



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ισπανικής Γλώσσας και Φιλολογίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Ισπανοαμερικάνικες Σπουδές»

Κατεύθυνση: Λατινοαμερικάνικες Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Όνοματεπώνυμο φοιτητή: Λυμπέρης Κορέας του Κωνσταντίνου

ΘΕΜΑ

**Onelio Jorge Cardoso y Dimitris Xatzis: el artista como personaje en su
narrativa**

**Onelio Jorge Cardoso και Δημήτρης Χατζής: ο καλλιτέχνης ως ήρωας στην
πεζογραφία τους**

Επίβλεψη, Επίκουρη Καθηγήτρια Μαρία Τσώκου

Καθηγήτρια Ευθυμία Πανδή Παυλάκη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Βικτωρία Κρητικού

Αθήνα 2020

ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΗΨΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ

Με πλήρη επίγνωση των συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων, δηλώνω ενυπογράφως ότι είμαι αποκλειστικός συγγραφέας της παρούσας Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας, για την ολοκλήρωση της οποίας κάθε βοήθεια είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται λεπτομερώς στην εργασία αυτή. Έχω αναφέρει πλήρως και με σαφείς αναφορές, όλες τις πηγές χρήσης δεδομένων, απόψεων, θέσεων και προτάσεων, ιδεών και λεκτικών αναφορών, είτε κατά κυριολεξία είτε βάση επιστημονικής παράφρασης. Αναλαμβάνω την προσωπική και ατομική ευθύνη ότι σε περίπτωση αποτυχίας στην υλοποίηση των ανωτέρω δηλωθέντων στοιχείων, είμαι υπόλογος έναντι λογοκλοπής, γεγονός που σημαίνει αποτυχία στην Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία μου και κατά συνέπεια αποτυχία απόκτησης του Μεταπτυχιακού Τίτλου Σπουδών, πέραν των λοιπών συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων. Δηλώνω, συνεπώς, ότι αυτή η Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία προετοιμάστηκε και ολοκληρώθηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ότι, αναλαμβάνω πλήρως όλες τις συνέπειες του νόμου στην περίπτωση κατά την οποία αποδειχθεί, διαχρονικά, ότι η εργασία αυτή ή τμήμα της δε μου ανήκει διότι είναι προϊόν λογοκλοπής άλλης πνευματικής ιδιοκτησίας.

Όνομα και Επώνυμο Συγγραφέα:

Λυμπέρης Κορέας

Υπογραφή:

.....

Ημερομηνία (Ημέρα –Μήνας –Έτος): **Αθήνα, 30 Νοεμβρίου 2020.**

Περίληψη

Ο καλλιτέχνης ως λογοτεχνικός ήρωας συναντάται συχνά στην παγκόσμια λογοτεχνία. Η παρουσία του από την αρχαιότητα έως την εποχή μας καταδεικνύει τόσο τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται ο ίδιος και η τέχνη του, όσο και συγκεκριμένες αντιλήψεις της κοινωνίας σε σχέση με την καλλιτεχνική δραστηριότητα. Η παρούσα εργασία εστιάζει στον καλλιτέχνη ως πρωταγωνιστή στα διηγήματα “El cuentero” του Κουβανού συγγραφέα Onelio Jorge Cardoso και στο «Το φονικό της Ιζαμπέλας Μόλναρ» του Έλληνα συγγραφέα Δημήτρη Χατζή. Σκοπός είναι να αναλυθεί ο ρόλος και η σημασία της τέχνης και του καλλιτέχνη στο ιστορικό-κοινωνικό τους περιβάλλον και μέσω της σύγκρισης των αντιλήψεων των δύο συγγραφέων, να διαπιστωθούν ομοιότητες και διαφορές καθώς και η στάση της κοινωνίας απέναντι στην τέχνη και τον καλλιτέχνη.

Λέξεις-κλειδιά: τέχνη, λογοτεχνία, Onelio Jorge Cardoso, Δημήτρης Χατζής, σύγκριση

Resumen

El artista como personaje literario aparece frecuentemente en la literatura. Su presencia, desde la Antigüedad hasta nuestros días, muestra la actitud de la sociedad hacia el creador y la producción artística en general. El presente estudio enfoca en la función del artista en los cuentos “El cuentero” del escritor cubano Onelio Jorge Cardoso y “El asesinato de Isabela Mólnar” del escritor griego Dimitris Jatzís. El objetivo es comentar el papel y la importancia del arte y del artista en la sociedad y la vida humana mediante una aproximación ideológica comparativa.

Palabras clave: arte, literatura, Onelio Jorge Cardoso, Dimitris Jatzís, comparación

Abstract

The artist as a literary hero appears frequently in world literature. Their presence from Antiquity to our times addresses not only how the artist and their art are described but also the concrete perceptions of society regarding their artistic activity. This essay emphasizes the artist as a main character in the short stories “El cuentero” by the Cuban author Onelio Jorge Cardoso and “The murder of Isabela Mólnar” by the Greek author Dimitris Hatzis. The purpose of the essay is to analyze the role and importance of art and the artist in their historical and social environment, so that, via the comparison of the perceptions of these two authors, to identify not only similarities and differences, but also the attitude of society towards the artist and their art.

Key words: art, literature, Onelio Jorge Cardoso, Dimitris Hatzis, comparison

Πίνακας Περιεχομένων

ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΗΨΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ	2
Περιεχόμενα	5
Περίληψη – Resumen - Abstract	3
Αντί προλόγου	7
1.Εισαγωγή	9
2.Η λογοτεχνία της τέχνης και του καλλιτέχνη	15
3. Onelio Jorge Cardoso	25
Η ζωή και το έργο του	25
Ο Cardoso και το λογοτεχνικό πλαίσιο της εποχής του	30
“El cuentero” (1944), στην ομώνυμη συλλογή (1958)	36
4. Δημήτρης Χατζής	48
Βίος και έργο	48
Το λογοτεχνικό έργο του Δημήτρη Χατζή και το περιβάλλον του	53
«Το φονικό της Ιζαμπέλας Μόλναρ» (Σπουδές, 1976)	60
5. Συμπεράσματα	74
Δύο κείμενα για την τέχνη	74
6. Βιβλιογραφία	79

*Desde entonces, he ido pensando que alguna vez te escribiría,
y cuando el amigo llegó, todo lleno de historias tuyas
que se te desprendían de todo el traje
y que bajo los castaños de mi casa se derramaron,
me dijo: «Ahora», y tampoco comencé a escribirte.*

...

*Yo soy el constructor de las estatuas. No tengo nombre.
No tengo rostro. El mío se desvió hasta correr
sobre la zarza y subir impregnando las piedras.
Ellas tienen mi rostro petrificado la grave
soledad de mi patria, la piel de Oceanía.*

Pablo Neruda, Canto General

Στη μνήμη του πατέρα μου
για όλες τις ιστορίες που μου είπε
και για όλα τα αγάλματα που μου έδειξε
κάθε φορά που περπατούσαμε

ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

Η παρούσα διπλωματική εργασία προήλθε από προσωπικές ιδέες και αναγνώσεις λογοτεχνικών κειμένων με θέμα την ποιητική διαφόρων καλλιτεχνών, τη βιογραφία τους και, ακόμα γενικότερα, μια προσωπική κλίση προς τον χώρο των εικαστικών τεχνών, της λογοτεχνίας και του πολιτισμού. Έβρισκα πάντα πολύ ενδιαφέρον ζήτημα τις απόψεις των καλλιτεχνών για την τέχνη τους, για τον τρόπο που έβλεπαν τον εαυτό τους μέσα σε αυτή, αλλά και μέσα από αυτή. Εντούτοις, δεν είχα βρει την ευκαιρία να ασχοληθώ περισσότερο και συστηματικότερα με την προσέγγιση του θέματος.

Η ευκαιρία δόθηκε μέσα από το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Ισπανοαμερικανικές Σπουδές». Από τη μια πλευρά, οι καθηγητές ήταν –και παραμένουν- ανοικτοί σε ιδέες, αφετέρου τα μαθήματα της λογοτεχνίας σχηματοποίησαν περισσότερο την αρχική και αρκετά νεφελώδη ιδέα. Η ιδέα της σύγκρισης δυο συγγραφέων σύγχρονων, καθένας από τους οποίους είναι φορέας διαφορετικής πολιτισμικής παράδοσης, έγινε ευμενώς δεκτή από την επιβλέπουσα καθηγήτρια, την κυρία Μαρία Τσώκου, που όχι μόνο υποστήριξε, αλλά και ανέλαβε την καθοδήγηση της εργασίας με παρατηρήσεις και συμβουλές που βελτίωσαν κατά πολύ το αρχικό κείμενο· αλλά και τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, την κυρία Ευθυμία Πανδή-Παυλάκη, που με την τεράστια εμπειρία της βοήθησε πολύ στην οργάνωση των σκέψεων και την αποσαφήνιση των διαφόρων προβληματισμών μου· την κυρία Βικτωρία Κρητικού, που με τις προτάσεις και παρατηρήσεις της οδήγησε το νου μου σε καθαρότερες σκέψεις. Τις ευχαριστώ από καρδιάς και ολόθερμα και τις τρεις, διότι ασχολήθηκαν επί της ουσίας και με προσοχή με την όλη μου προσπάθεια.

Η προσπάθεια αυτή ίσως να μην ολοκληρωνόταν έγκαιρα ή με τον βέλτιστο δυνατό τρόπο, με τον οποίο ολοκληρώθηκε, χωρίς την βοήθεια του αδερφικού μου φίλου, Αλέξανδρου Μάλλιου, ο οποίος, σε όλη τη διάρκεια της καραντίνας του κορωνοϊού, με προμήθευε με βιβλία που έφταναν στην Αγγλία, αλλά δεν έρχονταν στην Ελλάδα. Τον ευχαριστώ όχι μόνο για τα βιβλία, αλλά και για την κριτική ανάγνωση που προσέφερε συχνά και για άλλα πολλά. Τέλος, χρωστώ στη μητέρα μου τις διακοπές που δεν πήγαμε μαζί φέτος σε μια δύσκολη στιγμή, για να ολοκληρωθεί η παρούσα εργασία.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο καλλιτέχνης, αυτός ο οποίος ασχολείται με οποιαδήποτε μορφή τέχνης, συναντάται συχνά ως πρωταγωνιστής ή ως απλός χαρακτήρας στα λογοτεχνικά έργα. Μέσα από τη δράση του, ο αναγνώστης μπορεί όχι μόνο να γνωρίσει την προσωπικότητα και την εξέλιξη της συμπεριφοράς του, όπως, άλλωστε, συμβαίνει με οποιονδήποτε άλλο χαρακτήρα του κειμένου, αλλά και να παρακολουθήσει την καλλιτεχνική του πορεία. Επίσης, στα εν λόγω λογοτεχνικά έργα, διαφαίνονται τόσο οι ιδέες του συγγραφέα για τον καλλιτέχνη και τη δημιουργία του, όσο και οι αντιλήψεις της κοινωνίας για τα αισθητικά κριτήρια, την αξία της τέχνης, καθώς και για τη σημασία του καλλιτεχνικού έργου ως αντικειμένου.

Ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ως λογοτεχνικός χαρακτήρας στα νεώτερα χρόνια, όταν η τέχνη αναγνωρίζεται ως αυτόνομη πνευματική δραστηριότητα. Στη λογοτεχνία των τελευταίων αιώνων, μάλιστα, ο καλλιτέχνης συναντάται πολλές φορές, με σημαντικότερα έργα τα *Χρόνια μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ* του Goethe, το *Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέυ* του Oscar Wilde, το *Πορτρέτο του καλλιτέχνη σε νεαρή ηλικία* του James Joyce και πολλά άλλα έργα. Πρόκειται για κορυφαία μυθιστορήματα, τα οποία αφήνουν το στίγμα τους στην παγκόσμια λογοτεχνία καθώς πολλοί είναι οι συγγραφείς που αποφασίζουν να προβάλλουν την τέχνη, αντιμετωπίζοντάς την με ποικίλους τρόπους.

Στην ισπανόφωνη λογοτεχνία, επίσης, συναντάται η τέχνη και ο καλλιτέχνης ως λογοτεχνικός χαρακτήρας συχνά, ως θέμα ή ως μοτίβο. Ο καλλιτέχνης, είτε πρόκειται για συγγραφέα, ζωγράφο, μουσικό ή άλλης καλλιτεχνικής ενασχόλησης, εμφανίζεται ως πρωταγωνιστής σε κορυφαία λογοτεχνικά έργα της Ισπανίας και της Λατινικής Αμερικής, όπως μεταξύ άλλων στα μυθιστορήματα *Juanamaneuela mucha*

mujer της Marta Mercader (Αργεντινή) και *La fugitiva* του Sergio Ramírez (Νικαράγουα). Αντίστοιχα έργα εντοπίζονται και στον ελληνικό χώρο τον 20^ο αιώνα, όπως είναι ο *Απελλής* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, *Ο κίτρινος φάκελος* του Μ. Καραγάτση και άλλα. Κάθε συγγραφέας, μυθιστοριογράφος ή διηγηματογράφος, προσεγγίζει μέσα από διαφορετικές οπτικές το ζήτημα της τέχνης και την προσωπικότητα του καλλιτέχνη.

Στόχος της παρούσας μελέτης είναι η ανάλυση δύο κορυφαίων διηγημάτων του 20^{ου} αιώνα, “*El cuentero*” του Κουβανού συγγραφέα Onelio Jorge Cardoso (1914-1986) και «*Το φονικό της Ιζαμπέλας Μόλναρ*» του Έλληνα συγγραφέα Δημήτρη Χατζή (1913-1981), εστιάζοντας στον ρόλο και τη σημασία της τέχνης και του καλλιτέχνη στο κοινωνικό τους περιβάλλον, καθώς επίσης και στη σύγκριση των αντιλήψεων της κοινωνίας σε σχέση με το εν λόγω θέμα.

Η ελληνική βιβλιογραφία αναφορικά με την ισπανόφωνη λογοτεχνία είναι σχετικά περιορισμένη. Έχουν εκδοθεί πολλές και αξιόλογες μεταφράσεις έργων γραμμένων στην ισπανική γλώσσα, όπως ο *Δον Κιχώτης*, το σύνολο σχεδόν του έργου του Gabriel García Márquez, του Federico García Lorca και πολλών άλλων. Λείπουν, όμως, μελέτες που να αφορούν στο έργο αυτών των συγγραφέων. Οι μελέτες που εκπονούνται είναι κυρίως διδακτορικές διατριβές ή μεταπτυχιακές διπλωματικές εργασίες, οι οποίες πολύ συχνά δε φτάνουν στο ευρύτερο αναγνωστικό κοινό.

Ακόμα περισσότερο, λείπουν μελέτες συγκριτικές ανάμεσα στις δυο λογοτεχνίες, την ισπανόφωνη και την ελληνόφωνη. Οι συγκρίσεις δεν είναι απαραίτητο να αποκαλύπτουν ή να ανακαλύπτουν σχέσεις ανάμεσα στις δυο λογοτεχνικές παραδόσεις, αλλά –όπως θα επιχειρηθεί στο παρόν δοκίμιο- μπορούν να συγκρίνουν παράλληλες διαδρομές, την αντιμετώπιση κοινών θεμάτων, όπως, για παράδειγμα, της καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Δεδομένων των συνθηκών, θεωρούμε, λοιπόν, ότι η σύγκριση δυο διηγημάτων -που προέρχονται από δυο λογοτεχνίες «απομακρυσμένες» μεταξύ τους, όπως η κουβανική και η ελληνική-, εστιάζοντας στον ρόλο του καλλιτέχνη και στη σημασία της τέχνης ως δημιουργίας στην κοινωνία, προσθέτει το δικό της λιθαράκι, τόσο στην ελληνική όσο και στην ισπανόφωνη λογοτεχνική κριτική. Σκοπός της συγκεκριμένης μελέτης είναι η συγκριτική τους αντιμετώπιση και η ανάδειξη της πραγμάτευσης του ίδιου μοτίβου από δυο συγγραφείς σύγχρονους μεταξύ τους χωρίς, όμως, καμία επικοινωνία και αλληλεπίδραση.

Η μεθοδολογία της έρευνας γίνεται με την προσεκτική και εις βάθος μελέτη της κατάλληλης βιβλιογραφίας -βιβλίων, άρθρων και έγκριτων ηλεκτρονικών πηγών, όπως εκδόσεις επιστημονικών περιοδικών- σχετικά με το έργο των συγγραφέων, που μας απασχολούν, και την παρουσία τους στη λογοτεχνία. Ο στόχος μας είναι η πραγματοποίηση μιας, όσο το δυνατόν, λεπτομερούς μελέτης του θέματος της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Καταβλήθηκε, τέλος, ιδιαίτερη προσπάθεια, η προσέγγιση να γίνει κειμενοκεντρικά, με ιδιαίτερη αναφορά στα λογοτεχνικά κείμενα.

Όπως δηλώνει ο τίτλος της εργασίας, θα αποπειραθούμε να διερευνήσουμε την εικόνα που έχουν για την τέχνη ο Κουβανός Onelio Jorge Cardoso και ο Έλληνας Δημήτρης Χατζής. Οι δυο συγγραφείς, σύγχρονοι μεταξύ τους, αν και κινούνται στο ιδεολογικό πλαίσιο της Αριστεράς, δεν ταυτίζονται σε πολλά σημεία. Συνεπώς θα βρούμε, εξ ορισμού, διαφορές ανάμεσά τους. Τα λογοτεχνικά έργα που συγκρίνουμε ανήκουν σε διαφορετική γλωσσική παράδοση και υπόβαθρο, την ισπανική και την ελληνική γλώσσα αφενός, τον λατινοαμερικάνικο και τον ευρωπαϊκό κόσμο αφετέρου, όπου ούτε η Κούβα ούτε η Ελλάδα κατέχουν κεντρική θέση στο διεθνές πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό γίγνεσθαι (περιφέρεια του δυτικού κόσμου).

Ταυτόχρονα, ούτε για άμεσες λογοτεχνικές σχέσεις θα μπορούσαμε να μιλήσουμε, συνεπώς αναφερόμαστε σ' έναν διαλογοτεχνικό τρόπο ανάλυσης, τη σχέση δυο διαφορετικών και μη σχετιζόμενων λογοτεχνιών (C. Domínguez et al., *Introducing* 22). Τα δύο διηγήματα γράφονται μέσα σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια, γεγονός που τελικά αντικατοπτρίζεται και στη γραφή. Παρότι κοινό μοτίβο είναι η τέχνη και ο καλλιτέχνης, και μάλιστα εντός της αριστερής πολιτικής σκέψης, οι διαφορές των συμφραζομένων δίνουν αυτόματα σχεδόν, ντετερμινιστικά, διαφορετικά έργα και αντιλήψεις (C. Domínguez et al., *Borges* 125).

Ακόμα περισσότερο, οι διαφορές στον χειρισμό του εν λόγω μοτίβου στο διήγημα, πηγάζουν από τα διαφορετικά κοινωνικά ή και ψυχολογικά βιώματα των συγγραφέων (Vega y Carbonell 76-77). Βασικό στοιχείο που πρέπει να λαμβάνεται υπόψη κάθε φορά που συγκρίνουμε λογοτεχνικά κείμενα είναι ότι ο συγγραφέας σε καθένα από αυτά επιλέγει και θέτει διάφορα ζητήματα και ο τρόπος με τον οποίο τα χειρίζεται είναι ενδεικτικός της στάσης του απέναντι σε αυτά. Ως προς την ερμηνεία της στάσης του συγγραφέα μπορεί να εντοπιστεί μια διαφοροποίηση, μια διαφορετική προσέγγιση. Στο ίδιο μοτίβο, δηλαδή, μπορεί ένας μελετητής να εντοπίσει κοινά ενδιαφέροντα διαφορετικών ανθρώπων σε διαφορετικά μέρη του κόσμου και τις μεταξύ τους διαφορές, ενώ άλλος μελετητής μπορεί να αποδώσει την επιβολή ενός συγκεκριμένου προτύπου στην πίεση της άρχουσας τάξης (C. Domínguez et al., *Borges* 105)¹.

Θα δοκιμάσουμε να διερευνήσουμε τη σκέψη των δυο συγγραφέων ως διάλογο μεταξύ ίσων, όπως ονειρευόταν την *Weltliteratur*² (Παγκόσμια Λογοτεχνία) ο

¹ Οι συγγραφείς εδώ εντοπίζουν τη διαφορά ανάμεσα στην αστική και την προλεταριακή αντίληψη της σύγκρισης, όπως αποκρυσταλλώνεται στο έργο των Goethe και Marx-Engels, τη διαφορά ανάμεσα στην εθνική και την ταξική ανάλυση (C. Domínguez et al., *Borges* 105).

² Η *Weltliteratur* ή Παγκόσμια Λογοτεχνία είναι έννοια που εισήγαγε ο Johann Wolfgang von Goethe (Γκαίτε, 1749-1832), στις συνομιλίες του με τον Eckermann το 1827, προς το τέλος της ζωής του. Ο Goethe δεν ήθελε τη σύμπτυξη όλων των εθνικών λογοτεχνιών σε μια ενιαία δραστηριότητα, αλλά

Goethe, παρά το γεγονός ότι κάποιες γλώσσες ή πολιτισμικά περιβάλλοντα είναι απείρως πιο ευνοημένα –ή το αντίστροφο- από άλλα (C. Domínguez et al., *Borges* 108-109).

Συμπερασματικά, αναλύοντας τα διηγήματα ως προς το μοτίβο του καλλιτέχνη, ως τομέα μελέτης της Συγκριτικής Φιλολογίας, θα ακολουθήσουμε τη μέθοδο της θεματικής, που εξετάζει το θέμα και τα μοτίβα από ιστορική αλλά και από λογοτεχνική σκοπιά (Brunel et al. 185-187 και 192) χωρίς περιορισμό ως προς το πολιτισμικό περιβάλλον (C. Domínguez et al., *Borges* 130-131).

Το περιεχόμενο του δοκιμίου διαρθρώνεται με άξονες τους δυο συγγραφείς και το έργο τους, συμμετρικά. Στο πρώτο μέρος γίνεται μια πολύ σύντομη ιστορική αναφορά στη γραμματεία της τέχνης από την αρχαιότητα μέχρι τον 20ο αιώνα. Έως την Αναγέννηση, ούτε η τέχνη γίνεται αντικείμενο αμιγώς λογοτεχνικής αναφοράς, ούτε και οι καλλιτέχνες αποτελούν ήρωες μυθοπλασίας (Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης* 21-23 και 35). Οι όποιες αναφορές βρίσκονται μέσα σε κείμενα επιστημονικής γραμματείας, σε περιβάλλον φιλοσοφικό ή ιστορικό, δοκιμιακό, κατά κύριο λόγο. Μόνο από την Αναγέννηση, η βιογραφία των καλλιτεχνών ως ιστορικών προσώπων ξεκινά να γίνεται αντικείμενο πραγμάτευσης συγκεκριμένων έργων. Εν τέλει δε, από τον 18^ο αιώνα ο καλλιτέχνης αποτελεί πρόσωπο αμιγούς λογοτεχνικής πραγμάτευσης και παρουσιάζεται ως πρωταγωνιστής σε λογοτεχνικά έργα (Donaire del Yerro 520).

Στο δεύτερο μέρος του δοκιμίου ασχολούμαστε με τους δυο συγγραφείς, αρχίζοντας με τον Onelio Jorge Cardoso. Εξετάζεται πρώτα η εργοβιογραφία του, ενταγμένη μέσα στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής του και, εν συνεχεία, η ένταξη του έργου του στο λογοτεχνικό περιβάλλον της αντίστοιχης περιόδου.

οραματιζόταν ένα παγκόσμιο πολιτισμικό δίκτυο, τη διαρκή επικοινωνία διανοουμένων από διαφορετικές χώρες, τη μελέτη του λογοτεχνικού φαινομένου πέρα από τα εθνικά σύνορα και τους περιορισμούς των εθνικών γλωσσών (Αντωνοπούλου et al. 13-14).

Ακολουθεί η ανάλυση του επιλεγμένου διηγήματος “El cuentero”. Αμέσως μετά, περνάμε στον Δημήτρη Χατζή, ακολουθώντας την ίδια «διαδρομή»: πρώτα η εργοβιογραφία του και η ένταξή της στο ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον της αντίστοιχης περιόδου, η σχέση του έργου του με τη σύγχρονή του λογοτεχνία και τέλος, η ανάλυση του διηγήματος «Το φονικό της Ιζαμπέλας Μόλναρ».

Στο τελευταίο μέρος του δοκιμίου αποτυπώνονται τα συμπεράσματα της έρευνάς μας, πώς, δηλαδή, οι δυο συγγραφείς αντιμετωπίζουν την τέχνη και τον καλλιτέχνη μέσα στα διηγήματα που αναλύσαμε. Επιχειρείται μια αποτίμηση των ομοιοτήτων και των διαφορών, τόσο ενδοκειμενικά όσο και εξωκειμενικά, μέσα από τις βιοματικές εμπειρίες και το ιστορικό-κοινωνικό περιβάλλον, στο οποίο έζησαν ο Onelio Jorge Cardoso και ο Δημήτρης Χατζής.

2. Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ

Ο καλλιτέχνης είναι ένας χαρακτήρας, με τον οποίο η λογοτεχνία δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα, ειδικά σε παλαιότερες εποχές. Η παρουσία του στα λογοτεχνικά κείμενα είναι μάλλον περιορισμένη, δεδομένου ότι ως αυτόνομη προσωπικότητα εμφανίζεται τους τελευταίους αιώνες. Στην Αρχαιότητα και στον Μεσαίωνα, ο καλλιτέχνης και οι περί τέχνης αντιλήψεις εμφανίζονταν μόνο μέσα σε αυτό που σήμερα ονομάζουμε πραγματεία ή επιστημονικό δοκίμιο. Στην Ιστορία της Τέχνης σώζονται βίοι καλλιτεχνών, αλλά τα έργα αυτά δεν έχουν λογοτεχνικό χαρακτήρα με την αυστηρή έννοια του όρου. Μάλιστα, επειδή η Ιστορία της Τέχνης είναι μια σχετικά νέα επιστήμη, διαθέτουμε ελάχιστες πηγές και βίους καλλιτεχνών από τον Μεσαίωνα ή και από την Αρχαιότητα ακόμα (Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης* 21-23 και 35).

Στην Αρχαιότητα ο καλλιτέχνης δεν θεωρούνταν πάντα προσωπικότητα εγνωσμένου κύρους. Αν και τα έργα του Ομήρου αποτελούσαν το αναγνωστικό για την αρχαιότητα και για πολλούς αιώνες αργότερα, ως και σήμερα (Μαρτου 26 και Πλάτων, *Πολιτεία* 606e), έχουμε ελάχιστες ασφαλείς πληροφορίες για τον Όμηρο, τη ζωή και τη δράση του. Πρώτος ο (Ψευδο)Ηρόδοτος τον 5^ο αιώνα αφηγήθηκε τη ζωή του Ομήρου σε ένα ελάχιστα γνωστό του έργο, το *Περί της του Ομήρου γενέσιος και βιοτής ή Ομήρου Βίος* (Manguel 30 και Lesky 147).

Από την άλλη πλευρά, ο Σοφοκλής εξελέγη στρατηγός μετά τη νίκη της *Αντιγόνης* στους θεατρικούς αγώνες του 441 π.Χ. και, όταν πέθανε ο Ευριπίδης, για να τον τιμήσει, έντυσε τον χορό του με μαύρους χιτώνες (Lesky 390 και 511). Τα δυο αυτά περιστατικά δείχνουν την εκτίμηση που έτρεφε το αθηναϊκό κοινό για τους δυο ποιητές.

Στον 4^ο αιώνα π.Χ., η ποίηση, και ειδικά αυτή του Ομήρου, έγινε στόχος του Πλάτωνα. Στην *Πολιτεία* του, παρουσίασε τρία επιχειρήματα εναντίον της τέχνης και, κυρίως, της ποίησης. Εφόσον όλα τα αντικείμενα βασίζονται σε μια αρχετυπική ιδέα, είναι πάντοτε μιμήσεις και ποτέ πρωτότυπες δημιουργίες, απλές αντιγραφές, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένες, μιας τέλειας ιδέας. Έτσι, το αντικείμενο της τέχνης έχει οντολογική διαφορά από την αλήθεια (Πλάτων, *Πολιτεία* 596a-597a). Παράλληλα υπάρχει και γνωσιολογικό επιχείρημα εναντίον της τέχνης. Η τέχνη, και συγκεκριμένα, η λογοτεχνία, μιμείται τη φαινομενική πραγματικότητα, την κατασκευασμένη από τους ανθρώπους, συνεπώς είναι μίμηση σε δεύτερο επίπεδο, γι' αυτό και στερείται αξιοπιστίας (Πλάτων, *Πολιτεία* 598a). Τέλος, και συνακόλουθα, η μιμητική αυτή διαδικασία μπορεί να επιφέρει σύγχυση στην ανθρώπινη ψυχή και οι ατέλειες να οδηγήσουν σε λανθασμένες κατευθύνσεις και αποτελέσματα σε ηθικό επίπεδο (Πλάτων, *Πολιτεία*, 602d). Απόρροια όλων αυτών είναι η πρόταση του Πλάτωνα για εξοβελισμό της τέχνης από την ιδεατή του πολιτεία (Πλάτων, *Πολιτεία*, 608b).

Πέρα, μάλιστα, από το θεωρητικό πεδίο της θεωρητικής φιλοσοφίας του Πλάτωνα, η υπόληψη και η φήμη καλλιτεχνών εγνωσμένου κύρους αμαυρώνεται. Έτσι, ο Φειδίας κατηγορήθηκε ότι υπεξάιρεσε υλικά από τον Παρθενώνα για δικό του κέρδος (Πλούταρχος, *Περικλής* 31.2). Η στάση, λοιπόν, των συγχρόνων τους απέναντι σε αυτούς, τους οποίους σήμερα τιμούμε για την προσφορά τους στην τέχνη, ήταν αντιφατική.

Εξαιρετικής σημασίας έργα για την κριτική στην τέχνη και τους καλλιτέχνες αποτελούν δυο αριστοφανικές κωμωδίες, οι *Νεφέλες* και οι *Βάτραχοι*. Στις *Νεφέλες*, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τον Σωκράτη, αυτόν τον χαρακτηριστικό πνευματικό άνθρωπο, που δεν είναι μεν λογοτέχνης, αφού δε μας έχει αφήσει γραπτά τεκμήρια, αλλά αποτελεί κεντρική μορφή στους πλατωνικούς διαλόγους (Lesky 604-605). Στους

Βατράχους, ο Αριστοφάνης πραγματεύεται το ζήτημα της ανάστασης του Αισχύλου και του Ευριπίδη, όπου πρέπει να αποφασιστεί ποιος είναι ο καταλληλότερος να αναστηθεί σε μια εικονική δίκη με δικαστή τον θεό Διόνυσο. Όσο για τον Σοφοκλή που είχε πεθάνει πρόσφατα, ο ποιητής τον τιμά χωρίς να τον θέτει προς κρίση (Lesky 617). Ο Αριστοφάνης στο έργο αυτό συγκρίνει την παραδοσιακή τραγική τέχνη του Αισχύλου με τη μοντέρνα του Ευριπίδη και παρουσιάζει τους δυο συγγραφείς ως πρωταγωνιστές της κωμωδίας. Το έργο τελειώνει με τον Διόνυσο, ο οποίος αποφασίζει να αναστήσει τον Αισχύλο, για να επιτευχθεί η επιστροφή στις παραδοσιακές αξίες και κατ' επέκταση να θεραπευτεί τόσο η πόλη όσο και η τέχνη (Lesky 618 και Stanford 264-265).

Στη Ρώμη, ο Πλίνιος Πρεσβύτερος στη *Φυσική Ιστορία*, έργο με χαρακτήρα εγκυκλοπαίδειας, αναφέρεται τόσο στις τέχνες της εποχής του όσο και σε καλλιτέχνες του παρελθόντος. Πολλοί από αυτούς παρουσιάζονται ονομαστικά για κάποιο επίτευγμα που επιτέλεσαν, για κάποιο έργο που έμεινε στη συλλογική μνήμη ως αριστουργηματικό και άξιο συζήτησης (Πλίνιος 69-123). Ενδιαφέρον είναι, μάλιστα, ότι ο Πλίνιος κάνει αναφορά και σε γυναίκες καλλιτέχνιδες (Πλίνιος 121-123). Το γενικό κλίμα του έργου είναι να αναδείξει τη σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον του και τη φύση (Albrecht 1456), γι' αυτό και επιμένει ιδιαίτερα στην απεικονιστική δύναμη των ζωγράφων που αναφέρει.

Ο μεσαιωνικός κόσμος, τόσο η Δυτική Ευρώπη όσο το Βυζάντιο, ήθελε τον καλλιτέχνη υπηρέτη της θείας έμπνευσης και βούλησης. Η γενική εικόνα είναι αυτή του ανώνυμου δημιουργού πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Στις πηγές βρίσκουμε ελάχιστα ονόματα, καθώς αυτές αφορούν πρώτιστα νομικές σχέσεις μεταξύ θεσμών και διαδικασιών και όχι πρόσωπα (Patlagean 25-37). Επιπλέον, δυσκολία έχουμε στην περίπτωση του Βυζαντίου, δεδομένου ότι δεν έζησε στο Βυζάντιο κανένας που να

ενδιαφέρθηκε για την τέχνη (όπως ο Πλίνιος Πρεσβύτερος ή ο Giorgio Vasari³ στην Αναγέννηση). Συνεπώς, η έλλειψη τέτοιων συγγραφέων και έργων μας ωθεί να επαναπροσδιορίσουμε την καλλιτεχνική προσωπικότητα (Βασιλάκη 1-2).

Το μοντέλο του βυζαντινού καλλιτέχνη ενσάρκωνε ο Ευαγγελιστής Λουκάς, γεγονός που εντάσσει τον καλλιτέχνη στην σφαίρα της αγιότητας (Cormack 49). Και ενώ, κοινωνικά, ο καλλιτέχνης δεν ανήκει στα υψηλά στρώματα, αντλούσε ιδιαίτερο κύρος από τον Λουκά και την Θεοτόκο, που καθαγίαζαν και εξύψωναν την τέχνη του, ως συνεχιστής του καλλιτέχνη ευαγγελιστή (Schaeffer 413). Ο Λουκάς είχε ζωγραφίσει την Παναγία με τον Χριστό, παράλληλα, όμως, γνωρίζουμε ότι και ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος Ζ΄ Πορφυρογέννητος ήταν πολυτάλαντος, συγγραφέας και ζωγράφος. Ο ανώνυμος καλλιτέχνης δεν ήταν ανώνυμος για τα μάτια του θεού που υπηρετούσε με την τέχνη του (Βασιλάκη 2 και 5-7), αλλά μόνο για τους συνανθρώπους του και πάντα με την έννοια ότι δεν υπέγραφε τα έργα του, ώστε να τον γνωρίζουμε εμείς. Παρατηρούμε, ωστόσο, μια αλλαγή από τον 12^ο αιώνα, με περισσότερες καλλιτεχνικές υπογραφές, αλλά εξακολουθούμε να μη βρίσκουμε βίους καλλιτεχνών, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων (Cormack 46).

Στα μεσαιωνικά χρόνια ο καλλιτέχνης θεωρείται εν γένει χειρώναξ και, επειδή κυριαρχεί η αριστοτελική διάκριση ανάμεσα στις πνευματικές και χειρωνακτικές δράσεις, δεν έχει περίοπτη θέση στην κοινωνία (Οικονομίδης 108-109). Το στοιχείο της θείας έμπνευσης δε λείπει ούτε στον δυτικό Μεσαίωνα, όπως αναφέρουν οι σημαντικότεροι θεολόγοι, Αυγουστίνος και Θωμάς Ακινάτης, που ταυτίζουν τη μαστοριά και την τελειότητα με την αρμονία της *ordo mundi*, της θεϊκής κοσμικής

³ Ο Giorgio Vasari ήταν Ιταλός ζωγράφος, αρχιτέκτονας, συγγραφέας, γνωστός από το έργο του *Οι βίοι των πλέον εξαίρετων Ιταλών ζωγράφων (Le vite de' più eccellenti architetti, pintori e scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri)*, που εκδόθηκε το 1550 και επανεκδόθηκε το 1568 αναθεωρημένο. Θεωρείται, εξαιτίας αυτού του έργου, ως ο πατέρας της σύγχρονης Ιστορίας της Τέχνης (De Girolami Cheney xiii).

τάξης (Muratona 55-56). Συναντώνται κείμενα στα οποία αναφέρονται ονομαστικά καλλιτέχνες, αλλά οι πληροφορίες γι' αυτούς αποτελούν κοινοτοπίες, όπως πόσο θεοσεβής και ταλαντούχος ήταν ο εν λόγω καλλιτέχνης από μικρό παιδί. Από την άλλη, δεν λείπουν αναφορές σε καλλιτέχνες που, αντίθετα από την τέχνη τους, οι ίδιοι ήταν αχρείοι και διεφθαρμένοι (Muratona 60).

Η πορεία από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση θα αναγνωρίσει αργά αλλά σταθερά την προσωπικότητα του καλλιτέχνη ως αυτόνομου ατόμου, που αξίζει την προσοχή της κοινωνίας και που αποκτά κύρος, επαγγελματικό και κοινωνικό, εξαιτίας του έργου του. Έτσι, ο Δάντης στις αρχές του 14^{ου} αιώνα τοποθετεί τους καλλιτέχνες στο Καθατήριο⁴ (Muratona 72).

Από την Αναγέννηση και στο εξής, η τέχνη σταματά να είναι μονοσήμαντα λειτουργική, δηλαδή, να εξυπηρετεί λατρευτικές ανάγκες, αλλά στο εξής και σε μεγάλο βαθμό εξυπηρετεί και την καλαισθησία ως αυτοσκοπό. Αν ο αρχαίος και μεσαιωνικός πολιτισμός βασιζόταν κυρίως στον λόγο, ο νεώτερος θα βασιστεί στην όραση. Στο πλαίσιο αυτό, οι εικαστικές τέχνες θα αποκτήσουν πρωτοκαθεδρία. Η αλλαγή αυτή σχετίζεται με τον εμπειρισμό⁵, που βασίζεται, κυρίως, στην όραση και στον προσωπικό

⁴ Το Καθατήριο ή Purgatorio ή Limbo, αποτελεί το δεύτερο μέρος της Θείας Κωμωδίας, του opus magnum του Ιταλού ποιητή Dante Alighieri (Δάντης, 1265-1321). Όπως και τα άλλα δυο μέρη της Θείας Κωμωδίας, την Κόλαση και τον Παράδεισο, αποτελείται από 33 canti (ωδές). Στο Καθατήριο, το οποίο περιγράφεται ως ένα ψηλό βουνό στους αντίποδες της Ιερουσαλήμ, υπάρχουν το Αντικαθατήριο, που περιέχει τις ψυχές όσων δεν εξαγνίστηκαν στη Γη και εξαγνίζονται μετά θάνατον, και οι επτά κύκλοι του Καθατηρίου. Αυτοί αντιστοιχούν στα επτά θανάσιμα αμαρτήματα και προβλέπουν αντίστοιχες ποινές για το καθένα από αυτά (αλαζονεία, φθόνος, οργή, οκνηρία, φιλαργυρία, λαιμαργία, λαγνεία). Η σειρά είναι αντίστροφη από αυτή της Κόλασης, καθώς προχωράμε από τα βαρύτερα προς τα ελαφρύτερα αμαρτήματα. Κάθε αμαρτωλός πρέπει να διατρέξει όλους τους κύκλους, να γνωρίσει τις ψυχές ενάρετων ανθρώπων, προτύπων για τον αμαρτωλό, ώστε να καταφέρει να εισέλθει στον τρίτο κύκλο, τον Παράδεισο, την απόλυτη ελευθερία βούλησης και την φυσική τελείωση του ανθρώπου. Μέσα από το Καθατήριο, ο αναγνώστης κατανοεί όχι μόνο την ανθρώπινη φύση του αλλά και τη φύση της αιωνιότητας. Κατανοεί, επίσης, ότι ακόμα και η πτώση του ανθρώπου δεν είναι ποτέ οριστική· παράλληλα το Καθατήριο δείχνει τον δρόμο της ελπίδας και της σωτηρίας του ανθρώπου, αλλά και το πέρασμα από την ανθρώπινη στην θεία γνώση (Τσόλκας 57 και 64 και Asor Rosa 63-69).

⁵ Ο εμπειρισμός είναι η φιλοσοφική θέση που θεωρεί την εμπειρία ως κύρια πηγή της γνώσης. Ως εμπειρία νοείται η πρόσληψη των εξωτερικών ερεθισμάτων από τα αισθητήρια όργανα. Αντιτίθεται στον ορθολογισμό, που θεωρεί ότι η γνώση εδράζεται σε ιδέες που προϋπάρχουν στον ανθρώπινο νου. Δεν υποκαθιστά, όμως, τον νου, καθώς εκεί καταλήγει η πρόσληψη των εξωτερικών ερεθισμάτων (Cano

τρόπο με τον οποίο βλέπει κανείς τα πράγματα, όσο κι αν υπακούει σε κάποιες γενικότερες αρχές (Δασκαλοθανάσης, *Ο Καλλιτέχνης* 21-26). Για πρώτη φορά θα έχουμε εξιστόρηση των βίων των καλλιτεχνών και όχι μόνο αναφορά σε κάποια σημαντικά έργα τους, μέσα από έρευνα και συλλογή προφορικών πληροφοριών και για τους ίδιους, εκτός από το έργο τους (Χατζηνικολάου 1γ'). Οι καλλιτέχνες γίνονται ελεύθεροι άνθρωποι, που μαθαίνουν τη θεωρία της τέχνης τους και παράλληλα την κατακτούν και με την τεχνική τους. Και επειδή ακριβώς στην Αναγέννηση επανακάμπτει η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, τέχνη και λογοτεχνία εξισώνονται με την ανάδυση των αντιλήψεων “ut pictura poesis” του Οράτιου και «η μεν ζωγραφία ποίησις σιωπώσα, η δε ποίησις ζωγραφία λαλούσα» του Σιμωνίδη, όπως μας παραδίδεται από τον Πλούταρχο (Λαμπράκη Πλακά 33-35). Οι δυο αυτές φράσεις τονίζουν τον ρόλο της τέχνης, η οποία πρέπει να αναπαριστά την πραγματικότητα και να διεγείρει το συναίσθημα, να τέρπει και να ωφελεί (Beardsley 69-70).

Μέχρι την Αναγέννηση, όπως δείχνει η σύντομη αυτή επισκόπηση, ο καλλιτέχνης αναφέρεται σε έργα τα οποία τα εντάσσουμε, χρονολογικά, στην αρχαία ή τη μεσαιωνική λογοτεχνία και, ειδολογικά, σε ό,τι θα ονομάζαμε επιστημονική γραμματεία. Συνεπώς, ο καλλιτέχνης είναι περισσότερο αντικείμενο μελέτης για τα επιτεύγματα ή τη μέθοδό του, παρά ως προσωπικότητα ο ίδιος. Για να αλλάξει αυτό και να απασχολήσει τη λογοτεχνία με την έννοια της μυθοπλασίας πρέπει να φτάσουμε στον 18^ο αιώνα.

Ο 18ος και ο 19^{ος} αιώνας, με τα κινήματα του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού, με την ιδιαίτερη προσοχή που προσδίδουν στην παιδεία και στην αξία του ανθρώπου, δημιουργούν ένα νεοουμανιστικό κίνημα σκέψης, που αντιμετωπίζει

Cuenca et al. 283-284). Ο άνθρωπος, κατά τους εμπειριστές θεωρείται ως άγραφος πίνακας (tabula rasa), πάνω στον οποίο εγγράφονται οι εντυπώσεις του εξωτερικού κόσμου (Ferrater Mora 500).

τον άνθρωπο ως ολότητα, δημιουργό, πολίτη, που ζει και υπάρχει ως άτομο μέσα σε μια κοινωνία και ως εκ τούτου αλληλεπιδρούν και αλληλοεπηρεάζονται (Salmerón 24).

Ειδικότερα, ο καλλιτέχνης, ανεξάρτητα από την τέχνη την οποία υπηρετεί, εισέρχεται στον χώρο της λογοτεχνίας –και των άλλων τεχνών- ως ήρωας με το λεγόμενο λογοτεχνικό είδος του *Kunstlerroman*, υποείδους του *Bildungsroman*⁶, το οποίο εμφανίστηκε στην Γερμανία του 18^{ου} αιώνα (Donaire del Yerro 520) και σύντομα εξαπλώθηκε σε όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες και χώρες και συνεχίζει ως είδος ως τις μέρες μας.

Συγκεκριμένα το *Kunstlerroman* αφορά στην πορεία ενός νεαρού καλλιτέχνη και τη διαδικασία της καλλιτεχνικής του ωρίμανσης (Κιοσσές 88 και Abrams 291). Με αυτόν τον τρόπο ο καλλιτέχνης γίνεται πρώτη φορά ήρωας της λογοτεχνίας, ανεξάρτητα από την τέχνη που εξασκεί. Εμφανίζεται ως αυτόνομο υποκείμενο που έχει να ανταγωνιστεί αντίρροπες κοινωνικές και πολιτικές αντιλήψεις αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό. Ως προς αυτό έχει προηγηθεί η ζωγραφική, που αναπαριστά καλλιτέχνες εν ώρα εργασίας. Μ' αυτόν τον τρόπο αναγνωρίζονται οι καλλιτέχνες ως άξιοι απεικόνισης, ήδη από την Αναγέννηση⁷. Σε αυτή την αυτοαναφορικότητα της τέχνης, έρχεται τώρα να προστεθεί το λογοτεχνικό κείμενο, που καθιστά τον καλλιτέχνη κεντρικό λογοτεχνικό ήρωα.

⁶ *Bildungsroman* είναι είδος του γερμανικού μυθιστορήματος που αφηγείται την πορεία ενός νεαρού συνήθως ατόμου προς την ωριμότητα και την ολοκλήρωση της προσωπικότητάς του μέσα από τις εμπειρίες και τις αντιξοότητες της ζωής. Η εκκοσμικευμένη αυτή έννοια είναι προϊόν της νεώτερης εποχής, το οποίο σχετίζεται με την αναγνώριση των εγγενών δυνάμεων του ανθρώπου και την δυνατότητά του να αναπτυχθεί αυτόβουλα (Κιοσσές 12). Στα ελληνικά ο όρος αποδίδεται ως μυθιστόρημα μαθητείας (Μαλαφάντης 266).

⁷ Στη ζωγραφική, ήδη από τον 15^ο αιώνα, οι ζωγράφοι αναπαριστούσαν τον εαυτό τους μέσα στα έργα τους, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο αυτοσυνειδησία και ισότητα με τους παραγγελιοδότες τους. Τέτοια γνωστά παραδείγματα είναι *Ο αρραβόννας των Αρνολφίνι* του Jan van Eyck (1434), *Ο ζωγράφος μελετά τους νόμους της προοπτικής*, του Albrecht Duerer (1525), *Ο ζωγράφος και ο αγοραστής*, του Pieter Brueghel του Νεώτερου (1565) και, εν συνεχεία, ακολουθούν οι συνεχείς *Αυτοπροσωπογραφίες* του Rubens και του Rembrandt στις Κάτω Χώρες. Στον ισπανικό χώρο, διάσημος είναι ο πίνακας του Diego Rodríguez de Silva Velázquez, *Las meniñas* ή *Οι δεσποινίδες επί των τιμών* (1656) (Gombrich 241, 359, 380, 401, 409, 420).

Στα Bildungsroman, μυθιστορήματα μαθητείας, και στην υποκατηγορία των Künstlerroman, κεντρικό πρόσωπο είναι ένας νέος άνθρωπος, που καλείται να αντιμετωπίσει πολλές δυσκολίες, καθώς επίσης και το ίδιο το κοινωνικό περιβάλλον του, που δεν τον βοηθά να κάνει το όνειρό του πραγματικότητα· ωστόσο ο πρωταγωνιστής κατορθώνει να ξεπεράσει τους σκοπέλους, είτε εσωτερικούς-ψυχικούς είτε κοινωνικούς, και να πραγματοποιήσει το όνειρό του. Η ωρίμανση έρχεται βαθμιαία και αφορά το σύνολο της προσωπικότητας του ήρωα και όχι επιμέρους μόνο στοιχεία της. Ακόμα, βασικό στοιχείο είναι το αίσθημα της μοναξιάς, ειδικά από τη στιγμή που ο ήρωας αισθάνεται διαφορετικός κι είναι έτοιμος να σπάσει τις κοινωνικές νόρμες. Αυτό δείχνει και την αυτοσυνειδησία του, τον δρόμο προς την ωριμότητα και την αναγνώριση της τέχνης του. Πολλές φορές, πρωταγωνιστής και αφηγητής δεν ταυτίζονται ή, ακόμα και αν είναι πρωτοπρόσωπη η αφήγηση, ο πρωταγωνιστής συχνά υπονομεύει εαυτόν μέσω της ειρωνείας, των αναμνήσεων, των αναδρομών και των εσωτερικών μονολόγων. Τέλος, μένει ανοιχτό το ζήτημα της αποδοχής εν τέλει, και πλανάται το ερώτημα αν νικά η κοινωνία ή ο πρωταγωνιστής (López Gallego 63-66).

Ο Maurice Beebe στο κλασικό πλέον έργο του για τα Künstlerroman διακρίνει μια τριμερή τυπολογία ηρώων. Πρώτα είναι ο αρχετυπικός, διχασμένος καλλιτέχνης, που ακροβατεί ανάμεσα στην ανθρώπινη και την καλλιτεχνική του φύση, ανάμεσα στο συνειδητό και στο ασυνειδητο κομμάτι του, στον εξωστρεφή και εσωστρεφή εαυτό του, που θα τον βοηθήσει να δημιουργήσει (Beebe 6-8). Ακολουθεί η παράδοση του Ελεφαντοστέινου Πύργου, στην οποία κυρίαρχο στοιχείο είναι η απομόνωση του καλλιτέχνη, η μοναξιά ως πηγή της δημιουργίας (Beebe 13). Τέλος, η παράδοση της Ιερής Πηγής, θέλει τον καλλιτέχνη σε πλήρη επαφή με τη ζωή, γεμάτο πάθη, συναισθήματα και δράση, όπου η ζωή μετατρέπεται σε τέχνη και τανάπαλιν (Beebe 16-17).

Το παραδειγματικό και εμβληματικό Bildungsroman και Künstlerroman είναι το σπονδυλωτό μυθιστόρημα του Goethe για τον Wilhelm Meister (1796-1821), το οποίο επεξεργαζόταν για σχεδόν τρεις δεκαετίες. Πρόκειται για μυθιστόρημα που δείχνει τη διαμόρφωση της ατομικής και καλλιτεχνικής προσωπικότητας με όλες τις εσωτερικές ψυχολογικές και εξωτερικές κοινωνικοϊστορικές συγκρούσεις του ήρωα με το περιβάλλον, μέχρι την κοινωνική του ενσωμάτωση και αποδοχή, ένα πρότυπο που επηρέασε καθοριστικά το λογοτεχνικό είδος σε όλο τον δυτικό κόσμο (Beutin et al. 181-182). Για τον Goethe, η τέχνη βασίζεται στη φαντασία, αλλά δε μπορεί παρά να εδράζεται στην πραγματικότητα (Ammerlahn 36).

Ο συγγραφέας των *Το Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι* (1890-1) και *De Profundis* (1905), Oscar Wilde, ασκεί στο λογοτεχνικό είδος τη δική του επιρροή. Στο έργο του προβάλλονται αντιφατικές, αλληλοαποκλειόμενες και αλληλοσυγκρουόμενες αρχές, όπως η χριστιανική αγάπη και συμπόνοια, παράλληλα με την ευθυμία και τον αισθησιασμό, το αίσθημα της παρακμής, της διάθεσης του ατόμου να ξεχωρίσει από το πλήθος και να τεθεί, τελικά, στο περιθώριο, αλλά και η ελεύθερη, αυτόνομη ανάπτυξη του ανθρώπου που συνειδητοποιημένος τελικά έρχεται να ενωθεί με τους συνανθρώπους του για τη δημιουργία ενός νέου κόσμου. Περισσότερο από κάθε άλλον ο Wilde υπήρξε μια προσωπικότητα αντιφατική, που επέτρεψε ελεύθερα στον εαυτό του να κινηθεί ανάμεσα σε αρχές τόσο αντιφατικές μεταξύ τους, συμφύροντας τις έννοιες της τέχνης και της ζωής σε ένα αδιάσπαστο σύνολο (Villena 31-41).

Στον 20^ο αιώνα κορυφαίος συγγραφέας Künstlerroman αναδεικνύεται ο James Joyce με *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρή ηλικία* (1916-17). Το *Πορτραίτο* αναδεικνύει την απουσία αρχών, πλην αυτής της τέχνης, ενώ το μοντερνιστικό στοιχείο περιλαμβάνει ένα τέλος ανοιχτό, όπου ο καλλιτέχνης δεν ενσωματώνεται ώριμος πια στην κοινωνία, ούτε φαίνεται να απολαμβάνει κάποια διάκριση ή επίτευγμα, αλλά

περισσότερο εμφανίζεται ως υποσχόμενος καλλιτέχνης, που γνωρίζει εκ των προτέρων τον προορισμό του. Ουσιαστικά εμφανίζει νέο ήθος, αν το συγκρίνουμε με τα παλιότερα *Kunsterroman*, μια ζωή γεμάτη αβεβαιότητα και αποσπασματικότητα, χωρίς να φτάνει στον στόχο της (Wawrzycka 237-245).

Η σύντομη αυτή ιστορική αναδρομή στην αρχαία, μεσαιωνική και πρώιμη νεώτερη γραμματεία ανέδειξε τη διαφοροποίηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας μέσα στους αιώνες. Από τη διαφορούμενη στάση της Αρχαιότητας, ανάμεσα στον θαυμασμό και την αδιαφορία για τον καλλιτέχνη, περνάμε στη θεοπνευστία του καλλιτέχνη στον Μεσαίωνα. Μολονότι το έργο θεωρείται θεόπνευστο, ο καλλιτέχνης παραμένει ένας χειρώναξ εκτελεστής της θείας έμπνευσης και όχι δημιουργός. Μόνο στους τελευταίους αιώνες ο καλλιτέχνης γίνεται αυτόνομο υποκείμενο με δική του βούληση, έμπνευση και δημιουργικότητα, ώστε να είναι δυνατό να αναδειχθεί και σε ήρωα του καλλιτεχνικού έργου. Στο πλαίσιο, λοιπόν, αυτό, ο καλλιτέχνης, όποια τέχνη και αν ασκεί, μπορεί να αποτελέσει ο ίδιος θέμα της ίδιας της τέχνης.

3. ONELIO JORGE CARDOSO

Η ζωή και το έργο του

Ο Onelio Jorge Cardoso είναι ένας από τους σημαντικότερους Κουβανούς διηγηματογράφους του 20^{ου} αιώνα. Μάλιστα θεωρείται εθνικός συγγραφέας στην πατρίδα του, την Κούβα (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 38). Γεννήθηκε το 1914 στο χωριό Calabazar de Sagua, στην επαρχία Las Villas της Κεντρικής Κούβας. Εκεί έμαθε και τα πρώτα του γράμματα στη δεκαετία του 1920. Η παιδική του ηλικία σφραγίστηκε από την κρίση της κουβανικής οικονομίας, εξαιτίας της ολοκληρωτικής εξάρτησής της από τις ΗΠΑ και τη μονοκαλλιέργεια της ζάχαρης. Τα δυο αυτά στοιχεία ήταν καθοριστικής σημασίας για το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε, καθώς ο αμερικανικός παράγοντας μπορούσε να ελέγχει την οικονομία της χώρας, επηρεάζοντας άμεσα το εμπόριο και την τιμή της ζάχαρης (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 11).

Η παιδική και πρώιμη εφηβική ηλικία του Jorge Cardoso πέρασε μέσα σε δύσκολες στιγμές για την πατρίδα του. Στις εκλογές του 1925 νικητής αναδείχθηκε ο στρατηγός Gerardo Machado, που υποσχέθηκε «τιμιότητα, λεωφόρους, σχολεία» (Aguilar, *1860-1934*, 235). Παρόλο, όμως, που στις αρχές της διακυβέρνησής του ακολουθούσε το προεκλογικό του πρόγραμμα, από το 1927 ο Machado μετατράπηκε σε δικτάτορα και, με μια σειρά αποφάσεων της Συντακτικής Συνέλευσης, επανεκλέχθηκε πρόεδρος της χώρας το 1928. Την πολιτική ανωμαλία αυτή συνόδευσε το κραχ του 1929, που καταβαράθρωσε τις τιμές της ζάχαρης και του καπνού, πολύ περισσότερο απ' όσο είχε γίνει στις αρχές της δεκαετίας, δημιουργώντας λαϊκή δυσαρέσκεια στο πρόσωπο του Machado (Aguilar, *1860-1934* 236).

Η παραίτηση του Machado υπό την πίεση εσωτερικών γεγονότων και των ΗΠΑ το 1933 (Pérez Jr. 6) συνέπεσε σχεδόν με την εγκατάσταση του Jorge Cardoso στη Santa Clara, την πρωτεύουσα της επαρχίας όπου γεννήθηκε, αμέσως μετά την ολοκλήρωση των δευτεροβάθμιων σπουδών του. Εκεί αναγκάστηκε να μη συνεχίσει τις σπουδές του για βιοποριστικούς λόγους (Pandís Pavlakis, “Vida y obra” 8). Εργάστηκε, ως αγροτικός δάσκαλος (maestro cívico-rural) και ως πωλητής φαρμάκων, διατηρώντας με αυτόν τον τρόπο τη στενή και αδιάρρηκτη σχέση του με τον αγροτικό κόσμο (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 18 και Pandís Pavlakis, *Dimensión* 9).

Με την πτώση του Machado ακολούθησαν μια σειρά από κυβερνήσεις μέχρι που το 1952 θα αναλάβει ο Fulgencio Batista με το πραξικόπημα του 1952, και θα οδηγήσει τη χώρα στην Κουβανική Επανάσταση (Pérez Jr. 83).

Ο Jorge Cardoso ξεκίνησε να γράφει από πολύ μικρός, έχοντας ερεθίσματα από τις προφορικές ιστορίες που του διηγούνταν ο πατέρας του. Ήδη η φυσική του κλίση στο γράψιμο είχε εμφανιστεί, όταν το 1926 είχε στείλει ένα διήγημά του σε έναν διαγωνισμό, το οποίο απορρίφθηκε, όμως, λόγω ορθογραφίας (García Ronda, Prólogo 18). Η αποτυχία του αυτή δεν τον εμπόδισε να συνεχίσει. Αργότερα, το 1936, βραβεύτηκε στον διαγωνισμό του περιοδικού *Social*, όπου συμμετείχε με το διήγημα “El milagro”. Παράλληλα με την εργασία του ως δάσκαλος, συνέχισε να ασχολείται και με τη συγγραφή. Μέσα από τα κείμενά του μαθαίνουμε και για την προσωπική ζωή του, όπως ότι το 1939 παντρεύτηκε την Francisca Vierra Toromé (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 18). Αν και γράφει συνεχώς, τα βιβλία του δεν δημοσιεύονται στην Κούβα. Το πρώτο του βιβλίο, το *Taita, diga me usted cómo*, θα εκδοθεί στο Μεξικό το 1945, κι αυτό, επειδή ο Jorge Cardoso, όπως και άλλοι Κουβανοί συγγραφείς, αντιμετωπίζει τον κίνδυνο της λογοκρισίας (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso*, 32), καθώς ούτε το καθεστώς Machado ούτε και οι επόμενες κυβερνήσεις ανέχονταν την

κριτική. Ο Jorge Cardoso ανήκε σε μια μειοψηφία στοχαστών και διανοουμένων που δεν επεδίωκε να επαινέσει το καθεστώς, γεγονός που δε μπορούσε να του επιφέρει την κοινωνική άνοδο μέσα από διοικητικές ή άλλες τιμητικές θέσεις.

Ο Jorge Cardoso είχε καταφέρει να μορφωθεί μόνος και με πολλούς κόπους, δεδομένου ότι οι ανάγκες της οικογένειάς του τον έφεραν αντιμέτωπο με τα καθημερινά προβλήματα επιβίωσης (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 18). Εκτός των άλλων, εργάστηκε στον κινηματογράφο, καθώς επίσης και στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, κυρίως στο ραδιόφωνο. Στη δεκαετία του 1940 εγκαταστάθηκε στην Αβάνα και δούλεψε στον ραδιοφωνικό σταθμό *Mil diez*, που εκλαϊκευε ζητήματα πολιτισμού και κουλτούρας, και δεν ήταν λίγες οι φορές, μάλιστα, που υπερασπίστηκε τα δικαιώματα των χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων, στις οποίες απευθύνονταν (García Ronda, *Prólogo* 20). Στον σταθμό αυτό εργάστηκαν μεγάλα ονόματα της κουβανικής διανόησης, όπως ο Alejo Carpentier, ο Félix Pita Rodríguez, η Mirta Aguirre, αλλά και προσωπικότητες που θα παίξουν αργότερα ρόλο στην Κουβανική Επανάσταση (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 19). Δούλεψε, όμως, και σε εμπορικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς, που απευθύνονταν στη μεσαία τάξη, η οποία επιθυμούσε τη μίμηση των αμερικανικών προτύπων. Ο Jorge Cardoso παρά το γεγονός ότι εργάστηκε επί μακρόν σε αυτούς τους σταθμούς, δεν επηρεάστηκε ως προς την σχέση του με το λαϊκό στοιχείο και, όπως αναφέρει η García Ronda:

...pudo constatar el desprecio que las compañías comerciales y publicitarias sentían hacia el pueblo, la deformación cultural que impunemente llevaban a cabo con el único interés de vender su producto, y la degradación humana a que estaban obligados muchos de los que tenían que trabajar allí para subsistir (García Ronda, *Prólogo* 21)⁸.

⁸ ...μπόρεσε να διαπιστώσει την περιφρόνηση που έδειχναν οι εμπορικές και διαφημιστικές εταιρείες για τον λαό, την πολιτισμική αλλοτρίωση που έφεραν ατιμώρητα με μόνο ενδιαφέρον να πουλήσουν τα προϊόντα τους, αλλά και την ταπείνωση των ανθρώπων που ήταν υποχρεωμένοι να δουλέψουν εκεί για να τα φέρουν βόλτα.

Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι η σχέση του Κουβανού συγγραφέα με τα μέσα μαζικής επικοινωνίας υπήρξε διττή.

Παράλληλα, δούλεψε, χωρίς να παραμελήσει τη συγγραφική του δραστηριότητα, και ως σεναριογράφος και κριτικός σε ανάλογα περιοδικά. Είναι χαρακτηριστική η τηλεοπτική σειρά (telenovela) *Montejibaro*, την οποία, βέβαια, ο ίδιος δεν θεωρεί γνήσιο έργο του καθώς η παραγωγή του επέβαλε περιορισμούς (Spathi 183). Το 1945 εξέδωσε στο Μεξικό τη συλλογή *Taita, diga usted cómo*⁹, στην οποία συμπεριέλαβε και το διήγημα “Los carboneros”, που βραβεύτηκε τον ίδιο χρόνο με το εθνικό βραβείο Hernández Catá (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 19). Η δεκαετία του 1950 έφερε στον Jorge Cardoso και νέα βραβεία, όπως το Premio Nacional de la Paz για το “Hierro negro” το 1952. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1958 εξέδωσε στην Κούβα αυτή τη φορά, τη δεύτερη συλλογή διηγημάτων του, *El cuentero* (Pandís Pavlakis, “Vida y obra” 9).

Το 1959 ήρθε η μεγάλη πολιτική αλλαγή στην Κούβα. Τον πρώτο καιρό στον δημόσιο λόγο και τις κινήσεις του νέου ηγέτη, Fidel Castro, διαφαινόταν η επιδίωξη της συνεργασίας με τις ΗΠΑ, σε εντελώς, όμως, διαφορετικό πλαίσιο από αυτό των προηγούμενων ετών (J. Domínguez 97-98). Ωστόσο, τόσο η Κρίση του Κόλπου των Χοίρων το 1961 όσο και η ανακήρυξη της Κούβας σε Λαϊκή Δημοκρατία το 1962 οριστικοποίησαν την πολιτική αλλαγή. Έτσι, από τη συνεργασία Castro και ΗΠΑ για την ανατροπή του Batista, φτάσαμε στον εμπορικό και στρατιωτικό αποκλεισμό της Κούβας, που θα συνεχιστεί σε όλο τον 20^ο αιώνα (Ευ. Χατζηβασιλείου 209-211). Στα χρόνια αυτά, οι επιχειρήσεις, όχι μόνο των ξένων επιχειρηματιών και ομίλων, αλλά και των Κουβανών κρατικοποιήθηκαν, η χώρα αστικοποιήθηκε, η γυναικεία χειραφέτηση

Σημείωση: Σε όλο το δοκίμιο, οι μεταφράσεις των ισπανικών κειμένων έγιναν όλες από το πρωτότυπο και από τον συγγραφέα.

⁹ Είναι το πρώτο βιβλίο που εκδίδει, όπως έχει, ήδη, αναφερθεί.

και η είσοδος της γυναίκας στην εργασία αυξήθηκαν και η χώρα γνώρισε σημαντική πρόοδο στον τομέα της εκπαίδευσης και της υγείας, όπως, για παράδειγμα, στην καταπολέμηση του αναλφαριθμισμού, στην οργάνωση πανεπιστημίων, στις ιατρικές σπουδές και στα δημόσια νοσοκομεία (J. Domínguez 116-124).

Η πολιτική αλλαγή του 1959, με την επιτυχία της Κουβανικής Επανάστασης και την πτώση του Fulgencio Batista, καθώς και η λογοτεχνική στάση του Jorge Cardoso, που παρέμεινε κοντά στα χαμηλά κοινωνικά στρώματα τον οδήγησαν σε ακόμα μεγαλύτερη λογοτεχνική παραγωγή. Έτσι, τις δεκαετίες του 1960 και 1970, εξέδωσε το *El caballo del coral* (1960) με τη συνδρομή του Departamento de Cultura del Gobierno Municipal de Santa Clara (Spathi 184) και συνέχισε με τα βιβλία *La otra muerte del gato* (1964), *Iba caminando* (1966), *Abrir y cerrar los ojos* (1969), *El hilo y la cuerda* και *Caballito blanco* (1974) *La cabeza en la almohada* (1983) και τέλος, με τη *Negría* (1984) (Pandís Pavlakis, “Vida y obra” 9). Η αύξηση της λογοτεχνικής παραγωγής τη δεκαετία του 1970 οφείλεται και σε εξωλογοτεχνικούς, πολιτικούς λόγους. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και ως το 1974 ξέσπασε οικονομική κρίση, που οφειλόταν τόσο στην αντιμετώπιση της αντεπανάστασης του 1960-1966¹⁰ όσο και στην αποτυχία των οικονομικών σχεδίων του καθεστώτος ως το 1965 (J. Domínguez 109 και 112). Το καθεστώς του Fidel Castro κάλεσε τους λογοτέχνες να συστρατευτούν για την αντιμετώπιση της κατάστασης, θεωρώντας ότι η τέχνη μπορεί να βοηθήσει στην υπέρβαση της κρίσης αυτής. Το καθεστώς, δηλαδή, είδε τη λογοτεχνία ως μέσο κοινωνικής υπευθυνότητας με απώτερο στόχο το κοινό καλό (Spathi 176).

Οι βραβεύσεις του Jorge Cardoso δε σταμάτησαν ούτε στη νέα πολιτική κατάσταση. Το 1962 κέρδισε το βραβείο σε έναν δημοσιογραφικό διαγωνισμό για το

¹⁰ Το 1960 ξέσπασε αντεπαναστατικό κίνημα στην Κούβα που διήρκεσε ως το 1966, με την οριστική ήττα των αντεπαναστατών (J. Domínguez 107).

ρεπορτάζ “Santiago antes del 26”. Παράλληλα, ο Κουβανός συγγραφέας ανέλαβε και υπεύθυνες θέσεις, όπως τη διεύθυνση στο Instituto de Derechos Musicales του Centro Nacional del Cine το διάστημα 1965-1966, ενώ συνέχισε και τις συνεργασίες του με τα περιοδικά της χώρας. Τέλος, πρώτα το 1962 και αργότερα το 1975, εξέδωσε συλλογές Απάντων, τα *Cuentos Completos* (Spathi 183-184).

Ο Onelio Jorge Cardoso πέθανε στην Αβάνα το 1986.

Ο Jorge Cardoso και το λογοτεχνικό πλαίσιο της εποχής του

Από τη δεκαετία του 1930 ως την Κουβανική Επανάσταση η κουβανική λογοτεχνία επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τις πολιτικές εξελίξεις στη χώρα. Οι συγγραφείς και διανοούμενοι ήταν μάλλον χωρισμένοι σε δυο ομάδες. Η μια ομάδα περιελάμβανε όσους απομακρύνονταν από την πραγματικότητα και στρέφονταν προς τον αισθητισμό, όπως ο José Lezama Lima, και η άλλη, στην οποία ανήκε και ο Jorge Cardoso, υιοθετεί μια κριτική στάση απέναντι στη συνολική πολιτική κατάσταση (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 19).

Η λογοτεχνική δραστηριότητα του Jorge Cardoso ξεκινά στη δεκαετία του 1940, μια δεκαετία ιδιαίτερα σημαντική για την κουβανική διηγηματογραφία. Την περίοδο αυτή συνυπάρχουν τάσεις παλαιότερων δεκαετιών, όπως ο εξωτισμός, το φανταστικό, το ηθογραφικό διήγημα, και άλλες σύγχρονες τάσεις, όπως το afro cubano, («αφροκουβανισμός»), και το παράλογο, με κύρια, όμως, τάση της εποχής τον criollismo (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 24-26).

Το έργο του Jorge Cardoso εντάσσεται στο ευρύτερο λογοτεχνικό πλαίσιο του criollismo¹¹. Η García Ronda, ορίζει τον criollismo ως όρο περιγραφικό και αξιολογικά ουδέτερο, ως μία

...tendencia de la cuentística cubana de las décadas del cuarenta y cincuenta que se caracteriza por una intención más o menos explícita de crítica social, dada a partir de historias referidas a ambientes socio-geográficos rurales o de pequeñas poblaciones, sobre el fondo del proceso republicano nacional, generalmente contemporáneo a los autores (García Ronda, “Cuento criollista” 196)¹².

Παρά το γεγονός ότι ο criollismo παραμένει το κύριο ρεύμα, ο Jorge Cardoso απαγκιστρώθηκε από αυτό νωρίς και γρήγορα, εντός της δεκαετίας του 1940, χαράζοντας έναν προσωπικό δρόμο. Δεν σταμάτησε να εμπνέεται από το αγροτικό περιβάλλον, αλλά χωρίς να ακολουθεί το πρότυπο του criollismo (Τσόκου 135) και, όπως παρατηρεί η García Ronda, στο έργο του εμφανίζει έναν “realismo de esencia” («ουσιαστικό ρεαλισμό»). Η ουσία, δηλαδή, του καρδοσιανού ρεαλισμού έγκειται στη σχέση που έχει χτίσει με την κουβανική ύπαιθρο από τα παιδικά του χρόνια, αλλά και ως ενήλικας, ως δάσκαλος στα χωριά και πωλητής φαρμάκων, όπως έχουμε αναφέρει. Ο συγγραφέας δεν σκιαγραφεί, δεν αναπαράγει, δεν αντιγράφει την πραγματικότητα που ξεδιπλώνεται εμπρός του, αλλά εισχωρεί σε αυτή και την παρουσιάζει εκ των

¹¹ Ο criollismo είναι ένας όρος που θα μπορούσαμε να «μεταφράσουμε» στα ελληνικά ως «κρεολισμό». Παρότι υπήρξε ένα κυρίαρχο ρεύμα στην λατινοαμερικάνικη λογοτεχνία, στην πορεία των χρόνων απέκτησε διάφορες έννοιες και συνδηλώσεις. Κατά την περίοδο της Αποικιοκρατίας σήμαινε, εθνολογικά, τους λευκούς, απόγονους των Ευρωπαίων, που είχαν γεννηθεί στα αμερικάνικα εδάφη, και τους απογόνους τους, και παράλληλα, κοινωνικά, την αυτοσυνειδησία των ανθρώπων αυτών που δεν λειτουργούσαν με κριτήριο εθνικό –ότι ήταν δηλαδή Ισπανοί- αλλά δεν θεωρούνταν και γηγενείς –με την έννοια των indios (Skidmore και Smith 30). Μετά την Ανεξαρτησία, ο όρος πέρασε στη λογοτεχνία για να ονομάσει την τάση των συγγραφέων να εξυμνήσουν λογοτεχνικά τη ντόπια παράδοση, ενώ, κοινωνικά, συνδεόταν με τις χαμηλότερες κοινωνικά τάξεις, τις λιγότερο ή καθόλου εξευρωπαϊσμένες. Αργότερα δε, απέκτησε και αρνητικό περιεχόμενο, που συνδεόταν με μια μάλλον στερεοτυπική και ξηρή λογοτεχνική παραγωγή της υπαίθρου (García Ronda, “Cuento criollista” 191-192).

¹² ...τάση της κουβανικής διηγηματογραφίας των δεκαετιών του 1940 και 1950 που χαρακτηρίζεται από, κατά το μάλλον ή ήττον σαφή, πρόθεση κοινωνικής κριτικής, εφόσον εκκινεί από ιστορίες που εκτυλίσσονται σε αγροτικά κοινωνικά ή γεωγραφικά περιβάλλοντα ή μικρών χωριών, έχοντας ως φόντο το εθνικό πλαίσιο, από συγγραφείς σύγχρονους με τα γεγονότα.

ένδον, πιο ουσιαστικά και ρεαλιστικά (García Ronda, Prólogo 25). Σε αυτή την άποψη, μπορούν να έρθουν να προστεθούν και οι παρατηρήσεις του Prada Oropeza, ότι ο Jorge Cardoso παρακολουθεί τους ήρωές του μέσα στον αγώνα τους για την ολοκλήρωσή τους (ctd. en García Ronda, “Cuento criollista” 189).

Η δεκαετία του 1950 έφερε μια κάμψη στο κουβανικό διήγημα, μολονότι εμφανίστηκαν και νέοι συγγραφείς. Οι περισσότεροι λογοτέχνες αναγκάστηκαν, υπό την πίεση του καθεστώτος Batista, είτε να αλλάξουν θεματική είτε να εγκαταλείψουν τη λογοτεχνική δραστηριότητα (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 33). Όμως, η παραγωγή του Jorge Cardoso παρέμεινε υψηλή ποιοτικά και ποσοτικά, παρά το γεγονός ότι θα εκδώσει μόνο μια συλλογή στη δεκαετία του 1950.

Η επιτυχία της Κουβανικής Επανάστασης άλλαξε την πορεία της χώρας και στιγμάτισε τη λογοτεχνική της παραγωγή. Γενικότερα, το πολιτιστικό κλίμα της Κούβας εισήλθε σε μια νέα περίοδο. Ο ηγέτης της επανάστασης και της χώρας στο εξής, Fidel Castro, καθόρισε την πολιτιστική πολιτική με τον λόγο του “Palabras a los intelectuales” («Λόγος προς τους διανοούμενους») το 1961, δηλώνοντας πλήρη ελευθερία για τους καλλιτέχνες που είχαν επιφυλάξεις για το αντίθετο (Paz 660). Άνοιξαν διάλογοι για εκδόσεις έργων ακόμα και στην επαρχία και επιτεύχθηκε η αναγνώριση των συγγραφέων από ένα ευρύτερο κοινό (Charle Mesa 132). Στον εκδημοκρατισμό αυτόν της τέχνης, βασικό στόχο της Επανάστασης, εντάσσεται και η ίδρυση του πολιτιστικού οργανισμού *Casa de las Américas* το 1961 (Chomsky et al. 459-460), όπου θεωρητικά επιτρεπόταν η ελεύθερη σκέψη, αν και, εν τέλει, λειτούργησε ως υποστηρικτικός μηχανισμός της κρατούσας ιδεολογίας. Παρότι ο Castro δεν καθόριζε το αισθητικό κριτήριο, αρκούσε οποιαδήποτε κριτική προς το καθεστώς του για να κατηγορηθεί κάποιος ως πράκτορας των ξένων ιμπεριαλιστικών

δυνάμεων (Rojas 11-12). Ωστόσο, τα γεγονότα της Πράγας το 1968¹³ έδωσαν το έναυσμα σε μια κριτικότερη ματιά όσων είχαν αποθέσει τις ελπίδες τους στην Κούβα, ως πρότυπο για τις δικές τους πατρίδες. Η κουβανική, όμως, κυβέρνηση ξεπέρασε σχεδόν αναίμακτα και αυτόν τον σκόπελο, ιδρύοντας την Εθνική Διεύθυνση Λογοτεχνίας (Dirección Nacional de Literatura) που περιλάμβανε τοπικά παραρτήματα σε κάθε επαρχία, δημιουργώντας μια αξιολογη λογοτεχνική και πνευματική δραστηριότητα σε όλη τη χώρα (Charle Mesa 136-137).

Υποστηρίζεται ότι μετά την επιτυχία της Κουβανικής Επανάστασης το έργο του Jorge Cardoso άλλαξε χαρακτήρα, επηρεασμένο από τα πολιτικά γεγονότα και τις κοινωνικές αλλαγές. Η ρήξη αυτή, η οποία, σύμφωνα με την García Ronda, τοποθετείται στη διετία 1959-1961, γίνεται εμφανέστερη στα επόμενα έργα του (García Ronda, “Cuento criollista” 190). Ωστόσο, η Pandis Pavlakis θεωρεί ότι δεν τίθεται ζήτημα ρήξης, αλλά βαθμιαίας ωρίμανσης του συγγραφέα (Pandis Pavlakis, *Jorge Cardoso* 38), άποψη που ενισχύεται ακόμα περισσότερο καθώς η García Ronda αναφέρει ότι η ιδεολογική βάση του έργου του ουσιαστικά δεν επηρεάζεται από την επανάσταση (García Ronda, “Cuento criollista” 191).

¹³ Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στον κόσμο διαμορφώθηκε ένας διπολισμός που αντικατέστησε σταδιακά τις παλαιές αποικιοκρατικές δυνάμεις. Ο διπολισμός αυτός συγκροτήθηκε από δυο συνασπισμούς: τον δυτικό υπό την ηγεσία των ΗΠΑ και τον ανατολικό υπό την ηγεσία της ΕΣΣΔ με βάση την πολιτική και την ιδεολογική τους συγκρότηση: ο δυτικός συνασπισμός πίστευε περισσότερο στην ελευθερία και τον καπιταλισμό, ενώ ο ανατολικός στην δικαιοσύνη και τον σοσιαλισμό (Ευ. Χατζηβασιλείου, 29-39). Το 1968 αποτελεί χρονιά ορόσημο για τον κόσμο, καθώς ξέσπασε ένα ευρύ κύμα αμφισβήτησης τόσο στην Δυτική Ευρώπη όσο και στον ανατολικό συνασπισμό· κατά μία έννοια οι λαοί των δυο συνασπισμών ήθελαν να «συγκεράσουν αυτές τις αρχές (Ευ. Χατζηβασιλείου 218). Στον ανατολικό συνασπισμό η σημαντικότερη εσωτερική εξέγερση υπήρξε η «άνοιξη της Πράγας», κατά την οποία ο Τσεχοσλοβάκος ηγέτης Αλεξάντερ Ντούμπσεκ προσπάθησε να εισαγάγει οικονομικές και πολιτικές μεταρρυθμίσεις, ανταποκρινόμενος στη λαϊκή πίεση. Η ΕΣΣΔ και οι σύμμαχες χώρες ανησύχησαν και εισέβαλαν στην Τσεχοσλοβακία για να αποκαταστήσουν την τάξη. Η έλλειψη αντίστασης από τις τσεχοσλοβακικές δυνάμεις, οδήγησε σε μια πιο ειρηνική διευθέτηση – αποκατάσταση, αντίθετα με την περίπτωση της Ουγγαρίας το 1956 (Ευ. Χατζηβασιλείου 222-224). Το κίνημα επεκτάθηκε προσωρινά και σε άλλες χώρες, όπως την Πολωνία, αλλά καταπνίγηκε πολύ γρήγορα (Berstein και Milza 246-247).

Ο Jorge Cardoso εστιάζει, κυρίως, πάνω στα κοινωνικά ζητήματα και τις καλλιτεχνικές ανησυχίες της εποχής του, μια τάση που τον διακρίνει από την αρχή του έργου του (García Ronda, “Criollismo” 198) και η οποία ωριμάζει όσο προχωρά η συγγραφική του δραστηριότητα. Αρχικά, οι χαρακτήρες στα διηγήματά του είναι επιθετικοί, διατηρούν, όμως, πάντα την εντιμότητά και την καθαρή τους συνείδηση, ενώ μετέχουν σε ένα δίπολο καλού-κακού, αντικατοπτρίζοντας την κοινωνική συνείδηση. Πάντοτε, όμως, θα εκφράζουν τον κόσμο της παράδοσης, μια αίσθηση κουβανικότητας, έκφραση του κουβανικού λαού και του απλού ανθρώπου (García Ronda, “Cuento criollista” 199-200).

Τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου του Jorge Cardoso είναι η φαντασία και η δημιουργικότητα, η ποιητικότητα και το χιούμορ (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 35-37), στοιχεία που απομακρύνουν τον Jorge Cardoso από έναν κοινωνικό ρεαλισμό, ως απλή αντιγραφή της πραγματικότητας, μια κοινωνιολογίζουσα λογοτεχνία (Spathi 188). Η φαντασία και η δημιουργικότητα έγκειται στο ότι ο Κουβανός συγγραφέας δεν φωτογραφίζει, αλλά μπαίνει στη θέση των ηρώων του, τους νιώθει, και τους συναισθάνεται και, ως εκ τούτου, εμβαθύνει στις καταστάσεις (García Ronda, *Prólogo* 26). Για τον Jorge Cardoso, άλλωστε, η φαντασία και η δημιουργικότητα είναι βασικές δυνάμεις του ανθρώπου (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 36), που τον βοηθούν να ανταπεξέλθει στην πεζή καθημερινότητα, ακόμα και να αντιμετωπίσει την κακία του κόσμου (Spathi 190). Η ποιητική γλώσσα που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί στο έργο του δεν είναι ένας απλός λυρισμός, αλλά η βιωματικότητα, η σύνδεσή του με τον απλό λαό. Ο Jorge Cardoso δεν καταγράφει, όπως ο ιστορικός, τα γεγονότα, ούτε δηλώνει την αλήθεια και τη μυθοπλασία, αλλά, αντίθετα, έχοντας βιώσει ο ίδιος παρόμοιες καταστάσεις, τα αναπλάθει (García Ronda, *Prólogo* 27), χρησιμοποιώντας τη μεταφορά, την παρομοίωση, τις καταλληλότερες

λέξεις ανά περίπτωση (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 36). Τέλος, ως προς το χιούμορ, δεν έχει σκοπό να προκαλέσει το γέλιο, αλλά να απαλύνει την τραγικότητα μιας κατάστασης (Spathi 191). Το χιούμορ του Κουβανού συγγραφέα συνυφαίνεται με τα ευφυολογήματα, τα πειράγματα, τη λαϊκή σοφία (García Ronda, *Prólogo* 29), ώστε να εντάσσονται αβίαστα στο κείμενο και να μην ακούγονται ως παραφωνίες και άσκοπες εκλεπτύνσεις ή χονδροειδείς εκφράσεις (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 37).

Ο Jorge Cardoso, δεν απομακρύνεται από την πραγματικότητα, αλλά την αναπλάθει και τη μορφοποιεί μέσα από την προσωπική του ματιά, κρατώντας αυθεντικά τα στοιχεία της. Ο ίδιος δεν παρουσιάζεται στο έργο του, παρά σπάνια, ως παντογνώστης αφηγητής. Με αυτόν τον τρόπο συμμετέχει και ως μάρτυρας στον κόσμο που αναπλάθει για να του δώσει αληθοφάνεια (García Ronda, *Prólogo* 14). Οι ιστορίες του δεν έχουν μεγάλες αναδρομές, ούτε είναι απλοϊκές, γραμμικές. Αντίθετα, έχουν έναν χαρακτήρα ανοιχτό, αφήνοντας τον αναγνώστη να σκεφτεί και τη δική του εκδοχή, να βγάλει το δικό του συμπέρασμα (García Ronda, *Prólogo* 35-36).

Ο Onelio Jorge Cardoso παρουσιάζεται στη σύγχρονη λογοτεχνική ιστορία ως ένας συγγραφέας που δεν απαρνήθηκε την ταυτότητά του, χάριν ενός ξενόφερτου ιδεώδους. Ασχολήθηκε με την πνευματική ανύψωση του λαού του, τον οποίο έκανε ήρωα των έργων του. Έχοντας ζήσει μια δύσκολη ζωή και ο ίδιος, τουλάχιστον στην παιδική και νεανική του ηλικία, επηρεάστηκε από όλα τα σύγχρονα λογοτεχνικά ρεύματα χωρίς, όμως, να ακολουθήσει τυφλά κανένα από αυτά ο ίδιος. Χάραξε τον δικό του δρόμο στην κουβανική λογοτεχνία.

“El cuentero” (1944), στην ομώνυμη συλλογή (1958)*

Η σημασία που προσδίδει ο Jorge Cardoso στην καλλιτεχνική δραστηριότητα και το ενδιαφέρον του να συζητήσει γι’ αυτή και να τη διαπραγματευτεί στο λογοτεχνικό του έργο, αναδεικνύεται από το γεγονός ότι το 1944 γράφει το διήγημα “El cuentero” («Ο αφηγητής»), που θα δώσει εν τέλει το όνομα ολόκληρης της συλλογής διηγημάτων που θα εκδώσει το 1958, στο Μεξικό (García Ronda, Prólogo 23).

Το διήγημα αναφέρεται στις αφηγήσεις ενός χωρικού και την αντίδραση των συγχωριανών του απέναντι στις ιστορίες του. Ο Jorge Cardoso χρησιμοποιεί στο διήγημά του εγκιβωτισμούς (*cuento en el cuento*). Σε ένα πρώτο επίπεδο περιγράφει τις συνθήκες ζωής, τον πρωταγωνιστή και τους άλλους χαρακτήρες και σε δεύτερο επίπεδο, ο Juan Candela (πρωταγωνιστής) αφηγείται τις ιστορίες του, εγκιβωτισμένες μέσα στις βραδινές ανάπαυλες της ομήγυρης των εργατών. Συνεπώς, έχουμε το κλασικό επικοινωνιακό σχήμα του πομπού (Juan Candela), των δεκτών (αφηγητής και τα άλλα πρόσωπα) και των μηνυμάτων (οι ιστορίες του Juan). Παράλληλα, η αφήγηση είναι γραμμική και συνδέει τον αφηγητή με την παραδοσιακή-αρχαϊκή μορφή αφήγησης, που εισάγει απευθείας στο θέμα και παρουσιάζει τον πρωταγωνιστή (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 171).

Ο αφηγητής, αμέσως μετά την κλασική έκφραση «ήταν μια φορά κι έναν καιρό», που δίνει μια αίσθηση διαχρονίας στο κείμενο (Pandís Pavlakis, *Dimensión* 58-59), παρουσιάζει τον πρωταγωνιστή Juan Candela, αποδίδοντάς του και την ιδιότητα που τον έκανε γνωστό: “Una vez hubo un hombre por Mantua o por Sibanicú, que le

nombraban Juan Candela y que era de pico fino para contar cosas”¹⁴ (Jorge Cardoso 58). Ο κουβανικός χώρος, που λειτουργεί συγχρονικά για τον Juan Candela, αντιπαράκειται στη διαχρονική διάσταση της εναρκτήριας φράσης, που καθιστά το διήγημα οικουμενικό και τοπικό ταυτόχρονα (Pandís Pavlakis, *Dimensión* 58-59). Σχεδόν αμέσως μόλις παρουσιάσει τον Juan Candela ως χαρακτήρα, ο αφηγητής προχωρά και στην περιγραφή της εξωτερικής του εμφάνισης: “Era alto, saliente en las cejas espesas, aplanado y largo hacia arriba hasta darse con el pelo oscuro. Tenía los ojos negros y movidos, la boca fácil y la cabeza llena de ríos, de montañas y de hombres”¹⁵ (Jorge Cardoso 58). Είναι ενδιαφέρον ότι συμπληρώνει την περιγραφή αυτή με όρους φυσικού περιβάλλοντος για να τον καταστήσει οικείο στον αναγνώστη (Larida 35). Εν συνεχεία, εισάγει τους άλλους χαρακτήρες, τους ακροατές των ιστοριών του, ανάμεσα στους οποίους βρίσκεται και ο αφηγητής: “Por entonces nos juntábamos en el barracón y se ponía un farol en medio de todos. Allí venían: Soriano, Miguel, Marcelino y otros que no me acuerdo” (Jorge Cardoso 58)¹⁶. Πρόκειται για μια τεχνική που χρησιμοποιεί ο Jorge Cardoso συχνά και που συνδέει τη δική του έντεχνη δημιουργία με τις λαϊκές αφηγήσεις (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 171).

Από τη φράση του ανώνυμου σε όλο το διήγημα αφηγητή, ότι θυμάται τον Juan Candela, καταλαβαίνουμε ότι η ιστορία που θα αφηγηθεί είναι αφενός παλιά, αφετέρου ότι ο ίδιος δεν ταυτίζεται με τον πρωταγωνιστή, αλλά είναι κάποιος που βρίσκεται στον κύκλο του (Larida 35). Πρόκειται για έναν ομοδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος, όμως, μιλά στο πρώτο πληθυντικό πρόσωπο και συμμετέχει σε όλα τα γεγονότα

¹⁴ Μια φορά κι ένα καιρό ήταν ένας άντρας από τη Mantua ή το Sibanicú, που τον έλεγαν Juan Candela κι ήταν ο καλύτερος στην αφήγηση ιστοριών.

¹⁵ Ήταν ψηλός με σμιχτά φρύδια, μαυρισμένος. Είχε έντονα μαύρα μάτια που δεν τους ξέφευγε τίποτα, στόμα που μιλούσε πολύ και κεφάλι με πολλά ποτάμια, βουνά και ανθρώπους.

¹⁶ Τότε μαζευόμασταν στο κατάλυμα και βάζαμε ένα φανάρι στη μέση. Εκεί έρχονταν ο Soriano, ο Miguel, ο Marcelino και άλλοι που δε θυμάμαι.

που λαμβάνουν χώρα (εσωτερική εστίαση). Στο δε ζήτημα της εστίασης, ο αφηγητής χρησιμοποιεί τη μεταβλητή εστίαση για να αποφύγει τον μονόλογο και να δώσει παραστατικότητα στην αφήγησή του (Παρίσης και Παρίσης 31-33). Έτσι, έχουμε στην ουσία δυο αφηγητές, τον εξωτερικό αφηγητή, τον ανώνυμο που μεταφέρει την ιστορία, και τον πρωταγωνιστή, τον Juan Candela, που είναι ο κεντρικός ήρωας του διηγήματος (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 185).

Ήδη αναφέρθηκε ότι ο Juan Candela είναι εξαιρετικός αφηγητής ιστοριών. Σε τι συνίσταται, όμως, αυτή η δύναμή του;

...en cuanto Juan empezaba a hablar uno se ponía bobo escuchándolo. No había pájaro en el monte ni sonido en la guitarra que Juan no se sacara del pecho. Uno se movía, se daba golpes en las piernas espantándose los bichos, pero seguía ahí, con los ojos fijos en la cara de Juan, mientras él se ayudaba con todo el cuerpo y refería con voz distinta de la suya cuando hablaban los otros personajes del cuento ... uno llevaba metido dentro, el oído para las cosas que pudieron haber sido y no fueron.... a Juan Candela nunca se le pudo contradecir, porque cerraba los cuentos con una mirada de imposición en redondo y *uno se* quedaba callado viendo cómo el hombre tenía algo fuerte metido en el cuerpo suyo. Preciso, certero, Juan sacaba la palabra del saco de palabras suyas y la ataba en el aire con un gesto y aquello cautivaba, adormecía (Jorge Cardoso 58-59)¹⁷.

Ο Juan Candela, λοιπόν, ήξερε όλα τα μυστικά μιας σωστής αφήγησης που θα κρατούσε το ενδιαφέρον του ακροατή του, ο οποίος θα έμενε να τον ακούσει, παρακάμπτοντας την προσωπική του κούραση. Μάγευε τους ακροατές του. Και αν

¹⁷ Όποτε ο Juan άρχιζε να μιλά, όποιος τον άκουγε χάζευε. Δεν υπήρχε πουλί πετούμενο ή ήχος που να μην έβγαζε ο Juan από μέσα του. Κι αν κάποιος κουνιόταν, χτυπούσε τις φτέρνες του για να σκοτώσει τα έντομα, παρέμενε προσηλωμένος εκεί, με τα μάτια καρφωμένα στο πρόσωπο του Juan, ο οποίος χρησιμοποιούσε όλο το κορμί του και άλλαζε τη φωνή του καταπώς μιλούσαν τ' άλλα πρόσωπα της ιστορίας. Όλοι τον άκουγαν με προσοχή και δεν έφευγαν ... Και στον Juan Candela ποτέ δεν αντιμιλούσες, γιατί έκλεινε τις ιστορίες του με μια περιστροφική επιβλητική ματιά και έμενες σιωπηλός βλέποντας τη δύναμη μέσα του. Ακριβής, σίγουρος για τον εαυτό του, ο Juan έβγαζε τις λέξεις από το σάκο του και τις έδενε στον αέρα. Αυτό τους μάγευε και τους υπνώτιζε.

θεωρήσουμε ότι οι χωρικοί είναι αναλφάβητοι, η αφήγηση παίζει σημαντικό ρόλο στην καθημερινότητά τους, όπως συμβαίνει στους προφορικούς πολιτισμούς: διαχειρίζεται τη γνώση, περιγράφει και, εν μέρει, ερμηνεύει τον κόσμο (Ong 201).

Στην πρώτη ιστορία που διηγήθηκε, ο Juan ήταν ταυτόχρονα και πρωταγωνιστής. Προσπαθώντας να περάσει ένα ποτάμι, βρέθηκε με μια πολύ μεγάλη ψαριά (Jorge Cardoso 59). Στη δεύτερη είχε έναν άγριο σκύλο, τον Mariposa (Πεταλούδα), που σκοτώθηκε κυνηγώντας ένα ελάφι. Παράλληλα, και οι άλλοι σύντροφοι διηγούνταν ιστορίες, αλλά “ninguno de ellos tenía aquel manojito de palabras, ninguno el gesto preciso de la mano en el aire” (Jorge Cardoso 61)¹⁸. Έμμεσα, έτσι, αναγνωρίζεται η ξεχωριστή ικανότητα του Juan Candela στην αφήγηση.

Παρόλη την εκφραστική δύναμη των ιστοριών του Juan, αυτές δεν γίνονταν πάντα πιστευτές. Έτσι, οι άντρες αναρωτιούνταν μεταξύ τους κατά πόσο αυτές οι ιστορίες είναι αληθινές, αν οι άλλοι τις πιστεύουν. Φτάνουν μάλιστα στο σημείο να τις ειρωνευτούν και να γελούν κοροϊδεύοντάς τες, ώσπου ο Soriano λέει ξεκάθαρα ότι είναι ψέματα και ο Miguel συμφωνεί (Jorge Cardoso 61). Σ’ αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί, ότι ο Jorge Cardoso αναφέρεται υπαινικτικά στη στάση ορισμένων ομάδων της αστικής τάξης να υποβαθμίσουν τον ρόλο των διανοουμένων στην κουβανική κοινωνία την εποχή που γράφτηκε το διήγημα, το 1944 (García Ronda, Prólogo 25). Ο Jorge Cardoso στήνει και χρησιμοποιεί την ιστορία του Juan Candela, λοιπόν, ως ανάποδο καθρέφτη της κουβανικής κοινωνίας.

¹⁸ Κανένας απ’ αυτούς δε χειριζόταν τις λέξεις, κανείς δεν είχε την κατάλληλη χειρονομία στον αέρα.

Επίσης, η στάση αυτή, ότι οι ιστορίες του Juan είναι ψεύτικες, δίνει στην ομήγυρη μια αίσθηση ισότητας και δύναμης. Παράλληλα, η ομήγυρη είχε αρχίσει να βλέπει αυτή την κατάσταση ως πρόβλημα:

En verdad, pensábamos entonces que era necesario ahogarle aquel poder a Juan, porque a un hombre se le puede aguantar una mentira por ser la primera, otra por decencia, pero la tercera suena como un bofetón y ése hay que contestarlo enseguida ... La cosa estaba en que uno se decidiera a romper la fuerza que Juan tenía metida en el cuerpo y que se le asomaba a los ojos (Jorge Cardoso 61-62)¹⁹.

Οι ιστορίες αυτές λειτουργούσαν σαν να τους ασκούσαν βία, με την έννοια που δίνει ο Foucault, ως εξουσιαστική σχέση –αναμένοντας να τον πιστεύουν σε κάθε ιστορία του (Foucault 36-39). Η εξουσία του Juan Candela δεν ήταν πραγματική, αλλά συμβολική. Ανέτρεπε την πραγματικότητα των συντρόφων του και τους βοηθούσε να ξεφύγουν. Δεν απαιτούσε κυριαρχία, αλλά ανοχή προς τον συγκεκριμένο τύπο αισθητικής απόλαυσης (Pandís Pavlakis, “Lengua-Literatura” 158).

Ακόμα, αξιοπρόσεχτη εδώ είναι η αλλαγή του λόγου του αφηγητή σε πρόσωπο ύφος, που δίνει στα λεγόμενα ισχύ γενικής αλήθειας και κρίσης (Rubio-Lértora 628). Επιπλέον, το σημείο αυτό διαιρεί το διήγημα, καθώς στο εξής η απόλαυση των ιστοριών του Juan Candela μετατρέπεται σε αμφισβήτηση (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 186).

Η τρίτη ιστορία είχε σχέση με τον πόλεμο του 1898. Τη στιγμή, λοιπόν, που όλοι τον αμφισβητούν, ο Juan διηγείται μια προσωπική του ιστορία από τον πόλεμο, όπου αναφέρεται στο κατόρθωμα του θείου του να εξασφαλίσει τρόφιμα στην

¹⁹ Αλήθεια, πιστεύαμε τότε ότι ήταν αναγκαίο να πνίξουμε αυτή την εξουσία του Juan, γιατί σ' έναν άνθρωπο μπορείς να συγχωρήσεις/ανεχτείς ένα ψέμα επειδή είναι η πρώτη φορά, το επόμενο από ευπρέπεια, αλλά το τρίτο ακούγεται σαν χαστούκι κι αυτό πρέπει να το απαντήσεις αμέσως ... Το ζήτημα ήταν να αποφασίσει κάποιος να σπάσει αυτή την δύναμη που ο Juan είχε στο σώμα και καθρεφτιζόταν στα μάτια του.

οικογένειά του. Σαν να είχε διαισθανθεί την αμφισβήτηση, αντιμετώπισε την ομήγυρη με ρητορική ερώτηση, “Dónde pues mi tío hallaba aquellas viandas de Dios?”²⁰ και συνακόλουθες κινήσεις, που τους άφησε όλους άφωνους, “Juan dejó la pregunta en el aire casi vestida de humo y oliendo a tabaco”. (Jorge Cardoso 62-63)²¹. Την εξουσία που νιώθουν εκ μέρους του Juan, εκείνος την αναπροσαρμόζει, αμέσως μόλις αντιλαμβάνεται ότι τον αμφισβητούν, ώστε να την επεκτείνει και να την επαναστερεώσει. Ο μηχανισμός της εξουσίας, εν προκειμένω η δύναμη του λόγου που διαθέτει ο Juan Candela, διατηρεί την ισχύ του, όσο παραμένει στο επίπεδο της αληθοφάνειας που απαιτούν οι ακροατές του. Μόλις αυτή η ισορροπία πραγματικότητας και μυθοπλασίας διαταραχθεί, ο Juan Candela αναγκάζεται να ανακόψει την αμφισβήτηση των ακροατών του (Αρβανιτάκης 60).

Ο επικείμενος θάνατος του θείου θα έκανε τον Juan αρχηγό της οικογένειας. Την ίδια στιγμή ο Juan διώχνει την παρέα και μένει μόνος του με τον αφηγητή. Ο Juan αναγνωρίζει ότι δεν λέγονται όλα σε όλους, ότι δεν είναι όλοι δεκτικοί, ότι υπάρχει αμφισβήτηση. Ο λόγος είναι ότι ο κόσμος γελά και δεν πιστεύει τίποτε περισσότερο απ’ αυτό που έχει μπροστά στα μάτια του, μια διαχρονική διαπίστωση που υπάρχει, ήδη, από την αρχαιότητα στο έργο του Θουκυδίδη²².

²⁰ Πού στην ευχή, βρήκε ο θείος μου αυτά τα κρέατα;

²¹ Ο Juan άφησε την ερώτηση στον αέρα σχεδόν ντύνοντάς τη με καπνό και δίνοντάς της τη μυρωδιά του καπνού.

²² Ο Θουκυδίδης αναφέρει χαρακτηριστικά στον Επιτάφιο του Περικλή, στο Β 35: Διότι δύσκολον είναι να ομιλήση κανείς με το προσήκον μέτρον εις περιστάσεις, κατά τας οποίας και αυτή η ακριβής παράστασις της αληθείας δυσκόλως γίνεται πιστευτή. Καθόσον και ο γνωρίζων εξ ίδιας αντιλήψεως τα γεγονότα και ευνοϊκώς διατεθειμένος ακροατής, είναι πιθανόν να θεωρήση, ότι οι λόγοι του ρήτορος είναι υποδεέστεροι της ιδικής του γνώσεως και ευνοίας, και ο μη επαρκώς γνωρίζων τα πράγματα, οσάκις ακούει κάτι τι που υπερβαίνει τας ιδικάς του δυνάμεις, είναι πιθανόν ένεκα φθόνου να πιστεύση, ότι πρόκειται περί υπερβολών. Διότι οι έπαινοι που λέγονται δι' άλλους επί τοσούτον μόνον είναι ανεκτοί, εφόσον έκαστος νομίζει ότι και ο ίδιος είναι ικανός να κατορθώση όμοια ή ανάλογα των επαινουμένων. Ό,τι δήποτε υπερβαίνει τούτο, προκαλεί αμέσως τον φθόνον και την δυσπιστίαν». (Θουκυδίδης 109-110).

Εν συνεχεία, ο Juan Candela υποστηρίζει ότι ο θεός του τον έστειλε, εν τέλει, στο Μεξικό για να βρει τρόφιμα, ενώ κλείνει λέγοντας στην ομήγυρη ότι λίγοι γνωρίζουν πια το δρόμο του Μεξικού (Jorge Cardoso 63). Παρά το γεγονός ότι η Κούβα και το Μεξικό δεν συνδέονται με χερσαίο δρόμο, ο Jorge Cardoso στο σημείο αυτό επηρεάζεται από τον περίγυρό του. Συγκεκριμένα, υπήρχε ένας αφηγητής ιστοριών, ο Juan Mancha, που διηγούνταν ακριβώς αυτή την ιστορία, του περάσματος από την Κούβα στο Μεξικό από χερσαίο δρόμο (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 149).

Στην απορία του αφηγητή γιατί κανένας δεν του εναντιώθηκε, όπως έλεγαν, ξεσπά ο Soriano, ο οποίος υπόσχεται να μιλήσει με την πρώτη ευκαιρία, την επόμενη νύχτα. Μια πυρκαγιά, όμως, αλλάζει τα σχέδια. Όλη τη νύχτα οι εργάτες έσβηναν τη φωτιά στα ζαχαροκάλαμα και το πρωί είχαν άδεια να κοιμηθούν. Την ίδια στιγμή ο Juan αρρώστησε. Οι άνθρωποι γύρισαν στις δουλειές, τα σπαρτά, η ζάχαρη και ο καπνός έγιναν το θέμα συζήτησης και σιγά σιγά οι ιστορίες του Juan ξανάρχισαν (Jorge Cardoso 64-65).

Ο Juan Candela συνεχίζει με άλλη ιστορία, πώς σκότωσε ένα ζώο και σώθηκε, καθώς αυτό τον έπνιγε. Εδώ είναι το σημείο όπου η αμφισβήτηση ξεχειλίζει και εκφράζεται ανοιχτά. Ο Soriano ήταν έτοιμος να προβεί σε ερωτήσεις, ο Miguel ακολούθησε στην αμφισβήτηση, σχεδόν ειρωνικά, και ο Juan αντιδρά:

Juan tiró del machete y dijo levantándolo sobre su cabeza:

—¡El que me le quite medio metro más lo mato!

Nadie se atrevió a moverse. Tenía los ojos encendidos y la mano trigueña se le blanqueaba ahora en el apretón al cabo del machete. Así que nos quedamos callados. Luego él bajó lentamente el arma y dijo:

—¡Bestias, nada más que bestias mal agradecidas!

Y volvió la espalda para perderse en la oscuridad del barracón. ...

Pero Juan no contaba ya. Se quedaba en la hamaca como cuando las calenturas y nosotros allí en la puerta con lo pobre de nuestros recuerdos y el cajón de Juan desocupado siempre (Jorge Cardoso, 66-67)²³

Η αντίδραση του Juan Candela μαρτυρά δυο πράγματα. Αφενός είναι πλασμένος για την τέχνη. Ο καλλιτέχνης διαμορφώνει τον δικό του προσωπικό κόσμο, όταν μιλά, ζωγραφίζει ή γράφει. Είναι όργανο και φερέφωνο της τέχνης του. Όταν αρνούνται και αμφισβητούν την τέχνη του, μπορεί να φτάσει στο έγκλημα. Το μαχαίρι του Juan και οι απειλές του ταιριάζουν στην «καλλιτεχνική ηθική» των *καταραμένων ποιητών*, μια ηθική αυστηρά λογοτεχνική και σε καμία περίπτωση πραγματι[στι]κή (Γούλα-Μητάκου 73). Αφετέρου, ο Juan Candela ανταποκρίνεται στον πρότυπο ρόλο του ως άνδρα, που δε δέχεται αμφισβήτηση, και εκφράζει την αρρενωπότητά του με απόπειρα επίθεσης εναντίον των ομολόγων του, με αυτοπεποίθηση για τις ικανότητές του και με καρτερικότητα για τις κακουχίες της ζωής του (Torres et al. 163).

Επίσης, όταν ο Don Carlos εμφανίστηκε και είπε στην ομήγυρη ότι η γη είναι στρογγυλή, ο Miguel αντέτεινε ότι είναι επίπεδη σαν τραπέζι. Τότε ο Don Carlos υποστήριξε ότι υπάρχουν πολλά πράγματα, μολονότι δεν φαίνονται. Απ' αυτή τη στιγμή, όλοι άρχισαν να καταλαβαίνουν ότι κι ο Juan ίσως να ήταν έτσι, να τους έκανε να πιστεύουν σε κάτι όμορφο, παρότι δεν ήταν όμορφο. Συνειδητοποίησαν πόσα πράγματα ουσιαστικά δεν γνώριζαν και ο αφηγητής παρακάλεσε τον Juan να αρχίσει να διηγείται ξανά. Ο Juan αρνήθηκε, υποστηρίζοντας ότι δεν διηγείται σε ανθρώπους

²³ Ο Juan έβγαλε το μαχαίρι και είπε, σηκώνοντάς το μπροστά στο κεφάλι του.

-Οποιος με πλησιάσει μισό μέτρο ακόμα, τον έφαγα!

Κανείς δεν τόλμησε να κουνηθεί. Είχε τα μάτια ξαναμμένα και το σταρένιο χέρι άσπριζε εκεί που έσφιγγε το μαχαίρι. Έτσι μείναμε σιωπηλοί. Μετά, κατέβασε το όπλο αργά και είπε:

-Κτήνη, τίποτ' άλλο από αγάριστα κτήνη!

Και γύρισε την πλάτη, και χάθηκε στη σκοτεινιά του καταλύματος ...

Κι όμως ο Juan δεν ξαναδιηγήθηκε ιστορίες. Έμενε ξαπλωμένος στην αιώρα του, όπως τότε με τους πυρετούς κι εμείς εκεί στην πόρτα με τη φτώχεια των αναμνήσεών μας και τη θέση του Juan πάντοτε άδεια...

δύσπιστους. Αυτοί, όμως, είχαν συνειδητοποιήσει ότι ποτέ δεν είχαν φύγει από τον τόπο τους, δεν είχαν δει άλλα πράγματα και ότι πίστευαν στις ιστορίες του Juan. Τους είχε επηρεάσει ο λόγος του Don Carlos –που άθελά του είχε «στηρίξει» τον «εξουσιαστικό λόγο» του Juan- ότι τα πράγματα δεν είναι πάντα όπως φαίνονται, ασυναίσθητα, χωρίς να έχουν φιλοσοφική μόρφωση. Η ελπίδα ήταν να αφηγηθεί ξανά ιστορίες ο Juan, γιατί ήταν αυτός που τους γέμιζε τις αισθήσεις και τη γη που γεννήθηκαν. Ο Juan τους είχε κερδίσει με τις λέξεις του (Jorge Cardoso 67-68). Σύμφωνα με τη θεωρία του Foucault, ο Juan Candela χρησιμοποίησε τη σιωπή του για να επαναπροσδιορίσει την «εξουσία του», για να τον ακούν οι σύντροφοί του. Η σιωπή του, δηλαδή, έγινε το μέσο για να κατανοήσουν την ανάγκη τους για ακρόαση (Foucault 39-41).

Ο Jorge Cardoso στο διήγημά του αυτό εστιάζει στη σημασία της φαντασίας. Το πρόβλημα των δευτεραγωνιστών στο διήγημα δεν είναι τόσο η αισθητική απόλαυση, την οποία τελικά στο τέλος αναγνωρίζουν, αλλά το ζήτημα της αλήθειας. Οι ιστορίες δεν παύουν να είναι ρεαλιστικές, ωστόσο δεν γίνονται πιστευτές. Ίσως αυτό να οφείλεται στο ότι, αν εξαιρέσουμε την ιστορία του σκύλου Mariposa, οι άλλες ιστορίες κατέληγαν σε κάποια επιτυχία, εύνοια της τύχης, πράξη γενναιότητας. Ο Juan δεν επιθυμεί να αναπαραστήσει φωτογραφικά την πραγματικότητα, αλλά, βασισμένος στις εμπειρίες του, διηγείται ιστορίες. Η φαντασία λειτουργεί εδώ ως ένας τρόπος διαφυγής από την πραγματικότητα. Οι ιστορίες του έχουν σκοπό να ταξιδέψουν τους ακροατές του –φτωχοί χωρικοί, πιθανόν αναλφάβητοι, εργάτες που δουλεύουν στις φυτείες ζαχαροκάλαμου και μένουν σχεδόν στο ύπαιθρο- μακριά από την πεζότητα, την κούραση και τη φτώχεια που ζουν σε καθημερινή βάση (Larda 33). Αξίζει να σημειωθεί ότι στο διήγημα παρουσιάζονται, έστω και αν δεν περιγράφονται άμεσα, οι

δυσκολίες της κουβανικής καθημερινότητας την εποχή της δικτατορίας του Machado (Drosos 13-15).

Ενδιαφέρον ιδιαίτερο παρουσιάζει η στάση των δεκτών, των ακροατών του Juan Candela. Η όλη τους στάση μοιάζει με ένα σχήμα κύκλου. Ξεκινούν από τον θαυμασμό, που βασιζόταν στην επιβλητική μορφή του Juan. Σε ένα δεύτερο στάδιο περνούν στην αμφισβήτηση, την οποία σκοπεύουν να αναδείξουν, αλλά η πυρκαγιά αλλάζει τα σχέδιά τους. Όταν, τελικά, προχωρούν στην αμφισβήτηση, ο Juan αποσύρεται. Έτσι φτάνουμε στο τέλος του διηγήματος, όπου ο αφηγητής παρακαλά τον Juan αφηγηθεί ξανά τις ιστορίες, επειδή τους λείπουν.

Η πρώτη αμφισβήτηση έρχεται μετά την πρώτη ιστορία, όπου οι ακροατές αναρωτιούνται αν όντως υπάρχουν τόσα πολλά ψάρια κάπου, όσα αναφέρει ότι ψάρεψε ο Juan. Η δεύτερη αμφισβήτηση αφορά στη σφαγή του ζώου που υποστηρίζει ο Juan ότι το έκοψε στα δυο. Ακολουθεί η αμφισβήτηση του Soriano, του μόνου που φαίνεται να ξέρει ότι ανάμεσα στην Κούβα και το Μεξικό υπάρχει θάλασσα και δε μπορεί να πάει κανείς πεζός, η οποία, όμως, τελικά δεν εκφράζεται. Παρά το γεγονός, λοιπόν, ότι τον σέβονται, θεωρούν ότι είναι ψεύτης και μάλιστα κατ' εξακολούθηση, γι' αυτό και επιθυμούν να καταπνίξουν αυτήν τη δύναμη του (Jorge Cardoso 61). Το διακύβευμα των ιστοριών του Juan Candela είναι ότι δεν λέει ψέματα, αλλά ότι η πραγματικότητα και η φαντασία αναμειγνύονται σε μια νέα θεώρηση της πραγματικότητας (Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 101). Ένα τέτοιο δείγμα είναι η ιστορία του από τον πόλεμο του 1898.

Ωστόσο, στο σημείο αυτό πρέπει να υπογραμμιστεί η λεπτομέρεια. Ο Juan Candela λέει «τότε» και «ήμουν μικρός», πράγμα που καταδεικνύει τη μεγάλη χρονική απόσταση από τα γεγονότα που διηγείται. Φαίνεται να πρόκειται για έναν άνδρα

μεγαλύτερης ηλικίας από τους άλλους και συνεπώς, η μνήμη, λόγω χρονικής απόστασης, μπορεί να διαστρεβλώνει τις καταστάσεις (Pandís Pavlakis, *Dimensión* 88). Είναι, λοιπόν, δυνατό να αποδεχτούμε ότι δεν ψεύδεται, αλλά ότι δε θυμάται. Ακόμα, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι κάθε εξιστόρηση διακρίνεται και από το προσωπικό, υποκειμενικό στοιχείο. Ο ίδιος ο Jorge Cardoso υποστηρίζει ότι δεν έχει νόημα ούτε είναι δυνατό να αναφέρεται κανείς σε κάθε ανάμνηση, αλλά σε όσες έχουν κάτι να πουν μέσα στο χρόνο (Pandís Pavlakis, *Dimensión* 92).

Η απόσυρση του Juan Candela κάνει τις νύχτες όλων σιωπηλές. Οι ίδιοι, λοιπόν, που τον είχαν εκδιώξει και τον είχαν οδηγήσει στη σιωπή, ζητούν τώρα ξανά τις ιστορίες του. Ακόμα και όσα φαίνονταν ψεύτικα, ίσως και να μην είναι. Αφορμή γι' αυτό στάθηκαν τα λόγια του Don Carlos, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, που είχε υποστηρίξει ότι, ενώ η γη είναι στην πραγματικότητα στρογγυλή, φαίνεται επίπεδη στα μάτια των ανθρώπων. Έτσι, αναγνώρισαν την τέχνη του, παρότι μπορεί να ήταν ψεύτικη ή υπερβολική, ως *maravillosa*, υπέροχη. Μάλιστα, ο αφηγητής ακούει τον Marcelino να παραδέχεται ότι πρέπει να πιστεύουν εν τέλει σε κάτι όμορφο, παρόλο που αυτό μπορεί να μην είναι έτσι (Jorge Cardoso 67). Με αυτόν τον τρόπο, ο Jorge Cardoso έδωσε τη δική του απάντηση σ' εκείνη τη θεώρηση των διανοούμενων ως μη αναγκαίων στοιχείων της κοινωνίας και, συνακόλουθα, στερέωσε τη δύναμη της λογοτεχνικής αφήγησης και φαντασίας στην κοινωνία (García Ronda, *Prólogo* 26).

Μέσα από το διήγημα αυτό, ο Jorge Cardoso παίζει, λοιπόν, με τα όρια της αντικειμενικής και της λογοτεχνικής πραγματικότητας. Ο αφηγητής αναγνωρίζει το υποκειμενικό στοιχείο των διηγήσεων του Juan Candela και γι' αυτό κρατά την ανάσα του μέχρι να δεχθεί ο Juan Candela να επιστρέψει στις εξιστορήσεις. Ακόμα, όμως, και οι άλλοι, οι δύσπιστοι, που αμφισβήτησαν, που έπνιξαν τη δύναμη του Juan, αναγνωρίζουν, εν τέλει, τη δύναμη της αφήγησης, της λογοτεχνικής φαντασίας, και

εκλιπαρούν για την επιστροφή του Juan Candela στις ιστορίες του (Jorge Cardoso 67 και Pandís Pavlakis, *Jorge Cardoso* 48). Ειδικά μετά τη συνειδητοποίηση ότι τα πράγματα δεν είναι πάντοτε όπως φαίνονται, ανοίγει ένα νέο παράθυρο στον κόσμο, το οποίο επιτρέπει την υποκειμενική πρόσληψή του. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, ο Jorge Cardoso περνά την ιδέα ότι η λογοτεχνία έχει καίριο ρόλο στη ζωή του ανθρώπου. Η επαφή του ανθρώπου με την τέχνη, ακόμα κι αν ο ίδιος δεν είναι δημιουργός, καθίσταται βασική ανάγκη. Η όλη ιστορία γίνεται ένα μικροϋπόδειγμα της σχέσης του καλλιτέχνη με το κοινό: όπως ο καλλιτέχνης υφίσταται την αμφισβήτηση, τη χλεύη, και μόνον αργότερα γίνεται αισθητή η ανάγκη της ύπαρξης και της παρουσίας του στην κοινωνία, έτσι και η σιωπή -μετά την αμφισβήτηση- του Juan Candela, οδηγεί στην αποκατάσταση του καλλιτέχνη, στον κοινωνικό του ρόλο και την υπαρξιακή ανάγκη του κοινού για επαφή με μια άλλη πραγματικότητα, για διαφυγή από το σκληρό παρόν. Η φαντασία αποτελεί για τον άνθρωπο δύναμη για να ανταπεξέλθει στις δυσκολίες της ζωής και στην αντιμετώπιση της πραγματικότητας (Pandís Pavlakis, “Imaginación fuerza vital” 307). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Juan Candela είναι τρελός, μεταφορικά, με την έννοια ότι είναι ιδιόρρυθμος κι έχει μια εξωπραγματική άποψη του κόσμου ορισμένες φορές (Τσαγκαράκη 10).

Ο Jorge Cardoso στο “El cuentero” ουσιαστικά προτείνει την υποκειμενική υπέρβαση της σκληρής πραγματικότητας, της επιθετικότητας που δέχεται ο άνθρωπος από το περιβάλλον του, των αντίξοων συνθηκών που αντιμετωπίζει στην καθημερινότητά του, και όλα αυτά διαμέσου της δημιουργικής φαντασίας και της τέχνης, η οποία, εν τέλει, απελευθερώνει τον άνθρωπο (García Ronda, “Cuento criollista” 200 και 206).

4. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΤΖΗΣ

Βίος και έργο

Ο Δημήτρης Χατζής ανήκει στους Έλληνες συγγραφείς που ξεκίνησαν τη λογοτεχνική τους δραστηριότητα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και το έργο του θεωρείται ένα από τα κορυφαία της μεταπολεμικής ελληνικής πεζογραφίας. Επίσης, αξίζει, να σημειωθεί ότι συμμετείχε ενεργά και στη συζήτηση για τη νεοελληνική ταυτότητα.

Γεννήθηκε στα Ιωάννινα το 1913, λίγους μήνες πριν την απελευθέρωσή τους από τον ελληνικό στρατό (Βερέμης και Κολιόπουλος 327). Η μητέρα του ήταν δασκάλα· ο πατέρας του, Γεώργιος Χατζής, συγγραφέας και ποιητής, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη δημοσιογραφία. Μάλιστα, ο πατέρας του ως εκδότης της αντιβενιζελικής, συντηρητικών πεποιθήσεων, εφημερίδας *Ηπειρος*, είχε την ελευθερία επιλογής θεμάτων, αδιαφορώντας για τις πωλήσεις, με σκοπό να ελέγχει καθετί «στραβό, αντικοινωνικό και άδικο», όπως υποστήριζε ο ίδιος ο Γεώργιος Χατζής (Hokwerda 40-41). Οι δυο γονείς του, λοιπόν, μορφωμένοι, διέθεταν μεγάλη βιβλιοθήκη και, ως εκ τούτου, τα δυο αγόρια, ο Δημήτρης και ο Άγγελος, ο μικρός αδερφός του συγγραφέα, είχαν πρόσβαση από μικροί σε πολλά λογοτεχνικά και άλλα κείμενα (Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 190).

Ο Δημήτρης Χατζής μεγάλωσε στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1922-1940), σε μια περίοδο με πολλές πολιτικές και πολιτειακές εναλλαγές, καθώς και κοινωνικές και οικονομικές ανακατατάξεις. Η Μικρασιατική Καταστροφή (1922) είχε αλλάξει την κατάσταση στη χώρα. Οι υπαίτιοι είχαν τιμωρηθεί στη «Δίκη των Έξι» την ίδια χρονιά και εξελισσόταν μεγάλη συζήτηση για το πολίτευμά της, ώσπου το 1924 ανακηρύχθηκε η Β' Ελληνική Δημοκρατία (Κωστής 600-601). Το 1925 ο Χατζής πήγε στην Αθήνα

για να συνεχίσει τις σπουδές του στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση στην Ιόνιο Σχολή. Το 1930, όμως, πριν τις ολοκληρώσει, επέστρεψε στα Ιωάννινα, επειδή πέθανε ο πατέρας του και έπρεπε να αναλάβει τη λειτουργία της *Ηπείρου* μαζί με μία επιτροπή δημοσιογράφων. Γι' αυτό, τελείωσε τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση στη Ζωσιμαία Σχολή των Ιωαννίνων. Το 1931 ξεκίνησε σπουδές στη Νομική της Αθήνας, αλλά σύντομα αναγκάστηκε να επιστρέψει στην εφημερίδα στα Ιωάννινα λόγω δυσκολιών. Στα μικρό διάστημα της φοιτητικής του ζωής γνώρισε ανθρώπους από τον κύκλο της Αριστεράς, με αποτέλεσμα το 1935 να ενταχθεί οριστικά στο ΚΚΕ (Hokwerda 43). Η δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά (1936-1940) άλλαξε τη ζωή του νεαρού Δημήτρη Χατζή, λόγω των διώξεων εναντίον των κομμουνιστών (Κωστής 641). Έτσι, ο ιδιοκτήτης της *Ηπείρου*, το 1936 συνελήφθη για διανομή επαναστατικών φυλλαδίων, γεγονός που προκάλεσε έκπληξη σε όλη την πόλη των Ιωαννίνων, καθώς η *Ηπειρος* ήταν φιλοβασιλική και συντηρητική εφημερίδα (Hokwerda 44). Ο Χατζής εξορίστηκε στη Φολέγανδρο, δικάστηκε στα Ιωάννινα, αλλά υπό την πίεση της κοινής γνώμης αθωώθηκε (Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 191).

Αν και επιστρατεύθηκε στον πόλεμο του 1940, ο Χατζής δεν στάλθηκε στο μέτωπο. Στην Κατοχή και την Αντίσταση συνδέθηκε με διάφορες ομάδες πριν τη συγκρότηση του ΕΑΜ. Την περίοδο αυτή συνέλεξε τα ποιήματά του με σκοπό να τα εκδώσει (Hokwerda 45-46). Τους τελευταίους μήνες του 1944 οι παλιότερες βαθιές διαιρέσεις της κοινωνίας, που υπήρχαν ήδη από την δεκαετία του 1930, οξύνθηκαν και κατέληξαν στον Εμφύλιο Πόλεμο (1946-1949) (Κόντης 130-131).

Το 1947, μέσα στην αναταραχή του Εμφυλίου, ο Δημήτρης Χατζής εξορίστηκε στην Ικαρία, απ' όπου τον κάλεσαν στον Εθνικό Στρατό στη Θεσπρωτία. Εκεί λιποτάκτησε στον Δημοκρατικό Στρατό και ως αντίποινα, το καλοκαίρι του 1948,

ο αδερφός του, Άγγελος, εκτελέστηκε, αφού καταδικάστηκε σε θάνατο, στη λεγόμενη «Δίκη της Πρίντζου» (Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 193-194).

Μετά το καλοκαίρι του 1948, ο Χατζής διέφυγε προς την Γιουγκοσλαβία και μετά από σύντομη διαμονή στο Βελιγράδι και στο Βουκουρέστι, κατέληξε στη Βουδαπέστη (1949-1957). Εκεί, σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Βουδαπέστης με τον διακεκριμένο νεοελληνιστή Gyula Moravcsik (Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 197). Ο Χατζής δε θα μπορέσει να ξαναγυρίσει στην Ελλάδα. Έχοντας επιλέξει στρατόπεδο, μετακινήθηκε πλέον στις χώρες του ανατολικού συνασπισμού. Εξαιτίας του βεβαρυμένου του παρελθόντος, αλλά και της διαφυγής του στις κομμουνιστικές χώρες, του αφαιρέθηκε η ελληνική ιθαγένεια το 1950 ως «βουλγαρόφρονος» – ευρύτατα διαδεδομένη τακτική για τους «αντεθνικώς δρώντες» εκείνη την περίοδο (Σωτηρόπουλος 96)- και καταδικάστηκε ερήμην εις θάνατον λόγω της λιποταξίας του το 1952. Επιπλέον, τον ίδιο χρόνο διαγράφηκε από το ΚΚΕ (Αποστολίδου, *Λογοτεχνία*, 194-195).

Ο Χατζής σε όλα τα χρόνια της εξορίας ασχολήθηκε ιδιαίτερα με θέματα λογοτεχνικά, φιλολογικά και ιστορικά. Από την αρχή, όταν βρέθηκε στο Βελιγράδι, μέχρι την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1974, συμμετείχε ενεργά σε ζητήματα που αφορούσαν την πνευματική δραστηριότητα των συμπατριωτών του. Στο Βελιγράδι εργάστηκε στον παράνομο ραδιοφωνικό σταθμό του ΚΚΕ *Ελεύθερη Ελλάδα*. Μετά τη ρήξη Τίτο-Στάλιν, όμως, αναγκάστηκε να μετακομίσει στο Βουκουρέστι, όπως όλο το προσωπικό του σταθμού (Hokwerda 50). Έπειτα, εγκατεστημένος στη Βουδαπέστη εργάστηκε στο ελληνικό τμήμα της ουγγρικής ραδιοφωνίας, επιμελήθηκε τον *Λαϊκό Αγώνα*, την εφημερίδα της ελληνικής παροικίας, δραστηριοποιήθηκε στον ελληνικό πολιτιστικό σύλλογο και παρέδιδε μαθήματα ελληνικών (Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 205). Αργότερα, στο Βερολίνο, ο Χατζής εκτός από την έρευνα για το διδακτορικό του,

συνέχισε να ασχολείται με την αρθρογραφία, καθώς είχε μόνιμη στήλη στην εφημερίδα *Πυρσός*, ενώ συνεργάστηκε και με εφημερίδα της Δρέσδης (Hokwerda 53 και Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 205). Όταν επέστρεψε στη Βουδαπέστη το 1962, διοργάνωσε μαθήματα ελληνικών στο πανεπιστήμιο Eötvös Loránd, μετέφρασε έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας στα ουγγρικά σε συνεργασία με τον εκδοτικό οίκο Europa και, παράλληλα, εργάστηκε για το ουγγρικό περιοδικό *Világ* (Κόσμος), όπου μετέφραζε ξένη λογοτεχνία στα ουγγρικά (Hokwerda 54). Το 1960 στο Βερολίνο, μαζί με τη Μέλπω Αξιώτη, επιμελήθηκε τη συλλογή τριάντα επτά διηγημάτων με τίτλο *Η Αντιγόνη ζει*. Οι δυο επιμελητές επεδίωξαν να προβάλουν στο γερμανόφωνο κοινό μια εικόνα της ελληνικής λογοτεχνίας και ταυτόχρονα να παρουσιάσουν την ελληνική κοινωνία μέσα από τη λογοτεχνία στην πολλαπλότητα και την εξέλιξή της (Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 222-223).

Η αναγνώριση του Δημήτρη Χατζή ως επιστήμονα εγνωσμένου κύρους διεθνώς στον χώρο των νεοελληνικών σπουδών ήρθε από τη Γαλλία. Το 1971, το Institut Nationale des Langues et Civilisations Orientales στο Παρίσι του πρότεινε θέση διδάσκοντος. Παρά την τιμή και την αναγνώριση του έργου του, υπήρχε ένα νομικό κώλυμα για την κατάληψη της θέσης. Ο Χατζής είχε χάσει την ελληνική υπηκοότητα από το 1950. Για να αναλάβει καθήκοντα στο Ινστιτούτο χρειαζόταν συγκεκριμένη ιθαγένεια. Το πρόβλημα θα μπορούσε να λυθεί με την απόκτηση της ουγγρικής υπηκοότητας, ώστε να εγκατασταθεί μόνιμα στη Γαλλία, αλλά ο ίδιος δεν ήθελε να τη ζητήσει. Ως εκ τούτου, αναγκάστηκε να αρνηθεί τη θέση στο Παρίσι. Όμως, το 1973 προσκλήθηκε στη λεγόμενη Θερινή Σχολή της Γενεύης, που οργάνωνε κύκλους σεμιναρίων, για να παραδώσει μαθήματα για τον *Ερωτόκριτο*. Εκεί, μεσούσης της Δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974), αναφέρθηκε και στα γεγονότα που

οδήγησαν στη δικτατορία στην Ελλάδα, βασιζόμενος σε ένα βιβλίο που είχε γράψει την προηγούμενη χρονιά στην Ουγγαρία (Hokwerda 58-59).

Με το τέλος της επτάχρονης Δικτατορίας και τη Μεταπολίτευση, μια ομάδα λογίων και φίλων του Χατζή στην Ελλάδα προέβαλε το αίτημα της ελεύθερης επιστροφής του. Χάρη σε αυτούς ο Δημήτρης Χατζής επέστρεψε στην πατρίδα του τον Νοέμβριο του 1974, αφού του απονεμήθηκε χάρη για την εις θάνατον καταδίκη του 1952. Στην Ελλάδα, όμως, αποφάσισε να ξεκινήσει μια νέα πνευματική προσπάθεια, ανάλογη με όσα είχε κάνει στο εξωτερικό. Σχεδίαζε μια εκδοτική σειρά βιβλίων, προσιτών στο ευρύ κοινό, με διαφωτιστικό πνεύμα και την έκδοση ενός περιοδικού εκλαϊκευμένης επιστήμης, με στόχο τον εκδημοκρατισμό των θεσμών και της κοινωνίας (Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 239). Ακόμα, προσεκλήθη να διδάξει στο Πανεπιστήμιο της Πάτρας Νεοελληνική Φιλολογία στην Πολυτεχνική Σχολή, αλλά συντηρητικοί κύκλοι απεργάστηκαν την αναστολή του διορισμού του, παρότι το μάθημά του ήταν εξαιρετικά δημοφιλές (Hokwerda 60 και Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 243).

Παρά το γεγονός ότι δεν κατέλαβε ακαδημαϊκή θέση, δε σταμάτησε το πνευματικό του έργο. Έδινε διαλέξεις, ομιλίες, σεμινάρια σε πανεπιστήμια, σχολεία και συλλόγους. Συμμετείχε στο νεοϊδρυθέν περιοδικό *Αντί*. Επιπρόσθετα, το 1980 ίδρυσε ένα δικό του περιοδικό, το *Πρίσμα*, που κυκλοφόρησε, όμως, μόνο τέσσερα τεύχη· το τελευταίο, μάλιστα, που είχε προλάβει να επιμεληθεί ο ίδιος, κυκλοφόρησε μετά τον θάνατό του. Το *Πρίσμα* πραγματευόταν θέματα σχετικά με την παγκόσμια λογοτεχνία, περιελάβανε μελέτες και μεταφράσεις ξένων έργων, με σκοπό την επαφή και την ένταξη της ελληνικής λογοτεχνίας στα διεθνή λογοτεχνικά δρώμενα και ρεύματα (Hokwerda 62-63 και Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 289-290).

Ο Δημήτρης Χατζής διαγνώστηκε με καρκίνο τον Μάρτιο του 1980. Παρότι μεταφέρθηκε για θεραπεία στο Λονδίνο με έξοδα του ελληνικού κράτους, πέθανε στη Σαρωνίδα, στις 20 Ιουνίου 1980 (Hokwerda 63).

Το λογοτεχνικό έργο του Δημήτρη Χατζή και το περιβάλλον του

Το έργο του Δημήτρη Χατζή χωρίζεται σε δυο μεγάλες κατηγορίες, στο επιστημονικό και δοκιμιακό, που επικεντρώνεται σε μελέτες σχετικά με την ιστορία, τη λογοτεχνία και την ιδεολογία του νέου ελληνισμού, και στο λογοτεχνικό του έργο, που αποτελείται κυρίως από διηγήματα και ένα μυθιστόρημα (Vitti 527).

Ο Χατζής, όπως και άλλοι συγγραφείς της γενιάς του, ζει, ενηλικιώνεται και δημιουργεί ανάμεσα σε δυο λογοτεχνικές παραδόσεις, τη Γενιά του '30 και την επονομαζόμενη Μεταπολεμική Γενιά. Ενόσω είναι νέος, στα φοιτητικά του χρόνια, στη λογοτεχνική ζωή της χώρας κυριαρχεί η λεγόμενη Γενιά του '30, μια νέα γενιά λογοτεχνών²⁴, που επηρεασμένη από τη Μικρασιατική Καταστροφή και τον ξεριζωμό του μικρασιατικού ελληνισμού, αναζητεί τη βαθύτερη ουσία της ελληνικότητας μέσα από την παράδοση και όχι μέσω της ρομαντικής διάθεσης που κυριαρχούσε παλαιότερα (Πολίτης 302). Η εμπειρία, όμως, του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Κατοχή και η Αντίσταση δημιουργούν νέες συνθήκες και οδηγούν τους συγγραφείς στην αναζήτηση διαφορετικών τρόπων έκφρασης. Επιπλέον, όπως έχει ήδη αναφερθεί, από τη δεκαετία

²⁴ Η Γενιά του '30, στην οποία εντάσσονται κορυφαίοι λογοτέχνες όπως ο Γιώργος Σεφέρης, ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Ανδρέας Εμπειρικός, ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο Γιώργος Θεοτοκάς, ο Ηλίας Βενέζης, ο Στράτης Μυριβήλης, ο Μ. Καραγάτσης κ.α., έχει απασχολήσει πολύ τους μελετητές της νεοελληνικής λογοτεχνίας και έχει γίνει σημείο τόσο θαυμασμού όσο και αντιπαράθεσης. Σήμερα κυριαρχεί η άποψη ότι δεν αποτελεί μια ενιαία και συμπαγή λογοτεχνική ομάδα, αλλά περισσότερο λογοτέχνες που συνδέθηκαν με μια συγκεκριμένη θεματική, χωρίς να τηρήσουν ενιαία στάση γιατί υπήρχαν πολλές διαφοροποιήσεις ανάμεσά τους (Τζιόβας, *Γενιά του Τριάντα* 15-64).

του 1920, διαδίδονται οι ιδέες της Αριστεράς στον ελληνικό χώρο. Όλ' αυτά δημιουργούν νέα δεδομένα στην ελληνική λογοτεχνία.

Ο Χατζής αναπτύσσει λογοτεχνική δράση από το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι και το 1981 που πεθαίνει. Ωστόσο, το αμιγώς λογοτεχνικό του έργο είναι μάλλον δυσανάλογα μικρό για το χρονικό διάστημα της δράσης του (Πάνου 55). Παρά το γεγονός ότι ζει εκτός Ελλάδας, το έργο του δεν απομακρύνεται από τις αναζητήσεις των ομολόγων του συγγραφέων, καθώς παρακολουθεί τις τάσεις της μεταπολεμικής πεζογραφίας. Ο Χατζής, όπως συμβαίνει με τη γενιά που έζησε τον πόλεμο του 1940, την Κατοχή, την Αντίσταση και τον Εμφύλιο, στιγματίζεται από τα γεγονότα.

Το κύριο χαρακτηριστικό της μεταπολεμικής λογοτεχνίας είναι η πολιτικοποίηση, υφέρπουσα ή πιο ανοιχτή (Πολίτης 334 και 346-347). Παρά το γεγονός ότι ο κάθε συγγραφέας μέσα σε αυτό το κλίμα επιχειρεί τον δικό του, λιγότερο ή περισσότερο, προσωπικό τόνο αφήγησης και στάσης απέναντι στα γεγονότα, σύμφωνα με τις αντιλήψεις, τα βιώματα και τις εμπειρίες του, ο Χατζής αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση. Αυτό συμβαίνει επειδή, αν και παρακολουθεί τα δρώμενα, δεν είναι πάντα ελεύθερος να εκφραστεί ανοιχτά και να δημοσιεύσει τα έργα του, καθώς, ως πρόσφυγας σε σοσιαλιστικές χώρες, υφίσταται τις διαδικασίες ελέγχου και λογοκρισίας (Αποστολίδου, *Λογοτεχνία* 185). Η αιτία αυτών βρίσκεται στο ότι το κάθε κομμουνιστικό κόμμα έθετε τα δικά του όρια και περιορισμούς –εκτός από διευκολύνσεις- στους εξόριστους που φιλοξενούσε (Αποστολίδου, *Πρόσφυγες* 27).

Το έργο του Δημήτρη Χατζή εντάσσεται στο πλαίσιο της μεταπολεμικής πεζογραφίας. Η πολιτική και η ιστορία είναι κεντρικό μέλημα στην ελληνική λογοτεχνία αυτής της εποχής και συνακόλουθα στον Χατζή. Για να αποδοθεί αυτή η σχέση με το παρόν, το κύριο εκφραστικό μέσο είναι ο ρεαλισμός. Ο ρεαλισμός

ορισμένες φορές φτάνει στα όρια της φωτογραφικής απεικόνισης ή της δημοσιογραφικής έρευνας. Εντούτοις, όμως, όσο περνούν τα χρόνια και απομακρυνόμαστε από τα γεγονότα που κυρίως εξετάζονται και αποτελούν έμπνευση για τα έργα, η ματιά των συγγραφέων γίνεται όλο και πιο κριτική και περισσότερο δυσοίωνη (Β. Χατζηβασιλείου 30-31). Πιο χαρακτηριστικά, όπως σημειώνει ο Ραυτόπουλος,

η λογοτεχνία αυτή [του εμφυλίου πολέμου] στο μεγαλύτερο μέρος της είναι αιρετική, απομυθευτική, αντηρωική, ακόμα και αποκαλυπτική. Γενικά δε βολεύει κανένα από τα δυο «συμπαγή», το συντηρητικό βέβαια αλλά και το προοδευτικό (17).

Και συνεχίζει δηλώνοντας, ότι ελάχιστοι από τους λαϊκούς και αυθόρμητους συγγραφείς έχουν βρει τη θέση τους στη λογοτεχνία και την εκδοτική παραγωγή, καθώς «κανέναν δε βολεύει η αλήθεια για τον Εμφύλιο, ιστορική ή λογοτεχνική» (Ραυτόπουλος 19 και 21). Τα λόγια αυτά, θεωρούμε, περικλείουν τη στάση συγγραφέων, φορέων και κοινού απέναντι στη λογοτεχνία του Εμφυλίου, ανεξάρτητα από την πολιτική τοποθέτηση.

Τα θέματα του Χατζή σχετίζονται πάντοτε με τη σύγχρονη ζωή, και είτε είναι αμιγώς πολιτικοποιημένα, όπως ο Εμφύλιος και τα βιώματα των διωκόμενων, είτε αφορούν στην καθημερινότητα των ανθρώπων και τις διαδικασίες αλλαγής της κοινωνίας. Ακόμα και σε έργα που προσιδιάζουν στην ηθογραφία, όπως το *Τέλος της μικρής μας πόλης*, όπου περιγράφει τη ζωή στα Ιωάννινα, ο Χατζής ακολουθεί νεώτερους δρόμους, την ένταξη της δοκιμακής γραφής στην αφήγηση και τις πολλαπλές υποκειμενικότητες των ηρώων του (Β.Χατζηβασιλείου 28).

Ο Χατζής δημοσιεύει το 1946 το πρώτο του ουσιαστικά λογοτεχνικό έργο, το μυθιστόρημα *Φωτιά*²⁵. Θα περιμέναμε να συγγενεύει υφολογικά και θεματολογικά με τις αναζητήσεις της λεγόμενης Γενιάς του 30, αλλά το έργο του ανήκει σε εντελώς διαφορετική θεματική. Η καταγωγή του από τη σημαντική επαρχιακή πόλη των Ιωαννίνων, η συμμετοχή του στους κοινωνικούς αγώνες και στην αριστερή παράταξη των αγωνιστών της Κατοχής και της Αντίστασης ήταν οι βασικοί συντελεστές του έργου του. Ο Χατζής, λοιπόν, διαμορφώνεται από τους αγώνες και δεν «προσφέρει» - όσο απλόχερα κι αν γίνεται σε άλλες περιπτώσεις- το έργο του στη διάθεση του αγώνα (Hokwerda 171-172).

Το πιο κοινωνικό του έργο είναι *Το τέλος της μικρής μας πόλης*. Η πρώτη έκδοση (1953) περιελάμβανε πέντε διηγήματα με χαρακτηριστικά σοσιαλιστικού ρεαλισμού²⁶ και η δεύτερη (1963) επτά διηγήματα, -τα πέντε της αρχικής έκδοσης αναθεωρημένα και δυο καινούργια- με χαρακτηριστικά κριτικού ρεαλισμού²⁷ (Νάτσινα 39). Στο έργο, ο Χατζής ασχολείται με τον εκσυγχρονιστικό μετασχηματισμό μιας ανώνυμης επαρχιακής πόλης· ο αναγνώστης καταλαβαίνει ότι αφορά τα Ιωάννινα, την

²⁵ Όπως έχει ίσως ήδη γίνει κατανοητό, ο Χατζής δεν απολάμβανε στην Ελλάδα την κομματική εύνοια που απολάμβαναν άλλοι συγγραφείς, επειδή, όπως έχουμε αναφέρει, είχε διαγραφεί από το ΚΚΕ ήδη από το 1952. Δοκίμαζε, στα περιοδικά που ελέγχονταν άμεσα από το κόμμα, αρνητικές κριτικές, ενώ, για να δημοσιεύσει τη συλλογή διηγημάτων *Ανυπεράσπιστοι*, χρειάστηκε και κατάφερε να παρακάμψει τα κομματικά όργανα. Παρά την όλη παρουσία του στα γράμματα δε συμμετείχε στον Λογοτεχνικό Κύκλο, τον κομματικό εκδοτικό οργανισμό του ΚΚΕ (Αποστολίδου, *Πρόσφυγες* 29 και 41). Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι το ΚΚΕ είχε βραβεύσει το 1946 ανάμεσα στα άλλα έργα και την *Φωτιά* του Χατζή, ως έργο που παρουσίαζε την Αντίσταση κατά τον κομματικώς ορθό τρόπο (Καστρινάκη, *1940-1950* 89).

²⁶ Σκοπός του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ήταν η προσέγγιση της τέχνης προς τον λαό και μάλιστα, με βάση τα μαρξικά ιδεώδη. Επρόκειτο δηλαδή για μια τέχνη ελεγχόμενη. Τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα όφειλαν να ελέγχονται από το κράτος. Επιπλέον, η τέχνη δε μπορεί να αποτελεί τρόπο πλουτισμού των συγγραφέων αλλά μόνο να είναι στην υπηρεσία του προλεταριάτου, διατηρώντας όμως την ελευθερία του λόγου (Lenin, τόμος 12 100-101). Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, όπως περιγράφεται από τους μελετητές του, είναι ανοικτός στην προσωπική σύλληψη των κοινωνικών γεγονότων και διαδικασιών, αρκεί αυτή να συμφωνεί με την κομματική αντίληψη (Σκάρος 37).

²⁷ Ο κριτικός ρεαλισμός επιτρέπει την ελευθερία της κουλτούρας, την αυτόνομη έκφραση του καλλιτέχνη, μια διαδικασία δημιουργική, όχι μια φωτογραφική απεικόνιση, που, ακόμα κι αν ασχολείται με σημαίνουσες λεπτομέρειες, τις εντάσσει στην σωστή, επαναστατική προοπτική (Jiménez 248-249). Ακολουθούσε περισσότερο τις απόψεις του Lunarcharsky, ο οποίος, ακολουθώντας τον Fr. Engels, πρότεινε την πλήρη ελευθερία της κουλτούρας (Lenin, *Λογοτεχνία και Τέχνη* 295-300 και Barry 193-195).

ιδιαίτερη πατρίδα του (Hokwerda 267), η οποία αποτελεί και τον συνδεδετικό κύκλο της συλλογής καθώς πρόκειται, δηλαδή, για κύκλο διηγημάτων (Νάτσινα, 39).

Στο *Τέλος της μικρής μας πόλης* η κοινωνία αποδιαρθρώνεται από μια σειρά γεγονότων, εξελίξεων, που δε λαμβάνουν υπόψη τους ανθρώπους, με αποτέλεσμα οι πρωταγωνιστές να μη μπορούν να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες και, εν τέλει, να συντρίβονται. Αυτό το χαρακτηριστικό, όμως, τον φέρνει σε αντιδιαστολή με την ηθογραφία, που ασχολείται με όσους η κοινωνία συντρίβει, επειδή αντιτίθενται στους κανόνες της και ζουν έκκεντρα. Ωστόσο, ο Τζιόβας μιλά στην περίπτωση του Χατζή για προέκταση της ηθογραφίας (Τζιόβας, *Πολιτισμική ποιητική* 471). Η συντριβή είναι αναπόφευκτη, όσο αναπόφευκτος είναι ο σύγχρονος μετασχηματισμός της κοινωνίας. Ο Χατζής βλέπει τη συντριβή ως αποτέλεσμα ενός συνεχούς εξαμερικανισμού της ελληνικής κοινωνίας, που οφείλεται όχι μόνο στις πολιτικές εξελίξεις, αλλά και στο σχέδιο Μάρσαλ²⁸ (Αραμπατζή 17 και 36). Ωστόσο, η υποδοχή του *Τέλους της μικρής μας πόλης* δεν είναι η αναμενόμενη από τους αριστερούς θεσμούς. Ο Χατζής ξέρει να γράφει, αναφέρεται χαρακτηριστικά στην κριτική του ΚΚΕ, αλλά οι ήρωές του δεν εκπροσωπούν αυτό που θέλει το Κόμμα (Hokwerda 293).

Οι *Ανυπεράσπιστοι* (1964), συλλογή που πήρε το όνομά της από το ομώνυμο διήγημα, εκδόθηκε χωρίς να περάσει την κομματική λογοκρισία. Ειδικά το ομώνυμο διήγημα αποτελεί σταθμό και πρόκληση για τα λογοτεχνικά δεδομένα της εποχής. Περιγράφοντας μια από τις τελευταίες μάχες του Εμφυλίου, ο Χατζής δεν παίρνει θέση

²⁸ Το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου βρήκε την Ευρώπη καταρρακωμένη και σε συνθήκες μεγάλης ένδειας. Η πρόκληση της ανασυγκρότησης ήταν πολύ μεγάλη. Οι ΗΠΑ, επιθυμούσαν να ανασχέσουν την σοβιετική επεκτατικότητα και ανακοίνωσαν το πολιτικό δόγμα της ανάσχεσης (Δόγμα Τρούμαν). Ο Υπουργός Εξωτερικών Μάρσαλ ανακοίνωσε την παροχή υλικοτεχνικής βοήθειας προς τις ευρωπαϊκές χώρες (Σχέδιο Μάρσαλ). Οι Ευρωπαίοι ανταποκρίθηκαν θετικά και, παρότι η βοήθεια απευθυνόταν και προς την ΕΣΣΔ και τις χώρες του ανατολικού συνασπισμού, αυτές δε συμμετείχαν. Εν τέλει, το 1947 ιδρύθηκε από τις ΗΠΑ και 16 ευρωπαϊκές χώρες, ανάμεσά τους και η Ελλάδα ο Οργανισμός Ευρωπαϊκής Οικονομικής Συνεργασίας (πρόδρομος του ΟΟΣΑ) για την διαχείριση της υλικοτεχνικής αυτής βοήθειας. (Berstein και Milza 180-181 και Κωστόπουλος 39-44).

υπέρ της μιας ή της άλλης παράταξης, όπως τις εκφράζουν οι αντίπαλες, απομονωνόμενες στο χιόνι, στρατιωτικές ομάδες. Το έργο, υπαρξιακό και πολιτικό, ασκεί κριτική και στα δεξιά και στα αριστερά των αντιμαχόμενων πλευρών (Hokwerda 311).

Η συντριβή των ηρώων, όπως συμβαίνει στο *Τέλος της μικρής μας πόλης* και στους *Ανυπεράσπιστους*, παραμένει βασικό γνώρισμα στο έργο του Χατζή και μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα. Αν, δηλαδή, θεωρήσουμε ότι ένας μελαγχολικός τόνος στο έργο του πιθανόν να οφείλεται στην εξορία, τον νόστο, τις προσδοκίες που δεν ευοδώθηκαν, παρατηρούμε ότι ένας ανάλογος μελαγχολικός τόνος εμφανίζεται και στα έργα του μετά τη Μεταπολίτευση. Δυο ολοκληρωμένα λογοτεχνικά έργα δημοσιεύει ο Χατζής μετά την επιστροφή του από την εξορία, *Το Διπλό Βιβλίο* και τις *Σπουδές*, εκδομένα και τα δυο το 1976 (Hokwerda 327 και 386).

Το *Διπλό Βιβλίο* αφορά στη ζωή των Ελλήνων μεταναστών στη Γερμανία. Πρόκειται για ένα αμιγώς πολιτικό-κοινωνικό έργο, το οποίο αναφέρεται στη ζωή του εργάτη, την αποτελεσματικότητα του συνδικαλισμού και τη βιομηχανική παραγωγή, καθώς και στη μετανάστευση των Ελλήνων (Hokwerda 327-329). Ουσιαστικά, μπορεί να θεωρηθεί ως η συνέχεια του *Τέλους της μικρής μας πόλης*, καθώς τώρα η παρακμή και η αλλαγή έχουν οδηγήσει τον άνθρωπο στα μεγάλα βιομηχανικά κέντρα, παρακολουθώντας τη μεταλλαγή αυτή, την απομάκρυνση από την ιδιαίτερη του πατρίδα και την ένταξη στον νέο τόπο και τη νέα πραγματικότητα (Αραμπατζή 39-40). Εδώ παρατηρείται μια στροφή στη λογοτεχνική παραγωγή του Χατζή, καθώς ο ρεαλισμός του πια δεν αφορά πτυχές της ζωής που γνώρισε, τα νεανικά του Ιωάννινα, τις μάχες και τους αγώνες της Αντίστασης, του Εμφυλίου, αλλά τη μετανάστευση. Δεν είναι, όμως, πια η πολιτική μετανάστευση, σε μια χώρα του ανατολικού συνασπισμού,

από την οποία είχε προσωπικά βιώματα και εμπειρίες αλλά η οικονομική, σε μια χώρα της Δυτικής Ευρώπης, που έχει ενστερνιστεί τον καπιταλισμό (Ραυτόπουλος 49).

Η συλλογή *Σπουδές* (1976), έργο με έξι διηγήματα, εκ των οποίων κάποια είχαν δημοσιευτεί και παλιότερα, αποτελεί το τελευταίο ολοκληρωμένο λογοτεχνικό έργο του Χατζή, όσο ζει. Πρόκειται για κείμενα που αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στο δοκίμιο και το διήγημα, όπως σχεδόν μαρτυρά και ο τίτλος (Hokwerda 387-388).

Παρά το γεγονός ότι η λογοτεχνική παραγωγή του Χατζή είναι περιορισμένη σε σχέση με αυτήν άλλων συγγραφέων, δούλεψε πάνω και σε άλλα έργα, πέραν των κύριων που έχουμε ολοκληρωμένα. Έτσι, ανολοκλήρωτα αποσπάσματα από το σχεδιαζόμενο, αλλά ουδέποτε ολοκληρωμένο μυθιστόρημα *Σπασμένα Φτερά*, και άλλα μικρότερα κείμενα, θα τα εκδώσει στη συλλογή *Θητεία* το 1979. Αυτά, όμως, τα κείμενα έχουν γραφεί στην πενταετία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και δεν περιλαμβάνονται όλα στη συλλογή. Τα υπόλοιπα, από τα συνολικά 14, θα εκδοθούν μετά το θάνατό του ως *Θητεία II*, και αφορούν στην Αντίσταση και τον Εμφύλιο (Hokwerda 191-192).

Ο Χατζής έχει την προσωπική πολιτική του ιδεολογία. Βλέπει την κοινωνία όπως είναι, μέσα στην ιστορικότητά της, υπό τις δεδομένες συνθήκες και αυτό προσπαθεί να περιγράψει. Δεν είναι, όμως, φωτογραφικός, αλλά συναισθάνεται τους ήρωές του σε βάθος, τα τραγικά τους αδιέξοδα και τις προσωπικές τους επιλογές. Δεν μιλά για ανθρώπους μεγάλους ή ήρωες, αλλά ασχολείται με πρόσωπα καθημερινά, που έχουν να αντιμετωπίσουν πολύ συγκεκριμένες καταστάσεις της δικής τους ζωής. Παρά τους όποιους εξωτερικούς και υψηλότερους καθορισμούς της ανθρώπινης συνείδησης, κάθε ήρωας καλείται να αποφασίσει αυτόνομα, σε σχέση με το περιβάλλον του και τις καταστάσεις. Γι' αυτό και το έργο του, αν και είναι τραγικό, δεν εκφράζει απελπισία, αλλά αυτόνομη βούληση εντός συγκεκριμένου πλαισίου (Αποστολίδου, «Ιστορία και

λύπη» 28-29). Προεκτείνοντας τη σκέψη αυτή, ο Χατζής και ο κόσμος του είναι κλονισμένοι, όπως φαίνεται από τους ήρωές του, που άλλοτε πιστεύουν κι άλλοτε όχι στις αρχές τους (Καστρινάκη, *Φωνή* 157-158) ή, ακόμα κι αν έπραξαν το σωστό, δε βρίσκουν την ικανοποίηση και τη χαρά, αλλά τη λύπη (Αποστολίδου, «Ιστορία και λύπη» 38). Αυτή η διττή στάση μπορεί να εξηγηθεί από τα γεγονότα της Ουγγαρίας του 1956, που έδειξαν ότι στη σκέψη δεν πρέπει να υπάρχουν στεγανά. Αυτό, όμως, συχνά εκλαμβάνεται, αν όχι ως προσωπική ματαίωση ή διάψευση, σίγουρα ως αμφιταλάντευση (Καστρινάκη, *Φωνή* 170).

Αυτά τα χαρακτηριστικά, η ρήξη με την στράτευση, η συνεχής μετάβαση, η ενασχόληση με τον μικρό άνθρωπο κι όχι με τους μεγάλους ήρωες, είναι χαρακτηριστικά που επιτρέπουν στον Τζιόβα να μιλήσει για ουμανιστικό ρεαλισμό στο έργο του Χατζή. Ουμανιστικός ρεαλισμός σημαίνει ότι μέσα στο ρεαλιστικό πλαίσιο, όπου ο Χατζής τοποθετεί τα πρόσωπά του, τις ιστορικές συνθήκες και δεδομένες καταστάσεις, η ψυχική επαφή με τους ήρωές του δεν φτάνει ποτέ στον μελοδραματισμό και στη γλυκερότητα. Τα χαρακτηριστικά αυτά επιτρέπουν το χαρακτηρισμό ουμανιστικός, επειδή ο συγγραφέας μοιράζεται ανάμεσα στη λογική και στο συναίσθημα (Τζιόβας, *Πολιτισμική ποιητική* 476), τα αμφίρροπα συναισθήματα, την αμφιταλάντευση ανάμεσα στο σωστό και στο λάθος.

«Το φονικό της Ιζαμπέλας Μόλναρ» (Σπουδές, 1976)

«Το φονικό της Ιζαμπέλας Μόλναρ» ανήκει στην τελευταία συλλογή, τις *Σπουδές*, που εξέδωσε ο Δημήτρης Χατζής, το 1976. Το διήγημα αρχικά είχε τον

υπότιτλο «Σπουδή για την ομορφιά, την τέχνη και την ευτυχία» (Hokwerda 389)²⁹, γεγονός που καθιστά το κείμενο μια μικρή μελέτη που, κατά τον Πασχαλίδη, αδρανοποιεί τον λογοτεχνικό του χαρακτήρα (161). Επιπλέον, ο τίτλος του έργου είναι αμφίσημος, αφού δεν καταδεικνύει αν η Ιζαμπέλα Μόλναρ ήταν το θύμα ή ο θύτης (Hokwerda 389).

Το διήγημα ξεκινά με τις προσωπικές σκέψεις του ανώνυμου αφηγητή, που παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος απλός, με ιδιαίτερη, όμως, έφεση στη γλυπτική ως θεατής. Επίσης, φαίνεται να προειδοποιεί τον αναγνώστη για τις αδυναμίες του, καθώς επιδίδεται σε μια εκτεταμένη και σε βάθος παρουσίαση του εαυτού του:

Η γλυπτική είναι η τέχνη που αγαπώ. Απ' όλες τις τέχνες αυτή μου πήγαινε περισσότερο, ας πω λοιπόν πως είναι η τέχνη μου. Χωρίς καθόλου ταλέντο για να 'μαι δημιουργός και χωρίς ικανότητες ή γνώσεις ειδικές για να 'μαι κριτής, θεωρητικός...

Δεν όρισα εγώ τη ζωή μου, δεν είμαι γω που την έφκιασα, δεν είμαι απ' αυτούς που τη φκιάνουνε τη ζωή τους. Τη δέχτηκα όπως μου δόθηκε. Με τη μικρή την υπαλληλική μου τη θέση του λογιστή, τις ελάχιστες δυνατότητές μου με τη γυναίκα που 'ζησε δίπλα σε μένα, χωρίς αξιώσεις κι αυτή περισσότερες από μένα.

Παραιτήθηκα από πολλά. Κράτησα μόνο την έφεση ν' αποκτήσω κάποιες γνώσεις για διάφορα πράγματα. Είναι και κάποια επιμέλεια, επιμονή. Προσπάθησα, λοιπόν, και γι' αυτό –να την εξηγήσω την προτίμησή μου για τη γλυπτική. Θέλησα, μαζί μ' αυτήν την έμφυτη αίσθηση που 'χα, να μορφώσω και μιαν αντίληψη γι' αυτήν την τέχνη που 'ταν η αγαπημένη μου. Να ξέρω τουλάχιστον ποιο νόημα της αποδίδω ... Για μένα όμως, για τις δικές μου δυνάμεις, δεν ήταν και λίγο να φτάσω ως εκεί .

Σκέφτομαι βέβαια κάποτε, και το φοβάμαι λιγάκι, πώς όλη η αντίληψη που σχημάτισα έτσι που τη σχημάτισα, είναι κάπως πενιχρή και μονότροπή, εύκολη, βολική για να χωρούνε μέσα στο σχήμα της όλα. Μα σκέφτομαι πάλι πως αν δε μπόρεσα να πάω πιο πέρα, το κέρδος αυτής της θητείας, της μαθητείας αυτής, είταν αλλού –και δεν είτανε και

²⁹ Στην έκδοση του 2000, που χρησιμοποιούμε εδώ, έχει υπότιτλο «για την τέχνη».

μικρό ... Τόσος λίγος εγώ, τόσο μικρός, δε μπορούσα να φιλοδοξώ για τον εαυτό μου καμία νίκη ... Κέρδισα αυτή τη μεγάλη ταπεινοσύνη να το ξέρω πως δεν έχω τίποτα, δεν είμαι τίποτα ... Κατόρθωσα να μείνω πιστός και συγκινημένος θαυμαστής αυτής της ανθρώπινης νίκης, όπου την είδα, όπου τη βρήκα – στην κοινωνία, το πνεύμα, την τέχνη. Δεν είτανε λίγο για μένα –κέρδισα αυτή τη μεγάλη περηφάνια να μπορώ να μένω συνάνθρωπος (Χατζής 35-36 και 37-38).

Κατά την αυτοπαρουσίαση του, όπου κυριαρχεί η μετριοφροσύνη και η ταπεινότητα, που φτάνουν στα όρια της αυτουποτίμησης, ο αφηγητής παραθέτει τις απόψεις του για τη γλυπτική. Διαφαίνεται μια ειρωνεία λεπταίσθητη και εκλεπτυσμένη, μέσα από το δίπολο του ατάλαντου μεν ανθρώπου, που δεν μπορεί ο ίδιος να δημιουργήσει και γι' αυτό πασχίζει να κατανοήσει και να καταλάβει, και του ανθρώπου που, γνωρίζοντας τα όριά του, δεν καυχιέται ότι επιδιώκει τα μεγάλα, παραμένοντας συνάνθρωπος. Πρόκειται για έναν απλό άνθρωπο, όχι ακόμη έναν καλλιτέχνη ή έναν τεχνοκριτικό. Ο απλός άνθρωπος, άλλωστε, αποτελεί τον σκοπό (με την καντιανή έννοια³⁰) της αριστερής πολιτικής (Καστρινάκη, «Εσταυρωμένος καλλιτέχνης» 71). Λαμβάνοντας υπόψη μια συνέντευξη του Χατζή, στην οποία δήλωσε ότι με το διήγημα αυτό προσπάθησε να εκφράσει τις προσωπικές του απόψεις, όχι μόνο για τη λογοτεχνία, αλλά για την τέχνη γενικότερα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί η άποψη ότι ο αφηγητής ταυτίζεται με τον συγγραφέα. Είναι χαρακτηριστικό ότι εντοπίζονται κοινά σημεία και αντιλήψεις ανάμεσα στους δυο –δεδομένου ότι και ο Χατζής θεωρούσε τον εαυτό του καταγραφέα και όχι δημιουργό αληθινής τέχνης (Hokwerda 393). Επίσης, σημαντική λεπτομέρεια είναι ότι, όπως ο συγγραφέας, έτσι και ο αφηγητής, δεν είναι Ούγγροι (Καστρινάκη, «Εσταυρωμένος καλλιτέχνης» 60).

³⁰ Ο Γερμανός φιλόσοφος Immanuel Kant (1724-1804) θεωρεί ότι ο άνθρωπος οφείλει, σύμφωνα με την ανθρώπινη φύση του, όπως υπαγορεύει η λογική, να πράττει έτσι, ώστε η πράξη του να λειτουργεί ως καθολικός νόμος, δηλαδή, να μην κάνει κάτι που δε θα ήθελε να του κάνουν. Ο Kant θεωρεί τον άνθρωπο αυτοσκοπό, ότι, δηλαδή, πρέπει να γίνεται σεβαστός και ότι δεν πρέπει να υποπίπτει ποτέ σε μέσο για την επίτευξη άλλων σκοπών. Ο άνθρωπος, εν ολίγοις, είναι ο απώτατος σκοπός (Kant 71 και Ανδρουλιδάκης 108).

Στο πρώτο αυτό διακριτό μέρος του διηγήματος, ο αφηγητής παραθέτει και τις απόψεις που ο ίδιος έχει διαμορφώσει ως μη ειδικός, για τη γλυπτική. Ξεκινά με τη σύγκρισή της με τις άλλες τέχνες, υποστηρίζοντας ότι η γλυπτική τον συνταράζει, αντίθετα με τη ζωγραφική, που με τα χρώματά της δεν τον οδηγεί πέρα από το χρωματικό σύνολο· αλλά ούτε η μουσική τον αγγίζει, γιατί τη θεωρεί πολύ αφηρημένη (Χατζής 35).

Βλέπει τη γλυπτική ως συνδυασμούς αξόνων, που βασίζονται σε έναν άξονα κάθετο. Όλοι οι άλλοι άξονες, οριζόντιοι, εγκάρσιοι και σταυρωτοί, μικρότεροι ή μεγαλύτεροι, που σχηματίζουν οξείες ή αμβλείες γωνίες, συσχετίζονται με κάποιο τρόπο με τον βασικό κάθετο άξονα. Πάνω σ' αυτούς τους άξονες οργανώνονται και μπαίνουν οι όγκοι, υλοποιώντας τις γραμμές των αφηρημένων αξόνων. Όπως οργανώνονται οι όγκοι και οι άξονες γύρω από τον κεντρικό άξονα, έτσι και οι όγκοι εξαρτώνται ο ένας από τον άλλο· πρόκειται για μια εξισορρόπηση που δημιουργεί ένα αρμονικό και καθόλου αυθαίρετο σύνολο, μια ποίηση. Αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο οργανώνει η γλυπτική τον χώρο -όχι μεσω του χρώματος που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στο γλυπτό- αλλά μέσα από την ίδια την οργάνωση του χώρου. Η γλυπτική, λοιπόν, με τη νόηση που χρησιμοποιεί, ορίζει τον χώρο, που δεν έχει αρχή και λογική, σε σημείο να χαρακτηρίζεται «εχθρικός, απάνθρωπος και μάλιστα κάποτε αντιανθρώπινος, με διαστάσεις, σχέσεις των όγκων, αντιστοιχίες, όπως ο άνθρωπος θα τις ήθελε μέσα στη φύση». Κατά τον Χατζή, η γλυπτική είναι μια τέχνη άχρηστη, και όποιος την εξασκεί είναι ανιδιοτελής, που προσπαθεί να ξαναφτιάξει τον άμορφο και άλογο φυσικό χώρο (36-39). Η «αχρηστία» της γλυπτικής έγκειται στο ότι δεν συντελεί στην πολιτική κινητοποίηση των μαζών (Καστρινάκη, «Εσταυρωμένος καλλιτέχνης» 61).

Μετά από αυτή την εισαγωγή, που μοιάζει με δοκίμιο περί γλυπτικής σύνθεσης, ο αφηγητής εισέρχεται πολύ πιο συγκεκριμένα στη σχέση του με τη γλύπτρια Ιζαμπέλα Μόλναρ, την οποία είχε γνωρίσει πριν χρόνια στην Ουγγαρία³¹. Αρχικά κάνει μια εκτενή αναφορά στο έργο της, την «πιο ψηλή τελείωση και δικαίωση της αντίληψής του για τη γλυπτική» (Χατζής 40).

Η γλύπτρια Ιζαμπέλα έχει δώσει μορφή στον άμορφο κόσμο, τον έχει δαμάσει και ανακατασκευάσει σύμφωνα με τα ιδεώδη της κλασικής γλυπτικής. Αντίθετα μάλιστα από αυτό που θα αναμενόταν από έναν αριστερών φρονημάτων συγγραφέα, ο αφηγητής τάσσεται υπέρ μιας νεοκλασικής αισθητικής (Καστρινάκη, «Εσταυρωμένος καλλιτέχνης» 64). Η Ιζαμπέλα κρατά τη σχηματοποίηση, δηλαδή οι μορφές, που δε μετρώνται με τη μεζούρα, δεν παρουσιάζονται, όπως ακριβώς τις συναντάμε στη φύση. Κανένα μέλος του σώματος των αγαλμάτων δεν ήταν ανάλογο του ανθρώπινου σώματος, αλλά έδεναν όλα μαζί στην κάθε μορφή οργανικά και αρμονικά (Χατζής 40). Δημιουργεί όρθιες και καθιστές γυναικείες μορφές, που θυμίζουν τα αγάλματα της Ολυμπίας της ύστερης αρχαϊκής εποχής (Κοκκορού-Αλευρά 83 και 88). Η συνεχής και αργή εξελισσιμότητα των έργων της, που επιτυγχάνεται μέσω των πολλών παραλλαγών του ίδιου θέματος, αποσκοπεί στον εξωραϊσμό της πραγματικότητας, στην εξιδανίκευση της αντικειμενικής μορφής (Σέββα 38). Η ίδια η γλύπτρια απαντά στον αφηγητή: «Αγαπητέ μου εσείς το ξέρετε. Αυτό δεν είναι γυναίκα – είναι άγαλμα» (Χατζής 41). Παρατηρούμε ότι η δήλωση της διαφοράς ανάμεσα στη γυναίκα και στο άγαλμα, μεταφέρει το αντικείμενο της τέχνης μακριά από τον ρεαλισμό, μια αναθεωρητική στάση, όπως διερωτάται ο Τζιόβας (*Άλλος εαυτός* 404), καθώς η τέχνη έχει δικούς της κανόνες και μέτρα (Καστρινάκη, «Εσταυρωμένος Καλλιτέχνης» 61). Η

³¹ Ο Χατζής, είναι τεκμηριωμένο, στα χρόνια που ζούσε στην Ουγγαρία, είχε συνδεθεί στενά με τον γλύπτη Μέμο Μακρή, για του οποίου το έργο είχε γράψει ένα κείμενο το 1962 (Hokwerda 389).

προσπάθεια, όμως, του εξωραϊσμού δε μπορεί να επιτευχθεί άπαξ δια παντός, μονομιάς, αλλά επιβάλλει συνεχή πειραματισμό, όπου κάθε βήμα αποτελεί βελτίωση του προηγούμενου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, όχι μόνο τη βελτίωση του καλλιτεχνικού έργου, αλλά και τη βαθύτερη γνωριμία του καλλιτέχνη με τον ίδιο του τον εαυτό, ώστε να εξηγείται έτσι, στο τέλος, η γαλήνη, η ευτυχία και η νίκη, στις οποίες αναφέρεται ο αφηγητής (Σέββα 39). Κάθε άγαλμα είχε γίνει μετά από πολλή δουλειά, πειραματισμό, είχε πολλές παραλλαγές, ακόμα και με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, που έμοιαζαν με τα αργά βήματα που έγιναν στην αρχαϊκή τέχνη από την ακινησία προς την κίνηση. Αυτά τα έργα έδειχναν μια γαλήνη εσωτερική, μια συμφιλίωση του ανθρώπου με τον εαυτό του, ημερότητα και ανθρώπινη νίκη, ευτυχία (Χατζής 40-42).

Ο αφηγητής συνεχίζει με την περιγραφή της προσωπικότητας της Ιζαμπέλας Μόλναρ. Ειδικότερα, εστιάζει στην Ιζαμπέλα-γυναίκα:

Η ζωή της μου φάνηκε έτσι κατακόρυφα και αγεφύρωτα χωρισμένη στα δυο: Της μεγάλης γλύπτριας το ένα –την ώρα που εργατική κι αφοσιωμένη δημιουργούσε τον λαμπρό κόσμο των αγαλμάτων της. Και της κοινότατης, αδιανόητης και χυδαίας γυναίκας το άλλο –την ίδια στιγμή που ξεμάκρυνε απ' αυτόν (Χατζής 44).

Είναι εμφανής η αντίθεση ανάμεσα στις δυο πτυχές του χαρακτήρα της. «Είταν από τη χειρότερη ανθρώπινη ποιότητα, την ευτελέστερη ανθρώπινη πάστα» (Χατζής 42). Δεν έχει καμία σχέση με το κοινωνικό στερεότυπο του καλλιτέχνη που είχε ο μέσος άνθρωπος εκείνη την εποχή. Δεν ήταν κακή, δεν ήταν απομονωμένη στον ελεφαντοστέινο πύργο της, ούτε ήταν ένας άνθρωπος υστερικός και εκκεντρικός. «Είταν απλούστατα μια γυναίκα πολύ χυδαία» (Χατζής 43). Τσακωνόταν με τους γύρω της, δεν ήταν η καλύτερη συνεργάτις και δε διέθετε καμία πνευματικότητα ούτε εικόνα για τις μεγάλες ιδέες και τα ερωτήματα που απασχολούν τον άνθρωπο. Ήταν «ένα γύναιο αδιανόητο» (Χατζής 44). Και στην ιδιωτική της ζωή δεν ήταν η μοέμισσα καλλιτέχνης, αλλά αντίθετα είχε κακό γούστο, κακές συνήθειες και μια αδικαιολόγητη

τσιγκουνιά, αν και δεν ήταν μεγάλης ηλικίας (Χατζής 44). Άνθρωπος και καλλιτέχνης συνυπάρχουν σωματικά, αλλά είναι δυο διαφορετικές οντότητες είτε μερικώς είτε ολοκληρωτικά (Καστρινάκη, «Εσταυρωμένος καλλιτέχνης» 61). Στο σημείο αυτό ο συγγραφέας οδηγεί τον δισμό ανάμεσα στην ανθρώπινη και την καλλιτεχνική φύση του ατόμου στα άκρα, θυμίζοντας το κείμενο του Jorge Luis Borges “Borges y Yo”, από τη συλλογή *Ficciones* (1944).

Αναφερόμενος στη γυναικεία υπόσταση της Ιζαμπέλας, ο αφηγητής χρησιμοποιεί υποθετικό και όχι καταφατικό λόγο. Αν είχε, δηλαδή ερωτική ζωή, θα ήταν εξίσου «χυδαία, ζωώδικο αρπακτική». Ως γυναίκα ήταν άσχημη, αδιάφορη,

...καμία γραμμή ξεχωριστής ομορφιάς, κανένα σημάδι μεγαλοφυΐας, τρέλας, εκμαυλισμού, δύναμης εσωτερικής, ταραχής, ένα κεφάλι κοινότατο. Είταν απλούστατα έξω από τα σύμβολα που ξέρουμε, τα σημάδια, τα στοιχεία της ερωτικής έλξης, της ερωτικής ζωής, αμίλητα δάχτυλα... κακόγουστα πάντα ντυμένη, λίγο βρώμικη ... -εμένα μου ‘δωσε την εντύπωση πως δεν είχε καμία συνείδηση της γυναικείας της υπόστασης – και δεν είχε και καμία ψυχική περιπλοκή γι’ αυτή τη θηλυκή της αναξιοσύνη (Χατζής 45-46).

Παρά το γεγονός ότι έχουμε πάντοτε το βλέμμα ενός αφηγητή άντρα, ο οποίος μπορεί να αναμένει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά θηλυκότητας, ταιριαστά με τη γυναικεία φύση (διανοητό φύλο), και κοινωνικά προκαθορισμένα (Butler 43), δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η αντίστιξη ανάμεσα στην Ιζαμπέλα-γλύπτρια και την Ιζαμπέλα-γυναίκα. Η γλύπτρια είναι μια εξέχουσα και θετική προσωπικότητα, ενώ η γυναίκα διαθέτει μόνο αρνητικά χαρακτηριστικά. Με αυτόν τον τρόπο, δικαιολογείται η δοκιμακή εισαγωγή του αφηγητή. Η Ιζαμπέλα-γλύπτρια αναδημιουργεί και δίνει τάξη με τη γλυπτική στον αχανή κόσμο, αυτόν που αντιπροσωπεύει η Ιζαμπέλα-γυναίκα, διαφορά που μπορεί να παρατηρήσει μόνον ο αφηγητής, ως εκπρόσωπος του

καθημερινού, πολιτισμένου, κοινωνικοποιημένου κόσμου (Σέββα 36). Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι η σιωπή της Ιζαμπέλας είναι πιθανόν να οφείλεται είτε σε έλλειψη μόρφωσης είτε στα στερεότυπα της πατριαρχικής κοινωνίας, που δεν επέτρεπε την ελεύθερη έκφραση της γυναίκας (Σταυροπούλου 212).

Όταν η Ιζαμπέλα φτάνει στην ηλικία των σαράντα, γνωρίζει τον μετέπειτα σύζυγό της. Μηχανικός, με καλή θέση στο υπουργείο ως γεωπόνος-μηχανικός, είναι «ωραίος σαν άντρας ... ντύσιμο, λόγια του –μετρημένα- σχέσεις του πράξεις του- είταν ακριβώς αυτό- ο σουλουπωμένος άνθρωπος» (Χατζής 46) μια εικόνα εντελώς αντίθετη από αυτή της Ιζαμπέλας. Ο σύζυγός της «της έδειξε τον δρόμο όλα να μπαίνουνε και γ' αυτήν σε μια νέα τάξη» (Χατζής 47) και ως εκ τούτου οργάνωσε καλύτερα την καλλιτεχνική της δραστηριότητα. Παράλληλα, άλλαξε τη συμπεριφορά της προς τον αφηγητή, αναζητώντας μια προσπάθεια προσέγγισής του, που, μέχρι τότε, λόγω έλλειψης οικειότητας, απέφευγε αμήχανα ακόμα και την οπτική επαφή (Χατζής 46-47). Η Ιζαμπέλα εισήλθε σε νέους ρόλους, έγινε Ιζαμπέλα-σύζυγος και Ιζαμπέλα-γυναίκα με τρόπο διαφορετικό, σα να διδάχτηκε τις πολιτισμικές συμβάσεις που απαιτούσε η θέση της ως γυναίκα. Γι' αυτό και άλλαξε η σχέση της με τον αφηγητή, περνώντας από τη σχέση δασκάλου - μαθητή στη σχέση ετεροφύλων, στη σχέση άντρα και γυναίκας (Σέββα 45).

Ο γάμος, η συζυγική σχέση, η ανακάλυψη μιας κρυμμένης θηλυκότητας έχουν συνέπειες και στην καλλιτεχνική της δραστηριότητα. Ο αφηγητής περιγράφει τα έργα της έγγαμης περιόδου:

Και τότες είδα. Είδα τα έργα της των δύο τελευταίων χρόνων – των χρόνων της καλής της ζωής, της τάξης, της ευτυχίας της. Πάνω σ' όλα τους είδα –δεν χρειαζότανε να προσέξω– την ίδια διαταραχή των όγκων – δεν ισορροπούσαν ... Κάτι ξέφευγε από παντού. Οι σοφές, μυστικές εκείνες αντιστοιχίες των παλιών της έργων, δεν ήταν πια σε κανένα απ' τα έργα των δύο αυτών χρόνων. Ακόμα χειρότερα –μια εκζήτηση– θελημένη ή αθέλητη –

ερχόταν τώρα ν' αντικαταστήσει τον ρυθμό των παλιών της έργων. Η αφαίρεση γινότανε τώρα αυθαιρεσία... (Χατζής 48)

Η Ιζαμπέλα στα χρόνια της ευτυχίας χάνει την έμπνευσή της. Ταυτόχρονα, το έργο της αλλάζει χαρακτήρα, αποδιαρθρώνεται. Δημιουργεί ένα έργο διαφορετικό, άτεχνο, με περίεργες μορφές και μέδουσες. Η μέδουσα είναι το σύμβολο της γυναικείας τρέλας, η επανεφεύρεση του γυναικείου εαυτού μακριά από τον άνδρα, η έκσταση της γυναικείας υπόστασης (Τσιντώνη 13-14). Ο γάμος ως κοινωνική σύμβαση και υποταγή σε ρόλους και κανόνες συμπεριφοράς ευθύνεται για την αλλαγή της καλλιτέχνιδας. Γενικότερα, στο έργο του Χατζή η αναζήτηση της ευτυχίας ποτέ δεν είναι πλήρης. Έτσι, και η Ιζαμπέλα, όταν βρίσκει την προσωπική ευτυχία, χάνει έναν άλλον άξονα του εαυτού της, αυτόν της καλλιτέχνιδας (Μηλιώτης 113).

Η Ιζαμπέλα έχει πλήρη επίγνωση αυτής της αλλαγής. Ο αφηγητής, όμως, δυσκολεύεται να εκφραστεί, δεδομένου μάλιστα ότι δεν είναι ειδικός, όπως εξ αρχής είχε δηλώσει στην παρουσίαση του εαυτού του (Χατζής 35-38). Ως καλλιτέχνης, η Ιζαμπέλα έχει συνείδηση της δημιουργίας της, όπως κάθε καλλιτέχνης, που ακόμα κι όταν νιώθει ότι το έργο του ξεστρατίζει, δε θέλει να το ξέρει, αλλά ενδιαφέρεται να δει αν υπάρχουν άνθρωποι που το προσέχουν. Η σχέση δασκάλου-μαθητή, που υπήρχε πριν τον γάμο της Ιζαμπέλας, επανέρχεται. Η πνευματική επαφή αποκαθίσταται, έστω και χωρίς λόγια, και είναι πιο αληθινή από την επαφή των ετερόφυλων που προκαλούσε αμηχανία. Οι δυο συνομιλητές αφηγητής-μαθητής και γλύπτρια-δάσκαλος επικοινωνούν πλέον χωρίς αμηχανία, παρά τη σιωπή που επικρατεί ανάμεσά τους.

Και με ρώτησε τότες – εμένα!... πώς τα βρίσκω τα νέα της έργα. Έτσι που στεκόμασταν ο ένας αντίκρυ στον άλλο, ο ερασιτέχνης εγώ, ανεύθυνος και παρείσακτος, ένοιωσα τότες επάνω μου τι `ναι το βάρος της δικής σου ευθύνης. Δεν είπα τα συνηθισμένα, τ' αδιάφορα λόγια, πως τάχα μ' αρέσουν πολύ, και τα τέτοια. Στεκόμουν έτσι. Σήκωσα τα μάτια μου και την κοίταξα μέσα στα δικά της, επίμονα, θαρρετά και δεν είπα τίποτα. Κατέβασε τα

μάτια της – στεκόταν εκεί σαν ένα παιδάκι που το μαλώσαν και ντρέπεται. Δε μπορούσα ν' αμφιβάλω πως το 'ξερε πια, το 'χε δει και κείνη πως κάτι δεν πήγαινε καλά με το έργο της μέσα στα χρόνια της ευτυχίας, μέσα απ' τα χρόνια της ευτυχίας. Και σκεφτόμουν – η ανταπόδοση που 'χε βρει στη ζωή, η προσαρμογή της, η δική της ισορροπία τ' αχρήστευε, λοιπόν, τώρα το έργο της; Το 'ξερε; Το 'ξερε. Σίγουρα. Δεν μ' είχε καλέσει για να το μάθει από μένα. Όσο το σκέφτομαι τώρα, μπορώ να βλέπω πως η μεγάλη της ανάγκη της στιγμής εκείνης ήταν να ξέρει αν υπάρχει στ' αλήθεια (Χατζής 49)

Η μόνη λύση για την Ιζαμπέλα είναι η επιστροφή της στην αρχική της κατάσταση. Σκότωσε τον σύζυγό της, κατέστρεψε τα έργα που είχε δημιουργήσει τον τελευταίο καιρό και στο δικαστήριο παρέμεινε σιωπηλή, χωρίς να απολογηθεί· δέχτηκε εξίσου σιωπηλά και στωικά την καταδίκη της σε ισόβια κάθειρξη. Ο αφηγητής ένιωσε τύψεις στη σκέψη ότι την οδήγησε έμμεσα στο έγκλημα, επειδή δεν της μίλησε για την ομορφιά των έργων της. Παραβρέθηκε, όμως, στη δίκη και προσπάθησε να εξηγήσει από τη δική του μεριά το έγκλημα (Χατζής 50-51). Στο σημείο αυτό, του φόνου και της δίκης, η Ιζαμπέλα πέρασε το όριο ανάμεσα στην κυριολεκτική και στη μεταφορική έννοια της τρέλας. Και αυτό δεν οφείλεται στο ότι έχει τη δική της ιδιόρρυθμη, προσωπική, δημιουργική και αντισυμβατική στάση απέναντι στον κόσμο. Τώρα δεν είναι απλά μια εκκεντρική προσωπικότητα, αλλά μια εγκληματίας για τον νόμο και την ιατρική. «Κυριολεκτικά τρελή» οδηγήθηκε στο έγκλημα και η κατάστασή της κρίθηκε με όρους ψυχιατρικούς. Η σχέση της με τον σύζυγό της διαταράχθηκε στον έσχατο βαθμό και ο εσωτερικός δυσμός της κρίθηκε σχιζοφρενικός και διαταραγμένος (Τσαγκαράκη 10). Η Ιζαμπέλα μένει σιωπηλή. Η πράξη της ήταν συνειδητή, με στόχο να απελευθερωθεί. Στην περίπτωση της δεν υπάρχει ο φόβος ή η σεμνότητα, λόγοι για τους οποίους μια γυναίκα παραμένει σιωπηλή (Σταυροπούλου 212). Αντίθετα, δεν αισθανόταν την ανάγκη να λογοδοτήσει σε κανένα, αρκούσε ο εαυτός της (Τσιντώνη 45). Ο συγγραφέας, στο σημείο αυτό, ενδόμυχα παραλληλίζει την Ιζαμπέλα με τους

συντρόφους του, παλιούς συναγωνιστές, που δικάστηκαν σε διάφορα δικαστήρια όλα εκείνα τα χρόνια των διώξεων μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο και προτίμησαν να σιωπήσουν από το να καταδώσουν τους συντρόφους τους (Καστρινάκη, «Εσταυρωμένος καλλιτέχνης» 70).

Αξίζει να σχολιαστεί το όργανο του φόνου. Θεωρώντας τον γάμο της εμπόδιο, η Ιζαμπέλα απαλλάχτηκε απ' αυτόν, δολοφονώντας τον σύζυγό με το όργανο της δημιουργίας, το σφυρί. Η πράξη της αποτελεί μια ιδιότυπη κάθαρση, που αποκατέστησε την εσωτερική της ισορροπία (Σέββα 50), καθώς η Ιζαμπέλα στη φυλακή θα ξαναγυρίσει στις παλιές της συνήθειες, τους τσακωμούς, τις μικρότητες αλλά όχι στη γλυπτική (Χατζής 51).

Ο εγκλεισμός της Ιζαμπέλας, αργότερα, στο φρενοκομείο της έδωσε την ευκαιρία να έχει ξανά ένα δικό της εργαστήριο γλυπτικής, έστω κι αν τώρα οι συνθήκες δημιουργίας είναι διαφορετικές. Το εργαστήριο στήνεται από επιστημονική περιέργεια ενός καθηγητή. Τα έργα της, όμως, δεν τα είδε κανείς άλλος εκτός από το προσωπικό του νοσοκομείου και τους άλλους τρόφιμους, που ενημέρωσαν τον αφηγητή για τις δημιουργίες της Ιζαμπέλας. Πρόκειται για γυναικείες μορφές, από πηλό αυτή τη φορά, υλικό που καταστρέφεται εύκολα:

Ο πηλός άρχισε να μουλιάζει, τα νερά που τρέχαν γλύφανε τα προπλάσματα, οι γραμμές χανόντανε, τα κομμάτια του πηλού άρχισαν και ξεκολλούσαν. Έτρεξε φαίνεται στο μεσαίο τ' άγαλμα και τ' αγκάλιασε με τα μικρά της τα χέρια. Οι νοσοκόμοι που φτάσαν σε λίγο – την είδαν πεσμένη πάνω στ' άγαλμα που γινόταν ένας σωρός από λάσπη – και το ξέσκιζε κι αυτή με τα νύχια της, ουρλιάζοντας άναρθρα (Χατζής 52)

Η καταστροφή του έργου της Ιζαμπέλας της έδωσε και το οριστικό χτύπημα, οδηγώντας την στην τρέλα και, εν τέλει, κλεισμένη στο άσυλο ανιάτων, στον θάνατο μέσα σ' έναν χρόνο. Από όλο το έργο της μέσα στη φυλακή, σώθηκε μόνο ένα άγαλμα.

Όταν ο αφηγητής είδε αργότερα το άγαλμα, που έμοιαζε με σταυρό, τον έκανε να τη φανταστεί αναπαυμένη πια κάτω από αυτό τον σταυρό (Χατζής 52-53).

Η πράξη της Ιζαμπέλας, αλλάζει την οπτική του αφηγητή. Τώρα η ηρωίδα *οράται* ως άνθρωπος, με πλήρη συνείδηση της ευθύνης της απέναντι στην τέχνη. Στην κοινωνία, η Ιζαμπέλα ήταν λειψή, καθώς έπρεπε να είναι πρώτα γυναίκα, διαφορετικά ως καλλιτέχνις δε μπορούσε να γίνει αποδεκτή· ο δυισμός της δεν γινόταν δεκτός (Τσιντώνη 46). Αυτόν τον δυισμό τον καταλύει η φρικτή της πράξη, γιατί μ' αυτήν απέδειξε πόσο αφοσιωμένη ήταν στο υψηλό της ιδανικό, «την ασίγαστη ανημέρευτη προσπάθεια του ανθρώπου για την ομορφιά, την τέχνη, την ευτυχία... η μαρτυρική μορφή της Ιζαμπέλας Μόλναρ υψώθηκε μέσα μας σαν ένα σύμβολο της αφοσίωσης, της συνείδησης και της ευθύνης» (Χατζής 53). Αυτό που έβλεπε μέσα στη γλυπτική της, «την προσπάθεια για τη δική της την ύπαρξη μέσα από νέα δημιουργία» (Χατζής 42), την βλέπει τώρα και στη ζωή της. Ελάχιστες, μάλιστα, είναι οι φορές που ο Χατζής στα έργα του δίνει τον λόγο, το προβάδισμα στη γυναίκα. Μια από αυτές είναι η Ιζαμπέλα Μόλναρ, όπως επίσης και η Αυγερινή, πρωταγωνίστρια της *Φωτιάς*, που μυείται τόσο στην Αντίσταση όσο και στον κόσμο των ανδρών. Η Ιζαμπέλα είναι αυτόνομη καλλιτέχνις και αυτόνομη θέλει τελικά να παραμείνει. Και στις δυο περιπτώσεις η γυναίκα, όσο κι αν υποτιμάται την εποχή που γράφονται τα κείμενα, ανάγεται τελικά σε υπόδειγμα για τον άνδρα, σε ήρωα θετικό (Καστρινάκη, 1940-1950 199).

Ο Χατζής, κατά τη συνήθη πρακτική του, δεν ξεκινά από την κοινωνία, αλλά μέσα από ατομικές περιπτώσεις διερευνά τη σχέση του ατόμου με την κοινωνία, τις συμπεριφορές και τις στάσεις (Τζιόβας, *Άλλος Εαυτός* 438-439). Η Ιζαμπέλα είναι η ηρωίδα του Rimbaud, ο/η καλλιτέχνης που σκοτώνει για την τέχνη, που γίνεται όργανο της ίδιας του της τέχνης (Καστρινάκη, «Εσταυρωμένος καλλιτέχνης» 62). Δεν είναι

τυχαία η προμετωπίδα του διηγήματος, όπου ο Χατζής χρησιμοποιεί απόσπασμα από τον Rimbaud. Ωστόσο, αν ο αφηγητής βλέπει την Ιζαμπέλα ως μαρτυρική μορφή, μελετητές όπως ο Πασχαλίδης, τη βλέπουν να τιμωρείται εξαιτίας της *ύβρεώς* της, της αδυναμίας της να εξισορροπήσει, δηλαδή, την τέχνη και τη ζωή (Πασχαλίδης 163).

Ακόμα, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η ελευθερία γνώμης και άποψης κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης ώθησαν τον Χατζή, μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, να γκρεμίσει με μια «σφυριά» -όπως η Ιζαμπέλα- την καταπίεση και τον έλεγχο που ασκούσαν στην τέχνη του και στο έργο του, όλα τα προηγούμενα χρόνια, τα κομμουνιστικά καθεστώτα στα οποία έζησε, σημείο στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί (Καστρινάκη, «Εσταυρωμένος καλλιτέχνης» 68). Η Ιζαμπέλα δεν είναι μόνιμα βίαιη, ξεσπά και μετέπειτα μένει σιωπηλή, δεν εξηγεί, δεν «μαρτυρά». Το ίδιο, ίσως, κάνει ο Χατζής για τη δική του τέχνη, που χρειάστηκε να υπερβεί πολλούς σκοπέλους, καθώς οι κάθε λογής λογοκρισίες στην εξορία, από το κόμμα, από τις πολιτικές εξελίξεις και τα ματαιωμένα οράματα, περιόρισαν τη δημιουργικότητά του και με το σφυρί της Ιζαμπέλας νιώθει σα να απελευθερώνεται από τα δικά του όρια, τα έξωθεν επιβεβλημένα (Δρακονταειδής 39-40).

Ξεκινώντας τη μελέτη του διηγήματος αναφερθήκαμε στον τίτλο του, με τον διαφορούμενο χαρακτήρα του. Διαφορούμενη είναι και η σχέση τελικά με την τέχνη και την καλλιτεχνική ελευθερία, όπως δείχνει η περίπτωση της Ιζαμπέλας Μόλναρ. Ως καλλιτέχνης, η Ιζαμπέλα αναδιαμορφώνει τον κόσμο με τη στάση της, την καλλιτεχνική της πορεία, τη συμπεριφορά της μέσα στο γάμο της· παντού και σε κάθε περίπτωση παίζει με την ελευθερία και τα όρια του κόσμου, η ελευθερία της είναι η έμπνευση και το έργο της, όπως ήθελε και ο Rimbaud, του οποίου τους στίχους χρησιμοποιεί ο Χατζής στην προμετωπίδα του διηγήματος. Είναι, λοιπόν, η μοίρα της η καλλιτεχνική της ελευθερία (Βρεττός 300). Από την άλλη πλευρά, η «καλλιτεχνική ύβρις» της, όπως

την αποκαλεί ο Πασχαλίδης, είναι ό,τι την οδηγεί στην καταδίκη της, τόσο τη νομική όσο και την ιατρική. Γι' αυτό και θεωρεί ότι ο Χατζής καταδικάζει τη στάση της αυτή, επιβάλλοντας της τον σωφρονισμό, στην φυλακή και στο ψυχιατρείο (Πασχαλίδης 163). Κατ' επέκταση, ακόμα και ο ίδιος ο Χατζής ίσως να θεώρησε ότι με το διήγημά του αυτό υπερέβη τα εσκαμμένα –όπως αναφέραμε λίγο πριν- και, με την καταδίκη της ηρωΐδας του, υπενθυμίζει στον εαυτό του τα δικά του όρια.

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Δύο κείμενα για την τέχνη

Η επιλογή των δύο κειμένων, του “El Cuentero” του Onelio Jorge Cardoso και του «Φονικού της Ιζαμπέλας Μόλναρ», του Δημήτρη Χατζή, για μελέτη και σύγκριση βασίστηκε στο κοινό τους μοτίβο, την τέχνη, καθώς και στο γεγονός ότι πρόκειται για δυο σύγχρονους μεταξύ τους αλλά και ως προς την εποχή μας συγγραφείς³². Μελετώντας την εργοβιογραφία τους, διαπιστώνεται ότι η λογοτεχνική τους παραγωγή, η οποία εκτείνεται από το 1940 έως το 1980, αφορά στον ίδιο σύγχρονο κόσμο. Επίσης, οι δυο συγγραφείς μοιράζονται τις ίδιες πολιτικές ιδέες, ανήκουν στον χώρο της Αριστεράς και αγωνίζονται ο καθένας στη χώρα του για την επικράτηση της πολιτικής τους κοσμοθεωρίας, με τις όποιες συνέπειες επιφυλάσσουν στον καθένα οι ιδιαίτερες καταστάσεις στη χώρα τους. Τέλος, και οι δυο έχουν στρέψει το ενδιαφέρον τους στον διαφωτισμό των συμπατριωτών τους. Η πνευματική τους δράση στοχεύει στην πνευματική εκλαΐκευση και την ανόρθωση του πνευματικού επιπέδου των μη προνομιούχων κοινωνικών στρωμάτων της πατρίδας τους. Ταυτόχρονα, βέβαια, ο Χατζής, εξαιτίας της εξορίας του, ασχολήθηκε και με τη γνωριμία των ξένων κοινών με την ελληνική λογοτεχνία και πολιτισμό.

Στα δυο έργα είναι έντονη η παρουσία ενός αφηγητή, ο οποίος διηγείται γεγονότα που ήδη συνέβησαν. Στην περίπτωση του “El Cuentero”, ο αφηγητής συμμετέχει στην ιστορία, αλλά η γνώμη του δεν έχει βαρύνουσα σημασία, καθώς μόνο προς το τέλος του διηγήματος εύχεται να δεχτεί ο Juan Candela να ξαναρχίσει τις ιστορίες του στη βραδινή ομήγυρη. Αντίθετα, στο «Φονικό της Ιζαμπέλας Μόλναρ», ο

³² Ο Onelio Jorge Onelio Cardoso γεννήθηκε το 1914 και πέθανε το 1986, ενώ ο Δημήτρης Χατζής γεννήθηκε το 1913 και πέθανε το 1981.

αφηγητής έχει σχεδόν ισότιμο ρόλο με την πρωταγωνίστρια. Μετά την παρουσίαση του εαυτού του –παρουσίαση που απουσιάζει από το “El Cuentero”- ο αφηγητής δίνει μια μικρή διάλεξη περί της γλυπτικής, ενώ αργότερα θα εκφράσει –ανάλογα με το δημιουργικό και προσωπικό στάδιο της γλύπτριας- και την προσωπική του γνώμη για τα έργα, είτε θετική και επαινετική είτε αρνητική.

Οι δυο καλλιτέχνες, ο Juan Candela και η Ιζαμπέλα Μόλναρ χρησιμοποιούν μια συγκεκριμένη τέχνη, μέσα από την οποία εκφράζονται και προσφέρουν τη δική τους θέαση του κόσμου. Κατά μία έννοια, και οι δυο απομακρύνονται από την ιστορία και την ιστορική πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, τόσο οι ιστορίες του Juan Candela είναι εμπνευσμένες είτε από προσωπικές του μνήμες είτε από ιστορικά γεγονότα, όσο και τα αγάλματα της Ιζαμπέλας Μόλναρ εκκινούν από την αρχαιοελληνική τέχνη, ακόμα και την περίοδο που τα έργα της φαντάζουν άτεχνα. Κατά μία έννοια, λοιπόν, το παρελθόν σημαδεύει και τους δύο.

Το γεγονός ότι έχουμε δυο διαφορετικές τέχνες καθιστά ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα τη σύγκριση των δύο διηγημάτων. Ο Jorge Cardoso, μέσα από τον ήρωά του, προβάλλει τα χαρακτηριστικά της τέχνης της αφήγησης, την οποία εξασκεί και ο ίδιος. Η τέχνη οφείλει να αναπαριστά, αλλά όχι να καθρεφτίζει, να αναδημιουργεί, χωρίς να γίνεται ψεύτικη, όσο κι αν δείχνει τέτοια στα μάτια των άλλων. Το ίδιο συμβαίνει και στο διήγημα του Χατζή. Οι γυναικείες μορφές της Ιζαμπέλας δεν είναι γυναίκες οι ίδιες, είναι αναδημιουργημένη πραγματικότητα μέσα από τη ματιά του καλλιτέχνη. Συνεπώς, και οι δυο συγγραφείς συμφωνούν στο ότι η τέχνη δε μπορεί να είναι αντιγραφή της πραγματικότητας, αντίθετα, βασίζεται στην προσωπική παρέμβαση του καλλιτέχνη πάνω σε αυτή.

Εδώ, όμως, έγκειται και μια διαφορά. Ο Jorge Cardoso επιλέγει μέσω του Juan Candela να μιλήσει ο ίδιος για την τέχνη του. Αντίθετα, ο Δημήτρης Χατζής

εκφράζεται υπογείως και υπόρρητα, αλληγορικά και υπαινικτικά και για το δικό του έργο, μέσω της Ιζαμπέλας Μόλναρ και του αφηγητή, διασπάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο και τη δική του προσωπικότητα. Η διαφορά αυτή οφείλεται, πιθανότατα, στα βιώματα των δυο συγγραφέων. Ο Jorge Cardoso δεν εξορίστηκε ποτέ. Επιπλέον, μετά την επιτυχή έκβαση της Κουβανικής Επανάστασης του 1959, ανέλαβε διάφορες θέσεις στον πολιτιστικό χώρο της πατρίδας του και τις δεκαετίες του 1960 και 1970 είχε πλούσια συγγραφική και εκδοτική παραγωγή. Αντίθετα, ο Δημήτρης Χατζής εξορίστηκε αρχικά στο εσωτερικό της πατρίδας του και, εν συνεχεία, αναγκάστηκε να φύγει για τις χώρες του ανατολικού συνασπισμού, μετά τη λιποταξία του και τις συνακόλουθες καταδίκη εις θάνατον και στέρηση της ελληνικής ιθαγένειας. Ακόμα, όμως, και ως εξόριστος και φίλος των εκεί καθεστώτων, η συγγραφική του δράση δεν ήταν ελεύθερη. Σε αντίθεση, λοιπόν, με τον Jorge Cardoso, που μπορούσε να μιλήσει απρόσκοπτα για την τέχνη του, ο Δημήτρης Χατζής αναγκάστηκε να καταφύγει σε συγγραφικά τεχνάσματα και αναλογίες.

Οι δυο καλλιτέχνες, πρωταγωνιστές των δύο διηγημάτων, χρησιμοποιούν την τέχνη τους για να προκαλέσουν εντύπωση και να γίνουν αποδεκτοί και θαυμαστοί από τους γύρω τους. Η παρέα που ακούει τις ιστορίες του Juan Candela κάποια στιγμή δυσανασχετεί από την υπερβολή ή το ψέμα των ιστοριών και «αποσύρει τον θαυμασμό της», αναγκάζοντας τον Juan να σιωπήσει. Θεωρούν ότι ο Juan ασκεί εξουσία επάνω τους και με αυτόν τον τρόπο «εξεγείρονται». Από την άλλη, η Ιζαμπέλα έχει συνείδηση της τέχνης της, καταλαβαίνει πότε αποσπά τον έπαινο και πότε χάνεται η έμπνευση. Δεν ασκεί εξουσία με τον ίδιο τρόπο του Juan. Ασκεί, όμως, τη γοητεία της γλύπτριας, την οποία δεν ασκεί ως γυναίκα, και γι' αυτό, όταν αλλάζουν οι συνθήκες της ζωής της, τροποποιούνται και αυτοί οι ρόλοι, της γυναίκας και της καλλιτέχνιδας

Επιπλέον, είναι διαφορετική και η στάση των ηρώων απέναντι στο όργανο της τέχνης τους. Η Ιζαμπέλα χρησιμοποίησε το όργανο της τέχνης της με αμφίσημο τρόπο, της δημιουργίας και του φόνου. Ο Juan, όταν βρέθηκε σε ανάλογη κατάσταση, δεν κατέληξε στο φόνου. Όταν αμφισβητήθηκε, απείλησε με ένα συμβατικό όπλο, ένα μαχαίρι, και αποχώρησε, χωρίς να διαπράξει φόνου, μένοντας μόνο στο επίπεδο της απειλής. Αυτή η διαφορά μπορεί να οφείλεται και στη διαφορετική φύση των οργάνων της τέχνης του καθενός. Το σφυρί μπορεί να οδηγήσει στον φυσικό θάνατο και τη δολοφονία, οι λέξεις, όμως, δε μπορούν να προκαλέσουν άμεσα τον φυσικό θάνατο.

Το ζήτημα της τρέλας, επίσης, βρίσκεται σε διαφορετικά επίπεδα. Ο Juan Candela δε φτάνει στα άκρα, απειλεί, αλλά δε σκοτώνει και αποσύρεται. Παραμένει ένας εκκεντρικός και ονειροπόλος, ένας μεταφορικά τρελός. Η Ιζαμπέλα ξεπερνά το όριο της μεταφοράς, τρελαίνεται και σκοτώνει τον σύζυγό της.

Η διαφορετική στάση των ηρώων μπορεί να εξηγηθεί ενδεχομένως με βάση το φύλο τους και τα στερεότυπα της κοινωνίας, εντός της οποίας ζουν. Ο Juan ως άντρας μπορεί να ζει και να κάνει όποια σχόλια επιθυμεί και διαρκώς να βρίσκεται σε ανταγωνισμό με άλλους άντρες, ενώ η χρήση όπλου και απειλής είναι μέσα στα ανδρικά χαρακτηριστικά, στον έμφυλο ρόλο του. Η γυναίκα, η Ιζαμπέλα, οφείλει να διαθέτει όσα χαρακτηριστικά απορρέουν από τις κοινωνικές προσδοκίες και τον ρόλο της. Συνεπώς, επειδή ο ρόλος της γυναίκας δε συμβιβάζεται κοινωνικά με αυτόν της καλλιτέχνης, είναι αναγκασμένη να προχωρήσει πιο πέρα από το ανδρικό πρότυπο για να επιτύχει την προσωπική της κάθαρση. Επιπλέον, η Ιζαμπέλα θα καταλήξει τρελή με την ιατρική και τη νομική διάσταση του όρου, κάτι που δε συμβαίνει στην περίπτωση του Juan Candela.

Η σύγκριση δυο συγγραφέων με τους ήρωές τους και τις αντιλήψεις τους, παρά το γεγονός ότι είναι σύγχρονοι και πολιτικά ομογάλακτοι, δεν είναι, λοιπόν, απλή.

Τη συγγραφή, την τέχνη εν γένει, την επηρεάζουν τα ιδιαίτερα βιώματα και οι παραδόσεις, το γενικότερο κοινωνικό, πολιτικό πλαίσιο, το πλαίσιο ελευθερίας λόγου. Μέσα σε αυτές τις γενικές γραμμές, το άτομο, για να μη συνθλιβεί, διαμορφώνει τις δικές του στρατηγικές έκφρασης, επιβίωσης, οργάνωσης της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας. Οι δυο συγγραφείς, μολονότι, δεν απομακρύνονται από την πραγματικότητα, δεν είναι απλοί φωτογράφοι της. Είναι προσωπικοί δημιουργοί, σημαντικοί και οι δυο για τη λογοτεχνία της χώρας τους και διεκδικούν τον δικό τους χώρο μέσα στο περιβάλλον όπου ζουν, ακριβώς όπως και οι ήρωες τους οποίους δημιουργούν.

6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανδρουλιδάκης, Κωνσταντίνος. *Καντιανή Ηθική. Θεμελιώδη Ζητήματα και Προοπτικές*. Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2010.
- Αντωνοπούλου, Αναστασία, Κατερίνα Καρακάση και Εύη Πετροπούλου, *Συγκριτολογία*, Αθήνα, Σύλλογος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.
- Αποστολίδου, Βενετία «Ο Δημήτρης Χατζής ανάμεσα στην ιστορία και τη λύπη.» *Η γραφή και ο καθρέφτης. Λογοτεχνία και κριτική*, επιμέλεια Μισέλ Φάις, Αθήνα, Πόλις, 2002, σσ. 27-48.
- ---. *Λογοτεχνία και Ιστορία στη μεταπολεμική Αριστερά. Η παρέμβαση του Δημήτρη Χατζή, 1947-1981*. Αθήνα, Πόλις, 2003.
- ---. *Τραύμα και μνήμη. Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*. Αθήνα, Πόλις, 2010.
- Αραμπατζή, Χριστίνα. *Δημήτρης Χατζής: Η μετάβαση από την παραδοσιακή στη σύγχρονη κοινωνία*. Θεσσαλονίκη, Ζήτη, 2011.
- Αρβανιτάκης, Χαράλαμπος-Ιωάννης. *Η αρχαιολογία της γνώσης και τα όρια της γλώσσας: Η φουκωική σκέψη για το υποκείμενο, την εξουσία και τον λόγο*. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Αθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 2019, στην ιστοσελίδα
<http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&pid=iid:18952&lang=>
- Βασιλάκη, Μαρία. Εισαγωγή. *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, επιμέλεια Μαρία Βασιλάκη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997. σσ. 1-10.

- Βερέμης, Θάνος, και Ιωάννης Κολιόπουλος. *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια από το 1821 μέχρι σήμερα*. Αθήνα, Καστανιώτης, 2006.
- Βρεττός, Σπύρος. «Ο δρόμος προς την ελευθερία και η ανθρώπινη μοίρα στο λογοτεχνικό έργο του Δημήτρη Χατζή» *Δημήτρης Χατζής. Μια συνείδηση της ρωμοσύνης*, επιμέλεια Γιάννης Σπαθάς, Αντώνης Σκιαθάς. Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1999, σσ. 298-305
- Γούλα-Μητάκου, Ξένη. «Απόηχοι της δόξας του Ρεμπώ στην Ελλάδα.» *Διαβάζω* 305, 17 Φεβρουαρίου 1993, σσ. 66-75.
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος. *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*. Αθήνα, Άγρα, 2004.
- ---. *Ιστορία της Τέχνης. Η γέννηση μιας επιστήμης από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*. Αθήνα, Άγρα, 2013.
- Δρακονταειδής, Φίλιππος. «Η λογοτεχνία του Δ. Χατζή ως ηθική στάση.» *Διαβάζω* 180, 9 Δεκεμβρίου 1987, σσ. 39-40.
- Θουκυδίδης, *Ιστορία*. Μετάφραση Ελευθέριος Βενιζέλος. Αθήνα, Μεταίχμιο, 2019.
- Καστρινάκη, Αγγέλα. *Η φωνή του γενέθλιου τόπου. Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα, Πόλις, 1995.
- ---. «Το παράξενο φονικό της Ιζαμπέλας Μόλναρ ή ο εσταυρωμένος καλλιτέχνης.» *Νέα Εστία*, 1792, Ιανουάριος 2005, σσ. 58-72.
- ---. *Η λογοτεχνία στην δεκαετία 1940-1950*, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/167/1/Kastrinaki_logotexnia_de_kaetia_1940.pdf
- Κιοσσές, Σπυρίδων. *Το γυναικείο Bildungsroman στη νέα ελληνική λογοτεχνία. Παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας*

- κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο. Βόλος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας
Διδακτορική Διατριβή, 2008, <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/handle/11615/41289>
- Κοκκορού-Αλευρά, Γεωργία. *Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*. Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1995.
 - Κόντης, Βασίλειος. «Η περίοδος του Εμφυλίου Πολέμου.» *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 2000, σσ. 120-158.
 - Κωστής, Κώστας. «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας». *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 19^{ος} – 21^{ος} αιώνας*. Αθήνα, Πόλις, 2014.
 - Κωστόπουλος, Αλέξανδρος. *Γέφυρες συνεργασίας. Σχέδιο Μάρσαλ και Ελλάδα*. Αθήνα, Ίκαρος, 2017.
 - Λαμπράκη Πλάκα, Μαρίνα. Εισαγωγή. *Περί ζωγραφικής, του Λέον Μπαττίστα Αλμπέρτι*, μετάφραση Μαρίνα Λαμπράκη Πλάκα, Αθήνα, Καστανιώτης, 2008 σσ. 13-80.
 - Μαλαφάντης, Κωνσταντίνος. «Το παιδαγωγικό μυθιστόρημα και η εισδοχή στη νεοελληνική λογοτεχνική παράδοση.» *Figura in presentia. Μελέτες αφιερωμένες στον καθηγητή Θανάση Νάκα*, επιμέλεια Κώστας Ντίνας, Αθήνα, Πατάκης, 2018, σσ. 266-284.
 - Μηλιώτης, Κωνσταντίνος. «Δημήτρης Χατζής. Από τη Φωτιά στη 'Νήσο Άνυδρο'.» *Δημήτρης Χατζής. Μια συνείδηση της ρωμοσύνης*, επιμέλεια Γιάννης Σπαθάς, Αντώνης Σκιαθάς, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1999, σσ. 110-120.
 - Νάτσινα, Αναστασία. «Δημήτρης Χατζής.» *Η λογοτεχνία στη μακρά δεκαετία του 1960*, επιμέλεια Αναστασία Νάτσινα, Αγγέλα Καστρινάκη, Γιάννης Δημητρακάκης, Κέλυ Δασκαλά, σσ. 38-43, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/2197/8/00_master_document_na_tsina-KOY.pdf.

- Οικονομίδης, Νίκος. «Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο.» *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, επιμέλεια Μαρία Βασιλάκη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σσ. 107-120.
- Πάνος, Δημήτρης. «Η επικαιρότητα του Δημήτρη Χατζή» *Αντί*, 743-744, 27 Ιουλίου 2001, σσ 55-57.
- Παρίσης Γιάννης, και Νικήτας Παρίσης. *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. Αθήνα, ΟΕΔΒ, 2009.
- Πασχαλίδης, Γρηγόρης. «Σπουδή πάνω στις Σπουδές του Δημήτρη Χατζή.» *Δημήτρης Χατζής. Μια συνείδηση της ρωμοσύνης*, επιμέλεια Γιάννης Σπαθάς, Αντώνης Σκιαθάς. Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1999, σσ. 158-172.
- Πλάτωνος *Πολιτεία*. Εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Νίκος Σκουτερόπουλος, Αθήνα, Πόλις, 2002.
- Πλουτάρχου *Βίοι Παράλληλοι: Περικλής-Φάβιος Μάξιμος*. Πρόλογος,- μετάφραση-επιμέλεια Αθανάσιος Ράπτης, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2006.
- Πολίτης, Λίνος. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1999.
- Ραυτόπουλος, Δημήτρης. *Εμφύλιος και Λογοτεχνία*. Αθήνα, Πατάκης, 2012.
- Σέββα, Ηλιούλα. «Εγώ και το άλλο: Ο παρενδυτικός εαυτός σε μυθιστορήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας.(*Πάπισσα Ιωάννα, Το Φονικό της Ιζαμπέλας Μόλναρ, Ελένη ή Ο Κανένας*)». Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2013.
- Σκάρος, Ζήσης. *Ζητήματα Τέχνης*, Αθήνα, 1983.
- Σταυροπούλου, Ερη, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής (Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, Σπύρος Πλασκοβίτης, Ανδρέας Φραγκιάς, Μάριος Χάκκας, Δημήτρης Χατζής)*. Αθήνα, Σόκολης, 2001.

- Σωτηρόπουλος, Δημήτρης. *Φάσεις και αντιφάσεις του ελληνικού κράτους στον 20^ο αιώνα, 1910-2001*. Αθήνα, Εστία, 2019.
- Τζιόβας, Δημήτρης. *Ο άλλος εαυτός. Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*. Αθήνα, Πόλις, 2009.
- ---. *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας. Από την ερμηνεία στην ηθική*. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018.
- ---. *Ο μύθος της Γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα, Πόλις, 2020.
- Τσαγκαράκη, Μαρία. *Έλληνες λογοτέχνες που «παρεφρόνησαν» την περίοδο 1850-1950*. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Καλαμάτα, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2019, <http://amitos.library.uop.gr/xmlui/handle/123456789/5498>
- Τσιντώνη, Ελένη. *«Από τη σιωπή στην τρέλα»: Τρόποι αναπαράστασης γυναικείων λογοτεχνικών χαρακτήρων*. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2014, https://www.academia.edu/7789460/ΑΠΟ_ΤΗ_ΣΙΩΠΗ_ΣΤΗΝ_ΤΡΕΛΑ_ΤΡΟ_ΠΟΙ_ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ_ΤΩΝ_ΓΥΝΑΙΚΕΙΩΝ_ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ_ΧΑΡ_ΑΚΤΗΡΩΝ
- Τσόλκας, Ιωάννης. *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα, Πεδίο, 2015
- Τσουνάκος, Όθων. «Από την άνοδο της Ενωσης Κέντρου στη Δικτατορία, 1963-1967» *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 2000, σσ. 208-223.
- Τσόκου, Μαρία. *Ana Maria Matute y Onelio Jorge Cardoso. La presencia del personaje niño en sus cuentos*. Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2007.

- Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης. *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεώτερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*. Αθήνα, Πόλις, 2018.
- Χατζηβασιλείου, Ευάνθης. *Εισαγωγή στην Ιστορία του Μεταπολεμικού Κόσμου*. Αθήνα, Πατάκης, 2010.
- Χατζηνικολάου, Νίκος. Εισαγωγή. *Οι βίοι των πλέον εξαιρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων. Οι δυο αφιερώσεις και το προοίμιο του Giorgio Vasari*. Μετάφραση Κώστας Βαλάκας, Νίκος Σκουτέλης, Νίκος Χατζηνικολάου, Αθήνα, Πατάκης, 1997. σσ. ε'-λ'.
- Abrams, Meyer Howard. *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. Μετάφραση Γιάννα Δεληβοριά, Σοφία Χατζηιωαννίδου. Αθήνα, 2^η έκδοση, Πατάκης, 2007.
- Aguilar, Luis. "Cuba, c. 1860-1934." *Historia de América Latina*, vol. 9. *México, América Central y el Caribe, c. 1870-1930*, editada por Leslie Bethell, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 210-239.
- Aguilar, Luis. "Cuba, c. 1860 – c. 1930." *Cuba: a short history*, editada por Leslie Bethell, Cambridge, C.U.P., 1993, pp. 21-56.
- Albrecht, Michael von. *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας*, τόμος Β'. Μετάφραση Δημήτρης Νικήτας, 5^η έκδοση, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.
- Ammerlahn, Helmut. "The marriage of artist novel and Bildungsroman: Goethe's *Wilhelm Meister*, a paradigm in disguise." *German Life and Letters*, vol.59, no.1, January 2006, pp. 25-46.
- Asor Rosa, Alberto. *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*. Μετάφραση Φοίβος Γκικόπουλος, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1998.

- Barry, Peter. *Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*. Μετάφραση Αναστασία Νάτσινα, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2013.
- Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as hero in fiction from Goethe to Joyce*. New York, University Press, 1964.
- Berstein, Serge και Pierre Milza. *Ιστορία της Ευρώπης, τόμος 3, 1919 ως σήμερα, Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης*. Μετάφραση Μιχάλης Κοκολάκης, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1997.
- Beutin, Wolfgang et al. *A History of German Literature. From the Beginnings to the Present Day*. Translated by Clare Krojzl, 4th edition, London Routledge, 1989.
- Brunel, Pierre, Claude Pichois και Michel André Rousseau. *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία;*. Μετάφραση Δημήτρης Αγγελάτος, 7^η έκδοση, Αθήνα, Πατάκης, 2015.
- Butler, Judith. *Αναταραχή Φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*. Μετάφραση Γιώργος Καραμπελιάς, επιμέλεια, εισαγωγή Βενετία Καντσά, επίμετρο Αθηνά Αθανασίου, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2009.
- Chaple Mesa, Sergio. “Cuban literature at the time of the Revolution.” *Estudios avanzados*, vol. 25, no.72, 2011, pp. 131-144.
- Chomsky et al. “Culture and Revolution.” *The Cuba Reader. History, Culture, Politics*, edited by Noam Chomsky, Barry Carr, Pamela Maria Smorkaloff, Duke University Press, 2003, pp. 449-450.
- Cormack, Robin. «Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης.» *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*,

επιμέλεια Μαρία Βασιλάκη, μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σσ. 45-76.

- De Girolami Cheney, Liana. *Giorgio Vasari's Prefaces. Art and Theory*. New York, Peter Lang, 2012.
- Domínguez, César, Haun Saussy and Darío Villanueva. *Introducing Comparative Literature. New trends and approaches*. New York-London, Routledge, 2015.
- ---. *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Traducido por David Mejía, Madrid, Taurus, 2016.
- Domínguez, Jorge. "Cuba since 1959." *Cuba: a short history*, editada por Leslie Bethell, Cambridge, C.U.P., 1993, pp. 95-148.
- Donaire del Yerro, Inmaculada. "La novela de artista y la reformulación de Ricardo Piglia en la sociedad del espectáculo." *UNED Revista Signa* no. 25, 2016, pp. 519-541.
- Drosos, Dimitrios. "La realidad social en la cuentística de Onelio Jorge Cardoso." *Nuevas perspectivas en los cuentos de Onelio Jorge Cardoso*, editado por Efthimia Pandís Pavlakis, Madrid, Ediciones Clásicas, 2016, pp. 13-22.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. 4ta edición, Buenos Aires, Montecasino, Editorial Sudamericana, 1965.
- Foucault, Michel. *Σκέψεις γύρω από τον Μαρξισμό, τη Φαινομενολογία και την Εξουσία*. Μετάφραση Θανάσης Λάγιος. Αθήνα, Futura, 2013.
- Gaius Plinius Secundus (Γάιος Πλίνιος ο Πρεσβύτερος). *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. 35^ο Βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας*. Μετάφραση Τάσος Ρούσσο, Αλέκος Λεβίδης. Αθήνα, Άγρα, 1998.

- García Ronda, Denia. “Prólogo. Onelio en su tiempo.” *Onelio Jorge Cardoso, ‘Cuentos’*, editado por Pilar Fuente. La Habana, Instituto Cubano del Libro Editorial Arte y Literatura, 1975. pp. 5-38.
- ---. “Onelio Jorge Cardoso y el cuento criollista cubano.” *Anales de Literatura Hispanoamericana*. no.27, 1998, pp.189-208.
- Gombrich, Ernst. *To Χρονικό της Τέχνης*. Μετάφραση Λίνα Κάσδαγλη. 3^η έκδοση, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. «Εισαγωγή στην Αισθητική». *Εισαγωγή στην Αισθητική*, μετάφραση, εισαγωγή, σχόλια Γιώργος Βελουδής, επίμετρο Κοσμάς Ψυχοπαίδης. Αθήνα, Πόλις, 2000, σσ. 41-212.
- Hokwerda, Hero. *Μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Νεοελληνική παράδοση και ιδεολογία στο έργο του Δημήτρη Χατζή*. Αθήνα, Καλλιγράφος, 2016.
- Jiménez, Marc. *Τι είναι η Αισθητική*. Μετάφραση Μαριλένα Καρρά, επιμέλεια Γιώβη Ράπτη. Αθήνα, Νεφέλη, 2014.
- Jorge Cardoso, Onelio. *Cuentos*. editado por Pilar Fuente, La Habana, Instituto Cubano del Libro, Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Kant, Immanuel. *Τα θεμέλια της Μεταφυσικής των Ηθών*. Μετάφραση, επιμέλεια, σχόλια Γιώργος Τζαβάρας. Αθήνα Δωδώνη, 1984.
- Larda, Angélica. “La voz narrativa en los cuentos ‘El cuentero’ y ‘Un queso para nadie’ de Onelio Jorge Cardoso.” *Nuevas perspectivas en los cuentos de Onelio Jorge Cardoso*, editado por Efthimia Pandís Pavlakis, Madrid, Ediciones Clásicas, 2016, pp. 33-44.
- Lenin, Vladimir Illich. *Για την λογοτεχνία και την τέχνη*. Μετάφραση Αλέξης Αυγερινός. Αθήνα, Αναγνωστίδης, χ.χ.

- Lenin, Vladimir Ilich. *Άπαντα. Πλήρης έκδοση*. Τόμος 12. Μετάφραση Ομάδα Ελλήνων Επιστημόνων Μαρξιστών. Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1987.
- Lesky, Albin. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μετάφραση Αγαπητός Τσοπανάκης, 5^η έκδοση, Θεσσαλονίκη, Αφοί Κυριακίδη, 1998.
- López Gallego, Manuel. “Bildungsroman. Historias para crecer.” *Tejuelo*, no.18, 2013, pp. 62-75.
- Manguel, Alberto. *Homer’s The Iliad and The Odyssey. A Biography*. London, Atlantic Books, 2007.
- Marrou, Henry-Irenée. *Historia de la educación en la antigüedad*. Traducido por Yago Barja de Quiroga. Madrid, AKAL/Universitaria 1985.
- Muratova, Xenia, “Vir quidem fallax et falsidicus sed artifex praelectus. Remarques sur l’ image sociale et litteraire de l’ artist au Moyen Age.” *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, editado por Xavier Barral I Altet, vol.1., Paris, Picard, 1986, pp.57-72.
- Ong, Walter. *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη. Η εκτεχνολόγηση του λόγου*. Μετάφραση Κώστας Χατζηκυριακού, επιμέλεια Θεόδωρος Παραδέλλης. Ηράκλειο. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005
- Pandís Pavlakis, Efthimia. *Onelio Jorge Cardoso en el cuento cubano*. Mexico, Claves Latinoamericanos, 1996.
- ---. “Lengua-Literatura y su proyección social en las obras de Onelio Jorge Cardoso.” *El idioma como factor económico y político en las relaciones internacionales*, editado por Instituto de Latinoamérica - Academia de Ciencias de Rusia y Instituto Cervantes en Moscú, 2014, pp. 156-162.

- ---. “Onelio Jorge Cardoso: vida y obra en breve.” *Nuevas perspectivas en los cuentos de Onelio Jorge Cardoso*, editado por Efthimia Pandís Pavlakis, Madrid, Ediciones Clásicas, 2016, pp. 7-12.
- ---. *Dimensión histórica y social en los cuentos de Onelio Jorge Cardoso*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2016.
- ---. “La imaginación fuerza vital y liberadora en los cuentos de Onelio Jorge Cardoso: el caso de ‘El caballo de coral’ y ‘El caballito blanco’.”, *Estudios y Homenajes Hispanoamericanos V*, editado por Efthimia Pandís Pavlakis et al., Madrid, Ediciones del Orto, 2017, pp. 307-314.
- Patleagan, Evelyne. “Sources ecrites et histoire de la production artistique a Byzance.” *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, editado por Xavier Barral I Altet, vol.1., Paris, Picard, 1986, pp.29-41.
- Paz, Senel. “Forty years later,” *The Cuba Reader. History, Culture, Politics*, edited by Noam Chomsky, Barry Carr, Pamela Maria Smorkaloff, Duke University Press, 2003, pp.660-663.
- Pérez, Luis Jr. . “Cuba, ca. 1930-1959.” *Cuba: A short history*, editada por Leslie Bethell. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 57-94.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío: Literatura y política en Cuba*. Barcelona, Anagrama, 2009 (δεν έχω συνδεσμο, το κατεβασα από κατι παρανομα)
- Rubio-Lértora, Patricia. “El discurso de persona no específica en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso.”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 11, no. 3 (primavera 1987), pp. 627-632.
- Salmerón, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Madrid, Machado Libros, 2002.

- Schaeffer J.O., “Saint Luke as a painter: from saint to artisan to artist” *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, editado por Xavier Barral I Altet, vol.1., Paris, Picard, 1986, pp. 413-427.
- Skidmore, Thomas και Peter Smith. *Historia contemporánea de América Latina. América Latina en el siglo XXI*. Traducido por Carmen Martínez Gimeno. Barcelona, Crítica, 1999.
- Spathi, Aglaía. *El universo femenino en los cuentos de Inés Arredondo y Onelio Jorge Cardoso*. Madrid, Ediciones del Orto, 2016.
- Stanford, W.B. *Αριστοφάνους Βάτραχοι*. Μετάφραση Μάριος Μπλέτας. Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1993.
- Torres José, Scott Solberg and Aaron Carlstrom. “The myth of sameness among latino men and their machismo.” *American Journal of Orthopsychiatry*, vol.72. n.2, 2002, pp. 163-181.
- Vega, Maria José, y Neus Carbonell. *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998.
- Villena, Luis Antonio de. “Wilde Total.” *Ciclo de conferencias en torno a Oscar Wilde*, coordinación por Mauro Armiño y Andrés Peláez, Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Educación, pp. 27-44.
- Vitti, Mario. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, Οδυσσέας, 2003.
- Wawrzycka, Jolanta. “Tell us, aren’t you an artist?” (*SH* 26) – Revisiting Joyce’s *Kunstlerroman*.” *Joyce’s Fiction and the new rise of the novel*, editado por Franca Ruggieri, *Joyce Studies in Italy*, vol. 19, 2017, pp. 233-247.
- Woltenstroff, Nicholas. “Empirismo.” *Diccionario AKAL de Filosofía*, editado por Robert Audi, traducido por Humberto Marraud y Enrique Alonso, Madrid, AKAL, 2004.