

στά μάτια του διπλανού σου
είναι και μιά τροχοπέδηση.

Μιά — αθέμιτη στην ποίηση νομίζω — συντακτική προσέγγιση, θά φώτιζε δυό λύσεις, δμοια πιθανές: τό κοίταγμα του διπλανού σάν πιστική τροχοπέδηση στην ανεξάρτητη, ελεύθερη έκφραση του ανθρώπου ή τό ίδιο κοίταγμα του διπλανού που έπενεργεί σάν ευεργετική άναστολή στην αυθαίρετη ατομικότητά μας.

Θέλω τέλος νά σημειώσω τήν αξιόλογη κατάκτηση του άκροτελευτίου άπολογητικού ποιήματος. Τό «στριγγό κρώξιμο τής πέρδικας» που βγάζει ό ποιητής συνοψίζει δραματικά τή βραχυκυκλωμένη συνείδηση τής γενιάς του και τή δική του.

Ή «Γραφή Παρανόμων» του Τάκη Καρβέλη έγκύπτει μέ ώριμότητα στα νάματα μιάς πολύχρονης ανθρώπινης και ποιητικής περιπέτειας και διαμορφώνει πυκνό τό όριστικό τής σχήμα.

Γιάννης Βαρβέρης

πεζογραφία

Ένα παραμύθι που άρχίζει άνάποδα
Νίκος Μπακόλας:
«Μυθολογία» 12 άλληλένδετα
άφηγήματα, Έξάντας 1977

Πρόκειται γιά μιά οικογενειακή χρονογραφία που περιγράφει τήν κάθοδο του δεκάχρονου Νικόλα από τό ήπειρωτικό χωριό του στη Θεσσαλονίκη, τήν εξέλιξή του από «μπακαλόγατο» σε μαγαζάτορα και οικογενειάρχη μ' ένα τσοούρμο παιδιά κι άνήνθια, και τήν άπροσδόκητη οικονομική του καταστροφή. Οι δώδεκα ενότητες (άφηγήματα) καλύπτουν ένα διάστημα τριάντα-σαράντα χρόνων, από τίς τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα ως τά χρόνια τής άμέσως μετά τή Μικρασιατική Καταστροφή.

Ή σειρά των ενοτήτων ακολουθεί μιά παρατακτική χρονολογική πορεία και ή μεταξύ τους σύνδεση (ή άλληλένδεση) γίνεται είτε μέ έσωτερικές άναφορές — δλόκληρη ή ένότητα που τιτλοφορείται «ή άηδόνα», λ.χ. άποτελεί οδισιαστικά διεύρυνση τής νύξης που συναντομμε στο τέλος τής ένότητας «ή άπαγωγή» σχετικά μέ τό ταξίδι του Νικόλα στην Κωνσταντινούπολη — είτε μέ άκροτελευτείες χρονικές άναφορές που ένσωματώνουν τήν κάθε ένότητα στη ροή του χρόνου του βιβλίου: «Ήταν άκόμη πριν άπ' τόν αιώνα και τή λευτεριά, τίς δόξες», «Μέχρι που έλευθερώθηκε ό τόπος και γινήκαν όλα

φώς-φανάρι κι ό παπα-Ξεφτέρης ήρωας». Τό ξετύλιγμα τής πλοκής γίνεται πάντα μέσα στο γεωγραφικό χώρο τής Θεσσαλονίκης και σε συνάρτηση μέ ιστορικά γεγονότα όπως ή έπανάσταση των Νεοτούρκων (σ. 32), ή παρουσία των Συμμαχικών Στρατευμάτων (σ. 51), ή Σοβιετική Έπανάσταση (σ.64), ή Καταστροφή του '22, ενώ παράλληλα άναφέρονται ύπαρκτά πρόσωπα όπως ό γιατρός Κατάκαλος (σ. 36) και ό καλόγερος Νούκας (σ. 44, 51). Τά γεγονότα όμως αυτά δέν εξετάζονται ούτε συνολικά ούτε άντικειμενικά, αλλά άποσπασματικά και σε σχέση μέ κάποιο από τά πρόσωπα. Έτσι ή άναφορά των Συμμάχων στην πόλη περιορίζεται στην περιγραφή κάτι Σέρβων αξιωματικών που νοικιάζουν ένα παράσπιτο του Νικόλα και άνάγεται τελικά στον καυγά ενός Κρητικού χωροφύλακα και ενός Γάλλου αξιωματικού και στίς προσπάθειες του Νικόλα νά κατευνάσει τόν τελευταίο μέ δώρα παρόμοια, ό αντίκτυπος τής Όκτωβριανής Έπανάστασης ύλοποιείται σε μερικές συζητήσεις καφενείου και, κυρίως, στην οικονομική κατάρρευση του Νικόλα που βλέπει νά εξαφανίζεται έν ριπή όφθαλμού ή περιουσία που είχε μαζέψει και μετατρέψει σε ρούβλια.

Ή ύποκειμενική αυτή εξέταση των γεγονότων άποκτά μιά ιδιαίτερη διάσταση εξ αίτιας τής νοοτροπίας ή τής ταξικής τοποθέτησης του πρωταγωνιστή: ό Νικόλας είναι ένας μικρέμπορας μαγαζάτορας που οι φιλοδοξίες και τά ενδιαφέροντά του περιορίζονται στον οικογενειακό περίγυρο, που ή όπτική του σκοπιά είναι πολύ στενή, και που ή συμπεριφορά του είναι προσαρμοσμένη στο δούλε και λαβείν σε βαθμό τέτοιο που νά φέρνει στο νοϋ του τό λογοτεχνικό άρχέτυπο του καλού επιχειρηματία, τόν Λουκή Λάρα. («Τήν εποχή εκείνη είχαν μαζευτεί μέσ στην αύλή του όλα τά μιλέτια κι είπε ό Νικόλας 'κάτι πρέπει νά κερδίσω'»). Ό πρωταγωνιστής λειτουργεί σάν παραμορφωτικός καθρέφτης που διαστρεβλώνει και τελικά αναρεί τήν ύπερατομική οικογενειακότητα τής ιστορίας υποβιβάζοντάς την στο επίπεδο τής προσωπικής βιωτής της και συνδυάζοντάς την μέ περιστατικά τυχαία ή φανταστικά πού, αντίθετα, άνάγονται σε επίπεδο μυθικό — ή άναφορά, λ.χ. στην Έπανάσταση των Νεοτούρκων χάνεται κάτω από τόν όγκο του επεισοδίου μέ τά τρύπια καπέλα. Ή έλλειψη αυτή κάποιας αίσθησης των άναλογιών (sense of proportion) φέρνει τή *Μυθολογία* στους αντίποδες από τίς οικογενειακές σάγες και τά χρονικά που θεωρούν δεδομένα τά ιστορικά γεγονότα, προσπαθούν νά τά άποδόσουν στην δλότητά τους και άντικειμενικά, και όπου οι κινήσεις και ή ύπαρξη των προσώπων

ἐξουσιάζεται από τὴν ἀναγκαιότητα τῆς συμμετοχῆς τους σ' αὐτὰ τὰ γεγονότα. Γιὰ ἕνα παράδειγμα στάσης ἀνάλογης με αὐτὴ τῆς *Μυθολογίας*, παραπέμπω πρόχειρα, σὸ μυθιστόρημα *Ragtime* (1976) τοῦ E.L. Doctorow ἢ ἔκταση τοῦ ὁποίου ὁμως ἀποτελεῖ εἰδοποιὸ διαφορά.

Ἡ ἀναγωγή σέ μυθικό ἐπίπεδο — πού δηλώνεται καί στόν τίτλο — ὑποθρῶσκει σέ ὄλο τό βιβλίο· εἶναι ἄλλωστε ἕνα στοιχεῖο πού βρίσκουμε καί στό προγενέστερο ἔργο τοῦ συγγραφέα. Αὐτό πού διαφοροποιεῖ τὴ *Μυθολογία* ἀπό τό ὑπόλοιπο ἔργο τοῦ Μπακόλα εἶναι ὅτι ἐδῶ δὲν ὑπάρχει ἀναφορά σ' ἕνα συγκεκριμένο μῦθο, ὅπως ὁ μῦθος τῶν Ἀτρειδῶν στό *Κῆπος τῶν Πριγκίπων*, πού νά λειτουργεῖ ὡς ἀντικειμενική συστοιχία. Ἡ ἀναγωγή εἴτε γίνεται μέσα ἀπό τὴ μεγέθυνση τοῦ προσώπου τοῦ Νικόλα, εἴτε προέρχεται ἀπό τὴ διαστρέβλωση τοῦ γεγονότος πού ἐπιφέρει ἡ μνημική σύγχυση. Ἔτσι, βλέποντας μετὰ ἀπό χρόνια τούς γονεῖς τους σέ μιὰ οἰκογενειακὴ φωτογραφία, ὁ Χριστόφορος καί ἡ Εὐδοκία θά τούς μεγάλωναν καί θά τούς στόλιζαν μέσα στὰ ἀστ.κά τους σπίτια. Παρόμοια, ἡ μνημική σύγχυση θά κάνει τούς ἀπογόνους τοῦ νά ἰσχυρίζονται ὅτι ὁ Νικόλας ἔφτασε στὴ Θεσσαλονικὴ μέ τρένο. Παράλληλα, τὴν ἀναγωγή αὐτὴ ὑποβοηθοῦν οἱ κοινοὶ τόποι καί τὰ στερεότυπα θέματα πού ὑπάρχουν στὴν ἀφήγηση: ὁ ἠρωϊκὸς ἱερωμένος πού κρύβει τὰ ὄπλα γιὰ τὸν ἀγῶνα στό δάπεδο τῆς ἐκκλησίας· ἡ κόρη πού ξεστρατίζει καί παραπαίει στόν ἀνήθικο δρόμο· ἡ ἐρωτικὴ σχέση τοῦ νεαροῦ μέ τὴ μεγαλύτερη τοῦ Χαρίκλεια· οἱ σχέσεις τοῦ ἑλληνικοῦ μέ τὸ βραβιαῖο στοιχεῖο· ἡ ὁμορφὴ ἑβραϊοπούλα. Οἱ κοινοὶ αὐτοὶ τόποι ἀποδίδουν καλύτερα ὅταν ἐπενδύονται μέ καινὰ εὐρήματα (τὰ τρύπια καπέλα) ἐνῶ ἀντίθετα, ἡ χρονικὴ συμπύκνωση — ὅπως στὴν ἐνότητα «ἡ ἀηδόνα» — ἀδυνατίζει τὴν ἀφήγηση.

Σέ ἀντίθεση μέ τὸν Νικόλα πού ἡ μεγέθυνσή του γίνεται ὑπαινικτικὰ καί σέ δυνητικό χρόνο, ἡ μορφὴ τοῦ γερο-Γιάννη — τοῦ πατέρα τοῦ πρωταγωνιστῆ — παρουσιάζεται ἤδη μεγεθυμένη: ὅταν ὁ γιός τοῦ Νικόλα βαφτίζεται Χριστόφορος ἀντὶ νά πάρει τὸ ὄνομα τοῦ παπῶ, ὁ γερο-Γιάννης δηλώνει πῶς δέ θέλει νά τὸ δεῖ στὰ μάτια του («πέστε ὅτι πέθανε»), παίρνει ἀγκαλιά «τὰ δυὸ σουβλιστὰ ἀρνία πού εἶχε σφάζει, εἶχε γδάρει καί τὰ ἔψηνε μοναχός του» καί χάνεται. Τὴν ἀντίθεση πατέρα-γιου ὑπογραμμίζει καθαρότητα ἢ συμβιβαστικὴ καί φοβισμένη στάση τοῦ Νικόλα (πρβλ. «ἔγειρε τὴν πόρτα ὁ Νικόλας ἀπὸ σύννεση, ἴσως ἀπὸ φόβο θά τοῦ ἔλεγε ὁ πατέρας»), καθὼς καί ἡ ἀποτυχημένη του ἀπόπειρα ν' ἀρχίσει ἕνα κοπάδι. Στὴ μονο-

μαχία γερο-Γιάννη—Νικόλα, νικητῆς στὰ μάτια τοῦ συγγραφέα φαίνεται μᾶλλον ὁ πατέρας.

Ἡ σειρὰ τῆς σύνδεσης τῶν ἐνοτήτων εἶναι γραμμικὰ χρονολογικὴ, τὸ ξετόλιγμα τῆς ἀφήγησης, ὁμως, ἀκολουθεῖ μιὰ περίπλοκη χρονικὴ ἀκολουθία. Ἡ *Μυθολογία* μοιάζει μέ ἕνα παραμῦθο πού ἀρχίζει ἀνάποδα, προτάσσοντας τὸ «ἔξησαν αὐτοὶ καλὰ κι ἐμεῖς καλύτερα». Ἔτσι ἀπὸ μιὰ ἀναδρομὴ στό μέλλον μαθαίνουμε ὅτι ὁ Νικόλας πεθαίνει τὸ '42, στὴν Κατοχὴ, ἐνῶ ἀναδρομὲς στό παρελθόν μᾶς περιγράφουν τὴ φτωχικὴ ζωὴ του στό χωριό· ἐνδεικτικὴ εἶναι ἡ συχνότητα τοῦ ρήματος *θυμᾶμαι*. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τῆς φανσης τοῦ χρόνου ἀποτελοῦν οἱ σελίδες 11-13, ὅπου ἡ ἐναλλαγὴ παρόν/παρελθόν/παρόν/παρελθόν/μέλλον/παρελθόν/παρόν/μέλλον, στόν ἀφηγηματικὸ χρόνο, καί τὴν ἐναλλαγὴ παρατατικός/μέλλοντας/παρατατικός/ἐνεστώτας, στό ρηματικὸ χρόνο. Ἡ μὴ γραμμικὴ χρονικὴ ἐξέλιξη ἀποστασιοποιεῖ τὸν ἀναγνώστη ἀπὸ τὴ δράση καί τὸ δίνει τὴν ἐντύπωση πῶς τὰ νήματα τῶν ἀφηγημάτων συνδέονται σ' ἕνα μελλοντικὸ χρόνο, ἐξω ἀπὸ ἐκεῖνον τῆς ἀφήγησης· μοιάζει δηλαδὴ, τὸ κείμενο νά μιλάει μέ τίς σιωπές του. Παράλληλα, ἡ ἀποστασιοποίησις συντελεῖ στὴν εἰρωνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ ὕλικου· χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ κομμάτι γιὰ τὰ μελλοντικὰ σχόλια τῶν ἀπογόνων σχετικὰ μέ τὴν κάθοδο τοῦ Νικόλα ἢ μέ τὴ φωτογραφία τῆς οἰκογενείας. Δὲν εἶμαι βέβαιος γιὰ τὸ ἂν ἡ εἰρωνεία καί ἡ στάση τοῦ συγγραφέα εἶναι ἀμέτοχη καί διχῶς προκατάληψη: οἱ προσδιορισμοὶ «ἀστικά (σπίτια)», «πληγτικὲς (Βεγγέρες)», «ψωροπερηφάνεια (τῶν ἀπογόνων)», ἀποτελοῦν ἐνδείξεις γιὰ τὸ ἀντίθετο.

Ἀναφέρθηκα στὰ ἀφηγήματα χαρακτηριζοντάς τα «ἐνόητες» γιὰτι, παρά τὴ σχετικὴ τους αὐτονομία, ἀποτελοῦν τελικὰ κρίκους ἐνὸς μυθιστορηματός. Ὅμως, ἡ διήγηση γιὰ τὸ Νικόλα τελειώνει, οὐσιαστικά, στό προτελευταῖο ἀφηγηματὸ μέ τὴν ἀνακύκλωση καί τὴν ἐπιστροφή στὴν ἀφετηρία, τὴ φύλαξη τοῦ κοπαδιοῦ. Ἡ τελευταία ἐνότητα συνδέεται μέ τὴν προηγούμενη χάρη σέ μιὰ χρονικὴ ἀναφορά, ἀλλὰ ἔχει ὡς κύριο πρόσωπο τὸ γιὸ τοῦ Νικόλα, Χριστόφορο, καί ἡ ἐξάρτησή της ἀπὸ τὰ προηγούμενα εἶναι χαλαρότερη ἀπὸ ὅτι συνήθως — ἐμφανίζονται, λ.χ., γιὰ πρώτη φορὰ πρόσωπα ὅπως ἡ Χαρίκλεια καί ὁ ἀνηψιός της. Ἐνδεχομένως, ἡ ἐνότητα αὐτὴ θά ἔπρεπε νά ἐκλειφθεῖ ὡς συνδετικὸς κρίκος μέ μιὰ μελλοντικὴ συνέχισή τῆς ἱστορίας· εἶναι πάντως ἐνδιαφέρον νά σημειωθεῖ ὅτι μέ τὴν ὑπαινικτικὴ ἀναφορὰ πού γίνεται γιὰ κατάρριψη τῶν ταμποῦ τῆς αἰμο-

μιξίας και της ομοφυλοφιλίας, ή ενόττητα αυτή δίνει τη χαρακτηριστική βολή στην κλειστή οικογενειακή δομή.

Ενώ οι πειραματισμοί με το χρόνο αποδίδουν και ξευπηρετούν την αφήγηση, ή γλώσσα δε βοηθάει πάντα το κείμενο. Πέρα από όρισμένες ιδιορρυθμίες «δουλεύοντας, μη κλαίγοντας», «γύρισε καθημαγμένος με πονώντας τα σαγόνια του», και φράσεις όπως «ήπιαν τό ρομαντίσμο σέ άλλη χρώμα», υπάρχουν συχνές λόγιες σφηνές «είχε άρρωστήσει με κακή ασθένεια», «όλα ήταν προκαθορισμένα κι αναγκαστικά», που ανακόπτουν τη ροή της αφήγησης. Η άνασταλτική λειτουργία αυτών των τύπων είναι άκόμη ευκρινέστερη στις περιπτώσεις που παρουσιάζεται ανεξάρτητος πλάγιος λόγος: έτσι ή φράση «όλα αυτά συνθέτουν τη ζωή του, σφέατηκε ό Νικόλας» στερείται άληθοφάνειας και, κατά συνέπεια, πειστικότητα.

Γ.Ν. Πεντζίκης

Άλεξάνδρα Δεληγώρη, ό λόγος της μνήμης και του σώματος

Της Έλεγα

νά συνήθισει τό αίμα στά σφαγεία
γιατί είναι υπόθεση καθημερινή
τό αίμα στά σφαγεία ή μνήμη μας
της Έλεγα γαυγίζει άδέσποτο σκυλί

Κ.Γ. Παπαγεωργίου: Τό οικογενειακό δέντρο

Αποτελεί άσφαλώς κοινό τόπο ή άποψη ότι ή σύγχρονη πεζογραφία χρησιμοποιεί σε εύρεια κλίμακα λέξεις ή έννοιες που συμβολίζουν κάτι τό διαφορετικό από ό,τι φαινομενικά μεταδίδουν. Στο κλασσικό διήγημα ή μυθιστόρημα αυτό δέν συνέβαινε, ή, άν συνέβαινε, ό άναγνώστης είχε τη δυνατότητα της εύκολης προσπέλασης του συμβόλου και της οικείωσης του περιεχομένου του. Οι νόμοι της άριστοτελικής αισθητικής, στον βαθμό που είχαν επιβιώσει μέσα από την Άναγέννηση έως τά τέλη σχεδόν του 19ου αιώνα, δέσμευαν την άφηγηματική όμη ό ορθολογικά πλαίσια: καθιστούσαν άποχρεωτική την ύποταγή του συγγραφέα σ' ένα καθιερωμένο από την παράδοση λογοτεχνικό πρότυπο, ένα πρότυπο διαχωρισμένο σε τρία μέρη: άρχη, μέση και τέλος. Τό σύνολο της νεοκλασσικής λογοτεχνίας άλλα και του άστικού μυθιστορήματος βασίστηκε στην όρθολογική αυτή κατανομή, ή όποία προϋπέθετε τά στοιχεία της σαφήνειας και της άμεσότητας του λόγου. Σε άνάλογες, επομένως, γραφές, ή χρήση των συμβόλων ήταν περιορισμένη

στο ελάχιστο, διότι ή αφήγηση ήταν έξαντλητική και τά σημεία της έπρεπε νά μήν δημιουργούν προσκόμματα στον άναγνώστη.

Τά σύμβολα, ως στοιχεία δομικά της νεώτερης πεζογραφίας, κάμουν την εμφάνισή τους κατ' άρχην στο γαλλικό μυθιστόρημα (Φλωμπέρ, Σταντάλ), για νά άποκτήσουν μιá από τίς ολοκληρωτικές αξίες τους στο ψυχολογικό μυθιστόρημα, του όποιου πατέρας μπορεί νά θεωρηθεί ό Ντοστογιέβσκυ. Έφεξής στά πεζογραφήματα όπου ό λόγος εγγράφεται σε πρώτο πρόσωπο, τά λεγόμενα άπολογητικά, ή, γενικότερα, τά πεζογραφήματα όπου παρατηρείται μιá άναλυτική άποψηχογράφηση των ήρώων τους, τά σύμβολα άνακαλούν έμμεσες και συχνά άπροσδιόριστες καταστάσεις, καταστάσεις που άπαιτούν ιδιαίτερους κώδικες για την έρμηνεία τους. Διότι όταν όρισμένα σύμβολα χρειάζονται την συνδρομή της άτομικής μνήμης, ώστε νά λειτουργήσουν σωστά στο συγκεκριμένο κείμενο, ό άναγνώστης ύποχρεώνεται, από τά ίδια τά πράγματα, νά κρατά μιάν άπόσταση αντίκρυ στά δρώμενα του πεζογραφήματος, έφ' όσον άδυνατεί νά έχει κοινά βιώματα και μνημειακά στοιχεία με τον συγγραφέα.

Τά δύο βιβλία άφηγηματικού λόγου της Άλεξάνδρας Δεληγώρη (Ίστορίες στο πρώτο πρόσωπο' 1969 και Φωνές', 1975) εγειρούν μερικά από τά προβλήματα που μόλις έθίξαμε στά προηγούμενα.

Είναι άλήθεια, κατ' άρχην, ότι ή άνάγνωση του πρώτου από τά βιβλία της Α. Δεληγώρη δέν είναι βατή. Και τά τέσσερα διηγήματα του Ίστορίες στο πρώτο πρόσωπο έχουν μιá δομή εκ πρώτης όψεως άσπόνδυλη. Ό χαρακτηρισμός αυτός άς μήν εκληφθεί ως θετικός ή άρνητικός. Όσο άπομακρυνόμεθα από τό κλασσικό μορφολογικό άφήγημα, από την άναγκαιότητα ύπαρξης ενός κεντρικού μύθου και όρισμένων βασικών ή δευτερευόντων χαρακτήρων, τόσο περισσότερο άναίρειται ή κυριαρχία του ίεραρχημένου λόγου. Στην πρώτη περίπτωση ό συγγραφέας έχει τον ρόλο του άπλου θεατή ή χρονικογράφου, όταν δε παρεμβαίνει στην διάρκεια της άφήγησης ή ενεργεία του αυτηφόσκοπεί στό νά προσφέρει κάποιες πληροφορίες στον άναγνώστη, πληροφορίες που δέν έχει τη δυνατότητα νά μεταδώσει μέσω των διαλόγων ή των περιγραφών. Στην δεύτερη περίπτωση ό συγγραφέας, έπιθυμώντας νά εκθέσει μέσα στο κείμενο την προσωπική περιπέτειά του, καταργεί πρόσωπα ή πράγματα που ζούν και κινούνται έκτός του άμεσου έμπειρικού κόσμου του, διαστέλλει τό περιεχόμενο των βιωμάτων του, ώστε αυτό νά καταλάβει τό κενό που δημιουργήθηκε από την άπουσία του