

Πρεβεζάνικα Χρονικά

Αρ. 25

ΠΡΕΒΕΖΑΝΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ, 25 (1991)



Αφηγηματικές τεχνικές στο "Τέλος της μικρής μας πόλης" του Δημ. Χατζή. Ένα παράδειγμα ανάλυσης: "Ο Ντέτεκτιβ"

Ιφιγένεια Τριάντου

doi: [10.12681/prch.36912](https://doi.org/10.12681/prch.36912)

Copyright © 2024, Ιφιγένεια Τριάντου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Τριάντου Ι. (2024). Αφηγηματικές τεχνικές στο "Τέλος της μικρής μας πόλης" του Δημ. Χατζή. Ένα παράδειγμα ανάλυσης: "Ο Ντέτεκτιβ". *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, (25), 143–160. <https://doi.org/10.12681/prch.36912>

**Αφηγηματικές τεχνικές στο
«Τέλος της μικρής μας πόλης»
του Δημ. Χατζή. (*)
Ένα παράδειγμα ανάλυσης:
«Ο Νιτέκτιβ»**

της Ιφιγένειας Δ. Τριάντου

Ο "Νιτέκτιβ" είναι ένα από τα δυο διηγήματα της συλλογής που δεν περιλαμβάνονταν στην Ρουμανική έκδοση του "Τέλους της μικρής μας πόλης" του 1953. Μαζί με τον "Τάφο" και τη νέα μορφή των πέντε διηγημάτων που αποτελούσαν την α' έκδοση του 1953, αποτέλεσαν την ελληνική έκδοση του 1963, που θεωρείται η οριστική.

Το διήγημα διαθέτει ορισμένα χαρακτηριστικά που το διαφοροποιούν από τα υπόλοιπα της συλλογής: Το κύριο πρόσωπο της ιστορίας είναι ένας

(*) Η ανάλυση που δημοσιεύεται εδώ είναι απόσπασμα ευρύτερης μελέτης που υποβλήθηκε στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης (Πανεπιστήμιο Παρισίων IV). Ο γαλλικός τίτλος της μεταπτυχιακής αυτής εργασίας (D.E.A.) είναι: *Techniques narratives chez Dim. Hatzis: "La fin de notre petite ville"*.

"αντι-ήρωας", ενώ κανένας χαρακτήρας στην ιστορία δεν προβάλλει ένα θετικό πρότυπο. Το κενό καλείται να καλύψει ο αναγνώστης, συγκρίνοντας τον κύριο χαρακτήρα του διηγήματος με τους χαρακτήρες άλλων διηγημάτων της συλλογής (π.χ. τη Μαργαρίτα Περδικάρη).

Η αφήγηση είναι κι εδώ, όπως και στα άλλα διηγήματα της συλλογής, "παραδειγματική"(1): ο αφηγητής επιδιώκει να μας πείσει για μια αλήθεια με την βοήθεια ενός παραδείγματος. Ο αφηγητής προτείνει στον αναγνώστη - φανερά ή υπαινικτικά- ένα αξιολογικό κανόνα με ανώτερο στόχο να τον

(1) "Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της παραδειγματικής αφήγησης (*récit exemplaire*) εξετάζονται από τη Susan Suleiman σ' ένα εμπειριστατωμένο άρθρο της στο περιοδικό *Poétique*, αρ. 32, Νοέμβ. 1977, σ.468-489.

διδάξει ένα κανόνα συμπεριφοράς. Η παραδειγματική χρήση της ιστορίας είναι εδώ υπαινικτική. Σ' άλλα διηγήματα της συλλογής είναι πολύ περισσότερο φανερό.

Ένα άλλο στοιχείο διαφοροποίησης είναι το γεγονός ότι η κυρίως αφήγηση αναφέρεται περισσότερο σε γεγονότα "προσωπικά" παρά συλλογικά. Η ιστορία αφορά την προσωπική περιπέτεια ζωής ενός νέου της ελληνικής επαρχίας, ο οποίος στην ωριμότητά του διαπιστώνει το λανθασμένο δρόμο που διάλεξε προσπαθώντας να διακριθεί, ενώ ουσιαστικά οδηγήθηκε στην περιθωριοποίηση.

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του διηγήματος είναι η εισαγωγή - κι ο επίλογός του. Εδώ ο αφηγητής-συγγραφέας αποκαλύπτει την πηγή της έμπνευσής του, όσον αφορά τον τίτλο ολόκληρης της συλλογής κι αναπτύσσει ένα διακειμενικό διάλογο με τον Αμερικανό συγγραφέα Thordon Wilder.

Πρόκειται για τον συγγραφέα του θεατρικού έργου "Η μικρή μας πόλη",⁽²⁾ ο οποίος πριν καθιερωθεί σαν θεατρικός συγγραφέας, μ' αυτό του το έργο, ήταν ήδη ονομαστός πεζογράφος κι είχε κηρυχθεί το 1927 με το βραβείο "Πούλιτζερ" για το μυθιστόρημά του "Η γέφυρα του Σαν Λούις Ρέυ".

(2) Ο αγγλικός τίτλος είναι "Our town". Το έργο πρωτοπαίχτηκε στο θέατρο "Henry Miller" της Νέας Υόρκης το Φεβρουάριο του 1938. Το 1940 ο Σαμ Γουντ το γύρισε ταινία με τη Μάρθα Σκοτ και τον Ουίλλιαμ Χόλντεν. Στην Ελλάδα πρωτοπαίχτηκε πριν το 1950 από την Κατερίνα, από το "Θέατρο Τέχνης" το 1954 και από το θίασο της Έλλης Λαμπέτη το 1962 στο θέατρο "Διονύσια". Έχει παρουσιαστεί κι από την τηλεόραση στη σειρά "Το θέατρο της Δευτέρας".

Η εισαγωγή, λοιπόν, χαρακτηρίζεται από την ρητορική αποστροφή του εξωκειμενικού συγγραφέα Δ. Χατζή προς τον επίσης εξωκειμενικό συγγραφέα Th. Wilder. Μέσα απ' αυτή τη ρητορική αποστροφή προς τον Wilder, ο συγγραφέας Χατζής διαπιστώνει ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά της "μικρής πόλης" του Αμερικανού συγγραφέα με την ελληνική "μικρή πόλη" του ίδιου του συγγραφέα - αφηγητή.

Μ' αυτόν τον τρόπο η κύρια (ενδοδιηγητική) ιστορία αποτελεί μια μεταδιήγηση (Métadiégese: διήγηση δεύτερου βαθμού. Η πράξη της αφήγησης που την παράγει είναι ένα γεγονός που ιστορείται μέσα στην πρώτη διήγηση). Αυτή η δεύτερη διήγηση έχει σχέσεις αντίθεσης ή αναλογίας με την πρώτη κι αποτελεί την μεταδιήγηση "par exemple" (δια παραδείγματος) του Genette, η οποία όμως δεν μπορεί να επηρεάσει τα γεγονότα της πρώτης διήγησης γιατί χωροχρονικά η δεύτερη διήγηση βρίσκεται σε διαφορετικό επίπεδο.

Η εισαγωγή μ' αυτό τον τρόπο, αποτελεί μια αφηγηματική σύμβαση, όπου με πρόθεση την διαπίστωση των κοινών χαρακτηριστικών των δύο "μικρών πόλεων" - ουσιαστικά των δύο έργων δύο συγγραφέων - εκτίθεται η ιστορία που ακολουθεί.

Η εισαγωγή περιλαμβάνει μια περιληπτική αναφορά στο έργο του Wilder, που παρατίθεται με ειρωνικό επιτονισμό: «Τι ωραία που την επαραστήσατε εσείς τη ζωή γενικώς της μικρής πολιτείας σε κείνη την ξακουσμένη σας την "Μικρή μας πόλη". Τη διαβάσαμε και την είδαμε κι εμείς στο θέατρο στην Ελλάδα και έχετε βέβαια δίκιο πως τίποτα ποτέ δεν συμβαίνει. Όλα κυλούν ειρηνικά κι ισορροπημένα μέσα

στην αδιατάρακτη αρμονία της πατροπαράδοτης τάξης... Το πρωί έρχεται ο γαλατάς. Σε λίγο πουλάν τις εφημερίδες. Το μεσημέρι τελειώνουν τα σχολεία και τα παιδάκια γυρίζουν χαρούμενα και πεινασμένα στο σπίτι. Τ' απόγευμα τα κορίτσια βγαίνουν περίπατο...». Η απρόσωπη περιγραφή γίνεται "προσωπική" με την προσθήκη της αντωνυμίας "μας" και τη χρήση του α' πληθυντικού προσώπου του ρήματος αντί για το γ' πληθυντικό: «έρχονται οι ψυχές των αγαπημένων νεκρών μας... και μιλούνε μαζί μας... για τις δουλειές μας... για τα κορίτσια μας που... πρέπει να τα παντρέψουμε».

Έτσι περνούμε ανεπαίσθητα από το χώρο και το χρόνο της περιγραφής της μικρής αμερικάνικης πόλης, του Γκρόβερ Κόρνερς στα 1901-1913 του έργου του Wilder, στην περιγραφή του χώρου και χρόνου της μικρής πόλης του συγγραφέα-αφηγητή.

Η σύζευξη αυτή επιτυγχάνεται, όχι μόνο χάρη στην αφηγηματική σύμβαση του αφηγητή, αλλά και χάρη στην ομοιότητα των δραστηριοτήτων και την ομοιόμορφη επανάληψή τους. Η χωροχρονική διαφορά εξουδετερώνεται από τον τύπο της θαμιστικής αφήγησης που χρησιμοποιείται, η οποία βασισμένη στο χρόνο του ιστορικού ενεσιώτα έχει συγκεκριμένη εσωτερική χρονική αλληλουχία (specification) - πρωί, μεσημέρι, απόγευμα - αλλά αόριστο ιστορικοχρονικό καθορισμό (determination),(3) που επιτρέπει όχι μόνο την ανεπαίσθητη μετάβαση από το χρόνο της ιστορίας-πρότυπο στο χρόνο της ιστορίας-αφήγημα, αλλά ουσιαστικά τη σύζυξή τους.

Η "συνομιλία" του αφηγητή-συγγραφέα με τον συγγραφέα Wilder εξε-

(3) Genette, *Figoures III*, σ.157-167 (fréquence=συχνότητα).

λίσσεται σιγά-σιγά σε "συνομιλία" των δυο έργων σε διάφορα επίπεδα: Η ειρωνική και απόμυθοποιητική περιγραφή της φύσης στην εισαγωγή ("όμορφα είναι και δω σε τούτη τη μικρή πολιτεία, μια κωμόπολη στην ελληνική επαρχία. Τα βουναλάκια τριγύρω, τα ποταμάκια, τα λουλουδάκια..."), πρέπει να έχει τη βάση της στο νεωτεριστικό τρόπο παράστασης του θεατρικού έργου του Wilder που ανηπαραιτίθενταν στο σχολαστικό νατουραλισμό. «Ο Wilder παρουσίαζε ένα έργο» λέγει ο Μάριος Πλωρίτης,(4) σκηνοθέτης του έργου στην παράσταση του 1962 με την Έλλη Λαμπέτη στο θέατρο "Διονύσια", «όπου δε υπήρχαν ούτε σκηνικά, ούτε "αξεσουάρ". Γυμνή η σκηνή, δυο τραπέζια, μερικές καρέκλες. Τίποτ' άλλο. Ο θεατής έπρεπε να "φανταστεί" τα σπία, του δρόμου, τα δέντρα, τους κήπους, τα ζώα. Έπρεπε ακόμα, να φανταστεί και τ' αντικείμενα - τα πιάτα και τα ποτήρια, τις εφημερίδες και τα φασολάκια.. Οι μιμικές κινήσεις των ηθοποιών, που έπιναν από άδρατα φλυτζάνια ή έκοβαν άδρατα λουλούδια, θα ήταν τα μόνο του βοήθημα».

Το έργο του Wilder χαρακτηρίζεται από την κυριαρχική παρουσία του "Διευθυντή σκηνής" (-αφηγητή), ο οποίος κάνει την εισαγωγή και τον επίλογο του έργου, ενώ ταυτόχρονα παρεμβαίνει σαν θεατρικό πρόσωπο για επεξηγήσει το ένα ή το άλλο στους θεατές, να κάνει τις συνδέσεις των σκηνών μεταξύ τους καλύπτοντας τις χρονικές ελλείψεις με την περιληπτική του αφήγηση, να καλέσει τους ηθοποιούς να "στήσουν" τις σκηνές που εκείνος θέλει να παρουσιάσει στους θεατές ή να τους διακόψει όταν θελή-

(4) Στην εισαγωγή του στο κείμενο του έργου (σε μετάφραση Μίνωα Βολανάκη) στο περιοδικό "Θέατρο '62".

σει κ.λπ. Αυτή η κυριαρχική παρουσία του αφηγητή - που δεν είναι καθόλου απαραίτητη στο θεατρικό έργο - δηλώνεται με την παρουσία του στο "ενδοσκηνικό" (αντίστοιχο με το "ενδοδιηγητικό") επίπεδο. Ανάλογη λειτουργία του αφηγητή, συναντούμε με τον ίδιο επιδεικτικό τρόπο - στο διήγημα του Χατζή όταν επιχειρείται η "θεατρική" αναπαράσταση της αποκάλυψης του μυστηρίου που βασάνιζε τον ήρωά του (βλέπε παρακάτω).

Οι χρονικές δομές παρουσιάζουν επίσης μια συγγένεια. Το θεατρικό του Wilder βασίζεται σε τρεις πράξεις που καθορίζονται χρονικά από το "διευθυντή σκηνής". Η πρώτη διαδραματίζεται στις 7 Μαΐου 1901. Η δεύτερη στις 7 Ιουλίου 1904 και η τρίτη το καλοκαίρι του 1913. Η δεύτερη αποτελεί μια εξέλιξη της πρώτης. Η τρίτη, 14 χρόνια μετά, βασίζεται στις άλλες δυο, ανπαράτιθεται, όμως, δομικά σ' αυτές καθώς δρουν ταυτόχρονα στη σκηνή πρόσωπα που στις προηγούμενες σκηνές δρούσαν ως ζωντανά, ενώ τώρα δρουν ως πεθαμένα, ταυτόχρονα με τα ζωντανά. Ανάλογη χρονική και θεματική εξέλιξη έχουμε και στο διήγημα του Χατζή. Κεντρικό θέμα της ιστορίας είναι ένα γεγονός που δεν ορίζεται χρονικά με τρόπο συγκεκριμένο (ένα πρωί) και η σχέση που θ' αναπτύξει ο ήρωας της ιστορίας μ' αυτό το συγκεκριμένο γεγονός και το μυστήριο που το περιβάλλει, γύρω από το οποίο περιστρέφεται (και περιγράφεται) η ζωή του. Η περιγραφή της ζωής του ήρωα γίνεται σε τρία χρονικά σημεία. Το πρώτο σημείο είναι πολύ κονινό στο "γεγονός" ενώ το δεύτερο κάπως απομακρυσμένο. (Αντιστοιχία με την Α' και Β' πράξη του θεατρικού έργου). Το τρίτο σημείο ορίζεται δεκαπέντε χρόνια μετά το πρώτο (:Χρονική Αντιστοιχία με την Γ'

πράξη του θεατρικού έργου) και χαρακτηρίζεται από την "αναπαράσταση" των τελευταίων στιγμών ενός νεκρού (που ο θάνατός του αποτέλεσε την αφετηρία της ιστορίας, "το γεγονός") με τρόπο που ο νεκρός φαίνεται να δρα σαν ζωντανό πρόσωπο.

Συγγένειες κι αντιστοιχίες υπάρχουν και σε πολλά επί μέρους σημεία, αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι αυτές αφορούν την ουσία των δύο έργων, καθώς τα πρόσωπα κι η δράση τους είτε στο θεατρικό του Wilder είτε στο αφήγημα του Χατζή λειτουργούν όχι σαν ξεχωριστές και μοναδικές περιπτώσεις, αλλά με τρόπο παραδειγματικό: «Ο Wilder, καταργώντας τα σκηνικά, βοηθάει την "υπόθεση" να λευτερωθεί από το τοπικό και χρονικό πλαίσιο της και ν' απλωθεί σε ιστορία του κάθε ανθρώπου κάθε καιρού και κάθε τόπου», γράφει ο Μ. Πλωρίτης στην εισαγωγή του στο έργο του Wilder. Και συνεχίζει: "Η ποίηση της καθημερινής ζωής, που περνάει χωρίς να αφήσει σημάδια στην ιστορία, μα που συνεχίζει τον ατέλειωτο κύκλο της ανθρωπίνης πορείας: γέννηση, έρωτας, θάνατος. Κι απ' την ποιητική τούτη ενατένιση της γης μας, αναδίνεται κι η απέραντη αγάπη του συγγραφέα για τον άνθρωπο και τη φευγαλέα ζωή του - γι αυτό το "θαύμα" που τόσο λίγο το καταλαβαίνουμε όσο το ζούμε, και που τόσο λίγο το ζούμε όσο δεν το καταλαβαίνουμε».

Τούτα τα λόγια θα μπορούσαν - με μικρές αλλαγές - νάκουν γραφεί για το Χατζή και το πνεύμα που διαπνέει τα συγκεκριμένο διήγημα.

Η φράση του Jules Laforgue που χρησιμοποιεί ο Πλωρίτης σαν υπόπλο στο κείμενο της εισαγωγής του θα ταίριαζε και στο Χατζή, «Ah, comme la vie est quotidienne!». Ωστόσο, για

μερικούς ο θάνατος δεν έρχεται ομαλά. Ο περίεργος θάνατος ενός "ασήμαντου προσώπου", θ'αποτελέσει το βασικό άξονα της ιστορίας που θα διηγηθεί ο Χατζής. Η ζωή του προσώπου αυτού, του Συρεγκέλα,(5) περιγράφεται αναληπτικά, με θαμσιτική αφήγηση και λεκτικές επαναλήψεις που τονίζουν την αυστηρή ομοιομορφία της ασήμαντης ζωής του: «Ως τις έντεκα (6) την περασμένη νύχτα ήταν στο συνηθισμένο του κρασοπουλειό, στη βορεινή άκρα της κωμόπολης κι έπνε ήσυχα-ήσυχα τα κόπια της μέρας, όπως πάντα. Μεθυσμένος όπως πάντα κι ήσυχος όπως πάντα, καληνύχτισε με ταπεινοσύνη κι έφυγε μοναχός του, όπως πάντα».

Ανοικείωση (defamiliarisation) προκαλείται από την αντίθεση ανάμεσα στην ομοιομορφία αυτή της ζωής του και το μυστήριο της εξαφάνισής του - στην αρχή -, του ασυνήθιστου θανάτου στη συνέχεια. Η περιέργεια του αναγνώστη εξάπτεται παράλληλα με την περιέργεια των συμπολιτών του Συρε- (5) Παρατσούκλι, "προσωνύμιο" που αποδίδει το επάγγελμα ("Σύρε κι έλα") του θεληματάρη και βαστάζου στο παζάρι. Κάποια αναλογία υπάρχει ανάμεσα στον Συρεγκέλα του Χατζή και το Σίμον Στίμσον του Wilder, ο οποίος παρουσιάζεται σχεδόν πάντα μεθυσμένος, περνάει από τη σκηνή χωρίς να παίρνει μέρος στη δράση, ενώ τ' άλλα πρόσωπα αναφέρονται στα βάσανά του και στην αυτοκτονία του. Είναι από τα πρόσωπα που συμμετέχουν "ζωντανά" και "πεθαμένα". Για ανάλογη χρήση των προσωνομίων στον Παπαδιαμάντη Βλ. Γ.Φαρίνου-Μαλαματάρη, σ.167, σημ. 28.

(6) Στο έργο του Wilder αναφέρεται για τον Σίμον Στίμσον: «Πόσες φορές δεν την είχα δει (την Κα Στίμσον), στις έντεκα η ώρα νυχτιάτικα, να τριγυρνά στους δρόμους και να κυνηγά τον άντρα της» (περ. "Θέατρο '62" σ.117).

γκέλα. Η ιστορία αποκτά ενδιαφέρον αστυνομικού αινίγματος. Ο υποκατάστατος λόγος καθώς γλιστρά προς τον Ε.Π.Λ., αποδίδει τα εύλογα ερωτήματα των συμπολιτών «πού μπορούσε, λοιπόν, νάκε πάει και κάθικε; Νάφευγε από την πόλη τους - και γιατί να φύγει κρυφά: Νάκλεβε, να σκότωνε κάποιον, θα μαθευόταν. Να πέθανε πάλι- και που θα πήγαινε, λοιπόν, να πεθάνει;». Ο υποκατάστατος (ευθύς) λόγος (7) (discours par substitution) οφείλει την αναγνώρισή του στο Bakhtine ("Le marxisme et la philosophie du langage": essai d'application de la methode sociologique en linguistique, σ.190-193. Κατά το Bakhtine «μια τέτοια υποκατάσταση προϋποθέτει ένα ταυτόσημο προσανατολισμό της φωνής» (ενν. ήρωα και αφηγητή), (σ.191) και «είν' αλήθεια ότι απ' αυτό το σημείο ως τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, δεν υπάρχει παρά μόνο ένα βήμα» (σ.193).

Έντεκα είναι η ώρα κι όταν ο Συρεγκέλας εμφανίζεται μετά 15 χρόνια στη "σκηνή" που στήνει ο Χατζής, για ν'αναπαραστήσει τις τελευταίες στιγμές της ζωής του. Στο έργο του Wilder είναι έντεκα η ώρα όταν ο αφηγητής- "διευθυντής σκηνής" καληνυχτίζει το κοινό: «Οι περισσότεροι έχουν κοιμηθεί (...) χμ... Έντεκα η ώρα στο Γκρόβερ Κόρνερς - Πηγαίνετε κι εσείς ν' αναπαυθείτε. Καληνύχτα". (περ. "Θέατρο '62", σελ.120).

Το φαινόμενο οφείλει την αρχή του σε μια παραλλαγή του "ρητορικού ευθέος λόγου" (discours direct rhetorique) και κατέληξε να θεωρείται ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον ευθύ

(7) Massimo Peri: «Στην οδό προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο: παρέμβαση, υποκατάσταση-διαπλοκή» "Ελληνικά, 39, Θεσ/νίκη 1988, σ.103-122.

λόγο και τον ελεύθερο πλάγιο λόγο (βλ. Μ. Ρερί, (όπως παραπάνω) ό.π., σελ.105). Το βήμα προς τον Ε.Π.Λ. λόγο αποτελεί εδώ η φράση "Νάφευγε από την πόλη τους - (και γιατί να φύγει κρυφά;)" όπου η τριποπρόσωπη αντωνυμία δείχνει ακριβώς μία διαφοροποίηση του αφηγητή από το λόγο των προσώπων - κάτι που φέρνει τη φράση πλησιέστερα προς τον Ε.Π.Λ. Το φαινόμενο είναι ενδιαφέρον όχι μόνο από την άποψη του λόγου, αλλά και γιατί προδίδει μια διάθεση για αποστασιοποίηση του συγγραφέα-αφηγητή από τους συμπολίτες τη στιγμή που έχει αρχίσει τη διήγηση της ιστορίας του, περιλαμβάνοντας τον εαυτό του στο σύνολο των πολιτών: «Ένα πρωί σε μας, αυτή την αδιατάρακτη γαλήνη της αρμονικής και ισορροπημένης ζωής μας την τάραξε κάπως η εξαφάνιση του Συρεγκέλα». Το απόσπασμα προδίδει μια ιδιότυπη σχέση του αφηγητή-συγγραφέα Χατζή με την αφήγησή του. Υπάρχει σ' όλα τα διηγήματα "της μικρής μας πόλης" μια λεπτή ισορροπία ανάμεσα στο μας (όπου περιλαμβάνονται κι ο αφηγητής-συγγραφέας) και στο αυτοί (όπου περιλαμβάνονται οι συμπολίτες ή οι περισσότεροι από τους συμπολίτες). Στη "Διαθήκη του Καθηγητή" η διαφοροποίηση μπορεί να εξηγηθεί με βάση την κοινωνικοϊδεολογική διαφοροποίηση μιας ομάδας συμπολιτών (στην οποία περιλαμβάνει και τον εαυτό του ο αφηγητής) σε σχέση με το σύνολο των άλλων. Τούτο όμως δεν ισχύει στη συγκεκριμένη περίπτωση. Εδώ, αν λάβουμε υπόψη μας και τις αναλογίες με το έργο του Wilder που χαρακτηρίζει η ενισχυμένη και κατά κάποιο τρόπο "μεταληπτική" παρουσία του αφηγητή-"διευθυντή σκηνής", ο Χατζής θέλει να διατηρήσει την απόλυτη ελευ-

θερία που του προσφέρει το σχήμα του παντογνώστη αφηγητή (narrateur omniscient) - έτσι φροντίζει να κρατά τις αποστάσεις του, ενώ ταυτόχρονα θέλει να ενισχύσει τη ρεαλιστική περιγραφή με την πιστοποιητική λειτουργία που του εξασφαλίζει το **μας** όταν περιλαμβάνει τον ίδιο σαν μάρτυρα σύγχρονο στα γεγονότα.

Εξάλλου ο αφηγητής-συγγραφέας χρησιμοποιεί την αντωνυμία "μας", καθώς και το α' πληθυντικό πρόσωπο του ρήματος με πολλούς τρόπους. Στο ίδιο διήγημα τοποθετεί τον εαυτό του στους θεατές και τους αναγνώστες του θεατρικού του Wilder: «Τη **διαβάσαμε** και την **είδαμε** κι εμείς στο θέατρο στην Ελλάδα (τη "μικρή μας πόλη") (Εισαγωγή), ενώ στη συνέχεια τοποθετεί τον εαυτό του ανάμεσα στους αναγνώστες του Παπαδιαμάντη: «... να μη πέφτουμε μέσα τα παιδάκια και γίνονται εκείνα τα δραματικά πράγματα που **διαβάζουμε** στη "Φόνισσα" κι άλλα διηγήματα του Παπαδιαμάντη **μας**». (8)

(8) Το αποτέλεσμα της "Φόνισσας" στο οποίο αναφέρεται ο Χατζής, είναι πιθανότατα το ακόλουθο: «Το στόμιον του πηγαδιού, τετράγωνον, ήτο φραγμένον με σανίδας ανίσου πλάτους, ώστε αι πλευραί δεν είχαν το αυτό ύψος. Η μικρά σανίς, εφ' ης έκυπτεν η Ξενούλα, ήτο χαμηλοτέρα των άλλων τριών, φθαρμένη, ολισθηρά, φαγωμένη από την προστριβήν του σχοινίου του κουβά, δι' ου ήντλουν ύδωρ, με σκουριασμένα καρφία, σαπρά και κινουμένη. Καθώς έκυψεν η παιδίσκη, εστηρίχθη όλη, με το βάρος του σώματος επί της αριστεράς χειρός, επάνω εις αυτήν την σανίδα, εγλίστησεν, η σανίς ενέδωκεν, εξεκόλλησεν από την μίαν άκραν και η Ξενούλα έπεσε κατακέφαλα μέσα εις το χάσκον στόμα του φρέατος. Ηκούσθη πνιγμένη κραυγή...»: Α. Παπαδιαμάντης, 'Απαντα τ. Γ', κριτική έκδοση Ν. Δ.

Διαπιστώνουμε την διάθεση του συγγραφέα-αφηγητή να εντάσσει τον εαυτό του σε σύνολα ατόμων κάποιου που είναι ιδιαίτερα αισθητό στο διήγημα "η θειά μας η Αγγελική", το μόνο στο οποίο ο συγγραφέας παρουσιάζει τον εαυτό του (σαν παιδί) στο ενδοδιηγητικό επίπεδο χωρίς ποτέ να μιλήσει σε α' ενικό πρόσωπο. Είναι σχεδόν πάντα μέλος ενός συνόλου, μιας ομάδας, - εδώ των αδελφών του.

Πάντως η θέση του σαν θεατή ή αναγνώστη άλλων έργων, δημιουργεί μία αμύδια οικειώσης ανάμεσα σ' αυτόν και τον δυνητικό αναγνώστη του (Lecteur Virtuel), εκτός από την

Τριανταφυλλόπουλου, Αθήνα, Δόμος, 1984, σ.470-471.

Κάποια ουσιαστική σχέση ανάμεσα στον Παπαδιαμάντη και τον Δημ. Χατζή, διαπιστώνει η Άντεια Φραντζή, κυρίως όσον αφορά τον ηθογραφικό χαρακτήρα των έργων τους και πιστεύει ότι θα πρέπει να υπάρξει διεξοδικότερη μελέτη του θέματος. Μόνο που η διαπίστωσή της : «Έτσι μνημονεύει ρητά, πρώτη φορά όσο γνωρίζω τον Παπαδιαμάντη το 1979 (σ.σ. Δημ. Χατζή, "Χριστουγεννιάτικο αντιδιήγημα σύγχρονης ηθογραφίας", περιοδικό "Αντί" 141, 21/12/1979, σελ.10-12) και επανέρχεται με μεγαλύτερη σαφήνεια το 1980 (σ.σ. Δ.Χατζή, "Ρεμβασμός του Δεκαπενταύγουστου", περ. "Αντί" 162, 10/10/1980, σελ.10-11)», δεν είναι προφανώς σωστή. Ρητή αναφορά στον Παπαδιαμάντη έχουμε πρώτα στο παρόν διήγημα, δημοσιευμένο πολύ νωρίτερα (1963) : Άντεια Φραντζή, "Ούτως ή άλλως", Αναγνωστάκης - Εγγονόπουλος - Καχτίσης - Χατζής. Εκδ. "Πολύτυπο", Αθήνα 1988, σελ. 81-82 (Βασίζεται σε προφορική ανακοίνωση στην Επιστημονική συνάντηση στη μνήμη Λίνου Πολίτη, Α. Π. Θεσ/νίκης, τον Ιανουάριο 1986. Πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό "Διαβάζω", τ.180, 9/12/1987, σ.51-56).

πιστοποιητική λειτουργία που ασκούν αυτές οι αναφορές.

Ο αφηγητής χρησιμοποιεί τον αφηγηματοποιημένο λόγο (discours narrativise) για να περιγράψει με συντομία την ανακάλυψη του πτώματος του Συρεγκέλα μέσα σ' ένα ξερό πηγάδι (9) που βρίσκεται στην πλατεία κοντά στο κρασοπουλειό που περνούσε λίγες ώρες κάθε βράδυ. Τούτο του δίνει την ευκαιρία να περιγράψει προληπτικά το γύρω χώρο, που θα του χρειαστεί σαν σκηνικό στο β' μέρος της (μετα-) διήγησής του:

Το μυστήριο αντί να λυθεί με την ανεύρεση του πτώματος, ενισχύεται και προκαλεί την ανάμιξη των αρχών που έρχονται από την πρωτεύουσα του νομού για να κάνουν ανακρίσεις. Μια σειρά συλλογισμών γύρω από το θέμα, διατυπώνονται από τον αφηγητή, με τρόπο που να αποδίδονται μάλλον οι συλλογισμοί των υπευθύνων: «Ήρθε τότε κι ο εισαγγελέας από την πρωτεύουσα του νομού, ένας γιατρός, ήρθε κι ο διοικητής της κωροφυλακής, η ανάκριση ξανάρχισε, τραβούσε μέρες. Αποκλείστηκε απ' όλους η αυτοκτονία. Ήταν ολοφάνερο πως αν ήθελε να σκοτωθεί δεν θα πήγαινε σ' αυτό το πηγάδι, τόσο ρηκό: Μα κι αν ήθελε με κάθε τρόπο εκεί σ' αυτό να πνιγεί μπορούσε να τραβήξει πρώτα το σκέπασμα, καμιά ανάγκη δεν ήταν να το σπάσει με το κεφάλι του για τα πέσει μέσα - αφήνουμε βέβαια που κι η αυτοκτονία είναι προνόμιο των καλλίτερων κάπως στρωμάτων». Πρόκειται για συνδυασμό Ε.Λ.Π. και ευθύ. Η πρόταση σε ευθύ λόγο είναι - ιδεολογικό, ειρωνικό σχόλιο του αφηγητή.

(9) Ξερό πηγάδι - να πνιγεί : πρόκειται άραγε για ηθελημένη παράβαση της ρεαλιστικότητας, απροσεξίας, ή μήπως "έλεη" από τον Παπαδιαμάντη;

Η παύλα διαχωρίζει με υπαινικτική σαφήνεια το λόγο απ' αυτόν των προσώπων.

Αφού η αυτοκτονία αποκλείστηκε, «απομένανε, λοιπόν, δυο εκδοχές, το τυχαίο απύκημα και το έγκλημα». Η δηλωμένη παράθεση των απόψεων των αρμοδίων εκτίθενται χωριστά, ανυπαρθημένες, δείχνοντας το αδιέξοδο. Ο αφηγητής υιοθετεί το λόγο των προσώπων, είτε σε ευθύ είτε σε Ε.Π.Α. Πέρα από το ζωνιάνημα του κάθε προσώπου, ή "προφορική" υποστήριξη των λεκτικών ανυπαρθέσεων, δημιουργεί και την ανάλογη χρονικότητα: «Οι συζητήσεις ανάμεσα στις αρμόδιες αρχές και μες την κωμόπολη πώς πήγε ο χριστιανός κι έπεσε μέσα κρατήσαν μερικές μέρες ακόμα, ύστερα ο φάκελλος της ανάκρισης κλείστηκε, κλείστηκε και το πηγάδι με καινούργιο σκέπασμα, στερεότερο κι ο Συρεγκέλας παραδόθηκε στην αιώνια λήθη».

Παρόλο που - υποτίθεται - ότι ο Συρεγκέλας λησμονήθηκε, ωστόσο η επόμενη ενότητα αρχίζει με τη διαπίστωση ότι «δυο άνθρωποι μόνο μέσα στην κωμόπολη δεν τον ξεχάσανε τόσο γρήγορα το καμώ του».

Διαπιστώνουμε εδώ, ότι ο Χατζής αρέσκεται να εξελίσει την ιστορία του στη βάση της ανηθελικής σύζευξης των ενοτήτων: Η εισαγωγή τέλει με τη διαπίστωση ότι ποτέ τίποτε το ασυνήθιστο δεν συμβαίνει στη μικρή πόλη. Η επόμενη ενότητα, ανατρέπει αυτή τη διαπίστωση, διότι τη ζωή στη μικρή πόλη αναστάτωσε η μυστήρια εξαφάνιση κι ο ασυνήθιστος θάνατος του Συρεγκέλα.

Στο τέλος της ενότητας αυτής που αρχίζει με τη διαπίστωση ότι «δυο άνθρωποι μόνο μέσα στην κωμόπολη δεν τον ξεχάσανε τόσο γρήγορα το καμώ του», αναφέρεται ότι «ο Θεωράκης

δεν το βρήκε ακόμα το φοβερό μυστικό πως γίνηκε τότε και πνίγηκε στο πηγάδι εκείνος ο έρηνμος άνθρωπος...», ενώ ολόκληρη η επόμενη ενότητα, αφιερώνεται ακριβώς στη λύση του μυστηρίου του θανάτου του Συρεγκέλα, που έχει πα δεθεί αναπόσπαστα με την ζωή του ήρωα, του Θεωράκη.

Κάθε αντίθεση σ' ένα συλλογισμό ή σε μια κατάσταση χρειάζεται διευκρίνιση κι αιτιολόγηση. Έτσι, μετά την έκφραση της αντίθεσης, αρχίζει η έκθεση της αιτιολόγησης, που θα μας οδηγήσει στην καρδιά της αφήγησης.

Σύμφωνα με την αιτιολόγηση του αφηγητή, ο λόγος που τα δυο αυτά πρόσωπα δεν ξεχάσανε την υπόθεση του Συρεγκέλα, είναι το συμφέρον. Για τον αστυνόμο αυτό είναι κατανοητό. Για το Θεωράκη δεν είναι. Ο αφηγητής θ' "αναγκαστεί" ν' ανατρέξει στο παρελθόν του για να αιτιολογήσει το "συμφέρον" του Θεωράκη.

Η αφήγηση της έκθεσης των συμφερόντων του αστυνόμου προηγείται. Είναι πρόσωπο γνωστό από την προηγούμενη ενότητα. Του Θεωράκη έπεται: είναι ένα καινούργιο πρόσωπο, αλλά παρουσιάζεται σαν αν είναι γνωστό. Το υποκοριστικό του ονόματος συντελεί σ' αυτό, αλλά και το γεγονός ότι η αιτιολόγηση του "συμφερόντος" δίνεται άμεσα, με εσωτερική εστίαση και συνδυασμό Ε.Π.Α. και ευθύ λόγου (όπως και του αστυνόμου εξάλλου). Ο Ε.Π.Α. είναι πολύ κοντά στο λόγο (και τις σκέψεις ακόμα) των προσώπων, αλλά εμπεριέχει και τον ειρωνικό επιτονισμό του αφηγητή: (10)

(10) M.Bakhtine "Le marxisme et la philosophie du langage" 1977, σ. 213: "Αυτό που συνυπάρχει αντικειμενικά στο χλωσσολογικό φαινόμενο του Ελευθέρου Πλάγιου Λόγου, δεν είναι η ευαίσθητη συμπαράσταση απ'τη μιά πλευρά

«Απάνω στην ώρα που περίμενε την προαγωγή του πήγε κι αυτός ο χρισπανός και του πνίγηκε. Και σα να τόκανε επίτηδες για να τον στενοχωρήσει και να τον βλάψει, δεν άφηνε πίσω του κανένα χνάρι... και μπορούσε και την προαγωγή του να δυσκολέψει, έτσι που γίναν τα πράγματα. Και που κλείστηκε ο φάκελλος, αυτός δεν πύχασε - και μ' όλο το δίκιο του.»

Η εστίαση στο Θεωράκη περιέχει μια προσήμανση, μια πρόληψη, η οποία στο τέλος επαληθεύεται, όχι όμως όπως θα ήθελε ο Θεωράκης, αλλά το αντίθετο: «Αν μπορούσε ο Θεωράκης, όταν σταμάτησαν όλοι - κι αστυνόμος κι εισαγγελέας και ανακριτής και σηκώσαν τα χέρια, έβγαινε τότες αυτός και τους τόδειχνε πώς είχαν τα πράματα, έτσι και έτσι, ορίστε κύριοι και τους έβασε τα γυαλιά - είναι ολοφάνερο πως δεν πρόκειται εδώ για τμή και για δόξα μονάχα. Άλλαζε η ζωή του μεμάς, άλλαζαν όλα».

Ο Θεωράκης δεν απόλαυσε την τμή και την δόξα που ήλπιζε, αλλά η ζωή του άλλαξε προς το χειρότερο: Βυθίστηκε στη ρουτίνα και την ερημιά, στην απελπισία και τη μοναξιά.

Η σειρά (ordre) της αφήγησης αλλάζει για να μας δοθούν αναληπτικά πληροφορίες για το Θεωράκη και τη ζωή του, και να εξηγηθεί έτσι το ενδιαφέρον του για την υπόθεση. Η ανάληψη (11) είναι εξωτερική, ομοδι-

και η αποστασιοποίηση απ' την άλλη, κι όλ' αυτά μέσα στα όρια ενός υποκειμένου, αλλά αντίθετα οι τόνοι του ήρωα (ευαισθησία) και εκείνοι του συγγραφέα (αποστασιοποίηση) μέσα στα όρια μιάς και μόνης γλωσσικής κατασκευής".

(11) Κατά το Genette η ανάληψη είναι «κάθε ανάκληση μετά την πραγματοποίηση ενός γεγονότος που συνέβη νωρίτερα από το σημείο της ιστορίας που βρισκόμαστε σε κάθε δεδομένη στιγμή». Πρό-

γνυτική, πλήρης (complete) και το εύρος της είναι δυο περίπου χρόνια: από τότε που τέλειωσε το γυμνάσιο μέχρι που ξανασυναντάει την πρώτη αφήγηση.

Η σημασία της ανάληψης αυτής είναι σημαντική, όχι μόνο γιατί αιτιολογεί το ενδιαφέρον ενός προσώπου για τη λύση του μυστηρίου, αλλά γιατί ουσιαστικά δίνει την ευκαιρία στον αφηγητή να επικεντρώσει τη συνέχεια της ιστορίας γύρω από το πρόσωπό του και τη ζωή του. Αυτό που είναι ο αντικειμενικός του στόχος. Έτσι ο πυρήνας της πρώτης αφήγησης (το μυστήριο του θανάτου του Συρεγκέλα) δεν κάνεται, αλλά εμπεριέχεται σ' ένα άλλο αφηγηματικό πυρήνα.

Στην ανάληψη υπάρχει μια χρονική διαβάθμιση σε πρώτο και δεύτερο κείται δηλ. για μια ασυμφωνία στη χρονική αλληλουχία των γεγονότων και τη διάταξή τους στο κείμενο. Είναι μια μορφή αναχρονίας. Η άλλη μορφή αναχρονίας είναι η πρόληψη, δηλ. «κάθε αφηγηματικός ελιγμός που σύγκειται στο να αφηγούμαστε ή ν' ανακαλούμε εκ των προτέρων ένα γεγονός που θα διαδραματιστεί αργότερα». Κατά τον Genette (Figures III, 1972, σ.100-101) «ο καθορισμός της χρονικής απόστασης (protée) θα επέτρεπε τη δια'ίρεση των αναλήψεων σε δυο κατηγορίες: εξωτερικές και εσωτερικές, ανάλογα με το αν το σημείο της χρονικής απόστασης βρίσκεται έξω ή μέσα στο χρονικό πεδίο της πρώτης αφήγησης. Η μικτή κατηγορία - που έχει εξάλου μικρή συχνότητα - πρακτικά καθορίζεται από τη χρονική έκταση της ανάληψης (amplitude), εφόσον πρόκειται για εξωτερικές αναλήψεις οι οποίες προεκτείνονται μέχρι να συναντήσουν και να ξεπεράσουν το σημείο εκκίνησης της πρώτης αφήγησης (...). Η πλήρης ανάληψη έρχεται να ενωθεί με την πρώτη αφήγηση χωρίς διακοπή της συνέχειας ανάμεσα στα δυο αποσπάσματα της ιστορίας».

χρόνο απ' την αποφοίτηση του Θοδωράκη. Στον πρώτο χρόνο, ο Θοδωράκης που τέλειωσε με άριστα (12) το Γυμνάσιο, έχει πολλές ελπίδες για επαγγελματική αποκατάσταση στο δημόσιο.

Η προσωπικότητά του ποτίστηκε από την υπεροψία μιας ανωτερότητας χωρίς αντίκρουσμα. Σιγά-σιγά βούλιαζε στην απραξία της μικρής κωμόπολης, και κατέφυγε στ' αστυνομικά μυθιστορήματα και στα όνειρα, σε φανταστικά ανδραγαθήματα που καταλήγουν στη δικαίωσή του.

Στο δεύτερο χρόνο, ο πατέρας του νιτρεπόταν να του βλέπει ακαμάτη και φρόντισε να πάει να εργαστεί στο τυπογραφείο του Πραξιτέλη. (13) Ο Θοδωράκης το δέχτηκε σαν κάτι προσωρινό. Περίμενε πάντα τη θέση "γραφέως" που του είχε υποσχεθεί ο βουλευτής του νομού. Συνεχίζει γ' αστυνομικά μυθιστορήματα και φαντάζεται πάντα κατορθώματα. Σ' αυτό το σημείο

(12) Κάποια αναλογία ανάμεσα στο Θοδωράκη και την Έμιλυ (κύριο πρόσωπο) του θεατρικού του Wilder υπάρχει σ' αυτό το σημείο. Η Έμιλυ, άριστη μαθήτρια, πέθανε πολύ νέα, στη γέννα του δεύτερου παιδιού της. Η κηδεία της είναι η αφορμή για να παρακολουθήσουμε τις συζητήσεις των νεκρών στο κοιμητήριο. Η ίδια θέλησε να ξαναζήσει μια μέρα της ζωής της, παρά τις προειδοποιήσεις των άλλων νεκρών - αλλά καταλήγει να επιθυμεί να ξαναγυρίσει στον κόσμο των νεκρών, γιατί διαπιστώνει πόσο τυφλοί είναι οι άνθρωποι όσο ζούνε: «Καταλαβαίνουν οι άνθρωποι ποτέ, νοιώθουν οι άνθρωποι τη ζωή όσο τη ζούνε;», λέει η Έμιλυ. Και ο Θοδωράκης θα ανακαλύψει στο τέλος πως χαράμισε τη ζωή του και τη νεότη του για "ένα όνειρο ψεύτικο".

(13) Το πρόσωπο αυτό έχει ένα σημαντικό ρόλο και στο διήγημα "Η διαθήκη του Καθηγητή".

έρχεται ο καμός του Συρεγκέλα, που το μυστήριό του, το θεώρησε «σαν ένα κλαδί γερμένο πάνω του, ν' αρπαχτεί να παστεί».

Σ' αυτό το σημείο τελειώνει η εξωδιηγητική ανάληψη κι αρχίζει ανάληψη ενδοδιηγητική, που δια φωτίζει αναληπτικά τους αναγνώστες για τη σχέση του αστυνόμου με το Θοδωράκη και την πρώτη πρόγνωση του Θοδωράκη για το Συρεγκέλα που επαληθεύτηκε προκαλώντας το θαυμασμό του αστυνόμου που άρχισε να τον θαυμάζει και να τον συμβουλευτείται στην συγκεκριμένη υπόθεση, δίνοντάς του το χαρακτηρισμό του "ντετέκτβ".

Η αφήγηση στην πρώτη ανάληψη είναι περιληπτική, ενώ στη δεύτερη περισσότερο αναλυτική, τείνοντας προς την ισοchronία καθώς χαρακτηρίζεται από τις αλληπάλληλες διαλογικές "σκηνές" (14) του Θοδωράκη και του αστυνόμου.

Η αφήγηση στην πρώτη ανάληψη, γίνεται από τον αφηγητή σε πλάγιο λόγο. Μπορούμε, όμως, να επισημάσουμε εδώ ένα φαινόμενο που επισημαίνει ο Bakhtine, και το οποίο είναι χαρακτηριστικό του λόγου του Χατζή, αν και δεν γνωρίζω να το έχουν επισημάνει άλλοι μελετητές σε οποιοδήποτε Έλληνα συγγραφέα. Ο Bakhtine (15) επισημαίνει το φαινόμενο στον Ντοστογιέφσκι: «Όλη η αφήγηση μπορεί να μπει σε εισαγωγικά σαν ν'

(14) G. Genette, *Figures III*, σ.129: «Η σκηνή, που συνήθως είναι διαλογική (...), πραγματοποιεί συμβατικά την ισότητα του χρόνου ανάμεσα στην αφήγηση και την ιστορία (...). Η περιληπτική αφήγηση (*sommaire*) είναι φόρμα μεταβλητή που καλύπτει με μεγάλη ευλυγισία όλο το πεδίο ανάμεσα στη σκηνή και την έλλειψη».

(15) M. Bakhtine: "Le marxisme et la philosophie du langage", 1977, σ.186-189.

ανήκει σ' ένα "αφηγητή", παρόλο που αυτό δεν σημειώνεται ούτε στο θέμα ούτε στη σύνθεση. Αλλά στο εσωτερικό της αφήγησης, πρακτικά κάθε επίθετο, κάθε χαρακτηρισμός, κάθε αξιολογική κρίση, μπορούν επίσης να μπουν σε εισαγωγικά, σαν να προέρχονταν κατευθείαν από τη συνείδηση αυτού ή του άλλου ήρωα». Πρόκειται για ένα φαινόμενο «που σπάνια μελετήθηκε: τις λεκτικές παρεμβολές» (Bakhtine, σ.189), που ο Bakhtine ονομάζει: "αναφερόμενο λόγο (...) διασπαρτο, κρυμμένο μέσα στο αφηγηματικό περικείμενο». Ο Bakhtine διαπιστώνει ότι λέξεις και φράσεις που υπάρχουν (μέσα) στον αφηγηματοποιημένο λόγο του αφηγητή, «θα μπορούσαμε να τις βάλουμε μέσα σε εισαγωγικά, σαν αν επρόκειτο για αναφερόμενο λόγο (του ήρωα). Αλλά, (...) εφόσον είναι ο αφηγητής που κρατά τα νήματα της αφήγησης (...), είναι αυτός ο ίδιος που μιλά τη γλώσσα των ηρώων του αλλά ταυτόχρονα (ο αφηγητής) προσθέτει ένα τόνο προκλητικής υπερβολής, απελευθερώνοντας μ' όσα εκφραστικά μέσα διαθέτει την ειρωνία και το σαρκασμό του συγγραφέα». (Bakhtine, ό.π., σ.188).

Μ' αυτό τον τρόπο ο Χατζής, ειρωνεύεται τα μικροαστικά πρότυπα και τις αντιλήψεις, παρουσιάζοντας ένα ήρωα που είναι σχεδόν ολοκληρωτικά διαβρωμένος απ' αυτά, υιοθετώντας την οπτική του και το λόγο του (ρηματικό ή ενδόμυχο) για να τον ρεζιλεύει: «Και στραβοκοίταζε, λοιπόν, τα κορίτσια με την υπερουσία γαμπρού περιζήτητου, που θα διάλεγε βέβαια το καλύτερο, όταν θάθελε αυτός - και θάσκαζε τότες από τη ζήλεια της η Δέσποινα του Δημούλη, πούτανε φτωχή σειράς και μαγαζί δεν είχε ο πατέρας της κι ούτε θάπρεπε να ονειρεύεται βέβαια να

παντρευτεί μ' έναν δημόσιο υπάλληλο...».

Αλλά οι εναλλαγές του λόγου που προβάλλουν το λόγο των ηρώων άμεσα ή έμμεσα είναι συνεχείς, όπως συνεχής είναι και η παρουσία του αφηγητή που δεν διστάζει να παρεμβαίνει οργανώνοντας, "σκηνοθετώντας" το λόγο και την ιστορία: Από τις ελλείψεις περνά στις σκηνές, από τη μηδενική εστίαση στην εστιασμένη αφήγηση, από την μοναδική αφήγηση στην θαμιστική, τότε βλέπει τους ήρωές του από απόσταση και πότε από πολύ κοντά, πότε ή αφήγησή του είναι *verbal-analytique* (16) και πότε *objecto-analytique*.

Χωρίς να παραλείπει ο αφηγητής να υπογραμμίζει την δική του κυριαρχική παρουσία διατηρώντας την επαφή του με τους αναγνώστες, με φράσεις όπως: «Δεν θα πρέπει ωστόσο να παραλείψω εγώ που τα γράφω, αν καθάρισω καλά πως...», «χάθηκε ολότελα εκείνη η έφεση για το καλό που λέγαμε». «Και δεν πρέπει και τούτο να παραλείψω να πω, πως...».

Στο τέλος της ενότητας, όχι μόνο επιβεβαιώνεται η κυριαρχική παρουσία του αφηγητή, αλλά κι ο αναγνώστης "μπαίνει", χάρη στη "σκηνοθετική" του ικανότητα στο "σκηνικό" της μικρής πόλης. «Αν έρθετε καμιά φορά στην κωμόπολή μας, μπορείτε να τον γνωρίσετε με το πρώτο. Θα τον βρείτε κάπου εκεί κοντά στο μοναδικό της εμπορικό δρόμο, που σταματούν τα λεωφορεία, στα καφενεία που κάθονται και διαβάζουν τις εφημερίδες με τα

(16) Bakhtine, ό.π., σελ. 179: "Στη μια περίπτωση η σημασία αποσυντίθεται σε σημασιολογικά δεδομένα - σε στοιχεία αντικειμενικά. Στην άλλη περίπτωση το ίδιο το εκφώνημα, αυτό καθαυτό, αναλύεται σε επίπεδο γλωσσολογικό - υφαλογικό".

καθαρευουσιάνικα άρθρα για τ' αθάνατο πνεύμα της ελληνικής φυλής, θορυβούνε με τα τάβλια και παίζουνε πρέφα. Θα τον γνωρίσετε αμέσως...».

Πέρα από τη σκηνοθεπική λειτουργία που ασκούν οι φράσεις αυτές για τα πρόσωπα και το κώρο που περιγράφονται στην αφήγηση, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μετάληψη,⁽¹⁷⁾ εφόσον ο - δυνητικός - αναγνώστης εισέρχεται στον αφηγηματικό κώρο του ήρωα και μπορεί να τον αναγνωρίσει σε κάποιο σημείο της πόλης, που περιγράφεται με απόλυτο ρεαλισμό, σαν ο αφηγητής να μας δίνει τη διεύθυνση του ήρωα για να τον γνωρίσουμε από κοντά.

Αλλά, αν η αφηγηματική αυτή περικοπή ασκούσε μόνο ποιοποιητική λειτουργία, η αφήγηση θα μπορούσε να σταματήσει εδώ.

Το απόσπασμα αυτό θα μπορούσε να είναι ένα είδος επιλόγου.

Ωστόσο, αυτό που θέλει να πετύχει ο αφηγητής, δεν είναι να ποιοποιήσει - μόνο - τη ρεαλιστικότητα της αφήγησης του. Αυτό που θέλει είναι να συγχρονίσει απόλυτα την αφήγησή του με το χρόνο ανάγνωσής της, ούτως ώστε ο δυνητικός αναγνώστης, να γίνει ο δυνητικός θεατής της "παράστασης" που σπίνει (με βάση το πρότυπό του θεατρικό έργο) στην επόμενη ενότητα. Η διαβεβαίωση του αφηγητή ότι μπορεί ο αναγνώστης να (?) τον ήρωα τώρα

(17) G.Genette, Figures III, σελ. 135, σημ. 1 : "... η μετάληψη, δια μέσου της οποίας ο αφηγητής προσποιείται ότι εισέρχεται (μαζί με τον αναγνώστη ή χωρίς αυτόν) μέσα στο διηγητικό σύμπαν" και στη σελ. 244: "κάθε εισβολή του αφηγητή ή του εξωδιηγητικού αποδέκτη της αφήγησης μέσα στο διηγητικό σύμπαν", καθώς και στη σελ.244, σημ. 4 : "Μετάληψη: το ν' αφηγείται κανείς αλλάζοντας [διηγητικό] επίπεδο".

σε κάποιο σημείο της κωμόπολης, δίνει την ψευδαισθηση στον αναγνώστη ότι παρακολουθεί απόψε (στην επόμενη ενότητα: «πέρασε απόψε χωρίς να το θέλει») και εδώ («Είναι σαν όνειρο ύστερα από δεκαπέντε χρόνια να ξαναβρίσκεται εδώ»), όσα διαδραματίζονται στην πλατεία της μικρής πόλης.⁽¹⁸⁾

Μια άλλη παράμετρος που θα συντελέσει στη δραματική ένταση που είναι απαραίτητη στο στήσιμο της τελευταίας σκηνής είναι η κατάσταση του Θεωράκη. Τα στοιχεία που μας έχει δώσει στην προηγούμενη ενότητα, συμπληρώνονται τώρα με καινούργια. Στην προηγούμενη ενότητα ο αφηγητής χρησιμοποίησε τον αόριστο για να δείξει το αδυσώπιο πέρασμα του χρόνου: «Ο πατέρας του πέθανε κι έπαψε από καιρό να υπάρχει το μικρό μαγαζί στο παζάρι, για να τον λογαριάζουν κι αυτόν νοικοκύρη. Η Δέσποινα παντρεύτηκε αργότερα μ' άλλον. Ο αστυνόμος πήρε κάποτε την προαγωγή του κι έφυγε απ'την κωμόπολη - κάθικε ο αξιόπιστος μάρτυρας της μεγάλης αξίας του». Η στασιμότητα του Θεωράκη αποδόθηκε με θαμιστική αφήγηση,⁽¹⁸⁾ Μπορεί να θεωρηθεί άραγε τυχαίο το ότι περιγράφοντας τις αλλαγές που έγιναν σ'αυτά τα δεκαπέντε χρόνια στην κωμόπολη, ο αφηγητής μετατρέπει το κρασοπουλειό όπου πήγαινε ο Συρεγκέλας και το οποίο βρισκόταν ακριβώς απέναντι από την πλατεία που ήταν το πηγάδι όπου βρήκε το θάνατο, στο μοναδικό ξενοδοχείο της κωμόπολης, («Το παλιό κρασοπουλειό που πήγαινε ο Συρεγκέλας το γκρέμισαν κι ένα τρίπατο κτίριο από τσιμέντο υψώνεται εκεί - το ξενοδοχείο της κωμόπολης»). Το ξενοδοχείο αυτό θα ήταν το μόνο στο οποίο θα μπορούσε να μείνει ένας ξένος επισκέπτης και θ'αποτελούσε - απ'τη θέση του - ένα "θεωρείο" για τους δυνητικούς αναγνώστες - επισκέπτες - θεατές.

σε κατώτερη κοινωνική τάξη -, οι λεπτομέρειες της οποίας εκτίθενται αναληπτικά και αποτελούν παράλειψη (19) (Paralipse), ως προς την πρώτη αφήγηση.

Το πραγματικό λογοτεχνικό κατόρθωμα του Χατζή στην αφήγηση της τελευταίας σκηνής είναι ο τρόπος που καταφέρνει να συνδυάσει την εσωτερική εστίαση και τον εσωτερικό μονόλογο του ήρωα με την επιδεικτικά φανερή παρουσία του αφηγητή. Η παρουσία του αφηγητή μπορεί να είναι διακριτική - όπως φαίνεται από την απόσταση (20) που τηρεί ως προς τον ήρωα, π.χ. «εδώ κλείστηκε, κομποδέθηκε του Θεωράκη η ζωή», «ήταν εδώ, ακριβώς εδώ που στέκεται τώρα κι ο Θεωράκης» - αλλά μπορεί και να φτάνει να γίνεται ένας φανερός "σκυνοθέτης", σαν το "Διευθυντή σκηνής" του Wilder. Η λειτουργία του αφηγητή-σκυνοθέτη διαπιστώνεται από φράσεις όπως: «Όλα σαν ένα θέατρο.

(19) G.Genette, ό.π., σελ. 212 : " Ο κλασικός τύπος της παράλειψης" είναι η αποσιώπηση της τάδε σημαντικής πράξης ή σκέψης του εστιαζόμενου ήρωα, που ούτε ο ήρωας ούτε ο αφηγητής μπορούν ν'αγνοούν, αλλά που ο αφηγητής επιλέγει ν'αποκρύψει από τον αναγνώστη".

(20) G.Genette, ό.π., σελ. 184: "Απόσταση" και "προοπτική" είναι δύο ουσιαστικές τροπικές κατηγορίες της γενικότερης κατηγορίας του "Τρόπου" [G.G. η ανάλυση του αφηγηματικού έργου βασίζεται σε τρεις κατηγορίες από το Genette. Στην ανάλυση του χρόνου (temps), του τρόπου (mode) και της φωνής (voix).], που ρυθμίζουν την αφηγηματική πληροφορία, όπως π.χ. η άποψη ενός πίνακα μπορεί να εξαρτάται από την απόσταση που μας χωρίζει απ'αυτόν και γενικότερα από τη θέση μας σε σχέση με κάποιο εμπόδιο που μπορεί να μας κρύβει τη θέα λίγο ή πολύ".

Κι η σιωπή. Και περιμένουν όλα ν'αρχίσει η παράσταση». «Κι είναι σα θέατρο εδώ, με τα σπίτια αντίκρυ και γύρω και μοιάζουνε ψεύτικα - σκηνικά μπογιατισμένα κόκκινο και γαλάζιο», ή με παρέμβλητες επεξηγήσεις που μοιάζουν με σκυνοθεπκές οδηγίες: «Εδώ το τετράδιο σταματάει», «πάλι η παράσταση», «Ξαναρχίζει το τετράδιο»..., «Η παράσταση τέλειωσε μονομιάς» (κ.λπ.).

Η εσωτερική εστίαση αρχίζει από τη στιγμή που ο ήρωας βρέθηκε μόνος του στην πλατεία - νύχτα καλοκαιριού με πανσέληνο -, (21) και θα διαρκέσει ως της στιγμή που ένα "εξωσκηνικό πρόσωπο" θα εμφανιστεί: ο σημερινός αστυνόμος της κωμόπολης.

Η αφηγηματική ευφυΐα του αφηγητή, για την οποία μιλήσαμε, συνδυάζει δυο τεχνικές που έχουν σχέση με την απόσταση (distance) και την προοπτική (perspective-focalisation). Η φανερή παρουσία του αφηγητή προϋποθέτει κάποια απόσταση από τον ήρωα, ενώ η εσωτερική εστίαση και προ πάντων ο εσωτερικός μονόλογος, προϋποθέτουν μηδενική απόσταση καθώς η αφήγηση μοιάζει ν'αναβρύζει απ' τη συνείδηση του ήρωα. Ο συγγραφέας-αφηγητής καταφέρνει να συγκεράσει τη φωνή του μ' αυτήν του ήρωα. Τούτο γίνεται δυνατό χάρη στον αμφίσημο λόγο που

(21) Διακειμενικές αναλογίες με το έργο του Wilder υπάρχουν εδώ. Η αναφορά στο κατακαλόκαιρο (Ιούλιος) υπάρχει στη Γ' πράξη. Η αναφορά στ' αστέρια και το φως τους υπάρχει στη Γ' πράξη, αλλά κύρια στην Α' πράξη, όπου τα πρόσωπα μιλούν επανειλημμένα για το σπουδαίο φεγγάρι, την πανσέληνο που επηρεάζει την διάθεσή τους. Αλλά η επίδραση της πανσελήνου στην απελευθέρωση του ανθρώπινου υποσυνείδητου, είναι κοινός τόπος. Ας θυμηθούμε και τον "Κρητικό" του Σολωμού.

χρησιμοποιεί. Π.κ. η φράση: «Είναι σαν όνειρο ύστερα από δεκαπέντε χρόνια να ξαναβρίσκεται εδώ», θα μπορούσε να είναι ταυτόχρονα τόσο η κλασική τριτοπρόσωπη αφήγηση που εκφράζεται με τη φωνή του αφηγητή, όσο και Ε.Π.Λ. που εμπεριέχει το λόγο του ήρωα και του αφηγητή. Ενισχυτικό, όμως της δεύτερης περίπτωσης, είναι:

α. το γεγονός ότι έχουμε εσωτερική εστίαση, πράγμα που οδηγεί στην ύπαρξη Ε.Π.Λ.(22)

β. Είναι η χαρακτηριστική περίπτωση που αναφέρει η D.Cohn,(23) ότι δηλ. ο Ε.Π.Λ. είναι το προνομίο μέσο αναπαράστασης των σκέψεων (γενικά της εσωτερικής εμπειρίας), του αφηγηματικού προσώπου, ώστε να σχετίζεται περισσότερο με την "σκέψη με"

(22) Massimo Peri, περ. "Ελληνικά", τόμος 36ος, Θεσ/νίκη 1985, σελ. 299: «Η πρώτη, ίσως αυτονόητη παρατήρηση είναι ότι η χρήση του Ε.Π.Λ. συνεπάγεται πάντα εσωτερική εστίαση, επειδή η πιο χαρακτηριστική συνέπεια αυτού του τύπου λόγου είναι πως συγχωνεύονται και αναμειγνύονται οι φωνές του αφηγητή και του αφηγηματικού προσώπου».

(23) D.Cohn: "La transparence interieure", Paris, Seuil 1981, σ.135:

"Ο αφηγηματοποιημένος μονόλογος δεν προέρχεται όμως από την "όραση μαζί" (vision avec), αλλά απ'αυτό που θα μπορούσαμε ν'αποκαλέσουμε "σκέψη μαζί" (pensée avec): η σύμπτωση των απόψεων σχετίζεται με την συμφωνία των φωνών". η γλώσσα του κειμένου γίνεται στιγμιαία η ηχώ του εσωτερικού λόγου του ήρωα. Μ'αυτή την έννοια μπορούμε να θεωρήσουμε τον αφηγηματοποιημένο μονόλογο σαν το απόσπασμα της εστιαμένης αφήγησης, αν όχι κάθε αφήγησης: αυτό είναι πραγματικά το σημείο όπου το νήμα της σκέψης του ήρωα συνδέεται κατευθείαν με τη δομή της τριτοπρόσωπης αφήγησης".

(pensee avec) από την "όραση με" (vision avec), καθώς σ'αυτό το απόσπασμα έχουμε πραγματικά αναπαράσταση της εσωτερικής σκέψης και εμπειρίας του ήρωα.

Ο Ε.Π.Λ. εξάλλου «κατορθώνει να αποδώσει την προρρηματική ή μη αρθρωμένη σκέψη του ήρωα ως οιονεί ρηματική».(24)

γ. Ο συγγραφέας-αφηγητής, για να μην προδώσει το αφηγηματικό "τροκ" που χρησιμοποιεί, φροντίζει να διατηρεί τον Ε.Π.Λ. του ήρωα, ακόμη και σε περιπτώσεις που θ'ανέμενε κανείς ευθύ λόγο, γιατί ο ήρωας συνδιαλέγεται με άλλο πρόσωπο (στη συνείδησή του), το οποίο χρησιμοποιεί τον ευθύ λόγο. Τούτο αφορά τις αναληπτικές συμπληρωματικές σκηνές που "αναδύονται" από το "τειράδιο", όπου το ένα συνδιαλεγόμενο πρόσωπο - η Δέσποινα - ακούγεται σε ευθύ λόγο, ενώ ο λόγος του ήρωα αποδίδεται με Ε.Π.Λ.: «Είδα μια σκιά και στεκόταν δίπλα στο πηγάδι, τούχε πει τότες η Δέσποινα. Νόμιζα πως ήσουν εσύ. - Όχι δεν ήταν αυτός. - Και γιατί να μην είσαι;» Έτσι η φράση «τούχε πει τότες η Δέσποινα» μπορεί να είναι επεξήγηση του αφηγητή, αλλά και εκμυστήρευση ή σκέψη του Θεοδώρακη. Αυτός ο τρόπος αφήγησης, συντηρεί την παρουσία του αφηγητή μέσα στο λόγο, τη στιγμή που η ευρύτερη σκηνή είναι μια αναπαράσταση του εσωτερικού παραληρήματος του ήρωα. Είναι μια θαυμαστή και σπάνια αφηγηματική σύζευξη λόγων, γιατί δίνει στον αφηγητή την ευχέρεια να κρατά τα νήματα της αφήγησης (στο τέλος της σκηνής αυτής της αναπαράστασης, περ-

(24) Γ.Φαρίνου-Μαλαματάρη: "Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910", εκδ. "Κέδρος" 1987, σελ. 230.

νάει με άνεση στην εσωτερική εστίαση του αστυνόμου που εμφανίζεται εκεί), αλλά ταυτόχρονα η "αναπαράσταση" γίνεται δυνατή μόνο χάρη στη δυνατότητα να παρακολουθούμε τις πιο μύχιες σκέψεις του ήρωα **την ίδια τη στιγμή της γένεσής τους**. Γιατί μόνο μέσα στη συνείδηση του ήρωα μπορούν οι χρονικές στιγμές του παρελθόντος μπορούν να ενωθούν με το παρόν, ούτως ώστε τα αισθήματα του Θεωδώρακη **τώρα**, ν' αντανakλούν απόλυτα τα αισθήματα του Συρεγκέλα **τότε**, δίνοντας το κλειδί για τη λύση του αινίγματος της πώσης του Συρεγκέλα στο πηγάδι. Η λύση του μυστηρίου προϋποθέτει την ταύπιση του Θεωδώρακη με το Συρεγκέλα. Ο αφηγητής έχει φροντίσει να διασπείρει στην αφήγησή του προσημάνσεις, που λειτουργούν ως προλήψεις για την ταύπιση αυτή, που ο Θεωδώρακης τη συνειδητοποιεί στο τέλος, όπως:

1) Η επικράτηση του προσωνυμίου του Θεωδώρακη, "νιέτεκτιβ" σ' αναλογία με το "Συρεγκέλα" που ήταν «εκείνος ο έρημος άνθρωπος, δίκως όνομα καν, με παρατσούκλι μονάχα».

2) Η αφήγηση από την αρχή τόνισε το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Συρεγκέλα: την μοναξιά και την ερημιά του. Ο Θεωδώρακης σκέφτεται μόνο τον εαυτό του χωρίς να προσέχει την ερημιά που τον περιτυλίγει σιγά-σιγά, με το θάνατο του πατέρα του, το γάμο της Δέσποινας, την αλλαγή του αφεντικού και του χώρου εργασίας που γίνεται απρόσωπος, τη μετάθεση του αστυνόμου που ήξερε την αξία του. Μόνο στο τέλος του αφηγήματος ο Θεωδώρακης συνειδητοποιεί τη δική του ερημιά και μοναξιά, την αποξένωση: «...είναι ένας τόπος πεντάξενος αυτός εδώ γύρω... Δεν υπάρχει καμιά Δέσποινα σε κείνο το σπίτι, σ'αυτή

την πόλη, πουθενά δεν υπάρχει».(25)

3) Η αναληπτική συμπληρωματική σκηνή-συνομιλία της Δέσποινας με το Θεωδώρακη που είχε παραλειφθεί από τον αφηγητή, λειτουργεί σαν πρόληψη σε δυο χρονικές στιγμές: Μια πριν από δεκαπέντε χρόνια, όταν ο Θεωδώρακης προσπαθούσε να εξιχνιάσει το θάνατο του Συρεγκέλα συγκεντρώνοντας στοιχεία, και μια πολύ κοντινή στην αποκάλυψη. Η Δέσποινα μιλά για το Συρεγκέλα: «Είδα μια σκιά και στεκόταν δίπλα στο πηγάδι, τούκε πει τότες η Δέσποινα. Νόμιζα πως ήσουν εσύ. Όχι δεν ήταν αυτός. Και γιατί να μην είσαι;...» και παρακάτω: «Όταν έσβυσα το φως, είχε πει η Δέσποινα, κοίταξα κρυφά πίσω απ' την κουρτίνα να μη φαίνομαι (...) Ήθελα νάσουν εσύ...»

4) Οι κινήσεις του Συρεγκέλα (26) και του Θεωδώρακη, σ' αυτή την ταυτόσημη σκηνή, ταυτίζονται απόλυτα, μέσα στο ίδιο περιβάλλον, κάτω από τις ίδιες συνθήκες, την ίδια ώρα: «Πανσέληνος ήταν και τότε», «έντεκα η ώρα όπως πάντα»,(27) ήταν εδώ, ακριβώς εδώ που στέκεται τώρα κι ο Θεωδώρακης, «έβαλε τα χέρια στο πρόσωπό του, έγυρε πίσω, σωριάστηκε

(25) Η φράση θυμίζει στίχους από την "Πόλη" του Καβάφη «...έτσι που τη ζωή σου ρήμαξες εδώ στην κόχη τούτη τη μικρή, σ' όλην την γή την χάλασες».

(26) Η "σκηνική" παρουσία του Συρεγκέλα, ενός νεκρού («Και νάτος... βγήκε φεύγει απ' το κρασοπουλειό του...») παραπέμπει στην ταυτόχρονη παρουσία στη θεατρική σκηνή, ζωντανών μαζί και νεκρών, στο έργο του Wilder.

(27) Οι φράσεις αυτές αποτελούν διακειμενική (με το έργο του Wilder) και ενδοκειμενική αναφορά. Ο Συρεγκέλας έφευγε πάντα στις έντεκα απ' το κρασοπουλειό, μοναχός του, "όπως πάντα" (βλ. σημ. 6).

πάνω στο μπάγκο - να κλάψει. Το κάθισμα έτριξε από το βάρος του κορμιού του - πνάκτηκε ορθός, κατάπληκτος σα χαμένος». (28)

5) Η ταύπη του Θεωράκη με το Συρεγκέλα, γίνεται κι από ένα ανθρωπινό μάτι: Το καινούργιο αστυνόμο που διασχίζει την πλατεία τη στιγμή που ο Θεωράκης έχει αναλυθεί σε λυγμούς: «Στάθηκε, τον κοίταξε μια στιγμή, τον γνώρισε πως ήταν εκείνος ο ανόητος, ο τυπογράφος ο Θεωράκης, ο επιλεγόμενος ντέτεκπιβ (...) τράβηξε το δρόμο του.

Ύστερα δεν υπήρχε πια κανένα πηγάδι εκεί πέρα για να φοβάται το πάθημα του παλιού προκατόχου του με κάποιους δυστυχημένους, που τους πάνει το παράπονο κάποιες νύκτες και σωριάζονται όπου βρεθούνε και κλαίνε.»

Η γενικευκή αναφορά της τελευταίας φράσης στα πρόσωπα (κάποιους δυστυχημένους) και η θαυμαστικότητα της φράσης (ιστορικός ενεστώτας) συντελούν αφενός στην ταύπη Θεωράκη-Συρεγκέλα, αλλά δίνουν και στην ιστορία χαρακτήρα παραδειγματικό: Στα πλαίσια της σαθρής αυτής μικροαστικής κοινωνίας, είναι πολλοί οι δυστυχημένοι που ενώ έχουν όνειρα για κάτι ξεχωριστό, καταλήγουν στην περιθωριοποίηση, στη δυστυχία, «κατρακυλούνε κάποτε στο θάνατο». Η γενίκευση και η θαυμαστικότητα δημιουργούν αόριστη επανάληψη, άρα χρονική προέκταση πέρα από τα όρια του χρόνου της συγκεκριμένης ιστορίας. Συνδολωπικά, η δυστυχία και η μοναξιά του Θεωράκη ταυτίζονται με

(28) Το τρίξιμο του πάγκου παραπέμπει στον ανάλογο ήχο των σανίδων του πηγαδιού, που έσπασαν καθώς σωριάστηκε με ανάλογη απελπισία κι ο Συρεγκέλας.

το θάνατο. Θάνατος, έτσι, είναι η έλλειψη ελπίδας, η συνειδητοποίηση «μιας νεώτης χαμένης, μιας ζωής που παραπλανήθηκε σ' ένα όνειρο ψεύτικο». Θάνατος είναι η μικρή πόλη κι οι προκαταλήψεις της που συντρίβει όσους δεν έχουν τη δύναμη ν' αντισταθούν, να προσπαθήσουν ν' αλλάξουν την κοινωνία με τα ευτελιστικά της πρότυπα. Η κοινωνική παθητικότητα του Θεωράκη δηλώνεται ρητά: «Έγινε κι ο πόλεμος, τέλειωσε κι ο πόλεμος, έγιναν και τάλλα που γίνανε στην Ελλάδα, τέλειωσαν και τάλλα. Ο Θεωράκης δεν πήγε από δω, δεν πήγε από κει - ήταν με τον εαυτό του». Η παγίδα της ατομικότητας που συνυπάρχει μαζί με την αστική κοινωνία, είναι ο κόμπος όπου «κλείστηκε, κομποδέθηκε του Θεωράκη η ζωή». Στον αντίποδα του ήρωα αυτού του διηγήματος, βρίσκεται η Μαργαρίτα Περδικάρη, όπου η ηρωίδα καταφέρνει να ξεφύγει απ' τα δεσμά της μικροαστικής κοινωνίας και της ατομικότητας της και ν' αγωνιστεί για την «ελπίδα όλου του κόσμου». Είναι ένας αντιήρωας ο Θεωράκης, μα ο συγγραφέας τον βλέπει με συμπάθεια, σαν πατέρα. Γνωρίζει ότι πολλοί είναι οι νέοι που πέφτουν στην παγίδα της ατομικότητας, του εγωισμού της παθητικότητας. Αυτοί που - όπως ο Θεωράκης - δεν έχουν ταξική συνείδηση, αλλά ξεγελούνται με ψεύτικα όνειρα ευτυχίας κι ουρανοκατέβατου πλούτου (χαρακτηριστικά είναι τα όνειρα του Θεωράκη, που θυμίζουν ελληνικές ταινίες της πρώτης μεταπολεμικής δεκαετίας). Ο Θεωράκης είναι ένα αρνητικό πρότυπο παραδειγματισμού. Ο παραδειγματικός χαρακτήρας της ιστορίας τονίζεται κι από τον ίδιο τον συγγραφέα-αφηγητή στον επίλογό του, ο οποίος μας μεταφέρει από το χρόνο δράσης της

ιστορίας, στο χρόνο γραφής της, καθώς ο συγγραφέας-αφηγητής Χατζής, στρέφεται πάλι στο συγγραφέα Wilder. Το αφήγημα τελειώνει με τον τρόπο που άρχισε κάνοντας μια κυκλική τροχιά: «Κι εκεί σε σας, ασφαλέστατα, κύριε Θόρντον Γουάϊλντερ, στην ωραία μικρή σας πόλη και στην κωμόπολη τη δική μας. Μονάχα που εμείς, τέτοιαν ώρα- εσείς, η Δέσποινα, εγώ έχουμε σβύσει το φώς,(29) έχουμε κλείσει πια το παράθυρο και δεν τους βλέπουμε, δεν τους ακούμε που πέφτουν απάνω στους πάγκους, κατακυλούνε κάποτε στο θάνατο».

Η ιστορία του Wilder είναι περισ-

(29) Βλ. τον επίλογο της μικρής πόλης του Wilder: «Οι περισσότεροι έχουν κοιμηθεί στο Γκρόβερ Κόρνερς. Είναι ακόμα λίγα φώτα αναμένα εδώ κι εκεί».

σότερο μια υπαρξιακή υπόμνηση στους ανθρώπους, πως κάθε στιγμή της ζωής είναι μοναδική, όσο κι αν μοιάζει κοινότυπη. Η ιστορία του Χατζή πάει παραπέρα. Στην ευτυχία των ζωντανών, αντιπαρατίθεται η δυστυχία εκείνων που κάποτε κατάλαβαν - όσο είναι ζωντανοί - πως χαράμισαν τη ζωή τους σε πράματα ανώφελα, ασήμαντα, ψεύτικα.

Η μοναξιά κι η ερημιά τους είναι ένας ζωντανός θάνατος. Κι η ασπκή υποκριτική κοινωνία διαιωνίζεται γιατί όλοι εμείς «έχουμε κλείσει πια το παράθυρο», έχουμε κλειστεί στην ατομικότητα και τον εγωϊσμό, στο "σπιτάκι μας". Η διαπίστωση είναι ουσιαστικά έκκληση για εγρήγορση και ξεπέραςμα της ατομικότητας που μας κλείνει τα μάπα, μας στερεί το φως της αλήθειας.

ΕΤΑΙΡΙΑ

Περιοδική έκδοση της Εταιρίας Γραμμάτων και Τεχνών



Η ΠΑΛΙΑ
ΦΛΩΡΙΝΑ

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ
ΑΝΔΡΕΟΥ
(ΚΙΑΤΥΠΗΣ)

ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΡΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
«ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ»
ΣΤΗ ΦΛΩΡΙΝΑ

6

Άγγελος Κ. Αναστόπουλος: ΟΙ ΚΑΤΟΙΚΟΙ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ ΦΛΩΡΙΝΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΕΘΝΙΚΟΥΣ ΑΓΩΝΑΣ * Θέμης Μελώσης: ΕΠΕΤΕΙΟΣ 30 * Αντιγόνη Τσάμη: Ο ΜΟΔΕΣΤΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΕΤΕΣ * Δημήτρης Α. Δημητριάδης: ΤΑ ΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΤΡΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΥΠΟΤΑΓΗΣ * Γιάννης Δ. Σουλιάσης: ΜΕΝΗΠΙΟΣ ΣΑΦΕΣΤΕΡΟΣ * Γιώτα Σαχίδου: FOR MAXIMUM EFFECT... * Επαμεινώνδας Τζιγkas: IN MEMORIAM... (ΑΝΤΩΝΗΣ ΠΑΓΙΔΗΣ) * Μάγδα Μεγαλιδίου-Λουνη: ΑΠΟΨΕ * Αθηνά Ζωγράφου: ΗΛΙΟΒΑΣΙΛΕΜΑ * Δημήτρης Μεκάσης: ΤΑ ΠΑΛΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΕΙΑ * Χρήστος Κάπος: ΕΛΕΥΘΕΡΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ

Χριστοφόρου Ράπτη

ΤΑ ΔΥΣΚΟΛΑ ΧΡΟΝΙΑ 1941 - 1949



ΠΡΕΒΕΖΑ 1990