

Τα παραπάνω σπαράγματα είναι μόνο ενδεικτικά. Κάπως περισσότερα, πάντα ελλειπτικά, μαζί με μια δομιστική, όπως εγώ την κατανόω, ανάγνωση του έργου έχω ήδη κάνει και δεν έχω να προσθέσω επί της ουσίας.¹²

Το *Κιβώτιο*, αθώο των θεωριών που μαίνονται γύρω του, έμμεσα βάζει σε δοκιμασία μόνο την ορθοδοξία τους – ή την ουτοπία τους. Ούτε αρνείται, ούτε συναινεί. Αντίθετα, παραμένει ανοικτό· επιτρέπει, προκαλεί μάλλον τις διαδοχικές αναγνώσεις να φέρουν τις δικές τους απαντήσεις, ή τουλάχιστον τις ερωτήσεις.

2010

ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΛΤΙΝΟΣ

Το μυθιστόρημα τεκμηρίων

|| πρόσφατη επανέκδοση των *Στοιχείων για τη δεκαετία του '60* (Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2006) επανατοποθετεί στην προοπτική της πρόσληψης το τολμηρό εγχείρημα του Θανάση Βαλτινού. Όταν πρωτοφάνηκε το βιβλίο, το 1989, η κριτική ομόφωνα το υποδέχθηκε ευνοϊκά. Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι έγινε γενικά αποδεκτός ο αυτοχαρακτηρισμός «μυθιστόρημα» και συνοδύτηκε από επίθετα όπως «περιπετειώδες», «αλασικό» αλλά και «ανορθόδοξο», «τοιχογραφία», «εποχής», «ταυτότητας»... Άλλοι το χαρακτήρισαν «μεταμοντέρνο μυθιστόρημα» και άλλοι προτίμησαν τις αναφορές στο γαλλικό «nouveau roman», στην αισθητική της «pop art» ή στις τεχνικές του μοντάζ τεκμηρίων.

Χαρακτήρες από τις τάσεις αυτές αναγνωρίζονται, πράγματι, στην παραγωγή του Βαλτινού από το 1978: μαζί με την εγκατάλειψη του μύθου, της υποκειμενικότητας, της ατμόσφαιρας, έχουμε τη χρήση του «τυχαίου», εφήμερου, ετερόκλητου. Στοιχεία τέτοια συμμετείχαν ήδη στον μοντερνισμό, πριν εμφανιστούν οι θεωρίες περί «μεταμοντέρνου» (postmodern) για την κουλτούρα της μεταβιομηχανικής εποχής ή της πληροφορικής.

Η «ολογοτεχνία τεκμηρίων» –τουλάχιστον η χρήση

12. Βλ. Δ. Ραυτόπουλος, *ό.π.*, σημ. 2. Εισαγωγή, σ. 11-47 και κεφ. 8: «Το κιβώτιο (Μια ανάγνωση)», σ. 285-338.

τεκμηρίων, πραγματικών ή υποθετικών— έχει παρελθόν στον μοντερνισμό, αλλά και στο κλασικό μυθιστόρημα. Μιλώντας για την πρωτοπόρα τέχνη της βιομηχανικής εποχής, ιδιαίτερα για τον κυβισμό και τη δωδεκάφωγγη μουσική σύνθεση, ο Αντόρνο έγραφε το 1970:

Η αντίθεση ανάμεσα σε μια τεχνική αντικειμενοποιούσα και στη μιμητική ουσία των έργων τέχνης λύθηκε μέσα στην προσπάθεια να σωθεί στη διάρκεια το φεγγαλό, το εφήμερο, σαν κάτι άπρωτο από την πραγματικότητα που το συνοδεύει.¹

Και, αναλύοντας την υποχώρηση του διαμεσολαβητικού ρόλου της μορφής και την κρίση του νοήματος στην τέχνη, παρατηρούσε:

Ακόμα και ο Λούκατς της Θεωρίας του μυθιστορημάτων υποχρεώθηκε να δεχθεί ότι τα έργα τέχνης κέρδισαν απείρως σε πλούτο και σε βάθος μετά το τέλος των εποχών που εθεωρούντο πλούσιες νοήματος.²

Ξεκινώντας, επίσης, από το κινηματογραφικό μοντάζ, γενίκευε: «Από την άποψη της μικροδομής κάθε νέα τέχνη θα έπρεπε να λέγεται μοντάζ».³

Τρία ελληνικά μονόπρακτα

Τα Στοιχεία ήρθαν μετά από μια πρώτη δοκιμή, έντεκα

1. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, μτφρ. στα γαλλικά Marc Jimenez, Klincksieck, Παρίσι 1974, σ. 291.

2. *Ό.π.*, σ. 211.

3. *Ό.π.*, σ. 208.

χρόνια νωρίτερα, που είχε ξαφνιάσει τους αναγνώστες, ειδικούς και μη, του Βαλτινού. Το «μυθιστόρημα» *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* (1978) δεν ταίριαζε στην εικόνα του γνώσιου αφηγητή, του μοντέρνου που δεν φοβάται την παράδοση, την ιστορία, το πρόσωπο. Αναδρομικά προσέχτηνε τότε ότι και τα πρώτα του αφηγήματα, *Η κάθοδος των εννιά* (1963) και *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη* (1964) —οι παρένθετες χρονολογίες αναφέρονται στις πρώτες δημοσιεύσεις σε περιοδικά—, παρουνισιάζονταν ως αφηγήσεις υπαρκτών προσώπων πιστά αναπαραγόμενες, χωρίς τίποτα το φανταστικό. Είχαν πάντως επιβάλει τον συγγραφέα με τη ρωμαλέα διήγηση, την κλασική λιτότητα της έκφρασης και τη γλωσσική ευεξία τους.

Με τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* το «σκάνδαλο» ήταν διπλό: απουσία αφηγητή και αφηγηματικής ενότητας, μη λογοτεχνική γλώσσα. Ο θεατρικός τίτλος, σε αντίφαση με τον αυτοχαρακτηρισμό «μυθιστόρημα», κατά κάποιον τρόπο σκηνοθετούσε την πρόκληση. Από την άλλη μεριά, η μορφή του τεκμηρίου, που ήταν προσχηματική στα προηγούμενα δύο αφηγήματα, εδώ γινόταν κυριολεκτική, τυπική. Επρόκειτο για παράταξη τεκμηρίων, που ήταν αληθοφανή όσο και ευτελή, οπωσδήποτε λογοτεχνικώς αδιάφορα.

Στο *Α' μονόπρακτο* «Πρακτικά μιας δίχης (ξεσηκωμένα από τις εφημερίδες της εποχής)» παρακολούθουμε τη δικανική μονομαχία δύο στρατηγών, νικητών του εμφύλιου, με κατηγορούμενο τον έναν από τους δύο επί συκοφαντία: κατηγορήσε τον άλλο για δειλία σε ώρα μάχης.

Στο Β' «Γράμματα από τη φυλακή» παρατάσσονται κατά χρονολογική σειρά δεκατέσσερις επιστολές προς έναν βαρυποινίτη αριστερό, σε διάφορες φυλακές, που καλύπτουν μια δεκαπενταετία (1954-1969) και βρέθηκαν, μαζί με άλλα χαρτιά, στα ουρητήρια εγκαταλειμμένης φυλακής. Οι δέκα από αυτές προέρχονταν από οικείους και αφήγουν να φανούν άκρες μέσες από την τραγωδία που γίνεται ιδιωτική: τη διάλυση της οικογένειάς του.

Το Γ' μονόπρακτο «Ναι, αλλά Kenwood» είναι αυτούσιο, υποτίθεται, «νημερωτικό φυλλάδιο», με οδηγίες χρήσεως ηλεκτρικής συσκευής (μίξερ), συνοδευόμενες από συνταγές μαγειρικής. Το μήνυμα συνοψίζεται στην κατακλείδα του σύντομου προλόγου του φυλλαδίου:

Ευτυχία είναι η δυνατότητα να ανταποκρινόμαστε στις μικρές καθημερινές μας επιθυμίες, διδάξε ο μεγάλος Μανταρασά Ουαντερρόμπο.

Το τελευταίο αυτό μονόπρακτο είναι και το πιο αντικειμενικό, δηλαδή το πιο ξένο στην υποκειμενικότητα του καλλιτεχνικού, στη λογοτεχνικότητα, αφού το λογοτέχνημα δεν είναι χρηστικό, δεν «χρειάζεται» σε τίποτα.

Η μυθιστορηματικότητα του συνόλου είναι δυναμική: απαιτεί τη συνεργασία του αναγνώστη για να υπάρξει, τουλάχιστον κατά μία θεωρία. Δεν υπάρχουν γεγονότα, δράση, αλλά καταστάσεις – συνέπειες του παρελθόντος. Η πραγματικότητα έχει μείνει άμυθη, αναπηρική, με μόνη βεβαιότητα την ήττα. Έτσι λ.χ. στην κορορομαχία των δυο στρατηγών, χαμένη περισσότερο και από την τιμή φαίνεται η αλήθεια. Από το μπουφόνικο περνάμε στο τραγικό και από το δημόσιο στο ιδιωτικό, με το δράμα

του πολιτικού κρατουμένου, που το τέλος του διαφαίνεται μοιραίο. Στο φυλλάδιο οδηγιών, τέλος, το όνομα του «μεγάλου Μανταρασά Ουαντερρόμπο», δασκάλου μιας μίνι ευτυχίας, φαίνεται να συνδυάζει Ανατολίτη γκουρού και Αγγλοσάξονα τεχνοκράτη, ως φιγούρα κουλτούρας του «παγκόσμιου χωριού».

Κλείνει λοιπόν το «μυθιστόρημα» με την ειρωνεία της άκρας αναφορικότητας, που απηχεί την πραγματικότητα. Στο μίξερ του ρομποτομυθιστορημάτος (μεταμοντέρνου) κλείθονται οι συνταγές της γιαγιάς αφήγησης.

Στοιχεία για τη δεκαετία του '60

Τα Στοιχεία για τη δεκαετία του '60 (1989) πιστοποιήσαν τον προσανατολισμό του Βαλτινίου στη «λογοτεχνία τεκμηρίων» ως πρόταση μυθιστορημάτος, ενώ η μεσολάβηση του μονολογικού *Μπλε βαθύ σχεδόν μούρο* (1985) είχε δημιουργήσει την εντύπωση αλλαγής πορείας. Την ίδια απόκλιση άλλωστε θα παρουσιάσουν το διαλογικό *Φτερά μπικιάτσας* (1992) και οι συλλογές *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν* (1992) και *Εθισμός στη νικατόνη* (2003), που συγκεντρώνουν είκοσι τέσσερα διηγήματα δημοσιευμένα σε όλη τη διαδρομή του συγγραφέα ως τότε (1960-2003). Αυτά πράγματι συγγενεύουν περισσότερο, θεματικά και μορφικά, με τα δύο πρώτα αφηγήματα που επέβαλαν τον Βαλτινίό (*Η κάρδος και Συναξάρι*).

Νομίζω όμως ότι η μετατόπιση είναι σχετική, αφού η ευρύτερη έννοια («τεκμήριο») (μη φανταστικό) ενυπάρχει σε όλη την παραγωγή του Βαλτινίου. Μπορούμε να τη διακρίνουμε π.χ. στα δραματικά, όπου ο μονόλογος και ο διά-

λογος παρουσιάζονται αυτούσιοι, χωρίς σκηνική οικονομία, ντεκόρ, οδηγίες, σαν να ήταν μαγνητική εγγραφή. Το ίδιο στα διηγήματα εφαρμόζεται η χρήση της μνήμης ως κειμένου: της προσωπικής μνήμης, όπως στην *Kāthoda*, της διαπροσωπικής, όπως στο *Συναξάρι* και στα μεταγενέστερα. Δεν είναι σπάνια, επίσης, στα διηγήματα, η προσφυγή στο υποτιθέμενο ντοκουμέντο: πρακτικά συζητήσεις, εκθέσεις αστρολόγου, αυτοβιογραφικές αντανάκλασεις, οπτική καταγραφή ενσταντανέ, ημερολογιακές σημειώσεις. Υπάρχει, βέβαια, και η διάσταση της φαντασίας (fiction), αλλά φαίνεται να τελεί υπό τον έλεγχο όχι της απλής αληθοφάνειας αλλά κάποιας πηγής εγκυρότητας.

Πρέπει να πούμε άλλωστε ότι στη μικρή φόρμα θα ήταν περίπου αδιανόγη η αποκλειστική χρήση αυτούσιων τεκμηρίων (μη λογοτεχνικής γραφής). Ένας θεωρητικός της λογοτεχνίας εξηγεί γιατί το κοινό προτιμάει το μυθιστόρημα παρά το διήγημα:

[...] όχι ότι το μάκρος θεωρείται κριτήριο αξίας, αλλά μάλλον επειδή δεν έχει το χρόνο κανείς, διαβάζοντας ένα σύντομο αφήγημα, να ξεχάσει ότι αυτό είναι μόνο «λογοτεχνία» και όχι ζωή.⁴

Αν αυτό είναι σωστό –και είναι– σκεφτείτε κάτι παράλληλο αλλά αντίστροφο: όταν στη θέση μιας μυθοπλασίας έχουμε μοντάζ από μη λογοτεχνικά κείμενα, στη μεγάλη φόρμα ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να πάρει την

4. Tzvetan Todorov, «Le secret du récit: Henri James», *Poétique de la prose, choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, Παρίσι 1978, σ. 81.

πραγματικότητα για λογοτεχνία και όχι τη «λογοτεχνία» για «ζωή».

Πρόκειται λοιπόν, στην ουσία, για άλλον αναγνώστη, όχι πια για τον αναγνώστη-άλλον.

Οι έλεγχοι κανείς, διαβάζοντας τα *Στοιχεία*, ότι, σε αντιπαροχή γι' αυτή την ανατροπή της μυθοπλασίας, ξαναγυρίζει ο ευθύγραμμος χρόνος της πιο αβώας μορφής κφήρησης (απόλυτη ημερολογιακή κατάταξη) όχι όμως η δομή: αρχή-μέση-τέλος, όχι ο εσωτερικός χρόνος είτε ο συνειρμός, όχι οποιαδήποτε αιτιότητα παρούσα. Τα γεγονότα, οι καταστάσεις, αλλά και η εκφραστική, η γλώσσα, το ύφος είναι ξένα, όχι απλώς ανεξάρτητα αλλά αντίμετωπα με τον συγκεκριμένο συγγραφέα και γενικά με τη λογοτεχνικότητα.

Το είδος των «στοιχείων» δεν διαφέρει από εκείνων στα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*: αποκόμματα εφημερίδων, επιστολές. Δηλώνεται έτσι, μάλλον, η συνέχεια της πρότασης και η ενίσχυσή της με τη μεγάλη φόρμα, που διαφορίζει και τυπικά το μυθιστόρημα από τις άλλες κατηγορίες πεζογραφίας. Αν ευσταθεί η υπόθεση που κάνω παραπάνω, σε σχέση με την παρατήρηση του Τοντορόφ, τότε αυτή η μεγάλη φόρμα συνετέλεσε στην πρόσληψη του έργου ως μυθιστορήματος.

Από τα τριακόσια επτά «στοιχεία», που παρατάσσονται σε χρονολογική τάξη, αριθμητικά υπερτερούν τα αποκόμματα εφημερίδων: συμβάντα του αστυνομικού δελτίου, με έμφαση σε εγκλήματα ηθών (βιασμοί, αιμομιξία, κτηνοβασία), κάθε είδους «ψιλά» και αγγελίες, ελεγχόμενη ειδησεογραφία της εθνικοφροσύνης, ανακoi-

νώσεις αρχών και θεσμών, δικαστικό ρεπορτάζ κ.λπ. Εκτενείς είναι κυρίως οι ανταποκρίσεις με θέμα περιπέτειες, σκάνδαλα και δράματα της ιδιωτικής ζωής διασημοτήτων, ειδύλλια και μελοδράματα: Σοράγια-Ορσίνι, Κάλλας-Ωνάσης, Μαίριλιν Μονρόε, και τα αποσπάσματα από συνέχειες αναγνωσμάτων (Τσακιτζής). Υπογραμμίζοντας το «τυχαίο» της επιλογής, το «απόκομμα», την έννοια της (πρώτης ύλης) ή του ευτελούς, τα παραθέματα αυτά εμφανίζονται σαν ψαλιδισμένα στην τύχη, ασυνεχή και ανολοκλήρωτα, κάποτε αρχίζοντας από τη μέση μιας φράσης, και αναπαράγονται με μικρότερα τυπογραφικά στοιχεία.

Οι επιστολές είναι πολύ λιγότερες –οι μισές σε σχέση με τον αριθμό των δημοσιευμάτων–, αλλά καταλαμβάνουν τον ίδιο περίπου αριθμό σελίδων, τυπώνονται με μεγαλύτερους χαρακτήρες και σε ακέραιες σελίδες, με «άερα». Υπέρτερες αριθμητικά, αλλά και ως ενιαίο πεδίο, είναι οι επιστολές ακροατριών (μόνο ένας επιστολογράφος είναι άντρας) προς την κυρία Μίνα, υπεύθυνη της ραδιοφωνικής εκπομπής «Η ώρα της γυναίκας», που ζητούν συμβουλές για προβλήματα ζευγαριών ή σχέσεων με το άλλο φύλο. Το ταχυδρομείο της καρδιάς εναλλάσσεται με επιστολές, αιτήσεις, αναφορές υποψηφίων για μετανάστευση στην Αυστραλία προς τη ΔΕΜΕ (Διακυβερνητική Επιτροπή Μεταναστεύσεως εξ Ευρώπης), είτε με δείγματα αλληλογραφίας της προηγούμενης μεταναστευτικής γενιάς.

Είναι ένα παζλ που δεν ζητάει τη σύνθεση, γιατί ο πίνακας προς ανασύνθεση είναι ακριβώς αυτή η διασπορά, η μη συνοχή. Τα κομμάτια θα μπορούσαν να ανασυντα-

χθούν, να συνδυαστούν αλλιώς, στο άπειρο, αν δεν τα καθήλωνε η χρονολογική σειρά: θα μπορούσαν όμως να λείψουν διάφορα ή να προστεθούν άλλα –η «ερότητα» της τέχνης έχει προ πολλού αμφισβητηθεί– ακόμα και από τον αναρμόδιο. Ένα μόνο δεν θα μπορούσε να γίνει: να συμπληρωθεί το παζλ, χωρίς άσπρα, κενά, ή να μπει σε οποιαδήποτε τάξη. Μόλις φανταστούμε κάτι τέτοιο, έχουμε καταδαφίσει το «αυθαίρετο» του έργου: μόνο έτσι μπορούσε να είναι, αφού δεν είναι διαφορετικά. Και είναι εξίσου μάταιο να σημειώνει κανείς την απουσία φαινομένων, γεγονότων, μορφών της δεκαετίας, αφού τα άσπρα είναι σπουδαία κομμάτια σε αυτό το παζλ. Το μυθιστόρημα δεν είναι ιστορία. Είναι πάντα μερικό.

Η ημερολογιακή πρόδος είναι, είπαμε, το μόνο συνεκτικό στοιχείο, παίζοντας ρόλο ομογενοποιητικό σε μια ασύβητη και άμυθη αναπαράσταση. Αντίθετα από τα κρατούντα, αυτή η δεκαετία μετράται από μηδενική βάση: πρώτο έτος το 1960 και όχι το 1961, τελευταίο το 1969 αντί του 1970. Το μηδέν ως μονάδα. Όπως και να μετρείται, είναι μια δεκαετία-τέλος.

Πολιτικά διανύεται η τελευταία περίοδος ύφεσης ως την υποτροπή της ανωμαλίας με τη δικτατορία του '67, ενώ η ελληνική κοινωνία αδυνατεί να εξελιχθεί σε μεταπολεμική. Την κυριολεκτική αιμορραγία του εμφύλιου διαδέχεται η δημογραφική, καθώς η μετανάστευση παύει διαστάσεις Εξόδου. Η άγρια μετανάστευση έχει δώσει τη θέση της στην οργανωμένη εξαγωγή «εργατικών χεριών» και ανάλογες είναι οι συμπεριφορές της αποδημητικής πανίδας. Οι απόγονοι του Κορδοπάτη δεν έχουν τα τραχώματα και την έσχατη φτώχεια του, αλλά ούτε το

αγωνιστικό του ένστικτο και τη μαστοριά της επιβίωσης. Ετούτοι πασχίζουν να ενταχθούν στο χρηματιστήριο του εμπορεύματος εργασίας σε διακρατικό επίπεδο· παζαρεύουν ή έτσι νομίζουν, κάνουν αυτοσχέδια «έρευνα αγοράς», προσωποποιούν τη γραφειοκρατία («Κύριε Δέμε...»), («Φίλε Δέμε...»). Καθένας είναι μόνος απέναντι σε μια ακατανόητη Αρχή, δεν σχηματίζουν παφές συντοπίτων ή πατριές όπως άλλοτε (Δαράιοι, Λαγκαίοι, Καστρινοί) με την περιστασιακή, έστω, αλληλεγγύη τους· τώρα, ευκαιρίας δοθείσης, βιάζονται το μάτι ο ένας του άλλου, κερφώνοντας τον στη ΔΕΜΕ ότι δεν πληροί τους όρους.

Κατά κανόνα, οι υποψήφιοι μετανάστες αντιλαμβάνονται το πρόβλημά τους ως οικονομικό («[...] να απαλλαγούμε από το άγρονο μέρος μας»), λέει ένας από αυτούς). Αντίθετα, οι νεαρές και οι ώριμες ακροάτριες της «Ωρας της γυναίκας» αισθηματοποιούν τη μοίρα του φύλου τους, ζητώντας από την κυρία Μίνα τη θαυματουργή φόρμουλα για τη λύση του κόμπου της ζωής τους, δηλαδή προσδοκούν άνωθεν/έξωθεν βοήθεια και αυτές, όπως οι μανάδες τους κατέφευγαν στα «αγιωτικά» ή στα μάγια. Και, περιμένοντας, αναποφάσιστες, ναρκισσεύονται πρωταγωνιστώντας στο πονεμένο ρομάντσο τους. Η ώρα της γυναίκας δεν έχει σημάνει, μόνο η ψευδώνυμη εκπομπή είναι στην ώρα της...

Και οι δυο στάσεις, η ρομαντική των κοριτσιών και η πραγματιστική των αποδηλούντων είναι χαρακτηριστικές της ανθρωπίνης αλλοτρίωσης, γιατί αποπνέουν μια μίζερα που δεν είναι μόνο οικονομική. Ένας κόσμος διαβρωμένος πολιτισμικά, με ασθeneίς ρίζες, χωρίς αναφορές σταθερές, διαιρεμένος σε μονάδες ξεκομμένες, που διεκ-

δικούν υποκατάστατα: ο χωρίς ταυτότητα διαβατήριο, η χωρίς ευτυχία και πληρότητα τη συνταγή τους, ο παλιός απόδημος, χωρίς νέα ρίζα, τον νόστο διά της κουζίνας.

Από το ιδιωτικό στο δημόσιο κείμενο (το δημοσίευμα) η αίσθηση της νοθείας και της ευτέλειας γενικεύεται με την απόλυτη προτεραιότητα του επιφανειακού, του δευτερεύοντος ή πλασματικού. Τα πάντα είναι επίφαση: η νομιμότητα και η κοινωνική ισορροπία, οι θεσμοί, τα ήθη, τα ιδανικά, η δημόσια και η ιδιωτική αρετή, ο πατριωτισμός. Όλη αυτή η κουφότητα βρίσκει ένα ιδανικό γλωσσικό όργανο στη μιξοκαθαρεύουσα της («ψευδοφυλλάδα»).

Στο γλωσσικό επίπεδο, πιο γνήσια είναι τα επιστολιμαία («στόρι») των ακροατριών, επηρεασμένα βέβαια από την περαλογοτεχνία των μαγκαζίνο, βίπερ, φωτορομάντων και κινηματογραφικού μελό της «Φίνος». Αντίθετα, οι επιστολές προς τη ΔΕΜΕ γλωσσικά τοποθετούνται σε ένα επίπεδο ενδιάμεσο και γι' αυτό αποκαλυπτικό: ανάμεσα στην επίσημη και τη λαϊκή γλώσσα, ούτε στη μια ούτε στην άλλη, στην αγγλωσσία: ακυρολεξία, κακέκτυπη αναπραγωγή τύπων ή κολλαριστών εκφράσεων, καθωσπρεπικός πιθηκισμός. Ο μέσος χειριστής αυτής της γλώσσας είναι «τελειόφοιτος του δημοτικού» –όπως λέει μια υποψήφια–, που κακοποιεί εξίσου τη λαϊκή και τη λόγια γλώσσα, πεπεισμένος ότι οφείλει υποτέλεια σε αυτή τη δεύτερη. Είναι ήδη μετανάστης σε μια ξένη γλώσσα: τη γραπτή. (Δεν είναι σε αυτό μόνος, εννοείται.)

Στα όρια του (νοήματος) είναι η αιώνια μοναξιά της γραφής. Κανείς –ούτε η κυρία Μίνα ούτε ο «φίλος Δέμε» ούτε η εφημερίδα– δεν απαντάει. Όμως στο επίκεντρο

αυτού του συγκεκριμένου σχεδίου του αναπάντητου είναι η μεταφορά της νοθείας και της κούφτητας στο συμβολικό επίπεδο της γλώσσας: η παθογένεια μιας εποχής στη διαρκέστερη παθολογία της γλώσσας.

Σε όλα αυτά υπάρχει ίσως έντονη σημείωση ιδεολογική, πολιτισμική, γλωσσολογική ή άλλη. Δεν συμπεριλαμβανεται όμως καμιά οδηγία ανάγνωσής της: πλοκή, ήρωες προς ταύτιση ή απώθηση, δέση-λύση. Εξαιρούνται δηλαδή και οι δύο πλευρές του δίπολου «μυθιστορία»: ούτε μύθος ούτε «ιστορία» – κατά συνέπεια ούτε αφηγητής, Υφαντάζοντας ρόλο αφηγηματικό, τα «στοιχεία» επιβάλλουν τη νοθεία τους στη λογοτεχνική αριότητα. Καθότι παρείσακτα και νόθα, υφίστανται ελεύθερη μεταχείριση από συγγραφέα και αναγνώστη. Ο πρώτος τα χειρίζεται και τα φασονάφει, μη δίνοντας λογαριασμό, ο δεύτερος αποδέχεται τη σύμβαση της αυθεντικότητάς τους, αλλά παίρνει την ευχαρίστηση να τα διαβάζει λοξά, σαν λαθραναγνώστης.

Ορθοκωστά

Μοντάζ είναι, γενικώς, όλα τα μεγάλα βιβλία του Βαλτινού. Η επίμονη αναζήτηση σε αυτή την κατεύθυνση έφερε ως τώρα διαφορετικές απαντήσεις, που διακρίνονται για την ευρηματικότητα και την τόλμη τους, χωρίς να δεσμεύουν σε μίαν από αυτές. Αυτή φαίνεται να είναι η μοιμότερη, ως τώρα, επιλογή του συγγραφέα, αφού παρτείνεται και στα συνθέματα που ακολουθούν. Κάθε καινούριο βιβλίο μορφικά ή δομικά προσομοιάζει με κάποιο

ή κάποια από τα παλαιότερα –κατά κανόνα όχι με το αμέσως προηγούμενο– και, ταυτόχρονα, διαφέρει ουσιαστικά από το ή τα ίδια, δηλαδή από όλα.

Μετά τα ετερόκλητα Στοιχεία, με την Ορθοκωστά (1994) επανέρχεται η αφήγηση και μάλιστα στην πηγαία μορφή της, την προφορική, που είχε διακριτικά χαρακτηρισμοποιήσει μαγνητόφωνο, στο πρώτο Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη, τριάντα χρόνια νωρίτερα. Διατηρείται η παραθεματική, αρθρωτή σύνθεση των δυο προηγούμενων (μυθιστορημάτων) (Τρία ελληνικά μονόπρακτα, Στοιχεία) όχι όμως και η ετερογένεια και θεματική διασπορά: μαζί με την προφορικότητα, ξαναγυρίζει η θεματική ενότητα. Αλλά η αφήγηση είναι τώρα πολυπρόσωπη και ομοθεματική, μπορούμε λοιπόν να την προσδιορίσουμε ως συναφήγηση, με κάποια ελευθερία, γιατί οι διάφοροι ομιλητές –κατά τεκμήριο υπαρκτά πρόσωπα– πραγματεύονται το ίδιο θέμα, όχι όμως τα ίδια επεισόδια, παραπλήσιες αλλά όχι τις ίδιες εμπειρίες ή ταυτόσημες στάσεις. Πρόκειται για ομόκεντρες διηγήσεις που αναφέρονται στην προσχώρησή τους στα Τάγματα Ασφαλείας της τελευταίας περιόδου της Κατοχής στην κεντρική Πελοπόννησο και προσπαθούν να δικαιολογήσουν την ένταξή τους αυτή ως έσχατη αυτοάμυνα απέναντι στη βίαιη στρατολόγησή τους στις εαμικές οργανώσεις, με εκβιαστικές πιέσεις και διωγμούς.

Ακαθόριστος είναι ο αριθμός των αφηγητών, αφού κάποιος από αυτούς φαίνεται να επανέρχονται, είτε, στο ίδιο κεφάλαιο, περισσότερο του ενός αφηγητές αλληλοσυμπληρώνονται. Υποτίθεται ένας καταγραφείας που ελάχιστα επεμβαίνει, μόνο για να ζητήσει διευκρινίσεις για

τον τόπο ή τον χρόνο ενός επεισοδίου, για μια συγγενική σχέση κ.λπ. Οι διηγήσεις σπάνια είναι ολόκληρες, λείπει πολύ συχνά η αρχή, τα επεισόδια όμως ολοκληρώνονται είτε παραλλάζον επαναλαμβανόμενα από άλλο πρόσωπο. Τις περισσότερες φορές υποτίθεται πως έχει προηγηθεί μια αρχική ερώτηση και το κείμενο αρχίζει από κάποιο σημείο της απάντησης. Κατ' εξαίρεση μερικά κεφάλαια αποτελούνται από ερωταποκρίσεις, είτε καταγράφεται διάλογος μεταξύ δύο προσώπων.

Τα σαφάντα επτά αριθμημένα κεφάλαια είναι άνισα: από δυο αράδες –δέκα λέξεις– (το κεφ. 45) μέχρι τριάντα τέσσερις σελίδες (το κεφ. 44). Εξάίρεση στην προφορική ή τα αποτελούν δυο κείμενα –εκτός αριθμημένων κεφαλαίων και τυπωμένα με πλάγια στοιχεία, στην αρχή και στο τέλος του βιβλίου– αναφερόμενα στο ιστορικό της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου, της επιλεγόμενης «Ορθοκυστά» αγνώστου ετύμου,⁵ στις ανατολικές υπώρειες του Πάρωνα (Μαλεβού). Το πρώτο, σαν άτυπος πρόλογος, είναι απόσπασμα από σύγγραμμα ενός Ισαακίου, επισκόπου Ρέοντος και Πραστού (φανταστικού προσώπου).

Το δεύτερο, επιλογικό, από άγνωστη πηγή, και μεταγενέστερο κείμενο, είναι αναιρετικό και διορθωτικό των ανακριβειών, ακόμα και τοπογραφικών, του «ψευδούς Ισαακίου». Έρχεται έτσι ως κατακλείδα μια λιτή απο-

5. Πρόσφατα ήρθε στην επικαιρότητα με το όνομα «Αρτοκυστά» –μια από τις ποιίλες εκδόχες– ως μοναστήρι καλογραϊών τώρα, ύστερα από εγκληματική ενέργεια κακοποιών στοιχείων εναντίον τους, που απασχάλησε κατά τον συνήθη τρόπο τα ΜΜΕ.

κατάσταση σφαλμάτων και μυθεμάτων του υποκειμένου από αντικειμενική, γνωστική σκοπιά. Εκείνο που στοχεύει η απομύθευση δεν είναι τόσο η φαντασία –οι ποιητικές διαφορές κατηγορημασμένου βίου, όπως λέει η διόρθωση– όσο η μεταφυσική «αλήθεια» που περιέχει ο μύθος.

Στα αφηγηματικά γνωρίσματα του συνόλου ξεχωρίζουν η ποιικιλία και ταυτόχρονα η συγγένεια στον τόνο, την τυπολογία και τη συνάρθρωση των αποσπασματικών διηγήσεων, με μια ελευθερία που νομιμοποιεί τα κενά, τις επικαλύψεις ή τις παραλλαγές. Το τεκμηριακό είδος και η παραθεματική τεχνική απαντούν γι' αυτά. Χωρίς να τα πατρνάφει, ο συνθέτης αυτών των διηγήσεων αφήνει τα δικά του αποτυπώματα, της Καθόδου, όπως έκανε στο πρώτο *Συναξάρι*, τώρα σ' ένα πολυφωνικό σύνολο που, φυσικά, δεν κατέχει ένα αποκλειστικό ιδιόγλωσσο, ούτε την καλλιτεχνική οικονομία της αφήγησης. Ο συγγραφέας είναι ταυτόχρονα διαμεσολαβητής και τεχνουργός αυτού του λόγου. Μονιμότερα στοιχεία του είναι μια προφορικότητα λακωνική, σχεδόν αρχαϊκή, που αποφεύγει το μη απαραίτητο ή το (ευκόλως εννοούμενο), το διακοσμμητικό, το περιγραφικό, το επίθετο γενικά. Ένα ύφος κοφτό, βιαστικό, που λύνει σαν γόρδιο δεσμό τις εκφραστικές δυσκολίες με μια μετωνυμία, ένα περιληπτικό σχήμα:

Τα φορτηγά τα είχε επιτάξει η Αλβανία [ο ελληνικός στρατός στον πόλεμο του '40]. –Γιατί δεν έχεις [ταυτότητα]; Με τη βιασύνη που φύγαμε, είπε. –Πηδάει σ' έναν γκιρεμό, ήταν ρεματικά από κάτω, έσουρε, χάθη. –

Ήταν ένας ταγματάρχης, τα ελληνικά φαρσί. – Τα σπία ήταν όλα ασβεστοκάμινα [από τη φωτιά].

Οι προτάσεις αυτές είναι παρμένες σχεδόν στην τύχη από την Ορθοκωστά και από το δεύτερο Συναξάρι (η πρώτη από αυτές). Είναι η γλώσσα του χειροτέχνη, του αγρότη, του κνηγημένου, του (αναγκαζόμενου). Τα πολλά λόγια είναι φτώχεια γι' αυτόν τον κόσμο, αλλά εδώ πια το χασομέρι μπορούσε να σημαίνει και θάνατο. Το λαχάνιασμα της ιστορίας μεταφέρει η γλώσσα.

[...] Τα πόδια μου δεμένα, δεμένα στα γόνατα, και τα χέρια μου εδώ. Τα 'καψαν με σίδερο. Τα τρύπησαν. Πόνους σαν του Χριστού. [...] Στον Χάραδρο είχαν σκοτώσει το νομάρχη. Με το ξινιάρι. Του έστασαν τα καλάμια μπροστά. Πέθανε έτσι. Τον άφηκαν να δέρεται, χάμω. Και σε μια μέρα πέθανε. Πήγε ο ιερέας του χωριού στους καπεταναίους. Τους λέει μια παράκληση. Δώστε του μια σφαίρα του ανθρώπου. Και του βαρεί ένας μια ανάποδη του ιερέα, του πέταξε το καλυμμαύχι χάμω. Σκάσε κερατά παπά, θα πάθεις τα ίδια. (σ. 313)

Το ιστορικό (ζήτημα) που ανακίνησε η Ορθοκωστά προκάλεσε ασθενείς αναταράξεις στο «κονσέσους» των αμοιβαίων ταμπού, εκτός λογοτεχνικής κριτικής, περισσότερο σε επίπεδο δημοσιογραφικό, πολιτικό, αλλά όχι μόνο σε αυτό. Μια μονομερής πολιτική ανάγκωση τοποθέτησε το περιεχόμενο του βιβλίου σε ένα υποτιθέμενο ρεύμα «ιστορικού αναθεωρητισμού» που απέβλεπε και καλά στην

ηθική αποκατάσταση των ταγματασφαλιτών και την εννοχοποίηση της εαμικής πλευράς.

Γενικά, η ιδεολογημένη ιστοριογραφία, απομνημονευματογραφία κ.λπ. αρνείται τη συνευθύνη των πολιτικών παρατάξεων για τον εμφύλιο, ιδίως για τα αίτια και τις αιτιαρχές του στα χρόνια της Κατοχής. Ιδιαίτερα στον κόμη της Αριστεράς, που υπέστη αδικαιώτες θυσίες, διωγμούς και περιθωριοποίηση μετά τις αλληπάλληλες ήττες του, εγκαταστάθηκε το αίσθημα της ιστορικής αδικίας, που σε μια πολιτική κουλτούρα ηρωική και θυματική, που αποστρέφεται την αυτοκριτική και εξωραΐζει το παρελθόν της. Για όλα φταίνει πάντα οι άλλοι, (ντόπιοι και ξένοι): τα εγκλήματα τα έκαναν οι άλλοι, η ίδια διέπραξε μόνο λάθη (τακτικής), αφού, μακροπρόθεσμα, η Αριστερά, εξουσιοδοτημένη από την ιστορία, έχει την προκαταβολική δικαίωση και την ανωτερότητα. Με τη μεταφυσική αυτή, είναι εξ ορισμού δικαιωμένη και αναμάρτητη: αρνείται ακόμα και τα μαζικά εγκλήματα του σταλινισμού και τον ολοκληρωτικό του χαρακτήρα.

Επί του προκειμένου, στη μέση συνείδηση του αριστερού, σαν επανόρθωση για την προηγούμενη ατιμωρησία των συνεργατών του κατακτητή, «εθνικοφρόνων» πλέον, απαιτείται ένα είδος ιστορικής ετεροδικίας της εαμικής πολιτικής, που επιχείρησε να μονοπωλήσει τον αντιστασιακό αγώνα, με πολιτική υστεροβουλία.

Στην Ορθοκωστά, οι πρώην ταγματασφαλίτες, γέροι πια, δικαιολογούν (ομόφωνα) την κατ'ατάξή τους στα Τάγματα ως αυτοάμυνα απέναντι στη βίαιη στρατολόγησή τους στο ΕΑΜ και ως έσχατη καταφυγή αυτοσυντήρησης, μέσα

στον κύκλο των αντιποίνων που άνοιξε η αντιδικία, με φόβους, βασανιστήρια, εμπρησμούς και λεηλασίες εκατέρωθεν. Η δική τους μαρτυρία είναι μονομερής, όχι όμως συλλήβδην απορριπτέα ως αποκυρήματα φαντασίας. Άλλωστε, με όλη τη συγκρατημένη εμπάθεια ή την πικρία πολλών από αυτούς, ο χαρακτήρας των διηγησέων τους είναι γενικά απολογητικός και το επιμύθιό τους είναι πικρό, συχνά θετικό, επανορθωτικό:

Λέω ότι ορισμένοι εξαναγκάστηκαν, βρέθηκαν μπλεγμένοι, άμα σε πάρει το ποτάμι, σε πήρε. (σ. 243) Ήταν οργή Θεού αυτό το πράγμα, δεν μπορεί να πει κανείς τίποτ' άλλο. (σ. 255) Αυτά να μην ξανάρθουν ποτέ. (σ. 253)

Ένας από αυτούς που οι κομμουνιστές τού έσφαξαν τον αδελφό, που λεηλατήθηκε το σπίτι του και βασανίστηκε ο ίδιος, δίνει άφεση: «Και ο Θεός συχωρέσει τους. Δεν φταίγαν αυτοί. Φταίγαν άλλοι, πιο πάνω» (σ. 228). Ως προς την τελευταία αυτή κουβέντα έχω διαφορετική γνώμη. Είναι μόνο πολιτικά ορθή, στο βάθος όχι· αν δεν ήταν τέτοιοι οι άνθρωποι, δεν θα ήταν τέτοια η πολιτική, οι «άλλοι, πιο πάνω».

Γι' αυτό νομίζω ότι η πολιτική διάσταση του έργου είναι ήσσοнос σημασίας, όσο και αν αυτές οι –μονομερείς– μαρτυρίες πρέπει να συμπεριληφθούν στο σώμα των ντοκουμέντων της παθολογίας που σημάδεψε για δεκαετίες την πολιτική μας συνείδηση.

Πολύ ευρύτερη και σημαντικότερη είναι η ανθρωπολογική πλευρά του μυθιστορήματος. Εκείνη που αποκαλύπτει τον αφανή σωσία ανθρώπου, τον κρυμμένο πίσω από τον «φιλήσυχο», «ευσεβή» συμπολίτη. Λίγο θέλει για να

επιχαιλιωθεί η δυναμική κτηνωδία. Την απελευθερώνουν όμως μαζικά ο πόλεμος ως νομιμοποίηση του φόνου, οι πολιτικοί και θρησκευτικοί φονταμενταλισμοί που αποδίδουν στον Άλλο δαιμονική διάσταση.

Επιλεγμένοι στόχοι της βαρβαρότητας (δίκαια μοιρασιμένης) είναι το σώμα (βασανιστήρια, θανάτωση) και το σπίτι (λεηλασία, εμπρησμός). Το σώμα πρώτο, ως ενσάρκωση του άλλου, αλλά και ως ατομικότητα, έρωτας, αυτοτέλεια, είναι πάντα ύποπτο, ένοχο· πρέπει να κρυφτεί, να στρεβλωθεί, να στερηθεί και να υποφέρει. Το σπίτι πάλι πρέπει να καταστραφεί ως βίος αλλά και ως ιδιωτικότητας και αγάπη.

Τα κίνητρα αυτής της βαρβαρότητας είναι κάποτε ειδικότερα από τις ίδιες τις πράξεις. Ο ενδημικός φόβος για ό,τι ξεχωρίζει ή υπερέχει, η ψυχοφόρα ζηλοφθονία για την προκοπή του άλλου, που καλυπτόταν κάτω από τον υποκριτικό σεβασμό, δηλαδή φόβο του μειονεκτικού, του αδύνατου απέναντι στον δυνατό, όταν ελευθερωθεί, μεταφράζεται σε θανάσιμο μίσος. Μερικοί φαίνεται να εκδικούνται ακόμα και για την προηγούμενη φιλία ή απλώς για την εκτίμηση και τον σεβασμό που είχαν δείξει άλλοτε για την προκοπή του άλλου στην περιουσία ή στη γνώση. Οι ίδιοι οι «δεσμοί αίματος» μετατρέπονται σε (λογαριασμούς αίματος), και αυτό έχει τεράστιες συνέπειες σε μια κοινωνία με πατριαρχικές δομές συγγένειας – κάπου αναφέρεται, ως βαθμός συγγένειας, ένας (πέμπτος ξάδελφος)!

Και στην Ορθοκωστά, όπως στα άλλα πολυφωνικά ή μονοφωνικά αφηγήματα, ο συγγραφέας δεν ταυτίζεται με

τον άλφα ή τον βήτα αφηγητή, ούτε παίρνει θέση –υιοθετεί/ απορρίπτει– τα λεγόμενά τους. Τον ενδιαφέρει συνολικά η μοίρα των ταπεινών, η ιερή πείνα τους, ο καθημερινός αγώνας για την επιβίωση και στις περιπέτειες όπου σύρονται ανερώτητα ή, έστω, από πλάγη. Αν μοιράζεται κάτι μαζί τους, είναι η γλώσσα τους, που την αναδειχνει χωρίς φολκλορικά ξόμπλια, και η αφηγηματική τους δεξιότητα. Δεν φιλοτεχνεί μνημείο ιστορικό ο Βαλτινός, αλλά ένα επιχείρημα ανθρωπιστικό και γλωσσικό.

Στην πολιτική παρανόηση της Ορθοκωστιάς αντίταχθηκε, στο σύνολό της σχεδόν, η λογοτεχνική κριτική. Οι επικρίσεις αναιρέθηκαν ιδιαίτερα με παρεμβάσεις από τους Δημήτρη Ραυτόπουλο, Παντελή Μπουκάλα, Γιάννη Κουβαρά, Τζίνα Πολίτη, Νίκο Φωκά, Γιώργο Κεντρωτή, Κωστή Παπαγιώργη.

Αυτό λοιπόν που ακούω εγώ να μιλάει στην Ορθοκωστιά είναι το εξουσιαζόμενο, βουβό υποκείμενο της Ιστορίας, που μόνο στη μυθιστορία αποκτά δικαίωμα φωνής. Η φωνή αυτή δεν μπορεί να χαρακτηριστεί. Και δεν έχει το δικαίωμα να τη διεκδικήσει ούτε η μια ούτε η άλλη πλευρά. Γιατί στο επίπεδο του μύθου το διχασμένο σώμα του Λαού ξεπερνάει τη διαφορά, η οποία το εξουσίαζε και το εξουσιάζει.⁶

Αυτά γράφει η Τζίνα Πολίτη, ενώ ο Παντελής Μπουκάλας χαρακτηρίζει το έργο «ευαίσθητο και ευφώς οργανωμένο λογοτέχνημα, πλασμένο με στιβαρά ελληνικά, εύ-

6. Τζίνα Πολίτη, «Το βουβό πρόσωπο της ιστορίας: Ορθοκωστιά», *Συνομιλιώτας με τα κείμενα*, Άγρα, Αθήνα 1996.

χημα μέσα στη λιτότητά τους, που θέλει να υποδείξει παρά να αποδείξει». Ως προς την πολιτική του διάσταση, του αναγνωρίζει «την έντιμη κριτική πρόθεση, την άρτια σχεδιασμένη και διεκπεραιωμένη εναντίωσή του στα ξύλινα πείχη του νηπίως άτεγκτου ιδεολογικού κομφορμισμού και της αυτοδικαιωτικής μυθεματογραφίας [...]». ⁷ Για τον Κωστή Παπαγιώργη, τέλος, το επίτευγμα του Βαλτινού «θμιρίζει ένα παρατεταμένο ασπασμό στο πάτριον χόρι».⁸

Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη.

Βιβλίο δεύτερο: Βαλκανικοί - '22

Το ανοιχτό μυθιστόρημα του ελληνισμού στον 20ό αιώνα κατά Βαλτινόν ξαναπιάνεται το έτος 2000, για να καλύψει τις δεκαετίες του '10 και του '20: *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο δεύτερο: Βαλκανικοί - '22*. Ο λόγος, που έχει πια ξεφύγει από την πατρική εξουσία του ήρωα, του πατριάρχη, δεν ξαναγυρίζει σε αυτόν, είναι τώρα αδέσποτος και, με όλη την πληθώρα των ονομάτων, σχεδόν ανώνυμος. Μιλάει τώρα των στρατιωτών, των αμάχων, των προσφύγων το πλήθος. Ανάμεσά τους είναι οι πατεράδες των πολεμικθρώντων της Ορθοκωστιάς, οι «Αμερικάνοι» του πρώτου Συναξαρισού και τα νεότερα αδέλφια τους, ώς τα «αληρωτάκια του '20, του '21». Από τους Κορδοπάτη-

7. Παντελής Μπουκάλας, «Στοιχεία για τη δεκαετία του '40», επ. *Η Καθημερινή* (24 Μαΐου 1994).

8. Κωστής Παπαγιώργης, «Θανάσης Βαλτινός, Ορθοκωστιά», περ. *Αθηνόραμα* (23 Φεβρουαρίου-1 Μαρτίου 2001).

δες ακούγονται μικρά ονόματα, χωριά, (τέχνες), άκρες ιστοριών..., δύσκολο να ξεχωρίσεις ταυτότητες μέσα στον καταιγισμό των γεγονότων και την οχλοβοή των φωνών. Ο χαρακτηρισμός «μυθιστόρημα» εγκαταλείπεται στο πολυφωνικό αυτό βιβλίο, όπως και στο επόμενο, καθώς οι ίδιοι οι τίτλοι τους (*Συναξάρι...*, *Ημερολόγιο...*) προσδιορίζουν το αφηγηματικό είδος, είτε επειδή, ως πρόταση εσωτερικού ενδιαφέροντος της λογοτεχνίας, δεν χρειάζεται να επαναλαμβάνεται, σαν να αμφιβάλλει για το δίκιο της.

Ο προφορικός χαρακτήρας των αφηγήσεων δεν είναι πάντα προφανής, ίσως ποτέ, και οι ζωντανές διηγήσεις εναλλάσσονται με γραπτά κείμενα απομνημονευματικού χαρακτήρα σε γλώσσα μικτή. Διατηρείται πάντως και εδώ το συγγραφικό μυστικό (προέλευση, αυθεντικότητα ή επινόηση, τρόπος καταγραφής). Ξαναβρίσκουμε επίσης ένα άλλο, μόνιμο πια, χαρακτηριστικό των πολυμερών συνθέσεων του συγγραφέα, την ανισομέρεια των κειμένων. Τα εκατόν δεκαοκτώ μη αριθμημένα κεφάλαια είναι, κατά κανόνα, σύντομες, αυτοτελείς αφηγήσεις, χωρίς αυτό να αποκλείει επικαλύψεις ή διαφοροποιημένες εκδοχές επεισοδίων. Μόνο οκτώ κεφάλαια ξεπερνούν τις πέντε σελίδες – με ανώτατο όριο τις δώδεκα σελίδες και κατώτατο τις έξι λέξεις. Ο συγγραφέας στέκεται ακόμα πιο παράμερα από τον παραλήπτη των διηγήσεων της *Ορθοκωστής*, άρατος μάλλον. Μπορούμε να τον υποθέσουμε μόνο στις επιγραμμaticές εγγραφές, όπως η σειρά από έξι τοπωνύμια της σ. 40, που επαναλαμβάνεται ταυτόσημα στη σ. 224: «*Σαραντάπορο, Μπιζάνι, Κιλκίς, Λαχανάς, Τζουμαγιά, Κρέσνα*». Απέναντι σε αυτούς τους οδο-

πέχτες δόξας της μεγάλης Ιστορίας, μια άλλη επιγραμμaticή εγγραφή μοιάζει με σπονδή στη μνήμη νεκρών, σκεδόν ανώνυμων, χωρίς ιστορία, με τα μικρά τους ονόματα μόνο:

Σκοτώθηκε ο Παρασκευάς, σκοτώθηκε ο Αποστόλης, σκοτώθηκε ο Μαρίνος, τέσσερα πέντε παιδιά δικά μας χάθηκαν εκεί. Στον ποταμό Πουρσάκ.

Όλα κληρωτάκια του '20, του '21. (σ. 174)

... Τέσσερα πέντε, από τα αμέτρητα δηλαδή! Η επανάληψη του τίτλου του παλιού βιβλίου του Βαλτινού έχει αυτή την έννοια. Το συναξάρι των αφανών συνεχίζεται, από την ξενιτιά στη νέκυα: μετανάστευση, εξωτερική και εσωτερική – πόλεμος, εσωτερικός και εξωτερικός-, προσφυγιά, μετακίνηση πληθυσμών: «Στον πρώτο διωγμό μάς πήγαν στην Ανατολή. Στον δεύτερο μάς έστειλαν στη Δύση. Ας είναι καλά, σεργιανίσουμε με το παραπάνω» (σ. 10), λέει μια αφηγήτρια. Το συναξάρι συνεχίστηκε από την *Κάθοδο στην Ορθοκωστή* και πίσω πάλι, στα *Μπαλκάνια*, στην Ουκρανία, στη *Μικρασία*, ασχέτως χρονολογικής σειράς, με συχνές παλινοστήσεις της αφήγησης στα χώματα της *Αρκαδίας*, του *Μωριά*, των νησιών, της *Αττικής*.

Δεν μπορούν να θεωρηθούν «ένθετες» αυτές οι επιτροπές, αφού ένθετες είναι όλες ανεξαιρέτως οι αφηγήσεις, όπως και τα «τεκμήρια» ή τα παραθέματα, σε αυτά τα αρθρωτά έργα: παίζουν όμως ρόλο συνδετικό και ενωποιητικό στη σειρά των συναξαρικών συνθεμάτων του συγγραφέα. Στην *Ορθοκωστή* π.χ. ανάμεσα στις εξιστορήσεις των *δεινών και ελεεινών* του κατοχικού εμφύλιου παρεμβάλλονται αναπαραστές προηγούμενων καιρών,

ειρηνικών, ιστορίες άγριες, σεβαστικές, ενάρετες, μικρό-τητες αλλά και γενναιοψυχία, συνολικά μια ανθρωπότητα συμβιωτική. Τέτοιες παρενθέσεις, που θα μπορούσαν να είχαν αποσπασθεί από το πρώτο *Συναξάρι* ή από την *Ορθοκωστά*, αφθονούν στο νέο *Συναξάρι*. Γενικά είναι έργα και ημέρες από τον γνώριμο κόσμο και το αγροτοαστικό τοπίο του συγγραφέα, επαγγέλματα, δοσοληψίες, περιουσιακά, οικογενειακά συμβάντα και συνοικέσια. Εξέχουσα θέση κατέχουν οι μανούβρες και τα τεχνάσματα για την απαλλαγή από τις στρατιωτικές υποχρεώσεις με δωροδοκία, μέσα στο άθλιο πελατειακό σύστημα της πολιτικής, ενός κόσμου που σέρνεται σε αλλεπάλληλους πολέμους. Απελπισία και αλισβέρσι φέρνουν τον επαρχιώτη στην Αθήνα –ποτέ για καλό– όπου επιστρατεύει σκληρόπετση αντοχή και κατατσπύνη χωρίς αποτελεσμα. Μεταφερόμαστε όμως έτσι μέσα στη δίνη των θλιβερών επεισοδίων του Διχασμού (του '16), που απλώνονται και στην επαρχία και, αργότερα, στη Μικρά Ασία.

Από τα μεταναστευτικά στα πολεμικά θέματα του Βαλτινού, αλλάζει θεαματικά η ανθρόπινη συμπεριφορά, ιδίως στην κακή της κλίση. Ο πολεμάνθρωπος της δεκαετίας 1912-1922 είναι ο *Homo sapiens* με βασικό εργαλείο το όπλο, αλλά κυνηγός και θήραμα ο ίδιος. Με τον εξωτερικό εχθρό τα πράγματα είναι απλά. Τον Τούρκο δεν χρειάζεται να τον βαφτίσεις «Τούρκο» για να τον σκοτώσεις, όπως τον συμπατριώτη σου «Εαμοβούλγαρο» ή «Σλαβοκομμουνιστή» ή την Ελένη «Αμερικάνα». Έχεις επίπλεον την πανεθνική συγκρατάθεση, τις ευλογίες της Εκκλησίας και την ηγεσία της Υπερμάχου Στρατηγού, συν

ηθικές και υλικές αμοιβές της Πολιτείας. Η νομιμοποίηση του φόνου επεκτείνεται σιωπηρώς και επί των αιχμαλώτων. «Πιάσαμε αιχμαλώτους, ως χίλιους εκατό, αλλά δεν ήταν ταχτικός στρατός. Τους καθάρισαμε όλους. Βαρέγανε με τα σκαπανικά οι στρατιώτες» (σ. 280). Έτσι, κιπλά, μεταξύ α' και γ' πληθυντικού. Οι διεθνείς (κακόνες πολέμου) χρησιμοποιούν ελάχιστα για την προστασία των αιχμαλώτων των τακτικών στρατών, αλλά πολύ περισσότερο –διά της εις άτοπον απαγωγής– για τη νομιμοποίησή της κακουργίας εναντίον των (ατάκτων), στους οποίους, βεβαίως, συμπεριλαμβάγονται και οι κοινωνικώς άτακτοι, ο «εσωτερικός εχθρός»). Έτσι, καμιά συνθήκη, κανένας διεθνής οργανισμός δεν απαίτησε από τους κατακτητές να μην εκτελούν παρτιζάνους ή από τα νόμιμα καθεστώτα να μη μακελεύουν τους αιχμαλώτους επαναστάτες.

Μεταξύ των αμάχων, επιλεγμένα θύματα είναι, βέβαια, οι γυναίκες. Οι Ελληναράδες δεν υστέρησαν σε σαδισμό από τους τσέτες. Εμ βιάζουν τριάντα σαράντα Τουρκάλες π.χ., εμ βιάζουν φωτιά να τις κάψουν μετά. «Πήγαν κάτι καθάρματα, έβγαλαν τα μάτια τους με δάυτες, έκαναν ό,τι έκαναν, έβαλαν φωτιά έπειτα, έκλεισαν και τις πόρτες να μη βγούνε» (σ. 195). Σε σχεδόν ταυτόσημη διήγηση του ίδιου επεισοδίου, κάποιος από τους βιαστές λυπήθηκε, τους άνοιξε την πόρτα να μην καούν ζωντανές. Σαν να λέμε, αυτός ο μειοψηφών ήτανε πιο άνθρωπος αλλά εξίσου άντρας.

Ορισμένοι αφηγητές διατυπώνουν ηθική αποδοκιμασία, λένε τους βιαστές (καθάρματα) ή (παλιόσκυλα) (σ. 195, 227), αλλά κανένας δεν κουνάει το δαχτυλάκι του. Ακόμα και όταν καταγγέλλονται φαντάροι για βιασμούς,

οι αξιωματικοί ψευτομαλώνουν, με κρυφό καμάρι, τους λεβέντες τους: «Δεν σας είπα, ρε, να προσέχετε;» (σ. 19). Τι να προσέχουν; Τη διαγωγή τους; Όχι δαί: «Ρε ρουφιάνοι, δεν σας είπα να προσέχετε να μη σας βρίσκουν;» (σ. 23). Και η απολογία ενός άτακτου: «Του λέω, έτυχε» (σ. 19). Ληλασίες, καταστροφές, «ακαμένη γη» περιγράφονται αδιάφορα:

Και όθε πέρναγε ο στρατός κατέστρεφε τον τόπο [μετά τον Σαγγάριο]. Να μην έρθει ο Τούρκος και βρει τίποτα. (σ. 100) Υποχωρούσαμε, δεξιά κι αριστερά καίγαμε τα πάντα. (σ. 233) Φτάσαμε στο Ουσάκ, το Ουσάκ και γότανε. Οι Έλληνες το έκαιγαν. (σ. 244)

Όταν εκφράζεται μεταμέλεια ή τύψη, είναι από τον φόβο θεικής τιμωρίας ή ανταπόδοσης της μοίρας, αλλά μόνο για τους ατομικούς φόνους: «τον έχω στην ψυχή μου [βάρος]» (σ. 232). «Έτσι κρέμεται ακόμα στον λαϊμό μου» (σ. 265). Αντίθετα, για τους ομαδικούς φόνους και τα άλλα εγκλήματα, η συνείδηση βρίσκει τον λογαριασμό της στη συλλογικότητα! Έτσι, ο αφηγητής του μακελέματος χιλίων εκατό ατάκτων, βγάζει ένα ηθικό επιμύθιο, όχι για το αποτρόπαιο αυτό ομαδικό έγκλημα, αλλά για πλημμελήματα και πταίσματα:

Οι στρατιώτες πλιάτσικο, γυναικες. Λογαριάζεις τώρα. Αυτά μας φάγανε. Εγώ φυλάχτηκα. Πολλοί γελήγανε και τις Ελληνίδες. Στη Σμύρνη. Τους λέγανε θά τις πάρουν και τις απαράταγαν. Πόλεμο κάνεις, πας να ελευθερώσεις κόσμο, δεν μπορείς να τα κάνεις αυτά. (σ. 280-281)

Λιγότερο επίμεμπτο ή και καθόλου του 'ρχόταν η κατακρούρηση δεμένων (με τα σκαπανικά). Η ομαδικότητα του εγκλήματος αποτρέπει, φαίνεται, την εξατομίκευση της ευθύνης: είναι κομμάτι δύσκολο να κρέμονται χίλιοι θιατό στον λαϊμό σου...

Οι εμπόλεμοι συναξαριστές δεν αφηγούνται μόνο θάνατο αλλά και επιβίωση εν πολέμω. Αξιοθαύμαστη είναι η προσαρμοστικότητα του πολεμικανθρώπου, η πρακτική ευφύια και η ατσιδασύνη στις δύσκολες συνθήκες της εκστρατείας ή τις τρομερές της αιχμαλωσίας. Ανάμεσα στα πιο αξιοθέατα της (ρουτίνας) είναι το «εμπορικό δαιμόνιο της φυλής», που μεγαλουργεί ακόμα και πίσω από το μέτωπο. Ένας καταφερτζίκος, πρόην λιποτάκτης, στήνει επιχειρήσεις, καντίνα με ψωμί από το Εσκή Σελίρ, μετά ούζο, τσιγάρα, χαρτοπαίγνιο. «Πέρασα σαν πρίγκιπας εκεί πέρα. Με τα δικάνά μου, με τα σκυλιά μου. [...] Τετρακόσιες χιλιάδες, στα μπορντέλα και αλλού» (σ. 127). Χρυσοποίκιλη λούφα, μπερεκέτια, χαλιμά των μπορντέλων, κατορθώματα σεξισμού με τις περίτρομες χανούμισσες και τα χανομάκια, λες και εικονογράφούν τους στίχους του Βάρναλη:

*Μ' αν κωλίσει μια ο τροχός
και στην Πόλη μπούμε,
σκιάβες χανουμόπουλα
πό 'χει να τραβούμε.⁹*

Αυτομάτως αντιπαραβάλλονται αυτά με την πατρογονική

9. Κώστας Βάρναλης, «Ο τρελός», Σκλάβοι πολιορκημένοι, φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Δάλλας, Κέδρος, Αθήνα 1990, σ. 49.

πείνα, την υποχρεωτική αργιότητα, τη μιζέρια των συναλλαγών και του βιοπορισμού στην πατρίδα, που τα επεισόδια τους γεμίζουν κάμποσες από τις καλύτερες σελίδες και σε αυτό το βιβλίο (σ. 50, 72, 112, 156, 177 κ.λπ.). Πίσω από την ελίτ της πολεμικής λυκανθρωπίας είναι βέβαια το κοπάδι, τα πρόβατα επί σφαγήν, που υφίστανται μόνο τα δεινά του πολέμου, και τα απολωλότα που λιποτακτούν, αυτοτραυματίζονται ή μετέρχονται μπερτόλδεια κόλπα, όπως η νυχτερινή ενούρηση, το κινίνο και άλλα δηλητήρια, για να αποφύγουν το μέτωπο, το μικροπλάτισκο...

Από όλα έχει ο πόλεμος και η ειρήνη του Βαλτινού. Ξεχωρίζουν για την πρωτοτυπία και τη γλωσσική διεθνή τους οι ιστορίες στην αιχμαλωσία, στα βάθη της Ανατολίας ή στη Γερμανία (Γκαίρλιτς, Λειψία κ.α.), όπου βγαίνει στο προσκήνιο η επιβιωτική ικανότητα, η διπλωματία και η αξιοσύνη του κορδοπατικού ανθρώπου. Τα μήκη και τα πλάτη, που εναλλάσσονται στον ιδιότυπο ελληνοκοσμοπολιτισμό του, επιβεβαιώνουν την προσαρμοστικότητα του με ό,τι έχει καλό και πονηρό. «Το συσσίτιο δεν μας έφτανε. Και απλώσαμε μέσα στις γυναίκες» (σ. 38), λέει ένας αιχμάλωτος στο Γκαίρλιτς της Γερμανίας. Σαν από άλλους καιρούς, τέλος, έρχεται η διήγηση της μικρής Βουαρής με σκηνές από τη μεγαλοαστική ζωή της οικογένειάς της στην Αθήνα και την απέλασή τους το 1916 (σ. 80-91).

Με το δεύτερο αυτό *Συναξάρι* ολοκληρώνεται η αφηγηματική μέθοδος του Βαλτινού που ονομάζω «συναφήρηση». Μαζί με τον μύθο ως *πράξεως μίμηση* αποστρατεύ-

εται και ο αφηγητής με την αρχική έννοια της ηγεσίας επί του λόγου. Η πολλαπλότητα λέει τώρα κάθε λογής ιστορίες, χωρίς τάξη και «ολοκλήρωση». Γιατί δεν είναι πια ιστορίες», ψέματα, αποκλήματα. Τίποτα το φανταστικό. (Όστε ήρωες πάνω από το μπόι μας ούτε ευσεβής, έγκυρος λόγος κορυφαίου, που αίρει την ύβρι, με τον υπόλοιπο χροβό στον ρόλο ηχούς της τελευταίας λέξης. Μιλάνε/γράφουν οι βουβόι κομπάρσοι της τραγωδίας, της Ιστορίας, της καθημερινότητας και λένε «το δικό τους»). Το κοινό τους χκρακτηριστικό είναι που έρχονται από κάτω, ακόμα και κάτω από το χώμα.

Λόγος σχεδόν αποκλειστικά αναφορικός έχει να κάνει με γεγονότα και πράξεις και, με εξαίρεση το όνειρο, δεν απομακρύνεται από το βίωμα ή το απτό. Το μοντέλο του είναι η προφορική διήγηση στη μορφολογία, τη δομή και το ήθος του: πρακτικός και άμεσος, μικροπερίοδος, μη διακοσμητικός, απλός στη μεταφορά (παρομοίωση) και στη μετωνυμία, με αφηγηματικά άλματα και κενά, με περιληπτικές λέξεις ξεκομμένες, κατακαλίδες: «Φαρμάκια - Τέτοια - Τίποτα - Έτυγχε...»

Σε πέντε αράδες διεκτραγωδείται η εκκένωση της Ανατολικής Θράκης, με την ανταλλαγή των πληθυσμών: «Δεκαπέντε μέρες προθεσμία. Αυτός ο αγωνισμένος κόσμος με τα εικονίσματά του. Σηλυβρία» (σ. 283). Διασημότερη απομονωμένη λέξη η Ιστορία. Όταν τη λένε οι συναξαριστές εννοούν πάντα βάσσανα μεγαλύτερα από τα καθημερινά, έξτρα: «Ένα ποτάμι το πέρασα δυο φορές. Ιστορία» (σ. 282). Όταν όμως λένε «τέχνη», φανερό είναι ότι μιλάνε για την τέχνη του βιοπορισμού, το επάγγελμα. Ο λαϊκός λόγος προϋποθέτει ακροατές ή αναγνώστες οι-

κείους: «Άλλοι παίρνουν συντάξεις, εγώ τίποτα. Δεν είχα κανένα, βρέθηκα στο κενό» (σ. 281). Μετάξυ μας, ποιος αμφιβάλλει ότι το «δεν είχα κανένα» πάει να πει («δεν είχα παράμπα στην Κορώνη»); Αν όμως μεταφράζαμε σε ξένη γλώσσα μη τριτοκοσμική, θα χρειαζόταν να υπομνηματίσουμε πολλές λέξεις σαν ετούτη, ώστε να μην παρανοήσει ο ξένος αναγνώστης παίρνοντας για ορφάνια τον αποκλεισμό του απόμαχου από το πελατειακό κομματάραχικό σύστημα.

Οι αφηγητές του Βαλτινού δεν παρουσιάζονται ως χαρακτères και κατά συνέπεια δεν προβάλλονται οι ιδιαιτερότητες των διαλέκτων και τα ιδιόλεκτα. Η γλωσσική ιδιαιτερότητα είναι κυρίως συντεχνιακή, επαγγελματική, ενώ γενικά επικρατεί το αρκαδικό-πελοποννησιακό ιδίωμα όταν αναπαράγονται λαϊκές αφηγήσεις: *ήμαστον, γάμηνε, τη βάρηνες* (είχες ερωτικές σχέσεις μαζί της). Μόνο κατ' ανάγκην υφίστανται γλωσσική εξέλιξη αυτοί οι αφηγητές. Ο Αντρέας Κορδοπάτης που γίνεται Άντριους Πάτις ξεφουρνίζει κάμπουσα (αϊντονό), (ακοντάκτορες), «σαλούν», αλλά η δομή της λαλιάς του παραμένει ρωμαϊκή: «Του λέω θα σηκωθείς να πιάσεις τον μεχάνακα, μεγαλούτερος του μπόση» (*Πρώτο συναξάρι*, σ. 90). Το επόμενο φροντιστήριο ξένων γλωσσών είναι οι δοσοληψίες με τους γνόπιους στις εκστρατείες, ιδιαίτερα η αιχμαλωσία. Μέσα στο «γιουνάν ασφέρ» (το εκστρατευτικό ελληνικό σώμα στη Μικρά Ασία), τα τούρκικα τα «μολογάνε» φαρσά οι πολυμήχανοί μας: Χοσρκελντίν, γκελ πακαλίμ, έβρετ, εκμέκ. Διότι και στα τούρκικα, όπως στα αμερικάνικα, «τέχνη» και γλωσσομάθεια σώζει: «Σανάντ μπιλέν βάρφιμ.

Ποιοι ξέρουν τέχνη; Σηκώνομαι απάνω. Μπεν μπιλίφιμ, φρέντη μ'. Μπεν μπιλίφιμ. Εφαρμοστής [...]. Έλλα» (σ. 63). Τέτοια...

Ημερολόγιο 1836-2011

Ο συγγραφέας-μαέστρος της προφορικότητας μπήκε στον 21ο αιώνα με ένα διαφορετικό διαβατήριο: την πρωποική γραφή-αφήγηση και μάλλον με δοκιμασκό χαρακτήρα. Αιφνιδιάζοντας άλλη μια φορά, ήδη από τον τίτλο του, το *Ημερολόγιο 1836-2011* (2004), πάει πολύ πίσω από τα πεπατημένα όρια του 20ού αιώνα των (ιδεοκαπιών) του, και πιο μπροστά, προεξοφλώντας άλλη μια δεκαετία. Επεκτείνεται ταυτόχρονα στον χώρο, με την οικουμενική συνείδηση του πνευματικού ανθρώπου, την επικοινωνία και την αισθητική εμπειρία, επίσης όμως προς τα έσω, την ύπαρξη, το πρόσωπο και τα προσωπεία, το χρονομέτρο. Ο συν-γραφέας του *Ημερολογίου* είναι ένας και πολλοί, το θέμα όμως, που φαίνεται διάσπαρτο, είναι ένα: ό,τι συγκερατείται, ό,τι αφήνει ίχνος ως φευγάλο παρόν.

Από το διακείμενο του Βαλτινού διατηρούνται ωστόσο πολλά: η προτίμηση στο «τεκμήριο», στο μοντάζ ετεροκλήτων, στην παραθεματική, ασύνδετη τεχνική. Και οι ιστορικές εμμονές. Αυτά εκφράζονται και στο παράδοξο ενός ημερολογίου 175 ετών, με αντιημερολογιακή τάξη (μη χρονολογική) και με την προβληματική πατρότητα των εγγραφών. Τα πρόσωπα που μιλάνε είναι πολλά, ο συντάκτης ένας. Η τεχνική της μικρής ψηφίδας, επιγραμματικής εγγραφής λίγων λέξεων, που εγκαινιάστηκε

στην *Ορθοκωστά* και συνεχίστηκε στο *Συναξάρι Β'*, εφαρμόζεται ευρύτατα εδώ: «θαμπό φθαρμένο μάλαμα» (σ. 17), «Δεν μάθαιμε να γερνάμε» (σ. 169) κ.ο.κ. στις σελίδες 33, 54, 56, 94 κ.α. Κατά κανόνα, οι ημερολογιακές εγγραφές είναι σύντομες, λίγες ξεπερνάνε τα όρια μιας σελίδας. Καθεμιά χρονολογείται στο τέλος συνήθως, μερικές όμως στην αρχή ή μέσα στο κείμενο, δίνοντας έτσι την εντύπωση διαφορετικών συστημάτων.

Οι εκατόν πενήντα μία εγγραφές μοιράζονται χρονολογικά ανάμεσα στον χρόνο της εμπειρίας του συγγραφέα (οι περισσότερες), στο κοντινό ή μακρινό παρελθόν και στο μέλλον (οι λιγότερες, δεκατέσσερις τον αριθμό) σε σχέση με τη χρονολογία έκδοσης του βιβλίου. Οι παλαιότερες, του 1836, είναι αποσπασμένες από ένα υποθετικό ημερολόγιο του Πούσκιν. Μια εικοσάδα άλλες αντιστοιχούν στις εποχές του πρώτου και ιδίως του δεύτερου *Συναξαριού Αντρέα Κορδοπάτη*, ως τη μικρασιατική καταστροφή, και είναι σαν να αποσπάστηκαν από αυτό, ενώ ελάχιστες ανάγονται στην εμπειρία της *Ορθοκωστιάς* και μία από το διήγημα «Εθισμός στη νικοτίνη».

Ο υποθετικός Μαθουσαλάς (δισαιωνόβιος) που κρατάει το *Ημερολόγιο* είναι ένα πνεύμα άλλοτε νηφάλιο και άλλοτε εκστατικό μπροστά στο μυστήριο του έρωτα και του θανάτου. Παίζει και χάνει, βέβαια, και στα δυο πεδία, όπως και στα δυο χρονικά όρια του *Ημερολογίου*: από τη μοιραία αντίζηλια του Πούσκιν, ανώνυμου, αναγνωριζόμενου από το όνομα του αντίζηλου (Ντ' Αντές) – οι δυο αρχαιότερες εγγραφές (1836) ως τη θλιβερή μεμφμοιρία του γέρου αμαρτωλού (2011). Οι εξομολογήσεις του Πούσκιν

είναι προκλητικά ελαφρές και παιγνιώδεις ως προάπειες, ψηφούν δηλαδή ηρωικά έρωτα και θάνατο. Αντίθετα, ο γέροντας του 2011 αποπνέει εγκατάλειψη, μίζερια και αυτολύπηση. Σε ειρωνεία του ρομαντισμού του ποιητή, μόνη σπίθα επιθυμίας μέσα στην κλάψα του γέροντα είναι να φάει γεμιστά και πίτες, αλλά η τελευταία του λέξη προάδιδει πρέμυλο: αμαρτωλός.

Ο συγγραφέας χρωματίζει λυρικά ή νατουραλιστικά τις λέξεις του αιώνιου παιγνιδιού, όπου εμπλέκεται και αυτός του με αυτοβιογραφικές ενδείξεις.

Το αλλότριο κείμενο, όπως το απόκρυφο ημερολόγιο του Πούσκιν ή τα γράμματα της Paula Becker, γενικά ο λόγος του άλλου –προπαντός της άλλης– τηρούν απαρέγκλιτα, όπως στα προηγούμενα αρθρωτά έργα, το μυστικό της γνησιότητας ή της προέλευσής τους και το ίδιο ισχύει για την προσωπική μερίδα του συγγραφέα. Μας λέει, κατά κάποιον τρόπο, ότι σε αυτά τα θέματα –του αιώνιου παιγνιδιού– κάθε γραφή είναι απόκρυφη και ανώνυμη, ή οικουμενική.

Το ερωτικό στοιχείο, που περιορίζοταν, στα ιστορικά, σε επεισόδια βίας και κτηνωδίας, είτε σε φανταρστική περιαιυτολογία, με τη γυναικεία αντικείμενο, επιστρέφει επίσης στην εφηβική εμπειρία και τη γλώσσα των διηγημάτων. Από το ερωτικό ζύπνημα, επαναλαμβάνεται η αιφνίδια ανάδυσή του μπροστά σε ένα σκηνικό θανάτου (ανάμνηση του 1944), η φευγαλέα εικόνα γυναικείου γυμνού, μια ηδονοβλεπτική ανάμνηση (σ. 96). Κυριαρχούν η ώριμη ερωτική εμπειρία στην κοσμοπολιτική περιπέτειά της: το πολύπαθο και πολύτροπο ερωτικό υποκείμενο στο

κυνήγι μιας χίμαιρας: της πλήρωσης και της διάρκειας. Αφήνονται πίσω η εντοπιότητα και η πρωιμότητα/στέρηση. Τώρα η τάση είναι προς την παρακοσμιότητα της σύγχρονης συνθήκης του έρωτα.

Αξίζει να προσέξει κανείς την ιδιαιτερότητα στην απάντηση της γυναίκας. Αυτή φαίνεται γενναϊόδωρη, κάποτε θυσιαστική, συχνότερα όμως αυτονομημένη ή ανταγωνιστική. Καθώς αυτή η εξέλιξη συνοδεύει υστερότερες εμπειρίες, ενισχύεται η αίσθηση της φθοράς των αισημάτων και το ανεκπλήρωτο. Είναι κάτι που δεν μπορεί να το αντισταθμίσει η εξωθεσμική ερωτική ελευθερία, η σεξουαλική επανάσταση. Διατηρεί όμως αναπεπταμένη την προσωπική υπερφάνεια και την ανατίμηση των αισημάτων. Αυτό που σώζεται είναι πολύτιμο όσο και μάταιο. Από τη μια εμπειρία στην άλλη, σχεδόν από τη μια παρτενέρ στην άλλη, συνδετικό νήμα είναι η έμμονη εικόνα στη μνήμη, η γραφή, η λέξη: «Το ερυθρόχρωμο τρίχωμά της μου θύμιζε πάντα τη μικρή επαίρα του έτους 1949» (σ. 174). Στον πρώιμο, όπως και στον πρωτόγονο ερωτισμό (διηγήματα, δεύτερο *Συναξάρι*, *Ορθοκωστά*) η γυναίκα ήταν το βουβό αντικείμενο του πόθου: απρόσιτη, λεία, αμαρτία, ανταλλακτική αξία, πάνδημη. Στα *Στοιχεία* ο θηλυκός ερωτισμός δυναστεύεται ή εκδικείται. Στο *Ημερολόγιο*, αντίθετα, ο ερωτικός λόγος της γυναίκας ολοκληρώνεται, από τον ψυχισμό (βλ. γράμματα σε πρώην εραστή, σ. 107, 165, 174 κ.α.), ώς τη γλώσσα του γυναικείου αισθησιασμού (σ. 163, 167 κ.α.). Οι πιο επιγραμματικές, άρα εξώγλυφες ημερολογιακές σημειώσεις είναι αποτυπώσεις από μετέωρες κραυγές γυναικείου δοσίματος (σ. 54) ή οργανισμού (σ. 33), όπου με ελάχιστες λέξεις

εκφράζεται η σεξουαλική υποτέλεια του χθες και ένας κπελευθερωμένος, σχεδόν βααχικός οίστρος.

Η μεγάλη Ιστορία, που κατέχει τα δυο προηγούμενα τουλάχιστον βιβλία, αποσπράεται τώρα, για να αφήσει στο προκήνιο το πρόσωπο με την ιδιωτική του ιστορία, με τους δυο πόλους: έρωτα-θάνατο. Υπάρχει μια ιδιαίτερη ερωτολογία εδώ, που τέρπεται χαρτογραφώντας την ερωτογενή ζώνη της γραφής, με όργανα τη λέξη και τη μεταφορά. Αυτή η τελευταία μπορεί να είναι τετριμμένη, όπως το ικανθισμένο εφήβαιο) μιας αναδυομένης, και άλλοτε περιτεχνη: «Οι μεσημβρινοί του κλέους και το Ανάδελτα στον μυχό των μνηρών σου. Η μεταιωμένη αφήεπίσης – η οδύνη της» (σ. 120). Εκτός από το λυρικότατο ερωτικό που αρχίζει με αυτές τις φράσεις, το Ανάδελτα (ανεστραμμένο Δέλτα και παράσταση διανύσματος) εμφανίζεται σε μυγούς άλλων μνηρών, σε δυο διηγήματα. Με χαρακτηριστική εμμονή, το τοπίο παραπέμπει στη διάπλαση του γυναικείου σώματος: «Δυο μικρές δασωμένες χαράδρες σχηματίζουν συγκλίνοντας εκεί ένα γυναικείο υπογάστριο» (σ. 183). Κάπου αλλού μιλάει για «θηλυκή ορεογραφία».

Η οπτική πρόσληψη του γυναικείου γυμνού ήταν, στα διηγήματα, πρώτη αισθησιακή εμπειρία, κατά κανόνα ενοχική ή και αιμομικτική, οπωσδήποτε συνδεδεταν με παράβαση, βία, ιεροσυλία. Από βιβλίο σε βιβλίο περνάει το επεισόδιο με τις αφινδιασμένες χανούμισσες, που σηκώνουν τις φούστες τους για να κρύψουν τα πρόσωπά τους (*Συναξάρι Β*, σ. 21, *Ημερολόγιο*, σ. 172). Με καυχησιόρική μπραβούρα, που καλύπτει το δέος του, ένας έφηβος διηγείται σε συμμαθητές του πώς η «Γαλλίδα» τον συνέ-

λαβε, κατά το μάθημα, να σχεδιάζει «το βέλος και το “Δέλτα θανάτου”»: αλλά, αντί τιμωρίας, τον κρατάει στο διάλειμμα και του δείχνει το δικό της «Δέλτα», «τέλειο, καστανό και σγουρό», διώχοντάς του τις μαύρες ιδέες: «Το δικό μου είναι Δέλτα ζώης»: και του κλείνει ερωτικό ραντεβού, νύχτα χωρίς χωρίς φεγγάρι (σ. 90-91). Μπορεί να αντιπαρέλθει κανείς τη μάλλον τυχαία ακολουθία των αρχικών συμφώνων Β(έλος), Γ(αλλίδα-γυναίκα), «Δ» (αιδοίο), Ζ(ωή), Θ(άνατος), όπου μπορούν να προστεθούν και τα ελλείποντα φωνήεντα Α(παγόρευση-απόλυση), Ε(πιθυμία, έρωτας), Η(βη). Παραπέμπει όμως, και χωρίς αυτιά, ο παραδειγματικός άξονας των λέξεων. Η ερωτολογία του Βαλτινού είναι βασικό υλικό στη σύνθεση ωμού ρεαλισμού, υπαρξιακού βάθους και καιρειακού λυρισμού» (δική του έκφραση). Η γεινίαση του ερωτισμού με την ιδέα του θανάτου είναι επίμονα παρούσα: «Τοπίο αμμοληψίας και τα κόκαλά μου γυμνά και ξασπρισμένα δίπλα στα βούρλα της ήβης της» (σ. 48). Στο *Ημερολόγιο* γράφεται η γενική ανθρωπίνη κατάσταση. Αλλά η ιστορία δεν εννοεί να εγκαταλείψει οριστικά τη σκινηή. Ρίχνει μόνο, ίσως, σκιές κυπαρισσιών πάνω στο τοπίο ή στις αναμνήσεις και στα όνειρα, σε αναδύσεις ακόμα και ονομαστικές, σε πένθιμους συνειρμούς και μεταφορές:

Μέθυσαν τα βοννά από αίμα Ιούνιος 1948

Θα μεθύσουν τα βοννά από το αίμα τους Απρίλιος 1947
Και τα όρη αυτών μεθυσθήσεται
εν τω αίματι αυτών 16 Ιουλίου 1948
 (σ. 26, 100, 176)

Η ανθρωπομορφική μεταφορά παραπέμπει ταυτόχρονα

στην Ιστορία, στη Βίβλο και στη δημόδια παράδοση. Αλλού το συλλογικό ασυνείδητο ακούει στη γλώσσα τους φόβους του, ακόμα και σε μια συνήχηση, σε έναν συνειρμό:

Περάσαμε τα Χάνια της Ταράψας, ύστερα την Κουτουμού.

Δεν αναφέρω τα τοπωνύμια τυχαία ή για λόγους ακριβείας μόνο. Στα χρόνια που ακολουθήσαν τα μέρη εκείνα βάρφτηκαν με αίμα συχνά. Πιστεύω ότι λόγω ονομάτων ήταν προορισμένα γι' αυτό. Η φρικίαση της γλώσσας εμπεριέχει τη φρίκη της Ιστορίας. (σ. 183)

Ένα πλούσιο Ονομαστικόν της ανθρωπογεωγραφίας του Βαλτινού συγκροτούν τα τοπωνύμια και τα ονόματα ανθρώπων. Εκτός από τη διάσταση της εντοπιότητας και της ηθογραφίας, η αισθητική λειτουργία των ονομάτων δεν είναι λιγότερο ενδιαφέρουσα. Σε μια εγγραφή, μέσα στον ζόφο του εμφύλιου, αναλύεται ένα όνομα γυναικίας: Ρωζάνη-Ρέα Αβρολαΐτη. Μια ομάδα τελειοφοίτων προτείνουν στον καθηγητή τους ερμηνευτικές εκδοχές του ονόματος. Σύλληψη ευρηματική, κείμενο απολαυστικό, Ιστορία και στη δημιουργική φαντασία, προπάντων όμως για την πλαστική της δύναμη (σ. 19-21).

Το *Ημερολόγιο* είναι ένα αντηχείο του χρόνου που επαναλαμβάνει την υπαρξιακή ερώτηση χωρίς απάντηση, και χωρίς οίηση. Περιστρέφεται ένα καλειδοσκόπιο εικόνων, αισθήσεων, σκέψεων, όπου συναντιέται το ατομικό με το γενικό, το στιγμιαίο με το διαρκές, η ηδονή και η φρίκη

το «ερὸ σώμα» (σ. 24), «η μοναδική αδιάσειστη βεβαίω-
τητα» που διαθέτουμε και οι ταπεινώσεις του:

Η σπατάλη ιερότητας, που τόσο ανυποψίαστα απειλεί
τον καθημερινό ιδιωτικό χαρακτήρα μας, ορίζεται
ακριβώς από αυτό το στοιχείο. (σ. 180)

Μέσα στις συντεταγμένες αυτές κινείται η προβληματι-
κότητα της δημιουργίας, η λογοτεχνική συνειδηση.

Η γραφή αποσπά, σχεδόν στην τύχη, ό,τι προλάβει
από τόσο σπατάλη.

2007

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΤΖΙΑΣ

Μια σάτιρα της παραλογοτεχνίας

(Σχόλια στη Φανταστική περιπέτεια)

Το έβδομο μυθιστόρημα είναι σάτιρα της παραλογοτε-
χνίας. Έβδομο μέσα στο έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά,
σαν Κυριακή του συγγραφέα, ας πούμε. Μόνο που η Κυ-
ριακή, μέρα ανάπαυσης και αναψυχής, υποδοχής των φί-
λων, αστείσιμων, δεν αποκλείει τα κακά συναπαντήματα,
ούτε κάποια μελαγχολία, καθώς ακούγεται πιο καθαρά το
εκκρεμές.

Το κυριακάτικο έργο του Κοτζιά μετά τον «Τριακο-
νταστή πόλεμο» δεν εγκαταλείπει την ιστορία, την εποχή,
ούτε τον ρεαλισμό, αλλά κάνει πιο προσωπική την «οπτική
γωνία» που αναζητάει ο συγγραφέας, αφού μιλάει ο λογο-
τέχνης – αδιάφορο ποιός λογοτέχνης. Ακριβώς η βεβαιό-
τητα του λογοτέχνη στέκεται, ρωτάει, υποσκάπτεται. Γι'
αυτό, το βιβλίο ζυγιάζεται ως προς το στίγμα του και τον
τόνο του και όταν ακόμα έχει γραφτεί συμβολικά. Γιατί
τόσο πλουσιότερος ο λόγος ενός τσαρλατάνου; «Όσο κι αν
το γλεντάει γράφοντας», λέει ο ίδιος ο συγγραφέας, τον
ανησυχεί ο φόρτος των στοιχείων, το πολύ χρώμα.

Ένα είδος υπερχαρακτηρισμού διανθίζει όλα τα μυθι-
στορήματα του Αλ. Κοτζιά, εκτός ίσως από τον *Ιαγούάρο*,