

Αλέξανδρου Κοτζιά *Πολιορκία*

Σ ΑΥΤΟ ΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ, εκτός από τα αφηγηματικά μέσα, θα συνε-

ξτασθαι η εγκυρότητα των απόψεων του Δ. Παυτόπουλου ο ομοί-

ος υποστηρίζει ότι η βιβλία όπως η *Πολιορκία*, οι συγγραφείς

τους «γίνονται αλόγοι ατομολογίες της συνεδρασίας με τον

καταχρηστική» (σ. 289)² καθώς επίσης και το ότι ο «κ. Διευθυντής [...]

αντιπροσωπεύει όσο κανένας άλλος τις απόψεις του συγγραφέα»

(σ. 300)³. Θεση μου είναι ότι το έργο χαδακκηδίζονται από έκδηλο

αντιπροσώπιση, όπως και το *Οδοποδικό του '43*, ο δε αφηγητής

και οι κεντρικοί του χαρακτήρες τάσσονται κατά της βίας και του

εμφυλίου πολέμου, υιοθετώντας μια αδηλιτική στάση προς τον

αγώνα, εντελώς διαφορετική απ' αυτή του αφηγητή και των προ-

σώπων της *Φωτιάς*. Για να διαπιστώσω αν ο κεντρικός ήρωας της

Πολιορκίας Παπαθανάσης είναι ή όχι «ποδομήνος εγκλημάτων»

του «σκότωνε κάποτε, έτσι για λόγους, ανύποπτους διαβάτες, βία-

ζε και λεηλατούσε» και για το αν προσαθεί να «δικαιολογηθεί»

αυτή η εγκληματικότητα, όπως επιμένει ο Δ. Παυτόπουλος⁴, θα

εξετάσω ιδιαίτερα τη λειτουργία του ψυχολογικού στοιχείου

αναφορικά με την κτηνωδία, ενοχή και ψύχωση, για να διαπιστώ-

σω κατά πόσο μπορούν να επιβεβαιωθούν οι απόψεις του Μ. Γ.

Μεγακλή, ο οποίος υποστηρίζει ότι:

1. 4η εκδ. Κέδρος, 1980.
 2. Δ. Παυτόπουλου, *Οι Ιδέες και τα Έργα*, σ.π.
 3. Αυτόθι.
 4. Αυτόθι σ. 300.

«Πραγματικά στην *Πολιορκία*, όπως δείχνει ο Κοτζιάς, δεν τον ενδιαφέρουν οι παρατάξεις, η δικαίωση της μιας ή άλλης πλευράς, παρά τον ενδιαφέρει το άτομο, ο αμετάκλητος -καλός ή κακός, αδιάφορο- ψυχισμός του. Οι ήρωές του δεν είναι ιστορικά ούτε κοινωνικά πρόσωπα: είναι πρόσωπα ψυχολογικά.» (σ. 75)⁵

Επίσης θα εξετάσω και τις απόψεις του Α. Σαχίνη ο οποίος συμφωνεί με τον Μ. Γ. Μερακλή όταν λέει για τα πρόσωπα και τον συγγραφέα:

«έχουν διαλέξει μια παράταξη και πολεμούν μ' αυτή, ωστόσο θα έλεγε κανείς πως τούτο έχει συμβή τυχαία και συμπτωματικά, γιατί ο συγγραφέας δεν ενδιαφέρεται καθόλου να εξηγήσει και να αιτιολογήσει την απόφασή τους, την εκλογή τους, τις πράξεις τους. Εξάλλου ο συγγραφέας δεν παρουσιάζεται ως απολογητής αυτής της παράταξης - της εθνικιστικής.» (σ. 157)⁶

Τέλος, θα προσπαθήσω να διαπιστώσω πόσο αληθεύει η φορμαλιστική άποψη του Tomashevsky ότι «ο ήρωας δεν χρειάζεται υποχρεωτικά στην ιστορία»⁷.

Το μυθιστόρημα *Πολιορκία* αναφέρεται κι αυτό στον αλληλοσκοτωμό των δύο παρατάξεων κατά την περίοδο της Κατοχής (σ. 8) και συγκεκριμένα στη δράση και στην τύχη μιας «δεξιάς» ομάδας με αρχηγό το Μηνά Παπαθανάση, η οποία, ξεκομμένη (σ. 16), έχει περιτοχιστεί από τους «αριστερούς» και εγκλωβισμένη μέσα στο ίδιο το σπίτι του αρχηγού, σε κάποιον απόκλειστο προάστιο της Αθήνας, αντιμετωπίζει διαρκώς την απειλή του θανάτου (σ. 9). Η ομάδα, και ιδιαίτερα ο αρχηγός της, πασχίζουν απεγνωσμένα να σωθούν και να επζητήσουν αμυνόμενοι κι ανεπιτιθέμενοι, αν και γνωρίζουν ότι δύσκολα θα γλυτώσουν (σ. 196).

5. Μ. Γ. Μερακλής, *Η Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία (1945-1970)*. Πέζογραφία, ό.π.

6. Α. Σαχίνης, *Νέοι Πέζογράφοι*, ό.π.

7. Βλ. P.N. Medvedev/M.M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, ό.π. σ. 137.

Το μυθιστόρημα είναι δομημένο σε τέσσερεις κύριους αλληλένδετους παράγοντες: τον πόλεμο, την πολιορκία, την τρέλα και τη φηφή. Ο κάθε παράγοντας είναι συνέπεια του προηγούμενου. Κεντρικό θέμα του έργου είναι ότι κατά τη διάρκεια μιας εμπόλεμης κατάστασης κυριαρχεί το στοιχείο της παραφροσύνης. Απ' αυτό προκύπτει η ψυχολογία των χαρακτήρων. Η εξωτερική εμπόλεμη κατάσταση επηρεάζει την εσωτερική ζωή των χαρακτήρων η οποία όπως συμβαίνει με τη Χριστίνα- που με το να χάνει την ιδιοτική της ζωή, οδηγείται στην τρέλα και στο θάνατο. Τα δε συνεπακόλουθα του πολέμου, δηλαδή η βία, η κτηνωδία κ.λπ., είναι αυτά που επιφέρουν την παραφροσύνη και το θάνατο. Επίσης το μυθιστόρημα εξετάζει πώς σε μια τέτοια εμπόλεμη κατάσταση τα άτομα παρασύρονται στον κυκλώνα του πολέμου ότι χωρίς να το θέλουν, και δείχνει ότι τελικά αυτοί που την πληρώνουν δεν είναι μόνο οι ένοχοι αλλά και οι αθώοι. Έτσι ο αντιπολεμισμός του συγγραφέα προκύπτει σαν φυσικό επακόλουθο και σαν κύριο μήνυμα του έργου.

Ο συγγραφέας απ' την πρώτη κιόλας παράγραφο «μπάζει», χωρίς περιττοφές, τον αναγνώστη στην υπόθεση του έργου που είναι και η από καιρό προμελετημένη και μόλις πρόσφατα αποτυχημένη απόπειρα δολοφονίας του πρωταγωνιστή, αυτή η προσοπτική θανάτου του, όπως εκφράζεται εύγλωττα στο σύνθημα-επιγραφή του τόιχου ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΟΝ ΠΡΟΔΟΤΗ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΗ.

Ο τρόπος που πληροφωρείται ο αναγνώστης για τα γεγονότα που έχουν προηγηθεί της κύριας δράσης γίνεται αναδρομικά, με τον αφηγητή να κάνει μια συνοπτική ανακεφαλαίωση του τι έχει συμβεί, χρησιμοποιώντας το τρίτο πληθυντικό πρόσωπο αορίστου και παρατατικού:

«Βγήκανε πάλι οι νοικοκυράδες και σφουγγίζαν απ' τους τούχους τα μεγάλα κόκκινα γραμίματα.» (σ. 9)

Οι πληροφορίες όμως αυτές που δίνει ο αφηγητής αποκτούν τη μορφή εσωτερικού μονολόγου σε τρίτο πρόσωπο με τη χρήση λέξεων του προφορικού λόγου, όπως π.χ. «Μάλιστα», «Δωδά», «όξω». Αυτό τον κάνει εξίσου άμεσο, αυθόρμητο και συναρπαστικό, όπως αν ήταν σε πρώτο πρόσωπο, αφού εμπεριέχει τη ροή συ-

νείδησης του ατόμου για το οποίο γίνεται λόγος. Ο αφηγητής αφήνει το υλικό να εμφανιστεί μέσα απ' το βίωμα του πρωταγωνιστή:

Κάθε που σφαλάει τα μάτια, οι λέξεις χορεύουνε μπροστά του σαν πυρκαγιά: ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΟΝ ΠΡΟΔΟΤΗ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΗ.

Επίσης υπάρχει σύμπτωση της ενόπτης χρόνου, απ' τον αόριστο «Βγήκανε» στον ενεστώτα «ξανοίγουν», «διαβάζεται» και στην ενεργητική του ενεστώτα «σχηματίζουνε», «σφαλάει», «χορεύουνε». Μ' αυτή του τη μέθοδο ο αφηγητής δεν μας λέει μόνο τι έγινε στο παρελθόν, αλλά και το τι γίνεται τώρα και τι πρόκειται να συμβεί στο μέλλον. Στην έκθεση δηλαδή των γεγονότων – στην πρώτη παράγραφο – κι όσον αφορά τη διάσταση χρόνου, ο αφηγητής χρησιμοποιεί μια διάταξη γραμμική, ξεκινώντας από ένα χαλαρό παρελθόν (αόριστο) που τον οδηγεί και τον συνδέει μ' ένα εντονότερα δραματικό παρόν (ενεστώτα) απ' το οποίο εξαρτάται και κρέμεται ένα αβέβαιο κι εφιαλτικό μέλλον που θα προκύψει από τα γεγονότα του παρόντος:

«οι λέξεις χορεύουνε μπροστά του σαν πυρκαγιά» (σ. 9).

Το παρόν εκφράζεται με την απειλητική προοπτική του θανάτου που εμπεριέχει το απαίσιο μήνυμα ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΟΝ ΠΡΟΔΟΤΗ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΗ – (α) για να δημιουργήσει την υποδομή για το παιχνίδι προοπτικής θανάτου, (β) για να θέσει το ζήτημα προοπτικής ψυχανάλυσης του πρωταγωνιστή του, (γ) για να φτάσει στην κορύφωση ενός δραματικού γεγονότος, που όμως δεν είναι το τέρμα αλλά η αφετηρία του, (δ) για να ορίσει τον τρόπο με τον οποίο ο αφηγητής συνειδητοποιεί το κοινωνικό περιβάλλον – δηλαδή τη στάση του απέναντι στα πράγματα.

Αν και από την αρχή χρησιμοποιείται η τριτοπρόσωπη αφήγηση, για να δώσει την εντύπωση αμεροληψίας, αυτό συμβαίνει μόνο φαινομενικά. Δεν είναι καθόλου πετυχημένη και πειστική αυτή η απόπειρα αποστασιοποίησης του αφηγητή από τον πρωταγωνιστή γιατί ο αφηγητής μεταχειρίζεται έντονα συγκινησιακά φορτισμένο λεξιλόγιο, που χρωματίζει τη στάση του υπέρ του πρωταγωνιστή και κατά των διωκτών του:

«οι λέξεις χορεύουνε μπροστά του σαν πυρκαγιά»
«τα φλογισμένα συνθήματα στάλαζαν αίμα και επανάσταση»
(σ. 9).

Επίσης, συχνά κάνει χρήση του ανεξάρτητου πλάγιου λόγου που μακριά συναισθηματική συμμετοχή του αφηγητή σε όσα αφηγείται και κάποια ταύτιση με τον πρωταγωνιστή:

«Άδικα τους παραμόνεψε», «Του κάκου το ξενύχτι κ' η αγωνία», «Και βέβαια είχε την έγνοια τους», «Σίγουρα είναι αλλιώτικος τούτος», «Τέτιος άνθρωπος είναι.» (σ. 9-11)

Στις δύο περίπου πρώτες σελίδες μιάς δίνονται οι λεπτομέρειες της μπαμπέσκης δολοφονικής απόπειρας, και η από έντονο και ομήτωση διάσωση του πρωταγωνιστή κι η αποφασιστικότητά του να δείξει το αληθινό του ανάστημα:

«Έ, παλιόσκυλα, τώρα πρόκειται να με μάθετε από την καλή!» (σ. 10)

αφού

«δεν είτανε του χαρακτήρα του να τόνε τσακίσουνε φροβέρες μπαμπέσκικες.» (σ. 10)

Κατόπιν η αφήγηση διακόπτεται και η ροή της πλοκής διασπάται αδέξια για να γίνει μια αναδρομική παρένθεση. Η αδεξιότητα και η αποτυχία στο χειρισμό αυτής της αναδρομής οφείλεται αρχικά στο ότι η αίσθηση του χρόνου της πλοκής και ανακεφαλαιωτικής αφήγησης δεν μεταδίδεται φυσιολογικά, διαδοχικά, μέσα από τα ίδια τα γεγονότα, αλλά κάπως ξεκάρφωτα, με ακροβατικά πηδήματα από τον ένα χρόνο στον άλλο, από την υποθετική αορίστου

«Αλήθεια, ποιος να τόβανε στο νου»,

στο μέλλοντα στιγμιαίο

«πως και τρίτο χειμώνα φέτος οι Γερμανοί θα τον περάσουν στην πατρίδα μας;» (σ. 11)

στον παραπιατό

«το λογαριάζαν»,

αόριστο

«η καταχνιά μας έξωσε μαύρη κι άραχλη» (σ. 11)

ενεστώτα

«Το αίμα χύνεται πια δικό μας» (σ. 11)

Αυτή η τακτική μπορεί φαινομενικά να δίνει την ψευδαίσθηση ότι γεφυρώνει το παρελθόν με το παρόν, αλλά κι αν ακόμη υποτεθεί ότι αυτό γίνεται μ' επιτυχία, είναι μια άστοχη ενέργεια (αυτή η ιστορική αναδρομή) γιατί γίνεται ερήμην της ίδιας της πλοκής, με αποτέλεσμα ο υποτιθέμενος αυτός συνδετικός κρίκος να είναι στην ουσία αδύνατο να ενώσει ή έστω να συντονίσει το χρόνο της ανακατασκευής αφήγησης με το χρόνο της πλοκής μας και δεν γίνεται καν λόγος γ' αυτή. Απεναντίας, λειτουργεί αρνητικά και εις βάρος της, δεδομένου ότι αυτή η παρέμβαση που γίνεται σκόπιμα από τον αφηγητή, όχι μόνο δεν τον αποστασιοποιεί από το υλικό του και τα ιστορικά γεγονότα, αλλά τον κάνει να συμμετέχει ενεργά κι αποκάλυπτα σε όσα αφηγείται ο ίδιος, μειώνοντας έτσι την αυθεντικότητα κι αξιοπιστία των γεγονότων. Αυτή η συμμετοχή εκφράζεται με το πρώτο πρόσωπο πληθυντικού και μια σειρά κτητικών αντωνυμιών:

«στην πατρίδα μας[...], μας κυριέψανε, όλοι[...] οι σύμμαχοί μας[...], το κακό φουντώνει και στα κεφάλια μας. Εδώ, μες στα σπίτια μας, η καταχνιά μας έξωσε μαύρη κι άραχλη. Το αίμα χύνεται πια δικό μας[...], όλοι νιώθαμε συστειρωμένοι, αδέρφια στην κοινή συμφορά.» (σ. 11)

Ο αφηγητής επιχειρεί να κμουφλάρει την ιδεολογικοπολιτική θέση του μέσα στο γενικό «όλοι» και να πατρώσει και να κληρονομήσει την όλη κατάσταση με τις γενικότητες –που προσδίδουν μια καθολικότητα και δίνουν μια φαινομενική πειστικότητα και αξιοπιστία στα λεγόμενά του– ιδιαίτερα με τη χρήση συναισθηματογόνων λέξεων όπως: «πατρίδα μας... κεφάλια μας... σπίτια μας... αίμα δικό μας...» Κατόπιν μιλάει με επιείκεια για τους αντιπάλους:

«Οι αντίπαλοι πιστεύαν με φανατισμό στα δικά τους, μα δειχόνταν ανεχτικοί.» (σ. 11)

Αμέσως μετά επιχειρεί να τους καταστήσει υπεύθυνους της κοινωνικής ανωμαλίας, κατηγορώντας τους δριμύτατα στην τελευταία μεστή παράγραφο της παρεμβολής:

«Έπειτα, τα πράματα αλλάξαν γοργά. Οι μπολσεβίκοι, σγουρημένοι απ' τη δύναμή τους, ξεδιπλώσαν μπαίρακι δικό τους. Κ' ενώ κμώνονταν πως πονούν το έθνος, ξεσηκώσαν τη φτωχολογιά, που πεινούσε και δίψαγε, σ' επανάσταση. Ρίξαν τ' ασκήρια τους καταπάνω στους αντίγνωμους, μανιασμένοι να χαλάσουν ό,τι είχε απομείνει ορθό μέσα στη φοιχητή δυστυχία. Καταλούσαν τους θεμιούς και χλευάζανε τα ιερά και τα όσια. Ο λαός έπρεπε να τα σαρώσει όλα που είσαντε σάπια. Και σέφναν στανικά τον κόσμο σε καμώματα και σε παιδιαφίσματα –επιτροπές και τελετές και συνεδριάσεις. “Καινούργιοι αέρηδες πνεύσανε”, περνούσε από στόμα σε στόμα. Κι όσοι δεν υπακούγαν τυφλά στη δικιά τους διακυβέρνηση, τους λέγανε πουλημένους και τους κηρύξανε αντιδραστικούς κ' εχθρούς της πατρίδας. Η τιμωρία για τούτο ορίστηκε θάνατος. – Δίχως να το καλονιώσουμε, ο πόνεμος αρχίνισε από πέρσι.» (σ. 12)

Αυτή η τελευταία παράγραφος, που στην ουσία αποτελεί την ασφαλιστική δικλίδα της ιδεολογικής στάσης του αφηγητή⁸, λει-

8. Επειδή η ιδεολογική στάση του μυθιστορητήματος σχετίζεται άμεσα με τον αρχικό χαρακτηρισμό που έδωσε ο Δ. Ραιτόπουλος στο συγγραφέα του, απο

τουργεί αρνητικά στο μυθιστόρημα και ιδιαίτερα στην πλοκή γιατί, εκτός του ότι αυτή η παρέμβαση γίνεται με τρόπο αντιλογεχνικό, με το να είναι γνωστή εκ των προτέρων η ιδεολογική στάση του αφηγητή, μειώνεται το ενδιαφέρον της πλοκής αφού έτσι ο αφηγητής προκαθορίζει την εξέλιξη της. Η διάσταση ανάμεσα στις οπτικές γωνίες αφηγητή/αναγνώστη είναι αισθητή, όχι λόγω ιδεολογικών θέσεων, αλλά λόγω κοινής λογικής. Έτσι, οι γενικεύσεις και οι συναισθηματολογίες που χρησιμοποιεί ο αφηγητής όχι μόνο δεν αιτιολογούν αυτά που υποστηρίζει αλλά μοιάζει, με το έντονα χρωματισμένο λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί για τους αντιπάλους, σα να κάνει προπαγάνδα:

«καμώνονταν πως πονούν το έθνος [...] μανιασμένοι να χαλάσουν[...] Καταλούσανε τους θεσμούς και χλευάζανε τα ιερά και τα όσια[...] Ο λαός[...]» (σ. 12)

Στην επόμενη ενότητα, κι ενώ ο αφηγητής ξετυλίγει αργά το σκηναίο αποφεύγοντας τις λεπτομέρειες του τόπου, συνεχίζεται η παρακολούθηση της ψυχολογίας του πρωταγωνιστή. Λέει λ.χ. για τον Παπαθανάση:

«τούτυχε στο γραφείο κάτι» (σ. 13)

καλώντας τον «απολογητή της εθνικιστικής παράταξης», ενδιαφέρον είναι να παραθέσω μια απάντηση που έδωσε ο Α. Κοτζιάς σ' ένα σχετικό ερώτημα.

Ερώτηση: «[...] η ιστορία μπορεί να λειτουργήσει ως ιστορικός απ' την πλευρά του; Εσάς ειδικά σας έχουν αποκαλέσει συγγραφέα του κατοχικού και μετακατοχικού δοσιλογισμού».

Απάντηση: «[...] η ιστορία είναι ένα πεδίο συνεχούς έρευνας. Το έργο του λογοτέχνη είναι σφαιρικό, τελειώνει. Είναι αυτό. Ή είναι ή δεν είναι[...] Εν τέλει δεν έχει και μεγάλη σημασία η ιστορική ακρίβεια. Ο λογοτέχνης χρησιμοποιεί την Ιστορία, δεν μπορεί να το αποφύγει εφ' όσον καταπνέεται, αντικείμενο του είναι ο άνθρωπος κι ο άνθρωπος ζει μέσα στην ιστορία[...] Από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου, από μικρό παιδί πρώτης – δεύτερης δημοτικού, έμαθα τι είναι ένα κίνημα. Πιστολιές πέσανε κάτω από το παρόθυρό μου. Κι από τότε δεν έχουμε πάψει να ζούμε μέσα στην ιστορία. Λοιπόν μ' ό,τι και να καταπιαστώ να γράψω θα αγγίζει την ιστορία και την πολιτική φυσικά.» (Διαβάζω, αρ. 28, Φεβρουάριος 1980, σ. 51-52).

Μετά από δύο περίπου σελίδες πληροφορείται ότι πρόκειται για το γραφείο του «κ. Διευθυντή» και μετά από δεκάμισι σελίδες μαθαίνει ότι ο κ. Διευθυντής

«διοικούσε τις Ομάδες των Εθελοντών Πολιτών, πούχαν οπλιστεί να πολεμήσουν την Επανάσταση.» (σ. 25)

Επίσης δίνει πληροφορίες μέσα από αναφορικές συζητήσεις-διηγήσεις του πρωταγωνιστή με άλλα πρόσωπα, για να κρατά σε αγωνία και αφινδιάζει, ανάλογα με την περίπτωση κι όποτε αυτός θεωρεί πρόσφορο. Μαθαίνει ο αναγνώστης για τα αίτια της κακομεφιάς του – τα σκληρά μέτρα των Γερμανών που θα εξασφάλιζαν υπακοή– ενώ ταυτόχρονα σκιαγραφείται ο χαρακτήρας του και υπογραμμίζονται επίμονα όπως και πριν οι αρετές του, το «ξεχωριστό», η μοναδικότητα του χαρακτήρα του. Αυτή η υπεροχή μιά δίνεται κυρίως με τη σύγκριση με άλλα πρόσωπα και συχνά περιγραφικά από τον αφηγητή ή άλλους. Ακούει ο αναγνώστης για την ανδρεία και την υπεροχή του από άλλους, χωρίς να τη βλέπει άμεσα από τις ίδιες τις πράξεις του. Παράδειγμα ο αφηγητής που μιλάει για λογαριασμό του Παπαθανάση:

«είτανε και κείνα τα δυο ονόματα που τον ρίξαν σε βαθειά συλλογή: Παρασκευόπουλος Ιορδάνης... Ανυφαντής Γεώργιος... Δύο μυξάρικα κει, που θέλανε να κάμουνε επανάσταση. Τα πέτυχε να κολιάν στους τοίχους συνθήματα και τάχα αρπάξει από τ' αυτή. Σ' όλο το δρόμο του κλαψουρίζανε, τον παρακαλούσανε να τα συμπονέσει. Ο πιο μικρός λιγοθύμησε. Είτανε κιτρινάρης κ' υστερικός, από γυναικά χειρότερος. Τον γέμιζε σιχασιά να καταπιάνεται με τέπιους σερσέμηδες. Θασρούσε πως λερώνον τα χέρια του» (σ. 12-13).

Επίσης, συμβαίνει στο διάλογό του με το Δαμιανό τον οποίο συνεχώς ο Παπαθανάσης αποκαλεί «ψοφίμι» γιατί προσπαθεί να τον πανικοβάλει με την έκφραση:

«Να λάβεις τα μέτρα σου!» (σ. 14)

Απ' την αρχή του μυθιστορηματος διαπιστώνεται πως ο αφηγητής πασχίζει να κάνει τον αναγνώστη να παραδεχτεί την ισχυρότητα, τη μοναδική προσωπικότητα του πρωταγωνιστή του. Αλλά το αφύσικο είναι ότι την επιβάλλει όπως τη βλέπει, όπως τη θέλει να είναι, όπως τη δίνει αυτός, κι όχι όπως απορρέει αυθόρμητα μέσα από τα ίδια τα πράγματα και τις πράξεις του. Γίνεται λόγος γι' αυτόν, χωρίς τα έργα του να το δείχνουν. Έτσι, δημιουργείται μια στατικότητα και παθητικότητα στο χαρακτήρα του, έστω κι όταν επιμένει ο αφηγητής το αντίθετο με αναπαραστάσεις όπως:

«Όλη εκείνη τη μέρα έβραζε σα θηρίο στην κλούβα. Δίχως λόγο αρπάζόταν με τον καθένα. Χτύπησε και μια πόρτα όπου είχε υποψίες και τους έφερε το σπύι ανάποδα» (σ. 19).

Και δεν πείθει γιατί γίνεται σε έμμεσο πλάγιο λόγο και τρίτο πρόσωπο που μειώνει την αμεσότητα. Ένας βασικός τρόπος που μεταχειρίζεται ο αφηγητής για να προβάλει και επιβάλει τον ήρωά του είναι να καταφεύγει σε υπαινιγμούς, όπως:

«Καλά που δεν ανακάλυψε τίποτα, γιατί στα χέρια του δε θα καλοπερνούσε η γερόντισσα» (σ. 19).

Επίσης με το να υποτιμά και εξευτελίζει είτε ο ίδιος ο αφηγητής άλλα πρόσωπα, είτε μιλώντας για λογαριασμό του πρωταγωνιστή, και με το να απειλεί και κομπάζει για το θάρρος του ο πρωταγωνιστής:

«— Κύριε Διευθυντά, οποιανού του γουστάρει, βρόντηξε το στήθος του αγριεμένος. Εγώ δε φοβήθηκα ποτέ στη ζωή μου. Και το ξέρεις πως ούτε το λογαριάζω το παλιτόμαφο» (σ. 19).

Ας σταθώ όμως για λίγο στον τρόπο με τον οποίο ο αφηγητής αναφέρεται στο διευθυντή, δηλαδή τον επίσημο προϊστάμενο του Παπαθανάση. Απ' τη σ. 15 που πρωτογίνεται λόγος γι' αυτόν, τόσο ο αφηγητής όσο και ο πρωταγωνιστής τον αποκαλούν «ο κ. Διευθυντής». Για τον Παπαθανάση είναι αυτονόητο πως η προσφώνηση αυτή είναι κάτι το φυσικό, κάτι το τυπικό. Ήταν ανώτερός του

και σε ηλικία και σε αξίωμα – απ' αυτόν έπαιρνε επίσημα διατάγες – και όπως διαπιστώνεται αργότερα (σ. 25), τον εκτιμά πραγματικά. Το ερώτημα όμως είναι γιατί και ο αφηγητής αναφέρεται σ' αυτόν χρησιμοποιώντας πάντα το «ο κ. Διευθυντής»; Βέβαια δεν υπάρχει κανενός είδους κατωτερότητα ή υποτέλεια που ο αφηγητής θέλει να δείξει απέναντι στο διευθυντή. Άλλωστε ποια σχέση θα μπορούσε να έχει ο αφηγητής μ' ένα πρόσωπο της πλοκής όπως ο διευθυντής; Καμιά, θα ήταν η απάντηση, αν δεν υπήρχε ένα ενδεχόμενο. Δεδομένου ότι – όπως διαπιστώθηκε πριν – ο αφηγητής προσπαθεί και θέλει να ταυτιστεί με τον πρωταγωνιστή του είναι φυσικό, αφού τον εκφράζει, να θέλει να υιοθετήσει και τους τρόπους του και να τον μιμηθεί. Αυτή η υπόθεση όμως είναι εντελώς ανεδραμική αφού αυτός που πρωτοχρησιμοποίησε το «κ. Διευθυντής» δεν ήταν ο πρωταγωνιστής αλλά ο αφηγητής, άρα δεν πρόκειται ούτε για το ένα ούτε για το άλλο. Άλλωστε μια τέτοια μίμηση ή υιοθέτηση δεν θα μπορούσε να εξυπηρετήσει κανένα λογικό σκοπό.

Η λογικότερη εξήγηση φαίνεται να είναι ότι με αυτή τη διατύπωση σε ανεξάρτητο πλάγιο λόγο, ο αφηγητής αποσκοπεί σ' ένα αποτέλεσμα. Συγκεκριμένα, με το να χρησιμοποιεί το «κ. Διευθυντής» κι όχι απλά «Διευθυντής», όπως είναι και πιο συνηθισμένο στην προφορική ομιλία, θέλει να κάνει τον αναγνώστη να σχηματίσει μια ορισμένη εντύπωση για το χαρακτήρα του Διευθυντή, όπως άλλωστε έκανε και με τ' άλλα πρόσωπα, το Διαμανό, ας πούμε:

«ο σπιούνος στολίστηκε τη σχαμερή του γλύκα» (σ. 14).

Όπως τα επίθετα εδώ είναι καθοριστικά στην περιγραφή και στον προσδιορισμό του αντικειμένου-ουσιαστικού, για να επιτευχθεί η ανάλογη εντύπωση για το χαρακτήρα και το ποιόν του Διαμανού, το ίδιο και η λέξη «κύριος» χρησιμοποιείται σαν επίθετο για να περιγράψει ή/και να προσδώσει ένα χρώμα κι ένα βάρος στο ουσιαστικό και να δημιουργηθεί έτσι μια ειρωνεία. Αυτή δηλαδή φραστική διατύπωση εκ μέρους του αφηγητή που προξενεί μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη διαφορά οπτικής γωνίας του πρώτου προς τον Διευθυντή απ' τη μια, και του αναγνώστη προς

τον Διευθυντή – που αρχικά ούτε καν τον ξέρει – απ' την άλλη, δημιουργεί την ειρωνεία. Στο πού αποσκοπεί όμως τελικά η εκ μέρους του αφηγητή χρήση της ειρωνείας με το «κ. Διευθυντής» διαπιστώνεται λίγο πιο κάτω, σε μια άλλη, πιο εκτεταμένη περιγραφή κή επέμβαση του αφηγητή, όταν και πάλι αναφέρεται στο πνεύμα ηρωισμού του πρωταγωνιστή του:

«Όπως πάντα, και τώρα είχανε να το κάνουν με την αφηγησιακά του. Ολόρθος, πηδούσε πρώτος μες στη φωτιά, κ' οι προσαγωγές του, κορφές κ' επίκαιρες, ψυχώναν τους άντρες: "Στο ψαχνό!... Στο ψαχνό!". Επανειλημμένα ο κ. Διευθυντής το τόνισε ενώπιον όλων, πως τέτια ανδραγαθήματα και τέτιοι λεβέντες, αποτελούν σωστή τιμή για το Σώμα. Συνεχιζόταν η ιερά παράδοσις κ.λπ.» (σ. 22)

Εδώ τώρα διαπιστώνεται αντίστροφα η οπτική γωνία του αφηγητή προς τον πρωταγωνιστή του και του κ. Διευθυντή προς τον πρωταγωνιστή. Φυσικά υπάρχει και η οπτική γωνία του αναγνώστη απέναντι στους τρεις. Ιδιαίτερα όμως παρατηρείται ότι με το να βάζει ο αφηγητής τον κ. Διευθυντή να μιλά τόσο εγκωμιαστικά για τον πρωταγωνιστή, είναι σα να γίνεται αυτόματα μια σύγκριση μεταξύ των δύο ανδρών: του ανθρώπου της δράσης κι αυταπάρανητης απ' τη μια, δηλαδή του ήρωα, και του ανθρώπου της παθητικότητας απ' την άλλη, που εκφράζει τον πολιτικό αμοραλισμό που επικρατούσε τον καιρό της ανωμαλίας. Προκειμένου δηλαδή να βγει αυτός ασπροπρόσωπος και με καθαρά χέρια, ενθαρρύνει τον πρώτο να λερώνει τα δικά του χρησιμοποιώντας τον σαν πιόνι, αφού στην ουσία ο πρωταγωνιστής δεν είχε ιδέα για το βίο και την πολιτεία του ανωτέρου του, τα πιστεύω του και τα σχέδιά του, κι ούτε καλά καλά ήξερε τ' όνομά του:

«Από τούτα, φυσικά, ο Παπαθανάσης και οι λοιποί είχανε μεσάνυχτα. Καλά καλά, ούτε τ' όνομά του δεν ξέρανε.» (σ. 29)

Αλλά ούτε και γνώριζε ο πρωταγωνιστής πώς ο άνθρωπος απ' τον οποίο έπαιρνε διαταγές βρέθηκε σ' εκείνη τη θέση:

«Μέσα στην τσαπατσουλιά που οργανωθήκαν τότε τα διάφορα σώματα, κανείς δεν ήξερε με ποια ακριβώς ιδιότητα διοικούσε τις Ομάδες των Εθελοντών Πολιτών, πούχαν οπλιστεί να πολεμήσουν την Επανάσταση.» (σ. 25)

Βασικά λοιπόν η ειρωνεία δημιουργείται απ' το γεγονός ότι ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα κι απ' τον πρωταγωνιστή του και από τον αναγνώστη, για το Διευθυντή. Αλλά όταν κάποτε ο αναγνώστης κατανοεί αυτό το άτομο, ενώ ο πρωταγωνιστής παρά την άγνοιά του συνεχίζει να έχει σταθερά διαμορφωμένη γνώμη γι' αυτόν, αυτή η στάση του πρωταγωνιστή απέναντι στο Διευθυντή, η διαφορά στην οπτική γωνία του αφηγητή, του πρωταγωνιστή και του αναγνώστη ως προς τον Διευθυντή είναι που δημιουργεί την ειρωνεία. Η οπτική γωνία του αφηγητή και του αναγνώστη προς τον κ. Διευθυντή ταυτίζονται περισσότερο απ' ό,τι εκείνη του πρωταγωνιστή και του αφηγητή. Με άλλα λόγια, ο αφηγητής αποδοκιμάζει και απορρίπτει τον κ. Διευθυντή και τη συμπεριφορά του. Σαρκαάζει λ.χ. τη φλυαρία του, χρησιμοποιώντας το «κ.λπ.» σε πλάγιο λόγο:

«Συνεχιζόταν η ιερά παράδοσις κ.λπ.» (σ. 22)

«Στεκότανε πάντα ολόπλευρα στην υπόθεση της Δικαιοσύνης, πρόθυμος, έτοιμος, μέχρι τελευταίας ρανίδος κ.λπ... αλλά εμπνεόμενος από τα ύψιστα ιδανικά της Πειθαρχίας και Τάξεως κ.λπ...» (σ. 29)

Έτσι εδώ αναιρείται για πρώτη φορά ο Δ. Ραυτόπουλος όταν υποστηρίζει ότι «ο κ. Διευθυντής[...] αντιπροσωπεύει όσο κανένας άλλος τις απόψεις του συγγραφέα».

Απ' την αρχή διαπιστώνεται ότι ο κ. Διευθυντής συνέχεια κάνει λόγο, απαιτεί και νοιάζεται για την «πειθαρχία»:

«Αλήθεια, προ παντός πειθαρχία» (σ. 16)

«– Πειθαρχία και μελετημένες ενέργειες!» (σ. 24)

«Και συ φρόντισε να υπακούς σε ό,τι σου λένε και να πειθαρχείς στις διαταγές.» (σ. 31)

Κι αυτό για ν' αντιμετωπίσουν αποτελεσματικά τον αντίπαλο, όπως «άλλους» (σ. 31), και να κρατήσουν μεταελεθερωτικά – όπως προσαθεί να πείσει τον Παπαθανάση – την κατάσταση στα χέρια τους (σ. 30-31). Το ειρωνικό όμως στην προκειμένη περίπτωση είναι ότι ενώ ο ίδιος αυτός άνθρωπος προσαθεί να επιβάλει την πειθαρχία στους υποτακτικούς του, δεν καταφέρνει καθόλου να πειθαρχήσει και ναβάλει σε τάξη τις ιδέες, τους διαλογισμούς, τις θεωρίες και τους – συγγνώμη – άσχετους εκτενείς μονολόγους του και τις φλύαρες παρεκτροπές του. Έτσι, ο αφηγητής δεν τον εγκρίνει και δεν τον θεωρεί σαν το καταλληλότερο άτομο γι' αυτή τη θέση που να δίνει εντολές. Και πάλι διαψεύδεται εδώ ο Δ. Ραυτόπουλος. Ο αφηγητής λοιπόν χρησιμοποιεί τη φλυαρία του κ. Διευθυντή για να αμφισβητήσει τις ικανότητές του γι' αυτή του την αρμοδιότητα. Όμως γίνεται κατάχρηση της συμπεριφοράς αυτού του προσώπου, γιατί το χαρακτηριστικό της μακρολογίας αποτελεί μια γενικότερη και σοβαρή αδυναμία στο μυθιστόρημα. Φαίνεται ότι αυτό το είχε συνειδητοποιήσει ο αφηγητής¹⁰ γιατί, σε παρόμοιες περιπτώσεις, σπεύδει να δώσει εξηγήσεις όπως:

«Φυσικά, ο Παπαθανάσης ποτέ δεν τον ακολουθεί πιστά στο λαβύρινθο των διαλογισμών του. Τόχει ιδίωμα ο κ. Διευθυντής να “χάνεται” στη συζήτηση, δίχως να σκοτίζεται αν τον προσέχουν. Διόλου εκλεκτικός, ούτε πολυγλωσσίζετα ποιον έχει αντί-

10. Ο συγγραφέας δικαιολογεί ως εξής αυτή τη μακρολογία, που εγώ και οι κριτικοί που επεσήμανα στην εισαγωγή αυτού του κεφαλαίου θεωρούμε μειονέκτημα: «γενικά ο καθεαυτό αφηγηματικός χρόνος είναι μικρός στα βιβλία μου, ο κυρίως αφηγηματικός χρόνος. Βεβαίως από και γίνονται εξακτινώσεις κι απλώνεται σε μεγάλες περιόδους, αλλ' αυτό γίνεται, γιατί έτσι αντιλαμβάνομαι την πορεία των ανθρωπίνων. Κάθε φορά γίνεται μια αναμέτρηση, κάθε φορά γίνεται μια κρίση, κάθε φορά γίνεται μια επιβεβαίωση, μια σωτηρία, ένας χαμός, μια απόλεια του εαυτού μας, και αυτό συμβαίνει πάντοτε σε κορυφώσεις, σαν να υπάρχει στη ζωή μας ο ουδέτερος χρόνος και ο κρίσιμος χρόνος[...] Βεβαίως ο κρίσιμος χρόνος φέρνει στην επιφάνεια διεργασίες οι οποίες γίνονται συνέχεια στον ουδέτερο χρόνο. Γι' αυτό γίνονται κι αυτές οι εξακτινώσεις. Οι εξακτινώσεις δεν συνδέουν μόνο κορυφές κρίσιμων χρόνων. Συνδέουν –προσαπαθί δηλαδή– κι όλες τις υπόλοιπες, τις λανθάνουσες διεργασίες που έχουν γίνει.» (Διαβάξω, αρ. 28, Φεβρουάριος 1980, σ. 49).

κου του –μιαίξει σάμπως να συνεχίζει ένα δικό του παλιό μολόγο.» (σ. 24-25) ή

«Συχνά αποξεχνιόταν και πιο συχνά χανόταν στα “φιλοσοφικά” και τα άλλα τα γνωστά του ακαταλαβίστικα, που αγαπούσε να “συζητάει” με τον καθένα.» (σ. 29)

Ωστόσο κι όταν ακόμη το ίδιο το πρόσωπο προσπαθεί να δικαιολογηθεί τάχα, παραδεχόμενο αυτό του το ελάττωμα, αυτές οι εξηγήσεις/δικαιολογίες όχι μόνο δεν δικαιολογούν ή δεν κάνουν λιγότερο αισθητή αυτή την αδυναμία, αλλά αντίθετα την ξεγυμνώνουν χειρότερα γιατί αντί να ελαττώνεται, εντείνεται η παρουσία του αφηγητή, όχι αυτού που θέλει να ταυτιστεί με τον πρωταγωνιστή, αλλά του αφηγητή που φαίνεται πια ως αρχιτέκτονας των εκφραστικών του μέσων:

«– Καλά, δεν ενδιαφέρουνε, φυσικά. Μακριά κάπως πήγαμε, μουρμούρισε.» (σ. 31)

Συχνά επίσης διαπιστώνεται πως ο αφηγητής επιβαίνει με λογοτεχνικές παρεκβάσεις, όπως:

«Ο ημεροδεήτης είτανε μια ρεκλάμα, από κείνες που χαρίζανε προπολεμικά οι μεγάλες φάμπρικες... Σε μια στιγμή, σταμάτησε στον ημεροδεήτη που τέττα αναπάντεχη αναστάτωση τούχε φέρει απόψε. Στη ρεκλάμα, δύο τόπια κασιμήρι ξετυλούσαν κατακυλώντας από μια φάμπρικα με ψηλές καμινάδες.» (σ. 20-22)

«Τον κρυφοκαμάρωνε τώρα, με τι άνεση κινιόταν μέσα στο καλοβαλμένο, γκρίζο κουστούμι του. Ολάκερος μοσκοβολούσε αεχροντικά.» (σ. 25)

Αυτού του είδους οι αντιπαράθεσεις, του λογοτεχνικού και του πραγματικού, χρησιμοποιούνται για να καλύψουν κάποια αμηχανία του αφηγητή. Προστρέχει σ' αυτές για να δώσει τάχα την εντύπωση πως ορισμένες οπτικές εικόνες, όπως λ.χ. αυτή του ημερο-

δείχτη είναι αποφασιστικές στη συμπεριφορά του πρωταγωνιστή. Ωστόσο, κι αν ακόμη υποτεθεί πως ο αφηγητής προσπαθεί έστω και αδέξια να συσχετίσει μια τέτοια εικόνα με τη νοσηρότητα των έμμονων ιδεών και το αίσθημα καταδίκης του Παπαθανάση (α) πουθενά δεν δικαιολογείται ή εξηγείται γιατί ο ημεροδεύχτης τού έχει φέρει αναστάτωση, αφού δεν προσθέτει τίποτα στο φωτισμό του χαρακτήρα του και (β) η λογοτεχνική αναφορά του «Στη ρε-κλάμα δυο τόπια κασμήρι ξετυλούσαν κατακλώντας από μια φάμπρικα», έρχεται σε χτυπητή αντίθεση με τον πραγματικό κόσμο, το περιβάλλον του μίξερου συνοικιακού καφενείου. Τα δυο τόπια κασμήρι που ξετυλίγονταν θμιίζουν περισσότερο περιοδικό μόδας σε αριστοκρατικό σαλόνι. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να κατασφραγιστεί η ισορροπία και να χάνεται η αίσθηση του χώρου και της κατάστασης, αφού μια τέτοια εικόνα ανταποκρίνεται περισσότερο σε εμπειρίες ειρηνικών εποχών και όχι εμφυλίου πολέμου.

Το ίδιο ισχύει και με το δεύτερο παράδειγμα που παράθεσα. Ο Παπαθανάσης μπορεί να σεβόταν και να εκτιμούσε τον κ. Διευθυντή, το να τον «κρυφοκαμαρώνει» όμως και να θαμιάζει «με τι άνεση κινιόταν μέσα στο καλοβαλμένο, γκριζο κουτούμι του» είναι υπερβολικό, τη στιγμή που γνωρίζει καλά ο αναγνώστης ότι δεν πρόκειται για καμιά τρυφερή ευαίσθητη ψυχή, αλλά για ένα σκληροτράχηλο θηρίο που παίζει κάθε στιγμή με το θάνατο. Κι εδώ έχουμε ένα ακόμα παράδειγμα της ειρωνείας που προαναφέρθηκε.

Μερικές ακόμη χαρακτηριστικές λογοτεχνικές παρεμβάσεις είναι και οι εξής:

Ο υπομοίραρχος, που αντιπαθεί το Σαράντη, επιμένει να τον ανακρίνει εντατικά, παρόλο που ο Παπαθανάσης επιθυμούσε το αντίθετο. Και να η αντίδραση του τελευταίου:

1. «Ο Παπαθανάσης σώπαινε, απασχολημένος με τις σκούρες αναγύειες που σπάει το φως, περνώντας μέσα από το ποτήρι,» (σ. 289).

Ο Παπαθανάσης μόλις πληροφορήθηκε απ' τον ίδιο το Θεοδόστη για το πότε πέθανε ο γιος του δεύτερου:

2. «Ο αφηγητής γύρισε το κεφάλι και κοιτάει από τ' ανοιχτό παράθυρο, έξω, το δειλινό.» (σ. 293)

Η ξαφνική παρουσία του Παπαθανάση τρομάζει τη γυναίκα του τη Χριστίνα που τη βρίσκει να φιλάει τον τοίχο:

3. «Στιγμιαία πικρόθηκε με την συναισθητή υποψία της πολυεδρικότητας των πραγμάτων» (σ. 311).

Ο Σαράντης ρωτά τη Φιλίτσα γιατί συμπεριφέρεται έτσι απόψε. Κι εκείνη:

4. «Δεν του αποκρίθηκε[...] Η νύχτα είναι ήσυχη, σιωπηλή. Μια μεγάλη σιωπή ακουμπάει πάνω σ' ολάκερη τη σκοτεινή, ασάλευτη πολιτεία, που σφίγγει την ανάσα της, ορφανή, καταμόναχη, κάτω από την ψυχρή μορμαρυγή των άστρων.» (σ. 345)

Ο αφηγητής εδώ ωραιοποιεί τα πράγματα και δεν κυριολεκτεί καθόλου. Ο Παπαθανάσης κάθε άλλο παρά «απασχολημένος με τις σκούρες αναγύειες που σπάει το φως, περνώντας μέσα από το ποτήρι» θα μπορούσε να είναι. Μπορεί βέβαια η ματιά του να είχε πέσει έτσι τυχαία στο ποτήρι, αλλά μόνο αυτό. Το «απασχολημένος» δεν στέκει, όπως δεν στέκουν και οι υπόλοιπες λέξεις «σκούρες αναγύειες» και «σπάει το φως» γιατί διακρίνονται από κάτι το λογοτεχνικό και διανοουμενίστικο, πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με την προσωπικότητα του Παπαθανάση. Αυτός ο λογοτεχνισμός θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί αναφορικά με το Διευθυντή. Στην περίπτωση του Παπαθανάση όμως, η χρήση αυτή φαίνεται παράταιρη και ψεύτικη. Ο αφηγητής προφανώς χρησιμοποιεί αυτή τη λογοτεχνική παρέμβαση για να υπαινιχθεί απλώς την αμηχανία του Παπαθανάση. Αυτό όμως επιβεβαιώνεται αιμέσως παρακάτω, με αποτέλεσμα η λογοτεχνική παρέμβαση να φαίνεται ακόμη πιο φτιαχτή, λόγω της επανάληψης:

«— Εκείνος ο Δαμιανός, τι χαμπάρια; έδωκε τέλος μια διέξοδο στην αποπνιχτική ατιμόσφαιρα.» (σ. 289)

Το ίδιο περίπου συμβαίνει και στο δεύτερο παράδειγμα. Ο Παπαθανάσης έχει μάθει την αλήθεια για το θάνατο του γιου του Θεοδόση. Η αιτιολογία είναι συναισθηματικά φορτισμένη. Και ξαφνικά: «Ο αρχηγός γύρισε το κεφάλι, και κοιτάει από τ' ανοιχτό παράθυρο έξω, το δειλινό» (σ. 293). Το να γυρίσει κανείς, ακόμη και ο Παπαθανάσης, και να ρίξει μια ματιά έξω απ' το παράθυρο είναι φυσικό. Αυτό που δεν είναι φυσικό είναι ο τρόπος που είναι διατυπωμένη η πρόταση και συγκεκριμένα η λέξη «δειλινό», η οποία προσδίδει κάτι το ποιητικό, το ρομαντικό σ' αυτό τον αντιρομαντικό χαρακτήρα. Κι εδώ λοιπόν υπάρχει κάτι το λογοτεχνικό. Κι εδώ, όπως και στο πρώτο παράδειγμα, η παρέμβαση χρησιμοποιεί σαν μια διεξόδος από την αμηχανία, από μια έντονη συναισθηματική φόρτιση, μια εσωτερική ψυχική αναταραχή που, ωστόσο, ο αφηγητής αποφεύγει να καθορίσει και προτιμά να αφήνει ασαφή.

Και στο τρίτο παράδειγμα, ο έντονα διανοουμενίστικος τρόπος διατύπωσης των σκέψεων του Παπαθανάση έρχεται σε αντίθεση με την προσωπικότητά του, όπως είναι διαμορφωμένη μέχρι τώρα. Ένας λαϊκός, τραχύς και στοιχειωδώς γραμματισμένος άνθρωπος, όπως ο Παπαθανάσης, δεν θα μπορούσε ποτέ να «πικραθεί με την ασυναίσθητη υποψία της πολυδερικότητας των πραγμάτων» (σ. 311) αφού ίσως να μην γνώριζε καν τι σημαίνει «πολυδερικότητα».

Εδώ λοιπόν παρατηρείται ότι η συγγραφική πράξη συγκροτείται από δυο διαφορετικούς πόλους που έλκουν και απορροφούν το συγγραφέα: τον πραγματικό, τον βιωματικό, δηλαδή της ζωής, και τον λογοτεχνικό, της φτιαχτής, εξωραϊσμένης πραγματικότητας. Με το να συνδυάζει εστιθελικά είτε συνειδητά είτε αυθόρμητα, αυτά τα δύο αντίθετα στοιχεία, προξενείται διάσπαση, ανισορροπία και αλλοίωση στο ίδιο το κείμενο, αφού το λογοτεχνικό διαψεύδει το βιωματικό. Αυτές οι λογοτεχνικές παρεμβάσεις οφείλονται στην αμηχανία του συγγραφέα. Με το να συμβιβάζει το βιωματικό με το λογοτεχνικό, διαπιστώνεται η δική του συμμετοχή και έτσι δείχνει μια υποσυνείδητη τάση φυγής από την πραγματικότητα προς το όνειρο. Αυτό φαίνεται καθαρά στο τέταρτο παράδειγμα, με την προσωποποίηση της νύχτας και του λυρικού ποιητικού τρόπου που την αναπαράσταίνει. Το λογοτεχνικό στοιχείο, μ' άλλα λόγια, είναι για το συγγραφέα ένα είδος αυτοσυντήρησης, ένα μέ-

σο για ν' αποφυγή να ξαναζήσει τραυματικές βιωματικές εμπειρίες, με το να τις αναπαραστήσει λογοτεχνικά.

Ο ασφυκτικός κλοιός της ανθρώπινης πολιορκίας που οι χαρακτήρες υφίστανται, είναι φυσικό να τους δημιουργεί μηχανισμούς αντίδρασης που εκδηλώνονται με μια τάση φυγής. Αρχικά, αυτή η τάση φυγής εξελίσσεται διαδοχικά. Πρώτα εμφανίζεται με τη μορφή της στύγνης βίας, των ωμοτήτων και της κτηνωδίας, που είχε γίνονται αναπόσπαστο μέρος της καθημερινής τους ζωής. Κατόπιν παρουσιάζεται σαν φυσικό επακόλουθο του πρώτου με ενοχές, τύψεις (σ. 194), ψυχοσωματικά συμπτώματα, εφιαλτικές παραισθήσεις (σ. 148-149), παρανοϊκή συμπεριφορά (σ. 227-228) και, τέλος, το θάνατο που είναι και η μόνη δραπέτευση και λυτρωτική απελευθέρωση απ' την αφάστακτη πολιορκία τους.

Μια αρχική συνιστώσα της πολιορκίας είναι η ανία, η απραξία, η σιωπή που επηρεάζει τα νεύρα των πολιορκημένων:

«Ώρες βαραίνει στο δωμάτιο πνιχτικά η μουγγαμάρα» (σ. 32).

«Ετούτη η μούγγα που τραβεί από ώρες, έχει καταντήσει πια θλιβερότερη κι από τα κυπαρίσσια του νεκροταφείου» (σ. 34).

Δεδομένου ότι το σκηρικό, στο μεγαλύτερο μέρος του μυθιστορήματος – εκτός από σποραδικές περιπολίες κι εξόδους των προσώπων – είναι στατικό, τοποθετημένο μέσα στο σπίτι του Παπαθανάση όπου κυριαρχεί η αδράνεια, ένας τρόπος για να δραστηριοποιηθεί το κείμενο του ο συγγραφέας είναι να χρησιμοποιεί διάφορα μικροεπεισόδια και ιδιαίτερα λογομαχίες (σ. 62) και τον εσωτερικό μονόλογο. Έτσι, δίνεται η ψευδαίσθηση ότι σπάει η πληκτική ατμόσφαιρα στο κείμενο, με το να ενεργοποιείται και αλλάζει με την αντιπαράθεση λ.χ. διασκεδαστικών, χιουμοριστικών σκέψεων του Σαράντη:

«πώς καλά και σώνει να σχτρεύεσαι κάποιον που μπιστολιόσαστε, άμα συλλογιέσαι πως είναι και δαύτος άκρως δυστυχής, γιατί, λόγω χάρη, τον έχει σφίξει κολόπνονος;» (σ. 35)

Αυτή η τακτική δημιουργεί ειρωνεία με τη διαφορά αντίληψης των ατόμων πάνω στο ίδιο θέμα του αλληλοσκοτωμού, όπου στην προ-

κειμένη περίπτωση διακομίζεται η παραλογία του Εμφυλίου Πολέμου. Ο εσωτερικός μονόλογος, με το να επιμένει να ρίχνει να εκφράσει την εσωτερική περιπέτεια που διαδραματίζεται μέσα στον ψυχικό τους κόσμο, σε αντιπαράθεση με την εξωτερική, κοινωνική αναταραχή. Το σημαντικότερο, ωστόσο, είναι ότι ο εσωτερικός μονόλογος, δηλαδή η εσωστρέφεια, είναι το μέσον μέσα από το οποίο πραγματοποιείται η φυγή από την καταπιεστική πραγματικότητα. Αυτό βέβαια ευνοείται από τις εξωτερικές κοινωνικές συνθήκες. Όμως αυτή η φυγή προς τα μέσα είναι χαρακτηριστική και ένδειξη ανικανότητας ν' αντιμετωπίσουν τη σκληρή πραγματικότητα γενναία και να παλαίψουν με τις αντιξοότητες της ζωής. Αλενάντias, είναι τόσο αδύναμοι χαρακτήρες που τείνουν πάντα να δρατετεύουν και να ζητούν άσυλο και διέξοδο στον καθησυχαστικό ονειρικό κόσμο. Σ' αυτή την αποχάνωση των παραισθησένων βρίσκουν εφήμερη παρηγοριά. Έτσι, δεν είναι καθόλου παράδοξο το ότι η ζωή του Παπαθανάση, στη διάρκεια του μυθιστορηματος, κινείται διαρκώς σε μια κατάσταση σύγχυσης μεταξύ βιωματικού και ονειρικού.

Στο τρίτο κεφάλαιο, το σκηνικό είναι ουσιαστικά στο πολιορκημένο φρούριο, στο σπίτι του Παπαθανάση, όπου διαπιστώνεται πως όλοι που ζουν εκεί μέσα, ιδιαίτερα όμως αυτός και η γυναίκα του Χριστίνα, είναι ήδη εγγλωβισμένοι και πολιορκημένοι. Αιτία αυτής της πολιορκίας φαίνεται αρχικά να είναι ο πόλεμος. Αυτός δημιούργησε την κατάσταση κι επιβλήθηκαν τα έκτακτα μέτρα, να κρατηθούν λ.χ. μερικά προάστια στα χέρια των δεξιών και να ενισχυθεί η προστασία του αρχηγού Παπαθανάση με την παρουσία του Σαράντη. Έτσι ένα εξωτερικό γεγονός, όπως είναι ο πόλεμος, έρχεται αντιμετώπιζε μ' ένα εσωτερικό γεγονός, δηλαδή την οικογενειακή, ιδιωτική ζωή των ανθρώπων που ζουν σ' αυτό το σπίτι –κάτι ανάλογο με τη Φωτιά όπου διαμορφώνονται οι χαρακτήρες και μετασχηματίζεται η πατριαρχική οικογένεια και η δομή της κοινωνίας – και που έχει αρχίσει ήδη να μεταβάλλεται σε σφραγισμένη. Είναι φυσικό ένας πόλεμος να επηρεάζει αρνητικά τα άτομα. Στην προκειμένη περίπτωση όμως, αυτό που επηρεάζει τη γαλήνη, την ψυχική ηρεμία και ισορροπία των ατόμων αυτής της οικογένειας, δεν είναι τόσο ο πόλεμος, αλλά ο τρόπος που διεξάγεται.

Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Διευθυντή προς τον Παπαθανάση:

«Προσπαθούνε να μας καταποθήσουν[...] Να μολύνουν μέχρις ασφυξίας την ατμόσφαιρα, ώστε να κατανήσουμε να το πειστούμε θάψμα ότι ακόμα είμαστε ζωντανοί. Και τότε, αφού μας κουρδελιάσουν τα νεύρα, θα επιτεθούν» (σ. 31).

Προηγουμένως πάλι, ο Διευθυντής του είχε πει:

«Τα νεύρα είναι το μεγάλο μυστήριο.» (σ. 15)

«Και μας χρειάζεται σύνεση. Και ατσάλινα νεύρα.» (σ. 18)

Πρόκειται λοιπόν για ένα όχι τόσο έντολο πόλεμο, αλλά ένα καθαρά πόλεμο νευρών:

«Τα νεύρα[...] μένουν παρατεντωμένες χορδές, έτοιμες να σπάσουν στο πρώτο ακούμπημα» (σ. 79).

Δεδομένου ότι αυτός ο μικρόκοσμος του σπιτιού του Παπαθανάση αποτελεί τμήμα αναπόσπαστο του μεγαλόκοσμου και της κοινότητας γενικότερα – αυτό εκδηλώνεται με την αλληλοφωτογράφιση (σ. 87) και το χαφριερισμό αναμεταξύ τους (σ. 280) – ήταν αναπόφευκτο ο πόλεμος νευρών να εξαπλωθεί κι εντός των τειχών της οικογενειακής ζωής. Η ειρωνεία εδώ είναι ότι πόλεμο τώρα δεν κάνουν μόνο οι εχθροί, αλλά και οι συναγωνιστές, οι φύλακες αναμεταξύ τους. Ο πόλεμος δεν διεξάγεται έξω αλλά και μέσα στο ίδιο αυτό το σπίτι-φρούριο.

Ο Παπαθανάσης δεν αγωνίζεται για την πατρίδα, για ιδεολογία, ιδανικά. Συμπτωματικά βρέθηκε ενταγμένος στη δεξιά παράταξη. Εδώ χρειάζεται, παρθετικά, να πω ότι είναι αξιοπερίεργο το ότι, μολονότι ο Δ. Ραυτόπουλος παραδέχεται πως ο Παπαθανάσης «είναι ανεύθυνος, μοιραία βρέθηκε στη συμπλοκή», επιμένει στον αρχικό του ισχυρισμό του «πορωμένου εγκληματία» σα να γεννήθηκε τέτοιος. Αγωνεί τους παράγοντες που τον διαμόρφωσαν και τον κατέστησαν εγκληματία ή, πιο σωστά, όλα αυτά τα θεωρεί δικαιολογίες: «Μόνο που υπάρχει η δικαιολογία τους» λέει. Για

τον Παπαθανάση λοιπόν ο πόλεμος, όπως έχει εξελιχθεί, δεν είναι παρά μια καθαρά ιδιωτική του υπόθεση. Αυτοσκοπός του είναι πώς να εκδικηθεί τους εξωτερικούς γνωστούς και άγνωστους εχθρούς του. Αυτό το τυφλό πάθος εκδίκησης γίνεται τελικά «μπούμεραγκ» που τον οδηγεί στην αυτοκαταστροφή γιατί τον κάνει να διακατέχεται από μια παρανοϊκή μανία καταδίωξης, σε σημείο που να υποψιάζεται όχι μόνο τους εξωτερικούς εχθρούς του, αλλά και τους συμπολεμιστές του (σ. 276): τον Αντώνη και τον Πελοπίδα (κεφ. 25), ακόμη και τη Μαργαρίτα. Έτσι, φτάνει σε σημείο να φοβάται να πιει τσάι απ' τα χέρια της και να την προειδοποιούν σχετικά (σ. 287-288), με αποτέλεσμα να οδηγηθεί μοιραία κι αυτός, όπως και η γυναίκα του, στην τρέλα και στο θάνατο. Πολιολογία λοιπόν για τον Παπαθανάση είναι πώς να ξεφύγει απ' τους ιστούς μιας αόρατης θανάσιμης αράχνης που τον έχει τυλίξει από παντού –εξωτερικά κι εσωτερικά– και που τον έχει κυριολεκτικά εξουθενώσει σωματικά και ιδιαιτέρως ψυχικά. Αυτό βέβαια δεν είναι ο φόβος του θανάτου αλλά κάτι άλλο. Όπως εξομολογείται εμπιστευτικά, με την κρασοκατάνυξη, στο γέρο-Θεοδόση:

«Τίποτα απ' όσα έχω περάσει δε μοιάζει με τούτο το άλλο» (σ. 335).

«– Αυτά είσαντε παιχνιδάκια μπροστά σε “κείνο” [...] σε “κείνο” που σε πνίγει δωδά!» (σ. 337)

Αυτό που φοβάται δεν είναι ο θάνατος, κι όταν ακόμα λέει στο γέρο-Θεοδόση:

«– Γέρο, θα με σκοτώσουν[...] Φοβάμαι, γέρο... κ' εγώ φοβάμαι... Άλλοτε δεν τόχα νιώσει ποτέ, μα τώρα φοβάμαι...» (σ. 335).

Αυτό που φοβάται είναι η παραφροσύνη που έρχεται σαν αποτέλεσμα της ανημπόριας να προλάβει το θάνατο:

«Είμανε άντρας εγώ και ξέρω τι πάει να πει φιλότιμο. Και τώρα ακόμα, οποιανού κитρινιάρη του βαστά... Αλλά, μανούλα μου, να με παρατήσει αυτό, να μη μου δένει τα χέρια αυτό το παρακακό, ξαναχτύπησε το στήθος παράφορα» (σ. 338).

Αυτό που φοβάται και τον τυραννά δεν είναι ο θάνατος αλλά η αγωνία του θανάτου, το ότι δεν ξέρει πώς, τότε, πού και ποιος θα τον σκοτώσει, δηλαδή η προδοκία, το «περίμενε». Αυτό είναι έγκλημα σ' όλη τη διάρκεια του μυθιστορήματος. Διασαφηνίζεται όμως κι επιβεβαιώνεται όταν βγαίνει στην επιφάνεια απ' το υποσυνείδητό του με την εξομολόγηση παλαιών αναμνήσεων που ταυτίζονται με το τωρινό του άγχος και αδιέξοδο:

«Τίποτα δεν έστεκε γύρω σου και συ μονάχα περιμένες. Τίποτα δε σου περνούσε από το χέρι – περιμένες... Και συ όλο κι όλο περιμένες, ξευτελισμένος, ανήμπορος... και περιμένες...» (σ. 338).

Έτσι, ο πόλεμος έχει για τον κάθε χαρακτήρα στο μυθιστόρημα και διαφορετική σημασία. Για τον Παπαθανάση είναι περισσότερο ένας πόλεμος με τον ίδιο του τον εαυτό, με τις σκέψεις του (σ. 150), τις έμμονες ιδέες του (σ. 157, 314, 339) και με την ιδέα του θανάτου του που τον κατατρώνει συνεχώς και δεν τον αφήνει να ηουχάσει (σ. 202-203, 275, 278) αλλά τον οδηγεί στην ψυχική και σωματική εξουθένωση (σ. 196). Θέλει να αποδείξει στον εαυτό του και να επιβεβαιωθεί πως δεν φοβάται τίποτα και κανένα.

Για το Σαράντη, πόλεμος είναι μια αστεία υπόθεση:

«Φυσικά, όλη αυτή η σοβαρή κατάσταση έχει στο βάθος κάποια δόση πολύ αστεία... ο πόλεμος είναι μια χαζή απασχόληση... όλα τούτα έχουν κατιτίς πολύ αστείο.» (σ. 34-35)

Για το γέρο-Θεοδόση πόλεμος είναι μια απασχόληση όπου κερδίζει ένα κομμάτι ψωμί:

«Μόνο μη με πετάξεις στους δρόμους και χάσω το ψωμάκι μου» (σ. 179)

Για τους περισσότερους δε άντρες που περιστοιχίζουν τον Παπαθανάση, ο πόλεμος είναι τυχοδιωκτισμός (σ. 55-56). Ο Διευθυντής τούς αποκαλεί «ρεμάλια» και δεν τους έχει καμία εκτίμηση:

«Πως να επιβληθείς σε ρεμάλια, που τους έχεις επί πλέον ανάγκη ναρθούν με το μέρος σου;» (σ. 16)

Ο αφηγητής τους περιγράφει σαν «κοπάδι» (σ. 42) κι όχι μόνο με τη μεταφορική σημασία της λέξης (των «πολλών»), αλλά και την κυριολεκτική (των «ζώων»). Ο Αντώνης, ο επικεφαλής, τους χαρακτηρίζει σαν «τα τομάκια της σφοδράς» (σ. 45), ο δε Παπαθανάσης τους αποκαλεί «γλίτσηδες!» (σ. 162) και νιώθει ντροπή που στηρίζεται σ' αυτούς.

Ο Παπαθανάσης είναι το πιο σημαντικό κι ενδιαφέρον πρόσωπο του μυθιστορήματος, όχι επειδή πρόκειται για τον πρωταγωνιστή, αλλά επειδή αυτό το ενδιαφέρον έγκειται στον αντιφατικό χαρακτήρα του. Αυτή η αντιφατικότητα, βέβαια, αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό των ψυχοπαθολογικών ατόμων, όπως είναι ο Παπαθανάσης, γι' αυτό και η περίπτωση του θα μπορούσε να θεωρηθεί δικαιολογημένη και κατανοητή. Αυτό όμως που αποτελεί εδώ ασυνέπεια δεν είναι η αντιφατικότητα στο χαρακτήρα του Παπαθανάση αλλά ο τρόπος που ο αφηγητής χειρίζεται αυτή την αντιφατικότητα. Πριν, επισήμανα αυτή την αντιφατικότητα να εκδηλώνεται με τις λογοτεχνικές παρεμβάσεις¹¹. Τώρα διαπιστώνεται πως ορισμένες παρεμβολές μονολόγων-συνειρημών του Παπαθανάση –όπως με την περίπτωση των «σκυλαραπάδων» που θημάτι εντέλως ξαφνικά (σ. 39-40)– εκτός του ότι ακούγεται σαν θεματικός εκπροχιασμός και μοιάζει κάπως άσχετο με την τρέχουσα συζήτηση, έρχεται σε αντίθεση με τον ίδιο το χαρακτήρα του πρωταγωνιστή που, από μετρημένο και λιγυμίλητο που τον ξέρει ο αναγνώστης, μεταβάλλεται ξαφνικά σε πολυλογά και κάπως παραμυθά, χωρίς αυτή η συμπεριφορά του να δικαιολογείται ικανοποιητικά από τα πράγματα. Όσο κι αν προσπαθεί να το παρουσιάσει ο αφηγητής σαν ένα φυσιολογικό, ξαφνικό ξέσπασμα αναπόλησης παλιών, ηρωικών ημερών –αποφεύγοντας προσεκτικά αυτή τη φορά να κάνει οποιαδήποτε επέμβαση ο ίδιος– αποτυχαίνει γιατί ο Παπαθανάσης είχε ξεσπάσει ήδη, πριν λίγο, και μάλιστα αποτελεσματικότερα. Άρα αυτή η δήθεν προσθήκη αποδείχεται άτοπη και περιττή, αφού το ιστορικό του Παπαθανάση παραμένει το ίδιο σκοτεινό κι αφού η ίδια η αναπόληση επαναλαμβάνόμενη σε κα-

11. Βλ. προηγούμενη σχετική συζήτηση των τεσσάρων παραθεμάτων του μυθιστορήματος (σ. 289, 293, 311, 345).

ταλληλότερο χρόνο, στο τέλος του βιβλίου, προσανατολίζει, ως προς το ιστορικό του πρωταγωνιστή, και την τωρινή συμπεριφορά του.

Ο Παπαθανάσης, όπως είπα, αποτελεί μια ψυχοπαθολογική περίπτωση και η συμπεριφορά του επιδέχεται πολλές ερμηνείες. Ωστόσο, σαν μυθιοτορηματικός χαρακτήρας παρουσιάζει ανεπάρκειες που μελώνουν αισθητά την πειστικότητά του. Σ' αυτό φταίει ο αλλοπρόσβαλλος χειρισμός της συμπεριφοράς του από τον αφηγητή. Ο τελευταίος μπορεί να μην εγκρίνει τη συμπεριφορά του και τις πράξεις του, αλλά φαίνεται να τον συμπαθεί. Αυτό οφείλεται στο ότι ο αφηγητής επιμένει να τον παρουσιάζει σαν ένα τραγικό θήμα των κοινωνικο-πολιτικών περιστάσεων, που χρησιμοποιείται σαν τυφλό όργανο από άλλους. Αυτό το έθιξε έμμεσα ο αφηγητής από την αρχή¹² και άμεσα στο μυθιστόρημα (σ. 183), όπου δείχνει ότι ο Παπαθανάσης έχει συνειδητοποιήσει ότι παίζει ρόλο κορόιδου. Η συμμετοχή του αφηγητή εδώ είναι έντονα αισθητή:

«Όλα τούτα τα θυματίσματα του φουσκώσανε τη δυσφορία περισσότερο. Αλίμονο, είχε πια περάσει ανεπίστρεπτα ο καιρός που η αναγνώριση της αξίας του αποτελούσε θεάρεστο κεφάλαιο μέσα στη φυσική τάξη του κόσμου[...] Η συμπεράστασή τους, είτανε στο βάθος υποκρισία, στάχτη στα μάτια, να τον καλοπιάσουνε πάλι, μήπως βαρθεθεί να τους παρασταίνει το φρούριο –σαν κορόιδο.» (σ. 183)

Επίσης ο αφηγητής, όπως και στην αρχή, ειρωνεύεται και χλευάζει τους θεωρητικούς εμψυχωτές και για πρώτη φορά ο Παπαθανάσης φτάνει στο σημείο να βροίσει τον κ. Διευθυντή που άλλοτε τόσο εκτιμούσε (σ. 240-241). Όμως ο πρωταγωνιστής υπήρξε κοινωνικό θύμα πριν την εμφυλιοπόλεμη κατάσταση. Μαθαίνει ο αναγνώστης ότι άφησε γυναίκα και παιδί στη Μπόμα (σ. 332), ο δε γάμος του με τη Χριστίνα ήταν περισσότερο αγγαρεία. Ο Παπαθανάσης λοιπόν ήταν από πριν ανικανοποίητο άτομο. Αυτό σημαίνει ότι

12. Βλ. παραθέματα του μυθιστορήματος (σ. 29, 25, 31) και σχετική συζήτηση σ' αυτό το κεφάλαιο.

ήταν προδιατεθειμένος σε μελαγχολία, νευρώσεις και ψυχώσεις (λόγω των προηγούμενων εμπειριών του), συναισθηματικά ανικανοποίητος, αποτυχημένος και εξοικειωμένος με την κτηνωδία (σ. 123, 148-149). Με τον τραυματισμό του (κεφ. 6), όλα αυτά τα αποθνήσκουν και οι έμμονες ιδέες του (σ. 68) βρογκαν πρόσφορο έδαφος ν' αναπτυχθούν και να επιδεινώσουν την κατάσταση του με τον πυρετό, τις παραισθήσεις και τους εφιάλτες (σ. 152-153). Αν ο Παπαθανάσης φαίνεται δοσμένος ψυχή τε και σώματι στο καθήκον του και στον αγώνα (σ. 63), δεν το κάνει από ιδεολογικά κίνητρα ή επειδή θέλει να επικρατήσει η δεξιά παράταξη στην οποία μόνο συμπώματικά ανήκει. Απλώς έτυχε να βρεθεί μπλεγμένος, όπως και οι περισσότεροι άνθρωποι τότε, στην ανώμαλη κατάσταση του Εμφυλίου όπου αγωνίζεται να σωθεί από τις συνεχείς απειλές και να εκδικηθεί. Η μανία εκδικητικότητας απ' την οποία διακατέχεται είναι βασική εστία της ψυχικής του διαταραχής γιατί τον οδηγεί στην κτηνωδία και το αίμα (σ. 148-149, 151) και σταδιακά στην παραφροσύνη, έτσι που δημιουργείται ένας φαύλος κύκλος.

Ο Παπαθανάσης είναι τρομερά αλαζόν (σ. 72) και εγωιστής (σ. 69), επειδή νιώθει σωματική υπεροχή έναντι των άλλων. Πάντα συγκρίνει και υποτιμά τον εχθρό (σ. 138) και γενικά τους υπόλοιπους. Ωστόσο, η αλαζονεία της παλγκαριάς του και το αίσθημα ανωτερότητάς του εξυπηρετεί στο να αυτοκαθησυχάζεται. Στην πραγματικότητα φοβάται, δεν μπορεί να πιστέψει την απειλή (σ. 130), πανικοβάλλεται εύκολα και υποψιάζεται όλους κι όλα (σ. 173, 174, 175, 176, 229). Αυτό απ' το οποίο υποφέρει -εκτός της απειλής- είναι ότι ντρέπεται για τις έμμονες ιδέες του από τις οποίες δεν μπορεί ν' απαλλαγεί (σ. 159) κι αυτή η ντροπή (δηλαδή η κατάντια του) τον βασανίζει αφάνταστα (σ. 277). Η επικοινωνία με τους τριγύρω του, ακόμη και με τη γυναίκα του, την οποία δεν καταδέχεται ν' αγγίξει (σ. 135), είναι επιφανειακή. Μόνο στο τέλειος, με το θάνατό της ταυτίζεται μαζί της (σ. 320). Είναι πολύ εγωκεντρικός κι αυτό δυσχεραίνει κάθε μορφή βαθύτερης επικοινωνίας. Τη στιγμή που οι υπόλοιποι δεν μετρούν γι' αυτόν, αναπόφευκτα ζει κι επικοινωνεί με τον εαυτό του σ' ένα φανταστικό επίπεδο. Δυο φορές επικοινωνεί πραγματικά με άλλα άτομα. Η πρώτη, όταν συνομιλεί με το Δαμιανό (άτομο που πριν σιχαινόταν), τον κάνει να νιώσει για πρώτη φορά σιγουριά και ηρεμία (σ.

249-251, 252) κι αυτό οφείλεται στην αλλαγή χαρακτήρα του Δαμιανού λόγω αρρώστιας (σ. 247). Απ' αυτή την πολύ ανθρωπίνη επικοινωνία αποκτά, έστω και προσωρινά, ένα αίσθημα ευτυχίας. Η δεύτερη φορά που επικοινωνεί βαθιά με άλλο άτομο είναι κατά την εξομολόγησή του στο γέρο-Θεοδόση όταν έχουν κι οι δυο μεθύσει. Από τα πιο ειρωνικά σημεία στο μυθιστόρημα είναι ότι, μολονότι εξαγριώνεται γιατί δεν καταλαβαίνει την παρανοϊκότητα της γυναίκας του (σ. 121), δεν μπορεί να συνειδητοποιήσει ότι κι ο ίδιος πορεύεται σταδιακά στην ίδια μοίρα. Αργότερα, βέβαια, διαπιστώνει την τρέλα της αλλά δεν θέλει να το πιστέψει (σ. 170-171). Ο Παπαθανάσης τελικά δεν γλυτώνει από το ένστικτο του αφανισμού και τη μανία καταδιώξης (σ. 219-220) που είχε διαγνώσει ο γιατρός Δερβένης, και οδηγείται μοιραία και συνειδητά προς το θάνατο -που δεν διαφέρει και πολύ από αυτοκτονία- το ίδιο όπως και η Χριστίνα. Αυτή η λύση είναι η πλέον πειστική και συνεπής με το χαρακτήρα και την πορεία του.

Σ' αυτό το σημείο χρειάζεται να πω ότι η αρχική δήλωση του Tomashovsky ότι «ο ήρωας δεν χρειάζεται υποχρεωτικά στην ιστορία», φαίνεται να είναι άστοχη. Ο Παπαθανάσης στην *Πολιορκία* αποτελεί τον θεματικό άξονα του έργου, το ίδιο όπως και ο Γιακουμής στη *Φωτιά*¹³. Ο πρωταγωνιστής της *Πολιορκίας* ούτε ν' αντικατασταθεί, ούτε και να λείπει μπορεί από την ιστορία γιατί τότε το έργο θα μοιάζει σαν καράβι χωρίς πυξίδα. Με το να καταπιάνεται ο συγγραφέας με την ψυχολογία ενός συγκεκριμένου απόμου σαν τον Παπαθανάση και να εξετάζει πώς φθείρεται σωματικά και ψυχικά, προσπαθεί να δείξει τα αφηγητικά αποτελέσματα που επιφέρει η βία και ο πόλεμος που είναι και τα κεντρικά του θέματα. Η ανάγνηση υπαρκτής του χαρακτήρα του στην ιστορία είναι καταφανής και τονίζεται από την αντιπαράθεση των άλλων χαρακτήρων. Μέσα απ' αυτό το πλέγμα χαρακτήρων, ο συγγραφέας αναπτύσσει σταδιακά την αντιπολεμική ιδεολογία του, με το να δείχνει ότι σε μια εμπόλεμη κατάσταση είναι αναπόφευκτο να συμπαρασύρονται και να πληρώνουν ακόμη και οι αθώοι (υπό την έννοια ότι ο Παπαθανάσης δεν είχε λόγο να κάνει κανένα ιδεολογικό αγώνα).

13. Βλ. δεύτερο κεφάλαιο.

Για τη Χριστίνα πολιορκία είναι η διασάλευση της ιδιωτικής οικογενειακής της ζωής. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που σφίγγεται λ.χ. για το Σαράντη:

«Α! Κ' ετούτος ο άνθρωπος! Πόσο σου χτυπάει στα νεύρα!... Και πώς σε παραμονεύει μέσα στα μάτια, σα να μετράει τις ανάσες σου. Ένας ξένος, λοιπόν, και να σε πλατεύει έτσι μέσα στο σπίτι σου;[...] Μα ως πότε, λοιπόν; Πόσο θα βαστάξει, Θε μου, αυτή η σφοδρά; Νισάφι πια –να συχάσει ο κόσμος!» (σ. 33-34)

Σ' αυτό συμβάλλει και η ανικανότητά της να κατανοήσει, να παραδεχτεί, να προσαρμοστεί στην πραγματικότητα, όχι όπως την ήξερε πριν, αλλά όπως την έχει διαμορφώσει η κατάσταση τώρα. Να οι αντιδράσεις της όταν επιβεβαιώνονται οι φόβοι της:

«– Μα είτανε ανάγκη... και να μένουν διά παντός στο σπίτι; Χριστέ μου, στρατώνας!» (σ. 37)
«είταν πέρα από τη δύναμη του μυαλού της να το χωρέσει.» (σ. 38).

Αυτή η απώλεια της ιδιωτικής της ζωής, με τη μετατροπή του σπιτιού της σε στρατόνα, θα είναι η κόλασή της που θα την οδηγήσει στην τρέλα και στο θάνατο. Η αποξένωση από το άμεσο περιβάλλον της είναι ένας βασικός παράγοντας που επιφέρει τη σταδιακή της παραφροσύνη. Να πώς αισθάνεται όταν αντιμετωπίζει τους απεσταλμένους άντρες στο σπίτι της:

«Πραγματικά, δε θυμάται τι γυρεύει εκεί. Συλλογιέται μόνο: “Αυτό το ντουλάπι είτανε δικό μου για λίγο τελευταία φορά...”» (σ. 49)

Και λίγο πριν την σκοτώσουν:

«Στάθηκε ώρα πολλή στην κουζίνα και χάιδεψε με το βλέμμα νοσταλγικά τα μπαζιλια, το φουρνέλο, το νεροχύτη –όλα όσα κάποτε είτανε το βασίλειό της.» (σ. 306)

Για τη Χριστίνα λοιπόν, ο πόλεμος είναι κάτι το ακατανόητο. Ο τρόπος που συμπεριφέρεται και αντιδρά δείχνει πως περισσότερο τον αισθάνεται παρά τον καταλαβαίνει. Γι' αυτή πόλεμος είναι κάτι το πολύ κακό που το αντιμετώπιζει, θα έλεγα, περισσότερο σαν μια κακιά αρρώστια που την έχει χτυπήσει καίρια και προσωπικά. Γι' αυτό συνήθως και αναφέρεται αόριστα και υπαινικτικά σ' αυτόν:

«Δε θα τελειώσει, Θε μου, ποτέ.» (σ. 304)

Η ευφημιστικά με τη λέξη «σφοδρά». Η Χριστίνα αποτελεί μια παραφωνία πολύ ανθρώπινη στην όλη υπόθεση. Κανείς δεν την καταλαβαίνει και κανέναν δεν καταλαβαίνει.

Αλλά και για τον Παπαθανάση, ο πόλεμος, που τον επικαλείται μερικές φορές στη γυναίκα του, δεν είναι παρά μια πρόφαση για να δικαιολογήσει την κατάστασή τους, δηλαδή τον ψυχικό εκτροχιασμό τους. Λέει π.χ. στη Χριστίνα:

«Αυτά 'χει ο πόλεμος» (σ. 116) ή
«Το βλέπεις τώρα, περνάμε τέπιες δύσκολες μέρες» (σ. 169).

Δεν εννοεί όμως καθόλου τον πόλεμο με την ευρύτερη σημασία του.

Η Χριστίνα είναι ένα εξαιρετικά ευαίσθητο άτομο. Αυτό διαπιτώνεται από την τρυφερότητα, αγάπη και ανθρωπιά που δείχνει στο εγκαταλειμμένο ορφανό κοριτσάκι (τη Μαργαρίτα), που υιοθετεί (σ. 104). Η Χριστίνα υποφέρει από χρόνιες αρρώστιες και η εμπόλεμη κατάσταση επηρεάζει και επιδεινώνει την ήδη κλονισμένη ψυχική της υγεία (κεφ. 12). Σ' αυτό συμβάλλει πολύ και η συμπεριφορά του άντρα της που δεν θέλει και δεν μπορεί να την συμμεριστεί και να την καταλάβει (σ. 115-116). Έτσι, χωρίς καμιά ηθική υποστήριξη, με μοναδική εξαίρεση τη Μαργαρίτα (που κι αυτή δεν αποδείχνεται πάντα θετική), οδηγείται σταδιακά στην τρέλα (σ. 117, 309) και στη λύτρωση του θανάτου στον οποίο κι αυτή όπως κι ο άντρας της πορεύεται συνειδητά, αν και το μαθαίνει ο αναγνώστης μετά το θάνατό της. Τη σκοτώνουν στο δρόμο, καθώς φεύγει από την εκκλησία, οι εχθροί. Ο θάνατός της, αντίθετα με

του Παπαθανάση, δεν δικαιολογείται ικανοποιητικά, δεν είναι μια φυσιολογική εξέλιξη της αρωρώστιας της.

Ας σημειωθεί ότι οι θάνατοι αυτού του ανδρόγυνου δεν παρουσιάζονται σαν καθαρή αυτοκτονία αλλά και σαν ατύχημα, πιθανόν για να τονιστεί περισσότερο η δειλία τους με το ν' αποφύγουν να γίνουν οι ίδιοι αυτόχειρες. Πριν¹⁴ υποστήριξα ότι όλα τα κύρια πρόσωπα αποδείχτηκαν ανάκαινα ν' αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα. Ο πλάγιος τρόπος που οδεύουν στο θάνατο επιβεβαιώνει αυτή τους τη δειλία. Η Χριστίνα είναι από τους συμπαθέστερους χαρακτήρες γιατί παρουσιάζεται σαν το μεγαλύτερο θύμα, χωρίς να έχει φταιξει σε τίποτα, απεναντίας μόνο καλό έχει κάνει. Η ύπαρξη της βοηθάει περισσότερο στο να τονιστεί ο χαρακτήρας του άντρα της, παρά στο να παρακολουθήσει ο αναγνώστης την ανάπτυξη του δικού της¹⁵.

Από τους υπόλοιπους χαρακτήρες, ο Σαράντης είναι ο σημαντικότερος γιατί όχι μόνο έχει μια εντελώς διαφορετική προσωπικότητα και νοστροπία από τους άλλους, αλλά γιατί ο αφηγητής – που συχνά ταυτίζεται με τις απόψεις του (σ. 92) –, τον χρησιμοποιεί σαν τον φιλόσοφο στην ιστορία του. Συνεχώς σκέφτεται, φιλοσοφεί και βλέπει κυνικά τη ζωή (σ. 93, 317), επειδή βαθιά μέσα του είναι δυστυχισμένος. Γι' αυτό κυνηγάει με πάθος τις γυναίκες και προσπαθεί να ζήσει έντονα. Είναι τόσο συνεπής χαρακτήρας που καταφέρνει να κερδίσει την εκτίμηση του Αντώνη (σ. 163, 362) – του μεγαλύτερου ανταγωνιστή του – του Παπαθανάση, και φυσικά του αναγνώστη. Με τον τραυματισμό και το θάνατό του, ο Σαράντης, στο τέλος του μυθιστορήματος, κάνει τη σημαντικότερη διαπίστωση, λέγοντας: «ο κόσμος είναι παράφρονες» (σ. 362), που αποτελεί την κεντρική φιλοσοφία του έργου, αναφορικά με τον πόλεμο.

Οι άλλοι χαρακτήρες, η Μαργαρίτα, ο Πελοπίδας, ο γέρο-Θεόδσης και οι υπόλοιποι, δεν διαδραματίζουν ιδιαίτερα σημαντικούς ρόλους. Απλώς τροφοδοτούν την ιστορία και τονίζουν αυτούς των τριών κυριότερων προσώπων, ιδιαίτερα δε του Παπαθανάση. Γενι-

14. Βλ. σχετική συζήτηση των παραθεμάτων του μυθιστορήματος (σ. 34-35).

15. Βλ. σχετική συζήτηση για τη σχέση του Παπαθανάση με τους άλλους χαρακτήρες.

κά, οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος είναι ζωντανές ενσαρκώσεις μισανθρωπιάς (σ. 175) και θηριωδίας (σ. 123), τρομαγμένα ζώα (σ. 176) που η επήγνωση του επικείμενου θανάτου τους (σ. 120-121) τα 'χει κυριέψει και τα διακατέχει η ψύχωση (σ. 202-203) της βίας και κτηνωδίας (σ. 66, 130, 139), που γι' αυτούς πια είναι τρόπος και πράξη ζωής. Μαριονέτες περισσότερο που – παραλυμένες από την έμμονη ιδέα και απειλή του θανάτου, που τους έχει εξαρθρώσει και εξαφανίσει κάθε ίχνος ανθρωπιάς (σ. 147) – ενεργούν, ενστικτώδικα (σ. 148-149), σπασμωδικά μέσα από το πολιτικό στρατόπεδο στο οποίο τάχτηκαν συμπτωματικά και τυχοδιωκτικά (σ. 16) να συμπολεμήσουν· τα χειρότερα του είδους στοιχία. Είναι φυσικό λοιπόν, μερικά πρόσωπα να παρουσιάζονται ως ακούσιοι, τυφλοί υπηρέτες του «κακού» (σ. 221-222) και ως συμβολικοί εκπρόσωποι των σκοτεινών δυνάμεων και της δραματικής εποχής τους. Το ανθρωπινό στοιχείο είναι ένα ηλίθιο και τραγικό όργανο του «κακού» που, αν και μάχεται για δήθεν ιδανικά, τελικά καταντάει ανάξιο των ιδανικών αυτών, ρουφιάνος, δειλός κ.λπ. Έτσι το «καλό» μεταβάλλεται σε «κακό» αφού ο άνθρωπος μεταχειρίζεται όλα τα ανορθόδοξα μέσα για να το πετύχει, υποβαλλόμενος σε βαθμιαία ηθική κατάπτωση και αποσύνθεση και σε τελική απώλεια της ανθρωπιάς και της ζωής του.

Η πραγματικότητα είναι αλλοιωμένη και τεχνητή έτσι όπως προβάλλεται μέσα από τα πανικόβλητα μάτια των προσώπων, τη στιγμή που διακατέχονται από συναισθηματικά συμπλέγματα εφιαλτών, τρόμου, παραισθήσεων, άσβεστης εκδικητικότητας κι εξωφρενικής αγριότητας. Έτσι, η πανικόβλητη συνειδηση με την υπερβολή, τις γενικότητες και τη μονόπλευρη παρουσίαση, νοθεύει την αίσθηση του πραγματικού. Ιδιαίτερα στους πρωταγωνιστές διακρίνεται μια συνειδησιακή, ψυχική και ηθική αγωνία να τους τυραννά καθώς οι εμπειρίες τους προέρχονται κυρίως απ' τα νοητικά ταξίδια τους και τις παραισθήσεις στην άβυσσο του «κακού», μέσω του υποσυνείδητου εσωτερικού μονολόγου. Οι ψυχολογικές διακυμάνσεις και διαθέσεις των προσώπων είναι ασαφείς (σ. 141), μυστηριώδεις και σχεδόν παντού βασιλεύει το στοιχείο του παράλογου (σ. 124), εφιαλτικού, δαιμονικού, ενός αρρωστημένου περιβάλλοντος (σ. 152-153, 169-172, 208).

Δίνεται μια υπερβολικά λεπτομερειακή αφήγηση της συμπερι-

φορές αυτών των ψυχικά πολιορκημένων, έτσι που η ροή της αφήγησης –ιδιαιτέρα στους διαλόγους που είναι αδικαιολόγητα μακριά¹⁶– γίνεται σπασμωδική, απότομη, αλλοπρόσαλλη, όπως και η συμπεριφορά τους. Ίσως αυτό έγινε σκόπιμα κι εξεζητημένα για ν' αντικατοπτρίσουν το άγχος, την αγωνία και τη σύγχυση της ταρχώδους εμφυλιοπολεμικής κατάστασης. Το ίδιο και με την αυθεντική χρήση της αφρόντιστης, φυσικής ομιλίας των προσώπων.

Όπως προαναφέρα, η Πολιορκία από τεχνική και αφηγηματική άποψη παρουσιάζει αρκετά μειονεκτήματα. Αυτά επισημαίνονται στις αδικαιολόγητες μακρολογίες¹⁷ διαφόρων σκηνών όπως λ.χ. εκεί που οι υπόλοιποι προσπαθούν να κατηγορήσουν το γέρο-Θεοδόση για χαφιέ επειδή ο γιος του βρίσκεται στην αντίθετη παράταξη (σ. 74-78). Επίσης μερικοί μονόλογοι όπως του κ. Δευθυνή ή ιδιαιτέρα του Παπαθανάση, που εξομολογείται στο γέρο-Θεοδόση στο τέλος, είναι υπερβολικά παρατραβηγμένοι (σ. 335-339). Ορισμένοι μάλιστα απ' αυτούς τους μονολόγους όχι μόνο γίνονται ανιαροί¹⁸ αλλά και περιττοί, χωρίς λειτουργικό ρόλο αφού, όπως στην περίπτωση του Σαράντη (σ. 342), δεν φωτίζουν ιδιαιτέρα τους χαρακτήρες. Ακόμη, διάφορα περιστατικά, όπως π.χ. η μεγάλη φασαριά που γίνεται για το σφαγμένο παπαγάλο με τον Παπαθανάση και τη Μαργαρίτα (σ. 327-328) δεν αιτιολογούνται πουθενά. Θα έλεγα πως παραθέτονται κάπως ξεκάθρα μόνο και μόνο

16. Ο συγγραφέας, βέβαια, έχει αντίθετη γνώμη και δίνει μια εξήγηση γι' αυτό (βλ. υποσ. 10). Κατά τη γνώμη μου όμως δεν είναι ικανοποιητική και πιο πάνω δίνω τους λόγους γι' αυτό, συμφωνώ δε με τον Μ. Γ. Μερακλή που υποστηρίζει ότι: «... η ψυχαναλυτική, να πούμε, μέθοδος του απαιτεί την εξέταση και ασήμαντων λεπτομερειών[...] Ο Κοτζιάς[...] δεν πετάει την ψυχικά και ψυχολογικά ασήμαντη λεπτομέρεια, ή τουλάχιστον δε μας πείθει πως όλες οι λεπτομέρειες, όσες χρησιμοποιεί, έχουν κάποια ουσιαστική αποστολή μέσα στα έργα του» (*Η Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία*, ό.π. σ. 76).

17. Μ' αυτό το μειονέκτημα, εκτός από τον Μ. Γ. Μερακλή, συμφωνεί και ο Α. Σαγγίνης που λέει: «Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί πως πλατειάζει και πως υπάχρει συχνά αδικαιολόγητη περισσολογία στις σελίδες του.» (*Νέοι Πέζογράφοι*, ό.π., σ. 159).

18. Με την άποψη αυτή συμφωνεί και ο Α. Καραντώνης: «Αυτή όμως η συσώρευση λεπτομερειών, γύρω από ανθρώπους και γεγονότα, προκαλεί κάποια κόπωση στον αναγνώστη...» (*24 Σύγχρονοι Πέζογράφοι*, ό.π., σ. 250).

για να τροφοδοτηθεί η πλοκή, χωρίς να δένονται οργανικά με την υπόλοιπη δομή. Γίνεται πολύς θόρυβος για το τίποτα. Και πάλι, η δικαιολογία ότι πρόκειται για ένα περιβάλλον παρανοϊκών όπου όλα είναι πιθανά, δεν είναι ικανοποιητική, ούτε γίνεται μυθιστορηματικά πειστική. Συχνά οι αφηγηματικές παρεμβάσεις μοιάζουν άσχετες (σ. 80-81) και καταστρέφουν τη φυσική ροή της αφήγησης (σ. 129), ιδιαιτέρα όταν επεμβαίνει ο αφηγητής σαν σφήνα ανάμεσα σε ορισμένους διαλόγους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να καταστρέφεται ο αυθορμητισμός και η αμεσότητα που δημιουργεί ένας διάλογος:

«Πραγματικά, το “κουστούμι” του Σαράντη και τα πολυγαλιμένα σκαρπίνια, που κρατάνε, οπωσδήποτε, την ετοιμόρροπη φόρμα τους, χτυπάνε παράταρα με τα κουρέλια των αλλωνών» (σ. 45).

Αυτό συμβαίνει και σε πολλά άλλα σημεία (σ. 102-103, 131-132, 236, 239, 287, 316, 351). Αυτό όμως που κάνει το μεγαλύτερο κακό στην αφηγηματική τεχνική δεν είναι η απροκάλυπτη συμμετοχή του αφηγητή στα αφηγούμενα, η μεγάλη οικειότητά του με τον πρωταγωνιστή –δεν κάνει καμιά ιδιαίτερη προσπάθεια αποστασιοποίησής απ' αυτόν, απεναντίας, όταν χρειαστεί ν' αναφέρει τ' όνομά του, χρησιμοποιεί ανάλογα με το αίσθημα της στιγμής τότε το μικρό του όνομα και τότε το επίθετό του (σ. 59)– αλλά το γεγονός ότι ο ίδιος προδίδει τα αφηγηματικά του μέσα. Σχετικά με το θάνατο της Χριστίνας λ.χ. υπάχρει μια νόθα κατάσταση εκ μέρους του αφηγητή, γιατί αφήνει αμβολία στον αναγνώστη για το αν αυτός ο θάνατός της είναι κάτι το θετικό ή αρνητικό. Το γεγονός ότι βλέπει το θάνατό της σαν λύτρωση πρέπει να θεωρηθεί θετικό. Δεδομένου όμως ότι αυτός ο θάνατος είναι προϊόν ενός παράλογου πολέμου, ο αναγνώστης δεν ξέρει πώς να το ερμηνεύσει. Συνεπώς τα αφηγηματικά μέσα δεν λειτουργούν αποτελεσματικά, αφού αφήνουν τον αναγνώστη σε αμφιβολία. Επίσης, ο σπασμωδικός τρόπος λειτουργίας και συμπεριφοράς του Παπαθανάση ταυτίζεται έντονα με τον σπασμωδικό τρόπο λειτουργίας του ίδιου του μυθιστορημάτος. Χαρακτηριστική είναι η παρακάτω περιγραφή:

«Ωρες και ώρες κυλήσαν μέσα σ' ένα αυτοματισμό, όπου οι κινήσεις του προκύπταν μηχανικά, κ' έπρεπε με πολλή προσήθεια κατόπιν να συνταχτούνε στη μνήμη του όσα είχανε συμβεί. Όλα πνίγονταν στην ασάφεια, σε μια ρευστότητα βασανιστική και απροσδιόριστη... Τώρα, μέσα στην εκκλησία, κάπως κατάλαγασε κι άρχισε το μυαλό του ν' αργοσαλεύει. Όχι σκέψεις ολάκερες. Σκόρπιες παραστάσεις, ανάκατες, ταλαντεύονται μονότονα, ασύνδετα» (σ. 319).

Τέλος, η υπερβολή στις περιγραφές συμπεριφοράς του Παπαθανάση έχει έναν επικό χαρακτήρα που δεν συμβιβάζεται με την αντιμυθιστορηματική φύση του έργου.¹⁹

«Μέσα στην παραζάλη δόνησε καιμπανιστή η προσταγή του αρχηγού. Βούτηξε στο σωρό και μ' άπιστευτη δύναμη τους σκόρπισε όλους φύλλα φτερά[...] Οι άντρες αντικρύσαν με δέος το γεροδεμένο κορμί του Σαράντη να λυγάει σαν κεράκι μέσα στη χούφτα του.» (σ. 88)

Ωστόσο, βασικό πλεονέκτημα του αφηγητή είναι ότι, αντίθετα με τον αφηγητή του *Οδοιπορικού του '43*²⁰, η αφήγησή του στην *Πολιορκία* δεν είναι περιορισμένη και στατική. Αυτό οφείλεται και στην ειδολογική διαφορά των δύο έργων, αφού το μυθιστόρημα δίνει μεγάλη αφηγηματική άνεση, και μπορεί να διαμορφώνει και να προσαρμόζει τα εκφραστικά του μέσα και τη γλώσσα του ανάλογα με την εκάστοτε περίπτωση.²¹ Έτσι, χρησιμοποιεί καθα-

19. Ενώ την «επίδρασή του από τον Κάφκα και το αντι-μυθιστόρημα», όπως επισημιάνει και ο Α. Κοραντώνης (24 *Σύγχρονοι Πεζογράφοι*, ό.π., σ. 244).

20. Κυρίως στο Δεύτερο Μέρος του βιβλίου.

21. Σε ερώτηση «Πώς λύνετε το πρόβλημα της γλώσσας των προσώπων σας κάθε φορά;» ο συγγραφέας απαντά: «Προσπαθώ να χρησιμοποιώ – ή μάλλον θα 'λεγα ότι μου βγαίνει αυτό το πράγμα, δεν γίνεται συνειδητή προσπάθεια, βγαίνει μόνο του και βεβαίως συνειδητά κατόπιν προσπαθώ στις διορθώσεις επάνω να εξαλείψω τα ολισθήματα – τη γλώσσα που ταιριάζει σε κάθε πρόσωπο και στον κύκλο αυτού του προσώπου[...] ο συγγραφέας δουλεύει σαν τη μέλισσα. Παίρνει μια σταγονίτσα από δω, μια σταγονίτσα από κει, μια πάρα κάτω, σε μεγάλη διάρκεια χρόνου και κάπου τα αποθηκεύει αυτά τα πράγματα [...] εγώ τ' αποθηκεύω μέσα μου κι όταν παρουσιαστεί η κατάλ-

ρευοισιανισμούς, ανάμεικτους με παροιμίες, λαϊκές εκφράσεις και αργκό για ν' αποδώσει το μάγκικο πνεύμα και να ταυτιστεί με την όλη κοιμωτραγική ατμόσφαιρα που επικρατούσε και την οποία ειρωνεύεται. Αυτή η γλωσσική αντίθεση και το συνονθύλευμα εκφράζει τη σύγχυση της εποχής, αν ληφθεί υπόψη ότι το σπίτι του Παπαθανάση αποτελεί το μικρόκοσμο της τότε κοινωνίας. Παράδειγμα:

«Τα πιο πολλά αναθήματα τα παίρνουνε κατακέφαλα οι "πολιτικάνηδες κάτω", που δεν έχουνε ιδέϊτσα τι γίνεται εδώ. Μόν' έπρεπε να σου τους βάνουν, τους μούργους, να ξετρυπώσουνε μονάχοι το φίδι. Μα πάλι, την ίδια ώρα, τους χαιδεύουνε μ' έρωτα, με λατρεία, γιατί έχουνε γνώσιν οι φύλακες. Και γελούσαν με καμάρι, αφού "πίσω έχει η αγλάδα την ουρά" και ουδεις δεν ξέρει πώς και πού και πότε σου την καθίζουνε άξαφνα "αυτά τα θεριά". Κ' είναι σα να το καταφέραν ελόγου τους το κακό παιχνίδι.» (σ. 81-82)

Άλλοτε πάλι χρησιμοποιεί ατσαλάκωτη καθαρεύουσα για να ειρωνευτεί τον κ. Διευθυντή, ή άλλες καταστάσεις και άτομα, άλλες φορές τον αυθεντικό λαϊκότροπο λόγο μιας γριάς (σ. 322) και αργατά συχνά τη γλώσσα της πιάτσας του γέρο-Θεοδόση (σ. 89).

Συμπερασματικά θα έλεγα ότι η *Πολιορκία* μολονότι υιοθετεί ορισμένες θέσεις της εθνικιστικής παράταξης –κάτι που ήταν άλλωστε αναπόφευκτο²²–, δεν κάνει πολιτική, ούτε είναι έργο παρα-

λήλη περίπτωση, το πρόσωπο που αρχίζει και διαμορφώνεται λειτουργεί σαν ιδιαίτερος μαγνήτης και από αυτό το απόθεμα τραβάει τα ριψίσματα εκείνα που του ταιριάζουν[...] Τώρα, πού συγκεντρώνεται αυτό το γλωσσικό υλικό; Μα παντού! Ένας άνθρωπος που κυκλοφορεί στην πόλη – και τονίζω τη λέξη "που κυκλοφορεί στην πόλη" – κι έχει το αντί του σημένου, ένας ωτακουστής, κι ο συγγραφέας πρέπει να είναι ωτακουστής, το βρίσκει αυτό.» (Διαβάζω, αρ. 28, Φεβρουάριος 1980, σ. 44-45).

22. Συζητώντας για τη μεταπολεμική πεζογραφία, ο Κουλουφάκος παρατηρεί για τους μεταπολεμικούς συγγραφείς: «Δεν βλέπουμε δηλαδή συγγραφείς να μεταφέρουν στο κείμενό τους ζητήματα που τα βλέπουν σαν αντικείμενα προς επεξεργασία και προβολή, αλλά συγγραφείς που πάσχουν από την ανάγκη να εκφράσουν πράγματα που τους έχουν "κάψει". Με δυο λόγια, δεν έχουμε περιγραφή, αλλά υποστασίωση, εξοιειδίκευση, απεικόνισμα ψυ-

φυλοπολεμικής κατάστασης συνέβαλαν και τον εξώθησαν στην κτηνωδία κι εγκληματικότητα, τη στιγμή μάλιστα που, σύμφωνα με το ιστορικό του, είχε κάποια προδιάθεση:

«Η δράση που πρόσφερε η Αντίσταση, σαν ψυχολογικό αντίδοτο στο κλίμα της τρομοκρατίας ήταν κιόλας ένα τεράστιο επίτευγμα. Δυο κορυφαίοι νευροψυχίατροι της Αθήνας, που δούλεψαν κι οι δυο σκληρά και πρακτικά στην Αντίσταση, οι Γ. Σκούρας και Νάσος Χατζηδήμιος και ζήσανε έντονα τις συνθήκες της κατοχής, στην Ψυχοπαθολογία που κατάρτισαν πάνω στο χρονικό της κατοχής περιγράφουν την ενεργητική στάση, σαν πρώτο σκαλοπάτι στην Αντίσταση. Γιατί αυτό που είχαν ν' αντιμετωπίσουν ήταν ο φόβος του αγνώστου, ένας μυστηριώδης κι άγνωστος κίνδυνος, που δημιουργεί το άγχος.» (σ. 133)³⁰

Τέλος, όσον αφορά τον φορμαλιστικό ισχυρισμό του Tomshensky ότι «ο ήρωας δεν χρειάζεται υποχρεωτικά στην ιστορία», συζητήσα ήδη την αναγκαιότητα ηρώων στη λογοτεχνία και γιατί λ.χ. ένα μυθιστόρημα σαν την *Πολιορκία* δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει αποτελεσματικά χωρίς έναν Παπαθανάση για πρωταγωνιστή. Με το να διαλέξει ο συγγραφέας αυτό το συγκεκριμένο χαρακτήρα του Παπαθανάση και να παρακολουθεί από κοντά τα διάφορα στάδια εξέλιξης και ανάπτυξης του, σε συσχετισμό πάντα με τους υπόλοιπους χαρακτήρες του έργου, πρώτον τονίζει τον ίδιο το χαρακτήρα του πρωταγωνιστή και την ανάγκη ύπαρξής του στην ιστορία και δεύτερον μέσω αυτού – δηλαδή εξετάζοντας τις επιπτώσεις της σωματικής και ψυχικής φθοράς που του έχει προξενήσει η βία και κτηνωδία του πολέμου – ο συγγραφέας αναπτύσσει την αντιπολεμική του ιδεολογία.

30. Γιώργου Πετρή, «Χρονικό: Αντιστασιακή Τέχνη ή Τέχνη της Αντίστασης;», *Ημερανός*, τ. 3, Δεκέμβριος 1975 – Ιανουάριος 1976.

τάξιακά απολογητικό, όπως πιστεύει ο Δ. Ραυτόπουλος και ο Α. Ζήρας²³, αλλά καθαρά ψυχολογικό. Με τη «μετατόπιση του θεματικού χώρου από την ύπαιθρο στην πόλη»²⁴, οι μεταπολεμικοί πεζογράφοι έχουν πρόσφορο έδαφος να καταπιαστούν με «προβλήματα άγνωστά τους στο παρελθόν και που δεν χωρούν στα παλιά καλούπια.»²⁵ Αν καταπιάνεται ο Α. Κοτζιάς με το ψυχοπαθολογικό στοιχείο, δεν το κάνει μόνο για να «διαμαρτυρηθεί για τον κόσμο που παραλαμβάνει»²⁶, αλλά και για να διαμαρτυρηθεί για την παραλογία του κόσμου που άφησε. Έτσι, δεν είναι τυχαίο το γεγονός που ο ίδιος ο Α. Ζήρας επισημαίνει ότι «μολονότι οι συγγραφείς προέρχονται από μια συγκεκριμένη ιδεολογική παρατάξη εντούτοις δεν παύουν να βλέπουν με δέος τον αδελφοκτόνο πόλεμο και να καταλήγουν σε καθαρά αντιπολεμικές θέσεις.»²⁷ Αυτό με κάνει να υποψιάζομαι ότι με τον όρο «απολογία», οι δύο κριτικοί μάλλον διαμαρτυρία ή καταγγελία θα εννοούν, γιατί αν οι πεζογράφοι ήθελαν να επιμεινούν στην ιδεολογία τους, η στάση τους θα ήταν διαφορετική, καταφατική ίσως, όπως του Δ. Χατζή, κι όχι αρνητική κι αντιπολεμική. Όσον αφορά την εγκληματικότητα των ατόμων, και ιδιαίτερα του Παπαθανάση, που κατά τον Δ. Ραυτόπουλο ο συγγραφέας προσπαθεί να δικαιολογήσει²⁸, παραθέτω ένα σχετικό κι ενδιαφέρον απόσπασμα που επιβεβαιώνει τις απόψεις που ήδη ανέπτυξα²⁹, πως δηλαδή ο Παπαθανάσης δεν γεννήθηκε, ούτε ήταν εκ φύσεως εγκληματίας, αλλά οι συνθήκες της εμ-

χής.» Και ο Αργυρίου συμπληρώνει: «Και ο[...] Ρούφος και ο Αλ. Κοτζιάς και ο Κάδαγλη[...] και ο Χατζής[...] όλοι αυτοί έχουν παίξει το ρόλο τους, είναι δηλ. πρόσωπα μέσα στην ιστορία. Και εκφράζοντας την ιστορία, εκφράζουν προσωπικά τους βιώματα. Δεν περιγράφουν, αυτοβιογραφούνται, κατά κάποιον τρόπο» (*Διαβάζω*, αρ. 5-6, Νοέμβριος 1976 – Φεβρουάριος 1977, σ. 78). Επίσης βλ. υποσ. 8.

23. «[...] η πρώτη μεταπολεμική γενιά των πεζογράφων θέλει να απολογηθεί για τις πολιτικές θέσεις που είχε» (*Διαβάζω*, αρ. 17, Φεβρουάριος 1979, σ. 48).

24. Αυτόθι, σ. 48.

25. *Διαβάζω*, αρ. 5-6, Νοέμβριος 1976 – Φεβρουάριος 1977, σ. 69.

26. Βλ. υποσ. 22 και 23.

27. Βλ. Α. Ζήρας, ό.π., υποσ. 23.

28. Βλ. Δ. Ραυτόπουλος, *Οι Ιδέες και τα Έργα*, ό.π., σ. 300.

29. Βλ. σχετική συζήτηση σ' αυτό το κεφάλαιο.