

### Νίκου Κάδαγλη Στα Δόντια της Μυλόστρας

ΔΥΤΗ Η ΝΟΥΒΕΛΑ ΤΟΥ Ν. ΚΑΣΑΓΓΑΝΗ<sup>1</sup>, αν και έχει πολλά κοινά θεματικά στοιχεία με το μυθιστόρημα του Α. Κοτζιά *Πολιορκία*, διαφέρει εντελώς ως προς τα εκφραστικά της μέσα. Ζκορός αυτού του κεφαλαίου είναι να εντοπίσει αυτή τη διαφορά, εξετάζοντας τα εκφραστικά μέσα, και να συνεξετάσει την αξιοπιστία των ισχυρισμών του Μ. Βιτί όταν διαφωνεί κατηγορηματικά με τους Γ. Κορδάτο και Δ. Παυτόπουλο<sup>2</sup> στο ότι υπάγχει ή

«διαφαίνεται κάποια πρόθεση ατομολίας στο μυθιστόρημα του Κάδαγλη είναι καταφανής η αίσθηση της ανωτερότητας του αντάρτου» (σ. 377-378)<sup>3</sup>.

Επίσης θα εξετάσουμε αν, κατά τον Μ. Βιτί, αναφορικά με τον Κάδαγλη,

«η στέρευση στην εθνικοφρονα παρτάξη και το αντικομμουνιστικό μένος πηγάζουν από φόβο και όχι από ιδεολογία.» (σ. 377-378)<sup>4</sup>.

- 
1. 3η έκδ., Κέδρος, 1982.
  2. Γ. Κορδάτου, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 754, και Δ. Παυτόπουλου, *Οι Ιδέες και τα Έργα*, ό.π., σ. 297.
  3. Μ. Βιτί, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π.
  4. Ανόθευ.

Θα εξετασθεί ακόμη κατά πόσο η αποδέσμευση από τις γλωσσικές συμβατικότητες, με την παραμόρφωση γραμματικής και σύνταξης, δίνει στο έργο του Κάσδαγλη οντότητα και βαρύτητα και μπορεί να σταθεί λογοτεχνικά χάρη στον αφηγηματικό λόγο και λιγότερο στο αφηγηματικό υλικό. Δηλαδή θα γίνει προστάθεια να διαπιστωθεί κατά πόσο η αυτονομία της γλώσσας επαρκεί για να επιφέρει τον ανάλογο αισθητικό μετασχηματισμό, όπως πίστευαν οι Φορμάλιτες, και αν εξαστάται ο μετασχηματισμός αυτός από εξωτερικούς παράγοντες, όπως υποστήριξαν οι Μαρξιστές, όπου σημειώνεται μια αλληλεξάρτηση και αλληλεπίδραση, αφού η γλώσσα, καθώς μετασχηματίζει το αντικείμενό της, μετασχηματίζεται συγχρόνως και η ίδια<sup>5</sup>.

Η νουβέλα αποτελείται από δεκαεπέντε αριθμημένα τμήματα ή κεφάλαια. Το πρώτο, εισαγωγικό κεφάλαιο, έχει τυπωθεί με πλάγια στοιχεία προφανώς για να ξεχωρίζει από το υπόλοιπο κείμενο. Και πράγματι διαφέρει ουσιαστικά. Η αφήγηση γίνεται στο πρώτο πρόσωπο, ενώ στο υπόλοιπο μέρος του βιβλίου η αφήγηση παραμένει σταθερά τρίτοπρόσωπη. Αρχικά, στο πρώτο κεφάλαιο, δεν γνωρίζει ο αναγνώστης ποιος είναι ο αφηγητής, αργότερα όμως διαπιστώνει πως είναι ο κεντρικός ήρωας της ιστορίας, ο Κοσμάς. Αυτό το πρώτο εισαγωγικό κεφάλαιο είναι από τα σημαντικότερα για πολλούς λόγους. Αρχικά, πολύ έντεχνα κι αυτά, με φυσικό κι αυθόρμητο τρόπο μπάζει τον αναγνώστη στο κλίμα της εποχής. Χωρίς να μεταχειρίζεται ιστορικές παρεμβολές – όπως κάνει ο αφηγητής της *Πολιορκίας* – τον προσανατολίζει ως προς το χώρο των γεγονότων που εξιστορούνται. Έτσι, το ότι το πλάσιο όπου εξελίσσεται η ιστορία είναι η Κατοχή και η πείνα, είναι φανερό. Το αξιοσημείωτο όμως εδώ είναι ότι, μολονότι αυτό γίνεται εννοιακά κι άμεσα αντιληπτό, ο αφηγητής μάς το μεταδίδει με πλάγιο, έμμεσο τρόπο, μέσα από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, χωρίς άλλες εξωτερικές παρεμβάσεις. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να είναι αναπόσπαστα δεμένο και ν' απορρέει απόλυτα φυσικά μέσα από την ίδια την ιστορία των διαδραματιζόμενων. Χωρίς να σχολιάζει λοιπόν φανερά ο αφηγητής-πρωταγωνιστής, δίνει πολύ παραστασιακά

την εποχή, με τρόπο λιτό, ωμό, περισότερο καταγράφοντας – σαν το ψυχρό μάτι μιας κάμερας – παρά περιγράφοντας ή σχολιάζοντας. Μερικά παραδείγματα:

1. «Μπροστά μου περνάει ένα ξευγάρι, αγκαλιασμένοι, ο άντρας Ιταλός, η γυναίκα ντόπια. Τους πέταξα μια βριοιά – δεν άκουσαν!...] Πήρα ένα κοτόνι και τους το πέταξα με δύναμη – βρήκε την κοπέλα, που ξεφώνισε.» (σ. 8)
2. «Βρέθηκα σ' ένα αλώνι. Μέσα καθόταν ένας Γερμανός, και στο χέρι του βαστούσε κοψίδια το ψητό κρέας. Με είδε που σήμωνα, και γελούσε χοντρά.» (σ. 10)
3. «Η νύχτα είναι φοβερή!...] σαν ξαπλώσω, σε παγκάκι για κατάχαμα, για σε παρατημένο γιατί, τ' άντερά μου στρίβουνε και το στομάχι μου μαζεύει και τονά, δεν μπορώ να συλλάω!...] Φωνικό κώνω για ένα ξεροκόμματο.» (σ. 7)
4. «Αχάμνηνα, θ' αργιλήσω να προήκουμαι – έχω δει. Δεν τήνε βγάξω, έτσι κι αλλιώς.» (σ. 7)
5. «Στη γωνιά είδα κάποιον σωριασμένον τα πίστομα. Πάοκισα να τον τουμπάρω, μα ήταν αλύγιτος, ξυλιασμένος, κουφάρι κρύο. Φορούσε χλαίνη κι εγώ ξεπάγιαζα. Με τα πολλά κατάφερα να του τη βγάλω, την έριξα πάνω μου.» (σ. 11)
6. «Η βιτρίνα, ατρομενιάρι παλιών καιρών, ήτανε κι απ' την απαλάμη μου πιο αδειανή.» (σ. 12)
7. «Στο χέρι της βαστούσε ένα καβέλι ψωμί της μαύρης.» (σ. 13)
8. «Βγήκα από το Πάγκο με τα χέρια στην κουλιά. Παρσατούσα, γιομάτος αίμακτα – κανένας δε νοιάζόταν' σνηθήσις ο κόσμος. Μικροί φοροούσανε γούχα που βαστιόνταν, μπορεί να 'ταν και χουτίτοι.» (σ. 11)
9. «Ανακατώθηκα στον κόσμο να με χάσει – άναψα όλος – δεν το πρήμνα, κι δλη μου η κακία, η ξήλια για τους κλοταϊσίμενους, ήθηλα να ξεχύσει πάνω της.» (σ. 12)
10. «Νηροπάστρεα: ας του στεκόμουν κι ας τις έτρωγα, θα βάραγα κι εγώ.» (σ. 9)
11. «Με το σούου στο μπαίνω στο Πάγκο και τρώω κόκκινους σπόγγους από τις πτυθαγκαθιές – μέγα, τρετόψωμα.» (σ. 7)
12. «Κι ύστερα ορεξέφτηκα πως ήμωνα βλάκας: πέθαναι της πείνας, μη το φιλότηο το 'χα κιάδρημένο.» (σ. 12)

5. Βλ. Δήμος Θέος, *Φορμαλισμός*, ό.π.



Με το να υιοθετεί ο πρωταγωνιστής στο πρώτο κερφάλαιο γόλο αφηγητή, πετυχαίνει, με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση: (α) να εκθέσει ωμά και άμεσα την επικρατούσα εξωτερική, δηλαδή κοινοτική, κατάσταση όπως φτώχεια, πείνα, αθλιότητα κ.ο.κ., (β) να παρουσιάσει άμεσα κι εξομολογητικά τη δική του κατάσταση σαν μοτυπαδόθεση μ' αυτό, (γ) με δεδομένα το πρώτο και το δεύτερο αντιπαράθεση μ' αυτό, (γ) με δεδομένα το πρώτο και το δεύτερο καθιστά τον ανεγγνώστη όχι προδιατεθειμένο αλλά προκαταβολικά ενημέρω αυτοίτη μάτρωα για τη μελλοντική του στάση, που κά άπιο τρώπο προδιαγράφεται και διαμορφώνεται από τις παρούσες συνθήκες των γεγονότων που αφηγείται. Αυτό όμως καθόλου δεν πρέπει να θεωρηθεί ένα από πρην άλλοθι, δικαιολογία ή ατολογία του πρωταγωνιστή για οποιαδήποτε μελλοντική του λοξοδρομία ή τυχόν πασαπώματα, αλλά διαμετρία για την άθλια παρούσα κατάσταση, (δ) μέσα απ' αυτή την εξομολογητική πρωτοπρόσωπη διαμετρία, ξεδιπλώνονται πτυχές του εσωτερικού κόσμου, της ιδιοσυγκρασίας του ίδιου του κεντρικού ήρωα.

Ο αφηγητής-πρωταγωνιστής, που απ' τα συμφορόζόμενα γίνεται αντιληπτό πως είναι ένα άστεγο και πεινασμένο αλητόπαιδο, δεν φαίνεται να είναι μεθοδικός στην αφήγησή του – κάτι φυσικό και δικαιολογημένο άλλωστε για την ηλικία και κατάσταση του – είναι όμως πολύ αντιπροσωπευτικός στην ελλιότη του υλικού του, δηλαδή όσων λέει. Έτσι, σε επτάμισι περίπου σελίδες καταφέρει, όχι μόνο να δώσει ανάγνωφα και πειστικά την Κατοχή και τα συνεπαικόουθά της (πείνα κι εξομολογία κ.λπ.), αλλά πηγάει πιο πέρα, δίνοντας λεπτομέρειες και χαρακτηριστικά αυτής της εποχής. Μ' ένα ανεπαίσθητο τρόπο προβαίνει σε κάποια αξιολόγηση της κατάστασης, δηλαδή προσαθεί να τη σχολιάσει, μόνο που αυτό δεν γίνεται άμεσα φανερό όπως στην *Πολιορκία*. Έτσι, στο πρώτο παράθεμα, ο πρωταγωνιστής δεν δείχνει μόνο το πώς η απελπιστική ανάγκη και το έντονο της αυτοσυντήρησης είχε οδηγήσει στην ηθική κατάπτωση του λαού, αλλά ταυτόχρονα, δείχνοντας έμμεσα την αποδοκιμασία και την αντίδρασή του – βρίζοντας και πετώντας τους την πέτρα – αποκαλύπτεται μια πλευρά του χαρακτήρα του, δηλαδή η ευθιξία του, το ότι θίγηκε το πατριωτικό του φρόνιμο. Στο δεύτερο παράθεμα, δεν γίνεται απλά και μόνο μια δήλωση, μια ωμή, όπως φαίνεται, πασαπώηση, με σκοπό να φανεί

η σχέση κατακτητή-κατακτημένου, αλλά ένας έτεχνος συνειδητός όπου η χρήση της αντιπαράβολής εξυπηρετεί στο να σχολιάσει ειρωνικά, να γλευσάει την απάνθρωπη συμπεριφορά του εχθρού και να δείξει το Γερμανό ως αποκτηνωμένο. Αυτό πετυχαίνεται με τον κατάλληλο συνδυασμό ρημάτων, ουσιαστικών κι επιθέτων: «βαστούσε κοιψία το ψητό κρέας[...] και γελούσε χοντρά.» Κατάλληλο, γιατί εκφράζουν ό,τι ακριβώς απασχολεί ο' αυτό το σημείο τον πρωταγωνιστή. Είναι φυσικό για κάποιον που πεινάει να προσέξει το γεγονός ότι ο άλλος κρεατεί «κοψία το ψητό κρέας», δηλαδή μια λεπτομερειακή ερεθιστική εικόνα κι όχι απλά «κρέας». Το «γελούσε» είναι κατάλληλο γιατί υπογραμμίζει την αποκτηνώση του Γερμανού που γρωρίζει οπωσδήποτε ότι ο αφηγητής που τον κοιτάζει πεινάει.

Το τρίτο και τέταρτο παράθεμα, επιφανειακά μοτοεί να δείχνουν βέβαια το αδιέξοδο της πείνας, δεν σπαταρούν όμως εκεί αλλά πάνε βαθύτερα και κάνουν μια νύξη ή προδιαγράφουν τι μοτοεί να γίνει. Έτσι, το τέταρτο παράθεμα και συγκεκριμένα η διαπίστωση «Δεν τήνε βγάζω, έτσι κι άλλως» πρέπει να ιδωθεί σε συνδυασμό με το τρίτο παράθεμα «Φωνικό κάνω για ένα ξεροκόμματο». Εδώ αυτά μοτοεί βέβαια να φαίνονται αλλοί διαλογισμοί ή σχολία. Στην πραγματικότητα όμως αποτελούν την ουσία του ζητήματος γιατί είναι αλληλένδετα, και το ένα, δηλαδή το απελπιστικό αδιέξοδο της πείνας και του επικείμενου θανάτου («έτσι κι άλλως»), καθορίζει το άλλο, δηλαδή την προοπτική που ανοίγει αυτό το αδιέξοδο και που ασφαώς είναι μια ενοπιακώδικη αντίσταση αυτοσυντήρησης κατά του θανάτου. Διαπιστώνεται λοιπόν πως ο πρωταγωνιστής έχει συνειδητοποιήσει το πρόβλημά του και αναζητά μια λύση ο' αυτό το αδιέξοδο και το «φωνικό» φαίνεται να είναι αυτή η λύση και η σανίδα σωτηρίας του. Η «ανάγκη» διαμορφώνει τον τρόπο σκέψης, δράσης και ψυχοσύνθεσης του πρωταγωνιστή. Ο νεαρός δεν γεννήθηκε δολοφόνος. Μπορεί να γίνει όμως από ανάγκη κι απελπισία προκειμένου να επιζήσει. Δεν είναι γνωστό το παρελθόν του κι ο ίδιος αποφεύγει να δώσει λεπτομέρειες για τον εαυτό του, το περιβάλλον του και για το πώς κατόνησε έτσι έρημος κι άστεγος να περιφέρεται και να κοιμάται στα πάγκα και στα γιατιά (παράθ. 3). Αυτές τις εξηγήσεις δεν φαίνεται να τις θεωρεί αναγκαίες ο' αυτό το στάδιο της αφήγησης, γι' αυτό και τις



παράγεται. Γι' αυτόν, εκείνο που προέχει είναι η τωρινή του κατάσταση την οποία και δίνει παραστατικά, το τι γίνεται τώρα κι όχι το «πώς» έφτασε ως εδώ. Αυτό που επιμένει να τονίζει είναι ότι το ένοχο της αυτοσυντήρησης του υπαγορεύει να ζήσει οπωσδήποτε και μ' οποιονδήποτε τρόπο, ακόμη κι αν χρειαστεί να διαπράξει το φόνο. Έτσι, με την αφήγησή του ο νέος, όπως προαναφέρα, δεν ενδιαφέρεται καθόλου να δικαιολογήσει την κάπως ανορθόδοξη συμπεριφορά του – που ας σημειωθεί, με τα δεδομένα εκείνης της περιόδου δεν ήταν και τόσο ανορθόδοξη – αλλά θέλει να διαμαρτυρηθεί που βρέθηκε θύμα μιας κατάστασης τρομερά παράλογης κι απάνθρωπης την οποία δεν δημιούργησε αυτός. Έτσι, χωρίς να είναι υπαίτιος, πλήρωσε τα στασιμμένα ενός κόσμου όπου βασίλευε η εγκληματική αδιαφορία και προκλητική αδικία, όπως δείχνουν το όγδοο και έντοτο παράθεμα. Ο νέος δεν φαίνεται κακό παιδί, ούτε κι επιδιώκει να κάνει κακό. Ατεναντίας, είναι παιδί με φιλότιμο (παράθ. 1) και αισθήματα (παράθ. 10, 11, 12), άλλοι του έχουν κάνει κακό και τώρα υποφέρει όχι μόνο απ' το κρύο και την πείνα, αλλά περισότερο από δύο άλλους σημερινούς παράγοντες: το φόβο και τις αντιθέσεις της αδικίας. Όπως και στην *Πολογία*, το ίδιο κι εδώ, ο φόβος είναι ο καθοριστικός παράγοντας που κυθμίζει τους ψυχοπνευματικούς μηχανισμούς του πρωταγωνιστή. Ο τελευταίος δεν υποφέρει τόσο σωματικά από τις κάθε λογής κακουχίες, όσο ψυχικά από τη συνεχή απειλή και προοπτική και προσοδία του θανάτου. Ο θάνατος παίρνει διάφορες μορφές, τότε του κρύου, τότε της πείνας, τότε του εχθρού. Όλοι και όλα είναι εχθρικά απέναντί του. Χαρακτηριστική είναι η αντίδραση του πρωταγωνιστή μπροστά στο φόβο του θανάτου που αντιστοιχεί ο Ιταλός:

«Γονάτσια και Ξότσια σε θρήνο που με τράνταξε, και δεν μπορούσα να βασταχτώ· δεν έλαίμα από τον πόνο, ήταν ο φόβος. Κατρεπούσα τον Ιταλό να μ' αδράξει, λεφτό το λεφτό, και δεν ερχόταν.» (σ. 8)

Κι εδώ διαπιστώνεται χτυπητή ομοιότητα με την εξομολόγηση του Παπαθανάση στο γέγο-Θεοδόση της *Πολογίας*:

Ο άλλος ανυπόφορος βραχνιάς του πρωταγωνιστή είναι ότι ζει

σ' ένα κόσμο με αντιθέσεις που επιτείνουν το αίσθημα της κοινωνικής αδικίας. Το γεγονός ότι δεν πεινούνε και δεν κρυώνουν όλοι αλλά μόνο μερικοί. Αυτές οι συγκρούσεις και διαπιστώσεις τον τυραννούν και κοιμισμένο (παράθ. 2) και ξυπνητό (παράθ. 8, 9). Αυτός ο παραλογισμός της αδικίας, δεν είναι για τον πρωταγωνιστή καθόλου ένα θεωρητικό, ηθικό πρόβλημα, ή ένα ζήτημα ηθικής τάξης, αλλά η καυτή καθημερινή πραγματικότητα που τη συναντά παντού στο κάθε του βήμα. Είναι ένα ζήτημα ζωής και θανάτου. Ο νέος μπορεί να μη φαίνεται ότι είναι ικανός να προβληματίζεται – αυτό ίσως θα θεωρούνταν πολυτέλεια στην κατάσταση που βρίσκεται – παρ' όλο που όμως και συγκρίνει, και η στοιχειώδης λογική του τον οδηγεί σε ορισμένα συμπεράσματα όπως στο παράθεμα 12. Ζώντας λοιπόν σ' ένα τέτοιο κόσμο παράλογο, άδικο και αταθή που λίγο διάφερε από τη ζούγκλα, ο πρωταγωνιστής που βρισκόταν σ' αυτή την κόψη του ξυραφιού, μεταξύ ζωής και θανάτου, αν ήθελε να επιζήσει – και είδαμε ότι και το ήθελε και το δικαιούταν, αφού δεν ήταν υπεύθυνος για την κατάσταση στην οποία βρέθηκε, – δεν είχε άλλη ελλογή παρά να σημορφωθεί με τους κανόνες της ζούγκλας, όπως αφήνει να υπονοηθεί. Γιατί ο τρόπος που μεταδίδει τα οποιαδήποτε μηνύματά του δεν είναι ευθύς, αλλά πλάγιος, έμμεσος. Παράθετεί τις επιστημάνσεις ή διαπιστώσεις του – οι οποίες επιφανειακά μοιάζουν με ωμές παρατηρήσεις – κι εννοητέ στον αναγνώστη να βγάλει τα συμπεράσματά του από τη σύγκρισή τους, αποφεύγοντας να αναμυχθεί ο ίδιος στο σχολιασμό τους. Μόνο στο δωδέκατο παράθεμα κάνει το σχόλιο-λογοπαίγνιο για να εντείνει την ειρωνεία και να επιβεβαιώσει τον κανόνα, πως πρόκειται για ένα πραγματικά ανόητο παιδί. Με την εξομολόγησή του λοιπόν – που, ας τονιστεί για μια ακόμη φορά, δεν είναι καθόλου απολογητική – ο αφηγητής-πρωταγωνιστής αφήνει επίσης να υπονοηθεί πως σε μια τέτοια ανθρωπίνη ζούγκλα, το καλό και το κακό είναι τόσο συγκεχυμένα που είναι δύσκολο, ίσως και μάλιστα, να τα ξεδιαλύνεις. Ατεναντίας, παρονοιάζονται σα να συνυπάρχουν σε μια απόλυτα φυσική κατάσταση, έτσι που το ένα να είναι προϋπόθεση του άλλου, δηλαδή ο θάνατός σου η ζωή μου. Αυτή η φιλοσοφία, άλλωστε, προβάλλεται έντονα και κυριαρχεί παντού στο πρώτο κεφάλαιο σαν η μόνη εφικτή λύση στο αδιέξοδο. Το πέμπτο παράθεμα, εκτός απ' το να θίγει επιφανειακά τις τραγικά



επιδημικές διαστάσεις της πείνας, στην ουσία αυτή τη φιλοσοφία επισημαίνει ως τον κυρίαρχο νόμο της εποχής.

Το τέλος του πρώτου κεφαλαίου είναι ένα σαφές και πετυχημένο προοίμιο του τι θα επακολουθήσει στη συνέχεια της ιστορίας. Προδιαγράφει κατά κάποιο τρόπο την εξέλιξη της τύχης του πρωταγωνιστή. Ο αφηγητής-πρωταγωνιστής μιλάοντας για τη σύλληψη του από τον αστυνόμο θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι μιλάει και μεταφορικά:

«Ανημίτογο ν' αντισταθώ, μ' έπιασε από το μπρόστο και με τράβηξε μαζί του.» (σ. 14)

Απ' αυτή τη στιγμή, ανημίτοπος ν' αντισταθεί στην εξουσία, στους υποτιθέμενους τιμηθούς του – κι εδώ έχουμε δραματική ειρωνεία – δεν έχει άλλη εκλογή, σε τόσο δύσκολους καιρούς, παρά να γίνει προστατευόμενος και συνεγγάτης τους, όπως θα διαπιστωθεί αργότερα. Έφυγε να είναι η αστυνομία. Θα μπορούσε να είναι οτιδήποτε άλλος αφού ήταν έγκλημα της τύχης.

Η υποβλητικότητα της εφιαλτικής ατιμωσίας αποδίδεται με την ωμή κι άμεση αφήγηση. Αυτή η αφήγηση δημιουργείται από τον ελλειπτικό και τηλεγραφικό διάλογο και το ατόσημο, ευθύ, νευρικό ακαλλέγητο και μαρτυράει τη λαική προέλευσή του. Έτσι, χρησιμοποιεί πολλές κοινές λέξεις του λαϊκότατου προφορικού λόγου όπως π.χ.: «μια σαν» (σ. 7) αντί «αλλά όταν», «για» (σ. 7) αντί του διαδυσκτικού «ή», «συγχάσω» (σ. 7) αντί «ρηγνώσω», «αρχινήσω» (σ. 7) αντί «αρχίσω», «σιμώνει» (σ. 8) αντί «πλησιάζει», «απαλάμεις» (σ. 8) αντί «παλάμεις», «αδράξει» (σ. 8) αντί «πιάσει», «έστρεψε» (σ. 9) αντί «κυνηγούσανε», «βόλουμε» (σ. 9) αντί «γνώσαν», κ.ά. Επίσης αρκετές ιδιότητες λέξεις ή εκφράσεις ιδιωματικής φύσης όπως λ.χ.: «τι» αντί «τίποτα» («και τ' αδειανό στομάχι μου δεν είχε τι να βγάλει» σ. 7), «μ' έβραζε στο κοντό» (σ. 8) αντί «άρχισε να με κυνηγά», «του κάκου» (σ. 8) αντί «άδικα», «λούφραξα» (σ. 9) αντί «σώπασα», «μάζωξα» (σ. 9) αντί «μάζεψα», «διαβώ» (σ. 12) αντί «περάσω», «σουσούμια» (σ. 13) αντί «χαρτακηιοτικά», «θαρούσα» (σ. 14) αντί «νόμιζα» κ.ά. Η ελλειπτικότητα που ανέφερα πιο πάνω, δεν παρατηρείται μόνο στον τηλεγραφικό διάλογο αλλά και στην αφήγηση

καθαυτή. Έτσι, για χάρη της αφηγηματικής οικονομίας και για να πετύχει λιτότητα και πικρότητα, ο αφηγητής-πρωταγωνιστής μεταχειρίζεται συχνά την παύλα, όπως και ο αφηγητής του Δ. Χατζή στη *Φωτιά*, με τη διαφορά ότι εδώ ο αφηγητής-πρωταγωνιστής του Κάσδαλνη, προκειμένου να πετύχει αυτή την επιγραμμιακή περιεκτικότητα, δεν διατάζει να φτάσει στα πρόθυρα κατάγησης κι αυτής ακόμη της σύνταξης, κόβοντας την πρόταση στα δύο. Παραδειγματικά:

1. «Αχάμυνα, θ' αρχινήσω να πρήσκουμαι – έχω δει.» (σ. 7)
2. «Με το σούγουτο μπαίνω στο Πάγκο και τρώω κόκκινους στόγους από τις πιραγκαθιές – μέγα, ντρέπουμαι.» (σ. 7)

Μ' αυτή τη συντακτική διάσταση, είναι σα να διευγύνεται σημασιολογικά το πρότο μισό της πρότασης γιατί το δεύτερο μισό λειτουργεί σαν συμπληρωματικό, επεξηγηματικό ή σχολιαστικό του πρώτου μισού, ενώ ταυτόχρονα η παύλα λειτουργεί και σαν αντιπαράθεση του ίδιου πράγματος, δηλαδή στο πρότο παρθένημα της ίδιας σκέψης, αποτελούμενης από δύο εικόνες. Το «έχω δει» δίνει στην αρχική δήωση-υπόθεση πολύ ευγύτερες διαστάσεις γιατί με το να εξυπνοεί το μέγεθος που είχε προοιάσει το φάσμα της πείνας – συγκεντώντας αυτά που έχει δει με τον εαυτό του, το ομαδικό με το ατομικό – προσοδίδει μια συγκινησιακή φόρτιση στην περιήγηση του και, παρόλα αυτά, δημιουργεί την προοπτική της άγνωστης εξέλιξης που κάνει τον αναγνώστη ν' αναρωπιέται αν θα επάληθευτούν οι προβλέψεις του αφηγητή-πρωταγωνιστή, δηλαδή αν θα πεθάνει ή θα ζήσει και πώς.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, ο αφηγητής παύει να είναι ο ίδιος ο πρωταγωνιστής κι ως το τέλος της νουβέλας ένας άλλος αφηγητής μιλάει γι' αυτόν, συνεγχίζοντας την ιστορία του, αλλά και οτιδήποτε αφηγείται στο τρίτο πρόσωπο. Ας σημειωθεί εδώ ότι μολονότι ο αστυνόμος οδηγεί τον Κοσιμά στο κρατητήριο-φυλάκη, είναι ο μόνος που τον συμμαρξίζεται και του φέρεται φιλόκα (σ. 16).

Στο κρατητήριο το σκηναίο είναι παρόμοιο μ' εκείνο που διαμορφώνεται στην *Πολιορκία*, με την άφιξη κι εγκατάσταση των ανδρών στο στίβι-φρούριο του Παπαθανάση. Και σ' αυτή τη νουβέλα το κρατητήριο φαίνεται ν' αποτελεί το μικρόκοσμο της κοινωνίας της ταξισμένης εκείνης εποχής, γι' αυτό και δίνεται στην αρχή, για



να προετοιμάσει ψυχολογικά τον αναγνώστη για τις κάθε λογής ασχημίες που θα συναντήσει αργότερα. Η κάτωσ ανορθόδοξη συμπεριφορά των ανθρωπών της φυλακής προς τον Κοομά δεν ξαφνιάζει, αφού είναι έκδηλο, απ' τα λεγόμενα των ίδιων, ότι πρόκειται για άτομα του υπόκοσμου. Έπειτα, ούτε κι ο Κοομάς ήταν καμιά τρυφερή ψυχγή ή παιδί του κατηχητικού. Είχε ήδη γνωρίσει τη σκληρόδα κι ασχήμια της ζωής αρκετά νωρίς.

Και σ' αυτό το δεύτερο κεφάλαιο, η γλώσσα φαίνεται πιο ενδιαφέρονσα από το περιεχόμενο. Η μάγκικη γλώσσα που χρησιμοποιεί αυτό το συναφι και που κυριαρχεί παντού σ' όλο το κεφάλαιο είναι ένα αναπόσπαστο μέρος της όλης συμπεριφοράς των ανθρωπών της φυλακής. Η υποβλητικότητα και αυθεντικότητα της απημόσφαιρας που δημιουργείται εδώ είναι το αποτέλεσμα της άμεσης σχέσης που υπάσχει μεταξύ της γλώσσας αυτών των ανθρωπών και της προέλευσής τους. Ορισμένες μάλιστα λέξεις κι εκφράσεις είναι χαρακτηριστικές των στίχων γειμτέικων τραγουδιών και της γειμτέικης γλώσσας γενικότερα:

«Καλώς τον!» (σ. 17) αντί «Καλώς τονε!»

«— Δε σου γουστάει; απ' τα ψηλά τα τζάκια κατέβηκες και δε μας κατάδεχσαι;» (σ. 17)<sup>6</sup>

Αξιοπερίεργο όμως είναι ότι κι ο ίδιος ο αφηγητής μιμείται τον κουτσαβάκινο τρόπο ομιλίας των προσώπων που περιγράφει, όταν λέει, για παράδειγμα:

«Απόκριση δεν πήγε, και το 'ριξε στο μάλακό» (σ. 17).

Αυτό θα έλεγα ότι συμβαίνει επειδή —αντίθετα με τον αφηγητή του Κοτζιά στην *Πολιορκία* που σπυγνά προοιόζει την αστική του

6. Η λέξη «γουστάει» π.χ. είναι πολύ κοινή στα γειμτέικα τραγούδια: «Το ξέγω πως δεν μ' αγαπάς και πως δεν με γουστάει; Ελάντια μου, / πως πλούσιο θα πάρεις, βρε κουκλίτσα μου» (Ηλία Πετρόπουλου, *Ρεμπέικα Τραγούδια*, 2η έκδ., 1972, σ. 127). Επίσης το «απ' τα ψηλά τα τζάκια κατέβηκες» θυμίζει το «Απ' τα ψηλά στα χαμηλά κι απ' τα πλάιά στα λήγια» (σ. 291, αυτόθι).

προέλευση — ο αφηγητής του Κάσδαγλη ενδιαφέρεται να διατηρήσει μια συνοχή και συνέπεια που να ταυτίζεται μ' εκείνη του ύφους των προσώπων του.

Αυτή η ιδιότητα (μάγκικη) γλώσσα δίνεται σ' όλο της το μεγαλείο, όταν ένας από τους κχατουμένους, ο Ράσκος, οσπώνει στο νιόφεργο Κοομά τους άλλους και του δηλώνεται πώς και γιατί τους έλκεισαν φυλακή. Αυτή η εκτενής αφήγηση —κάπου δυόμισι σελίδες— φαίνεται ασυνήθιστα παρατραβηγμένη και κάτωσ πετυχητή κι άσχετη με το αρχικό θέμα, που είναι η εξέλιξη της τύχης του Κοομά. Ωστόσο, μια προσεκτικότερη προσέγγιση δείχνει ότι έχει λειτουργικό ρόλο: (α) με την αφήγηση του Ράσκου σπάζει η μονότονη στατικότητα του χώρου και οι αντασαστάσεις των αφηγουμένων δραστηριοποιούν την ακινησία και το αδιέξοδο του αστικού κελιού, (β) με την αφήγηση πληροφορείται έμμεσα ο αναγνώστης για τη γενικότερη κοινωνικοπολιτική κατάσταση που επικρατούσε, όχι από επίσημα χείλη, αλλά από έναν άνθρωπο του λαού που υπήρξε θύμα της, όπως τόσοι και τόσοι άλλοι. Πληροφορούμαστε και πάλι για την τρομερή πείνα κι ανέχεια που μάζιζε τον τόπο και τ' ανορθόδοξα μέσα που ήταν αναγκασιμέως ο λαός —και ιδιαίτερα οι κατώτερες τάξεις— να χρησιμοποιηθεί για να επιβιώσει. Κι όλα αυτά τα ήδη γνωστά από την πρώην αφήγηση του Κοομά δίνονται από μια διαφορετική σκοπιά, έτσι που διαστυαγούμενα μπορούν να επιβεβαιωθούν ως αληθινές μαστυρίες. (γ) ο αφηγητής αφήνει να εννοηθεί ότι αυτή η φάντασμα του Ράσκου οφείλεται στις πονηρές προθέσεις του, που όπως αποκαλύπτει κάποιος απ' το συναφι:

«του 'κανε τόσην ώρα τον προστάτη για να φάει τη χλάινη!» (σ. 20)

Απ' αυτό προκύπτει ότι κύριος σκοπός του αφηγητή είναι να δείξει το πνεύμα χαφιεδισμού που, το ίδιο όπως και στην *Πολιορκία*, επικρατούσε στις ανθρωπίνες σχέσεις και γύμμιζε τις τύχες των ανθρωπών εκείνης της εποχής και τον καθοριστικό ρόλο που θα παίζει στην εξέλιξη της ιστορίας και, ειδικότερα, της τύχης του Κοομά. Χαρακτηριστικό είναι ότι με την άφιξή του στο κχατητήριο, το πρώτο πράγμα που του λένε είναι:



«— Μη σκιάζεσαι, δεν έχει φράξιες εδώ. Δικός μας είσαι.» (σ. 17)

Όπως επίσης χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του Νίκια, μετά τη δολοφονία του Κοσμά, στο τέλος του βιβλίου, κάτι που λέγεται επανειλημμένα στην *Πολιορκία*:

«— Μήτε στον αδελφό σου δεν μπορείς να πιστευσείς σήμερα.» (σ. 171)

Σ' αυτό το μονόλογο του Ράσκου αφθονούν οι ιδιότυπες μύγκι-κες εκφράσεις των ανθρώπων του υποκόσμου, όπως:

«χαντακωθήκαμε τζάμπι[...] να κάνουμε ντου» (σ. 18)

«μιας έκανε κοπάδι[...] Τους μάγκωσε ένα περόλο[...] Τη βγά-λαν καθαρή[...] τους δώσαν ένα γερό γερό μπεντάκι[...] έπι-σε[...] στα χέρια μιανής μπασικίνας» (σ. 19) κ.ά.

Ενώ προηγουμένως εισηγήμανα ότι στο πρώτο κεφάλαιο ο αφη-γητής-πρωταγωνιστής βρισκόταν στα πρόθυρα κατάγησης της σι-ντάξης (με την παύλα), στο δεύτερο κεφάλαιο διαπιστώνεται ότι η υπερβολική ελλειπτικότητα στη διατύπωση έχει επιφέρει μια ορι-στική διάσταση και κατάγηση της συμβατικής σύνταξης. Δέει ο Ράσκος:

1. «Την τελευταία φορά, είχε φεγγάδι· ψάχναμε συννεφιά, να κά-νομε ντου» (σ. 18)
2. «Ο σκόλος αγχίνισε να μας γαβγίξει σάμπως διαόλους» (σ. 18)

Στο πρώτο παράδειγμα παρατηρείται η απουσία των συνό-σμων. Μπορεί να ειπωθεί ότι η άνω τελεία μετά τη λέξη «φεγγάδι» αντικαθιστά κάποιο σύνδεσμο. Αλλά μετάξυ των λέξεων «ψάχνα-με» και «συννεφιά», ο συγγραφέας δεν βάζει τίποτα. Θα μπορού-σε να είναι εκεί ένας σύνδεσμος, μια πρόθεση, ένα επίρρημα κ.λπ. Παρόμοια, στο δεύτερο παράδειγμα ο συγγραφέας παραθέτει ένα επίρρημα δίπλα σ' ένα ουσιαστικό («σάμπως διαόλους»), ενώ αυτό που χρειάζεται είναι ένα ρήμα μετάξυ τους να τα συνδέσει. Και

στα δύο παραδείγματα παρατηρείται ότι ο συγγραφέας δεν τηρεί τους κανόνες της σύνταξης. Βέβαια στην προκειμένη περίπτωση αυτό όχι μόνο δικαιολογείται αλλά ίσως και να επιβέλδεται αφού πρόκειται για το αφελές ύφος και την προφορική ομιλία ενός λαϊ-κού, αγράμματου αφηγητή, όπως είναι ο Ράσκος.

Μπορεί λοιπόν σ' αυτό το σημείο να υποστηριχθεί ότι αν ο αφη-γηματικός λόγος σ' αυτή τη νοβέλα φαίνεται να έχει βαθύτητα και να υπεριοχλεί του αφηγηματικού υλικού, αυτό οφείλεται κυ-ρίως στην αποδέσμευση από τις γλωσσικές συμβατικότητες της γραμματικής και της σύνταξης. Αυτή η αποδέσμευση, λ.χ. με τη συ-ντακτική διάσταση, έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ωμής κι άμεσης αφήγησης. Λιτότητας, πυκνότητας και αφηγηματικής οκο-νομίας, ελλειπτικού, τηλεγραφικού διαλόγου και επιγραμματικής περιεκτικότητας.<sup>7</sup> Αυτά καθαυτά δε τα αποτελέσματα δεν είναι αυτοσκοπός, αν κι έχουν τόση μεγάλη επίδραση στον αναγνώστη που φαίνεται ότι ατροπούν το ενδιαφέρον του αρεκέτα, επισκιάζο-ντας και βάζοντας σε δεύτερη μοίρα το ενδιαφέρον του αφηγημα-τικού υλικού.

Ο κουτοπαβάκιος λ.χ. τρόπος ομιλίας του Ράσκου δεν δίνεται ισάως σαν μια ενδιαφέρουσα ιδιότητα του χαρακτήρα του, αλλά σχετίζεται άμεσα με την όλη υπόστασή του στο βιβλίο. Ο Ράσκος μιλάει μ' αυτό τον τρόπο επειδή στην ιστορία της νοβέλας αποτε-λεί αντιπροσωπευτικό χαρακτήρα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής κλάσας, αυτής του υποκόσμου.

Όλοι οι χαρακτήρες στο βιβλίο δεν χρησιμοποιούν τη γλώσσα του Ράσκου, ακόμα κι όσοι ανήκουν στον ίδιο κύκλο μ' αυτόν. Έτσι, μπορεί να ισχυρισθώ ότι η γλώσσα εδώ δεν είναι ένας αυτό-νομος παράγοντας στη νοβέλα του Κάουδανγλη, όπως πίστευαν οι φρομιαλιστές, αλλά συχετίζεται με άλλους παράγοντες όπως την κλιματική κοινωνική πραγματικότητα από την οποία προέρχονται οι χαρακτήρες και τους οποίους έχει διαμορφώσει.

Αλλάδι η δυναμικότητα της γλώσσας, που οφείλεται στο μετα-σημιαστικό της, δεν πρέπει να αποδοθεί στην αυτονομία της (της

<sup>7</sup> Βλ. προηγουμένη σχετική συζήτηση με γλωσσικά παραδείγματα σ' αυτό το κεφάλαιο.



γλώσσας), αλλά στο συσχετισμό της με τους εξωτερικούς παρόλογοις, όπως την κοινωνική πραγματικότητα.<sup>8</sup> Οι ενδογενείς μηχανισμοί αυτορυθμίσεως της γλώσσας δεν επαρκούν για να επιφέρουν τους ανάλογους αισθητικούς μετασχηματισμούς στο λογοτεχνικό κείμενο, αφού η ίδια η γλώσσα είναι προϊόν του κοινωνικού περιβάλλοντος και των συνισταμένων του και δεν μπορεί να υπαρξει και να λειτουργήσει ανεξάρτητα απ' αυτό. Αν λ.χ. ο Ράσκος στη φουλακή μιλάει με μίγνυκο τρόπο, αυτό συμβαίνει επειδή το περιβάλλον του υποκόσμου έχει επηρεάσει και διαμορφώσει αυτό τον τρόπο ομιλίας του. Φαίνεται ότι οι Μαξξιστές έχουν δίκιο όταν υποστηρίζουν ότι υπάρχει μια δυναμική αλληλεξάρτηση και αλληλεπίδραση μεταξύ της γλώσσας και του αντικειμένου που περιγράφει, αφού η γλώσσα, καθώς μετασχηματίζει το αντικείμενό της, μετασχηματίζεται συγχρόνως και η ίδια.<sup>9</sup>

Η συμπεριφορά και τα πονηρά τεχνίδια του μαύριμα Τάσου, που βογκούσε επειδή ήθελε απεγνωσμένα πρέζα, ταυτίζονται μ' εκείνα του γέρο-Θεοδόση της *Πολιορκίας*:

«Ωχι! κυρ ασπυνόμ, τ' αντεράκια μου γυλιζούν. Αμάν!» (σ. 21)

Το αδιέξοδο της κατάστασης του Κοσμά τελειώνει με την καθολιστική συμπαράσταση της αστυνομίας. Του επέστρεψαν τη χλαίνη του, τον άφησαν ελεύθερο και βόλεψαν το προβλημα της καθημερινής του τροφής. Εύγλωττο είναι το τέλος του δεύτερου κεφαλαίου που χαράζει κατά κάποιο τρόπο την πορεία της ιστορίας:

«Τον μάθανε στο Τμήμα τον είχανε για δικό τους, τον κοιμίζαν κιάλιας. Δεν είχε άλλου να πάει.» (σ. 24)

Το παρόδοξο εδώ είναι ότι το αφηγητικό περιστατικό της σύλληψης του Κοσμά είχε γι' αυτόν θετικά αποτελέσματα. Όμως, οι σχέσεις Κοσμά-αστυνομίας δεν είναι αμοιβαίες αλλά μονόπλευρες. Μόνο η αστυνομία δικάζεται φιλικά προς αυτόν. Η δική του στάση

απέναντί της είναι άγνωστη ή, πιο σωστά, ουδέτερη. Έτσι, αποκομίζεται η εντύπωση ότι η αστυνομία έκανε μια ανυπόστατη (επιχειρηματική) πράξη. Η σηματοδοτική όμως φράση «τον είχανε για δικό τους», παρόλο που εδώ μοιάζει λίγο διφορούμενη, δημιουργεί αμφιβολίες για τα αιώτερα κίνητρα της αστυνομίας, γιατί προδιαγράφει την επικείμενη εκμετάλλευση αυτού του τυχαίου περιστατικού (της σύλληψής του) στην κατάλληλη στιγμή.

Το τρίτο κεφάλαιο μπορεί να θεωρηθεί ως ιστορική παρεμβολή γιατί, όπως και στην *Πολιορκία*, ο αφηγητής όχι μόνο πληροφορεί, αλλά εμψυχώνει και σχολιάζει την πολιτικο-κοινωνική κατάσταση, έτσι που φωτίζεται και κατανοείται καλύτερα το πλαίσιο μέσα στο οποίο ξεκινάει η πλοκή. Αρχειακά, η επέμβαση του αφηγητή φαίνεται καθαρά πληροφοριακή. Για να δείξει μάλιστα τις αντικειμενικές του προθέσεις, ο αφηγητής χρησιμοποιεί λέξεις κλεισέ του πληροφορικού λόγου, όπως π.χ.: «λέει», που υποδηλώνει ότι οι πληροφορίες μπορεί να είναι και διαδόσεις, που σημαίνει ότι δεν εγγυάται την εγκυρότητα και αλήθεια των ανακινώσεών του:

«Ρυχήκανε, λέει, αντίδες στα ιταλικά αμάξια» (σ. 25).

Έτσι, το «λέει» λειτουργεί σαν ασφαλιστική δικλίδα γιατί κατοχυρώνει τη θέση του αφηγητή και τον καθιστά ανεύθυνο για την εγκυρότητα των πληροφοριών που μεταδίδει και, ταυτόχρονα, ευνοϊκό «ρεπόρτερ» αφού προειδοποιεί αντί να παρατάει τον αναγνώστη. Ωστόσο, η συμμετοχή του αφηγητή στα ιστορούμενα δεν αργεί να εκδηλωθεί με λέξεις κι εκφράσεις συναισθηματικά φορτισμένες, όπως:

«Τα μηνύματα, νοτιομένα στον κίνδυνο, παίγνανε χρώμα ιερό, περνούσαν από χέρι σε χέρι, ξαναδιαβάζονταν, έπειτα τα φυλάγανε σαν άγιο λείψανο. Όλοι θέλαν να θυμούνται.» (σ. 26)

Είτε πληροφορεί είτε σχολιάζει, ο αφηγητής χρησιμοποιεί το ίδιο πρόσωπο πληθυντικού. Αυτό δείχνει ότι κοιτάζει τα πράγματα τα από κάποια απόσταση, σαν εξωτερικός παρατηρητής. Εκεί όμως που η δική του συμμετοχή γίνεται απροκάλυπτα είναι όταν για πρώτη και μοναδική φορά μεταχειρίζεται το πρόσωπο

8. Βλ. Δήμος Θέος, *Φοιμαλισμός*, ό.π., (σ. 28-29).

9. Βλ. Αντόλι.



πληθυντικού – κάτι που ο αφηγητής της *Πολιορκίας* έκανε συγχώνευσα – λέγοντας:

«Τότε ξέσπασε το σαράκι μας. Καλά, τους Γερμανούς θα τους διώχναμε, σίγουρα· όμως ποιος θα κουμαντάριζε;» (σ. 26)

Εδώ φαίνεται καθαρά η εναντίωση και καταδίκη από τον αφηγητή της καταστροφικής νοσοκομίας, που υπήρξε μια απ' τις κύριες αιτίες της καθοδαιμονίας και των θεινών του έθνους. Γι' αυτό και, χωρίς να παίρνει θέση υπέρ του ενός ή του άλλου, θεωρεί όλες τις παρατάξεις εξίσου υπεύθυνες:

«Μα δεν τότε θέλαν τον άλλον ισότιμό τους, στο πλυντό· τότε θέλαν από κάτω, να τότε διατάζουν. Κι αυτής να τα βάλουμε με τους Γερμανούς, τσακώθηκαν μεταξύ τους, να καθαρίσουνε, λέει, το εσωτερικό μέτωπο. Ο γιος έμαθε να φωνάζει τον πατέρα προδότη, και εκείνος πάλι τότε τάραζε στο ξύλο, να τότε σωφρονίσει. Έχασε η λέξη το νόημά της, έδειχνε, απλά, τον αντίπαλο· μόνο που πάσκιζε να φανταστεί – ο φανατισμός έγινε η άγρια, παράλογη αρετή της εποχής.» (σ. 27)

Σ' αυτό το παράθεμα, η χρήση του «λέει» είναι περισσότερο ειρωνική. Αλλά και όλο το παράθεμα – που θυμίζει έντονα παρόμοια του *Οδοιπορικού του '43* – διακατέχεται από κυνισμό και αποδοκιμασία για την παράλογη νοστοργία της τυφλής μανίας για εξουσία, που τελικά έφρεζε τον αδέφροσκοτόμο. Η τελευταία πρόταση όπου αναφέρεται ο «φανατισμός» αποτελεί τον πυρήνα της νοβέλας. Είναι μια προειδοποίηση, μια νύξη για όσα θα επακολουθήσουν.

Στο τρίτο κεφάλαιο, ο πρωταγωνιστής Κοσμιάς εκτοπίζεται κι αντικαθίσταται προσωρινά από την κοινωνικο-πολιτική κατάσταση, που είναι και το επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Αντίθετα απ' τον αφηγητή της *Πολιορκίας* όμως, ο αφηγητής του *Καούρα/λη* δεν κάνει την παραμυθική προσπάθεια να διαχωρίσει την ιστορική πραγματικότητα από αυτή καθαυτή την ιστορία του πρωταγωνιστή του. Ανεπαντίας, μας την παρουσιάζει αδιάκριτα. Αν ο αφηγητής μιλάει για την κατάσταση, το κάνει προφανώς επειδή το θεωρεί

αναγκαία προϋπόθεση για να κατανοηθεί καλύτερα η περιήγηση του ήρωά του ο οποίος ζούσε σ' εκείνη την εποχή κι ήταν προϊόν της, που σημαίνει ότι αυτή η εποχή ήταν κύριος παράγοντας διαμόρφωσής του. Άρα, δεν μπορεί να υπάρξουν στεγανά διαμερίσματα. Με αυτή δε την ιστορική παρεμβολή, ο αφηγητής προσπαθεί να οικιαγραφήσει και τονίσει τη μεγάλη πολιτική, κοινωνική, και ηθική σύγχυση της εν λόγω περιόδου. Είναι στη διάκριση αυτής της παρεμβολής που ο Κοσμιάς, εντελώς ξαφνικά κι απροσδόκητα, επανεμφανίζεται. Η πρώτη φορά είναι εκεί που ο αφηγητής μιλάει γενικά για τις διαδηλώσεις:

«Σε τέτοια διαδήλωση βρέθηκε κι ο Κοσμιάς» (σ. 28).

Μετά από τέσσερις σελίδες, πάλι με την ίδια τακτική, φέρνει ο αφηγητής τον Κοσμιά στο προσκήνιο:

«Κείνη την εποχή ανακατόηθε ο Κοσμιάς στην αναμυτιμυτιούλα.» (σ. 33)

Κύριο χαρακτηριστικό της τακτικής του αφηγητή είναι ότι, έως τώρα, τίποτα εκ μέρους του Κοσμιά δεν φαίνεται σκόπιμο και προγραμματισμένο. Όλα έχουν συμβεί και γίνονται τυχαία κι εντελώς συμπτωματικά. Πουθενά δεν αιτιολογείται και δεν δίνεται εξήγηση του «πώς» και του «γιατί». Αλλά, εκτός από τον Κοσμιά – που στο κάτω κάτω υπάσχει, ας πούμε, το δικαιολογητικό της παρουσίας του σαν άβουλο ον κι έγκλημα της τύχης – όλα όσα λέγονται και γίνονται, ακόμη και τα καθαώς ιστορικά γεγονότα, δίνονται αυτόματα, μηχανικά, στασιμωδικά, χωρίς προγραμματισμένη σειρά και λογική συνοχή. Αυτό, ωστόσο, δεν πρέπει να θεωρηθεί μορφολογικό ή αφηγηματικό μειονέκτημα. Πρόκειται για πλεονέκτημα γιατί γίνεται συνειδητά και σκόπιμα απ' τον αφηγητή προκειμένου ν' αποδώσει πιστά και πειστικά τον τυχερό, τον παραλογισμό και τη σύγχυση της εποχής. Έτσι, η αργώδης, ασθματική, κοφτή αφηγηματική διατύπωση είναι φυσική, αφού εκφράζει το ταμπυλιμένο κλίμα της εποχής και εξυπηρετεί κι άλλες αφηγηματικές σκοπιμότητες, όπως λ.χ. να δημιουργήσει αγωνία και σασπένς στον αναγνώστη.



Ένας ακόμη λόγος που χρησιμοποιείται η ιστορική παρεμβολή είναι για να δημιουργήσει το κατάλληλο υπόβαθρο, δείχνοντας πώς λ.χ. κλιμακώθηκε η βία και η τρομοκρατία:

«Αρχινήσαν τα φωνικά, τώρα το ξύλο δεν έφτανε, ένα βόλι στο σβέγκο έκανε δουλειά παστουκιά.» (σ. 32)

Εδώ είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις αν ο αφηγητής μιλάει ειρωνικά, όταν λέει «έκανε δουλειά παστουκιά», για να καταγγείλει αυτή την απάνθρωπη τακτική, έστω κι αν αυτή την εντύπωση δίνει. Το ίδιο όπως κι όταν αναφέρεται στην οπλοφορία, ο τρόπος του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κινηκός:

«Μια όλοι τη βλέπανε σαν ευλογία απ' το Θεό την άσπρη κάρτα που σου 'δινε το λειτέγο να σέχνεις πάνω σου κουμπούρι.» (σ. 32)

Τη χρήση των όρων εδώ δεν φαίνεται ούτε να τη δικαιολογεί η επιδοκιμάζει, ούτε και να την αποδοκιμάζει. Απλώς εκθέτει πώς ήταν τότε τα πράγματα. Σ' αυτό το σημείο χρειάζεται να τονιστεί ότι συχνά σ' αυτή τη νομβέλα δίνεται η εντύπωση ότι το κακό και το κακό είναι αλληλένδετα και συνυπάρχουν, έτσι που δεν μπορεί να υπάρξει μια διαχωριστική γραμμή μεταξύ τους. Γ' αυτό και την οπλοφορία τη βλέπει ο αφηγητής σαν ένα αναπόφευκτο κακό. Είναι κάποιου στήριγμα, ένα μέτρο αυτοάμυνας σ' αυτή την ταραγμένη κι αβέβαιη εποχή. Χαρακτηριστικό είναι ότι τα όπλα τα περνάει σαν μια μαγική δύναμη που ανέκαθεν μαγνητίζε τον άνθρωπο και δυο φορές τους αποδίδει θεικές ιδιότητες:

1 «Όλοι τη βλέπανε σαν ευλογία απ' το Θεό» (σ. 32)  
2 «Ήταν ο κερμανός μέσα στη χούφτα του, τα θεικά όπλα, τα μπτάλια όνειρο του ανθρώπου.» (σ. 34)

Εδώ τα όπλα αποκτούν μυθικές διαστάσεις. Η αρχαία ελληνική μυθολογία βγίζει από τους που η παντοδυναμία τους στηλιζόταν κι εκδηλώνεται με τη χρήση των όπλων (ο κερμανός του Δία, η τρώιανα του Ποσειδώνα κ.λπ.). Αλλά και η χριστιανική θρησκεία δεν υστερεί σε εκδηλώσεις του υπερφυσικού με κερμανούς, βρο-

ντες, αστραπές (κατά τη βράση του Χριστού άνοιξαν οι ουρανοί) κ.ά.

Το ότι ο αφηγητής καταπιάνεται με το ξήτημα των όπλων, δεν είναι καθόλου τυχαίο. Η διεξαγωγή του αγώνα και το τελικό του αποτέλεσμα κρίνεται κατά κύριο λόγο από τη διαθεσιμότητα των όπλων και από την ικανότητα της κάθε παράταξης ν' απορρίψει όσο περισσότερο κι όσο ταχύτερα γίνεται την αντίστοιχή της. Οι ενέδρες, συλλήψεις, ανακρίσεις, τα βασανιστήρια των αριστεργών από τους δεξιούς σ' αυτό αποκοπούν (σ. 40). Βασική συλλογιστική είναι ότι όποιος απορρίψει τον άλλον μπορεί και να επιβληθεί τελικά, κερδίζοντας τον αγώνα και την εξουσία. Και το πιο πρόσφατο κι αποτελεσματικό μέσο για την επίτευξη αυτού του σκοπού είναι η τακτική των βασανιστηρίων, δηλαδή η εφαρμογή της κτηνωδίας:

«Κι ύστερα ξανάρχισε να χαστουκίζει, και κάτι μπήκε μέσα του, κάτι σαν άγκια ζάλη, κάτι κακό όσο γιομίζανε ξένο αίμα τα χέγια του, κάτι του σκότιζε το μυαλό, και χτυπούσε όλο και πιο δυνατά» (σ. 41).

Όπως επανειλημμένα επισημάνθηκε στην *Πολιορκία*, κοινή διαπίστωση κι εδώ είναι πως η κτηνωδία μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα ορισμένα κίνητρα, όπως λ.χ. φόβο, αυτοάμυνα, εκδίκηση, απόσταση μυστικών, πληροφοριών κ.λπ., τις περισσότερο φροές, ωστόσο, καταπνίξει αυτοσκοπός και σαδομαζοχισμός. Το σαδομαζοχιστικό στοιχείο είναι έντονο και κάνει επανειλημμένα την εμφάνισή του με διαφόρους τρόπους έτσι που να προξενεί διαρκώς ένα αίσθημα έληξ-ατώθησης, σωμαθητικού-αποκρουστικού, έρωτα-κτηνωδίας κ.ο.κ. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω παράθεμα:

«Τη Μήτσα την κένταγε η πνιγμένη προσομνή, ο άντρας στα γόνατά της, ανήμπορος σαν παιδί. Στα γουθόνια της χτυπούσε ανακατωμένη η μυρουδιά από το αίμα το πηγμένο πάνω στα γούφα, και τα γιατροικά, σα 'ταν η ίδια η αποφορά του φρόνου που πέσασε και δεν είχε φύγει ακόμα, που τους παγαμόνευε, κρυμμένος κάτω τριγγύρω [...] το γερό χέρι την αγκάλιασε σφιχτά, κι ο άντρας ανακάθισε, και του δόθηκε προσέχοντας τη λα-



βοματιά του, μα κάπου κάπου κατά λάβρινε τα δόντια που σφίγγανε, τα μούσκούλα που σταγασούσαν αναπάντεχα, και την πλημμυρούσε αθέλητα κι ηδονικά ο πόνος του άντρα, της χόρταινε τις αισθήσεις.» (σ. 141)

Αυτή η χρήση των αντίθετων αισθημάτων προσξενεί μια ψυχο-πνευματική μέθεξη – μέσω του συγκινησιακού παράγοντα – που προσοδίδει ένταση και δραματικότητα στο πεζογραφικό υλικό. Κι εδώ τα κύρια ερεθίσματα συγκινησιακής φύσης που γονιμοποιούν αυτή τη μέθεξη είναι η εκμετάλλευση των στοιχείων του έρωτα και του ναυτοεγκλίσιμου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται ένας σαφής διαχωρισμός από τον αφηγητή μεταξύ των δύο μορφών του αγώνα των δεξιών: του ιδεολογικού (που εκπροσωπούσε η Λέσχη και η νεολαία), και του ένοπλου (που εκπροσωπούσε η ταβέγνα και οι ηλικιωμένοι):

«Η Λέσχη κι η ταβέγνα ήταν οι δυο μορφές του αγώνα για τους δεξίους. Σκληρές κι οι δυο, γιατί πάλευανε για ζωή και για θάνατο. Όμως η μια, με τους ανθρωπίλους που μάχονταν για την πίστη τους, γυάλιζε, και δεν ήθελε να την ξέθει την ταβέγνα με τους μεθυσμένους, κι ας είχε τη χρεία της, κάθε που βρισκότανε στα στενά.» (σ. 49-50)

Εδώ ο αφηγητής δημιουργεί σύγχυση (α) με το να χρησιμοποιεί τα απρόσωπα «ήθελε», «ξέθει», «βρισκότανε», γιατί δεν γίνεται αντιληπτό αν αναφέρεται στις αντίστοιχες Λέσχη – ταβέγνα ή στον Κοσμά, (β) με το να χρησιμοποιεί ένα τόσο ακαθόριστο και διφορούμενο επίθετο όπως το «γυάλιζε» που θα μπορούσε να επιδειχτεί πολλές ερμηνείες, (γ) αν κρινώ και από το πιο κάτω παράδειγμα, ο αφηγητής φαίνεται να ταυτίζεται περισσότερο με τη Λέσχη, από τον συμπληρωτικό τρόπο που μιλάει γι' αυτή:

«Αλλιώτικους ανθρωπίλους απαντούσε στη Λέσχη, φοιτητές κι πολλοί...] Μ' όλα τούτα κόσμος μπαίνόβριανε πόλως, πάλικα για και κοπέλες, αγιαπώνταν, τα φτιάγγανε, τα χαλούσαν. Η νίστη γύρευε το μερτικό της απ' τη ζωή, απηργώντας πείνα και σκαβιά και είχε δύναμη.» (σ. 48)

Είναι έκδηλο πως ο αφηγητής θέλει να δείξει ότι τη Λέσχη, όχι μόνο την προτιμούσε ο Κοσμάς, αλλά ήταν φυσικό να του ταυριδίξει καλύτερα αφού ήταν κι αυτός νέος και η ιδιοσυγκρασία του, όσον αφορά την ηλικία του τουλάχιστον, ήταν διαφορετική απ' αυτή των ανθρωπίλων της ταβέγνας για τους οποίους δεν μιλάει και τόσο κολακευτικά:

«Οι άνθρωποι της ταβέγνας κατέχαν να σκοτώνοννε και να δέχονν, μόνο που δεν ξέγανε γιατί πολεμούσαν, δεν είχαν σκοπό, μακάρι και ψεύτικο, να τους ξεγιάει. Βρεθήκανε στη μια γραμμή για ένα ντενεκέ συοπίο, και πολεμούσαν επειδή σιάζονταν τον οχτρού» (σ. 50).

Εδώ υπάγχει ασυνέπεια γιατί η Λέσχη – που αντιπροσωπεί τον ιδεολογικό αγώνα των δεξιών και άρα ήταν φυσικό να τραβιέει τους νέους διαανοούμενους – δεν φαίνεται καθόλου πειστικό να έλκε ένα νέο σαν τον Κοσμά που ούτε διαανοούμενος ήταν, ούτε ιδέα είχε για ιδεολογικό αγώνα, ούτε και τον ενδιέφερε:

«Τι τον έκοφτε για τις ιδέες – καλά καλά δεν τις ήξερε.» (σ. 138)

Έτσι κι αν είχε οργιστεί ν' αφοσιωθεί στη διεξαγωγή αυτού του αγώνα (σ. 33). Αυτό ήταν κάτι το τυπικό αφού επανειλημμένα διαπιστώθηκε ότι τυχαία βρέθηκε μετεδμεμένος στην αναμπουμπούλα. Έπειτα, όλα τα στοιχεία συγγλίνουν στο ότι είχε περισσότερο εμπεση στον ένοπλο παρά στον ιδεολογικό αγώνα. Το πως π.χ. νιώθει όταν οτλοφορεί, εξηγεί την παρτήρησή μου:

«Ο Κοσμάς ένιωθε αλλιώτικον αέρα με το ποτόλι περασμένο στη ζώνη του, κάτω από τη χλαίνη, να μη δείγχει. Τούτανε να το φινιάξει, όσο να του βγάλουν άδεια, μην τον πιάσουνε σε κάνα μπλόκο οι Γερμανοί· δεν άκουγε. Του άρεζε το σκληρό φούσκωμα ξεβρά στο στομάχι, άπλωνε το χέρι κάθε τόσο και το χιάιδευε.» (σ. 34)

Σ' αυτή τη νουβέλα κυριαρχεί το πλέγμα τριών βασικών αλλη-



λένδεται στο χείλιον· του στοιχείου του φόβου, του ζωώδικου στοιχείου (δηλαδή της κτηνωδίας) και του ερωτικού στοιχείου σε συνδυασμό με το στοιχείο της φύσης. Τα δύο πρώτα αποτελούν ακαίρους πόλους, το ένα οδηγεί στο άλο, ενώ το τρίτο βρίσκεται κάπου στο ενδιάμεσο κι αποτελεί ένα ισορροπητικό, ρυθμιστικό παράγοντα του ουστήνς.

Όπως προαναφέρθηκε, δεδομένου ότι η κοινωνία της εποχής παρουσιάζεται επίμονα σαν ζούγγλα, εσόμενο είναι όλα και όλα να κινούνται και να λειτουργούν με τους νόμους της ζούγγλας, που κίγιο χαρακτηριστικό της είναι η δύναμη του φόβου. Απ' το πρώτο κίδιας κερτάιο επισημάνθηκε ότι ο Κοομάς εξομολογίταν, έλαγε και τυραννίταν περισσότερο από το φόβο παρά από τον πόνο. Ακόμη, ο Χούσον-λου μισεί τον Ίντα (τον αγαπητικό της αδερφής του), και δεν τολμά να κάνει τίποτα γι'ατί τον φοβάται:

«το Χούσον-λου τότε βαστούσε ο φόβος του αχρηγού του.» (σ. 48)

Οι ατλοι, ήσυχοι άνθρωποι στέκονται ανήμποροι να συντρέξουν και να δώσουν ένα χέρι βοήθειας στον τραυματισμένο σινάν-θρωτό τους Κοομά, επειδή νιώθουν κυριευμένοι και παραλυμένοι απ' το φόβο:

«Η πόστα πίσω του άνοιξε, βγήκε κάποιος και τον κοίταξε υποψιασμένος, μ' όλα τα χάλια του. Ο φόβος παραμείριζε τη στιγμή, τέτοιες ώρες.» (σ. 139)

Ακόμη κι όταν προσποιούνται τους άφοβους—όπως ο Πατάβ-νάσης της Παλιόγκιας—το κάνουν μόνο και μόνο για να κινήσουν το τυραννικό αίσθημα του φόβου που τους διακατέχει. Όταν λοιπόν άποια όπως ο Δηλάνας κοιτάζουν πως δεν φοβούνται, ουσιαστικά επιβεβαιώνουν το αντίθετο:

«— Εγώ; κανένα δε φοβάμαι» (σ. 90).

Στην προκειμένη περίπτωση, αν δεν φοβόταν δε θα παρακαλούσε να του δώσουν πιστόλι. Τέλος, κοινή κι εδώ—όπως και στην *Πολιόγκια*—είναι η τακτική του εκφοβισμού από τον αντίπαλο με τις

απειλές του θανάτου, με σκοπό να κλονίσουν το ηθικό των αντιμαχομένων. Χαρακτηριστικό είναι το μήνυμα στο χαρτάκι, που πύσασαν στον Κοομά, χωρίς να γίνουν αντιληπτοί:

«Προδοτή, τομάσου· η ώρα σου φτάνει— ΟΠΛΑ» (σ. 54).

Έτσι, εκτός του ότι αυξάνεται η ένταση της πλοκής και η αγωνία, εντείνεται παραλλάγλα η βία και η τρομοκρατία σαν φυσικό επακόλουθο των απειλών.

Σε μια τέτοια ανθρωπίνη ζούγγλα επιβαλλόταν να ριφωκινδύνει κανείς. Γι' αυτό κι ο Κοομάς κερδίει υπόληψη και κίγος επειδή έπιασε έναν απ' τους παρ' όλίγον φονιάδες του Ίντα:

«Στη Λέσχη, που τα μάθαν, έγινε άνθρωπος σπουδαίος—γυρεύαν την ιδέα του και τη βοήθειά του.» (σ. 53)

Αυτό το αίσθημα του φόβου, που έχει σαν αποτέλεσμα να απονεκώνει τα υπόλοιπα ανθρώπινα αισθήματα, οδηγεί αναπόφευκτα σε μια ζωώδη συμπεριφορά των προσώπων. Απ' το πρώτο κίδιας κερτάιο, η συμπεριφορά κι οι αντιδράσεις του Κοομά—που πήγε να κλέψει την τσάντα της γυναικάς—λίγο διαφέρουν από (ήγιο) παγιδευμένου ζώου:

«Χίμηξα, και με πιάσαν από πίσω· έστριψα, δάγκωσα σα γάτος το χέρι που με βαστούσε» (σ. 13).

Αλλά παντού στο βιβλίο οι άνθρωποι, έχοντας χάσει τα κίδια χαρακτηριστικά της ανθρωπιάς τους, παριστάνονται επίμονα σαν ζώα που αντιδρούν και συμπεριφέρονται ενστικτώδιστα. Δεν κλαίει λ.χ. αλλά ουρλιάζουν, σταράζουν, μουνγκρίζουν:

«Έξπιασε σ' ουρλιαχτό μικρού, χωρίς να παρακαλάει κανένα, το παράπονο του ζώου που δε το μέλει αν πεθάνει, που πονάει [...] Ύγισσε και τον είδε να σταράζει χάιμω. Τα πόδια του και οι αγκώνες κλοτσούσαν και τινάζονταν, τα χέρια του βαστούσαν την κοιλιά του· στριφογύριζε σα σκούληκι και μουνγκρίζει [...]» (σ. 52)



Και φυσικά δεν περμενουν, ούτε και βγίσκουν ποτέ έλεος από κανένα. Αυτή η αποκτηνωση και παραμοίωση των ανθρώπων με λαβωμένα, παγιδευμένα ή κυνηγημένα ζώα, παρατηρείται κι αλλού (σ.78). Χαρακτηριστικό επίσης είναι το κυνηγητό του Κοσμιάλου (σ.135). Ο απ' τους αντιπάλους του και ο τρόπος που τους ξέφυγε (σ. 135). Ο αφηγητής, μιλώντας για λογαριασμό του Κοσμιά λέει γι' αυτή την περιπέτεια, αναφερόμενος στο πιστόλι που απόκτησε αργότερα:

«Να το 'χε πάνω του χτες! Δε θα τότε βάζανε στο κυνήγι, σαν οι σκύλοι το λαγό.» (σ. 145)

Όσον αφορά την κτηνωδία –όπως και στην *Πολιορκία*– παρουσάζεται σε ναρκωτικό που μιας κι εθιστεί κανείς καθίσταται ανήμπορος να ελέγξει τον εαυτό του. Τα ένστικτά του τον κουμαντάρουν, με αποτέλεσμα η κτηνωδία να γεννά την κτηνωδία και ο φανός κύκλος να διαιωνίζεται.

Στο ενδιάμεσο, και σε αντιπαράθεση με τα δύο πρώτα απογουστικά στοιχεία του φόβου και της κτηνωδίας, υπάρχει το ελαφθελ ερωτικό στοιχείο σε συγκεκριασμό μ' εκείνο της φύσης. Αν ληφθεί υπόψη ότι η πιο ακραία μορφή κτηνωδίας κι απόθησης είναι τα νατουραλιστικά της στοιχείο<sup>10</sup>, τότε διαπιστώνεται ότι έχει γίνει μια συνειδητή από τον αφηγητή αντιπαράβολή του νατουραλιστικού με το ερωτικό στοιχείο, του οποίου κύριος εκπρόσωπός

10. Τον όρο «νατουραλιστικό» τον χρησιμοποίησώ εδώ κι εντείνην με την προσηγομική σημασία του, δηλαδή της εξονυχιστικής περιγραφής και φωτογραφικής λεπτομέρειας κυρίως ποικιλιακών και αποκοσμητικών ανθρώπινων πράξεων που πηγάζουν από εσωτερικές παρορμήσεις, όπως είναι π.χ. το γεννητικό ένστικτο, η πείνα, η σκληρότητα και μοχθηρία, που έχουν ως αποτέλεσμα να αφαγούν από τον άνθρωπο την ιδιότητα του λογικού και ηθικού όντος και να τον υποβιβάζουν στο επίπεδο των ζώων.

Βλ. ακόμη και: *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ΟΕΔΒ, 1982, σ. 68.

*The Oxford Companion to American Literature*, J. D. Hart, 4th ed., O.U.P., New York 1965, σ. 585.

*The Reader's Encyclopedia of American Literature*, M.J. Herzberg, Methuen, London 1963, σ. 783.

H. & M. Garland, *The Oxford Companion to German Literature*, M. & M. Garland, O.U.P. 1976, σ. 625.

είναι η Μύδρα. Εύγλωττο παράδειγμα η επίσκεψή της στο νεκροτομείο όπου βρισκόταν ο σκοτωμένος Διακομανόλης:

«Στ' αλήθεια φριχτό του 'χανε δίξει από πίσω, κι η σφαίρα τσάκισε τα κόκαλα, τα πέταξε κομμάτια. Αυτοί που τότε μάζεψαν πάσκισαν να τα βάλουνε στη σειρά, για να γνωριστεί, μια παντού χτυπούσε στο μάτι το κουρελιασμένο κδέας, τα ξερά αίματα ανακατωμένα με σκληθρες κόκαλο, κι αστριδερά, λερωμένα από τα χιώματα μυαλά. Η μύτη έλκετε και τα μάτια πετάχτηκαν όξω, τα βλέφαρα δε φτάνανε να τα κλείσουν. Κι ήρθε ο θάνατος και τέντωσε τα ποντίκια, στράβωσε το στομά, τράβηξε τα χέλια της λαβωματιάς και την άνοιξε.» (σ. 72)

Αρχικά εδώ υπάρχει δραματική ειρωνεία που κλιμακώνεται σταδιακά και σε πολλαπλά επίπεδα. Πρώτα το ίδιο το γεγονός της συνάντησης του έφουτα (δηλαδή της ζωής που αντιπροσωπεύει η Μύδρα) με το θάνατο (που αντιπροσωπεύει ο νεκρός Διακομανόλης), δηλαδή η συνύπαρξη των δύο αντίθετων άκρων. Έπειτα, το γεγονός ότι η Μύδρα, ο ηθικός αυτουργός της δολοφονίας του πρώην φίλου της Διακομανόλη, για να παραλανήσει τους άλλους, δίνοντας την αντίθετη εντύπωση της δήθεν ψυχικής συντηβής της, επιμένει να επικεφετεί το νεκροτομείο, τη στιγμή που ήδη την υποψιάζεται ο αναγνώστης ως ένοχο από το θέατρο που παίζει στους δεξιούς (σ. 69) και την ασυνήθιστα παράξενη συμπεριφορά της:

«Η κοπέλα κάρτισε σε μια καρέκλα κι έκρυψε το πρόσωπο στα χέδια, μα δεν έκλαιγε. Ήταν παράξενη στα φερόμάτά της.» (σ. 70)

Επίσης όταν πηγαιναν με τον Κοσμιά να δούνε το νεκρό Διακομανόλη:

«Τη θάμαζε, που βασιτιότανε και δεν αργινούσε το θήγνο, στη μέση του δρόμου.» (σ. 71)

Κατόπιν ο ίδιος ο αφηγητής, με τη στάση του, κλιμακώνει αυτή τη δραματική ειρωνεία γιατί, προκειμένου να διατηρήσει το σα-



οτένης της ιστορίας του – αν και αυτός φυσικά γνωρίζει κι ο ανωγώστης υποψιάζεται το γόλο της Μύρρας – επιμένει να παραρλανά τον αναγνώστη, λέγοντας αμέσως μετά το ναυτογαλακτικό παράθεμα:

«Έπεφετε πολύ για κορίτσι· η Μύρρα πισωπάτησε κι έπεσε πάνω στον Κοομά, που τη βάστηξε. Τον έπιασε απ' τον ώμο, η χούφτα της σφιχτήκε, ακουμήτησε πάνω του το κορμί της, μια δε γήγυσε το κεφάλι.» (σ. 72)

Αυτό το άγγιγμα εδώ από τη Μύρρα παρουσιάζεται σα ν' αποκτά ερωτικές διαστάσεις. Στην ουσία όμως πρόκειται για ένα άγγιγμα θανάτου. Αυτός ο παραλληλισμός θα είναι ένα μόνιμο χαρακτηριστικό, διαφορετικά μορφοποιημένο, ως το τέλος του βιβλίου. Αυτή η εντύπωση της παρατάλησης απ' τον αφηγητή βασίζεται στη λογική εξήγηση της αντιφατικής συμπεριφοράς της Μύρρας. Από τη μια προοίδει και δολοφονεί έναν άνθρωπο, κι από την άλλη κηλώνεται την πονόψυχη. Βέβαια όταν φτάνει ο αναγνώστης ο εκείνο το σημείο δεν είναι απόλυτα βέβαιος για την ενοχή της Μύρρας, αργότερα μπορεί να το διαπιστώσει με σιγουριά. Το πιο παράδοξο, ωστόσο, είναι ότι η ίδια ακριβώς συμπεριφορά παρατηρείται κι όταν στο τέλος αυτή η ίδια οδηγεί στο θάνατο (με προσδοκία) τον Κοομά. Ο τρόπος σύλληψής του (σ. 165) είναι παρόμοιος μ' εκείνον του Σαράντη στην *Πολιορκία*. Αφού τον συνείδησαν και τον σκότωσαν, κατόπιν αυτή «ξέσπασε σε θρήνο» (σ. 167). Πριν αποπειραθώ να ερμηνεύσω αυτή την αντιφατικότητα, χολήσιμο είναι να σταθώ λίγο και στην περίπτωση του Κοομά. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αυτή η αντιφατικότητα της Μύρρας δικαιολογείται από το γόλο της σαν φράξιας, ο δε αφηγητής που σταθεί να προσεγγίσει την οπτική του γωνία στη στιγμή της πρέρστασης για να γίνει πειστικότερος και να δημιουργήσει συγκεκριμένη εικόνη φρόσηπο με το σχολιό του «Έπεφετε πολύ για κορίτσι». Η εξήγηση όμως η αντιφατικότητα στη συμπεριφορά του Κοομά! Απ' τη μια φαινόταν διατακτικός, σα να λυπόταν την κοπέλα της αντίταλης παράταξης που τη βίασαν διαδοχικά οι άλλοι και της κακοαγαπητής, λέγοντας ο αφηγητής για λογαριασμό του ήρωά του:

«Ήταν κακή παρέα ο Κοντόγιωργας. Τόνε θυμήθηκε, σαν που βγαίνε απ' την κιάμα, βήχοντας και γελώντας, και τον έστρωξε και κείνον να πάει. Βγήκε μέσα ένα τρομαγμένο πλάσμα, που πάνω του είχε ξεσπάσει ο Ίντας, και την πατάλαβε ο Κοντόγιωργας μετά.» (σ. 108)

Από την άλλη μαθαίνουμε ότι οι οποιοδήποτε ενδοιασμοί του δεν τον εμπόδισαν τελικά απ' το να τη βιάσει κι ο ίδιος, άσχετα αν αμέσως μετά αισθάνθηκε τύψεις γι' αυτό:

«Σαν την άφησε, βιαστικός, είχε σιχαθεί ως μέσα για την πράξη του.» (σ. 108)

Η αντιφατικότητα πρέπει να ιδωθεί σε σχέση προς ένα άλλο, τέτατο βασικό στοιχείο που κυριαρχεί στο βιβλίο, αυτό του παραλόγιου. Όπως και στην *Πολιορκία*, η αντιφατικότητα αποτρέπει το κήλο χαρακτηριστικό του παραλόγου που, στην προκειμένη περίπτωση, οι πιο κατάλληλοι κι αντιπροσώπευτικοί εκφραστές του είναι οι πρωταγωνιστές Κοομάς και Μύρρα. Αυτοί οι δυο χαρακτηριστικά δεν δίνονται απ' τον αφηγητή σαν ιδιαίτεροι, ξεχωριστοί. Μολονότι αρχικά δεν μπορεί να εντοπιστεί αυτή η ιδιαιτερότητά τους, διαπιστώνεται ότι ο αφηγητής επιδιώκει μ' ένα σωρό τρόπους να κάνει τον αναγνώστη να τη συνειδητοποιήσει οπωσδήποτε. Αν πάρω για παράδειγμα την κτηνωδία, ο αφηγητής δεν την παρουσιάζει ως έμφυτη αλλά επίκτητη. Όσον αφορά λ.χ. τον Κοομά, του βρίσκει ένα οργό ελαφρυντικά και με έμμεσο τρόπο αφήνει να υπονοηθεί ότι δεν γεννήθηκε απάνθρωπος βασανιστής και δολοφόνος αλλά έγινε από τους άλλους. Συγκεκριμένα, ήταν τα λόγια του Κοντόγιωργα που θέσανε το φιλότημό του και τον έκαναν να συμπεριφερθεί απάνθρωπα στον κατουμένο, όπως και οι άλλοι, όταν του είχε:

«– Βάρα τον, μωρέ, είτε στον Κοομά. Τι άντρας είσαι!» (σ. 41)

Μπορεί λοιπόν κι αυτός να μιμείται τους άλλους στη κτηνωδία, κάτι τον κάνει όμως να ξεχωρίζει από τους συντρόφους του. Επαινήματα στη σκηνή του βιασμού της κοπέλας από τον Κοντόγιωργα και στις αντιδράσεις του Κοομά:



«Άνοιξε η πόρτα και φάνηκε ο Κοινογίωργας. Πίσω του ο Κομάς ξεχώρισε την κοπέλα, πίστομα, να τραντάζεται από θρήνο που τον έπνιγε η ντροπή.» (σ. 46)

Η ντροπή, το φλόδιμο, η ενοχή, είναι βασικά χαρακτηριστικά που από την αρχή της ιστορίας διακρίνουν τον Κομά και ο αφηγητής συνεχώς τα υπενθυμίζει για να τον διαφοροποιεί από τους άλλους παρουνιάζοντάς τον περισσότερο άνθρωπο, αφού αυτός έχει αισθήματα ενώ οι άλλοι δεν έχουν. Αυτή η ανθρωπίνη υπεργολή του Κομά – πάντα σε σύγκριση με τους άλλους συντρόφους του – είναι έκδηλη και σ' άλλα σημεία, όπως στην περιήχηση του παιδιού στο οποίο μπορεί μεν κι αυτός να έλαβε μέρος (σ. 84-85), ωστόσο:

«Σα βγήκε έξω ο Κομάς, με τις τσέπες και τον κόδρο γιομά τον κλεψύμια, κι αντάμωσε τη Μύρρα, έγινε κόκκινος σαν τη φωτιά.» (σ. 85)

Εξερωφεί ακόμη ο Κομάς επειδή έχει αυτογνωσία και μπορεί και κάνει αυτοκριτική (σ. 88-89) και συχνά ελέγχεται από τη συνείδησή του. Δείει λ.χ. στη Μύρρα:

«Να με συμπαθάς που σου τα 'πα, με πνίγανε.» (σ. 89)

Όλα αυτά που ανάφερα συμβάλλουν, βέβαια, στην ιδιαιτερότητα ανθρωπιάς του πρωταγωνιστή. Δεν επαρκούν όμως και δεν καταφέρνουν να συγκροτήσουν το μέγεθος της μοναδικότητάς του, όπως τουλάχιστον επιχειρεί να το προβάλει ο αφηγητής. Γιατί η μοναδικότητα της προσωπικότητας τόσο του Κομά όσο και της Μύρρας έγκειται στον εσωτικό τους δεσμό. Το γεγονός ότι και οι δυο είναι τυφλά ερωτευμένοι και οι μόνου που διακατέχονται από αυτό το παθολογικό αίσθημα, επόμενο είναι να τους διαφοροποιεί και να τους εξανθρωπίζει:

«Ο Κομάς ένωθε πάνω του το ξεστό κορμί, τη μηρουδιά της κοπέλας, η καρδιά του χτυπούσε.» (σ. 76)

Το ερωτικό αίσθημα εκποτίζει ό,τι έχει μεταβληθεί σε κτήνος μέσα του κι αυτή η εσωτερική ψυχική μεταμόρφωση τον καθιστά, έστω και προσωρινά, αυτό που φυσιολογικά θα έπρεπε να ήταν – αν τα πράγματα ήταν διαφορετικά – δηλαδή ένας αληθινός έφηβος με έντονα ακόμη τα χαρακτηριστικά της παιδικότητας που συχνά προσεγγίζουν την αφέλεια. Η ζήλεια του λ.χ. τον κάνει να συμπεριφέρεται σαν παιδί:

«Δεν την πρόφαινε μ' άλλον, κι έκοιψε με τα χέρια το πρόσωπο, πασχίζοντας να βαστήξει τον πόνο του, δεν ταίριαζε να κλάψει. Μα η καρδιά του χτυπούσε και τα μάτια θολώσανε, και τα 'τρωπε με δύναμη, με τις γροθιές σφυγμένες, και κείνα στίψανε, σάμπτως σφουγγάρια, και βγάλαν ό,τι είχανε μέσα.» (σ. 92)

Πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι η μοναδικότητα αυτού του έρωτα οφείλεται στη σύγκριση κι αντιπαράθεση που κάνει ο αφηγητής. Από τη μια δείχνει το νατουραλιστικό κτηνώδη έρωτα, με το βιολιό της κοπέλας, κι απ' την άλλη τον ρομαντικό, εξανθρωπισμένο έρωτα:

«Θαρρούσε, για μέρες, πως δε θα σίμωνε ξανά γυναίκα. Πόσο αδιότιμο όμως ήταν με το κορίτσι του! Από το νου του πέσαν οι ώρες που σόπαιναν κοιτάζοντας τ' αστέρια, και δεν τους έμελε μήτε ο θάνατος, είχανε γιομώσει τη ζωή, και τη χαίρουσαν.» (σ. 109)

Το ίδιο κι όταν φεύγει από την πόρνη την πρώτη φορά, η εμπειρία του δίνεται με νατουραλιστικό τρόπο:

«Όξω, στο δρομάκι, τον πλάκωσε βαρυνυμά· τα χέρια του, που μάλαξαν τα παλαδάρα κρέατα, θαρρούσε πως βγάζαν αποφορά. Πήγε τον άσφαλο με τις πιτεριές, έκοιψε ένα κλαδί κι έτρωπε με τα φύλλα τις παλάμες, να ξεμυρίσουν, μα η δριμιά μηρουδιά της πιτεριάς δεν έσβησε την ανθρωπιά, ανακατώθηκε μαζί της και του 'φεργε αναγούλα» (σ. 121)



Αυτό τον αποκορυφωτικό έρωτα ο αναγνώστης οδηγείται στην ελκυστική κι εξιδανικευμένη μορφή του. Να πώς τον περιγράφει ο Κοομιάς:

« Δεν είν' άλλη σαν κι αυτή, σου λέω, Κοντόγιοργα! Σα μου γαδώνει το κεφάλι, ξεγγλώ χαρές και πίκρες, νιώθω ν' αναβρύνουν οι μυγούδιές της γης, του χόρτου και των δέντρων, του γερταίνου. Μαζί της τ' αστεγία ξεδιαλύνουν ένα ένα, ολόκαθα, κόκκινα και γαλάζια, κι ακούω τα τριζόνια γύρω μου, καθένας μοναχό του. Τα χέδια μου διαβάζουν κάθε που πιάνουν, κι ύστερα τ' αναθυμούνται!...]» (σ. 163)

Η παρουσία της φύσης φαίνεται να είναι βασική προϋπόθεση του εξιδανικευμένου έρωτα, ενώ η απουσία της προβάλλει το απογουστικό του πρόσωπο. Στο δεύτερο παρόθεμα μάλιστα η φύση φτάνει στο σημείο να παίζει καθαρτήριο λόγο. Στο τρίτο παρόθεμα, ωστόσο, παρατηρείται υφολογική ασυνέπεια και υπερθολή. Ο ποιητικός τρόπος που εκφράζεται ο αγρόμιμος Κοομιάς δεν ανταποκρίνεται στο χαρακτήρα του και δεν πείθει, όσο κι αν θέλει μί' αυτό να εκφράσει το μεγάλο του αίσθημα.

Καιρός όμως να επανέλθω στο ζήτημα της αντιφατικότητας. Ο έρωτας, σαν κύρια έκφραση και χαρακτηριστικό στοιχείο του παραλογισμού, είναι ο αποφασιστικότερος παράγοντας που ρυθμίζει τις τύχες όλων των χαρακτήρων, πρωταγωνιστών και μη, της δεξιάς παράταξης. Είναι η πιο πανίσχυρη δύναμη. Η Μύργα, στην ουσία, δεν αντιπροσωπεύει τον έρωτα αλλά το θάνατο. Ας σημειωθεί ότι το όνομα Μύργα μπορεί να θεωρηθεί ως συμβολική παραλλαγή της «μοιάσας» όχι μόνο του Κοομιά αλλά και τόνων άλλων ανδρών που εξαιτίας της βρήκαν το θάνατο. Με πρόσημα τον έρωτα και βάζοντας, όπως παρατηρεί ο Κοομιάς, ως «δόλωμα του κομί της» (σ. 116) αποτρέπει την πιο επικίνδυνη παγίδα θανάτου γι' αυτόν και για όλους. Ο Κοομιάς διαπιστώνει το γόλο της ως φράξιας (σ. 100) – αυτή άλλωστε δεν το αγνείται (σ. 101) – και για το πόσο επικίνδυνη είναι:

« Ήτανε κίνδυνος τούτη η δύναμη μέσα στην καρδιά της οργάνωσης, και μόνο αυτός ήξερε. Έπρεπε να προλάβει.» (σ. 105)

Όποιο παραδέχεται τη

«μεγάλη δύναμη της σάρκας, που γκρεμίζει κάθε εμπόδιο» (σ. 105).

Παρόλο που θέλει κι επανειλημμένα προσπαθεί ν' απαλλάξει απ' αυτή, δεν τα καταφέρει. Ο πόθος νικά τη λογική του (σ. 114). Γενικά ο παράφορος και παράλογος έρωτας του Κοομιά τον καθιστά αφελή και διατά θύμα αυτής της αφελειάς του. Αυτός ο παραλογισμός, αναφορικά με τον έρωτα-παγίδα όπου τυφλά έχει πέσει ο Κοομιάς, πρέπει να αποδοθεί στον παράγοντα μοναξιά και στην έλλειψη επικοινωνίας. Και τις δυο φορές που πηγαίνει π.χ. στην πόλη, πηγαίνει αναγκαστικά επειδή τα έχει χαλάσει με τη Μύργα κι έχουν χωρίσει προσωρινά. Βρίσκεται δηλαδή σε απόγωση και αδιέξοδο, νιώθει μόνος και χρειάζεται ανθρωπίνη επικοινωνία. Ενώλωτη είναι η κατάστασή του τη δεύτερη φορά:

« Ένωθε να τον περνάει η μοναξιά του ως το κόκαλο, την ανάγκη της παρέας, ν' ανοίξει την καρδιά του. Δεν είχε φίλους!...]» (σ. 137)

Απ' αυτή την άποψη η Μύργα δεν ήταν γι' αυτόν απλώς και μόνο ένας ερωτικός σύντροφος αλλά κάτι περισσότερο, αν ληφθεί υπόψη ότι ήταν έφημος στον κόσμο, όπως διαπιστώνεται στο τελευταίο κεφάλαιο:

«[...]δεν είχε δικούς να τότε κλάμουν ο μακαρίτης» (σ. 175).

Έτσι, η πρότασή του στη Μύργα να τα παρατήσουν κι οι δυο φαίνεται ουτοπική, ιδιαίτερα με την απάντησή της τελευταίας που δεν αφήνει περιθώρια παρεξηγηθειών:

«Σήμερα ήταν όμορφα και το χάλασες· αύριο σκέφτεσαι; πολύ κοντά βλέπεις. Θα φύνεις απ' τους δικούς σου! Δεν μπορείς, κλένας δε σ' αφήνει. Θα πιστέψει πως δεν ήσουν φράξια και του σπασες χωσιές; Θυμάσαι το Δηλιανά; Ο Ίντας μοναχός του θα σε ξεκάνει, και θα σε πει προδότη. Μη γελάσαι· δεν μπορείς να τα παρατήσεις, μήτε κι εγώ.» (σ. 115-116)



Ως ένα σημείο, αυτά που λέει (για το ότι δεν μπορούν να τα παρατήσουν), είναι σωστά. Δύσκολο είναι, όχι όμως κι αδύνατο. Αυτή η άποψη είναι φανερό ότι εκφράζει τη δική της κυρίως θέση και λιγότερο, αν όχι καθόλου, του Κοομιά. Θα διακρινόμαστε μάλλον να συμπεράνω ότι μ' αυτά τα λόγια η Μύτσα συνεχίζει να αποπροσανατολίζει και να παρασύρει τον Κοομιά στην παγίδα του θανάτου, αφού αυτή προσποιείται την ερωτευμένη, ενώ στην πραγματικότητα δεν φαίνεται να είναι (όπως ο Κοομιάς), αλλάως παίζει το γόλο της. Η ίδια, ωστόσο, δεν το αγνείται καθόλου, ούτε και προσπαθεί να το κρύψει. Λέει παρακάτω:

«Δεν μπορώ να τραβηχτώ· ούτε το θέλω. Ό,τι άρχισα, θα το τελειώσω. Οι μισές δουλειές είναι για τους λειψούς ανθρώπους!» (σ. 116)

Πρόκειται λοιπόν για ένα παιχνίδι που παίζεται κι απ' τους δύο ανοιχτά. Η Μύτσα ούτε έγκυψε, ούτε κούβει τις προθέσεις της, κι ο Κοομιάς έχει επίγνωση του που μπορεί να οδηγήσει η συνέχιση αυτού του παιχνιδιού, δηλαδή η σχέση του μαζί της, όταν της λέει:

«Τώρα, μου φαίνεται να μ' αγαπάς, μα έτσι έμοιαζε και με το Διακομανόλη, και τότε σκότωσες.» (σ. 116)

Αυτό το γεγονός, ότι και οι δυο παίζουν συνειδητά αυτό το παιχνίδι του θανάτου, κάνει την υπόθεση διτλά ειρωνική και παράλογη. Η επιμονή και των δυο να ζουν στην κόμη του Ξυραφιού –άσχετα αν δεν μπορούν ή δεν θέλουν ν' αποτραβηχτούν και ν' αλλάξουν τρόπο ζωής– πρέπει ν' αποδοθεί στη διαπίστωσή τους ότι δεν υπάρχει πιο συναρπαστικό πράγμα απ' το να ζει κανείς την κάθε στιγμή. Η άγνοια κι η αβεβαιότητα του μέλλοντος και της επόμενης στιγμής κάνουν ν' αποκοτά το παρόν διαστάσεις, αφού για τους δυο νέους μόνο το «τώρα» έχει σημασία, γι' αυτό και φροντίζουν να το ζούν όσο πιο έντονα μπορούν μέσα από τον έρωτα. Σ' όλη αυτή την αβεβαιότητα που βασιλεύει γύρω τους, ο έρωτας είναι μια βεβαιότητα που οι ίδιοι έχουν δημιουργήσει. Η άλλη βε-

βαιότητα είναι ο θάνατος. Αφού λοιπόν είναι τόσο άσχημα μετέγμενοι στα «δόντια της μυλόπετρας», δηλαδή του φαύλου κύκλου του παράλογου, όπου δεν υπάρχει καμιά ελπίδα ασφαλούς διεξόδου, η εγλόγη τού να εκμεταλλευτούν την κάθε τους στιγμή όσο πιο αποτελεσματικά γίνεται αποτρέπει πρωταρχική επιδιώξή τους. Γι' αυτό κι επανειλημμένα οι δύο νέοι, ιδιαιτέρως η Μύτσα, που λόγω του γόλου της βλέπει τα πράγματα με περισσότερο γεαλισμό από τον Κοομιά, μιλάνε για το «τώρα» και σπάνια για το «αύριο». Ωστόσο –όπως και στην *Πολιορκία αλλά* και στη *Φωτιά*– υπάρχουν χαρακτήρες που πιστεύουν, ελπίζουν και ζουν για το αύριο, για ένα σίγουρο και ειρηνικό μέλλον, όπως η Σούλα που επενδύει το όνειρο του γάμου της με τον Ίντα στο μέλλον, όταν «καλάμάρουν τα πράγματα» (σ. 113). Προηγουμένως επισημάνθηκε η Μύτσα να λέει κάπως κινηκά:

«Σήμερα ήταν όμορφα και το χάλιασε· αύριο σκέφτεσαι; πολύ κοντά βλέπεις.» (σ. 115-116)

Ο Κοομιάς, αργότερα, έχοντας αποδεχτεί μοιρολόγια την κατάσταση λέει:

«Μ' έμαθες να ζω με την όρα» (σ. 156).

Έτσι ο έρωτας, αφού είναι μια βεβαιότητα που δημιουργήσαν οι ίδιοι, αποτρέπει το «αντίδοτο» κατά του θανάτου. Είναι ο μόνος τρόπος πραγματικής αντίστασης κατά του θανάτου γιατί η θετική επιβίωση της ζωής αναιρεί τον αγνητικό παραλογισμό του πρώτου. Αυτούς τους δυο νέους, που λογικά είναι εχθροί, δεν μπορούν να τους χωρίσουν ιδεολογίες, παρατάξεις και συμφέροντα, γιατί ουσιαστικά τους ενώνει κάτι βαθύτερο και ισχυρότερο: η ίδια τους η φύση, το γεγονός ότι είναι και οι δυο νέοι και «γυμνούν το μερτικό τους απ' τη ζωή» (σ. 48). Αυτό το γεγονός δεν μπορούν να το αγνηθούν και να πάνε κόντρα στη φύση τους. Κι εδώ κανενός είδους φραγμός δεν χωθεί, ούτε και μπορούν αυτά τα αισθητήρια να νεκρωθούν, έστω κι αν οδηγούν αναπόφευκτα στο θάνατο. Χαρακτηριστικό κι εύγλωττο είναι το παράθεμα που συνοψίζει την ουσία της νουβέλας:



«Απόμειναν να κοιτάζουν τ' αστερία που ξεπροβίβαναν από τα πέννα και τα κυπαρίσσια, πλήθος, και μοιάζαν να τους κοιτάζουνε κούα και γαληνεμένα, χωρίς καλοσύνη μήτε κακία και περιέργεια, με την επείκεια του σοφού για τον άνθρωπο, που μάχεται δίγως να ξέγει που θα φτάσει.

Υστερα η Μύθρα ανάδραψε το κορμί της και τ' αστερία σβήσανε, ομίξανε με την ήρσιμη παραδοχή πως δυο άνθρωποι μπορούνε μ' όλα τούτα ν' αγαπιούνται, πως αμύχες, και αγώνες αντίθετοι, κι ιδέες, γίνονταν πολύ μικρά ανάμεσα σε δυο μοναχούς ανθρώπους, μπροστά στην παμπάλαινη ανάγκη της αγάπης.

Γύρω, οι ακριδές τριζάν, καλώντας το ταίρι τους.» (σ. 103-104)

Αυτό είναι από τα σημαντικότερα παραθέματα γιατί γίνεται αμμονικός συγκερασμός του ερωτικού στοιχείου μ' εκείνο της φύσης. Όπως και στο *Οδοιπορικό του '43*, αρχικά δίνεται η εντύπωση ότι προκειται για λυρική περιγραφή. Ωστόσο, η ποιητική διάθεση που κυριαρχεί εδώ, και που δημιουργεί την εντύπωση ότι προοδίδει στην περιγραφή λυρικούς τόνους, οφείλεται στην ενεργό συμμετοχή της φύσης στα ανθρώπινα αισθήματα. Σ' αυτή τη νοσηλα, σχεδόν παντού και πάντα, προτιπόμεση του έρωτα είναι η ύπαρξη του φυσικού περιβάλλοντος. Όσο πιο έντονη η συμμετοχή της φύσης, τόσο πιο έντονος κι ο ερωτισμός. Έτσι, η φύση ανθρωποποιείται για να ταυτιστεί απόλυτα με τον έρωτα και να γίνει ένα, όπως στη Σικελιανική ποιήση<sup>11</sup>, μια μοναδική, αληθινή στιγμή ζωής, ευτυχίας, βεβαιότητας σ' ένα κόσμο αβέβαιο και παράλογο. Κι εδώ είναι έκδηλο ότι αυτή η επέμβαση του αφηγητή χαρσακτηρίζεται από ένα πνεύμα διδακτισμού, κάτι που συμβαίνει στάνια σ' αυτό το βιβλίο. Όπως και στο *Οδοιπορικό του '43*, ο αφηγητής επισημαίνει το γεγονός ότι ο άνθρωπος είναι τόσο ανόητος και τρωφώς που μόνο όταν βρεθεί σε δύσκολη θέση μπορεί να εκτιμησεται καλά, καθημερινά αλλά προαιώνια αγαθά της ζωής, όπως τη

φύση και τον έρωτα. Ο τόνος του αναδίδει πίκρα αλλά και συμπάθεια για τον άνθρωπο. Η δεύτερη παράγραφος είναι μια επιβεβαίωση της παρατήρησής μου ότι ο έρωτας, κατά τον αφηγητή, είναι η πιο πανίσχυρη δύναμη που επισκιάζει όλα τ' άλλα. Έτσι λοιπόν εξηγείται γιατί η Μύθρα, που έπαιξε τελεια το γόλο της ως φράξια και πέτυχε το σκοπό της να οδηγήσει στο θάνατο τούτους δεξιούς με τον Κοομά τελευταίο, έσπασε κι έκλαψε (σ. 167). Αρκετά εντυπωσιακή είναι και η συμμετοχή της φύσης όταν σκοτώνουν τον Κοομά (σ. 166). Τα αληθινά ανθρώπινα της αισθήματα ξύπνησαν έστω και για λίγο και τη δάμασαν. Αλλά και στο τέλος, μολονότι ήταν η αιτία ν' αφανιστούν τούτοι άντρες, η αντίδραση του Νίκας δείχνει το ακαταιμάχητο του παντοδύναμου έρωτα:

«Δε φερόνσε να διώχνει απ' το μυαλό του που χάνανε και τη Μύθρα. Τραβούσε τους άντρες, οι πολλοί για κείνην έρχονταν, κατρεθώντας να περάσει με το γλυκό το λόγο της, το προθύμιο αυτή, τη μυθουδιά της, τ' ανάλαφρο, κρυφό της χάδι, που άναβε, κι ο καθένας έλπιζε μια μέγα να το χαρεί μονάχος. Ας έκανε τη φράξια, ο Νίκας δε θα 'ξερε να πει αν έβλαψε.» (σ. 172-173)

Γενικά, κι εκτός από τις λίγες εξαιρέσεις στην αντιφατικότητα και ασυνέχεια του Κοομά που έθιξα (π.χ. βιασμό του κορτιοιού, χρήση ποιητικής γλώσσας κ.ά.), σαν χαρσακτηρας είναι πειστικός και πετυχημένος, άρχεται αν δεν είναι ολοκληρωμένος. Ατεναπειδή η άλλοτρώσαλλη συμπεριφορά της δεν πείθει, αλλά κυρίως επειδή στο μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου δεν μπορεί να προσδιοριστεί η διχλωριστική γραμμή μεταξύ ειλικρίνειας και προσοίησης εκ μέγους της. Συχνά αυτά που λέει δημιουργούν ειρωνεία, αντίφαση και σύγχυση, όπως λ.χ.:

«Είν' άδικο, Κοομά! δεν τη νιώθεις, τούση ασχήμια; που θα φτάσουμε;» (σ. 157)

Κυρίως επειδή δεν γίνεται αντιληπτό αν εννοεί ειλικρινά όσα λέει ή απλά θέλει να συγκινησει τον Κοομά και να γλυτώσει τους ασητούς. Αυτό το λεπτό σημείο της διχλωριστικής γραμμής, αν και

11. Εννοώ τη «μυστική συμβίωση με το παν» (βλ. Γιάννη Βασιλακάκου, *Μελέτη στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Guilenberg, 1980, σ. 54).



ο συγγραφέας το εκμεταλλεύεται πολύ ή εξαιτίας αυτού δεν καταφέρει να πείσει ούτε για την αληθοφάνεια του χαρακτήρα της ούτε και για το τελικό αποτέλεσμα του γόλου της. Όπως ο Νίκας, έτσι κι ο αναγνώστης, δεν ξέρει να πει αν τελικά ωφέλησε ή έβλαψε η Μύρρα και ποιον. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες δεν ενδιαφέρον ιδιαίτερα γιατί δεν έχουν να προσθέσουν ή αφαιρέσουν τίποτα το σημαντικό στην ιστορία, που είναι κυρίως υπόθεση δύο ανθρώπων. Εκτός αυτού, συμφωνώ με τον Α. Σαχίνη όταν λέει για το συγγράφη:

«...δεν προσπαθεί να ολοκληρώσει πρόσωπα, αλλά ν' αποδώσει το άγγος και την ατιμώφαια της εποχής.» (σ. 174)<sup>12</sup>

Συμπέρασματικά θα έλεγα ότι, όπως προκύπτει από τη δική μου εξέταση της νουβέλας, γενικά ευστάθούν οι αρχικές θέσεις του Μ. Vittì. Δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να δικαιολογεί την άποψη ότι υπάγχει «πρόθεση ατοολογίας»<sup>13</sup> στο έργο. Αναμφισβήτητα δίνεται μια «αίσθηση της ανωτερότητας του αντίπαλου» που είναι καταφανής σε πολλά σημεία<sup>14</sup>. Με τα παραθέματα και την εκτενή εξέτασή τους, πιστεύω ότι έδειξα επαρκώς ότι η ένταξη στην εθνικόφρονα παράταξη δεν οφείλεται στην ιδεολογία αλλά περισσότερο στο φόβο<sup>15</sup> και προτάγτων – κάτι που και ο Vittì και οι υπόλοιποι κριτικοί παραβλέπουν και αποσιωπούν, ενώ είναι τόσο έκδηλο στο βιβλίο – στον παράγοντα σύμπτωση<sup>16</sup>. Από μορφολογική πλευρά, η νουβέλα του Κιάοα/γλή είναι αρκετά πετυχημένη.

Όσον αφορά την αντίληψη αυτονομίας της γλώσσας που, κατά τους Φορμάλιotes, μπορεί να επιφέρει τον ανάλογο αισθητικό μετασχηματισμό<sup>17</sup>, η δική μου ανάλυση της νουβέλας έδειξε ότι η αποδέσμευση από τις γλωσσικές συμβατικότητες της γραμματικής και σύνταξης δημιουργεί μια κατάσταση στο κείμενο όπου φαίνεται ότι

12. Α. Σαχίνη, *Νέοι Πελοπόννησοι*, ό.π.
13. Βλ. Μ. Vittì, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π.
14. Βλ. σ. 31, 62-68 στη νουβέλα.
15. Βλ. σχετικά παράθεμα της νουβέλας (σ. 8).
16. Βλ. παράθεματα από τη νουβέλα (σ. 28 και 33) και σχετική συζήτηση.
17. Βλ. Δήμος Θέος, *Φορμάλιotes*, ό.π. (σ. 28-29).

ο αφηγηματικός λόγος κυριαρχεί έναντι του αφηγηματικού υλικού. Τα αποτελέσματα που προκύπτουν απ' αυτή την αποδέσμευση (αφηγηματική οικονομία, λιτότητα, πυκνότητα, κ.ά.) δεν πρέπει να θεωρηθούν αυτοσκοποί, έστω κι αν φαίνεται ότι επηρεάζουν τον αναγνώστη αποστρώντας την προσοχή του και παραγκωνίζον τον υλικό. Όπως προκύπτει απ' την εξέταση της νουβέλας, η γλώσσα δεν αποτελεί αυτόνομο παράγοντα, όπως υποστήριξαν οι Φορμάλιotes, αλλά σχετίζεται και επηρεάζεται άμεσα από εξωτερικούς, κοινωνικούς παράγοντες που γεννούν και διαμορφώνουν τα πρόσωπα του έργου. Η γλώσσα του Ράσκου δεν αποτελεί ένα αξιοπερίεργο χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς του ανεξάρτητα απ' την όλη συμμετοχή του στην ιστορία, αλλά σχετίζεται άμεσα μ' αυτή. Μιλάει μάγκικα επειδή κοινωνικά ανήκει στον υπόκοσμο. Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει ότι όλοι στο σινάφι του μιλάνε με τον ίδιο τρόπο. Η δυναμικότητα της γλώσσας οφείλεται στο συσχετισμό της με τους εξωτερικούς, κοινωνικούς παράγοντες των χαρακτήρων. Οι ενδογενείς μηχανισμοί της δεν μπορούν να προκαλέσουν αισθητικούς μετασχηματισμούς στο λογοτεχνικό κείμενο αφού η ίδια η γλώσσα είναι προϊόν του κοινωνικού περιβάλλοντος και δεν μπορεί να λειτουργήσει ανεξάρτητα από αυτό. Η αποτελεσματικότητα του μετασχηματισμού της γλώσσας δεν πρέπει να αποδοθεί στην αυτονομία της αλλά στο συσχετισμό της με άλλους παράγοντες που δεν είναι ενδογενείς της γλώσσας αλλά οφείλονται στην εξωτερική, κοινωνική πραγματικότητα με την οποία καταπάνεται το κείμενο. Έτσι, οποιoδήποτε μετασχηματισμοί υπάγχουν ο' ένα λογοτεχνικό κείμενο, είναι αποτέλεσμα της αλληλεξάρτησης μεταξύ γλώσσας και της εξωτερικής πραγματικότητας που περιγράφει. Οι Μαξίιotes φαίνεται ότι έχουν δίκιο όταν υποστηρίζουν πως καθώς η γλώσσα μετασχηματίζει το αντικείμενό της μετασχηματίζεται παράλληλα και η ίδια<sup>18</sup>.

18. Βλ. αυτόθι.