αποτελεί σήμανση υποκειμενικότητας (Μπάτλερ, 1990)». Επίσης, «ασκώντας κριτική στο ιδίωμα της διάκρισης ανάμεσα σε βιολογικό και κοινωνικό φύλο, έτσι όπως αυτό εκφέρεται στο έργο της ανθρωπολόγου Margaret Mead και σ' εκείνο της φιλοσόφου Simone de Beauvoir, η κοινωνιολόγος Christine Delphy (1993)[47] θεωρεί ότι η σχηματική αυτή διάκριση αναπαράγει την ιεραρχική σχέση ανδρών – γυναικών. Η θεωρητικός θέτει υπό αμφισβήτηση την αναγωγή του βιολογικού φύλου στο πεδίο της φύσης, και του κοινωνικού στο πεδίο του πολιτισμού, καθώς και την ιεραρχική δόμηση του ζεύγματος που αποδίδει χρονική προτεραιότητα στο βιολογικό. Αντίθετα, υποστηρίζει, το κοινωνικό φύλο προηγείται, με την έννοια ότι η βιολογία παράγεται,

[46]Ό.π., Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ιστορίες σεξουαλικότητας», (υποσ. 35), 61-62.

[47]«Ειδικότερα η Delphy (1993) προτείνει την προσέγγιση του gender ως προϋπάρχοντος του sex, αφού αποτελεί ένα μεταφορικό 'ενδιάμεσο' που διαιρεί τους ανθρώπους σε δύο ομάδες, των οποίων οι υποχρεώσεις, τα καθήκοντα και οι 'φύσεις' φαίνεται να διαφέρουν, και αυτή η διαίρεση στηρίζεται σε ατομικές διαφορές που παρατηρούνται στα ανθρώπινα σώματα και ειδικότερα στα όργανα αναπαραγωγής, επαναφέροντας έτσι το ζήτημα της σχέσης του φύλου και της σεξουαλικότητας», ό.π., Χρυσή Βιτσιλάκη, (υποσ. 31), 31.

εγκαθιδρύεται μέσα στα κοινωνικά και πολιτισμικά συγκείμενα της έμφυλης ιεραρχίας».[48]

Για τη Monique Wittig, η Αθανασίου επισημαίνει ότι «σ' ένα δοκίμιο που φέρει ως τίτλο την κλασική διατύπωση της Σιμόν ντε Μπωβουάρ 'Δεν γεννιέσαι γυναίκα', η Monique Wittig σκιαγραφεί ένα θεωρητικό επιχείρημα που απηχεί τη συγγραφέα του *Δεύτερου Φύλου* με τρόπο κάπως αμφίσημο, αφού εν μέρει την ακολουθεί και εν μέρει αποστασιοποιείται απ' αυτήν. Εκκινώντας από τις θεωρητικές και πολιτικές δεσμεύσεις αφενός της μαρξιστικής κριτικής της ιδεολογίας και αφετέρου της ανατροπής της ετεροκεντρικής προκατάληψης που η Wittig θεωρεί ότι χαρακτηρίζει το φεμινιστικό κίνημα, η συγγραφέας δεν προσυπογράφει τη διάκριση βιολογικού και κοινωνικού φύλου. Αυτό που υπαινίσσεται η θεωρία της είναι ότι όχι μόνο δεν γεννιέσαι γυναίκα αλλά δεν γεννιέσαι ούτε θηλυκό. Αντίθετα από την Μπωβουάρ, που θεωρεί ότι το φύλο συνιστά επίκτητη κοινωνική κατηγορία που επιβάλλεται πάνω στο ανθρώπινο σώμα, η Wittig εκλαμβάνει τη 'φυσικότητα' του σωματικού φύλου ως ιδεολογική κατασκευή που εκπηγάζει από μηχανισμούς κοινωνικής ρύθμισης. Σε αντίθεση με θεωρίες της έμφυλης διαφοράς, η θεώρηση της Wittig αποτελεί πρόσκληση ανατροπής του καταδυναστευτικού λογο-θετικού καθεστώτος του φύλου. Στόχος δεν είναι επομένως να θηλυκοποιήσουμε τον κόσμο, αλλά, αντίθετα, να αποποιηθούμε την κατηγορία 'γυναίκα', η οποία λειτουργεί ως ανάσχεση της πολιτικής υποκειμενικότητας των γυναικών, αφού σηματοδοτεί το 'επιβεβλημένο συμβόλαιο' της φυσικής, προσωπικής, οικονομικής και κοινωνικής υποτέλειας των γυναικών στην ανδρική κυριαρχία. Η κατηγορία του φύλου δεν είναι φυσικό γεγονός αλλά φυσικοποιημένη πολιτική κατηγορία την οποία εγκαθιδρύει το καθεστώς της επιβεβλημένης αναπαραγωγικής ετεροφυλοφιλίας, ενώ η αποποίηση της ετεροκεντρικής κατηγορικής διπολικότητας άνδρες – γυναίκες είναι αναγκαία προϋπόθεση για την ανάληψη της ιδιότητας του οικουμενικού υποκειμένου. Το φύλο είναι κατ' ανάγκη γυναικείο, με την έννοια ότι οι γυναίκες *είναι* το φύλο τους, αφού οι γυναίκες είναι που ταυτίζονται από το καθιερωμένο σύστημα διπολικής οντολογίας με το φύλο τους και ορίζονται έτσι, με τρόπο σχετικό και επιμεριστικό, ως ειδική κατηγορία σε σχέση με την καθολική κανονικότητα του ανθρώπου ως άνδρα. Σύμφωνα με τη θεώρηση της Wittig, το γυναικείο σώμα νοηματοδοτείται μέσα στο

[48]Ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 22, 30.

σύστημα έμφυλης ιεραρχίας και ετεροφυλοφιλικής αναπαραγωγής».[49] Τέλος, η Αθανασίου εντοπίζει τη στροφή του ενδιαφέροντος «από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 της φεμινιστικής θεωρίας από την ταυτότητα [identity] στην ταύτιση [identification] – μια έννοια που, μαζί μ' αυτήν της επιθυμίας, έχει τεθεί από τη φροϊδική ψυχανάλυση στο επίκεντρο της διαμόρφωσης της σεξουαλικής ταυτότητας. […] Όπως το έχει θέσει η Diana Fuss,[50] 'η ταύτιση είναι μια διαδικασία που κρατά την ταυτότητα από το να προσεγγίσει ποτέ την υπόσταση του οντολογικού δεδομένου, ακόμη κι αν καθιστά δυνατή τη διαμόρφωση μιας ψευδαίσθησης ταυτότητας ως άμεσης, ασφαλούς και γενικεύσιμης' (Fuss, 1995). Η Fuss δείχνει ότι είναι ακριβώς η ταυτότητα που καθίσταται προβληματική στη διαδικασία της ταύτισης, μια διαδικασία που είναι εξαρχής ζήτημα σχέσης – σχέσης εαυτού και άλλου, υποκειμένου και αντικειμένου, κ.ο.κ.».[51]

Η Αθ. Αθανασίου υπογραμμίζει, επίσης, το γεγονός ότι «μετά από τη θεωρητική διαμάχη ανάμεσα στον κονστρουκτιβισμό και την ουσιοκρατία, και μέσα από μια συστηματική διαδικασία εκλέπτυνσης, εμβάθυνσης και δημιουργικής αφομοίωσης της θεωρίας της κοινωνικής κατασκευής του φύλου, αναδύεται –υπό την αιγίδα του μεταδομιστικού φεμινισμού– η φεμινιστική θεωρία της επιτελεστικότητας [performativity], η οποία εκφράστηκε στο πρωτοποριακό έργο της Judith Butler. Ο τίτλος του βιβλίου της Butler που σηματοδότησε την αλλαγή παραδείγματος στη φεμινιστική θεωρία, του *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*

---

[49]Ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 31-32.

[50]Ο Κ. Γιαννακόπουλος σημειώνει ότι αναφορικά με την ομοφυλοφιλία, «όπως το διατυπώνει η Diana Fuss (1989: 109), υπήρξε μια μετατόπιση από τη διερεύνηση μιας οντολογίας (*τι είναι ο ομοφυλόφιλος*) σε εκείνη της κοινωνικής και ιστορικής διαμόρφωσης (πώς παράγεται ένας συγκεκριμένος/ο ομοφυλόφιλος ρόλος)» και τονίζει ότι «η Fuss αποδομεί την αντίστιξη ετεροφυλοφιλία/ομοφυλοφιλία όπου η ετεροφυλοφιλία κατασκευάζεται ως καθαρό, φυσικό 'εντός' το οποίο οριοθετείται από το μη καθαρό, μη φυσιολογικό 'εκτός' το οποίο αντιπροσωπεύει η ετερότητα της ομοφυλοφιλίας. Ωστόσο, η ετεροφυλοφιλία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον εξωτερικό της Άλλο, την αντίθεση με την ομοφυλοφιλία. Η ομοφυλοφιλία είναι απαραίτητη για τον καθορισμό και την υπεράσπιση των σεξουαλικών συνόρων», ό.π., Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ιστορίες σεξουαλικότητας», (υποσ. 35), 22, 34.

[51]Ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 80.

[*Αναταραχή Φύλου: ο Φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, 1990][52] συμπύκνωνε την άρθρωση ενός φεμινιστικού λόγου πέρα από τη φυσικοποιημένη διπολικότητα των φύλων και πέρα από την πολιτική της ταυτότητας. Στο έργο αυτό, η Butler προβληματοποιεί τη διάκριση sex/gender, πάνω στην οποία είχε θεμελιωθεί η φεμινιστική θεωρία κατά τις δεκαετίες του 1970 και 1980. Όχι μόνο το λεγόμενο βιολογικό είναι πάντοτε ήδη κοινωνικό αλλά και η έννοια 'sex' είναι η κατηγορία υπό την αιγίδα της οποίας η ανατομία, η επιθυμία και η αναπαραγωγή ενοποιούνται συγκροτώντας μια ανδροκεντρική οικονομία, η οποία φυσικοποιεί το αληθειακό καθεστώς της ετεροκανονικότητας [heteronormativity]. Εκκινώντας θεωρητικά από μια παράδοση κριτικής στις ουσιοκρατικές εννοιολογήσεις του φύλου, η φιλόσοφος επιχειρεί μια δυναμική ανάγνωση της έμφυλης ταυτότητας ως ταυτισιακής πρακτικής και παραστασιακής επιτέλεσης και όχι ως ουσιακής υπόστασης του εαυτού. Το φύλο προσιδιάζει στις επιτελεστικές πράξεις, τις χειρονομίες και τα ενεργήματα του σώματος· δεν είναι ουσία αλλά δρώμενο. Είναι το αποτέλεσμα πολιτισμικά αναγνωρίσιμων και κοινωνικά καθιερωμένων επιτελέσεων που συστηματικά αποκρύπτουν τη γενεαλογία της παραγωγής τους ως τέτοιων, αλλά και τη δυνατότητα εναλλακτικών έμφυλων επιτελέσεων πέρα από το καθιερωμένο πλαίσιο της ανδρικής κυριαρχίας και της επιβεβλημένης ετεροφυλοφιλίας. Το λεγόμενο κοινωνικό φύλο δεν αποτελεί αντανακλαστικό επιφαινόμενο του λεγόμενου βιολογικού φύλου, αλλά υποδηλώνει τις κοινωνικές διαδικασίες μέσω των οποίων καθιερώνεται πολιτισμικά το αναντίρρητο της φυσικής θεμελίωσης του φύλου».[53] Αναλυτικότερα, οι θέσεις της Butler αποδίδονται από την Αθ. Αθανασίου ως εξής: «Περιγράφοντας το φύλο ως σωματική τεχνουργία, η Butler είχε ήδη αναλύσει στο βιβλίο της *Αναταραχή φύλου* (2009) [1990] τους τρόπους με τους οποίους η έμφυλη κανονικότητα διαμορφώνει

[52]Η Αθ. Αθανασίου επανέρχεται ένα χρόνο αργότερα και σχολιάζει ότι η Judith Butler με το βιβλίο *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* «ασκεί κριτική τόσο στον ουσιολογισμό της στατικής και αναλλοίωτης υλικής υπόστασης που προϋπάρχει του λόγου και των σχέσεων εξουσίας όσο και στην απλοϊκή κονστρουκτιβιστική θεώρηση που τείνει να ανάγει το σώμα σε μια ουδέτερη επιφάνεια η οποία επιδέχεται και υποδέχεται διαδικασίες κοινωνικής σήμανσης και εγγραφής. Το έργο της J. Butler σηματοδοτεί τη δημιουργική αφομοίωση των διδαγμάτων της θεωρίας της κοινωνικής κατασκευής –μέσω της κριτικής εκλέπτυνσης των απλοϊκών παραλλαγών ή παρεκτροπών της– και την εισαγωγή στη θεωρία της επιτελεστικότητας του φύλου», ό.π., Αθηνά Αθανασίου, *Ζωή στο όριο: δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, (υποσ. 33), 190.

[53]Ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 96-97.

την αίσθηση αλλά και την κοινωνική αναγνωρισιμότητα του σώματος. Εμπνεόμενη από το έργο του Michel Foucault,[54] η συγγραφέας επεξεργάστηκε θεωρητικά το 'φυσικό' σώμα ως το –τελεστικά και τελετουργικά– φυσικοποιημένο προϊόν σχηματισμών λόγου και σχέσεων εξουσίας. Συγκεκριμένα, προσέγγισε τις έμφυλες κατηγορίες ως 'κανονιστικές μυθοπλασίες' που παράγονται μέσα από επαναλαμβανόμενες κοινωνικές τελετουργίες της εξιδανικευμένης κανονικότητας, αλλά και παραμένουν, αναπόφευκτα, ανοιχτές σε πρακτικές κριτικής ανασήμανσης του ηγεμονικού λόγου. Έτσι, το φύλο εκλαμβάνεται ως παραστασιακή επιτέλεση: δηλαδή, ως ένα κοινωνικό δράμα που αποκρυσταλλώνεται στο χρόνο μέσω της επιτελεστικής επανάληψης [performative reiteration] σωματικών πρακτικών, οι οποίες συμπυκνώνουν την κανονιστική μυθοπλασία ενός αρραγούς έμφυλου εαυτού. Στην οπτική αυτή, κεντρική θέση κατέχουν οι διαδικασίες και οι δοκιμασίες μέσω των οποίων εν-σωματώνεται το ηγεμονικό ιδεώδες του φύλου και διακυβεύεται η επικράτεια του αναγνωρίσιμου έμφυλου σώματος. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, στο επίκεντρο της φεμινιστικής ανάλυσης τίθεται η κοινωνική επιτελεστικότητα του έμφυλου σώματος. Για την Butler, το σώμα δεν έχει οντολογική υπόσταση πριν ή πέρα από τις κοινωνικές πρακτικές και πολιτικές ρυθμίσεις που το συγκροτούν μέσα στο πλαίσιο της έμφυλης ιεραρχίας και της υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας. Το φύλο θεωρητικοποιείται ως σωματοποίηση της κοινωνικής χρονικότητας, αφού τοποθετείται σε μια ατελείωτη –και ατελή– διαδικασία εγκαθίδρυσης, μέσω μιας διαρκούς και τελετουργικά τυποποιημένης επανάληψης

[54]Η Αθ. Αθανασίου επισημαίνει ότι «όπως έχει καταδείξει ο Φουκώ (1982 [1978]), το σώμα είναι η επιφάνεια πάνω στην οποία εγγράφονται και αρθρώνονται σχέσεις ισχύος, αλλά και διαδραματίζονται αμφισβητήσεις, αναδιοργανώσεις και αντιστάσεις. Στις δυτικές καπιταλιστικές κοινωνίες της κατανάλωσης, το πρότυπο του υγιούς, όμορφου, ακέραιου, ασημάδευτου και σε καλή φυσική κατάσταση σώματος, μέσω του οποίου αρθρώνονται οι πολιτισμικές αξίες της δύναμης, της λειτουργικότητας, της νεότητας και της ανταγωνιστικότητας, αφορά τόσο το κανονιστικό πρότυπο της 'θηλυκότητας' όσο και το κανονιστικό πρότυπο του 'ανδρισμού', αν και με άνισους τρόπους. Το εξιδανικευτικό υπόδειγμα, δηλαδή, του νεανικού, λυγερού, γυμνασμένου, εύρωστου και υγιούς σώματος είναι ένα έμφυλα διαρθρωμένο πεδίο άσκησης ισχύος και ρήξεων. Τόσο η επιθυμία για ένα σώμα πιο ικανό ή πιο ωραίο όσο και η αισθητική της αυτοπαρουσίασης είναι έμφυλα τοποθετημένες», βλ. Αθηνά Αθανασίου, «Το φύλο και η σεξουαλικότητα στους λόγους και τις πρακτικές της βιο-επιστήμης: επιστημολογίες και τεχνολογίες του έμφυλου σώματος»: Βενετία Καντσά, Βασιλική Μουτάφη, Ευθύμιος Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Μελέτες για το φύλο στην ανθρωπολογία και την ιστορία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2011, 308.

κινήσεων, χειρονομιών και σωματικών στάσεων στο πρότυπο της φαντασματικής έμφυλης κανονικότητας. Η Judith Butler και άλλες θεωρητικοί του μεταδομιστικού φεμινιστικού-queer ρεύματος του 'gender trouble' ενδιαφέρονται να απεγκλωβίσουν το παράδειγμα της 'έμφυλης/σεξουαλικής διαφοράς' από την ηγεμονία της υλομορφικής και αιτιοκρατικής οριοθέτησης, η οποία εγγράφεται στο σώμα εγκαθιδρύοντας αυστηρά περιχαρακωμένες και οντολογικά συσχετιζόμενες κατηγορίες 'άνδρες'/'γυναίκες', ώστε να γίνει αντικείμενο επανεπεξεργασίας στην κατεύθυνση μιας μη-ετεροκανονικής (heteronormative) εκφοράς της σχέσης και της διαφοράς. Η επιτέλεση γίνεται, έτσι, το πεδίο στο οποίο καταδεικνύεται η περίπλοκη και ασταθής λειτουργία των κατηγοριών (έμφυλης και σεξουαλικής) ταυτότητας. Στο πλαίσιο αυτό, το φύλο δεν θεωρητικοποιείται απλώς και μόνο ως πειθαρχική τεχνολογία, αλλά και ως επιτελεστικό δρώμενο. […] Με όρους επιτελεστικότητας, το φύλο δεν είναι απλώς επιτελεστικό ενέργημα της τελετουργικής επανεπιβεβαίωσης του κανονιστικού προτύπου· δεν εγγράφεται παθητικά πάνω στο σώμα, αλλά επιτελείται καθημερινά σε μια σπειροειδή συνύφανση κοινωνικής πίεσης και αντίστασης, κατά την οποία τα υποκείμενα διαδραματίζουν δυνατότητες και πιθανότητες έμφυλης σωματικότητας. Με τον τρόπο αυτό, η Butler θέτει σε αμφισβήτηση την υποτιθέμενη φυσική σταθερότητα του διπολικού συστήματος του φύλου και τις ετεροσεξιστικές συνδηλώσεις αυτού του καθεστώτος αλήθειας.[55] […]

[55]Γράφει η Butler στην *Αναταραχή φύλου*: «Μολονότι συχνά γίνεται επίκληση της μη προβληματικής ενότητας των 'γυναικών' για να κατασκευαστεί μια ταυτοτική αλληλεγγύη, με τη διάκριση βιολογικό και κοινωνικό φύλο στο φεμινιστικό υποκείμενο εισάγεται ένα σχίσμα. Έχοντας αρχικά ως στόχο να αμφισβητήσει το σχήμα 'η βιολογία αποτελεί πεπρωμένο', η διάκριση αυτή υπηρετεί το επιχείρημα ότι, όσο βιολογικά ανεξάλειπτο κι αν μοιάζει το βιολογικό φύλο, το κοινωνικό είναι πολιτισμικά κατασκευασμένο: το κοινωνικό φύλο, λοιπόν, δεν είναι ούτε αιτιώδες αποτέλεσμα του βιολογικού ούτε τόσο φαινομενικά παγιωμένο όσο το βιολογικό. Έτσι, η ενότητα του υποκειμένου αμφισβητείται ήδη δυνητικά από τη διάκριση που αναγνωρίζει το κοινωνικό φύλο ως μία από τις πολλαπλές ερμηνείες του βιολογικού. Αν το κοινωνικό φύλο είναι τα πολιτισμικά νοήματα που λαμβάνει το έμφυλα διαφοροποιημένο σώμα, τότε δεν μπορούμε να πούμε ότι το κοινωνικό φύλο έπεται του βιολογικού με οποιονδήποτε μονοσήμαντο τρόπο. Σπρωγμένη στο λογικό της όριο, η διάκριση βιολογικό/κοινωνικό φύλο υποδεικνύει μια ριζική ασυνέχεια ανάμεσα στα έμφυλα σώματα και τα πολιτισμικά κατασκευασμένα φύλα. Αν προς στιγμή δεχτούμε τη σταθερότητα του έμφυλου δυισμού δεν έπεται ότι η κατασκευή του 'άνδρες' θα προκύψει αποκλειστικά στα σώματα αρρένων ή ότι το 'γυναίκες' θα ερμηνεύει μόνο θηλυκά σώματα. Επιπλέον, ακόμα και αν τα βιολογικά φύλα εμφανίζονται αδιαμφισβήτητα δυαδικά κατά τη μορφολογία και τη σύστασή τους (κάτι που θα τεθεί ως ερώτημα), δεν υπάρχει λόγος να δεχτούμε ότι τα κοινωνικά φύλα πρέπει επίσης να παραμείνουν

Στο βιβλίο της *Σώματα με σημασία: Οριοθετήσεις του 'φύλου' στο λόγο* (2008) [1993], η κατηγορία του 'φύλου' αποδομείται μέσα από τη σύνδεση της σωματικής υλικότητας με την έμφυλη επιτελεστικότητα.[56] Στη θέση των θεωρητικών

δύο. Η υπόθεση ενός δυαδικού έμφυλου συστήματος συντηρεί υπόρρητα την πίστη σε μια μιμητική σχέση του κοινωνικού φύλου με το βιολογικό, στην οποία το κοινωνικό φύλο αντικατοπτρίζει το βιολογικό, ειδάλλως περιστέλλεται από αυτό. Όταν το κατασκευασμένο καθεστώς του κοινωνικού φύλου τυγχάνει θεωρητικής πραγμάτευσης ως ριζικά ανεξάρτητο από το βιολογικό, το ίδιο το κοινωνικό γίνεται ένα ελεύθερα αιωρούμενο τέχνημα, με αποτέλεσμα οι όροι 'άνδρας' και 'ανδρικό' να μπορούν να σημαίνουν εξίσου εύκολα ένα θηλυκό σώμα όσο και ένα αρσενικό, και οι όροι 'γυναίκα' και 'γυναικείο' ένα αρσενικό σώμα όσο και ένα θηλυκό». Τονίζει δε, ότι «ο όρος 'κατασκευή' σημαίνει ότι ορισμένοι νόμοι παράγουν διαφορές φύλου σύμφωνα με οικουμενικούς άξονες έμφυλης/σεξουαλικής διαφοράς; Πώς και πού λαμβάνει χώρα η κατασκευή του φύλου; Πώς μπορούμε να καταλάβουμε μια κατασκευή, η οποία δεν μπορεί να υποθέσει έναν ανθρώπινο κατασκευαστή πρότερο της κατασκευής αυτής; Σε κάποιες θεωρίες, η ιδέα ότι το φύλο είναι κατασκευασμένο υποδηλώνει έναν ορισμένο ντετερμινισμό έμφυλων νοημάτων τα οποία εγγράφονται σε σώματα ανατομικά διαφοροποιημένα, με τα σώματα αυτά να κατανοούνται ως παθητικοί δέκτες ενός άτεγκτου πολιτισμικού νόμου. Όταν ο εκάστοτε 'πολιτισμός' που 'κατασκευάζει' το φύλο κατανοείται με όρους ενός τέτοιου νόμου ή συνόλου νόμων, τότε φαίνεται πως το φύλο είναι τόσο καθορισμένο και παγιωμένο όσο ήταν και υπό το σχήμα 'η βιολογία αποτελεί πεπρωμένο'. Σ' αυτή την περίπτωση, πεπρωμένο δεν γίνεται η βιολογία, αλλά ο πολιτισμός», βλ. Τζούντιθ Μπάτλερ, *Αναταραχή φύλου: ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009, 31, 33.

[56]Η Αθ. Αθανασίου είχε επισημάνει παλιότερα ότι το συγκεκριμένο έργο της Butler «σηματοδοτεί τη μετατόπιση από τη θεωρία της κοινωνικής κατασκευής του φύλου στη θεωρία της επιτελεστικής υλοποίησης (ή υλικοποίησης) του φύλου», ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 102. Η Αλ. Χαλκιά επισημαίνει ότι «η ίδια η Μπάτλερ, ήδη από το έργο της *Bodies that Matter* (1993), που σε μεγάλο βαθμό στόχευε και στο να δώσει κάποιες απαντήσεις στην κριτική που δέχθηκε για το *Gender Trouble* (1990), καταπιάνεται επισταμένα με την υποτιθέμενη υποτίμηση του υλικού υπόβαθρου του φύλου και των σωμάτων γενικότερα» κι ότι «ορισμένα από τα ερωτήματα που επιχειρεί να απαντήσει αφορούν τα όρια πέραν των οποίων η υλικότητα του σώματος διαφεύγει των γλωσσικών και πολιτισμικών προσδιορισμών αλλά και των διάφορων μορφών επιτελεστικότητας». Η Χαλκιά αναφέρει την εισαγωγή του παραπάνω έργου: 'Με τον ισχυρισμό ότι το βιολογικό φύλο είναι ήδη κοινωνικά έμφυλο, είναι ήδη κατασκευασμένο, δεν έχει ακόμη εξηγηθεί με ποιον τρόπο παράγεται εξαναγκαστικά η 'υλικότητά' του. Με ποιους περιορισμούς υλοποιούνται τα σώματα ως 'έμφυλα', και πώς να κατανοήσουμε την 'ύλη' του φύλου και των σωμάτων, γενικότερα, ως την επαναλαμβανόμενη και βίαιη περιχαράκωση της επικράτειας του πολιτισμικά διανοητού; Ποια σώματα φτάνουν να έχουν σημαίνουσα υλικότητα και νόημα – και γιατί;», ό.π., Αλεξάνδρα Χαλκιά, *Έμφυλες βιαιότητες: εξουσία, λόγος, υποκειμενικότητες*, (υποσ. 45), 38, 39.

επεξεργασιών που εκλαμβάνουν ως δεδομένη την υλικότητα του φύλου, η Butler αντιπροτείνει προς ανάλυση τις ίδιες τις διαδικασίες που παράγουν και οροθετούν την επικράτεια της υλικότητας: ασκεί κριτική στις μονιστικές και ντετερμινιστικές εκφορές του μοντέλου της κατασκευής, σύμφωνα με τις οποίες η κοινωνική επιταγή εγχαράσσεται ή αποτυπώνεται στην αδρανή επιφάνεια ενός φυσικού και προ-λογικού [pre-discursive] φύλου, το οποίο υποτίθεται ότι προϋπάρχει της κοινωνικής συνθήκης λόγου/εξουσίας. Αυτό που την ενδιαφέρει είναι πώς μπορούμε να αναπτύξουμε μια φεμινιστική θεωρία του σώματος, που αν και εκκινεί από τις παραδοχές της κοινωνικής κατασκευής του φύλου και της σεξουαλικότητας, προχωρεί στην αποτίμηση της ίδιας της υλικότητας του σώματος –δεν αφήνει, δηλαδή, εκτός θεωρητικοπολιτικής πραγμάτευσης την 'ύλη' του φύλου».[57]

Η Mary Evans επισημαίνει ότι η Butler «στο *Gender Trouble* υποστηρίζει ότι το φύλο είναι επίκτητο και όχι έμφυτο, ότι οι γυναίκες και οι άντρες διαμορφώνουν κοινωνικές προσδοκίες για τη θηλυκότητα και την αρρενωπότητα, καθώς και ότι το φύλο (ή ακριβέστερα η συμμόρφωση με τις κοινωνικές συμβάσεις γύρω από το φύλο) έχει καίρια σημασία για την κοινωνική συνοχή και την κοινωνική τάξη. Η Butler στο *Gender Trouble* (και στο νεότερο έργο της *Bodies That Matter*) προσπαθεί να τονίσει με κάθε τρόπο το στοιχείο του κοινωνικού καταναγκασμού που ενυπάρχει, φανερά ή μη, στις κοινωνικές συμβάσεις για την αρμόζουσα έμφυλη συμπεριφορά. […] Τα ιδεώδη της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας δεν αποτελούν, σύμφωνα με την Butler, εξελισσόμενα, μεταβαλλόμενα πολιτισμικά πρότυπα, τα οποία διαμορφώνονται στη βάση 'φυσικών' διακρίσεων και διαιρέσεων, αλλά κοινωνικές

[57]Ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Το φύλο και η σεξουαλικότητα στους λόγους και τις πρακτικές της βιο-επιστήμης: επιστημολογίες και τεχνολογίες του έμφυλου σώματος», (υποσ. 54), 255-257. Διερωτάται η Butler: «Στο πλαίσιο μιας προσπάθειας να μετατοπιστούν οι όροι της διαμάχης, θα ήθελα να θέσω το ερώτημα πώς και γιατί η 'υλικότητα' μετατράπηκε σε σημείο του μη αναγώγιμου· πώς δηλαδή συμβαίνει να κατανοείται η υλικότητα του φύλου ως κάτι που απλώς επιφορτίζεται με πολιτισμικές κατασκευές και, άρα, δεν μπορεί να είναι το ίδιο κατασκευή; Τι χαρακτήρα έχει αυτή η εξαίρεση; Η υλικότητα είναι άραγε τοποθεσία ή επιφάνεια που εξαιρείται από τη διαδικασία της κατασκευής, αφού είναι η ίδια το μέσο και το έδαφος πάνω στο οποίο επενεργεί η κατασκευή; Ή μήπως η εξαίρεση αυτή είναι υπαρκτική δυνατότητα της κατασκευής ή καταστατική συνθήκη της, μια εξαίρεση χωρίς την οποία η κατασκευή δεν μπορεί να λειτουργήσει; Τι είναι αυτό που καταλαμβάνει την τοποθεσία τής μη κατασκευασμένης υλικότητας; Και τι είδους κατασκευές διακλείονται όταν ο τόπος αυτός παριστάνεται έξω ή κάτω από την ίδια την κατασκευή;», βλ. Τζούντιθ Μπάτλερ, *Σώματα με σημασία: οριοθετήσεις του 'φύλου' στο λόγο*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Εκκρεμές, Αθήνα 2008, 87.

κατασκευές που αποβλέπουν στη διασφάλιση και συντήρηση της κοινωνικής τάξης. 'Η αποδόμηση της ταυτότητας δεν σημαίνει αποδόμηση της πολιτικής· απεναντίας, αναδεικνύει τον πολιτικό χαρακτήρα των ίδιων των όρων με τους οποίους αρθρώνεται η ταυτότητα. Η κριτική αυτού του είδους αμφισβητεί το πλαίσιο του 'θεμελιωτισμού' [αντικειμενισμού] μέσα στο οποίο έχει εκφραστεί ο φεμινισμός ως πολιτική ταυτότητας. Το εσωτερικό παράδοξο του θεμελιωτισμού αυτού είναι ότι θεωρεί ως δεδομένα, καθορίζει και περιορίζει τα ίδια τα 'υποκείμενα' δράσης που επιδιώκει να απελευθερώσει'».[58] Η Evans κρατά αποστάσεις από τις θέσεις της Butler περί της έμφυλης συμπεριφοράς ως εσωτερίκευσης κοινωνικών προσδοκιών κι αναφέρει την κριτική που διατυπώθηκε αναφορικά με αυτές: «Ένας άλλος τρόπος να αμφισβητήσει κανείς τις θέσεις της Butler είναι να τις συνδυάσει με το λιμπερταριανισμό, και ειδικότερα με το δεξιό λιμπερταριανισμό, πράγμα που έκανε η Martha Nussbawm. Υπό το πρίσμα αυτό, η Nussbawm υποστήριξε ότι: 'Το επιχείρημα της Butler έχει προεκτάσεις που δεν περιορίζονται στην πορνογραφία και στο λόγο που εξάπτει το μίσος. Μοιάζει να υποστηρίζει την απραξία όχι μόνο στα ζητήματα αυτά αλλά πολύ ευρύτερα, είναι υπέρ μιας γενικής νομικής απραξίας –ή μάλλον υπέρ ενός ριζοσπαστικού λιμπερταριανισμού. Το πράγμα έχει ως εξής περίπου: Ας καταργήσουμε τα πάντα, από τους κανόνες δόμησης έως τους νόμους κατά των διακρίσεων και τη νομοθεσία περί βιασμού, γιατί περιστέλλουν το πεδίο της έκφρασης αντίστασης εκ μέρους των πληγέντων ενοίκων, των θυμάτων διακρίσεων και των γυναικών που πέφτουν θύμα βιασμού'. Η αντίσταση, επισημαίνει η Nussbawm στη συνέχεια, είναι ζήτημα κομβικής σημασίας για την Butler, ως εκ τούτου κάθε διαδικασία ή θεσμός που μοιάζει να την παρεμποδίζει πρέπει να απορριφθεί ή να αντιμετωπιστεί με μεγάλη καχυποψία. Το πρόβλημα για την Butler δεν είναι απλώς ότι η κρατική παρέμβαση μπορεί να πλήττει την ατομική ελευθερία, αλλά ότι αναπαράγει ένα κανονιστικό σύστημα σεξουαλικότητας και έμφυλης συμπεριφοράς που, όπως πιστεύει, συντηρεί την πορνογραφία και εκφράσεις σεξουαλικής αντιπαράθεσης».[59]

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η ανάλυση του έμφυλου λόγου δεν έχει αναπτύξει κάποια ειδική μεθοδολογία στις γραμματολογικές σπουδές,

---

[58]Mary Evans, «Ο έμφυλος εαυτός»: *Φύλο και κοινωνική θεωρία*, μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, 103-105.

[59]Ό.π., Mary Evans, (υποσ. 58), 108.

αλλά συνεργάζεται με διάφορες άλλες τάσεις της λογοτεχνικής θεωρίας όπως τη φεμινιστική κριτική, την αποδόμηση, την αισθητική της πρόσληψης, το Νέο Ιστορικισμό, τη μαρξιστική κριτική, την ψυχανάλυση, τη θεωρία της διακειμενικότητας κ.λπ. Συμπεριλαμβάνει, επίσης, ένα ευρύτατο πεδίο λογοτεχνικών περιόδων και ρευμάτων, το οποίο εκτείνεται από την αρχαία ελληνική και λατινική γραμματεία ως τη σύγχρονη λογοτεχνική παραγωγή.

Στη συνέχεια, θα αναφερθούμε στους τομείς των gay studies, lesbian studies, queer theory και men's studies που παρουσιάζουν πολλά σημεία σύγκλισης κι επαφής με τις Gender Studies.

α) Gay studies: Ο όρος γκέι, ο οποίος καθιερώθηκε στο πλαίσιο του αποστιγματισμού των ομοφυλόφιλων και πολιτογραφήθηκε πλέον και στα ελληνικά, αναφέρεται κυρίως στον άνδρα ομοφυλόφιλο. Πρωταρχικός στόχος του σχετικού κινήματος είναι η προβολή και η προσπάθεια για κοινωνική αποδοχή της ιδιαίτερης ταυτότητας του ομοφυλόφιλου, επιδίωξη η οποία πρακτικά εκφράζεται με την πολιτική του «coming out», δηλαδή της δημοσιοποίησης του ιδιωτικού. Έτσι και στις σχετικές πανεπιστημιακές σπουδές βασικό μέλημα είναι η διεκδίκηση μιας ιδιαίτερης παράδοσης, τόσο στο κοινωνικό όσο και στο λογοτεχνικό επίπεδο. Ειδικά στην κριτική της λογοτεχνίας την προσοχή έλκουν κείμενα συγγραφέων οι οποίοι θίγουν περισσότερο ή λιγότερο ανοικτά το θέμα της ομοφυλοφιλίας (π.χ. Walt Whitman, Oscar Wilde, Walter Pater, E. M. Forster, W. H. Auden κ.ά., αλλά και μη αγγλόφωνοι όπως οι Κ.Π. Καβάφης, F. Garcia Lorca, Y Mishima, J. Genet, M. Proust). Σε αυτή την κατηγορία σημαντικό είναι το έργο του Robert Martin The *Homosexual Tradition in American Poetry,* 1979 *(Η ομοφυλοφιλική παράδοση στην αμερικανική ποίηση*), όπου ο μελετητής αξιοποιεί την οπτική του ποιητή Walt Whitman σχετικά με την ερωτική επιθυμία μεταξύ ανδρών, καθώς και ο τόμος που επιμελήθηκαν οι Αμερικανοί George Stambolian και Elaine Marks το 1979 σχετικά με την ομοφυλοφιλία στη γαλλική λογοτεχνία.

Κατά τη δεκαετία του 1980 το πεδίο των ενδιαφερόντων διευρύνεται, καθώς η διάκριση του Foucault ανάμεσα στο σοδομίτη (ο οποίος ορίζεται με βάση ένα σύνολο απαγορευμένων πράξεων) και στον ομοφυλόφιλο (ο οποίος μόλις κατά το 19^{ο} αιώνα συλλαμβάνεται ως άτομο με παγιωμένη σεξουαλική ταυτότητα) πυροδοτεί έντονες

συζητήσεις σχετικά με την κοινωνική κατασκευή της σεξουαλικότητας.[60] Έτσι, καταγράφεται η ενασχόληση με ιστοριογραφικά ζητήματα σχετιζόμενα με το θέμα της ομοφυλοφιλίας, με έμφαση στο fin de siecle αλλά και στην αρχαία Ελλάδα, για την οποία ενδιαφέρουσες εργασίες παρουσίασε ο David M. Halperin.[61] Η λογοτεχνική κριτική επίσης εμπλουτίζει τις μεθόδους και τη θεματολογία της. Αναζητείται, π.χ., η ομοφυλοφιλική δυναμική σε έργα της λογοτεχνίας του κανόνα, μια προσέγγιση την οποία ο Robert Martin (1986) εφαρμόζει στο έργο του Herman Melville, ενώ και ο μεταδομισμός και η αποδόμηση, με αυξανόμενο ρυθμό, διεκδικούν το μερίδιό τους στη λογοτεχνική κριτική των γκέι σπουδών.

β) Lesbian studies: Στη λεσβιακή κριτική παρατηρούνται παράλληλες τάσεις, αν και αυτός ο κλάδος, αρχικά τουλάχιστον, ελάχιστη επαφή είχε με τους γκέι και ήταν στενά συνδεδεμένος με το φεμινισμό –μια σχέση που δεν ήταν πάντα ομαλή και εξακολουθεί να χαρακτηρίζεται από εντάσεις. Το 1973 το βιβλίο της συγγραφέως και κριτικού Jill Johnston *Lesbian Nation (Λεσβιακό έθνος*) διατυπώνει ακραίες θέσεις

---

[60]Ο Κ. Γιαννακόπουλος σχολιάζει ότι, αρχικά, «στην αποκλειστική αυτή ενασχόληση με τις περιθωριοποιημένες σεξουαλικότητες υπολάνθανε η παραδοχή ότι αυτές αποτελούσαν μια ειδική, σημαδεμένη κατηγορία, μια 'παθολογία' που έπρεπε να διερευνηθεί σε αντίθεση με την ετεροφυλοφιλία που εθεωρείτο ως 'φυσική', 'αυτονόητη' γενική κατηγορία. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει η Gayle Rubin (1994), μολονότι η πρώιμη εκείνη σεξολογική προσέγγιση των παρεκκλίσεων εμπνεόταν από κυρίαρχες αντιλήψεις για τη 'φυσιολογική' σεξουαλικότητα, εντούτοις αποτελεί μια πλούσια συλλογή πληροφοριών για τους 'διεστραμμένους' της εποχής εκείνης», ό. π., Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ιστορίες σεξουαλικότητας», (υποσ. 35), 21.

[61]Ο Κ. Γιαννακόπουλος αναφέρει ότι «η 'ετεροφυλοφιλία' ως κοινωνική ή πολιτισμική κατηγορία δεν αποτέλεσε ένα 'πρόβλημα' που πρέπει να μελετηθεί και να κατανοηθεί, ένα αντικείμενο γνώσης. Πίσω από την απουσία προβληματοποίησης της ετεροφυλοφιλίας, την ανυπαρξία μελετών για την κοινωνική κατασκευή της ετεροφυλοφιλίας υπάρχει η υπόρρητη παραδοχή ότι η ετεροφυλοφιλία σε αντίθεση με την ομοφυλοφιλία θεωρείται ως αυτονόητη, 'φυσική' κατηγορία, ως 'φυσιολογική' σεξουαλικότητα. Με άλλα λόγια, όπως παρατηρεί ο Halperin (1995:44) 'το διπολικό ζεύγος ετεροφυλοφιλία/ομοφυλοφιλία, όπως ακριβώς και η διχοτομία άνδρας/γυναίκα, δεν είναι παρά μια ιεραρχική σχέση, αφού ο πρώτος όρος αναφέρεται σε μια σεξουαλικότητα αυτονόητη, φυσική, σε μια γενική, απροσδιόριστη κατηγορία ανθρώπων, στην οποία ο καθένας είναι αυτονόητο, φυσικό να ανήκει, ενώ ο δεύτερος όρος σε μια σεξουαλικότητα διακριτή, σε μια προσδιορισμένη, 'ειδική' κατηγορία προσώπων τους οποίους κάτι τους διαφοροποιεί από τον 'κανονικό/φυσιολογικό', 'γενικό' πληθυσμό'», ό.π., Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ανδρική ταυτότητα, σώμα και ομόφυλες σχέσεις. Μια προσέγγιση του φύλου και της σεξουαλικότητας», (υποσ. 27), 164-165.

και θεωρείται ένα από τα βασικά σημεία αναφοράς του λεσβιακού κινήματος.[62] Στη λογοτεχνική κριτική, η προσπάθεια για την οικοδόμηση μιας παράδοσης, ενός αντι-κανόνα ο οποίος θα περιλαμβάνει έργα που αναδεικνύουν την ιδιαίτερη (όχι κατ' ανάγκη σεξουαλική) ομόφυλη επαφή μεταξύ των γυναικών, εκφράζεται παραδειγματικά από το έργο της καθηγήτριας πολιτισμικών σπουδών Lilian Faderman *Surpassing the Love of Men,* 1981 *(Υπερβαίνοντας τον έρωτα των ανδρών)*.[63]

Μία από τις προτεραιότητες, λοιπόν, της λεσβιακής κριτικής είναι η προβολή της ομοφυλοφιλίας σημαντικών γυναικών συγγραφέων του κανόνα και η εναλλακτική ανάγνωση των κειμένων υπό το φως αυτής της σεξουαλικής ιδιαιτερότητας (lesbian reading). Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 τα ενδιαφέροντα της λεσβιακής κριτικής επεκτείνονται καθώς χρησιμοποιούνται πιο εξελιγμένες προσεγγίσεις. Η Eve Kosofsky Sedgwick εξετάζει τους μηχανισμούς με τους οποίους ο λογοτεχνικός κανόνας, ο οποίος συγκροτείται με βάση τις πατριαρχικές ετεροφυλοφιλικές νόρμες, αποσιωπά ή υποβαθμίζει την ομοφυλόφιλη σεξουαλικότητα (ανδρική και γυναικεία). Το είδος της αυτοβιογραφίας προσελκύει επίσης την προσοχή της λεσβιακής κριτικής (Biddy Martin), όπως επίσης και η παραλογοτεχνία και η θεωρούμενη πορνογραφία σε σχέση με λεσβιακά θέματα

---

[62]Ο J. Weeks υπογραμμίζει ότι «η Adrienne Rich υπήρξε ο ισχυρότερος εκπρόσωπος της άποψης του 'πολιτικού λεσβιασμού'. Στο δοκίμιό της 'Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence' ('Επιβεβλημένη ετεροφυλοφιλία και λεσβιακή ύπαρξη'), το οποίο άσκησε βαθύτατη επιρροή, υποστήριξε ότι πρέπει να διακριθεί το 'λεσβιακό συνεχές' από τη 'λεσβιακή ύπαρξη' (1980). Η 'λεσβιακή ύπαρξη' ισοδυναμεί με τη λεσβιακή ταυτότητα αλλά δεν καθορίζεται από τη σεξουαλική πρακτική. Συνιστά μάλλον την αντίληψη εαυτού που έχουν όσες γυναίκες συνδέονται πρωτίστως με ομόφυλές τους σεξουαλικά και συναισθηματικά ανεξάρτητες από τους άνδρες. Έτσι στη συνέχεια εκφράζεται το 'λεσβιακό συνεχές', το φάσμα των ταυτισμένων με τις γυναίκες εμπειριών που διαπερνά τη γυναικεία ζωή. […]. Η 'επιβεβλημένη ετεροφυλοφιλία' συνιστά κομβικό μηχανισμό ελέγχου των γυναικών, ο οποίος με την τυραννία των ορισμών του διασφαλίζει τη διαιώνιση της ανδρικής κυριαρχίας. Ο λεσβιασμός συνιστά ακριβώς σημείο αντίστασης σ' αυτήν την ηγεμονία της ετεροφυλοφιλίας, κεντρική ανταγωνιστική της δύναμη», ό.π., Jeffrey Weeks, (υποσ. 29), 159, 160.

[63]Η Lilian Faderman υποστήριζε ότι «'οι γυναίκες που αυτοπροσδιορίζονται ως λεσβίες συνήθως δεν θεωρούν το λεσβιασμό ως σεξουαλικό φαινόμενο πρωτίστως' (1981: 142). Αντιθέτως συνιστά σχέση στην οποία δύο γυναίκες αναπτύσσουν μεταξύ τους αμοιβαία έντονα συναισθήματα και βαθιά στοργή. Η σχέση αυτή ανάγεται σε συνώνυμο της αδελφικής φιλίας, της αλληλεγγύης και της στοργής, και ως τέτοια αναδεικνύεται θεμελιώδες χαρακτηριστικό του φεμινισμού», ό.π., Jeffrey Weeks, (υποσ. 29), 158.

(Bonnie Zimmerman). Αυτοί οι τομείς αποτελούν πρόκληση για την ίδια την παραδοσιακή λογοτεχνική κριτική, καθώς καταστρατηγούν τα όρια ανάμεσα σε «υψηλό» και «χαμηλό», σε αισθητικό έργο και κοινωνιολογική μαρτυρία. Όλες αυτές οι προσπάθειες συντείνουν στο να οικοδομήσουν τη λεσβιακή αυτοσυνειδησία και ταυτότητα, μια αίσθηση κοινότητας και κοινών καταβολών –ένα πρόγραμμα το οποίο, αν και δεν φαίνεται να εξασθενεί, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 και υπό την επίδραση της αποδόμησης, δέχεται όλο και μεγαλύτερη κριτική ως προς την προσπάθεια οικοδόμησης μιας σταθερής ταυτότητας, διότι αναπαράγει, υποτίθεται, πατριαρχικές δομές.

γ) Queer theory:[64] Οι εξελίξεις στην ανάλυση του έμφυλου λόγου που παρατηρούνται από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 θέτουν στην ημερήσια διάταξη όχι μόνο την αμφισβήτηση της ταυτότητας των φύλων αλλά και της σεξουαλικής ταυτότητας (γκέι, λεσβία, ετεροφυλόφιλος). Η διευρυμένη αυτή οπτική, όσον αφορά τις γκέι και τις λεσβιακές σπουδές, εκφράζεται με τον όρο 'queer theory' (queer = παράξενος, εκκεντρικός, «αδελφή»).[65] Αυτή η κατεύθυνση τείνει να

---

[64]Ο Κ. Γιαννακόπουλος επισημαίνει ότι «όσοι/ες προσδιορίζονται ως queer δεν έχουν ως σημείο αναφοράς μια κοινή σεξουαλική φύση, ουσία, αλλά μια θέση διαφοροποίησης, αντίστασης στο ιεραρχικό διχοτομικό σχήμα ετεροφυλοφιλίας/ομοφυλοφιλίας και γενικότερα στις ηγεμονικές ιδεολογίες του φύλου και της σεξουαλικότητας. Υπό το πρίσμα αυτό, έχει προταθεί ο όρος να μην αναφέρεται μόνο στην ομοφυλοφιλία αλλά και σε κάθε σεξουαλικότητα η οποία διαφοροποιείται από την ηγεμονική, κανονιστική. Με άλλα λόγια, 'queer είναι εξ ορισμού οτιδήποτε βρίσκεται σε αντίθεση με το κανονικό, το νόμιμο, το κυρίαρχο. Δεν υπάρχει τίποτε το συγκεκριμένο στο οποίο πρέπει ο όρος αυτός να αναφέρεται. Πρόκειται για μια ταυτότητα χωρίς κάποια ουσία' (Halperin 1997)», ό.π., Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ιστορίες σεξουαλικότητας», (υποσ. 35), 32. Η Αθ. Αθανασίου διευκρινίζει ότι «η queer θεωρία, ειδικότερα, διεκδικεί την αποδιάρθρωση του καθεστώτος έμφυλης δυαδικότητας εστιάζοντας στην αποσταθεροποίηση των διχοτομιών άνδρας –γυναίκα και ετεροφυλοφιλία–ομοφυλοφιλία», ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 95.

[65]«Οι queer ασκούν κριτική στη μέχρι τότε κυρίαρχη πολιτική του gay κινήματος θεωρώντας ότι η 'πολιτική της ταυτότητας' και της διεκδίκησης μειονοτικών δικαιωμάτων είναι συντηρητική. […] Οι queer δε θεωρούν την ομοφυλοφιλία ως μια παγιωμένη σεξουαλική ταυτότητα, 'εκ φύσεως' σεξουαλική μειονότητα, αλλά ως θέση διαφοροποίησης, αντίστασης στο διχοτομικό σχήμα ετεροφυλοφιλίας/ομοφυλοφιλίας και γενικότερα στις ηγεμονικές ιδεολογίες του φύλου και της σεξουαλικότητας. Επιπλέον, ο όρος δεν αναφέρεται μόνο στην ομοφυλοφιλία αλλά και σε κάθε σεξουαλικότητα η οποία διαφοροποιείται από την κυρίαρχη. Έτσι, οι ερευνητές που υιοθετούν την queer θεωρία επικεντρώνονται στην πολιτισμική και ιστορική διαμόρφωση της διχοτομίας

καταστρατηγήσει το διαχωρισμό ανάμεσα σε γκέι και λεσβίες και δίνει έμφαση γενικά στην (αποκλίνουσα) σεξουαλικότητα, περιλαμβάνοντας στον προβληματισμό της όλο το φάσμα των ανθρώπων που πρεσβεύουν μια τέτοια απόκλιση, όπως τους γκέι, τις λεσβίες, τους αμφισεξουαλικούς, τους τρανσέξουαλ, ανθρώπους με μη μονογαμική αναπαραγωγική σεξουαλικότητα, ακόμη και μη ομοφοβικούς ετεροφυλόφιλους. Σε αυτά τα συμφραζόμενα αναζωπυρώθηκαν οι συζητήσεις ανάμεσα στους ουσιοκράτες (οι οποίοι εμμένουν στην αντίληψη της ταυτότητας των ομοφυλόφιλων και των γυναικών ως προϋπόθεση πολιτικής δράσης και στην πλειονότητά τους απορρίπτουν το πρόγραμμα της queer theory) και τους κονστρουκτιβιστές (οι οποίοι δίνουν έμφαση στην έννοια της κοινωνικής κατασκευής της ταυτότητας και στη ρευστότητα της σεξουαλικότητας).[66] Κατά τα τελευταία χρόνια, ωστόσο, αρχίζει να παρατηρείται μια ώσμωση ανάμεσα στις δύο αυτές τάσεις: μελετητές θετικά διακείμενοι απέναντι στο πρόγραμμα που συνδέεται με την queer theory αναγνωρίζουν την ευρύτητα και τον προβληματικό χαρακτήρα του όρου συνιστώντας προσοχή κατά την εφαρμογή του (π.χ., Judith Butler), ενώ αρκετοί υπερασπιστές της ιδιαιτερότητας των γκέι, των λεσβιών και των γυναικών εγκαταλείπουν την έννοια μιας αναλλοίωτης ταυτότητας και αντιλαμβάνονται την

ετροφυλοφιλία/ομοφυλοφιλία θεωρώντας ότι η διχοτομία αυτή είναι ένα πρόσφατο ιστορικό φαινόμενο και ότι σε άλλες κοινωνίες υπάρχουν/υπήρχαν άλλα συστήματα εννοιολόγησης της σεξουαλικότητας. Σ' αυτό το σημείο η queer θεωρία συναντιέται με τις ανθρωπολογικές θεωρήσεις της ομοφυλοφιλίας αλλά και συνολικότερα της σεξουαλικότητας», ό.π., Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ανδρική ταυτότητα, σώμα και ομόφυλες σχέσεις. Μια προσέγγιση του φύλου και της σεξουαλικότητας», (υποσ. 27), 168-169.

[66]Σύμφωνα με τον Κ. Γιαννακόπουλο, «οι πρώτες αυτές ανθρωπολογικές μελέτες ή μάλλον η πρόσληψή τους από τους νεότερους ερευνητές/τριες της δεκαετίας του '70, αμφισβητώντας την ουσιοκρατία, στην οποία στηρίζεται η σεξουαλική καταπίεση στις δυτικές τουλάχιστον κοινωνίες, προανήγγειλαν την εμφάνιση της θεωρίας της κοινωνικής κατασκευής στη μελέτη της σεξουαλικότητας». Ο Γιαννακόπουλος εξηγεί ότι «η ουσιοκρατία παραμένει ακόμη και σήμερα η τρέχουσα, ηγεμονική αντίληψη για τη σεξουαλικότητα στις περισσότερες κοινωνίες. Χαρακτηριστικό της ουσιοκρατικής αντίληψης είναι η αντίθεση μεταξύ σεξουαλικότητας, η οποία προσδιορίζεται ως βιολογική/ατομική, και κοινωνίας (Weeks 1985). Έτσι, σήμερα οι ερωτικές σχέσεις θεωρούνται ο ιδανικός, ιδιωτικός τόπος όπου το άτομο μπορεί να εκφραστεί υπακούοντας μόνο στα 'αυθόρμητα', 'έμφυτα', ατομικά συναισθήματα και επιθυμίες» και τονίζει ότι «αντί της θεώρησης αυτής, προκρίθηκε η προσέγγιση της κοινωνικής κατασκευής, η οποία επικεντρώνεται στη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο νοηματοδοτούνται οι σεξουαλικές συμπεριφορές ανάλογα με τα πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα», ό.π., Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ιστορίες σεξουαλικότητας», (υποσ. 35), 19, 23.

κατηγορία «ομοφυλόφιλος» –υιοθετώντας μια διατύπωση του Weeks– ως «αναγκαία κατασκευή». Η δεύτερη αυτή τάση προωθεί επίσης την αντίληψη μιας «στρατηγικής ουσιοκρατίας» με την έννοια ότι η ταυτότητα δεν παραπέμπει σε μια σταθερή και φυσική ουσία, αλλά θεωρείται αντίδραση στην υφιστάμενη καταπίεση των ομοφυλόφιλων ως μειονότητας και ως εκ τούτου απαραίτητη προϋπόθεση για μια επιτυχημένη πολιτική χειραφέτησης.

δ) Men's studies: Ερευνητική κατεύθυνση η οποία εντάσσεται στο ευρύτερο πεδίο της ανάλυσης του έμφυλου λόγου, καθώς εκκινεί από τους ίδιους προβληματισμούς και μοιράζεται τις ίδιες θεωρητικές προϋποθέσεις. Κεντρική παραδοχή αυτού του κλάδου αποτελεί η θέση ότι η αρρενωπότητα, κυρίαρχο μοντέλο της καταπιεστικής πατριαρχίας,[67] θεωρούνταν μέχρι πρόσφατα αυτονόητη, ήταν 'αόρατη' κι ότι έφτασε πλέον η στιγμή να έρθει στην επιφάνεια ώστε να ερευνηθούν οι συνθήκες και οι όροι κατασκευής της.[68] Η διάθεση για κριτική της ιεραρχίας των

[67]Η Π. Χαντζαρούλα επισημαίνει ότι «η Judith Butler (1999 [1990]), ασκώντας κριτική στην έννοια της πατριαρχίας, θεωρεί ότι υπάρχει πάντοτε ο κίνδυνος να γίνει μια οικουμενική έννοια που εκμηδενίζει ή περιορίζει διαφορετικές αρθρώσεις της έμφυλης ασυμμετρίας σε διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα. Η πατριαρχία ως η αιτία για την υποτέλεια των γυναικών συγκροτεί ένα αφήγημα που καταλήγει πάντοτε να δικαιώνει τη σύσταση του νόμου, την κάνει δηλαδή να εμφανίζεται ως ιστορική αναγκαιότητα. Η αυτονομιμοποίηση ενός καταπιεστικού νόμου εδράζεται πάντοτε σε μια ιστορία τού πώς ήταν τα πράγματα πριν από την έλευση του νόμου και πώς κατάληξε στην παρούσα και αναγκαία μορφή του. Καθώς ο φεμινισμός προσπάθησε να συμπορευτεί στην πάλη ενάντια στη ρατσιστική και αποικιοκρατική καταπίεση, ήταν πολύ σημαντικό να εναντιωθεί στην αποικιοκρατική επιστημική στρατηγική που υπέτασσε διαφορετικές όψεις της κυριαρχίας κάτω από την ταμπέλα μιας έννοιας της πατριαρχίας που διαπερνά όλους τους πολιτισμούς. Δεν πρέπει η απάντηση στην αυτο-αντικειμενικοποίηση της ανδροκρατικής εξουσίας να προωθεί μια ουσιοκρατική γυναικεία εμπειρία», βλ. Ποθητή Χαντζαρούλα, «Ιστοριογραφικές προσεγγίσεις του φύλου»: Βενετία Καντσά, Βασιλική Μουτάφη, Ευθύμιος Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Μελέτες για το φύλο στην ανθρωπολογία και την ιστορία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2011, 145.

[68]Σύμφωνα με το Ν. Παναγιωτόπουλο, ο Bourdieu διαπιστώνει ότι «στην περίπτωση της ανδρικής κυριαρχίας, η ανδρική τάξη είναι τόσο βαθιά ριζωμένη, ώστε δε χρειάζεται δικαιολόγηση», αφού «η ανδρική κοινωνιοδικία οφείλει την ειδική αποτελεσματικότητά της στο γεγονός ότι νομιμοποιεί τη σχέση κυριαρχίας εγγράφοντάς την στο βιολογικό, που με τη σειρά του αποτελεί μια βιολογικοποιημένη κοινωνική κατασκευή». Τέλος, ο Ν. Παναγιωτόπουλος τονίζει ότι «στην *Ανδρική κυριαρχία*, ο Πιερ Μπουρντιέ δεν προτείνει μόνο την 'κοινωνική κατασκευή του φύλου' αλλά κυρίως την ανάλυση των κοινωνικών όρων της κοινωνικής κατασκευής του φύλου, τους όρους των κατηγοριών κατασκευής· κι αυτό διότι θεωρεί πως η ανάλυση της κατασκευής των κατηγοριών της κοινωνικής κατασκευής των έμφυλων διαφορών αποτελεί τον εκ των ων ουκ άνευ όρο μιας πλήρους

φύλων[69] (υπό την επίδραση του φεμινισμού) είναι και εδώ εμφανής, όπως στο μεγαλύτερο μέρος των gender studies. Έτσι, μία από τις πρώτες μελέτες αυτής της προβληματικής, το *Ανδρικές φαντασιώσεις* (1977) του Klaus Theweleit, χρησιμοποιώντας εξαντλητική ιστοριογραφική έρευνα και μεταδομιστικές ψυχαναλυτικές θεωρίες, επιχειρεί να καταδείξει ότι ο φασισμός και το ιδεώδες υπερανδρισμού που αυτός προβάλλει είναι έκφραση της πιο ακραίας εκδοχής της επιθετικής πατριαρχίας. Δεν είναι επίσης τυχαίο ότι συχνά οι έρευνες σχετικά με τον ανδρισμό –ιδίως στις ΗΠΑ, όπου η εν λόγω κατεύθυνση αναπτύχθηκε ιδιαίτερα– συνδέονται με ομάδες ετεροφυλόφιλων ανδρών οι οποίοι αμφισβητούν τον κυριαρχικό ρόλο τους. Υπήρξαν βέβαια και προσπάθειες με αντίθετο προσανατολισμό, που αποσκοπούσαν δηλαδή στην αναβίωση των παραδοσιακών ανδρικών αξιών, με κύριο εκφραστή το Robert Bly και το έργο του *Iron John*, 1990 (*Αναζητώντας τον άνδρα*), χωρίς ωστόσο ιδιαίτερη ανταπόκριση στον ακαδημαϊκό χώρο. Από το 1990 κ.ε. έχουμε μια ποικιλία προσεγγίσεων –χωρίς κοινό μεθοδολογικό άξονα– και μια διασπορά της προβληματικής σε διάφορες επιστήμες. Σημαντικό θεωρείται το έργο του ανθρωπολόγου David Gilmore *Manhood in the Making*, 1990 (*Κατασκευάζοντας τον ανδρισμό*), το οποίο καταδεικνύει την ύπαρξη διάφορων εκδοχών της αρρενωπότητας σε διαφορετικούς πολιτισμούς, καθώς και η ιστορική επισκόπηση του George L. Mosse *The Image of Man*, 1996 (*Η εικόνα του άνδρα*), όπου ο μελετητής αντιλαμβάνεται τον ανδρισμό ως το κυρίαρχο θετικό στερεότυπο της μοντέρνας κοινωνίας το οποίο συγκροτείται μέσα από τον αποκλεισμό των άλλων

και αυστηρής κατανόησης της ειδικής μορφής της ανδρικής κυριαρχίας, δηλαδή της παραδειγματικής αυτής μορφής συμβολικής βίας ως καταναγκασμού μέσω του σώματος», βλ. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Προλογικό σημείωμα: Συμβολική βία και κοινωνική φύση»: Pierre Bourdieu, *Η ανδρική κυριαρχία*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2007, 12, 13, 14.

[69]Ο Pierre Bourdieu τονίζει ότι «αν οι γυναίκες, που υποβάλλονται σε μια διαδικασία κοινωνικοποίησης που τείνει να τις μειώνει ή να τις αρνείται, ακολουθούν μια μαθητεία αρνητικών αρετών αυταπάρνησης, υποχώρησης και σιωπής, οι άνδρες είναι κι αυτοί εγκλωβισμένοι στην κυρίαρχη παράσταση, και με έναν υπόγειο τρόπο θύματά της. Όπως οι διαθέσεις στην υποταγή, έτσι και αυτές που οδηγούν στη διεκδίκηση και στην άσκηση της κυριαρχίας δεν είναι εγγεγραμμένες σε κάποια φύση και οφείλουν να κατασκευαστούν μέσω μιας μακράς εργασίας κοινωνικοποίησης, δηλαδή, όπως έχουμε ήδη πει, ενεργητικής διαφοροποίησης σε σχέση με το αντίθετο φύλο. Η κατάσταση του άνδρα με την έννοια του vir εμπεριέχει ένα πρέπει-να-είναι, μια αρετή [virtus], που επιβάλλεται με τον τρόπο του 'αυτονόητου', χωρίς συζήτηση», βλ. Pierre Bourdieu, *Η ανδρική κυριαρχία*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2007, 103.

(ομοφυλόφιλων, λεσβιών, μαύρων, ψυχασθενών, αδύναμων ανδρών). Στη λογοτεχνία οι έρευνες επίσης καλύπτουν ευρύ φάσμα συγγραφέων, ειδών και περιόδων με ποικίλες θεωρητικές αναφορές. Μία από τις πρώιμες προσεγγίσεις στο ζήτημα, το *Between Men,* 1985 (*Μεταξύ ανδρών*) της Sedgwick, εξετάζει τις εκφράσεις της 'ομοκοινωνικής επιθυμίας' των ανδρών (homosocial desire) στην αγγλική λογοτεχνία, ενώ μία από τις πιο πρόσφατες, η εκτενής και πλούσια σε υλικό μελέτη *Οικογενειάρχες* του Walter Erhart, αναλύει τις αφηγήσεις περί αρρενωπότητας κατά το β' μισό του 19^{ου} και στις αρχές του 20ού αι., εστιάζοντας την προβληματική στις έννοιες της οικογένειας και του οικογενειάρχη.

Συμπερασματικά, η ανάλυση του έμφυλου λόγου είναι ένα ευρύ, διαρκώς αναπτυσσόμενο πεδίο με πολυάριθμες διακλαδώσεις. Αν και σήμερα οι σχετικές έρευνες είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι ορίζουν έναν ενιαίο χώρο (διεθνώς πολιτογραφημένο ως gender studies) δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτός αποτελείται από μία πανσπερμία ρευμάτων και τάσεων με διαφορετικές ιστορικές διαδρομές, που κατά την πορεία, βέβαια, συγκλίνουν ολοένα και περισσότερο. Επίσης, θα πρέπει να αναφερθεί ότι στον αγγλοσαξονικό χώρο, και ιδιαίτερα στις ΗΠΑ, οι σχετικοί προβληματισμοί διαθέτουν πολλές φορές μια έντονα πολιτική αιχμή, η οποία κατά την πρόσληψη των μελετών σχετικά με τον έμφυλο λόγο στην Ευρώπη, και κυρίως στην Ελλάδα, συχνά περνά απαρατήρητη ή υποβαθμίζεται. Ο έμφυλος λόγος συνδέεται γενικά με μια φιλελεύθερη τάση στην αμερικανική κοινωνία, η οποία αντιτίθεται στον 'έλεγχο του σώματος' που προσπαθούν να επιβάλλουν συντηρητικοί πολιτικοί σχηματισμοί. Στο επίκεντρο αυτών των αντιπαραθέσεων βρίσκονται ζητήματα όπως η ομοφοβία και το AIDS, η νομοθεσία σχετικά με τις αμβλώσεις, ο έλεγχος της εγκυμοσύνης, διατάξεις που ρυθμίζουν τη σεξουαλική συμπεριφορά (ειδικά σε σχέση με την ομοφυλοφιλία) κ.λπ. Συζητούνται επίσης ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας σε συνάρτηση με τα διάφορα κοινωνικά κινήματα (γυναικών, μαύρων, ομοφυλόφιλων, αναπήρων κ.ά.).

Εν κατακλείδι, να τονιστεί ότι, μιλώντας για ανάλυση του έμφυλου λόγου γενικά, εννοούμε περισσότερο μια διεπιστημονική κατεύθυνση που εφαρμόζει την έμφυλη οπτική στα αντικείμενα που εξετάζει, παρά έναν συγκεκριμένο, σαφώς οριοθετημένο κλάδο σπουδών. Η ολοένα διευρυνόμενη αποδοχή αυτής της οπτικής έχει εμπλουτίσει εκτός από τη λογοτεχνική κριτική και μια σειρά άλλων επιστημών, από την παιδαγωγική και την ψυχολογία μέχρι τη γεωγραφία και τη νομική.

Κεφάλαιο πρώτο: ***Βιοτεχνία υαλικών***

Η *Βιοτεχνία υαλικών* δημοσιεύθηκε το 1975 από τις εκδόσεις Κέδρος, ενώ γράφτηκε μεταξύ των ετών 1971 και 1974 (ΒΥ 168)[70] και αφιερώνεται «στον ποιητή Νίκο Παναγιωτόπουλο».[71] Η κριτική προσλαμβάνει το συγκεκριμένο μυθιστόρημα ως «μια διείσδυση στον πρόσφατο μικροαστικό αθηναϊκό κόσμο»[72] με κυρίαρχο θέμα του την «ήττα του ατόμου από την κοινωνία».[73] Συγκρίνοντας την προηγούμενη

---

[70]Ο συγγραφέας αναφέρει σχετικά: «Έγραψα τη *Βιοτεχνία υαλικών* μέσα στη δικτατορία. Στο βιβλίο δεν αναφέρομαι ευθέως στη δικτατορία ούτε σε κανένα άλλο πολιτικό γεγονός –αλλά έχει σημασία η εποχή που το έγραψα, διότι όλα είναι κατά κάποιον τρόπο σκεπασμένα. Ωστόσο, όταν το βιβλίο κυκλοφόρησε μεταπολιτευτικά, οι αριστεροί αντέδρασαν: ‘‘Μα είναι δυνατόν; Τι είναι αυτά που γράφει; Έτσι είμαστε εμείς;’’. Αργότερα βέβαια αναγκάστηκαν να το παραδεχτούν κι εκείνοι – ήταν δηλαδή, μπορώ να πω, ένα βιβλίο κοινής αποδοχής’», βλ. Πέτρος Τατσόπουλος, «Μένης Κουμανταρέας: ο τελευταίος ευπατρίδης» (2000): *Νεοέλληνες, Πορτρέτα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, 122-123.

[71]Στον *Πλανόδιο Σαλπιγκτή* ο Κουμανταρέας αναφέρει το ρόλο του φίλου του στη συγγραφή της *Βιοτεχνίας υαλικών*: «Παραπονιέμαι ότι δεν έχω θέμα να γράψω. Στοίχημα με το φίλο μου Νίκο Παναγιωτόπουλο. Μου φέρνει γραμμένη σε δύο σελίδες την υπόθεση, μαζί και τα ονόματα των ηρώων. Φεύγω για Ουρανούπολη, όπου αρχίζω να γράφω τις πρώτες σελίδες της *Βιοτεχνίας υαλικών*», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Το ημερολόγιο της *Φανέλας με το εννιά*»: *Πλανόδιος σαλπιγκτής*, Κέδρος, Αθήνα 1990[3] [1989[1]], 250.

[72]Φίλιππος Δρακονταειδής, «Μένης Κουμανταρέας, *Σεραφείμ και Χερουβείμ*», *Η Λέξη* 5 (1981) 401. Με την παραπάνω άποψη συντάσσεται η Μ. Χαρτουλάρη, η οποία τονίζει ότι ο Κουμανταρέας αποτυπώνει τον ελληνικό μικροαστισμό με τη *Βιοτεχνία υαλικών*, την *Κυρία Κούλα* και *Το κουρείο,* βλ. Μικέλα Χαρτουλάρη, «‘Το χασίς είναι αθώο’» (συνέντ.), 09.11.1996, www.tanea.gr, όπως κι η Στ. Παπασπύρου, καθώς αναφέρεται στους «μικροαστούς που θυσιάζουν το αριστερό τους παρελθόν στο βωμό μιας επιχειρηματικής σταδιοδρομίας (*Βιοτεχνία υαλικών*)», βλ. Σταυρούλα Παπασπύρου, «‘Η δική μας δουλειά δεν είναι στους δρόμους’» (συνέντ.), *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 07.03.1999, http://invenio.lib.auth.gr.

[73]Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής οδού και η ‘Σκόντα’ της Μπέμπας», *Οδός Πανός* 117 (2002) 62. Ο Κουμανταρέας λέει ότι «‘είναι ένα πορτραίτο του Έλληνα με την αγωνία του να επιβιώσει και επαγγελματικά, να στήσει μια βιοτεχνία, αλλά και συναισθηματικά, πώς περνάμε από τα γρανάζια μιας πολιτικοποίησης, φτάνεις στην ουδετεροποίηση μιας σύγχρονης ζωής, που δεν έχει καμιά σχέση με τους αγώνες που έχουν προηγηθεί’», βλ. Μαίρη Δέγλερη, «Μένης Κουμανταρέας» (συνέντ.), *Περίπλους* 1 (1984) 4. Για το Δ. Κούρτοβικ, «θέμα του βιβλίου είναι η επιθανάτια αγωνία μιας ελληνικής μικροεπιχείρησης, που καταρρέει μαζί με τις ψευδαισθήσεις, τις μωροφιλοδοξίες και

λογοτεχνική παραγωγή του Κουμανταρέα με τη *Βιοτεχνία υαλικών*, ο Τ. Καρβέλης παρατηρεί ότι «τα κεντρικά πρόσωπα είναι συνήθως ελάχιστα. Όλα τους είναι αστοί ή μικροαστοί, έχουν μια κάποια ηλικία και οδηγούνται προς τη φθορά και την αλλοτρίωση. Η κατάληξη αυτή δεν είναι πια αποτέλεσμα του ψυχολογικού αδιεξόδου τους κι ενός κόσμου υπόδικου, αλλά του ίδιου του παρελθόντος τους (όπως αυτό δίνεται με αναφορές στο οικογενειακό ή κοινωνικό τους περιβάλλον, στις κομματικές τους δραστηριότητες κ.λπ.), που συνθλίβεται στα γρανάζια της καθημερινότητας και της πραγματικότητας».[74]

Ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός και «η αφήγηση, λιτή κι ευθύγραμμη, ανασκάπτει πολλές φορές το παρελθόν των κεντρικών προσώπων με τους μηχανισμούς της μνήμης.[75] Έτσι, το παρόν του μυθιστορήματος διαποτίζεται από τη συνεχή ροή του χαμένου χρόνου. Η κατάργηση σε μεγάλο βαθμό του ευθέος κι η ενσωμάτωση μέσα στην αφήγηση του πλάγιου λόγου, που άλλοτε περνά τις σκέψεις κι άλλοτε τα λόγια των προσώπων, εναρμονίζεται με την όλη ατμόσφαιρα

την ίδια την οικογενειακή ευτυχία των ιδιοκτητών της. Ο συγγραφέας εδώ απομυθοποιεί το όνειρο του Έλληνα μικροαστού, όχι ωστόσο χωρίς συμπάθεια για το ανθρώπινο δράμα των ηρώων του», βλ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας»: *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς (Ένας κριτικός οδηγός)*, Πατάκης, Αθήνα 1999[2] [1995[1]], 133. Για τον Τ. Καρβέλη, «η *Βιοτεχνία υαλικών* αποτελεί το ρέκβιεμ για μια νεότητα που κάποτε έζησε με όνειρα κοινωνικής αναμόρφωσης και τώρα αναδιπλώνεται στο ζυγό της αναγκαιότητας, της καθημερινής αλλοτρίωσης και της φθοράς», βλ. Τάκης Καρβέλης, «Μένης Κουμανταρέας»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Δ΄, Σοκόλης 1989, 286.

[74]Ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 282.

[75]Η κριτική επισημαίνει ότι ο Μένης Κουμανταρέας «για πρώτη και για τελευταία φορά, θα τεμαχίσει τον ευθύγραμμο χρόνο της αφήγησης με ευρείες αναδρομές στο παρελθόν, που τίθεται αντιστικτικά στο παρόν», βλ. Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», *Φιλολογική* 61 (Οκτ. – Δεκ. 1997) 33. Ο Β. Χατζηβασιλείου τονίζει ότι «αναλόγως οργανώνεται και ο αφηγηματικός χρόνος, που κινείται αποκλειστικά στο παρόν και στην πραγματικότητα, με την εξαίρεση των μνημονικών αναδρομών των ηρώων –αναδρομές που βοηθούν τον αναγνώστη να αντλήσει πληροφορίες για το παρελθόν τους και να μάθει για τις αιτίες οι οποίες έχουν προκαλέσει τη σημερινή τους κατάσταση. Το γεγονός ότι οι ίδιες αναδρομές λειτουργούν κάποτε και ως ευτυχισμένη ή ονειρική αντίστιξη στις αντιξοότητες και τη στέγνια του παρόντος ουδόλως αλλάζει τον προσανατολισμό και τη λειτουργία του αφηγηματικού χρόνου», βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Μένης Κουμανταρέας. Η σταθερή γραμμή μιας αφανούς τριλογίας. *Βιοτεχνία υαλικών* (1975), *Η κυρία Κούλα* (1978) και *Το κουρείο* (1979)», *Κ* 8 (2005) 14.

της φθοράς»,[76] ενώ η αφήγηση γίνεται στον παρατατικό[77] και «ο χρόνος αυτός δηλώνει βέβαια τη διάρκεια, αλλά μεταθέτει όλες τις ασχολίες της καθημερινής ζωής και φθοράς σε ένα σφαιρικό κλειστό χώρο στο παρελθόν. Κανένα σχέδιο δεν αποδίδεται σε χρόνο μέλλοντα. […] Κάθε φορά που κάτι εξαιρετικό συμβαίνει, γίνεται χρήση του αορίστου χρόνου, για να φανεί η διακοπή της διάρκειας».[78]

Το μυθιστόρημα απαρτίζεται από επτά τιτλοφορημένα κεφάλαια και ο χρόνος της υπόθεσης είναι η μεταβατική περίοδος από τη Δικτατορία στη Μεταπολίτευση.[79] Ο τόπος που διαδραματίζεται είναι η Αθήνα και πιο συγκεκριμένα οι υποβαθμισμένες συνοικίες στο Γκάζι (Πειραιώς και Ιερά Οδός) και στο Ρουφ,[80] όπου βρίσκεται η

---

[76]Ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 285.

[77]«Η χρήση συνήθως του παρατατικού, ακόμη και όταν αναφέρεται στο παρόν, υποβάλλει την αίσθηση ότι η ζωή των κεντρικών προσώπων συνεχίζεται αμετάβλητη και μονότονη, σε πλήρη αντιστοιχία με το μικρόχαρο περιβάλλον», ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 283.

[78]Μπάμπης Μιχαηλίδης-Κριναίος, *Η μεταβολή της δομής του μεταπολεμικού μυθιστορήματος και η νεοελληνική κοινωνία*, Διδακτορική διατριβή, Κέδρος, Αθήνα 1982, 105. Ο Τ. Καρβέλης επισημαίνει την «αντιστικτική ανέλιξη της ζωής των κεντρικών προσώπων ανάμεσα στο φθοροποιό παρόν (δυσκολίες της προσωπικής ζωής, τριβές της καθημερινότητας) κι ένα ελπιδοφόρο παρελθόν (οικείοι ή φίλοι, κομματική και επαναστατική δράση, ιδεολογικά οράματα)», ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 282-283.

[79]Ο Αλ. Κοτζιάς σχολιάζει ότι «αυτός ο κόσμος που απλώνεται σιγά-σιγά και αναδεύει γύρω από τα δύο πρόσωπα του βιβλίου είναι ένα μεγάλο, αληθινό κομμάτι της μετακατοχικής Ελλάδας» βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία υαλικών*, 1975»: *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα*, Κέδρος, Αθήνα 1982, 259-260.

[80]Σύμφωνα με την Α. Βλαβιανού, «ο αστικός χώρος –μέσα από τις κραυγαλέες αντιφάσεις μιας θελκτικής και, συγχρόνως, ανυπόφορης πόλης– δεν εγκλείει μόνο τις εσωτερικές αντιφάσεις του ίδιου του συγγραφέα και, κατ' επέκταση, των ηρώων του, αλλά, πρωτίστως, επεμβαίνει ως δραστικός παράγοντας, επηρεάζοντας και, συχνά, καθορίζοντας, την έκβαση μιας ιστορίας. Έτσι, οι υποβαθμισμένες συνοικίες της Αθήνας στο Γκάζι και στο Ρουφ προοιωνίζονται τις ατελέσφορες προσπάθειες της Μπέμπας Ταντή να σώσει τη θνησιγενή «βιοτεχνία υαλικών» της», ό.π., Αντιγόνη Βλαβιανού, (υποσ. 8), 37. Για τον τρόπο που υπεισέρχεται η πόλη στο μυθιστόρημα γενικώς, ο Tadié υποστηρίζει ότι «το μυθιστόρημα καθιστά αισθητό όχι μόνο το πρόσωπο της πόλης (και αυτή είναι η περιγραφή) αλλά και το νόημά της. Η ποιητική της πόλης μάς οδηγεί να φανταστούμε, να αισθανθούμε και να κατανοήσουμε ό,τι θα βιωνόταν, άρα θα χανόταν χωρίς αυτήν, μέρα με την ημέρα. Κατανοούμε τον αναντικατάστατο ρόλο της λογοτεχνίας: αν η Ιστορία και η γεωγραφία εξηγούν και, κάποιες φορές, μας δίνουν να καταλάβουμε τους μεγάλους νόμους, η λογοτεχνία, από τη μεριά της, χωρίς να αποκλείει τις σημασίες, δείχνει μια ψυχή αδιαχώριστη από το σώμα και, από πόλη σε πόλη, τεράστια

βιοτεχνία και η κατοικία των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων και επίσης γίνονται κάποιες αναφορές στη Λαμία, τη Λάρισα, τη Θεσσαλονίκη και τις Σέρρες με αφορμή την επαγγελματική περιοδεία του ζεύγους στην επαρχία.

Αναφορικά με τον τίτλο,[81] το πρώτο που παρατηρούμε είναι ότι πρόκειται για έναν πεζολογικού χαρακτήρα τίτλο που, όμως, ξαφνιάζει τον αναγνώστη και εξάπτει την περιέργειά του, καθώς διερωτάται τι πραγματεύεται το μυθιστόρημα. Η λ. «βιοτεχνία» δηλώνει την τέχνη του βίου, ενώ η λ. «υαλικών» παραπέμπει στα γυαλικά, αλλά πρέπει να προσέξουμε ότι η βιοτεχνία ειδικεύεται στα φωτιστικά και όχι στα γυαλικά. Με την τεχνική της ανάληψης[82] παρακολουθούμε το ταξίδι της βιοτεχνίας μέσα στο χρόνο, όταν ο πατέρας της Μπέμπας στήνει την επιχείρηση και τη βαφτίζουν βιοτεχνία υαλικών, χωρίς να είναι στην πραγματικότητα, αφού πρόκειται για μια αποθήκη με λάμπες, τζάμια και ποτήρια και επίσης, βλέπουμε ότι η Μπέμπα διατηρεί την ονομασία και την επιλογή του πατέρα της, παρ' όλο που ειδικεύτηκε στα φωτιστικά (ΒΥ 119). Επομένως, διαπιστώνουμε ότι άλλο πράγμα δηλοί η ονομασία και άλλη είναι η παροχή των υπηρεσιών.[83] Τελικά, η βιοτεχνία

άτομα διαφορετικά μεταξύ τους», βλ. Jean-Yves Tadié, *Το μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*, μτφρ. Μαρίνα Κουνεζή, Παραφερνάλια – τυπωθήτω, Αθήνα 2007, 201-202.

[81]Ο συγγραφέας αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στον τίτλο που φέρει ένα έργο κι αυτό φαίνεται από την ακόλουθη τοποθέτησή του: «Ανήκω σ' αυτούς που αποδίδουν τεράστια σημασία στους τίτλους. Μισώ κυριολεκτικά κάτι ουδέτερους τίτλους με κάτι ανούσια ουσιαστικά», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Ο Κωστής και ο σκύλος του»: *Ξεχασμένη φρουρά. Τα κρυφά χαρτιά του συγγραφέα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, 265.

[82]Gerard Genette, *Σχήματα ΙΙΙ, ο λόγος της αφήγησης. Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος, Πατάκης, Αθήνα 2006, 110-112.

[83]Ο Β. Χατζηβασιλείου σχολιάζει ότι πρόκειται για «ένα φανφαρόνικο όνομα, που αποκαλύπτει ένα πουκάμισο αδειανό, μια φαντασίωση συλλογικότητας (ο πόθος για μια μεγάλη γραμμή παραγωγής)· ένα όνομα που βιάζεται να ρίξει τον πέπλο της κοινωνικής ανόδου πάνω στη σκληρή αλήθεια της απομόνωσης και της μοναξιάς ή της ανημπόριας και των χθαμαλών οριζόντων του εκπεπτωκότος ατόμου· ένα όνομα το οποίο το μόνο που μπορεί να σημαίνει στο τέλος είναι η αδιόρθωτη ζημιά και η δραματική απορρύθμιση –η καταβύθιση στη σιωπή, στην αβουλία και στην απραξία. Εκεί καταλήγει η Μπέμπα μεσούσης της δικτατορίας», ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Μένης Κουμανταρέας. Η σταθερή γραμμή μιας αφανούς τριλογίας. *Βιοτεχνία υαλικών* (1975), *Η κυρία Κούλα* (1978) και *Το κουρείο* (1979)», (υποσ. 75), 13. Άλλες προτάσεις για τον τίτλο προέρχονται από τον Κρ. Χουρμουζιάδη, ο οποίος γράφει: «Ο τίτλος δεν είναι τυχαίος. Είναι η τέχνη και τα τεχνάσματα του βίου ή καλύτερα της επιβίωσης. Το βιβλίο θέτει το ερώτημα: πώς θα επιζήσουμε τη γελοιοποίηση. Η απάντηση είναι η καρικατούρα της απαισιοδοξίας όπως μας την

υαλικών συνδέεται με την αναζήτηση της αλήθειας, της διαφάνειας και της αψεγάδιαστης ομορφιάς κι έτσι παρακολουθούμε τον πατέρα της Μπέμπας να έρχεται στη σκέψη της, για να την οδηγήσει εκεί, όπου όλα –από τα σπίτια μέχρι τους ανθρώπους– είναι γυάλινα, διαυγή κι αληθινά (ΒΥ 160).

Τα μοτίβα της *Βιοτεχνίας υαλικών* είναι η Ιστορία,[84] η μνήμη (ΒΥ 28), η αποδέσμευση από την οικογένεια (είναι έκδηλη στις κινήσεις του Δημήτρη και θα τη

παρουσιάζει η *Βιοτεχνία*. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το θέμα του βιβλίου είναι κοινωνικό και πολιτικό, αλλά με την έννοια της έκθεσης και όχι της θέσης», βλ. Κρίτων Χουρμουζιάδης, «*Βιοτεχνία* (Για τη *Βιοτεχνία υαλικών* του Μένη Κουμανταρέα)», *Ηριδανός* 2 (1975) 121 κι από τον Αλ. Κοτζιά, ο οποίος εστιάζει σ' «εκείνα τα εύθραυστα κρύσταλλα, που με το πρώτο σού μεταδίδουν τη βεβαιότητα για το πόσο επισφαλείς είναι οι σχέσεις των δύο βασικών ηρώων του βιβλίου», αναφερόμενος στα υλικά στοιχεία που λειτουργούν ως σύμβολα στη *Βιοτεχνία υαλικών*, βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Κάτω από τις απλές επιφάνειες», *Η Καθημερινή*, 13.04.1978, http://invenio.lib.auth.gr.

[84]Ο M. Vitti υποστηρίζει ότι ο Κουμανταρέας στα χρόνια της χούντας «παραιτείται από το υλικό πολιτικής επικαιρότητας» και χρησιμοποιεί την εφταετία σαν φόντο όλου του μύθου, ό.π., Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής οδού και η 'Σκόντα' της Μπέμπας», (υποσ. 73), 66, ενώ ο Κρ. Χουρμουζιάδης διαφοροποιείται από το Vitti κι αναφέρεται στις πολιτικές συνθήκες που γέννησαν το έργο: «Το σκηνικό της ιστορίας είναι η γελοία κοινωνία, δημιούργημα ενός καθεστώτος όπως το Απριλιανό, το θέμα της τι συμβαίνει στο μέσο μικροαστό μέσα σ' αυτό το σκηνικό. […] Με την έννοια αυτή το βιβλίο είναι έργο απόλυτα ρεαλιστικό, που λειτουργεί και σαν πολιτική αλληγορία, αφού η 'βιοτεχνία' που παρουσιάζει είναι συνδεδεμένη με την κοινωνία και την πολιτική της», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «*Βιοτεχνία* (Για τη *Βιοτεχνία υαλικών* του Μένη Κουμανταρέα)», (υποσ. 83), 121 κι ο Τσακνιάς θεωρεί ότι η *Βιοτεχνία υαλικών* «είναι ποτισμένη από τη θανατερή υγρασία της [δικτατορίας]. Και, πέρα από άμεσες ή πλάγιες ενδείξεις, παραμένει η γενική αίσθηση πως η αφηγηματική γείωση του Μένη Κουμανταρέα συντελείται υπό το βάρος των καιρών», βλ. Σπύρος Τσακνιάς, «Το σημείο καμπής στην πεζογραφία του Μένη Κουμανταρέα», *Η Λέξη* 54 (1986) 516. Η Ιστορία διαπερνά το συγκεκριμένο μυθιστόρημα ως φόντο και διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη ζωή των χαρακτήρων. Η Μπέμπα θυμάται φίλους και συναδέλφους, τον Τάκη, τον Αλέκο, τη Νανά που είχαν εξοριστεί στη Μακρόνησο και στη Γυάρο, ενώ άλλοι απ' αυτούς είχαν πεθάνει κι άλλοι είχαν φύγει στο εξωτερικό, όπως ο φίλος τους ο Σαράντης (ΒΥ 156). Ο συγγραφέας σαρκάζει τη δικτατορία, όταν βάζει το θείο της Μπέμπας να της λέει: «Παιδί μου, Βαρβάρα, την προσφωνούσε με το βαφτιστικό της, οι στρατιωτικοί, να μου το θυμηθείς, είναι οι σωτήρες του έθνους!» (ΒΥ 69). Ο ίδιος δηλώνει για το ρόλο της Ιστορίας στο έργο του: «Η Κατοχή, που εμένα και το Βασιλικό μάς βρήκε πολύ μικρούς, αλλά τον Ιωάννου και τον Ταχτσή παλικαράκια, κι ο Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος μάς έβαλαν τη σφραγίδα τους. Στο δέρμα μας νιώσαμε ν' αποτυπώνεται ένα νούμερο αιχμαλώτου σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως, νιώσαμε Εβραίοι στο πετσί μας, με κίτρινα άστρα. Χωρίς τις εμπειρίες αυτές, το γράψιμό μας θα ήταν διαφορετικό. Η δικτατορία μάς κατάφερε το τελειωτικό χτύπημα», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Ο άνθρωπος με το κίτρινο άστρο»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το*

δούμε εντονότερα σ' επόμενα μυθιστορήματα του Κουμανταρέα), το ταξίδι,[85] η φωτογραφία (που και αυτή αποτελεί, κατά κάποιο τρόπο ένα νοερό ταξίδι στο παρελθόν και προσπάθεια διατήρησης της μνήμης) (ΒΥ 133, 155), ο καθρέφτης,[86] η άπιστη γυναίκα[87] και ο απατημένος, νευρωτικός σύζυγος,[88] ο θάνατος του

σώμα, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 61-62, ενώ το σχόλιό του για τον τρόπο θέασης της Ιστορίας από το Δημήτρη Νόλλα βρίσκει απόλυτη εφαρμογή και στο δικό του έργο: «Το μόνο που θέλει να της αποσπάσει είναι όχι τα ίδια τα γεγονότα, αλλά τον αντίκτυπό τους στις ψυχές των ανθρώπων», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Δημήτρης Νόλλας: Ένας συγγραφέας δραματικών αστεϊσμών»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 153. Ειδικότερα για το ρόλο της δικτατορίας στη συγγραφή της *Βιοτεχνίας υαλικών* δηλώνει: «'Η σχέση μου με την πολιτική πριν από το '67 ήταν σε αφασία. Χρειάστηκε μια δικτατορία για να ξυπνήσουμε μερικοί-μερικοί και να δούμε τι γίνεται σ' αυτό τον τόπο και να μη νομίζουμε ότι όλα είναι ανθόσπαρτο λιβάδι'», ό.π., Π. Αθανασόπουλος, Γ. Γαλάντης, Λ. Κουλελής, Κ. Μαρτζούκος, (υποσ. 10), 25-26. Όπως επίσης: «'Δικτατορίες κατ' οίκον και εν δήμω. Αυτές ήταν που στάθηκαν κι οι πιο δημιουργικές. Χωρίς αυτές δεν ξέρω τι θα είχα κάνει'», ό.π., Αντώνης Φωστιέρης – Θανάσης Νιάρχος, (υποσ. 6), 560. Κι ακόμα: «'Με ατσάλωσε μπορώ να πω, με πολιτικοποίησε, διότι πριν ήμουνα κάπως έτσι αφ' υψηλού απολιτίκ… […] Νομίζω ότι χωρίς τη δικτατορία δεν θα είχα γράψει αυτό το βιβλίο, βιβλίο που καθόρισε την πορεία μου αποφασιστικά'», ό.π., Νίκος Βατόπουλος, «'Ζω πάντα με την προσμονή της έκπληξης'», (υποσ. 10), 108, 109.

[85]Το ταξίδι λειτουργεί ως απόδραση κι ως η μόνη λύση για την αρχή μιας καινούργιας ζωής για το Θεσσαλονικιό Δημήτρη (ΒΥ 21), γίνεται συνώνυμο της χαράς και της αίσθησης ελευθερίας για το νεαρό Ολλανδό τουρίστα (ΒΥ 49), ενώ η επιστροφή στην Αθήνα, έστω και σιδηροδρομικώς, φαντάζει ως λύτρωση για το Βλάση: «ένα ταξίδι με τρένο δίνει πάντα την εντύπωση μιας μετακίνησης, μιας κάποιας αλλαγής· ωραία δεν ήταν να έχει κανείς λίγες ψευδαισθήσεις;» (ΒΥ 55). Για το ταξίδι με το τρένο ο Αλ. Κοτζιάς σχολιάζει: «Στην *Κυρία Κούλα* είναι ο σιδηρόδρομος με την προκαθορισμένη και επαναλαμβανόμενη σύντομη διαδρομή: Θησείο – Κηφισιά – Θησείο· αμέσως το νιώθεις, πως η διάθεση της φυγής που ο ίδιος σιδηρόδρομος σου αφυπνίζει είναι καταδικασμένη εκ των προτέρων· δεν θα ξεπεράσει την αδήριτη αναγκαιότητα που τα όριά της τα χαράζουν οι χαλύβδινες ράγες», ό.π., Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Κάτω από τις απλές επιφάνειες», (υποσ. 83).

[86]Η Λ. Πάλμερ υποστηρίζει για την παρουσία του καθρέφτη στο έργο του Κουμανταρέα ότι «ο Κουμανταρέας έχει μεταφράσει την *Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* [του Λ. Κάρολ] και οι συχνές αναφορές σε καθρέφτες, βιτρίνες, αντανακλάσεις, αντικατοπτρισμούς κ.λπ. απηχούν, μερικά τουλάχιστον, το βιβλίο αυτό», βλ. Λώρα Πάλμερ, «Παρωδία και μεταφορά στο *Κουρείο* του Μένη Κουμανταρέα», *Η Λέξη* 54 (1986) 522.

[87]Στην ομιλία του για τα πενήντα χρόνια συγγραφικής του πορείας δηλώνει: «Στη *Βιοτεχνία υαλικών* είχα μια σχετική μουρμούρα. Λέγανε, μπορεί ποτέ μία αγωνίστρια της Αριστεράς, όπως ήταν η ηρωίδα μου η Μπέμπα, να κοιμάται με έναν αξιωματικό του Στρατού;», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Είμαστε ανεπανόρθωτα αμετανόητοι», *Το Βήμα/Βιβλία, 27.10.2012,* www.tovima.gr. Για το θέμα αυτό θα επιχειρήσουμε να δώσουμε μια απάντηση κατά τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα της Μπέμπας.

πρωταγωνιστικού χαρακτήρα[89] και το 'προσκλητήριο' των χαρακτήρων στο τέλος του μυθιστορήματος.[90]

Εκείνο που πρέπει να προσέξουμε είναι ότι ο Κουμανταρέας βάζει τις γυναίκες ν' απατούν τους συζύγους/μνηστήρες τους, κατά κύριο λόγο, με στρατιωτικούς τόσο στη *Βιοτεχνία υαλικών* και στον *Ωραίο Λοχαγό*, όσο και στο *Δυο φορές Έλληνας*.

[88]Ο Robert Bocock σχολιάζει ότι ο Φρόυντ στο έργο του *Ο Πολιτισμός πηγή δυστυχίας* «παλεύει με το δίλημμα της έλλειψης των προσδοκώμενων κερδών από τις τεχνολογικές προόδους στο σύγχρονο 'πολιτισμό'. Αντί να αυξηθεί η ευτυχία σημειώθηκε μια αύξηση στις νευρώσεις –δηλαδή στις μορφές ψυχικών ασθενειών που είναι ηπιότερες από αυτές που συναντάμε στην τρέλα (ψυχώσεις), αλλά δημιουργούν δυσάρεστες ψυχικές ή σωματικές διαθέσεις ή καταστάσεις. Οι Ευρωπαίοι δεν έχουν πλέον την τάση να φαντάζονται ότι οι πρωτόγονοι λαοί είναι τόσο ευτυχισμένοι όσο πίστευαν κάποτε, αλλά ότι, παρ' όλα αυτά, η τεχνολογική πρόοδος δεν εγγυάται την αύξηση της συνηθισμένης ευτυχίας. Επιβάλλει υποχρεώσεις στους ανθρώπους, που επηρεάζουν την καθημερινή ζωή τους στην εργασία και στο σπίτι. Εδώ υπάρχουν απόηχοι της έννοιας του Μαρξ για την αλλοτρίωση-αποξένωση από τους άλλους αλλά και από τον εαυτό», βλ. Robert Bocock, «Η πολιτιστική διαμόρφωση της νεωτερικής κοινωνίας»: Stuart Hall – Bram Gieben (επιμ.), *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, μτφρ. Θανάσης Τσακίρης – Βίκτωρ Τσακίρης, Σαββάλας, Αθήνα 2003, 386-387. Συγκεκριμένα, γράφει ο Φρόυντ: «Παρατηρήθηκε ότι ένα πρόσωπο γίνεται νευρωτικό επειδή δεν μπορεί να ανεχτεί τη συνολική ποσότητα της ματαίωσης των προσδοκιών που του επιβάλλει η κοινωνία για την εξυπηρέτηση των πολιτισμικών του ιδανικών, και τεκμαίρεται ότι η κατάργηση ή η μείωση των απαιτήσεων αυτών θα οδηγήσει σε επιστροφή στις δυνατότητες της ευτυχίας», ό.π., 400. Για εκτενέστερη αναφορά στο συγκεκριμένο έργο του Φρόυντ, βλ. υποσ. 107.

[89]Το 1989 ο συγγραφέας τονίζει ότι «στη λογοτεχνία κερδίζουμε από το θάνατο, όσα χάνουμε απ' αυτόν στη ζωή», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Το ημερολόγιο της *Φανέλας με το εννιά*», (υποσ. 71), 217 και δέκα χρόνια αργότερα επαναλαμβάνει αυτή τη θέση του: «Από τα ωραιότερα πράγματα στη λογοτεχνία είναι οι θάνατοι των ηρώων. Όσο οι θάνατοι μας λυπούν στη ζωή, τόσο στη λογοτεχνία είναι μια ανακούφιση», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Καλοκαιρινή συνομιλία στη βεράντα του Μένη»: *Ξεχασμένη φρουρά. Τα κρυφά χαρτιά του συγγραφέα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, 336. Επιπλέον, τονίζει: «Κάθε φορά που αραδιάζω δυστυχίες, αρρώστιες, συμφορές, νιώθω πως αντίθετα με ό,τι γίνεται στη ζωή, καταπραΰνω τον αναγνώστη, τον προετοιμάζω. Ρίχνω βάλσαμο στην ψυχή του», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Ένα πλατάνι»: *Ξεχασμένη φρουρά. Τα κρυφά χαρτιά του συγγραφέα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, 31.

[90]Το 'προσκλητήριο' (η ιδέα για το χαρακτηρισμό προέρχεται από το ομότιτλο διήγημα της συλλογής *Σεραφείμ και Χερουβείμ*, βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Προσκλητήριο»: *Σεραφείμ και Χερουβείμ*, Κέδρος, Αθήνα 1985[6] [1981[1]], 235-243) αποτελεί βασικό γνώρισμα της τεχνικής του Κουμανταρέα και το συναντάμε και στα επόμενα μυθιστορήματα. Ο ίδιος ο συγγραφέας απαντά για τη συγκεκριμένη επιλογή ότι «'με μουσικούς όρους είναι ένα μοτίβο επαναλαμβανόμενο με το οποίο κλείνει κάπως το βιβλίο'», βλ. Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: Όλοι μας έχουμε μια σκοτεινή πλευρά'», 12.08.2014, www.aragma.gr.

Πρέπει να προσέξουμε ιδιαιτέρως ότι όλοι οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος κινούνται γύρω από τη βιοτεχνία υαλικών. Η Μπέμπα Ταντή είναι η κληρονόμος και η ιδιοκτήτρια της βιοτεχνίας, ο Βλάσης Ταντής είναι ο σύζυγος και συνεταίρος της, ο Βάσος Ραχούτης και ο Σπύρος Μαλακατές (τα επώνυμά τους δεν είναι καθόλου τυχαία, αφού αποτυπώνουν πτυχές του χαρακτήρα τους)[91] είναι οι δύο φίλοι και στη συνέχεια οι υπάλληλοί τους που αναλαμβάνουν τη διαχείριση της βιοτεχνίας, όταν η Μπέμπα φεύγει σε ταξίδι με το Μίμη Ρογκάκη και ο Βλάσης νοσηλεύεται στη νευρολογική κλινική. Τα υπόλοιπα πρόσωπα, επίσης, σχετίζονται με τη βιοτεχνία με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο: διάφοροι βοηθοί ή κάποιοι έμποροι, όπως ο Αλάογλου και ο Καραμπεσίνης από τις Σέρρες ή ο βιομήχανος Πουλόπουλος που, αν και εμφανίζεται ως ο από μηχανής θεός για τη βιοτεχνία, τελικά αποδεικνύεται απατεώνας και οπορτουνιστής.

[91]Το επώνυμο Ραχούτης συνδέεται με το ραχάτι, το αραξοβόλι, με τη χαύνωση και τη νωχέλεια, ενώ το επώνυμο Μαλακατές συνδέεται με το επίθετο μαλακός, νωθρός. Αυτό δεν είναι σε τελική ανάλυση οι δυο χαρακτήρες; Νωχελικοί, αδρανείς, απαθείς, περιμένουν από τους άλλους, έχουν προσκολληθεί στους Ταντήδες και κάπως έτσι περνά η ζωή τους.

1. 1. Η κριτική πρόσληψη

Η κριτική υποδέχεται θετικά τη *Βιοτεχνία υαλικών,* που «οριοθετεί τη δεύτερη αποκλειστικά ρεαλιστική πλέον περίοδο»[92] της συγγραφικής πορείας του Κουμανταρέα και με την οποία τολμά «να επιστρέψει στην κλασική αφήγηση, αφήνοντας σε άλλους τους πειραματισμούς».[93] Ο Αλ. Κοτζιάς υποστηρίζει ότι μ' αυτό το βιβλίο ο Κουμανταρέας «επιβάλλεται ως ένας από τους πιο σημαντικούς πεζογράφους της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς».[94] Στα χαρακτηριστικά της τέχνης του συγκαταλέγει την «καθοριστική λειτουργικότητα που αποκτούν στην αφήγηση

---

[92]Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Μυθοπλασία και πραγματικότητα. Τέσσερα 'μεταδιηγήματα' του Μ. Κουμανταρέα», *Ο Πολίτης* 72 (1986) 64. Ο Δ. Κούρτοβικ αναφέρει ότι «με το μυθιστόρημα *Βιοτεχνία υαλικών* (1975), ο Μένης Κουμανταρέας εγκαινιάζει τη δεύτερη φάση του έργου του, η οποία χαρακτηρίζεται από τη στροφή προς έναν πιο αποστασιοποιημένο ρεαλισμό», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας», (υποσ. 73), 133. Ο Β. Χατζηβασιλείου υποστηρίζει ότι «ως προς την αφηγηματική τεχνική της τριλογίας, ο Κουμανταρέας θέλει να στήσει τον ατομικό κόσμο και να φιλοτεχνήσει τις υποκειμενικές καταστάσεις των ηρώων του ως απόρροια όχι ενός ιδιότυπου και ιδιότροπου ψυχισμού, αλλά μιας γενικότερης και αντικειμενικότερης παθολογίας· μιας παθολογίας που τρέφει και αναπαράγει εκ των ένδον την παραίτηση και τον ατομισμό τους. Και για να κάνει κάτι τέτοιο ο συγγραφέας, δεν μπορεί παρά να στραφεί στη ρεαλιστική αφήγηση διαμέσου της οποίας και θα επινοήσει έναν άμεσα αναγνωρίσιμο και ιδιαίτερα οικείο περίγυρο», ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Μένης Κουμανταρέας. Η σταθερή γραμμή μιας αφανούς τριλογίας. *Βιοτεχνία υαλικών* (1975), *Η κυρία Κούλα* (1978) και *Το κουρείο* (1979)», (υποσ. 75), 13.

[93]Ό.π., Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής οδού και η 'Σκόντα' της Μπέμπας», (υποσ. 73), 61. Ο Απ. Σαχίνης συμπορεύεται με το Vitti και τονίζει ότι ο Μένης Κουμανταρέας «αποδίδει καλύτερα με το ρεαλισμό και με την ορθόδοξη και στρωτή αφήγηση· τούτο επαληθεύεται στο ωραίο μυθιστόρημά του *Βιοτεχνία υαλικών* (1975). Εδώ έχουμε μια ανθρώπινη ιστορία, ομαλά και κανονικά ξετυλιγμένη, μέσα από την οποία αναδίδεται απέριττα ο πόνος, η συγκίνηση και η κατανόηση για τα ανθρώπινα», βλ. Απόστολος Σαχίνης, «Μένης Κουμανταρέας»: *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Εστία, Αθήνα 1985, 147. Ο Σπ. Τσακνιάς βλέπει «επιστροφή του συγγραφέα στην κλασική αφήγηση» με τη *Βιοτεχνία υαλικών* και μάλιστα σε μια «ανανεωμένη εκδοχή της», ό.π., Σπύρος Τσακνιάς, «Το σημείο καμπής στην πεζογραφία του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 84), 514 κι η Λ. Πάλμερ επισημαίνει ότι «με το μυθιστόρημα *Βιοτεχνία υαλικών* (1975) και τη νουβέλα *Η κυρία Κούλα* (1978) γραμμένη το 1975, ο Κουμανταρέας επιστρέφει ολοκληρωτικά στη στρωτή αφήγηση», ό.π., Λώρα Πάλμερ, (υποσ. 86), 517.

[94]Ό.π., Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία υαλικών*, 1975», (υποσ. 79), 257.

κάποια […] υλικά στοιχεία, […] και υποβάλλουν στον αναγνώστη την έκβαση», «τη συγχώνευση του διαλόγου μέσα στην αφήγηση με ταυτόχρονη απάλειψη των εισαγωγικών»[95] που του επιτρέπει «να εναλλάσσει άνετα τον ευθύ και τον πλάγιο λόγο με την εξιστόρηση του αφηγητή»,[96] καθώς επίσης την οξεία παρατηρητικότητα και τη γλωσσική ευθυβολία· ωστόσο εντοπίζει και αστοχίες, όπως το γεγονός ότι «ο εσωτερικός χρόνος της αφήγησης χάνεται σε ορισμένα σημεία, κυρίως κατά την εξαφάνιση της Μπέμπας με τον εραστή που μπορεί να διαρκεί δύο μήνες ή τρία χρόνια».[97]

Η *Βιοτεχνία υαλικών* χαρακτηρίζεται ως έργο-ορόσημο, «βιβλίο καμπής μέσα στο όλο πεζογραφικό έργο»[98] του Μένη Κουμανταρέα, καθώς μ' αυτό διαφοροποιείται αισθητά η γραφή του από την προηγούμενη φάση, περνώντας από τα διηγήματα στις μεγαλύτερες συνθέσεις και αποκρυσταλλώνοντας τα βασικά

---

[95]Η αρχή γίνεται στο ομότιτλο διήγημα της συλλογής Τα *Καημένα* (1972) και το επιχειρεί εκ νέου στη *Συμμορία της άρπας*, ενώ σε όλα τα υπόλοιπα μυθιστορήματα τα διαλογικά μέρη σημειώνονται με εισαγωγικά.

[96]Ό.π., Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Κάτω από τις απλές επιφάνειες», (υποσ. 83). Ο M. Vitti χαρακτηρίζει τη *Βιοτεχνία υαλικών* «έργο ακέραιο και αντιπροσωπευτικό, με μια λιτότητα μέσων» και σχολιάζει για την τεχνική της ότι «ο Κουμανταρέας δεν φοβήθηκε να εκθέσει την υπόθεση του βιβλίου του με την παραδοσιακή σειρά της χρονικής διαδοχής. […] Η απαλότητα γραφής οδήγησε τον Κουμανταρέα και σε μια απόδοση του διαλόγου πιο μαλακή, σαν φιλτραρισμένη. […] Σύμφωνα με τη λειτουργία της μνήμης μέσ' στην αφήγηση, έτσι όπως την επινόησε ο Μένης Κουμανταρέας, κάθε τόσο, με μια συχνότητα που θα τη δούμε, μπαίνει στη διάθεση του αναγνώστη και ένα κομμάτι από τα περασμένα του προσώπου με την πρόφαση της μνήμης. […] Κατ' αρχήν στα κεφάλαια όπου η δράση είναι πιο έντονη, η μνήμη υποχωρεί τελείως (το τέταρτο και το έκτο). […] μέχρι που στο τελευταίο, […] η μνήμη εισβάλλει στην ερειπωμένη Μπέμπα και τη βασανίζει ήσυχα ήσυχα», ό.π., Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής οδού και η 'Σκόντα' της Μπέμπας», (υποσ. 73), 66.

[97]Ό.π., Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία υαλικών*, 1975», (υποσ. 79), 260-261. Όντως, αυτό είναι ένα ζήτημα, αφού η Μπέμπα δήλωσε στο Ραχούτη και το Μαλακατέ ότι θα έφευγε για μια-δυο εβδομάδες, αλλά σίγουρα έλειψε περισσότερο, αρκεί να σκεφτεί κανείς ότι μέσα σε αυτό το διάστημα οι δύο εργένηδες ξεκίνησαν τα σχέδια για την επέκταση της βιοτεχνίας, προσπάθησαν να τα υλοποιήσουν, ταλαιπωρήθηκαν, απέτυχαν και όλο αυτό, όπως είναι ευνόητο, προϋποθέτει πολύ μεγαλύτερο χρονικό διάστημα από τις δεκαπέντε ημέρες.

[98]Αλέξης Ζήρας, «Ο άλλος εαυτός. Αφηγηματικές και τυπολογικές εγγραφές στα πεζά του Μένη Κουμανταρέα», *Κ* 8 (2005) 24.

χαρακτηριστικά της.[99] Έτσι, «πλάθει ήρωες μακράν της εφηβείας και της νιότης, με τυπικά αστικά χαρακτηριστικά, για να δείξει πίσω από την κουρτίνα της βολεμένης ζωής τους το στεγνό ατομικό τους δράμα (δράμα το οποίο μολονότι είναι πεντακάθαρο αποτέλεσμα του καιρού του, δεν μπορεί να υπομείνει κανένα πολιτικό και κοινωνικό βαρίδι), σταθεροποιεί την τριτοπρόσωπη ρεαλιστική του αφήγηση, κρατώντας ίσες αποστάσεις από όλα τα πρόσωπά του, κάνει λόγο μόνο για το παρόν (κι όταν καταφεύγει στο παρελθόν, το παρόν ενδιαφέρεται εκ νέου να φωτίσει) και, τέλος, διατηρεί ως μόνιμο και αποκλειστικό σκηνικό του την Αθήνα –μια Αθήνα […] χωρίς ωραιοποιήσεις και εξιδανικευτικές παραστάσεις».[100] Για το ενδιαφέρον και τη στροφή του προς την Αθήνα, ο Τ. Καρβέλης επισημαίνει ότι «ο συγγραφέας, που εντωμεταξύ έχει δεθεί βιωματικά με τον κοινωνικό του περίγυρο, τοποθετεί τις ιστορίες του στον αθηναϊκό χώρο και μάλιστα σε ορισμένες περιοχές, που για πρώτη φορά ονοματίζονται και συγκεκριμενοποιούνται».[101]

---

[99]Ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 282-285. Τονίζει δε, ότι η καινοτομία του Κουμανταρέα στη *Βιοτεχνία υαλικών* «δεν έγκειται τόσο στη διαγραφή των χαρακτήρων, όσο στην αφηγηματική τεχνική και τη γλώσσα. Τα πρόσωπα σκιαγραφούνται σχεδόν από την αρχή· έτσι, από τον αναγνώστη λείπει η αίσθηση μιας σταδιακής αποκάλυψης της ψυχοσύνθεσης και του δράματός τους», ό.π., 285.

[100]Ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Μένης Κουμανταρέας. Η σταθερή γραμμή μιας αφανούς τριλογίας. *Βιοτεχνία υαλικών* (1975), *Η κυρία Κούλα* (1978) και *Το κουρείο* (1979)», (υποσ. 75), 14-15.

[101]Ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 282. Ο συγγραφέας δηλώνει σε συνέντευξή του: «Έχω μια σχέση βιωματική με αυτή την πόλη'», ό.π., Νίκος Βατόπουλος, «'Ζω πάντα με την προσμονή της έκπληξης'», (υποσ. 10), 110. Ως αθηναιογράφο χαρακτηρίζει τον Κουμανταρέα και ο Στ. Τσαγκαρουσιάνος, ο οποίος σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ήταν από τους πρώτους που έβαλε την πραγματική Αθήνα στα βιβλία του, αρκετά πριν από την *Κυψέλη* του Βακαλόπουλου και τα *Οπωροφόρα* του Σωτηρίου. […] Ο Κουμανταρέας ήταν ο πρώτος που μίλησε αντιδραματικά για την Αθήνα, ωστόσο ποιητικά. Ειδικά στη *Βιοτεχνία Υαλικών* (1975), που είναι κατά τη γνώμη μου το πιο καλό βιβλίο του. Ως τότε, κανείς δεν ασχολιόταν με τις βιομηχανικές συνοικίες, τις βιοτεχνίες στο Γκάζι και το Ρουφ, τα μικροαστικά ζευγάρια που προσπαθούν να σώσουν τη μικρή τους επιχείρηση – τα μέτρια σπίτια, τα μέτρια φώτα, τις μέτριες ζωές. Εθεωρείτο λίγο –όχι υλικό για Τέχνη», βλ. Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, «Unfinished Sympathy», *Lifo* 232 (19.01.2011), www.lifo.gr. Για το ίδιο θέμα, ο Ν. Βατόπουλος παρατηρεί ότι ο Κουμανταρέας απεικονίζει «μια Αθήνα αρχέγονη, αδιάλειπτη, ακύμαντη και διαχρονική. […] Εξυφαίνει ένα αστικό ανάπτυγμα με πυκνούς κόμπους και μιλάει επί της ουσίας για μια βαθιά ανθρωπογεωγραφία με αρχιτεκτονική που βασίζεται στις νοητές συντεταγμένες της Αθήνας: Πειραιώς, Πατησίων, Συγγρού, Φιλελλήνων», βλ. Νίκος Βατόπουλος, «*Βιοτεχνία υαλικών*», 14.12.2014, www.kathimerini.gr. Τον παραπάνω χαρακτηρισμό τον αποδέχεται και ο Κουμανταρέας – αν και παρατηρείται μια έντονη αμφιθυμία του με την πάροδο του χρόνου– και θυμάται ότι τον είχε αποδώσει σ' αυτόν και τον Κοτζιά ο Γιώργος Ιωάννου: «'Και είναι αλήθεια. Εγώ στριφογυρίζοντας

1. 2. Ο ανδρικός χαρακτήρας

Ο Βλάσης Ταντής

Σ' αυτό το μυθιστόρημα ταυτίζεται η ηλικία του χαρακτήρα με τη βιολογική ηλικία του συγγραφέα. Ο Βλάσης στο παρόν της αφηγηματικής ιστορίας είναι σαράντα ετών και παρακολουθούμε την προηγούμενη ζωή του μέσω αναλήψεων του ίδιου και της Μπέμπας.

Εξωτερική περιγραφή: Με τη χρήση του άμεσου τρόπου παρουσίασης του χαρακτήρα[102] και με την τεχνική της ανάληψης αποτυπώνεται η εξωτερική εμφάνιση του Βλάση στο παρελθόν κι έτσι βλέπουμε την Μπέμπα να τον θυμάται ως φοιτητή «ένα συμμαζεμένο παιδί, με κοντά μαλλιά, που παραμέριζε διακριτικά για να της αφήσει τόπο» (ΒΥ 161)[103] κι ως φαντάρο ασουλούπωτο, αλαλιασμένο από το πειθαρχείο και με αναφουφουλιασμένα παντελόνια (ΒΥ 28). Στο παρόν αντικρίζει «ένα πρόσωπο σαραντάρη, ασπρισμένο απ' την κλεισούρα, με πεταγμένες τις φλέβες στους κροτάφους, μια μύτη λεπτή, που το κόκαλό της ανάμεσα στα μάτια χόντραινε ξαφνικά, κι ένα στόμα σαρκώδες, σφιγμένο μέσα σε παρενθέσεις από ρυτίδες. Τούτες οι ρυτίδες, περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο, φανέρωναν την ηλικία του. Τις εξουδετέρωνε, σπάνια, ένα γέλιο παιδικό. Όπως κρατούσε κλειστά τα μάτια του, η Μπέμπα δεν μπορούσε να θυμηθεί το χρώμα τους. Της φαινόταν πως ήσαν καστανά προς το λαδί, το μόνο που της έμενε έντονο στη μνήμη ήταν κάτι το δακρυσμένο, σαν να 'χε πεταχτεί μέσα τους μια στάξη από λεμόνι ή ζουμί μανταρινιού» (ΒΥ 22).

στα πέριξ της πλατείας Βικτωρίας κι εκείνος χωμένος στο μαίανδρο των στενών του Μεταξουργείου και της πλατείας Κουμουνδούρου'», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Αλέξανδρος Κοτζιάς: ένα από μνήμης σκίτσο», *Νέα Εστία* 1751 (2002) 749. Βλ. επίσης, υποσ. 451.

[102]Ο άμεσος τρόπος κατασκευής του χαρακτήρα παρουσιάζει το γνώρισμα τού χαρακτήρα «με ένα επίθετο, ένα αφηρημένο ουσιαστικό ή, ίσως, με κάποιο άλλο ουσιαστικό ή μέρος του λόγου. Ο χαρακτηρισμός αυτού του τύπου θεωρείται πραγματικά άμεσος μόνον όταν προέρχεται από την πιο ισχυρή και έγκυρη 'φωνή' του κειμένου, οπότε ο αναγνώστης καλείται να τον αποδεχτεί», βλ. Θανάσης Αγάθος, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2005, 36.

[103]Στο σημείο αυτό επισημαίνουμε ότι στην απόδοση του κειμένου δεν ακολουθούμε το πολυτονικό αλλά το μονοτονικό σύστημα κι ότι όλα τα μυθιστορήματα που θα μας απασχολήσουν είναι σε πολυτονικό, εκτός από τις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ* και το *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο*.

Σταδιακά, αρχίζουν τα προβλήματα υγείας του Βλάση και η ακόλουθη περιγραφή αποτελεί προάγγελο της κακής κατάστασής του: το χρώμα του είναι άσχημο καφετί, τρίβει νευρικά τις παλάμες και καπνίζει ασταμάτητα (ΒΥ 42), ενώ, όταν κλονίζεται σοβαρά η υγεία του, γίνεται «ένα πρόσωπο κατεστραμμένο, όλο ρυτίδες και βαθουλώματα, τα φρύδια αραιά, το στόμα βουλιαγμένο, τα μαλλιά σα να είχαν αδειάσει επάνω τους ένα δοχείο στάχτη» (ΒΥ 60). Στη νευρολογική κλινική η κατάστασή του είναι αξιολύπητη, αφού είναι παραμελημένος και απεριποίητος μετά τη φυγή της Μπέμπας: «ξεχώριζαν τα μαλλιά του, αραιότερα, οι φλέβες στους κροτάφους, μπλάβες· κάτω από τα στρωσίδια τα νύχια των ποδιών του άκοπα» (ΒΥ 82) και όταν εκείνη επιστρέφει και τον επισκέπτεται στην κλινική, «στο στέρνο τού Βλάση οι άσπρες τρίχες είχαν πληθύνει. Μπορούσε κανείς να μετρήσει τα παΐδια» (ΒΥ 127). Αναφορικά με το ντύσιμο του Βλάση, πρέπει να επισημάνουμε ότι δεν δίδεται ιδιαίτερη έμφαση σ' αυτό, αλλά μπορούμε να συμπεράνουμε ότι προσέχει την εμφάνισή του και δεν κυκλοφορεί ατημέλητος από κάποιες σκόρπιες αναφορές, φερ' ειπείν στην κόκκινη γραβάτα με τις άσπρες ρίγες που φορούσε στη γιορτή της Μπέμπας (ΒΥ 24) ή στο φθινοπωρινό κοστούμι με τη λεπτή ρίγα και τη μάλλινη γραβάτα που φορά στις Σέρρες (ΒΥ 54).

Οικογενειακή κατάσταση: Καθώς ο Βλάσης θυμάται τα λόγια του πεθερού του, αντλούμε ένα ουσιαστικό στοιχείο για τη ζωή του ζευγαριού. «Κι από παιδιά, [...] τι λες, πότε θα φυτρώσουν;» (ΒΥ 44). Το ζευγάρι μένει χωρίς παιδιά μετά την ατυχή κατάληξη της εγκυμοσύνης της Μπέμπας και το γεγονός αυτό πληγώνει το Βλάση, αφού με κάθε αφορμή η σκέψη του επιστρέφει σ' αυτό (ΒΥ 127).[104]

[104]Ο Κ. Γεωργουσόπουλος προτείνει τη δική του 'ανάγνωση' σχετικά με την ατεκνία στη *Βιοτεχνία υαλικών*: «Είναι ενδεικτικό ότι οι αντιήρωες του Κουμανταρέα δεν έχουν παιδιά, είναι άτεκνοι ή μαγκούφηδες, πρώην φερέφωνα του κόμματος, πολεμιστές και κλεπταποδόχοι στην Κορέα, λαντζιέρηδες στην Αμερική, πλασιέ και κληρονόμοι βιοτεχνιών που άνθησαν στις δεκαετίες της μετεμφυλιακής δανειοδοτούμενης με δολάρια ανοικοδόμησης και πλαστής αστικοποίησης […]. Έτσι δεν θα δουν παιδιά τους στα κάγκελα του Πολυτεχνείου, για να τα δουν οι μεταγενέστεροι συγγραφείς να συμβιβάζονται κι αυτά και να μετατρέπονται σε μικροαστούς ή τεχνοκράτες της μεταποίησης, της γραφειοκρατίας, του κομματισμού και της διαπλοκής», βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο γυάλινος κοσμάκης», *Τα Νέα/Βιβλιοδρόμιο,* 14.01.2012, www.tanea.gr.

Μορφωτικό επίπεδο: Έχει κάνει σπουδές στο Πανεπιστήμιο (ΒΥ 48, 161) και παρουσιάζεται ως ένας σκεπτόμενος και βαθύτατα φιλοσοφημένος άνθρωπος.

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Ο Βλάσης θυμάται ότι η γυναίκα του τον χαρακτήριζε αντιδραστικό και αστό,[105] επειδή εναντιωνόταν στην αναγκαιότητα κάθε δράσης, και ο ίδιος απορεί μ' αυτό το χαρακτηρισμό, διότι είχε απαρνηθεί την οικογενειακή ιδεολογία και είχε νυμφευτεί μια γυναίκα με δημοκρατικές αρχές, αν και ο ίδιος καταγόταν από οικογένεια δεξιών (ΒΥ 47) και την αγαπούσε πάρα πολύ, παρ' όλο που ο γάμος τους είχε αντίκτυπο στο απολυτήριο του στρατού (ΒΥ 48). Η αστική καταγωγή του τονίζεται και μέσω της ανάληψης της Μπέμπας, όταν θυμάται τους συγγενείς του Βλάση στο γάμο τους που ήταν λιγομίλητοι και επίσημα ντυμένοι εν αντιθέσει με τους δικούς της απλούς συγγενείς από το Αίγιο (ΒΥ 155). Επίσης, μαθαίνουμε ότι ως νεαρός κρατούσε ουδέτερη στάση στην πολιτική και ήταν άνθρωπος μετριοπαθής, ενώ οι εντάσεις και οι προστριβές για τα πολιτικά ήταν πηγή άγχους για εκείνον (ΒΥ 161).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Ο Βλάσης είναι λογιστής και συνέταιρος στη βιοτεχνία υαλικών, αλλά τα υλικά αγαθά και ο πολυτελής τρόπος ζωής τον αφήνουν παγερά αδιάφορο και το μόνο που επιθυμεί είναι μία ζωή με ουσία και αγάπη. Επιδιώκει ποιότητα στη ζωή του και αδιαφορεί για τα μάταια πράγματα και τις υπέρμετρες φιλοδοξίες, ενώ η γυναίκα του βρίσκεται στην εντελώς αντίθετη κατεύθυνση απ' αυτόν.

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Ο Βλάσης είναι εσωστρεφής ως χαρακτήρας και δεν εξωτερικεύεται εύκολα. Στο πρώτο κεφάλαιο προβαίνει σε μία ατελέσφορη περιήγηση στην πόλη προς αναζήτηση φιλικής συντροφιάς, όταν 'πνίγεται' μέσα στο σπίτι. Αρχικά, αναζητά καταφύγιο σε παρέες φίλων, μα γρήγορα συνειδητοποιεί ότι τα ενδιαφέροντά τους δεν είναι πια κοινά, αφού εκείνοι μιλούν για χρηματιστήριο, αυτοκίνητα, διαμερίσματα και πολυτέλεια, δηλαδή πράγματα άνευ ουσίας και τόσο ξένα για το Βλάση κι «έφευγε πτοημένος» (ΒΥ 17). Κατόπιν,

[105]«Κι όταν αργότερα παντρεμένος, νιόγαμπρος, ο Βλάσης εναντιωνόταν στην αναγκαιότητα κάθε δράσης, η Μπέμπα τον έλεγε αντιδραστικό, αστό. Τούτες οι τελευταίες λέξεις άφηναν το Βλάση σε βαθιά απορία» (ΒΥ 47). Το ίδιο 'κατηγορώ' εκστομίζει ο Βελιάλ στο Νώε, θέλοντας να τον εξωθήσει να ξεγυμνωθεί μπροστά στα παιδιά του, πράγμα που πράττει, όντας μεθυσμένος: «'Αστέ! Κομφορμιστή! Δειλέ οικογενειάρχη!'» (Ν 316).

στρέφεται στους εργάτες στα διάφορα καφενεία, μα κι εκεί δεν βρίσκει αυτό που αναζητά και «γρήγορα τους παράτησε κι αυτούς» (ΒΥ 17). Ύστατο καταφύγιο, τα καφενεία της γειτονιάς όπου σπαταλά τις ώρες και τα χρήματά του στα χαρτιά, αλλά τελικά επιστρέφει στην ασφάλεια του σπιτιού του απογοητευμένος, ανικανοποίητος από τις συντροφιές του και παραιτημένος από τη ζωή και τη δράση. Παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος ανασφαλής και δύσκολος στην επικοινωνία και «νιώθοντας αφύλακτος από παντού, γρήγορα πάλι κλείστηκε σπίτι» (ΒΥ 17). Στο δεύτερο κεφάλαιο, ο Βλάσης μελαγχολεί, όταν σκέφτεται πόσο αγκιστρωμένη και παγιδευμένη είναι η ζωή των ανθρώπων σε ανούσια πράγματα κι η σκέψη του αποδίδεται με παρατιθέμενο μονόλογο:[106] «Γραμμάτια, δόσεις· ρυτίδες, άσπρα μαλλιά» (ΒΥ 37). Στην περιοδεία στην επαρχία με τη Σκόντα φαντάζεται ότι ταξιδεύει με κάρο που το σέρνουν γέρικα άλογα και τον οδηγούν μακριά από τον πολιτισμό που είναι το ζητούμενο για αυτόν, μιας κι επιθυμεί να ξεμακρύνει από την πηγή της ανθρώπινης δυστυχίας (ΒΥ 40-41).[107] Πριν αναχωρήσουν για την περιοδεία

---

[106]Dorrit Cohn, *Διαφανή Πρόσωπα, Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μτφρ. - επιμ. Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη, Παπαζήσης, Αθήνα 2001, 34-36.

[107]Οι απόψεις του Φρόυντ περί πολιτισμού αποτυπώνονται στο έργο του *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας* κι ο Κουμανταρέας φαίνεται να εναρμονίζεται με αυτές. Ο Η. Τσαβαλιάς σχολιάζει ότι ο Φρόυντ «εισάγει σε αυτό το έργο του πλάι στη libido μια αντίθετη σκοτεινή δύναμη, ένα είδος προπατορικού αμαρτήματος, θα έλεγε κανείς, που ενυπάρχει σε κάθε άνθρωπο από τη γέννησή του» και «το ονομάζει το ένστικτο του θανάτου», βλ. Ηλίας Τσαβαλιάς, *Βούληση και ένστικτο του θανάτου*, Εριφύλη, Αθήνα 2007, 17. Ο Philip Smith παρουσιάζει διεξοδικά τις θέσεις του Φρόυντ και τονίζει ότι «στο ύστερο κυρίως έργο του, εφαρμόζει την ψυχαναλυτική θεωρία για να διερευνήσει την κουλτούρα των νεωτερικών κοινωνιών. Την ίδια περίπου εποχή, παρατηρείται μια στροφή στη θεωρία του, καθώς ο Φρόυντ εγκαταλείπει το μοντέλο του για τη σεξουαλικότητα, αναπτύσσοντας το διπολικό σχήμα έρως – θάνατος, σύμφωνα με το οποίο ο έρως αντιπροσωπεύει τη σεξουαλική ενόρμηση, την αγάπη, τη φιλία, τη δημιουργικότητα και την αλληλεγγύη, και ο θάνατος, την επιθετικότητα και την καταστροφικότητα. Το βιβλίο του *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας* (*Civilization and its Discontents*) (1961 [1930]) είναι η πιο σημαντική, ίσως, προσπάθεια του Φρόυντ να διερευνήσει την κουλτούρα ως συλλογικό φαινόμενο. Ο Φρόυντ υποστηρίζει ότι υπάρχει μια αναλογία ανάμεσα στον τρόπο ανάπτυξης του πολιτισμού (και με αυτό εννοεί τη σύγχρονη γραφειοκρατική κοινωνία) και σε εκείνον του υποκειμένου. Και στις δύο περιπτώσεις, οι ενορμήσεις πρέπει να τεθούν υπό τον έλεγχο του συνειδητού εαυτού προκειμένου να υπάρξει μια ομαλή ατομική και κοινωνική ζωή. Ο Φρόυντ είχε τη γνώμη ότι υπάρχει μια βαθιά αντίθεση ανάμεσα στην ανάγκη του πολιτισμού για τάξη, συνεργασία και έλεγχο, από τη μια, και τις ενορμήσεις που επιδιώκουν την άμεση ικανοποίησή τους, από την άλλη. Πιο συγκεκριμένα, γράφει: ‘Είναι αδύνατον να παραβλέψουμε το γεγονός ότι, σε μεγάλο βαθμό, ο

στην επαρχία, η Μπέμπα κάνει μια στάση στο μαγαζί και ο Βλάσης, όσο περιμένει στο αυτοκίνητο, παρατηρεί αμίλητος μέσα από το καθρεφτάκι τη βιοτεχνία. «Απ' άκρη σ' άκρη κρέμονταν οι πολυέλαιοι με τον μπρούντζο του σκελετού τους φτηνά επιχρυσωμένο, τα κρύσταλλά τους συχνά χτυπημένα και σπασμένα στην παραλαβή, θαμπωμένα από τη σκόνη, με ψεύτικα κεριά δακρυσμένα» (ΒΥ 36-37). Υπάρχει έντονη αλληγορία στο σημείο αυτό, αφού η εικόνα που αντικρίζει ο Βλάσης δεν είναι τίποτε άλλο από την ίδια του τη ζωή: οι κρεμασμένοι πολυέλαιοι με τον φτηνά επιχρυσωμένο μπρούντζο, τα χτυπημένα και σπασμένα κρύσταλλα και τα ψεύτικα δακρυσμένα κεριά συμβολίζουν τη ζωή του, που είναι μετέωρη και κατακλύζεται από το ψέμα και τη δυστυχία.

Ο καταπιεσμένος και άβουλος Βλάσης κάνει δύο 'επαναστάσεις' στη ζωή του ενάντια στην Μπέμπα, μία μεγάλη και μία μικρή. Η μεγάλη 'επανάσταση' είναι το επαγγελματικό ταξίδι στην Πάτρα: «Ο Βλάσης, πρώτη φορά τόσα χρόνια, πάτησε πόδι. Απείλησε, έφτασε σχεδόν να κλάψει. Θα 'λεγες ότι από το ταξίδι αυτό δεν εξαρτιόνταν τα συμφέροντα της βιοτεχνίας, παρά κάποιο ζήτημα σοβαρότερο, κάτι απ' την ίδια του τη ζωή» (ΒΥ 23). Η συμπεριφορά κι η επιμονή του παραξενεύουν έντονα την Μπέμπα, αφού δεν την είχε συνηθίσει σε τέτοιου είδους αντιδράσεις, αλλά τελικά αναγκάζεται να αποδεχτεί την επιθυμία του. Η μικρή 'επανάσταση' λαμβάνει χώρα μετά την έξοδό του από τη νευρολογική κλινική, όταν παίρνει κρυφά τα κλειδιά του αυτοκινήτου, μπαίνει στη θέση του οδηγού και παριστάνει πως τρέχει με μεγάλη ταχύτητα –χωρίς όμως να έχει θέσει καν σε λειτουργία τον κινητήρα– ενώ

πολιτισμός θεμελιώνεται στην απώθηση του ενορμητικού υλικού και την απόρριψη της αδιαμεσολάβητης απόλαυσης. Η πολιτισμική αυτή ματαίωση καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τις κοινωνικές σχέσεις των ανθρώπων' (Φρόυντ 1961: 51-52). Ο Φρόυντ τόνιζε ιδιαίτερα τους τρόπους που οι ενορμήσεις απωθούνται ή μετουσιώνονται. Στη δεύτερη περίπτωση μετατοπίζονται σε σφαίρες που ευνοούν την ανάπτυξη του πολιτισμού, όπως η εργασία ή η αγάπη για την οικογένεια. Ωστόσο, η διαδικασία αυτή σπάνια ολοκληρώνεται, με συνέπεια οι ενοχές, η δυσφορία και η επιθετικότητα να κατακλύζουν συχνά τα σύγχρονα άτομα», βλ. Philip Smith, «Οι ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις της κουλτούρας και του εαυτού»: *Πολιτισμική θεωρία. Μια εισαγωγή*, μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός – Νίκος Μπουμπάρης, Κριτική, Αθήνα 2006, 313-314. Κι ενώ στη *Βιοτεχνία υαλικών* (αλλά και στη *Συμμορία της άρπας*) ο Κουμανταρέας υποστηρίζει την απομάκρυνση από τον πολιτισμό για την κατάκτηση της ευτυχίας, τριάντα χρόνια αργότερα, στο *Νώε* παρατηρείται μία αναδίπλωση των σχετικών θέσεών του, καθώς δηλώνει δια στόματος του Νώε για τον πολιτισμό: «'τον αγαπώ πολύ για να θέλω να ξεφύγω από αυτόν, […]. Θέλω όμως να ξαναγίνει αυτό που σήμαινε παλιά η λέξη'» (Ν 127).

παράλληλα φαντάζεται ότι η Μπέμπα δίπλα του κρατιέται από τη χειρολαβή (ΒΥ 138).

Όταν παθαίνει την πρώτη νευρική κρίση [(«είχε το πρόσωπο άσπρο, τα μάτια ορθάνοιχτα και μ' αυτά σκόπευε το ταβάνι» (ΒΥ 29)], ο γιατρός διαγιγνώσκει έξαρση άγχους.[108] Σταδιακά, συνέρχεται με τις φροντίδες της Μπέμπας και αναλαμβάνει τα καθήκοντά του στο μαγαζί, αλλά το βλέμμα του πλανιέται στο κενό, ενώ στη ζωή τους επανέρχεται η τόσο ψυχοφθόρα μονοτονία (ΒΥ 30). Με την τεχνική της ανάληψης, μαθαίνουμε ότι ο Βλάσης είχε έμμονες ιδέες και συγκεκριμένα θυμάται ότι, όταν περίμενε τα τρένα στους επαρχιακούς σταθμούς με τους γονείς του, του φαινόταν πως ένας συρμός θα περνούσε από το κεφάλι του και θα το συνέτριβε, θα τεμάχιζε τον κόσμο στα δύο (ΒΥ 34), ενώ σε άλλα σημεία βλέπουμε ότι έχει παραισθήσεις (ΒΥ 39, 59, 138, 151).[109] Στις Σέρρες παθαίνει νευρικό παροξυσμό και ο γιατρός συστήνει την άμεση μεταφορά του στην Αθήνα και τη νοσηλεία του στην κλινική (ΒΥ 61). Στο τέλος του δεύτερου κεφαλαίου, ο Βλάσης είναι σε τόσο άσχημη ψυχολογική κατάσταση που βλέπει την Μπέμπα σαν μια ξένη γυναίκα και το ναδίρ της ψυχολογίας του αποτυπώνεται με τη φράση: «Μας καταντήσανε σκουλήκια» (ΒΥ 61).[110] Στο τρίτο κεφάλαιο νοσηλεύεται πλέον σε ιδιωτική κλινική, ενώ στο έκτο

---

[108]Το μοτίβο του νευρωτικού άνδρα επανέρχεται σταθερά σχεδόν σ' όλα τα μυθιστορήματα του Κουμανταρέα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις περιπτώσεις του Βλάση στη *Βιοτεχνία υαλικών*, του ωραίου λοχαγού στο ομότιτλο μυθιστόρημα, του Αντρέι στη *Συμμορία της άρπας*, του Ευγένιου Ζαφειρίδη στο *Δυο φορές Έλληνας*, του Νώε στο ομότιτλο μυθιστόρημα, ενώ η μεγάλη ανατροπή επιχειρείται στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο*, όπου δεν πρωταγωνιστεί νευρωτικός άνδρας αλλά ψυχίατρος.

[109]Γράφει ο Κρ. Χουρμουζιάδης: «Το μοτίβο του ονείρου και της αναπόλησης επαναλαμβάνεται τακτικά και μεθοδικά στο βιβλίο. Τα ψεύτικα και τα αληθινά όνειρα και αναμνήσεις ανταλλάζουν ανταύγειες, ώσπου δεν ξέρουμε πώς να τα ξεχωρίσουμε», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «*Βιοτεχνία* (Για τη *Βιοτεχνία υαλικών* του Μένη Κουμανταρέα)», (υποσ. 83), 123.

[110]Ο Τ. Καρβέλης σχολιάζει ότι «ο Βλάσης μπαίνει στη μάχη της καθημερινότητας χωρίς να 'χει τη δύναμη να την αντιμετωπίσει. Σε αντίθεση προς την ενεργητική και δραστήρια Μπέμπα, είναι ψυχικά και σωματικά αδύναμος. Η όλη ψυχοσύνθεσή του, οι αλλεπάλληλες κρίσεις του αφήνουν την υποψία πως η κατάστασή του δεν οφείλεται μόνο στο αδιέξοδο, στο οποίο τον οδηγεί η καθημερινότητα και το κενό της συζυγικής του σχέσης, αλλά αποτελεί συνέχεια της ιστορίας των απροσάρμοστων εφήβων της πρώτης συγγραφικής περιόδου του Μένη Κουμανταρέα. Οι φράσεις που ξεστομίζει μετά την τελευταία κρίση δείχνουν ότι έχει επίγνωση πως κι οι δύο είναι θύματα δυνάμεων και καταστάσεων έξω από αυτούς», ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 283.

παίρνει εξιτήριο, αλλά δεν επιστρέφει στα καθήκοντά του στη βιοτεχνία, αντιθέτως προτιμά να μένει κλεισμένος στο σπίτι και ν' ασχολείται με τα λογιστικά. Παίρνει αντικαταθλιπτικά και αγχολυτικά φάρμακα, μα το πραγματικό 'φάρμακο' και το μεγάλο πάθος του είναι να φαντάζεται ταξίδια σε μακρινούς προορισμούς, με τα αγαπημένα του αναγνώσματα, το *Νησί των Θησαυρών* και τον *Ροβινσώνα Κρούσο*[111] να τον βοηθούν σ' αυτή την κατεύθυνση, ενώ παράλληλα ανανεώνεται και το ενδιαφέρον του για τις Γραφές και κυρίως για την Παλαιά Διαθήκη (ΒΥ 39, 138).[112] Τώρα πια αποφεύγει τις συναναστροφές με τους παλιούς φίλους κι οτιδήποτε θυμίζει το παρελθόν, ενώ παράλληλα δεν επιθυμεί καινούργιες γνωριμίες (ΒΥ 137). Ωστόσο, η επιδείνωση της υγείας του δεν αργεί να έρθει και η Μπέμπα θυμάται ότι «έμοιαζε με ξυλόγλυπτη παράσταση αρχαίας βαβυλώνιας θεότητας» (ΒΥ 162) και όταν τον μάλωνε και τον παρότρυνε ν' ασχοληθεί με τα λογιστικά, εκείνος τρόμαζε και αναζητούσε προστασία σαν μικρό παιδί. Η κατάστασή του περιγράφεται ως εξής: «Τα μάτια του Βλάση κοιτούσαν συνέχεια το ταβάνι. Κάπου κάπου, το πρόσωπό του ζωντάνευε· ένα βλεφάρισμα, μια αστραπή νοημοσύνης» (ΒΥ 164). Ώσπου, «έσβησε ένα σούρουπο» (ΒΥ 165)[113] και πληροφορούμαστε ότι η Μπέμπα επέμεινε να τον ενταφιάσουν στο δικό της οικογενειακό τάφο, διότι θεωρούσε ότι η θέση του άνδρα της ήταν ανέκαθεν εκεί, αφού ήταν «ο μόνος που είχε πάει κόντρα στα καθιερωμένα, έλεγε περήφανα· σ' αυτή την παλιοκατάσταση» (ΒΥ 166). Έτσι, αποδεικνύεται ότι τελικά τον θαύμαζε και είχε κερδίσει επάξια τη θέση του δίπλα της, ενώ οι γνωστοί της τη θεωρούσαν τρελή και υποστήριζαν ότι, αφού ζούσε μ' έναν ανισόρροπο, δεν μπορούσε παρά να έχει επηρεαστεί και η ίδια.

---

[111]Γράφει ο Κουμανταρέας στον *Πλανόδιο Σαλπιγκτή*: «Τέλος, με το Ροβινσώνα Κρούσο έζησα υπέροχες ώρες μοναξιάς κι απομόνωσης στο ερημικό νησί του. Είναι το μόνο ερημονήσι που εξάπτει τη φαντασία μου και που μπροστά του και οι πιο λαμπερές διαφημίσεις των ταξιδιωτικών γραφείων για τόπους εξωτικούς κυριολεκτικά ωχριούν», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Τα πρώτα μου διαβάσματα»: *Πλανόδιος σαλπιγκτής*, Κέδρος, Αθήνα 1990[3] [1989[1]], 205.

[112]Η αιτιολόγηση είναι η ακόλουθη: «Όσα εγκλήματα συγκλόνιζαν τις σελίδες της, εκεινού ηρεμούσαν την ψυχή του» (ΒΥ 138). Την ίδια προτίμηση δείχνει ο Αντρέι στη *Συμμορία της άρπας:* «Μάθε ότι ζω ακόμα στη βάρβαρη περιοχή της Παλαιάς Διαθήκης κι από εκεί εμπνέομαι. Αιματηρό και πορνικό βιβλίο» (ΣΑ 183), αλλά κι ο Νώε στο ομώνυμο μυθιστόρημα: «'Ενώ η Παλαιά Διαθήκη […] έχει το χρώμα του αίματος. Οι ιστορίες της δεν περιέχουν προφανή ηθικά συμπεράσματα, αντίθετα, είναι γεμάτες πάθη, μίση, αιμομιξίες, ένας ατέλειωτος κύκλος εκδικήσεων και ανατροπών. Για μένα είναι το καλύτερο μυθιστόρημα που έχω διαβάσει'» (Ν 13).

[113]Για το θάνατο στη λογοτεχνία, βλ. υποσ. 89.

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Αναφορικά με το Βάσο και το Σπύρο τα συναισθήματά του είναι ανάμεικτα και βιώνει μια έντονη αμφιθυμία. Άλλοτε τους λυπάται (ΒΥ 37) και νιώθει ότι είναι απαραίτητοι στη ζωή του (ΒΥ 40) κι άλλοτε σκέφτεται ότι είναι παράσιτα και θέλει να τους διώξει μακριά του (ΒΥ 149). Ποτέ όμως δεν θα διατυπώσει ρητώς και κατηγορηματικώς τις όποιες σκέψεις και απόψεις του γι' αυτούς και δεν θα τους αντικαταστήσει με καινούργιους φίλους.

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Εκείνο που ενδιαφέρει έντονα το Βλάση είναι η σχέση του με την Μπέμπα που τη βλέπει να κατακρημνίζεται, ενώ δεν υπάρχει ανάλογο ενδιαφέρον από την πλευρά της που φαίνεται να την απασχολούν μονίμως τα τιμολόγια, τα χρέη και τα ονόματα των πελατών της βιοτεχνίας (ΒΥ 41). Είναι λοιπόν ξεκάθαρο ότι η βιοτεχνία τούς ενώνει, αφού δεν υπάρχει άλλο σημείο σύγκλισης [«Μιλούσαν για τις τελευταίες παραγγελίες, τοποθετούσαν κατά ημερομηνία τα γραμμάτια, έκλειναν ταμείο» (ΒΥ 12)] κι η βιοτεχνία τούς απομακρύνει. Ωστόσο, οφείλουμε να τονίσουμε ότι ο Βλάσης υπήρξε και εξακολουθεί να είναι ερωτευμένος με την Μπέμπα, όσο και αν αυτή αδιαφορεί κι έχει παθιαστεί με το θέμα της βιοτεχνίας. Με την τεχνική της ανάληψης αποτυπώνεται ο μεγάλος έρωτάς του για εκείνην από τα φοιτητικά τους χρόνια και η Μπέμπα θυμάται πως παραμέριζε για να περάσει ή ξεχνούσε να ρίξει τα ζάρια, όταν την έβλεπε (ΒΥ 161). Ο σαραντάρης Βλάσης εξακολουθεί να είναι ερωτευμένος μαζί της και του είναι αδύνατον «να ξεκολλήσει τα μάτια από τη γυναίκα του. Τα μαύρα της μαλλιά ξεσπούσαν πλαισιώνοντας το άσπρο της δέρμα, η σάρκα των χειλιών της χώριζε σαν πληγή, κι ολοένα μέσα από το μισάνοιχτο μπούστο της ονειρευόταν την κρυφή ελιά ανάμεσα στα στήθη, αυτήν που άλλοτε λάτρευε με τις ώρες» (ΒΥ 20).[114] Εκείνη, όμως, αδιαφορεί πλήρως και τον απορρίπτει. Το παράπονο του Βλάση είναι ότι και στο παρελθόν η Μπέμπα ήταν πολυάσχολη, αλλά έβρισκε χρόνο για όλα, ενώ τώρα δεν την αναγνωρίζει και δεν μπορεί να διανοηθεί ότι αυτή είναι η Μπέμπα Ταντή, η γυναίκα που ερωτεύθηκε (ΒΥ 42, 146). Είναι τόσο μεγάλη η στενοχώρια κι η απελπισία του για τη φθορά της σχέσης τους, που φαντάζεται τον εαυτό του ναυαγό σε άγνωστο νησί και η αλληγορία είναι ολοφάνερη: το άγνωστο νησί αντιστοιχεί με τη σχέση τους που προσπαθεί να καταλάβει πού πηγαίνει, ενώ παρεμβάλλεται και μια χουρμαδιά που δεν είναι άλλη από τη βιοτεχνία. Θα λέγαμε ότι νιώθει ευτυχής που

[114]Παρόμοιες αναφορές εντοπίζουμε και στις σελίδες 32, 34, 40, 42, 149, 150.

υπάρχει η βιοτεχνία και είναι χρήσιμος γι' αυτήν, διαφορετικά ίσως και να μην είχε καμία θέση στη ζωή της Μπέμπας (ΒΥ 39-40). Με τη διατύπωση «θα ήθελε να μπορούσε» (ΒΥ 42) καταλαβαίνουμε πόσο ανίσχυρος νιώθει, ότι έχει αποδεχτεί τη μοίρα του και ίσως στο βάθος αισθάνεται τυχερός που εξακολουθεί να είναι στο πλευρό της, έστω και τυπικά. Είναι κομπάρσος στη ζωή της, γι' αυτό και δεν αντιδρά με σκηνές ζηλοτυπίας στο φλερτ της με το νεαρό Ολλανδό τουρίστα και το δέχεται παθητικά (ΒΥ 49). Όταν η Μπέμπα αντιμετωπίζει το δίλημμα με την ενοικίαση της νέας επαγγελματικής στέγης και ζητά τη γνώμη του, εκείνος μένει αμέτοχος και αδιάφορος και το μόνο που επιθυμεί είναι να οδηγήσει τη Σκόντα στη νυχτερινή έξοδό τους (ΒΥ 145). Ίσως, με αυτήν την κίνηση να προσπαθεί να πάρει το 'πηδάλιο' της σχέσης τους, έστω για μία φορά και η Μπέμπα τού παραχωρεί αυτή τη δυνατότητα, πρόσκαιρη μεν, σημαντική δε για το Βλάση. Στο έκτο κεφάλαιο, με αφορμή το τραγούδι 'Πάμε στο άγνωστο με βάρκα την ελπίδα', ο Βλάσης ονειρεύεται μια ατελείωτη φυγή μαζί με τη γυναίκα του μακριά απ' ό,τι τους χωρίζει, ώστε να μπορέσουν να βρουν την ευτυχία (ΒΥ 150).

Από τα συγγενικά πρόσωπα του Βλάση, γίνεται αναφορά στη μητέρα του που τον αγαπούσε πολύ και τον αποκαλούσε χαϊδευτικά Βλασάκη, ενώ τον παρότρυνε να γίνει πιο δραστήριος και να πάψει να είναι ονειροπόλος (ΒΥ 47).[115]

[115]Ο Κρ. Χουρμουζιάδης θεωρεί ότι «ο Βλάσης είναι απ' αρχής το ευνουχισμένο χαϊδεμένο παιδί της αστικής τάξης», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «*Βιοτεχνία* (Για τη *Βιοτεχνία υαλικών* του Μένη Κουμανταρέα)», (υποσ. 83) 122.

1. 3. Ο γυναικείος χαρακτήρας

Η Μπέμπα Ταντή

Στα έξι πρώτα κεφάλαια του μυθιστορήματος παρακολουθούμε την Μπέμπα Ταντή στην ηλικία των σαράντα ετών (ΒΥ 130), ενώ στο τελευταίο έχει πια γεράσει και έχει απομείνει μόνη αναπολώντας το παρελθόν. Η σαραντάρα Μπέμπα αρχίζει να νιώθει ανασφαλής με την εμφάνισή της και την απήχησή της στο άλλο φύλο, ωστόσο, «όσο περνούσε ο καιρός, τα βλέμματα των αντρών γινόντουσαν πιο πιεστικά, σαν να ήταν ο χρόνος που την πολιορκούσε» (ΒΥ 24). Πληροφορούμαστε ότι το βαφτιστικό της όνομα είναι Βαρβάρα, το οποίο θέλει να ξεχνάει, διότι της θυμίζει δυσάρεστες καταστάσεις κι επισκέψεις στην Κεντρική Ασφάλεια λόγω της έντονης κομματικής της δράσης (ΒΥ 24) και γι' αυτό το έχει αντικαταστήσει με το χαϊδευτικό Μπέμπα (μας παραπέμπει σε χαϊδεμένη, ανώριμη και κακομαθημένη). Τέλος, δεν μπορεί να το πιστέψει ούτε η ίδια ότι κάποτε είχε παντρευτεί και είχε απαρνηθεί το επώνυμό της Αργυρού. «Της φαινόταν πως το όνομα Ταντή το είχε πάρει σαν δάνειο και ότι το εξοφλούσε με δόσεις» (ΒΥ 163).[116]

Εξωτερική περιγραφή: Χρησιμοποιείται ο συνδυασμός άμεσου προσδιορισμού κι έμμεσης παρουσίασης του χαρακτήρα,[117] για να τονιστούν βασικά

---

[116]Ο Κρ. Χουρμουζιάδης χαρακτηρίζει το χαϊδευτικό Μπέμπα «πικρά ειρωνικό» κι επισημαίνει ότι «η Μπέμπα-Ελλάς συνδέει την τύχη της (γάμος) με μια απαρχαιωμένη αστική τάξη. Μας λέει, όμως, ότι το όνομα που παίρνει από τον άντρα της είναι 'δανεικό'. Η αστική τάξη αποδεικνύεται χωρίς ηγετική ικανότητα και οδηγεί στη διάλυση και χρεωκοπία. […] Έτσι η Μπέμπα – Μαμά Ελλάς– γίνεται σύνοψη της μοίρας μιας μακροχρόνιας Απριλιανής Ελλάδας», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «*Βιοτεχνία* (Για τη *Βιοτεχνία υαλικών* του Μένη Κουμανταρέα)», (υποσ. 83), 124. Ο M. Vitti σχολιάζει ότι «ο συγγραφέας δεν φοβήθηκε να της δώσει τέτοιο όνομα που δηλώνει και μια οικογενειακή και κοινωνική κληρονομιά», ό.π., Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής οδού και η 'Σκόντα' της Μπέμπας», (υποσ. 73), 63.

[117]Η Rimmon-Kenan επισημαίνει ότι ο έμμεσος τρόπος δεν αναφέρει ρητώς ένα γνώρισμα του χαρακτήρα, αλλά το υπαινίσσεται και οδηγεί τον αναγνώστη να το συμπεράνει μέσω των πράξεων, του λόγου, της εξωτερικής εμφάνισης και του περιβάλλοντος χώρου του χαρακτήρα. Αναφέρει επίσης ότι οι πράξεις του χαρακτήρα διακρίνονται σε πράξεις της μίας φοράς, που δηλώνουν τη δυναμική πλευρά

ψυχολογικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες της εξωτερικής εμφάνισης, που αναφέρονται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και στο ντύσιμο. Αναφορικά με την εξωτερική εμφάνιση της Μπέμπας δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στην περιγραφή των μαλλιών της. Αρχικά, τα μαλλιά της είναι μακριά μαύρα [«η Μπέμπα άλλαζε φόρεμα, αφήνοντας τα μαύρα της μαλλιά ξέπλεκα μες στον καθρέφτη» (ΒΥ 13)] κι έρχονται σε πλήρη αντίστιξη με τη λευκή επιδερμίδα της που φεγγοβολά [«τα μαύρα της μαλλιά χωνεμένα στο σκοτάδι, με μόνο το λευκό της δέρμα να φέγγει σαν τη σελήνη» (ΒΥ 32)]. Όταν επιστρέφει από το ταξίδι με το Ρογκάκη, το χρώμα των μαλλιών της έχει πάρει ένα κόκκινο της σκουριάς (ΒΥ 113), ενώ αργότερα, ευχαριστημένη από την εύρεση νέου χώρου για τη βιοτεχνία και καθώς δεν παύει να είναι μια φιλάρεσκη γυναίκα, βάφει τα μαλλιά της ξανθά σαν στάρι (ΒΥ 151). Το χρώμα αυτό το απεχθάνεται ο Βλάσης και της κόβει τα μαλλιά στον ύπνο, ενώ δίνεται η αιτιολόγηση της ενέργειάς του με αφηγημένο μονόλογο:[118] «Του φαινόταν απίθανο η δική του γυναίκα να έχει μαλλιά τετράξανθα, που έκαναν το μαυράδι των ματιών της να πετάγεται τρομαγμένο· είχε αμυδρά την εντύπωση πως θα ήταν καμιά απ' αυτές τις παρδαλές που βράδυ παρά βράδυ αλλάζουν τα μαλλιά τους» (ΒΥ 146). Με τη ραγδαία επιδείνωση της υγείας του Βλάση, εγκαταλείπει εντελώς τον εαυτό της, κυκλοφορεί ατημέλητη και μαθαίνουμε ότι «πέταξε τα κίτρινα και τα πορτοκαλιά. Με τα μαλλιά μαζεμένα κότσο και δεμένα με την κορδέλα, κυκλοφορούσε μέσα στο σπίτι χλομή, άβαφη, με το κορμί της στητό, ντούρο» (ΒΥ 163-164). Ελπίζοντας ότι θα συνέλθει ο άντρας της, αρχίζει να προσέχει τον εαυτό της και αλλάζει εκ νέου το χρώμα των μαλλιών από ξανθό σε πιο σκούρο (ΒΥ 165), ενώ στο τελευταίο κεφάλαιο, τη βλέπουμε ηλικιωμένη με γκρίζα μαλλιά στο χρώμα της στάχτης (ΒΥ 154).

Πρόκειται για μια γυναίκα ερωτική και το μεγάλο ατού της εμφάνισής της είναι τα πόδια της, «τα πόδια της, άσπρα του χιονιού, έλαμπαν μέσα από τις μαύρες ζαρτιέρες. Ήσαν ωραία πόδια και το ήξερε· σφιχτά και δυνατά, μια ιδέα παχιά στους μηρούς, μα που κυλούσαν χυτά στις γάμπες» (ΒΥ 25). Ηλικιωμένη πια, τα λευκά και χυτά πόδια της αντιστέκονται στη φθορά και θυμίζουν την παλιά αίγλη και ομορφιά της (ΒΥ 154). Ένα άλλο σημείο της εμφάνισής της που τονίζεται ιδιαίτερα είναι ο

του και σε πράξεις της συνήθειας, που φανερώνουν τη στατική πλευρά του, βλ. Slomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London and New York 1983, 61-63.

[118]Ο.π., Dorrit Cohn, (υποσ. 106), 36-37.

τρόπος ντυσίματος, αφού «το ντύσιμο είναι μια σκηνοθεσία του σώματος, και αυτή η σκηνοθεσία αποτελεί μια μορφή δήλωσης της ταυτότητας».[119] Έτσι, λοιπόν, παρατηρούμε ότι από τότε που πρωτοήρθε από το Αίγιο στην Αθήνα «μ' ένα μπλουζάκι τσίτινο» (ΒΥ 46), απέκτησε πολλά φορέματα και μάλιστα το καθένα για διαφορετική περίσταση: το μαύρο φόρεμα κεντημένο στα μανίκια για τις φιλικές εξόδους, το κίτρινο με τον ντανταλένιο γιακά για τις στιγμές χαλάρωσης των διακοπών, το σκούρο «μπλε νουί» με τις άσπρες μανσέτες για τις επαγγελματικές επαφές και το άσπρο μαλλοβάμβακο που είναι συνδεδεμένο με το ταξίδι στις Σέρρες και τον Καραμπεσίνη (ΒΥ 78, 115, 116). Στο έβδομο κεφάλαιο, η Μπέμπα παρουσιάζεται ως μία μαυροντυμένη παχιά γυναίκα που μοιάζει ν' ανήκει σε άλλη εποχή, με τα χέρια ροζιασμένα, τα στήθη χαλαρά, το πρόσωπο μέσα σε ομίχλη (ΒΥ 154). Τέλος, πρέπει να προσέξουμε ότι δεν αλλάζει εύκολα αξεσουάρ και συνήθειες και από τη νεότητα ως το γήρας την ακολουθούν η κορδέλα (ΒΥ 41, 61, 154, 158), η βεντάλια (ΒΥ 31, 150, 154, 167), το ίδιο πάντα μαύρο τσαντάκι από χάντρες (ΒΥ 20, 29, 113, 117) κι επιπλέον, κοιμόταν και εξακολουθεί να κοιμάται με την ίδια χαρακτηριστική στάση, δηλαδή με το ένα χέρι κρεμασμένο έξω από το κρεβάτι (ΒΥ 39, 151, 167).

Οικογενειακή κατάσταση: Παρ' όλο που δεν κυριαρχεί το ζήτημα της ατεκνίας στο μυθιστόρημα, αναδύεται στην επιφάνεια και αποτελεί αγκάθι και διαρκή πόνο σε πολύ δύσκολες και κρίσιμες στιγμές της Μπέμπας. Με αφηγημένο μονόλογο παρακολουθούμε τη σκέψη της: «Τουλάχιστον, σκέφτηκε, εκείνο το παιδί, αν είχε προλάβει να γεννηθεί εκείνο το παιδί, θα είχε τώρα μιαν αιτία, ένα σκοπό να υποφέρει» (ΒΥ 131). Καθώς θυμάται το γάμο της, ανήμερα της εορτής της, της Αγίας Βαρβάρας, φαντάζεται τα κλεμμένα γαμήλια δώρα να πετούν κρεμασμένα σε ράμφη πελαργών και ο συμβολισμός είναι ξεκάθαρος, αφού αναφέρεται στα μωρά που δεν ήρθαν ποτέ (ΒΥ 155).

Μορφωτικό επίπεδο: Με την τεχνική της ανάληψης μαθαίνουμε ότι σπούδασε στο Πανεπιστήμιο και την παρακολουθούμε να θυμάται τα χρόνια της Σχολής, τους συμφοιτητές της και τη γνωριμία της με το Βλάση (ΒΥ 130). Ωστόσο, τώρα πια η Μπέμπα νοιάζεται αποκλειστικά και μόνο για την εξωτερική της

[119] Ο.π., Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (υποσ. 7), 49.

εμφάνιση και αποφεύγει να προβληματίζεται και να εμβαθύνει πολύ στη ζωή της, αφού το μόνο που τη βλέπουμε να ξεφυλλίζει είναι περιοδικά μόδας και σινερομάντσα, με μοναδικό διάλειμμα τη μελέτη βιβλίων ψυχιατρικού ενδιαφέροντος, όταν εκδηλώθηκε η ασθένεια του Βλάση. Αντιθέτως, παλιότερα διάβαζε ιστορία, λογοτεχνία και διψούσε για μάθηση, «ενώ παράλληλα παθιαζόταν με την πολιτική, κατάστρωνε σχέδια για οικονομικά συστήματα, που είχε κατά νου να εφαρμόσει» (ΒΥ 18).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Η Μπέμπα είναι μικροαστή, κατοικεί στο Ρουφ και έχει τη βιοτεχνία της σε μια φτωχική συνοικία, στο Γκάζι. Η οικονομική της κατάσταση επιδεινώνεται περαιτέρω με την αναγκαστική μετεγκατάσταση της βιοτεχνίας λόγω κατεδάφισης του κτηρίου. Ερχόμενη από το Αίγιο στην Αθήνα για σπουδές στο Πανεπιστήμιο, θυμάται ότι ήταν εμφανώς γοητευμένη από την τεράστια πόλη, ήθελε να ζήσει την κάθε στιγμή με ένταση και το αποτέλεσμα ήταν μια εμπειρία πλούσια από τους διαδρόμους της Ασφάλειας εξαιτίας των πολιτικών φρονημάτων της (ΒΥ 46). Με την τεχνική της ανάληψης πληροφορούμαστε την κομματική της δράση[120] και μάλιστα ο Βλάσης θυμάται την Μπέμπα στα φοιτητικά της χρόνια ανεβασμένη στο ημιφορτηγό παρέα με φοιτητές και εργάτες να κάνει αγώνα μέσα στις συνοικίες, κατόπιν να επιστρέφει από τις συνεδριάσεις του κόμματος και τέλος, να παίρνει και να δίνει παραγγελίες καθισμένη στο γραφείο της. Αναρωτιέται τι σχέση έχει η γυναίκα που γνώρισε μ' αυτήν που κατάντησε να είναι τώρα (ΒΥ 46, 149), αφού τη θέση της αγωνίστριας πήρε μια κοινή υλίστρια. Επιπλέον, πληροφορούμαστε ότι τα πολιτικά της φρονήματα άφησαν ανεξίτηλα τα σημάδια τους στην καθημερινότητά της, καθώς δεν μπορούσε να ανανεώσει την άδεια του μαγαζιού, να μπει στο ταμείο Βιοτεχνών, να βγάλει δίπλωμα ή να πάρει πιστοποιητικό νομιμοφροσύνης (ΒΥ 24). Παρά τους αγώνες και τα όνειρα, είναι διάχυτη η απογοήτευση και η διάψευση των οραμάτων της, αφού μιλά για χαμένες και ξοφλημένες ιδεολογίες και παρατηρεί ότι ο καθένας προσπαθεί να πορευτεί μεμονωμένα, ενώ το κοινό καλό παραγκωνίζεται (ΒΥ 46). Με αφηγημένο μονόλογο δίνεται ο απολογισμός των πεπραγμένων της: «Ένιωθε ότι όλα είχαν πια κοπάσει, και

[120]Πρέπει να σημειώσουμε ότι η πολιτική δράση της Μπέμπας θυμίζει έντονα εκείνη της Μάχης από το μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* και ότι θεωρούμε πως το μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* αποτελεί ουσιαστικά το ανάπτυγμα της *Βιοτεχνίας υαλικών*.

πως μόνη, μια γυναίκα στα σαράντα, γλιστρούσε φυσιολογικά στην κάστα των αστών, απ' όπου, μακάρι όλοι οι αγώνες, οι ιδεολογίες, ποτέ της δεν μπόρεσε να ξεφύγει. Ό,τι είχε απομείνει ήταν […] όλα όσα έδιναν την ψευδαίσθηση μιας ευτυχίας, μιας παράτασης των όσων ήταν, σήμερα αύριο, να χαθούν οριστικά» (ΒΥ 130).[121] Η Μπέμπα οραματίστηκε και προσπάθησε να φτιάξει μαζί με τους συνομηλίκους της μια διαφορετική κοινωνία, αλλά όλα αυτά αποδείχτηκαν φρούδες ελπίδες και τελικά προσχώρησε σ' αυτό που αντιμαχόταν.

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Η Μπέμπα ως ιδιοκτήτρια της βιοτεχνίας υαλικών είναι επιφορτισμένη με όλες τις ευθύνες της. «Σαββάτο βράδυ, η Μπέμπα Ταντή κατηφόριζε την Πειραιώς φορτωμένη τιμολόγια και αποδείξεις. Ένιωθε άκεφη και κουρασμένη·[122] θα προτιμούσε να τριγύριζε με τα χέρια ελεύθερα σαν άντρας. Από

---

[121]Η κριτική τονίζει ότι «η *Βιοτεχνία υαλικών* (1975) εισάγει στην αστική θεματολογία των επόμενων έργων του [Μένη Κουμανταρέα], με μια μυθοπλασία που τοποθετείται στο παρόν και σε συγκεκριμένους πια, κατονομαζόμενους χώρους. Το θέμα της είναι η διαδρομή προς τον μικροαστικό συμβιβασμό της πάλαι ποτέ αγωνίστριας Μπέμπας, που παράτησε τον αγώνα για κοινωνική αλλαγή για να αφοσιωθεί στο εξής στην ανόρθωση της βιοτεχνίας υαλικών της, […]. Όμως πίσω από το θέμα αυτό του συμβιβασμού υπάρχει επίσης η κυρίαρχη θεματική του, αυτή της ανελέητης φθοράς, που αν και εδώ πρόκειται για φθορά ιδανικών, ο συγγραφέας δεν παραλείπει να την συμβολοποιήσει με τη σωματική φθορά της γερασμένης πια Μπέμπας», ό.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 33.

[122]Στο σημείο αυτό δεν μπορούμε ν' αποφύγουμε τον πειρασμό να παραθέσουμε ένα απόσπασμα από τον Παπαδιαμάντη, διότι θεωρούμε ότι τα δύο αυτά παραθέματα 'συνομιλούν' αντιστικτικά αναφορικά με τη θέση της γυναίκας: «Κάτω από τον κρημνόν, οπού βρέχουν τα κύματα, όπου κατέρχεται το μονοπάτι […] κατέβαινε το βράδυ-βράδυ η γρια-Λούκαινα, μία χαροκαμένη πτωχή γραία, κρατούσα υπό την μασχάλην μίαν αβασταγήν, δια να πλύνη τα μάλλινα σινδόνια της εις το κύμα το αλμυρόν, είτα να τα ξεγλυκάνη εις την μικράν βρύσιν, το Γλυφονέρι, οπού δακρύζει από τον βράχον του σχιστολίθου, και χύνεται ηρέμα εις τα κύματα. Κατέβαινε σιγά τον κατήφορον, το μονοπάτι, και με ψίθυρον φωνήν έμελπεν εν πένθιμον βαθύ μυρολόγι […]. Ενθυμείτο τα πέντε παιδιά της, τα οποία είχε θάψει εις το αλώνι εκείνο του χάρου, εις τον κήπον εκείνον της φθοράς, το εν μετά το άλλο, προ χρόνων πολλών, όταν ήτο νέα ακόμη», βλ. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Το μυρολόγι της φώκιας» (1908): *Άπαντα*, Δ΄, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Δόμος, Αθήνα 1998, 297. Ο Παπαδιαμάντης είναι ο αγαπημένος συγγραφέας του Κουμανταρέα και κάνει συχνά μνεία στο έργο του, ενώ στην ερώτηση του 'δημοσιογράφου' στο Play για τους συγγραφείς που διαδραμάτισαν ρόλο στο γράψιμό του, απαντά: «'Είναι πολύ εύκολο να σου απαριθμήσω ονόματα· ο Παπαδιαμάντης είναι αυτός που έρχεται πρώτος στο νου'», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Play», (υποσ. 11), 349. Επιπλέον, η αγάπη του για τον Παπαδιαμάντη μαρτυρείται κι από το γεγονός ότι αποδίδει στα νέα ελληνικά (1998)

τότε που κληρονόμησε το μαγαζί του πατέρα της κι αποφάσισε να πάρει σύζυγο και συνεταίρο, έχασε το βάδισμα του νέου κοριτσιού, το στήθος της είχε μεγαλώσει, τα μαλλιά της θαμπώσει» (ΒΥ 11). Είναι δυναμική και πολύ αποφασιστική γυναίκα και, παρά τη δυσμενή οικονομική συγκυρία καταφέρνει να δώσει νέα ώθηση στη βιοτεχνία με τον οίστρο, τη δημιουργικότητα και την έμπνευσή της. Τα αποτελέσματα είναι θεαματικά, αφού η εργατικότητά της έχει φτάσει στα όρια της υπερβολής, ενώ παράλληλα καταδυναστεύει και το Βλάση θέλοντας να υιοθετήσει τους ρυθμούς της. Έχει τόσο πολύ ενθουσιαστεί με τα καινούργια σχέδια που τα κουβαλά μαζί της ακόμα και στις σαββατιάτικες εξόδους, «όπως άλλες θα 'παιρναν τα κεντήματά τους» (ΒΥ 19)[123] και τα επιδεικνύει στους δύο φίλους τους.

Ωστόσο, η βιοτεχνία παρουσιάζει κάμψη εκ νέου και αυτό συμπαρασύρει και την έμπνευση της Μπέμπας, που όμως ως προνοητικός και πρακτικός άνθρωπος έχει συγκεντρώσει ένα μεγάλο ποσό από τα κέρδη και το έχει μετατρέψει σε μετοχές. Παρ' όλα αυτά, τα οικονομικά προβλήματα διογκώνονται, με συνέπεια η πρώτη και η τελευταία σκέψη της να είναι η τύχη της βιοτεχνίας, παραμερίζοντας όλα τα άλλα ζητήματα. «Τώρα που το πλοίο κινδύνευε, η Μπέμπα είχε παραμερίσει κάθε άλλο πρόβλημα στη ζωή της» (ΒΥ 36). Αναζητά εναγωνίως λύσεις και τελικά προκρίνει την επιτόπου συνάντηση με τους εμπόρους· αυτό εξηγεί και στο Βλάση, ο οποίος είναι το βουβό πρόσωπο, καθώς ακούει απλώς και δεν παίρνει καμία πρωτοβουλία. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρακολουθούμε την περιοδεία της Μπέμπας και του Βλάση στην επαρχία που διήρκεσε εννέα ημέρες με ενδιάμεσους σταθμούς τη Λαμία και τη

το διήγημα Έρωτας στα χιόνια' (1896), «προκαλώντας μια χιονοστιβάδα αντιδράσεων», που δεν φανταζόταν, αλλά που «δείχνει τα σημεία των καιρών και πόσο αξίζει καμιά φορά να πηγαίνει κανείς κόντρα στις έτοιμες ιδέες», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Προτού με σαρώσουν οι άνεμοι της τρίτης χιλιετίας»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 19, 20. Το 2002 δηλώνει για τον Παπαδιαμάντη: «'Τώρα που ξαναδιαβάζω ορισμένα κείμενά του, […] βλέπω με έκπληξη διηγήματα τα οποία δεν ήξερα και βλέπω πόσο ύπουλος, διαφορετικός και ιδανικός συγγραφέας είναι. Πάρα πολύ μοντέρνος», βλ. Γιώργος Χρονάς, «Ο Μένης Κουμανταρέας, λέει…» (συνέντ.), *Οδός Πανός* 117 (2002) 45.

[123]Και ενώ δεν ξέρει να κεντά, τη βλέπουμε να αποκτά μια καινούργια μανία, το πλέξιμο και να ετοιμάζει ένα πουλόβερ για το Βλάση μετά τη διάσωση της βιοτεχνίας (ΒΥ 127, 129, 138, 146), το οποίο ο Βλάσης φορά, αλλά «θα ήθελε να σχίσει, να κομματιάσει το σουέτερ που του είχαν επιβάλει» (ΒΥ 149). Κάτι ανάλογο κάνει η κυρία Νώε στο ομότιτλο μυθιστόρημα (Ν 278) με τη μόνη διαφορά ότι ο Νώε το βγάζει, έχοντας την παρότρυνση του Βελιάλ και κυρίως επιθυμώντας ν' απεκδυθεί το συμβατικό τρόπο ζωής (Ν 316).

Λάρισα, όπου η Μπέμπα δείχνει το επιχειρηματικό ταμπεραμέντο και τη δεινότητά της και δίνει μαθήματα στο Βλάση, αφού αναζητά τους εμπόρους και στέκεται αταλάντευτη απέναντι στις διάφορες δικαιολογίες που της προβάλλουν για οικονομική στενότητα και οικογενειακά προβλήματα. Την ώρα που ο Βλάσης λυγίζει και παρουσιάζεται ευαίσθητος, πιστεύοντας τις δικαιολογίες και τις προφάσεις των εμπόρων, η Μπέμπα είναι σε θέση να καταλάβει ότι την εξαπατούν και ότι διάγουν πολυτελή βίο, ενώ δεν πληρώνουν τις υποχρεώσεις τους. «Μη λυπάσαι, [...] χτύπα τους στο ψαχνό» (ΒΥ 38),[124] του τονίζει. Επόμενοι σταθμοί είναι η Θεσσαλονίκη και οι Σέρρες. Στον τελευταίο σταθμό επιτυγχάνει θεαματικά αποτελέσματα μέσα σε μισή ώρα με την ψυχραιμία και το πείσμα της, αφού εισπράττει τις μισές οφειλές, μαθαίνει για ένα καλό συνεργείο, προκειμένου να επισκευάσουν το χαλασμένο αυτοκίνητό τους και αποδέχεται μία πρόταση για βραδινή έξοδο με τον Καραμπεσίνη (ΒΥ 53). Σε απόλυτη αντίθεση, ο Βλάσης είναι πελαγωμένος και αναποτελεσματικός, αφού δεν καταφέρνει να βρει άκρη στο συνεργείο, ενώ η παρουσία της Μπέμπας θα φέρει απτά αποτελέσματα.

Σ' αυτό το κεφάλαιο παρατηρούμε τη βαθμιαία μεταστροφή των σχεδίων της Μπέμπας για τη βιοτεχνία. Έτσι:

α) Αρχικά, υποχρεώνει το Βλάση να την ακολουθήσει στη βραδινή έξοδό τους με τον Καραμπεσίνη για το καλό της βιοτεχνίας: «Έχουμε στα χέρια μια επιχείρηση, κι αν εσύ αδιαφορείς, εγώ δεν έχω όρεξη να περάσω τα χρόνια μου στη στέρηση, να βρεθώ μια μέρα στην ψάθα» (ΒΥ 55).

β) Κατά την έξοδό τους με τον Καραμπεσίνη, με παρατιθέμενο μονόλογο παρακολουθούμε τα σχέδιά της: «Στην ανάγκη, σκεφτόταν η Μπέμπα, θα περάσω τα σύνορα, θα χαλάσω τον κόσμο, θα κάνω εκείνο που εγώ θέλω» (ΒΥ 56). Τη διακρίνουν η υπέρμετρη φιλοδοξία και η αισιοδοξία και τίποτε δεν μπορεί να σταθεί εμπόδιο στις επιδιώξεις της μέχρι εκείνη τη στιγμή.

γ) Τα πράγματα όμως δεν εξελίσσονται έτσι ακριβώς, διότι εκδηλώνεται η ασθένεια του Βλάση και τότε η Μπέμπα βλέπει να γκρεμίζονται όλα τα όνειρα και τα σχέδιά της για τη βιοτεχνία. «Και τώρα που τα σχέδια της βιοτεχνίας πήγαιναν να

[124]Η Rimmon-Kenan τονίζει ότι «ο λόγος ενός χαρακτήρα, είτε ως συνομιλία είτε ως σιωπηλή δραστηριότητα της σκέψης, μπορεί να είναι ενδεικτικός ενός γνωρίσματος ή μιας ομάδας γνωρισμάτων, μέσω του περιεχομένου του και της μορφής του», ό.π., Rimmon-Kenan, (υποσ. 117), 63.

πραγματοποιηθούν, ξαφνικά ετούτο το κακό, το ανυπόφορο κακό, πώς θα το ξεπερνούσε;» (ΒΥ 61).

δ) Στο δρόμο της επιστροφής η Μπέμπα εγκαταλείπει τα μεγάλα σχέδια και όνειρα για την επέκταση της βιοτεχνίας και για καινούργιες συνεργασίες και το μόνο που επιθυμεί είναι να νιώσει σιγουριά και ασφάλεια, επιστρέφοντας στην προηγούμενη ζωή με τα λίγα και τα συνηθισμένα. Λυγίζει, αισθάνεται κουρασμένη και πτοημένη και την κυριεύει η μελαγχολία.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, κατά την επάνοδό της από το ταξίδι με το Ρογκάκη προσπαθεί να περισώσει ό,τι απέμεινε από τη βιοτεχνία μετά την παράδοση της διαχείρισής της στους δύο φίλους. Επιστρατεύει τη διπλωματία και τη γαλιφιά και πείθει τον Καραμπεσίνη να της δανείσει χρήματα (ΒΥ 116), ενώ χειρίζεται αριστοτεχνικά τον Πουλόπουλο και πετυχαίνει να εξασφαλίσει το υπέρογκο δάνειο και την επιστροφή των κοσμημάτων της (ΒΥ 126). Αποδεικνύεται συνετή και μυαλωμένη γυναίκα, αφού σκέφτεται ότι η βιοτεχνία της είναι θνησιγενής και με αφηγημένο μονόλογο αποτυπώνεται η θέση της για το μέλλον της βιοτεχνίας: «Ό,τι έκανε τώρα δεν ήταν παρά μια παράταση ζωής, μια ένεση μορφίνης σ' έναν άρρωστο που τον έχουν καταδικάσει» (ΒΥ 125). Η σιγουριά, η σταθερότητα, η αυτοπεποίθηση αλλά και η απόγνωση την καθιστούν αποτελεσματική, καθώς πρέπει να σώσει τα γυαλικά που ισοδυναμούν με την ίδια της τη ζωή. Στο έκτο κεφάλαιο, το δίπατο στο οποίο στεγάζεται η βιοτεχνία υαλικών κατεδαφίζεται και μαζί οι αναμνήσεις, τα όνειρα και οι ελπίδες της Μπέμπας, πράγμα που είναι θλιβερό και επώδυνο για εκείνη, διότι κλείνει ένα κεφάλαιο που τη συνδέει με το παρελθόν, με τα νεανικά της χρόνια, με τον πολυαγαπημένο πατέρα της, με το Βλάση και με τους φίλους τους (ΒΥ 136). Ωστόσο, δεν κάμπτεται, συνεχίζει ν' αγωνίζεται ενάντια στην όποια αντιξοότητα και ψάχνει μόνη της για καινούργιο χώρο, αφού ο Βλάσης είναι αμέτοχος και πάλι (ΒΥ 139). Το πέμπτο χιλιόμετρο της λεωφόρου Αθηνών στεγάζει το μαγαζί της, που με τα χρόνια παρακμάζει, όπως και η ίδια και η μόνη συντροφιά και παρηγοριά της είναι το σκυλί που την είχε οδηγήσει σ' αυτό το κτήριο (ΒΥ 140).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Η Μπέμπα έχει επίγνωση της ομορφιάς της, παρουσιάζεται αρκετά φιλάρεσκη και ματαιόδοξη, αλλά βαθμιαία νιώθει έντονη την ανάγκη επιβεβαίωσης, ανησυχώντας για την εξωτερική της εμφάνιση (ΒΥ 24, 50, 62, 139). Η ζωή της είναι ταυτισμένη με τη βιοτεχνία και βλέπουμε ότι οι δυο τους ακολουθούν παράλληλη πορεία. Καθώς η κατάσταση της

βιοτεχνίας κυριαρχεί στη σκέψη της και η ρουτίνα στη ζωή της, η διέξοδός της είναι οι δύο φίλοι τους και… το άλλο φύλο. Όταν 'πνίγεται' στο σπίτι, αναζητά τη λύτρωση έξω απ' αυτό: «λαχταρούσε κι αυτή μια έξοδο όπως οι άντρες» (ΒΥ 25). Στην αρχή, οι εξορμήσεις της είναι δειλές και χωρίς σοβαρό σκοπό: στο περίπτερο για τσιγάρα, στο φούρνο για παξιμαδάκια, ενώ σιγά σιγά πηγαίνει στο ζαχαροπλαστείο και πιάνει κουβέντα με το σερβιτόρο και τους πελάτες.

Η ζωή του ζευγαριού είναι φοβερά μονότονη, οι κινήσεις τους μηχανικές και σταθερά επαναλαμβανόμενες και οι ρόλοι διακριτοί και μοιρασμένοι: «Με κινήσεις αργές φορούσε τα βραδινά της, φώναζε το Βλάση να της κλείσει το φερμουάρ, εκείνος έπαιρνε τα κλειδιά του σπιτιού, εκείνη του αυτοκινήτου, έμπαιναν στη μικρή Σκόντα κι η Μπέμπα καθόταν στο τιμόνι» (ΒΥ 13). Τα Σαββατόβραδα βγαίνουν σταθερά με το Ραχούτη και το Μαλακατέ (οι δύο φίλοι αποτελούν μέρος της πληκτικής ζωής τους, συνάμα δε, λειτουργούν ως ανάχωμα και ασπίδα για τη σχέση) και πηγαίνουν στις 'Μαρίδες', ακολουθώντας ένα συγκεκριμένο πρωτόκολλο που τηρείται απαρέγκλιτα, με τους δύο φίλους να βρίσκονται ήδη στο κεντράκι και να τους περιμένουν στο ορισμένο τραπέζι, να πίνουν το κρασάκι τους και ν' αρχίζουν να θυμούνται, ενώ ο Βλάσης κι η Μπέμπα δεν συζητούν «ποτέ απευθείας οι δυο τους, μα πάντα διασταυρωμένοι μέσ' από τις κουβέντες της παρέας» (ΒΥ 14) ή «έμεναν και οι δυο ανέκφραστοι, σαν είδωλα στο Νησί του Πάσχα» (ΒΥ 31).[125]

Μετά την εκδήλωση της ασθένειας του Βλάση στις Σέρρες, η ζωή της Μπέμπας παρουσιάζει ανατροπές και τα σχέδιά της αναθεωρούνται. Αρχικά, στενοχωριέται, αλλά φαίνεται ότι ιεραρχεί τις προτεραιότητές της και αυτό που την ενδιαφέρει είναι ο Βλάσης και η ηρεμία του, ενώ ο χειρισμός της κατάστασης από πλευράς της δείχνει το βαθμό της προσαρμοστικότητάς της. Στο τρίτο κεφάλαιο ο Βλάσης νοσηλεύεται πλέον σε ιδιωτική κλινική κι η Μπέμπα ασχολείται σταθερά με τη βιοτεχνία, με τη μόνη διαφορά ότι τις περισσότερες ώρες μελετά βιβλία

[125]Το Νησί του Πάσχα αναφέρεται άλλες δύο φορές στο έργο του Κουμανταρέα: την πρώτη στο *Κουρείο* («Μπορούσε να κάθεται με τις ώρες να την χαζεύει. Όπως το ημερολόγιο με τη Σφίγγα στην έρημο ή όπως στην εγκυκλοπαίδεια, τα είδωλα στο νησί του Πάσχα», βλ. Μένης Κουμανταρέας, *Το κουρείο*, Κέδρος, Αθήνα 1986[7] [1979[1]], 47) και τη δεύτερη στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο* [Ο Φελζενστάιν αναφέρεται στο συγκεκριμένο νησί και το χαρακτηρίζει ως «ένθεο νησί, η ιδέα μιας παντοδύναμης θεότητας που δεν φτιάχτηκε στ' ανθρώπινα μέτρα σε καταδιώκει παντού. […] Ίσως κάτι τέτοιο χρειάζεται η γηραιά μας ήπειρος, αυτό θα διόρθωνε πολλά και θα γκρέμιζε άλλα τόσα» (ΘΒ 82)].

ψυχιατρικής και νευροπαθολογίας (ΒΥ 67). Και ενώ αποκτά μια συγκεκριμένη ρουτίνα, με τα απογεύματα να μένει στο σπίτι κάνοντας δουλειές, τα βράδια να επισκέπτεται το Βλάση στην κλινική και τις νύχτες να κοιμάται χωρίς να βλέπει όνειρα πια (ΒΥ 65, 66), βαθμιαία, η αϋπνία προστίθεται στην ήδη ταλαιπωρημένη ζωή της κι η Μπέμπα αλλάζει στάση απέναντι στη βιοτεχνία, αφού είναι καταρρακωμένη ψυχικά και σωματικά. Αλλάζει, όμως, και συνήθειες έπειτα από το αρχικό σοκ της ασθένειας του Βλάση, παύοντας να διαβάζει βιβλία ιατρικής και αραιώνοντας τις επισκέψεις της στην κλινική (ΒΥ 74), με αποκορύφωμα των αλλαγών την επανασύνδεση με το Ρογκάκη και τη φυγή μαζί του. Μετά το ταξίδι, η ζωή της αλλάζει οριστικά και παραμελεί τον εαυτό της εξαιτίας της επιδείνωσης της υγείας του Βλάση και της αποκλειστικής ανάληψης της φροντίδας του από την ίδια, ενώ μετά το θάνατό του ξενοικιάζει το δυάρι στο Ρουφ και μένει στο καμαράκι πίσω από το μαγαζί (ΒΥ 157).

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η Μπέμπα είναι μια γυναίκα χειραφετημένη, απελευθερωμένη, που καπνίζει (ΒΥ 35, 113, 145, 150), οδηγεί και βγαίνει μόνη της. Πρέπει να τονίσουμε ότι η αγορά του αυτοκινήτου ήταν ιδέα του πατέρα της (ΒΥ 158), με τον οποίο είχε άριστες σχέσεις και θυμάται ότι έμαθε να οδηγεί αμέσως με μεγάλη άνεση και σιγουριά κι ότι ο Βλάσης τη θαύμαζε, αφού ο ίδιος θεωρούσε πως δεν πρόκειται ποτέ ν' αποκτήσει την άνεσή της, γεγονός που καταδεικνύει τη χαμηλή αυτοπεποίθηση κι αυτοεκτίμηση από πλευράς του. Στο τελευταίο κεφάλαιο, με την τεχνική της ανάληψης δίνονται τα παιδικά χρόνια της Μπέμπας στο Αίγιο με τα τόσα απραγματοποίητα όνειρα, αφού έμεινε με τη δίψα ν' αλλάξει την κοινωνία, να γνωρίσει την αλήθεια και να ζήσει την αγάπη και την ευτυχία. Ωστόσο, δεν παύει να ελπίζει και να εύχεται να νιώσουν οι νεότεροι την αγάπη, να βρουν ένα νόημα στη ζωή τους και να εκλείψει η απελπισία κι η δυστυχία από τον κόσμο (ΒΥ 167). Στο τέλος του μυθιστορήματος[126] βλέπουμε την Μπέμπα να κλαίει μ' ένα κλάμα

[126]Γράφει ο Κρ. Χουρμουζιάδης: «Το τέλος του βιβλίου έρχεται καταθλιπτικό με τη μορφή της τέλειας απόγνωσης, της Ελλάδας καθισμένης στο περιθώριο του κόσμου, ξεχασμένης σχεδόν, απομονωμένης, φτωχής, ενώ η πρόοδος την έχει αφήσει πίσω. Αυτή η σκηνή στη συμβολική της διάσταση καταδικάζει πιο εύγλωττα και πειστικά από πολλά άλλα λόγια τη δικτατορία. Όποιος αναγνώστης νιώθει την απαισιοδοξία της Βιοτεχνίας νιώθει ότι 'πήραμε τη ζωή μας λάθος'. Όποιος όμως δεν νιώθει συγχρόνως το πείσμα και το σιωπηλό θρίαμβο της Μπέμπας, τότε δεν είναι πιθανό να δει και να καταλάβει ότι το βιβλίο αυτό είναι μια πνιγμένη κραυγή ενός φιμωμένου λαού για την

λυτρωτικό, ενώ κάνουν την τελευταία εμφάνισή τους ο Ραχούτης και ο Μαλακατές τονίζοντας ότι είναι πολύ όμορφη και ότι αν μπορούσε να τη δει ο Βλάσης, θα την ερωτευόταν από την αρχή.[127]

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Όταν η Μπέμπα νιώθει ασφυξία στο σπίτι της, αναζητά καταφύγιο στο κοντινό ζαχαροπλαστείο, όπου εργάζεται ένας Θεσσαλονικιός σερβιτόρος. Ο Δημήτρης είναι φιλότιμος, προσηνής κι επικοινωνιακός και τη φροντίζει ιδιαιτέρως, ενώ εκείνη συγκινείται από το ενδιαφέρον του. Η Μπέμπα, αναζητώντας την ανανέωση, αφήνει περιθώρια στον άγνωστο να της μιλήσει, είναι έτοιμη να τον ακούσει κι υπάρχει επικοινωνία μεταξύ τους, ενώ δεν υιοθετεί ανάλογη στάση απέναντι στο Βλάση, αφού μάλλον τον θεωρεί δεδομένο και τον έχει βαρεθεί. Ο Δημήτρης, από την άλλη, δεν νοιάζεται πραγματικά για την Μπέμπα και τις ανάγκες της, αλλά αναζητά έναν άνθρωπο για να εξωτερικεύσει τα προβλήματά του και να τον βοηθήσει να μπαρκάρει. Γνωρίζει καλά την ψυχολογία της μόνης γυναίκας που ψάχνει για ερωτικές περιπέτειες και της φέρεται αναλόγως [«όπως της μίλαγε χαμηλόφωνα, χαδιάρικα, σκύβοντας ανεπαίσθητα στο μέρος της, άφηνε το γόνατό του, τυχαία, ν' αγγίξει το δικό της γόνατο» (ΒΥ 21)], ενώ η Μπέμπα αντιδρά και αντιστέκεται, αφού «μέσα από τις χαμηλωμένες βλεφαρίδες της, τα μάτια της έκοβαν σαν φαλτσέτες» (ΒΥ 21). Ωστόσο, νοιάζεται για την τύχη του νεαρού Θεσσαλονικιού και ρωτά το Βλάση αν έχει γνωριμίες, για να τον βοηθήσουν.

Όσο ο Βλάσης λείπει στο επαγγελματικό ταξίδι στην Πάτρα, η πλήξη και η μοναξιά την κυριεύουν και η εκ νέου επίσκεψή της στο ζαχαροπλαστείο την οδηγεί στη γνωριμία με το νεαρό Πατρινό ανθυπολοχαγό Μίμη Ρογκάκη, ο οποίος είναι ιδιαιτέρως γοητευτικός και τη φλερτάρει. Αρχικά, αντιστέκεται και δυσανασχετεί με τις ματιές του νεαρού, αλλά παράλληλα κολακεύεται και έτσι, αφενός το πείσμα της, αφετέρου η γοητεία του την καθηλώνουν στο ζαχαροπλαστείο. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι το κενό του Βλάση που έχει πάει στην Πάτρα και την έχει αφήσει μόνη της, το καλύπτει ο Μίμης που προέρχεται από την Πάτρα και της κρατά συντροφιά. Η Μπέμπα δεν είναι τόσο επιπόλαιη και ματαιόδοξη, όπως ίσως νομίζουμε, αλλά

ανάγκη αλλαγής», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «*Βιοτεχνία* (Για τη *Βιοτεχνία υαλικών* του Μένη Κουμανταρέα)», (υποσ. 83), 124.

[127]Πρόκειται ουσιαστικά για το 'προσκλητήριο' των χαρακτήρων, βλ. σχετικά υποσ. 90.

πλησιάζει το στρατιωτικό με δεύτερες σκέψεις και με απώτερο σκοπό να τον εξευτελίσει, καθώς τον μισεί ενδόμυχα, όπως μισεί και όλους τους στρατιωτικούς (κατάλοιπο του Εμφυλίου) και θέλει να δείξει την ποταπότητα και τη ρηχότητά τους, ενώ το έντονο μίσος της φαίνεται από την επιθυμία της να τον χαστουκίσει και να τον γδάρει με τα νύχια της. «Ξαφνικά, τον μισούσε σαν Γερμανό της Κατοχής, σαν ταγματασφαλίτη» (ΒΥ 27).[128] Κάνοντας τη σύγκριση του Βλάση και του Ρογκάκη, ο δεύτερος φαντάζει στα μάτια της σαν αδίστακτος επαγγελματίας, αφού πρόκειται για ένα άτομο που διψά για κοινωνική αναρρίχηση και αναγνώριση χωρίς να διαθέτει πραγματική παιδεία και καλλιέργεια και η Μπέμπα «τον έβρισκε κοινό και βάναυσο, ένας απευθείας απόγονος των αλφαμιτών της περιόδου του ανταρτοπολέμου, αυτοί που υποδέχονταν φαντάρους και πολιτικούς κρατούμενους στα Γιούρα και στο Μακρονήσι» (ΒΥ 29).[129] Τα συναισθήματα αυτά παραμένουν σταθερά, αφού, χρόνια αργότερα, τρέφει την ίδια απέχθεια και μίσος γι' αυτόν, καθώς αναμοχλεύει τις αναμνήσεις της (ΒΥ 159). Ωστόσο, εκείνος την προσεγγίζει εντέχνως και το αποτέλεσμα είναι να φύγουν μαζί από το ζαχαροπλαστείο και μάλιστα να του επιτρέψει να μπει στη θέση του οδηγού και εκείνη να καθίσει υποταγμένη δίπλα του στη θέση του συνοδηγού, εκεί που κάθεται ο Ταντής –είναι Ταντής και όχι Βλάσης, διότι της είναι αδιάφορος και ξένος. Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Βλάσης είναι υποτονικός, μαλθακός, πειθήνιος και υποχωρεί στις απαιτήσεις και τις εντολές της Μπέμπας, ενώ ο Μίμης Ρογκάκης τής επιβάλλεται αμέσως. Τα ραντεβού πυκνώνουν κι οι τόποι συνάντησης είναι ερημικές τοποθεσίες κι απόμερα μοτέλ, όπου πηγαίνουν

---

[128]Το μυθιστόρημα *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ* 'συνομιλεί' με τη *Βιοτεχνία υαλικών* και δικαιώνει τη στάση της Μπέμπας, καθώς ο αφηγητής αναφέρει σ' ένα σημείο: «Εκείνη την εποχή δεν ήξερα ακόμα ότι είναι πιο εύκολο να πηγαίνει κανείς με κάποιον που μισεί παρά μ' εκείνον που αγαπάει» (ΑΛ ΓΚ 194).

[129]Ούτε οι αστυνομικοί ούτε οι στρατιωτικοί έχουν καλή θέση στα μυθιστορήματα του Κουμανταρέα, με εξαίρεση το λοχαγό από το μυθιστόρημα *Ο Ωραίος λοχαγός*, ο οποίος δεν ασκεί εξουσία αλλά υφίσταται ο ίδιος καταπίεση από τα γρανάζια της στρατιωτικής γραφειοκρατίας κι επιπλέον είναι ένας μορφωμένος αξιωματικός. Η αρνητική αντιμετώπιση των στρατιωτικών παρατηρείται και στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* (όπου ο συγγραφέας κλείνει τους λογαριασμούς του με την Ιστορία και τοποθετείται απέναντι στην πρόσφατη πολιτική Ιστορία σαν ένα είδος απολογίας), αφού είναι το κόκκινο πανί για το συγγραφέα, διότι βασάνιζαν τους αριστερούς στους τόπους εξορίας και θέλει να τους εξευτελίσει και να τους ταπεινώσει για τις κτηνωδίες που διέπραξαν.

με τη Σκόντα. Το αυτοκίνητό της[130] είναι ο μόνος συνδετικός κρίκος που την ενώνει με το παρελθόν και της θυμίζει τη βιοτεχνία, το Βλάση και τους φίλους τους. Ωστόσο, αυτή η ερωτική περιπέτεια τη γεμίζει ενοχές και αποφεύγει να ορίσει νέα συνάντηση με το Ρογκάκη, παρ' όλο που εκείνος επιμένει. Έχει επίγνωση των πράξεών της κι είναι ανήσυχη, καθώς τη βλέπουμε να μπαίνει «στο σπίτι της κοιτάζοντας από χίλιες μεριές» (ΒΥ 29). Η σχέση διακόπτεται με την εκδήλωση της πρώτης ελαφράς νευρικής κρίσης του Βλάση και συνεχίζεται μετά την εκδήλωση της δεύτερης βαριάς κρίσης, όταν ο Βλάσης νοσηλεύεται πλέον στο Νέο Ψυχικό.

Η επανασύνδεση με το Ρογκάκη γίνεται με πρωτοβουλία της Μπέμπας και πρέπει να τονίσουμε ότι δεν έχει αλλάξει ο τρόπος που βλέπει το στρατιωτικό. Τώρα πια της φαίνεται λίγο βαρύτερος και το αποδίδει με ειρωνικό ύφος στην προαγωγή του σε υπολοχαγό [«ίσως και να ζύγιζαν τα δυο άστρα της στολής του» (ΒΥ 70)]. Εξακολουθεί να νιώθει έλξη κι άπωση συνάμα, καθώς της αρέσει, αλλά τον βλέπει και σαν ένα μεγάλο δράκο που ετοιμάζεται να σκορπίσει κακό στον κόσμο. Η μεγάλη διαφορά στη στάση της απέναντί του είναι ότι τώρα δεν του επιτρέπει να οδηγήσει όπως παλιότερα, αφού το τιμόνι είναι για εκείνη σύμβολο ισχύος και σιγουριάς. Η περιφρονητική στάση της απέναντι στο Μίμη φαίνεται και στο ακόλουθο σημείο: «τον ένιωθε δίπλα της, μια κούκλα αντρική παραγεμισμένη πίτουρο» (ΒΥ 71). Πηγαίνουν σ' ένα ξενοδοχείο στα Καμένα Βούρλα κι η πρώτη ενέργειά της είναι να τηλεφωνήσει στην κλινική για το Βλάση κι εμφανίζεται διχασμένη, αφού επιθυμεί έναν ξένο, ενώ η ψυχή κι η σκέψη της είναι στον άνδρα της. Ωστόσο, η σαρκική απόλαυση υπερνικά κάθε αναστολή κι απαγόρευση κι η Μπέμπα αποτολμά να ζήσει τη ζωή της χωρίς προβλήματα και φραγμούς.[131] Το σίγουρο είναι ότι ο Βλάσης

[130]Ο M. Vitti σχολιάζει για τη Σκόντα: «Είναι η πρώτη φορά, νομίζω, που ένα αυτοκίνητο έχει μια παρουσία σε ελληνικό μυθιστόρημα με διάρκεια από την πρώτη σελίδα μέχρι την τελευταία», ό.π., Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής οδού και η 'Σκόντα' της Μπέμπας», (υποσ. 73), 64.

[131]«Όμως η Μπέμπα είναι μια ζωντανή σεξουαλική γυναίκα και παρ' όλη τη συμβατικότητα της ανατροφής της, ζητάει διέξοδο», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «*Βιοτεχνία* (Για τη *Βιοτεχνία υαλικών* του Μένη Κουμανταρέα)», (υποσ. 83), 122. Ο Pascal Bruckner αναφέρει ότι «χρειάστηκε περισσότερο από ένας αιώνας μετά τον Μπαλζάκ ώστε οι δυτικές κοινωνίες, που δέχτηκαν τη βαθιά επίδραση του φροϊδισμού, να αναγνωρίσουν την πραγματικότητα της γυναικείας σεξουαλικότητας. Η παραδοσιακή προκατάληψη ταύτιζε τη γυναικεία σεξουαλικότητα με την αισχρότητα», όμως τονίζει ότι «οι γυναίκες έχουν σώμα, κι αυτό το σώμα χρειάζεται ικανοποίηση όπως εκείνο των ανδρών», βλ. Πασκάλ Μπρυκνέρ, *Ο γάμος από έρωτα έχει αποτύχει;*, μτφρ. Σώτη Τριανταφύλλου, Πατάκης, Αθήνα 2012, 28.

αποτελεί πια αφόρητο βάρος γι' αυτήν, καθώς θέλει να ζήσει τη ζωή της με πάθος κι αδιαφορεί για τη γνώμη της κοινωνίας, ωστόσο, αντιλαμβανόμαστε ότι δεν την παραγνωρίζει εντελώς, αφού προσπαθεί να κρατά κρυφή τη σχέση και επιλέγει ερημικά ξενοδοχεία, για να συναντήσει τον εραστή της. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι μετά την ερωτική συνεύρεση ο Μίμης κοιμάται, ενώ η Μπέμπα «σαν γυναίκα, δεν μπορούσε παρά να σκέφτεται και ν' αναμετρά τις συνέπειες» (ΒΥ 72), πράγμα που σημαίνει ότι παλεύει με την κοινωνική συμβατικότητα και το δικό της αντισυμβατικό τρόπο ζωής. Ενώ παλιότερα δεν την ενδιέφερε η κοινωνία και δεν την υπολόγιζε, τώρα την λαμβάνει υπ' όψιν, αφού δεν είναι δα στην πρώτη της νιότη και δεν μπορεί να είναι επαναστάτρια. Δείχνει να προτιμά ιδιαιτέρως τη νύχτα και ν' αποστρέφεται τη μέρα, αφού η νύχτα συνδέεται με το σκοτάδι και το ψέμα, ενώ η μέρα με το φως και την αλήθεια που τόσο φοβάται. Δεν ξέρει πώς ν' αντιμετωπίσει την πραγματικότητα και βιώνει μια έντονη σύγκρουση, καθώς οι αποφάσεις είναι δύσκολες. Η νύχτα που πέρασε με τον υπολοχαγό αποτελεί πλέον παρελθόν, αφού επήλθε ο κορεσμός και υποχώρησε το πάθος. Με το φως της μέρας επανέρχεται στον παλιό, γνώριμο τρόπο σκέψης και ζωής και είναι έτοιμη να ξεκινήσει για τη δουλειά της και πάλι. Έτσι, φεύγει παρατώντας το Ρογκάκη στο ξενοδοχείο και «οι μέρες πήραν πάλι να κυλούν μεγάλες και άδειες» (ΒΥ 73).

Αξίζει να σημειώσουμε ότι η Μπέμπα, πριν φύγει ταξίδι με το Ρογκάκη, προσπάθησε να απομακρυνθεί απ' αυτόν και να του αντισταθεί, όμως αυτό κατέστη αδύνατον λόγω της επιμονής του αλλά και της δικής της ανάγκης για φυγή από την κουραστική καθημερινότητα και τη χάραξη νέου δρόμου. Έτσι, εγκαταλείπει τη βιοτεχνία στα χέρια των δύο φίλων της, του Ραχούτη και του Μαλακατέ. Με την τεχνική της ανάληψης μαθαίνουμε ότι η γνωριμία τους αριθμεί πολλά χρόνια και ότι είναι δύο πάμφτωχοι εργένηδες, «άχρωμοι, άοσμοι, άγευστοι, η ζωή των οποίων περιστρέφεται αποκλειστικά γύρω από την εργασία τους και την παρέα τους με τους Ταντήδες».[132] Σε μία από τις μονότονες σαββατιάτικες εξόδους τους, η Μπέμπα

[132]Λευτέρης Καλοσπύρος, «Τα πρόσωπα της νεοελληνικής παρακμής», *Διαβάζω* 526 (2012) 83. Γράφει ο Κουμανταρέας για τους δύο εργένηδες: «Οι δύο φίλοι των Ταντήδων στη *Βιοτεχνία υαλικών* είναι ένα είδος παλιάτσων. Δεν είναι ακριβώς χαρακτήρες, όπως είναι οι κεντρικοί ήρωες, δηλαδή ο Ταντής και η γυναίκα του. Είναι παλιάτσοι, γελάς μαζί τους, αλλά θλίβεσαι κιόλας», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Καλοκαιρινή συνομιλία στη βεράντα του Μένη», (υποσ. 89), 327. Ο M. Vitti υπογραμμίζει ότι «τείνουν με τα αδέξια καμώματά τους στο 'γκροτέσκ'. Η αδεξιότητά τους να αντιμετωπίσουν τη ζωή, το αξιοθρήνητο σουλούπι τους, κάνουν τους δύο 'μαγκούφηδες' να

ξαφνικά νιώθει την ατμόσφαιρα πνιγηρή, αφού η παρέα αυτών των ανθρώπων, οι ίδιες κουβέντες για τα ίδια θέματα και η όλη ρουτίνα την έχουν κουράσει. Ωστόσο, συνειδητοποιεί ότι δεν θέλει να χάσει κανέναν απ' τους φίλους της, καθώς νιώθει ήρεμη κι ασφαλής ανάμεσά τους και ενώ έχει καλλιεργηθεί το προφίλ της πολύ δυναμικής, της άτρωτης και ισχυρής γυναίκας, εδώ βλέπουμε μια αδύναμη γυναίκα, που έχει ανάγκη από ερείσματα (ΒΥ 32, 60). Στο δεύτερο κεφάλαιο η Μπέμπα αναθέτει εν μέρει τη διαχείριση της βιοτεχνίας στους δύο φίλους, προκειμένου να κάνει με το Βλάση το επαγγελματικό ταξίδι στην επαρχία και στο τρίτο κεφάλαιο πλήρως, όταν φεύγει με τον εραστή της. Είναι εμφανή τα σημάδια της κόπωσης και της υπερπροσπάθειας της Μπέμπας, αφού εκχωρεί τα πάντα στους δύο εργένηδες, προκειμένου ν' απαλλαγεί από την κούραση, τις έγνοιες και το φόρτο της βιοτεχνίας. Θέλει να τα εγκαταλείψει όλα και να ξεκουραστεί, να φύγει μακριά απ' ό,τι την πνίγει και της στερεί τη χαρά της ζωής (ΒΥ 76). Πρέπει να προσέξουμε την τεράστια μεταστροφή της, αφού παραχωρεί ακόμα και τα κλειδιά του χρηματοκιβωτίου σε δύο ξένους, όταν δεν τα είχε εμπιστευτεί ποτέ ούτε στον ίδιο τον άνδρα της (ΒΥ 79). Παραδίδεται λοιπόν στη ζωή, βάζει τη βιοτεχνία στο περιθώριο και προτάσσει την ευτυχία της.

Όταν επιστρέφει από το ταξίδι με το στρατιωτικό και βρίσκει τη βιοτεχνία ρημαγμένη, δεν οργίζεται και δεν θυμώνει,[133] διότι γνωρίζει ότι μόνη της επέλεξε το

φαντάζουν σαν το σύμβολο της μη-ζωής. […] Σε συνθήκες ζωής όπου η κοινωνία βλέπει να διαλύεται η οικογένεια, οι τέσσερις αυτοί άνθρωποι, που από την κοινωνία είχαν αποκομίσει μονάχα αρνητικές εμπειρίες, βρέθηκαν συσπειρωμένοι σαν μια οικογένεια γύρω στη βιοτεχνία υαλικών. Η αποθήκη και οι τέσσερίς τους αποτελούν μια οικογένεια που αμύνεται, όπως μπορεί και όπως ξέρει, για να επιζήσει», ό.π., Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής οδού και η 'Σκόντα' της Μπέμπας», (υποσ. 73), 64. Ο Τ. Καρβέλης αναφέρει ότι «στη σκιά των κεντρικών προσώπων θα κινηθούν και θα μείνουν οι δυο εργένηδες, που παρουσιάζονται με κάποια τάση υπερβολής: οι κινήσεις, οι πράξεις τους είναι πανομοιότυπες και φαντάζουν σαν καρικατούρες πραγματικών υπάρξεων. Με το ρόλο που τους αναθέτει ο συγγραφέας, αναγκάζει τον αναγνώστη να ταλαντεύεται ανάμεσα στο συναίσθημα της συμπόνιας και την αίσθηση του γελοίου», ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 285.

[133]Ο Λ. Καλοσπύρος επισημαίνει ότι «ο Κουμανταρέας δεν έχει καμιά διάθεση να γίνει ο αμείλικτος δικαστής σε μια φανταστική δίκη με μηνύτρια την Μπέμπα Ταντή. Αναγνωρίζει ότι το βασικό λάθος των Ραχούτη και Μαλακατέ ήταν ότι υπερεκτίμησαν τις δυνάμεις τους. Και ποιοι άλλοι θα μπορούσε άραγε να πέσουν τόσο εύκολα έξω στους υπολογισμούς τους, ποιοι άλλοι θα υπερεκτιμούσαν τις δυνατότητές τους, αν όχι δυο ήρωες σαν κι αυτούς, που, στερημένοι από τις συγκινήσεις και τις χαρές μιας φυσιολογικής προσωπικής ζωής, επένδυσαν τα τελευταία αποθέματα των ελπίδων τους στην πρώτη –και, όπως πολύ καλά γνώριζαν, τελευταία– ευκαιρία που θα

δρόμο της φυγής και ότι την εμπιστεύθηκε σε δύο ανίκανους και άχρηστους ανθρώπους που ούτε τη βιοτεχνία μπορούν να σώσουν, ούτε στους εαυτούς τους μπορούν να δώσουν ένα αξιοπρεπές τέλος. Επίσης, δεν μεμψιμοιρεί, ούτε καταθέτει τα όπλα, τουναντίον προσπαθεί να δώσει λύσεις, αφού στις έκτακτες καταστάσεις απαιτούνται έκτακτες λύσεις (ΒΥ 116). Ενεργοποιείται άμεσα και αποδεικνύεται αποτελεσματική, με απίστευτα προσόντα και ταλέντα, την ώρα που οι δύο εργένηδες είναι σε αμηχανία (ΒΥ 117). Όταν χρεωκοπήσει η βιοτεχνία και επιδεινωθεί η κατάσταση της υγείας του Βλάση, ο Ραχούτης και ο Μαλακατές δεν θα είναι πια τακτικοί υπάλληλοι, ωστόσο, δεν θα τους ξεχάσει ποτέ και η σκέψη τους θα την ακολουθεί ως τα γεράματα (ΒΥ 167).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Ο Βλάσης και η Μπέμπα γνωρίστηκαν στο Πανεπιστήμιο και έχουν περίπου δύο χρόνια διαφορά. Η πορεία του ζευγαριού είναι στενά συνυφασμένη με την πορεία της βιοτεχνίας, αν και, όταν ανακάμπτει η βιοτεχνία, έστω και πρόσκαιρα, δεν παρατηρείται αντίστοιχη βελτίωση στη σχέση τους. Δεν υπάρχει καμία αλληλεπίδραση και επικοινωνία μεταξύ τους, ενώ φαίνεται σαν να μην έχει να πει τίποτε το ζευγάρι και το κενό το καλύπτει η τηλεόραση. Έτσι, η σιωπή είναι αβάστακτη (ΒΥ 17, 20, 22, 38, 42, 43, 48) και η αλλοτρίωση εμφανέστατη: «Το χέρι του Βλάση πήγαινε ψάχνοντας για το δικό της χέρι· μια διαβεβαίωση πως τίποτα δεν άλλαξε, και πως, αν οι δουλειές δεν πήγαιναν σαν πρώτα κι η ζωή κυλούσε μονότονα, το λάθος ήταν της ζωής. Η Μπέμπα αφηνόταν ήρεμα […] έπειτα αποτράβαγε το χέρι της, έκλεινε πρώτη το φως» (ΒΥ 18, 22). Ο Βλάσης ψάχνει εναγωνίως για μια ένδειξη ότι η σχέση τους θα γίνει όπως παλιά, ενώ παραμένει συγκλονιστικό το γεγονός ότι δεν συνομιλούν και εκείνος παρουσιάζεται ως ο ανίσχυρος της σχέσης. Από την άλλη, η Μπέμπα είναι απόμακρη, αδιάφορη και δείχνει να την κουράζει η παρουσία του, ενώ, θα λέγαμε, ότι τον αντιμετωπίζει ως φορτίο και εμπόδιο στην πορεία και τα σχέδιά της. Στα μάτια της φαντάζει ως ένα ασήμαντο και βαρετό ον που προσπαθεί να ξεφορτώνεται, αφού είναι μάλλον αδύνατο να συνυπάρχουν στο ίδιο σπίτι. «Κι όσο ο Βλάσης δειχνόταν απρόθυμος, έπαιρνε την τσάντα της […] και ξεπόρτιζε η ίδια» (ΒΥ 20). Συνθλίβεται ο ένας από την παρουσία του άλλου και κυρίως η Μπέμπα, η οποία εκφράζεται με

παρουσιαζόταν μπροστά τους για να αλλάξουν τη μοίρα τους;», ό.π., Λευτέρης Καλοσπύρος, (υποσ. 132), 84.

επαινετικά λόγια για τους άλλους άνδρες, ενώ για το Βλάση έχει μόνο αρνητική κριτική (ΒΥ 22).

Παρ' όλα αυτά, κανένας από τους δυο δεν θέτει ζήτημα σχέσης ανοιχτά, ενώ για την Μπέμπα η βιοτεχνία αποτελεί το κύριο μέλημα. «Κι ολοένα η μικρή Σκόντα βυθιζόταν βαθύτερα στα συμφέροντα της βιοτεχνίας υαλικών μέσα στη νύχτα που κόντευε» (ΒΥ 42, 43, 55). Στις Σέρρες ματαιώνει τα σχέδια του Βλάση για επιστροφή του στην Αθήνα σιδηροδρομικώς και απαιτεί να τη συνοδεύσει στο επαγγελματικό ραντεβού της με τον Καραμπεσίνη, εξηγώντας του ότι απ' αυτή τη συνάντηση εξαρτώνται τα συμφέροντα της βιοτεχνίας και άρα της ίδιας της ζωής τους κι έτσι ο Βλάσης αναγκάζεται να συμμορφωθεί, μην έχοντας άλλη επιλογή. Διαπιστώνουμε ότι μόνο η Μπέμπα λέει, μόνο η Μπέμπα σκέφτεται, ενώ η γνώμη και η άποψη του Βλάση δεν υπάρχουν, αφού αποτελεί απλώς διακοσμητικό στοιχείο και ενίοτε το εκτελεστικό όργανο (ΒΥ 43, 51, 54). Στην περιοδεία επιτίθεται στο Βλάση και όλη αυτή η συμπεριφορά της είναι απότοκο της κόπωσης, αλλά και του εκνευρισμού της για τη μαλθακότητά του. «Τι ανάγκη έχεις εσύ, [...] συνήθισες να τα βρίσκεις όλα έτοιμα, ό,τι καταφέρω μόνη μου εγώ» (ΒΥ 50). Μετά την οικονομική συντριβή της βιοτεχνίας, πηγαίνοντας στο γραφείο του Πουλόπουλου, θυμάται τους περιπάτους που έκαναν στη φύση παρέα με το Βλάση, νοσταλγεί τις όμορφες κι ανέμελες στιγμές που έχει ζήσει με τον άνδρα της και νιώθει έντονη επιθυμία να τις ξαναζήσει (ΒΥ 118). Αποδεικνύεται, λοιπόν, μία τεχνοκράτισσα με ευαίσθητη και ρομαντική ψυχή, που όμως έχει αναγκαστεί να την καταχωνιάσει στο βάθος, προκειμένου να επιβιώσει στο ανταγωνιστικό οικονομικό πεδίο.

Επιστρέφοντας από το ταξίδι με το Ρογκάκη, επισκέπτεται το Βλάση στο Νέο Ψυχικό και προσπαθεί να του δείξει τις φροντίδες της, ενώ εξακολουθούν στο ίδιο, γνώριμο μοτίβο, «όλα αυτά αμίλητοι, θαρρείς τα λόγια μέσα σ' ένα τέτοιο δωμάτιο να μην είχαν θέση» (ΒΥ 127). Παρατηρούμε ότι αφενός, ο Βλάσης χαϊδεύει το χέρι της και δείχνει το ενδιαφέρον του για το ταξίδι της στην επαρχία, αφετέρου, η Μπέμπα νιώθει ενοχές, αλλά παράλληλα του περιγράφει την καταιγίδα που πέρασε η βιοτεχνία και την αίσια έκβαση των πραγμάτων (ΒΥ 128). Η ζωή της δεν υπήρξε ποτέ εύκολη, έτσι η Μπέμπα έχει σκληραγωγηθεί, είναι ένας άνθρωπος πολύ δυνατός που έχει μάθει να κρατά το κεφάλι ψηλά και να μην κάμπτεται, αφού έχει περάσει πολέμους, εμφύλιους σπαραγμούς, δικτατορίες και τώρα σε προσωπικό επίπεδο καλείται να στηρίξει το Βλάση στην πιο δύσκολη φάση της ασθένειάς του και το πράττει. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι νιώθει τύψεις που τον εγκατέλειψε την πρώτη

φορά για να φύγει με το Ρογκάκη και τώρα αφοσιώνεται σ' αυτόν ολοκληρωτικά, αφού δεν τον στέλνει στο νοσοκομείο με τη ραγδαία επιδείνωση της υγείας του, αλλά τον κρατά στο σπίτι και τον περιποιείται η ίδια (ΒΥ 163). Το μαγαζί μπαίνει σε δεύτερη μοίρα πια, καθώς το έχει εγκαταλείψει στα χέρια ενός συνεργάτη που αντιλαμβάνεται ότι την κλέβει αλλά αδιαφορεί, αφού δεν θέλει να φεύγει ούτε στιγμή από το πλευρό του Βλάση και η μόνη της επιθυμία είναι να γίνουν όλα όπως παλιά, χωρίς πόνο (ΒΥ 164, 165). Ο γιατρός τής δίνει κουράγιο και της επισημαίνει ότι ο άνδρας της έχει «αγνή ψυχή και καρδιά μικρού παιδιού» (ΒΥ 165) και στο ίδιο μήκος κύματος ήταν κι η άποψη του ηλικιωμένου ιδιοκτήτη της νέας επαγγελματικής στέγης, ο οποίος χωρίς να γνωρίζει το Βλάση, της τονίζει ότι «με μια γυναίκα σαν και του λόγου σου, τι σόι άντρας μπορεί να 'ναι; Κανένα ζούδι του Θεού, κανένας άγιος θα 'ναι» (ΒΥ 143). Και ενώ η Μπέμπα δεν μπορεί ν' αποδεχτεί και να ερμηνεύσει την επιλογή της στο πρόσωπο του Βλάση (ΒΥ 161), αντιλαμβανόμαστε ότι εκεί κρύβεται όλο το μυστήριο, εκεί ακριβώς βρίσκεται και η απάντηση στο διαρκές ερώτημα που την απασχολεί και το οποίο γίνεται εντονότερο, όταν πεθαίνει ο Βλάσης, γεγονός που αρνείται ν' αποδεχτεί και της φαίνεται σαν ψέμα. Τότε λοιπόν, συνειδητοποιεί πως ο Βλάσης ενσάρκωνε ό,τι ακριβώς έψαχνε στη ζωή της και συγκεκριμένα ότι ήταν ο άνθρωπος με τον οποίο επικοινωνούσε μόνο με το βλέμμα, χωρίς να χρειάζονται πολλά λόγια κι ενώ αδυνατεί να εξηγήσει την επιλογή της με τη λογική –αφού ένιωθε γι' αυτόν θυμό και περιφρόνηση που βαθμιαία εξελίχθηκαν σε σεβασμό–, όλα διαλευκαίνονται με το συναίσθημα και εκείνο που διαπιστώνει πια είναι ότι της λείπει αφάνταστα, τον αναζητά και η μοναξιά της είναι αφόρητη.[134]

[134]Οι ακόλουθες θέσεις του Michel Foucault φαίνεται ότι βρίσκουν εφαρμογή στη *Βιοτεχνία υαλικών* –κι όχι μόνον– κι ότι ίσως δίνουν τις απαντήσεις που αναζητούν η Μπέμπα, αλλά κι η Μάχη στο *Δυο φορές Έλληνας* κι η κυρία Νώε του ομότιτλου μυθιστορήματος: «Ο σύντροφος θα είναι συνεπώς η έλξη στο άκρον άωτον της απόκρυψης: κρυμμένη, αφού παρουσιάζεται ως καθαρά εγγύτατη παρουσία, πεισματική, πλεοναστική, ως ένα παραπανίσιο πρόσωπο. Και κρυμμένη επίσης, αφού απωθεί μάλλον παρά ελκύει, αφού πρέπει να το θέσουμε σε απόσταση, αφού απειλούμαστε αδιάκοπα να απορροφηθούμε από αυτό και να βρεθούμε μαζί του εκτεθειμένοι σε μια πελώρια σύγχυση. Εξ ου και ο σύντροφος ισοδυναμεί ταυτόχρονα ως απαίτηση προς την οποία είμαστε πάντα δυσανάλογοι, και ως βάρος από το οποίο θα θέλαμε να απαλλαγούμε. Με αυτόν είμαστε άρρηκτα δεμένοι, χάρη σε μια οικειότητα που δύσκολα υποφέρουμε και, ωστόσο, θα έπρεπε να τον πλησιάσουμε ακόμη πιο πολύ, να βρούμε μαζί του έναν δεσμό που να μην είναι αυτή η απουσία δεσμού, με την οποία είμαστε δεμένοι μαζί του, σύμφωνα με τη μορφή χωρίς πρόσωπο της απουσίας»,

Ο πατέρας είναι το μόνο από τα συγγενικά πρόσωπα της Μπέμπας για το οποίο γίνεται λόγος στο μυθιστόρημα. Η Μπέμπα είχε σχέσεις λατρείας με τον πατέρα της και ήταν αμοιβαία τα αισθήματα. Αυτή η αγάπη, η εμπιστοσύνη και η τρυφερότητα του πατέρα της την έκαναν μια δυναμική γυναίκα που υπερνικούσε οποιαδήποτε αντιξοότητα και εμπόδιο, καθώς ήταν οπλισμένη με αυτοπεποίθηση, αυτογνωσία και υπευθυνότητα. Ο πατέρας της είναι πανταχού παρών σε κάθε στιγμή της ζωής της είτε καλή είτε κακή. Με την τεχνική της ανάληψης πληροφορούμαστε ότι είναι αυτός που τη μυεί στο εμπόριο, τη συνοδεύει στην Αθήνα για τις σπουδές της, την παροτρύνει ν' αγοράσει αυτοκίνητο και μαζί στήνουν τη βιοτεχνία υαλικών (ΒΥ 45, 135).

βλ. Michel Foucault, «Ο σύντροφος»: *Ο στοχασμός του έξω (Για τον Maurice Blanchot)*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1998, 53.

1. 4. Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι η Μπέμπα κι ο Βλάσης Ταντής είναι «ένα ζευγάρι μεσόκοπων μικροαστών παντρεμένων από τα φοιτητικά τους χρόνια. Εκείνη έξυπνη και δυναμική, με επαναστατικό παρελθόν και ιδέες, λαχταριστή ακόμη και με τη λαχτάρα της ζωής να ξεχειλίζει την καρδιά της, τη μαγκωμένη ανέλπιδα στη μέγκενη της μίζερης καθημερινότητας. Εκείνος, άβουλος και αδρανής, περίφοβος μπροστά στη ζωή και πρόωρα κακογερασμένος, ένα φυτό στα πρόθυρα της νευρικής και σωματικής κατάρρευσης, που δεν αργεί να επέλθει για ν' αποτελέσει η εξέλιξή της ένα από τα κύρια νήματα της πλοκής. Αυτούς, λοιπόν, τους δύο αταίριαχτους ανθρώπους, τους δεμένους σε μια σχέση αλληλοπεριφρόνησης-αμοιβαίας στοργής, παρακολουθούμε στον αφηγηματικό χρόνο του βιβλίου, που συμπίπτει με την περίοδο της στρατιωτικής δικτατορίας, να παραδέρνουν μάταια για να ξεδιαλύνουν μέσα τους το μπερδεμένο προσωπικό τους πρόβλημα».[135]

Ειδικότερα, ο Βλάσης παρουσιάζεται ως ο σαραντάχρονος Αθηναίος λογιστής και συνέταιρος της Μπέμπας στη βιοτεχνία υαλικών, που προερχόταν από οικογένεια δεξιών, αλλά είχε απαρνηθεί την οικογενειακή ιδεολογία και είχε νυμφευτεί μια γυναίκα δημοκρατικών αντιλήψεων. Επίσης, μαθαίνουμε ότι ως νεαρός κρατούσε ουδέτερη στάση στην πολιτική και ήταν άνθρωπος μετριοπαθής, ενώ οι εντάσεις και οι έριδες για τα πολιτικά ήταν πηγή άγχους για εκείνον. Έχει κάνει σπουδές στο Πανεπιστήμιο και διαγράφεται ως ένας σκεπτόμενος και βαθύτατα φιλοσοφημένος άνθρωπος, με αποτέλεσμα τα υλικά αγαθά και ο πολυτελής τρόπος ζωής να τον αφήνουν παγερά αδιάφορο και το μόνο που επιθυμεί είναι μία ζωή με ουσία κι αγάπη. Επιπλέον, είναι εσωστρεφής ως χαρακτήρας και δεν εξωτερικεύεται εύκολα, ενώ η ζωή του είναι μετέωρη και κατακλύζεται από το ψέμα και τη δυστυχία. Παρουσιάζεται ανασφαλής, δύσκολος στην επικοινωνία, ανικανοποίητος από τις συντροφιές του και ως εκ τούτου απογοητευμένος, αφού γρήγορα συνειδητοποιεί ότι τα ενδιαφέροντά του δεν ταυτίζονται με των άλλων ανθρώπων γύρω του και τελικά επιστρέφει στην ασφάλεια του σπιτιού του παραιτημένος από τη ζωή και τη δράση. Σταδιακά, αρχίζουν τα προβλήματα υγείας του Βλάση και όταν επιδεινώνεται η

[135]Ό.π., Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία υαλικών*, 1975», (υποσ. 79), 258.

κατάστασή του, νοσηλεύεται σε νευρολογική κλινική. Καταπολεμά την ασθένειά του με αντικαταθλιπτικά κι αγχολυτικά φάρμακα, μα το πραγματικό 'φάρμακο' και το μεγάλο πάθος του είναι να φαντάζεται ταξίδια σε μακρινούς προορισμούς και μια ατελείωτη φυγή μαζί με τη γυναίκα του μακριά απ' ό,τι τους χωρίζει, ώστε να μπορέσουν να ξαναβρούν την ευτυχία.

Ο Βλάσης παρουσιάζεται πελαγωμένος και αναποτελεσματικός σε όποια κίνηση κάνει για τη βιοτεχνία και γι' αυτό αποφεύγει ν' ασχολείται και ν' αναλαμβάνει πρωτοβουλίες. Η Μπέμπα προσπαθεί να του διδάξει τους νόμους της αγοράς και των εμπορικών σχέσεων, αλλά ματαιοπονεί, αφού εκείνος είναι αδιάφορος για όλα αυτά και το μόνο που επιθυμεί είναι μια ζωή απλή, αυθεντική, μακριά από την υποκρισία, τον καθωσπρεπισμό και το κυνήγι των υλικών αγαθών και καθώς δεν το πετυχαίνει αυτό, η ζωή του διαλύεται και οδηγείται βαθμιαία στην τρέλα. Στη σχέση του με την Μπέμπα, τα πράγματα επιδεινώνονται ραγδαία, ωστόσο παρουσιάζεται ανίκανος να αναλάβει οποιαδήποτε πρωτοβουλία, ώστε να βελτιωθεί η κατάσταση και να επανέλθει σε ανεκτά και για τους δυο επίπεδα. Ο Βλάσης τρομάζει ν' αναγνωρίσει τη γυναίκα του κι αναρωτιέται τι σχέση έχει η γυναίκα που γνώρισε μ' αυτήν που κατάντησε να είναι τώρα, αφού τη μαχητική αγωνίστρια αντικατέστησε μια κοινή υλίστρια. Ψάχνει εναγωνίως για μια ένδειξη ότι η σχέση τους θα γίνει όπως παλιά, ενώ παραμένει συγκλονιστικό το γεγονός ότι οι δυο τους δεν συνομιλούν και η ψυχική απόσταση του ζευγαριού αυξάνεται καθημερινά παρά την απέραντη επιθυμία του να γεφυρωθεί το χάσμα. Από την άλλη, η Μπέμπα είναι απόμακρη, αδιάφορη και δείχνει να την κουράζει η παρουσία του, ενώ, θα λέγαμε ότι τον αντιμετωπίζει ως τροχοπέδη στην πορεία και τα σχέδιά της. Συνθλίβεται ο ένας από την παρουσία του άλλου και κυρίως η Μπέμπα, η οποία βρίσκει επαινετικά λόγια για τους άλλους άνδρες, ενώ για το Βλάση επιφυλάσσει μόνο αρνητική κριτική. Στο σημείο αυτό πρέπει να υπογραμμίσουμε το γεγονός ότι ο Βλάσης υπήρξε και εξακολουθεί να είναι ερωτευμένος με την Μπέμπα, όσο και αν αυτή αδιαφορεί για εκείνον και έχει παθιαστεί με τη βιοτεχνία, που αποτελεί πια το μοναδικό σημείο επαφής τους και το συνδετικό τους κρίκο. Είναι λοιπόν ξεκάθαρο ότι μόνο η βιοτεχνία τούς ενώνει, καθώς δεν υπάρχει άλλο σημείο σύγκλισης και διαπιστώνουμε ότι ο Βλάσης νιώθει τυχερός και ευτυχής που υπάρχει η βιοτεχνία και είναι χρήσιμος γι' αυτήν, διότι έτσι εξακολουθεί να είναι στο πλευρό της Μπέμπας, έστω και τυπικά, διαφορετικά ίσως και να μην είχε καμία θέση στη ζωή της. Αισθάνεται ανίσχυρος να κάνει το

παραμικρό και έχει αποδεχτεί τη μοίρα του, με αποτέλεσμα να έχει υιοθετήσει το ρόλο του κομπάρσου στη ζωή της και να παραμένει άβουλος και αδρανής.

Όσον αφορά στην Μπέμπα, σκιαγραφείται ως μία γοητευτική σαραντάρα μικροαστή που κατοικεί στο Ρουφ και έχει τη βιοτεχνία της σε μια φτωχική συνοικία της Αθήνας, στο Γκάζι, ως μια χειραφετημένη, αρκετά φιλάρεσκη και ματαιόδοξη γυναίκα που αρνείται να μεγαλώσει και ν' αποδεχτεί ότι περνά η νιότη της, καθώς δεν αντέχει τη φθορά και το γήρας και προσπαθεί να ρουφήξει τους χυμούς της ζωής με όλη τη δύναμή της. Η Μπέμπα έχει επίγνωση της ομορφιάς της, αλλά βαθμιαία νιώθει έντονη την ανάγκη της επιβεβαίωσης, ανησυχώντας για την εξωτερική της εμφάνιση και την απήχησή της στο άλλο φύλο. Ωστόσο, μετά το ταξίδι με το Ρογκάκη, η ζωή της αλλάζει άρδην και παραμελεί τον εαυτό της εξαιτίας της ραγδαίας επιδείνωσης της υγείας του Βλάση και της αποκλειστικής ανάληψης της φροντίδας του από την ίδια. Η ζωή της δεν υπήρξε ποτέ εύκολη, καθώς είχε βιώσει πολέμους, εμφύλιους σπαραγμούς, δικτατορίες κι έτσι η Μπέμπα έχει σκληραγωγηθεί και αποδεικνύεται ένας άνθρωπος πολύ δυνατός που ξέρει να κρατά το κεφάλι ψηλά και να μην κάμπτεται κι όταν, σε προσωπικό επίπεδο πια, καλείται να στηρίξει το Βλάση στην πιο δύσκολη φάση της ασθένειάς του, το πράττει.

Όταν ήρθε από το Αίγιο στην Αθήνα για σπουδές στο Πανεπιστήμιο, ήθελε να ζήσει την κάθε στιγμή με ένταση και το αποτέλεσμα ήταν μια εμπειρία πλούσια από τους διαδρόμους της Ασφάλειας εξαιτίας των πολιτικών φρονημάτων της. Ωστόσο, παρά τους αγώνες και τα όνειρα για μια διαφορετική κοινωνία, είναι διάχυτη η απογοήτευση και η διάψευση των οραμάτων της, αφού όλα αυτά αποδείχτηκαν φρούδες ελπίδες και έμεινε με τη δίψα ν' αλλάξει την κοινωνία, να γνωρίσει την αλήθεια και να ζήσει την αγάπη και την ευτυχία. Καθώς η Μπέμπα δεν έχει παιδιά, διοχετεύει όλο το χρόνο και την ενέργειά της στη βιοτεχνία υαλικών, της οποίας είναι η ιδιοκτήτρια και κρατά τα ηνία, ενώ ο ρόλος του συζύγου της είναι δευτερεύων κι επικουρικός. Εκείνη έχει τις ιδέες και εκείνος ακολουθεί πάντα τη γυναίκα του, όντας διακοσμητικό στοιχείο, ενώ δεν φαίνεται να τον ενοχλεί ο ρόλος αυτός ή μάλλον δεν το εξωτερικεύει. Η Μπέμπα περνά από πολλές φάσεις για να σώσει τη βιοτεχνία, καθώς είναι στα πρόθυρα της χρεωκοπίας και αποδεικνύεται δυναμική και πολύ αποφασιστική γυναίκα, αφού, παρά τη δυσμενή οικονομική συγκυρία, καταφέρνει να δώσει νέα ώθηση στη βιοτεχνία με τον οίστρο, τη δημιουργικότητα και την έμπνευσή της. Αρχικά, λοιπόν, τα αποτελέσματα είναι θεαματικά, αφού η εργατικότητά της φτάνει στα όρια της υπερβολής, ενώ παράλληλα καταδυναστεύει και το Βλάση,

θέλοντας να τον ωθήσει να υιοθετήσει τους ρυθμούς της, όμως τελικά η πορεία της βιοτεχνίας είναι καθοδική και εκείνη αγωνίζεται να την ενισχύσει, επιχειρώντας την περιοδεία στην επαρχία, προκειμένου να εισπράξει τις οφειλές. Την ώρα που ο Βλάσης λυγίζει και παρουσιάζεται ευαίσθητος, πιστεύοντας τις δικαιολογίες και τις προφάσεις των εμπόρων, η Μπέμπα είναι σε θέση να καταλάβει ότι οι έμποροι την εξαπατούν και διάγουν πολυτελή βίο και έτσι στέκεται αταλάντευτη απέναντι στις διάφορες δικαιολογίες που της προβάλλουν για οικονομική στενότητα και για οικογενειακά προβλήματα. Η σιγουριά, η σταθερότητα, η αυτοπεποίθηση αλλά και η απόγνωση την καθιστούν αποτελεσματική, καθώς πρέπει να σώσει τα γυαλικά που ισοδυναμούν με την ίδια της τη ζωή. Ωστόσο, η πτώση της βιοτεχνίας είναι προδιαγεγραμμένη, αφού ο κόσμος γύρω αλλάζει, ενώ η βιοτεχνία μένει στατική και δεν εναρμονίζεται με τις εξελίξεις και τις απαιτήσεις των καιρών, καθώς η ιδιοκτήτριά της θέλει να διατηρήσει την παλαιική της μορφή και να μην την εκσυγχρονίσει, για να της θυμίζει τον πατέρα της που τη δημιούργησε.

Εκείνο που πρέπει να προσέξουμε είναι το γεγονός πως, όσο ο Βλάσης βρίσκεται στο πλάι της, η Μπέμπα προβαίνει στις μικρές ή μεγάλες απιστίες της, αλλά δεν ξεχνά και δεν εγκαταλείπει τη βιοτεχνία ποτέ. Μόλις όμως ο Βλάσης νοσηλευθεί στην κλινική, η Μπέμπα χάνει τον προσανατολισμό της και ενώ προσπαθεί ν' αρθεί στο ύψος των περιστάσεων, ν' αντεπεξέλθει στις αντιξοότητες της βιοτεχνίας εν μέσω της γενικότερης οικονομικής δυσπραγίας και να στηρίξει το Βλάση στην ασθένειά του, στο τέλος του τρίτου κεφαλαίου τη βλέπουμε να παίρνει τη μεγάλη απόφαση και να φεύγει με τον εραστή της, αφού η φυγή φαντάζει ως η μοναδική διέξοδος από τα πιεστικά προβλήματά της. Η φυγή από τα προβλήματα και τις αντιξοότητες και η στροφή σε άλλα μονοπάτια προκρίνεται ως η μόνη λύση από την Μπέμπα. Δεν λογαριάζει κανέναν ούτε την κοινωνία ούτε το Βλάση ούτε πολύ περισσότερο τη βιοτεχνία, που ήταν κάτι παραπάνω από την ίδια της τη ζωή. Θα λέγαμε ότι η υπερβολική πίεση, η αλλοτρίωση και τα δυσεπίλυτα προβλήματα που συνθλίβουν τους δύο πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες τους οδηγούν στην αναζήτηση της λύσης δια της φυγής, το μεν Βλάση στην αρρώστια: μελαγχολία, κατάθλιψη, ψυχασθένεια, τη δε Μπέμπα στη φυγή μέσω του ταξιδιού, με αποτέλεσμα να παρουσιάζεται ως ένα αντισυμβατικό αλλά και αντιφατικό άτομο, αφού οι επιλογές της την αποξενώνουν ακόμα και από τον ίδιο τον εαυτό της. Παρατηρούμε λοιπόν ότι η επανασύνδεση με το Ρογκάκη γίνεται με δική της πρωτοβουλία, ωστόσο πρέπει να τονίσουμε ότι δεν έχει αλλάξει ο τρόπος που βλέπει το στρατιωτικό, αφού

εξακολουθεί να νιώθει γι' αυτόν έλξη και άπωση συνάμα. Επιπλέον, διαπιστώνουμε ότι η Μπέμπα επιλέγει να ζήσει τη ζωή της με πάθος, χωρίς όρια και φραγμούς και αδιαφορεί για τη γνώμη της κοινωνίας.

Στη σχέση του ζεύγους Βλάση-Μπέμπας Ταντή κυριαρχούσε η ψυχρότητα και η αδιαφορία, κυρίως από την πλευρά της Μπέμπας, που όμως μετά το θάνατο του Βλάση κλείστηκε στον εαυτό της και απομακρύνθηκε από φίλους και συγγενείς και έτσι καταλαβαίνουμε ότι συνειδητοποιεί την αξία του άνδρα της και την αγάπη που έτρεφε γι' αυτόν τη στιγμή που τον χάνει. Δεν του το εξέφρασε ποτέ, όσο ζούσε, αλλά το τέλος του μυθιστορήματος αυτό δεικνύει, αφού δεν βρίσκει πλέον κανένα ενδιαφέρον γύρω της. Τότε, συνειδητοποιεί πως ο Βλάσης ενσάρκωνε ό,τι ακριβώς αναζητούσε στη ζωή της και συγκεκριμένα ότι ήταν ο άνθρωπος με τον οποίο επικοινωνούσε μόνο με το βλέμμα, χωρίς να χρειάζονται πολλά λόγια και αυτό που διαπιστώνει πια είναι ότι της λείπει αφάνταστα και η μοναξιά της είναι αφόρητη. Ήταν δύο τόσο αντίθετοι χαρακτήρες και αυτό τους ένωσε, αλλά και εξαιτίας αυτού υπέφεραν τόσο πολύ στη ζωή τους. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η Μπέμπα νόμιζε πως δεν τον αγαπούσε και ότι η ζωή της ήταν μονότονη και πληκτική μαζί του, αλλά τελικά κατάντησε έτσι, όταν τον έχασε.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, διαπιστώνουμε ότι, ως προς τη λειτουργία που επιτελούν τόσο ο Βλάσης όσο και η Μπέμπα στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζουν μέσα σ' αυτό, κατατάσσονται στους πρωτεύοντες χαρακτήρες, ως προς τον τρόπο παρουσίασής τους στους σφαιρικούς[136]/πολυδιάστατους, αφού είναι πολύπλοκοι στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίστανται με μεγάλη ιδιαιτερότητα και τέλος, ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, ο μεν Βλάσης στους στατικούς, αφού παραμένει ουσιαστικά αμετάβλητος ως προς τον τρόπο αντίληψης, τις απόψεις, τη νοοτροπία και τη διάθεση από την αρχή έως το τέλος της ιστορίας, η δε Μπέμπα στους εξελισσόμενους, αφού σημειώνει ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τη ζωή και τον κόσμο. Επιπλέον, η Μπέμπα ξεκινά ως επαναστάτρια και προσπαθεί ν' αλλάξει την κοινωνία και να τη

[136]Ειδικά για την Μπέμπα, ο Απ. Σαχίνης υποστηρίζει ότι «είναι ένα αξιομνημόνευτο και πολύ αξιόλογο λογοτεχνικό πρόσωπο, όχι μόνο γιατί ολοκληρώνεται σφαιρικά, χωρίς καμιά φανερή προσπάθεια του συγγραφέα, από την αφήγηση, αλλά και γιατί εκφράζει με την προσωπική της περιπέτεια, μια χρονική στιγμή στην εξέλιξη αυτής της κοινωνίας», ό.π., Απόστολος Σαχίνης, «Μένης Κουμανταρέας», (υποσ. 93), 147.

βελτιώσει σύμφωνα με τα δικά της ιδανικά, αλλά καταλήγει κομφορμίστρια και παρατηρούμε ότι στην εσωτερική πάλη ανάμεσα στην κοινωνική συμβατικότητα και το δικό της αντισυμβατικό τρόπο ζωής, τελικά το προβάδισμα παίρνει ο κομφορμισμός. Αναφορικά με την Μπέμπα, ο Απ. Σαχίνης τονίζει ότι «αν σκεφτούμε και την επιτυχία του Μένη Κουμανταρέα στη διαγραφή της ηρωίδας του στη *Βιοτεχνία υαλικών* (1975), θα πρέπει να παρατηρήσουμε πως ο πεζογράφος αυτός έχει ιδιαίτερη ικανότητα στη δημιουργία γυναικείων μυθιστορηματικών προσώπων. Ο πεζός λόγος του εξάλλου έχει μια ποιότητα και καθαρότητα, και το πεζογραφικό ύφος του είναι άψογο, χωρίς ανωμαλίες, δήθεν πρωτοτυπίες κι επιτηδεύσεις. Έπειτα ο Μένης Κουμανταρέας έχει το χάρισμα να δημιουργεί τη μαγεία της αφήγησης και της αναπαράστασης: μας κάνει να θέλουμε να διαβάζουμε όσο το δυνατό περισσότερο την ιστορία του, να την απολαμβάνουμε σε όλες τις τροπές, τις μεταβολές και τις λεπτομέρειές της και να μη θέλουμε να τελειώσει γρήγορα».[137]

Τόσο ο Βλάσης όσο και η Μπέμπα διαγράφονται ως δύο αντιήρωες.[138] Αν και η Μπέμπα σκιαγραφείται ως δυναμικός χαρακτήρας, η πτώση είναι μοιραία και για

---

[137]Ό.π., Απόστολος Σαχίνης, «Μένης Κουμανταρέας», (υποσ. 93), 149-150.

[138]Στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* διαβάζουμε ότι ο αντιήρωας είναι ο «κεντρικός χαρακτήρας ενός λογοτεχνικού έργου ο οποίος δεν διαθέτει τις τυπικές ιδιότητες του ήρωα, αλλά αντίθετα είναι κυνικός, μοχθηρός, καιροσκόπος, αριβίστας, ταπεινής καταγωγής, αποτυχημένος, παθητικός. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά αποτρέπουν τον αναγνώστη από την ταύτιση με τον αντιήρωα και ενισχύουν την αποστασιοποίηση. Η απομυθοποίηση του παραδοσιακού ήρωα είχε ξεκινήσει ήδη από το πικαρικό μυθιστόρημα, γενικεύτηκε όμως τον 20ό αι. σε έργα που παρουσιάζουν έναν κόσμο σε κρίση, δίχως αξίες», βλ. Αντώνης Δεσποτίδης, λήμμα: «αντιήρωας», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2010, 121. Η Παναγιώτα Χατζηγεωργίου αναφέρει για τον αντιήρωα: «Σύμφωνα, τώρα, με τα λογοτεχνικά λεξικά, ως αντιήρωας ορίζεται ο μη ηρωικός (unheroic) πρωταγωνιστής ενός λογοτεχνικού ή θεατρικού έργου, ο μη ήρωας (non-hero). Ο χαρακτήρας αυτού του είδους δεν διακρίνεται για το θάρρος του και τις ιδιαίτερες ικανότητές του. Είναι άτυχος, αδέξιος, ανόητος, μικροπρεπής, παθητικός, αποτυχημένος, συνθλίβεται υπό το βάρος των περιστάσεων. Δεν έχει κάποιο υψηλό και ξεχωριστό σκοπό στη ζωή του και πολλές φορές δεν διακρίνεται για το ήθος και την τιμιότητά του. Μία άλλη μέθοδος προσδιορισμού του όρου συνίσταται στον εξ αντιθέτου ορισμό του. Σύμφωνα με την J.G. Jardine, σε αντίθεση με τον ήρωα α) ο αντιήρωας είναι απομονωμένος, γιατί δεν συμμετέχει στην κοινωνική τάξη ή την απορρίπτει ρητά, β) είναι ένας επαναστάτης χωρίς αιτία, γ) δεν θυσιάζει την ακεραιότητά του για κανένα σκοπό, δ) πολύ συχνά είναι θύμα, ε) θέτει τον εαυτό του πάνω από όλα και στ) αρνείται γενικά παραδεδεγμένα πιστεύω, ακόμα και την πίστη στο Θεό. Ως αποτέλεσμα των παραπάνω, δεν βρίσκει νόημα στη ζωή του, ούτε στην ανθρώπινη ύπαρξη γενικότερα. Με την J.G. Jardine συμφωνεί σε αρκετά σημεία και ο

εκείνη, αφού δεν τα καταφέρνει, παρά τις όποιες προσπάθειες ν' αποδράσει και να εξασφαλίσει μια ευτυχισμένη ζωή με τους δικούς της όρους. Έτσι, αρχικά, όλα δείχνουν ευοίωνα και κανένα εμπόδιο δεν μπορεί να ανακόψει την πορεία της προς την επιτυχία και τα μεγάλα οράματα, σταδιακά όμως, κατόπιν από την επίσκεψη στις Σέρρες, αρχίζει η αντίστροφη μέτρηση για τη ζωή της, για το Βλάση και για τη βιοτεχνία. Μέχρι εκείνη τη στιγμή, τη διακρίνουν η υπέρμετρη φιλοδοξία και η αισιοδοξία και τίποτε δεν μπορεί να σταθεί εμπόδιο στις επιδιώξεις της. Ωστόσο, στο δρόμο της επιστροφής από τις Σέρρες, η Μπέμπα εγκαταλείπει τα μεγάλα σχέδια και όνειρα για την επέκταση της βιοτεχνίας και για καινούργιες συνεργασίες και η μοναδική επιθυμία της είναι η επιστροφή στην προηγούμενη ζωή με τα λίγα και τα συνηθισμένα, τη σιγουριά και την ασφάλεια. Τη βλέπουμε, λοιπόν, να λυγίζει, να αισθάνεται κουρασμένη και πτοημένη και να την κυριεύει η μελαγχολία.

Όταν αποφασίζει να ασχοληθεί με τον εαυτό της, βάζει τη βιοτεχνία στο περιθώριο, παραχωρεί τη διαχείρισή της σε δύο ανάξιους ανθρώπους, –φίλους μεν, ανίκανους δε– και φεύγει με το Ρογκάκη. Είναι ένας τρόπος να δραπετεύσει μακριά από τα προβλήματα, αλλά όταν γυρίζει, οι στενοχώριες και τα βάσανα εξακολουθούν να υφίστανται και μάλιστα διογκωμένα. Δεν μπορεί ν' αντιμετωπίσει την αλήθεια κατάματα και αυτό δείχνει αδυναμία αποδοχής της πραγματικότητας κι ενώ έχει να επιλέξει ανάμεσα στο να μείνει και ν' αντιμετωπίσει τις δυσκολίες ή να φύγει και ν'

R.D. Harms, ιδιαίτερα στην απομόνωση/αποξένωση του αντιήρωα από την κοινωνία. Ο αντιήρωας βλέπει τον κοινωνικό παραλογισμό και προσπαθεί να επιβιώσει θέτοντας δικούς του νόμους, κανόνες και αξίες. Είναι πολύ έντιμος για να υποκριθεί ότι δεν βλέπει τα λάθη της κοινωνίας και να στηρίξει την ύπαρξή του σε μία ψευδεπίγραφη ευτυχία. Μπορεί να μη γνωρίζει τις λύσεις στα προβλήματα, τουλάχιστον, όμως, αναγνωρίζει τα ίδια τα προβλήματα», βλ. Παναγιώτα Μ. Χατζηγεωργίου, *Οι μεταμορφώσεις του αντιήρωα στο νεοελληνικό μυθιστόρημα: από την Πάπισσα Ιωάννα στα Βαμμένα κόκκινα μαλλιά*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2009, 61-62. Ο Tadié υποστηρίζει ότι «οι 'φουκαράδες', οι αντιήρωες, οι τσαλαπατημένοι και οι παραπεταμένοι της Ιστορίας είναι πολυάριθμοι στο μυθιστόρημα του 20ού αιώνα, κληροδοτημένοι από τον Balzac, τον Dickens, τον Flaubert, τον Ντοστογιέφσκι, τον Zola», ό.π., Jean-Yves Tadié, (υποσ. 80), 120. Ο Κουμανταρέας ξεκαθαρίζει ότι «'ο άνθρωπος που μου ξυπνά το ενδιαφέρον είναι ο αδικημένος, ο ταπεινωμένος, ο παραμερισμένος, αυτός που υποφέρει. Ανήκω σε μια γενιά που κύριο χαρακτηριστικό της ήταν η καταπίεση. Χωρίς την απειλή μιας πτώσης κανένα μυθιστορηματικό πρόσωπο δεν έχει ενδιαφέρον'», βλ. Στέλιος Λουκάς, «Μένης Κουμανταρέας: 'Ο πελάτης έχει πάντα δίκιο'» (συνέντ.), *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 23.01.2000, http://invenio.lib.auth.gr.

αποφύγει πρόσκαιρα τον πόνο και τις στενοχώριες, εκείνη επιλέγει τη φυγή.[139] Μα και ο Βλάσης, ανίσχυρος ως είναι, μια φυγή από την πραγματικότητα ψάχνει, αφού μια φυγή αποτελεί η ασθένειά του.[140] Ανίσχυρα όντα και οι δυο, η Μπέμπα μ' επίφαση δυναμισμού και ο Βλάσης χωρίς κανένα προκάλυμμα, έρμαια των εξελίξεων, αφήνονται στο ρου της εποχής και της ζωής και παραμένουν μόνοι. Ο καθένας απαντά στην αποτελμάτωση με το δικό του τρόπο, ανάλογα με το δυναμισμό, την προσωπικότητα και την ψυχοσύνθεσή του. Η Μπέμπα δικαιολογείται στα μάτια του αναγνώστη να έχει ερωτικές περιπέτειες, αφού θέλει να προσδώσει νόημα και ουσία στη ζωή της,[141] όμως, δεν μπορούμε να πούμε ότι δεν είχε το ενδιαφέρον του Βλάση. Από την άλλη, ο Βλάσης δεν αντιδρά, αποδέχεται παθητικά την όλη κατάσταση και βλάπτει τον εαυτό του. Από την αρχή του μυθιστορήματος, είδαμε ότι απουσιάζει ο διάλογος και η ουσιαστική επικοινωνία μεταξύ τους και ότι ζουν συμβατικά μαζί, ενώ ο συνδετικός κρίκος για το ζεύγος είναι η βιοτεχνία. Αυτή τους ενώνει και τους κρατά μαζί, αυτή τους οδηγεί στο ταξίδι-εξόρμηση ανά την Ελλάδα και αυτή θα βγάλει στην επιφάνεια όλα τα ανείπωτα προβλήματά τους.

Η διαφορά των δύο έγκειται στο γεγονός ότι ο Βλάσης πτοείται εύκολα και η ψυχολογική του κατάσταση επιδεινώνεται διαρκώς, ενώ η Μπέμπα παρουσιάζει συμπτώματα μελαγχολίας και ηττοπάθειας, αλλά δεν εγκαταλείπει την προσπάθεια

---

[139]Ο Απ. Σαχίνης γράφει ότι «η εκμετάλλευση, ο αδυσώπητος αγώνας για επικράτηση στην οικονομική αγορά, οι συμβιβασμοί, οι εξευτελισμοί, η ανθρώπινη αδυναμία και η ανάγκη της φυγής και της ξενοιασιάς, όλα αυτά υπάρχουν σε μικρογραφία στο μυθιστόρημα και το κάνουν πειστικό και δικαιωμένο», ό.π., Απόστολος Σαχίνης, «Μένης Κουμανταρέας», (υποσ. 93), 147.

[140]Ο M. Vitti χαρακτηρίζει την Μπέμπα και το Βλάση παθητικούς ήρωες και τονίζει ότι «ένα άλλο χαρακτηριστικό των σημερινών ηρώων είναι η απουσία από την προσωπικότητά τους μίας συνειδητοποίησης των προβλημάτων της κοινωνίας και της ίδιας τους της ύπαρξης, ανάλογη με την πραγματική σημασία τους. Οι περιστάσεις τούς ξεπερνούν, είναι πιο μικροί από τις περιστάσεις, ακόμη και από τις πιο ταπεινές της καθημερινής ζωής. […] Η Μπέμπα […] έχει μια μεγάλη θέληση να ζήσει και αντιμετωπίζει τις δυσκολίες με θετικότητα, δίχως φιλοδοξίες, δίχως προβληματισμούς. […] Ο άντρας της ο Βλάσης είναι ένας πολύ πιο αδύνατος άνθρωπος από αυτήν. Από αυτήν παίρνει δύναμη για να ζήσει, ζητά προστασία, μέσω των αισθήσεων περισσότερο, παρά με τα λόγια», ό.π., Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής οδού και η 'Σκόντα' της Μπέμπας», (υποσ. 73), 63.

[141]Σύμφωνα με το Β. Χατζηβασιλείου, η Μπέμπα ανήκει στα «διχασμένα και διχοτομημένα πρόσωπα που πασχίζουν να ανακαλύψουν στον έρωτα ένα ζωτικό νόημα –ένα γερό αναλγητικό για την πλήξη και την κατήφεια της καθημερινότητάς τους», ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Μένης Κουμανταρέας. Η σταθερή γραμμή μιας αφανούς τριλογίας. *Βιοτεχνία υαλικών* (1975), *Η κυρία Κούλα* (1978) και *Το κουρείο* (1979)», (υποσ. 75).

τόσο εύκολα, δεν καταθέτει τα όπλα και παλεύει να σώσει τη βιοτεχνία με τα όποια ψυχικά αποθέματα διαθέτει, ως να επρόκειτο για την ίδια τη ζωή της. Έτσι, επιστρατεύει τη διπλωματία και τη γαλιφιά και πείθει τον Καραμπεσίνη να της δανείσει χρήματα, χειρίζεται αριστοτεχνικά τον Πουλόπουλο, εξασφαλίζοντας το υπέρογκο δάνειο και την επιστροφή των κοσμημάτων της, ενώ αποδεικνύεται συνετή και μυαλωμένη γυναίκα, αφού δεν κάνει σχέδια για περαιτέρω επαγγελματικά εγχειρήματα, σκεπτόμενη ότι η βιοτεχνία της είναι θνησιγενής. Όταν χάνει την επαγγελματική της στέγη, δεν χάνει το κουράγιο της, δεν κάμπτεται, συνεχίζει ν' αγωνίζεται ενάντια στις αντιξοότητες και ψάχνει μόνη της να βρει καινούργιο χώρο, αφού ο Βλάσης είναι αμέτοχος και πάλι. Ωστόσο, φαίνεται ότι 'επενδύει' σε ανούσια πράγματα και ότι η ζωή της βρίσκεται σε λανθασμένη κατεύθυνση, αφού δείχνει ιδιαίτερη φροντίδα για τα υλικά αγαθά που όμως τα οφέλη είναι πρόσκαιρα και ασήμαντα και παραμελεί συστηματικά τη σχέση της, με αποτέλεσμα να στερηθεί τη συντροφικότητα, την αγάπη, την αλληλοϋποστήριξη, την τρυφερότητα και την κατανόηση. Η Μπέμπα αναζητά την ευτυχία, μια και με το Βλάση δεν την έχει βρει ή έτσι τουλάχιστον θεωρεί, όμως το τέλος λειτουργεί ανατρεπτικά και αποδεικνύει διαφορετικά πράγματα. Επομένως, η αγάπη υπάρχει, αλλά δεν την αναγνωρίζει κανείς από τους δυο, παρά μόνο η Μπέμπα, αν και αυτό γίνεται μάλλον αργά, όταν έχει πια πεθάνει ο Βλάσης. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι δεν μπόρεσαν να νιώσουν ποτέ την ευτυχία και παρέμεινε ένα άπιαστο όνειρο και για τους δυο, αφού ήταν καμουφλαρισμένη πίσω απ' αυτά που χαρακτήριζαν ως μονότονα και πληκτικά οι δυο τους: 'το ίδιο κεντράκι', 'οι ίδιοι φίλοι', 'η ίδια κορδέλα', 'το ίδιο αυτοκίνητο', 'το ίδιο νοικιασμένο σπίτι'.

Ο Δ. Κούρτοβικ επισημαίνει ότι «ακόμη και σε ένα τόσο προφητικά κριτικό μυθιστόρημα όπως η *Βιοτεχνία υαλικών*, από το 1975, απλώνεται από την αρχή ως το τέλος το χάδι της συμπάθειας για τους βαυκαλιζόμενους με αυταπάτες μικροαστούς ήρωες» του Κουμανταρέα κι ότι γενικότερα «υπάρχουν στο έργο του και η ασφυξία των νέων της γενιάς του μέσα στο στυγνά μίζερο κοινωνικό περιβάλλον του '50 και του '60, και η οδυνηρή διάλυση των μικροαστικών ψευδαισθήσεων για την κατάκτηση της ατομικής ευτυχίας, και ο πόνος για τις ανάπηρες όψεις της ζωής, και (προπαντός) η μελαγχολία για την εφήμερη ή την εμποδισμένη ανθοφορία της

ύπαρξης και για το ανολοκλήρωτο ή το ανέφικτο της ανθρώπινης επαφής».[142] Ως προς την ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος φαίνεται να κυριαρχεί η απαισιοδοξία, ωστόσο το τέλος είναι λυτρωτικό, καθώς η Μπέμπα κλαίει, άρα ξαλαφρώνει και ηρεμεί. Αξίζει να σημειώσουμε ότι το μυθιστόρημα αρχίζει βράδυ, με σκοτάδι και με την Μπέμπα σε πρώτο πλάνο και τελειώνει με το λυκαυγές, με το ξημέρωμα μιας καινούργιας μέρας, δηλαδή με την ελπίδα και την αισιοδοξία να νικούν και με την Μπέμπα να πρωταγωνιστεί και πάλι. «Κι όπως, σιγά σιγά, το φως της μέρας ανέβαινε, κι έλιωναν οι σκιές της νύχτας, έμεναν μόνο τα δάκρυα της Μπέμπας στα ματόκλαδά της» (ΒΥ 168). Το τέλος, λοιπόν, είναι ανοιχτό[143] και αισιόδοξο, διότι αφενός ξημερώνει και αφετέρου το κλάμα λυτρώνει και ανακουφίζει τον άνθρωπο.

Αναφορικά με την απεικόνιση των χαρακτήρων, συμπεραίνουμε ότι στο Βλάση κυριαρχούν στοιχεία, όπως η παθητικότητα, η απραξία, η έλλειψη βούλησης και ανάπτυξης πρωτοβουλιών, η έλλειψη αυτοπεποίθησης και αυτοεκτίμησης και η έντονη λαχτάρα για στοργή, παράλληλα δε, η καλοσύνη, η υπακοή και η αφοσίωση συγκαταλέγονται στις αρετές του. Επίσης, διαγράφεται συναισθηματικός και εξαρτημένος από την Μπέμπα, ενώ εκείνη είναι ανεξάρτητη και με διαφορετικούς στόχους. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι ο Βλάσης σέβεται την Μπέμπα και έχει αποδεχτεί το ρόλο του κοντά της: ζει στη σκιά της αδιαμαρτύρητα, χωρίς να παίρνει πρωτοβουλίες και χωρίς ν' αντιδρά. Το ερώτημα είναι αν ξέρει τα παραστρατήματα της γυναίκας του και η απάντηση είναι ότι τα γνωρίζει ή μάλλον τα υποψιάζεται και τα διαισθάνεται, αλλά δεν αντιδρά με ακρότητες και συγκρούσεις και έτσι βλάπτει τον εαυτό του, αφού δεν εξωτερικεύει ό,τι τον πνίγει και τον αφανίζει. Αρκείται να την ρωτήσει πώς πήγε η περιοδεία στην επαρχία και θα ξεράσει στην κοινή έξοδό τους με το Ραχούτη και το Μαλακατέ. Υποτονικές, χλιαρές αντιδράσεις για τόσο σοβαρά ζητήματα, αλλά είναι οι μόνες που αρμόζουν στον παραιτημένο Βλάση. Δεν

[142]Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Ο μεγαλοαστός που έβγαλε ομορφιά από τους περιθωριακούς», *Τα Νέα*, 08.12.2014, www.tanea.gr.

[143]Ο Tadié αναφέρει τις απόψεις του Umberto Eco για το 'ανοιχτό έργο': «Ο Eco θεωρεί το έργο τέχνης σαν ένα σύστημα σημείων μεταφράσιμων στο άπειρο. 'Κάθε έργο τέχνης, ενώ είναι μια ολοκληρωμένη και κλειστή φόρμα μέσα στην τελειότητά του ως οργανισμού υπολογισμένου με ακρίβεια, είναι ανοιχτό τουλάχιστον ως προς το ότι μπορεί να ερμηνευτεί με διάφορους τρόπους χωρίς να αλλοιωθεί η αμείωτη μοναδικότητά του'. […] Ο αναγνώστης-εκτελεστής 'συντελεί στη δημιουργία του έργου' […]. Είναι η βασιλεία του μη-καθορισμένου, του διακεκομμένου», ό.π., Jean-Yves Tadié, (υποσ. 80), 174.

κάνει ποτέ την επανάστασή του, αντιθέτως αφήνεται στα χέρια της γυναίκας του, καθώς εκείνη διαθέτει δυναμική προσωπικότητα και έχει αναλάβει την ευθύνη της βιοτεχνίας με μεγάλη επιτυχία. Τι άλλο να ζητήσει ένας ήπιος, άτολμος, δειλός χαρακτήρας, όταν έχει δίπλα του μία γυναίκα τόσο ισχυρή και σίγουρη για τον εαυτό της, για τις επιλογές και για τους στόχους της; Βλέπουμε λοιπόν ότι είναι υποτονικός, μαλθακός, πειθήνιος και υποχωρεί διαρκώς στις απαιτήσεις και τις εντολές της και καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο καταπιεσμένος και άβουλος Βλάσης δεν μπορεί να εξασφαλίσει τον τίτλο του δυναμικού χαρακτήρα, παρά το γεγονός ότι κάνει δύο 'επαναστάσεις' στη ζωή του ενάντια στην Μπέμπα (μάλιστα, η επιμονή του για το ταξίδι στην Πάτρα αποδεικνύει ότι δεν το συνέδεε τόσο με τα συμφέροντα της βιοτεχνίας όσο με την αναζήτηση της δικής του ταυτότητας), καθώς οι όποιες προσπάθειές του είναι χωρίς συνέχεια και ουσιαστικό αντίκρισμα. Μεγάλη δυσκολία παρουσιάζει και στις διαπροσωπικές σχέσεις του, αφού δεν προβαίνει σε καμία αλλαγή και δεν παίρνει καμία πρωτοβουλία, ενώ δεν είναι ευχαριστημένος με τη συντροφιά του Ραχούτη και του Μαλακατέ και βιώνει μια έντονη αμφιθυμία γι' αυτούς, με αποτέλεσμα ν' αποδεικνύεται γι' άλλη μια φορά στη ζωή του άτολμος και δειλός.

Ανακεφαλαιώνοντας, σημειώνουμε ότι ο Βλάσης παρουσιάζεται ευγενικός, καλοσυνάτος, υπάκουος, αφοσιωμένος, εύθραυστος, ονειροπόλος (μάλιστα, η μητέρα του τον παρότρυνε να γίνει πιο δραστήριος και να πάψει να πετά στα σύννεφα), με κατανόηση και ευαισθησία και τέλος άβουλος και ανίσχυρος, με αποτέλεσμα ν' αναζητά ερείσματα στην Μπέμπα που παρουσιάζεται ανεξάρτητη, δραστήρια, δυναμική, αποφασιστική και ικανή στο χειρισμό δυσκολιών. Η Μπέμπα, λοιπόν, διέπεται από δυναμισμό, αποφασιστικότητα, εργατικότητα και αποδεικνύεται δεινή στις διαπραγματεύσεις, καθώς επίσης και αποτελεσματική στις επιλογές της ως προς την πορεία της βιοτεχνίας. Ως επιχειρηματίας μεγαλουργεί και στέκεται επάξια σ' ένα χώρο κατεξοχήν ανδροκρατούμενο και αρνητικό απέναντι στη γυναικεία επιχειρηματικότητα, αφού βλέπουμε την αρχική επιφύλαξη και αντιμετώπιση του Πουλόπουλου απέναντί της, καθώς και τη βαθμιαία μεταστροφή και αναγνώριση των ικανοτήτων της από πλευράς του, με αποτέλεσμα να της δανείσει ένα πραγματικά υπέρογκο ποσό, για να ορθοποδήσει και να συνεχίσει την επιχειρηματική δράση της. Οι 'πράξεις της μίας φοράς', όπως η είσπραξη σημαντικού μέρους από την οφειλή του Σερραίου εμπόρου ή η εξασφάλιση του δανείου με την παράλληλη επιστροφή των κοσμημάτων της από τον Πουλόπουλο, αποδεικνύουν το δυναμισμό και την

ατσάλινη θέληση της Μπέμπας να πετύχει και να μην εγκαταλείψει μπροστά στην όποια αντιξοότητα και δυσχέρεια. Ωστόσο, υπάρχουν και σημεία που αποδεικνύουν ότι πρόκειται για μία τεχνοκράτισσα με ευαίσθητη και ρομαντική ψυχή, –όπως, όταν δείχνει ότι έχει ανάγκη από ερείσματα και ότι νιώθει ασφαλής ανάμεσα στους φίλους και τον άνδρα της ή όταν σκέφτεται πόσο όμορφα περνούσε με το Βλάση τα πρώτα χρόνια του έγγαμου βίου τους, αλλά και όταν πικραίνεται με την είδηση της κατεδάφισης του δίπατου στο οποίο στεγαζόταν η βιοτεχνία της– που όμως έχει αναγκαστεί να την καταχωνιάσει στο βάθος, προκειμένου να επιβιώσει στο ανταγωνιστικό οικονομικό πεδίο.

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημάνουμε ότι δεν έχουμε στερεοτυπική πρόσληψη του φύλου[144] στο μυθιστόρημα *Βιοτεχνία υαλικών*, το αντίθετο μάλιστα, αφού παρατηρούμε αντιστροφή των ρόλων και προβολή της γυναίκας. Συγκεκριμένα, το μυθιστόρημα ξεκινά απευθείας με την ηρωίδα σε δράση (εξωτερικό τοπίο), η οποία διαθέτει ονοματεπώνυμο που δηλώνεται άμεσα, ενώ, αντιθέτως, του συζύγου

[144]Για μια συνολική, διαχρονική θεώρηση του ζητήματος των δύο φύλων, βλ. Βούλα Λαμπροπούλου, *Φιλοσοφία των φύλων*, Α΄, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1984. Η Β. Λαμπροπούλου τονίζει ότι «δεν υπάρχει πρώτο ή δεύτερο φύλο, ούτε 'χαμένο' φύλο, υπάρχει ο άνθρωπος με την αρσενική ή τη θηλυκή μορφή του και υπόσταση, που δονείται και αγωνίζεται. Οι διαφοροποιήσεις που παρουσιάζουν τα φύλα είναι αναγκαίες ή φυσικές για τη διαιώνιση του είδους –πολλοί συγχέουν τη φυσική ανομοιότητα– και καμιά διαφορά δεν υπάρχει στο πνεύμα και τις ικανότητες» και υποστηρίζει ότι «τα στερεότυπα των ρόλων των φύλων είναι μάλλον πατριαρχικό επίτευγμα. […] Αιώνων προκαταλήψεις και έθιμα εδραίωσαν την πατριαρχική ιδέα της ανωτερότητας του άντρα από γεννησιμιού του, χιλιάδες έργα φιλοσόφων και κοινωνικών –δήθεν– ή ηθικών αναμορφωτών επέβαλαν το μύθο της κατωτερότητας της γυναίκας μέχρι που οι τελευταίες επαναστάτησαν για την άδικη μεταχείριση και συμπεριφορά», ό.π., 9, 10, 11. Αναφορικά με τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις, η Ε. Κανταρτζή ξεκαθαρίζει ότι «το στερεότυπο είναι μια κατηγορία πεποιθήσεων, ενώ ο όρος προκατάληψη αναφέρεται σε μία ιδιαίτερη στάση που προσδιορίζεται και κατευθύνεται από αυτά τα στερεότυπα» και επισημαίνει ότι «οι φορείς της κοινωνικοποίησης έχουν στερεότυπες απόψεις για τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στο κάθε φύλο και η κοινωνικοποίηση του ρόλου των φύλων αντανακλά τις προσδοκίες που βασίζονται πάνω σ' αυτές τις απόψεις». Επιπροσθέτως, τονίζει ότι «τα στερεότυπα για τους άνδρες και τις γυναίκες δεν υπάρχουν σε κοινωνικό κενό. Για να κατανοήσουμε τη δομή των στερεοτύπων είναι απαραίτητο να γνωρίζουμε τις κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των ομάδων. Τα άτομα που κατέχουν θέσεις κυρίαρχες ασκούν συνήθως ρόλους που προϋποθέτουν και συνεπάγονται την κατοχή σημαντικής κοινωνικής πολιτικής ή πολιτισμικής ισχύος, ενώ στις κυριαρχούμενες θέσεις αντιστοιχούν ρόλοι μέσα από τους οποίους περιορίζεται η δυνατότητα κατοχής και άσκησης κοινωνικής ισχύος», βλ. Ευαγγελία Κανταρτζή, *Η εικόνα της γυναίκας, Διαχρονική έρευνα των αναγνωστικών βιβλίων του Δημοτικού Σχολείου*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1991, 30, 31.

της δεν δηλώνεται απευθείας, αλλά την πρώτη φορά που εμφανίζεται είναι ο 'άνδρας' της Μπέμπας. Πρωτοποριακό και ανατρεπτικό αυτό, διότι το αντίθετο ήταν το καθιερωμένο, δηλαδή οι άνδρες να φαίνονται, να παίρνουν πρωτοβουλίες, να είναι σε δράση κι οι γυναίκες να ενσαρκώνουν το 'οικιακό ιδεώδες' και ν' ανήκουν σ' αυτούς ως ένα είδος κτήματος, αφού ήταν ανύπαρκτες ως προσωπικότητες και η οντότητά τους αφανιζόταν από εκείνη του συζύγου. Πρέπει να σταθούμε, επίσης, ιδιαιτέρως στην ακόλουθη διατύπωση: «Από τότε που κληρονόμησε το μαγαζί του πατέρα της κι αποφάσισε να πάρει σύζυγο και συνεταίρο» (ΒΥ 11) η οποία συμπυκνώνει τις θέσεις και τις σχέσεις του ζευγαριού, αφού δείχνει αφενός ότι η επιλογή του συζύγου έγινε εντελώς ψυχρά και με γνώμονα το συμφέρον της Μπέμπας, αφετέρου ότι αυτή λαμβάνει τις αποφάσεις και επομένως είναι η ισχυρή της σχέσης. Ο συγγραφέας, λοιπόν, βάζει τη γυναίκα και όχι τον άνδρα ν' αποφασίζει να πάρει σύζυγο και της δίνει πρωταρχικό ρόλο στη σχέση. Άλλη ανατρεπτική τοποθέτηση από πλευράς συγγραφέα είναι ότι τόσο το φέρσιμο όσο και το λεξιλόγιο της Μπέμπας είναι ανδροπρεπή και συνάδουν απολύτως με τα καθήκοντά της ως ιδιοκτήτριας της βιοτεχνίας υαλικών, αφού η γυναίκα διευθύνει την επιχείρηση και ο άνδρας διαδραματίζει δευτερεύοντα ρόλο σ' αυτήν. Η Μπέμπα, λοιπόν, δεν είναι το πρότυπο της γυναίκας-νοικοκυράς που μένει κλεισμένη στο σπίτι και είναι επιφορτισμένη με τα οικιακά, αλλά είναι ένα ενεργό και δραστήριο μέλος της παραγωγικής διαδικασίας και μάλιστα επιχειρηματίας. Ανατρεπτικός και ρηξικέλευθος ο Κουμανταρέας, καθώς παρουσιάζει κάτι όχι τόσο διαδεδομένο για εκείνη την εποχή, αφού ο κανόνας ήθελε τους άνδρες στα ηνία της παραγωγής και των επιχειρήσεων. Επίσης, η γυναίκα είναι η προοδευτική –είναι αυτή που εντάσσεται στην αριστερή ιδεολογία και αγωνίζεται ν' αλλάξει την κοινωνία– και όχι ο άνδρας, που εκπροσωπεί τις δυνάμεις της αδράνειας, της συντήρησης και της οπισθοδρόμησης. Επομένως, η γυναίκα παρουσιάζεται με προσωπικότητα, με δυναμισμό και με άποψη και δεν αποτελεί τον 'ίσκιο' του συζύγου και την αντανάκλασή του, ούτε το εξάρτημα και το συμπλήρωμά του, αλλά είναι ελεύθερη και ανεξάρτητη, μία συγκροτημένη και αυθύπαρκτη οντότητα, με την προσωπική της σφραγίδα και με απαιτήσεις από τη ζωή. Ωστόσο, έχοντας επίγνωση των κοινωνικών στερεοτύπων, των προκαταλήψεων και της αντιμετώπισης της ασυνόδευτης γυναίκας στον επαγγελματικό χώρο, θα λέγαμε ότι η Μπέμπα παίζει το παιχνίδι με τους όρους της κοινωνίας και μάλιστα, δεν την πειράζει καθόλου, αφού είναι έξυπνη και γνωρίζει ότι εκείνη είναι η ισχυρή της σχέσης. Έτσι, αποφασίζει το επαγγελματικό ταξίδι στην επαρχία και παίρνει το Βλάση μαζί της ως

διακοσμητικό στοιχείο και για το θεαθήναι, ενώ η δική του γνώμη και τοποθέτηση επ' αυτού είναι ανύπαρκτη, αφού αποτελεί απλώς το εκτελεστικό όργανο.

Παράλληλα, η Μπέμπα έχει την αποκλειστική ευθύνη σχεδόν των πάντων: είναι αυτή που κρατά τα κλειδιά του χρηματοκιβωτίου και όχι ο Βλάσης, είναι αυτή που περνά από έλεγχο το αυτοκίνητο πριν από το ταξίδι, είναι αυτή που κατεβαίνει να ελέγξει τη βλάβη του αυτοκινήτου κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, την ώρα που ο Βλάσης κάθεται ασάλευτος στη θέση του και κοιτάζει γύρω του το τοπίο έκθαμβος (ενώ θα περίμενε κανείς να δει τον άνδρα να προσπαθεί να επιδιορθώσει τη βλάβη κι όχι τη γυναίκα). Η Μπέμπα, λοιπόν, παρουσιάζεται ως ένας άκρως συγκεντρωτικός άνθρωπος που ελέγχει τα πάντα και δεν αφήνει περιθώρια πρωτοβουλιών στο Βλάση κι εκείνος παρουσιάζεται νωθρός, μαλθακός, ανίκανος για το παραμικρό, ασήμαντος κι ανάξιος. Όσον αφορά στους ρόλους που έχει αναλάβει ο καθένας στη σχέση, παρατηρούμε ότι η Μπέμπα, από τη μία πλευρά, σκέφτεται, είναι ο ιθύνων νους, σχεδιάζει, αποφασίζει κι ανακοινώνει, ενώ ο Βλάσης, από την άλλη πλευρά, ακούει, αποδέχεται και δεν αντιδρά σχεδόν ποτέ, αφού τον έχει αφανίσει κι είναι υποταγμένος και απορροφημένος από την υπερ-παρουσία της. Η μοναξιά και η αλλοτρίωση είναι τα στοιχεία που κυριαρχούν στη ζωή του ζευγαριού. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η Μπέμπα κατακλύζει τις σελίδες του μυθιστορήματος και θέτει το Βλάση στο περιθώριο. Αδιαφορεί παντελώς για εκείνον, ενώ ο Βλάσης είναι τρυφερός, προσπαθεί να προσεγγίσει τη γυναίκα του και δυσκολεύεται να αποδεχτεί την επερχόμενη διάλυση της σχέσης τους. Η αντίδρασή του, ωστόσο, είναι χλιαρή και η Μπέμπα δεν γοητεύεται πια από τον άνδρα της, ενώ παρουσιάζεται ως ένα φιλήδονο πλάσμα που αναζητά την ηδονή στην αγκαλιά οποιουδήποτε άλλου άνδρα πέραν του δικού της, αφού έχει επέλθει η πλήξη, η φθορά του έρωτα και επιπλέον την έχει απορροφήσει η υπόθεση της βιοτεχνίας σαν να εξαρτάται άμεσα η υπόστασή της απ' αυτήν. Πολύ γρήγορα θα την κουράσει και αυτή η προσπάθεια (κέρδισε πλούτη αλλά και ευθύνες, με αποτέλεσμα να χάσει την ανεμελιά της) και θα την εγκαταλείψει, πρόσκαιρα μεν, σε κομβικό σημείο δε. Με άλλα λόγια, η πλήξη και η αποτελμάτωση δεσπόζουν από τις πρώτες κιόλας σελίδες του μυθιστορήματος, αφού τίποτε συνταρακτικό δεν συμβαίνει στη ζωή των δύο χαρακτήρων από τότε που ήταν φοιτητές ως τώρα: «ίδια πάντα κορδέλα», «ίδιο πάντα φόρεμα», «ίδιο δρομολόγιο», «ίδιο πάντα κεντράκι», «στ' ορισμένο τραπέζι» (ΒΥ 13). Η σχέση διαλύεται και ο Βλάσης νιώθει την Μπέμπα ν' απομακρύνεται μέρα με την ημέρα από κοντά του και γι' αυτό είναι απογοητευμένος, απελπισμένος και δεν ξέρει τι να πράξει. Φαίνεται

πως δεν υπάρχει δέσιμο και αγάπη στο ζευγάρι και ότι πρόκειται για μια τυπική συμβίωση, δίχως ίχνος τρυφερότητας και στοργής, ενώ το ανατρεπτικό είναι ότι ο άνδρας νιώθει παραμελημένος και παραγκωνισμένος και όχι η γυναίκα. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι ο Κουμανταρέας βάζει δύο φορές το Βλάση να ψάχνει για μια τρυφερή χειρονομία και ένα άγγιγμα από την Μπέμπα και εκείνη με τη σειρά της να μην ανταποκρίνεται και ν' αδιαφορεί. Αυτό αντιτίθεται στα στερεότυπα του σκληρού και αδιάφορου άνδρα και της τρυφερής και ευαίσθητης γυναίκας, όπως τα γνωρίζουμε.

Ένα τελευταίο στοιχείο που συνιστά αντιστροφή και ασυνήθιστη πρακτική για τα ελληνικά δεδομένα είναι ότι ο σύζυγος ενταφιάζεται στον οικογενειακό τάφο της συζύγου (ΒΥ 166), ενώ κατά κανόνα η γυναίκα πηγαίνει στον οικογενειακό τάφο του άνδρα της.

Αξιοσημείωτο, λοιπόν, είναι το γεγονός ότι από την πρώτη κιόλας σελίδα παρουσιάζονται και οι δύο 'πρωταγωνίστριες' του μυθιστορήματος: η Μπέμπα και η βιοτεχνία, με το θηλυκό στοιχείο να υπερισχύει έναντι του αρσενικού. Όσο η βιοτεχνία βρίσκεται υπό την αποκλειστική επίβλεψη της Μπέμπας έχει μία απίστευτη δυναμική, που όμως, υποχωρεί σταδιακά, ενώ τ' αποτελέσματα είναι αποκαρδιωτικά, όταν η Μπέμπα αναθέτει τα ηνία της βιοτεχνίας στους δύο άνδρες. Τη διαλύουν, την αποτελειώνουν, κατασπαταλούν τα όποια αποθεματικά υπάρχουν, παρασυρόμενοι από το απατηλό όνειρο της μεγάλης κερδοφορίας και δείχνοντας εμπιστοσύνη σ' έναν άρπαγα και αριβίστα που εκμεταλλεύεται την ανοησία, την απειρία και τη μεγαλομανία τους. Καταντούν πιόνια στα χέρια του, ενώ η Μπέμπα αποδεικνύεται δεινή στις διαπραγματεύσεις, εύστροφη και ανυποχώρητη και αντιστρέφει το αρνητικό κλίμα και την επερχόμενη καταστροφή, κάνοντας στρατηγικές κινήσεις. Δεν μεμψιμοιρεί, ούτε καταθέτει τα όπλα, τουναντίον προσπαθεί να δώσει λύσεις και να σώσει οτιδήποτε, έστω και το παραμικρό. Αν και ο αγώνας είναι πολύ δύσκολος και οι πιθανότητες να νικήσει μηδαμινές, όχι μόνο καταφέρνει αυτό που θέλει αλλά και επιπλέον πράγματα. Τίποτε δεν μπορεί να σταθεί εμπόδιο στην ακτινοβολία, την ομορφιά και την εξυπνάδα της και καθώς ενεργοποιείται άμεσα, αποδεικνύεται αποτελεσματική, με απίστευτα προσόντα και ταλέντα, την ώρα που οι δύο εργένηδες είναι σε αμηχανία.

Αναζητώντας τους συμβολισμούς του μυθιστορήματος, θα λέγαμε ότι η καταρρέουσα βιοτεχνία υαλικών απηχεί την Ελλάδα[145] και ότι ο κεντρικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος ουσιαστικά είναι η βιοτεχνία. Ας μην ξεχνάμε ότι το μυθιστόρημα γράφεται από το 1971-1974, δηλαδή κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και ότι ο Εμφύλιος δεν απέχει πάρα πολύ. Η Κατοχή, ο Εμφύλιος και η Δικτατορία συνθέτουν, λοιπόν, ένα πολύ δυσάρεστο σκηνικό για τη χώρα που προσπαθεί να ανασυνταχθεί και υπάρχουν όντως κάποιοι που αγωνίζονται σθεναρά γι' αυτήν, όπως η Μπέμπα, που δεν περιμένει παθητικά να έρθουν οι λύσεις και αναλαμβάνει πρωτοβουλίες, επισκεπτόμενη τους διάφορους προμηθευτές και εμπόρους στην επαρχία, όταν βλέπει ότι η βιοτεχνία καταρρέει και τα έσοδα είναι μηδαμινά. Επομένως, υπάρχουν άνθρωποι που αγωνίζονται και παλεύουν, για να σταθούν όρθιοι οι ίδιοι και η χώρα τους, αλλά υπάρχουν και άλλοι που προσπαθούν να κερδοσκοπήσουν εις βάρος της, χωρίς να την έχουν βοηθήσει ποτέ και συμπεριφέρονται ως ιδιοκτήτες, αν και δεν είναι. Επί παραδείγματι, ο Ραχούτης και ο Μαλακατές είναι απλοί υπάλληλοι της βιοτεχνίας και όμως, όταν η Μπέμπα τους εμπιστεύεται την προσωρινή διαχείρισή της, εκείνοι παρασύρονται από τις σειρήνες και από τα ωραία και μεγάλα λόγια του Πουλόπουλου και φέρονται ως ιδιοκτήτες με μεγάλη επιπολαιότητα και ανωριμότητα, αφού κατασπαταλούν την περιουσία και τους πόρους της, ενώ δεν έχουν το σθένος ν' αναλάβουν την ευθύνη των επιλογών τους, όταν αρχίζουν οι δυσκολίες.[146]

Κλείνοντας, πρέπει να τονίσουμε ότι ο Κουμανταρέας δείχνει σαφή προτίμηση στους απλούς, καθημερινούς ανθρώπους και δεν χάνει ευκαιρία ν' αναφερθεί σ' αυτούς και να δηλώσει τη συμπάθειά του. Έτσι, πέρα από τους βασικούς χαρακτήρες της *Βιοτεχνίας*, γίνεται αναφορά στους εργάτες της Θεσσαλονίκης, αλλά και στις αγρότισσες του θεσσαλικού κάμπου που «ξεβοτάνιζαν,

---

[145]Για τον Κρ. Χουρμουζιάδη, η Μπέμπα συμβολίζει την Ελλάδα και τονίζει ότι «η λεπτή ισορροπία βρίσκεται, όπως μας την δίνει ο συγγραφέας, ανάμεσα στην προσωπική της ήττα ως Μπέμπα Ταντή και στο συμβολικό θρίαμβο της καρτερίας της σαν αλληγορίας του Ελληνισμού», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «*Βιοτεχνία* (Για τη *Βιοτεχνία υαλικών* του Μένη Κουμανταρέα)», (υποσ. 83), 122.

[146]Ο Λ. Καλοσπύρος επισημαίνει ότι «ο Μένης Κουμανταρέας περιβάλλει με συμπάθεια και κατανόηση τους Βάσο Ραχούτη και Σπύρο Μαλακατέ, τους δυο ήρωες στη *Βιοτεχνία υαλικών* που, από μόνιμοι κομπάρσοι της ζωής, προσπαθούν, χωρίς να έχουν κανένα προσόν, αρπάζοντας απλώς την πρώτη ευκαιρία που θα εμφανιστεί μπροστά τους, να γίνουν πρωταγωνιστές της», ό.π., Λευτέρης Καλοσπύρος, (υποσ. 132), 83.

αραίωναν, δούλευαν σαν άντρες» (ΒΥ 40). Ή, παρακολουθούμε την Μπέμπα να βγαίνει πρωινή βόλτα στη Θεσσαλονίκη και ν' ανακατεύεται με τους ανθρώπους της βιοπάλης που της θυμίζουν τα παιδικά της χρόνια στο Αίγιο (ΒΥ 45) και σε άλλο σημείο, με αφορμή την άσχημη είδηση της κατεδάφισης του δίπατου, όπου στεγάζεται η βιοτεχνία της, είναι έτοιμη να καταρρεύσει «σαν εκείνες τις συφοριασμένες γυναίκες, τις καθαρίστριες και τις παραδουλεύτρες» (ΒΥ 135-36).[147]

[147]Όπως ο Χατζιδάκις ανέδειξε το λαϊκό τραγούδι «βγάζοντάς το από τις υπόγες» (βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Μια θητεία στο Παγκράτι»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 223), όπως ο Τσαρούχης ζωγραφίζει λαϊκά παιδιά, έτσι κι ο Κουμανταρέας καταπιάνεται με τους απλούς, καθημερινούς ανθρώπους και τους κάνει ήρωές του, αν και προέρχεται από μεγαλοαστικό περιβάλλον. «Όλα με προετοίμαζαν να γίνω αντάξιος γιος της οικογένειάς μου. Είχα όμως προλάβει να διαβάσω το βιβλίο του Γκόρκυ [*Στα ξένα χέρια*] που με έμαθε, αν όχι τίποτε άλλο, να σέβομαι τη λεγόμενη 'κατώτερη' τάξη και, γιατί όχι, μέσα από μετέπειτα εμπειρίες, να νιώθω μαγνητισμένος από αυτή. […] Η υπεροψία της τάξης μου μπορεί και να με είχε καταστρέψει. Αλλά κι η συμπάθειά μου σ' αυτή την άλλη άγνωστη τάξη μ' έσυρε αργότερα σε άλλες περιπέτειες. Γι' αυτό, ακόμα και σήμερα, τα αισθήματά μου διχάζονται περίεργα», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Τα πρώτα μου διαβάσματα», (υποσ. 111), 209-210.

Κεφάλαιο δεύτερο: *Ο ωραίος λοχαγός*

Το μυθιστόρημα *Ο ωραίος λοχαγός* δημοσιεύθηκε το 1982[148] από τις εκδόσεις Κέδρος, ενώ γράφτηκε μεταξύ των ετών 1979 και 1982 (ΩΛ 213) και δεν διαθέτει αφιέρωση. Ο Τ. Μενδράκος επισημαίνει ότι ο ωραίος λοχαγός είναι το «τραγικό σύμβολο μιας χαμένης ομορφιάς και μιας χαμένης πίστης»[149] και ο Δ. Κούρτοβικ τονίζει ότι ο Κουμανταρέας κάνει «κυρίαρχο πια μοτίβο του την εχθρότητα της ζωής απέναντι στην ομορφιά, στην αθωότητα και στην ορμή της νεότητας. Στο μυθιστόρημα *Ο ωραίος λοχαγός* (1982), […] ο ήρωας της ιστορίας παρουσιάζεται όχι τόσο ως εξατομικευμένη μορφή θύματος της κρατικής γραφειοκρατίας όσο ως γενικό σύμβολο μιας νιότης που φυλλορροεί χωρίς να καρποφορήσει».[150] Τέλος, για τον Κρ. Χουρμουζιάδη το θέμα είναι «η δραματική και ψυχολογική σύγκρουση […] ανάμεσα στο άτομο ιδιαίτερης ευαισθησίας και ήθους και μια εχθρική κοινωνία που το πιέζει να συμβιβαστεί, ν' αποβάλλει κάθε ευγενή φιλοδοξία».[151]

---

[148]Με αφορμή την κυκλοφορία του μυθιστορήματος στα γαλλικά το 1993 σε μετάφραση του ελληνιστή Μισέλ Βόλκοβιτς, ο συγγραφέας δηλώνει: «'Θέλω να γράψετε ότι είμαι ένας άνθρωπος που –όχι ότι δεν με νοιάζει να μεταφραστώ έξω και να γίνω γνωστός– πιστεύει ότι πετυχαίνει κανείς πρώτα στην πατρίδα του'», βλ. Μάκης Δεληπέτρος, «'Πρώτα πρέπει να μας γνωρίσουν στην Ελλάδα'» (συνέντ.), *Απογευματινή*, 12.02.1994, http://invenio.lib.auth.gr.

[149]Τάκης Μενδράκος, «Μένης Κουμανταρέας: *Ο ωραίος λοχαγός*»: *Μικρές δοκιμές. Κριτικά σημειώματα & άρθρα*, Σοκόλης, Αθήνα 1990, 46.

[150]Ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας», (υποσ. 73), 133. Την άποψη αυτή προσυπογράφει η Μ. Χαρτουλάρη λέγοντας ότι ο συγγραφέας «είχε καθιερωθεί αποτυπώνοντας τον ελληνικό μικροαστισμό και μιλώντας για τη νιότη που φυλλορροεί δίχως να καρποφορήσει», ό.π., Μικέλα Χαρτουλάρη «'Το χασίς είναι αθώο'», (υποσ. 72).

[151]Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μένης Κουμανταρέας: *Πλανόδιος Σαλπιγκτής*»: *Συμπόσιο. Κείμενα για τη νεοελληνική πεζογραφία*, Κέδρος, Αθήνα 1996, 109. Ο R. Beaton αναφέρει ότι «αυτό που κατά βάση απασχολεί τον Κουμανταρέα είναι η απόδοση της κλειστοφοβικής επίδρασης που ασκεί το κοινωνικό περιβάλλον πάνω στο άτομο. Από την άποψη αυτή συμπορεύεται με τον Ταχτσή και τον Ιωάννου, αφού κοινή φροντίδα τους είναι να προβάλλουν τη φύση των αστικών κοινοτήτων και το ρόλο τους στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ατόμου. Η εστίαση όμως του ενδιαφέροντος στο άτομο, το οποίο παρουσιάζεται ως θύμα των συνθηκών, εντάσσει τον Κουμανταρέα στους απογόνους των αστικών μυθιστορημάτων του Άγγελου Τερζάκη», ό.π., Roderick Beaton, (υποσ. 5), 313. Αναφορικά με τον Τερζάκη, ο Κουμανταρέας σχολιάζει ότι «είναι ένας

Αφηγητής αρχικά είναι ο εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός νεαρός λοχαγός και στη συνέχεια αναλαμβάνει ο εξωδιηγητικός-ομοδιηγητικός Σύμβουλος της Επικρατείας. Έτσι, λοιπόν, στις τρεις πρώτες σελίδες, ο αφηγητής είναι ένας νεαρός λοχαγός (ομοιόβαθμος και ομοιοπαθής με τον ωραίο λοχαγό), που επισκέπτεται τον έμπειρο συνταξιούχο νομικό του Συμβουλίου της Επικρατείας, θέλοντας να ζητήσει τη γνώμη του σχετικά με τη στασιμότητά του στο στρατό[152] και επιπλέον, επιθυμεί ν' ακούσει την υπόθεση «που στον καιρό της έκανε πάταγο» (ΩΛ 10). Παρά τις αρχικές αντιρρήσεις του Συμβούλου ν' αναφερθεί στην υπόθεση αυτή, κάποια στιγμή τον βλέπουμε να κάμπτεται, οπότε αυτομάτως αλλάζουν οι ρόλοι και έτσι ο Σύμβουλος αναλαμβάνει ρόλο αφηγητή και ο νεαρός λοχαγός ακροατή. Στις δύο τελευταίες σελίδες του μυθιστορήματος αναλαμβάνει την αφήγηση και το κλείσιμο ο νεαρός λοχαγός, ο οποίος και «άνοιξε» την ιστορία. Με τη χρήση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και με την τεχνική της ανάληψης ξεκινά η εξιστόρηση των δεινών του ωραίου λοχαγού. Ο Σύμβουλος αφηγείται την ιστορία σαν ανάμνηση και η αφήγηση είναι γραμμική, με χρονική ακολουθία. Ο Τ. Καρβέλης τονίζει ιδιαιτέρως το ρόλο του ευθέος διαλόγου στον *Ωραίο λοχαγό* και υπογραμμίζει ότι «από τη *Βιοτεχνία υαλικών*

συγγραφέας χαμηλών μεν τόνων, υψηλής δε θερμοκρασίας», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Ο μακρινός συγγενής»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 281.

[152]Ο συγγραφέας δηλώνει για τον τρόπο που εργάζεται: «'Σε όλα τα βιβλία μου υπάρχει το ψάξιμο. […] Για τον *Ωραίο λοχαγό,* είχα την τύχη να έχω το Σπύρο Πλασκοβίτη, που μου είπε όλες τις λεπτομέρειες λειτουργίας του Συμβουλίου Επικρατείας», βλ. Νίκος Μπακουνάκης, «Μένης Κουμανταρέας, 'Γιατί οι συγγραφείς να δίνουν συνεντεύξεις;'» (συνέντ.), *Ταχυδρόμος*, 13.04.1989, http://invenio.lib.auth.gr. Θυμάται: «Εκ των υστέρων, προσέφυγα στο Σπύρο Πλασκοβίτη που υπήρξε ο ίδιος σύμβουλος της Επικρατείας και του έδειξα το γραπτό. 'Είναι όλα λάθος', μου είπε. Κάθισα λοιπόν κι εγώ και τα διόρθωσα όλα μέχρι κεραίας. Αυτό οφείλει να κάνει ένας συγγραφέας που σέβεται τον κοινό νου», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Καλοκαιρινή συνομιλία στη βεράντα του Μένη», (υποσ. 89), 335. Επίσης, αναφέρεται στο ρόλο του Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλου: «Αποτάθηκα σ' αυτόν για τις ανάγκες του *Ωραίου λοχαγού*. Μου έδωσε πληροφορίες πολύτιμες, τόσο στρατιωτικές όσο και ιατρικές, περιγράφοντάς μου την ατμόσφαιρα και την ψυχοπαθολογία του στρατεύματος», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Πες μου ποιους διαβάζεις να σου πω ποιος είσαι»: *Ξεχασμένη φρουρά. Τα κρυφά χαρτιά του συγγραφέα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, 185. Με άλλη αφορμή γράφει σχετικά: «Πριν τη δικτατορία. Σε ανύποπτο χρόνο, κόβω από το 'Βήμα' την επιφυλλίδα του Στασινόπουλου που αφορά έναν αξιωματικό και τις προσφυγές του στο Συμβούλιο της Επικρατείας. Την κλασάρω σ' ένα ντοσιέ. Μόλις το 1980, αρχίζω να γράφω τον *Ωραίο λοχαγό*», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Το ημερολόγιο της *Φανέλας με το εννιά*», (υποσ. 71), 250 και Μένης Κουμανταρέας, «Καλοκαιρινή συνομιλία στη βεράντα του Μένη», (υποσ. 89), 348.

το βάρος επωμιζόταν η αφήγηση, όπου συνήθως ενσωματώνονταν ο πλάγιος διάλογος και οι αναδρομές στο παρελθόν. Στον *Ωραίο λοχαγό* το βάρος πέφτει εξίσου σε μια πνευματώδη και θελκτική αφήγηση, που εκτυλίσσεται τμηματικά, και στο λεπτοδουλεμένο διάλογο, που χρωματίζει κάθε αντίδραση των συνδιαλεγομένων».[153] Το βιβλίο απαρτίζεται από είκοσι πέντε ατιτλοφόρητα αλλά αριθμημένα κεφάλαια που περικλείονται από δύο άνευ τίτλου και αριθμού τμήματα, ένα εισαγωγικό και ένα επιλογικό. Η υπόθεσή του διαδραματίζεται στην Αθήνα, ξεκινά το φθινόπωρο του 1959 και εκτείνεται έως το 1968. Ο Τ. Μενδράκος επισημαίνει ότι ο Κουμανταρέας «αυτή τη φορά, όμως –μέσα από την ατομική πάντα περιπέτεια– αφήνει να διαφανεί όλο εκείνο το πλέγμα των συμβάντων που σφραγίζει πια την πορεία του νεοελληνισμού στην τελευταία εικοσαετία και που, σαν ολότελα φυσικό επακόλουθο, καθορίζει και την εξέλιξη του προσωπικού μύθου. Βρισκόμαστε στο τέλος της δεκαετίας του ’50, σε μιαν Αθήνα που ο έντονος κοινοβουλευτικός της βίος μάταια προσπαθεί να αμβλύνει τις αντιθέσεις».[154]

Ο εύγλωττος τίτλος του μυθιστορήματος αποτελεί την καλύτερη και πιο ευθύβολη εισαγωγή στο θέμα του. Ωραίο λοχαγό ‘βάφτισε’ ο Σύμβουλος Επικρατείας τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα και το όνομα αυτό επισκίασε το κανονικό του. «Γιατί χωρίς να το καταλάβω, είχα ήδη δώσει όνομα και χαρακτηρισμό στον ανώνυμο άνθρωπο που επί μακρό διάστημα θα μας απασχολούσε» (ΩΛ 19).

Τα μοτίβα του μυθιστορήματος είναι η Ιστορία (αφού η περιπέτεια του ωραίου λοχαγού πλαισιώνεται σταθερά από τα πολιτικά γεγονότα της περιόδου 1959-1968),[155] καθώς και η διαφθορά, η αδικία, η φθορά,[156] η άπιστη γυναίκα, ο

---

[153]Ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 290. Πρέπει να σημειώσουμε ότι στη *Βιοτεχνία υαλικών*, τη *Φανέλα με το εννιά,* το *Δυο φορές Έλληνας, το Νώε* και τις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ* κυρίαρχη είναι η αφήγηση, ενώ στα μυθιστορήματα *Ο ωραίος λοχαγός, Η συμμορία της άρπας και Θάνατος στο Βαλπαραΐζο* κυρίαρχος είναι ο διάλογος. Αναφορικά με τη σημασία του διαλόγου ως φορέα ιδεών, γράφει ο Tadié: «Απόδειξη ότι ο διάλογος, στο μυθιστόρημα, είναι ένας από τους αγαπημένους τόπους της έκφρασής τους, εν πάση περιπτώσει ο τόπος όπου γεννιώνται με τη μεγαλύτερη φυσικότητα, γιατί έτσι μπαίνουν σε μια κατάσταση, σε μια προοπτική και δεν υπάρχει μόνο η άμεση φωνή του συγγραφέα», ό.π., Jean-Yves Tadié, (υποσ. 80), 264.

[154]Ό.π., Τάκης Μενδράκος, (υποσ. 149), 45.

[155]«Η πολιτική-ιστορική διάσταση δεν μπορεί να αποκλειστεί, γιατί το βιβλίο βρίθει από τέτοια δεδομένα», βλ. Μ. Γ. Μερακλής, «Ένα τρίλημμα (Μένη Κουμανταρέα: *Ο ωραίος λοχαγός*)», *Διαβάζω* 63 (1983) 50. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι στις σελίδες 42-47 δεν γίνεται καθόλου λόγος για τον ωραίο λοχαγό, καθώς υπάρχει σαφές ενδιαφέρον και στροφή προς τα πολιτικά γεγονότα της

νευρωτικός άνδρας –θέματα ήδη γνωστά από τη *Βιοτεχνία υαλικών*, ενώ τέλος αναφέρεται υπαινικτικά και η ομοφυλοφιλία.[157]

Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος είναι τα ακόλουθα: ο νεαρός λοχαγός-αφηγητής, ο Σύμβουλος-αφηγητής, ο ωραίος λοχαγός, η δεσποινίς Φόνη (η γραμματέας του Συμβουλίου Επικρατείας), ο Γκαμήλας (ο κλητήρας του Συμβουλίου Επικρατείας), η κυρία Κλειώ και η κυρία Μελπομένη (οι μοδίστρες του Συμβουλίου

εποχής. Μόλις έχει ανατείλει το 1961 και η πολιτική κατάσταση είναι τεταμένη από την εξαγγελία ίδρυσης νέου κόμματος από το Γ. Παπανδρέου.

[156]Δηλώνει ο συγγραφέας αναφορικά με τη φθορά: «Αν στη *Μεταμόρφωση* έβρισκα μια εκπληκτική ταύτιση με την κατάστασή μου ως υπαλλήλου και εκκολαπτόμενου συγγραφέα, στο *Θάνατο στη Βενετία* ανακάλυπτα ένα από τα μόνιμα θέματα που θα όριζαν τη ζωή μου και την τέχνη μου. Την έννοια της φθοράς από τη μια, τη φιλία ανάμεσα σε άντρες διαφορετικής ηλικίας από την άλλη», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Τρεις θάνατοι στη Βενετία»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 344. Σε άλλο σημείο επανέρχεται στο θέμα: «‘Η έννοια της φθοράς με απασχολεί διαρκώς. Είναι η ιστορία του κόσμου. Θέλω δε θέλω, είναι ένα κεντρικό θέμα στα γραπτά μου’», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Πορτραίτο του συγγραφέα σε ώριμη ηλικία»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 432. Με το πέρασμα του χρόνου παραμένει σταθερός και αταλάντευτος σ’ αυτή του την προτίμηση και το αιτιολογεί ως εξής: «‘Ο Παρθενώνας με συγκινεί ως ερείπιο, γιατί τα ερείπια είναι αυτά που με συγκινούν στη ζωή. Η αρτιμελής και η λογικοκρατούμενη άποψη της ζωής με αφήνει παγερά αδιάφορο’», βλ Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας – Ελιάνα Χουρμουζιάδου: ο δάσκαλός μου, ο μαθητής μου» (συνέντ.), 11.05.2013, www.tanea.gr.

[157]Ο Τ. Θεοδωρόπουλος αναφέρει ότι «εκεί, στις ρωγμές, θα εμφανιστεί η ομοφυλοφιλία, μια διάσταση λανθάνουσα κατ’ αρχήν, που μπορεί με την εξέλιξη της πλοκής να μετατρέπεται σε εκπεφρασμένη διάθεση του Συμβούλου, όμως σ’ όλη τη διάρκεια της ιστορίας δεν ξεσπάει. Παραμένει, τις περισσότερες φορές ανάμεσα στις γραμμές, κρυμμένη σαν υπονοούμενο, για να πλουτίσει, σαν καταλυτικό διφορούμενο τον *Ωραίο λοχαγό*», βλ. Τάκης Θεοδωρόπουλος, «*Ο ωραίος λοχαγός*: η γοητευτική κινητικότητα του διφορούμενου σ’ ένα βιβλίο», *Μεσημβρινή*, 14.12.1982. Ο Σπ. Τσακνιάς γράφει για τη «συγκρατημένη και ταυτόχρονα ακατανίκητη αλληλεξάρτηση, κάτω από την οποία έρπει ένας βουβός, αναχαιτισμένος κι εκρηκτικός, κάποιες στιγμές, ερωτισμός. Η αφηγηματική παράσταση της τροχιάς της μεταιχμιακής σχέσης των δύο αντρών –των οποίων το ερωτικό μητρώο είναι απαλλαγμένο από ομοφυλοφιλικά στίγματα, όπως, δήθεν αθώα, φροντίζει να μας πληροφορήσει ο αφηγητής– αποτελεί το σημαντικότερο επίτευγμα της ώριμης τεχνικής του έμπειρου συγγραφέα που ελέγχει το υλικό του και χειρίζεται άνετα την εκφορά του», ό.π., Σπύρος Τσακνιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Ο ωραίος λοχαγός*», (υποσ. 21), 62. Ο Αχ. Κυριακίδης χαρακτηρίζει τον *Ωραίο λοχαγό* «κορυφαίο δείγμα ηφαιστειακής λογοτεχνίας που κυοφορεί την ερωτική λάβα αλλά δεν την εκβάλλει ποτέ», βλ. Αχιλλέας Κυριακίδης, «Η εξομολόγηση των σωμάτων», *Το Βήμα*, 29.02.2004, www.tovima.gr.

Επικρατείας), η Μαρία (η αρραβωνιαστικιά του ωραίου λοχαγού), η Σοφία (η οικονόμος του Συμβούλου), ο Σταμάτιος Κακουλάκος (Ταγματάρχης του ωραίου λοχαγού), ο Φουντουλάκης (συνάδελφος του ωραίου λοχαγού) και ο Μαυροκέφαλος (ανώτερος στρατιωτικός).

2. 1. Η κριτική πρόσληψη

Ο Μ. Γ. Μερακλής διατυπώνει το 'τρίλημμά' του σχετικά με τον *Ωραίο λοχαγό* σε μια προσπάθεια ερμηνείας του μυθιστορήματος: «Στόχος του είναι να δοθεί μια 'τοιχογραφία' των πολιτικών γεγονότων της περιόδου 1960-1967, φοδραρισμένη μ' έναν έξυπνο μύθο;[158] Ή μήπως να δειχτεί ότι ο μύθος της καφκικής 'δίκης' είναι και παραμένει μια παντοτινή, καθημερινή πραγματικότητα;[159] Ή να

[158]Ο Σπ. Τσακνιάς επισημαίνει ότι ο Κουμανταρέας «στήνει ένα πυκνό δίχτυ συναρτήσεων με τα πολιτικά γεγονότα της εποχής και τις υπόγειες διακυμάνσεις μιας διαπροσωπικής σχέσης. Τα πασίγνωστα πολιτικά γεγονότα μιας πρόσφατης περιόδου […] δε γίνονται ούτε αντικείμενα πρωθύστερης ανάλυσης, ούτε αφορμές επικολυρικής αφήγησης. Με άκρως οικονομική δοσολογία, συμβάλλουν στην ωρίμανση της συνείδησης των πρωταγωνιστών», οι οποίοι «δεν είναι ανυποψίαστοι πολιτικά. Το δημοκρατικό τους υπόβαθρο, που σκιαγραφείται υπαινικτικά, είναι ένδειξη μιας όχι αμβλείας πολιτικής όσφρησης, χωρίς αυτό να σημαίνει πως έχουμε να κάνουμε με ό,τι αποκαλούμε 'πολιτικοποιημένα άτομα'», ό.π., Σπύρος Τσακνιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Ο ωραίος λοχαγός*», (υποσ. 21), 62. Ο Τ. Καρβέλης αναφέρει ότι «μέσα από την αφήγηση του πρώην Συμβούλου […] ακούμε τα βήματα της ιστορίας και νιώθουμε τα πλοκάμια μιας στρατιωτικής υπερεξουσίας. Τα βήματα της ιστορίας, μέσα στην οποία εμπλέκεται όχι μόνο ο λοχαγός, αλλά κι ένας ολόκληρος λαός, τα βλέπουμε να πλησιάζουν απειλητικά με τα καθημερινά τηλεφωνήματα του αφηγητή και τις συζητήσεις με άλλους συναδέλφους του για τα τρέχοντα γεγονότα (ανένδοτος Γ. Παπανδρέου, δολοφονία Λαμπράκη, ανακρίσεις Σαρτζετάκη, συμπλοκές φοιτητών με την αστυνομία, δολοφονία Πέτρουλα, δικτατορία, κ.λπ.)», ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 289. Ο Τ. Μενδράκος σημειώνει: «Το γεγονός ότι ο μύθος όχι μόνο συμπορεύεται με τα πολιτικά συμβάντα, αλλά και αποτελεί φυσικό τους επακόλουθο· ότι αξεδιάλυτα υφαίνεται πάνω στο δικό τους καμβά κι ακόμα ότι χωρίς την αχνή, έστω, παρουσία τους θα έχανε τον ουσιαστικό του πυρήνα, δίνουν στο μυθιστόρημα τον πολιτικό του χαρακτήρα. Μόνο που ο συγγραφέας, για ν' αποφύγει μια πιθανή κραυγαλέα προβολή κάποιας προσωπικής του ένταξης και για να κρατήσει απ' αυτά μόνο το κλίμα που δημιούργησαν, διαλέγει και επιμένει να τα παρατηρεί με τα μάτια του ανένταχτου, ηλικιωμένου δικαστικού», ό.π., Τάκης Μενδράκος, (υποσ. 149), 46. Τέλος, η κριτική τονίζει ότι «το ιστορικό φόντο λειτουργεί τελικά ως βάθος, χρονολογώντας έμμεσα, όπως αρμόζει στη λογοτεχνία, τα επεισόδια της ιστορίας του λοχαγού. Ως σύζευξη του ατομικού με το κοινωνικό, όπου η ατομική περίπτωση φαίνεται ως αναπόφευκτη απόρροια μιας συγκεκριμένης κοινωνικοπολιτικής κατάστασης, λειτουργεί αρκετά αμυδρά», ό.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 33.

[159]Ο Σπ. Τσακνιάς ταυτίζεται με το Μ. Γ. Μερακλή στο σημείο αυτό, αφού τονίζει ότι «ο ωραίος Λοχαγός –χωρίς τα εισαγωγικά, φυσικά– μου θύμισε τον Γιόζεφ Κ. Και οι δυο μπαίνουν σε έναν φαύλο κύκλο ατελεύτητων δικών με την ίδια ανεμελιά, την ίδια αυτοπεποίθηση, την ίδια πίστη στην αθωότητά τους, την ίδια αφελή εμπιστοσύνη στη δικαιοσύνη, για να ανακαλύψουν βαθμιαία πως

δοθεί, τέλος, η παράξενη ιστορία μιας σχέσης που αναπτύχθηκε ανάμεσα σ' έναν ηλικιωμένο άντρα κι ένα πολύ νεότερό του;» και καταλήγει ότι ο κύριος άξονας του βιβλίου «είναι η αναπτυσσόμενη σιγά σιγά έλξη του ηλικιωμένου, ανύπαντρου δικαστικού προς το νέο αξιωματικό […]. Είναι μια έλξη προς την εξωτερική ειδή – και παραμένει, ως μια μυστική ηδυπάθεια– αλλά συγχρόνως και προς την αποκαλυπτόμενη σιγά σιγά εσωτερική ομορφιά της ψυχής»[160] και ως εκ τούτου «το βιβλίο είναι λοιπόν, καταρχάς, ερωτικό. Ύστερα είναι 'καφκικό'. Και τέλος είναι

ο λαβύρινθος μέσα στον οποίο χώθηκαν, ανίδεοι και ωραίοι, δεν έχει άλλη έξοδο από την ήττα και την καταστροφή», ό.π., Σπύρος Τσακνιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Ο ωραίος λοχαγός*», (υποσ. 21), 63. Ο Κρ. Χουρμουζιάδης επισημαίνει ότι «ο λοχαγός είναι φυσικός κληρονόμος και ακραία μορφή όλων των προηγούμενων νικημένων μιας κοινωνίας που πνίγει καθετί το ζωντανό και ανθρώπινο. Η κοινωνία περιορίζεται εδώ στην πιο καφκική της μορφή, την απολυταρχική γραφειοκρατία. Ο καλός λοχαγός είναι θύμα μιας άδικης ιεραρχίας, μιας δικαιοσύνης απρόσωπης μέχρι απανθρωπιάς, αυταρχικής μέχρι αυθαιρεσίας. Το ανεξέλεγκτο αυτής της αυθαιρεσίας έχει σαν λογική συνέπεια την παρανοϊκή μονομανία του λοχαγού», βλ. Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα, *Η φανέλα με το εννιά*)», *Η Λέξη* 54 (1986) 506. Στο ίδιο μήκος κύματος και η ακόλουθη τοποθέτηση: «Ο «Ωραίος λοχαγός» (1982) είναι ένα αντίγραφο του Joseph K. του Κάφκα, χωρίς όμως να έχει το δικό του δραματικό τέλος. Ή μήπως το έχει; Το σφρίγος και η ομορφιά του ωραίου λοχαγού χάνονται ανεπιστρεπτί, θύμα και αυτός ενός αδυσώπητου μηχανισμού, του στρατού», ό.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 33. Το καφκικό στοιχείο υπερτερεί και για την Τ. Μανδηλαρά, η οποία σχολιάζει ότι «ο *Ωραίος Λοχαγός* συνοδεύει την εποχή της ωριμότητας για τη μυθοπλασία του [Κουμανταρέα] που γίνεται πιο συμβολική και πιο καθολική. Ο ωραίος λοχαγός θα μπορούσε κάλλιστα να είναι ήρωας του Κάφκα καθώς προσπαθεί να αντιπαρέλθει έναν αδυσώπητο μηχανισμό που προσπαθεί να τον εξοντώσει και να τον λυγίσει δίχως καμία ουσιαστική αιτία», βλ. Τίνα Μανδηλαρά, «Μένης Κουμανταρέας: Ο συγγραφέας της αθηναϊκής ψυχής», *Πρώτο θέμα*, 06.12.2014, http://dytikosanemos.blogspot.gr.

[160]«Η ιστορία ενός έρωτα, πλατωνικού […] ώστε η κλίση του στον ωραίο λοχαγό δεν έχει το χαρακτήρα μιας ομοφυλοφιλικής αποκλειστικότητας, είναι μάλλον μια προέκταση της αίσθησής του της ομορφιάς», ό.π., Μ. Γ. Μερακλής, (υποσ. 155), 50. Ο Τ. Θεοδωρόπουλος υποστηρίζει ότι δεν είναι ούτε πολιτικό ούτε ιστορικό μυθιστόρημα και κάνει λόγο για την «αίσθηση του διφορούμενου και του υπονοούμενου» και «τη γοητευτική κινητικότητα του *Ωραίου λοχαγού»,* ό.π., Τάκης Θεοδωρόπουλος, «*Ο ωραίος λοχαγός*: η γοητευτική κινητικότητα του διφορούμενου σ' ένα βιβλίο», (υποσ. 157). Ο Σπ. Τσακνιάς υπογραμμίζει ότι «η συνάρτηση Συμβούλου – Λοχαγού, η μόνη μη ετεροφυλοφιλική, η μόνη λανθάνουσα, ανεκδήλωτη και, φυσικά, ανεκπλήρωτη, είναι η πιο θερμή και η πιο πειστική. Γι' αυτό, ίσως, η κατερείπωσή της συγκινεί βαθύτερα από όσο η κατάρρευση των δεσμών του Μενέλη, της Μπέμπας Ταντή και της κυρίας Κούλας», ό.π., Σπύρος Τσακνιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Ο ωραίος λοχαγός*», (υποσ. 21), 62.

πολιτικό».[161] Ο Σπ. Τσακνιάς επισημαίνει ότι ο *Ωραίος λοχαγός* «ανακεφαλαιώνει τις κατακτήσεις του συγγραφέα κατά την τελευταία δεκαετία και τις συμπυκνώνει στην καθαρότερη και εντελέστερη μορφή τους. […] Στις καλύτερες σελίδες του, πίσω από τη φωνή του αφηγητή που ακούγεται με ευκρίνεια, πάλλουν ποικίλοι τόνοι και υποβάλλονται διάφορες σημασίες –αδιευκρίνιστες, αμφίρροπες, συγκινησιογόνες».[162] Τέλος, ο Τ. Καρβέλης εντοπίζει τα ακόλουθα χαρακτηριστικά ως προς την αφηγηματική τεχνική: «α) χρησιμοποιεί μια γλώσσα, που είναι κράμα καθαρεύουσας και αστικής νεοελληνικής, πλούσια σε ακκισμούς φωνητικούς, ειρωνική κι ευαίσθητη, πνευματώδης και σπινθηροβόλα,[163] β) μαζί με τη γλώσσα συνυφαίνεται και η προσωπικότητα του καλλιεργημένου αφηγητή, που βγαίνει κάπως από το πλαίσιο των συνηθισμένων μας αστών ή μικροαστών των προηγούμενων βιβλίων, γ) οι αντιδράσεις του αφηγητή και του λοχαγού δεν δίνονται μονότροπα, αλλά συνάπτονται εσωτερικά με την όλη ανέλιξη των γεγονότων».[164]

---

[161]Ό.π., Μ. Γ. Μερακλής, (υποσ. 155), 50, 51.

[162]Ό.π., Σπύρος Τσακνιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Ο ωραίος λοχαγός*», (υποσ. 21), 60, 61.

[163]Σε συνέντευξή του δηλώνει ότι επηρεάστηκε από το Herman Melville στην απόδοση της λόγιας γλώσσας του Συμβούλου της Επικρατείας, ό.π., Μαίρη Δέγλερη, (υποσ. 73), 5 και το ίδιο επισημαίνει αργότερα: «Η γλώσσα του Μέλβιλ στον 'Μπάρτλεμπυ', για παράδειγμα, μου άνοιξε το δρόμο και με οδήγησε να βρω λύσεις στη γλώσσα του δικού μου *Ωραίου λοχαγού*», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Πρόλογος»: *Πλανόδιος σαλπιγκτής*, Κέδρος, Αθήνα 1990[3] [1989[1]], 14. Σε άλλη συνέντευξή του αποκαλύπτει ότι «'στην περίπτωση του *Ωραίου λοχαγού* μολονότι δεν πρόκειται για δικά μου βιώματα, μιλώ σαν Σύμβουλος της Επικρατείας. Κι εκεί όμως του έδωσα χαρακτηριστικά από την ψυχοσύνθεσή μου'», ό.π., Μαίρη Παπαγιαννίδου, (υποσ. 9).

[164]Ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 290.

2. 2. Ο ανδρικός χαρακτήρας

Ο ωραίος λοχαγός

Ο ωραίος λοχαγός είναι περίπου είκοσι έξι με είκοσι επτά ετών (ΩΛ 13), όταν τον πρωτοσυναντάμε και τον αφήνουμε στα τριάντα πέντε, ενώ πρέπει να σημειώσουμε ότι δεν ταυτίζεται η ηλικία του με τη βιολογική ηλικία του συγγραφέα. Το ασυνήθιστο όνομα 'ωραίος λοχαγός' τού το δίνει ο Σύμβουλος της Επικρατείας στον οποίο προσφεύγει για την υπόθεσή του (ΩΛ 18) και το κανονικό όνομά του δεν το μαθαίνουμε ποτέ, αφού μόνο γενικόλογη κι εντελώς αόριστη αναφορά γίνεται σ' αυτό και παραμένει ένας γρίφος. «Αυτόματα, γύρισα πίσω να δω ξανά το όνομα. Δεν υπήρχε η παραμικρή αμφιβολία. Ήταν η αίτηση του Λοχαγού» (ΩΛ 27, 61), ενώ στο τέλος το όνομα έχει ξεχαστεί κι έχει επικρατήσει το 'ωραίος λοχαγός' (ΩΛ 211). Προβάλλεται, λοιπόν, μόνο η ιδιότητα, η οποία έχει απορροφήσει την ταυτότητα κι ο Tadié εξηγεί, αναφορικά με την απουσία του ονόματος, ότι «την ανωνυμία επιτρέπει η ταύτιση, η γενίκευση: κάθε αναγνώστης είναι σαν εκείνον τον άγνωστο που λέει *εγώ*: ο ίδιος γίνεται αυτό το *εγώ*. Απορροφάται από το κενό της απουσίας του ονόματος».[165]

Εξωτερική περιγραφή: Χρησιμοποιείται ο συνδυασμός άμεσου προσδιορισμού κι έμμεσης παρουσίασης του χαρακτήρα, για να τονιστούν βασικά ψυχολογικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες της εξωτερικής εμφάνισης, που αναφέρονται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και στην ενδυμασία του ωραίου λοχαγού. Διακρίνουμε πέντε φάσεις/διακυμάνσεις στην εξωτερική εμφάνισή του που

---

[165]Ο.π., Jean-Yves Tadié, (υποσ. 80), 111. Επιπλέον, αναφέρει ότι «στη *Δίκη,* η ενοχή του Γιόζεφ Κ., την οποία, άλλωστε, ο Kafka πραγματεύεται και βλέπει σαν αντικείμενο, αναδεικνύεται με τόσο μεγαλύτερη δύναμη όσο το μυθιστορηματικό πρόσωπο είναι άκακο, μέτριο και, εντέλει, ανώνυμο: ένα πρόσωπο χωρίς όνομα είναι απόλυτα ταιριαστό με ένα άγνωστο σφάλμα, με μια ενοχή της οποίας τη φύση ο αναγνώστης θα εξακολουθήσει να αγνοεί. […] Διότι σημασία έχει αυτό που λέγεται και όχι ποιος το λέει. Σημασία έχουν οι σχέσεις γλώσσας και αυτού που υπονοούν, όχι το ευκαιριακό υποκείμενο που μιλάει», ό.π., 112, 115.

αντιστοιχούν στις πέντε προσφυγές του στο Συμβούλιο της Επικρατείας. Έτσι, στην πρώτη προσφυγή (φθινόπωρο του 1959) ο Σύμβουλος συναντά «ένα λεπτό, υψηλό νέο» με «κομψή στολή αξιωματικού του στρατού, και το πηλήκιο άψογα φορεμένο» (ΩΛ 12) και σημειώνει ότι «το πηγούνι του, ζωηρά προτεταμένο, τόνιζε την αυτοπεποίθησή του που έφτανε στο βαθμό του θριάμβου» (ΩΛ 16), χτίζοντας έτσι το προφίλ ενός άτρωτου νέου που δεν γνωρίζει εμπόδια. Η άψογη εξωτερική εμφάνιση υπογραμμίζει την ξεχωριστή προσωπικότητα και το μεγαλείο του νέου, αφού ο Σύμβουλος δηλώνει ότι «ήταν η χάρη, μαζί και η αυτοπεποίθηση που ξεκινούσαν από κάπου πολύ βαθιά, ίσως από την ίδια την ψυχή του νέου, που έδιναν ομορφιά και τελικά υπόσταση στη στολή του» (ΩΛ 24).

Στη δεύτερη προσφυγή (1962) παρατηρούμε μία ανεπαίσθητη αλλαγή και μία δικαιολογημένη στενοχώρια του ωραίου λοχαγού εξαιτίας της άρνησης της Υπηρεσίας του να συμμορφωθεί με την απόφαση του Δικαστηρίου και τώρα φωλιάζει στην ψυχή του μια σκοτεινή διάθεση, αλλά τα μάτια του εξακολουθούν να είναι «κρυστάλλινης διαύγειας» και «το βλέμμα του ήταν άδολο· η μορφή του εξακολουθούσε νεανική και απτόητη» (ΩΛ 66). Η μορφή του αποδίδεται με την τεχνική της έμμεσης παρουσίασης και της αναλογίας:[166] «ήταν όπως πάντα ντυμένος άψογα και κρατούσε το σώμα του ευθυτενές. Σαν νέο κυπαρίσσι, που ανυποψίαστο φύτρωνε μέσα σε κοιμητήρι» (ΩΛ 65-66). Βλέπουμε, λοιπόν ότι, ενώ ο Σύμβουλος προετοιμάζει τον εαυτό του πως θα συναντήσει ένα ράκος, η πραγματικότητα τον διαψεύδει, αφού ο λοχαγός διαθέτει άψογη εμφάνιση κι αποχωρεί από το γραφείο του μ' ένα θριαμβικό βηματισμό «στρατιώτη που ενώ οι συνάδελφοί του χάθηκαν, εκείνος επιμένει, έστω και μόνος, να παρελαύνει» (ΩΛ 68).

Με την τρίτη προσφυγή (καλοκαίρι του 1965) αρχίζει η κατάρρευση του ωραίου λοχαγού, αφού τούτη τη φορά τον έχουν κρίνει «αποστρατευτέο» κι είναι πια αγνώριστος. «Ήταν με πολιτική περιβολή, ένα κοστούμι σταυρωτό γκρίζο, γραβάτα μπλε μονόχρωμη, και παπούτσια καφέ –νομίζω τα παπούτσια ήταν τα ίδια, τα παλιά

[166]Η Rimmon-Kenan επισημαίνει ότι η περιγραφή τόσο της εξωτερικής εμφάνισης του χαρακτήρα όσο και του περιβάλλοντός του (είτε πρόκειται για το σπίτι του ή την πόλη του, είτε πρόκειται για την οικογένειά του ή τον κοινωνικό περίγυρό του) διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην έμμεση αποτύπωση του χαρακτήρα. Πέραν αυτών των στοιχείων, θεωρεί πολύ σημαντική την αναλογία, που συντελεί στην κατανόηση κάποιας ιδιότητας του χαρακτήρα σε συνδυασμό με τις πράξεις, το λόγο ή την εξωτερική εμφάνιση, ό.π., Shlomith Rimmon-Kenan, (υποσ. 117), 65-70.

σκαρπίνια» (ΩΛ 139) και «φορούσε τα πολιτικά με την άνεση του πολίτη. Μόνο που ήταν χλωμός, εντελώς χλωμός. Και με κομμένα μάτια» (ΩΛ 140). Παρ' όλο που ο ενθουσιασμός, το πείσμα και η φλόγα δεν τον έχουν εγκαταλείψει, ο Σύμβουλος τον βλέπει «να πορεύεται προς την έξοδο, μόνος πια και αβοήθητος πολύ. Το βήμα του, πάντως, ήταν το ίδιο σαν να φορούσε τα στρατιωτικά. Μοναχά λίγο πιο αργό και χωρίς ν' ακούγονται τα τακούνια. Μπορεί και να είχε αλλάξει παπούτσια» (ΩΛ 144). Η εικόνα που εκπέμπει είναι βαθιά λυπηρή και καταθλιπτική, καθώς δεν έχει καμία σχέση με το λοχαγό των δύο προηγούμενων δικών. «Έμοιαζε μ' έναν άνθρωπο έγκλειστο που χτυπά με δύναμη και κατ' εξακολούθηση το κεφάλι του στον τοίχο» (ΩΛ 172). Μετά την ολοκλήρωση της τρίτης δίκης, ο λοχαγός είναι ένα ανθρώπινο κουρέλι και δεν υπάρχει τίποτε από την παλιά αίγλη, τη λάμψη, το θρίαμβο και το σθένος που τον χαρακτήριζαν. «Τον είδα να διασχίζει το μακρύ διάδρομο που, αυτή τη φορά έμοιαζε με στίβο που έχουν ναρκοθετήσει, με το γνώριμο πεισματικό βάδισμά του, σε μια ιδεατή πειθαρχία που ο ίδιος προσπαθούσε να επιβάλει στον εαυτό του. Μου φαινόταν ότι από στιγμή σε στιγμή ο άνθρωπος αυτός θα έπεφτε για να μη σηκωθεί ποτέ πια» (ΩΛ 173). Μπορεί να έχουν αλλάξει πολλά πάνω του, αλλά η ομορφιά του εξακολουθεί να υπάρχει, σαν να του έχει παραχωρηθεί το «προνόμιο του κάλλους» εσαεί.

Στην τέταρτη προσφυγή (φθινόπωρο του 1966) ο λοχαγός έχει πια διαλυθεί σωματικά και ψυχικά. «Ένας άνθρωπος κάπως γερμένος, με το ίδιο γκρίζο κοστούμι, το οποίο στο μεταξύ είχε τσαλακωθεί και λεκιάσει, προχωρούσε κουρασμένα στο μέρος μου, με τους κροτάφους του γκρίζους κι αυτούς, και με βλέμμα υποταγμένο» (ΩΛ 184). Εκείνο που παραμένει και θυμίζει κάτι από τον παλιό λοχαγό είναι η επιμονή και η διαρκής προσπάθεια για τη δικαίωσή του. Στο άκουσμα της δήλωσης του Συμβούλου ότι δεν θα είναι πια ο εισηγητής του πληγώνεται βαθιά και αποδίδεται η ψυχική του κατάσταση με την τεχνική της αναλογίας: «Με κοίταξε σαν πληγωμένο ζώο. Δεν ήταν πια λιοντάρι –ένα πληγωμένο ελάφι, λίγο γερασμένο, που το κοπάδι δεν το θέλει πια» (ΩΛ 188). Και ενώ θα περίμενε κανείς ότι θα καμπτόταν μ' αυτή την εξέλιξη και θα σταματούσε, αφού τον εγκατέλειψε και το τελευταίο του έρεισμα, εκείνος με μία έκδηλη αποφασιστικότητα δηλώνει ότι θα συνεχίσει, έστω και μόνος και αποδεικνύεται περίλαμπρα ότι «είχε πάψει να έχει εξαρτήσεις προσωπικές» (ΩΛ 189). Αν και είναι μόλις τριάντα πέντε ετών, τα μαλλιά του έχουν γκριζάρει και το πρόσωπό του έχει γεράσει, ενώ μόνο το μέτωπο διατηρεί κάτι από την παλιά του χάρη. Εντέλει, μπορεί η εξωτερική του ομορφιά να φθίνει με το πέρασμα του χρόνου

και να φυλλορροεί, η ψυχική όμως ακολουθεί αντίστροφη πορεία και μένει ανεπηρέαστη και απαστράπτουσα, αφού τον συνοδεύουν πάντα η ευγένεια και το ήθος του.

Εν τω μεταξύ, ο Σύμβουλος συνταξιοδοτείται και ο λοχαγός συνεχίζει να επισκέπτεται το Συμβούλιο της Επικρατείας για την εκκρεμούσα υπόθεσή του, ενώ έχει καταντήσει ένας γραφικός και περίεργος τύπος που προσπαθούν όλοι να τον ξεφορτωθούν. Η παρακμή του είναι ολοφάνερη: «Ήταν ένας μεσόκοπος με γερμένους ώμους, σχεδόν καμπουριαστός. […] Φορούσε, […] μιαν εξαιρετικά μακριά, σχεδόν ποδήρη καμπαρντίνα στο χρώμα της σκουριάς, […] με φαρδιά πέτα, λιωμένο γιακά και επωμίδες στις οποίες όμως δεν υπήρχαν διακριτικά. Τα μαλλιά του ήσαν κι αυτά μακριά» (ΩΛ 202). Τώρα πια ο ωραίος λοχαγός έχει την εμφάνιση ενός ζητιάνου ακαθόριστης ηλικίας, που η υπόθεση της στασιμότητάς του στο στρατό αποτελεί την κύρια μέριμνά του και παρατηρούμε ότι ο νους του έχει σταματήσει στην αρχική απόφαση της στασιμότητας, έχοντας αποδιώξει εντελώς το γεγονός της αποστράτευσης. Έτσι, από την αρχική εξαίσια και δυναμική παρουσία καταλήγουμε στην κατερειπωμένη μορφή, τη γραφική φιγούρα, που προκαλεί τον οίκτο των άλλων και κάνει να ηχεί τόσο ειρωνική η χρήση του επιθέτου ‘ωραίος’, καθώς έρχεται σε πλήρη αντίστιξη με την τωρινή εμφάνιση που παραπέμπει σ’ ένα φάντασμα με ασπρισμένο κεφάλι, ρυτιδιασμένο πρόσωπο, παράδοξη περιβολή και ύφος ‘εντελώς τρελό’.

Οικογενειακή κατάσταση: Ο ωραίος λοχαγός προέρχεται από μία φτωχή, πολύτεκνη οικογένεια της επαρχίας και είναι αρραβωνιασμένος με τη Μαρία, αλλά στο τέλος βιώνει τη μοναξιά και την εγκατάλειψη.

Μορφωτικό επίπεδο: Είναι απόφοιτος της Σχολής Ευελπίδων και, καθώς σκιαγραφούνται σταδιακά η ιδιοσυγκρασία και οι συνήθειές του, πληροφορούμαστε ότι έχει καλλιτεχνικές ευαισθησίες και ανησυχίες και ότι αγαπά το θέατρο, αλλά διαφωνεί με τις επιλογές των θεαμάτων από την πλευρά του στρατού (ΩΛ 75). Η δήλωση αυτή δείχνει άνθρωπο οξυδερκή και ευφυή, που αποφεύγει μεν να συζητά δημοσίως τα θέματα του στρατού και έχει επιβάλει στον εαυτό του ένα είδος λογοκρισίας, αντιλαμβάνεται όμως ότι υπάρχει μια συστηματική προσπάθεια πλύσης εγκεφάλου και αντιτάσσεται. Εμφανίζεται, επίσης, λάτρης της κλασικής μουσικής, την ώρα που διατρέχει τον κίνδυνο να γελοιοποιηθεί στα μάτια των συναδέλφων του

που ακούνε μόνο λαϊκά. Παρουσιάζεται λοιπόν, να διψά για καλαισθησία και καλλιέργεια, αφού επιπλέον είναι φιλαναγνώστης κι ο Σύμβουλος δράττεται της ευκαιρίας να ρωτήσει τι βιβλία διάβαζε στο στρατό, για να εξομαλύνει τα «απάδοντα προς την ιδιότητα του αξιωματικού» του κατηγορητηρίου (ΩΛ 78). Ο λοχαγός τον ενημερώνει ότι διάβαζε τα έντυπα του Γενικού Επιτελείου αλλά και βιβλία της αρεσκείας του κι αναφέρει χαρακτηριστικά ότι κάποτε έπεσε στα χέρια του η βιογραφία του Νιζίνσκι καμουφλαρισμένη ως «Κηπουρική» και ξεκίνησε να τη διαβάζει με μεγάλο ενδιαφέρον, διότι αφενός ήθελε να μάθει πράγματα για το χορό και για την εποχή που έζησε ο καλλιτέχνης, αφετέρου τού κέντρισε το ενδιαφέρον ο απάνθρωπος τρόπος με τον οποίο οδηγήθηκε στην τρέλα. Η ανάγνωση του βιβλίου έμεινε ημιτελής, διότι ο Κακουλάκος του απαγόρευσε να διαβάζει βιβλία με πολιτικό, κομμουνιστικό ή ομοφυλοφιλικό περιεχόμενο. Ο ωραίος λοχαγός εξομολογείται στο Σύμβουλο: «‘Προσπάθησα να τον πείσω ότι ο Νιζίνσκι δεν είχε σχέση με την πολιτική, αντίθετα ήταν χορευτής, και μάλιστα σπουδαίος. ‘‘Χορευτής;’’ έκανε, ‘‘τόσο το χειρότερο, δηλαδή πούστης!’’» (ΩΛ 80). Έτσι, λοιπόν, αντιλαμβανόμαστε ότι η κατηγορία για τα φθοροποιά κι ανάρμοστα αναγνώσματα στηρίχθηκε στο συγκεκριμένο βιβλίο.

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Όταν ο Σύμβουλος αναλαμβάνει την υπόθεσή του, επιθυμεί να μάθει κάποια συμπληρωματικά στοιχεία, ώστε να σχηματίσει μια σφαιρική εικόνα για το άτομο του νεαρού αξιωματικού. «Περίεργος καθώς είμαι, τον ρώτησα περί της καταγωγής του. Μου είπε ότι κατήγετο από μια κωμόπολη της Λοκρίδος και ότι από πολύ νέος είχε έλθει στην Αθήνα με την πρόθεση να σπουδάσει» (ΩΛ 29).[167] Ο ωραίος λοχαγός τονίζει ότι «είναι δύσκολο για ένα νέο από την επαρχία που έρχεται στην Αθήνα να προσανατολιστεί. Εξάλλου, δεν υπάρχουν μεγάλα περιθώρια εκλογής. Για αλλού κανείς ξεκινά και αλλού βρίσκεται» (ΩΛ 31). Υποστηρίζει ότι δεν τον εμποδίζει στην προαγωγή του το γεγονός ότι οι γονείς του είναι φιλελεύθερων αντιλήψεων και σημειώνει ότι ο ίδιος ενδιαφέρεται για τις εξελίξεις γύρω του, αλλά είναι πολύ προσεχτικός στις συζητήσεις του και δεν εμπιστεύεται παρά ελάχιστους συναδέλφους του (ΩΛ 34), ενώ αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό τη συζήτηση που άνοιξε ο Σύμβουλος περί φρονημάτων και γίνεται

[167]Ο Κουμανταρέας αναφέρεται στη Λοκρίδα και στο διήγημα «Στην Επαρχία Λοκρίδος», βλ. Μένης Κουμανταρέας, *Τα μηχανάκια*, Κέδρος, Αθήνα 1988[10] [Φέξης 1962[1]], 81-176.

επιφυλακτικός απέναντί του: «‘Αν θέλετε να μάθετε τα φρονήματά μου, […] δεν έχω φρονήματα με την έννοια που γράφουν οι εφημερίδες’» (ΩΛ 38).

Επάγγελμα/φιλοδοξίες: Στην ερώτηση του Συμβούλου πώς αποφάσισε να ακολουθήσει τη στρατιωτική καριέρα, εκείνος απαντά ότι η ύπαρξη στρατιωτικών στην οικογένεια διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο, συμπληρώνοντας χαρακτηριστικά ότι «‘οι άνθρωποι αυτοί, μολονότι δέσμιοι μιας πειθαρχίας, μου εφαίνοντο ότι απολάμβαναν κάποιας μεγαλύτερης αίγλης κι ελευθερίας και είχα πάντοτε την εντύπωση πως εφέροντο όπως οι ήρωες στα βιβλία’» (ΩΛ 30). Ο ίδιος υπογραμμίζει ότι δεν επιθυμούσε ν’ ακολουθήσει το επάγγελμα του πατέρα του, που ήταν γεωπόνος, αλλά και ότι η οικογένειά του τον απέτρεψε από τα νομικά που είχε κλίση. Ως εκ τούτου, αφού στάθμισε τα υπέρ και τα κατά της επιλογής του, τελείωσε τη Σχολή Ευελπίδων και ακολούθησε μια πολυετή καριέρα, περνώντας από διάφορες βαθμίδες και φτάνοντας στο βαθμό του Λοχαγού, όπου μένει στάσιμος, αν και έχει προταθεί για Ταγματάρχης (ΩΛ 32). Τα κατηγορητήρια που ευθύνονται για τη στασιμότητα του ωραίου λοχαγού και τα οποία αποδομεί ο Σύμβουλος, μελετώντας σε βάθος τη ζωή και την προσωπικότητά του, είναι τα ακόλουθα: α) «Επιρρεπής προς συζητήσεις απάδουσες προς την στρατιωτικήν ιδιότητα· έχει την τάσιν να φατριάζει· ασταθής συναισθηματικά» (ΩΛ 34) β) «Καθ’ υπερβολήν ζωηρός, με σαφείς τάσεις απειθαρχίας. Επιδίδεται εις χαρτοπαιξίαν και αναγιγνώσκει βιβλία ανάρμοστα προς την ιδιότητά του ως Αξιωματικού» (ΩΛ 63) γ) «Κυκλοθυμικός, με κλονισμένη την ψυχική υγεία», σύμφωνα με το σκεπτικό της αποστρατεύσεως (ΩΛ 141) και δ) «Ψυχική κατάπτωσις, κατάθλιψις, κυκλοθυμικές καταστάσεις, έχει ανάγκη περιθάλψεως. Ακατάλληλος για το στράτευμα» (ΩΛ 188). Όλες οι δίκες κερδίζονται, αλλά οι αποφάσεις του Συμβουλίου Επικρατείας πέφτουν στο κενό, καθώς δεν εφαρμόζονται ποτέ από το Στρατό, με αποτέλεσμα ο λοχαγός να παραμένει στάσιμος και μάλιστα, μετά τη δεύτερη προσφυγή να κριθεί αποστρατευτέος.

Από τη συζήτηση Συμβούλου και ωραίου λοχαγού οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η πηγή των δεινών του είναι ο –αποκαλούμενος, απ’ τον ίδιο, προστάτης του– Ταγματάρχης Σταμάτιος Κακουλάκος (από το κακός το επώνυμό του, που γίνεται προσπάθεια ν’ αμβλυνθεί η έννοιά του με τη χρήση του υποκοριστικού) (ΩΛ 82), ο οποίος τον φθονεί και τον επιβουλεύεται, ενώ ο λοχαγός δεν μπορεί ν’ αντιληφθεί την υποκρισία του και μιλά μ’ επαινετικά λόγια γι’ αυτόν: «‘Και όταν εκείνος έφτασε στο βαθμό του Ταγματάρχη και τον μετέθεσαν στην

Αθήνα, ζήτησε και πέτυχε να με πάρει μαζί του'» (ΩΛ 83). Ο Σύμβουλος του προτείνει να σκεφτεί τη μετάθεση ή ακόμα και το ενδεχόμενο να φύγει από το στρατό, ενώ εκείνος είναι αμετάπειστος και παρουσιάζεται αισιόδοξος για την έκβαση της υπόθεσής του (ΩΛ 97, 99).

Στα μέσα Ιουλίου του 1965, εκδίδεται η τρίτη ευνοϊκή απόφαση και ο λοχαγός πανηγυρίζει και παράλληλα επιθυμεί να το διατυμπανίσει παντού ότι δικαιώθηκε. «Ήταν ένας θρίαμβος εκδικήσεως, μία επέλαση δαιμόνων που κατείχε την ψυχή του. Έμοιαζε με τη Νέμεση που έρχεται να τιμωρήσει» (ΩΛ 176). Όταν ο Σύμβουλος παροτρύνει τον ωραίο λοχαγό να εγκαταλείψει το θέμα του στρατού και λαμβάνει την απάντηση-ομολογία του ότι το όλο ζήτημα έχει γίνει σύμφυτο με τη ζωή του, με την υπόστασή του και του είναι αδιανόητο να ζήσει χωρίς τις προσφυγές, τότε συνειδητοποιεί ότι «η δική του έξη ήταν οι αλλεπάλληλες προσφυγές. Ήταν φοβερό, όμως χωρίς αυτές δεν μπορούσε να ζήσει» (ΩΛ 188). Μετά την αποστράτευσή του, ασχολείται με τη σύνταξη αιτήσεων στρατιωτικών, μεταφράζει και ζωγραφίζει, ενώ αρνείται ν' αποδεχτεί την πραγματικότητα και να συμβιβαστεί με τα νέα δεδομένα, παραμένοντας προσκολλημένος στην προώθηση της υπόθεσής του.

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Η μορφή του προκαλεί τεράστια εντύπωση στο Σύμβουλο και χαράσσεται διαμιάς μέσα του με απίστευτη ζωντάνια και ανεξίτηλα χρώματα, αφού «η παρουσία του ξεχείλιζε από έναν έρωτα για τη ζωή που ήταν στην πρώτη του λάμψη» (ΩΛ 13). Όταν ο νεαρός λοχαγός απευθύνεται στη Γραμματεία για την κατάθεση της αίτησής του, η γραμματέας προσπαθεί να τον αποπέμψει και με τη χρήση του άμεσου τρόπου δίνονται στοιχεία που τονίζουν την ψυχοσύνθεση του ωραίου λοχαγού: «Κάποια στιγμιαία απελπισία ζωγραφίστηκε στη μορφή του νεαρού Λοχαγού. Λες και η φράση αυτή να του είχε, προσωρινά, ανακόψει όλη την ορμή» (ΩΛ 15-16). Ωστόσο, σχολιάζει ότι «το πρόσωπό του ανάδινε μια τέτοια πειστικότητα και ορμή, μαζί και αθωότητα» (ΩΛ 17-18), που μπορούσε να παρακάμψει οποιοδήποτε εμπόδιο, ενώ είναι τόσο έντονη η προσωπικότητά του που «λες και ο άνθρωπος αυτός να είχε ρίξει τον ίσκιο του επάνω μας –έναν ίσκιο βαρύ που δύσκολα θα έφευγε πια» (ΩΛ 18). Παρουσιάζεται πολύ τακτικός και συγκεντρωμένος στην υπόθεσή του σε βαθμό που ξαφνιάζει τους πάντες: «Περίμενα ότι ο νέος θ' άρχιζε να ψαχουλεύει τις τσέπες του ωσότου ανασύρει κάποιο τσαλακωμένο χαρτί και ότι θα διάβαζε με κάποια δυσκολία το νούμερο. Όμως αυτός όχι. Αντιθέτως, είπε τον αριθμό ολοκάθαρα από μνήμης» (ΩΛ

22), ενώ το σκηνικό αλλάζει άρδην με την τρίτη προσφυγή, αφού ξεδιπλώνει ένα φύλλο τσαλακωμένο και διπλωμένο στα τέσσερα και στην τέταρτη προσφυγή η αίτηση έχει καταντήσει ένα σκέτο κουρέλι, όπως κι ο ίδιος (ΩΛ 188). Όταν ο Σύμβουλος τον διαβεβαιώνει ότι θα εξεταστεί δίκαια η υπόθεσή του, εκείνος τον κοιτάζει με απέραντη ευγνωμοσύνη και με την τεχνική του αυτο-παρατιθέμενου μονολόγου[168] τονίζονται τα ψυχικά του χαρίσματα: «Τόσο το καλύτερο, είπα μέσα μου, ο νέος αυτός, συν τα άλλα προσόντα που διαθέτει, είναι σεμνός και ευγενικός» (ΩΛ 24) και «από τους ανθρώπους που δεν σε άφηναν εύκολα να τους ξεχάσεις» (ΩΛ 27).

Στις δύο επισκέψεις στο σπίτι του Συμβούλου αποκαλύπτονται και άλλες πτυχές της προσωπικότητας του νεαρού, όπως η συνέπεια, η βαθιά καλλιέργεια, η ευγένεια και η απλότητα. Αποδεικνύεται άτομο προσγειωμένο, μετρημένο, αξιοπρεπές, δίχως αλαζονεία και προπάντων, σκεπτόμενο και φιλοσοφημένο, καθώς διαχωρίζει την καριέρα από την προσωπική ζωή και τονίζει τη δυσκολία του να κυκλοφορεί με τη στολή, αφού επιθυμεί να τον εκτιμούν για την προσωπικότητά του και όχι να θαμπώνονται απ' αυτήν. Στο σημείο αυτό ο λοχαγός παρουσιάζεται με την τεχνική του αυτο-παρατιθέμενου μονολόγου: «Αυτός ο άνθρωπος, σκεφτόμουν, παρ' όλους τους νεανικούς τρόπους του, έχει μια ωριμότητα που ξαφνιάζει» (ΩΛ 82). Κατά τη δεύτερη επίσκεψη στο σπίτι του Συμβούλου, ο λοχαγός είναι εμφανώς αδυνατισμένος, η υγεία του είναι κλονισμένη και η εμφάνισή του ριζικά αλλαγμένη. Η φθορά και η παρακμή είναι έκδηλες πάνω του και σχεδόν τίποτε δεν θυμίζει τον παλιό εαυτό του. Το φθινόπωρο του 1964 και ενώ ο Σύμβουλος υπολογίζει ότι ο λοχαγός θα έχει προαχθεί σε Ταγματάρχη και θα βρίσκεται στην Κύπρο, έρχεται το τηλεφώνημα της Μαρίας να τον αιφνιδιάσει, καθώς του ανακοινώνει ότι ο λοχαγός είναι στο νοσοκομείο με νευρολογικά προβλήματα. «'Δεν έχει τίποτα οργανικό. Νευρικές διαταραχές, διέγνωσε ο γιατρός'» (ΩΛ 131). Ο Σύμβουλος ρωτά για την προαγωγή του και εκείνη αποφεύγει να δώσει απάντηση, μόνο του εκφράζει κάπως διστακτικά την επιθυμία του λοχαγού να τον επισκεφθεί στο νοσοκομείο και εκείνος παραξενεύεται και στενοχωριέται μ' αυτή την κακή είδηση: «Αυτό το παιδί, ειδικά αυτός, να υποφέρει από νευρικές διαταραχές. Κάτι δεν μου πήγαινε καλά» (ΩΛ 132).

[168]Η Dorrit Cohn διακρίνει τρεις αφηγηματικούς τρόπους για την παρουσίαση της συνείδησης σε κείμενα πρώτου προσώπου: την αυτο-αφήγηση, τον αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο και τον αυτο-αφηγημένο μονόλογο. Για τον αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο, βλ. Dorrit Cohn, (υποσ. 106), 214-220.

Συμπεριφορά σε φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Όταν, το Φεβρουάριο του 1960, ο λοχαγός συναντά το Σύμβουλο, τον αντιμετωπίζει «με κάποιο δέος και συστολή νεανική, αντίθετη πολύ με τη σιγουριά και την ορμή του παρουσιαστικού του» (ΩΛ 21). Ωστόσο, η απόφαση του Συμβουλίου της Επικρατείας εκκρεμεί κι όσο ο Σύμβουλος τού εξηγεί τη διαδικασία, ο ωραίος λοχαγός τον ακούει με τεράστια προσήλωση (ΩΛ 22), ενώ η ευγένειά του τον πείθει ν' ασχοληθεί προσωπικά με το θέμα του, καθώς κρίνει ότι αυτός ο άνθρωπος εκπέμπει κάτι ξεχωριστό και μοναδικό: «Κανένα ψεύτικο πάθος, θεατρινισμός, ή υπόνοια κολακείας. Η ίδια του η μορφή ήταν πέραν πάσης αμφιβολίας. […] Το άγγιγμα της παλάμης του άφηνε κάτι δροσερό, καθόλου η χειραψία πολλών ανθρώπων που ήμουν αναγκασμένος να υφίσταμαι» (ΩΛ 41). Ήδη, έχει δικαιωθεί στη συνείδησή του, καθώς σκέφτεται ότι κάποιος «ξιπασμένος και δυσκοίλιος ταγματάρχης» έχει συντάξει την αναφορά εναντίον του λοχαγού και ότι κυριαρχεί «μεσαιωνική γραφειοκρατία» στους στρατώνες (ΩΛ 42). Επιπλέον, ο Σύμβουλος ομολογεί ότι ο ωραίος λοχαγός τού ξυπνούσε πρωτόγνωρα αισθήματα και ότι τον έβλεπε ως τον υποθετικό γιο ή ανιψιό του. Ήταν, όμως, και κάτι άλλο: πέρα από το πατρικό ένστικτο που του ξυπνούσε, τον έθελγε «η ακατάβλητη γοητεία της μορφής του. Ήταν η μορφή αυτή, η ίδια η εικόνα της ανέμελης νεότητας, αυτή που έχει εκθρέψει με επιμέλεια η παιδική και προωθήσει η εφηβική ηλικία για να την φέρει σε μια τελείωση –κάτι που, εις το εξής, δύσκολα θα μπορούσε να ξεπεραστεί» (ΩΛ 49).[169]

Με την έκδοση της πρώτης θετικής απόφασης, ο λοχαγός είναι ιδιαιτέρως χαρούμενος και δεν παραλείπει να εκφράσει την ευγνωμοσύνη του στο Σύμβουλο τόσο με προφορικές ευχαριστίες όσο κι εμπράκτως (ΩΛ 54). Σταδιακά, γνωρίζονται καλύτερα, αλλά ποτέ δεν υπερβαίνει τα εσκαμμένα και παραμένει σεμνός και μετρημένος απέναντι στο Σύμβουλο (ΩΛ 66). Με τη δεύτερη θετική δικαστική απόφαση εκφράζει και πάλι τις θερμές ευχαριστίες του στον ευεργέτη του (ΩΛ 115), στέλνοντας ως δώρο ένα λεύκωμα με τις συμφωνίες του Τσαϊκόφσκυ, αν και τον είχε προειδοποιήσει ο Σύμβουλος ότι δεν θα δεχτεί δώρα. Όταν τον διαβεβαιώνει ότι θα παλέψουν μαζί μέχρι τέλους, τότε ξαναβρίσκει την αισιοδοξία και την ελπίδα του και

[169]Είναι πρόδηλη η έλξη που ασκεί ο ωραίος λοχαγός στο Σύμβουλο κι η τοποθέτηση του Κουμανταρέα πάνω σ' αυτό το θέμα είναι η ακόλουθη: «Στον δε *Ωραίο λοχαγό* μου είπαν το εξής: αφού ο σύμβουλος είναι ερωτευμένος με το λοχαγό, όπως είναι φανερό, γιατί δεν κάνουν κάτι, να τελειώνουμε; Αν τους είχα βάλει να κάνουν κάτι, αυτό θα ήταν το Βατερλώ του βιβλίου μου», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Είμαστε ανεπανόρθωτα αμετανόητοι», (υποσ. 87).

λάμπει σαν ήλιος (ΩΛ 161), αφού είχε επενδύσει στο Σύμβουλο και τώρα βλέπει ότι δεν έχει κάνει λάθος. Τον χαρακτηρίζει ως τον 'άγγελό' του, ουσιαστικά σαν το μοναδικό άνθρωπο που εμπιστεύεται και τον στηρίζει σε κάθε δύσκολη στιγμή.

Στην τρίτη δίκη δεν υπάρχει καμία λάμψη θριάμβου στα μάτια του, παρά μια απόγνωση και μια αμυδρή ελπίδα, «η λύσσα ενός αδύναμου, ο οποίος δεν μπορεί να ξεφύγει από την καταφορά της μοίρας» (ΩΛ 171). Μεγάλη διαφορά έναντι των δύο προηγούμενων δικών είναι η απουσία της Μαρίας. Έτσι, ο λοχαγός στηρίζεται αποκλειστικά στο Σύμβουλο, γαντζώνεται, θα λέγαμε, από πάνω του, αφού είναι ο μοναδικός άνθρωπος που του έχει απομείνει και του συμπαραστέκεται. Όταν ο Σύμβουλος τον παροτρύνει να συμβιβαστεί και να ξεχάσει το στρατό, εκείνος χαμογελά αχνά και λέει: «'Να συμβιβαστώ, πώς;' […] 'Ακόμα περισσότερο;'». Και η κατακλείδα: 'Δεν μπορώ', είπε πολύ ήρεμα, σχεδόν παθητικά» (ΩΛ 187). Σταδιακά, μαθαίνει να στηρίζεται αποκλειστικά στον εαυτό του, ενώ παραμένει αξιοπρεπής και υπερήφανος ως το τέλος και δεν δέχεται την οικονομική βοήθεια που του προσφέρει ο Σύμβουλος. «Έκανε μια ζωηρή κίνηση σαν να του είχα ρίξει νερό ζεματιστό […] κι απομακρύνοντας βίαια το χαρτονόμισμα, σήκωσε το γιακά του» (ΩΛ 210). Αυτή η άρνηση ξυπνά τον παλιό εαυτό του και τον κάνει να βαδίζει με αυτοπεποίθηση και σθένος και με μια σπάνια λάμψη στη μορφή του. Ο Σύμβουλος κλείνει την αφήγησή του με αυτά τα λόγια: «Τον είδα που χάθηκε μέσα σε μια λάμψη αμείωτη, σε μια αποθέωση της μορφής του που είχε ξαναγυρίσει. Ήταν ο Λοχαγός μου. Ο ωραίος Λοχαγός» (ΩΛ 211).

Αναφορικά με τον Κακουλάκο, παρατηρούμε τη διαρκή προσπάθεια του λοχαγού να δικαιολογεί και να καταλαβαίνει τις αντιδράσεις του, ακόμα και αν είναι εις βάρος του. Διακρίνεται από ενσυναίσθηση και βλέπει τα πράγματα από την οπτική γωνία του συνομιλητή του, γεγονός που αποδεικνύει την ανωτερότητα και την ωριμότητά του. Ο Κακουλάκος περιγράφεται ως ένας στρατιωτικός κυκλοθυμικός, ιδιόρρυθμος, αμόρφωτος, με συμπλέγματα μειονεξίας, που ζηλεύει τον ωραίο λοχαγό, διότι είναι κομψός κι ευγενικός, όμορφος και έμπειρος στις γυναίκες, σε αντίθεση με αυτόν που δεν έχει καμία επιτυχία, καθώς είναι άσχημος και άσχετος από γυναίκες. Ο φθόνος του γίνεται δηλητηριώδης και ενορχηστρώνει σχέδιο επαγγελματικής και προσωπικής εξόντωσης του λοχαγού, όταν πληροφορείται ότι ο κατώτερός του είναι αρραβωνιασμένος, παρ' ότι εκείνος προσπαθεί να κρατά χαμηλούς τόνους και να μην προκαλεί τον Κακουλάκο. Η στασιμότητα ακολουθεί το λοχαγό τόσο στον επαγγελματικό όσο και στον προσωπικό τομέα, αφού χάνει και την καριέρα του και

την αρραβωνιαστικιά του. Σε μία έξοδό του με τη Μαρία και τον Κακουλάκο, η αρραβωνιαστικιά του ανέφερε στον ανώτερό του την υπόθεση του λοχαγού και εκείνος υποσχέθηκε ότι «'θα μιλούσε σε έναν Μαυροκέφαλο[170] που είναι στο Συμβούλιο Προαγωγών και θα προσπαθούσε να τον επηρεάσει'» (ΩΛ 148). Ωστόσο, ο λοχαγός αρχίζει να προβληματίζεται (μα δεν αντιδρά και πάλι), όταν ο Κακουλάκος προτείνει στη Μαρία να συναντηθεί με το Μαυροκέφαλο για το θέμα του αρραβωνιαστικού της. «'Με ενόχλησε όμως πως όσο διάστημα γινόταν η συζήτηση, μιλούσε αποκλειστικά στη Μαρία, σαν να μην υπήρχα εγώ'» (ΩΛ 148). Ο ωραίος λοχαγός δείχνει τον ακέραιο χαρακτήρα του, λέγοντας πως δεν του αρέσει να παρακαλά κανέναν, αλλά το σχέδιο εξόντωσης βρίσκεται σ' εξέλιξη και περιλαμβάνει και τη διάλυση της προσωπικής γαλήνης και ευτυχίας του, πέραν της ανάσχεσης της επαγγελματικής σταδιοδρομίας του. Ο Κακουλάκος γίνεται ακόμα πιο επιθετικός και απαράδεκτος, φτάνοντας στο σημείο να του πει ότι η Μαρία δεν κάνει γι' αυτόν και τότε ο λοχαγός γίνεται έξαλλος και λογοφέρνει μαζί του (ΩΛ 150). Η γνωριμία του Κακουλάκου με τη Μαρία είναι η αρχή του τέλους για τη σχέση του λοχαγού, διότι ο Ταγματάρχης αναμειγνύεται στα προσωπικά του, παρεμβαίνει στη ζωή του και ουσιαστικά τη ρυθμίζει ή μάλλον την απορρυθμίζει, μα και ο λοχαγός παρουσιάζεται υποχωρητικός και ενδοτικός και η αντίδρασή του σε ό,τι τον ενοχλεί είναι χλιαρή ή μηδενική. Εξακολουθεί να έχει παρωπίδες και μόνο ο Σύμβουλος αντιλαμβάνεται τον πραγματικό ρόλο του Κακουλάκου, συνειδητοποιώντας ότι «δεν ήταν τίποτα περισσότερο ή λιγότερο από μια πλεκτάνη ανθρώπων χωρίς συνείδηση που είχε τυλιχθεί γύρω του σαν φίδι, σφίγγοντας αυτό το ανδρικό κορμί με την ψυχή παιδιού» (ΩΛ 159). Όλα φωτίζονται στο νου του Συμβούλου και βλέπει ότι από τη μία πλευρά ο λοχαγός είναι ένας άνθρωπος πείσμων, ίσως ασταθής, ίσως αφελής, μα κατά βάση ηθικός, που «τον είχαν διασύρει, φθάνοντάς τον ως τα ακρότατα όρια του εξευτελισμού» (ΩΛ 159), αλλά από την άλλη δίνει άφεση αμαρτιών και στον Κακουλάκο, «ενώ ο άλλος, ο Κακουλάκος, κι ας ήταν τέρας, στο βάθος ένας φουκαράς καραβανάς ήταν, με όλες τις κακίες και τις συμφορές που επιστρατεύει η φτώχεια και η ασκήμια, χωρίς καμιά αρετή και χωρίς ικανότητες, ένα άλλου είδους θύμα, θύμα πάντως κι αυτός, όπως ο Λοχαγός μου» (ΩΛ 160).

[170]Το ίδιο επώνυμο χρησιμοποιείται και στο *Δυο φορές Έλληνας*.

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Στο πρώτο δικαστήριο παρίσταται ο ωραίος λοχαγός με πολύ προσεγμένη εμφάνιση και ηρεμία, που την αντλεί, αφενός, από το γεγονός ότι θεωρεί την υπόθεσή του απλή και εύκολη, αφετέρου, από την παρουσία της Μαρίας. Η τέλεια εμφάνισή του αποδίδεται με την τεχνική της αναλογίας: «Πιο καλοντυμένος παρά ποτέ και χτενισμένος στην εντέλεια –σαν ένα παιδί που παίρνει την πρώτη του μετάληψη» (ΩΛ 48). Η Μαρία λειτουργεί ως το στήριγμά του, είναι αφοσιωμένη στον αρραβωνιαστικό της και τον εμψυχώνει. Μετά το πέρας της πρώτης δίκης, ο λοχαγός περιμένει το Σύμβουλο έξω από την πόρτα του γραφείου του μαζί με τη μνηστή του, την οποία και συστήνει: «'Η Μαρία', είπε απλά, σαν να επρόκειτο για κάτι δεδομένο» (ΩΛ 51). Πριν αποχωρήσουν, αναφέρει στο Σύμβουλο ότι σκοπεύουν να επισκεφθούν την οικογένειά του στο χωριό και αυτό δείχνει άνθρωπο που αγαπά τους δικούς του και δεν ξεχνά τις καταβολές του, αλλά αποτελεί και ένδειξη οικειότητας προς το Σύμβουλο, αφού του δίνει προσωπικές πληροφορίες και τον ενημερώνει για τα σχέδιά του.

Στη δεύτερη δίκη ο λοχαγός είναι ανήσυχος, καθώς η Μαρία δεν έχει φτάσει ακόμη και ηρεμεί μόνο με τον ερχομό της, αφού είναι απόλυτα εξαρτημένος από εκείνη και του είναι απαραίτητη. «Κάθε τόσο κοίταζε το ρολόι του κι έστρεφε το βλέμμα του στην πίσω πόρτα, απ' όπου έμπαιναν οι καθυστερημένοι» (ΩΛ 113). Η εμφάνισή του εξακολουθεί να είναι άψογη με τη διαφορά ότι «έλειπε μόνο το ύφος του παιδιού που παίρνει την πρώτη του κοινωνία. Αντίθετα, είχε το σίγουρο ύφος ενός ανθρώπου που ξέρει ή μαντεύει τι πρόκειται να επακολουθήσει» (ΩΛ 114). Ο ωραίος λοχαγός, γεμάτος ενθουσιασμό, σπεύδει να ανακοινώσει στο Σύμβουλο ότι ετοιμάζονται να παντρευτούν τον επόμενο μήνα με τη Μαρία, ενώ τον έχει συνεπάρει η ιδέα του γάμου και μονοπωλεί τη σκέψη του σε σημείο που όλα τα άλλα ζητήματα να είναι υποδεέστερα. Ωστόσο, δεν έμελλε να ευοδωθούν τα σχέδιά του και τα όνειρά του, αφού ψυχραίνεται με τη Μαρία και διαλύεται ο αρραβώνας τους. Το γεγονός αυτό τον πονά ιδιαιτέρως, τον πληγώνει και καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια για να συγκρατήσει τα δάκρυά του, καθώς εξιστορεί τα τεκταινόμενα στο Σύμβουλο. Εξηγεί, λοιπόν, ότι εκείνη απομακρύνθηκε από κοντά του εξαιτίας της ασθένειάς του και ότι του δήλωσε πως δεν θέλει να γίνει ο γάμος, ενώ ο ίδιος καταλάβαινε ότι την είχαν επηρεάσει αρνητικά ο Κακουλάκος με το Μαυροκέφαλο (ΩΛ 152). Όταν της επανέλαβε να ετοιμάζεται για το γάμο, η απάντησή της ήταν άκρως αρνητική, χωρίς να αφήνει περιθώρια συζήτησης: «''Όχι'' μου είπε, ''με τέτοιες συνθήκες δεν μπορώ να παντρευτώ, δεν το καταλαβαίνεις;''» (ΩΛ 152). Ο Σύμβουλος τον εμψυχώνει και

του τονίζει ότι θα επανασυνδεθεί με τη Μαρία, ενώ εκείνος του εκμυστηρεύεται ότι νοσηλεύτηκε στο Ψυχιατρικό (ΩΛ 153) και ότι αυτό σίγουρα διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην απόφασή της. Ωστόσο, είναι αισιόδοξος και συνάμα τόσο συγχωρητικός με όλους τους ανθρώπους, αφού εκφράζεται με θετικά λόγια ακόμα και για τη Μαρία και πιστεύει ότι όλα θα διορθωθούν. «'Και η Μαρία θα καταλάβει κι αυτή στο τέλος. Σας έχει εμπιστοσύνη, απεριόριστη εμπιστοσύνη'. Τα έβλεπε πάλι όλα ρόδινα. Στην πρώτη τους δόξα» (ΩΛ 162).

Η τρίτη δίκη σημαδεύεται από την απουσία της Μαρίας, η οποία έχει κάνει άλλες επιλογές. «Κι επί πλέον, δίπλα του, το κάθισμα που από παράδοση κατελάμβανε μία νέα γυναίκα ντυμένη στα μαύρα, έχασκε άδειο. Η Μαρία έλειπε. Κι αυτό τον έκανε ν' αδράχνεται περισσότερο από μένα» (ΩΛ 172), αφού η γυναίκα αυτή αποτελούσε το στήριγμα, τη δύναμη και όλη τη ζωή του. Μετά την τρίτη δίκη ο λοχαγός πληροφορεί το Σύμβουλο ότι η Μαρία είναι αρραβωνιασμένη ή και παντρεμένη με κάποιον ταγματάρχη ή συνταγματάρχη και το σχόλιό τους είναι καυστικό: «'Αυτό το κορίτσι', είπα, 'από ενωρίς είχε κλίση για το στρατό'. 'Μόνο που δεν υπολόγισε σωστά· μέτρησε λάθος άστρα', μου είπε τσακίζοντας τα χείλη του σε μια γκριμάτσα» (ΩΛ 187). Στην τέταρτη προσφυγή, ο ωραίος λοχαγός είναι πλέον ένα ράκος, αφού η Μαρία τον έχει εγκαταλείψει οριστικά για έναν άλλον άνδρα και αντιλαμβανόμαστε ότι η διπλή προδοσία από την αρραβωνιαστικιά και από το φίλο είναι τρομερό χτύπημα για την ευαίσθητη ψυχή του.

3. 3. Ο γυναικείος χαρακτήρας

Η Μαρία[171]

Παρ' όλο που τα στοιχεία που δίνονται για τη Μαρία είναι ελάχιστα και η μορφή της αποδίδεται αδρομερώς, ο ρόλος της είναι καταλυτικός για την πορεία του ωραίου λοχαγού. Όσο είναι κοντά του, εκείνος δεν φοβάται τίποτε και κανέναν και πολεμά με όλες τις δυνάμεις του για το δίκιο του. Όταν τον εγκαταλείπει για έναν άλλον άνδρα, ο ωραίος λοχαγός χάνει σταδιακά τη δύναμή του και το κουράγιο του και δείχνει να παλεύει από συνήθεια και όχι για κάποιο σκοπό.

Εξωτερική περιγραφή: Η πρώτη εμφάνιση της Μαρίας συνδέεται με την πρώτη δίκη στο Συμβούλιο της Επικρατείας, όπου παρευρίσκεται ως αρωγός στην προσπάθεια του ωραίου λοχαγού. Η περιγραφή της είναι λιτή και περιορίζεται στα χαρακτηριστικά του προσώπου, καθώς επίσης στη γενική τοποθέτηση για την ηλικία και το ντύσιμό της. Επρόκειτο για «ένα νέο κορίτσι μελαχρινό, με ίσια, τσιτωμένα μαλλιά και μάτια αυστηρά. Τον κοίταζε αφοσιωμένα, με κάτι προσγειωμένο στο βλέμμα» (ΩΛ 49, 51, 52). Είχε μάλλον αυστηρό παρουσιαστικό και «ήταν ντυμένη

[171]Αυτό το όνομα το ξανασυναντάμε στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* και στο σημείο αυτό αξίζει να αναφέρουμε ότι το όνομα Μαρία στα εβραϊκά σημαίνει Κυρία και ότι συνδέεται με την παντοδυναμία και τη σοφία. Η Olwen Hufton σχολιάζει ότι «πολλές γυναίκες μπορούσαν να επιλεγούν μέσα από τη Βίβλο για αναπαραστάσεις της γυναικείας φύσης, τόσο σε κείμενο όσο και σε εικόνα. Αν η Εύα δεσπόζει στη Γένεση, η Μαρία, η μητέρα του Θεού, βρίσκεται στην εισαγωγή της Καινής Διαθήκης. Η Μαρία ήταν το αντίστροφο της Εύας. Παρθενική και αθώα, αφουγκράστηκε όχι το Διάβολο μεταμορφωμένο σε φίδι αλλά τον Άγγελο του Θεού. Ακούγοντας το σχέδιο του Θεού, μίλησε μόνο για να εκφράσει απόλυτη υποταγή στο θέλημά του. Η αντίθεση είναι προφανής. Τα χαρακτηριστικά της Μαρίας ήταν η άσπιλη σεξουαλικότητά της –όταν ο Θεός τοποθέτησε τον υιό του στη μήτρα της, επέλεξε μια γυναίκα που δεν είχε γνωρίσει κανέναν άλλο άνδρα–, η σιωπή της –μιλάει μόνο τρεις φορές στα Ευαγγέλια– και το μαρτύριό της. Ήταν, όπως τόνιζαν οι κληρικοί, μοναδική ανάμεσα στο φύλο της και καμιά γυναίκα δεν θα μπορούσε να προσδοκά να γίνει σαν αυτή. Δεν ήταν και ποτέ δεν θα μπορούσε να γίνει πρότυπο. Αλλά αυτό που οι άλλες γυναίκες μπορούσαν να ελπίζουν ήταν να μιμηθούν μεμονωμένα ατομικά χαρακτηριστικά της, όπως η ευγένεια και η ταπεινοφροσύνη της. Ήταν η ενσάρκωση εκείνων των τρόπων συμπεριφοράς που ταίριαζαν στη γυναικεία φύση», βλ. Όλουεν Χάφτον, «Κατασκευάζοντας τη γυναίκα»: *Ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη (1500-1800),* μτφρ. Ειρήνη Χρυσοχόου, επιμ. Δήμητρα Λαμπροπούλου, Νεφέλη, Αθήνα 2003, 44.

κατάμαυρα, σαν από πρόσφατο πένθος» (ΩΛ 51). Την ίδια εικόνα παρουσιάζει και στη δεύτερη δίκη, καθώς «φορούσε πάλι το ίδιο μαύρο φόρεμα, μονίμως σαν να πενθούσε» (ΩΛ 114).

Οικογενειακή κατάσταση: Είναι η μνηστή του ωραίου λοχαγού, αλλά δεν δείχνει ιδιαίτερη σπουδή να γίνει και σύζυγός του. Η δήλωση του λοχαγού στο Σύμβουλο: «'Τον άλλο μήνα ετοιμάζομαι να παντρευτώ'» (ΩΛ 91) δεν φαίνεται να τη συγκινεί, αφού στην ερώτηση του Συμβούλου για την ημερομηνία του γάμου τους απαντά με μία «προσγειωμένη αποφασιστικότητα» και μάλλον απαισιόδοξα ότι θα εξαρτηθεί από την εξέλιξη της υπόθεσης. Έτσι, λοιπόν, η Μαρία παρουσιάζεται ρεαλίστρια και ορθολογίστρια την ίδια ώρα που «εκείνος φαινόταν να πετάει στα σύννεφα» (ΩΛ 116).

Μορφωτικό επίπεδο: Έμμεση πληροφόρηση για το μάλλον μέτριο μορφωτικό της επίπεδο αποτελεί η αναφορά ότι στη δεύτερη δίκη «κοίταζε προς το μέρος μας με το ύφος αυτών που ακούν μια ξένη γλώσσα» (ΩΛ 114).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Από την αμίλητη, ντροπαλή, χαμηλοβλεπούσα [«Η κοπέλα στεκόταν δίπλα του έχοντας χαμηλωμένα τα μάτια (ΩΛ 52)] και αφοσιωμένη κοπέλα που είδαμε στην αρχή, η Μαρία μεταμορφώνεται σε μια άπιστη και σκληρή γυναίκα που εγκαταλείπει τον ωραίο λοχαγό για έναν άλλον άνδρα και μάλιστα, όταν αυτός θα νοσηλευθεί στο Ψυχιατρικό και θα την έχει ανάγκη περισσότερο από κάθε άλλη φορά. «'Με τη Μαρία σιγουρεύτηκα, βρήκα τον άνθρωπο που μου πάει'» (ΩΛ 91) δηλώνει ο λοχαγός στο Σύμβουλο και η ειρωνεία είναι πρόδηλη, αφού τα πράγματα δεν θα εξελιχθούν όπως τα έχει σχεδιάσει και η πραγματικότητα θα τον διαψεύσει. Η Μαρία τον επηρεάζει σε αφάνταστο σημείο και τον πείθει να της επιτρέψει να συναντηθεί με το Μαυροκέφαλο, αν και δεν συμφωνούσε. «Έδωσα τόπο στην οργή. ''Αν είναι για το καλό σου'', μου είπε η Μαρία, ''γιατί να μην πάω –τι χάνουμε;''» (ΩΛ 150). Η Μαρία σίγουρα δεν έχασε τίποτα, αντιθέτως βγήκε ωφελημένη, αφού τα έφτιαξε με το Μαυροκέφαλο, ενώ ο λοχαγός έχασε τα πάντα: και μνηστή και προαγωγή. Όταν ο Κακουλάκος τον προειδοποιεί ότι η Μαρία δεν κάνει γι' αυτόν, ο λοχαγός γίνεται έξαλλος. «'Του είπα να μην το ξαναπεί αυτό, γιατί κι εγώ θα ξεχνούσα πως μιλούσα προς ανώτερο. Λογοφέραμε'» (ΩΛ 151), αλλά ο ανώτερός του μάλλον δικαιώνεται,

αφού η Μαρία τελικά τον εγκαταλείπει, επιδιώκοντας ένα σίγουρο και σταθερό μέλλον.

2. 4. Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρούμε ότι ο λοχαγός παρουσιάζεται ως ένας νέος αξιωματικός, που προέρχεται από μια φτωχή, πολύτεκνη οικογένεια της επαρχίας και είναι προικισμένος με σπάνια ψυχικά χαρίσματα και εξαιρετική προσωπικότητα. Η άψογη εξωτερική εμφάνιση υπογραμμίζει την ξεχωριστή προσωπικότητα και το μεγαλείο του και όλη αυτή η ομορφιά πηγάζει κατευθείαν από την ψυχή του. Ο ωραίος λοχαγός είναι ένας νέος αισιόδοξος, χαρούμενος, με αγωνιστικότητα και πάθος, που περιμένει την πρώτη απόφαση του Συμβουλίου της Επικρατείας με σιγουριά για τη νίκη του και δεν υπάρχουν νέφη, αμφιβολίες ή αρνητικές σκέψεις στο νου του. Αγωνίζεται και ξέρει ότι θα νικήσει. Διακατέχεται δε, από τόσο έντονο πάθος και αισιοδοξία, που συμπαρασύρει ακόμα και το Σύμβουλο της Επικρατείας, ο οποίος δεν έχει την παραμικρή αμφιβολία ότι θα είναι θετική η απόφαση του Συμβουλίου και ότι θα πάρει τελικά την προαγωγή ο λοχαγός. Η αρχική εντύπωση του Συμβούλου για τον ωραίο λοχαγό ήταν πως δεν τον ενδιέφερε καθόλου να επιβάλλει τις απόψεις του, τις ιδέες του και τις θέσεις του, αλλά επιθυμούσε να προβάλλει ιδανικά, όπως την αγωνιστικότητα, το σφρίγος και τη νεότητα που δεν γνώριζαν εμπόδια και ήταν άτρωτα κι απρόσβλητα από κάθε ασχήμια και δυσχέρεια.

Σε σχέση με τον ανώτερό του, τον Κακουλάκο, παρατηρούμε τη διαρκή προσπάθεια του λοχαγού να δικαιολογεί και να καταλαβαίνει τις αντιδράσεις του, ακόμα και όταν είναι εις βάρος του, αφού διακρίνεται από ενσυναίσθηση και βλέπει τα πράγματα από την οπτική γωνία του συνομιλητή του, γεγονός που αποδεικνύει την ανωτερότητα και την ωριμότητά του. Επιπλέον, αναγνωρίζει τις οφειλές του προς τον ανώτερό του και τον υπολογίζει σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο άλλος να υπερβαίνει τα εσκαμμένα και να παρεμβαίνει ακόμα και στα προσωπικά του, αλλά και ο λοχαγός παρουσιάζεται υποχωρητικός και ενδοτικός με χλιαρή ή μηδενική αντίδραση σε ό,τι τον ενοχλεί. Μόνο ο Σύμβουλος αντιλαμβάνεται τον πραγματικό ρόλο του Κακουλάκου, συνειδητοποιώντας ότι ο επαγγελματικός περίγυρος του λοχαγού τον εχθρευόταν και τον φθονούσε και μηχανευόταν την ηθική εξόντωσή του, διότι διέθετε μια αψεγάδιαστη προσωπικότητα, ενώ ο λοχαγός εξακολουθεί να έχει παρωπίδες ως προς το θέμα αυτό. Επομένως, ο ωραίος λοχαγός σκιαγραφείται ως ένα άτομο προσγειωμένο, άκακο, μετρημένο, αξιοπρεπές, δίχως αλαζονεία και προπάντων σκεπτόμενο και φιλοσοφημένο, που επικεντρώνεται στα ουσιώδη της

ζωής και μένει μακριά από τα επουσιώδη και επιπλέον, διέπεται από πηγαία αισιοδοξία, χάρη, αφοπλιστική ειλικρίνεια και αυτοπεποίθηση. Αγωνίζεται για τους στόχους και τα οράματά του και παλεύει μέχρι τέλους, αντιδρώντας στη στασιμότητα που του έχει επιβάλει ο στρατός.

Όσον αφορά στη Μαρία, σκιαγραφείται ως ένα νέο μελαχρινό κορίτσι, που παρευρίσκεται στο Συμβούλιο της Επικρατείας ως αρωγός στην προσπάθεια του ωραίου λοχαγού. Είναι η μνηστή του, αλλά δεν δείχνει ιδιαίτερη σπουδή να γίνει και σύζυγός του, αφού εξαρτά το γάμο τους από την εξέλιξη της δικαστικής υπόθεσης. Έτσι, λοιπόν, παρουσιάζεται ρεαλίστρια και ορθολογίστρια την ίδια ώρα που εκείνος είναι ονειροπόλος. Από την αμίλητη, ντροπαλή, χαμηλοβλεπούσα και αφοσιωμένη κοπέλα που συναντάμε στην αρχή, η Μαρία μεταμορφώνεται σε μια άπιστη και σκληρή γυναίκα που εγκαταλείπει τον ωραίο λοχαγό για έναν άλλον άνδρα και μάλιστα, όταν αυτός νοσηλεύεται σε ψυχιατρική κλινική και την έχει ανάγκη περισσότερο από κάθε άλλη φορά. Η Μαρία τον επηρεάζει σε αφάνταστο σημείο και τον πείθει να δεχθεί παρέμβασή της και συνάντησή της με το Μαυροκέφαλο με σκοπό την επίτευξη της προαγωγής του. Τελικά, η συνάντηση ωφέλησε μόνο τη Μαρία, αφού συνήψε σχέση με τον ανώτερο στρατιωτικό, επιδιώκοντας ένα σίγουρο και σταθερό μέλλον και ο λοχαγός κατέληξε διπλά χαμένος, καθώς στερήθηκε και τη μνηστή και την επαγγελματική εξέλιξή του.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, παρατηρούμε ότι, ως προς τη λειτουργία που επιτελούν ο ωραίος λοχαγός και η Μαρία στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζουν μέσα σ' αυτό, κατατάσσονται στους πρωτεύοντες χαρακτήρες, ως προς τον τρόπο παρουσίασής τους, ο μεν ωραίος λοχαγός στους σφαιρικούς/πολυδιάστατους, αφού είναι πολύπλοκος στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίσταται με μεγάλη ιδιαιτερότητα, η δε Μαρία στους επίπεδους, αφού παριστάνεται χωρίς πολλές εξατομικευτικές λεπτομέρειες και τέλος, ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, στους εξελισσόμενους, αφού συγκαταλέγονται σ' εκείνους που γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο. Επιπλέον, ο ωραίος λοχαγός είναι επαναστάτης, αφού δεν συμβιβάζεται και αγωνίζεται μέχρι τέλους με πείσμα και αυταπάρνηση, προκειμένου να πετύχει τους στόχους του και να υλοποιήσει τα οράματά του, παρ' όλο που βρίσκεται στο τέλος μόνος του χωρίς την υποστήριξη της αγαπημένης του Μαρίας και του εξαιρετικού φίλου και συμπαραστάτη του, του

Συμβούλου της Επικρατείας. Όταν ο Σύμβουλος τον παροτρύνει να συμβιβαστεί και να ξεχάσει το στρατό, εκείνος ανθίσταται, αφού η μάχη που δίνει είναι ουσιαστικά για την αξιοπρέπειά του και για την ίδια την υπόστασή του και όχι απλώς και μόνον για την επαγγελματική εξέλιξή του. Έτσι, με μία έκδηλη αποφασιστικότητα δηλώνει ότι θα συνεχίσει, έστω και μόνος, για να αποδείξει ότι ξέρει ν' αγωνίζεται και να στηρίζεται στις δικές του δυνάμεις, ενώ θα περίμενε κανείς ότι θα καμπτόταν με την παραίτηση του Συμβούλου από την υπόθεσή του και θα σταματούσε, όταν τον εγκατέλειψε και το τελευταίο του στήριγμα. Τέλος, ο ωραίος λοχαγός διαγράφεται ως αντιήρωας, αφού οι δυνάμεις του σκότους και της ασχήμιας έχουν κηρύξει έναν ανίερο και ύπουλο πόλεμο και νικούν κατά κράτος την ομορφιά, το ήθος, την ευγένεια, τη σεμνότητα και την καλοσύνη. Στην τρίτη δίκη, η βαθμιαία φθορά κι η παρακμή του λοχαγού αποτυπώνονται στην εμφάνισή του, καθώς η εικόνα που εκπέμπει είναι βαθιά λυπηρή και καταθλιπτική και δεν έχει καμία απολύτως σχέση με το λοχαγό των δύο προηγούμενων δικών. Μετά την ολοκλήρωση της δίκης, ο λοχαγός είναι ένα ανθρώπινο κουρέλι και δεν υπάρχει τίποτε από την παλιά αίγλη, τη λάμψη, το θρίαμβο και το σθένος που τον διέκριναν, αντιθέτως η ήττα και η φθορά καραδοκούν και τον σφυροκοπούν ανελέητα. Στο σημείο αυτό αξίζει να προσέξουμε τους στίχους της Σαπφούς που αναφέρει ο Σύμβουλος και οι οποίοι σηματοδοτούν και φωτίζουν το μυθιστόρημα:

«Κατθναίσκει, Κυθέρη' άβρος Άδωνις· τι κε θειμεν;
καττύπτεσθε, κόραι, και κατερείκεσθε χίτωνας» (ΩΛ 199).

Στο σημείο αυτό αξίζει να τονίσουμε ότι ο ωραίος λοχαγός και η Μαρία συγκροτούν ένα απρόσμενο δίπολο, με αποτέλεσμα ο ωραίος λοχαγός να χαρακτηρίζεται από παθητικότητα, έλλειψη αυτοπεποίθησης και αυτοεκτίμησης και έντονη λαχτάρα για στοργή και υποστήριξη, παράλληλα δε, να συγκαταλέγονται στις αρετές του η καλοσύνη, η υπακοή και η αφοσίωση. Παρουσιάζεται αλτρουιστής (με τον Κακουλάκο), ευσυγκίνητος, ευγενικός, μειλίχιος, με θερμή και φιλική συμπεριφορά, αδύναμος, ονειροπόλος, ευαίσθητος, ενώ η στάση του στον επαγγελματικό τομέα είναι διαφορετική από εκείνη στον προσωπικό τομέα και έτσι στον μεν πρώτο διακρίνεται από αποφασιστικότητα και αυτοπεποίθηση και μάχεται με πείσμα για το καλύτερο, αρνούμενος να συμβιβαστεί με τη σκληρή και αδυσώπητη πραγματικότητα, στον δε δεύτερο παρουσιάζεται ανασφαλής κι ως εκ τούτου εξαρτημένος από τη Μαρία –λίγο πριν το τέλος αποδεικνύεται ανεξάρτητος και δυνατός– ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις η ήττα και η φθορά αποτελούν τον

κοινό παρονομαστή της ζωής του με άμεση συνέπεια να καταντήσει ένα σωματικό και ψυχικό ερείπιο.[172] Ο ωραίος λοχαγός διαγράφεται συναισθηματικός, τρυφερός, πιστός και παράφορα ερωτευμένος με τη Μαρία μέχρι το τέλος, ενώ εκείνη είναι ανεξάρτητη και με διαφορετικούς στόχους. Έτσι, η Μαρία απεικονίζεται λιγομίλητη, μετρημένη, ορθολογίστρια, δίχως συναισθηματισμούς, επίμονη, αποφασιστική, δραστήρια, ενώ επιπλέον, είναι εκείνη που λαμβάνει τις αποφάσεις για τα πάντα και κινεί τα νήματα και τέλος, παρουσιάζεται σκληρή κι αδίστακτη, αφού εγκαταλείπει τον αρραβωνιαστικό της για έναν άλλο άνδρα και μάλιστα σε μια πολύ δύσκολη καμπή της ζωής του.

Παρ' όλο που η μορφή της Μαρίας σκιαγραφείται σε λιγοστές σελίδες και φαίνεται από ισχνή έως ανύπαρκτη, η ισχύς της είναι τόσο καταλυτική στον –κατά τα φαινόμενα– πρωταγωνιστή και κυρίαρχο του παιχνιδιού, που καταλήγει να είναι εκείνη ο βασικός παράγοντας και η ψυχή του μυθιστορήματος. Ο ρόλος της Μαρίας είναι αθέατος αλλά συνάμα καθοριστικός για την πορεία και τη ζωή του ωραίου λοχαγού. Όσο τα πράγματα οδεύουν προς την κατεύθυνση που εκείνη επιθυμεί, τον αφήνει να θεωρεί ότι αυτός παίρνει τις αποφάσεις και κινεί τα νήματα της ζωής τους, παραμένοντας το βουβό πρόσωπο, όταν όμως ξεστρατίζουν, τότε η Μαρία αποκτά και λόγο και ρόλο και λαμβάνει πρωτοβουλίες που είναι προς το συμφέρον της. «Η Μαρία έλειπε. Κι αυτό τον έκανε ν' αδράχνεται περισσότερο από μένα» (ΩΛ 172), τονίζει ο Σύμβουλος κι επισημαίνεται γι' άλλη μια φορά ότι η γυναίκα αυτή ήταν το στήριγμα κι η δύναμη του λοχαγού. Επομένως, ο ωραίος λοχαγός είναι αήττητος, παντοδύναμος και ατενίζει τη ζωή με αισιοδοξία και ελπίδα, όσο πλαισιώνεται από την αρραβωνιαστικιά του. Με την απομάκρυνσή της από κοντά του δείχνει να χάνει σταδιακά τις δυνάμεις του και την όρεξή του για ζωή, ώσπου διαλύεται και τρελαίνεται.

Η Μαρία, ως εγκεφαλικός τύπος που είναι, σκέφτεται πρακτικά και ρεαλιστικά και διαφέρει πάρα πολύ από τον αιθεροβάμονα λοχαγό. Ωστόσο,

---

[172]«Όπως έχει επισημάνει ήδη η κριτική για τη *Φανέλα με το εννιά* και τον *Ωραίο λοχαγό*, το κυρίαρχο θέμα δεν είναι το θέμα της άτης που έρχεται ως αποτέλεσμα της ύβρεως (που δεν υπάρχει άλλωστε στον *Ωραίο λοχαγό*), αλλά το θέμα του «Πορτραίτου του Ντόριαν Γκρέυ» του Όσκαρ Ουάιλντ, μια ελεγεία για τα νιάτα, τη δύναμη και την ομορφιά που αδήριτες νομοτέλειες καταδικάζουν στη φθορά και στην παρακμή», ό.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 32.

διαγράφεται και ως συμφεροντολόγα, αφού φαίνεται ότι τον εγκαταλείπει για να εξασφαλιστεί οικονομικά, επιλέγοντας κάποιον ανώτερό του. Το μόνο σίγουρο είναι ότι δεν μπορεί να στηριχθεί στο λοχαγό, αλλά κι η ίδια δεν τον στηρίζει ως το τέλος. Ξεκινούν μαζί και δείχνει να είναι αφοσιωμένη στο μνηστήρα της, ενώ εκείνος είναι κυριολεκτικά γαντζωμένος κι εξαρτημένος απ' αυτήν και περίτρανη απόδειξη τούτου αποτελεί το γεγονός ότι στο δεύτερο δικαστήριο είναι ανήσυχος και ηρεμεί μόνο όταν φτάνει η Μαρία. Έτσι, ο ωραίος λοχαγός αντλεί τη δύναμη και την αισιοδοξία του από την παρουσία της Μαρίας, την οποία αγαπά κι εμπιστεύεται τυφλά και το μόνο που επιθυμεί είναι να ενώσει τη ζωή του μαζί της. Όσο είναι κοντά του, δεν φοβάται τίποτε και κανέναν και πολεμά με όλες του τις δυνάμεις για το δίκιο του. Όταν τον εγκαταλείπει για έναν άλλον άνδρα, τότε ο ωραίος λοχαγός, πτοημένος και ηττημένος, χάνει σταδιακά τη δύναμή του και το κουράγιο του και δείχνει να παλεύει από συνήθεια κι όχι για κάποιο σκοπό. Η σχέση του με τη Μαρία παίρνει την κατιούσα, όταν συνεχίζονται οι ατελέσφορες δίκες κι εκείνη συνειδητοποιεί βαθμιαία ότι όλη αυτή η κατάσταση είναι αδιέξοδη. Ο λοχαγός, όμως, δεν έχει αντιληφθεί τη μεταστροφή της Μαρίας και τον απασχολεί έντονα το ζήτημα του γάμου τους, τον έχει συνεπάρει, κάνει σχέδια και μονοπωλεί τη σκέψη του σε τέτοιο βαθμό που όλα τα άλλα ζητήματα να είναι δευτερεύουσας σημασίας για εκείνον. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε την ανατρεπτική θεώρηση του συγγραφέα πάνω στο θέμα του γάμου, καθώς παρατηρούμε ότι ο άνδρας τον επιδιώκει ένθερμα, ενώ η γυναίκα δεν τον αντιμετωπίζει με τον ίδιο τρόπο, αφού δεν είναι καθόλου ρομαντική και συναισθηματική, πολύ δε περισσότερο δεν είναι αιθεροβάμων όπως ο αρραβωνιαστικός της, αλλά συνεξετάζει όλες τις παραμέτρους και συνδέει ξεκάθαρα την τέλεση του γάμου με την εξέλιξη των δικών. Γι' αυτό το λόγο, άλλωστε, δηλώνει στο Σύμβουλο με «προσγειωμένη αποφασιστικότητα» και μάλλον απαισιόδοξα ότι τα πάντα θα εξαρτηθούν από την έκβαση της υπόθεσης. Έτσι, λοιπόν, τα σχέδια και τα όνειρα του λοχαγού δεν έμελλε να ευοδωθούν, αφού ψυχραίνεται με τη Μαρία και πληγώνεται αφάνταστα, καθώς διαλύεται ο αρραβώνας τους.

Αναζητώντας τους συμβολισμούς, η κριτική συσχετίζει τη διάλυση της σχέσης του ωραίου λοχαγού και της Μαρίας με την ανατροπή της Δημοκρατίας. Έτσι, ο Σπ. Τσακνιάς υποστηρίζει ότι «στον *Ωραίο λοχαγό*, ωστόσο, δεν έχουμε μόνο τη διάλυση μιας σχέσης. Τα αλληλοεξαρτημένα και αλληλοεισδύοντα επίπεδα ενός περίτεχνα και πυκνά υφασμένου αφηγηματικού συνόλου […] οδηγούνται σταδιακά σε μια σύστοιχη κατάρρευση: η Δημοκρατία ανατρέπεται, η υπόθεση του Λοχαγού

ναυαγεί, η ζωή του Συμβούλου συρρικνώνεται στη συνταξιουχική ασφάλεια και τις μοναχικές απολαύσεις της»[173] και ο Τ. Μενδράκος επισημαίνει ότι «το δεύτερο, ίσως, χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος είναι η διακριτική, αβρή μπορεί να πει κανείς, υποδήλωση των βασικών του στοιχείων, εκπληρώνοντας έτσι όλους τους όρους της υποβολής: σχεδόν αδιόρατα περνάει η αντιστικτική πορεία της κατάλυσης της δημοκρατίας και της ρώμης του ήρωα».[174]

Ο ωραίος λοχαγός, λοιπόν, αποτελεί τον ύμνο μα κυρίως την ελεγεία της νεότητας, της ζωής, της μοναδικότητας, της τελειότητας και της ομορφιάς. Ωστόσο, ο συγγραφέας κλείνει με μια νότα αισιοδοξίας, αφού, παρά την επικράτηση της παρακμής και του ξεπεσμού, δείχνει ότι ο χαρακτήρας του διατηρεί κάποια στοιχεία από την αρχική του ικμάδα, όπως την υπερηφάνεια και την ευγένειά του.

[173]Ο.π., Σπύρος Τσακνιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Ο ωραίος λοχαγός*», (υποσ. 21), 62.

[174]Ο.π., Τάκης Μενδράκος, (υποσ. 149), 46-47.

Κεφάλαιο τρίτο*: Η φανέλα με το εννιά*

«Το εμβληματικό ελληνικό μυθιστόρημα του ποδοσφαίρου»[175] δημοσιεύθηκε το 1986 από τις εκδόσεις Κέδρος, ενώ σε μια πρώτη μορφή παρουσιάστηκε σε

[175]Λαμπρινή Κουζέλη, «Το ποδόσφαιρο μέσα από τη λογοτεχνία», 07.06.2014, www.tovima.gr. Ο Μ. Πιμπλής αποδίδει την επιτυχία του έργου στην αναφορά του στο ποδόσφαιρο: «Η *Φανέλα με το εννιά*, που έγινε και ταινία, είχε τη μεγαλύτερη απήχηση από όλα τα βιβλία του Μένη Κουμανταρέα, λόγω ποδοσφαίρου», βλ. Μανώλης Πιμπλής, «Μένης Κουμανταρέας: 'Δεν κάθισα στις ευκολίες μου'» (συνέντ.), 13.11.2007, www.tanea.gr. Ο Στ. Μπασμπαγιάννης θεωρεί ότι ο Κουμανταρέας είναι «ο συγγραφέας που περιέγραψε το μικρόκοσμο του Έλληνα οπαδού, τις συνήθειές του στο γήπεδο, την καθημερινότητά του και γενικότερα την κουλτούρα του ποδοσφαιρόφιλου», βλ. Στέλιος Μπασμπαγιάννης, «Οπαδός – φίλαθλος – λογοτεχνία – πραγματικότητα. Βίοι παράλληλοι/βίοι απόμακροι», *Διαβάζω* 508 (2010) 95 κι ο Β. Κάσσος υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας «κατάφερε να φωτίσει πολλές σκοτεινές πτυχές των 'αποδυτηρίων' και γενικά του ποδοσφαιρικού φαινομένου και να ξαφνιάσει έτσι δυσάρεστα τη φαντασμαγορία με την οποία έχει χρεώσει η αθλητική φλυαρία την καθημερινότητά μας», βλ. Βαγγέλης Κάσσος, «Ένας αντίλογος στην αθλητική φλυαρία», *Το Βήμα,* 10.05.1987, http://invenio.lib.auth.gr. Ωστόσο, άλλοι κριτικοί πιστεύουν ότι «ο κόσμος του ποδοσφαίρου λίγο φαίνεται πως απασχολεί τον Κουμανταρέα. Μέσα απ' αυτόν μόνο, που τόσο είναι οικείος στον κάθε αναγνώστη, προσπαθεί να δώσει την αληθινή μορφή της σημερινής ελληνικής κοινωνίας. […] Η πρωτοπορία όμως του συγγραφέα, σ' αυτό το έργο του, βρίσκεται στη φόρμα που αναζητά. Τολμά την επικίνδυνη μεταφορά του προβληματισμού του σ' έναν κόσμο που για τους αυστηρούς θεματοφύλακες της λογοτεχνίας και της τιμής της είναι εντελώς αντίθετος μ' αυτήν. Η λέξη ποδόσφαιρο είναι κόκκινο πανί για τους ανθρώπους των γραμμάτων μας», βλ. Διονύσης Φλεμοτόμος, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», *Περίπλους* 12 (1987) 249. Προς την ίδια κατεύθυνση ο Δ. Μίγγας τονίζει ότι είναι «το εμβληματικότερο και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το αρτιότερο ελληνικό ποδοσφαιρικό μυθιστόρημα», ενώ επισημαίνει ότι το «κεντρικό θέμα του μυθιστορήματος δεν είναι το ποδόσφαιρο, αλλά αυτό συγκροτεί το βασικό σκηνικό μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η πλοκή και αποτυπώνονται οι κοινωνικές καταστάσεις» της δεκαετίας του 1980 κι ότι «ο συγγραφέας στηρίζεται και αξιοποιεί το συγκεκριμένο μικρόκοσμο, κατορθώνοντας μέσα από αυτόν να αναδείξει ατομικές και συλλογικές συμπεριφορές εκτός ποδοσφαίρου και ταυτόχρονα να γίνει κατανοητός από το σύνολο σχεδόν των αναγνωστών του», βλ. Δημήτρης Μίγγας, «*Η φανέλα με το εννιά*», 26.08.2011, www.tanea.gr. Ο Ν. Δαββέτας ενστερνίζεται την παραπάνω θέση: «Ωστόσο κεντρικό θέμα του βιβλίου δεν είναι το ποδόσφαιρο. Αυτό είναι απλώς η αφορμή. […] Ο αθλητικός κόσμος είναι απλώς μια μινιατούρα της κοινωνίας που παραπαίει χωρίς πυξίδα. Ο αναγνώστης με μαεστρία οδηγείται από το συγγραφέα εκτός των αγωνιστικών χώρων», βλ. Νίκος Δαββέτας, «Πενήντα χρόνια με την ίδια φανέλα», *Η Καθημερινή/Τέχνες και Γράμματα,* 21.10.2012, www.kathimerini.gr, καθώς επίσης κι ο Γ. Περαντωνάκης: «Ο χώρος τού ποδοσφαίρου

συνέχειες από το περιοδικό «Τέταρτο» από το Μάιο του 1985 έως το Μάρτιο του 1986 (Φ 315)[176] και αφιερώνεται «στον Βαγγέλη Ραπτόπουλο, και όχι στον Ring Lardner».[177] Η κριτική διακρίνει «σ' αυτό το βιβλίο μια αλλαγή θέσης του συγγραφέα απέναντι στη σχέση ατόμου και κοινωνίας», αφού «ο Σερέτης ανήκει στη γενιά της δεκαετίας του '80 και δεν είναι πια φορέας προδομένων ιδανικών ή αξιών του

γίνεται ο ιδανικός μικρόκοσμος ο οποίος αντικατοπτρίζει το ελεύθερο πεδίο που δίνει στον Έλληνα η ανερχόμενη τότε κοινωνία και την αίσθηση πως η αξία μπορεί να ανεβάσει τον άνθρωπο σε μια εποχή που οι ευκαιρίες είναι καθολικές», βλ. Γιώργος Περαντωνάκης, «Το ποδόσφαιρο ως εθνικός καθρέφτης», 27.03.2013, www.bookpress.gr.

[176]Το 1985 ο Κουμανταρέας δηλώνει: «'Γράφω ένα βιβλίο, το οποίο ακόμα δεν έχει ολοκληρωθεί, αλλά μου το 'άρπαξαν' και θα δημοσιευθεί σε συνέχειες στο 'Τέταρτο'. Είναι κάτι που γίνεται για πρώτη φορά, ύστερα από πάρα πολλά χρόνια, από τη δεκαετία του '60, όταν δημοσιευότανε *Στου Χατζηφράγκου* του Κοσμά Πολίτη σε συνέχειες στον 'Ταχυδρόμο'», βλ. Βάνα Χαραλαμπίδου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Καλύτερο βιβλίο είναι αυτό που αγαπά ο κόσμος'» (συνέντ.), *Θεσσαλονίκη*, 24.05.1985, http://invenio.lib.auth.gr. Αργότερα, θυμάται σχετικά: «Στα μέσα της δεκαετίας του '80, όταν ο Χατζιδάκις εξέδιδε 'Το Τέταρτο', θέλησε να δημοσιεύσει ένα μυθιστόρημα σε συνέχειες, συνεχίζοντας την καλή παράδοση των παλιών περιοδικών. Του πρότεινα τότε τη *Φανέλα με το εννιά*, που είχα ήδη αρχίσει να γράφω. Τη δέχτηκε με ενθουσιασμό και ήταν, πρέπει να πω, μια εμπειρία καταπληκτική να γράφω με την αγωνία της συνέχειας. Κι εκείνος χαιρόταν σαν μικρό παιδί, αγνοώντας τις παρασκηνιακές φλυαρίες όσων μιλούσαν για 'ποδοσφαιρική λογοτεχνία' και 'παραχώρηση στα γούστα του κοινού'», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Μια θητεία στο Παγκράτι», (υποσ. 147), 236-237. Το 2012, με αφορμή την επανέκδοση της *Φανέλας* δηλώνει: «Όσο καιρό έδινα το βιβλίο σε συνέχειες, δεν μου ασκήθηκε κανενός είδους λογοκρισία. Κατά σατανική σύμπτωση, μάλιστα, η τελευταία συνέχεια συνέπεσε με την αποχώρηση του Μάνου από το περιοδικό. Μακάρι ν' ανακαλύψουν τη *Φανέλα* τα νέα παιδιά, είτε αγαπούν την μπάλα είτε όχι. Πιστεύω ότι μπορεί να διαβαστεί από τον πιο απλό ως τον πιο δύσκολο αναγνώστη. Είναι χαρακτηριστικό ότι τις περισσότερες αντιρρήσεις, τότε, τις εξέφρασαν οι διανοούμενοι που ασχολούνταν με το άθλημα παρά οι ποδοσφαιρικοί παράγοντες!» βλ. Σταυρούλα Παπασπύρου, «Η φανέλα με το πενήντα» (συνέντ.), *Athens Voice* 407, 03.10.2012, www.athensvoice.gr.

[177]Ο συγγραφέας εξηγεί τη συγκεκριμένη επιλογή στην αφιέρωση: «Το ότι ένας νεότερος ομότεχνός μου με βοήθησε σε διάφορες φάσεις του βιβλίου, στάθηκε κι αυτό αποφασιστικό. Γι' αυτό, άλλωστε, του το αφιέρωσα», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Το ημερολόγιο της *Φανέλας με το εννιά*», (υποσ. 71), 251. Για τους λόγους που κράτησε ημερολόγιο μόνο για τη *Φανέλα, δηλώνει:* «Γιατί έγινε εκ των υστέρων. Μου το ζήτησαν από ένα περιοδικό της Καβάλας. Έτσι μπόρεσα να δω αναδρομικά τον εαυτό μου, το πώς έγραφε…», ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μένης Κουμανταρέας, 'Γιατί οι συγγραφείς να δίνουν συνεντεύξεις;'», (υποσ. 152).

μεταπολέμου.[178] Δέχεται την κοινωνία όπου μεγαλώνει και διακρίνει σ' αυτήν ευκαιρίες αυτοδημιουργίας».[179] Πρέπει να σημειώσουμε ότι το βιβλίο απαρτίζεται από έξι «τιτλοφορημένα, περίπου ισομεγέθη, κεφάλαια, που περικλείονται από δύο συντομότατα άτιτλα τμήματα, ένα εισαγωγικό και ένα επιλογικό».[180]

Ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός και «η αφηγηματική τεχνική του Κουμανταρέα χαρακτηρίζεται από μια λιτότητα στα εκφραστικά μέσα».[181] Αναφορικά με την αφήγηση διίστανται οι απόψεις, με τη μεν πρώτη να υποστηρίζει ότι η αφήγηση «παρακολουθεί από πολύ κοντά (τόσο κοντά που ενίοτε φτάνει στα όρια της εσωτερικής εστίασης) τον Μπιλ, κατά κόσμον Βασίλη Σερέτη, στη μικρή του άνοδο και στην πτώση του στους χώρους τού ποδοσφαίρου»,[182] τη δε δεύτερη ότι «διατηρεί μια ισορροπία επιφανειακής αποστασιοποίησης και εσωτερικής προσέγγισης του ήρωα». Επιπλέον, τονίζεται ότι το έργο χαρακτηρίζεται από το ανοιχτό τέλος, αφού «δεν αποφασίζει αν είναι η μοίρα, η αδιέξοδη εποχή, κάποιο εσωτερικό δαιμόνιο (μοτίβο γνωστό στην πεζογραφία) που πλάθει και ωθεί τον ήρωα

---

[178]«Ο Σερέτης στη *Φανέλα με το εννιά* (1986) είναι κι αυτός ένας έντονα «ωραίος» έφηβος. Διαφέρει όμως από τον ωραίο λοχαγό. Δεν κατακτά τη συμπάθειά μας. Η αλαζονική συμπεριφορά του είναι εκείνη που τον οδηγεί στην τελική πτώση, και όχι οι εξωτερικές πιέσεις ενός αδυσώπητου μηχανισμού, όπως τον λοχαγό», ό.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 33.

[179]Ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 507. Για τον Κ. Τσαούση, ο Μπιλ «είναι ένας άνθρωπος της εποχής μας – ένας άνθρωπος κατεξοχήν της εποχής μας» και ο Κουμανταρέας «είναι ο συγγραφέας που παρακολουθεί την αγωνία του ανθρώπου ως κοινωνικής μονάδας […] που χάνεται χωρίς να ανακαλύψει τον εαυτό του», βλ. Κώστας Ι. Τσαούσης, «Ο μοναχικός ποδοσφαιριστής», *Έθνος*, 17.12.1986, http://invenio.lib.auth.gr.

[180]Άγγελος Αφρουδάκης, «Ρεαλισμός και προβληματισμός», *Διαβάζω* 180 (1987) 91.

[181]Ό.π., Νίκος Δαββέτας, «Πενήντα χρόνια με την ίδια φανέλα», (υποσ. 175).

[182]Ό.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Το ποδόσφαιρο ως εθνικός καθρέφτης», (υποσ. 175). Επιπλέον, ο Γ. Περαντωνάκης αναφέρεται στη ρεαλιστική γραφή και στη στρωτή γλώσσα του Κουμανταρέα και τονίζει ότι «δεν υιοθετεί αφειδώς μοντερνιστικές πρακτικές […] και δεν καταφεύγει συχνά σε αφηγηματικούς πειραματισμούς ή ρηξικέλευθες τεχνικές». Ο Τ. Καρβέλης θεωρεί την αφήγηση της *Φανέλας* «ευθύγραμμη και κάπως επίπεδη, με γλώσσα ρεαλιστική, που πολλές φορές αποτυπώνει τον ωμό και ιδιωματικό λόγο των σημερινών νέων, με διάλογο ευθύ και σύντομο», ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 291, ενώ ο Δ. Μίγγας τονίζει ότι «ο Μένης Κουμανταρέας από αφηγηματικής πλευράς έχει σοφά συνδυάσει την αφήγηση με συνομιλίες των λογοτεχνικών προσώπων, επιλέγοντας τον μεικτό αφηγηματικό τρόπο», ό.π., Δημήτρης Μίγγας, (υποσ. 175).

(ο οποίος μάλιστα θυμίζει απόμακρα τον *Ξένο* του Καμύ). Αδιευκρίνιστη παραμένει και η τελική έκβαση».[183]

Ο τόπος που διαδραματίζεται η *Φανέλα* είναι η Αθήνα, ο Βόλος και η Θεσσαλονίκη[184] και ο χώρος είναι ο 'δημόσιος', αφού «το θεματικό υλικό του κειμένου προέρχεται από τον κόσμο του ποδοσφαίρου (χώροι, άνθρωποι), αλλά και από άλλους σύγχρονους χώρους: μπαρ (χαμηλών κατηγοριών), ξενοδοχεία (πολυτελή ή άθλια), fast-food, περιφερειακά θέατρα, ιππόδρομο και ανθρώπους του τζόγου, σκυλάδικα, καφενεία (που ως χώροι ενδιαφέρουν ιδιαίτερα το συγγραφέα), Εξάρχεια, μηχανόβιους κ.λπ.».[185]

Αναφορές στον τίτλο εντός κειμένου γίνονται σε διάφορα σημεία· ενδεικτικά στεκόμαστε στη δήλωση του προπονητή Μακρή για τον Μπιλ: «'Είναι η φανέλα με το εννιά'» (Φ 163) και στο γεγονός ότι ο τίτλος του αφιερωματικού άρθρου της εφημερίδας ήταν «Η φανέλα με το εννιά» (Φ 164). Ένα από τα βασικά στοιχεία-κλειδιά για την κατανόηση του χαρακτήρα του Σερέτη είναι η φανέλα με το εννιά που υποδηλώνει «την πίστη στο ταλέντο του, το όνειρο της δόξας, το ιδανικό που του γεμίζει τη ζωή. Συνάμα όμως είναι και η ματαιοδοξία, η χίμαιρα –'ένα πουκάμισο

---

[183]Ό.π., Άγγελος Αφρουδάκης, (υποσ. 180), 93. Σχετικά με το ανοιχτό έργο, η τοποθέτηση του συγγραφέα είναι η ακόλουθη: «Συγχρόνως το ένστικτο με οδηγούσε να προσδώσω σ' ένα πρόσωπο τόσες σκιές όσες απαιτούνται ώστε ο χαρακτήρας του να μην είναι μονοσήμαντος, να δίνει περιθώρια ερμηνείας στον αναγνώστη. Το διφορούμενο και όχι το ασαφές είναι αυτό που προσδίδει σ' ένα έργο το ενδιαφέρον και το προικίζει με πιθανότητες ν' αντέξει στο χρόνο. Μιλώ για μια λογοτεχνία που έχει αίμα. Που γράφεται όχι μόνο με τα δάχτυλα αλλά και με την ψυχή», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Ένα πλατάνι», (υποσ. 89), 29 και επίσης τονίζει ότι η λογοτεχνία είναι «σαν να σου δίνει την εξίσωση χωρίς τη λύση της. Γι' αυτό και όσο πιο ανοιχτό είναι ένα έργο σε ερμηνείες, τόσο το έργο αυτό φαίνεται ν' αντέχει», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Καλοκαιρινή συνομιλία στη βεράντα του Μένη», (υποσ. 89), 330.

[184]Ενδεικτική για τον τρόπο δουλειάς του συγγραφέα είναι η ακόλουθη εξομολόγηση: «'Να σου πω κάτι που μου συνέβη όταν έγραφα τη *Φανέλα με το εννιά*. […] Τη Θεσσαλονίκη την ήξερα καλά. Τον Βόλο όχι. Κάθισε δίπλα μου ο Θανάσης ο Νιάρχος και μου έκανε ένα λεπτομερέστατο σχεδιάγραμμα με τους δρόμους, τα ξενοδοχεία, τα μαγαζιά, τα πάντα. Το αποτέλεσμα ήταν ακριβέστατο. Στη Θεσσαλονίκη ήταν όλα λάθος!», βλ. Όλγα Σελλά, «Στα βήματα του Έρικ Χόνεκερ» (συνέντ.), 07.04.2013, www.kathimerini.gr.

[185]Ό.π., Άγγελος Αφρουδάκης, (υποσ. 180), 91.

αδειανό'».[186] Παρατηρείται δισημία ως προς τον τίτλο, αφού η λέξη φανέλα αναφέρεται τόσο στο αντικείμενο, το ρούχο όσο και στην οντότητα αυτού που τη φέρει και ίσως τελικά ο τίτλος επιχειρεί να καταδείξει ότι πρόκειται για μία φανέλα 'αδειανή' και όχι για έναν άνθρωπο που διαθέτει προσωπικότητα. Ο συγγραφέας εξηγεί ότι «'το εννιά είναι σημαδιακός αριθμός, είναι το εννιά μπαστούνι στην πασιέντζα που ρίχνει η Κική. Η πασιέντζα είναι μία χειρονομία της μοίρας μέσα στο βιβλίο. Τώρα το εννιά κατά τα άλλα είναι ένας από τους επιθετικούς στο ποδόσφαιρο.[187] Βέβαια, ίσως, ο πιο σημαντικός είναι το δέκα. Αλλά δεν θα μπορούσα ποτέ να γράψω για κάποιο δεκάρι. Νομίζω ότι το εννιά είναι έτσι, ένας αριθμός περιττός και μια έλλειψη. Αυτό που λείπει από έναν ήρωα σημαίνει ότι είναι αυτό που μ' ενδιαφέρει πάντα'».[188]

---

[186]Ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 508.

[187]Ο Δ. Μίγγας επισημαίνει ότι «η φανέλα με το νούμερο εννιά στην πλάτη, η φανέλα του κεντρικού επιθετικού, που κατά κανόνα τελειώνει τις φάσεις αξιοποιώντας τις προσπάθειες λιγότερο προβεβλημένων συμπαικτών του, ενσαρκώνει τον πόθο του για ανέλιξη και καταξίωση», ό.π., Δημήτρης Μίγγας, (υποσ. 175).

[188]Γιώργος Χρονάς, «Ο Μένης Κουμανταρέας, λέει» (συνέντ.), *Οδός Πανός* 36 (1988) 53-54. Ο Άγγ. Αφρουδάκης τονίζει το ρόλο των προσημάνσεων στη *Φανέλα* και αναφέρει ότι «η τρίτη είναι το τραπουλόχαρτο που τυχαία θα τραβήξει πρώτο ο ήρωας και που θα ξανασυναντά σημαδιακά στις πασιέντζες του: το εννέα μπαστούνι. Το χαρτί αυτό θεωρείται και στη χώρα μας ως το χειρότερο και σημαίνει 'αποτυχία, καταστροφή ή θάνατο'. Η προσήμανση αυτή μάλιστα μπορεί να έχει διπλή ανάγνωση: αν ο αναγνώστης δεν γνωρίζει τη σημασία του χαρτιού, θα το θεωρήσει, όπως και ο ήρωας, ως καλό οιωνό, αφού ταυτίζεται με το νούμερο της φανέλας του· αλλιώς η προσήμανση θα δημιουργήσει από τις πρώτες κιόλας σελίδες κλίμα τραγικής ειρωνείας», ό.π., Άγγελος Αφρουδάκης, (υποσ. 180), 93.

Τα μοτίβα του μυθιστορήματος είναι η Ιστορία,[189] η ομοφυλοφιλία,[190] το ταξίδι,[191] η τέχνη,[192] ο νευρωτικός άνδρας[193] και το 'προσκλητήριο' των χαρακτήρων.[194]

---

[189]Τα ιστορικά γεγονότα αχνοφαίνονται στη *Φανέλα με το εννιά*, ο Διχασμός έχει αμβλυνθεί στη συνείδηση του νεαρού Μπιλ, ενώ ο χειμώνας του '41, η πείνα και το κρύο δεν αποτελούν παρά ιστορίες που άκουγε στα παιδικά του χρόνια. Στο μυαλό του έρχονται διάσπαρτες λέξεις, όπως Γερμανοί, Άγγλοι, κομμουνιστές, ταγματασφαλίτες (Φ 178) και ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος μοιάζει σαν να έχει γίνει σε περασμένο αιώνα, ωστόσο το παρελθόν του αριστερού πατέρα του είναι σίγουρα πιο πρόσφατο, αλλά αποφεύγει να το συζητά σε μια προσπάθεια διαφύλαξης της μνήμης του και περιφρούρησης της δικής του πολιτικής ταυτότητας (Φ 301).

[190]Σε αρκετά σημεία του μυθιστορήματος γίνεται αναφορά στην ομοφυλοφιλία, άλλοτε με θετικό πρόσημο και άλλοτε με αρνητική χροιά. Έτσι, «μια αδερφή στη γειτονιά του, στο Πολύγωνο, που έκανε πιάτσα στο Πάρκο» θα «τσοντάρει» για το ταξίδι του Μπιλ στη Θεσσαλονίκη, ενώ από το σπίτι του δεν ζητά καμία οικονομική βοήθεια, καθώς είναι υπερήφανος και εγωιστής (Φ 12). Όμως, στη Θεσσαλονίκη ο Μπιλ παρουσιάζεται εχθρικός απέναντι στη μοναχική σκιά που «ξεφύτρωνε μέσ' από το παρκάκι στην πλατεία Ελευθερίας, σκορπίζοντας ρίγη κι αρώματα» και απειλεί να του «κάνει τα μούτρα κιμά» (Φ 24). Ο Σπύρος τον ρωτά αν έχει πάει ποτέ με αδερφή και ο Μπιλ απαντά αρνητικά συμπληρώνοντας ότι δεν σκοπεύει. Ωστόσο, στη Μύκονο πηγαίνει μ' έναν Ελβετό τουρίστα, όταν διαπιστώνει ότι τελειώνουν τα χρήματά του και στην Αθήνα ποντάρει αυτά τα χρήματα στον Ιππόδρομο και όταν χάνει, σχολιάζει ότι τα χρήματα από 'αδερφές' είναι πάντα γρουσούζικα (Φ 139, 140). Σχολιάζει για τον προπονητή Τσαλίκη ότι «σαν αδερφή του φάνηκε» (Φ 30). Όταν συναντά την άρνηση της Βάνας στο Βόλο, σκέφτεται ότι στο τέλος θ' αρχίσουν οι άνδρες να το κάνουν μεταξύ τους και «θυμήθηκε όσες φορές, μετρημένες, πήγε με αδερφές. 'Ξηγημένες', είπε, 'άμα δεν είναι πολύ ξεφωνημένες'» (Φ 87). Ο Μπιλ υποψιάζεται το Γαλάντη ως αδερφή (που δεν είναι) (Φ 92), ενώ αποκλείει κάτι τέτοιο για τον Καπάτο (που είναι), αφού η Εύα αναφέρεται στους νεαρούς που φέρνει από τα γήπεδα ο Γιώργος και για το ρόλο της ως δολώματος (Φ 102). Άλλη περίπτωση αποτελεί ο Τρόζος που κρύβει την ομοφυλοφιλία του και έχει επινοήσει το 'παραμύθι' της αρραβωνιάρας, για να μην γίνεται αντιληπτός από τον περίγυρό του. Ο Τρόζος είναι πολύ ήσυχος και αδιάφορος και ο Μπιλ σκέφτεται ότι «ήταν από άλλη πάστα. Αμφέβαλλε ακόμα κι αν πήγαινε με γυναίκες. Στο κάτω κάτω κι αυτή η αρραβωνιάρα του μπορεί να ήταν παραμύθι» (Φ 150). Μετά την παράσταση του αδελφού του, ο Μπιλ σκέφτεται για έναν ηθοποιό: «Μπορεί και να 'ναι αδερφή [...] Προπονητές, φυσιοθεραπευτές, ηθοποιοί, όλοι αδερφίζουν. Μπορεί κι ο ίδιος ο αδερφός μου, [...] ε και λοιπόν;» (Φ 270).

[191]Ο Βασίλης εγκαταλείπει το σπίτι του στην Αθήνα για να κυνηγήσει τ' όνειρό του στη Θεσσαλονίκη, όπου πηγαίνει σιδηροδρομικώς (Φ 9). Δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι η μακέτα του εξώφυλλου, φιλοτεχνημένη από το ζωγράφο Χρόνη Μπότσογλου απεικονίζει τον Μπιλ με μια βαλίτσα στο χέρι, η οποία «έχει συναισθηματική αξία για τον Μπιλ. Σημαίνει την ελευθερία της φυγής από το σπίτι, το ταξίδι προς την επιτυχία. Είναι συγχρόνως ο κρυψώνας των χρημάτων της προδοσίας που πήρε από τους Ροδίτες και, μαζί με την αγάπη του για τα τρένα, το μέσο φυγής από την

Ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας είναι ο Μπιλ που επιδιώκει να υλοποιήσει τα όνειρά του και να κάνει καριέρα ποδοσφαιριστή και γι' αυτό μετακομίζει από την Αθήνα, όπου μένει με τη μητέρα και τον αδελφό του, Δημήτρη, στη Θεσσαλονίκη όπου γνωρίζει τον πρώτο προπονητή, τον Βασιλειάδη και έπειτα το δεύτερο, τον Τσαλίκη, κάνει φιλίες με τον Σπύρο και την αδελφή του Δώρα, ενώ αποφεύγει την Κική. Στο Βόλο γνωρίζει τον προπονητή Γιώργο Καπάτο, τη σύζυγό του, Εύα Καπάτου και κάνει παρέα με τον ποδοσφαιριστή Ριμπά, ενώ συνάπτει σχέση με τη Βάνα. Τέλος, όταν επιστρέφει στην Αθήνα γνωρίζει το βετεράνο παίχτη Γαλάντη, τον προπονητή Μακρή, τον ποδοσφαιριστή Τρόζο, το φυσιοθεραπευτή Χάρη αλλά και το Σάββα.

αντιμετώπιση προβλημάτων ή ευθύνης», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 509. Το τρένο κυριαρχεί στο μυθιστόρημα (μάλιστα υπάρχει κεφάλαιο με τίτλο «Το δωμάτιο δίπλα στο τρένο» (Φ 178-216) και είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη ζωή του, αφού, όπως αναφέρει: «'Τις πιο σωστές αποφάσεις μου τις πήρα με τα τρένα. Κι αν δω πως δεν γίνεται τίποτα εδώ, πάλι ένα τρένο θα πάρω'» (Φ 195). Όταν είναι βαθιά απογοητευμένος και νιώθει ηττημένος, ακούει τα τρένα από μακριά και μονολογεί: «'Το 'χει η τύχη μου, φαίνεται'», ωστόσο «δεν περίμενε πια να φύγει ούτε και κανένα να 'ρθει» (Φ 250). Για το συμβολισμό του τρένου, βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Κάτω από τις απλές επιφάνειες», (υποσ. 83) και Μένης Κουμανταρέας, «Play», (υποσ. 11), 339.

[192]Η παράσταση είναι εξαιρετική και κάποια από τα λόγια των ηθοποιών (με αποφθεγματικό χαρακτήρα) είναι ότι «το ταλέντο είναι η πίστη στον εαυτό σου, στη δύναμή σου» (Φ 267).

[193]Όταν ο Τρόζος τον ρωτά πώς εξασφάλισε το απολυτήριο, εκείνος απαντά αόριστα τα νεύρα του (Φ 221).

[194]Μέσω του 'προσκλητηρίου' των χαρακτήρων και των λεγομένων τους σκιαγραφείται και συμπυκνώνεται το προφίλ του Μπιλ Σερέτη. Εμφανίζονται για τελευταία φορά ο Σαλονικιός (Φ 308), ο Βολιώτης (Φ 309) και ο Αθηναίος προπονητής του (Φ 310), ο Γαλάντης, η Κική και ο Χάρης και «το μυθιστόρημα έτσι κάνει έναν κύκλο, το τέλος ξανασυναντά την αρχή, ο Μπιλ ξαναβρίσκει τον Βασίλη…», ό.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Το ποδόσφαιρο ως εθνικός καθρέφτης», (υποσ. 175).

3. 1. Η κριτική πρόσληψη

Επιχειρώντας να κωδικοποιήσουμε τη στάση και το ενδιαφέρον της κριτικής απέναντι στη *Φανέλα με το εννιά*, διακρίνουμε δύο φάσεις με σημείο αιχμής την επανέκδοσή της το 2012. Στην πρώτη φάση που συνδέεται με την αρχική έκδοσή της, ο Κρ. Χουρμουζιάδης χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα ως τη «στροφή από το αδιέξοδο» κι εντοπίζει τη διαφορά σε σχέση με την προηγούμενη λογοτεχνική παραγωγή του Κουμανταρέα στο γεγονός ότι «ο Σερέτης δεν είναι απλά θύμα μιας διεφθαρμένης κοινωνίας, αλλά και ο ίδιος υπεύθυνος για την τύχη του,[195] ενώ, από την πλευρά του, το κοινωνικό σύνολο δεν υπολείπεται σε θετικά στοιχεία».[196] Εντοπίζει, επίσης, την έντονη παρουσία της ειρωνείας, αφού «το παράδοξο ή ειρωνικό στοιχείο στην ιστορία του Σερέτη είναι ότι τα πρόσωπα και τα γεγονότα είναι, και συγχρόνως δεν είναι, αυτό που φαίνονται –περιέχουν δηλαδή και την ειρωνική αντίφασή τους κατά κάποιο τρόπο φυσιολογικό που συχνά σχεδόν μας διαφεύγει» και τονίζει ότι «δεν υπάρχει πρόσωπο ή επεισόδιο που να μην εξυπηρετεί την ανάδειξη κάποιας πτυχής, κάποιου κίνητρου στο χαρακτήρα και τις πράξεις του Σερέτη».[197] Η Ελ. Κοτζιά επισημαίνει ότι πρόκειται για ένα ρεαλιστικό μυθιστόρημα που διαθέτει μια «οιονεί συμμετρική δομή», αλλά «η τάξη που γεννά η συμμετρική δομή και η οικειότητα που δημιουργούν οι ρεαλιστικές περιγραφές δεν αποτελούν

---

[195]Η Ελ. Κοτζιά προσυπογράφει την άποψη του Χουρμουζιάδη ως προς το ότι «το σπέρμα της αποτυχίας ανιχνεύεται κυρίως μέσα στον ίδιο τον ήρωα» κι αναφέρει ότι «το ιδιόμορφο κλίμα της μονοτονίας και της μοναξιάς» αποτελεί τη σφραγίδα του έργου με το χώρο να διαδραματίζει ιδιαίτερο ρόλο, καθώς δεν «αποτελεί διακοσμητικό σκηνικό αλλά θεμελιώδες συστατικό του μυθιστορηματικού μηχανισμού» και «φορέα της διάχυτης αυτής μελαγχολίας», βλ. Ελισάβετ Κοτζιά, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», *Γράμματα και τέχνες* 50 (1987) 18. Τέλος, ο Δ. Κούρτοβικ υποστηρίζει ότι «εδώ ο ήρωας φαίνεται να καταστρέφεται περισσότερο εξαιτίας της άναρχης φύσης του παρά από εξωγενείς παράγοντες», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας», (υποσ. 73), 134.

[196]Ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 506-507. Η Μ. Θεοδοσοπούλου διαπιστώνει την τάση του συγγραφέα να «πλάθει ήρωες, μάλλον λιγότερο ζοφερούς, περισσότερο κινητικούς, μέσα σε έναν ανεκτικότερο κοινωνικό περίγυρο», βλ. Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Από την οργισμένη γενιά του ’60. Προς αλλαγή πλεύσης», *Η Εποχή*, 10.04.1994, http://invenio.lib.auth.gr.

[197]Ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 507.

παρά την επιφάνεια. Στο βάθος δεν υπάρχει παρά η αμφισημία και το διφορούμενο. Κι αυτή ακριβώς η απροσδιοριστία του βάθους εκφράζει την ελευθερία. Ο υπαινιγμός είναι ένα από τα βασικά εργαλεία του Μένη Κουμανταρέα».[198]

Ο Τ. Καρβέλης εξαίρει την επιτυχημένη χρήση των ως τότε κατακτήσεων του συγγραφέα («άνεση στην αφήγηση και την παρουσίαση των προσώπων, ευχέρεια στην ανέλιξη της πλοκής και τη χρήση της γλώσσας»), αλλά παράλληλα επισημαίνει ότι «η *Φανέλα με το εννιά* […] δεν προωθεί και δεν αξιοποιεί σε βάθος τις κατακτήσεις του ώριμου *Ωραίου λοχαγού*.[199] […] Μετά την απόλαυση της αφήγησης του *Ωραίου λοχαγού* ο αναγνώστης αιφνιδιάζεται και σχηματίζει την εντύπωση πως η μεταπήδηση στο ρεαλιστικό λόγο της *Φανέλας με το εννιά* δεν είναι αποτέλεσμα μιας οργανικής συνέχειας» κι επιπλέον ασκεί κριτική στο συγγραφέα, διότι «μπαίνει σ' ένα κόσμο, που είναι έξω από τα βιώματα και τις εμπειρίες του».[200] Γενικότερα, η αρνητική εκδοχή της κριτικής αποτίμησης περιλαμβάνει αντιρρήσεις κι ενστάσεις κυρίως πραγματολογικού τύπου. Ο Κ. Πλάνης εντοπίζει 'πιστοποιητικά ανακρίβειας' που αποτελούν μειονέκτημα για την αληθοφάνεια και χρησιμοποιεί απαξιωτικούς χαρακτηρισμούς για το συγγραφέα,[201] ο Άγγ. Αφρουδάκης επισημαίνει ότι «τα

---

[198]Ό.π., Ελισάβετ Κοτζιά, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», (υποσ. 195), 18, 19. Κι ο Άγγ. Αφρουδάκης θεωρεί ότι αυτό το μυθιστόρημα «δημιουργεί ρωγμές στο ρεαλιστικό κόσμο που το ίδιο χτίζει και αφήνει ερωτηματικά στον αναγνώστη, προσκαλώντας τον έτσι σε συμμετοχή για τη συνδημιουργία του νοήματος», ό.π., Άγγελος Αφρουδάκης, (υποσ. 180), 91.

[199]Ο Μένης Κουμανταρέας χαρακτηρίζει τον *Ωραίο λοχαγό* ως 'γέρικο' έργο του σε αντιδιαστολή με τη *Φανέλα με το εννιά* που τη χαρακτηρίζει ως το 'νεανικό' του, ό.π., Γιώργος Χρονάς, «Ο Μένης Κουμανταρέας, λέει» (1988), (υποσ. 188), 60.

[200]Ό.π., Τάκης Καρβέλης, (υποσ. 73), 291.

[201]«Βάρδος του ξεθυμασμένου μικροαστισμού, πεζογράφος που ωρίμασε μέσα σε μιαν αντίληψη ζωής ήσσονος δραματικότητος, ζωγράφος ανορθόδοξων βιωμάτων εικονισμένων με ορθόδοξα μέσα», βλ. Κ. Πλάνης, «Μένης Κουμανταρέας: *Η φανέλα με το εννιά*», *Πλανόδιον* 2 (1987) 88. Σε διάφορες συνεντεύξεις του ο συγγραφέας τοποθετείται ξεκάθαρα ως προς τον προσανατολισμό του έργου: «'Δεν θέλησα άλλωστε να μιλήσω για το ποδόσφαιρο, αλλά για το πείσμα ενός ανθρώπου'», ό.π., Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, «Μια βαθιά και ειλικρινής συνέντευξη του Μένη Κουμανταρέα (Δεκέμβριος 1986)», (υποσ. 11). «Ήθελα να γράψω την ιστορία ενός παιδιού. Και αυτό το παιδί το ξέρω πάρα πολύ καλά. Αντιδρά μ' ένα τρόπο θρασύ σ' ένα πρώτο επίπεδο στην κοινωνία, αλλά ουσιαστικά φοβισμένο'», βλ. Κώστας Π. Καναβούρης – Αγγελική Κώττη, «Μένης Κουμανταρέας: *Η Φανέλα με το εννιά*» (συνέντ.), *Ριζοσπάστης*, 18.01.1987, http://invenio.lib.auth.gr. Αναφέρει δε, ότι τον κατηγόρησαν πως δεν ξέρει από ποδόσφαιρο και το θεωρεί «'ανόητο, διότι το θέμα μου δεν είναι το ποδόσφαιρο. Ίσως, βέβαια, θα έπρεπε να είμαι προσεκτικότερος σε ορισμένες

σημεία όπου η αφήγηση απομακρύνεται ενοχλητικά από την πραγματικότητα είναι αυτά που αφορούν τον ελληνικό ποδοσφαιρικό κόσμο»,[202] ενώ ο Γ. Περαντωνάκης προσάπτει στο συγγραφέα «την πραγματολογική αστοχία που θέλει το χώρο του ποδοσφαίρου να είναι πολύ αξιοκρατικός και την ατομική αξία να προβάλλεται ως βασική παράμετρος της ανόδου».[203]

Η επανέκδοση της *Φανέλας* με αφορμή τον εορτασμό της πενηντάχρονης συγγραφικής πορείας του Κουμανταρέα σηματοδοτεί τη δεύτερη φάση της κριτικής πρόσληψης κι αποδεικνύει ότι «η λογοτεχνία δεν είναι η τέχνη του επικαιρικού λόγου αλλά της γλώσσας με βαρύτητα και αντοχή στο χρόνο».[204] Ο Ν. Δαββέτας τονίζει ότι η *Φανέλα* «αποτελεί ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα έργα του συγγραφέα, όπου αποτυπώνεται με ενάργεια ολόκληρο το μυθολογικό του σύμπαν: α) ο αστικός χώρος ως μόνιμο σκηνικό των ιστοριών του,[205] β) η προσήλωση σε έναν μικρόκοσμο που ζει στα όρια της νομιμότητας, γ) κάποιοι απόηχοι των πολιτικών γεγονότων που «χρωματίζουν» το παρελθόν των ηρώων του[206] και δ) η περιγραφή μιας ανελέητης

λεπτομέρειες. […] Εξάλλου ο τρόπος που παρουσιάζω το ποδόσφαιρο μέσα στο βιβλίο μου δεν είναι καθόλου ρεαλιστικός, τα ματς που γίνονται είναι σαν μέσα σε όνειρο. Ο Μπιλ, είναι ένας άνθρωπος που αυτός μ' ενδιαφέρει, μα γι' αυτόν έγραψα το βιβλίο, γιατί θα ήταν αδιανόητο, ας πούμε, να ξεκινήσω να γράψω εγώ για το ποδόσφαιρο χωρίς να έχω υπόψη μου τον άνθρωπο που το παίζει. Διότι ο Μπιλ είναι ένα κολάζ από παιδιά τα οποία κυκλοφορούν καθημερινά γύρω μας'», ό.π., Γιώργος Χρονάς, «Ο Μένης Κουμανταρέας, λέει» (1988), (υποσ. 188), 52. Δηλώνει στον Μ. Πιμπλή: «'Το μυθιστόρημα αυτό κατηγορήθηκε από κύκλους διανοουμένων, όχι όμως από τον κόσμο ούτε από τους ποδοσφαιριστές. Είχε κάποια πραγματολογικά λάθη που μου τα επεσήμανε ο Σαργκάνης, μου είχε πει όμως και το άλλο: ''η ψυχολογία των παικτών έχει αποδοθεί τέλεια, άρα τι άλλο θες;''», ό.π., Μανώλης Πιμπλής, «Μένης Κουμανταρέας: 'Δεν κάθισα στις ευκολίες μου'», (υποσ. 175).

[202]Ο Άγγ. Αφρουδάκης επισημαίνει ότι «δύσκολα γίνονται πιστευτά σημεία όπως τα ακόλουθα: α) οι τρεις μεταγραφές μέσα σε ένα χρόνο (απίστευτες και για τον ήρωα), β) ο τρόπος που τις πετυχαίνει (με τηλεφωνήματα) κ.ά.», ό.π., Άγγελος Αφρουδάκης, (υποσ. 180), 92.

[203]Ό.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Το ποδόσφαιρο ως εθνικός καθρέφτης», (υποσ. 175).

[204]Ελισάβετ Κοτζιά, «Η λογοτεχνία άντεξε και το 2012», *Η Καθημερινή/Τέχνες και Γράμματα*, 22.12.2012, www.kathimerini.gr.

[205]Μάλιστα, συνιστά στο αναγνωστικό κοινό να το (ξανα)διαβάσει, διότι «πολλές από τις περιοχές της Αθήνας που αποτυπώνονται στις σελίδες του είναι σήμερα, στην κυριολεξία, αδιάβατες», ό.π., Νίκος Δαββέτας, «Πενήντα χρόνια με την ίδια φανέλα», (υποσ. 175).

[206]Ανάλογη είναι και η τοποθέτηση του Β. Χατζηβασιλείου: «Τα σκληροτράχηλα μεγέθη της πολιτικής και της Ιστορίας (η Κατοχή και ο Εμφύλιος) που βασάνισαν και σημάδεψαν δια βίου τους πρώτους μεταπολεμικούς πεζογράφους μοιάζουν για τη γενιά του Κουμανταρέα κάπως απόμακρα και

καθημερινότητας που συνθλίβει οποιοδήποτε πρόσωπο αναζητά την ερωτική ανάταση».[207]

Ο Β. Χατζηβασιλείου κάνει λόγο για «χαμηλόφωνο και αδιακόσμητο ρεαλισμό» και επισημαίνει το ενδιαφέρον του συγγραφέα για τους καθημερινούς ανθρώπους που μεταμορφώνονται «σε μοιραίες φιγούρες της συλλογικής πραγματικότητας, μιας πραγματικότητας που θα εξυφάνει πόντο με πόντο το δράμα της ατομικής τους ύπαρξης». Υποστηρίζει ότι ο κεντρικός χαρακτήρας «αποτελεί κομβικό σημείο για την πεζογραφία του [Μένη Κουμανταρέα], την παλαιότερη αλλά και την κατοπινή» και στην παλαιότερη ανιχνεύει την προσπάθεια των νεαρών «να τινάξουν το σύμπαν στον αέρα πηγαίνοντας κόντρα σε ό,τι υπονομεύει την ατομικότητά τους και μάχεται τον πόθο τους για προσωπική ανεξαρτησία», ενώ «εκείνο που μετράει πρωτίστως εδώ είναι η αυτονομία του ατόμου στο εσωτερικό μιας ποικιλοτρόπως καταπατημένης καθημερινότητας: ακόμη κι αν το άτομο παρουσιάζεται με μια κάπως θολή και συγκεχυμένη συνείδηση, έστω κι αν το τίμημα της αποκόλλησής του από τους κανόνες θα είναι εν κατακλείδι η ήττα και ο αφανισμός».[208] Ο Γ. Περαντωνάκης θεωρεί ότι ο Μπιλ «αναδεικνύεται σε αντιπροσωπευτικό δείγμα τού Νεοέλληνα, που, ενώ μπορεί να ανέλθει και να διακριθεί, ανώριμα και ατομικιστικά αφήνει το εγώ του να τον καταβαραθρώσει»[209] και επικεντρώνεται στη δεκαετία του ’80, η οποία «αποτελεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο καδράρεται η περίπτωση του ανερχόμενου φτωχόπαιδου, που βλέπει ευκαιρίες

αφηρημένα», βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *«*Το καταπιεσμένο εγώ του μπαλαδόρου Μπιλ», *Το Βήμα/Βιβλία*, 27.10.2012, www.tovima.gr.

[207]Ο.π., Νίκος Δαββέτας, *«*Πενήντα χρόνια με την ίδια φανέλα, (υποσ. 175).

[208]Ο.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *«*Το καταπιεσμένο εγώ του μπαλαδόρου Μπιλ», (υποσ. 206).

[209]Γιώργος Περαντωνάκης, *«*Εννιά + 1 πεζά», 16.12.2012, www.bookpress.gr. Με άλλη αφορμή επισημαίνει ότι το δυνατό σημείο του μυθιστορήματος είναι η «ολοζώντανη μορφή του Μπιλ που αλωνίζει σε όλο το έργο», η οποία «πλάθεται, ολοκληρώνεται, παίρνει σάρκα και οστά σε τέτοιο βαθμό αληθοφάνειας, που πείθει απόλυτα για το διογκωμένο εγώ του και την απίστευτη θέλησή του να πετύχει» και αναφέρεται, επίσης, στο γεγονός ότι συν-κινεί τον αναγνώστη, καθώς αγανακτεί και θυμώνει με τη στάση του Μπιλ, όταν «αντιλαμβάνεται τις χαμένες ευκαιρίες, τις αποφάσεις αυτοχειρίας, την κατιούσα πορεία που θα μπορούσε κάλλιστα να έχει αποφευχθεί», ό.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Το ποδόσφαιρο ως εθνικός καθρέφτης», (υποσ. 175). Για το ίδιο θέμα, βλ. Francine Vermeulen, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Φανέλα με το εννιά*», Μάιος 2013, http://culture.ulg.ac.be.

για γρήγορη άνοδο και εύκολο πλουτισμό, αλλά και της μικροαστικής νοοτροπίας τού Έλληνα που δεν μπορεί να ξεφύγει από τον ευάλωτο εαυτό του και να αξιοποιήσει το ταλέντο του».[210]

[210] Ό.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Το ποδόσφαιρο ως εθνικός καθρέφτης», (υποσ. 175). Αναφορά στα πάθη της νεολαίας της δεκαετίας του ’80 («την αρχή του καταστροφικού μας ευδαιμονισμού και της ήσσονος προσπάθειας») γίνεται και από τον Ν. Δαββέτα, βλ. Νίκος Δαββέτας, «Σημαντικές επανεκδόσεις», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 15.12.2012, archive.efsyn.gr. Για την αισθητική και τις ερωτικές εμμονές της δεκαετίας του ’80 κάνει λόγο ο Κ. Μπούρας, ο οποίος αναφέρεται και στην κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος, βλ. Κωνσταντίνος Μπούρας, «Ο Λόγος στην 7η Τέχνη», *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη* 649, 02.04.2011, www.enet.gr. Έμφαση δίνεται στο γεγονός ότι η *Φανέλα* καταπιάνεται με «τον κόσμο του ποδοσφαίρου, που το έργο αυτό αποτελεί την πρώτη του εξεικόνιση στη νεοελληνική λογοτεχνία. Αυτό μάλλον αποτέλεσε και το κίνητρο για την κινηματογραφική μεταφορά του», ό.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 34. Ωστόσο, ο Κ. Αγοραστός διατυπώνει την ένστασή του για την καλλιτεχνική αξία της κινηματογραφικής μεταφοράς της *Φανέλας*: «Ο κινηματογράφος χρησιμοποίησε τη λογοτεχνία, όπως είπαμε, αλλά ως επί το πλείστον δεν ήταν τα εμβληματικά κείμενα αυτά που έγιναν καλές ταινίες. […] Βιβλία με δευτερεύουσα λογοτεχνική αξία, βιβλία που δεν αποτελούν τις καλύτερες εργασίες των εκάστοτε συγγραφέων μεταφέρθηκαν στην οθόνη και τις περισσότερες φορές σημείωσαν και επιτυχία. Να θυμηθούμε, από τις ταινίες των τελευταίων 30 χρόνων, τη *Φανέλα με το Εννιά* του Μένη Κουμανταρέα σε σκηνοθεσία του Παντελή Βούλγαρη» και αντιπροτείνει τον *Ωραίο λοχαγό* για ανάλογο εγχείρημα, βλ. Κώστας Αγοραστός, «Κινηματογράφος και Ελληνική Λογοτεχνία», 09.09.2010, www.bookpress.gr. Στο ίδιο μήκος κύματος για την ταινία μιλά και ο Μ. Κρανάκης, που θεωρεί ότι το βιβλίο «παραμένει μια από τις πιο μελαγχολικές μαρτυρίες για μια Ελλάδα που μέσω του Μπιλ, ενός φιλόδοξου ποδοσφαιριστή, απέτυχε να ζήσει το αμερικάνικο όνειρο, βγαίνοντας ίσως πιο δυνατή μέσα από την προσπάθεια να σκοράρει σε ένα γήπεδο χωρίς μέλλον», βλ. Μανώλης Κρανάκης, «*Η Φανέλα με το 9* και το φλερτ του Μένη Κουμανταρέα με το ελληνικό σινεμά», 06.12.2014, http://flix.gr.

3. 2. Ο ανδρικός χαρακτήρας

Ο Βασίλης (Μπιλ) Σερέτης[211]

Σ' αυτό το μυθιστόρημα δεν ταυτίζεται η ηλικία του χαρακτήρα με τη βιολογική ηλικία του συγγραφέα. Παρακολουθούμε τη ζωή και τη δράση του Βασίλη (Μπιλ) Σερέτη του «γνωστότερου Έλληνα ποδοσφαιριστή που γεννήθηκε μέσα από τις σελίδες μυθιστορήματος»,[212] από τα είκοσι έως τα είκοσι πέντε του χρόνια (Φ 9-307) και τον ξανασυναντάμε μετά από ένα δεκαετές χρονικό χάσμα (Φ 307-313). Επιπλέον, παρατηρούμε ότι η πρώτη φάση συνδέεται με την πορεία του προς την κορυφή, ενώ η δεύτερη προς την παρακμή. Αναλυτικότερα, το μυθιστόρημα εκθέτει τη ζωή του Μπιλ στην ηλικία των είκοσι, όπου δείχνει για είκοσι πέντε (Φ 30), στα είκοσι ένα του, όπου τον κατακλύζει το αίσθημα του ανικανοποίητου και δεν μπορεί ν' απολαύσει τη ζωή του: «Κάποιοι δεν τον άφηναν να ζήσει όπως ήθελε αυτός. Μόνο που δεν ήξερε τι ακριβώς γύρευε από τη ζωή» (Φ 114), στα είκοσι δύο του (Φ 150), στα είκοσι τέσσερά του (Φ 254), στα είκοσι πέντε του (Φ 264) που μοιάζει με τριαντάρη (Φ 282) και εξακολουθεί να μην ξέρει τι ζητά από τη ζωή, έως τα τριάντα πέντε του, όπου περιγράφεται από το δημοσιογράφο ως ένας άνθρωπος δύσκολος και ιδιόρρυθμος, κλεισμένος στη σιωπή του και στα δωμάτια που νοικιάζει πάντα κοντά στα τρένα (Φ 311).[213] Αναφορικά με το επώνυμο του Μπιλ, ο Άγγ. Αφρουδάκης τονίζει ότι «σημαίνει 'δύστροπος' (τουρκ. Sirret)» και αποτελεί μια πρώτη ένδειξη

[211]Στη Θεσσαλονίκη γνωρίζει τον Σπύρο που του τονίζει ότι, για να φτάσει στην επιτυχία, πρέπει να εκμοντερνίσει το όνομά του και να αντικαταστήσει το όνομα Βασίλης με το Μπιλ (Φ 22). Έτσι, ξαναβαφτίζεται και μ' αυτό τον τρόπο αναγεννιέται ή μήπως χάνει τον εαυτό του εντέλει; Σε μία συζήτησή του με τον Γαλάντη, ο τελευταίος τον ρωτά γιατί τον φωνάζουν Μπιλ και εκείνος απαντά ότι δεν ξέρει και ότι του το κόλλησαν (Φ 193). Ο Χάρης τον φωνάζει Βασίλη και είναι σίγουρος ότι κάποτε ο Μπιλ θα βρει τ' όνομά του, την ταυτότητά του, τον εαυτό του και επιπλέον επιρρίπτει ευθύνες σ' αυτόν που τον βάφτισε Μπιλ (Φ 242). Στην Αθήνα, ο Σπύρος, ο 'νονός' παίρνει το όνομα πίσω και επαναφέρει το πραγματικό, το αληθινό (Φ 305), αφού σχολιάζει ότι το όνομα Μπιλ δεν ταιριάζει σε φυσιοθεραπευτή και έτσι ξαναγίνεται ο Βασίλης Σερέτης, ο ανώνυμος Αθηναίος.

[212]Λώρη Κέζα, «Στα γήπεδα της λογοτεχνίας», 21.07.1996, www.tovima.gr.

[213]Στον *Πλανόδιο σαλπιγκτή*, ο συγγραφέας δίνει τη δική του ερμηνεία για την αδιάλειπτη παρουσία των τρένων στα έργα του, καθώς θυμάται τα δρομολόγια για τη δουλειά του με τον Ηλεκτρικό: «Ατέλειωτες ώρες διαδρομής μες στα βαγόνια. Αυτό ίσως εξηγεί τη μανία του για τα τρένα στα κατοπινά βιβλία του», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Play», (υποσ. 11), 339.

«για μια ερμηνευτική εκδοχή της προσωπικότητας του ήρωα και των αιτίων συμπεριφοράς του».[214]

Εξωτερική περιγραφή: Χρησιμοποιείται ο συνδυασμός άμεσου προσδιορισμού κι έμμεσης παρουσίασης του χαρακτήρα, για να τονιστούν βασικά ψυχολογικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες της εξωτερικής εμφάνισης, που αναφέρονται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και στο ντύσιμο του Μπιλ. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα μελαχρινό νεαρό με μαύρα διαπεραστικά μάτια, μακριά μαλλιά (Φ 9, 12, 16, 61) και ένα σημάδι στο μέτωπο (Φ 18, 33, 124). Το χαρακτηριστικό του προσώπου του που δίνεται ιδιαίτερη έμφαση είναι τα μάτια (Φ 12, 61, 100, 203), τα οποία «έλαμπαν όλο δύναμη και ικεσία. Ήταν τα μάτια που έριχναν γυναίκες και προπονητές» (Φ 172). Στην αρχή του μυθιστορήματος παρουσιάζεται λεπτός και ευκίνητος (Φ 12), ενώ σταδιακά χάνει τη φυσική του κατάσταση και αποκτά περιττά κιλά, καθώς απομακρύνεται από το χώρο των γηπέδων (Φ 203, 253) εξαιτίας του τραυματισμού του στο πόδι και της μόνιμης αναπηρίας του που του ανακόπτει τη λαμπρή πορεία στο χώρο του ποδοσφαίρου (Φ 124, 126, 133, 156, 205, 298). Με το πέρασμα του χρόνου και μέσα από τα λεγόμενα του Γαλάντη και του Σπύρου βλέπουμε ότι έχει αλλάξει η εμφάνισή του, μεγάλωσε και έκοψε το μουστάκι (Φ 237, 298) που άφηνε σε μια προσπάθεια να δείχνει μεγαλύτερος από την ηλικία του, αφού είχε βαρεθεί να τον φωνάζουν μικρό (Φ 152, 157, 169, 190), ενώ μέσα από την περιγραφή του δημοσιογράφου μαθαίνουμε ότι τα μαλλιά του έχουν αραιώσει και τα χτενίζει πλάγια, για να καλύπτει τα κενά (Φ 312).

Αναφορικά με το ντύσιμό του, παρατηρούμε ότι αρχικά είναι λιτό και φτωχικό, κυκλοφορεί μ' ένα τριμμένο τζιν και ένα λιγδιασμένο μακό μπλουζάκι, ενώ φτάνει στο σημείο να δανειστεί ρούχα από το Σπύρο, αφού τα δικά του φθαρμένα δεν ενδείκνυνται για τη νυχτερινή έξοδό τους (Φ 25). Όταν κατορθώνει ν' αγοράσει καινούργια ρούχα, αλλάζει αμέσως η ψυχολογία του (Φ 38), αλλά είναι άπληστος και επιθυμεί επιπλέον καταναλωτικά αγαθά, όπως κρέμες, χρυσές αλυσίδες, κολόνιες και

[214]Ο.π., Άγγελος Αφρουδάκης, (υποσ. 180), 93. Ο Κουμανταρέας αναφέρει: «Το επίθετο, Σερέτης, μού ήρθε αυθόρμητα στο νου, όπως αυθόρμητα σχεδιάζεις ένα χαρακτήρα. Έχει κάτι γνήσια λαϊκό. Απηχεί ένα παλιό τραγούδι που μιλούσε για κάποιο Σερέτη, αντιγραφή από αντίστοιχο ισπανικό», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Το ημερολόγιο της *Φανέλας με το εννιά*», (υποσ. 71), 223.

καλλυντικά (Φ 62). Τόσο στο Βόλο όσο και στην Αθήνα το ντύσιμό του βελτιώνεται αισθητά, ντύνεται πολύ μοντέρνα και φορά χρυσές αλυσίδες στο λαιμό κάνοντας όλους τους συμπαίκτες του να τον θαυμάζουν κι έτσι πετυχαίνει το στόχο του που δεν είναι άλλος από το να προσελκύει όλα τα βλέμματα (Φ 140). Μετά τον τραυματισμό του παραμελεί την εμφάνισή του [«Φόρεσε το ξεχειλωμένο πουλόβερ του και έριξε στους ώμους ένα αρχαίο μπουφάν» (Φ 252)], για να ενδιαφερθεί εκ νέου με την είσοδο της Κικής στη ζωή του (Φ 266).

Ο Μπιλ παρουσιάζεται αθυρόστομος και υπερόπτης σε τέτοιο βαθμό που γίνεται αντιπαθητικός στον αναγνώστη.[215] Επί παραδείγματι, χαρακτηρίζει το γκαρσόνι υπηρέτη και μαλάκα ή μονολογεί βλέποντας τα ζευγάρια: «Λιγούρια, μεθαύριο θα 'μαι φτιαγμένος και θα βγάζω τις καλύτερες» (Φ 125) και φέρεται σαν κομπλεξικό επαρχιωτάκι, παρά το γεγονός ότι είναι Αθηναίος.[216]

Οικογενειακή κατάσταση: Η οικογένειά του απαρτίζεται από το μικρό αδελφό και τη μητέρα του και καθώς έχασε τον πατέρα του, όταν ήταν δύο ετών, αναζητά το πατρικό πρότυπο σε διάφορα πρόσωπα κατά τη διάρκεια της διαδρομής του, όπως του Καπάτου, του Γαλάντη και του Χάρη.[217] Εντελώς ασύμπτωτος με τον

---

[215]Ο.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Το ποδόσφαιρο ως εθνικός καθρέφτης», (υποσ. 175) και Francine Vermeulen, (υποσ. 209).

[216]Ο συγγραφέας δηλώνει ότι ο Μπιλ «'είναι ένα παιδί που δεν ξέρει να εκφραστεί, πρώτα απ' όλα. Δεν έχει γλώσσα. Η γλώσσα του είναι μερικές βρισιές, μερικές στερεότυπες εκφράσεις αλλά και μερικές πολύ σωστές παρατηρήσεις που κάνει για την κοινωνία γύρω του. Στο βάθος, έχει μια υγιή άποψη γι' αυτήν. Δεν παραδέχεται ορισμένα πράγματα, τα οποία συμβαίνουν επειδή έτσι έτυχε να οργανωθεί η κοινωνία αυτή. Αρνείται να υποταχθεί σ' ένα σύστημα. Ο ίδιος, σαν άνθρωπος, πάει κάπως χαμένος'», ό.π., Κώστας Π. Καναβούρης – Αγγελική Κώττη, (υποσ. 201). Ο Κρ. Χουρμουζιάδης σχολιάζει: «Μ' αυτή την έννοια του λείπει 'ο λόγος'. Ως ένα σημείο η αδυναμία αυτή καλύπτεται από την ορμή της φιλοδοξίας του, το ταλέντο του και, προπαντός, το σωστό του ένστικτο. Το τελευταίο, σε συνδυασμό με μια βασική αγνότητα, φαίνεται να τον κάνουν αυτόματα αξιαγάπητο, όπως συμβαίνει και με τον Μπίλυ Μπαντ», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 508. Αντίστοιχη είναι κι η παρατήρηση του Κ. Τσαούση: «Ο Μπιλ, ένας επιτυχημένος που έχει χάσει, ένας απαίδευτος επαναστάτης που δεν μπορεί να διατυπώσει τις ανησυχίες του», ό.π., Κώστας Ι. Τσαούσης, «Ο μοναχικός ποδοσφαιριστής», (υποσ. 179).

[217]Αισθάνεται τον Καπάτο, τον προπονητή στο Βόλο, σαν πατέρα του κι αυτή η οικειότητα δίνεται με ψυχο-αφήγηση και αφηγημένο μονόλογο (που δηλώνεται με τους πλάγιους χαρακτήρες): «*Αυτόν τον άνθρωπο τον σεβόταν σαν πατέρα, κι ας έπαιζε ό,τι είδους παιχνίδι ήθελε*. Εκείνη τη στιγμή

αδελφό του και σε διαρκή σύγκρουση με τη μητέρα του φεύγει από την Αθήνα για Θεσσαλονίκη, όπου καταλήγει παντρεμένος παρά τη θέλησή του με τη Δώρα, την οποία εγκαταλείπει (Φ 65, 72), ενώ στην Αθήνα συζεί με τη Θεσσαλονικιά Κική που την απέρριπτε και την περιφρονούσε σε αφάνταστο σημείο, όταν την πρωτογνώρισε.

Μορφωτικό επίπεδο: Ο νεαρός διαβάζει μόνο αθλητικές εφημερίδες (Φ 33) και όταν ο Γαλάντης τον παροτρύνει να διαβάζει λογοτεχνία ή πολιτική, ο Μπιλ σχολιάζει ότι αυτά είναι για τους μορφωμένους, ενώ τονίζει ότι ο πατέρας του που πίστευε στην πολιτική, πέθανε στην ψάθα (Φ 192).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Είναι ένα φτωχό παιδί από το Πολύγωνο[218] που αγαπά τα λαϊκά τραγούδια (Φ 39, 77) και χορεύει τέλεια το ζεϊμπέκικο, σε βαθμό που μαγνητίζει τα βλέμματα των θαμώνων (Φ 80, 176), –με την προϋπόθεση να έχει κέφια, αφού το ζεϊμπέκικο του καταναγκαστικού γάμου του ήταν σκέτη αποτυχία (Φ 67). Ο Βασίλης εργαζόταν σε συνεργείο, αλλά απεχθανόταν αυτή τη δουλειά και ήθελε να ξεφύγει, αφού ήταν μέσα στα λάδια και τη μουντζούρα (Φ 110, 147). Με την ενασχόληση με το ποδόσφαιρο προσπαθεί να αποτινάξει τον παλιό τρόπο ζωής, την παλιά δουλειά, τη φτωχική συνοικία, τη μιζέρια (Φ 148) και υπόσχεται στον εαυτό του «ότι στο εξής θα κοίταζε τον κόσμο από ψηλά» (Φ 179), ενώ νιώθει ότι η ζωή είναι μία συνεχής αναχώρηση ή επιστροφή. Είναι απολιτίκ από άποψη και μένει συνειδητά μακριά από την πολιτική, διότι έχει τραυματική εμπειρία από τον πατέρα του που ήταν αριστερός.

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Ο Βασίλης εγκαταλείπει το σπίτι του στην Αθήνα για να πάει στη Θεσσαλονίκη, να επιδιώξει τ' όνειρό του και να γίνει ένας

ήθελε να κλάψει. [...] Είχε μεγαλώσει χωρίς πατέρα και με ελευθερίες ανήκουστες. Τώρα, περισσότερο παρά ποτέ, είχε την ανάγκη να εξομολογηθεί, να λυγίσει τον εγωισμό του που τον κράτησε ζωντανό και τον έκανε να πηγαίνει μπρος» (Φ 104). Την ίδια οικειότητα έχει με το Χάρη: «Ήταν σαν να μιλούσε με τον πατέρα του ή κάποιον θείο του, ένα πρόσωπο οικογενειακό» (Φ 242). Βλέπουμε ότι του λείπει πολύ ο πατέρας που είναι ο καθοδηγητής, το στήριγμα και η δύναμη για ένα παιδί.

[218]«'Με τραβάει σε αυτόν η ομορφιά που βρίσκω στα λαϊκά παιδιά, και την οποία τα παιδιά της αστικής τάξης δεν έχουνε. Και εννοώ, τον γνήσιο τρόπο που συμπεριφέρονται χωρίς να τους περιχαρακώνει κανένα σαβουάρ βιβρ'», ό.π., Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, «Μια βαθιά και ειλικρινής συνέντευξη του Μένη Κουμανταρέα (Δεκέμβριος 1986)», (υποσ. 11).

πετυχημένος ποδοσφαιριστής. Αν και η μητέρα του τον πιέζει να ασχοληθεί με το συνεργείο, εκείνος ονειρεύεται διαφορετικά πράγματα για τη ζωή του: τον έχει κερδίσει η μπάλα και θέλει να γίνει ποδοσφαιριστής (Φ 9)[219] και επιπλέον, παρατηρούμε ότι το σφρίγος και το αήττητο της νιότης εκδιπλώνονται σ' όλο τους το μεγαλείο, αφού ο εικοσάχρονος Βασίλης δεν ανησυχεί καθόλου για την ευόδωση των σχεδίων του, έχει απίστευτη αυτοπεποίθηση και είναι σίγουρος ότι θα τον προωθήσουν στη Θεσσαλονίκη (Φ 11). Από το παράθυρο του τρένου βλέπει τα καλώδια να ξετυλίγονται, «ένα δίχτυ από διασυνδέσεις που θα τον οδηγούσαν στις μεγαλύτερες πόλεις της Ελλάδας, θα τον έκαναν γνωστό και θα τον έφερναν μια μέρα πίσω, νικητή στην Αθήνα» (Φ 17), ονειρεύεται διακρίσεις κι οραματίζεται τα γήπεδα με τους προβολείς και τις ιαχές των οπαδών. Θέλει να ζήσει τη ζωή, θέλει ν' ανοίξει τα φτερά του και ν' αναμετρηθεί με τις δυνάμεις του, μακριά από την οικογένειά του και μακριά απ' ό,τι στέκεται εμπόδιο στο όνειρό του. Η συνεργασία του με τον πρώτο προπονητή, τον Βασιλειάδη, δεν του αφήνει τις καλύτερες εντυπώσεις (Φ 28), αλλά ο Μπιλ δεν στενοχωριέται καθόλου, δεδομένου ότι ξέρει να υπερνικά τα εμπόδια εύκολα και γρήγορα. Όταν ο προπονητής ενοχλείται από την παρέμβαση του Σπύρου στο έργο του, ο Μπιλ του απαντά «ότι κουμάντο δεν του κάνει κανείς και πως δεν το 'χει σε τίποτα να παρατήσει την ομάδα, στο κάτω κάτω μόνο για φιλικά παιχνίδια τον έχουν, αυτός παίζει ποδόσφαιρο σοβαρό, μια μέρα θ' ανέβει ψηλά και θα 'ναι μέρα μεσημέρι» (Φ 23). Με τη βοήθεια του Σπύρου δίνεται η μεγάλη ώθηση στην καριέρα του, όταν συνεργάζεται με τον Τσαλίκη και αγωνίζεται ως επαγγελματίας ποδοσφαιριστής στη Β΄ Εθνική (Φ 30, 36). Η σχέση του με το νέο προπονητή είναι εξαιρετική και η φράση του Τσαλίκη «κάνεις καριέρα» θα τον συνοδεύει σ' όλη του

[219]Αυτοβιογραφικός απ' την ανάποδη ο Μένης Κουμανταρέας: συμμορφώνεται με τις απαιτήσεις του πατέρα του και εργάζεται στην ασφαλιστική εταιρεία, ενώ θέλει να γίνει συγγραφέας. Άλλη διαφοροποίηση από τον Μπιλ είναι ότι ο χαρακτήρας παρουσιάζεται αντισυμβατικός και σπάει τα δεσμά με την οικογένεια άπαξ δια παντός, αφού παρά τις όποιες ενδιάμεσες επαφές, ποτέ δεν επέστρεψε στο σπίτι του. Έκανε την επανάστασή του και έμεινε ως το τέλος σταθερά έξω από τους κόλπους της πατρικής οικογένειας αλλά και γενικότερα, αφού δεν δημιούργησε δική του οικογένεια. Αντιθέτως, ο εικοσιτετράχρονος Κουμανταρέας κάνει την επανάστασή του και φεύγει από το πατρικό του: «Δεν κατοικώ στην οδό Χέυδεν 12 […]. Έχω φύγει από το σπίτι, προσωρινά βέβαια, αλλά η προσωρινή αυτή κατάσταση θα κρίνει πολλά πράγματα» και επιστρέφει τέσσερα χρόνια αργότερα, όπως φαίνεται από την αλληλογραφία του με το Β. Βασιλικό, βλ. Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Βασίλης Βασιλικός – Μένης Κουμανταρέας, Νεανική αλληλογραφία 1954-1960*, Τόπος, Αθήνα 2014.

τη ζωή. Αυτό δηλώνει αργότερα και στο Μακρή, τον προπονητή της Αθήνας με τον οποίο έρχεται σ' επαφή μέσω του Γαλάντη (Φ 128). Οι γυναίκες και οι φίλοι είναι άνευ σημασίας για τον Μπιλ και νιώθει ότι πρέπει ν' αφιερωθεί στην μπάλα (Φ 42),[220] όπου έχει εξαιρετικές επιδόσεις και είναι ασυγκράτητος και αήττητος, αλλά η συμπεριφορά του εντός και εκτός αγωνιστικού χώρου τού προκαλεί έντονα προβλήματα (Φ 47, 156, 205, 210).

Στην αρχική κρούση από τον παράγοντα του Βόλου για ενδεχόμενη μεταγραφή του είναι άκρως απορριπτικός. Μονολογεί: «'Σιγά μην αφήσω το γάμο, να πάω για πουρνάρια!'» (Φ 49). Τον βλέπουμε συχνά να μονολογεί και είναι ευεξήγητο, αφού δεν έχει κανέναν να μοιραστεί τις σκέψεις του, τις αγωνίες του και τους προβληματισμούς του, ενώ παρουσιάζεται ξιπασμένος και λέει: «'Από δω και πέρα θα πηγαίνω με λιμουζίνες'» (Φ 49). Η πρόταση του προπονητή της Ρόδου, Ψηστάκη (αυτός που έχει την ιδιότητα να σε ψήνει, δηλαδή να σε πείθει) για το στημένο αγώνα βρίσκει έδαφος, αφού ο Μπιλ πουλάει ανερυθρίαστα την ομάδα του και θυσιάζει τα πάντα, προκειμένου να γίνει διάσημος και πλούσιος (Φ 51), αν και τελικά φαίνεται να έχει αναστολές, αφού βλέπει στ' όνειρό του τη μάνα του μαυροντυμένη και τον αδελφό του να προσπαθούν να τον μεταπείσουν (Φ 53). Η ψυχολογία του είναι άθλια και δείχνει ότι έχει κάποια ηθικά ερείσματα, ότι γίνεται διαπάλη του καλού με το κακό μέσα του, αλλά στο τέλος υπερισχύει ο κακός χαρακτήρας του. «Ένιωθε πένθιμα, παραλίγο να πει του ταξιτζή ν' αλλάξει πορεία, μα αφέθηκε στο δρόμο του που τον ένιωσε αναπόφευχτο» (Φ 55).

Παίρνει μεταγραφή για το Βόλο και ενώ η αμοιβή του είναι διπλάσια από της Θεσσαλονίκης (Φ 74), ονειρεύεται πάντα την επιστροφή του στην Αθήνα και την αποθέωσή του από την πρωτεύουσα, μιας και οι βλέψεις του είναι τεράστιες και φιλοδοξεί να παίξει με τα χρώματα της Εθνικής ενάντια στη Γερμανία και την Ιταλία (Φ 89). Όταν αποκαλύπτεται το βεβαρημένο αθλητικό παρελθόν του (Φ 103), κάνει άσχημες σκέψεις για το μέλλον και, θέλοντας να γυρίσει σελίδα στην καριέρα του και

[220]Η Ελ. Κοτζιά σχολιάζει ότι «η αναγνώριση του Μπιλ πραγματοποιείται με ταχύτητα. Είναι φανερό ωστόσο ότι κάθε άλμα αποτελεί την προετοιμασία για την κατακόρυφη πτώση του. Με νοσηρή αυτοπεποίθηση, ανυπόμονος, αυθάδης και αδίστακτος, ένας προκλητικός νταής, ο Μπιλ ανεβαίνει αποκόπτοντας όλες τις γέφυρες με το παρελθόν – οικογενειακούς, φιλικούς, ερωτικούς και επαγγελματικούς δεσμούς. Όπως όμως δεν υπάρχει χτες, δεν υφίσταται και αύριο. Στην πραγματικότητα, ο Μπιλ είναι μετέωρος», ό.π., Ελισάβετ Κοτζιά, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», (υποσ. 195), 18.

ν' αποδεσμευτεί από το Βόλο, τηλεφωνεί στον Αθηναίο βετεράνο Γαλάντη ζητώντας τη βοήθειά του για μεταγραφή στην Αθήνα (Φ 109, 116). Η επιτυχία τον ακολουθεί και στην Αθήνα, αφού κερδίζει το θαυμασμό των συμπαιχτών του και γνωρίζει την αποθέωση (Φ 143, 145). Παρ' όλα αυτά, ο ορίζοντας δεν είναι ανέφελος και η αντίστροφη μέτρηση για την καριέρα του έχει ήδη αρχίσει από το Βόλο, όταν τραυματίζεται στο πόδι και δεν συνεργάζεται με το γιατρό της ομάδας λόγω του ατίθασου χαρακτήρα του (Φ 119), ενώ παράλληλα παρουσιάζονται τα πρώτα γκρίζα σημάδια, αφού το άσχημο αθλητικό παρελθόν του τον καταδιώκει και εκεί (Φ 149, 158). Ποδόσφαιρο χωρίς λάμψη, δόξα και δημοσιότητα δεν νοείται, έτσι υπάρχουν στο μυθιστόρημα δύο σκηνές με συνεντεύξεις, μία στο απόγειο της καριέρας του Μπιλ και μία στο τέλος της, όταν έχει πλέον ξεχαστεί. Ωστόσο, η πρώτη συνέντευξη δεν θα παραχωρηθεί από τον ίδιο αλλά από τον προπονητή του και παρατηρούμε την έντονη διαστρέβλωση της πραγματικότητας και την προσπάθεια κατασκευής ενός ψεύτικου προφίλ του παίχτη (Φ 160-161, 163).

Ο Μπιλ λατρεύει το ποδόσφαιρο και δεν χάνει ευκαιρία να βρίσκεται στον αγωνιστικό χώρο, αφού εκεί «ένιωθε σαν στο σπίτι του. Ήταν το σπίτι του» (Φ 172). Το τοποθετεί πιο πάνω και από τη ζωή του και θα λάβει μέρος στον κρίσιμο αγώνα της ομάδας του κατά της Λάρισας με δική του ευθύνη, όπου καταφέρνει να σκοράρει, αν και είναι τραυματισμένος. Με ψυχο-αφήγηση και αφηγημένο μονόλογο (ο οποίος δηλώνεται με τους πλάγιους χαρακτήρες) αποτυπώνονται οι έντονες στιγμές που ζει: «Ήταν ένα άγριο γκολ, σαν κάποιο πείσμα, που είχε συσσωρευτεί καιρό μέσα του, να το είχε προκαλέσει, κι όπως ο ιδρώτας τον περίχυνε, έμοιαζε χυμένος σε μπρούντζο. Όλοι γύρω του τον αγκάλιαζαν, και εκείνος σκέφτηκε ότι *τέτοιο θα 'θελε να 'ταν και το τελευταίο γκολ της ζωής του, αν και όταν έφτανε εκείνη η ώρα που θα παρατούσε τα γήπεδα*» (Φ 174). Στο σημείο αυτό έχουμε προσήμανση και τραγική ειρωνεία, αφού είναι όντως το τελευταίο γκολ, έχει ήδη φτάσει η στιγμή του τέλους, αλλά δεν μπορεί να την αφουγκραστεί. Έτσι, δεν ακολουθεί τη θεραπευτική γραμμή του γιατρού της ομάδας, αφού «γιατροί και δικηγόροι ήταν οι τύποι που ο Μπιλ σιχαινόταν σαν τις αμαρτίες του» (Φ 184) και δυσχεραίνει τη θέση του περαιτέρω, καθώς σκληραίνει η στάση του προπονητή απέναντί του (Φ 189). Όταν μαθαίνει για τον αντικαταστάτη του, το δεκαεφτάχρονο Βάσο Μαργέτη που θα φορέσει το νούμερο εννιά στην ομάδα (Φ 203), τότε του δίνεται η χαριστική βολή.

Τον βλέπουμε ν' αλλάζει επαγγελματικά σχέδια λόγω του σακατεμένου ποδιού του και συζητά με το Σάββα για το άνοιγμα ενός μπαρ. Ο τελευταίος πείθει

τον Μπιλ να ποντάρει στον Ιππόδρομο και μάλιστα κερδίζει, χρησιμοποιώντας τα κέρδη για διακοπές στη Μύκονο, όπου εκεί ανάμεσα στους πλούσιους φαντάζεται ότι «δεν ήταν ο Μπιλ, μα ένα άλλο αγόρι πλούσιο και ξανθό απ' αυτά που έχουν γεννηθεί κάτω από τυχερό αστέρι» (Φ 138) και αποδεικνύεται ένα ονειροπαρμένο πλάσμα που πετά στα σύννεφα. Επιπλέον, ο Σάββας τον πείθει να συνεργαστούν, καθώς του υπενθυμίζει ότι η μπάλα δεν κρατά για πάντα (Φ 222), αλλά το μεγάλο του πάθος εξακολουθεί να είναι το ποδόσφαιρο και γι' αυτό παρακαλεί το Γαλάντη να του βρει σύλλογο ν' αγωνιστεί (Φ 237). Εν τέλει, απογοητευμένος από την ομάδα της Νίκαιας (Φ 245) αποφασίζει να εργαστεί στο μαγαζί τρίτης κατηγορίας του Σάββα (Φ 248), αλλά η συνεργασία τους θα λήξει άδοξα εξαιτίας της διεκδίκησης της Κικής κι από τους δυο. Όταν συζεί με την Κική, κάνει ένα σύντομο πέρασμα από την παλιά δουλειά του, το συνεργείο, προκειμένου να επιβιώσουν (Φ 261), ενώ, επίσης, μαθαίνουμε ότι εργάστηκε για ένα διάστημα στο κέντρο φυσιοθεραπείας του Χάρη και εξελίχθηκε σε μασέρ ειδικευμένο σε περιπτώσεις αθλητών (Φ 309).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Αν και αθλητής, ο Βασίλης καπνίζει και πίνει (Φ 10), ενώ διακόπτει το κάπνισμα και το ποτό πολύ αργότερα (Φ 151). Φεύγει από την Αθήνα σαν κυνηγημένος και κάνει καριέρα διαδοχικά στη Θεσσαλονίκη και το Βόλο, αλλά επανακάμπτει μετά από ένα χρόνο, αφού δεν μπορεί να ζήσει μακριά από την πόλη του.[221] Έτσι, αρχικά τον βλέπουμε ν' απαντά στον άγνωστο συνταξιδιώτη του ότι ταξιδεύει πρώτη φορά και ότι θα είναι και η καλύτερη (Φ 10), ενώ στις συστάσεις του αγνώστου να προσέχει γενικώς, εκείνος δηλώνει ότι δεν φοβάται τίποτε και δείχνει έτοιμος για όλα (Φ 15). Σε ανάμνηση της γνωριμίας τους ο άγνωστος του χαρίζει μία τράπουλα, για να ρίχνει πασιέντζες τις ώρες της μοναξιάς (Φ 15) και να βλέπει τα μελλούμενα, αλλά κυρίως για να του διδάξει την υπομονή, αφού το κύριο γνώρισμά του είναι η ανυπομονησία και «όταν ήθελε κάτι, το ήθελε αμέσως» (Φ 235).[222]

---

[221]«Ο Μπιλ είναι πολύ Αθηναίος. Φεύγει από την Αθήνα για να γυρίσει θριαμβευτής. Η Αθήνα είναι το κέντρο του, μόνο εκεί γίνεται σταρ. Την περιγράφει με αγάπη, τον γοητεύει το τέρας της μεγαλούπολης που υπόσχεται τόσο πολλά και τόσο εύκολα σε παραμερίζει στην ανωνυμία», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 509.

[222]Ο Άγγ. Αφρουδάκης χαρακτηρίζει τον άγνωστο ναυτικό ως μια φιγούρα «που ίσως αποτελεί κι αυτή μια ακόμη δυσμενή προσήμανση», ό.π., Άγγελος Αφρουδάκης, (υποσ. 180), 93.

Μετά το στημένο αγώνα στη Θεσσαλονίκη, παίρνει την απόφαση να φύγει και έχει ως μοναδικό του στόχο «να παρατήσει τούτη την πόλη, ν' αρχίσει καριέρα αλλού» (Φ 62) και πράγματι μετακομίζει στο Βόλο που αποτελεί τον ενδιάμεσο σταθμό, αφού καταλήγει στην Αθήνα, όπου η ζωή του είναι πληκτική και η μόνη εκτόνωσή του είναι η τηλεόραση. Και ενώ οι εφημερίδες στην Αθήνα μιλούν για 'αποκάλυψη', «μέσα του ήταν μια ικανοποίηση χωρίς χαρά, ένα αίσθημα ακινησίας σε μια γη που γύριζε» (Φ 145), αφού δεν έχει παρέες, το τηλέφωνο δεν χτυπάει και νιώθει μόνος. «Του φαινόταν παράξενο ότι βρισκόταν στην Αθήνα κι ήταν μόνος. Σαν να ζούσε σε μια ξένη πόλη, όχι τη δική του» (Φ 145). Το πείσμα και η επιπολαιότητά του τον απομακρύνουν από τον αγωνιστικό χώρο, αφού δεν ακολουθεί τη θεραπευτική αγωγή του γιατρού της ομάδας και αρχίζει να παίρνει υπνωτικά και να πίνει αλκοόλ, για να καταπολεμά τους φρικτούς πόνους (Φ 186). «Σιγά σιγά, μια αδράνεια τον κέρδιζε κι εκείνος νόμιζε ότι από στιγμή σε στιγμή θα εμφανιζόταν κάποιος από μηχανής θεός. Ένας θεός, που από πολύ παλιά τού είχε υποσχεθεί χρυσή τύχη στα γήπεδα και στη ζωή» (Φ 196). Όλα τον ενοχλούν και το χειρότερο είναι ότι τα οικονομικά του επιδεινώνονται, αφού έχει κατασπαταλήσει τα χρήματα σε ρούχα και διασκεδάσεις.

Όταν κατρακυλά και απομακρύνεται από τους χώρους των γηπέδων λόγω του σακατεμένου ποδιού του, η εικόνα του είναι λίαν απογοητευτική, αφού τελεί υπό κατάσταση πλήρους απομόνωσης και κατάθλιψης. Είναι διαρκώς ξαπλωμένος, βαριέται να κάνει την παραμικρή κίνηση και δεν επικοινωνεί με κανέναν. «Αύριο για τον Μπιλ δεν υπήρχε, οι ίδιοι τοίχοι, οι εφημερίδες σκορπισμένες στο πάτωμα, παρέα με βρόμικα σλιπ, αποτσίγαρα κι αραδιασμένα μπουκάλια» (Φ 203). Πίνει διαρκώς και αυτοσαρκάζεται ότι θα εξελιχθεί σε πρώτης τάξεως μπάρμαν με τα ποτά που έχει δοκιμάσει (Φ 207, 211), ενώ δεν μπορεί να τιθασεύσει τον εαυτό του και στενοχωριέται γι' αυτό. «Όλοι σ' αυτήν την πόλη ήταν ώριμοι, φρόνιμοι και σοφοί. 'Γιατί εγώ δεν κάνω ποτέ αυτό που πρέπει;' είπε κι έφερε το χέρι στο τραυματισμένο γόνατο, σαν εκείνο να 'χε μια γνώμη ανεξάρτητη και να μπορούσε ν' απαντήσει για λογαριασμό του» (Φ 206). Ο Μπιλ βιώνει την αποθέωση στους αγωνιστικούς χώρους αλλά και την παρακμή, όταν τον εμποδίζουν να εισέλθει στο γήπεδο, αφού πια δεν τον αναγνωρίζει κανείς (Φ 287). Χρόνια αργότερα, στη φάση της παρακμής του ξανασυναντά τον άγνωστο του τρένου τυχαία κι εκείνος θυμάται ότι είχε δει στο χέρι του νεαρού κάτι ασυνήθιστο και παράξενο –η γραμμή ζωής διχάλωνε σαν να είχε δυο ζωές– αλλά δεν του το είχε αποκαλύψει τότε ούτε όμως και τώρα, παρ' όλο που ο

Μπιλ επιμένει (Φ 294). Στα τριάντα πέντε του είναι βαθύτατα πληγωμένος από το χώρο και μέσω του δημοσιογράφου Νίκου Νικολάου πληροφορούμαστε ότι απέχει γενικώς απ' ό,τι σχετίζεται με το αθλητικό γίγνεσθαι (Φ 312).

Η πορεία του Μπιλ, όπως είδαμε, περιλαμβάνει τρεις σταθμούς: Θεσσαλονίκη, Βόλο, Αθήνα. Στη Θεσσαλονίκη συχνάζει στο μαγαζί του Χοντρού και μένει σ' ένα ξενοδοχείο τρίτης κατηγορίας κοντά στο λιμάνι με το οποίο δεν είναι καθόλου ευχαριστημένος. Δεν του αρέσει ούτε το δωμάτιο ούτε η πόλη και μονολογεί πως θυσιάζεται για το ποδόσφαιρο (Φ 22, 27, 68), ώσπου κάποια στιγμή καταφέρνει να νοικιάσει μια ισόγεια γκαρσονιέρα με υπέροχη θέα και έτσι επαληθεύεται τ' όνειρο που είχε δει με την μπάλα-αερόστατο που τον απογείωνε. Ο Μπιλ είναι παθιασμένος με την κορυφή και την επιτυχία και προπονείται εντατικά για να είναι σε φόρμα (Φ 38). Μετά τον καταναγκαστικό γάμο, το ζευγάρι μένει προσωρινά στο δωμάτιο του Μπιλ, ενώ εκείνος νιώθει εγκλωβισμένος και η μόνη του επιθυμία είναι να δραπετεύσει. Τώρα πια δεν βρίσκει κανένα ενδιαφέρον και καμία ομορφιά στη Θεσσαλονίκη και ο νους του τρέχει διαρκώς στην Αθήνα αναπολώντας τα στέκια και τη ζωή της (Φ 69). Τελικά, τρέπεται σε φυγή από τη Θεσσαλονίκη βρίζοντας την πόλη και τους ανθρώπους της και έτσι αποδεικνύεται αχάριστος προς αυτούς που τον ανέδειξαν (Φ 72), ενώ αφήνει πίσω όλα τα υπάρχοντά του, ακόμα και τη φανέλα με το εννιά. Επόμενος σταθμός είναι ο Βόλος, όπου καταλύει στο ξενοδοχείο και δεν μπορεί να μην παραδεχθεί τη μεγάλη αλλαγή στη ζωή του, αφού η ακαταστασία, τα βρόμικα ρούχα, τ' αποτσίγαρα και η σκόρπια αμερικάνικη τράπουλα κυριαρχούν στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, σε αντίθεση με την απόλυτη τάξη και νοικοκυροσύνη που είχε το σπίτι στη Θεσσαλονίκη χάρη στη Δώρα. Ωστόσο, προτιμά την ακαταστασία και τη βρομιά από την ανελευθερία και τη σκλαβιά, αφού για τον Μπιλ η ελευθερία είναι το ζητούμενο, ενώ δεν ξεχνά να ρίχνει την τράπουλα για να δει τα μελλούμενα (Φ 73).[223]

Στο Βόλο δεν έχει παρέες και νιώθει απέραντη μοναξιά, ενώ αρχικά αντιμετωπίζει με καχυποψία τη φιλική στάση του συμπαίχτη του, Ριμπά (Φ 79). Με παρατιθέμενο μονόλογο δίνεται η σκέψη του: «'Αμ, δε με πιάνουνε κορόιδο εμένα οι

[223]Σύμφωνα με τον Κρ. Χουρμουζιάδη, «η τράπουλα είναι από μια μεριά ένδειξη του εγωκεντρισμού και της μοναχικής διασκέδασης του Σερέτη, που εξαιτίας της έλλειψης του 'λόγου' και της απομόνωσής του στην οικογένεια δεν έχει μάθει να επικοινωνεί εύκολα με τους συνανθρώπους του», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 508.

Βολιώτες. Ο Σερέτης είναι γάτα'» (Φ 80). Αισθάνεται έντονη νοσταλγία για τα ξεφαντώματα της Θεσσαλονίκης με το Σπύρο και παρουσιάζεται ως διχασμένη προσωπικότητα, αφού δεν ξέρει τι θέλει και δεν έχει κατασταλάξει (Φ 107). Όταν φεύγει από το Βόλο, τον αποχαιρετά με τον ίδιο άσχημο τρόπο που αποχαιρέτησε τη Θεσσαλονίκη και αποδεικνύεται δις αχάριστος, ανάγωγος, δίχως ικανότητα να δεθεί με οτιδήποτε έμψυχο ή άψυχο, υλικό ή άυλο. Επιστρέφοντας στην Αθήνα, καταλύει σ' ένα ακριβό ξενοδοχείο που αναγκάζεται να το εγκαταλείψει λόγω οικονομικών δυσχερειών (Φ 124, 128) και μετακομίζει σ' ένα φτηνότερο κατάλυμα στην Πειραιώς, όπου εκεί μπαινοβγαίνουν «τύποι με άυπνα μάτια και κίτρινα δόντια και κάτι γυναικάκια φτηνιάρικα που πάσχιζαν να χαμογελάσουν» (Φ 129), ενώ ονειρεύεται την απόκτηση ιδιόκτητου πολυτελούς σπιτιού. Η ομάδα τον τακτοποιεί σε πρώτη φάση σ' ένα οικογενειακό ξενοδοχείο στην Αχαρνών και στη συνέχεια τού παραχωρεί ένα πολυτελές διαμέρισμα πέμπτου ορόφου κοντά στο γήπεδο και δίπλα στις γραμμές του τρένου (Φ 168, 170). Όταν, όμως, δείχνει ανυπακοή και απειθαρχία, πέφτει στη δυσμένεια του προπονητή και χάνει όλες τις ανέσεις, βρίσκοντας καταφύγιο άλλοτε στο σπίτι του Τρόζου και άλλοτε στου Χάρη (Φ 247), ώσπου καταλύει σ' ένα στενό διαμέρισμα στην Αχαρνών παρέα με την Κική (Φ 261).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Στο τρένο για τη Θεσσαλονίκη συνταξιδεύει μ' έναν απένταρο τριανταπεντάρη ναυτικό, ο οποίος τον εξαπατά και του αποσπά χρήματα δήθεν δανεικά. Όταν συνειδητοποιεί ότι ο άλλος τον κορόιδεψε, θυμώνει πάρα πολύ και του επιτίθεται, ενώ παράλληλα τονίζει ότι δεν κερνάει ούτε τη μάνα του. Ο τριανταπεντάρης τον νουθετεί, αλλά ο Βασίλης είναι αγύριστο κεφάλι, απόλυτος και δεν δέχεται νουθεσίες από κανέναν (Φ 12).

Στη Θεσσαλονίκη γνωρίζει το Σπύρο κι η σχέση τους διέρχεται από διάφορες φάσεις, ξεκινά ως φιλική, εξελίσσεται σε συγγενική, έπειτα σε εχθρική, για να καταλήξει πάλι φιλική. Η γνωριμία του Μπιλ με το Σπύρο είναι καθοριστική για την εξέλιξή του, αφού εκείνος πιστεύει πολύ στο ταλέντο και την εργατικότητά του και τον φέρνει σ' επαφή με σημαίνοντες παράγοντες του ποδοσφαίρου, ώστε ν' ανελιχθεί γρήγορα (Φ 22). Ο Σπύρος τον θαυμάζει, χαίρεται που διαθέτει επαγγελματική συνείδηση και είναι σίγουρος ότι θα έχει λαμπρό μέλλον και επιπλέον, θα καμαρώνει που τον βοήθησε ν' ανέβει. Ο Μπιλ τον αντικρούει λέγοντάς του ότι φτιάχνεται μόνος του και κανείς δεν τον βοηθά, ενώ αποδεικνύεται εγωιστής και αγνώμων, αφού δεν αναγνωρίζει τις οφειλές του (Φ 39). Όταν ο Μπιλ εγκαταλείπει την αδελφή του,

εκείνος τον εντοπίζει στο Βόλο και τον εκβιάζει αποσπώντας του σημαντικό χρηματικό ποσό, ενώ έπειτα από μερικά χρόνια ξανασυναντιούνται τυχαία στην Αθήνα κι ο Σπύρος προσπαθεί να επανορθώσει. Εν τω μεταξύ, η καριέρα του Μπιλ έχει πάρει την κατιούσα και ο φίλος του υπογραμμίζει: «‘Είσαι περίεργος τύπος. Πουθενά δε χωράς. Άκουσα ότι σε διέγραψαν, [...] λάθος θα ήταν’» (Φ 299) και διαπιστώνει ότι έμεινε ίδιος και απαράλλαχτος, τονίζοντας ότι «‘στην ουσία ένας επιθετικός δεν ωριμάζει ποτέ’» (Φ 302).

Άλλος σημαντικός άνθρωπος στη ζωή του Μπιλ είναι ο Χάρης, ο φυσιοθεραπευτής που τον γνωρίζει κατά τη διάρκεια της άσκοπης περιπλάνησής του στην Αθήνα αμέσως μετά την απόλυσή του από το στρατό λόγω του κατάγματος (Φ 224). Ο Χάρης προσφέρεται να τον φιλοξενήσει στο σπίτι του στην Κυψέλη (Φ 227), τον εξετάζει, διαγιγνώσκει μετατραυματική αρθρίτιδα και διαπιστώνει ότι είναι πολύ άσχημη η κατάστασή του (Φ 229), ωστόσο ο Μπιλ δεν πτοείται κι επιθυμεί να επιστρέψει δυναμικά στα γήπεδα, γι’ αυτό καταβάλλει εντατική προσπάθεια κάθε μέρα (Φ 231). Με το Χάρη έχει διαφορετική άνεση και ζητά επιτακτικά να του βρει ομάδα (Φ 233), ενώ με το Γαλάντη είναι πιο συγκρατημένος και επιφυλακτικός. Ο Χάρης τον παρακινεί να επιμείνει και να κάνει την αδυναμία του δύναμη, ώστε να βοηθήσει τον εαυτό του αλλά και τους άλλους να ξεπεράσουν παρόμοια προβλήματα με το δικό του, ενώ παράλληλα του προτείνει να συνεργαστούν (Φ 278).

Σε εξίσου σημαντικό πρόσωπο στη ζωή του Μπιλ εξελίσσεται ο βετεράνος παίχτης Γαλάντης, που του συμπαραστέκεται στις δύσκολες επαγγελματικές καμπές του, πιστεύει σ’ αυτόν και δεν τον εγκαταλείπει ποτέ. Ο Μπιλ τον σέβεται σε αφάνταστο σημείο και βλέπει στο πρόσωπό του τον πατέρα που δεν πρόλαβε να γνωρίσει, ενώ δηλώνει ότι θα ήθελε να του μοιάσει (Φ 117). Από τους προπονητές, ο Καπάτος είναι αυτός που κερδίζει την εμπιστοσύνη του, τον σέβεται και τον εκτιμά, ενώ κι ο προπονητής του είναι σίγουρος ότι ο Μπιλ θα γίνει σπουδαίος μια μέρα, αρκεί να έχει πειθαρχία στη ζωή του (Φ 62, 78, 99).

Ο Μπιλ επιδιώκει τις εφήμερες σχέσεις και μάλιστα παρουσιάζεται κυνικός, αφού το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι η κοινωνική ανέλιξη κι έτσι σκέφτεται να εκμεταλλευτεί την περίσταση και να πάει με την άγνωστη σαρανταπεντάρα στη Θεσσαλονίκη [με παρατιθέμενο μονόλογο δίνονται τα κίνητρά του: «‘Αμ, δε θα κάνω και καμιά κοστουμιά, όλο με τζιν και μακό, σιχάθηκα τον εαυτό μου’» (Φ 44)], αλλά τελικά απορρίπτει την ιδέα και δείχνει να έχει κάποιες αναστολές, καθώς σχολιάζει: «‘Σιγά να μη γινόμουνα ζιγκολό!’» (Φ 45). Έχει από μια ερωτική περιπέτεια σε κάθε

πόλη και τον βλέπουμε να συνάπτει δεσμό με τη Δώρα στη Θεσσαλονίκη, τη Βάνα στο Βόλο και την Κική στην Αθήνα. Η γνωριμία του με την Κική διέρχεται από δύο εκ διαμέτρου αντίθετες φάσεις: της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας. Η στάση του απέναντί της στη Θεσσαλονίκη είναι άκρως περιφρονητική και την αποφεύγει, αν και είναι η μόνη που τον καταλαβαίνει, ενδιαφέρεται για το ποδόσφαιρο και του ζητά να την πάρει στο γήπεδο (Φ 25, 27, 31, 39, 42). Όταν ο Σπύρος ρωτά τον Μπιλ αν θέλει να του κανονίσει τίποτα με την ξανθιά, η απάντησή του είναι απαξιωτική και κυνική: «'Και δεν πάω με τη γιαγιά μου'» (Φ 26). Στο Βόλο αρχίζει ν' αναθεωρεί για την Κική (Φ 79) και σκέφτεται ότι «ήταν εξαίρεση» (Φ 87), ενώ τον απασχολεί έντονα το ερώτημα αν είχε ερωτικό δεσμό ο Σπύρος μαζί της, αλλά δεν τολμά να τον ρωτήσει, πράγμα που θα κάνει πολύ αργότερα στην Αθήνα, όταν θα είναι ζευγάρι με την Κική (Φ 39, 53, 301). Το γεγονός αυτό δείχνει ότι υπήρχε μάλλον υποσυνείδητη έλξη από την πλευρά του κι αυτό φαίνεται κι από την αντίδρασή του, όταν τη συναντά τυχαία στο μαγαζί του Σάββα, όπου κυριολεκτικά κεραυνοβολείται και δεν πιστεύει στα μάτια του (Φ 253).

Στην Αθήνα, ο Μπιλ και η Κική ζουν σ' ένα μικρό διαμέρισμα κοντά στην Αχαρνών και δίνουν τη μάχη της επιβίωσης, κάνοντας δουλειές του ποδαριού (Φ 261), εκείνος δουλεύει σε συνεργείο αραιά και που και εκείνη κάνει ψευτομοδιστρική. Η σχέση τους γνωρίζει πολλές διακυμάνσεις και τους βλέπουμε να έχουν συχνές συγκρούσεις μεταξύ τους αλλά και να τα ξαναβρίσκουν, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δεν παρουσιάζεται μια εξιδανικευμένη εικόνα της σχέσης αλλά όλες οι πτυχές της και μάλιστα προβάλλονται τα αρνητικά σημεία. Ο Μπιλ δεν αντέχει τις δεσμεύσεις και βιώνει μια έντονη αμφιθυμία, αφού από τη μία πλευρά τον βλέπουμε να δυσανασχετεί στη σκέψη ότι θα περάσει τα υπόλοιπα χρόνια της ζωής του με την ίδια γυναίκα και μες τη ρουτίνα (Φ 276), αλλά από την άλλη νοιάζεται για την Κική, την αγαπά και δεν μπορεί να ζήσει μακριά της. Έτσι, όταν ο Χάρης του προτείνει να τον φιλοξενήσει, εκείνος σκέφτεται την Κική μόνη της και κουρασμένη στο σπίτι και αρνείται την πρόταση του φίλου του (Φ 279) και αυτό αποτελεί εκδήλωση αγάπης και τρυφερότητας από την πλευρά του, αν και παρουσιάζεται τόσο απόμακρος και σκληρός απέναντί της.

Προτού καταλήξει στην Αθήνα, έχει γνωρίσει τη Βάνα στο Βόλο, η οποία του αρέσει κι επιθυμεί μια εφήμερη σχέση μαζί της και τίποτε περισσότερο, προκειμένου να καταπολεμήσει την πλήξη και τη μοναξιά του, αλλά εκείνη αρχικά κάνει τη δύσκολη. Ο Μπιλ δείχνει αχόρταγος και λάγνος και της υπόσχεται ότι όλα θα

εξελιχθούν όμορφα (Φ 82), ενώ αυτή παρουσιάζεται πονηρή και δολοπλόκος, καθώς σκηνοθετεί την ύπαρξη εγκυμοσύνης με απώτερο στόχο να τον παγιδεύσει και να οδηγηθούν στο γάμο. Όταν προθυμοποιείται να της δώσει χρήματα για να κάνει έκτρωση εξηγώντας της ότι είναι ήδη παντρεμένος, η Βάνα του επιτίθεται, περιφρονεί τα χρήματά του και εκείνος τη χαστουκίζει (Φ 113, 114). Η άλλη γυναικεία παρουσία που τον ελκύει στο Βόλο, αλλά μοιάζει σαν απαγορευμένος καρπός είναι η Εύα[224], η σύζυγος του προπονητή του. Εκείνη δείχνει ενδιαφέρον για τον Μπιλ (Φ 85) και του εξομολογείται ότι, σε αντίθεση με όλους τους άλλους που ψάρευε ο Γιώργος, τον θεωρεί αξιόλογο και θέλει να μείνει κοντά τους (Φ 102), αλλά στο τέλος σέβεται την επιθυμία του να φύγει από το Βόλο και τον διευκολύνει (Φ 116).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Η σχέση του με τη Δώρα θα είναι σύντομη αλλά περιπετειώδης και θα τον οδηγήσει στο γάμο δια της βίας. Αρχικά, νιώθει ακατανίκητη έλξη για τη Δώρα και τα αισθήματα είναι αμοιβαία, αν και διαπιστώνει ότι είναι αρνητική απέναντι στο ποδόσφαιρο εν αντιθέσει με την Κική. Έχουν κρυφό δεσμό, πράγμα που δεν αρέσει στη Δώρα, αλλά συμφέρει τον Μπιλ που προφασίζεται την κριτική της κοινωνίας, για να αποφύγει τη δημοσιοποίηση της σχέσης και τη συνεπακόλουθη επισημοποίηση, ενώ δεν υπολογίζει καθόλου τον αδελφό της και μιλά απαξιωτικά γι' αυτόν: «'Σιγά μη φοβηθώ τον αυτιά'» (Φ 41). Μετά το στημένο αγώνα, εξομολογείται στη Δώρα ότι έφταιγε κι είναι έτοιμος να της αποκαλύψει όλη την αλήθεια, αφού οι τύψεις κι οι ενοχές τον βαραίνουν, όμως, την τελευταία στιγμή αλλάζει γνώμη, καθώς είναι κυκλοθυμικός, ασταθής κι ευμετάβολος. Αντ' αυτού, της ανακοινώνει ότι θα φύγει από τη Θεσσαλονίκη κι όταν τον ρωτά τι θ' απογίνει χωρίς αυτόν, της απαντά: «'Θα βρεις ένα καλό παιδί και θα κουκουλωθείς. Εγώ είμαι αλήτης'» (Φ 58). Παρατηρούμε ότι ο γάμος αντιμετωπίζεται ως κουκούλωμα και βόλεμα για τις γυναίκες κι επιπλέον

[224]Η Olwen Hufton τονίζει ότι «η συμβολή της Εύας στις αντιλήψεις για τη γυναικεία φύση, που ξεκίνησαν από τη βιβλική εποχή και επιβίωσαν ανέπαφες έως τη μεσαιωνική περίοδο, θα μπορούσε να συνοψιστεί σε τρεις παραδόσεις: αυτήν της γυναίκας ως αντιπροσώπου του Διαβόλου και ως ξελογιάστρας, αυτήν της γυναίκας ως απρόσεκτης πολυλογούς που κουτσομπολεύει και φλυαρεί και της οποίας η γλώσσα θα έπρεπε να τεθεί υπό έλεγχο, και αυτήν της γυναίκας που είναι ολέθρια για τον άνδρα, της γυναίκας ως αποδιοπομπαίου τράγου για τα δικά του (ή τα κοινά τους) σφάλματα», ό.π., Όλουεν Χάφτον, «Κατασκευάζοντας τη γυναίκα», (υποσ. 171), 43.

ότι ο Μπιλ διαθέτει αυτογνωσία, διότι πράγματι είναι ένας αλήτης, αφού δεν θέλει μόνιμη εγκατάσταση ούτε μόνιμη σχέση, ενώ επιθυμία του είναι οι πρόσκαιρες απολαύσεις, οι εφήμερες σχέσεις κι η διατήρηση της ανεξαρτησίας και της ελευθερίας του. Εκείνη θυμώνει με την ομολογία του, φεύγει έξαλλη και τον απειλεί ότι θα τα πει όλα στον αδελφό της, αλλά ο Μπιλ την αγνοεί και το πληρώνει με… στέρηση της ελευθερίας του. Καθώς οδηγείται στο γάμο δια της βίας, αισθάνεται σαν μελλοθάνατος, σαν καταδικασμένος εις θάνατον δια της αγχόνης. «Είχε συνέχεια την εντύπωση ότι του είχαν περασμένη μια θηλιά στο λαιμό και πως τα πόδια του ακουμπούσαν σ' ένα σκαμνί που από στιγμή σε στιγμή θα τραβούσαν» (Φ 65). Όπως είναι φυσικό και αναμενόμενο, είναι έξαλλος με τη Δώρα και νιώθει σαν το αγρίμι μες το κλουβί, παγιδευμένος σ' ένα εχθρικό περιβάλλον με μοναδική σκέψη την απόδραση (Φ 67), πράγμα που θα οργανώσει και θα στεφθεί από επιτυχία. Φεύγοντας από τη Θεσσαλονίκη, σκέφτεται τη Δώρα και παρουσιάζεται ισοπεδωτικός, ρηχός κι επιπόλαιος, αφού αδιαφορεί για τους ανθρώπους και τα συναισθήματά τους. Με αφηγημένο μονόλογο δίνεται η σκέψη του: «Δώρες όμως υπήρχαν πολλές, τον περίμεναν παντού, σιγά σιγά θα έφτανε εκεί που ήθελε, θα γινόταν αστέρι» (Φ 63) κι αποδεικνύεται ότι το μόνο που επιθυμεί είναι να γίνει διάσημος, με όποιο κόστος κι αδιαφορώντας για τις συνέπειες των επιλογών του. Έτσι, έχει τάσεις φυγής και σπάει κάθε δεσμό που μπορεί να λειτουργήσει ανασταλτικά και να γίνει τροχοπέδη στα όνειρά του, ενώ γενικά του αρέσει το παιχνίδι και θέλει να κατακτά την κορυφή, τους ανθρώπους, αλλά και ν' αλλάζει γρήγορα παραστάσεις.

Όταν πρωτογνωρίζονται με τη Δώρα, της αποκαλύπτει ότι δεν έχει καλές σχέσεις με το σπίτι του και εκείνη καταλαβαίνει και συμμερίζεται το νεαρό που επιθυμεί την ανεξαρτησία του. Η σχέση με τη μητέρα του είναι άσχημη και εγκαταλείπει το σπίτι του αγνοώντας τις παραινέσεις της και ενώ στην αρχή φαίνεται ευχαριστημένος που αποτίναξε κάθε οικογενειακή καταπίεση, σταδιακά αρχίζουν να του λείπουν η μητέρα και ο αδελφός του. Έτσι, η μητέρα της Δώρας του θυμίζει τη δική του, καθώς έχουν πολλά κοινά στοιχεία και αμέσως νιώθει τύψεις, που την είχε ξεχάσει (Φ 65). Στο Βόλο, μιλά στην Εύα για την οικογένειά του και για τη δεινή οικονομική τους κατάσταση (Φ 83), ωστόσο, δεν είχε δώσει κανένα σημείο ζωής από την άνοιξη που είχε φύγει και δεν είχε κανένα νέο τους. Της εξηγεί ότι με τον αδελφό του είναι πολύ διαφορετικοί, ότι η μητέρα του τον καταπίεζε και ότι ηρέμησε από τότε που έφυγε από το σπίτι (Φ 84). «Ο Μπιλ σε φόρμα ξεχνούσε φίλους, γυναίκες, το σπίτι του το θυμόταν αμυδρά σαν κάποιο μέρος μακρινό που το 'χε γνωρίσει σαν

τουρίστας» (Φ 94). Παρ' όλα αυτά, φαίνεται πως θέλει να τον ψάξουν, θέλει να τον αγαπάνε, όσο και αν αρνείται την αγάπη και το ενδιαφέρον των οικείων του, αφού κάποια βραδιά δέχεται ένα τηλεφώνημα και σκέφτεται με κρυφή προσδοκία ότι μπορεί να είναι από τη μητέρα του. Γρήγορα όμως διαψεύδεται, διότι στο τηλέφωνο είναι ο Σπύρος που έχει έρθει στο Βόλο, για να τον εκβιάσει και να του αποσπάσει χρήματα (Φ 95, 97). Στην Αθήνα ψάχνει να βρει τα τηλέφωνα παλιών φίλων του, όμως τα είχε αφήσει στο σπίτι του και είχε ξεκόψει απ' αυτούς, ενώ σκέφτεται να πάρει τη μάνα του τηλέφωνο και όλο το αναβάλλει, «'Άσε να φτιαχτώ πρώτα [...] να πάω με το κεφάλι ψηλά'» (Φ 135), αφού είναι εγωιστής στο έπακρο. Όσο περνά ο καιρός, αποξενώνεται όλο και περισσότερο από τους δικούς του (Φ 152, 162), ενώ κάνει Χριστούγεννα δύο φορές μακριά τους, παρ' όλο που το είχε παράδοση να επιστρέφει στο σπίτι του αυτές τις μέρες, όπου και αν βρισκόταν (Φ 93, 166). Καμιά πολυτέλεια και καμιά άνεση δεν μπορεί ν' αναπληρώσει το κενό της οικογένειας. «Εκείνοι όμως είχαν τις οικογένειές τους, σκέφτηκε ο Μπιλ κι ο νους του έτρεξε στη μάνα και στον αδελφό του. Από τότε που είχε περάσει έξω απ' το σπίτι του, χίλιες φορές το είχε σκεφτεί και χίλιες φορές το είχε μετανιώσει. Οι γέφυρες είχαν κοπεί» (Φ 182). Τόσο η μητέρα όσο και ο γιος είναι εγωιστές και ανυποχώρητοι και το αποτέλεσμα είναι να ζουν αποξενωμένοι. Η σχέση τους δεν αποκαταστάθηκε ποτέ, αφού κανένας από τους δυο δεν παραμέρισε τον εγωισμό του. Ο Μπιλ φαίνεται ότι ζει με την κρυφή ελπίδα να τον ψάξει η μάνα του, ενώ παράλληλα καταλαβαίνουμε ότι δεν γνώρισε αγάπη, παρά μόνο απόρριψη, γι' αυτό λειτουργεί έτσι σε κάθε του σχέση είτε επαγγελματική είτε φιλική είτε προσωπική. Επομένως, εγκαταλείπει το σπίτι του δίχως να ζητήσει χρήματα, προσπαθώντας ν' αποδείξει ότι αξίζει και τελικά, αποδεικνύεται μάλλον δυστυχισμένος και όχι αντιπαθής και προπάντων πολύ συναισθηματικός, αφού κουβαλά οικογενειακές φωτογραφίες μαζί του και έχει φυλάξει στο συρτάρι ένα γράμμα προς τη μητέρα του που δεν ταχυδρόμησε ποτέ. Επιχειρεί μια φορά να πάρει τηλέφωνο στο σπίτι του, μα η μητέρα του το κλείνει πριν προλάβει ν' αντιδράσει, λέγοντάς του ότι κάνει λάθος (Φ 209). «Η μάνα όμως έχει άλλα μέτρα και σταθμά. Χωρίς να έχει, όπως φαίνεται, ανακαλύψει τα θετικά στοιχεία στο χαρακτήρα του Μπιλ, διάλεξε αδίστακτα τον 'καλό γιο' και όταν ο άλλος έφυγε, ακριβώς επειδή αισθανόταν παραγνωρισμένος, με ευκολία τον καταδίκασε στην ανυπαρξία. Τα τηλεφωνήματα του Σερέτη, οι διστακτικές αυτές απόπειρες να κερδίσει την αγάπη ή έστω την εκτίμησή της, αντιμετωπίζονται με απόλυτη άρνηση. Η μητέρα, φαίνεται, δεν μπορεί να καταλάβει, ούτε και να

συγχωρήσει».[225] Ο Μπιλ νιώθει ριγμένος και αδικημένος από την αντιμετώπιση της μάνας του που μεροληπτούσε υπέρ του μεγάλου αδελφού του και οπωσδήποτε είναι αξιοπερίεργο ότι η μητέρα είχε αδυναμία στον πρωτότοκο γιο και όχι στο 'Βενιαμίν'. Θα μπορούσαμε να το αποδώσουμε στο γεγονός ότι ο μικρός ήταν ατίθασος, ενώ ο μεγάλος υπάκουος, πειθαρχημένος και ευγενικός, αλλά για τον Μπιλ η εξήγηση βρίσκεται στην εξωτερική εμφάνιση: «Γι' αυτήν ο ένας, μαυροτσούκαλο με μάτια που πετούσαν σπίθες, ήταν αλήτης. Ο άλλος, ξανθός με μάτια έτοιμα να δακρύσουν, θα μπορούσε και να περάσει για άγιος» (Φ 263). Όταν βλέπει τον αδελφό του στην τηλεόραση, αισθάνεται υπερηφάνεια και ανυπέρβλητη χαρά για την επιτυχία του (Φ 214, 251), αλλά παράλληλα τον πνίγει το παράπονο που δεν πήγαν ποτέ να τον δουν στο γήπεδο, ενώ αυτός υποχώρησε, παραμέρισε τον εγωισμό του και πήγε στην πρεμιέρα του αδελφού του. Ωστόσο, η κίνηση αυτή οριστικοποιεί την απόφαση του Μπιλ να ξεκόψει από την οικογένειά του, αφού αισθάνεται ότι το χάσμα είναι πλέον αγεφύρωτο: «Τώρα πια ξέρει οριστικά ότι δεν πρόκειται να ξαναπατήσει σπίτι του. Ο καθένας διάλεξε το δρόμο του. Όποιος κι αν είναι» (Φ 271).

[225]Ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 510.

3. 3. Οι γυναικείοι χαρακτήρες

Η Δώρα

Η Δώρα είναι συνομήλικη του Μπιλ και το όνομά της λειτουργεί μάλλον κατ' ευφημισμόν για εκείνον, αφού αποδεικνύεται κάθε άλλο παρά δώρο στη ζωή του, καθώς τον παγιδεύει και τον οδηγεί στο γάμο δια της βίας και στη συνεπακόλουθη στέρηση της ελευθερίας του, που συνιστά το βασικότερο αγαθό για εκείνον.

Εξωτερική περιγραφή: Αναφορικά με την εξωτερική εμφάνιση της Δώρας, πληροφορούμαστε ότι είναι ψηλή, μελαχρινή, με μαύρα, βελούδινα μάτια (Φ 25, 34) και έχει έναν ανεπαίσθητο στραβισμό που σε καμία περίπτωση δεν αφαιρεί κάτι από τη γοητεία της (Φ 40). Πρόκειται για μια μοντέρνα κοπέλα και πολύ ελκυστική παρουσία «ντυμένη με σαλβάρι και γόβες. Στο λαιμό είχε τον αστερισμό της. Καρκίνος» (Φ 25). Η Δώρα σαγηνεύει τον Μπιλ από την αρχή της γνωριμίας τους, αλλά και εκείνη γοητεύεται από το νεαρό και βλέπει την ενδεχόμενη σχέση τους ως εφαλτήριο για την απόκτηση της ανεξαρτησίας της, έτσι δεν περιμένει παθητικά από τον Μπιλ να πάρει πρωτοβουλίες, αλλά δείχνει και η ίδια το ενδιαφέρον της.

Οικογενειακή κατάσταση: Ζει με τη μητέρα της και τον αδελφό της και ονειρεύεται τη στιγμή που θ' ανοίξει τα φτερά της και θα φύγει μακριά τους. Συνάπτει δεσμό με τον Μπιλ και τον παγιδεύει, για να παντρευτούν, αλλά αυτό δεν της βγαίνει σε καλό, αφού εκείνος την εγκαταλείπει. Αργότερα, μαθαίνουμε ότι προχώρησε σε δεύτερο γάμο κι απέκτησε ένα παιδάκι (Φ 254, 300).

Μορφωτικό επίπεδο: Δεν διαθέτει ιδιαίτερη μόρφωση.

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Η Δώρα προέρχεται από μια φτωχή οικογένεια και η μητέρα της είναι βιοπαλαίστρια και προσπαθεί να τους ζήσει με το μεροκάματο, όπως και η μητέρα του Μπιλ (Φ 32). Θεωρεί ότι η μοίρα τους είναι προκαθορισμένη και παρουσιάζεται απαισιόδοξη και ηττοπαθής, ενώ ο Μπιλ δεν πιστεύει στη μοίρα και θεωρεί ότι ο κάθε άνθρωπος τη φτιάχνει μόνος του.

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Παραπονιέται στον Μπιλ ότι δεν βρίσκει δουλειά (Φ 33) και όταν παντρεύονται και του ζητά διαρκώς χρήματα για να στήσουν το νοικοκυριό τους, τον καθησυχάζει ότι σκοπεύει να πιάσει δουλειά στη γραμματεία της ομάδας άμεσα, ώστε να βελτιώσουν τα οικονομικά τους (Φ 68).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Η Δώρα πνίγεται εντός του στενού περιβάλλοντος του σπιτιού της και επιδιώκει ν' αποκτήσει την ανεξαρτησία της και σ' αυτό ταυτίζεται με τον Μπιλ: «'Κι εγώ δεν βλέπω την ώρα και τη στιγμή'» (Φ 33). Είναι ανήσυχος τύπος και γνωρίζει ότι η ελευθερία περνά μέσα από την εύρεση εργασίας, αλλά το αποτέλεσμα είναι αρνητικό και απογοητευτικό, αν και καταβάλλει πολλές προσπάθειες. Παρατηρούμε ότι πρόκειται για μία χειραφετημένη κοπέλα, που καπνίζει, διασκεδάζει, όσο βέβαια της το επιτρέπουν ο στενός κοινωνικός κύκλος και τα οικονομικά της και ασχολείται με τα ζώδια, πράγμα το οποίο ο Μπιλ βρίσκει πεζό και ανούσιο (Φ 33). Συνήθως περνά τα βράδια της στο σπίτι ή πηγαίνει σε κάποια φίλη της, αφού οι επιλογές είναι περιορισμένες (Φ 34), ενώ η ζωή της είναι τελματωμένη και τίποτε δεν αλλάζει προς το καλύτερο, μέχρι που έρχεται ο Μπιλ στη Θεσσαλονίκη και τα πράγματα γίνονται πιο ελπιδοφόρα. Η Δώρα σκέφτεται ότι ο γάμος και η οικογένεια θα τους οδηγήσουν στην ολοκλήρωση της ευτυχίας τους, αλλά ο Μπιλ δεν συμμερίζεται καθόλου αυτές τις απόψεις, διότι ο γάμος αποτελεί φυλακή και καταπίεση για εκείνον, ενώ η ρουτίνα και τα καλούπια τον τρομάζουν και έτσι κάνει τα πάντα, ώστε ν' αποφύγει τη δέσμευση, αλλά δεν θα τα καταφέρει.

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Στην έξοδό τους με το Σπύρο και την Κική, ο Μπιλ προσέχει ότι «κάθε τόσο η Δώρα σήκωνε τα μάτια και τον πυρπολούσε» (Φ 25) και όταν σχολιάζει ότι θα κουφαθούν από την έντονη μουσική, εκείνη τονίζει ότι και στα γήπεδα επικρατεί αυτή η εκκωφαντική κατάσταση (Φ 26). Επομένως, αντιλαμβανόμαστε ότι η Δώρα δεν συμμερίζεται τον ενθουσιασμό του Μπιλ για το ποδόσφαιρο και ότι μόνο η Κική τον καταλαβαίνει, αφού μόνο αυτή του έχει ζητήσει να την πάρει μαζί του στο γήπεδο (Φ 42). Ωστόσο, η αμοιβαία έλξη τούς οδηγεί στη σύναψη σχέσης, που ο Μπιλ αρνείται να γνωστοποιήσουν, αλλά η Δώρα έχει αντίθετη άποψη (Φ 41). Αν και παρουσιάζεται σεξουαλικά απελευθερωμένη, αφού συνάπτει προγαμιαία σχέση, δεν είναι και τόσο προοδευτική, καθώς αναμιγνύει τον αδελφό της στην επίλυση των διαφορών της με τον Μπιλ και τον παγιδεύει με καταναγκαστικό γάμο, όταν εκείνος επιχειρεί να φύγει από τη Θεσσαλονίκη (Φ 58).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Η Δώρα προσπαθεί να είναι σωστή στις υποχρεώσεις της ως παντρεμένη και να κάνει όσο γίνεται πιο ανεκτή

τη νέα κατάσταση για τον Μπιλ. Στη σχέση με τη μητέρα της δεν φαίνεται να υπάρχουν ιδιαίτερα προβλήματα, ενώ με τον αδελφό της έχουν προστριβές που όμως τις ξεπερνούν και γρήγορα αποκαθίσταται η σχέση τους.

Η Κική

Η Κική είναι γύρω στα τριάντα (Φ 25) και είναι κάμποσα χρόνια μεγαλύτερη από τον Μπιλ, τον οποίο ξεχωρίζει αμέσως και το εκδηλώνει από την πρώτη στιγμή, για να εισπράξει όμως την αδιαφορία και την περιφρόνησή του. Ωστόσο, δεν κάμπτεται, ξέρει να περιμένει και να ζει στη σκιά του και επιπλέον να δείχνει το ενδιαφέρον της με κάθε τρόπο. Παρακολουθεί σταθερά και διακριτικά τη ζωή του, νοιάζεται για την πορεία του και γνωρίζει καθετί που έχει σχέση μ' αυτόν, κάθε εξέλιξη θετική ή αρνητική.[226]

Εξωτερική περιγραφή: Στη Θεσσαλονίκη, η Κική ήταν για τον Μπιλ «μια ξέθωρη μικροκαμωμένη ξανθιά μ' ένα φόρεμα όλο πούλιες» που εργαζόταν στο μπαρ του Χοντρού (Φ 20, 21, 25, 252). Στην Αθήνα, τη βλέπει πρώτη φορά άβαφη και καθώς είναι χλομή, μοιάζει σαν ένα κοριτσάκι που κάποτε είχε παίξει την αρτίστα. «Ούτε στρας, ούτε ρίμελ. Έμοιαζε με μαθήτρια που το 'σκασε και ήρθε σε μπαρ» (Φ 253), ενώ φαίνεται ότι του αρέσει πολύ (Φ 254). Τα μάτια της, «βαθιά γκρίζα με ασημιές ανταύγειες» περιγράφονται για πρώτη φορά μόλις στη σ. 255, διότι μόλις τότε τα προσέχει ο Μπιλ, αφού στεκόταν στην αρνητική, προκατειλημμένη άποψη για τις μπαργούμαν και της τονίζει ότι άλλαξε, αλλά η Κική υπογραμμίζει ότι έτσι ήταν πάντα, απλώς εκείνος δεν την πρόσεχε.

Οικογενειακή κατάσταση: Στη Θεσσαλονίκη ζει μόνη της και αρνείται τις επίμονες προτάσεις του Σπύρου για εφήμερη σχέση, ενώ στην Αθήνα κατεβαίνει χάρη στη γνωριμία και τη συνεργασία της με το Σάββα. Εκεί συναντά τυχαία τον Μπιλ και αποφασίζουν να ζήσουν μαζί, γεγονός που τη χαροποιεί ιδιαιτέρως, καθώς είναι αυτό που ονειρευόταν από την πρώτη στιγμή που τον γνώρισε, αν και οι συνθήκες ήταν αντίξοες.

Μορφωτικό επίπεδο: Η Κική εργαζόταν σε μπαρ στη Θεσσαλονίκη, για να μπορέσει να επιβιώσει, ωστόσο παρουσιάζεται καλλιεργημένη και θεατρόφιλη και παροτρύνει τον Μπιλ να πάνε στην παράσταση στην οποία πρωταγωνιστούσε ο αδελφός του (Φ 263). Το ήθος, ο χαρακτήρας και η συμπεριφορά της αποτελούν

[226]Η Ελ. Κοτζιά σχολιάζει ότι «η Κική, το παράξενο γυναικάκι που ο Μπιλ περιφρονητικά απορρίπτει στην αρχή, γίνεται στο τέλος η γυναίκα που συζεί, ένας τρυφερός και ολοκληρωμένος άνθρωπος, ο μόνος που στέκει στο πλευρό του», ό.π., Ελισάβετ Κοτζιά, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», (υποσ. 195), 19.

αποκάλυψη για εκείνον, αφού είχε σχηματίσει μια άκρως αρνητική εικόνα για την Κική εξαιτίας της εργασίας της, αλλά βλέπει ότι έχει απέναντί του μια κοπέλα καλλιεργημένη και μάλιστα, όπως δηλώνει η ίδια, με απίστευτη μνήμη που εξασθένησε απ' τα μπαρ και τα ξενύχτια (Φ 273). Παρ' όλα αυτά, η ζωή της νύχτας δεν έχει αλλοιώσει το χαρακτήρα της, αφού ξέρει να προστατεύεται από τις κακοτοπιές και δεν σκορπίζεται σε αμφίβολου τύπου γνωριμίες.

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Η Κική προέρχεται από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα και είναι μια φτωχή μπαργούμαν, προικισμένη με απίστευτες αρχές και αντοχές.

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Στη Θεσσαλονίκη εργαζόταν σε μπαρ για λόγους βιοποριστικούς και κατεβαίνει στην Αθήνα με σκοπό να εργαστεί στο μπαρ του Σάββα. Όταν συζεί με τον Μπιλ, εγκαταλείπει τη νυχτερινή απασχόληση και δουλεύει προσωρινά σ' ένα γυαλάδικο στην Αιόλου, για να συνεισφέρει στα οικονομικά τους (Φ 300).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Όσο ζει και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη, φροντίζει να αποδιώχνει τους ενοχλητικούς τύπους, όπως τον Σπύρο, ενώ ενδιαφέρεται για τον Μπιλ και παρακολουθεί στενά καθετί που τον αφορά.[227] Η Κική είναι απρόβλεπτος και επίμονος τύπος, δεν παύει να σκέφτεται τον Μπιλ ούτε στιγμή και παίρνει την πρωτοβουλία να του στείλει μια ανώνυμη πρωτοχρονιάτικη κάρτα από τη Θεσσαλονίκη, ενώ του το αποκαλύπτει αργότερα, ευρισκόμενη στην Αθήνα, και εκείνος μένει εμβρόντητος, αφού νόμιζε ότι αποστολέας ήταν η Δώρα.

Όταν αποφασίζουν να συζήσουν, η Κική αδυνατεί να πιστέψει ότι πραγματοποιήθηκε το όνειρό της και νιώθει πολύ ευτυχισμένη κοντά του (Φ 273). Τον επηρεάζει σε σημαντικό βαθμό και απόδειξη αυτού αποτελεί το γεγονός ότι τον πείθει να παρακολουθήσουν την παράσταση του αδελφού του και λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος για την αποκατάσταση της σχέσης των δύο αδελφών (Φ 270). Η παράσταση την έχει σαγηνεύσει, την έχει συνεπάρει και ανακαλεί διάφορες ατάκες, κάνοντας τον Μπιλ να θυμώνει, ενώ τα όσα διημείφθησαν μετά την παράσταση αποδεικνύουν την ανωτερότητα, την πυγμή, το ήθος και την προσωπικότητα της

[227]Ο Κρ. Χουρμουζιάδης επισημαίνει ότι «η Κική είναι και 'φτηνό κορίτσι' και γυναίκα με κάποιο μεγαλείο στην αφοσίωση και στη βαθιά κατανόησή της» και ότι είναι «η μόνη γυναίκα που προσπαθεί να συμμερισθεί τα ουσιαστικά του ενδιαφέροντα και να τον πλησιάσει αληθινά», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 507, 509.

Κικής, που με τη στάση της απέναντι στην άκρως προσβλητική συμπεριφορά του τον αναγκάζει να υποκύψει και να αναδιπλωθεί. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν ότι η Κική έχει προσωπικότητα, αξιοπρέπεια, ευθιξία και επιβάλλεται με τη συμπεριφορά της στον ανάγωγο σύντροφό της.

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Ερωτεύεται τον Μπιλ με την πρώτη ματιά και δεν αλλάζουν τα αισθήματά της απέναντί του, παρ' όλο που αντιλαμβάνεται ότι εκείνος αδιαφορεί και την περιφρονεί. Η Κική προσπαθεί να τον πλησιάσει και να τον κάνει να την προσέξει, ενώ του ζητά συνεχώς να την πάρει μαζί του στο γήπεδο, αλλά εκείνος δεν δείχνει ιδιαίτερη προθυμία, αν και το απωθημένο του είναι η απουσία των γυναικών από τα γήπεδα. «Όπου να 'ναι θα ζητούσε πάλι να την πάρουν στο γήπεδο. 'Και γιατί όχι'; σκέφτηκε ο Μπιλ. 'Καμιά άλλη δεν το ζήτησε'» (Φ 39). Ενδιαφέρεται για τον Μπιλ και ξέρει καθετί που τον αφορά, ενώ υπερβαίνει τον εαυτό της με το να παρευρεθεί στο γάμο του με τη Δώρα παρά το γεγονός ότι τον χάνει και του ρίχνει πληγωμένες ματιές (Φ 66). Με άλλη αφορμή, η Κική σχολιάζει ότι βιάστηκε να παντρευτεί, ενώ τον καλεί να πάνε σινεμά και, όταν αυτός υπόσχεται ότι θα πάνε μια άλλη φορά, εκείνη τον αιφνιδιάζει μαντεύοντας την πρόθεσή του να φύγει. Τον αποχαιρετά και του λέει ότι κάποτε θα τα ξαναπούν και ίσως τότε να τη χρειάζεται. Ο Μπιλ της εξηγεί ότι δεν έχει κάτι μαζί της και αυτή του εξομολογείται ότι έχει πάει πολλές φορές στο γήπεδο να τον δει (Φ 71). Τον νοιάζεται πάντοτε και δείχνει το ενδιαφέρον της ποικιλοτρόπως, όπως με την αποστολή της πρωτοχρονιάτικης κάρτας (Φ 167), που παρέμενε μυστήριο για τον Μπιλ μέχρι που του το αποκάλυψε η ίδια (Φ 257). Στη μοιραία συνάντησή τους στην Αθήνα, η Κική ασκεί δριμεία κριτική, διότι χαραμίζει το ταλέντο του, παραμελεί τον εαυτό του και επιτρέπει σε διάφορους να τον εκμεταλλεύονται. Είναι ενήμερη για τις επιτυχίες αλλά και για τον τραυματισμό του, καθώς παρακολουθεί στενά την πορεία του από τις εφημερίδες. Επιπροσθέτως, δεν παραλείπει να εκφράσει την πικρία της για τη στάση του απέναντί της, αφού, όπως τονίζει με παράπονο, «τ' αστέρια δεν κοιτάνε χαμηλά, μόνο ό,τι γυαλίζει, ψεύτικες κούκλες σαν τη Δώρα'» (Φ 255). Τον επιπλήττει που εγκατέλειψε τα όνειρά του και κάνει καριέρα ως μπάρμαν και του επισημαίνει ότι μια ζωή φεύγει και αφήνει πίσω του ομάδες και γυναίκες (Φ 255-256, 273). Στο σχόλιο του Μπιλ ότι δεν ταιριάζει με το 'γιλέκο', δηλαδή με το Σάββα, εκείνη απαντά ότι γνωρίζει τα πράγματα πολύ καλά, αλλά ξέρει πως δεν υπάρχουν πριγκιπόπουλα και έτσι προσαρμόζεται στην πραγματικότητα, για να αποδειχθεί μία

πανέξυπνη και πολύ προσγειωμένη γυναίκα. Η Κική δεν εκθέτει την προσωπική της ζωή σε κοινή θέα, δεν δίνει λεπτομέρειες τόσο εύκολα και αποφεύγει ν' απαντήσει στον Μπιλ, αν είχε σχέση με το Σάββα (Φ 253). Τον κρατά σε αγωνία, αφού βλέπει ότι τον απασχολεί το συγκεκριμένο θέμα και επιπλέον δεν της αρέσει το ανακριτικό ύφος του. Στο τέλος, ο Σάββας διεκδικεί την Κική και ο Μπιλ θα χτυπηθεί μαζί του για χάρη της και δεν μπορεί να το πιστέψει ότι κάνει τέτοια πράγματα για μια γυναίκα: «Ποιος θα το πίστευε για τον Μπιλ ότι θα 'παιζε ξύλο για μια γυναίκα. 'Κι οι γυναίκες ομάδες είναι' είπε η φωνή μέσα του» (Φ 261).

Εκτός των άλλων, όσο ζούσε και εργαζόταν η Κική στη Θεσσαλονίκη είχε ν' αντιμετωπίσει τις συνεχείς προτάσεις του Σπύρου για έξοδο, τις οποίες όμως απέρριπτε, αφού αδιαφορούσε για αυτόν: «'Δεν είμαι εγώ ρεζέρβα'» (Φ 50), απαντούσε, ενώ η ομολογία του Σπύρου στον Μπιλ είναι αποκαλυπτική, αφού τονίζει ότι πάντα την ήθελε, αλλά αυτή τον απόδιωχνε με τον τρόπο της. «'Εγώ την γούσταρα, […] εκείνη δεν έπεσε ποτέ'» (Φ 301) και τον ζηλεύει, διότι η Κική επέλεξε εκείνον (Φ 305).

Κλείνοντας, πρέπει να τονίσουμε ότι η Κική είναι ώριμη και συνειδητοποιημένη και ήξερε από την αρχή τι ήθελε, σε αντίθεση με τον Μπιλ που το διαπιστώνει αργοπορημένα κι αφού έχει περιπλανηθεί σε διάφορους τόπους και σχέσεις, για να καταλήξει στην Αθήνα και στην Κική. Εκείνη του εξομολογείται ότι βρήκε αυτόν που ήθελε πάντα (Φ 258) και προσπαθεί να μην του γίνεται βάρος, ενώ ο Μπιλ προτείνει ν' αποφασίσουν από κοινού για τη συνέχεια. Η Κική σέβεται την ελευθερία και την ανεξαρτησία του Μπιλ και δεν θέλει να τον βλέπει εγκλωβισμένο και παγιδευμένο σε μια σχέση ούτε να σκέφτεται ότι πρέπει να την αποκαταστήσει. Εκείνος εξοργίζεται με τον τρόπο σκέψης της και της απαντά: «'Εργένης είμαι, υποχρεώσεις δεν έχω, το πολύ να 'δινες ένα χέρι στο νοικοκυριό'» (Φ 259). Η απάντηση της Κικής είναι άμεση και καυστική, αφού δηλώνει ευθαρσώς και χωρίς περιστροφές ότι δεν είναι παραδουλεύτρα. Δυσανασχετεί, διότι η τοποθέτηση του Μπιλ τη μειώνει ως άνθρωπο, καθώς θέλει τη γυναίκα στην παραδοσιακή της θέση, στο νοικοκυριό, όμως η απάντησή της δεν δείχνει αποδοχή του ρόλου από την πλευρά της.

3. 4. Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι ο Μπιλ Σερέτης διαγράφεται ως ένα λαϊκό παιδί, με ιδιαίτερη πίστη στον εαυτό του και την αξία του. «Με θέληση, όμως, ο Μπιλ. Μ' αυτοπεποίθηση. Με αφοσίωση στο μόνο 'τρόπο ζωής' του»,[228] στην μπάλα που τη βλέπει «ως εφαλτήριο για την κοινωνική του ανέλιξη».[229] Παρατηρούμε ότι το σφρίγος και το αήττητο της νιότης εκδιπλώνονται σ' όλο τους το μεγαλείο, αφού ο εικοσάχρονος Βασίλης δεν ανησυχεί καθόλου για την ευόδωση των σχεδίων του, έχει απίστευτη αυτοπεποίθηση, είναι σίγουρος ότι θα τον προωθήσουν στη Θεσσαλονίκη και το μόνο που επιθυμεί είναι ν' ανοίξει τα φτερά του και ν' αναμετρηθεί με τις δυνάμεις του, μακριά από την οικογένειά του και οτιδήποτε στέκεται εμπόδιο στα όνειρά του. Αν και η μητέρα του τον πιέζει να ασχοληθεί με το συνεργείο, εκείνος ονειρεύεται διαφορετικά πράγματα για τη ζωή του και θέλει να γίνει ποδοσφαιριστής. Τον διακατέχει τάση φυγής και μια έντονη ανάγκη να ταξιδεύει, να ξεφεύγει από τα τετριμμένα και τα συνηθισμένα και να στρέφεται προς το καινούργιο και το άγνωστο.

Ο Μπιλ διαθέτει εξαιρετικά χαρίσματα, είναι ταλαντούχος, απίστευτα εργατικός και προσηλωμένος στο στόχο του, έξυπνος, προικισμένος, αλλά και ατίθασος. Είναι άνθρωπος των άκρων, όπως τον σκιαγραφεί και η μητέρα του στις φίλες της, «ή του ύψους ή του βάθους. Μέσος όρος γι' αυτόν δε χωράει» (Φ 209). Επιπλέον, είναι ευαίσθητος και δείχνει εντελώς διαφορετικά πράγματα απ' αυτά που νιώθει και σκέφτεται, αφού δεν θέλει να εκδηλώνεται και αυτό αποτελεί ένα είδος άμυνας και αυτοπροστασίας και μια προσπάθεια να μείνει αλώβητος και ανεμπόδιστος στην επίτευξη των στόχων του. Είναι απολιτίκ από άποψη και μένει συνειδητά μακριά από την πολιτική, διότι έχει τραυματική εμπειρία από τον πατέρα του που ήταν αριστερός, ως εκ τούτου, δεν περιμένει βοήθεια έξωθεν, αλλά προσπαθεί να επιβιώσει και ν' ανέλθει κοινωνικά μόνο με τον προσωπικό του αγώνα και όχι με ξένες βακτηρίες.

Οι προτεραιότητές του είναι ξεκάθαρες και έτσι οι γυναίκες και οι φίλοι είναι άνευ σημασίας για τον Μπιλ, ενώ νιώθει ότι πρέπει ν' αφιερωθεί στην μπάλα, όπου

---

[228]Κώστας Σταματίου, «Η άνοδος και η πτώση του σέντερ-φορ. *Η Φανέλα με το εννιά* του Μένη Κουμανταρέα – ή το ποδόσφαιρο ως τρόπος ζωής», *Τα Νέα*, 20.06.1987.

[229]Ο.π., Νίκος Δαββέτας, «Πενήντα χρόνια με την ίδια φανέλα», (υποσ. 175).

έχει εξαιρετικές επιδόσεις και είναι ασυγκράτητος αλλά η συμπεριφορά του εντός και εκτός αγωνιστικού χώρου τού προκαλεί έντονα προβλήματα. Όταν εξαγοράζεται από την αντίπαλη ομάδα, η ψυχολογία του είναι άθλια και δείχνει ότι έχει κάποια ηθικά ερείσματα, ότι γίνεται μία διαπάλη του καλού με το κακό μέσα του, αλλά στο τέλος υπερνικά ο κακός χαρακτήρας του. Μετά το στημένο αγώνα, εξομολογείται στη Δώρα ότι έφταιγε κι είναι έτοιμος να της αποκαλύψει όλη την αλήθεια, αφού οι τύψεις κι οι ενοχές τον βαραίνουν, όμως, την τελευταία στιγμή αλλάζει γνώμη, καθώς είναι κυκλοθυμικός, ασταθής και ευμετάβολος. Άλλα γνώρισματά του είναι η ανυπομονησία αλλά και η αχαριστία, η αγνωμοσύνη, αφού δεν αναγνωρίζει τις οφειλές του προς τους ανθρώπους που τον βοήθησαν στην καριέρα του, όπως προς το Σπύρο, ο οποίος τον βοήθησε καθοριστικά να προσαρμοστεί στην άγνωστη πόλη και να ανέλθει στον αγωνιστικό χώρο. Επίσης, ο Μπιλ αποδεικνύεται πείσμων, εγωιστής, ανάγωγος και ανίκανος να δεθεί με οτιδήποτε έμψυχο ή άψυχο, υλικό ή άυλο και το μόνο ζητούμενο γι' αυτόν είναι η ελευθερία. Διαγράφεται, λοιπόν, ως ένας άνθρωπος ανήθικος, ιταμός, οπορτουνιστής, ανερμάτιστος, απόλυτος (δεν δέχεται νουθεσίες από κανέναν) και επιπλέον άφιλος (δεν δένεται με φίλους και θυσιάζει την όποια γνωριμία του στο βωμό του συμφέροντος). Ο Μπιλ δεν αφοσιώνεται πουθενά και εδώ θα πρέπει να τονίσουμε ότι η ζωή του φαίνεται να αιωρείται, να ταλαντεύεται και να μην έχει κανένα σταθερό σημείο αναφοράς. Δεν επιθυμεί μόνιμη εγκατάσταση ούτε μόνιμη σχέση, ενώ σταθερή επιδίωξή του είναι οι πρόσκαιρες απολαύσεις και η διατήρηση της ανεξαρτησίας και της ελευθερίας του. Στόχος του είναι να γίνει διάσημος, με όποιο τίμημα, αδιαφορώντας αν θα πληγώσει τους ανθρώπους γύρω του. Έτσι, έχει τάσεις φυγής και σπάει κάθε δεσμό που μπορεί να λειτουργήσει ανασταλτικά και να γίνει τροχοπέδη στα όνειρά του, αφού αυτό που επιθυμεί είναι ν' αλλάζει συνεχώς παραστάσεις, ενώ γενικά του αρέσει το παιχνίδι και η κατάκτηση της κορυφής και των ανθρώπων, αλλά τελικά δεν είναι σε θέση ν' απολαύσει τίποτα.

Παρουσιάζεται αντισυμβατικός κι επιλέγει το ποδόσφαιρο ως επαγγελματική ενασχόληση, διότι 'δε γουστάρει τα ωράρια' (Φ 21) και βλέπουμε ότι είναι το πρώτο πράγμα που ρωτά το Σπύρο αναφορικά με τη δουλειά του, ο οποίος ασχολείται με τη συντήρηση ασανσέρ. Ο Μπιλ δεν φοβάται τις αλλαγές, τουναντίον τις επιδιώκει, με αποτέλεσμα να μην ριζώνει πουθενά, διότι αφενός έχει ισχυρή αυτοπεποίθηση κι αφετέρου θέλει διαρκώς ν' αναμετριέται με τις δυνάμεις του. Ωστόσο, το αίσθημα που τον κατακλύζει είναι ότι κάτι δεν πάει καλά στη ζωή του, αλλά δεν μπορεί να το εξηγήσει. «Εκεί που όλα ήταν στρωτά, ξαφνικά κάποιος τον μαρκάριζε και έχανε την

μπάλα» (Φ 100). Η επαγγελματική αναρρίχηση και καταξίωση είναι στενά συνυφασμένες με την κοινωνική καταξίωση κι έτσι ο Μπιλ έχει ένα και μοναδικό στόχο: «‘Θα τους σκίσω όλους, θα τους δείξω ποιος είναι ο Μπιλ’» (Φ 28). Ζει και αναπνέει για την επιβεβαίωση στα μάτια φίλων και εχθρών και για χάρη του ποδοσφαίρου έχει υποσκελίσει οτιδήποτε άλλο στην κλίμακα αξιών της κοινωνικής ζωής του. Η μπάλα είναι το παν για εκείνον και δεν επιτρέπει σε κανέναν και τίποτε να μπει ανάμεσά τους. Το ποδόσφαιρο έχει γίνει τρόπος ζωής για τον Μπιλ, αφού δεν χάνει ευκαιρία να βρίσκεται στον αγωνιστικό χώρο που τον θεωρεί σπίτι του και μ’ αυτό προσπαθεί να αποτινάξει τον παλιό τρόπο ζωής, την παλιά δουλειά, τη φτωχική συνοικία και τη μιζέρια. Το τοποθετεί πιο πάνω και από την ίδια τη ζωή του και θα λάβει μέρος στον κρίσιμο αγώνα της ομάδας του κατά της Λάρισας με δική του ευθύνη, αν και τραυματισμένος, όπου θα καταφέρει μεν να σκοράρει, αλλά ταυτόχρονα θα επιδεινώσει και την κατάσταση της υγείας του. Αν και η αποχή από τον αγωνιστικό χώρο ισοδυναμεί με εξορία σε άλλο πλανήτη, το πείσμα και η επιπολαιότητά του τον απομακρύνουν από τα γήπεδα, αφού δεν ακολουθεί τη θεραπευτική αγωγή και αρχίζει να παίρνει υπνωτικά και να πίνει αλκοόλ, για να καταπολεμά τους φρικτούς πόνους. Όταν κατρακυλά και απομακρύνεται από τους χώρους των γηπέδων λόγω της αναπηρίας του, η εικόνα του είναι λίαν απογοητευτική, αφού τελεί υπό κατάσταση πλήρους απομόνωσης και κατάθλιψης. Είναι πολύ ευαίσθητος άνθρωπος και αποφεύγει να βλέπει την πραγματικότητα κατάματα, καθώς τον πληγώνει. Έτσι, ο Μπιλ βιώνει την αποθέωση στους αγωνιστικούς χώρους αλλά βιώνει και την παρακμή, όταν τον εμποδίζουν να εισέλθει στο γήπεδο, αφού πια δεν τον αναγνωρίζει κανείς, ενώ στο τέλος, παρουσιάζεται πλήρως αποστασιοποιημένος από το χώρο του ποδοσφαίρου.

Όσον αφορά στην επιλογή των ερωτικών συντρόφων του, εμφανίζεται μπερδεμένος και διχασμένος και παρατηρούμε ότι προτάσσει λανθασμένα κριτήρια με αποτέλεσμα να μην είναι ευτυχισμένος. Έτσι, απορρίπτει την Κική που τον αγαπούσε και τον νοιαζόταν πραγματικά και συνάπτει σχέση με τη Δώρα που το ενδιαφέρον της για εκείνον δεν ήταν αληθινό και το μόνο που την απασχολούσε ήταν η αποκατάστασή της μέσω του γάμου. Η Δώρα, λοιπόν, δεν συμμερίζεται την αγάπη του για το ποδόσφαιρο και δεν δείχνει κανέναν ενθουσιασμό να τον παρακολουθήσει στο γήπεδο, παρ’ όλο που αυτό ήταν ο διακαής πόθος του, αφού μέσω του ποδοσφαίρου ο Μπιλ επιδιώκει την αναγνώριση, την επιβεβαίωση και το ενδιαφέρον των γυναικών, αλλά η απάντηση του Σπύρου είναι αποθαρρυντική για εκείνον και

ταυτόχρονα υποτιμητική για τις γυναίκες, καθώς τονίζει ότι τα ενδιαφέροντα των γυναικών περιορίζονται στις τσάντες και τα φορέματα (Φ 47). Ωστόσο, υπάρχει μια ξεχωριστή γυναίκα που όχι μόνο αγαπά το ποδόσφαιρο, αλλά πηγαίνει και κρυφά για να παρακολουθήσει τον Μπιλ, αφού εκείνος αγνοεί την προθυμία και την επιθυμία της να την πάρει στο γήπεδο κάποια φορά. Ο Μπιλ είναι άστατος ερωτικά και δεν μπορεί να κατασταλάξει γενικώς, αφού επιθυμεί να διασκεδάζει την πλήξη και την ανία του, χρησιμοποιώντας τις γυναίκες ως ένα διάλειμμα και μόνο, ενώ δεν επιζητεί κάτι ουσιαστικότερο μαζί τους. «Ο χρόνος ήταν όλος δικός του, οι ώρες απέραντες κι οι γυναίκες ένα χαλί που είχαν στρώσει στα πόδια του. Του φαινόταν πως είχε χρόνια να βρεθεί με γυναίκα, ίσως μάλιστα να μην είχε πάρει ποτέ το θέμα στα σοβαρά. Ίσως αυτό ήταν που πάνω απ' όλα έλειπε απ' τη ζωή του. 'Και τι έγινε' είπε παίρνοντας επιτόπου μια στροφή 'οι γυναίκες δεν κολλάνε με την μπάλα'» (Φ 176). Φτάνει μάλιστα μέχρι του σημείου να σκεφτεί να περάσει τη νύχτα του με μια πολύ μεγαλύτερή του, προκειμένου να βγάλει χρήματα. Φαίνεται, λοιπόν, ότι αντιμετωπίζει τις γυναίκες ως αντικείμενα και θέλει απλώς να περνά την ώρα του μαζί τους, γεμίζοντας τα κενά του, όταν δεν βρίσκεται στο γήπεδο. Επομένως, οι γυναίκες συνιστούν ένα απαραίτητο κομμάτι για τη διασκέδαση της πλήξης και της ανίας του, αφού σε κάθε πόλη διαθέτει και άλλο δεσμό και η επιλογή του είναι μόνο οι ρηχές και επιπόλαιες σχέσεις, καθώς βλέπουμε ότι η Κική (η οποία νοιάζεται πραγματικά γι' αυτόν) δεν τον συγκινεί, τουλάχιστον στη Θεσσαλονίκη. Φοβάται τη δέσμευση και αρνείται να καταντήσει όπως οι άλλοι, αλλά αποδεικνύεται κυκλοθυμικός, αντιφατικός και ακαταστάλαχτος, αφού φαίνεται πως δεν απορρίπτει την ιδέα του γάμου με την Κική, όταν συναντιούνται στην Αθήνα πλέον. Παρ' όλο που κάνει προσπάθειες να βρεθεί κοντά σε κάποια γυναίκα ή σε κάποιο φίλο, η μοναχική πορεία αποδεικνύεται πιο ταιριαστή σ' αυτόν. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε ότι στόχος του Μπιλ είναι η διάκριση, η αναγνώριση και η καταξίωση στα μάτια των άλλων αλλά κυρίως στα δικά του, διότι τελικά ο μεγάλος αντίπαλός του είναι ο εαυτός του και η έλλειψη αυτοπεποίθησης και αυτοεκτίμησης και το μεγάλο στοίχημα είναι ν' αποδείξει στον εαυτό του μάλλον παρά στους άλλους ότι αξίζει.

Ο Δ. Μίγγας συμπυκνώνει τα βασικά χαρακτηριστικά του Μπιλ και τονίζει ότι «ο βασικός ήρωας, ο ποδοσφαιριστής Βασίλης Σερέτης, Μπιλ για τους φίλους, είναι χαρακτήρας πολυσύνθετος: ούτε δαίμονας ούτε άγγελος, λαϊκό παιδί της φτωχογειτονιάς με μεγάλο ποδοσφαιρικό ταλέντο. Έχει πείσμα, μαγκιά, κάποιες φορές φέρεται με φιλότιμο και μπέσα, ορισμένες άλλες είναι ανήθικος, ατομικιστής

και αριβίστας».[230] Η Ελ. Κοτζιά τονίζει ότι ο Μπιλ Σερέτης «από την αρχή ως το τέλος μένει ως προς ορισμένα χαρακτηριστικά του αναλλοίωτος, αυθεντικός. Αναδύεται έτσι ως μοναχική, από μια άποψη ανώφελα ασυμβίβαστη, μορφή, όμως τουλάχιστον ελεύθερη και για το λόγο αυτό υποβλητική. Από μια άλλη άποψη πάλι η ελευθερία αυτή είναι αμφίβολη εφόσον όλες οι κινήσεις του Μπιλ δείχνουν αναπότρεπτες, ένα πεπρωμένο. Θα πρέπει να μιλήσουμε για την ελευθερία ή για την αναγκαιότητα της αποτυχίας; Ρεαλιστικά ιχνογραφημένη φιγούρα, στην οποία αναγνωρίζει κανείς μερικές από τις πιο αποκρουστικές νεοελληνικές συμπεριφορές, ο Μπιλ παραμένει παρ' όλ' αυτά συμπαθής. Διότι αυτό που τον χαρακτηρίζει εντέλει είναι ότι αποτελεί ένα δραματικό πρόσωπο».[231] Ο Β. Χατζηβασιλείου τονίζει ότι ο Βασίλης ή Μπιλ Σερέτης είναι ένα ατίθασο παιδί της δεκαετίας του 1980,[232] το οποίο «μολονότι έχει μεγαλώσει χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα, ασφυκτιά στο οικογενειακό του περιβάλλον:[233] αβόλευτος παντού, με ένα υπερδιογκωμένο εγώ που δεν θα του επιτρέψει να στεριώσει ούτε σε έρωτα ούτε σε φιλία, θα εξεγερθεί εναντίον των πάντων για να υποχωρήσει εν συνεχεία κατά κράτος βλέποντας τη ζωή του να

---

[230]Ο.π., Δημήτρης Μίγγας, (υποσ. 175).

[231]Ο.π., Ελισάβετ Κοτζιά, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», (υποσ. 195), 18.

[232]Ο Γ. Περαντωνάκης επισημαίνει ότι ο Μπιλ «είναι ενδεικτικός μιας εκ των ένδον σαπισμένης κοινωνίας. Φιλόδοξος, πεισματάρης, αποφασιστικός, με αγάπη για την μπάλα, τις γυναίκες και την πλούσια ζωή που θα ήθελε να κατακτήσει, αλλά συνάμα εγωκεντρικός, απείθαρχος, ξεροκέφαλος, αψίκορος, αριβίστας που δεν μπορεί να επαναπαυθεί στο μέτριο, αλλά και δεν έχει την υπομονή και την επιμονή να ανέβει σταδιακά και να χτίσει πάνω στην αξία του», ό.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Το ποδόσφαιρο ως εθνικός καθρέφτης», (υποσ. 175).

[233]«'Ο ήρωας αυτός, λέει ο Μένης Κουμανταρέας, είναι συνέχεια ενός άλλου ήρωα, του πρώτου μου βιβλίου, που είναι ο Αναστάσης στα *Μηχανάκια*. Δηλαδή, δυο δεκαετίες μετά –και περισσότερο– ξαναγυρνώ σ' ένα νέο άνθρωπο πάλι, της εποχής μας, και ψάχνω τι κάνει αυτός ο άνθρωπος. Το γεγονός ότι είναι ποδοσφαιριστής, είναι περίπου συμπτωματικό θα έλεγα'», ό.π., Κώστας Π. Καναβούρης – Αγγελική Κώττη, (υποσ. 201) και η κριτική προσυπογράφει τη θέση του συγγραφέα, αφού τονίζει ότι τα *Μηχανάκια* αποτελούν «μια προσωπογραφία της γενιάς του, προεικονίζοντας τους ήρωες που θα πρωταγωνιστήσουν στα επόμενα έργα του», ό.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 32. Αναφορικά με τη σημειολογία του ονόματος Αναστάσης, ο συγγραφέας δίνει τη δική του ερμηνεία: «Τον πρώτο μου ήρωα, τον βάφτισα Αναστάση, κι ίσως τ' όνομα αυτό –τώρα μου 'ρχεται στο νου– να έχει σχέση με κάτι πολύ ελληνικό: το αναστάσιμο φως», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Play», (υποσ. 11), 348.

διαλύεται εις τα εξ ων συνετέθη».[234] Στο πρόσωπό του, ο Γ. Περαντωνάκης διακρίνει το Νεοέλληνα, «που φάσκει και αντιφάσκει με τον εαυτό του, που μπορεί να κάνει πολλά και μόνος του τα γκρεμίζει».[235]

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, διαπιστώνουμε ότι, ως προς τη λειτουργία που επιτελεί ο Μπιλ στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζει μέσα σ' αυτό, παρουσιάζεται ως πρωτεύων χαρακτήρας και ως προς τον τρόπο παρουσίασής του σφαιρικός/πολυδιάστατος, αφού απεικονίζεται πολύπλοκος στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίσταται με μεγάλη ιδιαιτερότητα. Ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζει κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, τον κατατάσσουμε στους εξελισσόμενους χαρακτήρες, σ' εκείνους δηλαδή που γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο. Ο νους του είναι πάντα στη φανέλα, στο ποδόσφαιρο και στο γήπεδο. Ο Μπιλ θα 'θελε να είχε μια δική του φανέλα, που να μην μοιάζει με καμιά άλλη, όπως κι εκείνος δεν μοιάζει με κανέναν άλλον, αφού είναι αντικομφορμιστής, αντισυμβατικός. Τρέμει στην ιδέα μιας συμβατικής και άκρως προβλέψιμης ζωής και σκέφτεται για τους άλλους ότι «αυτοί όλοι μοιάζουν κομμένοι και ραμμένοι στο ίδιο καλούπι –οι γυναίκες ντυμένες νοικοκυρές να πλένουν, να τινάζουν, οι άνδρες τους τρέχουνε στα γραφεία κρατώντας μαύρες σαμσονάιτ, κι όλο κολλάνε χαρτόσημα σ' αιτήσεις και μπαινοβγαίνουν στα υπουργεία» (Φ 234).

Περιπετειώδης και ασταθής η ζωή του, καθώς αλλάζει διαρκώς πόλεις, σπίτια, φίλους, σχέσεις και ποτέ δεν γυρίζει στα παλιά, είτε διότι δεν το επιθυμεί είτε διότι δεν του το επιτρέπουν οι συνθήκες. Παραμένει ως το τέλος μια ψυχή αδούλωτη και ασυμβίβαστη που ζει με πάθος κάθε στιγμή, αλλά και μια ψυχή δυστυχισμένη στο βάθος, που δεν μπόρεσε να βρει το αληθινό νόημα της ζωής. Αν και πρόκειται για έναν ταλαντούχο νεαρό ποδοσφαιριστή, η σταδιοδρομία του τελειώνει πρόωρα και άδοξα, αφού «μια δύναμη εγωιστική και μαζί αυτοκαταστροφική, μια εσωτερική παρόρμηση που γκρεμίζει όσα χτίζει, ένας ατίθασος χαρακτήρας που δεν μπορεί να αντέξει την αξία του και να πειθαρχήσει την ποδοσφαιρική του δεινότητα τον οδηγεί στην καταστροφή».[236] Η Τ. Μανδηλαρά βλέπει στο πρόσωπο του Σερέτη έναν

---

[234]Ο.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Το καταπιεσμένο εγώ του μπαλαδόρου Μπιλ», (υποσ. 206).

[235]Ο.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Το ποδόσφαιρο ως εθνικός καθρέφτης», (υποσ. 175).

[236]Ο.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Εννιά + 1 πεζά», (υποσ. 209).

«αντιήρωα που ονειρεύεται να γίνει γκολτζής και βουλιάζει ολοένα και πιο πολύ στο περιθώριο», καθώς παλεύει με το αδυσώπητο σύστημα του ποδοσφαίρου».[237] Ο Μπιλ είναι αντιήρωας, διότι είναι αποτυχημένος τόσο στην προσωπική όσο και στην επαγγελματική του ζωή και η αποτυχία τον ακολουθεί διαρκώς, παρά τα όποια πρόσκαιρα διαλείμματα επιτυχίας, ανόδου και ευτυχίας. Θα λέγαμε δε, ότι υποφέρει και περνά δύσκολες στιγμές, κυρίως, εξαιτίας του χαρακτήρα του. Η απογοήτευση, η διάψευση και το κενό κυριαρχούν, ενώ αγωνίζεται, μάχεται και δίνει τον εαυτό του, ουσιαστικά τον θυσιάζει για την ομάδα, όμως μένει με την αίσθηση του ανικανοποίητου. Πρόκειται για έναν ασυμβίβαστο άνθρωπο που βασίζεται στην προσωπική αξία και δύναμη και δεν περιμένει τη βοήθεια ή την υποστήριξη κανενός, τουλάχιστον στην αρχή που νιώθει αρκετά δυνατός, διότι στην πορεία επιζητεί τη βοήθεια του Γαλάντη, αλλά μόνο ως ώθηση και επαναφορά στο χώρο που τόσο αγαπά και έχει συνδέσει άρρηκτα με τη ζωή του.[238] Κυνηγά τα όνειρά του με μόνο όπλο την πίστη στον εαυτό του και αποδεικνύεται μαχητικός και δυναμικός, αλλά το αποτέλεσμα είναι αρνητικό, καθώς η μοναξιά κι η αποτυχία κυριαρχούν στη ζωή του. Έτσι, λοιπόν, από το γεμάτο αυτοπεποίθηση εικοσάχρονο νεαρό που ταξιδεύει στην άγνωστη Θεσσαλονίκη με μόνο εφόδιο την αισιοδοξία του και την πίστη στο ταλέντο του, καταλήγουμε στον αποτυχημένο Βασίλη.[239] Σύμφωνα με το συγγραφέα το

---

[237]Ό.π., Τίνα Μανδηλαρά, (υποσ. 159).

[238]Γι' αυτό το λόγο, ο Γαλάντης, άνθρωπος με ήθος και μεγαλείο ψυχής, αρνείται να μπει σε λεπτομέρειες για τη ζωή και την προσωπικότητα του Μπιλ στη συνέντευξη του Ν. Νικολάου: από σεβασμό στον άνθρωπο. Ο Κρ. Χουρμουζιάδης επισημαίνει ότι «το σεβασμό αυτό τον αισθάνεται και ο αναγνώστης, γιατί παρ' όλα τα λάθη του, ο Σερέτης διατηρεί μια ακεραιότητα και μια συνέπεια που συνιστούν την ανθρώπινη ευγένειά του και αφήνουν την ελπίδα ότι δεν είναι τελειωτικά χαμένος σαν τον *Ωραίο Λοχαγό*», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 510. Ωστόσο, δεν δείχνουν την ίδια λεπτότητα οι άλλοι παράγοντες που είχαν συγχρωτιστεί με τον Μπιλ, αφού ο Θεσσαλονικιός προπονητής αναφέρει ότι ήταν άστατος κι απείθαρχος και δεν μπορούσε να του έχει κανείς εμπιστοσύνη (Φ 308), ο προπονητής από το Βόλο ότι ήταν καλός ποδοσφαιριστής αλλά ο χαρακτήρας του ήταν άθλιος και του ταίριαζε μόνο το συνεργείο αυτοκινήτων και ο Αθηναίος προπονητής τονίζει πόσο ακριβοπληρωμένος παίχτης ήταν και ότι «το ίδιο στραβόξυλο κι απροσάρμοστος έμεινε και φανατικός εγωιστής. Το ταλέντο δεν φτάνει μόνο. Τον έφαγε η αυτοπεποίθησή του» (Φ 310).

[239]Ο Κρ. Χουρμουζιάδης επισημαίνει ότι «μ' αυτές τις προϋποθέσεις και με την ψυχοσύνθεση του Σερέτη, η πτώση του ακολουθεί τη μοιραία εξέλιξη της τραγωδίας (σήμερα θα λέγαμε είναι

μεγάλο όφελος που προκύπτει για το χαρακτήρα είναι «ότι ξανακερδίζει τ' όνομά του. Από Μπιλ που βαφτίστηκε στη διάρκεια αυτής της σύντομης καριέρας, ξαναγίνεται Βασίλης Σερέτης. Δεν είναι αυτό ένας τίτλος για να προχωρήσει κανείς παραπέρα; Το να ξανακερδίσεις τ' όνομά σου, σημαίνει ότι ξαναγίνεσαι ο απλός άνθρωπος, ο οποίος παλεύει στη ζωή'».[240] Ο Κρ. Χουρμουζιάδης υπογραμμίζει ότι «αυτή είναι η μοίρα όπως χρησιμοποιείται στη *Φανέλα με το εννιά*, όταν ο Σερέτης ζητάει επίμονα από τον άνθρωπο του τρένου να διαβάσει την παλάμη του. Είναι η συνειδητοποίηση της αλήθειας που λέγεται ωριμότητα. Ας μην ξεχνάμε ότι στο τέλος της ιστορίας, ο ήρωας μόλις έχει περάσει τα είκοσι και η ζωή είναι μπροστά του. Υπάρχουν τρόποι να βγει από το αδιέξοδο και υπάρχει η Κική και ο μέντωρ φυσιοθεραπευτής της Κυψέλης για να τον βοηθήσουν. Η ανωνυμία είναι δρόμος ανοιχτός», καθώς αποδεικνύεται ότι είναι «και αποτυχία και λύτρωση μαζί από την ανωριμότητα».[241]

Η φθορά και η πτώση του χαρακτήρα φωτίζουν την έννοια του τραγικού, όπως την αντιλαμβάνεται ο συγγραφέας: «Οι τραγικοί ήρωες παλιά ήσαν ημίθεοι ή βασιλιάδες. Είχαν έναν τίτλο και μια προεξάρχουσα κοινωνικά θέση. Σήμερα οι ήρωες που κινούνται στη σφαίρα του τραγικού είναι απλοί, κοινοί άνθρωποι».[242]

προγραμματισμένη από την αρχή), γιατί οφείλεται στην 'ύβρη' του ποδοσφαιριστή, που συνίσταται στην αλαζονική αυτοπεποίθησή του και ανυπομονησία. […] Ο τρόπος που δέχεται την ήττα του χωρίς διαμαρτυρία αφήνει να φανεί ότι αποδέχεται τις συνέπειες χωρίς να ζητάει τους φταίχτες έξω από τον εαυτό του», ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 510. Η Ε. Κοτζιά σχολιάζει ότι «κάθε βήμα του προς την επιτυχία, ωστόσο, στην πραγματικότητα τον οδηγεί σε ό,τι δείχνει να αποτελεί την αναπόδραστη προσωπική του μοίρα, τον εκσφενδονισμό του από τον ποδοσφαιρικό χώρο και την ηθελημένη του απομόνωση στο κοινωνικό περιθώριο», ό.π. Ελισάβετ Κοτζιά, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», (υποσ. 195), 18, ενώ ο Δ. Μίγγας περιγράφει την παρακμή του Μπιλ που «αποχωρεί πρόωρα, λυπημένος, μπερδεμένος, αδικαίωτος. Στο τέλος του μυθιστορήματος, τον βλέπουμε μόνο και έρημο, άγνωστο μεταξύ αγνώστων και ξεχασμένο, να παρακολουθεί από την εξέδρα ένα ντέρμπι και να προσπαθεί να πνίξει τον καημό και το δάκρυ του», ό.π., Δημήτρης Μίγγας, (υποσ. 175).

[240]Ό.π., Κώστας Π. Καναβούρης – Αγγελική Κώττη, (υποσ. 201).

[241]Ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα: *Η φανέλα με το εννιά*)», (υποσ. 159), 511, 507. Το μοτίβο της επιστροφής στην ανωνυμία παρατηρείται και στο *Νώε*, όπου εκεί ο Βελιάλ επισημαίνει στο Νώε ότι τον έχει επηρεάσει η δημοσιότητα και νομίζει ότι είναι κάποιος, αλλά του υπενθυμίζει ότι θα ξαναγυρίσει στην ανωνυμία. Εκείνος απαντά ότι δεν τον νοιάζει, αφού έτσι κι αλλιώς μ' ένα δανεικό όνομα κυκλοφορούσε σ' όλη του τη ζωή (Ν 310).

[242]Μένης Κουμανταρέας, «Καλοκαιρινή συνομιλία στη βεράντα του Μένη», (υποσ. 89), 323.

Επιπλέον, ο συγγραφέας τονίζει ότι «το τέλος του βιβλίου είναι κατά βάθος αισιόδοξο. Όσο και να μου λένε καμιά φορά: 'βρε παιδί μου τόσο νέο παιδί και να ξοφλάει έτσι'»[243] και αιτιολογεί την προτίμησή του για τους αποτυχημένους ανθρώπους ως εξής: «Από μικρός είχα πάντα αυτή την προδιάθεση να γράφω για ανθρώπους που πέφτουν. Ίσως γιατί ένιωσα πολλές φορές στη ζωή μου να απελπίζομαι, να αυτοκτονώ σε μικρές δόσεις, απειροελάχιστες, που δεν φαίνονται δια γυμνού οφθαλμού».[244]

Αναφορικά με τους γυναικείους χαρακτήρες, η Δώρα είναι μια ψηλή, μελαχρινή, μοντέρνα, πολύ ελκυστική Θεσσαλονικιά, συνομήλικη του Μπιλ, η οποία σαγηνεύει το νεαρό από την αρχή της γνωριμίας τους, αλλά και εκείνη γοητεύεται από αυτόν, ενώ βλέπει την ενδεχόμενη σχέση τους ως εφαλτήριο για την απόκτηση της ανεξαρτησίας της. Προέρχεται από μια φτωχή οικογένεια και η μητέρα της προσπαθεί να τους ζήσει με το μεροκάματο, όπως και η μητέρα του Μπιλ. Η Δώρα θεωρεί ότι η μοίρα τους είναι προκαθορισμένη και παρουσιάζεται απαισιόδοξη και ηττοπαθής, ενώ ο Μπιλ δεν είναι μοιρολάτρης και πιστεύει ότι ο κάθε άνθρωπος είναι υπεύθυνος για τις επιλογές και την πορεία του. Η νεαρή πνίγεται εντός του στενού οικογενειακού περιβάλλοντός της και θέλει ν' αποκτήσει την ανεξαρτησία της και σ' αυτό ταυτίζεται με τον Μπιλ. Είναι ανήσυχος τύπος και ξέρει ότι η απόκτηση της ανεξαρτησίας της συνδέεται άρρηκτα με την εύρεση εργασίας, αλλά το αποτέλεσμα είναι αρνητικό και απογοητευτικό, αν και καταβάλλει επανειλημμένες προσπάθειες.

---

[243]Ό.π., Γιώργος Χρονάς, «Ο Μένης Κουμανταρέας, λέει» (1988), (υποσ. 188), 56.

[244]Μένης Κουμανταρέας, «Καλοκαιρινή συνομιλία στη βεράντα του Μένη», (υποσ. 89), 323-324. Κλείνοντας το προλογικό σημείωμα του έργου του *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, αναρωτιέται αν θα μπορέσει να εκδώσει σκόρπια κείμενά του την «αστρική χρονολογία του 2009» κι εύχεται να μπορεί να γράφει ιστορίες «με ήρωες που τους νιώθω στο πετσί μου και που η ενδεχόμενη αποτυχία τους στη ζωή δεν είναι αυτό που με τρομάζει. […] Μπροστά σε τόσους δήθεν σίγουρους και τάχα επιτυχημένους, που η εποχή μας προβάλλει ασύστολα, η δική τους ήττα, τουλάχιστον, τους κάνει πιο ανθρώπινους», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Προτού με σαρώσουν οι άνεμοι της τρίτης χιλιετίας», (υποσ. 122), 21. Στην ομιλία του για τα 50χρονα της συγγραφικής του πορείας επισημαίνει: «'Δεν υπήρξα ποτέ απαισιόδοξος, αν και μου προσάπτουν ότι οι ήρωές μου είναι αποτυχημένοι. Ξέρετε τι μου κόστισε *Η φανέλα με το εννιά* όταν πρωτοβγήκε; Την απαξίωση ενός μέρους του λογοτεχνικού κόσμου. Έλεγαν «τι ξέρει ο Κουμανταρέας από ποδόσφαιρο, έχει παίξει ποτέ μπάλα;». Μου λένε «γιατί έκανες τον Μπιλ στη *Φανέλα με το εννιά* να αποτυχαίνει;». Μα απέτυχε ως ποδοσφαιριστής, ως άνθρωπος ωρίμασε. Το βάρος που υφιστάμεθα σήμερα μπορεί αύριο να μας κάνει καλύτερους ανθρώπους», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Είμαστε ανεπανόρθωτα αμετανόητοι», (υποσ. 87).

Παρατηρούμε ότι πρόκειται για μία χειραφετημένη κοπέλα, που καπνίζει, διασκεδάζει –όσο βέβαια της το επιτρέπουν ο στενός κοινωνικός κύκλος και τα οικονομικά της–, αλλά η ζωή της είναι τελματωμένη και τίποτε δεν αλλάζει προς το καλύτερο, αφού οι επιλογές της είναι περιορισμένες, μέχρι που έρχεται ο Μπιλ στη Θεσσαλονίκη και τα πράγματα γίνονται πιο αισιόδοξα. Η Δώρα δεν περιμένει παθητικά από τον Μπιλ να πάρει πρωτοβουλίες, αλλά δείχνει κι η ίδια το ενδιαφέρον της, διότι σκέπτεται ότι ο γάμος και η οικογένεια θα τους οδηγήσουν στην ολοκλήρωση της ευτυχίας τους, αλλά ο Μπιλ δεν συμμερίζεται καθόλου αυτές τις απόψεις, καθώς αντιμετωπίζει το γάμο ως φυλακή και καταπίεση. Με τη σειρά της η Δώρα δεν συμμερίζεται καθόλου τον ενθουσιασμό του Μπιλ για το ποδόσφαιρο, με αποτέλεσμα τα ενδιαφέροντά τους ν' αποκλίνουν, ενώ αντιλαμβανόμαστε ότι δεν νοιάζεται πραγματικά γι' αυτόν, αφού απλώς έχει ενθουσιαστεί μαζί του και τον βλέπει ως τον άνθρωπο που θα τη βγάλει από τη ρουτίνα. Ωστόσο, η αμοιβαία έλξη τούς οδηγεί στη σύναψη σχέσης, την οποία ο Μπιλ αρνείται να γνωστοποιήσουν, αλλά η Δώρα διαφωνεί και επιδιώκει το αντίθετο. Αν και παρουσιάζεται σεξουαλικά απελευθερωμένη γυναίκα, αφού συνάπτει προγαμιαία σχέση, δεν είναι και τόσο προοδευτική, καθώς αναμιγνύει τον αδελφό της στην επίλυση των διαφορών της με τον Μπιλ και τον παγιδεύει σε καταναγκαστικό γάμο, όταν εκείνος επιχειρεί να φύγει από τη Θεσσαλονίκη. Ο γάμος αυτός, όπως είναι ευνόητο, δεν έχει καλή κατάληξη, αφού ο Μπιλ την εγκαταλείπει και αναζητά άλλη συντροφιά στο Βόλο.

Η Κική είναι μια ξέθωρη, μικροκαμωμένη, ξανθιά Θεσσαλονικιά, η οποία είναι μεγαλύτερη από τον Μπιλ, γύρω στα τριάντα, προέρχεται από τη λαϊκή τάξη και εργάζεται ως μπαργούμαν. Ερωτεύεται τον Μπιλ με την πρώτη ματιά και δεν αλλάζουν τα αισθήματά της, όταν συνειδητοποιεί ότι εκείνος αδιαφορεί και την περιφρονεί. Ξέρει να περιμένει, δεν κάμπτεται, δείχνει το ενδιαφέρον της και ζει στη σκιά του, παρ' όλο που εισπράττει διαρκώς την απόρριψή του. Ενδιαφέρεται για εκείνον και γνωρίζει καθετί που τον αφορά, ενώ του υπενθυμίζει τη σταθερή επιθυμία της να την πάρει μαζί του στο γήπεδο. Παρά το γεγονός ότι τον χάνει, παρίσταται στο γάμο του με τη Δώρα κι αποδεικνύεται η ανωτερότητά της και το μεγαλείο της ψυχής της, ενώ με άλλη αφορμή του εξομολογείται ότι έχει πάει πολλές φορές στο γήπεδο, για να τον παρακολουθήσει. Τον νοιάζεται πάντοτε και δείχνει το ενδιαφέρον της ποικιλοτρόπως είτε είναι κοντά του είτε είναι μακριά του και παρακολουθεί σταθερά και διακριτικά τη ζωή του, γνωρίζοντας κάθε λεπτομέρεια που έχει σχέση μ' αυτόν και κάθε εξέλιξη θετική ή αρνητική. Στη μοιραία συνάντησή τους στην Αθήνα, η

Κική είναι ενήμερη για τις επιτυχίες αλλά και για τον τραυματισμό του και τον επιπλήττει που εγκατέλειψε τα όνειρά του και χαραμίζει το ταλέντο και τις δεξιότητές του απερίσκεπτα. Όσο διέμενε στη Θεσσαλονίκη, ζούσε μόνη της και αρνούνταν τις επίμονες προτάσεις του Σπύρου για εφήμερη σχέση, ωστόσο στην Αθήνα συζεί αμέσως με τον Μπιλ, αφού είναι αυτό που ονειρευόταν από την πρώτη στιγμή που τον γνώρισε στη Θεσσαλονίκη. Οι απίστευτες αρχές, το ήθος, ο χαρακτήρας και η συμπεριφορά της αποτελούν αποκάλυψη για τον Μπιλ, αφού ήταν προκατειλημμένος μαζί της και είχε σχηματίσει μια άκρως αρνητική εικόνα για εκείνη εξαιτίας της εργασίας της, αλλά διαπιστώνει ότι έχει απέναντί του μια κοπέλα καλλιεργημένη που η διαβρωτική ζωή της νύχτας δεν αλλοίωσε το χαρακτήρα της. Όταν αποφασίζουν να συζήσουν, η Κική νιώθει πολύ ευτυχισμένη κι αδυνατεί να πιστέψει ότι εκπληρώθηκε το όνειρό της. Εκείνο που παρατηρούμε είναι ότι δεν αλλάζει τον τρόπο ζωής και τις αντιλήψεις της, αφού δεν επιδιώκει να βολευτεί μέσω του γάμου και να επιβαρύνει τον Μπιλ, αντιθέτως, εξακολουθεί να είναι οικονομικά ανεξάρτητη και εργάζεται προσωρινά σ' ένα γυαλάδικο στην Αιόλου, καθώς έχει εγκαταλείψει τη νυχτερινή απασχόληση. Επιπλέον, η Κική ασκεί έντονη επιρροή στον Μπιλ, τον επηρεάζει σε σημαντικό βαθμό και πάντοτε προς τη θετική κατεύθυνση και έτσι τη βλέπουμε να προσπαθεί να γεφυρώσει το χάσμα στη σχέση του με τον αδελφό του –κίνηση που δεν έκανε ούτε η ίδια η μητέρα τους– και λειτουργεί ως ο συνδετικός κρίκος στην αποκατάσταση της σχέσης των δύο αδελφών. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε ότι η σχέση του ζευγαριού δεν είναι πάντα ρόδινη κι ότι ο χαρακτήρας του Μπιλ εξωθεί πολλές φορές τις καταστάσεις στα άκρα, αλλά η Κική διαθέτει προσωπικότητα, αξιοπρέπεια, ευθιξία και καταφέρνει να επιβάλλεται με τη συμπεριφορά της στον ανάγωγο σύντροφό της. Η Κική σκιαγραφείται, λοιπόν, ως μία πανέξυπνη, πολύ προσγειωμένη και ανυπότακτη γυναίκα που χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερο δυναμισμό και πείσμα, καθώς επίσης και από ωριμότητα, αφενός διότι παρουσιάζεται ευπροσάρμοστη στις εκάστοτε συνθήκες και δεν ζει σε ουτοπικές καταστάσεις, αφετέρου διότι είναι κατασταλαγμένη και ξέρει από την αρχή τι θέλει, σε αντίθεση με τον Μπιλ που το διαπιστώνει αργοπορημένα, έχοντας περιπλανηθεί σε διάφορους τόπους και σχέσεις. Επιπλέον, φροντίζει να προστατεύει την προσωπική της ζωή από αδιάκριτους και κακόβουλους τύπους και είναι ολιγόλογη και μετρημένη ως προς τις πληροφορίες που δίνει ακόμα και στον Μπιλ γύρω από τον εαυτό της.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, διαπιστώνουμε ότι, ως προς τη λειτουργία που επιτελούν οι δύο γυναικείοι χαρακτήρες στο μυθιστόρημα ή αλλιώς

ως προς το ρόλο που διαδραματίζουν μέσα σ' αυτό, παρουσιάζονται η μεν Δώρα ως δευτερεύων χαρακτήρας, η δε Κική ως πρωτεύων, ενώ ως προς τον τρόπο παρουσίασής τους η Δώρα ως επίπεδος ή δισδιάστατος, καθώς κατασκευάζεται γύρω από μία και μόνο ιδέα ή ιδιότητα και παριστάνεται χωρίς πολλές εξατομικευτικές λεπτομέρειες και η Κική ως σφαιρικός/πολυδιάστατος, αφού είναι πολύπλοκη στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίσταται με μεγάλη ιδιαιτερότητα. Ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, κατατάσσουμε τη Δώρα στους στατικούς, σ' εκείνους δηλαδή που, ως προς τον τρόπο αντίληψης, τις απόψεις, τη νοοτροπία και τη διάθεση μένουν ουσιαστικά αμετάβλητοι από την αρχή έως το τέλος της ιστορίας, ενώ την Κική στους εξελισσόμενους, καθώς εντάσσεται σ' εκείνους που γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο. Αν και η Δώρα φαινομενικά προσπαθεί να ξεφύγει από τα δεσμά της κοινωνίας, τελικά οι επιλογές της αποδεικνύουν ότι ακολουθεί την πεπατημένη και ότι επιδιώκει μια συμβατική ζωή. Αντιθέτως, η Κική είναι αντισυμβατικό άτομο και ακολουθεί τις επιθυμίες της και τους πόθους της και δεν την ενδιαφέρει να συμμορφωθεί με τα κοινωνικά στερεότυπα.

Αξίζει να επισημάνουμε ότι η στάση και η συμπεριφορά του Μπιλ Σερέτη παρουσιάζουν διακυμάνσεις ανάλογα με την πόλη στην οποία βρίσκεται κάθε φορά. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι τα κυρίαρχα στοιχεία της προσωπικότητάς του είναι η παθητικότητα, η απραξία, η έλλειψη αυτοπεποίθησης και αυτοεκτίμησης, αλλά αυτή η εικόνα δεσπόζει μόνο μετά την επάνοδό του στην Αθήνα, καθώς στη Θεσσαλονίκη και το Βόλο παρουσιάζει εντελώς διαφορετική όψη. Έτσι, σ' αυτές τις δύο πόλεις αντιπαρέρχεται με ξεχωριστή μαεστρία τις αντιξοότητες, ωστόσο παρουσιάζεται ανίκανος να δεθεί και να συνυπάρξει με άλλον άνθρωπο για μεγάλο χρονικό διάστημα και διαγράφεται ως ένας άνθρωπος σκληρός, κυνικός, αγενής και κυρίως κατ' επίφασιν ανεξάρτητος. Η Κική τον ερωτεύεται και παρουσιάζεται συναισθηματική και εξαρτημένη από τον Μπιλ, χωρίς όμως ακρότητες, εξάρσεις και μελοδραματισμούς, ενώ εκείνος υιοθετεί μια αδιάφορη και περιφρονητική στάση απέναντί της. Η Κική είναι ανεξάρτητη, δυναμική, αποφασιστική, επίμονη και χαρακτηρίζεται από ευγένεια, ανωτερότητα, ευαισθησία και καλοσύνη. Αν και εκδηλώνει σε κάθε ευκαιρία το ειλικρινές και ανιδιοτελές ενδιαφέρον της για τον Μπιλ, δεν βρίσκει ανταπόκριση, τουλάχιστον στη Θεσσαλονίκη, ωστόσο στην τυχαία συνάντησή τους στην Αθήνα, η κατάσταση έχει αλλάξει άρδην, αφού το ενδιαφέρον

είναι πλέον αμφίπλευρο και το σημαντικό είναι ότι η Κική σέβεται τις επιθυμίες και την προσωπικότητα του Μπιλ και δεν επιχειρεί να τον εγκλωβίσει σ' έναν ανεπιθύμητο γάμο, όπως επεδίωξε η Δώρα.

Πρέπει να τονίσουμε ότι στο μυθιστόρημα εκτίθενται κάποιες στερεότυπες αντιλήψεις περί γάμου και θέσης των γυναικών μέσα σ' αυτόν, όπως η άποψη ότι ο γάμος αποτελεί κουκούλωμα κι αυτό φαίνεται στη σύσταση του Μπιλ προς τη Δώρα να βρει έναν άλλο, για να κουκουλωθεί ή η άποψη του Σπύρου ότι το φάρμακο για την αδερφή του θα είναι ο γάμος και ότι «μόνο έτσι θα στρώσει» (Φ 52) ή τέλος, η απάντηση του Μπιλ «ό,τι κάνουν οι παντρεμένες» (δηλαδή ότι ασχολείται με τις δουλειές του σπιτιού) στην ερώτηση της Κικής για το τι κάνει η Δώρα. Σε άλλο σημείο, ο Μπιλ προσποιείται άγνοια στο Σπύρο για την άσχημη ψυχολογική κατάσταση της Δώρας και δηλώνει ότι «'οι γυναίκες είναι μυστήριες. Εγώ ούτε τη μάνα μου δεν κατάφερα να καταλάβω'» (Φ 52). Ωστόσο, εξαίρεται και η σπουδαιότητα της Κικής στη ζωή του Μπιλ, όταν η εσωτερική φωνή τού υπενθυμίζει ή τον διαφωτίζει ότι το νούμερο εννιά είναι η γυναίκα που έχει δίπλα του, η οποία είναι έτοιμη να τον ακολουθήσει ως την άκρη του κόσμου, ακόμη και στην κόλαση. Η Κική ασκεί έντονη επιρροή πάνω του, αλλά κι αυτός τη σέβεται και την υπολογίζει. «Πρώτη φορά στη ζωή του ο Μπιλ κοιτάει γραβάτα, όπως πρώτη φορά θα πάει αύριο στο θέατρο. Το 'πε και το 'κανε η Κική. Αυτές οι γυναίκες όταν βάλουνε κάτι με το μυαλό τους, ο κόσμος να χαλάσει, το καταφέρνουν» (Φ 264), αφού είναι επίμονες κι αποτελεσματικές, γεγονός που τον ωθεί να τις παραδέχεται και να τις σέβεται.

Στον αντίποδα των στερεότυπων αντιλήψεων του Μπιλ περί γάμου βρίσκονται οι προοδευτικές απόψεις της Κικής, η οποία απαντά ότι ο γάμος δεν είναι αυτοσκοπός και ότι προτιμά να μείνει στο ράφι στην ερώτηση του Μπιλ για το πότε θα κουκουλωθεί εκείνη και έτσι παρατηρούμε ότι διατυπώνονται φωνές κατά του γάμου και των μόνιμων δεσμεύσεων (Φ 70). Η Κική δεν ενδιαφέρεται για την αποκατάστασή της μέσω του γάμου, αλλά επιθυμεί να μοιραστεί τη ζωή της με τον άνθρωπο που αγαπά και να κατακτήσει την ευτυχία. Επομένως, δεν προσπαθεί να τον εγκλωβίσει και να τον παγιδεύσει, όπως έπραξε η Δώρα που απέτυχε παταγωδώς, αλλά συζητά μαζί του και τον βοηθά να καταλάβει τις προθέσεις και τις επιθυμίες της και κυρίως δηλώνει ξεκάθαρα ότι σέβεται τη δική του επιθυμία, που είναι η διατήρηση της ελευθερίας και της ανεξαρτησίας του. Και σ' αυτό το μυθιστόρημα του Κουμανταρέα, όπως και στα δύο προηγούμενα, ο άνδρας είναι εκείνος που επιδιώκει το γάμο, ενώ η γυναίκα, η Κική εν προκειμένω, έχει αποσυνδέσει την

ευτυχία και την ολοκλήρωσή της από το συγκεκριμένο μυστήριο. Ο Μπιλ, λοιπόν, σκέφτεται θετικά την προοπτική του γάμου του με την Κική, αλλά οι απόψεις του για τους ρόλους που θ' αναλάβουν στο καινούργιο σπιτικό δεν τη βρίσκουν σύμφωνη και η απάντησή της δείχνει απόρριψη του παραδοσιακού ρόλου της γυναίκας. Έτσι, η Κική δηλώνει τη δυσαρέσκειά της, αφού αυτή η τοποθέτηση του Μπιλ τη μειώνει ως άνθρωπο και του αντιπροτείνει να πληρώσει παραδουλεύτρα, καθώς εκείνος τη βλέπει στην παραδοσιακή της θέση, στο νοικοκυριό και όχι ως ισότιμο μέλος με υποχρεώσεις αλλά και με δικαιώματα. Η Κική είναι ο τύπος της ανύπανδρης γυναίκας που απέχει πολύ απ' το να είναι μια 'αντανάκλαση' του συζύγου, είναι ανεξάρτητη και δεν περιμένει το γάμο, για να ολοκληρωθεί ως προσωπικότητα. Στη συμβίωση βλέπει τη συντροφικότητα και όχι το βόλεμα και την 'τακτοποίηση', ενώ δεν δείχνει υποταγή και υποχώρηση στη θέληση του Μπιλ, ο οποίος παρουσιάζεται θιασώτης αναχρονιστικών και οπισθοδρομικών ιδεών και ο αναγνώστης έχει την εντύπωση ότι ακούει τις απόψεις κάποιου άνδρα προχωρημένης ηλικίας και όχι ενός εικοσιπεντάχρονου.

Κλείνοντας, θα πρέπει να τονίσουμε ότι η *Φανέλα με το εννιά* διαθέτει «χαρακτήρες ολοκληρωμένους, που αποκαλύπτονται από μετακίνηση σε μετακίνηση ενός στο βάθος μοναχικού κι αβόλευτου εγωιστή, που θα λιανιστεί μες στα γρανάζια του συστήματος»[245] και ότι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «ρεαλιστικό, κοινωνικό και ψυχογραφικό» μυθιστόρημα που «αποδίδει με αληθοφάνεια και λειτουργικότητα τις ιδέες, τις επιθυμίες και τις αξίες των ανθρώπων της εποχής, αποτυπώνει δηλαδή επιτυχημένα μια συγκεκριμένη φάση της νεοελληνικής κοινωνίας και ζωής».[246]

---

[245]Ό.π., Κώστας Σταματίου, «Η άνοδος και η πτώση του σέντερ-φορ. *Η Φανέλα με το εννιά* του Μένη Κουμανταρέα – ή το ποδόσφαιρο ως τρόπος ζωής», (υποσ. 228). Η Π. Κουνενάκη υποστηρίζει ότι «ο συγγραφέας, με καθαρά κινηματογραφική γραφή, αφηγείται την ιστορία ενός μοναχικού νέου ανθρώπου, που η ζωή του δεν είναι τόσο θεαματική όσο φαίνεται από πρώτη ματιά», βλ. Π. Κουνενάκη, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», *Ταχυδρόμος*, 25.12.1986 κι ο Κ. Μπούρας χαρακτηρίζει τον Μπιλ «πρωταγωνιστή της φυγής» και «μοναχικό, αλλά ανοιχτό στην επικοινωνία», ό.π., Κωνσταντίνος Μπούρας, «Ο Λόγος στην 7η Τέχνη», (υποσ. 210).

[246]Ό.π., Δημήτρης Μίγγας, (υποσ. 175).

Κεφάλαιο τέταρτο: *Η συμμορία της άρπας*

Το μυθιστόρημα *Η συμμορία της άρπας* δημοσιεύθηκε το 1993 από τις εκδόσεις Κέδρος, ενώ γράφτηκε από το Μάιο του 1992 έως τον Αύγουστο του 1993 και αφιερώνεται «στη Λιλή, για τα δύο καλοκαίρια της άρπας». Η κριτική θεωρεί ότι «η μεταβολή και η έκπτωση του καθημερινού τρόπου ζωής (οι άμορφοι οικισμοί και τα φαστ φουντ αντικαθιστούν τις γειτονιές και τα καφενεία), σε συνάρτηση με το σύγχρονο περιθώριο του πληρωμένου έρωτα, αποτελούν τα καινούργια δεδομένα της καταγραφής του Κουμανταρέα, που εστιάζει για άλλη μια φορά την προσοχή του στον άμεσο, εν δράσει περίγυρο και όχι στη μακρά, παρατεταμένη διάρκεια».[247]

Ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός-ομοδιηγητικός και συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται ως πρωταγωνιστής (αυτοδιηγητικός). Αφηγητής είναι ο Αριστόδημος,[248] «ένας φιλόμουσος υπάλληλος συμβολαιογραφείου που νεκρολογεί με τον τρόπο του τον απερχόμενο 20ό αιώνα, αναστοχαζόμενος πάνω στο δίπολο τέχνη και ζωή».[249] Αναφορικά με την αφήγηση, η κριτική υπογραμμίζει ότι «για

---

[247]Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ο μετρ και η Μαργαρίτα», *Ελευθεροτυπία*, 08.12.1993, http://invenio.lib.auth.gr. Βλ. επίσης, Ελισάβετ Κοτζιά, «*Η συμμορία της άρπας*: το νέο μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα», *Η Καθημερινή*, 16.01.1994, http://invenio.lib.auth.gr («Και το κλίμα στο οποίο αναφέρεται –κλίμα ταιριαστό με τον παρηκμασμένο κόσμο του– είναι η πολύ γνώριμη σημερινή ατμόσφαιρα του εκπεσμού μιας αστικής γειτονιάς»). Η προσέγγιση του συγγραφέα για το θέμα του μυθιστορήματος είναι η ακόλουθη: «‘Είναι το τέλος των ονείρων ενός κόσμου που πίστεψε σε αξίες, ανάμεσα στις οποίες και ο κομμουνισμός. Η φθορά στα χέρια ενός πεζογράφου σήμερα είναι κι αυτή παρωδία. […] Δεν είναι η μουσική το κύριο θέμα του έργου και πολύ περισσότερο η κλασική (η Μαργαρίτα φαίνεται ν’ αγαπά πολύ περισσότερο τους Ρόλινγκ Στόουνς). Το θέμα του βιβλίου είναι η Ποίηση με το Πι κεφαλαίο. Αυτή κινδυνεύει περισσότερο απ’ όλα στον αιώνα μας. Λείπει ο κοινωνικός ρόλος του ποιητή, που η εποχή μας έχει την τάση να υποβαθμίζει’», βλ. Γιώργος Βιδάλης, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Να πολεμήσουμε την εικονολατρία της εποχής μας’» (συνέντ.), *Ελευθεροτυπία*, 22.12.1993, http://invenio.lib.auth.gr.

[248]Ο καθηγητής αναφέρει στον αφηγητή την προέλευση του ονόματός του, σημειώνοντας ότι ο Αριστόδημος ήταν ο αυτόπτης μάρτυρας του *Συμποσίου* κι είχε δύο πολύτιμες ιδιότητες, πιστός και μνήμων, που ελπίζει να χαρακτηρίζουν και τον επισκέπτη του (ΣΑ 27). Η Μ. Θεοδοσοπούλου σχολιάζει: «Όμοια, τα ονόματα των ηρώων δίνουν προοπτική στα πρόσωπα: Αριστόδημος λέγεται ο αφηγητής· αστός, λόγιος, μισογύνης, πρώτιστα όμως αναφορά στο ομώνυμο πρόσωπο του Πλατωνικού *Συμποσίου*», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Από την οργισμένη γενιά του ’60. Προς αλλαγή πλεύσης», (υποσ. 196).

[249]Ό.π., «Στο καταφύγιο της λογοτεχνίας», (υποσ. 17).

πρώτη φορά ο Κουμανταρέας χρησιμοποιεί σε τόσην έκταση τις αφηγηματικές αναδρομές, παρακολουθώντας τα γεγονότα όχι όταν συντελούνται, αλλά ως τετελεσμένα, όπως τα διηγούνται (κατά τη δική τους εκδοχή) οι αυτόπτες.[250] Ένα άλλο στοιχείο […] είναι το 'χώνεμα' του διαλόγου μέσα στην αφηγηματική ροή, με ταυτόχρονη απάλειψη των εισαγωγικών».[251] Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η δομή της αφήγησης θυμίζει έντονα πλατωνικούς διαλόγους.[252] Το μυθιστόρημα απαρτίζεται από δεκατέσσερα τιτλοφορημένα κεφάλαια, με το όγδοο να φέρει τον τίτλο «Ιντερμέτζο», το δέκατο τρίτο να τιτλοφορείται και να περιλαμβάνει «Τέσσερα γράμματα κι ένα τηλεγράφημα» και το τελευταίο να φέρει τον τίτλο του μυθιστορήματος. Ο τόπος κι ο χρόνος που διαδραματίζεται η υπόθεση είναι η Αθήνα της δεκαετίας του '90.

Αναφορικά με τον τίτλο, παρατηρούμε ότι αποτελεί συνδυασμό δύο άκρως αντιθέτων λέξεων, με τόσο διαφορετικό εννοιολογικό φορτίο. Επιχειρώντας μια ερμηνεία της επιλογής της λ. συμμορία, θεωρούμε ότι ο συγγραφέας προσπαθεί να αμβλύνει και να αποφορτίσει τη συγκεκριμένη λέξη από την άκρως αρνητική χροιά της, αφού ο Συμμοριτοπόλεμος, οι συμμορίτες και τα σχετικά γύρω από τον Εμφύλιο Πόλεμο είχαν σχεδόν στοιχειώσει τη ζωή του και αναφέρονταν συνεχώς μέσα στο πατρικό του σπίτι. Η λ. συμμορία, λοιπόν, δικαιούται μια δεύτερη ευκαιρία και της την προσφέρει γενναιόδωρα ο Κουμανταρέας, καθώς την απενοχοποιεί συνδέοντάς

---

[250]Σαφής αναφορά στις εγκιβωτισμένες αφηγήσεις, όπου η κάθε πλευρά παρουσιάζει τα γεγονότα από τη δική της οπτική γωνία, με αποτέλεσμα να παρουσιάζονται διαφορετικά από τη Μαργαρίτα [μάλιστα υπάρχει ολόκληρο κεφάλαιο, τιτλοφορημένο «Από τη μεριά της Μαργαρίτας» (ΣΑ 117-136)], τον καθηγητή και τον Λουί, αλλά «κάθε ιστορία έχει τη δική της χάρη, τη δική της μουσική» (ΣΑ 104). Πρέπει να σημειώσουμε ότι η αφήγηση των ιστοριών λειτουργεί ως ένα είδος ψυχανάλυσης για τον καθηγητή που έχει ενσωματώσει και τους δυο ρόλους, δηλαδή και του ασθενούς και του γιατρού. Αντίστοιχη δομή συναντάμε και στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο*, όπου οι χαρακτήρες αφηγούνται ιστορίες.

[251]Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Μουσικές ασυμφωνίες», *Τα Νέα*, 18.01.1994, www.tanea.gr.

[252]Το ίδιο παρατηρείται και στο μυθιστόρημα *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*. Ο Tadié υποστηρίζει ότι «ο 20ός αιώνας ανέτρεψε την ιεραρχία των λογοτεχνικών ειδών. Το μυθιστόρημα, στο 19^{ο} ακόμα αιώνα, φαινόταν λιγότερο σημαντικό απ' ό,τι η ποίηση ή το θέατρο. Όχι μόνο ανήλθε στην πρώτη σειρά, αλλά απορρόφησε τα άλλα είδη. […] Οι διάλογοι του Πλάτωνα είχαν μια μυθιστορηματική πλευρά, τα μυθιστορήματα της εποχής μας είναι και φιλοσοφικά. Το μυθιστορηματικό είδος, λοιπόν, φιλοξενεί ή προσαρτά, τις τέχνες και τις επιστήμες της γλώσσας», ό.π., Jean-Yves Tadié, (υποσ. 80), 301.

την με τη μουσική. Κυριαρχεί, βέβαια, ένα κλίμα μυστηριακό και περίεργο, αλλά δεν φτάνει ποτέ να γίνει ανατριχιαστικό. Η άρπα «είναι ο πρωταγωνιστής-καταλύτης του μουσικού αυτού μυθιστορήματος.[253] Γύρω απ' αυτήν ο συγγραφέας εξυφαίνει το θέμα του αυτάρεσκου πάθους, της αποκλειστικότητας στην αγάπη, τη μετάλλαξη του έρωτα σε απόλυτη δημιουργία, τη χαμένη παιδικότητα –το τίμημα της ζωής μας».[254] Στο ομότιτλο κεφάλαιο αρχίζει να φωτίζεται ο τίτλος, αφού καταλαβαίνουμε ότι οι τρεις τους: ο Αντρέι, ο Λουί και η Μαργαρίτα μοιράζονται τα ίδια μυστικά, εξαπατούν πρώτα απ' όλα τους εαυτούς τους και έπειτα τους ανθρώπους που συναναστρέφονται και ο ρόλος τους έχει γίνει αντιληπτός από τη γειτονιά, καθώς τους αποκαλεί «συμμορία της άρπας» (ΣΑ 195). Σ' αυτόν τον περίεργο και μυστηριώδη κύκλο προσπαθεί να ενταχθεί και ο αφηγητής και μάλιστα νιώθει ακατανίκητη έλξη γι' αυτόν (ΣΑ 136). Αναφορά στον τίτλο έχουμε, επίσης, στο σημείο όπου ο Δήμος παρακινεί τη Μαργαρίτα να καταγγείλει τους εισβολείς στο σπίτι του καθηγητή και εκείνη αναρωτιέται πώς «μπορεί κανείς να καταγγείλει βρικόλακες, ξεβράσματα της κόλασης, αράχνες; Είναι μια σπείρα από φαντάσματα, στο φως της μέρας χάνονται, διαλύονται» (ΣΑ 157) και συνεχίζει με μία πολύ δυνατή ομολογία-αποκάλυψη, ότι δηλαδή ανήκουν και οι ίδιοι σ' αυτήν.

Τα μοτίβα του μυθιστορήματος είναι η Ιστορία (ΣΑ 31, 84),[255] η τέχνη (ΣΑ 28, 113, 193),[256] ο θάνατος γενικότερα αλλά και ειδικότερα του πρωταγωνιστικού

---

[253]Όταν ερωτάται γιατί επέλεξε την άρπα ανάμεσα σε όλα τα μουσικά όργανα, ο Κουμανταρέας απαντά: «'Είναι ο εκπεσών άγγελος εκ του ρομαντικού παραδείσου, που έρχεται να απολογηθεί για τα όσα συνέβησαν στην Τέχνη των προηγούμενων αιώνων. Είναι το όργανο το οποίο οι ίδιοι οι μουσικοί μισούν και συστηματικά υποτιμούν. Στα χέρια της Μαργαρίτας, όμως, η άρπα αυτή έρχεται να γίνει βόμβα μολότοφ που ανατινάσσει οριστικά τις παλιωμένες ιδέες'», βλ. Μικέλα Χαρτουλάρη, «'Η Τέχνη δεν είναι σε αδιέξοδο'» (συνέντ.), *Τα Νέα* 23.10.1993, www.tanea.gr. Με άλλη αφορμή δηλώνει: «Τόσο μεγάλο σε όγκο που εξέχει σαν καθεδρικός μέσα στην ορχήστρα, αλλά με τόσο ισχνή φωνή, που είναι σαν να ψελλίζει. Ένα μικρομέγαλο όργανο κι αυτό σαν την Μαργαρίτα. […] Αιχμάλωτός της κρατήθηκα όσον καιρό έγραφα τις περιπέτειες του Μαέστρου και της Μαργαρίτας'», βλ. Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*» (συνέντ.), *Διαβάζω* 333 (1994) 21.

[254]Απόστολος Λακασάς, «*Συμμορία της άρπας* σε σκηνικό παρακμής», *Η Καθημερινή*, 03.12.1993, http://invenio.lib.auth.gr.

[255]«Μα εσύ δεν έζησες τον πόλεμο, την Κατοχή. Ένα χλομό αντίγραφό τους μόνο – η επταετία» (ΣΑ 31). Ο μαέστρος θυμάται ότι κανένας δεν υποπτευόταν ότι λίγοι μήνες μόνο τούς χώριζαν από το μεγάλο πόλεμο. Αναφέρει ότι έφυγε απ' το Λονδίνο, ότι περιπλανήθηκε σε διάφορες

χαρακτήρα,[257] η νεύρωση,[258] η φωτογραφία (ΣΑ 26, 43, 159), ο χρόνος [«οι άνθρωποι δεν έχουν συνηθίσει να λύνουν τις εξισώσεις του χρόνου» (ΣΑ 43)], η φθορά, τα γηρατειά, οι μετανάστες (ΣΑ 13),[259] η αποδέσμευση από την οικογένεια,[260] ο Θεός

ευρωπαϊκές πόλεις και το Φθινόπωρο του ’40 ήρθε και στην Αθήνα. Εκεί τον βρήκε η Απελευθέρωση, δεν μπόρεσε να πολεμήσει αλλά είχε καταταγεί σε βοηθητική υπηρεσία, έχασε στην Κατοχή τους δικούς του κι έκανε δουλειά αντιγραφέα σε πάρτες (ΣΑ 84).

[256]«Ένα μάθημα ζωής είναι η τέχνη, κι ας έχει να κάνει με το θάνατο. Ίσως γι’ αυτό» (ΘΧ 325). Σ’ αυτό το μυθιστόρημα γίνεται αναφορά στα χαρακτηριστικά και τις προϋποθέσεις της τέχνης: μετουσίωση του έρωτα, απλότητα, γλυκύτητα (ΣΑ 21), μοναδικότητα, πρωτοτυπία, πράξη γενναιόδωρη και δημιουργική (ΣΑ 39), διαρκής κι αιώνια (ΣΑ 40), μεγαλοψυχία (ΣΑ 48), καθαρότητα (ΣΑ 53), συγκρότηση και συγκέντρωση (ΣΑ 54), ενώ από το τρίτο γράμμα του Αντρέι προς τον Αριστόδημο, το οποίο συντάσσει ο ίδιος ο μαέστρος, αντλούμε πληροφορίες σχετικά με τη συγγραφή, αφού εξομολογείται ότι η πένα και το χαρτί τον βοηθούν να επικοινωνήσει με τους ανθρώπους (ΣΑ 182) (εδώ ο συγγραφέας ουσιαστικά δηλώνει με ποιο τρόπο επικοινωνεί με τους αναγνώστες του).

[257]Η Μαργαρίτα υποστηρίζει για το θάνατο: «Δεν υπάρχει θάνατος, […] είναι μια εφεύρεση των ανθρώπων για να χάνονται από τους άλλους – όταν δεν τους έχουν πια ανάγκη» (ΣΑ 94-95) και στο *Θησαυρό του χρόνου* διαβάζουμε: «Ίσως κι ο ίδιος ο θάνατος να είναι εικονική πραγματικότης» (ΘΧ 429). Ο συγγραφέας δηλώνει: «‘Προσπαθώ με το γράψιμο να ξορκίσω τον πιο αρχαίο τρόμο. Τι άλλο είναι η λογοτεχνία από το να θυμίζουμε στον εαυτό μας κάθε μέρα πως είμαστε ζωντανοί;’», ό.π., Γιώργος Βιδάλης, (υποσ. 247). Αναφορικά με το θάνατο του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα, παρατηρούμε ότι και σ’ αυτό το μυθιστόρημα πεθαίνει ο κύριος χαρακτήρας (ΣΑ 186), βλ υποσ. 89.

[258]Πάσχει τόσο ο Αντρέι («Μιλούσε σαν πεισματωμένο παιδί ή σαν αλχημιστής του Μεσαίωνα. Και γελούσε σαν φρενοβλαβής» (ΣΑ 51, 185), όσο κι ο Αριστόδημος (ΣΑ 11, 22, 98).

[259]Ο συγγραφέας είναι φίλα προσκείμενος προς τους μετανάστες, διότι «με τον τρόπο μου ένας μετανάστης υπήρξα κι εγώ. Από τη χώρα της αστικής μου καταγωγής στη χώρα τη συγγραφική», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Ένα πλατάνι», (υποσ. 89), 28 και δηλώνει ότι «‘το κύριο καλό της μετανάστευσης είναι η διάδοση της ελληνικής γλώσσας. Αυτό το θεωρώ αγαθό πολύτιμο διότι τα προηγούμενα χρόνια, ιδίως μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, η ελληνική γλώσσα ήταν φυλακισμένη εντός των συνόρων. Από ’κεί και πέρα η κρατική πολιτική απέναντι στη μετανάστευση ποτέ δεν μπόρεσε να αποδώσει. Είναι ταυτόχρονα αμήχανη και άδικη’», βλ. Μανώλης Πιμπλής, «Μένης Κουμανταρέας: «Να διαγράψουμε τη λέξη "Μνημόνιο"», 21.06.2014, www.tanea.gr.

[260]Ο Αντρέι τονίζει τα κακώς κείμενα της ελληνικής οικογένειας, όπου οι άνδρες περνούν μία καθυστερημένη εφηβεία και καταγγέλλει τις αγκυλώσεις και τις εξαρτήσεις από οικογένειες και σπίτια, που λειτουργούν ως τροχοπέδη στην εξέλιξη των νέων και κατά μία έννοια θαυμάζει τους μετανάστες που εγκαταλείπουν σπίτια, πατρίδες, εργασίες, αφού «αυτοί παίζουν το μέλλον τους κορόνα γράμματα. Προσπαθούν με νύχια και με δόντια να επιβιώσουν» (ΣΑ 16). Επισημαίνει ότι ονειρεύονται το ταξίδι που θα τους οδηγήσει σε μια άλλη, ιδανική και ονειρεμένη ζωή, αν και διαπιστώνει ότι μπορεί να μην φτάσουν ποτέ στο στόχο τους και εδώ υπάρχει έντονη φιλοσοφική

(ΣΑ 145, 183),[261] ο εν δυνάμει συγγραφέας,[262] η ομοφυλοφιλία[263] και η ευτυχία (ΣΑ 184).

Η άρπα προσελκύει και συγκεντρώνει γύρω της τους χαρακτήρες του μυθιστορήματος, οι οποίοι είναι ο Αριστόδημος (ή Δήμος), η Τζένη, ο συνταξιούχος καθηγητής Αντρέι και οι δύο συγκάτοικοί του, η Μαργαρίτα και ο Λουί.[264]

διάθεση: «Μα τι σημασία έχει, […] πόσοι από μας φτάνουμε, πότε και πού;» (ΣΑ 16). Κατακεραυνώνει τον αφηγητή, «επειδή δεν έφυγες ποτέ από τη γειτονιά σου, δεν κούνησες από τη βολή σου» (ΣΑ 55), ενώ, όταν η μικρή Μαργαρίτα τού εκμυστηρεύεται ότι είχε φύγει κρυφά από τους δικούς της, εκείνος τη θαυμάζει και συμπληρώνει ότι «οι οικογένειες είναι ο τάφος των καλλιτεχνών» (ΣΑ 123). Ο Ηρ. Παπαλέξης διαπιστώνει ότι δεν εμφανίζεται στο μυθιστόρημα η οικογένεια ούτε «ως θεσμός, έστω, προς αποφυγήν» και ο συγγραφέας δηλώνει ότι «‘από τη σκοπιά που τη βλέπει ο καθηγητής, η οικογένεια είναι όχι μόνο αχρείαστη αλλά και βλαβερή. Στερεί τον καλλιτέχνη από την ελευθερία και τη μοναχικότητά του, που είναι κατ’ αυτόν (αλλά και για μένα), προϋπόθεση της δημιουργίας’», ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 22.

[261]Στο *Θησαυρό του χρόνου* γράφει: «Δεν μπορούμε να ζήσουμε χωρίς την έννοια μιας πίστης. Διαφορετικά, καταλήγουμε στον αυτοχειριασμό. Όσο για το Θεό, ο καθένας έχει το δικό του θεό. Κανείς θεός δεν μοιάζει με το θεό του πλησίον του» (ΘΧ 149).

[262]Ο Αντρέι λέει πως, αν ήταν συγγραφέας, θα μπορούσε να γράψει μια ιστορία για να εξορκίσει τα κακά του πνεύματα. «Όμως στερήθηκα από δημιουργικό ταλέντο. Ούτε γράψιμο, ούτε μουσική» (ΣΑ 94).

[263]Οι θέσεις περί ομοφυλοφιλίας διατυπώνονται δια στόματος της Μαργαρίτας (ΣΑ 118-19, 124) και ο αφηγητής τής τονίζει ότι «πρέπει να σεβόμαστε τις ιδιαιτερότητες των άλλων» (ΣΑ 118), καθώς, σύμφωνα με το συγγραφέα, οι ομοφυλόφιλοι αποτελούν ένα άλλο είδος μεταναστών, οι οποίοι είναι «οι μετανάστες του έρωτα» και συμπληρώνει: «Μη σας παρασύρει η ανεκτικότητα που φαινομενικά δείχνει η κοινωνία σήμερα. Στο βάθος παραμονεύει ο ρατσισμός. […] Δεν διαλέγω την ομοφυλοφιλία για την παρεκτροπή της, αλλά για την ιδιαιτερότητα που έχει σήμερα στις σχέσεις των ανθρώπων», ό.π., Νίκος Βατόπουλος, «‘Ζω πάντα με την προσμονή της έκπληξης’», (υποσ. 10), 103, 104.

[264]Ο Β. Χατζηβασιλείου σχολιάζει για τους δύο τελευταίους χαρακτήρες ότι «η μικρή αρπίστρια αποδεικνύεται κάτι ανάμεσα σε ιέρεια της μουσικής και φτηνή εταίρα, ενώ πίσω από το σκοτεινό υπηρέτη κρύβεται ένα είδος αμφίφυλης πόρνης, που εκδίδεται κάθε νύχτα στα γνωστά-άγνωστα στέκια της Κουμουνδούρου», ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ο μετρ και η Μαργαρίτα», (υποσ. 247). Ο Η. Παπαλέξης αναφέρει ότι «η Μαργαρίτα, αυτό το μικρομέγαλο, –καθρέφτης όλων – και ο Λουί, ο ξένος, απροσδιορίστου φύλου υπηρέτης, τα δεύτερα δηλαδή πρόσωπα δρουν τόσο ανατρεπτικά και καταλυτικά», ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 22 και ο συγγραφέας δηλώνει σχετικά: «‘Χαρακτηριστικά μου έδωσα σε όλους

4. 1. Η κριτική πρόσληψη

Επιχειρώντας να κωδικοποιήσουμε τη στάση της κριτικής απέναντι στο μυθιστόρημα *Η συμμορία της άρπας*, παρατηρούμε ότι παρουσιάζεται διχασμένη ως προς την αποτίμησή του.[265] Έτσι, η ευνοϊκή εκδοχή της χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα ως «μουσικό θρίλερ»,[266] το οποίο δεν περιέχει προφανείς απαντήσεις και λύσεις και καλεί τον αναγνώστη να γίνει 'συνδημιουργός',[267] ως «'σονάτα του

τους ήρωες. […] Όσο για τη Μαργαρίτα, ας ελπίσουμε ότι εκείνη τουλάχιστον δεν θα κάψει τα χέρια της και ότι θα γίνει μια σπουδαία μουσικός. Μήπως όμως η αχαλίνωτη φαντασία της, τα ψέματα που λέει και η υποψία ότι μπορεί και να εκδίδεται, την υποσκάπτουν;'», ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 23.

[265]Ο Ηρ. Παπαλέξης επισημαίνει το γεγονός στο Μένη Κουμανταρέα: «*Η συμμορία της άρπας* ξεσήκωσε θύελλα αντιφατικών, εκ διαμέτρου αντίθετων απόψεων. Σύσσωμη η επίσημη κριτική, αφενός, συμφωνεί ότι το μυθιστόρημά σας έχει αδυναμίες, ενώ δύο ομότεχνοί σας, αφετέρου, ο Β. Βασιλικός και ο Α. Πανσέληνος ισχυρίζονται ακριβώς το αντίθετο. Ο μεν πρώτος χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα αριστούργημα, ο δε δεύτερος γράφει ότι 'ο Μένης Κουμανταρέας δίνει το καλύτερο βιβλίο του'», ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 23.

[266]Ο Δ. Μητρόπουλος σημειώνει σχετικά: «Έτσι, το βιβλίο μπορεί να διαβασθεί ως μυθιστόρημα ιδεών (σηματοδοτείται, άλλωστε, από το πάθος του συγγραφέα του για τη μουσική), ενέχει όμως και τη δομή του θρίλερ. Για τον Κουμανταρέα 'το ίδιο το θέμα του βιβλίου, η τέχνη και οι άνθρωποί της στο τέλος του αιώνα, είναι από μόνο του ένα θρίλερ', ιδίως αν αναλογιστεί κανείς 'πόσο κινδυνεύει η τέχνη στις μέρες μας'. Βεβαίως, αν και διαθέτει στοιχεία θρίλερ, η *Συμμορία της άρπας* 'δεν αποτελεί αστυνομικό μυθιστόρημα', χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο συγγραφέας υποτιμά την αστυνομική φιλολογία. Τελικά, αν το μυθιστόρημα είναι θρίλερ, αυτό δεν έχει τόσο την έννοια του αστυνομικού δελτίου ή τον χαρακτήρα του βραδινού δελτίου ειδήσεων της τηλεόρασης, αλλά ενός 'ζωντανού πνεύματος που χαρακτηρίζεται από κυνισμό και συνάμα ρομαντισμό'» και συμπληρώνει ότι «ο συγγραφέας αρνείται να υποκύψει στους 'καταναγκασμούς' του θρίλερ και το ύφος του ενέχει, όπως αναγνωρίζει, 'στοιχεία παρωδίας και ειρωνείας'», βλ. Δημήτρης Μητρόπουλος, «Το θρίλερ εκδικείται», *Το Βήμα*, 21.11.1993, http://invenio.lib.auth.gr.

[267]«Ακόμη και για τον αναγνώστη, τα πράγματα είναι διαφορετικά: 'εάν ο αναγνώστης ενός θρίλερ υποβάλλεται στη διαδικασία του να βρει τη λύση πριν του την αποκαλύψει ο συγγραφέας, εδώ, επειδή ο συγγραφέας δεν αποκαλύπτει τίποτε, ο αναγνώστης θα πρέπει να κάνει αυτή τη διαδρομή μόνος του μετά το τέλος του βιβλίου'», ό.π., Δημήτρης Μητρόπουλος, «Το θρίλερ εκδικείται», (υποσ. 266). Ο Γ. Βιδάλης το αποκαλεί «ένα παράξενο παιχνίδι με στοχασμό, μυστήριο και υποδόρια ειρωνεία, στο οποίο ο αναγνώστης καλείται να παίξει βγάζοντας ο καθένας το δικό του συμπέρασμα», ό.π., Γιώργος Βιδάλης, (υποσ. 247). Ο Κουμανταρέας δηλώνει στη Μ. Χαρτουλάρη: «'Πώς αλλιώς θα μπορούσα να συντηρήσω το δικό μου ενδιαφέρον σε μια ιστορία που γράφω, αν δεν υπήρχαν στοιχεία

λυκόφωτος' μια και ο δημιουργός του μιλάει για το λυκόφως του αιώνα, για ανθρώπους και αξίες που καταρρέουν, αλλά και για το 'νέο ρεύμα' και αυτά που αμυδρά ξεπροβάλλουν»,[268] ως «ένα σχόλιο για το τέλος του αιώνα και τη δύναμη της μουσικής»[269] και ως «ένα από τα πιο ατμοσφαιρικά βιβλία του Μένη Κουμανταρέα».[270] Η Αγγ. Κώττη τονίζει ότι «στο Μένη Κουμανταρέα χρειάστηκε ένα ολόκληρο μυθιστόρημα για να εκφράσει τις απόψεις του για τον Κόσμο και για την Αλήθεια, αλλά να τις εκφράσει με μια μορφή που δεν θα είναι αυτή του δοκιμίου.[271] Ο Μένης Κουμανταρέας φιλοσοφεί για τα πάντα στο καινούργιο του

αστυνομικά; Περιμένω με ανυπομονησία να κατηγορηθώ γι' αυτά που λέτε. Τότε θα έχω απάντηση στα ερωτήματα που θέτει η άρπα!'», ό.π., Μικέλα Χαρτουλάρη, «'Η Τέχνη δεν είναι σε αδιέξοδο'», (υποσ. 253). Αργότερα, επισημαίνει στον Η. Παπαλέξη ότι «'στο κλασικό μυθιστόρημα υπήρχε ένας επίλογος για την τύχη των ηρώων. Ήταν μια βολική σύμβαση σε μια ευτυχή εποχή, όπου η κοινωνία είχε την άνεση να κάνει απολογισμούς και προβλέψεις, και όπου ο συγγραφέας ήταν ακόμα παντογνώστης'» και συνεχίζει: «'Για όσα η ζωή δεν μπορεί να εξηγήσει, η λογοτεχνία έρχεται να δώσει όχι τη λύση, αλλά μια μυστική συμβουλή'», ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 22.

[268]Ό.π., Γιώργος Βιδάλης, (υποσ. 247). Αναφέρει, επίσης, ότι πρόκειται για ένα «έργο για παρελθόν, παρόν και μέλλον, με θεατρική ατμόσφαιρα, χαρακτήρες που αγγίζουν τα κόμικς, κινηματογραφικό σασπένς και άφθονη μουσική, κλασική κυρίως και όπερα».

[269]Ό.π., Νίκος Βατόπουλος, «'Ζω πάντα με την προσμονή της έκπληξης'», (υποσ. 10), 102. Δηλώνει ο συγγραφέας: «'Το βιβλίο αυτό είναι απόρροια της αγάπης μου για τη μουσική, μία ιστορία που θα μπορούσα να είχα ζήσει'», ό.π., Απόστολος Λακασάς, «*Συμμορία της άρπας* σε σκηνικό παρακμής», (υποσ. 254). Επίσης: «'Ο συγγραφέας δεν είναι κοινωνιολόγος. Είναι ένας ευαίσθητος δέκτης των κραδασμών της ψυχής του ανθρώπου και αυτή είναι η υπέρτατη μουσική που μπορεί να ακουστεί. Άλλοι έχουμε το ταλέντο να το εκφράζουμε με νότες κι άλλοι με λέξεις ή χρώματα, πράγμα που εντέλει κάνει το ίδιο'», ό.π., Γιώργος Βιδάλης, (υποσ. 247) και τέλος: «'Η μουσική είπατε; Όχι, δεν τη διάλεξα. Με επέλεξε εκείνη. Είναι η πιο συγγενική τέχνη για μένα μετά τη λογοτεχνία. […] Η μουσική στην *Άρπα* λειτουργεί ως πρόσχημα», ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 21.

[270]Ό.π., «Στο καταφύγιο της λογοτεχνίας», (υποσ. 17).

[271]Ο συγγραφέας δηλώνει σχετικά: «'Συνήθως δεν γράφω δοκίμια, μα κι αν κάποτε παρασύρομαι προς τα εκεί, αυτά μοιάζουν περισσότερο με διηγήματα ή πεζογραφήματα. Αλλά δεν βλέπω το λόγο γιατί να μην υπάρχουν δοκιμιακά μέρη σ' ένα μυθιστόρημα'», ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 21. Εξάλλου, «το δοκίμιο είναι αυτό που δίνει το νόημα και τη θεωρία του μυθιστορήματος εντός του οποίου βρίσκεται: το μυθιστόρημα δεν μπορεί να ζήσει χωρίς αυτό· θα μπορούσε, εν ανάγκη, να δημοσιευτεί χωρίς το μυθιστόρημα», ό.π., Jean-Yves Tadié, (υποσ. 80), 280.

αυτό βιβλίο. Ίσως επειδή ήρθε η στιγμή να πει ολοκληρωμένα την άποψή του. Ίσως, ακόμα, διότι ο μύθος σιγά-σιγά τείνει να εκλείψει και η (δυτική) κοινωνία μας να μείνει στο πλαίσιο του Ορθού Λόγου και μόνο. Ίσως, τέλος, επειδή ακριβώς αυτόν τον Ορθό Λόγο και την καρτεσιανή λογική θέλει να καταρρίψει». Αναφορικά με τις επιδράσεις στο μυθιστόρημα τονίζει ότι «ακόμα και ο βασικός καμβάς παραπέμπει στον Φάουστ (και όχι μόνο επειδή η πρωταγωνίστρια λέγεται Μαργαρίτα)»,[272] ενώ ο Β. Χατζηβασιλείου, [273] η Μ. Θεοδοσοπούλου[274] και ο Ηρ. Παπαλέξης[275] εντοπίζουν επιδράσεις από τον Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ (1891-1940).

---

[272]Αγγελική Κώττη, «Μένης Κουμανταρέας, *Η συμμορία της άρπας*», *Έθνος*, 01.12.1993, http://invenio.lib.auth.gr. Ωστόσο, ο Κουμανταρέας υποστηρίζει ότι «'είναι κι ένας απόηχος των μικρών ηρωίδων της Κάρσον Μακ Κάλερς (που έχω μεταφράσει εξάλλου) όπως λόγου χάριν το κοριτσάκι από το βιβλίο της 'Πρόσκληση σε γάμο'», ό.π., Γιώργος Βιδάλης, (υποσ. 247).

[273]Δημοσιεύει, μάλιστα, άρθρο με τίτλο «Ο μετρ και η Μαργαρίτα», που αποτελεί ευθεία αναφορά στο έργο του Μπουλγκάκοφ.

[274]«Και ο Μετρ με τη Μαργαρίτα δεν μπορεί παρά να παραπέμπουν στο μυθιστόρημα του Μπουλγκάκοφ», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Από την οργισμένη γενιά του '60. Προς αλλαγή πλεύσης», (υποσ. 196).

[275]Όταν ο Η. Παπαλέξης ρωτά το συγγραφέα αν έχει κάποια σχέση το μυθιστόρημα με τον Μπουλγκάκοφ, εισπράττει την ακόλουθη απάντηση: «Όταν άρχισα να γράφω το βιβλίο μου, δεν σκέφτηκα ότι τα δύο αυτά ονόματα θα μπορούσαν να παραπέμπουν εκεί. Γι' αυτό επινόησα μια μικρή σκηνή στο έβδομο κεφάλαιο, σαν αστείο, ή σαν φόρο τιμής στον Μπουλγκάκοφ ή αν θέλετε σαν ξόρκι. Εάν όμως κάποιο λογοτεχνικό έργο επηρέασε την *Άρπα*, αυτό ήταν η 'Λίγεια' του Τζουζέπε ντι Λαμπεντούζα, μια νουβέλα που λατρεύω. Αλλά και πάλι χρησίμευσε μόνο σαν ξεκίνημα. Κατά τα άλλα, η Μαργαρίτα θα μπορούσε να είναι και η Μαργαρίτα του Γκαίτε. Κατά τον ίδιο τρόπο που ο ίδιος ο καθηγητής θα μπορούσε να είναι ο Φάουστ'», ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 21. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι σε κάποιο σημείο λέει ο καθηγητής στο Δήμο: «Είναι ανθυγιεινή η παρέα των γέρων, το ξέρω» (ΣΑ 145). Το 2011, ο Κουμανταρέας επαναλαμβάνει ότι γράφει το μυθιστόρημα «'γοητευμένος από το κλίμα μιας μικρής νουβέλας του Λαμπεντούζα, τη 'Λίγεια', όπου ένας σοφός καθηγητής συνδιαλέγεται μ' έναν νεαρό δημοσιογράφο σ' ένα λίγο σκοτεινό καφέ. Εγώ διάλεξα να τοποθετήσω τους δύο αντίστοιχους ήρωές μου σ' ένα ελεεινό φαστ-φουντ της πλατείας Βικτωρίας, το οποίο ήταν ακριβώς στη θέση του παλιού αγαπημένου μου ζαχαροπλαστείου 'Περφέκτ'. Είναι μια υπόκλιση σε μια περασμένη εποχή και συγχρόνως μια παραδοχή του πως μια πόλη αλλάζει. Κι είναι ένα βιβλίο στο οποίο μιλάω πρώτη φορά για μετανάστες, όπως αφήνομαι να μιλήσω και για την τέχνη που αγαπώ περισσότερο πέρα από τη λογοτεχνία, τη μουσική'», ό.π., «Στο καταφύγιο της λογοτεχνίας», (υποσ. 17).

Η επικριτική εκδοχή, αντίθετα, καταλογίζει ελλιπή ή ελαττωματική διαγραφή των χαρακτήρων[276] και επιφανειακή αντιμετώπιση των πραγμάτων. Ο Β. Χατζηβασιλείου υποστηρίζει ότι το έργο χαρακτηρίζεται από διαφορετικό θεματικό και ιδεολογικό πεδίο, ενώ δεν εντοπίζει σ' αυτό τις αρετές των προηγούμενων έργων του Κουμανταρέα, όπως την «εμπνευσμένη ανάδειξη του παρελθόντος των ηρώων στη *Βιοτεχνία υαλικών* (1975) ή το συγκλονιστικό κενό και την ψευδαίσθηση της ευτυχίας στην *Κυρία Κούλα* (1978). Τότε που η πινελιά δεν υποκαθιστούσε τον πίνακα συνόλου και το σκίτσο δεν έπαιρνε τη θέση του συνθετικού σχεδίου». Υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας «εκθέτει πληθωρικά τις αισθητικές του απόψεις,[277]

---

[276]Γράφει η Ελ. Κοτζιά: «Στο βιβλίο όμως αυτό τα δύο κεντρικά πρόσωπα –ο παράξενος καθηγητής και ο αφηγητής– δεν μοιάζουν εντέλει παρά με άλλοθι, δεν φαίνονται παρά σαν μάσκες που ρόλος τους είναι να συζητούν για τα σημαντικά θέματα του κόσμου (την τέχνη, τη διαμάχη του παλιού με το καινούργιο, του συναισθήματος με τη λογική, τη μοίρα του δυτικού ανθρώπου κ.λπ.) χωρίς να κατορθώνουν να αποκτήσουν αυτόνομη υπόσταση και ζωή», ό.π., Ελισάβετ Κοτζιά, «*Η συμμορία της άρπας*: το νέο μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 247). Ο Δ. Δασκαλόπουλος σχολιάζει: «Τα τέσσερα πρώτα (από τα συνολικώς δεκατέσσερα) κεφάλαια του βιβλίου είναι φορτωμένα με γενικές απόψεις για τη ζωή και την τέχνη, ενώ τα κεντρικά πρόσωπα διαγράφονται αχνά και χωρίς υπόσταση», ό.π., Δημήτρης Δασκαλόπουλος, (υποσ. 251).

[277]Λίγα χρόνια αργότερα, ο συγγραφέας κατά κάποιο τρόπο απολογείται για το μουσικό πάθος του: «Εγώ από μικρός μεγάλωσα φανατικός της 'σοβαρής' μουσικής, όπως έλεγαν παλιά οι εκφωνητές στο ραδιόφωνο. Έχω κι άλλοτε μιλήσει γι' αυτή μου την πετριά και έχω περισσότερο από κάθε άλλη φορά εκτεθεί στο μυθιστόρημά μου *Η συμμορία της άρπας*, με αποτέλεσμα να το κάνω δύσπεπτο για το 'σοβαρό' κοινό», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Προτού με σαρώσουν οι άνεμοι της τρίτης χιλιετίας», (υποσ. 122), 16 και έτσι δεν αντιδρά στην ιδέα της προσφοράς της *Συμμορίας της άρπας* μέσω κυριακάτικης εφημερίδας, αφού είναι «'κάπως αδικημένη στις πωλήσεις σε σχέση με άλλα έργα'» και θα «'έχει τώρα την ευκαιρία να συναντήσει ένα πλατύτερο κοινό'», ό.π., «Στο καταφύγιο της λογοτεχνίας», (υποσ. 17). Στην ίδια επισήμανση προβαίνει και η ακόλουθη άποψη: «Όλο το έργο κινείται μέσα σε μια ατμόσφαιρα σασπένς και μυστηρίου, γύρω από το πρόσωπο του μαέστρου, ενός φιλόμουσου, σεξουαλικά περιθωριακού, όπως είναι κάποιοι από τους ήρωες του «Χερουβείμ και Σεραφείμ», χωρίς όμως να ανήκει στην τάξη τους. Και εδώ ο ήρωας δεν αποτελεί πρόσωπο με το οποίο θα μπορούσε να ταυτισθεί ο αναγνώστης και να το αγαπήσει. Και καθώς δεν είχε το ελκυστικό φόντο της *Φανέλας*, δεν αποτέλεσε ιδιαίτερη εκδοτική επιτυχία», ό.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 34. Τέλος, ο Β. Χατζηβασιλείου αναφέρει ότι «στη μυθιστορηματική *Συμμορία της άρπας* (1993) ο αντικομφορμισμός των πρωταγωνιστών και η βαθιά καλλιτεχνική ευαισθησία τους δεν θα αγγίξουν καμία χορδή, μένοντας εξαρχής χωρίς ακροατήριο», ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Το καταπιεσμένο εγώ του μπαλαδόρου Μπιλ», (υποσ. 206).

βάζοντας μάλλον σε δεύτερη μοίρα την επεξεργασία των αφηγηματικών προσώπων και την ολοκλήρωση των εσωτερικών τους σχέσεων», ενώ επιπλέον τον επικρίνει διότι «η ματιά, όπως και οι εικόνες που εκπέμπει η γραφή του, προδίδουν βιασύνη και (θα πρέπει να το ομολογήσουμε) προχειρότητα. Τα φαινόμενα, οι τάσεις ή οι αντιφάσεις της εποχής δεν εκτείνονται εις βάθος και δεν πολλαπλασιάζουν τις διαστάσεις τους. Στέκουν, αντίθετα, στην επιφάνεια ή στην εξωτερική όψη της αφήγησης, δίκην ενός σύντομου ρεπορτάζ με τυποποιημένο ρεπερτόριο και μέγεθος, που εξαντλεί τις φροντίδες του στη συγκέντρωση και τη μετάδοση κάποιων απλώς χρήσιμων πληροφοριών».[278] Η Ελ. Κοτζιά θεωρεί ότι «με δεδομένη την αμφιταλάντευση μεταξύ του ρεαλιστικού και του παράδοξου»[279] αποτυγχάνει η «τεχνική της ανίχνευσης των αποχρώσεων στις κινήσεις των ανθρώπων, στην έκφραση της φυσιογνωμίας τους, στον τόνο της ομιλίας τους, στο τι επιλέγουν να πουν και σε ποια στιγμή» και τονίζει ότι υπάρχει «αναντιστοιχία μεταξύ του θέματος της ιστορίας σε σχέση με την τεχνική του χειρισμού της. Κατ' αρχάς μέσα στους απολύτως ρεαλιστικούς χώρους που περιγράψαμε, εμφανίζονται πρόσωπα απίθανα, με συμπεριφορά αναπάντεχη, υπερβολική».[280] Τέλος, ο Δ. Δασκαλόπουλος θεωρεί

---

[278]Ο.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ο μετρ και η Μαργαρίτα», (υποσ. 247).

[279]Ο Δ. Κούρτοβικ αναφέρει ότι το μυθιστόρημα *Η συμμορία της άρπας* «παρά τη φαινομενικά ρεαλιστική γραφή του, έχει περισσότερο χαρακτήρα ονειροφαντασίας. Ο αφηγητής παρασύρεται, χάρη στη γνωριμία του μ' έναν εκκεντρικό γέρο μουσικό και τους εξίσου αλλόκοτους συντρόφους του, σ' έναν παλαιικό, σχεδόν παραμυθένιο κόσμο, γεμάτο σκοτεινά μυστικά αλλά και γοητεία», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας», (υποσ. 73), 134. Ο Κουμανταρέας δηλώνει για τη *Συμμορία της άρπας*: «'Ανακαλύπτω κομμάτια του εαυτού μου αρκετά ευδιάκριτα, κι ας έχουν την τάση οι ήρωες να είναι όχι μόνο ρεαλιστικοί αλλά και συμβολικοί. Το στοιχείο αυτό υπογραμμίζεται από την υπερβολή που φτάνει στα όρια της αλληγορίας'», ό.π., Γιώργος Βιδάλης, (υποσ. 247). Λίγο αργότερα: «'Ναι, όλα τα βιβλία μου στο βάθος κρύβουν μια πραγματικότητα. Την πραγματικότητα της ζωής που αντιμετωπίζουμε όλοι. Και θα έλεγα ότι σ' αυτό το βιβλίο που είναι το λιγότερο ρεαλιστικό από τα άλλα, αντιμετωπίζονται προβλήματα περισσότερο υπαρξιακά από τα άλλα'», βλ. Αναστασία Τεντοκάλη, «Μένης Κουμανταρέας: 'Δυστυχώς οι πολιτικοί δεν ρωτούνε τους σοφούς'» (συνέντ.), *Θεσσαλονίκη*, 04.03.1994, http://invenio.lib.auth.gr.

[280]Ο.π., Ελισάβετ Κοτζιά, «*Η συμμορία της άρπας*: το νέο μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 247). Η Μ. Θεοδοσοπούλου θεωρεί ότι η *Συμμορία* «δεν ανήκει στο λεγόμενο 'κλασικό είδος'. Χωρίς ακριβώς να καινοτομεί ή να διακινδυνεύει κάποιον μορφικό πειραματισμό, υπάρχει ουσιαστική αλλαγή, κατ' αρχήν στο θεματικό πυρήνα. Αν στη δεύτερη και ωριμότερη περίοδο επικρατούσε στη μυθοπλασία 'η ζεστασιά της ζωής' και την πλοκή εν πολλοίς καθόριζαν, 'η ανθρωπιά και η συγκίνηση', τώρα η εστία φαίνεται να μετατοπίζεται. Κέντρο γίνεται ο άνθρωπος, που τριγυρνά

ότι η *Συμμορία της άρπας* «δεν εγγράφεται στις καλύτερες στιγμές της πεζογραφίας του», αφού «παρασυρμένος από την καταφανή αγάπη του για τη μουσική, ο Κουμανταρέας φαίνεται να χάνει τον έλεγχο του υλικού του».[281]

στα παλιά λημέρια, σπρωγμένος από 'μια βαθιά ανάμνηση του εαυτού (του), μιας χαμένης ψυχής που (τον) γυρεύει'. Κι όταν το περιεχόμενο διαφοροποιείται, δεν μπορεί παρά να ακολουθήσει η μορφή. Κάποιοι αφηγηματικοί τρόποι, ήδη γνωστοί στο συγγραφέα, εφαρμόζονται σε μεγαλύτερη έκταση, ώστε το αποτέλεσμα να παρουσιάζεται μεταμορφωμένο», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Από την οργισμένη γενιά του '60. Προς αλλαγή πλεύσης», (υποσ. 196).

[281]Ό.π., Δημήτρης Δασκαλόπουλος, (υποσ. 251). Αναφέρει επίσης ότι «με τη *Συμμορία της άρπας* ο συγγραφέας αποτίει φόρο τιμής στη μουσική. […] Δεν πρόκειται για ένα βιβλίο περί μουσικής, αλλά για ένα μυθιστόρημα στο οποίο το 'κινούν αίτιον' είναι ο κόσμος της μουσικής. Ευδιάκριτα και εδώ ορισμένα από τα χαρακτηριστικά τής μέχρι τώρα πεζογραφίας του Κουμανταρέα: το σκηνικό της αθηναϊκής συνοικίας (που έχει πάψει πλέον να είναι η γειτονιά), οι ολιγάριθμοι ήρωες, η φαινομενικά ακύμαντη γραφή που υπαινίσσεται παρά δηλώνει, τα λίγο ως πολύ περιθωριακά άτομα».

4. 2. Ο ανδρικός χαρακτήρας

Ο Αντρέι

Σ' αυτό το μυθιστόρημα η ηλικία του χαρακτήρα ταυτίζεται με τη βιολογική ηλικία του συγγραφέα και από την εξιστόρηση του Αντρέι για τον τρόπο γνωριμίας του με τον Λουί αντιλαμβανόμαστε ότι είναι μεταξύ εξήντα και εβδομήντα ετών (ΣΑ 107). Καθώς συστήνεται στον Αριστόδημο,[282] αναφέρει ότι λέγεται Αντρέι[283] κι είναι Πόντιος από τον Καύκασο (ΣΑ 14).[284] Η ρευστότητα και η αμφισημία των πάντων φαίνεται στο σημείο όπου η Μαργαρίτα τονίζει στον αφηγητή ότι ψάχνει άδικα να βρει άκρη μαζί τους, αφού ο Αντρέι προσπαθεί να επινοήσει ένα παρελθόν και να πιστέψει σ' αυτό, καθώς δεν γνώρισε πραγματικούς γονείς ούτε αληθινή πατρίδα και μια ζωή ήταν πλάνης (ΣΑ 159). Εις επίρρωσιν των προηγουμένων, η Μαργαρίτα

[282]Όταν συστήνεται ως Δήμος από το Αριστόδημος, ο Αντρέι τονίζει ότι «τα ονόματα περιέχουν ρυθμό και κίνηση. Δεν πρέπει να τα θρυμματίζουμε. Διότι τότε, πρόσθεσε, ακολουθεί η καταστροφή του ατόμου, που είναι μεγαλύτερη από την ίδια τη Διάσπαση του Ατόμου» (ΣΑ 15). Τα ονόματα είναι φορείς ιδεών και αποκαλύπτουν πτυχές της προσωπικότητας των ανθρώπων, και έτσι παραμένοντας αναλλοίωτα υπηρετούν την αλήθεια και την αντικειμενικότητα (ΣΑ 139).

[283]Ο Μένης Κουμανταρέας δείχνει σαφή προτίμηση στο όνομα Αντρέας (<αρχ. ανήρ, ανδρός) αφού υπάρχει και στο *Δυο φορές Έλληνας* (Αντρέας Μαυροκέφαλος) και στο Νώε (Ντριτάν – Αντρέας, ο νεαρός Αλβανός εργάτης του ναυπηγείου). Σχετικά με τα ονόματα διαβάζουμε στο *Θησαυρό του χρόνου* ότι «τα ονόματα είναι δοτά, ενώ οι πεποιθήσεις, οι ιδέες, καθώς και τα αισθήματα, είναι πράγματα που εμείς καλλιεργούμε και έχουμε την αποκλειστικότητά τους. Αντιθέτως, στη λογοτεχνία, […] ο συγγραφέας έχει το προνόμιο να διαλέγει τα ονόματα των ηρώων του και μόνο εφόσον τα ονόματα αυτά είναι ταιριαστά, τότε μόνο οι ήρωες μπορούν ν' αποκτήσουν οντότητα και ζωή. Σ' ετούτο η λογοτεχνία υπερτερεί της ζωής. Κατά τα άλλα, συχνά είναι ένα χλομό αντίγραφό της» (ΘΧ 48). Έτσι, βλέπουμε πόσο σημαντικό είναι το όνομα για την κατασκευή ενός χαρακτήρα, «καθώς πολλές φορές τα ονόματα των χαρακτήρων έχουν ταυτόχρονα ρεαλιστική και συμβολική διάσταση, προδίδουν την εθνικότητα ή άλλες πλευρές της ταυτότητας ενός χαρακτήρα», ό.π., Παναγιώτα Μ. Χατζηγεωργίου, (υποσ. 138), 66-67. Σύμφωνα με τους Rene Wellek και Austin Warren «η απόδοση ενός ονόματος σε ένα λογοτεχνικό χαρακτήρα αποτελεί προσπάθεια του συγγραφέα να πλάσει αυτό το χαρακτήρα, να του εμφυσήσει ζωή και να του προσδώσει ατομικότητα», βλ. Θανάσης Αγάθος, (υποσ. 102), 35.

[284]«Δεν ξέρω γιατί, μα το μυαλό μου πήγε κατευθείαν στους Εβραίους. Αυτή τη μυστικιστική κάστα που, σαν μερμήγκια υπομονετικά επί αιώνες, σκάβουν κι αποθηκεύουν πλούτη πνευματικά και υλικά. Και που σήμερα σ' Ευρώπη και Αμερική κρατούν τα ηνία. Άραγε τ' όνομα Αντρέι ήταν μόνο ρωσικό;» (ΣΑ 31, 124).

προσθέτει ότι ο καθηγητής δεν έχει γνωστοποιήσει το επίθετό του, αφού ούτε ο ίδιος το γνωρίζει και θεωρεί ότι του ταιριάζουν οι ακόλουθοι χαρακτηρισμοί: «ο άνθρωπος χωρίς όνομα ή ο άντρας δίχως πρόσωπο» (ΣΑ 160).

Εξωτερική περιγραφή: Χρησιμοποιείται ο συνδυασμός άμεσου προσδιορισμού και έμμεσης παρουσίασης του χαρακτήρα, για να τονιστούν βασικά ψυχολογικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες της εξωτερικής εμφάνισης, που αναφέρονται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και στο ντύσιμο του Αντρέι. Κατά την πρώτη συνάντηση του ηλικιωμένου με τον αφηγητή στο Στέκι της γειτονιάς, ο ηλικιωμένος παρουσιάζεται ως «γέρος οστεώδης με βελούδινο τριμμένο σακάκι, χωρίς γραβάτα. Τούφες μαλλιά σαν ανακατωμένες στάχτες. […] Τα μάτια του, κι ας ήταν γεροντικά, έκαιγαν σαν να ’χαν σαράντα πυρετό» (ΣΑ 12, 14, 29). Επιπλέον, είχε κάτι πολύ περίεργο πάνω του και δεν ήταν άλλο από το γεγονός ότι «φορούσε γάντια. Κάτι παράξενα γάντια εφαρμοστά, που είχαν το χρώμα του χεριού. Θα πρέπει να ήταν από πολύ λεπτό δέρμα και πανάκριβα. Γάντια ανάπηρου ή γάντια χειρουργού» (ΣΑ 12). Ο σερβιτόρος περιγράφει τον ηλικιωμένο ως άνθρωπο ιδιόρρυθμο και τρελόγερο που μουρμουρίζει μόνος του. Όταν ο αφηγητής ξανασυναντά τον ηλικιωμένο έπειτα από δύο μέρες, τού φαίνεται ως «ένα φρούτο άλλης εποχής. Το πρόσωπο ταλαιπωρημένο, μα οι τρόποι του ζωηροί, σχεδόν εγκάρδιοι» (ΣΑ 18) και επιπλέον η φωνή του χαρακτηρίζεται από μουσικότητα (ΣΑ 21, 29). Ο καθηγητής επισημαίνει ότι τα δάχτυλα είναι η περιουσία του μουσικού και ο αφηγητής παρατηρεί κατά την πρώτη επίσκεψή του στο σπίτι του καθηγητή ότι τα δερμάτινα γάντια έχουν αντικατασταθεί από εφαρμοστά βαμβακερά (ΣΑ 32).[285] Μέσω της φωτογραφίας των αποφοίτων του Πανεπιστημίου παίρνουμε στοιχεία για τη νεανική εμφάνιση του Αντρέι: «Ο πιο ψηλός και καλοκαμωμένος στεκόταν στο άκρο αριστερά» (ΣΑ 43). Στην τρίτη επίσκεψη, ο αφηγητής επισημαίνει για το συνταξιούχο ότι έμοιαζε με ένα μικρό παιδί μεταμφιεσμένο σε γέρο και νιώθει γι’ αυτόν συμπόνια, στοργή αλλά και θαυμασμό (ΣΑ 94), ώσπου πληροφορείται ότι ένα

[285]Ο Η. Παπαλέξης σχολιάζει για τα γάντια: «‘Και φυσικά το ενδιαφέρον του αναγνώστη δεν φεύγει από τον Καθηγητή ούτε στιγμή. Ακόμα και νεκρός, υπάρχουν τα γάντια του να τον θυμίζουν. Αυτά κατ’ ουσίαν πρωταγωνιστούν’», ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 22.

κυριακάτικο απόγευμα σβήνει μπροστά στα μάτια της Μαργαρίτας,[286] καθώς αντιμετωπίζει πολλά προβλήματα υγείας, οι λειτουργίες του οργανισμού του έχουν εξασθενήσει και ο χρόνος στέκεται αμείλικτος απέναντί του (ΣΑ 137). Η Μαργαρίτα ανακαλεί το τέλος του μαέστρου και θυμάται ότι κατέρρευσε, καθώς έπαιζε άρπα, ενώ αμέσως μετά, όλα σκοτείνιασαν μέσα στο δωμάτιο και μέχρι το πρωί είχε μείνει μόνο ένα βουναλάκι από στάχτη (ΣΑ 192, 194, 195).

Οικογενειακή κατάσταση: Όταν ο Δήμος τον ρωτά αν ζει μόνος, εκείνος απαντά ότι «ένας γέρος δεν ζει ποτέ μόνος, […] τον συντροφεύουν οι αναμνήσεις», αλλά ο αφηγητής αρχίζει ν' αμφιβάλλει για την ακρίβεια των λεγομένων του [«Ήμουν για κάποιο λόγο βέβαιος ότι έλεγε ψέματα» (ΣΑ 51)].[287] Με την τεχνική της ανάληψης ξετυλίγεται το κουβάρι της ζωής του: γεννήθηκε στον Καύκασο και πέρασε τα παιδικά του χρόνια στην Οδησσό, όπου ο πατέρας του ήταν έμπορος και η μητέρα του ερασιτέχνις πιανίστρια, από την οποία έμαθε να παίζει πιάνο, ενώ αργότερα μετακόμισαν οικογενειακώς στην Κέρκυρα, όπου γράφτηκε στη Φιλαρμονική (ΣΑ 74). Με αφορμή την προσωπογραφία μιας κοπέλας, ο αφηγητής ρωτά αν είναι η γυναίκα του και ο καθηγητής σπεύδει ν' απαντήσει ότι δεν παντρεύτηκε ποτέ (ΣΑ 83). Όταν ο Αριστόδημος τον ρωτά αν θα φύγει για καλοκαιρινές διακοπές, εκείνος απαντά αρνητικά και συμπληρώνει με μια δόση μελαγχολίας: «Μα για μένα, βλέπεις, ο ήλιος δύει απ' το πρωί μέσα σ' αυτό το σπίτι» (ΣΑ 140), στο οποίο εγκαταστάθηκε πριν από είκοσι χρόνια και το επέλεξε επί τούτω

---

[286]Για το θάνατο στη λογοτεχνία και ειδικότερα του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα ως μοτίβο του Κουμανταρέα, βλ. υποσ. 89.

[287]Η διάσταση αλήθειας και ψεύδους διατρέχει το μυθιστόρημα, αφού σταδιακά αποκαλύπτεται ότι ο καθηγητής συγκατοικεί με τη Μαργαρίτα και το Λουί, ενώ ψευδής είναι και η δήλωσή του ότι δεν θυμάται το όνομα του ζωγράφου που φιλοτέχνησε τον πίνακα (ΣΑ 45). Και η Μαργαρίτα, όμως, αρχικά θα πει ψέματα στο Δήμο, όταν θα δηλώσει ότι ο καθηγητής μένει στον πρώτο όροφο και ότι δεν είναι κανένας άλλος μαζί του εκτός απ' αυτήν (ΣΑ 24), αλλά στη συνέχεια κάνει προσπάθειες να βγει από το ψέμα και να γίνει αυθεντική, αφού αποκαλύπτει στο Δήμο την αλήθεια: «Μα δεν καταλαβαίνετε λοιπόν, φώναξε, όλα είναι θέατρο. Η άρπα. Η μαθήτριά του. Η ζωγραφιά. Όλα» (ΣΑ 67). Εν ολίγοις, η Μαργαρίτα προσπαθεί να μυήσει τον Δήμο στην αλήθεια, αντιθέτως ο συνταξιούχος ζει στο ψέμα και το αναπαράγει, αν και δηλώνει ότι διψά για την αυθεντικότητα και ότι σιχαίνεται τη φιλανθρωπία και τη μεταμφίεση των ανθρώπινων αισθημάτων, με άλλα λόγια την υποκρισία και τη χαμέρπεια (ΣΑ 63). Τελικά, συμπεραίνουμε ότι η νεότητα αποτελεί την αλήθεια της ζωής, ενώ το γήρας το ψέμα.

παλιό και κατοικημένο, μια και δεν του άρεσαν τα καινούργια, αφού δεν κουβαλούν κανένα φορτίο αλλά και εκείνα που είναι φορτωμένα με αναμνήσεις είναι δυσβάστακτα. Στο σημείο αυτό εκφράζει το μεγάλο του παράπονο: «Κι εγώ, βλέπεις, δεν κατόρθωσα να το γεμίσω με μια γυναίκα, ακόμα περισσότερο μ' ένα παιδί» (ΣΑ 140).

Μορφωτικό επίπεδο: Ο Αντρέι είναι μαέστρος, σολίστ άρπας και επιπλέον λάτρης της μουσικής με απίστευτη μουσική παιδεία (ΣΑ 19, 20, 30, 35, 137, 138). Παρ' όλο που ο αφηγητής φαντάζεται πως ο μαέστρος περιφρονεί τις όπερες, εκείνος δηλώνει ότι τις λατρεύει και ότι μόνο οι ανίδεοι τις αγνοούν. «Δεν υπάρχει πιο τέλειο είδος. Πάρε το Βέρντι για παράδειγμα, αναβλύζει σαν πηγή μέσα από τα σπλάχνα της μουσικής» (ΣΑ 138). Η χαρά του είναι απερίγραπτη, όταν διαπιστώνει ότι υπάρχουν νέοι άνθρωποι που αγαπούν την κλασική μουσική και συμφωνούν και οι δυο ότι αυτή η μουσική είναι αθάνατη (ΣΑ 12). Με αφορμή τη φωτογραφία των αποφοίτων του 1937 του Πανεπιστημίου της Μπολώνιας [έτσι εξηγείται η γνώση της ιταλικής γλώσσας, όταν τον βλέπουμε, για παράδειγμα, να κλείνει το ραντεβού με το Δήμο στα ιταλικά: «Alle otto precise» (ΣΑ 42)] και με την τεχνική της ανάληψης πληροφορούμαστε ότι έχει κάνει και κλασικές σπουδές, εκτός από τις μουσικές σπουδές (ΣΑ 42). Είναι άνθρωπος μορφωμένος, καλλιεργημένος και βαθύς γνώστης της ιστορίας, ενώ μιλά με παρρησία (ΣΑ 19, 54) και τονίζει ότι πρέπει να είναι κανείς καλά προπονημένος, για να μπορεί να διατυπώσει εμπεριστατωμένη και σαφή άποψη για κάποιο ζήτημα, αφήνοντας μ' αυτό τον τρόπο αιχμές για τους δημοσιογράφους (ΣΑ 18) και για τους κριτικούς (ΣΑ 47). Θεωρεί ότι η εποχή χαρακτηρίζεται από αμάθεια και θρασύτητα και δεν παραλείπει να κατακεραυνώσει τους σημερινούς ανθρώπους που αρέσκονται στις οικογενειακές τραγωδίες και τα φρικτά εγκλήματα, συνάμα δε, τους δικαιολογεί, αφού «είναι η μόνη παρηγοριά στην απερίγραπτη πλήξη με την οποία μας επροίκισε ο πολιτισμός» (ΣΑ 47).[288] Ο καθηγητής υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι έπαψαν να αισθάνονται, αλλά και να σκέφτονται αρκετά και ότι ο μέσος άνθρωπος της εποχής τους είναι ο μεγάλος χαμένος (ΣΑ 65).

[288]Αιχμές κατά του πολιτισμού καταγράφονται στη *Βιοτεχνία υαλικών* (βλ. υποσ. 107), στο *Δυο φορές Έλληνας* αλλά και στο *Νώε*.

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Ο αφηγητής κρίνει ότι ο άνθρωπος που τον κοιτάζει επίμονα και τον φέρνει σε δύσκολη θέση, δεν είναι ξένος αλλά ούτε κι Έλληνας (ΣΑ 12) και ότι είναι ευγενικής καταγωγής με βάση τους τρόπους και τη συμπεριφορά του (ΣΑ 13), αλλά πρόκειται για μια πλασματική εικόνα, αφού προέρχεται από μια φτωχή οικογένεια. Ομολογεί στον αφηγητή ότι είναι ένα παιδί και μάλιστα κακομαθημένο: «Κι ας πέρασα φτώχεια. Κακοπέραση. Η φυσική μου κλίση ήταν πάντα στα βελούδα. Είτε πρόκειται για φορέματα. Είτε για τους ήχους. Είναι αρρώστιες απ' τις οποίες δεν γλιτώνει εύκολα κανείς» (ΣΑ 41).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Στην ερώτηση του αφηγητή για την ιδιότητά του, εκείνος απαντά ότι είναι «αποτυχών φιλόσοφος. Τώρα πια συνταξιούχος» (ΣΑ 17). Ο Αντρέι ομολογεί στον αφηγητή ότι κάποτε ήταν σολίστ άρπας και τώρα ζει παραδίδοντας μαθήματα του αγαπημένου του μουσικού οργάνου (ΣΑ 21, 33). Δηλώνει ότι η άρπα αποτελεί παρελθόν για εκείνον «και η ανάμνηση του παρελθόντος είναι το μόνο μέλλον που έχω» (ΣΑ 22). Αν και το μέλλον του ως νεαρού μουσικού προδιαγραφόταν λαμπρό, οι συγκυρίες δεν υπήρξαν ευνοϊκές. Με την τεχνική της ανάληψης πληροφορούμαστε ότι ο Αντρέι ολοκλήρωσε τις μουσικές σπουδές του και με την παρότρυνση του καθηγητή του ακολούθησε το δρόμο του εκτελεστή και μάλιστα του μουσικού άρπας. «Ήμουν, χωρίς να το ξέρω, έτοιμος γι' αυτό που στο εξής θα σφράγιζε τη ζωή μου» (ΣΑ 77). Από τότε, όπως ο ίδιος λέει, σε ηλικία είκοσι τεσσάρων χρόνων αρραβωνιάστηκε και παντρεύτηκε την άρπα κι ήταν ο μόνος γάμος που κράτησε στη ζωή του (ΣΑ 79).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Στην πρώτη συνάντηση του ηλικιωμένου με τον αφηγητή στο Στέκι της γειτονιάς, ο ηλικιωμένος αναφέρει ότι νοσταλγεί τα πράγματα που έχασε και συγκεκριμένα «τη νεότητα και την υγεία», ενώ στην απορία του τι ζητά ο αφηγητής στο Στέκι, εισπράττει την απάντηση ότι «καθένας ανήκει εκεί που μεγάλωσε, […] οπουδήποτε αλλού είναι ξένος» (ΣΑ 15). Ο ηλικιωμένος ζει απομονωμένος και αποκομμένος από την υπόλοιπη κοινωνία στον πρώτο όροφο ενός παλιού διώροφου σπιτιού, που στην είσοδό του είναι γραμμένες με

σπρέι οι λέξεις: morbid, mortal, horid (ΣΑ 24)[289] και ομολογεί στον αφηγητή ότι δέχεται πολύ σπάνια επισκέψεις (ΣΑ 37). Υπογραμμίζει ότι έχει σημασία το πώς επιλέγει κανένας να ζει είτε αποδεχόμενος τις συμβάσεις που επιβάλλει η κοινωνία είτε ακολουθώντας το δικό του τρόπο (ΣΑ 50) και ότι εκείνος αποφεύγει τις πολλές συναναστροφές, προτιμώντας το δικό του ήχο που δεν είναι άλλος από εκείνον της σιωπής (ΣΑ 39). Είναι σχολαστικός, του αρέσει η ακρίβεια στα ραντεβού, ενώ οι λεπτοί και οι ευγενικοί του τρόποι δεν τον εγκαταλείπουν ποτέ (ΣΑ 22). Δηλώνει πολύ απογοητευμένος από την εποχή και τους ανθρώπους της (ΣΑ 38)[290] και θεωρεί ότι υπάρχει κίνδυνος αποβλάκωσης των ανθρώπων από τη χρήση της τεχνολογίας και των κομπιούτερ. Θα πρέπει να τονίσουμε ότι είναι αισθητή η διαφοροποίηση της εικόνας του από το δημόσιο στον ιδιωτικό χώρο: «Αν στο Στέκι ήταν ένας γραφικός τύπος, εδώ, στο σπίτι του, ήταν ο κυρίαρχος του παιχνιδιού. Ο αρχηγός των ξωτικών» (ΣΑ 28). Στην επιθυμία του αφηγητή να αναμείξει το ουίσκι με το μουφάτ, ο ηλικιωμένος εκνευρίζεται και θυμώνει, καθώς είναι αντίθετος με τους οπαδούς των μεικτών γεύσεων και τους σκλάβους των απολαύσεων του αιώνα (ΣΑ 28).

Ο Αντρέι δεν διαθέτει ρολόι, αφού δεν τον ενδιαφέρει ο χρόνος (ΣΑ 17) και έχει διακόψει το κάπνισμα για λόγους υγείας (ΣΑ 49). Ο αφηγητής παρατηρεί ότι ο μαέστρος δεν παίζει πια σκάκι και εκείνος του απαντά ότι δεν έχει λόγο, αφού ξέρει την επόμενη κίνηση, δηλαδή η ζωή του βρίσκεται στο γέρμα της και δεν περιμένει κάποια έκπληξη. Έτσι ερμηνεύεται η αδιαφορία του για τις εξελίξεις και τις υποσχέσεις της ιατρικής σχετικά με την αύξηση του προσδόκιμου της ζωής: «Άσ' τους να ζούνε, εμένα τι με νοιάζει. Ουτοπίες» (ΣΑ 144), αφού μια παράταση μη αξιοπρεπούς ζωής δεν τον ενδιαφέρει καθόλου και επιπλέον θεωρεί ότι η γέννηση του

---

[289]Η Α. Κώττη σχολιάζει σχετικά: «Βασικές παράμετροι οι τρεις λέξεις που συχνά επαναλαμβάνονται σε όλο το κείμενο: απαίσιος, φρικτός, θανατερός. Όπως η εποχή μας», ό.π., Αγγελική Κώττη, «Μένης Κουμανταρέας, *Η συμμορία της άρπας*», (υποσ. 272).

[290]Στην ερώτηση του Η. Παπαλέξη αν υπονοεί ότι κινδυνεύουν να γελοιοποιηθούν οι τέχνες γενικά, οι ανθρώπινες σχέσεις κι οι αξίες, ο συγγραφέας απαντά: «Οι άνθρωποι σε όλες τις εποχές έχουν μια τάση να υπερβάλλουν και να θεωρούν ότι μόνο αυτοί έχουν το προνόμιο να ζουν μια καταστροφή ή έναν θρίαμβο. Πολλές από τις σκέψεις που υπάρχουν στην *Άρπα* είναι απόψεις του καθηγητή που αντικρούονται από τον αφηγητή και ανατρέπονται από τη Μαργαρίτα. Δεν είναι τίποτα το οριστικό και τελεσίδικο. Εξετάζεται κι ένα άλλο πρόβλημα – ψευδοπρόβλημα κατ' εμέ – της ελληνικότητας ή ελληνοκεντρισμού», ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 20.

ανθρώπου παραμένει ένα ανεξιχνίαστο μυστικό και ότι ματαιοπονούν οι άνθρωποι. Ο Αντρέι τονίζει ότι είναι πιο πιθανή η συνεννόηση με τα φαντάσματα για έναν ηλικιωμένο, ενώ μιλά διαρκώς για το θάνατο και τον απασχολεί έντονα αυτό το θέμα. Σημειώνει ότι δεν τον τρομάζει καθόλου, αντιθέτως τον θεωρεί παρηγοριά κι αναφέρει τις ονομασίες που του έχουν αποδώσει οι διάφορες θρησκείες κατά καιρούς, όπως «αιώνια ζωή, δευτέρα παρουσία, αθανασία της ψυχής, μετεμψύχωση» (ΣΑ 147-148), ωστόσο υπογραμμίζει ότι υπάρχει κάτι που τον τρομάζει και αυτό είναι η ανυπαρξία. Όλα έχουν καταρρεύσει στη ζωή του, στην ψυχή του και παραδέχεται ότι είναι ένας άνθρωπος που τώρα κρύβεται «μέσα στο όρυγμα από τα ψέματα που ο ίδιος κατασκεύασα» (ΣΑ 148).[291] Τίποτε δεν μπορεί να τον παρηγορήσει και να τον στηρίξει, αφού η συνειδητοποίηση του πρόσκαιρου και του εφήμερου της ζωής τον οδηγεί στη μελαγχολία και τον πεσιμισμό. «Σκοτάδι και μόνο σκοτάδι μας επιφυλάσσεται, κι αυτό χωρίς καν τα γυαλιά ενός τυφλού ή το μπαστούνι του» (ΣΑ 148), ενώ το τραγικό είναι ότι ήδη κατατάσσει τον εαυτό του στους νεκρούς. «Για μας τους νεκρούς τίποτα απ' αυτά δεν φτάνει στ' αυτιά μας. Και ξέρεις γιατί; Απλούστατα γιατί δεν έχουμε ακοή» (ΣΑ 148). Έχοντας φιλοσοφήσει τη ζωή, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «δεν είμαστε παρά μόνο μία αναλαμπή, μια αστραπή μες στα ερέβη» (ΣΑ 149). Ο Αντρέι υποστηρίζει ότι υπάρχει ένας Θεός, δεν ξέρει ποιος, αλλά είναι σίγουρος για την ύπαρξή του (ΣΑ 145). «Αν πάλι ρωτάς για μένα, μάθε ότι ζω ακόμα στη βάρβαρη περιοχή της Παλαιάς Διαθήκης κι από εκεί εμπνέομαι. Αιματηρό και πορνικό βιβλίο. Νομίζω ότι έχεις μαντέψει το θρήσκευμά μου. Όμως δεν αγαπώ, όπως θα νόμιζες, το λαό αυτόν» (ΣΑ 183). Κρατά από τους Ιουδαίους μόνο το στοιχείο της περιπλάνησης, ενώ στους Έλληνες προσάπτει αχαριστία, γκρίνια, δουλοπρέπεια και ημιμάθεια. Αναφορικά με την ευτυχία, τονίζει ότι «είναι μια κατάσταση που την φτιάχνεις εκ των υστέρων με το μυαλό. Γι' αυτό κι εγώ ολοένα βυθίζομαι σ' αυτές τις σκέψεις σαν μέσα σε θάλασσα και δεν λέω να βγω» (ΣΑ 184) κι ότι υπήρξε ευτυχισμένος. Τέλος, αναφέρει μια κρυφή επιθυμία και

[291]Η αναφορά αυτή παραπέμπει στα καβαφικά «Τείχη», αλλά διαφοροποιείται από αυτά σε δύο σημεία, αφού αφενός ο Αντρέι μιλά για όρυγμα, (ενώ ο καβαφικός στίχος: «μεγάλα κ' υψηλά τριγύρω μου έκτισαν τείχη») κι αφετέρου ομολογεί ότι το κατασκεύασε ο ίδιος (ενώ ο καβαφικός στίχος: «Α όταν έκτιζαν τα τείχη πώς να μην προσέξω»), βλ. Κ.Π. Καβάφης, Τα ποιήματα (1897 – 1918), Α΄, Ίκαρος, Αθήνα 1995[4] [1963[1]], 117.

όνειρό του που δεν πραγματοποίησε ποτέ και δεν είναι άλλο από το να ζήσει στη Νέα Υόρκη και να δει πώς είναι η ζωή εκεί.

Ολόκληρη η ζωή του είναι συνδεδεμένη με την άρπα, την οποία λατρεύει (ΣΑ 34) και παρ' όλο που ο ίδιος δεν παίζει πια, νιώθει μεγαλύτερο τρακ και είναι σαν να δίνει εξετάσεις απ' την αρχή, όταν πρόκειται να παίξει ένας μαθητής του. Η ψυχολογική του κατάσταση αποτυπώνεται με ενάργεια στα ακόλουθα σημεία: «Η αδρεναλίνη του είχε ανέβει πάλι» (ΣΑ 49) και «Ο καθηγητής παρακολουθούσε με όλο του το κορμί –τερατωδώς αδύνατο και ψηλό, λικνιζόταν στο ρυθμό. Πρόσεξα τα χέρια του. Εκτελούσαν νοερά τους αρπισμούς, σαν ένας τυφλός που βρίσκει το δρόμο του χειρονομώντας. […] Από ηλικιωμένος, είχε γίνει νεαρός» (ΣΑ 58).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Ο ηλικιωμένος θεωρεί το Δήμο τυχερό που δεν ασχολήθηκε με τη μουσική και του λέει ότι τον προστατεύουν οι θεοί, μιας και όλες οι τέχνες υποφέρουν και ειδικότερα η μουσική στις μέρες τους. Ο νεαρός αφηγητής προθυμοποιείται να του χαρίσει το τεύχος του περιοδικού «Μούζικα»,[292] αλλά ο ηλικιωμένος είναι υπερήφανος και δέχεται την προσφορά με την προϋπόθεση να πληρώσει το αντίτιμο. Είναι κατενθουσιασμένος που μπόρεσε να το αποκτήσει και πιο πολύ είναι ενθουσιασμένος με το γεγονός ότι υπάρχουν άνθρωποι που έχουν μουσικά ενδιαφέροντα και γενικότερα νοιάζονται για την τέχνη (ΣΑ 13). Ο ηλικιωμένος πειράζει τον αφηγητή με διάφορα σχόλια και όταν βλέπει ότι έχουν απήχηση τα λεγόμενά του, τονίζει ότι δεν πρέπει να του δίνει σημασία, καθώς είναι «κακίες ενός γέρου που ο ίδιος απέτυχε στη ζωή του» (ΣΑ 36). Τον εμπιστεύεται και διακρίνει ότι είναι κάτι παραπάνω από απλός φιλόμουσος και θα λέγαμε ότι τον κρατά σε αγωνία εσκεμμένα, αποκρύπτοντας πολλές πτυχές της ζωής του, για να του δίνει αφορμή να τον επισκέπτεται (ΣΑ 42). Το παράπονο του Αντρέι είναι ότι, πέραν των γυναικών και της μουσικής, στερήθηκε και τους φίλους, καθώς πρόκειται για ένα μοναχικό, αποτραβηγμένο άνθρωπο που διψά για φιλία, αλλά δεν είχε ποτέ φίλους και σ' όλη του τη ζωή προσπαθεί ν' αποκτήσει.[293] Έκανε αρκετές

[292]Ο αφηγητής διαβάζει στο μουσικό περιοδικό για τη θρυλική παράσταση του *Forza del destino* το 1957 στη Σκάλα (ΣΑ 11). Στο *Θησαυρό του χρόνου* γίνεται λόγος για την ίδια παράσταση (ΘΧ 29).

[293]Ούτε ο Βλάσης (ΒΥ) έχει φίλους ούτε ο Ευγένιος (2ΦΕ), ενώ ο ωραίος λοχαγός (ΩΛ) έχει λυκοφιλίες, ο Μπιλ (Φ) δημιουργεί φιλίες, αλλά δεν τις διατηρεί και τέλος, μόνον ο Νώε (Ν) έχει έναν εξαιρετικό φίλο, τον Άρη.

προσπάθειες που όμως δεν τελεσφόρησαν, έχει μόνο να θυμάται τον Λουίτζι με τον οποίο χάθηκαν, όταν ο Αντρέι επέστρεψε στην Αθήνα και έτσι κατέληξε στη λύση της ψευδαίσθησης της φιλίας με τον Λουί.[294] Η Μαργαρίτα επισημαίνει ότι ο μαέστρος συνήθιζε να 'ψαρεύει' συντροφιά, με τη διαφορά ότι ο Δήμος είναι καλλιεργημένος, ξέρει να μιλά και να φέρεται, ενώ οι άλλοι ήταν αμόρφωτοι και προσπαθούσαν να εκμεταλλευτούν τις γνωριμίες και τα χρήματά του (ΣΑ 127). Κατά τη δεύτερη επίσκεψη του Δήμου στο σπίτι του καθηγητή, το ρεσιτάλ άρπας εξελίσσεται σε αποτυχία και ο Αντρέι έχει μια άκρως αρνητική συμπεριφορά απέναντι στον Δήμο, διότι φοβάται την αποκάλυψη της αλήθειας σχετικά με τη 'μαθήτρια'-Λουί. Νιώθει συντετριμμένος, θέλει ν' αλλάξει την αλγεινή εικόνα που σχημάτισε ο επισκέπτης του γι' αυτόν και τον παρακαλεί να ξανάρθει, υποσχόμενος ότι την επόμενη φορά θα είναι όλα τέλεια (ΣΑ 61, 62). Στην τρίτη επίσκεψη του αφηγητή, η εικόνα του οικοδεσπότη είναι διαφορετική, δεν έχει ίχνος άγχους ή κακοπέρασης, είναι πολύ ευτυχισμένος και έτοιμος να καλύψει την περιέργεια του συνομιλητή του γύρω από τη ζωή του. «Τόσον καιρό τα αισθήματά σου για μένα είναι αλληλοσυγκρουόμενα» (ΣΑ 73), λέει στον Δήμο, αφού αντιλαμβάνεται ότι ο συνομιλητής του βιώνει μια έντονη αμφιθυμία γύρω από το άτομο του Αντρέι, ότι δηλαδή τον απωθεί και τον έλκει η παρουσία του και καταλαβαίνει πως προσπαθεί να βρει τη θέση του σ' αυτόν τον κόσμο, καθώς αναρωτιέται αν ανήκει στη χλιαρή πλειοψηφία ή στην επίλεκτη μειοψηφία των ανθρώπων. Τέλος, τον προσκαλεί να ενταχθεί στη δική του οικογένεια που δεν είναι με την κλασική έννοια, αλλά θα βρει αυτό που ψάχνει.

Στην τέταρτη επίσκεψη τούς αιφνιδιάζει ο Δήμος, αφού πηγαίνει απρόσκλητος και παρατηρεί ότι όλα είναι ακατάστατα και στο σπίτι αλλά και στις ψυχές των ενοίκων του, ενώ διαπιστώνει ότι ο καθηγητής έχει ήδη προμηθευτεί το μουσικό περιοδικό, συνειδητοποιώντας ότι αποτελούσε μόνο μια πρόφαση, για να τον ωθεί να τον επισκέπτεται (ΣΑ 103). Ωστόσο, δεν θίγεται, αφού αυτό το περιοδικό ήταν η αφορμή να γνωρίσει τον Αντρέι και νιώθει πραγματικά πολύ τυχερός, διότι κατάφερε ν' ακούσει άρπα, να μάθει τόσο πολλά πράγματα για τη μουσική και κατ' αυτόν τον τρόπο ν' ανοιχθεί ένας άλλος ορίζοντας μπροστά του. Ο συνταξιούχος

[294]Αξίζει να σημειώσουμε ότι έχει στενή συνάφεια με το όνομα Λουίτζι, αφού, αν αφαιρέσουμε την τελευταία συλλαβή, προκύπτει το Λουί και, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Αντρέι, κάπως έτσι κατασκεύαζε φίλους, κόβοντας συλλαβές από τα ονόματά τους, όπως ο χρόνος έκοβε μέρες από τη ζωή του (ΣΑ 139).

σπεύδει να τον προσγειώσει με τη σιβυλλική του τοποθέτηση και να τον βοηθήσει να καταλάβει ότι αυτός είναι ο ορίζοντας του παρελθόντος με τον οποίο οι νέοι έχουν ελάχιστη ή και καμία σχέση. Ο ορίζοντας αυτός αποτυπώνεται από τον Αντρέι ως «ένα χάρτινο σκηνικό θεάτρου με τους ηθοποιούς γερασμένους, που έχουν ξεχάσει τους ρόλους τους» (ΣΑ 103).

Σε μία από τις επισκέψεις του Δήμου στο σπίτι του Αντρέι, ο δεύτερος του αφηγείται την ιστορία του με την Τζένη που διαδραματίστηκε προπολεμικά. Η γνωριμία τους γίνεται στη Γενεύη σε μία ανοιξιάτικη βαρκάδα και αμέσως σπεύδει να δηλώσει ότι μισεί την άνοιξη και τη χαρακτηρίζει καταραμένη. Όπως τονίζει, η τύχη, η μοίρα τούς έφερε πλάι πλάι και «φερόμασταν απερίσκεπτα σαν μικροί θεοί. Χωρίς να υπολογίζουμε το βράδυ που έπεφτε και τον αέρα που άρχιζε να φυσά αντίθετα» (ΣΑ 80). Μόλις βγήκαν στην ακτή, κάθισαν να πιουν ζεστή σοκολάτα και άρχισαν να γνωρίζονται καλύτερα. «Δυο άπληστα νεαρά πλάσματα, έτοιμα να προσφέρουν τα πάντα ο ένας στον άλλο. Από τον πιο αδηφάγο έρωτα ως το πιο τρυφερό μίσος. Μια ανέφελη αρχή μιας τόσο ταραγμένης ιστορίας. Σαν το νερό κι αυτή» (ΣΑ 81). Η Τζένη συγκέντρωνε όλα όσα έψαχνε ο μαέστρος στη ζωή του και ήταν ένα πρόσωπο σταλμένο από τη μοίρα, ωστόσο, υπήρχαν σημάδια που του έδειχναν ότι πρέπει να φύγει μακριά της, μα ήταν αδύνατον, διότι απλούστατα είχε γίνει «άθυρμα του φτερωτού θεού» (ΣΑ 82). Ο Αντρέι περιγράφει λεπτομερώς τη σημαδιακή ημέρα του ’39 στο ανοιξιάτικο Λονδίνο που άφησε ανεξίτηλα τα σημάδια της στη ζωή του. Τώρα που ξαναζεί εκείνες τις στιγμές, νιώθει την απειλή γύρω του και το πρόσωπό του έχει πάρει «μια έκφραση πόνου. Κρατούσε τα χέρια υψωμένα και σφιγμένα σε προσευχή» (ΣΑ 84). Με την τεχνική της ανάληψης δίνεται εκείνη η μέρα που ξημέρωσε εορταστική και κατέληξε εφιαλτική. Μόλις το προηγούμενο βράδυ είχε συνοδεύσει στο διαμέρισμά της την Τζένη και εκείνος επέστρεψε στο δωμάτιο του φίλου του, Λουίτζι που τον φιλοξενούσε. Μια κίνηση αυθορμητισμού και εκδήλωσης αγάπης προς την Τζένη, αλλά και ενθουσιασμού του για το μεγάλο μουσικό γεγονός της ημέρας τον οδήγησε στο σπίτι της, θέλοντας να της προσφέρει βιολέτες που ήταν τα αγαπημένα της λουλούδια. Εκεί όμως τον περίμενε μια απίστευτη κατάπληξη, καθώς βγήκε από την πίσω πόρτα της κουζίνας της ένας νεαρός άνδρας αναψοκοκκινισμένος με γαλάζια ξέθωρα μάτια και μαλλιά ανακατωμένα, που δεν φορούσε γραβάτα, ενώ η Τζένη στεκόταν αμήχανη και άναυδη. «Η Τζένη όμορφη και

χλομή πολύ. Και η γραβάτα περασμένη στην καρέκλα» (ΣΑ 88), είναι οι τελευταίες εικόνες που αποτυπώνονται στη μνήμη του Αντρέι, πριν αποχωρήσει από το σπίτι.[295]

Η εικόνα του νέου άνδρα που έβγαινε από την κουζίνα της Τζένης χωρίς γραβάτα είχε καρφωθεί στο μυαλό του και αφού του ήταν αδύνατο να προξενήσει κακό στους άλλους, επιλέγει την αυτοτιμωρία και αρχίζει να καπνίζει και να πίνει σε υπερβολικό βαθμό, ενώ δεν είχε καπνίσει και δεν είχε πιει ποτέ στη ζωή του (ΣΑ 88). Όταν επιστρέφει στο σπίτι του είναι πολύ μεθυσμένος και συμβαίνει το μοιραίο ατύχημα. Τα χέρια του τυλίγονται στις φλόγες, καθώς προσπαθεί ν' ανάψει ένα τσιγάρο και η φωτιά πέφτει στο χυμένο κονιάκ πάνω στο τραπέζι,[296] ενώ δεν κάνει καμία προσπάθεια για να σωθεί και αν δεν έφταναν εγκαίρως ο Λουίτζι και ο ιμπρεσάριός του θα είχε καεί τόσο ο ίδιος όσο και το σπίτι. Παρούσα είναι και η Τζένη, η οποία παρακολουθεί από απόσταση, είναι συντετριμμένη και νιώθει ενοχές για ό,τι έχει γίνει. «Είχε παραλύσει όλη. Αυτή είχε την ανάγκη κι όχι εγώ» (ΣΑ 90). Παρατηρούμε ότι την αγαπά τόσο πολύ που τη νοιάζεται ακόμα και τραυματισμένος, αφού σκέφτεται τη δική της κατάσταση και όχι τον πόνο του, ενώ ένιωθε σαν να είχε «γεννηθεί και πεθάνει την ίδια στιγμή, ακυρώνοντας όλους τους αναμεταξύ πόνους» (ΣΑ 90). Συνεχίζει την αφήγησή του και θυμάται ότι νοσηλεύθηκε δύο μήνες στο νοσοκομείο με την Τζένη να μην φεύγει ούτε στιγμή από δίπλα του, ενώ εκείνος την έδιωχνε και όταν πήρε εξιτήριο, η ζωή του είχε αλλάξει άρδην και, όπως ήταν αναμενόμενο, δεν μπόρεσε να ξαναπαίξει άρπα.

Ωστόσο, δεν ξεπέρασε την Τζένη ποτέ και απόδειξη τούτου αποτελεί η επιλογή του να κρατήσει κοντά του τον Λουί, το νεαρό προσφυγάκι που τα χαρακτηριστικά του παρέπεμπαν σ' εκείνη και τη θύμιζαν έντονα. Στην παρατήρηση του αφηγητή ότι ο Λουί και η Τζένη μοιάζουν φυσιογνωμικά, ο καθηγητής λέει ότι στην αρχή δεν το είχε προσέξει και ότι του συμπαραστάθηκε μόνο και μόνο, διότι ταυτίστηκε μαζί του («Ένα προσφυγάκι ήταν, όπως πρόσφυγας είχα υπάρξει κι εγώ» (ΣΑ 111), αλλά σταδιακά άρχισε να παρατηρεί την ομοιότητα και ενώ στην αρχή ξαφνιαζόταν και έφτασε στο σημείο να τον μισεί, μια και μισούσε και εκείνη, στο τέλος βρήκε ότι διέθεταν και άλλες ομοιότητες, πέρα από την εμφάνιση και άρχισε να κατανοεί το χαρακτήρα τους: «Είναι φύσεις βαθιά ερμητικές, αποκλεισμένες από

[295]Ετσι ερμηνεύεται η προτροπή του Αντρέι προς τον Αριστόδημο να μην φορέσει γραβάτα στην επόμενη επίσκεψη, αφού απεχθάνεται αυτό το αξεσουάρ και όσους το φορούν (ΣΑ 43).

[296]Αυτή η εξιστόρηση φωτίζει την εμμονή του Αντρέι με τα γάντια και αποδεικνύει ότι δεν πρόκειται για κανέναν εκκεντρικό γερομουσικό.

τους άλλους, πράγμα που αργά ή γρήγορα τους οδηγεί σε ανεξέλεγκτες καταστάσεις» (ΣΑ 112). Άλλο στοιχείο ενδεικτικό της προσκόλλησής του στην Τζένη αποτελεί το γεγονός ότι, τη στιγμή που ψυχορραγεί, συγχέει τη μορφή της Μαργαρίτας με τη μορφή εκείνης και την αποκαλεί Τζένη, ενώ προσπαθεί να την ηρεμήσει και να την καθησυχάσει ότι θα γίνει η συναυλία (ΣΑ 194).[297]

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Με την τεχνική της ανάληψης αναφέρεται στις αντιδράσεις των γονιών του που είχαν χαρεί πολύ με την απόφασή του να γίνει μουσικός και είχαν πικραθεί άλλο τόσο, όταν έπαθε το ατύχημα και έμεινε ανάπηρος. «Καημένοι γέροι. […] Από έναν υπερήφανο laureato του ’37, κατάφεραν να δουν έναν ανάπηρο» (ΣΑ 141). Η αδυναμία προς τον πατέρα του είναι έκδηλη και υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι αγαπά ιδιαιτέρως το ρεκαμιεδάκι απ’ όλα τα έπιπλα, διότι ο πατέρας του καθόταν σ’ ένα παρόμοιο.

Την ‘οικογένειά’ του απαρτίζουν δύο πλάσματα: η Μαργαρίτα, μέτρια στη μορφή αλλά προικισμένη πνευματικά και ο Λουί, πολύ όμορφος αλλά στερημένος διανοητικά (ΣΑ 113). Οι σχέσεις του μ’ αυτά τα δύο πλάσματα δεν είναι ξεκάθαρες και δεν διαλευκαίνονται ποτέ πραγματικά. Κάνοντας απολογισμό της ζωής του, νιώθει τυχερός που του δόθηκε το δώρο της μουσικής, αλλά ξέρει ότι αυτός δεν λειτούργησε συνετά και δεν το αξιοποίησε όπως έπρεπε. Χαίρεται, ωστόσο, που στάθηκε αφορμή για να γνωρίσει τους μαθητές του. Η στάση του απέναντι στη Μαργαρίτα διαφοροποιείται ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες. Έτσι, αφενός τη θεωρεί ένα ταλαντούχο, προικισμένο πλάσμα που θα μπορούσε να παίζει άρπα τέλεια (ΣΑ 113), αφετέρου την παρουσιάζει ως μία άχρηστη και επηρμένη, που την έχει κυριέψει ο διάβολος και είναι φυγόπονη και χωρίς καμία πειθαρχία, αν και μοιάζει με αθώο κοριτσάκι (ΣΑ 51). Λίγο πριν πεθάνει, τη συμβουλεύει να μην φοβάται τους ανθρώπους και να πιστεύει στον εαυτό της, ώστε να πιστέψουν και οι άλλοι σ’ αυτήν: «Για να περάσεις καλά με τους άλλους, πρέπει πρώτα να τα έχεις καλά με τον εαυτό σου» (ΣΑ 195).

---

[297]Η Αγγ. Κώττη σχολιάζει: «Ένας περαστικός, αλλά καθόλου περασμένος έρωτας του καθηγητή να έχει παίξει τόσο καταλυτικό ρόλο στη ζωή του, ώστε να επανέρχεται μονίμως στο προσκήνιο», ό.π., Αγγελική Κώττη, «Μένης Κουμανταρέας, *Η συμμορία της άρπας*», (υποσ. 272) και ο Β. Χατζηβασιλείου επισημαίνει ότι «ο καθηγητής εξομολογείται ένα οδυνηρό παρελθόν, που σπαταλήθηκε σε μια σπαρακτική ερωτική αποτυχία και σε πλήθος από ανεκπλήρωτα καλλιτεχνικά όνειρα», ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ο μετρ και η Μαργαρίτα», (υποσ. 247).

Μετά την αποτυχημένη παράσταση της ‘μαθήτριας’ (ΣΑ 59), ο Αντρέι σαστισμένος και νικημένος αναγκάζεται να μιλήσει στον Δήμο για τον Λουί (ΣΑ 113). Ο αφηγητής παραξενεύεται, διότι θεωρούσε ότι ο μαέστρος ζούσε μόνος του και δεν ήξερε ότι μοιραζόταν τη ζωή του με κάποιο ξένο νεαρό. Ρωτά τη Μαργαρίτα αν ο Λουί είναι ο υπηρέτης του μαέστρου και εκείνη απαντά σιβυλλικά: «Υποτίθεται, […] μα δεν ξέρω ποιος υπηρετεί τον άλλον» (ΣΑ 101). Ο Αντρέι αναφέρει, λοιπόν, για τον Λουί ότι το θέλησε η μοίρα να τον συναντήσει εγκαταλελειμμένο σε μια αίθουσα δημοπρασιών ανατολικής τέχνης στην Ελλάδα και τον φιλοξένησε στο σπίτι του (ΣΑ 105). Ο δωδεκάχρονος τότε Λουί που δεν ήξερε ελληνικά και ήταν αγνώστων λοιπών στοιχείων (ΣΑ 107) σταδιακά υιοθετεί το ρόλο του προστάτη του καθηγητή από τους παρείσακτους και τους ενοχλητικούς (ΣΑ 109) και ο Αντρέι παραδέχεται ότι πρόκειται για έναν άνθρωπο που αρχικά γεννά την αντιπάθεια, αλλά αυτό το αποδίδει κυρίως στον πρωτογονισμό του, ενώ υποστηρίζει ότι η σχέση κυρίου και υπηρέτη είναι μια σχέση αμφίσημη και αμφίρροπη και μάλιστα τη χαρακτηρίζει «μια σχέση χαμαιλέοντα» (ΣΑ 111). Ωστόσο, τονίζει ότι το ένιωθε ως αποστολή του να βοηθήσει αυτό το πλάσμα που τον είχε ιδιαίτερη ανάγκη, μια και είχαν χαθεί οι άνθρωποι που είχε αγαπήσει (ΣΑ 111).

4. 3. Ο γυναικείος χαρακτήρας

Η Τζένη[298]

Όλα όσα μαθαίνουμε για την Τζένη προέρχονται από τον Αντρέι και όχι από την ίδια, αφού δεν παρουσιάζεται ως αυθύπαρκτη οντότητα μέσα στο μυθιστόρημα, αλλά ως καθοριστική ανάμνηση και καταλυτική παρουσία στη ζωή του.

Εξωτερική περιγραφή: Στην πρώτη συνάντησή τους η Τζένη φορά άσπρο φόρεμα και γαλάζιο μπερέ πάνω στα ξέπλεκα μαλλιά της, τα μάτια της είναι σχιστά, κινέζικα και έχουν έναν ανεπαίσθητο στραβισμό (ΣΑ 82),[299] ενώ στην τελευταία τους, όταν τη συναντά τυχαία μερικά χρόνια αργότερα, «τα μάτια της εξακολουθούσαν να είναι όμορφα, μα είχαν χάσει τη λάμψη τους κι είχαν πάψει να είναι σχιστά. Η επιδερμίδα της είχε μαραθεί και τα μαλλιά της θαμπώσει από τις βαφές» (ΣΑ 93). Επρόκειτο για μια σαγηνευτική ύπαρξη που γοήτευσε αμέσως τον Αντρέι τόσο με την εμφάνισή της όσο και με τη συμπεριφορά της.

Οικογενειακή κατάσταση: Αφού περάσει από ένα σύντομο δεσμό με τον Αντρέι και μετά την ατυχή κατάληξη της σχέσης της με το ζωγράφο, αργότερα, παντρεύεται έναν επιχειρηματία και αποκτά μαζί του ένα γιο, στον οποίο στηρίζει όλες τις ελπίδες της, καθώς ο γάμος της είναι αποτυχημένος και η ίδια παρουσιάζεται δυστυχισμένη.

Μορφωτικό επίπεδο: Πρόκειται για μια μορφωμένη και καλλιεργημένη γυναίκα, η οποία γνωρίζει άπταιστα ρωσικά, σπουδάζει ιστορία τέχνης, ζωγραφίζει και λατρεύει τη μουσική του Αντρέι (ΣΑ 81).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Είναι Ελληνίδα, ιταλικής καταγωγής, ωστόσο, είναι και πλουσιοκόριτσο, χαϊδεμένο και «χαλασμένο» από την οικογένειά του, αν και μέσα του καίει η φλόγα των αξιών. Πάμπλουτη καθώς είναι, έχει μια άνετη ζωή και απόδειξη τούτου αποτελεί το γεγονός ότι διαθέτει πλούσια γκαρνταρόμπα, ενώ ο

---

[298]Το όνομα Τζένη είναι χαϊδευτικό του βαφτιστικού Ευγενία, που ήταν το όνομα της μητέρας του συγγραφέα. Το όνομα αυτό επιλέγεται και δεύτερη φορά από το συγγραφέα αλλά στην ανδρική του εκδοχή, ως Ευγένιος (<αρχ. ευγενής ο «έχων αρχοντική, υψηλή καταγωγή») στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας*.

[299]Το ίδιο χαρακτηριστικό γνώρισμα έχουν η Δώρα στη *Φανέλα με το εννιά* και η Μαρία στο *Δυο φορές Έλληνας*.

Αντρέι έχει ένα και μοναδικό κοστούμι. «Κι αυτή, μια πριγκίπισσα του πλούτου, που μαζί με την τέχνη ήθελε να κατακτήσει κι εμένα. Εμένα το φτωχό» (ΣΑ 82). Είναι τόσο φτωχός που μελετά στο ωδείο στην Μπολώνια, αφού δεν μπορεί ν' αγοράσει δική του άρπα. Όταν επιστρέφουν στην Ιταλία, περιηγούνται μαζί στις πόλεις και τα μουσεία και περνούν υπέροχα, αλλά αυτός νιώθει άσχημα, καθώς πληρώνει η Τζένη παντού.

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Δεν αποτυπώνονται ιδιαίτερες επαγγελματικές βλέψεις της Τζένης και αυτό που διαφαίνεται μάλλον είναι η επιθυμία της να παντρευτεί και να δημιουργήσει οικογένεια.

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Ο Αντρέι περιγράφει την Τζένη ως μία γυναίκα «εύθυμη μέχρι τρέλας. Κι ακόμα, σπάνιο για γυναίκα, είχε μια κρίση νηφάλια, σαν να έβλεπε και να εξέταζε τα πράγματα από απόσταση» (ΣΑ 81). Θυμάται, επίσης, ότι είχε ξεσπάσματα και τρομερές κρίσεις που τις περνούσε μόνη της κλεισμένη στο δωμάτιό της [«Φύγε, μου φώναζε τότε, δεν θέλω να με βλέπεις. Αχ, τι προειδοποιήσεις της μοίρας! Ακόμα έχω το όμορφο πρόσωπο, φρικτά παραμορφωμένο από σπασμούς» (ΣΑ 82)] και τη χαρακτηρίζει φύση βαθιά ερμητική και αποκλεισμένη από τους άλλους που εύκολα οδηγείται σε ανεξέλεγκτες καταστάσεις (ΣΑ 112).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Ο Αντρέι βρήκε στο πρόσωπο της Τζένης όλα όσα αναζητούσε στη ζωή του και εκείνη δήλωνε ότι τον αγαπούσε τόσο πολύ που δεν το άντεχε. «Την είχα συνηθίσει έτσι παρορμητική και θυελλώδη. Παραγνώριζα τη νηφαλιότητα της κρίσης της» (ΣΑ 83). Ωστόσο, είχε συνάψει παράλληλη σχέση μ' ένα νεαρό ζωγράφο κι ο Αντρέι το ανακάλυψε την ημέρα του ρεσιτάλ του με ολέθριες συνέπειες για τη ζωή και την καριέρα του, αφού τα παράτησε όλα βαθιά απογοητευμένος και συντετριμμένος. Με την αιφνιδιαστική αυθόρμητη επίσκεψή του στο σπίτι της αποκαλύπτεται ότι τον κορόιδευε οικτρά, ωστόσο προσπαθεί να τον πείσει να ξεχάσει το γεγονός, ώστε να μην έχει επίπτωση στο ρεσιτάλ του. Όταν φεύγει ο Αντρέι τόσο λυπημένος, η Τζένη θορυβείται, φτάνει μαζί με τους άλλους στο σπίτι του και τον σώζουν από βέβαιο τέλος, ενώ τους δύο μήνες της νοσηλείας του στο νοσοκομείο είναι διαρκώς παρούσα και όταν ο Αντρέι τη διώχνει και της δείχνει την αντιπάθειά του με κάθε τρόπο, εκείνη απτόητη εξακολουθεί να μένει στην εξώπορτα σαν το πιστό σκυλάκι. Έπειτα, ακολούθησαν δρόμους χωριστούς, αφού ο Αντρέι ήρθε στην Ελλάδα και έχασε τα ίχνη της. Όταν ο αφηγητής τον ρωτά τι απέγινε η Τζένη, εκείνος απαντά πως δεν ξέρει, αλλά γνωρίζει

ότι το πάθος της ήταν οι καλλιτέχνες και είναι πολύ πιθανό να τα έφτιαξε με κάποιον συγγραφέα ή ζωγράφο.[300] Πληροφορούμαστε δε, ότι τη συνάντησε χρόνια αργότερα στην οδό Ερμού, πήγαν για καφέ και του είπε τα νέα της, ότι δηλαδή είχε χωρίσει από το ζωγράφο, ο οποίος «έγινε διάσημος, […] οι άνδρες χωρίς εμένα προκόβουν» (ΣΑ 92-93) και ότι ήταν παντρεμένη μ' έναν επιχειρηματία. Στο σχόλιο του Αντρέι ότι εκείνος δεν τα κατάφερε μακριά της, του απάντησε ότι έγινε σοφός και εκείνος έσπευσε να δηλώσει ότι της το οφείλει, διότι η ανατροπή της καριέρας του τον οδήγησε σε άλλους δρόμους, ενώ, αν ήταν διαφορετική η πορεία του, θα εξελισσόταν σ' ένα βιρτουόζο της άρπας περιπλανώμενο από πόλη σε πόλη και από ξενοδοχείο σε ξενοδοχείο και θα εξαντλούσε τη ζωή του δίχως να συνειδητοποιήσει την ουσία της. Η Τζένη, από την άλλη, είναι μια δυστυχισμένη γυναίκα που έχει εναποθέσει τις ελπίδες της στον όμορφο γιο της, ο οποίος μαθαίνει βιολί και ο Αντρέι καταλαβαίνει ότι ο γάμος της είναι αποτυχημένος, αφού «ξαφνικά άρχισε να κλαίει» (ΣΑ 93). Τούτη τη φορά πλήρωσε το λογαριασμό ο Αντρέι και τα πράγματα απέκτησαν την ισορροπία τους.

[300]Σ' αυτό το μυθιστόρημα οι γυναίκες έχουν πιο εκλεπτυσμένα γούστα και τώρα πια απατούν τους συντρόφους τους με καλλιτέχνες και όχι με στρατιωτικούς, ωστόσο οι άνδρες εξακολουθούν να αποδυναμώνονται, όταν φεύγουν από το πλευρό τους οι γυναίκες.

4. 4. Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι ο Αντρέι παρουσιάζεται ως ένας οστεώδης, ιδιόρρυθμος ηλικιωμένος που μοιάζει με μικρό παιδί μεταμφιεσμένο σε γέρο και κάνει τον αφηγητή να νιώθει συμπόνια, στοργή αλλά και θαυμασμό γι' αυτόν. Ομολογεί ότι κάποτε ήταν σολίστ άρπας και τώρα ζει παραδίδοντας μαθήματα του αγαπημένου του μουσικού οργάνου, ενώ προσθέτει ότι σε ηλικία είκοσι τεσσάρων χρόνων 'αρραβωνιάστηκε' και 'παντρεύτηκε' την άρπα και ήταν ο μόνος γάμος που κράτησε στη ζωή του, διότι στην πραγματικότητα δεν παντρεύτηκε ποτέ και δεν απέκτησε παιδιά που αποτελεί και το μεγάλο του παράπονο. Την 'οικογένειά' του απαρτίζουν δύο πλάσματα: η Μαργαρίτα, μέτρια στη μορφή αλλά προικισμένη πνευματικά και ο Λουί, πολύ όμορφος αλλά στερημένος διανοητικά. Οι σχέσεις του μ' αυτά τα δύο πλάσματα δεν είναι ξεκάθαρες και δεν διαλευκαίνονται ποτέ πραγματικά. Η στάση του απέναντι στη Μαργαρίτα διαφοροποιείται ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες και έτσι, άλλοτε τη συγκαταλέγει στα ταλαντούχα και προικισμένα πλάσματα και άλλοτε την παρουσιάζει ως μία φυγόπονη, απειθάρχητη, άχρηστη και επηρμένη, που δεν αφοσιώνεται όσο πρέπει στη μουσική και ειδικότερα στην άρπα. Ωστόσο, λίγο πριν πεθάνει ο Αντρέι, τη συμβουλεύει να έχει εμπιστοσύνη στους ανθρώπους και κυρίως στον εαυτό της, ώστε να πιστεύουν και οι άλλοι σ' αυτήν. Αναφορικά με τον Λουί, ο Αντρέι τονίζει ότι το θέλησε η μοίρα να τον συναντήσει εγκαταλελειμμένο σε μια αίθουσα δημοπρασιών ανατολικής τέχνης στην Ελλάδα και τον κράτησε στο σπίτι του.

Ο ηλικιωμένος διαγράφεται ως ένας άνθρωπος ιδιαίτερα έξυπνος, ευαίσθητος αλλά και υπέρμετρα εγωιστής που ζει απομονωμένος και αποκομμένος από την υπόλοιπη κοινωνία στον πρώτο όροφο ενός παλιού διώροφου σπιτιού. Αποδίδει μεγάλη σημασία στο πώς επιλέγει να ζει ο καθένας, είτε αποδεχόμενος τις συμβάσεις που επιβάλλει η κοινωνία είτε ακολουθώντας το δικό του τρόπο και υπογραμμίζει ότι εκείνος αποφεύγει τις πολλές συναναστροφές, προτιμώντας το δικό του ήχο που δεν είναι άλλος από εκείνον της σιωπής και έτσι μένει κλεισμένος στο σπίτι του χωρίς να βλέπει τις αλλαγές που γίνονται γύρω του. Είναι σχολαστικός, του αρέσει η ακρίβεια στα ραντεβού, ενώ οι λεπτοί και οι ευγενικοί του τρόποι δεν τον εγκαταλείπουν σχεδόν ποτέ. Δηλώνει πολύ απογοητευμένος από την εποχή και τους ανθρώπους της και αδιαφορεί για τις εξελίξεις και τις υποσχέσεις της ιατρικής σχετικά με την αύξηση του προσδόκιμου της ζωής, αφού δεν τον φοβίζει ο θάνατος, αντιθέτως τον θεωρεί

παρηγοριά. Τίποτε δεν μπορεί να τον στηρίξει, καθώς η συνειδητοποίηση του πρόσκαιρου και του εφήμερου της ζωής τον οδηγεί στη μελαγχολία και τον πεσιμισμό, ενώ το τραγικό είναι ότι ήδη κατατάσσει τον εαυτό του στους νεκρούς. Πρόκειται για ένα μοναχικό, αποτραβηγμένο άνθρωπο που διψά για φιλία, αφού δεν είχε ποτέ φίλους και σ' όλη του τη ζωή προσπαθεί ν' αποκτήσει. Κάνοντας απολογισμό της ζωής του δηλώνει ότι υπήρξε ευτυχισμένος, ενώ, τέλος, αναφέρει την κρυφή επιθυμία του να ζήσει στη Νέα Υόρκη, που όμως δεν κατάφερε να πραγματοποιήσει ποτέ.

Ο Αντρέι είναι άνθρωπος με ευρύτερη καλλιέργεια, με απίστευτη μουσική παιδεία και βαθύς γνώστης της ιστορίας. Έχοντας ολοκληρώσει στην Ιταλία κλασικές και μουσικές σπουδές, παρουσιάζεται λάτρης της μουσικής και χαίρεται ιδιαιτέρως, όταν διαπιστώνει ότι υπάρχουν νέοι άνθρωποι που αγαπούν την κλασική μουσική, την οποία θεωρεί αθάνατη. Ολόκληρη η ζωή του είναι συνδεδεμένη με την άρπα, την οποία λατρεύει, ωστόσο συνειδητοποιεί ότι δεν λειτούργησε συνετά και δεν αξιοποίησε όπως έπρεπε το δώρο της μουσικής που του δόθηκε απλόχερα. Από την άλλη, χαίρεται που η μουσική στάθηκε αφορμή για να γνωρίσει τους μαθητές του και προσθέτει ότι νιώθει μεγαλύτερο τρακ, όταν πρόκειται να παίξει ένας μαθητής του, αφού τώρα πια ο ίδιος δεν παίζει.

Αν και ο αφηγητής κρίνει ότι ο Αντρέι είναι ευγενικής καταγωγής με βάση τους τρόπους και τη συμπεριφορά του, στην ουσία πλανάται, αφού προέρχεται από φτωχή οικογένεια και ο ίδιος ομολογεί ότι είναι ένα παιδί και μάλιστα κακομαθημένο. Η έλλειψη ειλικρινούς και άδολης αγάπης είναι έκδηλη στη ζωή του και τίποτε δεν μπόρεσε να αναπληρώσει αυτό το κενό. Γι' αυτό το λόγο προσκαλεί τον αφηγητή να ενταχθεί στη δική του οικογένεια που ξεφεύγει βέβαια από την κλασική έννοια, αλλά εκεί θα βρει αυτό που ψάχνει, καθώς τους συνδέει η αγάπη για τη μουσική και επιπλέον, ο Δήμος δείχνει έτοιμος για το μεγάλο βήμα στη ζωή του. Ο καθηγητής, λοιπόν, παρουσιάζεται γεμάτος εμπειρίες και μνήμες, μοναχικός και 'αντικοινωνικός' και ο Δήμος νευρωσικός αλλά αποφασισμένος για μεγάλες κινήσεις και αλλαγές. Ο Β. Χατζηβασιλείου σχολιάζει ότι «η ομάδα ασκεί μιαν ιδιότυπη έλξη στον φιλότεχνο αφηγητή, που κάνει ό,τι μπορεί για να μάθει τα μυστικά της» και συμπληρώνει ότι «ο παρακμιακός χαρακτήρας της συντροφιάς, σε συνδυασμό με το έντονο στοιχείο του μποέμ και του ρίσκου που διαπερνά όλες τις αντιδράσεις του αλλόκοτου τρίου, αφυπνίζουν το λανθάνοντα αντικομφορμισμό του αφηγητή,

οδηγώντας τον στην παραίτηση από τη δουλειά και (επιτέλους) στην περιπόθητη ελευθερία της περιπλάνησης».[301]

Η ζωή και η καριέρα του Αντρέι καταστρέφονται εξαιτίας της Τζένης, αλλά παρατηρούμε ότι εκείνος χαρακτηρίζεται από ενσυναίσθηση, αφού προσπαθεί να κατανοήσει τη συμπεριφορά, το χαρακτήρα και τα κίνητρά της και δεν της καταλογίζει ευθύνες για τη δυστυχία του. Επιπλέον, η στάση του αποδεικνύει ότι την αγαπούσε πάρα πολύ, καθώς τη νοιαζόταν ακόμα και τραυματισμένος και δεν σκεφτόταν τον πόνο του αλλά τη δική της άσχημη ψυχολογική κατάσταση. Αν και η ζωή του άλλαξε άρδην και δεν μπόρεσε να ξαναπαίξει άρπα εξαιτίας της, δεν την ξεπέρασε ποτέ και η προσκόλλησή του είναι εμφανής σε δύο σημεία: το πρώτο είναι η επιλογή του να κρατήσει κοντά του τον Λουί, το νεαρό προσφυγάκι που τα χαρακτηριστικά του παρέπεμπαν σ' εκείνη και τη θύμιζαν έντονα και το δεύτερο είναι το γεγονός ότι, τη στιγμή που ψυχορραγεί, συγχέει τη μορφή της Μαργαρίτας με τη μορφή εκείνης και την αποκαλεί Τζένη, ενώ έχει επιστρέψει νοερά στο παρελθόν και διαβεβαιώνει την 'Τζένη' ότι θα πραγματοποιηθεί η συναυλία.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, διαπιστώνουμε ότι, ως προς τη λειτουργία που επιτελεί ο Αντρέι στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζει μέσα σ' αυτό, κατατάσσεται στους πρωτεύοντες χαρακτήρες, ως προς τον τρόπο παρουσίασής του στους σφαιρικούς/πολυδιάστατους, αφού παρουσιάζεται πολύπλοκος στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίσταται με μεγάλη ιδιαιτερότητα και τέλος, ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζει κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, στους εξελισσόμενους, σ' εκείνους που γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο. Επιπλέον, ο Αντρέι διαγράφεται ως αντιήρωας, καθώς όλα καταρρέουν στη ζωή και στην ψυχή του και παραδέχεται ότι είναι ένας άνθρωπος που κρύβεται μέσα στον ψεύτικο κόσμο που ο ίδιος δημιούργησε, αφού δεν γνώρισε πραγματικούς γονείς ούτε αληθινή πατρίδα και μια ζωή ήταν πλάνης.

Αναφορικά με την Τζένη, διαπιστώνουμε ότι αποτελεί καθοριστική ανάμνηση και καταλυτική παρουσία στη ζωή του Αντρέι. Πρόκειται για μια σαγηνευτική ύπαρξη που τον γοητεύει αμέσως, τόσο με την εμφάνιση όσο και με τη συμπεριφορά και την προσωπικότητά της, αφού είναι μία πολύ μορφωμένη γυναίκα, η οποία σπουδάζει ιστορία τέχνης και γνωρίζει άπταιστα ρωσικά, καθώς επίσης ζωγραφίζει

[301]Ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ο μετρ και η Μαργαρίτα», (υποσ. 247).

και λατρεύει τη μουσική. Είναι Ελληνίδα, ιταλικής καταγωγής και προέρχεται από πλούσια οικογένεια, με συνέπεια να είναι ένα κακομαθημένο πλουσιοκόριτσο. Πάμπλουτη καθώς είναι, έχει μια άνετη ζωή, ταξιδεύει ανά τον κόσμο και έχει ό,τι επιθυμεί η ψυχή της από υλικά αγαθά σε σύγκριση με τον Αντρέι που είναι φτωχός. Ο Αντρέι τη χαρακτηρίζει φύση βαθιά ερμητική και αποκλεισμένη από τους άλλους που εύκολα οδηγείται σε ανεξέλεγκτες καταστάσεις. Ωστόσο, η Τζένη συγκέντρωνε όλα όσα έψαχνε εκείνος στη ζωή του και ήταν ένα πρόσωπο σταλμένο από τη μοίρα και παρ' όλο που υπήρχαν σημάδια που του έδειχναν ότι πρέπει να φύγει μακριά της, του ήταν αδύνατον, διότι απλούστατα την είχε ερωτευθεί παράφορα και στο πρόσωπό της έβρισκε όλα όσα αναζητούσε στη ζωή του, ενώ και εκείνη δήλωνε ότι τον αγαπούσε τόσο πολύ που δεν το άντεχε. Η στάση της, όμως, απέναντι στον Αντρέι ήταν ανέντιμη, αφού είχε συνάψει παράλληλη σχέση μ' ένα νεαρό ζωγράφο και ο Αντρέι το ανακάλυψε εντελώς τυχαία ακριβώς την ημέρα του ρεσιτάλ του με ολέθριες συνέπειες για τη ζωή και την καριέρα του, αφού τα παράτησε όλα βαθιά απογοητευμένος και συντετριμμένος. Η ζωή του και η επαγγελματική πορεία του καταστρέφονται διαμιάς και οι δρόμοι τους χωρίζουν, για να ξανασυναντηθούν έπειτα από πολλά χρόνια στην Ελλάδα, όπου πληροφορούμαστε ότι η Τζένη είχε χωρίσει από το ζωγράφο και ήταν παντρεμένη μ' έναν επιχειρηματία. Στο σχόλιο του Αντρέι ότι δεν τα κατάφερε μακριά της, του απάντησε ότι έγινε σοφός και εκείνος έσπευσε να δηλώσει ότι της το οφείλει, διότι η ανατροπή της καριέρας του τον οδήγησε σε ουσιαστικότερους δρόμους. Η Τζένη, από την άλλη, ήταν μια δυστυχισμένη γυναίκα που είχε εναποθέσει τις ελπίδες της στον όμορφο γιο της, ο οποίος είχε ακολουθήσει μουσικό μονοπάτι και ο Αντρέι καταλαβαίνει ότι ο γάμος της ήταν αποτυχημένος. Τούτη τη φορά –σε αντιδιαστολή με το παρελθόν– πλήρωσε το λογαριασμό ο Αντρέι και τα πράγματα αποκτούν την ισορροπία τους, καθώς παλιότερα ένιωθε άβολα, όταν έβγαιναν και πλήρωνε η Τζένη και γι' αυτόν.

Έτσι, λοιπόν, διαπιστώνουμε ότι, ως προς τη λειτουργία που επιτελεί η Τζένη στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζει μέσα σ' αυτό, κατατάσσεται στους πρωτεύοντες χαρακτήρες και ως προς τον τρόπο παρουσίασής της στους επίπεδους ή δισδιάστατους, αφού κατασκευάζεται γύρω από μία και μόνο ιδέα ή ιδιότητα και παριστάνεται χωρίς πολλές εξατομικευτικές λεπτομέρειες. Τέλος, ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζει κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, κατατάσσεται στους εξελισσόμενους, αφού σημειώνει ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τη ζωή και τον κόσμο. Η Τζένη είναι μία

αντιηρωίδα, αφού δεν κατάφερε να βρει την πραγματική ευτυχία και κατέληξε να ζει δυστυχισμένη στο πλευρό ενός ανθρώπου που αδιαφορούσε για εκείνην, με αποτέλεσμα να προσπαθεί να αντλήσει χαρά και να στηρίζεται στο μικρό γιο της, ενώ δεν εκτίμησε καθόλου και έδωσε πόνο στον άνθρωπο που την αγάπησε πραγματικά.

Επιχειρώντας μια συγκριτική θεώρηση του Αντρέι και της Τζένης, παρατηρούμε ότι ο Αντρέι παρουσιάζεται συναισθηματικός, αδύναμος, ευγενικός, ευαίσθητος και τρυφερός, ενώ συνάμα είναι πιστός και παράφορα ερωτευμένος με την Τζένη σε τέτοιο βαθμό που δεν καταφέρνει να την ξεπεράσει ποτέ. Και ενώ εκείνος διαγράφεται άμεσα εξαρτημένος από την Τζένη, αυτή απεικονίζεται ανεξάρτητη, δυναμική, αποφασιστική, επίμονη, δραστήρια και ψυχρή, αφού δεν έχει ίχνος συναισθήματος· τέλος, δεν είναι ερωτευμένη με τον Αντρέι αλλά αναζητά ερωτικές εμπειρίες και έτσι τον εγκαταλείπει για έναν άλλο άνδρα. Ωστόσο, η επιλογή της αυτή δεν την οδηγεί στην ευτυχία και ο γάμος της είναι μάλλον μια πράξη συμβιβασμού.

Πρέπει να τονίσουμε ότι στο μυθιστόρημα *Η συμμορία της άρπας* παρατηρούμε προβολή της γυναίκας, η οποία παρουσιάζεται χειραφετημένη, προοδευτική και απελευθερωμένη, Ωστόσο, ο ηλικιωμένος παρουσιάζεται μισογύνης,[302] αφού τον βλέπουμε να συγκρίνει την άνοιξη που την ενοχοποιεί για το κρυολόγημά του με τις γυναίκες και σχολιάζει ότι πρώτα δείχνουν τα κάλλη τους και μετά τα δόντια τους, ενώ συμβουλεύει το Δήμο να φυλάγεται. Πρόκειται για μια αμφίσημη συμβουλή, αφού δεν είναι ξεκάθαρο αν πρέπει να προστατεύεται από την άνοιξη ή από τις γυναίκες, καθώς η σαγήνη και ο κίνδυνος ελλοχεύουν και στα δύο θηλυκά. Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να επισημάνουμε ότι ο Αντρέι δεν είχε αρνητική γνώμη για τις γυναίκες εξαρχής, αλλά καταλήγει στη διαμόρφωση αρνητικής άποψης έπειτα από την προδοσία της Τζένης και επιπλέον, εχθρεύεται την Άνοιξη, διότι γνωρίστηκε με την Τζένη τέτοια εποχή και η γνωριμία τους στάθηκε μοιραία τόσο για την προσωπική όσο και για την επαγγελματική πορεία του. Η

[302]Ωστόσο, ο συγγραφέας απαντά: «‘Δεν θα τολμούσα ποτέ να ποζάρω για μισογύνης συγγραφέας. Υπάρχει ο Στρίντμπεργκ που μας υπερβαίνει όλους στο μισογυνισμό του. Ίσα ίσα που οι γυναίκες είναι το πιο ερεθιστικό αντικείμενο έρευνας για ένα συγγραφέα γιατί είναι πιο πολύπλοκες. Ένας άντρας συγγραφέας ξέρει να γράφει για τις γυναίκες καλύτερα απ’ ό,τι οι γυναίκες συγγραφείς γράφουν για τους εαυτούς τους. Οι άντρες μπορούν να μην είναι δέσμιοι του φύλου τους χωρίς αυτό να μειώνει την αρρενωπότητά τους. Ενώ οι γυναίκες δεν μπορούν να απαλλαγούν από το δικό τους φύλο’», ό.π., Γιώργος Βιδάλης, (υποσ. 247).

ερωτική απογοήτευση από την Τζένη έχει αφήσει ανεξίτηλα τα σημάδια της πάνω του και η παραίνεσή του στον αφηγητή μαρτυρά έναν άνθρωπο βαθιά ερωτευμένο και άλλο τόσο προδομένο: «Φοβού τις γυναίκες όταν λατρεύουν, […] είναι πιο επικίνδυνες απ' όταν είναι εχθρές» (ΣΑ 143). Είναι πολύ σημαντικό να θυμόμαστε ότι ο Αντρέι δεν αντιμετωπίζει αρνητικά τις γυναίκες από την αρχή, αντιθέτως είναι έτοιμος να προσφέρει τα πάντα στη γυναίκα που αγαπά και δεν λογαριάζει ούτε τη ζωή του, όταν εκείνη τον προδίδει και τον πληγώνει ανεπανόρθωτα. Είναι πολύ πικραμένος από την προδοσία της και καταλαβαίνουμε ότι εξακολουθεί να την αγαπά και να υποφέρει από την απουσία της, αφού τονίζει στον Δήμο ότι ο τίτλος που επέλεξαν οι συνθέτες που χρησιμοποίησαν πρώτοι άρπα στις όπερές τους ήταν Ορφέας και το θέμα ήταν μια γυναίκα που μπορούσες να της μιλάς, χωρίς να την αγγίζεις ή να την βλέπεις και ο καθηγητής αναφωνεί: «Τι τρομερότερη δοκιμασία για την αγάπη!» (ΣΑ 37). Σε άλλο σημείο, τονίζει ότι το κράτημα της άρπας είναι «σαν να κρατάς σταυρό ή γυναίκα. Το ίδιο κάνει. Έτοιμος να ανεβείς στο γολγοθά ή να το σκάσεις μ' ένα κορίτσι» (ΣΑ 33), ενώ αντιμετωπίζει και με χιούμορ τις γυναίκες, αφού αναφέρει ότι «για να ετοιμαστούν θέλουν μια ζωή. Γι' αυτό κι ο θάνατος τις τσακώνει μπρος στον καθρέφτη» (ΣΑ 53). Επιπλέον, παρατηρούμε ότι πικραίνεται με τη διαπίστωση ότι δεν υπάρχουν προικισμένες γυναίκες πια, καθώς «το δεύτερο μισό του αιώνα τις εξαφάνισε χάριν του φεμινισμού» (ΣΑ 83) και η πικρία του για την προδοσία της Τζένης μετατρέπεται σε 'εκδικητικότητα', αφού παραγγέλνει ένα πορτρέτο της με μοντέλο τον Λουί και μ' αυτό τον τρόπο, θα λέγαμε, την εκδικείται, την ακυρώνει και την κάνει καρικατούρα του νεαρού μετανάστη, τονίζοντας ότι όσο αληθινά ήταν τα αισθήματά της γι' αυτόν, άλλο τόσο αληθινό ήταν και το πορτρέτο της.

Όπως σχολιάζει ο συγγραφέας, «'όλο το βιβλίο κινείται ανορθόδοξα. Το είπαμε κιόλας: μοιάζει με δοκίμιο χωρίς να είναι. Έχει μια κατ' επίφασην αστυνομική πλοκή, χωρίς να είναι αστυνομικό. Θυμίζει παραμύθι, αλλά δεν είναι. Δεν έχει ρεαλιστικούς χαρακτήρες, ωστόσο υπάρχουν οι άνθρωποι ολοζώντανοι'».[303] Ο αφηγητής διαπιστώνει πως είχε πολλά να μάθει ακόμα και ότι «οι συζητήσεις για τη μουσική ήταν μόνον πρόφαση. Ποιος ξέρει τι κρυβόταν πίσω απ' αυτές» (ΣΑ 52). Και για το μυθιστόρημα, οι συζητήσεις αυτές είναι μόνο πρόφαση, διότι ο

[303]Ό.π., Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*», (υποσ. 253), 22.

συγγραφέας θέλει να μιλήσει για την αλήθεια, για το πόσο εύκολα μεταμφιέζεται και για το γεγονός ότι τελικά υπάρχουν τόσες αλήθειες όσοι κι οι άνθρωποι. Η αντίληψη περί πραγματικότητας διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο και ο καθένας έχει το δικό του τρόπο να την προσλαμβάνει και να τη μεταφέρει στον άλλο.[304] Η Μαργαρίτα τονίζει στον αφηγητή ότι σ' αυτό το σπίτι όλα είναι σοβαρά και τραγικά, ότι γίνονται στο μισοσκόταδο και με μισόλογα (ΣΑ 125) και ότι η αλήθεια είναι για τους μυημένους και κανείς άλλος από εκείνους δεν πρόκειται να τη μάθει ποτέ, «γιατί είναι μια αλήθεια φτιαγμένη γι' ανθρώπους του κύκλου μας, που είναι μπασμένοι στο κόλπο» (ΣΑ 186).[305] Επίσης, ο συγγραφέας καταγγέλλει δια στόματος της Μαργαρίτας το γεγονός ότι παντού κυριαρχούν τα αντίγραφα και τα κακέκτυπα: «Όπου και να κοιτάξετε, όλα είναι αντίγραφα, σας προειδοποίησα. Ο πίνακας. Αυτή. Ακόμα κι η ίδια η άρπα είναι μια φτηνή κόπια της πραγματικής, της ιρλανδέζικης, και που την έδωσε για ένα κομμάτι ψωμί» (ΣΑ 120).

---

[304]«Ο μαέστρος θα αποδειχθεί μαστροπός του υπηρέτη του (κατά τη μαρτυρία της μικρής μαθήτριας) και προαγωγός της μαθήτριας (κατά τη μαρτυρία του υπηρέτη). Ο θάνατος του μαέστρου θα σημάνει τη διάλυση αυτής της 'συμμορίας της άρπας', όπως την αποκαλεί η γειτονιά: ο υπηρέτης θα αναζητήσει αλλού την τύχη του και η μαθήτρια θα εξελιχθεί σε δεινή αρπίστρια», ό.π., Δημήτρης Δασκαλόπουλος, (υποσ. 251). Η Μ. Θεοδοσοπούλου θεωρεί πως «το βιβλίο καταλήγει με αμφισβήτηση της ιστορίας που αφηγήθηκε. Τελικά, τι είναι η πραγματικότητα; Είναι άραγε η ανάμνηση του παρελθόντος, περισσότερο απτή στη μνήμη, από την εικόνα κάποιας μυθοπλασίας, που έτυχε να διαβάσουμε; Μήπως το μυθικό και το πραγματικό συνυπάρχουν εντός μας, όμοια καθοριστικά για την κάθε πρακτική στιγμή;», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Από την οργισμένη γενιά του '60. Προς αλλαγή πλεύσης», (υποσ. 196).

[305]Η Αγγ. Κώττη διαπιστώνει ότι στη *Συμμορία της άρπας* «κάθε νέο περιστατικό ανατρέπει το προηγούμενο, η αλήθεια μεταμφιέζεται συχνά προς χάριν μιας άλλης, βαθύτερης ίσως, αλήθειας», ό.π., Αγγελική Κώττη, «Μένης Κουμανταρέας, *Η συμμορία της άρπας*», (υποσ. 272) και ο συγγραφέας δηλώνει ότι «'ζούμε σε μία εποχή στην οποία μετεωριζόμαστε ανάμεσα στις αλήθειες του αιώνα. Είμαστε ανάμεσα στο να τις αποδεχτούμε ή να τις ανατρέψουμε. Δεν μπορούμε, όμως, να κάνουμε τίποτα, γι' αυτό και παραμένουμε μετέωροι'», ό.π., Απόστολος Λακασάς, «*Συμμορία της άρπας* σε σκηνικό παρακμής», (υποσ. 254).

Κεφάλαιο πέμπτο: ***Δυο φορές Έλληνας***

Το μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* δημοσιεύθηκε το 2001 από τις εκδόσεις Κέδρος, ενώ γράφτηκε στην Αθήνα από το Μάιο του 1998 έως το Μάιο του 2001[306] και τιμήθηκε με το Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος το 2002. Το βιβλίο αφιερώνεται σταθερά «στη Λιλή που με συντροφεύει σε όλους τους καιρούς». Στην ουσία αποτελεί καταγραφή είκοσι ημερών, που είναι παρμένες από διαφορετικά έτη, με αφετηρία το 1949 και κατάληξη το 1990. Εστιάζει σε είκοσι μέρες, οι οποίες έχουν κοινό παρονομαστή την ημερομηνία της 17ης Μαΐου, ημέρας των γενεθλίων του Ευγένιου και του Νικόλα, καθώς επίσης και του ίδιου του συγγραφέα.

Ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός και ο Δ. Κούρτοβικ τονίζει ότι «παρ' όλο που η αφήγησή του είναι σύγχρονη, η ματιά του είναι αναδρομική. Στρέφεται προς έναν κόσμο που ήδη τότε είχε αρχίσει να γίνεται παρελθόν».[307] Με τη χρήση της τριτοπρόσωπης αφήγησης πληροφορούμαστε ότι «ο Ευγένιος δουλεύει ως διορθωτής σε συντηρητική αθηναϊκή εφημερίδα και ο Νικόλας κάνει αργότερα καριέρα ως υψηλό στέλεχος αμερικανικής πολυεθνικής. Ο Νικόλας είναι ανιψιός της Μάχης, της γυναίκας του Ευγένιου, που μολονότι δεδηλωμένη αριστερή δημιουργεί μια θυελλώδη ερωτική σχέση με έναν αλφαμίτη της Μακρονήσου, ενόσω ο αδελφός της Άγγελος υπηρετεί εκεί τη θητεία του. Στη σκηνή εμφανίζονται ακόμη η αδελφή της Μάχης και μητέρα του Νικόλα, Μάγδα (μια τρυφερή νοικοκυρά), ο άνδρας της

---

[306]Σε συνέντευξή του με αφορμή το έργο *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, ο Κουμανταρέας αποκαλύπτει ότι φοβήθηκε μήπως δεν κατάφερνε να ξαναγράψει φανταστικές ιστορίες, βλέποντας τον αντίκτυπο που είχε το συγκεκριμένο έργο στους αναγνώστες κι έτσι «ρίχτηκε με τα μούτρα σε ένα καινούργιο μυθιστόρημα που το εμπνεύσθηκε την ημέρα των γενεθλίων του, το Μάιο του 1997». Αν και δεν υπεισήλθε σε περισσότερες λεπτομέρειες γύρω από το νέο του βιβλίο, εμείς αντιλαμβανόμαστε ότι δεν είναι άλλο από το *Δυο φορές Έλληνας*, βλ. Μικέλα Χαρτουλάρη, «'Ξεκίνησα να γράφω γιατί δεν είχα άλλο τρόπο να παίζω'» (συνέντ.), 06.05.1999, www.tanea.gr. Ο Ν. Μπακουνάκης αναφέρει ότι «το Μάιο του 1998 ο συγγραφέας αρχίζει να γράφει ένα μυθιστόρημα γύρω από το 1949, με την προοπτική ο βασικός ήρωάς του να αυτοκτονήσει. Σιγά σιγά ήρθαν και άλλοι ήρωες και το μυθιστόρημα απλωνόταν στο χρόνο και έπαιρνε όγκο. Οι ίδιοι οι ήρωες παρέσυραν το συγγραφέα καθώς του ζητούσαν να δει τι απέγιναν μέσα στο χρόνο. Τον παρέσυραν όμως και τα ίδια τα γεγονότα, η έρευνα της εποχής μέσω των αρχείων της Βιβλιοθήκης της Παλαιάς Βουλής και των εφημερίδων «Καθημερινή» και «Βήμα», βλ. Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», 29.07.2001, www.tovima.gr.

[307]Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας: η φορά και η φθορά των πραγμάτων», *Οδός Πανός* 117 (2002) 72.

Μιχάλης (τυπικός εκπρόσωπος της μεταπολεμικής οικονομικής ανόδου) και ο μικρός αδελφός της Μάχης και της Μάγδας, Άγγελος. Σταδιακά η αφήγηση συγκεντρώνεται στο πρόσωπο του Άγγελου, που μπορεί να πέφτει τελείως έξω στην ερωτική του ζωή, αλλά σταδιοδρομεί ως επιτυχημένος συγγραφέας και παρακολουθεί ως το τέλος τις περιπέτειες της οικογένειάς του […], καθώς προοδευτικά αποδεκατίζεται από τα παλαιότερα μέλη της και ανανεώνεται με καινούργια».[308] Μία αυθεντική κατοχική Μπερέτα συνέχει τις τύχες των ηρώων,[309] αφού ξεκινά από κάποιο θείο Σαράντη, περνά στον Ευγένιο, μετά στον Αλέξανδρο, στη συνέχεια τη βρίσκουμε στα χέρια του γιου του, Σωκράτη και τέλος, περνά μέσω της Μαρίας στον Άγγελο, για να καταλήξει στο απορριμματοφόρο. Ταξιδεύει και συνυπάρχει με τους ήρωες σαράντα ολόκληρα χρόνια και θα λέγαμε ότι αποτελεί το συνδετικό κρίκο του μυθιστορήματος.

Το μυθιστόρημα απαρτίζεται από «τρία σαφώς άνισα ως προς την έκταση και τον όγκο μεταξύ τους μέρη»:[310] το πρώτο μέρος αφορά σε 6 μαγιάτικες ημέρες του 1949 (μετεμφυλιακή περίοδος) και συγκεκριμένα στη 14η έως και τη 19η Μαΐου, το δεύτερο αναφέρεται στις χρονολογίες 1959 (4 μέρες), 1969, 1979 και 1989. Οι σελίδες του ημερολογίου έχουν σταθερό σημείο αναφοράς το μήνα Μάιο[311] (για το 1959 η 15η-17η, καθώς και η 29η Δεκεμβρίου, το 1969 επανέρχεται στο τριήμερο 15-17 Μαΐου, το 1979 στο διήμερο 16-17, ενώ το 1989 αλλάζει εντελώς η επιλογή: είναι η 30η Νοεμβρίου κι η 3η Δεκεμβρίου). Στο τρίτο μέρος αναφέρεται στο 1990 και στο τριήμερο 17-19 Μαΐου. Τέλος, υπάρχει ο επίλογος με το χαρακτηριστικό τίτλο: «Ο χρόνος είναι ένα παιχνιδάκι». Η Ελ. Κοτζιά σχολιάζει ότι «ο χρόνος του καλύπτει το μακρύ διάστημα από το 1949 –Κυβέρνηση Γ. Παπανδρέου ως το 1990 –Κυβέρνηση Κ. Μητσοτάκη και οι σκηνές του εκτυλίσσονται σε όλων των ειδών τους αθηναϊκούς

---

[308]Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Χρονικό μιας τεσσαρακονταετίας», *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη*, 07.09.2001.

[309]Ο Ν. Μπακουνάκης σχολιάζει ότι «καθοριστικό ρόλο σε αυτόν τον αφηγηματικό ιστό έχει ένα αντικείμενο, ένα όπλο Μπερέτα, που περνάει από χέρι σε χέρι σαν ένα αναγνωριστικό μοτίβο του θανάτου», ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306).

[310]Ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Χρονικό μιας τεσσαρακονταετίας», (υποσ. 308).

[311]Ο Ν. Μπακουνάκης σχολιάζει ότι «όλο το βιβλίο κρατιέται σε αυτόν το μήνα. Είναι το αποτύπωμά του στο χρόνο. Μερικές αποκλίσεις δεν αλλάζουν το συμβολισμό. Μόνο ο επίλογος μένει χωρίς χρόνο, ανοιχτός και ελεύθερος στον χρόνο του κάθε αναγνώστη», ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306).

χώρους».[312] Ο τόπος που διαδραματίζεται το μυθιστόρημα είναι η Αθήνα και η Μακρόνησος,[313] ενώ για το ρόλο της Αθήνας υποστηρίζεται ότι «στο *Δυο φορές Έλληνας* η πρωτεύουσα δεν είναι μόνο το σκηνικό για την ανάπτυξη της πολυεπίπεδης, διαχρονικής ιστορίας, αλλά είναι και η πρωταγωνίστρια. Τα πάντα συμβαίνουν στους δρόμους της, στα ψυχρά κτήρια, στα μαγαζιά της».[314]

Ο τίτλος του μυθιστορήματος παραπέμπει στη φράση-πρόσταγμα του Κανελλόπουλου προς τους ανανήψαντες της Μακρονήσου, δηλαδή τους αριστερούς, και ο Κουμανταρέας δηλώνει σε συνέντευξή του γι' αυτόν: «Ίσα ίσα που χρωστάω χάρη στον Κανελλόπουλο, γιατί μου έδωσε τον τίτλο του βιβλίου μου».[315] Ο τίτλος

---

[312]Ελισάβετ Κοτζιά, «*Δυο φορές Έλληνας*», *Η Καθημερινή*, 09.07.2001, www.magikokouti.gr.

[313]Ο Ρ. Σωμερίτης θεωρεί ότι «το κεντρικό θέμα του βιβλίου αυτού είναι σε μεγάλο βαθμό η Μακρόνησος», ενώ προσθέτει ότι «η Μακρόνησος δεν ήταν ένας συνηθισμένος τόπος εξορίας, μια συνηθισμένη φυλακή. […] Ήταν ένας μηχανισμός όπου με το συνδυασμό της πιο απάνθρωπης βίας, που έφτανε συχνά ως το θάνατο, και μιας συνεχούς ψυχολογικής καταπίεσης ορισμένοι (τελικά παράφρονες;) ήθελαν να μετατρέψουν όσους ήταν ή όσους θεωρούσαν κομμουνιστές σε μαχητικούς 'εθνικόφρονες'. Τα θύματά τους ήταν οι «ύποπτοι» νεοσύλλεκτοι και εκατοντάδες πολιτικά στελέχη», βλ. Ριχάρδος Σωμερίτης, «Η επικαιρότητα της Μακρονήσου», 19.08.2001, www.tovima.gr. Ο Κουμανταρέας υπογραμμίζει σχετικά με τη Μακρόνησο ότι «'δύο συγγραφείς πολιτικά εκ διαμέτρου αντίθετοι, ο Φραγκιάς και ο Κάσδαγλης, έχουν γράψει τα μόνα άξια λόγου κείμενά μας για τη Μακρόνησο. Κανένας άλλος'», ό.π., Πέτρος Τατσόπουλος, (υποσ. 70), 122.

[314]Αλέξανδρος Στεργιόπουλος, «Ιστορικά πλαίσια σε παράξενους δρόμους», *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη* 678, 22.10.2011, www.enet.gr. Για το ρόλο της Αθήνας στη λογοτεχνία, ο Σπ. Πλασκοβίτης αναφέρει: «Αλλά δεν είναι μόνον ο 'χώρος', είναι –παράλληλα κι εντονότερα απ' οπουδήποτε αλλού– μια πολιτεία του 'χρόνου', η Πόλη των χρονικών συγκρίσεων, η Πόλη όπου όλα τρέχουν μέσα στους ρυθμούς της ζωής της και, μαζί, επιστρέφουν οδυνηρά μέσα στη μνήμη εκείνου τουλάχιστον που πέρασε τα νεανικά του χρόνια στους δρόμους και στις πλατείες της», βλ. Σπύρος Πλασκοβίτης, «Ένας συγγραφέας στην Αθήνα του 1990»: *Γραφές και συναντήσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, 13. Λίγα χρόνια αργότερα, δηλώνει ο συγγραφέας: «Εγώ είμαι κατεξοχήν και κατ' εξακολούθηση αθηναιογράφος. Βέβαια, τα τελευταία χρόνια προσπαθώ να μη μένω τόσο πολύ στα τοπωνύμια. Οι αναγνώστες θα έχουν βαρεθεί να διαβάζουν συνέχεια για την πλατεία Βικτωρίας. Αποφεύγω να γίνομαι ένας τουρίστας στην πόλη», βλ. Σταύρος Διοσκουρίδης, «Οι Αθηναίοι: Μένης Κουμανταρέας» (συνέντ.), 19.01.2011, www.lifo.gr.

[315]Ό.π., Γιώργος Χρονάς, «Ο Μένης Κουμανταρέας, λέει» (2002), (υποσ. 122), 46. Ο Ν. Μπακουνάκης σχολιάζει ότι «παραπέμπει στην 'εθνικόφρονα' φιλολογία της ηθικοπλαστικής

επανέρχεται σε έξι σημεία του έργου: στην ειρωνική τοποθέτηση του Παναγιώτη Λεκέ για τα οφέλη της θητείας τους στη Μακρόνησο: «‘Βέβαια’, τον διέκοψε ο Λεκές, ‘όπως λέει κι ο Κανελλόπουλος: ‘‘οι ανανήψαντες της Μακρονήσου πρέπει να θεωρηθούν δυο φορές Έλληνες, μία ως γεννηθέντες τοιούτοι, και άλλη μία φορά ως ανακτήσαντες μετά γόνιμον ψυχικήν δοκιμασίαν την ελληνικήν των συνείδησιν’’» (2ΦΕ 109), στη σκέψη του Άγγελου κατά την επίσκεψή του στη νευρολογική κλινική για τον Ευγένιο (2ΦΕ 466), στην περιγραφή της εσωτερικής, ψυχικής κατάστασης του Άγγελου από τον ίδιο (2ΦΕ 512), στην παράσταση του Σωκράτη (2ΦΕ 672), στην τυχαία συνάντηση του Άγγελου με το σκαπανέα Νικολάου σαράντα χρόνια μετά τη θητεία τους (2ΦΕ 739) και στην καταγγελτική κατακλείδα αναίρεσης αυτής της φράσης, που καταδυνάστευσε άδικα και βάναυσα γενιές και γενιές: «Τι τύχη αυτή να γεννηθεί Αθηναίος! Μια τύχη που την μοιράζεται μ’ όσους γεννήθηκαν εδώ, όσους ήρθαν εσωτερικοί μετανάστες κι ακόμα όσους φτασμένοι από ξένες χώρες μαθαίνουν να μιλάνε τα ελληνικά και πασχίζουν να πολιτογραφηθούν Έλληνες. Δεν χρειάζεται να γίνεις Έλληνας πολλές φορές. Μία αρκεί και περισσεύει» (2ΦΕ 749).

Τα μοτίβα του μυθιστορήματος είναι η Ιστορία,[316] η τέχνη, η ποίηση, ο εν δυνάμει συγγραφέας (2ΦΕ 718) / ο ρόλος του συγγραφέα,[317] ο θάνατος, η άπιστη σύζυγος/σύντροφος, ο νευρωτικός άνδρας, η ομοφυλοφιλία[318] και η αποδέσμευση από την οικογένεια.[319]

λειτουργίας της Μακρονήσου», ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306).

[316]Ο Αλ. Στεργιόπουλος σχολιάζει ότι «η περίοδος 1949-1990 είναι μεγάλη και πλούσια σε σημαντικά γεγονότα της νεότερης ιστορίας της Ελλάδας. Στις σελίδες του βιβλίου το ιστορικό πλαίσιο στέκεται πλάι στον τόπο και καθοδηγεί κατά κάποιον τρόπο τις ζωές των ηρώων», ό.π., Αλέξανδρος Στεργιόπουλος, «Ιστορικά πλαίσια σε παράξενους δρόμους», (υποσ. 314).

[317]Η μετά θάνατον εξομολόγηση - παραίνεση του Ευγένιου προς τον Άγγελο τονίζει ευκρινώς το ρόλο του συγγραφέα: «‘Μη χάσεις ποτέ από τα μάτια τον ορίζοντα των ονείρων σου που έπλαθες νέος για χάρη κάποιων υποσχέσεων, μάταια δολώματα που σου στήνουν οι επιτήδειοι και οι ατάλαντοι. Μην πάρουν τα μυαλά σου αέρα. Γιατί μη νομίσεις, ένας διορθωτής είσαι κι εσύ, Άγγελε […] και μάλιστα σε μια εποχή αχάριστη που δεν σηκώνει και πολλές διορθώσεις’» (2ΦΕ 691-692). Βλ. επίσης, 2ΦΕ 211, 491, 575.

[318]Η στάση του Αντρέα Μαυροκέφαλου απέναντι στον Παναγιώτη Λεκέ είναι απαξιωτική και νουθετεί τον Άγγελο να προσέχει τις παρέες του: «Μ’ αυτούς που κάνεις παρέα, ξέρω ’γω…» (2ΦΕ 99), ενώ καταφέρεται εναντίον του Παναγιώτη: «Αφού είναι αδερφή ο τύπος, φωνάζει από μακριά»

Το μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* είναι μια πολυπρόσωπη τοιχογραφία, όπου οι «ήρωές του είναι άνθρωποι κάθε λογής: διορθωτές εφημερίδων, τυπογράφοι, καφετζήδες, θυρωροί, επιχειρηματίες, ασφαλίτες, αστυνομικοί, αγωνιστές, κομψές κυρίες, νοικοκυρές, γόνοι πλούσιων οικογενειών, προικισμένοι νεαροί, μπαρόβιοι, συγγραφείς, μουσικοί, σκηνοθέτες καθώς και πασίγνωστες προσωπικότητες».[320] Τα ιστορικά πρόσωπα[321] που πλαισιώνουν τους ήρωες και δίνουν το στίγμα της εποχής είναι η Μαρίκα Κοτοπούλη, ο Γιάννης Ρίτσος, ο Ντίνος Ηλιόπουλος, ο Άρης Αλεξάνδρου, ο Άγγελος Σικελιανός, ο Σοφοκλής Βενιζέλος, ο Κανελλόπουλος κ.ά. Τα πρόσωπα αυτά «δίνουν στους ήρωες την ευκαιρία να σκεφτούν για την τέχνη, την

(2ΦΕ 100), δεν του δίνει άδεια (ως τιμωρία για τις σεξουαλικές προτιμήσεις του) και όταν αρνείται και ο Άγγελος να πάρει σε ένδειξη συμπαράστασης, θεωρώντας το κατάφωρη αδικία, ο Αντρέας γίνεται αναιδής και ιταμός: «Α ώστε γίναμε ζευγαράκι… καλά το ’λεγα εγώ!» (2ΦΕ 100). Σε άλλο σημείο του μυθιστορήματος, παρακολουθούμε την Αμάντα να είναι ερωτευμένη αλλά και προβληματισμένη με τη στάση του Σωκράτη: «Μόνο που από τότε που τελείωσαν το σχολείο, βρίσκει ότι το παιδί αυτό άλλαξε, διαβάζει περίεργα βιβλία, ακούει παράξενες μουσικές, κάνει συντροφιά με κάτι αλλόκοτους, τον απασχολούν περισσότερο οι φίλοι του παρά τα κορίτσια» (2ΦΕ 634-635). Έτσι, «παρ’ όλη την έλξη που νιώθει για τον παλιό συμμαθητή της, το δηλητήριο πέρασε στις φλέβες της, λειτουργεί σαν ασπίδα κοινωνική» (2ΦΕ 635), ενώ μέσω της Μάγδας πληροφορούμαστε ότι ο Σωκράτης είναι ομοφυλόφιλος και έτσι τελειώνει εκεί το όποιο ενδιαφέρον της κοπέλας: «‘Αρκετά την ταλαιπώρησε, εκείνη να ’ναι τσιμπημένη μαζί του κι αυτός να είναι –έτσι λένε τουλάχιστον– τοιούτος!’ Λέει τη λέξη σαν να παθαίνει ηλεκτροπληξία. ‘Γκέι, Μάγδα’, την διορθώνει» (2ΦΕ 656).

[319]Η οικογένεια καταπιέζει τον Άγγελο (2ΦΕ 512), η οικογένεια ‘πνίγει’ τον Άγγελο και εκείνος προσπαθεί να ξεφύγει απ’ αυτήν χωρίς επιτυχία: «Όσο κι αν προσπαθούσε να ξεφύγει από την οικογένεια, η οικογένεια τύλιγε τα πλοκάμια της γύρω του προσπαθώντας να πάρει πίσω όσους είχαν την τάση ν’ αποσκιρτήσουν» (2ΦΕ 604), ενώ από την πλευρά του Παναγιώτη η οικογένεια είναι απαραίτητη, αφού είναι μόνος του στη ζωή και το παράπονό του είναι μεγάλο: «‘Μακάρι να είχα κι εγώ οικογένεια να μαλώνω’» (2ΦΕ 279).

[320]Ο.π., Ελισάβετ Κοτζιά, «*Δυο φορές Έλληνας»,* (υποσ. 312).

[321]Ο Ν. Μπακουνάκης σχολιάζει ότι «σε αυτό το πλήθος των ανωνύμων οι επώνυμοι ή καλύτερα τα ιστορικά πρόσωπα […] δίνουν το στίγμα της εποχής, […] χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το μυθιστόρημα παύει να είναι ένα μυθιστόρημα ανωνύμων», ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306). Ο Δ. Κούρτοβικ υποστηρίζει ότι «ο Κουμανταρέας είναι αυτός […] που μνημειώνει κατά κάποιον τρόπο τους ανεκδήλωτους, φευγαλέους ή αγνοημένους κραδασμούς και κυματισμούς της ψυχής των αφανών», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας: η φορά και η φθορά των πραγμάτων», (υποσ. 307), 72.

πολιτική, την ποίηση, τη ζωή, το θάνατο, την κριτική, τη φιλοσοφία».[322] Αναφερόμενος στους χαρακτήρες του μυθιστορήματος, ο Θ. Νιάρχος τονίζει ότι «το *Δυο φορές Έλληνας* δεν είναι ένα ιστορικό μυθιστόρημα, αν και συναντάμε στις σελίδες του πλήθος ονομάτων που στοίχειωσαν και εξακολουθούν να στοιχειώνουν τον πολιτικό και καλλιτεχνικό ορίζοντα της χώρας μας. Τα συναντάμε γραμμένα με την άκρη της πένας του συγγραφέα, στο φτερό, ονόματα που κι αν υπήρξαν με βάρος, χρώμα, οσμή, συχνά δεσποτικά και κυρίαρχα, ακούγονται διακοσμητικά, σχεδόν καταχρηστικά μέσα στο μυθιστόρημα. […] Δεν γίνεται με τρόπο η μνεία τους ώστε να ήθελε να γνωρίσει τη συνέχεια ή την εξέλιξή τους. Κι ας είναι τα ονόματα αυτά του Περικλή Γιαννόπουλου, του Εμπειρίκου, του Καραμανλή, του Λαπαθιώτη, του Μυριβήλη, της Μερκούρη, του Τερζάκη, […] του Γιάννη Ρίτσου ακόμη, αλλά και πλήθος άλλα. Σαν να τα στέλνει ο συγγραφέας να κοιμηθούνε πια μέσα στο κοιμητήριο μιας ανώνυμης ιστορίας, επαναφέροντας στο προσκήνιο δυναμικά, με το ελιξήριο της γραπτής παντοδυναμίας, πρόσωπα που φαινόταν να τα έχει τυλίξει η σκόνη της ανωνυμίας ενόσω ακόμη ζούσαν. Ποιος να το φανταζόταν πως σε σχέση με τα ονόματα που αναφέραμε, κι είναι μέσα στο βιβλίο σαν να μην υπήρξαν παρά συμπτωματικά, τρομερά κι αναντικατάστατα θ' ακούγονταν τα ονόματα της Μάχης, του Ευγένιου, της Μάγδας, του Παναγιώτη, του Άγγελου, του Μιχάλη, του Νικόλα, του Ανδρέα, ενός ανυπολόγιστου πλήθους ανθρώπων, που ακόμη και διαβατική η παρουσία τους γράφεται με εγκαυστική στη μνήμη και τη συνείδησή μας».[323]

Οι χαρακτήρες που θα μας απασχολήσουν κατά κύριο λόγο είναι ο Ευγένιος Ζαφειρίδης και η γυναίκα του Μάχη, ο Άγγελος Αγγελίδης και η Μαρία Μαυρομάτη, ο Μιχάλης Νικολαΐδης και η γυναίκα του Μάγδα και δευτερευόντως ο Αντρέας Μαυροκέφαλος, ο Παναγιώτης Λεκές, ο Νικόλας Νικολαΐδης, η γυναίκα τού Νικόλα, Ντενίζ και η κόρη τους Αμάντα, ο Αλέξανδρος Αλεξανδρίδης και ο γιος του Σωκράτης.[324]

---

[322]Ο.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306).

[323]Θανάσης Νιάρχος, «*Δυο φορές Έλληνας*: η εποποιία της καθημερινότητας», *Κ* 8 (2005) 19.

[324]Σύμφωνα με τον Ν. Μπακουνάκη, η 'επίσκεψη των ονομάτων' έχει ως εξής: «Ευγένιος, το όνομα της μητέρας του Κουμανταρέα, η οποία ζούσε όταν ο συγγραφέας άρχισε το γράψιμο. Η Μάχη τον φωνάζει Ζένια, μια αναφορά στους ρώσους συγγραφείς. Μάχη, από το Ανδρομάχη. Μάγδα, όνομα αστικό που ηχητικά βρίσκεται κοντά στο Μάχη. Άγγελος, αγγελικός στη φυσιογνωμία και στον χαρακτήρα. Αντρέας Μαυροκέφαλος, συνειρμοί αρρενωπότητας. Παναγιώτης Λεκές, ομοφυλόφιλος,

5. 1. Η κριτική πρόσληψη

Το μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* χαρακτηρίζεται ως «μια ακόμη απτή απόδειξη της τέχνης ενός ωραίου πλανόδιου σαλπιγκτή της ελληνικής λογοτεχνίας»,[325] που «με την αμφίρροπη έλξη προς τη μεγαλοαστική εκλέπτυνση και τη λούμπεν τραχύτητα, μοιάζει να ανανεώνεται διαρκώς, […] ίσως ακριβώς από την τάση ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο πόλους της συναισθηματικής ζωής του».[326]

Ο Ν. Μπακουνάκης υπογραμμίζει ότι «ο Μένης Κουμανταρέας δημιούργησε το μυθιστόρημα της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας πατώντας καλά και γερά πάνω στις κλασικές αξίες και αρχές της αφηγηματικής τέχνης και τεχνικής. Το μυθιστόρημά του, 755 σελίδων,[327] είναι πριν απ' όλα ένα χορταστικό αφήγημα […] με σάρκινους ήρωες που κινούνται μέσα στο χώρο μιας καλά σχεδιασμένης και ακριβούς αθηναϊκής γεωγραφίας, με μοναδική παρέκκλιση στο χώρο –το φυσικό και τον ψυχικό– τη Μακρόνησο». Διακρίνει «μια συμπάθεια για τους αριστερούς ήρωες του βιβλίου,[328] αλλά τίποτε περισσότερο που να προσδιορίζει τον πολιτικό

στιγματισμένος και αποστάτης της όποιας νομιμότητας. Ο συγγραφέας τον σκοτώνει. Λυπάται γι' αυτό αλλά ορισμένα πράγματα επιβάλλονται από την ίδια την υπόθεση», ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306).

[325]Κώστας Ακρίβος, «Δυο φορές συγγραφέας», *Οδός Πανός* 117 (2002) 77.

[326]Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Το σόου συνεχίζεται», 07.03.2009, www.tanea.gr.

[327]Για την έκταση του μυθιστορήματος, ο Κουμανταρέας σχολιάζει ότι «'οι εκδότες θέλουν τα ογκώδη μυθιστορήματα που να πιάνουν τις 500 και τις 600 σελίδες. Προσωπικά δεν είμαι καθόλου θιασώτης του πολυσέλιδου μυθιστορήματος. Έτυχε στο *Δυο φορές Έλληνας* να υπερβώ τον εαυτό μου τουλάχιστον σε σελίδες. Έχω όμως και ολιγοσέλιδα βιβλία, όπως είναι *Η κυρία Κούλα* και *Το κουρείο*'», ό.π., Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας – Ελιάνα Χουρμουζιάδου: ο Δάσκαλός μου, ο μαθητής μου», (υποσ. 156) και δείχνει μια σαφή προτίμηση στα διηγήματα, άλλωστε αυτό το μαρτυρεί ο αριθμός των διηγημάτων του έναντι των μυθιστορημάτων: «'Αγαπώ πολύ το είδος αυτό που έχει και πολύ στέρεη παράδοση στην Ελλάδα. Το πρώτο μου μυθιστόρημα –*Βιοτεχνία υαλικών*– το έγραψα στα σαράντα μου'. […] 'Η πύκνωση δεν είναι δικό μου χαρακτηριστικό', λέει. 'Χρειάζεται ειδική φτιαξιά. Αυτό που κάνει, λ.χ., ο Σωτήρης Δημητρίου ή ο Ηλίας Παπαδημητρακόπουλος, εγώ δεν μπορώ να το κάνω'», βλ. Μανώλης Πιμπλής, «Μένης Κουμανταρέας: 'Τα καλά μυθιστορήματα μετριούνται στα δάχτυλα'», *Τα Νέα*, 04.01.2007, www.tanea.gr.

[328]Ταυτόσημη είναι και η δήλωση του Κουμανταρέα στον Γ. Χρονά: «'Νομίζω ότι ο συγγραφέας αυτού του βιβλίου είναι σαφώς με το μέρος των αδικημένων, που είναι οπωσδήποτε η αριστερά, αλλά από την άλλη μεριά ο χρόνος, που έχει περάσει, τον κάνει να βλέπει τα πράγματα, δεν θα 'λεγα αφ' υψηλού, αλλά γαλήνια και με ένα τρόπο αποστασιοποιημένο. Νομίζω ότι η πεμπτουσία

προσανατολισμό του μυθιστορήματος. Το σίγουρο είναι ότι το *Δυο φορές Έλληνας* θα γραφόταν διαφορετικά αν δεν είχε καταρρεύσει ο κόσμος του λεγόμενου υπαρκτού σοσιαλισμού». Τέλος, τονίζει ότι οι «οδηγητικές γραμμές αυτού του μεγάλου αφηγηματικού έργου» που παρακολουθεί την πορεία μιας ελληνικής οικογένειας από το 1949 έως το 1990 είναι «τα πάθη της, οι αντιθέσεις της, οι φοβίες της, οι διχασμοί της, η εσωστρέφειά της ή η εξωστρέφειά της, η στράτευσή της, οι κοινωνικές και πνευματικές ανησυχίες της, ο έρωτας (παράνομος και νόμιμος), οι φαντασιώσεις της, οι εντός της κοινωνικές διαφοροποιήσεις, ο τυχοδιωκτισμός της ή η μέχρι θανάτου πίστη της στις αξίες, η σχέση της με τα σύμβολα, ο θάνατος, η τύχη των επιγόνων της, η τύχη της Αθήνας».[329]

Ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου κάνει λόγο για το ρόλο των συμπτώσεων[330] στο μυθιστόρημα και υπογραμμίζει ότι «η γενναία σύμπτωση των διπλών γενεθλίων δεν είναι η μοναδική στο μυθιστόρημα του Κουμανταρέα. Κάθε προώθηση της δράσης, κάθε μετάβασή της σ' ένα νέο στάδιο προϋποθέτει μια αντίστοιχη σύμπτωση: ο

της αδικίας σ' αυτό το βιβλίο είναι ο ήρωας, ο ένας εκ των ηρώων, ο Ζένια, και από την άλλη ο αδικοσκοτωμένος ο Λεκές, ο Παναγιώτης Λεκές'» και συμπληρώνει: «'Καμιά φορά όταν ανήκεις σε μια άλλη τάξη τα προβλήματα που έχουν οι άλλοι άνθρωποι σού είναι πολύ πιο σαφή από τους ίδιους τους ανθρώπους που τα υποφέρουν και τα υφίστανται και έχεις μια καθαρή ματιά. Και γω που δεν υπήρξα ποτέ κομμουνιστής, αλλά συμπαθών είδα πολύ καθαρά αυτό το πράγμα. Νομίζω ότι αυτό φαίνεται και στο βιβλίο μου, που με ρωτήσατε πριν. Ότι βλέπω με ένα μάτι αμερόληπτο όση συμπάθεια κι αν έχω'», ό.π., Γιώργος Χρονάς, «Ο Μένης Κουμανταρέας, λέει» (2002), (υποσ. 122), 45, 52. Ο συγγραφέας δηλώνει, επίσης, στον Μ. Πιμπλή: «'Σε όλη αυτή τη διαδρομή οι περιπέτειες του τόπου δεν με άφησαν αδιάφορο'», ό.π., Μανώλης Πιμπλής, «Μένης Κουμανταρέας: 'Δεν κάθισα στις ευκολίες μου'», (υποσ. 175).

[329]Ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306).

[330]Ο Π. Μπουκάλας επισημαίνει ότι «ο όλος μύθος προάγεται με αλλεπάλληλες συμπτώσεις, που από μια στιγμή και πέρα, και έτσι όπως αναδεικνύονται σαν μοναδική μέθοδος αρμογής των παράλληλων μικροϊστοριών, δεν φαίνονται απλώς αφύσικες αλλά και αμήχανες ή εκβιαστικές. Όσο κι αν η συγκεκριμένη επιλογή ενδέχεται να υπαινίσσεται τα παιγνίδια μιας κάποιας μοίρας, όσο κι αν ο συγγραφέας αυτοσαρκάζεται και ως προς αυτό (με τη φράση «ένα σενάριο με αδέξιες συμπτώσεις»), το πρόβλημα παραμένει, αν υπολογίσουμε ότι πρόκειται για ένα μυθιστόρημα τυπικά ρεαλιστικών προδιαγραφών που δεν μπορεί να διακυβεύσει την αληθοφάνειά του χωρίς υπέρογκο κόστος», βλ. Παντελής Μπουκάλας, «Από τη Μακρόνησο ως την Αθήνα του 1990...», 18.09.2001, www.kathimerini.gr. Ο Δ. Κούρτοβικ σχολιάζει ότι «όλη η δράση του μυθιστορήματος προωθείται χάρη σε τυχαίες συναντήσεις με χαρακτήρα σατανικών συμπτώσεων», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας: η φορά και η φθορά των πραγμάτων», (υποσ. 307), 73.

Ευγένιος συναντά τυχαία τον εραστή της Μάχης και τον αντεραστή του Άγγελου (με τον οποίο θα ξανασυναντηθεί αργότερα έγκλειστος στο ψυχιατρείο), η Μάχη και ο Άγγελος θα μπλεχτούν και πάλι (ας είναι και στιγμιαία) με τον αλφαμίτη στα χρόνια της δικτατορίας, ενώ ο Άγγελος θα βρει το γιο της γυναίκας που ερωτεύτηκε επί ματαίω ως συμμαθητή της κόρης τού Νικόλα». Όπως εξηγεί αυτές οι συμπτώσεις σηματοδοτούν τη φθορά και την πτώση των χαρακτήρων: «Είναι προφανές πως ο Κουμανταρέας, κόντρα σ' ένα στερεότυπο αίτημα αληθοφάνειας, υπαινίσσεται κάτι για το κουβάρι και το μοιραίο της τύχης των ηρώων του, που, αν και εμπλέκονται σε κάποιας μορφής ιδεολογικούς αγώνες, δεν κατορθώνουν εν κατακλείδι να ελέγξουν τον κόσμο τους και χάνουν (ποιος λίγο ποιος πολύ) πικρά το παιχνίδι».

Στα μειονεκτήματα συγκαταλέγει την 'τυραννική ανισομέρεια' και τις 'υπέρμετρες αντιφάσεις' και σημειώνει: «Περιγραφικός, σπάταλος με τα επινοήματά του, άσκοπα και άστοχα θεωρητικολόγος και συχνά μελοδραματικός, ο αφηγητής των τελευταίων δεκαετιών αδικεί το πρώτο, όπως κι ένα κομμάτι από το δεύτερο μέρος του βιβλίου (διαβάζονται όλα απνευστί και βγάζουν επιδέξια δραματουργημένες καταστάσεις, αλλά και πολύ χειροπιαστούς ανθρώπινους τύπους), μια και τα εγκαταλείπει αβοήθητα σ' ένα προδήλως ασυντόνιστο και αμήχανο σύνολο».[331]

Ο Π. Μπουκάλας τονίζει ότι διαπνέεται από συγκίνηση (στις κορυφώσεις του δράματος), ότι «ζωγραφίζει με ευαίσθητη πληρότητα τα αισθήματα των διορθωτών, των 'λαθρεπιβατών' της δημοσιογραφίας», ότι «τιμάται η Αθήνα, η λατρεμένη του συγγραφέα ως ένας από τους κυριότερους 'χαρακτήρες' του μυθιστορήματος» και επίσης, αναγνωρίζει την «αφηγηματική αξιοσύνη του συγγραφέα», αλλά θεωρεί ότι δεν «διεκπεραίωσε άψογα και δίχως προβλήματα το πράγματι φιλόδοξο σχέδιό του: να αναπαραστήσει την Ελλάδα τεσσάρων δεκαετιών». Υποστηρίζει ότι το *Δυο φορές Έλληνας* επεδίωξε όχι τόσο επιτυχημένα «να συντεθεί σαν το ερμηνευτικό κοινωνικοπολιτικό μυθιστόρημα της μεταπολεμικής Ελλάδας», ότι κάποιες φορές «βαλτώνει ή, έστω, μοιάζει να συσπειρώνεται στον εαυτό του» και «επιπλέον, επιβαρύνει τους ήρωές του με κοινωνιολογικού ή πολιτικολογικού χαρακτήρα διαλόγους». Αναφέρει, επίσης, ότι «ο Κουμανταρέας δεν έχει τιθασέψει εδώ το υλικό του, όπως είχε πετύχει στα προηγούμενα πεζογραφήματά του, με αποτέλεσμα να αποτυπώνεται η ατημελησία (ως προς τον έλεγχο των πραγμάτων, προς αποφυγή αντιφάσεων, και ως προς την αυστηρή πειθάρχηση των λέξεων) που διακρίνει και

[331]Ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Χρονικό μιας τεσσαρακονταετίας», (υποσ. 308).

κάποια παλαιότερα γραπτά του. […] Ποικίλα προβλήματα υπάρχουν επίσης στην «ποδοσφαιρική γλώσσα» με την οποία περιγράφεται η συνάντηση των Εθνικών Ελλάδας και Τουρκίας. Η γλώσσα αυτή, όσο βλέπω, αναπαράγεται χωρίς διάθεση παρωδίας, άλλωστε το όλο περιστατικό αποτελεί κρίσιμο στοιχείο του μύθου» και κλείνει, τονίζοντας ότι «τούτη τη φορά ο Μένης Κουμανταρέας υπερκεράστηκε από το σχέδιό του, ίσως επειδή κατά βάθος δεν ήθελε να ετοιμάσει ένα «πολιτικό μελό» (αυτό συνέθεσε όμως)[332] αλλά κάτι πλουσιότερο και οξύτερο, που δεν το πέτυχε».[333]

Τέλος, ο Δ. Κούρτοβικ σημειώνει ότι «η ιδιαίτερη συμβολή του Κουμανταρέα σ' αυτή την κατά τα άλλα τυποποιημένη και στατική εικόνα της Ελλάδας στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα είναι, εκτός από το άρωμα της παλιάς Αθήνας, ένα σχόλιο με το εξής περιεχόμενο: η πνευματικότητα, η καλλιτεχνική ευαισθησία, η νεανική δημιουργική ορμή ήταν τα πρώτα και μεγαλύτερα θύματα του μεταπολεμικού οδοστρώματος. Η πιο γνήσια καλλιτεχνική φυσιογνωμία του βιβλίου, ο νεαρός ομοφυλόφιλος Παναγιώτης Λεκές, χάνεται πριν βγει η δεκαετία του '40. Ο Ζένια, που αγαπάει τη λογοτεχνία και τη μάθηση, μαραζώνει. Η πνευματικά ανήσυχη Μαρία υποκύπτει γρήγορα στην Κίρκη του αστισμού».[334]

---

[332]Σύμφωνα με τον Δ. Κούρτοβικ, ο ελεγειακός τόνος είναι κυρίαρχος στο συγκεκριμένο έργο του Κουμανταρέα: «Το 2001, στο μυθιστόρημά του *Δυο φορές Έλληνας*, εξομολογήθηκε μέσω του κεντρικού ήρωά του ότι νιώθει την ανάγκη να γράψει ένα παλιομοδίτικο μυθιστόρημα. Στην πραγματικότητα, μια συμπάθεια για το παλαιικό είναι παρούσα σχεδόν εξαρχής στο έργο αυτού του μοντερνιστή χαρτογράφου του σύγχρονου αστικού τοπίου, και μάλιστα φαίνεται να είναι η κύρια πηγή του ελεγειακού τόνου που διακρίνει το ρεαλισμό του. Αλλά από εκείνο το βιβλίο, ή ίσως από ακόμα νωρίτερα, με τη *Συμμορία της άρπας* (1993), το παλιό, το φθίνον, το ξεχασμένο απομεινάρι μιας αλλοτινής ζωής στοιχειώνει ολοένα περισσότερο τη φαντασία του Κουμανταρέα, σε τεταμένη αντιπαράθεση με το θορυβώδες σήμερα και τις παρορμήσεις των νέων ανθρώπων που το ζουν», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Το σόου συνεχίζεται», (υποσ. 326).

[333]Ό.π., Παντελής Μπουκάλας, (υποσ. 330).

[334]Ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας: η φορά και η φθορά των πραγμάτων», (υποσ. 307), 72.

5. 2. Οι ανδρικοί χαρακτήρες

Ο Ευγένιος Ζαφειρίδης[335]

Η ηλικία του χαρακτήρα δεν ταυτίζεται με τη βιολογική ηλικία του συγγραφέα, τουλάχιστον ως προς την πρώτη δεκαετία της ζωής του (1949-1959), διότι στην επόμενη (1959-1969) ταυτίζονται ηλικιακά. Ο Ευγένιος αποτελεί έναν από τους κεντρικούς χαρακτήρες του μυθιστορήματος και την κυρίαρχη μορφή των δύο πρώτων δεκαετιών της αφήγησης (1949-1969). Η μορφή του επανέρχεται μέσω της σκέψης του Άγγελου, ακόμα και όταν έχει πεθάνει (1969) και είναι ζωντανή και παρούσα έως το τέλος της αφήγησης (1990). [336] Η κυρίαρχη μορφή του 1949 έχει ονοματεπώνυμο: Ευγένιος Ζαφειρίδης και χαϊδευτικό: Ζένια (2ΦΕ 26). Η ηλικία του αναφέρεται ρητώς [«Έκπληκτος ο πενηνταπεντάρης κάρφωσε με τα μάτια τον δεκαεφτάρη» (2ΦΕ 22, 28)] και τονίζεται ότι έχει συνειδητοποιήσει πως το κάθε λεπτό της ζωής του είναι πολύτιμο και δεν πρέπει να το αφήνει να περνά ανεκμετάλλευτο.

---

[335]Το μικρό όνομα του χαρακτήρα παραπέμπει στο όνομα της μητέρας του συγγραφέα, ενώ το επώνυμο το δανείζεται από τον αυτόχειρα διορθωτή που υπήρξε η αφορμή για τη συγγραφή του μυθιστορήματος. Ο Ν. Μπακουνάκης αναφέρει την ιστορία με το απόκομμα της εφημερίδας που έδωσε ο Χριστόφορος Λιοντάκης στον Κουμανταρέα και αποτέλεσε το έναυσμα για τη συγγραφή του μυθιστορήματος: «Ο ποιητής Χριστόφορος Λιοντάκης έδωσε στον Μένη Κουμανταρέα ένα απόκομμα της στήλης 'Φιλίστωρ' της εφημερίδας *Καθημερινή* με τα σημαντικά γεγονότα της 17ης Μαΐου 1949. 'Φύλαξέ το' του είπε, 'μπορεί να γράψεις κανένα διήγημα'. Δύο ήταν οι ειδήσεις αυτής της ημέρας που είχαν μυθιστορηματικό ενδιαφέρον: η μία η αυτοκτονία ενός τυπογράφου από την Ακρόπολη, επειδή η Εθνική μας ποδοσφαίρου έχασε από την Εθνική Τουρκίας 2-1· η άλλη η θεατρική παράσταση των κρατουμένων στη Μακρόνησο παρουσία της τραγωδού Μαρίκας Κοτοπούλη», ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306). Η είδηση της αυτοκτονίας του τυπογράφου είχε ως εξής: «Χθες την 7.20 νυκτερινήν ηυτοκτόνησε ριφθείς από την βορείαν πλευράν της Ακροπόλεως ο Τηλέμαχος Ζαφειρίδης, ετών 38, τυπογράφος (…) Εις σημείωμά του γράφει ότι αυτοκτονεί λόγω της θλίψεως την οποίαν εδοκίμασε διότι η ελληνική ομάς έχασε από την τουρκικήν ομάδα'», ό.π., Κώστας Ακρίβος, (υποσ. 325), 74.

[336]Ο Ν. Μπακουνάκης σχολιάζει ότι ο Ευγένιος είναι πολύ σημαντικός χαρακτήρας, «αφού η σκιά του πέφτει βαριά στους άλλους ήρωες και μετά το θάνατό του», ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306).

Εξωτερική περιγραφή: Το μυθιστόρημα ξεκινά με σύντομη εξωτερική περιγραφή και αναφορά στην ιδιότητα του Ευγένιου ('διορθωτής': ιδιότητα κυριολεκτική και συμβολική για κάποιους ανθρώπους). «Ο διορθωτής Ευγένιος Ζαφειρίδης, με το ισχνό πρόσωπο και το γκρίζο τσουλούφι μονίμως ριγμένο στο μέτωπο» (2ΦΕ 19) έχει «σμιχτά φρύδια», τη «χαρακτηριστική βραχνάδα του τσιγάρου κι ένα ανεπαίσθητο σφύριγμα που έβγαινε από τα πνευμόνια», καθώς επίσης «μεγάλες ρυτίδες έκλειναν σε παρένθεση το σαρκώδες στόμα» (2ΦΕ 21, 43). Έμφαση δίνεται επίσης, στα μακριά τρεμάμενα δάχτυλα, στα γυαλιά αλλά κυρίως στον τρόπο που «τα μάτια του τη μια στιγμή ξεψάχνιζαν το κείμενο σαν γεράκι που περίπταται προτού ορμήσει στο θύμα του, ενώ την άλλη στιγμή αποκτούσαν το φευγαλέο που έχουν τα σύννεφα στον ουρανό μαζί κι ένα παράπονο όπως πιάνει τους ανθρώπους τις μέρες δίχως ήλιο» (2ΦΕ 391). Όσο περνούν οι δεκαετίες, τόσο η εξωτερική εμφάνιση όσο και η υγεία του ακολουθούν φθίνουσα πορεία.

Ο λόγος του Ευγένιου είναι απλός, λαϊκός, καθημερινός και ανεπιτήδευτος: «'Δεν σου 'πα, ρε, να μην είσαι λαθραναγνώστης!'», «'Ακόμα δεν έσκασες απ' τ' αυγό'», «'Μην κοροϊδεύεις, θα σου σπάσω τα παΐδια, δεν αστειεύομαι εγώ'» (2ΦΕ 19, 21), λέει στο νεαρό του καφενείου. Στην ερώτηση του νεαρού για τα προγνωστικά του αγώνα Ελλάδας – Τουρκίας, είναι βέβαιος ότι θα νικήσει η Ελλάδα και αναφέρεται στους αντιπάλους μ' εντελώς απαξιωτικό τρόπο: «'Ορίστε μας! Θέλει και ρώτημα. Αυτό δα έλειπε να μας πάρουνε οι Τουρκαλάδες!'» (2ΦΕ 19).

Οικογενειακή κατάσταση: Είναι παντρεμένος με τη Μάχη και δεν έχουν αποκτήσει παιδιά. Μέσω της σκέψης του, μαθαίνουμε ότι «εκείνοι δεν έχουν παιδιά» και μάλιστα σπεύδει να σχολιάσει: «Καλύτερα» (2ΦΕ 40). Με αφηγημένο μονόλογο πληροφορούμαστε την ύπαρξη και των υπολοίπων μελών της οικογένειας της Μάχης, όπου κυριαρχούσε η υπερβολική αγάπη και το δέσιμο μεταξύ τους [«Τον πρώτο καιρό, όταν τ' αδέλφια αγκαλιάζονταν και φιλιόντουσαν ένιωθε σαν να του δάγκωναν την καρδιά. Πιο εκδηλωτική οικογένεια δεν είχε ξαναδεί» (2ΦΕ 40)] και αντιλαμβανόμαστε ότι σταδιακά ενσωματώνεται και ο Ευγένιος στον οικογενειακό κύκλο, αν και κάποιες φορές «νιώθει ξένος σ' αυτόν, παρείσακτος –να την πάλι η λέξη» (2ΦΕ 169).

Μορφωτικό επίπεδο: Ο Ευγένιος αρνήθηκε να κάνει ανώτερες σπουδές, αφού τις θεωρούσε χάσιμο χρόνου και δεν τον κάλυπταν. Με αφηγημένο μονόλογο δίνονται οι επιλογές του: «Εκείνος ποτέ δεν θέλησε ν' αναμιχθεί, όπως ποτέ δεν θέλησε να φοιτήσει. Ό,τι έμαθε το έμαθε μόνος» (2ΦΕ 579).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Αν και η μετεμφυλιακή περίοδος αποτελεί παρελθόν, η αίσθηση παρακολούθησης και ασφυξίας είναι έντονη και κάνει τον Ευγένιο να νιώθει ανασφαλής: «'Μιλάω δυνατά κι αυτοί μέσα έχουνε τ' αυτιά τους τεντωμένα σαν κυνηγόσκυλα. […] Καμιά φορά ο χαφιές φτιάχνει τη φωλιά του εκεί που δεν το περιμένεις. Φύλαγε τα ρούχα σου να 'χεις τα μισά. […] Εγώ ένα ξέρω, οι εποχές είναι πονηρές. Άσε πρώτα να βγω στη σύνταξη κι έπειτα ανεβαίνω στα κεραμίδια να φωνάξω τα φρονήματά μου'» (2ΦΕ 25). Ο Ευγένιος παρουσιάζεται ως ο Αθηναίος μικροαστός που προσπαθεί να επουλώσει τα τραύματα του παρελθόντος και να θέσει στόχους και οράματα, ώστε να ζήσει όμορφα και ειρηνικά, ενώ αναλογίζεται την πορεία της Ελλάδας και σκέφτεται ότι, αν ενωθούν οι Έλληνες, θα βοηθήσουν τη χώρα και θα βγουν όλοι νικητές. Είναι υπέρμαχος της μεσότητας, της προάσπισης των συμφερόντων του συνόλου και όχι των λίγων, διέπεται από ανιδιοτέλεια και νοιάζεται για την ειρήνη και την προκοπή του τόπου. Σκέφτεται: «Εκείνος είναι με το μέρος της Μεγάλης Εθνικής. […] Έτσι οφείλουν και τα κόμματα ν' αντιμετωπίσουν τα προβλήματα στη μεταπολεμική Ελλάδα. Όπου να 'ναι, αν κρίνει κανείς από τις ειδήσεις που έρχονται στην εφημερίδα, ο συμμοριτοπόλεμος τερματίζεται κι από τη μια στιγμή στην άλλη αρχίζει η ανασυγκρότηση από τα ερείπια» (2ΦΕ 113). Απεχθάνεται το διχασμό και το φανατισμό και είναι προβληματισμένος, ενώ παράλληλα τον απασχολεί έντονα το μέλλον της νεολαίας και φοβάται μήπως περάσει η πόλωση και ο διχασμός και στις επόμενες γενιές, βλέποντας γύρω του τη διάψευση των προσδοκιών και χαμένες ευκαιρίες: «Δεν πρόλαβαν να χαρούν και να χαλαρώσουν με τη λήξη του πολέμου κι άρχισε το αλληλοφάγωμα, ο κόκκινος Δεκέμβρης» (2ΦΕ 50). Ως απλός άνθρωπος που είναι, χαίρεται να βλέπει να αναμειγνύονται «άνθρωποι του γραφείου και του μόχθου, καλλιτέχνες, γυναίκες της νύχτας κι αλητάκια. Του αρέσει αυτό το χαρμάνι που δεν γνωρίζει διακρίσεις και κοινωνικές διαβαθμίσεις» (2ΦΕ 28). Επιπλέον, ξέρει τι ζητά από τη ζωή του και απορρίπτει τις πολυτέλειες, αφού εκτιμά τις σταθερές αξίες και τις υπηρετεί ως το τέλος. «Εδώ σ' αυτό το σπίτι δεν υπάρχει τίποτε με το οποίο οι άνθρωποι να ξιπάζονται, ψητά της κατσαρόλας, αναπτήρες Ρόνσον, δεξιές εφημερίδες, πολύ περισσότερο δεν καλλιεργούνται σχέσεις με οικογένειες ανώτερες κοινωνικά» (2ΦΕ 443).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Σκυμμένος στα χειρόγραφα και τα δοκίμια των διορθώσεων, παρουσιάζεται ως ένας πολύ εργατικός, έμπειρος και καταξιωμένος

διορθωτής, που μαζί με τον Κοσμά, το βοηθό του «είχαν γίνει σαΐνια στο να αποκρυπτογραφούν τα ορνιθοσκαλίσματα των συντακτών, προσθέτοντας το δικό τους δαίδαλο από διορθώσεις, τις 'τζιριτζάντζουλες' όπως τις αποκαλούσε ο Ευγένιος χαϊδευτικά» (2ΦΕ 20). Δεν έχει μεγάλα όνειρα και φιλοδοξίες, ωστόσο εμφανίζεται απογοητευμένος και με ένα αίσθημα πικρίας, διότι παραμένει στάσιμος στη δουλειά του (2ΦΕ 32), την οποία αγαπά πάρα πολύ, την κάνει με μεγάλη όρεξη και δουλεύει ακατάπαυστα (2ΦΕ 211, 491). Δέκα χρόνια αργότερα (1959), λόγοι υγείας τον οδηγούν στην απομάκρυνση από το χώρο εργασίας του και τότε η δυσαρέσκεια, η απογοήτευση και η ματαίωση κυριαρχούν και παγιώνονται στη ζωή του: «Κι από την εφημερίδα όπου να 'ναι θα παραιτηθεί –ένα ρήμα που στ' αυτιά του ριμάρει με το 'θα ηττηθεί'» (2ΦΕ 443, 470).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Ο Ευγένιος του 1949 σκέφτεται: «Τι εποχή! Τι θρίαμβος να είσαι άνθρωπος μεταπολεμικός, αυτή η αίσθηση ότι ένας καινούργιος κόσμος ετοιμάζεται να υψωθεί στη θέση από τα ερείπια που άφησε η δεκαετία που φεύγει» (2ΦΕ 207). Οι προσπάθειές του για ανασυγκρότηση της ζωής του συμπίπτουν και ταυτίζονται μ' εκείνες των υπολοίπων Ελλήνων της μεταπολεμικής περιόδου. Μέσα σε μια κατάσταση νεφελώδη και αρκετά προβληματική, οι άνθρωποι προσπαθούν ν' ανασυντάξουν τις δυνάμεις τους και να δώσουν νέα ώθηση στην καθημερινότητά τους. Ωστόσο, υπάρχει μια διάχυτη μελαγχολία και η διάθεση του Ευγένιου είναι υποτονική, καθώς νιώθει ότι ο χρόνος είναι αδυσώπητος (2ΦΕ 28-29) και ο ίδιος δεν είναι πια δυνατός και γερός και δεν διαθέτει την ικμάδα της πρώτης νιότης: «Τα γόνατά του λυγίζουν, η ανάσα του σώνεται, την τελευταία στιγμή κάνει νόημα στο πρώτο ταξί της πιάτσας» (2ΦΕ 33).

Όσον αφορά στην υγεία του, ο Ευγένιος αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα και είναι ασθενική φύση. Τα προβλήματα υγείας και συγκεκριμένα «με τα πνεμόνια του» (2ΦΕ 54) τον επιβάρυναν ήδη από το στρατό και γι' αυτό το λόγο τον είχαν κατατάξει βοηθητικό. Ο Κοσμάς τον μαλώνει και του υπενθυμίζει τις συστάσεις των γιατρών για ανάπαυση (2ΦΕ 24), αλλά και ο ίδιος θυμάται τις προτροπές τους (2ΦΕ 27, 113), καθώς παρουσιάζει έντονα σημάδια κόπωσης και εξάντλησης. Με αφηγημένο μονόλογο αποδίδεται η σκέψη του: «Αχ, πού ο καιρός που ο μεσημεριανός ύπνος του φαινόταν κάτι άχρηστο και περιττό, τώρα τον θέλει όσο τίποτα, καταντά από την ώρα που ξυπνάει να σκέφτεται τι ώρα θα ξαπλώσει το μεσημέρι» (2ΦΕ 45, 47). Επίσης, έχει συμπτώματα κατάθλιψης και όταν πιεστεί από

το άγχος και τις δύσκολες συνθήκες, τότε καταφεύγει στη λήψη ηρεμιστικών χαπιών, που, όπως φαίνεται, δεν τον βοηθούν ιδιαιτέρως, αφού κουβαλά μέσα του την αίσθηση του ανεκπλήρωτου (2ΦΕ 33), ενώ η μελαγχολία καταδυναστεύει τη ζωή του, κάνοντάς τον να νιώθει απηυδισμένος, κουρασμένος και απογοητευμένος (2ΦΕ 44, 254, 258). Με ψυχο-αφήγηση[337] και αφηγημένο μονόλογο (ο οποίος επισημαίνεται με τους πλάγιους χαρακτήρες) αποτυπώνεται η απογοήτευσή του: «Η ζωή στο χαρτί, η ζωή με τυπογραφικά στοιχεία: την έχει μπουχτίσει ο Ευγένιος. *Καμιά φορά του φαίνεται ότι έχει μπει στο μυαλό του συγγραφέα [...] και πως μόνο εκείνος ξέρει, καταλαβαίνει την ουσία, το κουκούτσι*» (2ΦΕ 44). Η αυτοκτονία φαντάζει ως η μοναδική λύση, καθώς η ζωή του δεν του δίνει πια καμιά ικανοποίηση, αλλά δεν έχει τη δύναμη ν' αυτοπυροβοληθεί, μια και πιστεύει ότι ο αυτόχειρας πρέπει να διαθέτει σθένος και να είναι κατά κάποιο τρόπο προικισμένος, ενώ θεωρεί τον εαυτό του δειλό και ανίκανο να διαπράξει κάτι τέτοιο (2ΦΕ 573). Με αφηγημένο και παρατιθέμενο μονόλογο (με τους πλάγιους χαρακτήρες σημειώνεται ο δεύτερος) παρακολουθούμε τη σκέψη του: «Αν είχε το πιστόλι, άραγε θα το άφηνε κι αυτό χάμω ή μήπως… *Παλιοσιδερικό. Φτηνή ανθρώπινη πράξη να πυροβολείς τον άλλον. Τον εαυτό σου όμως; Ίσως όχι και τόσο φτηνό. Μα και πάλι, τι να σου κάνει ένα πιστολάκι. Πόσο ανίσχυρο μοιάζει σε σύγκριση με το υγρό έρεβος που αναταράζεται περιμένοντας ανυπόμονα τον λαθρεπιβάτη της ζωής να επιστρέψει.* […] Τι δουλειά έχει αυτός με όπλα» (2ΦΕ 363).

Αναφορικά με το περιβάλλον του, ο Ευγένιος γεννήθηκε, ζει και εργάζεται στην Αθήνα (2ΦΕ 33) και κάθε σημείο της πόλης τού θυμίζει κάτι από τη νεότητά του, ωστόσο καθώς μεγαλώνει, ο θόρυβος της πόλης αρχίζει να τον κουράζει και να τον ενοχλεί αφόρητα (2ΦΕ 216). Είναι κάτοικος Αγίου Παντελεήμονος Αχαρνών, λατρεύει αυτή την περιοχή (2ΦΕ 343) και γι' αυτό αρνήθηκε να δώσει το σπίτι του γι' αντιπαροχή, ενώ τον εξόργιζε και μόνο η ιδέα. Αν και το ποσό ήταν δελεαστικό, εκείνος δεν συγκινήθηκε, διότι «το σπίτι αυτό πέρα από περιουσιακό στοιχείο είναι το μόνο σταθερό αισθηματικό τεκμήριο. Σ' αυτό το σπίτι έζησαν μια ζωή με τη Μάχη, εκεί αγαπήθηκαν, εκεί –ποιος ξέρει– μπορεί από την πολλή αγάπη να μισηθούν» (2ΦΕ 30, 35) και παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος ρομαντικός και ευαίσθητος. Δεν ξεπουλά τις αναμνήσεις του, το παρελθόν του και οτιδήποτε τον συνδέει με την απλή ζωή και τους απλούς ανθρώπους, ενώ νιώθει υπερήφανος που αντιστάθηκε στα

[337] Ο.π., Dorrit Cohn, (υποσ. 106), 33-37.

κελεύσματα των καιρών και δεν πρόδωσε τις αξίες και τα ιδανικά του, καθώς όλα αυτά θα κατέρρεαν μαζί με το σπίτι που θα ξεπουλούσε και αποδεικνύεται άνθρωπος με πυγμή, θέληση και επιμονή. Επίσης, είναι άνθρωπος του σπιτιού που επιζητά την οικογενειακή γαλήνη και θαλπωρή, δίπλα στη γυναίκα του, η οποία τον νοιάζεται και τον φροντίζει και ο ίδιος αισθάνεται πολύ τυχερός γι' αυτό (2ΦΕ 28).

Η μελέτη της ξένης λογοτεχνίας και το ποδόσφαιρο συνιστούν τις αγαπημένες του απολαύσεις (2ΦΕ 30), ενώ είναι φανατικός οπαδός της εθνικής ομάδας και έτσι η νίκη της επί της Τουρκίας είναι γι' αυτόν ζήτημα εθνικής υπερηφάνειας, γενναιότητας και ηθικής ανάτασης. Η έκβαση του αγώνα έχει βαρύνουσα σημασία για τον Ευγένιο, διότι ως θιασώτης της άποψης ότι δεν υπάρχει φιλία ανάμεσα στους δύο λαούς και ότι η νίκη θα αναδείξει τον καλύτερο και τον ισχυρότερο, έχει υψηλές προσδοκίες από τους Έλληνες παίχτες (2ΦΕ 26) και ενώ επιθυμεί διακαώς να βρεθεί στο γήπεδο, τελικά θα ακούσει τον αγώνα από το καφενείο, αφού η ηλικία του λειτουργεί ως ανασταλτικός παράγοντας (2ΦΕ 46, 112-115, 117). Με ψυχο-αφήγηση και παρατιθέμενο μονόλογο (ο οποίος επισημαίνεται με πλάγιους χαρακτήρες) δίνονται τα συναισθήματα και οι σκέψεις του: «Ο Ευγένιος τρίβει τα χέρια του. *Με τέτοια ομάδα αποκλείεται να πάθουμε καμιά λαχτάρα*» (2ΦΕ 119). Είναι σίγουρος για την επιτυχία και τη νίκη της Ελλάδας και όταν έρχεται το αρνητικό αποτέλεσμα, δεν αντέχει την ήττα και τριγυρίζει μόνος του στο κέντρο της Αθήνας αναζητώντας τους Τούρκους παίχτες: «Ποιος ξέρει τι εμφάνιση να είχαν οι ξένοι παίχτες. Σίγουρα αλήτες, τσογλάνια […] που τα είχαν στρατολογήσει από τα καλντερίμια ύποπτων συνοικιών» (2ΦΕ 181).[338] Είκοσι χρόνια αργότερα, καθώς θυμάται την αντίδρασή του στην ήττα της Εθνικής το 1949, αισθάνεται ότι ήταν υπερβολικός (2ΦΕ 580). Ο Ευγένιος του 1959 εμφανίζεται αποσυρμένος και καταβεβλημένος (2ΦΕ 435), μέχρι

[338]Το μυθιστόρημα αυτό απασχόλησε και τον τουρκικό τύπο. Η Ε. Μάκου αναφέρεται στις αντιδράσεις του τουρκικού τύπου σχετικά με τον αγώνα Ελλάδας – Τουρκίας και τη συμπεριφορά των Τούρκων παιχτών στο ξενοδοχείο, καθώς και στην αυτοκτονία του Έλληνα τυπογράφου έπειτα από την ήττα της Εθνικής το 1949, που έδωσε το ερέθισμα για τη συγγραφή του έργου. «Η Hurriyet στην πρώτη σελίδα και στη συνέχεια στις εσωτερικές, με τον πεντάστηλο τίτλο 'Διάψευση 52 ετών', δημοσιεύει ανταπόκριση της Νουρ Μπατούρ από την Αθήνα στην οποία γράφει ότι στο βιβλίο του Έλληνα συγγραφέα Μένη Κουμανταρέα, *Δυο φορές Έλληνας* αναφέρεται πως η τουρκική εθνική ομάδα για να δείξει το θυμό της στους Έλληνες, «λέρωσε» τα δωμάτια του ξενοδοχείου όπου έμεινε». Το δημοσίευμα διαψεύδει τη συγκεκριμένη αναφορά και κάνει λόγο «για ελληνική συκοφαντία», βλ. Ε. Μάκου, «Ανταπόκριση του ελληνικού γραφείου τύπου Άγκυρας για τις αντιδράσεις του τουρκικού τύπου στο *Δυο φορές Έλληνας* (17.12.2001)», *Οδός Πανός* 117 (2002) 40, 41.

που οδηγείται στη νευρολογική κλινική, όπου η παρακμή του είναι εμφανέστατη (2ΦΕ 462). Όταν παίρνει εξιτήριο, όλα αλλάζουν στη ζωή του, αφού παραιτείται από την εφημερίδα, στη συνέχεια συνταξιοδοτείται και «κουρνιασμένος σε μια πολυθρόνα σπίτι του ο Ζένια αντιμετώπιζε τους πάντες με μια ευθυμία μικρού παιδιού και μια μελαγχολία γέρου» (2ΦΕ 489). Ώσπου, το τέλος έρχεται το 1969 και ο Ευγένιος αργοσβήνει την ημέρα των γενεθλίων του (2ΦΕ 581), φεύγοντας πικραμένος και βαθιά απογοητευμένος. Ο Άγγελος τον παραλληλίζει «μ' εκείνα τ' αδέσποτα σκυλιά με τα γεμάτα τσίμπλες παραπονεμένα μάτια που περιφέρονται από πόρτα σε πόρτα ζητιανεύοντας το στιγμιαίο χάδι από χέρι περαστικού» (2ΦΕ 691).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Ο Ευγένιος είναι ανοιχτό βιβλίο, εξωστρεφής και εκδηλωτικός, συζητά με το βοηθό του και του εκμυστηρεύεται σχεδόν τα πάντα για τη ζωή του και έτσι, ο Κοσμάς «από τις τόσες διηγήσεις ήξερε τη ζωή τού προϊσταμένου του απέξω κι ανακατωτά» (2ΦΕ 24). Επίσης, δέχεται στη συντροφιά του τον Αντρέα χωρίς να τον γνωρίζει προηγουμένως και τον αντιμετωπίζει σαν μέλος της οικογένειάς του (2ΦΕ 116), ενώ εκτιμά ιδιαιτέρως το γεγονός ότι ο νεαρός δεν αποκαλύπτει το όνομα της παντρεμένης με την οποία διατηρεί παράνομη σχέση (2ΦΕ 140). Η άποψή του για τον Αντρέα αποδίδεται με παρατιθέμενο μονόλογο: «Επιπόλαιος το λιγότερο. Αμόρφωτος. Επαρχιώτης. Με λίγη παιδεία αυτό το παιδί που και νιάτα έχει, λεβεντιά και κέφι, θα μπορούσε να είναι χρήσιμος και άξιος» (2ΦΕ 145, 580). Δείχνει κατανόηση στους πάντες και τα πάντα και είναι απλός, καταδεχτικός και ανεπιτήδευτος στους τρόπους του με τους άλλους ανθρώπους, ενώ η ευκολία του να προσεγγίζει τους γύρω του, όπως και το αντίστροφο εκλαμβάνεται από τη Μάχη ως επιπολαιότητα και αφέλεια. Η ευκολία του αυτή τον οδηγεί, επίσης, στη γνωριμία με τον Αλέξανδρο, τον οποίο συναντά τυχαία σε μία βόλτα του και επιβιβάζεται στο αυτοκίνητό του με κατεύθυνση το Φάληρο. Σταδιακά γνωρίζονται και με παρατιθέμενο μονόλογο αποκαλύπτεται η γνώμη του Ευγένιου για τον Αλέξανδρο: «Ένα κράμα ράθυμου αριστοκράτη και προσγειωμένου ανθρώπου της δράσης» (2ΦΕ 343-344, 345), ενώ την ίδια ώρα ο Αλέξανδρος τού εξομολογείται την αιτία της δυστυχίας του που δεν είναι άλλη από την απόρριψη του έρωτά του από τη Μαρία που υποψιάζεται ότι αγαπά άλλον (2ΦΕ 347). Ο Ευγένιος σχηματίζει την άποψη ότι ο νεαρός είναι ανώριμος, χαϊδεμένος, κακομαθημένος και φέρεται σαν δεκάχρονο αγόρι και επιπλέον, αντιλαμβάνεται ότι είναι δυστυχής, διότι ο πλούτος που διαθέτει δεν αρκεί

για να του καλύψει τα ψυχικά κενά και να του θεραπεύσει τα ψυχολογικά προβλήματα. Η περισσή απόγνωση και η δυστυχία του Αλέξανδρου αποτυπώνονται στα ακόλουθα λόγια του: «'Όμως εγώ τι διαθέτω; Μόνο χρήματα'»(2ΦΕ 351). 'Προς τι; Για να ικανοποιήσω τον πατέρα μου; Μα αφού αυτή δεν είναι δική μου φιλοδοξία'» (2ΦΕ 352).

Πριν γνωρίσει τη Μάχη και παντρευτούν, ο Ευγένιος ήταν ένας νέος που ζούσε τη ζωή του, επεδίωκε ν' αποκτήσει εμπειρίες και είχε, θα λέγαμε, ένα έντονο παρελθόν: «Πόσα βράδια της νεανικής του ζωής δεν κατανάλωσε σ' αυτό το μαγαζί […]. Ήταν η εποχή που τα 'φτιαξε με μια Βάνα κοκκινομάλλα, βαμμένη, με μαδημένα φρύδια, μεγαλύτερή του κι έμπειρη στα ερωτικά» (2ΦΕ 34).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Η ζωή του άλλαξε άρδην με το γάμο και έτσι, αντί να επηρεάσει αυτός τη γυναίκα του και να τη φέρει στο δικό του κόσμο, γίνεται το αντίθετο: «Κάποτε πήγαινε στην εκκλησία κι αυτός. Από τότε που παντρεύτηκε έχασε τη συνήθεια μαζί και την πίστη. Η Μάχη ούτε ν' ακούσει για λειτουργίες και παπαδαριό. Κολλημένη κι αυτή όπως όλοι οι αριστεροί στην περιφρόνηση και το μίσος για τη θρησκεία» (2ΦΕ 44). Ο Ευγένιος θυμάται το μήνα του μέλιτος στη Χαλκίδα και τον παραλληλισμό της σχέσης τους από τη Μάχη με τα νερά του Ευρίπου (2ΦΕ 206), καθώς επίσης θυμάται το Δεκέμβρη του '44 που προσπαθούσαν να προστατευθούν από τις σφαίρες μέσα στο σπίτι τους και τις διαφωνίες του με τη Μάχη για τους χειρισμούς της Αριστεράς. Ενοχλείται, όταν οι άλλοι σχολιάζουν την ιδεολογία της γυναίκας του και την υπερασπίζεται: «'Καπέλο της. Είναι γυναίκα με μπέσα και την παραδέχομαι. Άλλο τώρα αν καμιά φορά δεν την καταλαβαίνω'» (2ΦΕ 25). Δηλώνει ότι δεν την καταλαβαίνει και δεν μπορεί να αντιληφθεί τον τρόπο σκέψης της, αλλά τη θαυμάζει, διότι είναι δυναμική και συνεπής. Έτσι, λοιπόν, παρατηρούμε ότι οι αντιδράσεις της Μάχης προκαλούν ανάμεικτα συναισθήματα στον Ευγένιο, από τη μία θαυμασμό για το θάρρος και την παρρησία της και από την άλλη εκνευρισμό: «Πώς μιλούσε έτσι αυτή η γυναίκα; Πού το έβρισκε τόσο θάρρος κι αποκοτιά, αυτή ένα κορίτσι από μεσαία αστική οικογένεια στα Πατήσια με πατέρα τραπεζικό και μάνα νοικοκυρά. Ένα θάρρος, συλλογίζεται, που μόνο οι ηττημένοι έχουν. […] Όμως άλλες φορές πάλι, καταντά κουραστικό, τον νευριάζει έτσι όπως μιλάει έξω από τα δόντια και φέρεται σαν άντρας» (2ΦΕ 31-32). Σταδιακά, ο Ευγένιος δυσκολεύεται ν' αναγνωρίσει τη γυναίκα του και παρατηρεί πολλές αλλαγές πάνω της, ενώ φωλιάζουν υπόνοιες στο νου του μήπως

επαναδραστηριοποιήθηκε στο Κόμμα. «Η φωνή της έχει πάρει το χρώμα της σκουριάς σκληρή μαζί και κουρασμένη. Καμιά φορά τρομάζει να την αναγνωρίσει. Νομίζει πως μιλά με μια άλλη γυναίκα. Μια άγνωστη. Μυστήριο. Άλλοτε ήξερε με κάθε λεπτομέρεια όλα όσα την αφορούσαν. Είναι κάτι μήνες, χρόνος ίσως και περισσότερο, που δεν του δίνει λογαριασμό» (2ΦΕ 42). Ουσιαστικά, πρόκειται για το διάστημα που η Μάχη συνήψε τον παράνομο δεσμό με τον Αντρέα. Ο Ευγένιος, από τη μία πλευρά, ανησυχεί για τη Μάχη, μήπως έχει οργανωθεί όπως παλιά, από την άλλη όμως δικαιολογεί τη στάση της, διότι εκείνος περνά πολλές ώρες στα καφενεία και την αφήνει μόνη της. Αν και αποτυγχάνει τις περισσότερες φορές στην προσπάθειά του να διεισδύσει στο νου της και να εντοπίσει τι της συμβαίνει, εντούτοις υπάρχουν φορές που συζητάνε ήρεμα και πολιτισμένα και τότε «η φωνή της αποκτά πάλι το παλιό μέταλλο, πλούσιο σε αποχρώσεις, φεύγει αυτή η ραγισματιά και η σκουριά» (2ΦΕ 45).

Ο γάμος τους διέρχεται μία μεγάλη κρίση [«Σ' ένα συρτάρι του είχε φυλαγμένα παλιά γράμματα της Μάχης πριν παντρευτούν, τότε που η απόσταση τούς χώριζε πριν τους χωρίσει ο γάμος» (2ΦΕ 48)], έχουν απομακρυνθεί ο ένας από τον άλλο και έχει υψωθεί ένα αδιαπέραστο τείχος ανάμεσά τους: «Τρώνε χωρίς να μιλάνε. Ο καθένας στον κόσμο του» (2ΦΕ 42). Κοιμούνται μεν στο ίδιο δωμάτιο, αλλά σε χωριστά κρεβάτια και «όσο κυλούσαν τα χρόνια, περισσότερο μελαγχολούσαν» (2ΦΕ 183). Είναι πεισματάρηδες και ανυποχώρητοι και οι δυο και μαλώνουν συνεχώς και παντού, είτε στο σπίτι τους είτε στο σπίτι της Μάγδας. Στην οικογενειακή σύναξη ο Ευγένιος είναι όλο υπονοούμενα και τονίζει ότι «'η μάχη με τον Ευγένιο δεν τελειώνει ποτέ'», κάνοντας λογοπαίγνιο με τα ονόματά τους, ενώ πιο κάτω το παράπονό του είναι ασυγκράτητο: «'Εμείς όλα χωριστά'» (2ΦΕ 271, 214). Η πικρία και η απογοήτευση αλλά και η συνειδητοποίηση της ζοφερής πραγματικότητας τον οδηγούν σ' ένα φοβερό ξέσπασμα: «'Για δικό σας χατίρι χρόνια τώρα σωπαίνω, […] για δικό της χατίρι μ' έχουν χαρακτηρίσει κομμουνιστή, για δικό της χατίρι… […] Δεν με ανέχεται. Με δυο λέξεις, αυτό είναι. Δεν με θέλει στη ζωή της πια. Ίσως κανείς από σας δεν με θέλει στη δική του ζωή. Στο κάτω κάτω είσαστε μια οικογένεια. Εγώ περισσεύω» (2ΦΕ 276).

Σταδιακά, ο Ευγένιος υποψιάζεται ότι η γυναίκα του έχει εραστή, όταν στο νου του στριφογυρίζουν διάφορες εικόνες και σκέψεις κι αρχίζει να συνδέει το νεαρό αλφαμίτη με τη Μάχη (2ΦΕ 211-212). Αντιλαμβάνεται ότι η γυναίκα του τον απατά,

αλλά στην αρχή δεν το εκδηλώνει και τον κατατρώει το σαράκι, με αποτέλεσμα να λειτουργήσει ύπουλα και αυτοκαταστροφικά. Οι αμφιβολίες του για τη Μάχη μέρα με τη μέρα αυξάνονται και η ένταση στη σχέση τους είναι καθημερινή, ενώ η κατάσταση της υγείας του επιδεινώνεται και ο έλεγχος ξεφεύγει από τα χέρια και των δυο (2ΦΕ 347-348). Στο τελεσίγραφο της Μάχης για την επιλογή ανάμεσα σ' εκείνη ή την Μπερέτα, ο Ευγένιος επιλέγει το όπλο που το παίρνει και φεύγει από το σπίτι, ενώ με αφηγημένο μονόλογο αποτυπώνεται η σκέψη του: «Η Μάχη τούτη τη στιγμή θ' ανησυχεί, θα έχει φάει τα τηλέφωνα. Μα δεν δίνει δεκάρα. Ας μην του άφηνε αυτό το σημείωμα, τι δουλειά είχε να το γράψει! Κάτι του κρύβει, είναι σίγουρος γι' αυτό, μόνο δεν ξέρει τι» (2ΦΕ 350). Τη συνέχεια μάς τη δίνει η σκέψη του Άγγελου, ο οποίος δέκα χρόνια αργότερα (1959) θυμάται: «Και ο Ζένια γύρισε σπίτι. Τι επιστροφή κι αυτή. Κανείς από τους δυο δεν ήταν πια ο ίδιος άνθρωπος» (2ΦΕ 489). Με την τεχνική της ανάληψης παρουσιάζεται το ξέσπασμα και η επίθεση του Ευγένιου εναντίον της Μάχης. «Τότε κι εκείνος σκύβοντας ανεπαίσθητα από τον καναπέ, άπλωσε τα χέρια –τα χέρια τα συνηθισμένα να διορθώνουν– τα τύλιξε τρυφερά γύρω στο λαιμό της κι άρχισε να τη σφίγγει. Πού την έβρισκε τόση δύναμη αυτός ο νωθρός, υποταγμένος άντρας! «Πόρνη!» τού βγήκε μια τρομερή φωνή. «Μέγαιρα! Κομμουνίστρια!» Ο κόσμος χάθηκε από τα μάτια της, άρχισε να βουλιάζει σε μαύρο φως. «Πόρνη!» Ύστερα, όπως την άρπαξε, την άφησε ξαφνικά. Λίγα δευτερόλεπτα ακόμα και θα την είχε πνίξει. Μετά το πρώτο σοκ την έπιασαν τα κλάματα» (2ΦΕ 507-508). Μετά από αυτό το δυσάρεστο επεισόδιο, ο Ευγένιος εισήχθη στη νευρολογική κλινική και όλα άλλαξαν στη ζωή τους ραγδαία.

Από τους συγγενείς της γυναίκας του, ο Ευγένιος τρέφει μεγάλη συμπάθεια για το Νικόλα: «Τα μάτια του, πρόσεξε ο Ευγένιος, ήταν λαμπερά μαύρα με κάτι από το κοφτό που είχε το βλέμμα της Μάχης. Δεν είχε πάρει τίποτα από τους γονείς του, σκέφτηκε με ικανοποίηση» (2ΦΕ 263). Ο Νικόλας νιώθει μεγάλη οικειότητα και αγαπά πάρα πολύ τον Ευγένιο (2ΦΕ 260, 262, 263), μα και ο Ευγένιος αγαπά το μικρό και οραματίζεται μια καλύτερη ζωή γι' αυτόν: «Ίσως εκείνος αποδειχτεί ο πιο αποφασιστικός και ρεαλιστής απ' όλους τους, ίσως αυτός πάρει το αίμα πίσω. Για ό,τι μέτριο, για ό,τι πλαστό. Το ελπίζει» (2ΦΕ 362). Εκδηλώνει την αγάπη του προς το μικρό με το να μην ξεχνά ποτέ τα γενέθλιά του –και πώς θα μπορούσε άλλωστε, αφού συμπίπτουν με τα δικά του– αλλά κυρίως με το να επιλέγει ασυνήθιστα και ενδιαφέροντα δώρα που θα τον ικανοποιούν. Έτσι και τώρα (1949) έχει αγοράσει ήδη

το δώρο του (ένα ψεύτικο πιστόλι) που ξέρει ότι θ' αρέσει πολύ στο παιδί, αλλά δεν το φανερώνει στη Μάχη, διότι φοβάται τις αντιδράσεις της (2ΦΕ 41).

Αναφορικά με τον Άγγελο, έχει ουσιαστική επικοινωνία, τον ξεχωρίζει και τον αγαπά ιδιαιτέρως, παράλληλα δε, στενοχωριέται που βρέθηκε στη Μακρόνησο εξαιτίας της Μάχης και έτσι ερμηνεύεται το γεγονός ότι ζητά από τον άγνωστο αλφαμίτη να τον προστατεύει (2ΦΕ 145). Όταν ο Άγγελος έρχεται με άδεια στα γενέθλια του Ευγένιου, εκείνος τον ρωτά με πραγματικό ενδιαφέρον και ανησυχία για την κατάσταση εκεί (2ΦΕ 265), αλλά και αργότερα και παρά τα σοβαρά προβλήματα υγείας του, δεν παύει να νοιάζεται για τον κουνιάδο του και ν' αντιλαμβάνεται ότι κάτι τον βασανίζει (2ΦΕ 473). Ο Ευγένιος καταλαβαίνει και συμμερίζεται τις αγωνίες και τις επιθυμίες του Άγγελου και δεν του αρέσει να είναι καταπιεστικός απέναντί του. Τον συμβουλεύει: «'Αν ποτέ νιώσεις ότι σου είναι βάρος η εφημερίδα, κλώτσησέ τα όλα, πάρε την αποζημίωσή σου και φύγε'» (2ΦΕ 470) και παρουσιάζεται ανατρεπτικός και μυστήριος στα μάτια του Άγγελου, ενώ ήταν αυτός που είχε φροντίσει να τον προσλάβουν στην εφημερίδα. Όμως, ο Ευγένιος έχει τους λόγους του, αφού ξέρει ότι ο Άγγελος είναι πλασμένος για άλλα πόστα, πιο υψηλά και προπάντων πιο δημιουργικά, και δεν θέλει να μαραζώσει κάνοντας κάτι που δεν του αρέσει. Του δίνει πρακτικές συμβουλές και τον νουθετεί σαν να είναι παιδί του και όχι κουνιάδος του (2ΦΕ 471), ενώ έχει εμπιστοσύνη στο ταλέντο του και στηρίζει τις επιλογές του ξαφνιάζοντάς τον ευχάριστα, καθώς υποδέχεται θετικά την απόφαση του Άγγελου να παραιτηθεί από την εφημερίδα. Είναι τόση η αγάπη του για το νεαρό που τον αποκαλεί Αγγελίνο, όπως και οι αδελφές του (2ΦΕ 572).

Για το ζεύγος Νικολαΐδη δεν επιφυλάσσει την ίδια αντιμετώπιση, καθώς αδιαφορεί για το Μιχάλη, αφού δεν υπάρχει κανένα σημείο επαφής μεταξύ τους, ενώ υπάρχει αμοιβαία συμπάθεια με τη Μάγδα και εκείνη πασχίζει να δείχνει την αγάπη της, κάνοντάς τον να νιώθει πραγματικό μέλος της οικογένειας και όχι παρείσακτος. Επιπλέον, η Μάγδα κατορθώνει να δημιουργεί πάντοτε ένα κλίμα αγάπης και ομόνοιας μεταξύ όλων των μελών της οικογένειας, αφού στενοχωριέται και μόνο στην ιδέα μιας ενδεχόμενης ρήξης.

Ο Άγγελος Αγγελίδης

Τον συναντάμε περίπου 22 ετών το 1949 και τον παρακολουθούμε έως το 1990 (περίπου 60 ετών).

Εξωτερική περιγραφή: Ο Άγγελος περιγράφεται με τη χρήση της εκθετικής μεθόδου και παρακολουθούμε τις αλλαγές που σημειώνονται στην εμφάνισή του με το πέρασμα του χρόνου. Έτσι, το 1949 παρουσιάζεται ως «ψηλός, ξανθός με ξέθωρα ποιητικά μάτια» (2ΦΕ 68, 98, 204), το 1959 «τα μαλλιά του έχουν σκουρύνει και μόνο κάποιες τούφες τόπους τόπους χρυσίζουν» (2ΦΕ 431), το 1969 έχει εξελιχθεί σ' ένα δυναμικό, γοητευτικό σαραντάρη που «οι κρόταφοι είχαν γκριζάρει, τα ωραία του ξανθά μαλλιά είχαν πάρει μιαν απόχρωση στάχτης κι είχαν αραιώσει στην κορφή. […] Κάποιες ρυτίδες στο μέτωπο. Τα μάτια αδιόρατα χαρακωμένα. Μια γκριμάτσα δυσαρέσκειας πολλές φορές έπνιγε το φωτεινό πρόσωπο και το ωραίο χαμόγελο» (2ΦΕ 530-531, 555, 571), ενώ το 1989 έχει μεγαλώσει και έχει αλλάξει, αλλά η σιλουέτα του έχει παραμείνει νεανική, σχεδόν εφηβική: «Ο Άγγελος στα εξήντα τρία του έχει πια γνήσια γκρίζα μαλλιά που δεν μπερδεύονται με το χρυσάφι που άλλοτε στεφάνωνε και φώτιζε το πρόσωπό του. Πάνε πια εκείνα τα υπέροχα χρώματα που έκαναν τις Μαρίες να τον προσέχουν στη μέση του δρόμου κι ας ήταν ένας μακρονησιώτης φαντάρος» (2ΦΕ 630, 725). Η φυσιογνωμία του δεν έχει αλλάξει τόσο πολύ, παρ' όλο που έχει γεράσει και αυτό αντικατοπτρίζεται στα λόγια του παλιού του συναδέλφου από το στρατό, του σκαπανέα Νικολάου που συναντιούνται τυχαία στο ταξί: «'Και να μη σ' είχα δει στην τηλεόραση, πάλι θα σε γνώριζα. Δεν άλλαξες πολύ. Ούτε πάχυνες σαν εμένα, ούτε άσπρισες πολύ. Ίδιος είσαι'» (2ΦΕ 735). Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στην περιγραφή της σιλουέτας και των μαλλιών του Άγγελου, καθώς επίσης και των αλλαγών που επέρχονται στα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά όσο περνά ο καιρός.

Οικογενειακή κατάσταση: Ο Άγγελος ερωτεύεται τη Μαρία, με την οποία διατηρεί πολυετή δεσμό που όμως δεν έχει αίσιο τέλος, αφού εκείνη είναι εγκλωβισμένη στις επιθυμίες του περιβάλλοντός της και προσπαθεί να κάνει ευτυχισμένους τους άλλους, θέτοντας στο περιθώριο τη δική της ευτυχία. Όταν τον εγκαταλείπει για έναν άλλο άνδρα, ο Άγγελος ακολουθεί την εργένικη ζωή. Αυτό που επιθυμεί, ωστόσο, αποτυπώνεται στα λεγόμενά του στο σπίτι της Μαρίας πολλά χρόνια αργότερα, το 1990: «'Βαρέθηκα να κοιμάμαι μόνος, μακάρι να μπορούσα να

κοιμηθώ στο σπίτι ενός ανθρώπου που να μου ανήκει και ν' ανήκω κι εγώ σ' αυτόν – κι ας μην είναι αλήθεια'» (2ΦΕ 712) και τώρα πια παραδέχεται ότι είχε δοθεί ολόψυχα στο γράψιμο και μετανιώνει που δεν αγωνίστηκε, για να την κρατήσει κοντά του: «Αν μόνο είχε κάνει την προσπάθεια να τη διεκδικήσει από το μάγο και τον υπνωτιστή, αν είχε δείξει την ίδια ζέση και αφοσίωση!» (2ΦΕ 713).

Μορφωτικό επίπεδο: Παρουσιάζεται ως ένας σκεπτόμενος, υπεύθυνος και συνειδητοποιημένος νέος και σε μια συζήτησή του με τον Παναγιώτη (1949) φαίνεται ο προβληματισμός και η βαθύτητα της σκέψης του, αφού τονίζει ότι «'αυτό που για μένα προέχει είναι να γνωρίσουμε εμείς οι νέοι τον εαυτό μας'» (2ΦΕ 109).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Είναι απλό παιδί και αγαπά τους απλούς, καθημερινούς ανθρώπους της βιοπάλης: «Γιατί μήπως τα μοδιστράκια δεν ήταν τα καλύτερα κορίτσια, μακριά από τα νάζια των δεσποινίδων του καλού κόσμου; Μισούσε αυτόν τον καλό κόσμο και δεν ήθελε με κανέναν τρόπο ν' ανήκει σ' αυτόν» (2ΦΕ 195, 197). Ακόμα και όταν γίνεται διάσημος συγγραφέας, παραμένει απλός και νιώθει πιο άνετα ανάμεσα σε απλούς ανθρώπους και όχι στο λεγόμενο 'καλό κόσμο' (2ΦΕ 632). Είναι υπέρμαχος της μεσότητας και της ψυχραιμίας, όπως και ο Ευγένιος, επιθυμεί την ομαλότητα και την κοινωνική ειρήνη στον τόπο και «μισούσε τους παλατιανούς, κάθε ιδέα εθνικοφροσύνης τού έφερνε αναγούλα, μα δεν μπορούσε να συνταχθεί με τους αντάρτες» (2ΦΕ 196). Ως προς τις πεποιθήσεις του ομολογεί στο νεαρό Σωκράτη: «'Υπήρξα κομμουνιστής του γλυκού νερού. Όχι, δεν μετάνιωσα που υπηρέτησα στη Μακρόνησο. Είναι μια ανάμνηση που μαζί με τον πόνο που προξενεί, υπάρχει και μια δόση ηδονής'» (2ΦΕ 718) και με παρατιθέμενο μονόλογο αποτυπώνεται η στενοχώρια του για την πολιτική κατάσταση και το διχασμό των Ελλήνων: «Όσα χρόνια κι αν περάσουν, σκέφτεται ο Άγγελος, οι αριστεροί για τους δεξιούς παραμένουν συμμορίτες. Αλλά και οι εθνικόφρονες στη νοοτροπία των αριστερών μένουν πάντα ταγματασφαλίτες. Ως πότε, άραγε, θα τραβήξει αυτή η ιστορία, τώρα μάλιστα που υποτίθεται η χώρα μπήκε στην ομαλότητα και στη φάση ανασυγκρότησης;» (2ΦΕ 433).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Το 1949 ο σκαπανέας Άγγελος Αγγελίδης υπηρετεί στο Λογκ Άιλαντ, όπως ονομάζεται ειρωνικά η Μακρόνησος και καταφέρνει να αντιπαρέρχεται την όποια πρόκληση από πλευράς του αλφαμίτη Αντρέα Μαυροκέφαλου, αφού είναι πάντα συγκρατημένος, ψύχραιμος και ετοιμόλογος. Εκφέρει την άποψή του χωρίς περιστροφές και δεν φοβάται την αλήθεια, ενώ ασκεί

κριτική στον Αντρέα: «‘Εσύ τα έχεις καλά με τη διοίκηση, καλά με όλους, είσαι βολεμένος’» (2ΦΕ 69). Δέκα χρόνια αργότερα (1959), δεν μπορεί ν’ απαλλαγεί από τον εφιάλτη της Μακρονήσου και επιπλέον δεν μπορεί να πιστέψει ότι γλίτωσε «από το κολαστήριο του νησιού» (2ΦΕ 430). Από τη Μακρόνησο ακόμη, ο Άγγελος ονειρεύεται να φύγει στο εξωτερικό, για ν’ αναζητήσει ένα καλύτερο μέλλον, και μάλιστα στη μακρινή Αμερική που τον θέλγει ιδιαιτέρως και παρουσιάζεται ως ο ιδανικός τόπος για την υλοποίηση του μεγάλου ονείρου του που δεν είναι άλλο από τη συγγραφή (2ΦΕ 110, 391). Η έντονη επιθυμία και ο στόχος του είναι να γίνει ένας καταξιωμένος συγγραφέας και η σκέψη του αποτυπώνεται με αφηγημένο μονόλογο: «Άραγε, θα έφτανε ποτέ η μέρα που καθισμένος κι αυτός εκεί θα μπορούσε να πίνει τον καφέ του αφού προηγουμένως είχε γράψει κείμενα που θα έκαναν τους άλλους να τον προσέξουν, ίσως και να τον θαυμάσουν;» (2ΦΕ 198). Πολύ πριν εξελιχθεί σε διάσημο συγγραφέα, περνά ένα διάστημα της ζωής του στην εφημερίδα, όπου προσλαμβάνεται ως διορθωτής με τη μεσολάβηση του Ευγένιου (2ΦΕ 428), αλλά δεν είναι καθόλου ευχαριστημένος. Το 1979 είναι ήδη καταξιωμένος συγγραφέας και αυτό το μαρτυρούν και τα λόγια της Μάγδας, καθώς κάνει τις συστάσεις μεταξύ του Άγγελου και της Μαρίας, αφού αγνοεί ότι γνωρίζονταν από παλιά: «‘Ο αδελφός μου, ο κύριος Αγγελίδης. Ο γνωστός συγγραφέας’» (2ΦΕ 596). Το μεγάλο συγγραφικό εγχείρημα και ο στόχος του Άγγελου είναι να γράψει για τον Εμφύλιο, αφού τώρα πια έχουν ωριμάσει οι συνθήκες και έχει την απαιτούμενη νηφαλιότητα και απόσταση από τα γεγονότα, επιπλέον το νιώθει ως χρέος απέναντι σ’ εκείνους που πλήρωσαν την ιδεολογία τους με την ίδια τη ζωή τους και ως μια ευκαιρία να εμπλακεί, αφού «αν εξαιρέσεις τη Δικτατορία[339] που αναμείχθηκε κάπως στα κοινά, τούτο το γραπτό είναι ίσως η μόνη ευκαιρία να ξεπληρώσει τα χρωστούμενα σ’ όλη εκείνη την περίοδο» (2ΦΕ 654).

[339]Αναφέρεται προφανώς στην εμπλοκή του στη σύνταξη των *Δεκαοχτώ κειμένων* (1970) (οι συγγραφείς που ενεπλάκησαν είναι οι: Μιχ. Αβέρωφ, Αλέξ. Αργυρίου, Θαν. Βαλτινός, Γ. Γεραλής, Ι. Δεπούντης, Λ. Ιακωβίδη, Π. Καλιότσος, Λ. Κάσδαγλη, Ν. Κάσδαγλης, Φ. Κονδύλης, Αλέξ. Κοτζιάς, Μ. Κουμανταρέας, Τ. Κουφόπουλος, Κ. Μητροπούλου, Ρ. Ρούφος, Κ. Ταχτσής, Κ. Τσιτσέλη, Θ.Δ. Φραγκόπουλος. Για τα *Δεκαοχτώ κείμενα*, βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Το Σύνταγμα και οι συνταγματάρχες ή η λεγόμενη Επταετία»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του ’40 ως τη δικτατορία του ’67*, Α΄, Σοκόλης, Αθήνα 1988, 315-322.

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Ο Άγγελος του 1949 έχει επίγνωση ότι παίζει τον άθλιο ρόλο του στρατιώτη: «‘Προς το παρόν όμως παίζω τον στρατιώτη, και τον παίζω άσχημα’» (2ΦΕ 109), ενώ παράλληλα υφίσταται την άθλια καθημερινότητα της Μακρονήσου αγόγγυστα: «Ο Άγγελος Αγγελίδης σκουπίζει, πλένει στα μαγειρεία, πότε κάθεται ανάμεσα στα σκουπίδια και με το χέρι ανάστροφα σκουπίζει τον ιδρώτα του και πότε ξανασηκώνεται» (2ΦΕ 103). Η άδεια αποτελεί το μεγάλο όνειρο και τη διαφυγή του από τον εφιάλτη της Μακρονήσου, μια και συνδέεται με την επάνοδο στην Αθήνα και τον πολιτισμό (2ΦΕ 195), αλλά διαπιστώνει ότι νιώθει ξένος στην πόλη του, αφού «αυτό το νησί, η Μακρόνησος, του είχε πάρει κάθε ικμάδα, του είχε στερήσει τους χυμούς της νεότητας, τον είχε βυθίσει σε κτηνωδία. Ντρεπόταν να κυκλοφορεί με στολή στους δρόμους» (2ΦΕ 200). Δέκα χρόνια αργότερα (1959), ο Άγγελος κάνει απολογισμό, στραμμένος στο παρελθόν και βλέπει ότι διαψεύστηκαν τα όνειρα και οι προσδοκίες που είχε, όταν ήταν φαντάρος, ενώ ομολογεί στον εαυτό του, παραδέχεται μάλλον απρόθυμα ότι η Μαρία ορθώς τον χαρακτήριζε εγωιστή και αναίσθητο. Επίσης, διαπιστώνει ότι η επαγγελματική πορεία που έχει ακολουθήσει ως διορθωτή στην εφημερίδα τον αφήνει παγερά αδιάφορο και δεν καταφέρνει να καλύψει τα κενά του. Η άλλη πικρή διαπίστωση που κάνει είναι ότι δεν έχει αληθινούς φίλους, αφού ο Παναγιώτης, ο αγαπημένος του φίλος έχει πεθάνει και δεν υπάρχει κανείς με τον οποίο να μοιραστεί τα προβλήματά του και τις αγωνίες του, νιώθει μετέωρος στο κενό, ενώ ακόμα και με τους συγγενείς του αισθάνεται ότι δεν επικοινωνεί πια και ότι δεν αντιλαμβάνεται κανείς τα αδιέξοδά του.

Υπεραγαπά την Αθήνα και δεν μπορεί να την αποχωριστεί για μεγάλο χρονικό διάστημα και ίσως αυτός να ’ναι ο λόγος που δεν θέλησε τελικά να επισκεφθεί την Αμερική (2ΦΕ 532, 639), αλλά νιώθει αφόρητη μοναξιά, η οποία επιτείνεται μέσα στην απέραντη πόλη που είναι γεμάτη με κόσμο. Με ψυχο-αφήγηση και αφηγημένο μονόλογο (ο οποίος σημειώνεται με πλάγιους χαρακτήρες) αποτυπώνονται οι σκέψεις του: «Αφέθηκε να παρασυρθεί από το πλήθος. Η πόλη γύρω του να σφύζει από ζωή κι εκείνος μόνος. *Θυμάται πόσα σχέδια κάνανε με τον Παναγιώτη. Η περίοδος μετά το στρατό τούς φαινόταν ότι θα ήταν μια κατάσταση εδεμική. Όλη τους η ζωή μπροστά κι εκείνοι τόσο νέοι γεμάτοι σχέδια και ιδέες. Και τώρα, τώρα δέκα χρόνια μετά, ο Παναγιώτης απών, κι εκείνος υποταγμένος στη ρουτίνα μιας δουλειάς αδιάφορης. Ούτε ένας φίλος, ένας άνθρωπος να εξομολογηθεί, να κουβεντιάσουν τα προβλήματα, να*

συνεννοηθούν σε κάτι βασικό, αυτό που δένει τις φιλίες όσο οι άνθρωποι είναι ακόμα νέοι και αγνοί, σκέφτεται, με όνειρα για τη ζωή» (2ΦΕ 455-456).

Η είδηση ότι η Μαρία θα φέρει στον κόσμο το παιδί ενός άλλου τον οδηγεί στην κατάρρευση στα γενέθλια του Νικόλα (2ΦΕ 487, 488) και εκείνο που τον κρατά ζωντανό και τον βοηθά να συνεχίσει είναι το όνειρό του να γίνει συγγραφέας και να γράψει λογοτεχνία, αφού «'κανείς καταναγκασμός δεν τη συνοδεύει σε αντίθεση με τις περισσότερες δουλειές με τις οποίες καταπιάνεται ο άνθρωπος'» (2ΦΕ 469). Αισθάνεται την έντονη ανάγκη να γράψει ένα μυθιστόρημα, για να μιλήσει για τους πάντες και τα πάντα, αλλά θέλει ν' αφήσει να περάσει λίγος καιρός, ώστε να χωνευτούν οι εμπειρίες και να μετουσιωθούν σε λογοτεχνικό κείμενο: «Και ήταν σαν μια υπόσχεση, ένας κρυφός όρκος στο φίλο του να τα γράψει όλα, να μείνουν παρακαταθήκη, να μην υπάρξει καμιά αμφιβολία ως προς τα γεγονότα, αφήνοντας τον αναγνώστη να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα» (2ΦΕ 490). Έτσι, η συγγραφή δρα καταλυτικά στην ψυχή του Άγγελου, τον συνεπαίρνει: «Δεν τον νοιάζει να ξενυχτά. Είναι νέος ακόμα. Μια ασωτία είναι και το γράψιμο, μα που δεν αφήνει όπως οι άλλες πίκρα» (2ΦΕ 513, 521) και αποτελεί απόλαυση και λύτρωση, αλλά ταυτόχρονα δοκιμασία και βασανιστήριο: «Είναι μέρες που σιχαίνεται καθετί που έχει σχέση με το χαρτί και το μολύβι. Βγάζει σπυριά, αρρωσταίνει. Ποιος είπε ότι το γράψιμο είναι 'θείο δώρο' και ότι όσοι έχουνε το ταλέντο είναι οι 'εκλεκτοί των θεών'!» (2ΦΕ 626, 730).

Είναι πάντα πολύ ευαίσθητος και ευσυγκίνητος και έτσι τον βλέπουμε να καταρρέει στο γραφείο του Αντρέα στην Ασφάλεια το 1969,[340] όπου συνοδεύει τη Μάχη για μια υπόθεσή της (2ΦΕ 548), ενθυμούμενος την ταραγμένη περίοδο της Μακρονήσου και τον αδικοχαμένο φίλο του, τον Παναγιώτη. Με την πάροδο του χρόνου, ο Άγγελος παρουσιάζεται αλλαγμένος και κλεισμένος στον εαυτό του και η Μάγδα ανησυχεί για τον αδελφό της (2ΦΕ 557), ενώ το ίδιο θέμα απασχολεί και τον

[340]Με αφορμή μια άλλη κατάρρευση του Άγγελου, ο Θ. Νιάρχος σχολιάζει: «Ήρωες που ως παιχνιδάκι χειραγωγούν τις πιο δυσβάσταχτες πολιτικές συνθήκες, αλλά εμφανίζονται αδύναμοι να τιθασεύσουν τις σκέψεις, τις μνήμες, την κοίτη της μέσα ζωής. Γιατί, όσο ευαίσθητος και αν είναι ο Άγγελος Αγγελίδης, δεν έχει πάψει να έχει επιζήσει μιας Μακρονήσου ώστε να καταρρέει στα γενέθλια του ανιψιού του, όταν ο τελευταίος αμέριμνα, αλλά καλοπροαίρετα, αναφερόμενος σε μια παιδική του μνήμη μνημονεύει τον Παναγιώτη Λεκέ, φίλο του Άγγελου που έχει στο μεταξύ αυτοκτονήσει», ό.π., Θανάσης Νιάρχος, «*Δυο φορές Έλληνας*: η εποποιία της καθημερινότητας», (υποσ. 323), 18-19.

ανιψιό του: «Ο Άγγελος… όχι ο Άγγελος δεν άλλαξε εξωτερικά, μόνο που φαίνεται λιγότερο εκδηλωτικός και κλεισμένος στον εαυτό του» (2ΦΕ 559). Το 1989 τον βλέπουμε να κουβαλά τα 'καλά' του Ευγένιου, που δεν είναι άλλα από το κάπνισμα και τη θλίψη, με συνέπεια να τον καταδιώκουν «η νεύρωση του αιώνα» και «μια θλίψη αρχέγονη κληρονομημένη από τους προγόνους και που επιζεί σε πείσμα όλων των περιστάσεων» (2ΦΕ 625).

Με την καταξίωσή του ως συγγραφέα, η ζωή του έχει αλλάξει σε μεγάλο βαθμό, αν και όχι πάντα προς το καλύτερο: «Ζει πια όχι με τη συγκίνηση των νεανικών χρόνων, αλλά με τον απόηχό της. Καμιά φορά νιώθει σαν να κοιτά τη ζωή όχι στα μάτια πια, αλλά μέσα από έναν καθρέφτη» (2ΦΕ 656). Στην ανησυχία της Μάγδας για το μέλλον του και για τα σχέδιά του για οικογένεια, εκείνος προσπαθεί να ξεγλιστρήσει και απαντά διπλωματικά, ενώ όταν τον ρωτά, αν έχει ποτέ ερωτευθεί, σημειώνει ότι είναι μια παλιά υπόθεση που ούτε καν θυμάται (2ΦΕ 657), αλλά η παρουσία του Σωκράτη ταράζει τα λιμνάζοντα νερά και βγάζει τον Άγγελο από το τέλμα της καθημερινότητας, όταν αποδέχεται την πρόσκληση του νεαρού να παρακολουθήσει την παράστασή του, ζώντας εμπειρίες που είναι γι' αυτόν «ένας αντικατοπτρισμός της νεότητάς του, ένας καθρέφτης αντεστραμμένος, ένας διεστραμμένος αναχρονισμός» (2ΦΕ 682). Σκέφτεται: «Πόσο πιο νέα δείχνει η ζωή παρέα με τους νέους. Γριά ξεδοντιάρα κι ανάπηρη όταν μένει μόνος» (2ΦΕ 750). Ωστόσο, διαπιστώνει ότι δεν είναι καθόλου ευτυχισμένοι οι νέοι και ενώ τα έχουν όλα, δείχνουν ανικανοποίητοι και προσπαθούν να κλέψουν κάτι από την ευτυχία των άλλων (2ΦΕ 686).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Ο καλύτερος φίλος του Άγγελου είναι ο Παναγιώτης Λεκές,[341] ο φαντάρος με τον οποίο συνυπηρετεί στη

[341]«Αυτό το επώνυμο τον κυνηγάει παντού, στο σχολείο, στο στρατό και τώρα στην αστυνομία» (2ΦΕ 329). «'Μ' ένα τέτοιο όνομα, το φαντάζεσαι;' λέει στον Άγγελο, 'ποιος θα εμπιστευθεί έναν Λεκέ! Είναι σαν ύβρις το όνομά μου στην ίδια την καθαρότητα της ύπαρξης, μια κηλίδα που στιγματίζει, δεν το καταλαβαίνεις;' 'Μην είσαι κουτός', του αντιτείνει ο Άγγελος, 'τα ονόματά μας εμείς τα φτιάχνουμε, δεν μας ορίζουν εκείνα'» (2ΦΕ 438). Το συγκεκριμένο επώνυμο παραπέμπει ευθέως στο *Στίγμα* του Goffman. «Με τον όρο στίγμα ο Γκόφμαν αναφέρεται σε γνωρίσματα βαθιά απαξιωτικά και εξευτελιστικά –πάντα σύμφωνα με τα ισχύοντα κοινωνικά κριτήρια–, σε ανεπιθύμητες μορφές διαφορετικότητας τόσο καθοριστικές για το είδος της κοινωνικής ταυτότητας που αποδίδεται στο άτομο ώστε αυτό να καθίσταται 'μη ανθρώπινο'. Οι στιγματισμένοι καταλαμβάνουν ένα ευρύ φάσμα δυσχερών θέσεων: πρόκειται για άτομα με σωματικές αναπηρίες,

Μακρόνησο και συνδέονται μεταξύ τους με κοινά οράματα και στόχους, κοινές λαχτάρες και αγωνίες για το μέλλον. Αγαπούν την Τέχνη και οι δυο, ο μεν Άγγελος θέλει ν' ασχοληθεί με τη συγγραφή, ο δε Παναγιώτης με το θέατρο και μάλιστα ο Άγγελος αναγνωρίζει την αξία του ως χαρισματικού και πλασμένου για το θέατρο ανθρώπου και την υποστηρίζει σθεναρά στον αμόρφωτο Αντρέα Μαυροκέφαλο (2ΦΕ 100, 109). Ο Παναγιώτης είναι ομοφυλόφιλος και συνηθίζει να αυτοσαρκάζεται και να διακωμωδεί την κατάστασή του. Έτσι τον βλέπουμε να λέει στον Άγγελο: «'Βλέπεις εγώ δεν έχω ανάγκη, φιλαράκο, […] διότι είμαι γεννημένος τοιούτος!' Διπλώνονται στα δυο. Σπαρταράνε σαν παιδιά που προσπαθούν να κρύψουν το γέλιο τους από τους μεγάλους» (2ΦΕ 109). Όταν ο Άγγελος τον καλεί να πάνε μαζί στη διάλεξη για το Σικελιανό, εκείνος στέκεται διστακτικός και φοβάται μήπως γίνεται βάρος στο φίλο του. Στο σχόλιο του Άγγελου αν θα τον πειράζει να είναι και κάποια από τις αδελφές του μαζί τους, εκείνος απαντά σκωπτικά: «'Τι να πειράξει. Κι άλλη μία εγώ, […] για ν' αποκτήσεις και τρίτη αδελφή'. Ο Άγγελος του έδωσε μια σκουντιά με τον αγκώνα να πάψει. Γελούσαν τώρα σαν χαμίνια» (2ΦΕ 195).[342]

δύσμορφους, παραμορφωμένους, χρόνια πάσχοντες, πρώην ψυχασθενείς, πρώην κατάδικους, αλκοολικούς, ναρκομανείς, ομοφυλόφιλους, πόρνες, προαγωγούς, αγράμματους, μέλη εθνικών και θρησκευτικών μειονοτήτων, όπως οι μαύροι και οι Εβραίοι, άτομα χαμηλών κοινωνικών τάξεων, άτομα με ακραία πολιτική συμπεριφορά, άτομα με ιδιάζουσα προφορά. Όλοι παρεκκλίνουν κοινωνικά για το λόγο ότι, παρά τις μεταξύ τους διαφορές, καταπατούν τα ισχύοντα κυρίαρχα κανονιστικά πρότυπα περί ταυτότητας και ανατρέπουν τις προσδοκίες των υπόλοιπων μετεχόντων στην αλληλεπίδραση ως προς τα γνωρίσματα που θα έπρεπε να κατέχουν. Αυτού του είδους η παρέκκλιση συνιστά τη βασική αιτιολογία για την κοινωνική τους περιθωριοποίηση, τη συρρίκνωση της ανθρώπινης ιδιότητάς τους και τον περιορισμό των ευκαιριών της ζωής τους», βλ. Δήμητρα Μακρυνιώτη, «Εισαγωγή: Ο κοινωνικός στιγματισμός του εαυτού και του σώματος»: Erving Goffman, *Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας* [1963], μτφρ. Δήμητρα Μακρυνιώτη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001, 15-16.

[342]«Το αστείο και η διακωμώδηση ή ο σαρκασμός του εαυτού με επίκεντρο τα ανορθόδοξα γνωρίσματά του δηλώνουν την άρνηση του στιγματισμένου να αποκρύψει ό,τι η ευρύτερη κοινωνία θεωρεί ατιμωτικό. Ταυτόχρονα όμως δηλώνουν και την επιλογή του να τα προβάλλει πέραν του συνηθισμένου, υπερβάλλοντας, επιδιδόμενος σε μια αντίστροφη από τη συνήθη διαδικασία 'διαχείρισης των εντυπώσεων', αφού εδώ το άτομο χρησιμοποιεί τα αρνητικά του γνωρίσματα προκειμένου να προκαλεί ακραίες εντυπώσεις στους άλλους μετέχοντες. Η διακωμώδηση του εαυτού συντελείται, τουλάχιστον στην περιγραφή του Γκόφμαν, μόνο ενώπιον των φυσιολογικών, συνιστά δηλαδή στρατηγική που επινοεί ο μη φυσιολογικός και τη μοιράζεται με το φυσιολογικό, ως εάν ο τελευταίος είναι η αιτία αυτής της υπερβολικής φραστικής βίας του στιγματισμένου προς τον εαυτό

Όταν ο Αντρέας σκίζει την άδεια εξόδου του Άγγελου, εκείνος στέκεται διχασμένος μα αλληλέγγυος προς το φίλο του: «Από τη μια μεριά στεναχωριέται που δεν θα βγει απόψε, από την άλλη χαίρεται που θα βγουν με τον Παναγιώτη μαζί» (2ΦΕ 101). Η άδεια σήμαινε πολλά γι' αυτόν, αλλά δεν θα μπορούσε να απαρνηθεί το φίλο του. Η σταθερή αγάπη και η φροντίδα για το φίλο του δεν εξαντλείται μόνο στην άρνηση εξόδου αλλά και όταν μετά τη λήξη της άδειάς τους, ο Παναγιώτης δεν επιστρέφει στο στρατόπεδο, ο Άγγελος προσπαθεί να τον καλύψει, ενώ όταν αποκαλύπτεται η απουσία του Παναγιώτη και μαθαίνει ότι τον συνέλαβαν, η στενοχώρια του είναι ανείπωτη (2ΦΕ 377). Αμέσως, κινητοποιείται, απευθύνεται στον Αντρέα και του υπόσχεται ανταλλάγματα, προκειμένου να σώσει το φίλο του που βρίσκεται σε κίνδυνο, αν και ντρέπεται που καταφεύγει σε αθέμιτα μέσα, όμως δεν έχει άλλη επιλογή και προχωρά όσο και αν τον λυπεί η διαπίστωση: «Συμβιβασμός, αυτό είναι το μάθημα της ζωής. Με άλλα όνειρα ξεκίνησε κι αλλού βρέθηκε» (2ΦΕ 382). Ωστόσο, παρά τις τιτάνιες προσπάθειές του, ο Παναγιώτης κακοποιείται βάναυσα (2ΦΕ 436), σε τέτοιο σημείο που παραμορφώνεται το πρόσωπό του και αποκτά αναπηρία στο αριστερό χέρι και όλα αυτά εξαιτίας του γεγονότος ότι ήταν ομοφυλόφιλος. Όταν απολύονται, ο Άγγελος δεν ξεχνά το φίλο του: «Κάθε δύο με τρεις μέρες ο Άγγελος πηγαίνει οπωσδήποτε να δει τον Παναγιώτη που μένει στην άλλη άκρη, στους Αγίους Αναργύρους, σε μια θεια του» (2ΦΕ 435-436), ωστόσο ένα χρόνο μετά την απόλυσή τους ο Παναγιώτης οδηγείται στην αυτοκτονία,[343] αφού δεν μπόρεσε να ξεπεράσει ποτέ τις οδυνηρές εμπειρίες και τον εφιάλτη της Μακρονήσου (2ΦΕ 543).

Με τη Μαρία γνωρίζονται τυχαία στην άσκοπη περιπλάνησή του στην Αθήνα κατά τη διάρκεια της άδειάς του από τη Μακρόνησο. Η απορία και η έκπληξή του

του. Μέσω του αστείου γίνεται φανερός ο μεταβαλλόμενος κοινωνικός ρόλος που επιλέγει να παίξει ο στιγματισμένος […] υιοθετώντας μια επιθετική στρατηγική. […] Παρά τις αντίξοες συνθήκες, δίνεται στα άτομα αυτά η δυνατότητα να δημιουργήσουν ρωγμές στις υπάρχουσες θεσμικές ρυθμίσεις φέρνοντας στο προσκήνιο αντιστασιακά στοιχεία του εαυτού τους. Η πρακτική αυτή δεν νοείται από τον Γκόφμαν ως συμπτωματικός μηχανισμός άμυνας, αλλά ως συστατικό γνώρισμα του εαυτού. Πρόκειται για την προώθηση ενός ενεργητικού εαυτού, ικανού να επινοήσει και να χρησιμοποιήσει θεμιτά τεχνάσματα προκειμένου να επικρατήσει στο πεδίο της κοινωνικής αλληλεπίδρασης», ό.π., Δήμητρα Μακρυνιώτη, (υποσ. 341), 51-52.

[343]Η απάντηση του Παναγιώτη στον Άγγελο για τα επαγγελματικά του σχέδια αναφορικά με το θέατρο προοιωνίζεται την αυτοκτονία του: «'Αν κάνω ως τότε υπομονή και δεν τινάξω τα μυαλά μου στον αέρα!'» (2ΦΕ 108), αφού η Μακρόνησος είναι ένα πραγματικό «κολαστήριο» (2ΦΕ 277).

είναι μεγάλες, καθώς βλέπει την κοπέλα να στέκεται μπροστά στη βιτρίνα ενός βιβλιοπωλείου, θέαμα ασυνήθιστο για τον Άγγελο, αφού οι κοπέλες που είχε γνωρίσει πριν πάει στο στρατό νοιάζονταν μόνο για καλλυντικά, φορέματα και νυχτερινές εξόδους και δεν είχαν καθόλου πνευματικές ανησυχίες. Μ' ένα λόγο, ήταν ρηχές, επιπόλαιες και ως εκ τούτου αδιάφορες στον Άγγελο (2ΦΕ 201). Όσο κάνει αυτές τις σκέψεις, προς μεγάλη απογοήτευσή του η κοπέλα συναντιέται με ένα νεαρό και φεύγει μαζί του. Η Μαρία είναι αινιγματική και η στάση της τον μπερδεύει από την πρώτη στιγμή. Ωστόσο, ο Άγγελος ένιωθε ότι τον κοιτούσε «μ' ένα ύφος παρακλητικό και απολογητικό σαν να του ζητούσε συγγνώμη για την παρεμβολή του άλλου άντρα» (2ΦΕ 203). Την ξανασυναντά τυχαία στη διάλεξη του Σικελιανού[344] και η συγκίνησή του είναι τεράστια (2ΦΕ 226, 227), καθώς συνομιλούν και εντοπίζουν κοινά σημεία στην πορεία τους, μεταξύ άλλων ότι και ο αδελφός της ήταν κάποτε στη Μακρόνησο, με τη μεγάλη διαφορά ότι «δεν απολύθηκε ποτέ» (2ΦΕ 237). Ο Άγγελος νιώθει την ανάγκη να τη στηρίξει και να της συμπαρασταθεί και είναι ήδη πολύ ερωτευμένος μαζί της (2ΦΕ 240-241).

Δέκα χρόνια μετά τη γνωριμία τους, καμία πρόοδος δεν σημειώνεται, αφού η σχέση τους παραμένει μετέωρη και αδιευκρίνιστη και ενώ ο Άγγελος προσπαθεί να την πείσει να παντρευτούν, «εκείνη παραμένει δίβουλη, μυστήρια, πότε εξαρτημένη από την κατάκοιτη μάνα της και πότε στη σκιά του εξαδέλφου της, αν είναι μόνο εξάδελφος κι όχι κάτι παραπάνω» (2ΦΕ 429). Έτσι, η σχέση τους καταντά ρουτίνα και ας προσπαθεί να βρει άκρη ο Άγγελος, τα εμπόδια δεν παραμερίζονται. Σκέφτεται πολλές φορές να μιλήσει με τον Αλέξανδρο για να ξεκαθαρίσει τα πράγματα, αλλά η Μαρία τον αποτρέπει πάντα (2ΦΕ 446-447), ώσπου τού ανακοινώνει ότι είναι έγκυος κι ο Άγγελος υφίσταται τεράστιο σοκ. Η Μαρία περιμένει το παιδί ενός άλλου άνδρα και εκείνος δεν μπορεί να το πιστέψει και να το αποδεχτεί: «Όπου να 'ναι η Μαρία θα φέρει στον κόσμο ένα παιδί, δεν ξέρει ακριβώς πότε. […] Νιώθει πως είτε θα μισήσει το πλάσμα αυτό, είτε που θα το λατρέψει» (2ΦΕ 511). Είκοσι χρόνια αργότερα (1979), ο Άγγελος έχει μια μοιραία συνάντηση με τη Μαρία στο σπίτι της Μάγδας,

[344]Ο Θ. Νιάρχος υπογραμμίζει ότι «η ανατροπή που πραγματοποιεί το *Δυο φορές Έλληνας* είναι ακριβώς ότι οι προορισμένοι να επιβιώσουν στη συνείδηση της ανθρωπότητας, εξαρτώνται απολύτως από κείνους που τους θεωρούν καταδικασμένους να μείνουν στην αφάνεια, αφού το μέγα γεγονός της διάλεξης του Άγγελου Σικελιανού το 1949 χρειάζεται τον Άγγελο Αγγελίδη για να φτάσει ζωντανό ως τις μέρες μας κι όχι έναν μεγαλόσχημο κριτικό», ό.π., Θανάσης Νιάρχος, «*Δυο φορές Έλληνας*: η εποποιία της καθημερινότητας», (υποσ. 323), 20.

αφού η εγγονή της Μάγδας και ο γιος της Μαρίας είναι συμμαθητές και φίλοι και έτσι, το παιδί που τους χώρισε, τώρα στέκεται αφορμή να ξανασυναντηθούν. Ο Άγγελος σχολιάζει το γεγονός: «'Να που οι οικογένειες σμίγουν από πλάγιους δρόμους'» (2ΦΕ 598). Στη συζήτηση που ακολουθεί, η Μαρία τον συγχαίρει για την καριέρα του και για το γεγονός ότι ακολούθησε το πάθος του και επισημαίνει ότι παρακολουθεί την πορεία του όλα αυτά τα χρόνια: «Έκανες εκείνο για το οποίο ήσουν προορισμένος. Εγώ απλώς σ' το επισήμανα από νωρίς. […] Χαίρομαι πάντως αν έπαιξα κάποιο ρόλο έστω και δευτερεύοντα'» (2ΦΕ 597). Ο Άγγελος τής εκμυστηρεύεται τα μελλοντικά συγγραφικά σχέδιά του: «'Είναι περίεργο, Μαρία, δεν θα το πιστέψεις, αλλά νιώθω τόση ανάγκη να γράψω ένα μυθιστόρημα όπως το λες: παλιομοδίτικο… για όλους εμάς, για όλα όσα ζήσαμε, για όλα όσα ήταν όνειρα κι έμειναν όνειρα… ένα μελό, αν χρειαστεί ένα πολιτικό μελό,[345] μιας κι ήμασταν εξαρτημένοι από ιδεολογίες – πειράζει;'» (2ΦΕ 600). Τον ενδιαφέρει, όμως, και το παρόν και αποδεικνύεται ευαίσθητος δέκτης της κοινωνικής πραγματικότητας, αφού υπάρχουν πολλά επίκαιρα θέματα που τον κεντρίζουν ως συγγραφέα, αλλά συναισθάνεται τη δυσκολία αυτού του εγχειρήματος (2ΦΕ 626).

Όσα χρόνια και αν περάσουν, ο Άγγελος εξακολουθεί να είναι ερωτευμένος με τη Μαρία και φαίνεται ξεκάθαρα ότι δεν την ξεπέρασε ποτέ, ενώ η απόρριψή της στοίχειωνε τη ζωή του, αλλά τελικά αποδεικνύεται ότι ήταν αυτοθυσία μάλλον παρά απόρριψη. Όταν ο Άγγελος συνοδεύει το Σωκράτη μεθυσμένο στο σπίτι του, τα συναισθήματά του είναι ανάμεικτα: «Για ένα δευτερόλεπτο που διαρκεί όσο και η αιωνιότητα έχει την ψευδαίσθηση ότι δεν πέρασαν σαράντα χρόνια και ότι βρίσκεται στο κατώφλι της πόρτας της όπως παλιά» (2ΦΕ 699). Ο Σωκράτης είναι ανήσυχος νέος, έχει το χάρισμα της επικοινωνίας και αυτό το νιώθει ο Άγγελος αμέσως, αφού συνεννοούνται άριστα με το νεαρό. Ο νεαρός, με τη σειρά του, μαγεύεται, εκφράζει το θαυμασμό του στο πρόσωπο του καταξιωμένου συγγραφέα και θέλει να μάθει πράγματα από αυτόν για το παρελθόν και ειδικότερα για τη ζωή της μητέρας του (2ΦΕ 718, 725), ο δε Άγγελος εντυπωσιάζεται από τις ικανότητες, τα ταλέντα, τη θέληση και την πυγμή του και τον θαυμάζει, αφού «οι νέοι σήμερα είναι ξύπνιοι, όχι σαν τη δική του τη γενιά που τρόμαξε να καταλάβει ορισμένα βασικά πράγματα» (2ΦΕ 662, 663). Τέλος, οι δυο τους διαπιστώνουν ότι τους αρέσει να παρατηρούν

[345]Ο Παντελής Μπουκάλας αναρωτιέται αν «ο εγκιβωτισμένος αυτοσαρκασμός μπορεί να λειτουργήσει σαν άλλοθι», ό.π., Παντελής Μπουκάλας, (υποσ. 330).

τους ανθρώπους, ν' αποκρυπτογραφούν τα πρόσωπά τους και να μαντεύουν την ιστορία τους (2ΦΕ 693).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Η μεγάλη αδυναμία του είναι η Μάχη και μάλιστα τα αισθήματα είναι αμοιβαία, αφού εκείνη τον αντιμετωπίζει σαν το παιδί που δεν απέκτησε ποτέ και διοχετεύει σ' αυτόν όλη τη στοργή, την αγάπη και την τρυφερότητά της. Ο Άγγελος τη λατρεύει πραγματικά και έτσι υπομένει με στωικότητα το γεγονός ότι βρέθηκε στη Μακρόνησο εξαιτίας της και δεν της το χρεώνει ποτέ: «Τη θητεία του στη Μακρόνησο βέβαια, αυτό να λέγεται, την χρωστούσε στην ένταξη της Μάχης στην Αριστερά. Κανείς εκτός απ' αυτήν στο σόι […] δεν ήταν οργανωμένος. Ούτε ο ίδιος είχε ποτέ σκεφτεί να γραφτεί σε καμιά οργάνωση» (2ΦΕ 197). Αντιθέτως, ο Ευγένιος τη μέμφεται γι' αυτό: «'Όμως αν ο Άγγελος κάνει τη θητεία του εκεί, αυτή μόνο φταίει και κανείς άλλος. Αν δεν ήταν κομμουνίστρια, θα 'χε γλιτώσει το παιδί'» (2ΦΕ 25, 34-35). Ο Ευγένιος και ο Άγγελος έχουν βαθιά επικοινωνία και ταύτιση απόψεων και φαίνεται ότι «κάποιος μυστικός δεσμός υπάρχει ανάμεσά τους» (2ΦΕ 390). Συζητούν διάφορα θέματα οι δυο τους και ένα απ' αυτά είναι το όνειρο των νέων να πάνε στην Αμερική, που κάποτε ήταν όνειρο και του Άγγελου μα τώρα το εγκατέλειψε: «'Κάποτε ήθελα. […] Τώρα κάτι με τρομάζει εκεί'» (2ΦΕ 469). Οι δυο τους τρέφουν αμοιβαία αισθήματα αγάπης και εκτίμησης (2ΦΕ 564). Ο Άγγελος εξωτερικεύει την αγάπη του και το ενδιαφέρον του για το γαμπρό του και δεν αντέχει να τον βλέπει στην κλινική, θλίβεται και θέλει να τον αρπάξει και να φύγουν μακριά από τα μαρτύρια που τον υποβάλλουν ως θεραπευτική αγωγή (2ΦΕ 474). Είκοσι χρόνια μετά το θάνατό του, ο Άγγελος οραματίζεται τον Ευγένιο και συνομιλεί μαζί του: «'Σε σκέφτομαι συχνά, Ζένια, και σε επιθυμώ. Με κανέναν άλλον συγγενή δεν ταίριαξα όσο μ' εσένα» (2ΦΕ 689-690).

Ο Άγγελος είναι ιδιαίτερα δεμένος με τις δύο αδελφές του και διαπιστώνει ότι έχουν όμοια συμπεριφορά και κοινές αντιδράσεις: «Ο τρόπος που ρωτούσε σαν της Μάχης. Υποψιασμένος κι επίμονος. Όσο μεγαλώνουν οι δύο αδελφές και καταπέφτει η Μάχη, τόσο μοιάζουν και περισσότερο» (2ΦΕ 604). Όταν πεθαίνει η Μάχη (1989), δεν μπορεί να συμβιβαστεί με την ιδέα του θανάτου της και παρουσιάζεται καταβεβλημένος σωματικά και ψυχικά, αφού αποτελούσε το στήριγμά του και νιώθει ότι χάνει ένα κομμάτι από τον εαυτό του (2ΦΕ 197, 653, 704-705). Η Μάγδα είναι

και αυτή αγαπημένη του, αλλά ο Άγγελος δεν νιώθει άνετα στο καινούργιο σπίτι της στο Κολωνάκι που εκπέμπει μια ψυχρότητα και προτιμά το παλιό της στο Κουκάκι (2ΦΕ 604-605). Με το πέρασμα του χρόνου, οι συγγενείς του αποδίδουν στον Άγγελο το χαρακτηρισμό του ιδιόρρυθμου και του παράταιρου και ελαττώνουν τις πιέσεις πάνω του και έτσι δείχνουν ανοχή στην όποια απόσταση κρατά απ' αυτούς, αφού τους θυμίζει έντονα τον Ευγένιο (2ΦΕ 632).

Οι σχέσεις του Άγγελου με το Νικόλα είναι εγκάρδιες όσο είναι μικρός ο ανιψιός του, αλλά οι δυο τους απομακρύνονται ψυχικά, όσο περνούν τα χρόνια, αφού δεν έχουν κοινά ενδιαφέροντα και «μαζί του ο Άγγελος δεν μπορεί να μιλά για τους αγαπημένους του συγγραφείς, τον Ντοστογιέφσκι, τον Καμύ, τον Φώκνερ, ούτε βέβαια για θέατρο, διαλέξεις και συναυλίες που ο νεαρός τ' αντιμετωπίζει, όλ' αυτά, με μια ανάλαφρη ειρωνεία. Εκείνος διαβάζει πράγματα που έχουν σχέση με τις επιστήμες και την οικονομία» (2ΦΕ 433, 493). Ο Νικόλας μοιάζει απελπιστικά στον πατέρα του που επιδιώκει τα χρήματα και τη δόξα σε βάρος των ιδανικών και των αξιών αλλά και των αυθεντικών ανθρώπινων σχέσεων. Το χάσμα μεταξύ τους βαθαίνει, όταν ενηλικιώνεται ο μικρός ανιψιός, κάνει σπουδές στην Ανωτάτη Εμπορική, παντρεύεται, αποκτά κόρη και ταξιδεύει διαρκώς για επαγγελματικούς λόγους, με αποτέλεσμα να απουσιάζει συχνά από την Ελλάδα και την οικογένειά του. Καθώς ο Άγγελος συγκρίνει τον εαυτό του με το Νικόλα ως προς τους χειρισμούς σε κομβικά σημεία της ζωής τους, διαπιστώνει ότι ο Νικόλας είναι πιο αποφασιστικός και ελέγχει τις καταστάσεις (2ΦΕ 495), ενώ δεν αφήνει να χρονίσουν τα πράγματα και προτιμά τις γοργές εξελίξεις (2ΦΕ 482). Έτσι, παντρεύεται αμέσως την αγαπημένη του, αντιθέτως ο Άγγελος συρόταν στη σχέση με τη Μαρία επί πολλά χρόνια και το τέλος ήταν δυσάρεστο και επώδυνο. Όσο μεγαλώνει ο Νικόλας, τόσο περισσότερο απορροφάται από τη δουλειά και τα ταξίδια του και ξεχνά φίλους και συγγενείς, έχει πια τη «γοητεία του επιτυχημένου, του ώριμου άντρα και ταξιδεμένου» (2ΦΕ 630), «μιλάει μόνο για επιχειρήσεις και χρηματιστήριο» (2ΦΕ 746) και ο Άγγελος αισθάνεται ότι δεν μπορεί να επικοινωνήσει μαζί του και το χάσμα μεταξύ τους είναι αγεφύρωτο (2ΦΕ 747). Το ίδιο νιώθει για την Ντενίζ και έτσι οι σχέσεις και οι θέσεις του τόσο για την Ντενίζ (τη γυναίκα του Νικόλα) όσο και για την Αμάντα (την κόρη τους) είναι από ουδέτερες έως αρνητικές και συγκεκριμένα σκέφτεται ότι είναι η «μάνα και κόρη αντίγραφα η μία της άλλης. Ντυμένες μ' εκείνον τον ιδιαίτερο κολωνακιώτικο τρόπο που ακόμα κι αν φορούν πένθος τις κάνει να φαίνονται υπερβολικά λουσάτες και εξεζητημένες» (2ΦΕ 632).

Ωστόσο, στο βάθος λυπάται την Ντενίζ, διότι δεν έχει να επιδείξει τίποτε άλλο από τον πλούτο της, που όμως δεν αρκεί για να καλύψει τα ψυχικά κενά της: «Όσο τα χρόνια περνάνε κι αυξάνει ο αριθμός από δαχτυλίδια και βραχιόλια πάνω της, τόσο ένα ύφος δυσαρέσκειας –άγνωστο γιατί– γίνεται πιο φανερό στην έκφρασή της» (2ΦΕ 635).

Ο Μιχάλης Νικολαΐδης

Ο Μιχάλης είναι σαράντα ετών το 1949 (2ΦΕ 287) και παρακολουθούμε την πορεία του μέχρι το θάνατό του το 1979.

Εξωτερική περιγραφή: Ο Μιχάλης περιγράφεται το 1949 ως «βαρύς και δύσκολος» (2ΦΕ 192), «τα μαλλιά του είχαν αρχίσει ν' αραιώνουν. Σαραντάρης που είχε υπερασπίσει την τριχοφυΐα του μέχρι τώρα γενναία, μα που τα μηνύματα πια ήταν δυσοίωνα» (2ΦΕ 287), ενώ το 1959 τα σημάδια του χρόνου έχουν αφήσει τα ίχνη τους ξεκάθαρα στην εξωτερική του εμφάνιση: «Ο Μιχάλης εκτός από τους κροτάφους άσπρισε στο σβέρκο και το κεφάλι άδειασε κι άλλο. Χτενίζει κάποιες τρίχες που τις αφήνει μακριές για να σκεπάζουν το κενό» (2ΦΕ 479). Δέκα χρόνια αργότερα, η παρακμή συνεχίζεται και ο Νικόλας παρατηρεί ότι «το πρόσωπο τού πατέρα του έχει πλαδαρέψει, κάθε φορά που μιλά το προγούλι του κουνιέται πέρα δώθε σαν λειρί πετεινού (2ΦΕ 559).

Οικογενειακή κατάσταση: Είναι παντρεμένος με τη Μάγδα και έχουν αποκτήσει ένα γιο, το Νικόλα, για τον οποίο κάνει απίστευτα όνειρα και το βασικό του άγχος είναι να τον προφυλάξει από τους κομμουνιστές.

Μορφωτικό επίπεδο: Είναι αμόρφωτος, αλλά επιδιώκει να σπουδάσει το γιο του και του παρέχει κάθε δυνατότητα, ώστε να φύγει στο εξωτερικό και να έχει μια λαμπρή πορεία. Καμαρώνει για την εξέλιξη και τη σταδιοδρομία του γιου του, καθώς ο Νικόλας φοιτά στην Ανωτάτη Εμπορική (1959) και έπειτα (1979) γίνεται «οικονομολόγος στην Αμέρικαν Εντερπράιζ Κορπορέισιον» (2ΦΕ 588).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Ο Μιχάλης είναι φανατικός εθνικόφρονας και εγκωμιάζει την προσπάθεια των ομοϊδεατών του, ενώ δεν επιθυμεί να του κολλήσουν τη ρετσινιά του αριστερού και υπερηφανεύεται, διότι η οικογένειά του ήταν «δεξιοί και βασιλόφρονες»: «Μεγαλώσαμε σ' αυτόν τον τόπο, εργαστήκαμε με το μέτωπο ψηλά, είμαστε πάντα νομιμόφρονες» (2ΦΕ 292). Καθώς είναι προβληματισμένος με την πολιτική κατάσταση, σκέφτεται να στείλει το γιο του στο εξωτερικό, για να μην «πάει να πολεμήσει στα κατσάβραχα τους συμμορίτες» (2ΦΕ 289) και για «'να βγει ένας υγιής και χρήσιμος άνθρωπος στην κοινωνία'» (2ΦΕ 290). Επιπλέον, φοβάται μήπως γίνει αριστερός και επιτίθεται στη Μάχη, αφού θεωρεί ότι κάνει προπαγάνδα ανοιχτά υπέρ της αριστεράς.

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Ο Μιχάλης του 1949 είναι εισαγωγέας ποδηλάτων, ονειρεύεται να επεκτείνει την επιχείρησή του και το μόνο που τον απασχολεί είναι η

δουλειά και τα χρήματα (2ΦΕ 242, 262). Δέκα χρόνια αργότερα, οι στόχοι του παραμένουν ίδιοι και απαράλλαχτοι, αφού στο μυαλό του είναι η επέκταση της εταιρείας και η αύξηση του κέρδους και όλη την ώρα ασχολείται με τιμολόγια και παραγγελίες ποδηλάτων από την Ιταλία. «Όνειρό του μια μέρα να φέρει κι αυτοκίνητα, κάτι καινούργια μικρά κι ευέλικτα που θ' αντικαταστήσουν τα βαριά ανοικονόμητα αμερικάνικα αμάξια. Ένας άνθρωπος μεθοδικός που προχωρά χτίζοντας αργά το σχέδιο που έχει στο μυαλό του» (2ΦΕ 435, 520-521). Πράγματι, το 1969 υλοποιεί το όνειρό του, αφού εισάγει αυτοκίνητα πια, διαθέτει μια κερδοφόρα επιχείρηση και είναι απολύτως ευχαριστημένος. «Από τότε που από τα ποδήλατα μεταπήδησε στα τετράτροχα ο Νικολαΐδης, έχει κάθε λόγο να είναι αισιόδοξος» (2ΦΕ 558-559).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Ο Μιχάλης είναι εφημεριδοφάγος (2ΦΕ 275, 282)[346] και χρησιμοποιεί το ραδιόφωνο μόνο «για ν' ακούσει ειδήσεις» (2ΦΕ 435), εν αντιθέσει με τον Ευγένιο που ακούει κλασική μουσική. Καθώς τα επιχειρηματικά του σχέδια ευοδώνονται σιγά σιγά (1959), σκέφτεται να μετακομίσουν στο Κολωνάκι, για να ανέλθουν κοινωνικά: «Αρκετά πια, το Κουκάκι έγινε μια συνοικία μπανάλ, θ' αφήσουν το νοίκι για να μετακομίσουν σε νεόδμητη πολυκατοικία στο Κολωνάκι σε ιδιόκτητο διαμέρισμα» (2ΦΕ 506), σκέψη την οποία καταφέρνει να υλοποιήσει και είναι περιχαρής: «Το καινούργιο σπίτι στη Δημοκρίτου είναι μεγαλύτερο, έχει περισσότερες ανέσεις, ηλεκτρικό πλυντήριο, όλα ηλεκτρικά» (2ΦΕ 561). Όλος ο κόσμος του είναι το χρήμα και τα υλικά αγαθά, βάσει των οποίων, αφενός θέτει τους νέους επιχειρηματικούς στόχους του, αφετέρου κρίνει τις επιλογές του Ευγένιου: «'Κουτός που ήταν να μην δεχτεί τότε την αντιπαροχή', λέει για τον μπατζανάκη του, 'σήμερα θα ήταν πλούσιος'. 'Ο Ζένια έχει πλούτη που δεν φαίνονται', λέει ξερά η Μάχη» (2ΦΕ 520). Για το δικό του τον πλούτο, ωστόσο, πληροφορούμαστε μέσω της σκέψης του Άγγελου ότι δεν ήταν προϊόν σκληρής και

[346]Για τις εφημερίδες δηλώνει ο συγγραφέας: «'Η εφημερίδα είναι νομίζω, όταν δίνει καλή δημοσιογραφία, ο καθρέφτης του κόσμου, ο καθρέφτης της κοινωνίας που ζούμε. Περνάνε τα πάντα εκεί λογοκριμένα ή όχι. Αλλά και ακόμα σε περιόδους λογοκρισίας, όπως επί Μεταξά ή επί Χούντας, οι γελοιογραφίες ήταν πάντοτε εύγλωττες, καταλάβαινες τι συνέβαινε'», ό.π., Γιώργος Χρονάς, «Ο Μένης Κουμανταρέας, λέει…» (2002), (υποσ. 122), 49.

.

έντιμης εργασίας, αλλά υπήρχαν φήμες «ότι τα λεφτά τα έκανε όχι μόνο από τα ποδήλατα, τις βέσπες, τα φιατάκια, αλλά ότι κι αυτός, όπως τόσοι άλλοι, έκανε τις κομπίνες του» (2ΦΕ 657). Καθώς δεν παύει να κυνηγά τα υλικά αγαθά, τον βλέπουμε το 1969 να έχει ως όνειρο την απόκτηση μιας «Μπε εμ βε. Όπως άλλοι έχουν στόχο μια έδρα, ένα πόστο, ένα βραβείο, έτσι κι αυτός ονειρεύεται ένα γυαλιστερό αυτοκίνητο που θα ξυρίζει την άσφαλτο σαν φτερό» (2ΦΕ 559), αλλά δεν προλαβαίνει να το υλοποιήσει, αφού πεθαίνει (2ΦΕ 591).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Με τη γυναίκα του έχουν διαχωρίσει τους ρόλους, εκείνη ρυθμίζει τα εσωτερικά του σπιτιού και έχει αναλάβει την ανατροφή του παιδιού και εκείνος ασχολείται με την οικονομική εξασφάλιση της οικογένειας. Ενσαρκώνει, θα λέγαμε, το πρότυπο του άνδρα που είναι το στήριγμα και ο κουβαλητής του σπιτιού, ενώ αναφορικά με τη σχέση τους μπορούμε να πούμε ότι διαγράφεται αδιάφορη και πληκτική, δίχως ίχνος τρυφερότητας και αγάπης. Έτσι ερμηνεύεται άλλωστε η απορία που διατυπώνει η Μάγδα στον αδελφό της, όταν έχει πια πεθάνει ο Μιχάλης, αν υπήρξε ποτέ ερωτευμένη μαζί του και ο Άγγελος τής τονίζει πως «‘σημασία έχει ότι τον αγάπησες’» (2ΦΕ 657), αποφεύγοντας να τον απομυθοποιήσει στα μάτια της.

Με τους συγγενείς της γυναίκας του έχει τυπικές σχέσεις, χωρίς ιδιαίτερο δέσιμο και ενδιαφέρον γι’ αυτούς. Με τον Ευγένιο ανταλλάσσει λίγες κουβέντες, αφού δεν έχουν κοινά ενδιαφέροντα: «Διορθωτής ο ένας, εισαγωγέας ποδηλάτων ο άλλος, ποτέ δεν μπόρεσαν να επικοινωνήσουν. Απλά κρατούσαν τους τύπους και φώναζαν ο ένας τον Ευγένιο μπατζανάκη, κι ο άλλος που είχε άπωση με τη λέξη αυτή, απλά Μιχάλη» (2ΦΕ 260). Όταν η Μάγδα τον ενημερώνει ότι ο Ευγένιος κάνει θεραπεία για τα νεύρα του, εκείνος αδιαφορεί και σκέφτεται μόνο τον εαυτό του και την ευημερία του (2ΦΕ 394). Με τη Μάχη διαφωνούν κάθετα ως προς την ιδεολογία, ωστόσο δεν παρεξηγούνται και κρατάνε ένα επίπεδο στη συζήτηση. Σ’ αυτή την κατεύθυνση βοηθά βέβαια και η Μάγδα με τη μετριοπαθή στάση της και με τη διαρκή προσπάθειά της να θυμίζει στη Μάχη ότι ο Μιχάλης χαρακτηρίζεται από «‘τετράγωνη λογική κι ατράνταχτα επιχειρήματα. Δεν τον αλλάζεις. Μη δίνεις σημασία, ανησυχεί για τον Νικόλα, αυτό τον τρώει» (2ΦΕ 294). Μέσω της σκέψης του Άγγελου, γίνεται αντιληπτό ότι η στάση του Μιχάλη δεν διαφοροποιείται ούτε απέναντί του και χαρακτηρίζεται από την ίδια ψυχρότητα και αδιαφορία: «Μα ούτε

και στης Μάγδας το σπίτι θέλει να ’ναι φόρτωμα, ξέρει καλά ότι ο Νικολαΐδης αντιπαθεί τα πολλά σούρτα φέρτα με συγγενείς» (2ΦΕ 432).

Αρχικά, ο Μιχάλης έχει άριστες σχέσεις με τη νύφη του, Ντενίζ, η οποία καταφέρνει να τον κερδίσει ευθύς εξαρχής (2ΦΕ 485), αλλά στη συνέχεια, δημιουργείται χάσμα με υπαιτιότητα των παιδιών και όχι των γονιών, αφού οι γονείς περιμένουν να εγκατασταθούν όλοι μαζί στο Κολωνάκι, αλλά τα παιδιά ανακοινώνουν ότι θα μείνουν στη Γλυφάδα.

5. 3. Οι γυναικείοι χαρακτήρες

Η Μάχη

Η Μάχη το 1949 είναι περίπου τριάντα πέντε ετών και παρακολουθούμε την πορεία της έως το 1989.

Εξωτερική περιγραφή: Ως προς την εξωτερική εμφάνιση της Μάχης του 1949 τονίζονται τα ακόλουθα στοιχεία: έχει γκρίζα λαμπερά μάτια, που αντανακλούν τη λάμψη και τη δύναμη της ψυχής της και είναι «ψηλή, δεμένη, με νεανικό αέρα, παρ' όλες τις ρυτίδες του προσώπου. Ένα δάσος από μαύρα μαλλιά απ' όπου οι γκρίζες τρίχες ατίθασες ξεφεύγουν πέφτοντας μες στα μάτια της κι εκείνη οργισμένη τις διώχνει» (2ΦΕ 36). Ο Ευγένιος βρίσκει ότι η Μάχη έχει πολλές ομοιότητες με το παρελθόν [«Κράτησε το ίδιο παράστημα, τα στήθη στητά, τα μάτια γκρίζα, αιχμηρά, το ίδιο λευκό δέρμα, τα μαύρα μαλλιά κι ας τα στολίζουν τώρα γκρίζες τρίχες» (2ΦΕ 41, 140)], παράλληλα, όμως εντοπίζει και αλλαγές, αλλά δεν μπορεί να τις ερμηνεύσει ούτε και να τις αποδώσει κάπου [«Κάτι φάλτσο έχει η φωνή της που δεν μπορεί να το προσδιορίσει. Δεν ήταν έτσι η φωνή της παλιά» (2ΦΕ 41)]. Η Μάχη του 1959 έχει αλλάξει αρκετά στο διάστημα που μεσολάβησε και έχει παραμελήσει τον εαυτό της. Ο Άγγελος παρατηρεί τις αλλαγές της αδελφής του: «Περίεργη που έγινε τελευταία. Χλομή, απεριποίητη, ξεχτένιστη, πρώτη φορά την βλέπει έτσι» (2ΦΕ 435) και σε άλλο σημείο τονίζεται ότι «τα μαλλιά της είχαν μακρύνει και οι άσπρες τρίχες πληθύνει. Είχε κάπως παχύνει κι ο λαιμός της χαλαρώσει. Κάτι από την παλιά ενέργεια και ζωντάνια πάνω της είχε υποχωρήσει» (2ΦΕ 481). Όσο περνά ο καιρός, η παρακμή είναι έκδηλη και τα σημάδια του χρόνου ανεξίτηλα πάνω στη Μάχη. «Έπρεπε να πλησιάσεις πολύ για ν' αντιληφθείς ότι είχες να κάνεις με μια πενηνταπεντάρα μπορεί κι εξηντάρα. Ύστερα από πιέσεις της Μάγδας και του Άγγελου από μελαχρινή, με τις βαφές κόντευε να γίνει ξανθιά. Οι ρυτίδες πιο έντονες παρά ποτέ χαράκωναν το μέτωπό της» (2ΦΕ 534), αλλά τα μάτια της εξακολουθούν να λάμπουν και ν' αντιστέκονται στη φθορά του χρόνου. Εξάλλου, αυτά τα μάτια της είχαν γοητεύσει τον Αντρέα, ο οποίος σκέφτεται ότι «ίσως ήταν εξαιτίας των ματιών αυτών που την είχε ξεχωρίσει από άλλες ώριμες και παντρεμένες. Τούτη εδώ φαινόταν να έχει ψυχή και τσαγανό» (2ΦΕ 545).

Οικογενειακή κατάσταση: Είναι παντρεμένη με τον Ευγένιο Ζαφειρίδη.

Μορφωτικό επίπεδο: Δεν γίνεται κάποια αναφορά σε ανώτερες σπουδές, αλλά τη βλέπουμε να έχει πνευματικές ανησυχίες και επίσης να θεωρεί τους ποιητές πολύ σημαντικούς, αφού «'είναι η ίδια η ζωή'» (2ΦΕ 44, 46).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Η Μάχη παρουσιάζεται γενναία, δραστήρια και είναι ενταγμένη στην αριστερή ιδεολογία. Ο Ευγένιος «θυμάται τον καιρό της Κατοχής όταν η Μάχη έκρυβε χειροβομβίδες μέσα στις σακούλες με τα ρεβίθια και τα φασόλια στο κελάρι» και επίσης τη θυμάται «να τρέχει σε συλλαλητήρια, σε γιάφκες, να βρίσκεται σ' επαφή με άτομα μυστήρια» (2ΦΕ 53). Με δυο λόγια, η Μάχη είναι η «γυναίκα που στα νιάτα της απαρνήθηκε την εθνικοφροσύνη κι έγινε 'συναγωνίστρια'» (2ΦΕ 629), ενώ αλλάζει στάση και τρόπο ζωής άρδην μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας το '45 και με την τεχνική της ανάληψης, μαθαίνουμε ότι «από μαχητική εαμίτισσα έγινε αστή νοικοκυρά. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αλλαξοπίστησε. Δεν ήταν δηλωσίας αυτή. Απλά έφυγε από τη σκηνή σαν ηθοποιός που ο ρόλος του στο έργο τελείωσε» (2ΦΕ 54). Στο τέλος της ζωής της, η Μάχη μένει με μια πικρή γεύση και όλα όσα συμβαίνουν γύρω της «την αφήνουν αδιάφορη σαν να μην έχει σχέση με όλα αυτά, αυτή που άλλοτε με το παραμικρό ξεσηκωνόταν. Άραγε, πώς θα 'ναι το αύριο, η δεκαετία που ανατέλλει; Αντί ν' αρχίζει κάτι νέο, εκεινής της φαίνεται σαν κάτι που τελειώνει και στο οποίο πίστεψε, σκέφτεται με τρόμο» (2ΦΕ 615).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Η Μάχη παρουσιάζεται ως μια τυπική νοικοκυρά που φροντίζει και νοιάζεται για τον άνδρα της, αλλά παράλληλα νοιάζεται και για τα αδέλφια της και προσπαθεί με κάθε τρόπο να διατηρήσει τις σχέσεις τους σταθερές κι αναλλοίωτες και να μην αφήσει το χρόνο και τις συνθήκες να τους απομακρύνουν.

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Όταν εγκατέλειψε την ενεργό κομματική δράση, αφοσιώθηκε στο σπίτι και στη φροντίδα του Ευγένιου. Είναι ολιγαρκής και μετρημένη και παροτρύνει τον Ευγένιο να παρατήσει τη δουλειά και να μην κουράζεται, αφού έχει προσφέρει πάρα πολλά και επιπλέον έχουν αρκετά για να ζήσουν. Περνά πολλές ώρες με την αδελφή της και την επισκέπτεται συχνά στο σπίτι της στο Κουκάκι, ενώ αραιώνει τις επισκέψεις της, όταν η οικογένεια Νικολαΐδη μετακομίζει στο Κολωνάκι. Έτσι, τη βλέπουμε ν' αλλάζει συνήθειες και δεν πηγαίνει πλέον κάθε χρόνο στα γενέθλια του Νικόλα, όπως παλιότερα. «Δεν είναι ότι δεν μπορεί να τον αφήσει μόνο, είναι ότι νιώθει ξένη στις χαρές των Νικολαΐδηδων κι αυτό το σπίτι στο Κολωνάκι δεν είναι το παλιό στο Κουκάκι» (2ΦΕ

569). Όταν πεθαίνει ο Ευγένιος (1969), χάνει κάθε ενδιαφέρον για τη ζωή και πληροφορούμαστε από τη συζήτηση της Μαρίας με τον Άγγελο ότι είναι «‘κλεισμένη μέσα, δεν βγαίνει καθόλου. Από το θάνατο του Ζένια έχει καταπέσει’» (2ΦΕ 598). Ώσπου, έρχεται και το δικό της τέλος που συμπίπτει με το τέλος μιας ολόκληρης εποχής, όπως τουλάχιστον το εκλαμβάνει ο Άγγελος, αφού η Μάχη ήταν σύμβολο για εκείνον: «Εβδομήντα χρόνια λάθος ζωή. Δεν είναι λίγο. Καημένη Μάχη! Γι’ αυτό κι ο κόσμος που ακολουθεί του φαίνεται ελάχιστος συγκριτικά μ’ αυτό που αντιπροσωπεύει τούτο το ξόδι. Σήμερα δεν κηδεύεται η Μάχη Ζαφειρίδη. Είναι μια ιδέα και μια εποχή που ξεπροβοδίζουν σήμερα. Ένα όραμα που μπορεί να είχε στραβή εφαρμογή, που ίσως να προδόθηκε, αλλά το οποίο στιγμή δεν έπαψε να είναι πάθος, ένα πάθος που χρόνια τώρα σιγοκαίει στις καρδιές των ανθρώπων. Αυτό κηδεύουν σήμερα» (2ΦΕ 631).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Η καλύτερή της φίλη είναι η αδελφή της, η Μάγδα, την οποία εμπιστεύεται και της εκφράζει τον προβληματισμό της για τον Ευγένιο: «‘Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν ανησυχώ με τον Ευγένιο, τον τελευταίο καιρό παραέγινε παράξενος. Όλα τον ενοχλούν κι όλα τον στενεύουν. […] Ο καθένας ζει στον κόσμο του. […] Δεν κουβεντιάζουμε, δεν βλεπόμαστε, δεν…» (2ΦΕ 286). Αν και οι δύο αδελφές μοιράζονται όλες τις σκέψεις και τις αγωνίες τους, η Μάχη δεν τολμά να πει στη Μάγδα ότι έχει εραστή. Ο Αντρέας Μαυροκέφαλος[347] είναι αλφαμίτης στη Μακρόνησο, όπου υπηρετεί τη θητεία του ο Άγγελος εξαιτίας της εμπλοκής τής Μάχης στους αγώνες της Αριστεράς. Νιώθοντας τύψεις γι’ αυτήν την εξέλιξη, ψάχνει τρόπους εξιλέωσης και η λύση δεν αργεί να δοθεί μέσα από την τυχαία γνωριμία της με το νεαρό και τη σύναψη ερωτικού δεσμού, με την υπόσχεση από την πλευρά του αλφαμίτη ότι θα προστατεύει τον Άγγελο στη Μακρόνησο. Ο Αντρέας ενημερώνει τη Μάχη ότι ο αδελφός της «όλο κάνει παρέα μ’ έναν μπινέ που ετοίμασε την παράσταση και θέλει, λέει, να γίνει θεατρίνος. Καθόλου δε μ’ αρέσουν οι παρέες του, αδερφίστικες, να του το πεις κι εσύ» (2ΦΕ 153) και σε άλλο σημείο αποκαλεί τον Παναγιώτη «παλιολεκέ» (2ΦΕ 377).[348] Ο Αντρέας, λοιπόν, είναι «ένας

[347]Το επώνυμο αυτό χρησιμοποιείται και στον *Ωραίο λοχαγό*.

[348]Ο Goffmann υποστηρίζει ότι «εξ ορισμού βέβαια, πιστεύουμε ότι ένας στιγματισμένος δεν είναι εντελώς άνθρωπος. Με βάση αυτή την παραδοχή κάνουμε διακρίσεις, μέσω των οποίων μειώνουμε δραστικά, αν και συχνά απερίσκεπτα, τις ευκαιρίες που έχει στη ζωή του. Κατασκευάζουμε μια θεωρία για το στίγμα, μια ιδεολογία για να εξηγήσουμε την κατωτερότητά του και να

εικοσιπεντάχρονος βαθιά μελαχρινός με μαλλιά κορακάτα κομμένα σύρριζα» (2ΦΕ 115), «καλοφτιαγμένος, με τριγωνικές πλάτες» (2ΦΕ 147), με «μάτια σκοτεινά σφίγγας σ' ένα πρόσωπο όλο γωνίες» (2ΦΕ 152), που τη φλερτάρει επίμονα και καταφέρνει να τη γοητεύσει σε τέτοιο βαθμό, ώστε η Μάχη αδιαφορεί για τη μεγάλη διαφορά ηλικίας που έχουν και μάλιστα «η διαφορά αυτή της δίνει άλλοθι για να δικαιολογεί στον εαυτό της τα φερσίματά του, φερσίματα ενός ανώριμου παιδιού» (2ΦΕ 151). Η σχέση με τη Μάχη ξεκίνησε ως ένα καπρίτσιο της στιγμής και κατέληξε να γίνει σοβαρή για τον Αντρέα, αφού κυριαρχεί στη σκέψη του (2ΦΕ 396-397), ενώ η Μάχη βλέπει στον Αντρέα τον άνθρωπο που θα βοηθήσει τον αδελφό της στη Μακρόνησο και επιπλέον τον ξεχωρίζει για το όνομά του [«Αντρέας ήταν το όνομα του πατέρα της, ένα όνομα λατρευτό» (2ΦΕ 39)]. Η παράνομη σχέση μετρά ένα χρόνο ζωής και η Μάχη νιώθει άβολα και δυσκολεύεται πολύ, όταν πρέπει να συναντηθεί με τον Αντρέα, αγχώνεται, νιώθει παγιδευμένη και προσπαθεί να βρει δικαιολογίες, για να καλυφθεί τόσο στον αδελφό όσο και στον άνδρα της. Η συζυγική της σχέση δεν την καλύπτει και από τη νέα σχέση προσπαθεί να αντλήσει λίγη τρυφερότητα, αλλά αυτό δεν είναι πάντοτε εφικτό (2ΦΕ 38). Σε ένα από τα ερωτικά ραντεβού τους, η Μάχη εντοπίζει το σημείωμα του Ευγένιου με το τηλέφωνο της εφημερίδας που το είχε δώσει στον Αντρέα, ζητώντας του να προσέχει τον Άγγελο και δεν μπορεί να το πιστέψει, αλλά το κυριότερο, δεν μπορεί να το ερμηνεύσει (2ΦΕ 158-159). Προσπαθώντας να μάθει την αλήθεια, «μέσα στη σύγχυσή της φαντάζεται ότι ο γραφικός χαρακτήρας του Άγγελου μπορεί να μοιάζει με του Ευγένιου» (2ΦΕ 160) και «θέλει να προστατέψει όχι τον εαυτό της, μα αυτόν τον άλλον, τον αιώνια αφελή που πήγε κι έπιασε κουβέντα με το παιδάριο και ξανοίχτηκε μαζί του» (2ΦΕ 163). Οι δυσάρεστες αποκαλύψεις δεν σταματούν στο σημείωμα, αλλά έρχεται και η είδηση ότι ο Ευγένιος κουβαλούσε μαζί του μία Μπερέτα (2ΦΕ 166) και η Μάχη νιώθει αγωνία και φρίκη στην ιδέα ότι οπλοφορεί ο Ευγένιος (2ΦΕ 171).

Τελικά, ο παράνομος δεσμός διακόπτεται με πρωτοβουλία της Μάχης και όταν ξανασυναντιούνται απρόσμενα μετά από χρόνια στη Γενική Ασφάλεια Αθηνών, όπου ο Αντρέας είναι αστυνόμος (2ΦΕ 540), βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει τα παράπονά του στη Μάχη για τη διακοπή της σχέσης τους και της επαναλαμβάνει ότι

περιγράψουμε τον κίνδυνο που αντιπροσωπεύει, εκλογικεύοντας μερικές φορές μια εχθρότητα που στηρίζεται σε άλλες διαφορές, όπως εκείνη της κοινωνικής τάξης» και αυτό είναι πρόδηλο στη στάση του Αντρέα απέναντι στον Παναγιώτη, ό.π., Δήμητρα Μακρυνιώτη, (υποσ. 341), 14.

τον χρησιμοποίησε για όσο διάστημα υπηρετούσε ο αδελφός της στη Μακρόνησο (2ΦΕ 549). Η Μάχη αιτιολογεί το χωρισμό τους, λέγοντας ότι μεσολάβησε η ασθένεια του άνδρα της και ο Αντρέας ζητά επανασύνδεση, αν και είναι αρραβωνιασμένος (2ΦΕ 549), αλλά καθώς γίνεται προσβλητικός και υπερβαίνει τα εσκαμμένα, η Μάχη αναγκάζεται να τον επαναφέρει στην τάξη: «Επειτα, χωρίς στιγμή να πάψει να του χαμογελά, και προτού προλάβει εκείνος ν' αντιδράσει, το ίδιο χέρι από την ανάποδη ήρθε να πέσει στο ίδιο μάγουλο με μεγαλύτερη φόρα ακόμα. 'Μπασκίνα!' […] Την τελευταία στιγμή, προτού η πόρτα κλείσει πίσω τους, η Μάχη στράφηκε στο μέρος του. 'Περαστικά σας'» (2ΦΕ 550-551).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Η Μάχη, αφενός, νοιάζεται για την υγεία του Ευγένιου, τον παροτρύνει να ξεκουραστεί και να μην πάει στη δουλειά, τονίζοντάς του ότι έχει προσφέρει πολλά στο χώρο του και ότι δεν τους λείπει τίποτε (2ΦΕ 45), αφετέρου, είναι αφοριστική και απόλυτη απέναντί του και, με αφορμή τις διαφωνίες τους για τους χειρισμούς της αριστεράς, τον κατακεραυνώνει με την κριτική της και τον αποκαλεί «άοσμο, άχρωμο κι άρα άχρηστο στην κοινωνία!» (2ΦΕ 31).[349] Εκτός από τις διαφορετικές πεποιθήσεις, αφορμή για αντιπαράθεση και σύγκρουση αποτελεί και η καθημερινή ρουτίνα, αφού αυτός είναι ακατάστατος, ενώ εκείνη είναι τακτική και οργανωτική (2ΦΕ 40). Οι συγκρούσεις μεταξύ τους είναι καθημερινές και η απόσταση αγεφύρωτη, όμως, όταν ο Ευγένιος πεθαίνει, η Μάχη δεν μπορεί να συμβιβαστεί με την ιδέα του θανάτου του, η απουσία του είναι δυσβάσταχτη και η υγεία της φθείρεται βαθμιαία. «Σαν σήμερα ο Ευγένιος είχε τα γενέθλιά του. Σαν σήμερα τέλειωσε σαν πουλάκι. Ώρες ώρες έχει την ψευδαίσθηση ότι ακούει το σουρτό του βήμα με τις παντόφλες. […] Περίεργο που η απόσταση ανάμεσα από το υπνοδωμάτιο και την κουζίνα μεγαλώνει και που το βήμα της γίνεται ολοένα πιο αργό» (2ΦΕ 614-615).

Η σχέση της με τα δύο μικρότερα αδέλφια της διαγράφεται εξαιρετική, αφού τον μεν «Αγγελίνο» της τον λατρεύει (2ΦΕ 25, 43), διοχετεύει όλη την τρυφερότητα και την αγάπη της στο πρόσωπό του, σαν να ήταν ο γιος που ποτέ δεν απέκτησε (2ΦΕ

[349]Βλ. σχετικά υποσ. 105. Ο Ν. Μπακουνάκης σχολιάζει ότι «η σχέση της με τον Ευγένιο είναι σχέση αγάπης και μίσους. Η σχέση της με τη ζωή είναι μια διαρκής πάλη ανάμεσα στις αντιφάσεις της, ανάμεσα στο πάθος και στη λογική, ανάμεσα στα αστικά και στα κομματικά ταμπού», ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306).

223) και το ενδιαφέρον της για εκείνον παραμένει αμείωτο, όσο και αν περνούν τα χρόνια, ενώ παρατηρεί και εντοπίζει κάθε αλλαγή στην ψυχολογία του και ανησυχεί γι' αυτόν πάντοτε (2ΦΕ 486). Η δε Μάγδα αντιπροσωπεύει όχι μόνο την αδελφή αλλά και την καλύτερη φίλη της, την επισκέπτεται στο σπίτι της στο Κουκάκι συχνά, αλλά αραιώνει τις επισκέψεις και η επικοινωνία τους διεξάγεται πλέον μέσω τηλεφώνου, όταν η Μάγδα μετακομίζει στο Κολωνάκι. «Στο καινούργιο σπάνια να πατήσει, λες κι είχε αλλεργία με το σπίτι αυτό. Είχαν καταντήσει οι δύο αδελφές να επικοινωνούν από τηλεφώνου μόνο. Όπως άλλοι περνάνε μέρες στην Εντατική, εκείνες περνούσαν ώρες, μέρες, μήνες καλωδιωμένες» (2ΦΕ 607).

Η Μαρία Μαυρομάτη

Η Μαρία του 1949 είναι ένα κορίτσι είκοσι χρόνων, το οποίο είναι γοητευτικό και συνάμα μυστήριο. Αγαπά τα βιβλία και διαφέρει πολύ από τα άλλα κορίτσια που νοιάζονται μόνο για την εξωτερική τους εμφάνιση και δεν έχουν πνευματικές ανησυχίες. Παρουσιάζεται σιβυλλική και αινιγματική και αυτό την κάνει πιο θελκτική.

Εξωτερική περιγραφή: Χρησιμοποιείται ο συνδυασμός άμεσου προσδιορισμού και έμμεσης παρουσίασης του χαρακτήρα, για να τονιστούν βασικά ψυχολογικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες της εξωτερικής εμφάνισης, που αναφέρονται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και το ντύσιμο της Μαρίας. Αναφορικά με την εξωτερική εμφάνιση της Μαρίας του 1949, παρατηρούμε ότι πρόκειται για μια κοπέλα «λεπτή, μελαχρινή, άβαφη, καμιά εικοσαριά χρονώ. […] Παράξενη οπτασία το λιγνό αυτό κορμί που χωρίς κοριτσίστικα σκέρτσα έριχνε μια αυστηρή σκιά μες στο μεσημέρι» (2ΦΕ 200, 201), με μάτια που «από σκούρα μενεξελιά που του είχαν φανεί αρχικά, τώρα βάθαιναν σκούρα, σχεδόν μαύρα. Μάτια νυχτερινά» (2ΦΕ 203-204) και τα οποία έχουν έναν «ελάχιστο, σχεδόν ανεπαίσθητο στραβισμό» (2ΦΕ 234). Το ντύσιμό της είναι λιτό, φορά «ένα φορεματάκι απλό, από τσίτι, ελάχιστα λουλουδιασμένο κι είχε περασμένη στα μαύρα της μαλλιά μια άσπρη κορδέλα. Κάτι λιτό και δωρικό είχε πάνω της, χωρίς αυτό να της αφαιρεί τίποτα από τη θηλυκότητά της» (2ΦΕ 201-202). Πρόκειται, λοιπόν, για μια απλή κοπέλα, που η δωρικότητά της την κάνει ελκυστική και τόσο γοητευτική. Η ετεροχρονισμένη περιγραφή (1990) του Άγγελου για τη νεαρή Μαρία στο γιο της, το Σωκράτη συμπυκνώνει τα χαρακτηριστικά τόσο του εξωτερικού όσο και του εσωτερικού κόσμου της: «Όμορφη και καθόλου φανταχτερή, όπως είναι πολλές κοπέλες σήμερα. Μια κοπέλα με προσωπικότητα. Καθόλου συνηθισμένη. Ασφαλώς πιο ώριμη από εμένα. Και πιο τρελή’» (2ΦΕ 719). Η Μαρία του 1959 έχει αρχίσει ν’ αλλάζει όχι τόσο εξωτερικά, όσο εσωτερικά και αυτό το μαρτυρεί και το ντύσιμό της, αφού τώρα τη βλέπουμε να φορά «το ταγεράκι της, τα μαλλιά της πιασμένα κότσο, λεπτή, λιτή, ελάχιστα έχει αλλάξει, μόνο που η φυσιογνωμία της έχει αποκτήσει κάτι το πολύ αυστηρό και απόμακρο» (2ΦΕ 449). Ωστόσο, ελκύει πάντοτε τον Άγγελο που χαίρεται «ν’ ανασαίνει το γλυκόξινο άρωμα της επιδερμίδας της, κάτι ανάμεσα από νεράντζι και σύκο» (2ΦΕ 451). Η Μαρία του 1979 είναι «γύρω στα πενήντα, χλομή,

άβαφη, μελαχρινή, ντυμένη λιτά, μ' ένα μαύρο ταγέρ που τη μονοχρωμία του σπάει μόνο μια πεταλούδα από ρουμπίνια στο δεξιό πέτο» (2ΦΕ 587) και δέκα χρόνια αργότερα (1990), «τα μαλλιά της βάθαιναν γκρίζα μολυβιά. Του θύμιζαν τα μαλλιά της Μάχης από μια ηλικία κι έπειτα, όταν είχε πια εγκαταλείψει τις βαφές» (2ΦΕ 704).

Οικογενειακή κατάσταση: Έπειτα από τον πολυετή δεσμό με τον Άγγελο, καταλήγει παντρεμένη (;) [μέσω της σκέψης της Ντενίζ πληροφορούμαστε ότι δεν είναι ξεκάθαρο «αν παντρευτήκανε ποτέ με τη Μαρία» (2ΦΕ 594)] με τον Αλέξανδρο Αλεξανδρίδη, ο οποίος στην πραγματικότητα δεν την αγαπά, αλλά επιδιώκει μόνο να την εξουσιάζει (2ΦΕ 356) και αποκτά μαζί του ένα γιο, το Σωκράτη. Ως μητέρα είναι υπερπροστατευτική και ο Σωκράτης την αγαπά, αλλά νιώθει να καταπιέζεται από τη στάση της: «'Δεν θέλω ν' ανακατεύεται στις υποθέσεις μου', είπε με ξαφνικό θυμό. 'Κι εκείνη χώνει τη μύτη της παντού, στα πράγματά μου, στη ζωή μου. Σ' αυτό το σπίτι ασφυκτιώ. Η εικόνα ενός άλλου Σωκράτη, του θείου που δεν γνώρισα ποτέ, με κυνηγά'» (2ΦΕ 723). Η Μαρία ανησυχεί για τις ερωτικές επιλογές και το μέλλον του γιου της: «Όλο φίλοι, φιλενάδα καμιά. Γιατί άραγε;» (2ΦΕ 613-614) και θεωρεί ότι ο Άγγελος είναι το μόνο κατάλληλο και ενδεδειγμένο πρόσωπο που μπορεί να τη βοηθήσει, διότι βλέπει ότι ο γιος της και εκείνος παρουσιάζουν ομοιότητες (2ΦΕ 614). Μοιράζεται, λοιπόν, μαζί του την ανησυχία και τις άσχημες σκέψεις της που αυξάνονται καθημερινώς για τις επιλογές του γιου της και ο Άγγελος προσπαθεί να διασκεδάσει τους φόβους της, υπενθυμίζοντάς της ότι «οι νέοι διαλέγουν το ταίρι τους χωρίς τη συγκατάθεσή μας. Είναι μια κοινωνία αυτόνομη και απελευθερωμένη, αντίθετα μ' εμάς που σε κάθε μας βήμα δίναμε λόγο –ξέχασες;' (2ΦΕ 706). Η Μαρία εκρήγνυται, δεν μπορεί ν' αποδεχτεί την όλη κατάσταση και πάνω στον εκνευρισμό της επιτίθεται στον Άγγελο: «'Μιλάς από πείρα, είχες κι εσύ τέτοιες εμπειρίες, Άγγελε; Δεν το 'ξερα. Η φιλία σου με τον Παναγιώτη μήπως;'»(2ΦΕ 707) και η σκέψη-απάντηση του Άγγελου αποδίδεται με παρατιθέμενο μονόλογο: «Τώρα θα με βγάλει γκέι κι εμένα, σκέφτηκε, για να δικαιολογήσει τους φόβους και την ανασφάλειά της ευχαρίστως θα έβγαζε τον μισό ανδρικό πληθυσμό γκέι» (2ΦΕ 707). Ωστόσο, το ένστικτο της Μαρίας την κατηύθυνε σωστά, αφού εμπιστεύεται τον Άγγελο παρά την όποια πολεμική της στο πρόσωπό του και έτσι ο Σωκράτης αρχίζει να βρίσκει το δρόμο του με τη συμπαράσταση του καταξιωμένου συγγραφέα και φίλου του: «Η Σοφία τα έφτιαξε με τον Σωκράτη. […] Εκείνη είναι ερωτευμένη, κι αυτός μαθαίνει ν' αγαπά. Ο Σωκράτης έφυγε από το σπίτι της μάνας του, βρήκε

δουλειά σε διαφημιστική εταιρία κι έπιασε μια γκαρσονιέρα στα Πετράλωνα. Βοήθησε σ' αυτό και ο Άγγελος» (2ΦΕ 745).

Μορφωτικό επίπεδο: Όταν ο Άγγελος τη ρωτά αν είναι φοιτήτρια, εκείνη απαντά αρνητικά, αν και θα το ήθελε πολύ. Οι δυο τους μοιράζονται τη μεγάλη αγάπη για τα βιβλία και είναι το σημείο αναφοράς τους: «Θα έλεγε κανείς ότι χωρίς τα βιβλία δεν θα μπορούσαν να επικοινωνήσουν ή ότι τα βιβλία ήταν η απαραίτητη πρόφαση για να συνεννοηθούν» (2ΦΕ 202).

Κοινωνική θέση/Καταγωγή: Η Μαρία κατάγεται από φτωχή οικογένεια, διάγει λιτό βίο και δεν εγκαταλείπει ποτέ το σπίτι στου Φιλοπάππου. Αισθάνεται αλλεργία απέναντι στους πλούσιους και «αν περνούσε από το χέρι της ποτέ δεν θα 'στελνε το γιο της σ' αυτό το σχολείο, όμως η οικογένεια του πατέρα του τον είχε γράψει σε σειρά προτεραιότητας απ' όταν ήταν στην κούνια ακόμα» (2ΦΕ 594). Και αυτό το σχολείο γίνεται αφορμή (1979) να γνωριστεί με την Ντενίζ, τη μητέρα της Αμάντας, καθώς τα παιδιά τους είναι πολύ καλοί φίλοι, ενώ εκείνες «μέσα τους η καθεμιά εύχεται το πράγμα να μην προχωρήσει περισσότερο. Για τη Μαρία παραείναι πλούσια η οικογένεια της Αμάντας, ο Σωκράτης αναθρεμμένος έτσι λιτά θα νιώθει κομπλεξικά απέναντι στο σόι τους» (2ΦΕ 594). Επιπλέον, η Μαρία έχει χάσει τον αδελφό της, το Σωκράτη, στη Μακρόνησο και αυτό της έχει σημαδέψει τη ζωή, ενώ η αποθαρρυντική διαπίστωσή της είναι ότι οι δεκαεφτάχρονοι του 1979 ενδιαφέρονται για «'τα πάντα εκτός από την πολιτική. Ιδίως μην τους μιλήσεις για Εμφύλιο'» (2ΦΕ 592). Στο άκουσμα του χαρακτηρισμού του Εμφύλιου ως συμμοριτοπόλεμου από την Αμάντα, η Μαρία ταράζεται και η σκέψη της αποδίδεται με παρατιθέμενο μονόλογο (με τους πλάγιους χαρακτήρες) και με ψυχο-αφήγηση: «*Σκέψου, αυτή η λέξη είχε περάσει ως ακόμα και στα δεκαεφτάχρονα παιδιά.* Κάτι τρεμούλιασε μέσα της. Χαμήλωσε το πρόσωπό της μην προδοθεί» (2ΦΕ 593).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Η Μαρία αφοσιώθηκε στην ανατροφή του παιδιού της, αφού υπήρχε η οικονομική άνεση από την πλευρά του συζύγου της, ωστόσο 'στα γεράματά της', όπως σχολιάζει περιπαιχτικά ο γιος της, εργάζεται ως μπέιμπι σίτερ (2ΦΕ 715).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Η Μαρία αφιερώνει τη ζωή της στην άρρωστη μητέρα της και στη συνέχεια στο γιο της, και καθώς τα χρόνια έχουν περάσει (1979), κάνει την αυτοκριτική της και παρουσιάζει στον Άγγελο το δράμα που έζησε: «Έφταιξα. Δεν ήμουν ώριμη. Κανείς απ' τους δυο μας δεν ήταν

αρκετά ώριμος. Δεν ξέραμε τίποτα απ' τη ζωή. Εσύ με την εφημερίδα σου και τα γραπτά σου κι εγώ σ' αυτό εδώ το σπίτι με μια μάνα άρρωστη κι έναν εξάδελφο τρελό'» (2ΦΕ 709). Η ζωή της και τα ενδιαφέροντά της είναι στραμμένα στο γιο της και ζει ουσιαστικά γι' αυτόν. Όλος ο κόσμος της είναι ο Σωκράτης και εκείνος θα είναι η αφορμή, για να ξανασυναντηθεί με τον Άγγελο, αφού ο γιος της είναι συμμαθητής με την Αμάντα, την κόρη του Νικόλα και έτσι λοιπόν, μοιραία επανέρχεται στη ζωή της ο Άγγελος ως φίλος και καθοδηγητής του παιδιού της.

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Το 1959 η Μαρία μετρά δέκα χρόνια γνωριμίας με τον Άγγελο και η επίδρασή της πάνω του είναι καταλυτική, αφού της εξομολογείται πως «'μαζί σου μπορεί να γίνομαι είτε πολύ καλός είτε πολύ κακός, μέσος όρος δεν υπάρχει'» (2ΦΕ 452) και όταν της παραπονιέται ότι δεν ασχολείται μαζί του, εκείνη του απαντά: «'Κι εσύ δεν έχεις καθόλου κατανόηση, […] βλέπεις εσύ είσαι μόνος κι ελεύθερος χωρίς υποχρεώσεις, το μόνο που σε νοιάζει είναι ο εαυτός σου'» (2ΦΕ 449). Ωστόσο, η Μαρία νοιάζεται για εκείνον, πιστεύει στο ταλέντο του και τον παροτρύνει να γράψει και να εκδώσει τα δικά του βιβλία: «'Πότε θ' αποφασίσεις να βγάλεις κι εσύ ένα βιβλίο;'» (2ΦΕ 451). Παραμένει πάντα ένας γρίφος για τον Άγγελο και τον μπερδεύει με τη στάση της και τη συμπεριφορά της, αφού φτάνει στο σημείο να της πει: «'Α, ώστε έτσι, όλα κρυφά λοιπόν, πάντα όλα στο σκοτάδι μαζί σου. Η Μαρία του μυστηρίου. Στο τέλος θα κάνεις παιδί και θα το κρατήσεις κρυφό κι αυτό'» (2ΦΕ 453). Ο λόγος του αποδεικνύεται προφητικός, αφού η Μαρία τού αποκαλύπτει ότι περιμένει παιδί και ο Άγγελος χάνει τη γη κάτω από τα πόδια του, δεν μπορεί να πιστέψει το αναπάντεχο νέο. Με ψυχο-αφήγηση και αφηγημένο μονόλογο (ο οποίος τονίζεται με πλάγιους χαρακτήρες) αποδίδεται η αντίδρασή του: «Αυτή η γυναίκα τον ξαφνιάζει συνεχώς. *Λες να 'ναι λοιπόν αυτή η γοητεία της, το ατού της; Τι ακριβώς είναι η Μαρία για να εξασκεί πάνω του τόση εξουσία;*» (2ΦΕ 453).

Πολλά χρόνια αργότερα ξανασυναντιούνται τυχαία στο σπίτι της Μάγδας λόγω του Σωκράτη, συζητούν για τα παλιά και τα καινούργια και κατά τη διάρκεια της στιχομυθίας τους αποτυπώνονται πτυχές του χαρακτήρα της Μαρίας: «'Ήσουν πάντα πεισματάρα.' 'Κι εγωίστρια. Γιατί δεν το λες;' 'Να που το είπες μόνη σου. Αλλά δεν είμαι σίγουρος αν ήταν μόνο εγωισμός ή αν δεν έφταιγε η εξάρτησή σου από τους άλλους. Εμένα μου έλεγες να γίνω ο εαυτός μου, εσύ όμως συστηματικά γινόσουν θυσία για τη μάνα σου και τον…'» (2ΦΕ 599). Η Μαρία αγάπησε αληθινά τον Άγγελο, αλλά αναγκάστηκε να θυσιάσει την ευτυχία της για το χατίρι των άλλων

και στο τέλος τη βλέπουμε να προσπαθεί να ζήσει την ψευδαίσθηση μιας συζυγικής βραδιάς μαζί του που τόσο λαχταρούσε. Με παρατιθέμενο μονόλογο παρουσιάζεται η επιθυμία της: «Ας ζήσουμε λοιπόν την αυταπάτη μιας συζυγικής βραδιάς, σκέφθηκε η χλομή γυναίκα με τα τραβηγμένα χαρακτηριστικά, καθισμένη δίπλα στον ξαπλωμένο άντρα, νομίζω το δικαιούμαστε. Μια ζωή προσπαθούμε να πείσουμε τους εαυτούς μας για κάτι. Ας το ζήσουμε λοιπόν για μια βραδιά» (2ΦΕ 713).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Η ζωή της Μαρίας κοντά στον Αλέξανδρο υπήρξε τυραννική, αφού ήταν διεστραμμένος, ανισόρροπος και τη βασάνιζε, την καταδυνάστευε και ουσιαστικά την κρατούσε κοντά του με εκβιασμούς και απειλές ότι θα βλάψει τους αγαπημένους της (2ΦΕ 709-710). Ο Αλέξανδρος παρουσιάζεται ως ένας γοητευτικός εικοσιπεντάχρονος άνδρας, ψηλός, μεγαλόσωμος με αδρά χαρακτηριστικά και άψογα ντυμένος (2ΦΕ 203, 238, 340, 346), που προέρχεται από την ανώτερη αστική τάξη και είναι γιος εργοστασιάρχη (2ΦΕ 345). Είναι ψυχικά διαταραγμένη προσωπικότητα και αυτό αποδεικνύεται και από τη μανία καταδίωξης που τον διακατέχει, από το παραλήρημά του στον Ευγένιο που τον χαρακτηρίζει πληρωμένο χαφιέ, αλλά και από την πεποίθησή του ότι ο Ευγένιος θέλησε να τον σκοτώσει (2ΦΕ 357, 359), μέχρι που το 1959 τον βλέπουμε να νοσηλεύεται στη νευρολογική κλινική (2ΦΕ 472), όπου και αυτοκτονεί, όπως μαθαίνουμε από την εκμυστήρευση της Μαρίας στον Άγγελο το 1990. Αυτοπυροβολήθηκε «‘μ’ αυτό το ίδιο το όπλο που βλέπεις. Ένα όπλο που όσο κι αν σου φαίνεται παράξενο, δεν ανήκε στην δική του συλλογή… […] αλλά στη δική σου οικογένεια, Άγγελε’» (2ΦΕ 712). Όταν ο Σωκράτης ζητά να μάθει περισσότερα για τον πατέρα του από τον Άγγελο, εκείνος εκθέτει τα γεγονότα και του παρουσιάζει την αλήθεια χωρίς καμία διάθεση εξωραϊσμού, ότι δηλαδή επρόκειτο για έναν άνθρωπο φασιστικής ιδεολογίας και με σοβαρά ψυχολογικά προβλήματα που βασάνιζε τη μητέρα του.

Η Μάγδα Νικολαΐδη

Το 1949 η Μάγδα είναι 30 ετών και την παρακολουθούμε έως το 1990 (σε ηλικία 70 ετών).

Εξωτερική περιγραφή: Η Μάγδα του 1949 είναι πάντα πολύ περιποιημένη, μακιγιαρισμένη, καλοντυμένη και περιγράφεται ως «μικροκαμωμένη, λεπτούλα, με σχιστά μάτια» (2ΦΕ 192) που «είχε μια ετοιμότητα μαζί και μια φινέτσα. Συγκριτικά δίπλα της η Μάχη φάνταζε πρωτόγονη» (2ΦΕ 268, 284). Δέκα χρόνια αργότερα (1959), τα σημάδια του χρόνου αρχίζουν να φαίνονται πάνω της, αφού «τα σγουρά μαλλιά της Μάγδας γκριζάρισαν, όμως τα χείλη μένουν το ίδιο προκλητικά και οι κινήσεις κομψές σαν γιαπωνέζικης κούκλας» (2ΦΕ 479), ενώ το 1969 «ούτε που μοιάζει πενηντάρα με φρέσκο δέρμα και τσαχπίνα» (2ΦΕ 555), ωστόσο, ο Νικόλας εντοπίζει αλλαγές στη μητέρα του, αφού «μοιάζει συγκριτικά πεσμένη, όσο κι αν προσπαθεί να φανεί άνετη» (2ΦΕ 559). Το 1979 χάνει την κομψότητά της και «το ανάλαφρο λίκνισμα των γοφών που κάποτε η οικογένεια κορόιδευε. Τυλιγμένη σ' ένα μαύρο παλτό μοιάζει να έχασε το σχήμα της, μαζί και την αίσθηση της πραγματικότητας» (2ΦΕ 631-632) και το 1990 πια, η Μάγδα έχει μεγαλώσει πολύ και «οι γιατροί βρήκαν την πίεσή της ανεβασμένη και σύστησαν αποχή από συγκινήσεις» (2ΦΕ 656).

Οικογενειακή κατάσταση: Η Μάγδα είναι παντρεμένη με το Μιχάλη και είναι γυναίκα του σπιτιού, αφοσιωμένη στον άνδρα και το παιδί της. Δεν την προβληματίζει καθόλου η προοπτική να γίνει ο Νικόλας «εγγλεζάκι», το αντίθετο μάλιστα, το βρίσκει πολύ ενδιαφέρον και σίγουρα καλύτερο από το να γίνει «ρωσάκι» (2ΦΕ 295). Το 1959 η οικονομική τους κατάσταση έχει βελτιωθεί και ο Νικόλας έχει μεγαλώσει αρκετά, ώστε η Μάγδα να επιφορτίζεται και με άλλες σκέψεις τώρα: «Ελπίζει ότι τα αισθηματικά δεν θ' ανακόψουν τη φόρα του Νικόλα για σπουδές. Βαθιά μέσα της, κι ας επιθυμεί την αποκατάστασή του, ελπίζει ότι ο Νικόλας δεν θα τοποθετήσει ποτέ πάνω από τη μητέρα του καμιά άλλη γυναίκα» (2ΦΕ 506). Ο Νικόλας είναι πρακτικό πνεύμα και πολύ προσγειωμένος στην πραγματικότητα, θέτει στόχους και προσπαθεί να τους υλοποιεί. Έχει επίγνωση της πραγματικότητας και τονίζει στον Άγγελο ότι «'είναι απαραίτητο σήμερα ν' αποκτήσεις ένα και δύο πτυχία, διαφορετικά δεν επιζείς'» (2ΦΕ 495), ενώ στα άμεσα σχέδιά του είναι να πάει στην Αμερική (2ΦΕ 506). Όταν επιστρέφει από εκεί, έχει

υιοθετήσει το ντύσιμο, τον τρόπο ζωής και τις αντιλήψεις των Νεοϋορκέζων (2ΦΕ 556) και η Αθήνα του φαίνεται μικρή, καθώς είναι συνηθισμένος στα μεγέθη της Αμερικής (2ΦΕ 556), ενώ δυσκολεύεται να συνηθίσει στη νοοτροπία της Ελλάδας και τον ενοχλεί ακόμα και το παραμικρό ενδιαφέρον των γονιών του (2ΦΕ 557). Παρουσιάζεται αποστασιοποιημένος από το ελληνικό γίγνεσθαι (2ΦΕ 560), με αποτέλεσμα να αδυνατεί να επικοινωνήσει με τους γονείς του που τους κυριεύει η μελαγχολία εξαιτίας της απόφασής του να μείνει στη Γλυφάδα, ενώ η μητέρα του δεν τον αναγνωρίζει πια και αναλογίζεται: «Και τώρα τι θα κάνουνε δυο γέροι άνθρωποι μ' έναν γιο που δεν τους σκέφτεται και δεν τους υπολογίζει» (2ΦΕ 563). Ωστόσο, αν και παραπονιέται για την απουσία του Νικόλα, στο τέλος καμαρώνει για την επιτυχία του: «'Όλο δουλειές αυτό το παιδί, φοβάμαι ότι υπερτιμά τις δυνάμεις του. Φαίνεται όμως ότι έχει γίνει περιζήτητος'» (2ΦΕ 729).

Κοινωνική θέση/Καταγωγή: Η Μάγδα παρουσιάζεται ως η «φιλήσυχη αστή και οικογενειάρχισσα»,[350] που δεν ασχολείται με την πολιτική και έτσι «τα γεγονότα που η χώρα πέρασε την άγγιξαν στο βαθμό που αφορούσαν τους δικούς της» (2ΦΕ 637).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Η Μάγδα μένει στο Κουκάκι και είναι μια γυναίκα-νοικοκυρά που έχει τη φροντίδα του σπιτιού και της οικογένειάς της ως κύριο μέλημά της: «Ούτως ή άλλως έχει μεσάνυχτα από αυτοκίνητα, ποτέ της δεν ανακατεύθηκε στη δουλειά του Μιχάλη ή σε οποιαδήποτε άλλη δουλειά. Η ζωή της το σπίτι. Θρησκεία της η οικογένεια» (2ΦΕ 637).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Μια μεγάλη αλλαγή στη ζωή της είναι ότι μετακόμισαν από το Κουκάκι στο Κολωνάκι το 1969, αλλά κατά βάθος δεν την ευχαριστεί ο καινούργιος τρόπος ζωής, διότι δεν υπάρχουν οι ίδιες εγκάρδιες σχέσεις με τους γείτονες, όπως στο Κουκάκι, αφού οι Κολωνακιώτισσες είναι ακατάδεχτες και ψυχρές (2ΦΕ 561). Επιπλέον, πληγώνεται ιδιαιτέρως από τη στάση του γιου της που τους απορρίπτει στην κυριολεξία και αδυνατεί να καταλάβει τι φταίει (2ΦΕ 569). Το 1979 η Μάγδα ζει ολομόναχη στη Δημοκρίτου και έχει για μόνη παρηγοριά την τηλεόραση και τα τηλεφωνήματα με τη Μάχη, καταφέρνοντας έτσι να ξεπεράσει ευκολότερα το θάνατο του Μιχάλη (2ΦΕ 605, 643), αν και «νιώθει τύψεις που δεν τον σκέφτεται συχνότερα. Φταίει ίσως ότι δεν βρίσκεται στο παλιό

[350] Ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306).

σπίτι στο Κουκάκι, είναι σίγουρη ότι εκεί θα είχε περισσότερες αφορμές για να τον θυμηθεί» (2ΦΕ 613).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Η καθημερινότητά της με το Μιχάλη είναι πληκτική και σταθερά επαναλαμβανόμενη: «Μιλάνε ελάχιστα με τον Μιχάλη, λέξεις και προτάσεις που αιωρούνται νωθρά στην ατμόσφαιρα, ο πρώτος ύπνος θα τους βρει εκείνον μπροστά στο ραδιόφωνο κι εκείνη με μια συνταγή στην πολυθρόνα της γιαγιάς, που αργότερα θα τη δώσουν για ένα κομμάτι ψωμί για να πάρουν καινούργια από σουηδικό ξύλο, όπως επιτάσσει η μόδα» (2ΦΕ 506-507). Η Μάγδα είναι πολύ συναισθηματική αλλά και υποχωρητική στις απαιτήσεις και αποφάσεις του Μιχάλη, διότι απεχθάνεται τις συγκρούσεις και τις διενέξεις. Κάνοντας απολογισμό της ζωής και του γάμου της το 1990, εμπιστεύεται τον προβληματισμό της στον Άγγελο για το αν υπήρξε ερωτευμένη με τον άνδρα της: «‘Άραγε ήμουνα ποτέ ερωτευμένη με τον Μιχάλη; Μη γελάς, σε παρακαλώ, σοβαρά μιλάω. Και ξέρεις τι λέω: όχι δεν ήσουνα, Μάγδα, όχι, δεν μπορεί να ήσουνα. Την ίδια στιγμή όμως λέω: αφού τον αγαπούσα, τον αγάπησα πολύ!’» (2ΦΕ 657).

Αναφορικά με τα αδέλφια της, η Μάγδα είναι πολύ δεμένη και αγαπημένη με τη Μάχη, αν και είναι τόσο διαφορετικές μεταξύ τους. Για παράδειγμα, η Μάγδα είναι απολιτική, ενώ η Μάχη είναι έντονα πολιτικοποιημένη, η Μάγδα τρελαίνεται για κοσμικές εμφανίσεις, χορούς και διασκεδάσεις, η Μάχη πάλι τ’ αποφεύγει και τα βαριέται όλα αυτά και επιπλέον, «όσο η Μάχη εξωτερικεύεται, τόσο εκείνη σωπαίνει και ευγενικά υπομένει» (2ΦΕ 393). Παρατηρεί ότι η αδελφή της έχει αλλάξει τον τελευταίο καιρό, αλλά δεν ξέρει τους λόγους: «‘Πολύ κοκέτα μού ’γινες τελευταία» (2ΦΕ 296), της τονίζει, καθώς η Μάχη ετοιμαζόταν για το ραντεβού της με τον Αντρέα, «έβαζε κραγιόν στα χείλη της και χτένιζε τα μαλλιά της» (2ΦΕ 296). Όταν έρχεται το τέλος της Μάχης, το διαισθάνεται και όταν εκείνη πεθαίνει, δεν εννοεί να το πιστέψει και τα ’χει χαμένα, νιώθει σαν να ορφάνεψε. «Το μόνο που την απασχολεί, γυρίζοντας σπίτι της, να σχηματίσει τον αριθμό της αδελφής της, να πούνε τις εντυπώσεις τους από την κηδεία, να κάνουν τα σχετικά κουτσομπολιά, να βγάλουν τα απαραίτητα συμπεράσματα, μήπως αυτό δεν έκαναν σ’ όλες τις κηδείες γιατί όχι λοιπόν και στη σημερινή;» (2ΦΕ 636). Μετά τον αποχαιρετισμό της πολυαγαπημένης αδελφής της, προσκολλάται εντονότερα στον Άγγελο, αφού αποτελεί το μοναδικό στήριγμά της και το άτομο που τη συνδέει με το παρελθόν, με τους γονείς και το πατρικό τους (2ΦΕ 633). Είναι τόσο εξαρτημένη από εκείνον, που

κάθε φορά που ετοιμάζεται να φύγει, «όπως οι τυφλοί περνά το χέρι της στο πρόσωπό του σαν να θέλει ν' απομνημονεύσει τα χαρακτηριστικά του. Κάθε φορά τρέμει με τη σκέψη ότι μπορεί να 'ναι κι η τελευταία φορά» (2ΦΕ 658).

Τέλος, οι σχέσεις της με τον Ευγένιο είναι ιδιαιτέρως εγκάρδιες και είναι τρυφερή, ευαίσθητη και εκδηλωτική απέναντί του: «'Γιουτζίν' τον μάλωσε η Μάγδα, 'αφού το ξέρεις, σ' αγαπάμε'» (2ΦΕ 276) και τον θεωρεί «'άτομο ειδικής ψυχολογίας'» και πολύ ξεχωριστό (2ΦΕ 284).

5. 4. Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι οι τρεις ανδρικοί χαρακτήρες του μυθιστορήματος *Δυο φορές Έλληνας* είναι ο Ευγένιος Ζαφειρίδης, ο Άγγελος Αγγελίδης και ο Μιχάλης Νικολαΐδης. Ο πρώτος ανδρικός χαρακτήρας, ο Ευγένιος είναι ο Αθηναίος μικροαστός που προσπαθεί να επουλώσει τα τραύματα του παρελθόντος και να θέσει στόχους και οράματα, ώστε να ζήσει όμορφα και ειρηνικά και παρακολουθούμε τη ζωή του από το 1949 (σε ηλικία πενήντα πέντε ετών) έως το 1969. Παρουσιάζεται ως υπέρμαχος της μεσότητας, της προάσπισης των συμφερόντων του συνόλου και όχι των λίγων και χαρακτηρίζεται από ανιδιοτέλεια και αλτρουισμό. Γίνεται ειρωνικός και σαρκαστικός με την πολιτική κατάσταση αλλά και με τον τρόπο λειτουργίας του στρατού, ενώ η αίσθηση παρακολούθησης και ασφυξίας είναι έντονη και τον κάνει να νιώθει ανασφαλής. Ο Άγγελος θαυμάζει τη νηφαλιότητα και τη μετριοπάθεια του Ευγένιου αναφορικά με την πολιτική κατάσταση, γνωρίζει ότι ο γαμπρός του απεχθάνεται το διχασμό και το φανατισμό και εκτιμά την ψυχραιμία και τη διορατικότητα με την οποία αντιμετωπίζει τα πράγματα. Ο Ευγένιος είναι προβληματισμένος με την κατάσταση της χώρας, τον απασχολεί έντονα το μέλλον της νεολαίας και φοβάται μήπως περάσει η πόλωση και ο διχασμός και στις επόμενες γενιές, ενώ παράλληλα βλέπει γύρω του τη διάψευση των προσδοκιών και χαμένες ευκαιρίες, αλλά ελπίζει σ' ένα καλύτερο αύριο ειδικά για τους νέους και νοιάζεται για την ειρήνη και την προκοπή του τόπου.

Παρουσιάζεται ως ένας πολύ εργατικός, έμπειρος και καταξιωμένος διορθωτής, που αγαπά τη δουλειά του, την κάνει με απίστευτη όρεξη και δουλεύει ακατάπαυστα. Δεν έχει μεγάλα όνειρα και φιλοδοξίες, ωστόσο εμφανίζεται απογοητευμένος και με ένα αίσθημα πικρίας, διότι παραμένει στάσιμος στη θέση του επί πολλά χρόνια. Αναφορικά με το περιβάλλον του, γεννήθηκε, ζει και εργάζεται στην Αθήνα και κάθε σημείο της πόλης τού θυμίζει κάτι από τη νεότητά του, ωστόσο καθώς μεγαλώνει, ο θόρυβος της πόλης αρχίζει να τον κουράζει και να τον ενοχλεί αφόρητα. Είναι κάτοικος Αγίου Παντελεήμονος Αχαρνών και λατρεύει αυτή την περιοχή, καθώς του αρέσει να κινείται και να ζει ανάμεσα σε απλούς και αυθεντικούς ανθρώπους. Έτσι, νιώθει πολύ υπερήφανος, διότι αντιστέκεται στα κελεύσματα των καιρών και δεν ξεπουλά το σπίτι του, τις αναμνήσεις του, το παρελθόν του και οτιδήποτε τον συνδέει με την απλή ζωή και τους απλούς ανθρώπους και επιπλέον, αποδεικνύεται άνθρωπος με πυγμή, θέληση και επιμονή, που ξέρει τι ζητά από τη ζωή

του, απορρίπτει τις περιττές πολυτέλειες και εκτιμά τις σταθερές αξίες, τις οποίες υπηρετεί ως το τέλος. Είναι ρομαντικός και ευαίσθητος και διέπεται από αξίες, αρχές και ιδανικά στα οποία μένει πιστός, αδιαφορώντας για τα υλικά οφέλη. Με ανθρώπους που έχουν κερδίσει την εμπιστοσύνη του είναι ανοιχτό βιβλίο, εξωστρεφής, εκδηλωτικός και τους εκμυστηρεύεται σχεδόν τα πάντα για τη ζωή του. Ο Ευγένιος δείχνει κατανόηση και είναι καταδεχτικός και ανεπιτήδευτος στους τρόπους του με τους άλλους, ενώ είναι χαρακτηριστική η ευκολία του να προσεγγίζει τους γύρω του, όπως και το αντίστροφο που φτάνει σε βαθμό παρεξηγήσεως, αφού εκλαμβάνεται από τη Μάχη ως επιπολαιότητα και αφέλεια. Έτσι, δέχεται στη συντροφιά του τον Αντρέα χωρίς να τον γνωρίζει προηγουμένως και τον αντιμετωπίζει ως μέλος της οικογένειάς του.

Ο Ευγένιος είναι παντρεμένος με τη Μάχη, αλλά δεν έχουν αποκτήσει παιδιά, ενώ έχει ενσωματωθεί πλήρως στον οικογενειακό κύκλο της, όπου κυριαρχεί η υπερβολική αγάπη και το έντονο δέσιμο, αλλά κάποιες φορές νιώθει παρείσακτος. Έχει πολύ καλές σχέσεις με τ' αδέλφια της γυναίκας του, τη Μάγδα και τον Άγγελο, στον οποίο μάλιστα έχει ιδιαίτερη αδυναμία και τον αποκαλεί και εκείνος Αγγελίνο, όπως και οι αδελφές του και παρά τα σοβαρά προβλήματα υγείας που αντιμετωπίζει ο Ευγένιος, δεν παύει να νοιάζεται γι' αυτόν και ν' αντιλαμβάνεται ότι κάτι τον βασανίζει, ενώ έχει εμπιστοσύνη στο ταλέντο του και στηρίζει αταλάντευτα τις όποιες επιλογές του. Αναφορικά με τη Μάχη, παρατηρούμε ότι την αγαπά υπερβολικά, τη θαυμάζει, διότι είναι δυναμική και συνεπής και την υποστηρίζει, παρ' όλο που δεν μπορεί να αντιληφθεί τον τρόπο σκέψης της πλήρως. Οι δυο τους είναι πεισματάρηδες και ανυποχώρητοι και μαλώνουν συνεχώς και παντού και έτσι παρατηρούμε ότι οι αντιδράσεις της Μάχης προκαλούν ανάμεικτα συναισθήματα στον Ευγένιο, από τη μία θαυμασμό για το θάρρος και την παρρησία της και από την άλλη εκνευρισμό. Διαισθάνεται ότι η Μάχη δεν είναι ευτυχισμένη μαζί του και ότι του λέει τη μισή αλήθεια, ενώ τρέμει στην ιδέα ότι μπορεί να έχει οργανωθεί πάλι. Αρχικά, ο νους του δεν έχει οδηγηθεί στη σκέψη ότι η Μάχη τον απατά, πράγμα που θ' αποκαλυφθεί σταδιακά και θα είναι ιδιαιτέρως οδυνηρό για τον Ευγένιο, αφού την αγαπά και έχει συνδυάσει τη ζωή του αποκλειστικά μ' αυτή τη γυναίκα. Όταν το συνειδητοποιεί, αδυνατεί να ελέγξει τις αντιδράσεις του και από εκεί και έπειτα το τέλος πλησιάζει αναπόφευκτο.

Όσον αφορά στην υγεία του, αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα και είναι ασθενική φύση. Επίσης, έχει συμπτώματα κατάθλιψης και όταν πιεστεί από το άγχος και τις δύσκολες συνθήκες, τότε καταφεύγει στη λήψη ηρεμιστικών χαπιών. Υπάρχει μια διάχυτη μελαγχολία και η διάθεση του Ευγένιου είναι υποτονική, καθώς νιώθει ότι ο χρόνος είναι αδυσώπητος και ο ίδιος δεν είναι πια το ίδιο δυνατός και ακμαίος, ενώ κουβαλά μέσα του την αίσθηση του ανεκπλήρωτου και φαίνεται απηυδισμένος, κουρασμένος και απογοητευμένος. Η αυτοκτονία φαντάζει ως η μοναδική λύση, καθώς η ζωή του δεν του δίνει πια καμιά ικανοποίηση, αλλά θεωρεί τον εαυτό του δειλό και ανίκανο να διαπράξει κάτι τέτοιο, μια και πιστεύει ότι ο αυτόχειρας πρέπει να διαθέτει σθένος και να είναι κατά κάποιο τρόπο προικισμένος, ενώ αυτός δεν έχει τη δύναμη ν' αυτοπυροβοληθεί. Κάνοντας απολογισμό της πορείας του, αυτοσαρκάζεται: «Ούτε στα βάσανα δεν υπήρξε τυχερός. Μέτρια όπως μέτρια και η ζωή του» (2ΦΕ 579) και διαπιστώνουμε ότι η δυσαρέσκεια, η απογοήτευση και η ματαίωση κυριαρχούν και παγιώνονται στην καθημερινότητά του, ώσπου παραιτείται από την εφημερίδα αλλά και από τη ζωή γενικότερα. Το 1959 εμφανίζεται αποσυρμένος και καταβεβλημένος, μέχρι που οδηγείται στη νευρολογική κλινική, όπου η παρακμή του είναι εμφανής και το τέλος έρχεται το 1969, όταν ο Ευγένιος αργοσβήνει πικραμένος και βαθιά απογοητευμένος την ημέρα των γενεθλίων του, δίπλα στη Μάχη.

Ο δεύτερος ανδρικός χαρακτήρας, ο Άγγελος Αγγελίδης είναι περίπου είκοσι δύο ετών το 1949 και παρακολουθούμε τη δράση του έως το 1990. Το 1949 ο ψηλός, ξανθός και γοητευτικός σκαπανέας υπηρετεί στο Λογκ Άιλαντ, όπως ονομάζεται ειρωνικά η Μακρόνησος και είναι πάντα συγκρατημένος, ψύχραιμος και ετοιμόλογος. Είναι ευφυής, εκφέρει την άποψή του χωρίς περιστροφές, δεν φοβάται την αλήθεια και ασκεί κριτική στον Αντρέα Μαυροκέφαλο. Από τη Μακρόνησο ακόμη, ο Άγγελος ονειρεύεται να φύγει στο εξωτερικό, για ν' αναζητήσει ένα καλύτερο μέλλον, και μάλιστα στη μακρινή Αμερική που τον θέλγει ιδιαιτέρως και φαντάζει ως ο ιδανικός τόπος για την υλοποίηση του μεγάλου ονείρου του που δεν είναι άλλο από τη συγγραφή. Ωστόσο, υπεραγαπά την Αθήνα και δεν μπορεί να την αποχωριστεί για μεγάλο χρονικό διάστημα και ίσως αυτός να 'ναι ο λόγος που δεν επεδίωξε τελικά να ταξιδέψει στην Αμερική.

Ο Άγγελος παρουσιάζεται ως ένας σκεπτόμενος, υπεύθυνος και συνειδητοποιημένος νέος, που επιθυμεί την ομαλότητα και την κοινωνική ειρήνη και είναι υπέρμαχος της μεσότητας και της ψυχραιμίας, όπως και ο Ευγένιος. Ως προς τις

πεποιθήσεις του ομολογεί ότι υπήρξε 'κομμουνιστής του γλυκού νερού', ενώ δεν μετάνιωσε που βρέθηκε στη Μακρόνησο παρά τη θέλησή του, κατατάσσει δε, τον εαυτό του στη γενιά των ανθρώπων που πίστεψαν σε ιδανικά και αξίες και δεν αλλοτριώθηκαν εξαιτίας του χρήματος. Είναι απλό παιδί και αγαπά τους καθημερινούς ανθρώπους της βιοπάλης, ενώ ακόμα και όταν γίνεται διάσημος συγγραφέας, δεν χάνει την αυθεντικότητά του και νιώθει πιο άνετα με τους απλούς ανθρώπους παρά με το λεγόμενο 'καλό κόσμο'. Πολύ πριν εξελιχθεί σε διάσημο συγγραφέα, περνά ένα διάστημα της ζωής του στην εφημερίδα, όπου προσλαμβάνεται ως διορθωτής με τη μεσολάβηση του Ευγένιου, αλλά δεν είναι καθόλου ευχαριστημένος, αφού αυτή η εργασία δεν καταφέρνει να καλύψει τα κενά του και τον αφήνει παγερά αδιάφορο. Ομολογεί στον εαυτό του –μάλλον απρόθυμα– ότι η Μαρία ορθώς τον χαρακτήριζε εγωιστή και αναίσθητο, ενώ βλέπει ότι διαψεύστηκαν τα όνειρα και οι προσδοκίες που είχε, όταν ήταν φαντάρος. Επίσης, διαπιστώνει ότι δεν έχει αληθινούς φίλους, αφού ο Παναγιώτης, ο αγαπημένος του φίλος έχει πεθάνει και δεν υπάρχει κανείς με τον οποίο να μοιραστεί τα προβλήματά του και τις αγωνίες του, νιώθει μετέωρος στο κενό, ενώ αισθάνεται ότι δεν επικοινωνεί πια ούτε με τους ίδιους τους συγγενείς του και ότι δεν αντιλαμβάνεται κανείς τα αδιέξοδά του. Είναι πάντα πολύ ευαίσθητος και ευσυγκίνητος και τον βλέπουμε να καταρρέει, όταν βρίσκεται στο γραφείο του Αντρέα στην Ασφάλεια το 1969 μαζί με τη Μάχη για μια υπόθεσή της, ενθυμούμενος την ταραγμένη περίοδο της Μακρονήσου και τον αδικοχαμένο Παναγιώτη, που ήταν ο καλύτερός του φίλος και συνδεόταν μαζί του με κοινά οράματα και στόχους, κοινές λαχτάρες και αγωνίες για το μέλλον.

Αναφορικά με τους συγγενείς του, έχει ουσιαστικές σχέσεις με τον Ευγένιο και σ' όλη του τη ζωή προσπαθεί να τον καταλάβει και να τον στηρίξει, αφού τον νιώθει πολύ δικό του άνθρωπο. Επίσης, αγαπά πολύ και τις δύο αδελφές του, μα η μεγάλη αδυναμία του είναι η Μάχη και μάλιστα τα αισθήματα είναι αμοιβαία, αφού και εκείνη τον αντιμετωπίζει σαν το παιδί που δεν απέκτησε ποτέ και διοχετεύει σ' αυτόν όλη τη στοργή, την αγάπη και την τρυφερότητά της. Ο Άγγελος τη λατρεύει πραγματικά και έτσι υπομένει με στωικότητα το γεγονός ότι βρέθηκε στη Μακρόνησο εξαιτίας της και δεν της το χρεώνει ποτέ. Όταν πεθαίνει η Μάχη, είναι καταβεβλημένος σωματικά και ψυχικά και δεν μπορεί να συμβιβαστεί με την ιδέα του θανάτου της, καθώς αποτελούσε το στήριγμά του και νιώθει ότι χάνει ένα κομμάτι από τον εαυτό του.

Στην προσωπική του ζωή υπήρξε μάλλον άτυχος, καθώς ερωτεύεται τη Μαρία και διατηρούν πολυετή δεσμό που όμως δεν έχει αίσιο τέλος, αφού εκείνη είναι εγκλωβισμένη στις επιθυμίες του περιβάλλοντός της και προσπαθεί να κάνει ευτυχισμένους τους άλλους, παραμερίζοντας τη δική της ευτυχία. Η Μαρία είναι αινιγματική και η στάση της τον μπερδεύει από την πρώτη στιγμή μέχρι που η είδηση ότι θα φέρει στον κόσμο το παιδί ενός άλλου άνδρα τον οδηγεί στην κατάρρευση, ενώ εκείνο που τον κρατά ζωντανό και τον βοηθά να συνεχίσει είναι το όνειρό του να γίνει συγγραφέας. Ακολουθεί, λοιπόν, την εργένικη ζωή και πολύ αργότερα παραδέχεται ότι είχε δοθεί ολόψυχα στο γράψιμο και μετανιώνει που δεν αγωνίστηκε, για να κρατήσει κοντά του τη Μαρία. Όσα χρόνια και αν περάσουν, ο Άγγελος εξακολουθεί να είναι ερωτευμένος με τη Μαρία και φαίνεται ξεκάθαρα ότι δεν την ξεπέρασε ποτέ, ενώ η απόρριψή της –που τελικά αποδεικνύεται ότι ήταν αυτοθυσία– στοίχειωνε τη ζωή του. Αναφορικά με το γιο της, ο Άγγελος θαυμάζει το νεαρό Σωκράτη, εντυπωσιάζεται από τις ικανότητες, τα ταλέντα, τη θέληση και την πυγμή του και οι δυο τους ταιριάζουν απόλυτα και συνεννοούνται άριστα.

Ο Εμφύλιος άφησε πίσω του ζωές κατεστραμμένες, όνειρα ανεκπλήρωτα και πληγές ανεπούλωτες. Το μεγάλο συγγραφικό εγχείρημα και ο στόχος του Άγγελου είναι να γράψει για τον Εμφύλιο, αφού νιώθει ότι έχουν ωριμάσει οι συνθήκες και έχει την απαιτούμενη νηφαλιότητα και απόσταση από τα γεγονότα. Ο Άγγελος Αγγελίδης προσπαθεί να κλείσει τους λογαριασμούς με το παρελθόν και με το άδικο αδελφοκτόνο αιματοκύλισμα με μια συμβολική κίνηση: πετά την Μπερέτα στο απορριμματοφόρο, για να μετατραπεί σε άμορφη μάζα, σαν μια εκδίκηση για τις ζωές που χάθηκαν τόσο άδικα και κυρίως σαν μια προσπάθεια αποφυγής παρόμοιων θλιβερών γεγονότων στο μέλλον. Θα λέγαμε ότι η ζωή του συμπυκνώνεται στα ακόλουθα λόγια: «Ποιος αυτός που μεγάλωσε με απαγορεύσεις, αυτός που η ύπαρξή του είναι συνυφασμένη με ενοχές: τύψεις για την ιδεολογία στην οποία πίστεψε, τύψεις που πρόδωσε ή απαρνήθηκε την πίστη αυτή, τύψεις για τα χρόνια που πέρασε στην εφημερίδα, τύψεις για τη Μαρία, τύψεις για την αστική τάξη στην οποία θέλει δε θέλει ανήκει» (2ΦΕ 688). Με την πάροδο του χρόνου, ο Άγγελος παρουσιάζεται πολύ αλλαγμένος και κλεισμένος στον εαυτό του και το 1989 τον βλέπουμε να τον έχει κυριέψει η θλίψη. Ο Ν. Μπακουνάκης επισημαίνει ότι «η αυτοκτονία του Ατζεσιβάνο του Σικελιανού είναι το βιβλίο που πέφτει στο τέλος του μυθιστορήματος

από τα χέρια του Άγγελου, κλείνοντας την αφήγηση με το μοτίβο του ύπνου –ένας ύπνος βραδινός ή ένας ύπνος γαλήνιος θάνατος».[351]

Ο τρίτος ανδρικός χαρακτήρας, ο Μιχάλης Νικολαΐδης είναι σαράντα ετών το 1949 και παρακολουθούμε την πορεία του μέχρι το θάνατό του το 1979. Είναι εισαγωγέας ποδηλάτων και το μόνο που τον απασχολεί είναι η επέκταση της εταιρείας του και η αύξηση του κέρδους, καθώς όλος ο κόσμος του είναι το χρήμα και τα υλικά αγαθά και πράγματι, το 1969 υλοποιεί το όνειρό του, αφού εισάγει αυτοκίνητα πια και διαθέτει μια κερδοφόρα επιχείρηση. Καθώς τα επιχειρηματικά του σχέδια ευοδώνονται σταδιακά, σκέφτεται να μετακομίσουν στο Κολωνάκι, για να ανέλθουν κοινωνικά, ενώ τον βλέπουμε να επενδύει σταθερά στα υλικά αγαθά και όχι στις ανθρώπινες σχέσεις. Είναι παντρεμένος με τη Μάγδα και έχουν αποκτήσει ένα γιο, το Νικόλα, για τον οποίο κάνει απίστευτα όνειρα που τελικά υλοποιούνται, καθώς ο Νικόλας φοιτά στην Ανωτάτη Εμπορική και έπειτα γίνεται οικονομολόγος σε μεγάλη αμερικανική εταιρεία. Με τη γυναίκα του έχουν διαχωρίσει τους ρόλους, εκείνη ρυθμίζει τα εσωτερικά του σπιτιού και έχει αναλάβει την ανατροφή του παιδιού και εκείνος ασχολείται με την οικονομική εξασφάλιση της οικογένειας. Ενσαρκώνει, θα λέγαμε, το πρότυπο του άνδρα που είναι το στήριγμα και ο κουβαλητής του σπιτιού, ενώ αδιαφορεί παντελώς για τη σχέση του με τη Μάγδα και είναι ψυχρός και απόμακρος. Ο Μιχάλης είναι αμόρφωτος, αλλά επιδιώκει να σπουδάσει το γιο του και μάλιστα στο εξωτερικό με σκοπό, αφενός να του διασφαλίσει μια λαμπρή καριέρα, αφετέρου να τον προφυλάξει από τους κομμουνιστές. Φοβάται μήπως γίνει αριστερός ο γιος του και επιτίθεται στη Μάχη, αφού θεωρεί ότι κάνει προπαγάνδα ανοιχτά υπέρ της αριστεράς. Ο Μιχάλης είναι φανατικός εθνικόφρονας και εγκωμιάζει την προσπάθεια των ομοϊδεατών του, ενώ απεχθάνεται την αριστερή ιδεολογία και καμαρώνει, διότι προέρχεται από οικογένεια δεξιών και βασιλοφρόνων. Διαγράφεται ως κλειστός και απόμακρος χαρακτήρας, βαρύς και δύσκολος και έχει τυπικές σχέσεις με τους συγγενείς της γυναίκας του, χωρίς ιδιαίτερο δέσιμο και ενδιαφέρον γι' αυτούς. Με τον Ευγένιο ανταλλάσσει λίγες κουβέντες, αφού δεν έχουν κοινά ενδιαφέροντα, με τη Μάχη διαφωνούν κάθετα ως προς την ιδεολογία, αλλά δεν παρεξηγούνται και κρατάνε ένα επίπεδο στη συζήτηση χάρη στη μετριοπαθή στάση της Μάγδας και τέλος, με τον Άγγελο είναι ψυχρός και

[351]Ό.π., Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 306).

τυπικός και δεν κρατά ούτε καν τα προσχήματα μαζί του. Όσον αφορά στη νύφη του, την Ντενίζ, αρχικά έχει άριστες σχέσεις μαζί της και είναι αμοιβαία η συμπάθεια, αλλά στη συνέχεια δημιουργείται χάσμα με υπαιτιότητα των παιδιών, του Νικόλα και της Ντενίζ και όχι των γονέων, αφού το νεαρό ζευγάρι επιλέγει να μείνει μακριά από τους γονείς του και ενδιαφέρεται ελάχιστα έως καθόλου γι' αυτούς.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, κατατάσσουμε τους ανδρικούς χαρακτήρες, ως προς τη λειτουργία που επιτελούν στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζουν μέσα σ' αυτό, τους μεν Ευγένιο και Άγγελο στους πρωτεύοντες, ενώ το Μιχάλη στους δευτερεύοντες χαρακτήρες και ως προς τον τρόπο παρουσίασής τους, τον Ευγένιο και τον Άγγελο στους σφαιρικούς/πολυδιάστατους, αφού είναι πολύπλοκοι στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίστανται με μεγάλη ιδιαιτερότητα, ενώ το Μιχάλη στους επίπεδους ή δισδιάστατους, αφού κατασκευάζεται γύρω από μία και μόνο ιδέα ή ιδιότητα και παριστάνεται χωρίς πολλές εξατομικευτικές λεπτομέρειες. Τέλος, ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, κατατάσσουμε τον Ευγένιο και τον Άγγελο στους εξελισσόμενους, αφού σημειώνουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο, ενώ το Μιχάλη στους στατικούς, αφού παραμένει ουσιαστικά αμετάβλητος ως προς τον τρόπο αντίληψης, τις απόψεις, τη νοοτροπία και τη διάθεση από την αρχή έως το τέλος της ιστορίας.

Αναφορικά με τους γυναικείους χαρακτήρες, διαπιστώνουμε ότι η Μάχη το 1949 είναι περίπου τριάντα πέντε ετών και αρχικά, τη βλέπουμε να κυκλοφορεί ατημέλητη και να μην νοιάζεται τόσο για την εξωτερική της εμφάνιση, ωστόσο διαφοροποιείται η στάση της και αρχίζει να περιποιείται τον εαυτό της, όταν συνάπτει την παράνομη σχέση με τον Αντρέα. Πληροφορούμαστε ότι η Μάχη προέρχεται από μεσαία αστική οικογένεια με πατέρα τραπεζικό και μάνα νοικοκυρά και ότι η ίδια ακολουθεί τα χνάρια της μητέρας της, αφού παρουσιάζεται ως μια τυπική νοικοκυρά που φροντίζει το σπίτι και τον άνδρα της. Είναι παντρεμένη με τον Ευγένιο Ζαφειρίδη, ενώ δεν γίνεται κάποια αναφορά σε ανώτερες σπουδές, ωστόσο αντιλαμβανόμαστε ότι είναι ένα άτομο με πνευματικές ανησυχίες. Η Μάχη παρουσιάζεται γενναία, δραστήρια, 'με ψυχή και τσαγανό' και ήταν ενταγμένη στην αριστερή ιδεολογία, την οποία εγκατέλειψε μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας το '45, χωρίς όμως ν' αλλαξοπιστήσει και αφοσιώθηκε στη φροντίδα του Ευγένιου. Είναι ολιγαρκής και μετρημένη και παροτρύνει τον Ευγένιο να παρατήσει τη δουλειά, για να ξεκουραστεί. Ωστόσο, οι συγκρούσεις μεταξύ τους είναι καθημερινές και η

απόσταση αγεφύρωτη, μια κι η Μάχη, αφενός νοιάζεται για την υγεία του, αφετέρου είναι αφοριστική και απόλυτη απέναντί του και, με αφορμή τις διαφωνίες τους για τους χειρισμούς της αριστεράς, τον κατακεραυνώνει με την κριτική της και τον αποκαλεί άχρηστο άτομο για την κοινωνία.

Οι σχέσεις της με τα αδέλφια της είναι άριστες και προσπαθεί με κάθε τρόπο να τις διατηρήσει σταθερές και αναλλοίωτες και να μην αφήσει το χρόνο και τις συνθήκες να τους απομακρύνουν. Έτσι, διοχετεύει στον Άγγελο όλη την τρυφερότητα και την αγάπη της, ενώ ανησυχεί γι' αυτόν πάντοτε και το ενδιαφέρον της παραμένει αμείωτο, όσο και αν περνούν τα χρόνια. Η δε Μάγδα αντιπροσωπεύει όχι μόνο την αδελφή αλλά και την καλύτερη φίλη της, την οποία εμπιστεύεται και της εκφράζει τον προβληματισμό της για τον Ευγένιο που έχει γίνει παράξενος και τον ενοχλούν όλα. Περνά πολλές ώρες με την αδελφή της και την επισκέπτεται συχνά στο σπίτι της στο Κουκάκι, ενώ αραιώνει τις επισκέψεις της, όταν η οικογένεια Νικολαΐδη μετακομίζει στο Κολωνάκι και η επικοινωνία τους διεξάγεται πλέον μέσω τηλεφώνου. Αν και οι δύο αδελφές μοιράζονται όλες τις σκέψεις και τις αγωνίες τους, η Μάχη δεν της εκμυστηρεύεται ότι έχει εραστή. Νιώθοντας τύψεις για το γεγονός ότι ο Άγγελος βρέθηκε στη Μακρόνησο εξαιτίας της, ψάχνει τρόπους εξιλέωσης και η λύση δεν αργεί να δοθεί μέσα από την τυχαία γνωριμία της με τον Αντρέα Μαυροκέφαλο και τη σύναψη ερωτικού δεσμού, με την υπόσχεση από την πλευρά του αλφαμίτη ότι θα προστατεύει τον Άγγελο στη Μακρόνησο. Η σχέση με τη Μάχη ξεκίνησε ως ένα καπρίτσιο της στιγμής και κατέληξε να γίνει σοβαρή για τον Αντρέα, ενώ η Μάχη τον βλέπει ως τον άνθρωπο που θα βοηθήσει τον αδελφό της στη Μακρόνησο. Ο παράνομος δεσμός μετρά ένα έτος και η Μάχη αισθάνεται άβολα και δυσκολεύεται πολύ, όταν πρέπει να συναντηθούν, αγχώνεται και νιώθει παγιδευμένη, ωστόσο η συζυγική της σχέση δεν την καλύπτει και από τη νέα σχέση προσπαθεί να αντλήσει λίγη τρυφερότητα, αλλά και αυτό δεν είναι πάντοτε εφικτό. Τελικά, ο δεσμός με τον Αντρέα διακόπτεται με πρωτοβουλία της Μάχης και όταν ξανασυναντιούνται απρόσμενα μετά από χρόνια στη Γενική Ασφάλεια Αθηνών, όπου ο Αντρέας είναι αστυνόμος, εκείνος βρίσκει την ευκαιρία να της εκφράσει τα παράπονά του για τη διακοπή της σχέσης τους και να της επαναλάβει ότι τον χρησιμοποίησε για όσο διάστημα υπηρετούσε ο αδελφός της στη Μακρόνησο. Η Μάχη αιτιολογεί το χωρισμό τους, λέγοντας ότι μεσολάβησε η ασθένεια του άνδρα της και ο Αντρέας ζητά επανασύνδεση, αν και είναι αρραβωνιασμένος, αλλά καθώς γίνεται προσβλητικός και υπερβαίνει τα εσκαμμένα, εκείνη αναγκάζεται να

χρησιμοποιήσει βία, προκειμένου να τον επαναφέρει στην τάξη. Η Μάχη αποδεικνύεται αντισυμβατικό και φιλοσοφημένο άτομο, μία υπεύθυνη, ώριμη και συγκροτημένη προσωπικότητα που δεν διστάζει να κάνει την αυτοκριτική της: «‘Δεν παρεξηγώ παρά μόνο τον εαυτό μου. Όταν κάτι δεν πάει καλά, είμαστε πάντα εμείς οι φταίχτες’» (2ΦΕ 293), ενώ επαναστατεί με την ηττοπάθεια και έχει ως έμβλημά της την αγωνιστικότητα και τη δράση. Ωστόσο, όταν πεθάνει ο Ευγένιος, η απουσία του είναι δυσβάσταχτη για τη Μάχη που χάνει κάθε ενδιαφέρον για τη ζωή και κλείνεται στον εαυτό της, ώσπου, έρχεται και το δικό της τέλος που συμπίπτει με το τέλος μιας ολόκληρης εποχής, όπως τουλάχιστον το εκλαμβάνει ο Άγγελος, αφού η Μάχη ήταν ένα σύμβολο για εκείνον.

Η Μαρία Μαυρομάτη του 1949 είναι μια εικοσάχρονη λεπτή, μελαχρινή και ατημέλητη κοπέλα που η απλότητα και η δωρικότητά της την κάνουν πολύ γοητευτική και επιπλέον, παρουσιάζεται φιλομαθής και με ξεχωριστή προσωπικότητα, στοιχεία που τη διαφοροποιούν από τα συνομήλικά της κορίτσια, τα οποία νοιάζονται μόνο για την εξωτερική τους εμφάνιση και δεν έχουν πνευματικές ανησυχίες. Απεικονίζεται, επίσης, σιβυλλική, μυστήρια και αινιγματική και αυτό την κάνει ακόμα πιο ελκυστική. Αν και δεν κατάφερε να σπουδάσει λόγω συνθηκών, λατρεύει τα βιβλία που αποτελούν τη μεγάλη αγάπη και του Άγγελου. Επιπλέον, άλλο κοινό σημείο είναι ότι και ο αδελφός της είχε βρεθεί στη Μακρόνησο, με τη μόνη διαφορά ότι δεν επέστρεψε ποτέ από εκεί και αυτό της έχει σημαδέψει τη ζωή, γι’ αυτό πολύ αργότερα θλίβεται με τη διαπίστωση ότι οι δεκαεφτάχρονοι ενδιαφέρονται για «‘τα πάντα εκτός από την πολιτική. Ιδίως μην τους μιλήσεις για Εμφύλιο’» (2ΦΕ 592). Η Μαρία κατάγεται από φτωχή οικογένεια, διάγει λιτό βίο και δεν εγκαταλείπει ποτέ το σπίτι της στου Φιλοπάππου. Το 1959 μετρά δέκα χρόνια γνωριμίας με τον Άγγελο και η επίδρασή της πάνω του είναι καταλυτική, νοιάζεται για εκείνον, πιστεύει στο ταλέντο του και τον παροτρύνει να γράψει και να εκδώσει τα δικά του βιβλία. Ωστόσο, έπειτα από τον πολυετή δεσμό της με τον Άγγελο, καταλήγει παντρεμένη(;) με τον Αλέξανδρο Αλεξανδρίδη, ο οποίος στην πραγματικότητα δεν την αγαπούσε αλλά ήθελε μόνο να την εξουσιάζει και η ζωή της υπήρξε τυραννική, αφού ήταν διεστραμμένος, ανισόρροπος και τη βασάνιζε, την καταδυνάστευε και ουσιαστικά την κρατούσε κοντά του με εκβιασμούς και απειλές ότι θα βλάψει τους αγαπημένους της. Η Μαρία αφοσιώθηκε στην ανατροφή του παιδιού της, αφού υπήρχε η οικονομική άνεση από την πλευρά του συζύγου της, ωστόσο ‘στα γεράματά της’, όπως σχολιάζει περιπαιχτικά ο γιος της, εργάζεται ως μπέιμπι σίτερ. Αισθάνεται

αλλεργία απέναντι στους πλούσιους και θεωρεί ότι η οικογένεια της Αμάντας δεν κάνει για το Σωκράτη, αφού παραείναι πλούσια. Ως μητέρα είναι υπερπροστατευτική κι ο Σωκράτης την αγαπά μεν, αλλά νιώθει να καταπιέζεται από τη στάση της. Καθώς οι ανησυχίες της για τις ερωτικές επιλογές και το μέλλον του γιου της κορυφώνονται, θεωρεί τον Άγγελο ως το μόνο κατάλληλο και ενδεδειγμένο πρόσωπο που μπορεί να τη βοηθήσει, διότι βλέπει ότι μπορεί να λειτουργήσει ως φίλος και καθοδηγητής του παιδιού της. Έτσι, μοιράζεται μαζί του τις άσχημες σκέψεις της για το γιο της και ο Άγγελος προσπαθεί να διασκεδάσει τους φόβους της. Παρατηρούμε δε, ότι το ένστικτο της Μαρίας την κατηύθυνε σωστά, αφού τελικά ο Σωκράτης βρίσκει το δρόμο του με τη συμπαράσταση του καταξιωμένου συγγραφέα και φίλου του.

Η Μαρία αφιερώνει τη ζωή της στην άρρωστη μητέρα της και στη συνέχεια στο γιο της και καθώς τα χρόνια έχουν περάσει (1979), κάνει την αυτοκριτική της και παρουσιάζει στον Άγγελο το δράμα που έζησε, ενώ συζητούν για τα παλιά και τα καινούργια και κατά τη διάρκεια της στιχομυθίας τους αποτυπώνονται πτυχές του χαρακτήρα της: πεισματάρα, εγωίστρια και εξαρτημένη από τους άλλους. Παρ' όλο που αγάπησε αληθινά τον Άγγελο, αναγκάστηκε να θυσιάσει την ευτυχία της για το χατίρι των άλλων και στο τέλος βλέπουμε να προσπαθεί να ζήσει μαζί του την ψευδαίσθηση μιας συζυγικής βραδιάς που τόσο επιθυμούσε στη ζωή της. Θυσιάζεται, λοιπόν, για τους άλλους και δεν λογαριάζει την προσωπική της ευτυχία. Στο βάθος, είναι μια γυναίκα δυστυχισμένη και ταλαιπωρημένη που όμως αντιμετωπίζει τη ζωή με υπερηφάνεια και αξιοπρέπεια και δεν παραπονιέται για τίποτε. Επιπλέον, διέπεται από ωριμότητα και υπευθυνότητα, προσαρμόζεται στις εκάστοτε συνθήκες και δεν επιρρίπτει ευθύνες στους άλλους για ό,τι της έχει συμβεί.

Τέλος, η Μάγδα είναι τριάντα ετών το 1949 και παρακολουθούμε τη ζωή της έως το 1990. Είναι φιλάρεσκη, καλοντυμένη και πολύ περιποιημένη πάντοτε, ενώ νοιάζεται μόνο για το σπίτι της και την οικογένειά της και δεν ασχολείται με την πολιτική και έτσι «τα γεγονότα που η χώρα πέρασε την άγγιξαν στο βαθμό που αφορούσαν τους δικούς της» (2ΦΕ 637). Παρουσιάζεται, λοιπόν, ως φιλήσυχη αστή και οικογενειάρχισσα, ως λεπτεπίλεπτη νοικοκυρά και αφοσιωμένη σύζυγος και μητέρα. Η Μάγδα είναι παντρεμένη με το Μιχάλη και είναι γυναίκα του σπιτιού, αφοσιωμένη στον άνδρα και το παιδί της και όσο μεγαλώνει ο γιος της, επιφορτίζεται και με άλλες σκέψεις και ανησυχεί μήπως τη βάλει στο περιθώριο, πράγμα που βλέπουμε ότι όντως συμβαίνει. Έτσι, πληγώνεται ιδιαίτερα από τη στάση του γιου της που τους απορρίπτει στην κυριολεξία και δεν μπορεί να καταλάβει τι φταίει. Μια

μεγάλη αλλαγή στη ζωή της είναι ότι μετακομίζουν από το Κουκάκι στο Κολωνάκι το 1969 αλλά κατά βάθος δεν την ευχαριστεί ο καινούργιος τρόπος ζωής, διότι δεν υπάρχουν οι ίδιες εγκάρδιες σχέσεις με τους γείτονες, καθώς οι Κολωνακιώτισσες είναι ακατάδεχτες και ψυχρές.

Η καθημερινότητά της με το Μιχάλη είναι πληκτική και σταθερά επαναλαμβανόμενη, ανταλλάσσουν ελάχιστες κουβέντες μεταξύ τους και ο καθένας είναι περιχαρακωμένος στο δικό του κόσμο. Κάνοντας απολογισμό της ζωής και του γάμου της, η Μάγδα συμπεραίνει ότι δεν υπήρξε ερωτευμένη με τον άνδρα της και ότι έζησε μια ζωή συμβατική μαζί του. Το 1979 ζει μόνη της στη Δημοκρίτου και έχει για παρηγοριά την τηλεόραση και τα τηλεφωνήματα με τη Μάχη και έτσι καταφέρνει να ξεπεράσει ευκολότερα το θάνατο του Μιχάλη. Αναφορικά με τους συγγενείς της, έχει ιδιαιτέρως εγκάρδιες σχέσεις με τον Ευγένιο και είναι τρυφερή, ευαίσθητη και εκδηλωτική απέναντί του. Επίσης, είναι πολύ δεμένη και αγαπημένη με τα αδέλφια της και ειδικότερα με τη Μάχη, αν και διαφέρουν τόσο μεταξύ τους. Για παράδειγμα, η Μάγδα είναι απολιτική, ενώ η Μάχη είναι έντονα πολιτικοποιημένη, η Μάγδα τρελαίνεται για κοσμικές εμφανίσεις, χορούς και διασκεδάσεις, η Μάχη πάλι τ' αποφεύγει και πλήττει θανάσιμα με όλα αυτά και τέλος, η Μάγδα δεν εξωτερικεύεται και υπομένει τα πάντα με στωικότητα, ενώ η Μάχη είναι εξωστρεφής. Όταν πλησιάζει το τέλος της Μάχης, η Μάγδα το διαισθάνεται και όταν τη χάσει, δεν εννοεί να το πιστέψει και νιώθει σαν να ορφάνεψε. Μετά τον αποχαιρετισμό της πολυαγαπημένης αδελφής της, προσκολλάται εντονότερα στον Άγγελο, αφού αποτελεί το μοναδικό στήριγμά της και το άτομο που τη συνδέει με το παρελθόν και τα αγαπημένα της πρόσωπα.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, παρατηρούμε ότι η Μάχη και η Μαρία κατατάσσονται στους πρωτεύοντες χαρακτήρες ως προς τη λειτουργία που επιτελούν στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζουν μέσα σ' αυτό, ενώ η Μάγδα στους δευτερεύοντες και ως προς τον τρόπο παρουσίασής τους η Μάχη και η Μαρία στους σφαιρικούς/πολυδιάστατους χαρακτήρες, αφού είναι πολύπλοκοι στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και είναι ικανοί σε κάθε στιγμή να μας εκπλήξουν, ενώ η Μάγδα στους επίπεδους ή δισδιάστατους, καθώς κατασκευάζεται γύρω από μία και μόνο ιδέα ή ιδιότητα και παριστάνεται χωρίς πολλές εξατομικευτικές λεπτομέρειες. Τέλος, ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, κατατάσσουμε και τους τρεις γυναικείους χαρακτήρες στους εξελισσόμενους, σ' εκείνους δηλαδή που γνωρίζουν

μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο.

Αξίζει να τονίσουμε ότι στους δύο βασικούς ανδρικούς χαρακτήρες, τον Ευγένιο και τον Άγγελο κυριαρχούν η παθητικότητα, η έλλειψη βούλησης και ανάπτυξης πρωτοβουλιών, η έλλειψη αυτοπεποίθησης και αυτοεκτίμησης και η έντονη λαχτάρα για στοργή και αγάπη, διαγράφονται δε, συναισθηματικοί και εξαρτημένοι από τη Μάχη και τη Μαρία αντιστοίχως, ενώ οι δύο γυναικείες μορφές δείχνουν πιο ανεξάρτητες και δυναμικές από εκείνους. Ειδικότερα, παρατηρούμε ότι ο Ευγένιος παρουσιάζεται αδύναμος, ευαίσθητος, πολύ συναισθηματικός και επιπλέον πιστός και παράφορα ερωτευμένος με τη Μάχη. Έχει απόλυτη εξάρτηση από τη γυναίκα του, καθώς αναζητά κάθε στιγμή τη στοργή και την τρυφερότητά της και παραπονιέται διαρκώς ότι δεν τον αγαπά –που εν μέρει είναι αλήθεια–, ενώ συγχρόνως ζηλεύει το δέσιμο και την αγάπη της με τα αδέλφια της, παρ' όλο που ειδικά η Μάγδα τον αντιμετωπίζει σαν αδελφό της. Η Μάχη, από την άλλη πλευρά, απεικονίζεται δυναμική, αποφασιστική, επίμονη, δραστήρια και ικανή στο χειρισμό δυσκολιών, καθώς διαθέτει αυτοπεποίθηση και αυτοεκτίμηση. Στη σχέση της με τον Ευγένιο είναι ασταθής και άπιστη, αφού συνάπτει παράνομο δεσμό με τον Ανδρέα Μαυροκέφαλο και έτσι διαπιστώνουμε ότι ο Ευγένιος και η Μάχη είναι διαφορετικοί χαρακτήρες, με διαφορετικές πολιτικές πεποιθήσεις και αντιλήψεις για τη ζωή και με άπειρες προστριβές που καθιστούν τη σχέση τους θνησιγενή, αφού ο καθένας έχει περιχαρακωθεί στο εγώ του και έχει χαθεί κάθε δυνατότητα επικοινωνίας μεταξύ τους. Η Μάχη είναι μια γυναίκα δυναμική και αντιδραστική, ενώ ο Ευγένιος είναι αδύναμος και υποταγμένος και το γεγονός ότι είναι δύο τόσο διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες τούς οδηγεί στην αποξένωση και την αποτελμάτωση.

Αναφορικά με τον Άγγελο, παρατηρούμε ότι παρουσιάζεται ικανός στο χειρισμό δυσκολιών και είναι έτοιμος για ανάληψη πρωτοβουλιών σε ό,τι αφορά στην προστασία του φίλου του, ενώ στην προσωπική του ζωή αποδεικνύεται αδύναμος στο χειρισμό δύσκολων καταστάσεων και πάρα πολύ ευσυγκίνητος. Έτσι, τον βλέπουμε να καταρρέει, όταν τον εγκαταλείπει η Μαρία ή όταν βρίσκεται στα γραφεία της Γενικής Ασφάλειας Αθηνών και ξυπνούν μνήμες από τη Μακρόνησο. Η Μαρία δίνει νόημα και αξία στη ζωή του και όταν τον εγκαταλείπει, ο Άγγελος νιώθει ότι χάνει τα πάντα, ωστόσο με την πάροδο του χρόνου και με τη βοήθεια της άλλης μεγάλης αγάπης του, της συγγραφής, συνέρχεται και αντιμετωπίζει τα πράγματα με ρεαλισμό και λογική. Η Μαρία, από την άλλη πλευρά, απεικονίζεται αρχικά ως μία αδύναμη,

συμβιβασμένη γυναίκα, που στέκεται παθητικά απέναντι σ' αυτά που της συμβαίνουν, καθώς επιτρέπει στον Αλέξανδρο και τη μητέρα της να της καθορίζουν τη ζωή και δεν παίρνει τις πρωτοβουλίες εκείνες που θα την οδηγήσουν στην ευτυχία· επομένως, δεν έχουμε την εικόνα μιας γυναίκας αποφασιστικής και ανεξάρτητης, αλλά μιας παραιτημένης και εξαρτημένης, που προσπαθεί να καλύπτει τις επιθυμίες των άλλων, ενώ ξεχνά εντελώς τον εαυτό της και τον θέτει στο περιθώριο. Φέρνει στον κόσμο το γιο του Αλέξανδρου, ενώ είναι ερωτευμένη με τον Άγγελο, τον οποίο δεν ξεπερνά ποτέ και εξακολουθεί να παρακολουθεί τη ζωή του από μακριά και μας θυμίζει έντονα την Κική της *Φανέλας* που σκέφτεται τον Μπιλ, τον νοιάζεται και είναι σίγουρη ότι κάποια μέρα θ' ανταμώσουν, αν και εκείνος έχει νυμφευτεί με άλλη γυναίκα. Το ίδιο γίνεται και με τη Μαρία και τον Άγγελο, εκείνος δεν παντρεύεται και εκείνη μεγαλώνει το παιδί της με τη σκέψη της στραμμένη πάντοτε σ' αυτόν, ενώ μετά από χρόνια αποκαλύπτεται η αλήθεια σε όλο της το μεγαλείο και η Μαρία αποδεικνύεται αποφασιστική και δυναμική, καθώς θυσιάστηκε παίρνοντας μια απόφαση που κατέστρεφε μεν την ευτυχία της, προστάτευε δε, τα αγαπημένα της πρόσωπα. Έτσι, λοιπόν, δικαιώνεται στα μάτια του αναγνώστη και αποδεικνύεται περίτρανα ότι πρόκειται για μία πραγματικά εξαιρετική γυναίκα, για μία αλτρουίστρια που θυσιάζει τη δική της ευτυχία για χάρη των άλλων.

Πρέπει να τονίσουμε ότι στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* η γυναίκα είναι εκείνη που προσπαθεί ν' αλλάξει τα πράγματα, είναι η δυναμική, είναι η προοδευτική, είναι η μαχητική, αντιθέτως, ο άνδρας είναι ο συντηρητικός, ο αδύναμος, ο αδρανής και ο εσωστρεφής. Όπως στον *Ωραίο λοχαγό*, έτσι και στο *Δυο φορές Έλληνας* ο άνδρας είναι εκείνος που επιθυμεί και επιδιώκει το γάμο και όχι η γυναίκα και έτσι βλέπουμε τον Άγγελο να προσπαθεί να πείσει τη Μαρία να παντρευτούν μετά από δέκα χρόνια γνωριμίας και «εκείνη παραμένει δίβουλη, μυστήρια, πότε εξαρτημένη από την κατάκοιτη μάνα της και πότε στη σκιά του εξαδέλφου της, αν είναι μόνο εξάδελφος κι όχι κάτι παραπάνω» (2ΦΕ 429). Έτσι, η σχέση τους καταντά ρουτίνα και ας προσπαθεί να βρει άκρη ο Άγγελος. Ωστόσο, ο συγγραφέας δικαιώνει τη Μαρία, αφού η στάση της προβάλλει δικαιολογημένη, καθώς θυσιάστηκε, για να μη δημιουργηθούν προβλήματα στον αγαπημένο της και στην οικογένειά του από τον ψυχασθενή Αλέξανδρο και επιπλέον, αποδεικνύεται ότι αγαπούσε τον Άγγελο πραγματικά και νοιαζόταν γι' αυτόν, όσα χρόνια και αν είχαν περάσει και ό,τι κι αν μεσολάβησε. Όταν ξανασυναντιούνται έπειτα από πολλά χρόνια χάρη στο γιο της –το παιδί που τους χώρισε, τους ενώνει ξανά [«'Να που οι

οικογένειες σμίγουν από πλάγιους δρόμους'» (2ΦΕ 598)], η Μαρία τον συγχαίρει για την καριέρα του και για το γεγονός ότι ακολούθησε το πάθος του και του τονίζει ότι παρακολουθεί την επιτυχημένη πορεία του όλα αυτά τα χρόνια.

Ο Β. Χατζηβασιλείου επισημαίνει ότι «τα ποικιλώνυμα καθημερινά δράματα της Αριστεράς μπορεί να γεννιούνται και να αναδημιουργούνται συνεχώς στο *Δυο φορές Έλληνας*, ορίζοντας την πρόθεση του συγγραφέα να πλησιάσει, έστω και από τη σκοπιά ενός απλώς καλόγνωμου παρατηρητή, την ιστορία μιας πολιτικής παράταξης την οποία είχε ως τώρα αφήσει πανηγυρικά έξω από τα βιβλία του, αλλά το ουσιαστικό βάρος της αφήγησης βρίσκεται αλλού: στο υπαρξιακό και το ερωτικό κενό των ηρώων της, οι οποίοι διατηρούν ως την εποχή της Μεταπολίτευσης όλη τη ζωντάνια, τη διαφάνεια και την αμεσότητά τους, καθώς παρασύρονται και βυθίζονται στη δίνη ενός ορμητικού όσο και αδιάκοπα πιεστικού ρεύματος».[352]

[352] Ο.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Χρονικό μιας τεσσαρακονταετίας», (υποσ. 308).

Κεφάλαιο έκτο: ***Νώε***

Το μυθιστόρημα *Νώε* δημοσιεύθηκε το 2003 από τις εκδόσεις Κέδρος και είναι αφιερωμένο, όπως και τα προηγούμενα, «στη Λιλή, που ταξιδεύει κάθε μέρα με την Κιβωτό».[353] Όπως μάς ενημερώνει ο συγγραφέας, «η ιδέα για το Νώε, μαζί με κάποιες απόπειρες γραφής, προϋπήρχε από τη δεκαετία του ’70. Το βιβλίο άρχισε να γράφεται το 2001 και ύστερα από αλλεπάλληλες μορφές ολοκληρώθηκε το φθινόπωρο του 2003».[354]

Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και ο αφηγητής εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός. Το μυθιστόρημα απαρτίζεται από είκοσι εννέα τιτλοφορημένα κεφάλαια και το κεφάλαιο ‘Αλλολάνδη’ (Ν 141-148) παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, αφού σ’ αυτό ο συγγραφέας καταθέτει τις απόψεις του σχετικά με την ιδανική πολιτεία, κάτι ανάλογο δηλ. με την αντίστοιχη *Πολιτεία* του Πλάτωνος. Εντύπωση προκαλούν και οι δανεισμένοι από την Παλαιά Διαθήκη τίτλοι του

---

[353]Ο συγγραφέας παύει να της αφιερώνει βιβλία μετά το θάνατό της, αλλά επανέρχεται στην αγαπημένη του στο μυθιστόρημα *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ* με την αφιέρωση: «Στη Λιλή, που δεν θα το διαβάσει ποτέ».

[354]Για το χρονικό της συγγραφής του *Νώε*, ο συγγραφέας αναφέρει: «‘Η ιστορία του Νώε και της Κιβωτού υπήρξε για μένα από τα παιδικά και νεανικά χρόνια ένας μύθος που πάντα με γοήτευε και με προκαλούσε. Κάπου στα τέλη της δεκαετίας του ’50 με αρχές του ’60 στρώθηκα να γράψω μια σύντομη εκδοχή του μύθου αυτού. […] Ουσιαστικά, κι απ’ ό,τι ο ίδιος καταλαβαίνω τώρα, θα ήταν ένα μυθιστόρημα αυτογνωσίας αλλά συγχρόνως και μια δοκιμή πάνω στο είδος της επιστημονικής φαντασίας. […] Εκτός από τα υπαρξιακά μου αδιέξοδα […] είχα τότε και μια πολύ μεγάλη αγάπη και έλξη για τη θάλασσα’», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Από τον καιρό του Νώε», *Οδός Πανός* 117 (2002) 6. Σε παλιότερη συνέντευξή του είχε δηλώσει σχετικά: «‘Για ένα διάστημα ζούσα με το όνειρο να γράψω ένα πλατύ μυθιστόρημα με ήρωα χαρακτήρα από τη Βίβλο που με το ένα πόδι θα ακουμπούσε στο μύθο του και με το άλλο στην εποχή μας, μετέχοντας και στις δύο, σαν άγιος και ψυχοπαθής. Δεν ξέρω γιατί δεν το προχώρησα. Ίσως γιατί παραέμοιαζε πολύπλοκο ή γιατί δεν το είχα ξεκαθαρίσει μέσα μου. Νομίζω ότι τα έργα της ώριμης ηλικίας, οσοδήποτε περίπλοκα, έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό τους την απλότητα’», ό.π., Αντώνης Φωστιέρης – Θανάσης Νιάρχος, (υποσ. 6), 559-560. Για τον τρόπο προσέγγισης του θέματος ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι «απαιτούσε συν τοις άλλοις και κάποιες ναυπηγικές γνώσεις γι’ αυτό κι επιστράτευσα κάθε βιβλίο ή άνθρωπο που θα με βοηθούσε να περιγράψω πειστικά την κατασκευή και την καθέλκυση της Κιβωτού. […] Έκτοτε η εξακρίβωση των πραγματολογικών στοιχείων που απαιτεί ένα γραπτό δεν με εγκατέλειψε ποτέ. Είτε πρόκειται για γυαλικά, είτε για το ποδόσφαιρο, είτε για την Ιστορία», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Από τον καιρό του Νώε», 7.

εικοστού δευτέρου κεφαλαίου ('Κάρφος εν τω στόματι αυτής') και του εικοστού έκτου ('Και έπιεν εκ του οίνου και εγυμνώθη εν τω οίκω αυτού'), σαφείς αναφορές στον βιβλικό Νώε και τον Κατακλυσμό. Ο τόπος είναι τόσο η Αθήνα,[355] η οποία όμως περισσότερο υπονοείται και λιγότερο παρουσιάζεται, όσο και τα φανταστικά μέρη που επισκέπτεται κατά τη διάρκεια του ταξιδιού ο Νώε με την οικογένειά του.

Αναφορικά με τον τίτλο, παρατηρούμε ότι είναι άναρθρος και τούτο σημαίνει ότι μπορεί να αναφέρεται σε ένα πρόσωπο αλλά και σε πολλά, δηλ. ο Νώε να είναι ένας αλλά και πολλοί άνθρωποι. Η επιλογή του βιβλικού Νώε που συνδέεται με τον Κατακλυσμό δεν είναι καθόλου τυχαία, αφού λειτουργεί προφητικά, καθώς ο συγγραφέας εντοπίζει τη σήψη και τη διαφθορά γύρω του και ουσιαστικά προβλέπει ότι θα υπάρξει καταστροφή αλλά και κάθαρση, μια και ο Νώε τελικά σώζεται. Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι ότι δεν δανείζεται μόνο το όνομα του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα από την Παλαιά Διαθήκη, αλλά χρησιμοποιεί και τα ονόματα των υιών τού Νώε, του Σημ, του Χαμ και του Ιάφεθ.

Μερικά από τα θέματα που διαπερνούν το μυθιστόρημα είναι η Ιστορία,[356] το ταξίδι,[357] ο χρόνος, η μετανάστευση, η λογοτεχνία, ο εν δυνάμει συγγραφέας (Ν 335:

---

[355]Ο αφηγητής καταγγέλλει την παρακμή της Αθήνας, η οποία είναι πλέον μια πόλη που έχει μετατραπεί σ' ένα κράμα από αποκρουστικά, ανυπόφορα, ακαλαίσθητα, υλικά και άυλα στοιχεία. «Ένα πολυτελές πλέγμα από σίδερο, μπετόν και αλαζονεία που πασχίζει να περάσει για ανθρώπινη κατοικία και που ψηλώνει αδιάκοπα, σε μια προσπάθεια να γίνει όσο γίνεται ψηλότερο. Το μόνο που καταφέρνει είναι ν' ασφυκτιά μέσα σ' έναν ουρανό από αιθάλη» (Ν 122). Θυμίζει λίγο και την υπεροψία των ανθρώπων του Πύργου της Βαβέλ.

[356]Η Ιστορία διαπερνά υπόρρητα το μυθιστόρημα, αφού εμμέσως αναφέρεται στην Κατοχή και τον Εμφύλιο, καθώς ο Νώε καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «πρέπει να υποφέρει κανείς για να συνειδητοποιεί πόσο ευτυχισμένος υπήρξε» (Ν 236) και μακαρίζει την τύχη του, διότι πέρασε όμορφα παιδικά χρόνια και δεν έζησε αρρώστιες, εξορίες, πείνα, εξαθλίωση και κάθε λογής αντιξοότητες και δυστυχίες. Σε κάποιο σημείο του μυθιστορήματος, το ουράνιο τόξο εξαφανίζεται και μαζί μ' αυτό εξαφανίζεται η παρηγοριά και η ελπίδα των ανθρώπων και το παραλληλίζει με την «ιδεολογία που τους γέλασε», (Ν 284), αιχμή ξεκάθαρη για τις ιδεολογίες στις οποίες πίστεψαν οι άνθρωποι και τους απογοήτευσαν. Βλ., επίσης, Ν 251 και Ν 348.

[357]Το ταξίδι είναι κομβικό στοιχείο στο έργο του Κουμανταρέα αλλά και στη ζωή των χαρακτήρων του *Νώε*, διότι παρατηρούμε πως υπάρχει έντονη αλλαγή στη νοοτροπία, τη στάση και την αντιμετώπιση των γύρω τους μετά την πραγματοποίησή του. Έτσι, κάποιοι βγήκαν αλλαγμένοι και βελτιωμένοι, αφού κέρδισαν την αυτογνωσία έπειτα από την καταβύθιση στο είναι τους, ενώ άλλοι παρέμειναν ίδιοι (Ν 189).

‘Ξέρεις, μπήκα πολλές φορές στον πειρασμό να κάτσω να τα γράψω όλα, μα δεν τα καταφέρνω’), η ομοφυλοφιλία[358] και η οικογενειακή καταπίεση.

Οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος είναι ο Νώε, η κυρία Νώε, οι γιοι τους, Σημ, Χαμ και Ιάφεθ και οι νύφες τους, Λίζα, Άννα και Ασία. Ο Νώε έχει έναν παιδικό φίλο, τον Άρη, και μόλις ξεκινήσουν το ταξίδι –με την Κιβωτό κατά τον κύριο Νώε, με το σκάφος κατά την κυρία Νώε– θα τους ακολουθήσει και ο Βελιάλ που δεν είναι άλλος από το Σατανά.

[358]Οι συγκρούσεις του Νώε με το περιβάλλον του εξαιτίας της ομοφυλοφιλίας τον οδηγούν στην καταρράκωση και η ακόλουθη φράση συμπυκνώνει, θα λέγαμε, τη ζωή του και τον τρόπο αντίδρασής του στην ταπείνωση που υφίσταται: «Σωπαίνει πεισματικά δακρύζοντας εσωτερικά» (Ν 323).

6. 1. Η κριτική πρόσληψη

Ο *Νώε* χαρακτηρίζεται ως ένα «μυθιστόρημα τολμηρό και ταυτόχρονα καυστικό για τη σημερινή αθηναϊκή κοινωνία τη βυθιζόμενη στη διαφθορά. Λογοτεχνικές αναφορές κατακλύζουν την αφήγηση και το ουράνιο τόξο σηματοδοτεί τη συμφιλίωση του Νώε με την ερωτική φύση του. Μια ρηξικέλευθη εκδοχή στο *Αρμένισμα*».[359] Η Τ. Δημητρούλια τονίζει ότι «η αλληγορία και ο συμβολισμός δεν εντάσσονται στην πλοκή, αλλά συνιστούν την πλοκή, όπως στο *Νώε*, που διαβάζεται σαν ένα ρέκβιεμ στην ομορφιά της νιότης του ανθρώπου και της κοινωνίας του».[360] Η Μ. Θεοδοσοπούλου παρουσιάζει το μυθιστόρημα ως ένα θεματικό 'άνοιγμα', για να συμπληρώσει ότι «τελικά ως θέμα η ερωτική παρέκκλιση από μόνη της μάλλον δεν αποτελεί 'άνοιγμα', καθώς οι σεξουαλικές ιδιαιτερότητες κερδίζουν έδαφος στην πεζογραφία»,[361] ενώ η Έ. Παυλογεωργάτου υποστηρίζει ότι «η ανάγκη του συγγραφέα να προχωρήσει στη δημοσιοποίηση αυτής της 'ιδέας' φαίνεται ότι κυριάρχησε μέσα του και όταν προσπάθησε να την 'ντύσει' με το λογοτεχνικό μύθο, η σύζευξη αυτή αποδείχτηκε αταίριαστη».[362]

Σε κατοπινή εκτενέστερη κριτική της για το *Νώε*, η Μ. Θεοδοσοπούλου επισημαίνει τις ελάχιστες αναφορές στην πόλη του από τον 'αθηναιογράφο' Κουμανταρέα, «τη μορφική ποικιλία, που δεν προβάλλει ως αυτοσκοπός, […] αλλά

---

[359]Ο.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου – Λώρη Κέζα, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», (υποσ. 18). Για την παραπομπή του σε δίκη για το *Αρμένισμα* με την κατηγορία «ότι είναι άσεμνο και ότι παρασύρει τη νεολαία προς την ακολασία», ο Κουμανταρέας δηλώνει στον Π. Τατσόπουλο: «'Ξαφνικά βρίσκομαι πλέον αντιμέτωπος με τη δικτατορία, σώμα με σώμα. Δεν είναι ότι παύω να είμαι δεξιός. Δεξιός δεν υπήρξα ποτέ, παρ' όλο που βγαίνω από δεξιό σπίτι. Δεν ήμουν όμως και αριστερός. Η δικτατορία χτύπησε και τους δύο. Θα έλεγα μάλιστα ότι κακοφάνηκε περισσότερο στους δεξιούς. Οι αριστεροί είχαν κακοπάθει ήδη, οι δεξιοί κακοπάθαιναν για πρώτη φορά. Μολαταύτα μερικοί δεν βάλανε μυαλό ούτε τώρα'», ό.π., Πέτρος Τατσόπουλος, (υποσ. 70), 121.

[360]Τιτίκα Δημητρούλια, «Για μια αισθητική της εφηβείας», *Κ* 8 (2005) 9.

[361]Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Η πεζογραφία μας υγιαίνει», 28.12.2003, www.tovima.gr.

[362]Εφη Παυλογεωργάτου, «Η κιβωτός 'προσάραξε' – Μένης Κουμανταρέας, *Νώε* (2003)», Φεβρουάριος 2004, www.logotexnia.gr. Με αφορμή την έκδοση του Θ*ησαυρού του χρόνου*, του τελευταίου έργου του Κουμανταρέα, η Κ. Τριανταφύλλη σχολιάζει ότι «τη διπλή ζωή του την έκανε ήδη από τον *Νώε* μέρος της λογοτεχνίας του», βλ. Κική Τριανταφύλλη, «Η κρίση είναι οικονομική και ηθική», 13.12.2014, www.tanea.gr.

δείχνει απόρροια εκφραστικής αναζήτησης» και τους συμβολισμούς της Κιβωτού ως «κρυπτικού συμβόλου ενοχών και κατακλυσμιαίων επιθυμιών», αφού η Κιβωτός αποτελεί «το σύμβολο της ανθρώπινης προσωπικότητας. Τρεις οι όροφοι του βιβλικού σκάφους, όσα τα επίπεδα του ψυχικού οργάνου κατά Φρόυντ».[363]

Ο Β. Χατζηβασιλείου δηλώνει την αμηχανία του να κατατάξει το μυθιστόρημα σε κάποιο είδος και αμφιταλαντεύεται μεταξύ της αυτοβιογραφίας[364] και του μυθοπλαστικού, του φανταστικού χαρακτήρα,[365] αφού «η αυτοβιογραφία έχει ένα όριο στο βιβλίο του Κουμανταρέα, από τη στιγμή που συμπλέκεται και με μια φανερά μυθοπλαστική αφήγηση, όπου κυριαρχούν τα βιβλικά σύμβολα του Κατακλυσμού, της Κιβωτού και της Κάθαρσης. Ο κεντρικός ήρωας του *Νώε* είναι […] ένα εργαλείο μέσω του οποίου αποτυπώνεται μια συνολική διάθεση και στάση, μια κατά μέτωπον τοποθέτηση απέναντι στην τέχνη, στη σύγχρονη πραγματικότητα και στον έρωτα». Ερμηνεύει, εκλαμβάνει το ταξίδι «ως μια πορεία αυτογνωσίας και αυτοσυνειδησίας, στην ανάποδη όψη της οποίας θα βρούμε και μια παρακαταθήκη για τους νεότερους» και τέλος, υποστηρίζει ότι στο μυθιστόρημα «δεν πρωταγωνιστεί τόσο ένας λογοτεχνικός χαρακτήρας όσο μια διακήρυξη αρχών του συγγραφέα για όσα συμβαίνουν στην τέχνη, στον εαυτό του και στον κοινωνικό του περίγυρο» και

---

[363]Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», 21.03.2004, www.tovima.gr.

[364]Σχολιάζει ότι «υπάρχει οπωσδήποτε στον «Νώε» ένα σχήμα αυτοβιογραφίας, που διατρέχει από την αρχή ως το τέλος τη δράση και τροφοδοτεί κάθε τόσο με καινούργιο υλικό την κίνησή της. Εκείνο το οποίο πρωτίστως βλέπουμε στο σχήμα αυτό είναι η εν προόδω διαμόρφωση της προσωπικότητας του συγγραφέα, από τα παιδικά, τα εφηβικά και τα νεανικά του χρόνια ως την εποχή της πλήρους ανάπτυξης και της ωριμότητας». Παρατηρεί δε, ότι κυριαρχεί ένα «ιδιότυπο και μοναχικό εγώ, το οποίο βυθίζεται με λατρεία στη μουσική και τη λογοτεχνία και έλκεται από ένα επιτακτικό όραμα ερωτικής ελευθερίας και ανεξαρτησίας», βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «*Νώε*» (κριτική), *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη,* 16.01.2004, www.protoporia.gr. Για τη Μ. Θεοδοσοπούλου, «κατά μια άποψη, μετά το πρώτο κεφάλαιο, το μυθιστόρημα εκτυλίσσεται ως ψυχόδραμα, ένα ψυχαναλυτικό δρώμενο, που επιτρέπει να αναδυθούν οι επιθυμίες και να ανακληθούν οι απωθημένες εμπειρίες, ώστε ο Νώε να ανακαλύψει τον εαυτό του, διερχόμενος το μακρύ τούνελ της αυτογνωσίας», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», (υποσ. 363).

[365]Η Μ. Θεοδοσοπούλου αναφέρεται στην υπερπαρουσία του φανταστικού εν σχέσει με το πραγματικό: «Το φανταστικό απλώνεται και οι ιλαρές σκηνές πληθαίνουν, πιθανώς και για να καλυφθούν τα επισφαλή περάσματα μεταξύ αλληγορίας και πραγματικού» και θεωρεί ότι «αποζημιώνουν ωστόσο οι φανταστικές ιστορίες, που αντλούν στοιχεία από βιβλία, κινηματογραφικές σκηνές και μουσικά ακούσματα, όπως οι ρεαλιστικές από τα βιώματα», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», (υποσ. 363).

ότι ο συγγραφέας «προβαίνει σε μιαν εκ βαθέων δημόσια εξομολόγηση για ό,τι τον απασχόλησε σε όλη τη διάρκεια της προσωπικής του πολιτείας και της συγγραφικής του καριέρας, σε μια συνεχή προσπάθεια να εξασφαλίσει, αλλά και να βαθύνει ουσιαστικά την ατομική του ταυτότητα, χτίζοντας με κόπο και ένα προς ένα τα χαρακτηριστικά της».[366] Λίγα χρόνια αργότερα, ο ίδιος κριτικός επισημαίνει ότι το σκηνικό με την «κακοπαθημένη ελευθερία και το διπλά καταπιεσμένο εγώ» που χαρακτηρίζει την πεζογραφία του Μένη Κουμανταρέα και μετά τη *Φανέλα με το εννιά*, αλλάζει στον «σαφώς αυτοβιογραφικό *Νώε*», όπου «η μετάβαση από την αρχική φίμωση και καταστολή προς την τελική χειραφέτηση δια μέσου της τέχνης θα έχει ένα συγκρατημένα θετικό πρόσημο».[367] Τέλος, η Έ. Παυλογεωργάτου υπογραμμίζει ότι ο συγγραφέας «απομακρύνεται από τον κοινωνικό ρεαλισμό»[368] και «με όχημα τη φαντασία» προσπαθεί να οδηγήσει τον ήρωά του στην αλήθεια. Στα μειονεκτήματα αναφέρει αφενός, το γεγονός ότι «πουθενά δεν είναι ορατή αυτή η κάθαρση που υποτίθεται ότι συντελέστηκε με το ταξίδι» και αφετέρου ότι «οι δευτερεύοντες ήρωες είναι ουσιαστικά ανύπαρκτοι. Δεν έχουν δική τους προσωπικότητα και υπάρχουν χάρη και σε σχέση με τον κεντρικό ήρωα». Επιπλέον, θεωρεί ότι η ιστορία που αφηγείται το συγκεκριμένο μυθιστόρημα δεν αποτελεί «εφαλτήριο όχημα για να ξεδιπλωθούν οι χαρακτήρες» και καταντά να είναι απλώς ενδιαφέρουσα.[369]

---

[366]Ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «*Νώε*» (κριτική), (υποσ. 364).

[367]Ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Το καταπιεσμένο εγώ του μπαλαδόρου Μπιλ», (υποσ. 206).

[368]Ο Αλ. Ζήρας διακρίνει μια «μορφή λυρικού ρεαλισμού» στο έργο του Κουμανταρέα που παίρνει διάφορες αποχρώσεις και γίνεται στη *Συμμορία της άρπας* «μουσικότερη και υποβλητικότερη» και στο *Νώε* «δοκιμιακά αναλυτική», αλλά «στον πυρήνα της δεν άλλαξε και πολύ», ό.π., Αλέξης Ζήρας, «Ο άλλος εαυτός. Αφηγηματικές και τυπολογικές εγγραφές στα πεζά του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 98), 24.

[369]Ό.π., Έφη Παυλογεωργάτου, (υποσ. 362).

6. 2. Οι ανδρικοί χαρακτήρες

Ο Νώε

Ο *Νώε* γράφεται, όταν ο δημιουργός του ήταν 72 ετών, οπότε η βιολογική ηλικία του συγγραφέα ταυτίζεται με την τρίτη ηλικιακή φάση του χαρακτήρα. Θα μπορούσαμε να χωρίσουμε το μυθιστόρημα σε τρεις φάσεις με βάση την ηλικία του Νώε κάθε φορά. Έτσι λοιπόν, η πρώτη φάση αφορά στην εφηβική ηλικία, η δεύτερη στη νεότητα και η τελευταία στο γήρας. Πρέπει να προσέξουμε ότι ο συγγραφέας σε τριάντα σελίδες ('Το στέρνο της χήνας': Ν 11-48)[370] με την τεχνική της επιτάχυνσης αποτυπώνει σαράντα χρόνια της ζωής του Νώε από την ηλικία των δεκαπέντε έως περίπου πενήντα πέντε ετών και αφιερώνει τριακόσιες σελίδες για τις σαράντα μέρες του ταξιδιού του (Ν 49-332), ενώ σκιαγραφεί τον Νώε σε προχωρημένη ηλικία μόλις σε είκοσι σελίδες (Ν 333-350). Το πραγματικό όνομα του χαρακτήρα δεν είναι Νώε,[371] αλλά αυτό αποτελεί το παρωνύμιο που υποκαθιστά το βαφτιστικό του, το οποίο «στο μυθιστόρημα ούτε καν αναφέρεται».[372] Ο Κουμανταρέας δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα ονόματα και τονίζει ότι όλα τα ονόματα είναι δανεισμένα και εναπόκειται στον καθένα να προσδώσει κύρος και αληθοφάνεια στο όνομά του (Ν 291). Θίγει, επίσης, τόσο τη σχετικότητα όσο και την έλλειψη δυνατότητας επιλογής του ονόματος σε αντίθεση με την Αλλολάνδη, όπου «δεν υπάρχουν ονόματα στο νησί. Οι άνθρωποι φωνάζουν ο ένας τον άλλο ανάλογα με τις ιδιότητες, τις γνώσεις και τα χαρίσματά τους. […] Το ίδιο το νησί δεν έχει όνομα σταθερό. Το ονοματίζουν κάθε φορά ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν, τις διαθέσεις και τις επιθυμίες των κατοίκων, τα όνειρα που είδαν αποβραδίς. Το λένε Απρόσβλητο ή Απρόβλεπτο. Υπερούσιο ή Υπερυψωμένο. Συχνά το ονομάζουν Αλλολάνδη» (Ν 145).

---

[370]«Στο πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος παρατίθεται συνοπτικά αλλά και παραμυθικά ο βίος του Νώε από την εφηβεία ως την ωριμότητα», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», (υποσ. 363).

[371]Αναρωτιέται γιατί του έδωσαν το όνομα Νώε, το οποίο σημαίνει ανακούφιση (Ν 190), δεν μπορεί να θυμηθεί και προσπαθεί να καταλάβει αν φταίνε τα παιδιά που τον κορόιδευαν ή κάποια μοίρα (Ν 146). Θυμάται, δε, ότι έτσι τον αποκάλεσε ένας ποιητής, φίλος του πατέρα του, όταν κάποια στιγμή επέστρεψε στο σπίτι του και ήταν πάρα πολύ βρεγμένος: «'Ιδού ο Νώε εν μέσω του Κατακλυσμού'» (Ν 175) και από τότε ξαναβαφτίστηκε.

[372]Ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», (υποσ. 363).

Εξωτερική περιγραφή: Χρησιμοποιείται ο συνδυασμός άμεσου προσδιορισμού και έμμεσης παρουσίασης του χαρακτήρα, για να τονιστούν βασικά ψυχολογικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες της εξωτερικής εμφάνισης, που αναφέρονται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και στην ενδυμασία του. Αναφορικά με την εξωτερική εμφάνιση του Νώε, ο αφηγητής επιμένει ιδιαιτέρως στην περιγραφή του ντυσίματος. Έτσι λοιπόν, στην πρώτη ηλικιακή φάση, τον βλέπουμε αδύνατο, σκυφτό, με γυαλιά, να φορά μεταποιημένα ρούχα του πατέρα του, για τα οποία τον κοροϊδεύουν οι συμμαθητές του (Ν 11) και να το φέρει βαρέως, αφού σε μια σύγκρουση με τον πατέρα του επισημαίνει: «‘Με τ’ αποφόρια που μ’ έντυνες, αλήτη μ’ έλεγαν κι εμένα’» (Ν 27-28). Στη νεανική φάση της ζωής του, όταν είναι τραπεζικός υπάλληλος, το ντύσιμό του είναι πολύ συντηρητικό και φορά κοστούμι και γραβάτα (Ν 67). Με την τεχνική της ανάληψης παρουσιάζεται ως «πρόσωπο μαυριδερό και ερεβώδες, πίσω από γυαλιά με φακούς λερωμένους από δαχτυλιές και σκόνη», καθώς επίσης ως πολύ αδύνατος «με ακόλαστους κύκλους γύρω από τα μάτια και μενεξελιούς κόμπους στα δάχτυλα» (Ν 222). Μετά την παραίτησή του από την τράπεζα και την έναρξη του ταξιδιού με την Κιβωτό, το ντύσιμο αλλάζει και εμφανίζεται με κελεμπία και ναυτικό κασκέτο (Ν 95), καθώς δεν δίνει σημασία στα ρούχα που φορά κανείς αλλά στον τρόπο σκέψης του (Ν 139) και επιπλέον, δείχνει ότι έχει αποτινάξει τα δεσμά που τον καταπίεζαν και εκφράζεται ελεύθερα πια. Με την επάνοδο από το ταξίδι, το ντύσιμο γίνεται πιο μοντέρνο και νεανικό, αφού φορά άσπρο πουκάμισο και παντελόνι, ενώ έχει ριγμένο στους ώμους το κόκκινο πουλόβερ που του έπλεξε η σύζυγός του. Ο Άρης τον πειράζει, λέγοντας ότι περίμενε πως θα φορούσε κελεμπία αλλά και μόνο τα γένια του παρέπεμπαν σε μορφή της Παλαιάς Διαθήκης (Ν 301). Στην τελευταία φάση της ζωής του, ασπρομάλλης και σε προχωρημένη ηλικία, παρουσιάζεται να φορά το κόκκινο πουλόβερ και ένα ξεθωριασμένο παναμά στο κεφάλι, ενώ είναι πολύ πιο αδύνατος και έχει κοντύνει τη γενειάδα του. Ζει στο εξοχικό του μαζί με τη γυναίκα του και στρέφει το βλέμμα του όλο και πιο συχνά στα κυπαρίσσια από το παρακείμενο κοιμητήρι (Ν 333). Με αφηγημένο μονόλογο επιβεβαιώνεται η εικόνα της φθοράς του ηλικιωμένου Νώε, καθώς δεν έχει μείνει τίποτε από το μελαχρινό παιδί, εκτός από τα φεγγαρίσια μάτια του (Ν 335).

Οικογενειακή κατάσταση: Είναι παντρεμένος με την κυρία Νώε και έχουν αποκτήσει τρεις γιους, τον Σημ, τον Χαμ και τον Ιάφεθ[373] και τρεις νύφες, τη Λίζα, την Άννα και την Ασία, που είναι οι σύζυγοι των δύο πρώτων και η αρραβωνιαστικιά του τρίτου αντιστοίχως.

Μορφωτικό επίπεδο: Ο Νώε δεν αγαπούσε το σχολείο και υπήρξε, κατά δήλωσή του, άθλιος μαθητής (Ν 51), αφού δεν τον κάλυπτε ο τρόπος διδασκαλίας και, ως ενήλικας πια, θεωρεί ότι δεν αρκεί η μόρφωση του σχολείου, αλλά χρειάζεται περαιτέρω προσπάθεια και εμβάθυνση, ώστε να επιτύχει κανείς την ολόπλευρη καλλιέργειά του. Ως μαθητής «μιλάει με στίχους, του αρέσει ν' αναποδογυρίζει τις λέξεις,[374] ξέρει απέξω κι ανακατωτά κείμενα που στ' άλλα παιδιά προξενούν θανάσιμη πλήξη» (Ν 12). Καθώς διαθέτει άριστη μνήμη, αποστηθίζει και απαγγέλλει διάφορα αποσπάσματα από τον Παπαδιαμάντη, την Ομήρου Ιλιάδα, καθώς επίσης στίχους του Ελύτη και του Ρωμανού του Μελωδού που αναφέρονται στην κατασκευή της Κιβωτού (Ν 51, 55, 71, 73), ενώ παίρνει μαζί του στην Κιβωτό Παπαδιαμάντη, Σαίξπηρ, Καβάφη, δηλαδή ό,τι θεωρεί υψηλό και πολύτιμο και πρέπει να διασωθεί (Ν 134). Με την τεχνική της ανάληψης πληροφορούμαστε ότι διάβαζε Ρώσους συγγραφείς, άκουγε κλασική μουσική και του άρεσε να σκαλίζει με το κοπιδάκι του διάφορα ξυλόγλυπτα (Ν 222).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Ο αφηγητής μάς πληροφορεί ότι ο Νώε είναι εγγονός μαραγκού και γιος εμπόρου επίπλων και ότι αδιαφορεί για το επάγγελμα του πατέρα του (Ν 11). Επομένως, προέρχεται από αστικό περιβάλλον, το οποίο ουσιαστικά αποποιείται, αφού αντιπαθεί τους ανθρώπους της τάξης του και ο ίδιος νιώθει όμορφα ανάμεσα σε απλούς και φτωχούς ανθρώπους. Έτσι, λοιπόν, στην τράπεζα όπου εργάζεται είναι «ψυχρός και διεκπεραιωτικός με τους μετόχους, τους μεγαλοκαταθέτες, τους ανθρώπους του πλούτου. Καταδεκτικός και προστατευτικός

[373]Στην Παλαιά Διαθήκη αναφέρεται: «Και ην Νώε ετών πεντακοσίων και εγέννησεν τρεις υιούς, τον Σημ, τον Χαμ, τον Ιάφεθ», βλ. Γένεσις, ε΄ 32. Επίσης, βλ. Γένεσις, στ΄ 9-11: «Νώε άνθρωπος δίκαιος, τέλειος ων εν τη γενεά αυτού· τω Θεώ ευηρέστησεν Νώε. Εγέννησεν δε Νώε τρεις υιούς, τον Σημ, τον Χαμ, τον Ιάφεθ. Εφθάρη δε η γη εναντίον του Θεού, και επλήσθη η γη αδικίας».

[374]Ο αναγραμματισμός και γενικότερα τα λεκτικά παιχνίδια είναι μια αγαπημένη συνήθεια που τον ακολουθεί και στην ενήλικη ζωή του και έτσι τον βλέπουμε να ρωτά το φίλο του: «'Μπορείς να με φανταστείς νομεντρέπα!'» (Ν 36), εννοώντας παντρεμένο. Στο σημείο αυτό αξίζει ν' αναφέρουμε ότι ο ίδιος ο συγγραφέας σε μια από τις τελευταίες τηλεοπτικές συνεντεύξεις του (στο Κανάλι της Βουλής) είχε παρουσιάσει τον αναγραμματισμό του ονοματεπώνυμού του, που ακουγόταν, όπως ο ίδιος το σχολίαζε, ως αραβικό: Σηνεμ Σαερατναμυοκ!

με τους μεροκαματιάρηδες, τους μικροκαταθέτες» (Ν 24). Όσο για την ιδεολογική του τοποθέτηση απεικονίζεται εναργέστατα στη συζήτησή του με τον αρχηγό των παράξενων πλασμάτων Μπαραχνά, όπου δηλώνει: «‘Δεν είμαι δεξιός, δεν είμαι αριστερός, δεν υπήρξα ποτέ οργανωμένος. Είμαι νομοταγής πολίτης, ψηφίζω, πληρώνω φόρους, αγαπώ την οικογένειά μου’» (Ν 252).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Ο Νώε τελειώνει το σχολείο με μεγάλη δυσκολία και δεν επιθυμεί να σπουδάσει, έτσι αναγκάζεται να εργαστεί στην οικογενειακή βιοτεχνία επίπλων, αλλά αποτυγχάνει και αποπέμπεται (Ν 20). Μετά το στρατό και με τη μεσολάβηση του πατέρα του, «ο νεαρός Νώε κάνει τα πικρά γλυκά και προσλαμβάνεται στην τράπεζα. Νιώθει την υπαλληλική καριέρα σαν μια παιδική αρρώστια από την οποία περνά κανείς υποχρεωτικά» (Ν 24). Καθώς προσπαθεί να αυτοπροσδιοριστεί, διερωτάται: «Αλήθεια, τι είναι ο Νώε; Ούτε ο ίδιος ξέρει. Ίσως αρχιτέκτονας εξαιρετικών ιδεών, οικοδόμος ονείρων ή ιππότης της ελεεινής μορφής, κατά την έκφραση του Θερβάντες. Θα χρειαστεί ακόμα χρόνος ώσπου να το ανακαλύψει» (Ν 51). Πριν από την αναχώρηση με την Κιβωτό, παραιτείται από την τράπεζα (Ν 87),[375] αφού όσο εργαζόταν εκεί, όπως πληροφορούμαστε με την τεχνική της ανάληψης, ένιωθε «φυλακισμένος στο γυάλινο κουβούκλιο, σαν ζώο σε κλουβί στο ζωολογικό κήπο»[376] και συναλλασσόταν με φθαρμένα χαρτονομίσματα και διεφθαρμένους ανθρώπους (Ν 323).[377]

---

[375]Εντονο είναι το αυτοβιογραφικό στοιχείο σ’ αυτό το σημείο, αφού η παραίτηση του Νώε από την τράπεζα συνδέεται με την παραίτηση του συγγραφέα από τις ναυτιλιακές και ασφαλιστικές εταιρείες όπου εργαζόταν και η αναχώρηση με την Κιβωτό συμβολίζει την ενασχόλησή του με τη συγγραφή.

[376]Η περιγραφή αυτή παραπέμπει στο ακόλουθο παράθεμα από τον Παπαδιαμάντη: «Καθώς ο σκύλος, ο δεμένος με πολύ κοντόν σχοινίον εις την αυλήν του αυθέντου του, δεν ημπορεί να γαυγίζη ούτε να δαγκάση έξω από την ακτίνα και το τόξον τα οποία διαγράφει το κοντόν σχοινίον, παρομοίως κ’ εγώ δεν δύναμαι ούτε να είπω, ούτε να πράξω τίποτε περισσότερον παρ’ όσον μου επιτρέπει η στενή δικαιοδοσία, την οποίαν έχω εις το γραφείον του προϊσταμένου μου», βλ. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Όνειρο στο κύμα» (1900): *Άπαντα*, Γ΄, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Δόμος, Αθήνα 1989, 262.

[377]Βλ. σχετικά υποσ. 107.

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Οι συνήθειές του ως εφήβου είναι διαφορετικές από των συνομηλίκων του και ενώ εκείνοι παίζουν μπάλα, κάνουν ποδήλατο και μιλάνε για κορίτσια, ο Νώε είναι αποτραβηγμένος, απομονωμένος και αυτό που του αρέσει είναι να σκαλίζει καράβια με ένα κοπιδάκι (Ν 11). Είναι ευαίσθητος και ρομαντικός και εκθειάζει τη φύση λέγοντας ότι είναι ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης και ότι δίνει τις καλύτερες παραστάσεις (Ν 125). Καθώς μεγαλώνει, γίνεται ολοένα και πιο αιθεροβάμων και ο φίλος του προσπαθεί να τον συγκρατεί και να τον προσγειώνει στην πραγματικότητα (Ν 73). Ωστόσο, δεν την αντέχει και επικρίνει το σύγχρονο τρόπο ζωής με τα διάφορα καταναλωτικά αγαθά που υπόσχονται επίπλαστη ευτυχία και επιπλέον, διαπιστώνει την κατάντια της πόλης του με το διττό ρόλο της ως πατρίδας και ως φυλακής και με τις αντιφάσεις της, καθώς συνυπάρχουν το υψηλό και το ποταπό, το ακριβό και το ευτελές (Ν 126). Καταδικάζει τους ανθρώπους που επιδιώκουν την πρόσκαιρη δόξα και τονίζει στους γιους του ότι θα πρέπει κανείς ν' αναζητήσει την ομορφιά και την αλήθεια μακριά από την καλοζωία, την απερισκεψία και την ηδονή (Ν 127). Ωστόσο, προβαίνει στην αυτοκριτική του και με παρατιθέμενο μονόλογο δηλώνεται ότι και εκείνος παλιότερα πάσχιζε να δείχνει νεότερος με ντυσίματα και τρόπους που τελικά τον εξέθεταν. Οι γιοι του τον ρωτάνε για το σκοπό του ταξιδιού και αν θέλει να ξεφύγει από τον πολιτισμό, αλλά εκείνος δηλώνει ότι τον αγαπά πάρα πολύ για να επιζητεί κάτι τέτοιο, επιθυμεί όμως ν' αποκτήσει την αρχική του σημασία, διότι έχει εκφυλιστεί (Ν 127).[378] Συνεχίζοντας το ταξίδι του με την Κιβωτό, σκέφτεται ότι είναι πολύ καλύτερα που έχει υιοθετήσει τις συνήθειες της νεολαίας (μεταξύ αυτών και το τσιγαριλίκι) και έχει απομακρυνθεί από εκείνες της ηλικίας του. Με αφηγημένο και παρατιθέμενο μονόλογο (ο τελευταίος δηλώνεται με πλάγιους χαρακτήρες) αποτυπώνεται η σκέψη του: «Σιγά μην καθόταν με τους συνομήλικούς του, να σαπίζει στα καφενεία, παίζοντας πρέφα, και στις ταβέρνες, ακούγοντας το 'Άσε τα μαλλάκια σου ανακατωμένα'! Κι ας φαντάζει στα μάτια των τρίτων άπρεπο –*και τι ξέρουν αυτοί για μας!*–, η παρέα των νεαρών τον κράτησε ζωντανό, του έδωσε τη

[378]Βλ. σχετικά υποσ. 107.

φρεσκάδα της σκέψης τους, την όρεξή τους για ζωή, τον απομάκρυνε από τις έτοιμες ιδέες, τη σαβούρα της ηλικίας του» (Ν 199-200).[379]

Με την τεχνική της ανάληψης, πληροφορούμαστε ότι είχε πολλά θετικά στοιχεία, όπως τα αποτιμά η ίδια η κυρία Νώε, δηλαδή δεν ήταν άνθρωπος των γηπέδων, ούτε την απατούσε με άλλες γυναίκες, δεν ήταν καπνιστής ούτε αλκοολικός (Ν 226). Ωστόσο, στη γιορτή μετά την επιστροφή τους από το ταξίδι θα μεθύσει μία και μοναδική φορά πιεζόμενος από τον ξένο και θα βγάλει όλα τα ρούχα του.[380] Ο Νώε βρίσκεται σε μια απίστευτη διελκυστίνδα, αφού η οικογένειά του τον τραβά στο καλό και το ευπρεπές και ο Βελιάλ στο κακό και το απρεπές. Τελικά, απαλλάσσεται απ' όλα τα ρούχα του, δηλαδή απ' όλη την υποκρισία, το ψέμα και τα βάρη, απεκδύεται τον παλιό τρόπο ζωής και μένει με την αλήθεια του, την ειλικρίνειά του και τους δικούς του κανόνες (Ν 318). Μ' αυτό τον τρόπο ακολουθεί κατά γράμμα την ερμηνεία που είχε δώσει –όντας μαθητής– στο θεολόγο του για τους λόγους κατασκευής της βιβλικής Κιβωτού [Είχε πει τότε: «'Ο ίδιος ο Νώε διαμόρφωσε ένα σύστημα αξιών που ήρθε σε ρήξη με τις καθιερωμένες αξίες, τις ιδέες και τα πιστεύω που επικρατούσαν τότε στην κοινωνία'» (Ν 14)], γεγονός που αποτελεί εντέλει τη μοναδική επιδίωξη και το όραμά του. Σε προχωρημένη ηλικία πια, κάνοντας τον απολογισμό του δηλώνει στον Άρη ότι δεν έχει καταφέρει τίποτε στη ζωή του και είναι πολύ απογοητευμένος. «'Όμως άφησα όλη μου τη ζωή να πάει χαμένη. […] Πρώτα με τον πατέρα μου, ύστερα με την τράπεζα, βάζω μέσα και τα ψυχιατρεία…'» (Ν 340). Ο Άρης τού επισημαίνει ότι κατάφερε να ζήσει μια ζωή αυθεντική και με ουσία και αυτό αποτελεί την ειδοποιό διαφορά του από τους υπόλοιπους τυχάρπαστους και κούφιους ανθρώπους. Επιπλέον, τονίζει πως είναι τυχερός, αφού ζει σ' ένα υπέροχο σπίτι και έχει αποκτήσει μια εξαιρετική οικογένεια. Ο Νώε γι' άλλη μια φορά φαίνεται απογοητευμένος, δηλώνοντας ότι ο γάμος του ήταν ένας απ' τους πολλούς συμβιβασμούς που έκανε στη ζωή του και ζηλεύει την αξιοπρεπή και συνεπή στάση του εργένη Άρη. Εκείνος του δηλώνει ότι δεν είναι αξιοπρέπεια, αλλά μοναξιά [(«'Αξιοπρέπεια λες εσύ τη μοναξιά;'» (Ν 341)] και συμπληρώνει ότι είναι

[379]Στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας*, ο Άγγελος σκέφτεται: «Πόσο πιο νέα δείχνει η ζωή παρέα με τους νέους. Γριά ξεδοντιάρα κι ανάπηρη όταν μένει μόνος» (2ΦΕ 750). Βλ. επίσης, υποσ. 430.

[380]Στην Παλαιά Διαθήκη αναφέρεται: «Και έπιεν εκ του οίνου και εμεθύσθη και εγυμνώθη εν τω οίκω αυτού. Και είδεν Χαμ ο πατήρ Χαναάν την γύμνωσιν του πατρός αυτού και εξελθών ανήγγειλεν τοις δυσίν αδελφοίς αυτού έξω», βλ. Γένεσις, θ΄ 21-22.

τυχερός, καθώς περιβάλλεται από ανθρώπους που τον αγαπούν. Διαπιστώνουμε ότι ο Νώε αισθάνεται αμφιθυμία απέναντι στο γάμο, ενώ ο εργένης Άρης βρίσκει μόνο πλεονεκτήματα και δείχνει μετανιωμένος για την επιλογή της μοναχικής ζωής.

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Ο Νώε και ο Άρης είναι φίλοι και συμμαθητές με αλληλοκατανόηση, ιδανική επικοινωνία και απίστευτη ωριμότητα για την ηλικία τους. Ο έφηβος Νώε εμπιστεύεται το φίλο του απόλυτα: «'Όταν μάθω τι θέλω, θα είσαι ο πρώτος που θα το πω'» (Ν 24). Όταν ενηλικιώνονται, ο Άρης προσπαθεί να τον προσγειώνει χωρίς να τον προσβάλλει και να τον πληγώνει, ενώ παράλληλα φροντίζει να του υπενθυμίζει τις ανάγκες της οικογένειάς του. «'Όμως πότε θα πάψεις να είσαι ονειροπαρμένος, πολύ θα 'θελα να ξέρω. Δεν βλέπεις ότι αυτό που πας να σκαρώσεις είναι… πώς να το πω, είναι τελείως χιμαιρικό!'» (Ν 72). Παίζει εξισορροπητικό ρόλο και ασκεί επιρροή πάνω στο Νώε, αφού τον πείθει να ξεχάσει την κατασκευή της κιβωτού και να περιοριστεί στο ταξίδι που ετοιμάζει η γυναίκα του (Ν 89). Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, ο Νώε στέλνει δύο γράμματα στον Άρη, όπου στο πρώτο τονίζει ότι άρχισε να πραγματοποιεί το όνειρο της ζωής του και τον ευχαριστεί (έχουμε ένα πραγματικό εγκώμιο και αναγνώριση της αληθινής φιλίας εδώ), διότι τον βοήθησε να μετατρέψει τη φαντασίωσή του σε πράξη και δεν προσπάθησε να τον αποτρέψει από την υλοποίηση των ονείρων του (Ν 157), και στο δεύτερο τον πληροφορεί ότι έχουν αλλάξει πολλά πράγματα μέσα του και νιώθει ότι βρήκε τον εαυτό του (Ν 233). Ηλικιωμένοι πια, οι δύο φίλοι εξακολουθούν να είναι δεμένοι και αγαπημένοι, αν και οι γεωγραφικές αποστάσεις τούς έχουν απομακρύνει. Ωστόσο, ο Νώε δεν ξεχνά την καίρια συμβολή του φίλου του στο να βρει τη χρυσή τομή μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας και με κάθε ευκαιρία αναγνωρίζει τις οφειλές του στον Άρη. Με τη σειρά του ο Άρης σχολιάζει ότι θα τα είχε καταφέρει και χωρίς αυτόν, αφού διαθέτει απίστευτες δυνατότητες και μπορεί να πετύχει τα πάντα (Ν 338).

Αναφορικά με τις ερωτικές προτιμήσεις του Νώε, βλέπουμε ότι νιώθει έλξη για τον νεαρό Ντριτάν, εργάτη στο ναυπηγείο που έχει επισκεφθεί με σκοπό να υλοποιήσει τα σχέδιά του για την Κιβωτό (Ν 77). Ωστόσο, αμέσως μόλις καλύψει τη σαρκική ανάγκη του, φεύγει και αφήνει κι αυτό το παιδί –όπως κι άλλα λαϊκά παιδιά– στη μοίρα του, αφού επιζητεί την πρόσκαιρη ηδονή και δεν νοιάζεται καθόλου για

τον άνθρωπο.[381] Όπως παραδέχεται, λειτουργεί με αστική υπεροψία και αλαζονεία, καθώς διαθέτει σπίτι, δουλειά, οικογένεια και χρήματα σε αντιδιαστολή με τους μετανάστες που δεν έχουν τίποτε απ' όλα αυτά και με αφηγημένο μονόλογο αποτυπώνεται ο προβληματισμός του: «Να είναι τάχα αυτός ένας νόμος των τάξεων, των αισθήσεων ή μήπως μια δική του αναπηρία;» (Ν 81). Ωστόσο, του αρέσει πάρα πολύ ο Ντριτάν και δεν μπορεί να τον βγάλει από τη σκέψη του. «Τι αγόρι κι αυτό! Δεν μπορεί να τον βγάλει από το μυαλό του. […] Νιώθει πως χωρίς τέτοιες νύχτες η ζωή θα ήταν πεζή και άχαρη, βουλιαγμένη και χωρίς εξάρσεις. Την ίδια στιγμή έχει τη φωνή του πατέρα του στ' αυτιά του: 'Ανεπρόκοπε! Ανώμαλε!' Μήπως για να σβήσει αυτές τις φωνές δεν αρμάτωσε την Κιβωτό;» (Ν 135). Ο Νώε είναι ομοφυλόφιλος και δεν προσπαθεί να το κρύψει ούτε βέβαια το διατυμπανίζει,[382] αλλά δεν το φέρει βαρέως, δεν ντρέπεται γι' αυτό και δεν έχει τάσεις απομόνωσης και φυγής από τον κόσμο εξαιτίας της ομοφυλοφιλίας του (Ν 183). Αυτό εισπράττουμε τουλάχιστον στην αρχή, αλλά στη συνέχεια παρακολουθούμε ότι τελικά του κοστίζει και νοσηλεύεται σε νευρολογική κλινική. Οι λόγοι είναι ευνόητοι: η σύγκρουση που βιώνει ανάμεσα σ' αυτό που είναι και σ' αυτό που θέλουν οι άλλοι να είναι τον οδηγεί σ' αδιέξοδο και σε ψυχική κατάπτωση, «ώσπου τα πρώτα συμπτώματα μιας νευρικής κατάρρευσης γίνονται φανερά. Ανορεξία, κόπωση, κατάθλιψη. Κανείς Άρης δεν μπορεί να τον βοηθήσει. [...] Κι όπως ούτε με το νευρολόγο δείχνει σημάδια βελτίωσης, αποφασίζουν να τον κλείσουν σε νευρολογική κλινική» (Ν 29). Στην κλινική (υπάρχει έντονος σαρκασμός σ' αυτό το σημείο) «ακολουθείται η προσφιλής σε αυτά τα ιδρύματα τακτική. Χάπια, ηλεκτροσόκ και κρύα λουτρά, οι λεγόμενοι

[381]Στο *Θησαυρό του χρόνου* αναφέρει για την ομοφυλοφιλία: «Δεν με πειράζει ο πληρωμένος έρωτας. Στο βάθος είναι ανέξοδος. Δεν παίζονται αισθήματα. Παραείναι ακριβά τα αισθήματα για να τα σκορπίζουμε στον πρώτο τυχόντα» (ΘΧ 226). Επίσης: «Δεν είναι έρωτας αυτός, απλώς πόθος μεταμφιεσμένος. Έμμονη ιδέα ότι τ' αγόρια του κόσμου όλου είναι πλασμένα να σου κάνουν παρέα. 'Οι παίδες λαβύρινθος ανέξοδος', λέει ο αρχαίος μας Ριανός. Τουτέστιν, 'τα αγόρια λαβύρινθος αδιέξοδος'» (ΘΧ 153).

[382]Στον *Πλανόδιο Σαλπιγκτή* ο Κουμανταρέας απαντά στην ερώτηση του 'δημοσιογράφου' για την ομοφυλοφιλία και τους ομοφυλόφιλους συγγραφείς: «'Είναι οι πιο ευαίσθητοι και ενδεχομένως ιδιοφυείς συγγραφείς όταν δεν υποκύπτουν στο πάθος τους'. 'Πρέπει δηλαδή να το καλύπτουν;' […] Ίσα ίσα […] που είναι υγιές για έναν καλλιτέχνη να το θυμίζει σε μια κοινωνία που συχνά παρεξηγεί την έννοια του ανδρισμού. Αλλά ξέρε το […] το να γράφεις ομοφυλόφιλη λογοτεχνία είναι σαν να κάνεις προγραμματική τέχνη. Λίγο σαν τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Χωρίς να το θέλεις κλείνεσαι σ' ένα γκέτο'», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Play», (υποσ. 11), 353.

καταιονισμοί. Στον κλινικάρχη […] ο νεαρός επιχειρεί να περιγράψει το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει. Μιλάει για το ασφυκτικό ωράριο στην τράπεζα, όπου ισχύουν καπιταλιστικοί νόμοι, το βαρύ κλίμα της πατρικής εξουσίας, που θυμίζει αποικιοκρατικό καθεστώς,[383] τις ερωτικές εμπειρίες, που έχουν χαρακτήρα ρατσιστικό» (Ν 30).

Όταν γνωστοποιεί στη γυναίκα του ότι παραιτήθηκε από την τράπεζα, εκείνη αφήνει αιχμές για τον ανδρισμό του και ο Νώε απαντά ότι είναι δικαίωμά του να έχει όποιες προτιμήσεις θέλει, αφού άλλωστε ήταν σε γνώση της[384] και επιπλέον αυτό δεν τον εμπόδιζε να παραμένει άνδρας (Ν 88).[385] Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού με την

---

[383]Ο Ζακ Λακάν τονίζει ότι «τα οικογενειακά συμπλέγματα διαδραματίζουν μέσα στις ψυχώσεις μια τυπική λειτουργία: οικογενειακά θέματα τα οποία επικρατούν μέσα στα παραληρήματα λόγω της ομοιομορφίας τους με το σταμάτημα που αποτελούν οι ψυχώσεις μέσα στο εγώ και την πραγματικότητα. Μέσα στις νευρώσεις τα συμπλέγματα διαδραματίζουν μια αιτιώδη λειτουργία: επιπτώσεις και οικογενειακοί αστερισμοί που καθορίζουν τα συμπτώματα και τις δομές σύμφωνα με τα οποία οι νευρώσεις διχάζουν, εσωστρέφουν ή ομοφυλοφιλοποιούν την προσωπικότητα». Συμπληρώνει δε, ότι «τα οικογενειακά συμπλέγματα παίζουν μέσα στο εγώ, σ' αυτά τα διάφορα στάδια όπου το ακινητοποιεί η ψύχωση, έναν αξιόλογο ρόλο είτε ως αίτια των αντιδράσεων του υποκειμένου είτε ως θέματα του παραληρήματός του», βλ. Ζακ Λακάν, *Η οικογένεια. Τα οικογενειακά συμπλέγματα στη διαμόρφωση του ατόμου*, μτφρ. Δ. Βεργέτης, Καστανιώτης, Αθήνα 1987, 79, 83. Για το ρόλο της οικογένειας στις σχέσεις μεταξύ των μελών της, η M. Arnot τοποθετείται ως εξής: «Η εμπειρία της οικογενειακής ζωής, με όλες τις αντιφάσεις και την πολυπλοκότητά της, είναι εμπειρία κάποιων συγκεκριμένων συνόλων σχέσεων εξουσίας (π.χ. μεταξύ ανδρών και γυναικών, γονέων και παιδιών, αδελφών του ενός φύλου και αδελφών του άλλου φύλου). Η εμπειρία αυτή θα αποτυπωθεί σε ένα σύνολο έμφυλων πρακτικών, δηλαδή, μορφών έκφρασης συγκεκριμένων συνόλων κοινωνικών σχέσεων», βλ. Madeleine Arnot, *Διαδικασίες αναπαραγωγής του φύλου: εκπαιδευτική θεωρία και φεμινιστικές πολιτικές*, μτφρ. Χριστίνα Αθανασιάδου – Κατερίνα Δαλακούρα, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, 256.

[384]Στο *Θησαυρό του χρόνου* ξεκαθαρίζει τις θέσεις του και αναφέρει ότι η ειλικρίνεια και η αλήθεια είναι τα βασικά στοιχεία σε μια σχέση: «Ποτέ δεν είχα κρύψει τη σεξουαλικότητά μου παρεκτός από τους γονείς. Μου είναι αδιανόητο ότι υπάρχουν άντρες που μια ζωή κρύβουν από τη σύντροφό τους ότι πιθανώς να ποθούν έναν άλλο άντρα. Το ότι παντρεύτηκα για να κλείσω τα στόματα και να βολευτώ […] είναι το μεγαλύτερο ψέμα» (ΘΧ 255).

[385]Στο σημείο αυτό, ο Κουμανταρέας υιοθετεί τις θέσεις των υποστηρικτών της θεωρίας της κοινωνικής κατασκευής, ότι δηλαδή «οι ομόφυλες σεξουαλικές συμπεριφορές δεν συνεπάγονται μια ομοφυλόφιλη ταυτότητα και επομένως η σχέση μεταξύ πρακτικών και ταυτότητας διαμορφώνεται ανάλογα με τα πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα», ό.π., Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ανδρική ταυτότητα, σώμα και ομόφυλες σχέσεις. Μια προσέγγιση του φύλου και της σεξουαλικότητας», (υποσ. 27), 166. Η P. Turner αναφέρεται στις κύριες ταξινομήσεις που σχετίζονται με το βιολογικό φύλο και

Κιβωτό, ο Νώε ονειρεύεται την Αλλολάνδη, μία ιδανική πολιτεία η οποία χαρακτηρίζεται από ελευθερία επιλογών σε όλους τους τομείς: «Τα παιδιά τους είναι άφυλα, γυμνά, χωρίς σημάδι ντροπής, και τριγυρίζουν σε όλο το νησί έχοντας φτερά αντί για χέρια» (Ν 143) και όταν μεγαλώσουν, αποφασίζουν αν θέλουν να γίνουν άνδρες ή γυναίκες, ενώ παράλληλα εκπαιδεύονται να προστατεύονται από την τύρβη και τη συνάφεια των πολλών (Ν 144).[386] Ο Νώε έχει μαγνητιστεί απ' αυτή τη φανταστική πολιτεία και ονειρεύεται να γίνει κάπως έτσι και η δική του πόλη, ώστε οι άνθρωποι να έχουν τη δυνατότητα να «διαλέγουν μόνοι το φρόνημά τους, τα ονόματά τους, το φύλο τους» (Ν 146).

Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού δέχεται μια απρόσμενη επίσκεψη από το δόκτορα Ζιγισμούνδο και η συζήτησή τους επικεντρώνεται στην ομοφυλοφιλία. Ο Νώε αφηγείται στο Ζιγισμούνδο την πρώτη φορά που πήγε μ' ένα νεαρό λαϊκής καταγωγής, καθώς οι νέοι της δικής του κοινωνικής τάξης του προκαλούσαν αηδία (Ν 186) και ο δόκτωρ ερμηνεύει τη στάση του ως εξής: «'Είναι φανερό, ψάχνετε τρόπους να ξεφύγετε από την τάξη σας'» (Ν 187).[387] Ο Νώε ζητά επιστημονική

τον κοινωνικό ρόλο του φύλου και οι οποίες είναι: α) Η ταξινόμηση του βιολογικού φύλου ως γυναίκα και άνδρας β) Η ταξινόμηση της ταυτότητας του κοινωνικού ρόλου του φύλου ως γυναίκα/κορίτσι και άνδρας/αγόρι και γ) Η ταξινόμηση του κοινωνικού ρόλου του φύλου ως θηλυκότητα και αρρενωπότητα» και τονίζει ότι «για πολλά άτομα, οι τρεις αυτές ταξινομήσεις επικαλύπτονται σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό μεταξύ τους ιδιαίτερα το βιολογικό φύλο και η ταυτότητα του κοινωνικού ρόλου του φύλου. Για παράδειγμα, ένα άτομο που βιολογικά είναι γυναίκα είναι πιθανό να θεωρεί τον εαυτό της κορίτσι ή γυναίκα αλλά δεν είναι απαραίτητο να έχει και γυναικείο ρόλο. Μια άλλη διάκριση, η οποία ορισμένες φορές φαίνεται να συνδέεται με τις τρεις παραπάνω ταξινομήσεις είναι η σεξουαλική ταυτότητα (ή σεξουαλικός προσανατολισμός). Η σεξουαλική ταυτότητα διακρίνεται κυρίως σε ομοφυλοφιλική (προτίμηση για άτομα του ίδιου φύλου) και ετεροφυλοφιλική (προτίμηση για άτομα του άλλου φύλου), αλλά υπάρχουν και άλλοι προσανατολισμοί (π.χ. αμφιφυλοφιλικός). Σύμφωνα με την κοινή αντίληψη, ο σεξουαλικός προσανατολισμός σχετίζεται με την ταυτότητα του κοινωνικού ρόλου του φύλου και με τον κοινωνικό ρόλο του φύλου –για παράδειγμα ένας ομοφυλόφιλος άνδρας είναι πιθανό να έχει θηλυκό ρόλο και γυναικεία ταυτότητα του κοινωνικού ρόλου του φύλου–, αλλά δεν υπάρχουν αρκετά εμπειρικά δεδομένα για να υποστηριχθεί αυτή η άποψη», ό.π., Patricia Turner, (υποσ. 28), 8-9.

[386]Η φρασεολογία παραπέμπει στο ποίημα «Όσο μπορείς» του Καβάφη, ό.π., Κ.Π. Καβάφης, (υποσ. 291), 31.

[387]Στο *Θησαυρό του χρόνου* διαβάζουμε: «Όσο όμως κι αν μετανοώ για τις νυχτερινές απερισκεψίες μου, και κόπτομαι ότι δεν πρόκειται να τις επαναλάβω, άλλο τόσο με τρώει η κούτρα μου και ξαναγυρίζω σ' αυτές. Πράγματα μαθημένα κι απ' τα διαβάσματα, μα που μόνο όταν τα ζεις

εξήγηση γιατί του αρέσουν οι άνδρες και η απάντηση του Ζιγισμούνδου είναι «‘για τον ίδιο λόγο που σε άλλους δεν αρέσουν’». Επίσης, συμπληρώνει ότι προφανώς του αρέσει να έχει διπλή ζωή και μ’ αυτόν τον τρόπο, κερδίζει μία επιπλέον που λειτουργεί ως προέκταση της υπάρχουσας.[388] «‘Για την ακρίβεια, έχετε ανάγκη από ένα διπλό εαυτό, έναν που προβάλλεται κι έναν άλλο που κρύβεται’» (Ν 183). Τον κατατάσσει σ’ αυτούς «‘που αναφέρονται σ’ αυτή την ιδιαιτερότητα –μια έκφραση σαχλή, που ανήκει στην υποτίθεται φιλελεύθερη εποχή σας– για ν’ αποδείξουν ότι ζουν σε αρμονία μαζί της’»[389] και του επισημαίνει ότι «‘όσο πιο συμφιλιωμένος είναι κανείς με τον εαυτό του, τόσο η ιδιότητα αυτή παύει να έχει τόση σημασία. Εσείς αναφέρεστε σ’ αυτήν σαν να ήταν η ταυτότητά σας’» (Ν 184). Στο δεύτερο γράμμα στον Άρη γράφει ότι έχει αποδεχτεί την εξήγηση του δόκτορα Ζιγισμούνδου για «‘τα τόσα ζευγαρώματα […] Θέλω να έχω διπλή ζωή. Χωρίς έναν άλλο εαυτό θα πήγαινα χαμένος. Όλα τ’ άλλα είναι ψυχασθένεια, αυτή που επανειλημμένα προσπάθησαν να μου επιβάλλουν οι διάφοροι δόκτορες Πεισιθάνατοι και άλλα καθίκια με ντοκτορά’» (Ν 236).[390] Κλείνει το γράμμα προς το φίλο του με την παραίνεση –που ουσιαστικά

καταλαβαίνεις την αδήριτη όσο και μάταιη αναγκαιότητά τους» (ΘΧ 115). Τα ‘διαβάσματα’ προφανώς παραπέμπουν στο ποίημα «Ομνύει» του Καβάφη, ό.π., Κ.Π. Καβάφης, (υποσ. 291), 62.

[388]Σε συνέντευξή του ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι «‘οι άνθρωποι είναι διχασμένοι σε πάρα πολλά πράγματα, δεν προέρχονται όλα από τη σεξουαλική ζωή. Δεν ζούμε πια στην εποχή του Φρόυντ, η διαίρεση του ατόμου ανάμεσα σε δύο επιθυμίες, σε δύο ζωές, ή σε δύο σεξουαλικές ζωές, ακόμα σε δύο ιδέες είναι υπαρκτή’», ό.π., Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Όλοι μας έχουμε μια σκοτεινή πλευρά’», (υποσ. 90).

[389]«Η ανοχή αποτελεί μέρος μιας συναλλαγής, τους όρους της οποίας έχουν όμως διατυπώσει οι φυσιολογικοί, ενώ οι στιγματισμένοι καλούνται να τους αποδεχτούν. Συνεπώς η αποδοχή δεν νοείται σε καμία περίπτωση ως ουδέτερη διαδικασία, αλλά σημασιοδοτείται από τους όρους και τα κριτήρια των φυσιολογικών, ενώ η εκχώρησή της εξαρτάται τόσο από την έμπρακτη συμμόρφωση των στιγματισμένων σε αυτούς ακριβώς τους όρους όσο και από την παραμονή τους μέσα στα όρια που οι φυσιολογικοί έχουν καθορίσει. Η αποδοχή ως εκ τούτου μεταφράζεται σε προσαρμογή στα πρότυπα της κοινωνικής ομάδας που εκφράζει την οπτική της ευρύτερης κοινωνίας», ό.π., Δήμητρα Μακρυνιώτη, (υποσ. 341), 15.

[390]Η Μ. Κανατσούλη επισημαίνει για το Φρόυντ ότι «κατάλαβε πως το κοινωνικό φύλο και η σεξουαλικότητα δεν είναι δεδομένα, αμετάβλητα από τη φύση, αλλά ότι δομούνται μέσα από μια μακρά διαδικασία. Ακόμη, έκανε την υπόθεση ότι οι άνθρωποι είναι δίφυλοι και ότι το ανδρικό και το γυναικείο υπάρχουν μέσα στον καθένα (Connell)», βλ. Μένη Κανατσούλη, «Νέες οπτικές για το ανδρικό φύλο στη θεωρία της παιδικής λογοτεχνίας»: Χρυσή Βιτσιλάκη, Μαρία Γκασούκα, Γιάννης Παπαδόπουλος, *Φύλο και πολιτισμός*, Ατραπός, Αθήνα 2007, 105. Ο συγγραφέας τονίζει στο *Θησαυρό*

απευθύνει προς τον εαυτό του– να μην ξεχνάμε το σκοπό μας και να μην χανόμαστε από τον εαυτό μας, να είμαστε πάντα σε εγρήγορση και τότε δεν θα μας ενδιαφέρουν οι ταμπέλες που θέτει η κοινωνία στους ανθρώπους, όπως ρομαντικοί, άρρωστοι, ψυχασθενείς, ομοφυλόφιλοι (Ν 237).[391] Ο Νώε παρουσιάζεται συμφιλιωμένος με τον εαυτό του[392] και την ταυτότητά του και ακυρώνει ουσιαστικά τη θέση ότι «το υποκείμενο επινοεί και υιοθετεί τεχνάσματα αποσιώπησης ή συγκάλυψης των θεωρούμενων απαξιωτικών γνωρισμάτων του», φοβούμενο τις αρνητικές επιπτώσεις που θα έχει η αδυναμία επιβεβαίωσης των κοινωνικών προσδοκιών, καθώς αυτή εκλαμβάνεται ως καταπάτηση των κανόνων της κοινωνικής συνάντησης.[393]

Στη διένεξη του Νώε με τον Βελιάλ οι αιχμές δίνουν και παίρνουν και ο Βελιάλ τονίζει ότι οι γιοι του θ' απεύχονταν να έχουν έναν πατέρα σαν κι αυτόν, που πηγαίνει με συνομηλίκους τους νεαρούς. Ο Νώε θυμώνει και του δηλώνει ότι δεν του

του χρόνου: «Η μήπως ο ρόλος του συνίστατο στο να με κάνει να συνειδητοποιήσω τη διπλή μου φύση; Και ποιος τη λέει διπλή; Μία είναι η φύση, όπως διδάσκει η βιολογία σήμερα, δεν είναι μόνο αρσενική ούτε μόνο θηλυκή» (ΘΧ 128-129).

[391]Ο Goffman αναφέρει ότι «το στίγμα οφείλεται σε σωματικές ατέλειες, σε ατέλειες χαρακτήρα και τέλος, σε ατέλειες συνυφασμένες με τη φυλή, το φύλο, τη θρησκεία και την εθνότητα. Και τα τρία αυτά είδη στίγματος αφορούν ένα σύστημα αξιολόγησης που στηρίζεται σε αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους γνωρίσματα: επίκτητα (σωματικά, νοητικά, πολιτισμικά) ή εκ γενετής, μόνιμα ή προσωρινά. Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση, τόσο η έννοια του στίγματος όσο και ο χαρακτηρισμός ενός γνωρίσματος ως στιγματιστικού και απαξιωτικού δεν είναι ούτε φυσικά ούτε και εγγενή. Υπό αυτή την έννοια, το στίγμα προσεγγίζεται ως κοινωνική κατασκευή: η κοινωνία επινοεί κατηγορίες, καθιερώνει τα μέσα κατάταξης των ατόμων σε αυτές και αποδίδει συγκεκριμένες σημασίες σε ένα συγκεκριμένο φάσμα γνωρισμάτων, καθορίζοντας κάποια ως φυσιολογικά και συνηθισμένα και κάποια άλλα ως αφύσικα και απαξιωτικά», ό.π., Δήμητρα Μακρυνιώτη, (υποσ. 341), 16.

[392]Αναφορικά με την έννοια του εαυτού, η Δ. Μακρυνιώτη επισημαίνει ότι «όπως και σε άλλα έργα του Goffman, έτσι και στο *Στίγμα*, ο εαυτός εμφανίζεται ως κοινωνικό προϊόν, αποτέλεσμα των ερμηνειών στις οποίες επιδίδεται το άτομο όταν βρίσκεται σε συνθήκες αλληλεπίδρασης. Από αυτή την άποψη, η έννοια του εαυτού δεν προϋπάρχει του ατόμου. Δεν υπάρχει ένας πρότερος εαυτός που περιμένει να ενεργοποιηθεί και να εκφραστεί στις κοινωνικές περιστάσεις, αλλά ο εαυτός διαμορφώνεται και επικυρώνεται σε συνθήκες δημόσιας ερμηνείας ενός ρόλου. […] Στην πραγματικότητα, ο εαυτός δεν είναι παρά ένα σύμβολο, ένας γλωσσολογικός όρος που χρησιμοποιούμε προκειμένου να αναφερθούμε σε ό,τι κάνουμε εμείς και ό,τι κάνουν οι άλλοι. Ο εαυτός είναι μέρος μιας ιδεολογίας της καθημερινής ζωής, ο αρχετυπικός μύθος της νεωτερικότητας», ό.π., Δήμητρα Μακρυνιώτη, (υποσ. 341), 21.

[393]Ό.π., Δήμητρα Μακρυνιώτη, (υποσ. 341), 13.

παραχωρεί ούτε ένα κομματάκι από την ψυχή του, ενώ οι αιχμηρές απαντήσεις συνεχίζονται από την πλευρά του Βελιάλ που συμπληρώνει ότι με τα παιδιά που συνήθισε να πηγαίνει, τα έχει ισοπεδώσει όλα και αποτιμά τα πάντα με βάση το χρήμα. Στην ερώτησή του αν γοητεύτηκε ποτέ από κάποια γυναίκα, εισπράττει αρνητική απάντηση και η τοποθέτηση του Βελιάλ είναι ότι στερήθηκε τη βασική χαρά της ζωής, ενώ ο Νώε επισημαίνει ότι ο καθένας έχει τις δικές του χαρές τονίζοντας τη σημασία της σεξουαλικής ελευθερίας (Ν 308-310). Με την τεχνική της ανάληψης, τον βλέπουμε να πηγαίνει στα μπιλιαρδάδικα, να παίζει ποδοσφαιράκια, να πίνει νοθευμένα ποτά και να συναντά όλους αυτούς τους νεαρούς Βελήδες, με τους οποίους προσπαθεί να λύσει πρόσκαιρα το αδιέξοδό του (Ν 323). Ηλικιωμένος πια ο Νώε, όταν ερωτάται από το φίλο του αν υπάρχουν τίποτε νεαροί στη ζωή του, απαντά ότι και αυτοί έχουν αλλοτριωθεί και επιπλέον, ότι στην ηλικία του είναι σαν να έχει αποκτήσει και άλλους γιους (Ν 342).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Ο Νώε λάτρευε τον παππού του και θα ήθελε να έχει μαθητεύσει κοντά του στο μαραγκούδικο (Ν 71), ενώ δεν υπήρχε καμία δίοδος επικοινωνίας με τον πατέρα του. Παρατηρούμε ότι ήταν προβληματική η σχέση πατέρα – γιου και ότι ο πατέρας ήταν επικριτικός και πολύ αυστηρός απέναντι στο γιο με τρομερό αντίκτυπο στον ψυχισμό του.[394] Το παράπονο του νεαρού Νώε είναι ότι ο πατέρας παρεμβαίνει στη ζωή του και δεν τον αφήνει να κάνει τις επιλογές του, με συνέπεια να υπάρχει έντονη αντιπαλότητα και αντιπαράθεση μεταξύ τους.[395] Με παρατιθέμενο μονόλογο αποτυπώνεται η οργή του απέναντι στον πατέρα του: «Μια μέρα θα το κάνω […] και τότε θα πνιγείτε όλοι, θα εξαφανιστείτε από προσώπου γης. Δεν θα υπάρχουν πατεράδες, ούτε επιχειρήσεις, ούτε τράπεζες. Τίποτε από αυτά!» (Ν 23). Οι ήδη κακές σχέσεις των δύο

[394]Ο Lacan υποστηρίζει ότι η οικογένεια «πρυτανεύει στις θεμελιακές διαδικασίες της ψυχικής ανάπτυξης, σ' αυτή την οργάνωση των συγκινήσεων, σύμφωνα με τύπους διαμορφωμένους σ' εξάρτηση από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, η οποία βρίσκεται στη βάση των αισθημάτων, κατά τον Shand. Σ' ευρύτερη κλίμακα μεταδίδει δομές συμπεριφοράς και παράστασης, το υφαντό των οποίων υπερβαίνει τα όρια της συνείδησης», ό.π., Ζακ Λακάν, *Η οικογένεια. Τα οικογενειακά συμπλέγματα στη διαμόρφωση του ατόμου*, (υποσ. 383), 17.

[395]Η Μ. Κανατσούλη σχολιάζει ότι «η σύγκρουση του γιου με το πατρικό μοντέλο ανοίγει δρόμους για νέες μορφές ανδρικής ταυτότητας ή για μια καινούργια υποκειμενικότητα», βλ. Μένη Κανατσούλη, «Νέες οπτικές για το ανδρικό φύλο στη θεωρία της παιδικής λογοτεχνίας», (υποσ. 390), 153.

επιβαρύνονται από τις ερωτικές επιλογές του γιου που δεν εγκρίνονται από τον πατέρα, ο οποίος έχει απαρχαιωμένες και ακραίες αντιλήψεις: «‘Ποτέ μου δεν περίμενα ότι θα έκανα γιο άρρωστο κι εκφυλισμένο’, μονολογεί ο πατέρας του τις νύχτες κάτω από το εικόνισμα της Παναγίας. ‘Αν είναι να μείνει σ’ αυτή την κατάσταση, καλύτερα να πεθάνει!’ Δεν έχει σε ποιον άλλον να τα πει» (Ν 29-30) και θυμάται την πεθαμένη γυναίκα του: «‘Έφυγε χωρίς ποτέ να μάθει τι γέννησε. Θεέ μου, συγχώρεσέ με!’» (Ν 30). Ο Νώε υπήρξε άτυχος ως παιδί, αφού έχασε τη μητέρα του σε ηλικία δύο ετών και δεν τον νοιάστηκε κανείς ποτέ ούτε ανησύχησε μήπως αρρωστήσει, αφού «μόνο οι γυναίκες νοιάζονται κι ανησυχούν γι’ αυτά» (Ν 176).

Ως πατέρας, ο ίδιος δεν ασχολήθηκε ποτέ με τα παιδιά του, ενώ δεν ήταν καθόλου στοργικός μαζί τους και διαρκώς έβαζε τις φωνές, όπως πληροφορούμαστε με την τεχνική της ανάληψης (Ν 226). Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού στέλνει το δεύτερο γράμμα στον Άρη και εκεί δεν αποκηρύσσει την προηγούμενη ζωή του αναφορικά με τις επιλογές των συντρόφων του, αλλά απολογείται για τη στάση του απέναντι στην οικογένειά του που με το παραμικρό επιθυμούσε να την εγκαταλείψει. Συνειδητοποιεί ότι «δεν είναι, λοιπόν, η απομάκρυνση από τους ανθρώπους που ζούμε μαζί το ζητούμενο, αλλά η επιστροφή στον εαυτό μας, η συμφιλίωση με το κύτταρο που πάλλεται μέσα μας» (Ν 234). Βλέπει με άλλο μάτι τώρα τα παιδιά του και τις νύφες του, έχει γίνει πιο ανεκτικός απέναντι στα ελαττώματα και τα καπρίτσια τους και επίσης κατανοεί τη συμπεριφορά και τις αντιδράσεις της γυναίκας του. Καταλαβαίνει ότι οι γκρίνιες κι οι παραξενιές της οφείλονται στο γεγονός ότι γερνάει και παραδέχεται ότι έχει δίκιο όταν τον κατηγορεί ότι κλείνεται στον εαυτό του και αδιαφορεί για τους γύρω, αλλά δικαιολογεί τη στάση του αυτή ως ένα διαζύγιο απ’ όλα τα μικρά και καθημερινά, για να αφοσιωθεί στο στόχο του. «Αυτό είναι που μας αποξενώνει από τις γυναίκες και μας κάνει αντιπαθείς και ακατανόητους: η άνευ όρων παράδοση στη δουλειά μας» (Ν 234). Μιλά για τη διαφορά του γυναικείου και του ανδρικού μυαλού, όπου το γυναικείο «δεν μπορεί να δεχτεί τη διέγερση που προκαλεί στον άντρα η συσσώρευση ιδεών. Τότε η σύγκρουση ανάμεσα στην οικιακή νοοτροπία και στο δημιουργικό πνεύμα είναι αναπόφευκτη» (Ν 234).

Σταδιακά, ο Νώε κατανοεί τις ανάγκες της γυναίκας του και βλέπει ότι δεν ασχολήθηκε ποτέ σοβαρά ούτε μ’ εκείνη ούτε πολύ περισσότερο με τους γιους του και ότι ήταν μόνο παρατηρήσεις και νουθεσίες, κάτι για το οποίο επέκρινε και τον ίδιο τον πατέρα του. Νιώθει ότι πρέπει να τους συγκρατεί και να τους τονίζει ότι στη ζωή οφείλουν να έχουν ένα σκοπό, ένα στόχο και να μην αναλώνονται στα εφήμερα,

όπως είναι τα χρήματα, οι καριέρες και ο συγχρωτισμός με ανθρώπους αταίριαστους προς την προσωπικότητά τους. «Πρέπει να είναι κανείς ταγμένος κάπου. Σ' ένα θεό» (Ν 235). Ακόμα και αν δεν υπάρχει θεός, τότε ο άνθρωπος πρέπει να τον δημιουργεί. Η αλλαγή του Νώε είναι απίστευτη, αφού μεταβάλλεται σε έναν ευαίσθητο, αβρό και στοργικό πατέρα. Ανησυχεί για τον άρρωστο Ιάφεθ και παρακαλεί τον Θεό να τον προστατεύσει (Ν 246), δείχνει κατανόηση, όταν βρίσκει τον Σημ να κοιμάται στο τιμόνι και αναλαμβάνει ο ίδιος την πλοήγηση (Ν 247), ενώ τον αγκαλιάζει και τον φιλά στο μέτωπο, λίγο πριν φύγει και τον αφήσει στο πόστο του. «Του φαίνεται πως πέρασαν αιώνες από τότε που έχει να φιλήσει τους γιους του, από τότε που ήταν πιτσιρίκια. Ο Σημ τα 'χει χαμένα» (Ν 257). Αργότερα, με αφορμή την αυτοκριτική του Ιάφεθ για τη στάση απέναντί του, ο Νώε απολογείται, θα λέγαμε, για τη δική του στάση προς τον πατέρα του. Με αφηγημένο και παρατιθέμενο μονόλογο (ο τελευταίος δηλώνεται με τους πλάγιους χαρακτήρες) αποδίδεται η σκέψη του: «Πόσες φορές ο ίδιος δεν πλήγωσε το δικό του πατέρα, πόσες φορές δεν τον έφτασε στα όρια της αποπληξίας; *Καλά να πάθω, [...] μου αξίζει*» (Ν 261). Το ταξίδι αποδεικνύεται θαυματουργό, αφού ο Νώε συμφιλιώνεται πρώτα απ' όλα με τον εαυτό του και στη συνέχεια αποκαθιστά στη συνείδησή του τον πατέρα του, ενώ αλλάζει στάση απέναντι στη γυναίκα, τους γιους και τις νύφες του.

Ηλικιωμένος πια, ο Νώε ξέρει πως η γυναίκα του ανησυχεί και νοιάζεται για εκείνον και αυτό τον κάνει να την αγαπά περισσότερο και να είναι πολύ τρυφερός και εκδηλωτικός μαζί της. Ενώπιον του Άρη απλώνει το χέρι του, για να την αγκαλιάσει και εκείνη αποτραβιέται, λέγοντας πως αυτά δεν είναι για την ηλικία τους, ωστόσο, «το πρόσωπό της φωτίζεται, γελάει όλη» (Ν 344).

Οι γιοι του Νώε: Σημ, Χαμ και Ιάφεθ

Εξωτερική περιγραφή: Αναφορικά με τους τρεις γιους του Νώε, πληροφορούμαστε ότι ο Σημ, ο πρωτότοκος «είναι ψηλός, κρεμανταλάς, με τεράστια πόδια και χέρια. […] Είναι καλόκαρδος, ανοιχτοχέρης και ροκάς» (Ν 59), ενώ ο Χαμ είναι «μεσαίου αναστήματος, γεροδεμένος κι ευέξαπτος» και έχει στο αριστερό του φρύδι μια ουλή και στη δεξιά του γάμπα ένα παλιό έγκαυμα από εξάτμιση (Ν 60). Διαγράφεται ως ο εριστικός και γκρινιάρης της οικογένειας και επιθυμεί διακαώς εκείνο το ταξίδι που ακούει διαρκώς από τους γονείς του. Τέλος, ο μόνος ξανθός και γαλανομάτης στην οικογένεια, ο Ιάφεθ, είναι φρόνιμος και λιγομίλητος (Ν 62). Οι δύο μεγαλύτεροι γιοι δείχνουν να έχουν πολλά κοινά σημεία μεταξύ τους, ενώ ο μικρότερος δεν συμπορεύεται με τα δύο αδέλφια του και διαφέρει πάρα πολύ απ' αυτούς, αφού η συμπεριφορά του δείχνει έναν άνθρωπο συνετό, ευγενικό, μετρημένο και αξιοπρεπή.

Οικογενειακή κατάσταση: Ο Σημ είναι παντρεμένος με τη Λίζα, ο Χαμ με την Άννα και ο Ιάφεθ είναι αρραβωνιασμένος με την Ασία.

Μορφωτικό επίπεδο: Το μορφωτικό επίπεδο των δύο μεγαλύτερων γιων είναι πολύ χαμηλό και παρατηρούμε ότι ο Χαμ αντιπαθεί το διάβασμα (Ν 303), ενώ ο Ιάφεθ είναι βιβλιοφάγος και του αρέσει να ταξιδεύει με τη φαντασία του, όπως κάνει και ο πατέρας του. Είναι φοιτητής της Φιλοσοφικής, αλλά δεν παρακολουθεί τα μαθήματα και παρ' όλο που η μητέρα του επιμένει να πάρει το πτυχίο, εκείνος το θεωρεί άχρηστο. Έτσι, λοιπόν, συμπεραίνουμε ότι η βιοθεωρία του Ιάφεθ ταιριάζει απόλυτα με του πατέρα του και παρουσιάζεται ως ένας ώριμος, κατασταλαγμένος και φιλοσοφημένος νέος.

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Κανείς από τους τρεις γιους δεν εργάζεται και τους συντηρούν ο πατέρας και οι γυναίκες τους (Ν 64). Ο Σημ έχει κάνει πολλές δουλειές, αλλά σε καμία δεν έχει στεριώσει, ενώ κατά καιρούς παίζει κιθάρα σε διάφορα συγκροτήματα φίλων (Ν 59). Ο Χαμ είναι μηχανικός αυτοκινήτων, αλλά δεν στεριώνει και αυτός σε καμιά δουλειά και 'επενδύει νοερά' τα χρήματα που κληρονόμησε η μητέρα από τον παππού τους σε μια αντιπροσωπεία μηχανών, ο Σημ σε ένα κατάστημα μουσικών ειδών και ο Ιάφεθ με τη σειρά του σε ένα βιβλιοπωλείο (Ν 64). Ωστόσο, στο ταξίδι αναλαμβάνουν τους ρόλους που τους αναθέτει ο Νώε και έτσι βλέπουμε τον Σημ στην πλοήγηση, τον Χαμ στην επισκευή και τη λειτουργία

των μηχανών και τον Ιάφεθ στον ασύρματο, αν και δηλώνει στον πατέρα του ότι έχει ξεπεραστεί αυτή η ειδικότητα και έχει αντικατασταθεί από σύγχρονα μέσα.

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Οι δύο μεγαλύτεροι γιοι είναι απαιτητικοί, γκρινιάρηδες, κυνικοί και αχάριστοι απέναντι τους γονείς τους που τους προσφέρουν τα πάντα, χωρίς να ζητούν ανταπόδοση. Ο Σημ διαμαρτύρεται συνεχώς, διότι περιμένει το ταξίδι, αλλά δεν βλέπει να υλοποιείται (Ν 61), ενώ στο άκουσμα της λέξης κατακλυσμός είναι έτοιμος να γελάσει παρέα με τον Χαμ (Ν 86). Όταν ο Νώε αναφέρεται στην ουσία της ζωής, αυτοί απαντούν εντελώς κυνικά ότι το τσιγαριλίκι είναι η μόνη ουσία που ξέρουν και η οποία τους προσφέρει τις συγκινήσεις που αναζητούν (Ν 126, 137, 138). Στο ταξίδι χάνουν τη βολή τους και συνεχίζουν την γκρίνια για τις ανέσεις που άφησαν πίσω, αλλά δεν αλλάζουν τις συνήθειές τους. «Παίζουν τάβλι, χαρτιά, ζάρια, φουμάρουν, προσπαθούν να σπρώξουν το χρόνο» (Ν 140, 273). Επομένως, φαίνεται ότι το ταξίδι δεν τους προσέφερε κάτι, αφού ο Χαμ δηλώνει ότι ένα ταξίδι δεν αρκεί, για ν' αλλάξει ριζικά η ζωή και επίσης, πως «ό,τι έχει να κάνει με αλογατάκια, γυμναστική και μπάλα με κάνει να αισθάνομαι περισσότερο άντρας!» (Ν 124). Αντιθέτως, ο Ιάφεθ είναι ευγενικός, προσηνής, καλόκαρδος και σέβεται τους γονείς του, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ταυτίζονται πλήρως οι συνήθειές του και ο τρόπος σκέψης του μ' εκείνων. Έτσι, παρατηρούμε ότι ο Ιάφεθ είναι λάτρης της τεχνολογίας, σε αντίθεση με τον πατέρα του που είναι ιδιαιτέρως αρνητικός απέναντι στη νέα τεχνολογία και θεωρεί ότι καταδυναστεύει τις ζωές των ανθρώπων (Ν 149).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Ο Σημ και ο Χαμ παρουσιάζονται αγενείς και αυθάδεις, χρησιμοποιούν χυδαίο λεξιλόγιο και ειρωνεύονται τόσο τον αδελφό τους όσο και τον πατέρα τους, ενώ απαντούν με άσεμνη χειρονομία στη μητέρα τους, όταν τους απειλεί ότι θα πραγματοποιήσει το ταξίδι χωρίς αυτούς (Ν 84). Αποδεικνύονται ρηχοί άνθρωποι με ανούσια ενδιαφέροντα, αφού θεωρούν χάσιμο χρόνου αυτό το ταξίδι και ο μεν Σημ θα προτιμούσε να ήταν με τους φίλους του, ο δε Χαμ θα ήθελε να πάει στο τουρνουά μοτοσυκλέτας (Ν 123). Καθώς η κυρία Νώε μαλώνει τα παιδιά της για τη συμπεριφορά και το λεξιλόγιό τους, τους τονίζει ότι τους έδωσε σωστή ανατροφή και ότι δεν της αρέσει που χρησιμοποιούν λέξεις του δρόμου, για να εισπράξει την απάντηση του Ιάφεθ ότι τις καλύτερες λέξεις τις μαθαίνει κανείς στο δρόμο (Ν 64). Η

έλλειψη σεβασμού και η διαφορά ήθους των τριών γιων φαίνεται και από το γεγονός ότι ο Σημ και ο Χαμ «φιλιούνται και χουφτώνονται με τις γυναίκες τους» ενώπιον των άλλων και μόνο η Ασία και ο Ιάφεθ σέβονται τους γύρω τους και τους εαυτούς τους και αποφεύγουν τους εναγκαλισμούς και τις τρυφερότητες σε κοινή θέα (Ν 139). Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, οι δύο μεγάλοι γιοι του Νώε δεν μπορούν να πιστέψουν αυτό που ζουν, τους αρέσουν οι περιπέτειες, αλλά δεν νοιάζονται για το βαθύτερο νόημα της ζωής και το βασικό τους αίτημα είναι: «Θέλουμε γκόμενες» (Ν 152).[396] Εδώ παρατηρούμε ότι τόσο οι γυναίκες τους όσο και αυτοί αναζητούν άλλους συντρόφους και αποδεικνύεται ότι δεν καλύπτονται και δεν σέβονται ο ένας τον άλλον.

Σε πλήρη αντίστιξη, ο Ιάφεθ διαβάζει τον *Μόμπι Ντικ,* έχει πνευματικές αναζητήσεις[397] και ρωτά τον πατέρα του, μεταξύ άλλων, γιατί διαβάζουν οι άνθρωποι, για να εισπράξει την απάντηση ότι «οι δικές μας περιπέτειες δεν μας αρκούν, είμαστε πολύ κοντά τους για να τις απολαύσουμε. Θέλουμε να έχουμε και δεύτερη ζωή, που να μας προσφέρει συγκινήσεις» (Ν 150-151). Ο Ιάφεθ αγαπά τους γονείς του και δεν θέλει να μάθουν ότι είναι άρρωστος, για να μην στενοχωρηθούν. «Κι ας ζούνε στο ίδιο σκάφος, ο Νώε συνειδητοποιεί ότι χαμπάρι δεν παίρνει τι κάνουν οι άλλοι» (Ν 242). Ο μικρός γιος είναι πράος, ευγενικός και κάνοντας την αυτοκριτική του ζητά από τον πατέρα του να τον συγχωρέσει για τις πίκρες που του έχει δώσει (Ν 260) και έτσι διαπιστώνουμε ότι το ταξίδι επέδρασε θετικά μόνο στον Ιάφεθ και στην κυρία Νώε.

---

[396]Το όνειρο του Χαμ είναι να ζει σ' ένα μπουρδέλο και να βλέπει «από το βράδυ ως το πρωί σουτιέν, κιλότες και κρέας θηλυκό» (Ν 124).

[397]Ο Δ. Κούρτοβικ σχολιάζει ότι «ο Μόμπι Ντικ μιλάει για την ανδρική επική αυτοκαταστροφικότητα, την ηρωική αλλά και απελπισμένη εμμονή στην προσπάθεια υπέρβασης των ορίων, τη σύγκρουση με το φυσικό νόμο και τη μοίρα», βλ. Δέσποινα Τριβόλη, «Ο Δημοσθένης Κούρτοβικ λέει», 01.04.2010, www.lifo.gr.

6. 3. Οι γυναικείοι χαρακτήρες

Η κυρία Νώε

Η κυρία Νώε είναι συνομήλικη με το σύζυγό της και από το χιουμοριστικό σχόλιο του αφηγητή για το μουστάκι των γυναικών («Στους άντρες το μουστάκι φυτρώνει στα δεκάξι, στις γυναίκες στα πενήντα έξι» (Ν 147) μπορούμε να προσδιορίσουμε επακριβώς την ηλικία της.

Εξωτερική περιγραφή: Με την τεχνική της ανάληψης πληροφορούμαστε ότι αφενός της άρεσε η διασκέδαση, όταν ήταν νεαρή, αφετέρου φρόντιζε ιδιαιτέρως την εξωτερική της εμφάνιση, καθώς ήταν πολύ φιλάρεσκη (Ν 222), ενώ εξακολουθεί να είναι και τώρα, αφού διαμαρτύρεται που δεν πρόλαβε να πάρει μαζί της στο ταξίδι τ' απαραίτητα: «'Ψαλιδάκι των χεριών, λίμα, ζυγαριά'» (Ν 117). Μέσω της ανάληψης του Νώε, έχουμε την περιγραφή της νεαρής κυρίας Νώε, που ήταν ένα κορίτσι με γκρίζα μάτια, κοντά αγορίστικα μαλλιά και με φωνή που επούλωνε τις πληγές του (Ν 323). Τώρα, η γυναικεία παρακμή είναι φανερή και τα θέλγητρά της σιγά σιγά μαραίνονται, αλλά τα πόδια της εξακολουθούν να είναι νεανικά και χυτά (Ν 91-92). Στο ταξίδι τη βλέπουμε να είναι καθισμένη μπροστά στον καθρέφτη, το σύμβολο της γυναικείας ματαιοδοξίας και να βάζει κρέμα στο πρόσωπο και στα χέρια για να εξαφανίσει τους σπίλους και τις πανάδες (Ν 219) και όταν έχει γεράσει πια, «έχει πάρει κάποια κιλά, μα είναι ακόμα ευκίνητη. Το βλέμμα της πάντα ξύπνιο» (Ν 343).

Οικογενειακή κατάσταση: Είναι παντρεμένη με το Νώε και ποτέ της δεν μπόρεσε να εξηγήσει επαρκώς στον εαυτό της τους λόγους που τον παντρεύτηκε, αφού δεν ήταν ο τύπος του άνδρα που είχε ονειρευτεί και δεν ανταποκρινόταν καθόλου στα πρότυπα που είχε στο νου της. Η αλλοπρόσαλλη αυτή κατάσταση την ταράζει και την ενοχλεί, τη διχάζει και την κάνει ν' ανατρέχει διαρκώς στο παρελθόν, αναζητώντας τις απαντήσεις.

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Η κυρία Νώε προερχόταν από μια μικροαστική οικογένεια και ήταν κόρη δικαστικού επιμελητή. Προφανώς απείχε από κοινωνικούς αγώνες και δεν είχε καμία κομματική ταυτότητα, αφού αντιδρά στο άκουσμα της λέξης 'οργάνωση', καθώς θυμάται να της λένε διαρκώς «'Οργανώσου', 'Δεν είσαι οργανωμένη', 'Σε ποια οργάνωση είναι αυτός;'» (Ν 129).

Μορφωτικό επίπεδο: Με την τεχνική της ανάληψης αντλούμε πληροφορίες για τα γούστα και τη μόρφωσή της και συγκεκριμένα μαθαίνουμε ότι δεν είχε τόσο εκλεπτυσμένα γούστα όπως ο Νώε και ότι άκουγε λίγο Σοπέν, διάβαζε Περλ Μπακ, Δάφνη ντι Μοριέ και λίγο Βασιλικό (Ν 222). Έτσι, ο Νώε «γι' αυτήν, ένα κορίτσι που της άρεσαν οι αμερικάνικες ταινίες, οι μουσελίνες και τα μαγιό ντε πιες, παραήταν περίπλοκος και ερεβώδης» (Ν 225). Η κυρία Νώε παραδέχεται ότι είναι μια απλή γυναίκα, χωρίς πολλές γνώσεις και επιπλέον επισημαίνει ότι δεν είναι κουλτουριάρα. Στο άκουσμα της συγκεκριμένης λέξης ο Νώε εκνευρίζεται, διότι ο όρος χρησιμοποιείται απαξιωτικά για τους ανθρώπους που είναι αφοσιωμένοι και ταγμένοι σ' ένα σκοπό. Εκείνη του εξηγεί πως δεν επικρίνει τους ταγμένους και αφοσιωμένους, αλλά τους «δήθεν» και αυτούς που υποκρίνονται ότι γνωρίζουν κάτι εξαιρετικό και μιλούν ακαταλαβίστικα (Ν 239). Σχολιάζοντας την τάση της Ασίας να ζωγραφίζει κάθε μέρα και από ένα πορτρέτο του Ιάφεθ, η κυρία Νώε βρίσκει ότι η ζωγράφος επαναλαμβάνεται και το θεωρεί βαρετό και ανούσιο, ενώ ο Νώε δυσανασχετεί και τονίζει ότι η συγκεκριμένη στάση των καλλιτεχνών δείχνει τη συνέπεια στην τέχνη τους. Ο Νώε υπογραμμίζει ότι «εκείνοι άλλο δεν έκαναν από το να ακολουθούν την εσωτερική τους φωνή, να εκφράζουν τον ψυχικό τους κόσμο. Όσο πιο φαινομενικά όμοια έργα κάνουν, τόσο πιο συνεπείς είναι» (Ν 239).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Μέσω της ανάληψης της κυρίας Νώε, μαθαίνουμε ότι η γνωριμία της με το Νώε έγινε στην τράπεζα, όπου αυτή εργαζόταν ως δακτυλογράφος (Ν 222) και ότι σταμάτησε να εργάζεται, όταν παντρεύτηκαν. Πληροφορούμαστε, επίσης, ότι αφοσιώθηκε στην ανατροφή των παιδιών της και το νοικοκυριό και ότι έμαθε να μαγειρεύει, αλλά ο Νώε ποτέ δεν εκτίμησε την κουζίνα της και πάντα έβρισκε ψεγάδια (Ν 226). Επομένως, η κυρία Νώε ενσαρκώνει το πρότυπο της γυναίκας-μητέρας και νοικοκυράς (Ν 62, 86, 88), η οποία στην παρούσα φάση ονειρεύεται να πάνε οικογενειακώς μια κρουαζιέρα και υπόσχεται στα παιδιά της ότι θα είναι ένα υπέροχο ταξίδι, όπου δεν θα εξαρτώνται από τρίτους (Ν 63), αλλά όσο πλησιάζει ο καιρός για το πολυπόθητο ταξίδι, αναδιπλώνεται, αμφιβάλλει για την επιτυχία του εγχειρήματος και αρχίζει να σκέφτεται ότι κινδυνεύει να αποβεί εις βάρος της.

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Ως νεαρή είχε ονειρευτεί τη ζωή της διαφορετικά, αλλά η πορεία τη διέψευσε. Ωριμάζοντας, νιώθει μόνη,

απογοητευμένη και αδυνατεί να επικοινωνήσει τόσο με τον άνδρα της, όσο και με τους γιους και τις νύφες της, ενώ είναι απελπισμένη και δεν έχει έναν άνθρωπο να πει το πρόβλημά της. «Δεν ξέρει σε ποιον να στηριχτεί. Οι γιοι της είναι στο δικό τους κόσμο. Με τις νύφες της δεν τα πηγαίνει καλά» (Ν 90). Επιπλέον, αισθάνεται ότι ο Νώε έχει μυστικά από εκείνην και, καθώς δεν εξωτερικεύεται, δεν είναι σίγουρη ότι τον γνωρίζει σε βάθος, ενώ νιώθει ότι ακόμα και τα παιδιά της που κάποτε τον αμφισβητούσαν, τώρα είναι μαγεμένα από τον πατέρα τους. Μες στην απελπισία της αποζητά τη μητέρα της και δηλώνει πως δεν θέλει περιπέτειες, δεν θέλει άλλα ταξίδια, αλλά την ηρεμία, την ησυχία και τη ζωή της πίσω (Ν 230). Ωστόσο, μετά το ταξίδι αλλάζει η στάση της απέναντι σε όλους και τα τελευταία χρόνια της ζωής της τα περνά ήσυχα και όμορφα, μακριά από την πόλη, παρέα με τον άνδρα της, τον οποίο φροντίζει και προσπαθεί να τον αποτρέψει από ενδεχόμενο, μελλοντικό ταξίδι, δείχνοντας ότι ξεχνά το τελευταίο, αναπόφευκτο ταξίδι του κάθε ανθρώπου.

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Αναφορικά με τις φιλικές σχέσεις, η κυρία Νώε συμπαθεί πάρα πολύ το φίλο του άνδρα της και τον υποδέχεται θερμά στο σπίτι της μετά την επιστροφή τους από το ταξίδι, επισημαίνοντάς του ότι ο Νώε είναι –δικαιολογημένα– μαγεμένος από αυτόν. Παράλληλα, υφέρπει και το ερωτικό στοιχείο, αφού η κυρία Νώε είναι θαμπωμένη από τον Άρη και σκέφτεται ότι θα μπορούσε να τον φλερτάρει, αν δεν ήταν οικογενειακός φίλος (Ν 301). Αυτή η φιλική σχέση του ζεύγους και του Άρη εξακολουθεί να υφίσταται μέχρι τα βαθιά γεράματα και η κυρία Νώε τον παρακαλεί να μην τους ξεχνά, διότι ο άνδρας της στηρίζεται πάρα πολύ σ' αυτόν και η παρουσία του του δίνει χαρά και κουράγιο να συνεχίζει (Ν 344).

Η κυρία Νώε είχε διάφορες περιπέτειες πριν σχετιστεί και παντρευτεί με το Νώε. Έτσι, θυμάται τον πρώτο της έρωτα, τον Λάκη, το πρώτο της ραντεβού με τον Μάικλ και την αρχική διάψευση από το πρώτο φιλί που δεν ήταν τόσο ρομαντικό όσο το φανταζόταν κάτω από αγράμπελη ή κοντά σε αγριοτριανταφυλλιές, με αποτέλεσμα να βιώνει μια έντονη συγκρουσιακή κατάσταση και να νιώθει ενοχές: «Πώς μπόρεσε να το κάνει, αυτή, κόρη δικαστικού επιμελητή!» (Ν 221), αλλά ζει έντονα τη ζωή της, ώσπου γνωρίζει το Νώε.

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Η κυρία Νώε ως νεαρή κοπέλα υπήρξε πολύ καταπιεσμένη, αφού δεν την άφηναν οι γονείς της να ξεμυτίσει

ούτε στο παράθυρο και θυμάται ότι δεν της επέτρεπαν να βγαίνει στη γειτονιά να παίζει, ενώ τα αγόρια έπαιζαν ελεύθερα. Θυμάται επίσης, το πρώτο πάρτι υπό το άγρυπνο βλέμμα των γονιών της και συγκρίνει τα κορίτσια της εποχής της με τα σημερινά: «Πού οι σημερινές κοπέλες, που μισόγυμνες βγαίνουν μόνες προς άγραν αγοριών και γυρνάνε τις πρωινές ώρες!» (Ν 221). Μονολογεί και θυμάται το πατρικό της, την ανεμελιά και την ξεκούραση, την έλλειψη ευθυνών, θυμάται ακόμα ότι της άρεσε να συζητά με τη μητέρα της, με τη «μανούλα μου», όπως την αποκαλεί, αλλά και με τις φιλενάδες της και επίσης, ότι θεωρούσε έξω από τη ζωή της τους άνδρες που τους χαρακτηρίζει ως «ένα αναγκαίο κακό και τίποτ' άλλο» (Ν 229).

Βλέπουμε την έντονη διάψευση των σχεδίων και των ονείρων της, καθώς από την παραμυθένια ζωή που ονειρεύτηκε με το Νώε, βίωσε την απογοήτευση, αφού είναι εντελώς ασύμβατο ζευγάρι. Η κυρία Νώε θυμάται τον εαυτό της μικρό κοριτσάκι και την ανυπομονησία της να μεγαλώσει και να ντυθεί νύφη, να βάλει τα λευκά πέπλα, τ' άνθη λεμονιάς και να πατήσει σε κόκκινο χαλί (Ν 220). Προσπαθώντας να εξηγήσει τους λόγους επιλογής του Νώε, βρίσκει ότι ήταν το μείγμα του πολύ μυστήριου, περίεργου, απόμακρου και καλλιεργημένου τύπου που τη γοήτευσε (Ν 222) και θυμάται ότι ήταν πεπεισμένη από το πρώτο ραντεβού τους ότι ο Νώε ήταν ο άνθρωπος της ζωής της. Ωστόσο, δεν μπορεί να ξεχάσει ότι είχε δελεαστικές προτάσεις από γιο βιομηχάνου και δικηγόρο, αλλά «εκείνη προτίμησε την… Κιβωτό. Μα είναι να τρελαίνεσαι. Να θέλεις έναν άνθρωπο που ζωγραφίζει ακατανόητα σχήματα και που σκοπός της ζωής του είναι να ταξιδέψει μ' ένα φανταστικό πλεούμενο» (Ν 223). Η πρώτη μεγάλη έκπληξη, λοιπόν, που της επεφύλασσε ο Νώε ήταν τ' όνειρό του να ταξιδέψει με την Κιβωτό. Ωστόσο, επιρρίπτει ευθύνες στον εαυτό της, διότι θα έπρεπε να έχει καταλάβει ότι δεν ήταν ένας φυσιολογικός άνθρωπος από το όνομά του και μόνον, ενώ θυμάται την ονοματοδοσία των παιδιών από τον πατέρα τους και τη θετική τους αντίδραση, αφού θεωρούσαν τα καινούργια ονόματα ξεχωριστά και όχι κοινότοπα (Ν 227). Συγχρόνως, η κυρία Νώε αναζητά τους λόγους που επεδίωξε το γάμο ο Νώε και γνωρίζει καλά ότι «δεν ήταν προκάλυμμα, φόβος απέναντι στην κοινωνία. Όχι, δεν είναι τέτοιος άνθρωπος. Μπορεί να έχει χίλια στραβά, αλλά δεν είναι υστερόβουλος. Διαφορετικά, θα του είχε δώσει προ πολλού τα παπούτσια στο χέρι» (Ν 224). Ο Νώε την κερδίζει, λοιπόν, με την προσωπικότητα και τη συμπεριφορά του και δεν μπορεί να ζήσει μακριά του, παρ' όλο που συγχυζόταν συχνά μαζί του και «μολονότι προτιμούσε να μην έχει κανέναν πάνω απ' το κεφάλι της, προπαντός έναν άντρα» (Ν

225). Θυμάται ότι σιγά σιγά κατάφερε να υπομένει τα καπρίτσια του, να κάνει τα στραβά μάτια σε ό,τι της φαινόταν παλαβό και να τον περιποιείται, αφού ένιωθε ότι στο βάθος ήταν ένα παιδί και μάλιστα ένα παιδί που ζήλευε τα παιδιά του, παρ' όλο που δεν το παραδεχόταν ο ίδιος (Ν 226). Θυμάται τις φίλες της να της λένε να τον αφήνει να έχει τα όνειρά του και τα σχέδιά του και εκείνη να νοιάζεται για το σπίτι της και τα παιδιά της (Ν 227). Σχολιάζει, επίσης, τη φράση που ακούγεται συχνά, ότι δηλαδή οι γυναίκες κουμαντάρουν τους άνδρες και υπογραμμίζει ότι δεν είναι άνθρωπος του χεριού της ο Νώε, αφού είναι απρόβλεπτος και δεν μπαίνει σε καλούπια. «Ξέρει τι σκέφτεσαι ανά πάσα στιγμή, η παραμικρή λεπτομέρεια δεν περνά απαρατήρητη. Ας είναι ονειροπαρμένος, ας ταξιδεύει στα σύννεφα, όπως έλεγε κι ο μακαρίτης ο πατέρας του, παρ' όλα αυτά ξέρει πάντα τι του γίνεται» (Ν 228).

Η ώριμη πια κυρία Νώε μαλώνει συνεχώς με το Νώε και προσπαθεί να τον καταλάβει, αλλά αποδεικνύεται δύσκολο, αφού αυτός αποφεύγει τις συζητήσεις και συνάμα αποσύρεται στο δωμάτιό του, για να ακούει όπερες και να σκαλίζει στο ξύλο. Εκείνη νιώθει ακόμη μεγαλύτερη στενοχώρια, διότι βλέπει ότι ξαναθυμήθηκε τις παλαβομάρες του να γίνει ναυπηγός, αν και ήταν άνθρωπος του γραφείου (Ν 52, 58, 65, 66) και μένει άναυδη με την είδηση της παραίτησής του (Ν 87-88), ενώ μαλώνει μαζί του και του ζητά να το ξανασκεφτεί. Όταν οι γιοι της ζητούν τη βοήθεια της μητέρας τους, ψάχνοντας για τα πράγματά τους, ο Νώε σχολιάζει επικριτικά τα χάλια των παιδιών του που εξαρτώνται από τη μητέρα τους, όντας άνδρες, και εκείνη του απαντά ότι το πρόβλημα είναι αυτός και όχι τα παιδιά. «'Γνωρίζω το πρόσωπό σου σπιθαμή προς σπιθαμή, μα δεν ξέρω τι μπορεί να κρύβεται μες στο κεφάλι σου. Είσαι ο καλός άνθρωπος που φαίνεσαι ή μήπως κρύβεις μέσα σου το Σατανά;'» (Ν 89). Μετά το ταξίδι, η σχέση του ζευγαριού αλλάζει ριζικά, αφού η κυρία Νώε γίνεται πιο εκδηλωτική και εξωτερικεύει την αγάπη της στο Νώε, γεγονός που του κάνει τρομερή αίσθηση, αναρωτιέται αν ήταν η ανταμοιβή τόσων χρόνων και το παραλληλίζει μάλιστα με την καραμέλα που δίνουν στα παιδιά για να τα γλυκάνουν ή με το παραμύθι που τους λένε, για να τα πάρει ο ύπνος. Νιώθει διαρκώς ότι ακούει τη γυναίκα του να τον αποκαλεί 'αγάπη μου' και να ψελλίζει αυτή τη θεσπέσια λέξη (Ν 331, 332) και εκείνη πράγματι είναι πολύ περιποιητική και μένει σταθερά δίπλα του ως το τέλος της ζωής τους, παρ' όλες τις διαφωνίες και τις συγκρούσεις τους, αφού ουσιαστικά τον αποδέχεται όπως είναι και δεν προσπαθεί να τον αλλάξει (Ν 343).

Αναφορικά με τα παιδιά της, η κυρία Νώε νιώθει ότι αυτοί οι τρεις νεαροί άνδρες δεν έχουν καμία σχέση με τα μικρά χαδιάρικα αγόρια της και τους επιπλήττει,

διότι δεν έχουν ίχνος σεβασμού. Τους τονίζει ότι θα υλοποιηθεί το ταξίδι, όπως τους το υποσχέθηκε, αφού είναι συνεπής και προσγειωμένη σε αντίθεση με τον πατέρα τους που πετάει στα σύννεφα (Ν 62, 327), αλλά εκείνοι γκρινιάζουν διαρκώς και δεν είναι ευχαριστημένοι ποτέ, όπως όλα τα κακομαθημένα παιδιά (Ν 62, 84, 93, 98, 220). Έτσι, η κυρία Νώε συνειδητοποιεί ότι τα παιδιά της είναι ίδια με τον πατέρα τους, «μικροί Νώηδες είναι κι αυτοί» και έχουν κληρονομήσει την τρέλα του, παρ' όλο που ασκούν κριτική και μαλώνουν διαρκώς μαζί του (Ν 227). Για τις τρεις νύφες της οι γνώμες ποικίλλουν, αλλά είναι σταθερά αρνητικές, γεγονός που την οδήγησε στη δημιουργία εντελώς τυπικών και όχι ουσιαστικών σχέσεων μαζί τους και στη συνακόλουθη αποξένωσή της. Για την Άννα υποστηρίζει ότι είναι γκρινιάρα και δεν ευχαριστιέται πότε και με τίποτα (Ν 61), ενώ την Ασία τη βρίσκει περίεργη και απορεί με τα γούστα του γιου της (Ν 269). Ο Νώε επισημαίνει ότι ποτέ της δεν τα πήγε καλά με τις νύφες της και συμπεραίνει ότι δεν είναι ούτε η πρώτη ούτε και η τελευταία πεθερά (Ν 61), μα και η ίδια συναισθάνεται τις ευθύνες της και παραδέχεται ότι δεν βοήθησε στη δημιουργία θετικού κλίματος. «Μήπως όμως τους είπε ποτέ γλυκό λόγο! Πραγματική πεθερά στάθηκε γι' αυτές. Πώς να ζητήσει τη βοήθειά τους τώρα; Ποτέ της δεν ένιωσε τόσο μόνη» (Ν 220).

Οι νύφες: η Λίζα, η Άννα κι η Ασία

Εξωτερική περιγραφή: Η Λίζα και η Άννα παρουσιάζονται ιδιαίτερα φιλάρεσκες και φροντίζουν αποκλειστικά και μόνον για την εξωτερική τους εμφάνιση, ενώ δεν δείχνουν ανάλογο ενδιαφέρον για την πνευματική καλλιέργειά τους. Έτσι, η Λίζα έχει ανταύγειες στα μαλλιά, είναι ψηλή, καστανή, με καλλίγραμμες γάμπες και προσεγμένο ντύσιμο, η Άννα έχει κόκκινα μαλλιά, «φοράει ψεύτικες βλεφαρίδες και βάφει τα νύχια της μοβ» (Ν 61, 125) και τέλος, η Ασία έχει «λευκά, μακριά δάχτυλα» (Ν 241), εβένινα μαλλιά (Ν 268), «μάτια σχιστά και μήλα προτεταμένα, σαν πραγματική Ασιάτισσα» (Ν 60, 268), ενώ το όνομά της συνδέεται άμεσα με τα χαρακτηριστικά της.

Οικογενειακή κατάσταση: Η Λίζα είναι η γυναίκα του Σημ, η Άννα του Χαμ και η Ασία είναι αρραβωνιαστικιά του Ιάφεθ (Ν 61).

Μορφωτικό επίπεδο: Τα ενδιαφέροντα της Λίζας και της Άννας είναι περιορισμένα και αρκούνται σε φτηνά και εύπεπτα αναγνώσματα, αφού βλέπουμε την Άννα να διαβάζει ένα βιβλίο με τίτλο 'Η αγάπη μου με θέλει γυμνό' και θα πρέπει να επισημάνουμε ότι το λεξιλόγιο των δύο γυναικών συναγωνίζεται σε χυδαιότητα εκείνο των ανδρών τους (Ν 133). Αντιθέτως, η Ασία μελετά ένα βιβλίο για τη ζωή του Βαν Γκογκ και τα ενδιαφέροντά της δείχνουν άνθρωπο καλλιεργημένο και λεπτεπίλεπτο (Ν 132).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Και οι τρεις νεαρές γυναίκες είναι εργαζόμενες εν αντιθέσει με τους συζύγους τους και βλέπουμε ότι η Λίζα είναι γραμματέας σε μία εταιρεία και η Άννα «εργάζεται σε μια μπουτίκ με επώνυμα γυναικεία ρούχα» με κρυφό όνειρο και μεγάλη επιθυμία να εμφανιστεί στην τηλεόραση έστω για μία φορά (Ν 61, 126). Τέλος, η Ασία είναι ζωγράφος, σπουδάζει στη Σχολή Καλών Τεχνών και παράλληλα κάνει διακοσμήσεις σε σπίτια και καταστήματα, ενώ κατά τη διάρκεια του ταξιδιού ζωγραφίζει ακατάπαυστα (Ν 60).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, και οι τρεις αντιτίθενται στον παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας και τα καθήκοντα της νοικοκυράς και βλέπουμε ότι η Λίζα αρνείται τη φασίνα και βγάζει από τη βαλίτσα της «το καλό της παντελόνι και μια μπλούζα Βερσάτσε», η Άννα φοβάται μήπως σπάσουν τα νύχια της και η Ασία δηλώνει ότι δεν τα καταφέρνει με τις σκούπες και τα φαράσια (Ν 130).

Οι δύο μεγαλύτερες επιθυμούν τη χλιδή και την πολυτέλεια και αδιαφορούν για τους άνδρες τους, αφού δείχνουν έτοιμες να γνωρίσουν νέους συντρόφους, ώστε ν' αποκτήσει κάποιο ενδιαφέρον η ζωή τους. Ονειρεύονται την κοσμοπολίτικη ζωή και κατά τη διάρκεια του ταξιδιού η καθεμία θέλει να αγκυροβολήσει σε κάποιο νησί για τους δικούς της λόγους. Η Άννα θέλει να πιάσουν στη Μύκονο για τα κοσμηματοπωλεία και η Λίζα θέλει να πάει στο Σούπερ Παραντάιζ (Ν 137). Αποδεικνύονται επιπόλαιες και ανώριμες γυναίκες και στη ζωή τους κυριαρχεί το «δήθεν» και η εικόνα, ενώ τα ιδανικά και οι αξίες είναι άγνωστες λέξεις για εκείνες, όπως και για τους συζύγους τους. Η Ασία διαφοροποιείται τόσο στη συμπεριφορά όσο και στο ήθος από τις άλλες δύο και η τρυφερότητα και η ευαισθησία της υπογραμμίζονται και από το γεγονός ότι παίρνει μαζί της στο ταξίδι την άσπρη, αλλήθωρη γάτα της, τη Σανγκάη που την αγαπά πολύ (Ν 85) και αυτή η κίνησή της βρίσκει μιμητές, με αποτέλεσμα ο Σημ να πάρει μαζί του τα σκυλάκια του, το Ρικ και το Ρακ,[398] η Λίζα τα κουνέλια της, το Λάμπρο και τη Λαμπρινή και η Άννα τα παπαγαλάκια της.

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Δεν φαίνεται να υπάρχει αγάπη ανάμεσα στα δύο πρώτα ζευγάρια, ενώ στο ζεύγος Ιάφεθ-Ασίας είναι πρόδηλη η αγάπη και ο σεβασμός. Η Ασία αγαπά πάρα πολύ τον Ιάφεθ και εκδηλώνει την αγάπη και το ενδιαφέρον της στο πρόσωπό του με το να φιλοτεχνεί το πορτρέτο του καθημερινά. Όταν ο Ιάφεθ αρρωσταίνει στο ταξίδι, εκείνη είναι στο πλευρό του κάθε στιγμή, αλλά παύει να ζωγραφίζει, αφού «η έμπνευση χάνεται όταν χάνεται και το πρόσωπο που την προκαλεί» (Ν 241), ενώ η ανάρρωσή του θα δώσει νέα ώθηση στην έμπνευσή της και είναι ξεκάθαρο ότι υπάρχει αλληλοσεβασμός, αλληλοεκτίμηση και αμοιβαία αγάπη. Αναφορικά με τον πεθερό τους, οι δύο μεγάλες νύφες είναι απόμακρες και ψυχρές, τον αποκαλούν πεθερό και δείχνουν εικονικό ενδιαφέρον κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, όταν ο Νώε είναι αδιάθετος και τον έχουν ανάγκη. Αυτός το αντιλαμβάνεται και σκέφτεται γι' αυτές: «Γαλίφες. Κίσσες. Αλεπούδες» (Ν 156). Η Λίζα και η Άννα ζηλεύουν την Ασία πάρα πολύ, μια και είναι η μόνη από τις νύφες που αποκαλεί το Νώε πατέρα και η μόνη με την οποία εκείνος επικοινωνεί ουσιαστικά (Ν 241).

[398]Ο συγγραφέας αναφέρει στο «Play» σχετικά με την ονομασία Ρικ και Ρακ: «Ήμουνα ήδη εκδότης περιοδικού […] το είχα βαφτίσει ''Ρικ και Ρακ'' από τα ονόματα δύο σκυλιών σ' ένα γαλλικό βιβλίο. Βλέπεις, ήμουν ένα παιδί με το πιάνο του και τα γαλλικά του'», ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Play», (υποσ. 11), 290.

6. 4. Συμπεράσματα

Σ' αυτό το μυθιστόρημα, σύμφωνα με τον Β. Χατζηβασιλείου, κυριαρχεί ένα «ιδιότυπο και μοναχικό εγώ, το οποίο βυθίζεται με λατρεία στη μουσική και τη λογοτεχνία και έλκεται από ένα επιτακτικό όραμα ερωτικής ελευθερίας και ανεξαρτησίας».[399] Το ταξίδι με την Κιβωτό ξεκίνησε ως ταξίδι φυγής και εξελίχθηκε σε ταξίδι αυτογνωσίας και έτσι ο *Νώε* είναι «τελικά διδακτική αλληγορία και ταυτόχρονα τολμηρό μυθιστόρημα που φθάνει ως τον καθαρμό και τη συμφιλίωση του Νώε με την ερωτική φύση του».[400]

Συνοψίζοντας, επισημαίνουμε ότι ο Νώε ως παιδί παρουσιάζεται «ιδιοφυές και ευαίσθητο, που αναποδογυρίζει τις λέξεις και τα νοήματα, όπως αναποδογυρισμένο νιώθει τον εαυτό του», ενώ ως πατέρας είναι «μάλλον ελαστικός, καθώς απεχθάνεται να ασκεί εξουσία. Ένας οικογενειάρχης με διπλή ζωή, την ημέρα «μια καθαρή» και τη νύχτα, παρά την αποθεράπευση, «μια κάπως βρόμικη».[401] Επιπλέον, ως παιδί νιώθει εγκλωβισμένο σ' ένα λαβύρινθο ενοχών και, καθώς μένει αβοήθητο από το περιβάλλον του και ειδικότερα από τον πατέρα του, καταρρέει και αφήνει τη μελαγχολία να τον συμπαρασύρει στα δικά της μονοπάτια, αφού «τα κοινωνικά υποκείμενα που δεν επιτελούν το φύλο τους σύμφωνα με τους πολιτισμικά και πολιτικά προβλεπόμενους τρόπους αντιμετωπίζουν όχι μόνο κυρωτικές συνέπειες αλλά και τη διαρκή ακύρωση της πραγματικότητάς τους».[402] Είναι ευαίσθητος και ρομαντικός και επίσης σκιαγραφείται αποτραβηγμένος και απομονωμένος από τους υπόλοιπους ανθρώπους και αυτό που του αρέσει είναι να σκαλίζει καράβια με ένα κοπιδάκι. Καθώς μεγαλώνει, γίνεται ολοένα και πιο αιθεροβάμων και ο φίλος του προσπαθεί να τον συγκρατεί και να τον προσγειώνει στην πραγματικότητα, με την οποία, όμως, δεν μπορεί να συμβιβαστεί και επικρίνει το σύγχρονο τρόπο ζωής. Επιπλέον, επικρίνει τη στάση ζωής και τη συμπεριφορά των παιδιών του, ταυτοχρόνως δε, βρίσκει ψεγάδια και στις δικές του συνήθειες και τρόπους κάνοντας την αυτοκριτική του. Αυτό που επιδιώκει πρωτίστως είναι να κρατηθεί μακριά από την υποκρισία και το ψέμα και επιθυμεί να εμφορείται η ζωή του από ευθύτητα,

---

[399]Ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Νώε» (κριτική), (υποσ. 364).

[400]Ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», (υποσ. 363).

[401]Ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», (υποσ. 363).

[402]Ό.π., Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το 'δεύτερο κύμα'», (υποσ. 29), 101.

αλήθεια και ειλικρίνεια. Πριν από την αναχώρηση με την Κιβωτό, παραιτείται από την τράπεζα και νιώθει ελεύθερος και απαλλαγμένος από τα ενοχλητικά δεσμά της άχαρης αυτής εργασίας, ενώ στο σημείο αυτό αξίζει να επισημάνουμε ότι ο Νώε αντιπαθεί τους ανθρώπους της τάξης του και ότι ο ίδιος είναι απλός και νιώθει άνετα και όμορφα ανάμεσα σε απλούς και φτωχούς ανθρώπους.

Σε προχωρημένη ηλικία πια, κάνοντας τον απολογισμό του δηλώνει στον Άρη ότι δεν έχει καταφέρει τίποτε στη ζωή του και ότι είναι βαθιά απογοητευμένος, ενώ επισημαίνει ότι ο γάμος του ήταν ένας απ' τους πολλούς συμβιβασμούς που έκανε και ζηλεύει την αξιοπρεπή και συνεπή στάση του εργένη φίλου του. Ο Νώε αναγνωρίζει τις οφειλές του στον Άρη και τονίζει ότι με τη βοήθειά του κατόρθωσε να βρει τη χρυσή τομή και να ενώσει την πραγματικότητα με τη φαντασία. Έτσι, λοιπόν, στο τέλος η αλλαγή του Νώε είναι απίστευτη και το ταξίδι αποδεικνύεται θαυματουργό, αφού συμφιλιώνεται πρώτα απ' όλα με τον εαυτό του και στη συνέχεια αποκαθιστά στη συνείδησή του τον πατέρα του, παράλληλα δε, αλλάζει στάση απέναντι στη γυναίκα, τους γιους και τις νύφες του, που παλιότερα με το παραμικρό επιθυμούσε να τους εγκαταλείψει, συνειδητοποιώντας ότι ήταν τεράστιο λάθος, αφού δεν οδηγούσε πουθενά αυτή η επιλογή και βαθμιαία μεταβάλλεται σε έναν ευαίσθητο, αβρό και στοργικό πατέρα.

Αναφορικά με τους τρεις γιους του Νώε, αντιλαμβανόμαστε ότι οι δύο μεγαλύτεροι Σημ και Χαμ δείχνουν να έχουν πολλά κοινά σημεία μεταξύ τους, ενώ ο μικρότερος διαφέρει πάρα πολύ από τα αδέλφια του, αφού η συμπεριφορά του αποκαλύπτει έναν άνθρωπο συνετό, ευγενικό, μετρημένο και αξιοπρεπή. Τα μεγαλύτερα αδέλφια είναι αμόρφωτα και αδιάφορα για τα βιβλία και το διάβασμα, ενώ ο Ιάφεθ είναι βιβλιοφάγος και του αρέσει να ταξιδεύει με τη φαντασία του, όπως κάνει και ο πατέρας του. Η βιοθεωρία του ταιριάζει απόλυτα με αυτήν του πατέρα του και παρουσιάζεται ως ένας κατασταλαγμένος και φιλοσοφημένος νέος που επιδιώκει μια ουσιαστική ζωή, με αξίες και ιδανικά. Οι δύο μεγαλύτεροι είναι παντρεμένοι, ενώ ο μικρότερος είναι αρραβωνιασμένος, ωστόσο κανείς από τους τρεις γιους δεν εργάζεται και συντηρούνται από τον πατέρα και τις γυναίκες τους. Αν και έχουν κάνει διάφορες απόπειρες να εργαστούν, αυτές απέβησαν άκαρπες, αλλά στο βάθος είναι οκνηροί και φυγόπονοι και το μόνο που ελκύει τον Σημ και τον Χαμ είναι οι περιπέτειες, ενώ έχουν ροπή προς την κραιπάλη, τις σαρκικές απολαύσεις και τη φιληδονία και δεν δείχνουν κανένα ενδιαφέρον για το βαθύτερο νόημα της ζωής. Εδώ παρατηρούμε ότι τόσο οι γυναίκες τους όσο και αυτοί αναζητούν άλλους

συντρόφους, γεγονός που αποδεικνύει ότι η εξαχρείωση πρωταγωνιστεί στη ζωή τους και οι αξίες έχουν εκμηδενιστεί έναντι των πρόσκαιρων ηδονών και απολαύσεων. Σε πλήρη αντίστιξη, ο Ιάφεθ έχει πνευματικές αναζητήσεις, αγαπά την αρραβωνιαστικιά του και έχει ουσιαστική σχέση μαζί της. Ο Σημ και ο Χαμ παρουσιάζονται αγενείς, ειρωνικοί και αυθάδεις, χρησιμοποιούν χυδαίο λεξιλόγιο και η έλλειψη σεβασμού, καλλιέργειας και αγωγής είναι πρόδηλη κάθε στιγμή και σε κάθε έκφανση της ζωής τους. Έτσι, αποδεικνύονται ρηχοί άνθρωποι με ανούσια ενδιαφέροντα, αφού θεωρούν χάσιμο χρόνου το ταξίδι και γκρινιάζουν διαρκώς για τις ανέσεις που άφησαν πίσω, ενώ δεν αλλάζουν τις συνήθειές τους και φαίνεται ότι τίποτε δεν μπορεί να τους βοηθήσει πραγματικά. Αντιθέτως, το ταξίδι επέδρασε θετικά στον Ιάφεθ, αφού κάνει την αυτοκριτική του και ζητά συγγνώμη από τον πατέρα του για τις πίκρες που του έχει δώσει. Είναι πράος, ευθύς, συγκαταβατικός και ευγενικός και εκδηλώνει το σεβασμό και την αγάπη του ποικιλοτρόπως απέναντι στους γονείς του.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, διαπιστώνουμε ότι ο Νώε κατατάσσεται στους πρωτεύοντες χαρακτήρες ως προς τη λειτουργία που επιτελεί στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζει μέσα σ' αυτό, ενώ οι γιοι του στους δευτερεύοντες· επιπλέον, ο Νώε κατατάσσεται στους σφαιρικούς/πολυδιάστατους ως προς τον τρόπο παρουσίασής του, αφού είναι πολύπλοκος στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίσταται με μεγάλη ιδιαιτερότητα, ενώ οι γιοι του στους επίπεδους ή δισδιάστατους, αφού κατασκευάζονται γύρω από μία και μόνο ιδέα ή ιδιότητα και παριστάνονται χωρίς πολλές εξατομικευτικές λεπτομέρειες. Τέλος, ο Νώε και ο Ιάφεθ κατατάσσονται στους εξελισσόμενους χαρακτήρες ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, σ' εκείνους δηλαδή που γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο, ενώ ο Σημ και ο Χαμ στους στατικούς, σ' εκείνους που, ως προς τον τρόπο αντίληψης, τις απόψεις, τη νοοτροπία και τη διάθεση, μένουν ουσιαστικά αμετάβλητοι από την αρχή έως το τέλος της ιστορίας. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε ότι ο Νώε διαγράφεται ως αντιήρωας, αφού, παρά τις όποιες προσπάθειες να βάλει τη ζωή του σε μια επιτυχημένη τροχιά και να ζήσει όμορφα, καταλήγει να νιώθει μόνος, καταπιεσμένος και αποτυχημένος, μ' ένα γενικό αίσθημα μελαγχολίας, ματαίωσης, απογοήτευσης, απαρέσκειας και πικρίας για όσους και για όσα στάθηκαν εμπόδιο στη ζωή και την ευτυχία του. Γι' αυτό, σύμφωνα με την ερμηνεία του δόκτορα Ζιγισμούνδου, ονειρεύτηκε και πραγματοποίησε το ταξίδι με την Κιβωτό, αφού «η

Κιβωτός είναι κιβωτός των ονείρων που δεν πραγματοποιήσατε στη ζωή σας, πιεσμένος από την οικογένεια, τη δουλειά, τη μέριμνα να κρύψετε τη σεξουαλικότητά σας. Είναι ο τρόπος να ξαναβρείτε το χαμένο σας εαυτό» (Ν 182).

Οι γυναικείοι χαρακτήρες του μυθιστορήματος απεικονίζονται ως εξής: η κυρία Νώε είναι μία μικροαστή Αθηναία, κόρη δικαστικού επιμελητή, που απείχε από κοινωνικούς αγώνες από τη νεότητα έως το γήρας της και δεν έχει καμία κομματική ταυτότητα. Πληροφορούμαστε ότι στα νιάτα της ήταν πολύ κοινωνική και εξωστρεφής, ότι της άρεσε η διασκέδαση και επιπλέον ότι ήταν πολύ φιλάρεσκη, ενώ εξακολουθεί να είναι και τώρα, παρ' όλο που η γυναικεία παρακμή είναι αισθητή και τα θέλγητρά της σιγά σιγά μαραίνονται. Είναι παντρεμένη με το συνομήλικό της Νώε και ποτέ της δεν μπόρεσε να εξηγήσει επαρκώς στον εαυτό της τους λόγους που τον παντρεύτηκε, αφού δεν ήταν ο τύπος του άνδρα που είχε ονειρευτεί και δεν ανταποκρινόταν καθόλου στα πρότυπα που είχε στο νου της. Η αλλοπρόσαλλη αυτή κατάσταση την ταράζει και την ενοχλεί, τη διχάζει και την κάνει ν' ανατρέχει διαρκώς στο παρελθόν, αναζητώντας απαντήσεις. Μαθαίνουμε ότι η γνωριμία της με το Νώε έγινε στην τράπεζα, όπου αυτή εργαζόταν ως δακτυλογράφος και ότι εγκατέλειψε την εργασία της για χάρη της οικογένειας. Πληροφορούμαστε, επίσης, ότι αφοσιώθηκε στην ανατροφή των παιδιών της και κατέβαλλε φιλότιμες προσπάθειες, για να γίνει μια ικανή νοικοκυρά, αλλά ο Νώε ήταν επικριτικός απέναντί της και σχεδόν πάντοτε έβρισκε ψεγάδια. Η κυρία Νώε παραδέχεται ότι είναι μια απλή γυναίκα, με λίγες γνώσεις και η μόρφωσή της δεν μπορεί να συναγωνιστεί επουδενί εκείνην του Νώε. Έτσι, η καθημερινότητά της περιλαμβάνει την ενασχόληση με το σπίτι, το σύζυγο και τα παιδιά και τα ενδιαφέροντά της περιορίζονται αποκλειστικά και μόνο στο μικρόκοσμό της. Επομένως, η κυρία Νώε ενσαρκώνει το πρότυπο της γυναίκας-μητέρας και νοικοκυράς και στη μεσήλικη φάση της ζωής της τη βλέπουμε ν' αναζητά μια ανανέωση και στροφή στην οικογενειακή ζωή τους και συγκεκριμένα ονειρεύεται και διοργανώνει μια οικογενειακή κρουαζιέρα. Αποδεικνύεται, λοιπόν, δυναμική και αποφασιστική, αφού επιβάλλει τη δική της άποψη ως προς το ταξίδι και την επιλογή του πλεούμενου και απορρίπτει τα σχέδια του Νώε που είχε φανταστεί ταξίδι με την Κιβωτό.

Η κυρία Νώε εκτιμά ιδιαιτέρως την ευθύτητα του χαρακτήρα του άνδρα της, καθώς εκείνος της αποκαλύπτει ότι είναι διφυής στις σχέσεις του και δεν προσπαθεί να την εγκλωβίσει σε μια ζωή με αμφιλεγόμενες επιλογές. Εκείνη δεν θορυβείται μ' αυτή την αποκάλυψη, αντιθέτως του προτείνει να το ξεπεράσουν μαζί, ωστόσο

απορεί και η ίδια με τη στάση και την αντίδρασή της. Όταν διαπιστώνει ότι ο Νώε δεν μπορούσε να το ξεπεράσει, το αποδέχτηκε και το μόνο που την ενδιέφερε ήταν να την αγαπά. Ωστόσο, αμφέβαλλε αν ήταν δικός της και ποτέ δεν το έμαθε με σιγουριά ούτε κατάλαβε πόσο την αγαπούσε και για ποιους λόγους την επέλεξε. Η κυρία Νώε παρουσιάζεται ως το πρότυπο της ανεκτικότητας και του σεβασμού της προσωπικότητας του άλλου και δείχνει ότι προτίμησε την αλήθεια και την ειλικρίνεια του Νώε από το ψέμα και την υποκρισία των άλλων υποψηφίων συντρόφων της. Συγχρόνως, αναζητά τους λόγους που επεδίωξε το γάμο ο Νώε και γνωρίζει καλά ότι «δεν ήταν προκάλυμμα, φόβος απέναντι στην κοινωνία». Ο Νώε την είχε κερδίσει, λοιπόν, με την προσωπικότητα και τη συμπεριφορά του και εκείνη δεν μπορούσε να ζήσει μακριά του, «μολονότι προτιμούσε να μην έχει κανέναν πάνω απ' το κεφάλι της, προπαντός έναν άντρα». Θυμάται ότι σιγά σιγά κατάφερε να υπομένει τα καπρίτσια του, να κάνει τα στραβά μάτια σε ό,τι της φαινόταν παλαβό και να τον περιποιείται σαν να είναι ένα μικρό παιδί. Η ώριμη πια κυρία Νώε μαλώνει συνεχώς με τον άνδρα της και προσπαθεί να τον καταλάβει αλλά αποδεικνύεται δύσκολο, αφού αυτός απομονώνεται στο δωμάτιό του και αποφεύγει τις συζητήσεις. Ωριμάζοντας, νιώθει μόνη, απογοητευμένη και δεν μπορεί να επικοινωνήσει ούτε με τον άνδρα της ούτε με τους γιους της ούτε πολύ περισσότερο με τις νύφες της. Είναι απελπισμένη και δεν έχει έναν άνθρωπο να συζητήσει και να του εκφράσει τα παράπονά της. Βλέπουμε την έντονη διάψευση των σχεδίων και των ονείρων της, καθώς από την παραμυθένια ζωή που ονειρεύτηκε με το Νώε, βίωσε την πλήρη απογοήτευση, αφού πρόκειται για ένα εντελώς ασύμβατο ζευγάρι. Η κυρία Νώε, λοιπόν, παρουσιάζεται απογοητευμένη και μετανιωμένη για την επιλογή της, υιοθετώντας παρόμοια στάση με την Μπέμπα Ταντή της *Βιοτεχνίας Υαλικών,* καθώς και η Μπέμπα είναι δυσαρεστημένη από την επιλογή της, αλλά πρέπει να προσέξουμε και να επισημάνουμε ότι και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για επιλογή των ίδιων των γυναικών και όχι για προειλημμένη ή επιβεβλημένη απόφαση από άλλους, φερ' ειπείν από την οικογένεια.

Ωστόσο, η στάση της κυρίας Νώε αλλάζει απέναντι σε όλους μετά το ταξίδι, ενώ γίνεται πιο εκδηλωτική απέναντι στο Νώε, του δείχνει την αγάπη και τη στοργή της και μένει σταθερά δίπλα του ως το τέλος, παρά τις διαρκείς διαφωνίες και τις συγκρούσεις τους. Η αγάπη επιδρά θετικά στην ψυχολογία και των δύο, αφού λειτουργεί ως βάλσαμο και μεγάλη παρηγοριά και έτσι τα τελευταία χρόνια της ζωής τους τα περνούν ήσυχα και όμορφα μακριά από την πόλη, όπου η κυρία Νώε τον

φροντίζει και προσπαθεί να τον αποτρέψει από ενδεχόμενο ταξίδι, δείχνοντας ότι παραβλέπει το τελευταίο, αναπόφευκτο ταξίδι του κάθε ανθρώπου. Σε αντίθεση με τη *Βιοτεχνία υαλικών*, όπου η Μπέμπα αγαπά τον Βλάση, αλλά δεν το εκφράζει ποτέ ρητώς, η κυρία Νώε εξωτερικεύει την αγάπη της και εισπράττει την τρυφερότητα του άνδρα της, ενώ ζούνε μαζί μέχρι τα βαθιά γεράματα, αφού η αγάπη είναι πανάκεια και δρα καταλυτικά στις ζωές των ανθρώπων. Η φιλία, επίσης, διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στης ζωή της κυρίας Νώε και τη βλέπουμε ότι αναγνωρίζει τη θετική επίδραση του Άρη στην ψυχολογία του άνδρα της. Έτσι, λοιπόν, τον συμπαθεί πάρα πολύ και τον υποδέχεται θερμά μετά την επιστροφή τους από το ταξίδι, τονίζοντάς του ότι είναι μαγεμένος ο Νώε από αυτόν. Παράλληλα, είναι θαμπωμένη και η ίδια από τον Άρη και βλέπουμε ότι υφέρπει το ερωτικό στοιχείο από πλευράς της, αφού σκέφτεται ότι θα μπορούσε να τον φλερτάρει, αν δεν ήταν οικογενειακός φίλος. Όταν γερνάνε, εξακολουθεί να υφίσταται η φιλική σχέση και η κυρία Νώε τον παρακαλεί να μην τους ξεχνά, διότι ο άνδρας της ανανεώνεται και γίνεται άλλος άνθρωπος μαζί του.

Αναφορικά με τα παιδιά της, η κυρία Νώε νιώθει ότι έχει χάσει τον έλεγχο και δεν ασκεί καμία επιρροή πλέον πάνω τους και με λύπη της διαπιστώνει ότι αυτοί οι τρεις νεαροί άνδρες δεν έχουν ίχνος σεβασμού και αγωγής, παρ' όλο που εκείνη πάσχισε να τους δώσει σωστή ανατροφή. Τους τονίζει ότι θα υλοποιηθεί το ταξίδι που υποσχέθηκε, αφού είναι συνεπής και προσγειωμένη σε αντίθεση με τον πατέρα τους που πετάει στα σύννεφα, ενώ συνειδητοποιεί ότι τα παιδιά της είναι ίδια με τον πατέρα τους, παρ' όλο που του ασκούν δριμεία κριτική και μαλώνουν μαζί του διαρκώς. Όσον αφορά στις τρεις νύφες της, οι γνώμες της ποικίλλουν, αλλά είναι σταθερά αρνητικές.

Τα στοιχεία που αντλούμε για τις τρεις νεαρές γυναίκες είναι τα ακόλουθα: είναι όμορφες, φιλάρεσκες και ειδικά η Λίζα και η Άννα διαγράφονται επιπόλαιες, καθώς επιδιώκουν το δήθεν και όχι την ουσία στη ζωή τους. Ονειρεύονται την κοσμοπολίτικη ζωή, την πολυτέλεια και τη χλιδή και αποδεικνύονται γυναίκες κοκορόμυαλες και ρηχές, δίχως ιδανικά και αξίες. Οι ορίζοντες και τα ενδιαφέροντά τους είναι περιορισμένα και οι δυο τους αρκούνται σε φτηνά και εύπεπτα αναγνώσματα, ενώ θα πρέπει να επισημάνουμε ότι το λεξιλόγιό τους συναγωνίζεται σε χυδαιότητα εκείνο των ανδρών τους. Αντιθέτως, η Ασία έχει εκλεπτυσμένα ενδιαφέροντα και δείχνει άνθρωπος καλλιεργημένος και ανήσυχος, άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι είναι ζωγράφος και ότι σπουδάζει στη Σχολή Καλών Τεχνών. Άλλο βασικό

χαρακτηριστικό των τριών γυναικών αποτελεί το γεγονός ότι είναι εργαζόμενες σε αντιδιαστολή με τους συντρόφους τους που συντηρούνται από εκείνες, και έτσι η Λίζα είναι γραμματέας σε μία εταιρεία, η Άννα είναι πωλήτρια σε μπουτίκ επώνυμων γυναικείων ρούχων και η Ασία είναι διακοσμήτρια. Πρέπει να τονίσουμε ότι φαίνεται πως δεν υπάρχει αγάπη ανάμεσα στα δύο πρώτα ζευγάρια, αφού η Άννα και η Λίζα κάνουν σχέδια για τουρισμό και για κατακτήσεις και επιθυμούν να γευτούν καινούργιες ηδονές. Ειδικότερα, η Άννα επιδιώκει να γίνει ελκυστική, ώστε να καταφέρει να γοητεύσει κάποιον άλλον άνδρα. Από την άλλη πλευρά, ο αλληλοσεβασμός, η αλληλοεκτίμηση και η αμοιβαία αγάπη είναι πρόδηλα στοιχεία στο ζεύγος Ιάφεθ-Ασίας. Η Ασία αγαπά πάρα πολύ τον Ιάφεθ και εκδηλώνει το ενδιαφέρον της στο πρόσωπό του με το να φιλοτεχνεί το πορτρέτο του καθημερινά. Τέλος, οι δύο μεγάλες νύφες είναι απόμακρες και ψυχρές απέναντι στον Νώε, τον αποκαλούν πεθερό και αδιαφορούν γι' αυτόν, ενώ ζηλεύουν την Ασία πάρα πολύ, αφού είναι η μόνη από τις νύφες που αποκαλεί τον Νώε πατέρα και η μόνη με την οποία εκείνος επικοινωνεί ουσιαστικά.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, διαπιστώνουμε ότι η μεν κυρία Νώε κατατάσσεται στους πρωτεύοντες χαρακτήρες ως προς τη λειτουργία που επιτελεί στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζει μέσα σ' αυτό, οι δε νύφες της στους δευτερεύοντες. Αναφορικά με τον τρόπο παρουσίασής τους η κυρία Νώε κατατάσσεται στους σφαιρικούς/πολυδιάστατους, αφού είναι πολύπλοκη στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίσταται με μεγάλη ιδιαιτερότητα, ενώ οι νύφες της στους επίπεδους ή δισδιάστατους χαρακτήρες, αφού κατασκευάζονται γύρω από μία και μόνο ιδέα ή ιδιότητα και παριστάνονται χωρίς πολλές εξατομικευτικές λεπτομέρειες. Τέλος, ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, η κυρία Νώε και η Ασία συγκαταλέγονται στους εξελισσόμενους, σ' εκείνους δηλαδή που γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο, ενώ η Άννα και η Λίζα στους στατικούς, σ' εκείνους που, ως προς τον τρόπο αντίληψης, τις απόψεις, τη νοοτροπία και τη διάθεση, μένουν ουσιαστικά αμετάβλητοι από την αρχή έως το τέλος της ιστορίας.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να επισημάνουμε ότι ο Νώε χαρακτηρίζεται από εσωστρέφεια, ευαισθησία, συναισθηματισμό, έλλειψη αυτοπεποίθησης και αυτοεκτίμησης και μια έντονη λαχτάρα για στοργή, ωστόσο δεν είναι εντελώς άβουλος και αδρανής, αντιθέτως αναπτύσσει κάποιες πρωτοβουλίες,

ασχέτως αν ο δυναμισμός της κυρίας Νώε αλλάζει τα σχέδιά του. Η κυρία Νώε παρουσιάζεται ανεξάρτητη, δυναμική, ορθολογίστρια, κατασταλαγμένη, ώριμη και διακρίνεται από ευθυκρισία. Επίσης, είναι υπεύθυνη και μένει σταθερά στο πλευρό της οικογένειάς της χωρίς να προσπαθεί ν' αποφύγει τις ευθύνες και τις υποχρεώσεις της, σε αντίθεση με το Νώε που δεν αντέχει τις ευθύνες και ονειρεύεται μια ατελείωτη φυγή μακριά από τα προβλήματα και όλους τους δικούς του. Επομένως, παρατηρούμε ότι στο μυθιστόρημα *Νώε* προβάλλεται ιδιαιτέρως ο ρόλος της γυναίκας, καθώς οι γυναίκες σκιαγραφούνται δυναμικές, οπωσδήποτε πιο δυναμικές από τους άνδρες, με μεγάλη αυτοπεποίθηση, με άποψη, με προσωπικότητα και επιπλέον με μια διαρκή τάση να τους κατευθύνουν και να τους επιβάλλονται (για παράδειγμα, η επικράτηση του σχεδίου της κυρίας Νώε για κρουαζιέρα και όχι το ταξίδι με την Κιβωτό του Νώε), ενώ οι άνδρες, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζονται μάλλον αναιμικοί και αδύναμοι. Σε άλλο σημείο και συγκεκριμένα κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, οι τρεις νεαρές γυναίκες αρνούνται να συμμορφωθούν με τα στερεότυπα που θέλουν τη γυναίκα στον πατροπαράδοτο ρόλο της νοικοκυράς και έτσι, η νέα γενιά αποστρέφεται και αποποιείται αυτό το ρόλο και μόνον η κυρία Νώε τον αναλαμβάνει, αν και δυσανασχετεί. Τέλος, διαπιστώνουμε ότι το ταξίδι έχει καταλυτική επίδραση στην ψυχολογία του Νώε με αποτέλεσμα ν' αλλάξει ριζικά ο τρόπος που αντιμετωπίζει τους γύρω του και ιδίως τις γυναίκες. Έτσι, λοιπόν, διαπιστώνουμε ότι η θέση του για τις γυναίκες χωρίζεται σε δύο φάσεις: την προ του ταξιδιού και την μετά το ταξίδι. Στην προ του ταξιδιού φάση είναι πολύ επιθετικός και δηκτικός, σκληρός και αυστηρός με τις γυναίκες, ενώ στη δεύτερη η αντιμετώπιση και η θέση του γι' αυτές αλλάζουν άρδην. Όταν ετοιμάζονται για το ταξίδι, ο Νώε τονίζει στους γιους του να μην ξεχάσουν τη γάτα και τις γυναίκες τους και χαρακτηρίζει τις γυναίκες γάτες, αλεπούδες, λέαινες και τίγρεις. «Γάτες όλες τους, όταν δεν γίνονται τίγρεις δηλαδή» (Ν 96) ή «Αλεπουδίτσες οι γυναίκες σας» (Ν 101).[403] Καθώς αναθέτει καθήκοντα στο ταξίδι, επιφορτίζει τις γυναίκες με την καθαριότητα και το φαγητό, τονίζοντας ότι «εδώ δεν ισχύει κανένα φαξ» (Ν 130), που σημαίνει ότι οι ρόλοι δεν άλλαξαν για τον Νώε και ότι δεν εκσυγχρονίστηκαν τα πράγματα. Επομένως, οι γυναίκες για το Νώε παραμένουν στον παραδοσιακό τους ρόλο, εκείνον της νοικοκυράς, της επιφορτισμένης με τις δουλειές του σπιτιού, το μαγείρεμα και την καθαριότητα, ωστόσο η κυρία Νώε εξεγείρεται και αρνείται να

[403]Ο χαρακτηρισμός αυτός παραπέμπει ευθέως στο μυθιστόρημα *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*.

γίνει πάλι δούλα και μαγείρισσα και θέλει να έχει άνεση στο πλοίο. Δυσανασχετούν και εξεγείρονται και οι νύφες του, που αρνούνται να ακολουθήσουν τα στερεότυπα που θέλουν τη γυναίκα νοικοκυρά, αλλά μάλλον συμμορφώνονται, αφού στη συνέχεια «οι γυναίκες πλένουν, μαγειρεύουν» (Ν 131). Έτσι, λοιπόν, διαπιστώνουμε μικρές ανακολουθίες στο *Νώε*, αφού αρχικά παρακολουθούμε τις γυναίκες ν' αρνούνται τον παραδοσιακό ρόλο τους και την ανάληψη των 'παραδοσιακών γυναικείων καθηκόντων' πάνω στην Κιβωτό, αλλά τελικά τις βλέπουμε να συμβιβάζονται και να ασχολούνται με τα συγκεκριμένα καθήκοντα.

Στη δεύτερη φάση, ο Νώε παρουσιάζεται ως ένας σοφός που έχει μελετήσει σε βάθος τη γυναικεία φύση και καταλαβαίνει ότι έτσι είναι οι γυναίκες και ότι το μόνο που μπορούν να κάνουν οι άνδρες είναι να δείχνουν κατανόηση «στα μικρά και κατά βάθος υπέροχα ελαττώματά τους» (Ν 235). Παρ' όλα αυτά δεν τα καταφέρνει πάντοτε και όταν τον συγχύζει η κυρία Νώε σκέφτεται πως είναι «αδύνατον να τα βγάλει πέρα κανείς με το γυναικείο μυαλό» (Ν 240) και ενώ φαίνεται ότι τα έχει βρει με τον εαυτό του, τελικά κάτι γίνεται και ανατρέπεται η εσωτερική γαλήνη και η ηρεμία του. Όταν επιστρέφουν στο σπίτι τους από το ταξίδι και δίνει τη συνέντευξη τύπου, ο Νώε απαντά στην ερώτηση του δημοσιογράφου για τη χρηματοδότηση του ταξιδιού ως εξής: «'Ρωτήστε τη γυναίκα μου, είναι η σύμβουλος της οικογένειας στα οικονομικά. Εγώ δεν σκαμπάζω γρυ'» (Ν 290). Δηλώνει, επίσης, ότι αυτή διαδραμάτισε καταλυτικό ρόλο στην πραγματοποίηση του ταξιδιού, διότι έθετε εμπόδια διαρκώς και σχολιάζει ότι τα εμπόδια είναι πιο σημαντικά και πιο αποτελεσματικά για την ευόδωση ενός σχεδίου από τη διευκόλυνση και την κατανόηση που δείχνει κάποιος (Ν 292-293). Στο τέλος της ζωής του δικαιώνει πλήρως τις γυναίκες, καθώς κρυώνει και νιώθει ότι θα 'πρεπε να έχει ντυθεί πιο καλά: «Οι γυναίκες έχουν πάντα δίκιο: 'Ντύσου καλά', 'Μην καπνίζεις'. Χιλιάδες 'μη', που όμως αφήνεται σ' αυτά ευχάριστα» (Ν 348), αφού «μόνο οι γυναίκες νοιάζονται και ανησυχούν γι' αυτά» (Ν 176) και μόνο αυτές είναι στοργικές, τρυφερές και φροντίζουν για όλους. Η πιο αντιπροσωπευτική γυναικεία φιγούρα είναι η κυρία Νώε και αυτό που παρατηρούμε είναι ότι στο *Νώε* γίνονται πιο συντηρητικές οι θέσεις του Κουμανταρέα, καθώς οι γυναίκες δεν είναι μορφωμένες, δεν έχουν πνευματικές αναζητήσεις και φαίνεται ότι υποτάσσονται στους άνδρες. Όμως, πράγματι πρόκειται για κάτι φαινομενικό, αφού η κυρία Νώε τονίζει ότι θα του είχε δώσει τα παπούτσια στο χέρι, γεγονός που αποδεικνύει ότι είχε τη δυνατότητα επιλογής να μείνει ή να φύγει μακριά από το Νώε και επιπλέον ότι μιλά από θέση ισχύος. Η κυρία Νώε δεν

σκιαγραφείται τόσο δυναμική και αποφασιστική, όπως η Μπέμπα της *Βιοτεχνίας* ή η Μάχη του *Δυο φορές Έλληνας*, αλλά παρουσιάζεται πιο δικαιωμένη και κατασταλαγμένη από αυτές, αφού γερνά μαζί με το σύντροφό της και εκδηλώνει την αγάπη της προς αυτόν, για να εισπράξει ακόμα μεγαλύτερη, σε αντίθεση με τις δύο προαναφερθείσες ηρωίδες που δεν καταφέρνουν να βιώσουν ούτε την πρώτη ούτε τη δεύτερη κατάσταση.

Τέλος, αξίζει να επισημάνουμε ότι στο *Νώε* η παραίτηση από την άχαρη και καταναγκαστική εργασία, εν προκειμένω από την τράπεζα δεν γίνεται προς χάριν της συγγραφής, αλλά του ταξιδιού που και αυτό συνιστά δημιουργική ενασχόληση σε μία ευρύτερη προοπτική. Από τη μελέτη των προηγούμενων μυθιστορημάτων εντοπίζουμε παραιτήσεις τόσο στη *Φανέλα με το εννιά* κατά μία έννοια, όταν ο Μπιλ εγκαταλείπει το συνεργείο για το ποδόσφαιρο όσο και στη *Συμμορία της άρπας*, όπου βλέπουμε τον Αριστόδημο να εγκαταλείπει τη δουλειά του στο συμβολαιογραφείο και να ταξιδεύει, αλλά και στο *Δυο φορές Έλληνας*, όπου ο Άγγελος υποβάλλει την παραίτησή του από τη δουλειά του διορθωτή για να ασχοληθεί με τη συγγραφή.

Κεφάλαιο έβδομο: *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*

Το μυθιστόρημα *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ* δημοσιεύθηκε το 2011 από τις εκδόσεις Κέδρος[404] και είναι αφιερωμένο «στη Λιλή, που δεν θα το διαβάσει ποτέ». Ο συγγραφέας αναφέρει στο προλογικό σημείωμα ότι «το μυθιστόρημα αυτό γράφτηκε το 1959,[405] δέκα χρόνια μετά τα γεγονότα της ζωής μου που περιγράφονται σ' αυτή τη μικρή επαρχιακή πόλη της νότιας Αγγλίας. Έκτοτε έμεινε αδημοσίευτο» (ΑΛ ΓΚ 9).[406] Η φθορά, η ερωτική αφύπνιση μιας παρέας εφήβων που βιώνει

---

[404]Ο Φ. Φιλίππου αναφέρει ότι ο συγγραφέας «το ξαναδιάβασε, το ξανακοίταξε, […] και πενήντα χρόνια αργότερα, το έδωσε για έκδοση στον Κέδρο, τον οίκο με τον οποίο συνεργάζεται συστηματικά εδώ και δεκαετίες (από το 1972, όταν εκδόθηκε το βιβλίο του *Τα καημένα*)», βλ. Φίλιππος Φιλίππου, «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*», 09.10.2012, http://diastixo.gr.

[405]Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται από την αλληλογραφία Κουμανταρέα – Βασιλικού, όπου στην επιστολή της 9ης Οκτωβρίου 1959 του Βασιλικού προς το συγγραφέα υπάρχει κριτική για τις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ* χωρίς να κατονομάζεται το έργο: «Όχι, δεν είναι το γράψιμο ούτε η τεχνική, αυτά όλα σου ξαναλέω ήταν πολύ πετυχημένα, η αντίρρησή μου ήταν στην επιλογή του θέματος. […] Θυμάσαι όταν σου διάβασα εγώ κάτι δικό μου που είχε να κάνει με Αμερικανούς, μου είπες το ίδιο περίπου: Καλά και θαυμάσια όλα, Βασίλη, αλλά γιατί έβαλες για ήρωες Αμερικανούς;», ενώ στην επιστολή της 15ης Ιανουαρίου 1960 κατονομάζεται το Γκόσπορτ και είμαστε πλέον σίγουροι ότι η κριτική του αφορά στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα: «Αυτό που βασικά μ' άρεσε στο Γκόσπορτ και σου το είπα, ήταν μια διάλυση που στην αρχή παρουσιάστηκε με το μέσο του ματιού κι ύστερα σαν μια προσωπικότητα διαλυμένη στους ανθρώπους, στις σχέσεις τους και στην τελική αδιαφορία του ήρωα προς όλα. Στη λιγνή του συμμετοχή. Μόνο που το ήθελα στην Ελλάδα», ό.π., Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Βασίλης Βασιλικός – Μένης Κουμανταρέας, Νεανική αλληλογραφία 1954-1960*, (υποσ. 219), 104, 109.

[406]Στην ερώτηση του δημοσιογράφου πώς νιώθει ο συγγραφέας, όταν ξαναπιάνει ένα νεανικό του κείμενο, ο Κουμανταρέας απαντά: «'Βλέπει τις ατέλειες που είχε ως πρωτοεμφανιζόμενος συγγραφέας, αλλά βλέπει και τη δροσιά και τη φρεσκάδα […]. Είναι οδυνηρό βεβαίως να γυρίζεις σε ένα παλιό γραπτό, είναι όπως τα παλιά γράμματα […]. Έχουν κάτι που σιχαίνομαι, την παρελθοντολογία. Υπάρχει φυσικά και η νοσταλγία, η οποία δεν με φοβίζει αλλά δεν κρατιέμαι από αυτήν». Για τον τρόπο προσέγγισης του κειμένου δηλώνει: «'Το ψαλίδισα, το έκοψα, το έραψα, χωρίς να αγγίξω τίποτα από το ύφος της εποχής. Γιατί εκείνο το ύφος δεν ξαναγίνεται. Με την τωρινή πείρα μου πρόσθεσα ελάχιστα πράγματα. Ας πούμε τα γράμματα της νεαρής Σήλια αντί να τα τονίσω έκανα το αντίθετο, έβαλα μόνον αποσπάσματα. Είναι κι αυτό ένας είδος παρέμβασης'», βλ. Γιάννης Μπασκόζος «Μένης Κουμανταρέας: Αλεπούδες και κοτοπόδαρα» (συνέντ.), 27.11.2011, www.tovima.gr.

παράλληλα τις πρώτες μεταπολεμικές ελπίδες της Ευρώπης[407] και «ο χαμένος χωρόχρονος της ύστερης εφηβείας»[408] αποτελούν τα βασικά θέματα του έργου.

Το βιβλίο απαρτίζεται από δεκαοκτώ κεφάλαια, αριθμός που ενδεχομένως παραπέμπει στην ηλικία του αφηγητή,[409] ο οποίος είναι εξωδιηγητικός-ομοδιηγητικός, ενώ η αφήγηση γίνεται σε ιστορικό ενεστώτα, γεγονός που προσδίδει αμεσότητα και ζωντάνια και έτσι, επί παραδείγματι, έχουμε την αίσθηση ότι βλέπουμε το νεαρό να ταξιδεύει με το τρένο και ακούμε τη βροχή που τον συνοδεύει, καθώς κατευθύνεται προς το Γκόσπορτ (ΑΛ ΓΚ 16). «Αφηγητής λοιπόν είναι ο Μίνις (<Μένης<Αριστομένης) ο οποίος αφηγείται με χρονική σειρά αλλά σχολιάζοντας τα γεγονότα εκ των υστέρων, σε μια πιο ώριμη ηλικία, σ' ένα είδος εσωτερικού μονολόγου. Η γλαφυρότητα της αφήγησης και η πρόθεση του συγγραφέα να μεταφέρει μια γεύση μυστηρίου από την παρθενική αυτή εμπειρία, θυμίζει στην αρχή αστυνομική ιστορία ή κάποιο κλασικό μυθιστόρημα του Ντίκενς».[410] Ο τόπος που διαδραματίζεται η υπόθεση είναι κατά κύριο λόγο το Γκόσπορτ, αλλά και η Αθήνα (ΑΛ ΓΚ 228) και ο χρόνος είναι η μεταπολεμική περίοδος και συγκεκριμένα το έτος 1949.

---

[407]Ρούλα Γεωργακοπούλου, Μανώλης Πιμπλής, Μικέλα Χαρτουλάρη, «Ελληνικές φωνές – ονόματα με απήχηση», 17.12.2011, www.tanea.gr. Για το ίδιο θέμα, βλ. επίσης, Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Πέντε Έλληνες συγγραφείς φιλοτεχνούν μιαν άλλη προοπτική», 05.06.2011, www.amna.gr, Τούλα Ρεπαπή, «Ο κύκλος των χαμένων ποιητών», Ιανουάριος 2012, www.diavasame.gr, Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Αθώοι με ημερομηνία λήξεως», *Τα Νέα/Βιβλιοδρόμιο,* 11.02.2012, www.tanea.gr, Έφη Χ. Μαυροπούλου, «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ* του Μένη Κουμανταρέα», 05.04.2012, www.critique.gr, 'Πατριάρχης Φώτιος', «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*: Ο Κουμανταρέας στα πρώτα του συγγραφικά βήματα», 01.06.2012, www.in2life.gr και Φίλιππος Φιλίππου, (υποσ. 404).

[408]Άλκηστις Σουλογιάννη, «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*», 05.02.2012, www.bookpress.gr. Επίσης, κάνει λόγο «για την έννοια της ετερότητας τόσο στην ανθρώπινη ύπαρξη όσο και στο γεωγραφικό χώρο, για την πρόσληψη της ετερότητας με αυτό το διπλό περιεχόμενο, για τη διελκυστίνδα αφενός ανάμεσα στη φιλία και στον έρωτα και αφετέρου ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, για την υποκειμενική πρόσληψη του χρόνου και του χώρου, για το διάλογο του ανθρώπου με το χώρο και την τελική αποκορύφωση του χώρου ως προβολή του υποκειμενικού κόσμου, καθώς και για την αποτύπωση ενός διαπολιτισμικού τοπίου νοοτροπιών και συμπεριφορών».

[409]Ό.π., Άλκηστις Σουλογιάννη, (υποσ. 408).

[410]Χριστίνα Παπαγγελή, «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*», 06.06.2012, http://anagnosi.blogspot.gr.

Η πρώτη αναφορά στον τίτλο γίνεται με αφορμή τα αλεπουδίσια μάτια του μικρού άγνωστου κοριτσιού με το οποίο συνταξιδεύει ο Μένης στο τρένο και τονίζει ότι «είναι σαν πρόλογος σε όλα τα ξενικά μάτια που θα συναντήσω» (ΑΛ ΓΚ 17). Στον τίτλο μάς επαναφέρει η βασική σύσταση-προτροπή εκ μέρους του ταγματάρχη Νταν προς το Μένη: «'Να είστε επιφυλακτικός με τις γυναίκες που τριγυρνούν σ' αυτά εδώ τα μέρη. [...] Προσοχή στις μικρές αλεπούδες λοιπόν, αλλά καμιά φορά [...] και στους αλεπούδους που μας επισκέπτονται'» (ΑΛ ΓΚ 27). Προσπαθεί να τον προστατεύσει και του εξηγεί ότι υπάρχουν γυναίκες που ψάχνουν για υποψήφια θύματα, για θηράματα και τις χαρακτηρίζει αλεπούδες, αλλά ταυτοχρόνως κάνει λόγο και για αλεπούδους. Βέβαια, διευκρινίζει ότι αυτές οι γυναίκες αποτελούν μειονότητα και ότι τα περισσότερα κορίτσια είναι από καλές οικογένειες. Η επόμενη φορά που γίνεται λόγος για αλεπούδους είναι από την κυρία Μπάρτον, η οποία είναι πολύ εκνευρισμένη με τους δύο νεαρούς Γάλλους και λέει: «'Μα τι περιμένεις από τεμπέληδες, σωστοί αλεπούδοι!'» (ΑΛ ΓΚ 37). Ο Μένης παρατηρεί ότι είναι η δεύτερη φορά που γίνεται μνεία στη λέξη αλεπούδες και πιθανολογεί ότι θα περιλαμβάνεται μάλλον στο καθημερινό λεξιλόγιο των ντόπιων,[411] ενώ στο τέλος τον βλέπουμε να την υιοθετεί και ο ίδιος: «Ήθελα να της πω ότι δεν υπάρχουν μόνο θηλυκές αλεπούδες στο Γκόσπορτ, αλλά ότι οι αρσενικοί αλεπούδοι περισσεύουν» (ΑΛ ΓΚ 211).

Τα μοτίβα του μυθιστορήματος είναι η Ιστορία,[412] το ταξίδι, [413] η τέχνη, η φθορά, η οικογενειακή καταπίεση, η ομοφυλοφιλία, η φωτογραφία (η οποία αποτελεί

---

[411]Ο συγγραφέας εξηγεί για τον τίτλο ότι «'είναι ένα χαϊδευτικό προσωνύμιο, και λίγο δηκτικό. […] Για τους μεγάλους βεβαίως, η λέξη έχει και κάτι από την πονηριά'», ό.π., Γιάννης Μπασκόζος «Μένης Κουμανταρέας: Αλεπούδες και κοτοπόδαρα», (υποσ. 406), ενώ για τη Χρ. Παπαγγελή ο τίτλος προοιωνίζεται «την αθώα πονηριά της νιότης, τη σκανταλιά, την πρόκληση και τους πειρασμούς της ετερόκλητης συντροφιάς που για ένα καλοκαίρι βίωσε την παραβίαση των κοινωνικών όρων και ορίων», ό.π., Χριστίνα Παπαγγελή, (υποσ. 410).

[412]Διαφορετικές ιστορικές παράμετροι επηρεάζουν τις ζωές των χαρακτήρων. Έτσι, ο Εμφύλιος πόλεμος έχει αντίκτυπο στη ζωή του Μένη, αφού ο πατέρας του τον στέλνει στην Αγγλία, διότι σκέφτεται ότι ο γιος του κινδυνεύει από τους κομμουνιστές («Κι αυτό το χρωστώ στους κομμουνιστές» (ΑΛ ΓΚ 17, 131), αν και ο ίδιος δεν έχει πειστεί για το συγκεκριμένο κίνδυνο και βλέπουμε ότι μάλλον τον θέλγει αυτή η ιδεολογία. (Ανάλογη είναι και η στάση του Μιχάλη Νικολαΐδη στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* που φοβάται μήπως ο γιος του, ο Νικόλας εμπλακεί σ' αυτή την κατάσταση και τον στέλνει να σπουδάσει στο εξωτερικό). Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος σημαδεύει τη ζωή της κυρίας Μπάρτον, αφού σκοτώνεται ο άνδρας της και «το μόνο που απέμεινε από κείνη τη

τη μνήμη, την αναπόληση, την επιστροφή και το σύνδεσμο με το παρελθόν (ΑΛ ΓΚ 91, 112), ο θάνατος, ο εν δυνάμει συγγραφέας[414] και το 'προσκλητήριο' των χαρακτήρων.[415]

μέρα είναι μια παλιά φωτογραφία. Δύο άνθρωποι ξένοι, με ρούχα ξένα, που στέκονται τρομαγμένοι μπροστά σε μια ευθύνη» (ΑΛ ΓΚ 90) και ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος σημαδεύει τη ζωή όλων των χαρακτήρων ποικιλοτρόπως (ΑΛ ΓΚ 96, 117, 141).

[413]Αρχικά, πρέπει να σταθούμε στο εξώφυλλο που κοσμείται με τον εύγλωττο πίνακα του Αλέξη Ακριθάκη (1972) και μας προδιαθέτει για το περιεχόμενο του βιβλίου και στη συνέχεια να επισημάνουμε ότι ταξιδιώτης είναι ο Μένης, ταξιδιώτης είναι ο Ναβ, ο γιος του κυρίου Μπάρκλεϋ (ΑΛ ΓΚ 129), ενώ μία και καίρια φορά ταξίδεψε στο Λονδίνο η κυρία Μπάρτον, αφού την οδήγησε στη γνωριμία της με τον άνδρα της (ΑΛ ΓΚ 86). Όταν ο Μένης εξομολογείται στον κύριο Μπάρκλεϋ ότι νιώθει πολύ ξένος, εκείνος το βρίσκει φυσιολογικό, ωστόσο του τονίζει ότι βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση έναντι των ντόπιων: «Είσαι ένας ταξιδιώτης κι εμείς είμαστε οι ντόπιοι. Έχεις να δεις και να διαλέξεις ένα σωρό καινούργια πράγματα» (ΑΛ ΓΚ 126). Ο σοφός κύριος Μπάρκλεϋ χαρακτηρίζει τη ζωή του άχαρη και δηλώνει ότι αυτό που αξίζει είναι τα ταξίδια και η περιπλάνηση (ΑΛ ΓΚ 128) και αφού δεν μπορεί να κάνει πραγματικά ταξίδια, κάνει νοερά μέσω των βιβλίων και της φαντασίας (ΑΛ ΓΚ 130). Επιπλέον, τονίζει ότι «το ταξίδι δεν είναι φυγή αλλά μια προσεχτική απομάκρυνση από τον εαυτό σου, στον οποίο ξαναγυρίζεις άπαξ και το ταξίδι τελειώνει» (ΑΛ ΓΚ 231). Εκείνο που κάνει ιδιαίτερη εντύπωση είναι ότι ο Μένης θέλγεται πάντοτε από τα ταξίδια και ζηλεύει όχι μόνο τους ανθρώπους που ταξιδεύουν, αλλά ακόμη και τα γραμματόσημα που φτάνουν σε κάθε σημείο της γης (ΑΛ ΓΚ 234). Το ταξίδι, λοιπόν, αναδεικνύεται σε αγαπημένο και κυρίαρχο θέμα του συγγραφέα, διότι εμπεριέχει την κίνηση, την αλλαγή και την απομάκρυνση από τη ρουτίνα, την πλήξη και τη μονοτονία, καθώς επίσης και την ώσμωση με άλλους ανθρώπους και αντιλήψεις. Ας μην ξεχνάμε ότι ο συγγραφέας αντιμετωπίζει γενικότερα τη ζωή ως ένα ταξίδι, το οποίο κάνει ο καθένας κι αντιστοίχως παίρνει και δίνει, κερδίζει και χάνει, χαίρεται και λυπάται, νιώθει τους τριγμούς και μένει ακλόνητος, και τέλος, τρυγά τους χυμούς της ζωής και μένει με την αίσθηση του ανικανοποίητου.

[414]Ο Μένης σκέφτεται να γράψει ένα βιβλίο, ένα μυθιστόρημα ή μία νουβέλα (ΑΛ ΓΚ 126), αφού θεωρεί ότι η συγγραφή είναι το καλύτερο όπλο για να διατηρήσει και να ενισχύσει την επαφή του μ' ένα τόπο και τους ανθρώπους του. Σε μία αινιγματική αποστροφή προς τον εαυτό του, που αποτελεί παράλληλα μία υπόσχεση και μία δέσμευση, τονίζει: «Έτσι κι εσύ θα σηκώσεις μια μέρα έναν αέρα μ' αυτά όλα που ήταν η ζωή στο Γκόσπορτ» (ΑΛ ΓΚ 107). Το μεράκι του συγγραφέα υπάρχει μέσα του και περιμένει την κατάλληλη στιγμή για να εκδιπλωθεί, ενώ πρεσβεύει ότι η αποστολή του συγγραφέα δεν είναι ο εξωραϊσμός και η εξιδανίκευση, αλλά η αναπαράσταση των πραγμάτων έτσι ακριβώς όπως είναι (ΑΛ ΓΚ 123). Παραθέτει, δε, και ερμηνεύει με το δικό του τρόπο τους μηχανισμούς της συγγραφής: «Όταν είσαι δεκαοχτώ χρονών, είσαι μια φωτογραφική μηχανή που αποτυπώνει πάνω στην αρνητική πλάκα όσες περισσότερες φωτογραφίες μπορεί. Αυτές τις φωτογραφίες, που με τον καιρό που πέρασε απέκτησαν μια θαμπή ομίχλη που τις σκεπάζει, θα προσπαθήσω να εμφανίσω. Για ένα είμαι βέβαιος: ότι μερικές απ' αυτές αποκτούν αργότερα πολύ μεγαλύτερη σημασία από εκείνη που αρχικά είχα υποπτευθεί» (ΑΛ ΓΚ 17). Έτσι, η συγγραφή τείνει

Οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος είναι ο Μένης (ο αφηγητής), οι δύο Αγγλίδες φίλες, η Νόρμα και η Σήλια, οι δύο Γάλλοι φίλοι, ο Ροβέρτος και ο Γκυ, ο Ιταλός Λουίτζι,[416] οι ανώνυμοι Βέλγοι δίδυμοι, ο κύριος και η κυρία Νταν, η κυρία Μπάρτον, ο κύριος και η κυρία Μπάρκλεϋ (οι γονείς της Νόρμας), η Σάρα Στάνλεϋ (η μητέρα της Σήλιας)[417] και η κυρία Σάμερ (για την οποία ο συγγραφέας δηλώνει ότι είναι το μόνο φανταστικό πρόσωπο στο έργο).[418]

να εξελίσσεται σε κατάθεση των εμπειριών, των αναμνήσεων και των στοιχείων εκείνων που πρέπει να διατηρηθούν στη συλλογική μνήμη. Αναφορά σε έτερο 'δυνάμει συγγραφέα' γίνεται από την κυρία Μπάρτον, που θυμάται τον Ιταλό οικότροφό της, το Μικελίνο ο οποίος ήθελε να γράψει γι' αυτή τη μεταιχμιακή εποχή, για τα όνειρα των ανθρώπων και για τις διαψεύσεις εξαιτίας των πολέμων (ΑΛ ΓΚ 97).

[415]Ανακαλεί τη Σήλια, τη Νόρμα, τον Ροβέρτο, τον Λουίτζι, τον Γκυ, το ζεύγος Μπάρκλεϋ, τη Σάρα Στάνλεϋ, την κυρία Μπάρτον ακόμα και τους Βέλγους δίδυμους (ΑΛ ΓΚ 228-236), αλλά δεν αναφέρεται καθόλου στο αντιπαθητικό ζεύγος Νταν.

[416]Για τον Β. Χατζηβασιλείου, οι χαρακτήρες «θυμίζουν τους ήρωες τους οποίους έχει φιλοτεχνήσει ο Κουμανταρέας στις πρώτες συλλογές διηγημάτων του, αντιμετωπίζοντας τη φιλία και τον έρωτα με μια λοξή μετεφηβική ματιά: μια ματιά που αναδεικνύει τη σύγκρουση του ατόμου με το κατεστημένο του περιβάλλον, επικροτώντας το σθένος της αντίστασής του στις φθαρμένες νόρμες της εποχής του», ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Πέντε Έλληνες συγγραφείς φιλοτεχνούν μιαν άλλη προοπτική», (υποσ. 407).

[417]«Οι σχέσεις από την πρώτη μέρα γίνονται άμεσες, τολμηρές και συνωμοτικές και σε κάποιες περιπτώσεις (κυρία Μπάρτον, πατέρας της Νόρμας, μαμά της Σήλιας) οι εξομολογήσεις μοιάζουν σαν κάτι φυσικό στον αγνό κι έμπιστο αποδέκτη, δηλαδή τον Μίνις. […] Ενόψει του αποχωρισμού οι αποκαλύψεις κι οι εξομολογήσεις στον ξεχωριστό Μένη μάς συμπληρώνουν την ψυχογραφία κάθε προσώπου. Πρώτα - πρώτα του ψυχρού Ροβέρτου που αποχαιρετά τον Μίνις κλαίγοντας σαν μικρό παιδί για το χαμένο έρωτά του, τη Νόρμα […] έπειτα, είναι η σειρά της γλυκιάς και μοναχικής κυρίας Μπάρτον. Και μένει τελευταία η γλυκιά Σήλια, που προσμένει μέχρι την τελευταία στιγμή την αναίρεση του τέλους», ό.π., Χριστίνα Παπαγγελή, (υποσ. 410).

[418]Ό.π., Γιάννης Μπασκόζος «Μένης Κουμανταρέας: Αλεπούδες και κοτοπόδαρα», (υποσ. 406).

7. 1. Η κριτική πρόσληψη

Η κριτική κατατάσσει τις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ* στα μυθιστορήματα ενηλικίωσης/μαθητείας[419] και επικεντρώνεται στο γεγονός ότι, ενώ αποτελεί το πρωτόλειο έργο του συγγραφέα, δημοσιεύεται πενήντα χρόνια αργότερα.[420] Επιπλέον, επισημαίνει τις αναλογίες του βιβλίου με την κινηματογραφική ταινία

[419]«Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα μαθητείας, μοντέρνο, μελαγχολικό και γεμάτο αγάπη για μια εποχή που έφυγε και δεν θα επιστρέψει ποτέ πια», βλ. Γιάννης Μπασκόζος, «Επιλογή από βιβλία που σημάδεψαν τη χρονιά που φεύγει», *Το Βήμα,* 19.12.2011, www.tovima.gr. Ανάλογη είναι και η άποψη του Γ. Ξενάριου: «Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα μαθητείας με χώρο δράσης την Αγγλία», βλ. Γιώργος Ξενάριος, «Απολογισμός πεζογραφικής παραγωγής 2011», *Διαβάζω* 525 (2012) 88, ενώ μια τρίτη άποψη αναφέρει ότι «το έργο θα μπορούσε να είναι ένα μυθιστόρημα μαθητείας και στ' αλήθεια φλερτάρει με το είδος, έστω κι αν μιλάμε μόνο για ένα καλοκαίρι, ενώ οι δοκιμασίες που πέρασε ο έφηβος πρωταγωνιστής ήταν λιγότερο η απειλή δύο δίδυμων Βέλγων και περισσότερο η ερωτική αφύπνιση, που δεν πήρε ολοκληρωμένες διαστάσεις», ό.π., 'Πατριάρχης Φώτιος', «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*: Ο Κουμανταρέας στα πρώτα του συγγραφικά βήματα», (υποσ. 407). Ο ίδιος ο συγγραφέας σε συνέντευξή του δηλώνει τα ακόλουθα: ««'Δεν ξέρω αν είναι μυθιστόρημα ενηλικίωσης. Ας πούμε ότι είναι ένα μυθιστόρημα με ήρωες εφήβους, σε μια εποχή που σημαίνει το τέλος της αθωότητας σε έναν κόσμο που δεν θα υπάρξει ποτέ ίδιος. Μην ξεχνάτε, μόλις είχε τελειώσει ο πόλεμος'», ό.π., Γιάννης Μπασκόζος «Μένης Κουμανταρέας: Αλεπούδες και κοτοπόδαρα», (υποσ. 406).

[420]«Το κείμενο δεν είναι σημερινό: γράφτηκε σε μιαν εποχή τρελής νιότης, για να δημοσιευτεί μιαν εξηκονταετία αργότερα και να δοκιμάσει τις αντοχές του μέσα στο χρόνο», ό.π., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Πέντε Έλληνες συγγραφείς φιλοτεχνούν μιαν άλλη προοπτική», (υποσ. 407). Η Στ. Παπασπύρου επισημαίνει ότι «πριν από τα *Μηχανάκια*, ωστόσο, ο Κουμανταρέας είχε ολοκληρώσει μια εφηβική νουβέλα, ένα σύντομο «μυθιστόρημα ενηλικίωσης», όπως το χαρακτηρίζει σήμερα ο ίδιος, που όχι απλώς κρατούσε επί μισόν αιώνα ανέκδοτο, αλλά, όσο περίεργο κι αν ακούγεται, είχε ξεχάσει ακόμα και την ύπαρξή του!», βλ. Σταυρούλα Παπασπύρου, «Το καλοκαίρι της εφηβείας», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία/Επτά,* 29.10.2011, www.enet.gr και σε επόμενη κριτική της το χαρακτηρίζει «μυθιστόρημα κοινωνικού προβληματισμού» και «αυτοβιογραφική νουβέλα», βλ. Σταυρούλα Παπασπύρου, «Η κοινωνία στο μικροσκόπιο», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία/Επτά,* 18.12.2011, www.enet.gr. Ο Γ. Τριανταφύλλου το συστήνει ως «ένα άγνωστο νεανικό μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα», βλ. Γιάννης Τριανταφύλλου, «Σύντομες προτάσεις για τις εκδόσεις που μας περιμένουν», *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη* 685, 17.12.2011, www.enet.gr, ο Γ. Βαϊλάκης ως «το πρώτο μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα, το οποίο έμενε μέχρι σήμερα ανέκδοτο», βλ. Γιώργος Βαϊλάκης, «Επιλογές από την εγχώρια 'παραγωγή'», *Ημερησία,* 23.12.2011, www.imerisia.gr και η Άλκ. Σουλογιάννη ως το πρώιμο τεκμήριο (1959) «μιας ήδη μορφοποιημένης άποψης του Μένη Κουμανταρέα περί δημιουργικής γραφής», ό.π., Άλκηστις Σουλογιάννη, (υποσ. 408).

Έγκλημα στο Γκόσφορντ Παρκ', καθώς επίσης και με το μυθιστόρημα του Τζούλιαν Μπαρνς Ένα κάποιο τέλος'.[421] Αναφορικά με τα θέματα του μυθιστορήματος, η κριτική τονίζει ότι «το ενδιαφέρον είναι πως ο μετέπειτα συγγραφέας του *Ωραίου λοχαγού* και της *Φανέλας με το εννιά*, πριν ακόμα εκδώσει οτιδήποτε, είχε χαράξει τον άξονα που θα διέτρεχε το λογοτεχνικό του έργο» και «τα μοτίβα που έμελλε να κυριαρχήσουν στη συγγραφική του πορεία».[422] Συγκεκριμένα, αναφέρεται στην επιτυχή αποτύπωση της τρυφερότητας «εκείνης της ηλικίας, εντοπίζοντας παράλληλα και το σκοτεινό της ψυχής των ηρώων,[423] αποδεικνύοντας πως ο συγγραφέας γεννιέται, δεν γίνεται»,[424] εστιάζει στο γεγονός ότι πρόκειται για ένα «(σχεδόν)

---

[421]«Ο συγγραφέας με διεισδυτικότητα καταγράφει την κοινωνία τού τότε, […] παραπέμποντας στο σκοτεινό και υπόγειο της κινηματογραφικής ταινίας «Έγκλημα στο Γκόσφορντ Παρκ». Έτσι, άλλοτε σκληρός και άλλοτε κυνικός αλλά κατάβαθα τρυφερός και ανθρώπινος, περιγράφει το ταξίδι όλων», ό.π., Τούλα Ρεπαπή, «Ο κύκλος των χαμένων ποιητών», (υποσ. 407) και «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ* έχουν αισθητές ομοιότητες με το πρώτο μέρος του πρόσφατου μυθιστορήματος του Τζούλιαν Μπαρνς *Ένα κάποιο τέλος*, αν και στον Μπαρνς η προοπτική αποδεικνύεται διαφορετική», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Αθώοι με ημερομηνία λήξεως», (υποσ. 407).

[422]Ό.π., Σταυρούλα Παπασπύρου, «Το καλοκαίρι της εφηβείας», (υποσ. 420), www.enet.gr και Σταυρούλα Παπασπύρου, «Η κοινωνία στο μικροσκόπιο», (υποσ. 420). Η Άλκ. Σουλογιάννη υπογραμμίζει ότι «λειτουργεί ως αποφασιστική είσοδος σε μια συνεπή ανάπτυξη δημιουργικής γραφής και επομένως περαιτέρω ως εισαγωγή σε έναν κανόνα αφηγηματικού λόγου σύμφωνα με τις επιλογές και την αισθητική του συγγραφέα», ό.π., Άλκηστις Σουλογιάννη, (υποσ. 408). Το ίδιο υποστηρίζει ο Δ. Κούρτοβικ: «Λέγεται ότι το πρωτόλειο ενός συγγραφέα αναγγέλλει όλα τα θέματα και μοτίβα που θα τον απασχολήσουν στα επόμενα έργα του. Δεν είμαι βέβαιος ότι είναι έτσι, αλλά μια εντυπωσιακή ένδειξη υπέρ αυτού αποτελεί το πρώτο, και ανέκδοτο ως πρόσφατα, μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Αθώοι με ημερομηνία λήξεως», (υποσ. 407).

[423]Η Άλκ. Σουλογιάννη προσυπογράφει αυτή την άποψη: «Ο άμεσος, παραστατικός, βιωματικός, κριτικός λόγος του Κουμανταρέα, με τον υψηλό βαθμό διεισδυτικότητας σε ό,τι αφορά την πρόσληψη του εξωτερικού κόσμου και με την ιδιαίτερη ευαισθησία σε ό,τι αφορά την απόδοση της εσωτερικής πραγματικότητας, αποδεικνύει μια εγγενή, βαθειά, συνειδητή σχέση του συγγραφέα με τη γλώσσα ως όχημα διατύπωσης της πλέον λεπτομερούς ανάλυσης εννοιών και νοημάτων», ό.π., Άλκηστις Σουλογιάννη, (υποσ. 408).

[424]Ό.π., Τούλα Ρεπαπή, «Ο κύκλος των χαμένων ποιητών», (υποσ. 407). Επιπλέον, εντοπίζει στοιχεία διαχρονικότητας του συγκεκριμένου μυθιστορήματος: «Εντούτοις, το βιβλίο μοιάζει πολύ πιο σύγχρονο από τότε που γράφτηκε. Και τώρα ο κόσμος κάπου θέλει να πάει να κρυφτεί, μέχρι να περάσει η μπόρα».

ολοκληρωμένο μυθιστόρημα»,[425] επισημαίνει ότι «απεικονίζει ολοκληρωμένους χαρακτήρες με ευαισθησία, ερωτηματικά και πάθος για το άγνωστο μέλλον. Ο συγγραφέας με τον ενθουσιασμό του εφήβου και την ωριμότητα του ενήλικα, καταγράφει, παρατηρεί και δημιουργεί εικόνες γεμάτες και πλούσιες με γλώσσα απλή και ουσιαστική, δίνοντας την απαιτούμενη λεπτομέρεια»[426] και, τέλος, τονίζει ότι «ο Μένης Κουμανταρέας όμως δεν αναλύει μόνο τη συμπεριφορά, ούτε την ψυχοσύνθεση των ηρώων του, δεν είναι αυτή η πρόθεσή του. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η καταγραφή των νεανικών βιωμάτων του, καθώς και η περιγραφή του χαρακτήρα των φίλων του με τους οποίους τον χώριζε η γλώσσα, η νοοτροπία και ίσως η ταξική καταγωγή. Επίσης, ενδιαφέρεται να μιλήσει για την κοινωνία της επαρχιακής πόλης όπου ζούσε, καθώς και να περιγράψει τον τρόπο ζωής των Άγγλων».[427]

[425]Ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Αθώοι με ημερομηνία λήξεως», (υποσ. 407).

[426]Ό.π., Έφη Χ. Μαυροπούλου, «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ* του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 407).

[427]Ό.π., Φίλιππος Φιλίππου, (υποσ. 404).

7. 2. Οι ανδρικοί χαρακτήρες

Ο Μένης

Πρέπει να επισημάνουμε ότι η επιστολή του θείου Θάνου που συνοδεύει τον Μένη αποτελεί ένα αφηγηματικό εύρημα, αφού τον συστήνει μ' έμμεσο τρόπο χωρίς να χρειάζεται να δώσει ο ίδιος στοιχεία για την ταυτότητά του (ΑΛ ΓΚ 15). Μαθαίνουμε λοιπόν ότι τ' όνομά του είναι Μένης Κ.[428] από το Αριστομένης και το όνομα αυτό θα ταλαιπωρηθεί αλλά και θα ταλαιπωρήσει τους ξένους φίλους του, με αποτέλεσμα να κάνει τον ίδιο να νιώθει άσχημα.[429] Πληροφορούμαστε, επίσης, ότι έρχεται από την Ελλάδα και ότι είναι δεκαοκτώ ετών.

Εξωτερική περιγραφή: Δεν δίνονται πολλά στοιχεία για την εξωτερική του εμφάνιση πέραν της πληροφορίας ότι φορά γυαλιά μυωπίας (ΑΛ ΓΚ 197).

Οικογενειακή κατάσταση: Οι σχέσεις του Μένη με τους γονείς του απεικονίζονται αδρομερώς και το μόνο σίγουρο είναι πως τρέφει θυμό και οργή για τον πατέρα του, αφού γνωρίζει ότι οι πραγματικοί λόγοι που τον οδήγησαν στην Αγγλία είναι η πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και ο φόβος του πατέρα του για τους κομμουνιστές. Ο Μένης είναι δριμύτατος στην κριτική του και υποστηρίζει ότι «πάντα οι οικογένειες συγκαλύπτουν την αλήθεια» (ΑΛ ΓΚ 200).

Μορφωτικό επίπεδο: Από την επιστολή του θείου Θάνου προς τον ταγματάρχη Νταν, πληροφορούμαστε ότι ο Μένης είναι μαθητής της τελευταίας τάξης του Γυμνασίου, ότι πηγαίνει στο Γκόσπορτ για να σπουδάσει την αγγλική γλώσσα και ότι μιλάει ήδη γαλλικά (ΑΛ ΓΚ 15).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Παρ' όλο που ο Μένης προέρχεται από αστικό περιβάλλον, αντιπαθεί τον τρόπο ζωής των πλουσίων, την υποκρισία και το δήθεν

---

[428]Ο Jean-Yves Tadié σχολιάζει ότι «το αρχικό γράμμα είναι ένας ισχυρός παράγοντας αποπροσωποποίησης, αποεξατομίκευσης, αποπραγματοποίησης», ό.π., Jean-Yves Tadié, (υποσ. 80), 116.

[429]«Ένιωθα κάπως ένοχα για το όνομά μου, που δεν είχε καμιά αντιστοιχία σε ξένη γλώσσα και που υποχρέωνε τους άλλους να περνάνε δύσκολες στιγμές, ώσπου να το συνηθίσουν και έπειτα να το προφέρουν» (ΑΛ ΓΚ 51-52). Η περιπέτεια του ονόματός του δεν έχει τέλος και θα γνωρίσει διάφορες παραλλαγές, αναλόγως της εθνικότητας του ομιλούντος: έτσι η Αγγλίδα κυρία Μπάρτον τον αποκαλεί 'Μίνις' (ΑΛ ΓΚ 37), ο Γάλλος Ροβέρτος 'Μενίς' (ΑΛ ΓΚ 44), τα κορίτσια 'Μινίς' (ΑΛ ΓΚ 51) και μόνο ο Ιταλός Λουίτζι το προφέρει κανονικά προς μεγάλη έκπληξη του Μένη (ΑΛ ΓΚ 65).

(ΑΛ ΓΚ 125). Στη βίλα των Μπάρκλεϋ πνέει ένας αέρας ευζωίας, αλλά το γούστο και η αισθητική τους δεν τον εντυπωσιάζουν καθόλου (ΑΛ ΓΚ 111) και ειρωνεύεται τους καθωσπρέπει κυρίους και κυρίες για τη ρηχή και ανούσια ζωή τους, αφού το μόνο που τους ενδιαφέρει είναι να επιδείξουν τον πλούτο τους και να ασχοληθούν οι κοσμικές στήλες των εφημερίδων με αυτούς (ΑΛ ΓΚ 102). «Μια βραδιά στους Μπάρκλεϋ» επιγράφεται το κεφάλαιο που αναφέρεται στην επίσκεψη του Μένη στους πλούσιους Μπάρκλεϋ και ο τίτλος αντανακλά την εμφανή αντιπάθειά του και την ψυχρότητα που αυτοί εκπέμπουν, ενώ σε πλήρη αντίστιξη είναι ο τίτλος του κεφαλαίου για την αντίστοιχη επίσκεψη στους Στάνλεϋ («Το σπιτικό των Στάνλεϋ»), που είναι τόσο εύγλωττος και εκφραστικός ως προς τη συμπάθεια και την κλίση του αφηγητή στους απλούστερους και ως εκ τούτου αυθεντικότερους ανθρώπους.

Ο Μένης ειρωνεύεται την τάση των πλουσίων οικογενειών να στέλνουν τα παιδιά και τα εγγόνια τους στη Γηραιά Αλβιώνα, προκειμένου ν' αλλάξουν παραστάσεις και να μάθουν αγγλικά, ενώ η ίδια μοίρα περιμένει και εκείνον και ανακαλύπτει ότι πολλοί καταλήγουν στο Γκόσπορτ και πιάνονται στην παγίδα που έχει στήσει ο ταγματάρχης Νταν –αλλά και τόσοι άλλοι απόστρατοι στις γειτονικές πόλεις–, αφού ο ταγματάρχης επαγγέλλεται την εκμάθηση της αγγλικής γλώσσας, αλλά ελάχιστα προσφέρει στους μαθητές του και το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι το οικονομικό όφελος που θα αποκομίσει (ΑΛ ΓΚ 80).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Η παραμονή του Μένη στο Γκόσπορτ έχει τρεις στόχους: την εκμάθηση της αγγλικής γλώσσας, τη σφυρηλάτηση του νεανικού χαρακτήρα μέσα στην αγγλική πειθαρχία και τέλος την επίδοση στον αθλητισμό (ΑΛ ΓΚ 15), που όμως αποτελούν επιθυμίες των άλλων και όχι του Μένη. Αυτό που ονειρεύεται ο ίδιος είναι να γίνει συγγραφέας και ο κύριος Μπάρκλεϋ τον εμψυχώνει και τον παρακινεί να υλοποιήσει το όνειρό του, προτείνοντάς του μάλιστα ως θέμα για συγγραφή την ανθρώπινη αλλοτρίωση, αν και συμπληρώνει ότι ο Μένης είναι πολύ νέος και άφθαρτος ακόμη, για να γνωρίζει το θέμα αυτό εμπειρικά. Ο κύριος Μπάρκλεϋ είναι ένας άνθρωπος έντονα προβληματισμένος και πτοημένος από την κατάσταση και τις συνθήκες γύρω του και πασχίζει να εξορκίσει την αποξένωση τόσο από τους άλλους ανθρώπους όσο και από τον εαυτό μας. Προσπαθεί να

καταπολεμήσει αυτό το κακό, συγχρωτιζόμενος με νέους και άφθαρτους ανθρώπους, αφού έχει εναποθέσει όλες τις ελπίδες του σ' αυτούς (ΑΛ ΓΚ 128).[430]

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Ο Μένης είναι έξαλλος με τον πατέρα του και επαναστατεί στην ιδέα ότι όλοι οι άλλοι, τόσο ο πατέρας του όσο και οι υπόλοιποι συγγενείς, έχουν άποψη για τη ζωή του, εκτός από τον ίδιο. Έτσι, το ταξίδι στην Αγγλία είναι απόφαση του πατέρα του και όχι δική του επιθυμία και ο θυμός του αντικατοπτρίζεται ξεκάθαρα στο ακόλουθο σημείο: «Ήμουν ένα εμπόρευμα που το μετακινούν με την ελπίδα ν' ανεβάσουν την αξία του» (ΑΛ ΓΚ 16). Βέβαια, παρά την αρνητική αντιμετώπιση και διάθεση που έχει γι' αυτό το ταξίδι δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει και τα πλεονεκτήματα, ότι επί παραδείγματι του δόθηκε η ευκαιρία να επισκεφτεί το Λονδίνο, την κοσμοπολίτικη αυτή πρωτεύουσα και επιπλέον ότι είναι ανεξάρτητος και μόνος υπεύθυνος για τον εαυτό του ο ίδιος: «Επιτέλους είμαι μόνος. […] Με μια ευθύνη που είναι ολότελα δική μου» (ΑΛ ΓΚ 17). Αυτή η πρωτόγνωρη κατάσταση τού καλλιεργεί την υπευθυνότητα, τον κάνει να νιώθει πιο σίγουρος και να αποκτήσει αυτοπεποίθηση.[431]

---

[430]Η ανάγκη για παρέα με τους νέους και η αποστροφή προς τους μεγαλύτερους παρατηρείται τόσο στο *Δυο φορές Έλληνας* όσο και στο *Νώε,* βλ. σχετικά υποσ. 379. Η Τ. Δημητρούλια σχολιάζει: «Η εφηβεία στον Κουμανταρέα λοιπόν αποτελεί μια διευρυμένη έννοια που ταυτίζεται με την έννοια της ρευστότητας και της μεταιχμιακότητας, αλλά και του ανολοκλήρωτου, επομένως του αποσπασματικού. Ο συγγραφέας γοητεύεται από τους εφήβους επειδή η δική του στάση απέναντι στα πράγματα και τα γράμματα προκρίνει τη μεταβολή και τη ροή, το όριο και την εναλλαγή. Όχι υπό την έννοια ότι δεν εδραιώνει τα εκάστοτε κεκτημένα του, αλλά επειδή ακριβώς επιδιώκει, με την εδραίωσή τους, τη διαρκή αναπροσαρμογή, την ενσωμάτωσή τους στους νέους καιρούς», ό.π., Τιτίκα Δημητρούλια, (υποσ. 360), 8.

[431]Η Έ. Μαυροπούλου τονίζει ότι «μέσα σε ένα πολυπολιτισμικό και διαφορετικό περιβάλλον από ό,τι είχε συνηθίσει μέχρι τώρα ο Μένης, περνάει από την εφηβεία στην ενηλικίωση, από την πατρική προστασία στην ανεξαρτησία, από την απειρία στην εμπειρία μέσα από πολλούς πειραματισμούς, κινδύνους και νεανικά ρίσκα. Για πρώτη φορά βρίσκεται μόνος με τον εαυτό του και την ευθύνη του», ό.π., Έφη Χ. Μαυροπούλου, «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ* του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 407). Η Άλκ. Σουλογιάννη υπογραμμίζει ότι «το σημαντικότερο είναι ότι ο δεκαοκτάχρονος κειμενικός Μένης, αφού διασχίσει γεωγραφικά και κοινωνικά όρια στο πλαίσιο των συνθηκών της εξωτερικής πραγματικότητας, οργανώνει το περιεχόμενο ενός ατομικού χωρόχρονου με προϋπολογισμένη διάρκεια. Η νωρίτερα από το αναμενόμενο απώλεια του χωρόχρονου με ό,τι αυτή συνεπάγεται, αποτελεί τη δίοδο για τη μοναχική είσοδο στον κόσμο των ενηλίκων μέσα από μια θύελλα υλικού της μνήμης και των αισθήσεων», ό.π., Άλκηστις Σουλογιάννη, (υποσ. 408).

Ο Μένης είναι ένας πολύ ευαίσθητος νέος και το ταξίδι στην Αγγλία τον βοηθά να συνειδητοποιήσει και να αποτυπώσει την ψυχολογία, τις αγωνίες και τους φόβους κάθε ανθρώπου ξένου σ' ένα τόπο: «Κι αμέσως βλέπω τον εαυτό μου διωγμένο να αποβιβάζεται στον πρώτο σταθμό που μου είναι άγνωστος. Παραδέρνω στις έρημες αποβάθρες, που μόνος φωτισμός τους απέμειναν οι σπινθήρες που το τρένο φεύγοντας πέταξε πίσω του» (ΑΛ ΓΚ 14). Με την τεχνική της ανάληψης, πληροφορούμαστε το διάλογο που είχε ο νεαρός με τον θείο Θάνο, ο οποίος του εξηγεί ότι θα φύγει από το Λονδίνο, διότι κάνει άτακτη ζωή και θα πάει στο Γκόσπορτ, για να μάθει αγγλικά. Όταν φτάνει, είναι απόγευμα, μόλις έχει κοπάσει η βροχή (που επιτείνει τη μελαγχολία και την ανασφάλειά του ως ξένου) και το πρώτο πράγμα που τον υποδέχεται είναι το τοπίο και όχι οι άνθρωποι (ΑΛ ΓΚ 18). Ο αφηγητής νιώθει πολύ όμορφα ύστερα από μήνες και προτιμά αυτή τη μικρή πολιτεία από το Λονδίνο, διότι οι μεγάλες πόλεις τον πνίγουν: «Νιώθω απαλλαγμένος από το βάρος της μεγαλούπολης» (ΑΛ ΓΚ 19). Ωστόσο, δεν μπορεί να ξεχάσει τα πλεονεκτήματα του Λονδίνου, τα θέατρα, τις συναυλίες και τους κινηματογράφους που υπήρχαν μεν, αλλά όχι σε τόσο μεγάλο βαθμό στη μεταπολεμική Αθήνα του 1949. Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι πρόκειται για έναν καλλιεργημένο νεαρό, με βαθύτερη ανάγκη πνευματικής ανάτασης, με εσωτερικές αναζητήσεις και ενδόμυχη αγάπη για το ωραίο και την καλαισθησία. Οι τέχνες τον συγκινούν ιδιαιτέρως και η αγάπη αυτή αποκαλύπτει μία ψυχή ευγενική και έναν χαρακτήρα βαθύ και στοχαστικό, που δεν μένει στην επιφάνεια των πραγμάτων, αλλά αναζητά την ουσία τους. Είναι ώριμος και συνειδητοποιημένος νεαρός και επιθυμεί να εμπλουτίσει τη ζωή του με νέες εμπειρίες.

Δεν του αρέσει καθόλου το σπίτι του ταγματάρχη και θέλει να φύγει από εκεί όσο το δυνατόν γρηγορότερα, ενώ μέσα του όλες οι συστάσεις και οι παραινέσεις του κυρίου Νταν έχουν αρχίσει να λειτουργούν, αλλά από την ανάποδη και ανυπομονεί να κάνει όλα αυτά που του απαγόρευσε. Δεν αρέσκεται στη νομιμότητα και σκέφτεται ότι θα συμπλεύσει με τον Λουίτζι, τον Ροβέρτο, την κυρία Μπάρτον και τις μικρές αλεπούδες του Γκόσπορτ (ΑΛ ΓΚ 27). Ο Μένης έχει πάρει από μεγάλο φόβο τον ταγματάρχη και αυτή η συνάντηση θα αποτυπωθεί πολλές φορές στους εφιάλτες του (ΑΛ ΓΚ 34), ενώ η κυρία Νταν τον αφήνει παγερά αδιάφορο. Ενδεικτικό της ψυχρότητας και της απάθειας του ζεύγους Νταν είναι ότι η κυρία Νταν δεν καλωσορίζει καν το Μένη και του μιλά σταθερά μόνο στον πληθυντικό, ο δε ταγματάρχης αρχίζει με συμβουλές, παραινέσεις και συστάσεις, τον ενημερώνει

για τον κανονισμό του σχολείου και κάπου προς το τέλος τον καλωσορίζει με εντελώς τυπικό ύφος. Το δωμάτιό του στο σπίτι της κυρίας Μπάρτον είναι τρισάθλιο, μια τρώγλη, αλλά η αρνητική αυτή εικόνα αντισταθμίζεται και αμβλύνεται από την ευγένεια, την καλοσύνη και την περιποίηση της κυρίας Μπάρτον (ΑΛ ΓΚ 33, 36). Ωστόσο, ο Μένης νιώθει αφόρητη μοναξιά και ανασφάλεια στο καινούργιο περιβάλλον, ενώ όλο και του συμβαίνουν διάφορα πρωτόγνωρα και δυσάρεστα περιστατικά που επιδεινώνουν την ήδη αρνητική διάθεσή του, όπως η έντονη ομίχλη στο Γκόσπορτ και ο πλήρης αποπροσανατολισμός του εξαιτίας της, με αποτέλεσμα να αδυνατεί να εντοπίσει το σπίτι του ταγματάρχη, αλλά και ο παρ' ολίγον τραυματισμός του από τις μοτοσυκλέτες των Βέλγων διδύμων, απ' όπου πραγματικά γλιτώνει ως εκ θαύματος (ΑΛ ΓΚ 39, 41).

Σταδιακά, προσαρμόζεται και αποφασίζει ότι θέλει να μάθει μέσα από την εμπειρία και μέσα από την πράξη και τη συμμετοχή και όχι από τα βιβλία, αποκτά παρέες (ΑΛ ΓΚ 59) και εντάσσεται πλήρως στις αποδράσεις, τις βόλτες και τις συνήθειές τους. Έτσι, μετά την αρχική υποτονική αντίρρηση, κάνει σκασιαρχείο από το μάθημα μαζί με τον Ροβέρτο και τον Γκυ (ΑΛ ΓΚ 44) και συμφωνεί ν' ακολουθήσει την παρέα στο Άσπρο Νησί (ΑΛ ΓΚ 76), αλλά παρ' όλα αυτά νιώθει πολύ μόνος, αβάσταχτα ξένος και δεν τον χωρά ο τόπος, ενώ η Αθήνα μονοπωλεί τη σκέψη του και διακρίνουμε μια νοσταλγία και μια ιδιαίτερη αγάπη για την πόλη που νιώθει σαν μάνα του και έχει δεθεί μαζί της, καθώς οποιαδήποτε άλλη είναι απλώς υποκατάστατο για τον Μένη (ΑΛ ΓΚ 83).

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Γκόσπορτ, ο Μένης προσπαθεί να υπερνικήσει τους φόβους του και ένας απ' αυτούς είναι ο φόβος για τα νεκροταφεία, που επιχειρεί να τον ξεπεράσει επισκεπτόμενος το κοιμητήριο του Γκόσπορτ βράδυ, αλλά μάλλον δεν ήταν γραφτό, αφού πίσω από τα ψηλά κυπαρίσσια σάλεψαν δύο σκιές που τον κατατρόμαξαν, ωστόσο επρόκειτο για ολοζώντανους και μάλιστα γνωστούς του, καθώς ήταν ο ένας από τους διδύμους και ο Λουίτζι (ΑΛ ΓΚ 191).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Η σχέση του Μένη με τον Ιταλό νεαρό, τον Λουίτζι περνά από διάφορα στάδια και έτσι, αρχικά, ο Μένης είναι φιλικός και υποστηρικτικός απέναντί του, τον συμβουλεύει να προσέχει και να μην εκθέτει τον εαυτό του σε κινδύνους και του εκφράζει τη στενοχώρια του για την όλη κατάσταση, καθώς ο Λουίτζι έχει ν' αντιμετωπίσει την εχθρική συμπεριφορά του ταγματάρχη (ΑΛ ΓΚ 75, 110). Ο νεαρός Ιταλός παραδέχεται ότι είναι φοβιτσιάρης,

δειλός, άτολμος και νιώθει ότι δεν θα αποκτήσει ποτέ θάρρος στη ζωή του (ΑΛ ΓΚ 75). Επιπλέον, δηλώνει ότι δεν έχει κατασταλάξει ως προς τις επιλογές και τις επιθυμίες του (ΑΛ ΓΚ 76) και σ' αυτό ταυτίζεται με τον Μένη, ο οποίος, επίσης, δείχνει αναποφάσιστος και ανώριμος και έχει πολλά αναπάντητα ερωτήματα που αφορούν στην πορεία και το μέλλον του (ΑΛ ΓΚ 77). Ωστόσο, η στάση του Μένη απέναντι στο φίλο του διαφοροποιείται άρδην, όταν αντιλαμβάνεται ότι ο Λουίτζι είναι ομοφυλόφιλος και τον αντιμετωπίζει εντελώς ψυχρά, ενώ εκείνος είναι αμίλητος, τον ντρέπεται φρικτά και ομολογεί ότι σιχαίνεται τους διδύμους, αλλά είναι κάτι που δεν μπορεί να το ελέγξει (ΑΛ ΓΚ 193). Ο Μένης παραδέχεται ότι πολύ αργότερα κατάλαβε πως είναι πιο εύκολο να πάει κανείς με κάποιον που μισεί παρά με κάποιον που αγαπά (ΑΛ ΓΚ 194), εν τω μεταξύ τον ειρωνεύεται έχοντας συναίσθηση ότι είναι ιδιαίτερα σκληρός κι απάνθρωπος απέναντι στο φίλο του, αλλά δεν αλλάζει τη στάση του, αφού είναι μεγάλο το σοκ που έχει υποστεί από αυτή τη διαπίστωση, με συνέπεια να τον αποφεύγει (ΑΛ ΓΚ 194). Η ψυχολογία του Λουίτζι καταρρακώνεται από την απόρριψη του Μένη, ο οποίος του συνιστά να αποδεχθεί την πραγματικότητα και να αναλάβει τις ευθύνες των πράξεών του, καθώς δεν ευθύνεται κανείς άλλος πέρα από τον εαυτό μας για τις όποιες επιλογές και τις όποιες πράξεις μας (ΑΛ ΓΚ 195). Σταδιακά, ο Μένης αρχίζει να καταλαβαίνει το φίλο του και να τον αποδέχεται: «Τι σημασία έχει ένα βράδυ. Είναι τόσες οι αδυναμίες μας και τόσο σύντομα τα βράδια» (ΑΛ ΓΚ 202), ενώ ο Λουίτζι φοβόταν πως εκείνος θα αναχωρούσε από το Γκόσπορτ χωρίς να τον αποχαιρετήσει και το εκφράζει σαν παράπονο μικρού παιδιού με το κεφάλι σκυμμένο σε ένδειξη ντροπής και συντριβής.

Ένα άλλο σημαντικό πρόσωπο στη ζωή του Μένη, όσο ζει στο Γκόσπορτ είναι η κυρία Μπάρτον, η ιδιοκτήτρια του ξενώνα όπου βρίσκει κατάλυμα, η οποία είναι μια πολύ ζεστή και φιλόξενη γυναίκα που τον καλωσορίζει στην πόλη της. Παρουσιάζεται, επίσης, ως μία βαθιά φιλοσοφημένη γυναίκα που έχει χάσει πολλούς δικούς της ανθρώπους, έχει αρρωστήσει η ίδια και έχει βρεθεί πολύ κοντά στο κατώφλι του χάρου, αλλά δεν τον φοβάται και ο αφηγητής τη θαυμάζει και ξέρει ότι λίγες γυναίκες θα αντιμετώπιζαν τόσο γενναία το θάνατο. Η κυρία Μπάρτον φιλοσοφεί και υπογραμμίζει ότι «η ζωή σταματά κάπου και πως δεν ήταν φυσικό να ζει κανείς περισσότερο απ' όσο του ήταν γραμμένο» (ΑΛ ΓΚ 29). Το συμπέρασμα που έχει βγάλει για το Μένη είναι ότι πρόκειται για έναν ήσυχο και ήπιο χαρακτήρα, με λίγα λόγια για ένα καλό παιδί και σπεύδει να του υπογραμμίσει ότι οι δυο τους θα ταιριάξουνε. Συγχρόνως, νοιάζεται για το Μένη και εκδηλώνει το ενδιαφέρον της με

κάθε τρόπο (ΑΛ ΓΚ 36) και έτσι καταφέρνει να τον κάνει να νιώσει όμορφα και άνετα, αν και είναι σε ξένο σπίτι και πολύ μακριά από τους δικούς του (ΑΛ ΓΚ 32, 34, 37, 84). Ο Μένης ενδιαφέρεται για τη ζωή και το παρελθόν της και βρίσκει πολύ σημαντικές τις ιστορίες της, διότι τροφοδοτούν τη φαντασία του και εκείνη βρίσκει ευκαιρία να του τονίσει ότι αποτελεί υπέροχη συντροφιά και φάρμακο για την αφόρητη μοναξιά της. Ο Μένης αισθάνεται ότι στο σπίτι της έμειναν κάποια πράγματα ημιτελή και η βασικότερη διαπίστωσή του είναι ότι η ευτυχία έμεινε ανολοκλήρωτη, ενώ η φθορά είναι παντού αισθητή (ΑΛ ΓΚ 94). Όταν επιστρέφει στην Αθήνα, της ταχυδρομεί μία αναμνηστική κάρτα, θέλοντας να δείξει την αγάπη και την εκτίμησή του στο πρόσωπό της και κυρίως να της αποδείξει ότι δεν την ξέχασε και δεν είναι σαν τους άλλους που είχαν περάσει από το σπίτι της, το σπίτι του κόσμου όπως χαρακτηριστικά το ονομάζει (ΑΛ ΓΚ 235, 236). Μάλιστα, ενώ αρχικά είχε υπογράψει ως Μένης, στο τέλος το αντικαθιστά με το Μίνις, όπως τον αποκαλούσε η κυρία Μπάρτον και αποδεικνύεται τρυφερός και συναισθηματικός νεαρός.

Καθώς ο Μένης εντάσσεται πλήρως στη ζωή του Γκόσπορτ, τον αποδέχονται και οι κάτοικοι εκεί, αφού δύο μέρες μετά το χορό βρίσκει κάτω από την πόρτα του δύο προσκλήσεις από τις οικογένειες Στάνλεϋ και Μπάρκλεϋ, στις οποίες έχει κάνει άριστη εντύπωση και τον καλούν να περάσει μαζί τους το Σαββατοκύριακο. Το δίλημμα και η στενοχώρια του είναι τεράστια, διότι οι προσκλήσεις είναι για το ίδιο Σαββατοκύριακο (ΑΛ ΓΚ 108), αλλά τον βγάζει από τη δυσάρεστη θέση η Σήλια που υποχωρεί για χάρη της φίλης της. Ο Μένης αισθάνεται άσχημα και εύχεται να ήταν προσκεκλημένος των Μπάρκλεϋ ο Ροβέρτος και όχι ο ίδιος, αφού η Νόρμα δεν τον ενδιαφέρει καθόλου και προτιμά ξεκάθαρα την παρέα της Σήλιας (ΑΛ ΓΚ 111). Καταφέρνει να κερδίσει τη συμπάθεια του κυρίου Μπάρκλεϋ, ο οποίος είχε σχηματίσει την καλύτερη εικόνα για τον Μένη από τη βραδιά του χορού και συγκεκριμένα είχε αντιληφθεί ότι επρόκειτο για ένα σοβαρό, σπουδαίο και ξεχωριστό νεαρό που διέφερε τόσο από τους τυχάρπαστους νέους, οι οποίοι κυκλοφορούσαν στη μικρή πολιτεία και περιστοίχιζαν την κόρη του (ΑΛ ΓΚ 127). Ταυτοχρόνως, ο Μένης είναι πολύ ευγενικός και συζητά με την κυρία Μπάρκλεϋ, η οποία του εξιστορεί την άχαρη ζωή της στο Γκόσπορτ και την τεράστια διαφορά από τη ζωή στο Λονδίνο. «‘Ποια... εγώ, που κάποτε στο Λονδίνο δεν είχα παρά να πω μια λέξη για να βρεθώ στο πιο αριστοκρατικό σπίτι και να πάω στο θέατρο στην καλύτερη παράσταση’» (ΑΛ ΓΚ 117). Ο Μένης θεωρεί τη μητέρα της Νόρμας ευχάριστη και

ενδιαφέρουσα γυναίκα και αυτό σπεύδει να δηλώσει στη φίλη του, παρ' όλο που εκείνη αμφιβάλλει, διότι ξέρει ότι η μητέρα της γίνεται κουραστική, αναφέροντας πάντα την προσωπική ιστορία της στους ξένους, ενώ η λέξη ξένος ηχεί πολύ άσχημα στα αυτιά του Μένη. «Οι λέξεις 'γνωστός', 'φίλος' ήταν έννοιες άγνωστες για τους Μπάρκλεϋ» (ΑΛ ΓΚ 119-120). Ο Μένης θυμώνει πάρα πολύ, διότι διαπιστώνει ότι η Νόρμα προτάσσει τη λογική και θυσιάζει το συναίσθημα ή μάλλον δεν έχει συναισθήματα, ενώ πίστευε ότι ήταν πιο ευαίσθητη και πιο ρομαντική (ΑΛ ΓΚ 123). Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε ότι εκείνος είναι συναισθηματικός τύπος και θέλει να πιστεύει ότι λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο και οι άλλοι άνθρωποι (ΑΛ ΓΚ 230). Επιπλέον, είναι εμφανές ότι θα προτιμούσε ν' ακολουθεί η Νόρμα το στερεότυπο της γυναίκας που τρελαίνεται από έρωτα γι' αυτόν που αγαπά, αλλά εκείνη είναι ορθολογίστρια και ο Μένης απογοητεύεται μ' αυτή τη διαπίστωση.

Η κοπέλα που τον συγκινεί σε αφάνταστο βαθμό είναι η Σήλια, αφού τον βλέπουμε να σκέφτεται διαρκώς τη βόλτα τους στη θάλασσα έπειτα από την πρώτη συνάντησή του μαζί της και να είναι πολύ αφηρημένος, ενώ παράλληλα έχει επηρεαστεί πολύ από την ιστορία του Ροβέρτου, από το γεγονός δηλαδή ότι είναι ερωτευμένος με τη Νόρμα και εκείνη δεν ανταποκρίνεται. «Έβλεπα τον Ροβέρτο να τραβιέται μελαγχολικός, κουβαλώντας ακόμα στο δέρμα του το καυτερό άγγιγμα της Νόρμας» (ΑΛ ΓΚ 59). Όσο πυκνώνουν οι συναντήσεις του Μένη και της Σήλιας, τόσο απολαμβάνει την παρέα της και αυτό που τον συγκινεί ιδιαιτέρως είναι να τη βλέπει να γελά και να είναι χαρούμενη (ΑΛ ΓΚ 103). Ωστόσο, μετά τη συζήτηση που είχε με τη μητέρα της και την παράκλησή της να της φερθεί αδελφικά, ο Μένης προσπαθεί να φανεί συνεπής στο λόγο του και κοιτάζει πλέον με αδελφική αγάπη τη Σήλια (ΑΛ ΓΚ 149), κρατώντας αποστάσεις από εκείνη, αλλά η γνωριμία της δεν τον αφήνει ασυγκίνητο και έτσι, όταν βρίσκεται στην Αθήνα, τη σκέφτεται πάντοτε και την κατατάσσει στην κατηγορία των ανθρώπων «που είναι αστέρια, προτού γίνουν άστρα στον ουρανό» (ΑΛ ΓΚ 228). Παράλληλα, ελπίζει να λειτουργήσει θετικά ο χρόνος τόσο σ' εκείνη όσο και στο φίλο του, τον Ροβέρτο (που βίωσαν την εγκατάλειψη) και να μην νιώθουν πληγωμένοι: «Οι Νόρμες βρίσκονται παντού. Ο πατέρας του έχει χρήματα. Τα χρήματα σε ταξιδεύουν παντού. Ως πότε θα πληγώνεται από μια Νόρμα; Θα ξεχάσει κι αυτός, όπως σιγά σιγά θα με ξεχάσει κι εμένα η Σήλια» (ΑΛ ΓΚ 230).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Ο θείος Θάνος, ο αδελφός του πατέρα του ταξιδεύει σ' όλον τον κόσμο, πουλάει και αγοράζει καράβια και ο Μένης συνειδητοποιεί πόσο διαφορετικοί είναι οι δυο τους και πόσο διαφορετικά ατενίζουν τον κόσμο και τη ζωή. Ο θείος τον αποκαλούσε κακομαθημένο ανιψιό και εκείνος τον αποκαλεί καημένο θείο (ΑΛ ΓΚ 35). Ο Μένης κάνει διάφορες σκέψεις για τον θείο του, ο οποίος του στέλνει γράμματα για να μαθαίνει πώς είναι η ζωή του στο Γκόσπορτ (για τη σχέση του με τον ταγματάρχη, για την πρόοδό του στην εκμάθηση της γλώσσας, για το φαγητό, για τα χρήματα), αλλά αυτά που απασχολούν τον θείο δεν ενδιαφέρουν καθόλου τον Μένη, ωστόσο, φροντίζει να κρατά τα προσχήματα και απαντά στα γράμματα του θείου με τρόπο λακωνικό και γενικόλογο (ΑΛ ΓΚ 131). Καταλήγει, λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι ο θείος του είναι απρόβλεπτος και ίσως τυχοδιώκτης, μα σίγουρα πολύ διαφορετικός από τον πατέρα του, που μελετά πάντα τις κινήσεις του και στέλνει το γιο του στην Αγγλία από το φόβο των κομμουνιστών.

Ο Ροβέρτος

Ο δεκαοκτάχρονος Ροβέρτος είναι Γάλλος και μαζί με το συμπατριώτη και φίλο του, Γκυ έχουν έρθει στο Γκόσπορτ για την εκμάθηση της αγγλικής γλώσσας.

Εξωτερική περιγραφή: Καθώς η ιστορία γράφεται ως ανάμνηση της παραμονής του Μένη στο Γκόσπορτ, αρχικά, βλέπουμε την υπόθεσή του ότι μπορεί να συνάντησε τυχαία και τον Ροβέρτο την πρώτη μέρα της άφιξής του εκεί. Ανακαλεί, λοιπόν, έναν ψηλό νέο, με αθλητικό παράστημα, νωχελικό περπάτημα, ελαφρώς αλαζονικό ύφος και τσιγάρο στο στόμα (ΑΛ ΓΚ 20). Όταν γνωρίζονται, παρατηρεί τα μάτια του που είναι πρόσχαρα, φιλικά και λαμπερά (ΑΛ ΓΚ 44) και διαπιστώνει ότι το σώμα του θυμίζει αρχαίο έφηβο, ότι είναι καλογυμνασμένο, με δύναμη και χάρη, με φαρδιές πλάτες και πόδια σε τέλεια αρμονία, με δέρμα απίστευτα διαφανές (ΑΛ ΓΚ 45), αλλά το πρόσωπό του υστερεί, αφού έχει μικρά μάτια, χρώματος ακαθόριστου λαδί, μέτωπο πολύ φαρδύ και σαγόνι μυτερό (ΑΛ ΓΚ 47-48). Τέλος, ο Μένης παρατηρεί τη φωνή του Ροβέρτου και αντιλαμβάνεται ότι πίσω από την κυνική επιφάνεια κρύβεται η ευαισθησία ενός μικρού παιδιού (ΑΛ ΓΚ 178).

Οικογενειακή κατάσταση: Η οικογένειά του ζει στη Γαλλία και φαίνεται ότι δεν υπάρχει ιδιαίτερο δέσιμο με τους γονείς του, αφού δεν αλληλογραφεί συχνά μαζί τους, αποφεύγοντας μ' αυτό τον τρόπο να δίνει λογαριασμό για τις πράξεις του (ΑΛ ΓΚ 53).

Μορφωτικό επίπεδο: Ο Ροβέρτος δεν πολυσκοτίζεται για τη μάθηση και για τις γνώσεις και το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι να ζει ανέμελα και ξένοιαστα την κάθε στιγμή. Έχει χιούμορ και δείχνει να γνωρίζει καλά τις αδυναμίες του ταγματάρχη, αφού τον έχει μελετήσει σε βάθος (ΑΛ ΓΚ 43).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Προέρχεται από πλούσια γαλλική οικογένεια και τον έχουν στείλει στο Γκόσπορτ για την εκμάθηση της αγγλικής γλώσσας.

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Παρουσιάζεται ορμητικός, ασυγκράτητος, με απίστευτη δύναμη και αυτό που τον χαρακτηρίζει είναι η μεγάλη όρεξη για ζωή, αφού επιθυμεί να ζει την κάθε στιγμή με ένταση και πάθος. Διαθέτει αυτοπεποίθηση και επιδίδεται στο αγαπημένο του σπορ που δεν είναι άλλο από το φλερτ με τα κορίτσια (ΑΛ ΓΚ 20), ενώ αποδεικνύεται μεγάλος χιουμορίστας, πολύ άνετος στην παρέα και πολύ φιλικός (ΑΛ ΓΚ 46).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Ο Ροβέρτος είναι ο αρχηγός της παρέας και είναι έτοιμος να υπερασπιστεί τους φίλους του όποτε χρειαστεί, όπως στην περίπτωση της απειλής τους από τους νεαρούς Βέλγους (ΑΛ ΓΚ 155). Παρουσιάζεται φιλικός και εκδηλωτικός προς τον Μένη, τον σώζει στην κυριολεξία από βέβαιο πνιγμό στα παγωμένα νερά της εγγλέζικης θάλασσας και τον βοηθά να υπερνικήσει το φόβο του (ΑΛ ΓΚ 49). Όταν τον συστήνει στα κορίτσια, τον παρουσιάζει ως τον καινούργιο φίλο τους από την Ελλάδα και το καινούργιο θύμα του ταγματάρχη και αποδεικνύεται μ' αυτό τον τρόπο η ευφυία και η κριτική ματιά του στα πράγματα (ΑΛ ΓΚ 52). Τέλος, στενοχωριέται με την αναχώρηση του Μένη από το Γκόσπορτ και εκείνος τον παρηγορεί, λέγοντάς του ότι «όλοι θα φύγουμε από εδώ. Γι' αυτό στενοχωριέσαι; Ο ένας πιο μπροστά, ο άλλος αργότερα» (ΑΛ ΓΚ 203) και του υπενθυμίζει ότι η υπόλοιπη παρέα εξακολουθεί να βρίσκεται στο Γκόσπορτ. Στο άκουσμα του ονόματος της αγαπημένης του, ο Ροβέρτος κλαίει μπροστά στο φίλο του σαν μικρό παιδί, ενώ ο Μένης προσπαθεί να τον ηρεμήσει μετά το αρχικό ξάφνιασμα. «Είναι η πρώτη φορά που βλέπω ένα παλικάρι στην ηλικία μας να κλαίει» (ΑΛ ΓΚ 204). Όταν συνέρχεται, ζητά συγγνώμη από τον Μένη που τον στενοχώρησε μια τέτοια μέρα και εκείνος τον καθησυχάζει, λέγοντάς του ότι «δεν μπορούμε να ταχτοποιήσουμε τις στενοχώριες μας όπως ταχτοποιούμε μια βαλίτσα για να ταξιδέψουμε» (ΑΛ ΓΚ 204).

Η Νόρμα δεν του δίνει καθόλου σημασία (ΑΛ ΓΚ 20), παρ' όλο που ο Ροβέρτος ενδιαφέρεται πολύ για εκείνη και ταράζεται κάθε φορά που τη συναντά – ξεκάθαρη ένδειξη ότι είναι ερωτευμένος μαζί της. Τα μάτια του λάμπουν και η φωνή του είναι ελαφρώς ταραγμένη, ενώ προσπαθεί να κάνει τον αδιάφορο (ΑΛ ΓΚ 49). Σε άλλο σημείο τον βλέπουμε να ταράζεται από το άγγιγμά της και να πιάνει «που και που τον ώμο του στο σημείο που τον είχε χτυπήσει το κορίτσι» (ΑΛ ΓΚ 57), ενώ ο Γκυ τον παροτρύνει να ξεκαθαρίσει την κατάσταση μαζί της, βλέποντάς τον τρομερά μελαγχολικό, διότι το πράγμα έχει γίνει πλέον κουραστικό. Ο Γκυ τονίζει ότι ο Ροβέρτος μπορεί να έχει όποια κοπέλα θέλει, αλλά η Νόρμα είναι η μοναδική που του αντιστέκεται, που τον δυσκολεύει και φαίνεται ότι μαζί της «'βρήκε το μάστορή του'» (ΑΛ ΓΚ 57). Θέλοντας ν' αμυνθεί και να μην δείξει πόσο τρωτός και ευάλωτος είναι, ο Ροβέρτος λέει ότι δεν δίνει δεκάρα για τις γυναίκες, ότι του είναι αδιάφορες και δεν στενοχωριέται γι' αυτές (ΑΛ ΓΚ 58). Ωστόσο, στο χορό του Γκόσπορτ, ο Ροβέρτος και η Νόρμα ζουν ονειρικές στιγμές και η επίδραση της μουσικής είναι καταλυτική πάνω στους: «Τα δυο εξαντλημένα κορμιά έχουν

παραδοθεί, χωρίς να ζητούν να κρυφτούν. Χωρίς συμβιβασμούς, αδιάφορα για ό,τι συμβαίνει γύρω τους. Το ένα πρόσωπο έχει απορροφηθεί από το άλλο, χορεύουν σαν ένας άνθρωπος» (ΑΛ ΓΚ 106). Έπειτα από το χορό, ο Ροβέρτος νιώθει σαν να έχει ζήσει ένα όνειρο και αρνείται να ξυπνήσει (ΑΛ ΓΚ 107).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Όταν η Νόρμα τον ρωτά αν αλληλογραφεί με το σπίτι του, εκείνος απαντά ότι δεν γράφει καθόλου, διότι αποφεύγει να δίνει λογαριασμό για τις κινήσεις του και δείχνει χειραφετημένος, ανεξάρτητος και ελεύθερος νέος (ΑΛ ΓΚ 53).

7. 3. Οι γυναικείοι χαρακτήρες

Οι γυναικείοι χαρακτήρες που θα μας απασχολήσουν έχουν περίπου την ίδια ηλικία με τον αφηγητή, είναι δηλ. 17-18 ετών.

Η Νόρμα

Η επιλογή του ονόματος Νόρμα δεν είναι καθόλου τυχαία και αθώα (αν και ο αφηγητής προσπαθεί να μας παραπλανήσει και να μας αποπροσανατολίσει εξηγώντας τη διαδικασία της ονοματοδοσίας από τον πατέρα της κοπέλας)[432] και το αντιλαμβανόμαστε, αν αντικαταστήσουμε το κεφαλαίο Νι με πεζό (Νόρμα - νόρμα).[433]

Εξωτερική περιγραφή: Χρησιμοποιείται ο συνδυασμός άμεσου προσδιορισμού και έμμεσης παρουσίασης του χαρακτήρα, για να τονιστούν βασικά ψυχολογικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες της εξωτερικής εμφάνισης, που αναφέρονται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και στο ντύσιμο της Νόρμας. Έτσι, η έμφαση δίδεται στην απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου, της χροιάς της φωνής και του ντυσίματός της. Είναι μια πολύ όμορφη κοπέλα, αλλά η

[432]Η κυρία Μπάρκλεϋ εξηγεί στον Μένη ότι ο άνδρας της είχε παράξενες ιδέες για τα ονόματα των παιδιών, ότι είχε όνειρο να ασχοληθεί με την όπερα, αλλά ματαιώθηκε λόγω μιας εγχείρησης και έκτοτε έκανε σκοπό της ζωής του να κυκλοφορούν ανάμεσά τους πρωταγωνιστές από τις όπερες (ΑΛ ΓΚ 114). Ο συγγραφέας διατυπώνει την άποψή του για τα ονόματα στο έργο του *Ο θησαυρός του χρόνου*: «Αντιθέτως, στη λογοτεχνία […] ο συγγραφέας έχει το προνόμιο να διαλέγει τα ονόματα των ηρώων του και μόνο εφόσον τα ονόματα αυτά είναι ταιριαστά, τότε μόνο οι ήρωες μπορούν ν' αποκτήσουν οντότητα και ζωή. Σ' ετούτο η λογοτεχνία υπερτερεί της ζωής. Κατά τα άλλα, συχνά είναι ένα χλομό αντίγραφό της», βλ. Μένης Κουμανταρέας, *Ο θησαυρός του χρόνου*, Πατάκης, Αθήνα 2014, 48.

[433]Διαβάζουμε στο *Λεξικό* για το λήμμα νόρμα: «1. Οτιδήποτε λειτουργεί ή χρησιμεύει ως μέτρο, κανόνας ή πρότυπο 2. (Κοινωνιολ.) Το κοινώς αποδεκτό πλαίσιο συμπεριφοράς που επιβάλλει μια κοινωνία στα μέλη της, το οποίο συνδέεται άμεσα με τις διαδικασίες κοινωνικοποίησης του ατόμου» και το οποίο «αποτελεί και το μέτρο κρίσεως ως προς την απόκλιση», βλ. Γεώργιος Δ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002^2, 1193, 769, ενώ καταιγιστικά είναι τα ερωτήματα του αφηγητή: «Άραγε, θυμάται ακόμα τη Νόρμα; Τι θάρρος απαιτεί να σκέφτεται κανείς μια Νόρμα; Οι Νόρμες βρίσκονται παντού. […] Ως πότε θα πληγώνεται από μια Νόρμα;» (ΑΛ ΓΚ 230).

ομορφιά της είναι ψυχρή και απωθητική, διότι δεν συνοδεύεται από αντίστοιχο ψυχικό βάθος. Η περιγραφή της πρώτης συνάντησης με τη Νόρμα επιμένει στην εντύπωση που σχηματίζει ο αφηγητής από μακριά αναφορικά με το ντύσιμό της και συγκεκριμένα παρατηρεί ότι φορά ένα ανοιχτό γαλάζιο φόρεμα με φαρδιές κίτρινες ρίγες και διαθέτει αέρινη κορμοστασιά, είναι χαμογελαστή και έχει ξανθά μαλλιά (ΑΛ ΓΚ 50). Σε προηγούμενη ευκαιρία, καθώς κάνει τη νοερή ανασκόπηση και τη συνολική παρουσίαση-στήσιμο των χαρακτήρων του, ο αφηγητής μάς έχει δώσει την πληροφορία ότι η Νόρμα διαθέτει γαλάζιο διαπεραστικό βλέμμα και αγέρωχη ομορφιά (ΑΛ ΓΚ 20). Η γκαρνταρόμπα της είναι μάλλον πλούσια, αφού στο χορό του Γκόσπορτ είναι ντυμένη μ' ένα φόρεμα από χλομό μεταξωτό (ΑΛ ΓΚ 105) και στην επίσκεψη του Μένη στο σπίτι της παρουσιάζεται εκθαμβωτική, σαν μια νεράιδα και φορά ένα ανοιχτό γαλάζιο φόρεμα και πέδιλα που την κάνουν να δείχνει ακόμα πιο αέρινη, ενώ το δέρμα της είναι μαυρισμένο από τον ήλιο, τα μαλλιά της είναι κατάξανθα και πολύ φροντισμένα (ΑΛ ΓΚ 118). Η φωνή της άλλοτε είναι «σκληρή και επιτακτική» (ΑΛ ΓΚ 120) και άλλοτε υπεροπτική και παίρνει διαστάσεις πριμαντόνας στην όπερα (ΑΛ ΓΚ 179). Ωστόσο, η γενική αίσθηση που αφήνει είναι ότι πρόκειται για «ένα υπέροχο μα παγερό άγαλμα» (ΑΛ ΓΚ 111) και η δήλωση αυτή του Μένη γίνεται με αφορμή το δίλημμα για την αποδοχή των προσκλήσεων από τους Στάνλεϋ και τους Μπάρκλεϋ για το ίδιο Σαββατοκύριακο, δείχνοντας ξεκάθαρα τη θέση του και την αμφιθυμία του για τη Νόρμα.

Οικογενειακή κατάσταση: Αρχικά, ο αφηγητής μάς συστήνει τη Νόρμα στην εφηβεία της και είναι η κόρη των Μπάρκλεϋ, μιας πλούσιας οικογένειας του Γκόσπορτ. Μετά από χρόνια, στο τελευταίο κεφάλαιο, ο αφηγητής φαντάζεται την εξέλιξή της και τη 'βλέπει' να εργάζεται σ' ένα εφοπλιστικό γραφείο στο Σίτυ, να ζει μια ζωή πεζή και ρυθμισμένη με κάθε λεπτομέρεια [«Αύξηση. Προαγωγή. Ένας καλός γάμος» (ΑΛ ΓΚ 230)], αλλά δεν την παρουσιάζει τόσο αλλοτριωμένη τελικά, αφού φαίνεται να μην έχει ξεχάσει τις όμορφες στιγμές εκείνου του καλοκαιριού με τον Ροβέρτο.

Μορφωτικό επίπεδο: Ο Μένης παρατηρεί ότι υπάρχουν πάρα πολλά βιβλία (οικονομικού, καλλιτεχνικού και ταξιδιωτικού περιεχομένου) στο σπίτι και η Νόρμα τού εξηγεί ότι ανήκουν στον πατέρα της. Επίσης, αναφέρει ότι προσπάθησε να διαβάσει μερικά από αυτά, αλλά τελικά τα παράτησε, διότι προτιμά τα πάσης φύσεως

μυθιστορήματα εκτός των ερωτικών και επιθυμεί να διαβάζει βιβλία που έχουν διδάγματα και παρουσιάζουν μια πείρα ζωής. Καταλήγει δε, ότι κάποια καλογραμμένα βιβλία πολλές φορές δεν προσφέρουν τίποτε στον αναγνώστη, ενώ τα σημαντικά και μεστά βιβλία είναι τα ρεαλιστικά, αυτά που προβάλλουν ιδέες με κάποια βάση και κατεύθυνση (ΑΛ ΓΚ 121). Επομένως, αντιλαμβανόμαστε ότι η Νόρμα δεν είναι μία άψυχη κούκλα που διαθέτει μόνο εμφάνιση και ομορφιά, αλλά έχει προσωπικότητα, άποψη, ενδιαφέροντα, ανησυχίες και αναζητήσεις και είναι σε θέση να συζητήσει για διάφορα θέματα. Επίσης, δεν είναι αποκομμένη από τη ζωή, ούτε βλέπει τα πράγματα από απόσταση και ωραιοποιημένα, αντιθέτως είναι ένας άνθρωπος με έντονο προβληματισμό και ωριμότητα, που αντιπαθεί τις μεγάλες μεταπτώσεις και εξάρσεις και έχει επιλέξει να βαδίζει σταθερά στη ζωή του. Πρόκειται, λοιπόν, για μία εντελώς λογική, πρακτική και προσγειωμένη κοπέλα.

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Η Νόρμα σκιαγραφείται ψυχρή, απρόσιτη και παγερή, ένα κακομαθημένο πλουσιοκόριτσο σε αντίθεση με τη γλυκιά Σήλια που είναι πολύ φιλική και ανθρώπινη. «Το σπίτι της Νόρμας ήταν κτισμένο σε μια περιοχή που τον κυρίαρχο τόνο έδιναν κομψές βίλες πλούσιων οικογενειών. Με το άνοιγμα της πόρτας, μαζί με έναν υπηρέτη με λιβρέα, ένας αέρας ευζωίας με υποδέχτηκε» (ΑΛ ΓΚ 111).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Η Νόρμα παραξενεύεται με τις δηλώσεις απαρέσκειας του Γκυ για το Παρίσι και τονίζει ότι το δικό της όνειρο είναι να βρεθεί εκεί. Ο Γκυ το γνωρίζει, διότι συμβαίνει με κάθε ξένο, αλλά τα δικά του σχέδια είναι μακριά από εκεί και συγκεκριμένα ονειρεύεται τη Νέα Υόρκη για σπουδές, αφού «εκεί ο καθένας κοιτά τη δουλειά του και δεν ενδιαφέρεται για τον άλλο. Είναι το περιβάλλον που μου ταιριάζει» (ΑΛ ΓΚ 53).[434]

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Είναι ρεαλίστρια και ορθολογίστρια και δηλώνει ότι δεν βλέπει όνειρα ούτε πιστεύει σ' αυτά, ενώ τονίζει ότι χρειάζεται τον ύπνο μόνο για να ξεκουράζει το σώμα και το μυαλό της (ΑΛ ΓΚ 171). Δεν είναι καθόλου συναισθηματική και ρομαντική, επιπλέον, δεν πιστεύει στον έρωτα και σχολιάζει ότι δεν επιθυμεί να τον γνωρίσει, αν ο έρωτας είναι αυτό το νευρωτικό που παρουσιάζεται στη Μαντάμ Μποβαρύ ή στον Ντοστογιέφσκι. Ορίζει

[434]Η Νέα Υόρκη αποτελεί σταθερό πόλο έλξης για τους χαρακτήρες του Κουμανταρέα. Άλλη μια κραυγή απελπισίας από το συγγραφέα για την καταπίεση του οικογενειακού και κοινωνικού περίγυρου με τη λύση ν' αναζητείται στη φυγή.

τον έρωτα ως «‘ένα πυροτέχνημα που πρέπει να τελειώνει γρήγορα για να δώσει τη θέση του σε πιο στέρεα αισθήματα’» (ΑΛ ΓΚ 122) και περιλαμβάνει και το γάμο σ’ αυτά. Στη ζωή της δεν έχουν θέση το πάθος και η αμφιβολία και αδιαφορεί γι’ αυτά τα κρυφά αισθήματα που εμπνέουν τους συγγραφείς, τα οποία χαρακτηρίζει γελοία, υστερικά, μαζοχιστικά και αρρωστημένα.

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Συγκριτικά με τη Σήλια, η Νόρμα φαίνεται να είναι η πιο παρορμητική και η πιο δυναμική της παρέας και καταφέρνει να επιβάλλεται στη φίλη της, ενώ αυτή έχει αναλάβει να την προστατεύει από τις κακοτοπιές και παρουσιάζεται υπάκουη και αφοσιωμένη. Σε άλλο σημείο τονίζεται ότι η Σήλια είναι ρομαντική και θέλει να προλάβουν το φεγγάρι καθώς θα βγαίνει, ενώ η Νόρμα δείχνει αδιάφορη για το θέαμα, αφού είναι ένα «απίστευτα όμορφο και παγερό ον» (ΑΛ ΓΚ 56) και «δεν είχε τίποτε από τη χαμογελαστή ομορφιά μιας νεράιδας. Ήταν ολόκληρη μια υπέροχη, ψυχρή Βρουνχίλδη» (ΑΛ ΓΚ 176).

Όταν την επισκέπτεται στο σπίτι της ο Μένης, παρουσιάζεται πολύ περιποιητική και φιλόξενη. Επίσης, είναι ευγενική και πρόσχαρη και δείχνει πολύ άνετη και κομψή, με αποτέλεσμα να της δηλώσει ο Μένης ότι γίνεται όλο και πιο όμορφη κάθε μέρα που περνά και θα μπορούσε να την ερωτευτεί (ΑΛ ΓΚ 119, 121). Ωστόσο, η Νόρμα δεν έχει χρόνο για έρωτες και δεν πιστεύει σ’ αυτούς, γι’ αυτό κι αδιαφορεί για τον Ροβέρτο και δεν του δίνει καθόλου σημασία (ΑΛ ΓΚ 20), ενώ αφήνει υπονοούμενα και τον ειρωνεύεται ότι του αρέσει να γράφει σε μικρούλες, δείχνοντας να ζηλεύει τις άλλες κοπέλες με τις οποίες ασχολείται ο Ροβέρτος (ΑΛ ΓΚ 54). Η Νόρμα έχει επίγνωση ότι ασκεί έντονη επορροή πάνω του, αλλά δεν του δίνει ελπίδες, αφού δεν επιθυμεί κάτι περισσότερο μαζί του.

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Αναφορικά με τις συγγενικές σχέσεις, η Νόρμα δεν έχει καθόλου υπομονή και αντιδρά με θυμό στα παιχνίδια του μικρού αδελφού της, Σαμψών, ενώ δεν είναι διατεθειμένη να παίξει μαζί του και τον διώχνει, για να μην ενοχλεί τον καλεσμένο τους. Αυτή η στάση της δίνει την εντύπωση στον Μένη ότι η Νόρμα δεν αγαπά τα παιδιά και αναρωτιέται πώς θα φέρεται στα δικά της, καθώς διαφοροποιείται από τη Σήλια –η οποία είναι πιο δημοκρατικός τύπος και πρεσβεύει ότι πρέπει να παρέχονται ελευθερίες στα παιδιά

και να τα αντιμετωπίζουμε σαν μεγάλους– και υποστηρίζει ότι όλες οι αδυναμίες συγκεντρώνονται πάνω στα παιδιά και στους γέρους (ΑΛ ΓΚ 120).

Από τη συζήτηση του Μένη με τον κύριο Μπάρκλεϋ, διαφαίνεται η μεγάλη ανησυχία του πατέρα για την κόρη, αλλά στην αρχή δυσκολεύεται να εξωτερικευθεί στον Μένη. Ο κύριος Μπάρκλεϋ αγαπά πολύ τη Νόρμα και σπεύδει να προσθέσει στα χαρακτηριστικά της (όμορφη, έξυπνη) με τα οποία συμφωνεί και ο Μένης ότι είναι ισχυρογνώμων και απρόβλεπτη, όπως όλες οι γυναίκες (ΑΛ ΓΚ 127). Νοιάζεται πολύ για την κόρη του, αλλά συνάμα ξέρει ότι αρκετές φορές μπορεί να βλάψουμε τους δικούς μας ανθρώπους από την μεγάλη αγάπη και επίσης, τονίζει ότι, ενώ ζούμε τόσο κοντά με τους αγαπημένους μας, πολλές φορές δεν κατανοούμε τις ανάγκες και τις επιθυμίες τους. Ο πατέρας της προσπαθεί να την προστατεύσει από τον Ροβέρτο, καθώς αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο που διατρέχει η κόρη του ως διορατικός και οξυδερκής άνθρωπος που είναι, σε αντίθεση με τη μητέρα της (την ελαφρόμυαλη) που κολακεύεται, όταν ασχολούνται με την κόρη της. Από τη μια πλευρά, λοιπόν, ο κύριος Μπάρκλεϋ καταβάλλει προσπάθειες να την αποτραβήξει από τον Ροβέρτο και βλέπει τον Μένη ως σωτήρα (ΑΛ ΓΚ 139), από την άλλη, η Νόρμα αισθάνεται καταπιεσμένη και θέλει να κάνει την επανάστασή της. Έτσι, τη βλέπουμε να παρουσιάζεται πραγματικά πολύ τολμηρή, καθώς προτείνει στην παρέα να κολυμπήσουν γυμνοί, με αποτέλεσμα να τους προκαλέσει αμηχανία, ενώ η Σήλια μένει άναυδη με τα καμώματά της και προσπαθεί να τη νουθετήσει. Εκείνη δηλώνει ότι δεν την ενδιαφέρει τίποτε και ότι έχει βαρεθεί ν' ακούει συμβουλές και υποδείξεις και επίσης, ότι δεν τη νοιάζει ούτε για τη μητέρα της ούτε για τον πατέρα της ούτε για τον αδελφό της ούτε για κανέναν. Θέλει να ζήσει τη ζωή με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην δανείζεται «σοφές ιδέες βγαλμένες από βιβλία», αλλά ν' αποκτήσει τις δικές της εμπειρίες (ΑΛ ΓΚ 177) και καθώς είναι ισχυρογνώμων, υλοποιεί την επιθυμία της και μάλιστα την ακολουθεί και ο Ροβέρτος (ΑΛ ΓΚ 178).

Η Σήλια

Εξωτερική περιγραφή: Πρέπει να τονίσουμε ότι η Σήλια αναφέρεται πρώτη απ' όλους τους χαρακτήρες και δεν είναι καθόλου τυχαία αυτή η επιλογή, αφού ο αφηγητής δείχνει τη σαφή προτίμησή του στο πρόσωπό της. Και στη δική της περίπτωση ισχύει ό,τι και για τη Νόρμα, δηλαδή ο αφηγητής δίνει έμφαση σ' αυτό που πρωτοβλέπει από μακριά και δεν είναι άλλο από το ντύσιμο της κοπέλας, αφού άλλωστε τονίζει ότι το πρώτο που θυμάται είναι τα δύο φορέματα που τα φουσκώνει ο αέρας και τα δύο κορίτσια που προσπαθούν να τα συγκρατήσουν. Η Σήλια, λοιπόν, φορά ένα βαθύ κόκκινο φόρεμα με άσπρες βούλες, όταν τη συναντά για πρώτη φορά ο Μένης και στο χορό φορά ένα κίτρινο έξωμο κεντημένο με μικρά αστράκια, που την κάνει ασυνήθιστα γοητευτική (ΑΛ ΓΚ 102). Έχει καστανά μάτια, πολύ ζεστό χαμόγελο και φωνή που βγαίνει μέσα από την ψυχή και την καρδιά της, με χροιά ζεστή και μεστή (ΑΛ ΓΚ 179), ενώ η διαφορά από τη φίλη της είναι αισθητή στην εμφάνιση, καθώς δεν έχει κομψά πόδια και είναι παχουλή, αλλά το ζήτημα των παραπανίσιων κιλών το αντιμετωπίζει με χιούμορ και δεν ενοχλείται από τα σχετικά πειράγματα του Ροβέρτου (ΑΛ ΓΚ 54). Τέλος, η Σήλια μπορεί να μην διαθέτει εξαιρετική ομορφιά και χάρη, αλλά έχει σοβαρότητα και σταθερότητα που δείχνουν μετρημένο και σπάνιο χαρακτήρα (ΑΛ ΓΚ 55).

Οικογενειακή κατάσταση: Παρ' όλο που είναι η μοναχοκόρη της οικογένειας Στάνλεϋ, δεν είναι καθόλου κακομαθημένη, αντιθέτως παρουσιάζεται πολύ ισορροπημένη και συγκροτημένη, αφού έχει μεγαλώσει με μια εξαιρετική μητέρα, έχει πάρει ιδιαίτερη αγάπη και επιδιώκει να τη μεταδώσει στα παιδιά και σ' όλους τους ανθρώπους γενικότερα. Αντιθέτως, η Νόρμα έχει μεγαλώσει με μια μητέρα ψυχρή και αδιάφορη με μοναδικό ενδιαφέρον τις δεξιώσεις και τις κοσμικές εμφανίσεις (ΑΛ ΓΚ 144).

Μορφωτικό επίπεδο: Η Σήλια πληροφορεί τον Μένη ότι τελείωσε πέρυσι το σχολείο, αλλά δεν έχει πάρει το απολυτήριό της ακόμα και δεν έχει αποφασίσει για το μέλλον της (ΑΛ ΓΚ 54). Διδάσκεται γερμανικά που είναι η γλώσσα του παππού της, αλλά παραπονιέται στον Μένη ότι τη δυσκολεύουν και του δηλώνει ότι θα προτιμούσε να μάθει ελληνικά, για να μιλάνε οι δυο τους (ΑΛ ΓΚ 145).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Προέρχεται από τη μεσαία κοινωνική τάξη.

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Δηλώνει ότι επιθυμεί να γίνει δασκάλα, διότι αγαπά πάρα πολύ τα παιδιά και έχει υπομονή, ενώ παράλληλα εύχεται να έχει τα απαραίτητα εφόδια, ώστε να μπορέσει να εξασκήσει αυτό το επάγγελμα (ΑΛ ΓΚ 55).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Η Σήλια είναι πολύ δεμένη με τη φίλη της, τη Νόρμα, την αγαπά, προσπαθεί να την προστατεύει και περνούν πολλές ώρες μαζί. Επιπλέον, διοχετεύει την αγάπη της και στον πιστό σκύλο της, τον Μπρους, με τον οποίο ο Μένης βρίσκει ότι μοιάζουν καταπληκτικά, αφού έχουν τα ίδια καστανά και πιστά μάτια (ΑΛ ΓΚ 19, 50, 55). Πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι η Σήλια ακολουθεί τη φίλη της σε όλες τις βόλτες τους και επίσης πηγαίνει μαζί με όλη την παρέα στο Άσπρο Νησί. Καθώς οδεύουν προς το Φάρο, η Σήλια τούς αφηγείται το όνειρο που είδε και συγκεκριμένα ονειρεύτηκε ότι το Νησί είχε ξεκολλήσει από τη θέση του και ταξίδευε στο πέλαγος, ενώ έβλεπε το Γκόσπορτ ν' απομακρύνεται. Το όνειρο, φυσικά, είναι συμβολικό, αφού μαρτυρά την επιθυμία της να κόψει κάθε δεσμό με το Γκόσπορτ και να ταξιδέψει μακριά (ΑΛ ΓΚ 166), χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν αγαπά το σπίτι της και τους γονείς της.

Το σπίτι της νεαρής Στάνλεϋ δεν είχε την άνεση και την πολυτέλεια του σπιτιού της φίλης της, αλλά ήταν τόσο ζεστό και οικείο που δεν συγκρινόταν με το άλλο σπίτι. «Νομίζω πως σ' αυτό το σπίτι τη μεγαλύτερη σημασία την είχαν οι άνθρωποι» (ΑΛ ΓΚ135) και ο σημαντικότερος άνθρωπος είναι η μητέρα της που διαθέτει μία συναρπαστική προσωπικότητα και ασκεί έντονη γοητεία στον Μένη.

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Η Σήλια αποδεικνύεται ώριμη και υπεύθυνη και θα λέγαμε ότι δείχνει μητρικό ενδιαφέρον απέναντι στη φίλη της, προσπαθώντας να την προστατεύει και να τη νουθετεί, καθώς γνωρίζει πόσο παρορμητική είναι η Νόρμα (ΑΛ ΓΚ 163, 173). Η ωριμότητα και η σοβαρότητά της αντικατοπτρίζονται και στη στάση που κρατά απέναντι στον Ροβέρτο, όταν την πειράζει και της προτείνει να μείνουν μαζί, ενώ εκείνη αρνείται και αρχίζει να του απαριθμεί τις προϋποθέσεις συμβίωσης, υπονοώντας το γάμο (ΑΛ ΓΚ 172).

Όταν πρωτοσυναντά τον Μένη, η Σήλια είναι πολύ φιλική και καταδεχτική μαζί του (ΑΛ ΓΚ 56) και αργότερα, παίρνει την πρωτοβουλία και τον συστήνει στους δικούς της (ΑΛ ΓΚ 102), ενώ είναι εκείνη, η οποία υποχωρεί για χάρη της φίλης της και τον βγάζει από τη δύσκολη θέση με τις διπλές προσκλήσεις για το ίδιο Σαββατοκύριακο (ΑΛ ΓΚ 109). Το κορίτσι είναι ερωτευμένο με τον Μένη, αλλά και εκείνος δεν μένει ανεπηρέαστος από την παρουσία της, ενώ ύστερα από πολλά χρόνια ομολογεί ότι η εικόνα της «έρχεται και με βρίσκει σαν ένα αεράκι» (ΑΛ ΓΚ

146) και φαίνεται η έντονη νοσταλγία του. Ήταν αμοιβαίος έρωτας για τους δύο νέους, αλλά ο Μένης έπρεπε να τηρήσει την υπόσχεση που είχε δώσει στη μητέρα της κοπέλας και να μείνει μακριά της, ώστε να μην πληγωθεί μετά την αναχώρησή του από το Γκόσπορτ.

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Ο πατέρας της διαφωνεί με τα σχέδιά της, η μητέρα της όμως την ενθαρρύνει και η Σήλια τη χαρακτηρίζει εξαιρετική (ΑΛ ΓΚ 55). Η μητέρα θα εκφράσει στο νεαρό τις ανησυχίες της για την κόρη της και θα ξεκινήσει παραθέτοντάς του την προσωπική της πορεία (ΑΛ ΓΚ 136). Η Σάρα Στάνλεϋ μιλά αποφθεγματικά και τονίζει ότι κάποτε παρουσιάζονται επώδυνες εμπειρίες στη ζωή του κάθε ανθρώπου, που ουσιαστικά τον σκοτώνουν και το χειρότερο είναι ότι δεν το αντιλαμβάνονται ούτε καν τα πιο κοντινά του πρόσωπα. Δηλώνει ότι έχει βρει την αγάπη κοντά στον άνδρα και την κόρη της [«Έτσι, μέσα από το σεβασμό για τη ζωή έφτασα στην αγάπη. Γι' αυτό και σήμερα μπορώ ν' αγαπώ τον άνδρα μου και την κόρη μου'» (ΑΛ ΓΚ 137)], ότι έχει υποχωρήσει το ενδιαφέρον της για τη ζωγραφική και ασχολείται πλέον με πράγματα πιο «συμβατικά μα ουσιαστικά για μια γυναίκα» (ΑΛ ΓΚ 142) και «'το σημερινό ταλέντο μου, και που πιστεύω σε αυτό, είναι να είμαι μάνα. Δείτε με σαν μάνα'» (ΑΛ ΓΚ 143). Εδώ αντικατοπτρίζονται ξεκάθαρα οι προτεραιότητες της γυναίκας, που δεν είναι η καριέρα αλλά η προσήλωση στην οικογένεια και στο ρόλο που καλείται να παίξει ως σύζυγος και ως μητέρα. Η κυρία Στάνλεϋ υπογραμμίζει στον Μένη ότι η κόρη της είναι γοητευμένη από τους Ευρωπαίους και Βαλκάνιους επισκέπτες και ότι όλοι αυτοί αποτελούν για εκείνη κάτι σπάνιο, κάτι ξεχωριστό και η μητέρα φοβάται μήπως πληγωθεί η κόρη της μετά την αναχώρηση του Μένη (ΑΛ ΓΚ 138). Έτσι, εκείνος συνειδητοποιεί ότι για τους Στάνλεϋ ήταν «η συνισταμένη όλων των κινδύνων που μπορούσε να διατρέξει η γλυκιά Σήλια» (ΑΛ ΓΚ 139) και δίνει το λόγο του ότι θα της φερθεί αδελφικά, κατανοώντας τις ανησυχίες της μητέρας της (ΑΛ ΓΚ 145).

8. 4. Συμπεράσματα

Στο μυθιστόρημα *Οι Αλεπούδες του Γκόσπορτ* «σχέσεις ερωτισμού αλλά και εξουσίας αλλάζουν σκυτάλη»[435] και απεικονίζονται «χαρακτήρες, συνήθειες και περιστατικά μιας κοινωνίας που δεν έχει συνέλθει ακόμη από τις καταστροφές και τις απώλειες, αφού τις βόμβες τις κρύβει μέσα της. Αυτό ωθεί τους ήρωες να έρχονται πιο κοντά, να ερωτεύονται, ελπίζοντας και επιδιώκοντας ταυτόχρονα ένα καλύτερο αύριο».[436] Επιπλέον, «ο Κουμανταρέας εστιάζει στις δυσκολίες προσαρμογής σε ένα ξένο μέρος, τη φιλία και την ανέμελη παρέα, τον έρωτα και τις διαπροσωπικές σχέσεις, την ομοφυλοφιλία ως δοκιμή και ως ταμπού, τα όνειρα, τις εξερευνήσεις όχι τόσο στον απόμερο φάρο όσο στα μύχια της νεανικής τους, σταδιακά διαμορφούμενης, ταυτότητας»[437] και «αποτυπώνει τις διάφορες μορφές που παίρνει η εφηβική δυσφορία των μελών της παρέας απέναντι στον άκαμπτα συντηρητικό, ψυχρό κόσμο των μεγάλων, την αμφιθυμία, τις ασύμβατες διαθέσεις, τις δυσκολίες αλληλοκατανόησής τους, τις τραυματικές τροπές αλλά και το εφήμερο των σχέσεών τους και, μέσα απ' όλα αυτά, το τέλος της αθωότητας».[438]

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι οι ανδρικοί χαρακτήρες παρουσιάζονται ως εξής: ο Μένης Κ. είναι ο δεκαοκτάχρονος Αθηναίος μαθητής της τελευταίας τάξης του Γυμνασίου που μιλάει ήδη γαλλικά και βρίσκεται στο Γκόσπορτ για την εκμάθηση της αγγλικής γλώσσας, χωρίς όμως να είναι δική του επιθυμία και χωρίς καν να έχει ερωτηθεί από τον πατέρα του. Μαθαίνουμε λοιπόν ότι τ' όνομά του προέρχεται από το Αριστομένης και το όνομα αυτό θα ταλαιπωρηθεί αλλά και θα ταλαιπωρήσει τους ξένους φίλους του, με αποτέλεσμα να τον κάνει να νιώθει άσχημα. Οι σχέσεις του με τους γονείς του απεικονίζονται αδρομερώς και το μόνο σίγουρο είναι πως τρέφει θυμό και οργή για τον πατέρα του, αφού γνωρίζει ότι το ταξίδι του στην Αγγλία δεν οφείλεται στην ανάγκη διεύρυνσης των πνευματικών οριζόντων του αλλά στην πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και την πατρική κομμουνιστοφοβία. Ο Μένης είναι δριμύτατος στην κριτική του και έξαλλος με τον

---

[435]Ό.π., Χριστίνα Παπαγγελή, (υποσ. 410).

[436]Ό.π., Τούλα Ρεπαπή, «Ο κύκλος των χαμένων ποιητών», (υποσ. 407).

[437]Ό.π., 'Πατριάρχης Φώτιος', «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*: Ο Κουμανταρέας στα πρώτα του συγγραφικά βήματα», (υποσ. 407).

[438]Ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Αθώοι με ημερομηνία λήξεως», (υποσ. 407).

πατέρα του, ενώ επαναστατεί στην ιδέα ότι όλοι οι άλλοι, τόσο ο πατέρας όσο και οι υπόλοιποι συγγενείς του, αποφασίζουν για τη ζωή του χωρίς ο ίδιος να μπορεί να φέρει αντίρρηση. Βέβαια, παρά την αρνητική αντιμετώπιση και διάθεση που έχει γι' αυτό το ταξίδι δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει και τα πλεονεκτήματά του, όπως τη μεγάλη ευκαιρία που του δίνεται μέσω αυτής της πρωτόγνωρης κατάστασης να γίνει ανεξάρτητος και υπεύθυνος για τον εαυτό του, με αποτέλεσμα να αποκτήσει σιγουριά και εμπιστοσύνη στις δυνάμεις του.

Παρ' όλο που ο Μένης προέρχεται από αστικό περιβάλλον, αντιπαθεί τον τρόπο ζωής των πλουσίων και την υποκρισία, ενώ ειρωνεύεται τον καθωσπρεπισμό και τη ρηχή και ανούσια ζωή τους, αφού το μόνο που τους ενδιαφέρει είναι η επίδειξη του πλούτου τους. Έτσι, λοιπόν, είναι ολοφάνερη η απέχθειά του προς τους πλουσίους, ενώ παράλληλα είναι ξεκάθαρη η συμπάθεια και η κλίση του προς τους απλούστερους και ως εκ τούτου αυθεντικότερους ανθρώπους. Επιπλέον, ο Μένης στηλιτεύει την τάση των πλουσίων οικογενειών που στέλνουν τα παιδιά και τα εγγόνια τους στην Αγγλία, προκειμένου ν' αλλάξουν παραστάσεις και να μάθουν αγγλικά, ενώ δεν ξεφεύγει ούτε ο ίδιος από αυτή τη μοίρα και ανακαλύπτει ότι πολλοί καταλήγουν στο Γκόσπορτ και παγιδεύονται στην καλοστημένη μηχανή απάτης του ταγματάρχη Νταν και διαφόρων άλλων επιτηδείων. Αυτό που ονειρεύεται ο Μένης είναι να γίνει συγγραφέας και σ' αυτό τον παροτρύνει και ο κύριος Μπάρκλεϋ, προτείνοντάς του μάλιστα συγκεκριμένα θέματα για συγγραφή.

Ο Μένης είναι ένας πολύ ευαίσθητος νέος και το ταξίδι στην Αγγλία τον βοηθά να συνειδητοποιήσει και να αποτυπώσει την ψυχολογία, τις αγωνίες και τους φόβους κάθε επισκέπτη σ' ένα ξένο τόπο. Πληροφορούμαστε ότι αρχικά εγκαθίσταται στο Λονδίνο, απ' όπου όμως μετακομίζει κατόπιν αποφάσεως των δικών του που κρίνουν ότι κάνει άτακτη ζωή και τελικά βρίσκεται στο Γκόσπορτ, στο οποίο νιώθει πολύ όμορφα και το προτιμά από το Λονδίνο, διότι οι μεγάλες πόλεις τον πνίγουν. Οι τέχνες τον συγκινούν ιδιαιτέρως και η αγάπη αυτή αποκαλύπτει μία ευγενική ψυχή και ένα χαρακτήρα βαθύ και στοχαστικό, που δεν μένει στην επιφάνεια των πραγμάτων αλλά αναζητά την ουσία τους. Είναι δραστήριος, ώριμος και συνειδητοποιημένος νεαρός και επιθυμεί να εμπλουτίσει τη ζωή του με νέες εμπειρίες. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, ότι πρόκειται για έναν καλλιεργημένο νέο, με βαθύτερη ανάγκη πνευματικής ανάτασης, με εσωτερικές αναζητήσεις και ενδόμυχη αγάπη για το ωραίο και την καλαισθησία. Αναφορικά με το καινούργιο περιβάλλον του, σχηματίζει πολύ κακή εντύπωση για το σπίτι του ταγματάρχη και επιθυμεί να

φύγει από εκεί το ταχύτερο δυνατόν, ανυπομονώντας να κάνει όλα αυτά που του απαγόρευσε, αφού δεν αρέσκεται στην επίπλαστη νομιμότητα και αποφασίζει να συμπλεύσει με τον Λουίτζι, τον Ροβέρτο, την κυρία Μπάρτον και τις μικρές αλεπούδες του Γκόσπορτ. Βρίσκει κατάλυμα στο σπίτι της κυρίας Μπάρτον και το δωμάτιό του είναι τρισάθλιο, μια τρώγλη, αλλά η αρνητική αυτή εικόνα αντισταθμίζεται και αμβλύνεται από την ευγένεια, την καλοσύνη και την περιποίηση της ιδιοκτήτριας. Η κυρία Μπάρτον είναι μια πολύ ζεστή και φιλόξενη γυναίκα που συμπαθεί αμέσως τον Μένη, αφού αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για έναν ήσυχο και ήπιο χαρακτήρα και καταφέρνει να τον κάνει να νιώσει όμορφα και άνετα. Παρ' όλα αυτά ο Μένης νιώθει αφόρητη μοναξιά και ανασφάλεια στο καινούργιο περιβάλλον του, ενώ συμβαίνουν διάφορα πρωτόγνωρα και δυσάρεστα περιστατικά που επιδεινώνουν την ήδη αρνητική διάθεσή του και την έντονη νοσταλγία του για την Αθήνα. Σταδιακά, προσαρμόζεται, εντάσσεται πλήρως στις αποδράσεις, τις βόλτες και τις συνήθειες των συνομηλίκων του, ενώ αποφασίζει να συμμετάσχει ενεργά στις καινούργιες παρέες του, ώστε να μάθει μέσα από την εμπειρία και όχι από τα βιβλία.

Ο Μένης είναι αγαπητός και συμπαθής τόσο στους συνομηλίκους του όσο και στους μεγαλύτερους. Διατηρεί άριστες σχέσεις με τον Ροβέρτο και τον Γκυ, ενώ η σχέση του με τον Ιταλό νεαρό Λουίτζι περνά από διάφορα στάδια και αρχικά, ο Μένης είναι φιλικός κι υποστηρικτικός απέναντί του και ταυτίζεται μαζί του, αφού κι εκείνος είναι αναποφάσιστος και ανώριμος και έχει πολλά αναπάντητα ερωτήματα που αφορούν στην πορεία και το μέλλον του. Η στάση του Μένη απέναντι στο φίλο του αλλάζει ριζικά, όταν αντιλαμβάνεται ότι ο Λουίτζι είναι ομοφυλόφιλος και τον αντιμετωπίζει εντελώς ψυχρά, έχοντας συναίσθηση ότι είναι ιδιαίτερα σκληρός και απάνθρωπος απέναντί του, αλλά το σοκ που έχει υποστεί από αυτή τη διαπίστωση είναι μεγάλο και τον αποφεύγει. Σταδιακά, αρχίζει να τον καταλαβαίνει και στο τέλος τον αποδέχεται. Αναφορικά με τα κορίτσια της παρέας, ο Μένης απογοητεύεται από τη διαπίστωση ότι η Νόρμα είναι ορθολογίστρια, ενώ τη φανταζόταν πιο ευαίσθητη και ρομαντική και θα ήθελε ν' ακολουθεί το πρότυπο της γυναίκας που τρελαίνεται από έρωτα γι' αυτόν που αγαπά. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε ότι εκείνος είναι συναισθηματικός τύπος και θεωρεί ότι λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο και οι υπόλοιποι άνθρωποι, ενώ είναι πάρα πολύ επηρεασμένος από την ατυχή ιστορία του Ροβέρτου, από το γεγονός δηλαδή ότι είναι ερωτευμένος με τη Νόρμα και εκείνη δεν ανταποκρίνεται. Ο Μένης συγκινείται ιδιαιτέρως από την παρουσία της Σήλιας και απολαμβάνει την παρέα της σε αφάνταστο σημείο, αφού μάλιστα έχει αρχίσει να την

ερωτεύεται, αλλά αναγκάζεται να κρύψει τα αισθήματά του και να την πληγώσει, σεβόμενος την παράκληση της μητέρας της να της φερθεί αδελφικά και να μην την αφήσει να πιστεύει ότι μπορεί να γίνει κάτι μεταξύ τους. Ωστόσο, δεν τον αφήνει ασυγκίνητο η γνωριμία τους και έτσι τη σκέφτεται πάντοτε, ακόμα και όταν βρίσκεται στην Αθήνα και την κατατάσσει στην κατηγορία των ανθρώπων «που είναι αστέρια, προτού γίνουν άστρα στον ουρανό» (ΑΛ ΓΚ 228). Από τους μεγαλύτερους, ο Μένης νοιάζεται για τη ζωή και το παρελθόν της κυρίας Μπάρτον και βρίσκει πολύ ενδιαφέρουσες τις ιστορίες της, διότι τροφοδοτούν τη φαντασία του, ενώ οι ευαίσθητες κεραίες του αντιλαμβάνονται ότι η ευτυχία έμεινε ανολοκλήρωτη σ' αυτό το σπίτι και η φθορά είναι αισθητή παντού. Όταν επιστρέφει στην Αθήνα, την σκέφτεται πάντοτε και προβαίνει σε μια αβρή χειρονομία που αποδεικνύει την αγάπη και την εκτίμησή του στο πρόσωπό της, καθώς της ταχυδρομεί μία αναμνηστική κάρτα, υπογράφοντας ως Μίνις, όπως τον αποκαλούσε η κυρία Μπάρτον και αποδεικνύεται τρυφερός και ευγενικός νέος. Πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Μένης δεν αποτελεί συμπάθεια και αδυναμία μόνο της κυρίας Μπάρτον, αλλά καθώς εντάσσεται πλήρως στη ζωή του Γκόσπορτ, τον αποδέχονται και οι υπόλοιποι κάτοικοι εκεί και συγκεκριμένα καταφέρνει να κερδίσει τη συμπάθεια του κυρίου Μπάρκλεϋ, ο οποίος είχε σχηματίσει την καλύτερη εικόνα για το Μένη από τη βραδιά του χορού και θεωρούσε ότι επρόκειτο για ένα σοβαρό, σπουδαίο και ξεχωριστό νεαρό. Την ίδια γνώμη έχουν και οι κυρίες Μπάρκλεϋ και Στάνλεϋ.

Ο Μένης, λοιπόν, παρουσιάζεται ως συνειδητοποιημένος και ώριμος νέος, που είναι σε θέση ν' αναλύει τα κίνητρα των άλλων και επιπλέον, ως συναισθηματικός νέος που δεν ξεχνά τους καλούς φίλους, όταν επιστρέφει στην Αθήνα. «Η παραμονή του στην Αγγλία θα λήξει νωρίτερα απ' ό,τι προβλεπόταν –οι αταξίες έχουν και το ανάλογο τίμημα…– αλλά η σοδειά της θ' αποδειχτεί γόνιμη. Επιστρέφοντας στην Αθήνα, ο νεαρός Κουμανταρέας θα γνωρίζει πόσο εύκολα μπορεί να πληγώσει κανείς μια κοπέλα ή να προδώσει ελαφρά τη καρδία μια εν δυνάμει αδελφή ψυχή. Έχοντας μπει και σ' εγγλέζικες βίλες, είναι σε θέση να διακρίνει καλύτερα το έλλειμμα κουλτούρας που καμουφλάρεται από την οικονομική άνεση ή το περίσσευμα αισθημάτων που απαιτείται για μια στρωτή οικογενειακή ζωή».[439]

[439]Ό.π., Σταυρούλα Παπασπύρου, «Το καλοκαίρι της εφηβείας», (υποσ. 420).

Ο δεκαοκτάχρονος Ροβέρτος είναι Γάλλος και μαζί με το συμπατριώτη και φίλο του Γκυ έχουν έρθει στο Γκόσπορτ για την εκμάθηση της αγγλικής γλώσσας. Πρόκειται για ένα ψηλό νέο, με αθλητικό παράστημα, με βλέμμα πρόσχαρο και φιλικό και με μια απίστευτη ευαισθησία μικρού παιδιού κρυμμένη επιμελώς πίσω από την κυνική επιφάνεια που φροντίζει να προβάλλει. Επίσης, διαγράφεται ως ένα πολύ προσγειωμένο και απλό παιδί, αν και προέρχεται από πλούσια οικογένεια. Οι γονείς του ζουν στη Γαλλία, ωστόσο δεν δείχνει ιδιαίτερα δεμένος μαζί τους, αφού δεν αλληλογραφεί και παρουσιάζεται χειραφετημένος, ανεξάρτητος και ελεύθερος. Επιπλέον, ο Ροβέρτος δεν πολυσκοτίζεται για τη μάθηση και τις γνώσεις και το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι να ζει ανέμελα και ξένοιαστα την κάθε στιγμή. Είναι ορμητικός, ασυγκράτητος, με απίστευτη δύναμη και αυτό που τον χαρακτηρίζει είναι η μεγάλη όρεξη για ζωή, καθώς επιδιώκει να ζει την κάθε στιγμή με ένταση και πάθος. Έχει αναλάβει τα καθήκοντα του αρχηγού της παρέας με μεγάλη επιτυχία, αφού είναι έτοιμος να υπερασπιστεί τους φίλους του, όποτε χρειαστεί. Διαθέτει αυτοπεποίθηση και επιδίδεται στο αγαπημένο του σπορ που δεν είναι άλλο από το φλερτ με τα κορίτσια, ενώ αποδεικνύεται μεγάλος χιουμορίστας, πολύ άνετος στην παρέα και πολύ φιλικός και έτσι βοηθά τον Μένη να ενταχθεί αμέσως στην παρέα τους και γενικότερα να προσανατολιστεί στο νέο περιβάλλον του. Η ευφυία και η κριτική ματιά του στα πράγματα αποδεικνύεται από το γεγονός ότι έχει αντιληφθεί και ο ίδιος την καλοστημένη απάτη της δήθεν διδασκαλίας της αγγλικής γλώσσας από το συνταγματάρχη Νταν, γι' αυτό, όταν συστήνει τον Μένη στα κορίτσια, τον παρουσιάζει ως τον καινούργιο φίλο τους από την Ελλάδα και το καινούργιο θύμα του ταγματάρχη. Παρά το γεγονός ότι διακρίνεται στην παρέα και έχει καταφέρει να τους κερδίσει όλους, ότι είναι δυναμικός και σίγουρος για τον εαυτό του, ότι υπερνικά τις διάφορες αντιξοότητες, υπάρχουν και καταστάσεις που τον αποδυναμώνουν και τον αποσυντονίζουν. Έτσι, είναι πολύ στενοχωρημένος, αφού έχει ερωτευθεί έντονα τη Νόρμα, αλλά εκείνη δεν του δίνει καθόλου σημασία. Ο Γκυ τονίζει ότι ο Ροβέρτος μπορεί να έχει όποια κοπέλα θέλει, αλλά η Νόρμα είναι η μοναδική που του αντιστέκεται, που τον δυσκολεύει και φαίνεται ότι μαζί της «'βρήκε το μάστορή του'» (ΑΛ ΓΚ 57). Θέλοντας ν' αμυνθεί και να μην δείξει πόσο τρωτός και ευάλωτος είναι, υποστηρίζει ότι δεν δίνει δεκάρα για τις γυναίκες, ότι του είναι αδιάφορες και δεν στενοχωριέται γι' αυτές, όμως, αναλύεται σε λυγμούς για τη Νόρμα, όταν αποχαιρετά τον Μένη και φαίνεται πόσο πολύ τον πληγώνει η απόρριψή της.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα προηγούμενα στοιχεία, διαπιστώνουμε ότι ο Μένης και ο Ροβέρτος κατατάσσονται στους πρωτεύοντες χαρακτήρες ως προς τη λειτουργία που επιτελούν στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζουν μέσα σ' αυτό και στους σφαιρικούς/πολυδιάστατους ως προς τον τρόπο παρουσίασής τους, αφού είναι πολύπλοκοι στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίστανται με μεγάλη ιδιαιτερότητα. Όσον αφορά στο βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος κατατάσσονται στους εξελισσόμενους, καθώς γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο και τέλος, όσον αφορά στη σχέση τους με την κοινωνία, τοποθετούνται στους επαναστάτες και τους αντικομφορμιστές, αφού προσπαθούν ν' αλλάξουν την κοινωνία και να τη βελτιώσουν σύμφωνα με τα δικά τους ιδανικά.

Αναφορικά με τους γυναικείους χαρακτήρες, η Νόρμα Μπάρκλεϋ είναι μια δεκαοκτάχρονη πανέμορφη Αγγλίδα, με αέρινη κορμοστασιά, ξανθά μαλλιά και γαλάζιο διαπεραστικό βλέμμα, αλλά η ομορφιά της είναι ψυχρή και απωθητική, διότι δεν συνοδεύεται από αντίστοιχο ψυχικό βάθος. Παρά το γεγονός ότι είναι εκθαμβωτική σαν νεράιδα, η αμφιθυμία του Μένη για τη Νόρμα είναι εμφανής, αφού την παρουσιάζει ως ένα ψυχρό, απρόσιτο, παγερό και κακομαθημένο πλουσιοκόριτσο, σε αντίθεση με τη γλυκιά Σήλια που είναι πολύ φιλική και ανθρώπινη. Η Νόρμα αρέσκεται στη μελέτη όλων των μυθιστορηματικών ειδών εκτός των ερωτικών και επιθυμεί να διαβάζει εκείνα τα βιβλία που έχουν διδάγματα, παρουσιάζουν μια πείρα ζωής και προβάλλουν ιδέες με κάποια βάση και κατεύθυνση. Επίσης, δεν είναι αποκομμένη από τη ζωή, ούτε βλέπει τα πράγματα εξ αποστάσεως και ωραιοποιημένα, αντιθέτως είναι μία κοπέλα με έντονο προβληματισμό και ωριμότητα, που αντιπαθεί τις μεγάλες μεταπτώσεις και εξάρσεις και θέλει να βαδίζει σταθερά στη ζωή της. Επομένως, αντιλαμβανόμαστε ότι δεν πρόκειται για μία άψυχη κούκλα που διαθέτει μόνο εμφάνιση και ομορφιά αλλά για ένα εντελώς λογικό, πρακτικό και προσγειωμένο ον, που είναι ικανό να συζητά για διάφορα θέματα, καθώς διαθέτει προσωπικότητα, άποψη, ενδιαφέροντα και ανησυχίες. Ονειρεύεται να ταξιδέψει και να επισκεφτεί το Παρίσι σε αντιδιαστολή με τον Γκυ που σχεδιάζει να φύγει από εκεί και να σπουδάσει στη Νέα Υόρκη. Η Νόρμα είναι ρεαλίστρια και ορθολογίστρια, επιπλέον, δεν πιστεύει στον έρωτα, ενώ το πάθος και η αμφιβολία δεν έχουν καμία θέση στη ζωή της, αφού δεν είναι καθόλου συναισθηματική και ρομαντική. Παρ' όλο που έχει επίγνωση ότι ασκεί έντονη επιρροή στον Ροβέρτο, αδιαφορεί και δεν του δίνει ελπίδες, αφού δεν επιθυμεί κάτι περισσότερο από εκείνον

πέραν της φιλικής σχέσης. Η Σήλια είναι η καλύτερή της φίλη και ο άνθρωπος με τον οποίο μοιράζεται όλους τους προβληματισμούς της, καθώς υπάρχει αμοιβαία κατανόηση και επικοινωνία και η μία συμπληρώνει την άλλη, αφού τον παρορμητισμό της Νόρμας τον ελέγχει η λογική Σήλια και το συντηρητισμό της Σήλιας τον εξουδετερώνει βαθμιαία η προοδευτική Νόρμα. Είναι πολύ αγαπημένες μεταξύ τους, δεν μαλώνουν ποτέ και έχουν καταφέρει να οικοδομήσουν μια σταθερή και συμπαγή φιλία. Παρ' όλο που η Νόρμα φαίνεται να είναι πιο δυναμική από τη Σήλια και ότι της επιβάλλεται, παρατηρούμε ότι η φίλη της είναι αυτή που προσπαθεί να την προστατεύει από τις κακοτοπιές και παρουσιάζεται υπάκουη και αφοσιωμένη. Στη σχέση της με το Μένη, η Νόρμα είναι ευγενική και πρόσχαρη, καθώς επίσης πολύ περιποιητική και φιλόξενη, όταν εκείνος θα βρεθεί στο σπίτι της. Αντιθέτως, δεν έχει καθόλου υπομονή και αγάπη για το μικρό αδελφό της, Σαμψών, γεγονός που αποδεικνύει ότι η νεαρή κοπέλα είναι τρομερά εγωίστρια και δεν αγαπά τα παιδιά, ενώ διαφωνεί με τη Σήλια ως προς την ανατροφή τους –η τελευταία είναι πιο δημοκρατικός τύπος και υποστηρίζει ότι πρέπει να παρέχονται ελευθερίες στα παιδιά και να αντιμετωπίζονται σαν μεγάλοι. Τέλος, εκλαμβάνει ως καταπίεση την αγάπη του πατέρα της, αν και ο κύριος Μπάρκλευ νοιάζεται πολύ για την κόρη του και είναι γεμάτος κατανόηση, αφού υποστηρίζει ότι μπορεί να βλάψουμε τους δικούς μας ανθρώπους από τη μεγάλη αγάπη και επίσης, τονίζει ότι πολλές φορές δεν κατανοούμε τις ανάγκες και τις επιθυμίες των αγαπημένων μας, παρ' όλο που ζούμε τόσο κοντά τους. Ωστόσο, η Νόρμα αισθάνεται καταπιεσμένη και προσπαθεί να κάνει την επανάστασή της και έτσι, τη βλέπουμε να παρουσιάζεται πραγματικά πολύ τολμηρή, καθώς προτείνει στους φίλους της να κολυμπήσουν γυμνοί και η πρότασή της προκαλεί αμηχανία, ενώ η Σήλια μένει άναυδη με τα καμώματά της και προσπαθεί να τη νουθετήσει. Εκείνη δεν νοιάζεται για κανέναν και για τίποτε και επιθυμεί να ζήσει τη ζωή της χωρίς φραγμούς και όρια και ως ισχυρογνώμων που είναι, υλοποιεί τη σκέψη της και μάλιστα συμπαρασύρει και τον Ροβέρτο. Μετά από χρόνια, στο τελευταίο κεφάλαιο, ο αφηγητής φαντάζεται την εξέλιξή της και τη 'βλέπει' να εργάζεται σ' ένα εφοπλιστικό γραφείο στο Σίτυ, να έχει παντρευτεί και να ζει μια ζωή πεζή και ρυθμισμένη με κάθε λεπτομέρεια. Εκείνο που πρέπει να προσέξουμε είναι το κοινό στοιχείο που φέρουν οι γυναίκες στην πορεία τους, είτε επαναστάτριες είτε συμβιβασμένες και δεν είναι άλλο από το γεγονός ότι η ευτυχία, η ολοκλήρωση και η καταξίωση εξασφαλίζονται και περνούν μέσα από το γάμο.

Η Σήλια Στάνλεϋ είναι η νεαρή Αγγλίδα με τα καστανά μάτια, το ζεστό χαμόγελο και τη φωνή με τη ζεστή και μεστή χροιά που πηγάζει μέσα από την ψυχή της. Δεν διαθέτει εξαιρετική ομορφιά και χάρη και δεν είναι τόσο ελκυστική όσο η φίλη της, καθώς είναι παχουλή και έχει άσχημα πόδια. Ωστόσο, τα μειονεκτήματα της εξωτερικής εμφάνισης αντισταθμίζονται από το χαρακτήρα της που διέπεται από σοβαρότητα, σταθερότητα και ωριμότητα. Η Σήλια προέρχεται από τη μεσαία κοινωνική τάξη και δεν είναι καθόλου κακομαθημένη, παρ' όλο που είναι η μοναχοκόρη της οικογένειας Στάνλεϋ, αντιθέτως παρουσιάζεται πολύ ισορροπημένη και συγκροτημένη, αφού έχει μεγαλώσει με μια εξαιρετική μητέρα, έχει πάρει ιδιαίτερη αγάπη και θέλει να τη μεταδώσει στα παιδιά και σ' όλους τους ανθρώπους γενικότερα. Αντιθέτως, η Νόρμα έχει μεγαλώσει με μια μητέρα ψυχρή και αδιάφορη, με μοναδικό ενδιαφέρον της τις δεξιώσεις και τις κοσμικές εμφανίσεις. Η Σήλια ονειρεύεται, όπως κάθε έφηβος, να ανοίξει τα φτερά της και να ταξιδέψει μακριά από το Γκόσπορτ, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν αγαπά τους γονείς της και το σπίτι της, το οποίο υστερεί σε άνεση και πολυτέλεια ως προς το σπίτι της Νόρμας, αλλά είναι τόσο ζεστό και οικείο που δεν συγκρίνεται με κανένα πλουσιόσπιτο. Ο σημαντικότερος άνθρωπος στη ζωή της είναι η μητέρα της που διαθέτει μία συναρπαστική προσωπικότητα και ασκεί έντονη γοητεία σε όποιον τη γνωρίσει.

Η Σήλια πληροφορεί τον Μένη ότι έχει τελειώσει το σχολείο και δηλώνει ότι επιθυμεί να γίνει δασκάλα, διότι αγαπά πάρα πολύ τα παιδιά και έχει υπομονή, ενώ παράλληλα εύχεται να αποκτήσει τα απαραίτητα εφόδια, ώστε να μπορέσει να κάνει αυτή τη δουλειά. Γεμίζει το χρόνο της, μαθαίνοντας γερμανικά που είναι η γλώσσα του παππού της, αλλά θα προτιμούσε να μάθει ελληνικά, για να μιλά με το Μένη απευθείας στη γλώσσα του. Είναι πολύ δεμένη και αγαπά τη φίλη της, τη Νόρμα, με την οποία περνούν πολλές ώρες μαζί και τη συνοδεύει σε όλες τις βόλτες τους. Επιπλέον, διοχετεύει την αγάπη της στον πιστό σκύλο της, τον Μπρους. Αποδεικνύεται ώριμη και υπεύθυνη κάθε στιγμή, αφού μετρά κάθε κίνησή της και θα λέγαμε ότι δείχνει μητρικό ενδιαφέρον απέναντι στη φίλη της, προσπαθώντας να την προστατεύει και να τη νουθετεί, καθώς γνωρίζει πόσο παρορμητική είναι. Η ωριμότητα και η σοβαρότητά της φαίνονται και στη στάση που κρατά απέναντι στα πειράγματα του Ροβέρτου. Όταν πρωτοσυναντά το Μένη, η Σήλια είναι πολύ φιλική και καταδεχτική απέναντί του. Προσπαθεί να του δείξει εμπράκτως το ενδιαφέρον της και έτσι τον συστήνει στους γονείς της, προτού προλάβει ο Μένης να κάνει οποιαδήποτε κίνηση, ενώ είναι εκείνη που υποχωρεί για χάρη της φίλης της και τον

βγάζει από τη δύσκολη θέση με τις διπλές προσκλήσεις για το ίδιο Σαββατοκύριακο. Η Σήλια είναι ερωτευμένη με τον Μένη, αλλά και εκείνος δεν μένει ανεπηρέαστος από την παρουσία της, ενώ ύστερα από πολλά χρόνια ομολογεί ότι η εικόνα της «έρχεται και με βρίσκει σαν ένα αεράκι» (ΑΛ ΓΚ 146) και φαίνεται η έντονη νοσταλγία του. Ήταν αμοιβαίος έρωτας και για τους δύο νέους, αλλά ο Μένης έπρεπε να τηρήσει την υπόσχεση που είχε δώσει στη μητέρα της κοπέλας και να μείνει μακριά της, ώστε να μην πληγωθεί μετά την αναχώρησή του από το Γκόσπορτ. Η κυρία Στάνλεϋ γνωρίζει ότι η κόρη της είναι πολύ συναισθηματική και ρομαντική και προσπαθεί να προλάβει τυχόν δυσάρεστες εξελίξεις, δρώντας προληπτικά.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα προηγούμενα στοιχεία, παρατηρούμε ότι η Νόρμα και η Σήλια κατατάσσονται στους πρωτεύοντες χαρακτήρες ως προς τη λειτουργία που επιτελούν στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζουν μέσα σ' αυτό και στους σφαιρικούς/πολυδιάστατους ως προς τον τρόπο παρουσίασής τους, αφού είναι χαρακτήρες πολύπλοκοι στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίστανται με μεγάλη ιδιαιτερότητα. Ως προς το βαθμό αλλαγής κατατάσσονται στους εξελισσόμενους, σ' εκείνους που γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο και τέλος, ως προς τη σχέση τους με την κοινωνία στις επαναστάτριες –με τη διαφορά ότι η Νόρμα ακολουθεί πιο έντονη γραμμή, ενώ η Σήλια ηπιότερη, αφού στη σχέση τους με την κοινωνία δεν αλλάζουν τον εαυτό τους απαλείφοντας τα ατομικά χαρακτηριστικά τους, αλλά προσπαθούν να αλλάξουν την κοινωνία ή ακριβέστερα, να τη βελτιώσουν σύμφωνα με τα δικά τους ιδανικά.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να τονίσουμε ότι η ομάδα των νεανικών χαρακτήρων συγκροτεί ένα ενδιαφέρον τετράπτυχο στο μυθιστόρημα *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*, καθώς ο Ροβέρτος διαγράφεται συναισθηματικός, ανίσχυρος, ευαίσθητος, τρυφερός και άμεσα εξαρτημένος από τη Νόρμα, αφού είναι παράφορα ερωτευμένος μαζί της και δυσκολεύεται υπερβολικά να την ξεπεράσει, ενώ εκείνη είναι ανεξάρτητη και απεικονίζεται δυναμική, αποφασιστική, επίμονη και δραστήρια· επιπλέον, παρουσιάζεται ως μία ρεαλίστρια που δεν αφήνει κανένα περιθώριο στη ζωή της για συναισθηματισμούς και μελοδράματα, καθώς δεν πιστεύει στον έρωτα και σε ουτοπικές καταστάσεις και έτσι δεν δίνει στο Ροβέρτο καμία ελπίδα για σχέση μεταξύ τους, αφού απεχθάνεται τους έρωτες και οτιδήποτε ρομαντικό. Η Σήλια, από την άλλη πλευρά, ερωτεύεται τον Μένη και ονειρεύεται τη ζωή της μαζί του, αλλά η κατερείπωση της σχέσης τους επέρχεται έπειτα από την παρέμβαση/παράκληση της

μητέρας της προς τον Μένη να της φερθεί αδελφικά, η οποία παρέμβαση αφορμάται από την υπερβολική αγάπη της μητέρας που είναι υπερπροστατευτική και προσπαθεί να προλάβει τυχόν δυσάρεστες εξελίξεις στη ζωή της κόρης της.

Επιπλέον, παρατηρούμε ότι διαπερνούν το μυθιστόρημα απόψεις και στάσεις δύο ταχυτήτων και έτσι οι μεγαλύτερης ηλικίας γυναίκες αναμετριούνται με το ρόλο της συζύγου-μητέρας και της εργαζόμενης και η ζυγαριά κλίνει αναφανδόν προς τον πρώτο ρόλο, ενώ οι νεότερης γενιάς γυναίκες, με κύριες εκπροσώπους τη Νόρμα και τη Σήλια, αντιτάσσονται σ' αυτό το ρόλο και διεκδικούν ένα καλύτερο μέλλον, θέλουν να σπουδάσουν και να εργαστούν, να είναι αυτεξούσιες και να κερδίσουν τον αυτοσεβασμό τους αλλά και το σεβασμό των άλλων. Συγκεκριμένα, η Νόρμα παρουσιάζεται ως μία εντελώς λογική, πρακτική και προσγειωμένη κοπέλα, που έχει προσωπικότητα, άποψη, ενδιαφέροντα, ανησυχίες και αναζητήσεις και η οποία είναι σε θέση να συζητήσει για διάφορα θέματα και δεν είναι καθόλου μία άψυχη κούκλα που διαθέτει μόνο εμφάνιση και ομορφιά. Το ίδιο συμβαίνει και με τη Σήλια, η οποία ονειρεύεται να σπουδάσει και να γίνει ένα χρήσιμο άτομο στην κοινωνία. Ωστόσο, παρατηρούμε ότι υπάρχουν μικρές ανακολουθίες, όταν ο Μένης τονίζει ότι η Νόρμα έχει μόρφωση και μαζί της έκανε διάφορες σοβαρές συζητήσεις, αλλά θα προτιμούσε να την ακούει να συζητά για νοικοκυριό, για μπίζνες και για φορέματα (ΑΛ ΓΚ 124). Επιπλεόν, η στάση τους αυτή παρερμηνεύεται και στηλιτεύεται δια στόματος της συντηρητικής κυρίας Μπάρτον, η οποία σχολιάζει ότι δεν πρόκειται να γίνει η Σήλια δασκάλα, αφού «'αυτά τα κορίτσια είναι τρομερά ελεύθερα να κάνουν ό,τι τους αρέσει. Από τα σπίτια τους δεν τα περιορίζουν καθόλου'» (ΑΛ ΓΚ 85). Θα λέγαμε ότι η κυρία Μπάρτον έχει αναχρονιστικές ιδέες και μάλλον εχθρικές προς τα κορίτσια και αυτό ενισχύεται από την κατοπινή συνειδητοποίηση του Μένη ότι στο σπίτι της δεν φιλοξενούσε καθόλου κορίτσια παρά μόνο αγόρια (ΑΛ ΓΚ 85).

Αν έπρεπε με φράσεις από το ίδιο το μυθιστόρημα ν' αποδώσουμε το βαθύτερο μήνυμά του, τότε δεν θα είχαμε παρά να σταθούμε στις ακόλουθες (που αποτελούν εσωτερική σκέψη του αφηγητή και φαίνεται ότι περιγράφουν την κατάσταση που επικρατεί στην Αθήνα, αλλά κάθε λέξη αποτελεί καταπέλτη για τη δική του ζωή): «Αναμόρφωση. Ισοπέδωση. Άνοιγμα δρόμων. Ανοικοδόμηση. Παντού γύρω μου η σκιά των εργολάβων πέφτει και με σκιάζει» (ΑΛ ΓΚ 233).

Κεφάλαιο όγδοο: *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*[440]

Το μυθιστόρημα *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο* δημοσιεύθηκε το 2013 από τις εκδόσεις Πατάκη[441] και δεν διαθέτει αφιέρωση.[442] Οι βάσεις για τη συγγραφή τού εν λόγω βιβλίου τίθενται το 1972, όταν ο Μένης Κουμανταρέας επισκέπτεται το Δυτικό Βερολίνο με αφορμή εξαμηνιαία υποτροφία για τη λογοτεχνία.[443] Η βασική διαφορά

---

[440]Σύμφωνα με τον Δ. Κούρτοβικ, «η σωστή προφορά είναι Βαλπαραΐσο», βλ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μαύρο, κόκκινο και ροζ αντάμα», 08.06.2013, www.tanea.gr. Σχετικά με την επιλογή του Βαλπαραΐζο, ο συγγραφέας δηλώνει ότι δεν είναι τυχαία, αφού περιγράφει «'έναν τόπο παρακμής, διαφθοράς και παρανομίας'», ό.π., Παρή Σπίνου, «Μυθιστορηματική απολογία του Χόνεκερ», (υποσ. 19). Μνεία στο Βαλπαραΐζο γίνεται και στο έργο *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα,* όπου αναφέρεται: «Αν μάλιστα φτάσει στο μακρινό Βαλπαραΐζο, θα σμίξει με χιλιανές εταίρες που χορεύουνε τανγκό μεθυστικά», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Ένα απόγευμα στην επαρχία»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 421.

[441]Ο συγγραφέας εξηγεί τους λόγους αλλαγής εκδοτικού οίκου: «'Τον ''Κέδρο'' τον πονάω γιατί αυτός στήριξε τα περισσότερα βιβλία μου. Αλλά αφ' ης στιγμής έγινε καράβι ακυβέρνητο, και όχι μόνο εξαιτίας της κρίσης, αποφάσισα το βιβλίο αυτό να βγει αλλού'», βλ. Σταυρούλα Παπασπύρου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Φοβάμαι μήπως οι νεοναζί χαλάσουν την πατρίδα μου'» (συνέντ.), 09.03.2013, www.enet.gr.

[442]«Είναι φανερή η «ύπαρξη» μιας απουσίας στις σελίδες του. Άλλωστε, αυτό είναι το πρώτο βιβλίο που δεν είχε διαβάσει, εντέλει, η Λιλή Κουμανταρέα. 'Το είχε ακούσει να το διαβάζω σε μια πρώτη μορφή. Ήταν πάντα το τελικό μάτι, όμως. Και γι' αυτό δεν θέλησα να το αφιερώσω πουθενά. Άλλα βιβλία θα μου ήταν παράξενο να μην τα αφιερώσω στη Λιλή, αλλά αυτό δεν θέλησα'», ό.π., Όλγα Σελλά, «Στα βήματα του Έρικ Χόνεκερ», (υποσ. 184).

[443]Αναρωτιέται: «Αλήθεια, ποιος θα το 'λεγε τότε ότι ο παντοδύναμος Γενικός Γραμματέας της Λαοκρατικής Γερμανίας, ο Έριχ Χόνεκερ, που τότε, στα 1972, συνομιλούσε ακόμα με το Βίλυ Μπραντ, στην προσπάθεια του τελευταίου για μια 'οστ πολιτίκ', ότι αυτός ο χαμογελαστός πατερούλης κάποτε θα έφτανε να δικαστεί για τους νεκρούς του Τείχους και θα πέθαινε εξόριστος στη Χιλή;», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Ένας πρόλογος για τον καφέ κι ένας επίλογος για το Βερολίνο»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 98. Για τις διάφορες φάσεις και απόπειρες συγγραφής του μυθιστορήματος [γι' αυτό, άλλωστε, ο ίδιος το χαρακτηρίζει παλίμψηστο, βλ. Όλγα Σελλά, «Στα βήματα του Έρικ Χόνεκερ», (υποσ. 184)] αντλούμε πληροφορίες από συνεντεύξεις του Μένη Κουμανταρέα. Έτσι, το 1997 δηλώνει σχετικά: «Όμως υπάρχει στο συρτάρι μου κι ένα ανέκδοτο μυθιστόρημα. […] Μέχρι πρότινος με πονούσε η ιδέα ότι έχω εγκαταλείψει αυτόν τον ήρωα στη Χιλή, εκεί που πεθαίνει. Διότι παιδεύτηκα, έγραψα αλλεπάλληλες μορφές. Αφ' ης στιγμής όμως είδα πόσο απείχε η σύλληψη από το αποτέλεσμα και άκουσα τις παρατηρήσεις 4-5 ανθρώπων που εμπιστεύομαι, το άφησα και ξαναγύρισα σε ιστορίες που είχα

του συγκεκριμένου μυθιστορήματος έναντι των προηγούμενων έργων του είναι ότι «ενώ στα προηγούμενα βιβλία του ένας λαβωμένος συμβιβασμός διαχεόταν παντού, στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο* έχουμε έναν λαβωμένο αγώνα ως την τελευταία στιγμή».[444] Το μυθιστόρημα απαρτίζεται από εικοσιτέσσερα τιτλοφορημένα κεφάλαια και διαιρείται σε δύο μέρη, όπου «το πρώτο τιτλοφορείται «Πρελούδιο»,[445] ωστόσο αποτελείται από δεκαεπτά κεφάλαια και είναι το κυρίως τμήμα. Το δεύτερο, «Ιντερμέτζο», με οκτώ κεφάλαια και είναι το καταληκτικό. Κατά μια ερμηνεία, αυτοί οι τίτλοι δηλώνουν ότι μπορεί το πολιτικό θρίλερ να ολοκληρώνεται, αλλά, από ένα βιβλίο που θα στόχευε σε κάτι σαν μυθιστορηματική βιογραφία γράφτηκαν μόνο η εισαγωγή και ένα ενδιάμεσο κομμάτι».[446]

Ο εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός αφηγητής αναφέρεται στον τριανταεπτάχρονο Έλληνα γιατρό που μόλις επέστρεψε στην Αθήνα από τη δίχρονη παραμονή του στο Σαντιάγο και τώρα βλέπει (θυμάται/αναπολεί) όσα έζησε εκεί κι η αφήγηση αποτελεί μια αναδρομή στο παρελθόν, όταν ο τριανταεπτάχρονος ψυχίατρος προσκαλείται από τον Έριχ Χόνεκερ στο πάτιο της χιλιάνικης έπαυλης όπου διαμένει,

---

έτοιμες μέσα μου'», βλ. Σταυρούλα Παπασπύρου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Στην τηλεόραση βλέπουμε τη ζωή υπνοβατών'» (συνέντ.), *Μετρό*, 01.01.1997, http://invenio.lib.auth.gr. Αργότερα, επανέρχεται και δηλώνει ότι «το μυθιστόρημα αυτό είναι μια παλιά ιδέα που με απασχολούσε εδώ και χρόνια, την έχω γράψει ξανά και ξανά, τουλάχιστον έξι φορές. Έχει κάτι από νοσταλγία και εφιάλτη μαζί», βλ. Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: Από τον Χόνεκερ στον Πάγκαλο» (συνέντ.), 17.02.2013, www.tovima.gr, ώσπου η προσωπική του περιπέτεια υγείας παραμερίζει το αρχικό μούδιασμα και τις αμφιβολίες και το μυθιστόρημα εκδίδεται: «Έφτασε εν τούτοις μια στιγμή που δεν ένιωθα κανένα κράτημα. […] Το πώς πρέπει να ένιωθε στα τελευταία του, έπρεπε να το ζήσω για να το καταλάβω. Μέχρι να κάνω χημειοθεραπείες, ήμουν ανίδεος πόσο βασανιστική υπόθεση είναι, πόσο ρίχνει τις αντοχές του οργανισμού... Ο ορός που κουβαλάει ο Χόνεκερ είναι ο ορός που κουβαλούσα εγώ'», ό.π., Σταυρούλα Παπασπύρου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Φοβάμαι μήπως οι νεοναζί χαλάσουν την πατρίδα μου'», (υποσ. 441). Για το ίδιο θέμα, βλ. επίσης, Σταυρούλα Παπασπύρου, «Η φανέλα με το πενήντα», (υποσ. 176), Σταυρούλα Παπασπύρου, «Ο Χόνεκερ, ήρωας ελληνικού μυθιστορήματος», 30.01.2013, www.enet.gr και Μάνια Στάικου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Ο κόσμος δεν μπορεί να ζήσει επ' άπειρον χωρίς ιδεολογία'» (συνέντ.), 05.06.2013, www.clickatlife.gr.

[444]Δημήτρης Αθηνάκης, «Βαλπαραΐζο όπως Αθήνα, όπως οι βεβαιότητες που διαψεύδονται», *Χρόνος* 3 (Ιούλιος 2013), www.chronosmag.eu.

[445]Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το Πρελούδιο και ειδικότερα οι σελίδες 13-195 εκτυλίσσονται την ίδια μαγιάτικη μέρα, από το πρωί έως το απόγευμα.

[446]Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Αισθησιασμός και ίντριγκες στην Κοιλάδα του Παραδείσου», *Η Εποχή*, 02.06.2013, http://maritheodo.blogspot.gr.

για να συζητήσουν ορισμένα θέματα. Στο Πρελούδιο περιλαμβάνονται και εγκιβωτισμένες αφηγήσεις είτε από τον Έριχ Χόνεκερ (όπως, επί παραδείγματι έχουμε την αφήγηση-αναδρομή του για την επίσκεψη και παραμονή του στο Βαλπαραΐζο), είτε από τη δόνα Κοντσέτα δια στόματος του Έριχ, ενώ στο Ιντερμέτζο έχουμε την εγκιβωτισμένη αφήγηση της Μάργκοτ. Το μυθιστόρημα εκτυλίσσεται εν είδει θεατρικής παράστασης, αφού υπάρχουν πολλές 'σκηνικές οδηγίες' και αναφορές σε παράσταση, ακροατήριο και ηθοποιούς,[447] γεγονός που δεν έχει διαφύγει την προσοχή της κριτικής, αφού κάνει λόγο για «θεατρόμορφο μυθιστόρημα»,[448] για «σκηνικό θεάτρου και τόνο μυστηρίου»,[449] για «αίσθηση θεατρικού έργου με πολλά παραπλανητικά δρώμενα»[450] και για «θεατρικότητα του λογοτεχνικού σώματος».[451]

Ο χρόνος του μυθιστορήματος είναι το 1994, ο τόπος που διαδραματίζεται είναι το Σαντιάγο της Χιλής, ενώ ο συγγραφέας δίνει πληροφορίες για τη Χιλή και είναι πειστικός στην απεικόνισή της, σαν να την έχει επισκεφθεί.[452] Χώρος, η έπαυλη

---

[447]Παραθέτουμε χαρακτηριστικά σημεία: «Στράφηκε προς ένα αόρατο ακροατήριο» (ΘΒ 40), «Μέρος κάποιου νούμερου στο οποίο ειδικευόταν» (ΘΒ 41), «Σαν μια αλλαγή φωτισμού σε θεατρικό έργο χωρισμένο σε εικόνες» (ΘΒ 45), «Γύρω τους δεν υπήρχε καμιά πόρτα. Βρίσκονταν μόνοι σε μια σκηνή θεάτρου με τους θεατές του αόρατους», «Από αόρατες πόρτες…» (ΘΒ 50), «Ένα χτύπημα ταμπούρλου από τα παρασκήνια υπογράμμισε την τελευταία φράση» (ΘΒ 54), «Μια διακριτική μουσική έπαιζε μέσα από αόρατα ηχεία» (ΘΒ 70), «Λίγο λίγο τα φώτα χαμήλωναν» (ΘΒ 79), «Το φως στο δωμάτιο χαμήλωσε κι άλλο. Κάποιος έπαιζε με τα φώτα; Ή μήπως ήταν κι αυτό μέρος της παράστασης μέσα σ' αυτό το σπίτι;» (ΘΒ 101), «Τα φώτα είχαν χαμηλώσει κι άλλο» (ΘΒ 115), «Το φως στο δωμάτιο χαμήλωσε κι άλλο» (ΘΒ 145), «Από κάποιο πλαϊνό χώρισμα, σαν κουίντα θεάτρου, ο Γιόχαν είχε βγάλει το κεφάλι του προσεκτικά και άκουγε ήδη με κατάνυξη» (ΘΒ 179). Ξαφνικά εμφανίζεται ένα κορίτσι που δηλώνει ότι βαρέθηκε να υποδύεται γριές και θέλει να παίξει το ρόλο της δόνας (ΘΒ 235).

[448]Ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Αισθησιασμός και ίντριγκες στην Κοιλάδα του Παραδείσου», (υποσ. 446).

[449]Βασιλική Χρίστη, «*Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*», 22.06.2013, www.diavasame.gr.

[450]Γιώργος Περαντωνάκης, «Η κοιλάδα του Παραδείσου», 03.07.2013, www.bookpress.gr.

[451]Χρίστος Παπαγεωργίου, «*Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*», 06.07.2013, diastixo.gr.

[452]Σε συνέντευξή του δηλώνει για την επιλογή του τόπου: «Στη Χιλή πήγα γιατί πήγε και ο Χόνεκερ εκεί. Ακολούθησα τα βήματά του. Βεβαίως, το Βαλπαραΐζο είναι ένα λιμάνι που με είχε γοητεύσει από πολύ παλιά, προτού αποφασίσω ν' ασχοληθώ μ' αυτό το θέμα. Είχα δει ένα

που φιλοξενείται ο αυτοεξόριστος ηγέτης από ένα μυστηριώδη δόκτορα, γερμανικής καταγωγής με ύποπτο ναζιστικό παρελθόν. Επίσης, το φημισμένο λιμάνι του Βαλπαραΐζο.[453] Σε συνέντευξή του, ο συγγραφέας ομολογεί για την περιγραφή του Βαλπαραΐζο: «'Παιδεύτηκα πολύ για να το περιγράψω όπως ήθελα. Να είναι δηλαδή ακριβής η περιγραφή μέχρι ενός σημείου αλλά συγχρόνως να πετάει και με τα φτερά της φαντασίας'».[454]

ασπρόμαυρο ντοκιμαντέρ στην τηλεόραση, καταπληκτικό (αργότερα έμαθα ότι ήταν του Μπουνιουέλ) που έδινε αυτήν την ατμόσφαιρα της πόλης, που κυριολεκτικά κρέμεται από κάποιους λόφους στη θάλασσα κι έχει αυτό το τρενάκι, απομεινάρι από τους ανθρακωρύχους'», ό.π., Όλγα Σελλά, «Στα βήματα του Έρικ Χόνεκερ», (υποσ. 184). Ωστόσο, η Μ. Θεοδοσοπούλου διευκρινίζει ότι «η ταινία του Μπουνιουέλ, «Γη χωρίς ψωμί», του 1932, αφορά την ισπανική επαρχία Λας Ούρδες, μεταξύ Σαλαμάνκας και πορτογαλικών συνόρων, όπου βρίσκεται η πρώτη Κοιλάδα του Παραδείσου ή και Βαλπαραΐζο. Από εκεί καταγόταν ο κονκισταδόρος, που ίδρυσε το χιλιανό λιμάνι και του έδωσε το όνομα της γενέτειράς του. Το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ, «Στο Βαλπαραΐζο», είναι του ολλανδού σκηνοθέτη Γιόρις Ίβενς. Γυρισμένο το 1962, μαζί με μια ομάδα νέων χιλιανών κινηματογραφιστών, συνδυάζει την άψογη τεχνική με μια ποιητική ματιά πάνω στην καθημερινότητα της πόλης», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Αισθησιασμός και ίντριγκες στην Κοιλάδα του Παραδείσου», (υποσ. 446).

[453]Γράφοντας το *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο*, κάνει προσπάθειες να απαλλαγεί από τον τίτλο του αθηναιογράφου και ομολογεί στην Π. Σπίνου ότι «με αυτό το λογοτεχνικό βήμα ελπίζει να του φύγει η ρετσινιά του αθηναιογράφου», που μάλλον δεν τον ενοχλεί πολύ, αφού αποκαλύπτει επίσης ότι «έχει έτοιμο ένα νέο μυθιστόρημα που διαδραματίζεται στην Αθήνα» [εννοούσε το *Θησαυρό του Χρόνου* που κυκλοφόρησε λίγο πριν από τη δολοφονία του], ό.π., Παρή Σπίνου, «Μυθιστορηματική απολογία του Χόνεκερ», (υποσ. 19). Η αμφιθυμία του γύρω από το συγκεκριμένο τίτλο αντικατοπτρίζεται στις δηλώσεις του στη Μ. Στάικου (η οποία σχολιάζει ότι δεν τον ενθουσιάζει ο τίτλος του αθηναιογράφου): «'Ο αθηναιογράφος έχει και μια φολκλορική, λαογραφική απόχρωση. Τι θα πει Αθηναιογράφος; Εδώ ζω, στην Αθήνα γεννήθηκα, δεν έχω απομακρυνθεί και πολλές φορές, εδώ είναι η έμπνευσή μου'», ό.π., Μάνια Στάικου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Ο κόσμος δεν μπορεί να ζήσει επ' άπειρον χωρίς ιδεολογία'», (υποσ. 443) και στον Θ. Νιάρχο (ο οποίος αναφέρει για το συγγραφέα ότι «χωρίς να αρνείται τη συγκεκριμένη του ταυτότητα, διατηρεί ωστόσο και τις επιφυλάξεις του»): «'Ωστόσο, ακόμη κι όταν γράφω για ξένους τόπους, είναι σαν να γράφω για την Αθήνα. Οπότε έχετε δίκιο να με συμπεριλαμβάνετε στους ραψωδούς του κλεινού άστεως. Όμως η περιοχή την οποία αγαπώ δεν είναι ούτε η Ακρόπολη ούτε η Πλάκα ούτε οι στύλοι του Ολυμπίου Διός. Προτιμώ τους πεσμένους στύλους που άλλοτε υποστήριζαν την εκπεσούσα αστική τάξη της Πλατείας Βικτωρίας και των πέριξ'», βλ. Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Η Αθήνα του Μένη Κουμανταρέα», 27.08.2013, www.tanea.gr. Βλ. σχετικά υποσ. 101.

[454]Ό.π., Μάνια Στάικου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Ο κόσμος δεν μπορεί να ζήσει επ' άπειρον χωρίς ιδεολογία'», (υποσ. 443). Είναι το μέρος όπου διαδραματίζεται το τελευταίο επεισόδιο της ζωής

Σε διάφορα σημεία του μυθιστορήματος υπάρχουν αναφορές στον τίτλο, επί παραδείγματι: «‘Ακόμα και στο γειτονικό λιμάνι, το Βαλπαραΐζο, που τ’ όνομά του σημαίνει ‘‘Κοιλάδα του Παραδείσου’’, ακόμα κι εκεί παραμονεύουν οι διάβολοι με τις τρίαινες και τις φωτιές’» (ΘΒ 23). Επίσης, στο σημείο όπου ο ηγέτης ενημερώνει το γιατρό ότι Βαλπαραΐζο σημαίνει ‘κοιλάδα του Παραδείσου’ και τονίζει ότι είναι ωραίος τίτλος για μυθιστόρημα (ΘΒ 59) και ακόμα, όταν η Μάργκοτ τονίζει στο γιατρό ότι ο Έριχ επέστρεψε άλλος άνθρωπος έπειτα από το ταξίδι του στο Βαλπαραΐζο και ο γιατρός σχολιάζει πως είναι λογική η αλλαγή της ψυχολογίας του, αφού βρέθηκε στον παράδεισο (ΘΒ 229). Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε ότι ο τίτλος παραπέμπει ευθέως στο *Θάνατο στη Βενετία* του Τόμας Μαν.

Τα μοτίβα του μυθιστορήματος είναι η Ιστορία,[455] η μουσική, ο Τύπος, η κοινωνική αδικία, η ευτυχία, οι αυτοκτονίες, το γήρας,[456] ο χρόνος,[457] ο εν δυνάμει συγγραφέας,[458] η αποδέσμευση από την οικογένεια (που έχει μετατραπεί σε μια

του Χόνεκερ, «αλλά και αυτό που θα σημαδέψει το μέλλον του νεαρού αφηγητή», βλ. Νίκος Δαββέτας, «Η διχοτομημένη μνήμη», 10.03.2013, archive.efsyn.gr.

[455]Ο γιατρός αναρωτιέται γιατί να υπάρχει ο διχασμός ανάμεσα στους αριστερούς και τους δεξιούς που κατέστρεψε τόσες γενιές και τι ήταν αυτό που χώριζε αυτές τις δύο τάσεις και στάσεις ζωής (ΘΒ 250).

[456]Μερικά χαρακτηριστικά σημεία είναι: «‘Το δικό σας επάγγελμα, βλέπετε, είναι το μόνο που απέμεινε να φροντίζει τους γέρους. Όλα τ’ άλλα στην εποχή μας χαϊδεύουν και δοξάζουν τη νεότητα’» (ΘΒ 23), «‘Σ’ αυτές τις χώρες είναι κατάρα να γερνάς’» (ΘΒ 64).

[457]Στο *Θησαυρό του χρόνου* αναφέρει σχετικά: «Μα, ως γνωστόν, ο χρόνος δεν είναι ποτέ δικός μας, είναι δανεικός. Και μάλιστα έντοκος, όπως τα ομόλογα» (ΘΧ 30), «Σταυρόλεξο για δυνατούς λύτες ο χρόνος» (ΘΧ 33), «Θησαυρός ο χρόνος που εξανεμίστηκε» (ΘΧ 107), «Άλλωστε, δεν με παίρνει πια ο καιρός. Όσο πάει και ο χρόνος γίνεται χρυσάφι. Θησαυρός» (ΘΧ 172).

[458]Ο Χόνεκερ ρωτά το γιατρό αν σκοπεύει να γράψει ένα μπεστ σέλερ αναφορικά με την εμπειρία του στο Σαντιάγο. «Τι πονηρή αλεπού! σκέφτηκε ο γιατρός. Απορούσε πώς τον ξεγέλασαν οι Δυτικοί αλλά και οι Ρώσοι» (ΘΒ 59). Ή: «Θα γινόταν κι αυτός συγγραφέας όπως τόσοι άλλοι στην εποχή μας; Συγγραφέας ενός σοβαρού βιβλίου, εννοείται, που όμως κινδύνευε να εκφυλιστεί σε κατασκοπευτικό θρίλερ χολιγουντιανών προδιαγραφών» (ΘΒ 251, 59). Ή: «‘Για να μην πω ότι μπορείτε να γράψετε ένα μυθιστόρημα. Να γίνετε ο Τόμας Μαν της πατρίδας σας’» (ΘΒ 160). Ο νεαρός ψυχίατρος είναι ο εξομολόγος του Έριχ, είναι το έμπιστο πρόσωπο και αυτός που θα μεταλαμπαδεύσει τα ιδανικά και τη φλόγα του αληθινού δημοκράτη στους άλλους ανθρώπους μέσω της συγγραφής. Έτσι, εδώ απεικονίζεται εναργέστατα ο ρόλος του συγγραφέα που δεν μένει απαθής και αδιάφορος, αλλά είναι ο προπομπός και ο άγρυπνος φρουρός της κοινωνίας και με τις ευαίσθητες

γλυκιά αποδοχή (ΘΒ 23, 182 κ.ο.κ.), η απομυθοποίηση ηγετών και ιδεολογιών (ΘΒ 191), ο θάνατος[459] και η ομοφυλοφιλία.[460] Μεταξύ των θεμάτων που θίγονται στο έργο, περιλαμβάνεται η «μοναξιά που βιώνει ο σημερινός νέος Έλληνας, που έχει φύγει για να σπουδάσει έξω και γυρίζει και δεν αναγνωρίζει τίποτα»,[461] όπως τονίζει ο ίδιος ο συγγραφέας, αλλά και «ο κίνδυνος αναβίωσης του ναζισμού»,[462] καθώς και «η στρεβλή πορεία που τράβηξαν τα κομμουνιστικά καθεστώτα, αλλοιώνοντας αγώνες για έναν καλύτερο κόσμο».[463]

κεραίες του αντιλαμβάνεται πρώτος τον κίνδυνο και ενεργοποιεί τους υπόλοιπους, ώστε να προλάβουν το κακό πριν πάρει μεγάλες διαστάσεις.

[459]«Όπως τονίζει ο Μένης Κουμανταρέας: «‘Ο θάνατος μας ωθεί να κερδίσουμε το διάστημα που χάσαμε κατά τη διάρκεια της ζωής και μας βιάζει να δώσουμε άμεσες λύσεις στα προβλήματα’», ό.π., Μάνια Στάικου, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Ο κόσμος δεν μπορεί να ζήσει επ’ άπειρον χωρίς ιδεολογία’», (υποσ. 443).

[460]«Βασανισμένος σε χιτλερικό στρατόπεδο ο υπηρέτης του μυθιστορηματικού Χόνεκερ, όχι γιατί ήταν Εβραίος, αλλά γιατί είχε συλληφθεί μαζί με τον πατέρα του, που είχε “σεξουαλικές ιδιαιτερότητες”», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Αισθησιασμός και ίντριγκες στην Κοιλάδα του Παραδείσου, (υποσ. 446).

[461]Ό.π., Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: Από τον Χόνεκερ στον Πάγκαλο» (υποσ. 443).

[462]Ο λόγος του συγγραφέα παρουσιάζεται καταγγελτικός, συγκαλυμμένα καταγγελτικός κατά της ανόδου του νεοναζισμού μέσα από την παράλληλη σύγκριση της πορείας Χιλής και Ελλάδας.

[463]Μανώλης Πιμπλής, «Με το βλέμμα στο παρελθόν», 20.04.2013, www.tanea.gr. Η Δ. Ρουμπούλα υπογραμμίζει την αγωνία του Κουμανταρέα «για την αναβίωση του νεοναζισμού», βλ. Δήμητρα Ρουμπούλα, «‘Πινγκ πονγκ’ λέξεων με τον Χόνεκερ στη Χιλή», *Έθνος*, 11.05.2013, www.ethnos.gr. Η Β. Χρίστη σχολιάζει: «Η δράση εκτυλίσσεται στα 1994, όμως ήδη από τις πρώτες σελίδες οι αναλογίες με το σήμερα είναι εμφανείς, όπως μαρτυρούν οι αναφορές στη γερμανική Ευρώπη (σ. 29) και στις νεοναζιστικές οργανώσεις (σ. 35)», ό.π., Βασιλική Χρίστη, «*Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*», (υποσ. 449). Ο Γ. Περαντωνάκης αναρωτιέται σχετικά: «Να δείξει τον απολογισμό ενός πιστεύω που στην πράξη είχε να επιδείξει πολλά τρωτά σημεία; Να εστιάσει στη ματαιότητα ιδεολογιών και πράξεων λίγο πριν από την έλευση ενός θανάτου, άδοξου και καταχωρισμένου στα αζήτητα της ιστορίας; Να προβάλει την ηθική ενός αφοσιωμένου σε όλη του τη ζωή πολιτικού ως ανάχωμα στον κίνδυνο μιας νεοναζιστικής λαίλαπας;», ό.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Η κοιλάδα του Παραδείσου», (υποσ. 450).

Οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος είναι ο Έριχ Χόνεκερ,[464] η δόνα Κοντσέτα ντελ Αρίζος (μια μοιραία γυναίκα), ο δόκτωρ Φελζενστάιν (ένας αδίστακτος νεοναζί),[465] ο Έλληνας γιατρός, κομμουνιστής στα νιάτα του, ο Γιόχαν (ο σωσίας του Χόνεκερ), καθώς και η γυναίκα του ηγέτη, η Μάργκοτ.[466]

---

[464]Για τους λόγους επιλογής του συγκεκριμένου θέματος, ο συγγραφέας δηλώνει: «'Το 1917 αναποδογύρισε ο κόσμος, επηρεάστηκαν όλα τα έθνη. Το πείραμα αυτό πληγώθηκε και προδόθηκε. Αυτό το τελευταίο με κάνει να έχω μια συμπάθεια παρά τις ακατονόμαστες πράξεις που έγιναν σε μια προσπάθεια να αλλάξουν τα πράγματα'», ό.π., Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: Από τον Χόνεκερ στον Πάγκαλο», (υποσ. 443). Με άλλη αφορμή τονίζει: «'Δημοσιεύω το *Βαλπαραΐζο,* επειδή πιστεύω ότι είναι ένα ώριμο έργο όπου και την κόκκινη τρομοκρατία δείχνω και την ανικανότητα της Δύσης να τα βγάλει πέρα μόνη της, χωρίς το αντίπαλον δέος του κομμουνισμού'», ό.π., Σταυρούλα Παπασπύρου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Φοβάμαι μήπως οι νεοναζί χαλάσουν την πατρίδα μου'», (υποσ. 441). Ή: «'Είναι ένας ήρωας, είτε θετικός είτε αρνητικός, που προδόθηκε. Τον φυλάκισαν οι Ναζί στη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ως κομμουνιστή, τελειώνοντας τη διαδρομή του τον φυλακίζουν οι Γερμανοί ως προδότη. Φυλακίστηκε δύο φορές στην ίδια φυλακή, για διαφορετικούς λόγους. Μου φάνηκε άδικο. Ήταν, βέβαια, σκληροπυρηνικός, αλλά ποιος δεν ήταν τότε; Ήθελα να δω, λοιπόν, αυτήν την προσωπικότητα, αλλά και την πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού, που ήταν ένα κορυφαίο γεγονός. Το να γκρεμιστεί ξαφνικά ένα οικοδόμημα που δέσποζε επί 70 χρόνια στην Ευρώπη δεν είναι λίγο. Τα αποτελέσματα τα βλέπουμε σήμερα. Ο καπιταλισμός υπάρχει ξέφρενος και αχαλίνωτος'», ό.π., Όλγα Σελλά, «Στα βήματα του Έρικ Χόνεκερ», (υποσ. 184). Επίσης: «'Δεν επέλεξα τον Έριχ Χόνεκερ επειδή ήταν αμφιλεγόμενος, αλλά γιατί ήταν ο τελευταίος ηγέτης της λαοκρατικής Γερμανίας. Ήταν δηλαδή ανάμεσα στους εκπροσώπους ενός κόσμου ο οποίος επρόκειτο να καταρρεύσει'», ό.π., Μάνια Στάικου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Ο κόσμος δεν μπορεί να ζήσει επ' άπειρον χωρίς ιδεολογία'», (υποσ. 443).

[465]Το επώνυμο Φελζενστάιν το συναντάμε και στο: Μένης Κουμανταρέας, «Ένας πρόλογος για τον καφέ κι ένας επίλογος για το Βερολίνο», (υποσ. 443), 97.

[466]Η Κ. Τριανταφύλλη σχολιάζει ότι «τα πρόσωπα είναι φανταστικά –και ο Έλληνας γιατρός, το alter ego του συγγραφέα–, όχι όμως τα γεγονότα και τα ιστορικά πρόσωπα που περιβάλλουν τον Έριχ Χόνεκερ. Ο μύθος πλέκεται γύρω από τις τελευταίες ημέρες του στη Χιλή όπου αυτοεξορίστηκε μαζί με τη σύζυγό του Μαργκότ Χόνεκερ», βλ. Κική Τριανταφύλλη, «Ο Έριχ Χόνεκερ στο ντιβάνι ενός… Έλληνα ψυχαναλυτή», *Τα Νέα/Βιβλιοδρόμιο*, 06.04.2013, www.tanea.gr.

8. 1. Η κριτική πρόσληψη

Ως προς τον αφηγηματικό άξονα και την παρουσία του διαλόγου στο μυθιστόρημα, ο Ν. Δαββέτας παρατηρεί ότι «φλας μπακ, φαντασιακές σκηνές, πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις εγκιβωτισμένες στην κύρια αφήγηση κ.ά. υπηρετούν την 'αλήθεια' του καθενός χωρίς να υπονομεύουν παράλληλα και την απαιτητική πλοκή» και επισημαίνει «το λεκτικό πινγκ πονγκ του αμετανόητου ηγέτη και του νεαρού γιατρού γύρω από τις πολιτικές επιλογές των Γερμανών, την οικοδόμηση του υπαρκτού «σοσιαλισμού» και τα παρασκήνια του Ψυχρού Πολέμου».[467] Ο Δ. Κούρτοβικ χαρακτηρίζει το *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο* ως «το πιο ευφάνταστο μυθιστόρημα» του Μένη Κουμανταρέα και τονίζει ότι ο διάλογος «καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του μυθιστορήματος, αν συνυπολογιστεί σε αυτόν η μακροσκελής αφήγηση από τον Χόνεκερ μιας σημαδιακής εκδρομής του στο λιμάνι του Βαλπαραΐσο».[468] Ο Γ. Περαντωνάκης παρουσιάζει θετικά το αφηγηματικό ξεδίπλωμα μέσω του διαλόγου και παρατηρεί ότι «ο διάλογος, στο μεγαλύτερο μέρος του, εξελίσσεται σε μονόλογο του γερμανού πολιτικού, μέσα στον οποίο εγκιβωτίζονται άλλες αφηγήσεις […]. Μ' αυτόν τον τρόπο η αφήγηση απλώνεται σε διαφορετικά επίπεδα, ακούγονται πολλές φωνές και έτσι αποκαλύπτονται ποικίλες οπτικές γωνίες πάνω στο παρελθόν, την πολιτική, την Ευρώπη και τη Νότιο Αμερική κ.λπ.».[469] Ο Δ.

---

[467]Ό.π., Νίκος Δαββέτας, «Η διχοτομημένη μνήμη», (υποσ. 454). Η Δ. Ρουμπούλα μιλά για «ένα μακρύ λεκτικό πινγκ πονγκ» και επιπλέον τονίζει τη διαφοροποίηση των επιλογών του Μένη Κουμανταρέα από τα προηγούμενα έργα του: «Από τη μια εγκαταλείπει το αθηναϊκό άστυ και μας ταξιδεύει στη Χιλή […] κι από την άλλη, για πρώτη φορά […] εμφανίζεται με ένα πολιτικό βιβλίο», ό.π., Δήμητρα Ρουμπούλα, «'Πινγκ πονγκ' λέξεων με τον Χόνεκερ στη Χιλή», (υποσ. 463). Στην ίδια επισήμανση προβαίνει ο Δ. Αθηνάκης: «Για πρώτη φορά, ο Μένης Κουμανταρέας πέταξε την Αθήνα από τα βιβλία του, […] και πέταξε κι ο ίδιος μακριά, στη Χιλή και πίσω στον χρόνο. Πέταξε όμως από πάνω του και την καθαρόαιμη ηθογραφία, ενώ δεν μας είχε συνηθίσει ως τώρα στην πολιτική παρέμβαση, έστω και με εμφανή υπονοούμενα κι όχι μανιφεστάροντας», ό.π, Δημήτρης Αθηνάκης, «Βαλπαραΐζο όπως Αθήνα, όπως οι βεβαιότητες που διαψεύδονται», (υποσ. 444).

[468]Ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μαύρο, κόκκινο και ροζ αντάμα», (υποσ. 440).

[469]Γιώργος Ν. Περαντωνάκης, «Η κοιλάδα του Παραδείσου», 03.07.2013, www.bookpress.gr. Για το ίδιο θέμα, βλ. Χρίστος Παπαγεωργίου, (υποσ. 451) («Αληθινά, το σκηνικό στήνεται πάνω σε διαλόγους, πολλές φορές και σε διαλόγους μέσα σε διαλόγους, καθώς η μία ιστορία που εξελίσσεται εμπεριέχει μια δεύτερη, που έχει ίση ή και περισσότερη αξία») και Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Η χρονιά

Αθηνάκης συγκαταλέγει στα αφηγηματικά όπλα του συγγραφέα «τη σίγουρη οδό του χιούμορ, τον πετυχημένο σαρκασμό και την ισορροπημένη πολιτικολογία», καθώς επίσης και το όραμα που «παρότι δίνεται με την εξάντληση των τελευταίων ημερών ενός οραματιστή, είναι παρόν και τα πάντα πληρούν».[470]

Η Μ. Θεοδοσοπούλου στέκεται στο ιστορικό πλαίσιο του μυθιστορήματος και βρίσκει επιδράσεις από τον Τόμας Μαν τονίζοντας ότι «στην τελική μορφή, συνέβαλε το μυθιστόρημα, *Θάνατος στη Βενετία*. […] Στη σκιά του, το μυθιστόρημα του Χόνεκερ πήρε τη συγκεκριμένη παρωδιακή αλλά και παραμυθητική μορφή, χωρίς να χάνει την πολιτική του διάσταση, διαμορφωμένη μέσα από μια επίκαιρη οπτική».[471] Ο Δ. Κούρτοβικ εντοπίζει ομοιότητες με το μυθιστόρημα *Ο σκαντζόχοιρος* του Τζούλιαν Μπαρνς «που δημοσιεύτηκε το 1992, ούτε τρία χρόνια μετά την κατάρρευση των ανατολικοευρωπαϊκών καθεστώτων» [472] και αναλογίες με τη *Συμμορία της άρπας* ως προς την ονειρική περιγραφή του χώρου και των ηδονών.[473]

της μακριάς νύχτας», 11.01.2014, www.tanea.gr (Πρόκειται για «έναν διαλογικό απολογισμό του ετοιμοθάνατου Έριχ Χόνεκερ για το ιδεολογικό πιστεύω του, τη θητεία του ως ηγέτη της Ανατολικής Γερμανίας, αλλά και για τα αλληλοσυγκρουόμενα ανθρώπινα συναισθήματά του»).

[470]Ό.π., Δημήτρης Αθηνάκης, «Βαλπαραΐζο όπως Αθήνα, όπως οι βεβαιότητες που διαψεύδονται», (υποσ. 444).

[471]Ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Αισθησιασμός και ίντριγκες στην Κοιλάδα του Παραδείσου», (υποσ. 446).

[472]Ο Δ. Κούρτοβικ σχολιάζει ότι «εκεί περιγράφεται η αντιπαράθεση ανάμεσα σε έναν έκπτωτο κομμουνιστή ηγέτη, που απηχεί ολοφάνερα τον Ζίβκοφ, και τον νεαρό εισαγγελέα στη δίκη του, ο οποίος είναι προϊόν του προηγούμενου συστήματος, αλλά έχει προσαρμόσει τις προσωπικές φιλοδοξίες του στην καινούργια κατάσταση και είναι έτοιμος να διαπράξει την απαραίτητη πολιτική πατροκτονία. Η ομοιότητα με το μυθιστόρημα του Κουμανταρέα είναι ευδιάκριτη, αν και ο δικός του νεαρός αντιφωνητής δεν έχει τα κίνητρα του εισαγγελέα στον Μπαρνς. Αλλά είναι μια ομοιότητα μάλλον επιφανειακή. Γιατί εδώ το δραματικό στοιχείο δεν βρίσκεται τόσο στην αναμέτρηση (και αμοιβαία απογύμνωση) των δύο πρωταγωνιστών, όπως συμβαίνει στον «Σκαντζόχοιρο», όσο στην παράξενη εμπειρία του Χόνεκερ στο Βαλπαραΐσο. […] Αλλά η κατακλείδα του μυθιστορήματος, επανάληψη και συνέχεια του πρελούδιου, έχει τη σοβαρότητα ενός βαρυσήμαντου οιωνού, που παρεμπιπτόντως είναι ταυτόσημος με την έκβαση του «Σκαντζόχοιρου» του Μπαρνς», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μαύρο, κόκκινο και ροζ αντάμα», (υποσ. 440).

[473]Ο Δ. Κούρτοβικ επισημαίνει ότι η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός «ότι το πορνείο λειτουργεί ως μεταφορά για τον καπιταλισμό: οι υλικές απολαύσεις συμβαδίζουν με το βιασμό των

Η αμηχανία της κριτικής ως προς την κατάταξη του μυθιστορήματος αντικατοπτρίζεται στους διαφορετικούς χαρακτηρισμούς που αποδίδονται σ' αυτό: πολιτικό μυθιστόρημα, παρωδία, υπαρξιακό δράμα και πολιτικό θρίλερ. Ειδικότερα, ο Ν. Δαββέτας χαρακτηρίζει το *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο* «αμιγώς πολιτικό μυθιστόρημα»[474] και η Π. Σπίνου σχολιάζει ότι αποτελεί «το πιο πολιτικό βιβλίο του Κουμανταρέα μέχρι σήμερα», αφού «αυτό που κυρίως συντάραξε το συγγραφέα ήταν η πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού που έφερε τα πάνω κάτω στον κόσμο».[475] Τέλος, η Στ. Παπασπύρου επισημαίνει ότι το συγκεκριμένο μυθιστόρημα αποτελεί το «πιο πολιτικοποιημένο» έργο του Μένη Κουμανταρέα και αναφέρεται στην τάση των δημιουργών να στρέφονται στην Πολιτική και την Ιστορία, καθώς αποτελούν «ανεξάντλητη μυθιστορηματική δεξαμενή».[476] Αναφορικά με την παρωδία, ο Γ. Μπασκόζος θεωρεί ότι το έργο «μπορεί να διαβαστεί και σαν μια παρωδία των πολιτικών καταστάσεων», ενώ ο συγγραφέας απαντά πως «'δεν είναι πολιτική μπροσούρα, μπορεί να διαβαστεί με διάφορους τρόπους. Αν και δεν ξεκίνησα να το γράψω ως παρωδία, το υλικό μπορεί να σε οδηγήσει αλλού. Ελπίζω ότι παραμένω ο

ψυχών, η εμπορευματοποίηση των πάντων συνεπάγεται την εκπόρνευση σωμάτων και συνειδήσεων», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μαύρο, κόκκινο και ροζ αντάμα», (υποσ. 440).

[474]Ό.π., Νίκος Δαββέτας, «Η διχοτομημένη μνήμη», (υποσ. 454). Για το ίδιο θέμα, βλ. επίσης, Δήμητρα Ρουμπούλα, «'Πινγκ πονγκ' λέξεων με τον Χόνεκερ στη Χιλή», (υποσ. 463) και Λαμπρινή Κουζέλη, «Μένης Κουμανταρέας, αυτός ο άγνωστος», 30.11.2014, www.tovima.gr.

[475]Ό.π., Παρή Σπίνου, «Μυθιστορηματική απολογία του Χόνεκερ», (υποσ. 19).

[476]Σταυρούλα Παπασπύρου, «Το Πάσχα ταιριάζει στην ελληνική πεζογραφία», 26.04.2013, www.enet.gr. Στο ίδιο μήκος κύματος και ο Γ. Περαντωνάκης χαρακτηρίζει το *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο* πολιτικό μυθιστόρημα και αναρωτιέται: «Τι ψάχνουν από την άλλη οι πεζογράφοι μας στις χαραμάδες της Ιστορίας και στις παρυφές της πολιτικής λογοτεχνίας; Ο Μ. Κουμανταρέας δίνει απάντηση συναιρώντας τις δύο παραπάνω τάσεις […] για να μιλήσει για το τέλος τού Έριχ Χόνεκερ στη Χιλή όπου είχε καταφύγει», βλ. Γιώργος Ν. Περαντωνάκης, «Η κοιλάδα του Παραδείσου», 03.07.2013, www.bookpress.gr. Σε ερώτηση δημοσιογράφου αν υπεισέρχεται η πολιτική στα βιβλία του, ο Κουμανταρέας απαντά ότι «'υπεισέρχεται με έναν τρόπο κοινωνικό. Δεν ανήκα ποτέ σε ένα κόμμα. […] Η πολιτική έρχεται μόνη της. Ένα μυθιστόρημα που αγκαλιάζει ένα κοινωνικό γίγνεσθαι είναι ταυτόχρονα και πολιτικό μαζί. Δεν μπορείς να εξαιρέσεις την κοινωνική ατμόσφαιρα», ό.π., Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: 'Όλοι μας έχουμε μια σκοτεινή πλευρά'», (υποσ. 90).

παραμυθάς που ήμουν'».[477] Ο Ξ. Μπρουντζάκης το κατατάσσει στην κατηγορία του υπαρξιακού δράματος και συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι «μέσα από την υπαρξιακή αφήγηση ενός πρώην ισχυρότατου ιστορικού προσώπου, του Χόνεκερ, στο νεαρό – αριστερό– Έλληνα ψυχίατρο, το μυθιστόρημα φιλοδοξεί να αναδείξει την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης εσωτερικότητας σε συνδυασμό με τις πολιτικές σκοπιμότητες μέσα από τις οποίες εκφράζεται».[478] Τέλος, στην κατηγορία του πολιτικού θρίλερ το κατατάσσουν ο Χρ. Παπαγεωργίου, τονίζοντας ότι πρόκειται για «ένα ολοκληρωτικά πολιτικό κείμενο, λοιπόν, που εξελίσσεται με ταχύτητα διαστημική, αφήνοντας στο δέκτη τη χαρά και την ικανοποίηση ότι έγινε μέτοχος μιας προσπάθειας από την οποία δεν του ξέφυγε η παραμικρή λεπτομέρεια»,[479] η Μ. Μοίρα, αναφέροντας ότι «ο Μένης Κουμανταρέας φιλοτεχνεί ένα απροσδόκητο πολιτικό θρίλερ με κινηματογραφική δομή που διαθέτει εξωτισμό, ερωτισμό, πλεκτάνες, αινίγματα και ανατροπές»[480] και ότι μέσα «στην ονειροφαντασία αυτή που στήνει παντού παραμορφωτικούς καθρέφτες οι αλήθειες γίνονται ρευστές και οι βεβαιότητες γλιστρούν από τα δάκτυλα» και ο Δ. Κούρτοβικ, υποστηρίζοντας ότι ο συγγραφέας αν και «δεν εκτιμούσε ποτέ τις μυθιστορηματικές ίντριγκες και πολύ

---

[477]Ό.π., Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: Από τον Χόνεκερ στον Πάγκαλο» (υποσ. 443). Επίσης, ο Γ. Περαντωνάκης το χαρακτηρίζει «παρωδία πολιτικής και διεθνούς διπλωματίας», ό.π., Γιώργος Ν. Περαντωνάκης, «Η κοιλάδα του Παραδείσου», (υποσ. 476).

[478]Ξενοφών Μπρουντζάκης, «*Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*», *Ποντίκι Art* 308 (11.04.2013), topontiki.gr. «'Είναι ένα υπαρξιακό δράμα και όχι ένα αμιγώς πολιτικό μυθιστόρημα'», διευκρίνισε ο συγγραφέας. «'Βρίσκουμε τον Χόνεκερ γέρο, άρρωστο. […] Προδομένος, βρίσκει ευκαιρία να ρεφάρει εμποδίζοντας ένα κύμα νεοφασισμού στην πατρίδα του'», ό.π., Παρή Σπίνου, «Μυθιστορηματική απολογία του Χόνεκερ», (υποσ. 19). «Υπαρξιακό δράμα, κατασκοπικό θρίλερ ή πολιτικό μυθιστόρημα; Η αφήγηση του Μένη Κουμανταρέα δανείζεται στοιχεία από το κάθε είδος, όμως, όπως μας τονίζει ο ίδιος: «Δεν έχω προσχωρήσει σε κανένα, επειδή δεν μου αρέσουν οι συνταγές. Και ούτε φιλοδοξούσα να γράψω κατασκοπικό μυθιστόρημα, ή ένα καθαρόαιμο θρίλερ ή ένα πολιτικό μυθιστόρημα, διότι το υπαρξιακό δράμα είναι παρόν και σκιάζει σε μεγάλο βαθμό την πολιτική παράμετρο», ό.π., Μάνια Στάικου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Ο κόσμος δεν μπορεί να ζήσει επ' άπειρον χωρίς ιδεολογία'», (υποσ. 443).

[479]Ό.π., Χρίστος Παπαγεωργίου, (υποσ. 451).

[480]Μαρία Μοίρα, «Υπνοβατώντας στη Χιλή», 18.08.2013, www.avgi.gr.

περισσότερο τα θρίλερ, τρέπει αυτό το μυθιστόρημά του ακριβώς προς ένα πολιτικό θρίλερ!».[481]

Αναφορικά με τον κεντρικό χαρακτήρα, η κριτική επισημαίνει ότι «ανάμεσα στις γραμμές διακρίνεται η συμπάθεια του [Μένη Κουμανταρέα] για τον αμφιλεγόμενο ανατολικογερμανό ηγέτη. Με την περιγραφή του άρρωστου Χόνεκερ μοιάζει άλλωστε να ξορκίζει τη δική του πρόσφατη ασθένεια»,[482] ότι «ο Μένης Κουμανταρέας πλησιάζει με κατανόηση, σχεδόν στοργικά τον Έρικ Χόνεκερ στο βιβλίο, ιδιαίτερα στα σημεία που περιγράφει τα προβλήματα της υγείας του» [483] και ότι «είναι έτοιμος να τον συγχωρέσει, καθώς πείθεται πως ό,τι έκανε ο ηγέτης, το έκανε με βάση αυτό που πίστευε καλύτερο για το λαό του».[484]

Η αρνητική εκδοχή της κριτικής αναφέρεται στην έλλειψη αληθοφάνειας του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα,[485] στην ανυπαρξία σχολίων γύρω από τη δράση της Στάζι και στην τάση εξωραϊσμού της κατάστασης.[486] Επιπλέον, ο Γ. Περαντωνάκης

---

[481]Ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μαύρο, κόκκινο και ροζ αντάμα», (υποσ. 440).

[482]Ό.π., Κική Τριανταφύλλη, «Ο Έριχ Χόνεκερ στο ντιβάνι ενός… Έλληνα ψυχαναλυτή», (υποσ. 466).

[483]Ό.π., Όλγα Σελλά, «Στα βήματα του Έρικ Χόνεκερ», (υποσ. 184).

[484]Ό.π., Χρίστος Παπαγεωργίου, (υποσ. 451).

[485]Ο Ξ. Μπρουντζάκης σχολιάζει ότι «ο Χόνεκερ του Κουμανταρέα, εκτός από καρκίνο, πάσχει κι από έλλειψη πειστικότητας, βαθύτητας και κυνισμού. […] Αφελείς διάλογοι, αβαθείς τοποθετήσεις και επιφανειακές πολιτικές εκτιμήσεις αδυνατούν να σηκώσουν το βάρος των όποιων προθέσεων αυτής της μυθιστορηματικής αφήγησης», ό.π., Ξενοφών Μπρουντζάκης, «*Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*», (υποσ. 478). Το ίδιο μειονέκτημα καταλογίζει ο Γ. Περαντωνάκης: «Ο Μ. Κουμανταρέας είναι γνωστό πόσο καλά ξέρει να στήνει την αφήγησή του, να πλάθει χαρακτήρες και να τους βάζει έντεχνα να διεξάγουν διάλογο. Ωστόσο, δεν μπορεί κανείς να μην παρατηρήσει πόσο αφελής παρουσιάζεται ο Χόνεκερ, πολύ ανθρώπινος, πολύ ευεπηρέαστος, περισσότερο επιρρεπής απ' όσο θα ταίριαζε στη θέση του», ό.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Η κοιλάδα τού Παραδείσου», (υποσ. 450). Τέλος, ο Δ. Κούρτοβικ υποστηρίζει ότι «όλα αυτά δεν είναι βέβαια πολύ πειστικά, όσο και αν είναι εμφανής η προσπάθεια να συνδεθούν με τη σημερινή πολιτική επικαιρότητα (τα γεγονότα του μυθιστορήματος διαδραματίζονται το 1994). Αλλά ο Κουμανταρέας δεν παίρνει πολύ στα σοβαρά τη μυθοπλαστική κατασκευή του. Ο ίδιος ο Χόνεκερ λέει κάποια στιγμή στον συνομιλητή του ότι είναι κάπως σαν να παίζουν σε ένα σοβαρό έργο που γύρισε ξαφνικά σε κωμωδία. Διάφορα αλλόκοτα δρώμενα στο φόντο της συζήτησης των δύο ανδρών έχουν πράγματι χαρακτήρα κωμικής θεατρικής παράστασης», ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μαύρο, κόκκινο και ροζ αντάμα», (υποσ. 440).

[486]Ό.π., Νίκος Δαββέτας, «Η διχοτομημένη μνήμη», (υποσ. 454). Με τον ίδιο τρόπο σχολιάζει και ο Β. Χατζηβασιλείου το βιβλίο που το χαρακτηρίζει «'μυθιστορηματική απολογία της πολιτικής

εκλαμβάνει το ανοιχτό τέλος ως μειονέκτημα, καθώς σχολιάζει ότι «το τέλος επιβεβαιώνει αυτή την αμηχανία του συγγραφέα να κατευθύνει τα νήματά του σε ένα εκ των προτέρων προσδιορισμένο τέλος»,[487] την ώρα που για τον Γ. Μπλάνα αποτελεί πλεονέκτημα: «Ο Μένης Κουμανταρέας έγραψε ένα βιβλίο που κάνει τον αναγνώστη 'να σταματά συνεχώς την ανάγνωση'. Έγραψε, δηλαδή, ένα πραγματικά λογοτεχνικό βιβλίο, του οποίου ακόμα και τον χαρακτήρα πρέπει να αποφασίσει ο ίδιος ο αναγνώστης. […] Πρέπει κάθε στιγμή να αποφασίζει ποιος παγιδεύει ποιον, ποιος είναι ποιος και πότε κάποιος είναι αυτό που δείχνει ή κάτι άλλο, για να καταλήξει στο συμπέρασμα πως ο *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο* είναι μια προσομοίωση πραγματικότητας», «ένα βιβλίο που τα έχει όλα: πολιτική, μυστήριο, εξωτισμό, ερωτισμό...». Κλείνονας, τονίζει ότι είναι «το πιο σοφό και το πιο συγκλονιστικό βιβλίο του Μένη Κουμανταρέα, ένα είδος εκδίκησης της λογοτεχνίας, μια ευφυής αφηγηματική χειρονομία που δείχνει μέχρι πού μπορεί να φτάσει η λογοτεχνία, παραμένοντας λογοτεχνία».[488]

τού Χόνεκερ'», υπογραμμίζοντας ότι υπάρχουν αναφορές στα επιτεύγματά του, στις επιστήμες και στον πολιτισμό, αλλά «'καμιά αναφορά στη Στάζι'», ό.π., Παρή Σπίνου, «Μυθιστορηματική απολογία του Χόνεκερ», (υποσ. 19).

[487]Ό.π., Γιώργος Περαντωνάκης, «Η κοιλάδα του Παραδείσου», (υποσ. 450).

[488]Γιώργος Μπλάνας, «Η εκδίκηση της λογοτεχνίας», 06.10.2013, www.avgi.gr.

8. 2. Ο ανδρικός χαρακτήρας

Ο Έριχ Χόνεκερ

Η ηλικία του χαρακτήρα συμπίπτει με τη βιολογική ηλικία του συγγραφέα.

Εξωτερική περιγραφή: Χρησιμοποιείται ο συνδυασμός άμεσου προσδιορισμού και έμμεσης παρουσίασης του χαρακτήρα, για να τονιστούν βασικά ψυχολογικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες της εξωτερικής εμφάνισης, που αναφέρονται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και στην ενδυμασία του Έριχ Χόνεκερ. Έτσι, παρουσιάζεται ως «ένας οστεώδης ογδοντάρης με γκρίζο παλιομοδίτικο καπέλο», «χλομός με βαθιές χαρακιές γύρω στο στόμα και γυαλιά με μεταλλικό σκελετό», με μάτια «γαλάζια ξεθωριασμένα», με «βραχνή φωνή» και με ανάστημα «μέτριο, σχεδόν κοντό. Προχωρούσε αργά τσουλώντας μια μεταλλική στήλη με γάντζους –στατό, όπως τα λένε στα νοσοκομεία– απ' όπου κρεμόταν η φιάλη με τον ορό» και «υπήρχε πάνω του ένας αέρας ξεθυμασμένου μεγαλείου» (ΘΒ 15). Είναι καρκινοπαθής, στο τελευταίο στάδιο της ασθένειάς του και, παρ' όλο που η εικόνα του είναι αποκαρδιωτική και μοιάζει έτοιμος να καταρρεύσει, «το γαλάζιο των ματιών του […] έλαμπε πυρετικό, τα χέρια του έπαιρναν στάσεις εύγλωττες αναπαριστώντας ολόκληρες σκηνές, και όλος μαζί ήταν σαν μια χορδή τεντωμένη έτοιμη να σπάσει» (ΘΒ 96), καθώς βρίσκεται σε απίστευτη υπερδιέγερση ξαναζώντας τις σκηνές που αφηγείται. Ωστόσο, το τύμπανο μετρά σαν την κλεψύδρα το χρόνο της ζωής του που λιγοστεύει επικίνδυνα (ΘΒ 97) και όσο οδεύει προς το τέλος, ο ηγέτης παρουσιάζεται καταβεβλημένος και εξουθενωμένος, ενώ ο γιατρός ανησυχεί ιδιαιτέρως για την κατάσταση της υγείας του, αφού ήταν «τα χείλη του άσπρα της κιμωλίας, το πρόσωπό του πελιδνό της απελπισίας» (ΘΒ 146), «τα μάτια του χωρίς γυαλιά ήταν ένα μπλε θαμπό, σχεδόν άσπρο» (ΘΒ 180) και «τα μαλλιά του ηλικιωμένου ανέμισαν μ' ένα μωβ ξεβαμμένο. Τα δάχτυλά του από την ανοξαιμία είχαν γίνει μπλε» (ΘΒ 194).

Παρατηρούμε ότι έχουμε να κάνουμε με έναν ετοιμοθάνατο ηλικιωμένο, του οποίου η εικόνα έρχεται σε πλήρη αντίστιξη με το γιατρό με το νεανικό παράστημα και το λαμπρό μέλλον. Έτσι, βλέπουμε τον ηγέτη ν' απευθύνεται στο γιατρό με εξουθενωμένη φωνή και «τα χέρια του κρέμονταν ανήμπορα στα πλευρά του», ενώ αναρωτιέται αν υπάρχει ελπίδα (ΘΒ 45). Στο Βαλπαραΐζο θρηνεί για την απώλεια της

νεότητας και σκέφτεται ότι είναι πραγματική κατάρα να γερνά ο άνθρωπος. Η σκέψη του αποτυπώνεται με ψυχο-αφήγηση και παρατιθέμενο μονόλογο (ο οποίος αποδίδεται με τους πλάγιους χαρακτήρες): «‘Αναπολούσα τις μέρες της νεότητάς μου, όπου αντί για μουσική και τραγούδια είχαν καταναλωθεί σε κομματικές συνελεύσεις, στο κυνηγητό με τα Ες Ες και μες στη φυλακή. *Αλίμονο, η νεότητά μου είχε χαθεί χωρίς να την καταλάβω και να την χαρώ’*» (ΘΒ 63). Σε άλλο σημείο, τον βλέπουμε να φορά ένα τσαλακωμένο κιτρινισμένο κοστούμι (ΘΒ 176), ενώ «δίπλα του ο γιατρός, καλοχτενισμένος και μες στο μπεζ ατσαλάκωτο κοστούμι του, έμοιαζε ακόμα νεότερος απ’ όσο ήταν» (ΘΒ 194). Η επίμονη περιγραφή των γηρατειών, λοιπόν, σε αντιδιαστολή με τη νεότητα μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το μυθιστόρημα είναι υπαρξιακό δράμα.[489] Ο ηγέτης είναι συνειδητοποιημένος και αναφέρει στο γιατρό τη γερμανική παροιμία για το τελευταίο πουκάμισο που δεν έχει τσέπες, υπαινισσόμενος τα σάβανα, ενώ αυτό που επιθυμεί είναι να στεφθεί με επιτυχία το στερνό σχέδιο της ζωής του. «Ήταν ένας ηλικιωμένος άντρας που προσπαθούσε να παντρέψει τις αντιφάσεις του και που ξαφνικά είχε προσβληθεί από το μικρόβιο της αμφιβολίας» (ΘΒ 192). Έχει μεταφυσικές ανησυχίες και ρωτά το γιατρό αν έχει συναντήσει μελλοθάνατο στην καριέρα του και με τι μοιάζει ο θάνατος. Ο γιατρός τονίζει ότι «‘είναι όπως προχωρά κανείς στο δρόμο και ξαφνικά πέφτει σε μια τρύπα που κάποιος ασυνείδητος εργολάβος άφησε ανοιχτή. Μια τρύπα, μια μαύρη τρύπα είναι και ο θάνατος’» (ΘΒ 192-193),[490] αλλά δεν έχει απάντηση για τα συναισθήματα που διακατέχουν τον άνθρωπο, όταν έρχεται αντιμέτωπος με το θάνατο, αφού ουδείς επέστρεψε για να τα περιγράψει.

---

[489]Στην ερώτηση της δημοσιογράφου πότε ανακάλυψε τι πραγματικά ήταν ο Χόνεκερ, ο Κουμανταρέας απαντά: «‘Το ανακάλυψα γράφοντας το βιβλίο και διαβάζοντας πολλά δικά του κείμενα. Ήταν μονολιθικός, σίγουρα, αλλά εμφορείτο κι από μια ακέραιη ιδεολογία. Το γεγονός ότι βρέθηκε άρρωστος να πεθαίνει σε μια ξένη χώρα, μου φαινόταν τραγικό. Αν είχα συμπάθεια στο πρόσωπό του σ’ αυτό οφείλεται: στο ότι ήταν ένα πρόσωπο που έπεσε και που οι ιδέες του πήγαν στράφι. Ένα από τα πράγματα που με συγκίνησαν ιδιαίτερα ήταν ότι τον έβαλαν στην ίδια φυλακή όπου τον είχαν βάλει κι επί Χίτλερ’», ό.π., Σταυρούλα Παπασπύρου, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Φοβάμαι μήπως οι νεοναζί χαλάσουν την πατρίδα μου’», (υποσ. 441).

[490]Το 1993 στη *Συμμορία της άρπας* γράφει ότι «δεν υπάρχει θάνατος, […] είναι μια εφεύρεση των ανθρώπων για να χάνονται από τους άλλους –όταν δεν τους έχουν πια ανάγκη» (ΣΑ 94-95) και το 2014 στο *Θησαυρό του χρόνου* αναφέρει ότι «ίσως κι ο ίδιος ο θάνατος να είναι εικονική πραγματικότης» (ΘΧ 429).

Οικογενειακή κατάσταση: Ο Έριχ και η Μάργκοτ έχουν αποκτήσει μια κόρη που είναι παντρεμένη με Χιλιανό, ο οποίος βρέθηκε στο Βερολίνο αυτοεξόριστος μετά το πραξικόπημα του Πινοσέτ στη Χιλή και στη συνέχεια αναγκάστηκε να επαναπατριστεί λόγω των συνθηκών στο Βερολίνο (ΘΒ 48). Αν και ο Έριχ επιθυμεί έντονα να μείνει μαζί τους, αυτό είναι ανέφικτο, διότι αποτελεί στόχο και πρέπει να λαμβάνει μέτρα προστασίας για τη ζωή του, γεγονός που αποτελεί και το μεγάλο του παράπονο, το οποίο εκφράζει στο γιατρό: «‘Είχα, βλέπετε, ξεχάσει ότι δεν μπορούσα να είμαι ελεύθερος πολίτης’» (ΘΒ 52).

Μορφωτικό επίπεδο: Επιλέγει τον Έλληνα ψυχίατρο ως εξομολόγο, διότι προέρχεται από τη χώρα που γέννησε τη δημοκρατία και την ελευθερία, τις δύο σημαντικότερες αξίες που υποστήριζε σθεναρά στη ζωή του. Ο Έριχ Χόνεκερ είναι ταλαιπωρημένος και καταβεβλημένος από την ασθένεια και τα γηρατειά, μα έχει έντονη ανάγκη να εξωτερικεύσει όλα όσα τον απασχολούν και τον βασανίζουν, όχι όμως στον πρώτο τυχόντα, αλλά σ’ ένα άτομο καλλιεργημένο και πολιτικοποιημένο, όπως είναι ο γιατρός (ΘΒ 30). Θέλει να μιλήσει για τα πάντα: για τα γηρατειά, για τα νιάτα, για τις εμπειρίες του στη φυλακή, για τη δημιουργία της Ανατολικής Γερμανίας, για την Ιστορία, για τη μουσική και για τον Τύπο. Επιπλέον, τον απασχολεί το ερώτημα τι είδους κοινωνία μπορεί να υπάρξει χωρίς πολιτική ταυτότητα και ιδεολογικό υπόστρωμα και πώς θα δημιουργηθεί μια νέα κοινωνία, αν δεν συντρέχουν αυτές οι προϋποθέσεις (ΘΒ 74).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Η δόνα Κοντσέτα εξηγεί στον Έριχ ότι περιμένει πολλά απ’ αυτόν και ότι στηρίζεται στη γνώμη και τη βοήθειά του. Γνωρίζει ότι πρόκειται για έναν άνθρωπο που προέρχεται από την εργατική τάξη και ότι τον χαρακτηρίζουν η αγνότητα, η τρυφερότητα, η κατανόηση και η αγωνιστικότητα (ΘΒ 100). Ο Έριχ είχε αγωνιστεί στην πατρίδα του να εξαλείψει την κοινωνική ανισότητα, τη φτώχεια, την ανεργία, την εξαθλίωση και τώρα τα βλέπει όλα αυτά μπροστά του στο Βαλπαραΐζο και στενοχωριέται πάρα πολύ. «‘Μια τεράστια κουζίνα κι ένας απέραντος οχετός είναι όλη η πόλη. […] Σ’ ένα παιδί εργατών, θύμιζε τα ορυχεία της παιδικής μου ηλικίας’» (ΘΒ 61). Η στενοχώρια του επιτείνεται, καθώς ξέρει ότι στην άλλη πλευρά της πόλης κυριαρχεί η ακριβώς αντίθετη εικόνα: ο πλούτος, η πολυτέλεια και η μεγαλοπρέπεια.

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Τη στιγμή που καλείται να συμμετάσχει στο σχέδιο της δόνας Κοντσέτας για την αποκάλυψη των σκοτεινών πλάνων του Φελζενστάιν, ξαφνιάζεται, φοβάται και ανησυχεί αλλά δεν αρνείται τη βοήθεια, αφού, όπως εξηγεί στο γιατρό: «'Μπορεί να είμαι γέρος και παροπλισμένος, όμως στη ζωή μου έμαθα να μην κάνω πίσω. Ακόμα κι αν πρόκειται για ουτοπία, για μένα αποτελεί μια τελευταία ευκαιρία ώστε ν' αποδείξω ότι είμαι ακόμα χρήσιμος και ότι δεν έχασα το παιχνίδι τελείως'» (ΘΒ 159). Ωστόσο, αδυνατεί να πιστέψει ότι ανταποκρίθηκε στη βιντεοσκόπηση των δύο κασετών τόσο αξιοπρεπώς: «'Μα ήταν δυνατόν, εγώ ένας ηλικιωμένος άνθρωπος στο κατώφλι του θανάτου, να είχα βρει τα σωστά λόγια, τη σωστή έκφραση, την ένταση και το ρυθμό που χρειαζόταν;'» (ΘΒ 142).[491]

Ο ηγέτης πραγματικά καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια να εξηγήσει στο γιατρό ότι τον προορίζουν για ταχυδρόμο της περίφημης βιντεοκασέτας (ΘΒ 155) και απογοητεύεται πρόσκαιρα βλέποντας την αντίδρασή του, αλλά δεν πτοείται και έχει απίστευτη πειθώ, αφού «πίσω από τον καταδικασμένο από ανίατη αρρώστια ασθενή, παραμόνευε ένας γητευτής ή ένας πολιτικός» (ΘΒ 159). Καθώς ο γιατρός αμφιταλαντεύεται, ο Έριχ θυμώνει με τη στάση του και τονίζει ότι οι δημοκρατικές διαδικασίες είναι το παν, ενώ προβλέπει νέους πολέμους, έτσι όπως εξελίσσονται τα πράγματα στην Ευρώπη (ΘΒ 188).

Αναφορικά με τον τρόπο λειτουργίας του κομμουνιστικού καθεστώτος, παραδέχεται ότι υπήρξαν μεμονωμένες περιπτώσεις διαφθοράς, αφενός όμως δεν ήταν υποκινούμενες, αφετέρου δεν είχε πρόθεση να στερήσει το λαό από τις ελευθερίες του και τονίζει ότι διεφθαρμένοι και επιτήδειοι υπάρχουν σε κάθε πολίτευμα (ΘΒ 121). Δηλώνει ότι θα επιθυμούσε να ξαναγυρίσει στην περίοδο της Οστ Πολιτίκ, τότε που μαζί με το Βίλι Μπραντ είχαν φτιάξει τη φόρμουλα για την προσέγγιση των δύο Γερμανιών, που όμως δεν είχε αίσιο τέλος και επινοεί, μάλιστα, ένα νεολογισμό, τη λέξη 'Οσταλγία' για όλα όσα είχε καταφέρει να προσφέρει στους συμπατριώτες του, όπως εγγυημένη, μόνιμη δουλειά, άβολη αλλά εξασφαλισμένη στέγη, περίθαλψη, παιδεία και αθλητισμό (ΘΒ 178). Είναι πολύ πικραμένος που δεν κατάφερε να υλοποιήσει το σοσιαλιστικό όραμα (ΘΒ 188), ενώ στους λόγους αποτυχίας αναφέρει την προπαγάνδα, τη γραφειοκρατία, την έλλειψη επαφής με τα εσωτερικά ζητήματα της χώρας και την αδιαφορία για τις εξελίξεις γύρω από τη νέα

[491]Ας σημειωθεί ότι εδώ δεν αποτυπώνεται μόνο η αγωνία και η ένταση του Έριχ, αλλά και του ίδιου του συγγραφέα για την ανταπόκριση στην τέχνη του.

τεχνολογία και την οικονομία (ΘΒ 186, 187). Με τη συζήτηση ο ηγέτης γίνεται όλο και πιο προσιτός στα μάτια του γιατρού. «Ξαφνικά ο γκρίζος κύριος σ' ένα χιλιανό πάτιο ενός ναζί στο Σαντιάγο, είχε γίνει ένας άνθρωπος προσιτός κι ευάλωτος» (ΘΒ 189). Ωστόσο, είναι μεγάλες οι ανησυχίες του για το παρόν και το μέλλον, ενώ παρουσιάζεται απογοητευμένος, αφού διαπιστώνει ότι η κοινωνία έχει αρρωστήσει και φοβάται ότι «'η Ευρώπη θα γίνει μια κλινική σαν κι αυτήν που περιγράψατε, ένα απέραντο νοσοκομείο'» και θα βυθιστεί σ' ένα νέο εκσυγχρονισμένο Μεσαίωνα (ΘΒ 185). Στη λύση που προκρίνει ο γιατρός, ν' αναλάβουν δηλαδή νέοι, φωτισμένοι άνθρωποι, ο ηγέτης υποστηρίζει –με κίνδυνο να φανεί παλιομοδίτης– ότι η επιτυχία θα εξασφαλιστεί μόνο αν θα συμβαδίζει το παλιό με το νέο (ΘΒ 185). Για το μέλλον ο ηγέτης προφητεύει ότι «'μια μέρα η Ευρώπη θα διαλυθεί ή θα υποκύψει στη δύναμη του ισχυροτέρου κράτους'» (ΘΒ 187), ενώ έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι σε μια αποστροφή του λόγου του (που αποτελεί μια ευθεία βολή κατά των ηγετών) υπογραμμίζει ότι «'παραέχετε πάρει στα σοβαρά τους ηγέτες που κατευθύνουν τις τύχες του κόσμου'» (ΘΒ 191).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Αν και επίκειται το τέλος του, διακρίνεται από απίστευτη εσωτερική δύναμη και σθένος (ΘΒ 34). Όταν ο γιατρός τον ρωτά γιατί φιλοξενείται από το δόκτορα Φελζενστάιν και δεν κατοικεί στο σπίτι της κόρης του στη Χιλή, ο ηγέτης υπεκφεύγει και απαντά με ερώτημα. «Έπρεπε να είναι κανείς πολύ προσεκτικός με τον υψηλό ασθενή. Μαζί του η συζήτηση ήταν σπαρμένη με νάρκες» (ΘΒ 47). Ο γιατρός διαπιστώνει ότι ο ηγέτης δεν είναι ευτυχής σ' αυτό το σπίτι και ο συνομιλητής του συμφωνεί και συμπληρώνει ότι το κύριο μέλημά του είναι να υλοποιήσει κάποιες τελευταίες επιθυμίες του. «Αδύνατον να καταλάβει κανείς αυτόν το γέρο πολιτικό, πονηρό σαν αλεπού και θλιμμένο σαν δαρμένο σκυλί» (ΘΒ 48), αφού είναι καχύποπτος και η στάση αυτή προβάλλει δικαιολογημένη σε μια ζωή με διαρκή παρακολούθηση από και προς αυτόν (ΘΒ 50). Η βασικότερη επιθυμία του, που εκ πρώτης όψεως φαντάζει απλή, αλλά που δεν μπόρεσε ποτέ να υλοποιηθεί ήταν να ζήσει ήσυχα και ελεύθερα: «'Στο τέρμα μιας ζωής αγώνων και κυνηγητού, το μόνο που επιθυμούσα ήταν ένα απάνεμο λιμάνι'» (ΘΒ 169).

Με την τεχνική της ανάληψης πληροφορούμαστε δια στόματος του Έριχ τα γεγονότα μετά την αποφυλάκισή του το 1993 και την έλευσή του στο Σαντιάγο. Αποφυλακίζεται λόγω ανηκέστου βλάβης και η επιθυμία του είναι να περάσει το λίγο

διάστημα που του απομένει σε μια ατμόσφαιρα οικογενειακής θαλπωρής, αλλά λόγοι ασφαλείας τον αναγκάζουν να δεχθεί τη φιλοξενία του Φελζενστάιν (ΘΒ 52, 53). Κάνει την αυτοκριτική του και δεν μπορεί να καταλάβει γιατί βρέθηκε προδομένος και εξόριστος και ο γιατρός τον παρηγορεί λέγοντάς του ότι πολλές χιλιάδες Ανατολικογερμανών πολιτών βρέθηκαν σε ανάλογη θέση (ΘΒ 183). Για την καταδίκη και τη φυλάκισή του το 1990 δηλώνει ότι ήταν «‘μια γελοία κατηγορία, βεβαίως, μια δόλια καθαίρεση, μια παρωδία δίκης. Ένα πολιτικό θέατρο προς εντυπωσιασμό. Ούτε ο Ρούντολφ Ες στον καιρό του δεν αξιώθηκε μια τέτοια μεταχείριση’» (ΘΒ 53).

Στην πρόταση του Φελζενστάιν να επισκεφθούν ένα εξαίσιο λιμάνι και να γνωρίσουν μια υπέροχη κυρία, ο Έριχ είναι αρνητικός, διότι είναι χορτάτος από ταξίδια, έχοντας επισκεφθεί μακρινές χώρες [«‘Ταξίδια που το κίνητρο δεν ήταν ο τουρισμός, μα που σκοπός τους ήταν να στεριώσουν φιλίες ανάμεσα στους λαούς και είχαν ως κοινό παρονομαστή τα σοσιαλιστικά ιδεώδη’» (ΘΒ 55)] και δεν τον ενδιαφέρουν οι υπέροχες κυρίες. Ο Φελζενστάιν τον δελεάζει με το κυνήγι, που ήταν η μεγάλη αδυναμία του και έτσι βρίσκονται στο Βαλπαραΐζο (ΘΒ 55). Με αφορμή το ερωτικό ραντεβού που του κανονίζει ο Φελζενστάιν με την Κοντσέτα, ο Έριχ σπεύδει να δηλώσει ότι δεν είναι κανένας ερωτύλος γέρος και ότι ποτέ δεν υπήρξε στη ζωή του τέτοιος, ότι πάντα προείχε το Κόμμα και οι κομματικές επιταγές, ενώ οι επιθυμίες του έμπαιναν σε δεύτερη μοίρα (ΘΒ 87).[492] Η επιστροφή του από το Βαλπαραΐζο στην έπαυλη μετά την αποκάλυψη των σκοτεινών σχεδίων του Φελζενστάιν φαντάζει σαν επάνοδος στη φυλακή (ΘΒ 176), ενώ το σπίτι μοιάζει ακατοίκητο και κυριαρχεί η μοναξιά στις ψυχές των χαρακτήρων. Ο γιατρός αντιλαμβάνεται ότι ο Έριχ είναι πραγματικά δυνατός και πειθαρχημένος και ότι διαθέτει ατσάλινο χαρακτήρα, αρχές, πείσμα, συνέπεια και πειθαρχία, ενώ εκείνος τονίζει ότι τον κατηγόρησαν για τη σταθερότητά του ως «‘σκληροπυρηνικό, αυταρχικό, συντηρητικό, κι εγώ δεν ξέρω τι άλλο’» (ΘΒ 177). Η Μάργκοτ αναφέρει στο γιατρό για τον Έριχ ότι ήταν μεθοδικός, δεν άφηνε τίποτε στην τύχη και κρατούσε αρχείο με το παραμικρό στοιχείο που τον

[492]Επιχειρώντας μια σύγκριση των κεντρικών χαρακτήρων των μυθιστορημάτων *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο* και *Θάνατος στη Βενετία*, η Μ. Θεοδοσοπούλου σχολιάζει σχετικά: «Για τον ήρωα του Κουμανταρέα ο αισθησιασμός στάθηκε απαγορευμένος. Όπως και ο Άσσενμπαχ, ήταν ερωτικά στερημένος», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Αισθησιασμός και ίντριγκες στην Κοιλάδα του Παραδείσου», (υποσ. 446).

ενδιέφερε. «Ήταν μανιακός με τα αρχεία και την τάξη'» (ΘΒ 225-226). Τέλος, ο Έριχ δικαιώνεται στα μάτια του γιατρού, καθώς «διέβλεπε κάτι το εύθραυστο, το σχεδόν παιδικό. Μια αγνότητα, μπορεί και μια αφέλεια ακόμα, που απείχε πολύ από τη σταλινική αγριότητα κι ακόμα περισσότερο από το στημένο κυνισμό της Δύσης» (ΘΒ 250).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Στη σχέση του με το Φελζενστάιν ο Έριχ δείχνει ότι έχει εγκαταλείψει κάθε προσπάθεια να του αντιμιλά, αφού έχει αποδεχθεί το χαρακτήρα του και γνωρίζει ότι είναι ασυγκράτητος και αδολέσχης. «'Δεν θα μπορέσετε ν' αποκρούσετε εύκολα το δόκτορα', παρενέβη με τη σπασμένη του φωνή ο άρρωστος, μαζεμένος στην πολυθρόνα του» (ΘΒ 41). Στην αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του Φελζενστάιν ως ενός από τους επιτελείς των Ες Ες, ο Έριχ κεραυνοβολείται και η κατάπληξή του είναι τεράστια, αφού οι συστάσεις γι' αυτόν τον άνθρωπο ήταν οι καλύτερες (ΘΒ 104), ενώ αρνείται να δεχθεί ότι κάποιος προσπαθεί να εκμεταλλευθεί έναν ετοιμοθάνατο άνθρωπο (ΘΒ 113). Όταν πληροφορείται τα δόλια σχέδια του Φελζενστάιν από τη δόνα Κοντσέτα, αρχικά φοβάται («'Καμωνόμουν το γενναίο, μα την ίδια στιγμή έψαχνα με τα μάτια για κάποια έξοδο κινδύνου'» (ΘΒ 100) και καταβάλλει προσπάθεια να διατηρήσει την ψυχραιμία του (ΘΒ 101, 106), ενώ στη συνέχεια παίρνει θάρρος και τον χαρακτηρίζει παροπλισμένο ναζί και μαλθακό ηδονοβλεψία σε οίκο ανοχής (ΘΒ 108). Ωστόσο, ανησυχεί μήπως γίνει αντιληπτό το σχέδιο της Κοντσέτας, διότι ο Φελζενστάιν ήταν απαίσιος αλλά και πολύ έξυπνος τύπος συνάμα (ΘΒ 139).

Αναφορικά με το γιατρό, ο Έριχ έχει τις καλύτερες συστάσεις γι' αυτόν από την Κοντσέτα, αλλά διστάζει να του εκμυστηρευθεί το σχέδιο και την αποστολή για την οποία τον προορίζουν (ΘΒ 48), ενώ σταδιακά, ο γιατρός κερδίζει την εκτίμηση και την εμπιστοσύνη του και η παρουσία του γίνεται απολύτως απαραίτητη στον Έριχ. Έτσι, ερμηνεύεται η κίνησή του να απαγορεύσει στο γιατρό να φύγει από την έπαυλη, αφού φοβάται να μείνει μόνος με τις σκέψεις του σ' ένα σπίτι όπου κινδυνεύει (ΘΒ 183). Με δύο πολύ σημαντικά θέματα για τον Έριχ κλείνει η συζήτησή του με το γιατρό και αυτά είναι ο θάνατος και ο έρωτας. Για τον τελευταίο δηλώνει ότι «'τελικά ο έρωτας έχει πολύ μεγαλύτερο μερίδιο στη ζωή των ανθρώπων απ' ό,τι οι ίδιοι παραδέχονται. Οι ηγέτες δεν αποτελούν εξαίρεση. […] Δεν θα πω […] ότι ερωτεύθηκα τη δόνα Κοντσέτα. Μα δεν σας κρύβω, είναι κάτι που θα 'θελα να ήμουν ικανός να το έχω κάνει'» (ΘΒ 190-191).

Με την τεχνική της ανάληψης, ο Έριχ Χόνεκερ ανακαλεί τον τρόπο γνωριμίας του με την Κοντσέτα. Καθώς επιχειρεί μια νυχτερινή βόλτα στο Βαλπαραΐζο που εξελίσσεται σε άκρως επικίνδυνη περιπέτεια, αναζητά καταφύγιο σε ένα υπόγειο μπαρ και εκεί τον καθηλώνει η μουσική από μια πρωτόγονη κιθάρα, το τσαράνγκο και η φωνή μιας γυναίκας (ΘΒ 65). Όταν το επόμενο βράδυ ξανασυναντά τη μούσα του, τη γυναίκα που τον μάγεψε (ΘΒ 70), μένει άναυδος και αναρωτιέται τι γνώμη θα είχε εκείνη αν ήξερε την πραγματική του ταυτότητα, διότι ο Φελζενστάιν τον είχε παρουσιάσει ως Γερμανό συνταξιούχο έμπορο (ΘΒ 79). Επιπλέον, ο Φελζενστάιν τού κανονίζει ραντεβού με την Κοντσέτα, για την οποία δηλώνει ότι «‘το υπέρτατο χάρισμα, το μυστικό του μεγάλου κυνηγιού, το έχει μόνο η Κοντσέτα, η θεά Άρτεμις, μόνο εκείνη ξέρει’» (ΘΒ 85) και ο ηγέτης είναι πραγματικά συνεπαρμένος από τη γνωριμία της: «Ένιωθα ν’ ανήκω σ’ αυτή τη γυναίκα’» (ΘΒ 86). Ο Έριχ ρωτά το γιατρό εάν θεωρείται ανήθικο να υποκύπτει στη γοητεία μιας γυναίκας ένας ηγέτης μεγάλης ηλικίας, αλλά ξέρει ότι δεν είναι και ο μοναδικός και αναφέρεται στον Ανδρέα Παπανδρέου που είχε πράξει κάτι αντίστοιχο. Έχει υποκύψει πλήρως στη σαγήνη και τη γοητεία αυτής της εξαίσιας και μαγευτικής γυναίκας και για το χατίρι της είναι έτοιμος να πιει ακόμα και δηλητήριο και να ξαναγίνει παράνομος, παίζοντας κυνηγητό με την Γκεστάπο (ΘΒ 102). Όταν η Κοντσέτα αποκαλύπτει το σχέδιο ‘Μαύρη Πεταλούδα’ του Φελζενστάιν, ο Έριχ αρχίζει να αναρωτιέται μήπως είναι μία παράφρων και φοβάται μήπως αυτός ο οίκος ανοχής είναι άσυλο φρενοβλαβών (ΘΒ 117, 118), αλλά σταδιακά αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για μια έξυπνη γυναίκα (ΘΒ 120).

Η άλλη γυναίκα που τον είχε συγκινήσει βαθιά ήταν η Βασίλκα, μία νεαρή πόρνη που είχε γνωρίσει τυχαία σ’ επίσημη επίσκεψη στη Σόφια πριν από χρόνια, όντας Γενικός Γραμματέας της Λαοκρατικής Γερμανίας. Όταν προσπάθησε να την αποφύγει, θεωρώντας την δόλωμα, κατάσκοπο ή μεθυσμένη, «‘φάνηκε να την κυριεύει απελπισία, τέτοια όπως δεν είχα ξαναδεί στο πρόσωπο μιας νέας γυναίκας. Τα χαρακτηριστικά της συσπάστηκαν, είδα δάκρυα, μάλιστα, δάκρυα να κυλάνε» (ΘΒ 125-126). Καθώς δεν επιθυμούσε τις υπηρεσίες της, της έδωσε χρήματα για να φύγει (ΘΒ 130) και όταν έμεινε μόνος του αναλογίστηκε τα λεγόμενα της κοπέλας, τα οποία απηχούσαν το λαϊκό αίσθημα και αντιλήφθηκε ότι η αλήθεια για την καθημερινότητα του λαού βγήκε μόνο από αυτήν την κοπέλα και όχι από τις συσκέψεις, τις συναντήσεις και τις συνομιλίες που είχε με υψηλά ιστάμενα πρόσωπα γύρω από αυτό το θέμα. Η Βασίλκα είχε ασκήσει καταλυτική επίδραση πάνω του και

τον είχε σαγηνεύσει και επηρεάσει τόσο με τα λόγια της όσο και με την ομορφιά της (ΘΒ 135).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Ο Έριχ έχει πολύ καλή σχέση με τη σύζυγό του, τη Μάργκοτ, την ακούει, την εμπιστεύεται και τον επηρεάζει σε καθοριστικό βαθμό, απόδειξη ότι εκείνη τον ωθεί να ακολουθήσει το Φελζενστάιν στο Βαλπαραΐζο (ΘΒ 58). Εξαίρει το ρόλο, τη σημασία και τη συμβολή της στη ζωή του, αλλά επισημαίνει ότι κάποια πράγματα δεν μπορεί να τα εξομολογηθεί κανείς ούτε στη γυναίκα του (ΘΒ 49), ενώ για την ερωτική τους ζωή δηλώνει ότι «'κανείς δεν νιώθει ερωτικά με τη γυναίκα του ύστερα από κάποια χρόνια'» (ΘΒ 88).[493] Ωστόσο, τον βασανίζουν τύψεις για τις αντιδράσεις της Μάργκοτ αν μάθαινε τη γνώμη του για την Κοντσέτα, που θα μπορούσε να είναι «'μάνα, αδελφή, ερωμένη, εξομολόγος. Γιατί, άραγε, […] συναντούμε τόσο αργά στη ζωή μας ανθρώπους με τους οποίους νιώθουμε τόσο συγγενικά και που μας κάνουν ν' αμφιβάλλουμε για τους δικούς μας ανθρώπους, αυτούς που διαλέξαμε για φίλους και συντρόφους;'» (ΘΒ 121-122). Γεγονός, όμως, είναι ότι δεν παύει ν' ανησυχεί και να νοιάζεται πάρα πολύ για την ασφάλεια της Μάργκοτ, καθώς εκείνη αγνοεί τη συνωμοσία που εξυφαίνεται γύρω τους (ΘΒ 168, 175, 181) και έτσι ο Έριχ αρνείται ευγενικά την πρόταση του γιατρού να εισαχθεί στο νοσοκομείο 'Κομουνάλε', όπου δεν θα κινδυνεύει η ζωή του από οποιοδήποτε δολερό σχέδιο. Στο δρόμο της επιστροφής από το Βαλπαραΐζο, ο νους του τρέχει στο παρελθόν και με την τεχνική της ανάληψης πληροφορούμαστε τη γνωριμία του με την πρώτη του γυναίκα αλλά και με τη Μάργκοτ, τη δεύτερη σύζυγό του, για την οποία επισημαίνει ότι «'δεν ήταν απλώς μια νέα κι όμορφη γυναίκα, μα κι ένας άνθρωπος με ισχυρή προσωπικότητα'» (ΘΒ 169). Αυτό που τονίζει είναι ότι δεν θα μπορούσε να ζήσει με μια γυναίκα που δεν έχει πολιτική/κομματική ένταξη και ότι ακόμα και η Κοντσέτα με τον τρόπο της ήταν ενταγμένη σε μια ιδέα και έναν σκοπό.

[493]Στο *Θησαυρό του χρόνου* γράφει σχετικά: «Περνάμε από τα διάφορα στάδια, συνάδελφοι, εραστές, σύζυγοι, φίλοι και τέλος αδέλφια» (ΘΧ 299).

8. 3. Οι γυναικείοι χαρακτήρες

Η Μάργκοτ

Η Μάργκοτ είναι η δεύτερη σύζυγος του Έριχ Χόνεκερ και είναι νεότερή του κατά δεκαπέντε χρόνια (ΘΒ 169).

Εξωτερική περιγραφή: Χρησιμοποιείται ο συνδυασμός άμεσου προσδιορισμού και έμμεσης παρουσίασης του χαρακτήρα, για να τονιστούν βασικά ψυχολογικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες της εξωτερικής εμφάνισης, που αναφέρονται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και στο ντύσιμο της Μάργκοτ. Είναι πολύ νεότερη από τον Έριχ, έχει ανοιχτά χρώματα, τα μάτια της είναι γαλάζια προς ένα γκρίζο απειλητικό και το βλέμμα της ίδιο με του Έριχ, σε βαθμό «που κατά έναν περίεργο τρόπο ανακαλούσε το φίλο του της Λαοκρατικής Γερμανίας. Τα γέρικα ανδρόγυνα καταλήγουν να μοιάζουν και στη μορφή» (ΘΒ 222). Η ομοιότητα δεν εξαντλούνταν μόνο στο βλέμμα αλλά αφορούσε και στο χαμόγελο, αφού χαμογελούσε «σφιγμένα κι αυτή, όπως ο σύζυγός της» (ΘΒ 228). Το μέτωπό της είναι καμπυλωτό και τα μήλα του προσώπου της είναι προτεταμένα σαν Ρωσίδας, ενώ παρουσιάζει μία αδιόρατη ακαμψία, όπως οι γυναίκες του Κόμματος (ΘΒ 218). Η φωνή της από αυστηρή και ουδέτερη, «όσο πήγαινε κέρδιζε σε βάθος, γινόταν κυματιστή» (ΘΒ 220). Αναφορικά με το ντύσιμό της, τη βλέπουμε ντυμένη στα μαύρα, αλλά είναι πολύ κομψή και ατσαλάκωτη για την ηλικία της και φορά ένα βραχιόλι από χρυσό και ρουμπίνια (ΘΒ 225). Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η συνάντηση του γιατρού με τη χήρα του ηγέτη λαμβάνει χώρα στο σαλόνι της βίλας του Φελζενστάιν.

Οικογενειακή κατάσταση: Η Μάργκοτ εξιστορεί στο γιατρό τις τελευταίες στιγμές του Έριχ και τονίζει ότι το τέλος του, αν και αναμενόμενο, τους ξάφνιασε. Ήταν κοντά του μέχρι την τελευταία στιγμή και τον φρόντιζε, ενώ θυμάται ότι της μιλούσε για κάποιο κυνήγι και εκείνη το θεωρούσε τρέλα του άνδρα της, αλλά δεν τον κακοκάρδιζε και τον άφηνε να κάνει σχέδια (ΘΒ 219). Αναφέρει το παράπονο του Έριχ, ότι δηλαδή δεν ένιωσε ποτέ πραγματικά ελεύθερος και ότι επιθυμούσε να μην έχει σωματοφύλακες και να μην συνοδεύεται από κανέναν: «‘Θέλω ν’ ανήκω στον εαυτό μου μόνο. Ύστερα από τόσα, το δικαιούμαι’» (ΘΒ 221). Αναφέρει, όμως,

και το δικό της παράπονο που είναι ότι στην ιδιαίτερη πατρίδα του συζύγου της δεν δέχτηκαν την τέφρα του, προβάλλοντας μια γελοία δικαιολογία.

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Ανακοινώνει τα σχέδιά της στο γιατρό και τονίζει συγκεκριμένα, μιλώντας σε πληθυντικό (σαν να υπάρχει και ο Έριχ), ότι σκοπεύουν να επισκεφθούν τη Βόρεια Κορέα που ήταν φιλική απέναντί τους και ότι αναμένει την έκδοση των σημειώσεων του Έριχ από τη φυλακή, απ' όπου θα προκύπτει ότι επρόκειτο για πολιτική δίωξη και για στημένη δίκη (ΘΒ 223). Την απασχολεί έντονα η αποκατάσταση του ονόματός του και η υστεροφημία του και εργάζεται προς αυτή την κατεύθυνση. Έτσι, σχεδιάζει να δώσει ο σωσίας του μία τελευταία συνέντευξη για λογαριασμό του Έριχ, αφού ο Γιόχαν είχε υποδυθεί τον ηγέτη πολλές φορές στο παρελθόν είτε όταν αποτελούσε στόχο και κινδύνευε είτε όταν βαριόταν να εμφανιστεί σε κάποια υποχρέωση. Η Μάργκοτ τον προετοιμάζει λοιπόν για μια τελευταία εμφάνιση, «μια ακόμα παράσταση, ένα αποδεικτικό στοιχείο απ' αυτά που ο Έριχ λάτρευε στην πολιτική» (ΘΒ 231). Ο γιατρός αναρωτιέται αν πρόκειται για μια αδίστακτη και πανούργα γυναίκα και είναι πεπεισμένος ότι κάποιες από τις αποφάσεις τον καιρό του Βερολίνου θα τις έπαιρνε εκείνη. Τελικά, αποδεικνύεται ισχυρή προσωπικότητα που ξέρει να κινεί τα νήματα, χωρίς να φαίνεται (ΘΒ 230), και γνωρίζει καλά τους χειρισμούς της πολιτικής (ΘΒ 232).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Η Μάργκοτ είναι ετοιμοπόλεμη, δυναμική, δεν κάμπτεται εύκολα και δεν είναι «μια γυναίκα συνηθισμένη να της φέρνουν αντιρρήσεις» (ΘΒ 233).[494] Επίσης, είναι μια αινιγματική και απρόβλεπτη γυναίκα, αφού, όταν ήθελε, κατάφερνε να φορά με επιτυχία «τη μάσκα της πρώτης κυρίας της Λαοκρατικής Γερμανίας, που συνδυασμένη με τη μάσκα της χήρας έφτιαχναν ένα αδιαπέραστο προσωπείο» (ΘΒ 233-234).

[494]Η Μ. Θεοδοσοπούλου σχολιάζει ότι «η μυθιστορηματική Μάργκοτ παραμένει και στην παρακμή της μια ισχυρή πρώτη κυρία, με πλήρη ενημέρωση και δογματικές απόψεις. […] Η κατά Κουμανταρέα στέκεται στο ύψος της πραγματικής Μάργκοτ, που ξεκίνησε από θυγατέρα υποδηματοποιού και έφθασε, κατά μια εκδοχή, να είναι εκείνη που έπαιρνε τις σκληρότερες αποφάσεις», ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Αισθησιασμός και ίντριγκες στην Κοιλάδα του Παραδείσου», (υποσ. 446).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Η Μάργκοτ χαρακτηρίζει τον Φελζενστάιν ιδιόρρυθμο άνθρωπο που, όμως, κράτησε άψογη στάση στην κηδεία του συζύγου της, αλλά και απρόβλεπτο, καθώς της ζητά να μελετήσει το αρχείο του Έριχ, για να συντάξει μια αναφορά που θα συμβάλει στην αποκατάσταση του ονόματός του, αλλά και της ειρήνης στην πατρίδα τους, ωστόσο εκείνη, ως έξυπνη και διορατική γυναίκα, αρνείται να συνεργαστεί μαζί του (ΘΒ 228).

Απέναντι στο γιατρό, είναι ευγενική και δεν παραλείπει να τον ευχαριστήσει για την πολύτιμη αρωγή του στις τελευταίες στιγμές του συζύγου της, παράλληλα δε, τον ενημερώνει ότι είχε κερδίσει την εκτίμηση και την εμπιστοσύνη του Έριχ, που ήταν εκ φύσεως δύσπιστος και καχύποπτος, ενώ προσπαθεί να ανακαλύψει αν τον είχε συστήσει κάποιος έμπιστος άνθρωπος του Έριχ και ο γιατρός απαντά ότι δεν είχαν κοινούς γνωστούς, ο μόνος συνδετικός κρίκος μεταξύ τους ήταν ο δόκτωρ Φελζενστάιν, τον οποίο συναντούσε πρώτη φορά (ΘΒ 222). Αυτή η συγκεκριμένη στάση του άνδρα της την ξενίζει και τονίζει χαρακτηριστικά: «‘Είναι παράξενο, περνάμε μια ζωή δίπλα στους ανθρώπους μας κι όμως μια μέρα ανακαλύπτουμε πως δεν τους ξέρουμε καλά» (ΘΒ 222).

Συμπεριφορά στις νόμιμες και συγγενικές σχέσεις: Η Μάργκοτ καταλαβαίνει την κατάσταση του Έριχ και στόχος της είναι να περνά όσο γίνεται καλύτερα, γι’ αυτό και τον πείθει να πάει στο Βαλπαραΐζο μαζί με τον Φελζενστάιν, για να ξεπεράσει την κατάθλιψή του (ΘΒ 58). Μετά το θάνατό του, παρουσιάζεται πολύ λυπημένη και έχει βάλει σκοπό της ζωής της να αποκαταστήσει το όνομά του, μιας και η αναγγελία του θανάτου του πέρασε στα ψιλά γράμματα και η επίσημη ανακοίνωση του εκπροσώπου τού Χέλμουτ Κολ ήταν ότι ο Έριχ Χόνεκερ είχε αποτύχει στους πολιτικούς του στόχους και ότι προκάλεσε μόνο πόνο και οδύνη σε αμέτρητους Γερμανούς πολίτες (ΘΒ 226), ενώ εκείνη γνώριζε καλά ότι είχε αγωνιστεί για την κοινωνική ειρήνη και ισότητα και επιπλέον, είχε επιδιώξει να περισώσει τις μνήμες, για να μπορεί ο λαός να θυμάται και να προχωρά στο σωστό δρόμο.

Η δόνα Κοντσέτα ντελ Αρίζος

Η δόνα Κοντσέτα ντελ Αρίζος είναι η ομορφότερη και η πιο γενναία γυναίκα που έχει συναντήσει ποτέ ο Έριχ (ΘΒ 164) και είναι σαράντα ετών.

Εξωτερική περιγραφή: Χρησιμοποιείται ο συνδυασμός άμεσου προσδιορισμού και έμμεσης παρουσίασης του χαρακτήρα, για να τονιστούν βασικά ψυχολογικά γνωρίσματα και λεπτομέρειες της εξωτερικής εμφάνισης, που αναφέρονται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και στην ενδυμασία της Κοντσέτας. Όταν ο Έριχ τη συναντά για πρώτη φορά, η Κοντσέτα φορά μακρύ άσπρο φόρεμα όλο πτυχώσεις, τα μαλλιά της είναι πυκνά, μαύρα και στιλπνά, πιασμένα κότσο, οι ώμοι γυμνοί και αγαλμάτινοι και διαθέτει μια σπάνια φωνή κοντράλτας. «'Όπως μια αχτίδα ήλιου χαϊδεύει το παράθυρο ενός ερειπωμένου ναού, έτσι κι αυτή η φωνή μεταμόρφωσε σε εκκλησίασμα πιστών αυτή την άθλια σύναξη'» (ΘΒ 65-66). Είναι μία γυναίκα-σειρήνα και δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στην απόδοση της φωνής της που σαγηνεύει το ακροατήριο και τον ηγέτη (ΘΒ 66, 71, 75, 101, 118, 144), στο βάδισμά της, καθώς προχωρά «σαν νεράιδα» (ΘΒ 70), αλλά και στην έκφραση των ματιών της που «'χάνονταν και ξαναφαίνονταν κάθε φορά πιο πονεμένα και πιο υγρά'» (ΘΒ 101), «πετούσαν φωτιές» (ΘΒ 105, 109, 115) και «'έλαμπαν από ικανοποίηση'» (ΘΒ 142). Στη δεύτερη συνάντησή τους η δόνα Κοντσέτα τού φαίνεται σιωπηλή, τα χαρακτηριστικά της κάπως τραβηγμένα και δυο γαλάζιες φλεβίτσες παίζουν ανήσυχες στους κροτάφους της (ΘΒ 93). Αποκαλύπτει στον Έριχ τα σκοτεινά σχέδια του Φελζενστάιν και τονίζει ότι είναι αποφασισμένη να τον σταματήσει, ενώ ο δυναμισμός και η αποφασιστικότητά της φαίνονται από την περιγραφή του βηματισμού της που έμοιαζε με «'κινήσεις στρατηγού σε παραμονές μάχης'» (ΘΒ 144).

Μορφωτικό επίπεδο: Η Κοντσέτα συνομιλεί με τον Έριχ σε πολύ καλά γερμανικά (ΘΒ 98), παρουσιάζεται έξυπνη, διορατική, με έντονη προσωπικότητα και υποστηρίζει ότι αυτοί που φαίνονται παροπλισμένοι είναι οι πιο επικίνδυνοι και για τα εγκλήματα του παρελθόντος αλλά κυρίως για εκείνα του μέλλοντος (ΘΒ 106) και επιπλέον, εκφράζει τον προβληματισμό της για τον τρόπο που κατάφεραν να ξεφύγουν και να φτάσουν στη Χιλή τόσοι εγκληματίες πολέμου (ΘΒ 107). Έχει απίστευτο θάρρος και πειθώ, ενώ τονίζει για την αλήθεια ότι «'είναι δύσκολο να την βρει κανείς στις μέρες μας'» (ΘΒ 98) και δικαιολογεί τη δυσπιστία του ηγέτη

απέναντί της, ωστόσο προσπαθεί να τον πείσει ότι διατρέχει κίνδυνο, υπενθυμίζοντάς του το περιστατικό με τη Φελίτσε που έδειξε ανυπακοή στον Φελζενστάιν και το πλήρωσε ακριβά (ΘΒ 111).

Κοινωνική θέση/καταγωγή: Ο Έριχ ρωτά την Κοντσέτα γιατί εναντιώνεται στο σχέδιο του Φελζενστάιν και εκείνη αναφέρεται στην εποχή που επικρατούσε δημοκρατία στη Χιλή, αλλά και στα φρικτά βιώματα της επιβολής της δικτατορίας το 1973 με τη βίαιη αλλαγή της πολιτικής ζωής του τόπου της (ΘΒ 119). Ήταν και εξακολουθεί να είναι ενεργός πολίτης, δεν επαναπαύεται ούτε μένει αμέτοχη, αλλά αγωνίζεται με κάθε τρόπο και καταδικάζει κάθε μορφή φασισμού είτε μαύρου είτε κόκκινου (ΘΒ 120). Με το σκληρό χάδι της φωνής της, η Κοντσέτα εξηγεί στον Έριχ ότι έχουν δύο επιλογές, του συμβιβασμού ή της πάλης και ότι δεν υπάρχει γι' αυτούς η μέση οδός, δηλαδή η πολυτέλεια της ουδετερότητας και ως εκ τούτου, τον παροτρύνει να επιλέξει την πάλη ενάντια στα υποχθόνια σχέδια του Φελζενστάιν, καθώς το οφείλει στο όνομά του, το λαό του και το κομμουνιστικό όραμα και ταυτοχρόνως, του τονίζει ότι είναι πολύ σημαντικός για εκείνη και ότι τον βλέπει ως τον πατέρα ή το μεγάλο αδελφό της (ΘΒ 118).

Επάγγελμα/Φιλοδοξίες: Είναι εταίρα σε πολυτελή οίκο ανοχής που διευθύνει ο δόκτωρ Φελζενστάιν, ο οποίος την έπεισε ότι θα τη βοηθούσε να έχει μια αξιοπρεπή ζωή ως πόρνη και ότι κάποια στιγμή θα αποσυρόταν, και έτσι την πήρε από το λιμάνι και την 'αιχμαλώτισε' στον οίκο ανοχής, με αντάλλαγμα να του δίνει αναφορά και να εκτελεί τα καπρίτσια του, αλλά και να δέχεται τους πλούσιους και επιφανείς ξένους πελάτες που της προτείνει (ΘΒ 98). Χαρακτηρίζει τον εαυτό της υποχείριο του Φελζενστάιν στη διεκπεραίωση του αποτρόπαιου σχεδίου του, το οποίο δεν φαντάζεται κανείς και όπως ενημερώνει τον ηγέτη, στο ίδιο σχέδιο έχει στρατολογηθεί και ο ίδιος εν αγνοία του (ΘΒ 101). Η Κοντσέτα δεν κρύβει την ιδιότητά της, ούτε φαίνεται να έχει πρόβλημα υπηρετώντας το αρχαιότερο επάγγελμα του κόσμου (ΘΒ 109), ενώ ο ηγέτης μένει εμβρόντητος με το διπλό ρόλο της: από τη μία, φαινομενικά ακολουθεί το Σχέδιο Φελζενστάιν και από την άλλη προσπαθεί με κάθε τρόπο να το σαμποτάρει (ΘΒ 113). Νιώθει ότι πρόκειται για μια μυστική πράκτορα που κρατά την ταυτότητά της κρυφή (ΘΒ 139) και η Κοντσέτα τον πείθει να πρωταγωνιστήσει στις δύο κασέτες, γνωρίζοντας ότι όλο αυτό το σχέδιο μοιάζει δύσκολο, τρελό, «'όμως χωρίς να υπάρχει τρέλα τίποτα μεγάλο δεν κατορθώνεται,

όπως χωρίς αυτήν τίποτα δεν γίνεται ιερό'» (ΘΒ 117) και εκείνος την παρακινεί να επιλέξει τον ταχυδρόμο που θα μεταφέρει την κασέτα στην Ευρώπη και να πείσει τον Φελζενστάιν να τον δεχτεί (ΘΒ 144).

Τρόπος ζωής/Συνήθειες/Ψυχολογική διάθεση: Η δόνα Κοντσέτα επιτελεί διπλό ρόλο: φαινομενικά είναι η εταίρα που τραγουδά και αφηγείται διάφορες ιστορίες με πάθος, χάρη και σαγηνευτικό τρόπο, καθηλώνοντας το ακροατήριό της στον οίκο ανοχής (ΘΒ 77), αλλά στο βάθος είναι μία δραστήρια γυναίκα που έχει στρατευθεί στη σωτηρία του Έριχ και την προάσπιση των δημοκρατικών ιδεωδών. Οι καινούργιες ιστορίες της λογοκρίνονται από τον Φελζενστάιν, όμως εκείνη, αντιδραστική και ασυμβίβαστη καθώς είναι, απαντά ότι οι ιστορίες πρέπει ν' ανανεώνονται, διαφορετικά γίνονται ανούσιες και βαρετές. Στόχος της ζωής της είναι να σώσει τον ηγέτη από τα υποχθόνια σχέδια του Φελζενστάιν και εργάζεται νυχθημερόν γι' αυτό. Έτσι, λοιπόν, ενημερώνει τον Έριχ ότι αποτελεί το επόμενο θύμα του Φελζενστάιν και ότι είναι το πειραματόζωό του, καθώς προσπαθεί να του περάσει τις ιδέες του αργά, μεθοδικά και σταθερά και επιπλέον, να τον εντάξει στην οργάνωσή του και να τον καταφέρει να υποκύψει στα σχέδιά του, θέλοντας να αποκτήσει πρόσβαση στα απόρρητα μυστικά που κατέχει. Το κύρος και το όνομα του Έριχ είναι για εκείνον πόλος έλξης και χρησιμοποιεί την Κοντσέτα ως δόλωμα, ώστε να του εκμαιεύσει όσο περισσότερα μυστικά γίνεται (ΘΒ 113).

Συμπεριφορά στις φιλικές κι ερωτικές σχέσεις: Η Κοντσέτα ξαφνιάζει ευχάριστα τον Έριχ, λέγοντάς του ότι ξέρει την ταυτότητά του και γνωρίζει τα πάντα γύρω από αυτόν. «'Δεν πρόκειται να παίξουμε θέατρο μεταξύ μας. […], δεν είναι ανάγκη να υποκρίνεσθε. […] Αφήστε κατά μέρος τις ενοχές'» (ΘΒ 99). Βρίσκεται σε απίστευτη αγωνία από τη στιγμή που πληροφορήθηκε ότι ήρθε ο ηγέτης της Λαοκρατικής Γερμανίας στο Βαλπαραΐζο και στο σπίτι της και νιώθει πολύ τυχερή που τον έχει κοντά της, υπογραμμίζοντας ότι εξακολουθεί να είναι τόσο χρήσιμος ακόμα (ΘΒ 108) και ότι δεν πρέπει να έχει τύψεις, αφού ο ίδιος υπήρξε συνεπής και υπερασπίστηκε τις ιδέες του. «'Αλίμονο στους ανθρώπους που δεν πιστεύουν ό,τι υπηρετούν'» (ΘΒ 138). Τον ενημερώνει, επίσης, ότι κανένας δεν πίστεψε όσα του καταμαρτυρούσαν και τα θεωρούσαν προπαγάνδα και ποταπά ψεύδη (ΘΒ 138).

Του εξηγεί ότι ο Φελζενστάιν τον θέλει ζωντανό και γι' αυτό στέλνει γιατρούς να τον εξετάζουν, διότι ο στόχος του είναι η προσχώρηση του ηγέτη στο στρατόπεδό

του. Ζητά απ' τον Έριχ να της δείξει εμπιστοσύνη και να προχωρήσουν μαζί στο αντι-σχέδιό της, ενώ τον καθοδηγεί τι να πει επακριβώς στον Φελζενστάιν, ώστε να μην αποκαλυφθούν (ΘΒ 115). Είναι μαγεμένη από τον ηγέτη και νιώθει δέος, έχοντάς τον δίπλα της, από την άλλη νιώθει μεγάλη υποχρέωση και καθήκον να τον σώσει από τα νύχια του διεστραμμένου Φελζενστάιν και παρουσιάζεται ώριμη, δυναμική και υπεύθυνη (ΘΒ 118).

Αναφορικά με τον Έλληνα γιατρό, η δόνα Κοντσέτα θυμάται ότι είχε επισκεφθεί τον οίκο ανοχής της και επιθυμούσε να μιλήσει μαζί της, αλλά εκείνη αρχικά είχε αρνηθεί και τον παρέπεμψε σε κάποια από τις άλλες κοπέλες, ωστόσο, η επιμονή του και η εθνικότητά του, αλλά κυρίως η εξομολόγησή του ότι δεν είχε φίλους, την οδήγησαν στο να τον δεχθεί στο δωμάτιό της (ΘΒ 152). Τον περιγράφει ως ένα μοναχικό, έξυπνο, διακριτικό και προσηλωμένο στο επάγγελμά του άνθρωπο, ενώ θυμάται ότι της εμπιστεύθηκε την κρυφή του επιθυμία να γράψει ένα μυθιστόρημα για όλα αυτά (ΘΒ 153). Ο γιατρός είχε δηλώσει πρόθυμος να την εξυπηρετήσει, αν κάτι χρειαζόταν και η Κοντσέτα θεωρεί ότι είναι το πλέον κατάλληλο πρόσωπο για την προώθηση της κασέτας στην Ευρώπη, καθώς ο γιατρός τελειώνει τη θητεία του στο Σαντιάγο και ετοιμάζεται για επαναπατρισμό (ΘΒ 154).

8. 2. Συμπεράσματα

Ο Έριχ Χόνεκερ βρίσκεται στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου και τον χωρίζει ένα μόνο βήμα από την ανυπαρξία, ωστόσο «ο Κουμανταρέας δεν θέλησε να γράψει μια πεισιθάνατη νουβέλα, ούτε να πλάσει έναν Χόνεκερ ηττημένο από την ασθένεια. Ο μυθιστορηματικός Χόνεκερ εμφανίζεται απόλυτος στα ιδεολογικά του πιστεύω και μαχητής. Ιδανικός πρωταγωνιστής ενός πολιτικού θρίλερ, ο οποίος απολαμβάνει μέχρι και έναν μεταθανάτιο θρίαμβο».[495] Στο μυθιστόρημα κυριαρχεί ατμόσφαιρα εκκρεμότητας και αγωνίας, ωστόσο, η ενατένιση του θανάτου γίνεται με νηφαλιότητα και ψυχραιμία, αφού η ζωή φέρει εν σπέρματι το θάνατο, ο οποίος αποτελεί φυσική εξέλιξη και αναπόδραστη κατάσταση.

Συνοψίζοντας, επισημαίνουμε ότι ο Έριχ διαγράφεται ως ένας οστεώδης ογδοντάρης, που είναι καρκινοπαθής στο τελευταίο στάδιο της ασθένειάς του και, παρ' όλο που η εικόνα του είναι αποκαρδιωτική και μοιάζει έτοιμος να καταρρεύσει, ανθίσταται και μάχεται μέχρι τέλους. Ωστόσο, όσο οδεύει προς το τέλος της ζωής του, παρουσιάζεται καταβεβλημένος και εξουθενωμένος. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι έχουμε να κάνουμε με έναν ετοιμοθάνατο ηλικιωμένο, που είναι συνειδητοποιημένος, που διακρίνεται από απίστευτη εσωτερική δύναμη και σθένος, ενώ κύριο μέλημά του είναι να υλοποιήσει κάποιες στερνές επιθυμίες του. Λόγοι ασφαλείας τον αναγκάζουν να ζει στη βίλα του Φελζενστάιν και όχι στο σπίτι της κόρης του, παρ' όλο που το επιθυμούσε διακαώς. Ο γιατρός διαπιστώνει ότι ο ηγέτης δεν είναι ευτυχής σ' αυτό το σπίτι και ο συνομιλητής του συμφωνεί και συμπληρώνει ότι το μεγάλο του παράπονο είναι η έλλειψη ελευθερίας κινήσεων, ενώ παρουσιάζεται καχύποπτος και η στάση αυτή προβάλλει δικαιολογημένη σε μια ζωή με διαρκή παρακολούθηση από και προς αυτόν. Η βασικότερη επιθυμία του –που εκ πρώτης όψεως φαντάζει απλή αλλά που δεν μπόρεσε ποτέ να υλοποιηθεί– ήταν να ζήσει ήσυχα και ελεύθερα και να βιώσει τις απλές, καθημερινές χαρές χωρίς να νιώθει ότι κινδυνεύει η ζωή του ανά πάσα στιγμή.

Ο Έριχ προερχόταν από την εργατική τάξη και αγωνίσθηκε σθεναρά στη ζωή του για τις δύο σημαντικότερες ανθρώπινες αξίες, τη δημοκρατία και την ελευθερία, ωστόσο είναι πολύ λυπημένος, διότι δεν κατάφερε να υλοποιήσει το σοσιαλιστικό

[495] Ό.π., Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Αισθησιασμός και ίντριγκες στην Κοιλάδα του Παραδείσου», (υποσ. 446).

όραμα στην πατρίδα του και να εξαλείψει την κοινωνική ανισότητα, τη φτώχεια, την ανεργία και την εξαθλίωση, ενώ στενοχωριέται ακόμα περισσότερο όταν τα βλέπει όλα αυτά μπροστά του στο Βαλπαραΐζο. Στην αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του Φελζενστάιν ως ενός από τους επιτελείς των Ες Ες, ο Έριχ κεραυνοβολείται και η κατάπληξή του είναι τεράστια, αφού οι συστάσεις τον παρουσίαζαν εντελώς διαφορετικό. Όταν καλείται να συμμετάσχει στο σχέδιο της δόνας Κοντσέτας για την αποκάλυψη των σκοτεινών πλάνων του Φελζενστάιν, ξαφνιάζεται, ανησυχεί και φοβάται αλλά δεν αρνείται τη βοήθειά του και συνεργάζεται μαζί της εναντίον του κοινού εχθρού τους, ενώ θυμώνει με τη λιπόψυχη στάση του γιατρού, τονίζοντας ότι οι άνθρωποι πρέπει να βρίσκονται σε εγρήγορση, ότι οι δημοκρατικές διαδικασίες είναι το παν και ότι θα γίνουν νέοι πόλεμοι έτσι όπως εξελίσσονται τα πράγματα στην Ευρώπη. Είναι μεγάλες οι ανησυχίες του για το παρόν και το μέλλον και δηλώνει ότι η επιτυχία θα εξασφαλιστεί μόνο μέσω της συνεργασίας του παλιού με το νέο, αλλά τον κυριεύει και η απογοήτευση, καθώς διαπιστώνει ότι η κοινωνία νοσεί.

Με αφορμή το ερωτικό ραντεβού που του κανονίζει ο Φελζενστάιν με την Κοντσέτα, ο Έριχ σπεύδει να δηλώσει και να ξεκαθαρίσει ότι οι επιθυμίες του έμπαιναν πάντοτε σε δεύτερη μοίρα και ότι η άμεση προτεραιότητά του ήταν το Κόμμα. Ο γιατρός αντιλαμβάνεται ότι ο Έριχ είναι πραγματικά δυνατός και πειθαρχημένος και επίσης ότι διαθέτει ατσάλινο χαρακτήρα, αρχές, πείσμα και συνέπεια, ενώ ο Έριχ τονίζει ότι επικρίθηκε και κατηγορήθηκε από τους αντιπάλους και τους εχθρούς του γι' αυτά ακριβώς τα στοιχεία του και κυρίως για τη σταθερότητά του. Ο ηγέτης δικαιώνεται στα μάτια του γιατρού, καθώς ο τελευταίος διαβλέπει την τρυφερότητα, την αγνότητα, την παιδική αθωότητα αλλά και τη μαχητικότητα του πρώτου. Η σύζυγος του ηγέτη, η Μάργκοτ προσθέτει άλλο ένα ιδιαίτερο γνώρισμά του, τη μεθοδικότητα, αφού δεν άφηνε τίποτε στην τύχη και κρατούσε αρχείο με το παραμικρό στοιχείο που τον ενδιέφερε. Ο Έριχ και η Μάργκοτ έχουν αναπτύξει μια πολύ καλή σχέση και έτσι ο Έριχ ακούει, εμπιστεύεται και επηρεάζεται σε καθοριστικό βαθμό από τη Μάργκοτ, ενώ εξαίρει το ρόλο, τη σημασία και τη συμβολή της στη ζωή του και τονίζει ότι την επέλεξε με γνώμονα την ισχυρή προσωπικότητά της και όχι τη νεότητα ή την ομορφιά της. Αυτό που επισημαίνει είναι ότι δεν θα μπορούσε να ζήσει με μια γυναίκα που δεν έχει πολιτική/κομματική ένταξη και ότι ακόμα και η Κοντσέτα με τον τρόπο της ήταν ενταγμένη σε μια ιδέα και έναν σκοπό. Πέραν της συζύγου του, δύο ακόμη γυναίκες

τον επηρεάζουν βαθύτατα σε διαφορετικές φάσεις της ζωής του και η μία είναι η δόνα Κοντσέτα, καθώς υποκύπτει πλήρως στη σαγήνη και τη γοητεία της και για το χατίρι αυτής της εξαίσιας και μαγευτικής γυναίκας είναι έτοιμος να υποβληθεί σε οποιαδήποτε δοκιμασία. Η άλλη γυναίκα που τον είχε συγκινήσει βαθιά ήταν η Βασίλκα, μία νεαρή Βουλγάρα πόρνη που είχε γνωρίσει τυχαία κατά τη διάρκεια μιας επίσημης επίσκεψης στη Σόφια πριν από χρόνια και η οποία τον είχε επηρεάσει με την ομορφιά αλλά και με τα λόγια της, που απηχούσαν το λαϊκό αίσθημα και αποκάλυπταν τόσες αλήθειες, όσες δεν μπορούσαν να προκύψουν από συσκέψεις, συναντήσεις και συνομιλίες του Έριχ με υψηλά ιστάμενα πρόσωπα.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα προηγούμενα στοιχεία, παρατηρούμε ότι ο Έριχ Χόνεκερ κατατάσσεται στους πρωτεύοντες χαρακτήρες ως προς τη λειτουργία που επιτελεί στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που διαδραματίζει μέσα σ' αυτό και στους σφαιρικούς/πολυδιάστατους ως προς τον τρόπο παρουσίασής του, αφού είναι πολύπλοκος στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίσταται με μεγάλη ιδιαιτερότητα. Αναφορικά με το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζει κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, κατατάσσεται στους εξελισσόμενους χαρακτήρες, καθώς ανήκει σ' εκείνους που γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο, ενώ ως προς τη σχέση του με την κοινωνία, τον χαρακτηρίζουμε μαχητή κατά του φασισμού και επαναστάτη, αφού προσπαθεί να αλλάξει την κοινωνία ή ακριβέστερα, να τη βελτιώσει σύμφωνα με τα δικά του ιδανικά και δεν αλλάζει τον εαυτό του απαλείφοντας τα ατομικά χαρακτηριστικά του. Τέλος, ο Έριχ Χόνεκερ είναι ένας ακόμη αντιήρωας του Κουμανταρέα, αφού κατά την αποτύπωση του συγκεκριμένου χαρακτήρα κυριαρχούν η σωματική φθορά, η πικρία και η αποτυχία του να αλλάξει τον κόσμο και να υλοποιήσει το σοσιαλιστικό όραμα στην πατρίδα του, εξαλείφοντας την κοινωνική ανισότητα, τη φτώχεια, την ανεργία και την εξαθλίωση. Όπως δηλώνει ο ίδιος ο συγγραφέας, «πρόκειται ουσιαστικά για το ρέκβιεμ ενός άρρωστου κι εξόριστου κομμουνιστή ηγέτη και κατ' επέκταση για την εξαφάνιση μιας ολόκληρης εποχής. Ναι, στον Χόνεκερ αναφέρομαι, φαίνεται καθαρά και στο βιβλίο. Πώς να το κάνουμε; Είχα ανέκαθεν αδυναμία στους χαμένους...».[496]

Αναφορικά με τη Μάργκοτ, πληροφορούμαστε ότι είναι η δεύτερη σύζυγος του Έριχ Χόνεκερ και ότι είναι νεότερή του κατά δεκαπέντε χρόνια. Παρουσιάζεται

[496]Ό.π., Σταυρούλα Παπασπύρου, «Η φανέλα με το πενήντα», (υποσ. 176).

ετοιμοπόλεμη, δυναμική, δεν κάμπτεται εύκολα και δεν είναι «μια γυναίκα συνηθισμένη να της φέρνουν αντιρρήσεις». Επίσης, είναι αινιγματική και απρόβλεπτη, με αποτέλεσμα να μην μπορεί κανείς να εξιχνιάσει τις προθέσεις της ή να προβλέψει τις κινήσεις της. Η Μάργκοτ έχει συνειδητοποιήσει την κρισιμότητα της κατάστασης του Έριχ και προσπαθεί να τον κάνει να περνά όσο γίνεται καλύτερα, γι' αυτό και τον πείθει να πάει στο Βαλπαραΐζο μαζί με τον Φελζενστάιν, ώστε να ξεπεράσει την κατάθλιψή του. Διαγράφεται πιστή και αφοσιωμένη σύζυγος και τον φρόντιζε μένοντας κοντά του μέχρι την τελευταία στιγμή του, επιπλέον δεν τον κακοκάρδιζε και τον άφηνε να κάνει σχέδια για κάποιο κυνήγι, παρ' όλο που το θεωρούσε τρέλα του άνδρα της. Η Μάργκοτ εκφράζει το μεγάλο παράπονό της, καθώς δεν δέχτηκαν την τέφρα του Έριχ στην ιδιαίτερη πατρίδα του, προβάλλοντας μάλιστα μια γελοία δικαιολογία αλλά και το παράπονο του Έριχ, που δεν ένιωσε ποτέ πραγματικά ελεύθερος. Μετά το θάνατό του, παρουσιάζεται πολύ λυπημένη και έχει θέσει ως σκοπό της ζωής της να αποκαταστήσει την αλήθεια και την υστεροφημία του, μια και η επίσημη ανακοίνωση του εκπροσώπου τού Χέλμουτ Κολ ήταν ότι ο Έριχ Χόνεκερ είχε αποτύχει στους πολιτικούς του στόχους και ότι προκάλεσε μόνο πόνο και οδύνη σε αμέτρητους Γερμανούς πολίτες, ενώ εκείνη γνώριζε πολύ καλά ότι είχε αγωνιστεί για την κοινωνική ειρήνη και ισότητα και επιπλέον ότι είχε επιδιώξει να περισώσει τις μνήμες, για να μπορεί ο λαός να θυμάται και να προχωρά στο σωστό δρόμο. Έτσι, η Μάργκοτ σχεδιάζει να δοθεί μία τελευταία συνέντευξη για λογαριασμό του Έριχ από το σωσία του και ο γιατρός αναρωτιέται αν πρόκειται για μια αδίστακτη και πανούργα γυναίκα, ενώ η στάση της και οι κινήσεις της τον οδηγούν στο συμπέρασμα ότι θα ήταν δικές της κάποιες από τις αποφάσεις τον καιρό του Βερολίνου. Τελικά, αποδεικνύεται ισχυρή προσωπικότητα που γνωρίζει καλά τους κανόνες της πολιτικής και επιπλέον ξέρει να κινεί τα νήματα χωρίς να φαίνεται. Αποδεικνύεται, επίσης, έξυπνη και διορατική γυναίκα και αρνείται να συνεργαστεί με τον ιδιόρρυθμο και απρόβλεπτο Φελζενστάιν, ο οποίος της ζητά να μελετήσει δήθεν το αρχείο του Έριχ, αλλά εκείνη αντιλαμβάνεται ότι έχει πονηρούς στόχους. Αντιθέτως, είναι ευγενική απέναντι στο γιατρό και δεν παραλείπει να τον ευχαριστήσει για την πολύτιμη αρωγή του κατά τις τελευταίες στιγμές του συζύγου της, παράλληλα δε, τον ενημερώνει ότι είχε κερδίσει την εκτίμηση και την εμπιστοσύνη του εκ φύσεως δύσπιστου και καχύποπτου συζύγου της και παραξενεύεται γι' αυτό, γεγονός που αποδεικνύει ότι αγνοούσε την ύπαρξη της δόνας

Κοντσέτας ντελ Αρίζος που αποτελούσε το κλειδί του μυστηρίου και το σύνδεσμο του Έριχ με το γιατρό.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι η γυναίκα που διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο στη ζωή του Έριχ Χόνεκερ είναι η δόνα Κοντσέτα ντελ Αρίζος, η πανέμορφη σαραντάχρονη εταίρα του πολυτελούς οίκου ανοχής που διευθύνει ο δόκτωρ Φελζενστάιν. Είναι μία γυναίκα-σειρήνα, που η σαγηνευτική φωνή της, το υπέροχο βλέμμα της και το βάδισμα νεράιδας την καθιστούν μοναδική. Πέραν αυτών των χαρακτηριστικών, παρουσιάζεται έξυπνη, διορατική, με έντονη προσωπικότητα και μεγάλο προβληματισμό για τα πολιτικά και κοινωνικά τεκταινόμενα και επιπλέον διέπεται από δυναμισμό και αποφασιστικότητα, αφού αποκαλύπτει στον Έριχ τα δόλια σχέδια του Φελζενστάιν και δείχνει ταγμένη στον αγώνα κατά του σκοταδισμού και της καταστρατήγησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Έχει απίστευτο θάρρος και πειθώ, ενώ κατανοεί και δικαιολογεί τη δυσπιστία του ηγέτη απέναντί της, ωστόσο προσπαθεί να τον πείσει ότι η ζωή του διατρέχει κίνδυνο και ότι πρέπει να ενώσουν τις δυνάμεις τους εναντίον του Φελζενστάιν και όλων αυτών που απεργάζονται υποχθόνια σχέδια και επιβουλεύονται τη δημοκρατία και την ειρήνη. Η δόνα Κοντσέτα ήταν και εξακολουθεί να είναι ενεργός πολίτης, που δεν επαναπαύεται ούτε μένει αμέτοχη, αλλά αγωνίζεται με κάθε τρόπο και καταδικάζει κάθε μορφή φασισμού είτε μαύρου είτε κόκκινου. Τονίζει στον Έριχ ότι αποτελεί το επόμενο θύμα του Φελζενστάιν και ότι είναι το πειραματόζωό του, καθώς προσπαθεί να του περάσει τις ιδέες του αργά, σταθερά και μεθοδικά, με απώτερο στόχο να αποκτήσει πρόσβαση στα απόρρητα μυστικά που κατέχει. Του εξηγεί, επίσης, ότι το κύρος και το όνομά του είναι για εκείνον πόλος έλξης και χρησιμοποιεί την ίδια ως δόλωμα, ώστε να του εκμαιεύσει όσο περισσότερα μυστικά μπορεί. Ζητά από τον ηγέτη να της δείξει εμπιστοσύνη και να προχωρήσουν μαζί στο αντι-σχέδιό της, νιώθοντας μεγάλη υποχρέωση και καθήκον να τον σώσει από τα νύχια του διεστραμμένου Φελζενστάιν. Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, συμπεραίνουμε ότι η Κοντσέτα είναι μια μοιραία, σαγηνευτική, πανέξυπνη γυναίκα, που όμως μαζί της τα φαινόμενα απατούν, καθώς πρόκειται για έναν άνθρωπο πολιτικοποιημένο, ενταγμένο στην αριστερή ιδεολογία, μα προπάντων φανατικό οπαδό των ανθρωπίνων ελευθεριών και δικαιωμάτων. Επιπλέον, παρουσιάζεται ώριμη, δυναμική και υπεύθυνη και γνωρίζει να μάχεται με σθένος για τα πιστεύω της.

Επομένως, οι γυναικείοι χαρακτήρες κατατάσσονται ως εξής: ως προς τη λειτουργία που επιτελούν στο μυθιστόρημα ή αλλιώς ως προς το ρόλο που

διαδραματίζουν μέσα σ' αυτό, η Μάργκοτ στους δευτερεύοντες κι η Κοντσέτα στους πρωτεύοντες χαρακτήρες και ως προς τον τρόπο παρουσίασής τους η Μάργκοτ στους επίπεδους ή δισδιάστατους, αφού κατασκευάζεται γύρω από μία και μόνο ιδέα ή ιδιότητα και παριστάνεται χωρίς πολλές εξατομικευτικές λεπτομέρειες κι η Κοντσέτα στους σφαιρικούς/πολυδιάστατους, αφού είναι πολύπλοκη στην ψυχοσύνθεση και στα κίνητρα και αναπαρίσταται με μεγάλη ιδιαιτερότητα. Ως προς το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, κατατάσσουμε τη Μάργκοτ στους στατικούς, σ' εκείνους που, ως προς τον τρόπο αντίληψης, τις απόψεις, τη νοοτροπία και τη διάθεση, μένουν ουσιαστικά αμετάβλητοι από την αρχή έως το τέλος της ιστορίας και την Κοντσέτα στους εξελισσόμενους, σ' εκείνους που γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο. Ως προς τη σχέση τους με την κοινωνία, και οι δυο γυναικείοι χαρακτήρες κατατάσσονται στους επαναστάτες, καθώς προσπαθούν να αλλάξουν την κοινωνία ή ακριβέστερα, να τη βελτιώσουν σύμφωνα με τα δικά τους ιδανικά και πάντα με γνώμονα το κοινό, το συλλογικό καλό.

Αναφορικά με την απεικόνιση των χαρακτήρων, παρατηρούμε ότι ο Έριχ Χόνεκερ πλαισιώνεται από δύο δυναμικές, ανεξάρτητες και έντονα πολιτικοποιημένες γυναίκες, τη Μάργκοτ και τη δόνα Κοντσέτα ντελ Αρίζος. Ειδικότερα, ο Έριχ επιλέγει τη δεύτερη σύζυγό του με γνώμονα το δυναμισμό, την αποφασιστικότητα και την προσωπικότητά της, αλλά επίσης θέλγεται και από την Κοντσέτα και αποδεικνύεται άνθρωπος ευάλωτος που αναζητά σιγουριά και στήριγμα στο πλευρό μιας δυναμικής γυναίκας. Δηλώνει μαγεμένος μαζί της έπειτα από την τυχαία γνωριμία τους και διαγράφεται συναισθηματικός και εξαρτημένος από αυτή τη μοιραία γυναίκα, ενώ εκείνη είναι δυναμική, επίμονη, αποφασιστική και στοχεύει στην προστασία της ζωής του και τη διαφύλαξη του κύρους και της υστεροφημίας του.

Αξίζει να επισημάνουμε ότι επιφυλάσσεται θερμή αντιμετώπιση και προβολή της γυναίκας στο μυθιστόρημα *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*, αφού αποτυπώνεται με ενάργεια ο σθεναρός ρόλος της και η ουσιαστική συμβολή της στη διαφύλαξη των ιδεωδών, των ιδανικών και των πανανθρώπινων αξιών. Συγκεκριμένα, η γυναίκα (Κοντσέτα) ενορχηστρώνει το σχέδιο και οι δύο άνδρες (Έριχ / Έλληνας ψυχίατρος) καλούνται να συνεργαστούν μαζί της, οπότε η γυναίκα σκέφτεται και προτείνει, είναι ο ιθύνων νους και οι άνδρες την εμπιστεύονται και υλοποιούν, είναι τα εκτελεστικά όργανα. Ειδικότερα, η Κοντσέτα αφενός αποκαλύπτει στον Έριχ τα φρικτά σχέδια

του Φελζενστάιν, του δηλώνει ότι είναι στο πλευρό του και προσπαθεί να τον σώσει, αφετέρου του ζητά να διατρανώσουν τα δημοκρατικά ιδεώδη σ' όλο τον κόσμο και αυτό να γίνει μέσω ενός βίντεο, όπου ο ίδιος ο Έριχ θ' απευθύνεται στους Ευρωπαίους. Το έμπιστο πρόσωπο που θα δεχόταν να βοηθήσει και θα προωθούσε το βίντεο στην Ευρώπη, παίρνοντας μεγάλο ρίσκο θα είναι ο Έλληνας ψυχίατρος. Εν κατακλείδι, η γυναίκα εκπροσωπεί το φως, την αλήθεια, τη δημοκρατία και τα ιδανικά, ενώ ένας τρίτος άνδρας, ο Φελζενστάιν ενσαρκώνει τις δυνάμεις του σκότους, του ψεύδους και της καταστροφής. Έτσι, η γυναίκα (η δόνα Κοντσέτα) είναι η ιδεολόγος και η αλτρουίστρια και παρουσιάζεται ως η πηγή του καλού, της προόδου και της εξέλιξης, ενώ ο άνδρας (ο Φελζενστάιν) είναι ο καιροσκόπος, ο εγωπαθής και ο οπορτουνιστής και παρουσιάζεται ως η πηγή του κακού και της οπισθοδρόμησης. Σ' αυτό το μυθιστόρημα, λοιπόν, ο Κουμανταρέας αντιστρέφει πλήρως το απόφθεγμα (του 6^{ου} αι. π.Χ.) του Πυθαγόρα ότι «υπάρχει μια αρχή καλή που δημιούργησε την τάξη, το φως και τον άνδρα και μια αρχή κακή που δημιούργησε το χάος, το σκότος και τη γυναίκα».

Κεφάλαιο ένατο

9. 1. Σύγκριση ανδρικών – γυναικείων χαρακτήρων

Οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες του Μένη Κουμανταρέα διαθέτουν κατά κανόνα ονοματεπώνυμο, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Ακολούθως, επιχειρούμε την κατηγοριοποίηση των μυθιστορημάτων σε τρεις ομάδες με κριτήριο το ονοματεπώνυμο των χαρακτήρων και έτσι έχουμε στην πρώτη ομάδα τα μυθιστορήματα με χαρακτήρες που διαθέτουν ονοματεπώνυμο, στη δεύτερη τα μυθιστορήματα με χαρακτήρες που παρουσιάζονται με το βαφτιστικό τους ή με κάποιο παρωνύμιο και στην τρίτη τα μυθιστορήματα στα οποία παρατηρείται μια μεικτή κατάσταση, δηλ. στο ίδιο έργο άλλοι χαρακτήρες διαθέτουν πλήρες ονοματεπώνυμο και άλλοι μόνο βαφτιστικό ή και παρωνύμιο. Έτσι, στην πρώτη κατηγορία κατατάσσονται η *Βιοτεχνία υαλικών,* στην οποία παρακολουθούμε τη ζωή του Βλάση και της Μπέμπας Ταντή που πλαισιώνονται από τους φίλους τους Σπύρο Μαλακατέ και Βάσο Ραχούτη και το *Δυο φορές Έλληνας* στο οποίο 'παρελαύνουν' χαρακτήρες με ονοματεπώνυμο, όπως ο Ευγένιος Ζαφειρίδης, ο Άγγελος Αγγελίδης, ο Μιχάλης Νικολαΐδης, η Μάχη Ζαφειρίδη, η Μάγδα Νικολαΐδη, η Μαρία Μαυρομάτη, ο Νικόλας Νικολαΐδης, ο Αλέξανδρος Αλεξανδρίδης και ο Ανδρέας Μαυροκέφαλος. Στη δεύτερη κατηγορία κατατάσσονται ο *Ωραίος λοχαγός,* στον οποίο επικρατεί το παρωνύμιο έναντι του βαφτιστικού του λοχαγού και το μικρό όνομα του γυναικείου χαρακτήρα (Μαρία), η *Συμμορία της άρπας*, όπου τόσο ο Αντρέι όσο και η Τζένη δεν διαθέτουν επώνυμο, ενώ ακόμα και το βαφτιστικό του Αντρέι τελεί υπό αμφισβήτηση και τέλος, ο *Νώε* στον οποίο δεν μαθαίνουμε ποτέ τα πραγματικά ονόματα του Νώε, της συζύγου και των παιδιών τους, αφού τα παρωνύμια Νώε, Σημ, Χαμ και Ιάφεθ αντικαθιστούν τα βαφτιστικά τους. Στην τρίτη κατηγορία κατατάσσονται η *Φανέλα με το εννιά,* στην οποία ο ανδρικός χαρακτήρας διαθέτει το ονοματεπώνυμο Βασίλης (Μπιλ) Σερέτης, ενώ οι δύο γυναικείοι χαρακτήρες, η Δώρα και η Κική έχουν μόνο βαφτιστικό, ακολούθως ο *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*, όπου πρωταγωνιστούν ο Έριχ Χόνεκερ, η σύζυγός του, Μάργκοτ και η δόνα Κοντσέτα και τέλος έχουμε το μυθιστόρημα οι *Αλεπούδες του Γκόσπορτ,* στο οποίο υπάρχουν αρκετά βαφτιστικά και επώνυμα, ενώ η διαφοροποίηση αυτού του μυθιστορήματος έναντι των υπολοίπων έγκειται στο γεγονός ότι οι νεανικοί

χαρακτήρες αναφέρονται με το μικρό τους όνομα (Ροβέρτος, Γκυ, Νόρμα, Σήλια), ενώ οι μεγαλύτεροι κυρίως με το επώνυμο ή με τη χρήση και των δύο (κυρία Μπάρτον, το ζεύγος Νταν, η Σάρα Στάνλεϋ, το ζεύγος Μπάρκλεϋ). Ενδιάμεση θέση κατέχει ο αφηγητής και πρωταγωνιστικός χαρακτήρας, καθώς τα στοιχεία της ταυτότητάς του είναι Μένης Κ.

Αναφορικά με την εξωτερική εμφάνιση των ανδρικών χαρακτήρων, επισημαίνουμε τα ακόλουθα: το 1975 ο Μένης Κουμανταρέας καταπιάνεται με το σαραντάχρονο Βλάση, τον οποίο συναντάμε στη φάση της παρακμής του, καθώς αρχίζει η σωματική και ψυχική κατάρρευσή του και είναι ένας άνθρωπος δίχως αυτοπεποίθηση και σθένος. Το 1982 στρέφεται στον εικοσιεξάχρονο λοχαγό, ο οποίος είναι ένας ψηλός, λεπτός νέος, με άψογη εξωτερική εμφάνιση και ξεχωριστή προσωπικότητα, ταυτόχρονα δε, δείχνει αήττητος και άτρωτος, αφού διαθέτει αυτοπεποίθηση σε βαθμό θριάμβου και ένα ασύγκριτο μεγαλείο. Ωστόσο, όταν αρχίζει η κατάρρευσή του, γίνεται αγνώριστος και βαθμιαία χάνεται η λάμψη, ο θρίαμβος και το σθένος, ώσπου επέρχεται η σωματική και ψυχική διάλυση, με συνέπεια να παρουσιάζεται γερασμένος σε ηλικία μόλις τριάντα πέντε ετών. Το 1986 τον απασχολεί ο εικοσάχρονος ποδοσφαιριστής, Βασίλης (Μπιλ) Σερέτης, ο μελαχρινός νεαρός με τα μαύρα διαπεραστικά μάτια και τα μακριά μαλλιά, ο οποίος στην αρχή του μυθιστορήματος σκιαγραφείται λεπτός και ευκίνητος, ενώ σταδιακά χάνει τη φυσική του κατάσταση και απομακρύνεται από το χώρο των γηπέδων εξαιτίας του τραυματισμού του στο πόδι και της μόνιμης αναπηρίας του που του ανακόπτει τη λαμπρή πορεία στο χώρο του ποδοσφαίρου. Με το πέρασμα του χρόνου η σωματική και ψυχική παρακμή είναι έντονη. Το 1993 ο συγγραφέας παρουσιάζει τον Αντρέι, ο οποίος είναι ένας γκριζομάλλης «γέρος οστεώδης» με τη μόνη διαφορά ότι «τα μάτια του, κι ας ήταν γεροντικά, έκαιγαν σαν να ’χαν σαράντα πυρετό», ενώ μέσω της φωτογραφίας των αποφοίτων του Πανεπιστημίου αντλούμε στοιχεία για τη νεανική εμφάνισή του και συγκεκριμένα ότι ήταν ο πιο ψηλός και καλοκαμωμένος. Ωστόσο, οι τωρινές αναφορές των άλλων στο πρόσωπό του τον δείχνουν άνθρωπο ιδιόρρυθμο και τρελόγερο.

Το 2001 ο συγγραφέας παρουσιάζει τρεις βασικούς ανδρικούς χαρακτήρες στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας*, τον Ευγένιο, τον Άγγελο και τον Μιχάλη. Συγκεκριμένα, ο Ευγένιος Ζαφειρίδης είναι ο πενηντάρης διορθωτής με το ισχνό πρόσωπο, τα μακριά τρεμάμενα δάχτυλα, τις «μεγάλες ρυτίδες που έκλειναν σε παρένθεση το σαρκώδες στόμα» και τη χαρακτηριστική βραχνάδα του τσιγάρου.

Καθώς περνούν οι δεκαετίες, τόσο η εξωτερική εμφάνιση όσο και η υγεία του ακολουθούν φθίνουσα πορεία. Ο εικοσάχρονος Άγγελος Αγγελίδης είναι ο ψηλός, ξανθός νεαρός με τα ξέθωρα ποιητικά μάτια που εξελίσσεται σ' ένα δυναμικό, γοητευτικό σαραντάρη με γκριζαρισμένους κροτάφους και «κάποιες ρυτίδες στο μέτωπο» και τέλος, σ' έναν εξηντάρη με γκρίζα μαλλιά αλλά με σιλουέτα νεανική, σχεδόν εφηβική. Ο τρίτος ανδρικός χαρακτήρας είναι ο «βαρύς και δύσκολος» σαραντάχρονος Μιχάλης Νικολαΐδης, ο οποίος παρουσιάζει έντονη παρακμή προϊόντος του χρόνου. Το 2003 ο συγγραφέας καταπιάνεται με τον Νώε και τον παρουσιάζει σε διάφορες ηλικιακές φάσεις. Αρχικά, τον παρακολουθούμε στην εφηβεία που είναι ένα αδύνατο, μελαχρινό αγόρι, με γυαλιά και φεγγαρίσια μάτια, στη συνέχεια, στη νεανική φάση της ζωής του, όντας τραπεζικός υπάλληλος, που είναι ένας πολύ λεπτός νεαρός με «πρόσωπο μαυριδερό και ερεβώδες, πίσω από γυαλιά με φακούς λερωμένους από δαχτυλιές και σκόνη» και στην τελευταία φάση της ζωής του που παρουσιάζεται ως ένας ασπρομάλλης, αδύνατος ηλικιωμένος. Αναφορικά με τους τρεις γιους του, πληροφορούμαστε ότι ο Σημ είναι ψηλός, καλόκαρδος και ανοιχτοχέρης, ο Χαμ είναι μεσαίου αναστήματος, γεροδεμένος και ευέξαπτος και τέλος, ο Ιάφεθ είναι ξανθός, γαλανομάτης και φρόνιμος. Το 2011, στις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ*, ο συγγραφέας παρουσιάζει τον Μένη για τον οποίο δεν παραθέτει πολλά στοιχεία για την εξωτερική εμφάνισή του, πέραν της πληροφορίας ότι είναι διοπτροφόρος και τον Ροβέρτο, ο οποίος περιγράφεται με περισσότερες λεπτομέρειες και είναι ένα ψηλό παλικάρι, με μάτια φιλικά και πρόσχαρα, χρώματος ακαθόριστου λαδί, με καλογυμνασμένο σώμα και αθλητικό παράστημα, με νωχελικό περπάτημα και ελαφρώς αλαζονικό ύφος, που υποκρύπτει όμως μεγάλη ευαισθησία. Τέλος, το 2013 ο συγγραφέας καταπιάνεται με τον Έριχ Χόνεκερ στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο*, ο οποίος είναι ένας οστεώδης ογδοντάρης, χλομός, με βαθιές χαρακιές γύρω από το στόμα, με «γαλάζια ξεθωριασμένα» μάτια, με «βραχνή φωνή» και με ανάστημα μέτριο, σχεδόν κοντό, ενώ αποπνέει έναν αέρα ξεθυμασμένου μεγαλείου. Είναι καρκινοπαθής, στο τελευταίο στάδιο της ασθένειάς του και όσο οδεύει προς το τέλος, ο ηγέτης παρουσιάζεται καταβεβλημένος και εξουθενωμένος. Παρατηρούμε ότι έχουμε να κάνουμε με έναν ετοιμοθάνατο ηλικιωμένο, του οποίου η εικόνα έρχεται σε πλήρη αντίστιξη με το παράστημα και το λαμπρό μέλλον του συνομιλητή του, που δεν είναι άλλος από το νεαρό Έλληνα ψυχίατρο.

Αναφορικά με την εξωτερική εμφάνιση των γυναικείων χαρακτήρων, επισημαίνουμε τα ακόλουθα: στη *Βιοτεχνία υαλικών* πρωταγωνιστεί η Μπέμπα, η

οποία είναι μια πολύ όμορφη και ερωτική γυναίκα, με μαύρα μακριά μαλλιά, λευκή επιδερμίδα και ωραία πόδια. Ως φιλάρεσκη και ματαιόδοξη που είναι, πειραματίζεται και αλλάζει χρώμα στα μαλλιά της αρκετές φορές, ξεκινώντας από το μαύρο, συνεχίζοντας με την επιλογή του κόκκινου, έπειτα του ξανθού και στη συνέχεια του πιο σκούρου, ενώ στο τελευταίο κεφάλαιο τη βλέπουμε ηλικιωμένη με γκρίζα μαλλιά στο χρώμα της στάχτης, να έχει εγκαταλείψει κάθε προσπάθεια να δείχνει όμορφη και νέα και μόνο τα λευκά και χυτά πόδια της ν' αντιστέκονται στη φθορά και να θυμίζουν την παλιά αίγλη και ομορφιά της. Στον *Ωραίο λοχαγό* η περιγραφή της Μαρίας είναι λιτή και σύντομη και αποτυπώνει την εικόνα ενός απλού, μελαχρινού κοριτσιού που διαθέτει μάλλον αυστηρό παρουσιαστικό, «ίσια, τσιτωμένα μαλλιά και μάτια αυστηρά». Στη *Φανέλα με το εννιά* η Δώρα παρουσιάζεται ως μια ψηλή, μελαχρινή, πολύ ελκυστική κοπέλα, με μαύρα, βελούδινα μάτια και έναν ανεπαίσθητο στραβισμό που σε καμία περίπτωση δεν αφαιρεί κάτι από τη γοητεία της, αφού σαγηνεύει τον Μπιλ από την αρχή της γνωριμίας τους, αλλά και εκείνη γοητεύεται από το νεαρό και δείχνει το ενδιαφέρον της. Αντιθέτως, η Κική είναι για τον Μπιλ μια ξέθωρη μικροκαμωμένη ξανθιά, με έντονο μακιγιάζ και ντύσιμο (συνήθως είναι ντυμένη μ' ένα φόρεμα όλο πούλιες) που τον απωθεί, ωστόσο αλλάζει γνώμη και μετακινείται από την αρχική, αρνητική του άποψη για τις μπαργούμαν, όταν τη βλέπει πρώτη φορά άβαφη στην Αθήνα και μόλις τότε παρατηρεί τα μάτια της που είναι «βαθιά γκρίζα με ασημιές ανταύγειες», ενώ μοιάζει σαν ένα κοριτσάκι που κάποτε είχε παίξει την αρτίστα. Στη *Συμμορία της άρπας* η Τζένη είναι μια σαγηνευτική ύπαρξη που γοήτευσε αμέσως τον Αντρέι τόσο με την εμφάνισή της όσο και με τη συμπεριφορά της, αφού πρόκειται για μια πολύ μοντέρνα κοπέλα, με προσεγμένο ντύσιμο, με μακριά μαλλιά, με μάτια σχιστά σαν Κινέζας που έχουν έναν ανεπαίσθητο στραβισμό, ενώ, όταν ο Αντρέι τη συναντά τυχαία μερικά χρόνια αργότερα, «τα μάτια της εξακολουθούσαν να είναι όμορφα, μα είχαν χάσει τη λάμψη τους κι είχαν πάψει να είναι σχιστά. Η επιδερμίδα της είχε μαραθεί και τα μαλλιά της θαμπώσει από τις βαφές».

Στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας*, η Μάχη του 1949 είναι ψηλή, γεροδεμένη, με μαύρα μαλλιά, με γκρίζα, λαμπερά μάτια που αντανακλούν τη λάμψη και τη δύναμη της ψυχής της, με λευκή επιδερμίδα και με νεανικό αέρα παρά τις ρυτίδες του προσώπου της. Δέκα χρόνια αργότερα, έχει αλλάξει κατά πολύ και παραμελεί τον εαυτό της, ενώ έχει γκριζάρει αρκετά και έχει υποχωρήσει η παλιά ενέργεια και ζωντάνια. Όσο περνά ο καιρός, η παρακμή είναι έκδηλη, οι ρυτίδες είναι

ανελέητες και μόνο τα μάτια της εξακολουθούν να λάμπουν και ν' αντιστέκονται στη φθορά του χρόνου, γεγονός που αποδεικνύει ότι αυτή η γυναίκα διαθέτει απίστευτη θέληση για ζωή. Η Μάγδα είναι η μικρότερη αδελφή της και παρουσιάζεται πολύ περιποιημένη, μακιγιαρισμένη και καλοντυμένη, σε αντίθεση μ' εκείνη που φαντάζει πρωτόγονη δίπλα της. Η Μάγδα του 1949, λοιπόν, περιγράφεται ως μικροκαμωμένη, λεπτούλα, με σγουρά μαλλιά και σχιστά μάτια, με μια απίστευτη ετοιμότητα και λεπτή φινέτσα. Διατηρεί αυτόν τον αέρα της καλοβαλμένης και όμορφης γυναίκας για τουλάχιστον δύο δεκαετίες ακόμη, αλλά τα σημάδια του χρόνου αρχίζουν να φαίνονται πάνω της, ώσπου το 1979 χάνει την κομψότητά της και το 1990 πια, η Μάγδα έχει μεγαλώσει πολύ και αντιμετωπίζει προβλήματα υγείας. Τέλος, η εικοσάχρονη Μαρία του 1949 είναι μια κοπέλα λεπτή, μελαχρινή, άβαφη, με σκούρα μενεξελιά, σχεδόν μαύρα μάτια που παρουσιάζουν έναν ανεπαίσθητο στραβισμό. Πρόκειται, λοιπόν, για μια απλή κοπέλα, που η δωρικότητά της την καθιστά ελκυστική και πολύ γοητευτική. Βαθμιαία, η Μαρία αλλάζει όχι τόσο εξωτερικά όσο εσωτερικά, αφού πρέπει να πάρει κρίσιμες αποφάσεις για το μέλλον της και για την τύχη των αγαπημένων προσώπων της, γι' αυτό το λόγο «η φυσιογνωμία της έχει αποκτήσει κάτι το πολύ αυστηρό και απόμακρο». Η ετεροχρονισμένη περιγραφή (1990) του Άγγελου για τη νεαρή Μαρία στο γιο της συμπυκνώνει τα χαρακτηριστικά τόσο του εξωτερικού όσο και του εσωτερικού κόσμου της: «'Όμορφη, απλή, με προσωπικότητα, ασυνήθιστη κι ώριμη'». Έτσι, παραμένει μια ελκυστική γυναίκα και γοητεύει πάντοτε τον Άγγελο, όσα χρόνια και αν περάσουν. Οι γυναικείοι χαρακτήρες του μυθιστορήματος *Νώε* είναι η κυρία Νώε και οι τρεις νύφες της. Η κυρία Νώε περιγράφεται στη νεανική ηλικία, στη μεσήλικη φάση και στο γήρας της. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι η νεαρή κυρία Νώε ήταν ένα κορίτσι με γκρίζα μάτια, κοντά αγορίστικα μαλλιά και με φωνή που επούλωνε τις πληγές του Νώε, ενώ στη μεσήλικη φάση της ζωής της η γυναικεία παρακμή είναι φανερή, τα θέλγητρά της μαραίνονται σιγά σιγά και μόνο τα πόδια της εξακολουθούν να είναι νεανικά και χυτά και όταν γερνά πια «έχει πάρει κάποια κιλά, μα είναι ακόμα ευκίνητη. Το βλέμμα της πάντα ξύπνιο». Οι δύο μεγαλύτερες νύφες της, η Λίζα και η Άννα παρουσιάζονται ιδιαίτερα φιλάρεσκες και νοιάζονται αποκλειστικά και μόνον για την εξωτερική τους εμφάνιση. Έτσι, η Λίζα είναι ψηλή, καστανή, με ανταύγειες στα μαλλιά, καλλίγραμμες γάμπες και προσεγμένο ντύσιμο, η Άννα έχει κόκκινα μαλλιά, «φοράει ψεύτικες βλεφαρίδες και βάφει τα νύχια της μοβ». Τέλος, η Ασία έχει «λευκά, μακριά δάχτυλα», εβένινα μαλλιά, «μάτια σχιστά και μήλα προτεταμένα, σαν πραγματική Ασιάτισσα». Στις

Αλεπούδες του Γκόσπορτ η δεκαοκτάχρονη Νόρμα είναι μια κοπέλα εκπάγλου καλλονής, με γαλάζιο διαπεραστικό βλέμμα, ξανθά μαλλιά και αέρινη κορμοστασιά, που περιποιείται ιδιαιτέρως την εμφάνισή της και προσέχει το ντύσιμό της, αλλά η ομορφιά της είναι ψυχρή κι απωθητική, διότι δεν συνοδεύεται από αντίστοιχο ψυχικό βάθος. Εντελώς αντίθετη εικόνα παρουσιάζει η Σήλια, η οποία δεν είναι τόσο όμορφη στην εμφάνιση, αφού έχει παραπανίσια κιλά, αλλά είναι μία κοπέλα με καστανά μάτια, με πολύ ζεστό χαμόγελο και φωνή που βγαίνει μέσα από την ψυχή και την καρδιά της, με χροιά ζεστή και μεστή και ένα σπάνιο χαρακτήρα, που διακρίνεται για την καλοσύνη, τη σοβαρότητα, την ωριμότητα και τη σταθερότητά του, στοιχεία που λειτουργούν ως αντιστάθμισμα στην έλλειψη εξαιρετικής ομορφιάς και χάρης. Τέλος, στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο* κυριαρχούν δύο γυναικείοι χαρακτήρες: η Μάργκοτ και η δόνα Κοντσέτα ντελ Αρίζος. Η Μάργκοτ είναι δεκαπέντε χρόνια νεότερη από τον Έριχ, έχει ανοιχτά χρώματα, τα μάτια της είναι γκριζογάλανα και το βλέμμα της μυστήριο και απειλητικό σαν του συζύγου της. Η ομοιότητα του ζευγαριού δεν εξαντλείται μόνο στο βλέμμα αλλά αφορά και στο χαμόγελο, αφού χαμογελά σφιγμένα και αυτή, όπως ο Έριχ και παρουσιάζει μία αδιόρατη ακαμψία, όπως οι γυναίκες του Κόμματος. Από την άλλη πλευρά, η σαραντάχρονη Κοντσέτα ντελ Αρίζος συνιστά τη μοιραία γνωριμία για τον Έριχ, αφού παρουσιάζεται ως μια «σειρήνα», μια γυναίκα με πυκνά και στιλπνά μαύρα μαλλιά, με λαμπερά μάτια και με μια σπάνια φωνή κοντράλτας, με την οποία σαγηνεύει το ακροατήριο και τον ηγέτη και επιπλέον ως μια προσωπικότητα ιδιαιτέρως δυναμική και αποφασιστική.

Αναφορικά με την ηλικία των χαρακτήρων, παρατηρούμε ότι στη *Βιοτεχνία υαλικών* πρωταγωνιστούν οι σαραντάχρονοι Βλάσης και Μπέμπα, ενώ στον *Ωραίο λοχαγό* παρακολουθούμε την πορεία του ομώνυμου χαρακτήρα από τα είκοσι έξι έως τα τριάντα πέντε του και της συνομήλικής του (κατά εικασίαν, καθώς δεν δηλώνεται επακριβώς η ηλικία της) Μαρίας. Στη *Φανέλα με το εννιά* ο Μπιλ παρουσιάζεται από τα είκοσι έως τα τριάντα πέντε του και πλαισιώνεται από τη συνομήλική του Δώρα και την, κατά δέκα χρόνια μεγαλύτερή του, Κική. Στη *Συμμορία της άρπας* ο Αντρέι παρουσιάζεται από τα εξήντα έως τα εβδομήντα του στο παρόν της αφήγησης, αλλά παρακολουθούμε και τη ζωή του στην ηλικία των είκοσι τεσσάρων ετών, τότε που γνώρισε τη συνομήλική του Τζένη. Στο *Δυο φορές Έλληνας* παρακολουθούμε τον Ευγένιο από τα πενήντα πέντε (1949) έως τα εβδομήντα πέντε του (1969), τον Άγγελο από τα είκοσι δύο (1949) έως τα εξήντα τρία του (1990) και τον Μιχάλη από τα σαράντα (1949) έως τα εβδομήντα του (1979). Από τους γυναικείους χαρακτήρες

παρατηρούμε ότι το 1949 η Μάχη, η Μαρία και η Μάγδα είναι τριάντα πέντε, είκοσι και τριάντα ετών αντιστοίχως και παρακολουθούμε τη Μάχη έως το θάνατό της (1989) σε ηλικία εβδομήντα πέντε ετών και τις δύο τελευταίες έως το 1990, σε ηλικία εξήντα και εβδομήντα ετών αντιστοίχως. Στο *Νώε*, ο ανδρικός χαρακτήρας σκιαγραφείται από την εφηβική ηλικία έως το βαθύ γήρας, με έμφαση στη μεσήλικη φάση της ζωής του και συντροφεύεται πάντοτε από τη συνομήλική του κυρία Νώε. Στις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ*, τόσο οι ανδρικοί χαρακτήρες, Μένης και Ροβέρτος όσο και οι γυναικείοι, Νόρμα και Σήλια είναι δεκαοκτάχρονοι. Τέλος, στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο*, ο Έριχ Χόνεκερ είναι ογδόντα ετών, η Μάργκοτ είναι δεκαπέντε χρόνια νεότερή του και η Κοντσέτα ντελ Αρίζος είναι σαράντα ετών.

Η Τιτίκα Δημητρούλια επισημαίνει για την ηλικία των χαρακτήρων του Κουμανταρέα ότι «υπάρχει μια βαθύτερη ουσία της εφηβείας, η οποία δεν έχει να κάνει μόνο με τη βιολογική ηλικία, αλλά, αποτελεί τον πυρήνα μιας ρομαντικής αισθητικής που υπερβαίνει την ηλικία και προϋποθέτει την εξιδανίκευση, το όνειρο και το όραμα. Υπ' αυτή την έννοια, πολλοί μεσήλικες και ώριμοι μεγαλύτεροι ήρωές του, από την Μπέμπα Ταντή στη *Βιοτεχνία υαλικών* ως τον Καθηγητή στη *Συμμορία της άρπας* ή το Νώε, τείνουν στην ολοκλήρωση και την εκπλήρωση, ασχέτως ηλικίας –ή καλύτερα, τείνουν στην ολοκλήρωση αποδεχόμενοι την προσωπική και κοσμική ατέλεια και επιλέγοντας τη διακινδύνευση».[497] Ο ακόλουθος πίνακας δείχνει το ηλικιακό φάσμα των μυθιστορηματικών χαρακτήρων του Κουμανταρέα και στο σημείο αυτό πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι η ηλικία των χαρακτήρων συμβαδίζει κατά κανόνα με τη βιολογική ηλικία του συγγραφέα, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων.

[497]Ό.π., Τιτίκα Δημητρούλια, (υποσ. 360), 8.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Ηλικίες χαρακτήρων

ΤΙΤΛΟΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ	**ΑΝΔΡΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**	**ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**
Βιοτεχνία υαλικών (1975)	**Βλάσης Ταντής**: 40 ετών	**Μπέμπα Ταντή**: 40 ετών
Ο ωραίος λοχαγός (1982)	**Ωραίος λοχαγός**: από τα 26 έως τα 35	**Μαρία**: συνομήλική του
Η φανέλα με το εννιά (1986)	**Μπιλ**: από τα 20 έως τα 35	**Δώρα**: 20 ετών
		Κική: 30 ετών
Η συμμορία της άρπας (1993)	**Αντρέι**: από τα 60 έως τα 70	**Τζένη**: συνομήλική του
Δυο φορές Έλληνας (2001)	**Ευγένιος**: από τα 55 έως τα 75	**Μάχη**: από τα 35 έως τα 75
	Άγγελος: από τα 22 έως τα 63	**Μαρία**: από τα 20 έως τα 60
	Μιχάλης: από τα 40 έως τα 70	**Μάγδα**: από τα 30 έως τα 70
Νώε (2003)	**Νώε**: από τα 15 έως το βαθύ γήρας	**κυρία Νώε**: από τη νεότητα έως το βαθύ γήρας
	Σημ: δεν δηλώνεται η ηλικία (νεαρός άνδρας)	**Λίζα**: δεν δηλώνεται η ηλικία (νεαρή γυναίκα)
	Χαμ: δεν δηλώνεται η ηλικία (νεαρός άνδρας)	**Άννα**: δεν δηλώνεται η ηλικία (νεαρή γυναίκα)
	Ιάφεθ: δεν δηλώνεται η ηλικία (νεαρός άνδρας)	**Ασία**: δεν δηλώνεται η ηλικία (νεαρή γυναίκα)
Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ (2011)	**Μένης**: 18 ετών	**Σήλια**: 18 ετών
	Ροβέρτος: 18 ετών	**Νόρμα**: 18 ετών
Θάνατος στο Βαλπαραΐζο (2013)	**Έριχ Χόνεκερ**: 80 ετών	**Μάργκοτ**: 65 ετών
		Κοντσέτα ντελ Αρίζος: 40 ετών

Αναφορικά με την οικογενειακή κατάσταση των χαρακτήρων και την αντιμετώπιση του γάμου από πλευράς τους, παρατηρούμε ότι από τον έγγαμο Βλάση Ταντή της *Βιοτεχνίας υαλικών* περνάμε στο μνηστευμένο ωραίο λοχαγό που επιθυμεί διακαώς το γάμο, αλλά τον εγκαταλείπει η Μαρία και εκείνος ακολουθεί μοναχική πορεία, στον Μπιλ Σερέτη της *Φανέλας με το εννιά*, που καταλήγει παντρεμένος δια της βίας, αλλά εγκαταλείπει τη Δώρα και έπειτα συζεί με την Κική (ωστόσο, η Δώρα επιθυμεί την οικογένεια, γι' αυτό προχωρά σε δεύτερο γάμο και αποκτά μάλιστα παιδί, ενώ η Κική δεν επιδιώκει το γάμο) και στον Αντρέι της *Συμμορίας της άρπας* που ερωτεύθηκε παράφορα την Τζένη (αλλά εκείνη παντρεύεται έναν άλλον και αποκτά ένα γιο μαζί του), όταν ήταν είκοσι τεσσάρων ετών και η προδοσία της τον οδήγησε στην αυτοκαταστροφή και στην επιλογή μοναχικής πορείας. Στο *Δυο φορές Έλληνας*, ο Ευγένιος και ο Μιχάλης είναι παντρεμένοι με τη Μάχη και τη Μάγδα αντιστοίχως και το μεν πρώτο ζευγάρι δεν έχει αποκτήσει παιδιά, το δε δεύτερο έχει ένα γιο, ενώ ο Άγγελος διάγει μοναχικό βίο έπειτα από την ατυχή κατάληξη του δεσμού του με τη Μαρία, η οποία φέρνει στον κόσμο το γιο του Αλέξανδρου Αλεξανδρίδη. Στο *Νώε* το ζευγάρι περιβάλλεται από τους τρεις γιους και τις νύφες του, στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο* ο Έριχ Χόνεκερ έχει τελέσει δύο γάμους και έχει αποκτήσει μία κόρη, ενώ τέλος, στις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ* πρωταγωνιστούν έφηβοι που προέρχονται από διάφορες οικογένειες, ευτυχισμένες ή μη.

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημάνουμε την παγιωμένη θέση του συγγραφέα ότι οι γυναίκες επιλέγουν τους άνδρες που παραμένει σταθερή και ξεκάθαρη από τη *Βιοτεχνία υαλικών* έως το *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο*. Ας θυμηθούμε τη σχετική διατύπωση στη *Βιοτεχνία υαλικών* που αναφέρεται στην επιλογή του Βλάση από την Μπέμπα: «Από τότε που κληρονόμησε το μαγαζί του πατέρα της κι αποφάσισε να πάρει σύζυγο και συνεταίρο» (ΒΥ 11) και ας ακούσουμε τον Έριχ Χόνεκερ στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο* να δηλώνει ότι οι γυναίκες έχουν ένστικτο και δεν πρέπει να τις υποτιμούμε: «'Οι γυναίκες είναι πάντα γυναίκες […] μονίμως ανησυχούν. Έχουν ένστικτο αυτές, μην τις υποτιμούμε. Εμείς οι άντρες μπροστά τους είμαστε μωρά. Ακόμα κι όταν μας επιλέγουν για συζύγους ή εραστές'» (ΘΒ 182). Επομένως, η γυναίκα έχει κυρίαρχο και πρωταγωνιστικό ρόλο στη ζωή,[498] ενώ ο άνδρας ακολουθεί

[498]Ο συγγραφέας δηλώνει: «'Όμως να ξέρετε οι γυναίκες είναι σοφές γάτες, ξέρουν τα πάντα'», βλ. Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: 'Όλοι μας έχουμε μια σκοτεινή πλευρά'», (υποσ. 90). Στη συνέχεια παρατίθενται μερικά χαρακτηριστικά αποσπάσματα από το μυθιστόρημα *Δυο*

τις επιθυμίες και τις αποφάσεις της. Ως προς την αφοσίωση των ανδρικών χαρακτήρων στις συζύγους τους, διαπιστώνουμε ότι ο Βλάσης, ο Ευγένιος, ο Μιχάλης, ο Νώε και ο Έριχ Χόνεκερ παρουσιάζονται πιστοί και αφοσιωμένοι σύζυγοι. Επίσης, αφοσιωμένοι σύντροφοι είναι ο ωραίος λοχαγός, ο Άγγελος και ο Μπιλ (αλλά μόνο στην Κική, αφού πριν από αυτήν συνήθιζε να συνάπτει και να διαλύει δεσμούς με μεγάλη ευκολία). Όσον αφορά στις γυναίκες, απεικονίζονται αφοσιωμένες σύντροφοι η Κική, η Μάγδα, η κυρία Νώε και η Μάργκοτ, οι οποίες στέκονται στο πλευρό των συζύγων/συντρόφων τους διαρκώς και αδιαλείπτως μέχρι την τελευταία στιγμή τους, σε αντιδιαστολή με την Μπέμπα και τη Μάχη που υπήρξαν άστατες και επιπόλαιες, αφού συνήψαν παράνομους δεσμούς με άλλους άνδρες. Ωστόσο, πρέπει να επισημάνουμε ότι η Μπέμπα και η Μάχη έμειναν κοντά στους συζύγους τους ως το τέλος και τους συμπαραστάθηκαν ενεργά, όταν εκείνοι βρέθηκαν αντιμέτωποι με σοβαρά προβλήματα υγείας, σε αντίθεση με τη Μαρία του *Ωραίου λοχαγού* που τον εγκατέλειψε στην πιο κρίσιμη καμπή της ζωής του. Η μεγάλη διαφορά του μυθιστορήματος *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο* από τα υπόλοιπα μυθιστορήματα ως προς την αφοσίωση και την πίστη των ανδρών και των γυναικών έγκειται στο γεγονός ότι σ' αυτό το μυθιστόρημα ο άνδρας (Έριχ) είναι εκείνος που θέλγεται από άλλη γυναίκα (Κοντσέτα), αλλά αντιστέκεται –όπως είχε αντισταθεί και στο παρελθόν στην περίπτωση της Βουλγάρας Βασίλκας– και δεν οδηγείται στο σημείο ν' απατήσει τη Μάργκοτ, παρ' όλο που το σκέφτεται.

φορές Έλληνας, όπου διατυπώνονται διάφορες απόψεις για τις γυναίκες: «Όπως όλες οι γυναίκες, έτσι κι αυτή έχει τη δικαιολογία στο τσεπάκι της» (2ΦΕ 239), «Οι γυναίκες είναι γεννημένες νοσοκόμες, παραμάνες, μάνες, φρουροί» (2ΦΕ 421) και «Μυστήρια τρένα οι γυναίκες, δεν ξέρεις αν γελάνε ή αν κλαίνε, αν σκέφτονται ή αν ρεμβάζουν, τι της απασχολεί στο βάθος του μυαλού. Χάος, γκρεμός οι σχέσεις μαζί τους» (2ΦΕ 580-581).

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Αφοσίωση των δύο φύλων

ΤΙΤΛΟΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ	**ΑΝΔΡΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**	**ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**
Βιοτεχνία υαλικών (1975)	**Βλάσης**: πιστός σύντροφος	**Μπέμπα**: συνάπτει δεσμό με τον Μίμη Ρογκάκη, αλλά επιστρέφει στη συζυγική στέγη
Ο ωραίος λοχαγός (1982)	**Ωραίος λοχαγός**: πιστός σύντροφος	**Μαρία**: συνάπτει δεσμό με ανώτερο στρατιωτικό και εγκαταλείπει οριστικά τον ωραίο λοχαγό
Η φανέλα με το εννιά (1986)	**Μπιλ Σερέτης:** άστατος ερωτικά	**Δώρα:** πιστή στον Μπιλ, αλλά την εγκαταλείπει και παντρεύεται άλλον
		Κική: αγαπά τον Μπιλ και τον περιμένει
Η συμμορία της άρπας (1993)	**Αντρέι**: πιστός σύντροφος	**Τζένη**: άστατη ερωτικά / εγκαταλείπει τον Αντρέι και παντρεύεται έναν επιχειρηματία
Δυο φορές Έλληνας (2001)	**Ευγένιος**: πιστός σύντροφος	**Μάχη**: συνάπτει δεσμό με τον Ανδρέα Μαυροκέφαλο, αλλά δεν εγκαταλείπει τη συζυγική στέγη
	Άγγελος: πιστός σύντροφος	**Μαρία**: εξαναγκάζεται να παντρευτεί τον Αλέξανδρο
	Μιχάλης: αφοσιωμένος, αλλά αδιάφορος σύντροφος	**Μάγδα**: πιστή και αφοσιωμένη σύζυγος
Νώε (2003)	**Νώε**: πιστός	**κυρία Νώε**: πιστή και αφοσιωμένη σύζυγος
	Σημ: με τάσεις απιστίας	**Λίζα**: με τάσεις απιστίας

	Χαμ: με τάσεις απιστίας	**Άννα**: με τάσεις απιστίας
	Ιάφεθ: πιστός και αφοσιωμένος	**Ασία**: πιστή και αφοσιωμένη
Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ (2011)	**Μένης**: αναγκάζεται να εγκαταλείψει τη Σήλια	**Σήλια**: ερωτευμένη με τον Μένη, αλλά μένει μόνη της εξαιτίας της παρέμβασης της μητέρας της
	Ροβέρτος: ερωτευμένος με τη Νόρμα, βιώνει την απόρριψή της	**Νόρμα**: δεν πιστεύει στον έρωτα και δεν ερωτεύεται / απορρίπτει τον Ροβέρτο
Θάνατος στο Βαλπαραΐζο (2013)	**Έριχ Χόνεκερ**: πιστός στη σύζυγό του, αλλά με τάσεις θαυμασμού για την Κοντσέτα	**Μάργκοτ**: πιστή
		Κοντσέτα ντελ Αρίζος: με τάσεις θαυμασμού για τον Έριχ

Ένα πρώτο συμπέρασμα που προκύπτει από τη συμπεριφορά και την έκφραση της σεξουαλικότητας των γυναικείων χαρακτήρων είναι ότι οι γυναίκες έπαψαν να είναι θύματα και μάλιστα γίνονται οι ίδιες θύτριες στη σχέση τους, αφού παρατηρούμε ότι δεν είναι πια οι απατημένες αλλά αυτές που απατούν τους άνδρες τους. Ένα άλλο συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι οι περισσότερες είναι ηδυπαθείς, φλογερές γυναίκες, με έντονη σεξουαλικότητα και καθόλου σεμνοτυφία και έτσι άλλες εξ αυτών επιδιώκουν και γεύονται καινούργιες ηδονές, όπως η Μπέμπα της *Βιοτεχνίας υαλικών*, η Μαρία του *Ωραίου Λοχαγού*, η Τζένη της *Συμμορίας της άρπας*, η Μάχη του *Δυο φορές Έλληνας*, ενώ άλλες μένουν μόνον στις προθέσεις, όπως η Λίζα και η Άννα του μυθιστορήματος *Νώε*.

Ως προς το μορφωτικό επίπεδο των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, παρατηρούμε ότι διαμορφώνονται δύο κυρίαρχες ομάδες. Η πρώτη, με τα μικρότερα ποσοστά, κλίνει προς την πανεπιστημιακή μόρφωση και η δεύτερη αρκείται στις εγκύκλιες σπουδές ή περιφρονεί γενικότερα τη μόρφωση και προβάλλει την αξία της καλλιέργειας με την ευρύτερη έννοια. Έτσι, στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται ο

Βλάσης και η Μπέμπα που είναι πανεπιστημιακού επιπέδου, όπως και οι πρωταγωνιστές της *Συμμορίας της άρπας* και ειδικότερα ο Αντρέι που έχει ακολουθήσει ανώτερες μουσικές και κλασικές σπουδές στην Ιταλία και η Τζένη που γνωρίζει τη ρωσική γλώσσα άπταιστα και σπουδάζει ιστορία τέχνης και τέλος, ο ωραίος λοχαγός που είναι απόφοιτος της Σχολής Ευελπίδων.

Αντιθέτως, στη δεύτερη κατηγορία συναντάμε χαρακτήρες, όπως ο Μπιλ Σερέτης που είναι αμόρφωτος και ο ίδιος ο συγγραφέας δηλώνει για αυτόν: «‘Οπωσδήποτε θα ήταν ένας άνθρωπος που δεν έχει σχέση με γράμματα, είναι δηλαδή άναρθρος, πρωτόγονος, κλειστός, ατίθασος και κυρίως απροσάρμοστος σε ό,τι έχει σχέση με την πραγματικότητα. Ένας άνθρωπος που σφύζει από ζωή, αλλά δεν προσαρμόζεται στο κοινωνικό του περιβάλλον’».[499] Στο *Δυο φορές Έλληνας* ο Μιχάλης είναι αμόρφωτος, αλλά πασχίζει να σπουδάσει το γιο του, τον Νικόλα, ενώ ο Ευγένιος αρνείται να κάνει ανώτερες σπουδές, αφού τις θεωρεί χάσιμο χρόνου και δεν τον καλύπτουν και ο Άγγελος παρουσιάζεται ως ένας σκεπτόμενος, υπεύθυνος και συνειδητοποιημένος νέος, χωρίς να έχει ακολουθήσει ούτε αυτός ανώτερες σπουδές, βαδίζοντας μάλλον στα χνάρια του Ευγένιου που τον επηρεάζει εντονότατα. Την ίδια γραμμή ακολουθεί και ο Νώε, ο οποίος διακρίνεται για την ευρύτερη καλλιέργεια, την έμφυτη φιλομάθεια και τις πνευματικές ανησυχίες του, χαρακτηριστικά που έχει κληρονομήσει και ο μικρότερος γιος του, ο Ιάφεθ, ο οποίος μάλιστα είναι φοιτητής της Φιλοσοφικής αλλά δεν ενδιαφέρεται για το πτυχίο, ενώ οι άλλοι δύο γιοι του είναι εντελώς αδιάφοροι για σπουδές και μόρφωση. Οι γυναικείοι χαρακτήρες των παραπάνω μυθιστορημάτων συμβαδίζουν, θα λέγαμε, με τους ανδρικούς στο μορφωτικό επίπεδο και έτσι, η Δώρα και η Κική στη *Φανέλα με το εννιά*, η Μάχη, η Μάγδα και η Μαρία στο *Δυο φορές Έλληνας* αλλά και η κυρία Νώε και οι νύφες της στο *Νώε* –πλην της Ασίας που σπουδάζει στη Σχολή Καλών Τεχνών– δεν ακολουθούν ανώτερες σπουδές, ωστόσο θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η Κική και η Μαρία επιθυμούσαν να σπουδάσουν, αλλά δεν τους το επέτρεψαν οι συνθήκες.

[499] Ό.π., Κώστας Π. Καναβούρης – Αγγελική Κώττη, (υποσ. 201).

ΠΙΝΑΚΑΣ 3

Μορφωτικό επίπεδο χαρακτήρων

ΤΙΤΛΟΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ	**ΑΝΔΡΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**	**ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**
Βιοτεχνία υαλικών (1975)	**Βλάσης**: πανεπιστημιακού επιπέδου	**Μπέμπα**: πανεπιστημιακού επιπέδου
Ο ωραίος λοχαγός (1982)	**Ωραίος λοχαγός**: απόφοιτος Σχολής Ευελπίδων	**Μαρία**: δεν γίνεται κάποια σχετική αναφορά (μάλλον αμόρφωτη)
Η φανέλα με το εννιά (1986)	**Μπιλ**: αμόρφωτος	**Δώρα**: δεν γίνεται κάποια σχετική αναφορά (μάλλον αμόρφωτη)
		Κική: δεν γίνεται κάποια σχετική αναφορά (αμόρφωτη αλλά με έφεση στη γνώση)
Η συμμορία της άρπας (1993)	**Αντρέι**: πανεπιστημιακού επιπέδου	**Τζένη**: πανεπιστημιακού επιπέδου
Δυο φορές Έλληνας (2001)	**Ευγένιος**: περιφρόνηση προς τις ανώτερες σπουδές – εκλεπτυσμένα γούστα και καλλιέργεια	**Μάχη**: δεν γίνεται κάποια αναφορά σε ανώτερες σπουδές, αλλά τη βλέπουμε να έχει πνευματικές ανησυχίες
	Άγγελος: χωρίς ανώτερες σπουδές	**Μαρία**:χωρίς ανώτερες σπουδές λόγω συνθηκών και όχι από άποψη / οι σπουδές αποτελούν το απωθημένο της
	Μιχάλης: αμόρφωτος / επιδιώκει να παρέχει τις	**Μάγδα**: δεν γίνεται κάποια αναφορά σε σπουδές

	καλύτερες σπουδές στο γιο του	
Νώε (2003)	**Νώε**: περιφρόνηση προς τις ανώτερες σπουδές – εκλεπτυσμένα γούστα και καλλιέργεια	**κυρία Νώε**: αμόρφωτη
	Σημ: περιφρόνηση προς τις ανώτερες σπουδές	**Λίζα**: αμόρφωτη
	Χαμ: περιφρόνηση προς τις ανώτερες σπουδές	**Άννα**: αμόρφωτη
	Ιάφεθ: αιώνιος φοιτητής Φιλοσοφικής	**Ασία:** σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών
Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ (2011)	**Μένης**: μαθητής τελευταίας τάξης Γυμνασίου	**Σήλια**: απόφοιτος Γυμνασίου
	Ροβέρτος: απόφοιτος Γυμνασίου	**Νόρμα**: απόφοιτος Γυμνασίου
Θάνατος στο Βαλπαραΐζο (2013)	**Έριχ Χόνεκερ:** δεν γίνεται κάποια αναφορά σε σπουδές	**Μάργκοτ:** δεν γίνεται κάποια αναφορά σε σπουδές
		Κοντσέτα ντελ Αρίζος: δεν γίνεται κάποια αναφορά σε σπουδές

Η πλειονότητα των χαρακτήρων που παρουσιάζονται στα μυθιστορήματα του Μένη Κουμανταρέα προέρχεται κυρίως από τα κατώτερα λαϊκά στρώματα και τη μεσαία αστική τάξη και περιλαμβάνει απλούς, καθημερινούς ανθρώπους, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποκλείονται εντελώς όσοι προέρχονται από την ανώτερη αστική τάξη. Στον ακόλουθο πίνακα παρουσιάζεται σχηματικά η κοινωνική προέλευση των μυθιστορηματικών χαρακτήρων του Μένη Κουμανταρέα.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4

Κοινωνική θέση/καταγωγή

ΤΙΤΛΟΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ	**ΑΝΔΡΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**	**ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**
Βιοτεχνία υαλικών (1975)	**Βλάσης Ταντής**: μικροαστός	**Μπέμπα**: μικροαστή
Ο ωραίος λοχαγός (1982)	**Ωραίος λοχαγός**: λαϊκής καταγωγής	**Μαρία**: λαϊκής καταγωγής
Η φανέλα με το εννιά (1986)	**Μπιλ Σερέτης**: λαϊκής καταγωγής	**Δώρα**: λαϊκής καταγωγής
		Κική: λαϊκής καταγωγής
Η συμμορία της άρπας (1993)	**Αντρέι**: λαϊκής καταγωγής	**Τζένη**: μεγαλοαστικής τάξης
Δυο φορές Έλληνας (2001)	**Ευγένιος**: μικροαστός	**Μάχη**: μεσαίας αστικής τάξης
	Άγγελος: μεσαίας αστικής τάξης	**Μαρία**: λαϊκής καταγωγής
	Μιχάλης: μικροαστός	**Μάγδα**: μεσαίας αστικής τάξης
Νώε (2003)	**Νώε**: μεσαίας αστικής τάξης	**κυρία Νώε**: μικροαστή
	Σημ: μεσαίας αστικής τάξης	**Λίζα**: μικροαστή
	Χαμ: μεσαίας αστικής τάξης	**Άννα**: μικροαστή

	Ιάφεθ: μεσαίας αστικής τάξης	**Ασία**: μικροαστή
Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ (2011)	**Μένης**: μεσαίας αστικής τάξης	**Σήλια**: μεσαίας αστικής τάξης
	Ροβέρτος: μεσαίας αστικής τάξης	**Νόρμα**: μεγαλοαστικής τάξης
Θάνατος στο Βαλπαραΐζο (2013)	**Έριχ Χόνεκερ**: λαϊκής τάξης	**Μάργκοτ**: λαϊκής τάξης
		Κοντσέτα ντελ Αρίζος: λαϊκής τάξης

Ως προς την πολιτικοποίηση των χαρακτήρων, αντιλαμβανόμαστε ότι οι ανδρικοί χαρακτήρες είναι πιο συντηρητικοί και πολιτικά ουδέτεροι σε αντίθεση με τους γυναικείους που είναι προοδευτικοί, ενεργοί και δραστήριοι και εκπροσωπούν τις δυνάμεις της προόδου, της εξέλιξης και της αλλαγής. Απόδειξη τούτου αποτελεί το γεγονός ότι στη *Βιοτεχνία υαλικών* η Μπέμπα Ταντή είναι αριστερή και διακρίνεται για τους αγώνες της κατά τη διάρκεια των φοιτητικών χρόνων της, αλλά και αργότερα, ενώ ο Βλάσης είναι συντηρητικός και απέχει από κοινωνικούς αγώνες και ιδεολογίες. Στον *Ωραίο λοχαγό* ο ομώνυμος χαρακτήρας αποφεύγει να τοποθετηθεί πολιτικά, αν και υποψιαζόμαστε ότι θέλγεται από προοδευτικές ιδέες και απόψεις, ενώ για τη Μαρία δεν έχουμε καμία αναφορά σε ιδεολογικές τοποθετήσεις. Στη *Φανέλα με το εννιά* ο Μπιλ είναι συνειδητά αποστασιοποιημένος από την πολιτική και από οποιαδήποτε ιδεολογική γραμμή, διότι έχει στυφή γεύση από τη διάψευση των προσδοκιών του πατέρα του από την εμπλοκή του με την Αριστερά, ενώ δεν γίνεται καμία αναφορά στα ιδεολογικά πιστεύω της Δώρας και της Κικής. Στο *Δυο φορές Έλληνας* ο Ευγένιος δεν μετέχει σε αγώνες και δεν υποστηρίζει καμία πολιτική παράταξη, καθώς είναι υπέρμαχος της μεσότητας και του συγκερασμού των αντιθέσεων, ενώ η Μάχη ως διεκδικητικός τύπος που είναι, εντάσσεται στην Αριστερά θεωρητικώς και πρακτικώς. Ωστόσο, όταν βιώνει τη διάψευση, αποτραβιέται χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παύει να έλκεται από τα οράματα της αριστερής ιδεολογίας, απλώς, γίνεται ρεαλίστρια και συνειδητοποιεί το ουτοπικόν του πράγματος. Ο Άγγελος επίσης θέλγεται από την αριστερή ιδεολογία, αλλά δεν στρατολογείται ούτε εντάσσεται σε κάποιους μηχανισμούς, ενώ η Μαρία είναι αριστερή ως το μεδούλι και αυτό είναι ευεξήγητο, αφού η οικογένειά της θρηνεί την

απώλεια του αδελφού της στη Μακρόνησο, ωστόσο δεν είναι από τις γυναίκες που βγαίνουν στους δρόμους για να διατρανώσουν τα πιστεύω τους. Τέλος, η Μάγδα δεν ενδιαφέρεται καθόλου για την πολιτική και δυσανασχετεί ακόμη και με τις πολιτικές συζητήσεις που διεξάγονται στο σπίτι της, αφού ανησυχεί μήπως διαρραγεί η ενότητα της οικογένειας εξαιτίας των διαφορετικών πολιτικών πεποιθήσεων της προοδευτικής αδελφής της και του συντηρητικού Μιχάλη, του άνδρα της. Στο *Νώε* ο ομώνυμος χαρακτήρας είναι πολιτικά ουδέτερος, καθώς επίσης και η κυρία Νώε, η οποία απέχει από κοινωνικούς αγώνες και δεν έχει καμία κομματική ταυτότητα και κανέναν κομματικό προσανατολισμό. Στις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ* γίνεται έμμεση αναφορά στην κομμουνιστοφοβία του πατέρα του Μένη, η οποία αποτελεί την αφορμή για την πραγματοποίηση του ταξιδιού του δεκαοκτάχρονου στο εξωτερικό. Τέλος, δεν χρειάζονται ιδιαίτερες συστάσεις για το Γενικό Γραμματέα της Λαοκρατικής Δημοκρατίας της Γερμανίας, Έριχ Χόνεκερ ο οποίος πλαισιώνεται από μια αρκετά δυναμική και πολιτικά ενεργή σύζυγο, τη Μάργκοτ και επιπλέον, στο τέλος της ζωής του προλαβαίνει να γνωρίσει μια πολύ σημαντική και εξίσου μαχητική γυναίκα, την Κοντσέτα η οποία ομορφαίνει τις τελευταίες μέρες του και του δίνει την ευκαιρία ν' αποδείξει ότι η αγωνιστικότητα και το πάθος δεν γνωρίζουν ηλικία και ότι είναι χαρακτηριστικά που ακολουθούν τον άνθρωπο δια βίου. Ο ακόλουθος πίνακας αποδεικνύει ότι οι ανδρικοί χαρακτήρες είναι κατά κύριο λόγο πολιτικά ουδέτεροι και αποστασιοποιημένοι, την ώρα που οι γυναικείοι χαρακτήρες είναι έντονα πολιτικοποιημένοι, όπως παρατηρούμε στις περιπτώσεις των αριστερών Μπέμπας και Μάχης.

ΠΙΝΑΚΑΣ 5

Πολιτικοποίηση χαρακτήρων

ΤΙΤΛΟΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ	**ΑΝΔΡΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**	**ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**
Βιοτεχνία υαλικών (1975)	**Βλάσης**: από συντηρητική οικογένεια – πολιτικά ουδέτερος	**Μπέμπα**: αριστερή
Ο ωραίος λοχαγός (1982)	**Ωραίος λοχαγός:** πολιτικά ουδέτερος	**Μαρία**: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο
Η φανέλα με το εννιά (1986)	**Μπιλ**: απολιτίκ από άποψη	**Δώρα**: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο
		Κική: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο
Η συμμορία της άρπας (1993)	**Αντρέι**: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο	**Τζένη**: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο
Δυο φορές Έλληνας (2001)	**Ευγένιος:** πολιτικά ουδέτερος	**Μάχη**: αριστερή
	Άγγελος: χαρακτηρίστηκε αριστερός εξαιτίας των φρονημάτων της αδελφής του	**Μαρία**: αριστερή
	Μιχάλης: φανατικός δεξιός και βασιλόφρονας	**Μάγδα**: απολιτίκ
Νώε (2003)	**Νώε**: ουδέτερος	**κυρία Νώε**: αδιάφορη για την πολιτική
	Σημ: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο	**Λίζα**: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο
	Χαμ: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο	**Άννα**: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο
	Ιάφεθ: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο	**Ασία**: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο
Οι αλεπούδες του	**Μένης**: θέλγεται από την	**Σήλια**: δεν δηλώνεται

Γκόσπορτ (2011)	αριστερή ιδεολογία	κάποιο σχετικό στοιχείο
	Ροβέρτος: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο	**Νόρμα**: δεν δηλώνεται κάποιο σχετικό στοιχείο
Θάνατος στο Βαλπαραΐζο (2013)	**Έριχ Χόνεκερ**: Γραμματέας της Λαοκρατικής Δημοκρατίας της Γερμανίας	**Μάργκοτ**: πολιτικοποιημένη και στρατευμένη στο πλευρό του Χόνεκερ
		Κοντσέτα ντελ Αρίζος: έντονα πολιτικοποιημένη και ενεργός πολίτης

Ως προς την επαγγελματική απασχόληση, διαπιστώνουμε ότι στη *Βιοτεχνία υαλικών* ο Βλάσης είναι λογιστής και η Μπέμπα είναι επιχειρηματίας (και συγκεκριμένα πρόκειται για την ιδιοκτήτρια της βιοτεχνίας υαλικών), στον *Ωραίο λοχαγό* ο ανδρικός χαρακτήρας είναι στρατιωτικός και η Μαρία ασχολείται μάλλον με τα οικιακά (δεν αναφέρεται ρητώς), στη *Φανέλα με το εννιά* ο Μπιλ Σερέτης είναι ποδοσφαιριστής, ενώ η Δώρα είναι άνεργη (βεβαίως, αναζητούσε εργασία και όταν παντρεύεται τον Μπιλ, σκοπεύει να εργαστεί στη γραμματεία της ομάδας, ώστε να συνεισφέρει στα οικονομικά τους) και η Κική αρχικά στη Θεσσαλονίκη είναι μπαργούμαν, ενώ αργότερα, εργάζεται σε ένα γυαλάδικο στην Αθήνα. Στη *Συμμορία της άρπας* ο Αντρέι είναι μουσικός, ενώ η Τζένη παντρεύεται έναν επιχειρηματία και ασχολείται με την ανατροφή του παιδιού της, στο *Δυο φορές Έλληνας* ο Ευγένιος είναι διορθωτής σε εφημερίδα, ο Άγγελος είναι συγγραφέας και ο Μιχάλης είναι εισαγωγέας ποδηλάτων, ενώ και οι τρεις γυναικείοι χαρακτήρες ασχολούνται με τα οικιακά, μόνο η Μαρία εργάζεται ως μπέιμπι σίτερ σε κάπως μεγάλη ηλικία. Στο *Νώε* ο ομώνυμος χαρακτήρας είναι τραπεζικός υπάλληλος, ενώ οι γιοι του είναι άνεργοι, η κυρία Νώε, όσο ήταν ανύπαντρη, εργαζόταν ως δακτυλογράφος αλλά παραιτήθηκε από την εργασία της και αφοσιώθηκε στην ανατροφή των τέκνων της, όταν παντρεύτηκε. Στις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ* ο Μένης και τα υπόλοιπα παιδιά είναι μαθητές ή μόλις έχουν αποφοιτήσει και επιπλέον ο Μένης παρουσιάζεται ως εκκολαπτόμενος συγγραφέας και η Σήλια επιθυμεί να σπουδάσει δασκάλα. Στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο* ο Έριχ Χόνεκερ είναι πολιτικός, η Μάργκοτ είναι η σύζυγός του και η δόνα Κοντσέτα ντελ Αρίζος είναι εταίρα σε οίκο ανοχής. Το συμπέρασμα

που προκύπτει από τα προαναφερθέντα στοιχεία σχετικά με την επαγγελματική απασχόληση των χαρακτήρων είναι ότι οι γυναίκες είναι εργαζόμενες σε ένα μεγάλο ποσοστό και δεν περιμένουν να τις συντηρήσουν οι άνδρες, μάλιστα, σε κάποιες περιπτώσεις, όπως σ' αυτή των γιων του Νώε, παρατηρούμε ότι οι άνδρες είναι άεργοι και περιμένουν τα πάντα από τις γυναίκες τους.

ΠΙΝΑΚΑΣ 6

Επαγγελματική απασχόληση

ΤΙΤΛΟΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ	**ΑΝΔΡΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**	**ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ**
Βιοτεχνία υαλικών (1975)	**Βλάσης Ταντής**: λογιστής	**Μπέμπα**: επιχειρηματίας
Ο ωραίος λοχαγός (1982)	**Ωραίος λοχαγός**: κατώτερος στρατιωτικός	**Μαρία**: δεν δηλώνεται επαγγελματική απασχόληση
Η φανέλα με το εννιά (1986)	**Μπιλ Σερέτης**: ποδοσφαιριστής	**Δώρα**: άνεργη
		Κική: μπαργούμαν
Η συμμορία της άρπας (1993)	**Αντρέι**: μουσικός άρπας	**Τζένη**: πλουσιοκόριτσο
Δυο φορές Έλληνας (2001)	**Ευγένιος**: διορθωτής σ' εφημερίδα	**Μάχη**: οικιακά
	Άγγελος: συγγραφέας	**Μαρία**: οικιακά – ανατροφή τέκνου
	Μιχάλης: εισαγωγέας/ έμπορος	**Μάγδα**: οικιακά – ανατροφή τέκνου
Νώε (2003)	**Νώε**: τραπεζικός υπάλληλος	**κυρία Νώε**: οικιακά
	Σημ: άεργος	**Λίζα**: γραμματέας σε εταιρεία
	Χαμ: άεργος	**Άννα**: πωλήτρια σε μπουτίκ γυναικείων ρούχων

	Ιάφεθ: άεργος	**Ασία**: ζωγράφος / εργάζεται ως διακοσμήτρια
Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ (2011)	**Μένης**: μαθητής γυμνασίου / εκκολαπτόμενος συγγραφέας	**Σήλια**: απόφοιτος γυμνασίου / επιθυμεί να γίνει δασκάλα
	Ροβέρτος: απόφοιτος γυμνασίου	**Νόρμα**: απόφοιτος γυμνασίου
Θάνατος στο Βαλπαραΐζο (2013)	**Έριχ Χόνεκερ**: πολιτικός	**Μάργκοτ**: σύζυγος πολιτικού
		Κοντσέτα ντελ Αρίζος: εταίρα σε πολυτελή οίκο ανοχής

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημάνουμε ότι ένα στοιχείο που παρουσιάζεται έντονα στο έργο του Μένη Κουμανταρέα και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση είναι η αναφορά στην ψυχασθένεια. Έτσι, είτε θα συναντάμε χαρακτήρες που πάσχουν από ψυχικές διαταραχές είτε –αν το πνεύμα και η υπόθεση του έργου δεν επιτρέπουν την παρουσία ενός τέτοιου χαρακτήρα– θα υπάρχει κάποιος ψυχίατρος, όπως στην περίπτωση του μυθιστορήματος *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*, όπου ένας Έλληνας ψυχίατρος συναντιέται με τον Έριχ Χόνεκερ και συμβάλλει καθοριστικά στη βελτίωση της ψυχολογίας του κατά τις τελευταίες ώρες της ζωής του. Ο Κρ. Χουρμουζιάδης επισημαίνει ότι «οι ήρωες του Μένη Κουμανταρέα έχουν τα στοιχεία μιας ψυχικής ευγένειας που τους σώζει από τη χυδαιότητα. […] Το άτομο μένει δέσμιο μιας παθητικής έντασης ανάμεσα στις ανθρωπιστικές αξίες του και έναν κόσμο που πάσχει από την έλλειψή τους. Το επίτευγμα του Μένη Κουμανταρέα είναι η πειστική απόδοση της μόνιμης αυτής έντασης στον ψυχισμό της σύγχρονης αστικής κοινωνίας που είναι αγχωτική και όχι τραγική».[500] Μυθιστορήματα όπου πρωταγωνιστούν ψυχικά διαταραγμένοι άνδρες είναι η *Βιοτεχνία υαλικών*, ο *Ωραίος λοχαγός*, η *Συμμορία της άρπας*, το *Δυο φορές Έλληνας* κι ο *Νώε*, όπου στο τελευταίο

[500]Ό.π., Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μένης Κουμανταρέας: *Πλανόδιος Σαλπιγκτής*», (υποσ. 151), 111.

μυθιστόρημα ο ομώνυμος χαρακτήρας έχει ψυχολογικά προβλήματα και φεύγει, δραπετεύει από την πραγματικότητα, διότι δεν μπορεί να τη δεχθεί και να την αντιμετωπίσει. Έτσι, η φυγή φαντάζει για εκείνον ως η καλύτερη λύση και επινοεί την κιβωτό, για να μπορέσει να υλοποιήσει το ταξίδι, το οποίο ταξίδι είτε πραγματικό είτε νοερό βρίσκεται, επίσης, πάντα μέσα στα μυθιστορήματα του Μένη Κουμανταρέα.

Ένα άλλο βασικό θέμα που διαπερνά τα μυθιστορήματα του Κουμανταρέα είναι εκείνο της έλλειψης φίλων και της απέλπιδας προσπάθειας από πλευράς των χαρακτήρων για την απόκτηση και τη διατήρηση σταθερών φιλικών δεσμών. Έτσι, παρατηρούμε ότι ο Βλάσης δεν έχει πραγματικούς φίλους και δυσκολεύεται πολύ στη σύναψη φιλικών σχέσεων, ενώ η Μπέμπα είναι πιο επικοινωνιακή και εξωστρεφής, καθώς έχει διατηρήσει τις φιλίες της από το παρελθόν και επιπλέον προχωρά και σε καινούργιες γνωριμίες. Θα λέγαμε, μάλιστα, ότι ο Σπύρος Μαλακατές και ο Βάσος Ραχούτης είναι περισσότερο δικοί της φίλοι παρά του Βλάση. Ο ωραίος λοχαγός έχει φίλο τον Κακουλάκο, ο οποίος τον υπονομεύει αλλά δεν το αντιλαμβάνεται, διότι είναι φύσει ευγενικός και αθώος χαρακτήρας και θεωρεί ότι όλοι οι άνθρωποι είναι ειλικρινείς και άδολοι, όπως και αυτός και στη συνέχεια, αποκτά έναν όψιμο φίλο, το Σύμβουλο της Επικρατείας στον οποίο δείχνει την ευγνωμοσύνη του εμπράκτως. Ο Μπιλ συνάπτει διάφορες φιλίες, αλλά δεν τις διατηρεί, διότι είναι υπερφίαλος και άκρως εγωπαθής, ενώ δεν αναγνωρίζει τις οφειλές προς τους φίλους του ποτέ. Ο Αντρέι βιώνει το κενό των φίλων στη ζωή του και παραπονιέται ότι δεν απέκτησε ποτέ πραγματικούς φίλους, παρ' όλο που προσπάθησε. Ο Ευγένιος νιώθει την ανάγκη της φιλίας και καταβάλλει προσπάθειες για την απόκτηση φίλων, αλλά δυσκολεύεται πολύ και στο τέλος απογοητεύεται και κλείνεται στον εαυτό του, ενώ ο Άγγελος είναι μοναχικός τύπος και νιώθει ιδιαίτερη χαρά μόνο όταν συγχρωτίζεται με νεότερούς του. Ο Νώε είναι ο μοναδικός ανδρικός χαρακτήρας που έχει το απίστευτο προνόμιο να διατηρεί τη φιλία του με τον Άρη από τα μαθητικά του χρόνια μέχρι τα γεράματα και ο Μένης καταφέρνει να δημιουργήσει πολλές και καλές φιλίες με συνομηλίκους του αλλά και με πολύ μεγαλύτερούς του, αν και βρίσκεται σε μια ξένη χώρα και σ' ένα εντελώς άγνωστο μέρος. Τέλος, ο Έριχ Χόνεκερ δείχνει εμπιστοσύνη στο Φελζενστάιν, αφού πρώτα έχει πάρει τις πληροφορίες του γι' αυτόν –που είναι παραπλανητικές– και αποδεικνύεται ακόμη πιο φιλικός με τον Έλληνα γιατρό, πάλι έχοντας τις καλύτερες συστάσεις για το νεαρό από την όψιμη φίλη και συνεργάτιδά του, τη δόνα Κοντσέτα ντελ Αρίζος.

Αναφορικά με τη σχέση των ζευγαριών, παρατηρούμε ότι στη *Βιοτεχνία υαλικών* δεν υπάρχει καμία αλληλεπίδραση και επικοινωνία μεταξύ του Βλάση και της Μπέμπας Ταντή και ότι η αλλοτρίωση είναι εμφανέστατη. Ωστόσο, ο Βλάσης λατρεύει τη γυναίκα του, την ερωτεύεται παράφορα από την αρχή της γνωριμίας τους και εξακολουθεί να είναι ερωτευμένος μαζί της είκοσι χρόνια μετά, παρ' όλο που εισπράττει την απόρριψη και την περιφρόνησή της. Τη θαυμάζει για τις ιδέες, το δυναμισμό και τις δεξιότητές της, ενώ παραδέχεται ότι υστερεί συγκριτικά μ' εκείνη και ότι δεν διαθέτει τα ταλέντα της, γεγονός που καταδεικνύει την έλλειψη αυτοπεποίθησης και αυτοεκτίμησης από πλευράς του. Είναι άτολμος, ονειροπόλος, υποτονικός, μαλθακός, υποχωρεί στις απαιτήσεις και τις εντολές της και δεν καταφέρνει να βελτιώσει τη σχέση τους –παρά το γεγονός ότι το επιθυμεί διακαώς–, καθώς η Μπέμπα τον υποτιμά, τον περιφρονεί και τον αντιμετωπίζει ως ένα ενοχλητικό φορτίο. Ωστόσο, όταν πεθαίνει ο Βλάσης, το κενό του είναι δυσαναπλήρωτο και τότε συνειδητοποιεί η Μπέμπα ότι τον θαύμαζε, τον αγαπούσε και ότι είχε κερδίσει επάξια τη θέση του κοντά της.

Στον *Ωραίο λοχαγό* ο ομώνυμος χαρακτήρας σκιαγραφείται απόλυτα εξαρτημένος από τη Μαρία, η οποία του είναι απαραίτητη και αποτελεί το στήριγμά του. Τον έχει συνεπάρει η ιδέα του γάμου και μονοπωλεί τη σκέψη του, με αποτέλεσμα όλα τα άλλα θέματα να είναι δευτερεύουσας σημασίας γι' αυτόν. Το ρηξικέλευθο σ' αυτό το μυθιστόρημα είναι ότι παρουσιάζει τον άνδρα να επιθυμεί και να ονειρεύεται το γάμο, να κάνει σχέδια και να περιμένει εναγωνίως εκείνη την ώρα, ενώ η γυναίκα δεν δείχνει καμία ιδιαίτερη βιασύνη αλλά ζυγίζει και συνεξετάζει όλες τις παραμέτρους, πριν να οδηγηθεί σε μια τόσο σημαντική απόφαση. Τη στάση αυτή τη συναντάμε επίσης στη *Φανέλα με το εννιά* (όταν ο Μπιλ σκέφτεται το γάμο με την Κική, ενώ εκείνη δεν κάνει ανάλογες σκέψεις), στη *Συμμορία της άρπας* και στο *Δυο φορές Έλληνας* (όπου ο Άγγελος Αγγελίδης προσπαθεί να καταλάβει τους λόγους της αναβολής της επισημοποίησης της σχέσης τους από την πλευρά της Μαρίας).

Ο ωραίος λοχαγός αγαπά πάρα πολύ τη μνηστή του και είναι ταγμένος σ' αυτήν, γι' αυτό πληγώνεται και υποφέρει, όταν τον εγκαταλείπει αλλά δεν την κακίζει, τουναντίον τη συγχωρεί και επιπλέον είναι σίγουρος ότι κάποτε θα ξαναγυρίσει. Η Μαρία ωστόσο είναι ορθολογίστρια, ζυγίζει τα δεδομένα, προτάσσει τη λογική σε όλους τους τομείς κι έτσι αρχικά, είναι αφοσιωμένη στο λοχαγό και τον στηρίζει αλλά δεν συμμερίζεται τον ενθουσιασμό του για το γάμο, ενώ στη συνέχεια απομακρύνεται από κοντά του λόγω των ψυχολογικών προβλημάτων του αλλά και

των ‘υψηλών γνωριμιών’ που την οδήγησαν σε καλύτερη τύχη. Όσο τα πράγματα οδεύουν προς την κατεύθυνση που εκείνη επιθυμεί, τον αφήνει να πιστεύει ότι αυτός παίρνει τις αποφάσεις και κινεί τα νήματα της ζωής τους, παραμένοντας το βουβό πρόσωπο, όταν όμως ξεστρατίζουν, τότε η Μαρία αποκτά και λόγο και ρόλο και λαμβάνει πρωτοβουλίες που είναι προς το συμφέρον της, ενώ δεν διστάζει να εγκαταλείψει τον αρραβωνιαστικό της για έναν άλλο άνδρα. Ο ωραίος λοχαγός διατηρεί την αισιοδοξία και την ελπίδα του, όσο βρίσκεται στο πλευρό του η Μαρία. Με την απομάκρυνσή της χάνει σταδιακά τη δύναμη και την όρεξη για ζωή, ώσπου διαλύεται και τρελαίνεται, αφού είναι κυριολεκτικά γαντζωμένος και εξαρτημένος απ’ αυτήν.

Εξαρτημένος, λοιπόν, ο λοχαγός από τη γυναικεία παρουσία όπως και ο Βλάσης της *Βιοτεχνίας υαλικών* που θυμίζει τον ωραίο λοχαγό ως προς αυτήν την παράμετρο. Αναλογίες παρουσιάζουν και οι γυναικείοι χαρακτήρες των δύο μυθιστορημάτων με τη μεγάλη διαφορά ότι η Μαρία απομακρύνεται από το λοχαγό και τον εγκαταλείπει οριστικά, όταν αρχίζουν οι νευρικές διαταραχές, πράγμα που δεν συμβαίνει στη *Βιοτεχνία υαλικών*, αφού η Μπέμπα κλονίζεται αρχικά από την κατάσταση της υγείας του Βλάση και τον εγκαταλείπει προσωρινά για έναν άλλον άνδρα αλλά επιστρέφει και μένει μαζί του ως το τέλος. Η Μπέμπα αγαπά το Βλάση, ενώ δεν μπορούμε να συμπεράνουμε κάτι ανάλογο για τη Μαρία που χαρακτηρίζεται από ιδιοτελή κίνητρα και υστεροβουλία.

Στη *Φανέλα με το εννιά* παρατηρούμε ότι ο Μπιλ Σερέτης δεν επιθυμεί μόνιμη εγκατάσταση ούτε μόνιμη σχέση, ενώ σταθερή επιδίωξή του είναι οι πρόσκαιρες απολαύσεις και η διατήρηση της ανεξαρτησίας και της ελευθερίας του. Στόχος του είναι να γίνει διάσημος, με όποιο τίμημα, αδιαφορώντας αν θα πληγώσει τους ανθρώπους γύρω του. Έτσι, έχει τάσεις φυγής και σπάει κάθε δεσμό που μπορεί να λειτουργήσει ανασταλτικά και να γίνει τροχοπέδη στα όνειρά του, αφού αυτό που επιθυμεί είναι ν’ αλλάζει συνεχώς παραστάσεις, ενώ γενικά του αρέσει το παιχνίδι και θέλει να κατακτά την κορυφή και τους ανθρώπους, χωρίς ωστόσο να είναι σε θέση ν’ απολαύσει τίποτα.

Όσον αφορά στην επιλογή των ερωτικών συντρόφων του, εμφανίζεται μπερδεμένος και διχασμένος και παρατηρούμε ότι προτάσσει λανθασμένα κριτήρια με αποτέλεσμα να μην είναι ευτυχισμένος. Έτσι, απορρίπτει την Κική που τον αγαπούσε και τον νοιαζόταν πραγματικά και συνάπτει σχέση με τη Δώρα που το

ενδιαφέρον της για εκείνον δεν ήταν αληθινό και το μόνο που την απασχολούσε ήταν η αποκατάστασή της μέσω του γάμου. Η Δώρα, λοιπόν, δεν συμμερίζεται την αγάπη του για το ποδόσφαιρο και δεν δείχνει κανέναν ενθουσιασμό να τον παρακολουθήσει στο γήπεδο, αντιθέτως προσπαθεί να τον παγιδεύσει με τον καταναγκαστικό γάμο, όταν εκείνος επιχειρεί να φύγει από τη Θεσσαλονίκη, αλλά αυτός ο γάμος έχει ατυχή κατάληξη. Από την άλλη πλευρά, υπάρχει μια ξεχωριστή γυναίκα που όχι μόνο αγαπά το ποδόσφαιρο αλλά πηγαίνει και κρυφά να παρακολουθήσει τον Μπιλ στο γήπεδο. Η Κική είναι ερωτευμένη μαζί του και δεν αλλάζουν τα αισθήματά της, παρ' όλο που συνειδητοποιεί ότι εκείνος αδιαφορεί και την περιφρονεί. Ξέρει να περιμένει, δείχνει το ενδιαφέρον της και ζει στη σκιά του, αν και εισπράττει διαρκώς την απόρριψή του και επιπλέον γνωρίζει ότι αυτός γοητεύεται από τις ψεύτικες κούκλες και όχι από τις γυναίκες που ενδιαφέρονται πραγματικά. Παρακολουθεί στενά τη ζωή του με ένα ενδιαφέρον πραγματικό και αληθινό, δίχως καμία υστεροβουλία ούτε δεύτερη σκέψη στο μυαλό της, καθώς δεν επιδιώκει το γάμο πάση θυσία, όπως η Δώρα, και παρουσιάζεται προοδευτική, έχοντας απορρίψει τις οπισθοδρομικές απόψεις που θέλουν τη γυναίκα να αποκτά αξία και υπόσταση μέσα από το γάμο. Έτσι, τονίζει στον Μπιλ ότι δεν είναι υποχρεωμένος ν' αναλάβει οποιαδήποτε δέσμευση απέναντί της, ενώ εκείνος έχει πιο συντηρητικές απόψεις και δεν είναι αρνητικός στην ιδέα να 'κουκουλωθεί' με την Κική.

Περιπετειώδης και ασταθής, λοιπόν, η ζωή του Μπιλ, καθώς αλλάζει διαρκώς πόλεις, σπίτια, φίλους, σχέσεις, ωστόσο παραμένει ως το τέλος ασυμβίβαστος, αποφασιστικός, επίμονος, ώριμος και υπεύθυνος. Η ωριμότητα και η υπευθυνότητά του είναι πασιφανείς στον τρόπο που αποδέχεται την ήττα και τις συνέπειες των επιλογών του αδιαμαρτύρητα, αγόγγυστα και με στωικότητα. Θυμίζει έντονα την Μπέμπα της *Βιοτεχνίας* που αντιδρά ώριμα και υπεύθυνα, αποδεχόμενη την οικονομική καταστροφή με ψυχραιμία, δίχως υστερίες και δίχως να επιρρίπτει ευθύνες σε άλλους, αλλά και τη Μαρία Μαυρομάτη στο *Δυο φορές Έλληνας*, όπου η ηρωίδα δεν κατηγορεί τους άλλους για ό,τι της έχει συμβεί και εναρμονίζεται με τις εκάστοτε συνθήκες, ενώ στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η Μάχη, η οποία τονίζει: «'Δεν παρεξηγώ παρά μόνο τον εαυτό μου. Όταν κάτι δεν πάει καλά, είμαστε πάντα εμείς οι φταίχτες'» (2ΦΕ 293). Τέλος, στις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ*, ο Μένης παρουσιάζεται το ίδιο συνειδητοποιημένος και ώριμος και τονίζει στον Λουίτζι ότι πρέπει ν' αναλαμβάνει ο καθένας τις ευθύνες των πράξεών του και ν' αποδέχεται τις καταστάσεις ως έχουν.

Στη *Συμμορία της άρπας* η ζωή του Αντρέι άλλαξε άρδην, όταν γνώρισε την Τζένη, αφού επρόκειτο για μια σαγηνευτική ύπαρξη που τον γοήτευσε αμέσως τόσο με την εμφάνιση όσο και με τη συμπεριφορά και την προσωπικότητά της. Επιπλέον, συγκέντρωνε όλα τα χαρακτηριστικά που αναζητούσε εκείνος στη ζωή του, ήταν ένα πρόσωπο σταλμένο από τη μοίρα και του ήταν αδύνατον να φύγει μακριά της –παρ' όλο που υπήρχαν σημάδια που του έδειχναν ότι πρέπει να προσέχει–, διότι απλούστατα την είχε ερωτευθεί παράφορα, ενώ και εκείνη δήλωνε ότι τον αγαπούσε τόσο πολύ που δεν το άντεχε. Η στάση της, όμως, απέναντι στον Αντρέι ήταν ανέντιμη, καθώς είχε συνάψει παράλληλη σχέση μ' ένα νεαρό ζωγράφο και ο Αντρέι το ανακάλυψε εντελώς τυχαία ακριβώς την ημέρα του ρεσιτάλ του με ολέθριες συνέπειες για τη ζωή και την καριέρα του και έτσι τον βλέπουμε να τα εγκαταλείπει όλα βαθιά απογοητευμένος και συντετριμμένος, ενώ δείχνει ότι δεν ξεπέρασε ποτέ την απόρριψή της και ότι την αγαπούσε αληθινά, αφού δεν παντρεύτηκε ποτέ και δεν έκανε δική του οικογένεια.

Στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* ο Ευγένιος αναζητά τη στοργή και την τρυφερότητα της γυναίκας του και παραπονιέται διαρκώς ότι δεν τον αγαπά η Μάχη, ενώ καταρρέει, όταν διαπιστώνει ότι τον απατά. Η Μάχη είναι μια γυναίκα δυναμική και αντιδραστική, αντιθέτως ο Ευγένιος είναι αδύναμος και υποταγμένος και αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για δύο εκ διαμέτρου αντίθετες ιδιοσυγκρασίες και το γεγονός αυτό τους οδηγεί στην αποξένωση και την αποτελμάτωση. Στη σχέση του δεύτερου ζευγαριού του μυθιστορήματος παρατηρούμε ότι ο Άγγελος ερωτεύεται τη Μαρία κι ότι η ζωή του αποκτά νόημα κι αξία κοντά της, αλλά όταν τον εγκαταλείπει, εκείνος νιώθει ότι χάνει τα πάντα, ωστόσο με την πάροδο του χρόνου και με τη βοήθεια της άλλης μεγάλης αγάπης του, της συγγραφής, συνέρχεται κι αντιμετωπίζει τα πράγματα με ρεαλισμό και λογική. Η Μαρία ικανοποιεί τις επιθυμίες των άλλων, ξεχνώντας εντελώς τον εαυτό της και έτσι φέρνει στον κόσμο το γιο του Αλέξανδρου, ενώ είναι ερωτευμένη με τον Άγγελο, τον οποίο δεν ξεπερνά ποτέ και παρακολουθεί από μακριά τη ζωή του, αλλά και αυτός δεν παντρεύεται. Όταν συναντιούνται τυχαία μετά από χρόνια αποκαλύπτεται η αλήθεια, ότι δηλαδή η Μαρία θυσιάστηκε, λαμβάνοντας μια απόφαση που θα κατέστρεφε την ευτυχία της, αλλά θα προστάτευε τα αγαπημένα της πρόσωπα. Έτσι, λοιπόν, αποδεικνύεται πραγματικά εξαιρετική γυναίκα κι αλτρουίστρια, αφού είναι έτοιμη να θυσιάσει τη δική της ευτυχία για χάρη των άλλων. Τέλος, η ζωή του τρίτου ζευγαριού είναι εντελώς τυπική, συμβατική και

αδιάφορη, αφού ο Μιχάλης είναι εγωιστής και υλιστής και δεν αγαπά τη Μάγδα, και αυτό το συνειδητοποιεί εκείνη πολύ αργότερα, όταν έχει πια πεθάνει ο άνδρας της.

Στο μυθιστόρημα *Νώε* βλέπουμε την έντονη διάψευση των σχεδίων και των ονείρων της κυρίας Νώε, καθώς από την παραμυθένια ζωή που ονειρεύτηκε με το σύζυγό της, βίωσε την απογοήτευση, αφού είναι εντελώς ασύμβατο ζευγάρι. Προσπαθώντας να ερμηνεύσει τους λόγους που επέλεξε το Νώε για σύντροφό της, βρίσκει ότι ήταν το μείγμα του πολύ μυστήριου, περίεργου, απόμακρου και καλλιεργημένου τύπου που τη γοήτευσε και θυμάται ότι ήταν πεπεισμένη από το πρώτο ραντεβού τους ότι ο Νώε ήταν ο άνθρωπος της ζωής της. Την κατακτά, λοιπόν, με την προσωπικότητα και τη συμπεριφορά του και δεν μπορεί να ζήσει μακριά του, παρ' όλο που είχαν συχνές συγκρούσεις. Όταν επιστρέφουν από το ταξίδι, η σχέση του ζευγαριού αλλάζει ριζικά, αφού η κυρία Νώε γίνεται πιο εκδηλωτική και εξωτερικεύει την αγάπη της στο Νώε, γίνεται πολύ περιποιητική και μένει σταθερά δίπλα του ως το τέλος της ζωής τους, παρ' όλες τις διαφωνίες και τις συγκρούσεις τους, αφού ουσιαστικά τον αποδέχεται όπως είναι και δεν προσπαθεί να τον αλλάξει. Σταδιακά, κατανοεί και εκείνος τη συμπεριφορά, τις αντιδράσεις και τις ανάγκες της γυναίκας του και συνειδητοποιεί ότι δεν ασχολήθηκε ποτέ σοβαρά ούτε μ' εκείνη ούτε πολύ περισσότερο με τους γιους του. Καταλαβαίνει ότι οι γκρίνιες και οι παραξενιές της οφείλονται στο γεγονός ότι γερνάει και παραδέχεται ότι έχει δίκιο όταν τον κατηγορεί ότι κλείνεται στον εαυτό του και αδιαφορεί για τους γύρω. Ηλικιωμένος πια, ο Νώε ξέρει πως η γυναίκα του ανησυχεί και νοιάζεται για εκείνον και αυτό τον κάνει να την αγαπά περισσότερο και να είναι πολύ τρυφερός και εκδηλωτικός μαζί της.

Στο μυθιστόρημα *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ* ο Μένης συγκινείται ιδιαιτέρως από την παρουσία της Σήλιας και απολαμβάνει την παρέα της σε αφάνταστο σημείο, αφού μάλιστα έχει αρχίσει να την ερωτεύεται, αλλά αναγκάζεται να κρύψει τα αισθήματά του και να την πληγώσει, σεβόμενος την παράκληση της μητέρας της να της φερθεί αδελφικά και να μην την αφήσει να πιστεύει ότι μπορεί να γίνει κάτι μεταξύ τους, ώστε να μην στενοχωρηθεί μετά από την αναχώρησή του από το Γκόσπορτ. Ωστόσο, η Σήλια πικραίνεται από τη στάση του, αφού αγνοεί την παρέμβαση της μητέρας της αλλά και ο Μένης τη σκέφτεται πάντοτε, ακόμα και όταν επιστρέφει στην Αθήνα. Αντιθέτως, η Νόρμα δεν πιστεύει στον έρωτα, είναι ρεαλίστρια και ορθολογίστρια, επιπλέον, το πάθος και η αμφιβολία δεν έχουν καμία θέση στη ζωή της, αφού δεν είναι καθόλου συναισθηματική και ρομαντική. Παρ' όλο

που έχει επίγνωση ότι ασκεί έντονη επιρροή πάνω στον Ροβέρτο, αδιαφορεί και δεν του δίνει ελπίδες, καθώς δεν επιθυμεί κάτι περισσότερο από εκείνον πέραν της φιλικής σχέσης. Ωστόσο, ο Ροβέρτος είναι πολύ ερωτευμένος μαζί της και στενοχωριέται από τη στάση της. Θέλοντας ν' αμυνθεί και να μην δείξει πόσο τρωτός και ευάλωτος είναι, υποστηρίζει ότι του είναι αδιάφορες οι γυναίκες και δεν στενοχωριέται γι' αυτές, όμως, αναλύεται σε λυγμούς για τη Νόρμα, όταν αποχαιρετά τον Μένη και φαίνεται πόσο πολύ τον πληγώνει η απόρριψή της. Έτσι, αντιλαμβανόμαστε ότι υπάρχουν και καταστάσεις που αποδυναμώνουν και αποσυντονίζουν τον Ροβέρτο, παρά το γεγονός ότι διακρίνεται στην παρέα και έχει καταφέρει να τους κερδίσει όλους, ότι είναι δυναμικός και σίγουρος για τον εαυτό του και ότι υπερνικά τις διάφορες αντιξοότητες.

Στο μυθιστόρημα *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο* ο Έριχ έχει πολύ καλή σχέση με τη σύζυγό του, τη Μάργκοτ, την ακούει, την εμπιστεύεται και τον επηρεάζει σε καθοριστικό βαθμό. Εξαίρει το ρόλο, τη σημασία και τη συμβολή της στη ζωή του και έτσι τον βασανίζουν τύψεις για τις πιθανές αντιδράσεις της αν μάθαινε τη γνώμη του για την Κοντσέτα, που θα μπορούσε να είναι «'μάνα, αδελφή, ερωμένη, εξομολόγος'». Γεγονός, όμως, είναι ότι δεν παύει ν' ανησυχεί και να νοιάζεται πάρα πολύ για την ασφάλεια της Μάργκοτ, καθώς εκείνη αγνοεί τη συνωμοσία που εξυφαίνεται γύρω τους και προσπαθεί να την προστατεύσει με κάθε τρόπο. Από την άλλη πλευρά, η Μάργκοτ έχει συνειδητοποιήσει την κρισιμότητα της κατάστασης του Έριχ και προσπαθεί να τον κάνει να περνά όσο γίνεται καλύτερα, γι' αυτό και τον πείθει να πάει στο Βαλπαραΐζο μαζί με τον Φελζενστάιν, ώστε να ξεπεράσει την κατάθλιψή του. Διαγράφεται πιστή και αφοσιωμένη σύζυγος και τον φροντίζει μένοντας κοντά του μέχρι την τελευταία στιγμή του, ενώ μετά το θάνατό του, παρουσιάζεται πολύ λυπημένη και θέτει ως σκοπό της ζωής της να αποκαταστήσει την υστεροφημία του και την αλήθεια γύρω από το πρόσωπό του, καθώς εκείνη γνώριζε πολύ καλά ότι ο Έριχ είχε αγωνιστεί για την κοινωνική ειρήνη και ισότητα.

Ο Κουμανταρέας διερευνά και φωτίζει κυρίως τις σχέσεις των ζευγαριών και όχι τις σχέσεις γονέων – παιδιών. Υπάρχουν, βέβαια, τέτοιες σχετικές αναφορές αλλά είναι ελάχιστες και δεν επιμένει ιδιαιτέρως. Έτσι, γίνεται αναφορά αφενός στο θετικό, σίγουρο και αποφασιστικό πατέρα της Μπέμπας Ταντή, που βρίσκεται πάντοτε δίπλα της με στόχο να τη συνδράμει και να την καθοδηγεί σε κάθε δύσκολη στιγμή, αφετέρου στην τρυφερή και στοργική μητέρα του Βλάση Ταντή, που τον παροτρύνει να γίνει πιο δραστήριος και πιο δυναμικός. Στον *Ωραίο λοχαγό* γίνεται λόγος για τη

δεμένη και αγαπημένη οικογένεια του λοχαγού, αλλά δεν δίνονται κάποιες επιπλέον λεπτομέρειες. Στη *Φανέλα με το εννιά* δεσπόζουν η αδυναμία επικοινωνίας και η σύγκρουση μητέρας – γιου και το κλίμα αυτό παραμένει σταθερό ως το τέλος, αν και ο γιος φαίνεται να επιδιώκει την αποκατάσταση της σχέσης του με τη μητέρα του, παρά το γεγονός ότι αρχικά διαρρηγνύει κάθε δεσμό με την οικογένειά του. Στη *Συμμορία της άρπας* οι σχέσεις του Αντρέι με τους γονείς του διαγράφονται εξαιρετικές, καθώς υποστηρίχθηκε πάρα πολύ από εκείνους και τονίζονται ιδιαιτέρως δύο άκρως αντιστικτικές στιγμές αυτής της σχέσης: η μία είναι η υπέρτατη χαρά των γονέων για την εξέλιξη του γιου τους ως σολίστ άρπας και η άλλη η απόλυτη θλίψη τους για τη συντριβή του και την καταστροφή της καριέρας του. Στο *Δυο φορές Έλληνας* οι γονείς παρουσιάζονται κτητικοί και θέλουν να ελέγχουν τη ζωή των παιδιών τους, γεγονός που προκαλεί αντιδράσεις από την πλευρά των παιδιών, όπως φαίνεται από τη σχέση της Μαρίας με το γιο της, Σωκράτη, όπου οι ανησυχίες της για τις ερωτικές προτιμήσεις του τον ενοχλούν σε αφάνταστο σημείο. Στο *Νώε* ο ομώνυμος χαρακτήρας έχει άθλιες σχέσεις με τον πατέρα του, ενώ δεν γνώρισε ποτέ τη μητέρα του, αφού την έχασε στην τρυφερή ηλικία των δύο ετών. Ο ίδιος ως πατέρας κάνει απανωτά λάθη και αντιμετωπίζει την οικογένειά του ως βάρος και έτσι πολλές φορές επιθυμεί να την εγκαταλείψει, αλλά δεν το αποτολμά ποτέ και στο τέλος συμφιλιώνεται με τον εαυτό του και τους γύρω του και αντιλαμβάνεται τα οφέλη της οικογένειας. Στις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ* ο Μένης είναι εξοργισμένος με τον πατέρα του, διότι βρίσκεται στην Αγγλία ακουσίως, αφού ο πατέρας του επιλέγει αυτή τη λύση ερήμην του, προκειμένου να μην επηρεαστεί από την αριστερή ιδεολογία που επικρατεί στην Ελλάδα. Τέλος, στο *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο* δεν υπάρχουν σχετικές αναφορές.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω στοιχεία, παρατηρούμε ότι αφενός οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες αποτελούν την πρωταρχή της μυθοπλασίας του Κουμανταρέα,[501] αφετέρου ότι ο συγγραφέας επιλέγει τη δραματική μέθοδο,[502]

---

[501]Ο Β. Αθανασόπουλος εξηγεί τους λόγους: «Η σχετική προτίμηση δεν έχει μόνο ιστορική καταγωγή, αλλά ανταποκρίνεται και στις αναγνωστικές συνήθειες, επειδή ο αναγνώστης είναι σε θέση να καταλάβει μια ιστορία από τη στιγμή που έχει σαφή αντίληψη των χαρακτήρων: η ιστορία και η πλοκή ενός μυθιστορήματος δεν είναι για τον αναγνώστη παρά η μορφοποίηση της δράσης των χαρακτήρων και είναι σε θέση να παρακολουθήσει το ξετύλιγμα της ιστορίας και την ανάπτυξη της πλοκής εφόσον μπορεί να αναγνωρίσει σε αυτές τις φάσεις την πορεία κάποιων χαρακτήρων. Για το λόγο αυτόν, ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας αποτελεί τον άξονα αναφοράς και τον πόλο έλξης αυτής

προκειμένου να σκιαγραφήσει τους χαρακτήρες του και μ' αυτό τον τρόπο περιγράφονται τα φυσικά χαρακτηριστικά τους, ο τρόπος ντυσίματος, η κοινωνική θέση, η καλλιέργεια και η παιδεία τους, η ψυχολογική διάθεση και οι συνήθειές τους, καθώς επίσης τα λόγια, οι πράξεις και η συμπεριφορά τους και όλα αυτά τα στοιχεία επιτρέπουν στον αναγνώστη να σχηματίσει ολοκληρωμένη άποψη για αυτούς. Αναφερόμενος στην κλιμάκωση της αντικειμενικότητας μεταξύ της εκθετικής και της δραματικής μεθόδου δημιουργίας των χαρακτήρων, ο Β. Αθανασόπουλος τονίζει ότι «μια βασική διαφορά τους αφορά στην αντικειμενικότητα ή στην υποκειμενικότητα των παρεχόμενων στοιχείων ή πληροφοριών. Ανάλογα, επομένως, με τις απαιτήσεις της ιστορίας, ο συγγραφέας επιλέγει τον τρόπο με τον οποίο θα παρουσιάσει έναν χαρακτήρα: εάν θέλει να τον παρουσιάσει βασιζόμενος σε αμφίβολα ή πλαστά

της ίδιας της ανάγνωσης, μια και ο αναγνώστης αποκαθιστά την πρώτη –και καθοριστική– σχέση του με το φανταστικό κόσμο που συγκροτεί ένα μυθιστόρημα μέσω της συναισθηματικής εμπλοκής του με κάποιους χαρακτήρες, τους οποίους συμπαθεί ή αντιπαθεί. Αυτή η εμπλοκή είναι καθοριστική στην περίπτωση που ο αναγνώστης ταυτίζεται με κάποιον ή κάποιους χαρακτήρες. Από τη στιγμή που οι χαρακτήρες αποτελούν τους αρχικούς τουλάχιστον πυρήνες της ανάγνωσης για τους περισσότερους αναγνώστες, αλλά και την πρωταρχή της μυθοπλασίας για τους περισσότερους συγγραφείς, γίνεται φανερό πως αποτελούν και το πιο δημοφιλές από τα τρία βασικά αφηγηματικά στοιχεία. Ο λόγος στον οποίο οφείλεται αυτή η εύνοια εξαρτάται από το γεγονός πως οι συγγραφείς, αλλά κυρίως οι αναγνώστες από την καθημερινή τους ζωή, είναι εξοικειωμένοι με την αντίληψη προσώπων. Έχοντας λοιπόν συνηθίσει να ζουν ανάμεσα σε πρόσωπα, εμφανίζονται εντελώς εξοικειωμένοι με τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες, που είναι το αντίστοιχο των υπαρκτών προσώπων μέσα σε ένα μυθιστόρημα», ό.π., Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (υποσ. 7), 54.

[502]Αναφορικά με τις μεθόδους δημιουργίας των χαρακτήρων, οι θεωρητικοί Lynn Altenbernd και Leslie L. Lewis «κάνουν λόγο για εκθετική (ή επεξηγηματική) και δραματική μέθοδο, αντίστοιχα». Με τη χρήση της εκθετικής μεθόδου ο χαρακτήρας περιγράφεται από τον αφηγητή ή από άλλο χαρακτήρα. Αντιθέτως, «η δραματική μέθοδος παρουσιάζει το χαρακτήρα εν δράσει: μέσα από τη συμπεριφορά του, τα λόγια του και τις καταγεγραμμένες σκέψεις του τελευταίου, ο αναγνώστης προβαίνει σε συμπεράσματα σχετικά με την προσωπικότητά του, τις θέσεις του και τις σχέσεις του με τους υπόλοιπους χαρακτήρες», ό.π., Θανάσης Αγάθος (υποσ. 102), 34. Ο Β. Αθανασόπουλος επισημαίνει ότι «ανάμεσα στις δύο μεθόδους δεν υπάρχει αξιολογική διαφορά, αλλά η καθεμιά από αυτές χρησιμοποιείται για να καλύψει διαφορετικές ανάγκες της αφήγησης. Η αξιολογική, επομένως, αποτίμηση της οποιασδήποτε από τις δύο μεθόδους βασίζεται στη λειτουργικότητά της, δηλαδή στην εκτίμηση του βαθμού στον οποίο καλύπτει τις αφηγηματικές ανάγκες που της αναλογούν –και οι ανάγκες αυτές διαφοροποιούνται ανάλογα με τον κάθε φορά επιδιωκόμενο σκοπό: της αφηγηματικής αντικειμενικότητας ή υποκειμενικότητας», ό.π., Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (υποσ. 7), 47-48.

στοιχεία, ακολουθεί τη μέθοδο της άμεσης έκθεσης, χρεώνοντας για τις σχετικές πληροφορίες κάποιους χαρακτήρες ή τον αφηγητή. Αντίθετα, αν θέλει να τον παρουσιάσει με τρόπο που θα πείσει τον αναγνώστη για την αξιοπιστία του, θα καταφύγει στη δραματική μέθοδο. Οι επιμέρους τρόποι με τους οποίους παρουσιάζονται οι χαρακτήρες, ανεξάρτητα από τις δύο βασικές μεθόδους (της άμεσης έκθεσης και της δραματικής) στις οποίες ανήκουν, αποτελούν όλοι μέσα παροχής πληροφοριών και παρουσίασης δεδομένων σχετικά με τους χαρακτήρες, τα οποία όμως διαφέρουν ως προς το βαθμό της αξιοπιστίας τους και χρησιμοποιούνται από το συγγραφέα ανάλογα με τις ανάγκες της μυθοπλασίας και με τη σχετική σε κάθε περίπτωση πρόθεσή του, μια και η ολοκληρωμένη διαγραφή ενός –πρωτεύοντα κυρίως– χαρακτήρα δεν ταυτίζεται με την απόλυτη αξιοπιστία των παρεχόμενων πληροφοριών».[503]

Οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες του Κουμανταρέα ανταποκρίνονται τόσο στο κριτήριο της αληθοφάνειας όσο και στο κριτήριο της συνάφειας, όπως τα έχει προσδιορίσει ο Β. Αθανασόπουλος, ο οποίος τονίζει ότι το κριτήριο της αληθοφάνειας είναι ένα κριτήριο εξωτερικό το οποίο στηρίζεται στη σχέση του μυθιστορηματικού κόσμου με εκείνον της πραγματικότητας των εξωτερικών αντικειμενικών συνθηκών και πρόκειται ουσιαστικά για ένα κριτήριο «σύμφωνα με το οποίο οι χαρακτήρες θεωρούνται επιτυχημένοι όταν είναι όμοιοι ή παρόμοιοι με υπαρκτούς ανθρώπους».[504] Επιπλέον, ο Β. Αθανασόπουλος υπογραμμίζει τη σπουδαιότητα και το προβάδισμα του κριτηρίου της συνάφειας και κάνει λόγο «για την ψευδαίσθηση που τρέφουν οι αναγνώστες σχετικά με τα περιθώρια ελευθερίας των χαρακτήρων: οι αναγνώστες συνηθίζουν να βλέπουν τους χαρακτήρες σαν κάποια προνομιούχα όντα που έχουν απεριόριστη ελευθερία. […] Οι χαρακτήρες, επομένως, δεν είναι τόσο ελεύθεροι όσο φανταζόμαστε, αλλά, όσο εξατομικευμένοι, αντικομφορμιστές και επαναστατικοί και αν είναι, αποτελούν πάντα τα απλά γρανάζια σε μια μηχανή που πρέπει να λειτουργεί σαν σύνολο. Η δημιουργία και η διατήρηση αυτής ακριβώς της ψευδαίσθησης (ότι οι χαρακτήρες είναι ελεύθεροι, ενώ στην πραγματικότητα ελέγχονται απόλυτα με σκοπό την επίτευξη της ενότητας) αποτελεί μια από τις πιο λεπτές μυθιστοριογραφικές απαιτήσεις. Αυτή λοιπόν τη διαφορά ανάμεσα στη φαινομενική και στην πραγματική ελευθερία και δέσμευση

[503] Ό.π., Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (υποσ. 7), 48.

[504] Ό.π., Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (υποσ. 7), 54.

χαρακτήρων και υπαρκτών ανθρώπων πρέπει να λαμβάνουμε σοβαρά υπ' όψιν στον εντοπισμό και στην εκτίμηση των ομοιοτήτων, των διαφορών, των αντιστοιχιών και των ανταποκρίσεων ανάμεσα στα φανταστικά και στα φυσικά πρόσωπα. […] Με τη συνάφεια, επομένως, αναφερόμαστε σε ολόκληρο το πλέγμα των σχέσεων του χαρακτήρα, και μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναφερόμαστε και στις σχέσεις ομοιότητας με τους υπαρκτούς ανθρώπους, με τη διαφορά πως τώρα δεν εξετάζουμε αν ο χαρακτήρας είναι σαν εμάς, αλλά τι έχει να κάνει με εμάς, ποια είναι η συνάφειά του με εμάς, ποιες αντιστοιχίες υπάρχουν ανάμεσα σε αυτόν και σε εμάς. […] Οι εκδοχές του πλέγματος των σχέσεων του χαρακτήρα αντιστοιχούν σε κάποιες μορφές της συνάφειάς του με όρους της πραγματικής ζωής και του μυθιστορηματικού κόσμου. Οι σχέσεις του καθορίζονται από το γεγονός πως ο χαρακτήρας είναι βασικό μέρος της εσωτερικής δομής της ιστορίας ενός μυθιστορήματος, ενώ παράλληλα έχει μια υπόσταση που τον συσχετίζει με τα φυσικά πρόσωπα».[505] Επιλογικά, θα πρέπει να τονίσουμε ότι οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες του Κουμανταρέα πληρούν το εξωτερικό κριτήριο της συνάφειας,[506] το οποίο αποτιμά τις εξωκειμενικές σχέσεις τους με τα φυσικά πρόσωπα και παρατηρούμε ότι παρουσιάζουν ομοιότητα και ανταποκρίνονται σ' αυτά.

[505]Ο.π., Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (υποσ. 7), 55.

[506]Ο Β. Αθανασόπουλος διακρίνει το κριτήριο της συνάφειας σε εσωτερικό και σε εξωτερικό, όπου «το εσωτερικό κριτήριο της συνάφειας αποτιμά τις εσωκειμενικές σχέσεις του χαρακτήρα: (1) τα άλλα επιμέρους στοιχεία της αφήγησης (χαρακτήρες, σκηνικά, σκηνές) και (2) ολόκληρη την ιστορία. Το εξωτερικό κριτήριο της συνάφειας αποτιμά τις εξωκειμενικές σχέσεις του με τα φυσικά πρόσωπα, εξετάζοντας: (1) την ομοιότητά του με αυτά (οπότε επιτελεί τη λειτουργία του κριτηρίου της αληθοφάνειας) και (2) την ανταπόκρισή του σε αυτά. […] Η αληθοφάνεια γίνεται δεκτή σαν μια μορφή συνάφειας και με τον τρόπο αυτόν ο χαρακτήρας μπορεί να απομακρύνεται από το μέσο όρο και το 'κανονικό', δηλαδή μπορεί να μη μας μοιάζει, αλλά χωρίς να χάνει τη σχέση του με εμάς, επειδή αναζητούμε και αναγνωρίζουμε σε αυτόν τα στοιχεία εκείνα που υπάρχουν σε καθένα από εμάς που ανήκουμε στο μέσο όρο», ό.π., Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (υποσ. 7), 56.

9. 2. Γενικά συμπεράσματα

Από τη μελέτη των μυθιστορηματικών χαρακτήρων του Μένη Κουμανταρέα προκύπτει ότι πρόκειται για αντιήρωες και μάλιστα για 'σύνθετους αντιήρωες'. Η R.I. King διαπιστώνει την κυριαρχία του αντιήρωα στη λογοτεχνική παραγωγή του 20ού αι. και σύμφωνα με τον ορισμό της, όπως τον αποδίδει η Παναγιώτα (Νάγια) Χατζηγεωργίου «ο 'σύνθετος αντιήρωας' (composite anti-hero), διαθέτει επτά βασικά χαρακτηριστικά: 1) πάντα αντιδρά ενάντια σε μία παράδοση λογοτεχνική, κοινωνική, θρησκευτική, 2) επιδεικνύει ένα χαρακτήρα ανεπιθύμητο ή και δυσάρεστο, ο οποίος αμβλύνεται από τη θετική προς το πρόσωπό του αφηγηματική προοπτική του έργου, 3) εξαιτίας της προαναφερθείσας αφηγηματικής προοπτικής κερδίζει το ενδιαφέρον και τη συμπάθεια του αναγνώστη, 4) ανήκει στην κατώτερη ή μεσαία κοινωνική τάξη, 5) αισθάνεται απομονωμένος ή αποξενωμένος από τον κόσμο γύρω του και γι' αυτό 6) νιώθει απογοήτευση από τις αξίες των ανθρώπων και της κοινωνίας γύρω του και τέλος, 7) είναι αποτυχημένος ή θύμα».[507]

Η φθορά και η πτώση των μυθιστορηματικών χαρακτήρων αποτελούν βασικά στοιχεία του έργου του Κουμανταρέα. Ο ίδιος ο συγγραφέας αποδίδει την ακατανίκητη έλξη του για χαρακτήρες που στο τέλος κάτι παθαίνουν και καταρρακώνονται στο γεγονός «ότι, αντίθετα πολλές φορές με τη ζωή, στη λογοτεχνία οι αδικημένοι έχουν τη συμπάθεια του αναγνώστη».[508] Ο Αλ. Ζήρας επισημαίνει ότι «ακόμα, εντούτοις, και σε περιπτώσεις όπου είναι αυταπόδεικτη η, έστω και ανανεωμένη, γραμμή του ρεαλισμού, όπως στα μετά το 1975 αφηγήματα του Μ. Κουμανταρέα, οι αφηγηματικοί χαρακτήρες είναι έντονα προβληματικοί και η συμπεριφορά τους με απροσδόκητες μεταπτώσεις και όχι πάντοτε αποκαλυπτική ως προς τα κίνητρά της. Η αδυναμία προσαρμογής τους στη συμβατική πραγματικότητα μας φανερώνεται από πολύ νωρίς και αυτό το κάπως μοιραίο στίγμα τούς κάνει να είναι φυγόκοσμοι, ανολοκλήρωτοι. Είναι αθώοι –γιατί δεν φταίνε εντελώς αυτοί για την εξέλιξη που παίρνει η ζωή τους– συνάμα όμως είναι και αδύναμοι να την αλλάξουν».[509] Η Ελ. Κοτζιά υπογραμμίζει ότι «η πεζογραφία του Μένη Κουμανταρέα είναι άρρηκτα δεμένη με τη μελαγχολική ατμόσφαιρα της ρουτίνας και

[507] Ο.π., Παναγιώτα Μ. Χατζηγεωργίου, (υποσ. 138), 64.

[508] Ο.π., Μένης Κουμανταρέας, «Play», (υποσ. 11), 358.

[509] Αλέξης Ζήρας, «Οι μεταμορφώσεις της νεότερης νεοελληνικής πεζογραφίας», *Η Λέξη* 99-100 (1990) 763.

της σταδιακής φθοράς που απαρέγκλιτα οδηγούν στον εσωτερικό συμβιβασμό, στην ήττα, στην εγκατάλειψη. Η *Βιοτεχνία υαλικών* (1975), η *Κυρία Κούλα* (1978) και ο *Ωραίος λοχαγός* (1982), τρία έργα μέσα σε μια Αθήνα πόλη της στασιμότητας, του μαρασμού (και ενίοτε της πολιτικής ανωμαλίας) έχουν σφραγίσει με την ισχυρή τους προσωπικότητα τη μεταπολεμική μας πεζογραφία».[510] Ο Δ. Κούρτοβικ σχολιάζει ότι «σε όλο το έργο του Κουμανταρέα υπάρχει μια συγκρατημένη, αλλά πολύ αισθητή μελαγχολία για τη φθορά, για τη ζωή που μαραίνεται χωρίς να έχει ανθήσει όσο υποσχόταν, όσο θα μπορούσε· και από την άλλη υπάρχει ένας εντυπωσιακός ρεαλισμός, μια αίσθηση του ανθρώπινου μέτρου, μια έλξη όχι προς το όνειρο της ζωής, αλλά προς την κουτσουρεμένη εκδοχή του που είναι η πραγματικότητα και που ο συγγραφέας παρατηρεί ως τις έσχατες λεπτομέρειες με την οιστρήλατη σχολαστικότητα του χαρτογράφου μιας άγνωστης, γεμάτης εκπλήξεις και κρυφά θέλγητρα γης».[511] Η Τιτίκα Δημητρούλια τονίζει ότι «ο ρομαντισμός του Κουμανταρέα έχει να κάνει με τη φθορά και το απόλυτο, με την καθολική ομορφιά και την καταστροφή της. Ενσωματώνει το θραύσμα και το απόσπασμα στην εναλλαγή των ειδών και των τρόπων, στο ψηφιδωτό των επιλογών του ή στην περιγραφή την ίδια της μοίρας των προσώπων του. Παραμένοντας στο πεδίο του κοινωνικού ρεαλισμού όπου εξαρχής τον είχαν εντάξει, ο συγγραφέας διαφεύγει από τις προκατασκευές με αυτή την ανοιχτή αντίληψη, η οποία εξηγεί εν πολλοίς και τον ανθρωπισμό που διαπνέει όλο του το έργο: ο ρομαντισμός του τον οδηγεί μοιραία στην εξέγερση ενάντια στις δομές που αλλοτριώνουν και σκοτώνουν το μεγαλείο του ανθρώπου, καθώς υπογραμμίζεται από τη θνητότητά του, ο συγγραφέας είναι μονίμως εξίσου εξεγερμένος με τους ήρωές του. Κι αυτή η αισθητική, η ρομαντική αισθητική της εφηβείας, αποτελεί ένα από τα στοιχεία που προσδίδουν οργανική συνέχεια στο έργο του».[512] Τέλος, η Α. Βλαβιανού εντοπίζει τα κύρια χαρακτηριστικά της λογοτεχνικής παραγωγής του Κουμανταρέα και υποστηρίζει ότι «μέσα από το θεματικό τρίπτυχο των βιβλίων του –τη φθορά του χρόνου, τη θνησιγενή παραφορά του έρωτα και την αναπόδραστη πτώση των ηρώων του (διότι η μοίρα όλων των ηρώων του προσηλώνεται στην πτώση· δεν ανεβαίνουν παρά για να

[510]Ο.π., Ελισάβετ Κοτζιά, «*Η συμμορία της άρπας*: το νέο μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 247).

[511]Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Πάρεργη ευφορία», *Τα Νέα*, 02.10.1999, http://invenio.lib.auth.gr.

[512]Ο.π., Τιτίκα Δημητρούλια, (υποσ. 360), 9.

πέσουν, ακόμη και, κυρίως, αυτοί που 'πετάνε')–, ο κατ' αντανάκλασιν αυτοβιογραφούμενος και ψυχαναλυόμενος συγγραφέας –μέσω της ζωής των ηρώων του– τη δική μας ζωή ανατέμνει, εμάς ψυχαναλύει και βιογραφεί. Αυτό καθιστά δημοφιλή και αγαπημένο, πιστεύω, έναν συγγραφέα που δεν είναι επαναστατικός, αλλά επαναστατημένος, δηλαδή συνειδητοποιημένος και αυτόχρημα τολμηρός».[513]

Στο σημείο αυτό, κρίνεται σκόπιμο να επισημάνουμε ότι δεν έχουμε στερεοτυπική πρόσληψη του φύλου από τον Κουμανταρέα, αλλά παρατηρούμε αντιστροφή των ρόλων και προβολή της γυναίκας και μάλιστα ο συγγραφέας είναι ιδιαίτερα φιλικός, γαλαντόμος και γενναιόδωρος απέναντι στους γυναικείους χαρακτήρες, τους αγαπά και τους δίνει περισσότερο χώρο ν' αναπτυχθούν. Ειδικότερα, η γυναίκα παρουσιάζεται στο έργο του να είναι η προοδευτική, αυτή που εντάσσεται στην αριστερή ιδεολογία και αγωνίζεται ν' αλλάξει την κοινωνία (βλ. Μπέμπα, Μάχη) και ο άνδρας να εκπροσωπεί τις δυνάμεις της αδράνειας και της συντήρησης. Ο συγγραφέας απορρίπτει τις θέσεις που αντιμετωπίζουν το φύλο ως φυσικό δεδομένο και ενστερνίζεται τις απόψεις περί του φύλου ως κατασκευής. Με όρους έμφυλης ταυτότητας, ο Κουμανταρέας υιοθετεί την κονστρουκτιβιστική θεώρηση και αποτυπώνει τις σχέσεις μεταξύ άνδρα και γυναίκας ως κατασκευή, ενώ καταρρίπτει την ουσιοκρατική θεώρηση ότι ο άνδρας είναι το ισχυρό φύλο και η γυναίκα το αδύναμο, υιοθετώντας τους όρους αρρενωπότητα και θηλυκότητα ανατρεπτικά. Γεγονός παραμένει ότι «η διαπραγμάτευση, αλλαγή ή και ανατροπή της ταυτότητας δεν συντελείται σε ένα πολιτισμικό κενό, αντίθετα γίνεται με πολιτισμικά συντεταγμένο τρόπο, προϋποθέτει δε κάποιες ηγεμονικές και συχνά άρρητες πολιτισμικές παραδοχές οι οποίες και την περιορίζουν» και προς αυτή την κατεύθυνση εργάζεται ο Μένης Κουμανταρέας, καθώς ανατρέπει πλήρως την κρατούσα αντίληψη ότι οι άνδρες είναι δυνατοί ψυχικά και σωματικά, γενναίοι, υπερήφανοι, έχουν ισχυρή θέληση και εμπιστοσύνη στις δυνάμεις τους, «ποιότητες που ανάγονται στην ανδρική φυσιολογία» και παρουσιάζει τις γυναίκες να δρουν, να έχουν κυριότητα στους όρους δράσης, «αλλά και στον κόσμο που προκύπτει από αυτή τη δράση».[514] Ο συγγραφέας απομακρύνεται κατά πολύ από τη θέση των ουσιοκρατών ότι είναι «'φυσικό' και αναμενόμενο οι άνδρες και οι γυναίκες να συμπεριφέρονται σύμφωνα με τις έμφυτες ιδιότητες και ικανότητές τους, αυτές που

[513] Ό.π., Αντιγόνη Βλαβιανού, (υποσ. 8), 39.

[514] Ό.π., Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, (υποσ. 30), 70, 45, 58.

προσιδιάζουν στο φύλο τους» και απορρίπτει αναφανδόν την αντίληψη ότι η «‘κανονική’ συμπεριφορά είναι κατά φύλο διαχωρισμένη: άλλα πρέπει να κάνουν οι άνδρες, άλλα οι γυναίκες». Έτσι, η Μπέμπα της *Βιοτεχνίας υαλικών* απεικονίζεται δυναμική, αποφασιστική, ριψοκίνδυνη, ανεξάρτητη, ικανή στο χειρισμό δυσκολιών, έτοιμη για ανάληψη πρωτοβουλιών, επίμονη, δραστήρια, ενεργητική· επιπλέον, είναι εκείνη που λαμβάνει τις αποφάσεις για τα πάντα, κινεί τα νήματα και κάνει απιστίες στο σύζυγό της. Ο Βλάσης, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζεται αδύναμος, ανίσχυρος, τρυφερός, άμεσα εξαρτημένος από τη γυναίκα του, πιστός και παράφορα ερωτευμένος μαζί της αλλά δεν βρίσκει ανταπόκριση και με λίγα λόγια διαγράφεται ως ένα άβουλο ον.

Στο μυθιστόρημα *Ο ωραίος λοχαγός* παρατηρούμε ότι ο ωραίος λοχαγός σκιαγραφείται ως ένας άνδρας συναισθηματικός, ευσυγκίνητος, εξαρτημένος από τη Μαρία, ευγενικός, μειλίχιος, ευαίσθητος, ενώ μόλις στο τέλος αποδεικνύεται ανεξάρτητος και δυνατός. Η Μαρία είναι λιγομίλητη, μετρημένη, δυναμική, με αυτοπεποίθηση και σιγουριά, ορθολογίστρια, ψυχρή, επηρεάζει σε υπερβολικό βαθμό το λοχαγό και αποδεικνύεται δραστήρια, ενεργητική και έτοιμη για ανάληψη πρωτοβουλιών που την οδηγούν μακριά από τη στασιμότητα και της εξασφαλίζουν ένα σίγουρο και σταθερό μέλλον.

Στη *Φανέλα με το εννιά* ο Μπιλ παρουσιάζεται ανεξάρτητος και δυνατός, αλλά και ευαίσθητος και μ’ έντονη την ανάγκη να τον αγαπά η οικογένειά του, παρ’ όλο που την εγκατέλειψε προσπαθώντας να υλοποιήσει τα όνειρά του και να χαράξει καινούργιο δρόμο. Θα λέγαμε ότι είναι κατ’ επίφασιν ανεξάρτητος, αφού αποζητά την αγάπη της μητέρας και του αδελφού του και πληγώνεται, όταν συνειδητοποιεί ότι το χάσμα είναι αγεφύρωτο. Ωστόσο, ο Μπιλ είναι άστατος και συνηθίζει να συνάπτει δεσμούς με διάφορες κοπέλες, τις οποίες εγκαταλείπει μετά από λίγο καιρό, αλλά παγιδεύεται σ’ ένα ανεπιθύμητο γάμο με τη Δώρα και κάνει απέλπιδες προσπάθειες να δραπετεύσει, πράγμα που τελικά πετυχαίνει. Η Δώρα παρουσιάζεται ως μία γυναίκα δυνατή και επίμονη, αφού αντιπαρέρχεται την εγκατάλειψη και ξαναφτιάχνει τη ζωή της. Η Κική σκιαγραφείται ως μία πανέξυπνη, πολύ προσγειωμένη και ανυπότακτη γυναίκα που χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερο δυναμισμό και πείσμα, καθώς επίσης και από ωριμότητα, αφενός διότι παρουσιάζεται ευπροσάρμοστη στις εκάστοτε συνθήκες και δεν ζει σε ουτοπικές καταστάσεις, αφετέρου διότι είναι κατασταλαγμένη και ξέρει από την αρχή τι θέλει, σε αντίθεση με τον Μπιλ που το διαπιστώνει αργοπορημένα, έχοντας περιπλανηθεί σε διάφορους τόπους και σχέσεις.

Στη *Συμμορία της άρπας* παρατηρούμε ότι ο Αντρέι επιδεικνύει θερμή και φιλική συμπεριφορά απέναντι στην Τζένη, παρουσιάζεται συναισθηματικός και ερωτευμένος μαζί της σε βαθμό υπερβολικό και εν τέλει καταστροφικό για την καριέρα του και τη ζωή του γενικότερα. Είναι αλτρουιστής, αφού νοιάζεται για την κατάσταση της Τζένης ακόμη και όταν η ζωή του κρέμεται από μια κλωστή και η καριέρα του έχει καταστραφεί. Η Τζένη είναι ανεξάρτητη, δραστήρια, σπουδάζει, ταξιδεύει, ζει τη ζωή της, δεν ερωτεύεται εύκολα, αλλά συνάπτει εφήμερες σχέσεις με όποιον άνδρα τη γοητεύσει. Συναισθηματικά άστατη και επιπόλαιη, μοιράζει ψεύτικες υποσχέσεις και μιλά γι' αγάπη, ενώ δεν είναι σε θέση να βιώσει τέτοιου είδους συναισθήματα και παρουσιάζεται μάλλον μετανιωμένη για τις επιλογές της, αφού δεν γνώρισε την αληθινή ευτυχία και ζει σε ένα συμβατικό γάμο για χάρη του γιου της.

Στο μυθιστόρημα *Δυο φορές Έλληνας* ο Ευγένιος παρουσιάζεται αδύναμος, ανίσχυρος, αλτρουιστής, ευγενικός, ευαίσθητος, τρυφερός, άμεσα εξαρτημένος από τη Μάχη, πιστός και παράφορα ερωτευμένος μαζί της, ενώ η Μάχη τον απατά με τον Αντρέα Μαυροκέφαλο και απεικονίζεται δυναμική, αποφασιστική, ανεξάρτητη, ικανή στο χειρισμό δυσκολιών, με αυτοπεποίθηση και αυτοεκτίμηση, έτοιμη για ανάληψη πρωτοβουλιών, επίμονη και δραστήρια. Ο Άγγελος αποδεικνύεται ικανός στο χειρισμό δυσκολιών και είναι έτοιμος για ανάληψη πρωτοβουλιών σε ό,τι αφορά στο φίλο του, ενώ στην προσωπική του ζωή αποδεικνύεται αδύναμος στο χειρισμό δύσκολων καταστάσεων και ευσυγκίνητος. Έτσι, τον βλέπουμε να καταρρέει, όταν τον εγκαταλείπει η Μαρία ή συμβαίνει το ίδιο όταν βρίσκεται στα γραφεία της Γενικής Ασφάλειας Αθηνών και ξυπνούν μνήμες από τη Μακρόνησο. Η Μαρία, από την άλλη πλευρά, απεικονίζεται αδύναμη, συμβιβασμένη, στέκεται παθητικά απέναντι σ' αυτά που της συμβαίνουν, καθώς επιτρέπει στον Αλέξανδρο και τη μητέρα της να της καθορίζουν τη ζωή και δεν παίρνει τις πρωτοβουλίες εκείνες που θα την οδηγήσουν στην ευτυχία· διαγράφεται, λοιπόν, ως παραιτημένη κι εξαρτημένη, αλλά αυτή η εικόνα δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, αφού η Μαρία αποδεικνύεται αποφασιστική και ικανή για ανάληψη πρωτοβουλιών, προκειμένου να προστατεύσει τα αγαπημένα της πρόσωπα. Τέλος, ο Μιχάλης σκιαγραφείται εγωιστής και υλιστής, ενώ η σχέση του με τη Μάγδα διαγράφεται αδιάφορη και πληκτική, δίχως ίχνος τρυφερότητας και αγάπης. Εκείνη δείχνει αδύναμη και εύθραυστη, καθώς επίσης υποχωρητική στις απαιτήσεις κι αποφάσεις του Μιχάλη, διότι απεχθάνεται τις

συγκρούσεις και τις διενέξεις, αλλά στο βάθος είναι παντοδύναμη και ασκεί επιρροή στους πάντες.

Στο *Νώε* κυριαρχούν η εσωστρέφεια, η ευαισθησία, ο έντονος συναισθηματισμός, η έλλειψη αυτοπεποίθησης και αυτοεκτίμησης και η έντονη λαχτάρα για στοργή από πλευράς του Νώε. Διαγράφεται συναισθηματικός και εξαρτημένος από την κυρία Νώε, ενώ εκείνη είναι ανεξάρτητη, δυναμική, ορθολογίστρια, κατασταλαγμένη, ώριμη και διακρίνεται από ευθυκρισία· επίσης είναι υπεύθυνη και μένει σταθερά στο πλευρό της οικογένειάς της, χωρίς να προσπαθεί ν' αποφύγει τις ευθύνες και τις υποχρεώσεις της, σε αντίθεση με τον Νώε που δεν αντέχει τις ευθύνες και ονειρεύεται μια ατελείωτη φυγή μακριά από τα προβλήματα και όλους τους δικούς του.

Στις *Αλεπούδες του Γκόσπορτ* παρατηρούμε ότι ο Ροβέρτος παρουσιάζεται ανεξάρτητος, δυναμικός, επικοινωνιακός, εύστροφος, πνευματώδης, με επιτυχία στις γυναίκες εκτός από μία, τη Νόρμα που τον ταλαιπώρησε αρκετά και ποτέ δεν την κατέκτησε, καθώς δεν ενέδωσε στον έρωτά του. Έτσι, διαγράφεται συναισθηματικός και ευσυγκίνητος και δεν αντέχει την απόρριψη από τη Νόρμα. Εκείνη παρουσιάζεται ανεξάρτητη, δυναμική, απεχθάνεται τους έρωτες, καθώς είναι εγκεφαλικός τύπος και άκρως ορθολογίστρια και το γενικό πρόσταγμα στη ζωή της το έχει η λογική και όχι το συναίσθημα. Είναι δραστήρια, έξυπνη, αποφασιστική, παίρνει πρωτοβουλίες και αρνείται τον κομφορμισμό και τα στερεότυπα. Συγκεκριμένα, η Νόρμα παρουσιάζεται ως μία κοπέλα, που διαθέτει προσωπικότητα, άποψη, ενδιαφέροντα, ανησυχίες και αναζητήσεις και το ίδιο ισχύει για τη Σήλια, η οποία ονειρεύεται να σπουδάσει και να γίνει ένα χρήσιμο άτομο στην κοινωνία. Η Σήλια διαγράφεται ευγενική, καλοσυνάτη, με λεπτούς και ευγενικούς τρόπους που δηλώνουν αυθεντική ανωτερότητα, συναισθηματική και ευαίσθητη. Ερωτεύεται το Μένη, αλλά απογοητεύεται και πληγώνεται από τη στάση του, καθώς εκείνος αναγκάζεται να δείξει ψυχρότητα απέναντί της, αφού αυτό είχε υποσχεθεί στη μητέρα της που τόσο ανησυχούσε, μήπως πληγωθεί η κόρη της από μια ερωτική απογοήτευση. Ο Μένης, λοιπόν, διαγράφεται ως ένας νέος ευγενικός, αλτρουιστής, που σέβεται τις επιθυμίες των άλλων.

Στο μυθιστόρημα *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο* ο Έριχ Χόνεκερ παρουσιάζεται πλαισιωμένος από δύο δυναμικές, ανεξάρτητες και έντονα πολιτικοποιημένες γυναίκες, τη Μάργκοτ και τη δόνα Κοντσέτα ντελ Αρίζος. Ειδικότερα, επισημαίνει ότι επέλεξε τη δεύτερη σύζυγό του, τη Μάργκοτ με γνώμονα το δυναμισμό, την

αποφασιστικότητα και την προσωπικότητά της, αλλά επίσης θέλγεται και από την Κοντσέτα και αποδεικνύεται άνθρωπος ευάλωτος που αναζητά σιγουριά και στήριγμα στο πλευρό μιας δυναμικής γυναίκας. Η Μάργκοτ παρουσιάζεται ως μία έξυπνη, διορατική, ετοιμοπόλεμη, δυναμική γυναίκα, η οποία δεν κάμπτεται εύκολα και επιπλέον είναι αινιγματική και απρόβλεπτη, με αποτέλεσμα να μην μπορεί κανείς να εξιχνιάσει τις προθέσεις της ή να προβλέψει τις κινήσεις της. Αποδεικνύεται ισχυρή προσωπικότητα που γνωρίζει καλά τους κανόνες της πολιτικής και επιπλέον ξέρει να κινεί τα νήματα χωρίς να φαίνεται. Τέλος, διαγράφεται πιστή και αφοσιωμένη σύζυγος και φροντίζει τον Έριχ μέχρι την τελευταία στιγμή του. Η Κοντσέτα σκιαγραφείται έξυπνη, διορατική, επίμονη, γενναία, με έντονη προσωπικότητα και μεγάλο προβληματισμό για τα πολιτικά και κοινωνικά τεκταινόμενα και επιπλέον διέπεται από δυναμισμό και αποφασιστικότητα και δείχνει ταγμένη στον αγώνα κατά του σκοταδισμού και της καταστρατήγησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Συμπεραίνουμε ότι η δόνα Κοντσέτα είναι μια πανέξυπνη, μοιραία, σαγηνευτική γυναίκα, που όμως μαζί της τα φαινόμενα απατούν, καθώς πρόκειται για έναν άνθρωπο πολιτικοποιημένο, ενταγμένο στην αριστερή ιδεολογία, μα προπάντων ενεργό πολίτη, που δεν επαναπαύεται ούτε μένει αμέτοχος, αλλά αγωνίζεται με κάθε τρόπο για την προάσπιση της δημοκρατίας.

Με βάση τα προαναφερθέντα, παρατηρούμε ότι κυριαρχούν οι ακόλουθοι τύποι ανδρών στα μυθιστορήματα του Μένη Κουμανταρέα:

α) μαλθακοί, ανίσχυροι, υποχωρητικοί και αιώνια ερωτευμένοι άνδρες (Βλάσης Ταντής ΒΥ, Ευγένιος Ζαφειρίδης 2ΦΕ)

β) ευγενικοί, ενδοτικοί, απατημένοι και ηττημένοι (Ωραίος λοχαγός ΩΛ)

γ) αγενείς, εκμεταλλευτές, συμφεροντολόγοι, ανερμάτιστοι (Μπιλ Φ)

δ) αδιάφοροι, παγεροί, ψυχροί, δίχως συναισθηματισμό (Μιχάλης Νικολαΐδης 2ΦΕ)

ε) συναισθηματικοί, τρυφεροί και μόνοι ως το τέλος της ζωής τους (Άγγελος Αγγελίδης 2ΦΕ, Αντρέι ΣΑ)

στ) θύματα του έρωτά τους για μια γυναίκα (Αντρέι ΣΑ)

ζ) παγιδευμένοι στις κοινωνικές συμβάσεις και διχασμένοι ως προς την ορθότητα των επιλογών τους (Νώε Ν)

η) εγκεφαλικοί, 'υπηρεσιακοί', προτάσσουν το καθήκον έναντι της προσωπικής ευχαρίστησης (Έριχ Χόνεκερ ΘΒ)

θ) αυθόρμητοι, ενθουσιώδεις, ονειροπόλοι και πληγωμένοι (Ροβέρτος ΑΛ ΓΚ)

Οι κυρίαρχοι τύποι γυναικών είναι οι κάτωθι:

α) εξουσιαστικές, ισχυρές και έντονες προσωπικότητες (Μπέμπα Ταντή ΒΥ)

β) ήπιες, μετρημένες, συνετές, μυαλωμένες (κυρία Νώε Ν)

γ) νεαρές γυναίκες που θυσιάζονται γι' αυτούς που αγαπούν (Μαρία Μαυρομάτη 2ΦΕ)

δ) γυναίκες ηδυπαθείς, που απατούν τους συζύγους τους αλλά συνειδητοποιούν εγκαίρως το λάθος τους (Μπέμπα ΒΥ, Μάχη 2ΦΕ)

ε) γυναίκες που εγκαταλείπουν τους συντρόφους τους και τους πληγώνουν ανεπανόρθωτα (Τζένη ΣΑ). Μία μόνο εξαίρεση: η εγκατάλειψη της Δώρας από τον Μπιλ, αλλά η στάση του δεν σημαδεύει τη ζωή της, αφού ξαναπαντρεύεται και αποκτά παιδί, πράγμα που σημαίνει ότι μάλλον εκλογίκευσε την όλη κατάσταση και την αντιμετώπισε με σύνεση και όχι με την υπερβολή που χαρακτηρίζει τον Αντρέι, ο οποίος συνειδητά καταστρέφεται και διαλύει μία πολλά υποσχόμενη καριέρα. Από την ομολογία του σε προχωρημένη ηλικία, βλέπουμε ότι δεν μετανιώνει και δεν αποκηρύσσει αυτή του την επιλογή, αντιθέτως την υπερασπίζεται σθεναρά μέχρι το τέλος, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο Αντρέι είχε ιεραρχήσει από πολύ νέος τις προτεραιότητές του και στη δική του ζωή το προβάδισμα είχε η αγάπη, αφού αυτή είναι η κινητήριος δύναμη και η ειδοποιός διαφορά στη ζωή των χαρακτήρων του Κουμανταρέα και έτσι, εκείνοι που είχαν το προνόμιο να γευτούν την αληθινή αγάπη και να τη βιώσουν, δεν την απαρνήθηκαν ποτέ και ακολούθησαν το δρόμο της ως το τέλος.

στ) γυναίκες επιπόλαιες, ρηχές, δίχως πνευματικά ενδιαφέροντα (οι νύφες του Νώε, Άννα και Λίζα)

ζ) γυναίκες με πνευματικές ανησυχίες (Μάχη και Μαρία 2ΦΕ, Ασία Ν)

η) γυναίκες δραστήριες, μαχητικές, ανεξάρτητες (Μπέμπα ΒΥ, Μάχη 2ΦΕ, Μάργκοτ και δόνα Κοντσέτα ντελ Αρίζος ΘΒ)

θ) γυναίκες αψεγάδιαστες, αφοσιωμένες σύζυγοι (Μάγδα Νικολαΐδη 2ΦΕ)

ι) νεαρά κορίτσια στο στάδιο της ερωτικής αφύπνισης (Νόρμα και Σήλια ΑΛ ΓΚ).

Ο Μένης Κουμανταρέας είναι ο συγγραφέας που αναλύει σε βάθος τη λαϊκή ψυχή, αφού οι χαρακτήρες του είναι κατά κύριο λόγο λαϊκοί άνθρωποι. Ο ίδιος δηλώνει σε συνέντευξή του: «'Δεν χωρίζω σε στεγανά τις τάξεις. Μπορεί να έχω αστικές καταβολές, αλλά αυτό δεν μ' εμποδίζει να πλησιάσω και να κατανοήσω έναν άνθρωπο που είναι γνήσια λαϊκός. Απόδειξη ότι στη δουλειά μου μέχρι τώρα έχω

μιλήσει και για τους αστούς και για τους λαϊκούς ανθρώπους'».[515] Η Α. Βλαβιανού επισημαίνει ότι «κατά κανόνα, τα έργα του Μένη Κουμανταρέα εντάσσονται στον κοινωνικό ρεαλισμό και οι ήρωές του προέρχονται από τα μικρομεσαία κοινωνικά στρώματα μιας ευρύτερης αθηναϊκής κοινωνίας, ασχέτως αν περπατούν (ή νυχτοπερπατούν) σε κεντρικότερες αρτηρίες της πόλης». Επιπλέον, τονίζει ότι «η μεταστροφή του μεγαλοαστικής καταγωγής συγγραφέα στη μικροαστική κοινωνία δεν συνεπάγεται κανενός είδους ενοχή ή προδοσία εκ μέρους του έναντι του χώρου προέλευσής του. Αντιθέτως, αυτή η μετανάστευση του πρώτου εκ των ηρώων του μετανάστη δείχνει απολύτως φυσική και αυθεντική από τη μεριά του. Τον βοηθάει ως προς αυτό, βέβαια, η ρευστότητα των ορίων μεταξύ των κοινωνικών στρωμάτων στην Ελλάδα. Πλην όμως, ούτε η έμφυτη περιέργειά του ούτε η ακόρεστη παρατηρητικότητά του αρκούν για να ερμηνεύσουν το γεγονός ότι αυτοί οι –εκ προοίμιου–'άνθρωποι της άλλης όχθης' αναδύονται ανάγλυφοι μέσα από την πένα του, σαν παλλόμενες οντότητες με νευρώνες και πόρους».[516] Η Τ. Μανδηλαρά σχολιάζει ότι «οι ήρωές του πάντοτε εν πρώτοις παρακατιανοί, μα πάντοτε πραγματικά μοιραίοι, ύπουλα γοητευτικοί κι ενίοτε χυδαίοι δεν είναι άλλοι από τους ήρωες της πόλης που ζούμε σε διαφορετικές στιγμές της ιστορίας».[517] Τέλος, ο Δ. Κούρτοβικ υπογραμμίζει ότι «σημασία έχει ότι αυτός ο ευπατρίδης της πλατείας Βικτωρίας, σταθερού ομφαλού της γεωγραφίας της μνήμης του, αυτός ο μεγαλοαστός, που κόντρα στο ρεύμα του καιρού του δεν προσπάθησε ποτέ να παραστήσει το λαϊκό, έσκυψε με περισσότερη αγάπη και συγκίνηση από κάθε άλλον σύγχρονο έλληνα συγγραφέα πάνω από τη ζωή των λαϊκών, των περιθωριακών, των λούμπεν ανθρώπων μιας κοσμοπολιτικής μεγαλούπολης όπως η Αθήνα και κατόρθωσε να αποστάξει ομορφιά από ένα υλικό που σχεδόν όλοι οι άλλοι βρίσκουν άσχημο και απωθητικό».[518]

Πρέπει να τονίσουμε ότι όλα τα μυθιστορήματα του Μένη Κουμανταρέα – πλην των *Αλεπούδων του Γκόσπορτ* και του *Θανάτου στο Βαλπαραΐζο*, που

[515]Ο.π., Κώστας Π. Καναβούρης – Αγγελική Κώττη, (υποσ. 201).

[516]Ο.π., Αντιγόνη Βλαβιανού, (υποσ. 8), 38.

[517]Ο.π., Τίνα Μανδηλαρά, (υποσ. 159).

[518]Ο.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Ο μεγαλοαστός που έβγαλε ομορφιά από τους περιθωριακούς», (υποσ. 142).

εκτυλίσσονται το μεν πρώτο στο Γκόσπορτ της Νότιας Αγγλίας, το δε δεύτερο στο Σαντιάγο και το Βαλπαραΐζο της Χιλής– διαδραματίζονται στον ελλαδικό χώρο και κυρίως στην Αθήνα, ως εκ τούτου, ο τόπος διαμονής και δράσης σχεδόν όλων των χαρακτήρων του είναι η Αθήνα. Αναφορικά με τη στροφή του ενδιαφέροντος του συγγραφέα προς την Αθήνα, ο Ν. Βατόπουλος σχολιάζει ότι «ο Κουμανταρέας είναι ο συγγραφέας εκείνος που τα τελευταία τριάντα πέντε και πλέον χρόνια (σταδιακά στην αρχή αλλά με ορμή μετά το 1975) κατόρθωσε, δίχως να το επιδιώξει, να συμπυκνώσει μέσα στα γραπτά του αλλά και μέσω αυτών την αστική μυθολογία. Τα διηγήματα και τα μυθιστορήματα του Μένη Κουμανταρέα είναι ορόσημα της μεταπολεμικής Αθήνας, σημαδούρες αναφοράς και επιστροφής για την κοινωνία που γεννήθηκε μέσα από τη μεταπολιτευτική αναγέννηση, με ψαλιδισμένα άλλοτε τα φτερά της, με αναθαρρημένο άλλες φορές το ηθικό της, αλλά πάντοτε γοητευτικά οικεία κι αναγνωρίσιμη μέσα από τις παράξενες αντιφάσεις της. […] Αυτός ο πολυπρόσωπος, ανθρωποκεντρικός, ερωτικός, αστικός καμβάς είναι ο κόσμος του Μένη Κουμανταρέα».[519] Ο Θ. Νιάρχος αναφέρει σχετικά με την παρουσία της Αθήνας στο έργο του Κουμανταρέα: «Όσο και αν πρόκειται για ένα σκηνικό μουντό και συχνά βασανιστικό για όσους τις διέρχονται ή τις αλωνίζουν καθημερινά τις περιοχές αυτές, για τον πεζογράφο Κουμανταρέα δεν παύουν να είναι ένας ιδεώδης χώρος για να ανθίσουν βλέμματα, να ανταλλαγούν υποσχέσεις, να κινδυνεύσουν κάποιοι άνθρωποι, γιατί ο άνθρωπος έχει τόση ανάγκη τον κίνδυνο όσο και τη σιγουριά και την ασφάλεια».[520] Η Λ. Κουζέλη τονίζει ότι «η Αθήνα τον ενδιέφερε, η ζωή των κατοίκων της και οι ασχολίες τους, οι σκοτεινές πλευρές των ανθρώπων, τα μυστικά της ζωής. Συγγραφέας βιωματικός, μπόλιαζε τις ρεαλιστικές αφηγήσεις του και τις περιγραφές της άγνωστης κρυμμένης πραγματικότητας με στοιχεία φανταστικά».[521] Η Α. Βλαβιανού επισημαίνει ότι «οι ήρωες του Κουμανταρέα εντάσσονται συνήθως στο άμεσο παρόν ή σε ένα εγγύς παρελθόν, καθώς, ακόμη κι αν ενσαρκώνουν πραγματικά ιστορικά ή καλλιτεχνικά πρόσωπα που έδρασαν στο πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα (όπως συμβαίνει στις τρεις εκτενείς νουβέλες του βιβλίου *Το show είναι των Ελλήνων*, 2008), ανασταίνουν ιστορικές στιγμές που καθόρισαν την παθογένεια και τις αγκυλώσεις της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας. Από την άλλη, ο

[519]Ο.π., Νίκος Βατόπουλος, «‘Ζω πάντα με την προσμονή της έκπληξης’», (υποσ. 10). 102.

[520]Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Η Αθήνα του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 453).

[521]Λαμπρινή Κουζέλη, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Γράφω καλύτερα μετά από ασωτίες και απιστίες’», 07.12.2014, www.tovima.gr.

συγγραφέας τοποθετεί κατ' εξακολούθηση τους ήρωές του σ' ένα τοπίο αστικό, και μάλιστα αθηναϊκό, χωρίς να αποκλείει άλλα αστικά κέντρα της Ελλάδας».[522] Ο Τ. Θεοδωρόπουλος υποστηρίζει ότι «διαβάζοντας τον Κουμανταρέα της εποχής εκείνης, τη *Βιοτεχνία Υαλικών* και την *Κυρία Κούλα*, για πρώτη φορά ερχόμασταν σε επαφή με μια λογοτεχνία που μιλούσε τόσο άμεσα και χωρίς περιστροφές για τον κόσμο μας. Κατάφερε να κάνει λογοτεχνία με τα πιο ευτελή υλικά της καθημερινότητάς μας, από τον ηλεκτρικό ή την πλατεία Βικτωρίας […]. Η λογοτεχνία του είναι η λογοτεχνία της Αθήνας. Η πόλη αυτή, στην οποία έμεινε πιστός ως το τέλος της ζωής του, με την ασχήμια της και την ποταπότητά της, με τη μικροαστική της ζωή, στο έργο του αποκτά μια ιερότητα. Είναι ο χώρος που αναδεικνύει τα πρόσωπα του δράματος και τον ίδιο το συγγραφέα. Το μυθιστόρημα είναι παιδί της αστικής ζωής και αυτό ο Κουμανταρέας το ήξερε πολύ καλά. [...]. Η αξιοπρέπεια της παρουσίας του, η ευγένειά του, η διακριτικότητά του, ο «μειλίχιος» αντικομφορμισμός του, το θάρρος με το οποίο αντιμετώπισε τις επιθυμίες του δίνουν το στίγμα της μοναχικής πνευματικής του στάσης».[523] Τέλος, η Έ. Βαρδάκη αναφέρει για τον Κουμανταρέα ότι «στη λογοτεχνία, θα τον θυμόμαστε ως το συγγραφέα της Αθήνας, που απαθανάτισε τους ανθρώπους της και τις γειτονιές της, ιδιαίτερα την Κυψέλη και την πλατεία Βικτωρίας, σε όλα τα στάδια της μεταπολεμικής Ιστορίας».[524]

---

[522]Ό.π., Αντιγόνη Βλαβιανού, (υποσ. 8), 36.

[523]Τάκης Θεοδωρόπουλος, «Ο ευγενής του αντικομφορμισμού», 09.12.2014, www.kathimerini.gr.

[524]Ερη Βαρδάκη, «Η ζωή, το έργο και το τέλος του Μένη Κουμανταρέα», *BHMAgazino*, 26.01.2015, www.tovima.gr.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ

Μένης Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία υαλικών*, Κέδρος, Αθήνα 2010[20] [1975[1]].

Μένης Κουμανταρέας, *Ο ωραίος λοχαγός*, Κέδρος, Αθήνα 1984[5] [1982[1]].

Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*, Κέδρος, Αθήνα 2010[16] [1986[1]].

Μένης Κουμανταρέας, *Η συμμορία της άρπας*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1993[1]].

Μένης Κουμανταρέας, *Δυο φορές Έλληνας*, Κέδρος, Αθήνα 2001[6] [2001[1]].

Μένης Κουμανταρέας, *Νώε*, Κέδρος, Αθήνα 2003[3] [2003[1]].

Μένης Κουμανταρέας, *Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*, Κέδρος, Αθήνα 2011.

Μένης Κουμανταρέας, *Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*, Πατάκης, Αθήνα 2013.

ΜΕΛΕΤΕΣ – ΑΡΘΡΑ – ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

- Θανάσης Αγάθος, *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2005.
- Αθηνά Αθανασίου, «Το φύλο και η σεξουαλικότητα στους λόγους και τις πρακτικές της βιο-επιστήμης: επιστημολογίες και τεχνολογίες του έμφυλου σώματος»: Βενετία Καντσά, Βασιλική Μουτάφη, Ευθύμιος Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Μελέτες για το φύλο στην ανθρωπολογία και την ιστορία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2011, 227-318.
- Αθηνά Αθανασίου, *Ζωή στο όριο: δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, Εκκρεμές, Αθήνα 2007.
- Αθηνά Αθανασίου, «Εισαγωγή: Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το ‘δεύτερο κύμα’»: Αθηνά Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Μαργαρίτα Μηλιώρη, Αιμίλιος Τσεκένης, Νήσος, Αθήνα 2006, 13-138.

- Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Από πού έρχονται οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες; (Και πού πηγαίνουν όταν πεθαίνουν;)»: *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Πατάκης, Αθήνα 2005, 39-59.
- Π. Αθανασόπουλος, Γ. Γαλάντης, Λ. Κουλελής, Κ. Μαρτζούκος, «‘Με απασχολούν οι ανθρώπινες σχέσεις’» (συνέντ.), *Διαβάζω* 1 (1976) 18-26.
- Κώστας Ακρίβος, «Δυο φορές συγγραφέας», *Οδός Πανός* 117 (2002) 74-77.
- Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», *Φιλολογική* 61 (Οκτ. – Δεκ. 1997) 32-35.
- Αλέξανδρος Αργυρίου, «Η λογοτεχνική παραγωγή μετά το 1941»: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΣΤ΄, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών 2000, 559-571.
- Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια της αυτοσχέδιας ανάπτυξης (1957-1963),* ΣΤ΄, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.
- Αλέξανδρος Αργυρίου, «Το Σύνταγμα και οι συνταγματάρχες ή η λεγόμενη Επταετία»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του ’40 ως τη δικτατορία του ’67*, Α΄, Σοκόλης, Αθήνα 1988, 315-322.
- Madeleine Arnot, *Διαδικασίες αναπαραγωγής του φύλου: εκπαιδευτική θεωρία και φεμινιστικές πολιτικές*, μτφρ. Χριστίνα Αθανασιάδου – Κατερίνα Δαλακούρα, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006.
- Άγγελος Αφρουδάκης, «Ρεαλισμός και προβληματισμός», *Διαβάζω* 180 (1987) 91-94.
- Βάσος Βαρίκας, «Η πεζογραφία της εφηβείας: Μένη Κουμανταρέα, *Τα Μηχανάκια* (Διηγήματα) – Ηρώ Παπαβασιλείου, *Πορθμεία* (Νουβέλα): *Συγγραφείς και κείμενα, 1961-1965*, Α΄, Ερμής, Αθήνα 1975, 81-83.
- Βασίλης Βασιλικός, «Η φλόγα μιας φιλίας», *Κ* 8 (2005) 36-38.
- Νίκος Βατόπουλος, «‘Ζω πάντα με την προσμονή της έκπληξης’» (συνέντ.), *Διαβάζω* 373 (1997) 102-113.
- Χρυσή Βιτσιλάκη, «Κοινωνιολογικές/Πολιτισμικές θεωρήσεις του φύλου»: Χρυσή Βιτσιλάκη, Μαρία Γκασούκα, Γιάννης Παπαδόπουλος, *Φύλο και πολιτισμός*, Ατραπός, Αθήνα 2007, 25-39.
- Αντιγόνη Βλαβιανού, «Μένης Κουμανταρέας: Τρεις ελικοειδείς τροχιές», *Εντευκτήριο* 98 (2012) 35-40.

- Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού – Μαριάννα Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1996.
- Robert Bocock, «Η πολιτιστική διαμόρφωση της νεωτερικής κοινωνίας»: Stuart Hall – Bram Gieben (επιμ.), *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, μτφρ. Θανάσης Τσακίρης – Βίκτωρ Τσακίρης, Σαββάλας, Αθήνα 2003, 335-402.
- Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ιστορίες σεξουαλικότητας»: Κώστας Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα: θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, 17-102.
- Κώστας Γιαννακόπουλος, «Ανδρική ταυτότητα, σώμα και ομόφυλες σχέσεις. Μια προσέγγιση του φύλου και της σεξουαλικότητας»: Σωτήρης Δημητρίου (επιμ.), *Ανθρωπολογία των φύλων*, Σαββάλας, Αθήνα 2001, 161-187.
- Τάσος Γουδέλης, «Μένης Κουμανταρέας: 'Η γλώσσα πρέπει να είναι τραυματισμένη'» (συνέντ.), *Το Δέντρο* 27 (1986) 58-67.
- Dorrit Cohn, *Διαφανή Πρόσωπα, Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μτφρ. – επιμ. Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη, Παπαζήσης, Αθήνα 2001.
- Μαίρη Δέγλερη, «Μένης Κουμανταρέας» (συνέντ.), *Περίπλους* 1 (1984) 3-5.
- Αντώνης Δεσποτίδης, λήμμα: «αντιήρωας», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2010, 121.
- Τιτίκα Δημητρούλια, «Για μια αισθητική της εφηβείας», *Κ* 8 (2005) 5-9.
- Φίλιππος Δρακονταειδής, «Μένης Κουμανταρέας, *Σεραφείμ και Χερουβείμ*», *Η Λέξη* 5 (1981) 401-402.
- Mary Evans, «Ο έμφυλος εαυτός»: *Φύλο και κοινωνική θεωρία*, μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, 101-125.
- Michel Foucault, «Ο σύντροφος»: *Ο στοχασμός του έξω (Για τον Maurice Blanchot)*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1998, 51-58.
- Αλέξης Ζήρας, λήμμα: «Κουμανταρέας Μένης», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2010, 1145-1146.
- Αλέξης Ζήρας, «Ο άλλος εαυτός. Αφηγηματικές και τυπολογικές εγγραφές στα πεζά του Μένη Κουμανταρέα», *Κ* 8 (2005) 21-30.

- Αλέξης Ζήρας, «Οι εισηγήσεις της Κριτικής Επιτροπής (για τα Βραβεία Λογοτεχνίας 1996)», *Διαβάζω* 375 (1997) 105-107.
- Αλέξης Ζήρας, «Οι μεταμορφώσεις της νεότερης νεοελληνικής πεζογραφίας», *Η Λέξη* 99-100 (1990) 749-767.
- Gerard Genette, *Σχήματα ΙΙΙ, ο λόγος της αφήγησης. Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος, Πατάκης, Αθήνα 2006.
- Germaine Greer, *Η ολοκληρωμένη γυναίκα*, μτφρ. Τιτίνα Σπερελάκη, Ενάλιος, Αθήνα 2001.
- Germaine Greer, «Η γυναίκα ευνούχος»: Βούλα Λαμπροπούλου, *Φιλοσοφία των φύλων*, Α΄, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1984, 448-456.
- Ken Hirschkop, «Mikhail Bakhtin: το ιστορικό γίγνεσθαι της γλώσσας, της λογοτεχνίας και του πολιτισμού»: Christa Knellwolf – Christopher Norris (επιμ.), *Ιστορικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές όψεις της θεωρίας της λογοτεχνίας στον 20ο αιώνα*, μτφρ. Σωτήρης Παρασχάς, Μίλτος Πεχλιβάνος, Ευγενία Σηφάκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2010, 213-224.
- Τάκης Θεοδωρόπουλος, «*Ο ωραίος λοχαγός*: η γοητευτική κινητικότητα του διφορούμενου σ' ένα βιβλίο», *Μεσημβρινή*, 14.12.1982.
- Κ.Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα (1897 – 1918)*, Α΄, Ίκαρος, Αθήνα 1995[4] [1963[1]].
- Λευτέρης Καλοσπύρος, «Τα πρόσωπα της νεοελληνικής παρακμής», *Διαβάζω* 526 (2012) 80-87.
- Μένη Κανατσούλη, «Νέες οπτικές για το ανδρικό φύλο στη θεωρία της παιδικής λογοτεχνίας»: Χρυσή Βιτσιλάκη, Μαρία Γκασούκα, Γιάννης Παπαδόπουλος, *Φύλο και πολιτισμός*, Ατραπός, Αθήνα 2007, 99-161.
- Ευαγγελία Κανταρτζή, *Η εικόνα της γυναίκας, Διαχρονική έρευνα των αναγνωστικών βιβλίων του Δημοτικού Σχολείου*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1991.
- Βενετία Καντσά – Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Χρήσεις του φύλου στις κοινωνικές επιστήμες: ένας συγκριτικός ελληνικός απολογισμός»: Βενετία Καντσά, Βασιλική Μουτάφη, Ευθύμιος Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Φύλο και κοινωνικές επιστήμες στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, 1-50.

- Τάκης Καρβέλης, «Μένης Κουμανταρέας»: *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του ’40 ως τη δικτατορία του ’67*, Δ΄, Σοκόλης 1989, 268-343.
- Ελισάβετ Κοτζιά, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», *Γράμματα και τέχνες* 50 (1987) 18-19.
- Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Το Αρμένισμα*, 1966», «Οι μεταπολεμικοί πεζογράφοι», «Μένης Κουμανταρέας, *Βιοτεχνία υαλικών*, 1975»: *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα*, Κέδρος, Αθήνα 1982, 253-255 (και *Μεσημβρινή* 31.12.1966), 256-257 (και *Ο Ταχυδρόμος* 17.05.1974), 257-261 (και *Η Καθημερινή* 25.05.1975) αντιστοίχως.
- Μένης Κουμανταρέας, «Ένα πλατάνι», «Πες μου ποιους διαβάζεις να σου πω ποιος είσαι», «Η μέθοδος της τυφλόμυγας (Μεταφράζοντας Ηράκλειτο, Ηρόδοτο και Λουκιανό)», «Ο Κωστής και ο σκύλος του», «Καλοκαιρινή συνομιλία στη βεράντα του Μένη»: *Ξεχασμένη φρουρά. Τα κρυφά χαρτιά του συγγραφέα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, 23-32, 175-194, 195-201, 263-265 και 320-351 αντιστοίχως.
- Μένης Κουμανταρέας, «Αλέξανδρος Κοτζιάς: ένα από μνήμης σκίτσο», *Νέα Εστία* 1751 (2002) 745-756.
- Μένης Κουμανταρέας, «Από τον καιρό του Νώε», *Οδός Πανός* 117 (2002) 6-28.
- Μένης Κουμανταρέας, «Προτού με σαρώσουν οι άνεμοι της τρίτης χιλιετίας», «Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα», «Αθηνάγεβο», «Ο άνθρωπος με το κίτρινο άστρο», «Ένας πρόλογος για τον καφέ κι ένας επίλογος για το Βερολίνο», «Δημήτρης Νόλλας: Ένας συγγραφέας δραματικών αστεϊσμών», «Μια θητεία στο Παγκράτι», «Ο μακρινός συγγενής», «Τρεις θάνατοι στη Βενετία», «Πορτραίτο του συγγραφέα σε ώριμη ηλικία»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 11-21, 25-38, 41-56, 59-80, 83-104, 141-157, 215-238, 241-291, 341-384 και 431-437 αντιστοίχως.
- Μένης Κουμανταρέας, «Πρόλογος», «Τα πρώτα μου διαβάσματα», «Το ημερολόγιο της *Φανέλας με το εννιά*», «Play»: *Πλανόδιος σαλπιγκτής*, Κέδρος, Αθήνα 1990[3] [1989[1]], 9-25, 193-212, 215-259 και 281-373 αντιστοίχως.
- Μένης Κουμανταρέας, *Σεραφείμ και Χερουβείμ*, Κέδρος, Αθήνα 1985[6] [1981[1]].

- Μένης Κουμανταρέας, *Το κουρείο*, Κέδρος, Αθήνα 1986[7] [1979[1]].
- Μένης Κουμανταρέας, *Τα μηχανάκια*, Κέδρος, Αθήνα 1988[10] [Φέξης 1962[1]].
- Π. Κουνενάκη, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», *Ταχυδρόμος*, 25.12.1986.
- Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας: η φορά και η φθορά των πραγμάτων», *Οδός Πανός* 117 (2002) 72-73 (και *Τα Νέα* 06.10.2001).
- Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας»: *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς (Ένας κριτικός οδηγός)*, Πατάκης, Αθήνα 1999[2] [1995[1]], 132-134.
- Ζακ Λακάν, *Η οικογένεια. Τα οικογενειακά συμπλέγματα στη διαμόρφωση του ατόμου*, μτφρ. Δ. Βεργέτης, Καστανιώτης, Αθήνα 1987.
- Απόστολος Λαμπρόπουλος, λήμμα: «Πολιτισμικές Σπουδές», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2010, 1846-1848.
- Βούλα Λαμπροπούλου, *Φιλοσοφία των φύλων*, Α΄, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1984.
- Ηλίας Κ. Μαγκλίνης, «‘Υλικόν επιλήψιμον’», *Κ* 8 (2005) 31-35.
- Ε. Μάκου, «Ανταπόκριση του ελληνικού γραφείου τύπου Άγκυρας για τις αντιδράσεις του τουρκικού τύπου στο *Δυο φορές Έλληνας* (17.12.2001)», *Οδός Πανός* 117 (2002) 40-42.
- Δήμητρα Μακρυνιώτη, «Εισαγωγή: Ο κοινωνικός στιγματισμός του εαυτού και του σώματος»: Erving Goffman, *Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας* [1963], μτφρ. Δήμητρα Μακρυνιώτη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001, 9-58.
- Τάκης Μενδράκος, «Μένης Κουμανταρέας: *Ο ωραίος λοχαγός*»: *Μικρές δοκιμές. Κριτικά σημειώματα & άρθρα*, Σοκόλης, Αθήνα 1990, 45-47.
- Μ. Γ. Μερακλής, «Ένα τρίλημμα (Μένη Κουμανταρέα: *Ο ωραίος λοχαγός*)», *Διαβάζω* 63 (1983) 49-51.
- Μπάμπης Μιχαηλίδης-Κριναίος, *Η μεταβολή της δομής του μεταπολεμικού μυθιστορήματος και η νεοελληνική κοινωνία*, Διδακτορική διατριβή, Κέδρος, Αθήνα 1982.
- Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, «Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία των φύλων»: Αλεξάνδρα Μπακαλάκη (επιμ.), *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, 13-74.

- Γεώργιος Δ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002[2].
- Στέλιος Μπασμπαγιάννης, «Οπαδός – φίλαθλος – λογοτεχνία – πραγματικότητα. Βίοι παράλληλοι/βίοι απόμακροι», *Διαβάζω* 508 (2010) 94-96.
- Τζούντιθ Μπάτλερ, *Αναταραχή φύλου: ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009.
- Τζούντιθ Μπάτλερ, *Σώματα με σημασία: οριοθετήσεις του 'φύλου' στο λόγο*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Εκκρεμές, Αθήνα 2008.
- Μιχαήλ Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα* (1941), πρόλογ. – μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης, Πόλις, Αθήνα 1995.
- Σιμόν ντε Μπωβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, μτφρ. Κυριάκος Σιμόπουλος, Γλάρος, Αθήνα 1979.
- Πασκάλ Μπρυκνέρ, *Ο γάμος από έρωτα έχει αποτύχει;*, μτφρ. Σώτη Τριανταφύλλου, Πατάκης, Αθήνα 2012.
- Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Βασίλης Βασιλικός – Μένης Κουμανταρέας, Νεανική αλληλογραφία 1954-1960*, Τόπος, Αθήνα 2014.
- Θανάσης Νιάρχος, «*Δυο φορές Έλληνας*: η εποποιία της καθημερινότητας», *Κ* 8 (2005) 16-20.
- Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας»: *Πραγματογνωμοσύνη της εποχής* (Συνομιλίες), Οι Εκδόσεις των Φίλων, χτ, χχ, 85-92.
- Γιώργος Ξενάριος, «Απολογισμός πεζογραφικής παραγωγής 2011», *Διαβάζω* 525 (2012) 86-92.
- Γιάννης Πάγκαλος, λήμμα: «Έμφυλος λόγος», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2010, 639-645.
- *Η Παλαιά Διαθήκη, Γένεσις έως Βασιλείων Β΄*, Α΄, Βιβλιοθήκη Ορθοδοξίας, Αθήνα 2011.
- Λώρα Πάλμερ, «Παρωδία και μεταφορά στο *Κουρείο* του Μένη Κουμανταρέα», *Η Λέξη* 54 (1986) 517-525.
- Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Προλογικό σημείωμα στην ελληνική έκδοση: Συμβολική βία και κοινωνική φύση»: Pierre Bourdieu, *Η ανδρική κυριαρχία*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2007, 9-24.

- Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Το μυρολόγι της φώκιας» (1908): *Άπαντα*, Δ΄, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Δόμος, Αθήνα 1998, 297-300.
- Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Όνειρο στο κύμα» (1900): *Άπαντα*, Γ΄, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Δόμος, Αθήνα 1989, 261-273.
- Ηρακλής Παπαλέξης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Συμμορία της άρπας*» (συνέντ.), *Διαβάζω* 333 (1994) 20-23.
- Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας»: Ευθύμιος Παπαταξιάρχης – Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα, Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1998, 11-98.
- *Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα*, 35, Πάπυρος, Αθήνα 1996, λήμμα: «Κουμανταρέας Μένης», 371.
- Γιάννης Ν. Παρίσης – Αντώνης Δεσποτίδης, λήμμα «χαρακτήρας», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2010, 2336-2339.
- Κ. Πλάνης, «Μένης Κουμανταρέας: *Η φανέλα με το εννιά*», *Πλανόδιον* 2 (1987) 88-89.
- Σπύρος Πλασκοβίτης, «Ένας συγγραφέας στην Αθήνα του 1990»: *Γραφές και συναντήσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, 13-37.
- Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1991[6] [1978[1]].
- Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London and New York 1983.
- Μαρία Σακαλάκη, *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών: ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1900-1980*, Κέδρος, Αθήνα 1984.
- Απόστολος Σαχίνης, «Μένης Κουμανταρέας»: *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Εστία, Αθήνα 1985, 142-150.
- Κώστας Σταματίου, «Η άνοδος και η πτώση του σέντερ-φορ. *Η Φανέλα με το εννιά* του Μένη Κουμανταρέα –ή το ποδόσφαιρο ως τρόπος ζωής», *Τα Νέα*, 20.06.1987.

- Philip Smith, «Οι ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις της κουλτούρας και του εαυτού»: *Πολιτισμική θεωρία. Μια εισαγωγή*, μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός – Νίκος Μπουμπάρης, Κριτική, Αθήνα 2006, 311-327.
- Πέτρος Τατσόπουλος, «Μένης Κουμανταρέας: ο τελευταίος ευπατρίδης» (2000): *Νεοέλληνες, Πορτρέτα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, 107-134.
- Βάνα Τεντοκάλη, «Η κοινωνική δόμηση της ταυτότητας των δύο φύλων»: Σάσα Λαδά (επιμ.), *Μετα-τοπίσεις: Φύλο, διαφορά και αστικός χώρος*, futura, Αθήνα 2009, 59-69.
- Ηλίας Τσαβαλιάς, *Βούληση και ένστικτο του θανάτου*, Εριφύλη, Αθήνα 2007.
- Σπύρος Τσακνιάς, «Το σημείο καμπής στην πεζογραφία του Μένη Κουμανταρέα», *Η Λέξη* 54 (1986) 512-516.
- Σπύρος Τσακνιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Ο ωραίος λοχαγός*», *Η Λέξη* 21 (1983) 60-63 (και Σπύρος Τσακνιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Ο ωραίος λοχαγός*»: *Δακτυλικά αποτυπώματα*, (Κριτικά κείμενα), Καστανιώτης, Αθήνα 1983, 53-59).
- Jean-Yves Tadié, *Το μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*, μτφρ. Μαρίνα Κουνεζή, Παραφερνάλια – τυπωθήτω, Αθήνα 2007.
- Patricia Turner, *Βιολογικό φύλο, κοινωνικό φύλο και ταυτότητα του φύλου*, επιμ. Νικόλαος Δ. Γιαννίτσας, μτφρ. Ευαγγελία Γαλανάκη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998.
- Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003.
- Jeffrey Weeks, «Ζητήματα ταυτότητας»: Κώστας Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα: θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, 139-168.
- Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Μυθοπλασία και πραγματικότητα. Τέσσερα ‘μεταδιηγήματα’ του Μ. Κουμανταρέα», *Ο Πολίτης* 72 (1986) 58-64.
- Διονύσης Φλεμοτόμος, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*», *Περίπλους* 12 (1987) 249.
- Αντώνης Φωστιέρης – Θανάσης Νιάρχος, «Σε β΄ πρόσωπο» (συνέντ), *Η Λέξη* 54 (1986) 559-563.
- Αλεξάνδρα Χαλκιά, *Έμφυλες βιαιότητες: εξουσία, λόγος, υποκειμενικότητες*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2011.

- Ποθητή Χαντζαρούλα, «Ιστοριογραφικές προσεγγίσεις του φύλου»: Βενετία Καντσά, Βασιλική Μουτάφη, Ευθύμιος Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Μελέτες για το φύλο στην ανθρωπολογία και την ιστορία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2011, 129-226.
- Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Μένης Κουμανταρέας. Η σταθερή γραμμή μιας αφανούς τριλογίας. *Βιοτεχνία υαλικών* (1975), *Η κυρία Κούλα* (1978) και *Το κουρείο* (1979)», *Κ* 8 (2005) 10-15.
- Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Χρονικό μιας τεσσαρακονταετίας», *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη*, 07.09.2001.
- Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η καθημερινότητα, ο έρωτας και η ιστορία στους πεζογράφους της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς»: *Οδόσημα. Στοιχεία προσανατολισμού στο τοπίο της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, 225-230.
- Νατάσα Χατζηδάκι, «Σκύψιμο με συμπάθεια στο υπαρξιακό πρόβλημα του σύγχρονου Έλληνα», *Διαβάζω* 23 (1979) 69-71.
- Παναγιώτα Μ. Χατζηγεωργίου, *Οι μεταμορφώσεις του αντιήρωα στο νεοελληνικό μυθιστόρημα: από την Πάπισσα Ιωάννα στα Βαμμένα κόκκινα μαλλιά*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2009.
- Όλουεν Χάφτον, «Κατασκευάζοντας τη γυναίκα»: *Ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη (1500-1800)*, μτφρ. Ειρήνη Χρυσοχόου, επιμ. Δήμητρα Λαμπροπούλου, Νεφέλη, Αθήνα 2003, 41-79.
- Κρίτων Χουρμουζιάδης, «*Βιοτεχνία* (Για τη *Βιοτεχνία υαλικών* του Μένη Κουμανταρέα)», *Ηριδανός* 2 (1975) 121-124 (και Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μένης Κουμανταρέας: *Βιοτεχνία υαλικών*»: *Συμπόσιο. Κείμενα για τη νεοελληνική πεζογραφία*, Κέδρος, Αθήνα 1996, 91-97).
- Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μετά το αδιέξοδο. (Μένη Κουμανταρέα, *Η φανέλα με το εννιά*)», *Η Λέξη* 54 (1986) 505-511 (και Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μένης Κουμανταρέας, *Η φανέλα με το εννιά*»: *Συμπόσιο. Κείμενα για τη νεοελληνική πεζογραφία*, Κέδρος, Αθήνα 1996, 98-106).
- Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Μένης Κουμανταρέας: *Πλανόδιος Σαλπιγκτής*»: *Συμπόσιο. Κείμενα για τη νεοελληνική πεζογραφία*, Κέδρος, Αθήνα 1996, 107-111.
- Γιώργος Χρονάς, «Ο Μένης Κουμανταρέας, λέει…» (συνέντ.), *Οδός Πανός* 117 (2002) 44-59.

- Γιώργος Χρονάς, «Ο Μένης Κουμανταρέας, λέει» (συνέντ.), *Οδός Πανός* 36 (1988) 50-61.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Κώστας Αγοραστός, «Κινηματογράφος και Ελληνική Λογοτεχνία», 09.09.2010, www.bookpress.gr.
- Δημήτρης Αθηνάκης, «Βαλπαραΐζο όπως Αθήνα, όπως οι βεβαιότητες που διαψεύδονται», *Χρόνος* 3 (Ιούλιος 2013), www.chronosmag.eu.
- Γιώργος Βαϊλάκης, «Επιλογές από την εγχώρια 'παραγωγή'», *Ημερησία*, 23.12.2011, www.imerisia.gr.
- Έρη Βαρδάκη, «Η ζωή, το έργο και το τέλος του Μένη Κουμανταρέα», *BHMAgazino*, 26.01.2015, www.tovima.gr.
- Νίκος Βατόπουλος, «*Βιοτεχνία υαλικών*», 14.12.2014, www.kathimerini.gr.
- Γιώργος Βιδάλης, «Μένης Κουμανταρέας: 'Να πολεμήσουμε την εικονολατρία της εποχής μας'» (συνέντ.), *Ελευθεροτυπία*, 22.12.1993, http://invenio.lib.auth.gr.
- Αναστάσης Βιστωνίτης, «50 χρόνια Μένης Κουμανταρέας», 22.03.2011, www.tovima.gr.
- Ρούλα Γεωργακοπούλου, Μανώλης Πιμπλής, Μικέλα Χαρτουλάρη, «Ελληνικές φωνές – ονόματα με απήχηση», 17.12.2011, www.tanea.gr.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο γυάλινος κοσμάκης», *Τα Νέα/Βιβλιοδρόμιο*, 14.01.2012, www.tanea.gr.
- Νίκος Δαββέτας, «Η διχοτομημένη μνήμη», 10.03.2013, archive.efsyn.gr.
- Νίκος Δαββέτας, «Σημαντικές επανεκδόσεις», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 15.12.2012, archive.efsyn.gr.
- Νίκος Δαββέτας, «Πενήντα χρόνια με την ίδια φανέλα», *Η Καθημερινή/Τέχνες και Γράμματα*, 21.10.2012, www.kathimerini.gr.
- Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Μουσικές ασυμφωνίες», *Τα Νέα*, 18.01.1994, www.tanea.gr.

- Μάκης Δεληπέτρος, «‘Μόνο η τέχνη μάς λυτρώνει από τα πάθη…’», *Απογευματινή*, 05.12.1996, http://invenio.lib.auth.gr.
- Μάκης Δεληπέτρος, «‘Πρώτα πρέπει να μας γνωρίσουν στην Ελλάδα’» (συνέντ.), *Απογευματινή*, 12.02.1994, http://invenio.lib.auth.gr.
- Σταύρος Διοσκουρίδης, «Οι Αθηναίοι: Μένης Κουμανταρέας» (συνέντ.), 19.01.2011, www.lifo.gr.
- Παυλίνα Εξαδάκτυλου, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Σήμερα οι άνθρωποι θυσιάζονται τζάμπα’», 12.05.2012, www.lifo.gr.
- Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Αισθησιασμός και ίντριγκες στην Κοιλάδα του Παραδείσου», *Η Εποχή*, 02.06.2013, http://maritheodo.blogspot.gr.
- Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», *Το Βήμα*, 21.03.2004, www.tovima.gr.
- Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Η πεζογραφία μας υγιαίνει», 28.12.2003, www.tovima.gr.
- Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Από την οργισμένη γενιά του ’60. Προς αλλαγή πλεύσης», *Η Εποχή*, 10.04.1994, http://invenio.lib.auth.gr.
- Μάρη Θεοδοσοπούλου – Λώρη Κέζα, «Κατακλυσμιαίες επιθυμίες», 14.12.2003, www.tovima.gr.
- Τάκης Θεοδωρόπουλος, «Ο ευγενής του αντικομφορμισμού», 09.12.2014, www.kathimerini.gr.
- Κώστας Π. Καναβούρης – Αγγελική Κώττη, «Μένης Κουμανταρέας: *Η Φανέλα με το εννιά*» (συνέντ.), *Ριζοσπάστης*, 18.01.1987, http://invenio.lib.auth.gr.
- Βαγγέλης Κάσσος, «Ένας αντίλογος στην αθλητική φλυαρία», *Το Βήμα*, 10.05.1987, http://invenio.lib.auth.gr.
- Λώρη Κέζα, «Στα γήπεδα της λογοτεχνίας», 21.07.1996, www.tovima.gr.
- Ελισάβετ Κοτζιά, «Η λογοτεχνία άντεξε και το 2012», *Η Καθημερινή/Τέχνες και Γράμματα*, 22.12.2012, www.kathimerini.gr.
- Ελισάβετ Κοτζιά, «*Δυο φορές Έλληνας*», *Η Καθημερινή*, 09.07.2001, www.magikokouti.gr.
- Ελισάβετ Κοτζιά, «*Η συμμορία της άρπας*: το νέο μυθιστόρημα του Μένη Κουμανταρέα», *Η Καθημερινή*, 16.01.1994, http://invenio.lib.auth.gr.

- Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Κάτω από τις απλές επιφάνειες», *Η Καθημερινή*, 13.04.1978, http://invenio.lib.auth.gr.
- Λαμπρινή Κουζέλη, «Μένης Κουμανταρέας: 'Γράφω καλύτερα μετά από ασωτίες και απιστίες'», 07.12.2014, www.tovima.gr.
- Λαμπρινή Κουζέλη, «Μένης Κουμανταρέας, αυτός ο άγνωστος», 30.11.2014, www.tovima.gr.
- Λαμπρινή Κουζέλη, «Το ποδόσφαιρο μέσα από τη λογοτεχνία», 07.06.2014, www.tovima.gr.
- Μένης Κουμανταρέας, «'Είμαστε ανεπανόρθωτα αμετανόητοι'», *Το Βήμα/Βιβλία*, 27.10.2012, www.tovima.gr.
- Μένης Κουμανταρέας: «Τον Έλληνα τον καίει η ατιμωρησία», 05.04.2011, www.tovima.gr.
- Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Ο μεγαλοαστός που έβγαλε ομορφιά από τους περιθωριακούς», *Τα Νέα*, 08.12.2014, www.tanea.gr.
- Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Η χρονιά της μακριάς νύχτας», 11.01.2014, www.tanea.gr.
- Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μαύρο, κόκκινο και ροζ αντάμα», 08.06.2013, www.tanea.gr.
- Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Αθώοι με ημερομηνία λήξεως», *Τα Νέα/Βιβλιοδρόμιο*, 11.02.2012, www.tanea.gr.
- Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Πάρεργη ευφορία», *Τα Νέα*, 02.10.1999, http://invenio.lib.auth.gr.
- Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Το σόου συνεχίζεται», 07.03.2009, www.tanea.gr.
- Μανώλης Κρανάκης, «*Η Φανέλα με το 9* και το φλερτ του Μένη Κουμανταρέα με το ελληνικό σινεμά», 06.12. 2014, http://flix.gr.
- Αχιλλέας Κυριακίδης, «Η εξομολόγηση των σωμάτων», *Το Βήμα*, 29.02.2004, www.tovima.gr.
- Αγγελική Κώττη, «Μένης Κουμανταρέας, *Η συμμορία της άρπας*», *Έθνος*, 01.12.1993, http://invenio.lib.auth.gr.
- Απόστολος Λακασάς, «Συμμορία της άρπας σε σκηνικό παρακμής», *Η Καθημερινή*, 03.12.1993, http://invenio.lib.auth.gr.
- Στέλιος Λουκάς, «Μένης Κουμανταρέας: 'Ο πελάτης έχει πάντα δίκιο'» (συνέντ.), *Αγγελιοφόρος*, 23.01.2000, http://invenio.lib.auth.gr.

- Κλεοπάτρα Λυμπέρη, «Το παιχνίδι των έμφυλων ταυτοτήτων», *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη*, 13.08.2010, www.enet.gr.
- Τίνα Μανδηλαρά, «Μένης Κουμανταρέας: Ο συγγραφέας της αθηναϊκής ψυχής», *Πρώτο θέμα*, 06.12.2014, http://dytikosanemos.blogspot.gr.
- Έφη Χ. Μαυροπούλου, «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ* του Μένη Κουμανταρέα», 05.04.2012, www.critique.gr.
- Δημήτρης Μητρόπουλος, «Φιτζέραλντ ο 'καταραμένος'», 06.10.1996, www.tovima.gr.
- Δημήτρης Μητρόπουλος, «Το θρίλερ εκδικείται», *Το Βήμα*, 21.11.1993, http://invenio.lib.auth.gr.
- Δημήτρης Μίγγας, «*Η φανέλα με το εννιά*», 26.08.2011, www.tanea.gr.
- Μαρία Μοίρα, «Υπνοβατώντας στη Χιλή», 18.08.2013, www.avgi.gr.
- Νίκος Μπακουνάκης, «Μερικές όψεις ενός μεγάλου αφηγηματικού επιτεύγματος του Μένη Κουμανταρέα», 29.07.2001, www.tovima.gr.
- Νίκος Μπακουνάκης, «Μένης Κουμανταρέας, 'Γιατί οι συγγραφείς να δίνουν συνεντεύξεις;'» (συνέντ.), *Ταχυδρόμος*, 13.04.1989, http://invenio.lib.auth.gr.
- Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: 'Όλοι μας έχουμε μια σκοτεινή πλευρά'», 12.08.2014, www.aragma.gr.
- Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: Από τον Χόνεκερ στον Πάγκαλο» (συνέντ.), 17.02.2013, www.tovima.gr.
- Γιάννης Μπασκόζος, «Επιλογή από βιβλία που σημάδεψαν τη χρονιά που φεύγει», *Το Βήμα*, 19.12.2011, www.tovima.gr.
- Γιάννης Μπασκόζος «Μένης Κουμανταρέας: 'Αλεπούδες και κοτοπόδαρα'» (συνέντ.), 27.11.2011, www.tovima.gr.
- Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: 'Δεν φοβάμαι να εκτεθώ'», 01.08.2010, www.tovima.gr.
- Γιώργος Μπλάνας, «Η εκδίκηση της λογοτεχνίας», 06.10.2013, www.avgi.gr.
- Παντελής Μπουκάλας, «Από τη Μακρόνησο ως την Αθήνα του 1990...», 18.09.2001, www.kathimerini.gr.
- Κωνσταντίνος Μπούρας, «Ο Λόγος στην 7η Τέχνη», *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη* 649, 02.04.2011, www.enet.gr.
- Ξενοφών Μπρουντζάκης, «Θάνατος στο Βαλπαραΐζο», *Ποντίκι Art* 308 (11.04.2013), topontiki.gr.

- Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας: Τα πρόσωπα πίσω από τις μάσκες», 23.01.2015, www.tanea.gr.
- Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας: Ο αριστοκράτης των λαϊκών ανθρώπων», 08.12.2014, www.tanea.gr.
- Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας – Ελιάνα Χουρμουζιάδου: ο δάσκαλός μου, ο μαθητής μου» (συνέντ.), 11.05.2013, www.tanea.gr.
- Χριστίνα Παπαγγελή, «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*», 06.06.2012, http://anagnosi.blogspot.gr.
- Χρίστος Παπαγεωργίου, «*Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*», 06.07.2013, diastixo.gr.
- Μαίρη Παπαγιαννίδου, «Η γοητεία της παρακμής» (συνέντ.), *Το Βήμα*, 14.03.1999, http://invenio.lib.auth.gr.
- Σταυρούλα Παπασπύρου, «Το Πάσχα ταιριάζει στην ελληνική πεζογραφία», 26.04.2013, www.enet.gr.
- Σταυρούλα Παπασπύρου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Φοβάμαι μήπως οι νεοναζί χαλάσουν την πατρίδα μου'» (συνέντ.), 09.03.2013, www.enet.gr.
- Σταυρούλα Παπασπύρου, «Ο Χόνεκερ, ήρωας ελληνικού μυθιστορήματος», 30.01.2013, www.enet.gr.
- Σταυρούλα Παπασπύρου, «Η φανέλα με το πενήντα» (συνέντ.), *Athens Voice* 407, 03.10.2012, www.athensvoice.gr.
- Σταυρούλα Παπασπύρου, «Η κοινωνία στο μικροσκόπιο», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία/Επτά*, 18.12.2011, www.enet.gr.
- Σταυρούλα Παπασπύρου, «Το καλοκαίρι της εφηβείας», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία/Επτά*, 29.10.2011, www.enet.gr.
- Σταυρούλα Παπασπύρου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Η δική μας δουλειά δεν είναι στους δρόμους'» (συνέντ.), *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 07.03.1999, http://invenio.lib.auth.gr.
- Σταυρούλα Παπασπύρου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Στην τηλεόραση βλέπουμε τη ζωή υπνοβατών'» (συνέντ.), *Μετρό*, 01.01.1997, http://invenio.lib.auth.gr.
- 'Πατριάρχης Φώτιος', «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*: Ο Κουμανταρέας στα πρώτα του συγγραφικά βήματα», 01.06.2012, www.in2life.gr.
- Έφη Παυλογεωργάτου, «Η κιβωτός 'προσάραξε' – Μένης Κουμανταρέας, *Νώε* (2003)», Φεβρουάριος 2004, www. logotexnia.gr.

- Γιώργος Περαντωνάκης, «Η κοιλάδα του Παραδείσου», 03.07.2013, www.bookpress.gr.
- Γιώργος Περαντωνάκης, «Το ποδόσφαιρο ως εθνικός καθρέφτης», 27.03.2013, www.bookpress.gr.
- Γιώργος Περαντωνάκης, «Εννιά + 1 πεζά», 16.12.2012, www.bookpress.gr.
- Μανώλης Πιμπλής, «Μένης Κουμανταρέας: 'Να διαγράψουμε τη λέξη 'Μνημόνιο'» (συνέντ.), 21.06.2014, www.tanea.gr.
- Μανώλης Πιμπλής, «Με το βλέμμα στο παρελθόν», 20.04.2013, www.tanea.gr.
- Μανώλης Πιμπλής, «Μένης Κουμανταρέας: 'Δεν κάθισα στις ευκολίες μου'», (συνέντ.), 13.11.2007, www.tanea.gr.
- Μανώλης Πιμπλής, «Μένης Κουμανταρέας: 'Τα καλά μυθιστορήματα μετριούνται στα δάχτυλα'», *Τα Νέα*, 04.01.2007, www.tanea.gr.
- Πέπη Ραγκούση, «Οι ζωές που δεν έζησαν», 16.12.2014, www.tanea.gr.
- Τούλα Ρεπαπή, «Ο κύκλος των χαμένων ποιητών», Ιανουάριος 2012, www.diavasame.gr.
- Λίνα Ρόκου, «Μια από τις τελευταίες συνεντεύξεις του Μένη Κουμανταρέα. (Σεπτέμβριος 2014)», 06.12.2014, http://popaganda.gr.
- Δήμητρα Ρουμπούλα, «'Πινγκ πονγκ' λέξεων με τον Χόνεκερ στη Χιλή», *Έθνος*, 11.05.2013, www.ethnos.gr.
- Όλγα Σελλά, «Στα βήματα του Έρικ Χόνεκερ» (συνέντ.), 07.04.2013, www.kathimerini.gr.
- Άλκηστις Σουλογιάννη, «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*», 05.02.2012, www.bookpress.gr.
- Παρή Σπίνου, «Μυθιστορηματική απολογία του Χόνεκερ», 14.03.2013, archive.efsyn.gr.
- Μάνια Στάικου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Ο κόσμος δεν μπορεί να ζήσει επ' άπειρον χωρίς ιδεολογία'» (συνέντ.), 05.06.2013, www.clickatlife.gr.
- Αλέξανδρος Στεργιόπουλος, «Ιστορικά πλαίσια σε παράξενους δρόμους», *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη* 678, 22.10.2011, www.enet.gr.
- «Στο καταφύγιο της λογοτεχνίας», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία/Επτά*, 26.06.2011, www.enet.gr.

- Ριχάρδος Σωμερίτης, «Η επικαιρότητα της Μακρονήσου», 19.08.2001, www.tovima.gr.
- Αναστασία Τεντοκάλη, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Δυστυχώς οι πολιτικοί δεν ρωτούνε τους σοφούς’» (συνέντ.), *Θεσσαλονίκη*, 04.03.1994, http://invenio.lib.auth.gr.
- Κική Τριανταφύλλη, «Ο Έριχ Χόνεκερ στο ντιβάνι ενός… Έλληνα ψυχαναλυτή», *Τα Νέα/Βιβλιοδρόμιο*, 06.04.2013, www.tanea.gr.
- Κική Τριανταφύλλη, «Η κρίση είναι οικονομική και ηθική», 13.12.2014, www.tanea.gr.
- Γιάννης Τριανταφύλλου, «Σύντομες προτάσεις για τις εκδόσεις που μας περιμένουν», *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη* 685, 17.12.2011, www.enet.gr.
- Δέσποινα Τριβόλη, «Ο Δημοσθένης Κούρτοβικ λέει», 01.04.2010, www.lifo.gr.
- Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, «Μια βαθιά και ειλικρινής συνέντευξη του Μένη Κουμανταρέα (Δεκέμβριος 1986)», 06.12.2014, www.lifo.gr.
- Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, «Unfinished Sympathy», *Lifo* 232 (19.01.2011), www.lifo.gr.
- Κώστας Ι. Τσαούσης, «Ο μοναχικός ποδοσφαιριστής», *Έθνος*, 17.12.1986, http://invenio.lib.auth.gr.
- Francine Vermeulen, «Μένης Κουμανταρέας, *Η Φανέλα με το εννιά*», Μάιος 2013, http://culture.ulg.ac.be.
- Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής οδού και η ‘Σκόντα’ της Μπέμπας», *Οδός Πανός* 117 (2002) 60-66 (και Mario Vitti, «Η Ελλάδα της Εθνικής Οδού. Ο χρόνος και η μνήμη», *Το Βήμα*, 29.07.1975, www.tovima.gr).
- Φίλιππος Φιλίππου, «*Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*», 09.10.2012, http://diastixo.gr.
- Βάνα Χαραλαμπίδου, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Καλύτερο βιβλίο είναι αυτό που αγαπά ο κόσμος’» (συνέντ.), *Θεσσαλονίκη*, 24.05.1985, http://invenio.lib.auth.gr.
- Μικέλα Χαρτουλάρη, «‘Ξεκίνησα να γράφω γιατί δεν είχα άλλο τρόπο να παίζω’» (συνέντ.), *Τα Νέα*, 06.05.1999, www.tanea.gr.
- Μικέλα Χαρτουλάρη, «‘Το χασίς είναι αθώο’» (συνέντ.), 09.11.1996, www.tanea.gr.

- Μικέλα Χαρτουλάρη, «‘Η Τέχνη δεν είναι σε αδιέξοδο’» (συνέντ.), *Τα Νέα*, 23.10.1993, www.tanea.gr.
- Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Το καταπιεσμένο εγώ του μπαλαδόρου Μπιλ», *Το Βήμα/Βιβλία*, 27.10.2012, www.tovima.gr.
- Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Πέντε Έλληνες συγγραφείς φιλοτεχνούν μιαν άλλη προοπτική», 05.06.2011, www.amna.gr.
- Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «*Νώε*» (κριτική), *Ελευθεροτυπία/Βιβλιοθήκη*, 16.01.2004, www.protoporia.gr.
- Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ο μετρ και η Μαργαρίτα», *Ελευθεροτυπία*, 08.12.1993, http://invenio.lib.auth.gr.
- Βασιλική Χρίστη, «*Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*», 22.06.2013, www.diavasame.gr.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

Εργογραφία

1962: *Τα μηχανάκια*[525]
1967: *Το αρμένισμα*[526]

1972: *Τα καημένα*[527]

---

[525]Ο Β. Βαρίκας σχολιάζει για τα *Μηχανάκια:* «Διαφορετικές στα δευτερεύοντα καθέκαστά τους οι περιπτώσεις αυτές, έχουν, ωστόσο, τούτο το κοινό: μας δείχνουν μια νεότητα, ανεπανόρθωτα πληγωμένη από τη ζωή, απελπιστικά μόνη, χωρίς ιδεολογικό ή άλλο στήριγμα, αβοήθητη από τους μεγαλύτερους, που δεν είναι ίσως σε θέση να την καταλάβουν, να οδηγείται στην αυτοκαταστροφή», βλ. Βάσος Βαρίκας, «Η πεζογραφία της εφηβείας: Μένη Κουμανταρέα, *Τα Μηχανάκια* (Διηγήματα) – Ηρώ Παπαβασιλείου, *Πορθμεία* (Νουβέλα): *Συγγραφείς και κείμενα, 1961-1965*, Α΄, Ερμής, Αθήνα 1975, 82. Με άλλη αφορμή επισημαίνεται ότι «στο «Λουτρό», ένα από τα λίγα αισιόδοξα έργα του, ο νεαρός εξεγείρεται ενάντια στην υπερπροστατευτική μητέρα του. Είναι ο μόνος από τους εξεγερμένους ήρωες του Κουμανταρέα, από τον ωραίο λοχαγό που τα βάζει με το στρατιωτικό κατεστημένο μέχρι τον Σερέτη που σπάζει τη ρουτίνα της καθημερινότητας φιλοδοξώντας να κάνει καριέρα ποδοσφαιριστή, που πετυχαίνει», ό.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 32.

[526]Με αφορμή το *Αρμένισμα,* ο Αλ. Κοτζιάς αναφέρεται στο πρόβλημα του χώρου, όπου ξετυλίγεται κάθε φορά η αφήγηση και κινούνται οι ήρωες του Μένη Κουμανταρέα και επισημαίνει ότι «το ίδιο πρόβλημα ανακύπτει τώρα οξύτερο στο δεύτερο βιβλίο του, όπου το καθένα από τα τρία 'χρονικά' έχει το δικό του 'στίγμα': σαφώς πραγματικό και απτό χώρο το πρώτο, σαφώς φανταστικό και ονειρικό χώρο το δεύτερο, ένα κράμα πραγματικού και ονειρικού το τρίτο!», βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Μένης Κουμανταρέας, *Το Αρμένισμα*, 1966»: *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα,* Κέδρος, Αθήνα 1982, 253.

[527]Ο Αλ. Κοτζιάς επισημαίνει για τα *Καημένα* ότι «η φωτιά τα συνδέει ως εξωτερικό στοιχείο, η παλίνδρομη κίνηση της φαντασίας ως εσωτερικό», βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Οι μεταπολεμικοί πεζογράφοι»: *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα*, Κέδρος, Αθήνα 1982, 257. «Τα *Καημένα* (1972) είναι δυο κακόμοιρα, «καημένα» αλητάκια, που κάηκαν σε ένα καΐκι. (Το ίδιο εφέ δισημίας στον τίτλο είχε χρησιμοποιήσει και στο *Αρμένισμα* ο συγγραφέας)». Αναφορικά με την αφηγηματική τεχνική, υπογραμμίζεται ότι τα *Καημένα* σηματοδοτούν μια αλλαγή, αφού «μέχρι τώρα ο αφηγητής ήταν εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός, ο κλασικός τριτοπρόσωπος αφηγητής. Τώρα οι αφηγητές είναι

1975: *Βιοτεχνία υαλικών*

1978*: Η κυρία Κούλα*[528]

1979*: Το κουρείο*

1981*: Σεραφείμ και Χερουβείμ*

1982*: Ο ωραίος λοχαγός*

1986*: Η φανέλα με το εννιά*

1989: *Πλανόδιος σαλπιγκτής*[529]

μεν ετεροδιηγητικοί, είναι όμως ενδοδιηγητικοί. Αυτό το πετυχαίνει ο Κουμανταρέας στα *Καημένα* με το να δημιουργεί μέχρι και τρίτο επίπεδο αφήγησης, σε διαδοχικά εγκιβωτισμένες μαρτυρίες/διηγήσεις. Στο «Χερουβείμ και Σεραφείμ» ο αφηγητής είναι ενδοδιηγητικός, όμως είναι ετεροδιηγητικός, αφού πρωταγωνιστές είναι άλλα πρόσωπα, γνωστά στον αφηγητή», ό.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 32. Ο Ηλ. Μαγκλίνης αναφέρει ότι τα *Καημένα* είχαν χαρακτηριστεί ως 'υλικόν επιλήψιμον' από τη χούντα και συγκεκριμένα παραθέτει την ακόλουθη ιστορία: «Προς το τέλος της θητείας μου, υπηρετώντας πια στο Γενικό Επιτελείο ως φωτογράφος των Δημοσίων Σχέσεων, ο ανθυπασπιστής μου έδωσε τρεις χοντρούς τόμους-τετράδια της υπηρεσίας που έπρεπε να τα αναλάβω ώστε να αποτεφρωθούν. Κοιτώντας λίγο πιο προσεκτικά, είδα να γράφει η ετικέτα του ενός: 'Α2 Άκρως Απόρρητο, 1971-73'. Κάθισα σε μια απόμερη γωνιά και πήρα να διαβάζω. Είδα δύο στήλες. Στη μία, τίτλοι βιβλίων, στην άλλη, δεξιά, χαρακτηρισμός της υπηρεσίας από τους τότε χουντικούς αξιωματικούς. […]. Έπειτα κοίταξα δεξιά: 'Ο συγγραφεύς, Αριστομένης Κουμανταρέας, είναι γνωστός και επικίνδυνος κομμουνιστής, εχθρός παντός εθνικού φρονήματος. Υλικόν επιλήψιμον'», βλ. Ηλίας Κ. Μαγκλίνης, «'Υλικόν επιλήψιμον'», *Κ* 8 (2005) 35.

[528]«Λίγα χρόνια πριν τη *Φανέλα με το 9*, το 1983, ο Διαγόρας Χρονόπουλος είχε γυρίσει ως τηλεταινία για την ΕΡΤ την *Κυρία Κούλα* με πρωταγωνιστές τη Βέρα Ζαβιτσιάνου και τον Φίλιππο Σοφιανό, μεταφέροντας το ομώνυμο βιβλίο που ο Κουμανταρέας έγραψε το 1975, ενώ το 1987 ο Γιάννης Διαμαντόπουλος γύρισε πάλι για την τηλεόραση τα *Καημένα* σε σενάριο του Πέτρου Τατσόπουλου με πρωταγωνιστή τον Νίκο Καταλειφό, μεταφέροντας το ομώνυμο βιβλίο που ο Κουμανταρέας έγραψε το 1972», ό.π., Μανώλης Κρανάκης, (υποσ. 210).

[529]Αναφερόμενος στον *Πλανόδιο σαλπιγκτή* και τη *Μέρα*, ο Ηλ. Κ. Μαγκλίνης επισημαίνει ότι «με τους δύο αυτούς τίτλους έχουμε, τρόπον τινά, μια άτυπη αυτοβιογραφία του Κουμανταρέα, η οποία, όμως, δεν περιορίζεται στη συμβαντολογική καταγραφή εξωτερικών γεγονότων αλλά μέσα από αυτά, πιάνει το νήμα για να οδηγηθεί στην εσωτερική περιπέτεια, είτε αυτή έχει να κάνει με αμιγώς προσωπικά ζητήματα ή με λογοτεχνικά, θέματα του λεγόμενου σιναφιού». Επιπλέον, σχολιάζει ότι «τόσο ο *Σαλπιγκτής* όσο και η *Μέρα* δεν θα μπορούσαν παρά να έχουν γραφτεί από έναν γνήσιο, καθαρόαιμο πεζογράφο. Από τις πρώτες πρώτες αναγνώσεις είχα εκτιμήσει την ευελιξία του να κινείται με άνεση από τη μαρτυρία, την ανάμνηση, στην καθαρή αφήγηση, από τη δημιουργία έντονης ατμόσφαιρας πολύ λεπτών αποχρώσεων στην κριτική ματιά πάνω στα πρόσωπα και τα πράγματα, από

1993*: Η συμμορία της άρπας*

1994: *Θυμάμαι τη Μαρία*

1996*: Η μυρωδιά τους με κάνει να κλαίω*

1999*: Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*

2001*: Δυο φορές Έλληνας*

2003: *Νώε*

2006: *Η γυναίκα που πετάει*

2008: *Το show είναι των Ελλήνων*

2009: *Σ' ένα στρατόπεδο άκρη στην ερημιά*

2010: *Ξεχασμένη φρουρά*

2011*: Οι αλεπούδες του Γκόσπορτ*

2013*: Θάνατος στο Βαλπαραΐζο*

2014*: Ο θησαυρός του χρόνου*

ΤΙΜΗΤΙΚΕΣ ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ:

1967: Β΄ Κρατικό Βραβείο Διηγήματος (για *Το αρμένισμα*).

1975: Α΄ Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος (για τη *Βιοτεχνία υαλικών*).

1997: Α΄ Κρατικό Βραβείο διηγήματος (για τη συλλογή *Η μυρωδιά τους με κάνει να κλαίω*).

2001: Βραβείο Blue Book στην Παγκόσμια Έκθεση Βιβλίου στην Φρανκφούρτη.

τον εξομολογητικό λόγο με σπέρματα αυτοκριτικής στον υπαινιγμό και τη νύξη, τέλος, από την προσωπική του μικροϊστορία στη συλλογική μακροϊστορία ενός τόπου και μιας εποχής», ό.π., Ηλίας Κ. Μαγκλίνης, (υποσ. 527), 32, 33.

2002: Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος (για το *Δυο φορές Έλληνας*).

2008: Βραβείο Πεζογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη (για το σύνολο του έργου του).

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ:

Lewis Carroll, *Οι περιπέτειες της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων*, Ερμείας, Αθήνα [19-;].

Hermann Hesse, *Ντέμιαν: Χρονικό της εφηβείας του Έμιλ Σινκλαιρ*, Γαλαξίας, Αθήνα 1961.

Georg Büchner, *Λεντς*, Ηριδανός, Αθήνα 1977.

Francis Scott Fitzgerald, *Το πλουσιόπαιδο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1980.[530]

Herman Melville, *Μπάρτλεμπυ, ο γραφιάς*, Οδυσσέας, Αθήνα 1984.

Carson McCullers, *Η μπαλλάντα του λυπημένου καφενείου*, Κέδρος, Αθήνα 1988.

Edgar Allan Poe, *Στη δίνη του Μάελστρομ*, Κέδρος, Αθήνα 1995.

Ernest Hemingway, *Οι φονιάδες*, Κέδρος, Αθήνα 1995.

Francis Scott Fitzgerald, *Το πλουσιόπαιδο*, Κέδρος, Αθήνα 1996.

William Faulkner, *Καθώς ψυχορραγώ*, Κέδρος, Αθήνα 1999.

[530]Ο Δ. Μητρόπουλος επισημαίνει για τον Φιτζέραλντ ότι «το έργο του έχει αποδοθεί σε όλες σχεδόν τις γλώσσες. Τα σημαντικότερα βιβλία του μπορεί, άλλωστε, να τα βρει μεταφρασμένα εδώ και αρκετά χρόνια στη γλώσσα μας ο έλληνας αναγνώστης· από τις υπάρχουσες μεταφράσεις· αξιοσημείωτη είναι η απόδοση στα ελληνικά από τον Μένη Κουμανταρέα της νουβέλας *Το πλουσιόπαιδο* (Κέδρος)», βλ. Δημήτρης Μητρόπουλος, «Φιτζέραλντ ο 'καταραμένος'», 06.10.1996, www.tovima.gr.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ:

Στα γερμανικά: *Βιοτεχνία υαλικών* (1985), *Η μυρωδιά τους με κάνει να κλαίω* (2002).

Στα αγγλικά: *Η κυρία Κούλα* (1991), *Η μυρωδιά τους με κάνει να κλαίω* (2004).

Στα γαλλικά: *Βιοτεχνία υαλικών* (1991), *Η φανέλα με το εννιά* (1991), *Ο ωραίος λοχαγός* (1993).

Στα ιταλικά: *Η φανέλα με το εννιά* (2003), *Η μυρωδιά τους με κάνει να κλαίω* (1999).

Στα τουρκικά: *Η κυρία Κούλα* (2006),

Στα ισπανικά: *Η κυρία Κούλα* (2007),

Στα πορτογαλικά: *Η κυρία Κούλα* (1998),

Στα ρωσικά: *Το κουρείο* (1983).

ΑΠΟΨΕΙΣ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΗΤΩΝ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Αναφορικά με τη συγγραφή: Ο Μένης Κουμανταρέας δηλώνει το 1976: «‘Εξ άλλου, όταν ξεκινάς να γράψεις μια ιστορία, οσοδήποτε ξεκαθαρισμένα να έχεις τα πράγματα μέσα σου, το τι θέλεις να πεις, τελικά η ιστορία σε οδηγεί μόνη της. Δεν μπορείς να την ελέγξεις, οσοδήποτε καλός τεχνίτης να είσαι, κάπου σε πάει αυτή η ιστορία και κάπου σχηματίζεται ένα πρόσωπο. […] Γιατί το γράψιμο, αν θέλεις, είναι μια ιστορία ερωτική· πας να κατακτήσεις ένα υλικό κι εκείνο εσένα. […] Πάντως, αν ένα κείμενο δεν αποπνέει μια γνήσια αίσθηση ζωής, για μένα είναι κείμενο χαμένο. Πιστεύω, πως τα βιβλία φτιάχνονται και με το μυαλό και με την καρδιά. Μόνο με το ένα ή μόνο με το άλλο, κινδυνεύεις να γράψεις ή αισθηματικά ρομάντσα ή έργα επιστημονικής φαντασίας. […] Όταν γράφω μια ιστορία, μ’ ενδιαφέρει να γράψω μια ιστορία. Δε μ’ ενδιαφέρει ούτε να καταγγείλω, ούτε να κατηγορήσω, ούτε να συνηγορήσω υπέρ μιας υποθέσεως. Από κει και πέρα, τα πράγματα τα οποία μπαίνουν ασυνείδητα μέσα σ’ αυτή την ιστορία είναι η στάση του συγγραφέα απέναντι στη ζωή. Δηλαδή η ματιά η δικιά μου που βλέπω ένα πρόσωπο και το περιγράφω, από μόνη της είναι μια στάση ζωής, είναι μια συνηγορία ή αντίθετα μια κατηγορία απέναντι σε μια κατάσταση, σ’ ένα πρόβλημα που ζει αυτό το πρόσωπο. […] Το να ξαναγράψεις ένα κείμενο νομίζω από τα πιο επικίνδυνα πράγματα που μπορεί να κάνει ένας συγγραφέας. Γιατί τελικά πιστεύω, ότι κάθε κείμενο ανήκει στην εποχή που γράφτηκε, είναι σφραγισμένο από την εποχή που γράφτηκε και αυτή είναι η χάρη που έχει. […] Εάν ο δημοσιογράφος περιγράφει τη ζωή γύρω του, ο λογοτέχνης μιλάει γι’ αυτή, αγνοώντας τη συμβατική καθημερινότητα και περνώντας σ’ ένα επίπεδο που δεν μπορεί να το πιάσει η επικαιρότητα. Μια απόδειξη από τη δικιά μας λογοτεχνία είναι ότι κείμενα για τη Μικρασιατική Καταστροφή, τον Πόλεμο του ’40, όλα τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα, γράφονται εκ των υστέρων, δηλαδή σε μια προοπτική χρόνου, όταν το θέμα έχει χωνευτεί πια μέσα στις

συνειδήσεις και είναι έτοιμο να βγει'».[531] Με άλλη αφορμή τονίζει ότι «'η συγγραφή είναι μια ανασύνθεση του παρελθόντος κι ένα παζλ του μέλλοντος'».[532]

Αναφορικά με την τεχνική: «Η τεχνική είπατε; Μα δεν υπάρχει τέτοιο πράγμα. Είναι ένας μύθος. Απλώς εξασκείται κανείς με τα χρόνια. Αλλά και πάλι κάθε φορά αρχίζει από την αρχή. Η καλύτερη τεχνική είναι ο εαυτός σου. Πρέπει να τον ανακαλύψεις πρώτα για να μπορείς να μιλάς για τρόπους και μεθόδους γραφής. Όποιοι πειραματίστηκαν μόνο με το συντακτικό και τη γραμματική μείνανε πίσω. Οι πιο σκληρές τεχνικές είναι να γίνεσαι πάντα καλύτερος, να μην κολλάς, να ανανεώνεσαι, να μένεις με δυο λόγια ζωντανός».[533]

Αναφορικά με τη γλώσσα: «'Η γλώσσα πρέπει να είναι τραυματισμένη. Η τραυματισμένη γλώσσα είναι αυτή που σέρνεται στους δρόμους, αυτή που αρπάζει το αυτί μας, αυτή που μιλάμε τελικά. […] Στα πρώτα μου έργα ήμουν φιλολογικός, μπορώ να πω. Χρησιμοποίησα μία γλώσσα 'στολισμένη'. Επειδή ζω τη γλώσσα καθημερινά και ως άνθρωπος που τριγυρνά και ως λογοτέχνης, εκ των πραγμάτων κατέληξα σε μία γλώσσα η οποία υπερβαίνει τη φιλολογία, σε ένα εκφραστικό εργαλείο ζωντανό και όχι σε κάτι νεκρό· κάθε λογοτέχνημα γραφείου είναι καταδικασμένο. […], διότι μέσα από τη γλώσσα ανακαλύπτω τον εαυτό μου κατά τον ίδιο τρόπο που ο εαυτός μου ανακαλύπτεται από τη γλώσσα. […] Το διπλό παιχνίδι κατά το οποίο η γλώσσα δεν χρησιμεύει ως αυτοσκοπός αλλά ως καθαρτήριο, ως εξομολογητήριο όπου ανακαλύπτει κανείς την ίδια του τη ζωή […]. Η γλώσσα των κειμένων μου είναι απλώς το μέσον για να εκφρασθώ και ευρύτερα για να εκφράσω τη στιγμή που ζούμε… έστω και στο περιορισμένο αυτό περιβάλλον της Αθήνας, […]. Η γλώσσα είναι για μένα λύτρωση όπως ακριβώς λύτρωση είναι η αφήγηση'».[534] Με άλλη αφορμή δηλώνει για τη γλώσσα: «'Κράτησα τη σταθερή προσήλωσή μου στη γλώσσα όσο κι αν αυτή άλλαξε στο μεταξύ. Το βλέπετε στη *Φανέλα* ή στη *Μυρωδιά* να γίνεται πολλές φορές και λαϊκή και ιδιωματική. Ωστόσο η βάση της γλώσσας, όπως έμαθα να την γράφω, παραμένει, είναι μια σταθερά, ή, αν

[531]Ό.π., Π. Αθανασόπουλος, Γ. Γαλάντης, Λ. Κουλελής, Κ. Μαρτζούκος, (υποσ. 10), 19, 20, 22, 23.

[532]Ό.π., Στέλιος Λουκάς, (υποσ. 138).

[533]Ό.π., Μαίρη Παπαγιαννίδου, (υποσ. 9).

[534]Τάσος Γουδέλης, «Μένης Κουμανταρέας: 'Η γλώσσα πρέπει να είναι τραυματισμένη'» (συνέντ.), *Το Δέντρο* 27 (1986) 59, 62-63, 66.

θέλετε, μια αρχή. Θέλω δεν θέλω είμαι ένα μέρος της ανθρωπιστικής παιδείας που έχω λάβει και διατηρώ κάποιες αρχές'».[535]

Αναφορικά με την ατμόσφαιρα στη λογοτεχνία: «Διότι δεν υπάρχει πιο ακριβό εργαλείο για έναν πεζογράφο από τη λεπτομέρεια και την επαλήθευσή της, όπως δεν υπάρχει λογοτεχνία χωρίς το περίβλημα της ατμόσφαιρας».[536]

Αναφορικά με τα συστατικά της πεζογραφίας: «'Δεν χρειάζεται να βγάζεις συχνά βιβλία, είναι αμηχανία. Ο Βασίλης Βασιλικός με έσπρωχνε χρόνια να βγάλω το *Θάνατο στο Βαλπαραΐζο*… […]. Τα δύο συστατικά της πεζογραφίας είναι η παρατηρικότητα και το άλλο η φαντασία. Συν τω χρόνω αποκτάς κι άλλα εφόδια όπως είναι το χιούμορ όπου μια κατάσταση δραματική να μπορείς να τη δώσεις με χιούμορ χωρίς να χάσει το βάρος της…'».[537] Ο Δ. Κούρτοβικ επισημαίνει ότι «στα περισσότερα έργα του Κουμανταρέα, ανεξάρτητα από το θέμα τους, υπάρχει μια συχνά συναρπαστική περιπλάνηση στους εξωτερικούς χώρους όπου διαδραματίζεται η ζωή των σύγχρονων αστικών κέντρων στην Ελλάδα, κι εδώ βρίσκεται ίσως όχι μόνο το πιο ενδιαφέρον στοιχείο του ρεαλισμού του, αλλά και η βαθύτερα ποιητική διάσταση της προσωπικότητάς του ως συγγραφέα».[538]

Αναφορικά με το ύφος και τη θεματολογία του: «'Το ύφος βγαίνει από την καρδιά του συγγραφέα, όσα τερτίπια και αν κάνει. Κάθε βιβλίο που γράφεται είναι ένα τέλος στις περιπέτειες της ζωής, για μένα κλείνει έναν κύκλο περιπετειών της ζωής μου'. […] Από την *Κυρία Κούλα* και τη *Βιοτεχνία υαλικών* η γλώσσα γίνεται πιο σταθερή, αστική ας πούμε, και λιγότερο λαϊκότροπη […]. Αν συνειδητοποιούσα ότι γράφω κάθε φορά το ίδιο βιβλίο, θα αυτοκτονούσα. Πιστεύω ότι κάθε βιβλίο μου φέρνει κάτι νέο. Τα θέματά μου, βέβαια, είναι κλασικά: η φθορά, ο έρωτας, ο θάνατος κ.λπ. […]. Βιβλία χωρίς αινίγματα και σκοτεινιές δεν είναι καλά βιβλία, όπως μόνον

[535]Ο.π., Νίκος Βατόπουλος, «'Ζω πάντα με την προσμονή της έκπληξης'», (υποσ. 10), 108.

[536]Ο.π., Μένης Κουμανταρέας, «Αλέξανδρος Κοτζιάς: ένα από μνήμης σκίτσο», (υποσ. 101), 755.

[537]Ο.π., Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: 'Όλοι μας έχουμε μια σκοτεινή πλευρά'», (υποσ. 90).

[538]Ο.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Μένης Κουμανταρέας», (υποσ. 73), 134.

με αινίγματα και σκοτεινιές επίσης δεν είναι καλά βιβλία. Ένα στοιχείο που ανακάλυψα με τον χρόνο είναι το χιούμορ. Το είχα υποτιμήσει στην αρχή, αργότερα κατάλαβα πόσο σημαντικό είναι. Ο αναγνώστης να γελά και ταυτόχρονα να φρικιά ή να συγκινείται. Είναι ένα συμπληρωματικό στοιχείο στο τραγικό της ζωής. […] Είμαι ένας άνθρωπος του 19ου αιώνα. Βλέπω την απορία στο πρόσωπο των ανθρώπων όταν με ρωτούν: "δώστε μου το e-mail σας" και απαντώ "δεν έχω", "δώστε μου το φαξ σας" και λέω "δεν έχω"».[539]

Αναφορικά με την αυτοβιογραφία: «'Μέχρι ενός σημείου είναι. Από κει και πέρα νομίζω ότι ο κάθε συγγραφέας έχει το δικαίωμα κατά τον ίδιο τρόπο, που αυτοβιογραφείται, να βιογραφεί και τους άλλους. Το κάνω στο μέτρο και στο βαθμό που μου πάει και που αρμόζει στο γραπτό μου…'».[540] Στο Γ. Μπασκόζο δηλώνει: «'Το βίωμα είναι η μαγιά. Αν δεν το έχεις, δεν έχεις τίποτα. Δεν μπορείς να βιώνεις μέσω τρίτων. Τα βιβλία που γράφει κανείς έχουν ως αφετηρία τον εαυτό του. Ανεξάρτητα αν αυτό το βίωμα το προεκτείνει, αν ανοίγεται σε άλλα πεδία ή το καλύπτει εντέχνως.[541] Προσωπικά δεν είχα ποτέ τον φόβο να εκτεθώ και όσο περνάει ο καιρός εκτίθεμαι περισσότερο'».[542] Η Τ. Μανδηλαρά τονίζει ότι «στην πραγματικότητα ο Κουμανταρέας δεν έπαψε ποτέ να είναι αφηγητής των μικρών ιστοριών και των αποσπασματικών βιωμάτων πιστεύοντας ότι οι μεγάλες κι οι αδόκητες αλήθειες κατοικοεδρεύουν στα φευγαλέα και τα μικρά. Όλοι είμαστε

---

[539]Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: 'Δεν φοβάμαι να εκτεθώ'», 01.08.2010, www.tovima.gr.

[540]Ό.π., Βάνα Χαραλαμπίδου, (υποσ. 176).

[541]Ο Tadié αναφέρει ότι «ο Bakhtine, μελετώντας τις σχέσεις του μυθιστοριογράφου και των ηρώων του, είχε σημειώσει ότι ο συγγραφέας πρέπει να γίνει άλλος σε σχέση με τον εαυτό του, να δει τον εαυτό του με τα μάτια ενός άλλου. Πράγματι, αν ζει υπό την επήρεια του ήρωα, μέσω αυτού, τότε από το βιβλίο λείπει το δεύτερο επίπεδο, το βάθος, το περίγραμμα: δεν έχει μορφή. Σε μια ενδιάμεση φάση, ο συγγραφέας ελέγχει απόλυτα τον ήρωα. Αν ο ήρωας πάψει να είναι αυτοβιογραφικός, χάνει σε βούληση και σε συγκίνηση για να υποταχθεί σε μια αισθητική αρχή. Αν παραμείνει αυτοβιογραφικός, αν ο συγγραφέας εξακολουθεί να προβάλλεται σε αυτόν, γίνεται 'ατέρμων' για το δημιουργό του, απαιτεί συνεχώς νέες μορφές ολοκλήρωσης, δεν είναι πια κλασικός αλλά ρομαντικός. Τέλος, σ' αυτό που για το μεγάλο Ρώσο κριτικό είναι το στάδιο της απόλυτης ολοκλήρωσης, ο ήρωας είναι ο ίδιος δημιουργός του εαυτού του», ό.π., Jean-Yves Tadié, (υποσ. 80), 49.

[542]Ό.π., Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: 'Δεν φοβάμαι να εκτεθώ'», (υποσ. 539).

τρωτοί αλλά και περαστικοί –το ίδιο και η αφηγηματική φόρμα που ποτέ δεν μπήκε σε καλούπια. Αρνιόταν άλλωστε να γίνει και απόλυτα μυθοπλαστική φέρνοντας μέσα της έντονα τα βιώματα της καθημερινότητας αφήνοντας παράλληλα τρομακτικά περιθώρια στην πιο αχαλίνωτη φαντασία. […] Θα τον απασχολήσουν έντονα οι εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνουν οι ασφυχτικά καταπιεσμένοι ήρωές του, ικανοί να τα βάζουν με το επίσημο καθεστώς αλλά αδύναμοι να αντιμετωπίσουν το τέρας της μικροαστικής συνθήκης».[543]

Αναφορικά με την οπτική του συγγραφέα: «'Ξεκίνησα να γράφω γιατί δεν είχα άλλο τρόπο να παίζω', εξομολογείται. 'Ήμουν σιωπηλός και αποτραβηγμένος. Δεν έπαιζα με άλλα παιδιά'. […] Δεν ισχυρίστηκε ποτέ ότι έπλασε μεγάλους κοινωνικούς πίνακες – άλλωστε δεν θα ταίριαζε κάτι τέτοιο στην ιδιοσυγκρασία του. Όμως, μέσα από τους λίγο τραυματισμένους, λίγο καταπιεσμένους, λίγο αποτυχημένους καθημερινούς ήρωές του, συνελάμβανε κάθε φορά το πρόσωπο του Νεοέλληνα που αντιστοιχούσε στην κάθε εποχή. […] 'Ο συγγραφέας πρέπει πάντα να διαλέγει μια ανορθόδοξη θέση από την οποία να βλέπει τα πράγματα. Αυτή δεν είναι κατ' ανάγκη η ομοφυλοφιλία, η εγκληματικότητα ή οποιαδήποτε παρεκτροπή από τα 'φυσιολογικά' όρια. […] Άλλωστε, ένας ενδιαφέρων μυθιστορηματικός ήρωας είναι πάντα εκείνος που, όσο καθημερινός κι αν εμφανίζεται, παρουσιάζει μιαν απόκλιση από τον κοινό μέσο όρο'. […] 'Όσο για την επαφή μου με τους νέους είναι η φαουστική πλευρά μου, χωρίς όμως τον Μεφιστοφελή που είναι κακός σύμβουλος'».[544] Η Α. Βλαβιανού αναφέρεται στις τρεις εκδοχές ζωής και γραφής του Μένη Κουμανταρέα που «παραπέμπουν ευθέως στο κατά Marguerite Yourcenar 'διάγραμμα μιας ανθρώπινης ζωής, που δεν το συνθέτουν […] μια οριζόντιος και δύο κάθετες, αλλά μάλλον τρεις ελικοειδείς γραμμές, που προχωρούν προς το άπειρο χωρίς να παύουν να συγκλίνουν και να αποκλίνουν μεταξύ τους: αυτό που ένας άνθρωπος πίστεψε πως είναι, αυτό που θα ήθελε να είναι, και αυτό που υπήρξε όντως'».[545]

---

[543]Ό.π., Τίνα Μανδηλαρά, (υποσ. 159).

[544]Ό.π., Μικέλα Χαρτουλάρη, «'Ξεκίνησα να γράφω γιατί δεν είχα άλλο τρόπο να παίζω'», (υποσ. 306).

[545]Ό.π., Αντιγόνη Βλαβιανού, (υποσ. 8), 40.

Αναφορικά με την αστική καταγωγή του: Το 1976 ο Μένης Κουμανταρέας δηλώνει ότι «από τη μια μεριά η καταγωγή μου, σαφώς αστική, στάθηκε τροχοπέδη στο να δω προβλήματα μιας τάξης ανθρώπων, όπως είναι οι λαϊκοί άνθρωποι και να μπω στα προβλήματά τους, από την άλλη μεριά, στάθηκε ερέθισμα στο να πλησιάσω μια τάξη, στην οποία δεν ανήκα. Και αυτό ακριβώς με ώθησε στο να διαμορφώσω και μια ανάλογη γλώσσα, που άκουγα κάθε μέρα σπίτι μου, στο σχολειό, στον περίγυρό μου και να μπω σ' αυτήν που ακούμε στο δρόμο, σε μια γειτονιά. Πράγμα που με ενδιέφερε και σαν πλησίασμα αυτών των ανθρώπων και σα ρυθμός γλώσσας».[546] Το 1997 δηλώνει στη Στ. Παπασπύρου: «Πολλά χαρακτηριστικά της αστικής καταγωγής μου τα εχθρεύτηκα, μερικά τερτίπια ωστόσο τα κράτησα. […] Απαρνήθηκα τον τρόπο σκέψης της αστικής τάξης που πρόλαβα να γνωρίσω –έχω γεννηθεί πριν από τον πόλεμο– αλλά όχι και κάποιες από τις βολές της».[547] Ο Θ. Νιάρχος αναφέρει σχετικά: «Γόνος μεγαλοαστικής οικογένειας, ο Κουμανταρέας, στον βαθμό που τον ιντριγκάριζε μια προοδευτική πολιτική τοποθέτηση ή μια συμμαχία με τις μειονότητες, είτε αφορούσε τους αλλοδαπούς είτε τους ομοφυλόφιλους, με την ίδια ακριβώς έννοια δεν θα ήταν δυνατόν να μην ενδιαφερθεί ως πεζογράφος για τον αποκαλούμενο 'υπόκοσμο'. […] Τον είλκυε ο κίνδυνος με κάθε έννοια, γιατί αισθανόταν πως ήταν το μοναδικό αίσθημα που μπορούσε να καταγγείλει τη σύμβαση της καθημερινότητας και, προπαντός, τον αστικό καθωσπρεπισμό, τον υπόλογο για τον ίδιο τον Κουμανταρέα ακόμη και για εγκλήματα, ενώ ως αγγελικά εξήρε πρόσωπα περιθωριακά».[548] Η Έ. Βαρδάκη σχολιάζει ότι «ο Μένης Κουμανταρέας μεγάλωσε λοιπόν σε ένα μεγαλοαστικό περιβάλλον, στην πλατεία Βικτωρίας. […] Ο Μένης Κουμανταρέας σε αντίθεση με τη συντηρητική του οικογένεια ανήκε σαφώς στον προοδευτικό χώρο. Η περίοδος της χούντας όμως είναι η πρώτη φορά που ο ίδιος πολιτικοποιείται: «Ποιος, εγώ που ποτέ μου δεν ανακατεύτηκα με πολιτική!» γράφει χαρακτηριστικά στο βιβλίο του *Η γυναίκα που πετάει* (εκδ. Κέδρος) για εκείνη την περίοδο».[549]

---

[546]Ό.π., Π. Αθανασόπουλος, Γ. Γαλάντης, Λ. Κουλελής, Κ. Μαρτζούκος, (υποσ. 10), 22-23.

[547]Ό.π., Σταυρούλα Παπασπύρου, «Μένης Κουμανταρέας: 'Στην τηλεόραση βλέπουμε τη ζωή υπνοβατών'», (υποσ. 443).

[548]Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας: Ο αριστοκράτης των λαϊκών ανθρώπων», 08.12.2014, www.tanea.gr.

[549]Ό.π., Έρη Βαρδάκη, (υποσ. 524).

Αναφορικά με το πολιτικό στοιχείο στο έργο του: Όταν η Μ. Παπαγιαννίδου διαπιστώνει ότι το πολιτικό στοιχείο υποχωρεί στα τελευταία βιβλία του, εκείνος σχολιάζει: «Νομίζετε ότι πρέπει να απασχολείται κανείς με το Συμβούλιο της Επικρατείας και τα Ιουλιανά, όπως έκανα στο *Λοχαγό* για να είναι πολιτικός; Και τι σημαίνει πολιτικός αν όχι το πώς οι άνθρωποι βιώνουν αυτή την πόλη και πώς φέρονται μεταξύ τους».[550]

Αναφορικά με τη στράτευση του συγγραφέα: Η θέση του συγγραφέα σχετικά με τη στράτευση των λογοτεχνών δηλώνεται στο διήγημα «Αθηνάγεβο», όπου η αφηγήτρια που είναι μια έφηβη Αθηναία μεταφέρει τα λόγια της καθηγήτριάς της: «‘Οι συγγραφείς δεν είναι υποχρεωμένοι να δίνουν απαντήσεις, μόνο να θέτουν προβλήματα και ν’ αφήνουν τους αναγνώστες να βγάζουν τα συμπεράσματά τους μόνοι. […] Δεν υπάρχει χειρότερο πράγμα για έναν πνευματικό άνθρωπο από το να ’ναι δεμένος σ’ ένα άρμα’».[551]

Αναφορικά με την ιστορία: «‘Λένε ότι η Ιστορία γράφεται πιο πιστά από τους λογοτέχνες παρά από τους ιστορικούς. Δεν έχετε παρά να πιάσετε τα *Μηχανάκια* λοιπόν ή κάποιο από τα ενδιάμεσα βιβλία ή και το τελευταίο μου για να δείτε τη διαφορά. Μπορεί να είμαι ο ίδιος ο άνθρωπος που μιλάει, αλλά ο κόσμος έχει στο μεταξύ αλλάξει’».[552] Για το ρόλο της ιστορίας στο έργο του Κουμανταρέα, ο Δ. Κούρτοβικ τονίζει ότι ο συγγραφέας «λογοδοτεί συνειδητά στο μέλλον, ότι είναι, σύμφωνα με μια αγαπημένη έκφραση του Βασιλικού, ο ληξίαρχος του καιρού του· προσπαθεί με τα λογοτεχνικά εργαλεία του να συγκεντρώσει και να διαφυλάξει αυθεντικά στοιχεία που μπορούν να κάνουν πληρέστερη, ορθότερη, δικαιότερη εν τέλει την κρίση του χρόνου για τους συγκαιρινούς του και τον ίδιο».[553] Ανακεφαλαιώνοντας, η Ιστορία και μάλιστα η πρόσφατη πολιτική Ιστορία, η τόσο τραυματική και ανεπούλωτη είναι αδιαλείπτως παρούσα στο έργο του Κουμανταρέα, αυτή κινεί τα νήματα της ζωής των ηρώων, αυτή καθορίζει τις επιλογές τους κι ενώ

---

[550]Ό.π., Μαίρη Παπαγιαννίδου, (υποσ. 9).

[551]Μένης Κουμανταρέας, «Αθηνάγεβο»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 47.

[552]Ό.π., Μαίρη Παπαγιαννίδου, (υποσ. 9).

[553]Ό.π., Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Πάρεργη ευφορία», (υποσ. 511).

είναι προφανές ότι ο συγγραφέας δεν επιχειρεί να κάνει μάθημα Ιστορίας, αυτός ο μαέστρος της γοητείας και του υπαινιγμού τη φέρνει στο προσκήνιο κάθε στιγμή.[554]

Αναφορικά με το ρόλο του κακού στη ζωή: «‘Το κακό πάντα θα βρίσκει τρόπο να μπει στην ανθρώπινη κοινωνία, όλοι μας εξάλλου έχουμε και μια σκοτεινή πλευρά, οι περισσότεροι δεν το ξέρουν’».[555]

Αναφορικά με το ρόλο της κρίσης στην Τέχνη: «‘Η παρούσα κρίση δεν μπορεί να αποτυπωθεί στην πεζογραφία, τουλάχιστον με τη μορφή μυθιστορήματος. Ενδεχομένως με τη μορφή διηγήματος, και πάλι σε μικρό βαθμό. Η τέχνη δεν θέλει γκρίνια ή μάλλον είναι εναντίον της γκρίνιας. Είναι κάτι που βγαίνει από την ψυχή του συγγραφέα, έστω και αν ο συγγραφέας αυτός είναι χολερικός, όπως ο Μπουλγκάκοφ. Το ότι βαδίζουμε σε μια στενωπό δεν μας δίνει το δικαίωμα για προβλέψεις σχετικά με το αν και κατά πόσο θα υπάρξει το μεγάλο μυθιστόρημα. Τα μεγάλα μυθιστορήματα γράφονται σπάνια και σε σπάνιες εποχές’».[556]

Αναφορικά με τη σχέση του με το παρελθόν: «‘Δεν μου αρέσει να παρελθοντολογώ. Το παρελθόν είναι πολύτιμο, είναι κάτι που έχει χτιστεί επάνω μας

---

[554]Ο Ken Hirschkop αναφέρει τις θέσεις του Μπαχτίν σχετικά με το ρόλο της Ιστορίας στη λογοτεχνία και τονίζει ότι ο Μπαχτίν «αντιλαμβανόταν το πέρασμα του χρόνου σαν την πλαγιά ενός βουνού όπου ρέει, με αρχικά ακανόνιστη και ασταθή ορμή, ένα όλο και πιο βαθύ, όλο και πιο ισχυρό ρεύμα ιστορικού ‘γίγνεσθαι’, που, όταν πια φτάνει στους πρόποδες, έχει γίνει χείμαρρος που παρασύρει καθετί μπροστά του. Η ιστορία υπήρξε στο επίκεντρο της γραφής του όχι με την έννοια ενός επιστημονικού κλάδου ή ενός πεδίου προβλημάτων και ζητήσεων, αλλά ως το μεγάλο επίτευγμα του νεότερου ευρωπαϊκού πολιτισμού, το οποίο η κριτική και φιλοσοφική σκέψη θα πρέπει να προστατεύσει και να διαφυλάξει. Από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1930 μέχρι το θάνατό του στα 1975 ο Μπαχτίν υποστήριζε ότι το ευρωπαϊκό μυθιστόρημα είναι η πιο ξεκάθαρη πολιτισμική ενσάρκωση αυτού του ιστορικού γίγνεσθαι και ότι, συνεπώς, η θεωρία του μυθιστορήματος συνιστά πράξη ιστορικής αυτοσυνειδησίας», βλ. Ken Hirschkop, «Mikhail Bakhtin: το ιστορικό γίγνεσθαι της γλώσσας, της λογοτεχνίας και του πολιτισμού»: Christa Knellwolf – Christopher Norris (επιμ.), *Ιστορικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές όψεις της θεωρίας της λογοτεχνίας στον 20ο αιώνα*, μτφρ. Σωτήρης Παρασχάς, Μίλτος Πεχλιβάνος, Ευγενία Σηφάκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2010, 213.

[555]Ό.π., Γιάννης Μπασκόζος, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Όλοι μας έχουμε μια σκοτεινή πλευρά’», (υποσ. 90).

[556]Ό.π., Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας – Ελιάνα Χουρμουζιάδου: ο δάσκαλός μου, ο μαθητής μου», (υποσ. 156).

κι εμείς έχουμε χτιστεί πάνω σε αυτό αλλά δεν είναι απαραίτητο και σκόπιμο να λέμε «αχ, τι ωραία που ήταν η Αθήνα τότε», «αχ, τι όμορφα που ήταν τα παιδικά χρόνια» και άλλα παρόμοια. Νομίζω αυτό είναι μια σαχλαμάρα, πρέπει να κοιτάμε το παρόν και να ρίχνουμε και μια ματιά στο τι μπορεί να γίνει στο μέλλον. Όλα αυτά βέβαια είναι χτισμένα στο παρελθόν αλλά δεν είναι ανάγκη να το επικαλούμεθα και να θρηνολογούμε'».[557]

Αναφορικά με την αντιμετώπιση της λογοτεχνίας και την προσφορά του σ' αυτήν: «'Ξεκινάς όπως όλοι οι νέοι, με παραμύθια που λες στον εαυτό σου ή στους φίλους σου, έχεις μια ρομαντική αντίληψη για τη λογοτεχνία, θέλεις να μοιάσεις με όσους θαυμάζεις, έχεις ορισμένα πρότυπα.... Αυτή είναι η ανυποψίαστη περίοδος. Αργότερα όταν μπαίνεις στο κουρμπέτι κι αρχίζεις να μαθαίνεις τη χαμάλικη δουλειά της πεζογραφίας, όταν χαθείς σε όγκους σελίδων που πρέπει να γράψεις και να ξαναγράψεις, προσγειώνεσαι... […]. Έχω ένα είδος ελαφριάς απαισιοδοξίας, για την τύχη των ανθρώπων –δεν θέλω να τους καταστρέψω, συμπάσχω και μάλιστα τους δίνω ζωή με τα χαμένα κομμάτια του εαυτού μου. Γιατί αν ήμουν απολύτως υγιής δεν θα υπήρχε λόγος να γράφω'».[558] Ο Β. Βασιλικός τονίζει ότι «το σύνολο της προσφοράς του Κουμανταρέα είναι πολύ σημαντικό. Πρώτα γιατί συμφιλίωσε ένα δύσπιστο κοινό με τη χάρη της μη αφελούς αφήγησης. Δεύτερον, γιατί ανανέωσε την προβληματολογία της ιθαγενούς πολυγραφίας. Τρίτον, γιατί η γλώσσα του είναι αρυτίδωτη. Και τέταρτον, και το σπουδαιότερο, γιατί έφτιαξε χαρακτήρες».[559]

Αναφορικά με την ομοφυλοφιλία: Η Μικέλα Χαρτουλάρη επισημαίνει ότι «το θέμα της ομοφυλοφιλίας το είχε αγγίξει ο Κουμανταρέας από τη δεύτερη συλλογή διηγημάτων του, *το Αρμένισμα*, το 1967, και οδηγήθηκε μάλιστα στα δικαστήρια (όπου αθωώθηκε) […]. Σήμερα, το θέμα αυτό, το εξετάζει στο βιβλίο του 'όχι σαν ιδιαιτερότητα, αλλά σαν μια πτυχή των ανθρωπίνων σχέσεων. Διότι έχουμε

---

[557]Λίνα Ρόκου «Μια από τις τελευταίες συνεντεύξεις του Μένη Κουμανταρέα (Σεπτέμβριος 2014)», 06.12.2014, http://popaganda.gr.

[558]Ό.π., Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, «Μια βαθιά και ειλικρινής συνέντευξη του Μένη Κουμανταρέα (Δεκέμβριος 1986)», (υποσ. 11).

[559]Βασίλης Βασιλικός, «Η φλόγα μιας φιλίας», *Κ* 8 (2005) 38.

ίσως παραδεχτεί τους ομοφυλόφιλους, αλλά όχι τις συνθήκες της ζωής τους που δεν μοιάζουν με αυτές των υπολοίπων και που προκαλούν μια δυσφορία, η οποία εκφράζεται συχνά ρατσιστικά'»[560] και ο ίδιος ο συγγραφέας υπογραμμίζει για τη δυσκολία αποδοχής της ανθρώπινης διαφορετικότητας ότι «'οι άνθρωποι που διαφέρουν είναι κόκκινο πανί για την κοινωνία'».[561] Το 1986 δηλώνει: «'[Δεν γράφω] για να δώσω οποιαδήποτε σήμανση της ερωτικής μου ζωής. Δεν είμαι ο άνθρωπος που μου αρέσει να φωνασκώ, δεν μου πάει'»[562] και με άλλη αφορμή δηλώνει: «'Οι συγγραφείς οι οποίοι εξομολογούνται ξεδιάντροπα για τη ζωή τους χάνουν κάτι από την τέχνη τους εκτός και αν είσαι ο Τσαρλς Μπουκόφσκι, που εμένα δεν μου αρέσει, ή αν είσαι ο Ζαν Ζενέ, που όμως μου αρέσει. Υπάρχουν συγγραφείς που χρησιμοποιούν την ιδιωτική τους ζωή, με θλιβερά όμως αποτελέσματα όσον αφορά το ίδιο τους το γράψιμο. Αλλά συγγραφέας που δεν χρησιμοποιεί τη ζωή του δεν είναι συγγραφέας».[563] Στο Θ*ησαυρό του χρόνου* γράφει: «Απλώς, καμιά φορά μ' αρέσει να ζω σαν να είμαι ακόμα νέος ή σαν εργένης, να αυταπατώμαι ότι στο πρόσωπο κάποιου νεαρού θα βρω ένα κομμάτι που μου λείπει. Κάτι από νιάτα, ομορφιά, συνωμοσία με το ίδιο φύλο. Κάτι που στο κάτω κάτω της γραφής δεν μ' αρέσει να το αναλύω. Δεν αναλύει κανείς ό,τι ζει. Αυτό μπορεί και να σε καταστρέψει».[564] Ο Θ. Νιάρχος τονίζει ότι «όσο και αν θεωρούσε φίλο του[565] και εκτιμούσε ως συγγραφέα τον Κώστα Ταχτσή, ο Μένης Κουμανταρέας διατηρούσε μια βαθιά επιφύλαξη για την απερίφραστη παραδοχή και πριμοδότηση της ομοφυλοφιλίας, από την πλευρά του δημιουργού του *Τρίτου στεφανιού*, σε ορισμένα τουλάχιστον διηγήματά του. […] Ο ίδιος ο Κουμανταρέας είχε εκνευριστεί αφάνταστα όταν, μία εβδομάδα πριν, κριτικός μεγάλης εφημερίδας με αφορμή το Θ*ησαυρό του χρόνου* –το πιο αποκαλυπτικό ομολογουμένως βιβλίο του Μένη

[560]Ό.π., Μικέλα Χαρτουλάρη, «'Το χασίς είναι αθώο'», (υποσ. 72).

[561]Ό.π., Λίνα Ρόκου, (υποσ. 557).

[562]Ό.π., Στάθης Τσαγκαρουσιάνος, «Μια βαθιά και ειλικρινής συνέντευξη του Μένη Κουμανταρέα (Δεκέμβριος 1986)», (υποσ. 11).

[563]Ό.π., Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας – Ελιάνα Χουρμουζιάδου: ο δάσκαλός μου, ο μαθητής μου», (υποσ. 156).

[564]Ό.π., Μένης Κουμανταρέας, *Ο θησαυρός του χρόνου*, (υποσ. 432), 138.

[565]Στο έργο του *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, σε μια αποστροφή του λόγου του για τον Ταχτσή, γράφει: «Θέατρο έκανες και τη ζωή σου. Υπήρξες καλός ηθοποιός. Καλύπτοντας συχνά το τραυματισμένο παιδί που ήσουν», βλ. Μένης Κουμανταρέας, «Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα»: *Η μέρα για τα γραπτά κι η νύχτα για το σώμα*, Κέδρος, Αθήνα 1999[4] [1999[1]], 32.

Κουμανταρέα, που έμελλε να αποτελέσει το κύκνειο άσμα του– τον είχε κατατάξει στους νεοέλληνες ομοφυλόφιλους συγγραφείς. Αγανακτισμένος αναρωτιόταν και ρωτούσε 'πώς είναι δυνατόν να γίνονται τέτοιου είδους ατοπήματα'. Γινόταν απολύτως κάθετος όταν μια ανθρώπινη –η οποιαδήποτε– 'αδυναμία' ή 'ιδιαιτερότητα' μπορούσε να εξελιχθεί σε μεροληψία που να συκοφαντεί εσωτερικά ένα πεζογράφημα».[566] Ο Τ. Θεοδωρόπουλος υποστηρίζει ότι «όπως ο Φώκνερ έζησε τον αλκοολισμό του χωρίς να τον μετατρέψει σε ιδεολογία, ο Κουμανταρέας έζησε την ομοφυλοφιλία του. Την σεβάστηκε, αναγνώρισε τη δύναμή της, δεν την έκρυψε αλλά και δεν την διακήρυξε και πάντως δεν την μετέτρεψε σε πολιτική σημαία ούτε προσπάθησε να την μετατρέψει σε κοινωνική αξία. Ήταν διακριτικός, αλλά ήταν και αντικομφορμιστής».[567] Έτσι, σύμφωνα με την Π. Ραγκούση, προσπαθούσε να ισορροπεί την προσωπική του ζωή «ανάμεσα στο να μην την αρνείται αλλά και στο να μην αυτοπροσδιορίζεται από αυτήν».[568]

Αναφορικά με τη στάση του συγγραφέα απέναντι στους χαρακτήρες: Ο Μένης Κουμανταρέας δηλώνει το 1987: «Ένας συγγραφέας, γράφοντας για έναν ήρωα, αυτόματα τον υπερασπίζεται. Είναι απίθανο να ξεκινήσεις να γράψεις ένα βιβλίο με έναν ήρωα που καταδικάζεις ευθύς εξαρχής. Ωστόσο, από κει και πέρα ο μυθιστοριογράφος πρέπει να έχει την άνεση να δει τους χαρακτήρες του χωρίς να τους χαϊδεύει, αλλά και χωρίς εμπάθεια'».[569] Ο Αλ. Ζήρας, με αφορμή το έργο *Η μυρωδιά τους με κάνει να κλαίω,* κάνει λόγο για «επιστροφή στο διαμορφωμένο ήδη από καιρό μύθο της αστικής ανθρωπογεωγραφίας του».[570] Ο Θ. Νιάρχος επισημαίνει ότι «όλοι του οι ήρωες που ζούνε στην κόψη του ξυραφιού 'ξέρουν', ακόμη κι όταν δεν το συνειδητοποιούν, πως ο θάνατός τους είναι η αναπότρεπτη λύση. Οι συνθήκες της ζωής τους, όπως έχουν διαμορφωθεί, μεταβάλλουν σχεδόν σε μια μεταφυσική μοίρα μια σκοτεινή επίγεια επιλογή. Ο Κουμανταρέας είναι ένας πεζογράφος που χαρτογραφεί την ελληνική κοινωνία με την ίδια εμβέλεια που το κάνει ο Ανδρέας

---

[566]Ό.π., Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας: Ο αριστοκράτης των λαϊκών ανθρώπων», (υποσ. 548).

[567]Ό.π., Τάκης Θεοδωρόπουλος, «Ο ευγενής του αντικομφορμισμού», (υποσ. 523).

[568]Πέπη Ραγκούση, «Οι ζωές που δεν έζησαν», 16.12.2014, www.tanea.gr.

[569]Ό.π., Κώστας Π. Καναβούρης – Αγγελική Κώττη, (υποσ. 201).

[570]Αλέξης Ζήρας, «Οι εισηγήσεις της Κριτικής Επιτροπής (για τα Βραβεία Λογοτεχνίας 1996)», *Διαβάζω* 375 (1997) 106.

Φραγκιάς ή ο Στρατής Τσίρκας για την αντίστοιχη αιγυπτιακή. Όσο ιδιαίτεροι είναι οι ήρωές του, ο Ντικ ο Χλωμός, το Ρουμανόπουλο ή ο Βασίλης ο Σερέτης, άλλο τόσο είναι οι δημόσιοι υπάλληλοί του, οι νοικοκυρές του, οι καταστηματάρχες του ή ένας πρόεδρος του Συμβουλίου της Επικρατείας. Ο Κουμανταρέας, χωρίς να καταργεί τις διαφορές ή τις αποχρώσεις –αντίθετα, αναδεικνύοντάς τες με έναν πολυπρισματικό τρόπο–, ανέβασε το περιθώριο σε μια νομιμότητα και έκανε να ηχεί ως πραγματικά έκνομη η νόμιμη εκδοχή της ζωής. Την ελληνική κοινωνία, όσο κι αν αλλάξει στο μέλλον, η πεζογραφία του Μένη Κουμανταρέα θα την αποδίδει ως ένας αμείλικτος καθρέφτης της, ενώ οι ανταύγειές του θα μεταφέρουν τη θλίψη μιας αμαρτίας νοσταλγημένης γιατί κράτησε πολύ λίγο».[571]

Αναφορικά με την υστεροφημία του: Το 1999 γράφει: «Εύχομαι, όπως κάθε συγγραφέας, όταν δε θα υπάρχω πια, κάποιοι άνθρωποι να διατηρήσουν την περιέργειά τους για μένα και τα γραπτά μου. Ξέρω ότι είναι μάταιο, όμως είναι ψεύτης όποιος διατείνεται ότι δεν πιστεύει στην υστεροφημία».[572] Το 2012 δηλώνει σχετικά: «‘Το ’χω ξαναπεί: κάποτε μ’ απασχολούσε πολύ αν θα επιβιώσουν τα γραπτά μου. Τώρα πια αδιαφορώ εντελώς. Το τι αξίζει, όμως, να μείνει ή να θαφτεί δεν θα το αποφασίσουν οι κριτικοί ή οι πανεπιστημιακοί, αλλά όσοι εξακολουθούν να βρίσκουν στη λογοτεχνία ένα καταφύγιο για τις αγωνίες τους».[573]

Αναφορικά με το χρόνο: «‘Ο χρόνος είναι νεράκι. Ώσπου να ξεπλύνεις τα χέρια σου και να στεγνώσουν, υγραίνονται ξανά. Ο χρόνος είναι σαν την άμμο. Δεν προλαβαίνει να τον μετρήσει κανείς. Η λογοτεχνία είναι μια κατεξοχήν μελέτη στο χρόνο. Όχι φιλοσοφική βεβαίως. Υπαρξιακή’».[574]

Αναφορικά με τον καλλιτέχνη: «‘Ο καλλιτέχνης δεν είναι ποτέ ο φτερωτός άγγελος, το Χερουβείμ της Τέχνης. Το αποτέλεσμα, πρέπει να είναι χερουβικό. Ο

---

[571]Ό.π., Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας: Ο αριστοκράτης των λαϊκών ανθρώπων», (υποσ. 548).

[572]Ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Πορτραίτο του συγγραφέα σε ώριμη ηλικία», (υποσ. 156), 436.

[573]Ό.π., Σταυρούλα Παπασπύρου, «Η φανέλα με το πενήντα», (υποσ. 176).

[574]Παυλίνα Εξαδάκτυλου, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Σήμερα οι άνθρωποι θυσιάζονται τζάμπα’», 12.05.2012, www.lifo.gr.

ίδιος ο καλλιτέχνης είναι ένας άνθρωπος με κακίες, με ατέλειες, με όλα τα ελαττώματα που έχουμε όλοι μας, μα που μέσα από το έργο του προσπαθεί να αρθεί υπεράνω αυτών'».[575]

Αναφορικά με το ρόλο των πνευματικών ανθρώπων: «Πνευματικός άνθρωπος. Να ένας τίτλος με βαρύ φορτίο, που δεν αρέσει ιδιαίτερα στο Μένη Κουμανταρέα. Σίγουρα προτιμά αυτόν του παραμυθά. Άλλωστε, εδώ και τέσσερις δεκαετίες περίπου, ιστορίες αφηγείται. […] «'Υπάρχει μια παρεξήγηση στην Ελλάδα σχετικά με το ρόλο των 'πνευματικών ανθρώπων'. Νομίζουν ότι η δουλειά τους είναι να βγαίνουν στους δρόμους και να τραγουδάνε. Τις φωνές τις παίρνει ο αέρας, ενώ τα βιβλία, αν είναι καλά, μένουν'».[576] Το 2011 δηλώνει: «'Η Αθήνα δεν είναι πλέον αναγνωρίσιμη. Αυτό μερικούς τους πονάει και ως ένα βαθμό αυτό είναι κατανοητό. Εμένα όμως όχι, δεν ανήκω σ' αυτή την κατηγορία. Κάθε πόλη, μοιραία μεταλλάσσεται, έχει τις εποχές της. Υπάρχει πάντα ο καλός και ο κακός αντίκτυπος'. […] Όσο κι αν το κλίμα για την αδράνεια του πνευματικού κόσμου ήταν έκδηλο ο ίδιος επέμεινε. 'Ο ρόλος μου δεν είναι να δημιουργώ διάφορες κινήσεις ή κινήματα. Κλείνομαι στο σπίτι μου και γράφω, αυτό δε σημαίνει πως είμαι κουφός απέναντι σ' αυτά που γίνονται απ' έξω. Ο ρόλος μου είναι να γράφω ιστορίες, βιβλία, και να προσπαθώ να τα γράφω καλά'».[577]

Αναφορικά με το διήγημα: Στη συνομιλία του με το Θ. Νιάρχο το 1973, ο Κουμανταρέας δηλώνει: «'Θα έλεγε κανείς ότι με ελάχιστες εξαιρέσεις το νεοελληνικό μυθιστόρημα είναι ένα πρόσχημα ασπόνδυλης φλυαρίας, ενώ αντίθετα το διήγημα σφίγγει τον πεζογράφο, τον περιορίζει, τον σπρώχνει προς τη λιτότητα και το ουσιαστικό, ίσως γιατί από τη φύση του πολεμά τα ελαττώματά του. […] Έτσι λοιπόν το διήγημα στάθηκε ό,τι καλύτερο έδωσε η πεζογραφία μας. Είναι αυτό που κατόρθωσε να δώσει την πιο γνήσια και πιστή μορφή στον τόπο και στους

[575]Ό.π., Μικέλα Χαρτουλάρη, «'Η Τέχνη δεν είναι σε αδιέξοδο'», (υποσ. 253).

[576]Ό.π., Σταυρούλα Παπασπύρου, «'Η δική μας δουλειά δεν είναι στους δρόμους'», (υποσ. 72).

[577]Μένης Κουμανταρέας: «Τον Έλληνα τον καίει η ατιμωρησία», 05.04.2011, www.tovima.gr.

ανθρώπους. Έχει λαξέψει έναν χαρακτήρα κι' έχει ζωγραφίσει ένα πρόσωπο'».[578] Το 1982 ο Αλ. Κοτζιάς εντοπίζει τρεις πόλους «στη διηγηματογραφία του Μένη Κουμανταρέα. Ο πρώτος που αφορά τα θέματά του είναι αναμφισβήτητα η εφηβεία· στα περισσότερα διηγήματά του το κεντρικό πρόσωπο είναι έφηβος, ψυχικά ή κοινωνικά τραυματισμένος, απροσάρμοστος ή αναίτια διωκόμενος από δυνάμεις ακαταμάχητες. Ο δεύτερος, που αφορά τη συγγραφική του ιδιοσυγκρασία, είναι το παιχνίδι της φαντασίας· η σημασία του είναι κεφαλαιώδης όχι μόνο στα κείμενά του που εμφανίζονται ως καθαρό 'παραλήρημα' του φανταστικού αλλά και στις περισσότερο ή λιγότερο πραγματικές ιστορίες του που παίρνουν απροσδόκητες τροπές ή προεκτάσεις με την εισβολή αυτού του στοιχείου. Ο τρίτος, που αφορά την καλλιτεχνική του ευσυνειδησία, είναι η γλώσσα. Ο Κουμανταρέας από το πρώτο κιόλας βιβλίο του απέδειξε ότι είναι στυλίστας».[579] Το 1997 η κριτική τονίζει ότι «ο Κουμανταρέας είναι περισσότερο διηγηματογράφος, κι ας είναι αρκετά εκτεταμένα τα διηγήματά του, και όχι μυθιστοριογράφος. Το μυθιστόρημα είναι πολυπρόσωπο, και ο Κουμανταρέας νιώθει άνετα μόνο με τον κεντρικό του ήρωα, δεν έχει μάτια παρά μονάχα γι' αυτόν. Τα υπόλοιπα πρόσωπα, όταν δεν είναι αφηγητές, είναι απλώς φιγούρες φόντου».[580]

Αναφορικά με το ρόλο της Τέχνης / της συγγραφής: Το 1996 δηλώνει: «'Και το πώς η τέχνη δεν εξωραΐζει τις αρρώστιες, αλλά τις κάνει πιο υποφερτές, πιο κατανοητές, κάνει τον πόνο, πιο προσιτό και πιο συντροφικό στον άνθρωπο που σε κανονικές συνθήκες μάς εξουθενώνει … Στην τέχνη μοιάζει να μας ανυψώνει…'».[581] Το 1999 γράφει: «Το γράψιμο είναι ένα είδος ομοιοπαθητικής. Γιατρεύεσαι με τις ίδιες τις πληγές σου. Ο Καρλ Γιάσπερς έλεγε ότι ο πόνος είναι η κινητήριος δύναμη στο δημιουργικό άνθρωπο».[582]

---

[578]Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Μένης Κουμανταρέας»: *Πραγματογνωμοσύνη της εποχής* (Συνομιλίες), Οι Εκδόσεις των Φίλων, χτ, χχ, 89.

[579]Ο.π., Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Οι μεταπολεμικοί πεζογράφοι», (υποσ. 527), 256.

[580]Ο.π., Ανώνυμος συγγραφέας, «Μένης Κουμανταρέας, η ελεγεία της χαμένης νιότης», (υποσ. 75), 34.

[581]Μάκης Δεληπέτρος, «'Μόνο η τέχνη μάς λυτρώνει από τα πάθη…'», *Απογευματινή*, 05.12.1996, http://invenio.lib.auth.gr.

[582]Ο.π., Μένης Κουμανταρέας, «Πορτραίτο του συγγραφέα σε ώριμη ηλικία», (υποσ. 156), 434.

Αναφορικά με τους συγγραφικούς πόθους: «‘Οι συγγραφικοί πόθοι δεν εκπληρώνονται ποτέ’», λέει στα *Νέα* ο Μένης Κουμανταρέας. ‘Ο συγγραφέας πάντα έχει ή νομίζει ότι έχει κάτι καινούργιο να πει. Νομίζω πάντως ότι δεν επανέλαβα τον εαυτό μου και δεν κάθισα στις ευκολίες μου. Και μπορώ να πω τώρα –ελπίζω να μην ακούγεται υπερφίαλο– ότι μπορεί να έχω γράψει καλά και λιγότερο καλά βιβλία, δεν έχω όμως γράψει ένα κακό βιβλίο’».[583]

Αναφορικά με τις ιδεολογίες: Η έφηβη Αθηναία στο διήγημα «Αθηνάγεβο» τονίζει: «Εγώ δεν πρόλαβα να γίνω κομμουνίστρια. Ούτε και θα το ήθελα τώρα. Ίσως όμως γίνω κάτι άλλο μεγαλώνοντας. Αν, βέβαια, στο μεταξύ προκύψει κάτι νέο. Όχι κόμμα. Εννοώ ιδεολογία. Αυτό που μου λείπει περισσότερο είναι να πιστέψω σε κάτι».[584] Ο Σπ. Τσακνιάς επισημαίνει με αφορμή τη *Βιοτεχνία υαλικών*: «Συμβαίνει να πιστεύω πως η *Βιοτεχνία Υαλικών* κλείνει έναν κύκλο ανήσυχων νεανικών αναζητήσεων και ανοίγει ένα πεδίο ώριμων και συνετών ανιχνεύσεων που θα οδηγήσουν σε μερικές από τις σημαντικότερες κατακτήσεις του, στις οποίες, βεβαίως, συγκαταλέγεται και η ίδια. Συμβαίνει, ακόμη, να πιστεύω πως ο ρόλος των συνθηκών μέσα στις οποίες γράφτηκε η *Βιοτεχνία Υαλικών* είναι σημαντικός για τη συγγραφική εξέλιξη του Μένη Κουμανταρέα, έστω και αν οι άμεσες αναφορές στις συνθήκες αυτές, […] απουσιάζουν. Οι τρόποι με τους οποίους βιώνει την εποχή του ένας συγγραφέας είναι τόσο περίπλοκοι ώστε κάθε σχηματικός συσχετισμός να αποβαίνει ή αφελής ή βάναυσος. […] Δεν είναι αναγκαίο να είναι κανείς πολιτικός συγγραφέας για να επηρεασθεί, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, από το πολιτικό κλίμα μιας εποχής. Τον Μένη Κουμανταρέα, βεβαίως, δεν θα τον κατατάσσαμε στους πολιτικούς συγγραφείς. Ωστόσο, δεν είναι –δεν υπήρξε ποτέ– ούτε πολιτικά ανευαίσθητος, ούτε κοινωνικά αδιάφορος».[585] Η Έρη Βαρδάκη σχολιάζει για το Μένη Κουμανταρέα: «Από τους γνωστότερους πεζογράφους της μεταπολεμικής λογοτεχνίας, δεν είναι πρόδηλα πολιτικός συγγραφέας, όπως ο Τσίρκας και ο Αλεξάνδρου ή ο Φραγκιάς.

---

[583]Ό.π., Μανώλης Πιμπλής, «Μένης Κουμανταρέας: ‘Δεν κάθισα στις ευκολίες μου’», (υποσ. 175).

[584]Ό.π., Μένης Κουμανταρέας, «Αθηνάγεβο», (υποσ. 551), 48-49.

[585]Ό.π., Σπύρος Τσακνιάς, «Το σημείο καμπής στην πεζογραφία του Μένη Κουμανταρέα», (υποσ. 84), 513.

Εστιάζει στην ιδιωτική πλευρά της ελληνικής κοινωνίας και κυρίως στους νέους που αναζητούν μια ταυτότητα σε έναν κόσμο που μεταβάλλεται».[586]

Αναφορικά με τη φθορά και την παρακμή: «Για να υποφέρει κανείς την αρρώστια του χρειάζεται να την αγαπήσει. Σήμερα που η παρακμή είναι κανόνας και όχι εξαίρεση, μου προξενεί λιγότερη γοητεία. Και τι σημαίνει παρακμή; Οι αναγνώστες πρέπει να μάθουν ότι αυτό που από πρώτη άποψη φαίνεται νοσηρό ή ανήθικο ίσως είναι το πιο αληθινό και το πιο ενδιαφέρον κομμάτι της κοινωνίας. Χωρίς να είμαι δάσκαλος, καμιά φορά αισθάνομαι ότι καταλήγω να διαπαιδαγωγώ το κοινό. Να μάθει ν' αντέχει και στα πιο σκούρα χρώματα. Η ζωή δεν είναι διακοπές».[587]

[586]Ο.π., Έρη Βαρδάκη, (υποσ. 524).

[587]Ο.π., Μαίρη Παπαγιαννίδου, (υποσ. 9).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΟΡΩΝ

Α

Αγάθος Θανάσης 60, 196, 432
Αγοραστός Κώσταο 146
Αθανασίου Αθηνά 20, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 44, 318
Αθανασόπουλος Βαγγέλης 10, 11, 12, 16, 71, 431, 432, 433, 434
Αθανασόπουλος Π. 11, 54, 470, 474
Αθηνάκης Δημήτρης 367, 373, 374
Ακρίβος Κώστας 225, 229
Αργυρίου Αλέξανδρος 8, 9, 242
Αφρουδάκης Άγγελος 137, 138, 139, 143, 144, 147, 148, 154
Ανάληψη 52, 60, 62, 65, 67, 71, 72, 78, 82, 87, 106, 198, 199, 200, 205, 207, 238, 258, 293, 294, 295, 297, 304, 305, 310, 311, 339, 383, 386, 387
Αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος 120
Αυτο-αφηγημένος μονόλογος 120
Αυτο-αφήγηση 120
Αφηγημένος μονόλογος 70, 71, 72, 76, 120, 149, 153, 161, 230, 232, 233, 238, 242, 243, 266, 293, 299
Αφηγητής
    αυτοδιηγητικός 185
    ενδοδιηγητικός 465
    εξωδιηγητικός 50, 106, 137, 185, 219, 286, 329, 367, 464
    ετεροδιηγητικός 50, 106, 137, 219, 286, 367, 464, 465
    ομοδιηγητικός 106, 185, 329

Β

Βαϊλάκης Γιώργος 333
Βαρδάκη Έρη 445, 474, 483, 484
Βαρίκας Βάσος 464
Βασιλικός Βασίλης 53, 151, 190, 328, 471, 477
Βατόπουλος Νίκος 11, 54, 59, 189, 191, 444, 471
Βιδάλης Γιώργος 185, 188, 190, 191, 192, 194, 216
Βιστωνίτης Αναστάσης 8
Βιτσιλάκη Χρυσή 23, 32, 302
Βλαβιανού Αντιγόνη 10, 51, 436, 437, 443, 444, 445, 473

Γ

Γαλάντης Γ. 11, 54, 470, 474
Γεωργακοπούλου Ρούλα 329
Γεωργουσόπουλος Κώστας 61

Γιαννακόπουλος Κώστας 19, 20, 21, 25, 27, 28, 32, 34, 42, 44, 45, 300
Γουδέλης Τάσος 470

Δ

Δαββέτας Νίκος 135, 137, 144, 145, 146, 171, 370, 373, 375, 377
Δασκαλόπουλος Δημήτρης 186, 193, 194, 195, 218
Δέγλερη Μαίρη 49, 112
Δεληπέτρος Μάκης 105, 482
Δεσποτίδης Αντώνης 15, 93
Δημητρίου Σωτήρης 20, 225
Δημητρούλια Τιτίκα 289, 338, 408, 436
Διοσκουρίδης Σταύρος 221
Δρακονταειδής Φίλιππος 49
Δραματική μέθοδος 431, 432, 433

Ε

Εξαδάκτυλου Παυλίνα 480
Εκθετική μέθοδος 240, 432
Έμφυλος λόγος (Gender studies) 19-48
Επιτάχυνση 292

Ζ

Ζήρας Αλέξης 8, 58, 291, 435, 479

Θ

Θεοδοσοπούλου Μάρη 13, 142, 185, 192, 194, 195, 218, 289, 290, 292, 318, 367, 368, 369, 371, 374, 384, 389, 395
Θεοδωρόπουλος Τάκης 108, 111, 445, 479

Κ

Καβάφης Κ. Π. 41, 202, 294, 301, 302
Καλοσπύρος Λευτέρης 82, 83, 84, 103
Καναβούρης Π. Κώστας 143, 149, 175, 178, 414, 443, 479
Κανταρτζή Ευαγγελία 99
Καντσά Βενετία 23, 36, 46
Καρβέλης Τάκης 50, 51, 59, 65, 83, 106, 107, 110, 112, 137, 143
Κάσσος Βαγγέλης 135
Κέζα Λώρη 13, 147, 289
Κοτζιά Ελισάβετ 142, 143, 144, 152, 167, 175, 178, 185, 193, 194, 220, 221, 223, 435, 436
Κοτζιάς Αλέξανδρος 51, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 88, 141, 242, 464, 471, 482

Κουζέλη Λαμπρινή 135, 375, 444
Κουλελής Λ. 11, 54, 470, 474

Κουνενάκη Π. 184

Κούρτοβικ Δημοσθένης 49, 50, 57, 97, 98, 105, 142, 194, 219, 223, 225, 226, 228, 309, 329, 334, 335, 356, 366, 373, 374, 375, 376, 377, 436, 443, 471, 475
Κρανάκης Μανώλης 146, 465
Κυριακίδης Αχιλλέας 108
Κώττη Αγγελική 143, 149, 175, 178, 191, 192, 201, 207, 218, 414, 443, 479

Λ

Λακάν Ζακ 25, 300, 304
Λακασάς Απόστολος 187, 191, 218
Λαμπρόπουλος Απόστολος 16
Λαμπροπούλου Βούλα 19, 99
Λουκάς Στέλιος 94, 470
Λυμπέρη Κλεοπάτρα 29, 30, 31

Μ

Μαγκλίνης Κ. Ηλίας 465, 466
Μάκου Ε. 234
Μανδηλαρά Τίνα 111, 176, 177, 443, 472, 473
Μαρτζούκος Κ. 11, 54, 470, 474
Μαυροπούλου Χ. Έφη 329, 335, 338
Μητρόπουλος Δημήτρης 190, 467
Μενδράκος Τάκης 105, 107, 110, 134
Μερακλής Μ. Γ. 107, 110, 111, 112

Μίγγας Δημήτρης 135, 137, 139, 174, 175, 178, 184

Μιχαηλίδης-Κριναίος Μπάμπης 51
Μοίρα Μαρία 376
Μπακαλάκη Αλεξάνδρα 24, 25
Μπακουνάκης Νίκος 106, 136, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 261, 269, 276, 277
Μπασκόζος Γιάννης 55, 302, 328, 330, 332, 333, 367, 371, 372, 375, 376, 410, 471, 472, 476
Μπασμπαγιάννης Στέλιος 135

Μπαχτίν Μιχαήλ 12, 476

Μπλάνας Γιώργος 378
Μπουκάλας Παντελής 226, 227, 228, 249
Μπούρας Κωνσταντίνος 146, 184
Μπρουντζάκης Ξενοφών 376, 377
Σιμόν ντε Μπωβουάρ 30, 31, 32, 33

Ν

Νιάρχος Θ. Θανάσης 9, 12, 54, 108, 138, 151, 224, 244, 248, 286, 328,

369, 444, 474, 476, 478, 479, 480, 481, 482

Ξ

Ξενάριος Γιώργος 333

Π

Πάγκαλος Γιάννης 19
Πάλμερ Λώρα 54, 57
Παπαγγελή Χριστίνα 329, 330, 332, 356
Παπαγεωργίου Χρίστος 368, 373, 376, 377
Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος 73, 295
Παπαλέξης Ηρακλής 187, 189, 190, 191, 192, 197, 201, 217
Παπασπύρου Σταυρούλα 49, 136, 333, 334, 359, 366, 367, 372, 375, 380, 397, 474, 480, 481
Παπαταξιάρχης Ευθύμιος 21, 22, 23, 36, 46, 437
Παρίσης Ν. Γιάννης 15
Παυλογεωργάτου Έφη 289, 291
Περαντωνάκης Γιώργος 135, 136, 137, 141, 144, 145, 146, 149, 175, 176, 368, 371, 373, 375, 376, 377, 378
Πιμπλής Μανώλης 135, 144, 188, 225, 226, 329, 371, 483
Πλάνης Κ. 143
Πλασκοβίτης Σπύρος 106, 221

Παρατιθέμενος μονόλογος 63, 75, 156, 158, 233, 234, 235, 241, 264, 265, 267, 296, 304, 306, 380
Πολιτισμικές σπουδές (Cultural studies) 16-18

Ρ

Ραγκούση Πέπη 479
Ρεπαπή Τούλα 329, 334, 356
Ρόκου Λίνα 477, 478
Ρουμπούλα Δήμητρα 371, 373, 375

Σ

Σακαλάκη Μαρία 10
Σαχίνης Απόστολος 57, 92, 93, 95
Σελλά Όλγα 138, 366, 369, 372, 377
Σουλογιάννη Άλκηστις 329, 333, 334, 338

Σπίνου Παρή 14, 366, 369, 375, 376, 378

Στάικου Μάνια 367, 369, 371, 372, 376

Σταματίου Κώστας 171, 184

Στεργιόπουλος Αλέξανδρος 221, 222

Σωμερίτης Ριχάρδος 221

Τ

Τατσόπουλος Πέτρος 49, 221, 289
Τεντοκάλη Αναστασία 194
Τεντοκάλη Βάνα 25, 26

Τριανταφύλλη Κική 289, 372, 377

Τριανταφύλλου Γιάννης 333

Τριβόλη Δέσποινα 309
Τσαγκαρουσιάνος Στάθης 11, 59, 143, 150, 477, 478
Τσακνιάς Σπύρος 15, 53, 57, 108, 110, 111, 112, 133, 134, 483
Τσαούσης Ι. Κώστας 137, 149

Φ

Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ. 57
Φιλίππου Φίλιππος 328, 329, 335
Φλεμοτόμος Διονύσης 135
Φωστιέρης Αντώνης 9, 54, 286

Χ

Χαλκιά Αλεξάνδρα 31, 38

Χαραλαμπίδου Βάνα 136, 472

Χαρτουλάρη Μικέλα 49, 105, 187, 190, 191, 219, 329, 473, 477, 478, 481
Χατζηβασιλείου Βαγγέλης 8, 50, 52, 57, 59, 95, 144, 145, 175, 176, 185, 189, 192, 193, 194, 207, 213, 214, 220, 226, 227, 285, 290, 291, 318, 329, 332, 333, 377
Χατζηγεωργίου Μ. Παναγιώτα 93, 94, 196, 435
Χατζηδάκι Νατάσα 11
Χάφτον Όλουεν 126, 160
Χουρμουζιάδης Κρίτων 52, 53, 65, 68, 69, 78, 79, 81, 103, 105, 112, 137, 139, 141, 142, 149, 154, 156, 163, 168, 177, 178, 423
Χρίστη Βασιλική 368, 371
Χρονάς Γιώργος 74, 139, 143, 144, 179, 221, 226, 254

Χαρακτήρες
// πρωτεύοντες 92, 130, 214, 215, 278, 282, 320, 324, 361, 364, 397, 400
// δευτερεύοντες 278, 282, 291, 320, 324, 400
σφαιρικοί 92, 130, 176, 182, 214, 278, 282, 320, 324, 361, 364, 397, 400
// επίπεδοι/δισδιάστατοι 130, 182, 215, 278, 282, 320, 324, 400

// εξελισσόμενοι 92, 130, 176, 182, 214, 215, 278, 282, 320, 324, 361, 364, 397, 400
// στατικοί 92, 182, 278, 320, 324, 400

Ψ

Ψυχο-αφήγηση 149, 153, 233, 234, 243, 265, 266, 380

A

Arnot Madeleine 300

B

Beaton Roderick 9, 105
Bourdieu Pierre 46, 47
Butler Judith 18, 25, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 45, 46

C

Cohn Dorrit 63, 70, 120, 233

E

Evans Mary 39, 40

F

Foucault Michel 26, 36, 41, 86, 87

G

Genette Gerard 52
Goffman Erving 245, 246, 259, 303
Greer Germaine 19

H

Hirschkop Ken 476

R

Rimmon-Kenan Shlomith 69, 70, 75, 114
Rubin Gayle 24, 25, 42

S

Smith Philip 63, 64

T

Tadié Jean-Yves 51, 52, 94, 97, 107, 113, 186, 191, 336, 472
Turner Patricia 20, 300, 301

V

Vermeulen Francine 145, 149
Vitti Mario 9, 49, 53, 57, 58, 69, 81, 82, 83, 95