

### Γιάννη Μετάρη Οδοιπορικό του '43

Ὅπως προαναφέρω και στην Εισαγωγή μου για το Οδοιπορικό του '43<sup>1</sup>, εκτός από την κριτική του Α. Ζαχίτη στο βιβλίο του *Πεζογράφοι του καινού μας*<sup>2</sup>, δεν μπορέσα να εντοπίσω άλλη κριτική ή αναφορά για το Οδοιπορικό του '43. Ομοίτητες βιαστικές αναφορές στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας δε γίνονται να μη το θεωρούν ιδιαίτερα αξιόλογο και το αντίστροφο δε γίνονται με πρόχειρους χαρακτηρισμούς; ενώ άλλες το αγνοούν εντελώς.

Σ' αυτό το κεφάλαιο θα προσπαθήσω να εξετάσω τις αφηγηματικές επιδιώξεις του έργου και την εκμετάλλυσή του θέματός του, δηλαδή της προσώπων και της ιδιότητας από τον αναγνώστη, και να διαπιστώσω κατά πόσο αληθεύει η παρατήρησή του Α. Ζαχίτη ο οποίος υποστηρίζει ότι:

«Ο Γιάννης Μετάρης θέλησε να εγκαταλείψει στα συναισθηματικά του και στις αναμνήσεις του, όταν έγραφε το βιβλίο αυτό, και δεν απασχολήθηκε με το ζήτημα της μεταγενέστερης εκφραστικής επεξεργασίας του.» (σ. 143)<sup>3</sup>

Ταυτόχρονα θα εξετάσω αν ο ποδολογογικός μετασχηματισμός ενός λογοτεχνικού έργου, όπως το εξετάζουμε, δεν αποσκοπεί

1. Εκδ. Εργής, 1976.  
2. ό.π.  
3. Αυτόθι.



μόνο στην «αλλαγή αντίληψής μας του αντικειμένου, που είναι καθαυτό αισθητικός σκοπός»<sup>4</sup>, όπως επέμεναν οι Φορμάλιστές, αλλά και στην πληροφόρηση, και πως οι πιο πετυχημένες στιγμές του έργου είναι εκεί όπου συνδυάζονται και τα δύο. Θα δώσω ιδιαίτερη προσοχή στον παράγοντα «φύση» γιατί πιστεύω ότι παίζει σημαντικό ρόλο ως αφηγηματικό μέσον αλλά και γιατί βοηθάει να γίνουν συγκρίσεις με το προηγούμενο έργο *Φωτιά* του Δ. Χατζή. Τέλος, θα προσπαθήσω να αποδείξω πού οφείλεται η αμφισβήτηση του αντιστασιακού αγώνα από τον αφηγητή.

Το *Οδοιπορικό του '43* του Γ. Μπεράτη που δημοσιεύτηκε, όπως και η *Φωτιά*, το 1946, είναι αυτοβιογραφικό έργο. Ο τίτλος του βιβλίου άλλωστε είναι σαφής ως προς τη φύση του έργου και τα χρονικά του πλαίσια. Είναι ένα οδοιπορικό που πραγματοποιήθηκε το 1943 από τον ίδιο το συγγραφέα.<sup>5</sup>

Συγκεκριμένα πρόκειται για την πορεία του στο αντίρτιχο του Ζέρβα όπου πήγε να ενταχθεί εθελοντικά, την εκεί παραμονή του, τη ρήξη των δύο αντιμαχόμενων αντάρτικων και τον αδελφοσκοτωμό, τις γερμανικές εκκαθαριστικές επιχειρήσεις, τη σύλληψη του από τους Γερμανούς, τις περιπέτειες της υγείας του από τις ταιλαιωρίες και την επιστροφή του στην πρωτεύουσα. Είναι λοιπόν το προσωπικό οδοιπορικό των περιπετειών, σωματικών και ψυχικών, ενός φιλάσθενου διανοούμενου που εντάχθηκε, όπως προαναφέρθηκε, εθελοντικά στον εθνικοαντιστασιακό αγώνα κατά των ξένων κατακτητών, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι διακατέχταν από καμιά τυφλή πολεμική μανία, φανατικό πατριωτισμό, εθνικισμό ή φιλοδοξίες ήρωα. Απλώς, συμμετείχε στον εθνικό αγώνα εθελοντικά, υπακούοντας στη φωνή της συνείδησής του και ορμώμενος καθαρά από το αίσθημα του καθήκοντος, όχι τόσο του στείρου πατριωτικού, αλλά περισσότερο του ανθρωπίνου καθήκοντος.

Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι το βιβλίο δεν διαφεύγει σε κεφάλαια αλλά σε «τετράδια», κάτι που το κάνει ν' αποκτά ημερολογιακό χαρακτήρα –έστω κι αν δεν ανήκει αυστηρά σ' αυτό το

είδος<sup>6</sup>– αφού εξυπνοεί ότι ο συγγραφέας χρησιμοποίησε τετράδια για τις σημειώσεις του. Ο καθοριστικότερος λόγος όμως που μου επέτρεψε να χαρακτηρίσω το έργο «αυτοβιογραφικό», είναι ότι ο αφηγητής αποκαλείται ο ίδιος από άλλους με το πλήρες όνομα και επώνυμό του (σ. 38, 42, 126, 131) πράγμα που επιβεβαιώνει ότι το πρόσωπο αυτό είναι αναμφισβήτητα ο ίδιος ο συγγραφέας. Το γεγονός ότι γίνεται αφήγηση στο πρώτο πρόσωπο ενικού και πληθυντικού δεν αρκεί για να χαρακτηριστεί το πεζογράφημα αυτοβιογραφικό. Στην ανάλυση που θα επακολουθήσει θα διαπιστωθεί με ποιο τρόπο γίνεται αυτοβιογραφικό.

Παρ' όλο που, όπως θα διαπιστωθεί, ο αφηγητής είναι ο πρωταγωνιστής του έργου, το βιβλίο θίγει και άλλα γενικότερα θέματα όπως: (α) την αντιπαράθεση φύσης-ειρήνης και πολέμου-βίας. Μ' αυτό το θέμα καταπιάνεται τόσο συχνά ο αφηγητής που αρχίζει να παίρνει διαστάσεις κοσμοθεωρίας. Γίνονται δηλαδή αντιπροσωπυτικά σύμβολα που αποτελούν το επίκεντρο της όλης σκέψης του αφηγητή γύρω από το θέμα του πολέμου-ειρήνης. (β) τη δραματοποίηση του εσωτερικού κόσμου, των ιδεών και των αισθημάτων του αφηγητή. Μ' αυτό τον τρόπο, ο αφηγητής δείχνει ένα έντονο ενδιαφέρον για τον τρόπο χειρισμού ιδεών, αισθημάτων, αντιλήψεων, όταν έρχεται αντιμέτωπος μ' ένα θέμα, όπως π.χ. τον πόλεμο, (γ) την αναζήτηση ενός σκοπού που να εξυπλώνει την έννοια της ζωής. Αυτό διαπιστώνεται στην εξέλιξη της θέσης του αφηγητή η οποία αλλάζει ανάλογα με τη διαμόρφωση των γεγονότων που ζει, (δ) την ανθεκτικότητα, δηλαδή την αντίσταση του σώματος και της ψυχής στη βία, στις κακουχίες και στην αλλοτρίωση του πολέμου. Αυτό φαίνεται από την επιμονή και τον αγώνα του αφηγητή να επιβιώσει με κάθε θυσία παρ' όλες τις δυσχέρειες που αντιμετωπίζει, (ε) την προσπάθεια που κάνει (ο αφηγητής) να συνειδητοποιήσει τη συνέχεια της «μοίρας» του ελληνικού λαού, με το να συγκρίνει την παρούσα κατάσταση με προηγούμενες ιστορικές περιστάσεις. Όλα αυτά τα θέματα θα συζητηθούν διεξοδικά στην ανάλυση που θ' ακολουθήσει.

6. Η Βιογραφική Εγκυκλοπαίδεια Ελλήνων Λογοτεχνών επιμένει να χαρακτηρίζει το *Οδοιπορικό του '43* ως «ημερολογιακές σημειώσεις από την Αντίσταση» (τ. 3, σ. 99).

4. Βλ. πρώτο κεφάλαιο.

5. Αυτό επιβεβαιώνεται από τη Βιογραφική Εγκυκλοπαίδεια Ελλήνων Λογοτεχνών, τ. 3, εκδ. Παγούλατου, σ. 99.



Η προσωπική περιπέτεια του αφηγητή παίζει, βέβαια, πρωταγωνιστικό ρόλο γιατί αποτελεί την πλοκή του έργου, που είναι τελικά ο πόλος έλξης του ενδιαφέροντος. Αυτό όμως οφείλεται κυρίως στην αφηγηματική εκμετάλλευση αυτής της περιπέτειας η οποία αλλού είναι αισθητικά πετυχημένη κι αλλού όχι. Η φύση του πεζογραφήματος δεν του επιτρέπει να έχει μια σύνθετη ανάπτυξη της ιστορίας, μια πλοκή με την κλασική έννοια του μυθιστορημάτων. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δυσχεραίνεται το έργο, λόγω των αφηγηματικών περιορισμών που επιβάλλει το ίδιο το είδος του, ακολουθώντας αναπόφευκτα μια γραμμική αφηγηματική διάταξη. Απεναντίας, αυτοί οι περιορισμοί ανοίγουν στο συγγραφέα νέους ορίζοντες πειραματισμού των αφηγηματικών του μέσων. Ας εξετάσω όμως τι ακριβώς επιδιώκει ο αφηγητής και πώς το πετυχαίνει, παίρνοντας σαν αρχικό δείγμα την πρώτη εισαγωγική παράγραφο του βιβλίου του:

«Εκείνο τον τελευταίο καιρό κυριολεκτικά ξεποδαριάστηκα απ' τα τρεχάματα μέσ' τους δρόμους της Αθήνας – και χωρίς νάχεις κάθε μέρα κανένα θετικό αποτέλεσμα. Είμαστε στην καρδιά του Ιουλίου, όλα φλογιζόντουσαν, όλα ήταν κάτασπρα κι εκτυφλωτικά, κι εσύ σφιγδύσουνα σαν βρομένο πανί απ' τον ιδρώτα. Πραγματικά είχα γίνει πεσί και κόκκαλο, με ανήσυχα κατάκοπα μάτια, σαν κυτταζόμενα στον καθρέφτη. Αν κρατήσει ακόμη μερικές μέρες αυτό, έλεγα μέσα μου, δεν ξέρω αν θάχω κουράγιο για τίποτε άλλο. Γιατί δεν ήταν μόνο η κούραση, αλλά κυρίως ήτανε η ταραχή και η αδημονία που σ' έκαιγε και σ' έλυωνε κάθε στιγμή σαν κρυφή φωτιά που την κουβαλούσες μέσα σου, όπου κι αν πήγαινες.» (σ. 9)

Η αφηγηματική τακτική εδώ είναι ενδιαφέρουσα. Ενώ ο αφηγητής αρχίζει με το πρώτο πρόσωπο ενικού «ξεποδαριάστηκα», δεν τελειώνει στο ίδιο πρώτο πρόσωπο, αλλά σπάει την πρόταση με τη χρήση της παύλας και συνεχίζει και τελειώνει με το δεύτερο πρόσωπο, που ουσιαστικά είναι τρίτο γιατί το «νάχεις» χρησιμοποιείται με την έννοια του «νάχει κανείς». Μ' αυτό τον τρόπο, δηλαδή με τη χρήση της παύλας, πετυχαίνει να δείχνει την κατάσταση στην οποία βρισκόταν, την ταλαιπωρία και σωματική του κόπωση (με το ρήμα

«ξεποδαριάστηκα») και ταυτόχρονα τη γενικότερη κατάσταση ιδιόμορφου που επικρατούσε και που ήταν φυσικό να επιφέρει αυτή την κόπωση από την απογοήτευση των άκαρπων ενεργειών. Η παύλα χρησιμεύει για να παρουσιάσει δύο όψεις του ίδιου ζητήματος που είναι αλληλοεξαρτώμενες. Η ατομική περίπτωση αναφέρεται για να δείξει ότι είναι συνέπεια της γενικότερης κατάστασης και να την τονίσει. Η παύλα όμως λειτουργεί και σαν χρονική διαχωριστική γραμμή και παράλληλα σαν συνδυαστικός κρίκος που γεφυρώνει το παρελθόν με το παρόν, το τότε («Εκείνο τον τελευταίο καιρό[...] ξεποδαριάστηκα» ό.π.) με το τώρα («χωρίς νάχεις κάθε μέρα κανένα θετικό αποτέλεσμα» ό.π.). Έτσι εμψυχώνεται η χρονική απόσταση και η μνήμη ενεργοποιείται και γίνεται παρόν μ' αυτή την ανόδυνη διάσπαση. Επίσης η παύλα επιτρέπει στον αφηγητή να ξεφύγει από την εξατομίκευση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση διαλόγου με το «νάχεις», σπάζοντας έτσι τη μονοτονία και δημιουργώντας μια αίσθηση προφορικού λόγου. Η ίδια τακτική ακολουθείται και στην επόμενη πρόταση, όπου η αφήγηση εξελίσσεται σε εσωτερικό μονόλογο και δίνει την ψευδαίσθηση διαλόγου, όταν ο αφηγητής ανοίγει τη νέα του πρόταση με πρώτο πρόσωπο πληθυντικού («Είμαστε») και καταλήγει να μιλάει στο δεύτερο πρόσωπο, αναφερόμενος κι απευθυνόμενος στον εαυτό του («κι εσύ») σα να πρόκειται για ουδέτερο πρόσωπο. Εδώ φαίνεται ότι ο αφηγητής αποβλέπει σε μια αποστασιοποίηση από τον εαυτό του, για να μπορέσει να τον συλλάβει σαν εξωτερικός παρατηρητής και να δραματοποιήσει την κατάσταση του. Κι αυτό πετυχαίνεται με το διαχωρισμό που συντελείται από την ψευδαίσθηση ότι πρόκειται για αλλαγή οπτικής γωνίας, όπου ο αφηγητής βλέπει κι απευθύνεται στον εαυτό του σα να είναι τρίτο πρόσωπο:

«Είμαστε[...] όλα[...] κι εσύ[...]» (σ. 9)

Η συγκινησιακή φόρτιση εδώ οφείλεται στην ιδιαίτερα χρήση της λέξης «Είμαστε» που χρησιμοποιείται σκόπιμα με κάπως ακαθόριστη σημασία όσον αφορά το χρόνο, μόνο και μόνο για να διατηρηθεί η αίσθηση του παρόντος και να δίνεται η εντύπωση του επικαιρικού, έστω κι αν πρόκειται για μνήμη. Γι' αυτό και ο αφηγητής δεν λέει καθαρά «ήμασταν», δηλαδή «βρισκόμασταν», αλλά



προσιμιά το κάπως χρονικά διαφορούμενο «Είμαστε» που ακούγεται περισσότερο σαν ενεστώτας. Έτσι, εκείνος με το «κι εσύ» είναι υπάνα μην αποτελεί μέρος του «Είμαστε» και των «όλων», αλλά κάτι το ξεχωριστό μέσα σ' όλους κι όλα τ' άλλα. Αυτή η μοναδικότητα δεν προέρχεται από καμιά ανωτερότητα αλλά ακριβώς από τη μηδαιμνότητα της ύπαρξής του, απ' το γεγονός ότι παρομοιάζει τον εαυτό του σαν ένα τιποτένιο, άψυχο αντικείμενο, ένα κοινό πανί και μάλιστα «τιμμένο από τον ιδρώτα». Η αφηγηματική συνοχή διατηρείται και συνεχίζεται, όχι μόνο επειδή η επόμενη πρόταση «Πραγματικά είχα γίνει πετσά και κόκκαλο» επανέρχεται στο αρχικό πρώτο πρόσωπο του «κυριολεκτικά ξεποδαριάστηκα» – στην πραγματικότητα ποτέ δεν ξέφυγε ο αφηγητής απ' το πρώτο πρόσωπο, αλλά γιατί τώρα έχει ανανεωθεί η πρωτοπρόσωπη αφήγηση με την παρεμβολή του επιρρημάτος «Πραγματικά» που, όπως και το «κυριολεκτικά», δίνει έμφαση κι επιβεβαιώνει την κατάσταση. Μολονότι αυτό το επίρρημα δεν ακολουθείται από κόμμα, έτσι τοποθετημένο όπως είναι στην αρχή της πρότασης, είναι σα να επιφέρει και πάλι κάποια αποστασιοποίηση του αφηγητή από τον εαυτό του, αφού ο ίδιος φαίνεται να σχολιάζει την κατάστασή του.

Το αφηγηματικό αυτό σκαμπανέβασμα, η συνεχής μετακίνηση κι εναλλαγή χρόνων, προσώπων και οπτικής γωνίας, γίνεται για να ταυτιστεί ο αφηγητής με τον γενικότερο κοινωνικό αποπροσανατολισμό και, πιο συγκεκριμένα, ν' αποδώσει πιστά την ατομική παραζάλη, σύγχυση και ψυχοσωματική εξουθένωση που του έχει προξενήσει η «αδημονία». Σ' αυτή την παράγραφο το αίσθημα της αποξένωσης τονίζεται ιδιαίτερα κι επανειλημμένα. Πριν, εισημάνθηκε ότι ο αφηγητής αποστασιοποιείται από τον εαυτό του για να τον συλλάβει δραματοποιημένο σαν εξωτερικός παρατηρητής και τον βλέπει σαν τιποτένιο αντικείμενο. Τώρα συνεχίζει να βλέπει αυτή την αποξένωση από τον εαυτό του πάλι μέσω της αποστασιοποίησης που συντελείται με τη χρήση του πλάγιου λόγου:

«Αν κρατήσει ακόμη μερικές μέρες αυτό, έλεγα μέσα μου, δεν ξέρω αν θάχω κουράγιο για τίποτε άλλο.» (σ. 9)

Με το «έλεγα μέσα μου», ο αφηγητής αποστασιοποιεί τον εαυτό του, τονίζοντας κι εξωτεριεύοντας δυνατά τις σκέψεις του, σα

να προσπαθεί να πειστεί κι ο ίδιος. Επίσης συντελείται με την προηγούμενη τακτική της χρήσης του δεύτερου προσώπου, που κοινωνικά είναι τρίτο και που ακουστικά με το διαχωρισμό δίνει την εντύπωση πως πρόκειται για διάλογο, ενώ παραμένει πρωτοπρόσωπη αφήγηση:

«ήτανε η ταραχή και η αδημονία που σ' έκαιγε και σ' έλυωνε κάθε στιγμή σαν κρυφή φωτιά που την κουβαλούσες μέσα σου» (σ. 9).

Κι εδώ δημιουργείται μια ενδιαφέρουσα συνάφηση της εξωτερικής φωτιάς με την εσωτερική.<sup>7</sup> Η ηθελιμένη και σκόπιμη ασάφεια που επεσημίνα πριν με το «Είμαστε», ξαναπαρατηρείται στην ίδια πρόταση με την περιγραφή:

«όλα φλογιζόντουσαν, όλα ήταν κατάσταση κι εκτυφλωτικά.» (σ. 9)

Λογικά, βέβαια, συμπεραίνει κανείς ότι εδώ γίνεται λόγος για την ανυπόφορη ξέστη, τη «φωτιά» του κατακαλόκαιρου, αφού διακρινίζεται ότι:

«Είμαστε στην καρδιά του Ιουλίου»<sup>8</sup> (σ. 9).

Ωστόσο, τα δυο επαναληπτικά «όλα» σε συνδυασμό με το ρήμα «φλογιζόντουσαν» και το επίθετο «εκτυφλωτικά» αποκτούν ευρύτερες μεταφορικές και σημασιολογικές διαστάσεις που σχετίζονται με το γενικότερο κλίμα αναταραχής και κοινωνικού πυρετού που επικρατούσε στην Αθήνα λόγω της κατάστασης (Κατοχής), πράγμα που επιβεβαιώνεται και διασαφηνίζεται στην επόμενη παράγραφο. Αυτό το κλίμα αβεβαιότητας και αδημονίας είναι η αιτία που κατα-

7. Κάτι ανάλογο γίνεται και στη *Φωτιά* του Δ. Χατζή, μόνο που σημασιολογικά η «φωτιά» αποκτά διαφορετικές διαστάσεις στα δυο βιβλία.

8. Μοιάζει έντονα με το ποίημα του Α. Εμπειρίκου «Εις την οδόν των Φιλελλήνων»: «'Ητο Ιούλιος[...] / Να, ήτο Ιούλιος[...] / Δεν ήτο θάλαπος, αλλά ξέστη – η ξέστη που την γεννά το κάθετο λιωτόρι» (*Οκτάνα*, Ίκαρος, σ. 10-11).



τρώει ψυχικά «σαν κρυφή φωτιά» τον αφηγητή. Αυτή η ταύτιση εσωτερικής κι εξωτερικής «φωτιάς» δείχνει πόσο η επικρατούσα κοινωνική αποδιοργάνωση επηρεάζει το άτομο και πώς γίνεται η αιτία που επιφέρει την ψυχική του αποσύνθεση. Η πολυεδρική και δήθεν ακατάστατη αφήγηση ταυτίζει την όλη ταραγμένη ατιμωμένη με το άγχος του αφηγητή, ο οποίος σαν σωματικά και ψυχικά ευπαθές άτομο, βρίσκεται ήδη στα πρόθυρα κατάφρασης.

Από την αρχή του βιβλίου παρατηρείται ότι ο αφηγητής μιλάει απλά και πολύ ήρεμα, χαμηλόφωνα, χωρίς ενθουσιασμούς, χωρίς εξάρσεις και αποφεύγει την αναζήτηση του εντυπωσιακού. Προσπαθεί να είναι όσο πιο αντικειμενικός γίνεται, χωρίς να επηρεάζεται ή να προκαταλαμβάνεται από οτιδήποτε θα θόλωνε τη διαύγεια του οπτικού του πεδίου – ιδιαίτερα μάλιστα από πολιτικές θέσεις, ιδεολογίες κ.λπ. -, υιοθετώντας έναν αθώο, παιδιάτικο τρόπο που βλέπει και τα πιο απλά πράγματα. Με αυτό επιδιώκει να τονίσει την ψυχρή ουδετερότητά του και να δημιουργήσει την εντύπωση μιας καλόπιστης, ανεπηρέαστης αντικειμενικότητας, μιας χωρίς φόβο και πάθος μαρτυρίας του που αποσκοπεί να είναι η αλήθεια, βασισμένη στις προσωπικές εμπειρίες του οδοιπορικού του. Για να συλλάβει όσο πιο αυθεντικά γίνεται αυτή την αντικειμενικότητα, δεν διατάζει να γίνεται συχνά καταγραφές της πραγματικότητας, αποφεύγοντας το σχολιασμό της:

«Απατεώνα! Κατάμαυρε! Άτιμε! ή “Εσύ, βρε μούτρο, θα το πεις αυτό για μένα;” ήταν οι λέξεις ή οι φράσεις που ανταλλάζανε μεταξύ τους» (σ. 12).

Ο ίδιος ο αφηγητής δεν διατάζει να δηλώσει την ουδετερότητά του, λέγοντας αμέσως μετά:

«Χρειάστηκε να επέμβουμε εμείς οι αμέτοχοι» (σ. 12).

Τα πιο ενδιαφέροντα σημεία της αφηγηματικής τεχνικής του βιβλίου γενικότερα, αποκαλύπτονται στο χειρισμό του παράγοντα «φύση» που εδώ λειτουργεί με εντελώς διαφορετικό τρόπο απ’ ό,τι στη *Φωτιά* του Δ. Χατζή. Ας δω από κοντά ένα παράδειγμα. Λέει ο αφηγητής στην αρχή του βιβλίου:

«Σηκώνεται αέρας μόλις ξεμυτιζουμε απ’ τον κάβο, η θάλασσα γίνεται πιο βαθυγιάλαζη κι οι αφροί των κυμάτων που σκάζουν με παφλασμό και κρότο στα πλάγια μας μας περιλούζουν χαρωπά από παντού με μια λεπτή κατάμυρη βροχούλα που λάμπει κάτ’ απ’ τον ήλιο σαν πλήθος σκόρπια διαμάντια. Τότε είναι φρονές και γέλια (σαν μικρά παιδιά) και γελάει μαζί μας – χωρίς να καταλαβαίνει τι του γίνεται – κι ο Ιταλός “συνοδός-φρουρός” της μπενζίνας που κάθεται άκρη-άκρη στη πλώρα, σχεδόν καθάλα στο μπροστινό κοντάρι, με την πλάτη του στο πέλταγος και με το γεμάτο κι έτοιμο ντουφέκι του ανάμεσα στα ανοιχτά γονατά του κι απέναντί μας. Αχ! καφερέ! καφερέ! θάβλεες να φωνάξεις μ’ όλη σου τη δύναμη μέσα στο κέφι σου. Τρομάρα στα μπατζάκια σου κακομοίρη! Ναι, γελάμε! γελάμε! Ridi Anche Tu Camarata!» (σ. 14)

Διαπιστώνεται εδώ ότι ο αφηγητής αφήνει το συγκρατημένο, χαλαρό ύφος του και γίνεται εκφραστικά ενθουσιώδης κι εκδηλωτικός, μιλώντας για τη φύση και γενικά οι αντιδράσεις του απέναντι σ’ αυτήν μοιάζουν πολύ με μικρού παιδιού που διακατέχεται από ευφορία. Αρχικά, φαίνεται πως ο φυσικός κόσμος συμμετέχει ενεργά στο οδοιπορικό του αφηγητή και των άλλων προσώπων, αυτό όμως δεν αληθεύει. Πουθενά εδώ η φύση δεν ταυτίζεται και δεν συμμερίζεται τα ανθρωπιάνα αισθήματα, τον αγώνα και την αγωνία τους, όπως συμβαίνει στη *Φωτιά*. Η θάλασσα στην προκειμένη περίπτωση, αν λειτουργεί, λειτουργεί αυτόνομα, ουδέτερα και ανεξάρτητα απ’ τους ανθρώπους. Η οποιαδήποτε λειτουργία κι ενεργοποίησή της – το ότι λ.χ. «γίνεται πιο βαθυγιάλαζη[...] οι αφροί των κυμάτων σκάζουν με παφλασμό και κρότο[...]» – δεν σχετίζεται καν με τους ανθρώπους, ούτε οφείλεται σ’ αυτούς, αλλά απλώς στον «αέρα που σηκώθηκε». Εδώ οι άνθρωποι, και συγκεκριμένα ο αφηγητής, είναι εκείνοι που ανταποκρίνονται στο φυσικό στοιχείο, τη θάλασσα, κι όχι το αντίθετο. Αν τα κύματα τους «περιλούζουν χαρωπά», αυτό δεν φαίνεται να συμβαίνει επειδή υπάρχει μια αμοιβαία οργανική συσχέτιση μεταξύ τους, όπου η θάλασσα συμβάλλει θετικά στην τόνωση του ηθικού των υποψήφιων αγωνιστών, όπως γίνεται με το θέρο στη *Φωτιά*, όπου η φύση και το ηθιογραφικό στοιχείο είναι παράγο-



ντες που επιφέρουν ευφορία στους χωρικούς και τελικά τη θετική τους στάση στον αγώνα, αλλά απλώς επειδή αυτοί έτυχε να βρίσκονται στη βενζινακάτο. Όσον αφορά το «χαρωπά», αυτό περιγράφει τη διάθεση και το αίσθημα του αφηγητή, το πώς τα έβλεπε και τα ένιωθε εκείνος κι όχι τα ίδια τα κύματα που σαν άψυχα στοιχεία είναι ουδέτερα κι αμέτοχα. Η διάθεση αυτή δημιουργείται στον αφηγητή από την οπτική εικόνα, τη θέα της θάλασσας και, στη συνέχεια, ο αφηγητής τη χρησιμοποιεί για να περιγράψει τη θάλασσα. Αν ο αφηγητής εξιδανικεύει τη θάλασσα, αυτό οφείλεται στην προοπτική του πολέμου που βλέπει συνεχώς μπροστά του. Η φύση δεν αποτελεί μέρος του οδοιπορικού τους επειδή έτυχε αυτοί να πηγαίνουν στον πόλεμο. Η αναπόφευκτη παρουσία της περισσότερο προβληματίζει παρά ενθουσιάζει τον αφηγητή. Αυτός ο προβληματισμός προκύπτει από τη συνειδητοποίηση της σύγκρισης του αφηγητή, με αποτέλεσμα να αποκαλύπτεται και να μεταδίδει έμμεσα τον αντιπολεμισμό του. Η σύγκριση συνίσταται στο ότι η φύση είναι κάτι το απτό, υπάρχει, τη βλέπει, την αισθάνεται γύρω του. Όχι όμως και τον πόλεμο. Αυτός αποκλεί, νοητικά, μια προοπτική που δεν μπορεί να προσδιορίσει, παρά μόνο με τη φαντασία του. Κι εδώ υπάρχει ένας νοητικός ερεθισμός που επιτρέπει στον αφηγητή να κάνει οποιοδήποτε υποθέσεις, και να έχει κάθε προσδοκία απ' αυτή την προοπτική, που ταυτόχρονα κεντρίζει και τη φαντασία του αναγνώστη. Αρχικά ο αφηγητής ενθουσιάζεται από τη φύση, αυτό συμβαίνει φαινομενικά και μόνο, έτσι που η εξεζητημένη υποβλητικότητα να οδηγήσει σε κάποιο προβληματισμό. Αυτό δημιουργείται από την παρομοίωση και τα πολλά επίθετα που δίνουν στη θάλασσα φαντασμαγορικές διαστάσεις:

«με μια λεπτή κατάλυρη βροχούλα που λάμπει κάτ' απ' τον ήλιο σαν πλήθος σκόρπια διαμάντια.» (σ. 14)

Έτσι, η φύση αποκτά οντότητα και σημασία χάρη στην άγνωστη προοπτική που ξανοίγεται μπροστά τους, στα πιθανά άσχημα μελλούμενα που εκφράζονται με τα υποθετικά και υπονοούμενα του αφηγητή:

«Αχ! καίφερέ! καίφερέ! θάθελες να φωνάξεις μ' όλη σου τη δύναμη μέσα στο κέφι σου. Τρομάρα στα μπατζάκια σου κακομοιρή! Ναι, γελάμε! γελάμε!»

Εδώ, βέβαια, ο Ιταλός είναι ένα πρόσχημα που εξυπηρετεί για να εκφράσει ο αφηγητής τα δικά του αισθήματα, αφού λογικά δεν θα μπορούσε να γνωρίζει τι σκεφτόταν και τι ένιωθε ο Ιταλός. Η ειρωνεία εδώ δημιουργεί ένα αίσθημα πίκρας και απαισιοδοξίας. Μέσα απ' αυτή την υπόθεση του «θάθελες» αντανακλώνται τα γενοκτόρα αισθήματα του αφηγητή κι εντείνεται η προσδοκία του αναγνώστη για την εξέλιξη της ιστορίας. Το ίδιο συμβαίνει και με την παρακάτω περιγραφή:

«Έξω είναι ήρεμα, ποιμενικά. Τ' άστρα λάμπουν κατακάθαρα κι όλα τα κουδούνια των ζώων που τα πάνε στη βοσκή κάνουν μια παράξενη, γιομάτη νοσταλγία, ασημένια αβμονία, μέσ' στην υγρή ακίνητη νύχτα, που μένει πάντα ίδια και γαλήνια, ποιμενική όπως είπα, κι ας πηγαινουμε εμείς Αντάρτες.» (σ. 19)

Η παραπάνω ειδυλλιακή σκηνή, αποκτά ομορφιά, νόημα και υποβολή χάρη στην αντιπαράθεση απ' το συσχετισμό που κάνει ο αφηγητής. Ο τελευταίος βλέπει έτσι τη φύση επειδή φεύγει για αντάρτης κι όχι γιατί η ίδια είναι απτόψη μαγική. Επίσης αυτή η μαγικότητα είναι άσχετη με την παρούσα κατάσταση τους. Η προοπτική να ζήσουν μια εντελώς αντίθετη σκηνή στον πόλεμο κάνει την απομινή νύχτα ν' αποκτά κάτι το ξεχωριστό, δηλαδή ποιητικές διαστάσεις στη σκέψη και στα αισθήματα του αφηγητή. Το «κι ας πηγαίνουμε εμείς Αντάρτες» είναι η πρόταση που τονίζει το αίσθημα της θλίψης και αδικίας, το παράπονο που νιώθει ο αφηγητής γι' αυτή την παράλογη δυσαμονία, την αδυναμία δηλαδή της νύχτας να συμμεριστεί – αντίθετα απ' τα έλατα που «τρίζανε και βογγούσαν την φουρτούνα της καρδιάς» του Γιακουμή στη *Φωτιά*<sup>9</sup> – αυτή την άγνωστη προοπτική, το πεπρωμένο τους εκεί που πάνε, από το γεγονός ότι η νύχτα «μένει πάντα ίδια και γαλήνια, ποιμενική». Ο

9. Η *Φωτιά*, ό.π., σ. 60.



αφηγητής εδώ προσπαθεί να δραματοποιήσει το πεζογραφικό υλικό του με την αντιπαράθεση αντιφατικών νοηματικών παραστάσεων, γοητευτικών-αποκρουστικών. Αυτές προκαλούνται από τη σύγκριση της φύσης, του γαλήνιου φυσικού περιγύρου που δημιουργεί την αντίστοιχη ψυχική διάθεση στον αφηγητή και της ενδεχόμενης μελλοντικής καταστροφής τέτοιων στιγμών από το φάσμα του πολέμου. Το στοιχείο που ευθύνεται για τη δραματοποίηση του υλικού, μέσω της αντιπαράθεσης, είναι η ειρωνεία. Επίσης, όσο πιο άγνωστη παραμένει αυτή η προσωπική, τόσο τροφοδοτείται η αφηγηματική δραματικότητα.

Στην πορεία για το μέτωπο δίνεται η εντύπωση –όπως έδειξαν τα δύο προηγούμενα παραδείγματα– πως ο αφηγητής ανακαλύπτει τη φύση για πρώτη φορά με τα αθώα μάτια ενός παιδιού. Αυτό όμως είναι πλάνη. Η φύση είναι ένα μέσον προσιτό, που προσφέρεται για να ξεδιπλώνει ο αφηγητής τα ανάλογα με την περίπτωση αφηγηματικά του τεκίπια. Είναι το μόνο μέσον που καθιστά δυνατή την οποιαδήποτε μυθοποίηση της ιστορίας του, προσδίδοντας της λογοτεχνικότητα.<sup>10</sup>

Ας πάρω ένα άλλο παράδειγμα. Είναι η σκηνή όπου ο αφηγητής, σωματικά ανήμπορος να συνεχίσει, περιμένει ολομόναχος τους συντρόφους του να τον πάρουν με το μουλάρι. Στο μεταξύ παρακολουθεί τα σύννεφα:

«Κι έτσι καθώς ο ήλιος άρχισε να γέρνει πια και να τα ροδίζει, τι παρ'άξινες μορφές ζώων, ανθρώπων, τεράτων, που σχηματίζανε! Δεν τόχα παίξει ποτέ μου αυτό το παιγνίδι –κι όμως αλήθεια, ήτανε πολύ διασκεδαστικό. Όλες αυτές οι μορφές που σιγά-σιγά γινόντουσαν όλο και πιο συγκεκριμένες, τεράστιες επάνωθ' σου· κεφάλια ολοστρόγγυλα ή μακρουλά, με μαλλιά χυτά στον αέρα, να σε κυττούν, να σου γελούν, να σου μορφαίνουν· κι άξαφνα· όταν είχαν φτάσει πια όλη την έντασή τους, να στραβώνουν, ν' αλλοιθωρίζουν, ν' ακρωτηριάζονται –σα να πέρασε ο ταχύς σπόνγγος πάνω στη κιμωλία.» (σ. 40)

10. Με τον όρο «λογοτεχνικότητα» εννοώ έντεχνο λόγο, δηλαδή «το αισθητικό αντικείμενο το ικανό να προξενήσει αισθητική εμπειρία» (Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, Penguin, London 1973, σ. 241).

Παρόλο που υποστηρίζει το αντίθετο, δεν είναι η πρώτη φορά που ο αφηγητής «παίζει» με τη φύση. Το είδαμε και πριν, μόνο που τότε υιοθετεί μια παραλλαγή στη χρήση της. Εδώ υιοτίθεται πως η φύση είναι μια εφεύρεση στο αδιέξοδο της μοναξιάς του, ένα θεϊκό, συννεργάσιμο στοιχείο. Ο ίδιος, άλλωστε, το δηλώνει σαφώς στην επόμενη παράγραφο:

«Και τι δεν είδα να μου σχηματίζουν αυτά τα σύννεφα για να με διασκεδάσουν και να μη μ' αφίσουν μόνο εκείνο το δειλινό!» (σ. 40)

Δεν είναι όμως μόνο αυτό. Γιατί εκτός απ' την πλήξη του αφηγητή, η επέμβαση της φύσης –στην προκειμένη περίπτωση των συννέφων, όπως πριν της θάλασσας και της νύχτας– σπάει και τη μονοτονία της αφήγησης με το να καταπιάνεται μ' ένα παρεμφερές θέμα, που όμως συνδέεται οργανικά με το αρχικό αφού ζητά, με την παρεμβολή της φύσης, να το μυθοποιήσει. Και συνεχίζει την παρέμβαση του τι είδε:

«Αρχαίους θεούς, άρματα και τ' απίθασα φλογάτα άλογά τους, θαμπά, ατιώδη γυναικεία πρόσωπα που σε κυτούσαν έμμοια με τα βαθιά μεγάλα τους μάτια πούταν σα δυο απύθμενες κι άγνωστες λίμνες –ακόμη και τον Μαρτενίκο, τον καλό μου ξημερωμένο κούνελο που άφισα στην Αθήνα. Μα ήταν τεράστιος πια κι αυτός και καθώς όλο και προχωρούσε τη τριχωτή μουσούδα του ακριβώς μπρος στο πρόσωπό μου, με τα δυο μακρουλά του μυτερά αυτιά μου σγίαζε ξάφνου όλο τον ορίζοντα. Ήτανε νύχτα πια και δεν έβλεπα άλλο.» (σ. 40)

Με το λεκτικό αυτό παιγνίδι του, ο αφηγητής ζητά ν' αποδώσει την ψυχική του κατάσταση, παίρνοντας ως ερεθίσματα τον εξωτερικό περιγύρο, τη φύση, και το καταφέρει, δημιουργώντας με τον εσωτερικό μονόλογο κάτι που μοιάζει σαν παραμυθιτό ανθρώπου που έχει παραισθήσεις. Δεδομένου ότι γνωρίζουμε πως ο αφηγητής είναι ήδη άρρωστος και υποφέρει, η παραπάνω αφήγηση μπορεί να δικαιολογηθεί και να εκληφθεί ως παραμυθιτό, έστω κι αν δεν διακρίνεται από μεγάλη συναρτησία και σύγχυση. Εκφράζει,



ωστόσο, υποσυνείδητες επιθυμίες, κι ένα αίσθημα νοσταλγίας και τρυφερότητας αναδύεται όταν αναφέρεται στον «εξημερωμένο κούνελο του». Κι εδώ συμβαίνει η μνήμη να λειτουργεί ως ενεργό παρόν με την προσωποποίηση της φύσης:

«καθώς όλο και προχωρούσε τη τριχωτή μουσούδα του ακριβώς μπρος στο πρόσωπό μου[...] μου σκίαζε ξάφνου όλο τον ορίζοντα.» (σ. 40)

Βέβαια, ούτε εδώ (στις δυο παραπάνω παραθέσεις), πρόκειται για παφελιχό ή παραιοθήσεις. Αυτό το αποκλείει κατηγορηματικά η επέμβαση στο τέλος τού αφηγητή-σχολιαστή που σπεύδει και στις δυο περιπτώσεις να μας βγάλει από τυχόν αυταπάτες, προσθέτοντας:

«— σα να πέρασε ο ταχύς σπόγγος πάνω στη κιμωλία[...] Ήτανε νύχτα πια και δεν έβλεπα άλλο.» (σ. 40)

Ωστόσο, φαίνεται πως είναι τακτική του αφηγητή, όπως διαπίστωσα και πριν, να επιδιώκει αρχικά να δημιουργήσει μια συγκεκριμένη εντύπωση που τελικά δεν την διατηρεί αλλά την αναιρεί. Έτσι απ' τη μια προσπαθεί να μυθολογήσει την κατάσταση κι απ' την άλλη να την αναρρέσει γιατί παρεμβαίνει στην αντικειμενικότητα των πραγμάτων. Και αυτή η αντικειμενικότητα είναι κάτι που επιθυμεί πρωταρχικά ο αφηγητής. Έτσι, ενώ η μυθολογία περιρρέει κυρίως στην ενασχόληση με τη φύση, η συνειδητοποίηση της πραγματικής κατάστασης κυριαρχεί, με την αναίρεση της μυθολογίας. Η φύση όμως εδώ δεν είναι αυθεντική όπως στη *Φωτιά* αλλά φτιαχτή, παραμορφωμένη, με τη διπλή έννοια. Το αστικό γλωσσικό αίσθημα του αφηγητή δεν εναρμονίζεται με τη φύση. Η φιλολογικότητά του το κάνει ν' ακούγεται παράταιρο σε σχέση προς το περιβάλλον του. Επίσης αυτό οφείλεται στο διπλό παιχνίδι του αφηγητή, έτσι που να δημιουργεί πολλαπλές αυταπάτες. Γνωρίζει ότι το παιχνίδι με τα σύννεφα είναι ψεύτικο, οι διάφορες μορφές είναι αποκηρύγματα της φαντασίας του, αλλά προσπαθεί να τους δώσει αληθοφάνεια, αποκλώντας τες «συγκεκριμένες». Με τους συνειδητούς δε αποσκοπεί να παρασύρει τον αναγνώστη συ-

μνησιακά, έτσι που να μην αντιληφθεί αυτό το λεκτικό του παιχνίδι, και να δεχτεί (ο αναγνώστης) ως φυσική την απώπεια του και συγκρατεί το πραγματικό με το φανταστικό. Εδώ δεν είναι η φύση που αποκαλύπτεται αλλά το περιβλήμα της μέσω του οποίου εξοικειώνονται οι ενδόμυχες αντιδράσεις του αφηγητή.

Υπάρχουν, ωστόσο, κι άλλοι λόγοι που επιβάλλουν την παρουσία της φύσης σ' αυτό το πεζογράφημα. Συγκεκριμένα: (α) για να μη γίνεσαι αισθητή η εντύπωση ότι μονοπωλείται το θέμα του πολεμίου. Ο αφηγητής αποφεύγει σκόπιμα να του δίνει σημασία, κλώνοντας το λιγότερο μονότονο, ενώ ταυτόχρονα διοχετεύει έμμεσα μια αντιπολεμική διάθεση, (β) δημιουργείται ένα ισορροπημένο, πολυφώνημα περικυκλωμένο μεταξύ πολέμου-βίας, απ' τη μια μεριά, και ειρήνης-ανθρωπιάς, απ' την άλλη, (γ) αυτό το οδοιπορικό των σκληρών βιωμάτων δίνει συχνά την αίσθηση εκδρομής φυσιοπαθών στις ρίζες της ορεινής κυρίως υπαίθρου, (δ) με το συγκεχυμένο πολέμου-βίας και ειρήνης-φύσης, ο αφηγητής υπογραμμίζει τον παραλογισμό τού πολέμου, σε αντιπαράθεση με την ψυχική γαλήνη που δημιουργεί η φύση στον άνθρωπο ακόμη κι όταν αυτός βρίσκεται σε εμπόλεμη κατάσταση. Αυτή η αντίθεση είναι που δημιουργεί την ειρωνεία η οποία τονίζει τελικά τον παραλογισμό της βίας:

«Μα εδώ για να σκλαβωθείς θάπρεπε νάχεις τον εχθρό πίσω από κάθε αγριοπρίναρο, πίσω από κάθε μυρτιά, πίσω από κάθε φουντωτό σκίνο — ενώ εμείς δε βλέπουμε γύρω μας και παντού παρά την απέραντη ατάραχη ερημιά μιας φύσης που δεν ξέρει ποτέ τι θα πει: *Ιστορία*». (σ. 22)

Τέλος, (ε) η παρέμβαση της φύσης είναι μια διεξόδος που εξοικειώνει τον αφηγητή να βγει από μια δύσκολη θέση και να διατηρήσει την ουδετερότητά του, χωρίς να εκτεθεί. Ένα παράδειγμα είναι στο σπίτι του παπιά που δεν μπορεί να τους δώσει τίποτα να φάνε. Ο σύντροφος του αφηγητή τον κατηγορεί, χρησιμοποιώντας σκληρή γλώσσα. Ο αφηγητής αντιδρά ως εξής:

«Δε ξέρω τι να πω μέσα σ' όλ' αυτά κι αποτραβιέμαι και κάθονται πάνω σ' ένα τοιχάκι ακούγοντας τη σιωπή των χωραφιών». (σ. 29)







τικο θα βρει έναν αληθινό και ωραίο σκοπό στη ζωή, αγωνιζόμενος για κάποιο ιδανικό<sup>12</sup>.

«Ναι, ελεύθερος-ελεύθερος όμως για να μπορέσεις κάτι να κάνεις κι εσύ, κάτι να συνεισφέρεις, σε κάτι να συμβάλεις για την υπόθεση της κοινής Λευτεριάς. Κι αυτή η συνεισφορά σου ας προϋποθέτει όσο κόπο, πόνο και θυσία ας θέλει. Α! ναι, ο άνθρωπος – τι να τα λέει και να τα ξαναλέει κανείς – δεν είναι ποτέ του πιο ευτυχισμένος, πιο βαθύτερα μακάριος, παρά μέσ' την αγωνιώδη προσπάθεια, κι ας έχει για τέρμα της την αυτοκαταστροφή. Είναι μια μέθη, μια θεία μέθη – κι έτσι, τότε είναι κι αυτή ένα δώρο του Θεού». (σ. 99-100)

Με την άφιξη στον προορισμό του όμως, οι προσδοκίες του εξανεμίζονται κι απ' το Δεύτερο Μέρος του βιβλίου και μετά υπάρχει λιγότερη χρήση της φύσης και μυθοποίηση και περισσότερη ωμή καταγραφή και κατάθεση του πώς βρήκε τα πράγματα στο αντίστοιχο και της κατάστασης που επικρατούσε εκεί:

«Ήταν μια πικρή διαπίστωση, που με γέμιζε απογοήτευση. Και δεν ξέρω πώς να το πω: άρχιζα να μην αισθάνομαι καμιά ψυχική επαφή μ' όλους αυτούς τους ανθρώπους – πράμα που δε μούγχε συμβεί ποτέ στο μέτωπο, στην Αλβανία, ακόμη και με τον τελευταίο μουλαρά, γιατί εκεί μας ένωσε τόσο δυνατά ένας κοινός σκοπός και μια κοινή προσπάθεια. Ενώ εδώ (α! δεν είναι ίσως σωστό που τα λέω –μα έτσι ήταν) ένοιωθα γύρω μου τόσα ιδιοτελή κίνητρα, που ήταν ικανά να μαράνουνε και την πιο αγνή φλόγα. Κι ακόμα και τα γενικά ιδανικά μας, ο σκοπός μας επί τέλους, ήταν τόσο ακαθόριστα, ασαφή, πεπαιλωμένα – τετριμμένα κι εξωπραγματικά, σα να μη τους είχε γίνει ποτέ τους νύξη αυτών των ανθρώπων για την εποχή που ζούμε και για

12. «Ο ίδιος πίστευε για τον εαυτό του ότι έχουν νεκρωθεί όλα τα ιδανικά του, όντας "έτοιμος για κάθε υπερβολή που θα μου έδινε κάποια ψευδαίσθηση ζωής". Την "υπερβολή" αυτή την αναζήτησε στον Πόλεμο και κατόπιν στην Αντίσταση». (Δ. Π. Κωστέλενου, *Σύγχρονη Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Παγούλατου, ό.π., σ. 338).

κείνο τον καινούργιο κόσμο που ολωσδήποτε θα βγει ύστερα από τούτο δω το παγκόσμιο μακελιό, που ακριβώς ήταν ο απαράτητος φόρος». (σ. 100)

Εδώ ο αφηγητής προσπαθεί να κάνει μια ενδοσκοπική προσέγγιση και δίνεται ανάγλυφα το ήθος του και τα ιδεαλιστικά του κίνητρα που τονίζουν με την αντιπαράθεση των ιδιοτελών κινήτρων των άλλων και την αλλοτρίωση του σκοπού του αγώνα. Διαπίστωνεται ότι ο ενθουσιασμός του αφηγητή οφείλεται στη βαθιά ριζωμένη πεποίθησή του «για κείνο τον καινούργιο κόσμο που ολωσδήποτε θα βγει ύστερα από τούτο δω το παγκόσμιο μακελιό». Η θέση του εδώ διασαφηνίζεται με τρεις λέξεις: «οπωσδήποτε» και «απαράιτητος φόρος». Όπως και στη *Φωτιά*, το ίδιο κι εδώ, ο αφηγητής δεν είναι υπέρ του πολέμου – στο Πρώτο Μέρος φάνηκε να τον θεωρεί παράλογο και να τον καταδικάζει – αλλά τον θεωρεί αναγκαίο για τη γέννηση ενός «καινούργιου κόσμου». Μολονότι οι δυο αφηγητές, της *Φωτιάς* και του *Οδοιπορικού του '43*, ανήκουν σε αντίθετες πολιτικές παρατάξεις, ο σκοπός του αγώνα τον οποίο διακηρύττουν είναι κοινός. Ο σκοπός λοιπόν κι εδώ αγγίζει τα μέσα. Είναι φανερό πως σ' αυτό το απόσπασμα ο αφηγητής εκθέτει τα πράγματα απροκάλυπτα και χωρίς προσχήματα, όπως του τα υπαγορεύει η συνειδήσή του. Αν και γνωρίζει τη λεπτότητα του ζητήματος που θίγει<sup>13</sup>, δεν διατάζει να μιλήσει έξω απ' τα δόντια. Το σε παρένθεση «α! δεν είναι ίσως σωστό που τα λέω –μα έτσι ήταν» δείχνει πως είχε επίγνωση της σοβαρότητας του ζητήματος και πως θα έθιγε μερικούς, μα επιβαλλόταν αυτή η δήλωση-καταγγελία. Αυτή η καταγορηματική επιβεβαίωση «μα έτσι ήταν» αποτελεί ειρωνεία του αρχικού «α! δεν είναι ίσως σωστό που τα λέω» γιατί είναι σα να κοροϊδεύει με την υπόθεση, με το να την καταγγέλλει απ' τη μια μεριά και με το να νιώθει δήθεν αμηχανία απ' την άλλη. Επίσης αυτή η πρόταση και ιδιαίτερα το επιφώνημα «α!» έχει κάτι το υπονοούμενο και θέλει να δείξει την υποκρισία γενικότερα της κοινωνίας με το να ταυτίζεται δήθεν αρχικά με τη συ-

13. «...η δημοσίευση του *Οδοιπορικού* (1946) προκάλεσε την απόλυση του Μπεράτη από το Υπουργείο Τύπου» (πληροφοριακή σημείωση στο εξώφυλλο του *Οδοιπορικού του '43*, Ερμής, 1976).



μπεριφορά της κι αμέσως μετά να διαχωρίζει τη θέση του απ' αυτή, εκθέτοντάς την. Η παρένθεση δίνει μεγαλύτερη πεισιτικότητα στα λεγόμενά του και για τους λόγους που ανέφερα αλλά και γιατί τέτοιου είδους προτάσεις χρησιμοποιούνται ευρύτατα και αυθόρμητα στην καθημερινή ομιλία, έτσι που ο γραπτός λόγος να αποκτή ακόμα μια φορά κάτι από το αίσθημα του προφορικού. Αυτός ίσως είναι κι ο λόγος που ο αφηγητής καταφεύγει πολύ συχνά στη χρήση της παρένθεσης. Άλλα παρόμοια τεχνάσματα του προφορικού λόγου όπως: «Και δεν ξέρω πώς να το πω», εκτός του ότι αποσκοπούν να προετοιμάσουν σταδιακά τον αναγνώστη να δεχτεί φυσικά, χωρίς να σοκαριστεί, τη σκληρή αποκάλυψη-καταγγελία, δημιουργώντας έτσι ένα κλίμα αμειβιαίας εμπιστοσύνης μεταξύ αφηγητή-αναγνώστη, λειτουργούν σαν προίμια για μια φιλική, ειλικρινή εξομολόγηση. Και μια εξομολόγηση που δεν κινείται από εμπάθεια, αφού πρόκειται τελικά για καταγγελία, είναι φυσικό ν' αρχίζει μ' ένα τέτοιο συνεσταλαγμένο διατακτικό τρόπο. Ένας άλλος λόγος που αποκτούν αξιοπιστία τα λόγια του είναι επειδή η καταγγελία είναι διατυπωμένη περισσότερο σε μορφή διαμαρτυρίας και διδακτισμού, παρά σε συγκρατημένη καταδίκη προσώπων και πραγμάτων. Έτσι, με τη χρήση του πληθυντικού, οι αναφορές του είναι γενικευμένες και κάπως αόριστες: «μ' όλους αυτούς τους ανθρώπους[...] ο σκοπός μας[...] αυτών των ανθρώπων[...]». Μολοντί λοιπόν πρόκειται για αξιολογήσεις, κρίσεις και συμπεράσματα που προέρχονται από μια καθαρά προσωπική, συνασθηματική κατάσταση, –ο αφηγητής επανειλημμένα χρησιμοποιεί τις λέξεις «αισθάνομαι», και «ένοιωθα»– που λογικά και ίσως δικαιολογημένα θα χαρακτηρίζαν τη στάση του μεροληπτική κι αμφισβητήσιμη, τα λεγόμενά του διατηρούν την αξιοπιστία τους χάρη στον υποβασμισμό των αρετών του. Πράγματι, ο αφηγητής σεμνά κι αθάρυβα αναφέρεται στον εαυτό του έμμεσα, κάνοντας το διαχωρισμό –αυτού και των άλλων– γενικεύοντας με πλάγιο τρόπο όταν λέει: «[...]να μαράνουν και την πιο αγνή φλόγα». Μ' αυτό τον τρόπο, με το να υποβαθμίζει την ιδιαιτερότητα του χαρακτήρα του, η συνασθηματολογία του αποκτά αντικειμενικότητα στα μάτια του αναγνώστη. Με «συνασθηματολογία» εδώ δεν εννοώ το γνωστό γλυκανάλατο, γλαφυρό ύφος, αλλά τον προσδιορισμό των αισθημάτων του με τις λέξεις «αισθάνομαι» κι «ένοιωθα» που αποσκοπεύει όχι

στο να χροιάσει αλλά, με την ψυχρή κατάθεση-μιαφωρία, να απινυτοποιήσει και να συλλάβει τα πράγματα σαν τελεσιμένα γεγονότα. Τα επίθετα που χρησιμοποιεί ο αφηγητής («ακαθόριστα», «ασαφής», «πεπαιωμένα» – «τετριμένα κι εξωπραγματικά») δεν χροιάζουν, ούτε καθορίζουν την κατάσταση αλλά αντανακλούν περισσότερο τη ροή συνείδησης του ίδιου μπροστά στη νέα αυτή πραγματικότητα. Η πρώτη άγνωστη προσωπική έχει τώρα μορφοποιηθεί, έχει γίνει πραγματικότητα. Η συνείδηση όμως του αφηγητή βρίσκεται τώρα σ' ένα στάδιο ρευστότητας και σύγχυσης, εφ' όσον, εκτός από τη σωματική κατάρευση που έχει ήδη επέλθει επανειλημμένα, υποβόσκει και τον απειλεί μια αντίστοιχη ψυχική αποσύνθεση. Η δυσανασχέτηση του αφηγητή συνεχίζεται με επισημάνσεις περιστατικών ανισότητας, αδικίας κι εκφυλισμού της αντιοσιακής οργάνωσης όπου ανήκε και του αγώνα γενικότερα (σ. 101).

Εκείνο όμως που καταδυναστεύει και απειλεί να τσακίσει ψυχικά τον αφηγητή είναι το «άσκοπο» της αντίστασης κατά των κατακτητών:

«Και πώς να μην πουλήσεις το σακκάκι σου κι αυτή ακόμη τη ψυχή σου στο Διάολο, όταν για να ξεχάσεις κάπως όλ' αυτά –και ιδίως την τυραννική εντύπωση του *άσκοπου* που σε βασάνιζε (άσκοπη θυσία για ένα άσκοπο σκοπό) λαχτάραγες τουλάχιστον να πεις λίγο τσίπουρο;» (σ. 101-102)

Και ακόμη, η σύγχυση και το παράλογο διεξαγωγής αυτού του αγώνα, όταν οι αλληλοσυγκρουόμενες αντιοσιακές οργανώσεις πανηγυρίζουν, φανατίζονται και πασχίζουν να εξοντώσουν με μεγαλύτερη μανία τους συμπατριώτες τους αγωνιστές παρά τους κατακτητές:

«Έρχονται οι Εαμίτες! Με μπαμπεσιά είμαστε κυκλωμένοι! Κηρύχτηκε πια ανοιχτά ο πόλεμος μεταξύ μας! Τώρα πια: όποιος φάει τον άλλον!» (σ. 109)  
«Πάγωσα ολόκληρος όταν είδα το φανατισμό που ξέσπασε μετά κι όταν άκουσα τις κραυγές και τα ουρλιάσματα του μίσους



που γιομίζανε όλο το δωμάτιο – και ιδίως τη χαρά, το κέφι, τ' αλληλοαγκαλιάζματα και τα φιλάκια που επακολούθησαν, σα νάχε αναγγελθεί τούτη τη στιγμή το πιο ευφρόσυνο γεγονός για τη δύστυχη σκλαβωμένη πατρίδα μας, σα νάχε σημάνει κανένας Ευαγγελισμός ή καμιά Ανάσταση[...] Δεν ήξερα τι να κάνω. Στεκόμουν σε μια γωνιά, αμήχανος, ακίνητος, γιατί άξαφνα και τόσο έντονα ένοιωσα πως μας χωρίζει άβυσσος.

Πάγωσα είπα. Καταράστηκα την ώρα και τη στιγμή που βρέθηκα εδω πάνω – κι όχι επειδή ήμανε στη μια ή στην άλλη μεριά.» (σ. 110)

Το εξωφρενικό για τον αφηγητή είναι ότι η ανωριμότητα των αντιστασιακών συμπατριωτών του και το τυφλό πάθος των ιδιτελών κινήτρων τούς έχει αναπόφευκτα οδηγήσει να παίζουν – χωρίς να έχουν συνειδητοποιήσει ή χωρίς να μπορούν να κάνουν τίποτα γι' αυτό – το παιχνίδι των κατακτητών που τον αλληλοσπαραγμό τους τον επιδιώκουν και τον θεωρούν ως τον αποτελεσματικό τρόπο ήττας τους, έτσι που ο αρχικός σκοπός του αγώνα τους να γίνε-ται τελικά «μπυόμεραγκ» κατά των ίδιων:

«Και σε λίγο καιρό (μα ήταν να μη το περιμένει κανείς), όταν πια αλληλοσκοτωθήκαμε στα γερά, όταν είμαστε όσο μπορεί πιο ώριμοι για την αποσύνθεση, οι Γερμανοί αρχίσαν την επίθεσή τους, τις τελειωτικές “εκκαθαριστικές” επιχειρήσεις τους μεγάλης κλίμακας”, όπως λέγανε μετά.» (σ. 112)

«Θα περίμενε κανένας... Βέβαια, σ' όποιον είχε μείνει λίγη καθαρή κρίση, θα περίμενε πως τουλάχιστον τούτη δω την ύστατη στιγμή θα σταματούσαμε τον πόλεμο μεταξύ μας και ότι έστω και όχι ενωμένοι, αλλά χωριστά και καθένας για λογαριασμό του θα γυπούσαμε τον κοινό πανίσχυρο εχθρό[...] Κι όμως δεν έγινε τίποτα τέτοιο κι εδω πάνω πια ήταν ένας τραγέλαφος» (σ. 113-114).

Η ουδετερότητα του αφηγητή που παρατηρήθηκε έως τώρα αλάζει. Έχει διαπισώσει ότι η ένταξη του στην εθνικιστική παράταξη δεν στάθηκε στο ύψος των περιστάσεων και δεν ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες του. Έτσι, αναρωτιέται αν θα είχε βρει αυτό που ζητούσε στην αντίθετη παράταξη. Είναι δε τόσο απογοητευμέ-

νος από την παράταξη του και την ένταξή του σ' αυτή, που λίγο μετά τη μέση του βιβλίου διαπιστώνεται μια συμπληρωματική στροφή του αφηγητή προς την αντίπαλη παράταξη του ΕΛΑΣ:

«Άρχισα να το σκέφτομαι κι ύστερα κάπου-κάπου να το λέω σε κάτι πολύ γνωστούς μου: πως αν πήγαινα ή αν είχα πάει απ' την αρχή στο “ΕΛΑΣ” ίσως όλα τα πράγματα νάταν πολύ αλλιώς.» (σ. 101)

Αυτή του την τάση, να ταυτίζεται περισσότερο με την αντίπαλη παράταξη, την επιβεβαιώνει σαφέστερα και πιο εξομολογητικά το παρακάτω παράθεμα:

«Εγώ προσωπικά δε φοβόμουνα τους αντίπαλους, που έτσι τάφε-ρε η μοίρα να τους λέω αντίπαλους χωρίς να νοιώθω τίποτα τέ-τοιο μέσα μου. Ίσως να σκεφτόμουνα περισσότερο συναισθημα-τικά παρά λογικά, μα πάντως είχα σχηματίσει μια γενική εντύ-πωση πως εκεί θάβρισκα περισσότερο το ψυχικό κλίμα μου, και μπουχτισμένος από δω, είχα μια τάση να τους φαντάζομαι εκεί-νους τους άλλους πιο φωτισμένους, πιο διορατικούς, πιο ευλύγι-στους σε πολλά πράγματα, για να μπορέσουν να φέρουν ακριβώς, εις πέρας με όλα τα μέσα, αυτό που επιδιώκουν.» (σ. 139)

Έτσι, είναι διατεθειμένος να δει την αντίθετη παράταξη σ' ένα φως που δεν μπορεί να θεωρηθεί αντικειμενικό. Παρ' όλα αυτά, ο αφηγητής δεν εκπίθεται, δεν δεσμεύεται ιδεολογικοπολιτικά ούτε και προδίδει το ουδέτερο πιστεύω του ή απουστατεί απ' τη θέση και την παράταξη του – άσχετα αν επικρίνει την αδράνεια και την τακτική της – αλλά χρησιμοποιώντας λέξεις όπως «ίσως», «συναισθηματικά», «εντύπωση», «φαντάζομαι», καταφέρει να διατηρεί την εντιμότητα και ειλικρίνειά του. Ο αφηγητής μπορεί να έχει χάσει την αντικειμενικότητά του σαν άτομο, αλλά η αφηγηματική ουδετερότητα παραμένει αμετάβλητη. Η εξομολόγηση του ενδομυ-χου αυτού του είναι ένα δείγμα αυτής της αντικειμενικότητας και καλοπιστίας.

Γενικά τους αντιπάλους του ο αφηγητής τους βλέπει σαν αν-θρώπους με κατανόηση και ανθρωπιά, κι αυτός είναι ένας παρά-



γοντας που συμβάλλει στη διατήρηση της αντικειμενικότητάς του. Αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα με τους Ιταλούς –εκτός μιας εξαίρεσης που αναγκάστηκαν να τουφεκίσουν ένα στυγνό εργαζομένο (σ. 107)– που τους παρουσιάζει όχι σαν μοβόρους εχθρούς-κατακτητές, αλλά σαν θύματα των περιστάσεων, χειρότερα μάλιστα θύματα αφού έκαναν ένα πόλεμο χωρίς να το θέλουν ή, το χειρότερο, γνωρίζοντας πως δεν έχουν δίκιο. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των αντιδράσεων του Λουίτζι όταν του αναφέρουν την είδηση του μοιραίου της οικογένειάς του:

«έκλαιγε και φώναζε σα γυναίκα –και δε ντρεπότανε κανένα– τη Τζουλιέτα του, τον Τονίνο και τη μικρή του Σύλβια με τις κατάρουσες μπούντες. Έκλαιγε και ούρλιαζε σαν βαριά χτυπημένο αγρόφι[...]»

Α! μα καμιά μέρα θα ξαναπάω, κύριε αξιωματικέ, στην Ιταλία μας –και τότε πια κανείς δε θα μπορεί να με κρατήσει. Θα πιάσω απ' το λαμό κάθε φταίχτη αυτού του ολέθριου πολέμου που μας επιβάλανε με το στανιό και θα του φωνάξω μέσ' στα μούτρα: Τι σούφταιξε η Τζουλιέτα μου; τι σούφταιξαν τα δυο μου αθώα; τι σούφταιξα εγώ;» (σ. 67)

Αλλά κι όταν ακόμη αναφέρεται στους Γερμανούς και περιγράφει την άσπληχνη τακτική των θηριωδιών τους, δεν διακρίνεται ίχνος μίσους απέναντί τους. Ο αφηγητής, με συγκρατημένα και ελεγχόμενα συναισθήματα, δεν επεμβαίνει να σχολιάσει ή προσθέσει οτιδήποτε που θα νόθευε ή θα αλλοίωνε την αυθεντικότητα της ψυχρής παρατήρησης και καταγραφής των γεγονότων:

«Οι Γερμανοί στην αρχή σπάγανε όλες τις πόρτες και ψάχνανε τα σπίτια. Μετά ήταν το μεγάλο γλέντι τους. Αν δεν ήξερες, θάλεγες πως είναι μάχη. Κι ανάμεσα απ' τις εκτυροσκοπήσεις, από ντουφέκια και αυτόματα, άκουγες κακκαρισμάτα, βελάσματα, σπαραχτικά γυλλίσματα γουρουνιών, αργόσυρτα βαριά μουκανίσματα –όλα μαζί σ' έναν τόνο πανικού και πόνου. Τους ερέθιζε και τους διασκέδαζε πολύ αυτό το εκ του ασφαλούς κυνήγι, όταν όλοι μαζί γύρω-γύρω από ένα ξύλινο φράχτη ούρχανε σ' ό,τι ζωντανά βρισκόντουσαν μέσα.» (σ. 152)

Την αντικειμενικότητα δε της παρουσίας επιβεβαιώνει η διασαύρωσή της μ' εκείνη της Φωτιάς του Δ. Χατζή.<sup>14</sup>

Ωστόσο, όταν πρόκειται για τα συναισθήματα του αφηγητή απέναντι στον τωρινό αντιτασιακό αγώνα, υπάρχουν στιγμές που διακατέχεται από μια προφανώς ρομαντική διάθεση, ταυτίζοντάς τον με τον ηρωικό εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα του '21, και αισθήματα εθνικής υπερηφάνειας κι ελευθερίας:

«Πλησίαζε η 28η Οκτωβρίου, η επέτειος της μέρας εκείνης που όλοι μαζί, σαν ένα κορμί, ορθωθήκαμε κι είπαμε με πείσμα εκείνο το αξέχαστο “Όχι”. Κι έτσι τώρα σ' ένα γραφτό, να τα κλείσεις όλ' αυτά, να συνδυάσεις το Κλεφτοραματολόγι του '21, όλη τη λεβεντιά του και το ατίθασό του, τα αισθήματα που μας πλημμυρίζανε[...] το αίσθημα της τρελλής ελευθερίας που νουθεθες εκεί πάνω όταν, σαν από αετοφωλιά, κτυτούσες όλο το σκλαβωμένο κάμπο –και τώρα πάλι την τωρινή ζωή μας, το Αντάρτικο.» (σ. 108)

Η «τρελλή ελευθερία» εξισορροπείται με «το σκλαβωμένο κάμπο» και το «κλεφτοραματολόγι» με «την τωρινή ζωή μας στο Αντάρτικο». Τελικά η διάθεση που επικρατεί κάθε άλλο παρά «ρομαντική» είναι. Διακρίνεται μια υποσυνείδητη τάση να συνδυάζει και ταυτίζει ο αφηγητής τους πρόσφατους αντιτασιακούς αγώνες με το παραδοσιακό στοιχείο του «συνεχούς» και «αδιάσπαστου», είτε πρόκειται για τους αγώνες ανεξαρτησίας του '21, είτε για τη μοίρα που, κατ' αυτόν, χαρακτηρίζει αυτή ταύτη την ύπαρξη της ελληνικής φυλής:

«Ήτανε η δεύτερη φορά που μου τύχαινε να βλέπω αυτό το θέμα –να βλέπω όλο αυτό το κακομοιριασμένο πανικόβλητο ανθρώπομάζωμα[...] Την πρώτη φορά ήταν μετά την Αλβανία, στο Μαζί, κοντά στα σύνορα. Κι όσες γυναίκες ακόμη δε φεύγανε, είχανε μαζευτεί πάνω σε κείνη την ξερολιθιά που ήταν λίγο πιο πάνω απ' το δρόμο και μας φώναζαν όλες μαζί και σχεδόν με

14. Η Φωτιά, ό.π., σ. 18-19.



τις ίδιες κινήσεις, σαν αρχαίος χορός: "Πού φεύγετε, Γιατί μας αφίνετε;" (σ. 120)

Απ' αυτή την άποψη, το οδοιπορικό παύει να είναι αποκλειστικά και μόνο «προσωπικό». Ουσιαστικά, νομίζω ότι δεν είναι εντελώς «ατομικό», ούτε και φαίνεται να είχε τέτοια πρόθεση να το κάνει ο αφηγητής, αλλά μέσω των δικών του βιωμάτων και δοκιμασιών, καταφέρνει ν' αναπαραστήσει εξίσου το σκληρό οδοιπορικό του μεγαλύτερου και τραγικότερου θύματος, του αθώου, άμαχου βουβό παράνομο που ήταν ταυτόχρονα διαμαρτυρία κι αμείλικτη κατηγορώ:

«Κι έβλεπες μια σχεδόν εκατόχρονη γριά να σουρνει μια κουρτίη κατσίκια πίσω της, γέρους μισότυφλους ή σακατεμένους με μια κόττα ή έναν κόκκορα μεσ' στην αγκαλιά τους – μανάδες με το μωρό στο βυζί» (σ. 120).

Δεν υπάχει πλήρες ανεπτυγμένο πλέγμα ανθρωπίνων σχέσεων σ' αυτό το πεζογράφημα, όπως εκείνο που διαπιστώθηκε στη *Φωτιά του Δ. Χατζή*. Αν και παρελκύνουν πολλοί χαρακτηρισμοί στο *Οδοιπορικό του '43*, δεν παίζουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο. Ο μόνος χαρακτηρισμός που δεσπόζει απ' την αρχή ως το τέλος είναι του πρωταγωνιστή-αφηγητή. Τα υπόλοιπα πρόσωπα παίζουν όλο κομπάρσου και υπάρχουν για να τονίσουν τη μοναδικότητα του χαρακτήρα του πρωταγωνιστή-ήρωα. Μπορεί να είναι ενδιαφέροντα, να συναρπάζουν και να συγκινούν τον αναγνώστη, αλλά αυτό συμβαίνει περιστασιακά και προσωρινά, χωρίς ν' αφήνουν ίχνη στη μνήμη μας αφού δεν έχουν δική τους οντότητα. Υπάρχουν χάρη στον αφηγητή και κινούνται μέσω αυτού.

Πριν χαρακτηρίσει τον αφηγητή-πρωταγωνιστή «ήρωα». Ο ηρωισμός του όμως αυτός προβάλλεται περισσότερο από την ταπεινοφροσύνη παρά από τα μεγάλα και σπουδαία έργα του. Αυτός ο ηρωισμός δεν είναι εκδηλός σε στιγμές κρίσιμες αλλά σε απλές, συνηθισμένες περιστάσεις ρουτίνας και στιγμές της καθημερινότητας.

Παρόλο που ο αφηγητής είναι ο κύριος χαρακτήρας του έργου,

το πεζογράφημα είναι «αυτοβιογραφικό» υπό την ευρύτερη έννοια του όρου γιατί ο αφηγητής δεν ενδιαφέρεται να διηγηθεί μόνο γεγονότα που του συνέβησαν προσωπικά. Μέσω των γεγονότων που διηγείται, προσπαθεί να εκφράσει μια ολόκληρη κοσμοθεωρία γύρω από το θέμα πολέμου-ειρήνης, όπως γίνεται με την αντίθεση «φύσης-ειρήνης» και «πολέμου-βίας». Επίσης προσπαθεί να συνειδητοποιήσει τη μοίρα του ελληνοισμού, και όχι μόνο τη δική του, με το ν' αναφέρεται σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους<sup>15</sup>. Το σημαντικότερο, ειδικά στο Πρώτο Μέρος του βιβλίου, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζει τον εαυτό του είναι έντεχνος, λογοτεχνικός. Όπως διαπιστώθηκε, προσπαθεί να αποστασιοποιηθεί τον εαυτό του και να σχολιάσει την κατάσταση του για να απομυθώσει να την δει σα να ήταν ένα τρίτο πρόσωπο<sup>16</sup>. Αυτή η αποστασιοποίηση συμβάλλει και στον τρόπο με τον οποίο δραματοποιεί τον εσωτερικό του κόσμο, έτσι που να φαίνεται ότι δραματοποιεί τον εσωτερικό κόσμο ενός τρίτου προσώπου. Απ' αυτή την άποψη, ο αφηγητής καθίσταται ταυτόχρονα και ένας μυθιστορηματικός χαρακτήρας.

Το αυτοβιογραφικό, αντιπολεμικό, αυτό πεζογράφημα γίνεται και αντιστασιακό υπό την έννοια του πείσματος και της ανθεκτικότητας του σώματος και της ψυχής στη βία του πολέμου και τα συνεπακόλουθα του που είναι οι κακουχίες και η κτηνοδία. Είναι δηλαδή πρωταρχικά ένας πόλεμος υποταγής του σώματος (της σάρκας) στις εντολές του πνεύματος (της ψυχής):

«Αρχίζα να μην αισθάνομαι καθόλου καλά, αν και δε μετρίαζα το βήμα μου. Ήταν ένα είδος λύσσας με σφιγμένα δόντια, μια έχθρα στον ίδιο τον εαυτό σου, σ' εκείνο το ανίκανο κορμί σου που άρχιζε πια να στα θαλασσώνει. Α! ναι, κάτι τέτοιες στιγμές νοιώθεις τόσο έντονα αυτό το διαχωρισμό ανάμεσα στο σώμα και τη ψυχή, ή τουλάχιστο: στο σώμα και τη θέληση – και το μισείς, το μισείς τόσο πολύ έτσι που άξαφνα σε προδίνει, που θέλεις να το τυραννήσεις[...] σαν ένας ξεφρενιασμένος

15. Βλ. παράθεμα *Οδοιπορικού του '43* (σ. 108), ό.π.

16. Βλ. συζήτηση στην αρχή του κεφαλαίου.



αγωγιάντης το υπόζυγιό του που πεισματικά αρνιέται να τον υπηρέτησε άλλο.» (σ. 34)

«Κάθε ξεκίνημα ήταν για μένα τώρα ένα αγωνιώδες ερωτηματικό αν θα καταφέρω να φτάσω στο τέρμα της σημερινής πορείας, ήταν μια απ' τις σκληρότερες μάχες ανάμεσα στη ψυχή σου και στο κορμί σου που έτσι πια οριστικά σ' εγκατέλειπε και σιη πρόδινε.» (σ. 154)

Εξ ου και η στάση του απέναντι στις αρνητικές περιστάσεις της ζωής είναι ουσιαστικά αγωνιστική και αντιστασιακή. Έτσι, απ' τη μια συνεργάζεται και συνυπάρχει με τα στοιχεία της φύσης, που τ' ανθρωποποιεί, όπως διαπιστώθηκε πριν:

«Θάλασσα, κομμάτι της ψυχής μου, φέρε τους χαιρετισμούς μου σ' όσους αγαπώ.» (σ. 75)

Απ' την άλλη, όταν τα στοιχεία αυτά δυστροπούν και του εναντιώνονται για να τον καταβάλουν, δεν διστάζει να τ' ανταγωνιστεί και να τα πολεμήσει για να επιβιώσει:

«Γιατί οι άνθρωποι τραγουδίσανε τον Ήλιο; Δεν υπάχχει σκληρότερος, πιο άσπλαχνος εχθρός απ' αυτόν. Έτσι που απροσπέλατος, ατάραχος και ιδίως ακίνητος εκεί ψηλά σ' εκμηδενίζει εκ του ασφαλούς. Ενώ τουλάχιστον με το κρύο, με το Βορριά που σε λυγάει στα δύο για ν' αντιμετώπισεις την προσπάθειά του, παλεύεις πιο τίμα, πολεμάς στήθος με στήθος.» (σ. 34)

«Α! ναι, σε κάτι τέτοιες στιγμές και σ' ό,τι είχα τραβήξει ως τα τώρα, ένιωσα τι φοβερός, αμείλιχτος κι άσπλαχνος εχθρός είναι η Φύση, τι εχθρικά διάκειται πάντα στον άνθρωπο, που πρέπει να επιστρατεύσει όλες τις δυνάμεις του, ψυχής και σώματος, για ν' ανταποκριθεί στον αγώνα που σε κάθε βήμα του του προτάσσει, για να υπερνικήσει όλα τα εμπόδια: κακοτράχαλα βουνά, αβύσσους, ορημικά ποτάμια, καύματα που σε διαλύουν και σε λιώνουν σαν κερι, πνοές βοριά που μέσ' στο καταπαγωμένο κορμί σου αφήνουν μόνο μια φλογίτσα καντηλιού για να επιμένει.» (σ. 133-134)

Έτσι, σ' όλα τα μέτωπα είτε πρόκειται για τον αντίπαλο, το σώμα του και την αρρώστια του που τον πρόδιναν, είτε για τα στοιχεία της φύσης που κι αυτά επέμεναν να δοκιμάσουν την αντοχή του, είτε για τους αντιπάλους κατακτητές ή συναδέλφους αντιστασιακούς της άλλης οργάνωσης που επεδίωκαν να τον εξοντώσουν, ο σιωπός είναι ένας: έντιμος κι αποφασιστικός αγώνας για αξιοπρεπή επιβίωση. Νίκη της ζωής κατά του θανάτου:

«Νηρετόμανε ακόμη για κείνο το δόλιο το κορμί μου που ύπερα από τόσον καιρό τόβλεπα πάλι τώρα γυμνό, για το κατάντημα και το χάλι του – για τον οίχτο που προκαλούσε, έτσι μ' όλη αυτή την κοκκαλιάρικη κιτρινίλα του που ήταν πιο πολύ του θανάτου παρά της ζωής, ενώ εκείνο επέμενε, ήθελε ακόμη, να ζήσει!» (σ. 172).

Συμπερασματικά, θα έλεγα ότι η εκμετάλλευση του θέματος της προσωπικής μαρτυρίας από τον ανταρτοπόλεμο είναι ιδιαίτερα πετυχημένη στο Πρώτο Μέρος, πριν ο αφηγητής φτάσει στο αντίστροφο. Αυτό συμβαίνει γιατί, όσο πιο άγνωστη παραμένει η προσωπική του πολέμου και των αρνητικών συνεπακόλουθών του, τόσο τροφοδοτείται η αφηγηματική δραματικότητα με την αντιπαράθεση αντιφατικών νοηματικών παραστάσεων φύσης-πολέμου κ.λπ. Εκτός αυτού, η φύση προσφέρεται σαν ένα κατάλληλο μέσον με το οποίο ο αφηγητής μπορεί και ξεδιπλώνει την αφήγησή του και χειρίζεται ορισμένες προσωπικές, διανοητικές και εξωτερικές αντικειμενικές καταστάσεις. Η φύση είναι ο κύριος παράγοντας που συμβάλλει στη μυθοποίηση της ιστορίας του και προσδίδει στο πεζογράφημα την λογοτεχνική του υφή.<sup>17</sup> Επίσης ο τρόπος που παρουσιάζει ο αφηγητής τον εαυτό του στο Πρώτο Μέρος είναι έντεχνα λογοτεχνικός γιατί, με την αποστασιοποίησή του, είναι σα να πρόκειται για τη σύλληψη και παρατήρηση ενός τρίτου προσώπου. Με την αποστασιοποίηση αυτή είναι σα να δραματοποιεί τον εσωτερικό κόσμο αυτού του τρίτου προσώπου, έτσι που το δραματοποιημένο πρόσωπο του αφηγητή αποκτά σχεδόν μυθιστορηματικές

17. Βλ. προηγούμενη σχετική συζήτηση.



διαστάσεις.<sup>18</sup> Στο Δεύτερο Μέρος υπάρχει λιγότερη μυθολογία, χρήση της φύσης και λογοτεχνικότητα, και περισσότερο καταγραφή, ενδοσκοπική προσέγγιση. Αυτή η απομάκρυνση από τη λογοτεχνικότητα και η αλλαγή σκηνικού στην αφηγηματική τακτική οφείλεται στο γεγονός ότι με την άφιξη του αφηγητή στο ανάρτικο χάνεται η προοπτική που πριν, στο Πρώτο Μέρος, τροφοδοτούσε την αφηγηματική δραματικότητα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να γκρεμίζονται οι προσδοκίες του, να εξελίσσεται ιδεολογικοπολιτικά η θέση του, έτσι που ο αφηγητής να καταλήγει σε διδακτισμούς και έντονο αντιπολεμισμό.<sup>19</sup> Η καταφανής λογοτεχνική πτώση στο Δεύτερο Μέρος, όπου το γράψιμο είναι σα να ατονεί – κάτι παρόμοιο που παρατηρήθηκε προς το τέλος της *Φωτιάς* του Δ. Χατζή – πρέπει να αποδοθεί στην έλλειψη τροφοδότησης της προοπτικής. Έτσι ο αναγνώστης μένει με την αίσθηση κάποιου κενού και, στο Δεύτερο Μέρος, η ανάγνωση χάνει τον αισθητικό σχολό της και καταντάει κυρίως πληροφοριακή.

Η αρχική παρατήρηση του Α. Σαχίνη ότι «ο Γ. Μπεράτης θέλησε να εγκαταλειφθεί στα συναισθήματά του και στις αναμνήσεις του, όταν έγραφε το βιβλίο αυτό, και δεν απασχολήθηκε με το ζήτημα της μεταγενέστερης εκφραστικής επεξεργασίας του»<sup>20</sup> διαψεύδεται από τη δική μου ανάλυση του έργου. Αν το «ύφος του παρουσιάζει ανωμαλίες και η αφήγησή του συχνά δεν ρέει απρόσκοπτα και ομαλά[...] και δείχνει ακαταστασία»<sup>21</sup>, αυτό δεν οφείλεται στην έλλειψη εκφραστικής επεξεργασίας του, όπως πιστεύει ο εν λόγω κριτικός αλλά, όπως επισήμανα, γίνεται σκόπιμα απ' τον αφηγητή για την εξυπηρέτηση συγκεκριμένων σκοπών, όπως λ.χ. για να ταυτίσει στην όλη ταραγμένη αιμόσφαιρα με το ίδιο του το άγχος.<sup>22</sup> Ο ίδιος ο Μπεράτης σε ημερολογιακές σημειώσεις του, αναφορικά με το *Οδοιπορικό του '43*, πληροφορεί ότι: «Αχ! δεν ξέρεις πόσον κόπο κατέβαλα γι' αυτό το πράγμα – για να φαίνεται,

υποβόως, πως δεν κατέβαλα κανένα κόπο.»<sup>23</sup> Έλεϊτα ο ίδιος ο Σαχίνης αντιφάσκει όταν στο ίδιο άρθρο του παραδέχεται ότι «δεν ικανοποιεί λιγότερο και την αυστηρότερη αισθητική άποψη[...] και πως «αυτό το αφρόντιστο και το ατημέλητο[...] προβάλλει κατά τον καλύτερο τρόπο τον αυθόρμητο χαρακτήρα του έργου και φαίνεται ταυριασμένο με το είδος του».<sup>24</sup>

Τέλος, σχετικά με την άποψη των Φορμαλιστών που υποστηρίζει ότι «ο μορφολογικός μετασχηματισμός ενός λογοτεχνικού έργου αποσκοπεί μόνο στην αλλαγή αντίληψής μας του αντικειμένου που είναι καθαυτό αισθητικός σχολός»<sup>25</sup> και όχι στην πληροφόρηση, γίνεται φανερό απ' την εξέτασή μου του *Οδοιπορικού του '43* και απ' όσα ανέφερα πριν ότι είναι αναπόφευκτο, ιδιαίτερα στην πεζογραφία, η οποιαδήποτε αλλαγή αντίληψης του αντικειμένου να συμβαδίζει με την πληροφόρηση, δηλαδή να είναι ταυτόχρονα αισθητικός σχολός και πληροφόρηση. Και στην προκειμένη περίπτωση αυτή η πληροφόρηση είναι οπωσδήποτε αποτελεσματικότερη από οποιαδήποτε άλλη μορφή γραψίματος, αφού προκύπτει απ' την ίδια αισθητική του αντικειμένου και δραστηριοποιεί τον συγγραμμιακό παράγοντα του αναγνώστη. Στο Πρώτο Μέρος του *Οδοιπορικού του '43* η αντιπαράθεση μεταξύ πολέμου-ειρήνης με τη χρήση της φύσης, δηλαδή με καθαρά αισθητικά μέσα, δεν εξυπηρετεί μόνο αισθητικούς σκοπούς αλλά εξίσου και πληροφοριακούς. Μέσω των αντιπαράθεσεων, μέσω των αισθητικών μηχανισμών, η πληροφορήση που δίνει ο αφηγητής για τον πόλεμο γίνεται πολύ πιο αποτελεσματική, παραδεκτή και πειστική απ' ό,τι συμβαίνει στο Δεύτερο Μέρος όπου υπάρχει ποσοτικά περισσότερο πληροφοριακό υλικό απ' ό,τι στο Πρώτο και λιγότερη αισθητική. Το ενδιαφέρον, ωστόσο, του αναγνώστη στο Δεύτερο Μέρος μπορεί να διατηρείται αλλά καταντάει δημοσιογραφικό παρά λογοτεχνικό. Ας σημειωθεί άλλωστε ότι για να βρει ανταπόκριση ο αισθητικός σχολός του αντικειμένου, πρέπει να προηγηθεί ή να συμβαδίζει με το νοηματικό ερευνητικό, δεν μπορεί να λειτουργήσει έτσι στο περιθώριο.

23. Το *Πλατύ Ποτάμι*, 2η έκδ., Ερμής, 1973, σ. 470.

24. *Πεξογράφοι του καιρού μας*, ό.π., σ. 142-143.

25. Βλ. Shklovsky, «Art as Technique», ό.π. (κεφ. πρώτο).

18. «Ο αφηγητής γίνεται[...] ένας μυθιστορηματικός χαρακτήρας» (ό.π.).

19. Βλ. προηγούμενη συζήτηση παραθέματος *Οδοιπορικού του '43* (σ. 100).

20. *Πεξογράφοι του καιρού μας*, ό.π., σ. 143.

21. Αυτόθι, σ. 143.

22. Βλ. σχετική συζήτηση στο κεφάλαιο.