

Ο ανά χείρας τόμος επιχειρεί να παρουσιάσει με νηφαλιότητα και επιστημονικό πνεύμα την εξέλιξη της βιβλιογραφίας στην Ελλάδα, τις ΗΠΑ, τη Γερμανία, τη Βουλγαρία και τη Γιουγκοσλαβία γύρω από την Κατοχή και τον Εμφύλιο στη χώρα μας. Είναι η πρώτη φορά που επιχειρείται στην Ελλάδα μια τέτοια κριτική σύνθεση. Στόχος των επιμελητών είναι η θεματική παρουσίαση της βιβλιογραφίας που αναφέρεται στη δεκαετία του '40.

Τα τελευταία χρόνια, η δεκαετία του '40 βρέθηκε αίφνης στην επικαιρότητα. Νέες μελέτες και προσεγγίσεις ανανέωσαν την έρευνα. Ενίστα, όμως, ο βίαιος χαρακτήρας του δημόσιου επιστημονικού διαλόγου είχε και αρνητικές παρενέργειες. Οι ερευνητές συχνά κρίνονται με βάση τα υποτιθέμενα κίνητρα και όχι το επίπεδο και τα πορίσματα της έρευνάς τους. Η διάφραση σε στρατόπεδα και «πλευρές» υπέβαλε έναν ιδιότυπο μανιακό λόγο εντός της επιστημονικής κοινότητας. Το αποτέλεσμα ήταν μια «απαρταξιοποίηση» του διαλόγου, την οποία μπορούν να αποσοβήσουν τα αντανάκλαστικά της ιστορικής κοινότητας σε τέτοιου είδους παθογένειες.

Φωτογραφία εξώφυλλου:
ΒΟΥΛΑ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

Εκπομπή του Εμφυλίου σε προσωνυμιά καταλήματα, Ηπειρος 1947-1948.

© Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

ISBN 978-960-05-1400-1



9 17896001514001

Η ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΥΣΗΣ Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '40 ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΣΤΙΑ

βιβλιοπωλείον της ΕΣΤΙΑΣ
ιστορία & πολιτική

Η ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΥΣΗΣ Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '40 ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ - ΝΙΚΟΣ ΜΑΡΑΝΤΖΙΔΗΣ

Γ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ, ΟΝΤ. ΒΑΡΦΑΝ-ΒΑΣΑΡ, Τ. ΒΕΡΒΕΝΙΩΤΗ, ΣΤΡ. Ν. ΔΟΡΔΑΝΑΣ,
Γ. Ο. ΙΑΤΡΙΔΗΣ, ΣΤ. Ν. ΚΑΛΥΒΑΣ, ΚΩΝ. ΚΑΤΣΑΝΟΣ, ΝΤ. ΚΛΟΥΖ,
Ν. ΜΑΡΑΝΤΖΙΔΗΣ, ΙΑΚ. Δ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, Μ. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, Κ. ΤΣΕΚΟΥ,
Τ. ΧΑΤΖΗΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, ΕΥ. ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ



Μαρία Νικολοπούλου

Ο «ΤΡΙΑΚΟΝΤΑΕΤΗΣ ΠΟΛΕΜΟΣ»: Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ
ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΟΝ ΕΜΦΥΛΙΟ ΚΑΙ Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΗΣ
ΜΝΗΜΗΣ ΣΤΟ ΠΕΔΙΟ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ (1946-1974)

Στο συγγραφικό σμειώμά του στην *Αντιποίηση αρχής*, ο Αλέξανδρος Κοτζιάς αναφερόταν στον «δικό μας τριακονταετή πόλεμο», εννοώντας την περίοδο από το 1943 ως την εξέγερση του Πολυτεχνείου και τη μεταπολίτευση. Με τον όρο αυτό, ο Κοτζιάς έκανε φανερό ότι για αυτόν ο Εμφύλιος δεν τελείωσε με τη στρατιωτική ήττα του ΔΣΕ, αλλά συνεχίστηκε σε όλη τη μεταπολεμική περίοδο. Αυτό έχει αναδειχτεί από την ιστορική έρευνα, αλλά στο επίπεδο της πεζογραφίας θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τη μεταπολίτευση ως ένα ορόσημο για τα μυθιστορήματα που αφορούν τη δεκαετία του 1940. Η πολιτική ορατότητα, η αναγνώριση του ΚΚΕ και η σταδιακή επικράτηση του πολιτικού λόγου της Αριστεράς οδήγησαν σε ένα κύμα δημοσιεύσεων λογοτεχνικών κειμένων, απομνημονευμάτων και μαρτυριών που αφορούν τις εμπειρίες της Κατοχής, της Αντίστασης, του Εμφυλίου και των μετεμφυλιακών διώξεων.

Η μελέτη αυτή θα περιοριστεί στα λογοτεχνικά κείμενα που αναφέρονται στον Εμφύλιο Πόλεμο και τα οποία δημοσιεύονται μέχρι τη μεταπολίτευση. Η διερεύνηση των τριών τελευταίων δεκαετιών θα απαιτούσε μια ευρύτερης κλίμακας έρευνα, που θα λάμβανε υπόψη και την πληθώρα των μαρτυριών και απομνημονευμάτων, που, χωρίς να έχουν πάντα λογοτεχνικές φιλοδοξίες, διαμορφώνουν ως ένα βαθμό το πολιτιστικό και ιδεολογικό πεδίο. Η περίοδος που εξετάζεται, λοιπόν, μπορεί να διαιρεθεί τυπικά σε τρία μέρη: α) στην πρώτη μετα-

κατοχική άνηθοη της πεζογραφίας της Αντίστασης, η οποία, σε αρκετές περιπτώσεις, έχει αναφορές σε εμφύλιες συγκρούσεις, αφού γράφεται μετά τα Δεκεμβριανά, τα οποία καθορίζουν την άμεση ή έμμεση ερμηνεία των γεγονότων,¹ β) στη δεκαετία του 1950, όπου εμφανίζονται κάποια κείμενα που προσπαθούν να αξιολογήσουν τα γεγονότα² ή που επικεντρώνονται στην επίδραση του Εμφυλίου στη μετεμφυλιακή περίοδο,³ και γ) στη δεκαετία του 1960, όπου εμφανίζονται κυρίως κείμενα που προσπαθούν να διαμορφώσουν μια ενιαία αφήγηση της περιόδου και να ερμηνεύσουν τα γεγονότα.⁴ Είναι ευνόητο ότι αυτές οι κατηγοριοποιήσεις είναι σχηματικές και υπάρχουν αρκετά κείμενα που λειτουργούν διαφορετικά από τις κυρίαρχες τάσεις της εποχής τους. Τέλος, ως οριακό κείμενο της περιόδου και μεταβατικό προς την πεζογραφία της μεταπολίτευσης θεωρώ το *Κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου (1975), που συνδυάζει μια ανανέωση των τεχνικών μέσων με την υπονόμευση των ιδεολογιών και την ανάδειξη της ηθικής διάστασης του Εμφυλίου.

Τα κείμενα αυτά που γράφονται και εκδίδονται στη μεταπολεμική περίοδο καθορίζονται από το κοινωνικό και πολιτιστικό πεδίο, αλλά και συμμετέχουν ως ένα βαθμό στη διαμόρφωσή του. Αν η σχέση της τέχνης με το ιστορικό γίνεσθαι είναι πάντα ένα ζητούμενο, στην περίοδο αυτή η λογοτεχνία αλλά και η κριτική είναι στενά συνδεδεμένες με τον διχασμό της ελληνικής κοινωνίας. Ελάχιστα από τα παραπάνω κείμενα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως στρατευμένη λογοτε-

¹ Δημήτρης Χατζής, *Η φωτιά Γιάννης Μπερέτης, Οδοπορικό του '43* Μέλιπο Αξιότων, *Εκστρώσι αιώνιας* όλα εκδίδονται το 1946.

² Ρένος, *Παραμύθια* 67, 1950· Μαργαρίτα Λιμπεράκη, *Ο άλλος Αλέξανδρος*, 1950· Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Πολιορκία*, 1953· Ρόδης Ρούφος, *Χρονικό μιας σταυροφορίας*, 1954· Θ.Δ. Φραγκόπουλος, *Τεκαρομαζία*, 1954· Νίκος Κάσδαγλης, *Στα δόντια της μιλότητας*, 1955· Κώστας Κοτζιάς, *Κατηχημένος ουρανό*, 1957.

³ Έλλη Αλεξίου, *Με τη λύρα*, 1959· Ζήσης Σκάφος, *Οι ανοικτοί ουρανοί*, 1959.

⁴ Θανάσης Βαλτινός, *Η κήρυξη των εννιά*, 1963· Μάτσος Αλεξανδρόπουλος, *Νίχτες και ανγές*, 1961-1963· Ευάγγελος Αβέρωφ, *Γη της οδύνης*, 1966· Γιώργος Θεοδοσιάδης, *Ασθενείς και οδοιπόροι*, 1964.

χνία. Παρ' όλα αυτά, τα κείμενα, αναφερόμενα στα γεγονότα που δίχασαν την κοινωνία της εποχής τους, συμμετέχουν στη διαμόρφωση και διαχείριση της μνήμης του Εμφυλίου Πολέμου και αποπερώνονται ερμηνείες που διαμορφώνουν στάσεις και προς την κοινωνική κατάσταση της περιόδου που γράφονται.

Πριν περάσουμε στην εξέταση των ρομών που προτείνονται, είναι, λοιπόν, απαραίτητο να σκιαγραφήσουμε το κοινωνικό και ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργήσαν αυτά τα κείμενα. Η έρευνά μας, επίσης, θα στραφεί και στην πρόσληψη κάποιων από αυτά, ώστε να εξεταστεί κατά πόσο η κριτική της λογοτεχνίας διαμορφωνόταν από ιδεολογικά και εξωλογοτεχνικά κριτήρια, και πώς αυτό αναδεικνύει τις ιδεολογικές τάσεις της εποχής. Ακόμη, η πρόσληψη θα αναδείξει πώς τα κείμενα αυτά συνέβαλαν στη διαμόρφωση του ιδεολογικού και πολιτιστικού πεδίου της εποχής.

Τα κείμενα δεν μπορούν να εξεταστούν ενδελεχώς στο πλαίσιο αυτού του άρθρου. Η διερεύνηση θα ακολουθήσει κάποιους θεματικούς άξονες: ποια γεγονότα επλέγονται να περιγραφούν στα κείμενα, ποια είναι η ερμηνεία των γεγονότων και πώς αυτό παρουσιάζει τις αντιμαχόμενες παρατάξεις, πώς τα κείμενα διαλέγονται με τις έπισημες αφηγήσεις των γεγονότων. Ακόμη, θα εξεταστεί η σχέση τους με άλλα κείμενα, ώστε να αναπτυχθούν οι κατηγοριοποιήσεις που προτείνουμε στην αρχή και να αναδειχτούν οι περιπτώσεις των κειμένων που διαφοροποιούνται.

Ένα μεγάλο ζήτημα που απασχολεί τους ιστορικούς του Εμφυλίου Πολέμου είναι η οριοθέτησή του: αν οι πρώτες συγκρούσεις που άρχισαν το 1943 μεταξύ των αντιστασιακών ρομών αποτελούν την αρχική των εμφύλιων συγκρούσεων και αν ο πόλεμος αυτός ήταν ένα ενιαίο φαινόμενο ή διαδοχικό κύκλο συγκρούσεων. Από την οπτική της πεζογραφίας που εξετάζεται εδώ, οι συγκρούσεις στη διάρκεια της Κατοχής αντιμετωπίζονται από ορισμένους συγγραφείς, ανάλογα με την ιδεολογική τους τοποθέτηση, ως οι πρώτες εκδηλώσεις του φαινομένου, ενώ πολλά κείμενα αναφέρονται αποκλειστικά σε αυτές.

Μετά την Απελευθέρωση και τα Δεκεμβριανά επικρατεί μια εκδοτική άνθηση σε περιοδικά και λογοτεχνικά κείμενα. Πολλά από τα κείμενα αυτά αναφέρονται στις πρόσφατες εμπειρίες του ελληνοϊταλικού πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης.⁵ Στο πλαίσιο αυτό εμφανίζονται το 1946 τρία κείμενα που, ενώ το κυρίως θέμα τους είναι η Αντίσταση, αναφέρονται και στις εμφύλιες συγκρούσεις: *Το οδοπορικό του '43* του Γιάννη Μπεράτη, η *Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή και ο *Εικονιστός αιώνας* της Μέλπωσ Αξιώτη. *Το οδοπορικό του '43* είναι μια μαρτυρία για τις εμπειρίες του συγγραφέα από την ένταξη του στον ΕΔΕΣ το 1943, με φανερά αυτοβιογραφικό χαρακτήρα. Ο Μπεράτης φτάνει στην Ήπειρο λίγο πριν από τη συνθηκολόγηση της Ιταλίας και ζει τις συγκρούσεις του ΕΔΕΣ με τον ΕΛΑΣ και τις μετέπειτα εκκαθαριστικές επιχειρήσεις των Γερμανών. Άρρωστος συλλαμβάνεται από τους Γερμανούς, αλλά καταφέρνει να τους πείσει ότι είναι ένας αμέτοχος έμπορος και επιστρέφει στην Αθήνα.

Ο αφηγητής δεν δίνει κανένα ηρωικό χαρακτήρα στην εμπειρία του από την Αντίσταση, αφού διακρίνει ότι υπάρχουν πολλά ιδιότελη κίνητρα πίσω από την αντιστασιακή δράση και καμία διάθεση ρήξης με τις προπολεμικές νοοτροπίες (σ. 98).⁶ Η κατάσταση αυτή του προκαλεί απογοήτευση, οδηγώντας τον σε μια σαρκαστική στάση προς τη ρητορεία της Αντίστασης και προς τον Ζέρβα προσωπικά. Είναι χαρακτηριστική η περιγραφή της βάρφτισης του παιδιού ενός οπλαρχηγού από τον Ζέρβα (σ. 93-94) ή του στρατηγού πάνω στο άλογο:

Κι αμέσως μετά, σαν δυο στρογγυλά βαρελάκια της μπόρας το 'να πά-

⁵ Ενδεικτικά: Άγγελος Βλάχος, *Το μνήμα της γριάς*, 1945· Ζήσιος Σκάρος, *Οι κλωστές*, 1945· Θέλιος Ποταμιάνος, *Το στρατόπεδο του Χαϊδαρίου*, 1945· ανθολογία *Δεκαπέντε δηγήματα για την Αντίσταση*, 1946· Σωτήρης Παπατζής, *Ματωμένα χρόνια*, 1946· Γιάννης Μπεράτης, *Το πλάτι ποτάμι*, 1946· Στέλιος Ξεφλούδας, *Άνθρωποι του μύθου*, 1946· Λουκία Ακρίτας, *Αρματομάνι*, 1947. Βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Εισαγωγή» στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, επιμ. Γαβριήλ Κορβέλης, Αλέξανδρος Κοτζιάς, Χριστόφορος Μπλιώνης, Κώστας Στεργιόπουλος και Σπύρος Τσακνιάς, τόμ. 1, Σκόλος, Αθήνα 1988.

⁶ Ο παραπομπές στο Γιάννη Μπεράτη, *Οδοπορικό του '43*, Ερμής, Αθήνα 2000.

νω στ' άλλο: ο Στρατηγός καβάλα στ' άλογό του, με τους δυο πιονούς του που ξεχείλιζαν απ' τις δυο μεριές της σέλας και με τα μακρύτατα, παχιά, «αλπισσάδικα» γένη του, που αν φύσαγε χωρίζοντουσαν ισομετρικά στα δυο, ή αν δεν φύσαγε πάλι ερχόντουσαν ποιμαντορικά να ακουμπήσουν πάνω στις δύο υπερκειμένες κοιλιές του. (σ. 86)

Ο αφηγητής δεν προσπαθεί να δώσει κάποια ολοκληρωμένη εικόνα των γεγονότων, αλλά αποπειράται μια ελικρινή απόδοση της προσωπικής του εμπειρίας, αναδεικνύοντας πολλές φορές μέσα στο κείμενο την αποστασιοποίησή του από τον φανατισμό που επικρατούσε.⁷ Όπως και στο *Πλάτι ποτάμι*, προσπαθεί να διαμορφώσει την πεποίθηση του αναγνώστη στην αξιοπιστία της μαρτυρίας του εμπνέοντας πίστη στην ειλικρίνειά του,⁸ τονίζει όμως ότι πρόκειται για μια καθαρά προσωπική αντιληψη των γεγονότων.

Αποτέλεσμα αυτής της λειτουργίας του αφηγητή είναι ότι η στάση του τόσο προς τον ΕΔΕΣ όσο και απέναντι στον ΕΛΑΣ διαμορφώνονται σταδιακά. Στο πρώτο μέρος του αφηγήματος, πριν ο αφηγητής φτάσει στο στρατηγείο του ΕΔΕΣ, παραθέτει αφηγήσεις άλλων σχετικά με βιαιότητες του ΕΛΑΣ απέναντι σε προδότες (σ. 51-53). Σταδιακά όμως αντιλαμβάνεται ότι τα γεγονότα είναι πιο περίπλοκα: η κατηγορία του προδότη είναι κάτι που υποκρύπτει συχνά προσωπικά κίνητρα, αλλά και ότι στις συνθήκες πολέμου η απόδοση δικαιοσύνης δεν είναι εύκολη (σ. 68-72, 105). Ο αφηγητής αφήνει να διαφανεί από νωρίς ο ανταγωνισμός ανάμεσα στις δύο παρατάξεις (σ. 28-31, 88-89), τον οποίο περιγράφει με ελαφρώς ειρωνικό τόνο, σαν κάτι άκαμπο. Στο δεύτερο μέρος του κειμένου, όταν ο αφηγητής εντάσσεται στον ΕΔΕΣ, η απογοήτευσή του αρχικά τον κάνει να αναρωτιέται αν ο ΕΛΑΣ εκπροσωπεί κάποια λιγότερο φθαρμένα ιδανικά. Όταν όμως ξεσπά ο πόλεμος ανάμεσα στις δύο παρατάξεις, ο Μπεράτης αποστασιοποιεί-

⁷ Γιάννης Βασιλακάκος, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος στη μεταπολεμική πεζογραφία (1946-1958)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 107-108.

⁸ Maria Nikolopoulou, «The Discourse of Testimony in Greek Narrative Prose (1924-1994)», ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, King's College, Λονδίνο 2001, σ. 51-53.

ται και από τις δύο, και νιώθει παγιδευμένος στην κατάσταση, βαθύτατα απογοητευμένος από όλη την υπόθεση της Αντίστασης.

Το αίσθημα αυτό μπορεί να αντιπαρατεθεί στη μαρτυρία του Μπεράτη *Το πλατύ ποτάμι*, που κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά και περιγράφει τη διαδικασία ένταξης του επιφυλακτικού διανοούμενου στο κλίμα ενόπτιας και αποφασιστικότητας του ελληνοϊταλικού πολέμου. Ήταν, άλλωστε, αυτή η εμπειρία που του έδωσε το κίνητρο να ενταχθεί στα στρατεύματα του ΕΛΕΣ. Το κείμενο του Μπεράτη είναι το πρώτο από τα κείμενα που μελετώνται εδώ που αναδεικνύει την τυχαότητα της στράτευσης στη μια ή την άλλη ομάδα και την παγίδευση του ατόμου στη σύγκρουση.

Το κείμενο δεν αναφέρεται ευθέως στις μεταπολεμικές συγκρούσεις, ούτε τις συνδέει με τις συγκρούσεις στη διάρκεια της Κατοχής. Είναι όμως βέβαιο ότι η απεικόνιση του Ζέρβα, ο οποίος πολιτευόταν με τη Δεξιά κατά την περίοδο δημοσίευσης του κειμένου, και η απομυθοποίηση του ηρωικού λόγου της αντιστασιακής λογοτεχνίας που καλλιεργούνταν από την Αριστερά την ίδια περίοδο, αποσιωπώντας τη σκοτεινή πλευρά των συγκρούσεων, αποτελούσε μια πολιτική θέση.

Το κείμενο στοίχισε στον Μπεράτη την απόλυση του από το υπουργείο Τύπου.⁹ Οι συγγραφείς της μεταπολεμικής γενιάς στις επόμενες δεκαετίες βρήκαν στο κείμενο αυτό ένα πρότυπο λόγου ενός συγγραφέα της Γενιάς του 1930, ο οποίος σε αντίθεση με τους περισσότερους συνονηλικούς του,¹⁰ μπροστά στις καθοριστικές εμπει-

⁹ Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Γιάννης Μπεράτης. Σχεδιάγραμμα εργοβιογραφίας*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1994, σ. 58.

¹⁰ Πολλοί εκπρόσωποι της Γενιάς του Τριάντα αποπειράθηκαν να αναφερθούν στα γεγονότα της Κατοχής (Ακρίτας, *Αρματοβόνοι* Ηλίας Βενέζης, *Ξεσόδος*, 1950· Γιώργος Θεοτοκάς, *Ιερά Οδός*, 1950), αλλά οι κριτικοί της νεότερης γενιάς τους κατηγόρησαν ότι οι εμπειρίες αυτές δεν διαφοροποίησαν τη γραφή τους και την οπτική τους· βλ. Ρέμος Αποστολίδης, *Κριτική του Μεταπολέμου*, Αθήνα 1962, σ. 153-160. Επίσης, Αλέξανδρος Αργυρίου, Αλέξης Ζήρας, Αλέξανδρος Κοτζιάς, Κώστας Κουλουφάκος, «Οι Α. Αργυρίου, Α. Ζήρας, Α. Κοτζιάς, Κ. Κουλουφάκος συζητούνε για τη στροφή της ελληνικής πεζογραφίας μετά τον πόλεμο», περ. *Διαβάζω*, τχ. 5-6, Νοέμβριος 1976-Φεβρουάριος 1977, σ. [63-83] 66.

ρίες της δεκαετίας του 1940 διαφοροποίησε τη γραφή του, υιοθέτησε τον λόγο της μαρτυρίας και κατέθεσε μια έντιμη αφήγηση που αντιμετώπιζε κατάματα τα προβλήματα της περιόδου.¹¹

Η Μέλιπα Αξιώτη, δημοσιεύοντας τον *Εικοστό αιώνα*, επσφραγίζει τη στροφή στη θεματική και την τεχνική της που είχε φανεί ήδη από διηγήματα που είχε δημοσιεύσει στα *Ελεύθερα Γράμματα*¹² και από το πολιτικό κείμενο *Απάντηση σε 5 ερωτήματα* (1945), που της στοίχισε την απόλυση της από την Αγροτική Τράπεζα.¹³ Η συγγραφέας είχε εμφανιστεί προς το τέλος του Μεσοπολέμου με κείμενα έντονου μοντερνιστικού χαρακτήρα, που επικεντρώνονταν στην απόδοση της υποκειμενικότητας της γυναικείας εμπειρίας.¹⁴ Με την ένταξη της στην Αριστερά¹⁵ και, κυρίως, με την εμπειρία της Αντίστασης, η Αξιώτη προσπάθησε να κάνει τη γραφή της πιο κατανοητή, όπως περιγράφει η ίδια σε αυτοβιογραφικό της κείμενο του 1953.¹⁶

Η πρωίδα του μυθιστορήματος, Πολυξένη, την τελευταία νύχτα πριν την εκτέλεσή της από τους Γερμανούς τον Μάιο του 1944, αναπολεί τη ζωή της και τις ιστορικές εμπειρίες που τη σημάδεψαν από τον Εθνικό Διχασμό ως την Κατοχή και την Αντίσταση. Η πρωίδα εντάσσεται στην Αριστερά μέσα από την ερωτική σχέση της με τον Αι-

¹¹ Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Μεταπολεμικοί πεζογράφοι», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 55, Απρίλιος-Ιούνιος 1988, και στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, ό.π., τόμ. 8, σ. [380-393] 393.

¹² Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του ετεροκαθορισμένου Εμφυλίου Πολέμου (1945-1949)*, τόμ. 4, Καστανιώτης, Αθήνα 2004, σ. 104, 118, 122, 159. Τα περισσότερα από αυτά συγκεντρώθηκαν στη συλλογή *Σύντροφοι Καλημέρα!*, 1953.

¹³ Άννα Ματθαίου και Πόπη Πολέμη, *Διαφορές της Μέλιπας Αξιώτη (1947-1955)*. *Μαρτυρίες και κείμενα από τα Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σ. 22.

¹⁴ *Δύσκολες νύχτες*, 1938· *Σήμπτωση*, 1939· *Θέλετε να χορέψωμε, Μαρία*, 1940.

¹⁵ Η Αξιώτη ήταν μέλος του ΚΚΕ ήδη από το 1936· Ματθαίου-Πολέμη, *Διαφορές της Μέλιπας Αξιώτη*, ό.π., σ. 25.

¹⁶ Ματθαίου-Πολέμη, ό.π., σ. 17-23.

μύλιο. Ένα τελευταίο κεφάλαιο, που τοποθετείται στον χρόνο της συγγραφής, τον Νοέμβριο του 1946, δίνει την προοπτική του παρόντος των εφυύλων συγκρούσεων στην ιστορία της Πολυξένης, εστιάζοντας στον πατέρα της και στον Αιμίλιο, που βρίσκονται φυλακισμένοι στο ίδιο κελί.

Το μυθιστόρημα δεν υιοθετεί τον τρίτοπρόσωπο, παντογνώστη αφηγητή, που προτιμάται από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, λόγω της αίσθησης της αντικειμενικότητας που δημιουργεί, αλλά η αφήγηση εναλλάσσεται ανάμεσα στο πρώτο πρόσωπο της Πολυξένης και στο τρίτο ενός ανώνυμου αφηγητή, που εναλλάσσει προοπτικές χωρίς να είναι παντογνώστης. Η αφήγηση, καθώς καθορίζεται από τη μνήμη της, δεν πλάθει κάποιο συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο κινείται η πρωίδα, αλλά τα πρόσωπα περνούν και εναλλάσσονται με τις ιστορίες τους και τη δική τους οπτική, χωρίς να ανάγονται σε αντιπροσωπευτικούς κοινωνικούς τύπους.¹⁷

Η δομική θετική μαθητείας της πρωίδας στην ιδεολογία της Αριστεράς και η μύηση ταυτόχρονα στον έρωτα και στην ιδεολογία είναι μια συννηθισμένη τεχνική του ιδεολογικού μυθιστορήματος.¹⁸ Έχει επσημανθεί όμως ότι στον *Εικοστό αιώνα* η μαθητεία στον έρωτα και η επίδρασή του στην πρωίδα δεν είναι ένα σχηματικό μέσο για την υιοθέτηση της αριστερής ιδεολογίας, αλλά διερευνάται μέσα από την υποκειμενική εμπειρία της πρωίδας.¹⁹

Στο μυθιστόρημα δεν γίνεται καμία αναφορά σε εφυύλιες συγκρούσεις στη διάρκεια της Κατοχής, υιοθετώντας την αφήγηση της Αριστεράς που παρουσίαζε την Αντίσταση ως μια υπόθεση όλου του έθνους. Μόνο μετά την εκτέλεσή της από τους Γερμανούς λέει ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής: «Την Πολυξένη εκκώτωσαν κάποιοι άνθρω-

¹⁷ Για το αίτημα της αντιπροσωπευτικότητας των χαρακτήρων στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό βλ. Χριστίνα Ντουνιά, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 403-412.

¹⁸ Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton University Press, Πρίνστον 1993, σ. 67, 102-103, 110-111.

¹⁹ Μαρίν Μικέ, *Μέλιπο Αξιώτη. Κριτικές περιπλανήσεις*, Κέδρος, Αθήνα 1996, σ. 29-30.

ποι ξένοι φερμένοι από τον κρύο βοριά [...]. Όμως νεκρή τη σήκωσαν δικόι της, ντόποιο ασπάλακες» (σ. 136).²⁰ Έτσι, οι μόνοι αντίθετοι στην Αντίσταση εμφανίζονται οι συνεργάτες των Γερμανών.

Το τελευταίο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, όμως, που διαδραματίζεται το 1946 σε ένα κελί φυλακής, όπου βρίσκονται ο πατέρας και ο αγαπημένος της Πολυξένης, δίνει φωνή στους φυλακισμένους και τις ιστορίες τους, παρουσιάζοντας τα Δεκεμβριανά και τις διώξεις των αριστερών, υιοθετώντας τον λόγο της θυματοποίησης. Η μόνη αφήγηση που είναι λεπτομερής είναι του πατέρα της Πολυξένης, ο οποίος παρακολουθούσε αμέτοχος τη στράτευση της κόρης του στην Αριστερά, αλλά πολέμησε στα Δεκεμβριανά, προσπαθώντας να δικαιωθεί ο θάνατός της. Τα Δεκεμβριανά παρουσιάζονται ως πόλεμος με τους Άγγλους και τους Έλληνες κωροφύλακες. Οι υπόλοιποι αφηγητές μένουν ανώνυμοι, χαρακτηρίζονται μόνο με μια ιδιότητα και από την προσωπική τους ιστορία, που δίνεται αφαιρετικά, χωρίς να ανάγονται σε κοινωνικούς τύπους (π.χ. ο παπουτσιός, ο γερο-βουσός από τα Δολιανά, ο Σίμος ο λουστρόμος). Οι μεταδεκεμβριανές διώξεις παρουσιάζονται αόριστα να γίνονται από τους Άγγλους, προφανώς δείχνοντας ότι οι κυβερνήσεις είναι υποχείριά τους και αποσιωπώντας τον εμφύλιο χαρακτήρα της σύγκρουσης.

Οι αφηγήσεις παρουσιάζουν τη μεταπολεμική περιπέτεια της Αριστεράς ως μια συνέχεια των αγώνων του Ελληνισμού, από τους Βαλκανικούς και τη Μικρασιατική Καταστροφή μέχρι τη δικτατορία του Μεταξά, την Αντίσταση και τα Δεκεμβριανά. Η συνέχεια αυτή κορυφώνεται στο τέλος του μυθιστορήματος, όπου ο Αιμίλιος διαβάζει στους συγκρατούμενούς του αποσπάσματα από τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, συνδέοντας τον αγώνα της Αριστεράς με τον κατεξοχόν εθνικό αγώνα και τον παραγκωνισμό των αγωνιστών από τους Βαυαρούς. Έτσι, η Αριστερά και ο λαός ταυτίζεται με το έθνος και τα αιτήματά της με τα εθνικά δίκαια. Είναι μια στρατηγική που είχε δια-

²⁰ Οι παραπομπές στο Μέλιπο Αξιώτη, Άπαντα Δ': *Εικοστός αιώνας. Μυθιστόρημα*, φιλολογική επιμ. Μάρω Δούκα και Βασίλης Λαμπρόπουλος, Κέδρος, Αθήνα 1982.

μορφωθεί ήδη από το 1936 με τη δημιουργία του Λαϊκού Μετώπου και συνεχίστηκε και στις επόμενες δεκαετίες.

Δεν υπάρχει αιτιόδοξος τόνος στο τέλος του μυθιστορήματος, που να συνάδει με το αίτημα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Η αφήγηση περνά στη μακρά διάρκεια της ιστορίας και την Ακρόπολη ως μάρτυρά της με την κατακλείδα: «Η ζωή δε χαλιέται με τη φωτιά όπως ο άνθρωπος. Είναι αιώνια. Μάλιστα. Αντίο σας» (σ. 170). Αυτές οι φράσεις μπορούν να διαβαστούν ως μια ένδειξη αποφασιστικότητας, ανάλογη με αυτή που εκφράζουν οι φυλακισμένοι, με επίγνωση όμως του κόστους, που ίσως δεν είναι τόσο σημαντικό στη μακρά διάρκεια.

Η φριστερή κριτική²¹ προσμετρά στα θετικά την προφορικότητα του ύφους του κειμένου, στοιχείο που σχετίζεται με το αίτημα του λαϊκού ύφους που είχε προβληθεί από την Αριστερά από τα μέσα της δεκαετίας του 1930,²² και την ικανότητα πιστής αναπαράστασης των γεγονότων, αλλά επισήμανε ως αδυναμία τη χαλαρή πλοκή. Η άποψη αυτή πιθανόν συνδέεται με τον ρόλο της μνήμης στην αφήγηση, που έτσι υπονομεύει το πρότυπο της αντικειμενικότητας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.²³ Η υπόλοιπη κριτική μοιάζει να αγνοεί το βιβλίο, αρνητική μπροστά στη μεταβολή, όσον αφορά τόσο τη γραφή όσο και την ιδεολογία που αυτό αντιπροσωπεύει. Έναν απόηχο αυτής της απόρριψής μας δίνει το μεταγενέστερο κείμενο της Αξιώτη *Μια καταγραφή στην περιοχή της λογοτεχνίας* (1955), όταν αυτή πια βρισκείται ως πολιτική πρόσφυγας στην Πολωνία:

Όταν δημοσιεύτηκαν τα πρώτα μου βιβλία της απελευθέρωσης του 1945, όλες οι αποχρώσεις των αστών λογοτεχνών ξέρω πως είπαν: «Χρήμας! Η Μέλιπο Αξιώτη χάθηκε!». Αυτή η θλίψη τους μου έδωσε να καταλάβω καλύτερα ότι βρισκόμουν σε καλό δρόμο.²⁴

²¹ Αντώνης Κόμης, «Μέλιπος Αξιώτη: Εικοστός Αιώνας (Μυθιστορήματα), Εκδ. Εταιρεία Έκδοσης, 1946», περ. *Ελευθέρα Γράμματα*, τχ. 59, 15.1.1947, σ. 30.

²² Χριστίνα Ντουνιά, ό.π., σ. 416-420, 449-454.

²³ Μαίρη Μικέ, *Μέλιπο Αξιώτη*, ό.π., σ. 27.

²⁴ Μέλιπο Αξιώτη, *Μια καταγραφή στην περιοχή της λογοτεχνίας*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 152.

Ενώ η Αξιώτη βρισκόταν ήδη στη Γαλλία, το μυθιστορήμα μεταφράστηκε άμεσα στα γαλλικά, γερμανικά, βουλγαρικά, ιταλικά (1949), πολωνικά και ρωσικά (1950), χωρίς την πρωτοβουλία του κομματικού μηχανισμού του ΚΚΕ,²⁵ και έγινε δεκτό με θετικότερες κριτικές, καθιστώντας την συγγραφέα αντιπρόσωπο της μαχόμενης Ελεύθερης Ελλάδας.²⁶ Προφανώς, ο συνδυασμός της ιδεολογικής θέσης με την απόδοση της ατομικής εμπειρίας καθόρισε την ευνοϊκή πρόκληση από τη γαλλική διανόηση, αλλά αυτό δεν διήρκεσε για πολύ. Τον Σεπτέμβριο του 1950 η Αξιώτη απελαύνεται από τη Γαλλία στην Ανατολική Γερμανία μαζί με άλλους αλλοδαπούς κομμουνιστές. Εκεί τη γραπτή της υπάγνεται στον έλεγχο του κομματικού μηχανισμού του ΚΚΕ. Ο *Εικοστός αιώνας* δεν προτάθηκε για κυκλοφορία στις σοσιαλιστικές χώρες από τον κομματικό μηχανισμό, καθώς δεν ανταποκρίνονταν στις προδιαγραφές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, και πιθανότατα επισκιάστηκε από τη *Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή.

Ο Δημήτρης Χατζής ανήκει σε νεότερη γενιά από τον Μπεράτη και την Αξιώτη, και εμφανίζεται ως πεζογράφος με το μυθιστορήμα *Φωτιά*, αν και από τη δεκαετία του 1930 δημοσιεύονται ποιήματά του και δημοσιογραφεί στην εφημερίδα *Ήπειρος*, ιδιοκτησία της οικογένειάς του.²⁷ Το μυθιστορήμα από πολλές απόψεις αποτελεί την επιτομή του αντιστασιακού μυθιστορήματος. Περιγράφει την ένταξη στην Αντίσταση και στην ιδεολογία της Αριστεράς μιας ολοκληρης οικογένειας γεωργών από τη Φθιώτιδα, τους οποίους η καταπίεση των Γερμανών αναγκάζει να εγκαταλείψουν τις παραδοσιακές πατριарχικές αντιλήψεις. Σταδιακά το μυθιστορήμα εστιάζει στην κόρη της οικογένειας

²⁵ Άννα Ματθαίου και Πόπη Πολέμη, *Η εκδοτική περιπέτεια των ελληνικών κομμουνιστών. Από το βουνό στην υπερροία 1947-1968*, Βιβλιόραμα-ΑΣΚΙ, Αθήνα 2003. Στα βιβλία που εκδίδονται με πρωτοβουλία του κομματικού μηχανισμού το 1949 και 1950 δεν περιλαμβάνεται ο *Εικοστός αιώνας*.

²⁶ Μαίρη Μικέ, ό.π., σ. 171. Ματθαίου-Πολέμη, *Διαδρομές της Μέλιπος Αξιώτη*, ό.π., σ. 33-45.

²⁷ Για περισσότερα εργοβιογραφικά βλ. Νίκος Γουλιανδρός, *491 δελτία (1930-1975) για τον Δημήτρη Χατζή*, Μαύρη Λίστα, Αθήνα 2001.

νειας, την Αυγερινή, που στο πλαίσιο της Αντίστασης εγκαταλείπει τον παραδοσιακό γυναικείο ρόλο, μαθαίνει «να σκέφτεται μόνη της», γνωρίζει τον έρωτα στο πρόσωπο του καθοδηγητή της, Γρηγόρη, και εντάσσεται στο ΚΚΕ. Το τελευταίο μέρος του μυθιστορημάτων αναφέρεται στα Δεκεμβριανά, τα οποία ζει η Αυγερινή, αφού με την Απελευθέρωση εγκαθίσταται στην Αθήνα. Εκεί σκοτώνεται ο Γρηγόρης, και η Αυγερινή ακολουθεί την υποχώρηση του ΕΛΑΣ, ζει την παράδοση των όπλων και τις διώξεις των αριστερών. Το μυθιστόρημα κλείνει με την Αυγερινή και τον αδερφό της να συνειδητοποιούν ότι τους μένουν λίγες επιλογές («για ντουφέκι ή για αλέτρι»), αλλά από αυτή την τραγική κατάληξη του ονείρου της Αντίστασης μένει η συνειδητοποίηση:

Τα χαμένα και τα κερδισμένα. Κατρακυλήματα και ανεβάσματα. Η μνήμη, που απέμεινε σα μια πληγή από τους τόσους χαμούς. Γ' όνειρο της χαράς πνιγμένο στο αίμα. Ο μεγάλος στρατός που δε νικάθηκε. Οι δρόμοι οι κατάκλειστοι γύρω τους όλοι – κι ο ένας ο δύσκολος δρόμος αυτός μοναχά ανοιχτός – όλα περνάνε για μια στιγμή από το μάλο της και ζηγιάζονται το 'να με τ' άλλο και σφικτοδέονται και κατασταλάζουν – μια στάλα από φως:

– Έμαθα πια να σκέφτομαι μοναχή μου. (σ. 168)²⁸

Είναι ενδιαφέρον να δούμε πώς το κείμενο όχι μόνο περιγράφει τα πρόσφατα γεγονότα των Δεκεμβριανών, αλλά αποπειράται να συμμετάσχει στη διαμόρφωση και του παρόντος. Καταρχάς στο κείμενο δεν υπάρχει οποιαδήποτε αναφορά σε συγκρούσεις αντιστασιακών οργανώσεων στη διάρκεια της Κατοχής. Από αυτή την άποψη, νομίζω ότι δεν είναι τυχαία η επιλογή της Φθιώτιδας από τον συγγραφέα, όπου δεν υπήρξαν τέτοιες συγκρούσεις. Υπάρχουν μόνο αναφορές στις δολοφονίες κάποιων προδοτών (σ. 65, 98-99, 110), καθώς και σε σαμποτάζ Αμερικανών (σ. 92), τα οποία δυσχεραίνουν το αντιστασιακό έργο του ΕΑΜ. Η παρουσία των Αμερικανών φαίνεται παράδοξη και είναι ιστορικά ακριβής, αλλά σχετίζεται πιθανότατα με τον ρόλο των Άγγλων στα Δε-

κεμβριανά. Παρουσιάζοντας τους Αμερικανούς να κάνουν σαμποτάζ, το κείμενο υποβαθμίζει τον ρόλο των Άγγλων ως συμμάχων.

Το ξέσπασμα των Δεκεμβριανών φαίνεται αναπάντεχο στην Αυγερινή, ενώ ο Γρηγόρης φαίνεται να είναι πιο προϊδεασμένος, αφού δείχνει σταδιακά ανήσυχος κατά τους μήνες μετά την Απελευθέρωση. Όπως και στον *Επιστολό αιώνα*, ως αντίπαλοι στα Δεκεμβριανά παρουσιάζονται οι Άγγλοι, ενώ δεν γίνεται καμία αναφορά στους Έλληνες αντιπάλους. Έτσι, το πρώτο πληθυντικό που κυριαρχεί στο τελευταίο μέρος του μυθιστορημάτων ταυτίζεται με τον λαό, και ο λαός σιωπηλά ταυτίζεται με το ΕΑΜ. Η αναφορά στο μίσος των αγωνιστών στο σημείο αυτό είναι το μόνο που αφήνει να διαφανεί ο εμφύλιος χαρακτήρας της σύγκρουσης, αλλά δεν ξεκαθαρίζεται αν το μίσος στρέφεται προς τους Άγγλους ή προς τους Έλληνες. Το κείμενο τονίζει τον ρόλο της επέμβασης του ξένου παράγοντα στα Δεκεμβριανά, ο οποίος παρπούσε τη λαϊκή θέληση. Αυτή η ερμηνεία των γεγονότων αποπειράται να αντικρούσει την αντίπαλη ερμηνεία ότι το ΕΑΜ σχεδίαζε από νωρίς την κατάληψη της εξουσίας, εξοντώνοντας τους αντιπάλους του.

Μόνο στην περίοδο μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας, εμφανίζεται η αντίπαλη παράταξη, ανώνυμα, με τριτοπρόσωπα ρήματα, στον ρόλο του θύτη, ενώ οι αριστεροί μπαίνουν στον ρόλο του θύματος (σ. 165-166). Την αντίπαλη παράταξη προσωποποιεί μόνο ο Ζιώγας, γαμπρός της Αυγερινής και συνεργάτης των Γερμανών, που γίνεται πρόεδρος του χωριού και καταδιώκει την οικογένειά της. Στη βία το κείμενο αντιπαραθέτει την ήρεμη αποφασιστικότητα της Αυγερινής και της οικογένειάς της.

Έτσι, το μυθιστόρημα διαμορφώνει μια ενιαία αφήγηση για τα γεγονότα της Αντίστασης και των πρώτων εμφύλιων συγκρούσεων, που διεκδικεί την ηθική ανωτερότητα του ΕΑΜ, υποθετώντας τον λόγο της θυματοποίησης. Η αφήγηση αυτή, αναμενόμενη κατά την περίοδο λευκής τρομοκρατίας, αποτέλεσε σε μεγάλο βαθμό το πρότυπο της μεγάλης αφήγησης της Αριστεράς για τη δεκαετία του 1940 για τις επόμενες δεκαετίες. Δεν ισχυρίζομαι, βέβαια, ότι ο Χατζής διαμόρφωσε αυτή την αφήγηση μόνος του, αλλά η *Φωτιά* είναι το πρώτο λογοτεχνικό κείμενο

²⁸ Οι παραπομπές στο Δημήτρη Χατζής, *Φωτιά*, Το Ροδακί, Αθήνα 2000.

που την αναπτύσσει. Ανταποκρίνεται, άλλωστε, στο πολιτικό αίτημα της Αριστεράς για τη διαμόρφωση μιας τέτοιας αφήγησης, που αναδεικνύεται από την προκήρυξη διαγωνισμού για «να γραφεί η ιστορία του αγώνα του 1940-1945», στην κριτική επιτροπή του οποίου ανήκει και ο Χατζής, ανάμεσα σε άλλα επιφανή στελέχη της Αριστεράς.²⁹

Το μυθιστόρημα έχει πολλά χαρακτηριστικά στρατευμένης λογοτεχνίας, με την έννοια ότι αποπερατάει να διαμορφώσει το κοινωνικό γίνεσθαι και να οδηγήσει τον αναγνώστη του στη συνειδητοποίηση, όπως γίνεται και για τους ήρωες. Ένα πρώτο χαρακτηριστικό είναι η δομική θετική μαθητείας των χαρακτήρων στις αντιλήψεις που προωθεί το κείμενο και η δομική σύγκρουση στο δεύτερο μέρος του. Ακόμη, ο αντιπροσωπευτικός χαρακτήρας των προσώπων (σ. 126-127) και ο θετικός χαρακτήρας των ηρώων, που οδηγούνται προς τη συνειδητοποίηση και τη σωστή ιδεολογία, είναι στοιχεία που μπορούν να συσχετιστούν το κείμενο με το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπως είχε διαμορφωθεί στα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας.³⁰ Τέλος, η στράτευση του συγγραφέα στην Αριστερά, η ιδιότητα του μέλους του ΚΚΕ από το 1935³¹ και του αρχισυντάκτη της *Ελευθέρας Ελλάδας* συνγορούν σε αυτή την κατηγοριοποίηση.

Το μυθιστόρημα είναι γραμμένο σε τριτοπρόσωπη αφήγηση, με έναν αφηγητή που εστιάζει εναλλάξ στα βασικά πρόσωπα. Η παραδοσιακή αυτή τεχνική δίνει την αίσθηση της αντικειμενικότητας και γι' αυτό προτιμάται από τη μεσοπολεμική αριστερή κριτική.³² Η αίσθηση της αντικειμενικότητας αντιπαρατίθεται στην ηθελωμένη υποκειμενικότητα του αφηγητή του *Οδοιπορικού του '43*.

Οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος είναι κυρίως αγρότες και μεγάλο μέρος της δράσης διαδραματίζεται σε αγροτικές περιοχές. Το κείμενο υποθετεί σε μεγάλο βαθμό τεχνικές της ηθογραφίας, για να δεί-

²⁹ Νίκος Γουλιανδρός, *ό.π.*, σ. 43-44.

³⁰ Χριστίνα Ντουνιά, *ό.π.*, σ. 342-350.

³¹ Βενετία Αποστολίδου, *Λογοτεχνία και ιστορία στη μεταπολεμική Αριστερά. Η περίπτωση του Δημήτρη Χατζή, 1947-1981*, Πόλις, Αθήνα, σ. 191.

³² Χριστίνα Ντουνιά, *ό.π.*, σ. 408.

ξει τόσο την παλιά νοοτροπία όσο και την εξέλιξη της κοινότητας προς την καινούργια ιδεολογία.³³ Η χρήση των ηθογραφικών τεχνικών μπορεί να συσχετιστεί με το ζιγτούμενο της λαϊκότητας.³⁴ Η παραδοσιακή αυτή τεχνική όμως συνδυάζεται με την ψυχογραφική διερεύνηση των μεταπτώσεων και της εξέλιξης των χαρακτήρων προς την κοινωνική συνειδητοποίηση. Ο παντογνώστης αφηγητής, με ελάχιστες εξαιρέσεις (σ. 66), αποφεύγει τις παρεμβάσεις που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στον διδακτισμό. Έτσι, η γραφή του κειμένου χειρίζεται ένα υλικό που ανταποκρίνεται στα αιτήματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού με τρόπο που να αποφεύγει τις ακρότητες αυτού του είδους γραφής.

Το μυθιστόρημα συμμετείχε ενεργά στο κοινωνικό και ιδεολογικό πεδίο, τόσο κατά την περίοδο της δημοσίευσής του όσο και μεταγενέστερα. Καταρχάς, το μυθιστόρημα αποδίδει τα ιστορικά γεγονότα μέχρι τη στιγμή της δημοσίευσής, παρουσιάζοντας την Αυγερινή να αντιμετωπίζει το δίλημμα της δύσκολης εθνικής ζωής ή της ένοπλης δράσης ενόψει των διώξεων («για ντουφέκι ή για αλέτρι»). Το κείμενο δημοσιεύεται σε μια περίοδο που το ΚΚΕ διατηρεί μια διφορούμενη στάση: δεν εγκαταλείπει την πολιτική δράση, αλλά ταυτόχρονα απέχει από τις εκλογές τον Μάρτιο του 1946 και προτείνει στους οπαδούς του την «αυτοάμυνα» προς τη λευκή τρομοκρατία. Η τελευταία παράγραφος του κειμένου, που παρατίθεται παραπάνω, αναφέρεται διφορούμενα στον μοναδικό δρόμο που είναι ανοικτός, τον δύσκολο δρόμο. Είναι δύσκολο να καταλήξει κανείς αν αυτό είναι μια προτροπή προς την ένοπλη δράση (ή έστω την πιθανότητα της) ή την πολιτική δράση. Η χρονολογία «23-1-1946», που υπήρχε στο τέλος της πρώτης έκδοσης του κειμένου,³⁵ τοποθετεί το κείμενο πριν το

³³ Για μια εκτεταμένη ανάλυση των ηθογραφικών στοιχείων του κειμένου βλ. Γιάννης Βασιλακάκος, *ό.π.*, σ. 47-71.

³⁴ Χριστίνα Ντουνιά, *ό.π.*, σ. 416-420, 449-454.

³⁵ Γιώργος Κ. Μυράνης, «Η αντιπολεμική ελληνική λογοτεχνία και το πλέγμα ιστορίας, αισθητικής και ιδεολογίας στο μυθιστόρημα *Φωτιά του Δημήτρη Χατζή*, Μέρος Β'», περ. *Νέα Εποχή*, τχ. 262-263, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2000, σ. [58-69] 63· Νίκος Γουλιανδρός, *ό.π.*, σ. 46.

ΚΚΕ απορρίπτει την εκλογική διαδικασία και έτσι δεν αποκλείει την περίπτωση της πολιτικής δράσης. Παρ' όλα αυτά μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι η αναφορά στον «μεγάλο στρατό που δε νικήθηκε», κατά την περίοδο της κυκλοφορίας του τουλάχιστον, ο «δύσκολος δρόμος» θα ερμηνευόταν ως η ένοπλη δράση ως έσοχατη λύση. Πρέπει να τονιστεί όμως ότι το διφορούμενο της διατύπωσης αφήνει το τέλος ανοικτό σε ερμηνείες και τοποθετεί το κείμενο στο μεταίχμιο ανάμεσα σε στην καταγραφή και τη λογοτεχνική μετάπλαση, αλλά και ανάμεσα στην πολιτική και την ένοπλη δράση.³⁶

Το κείμενο, πάντως, θεωρήθηκε από την επίσημη Αριστερά ως το κατεξοχήν αντιστασιακό μυθιστόρημα. Βραβεύτηκε με το πρώτο βραβείο στον διαγωνισμό που είχε προκηρύξει η ΚΕ του ΚΚΕ το 1945.³⁷ Στις δεκαετία του 1960, όταν η Αριστερά διεκδικούσε την κοινωνική μνήμη της Εθνικής Αντίστασης, την οποία μονοπωλούσαν ως τότε οι νικητές, το μυθιστόρημα προβλήθηκε θεσμικά: δημοσιεύτηκε σε συνέχειες από την *Αυγή* το 1961, επανεκδόθηκε το 1962 από τις Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις, που ήταν ο επίσημος εκδοτικός οίκος του ΚΚΕ, και προτάθηκε από τον λογοτεχνικό κύκλο της Επιτροπής Διαφώτισης του ΚΚΕ για μετάφραση και έκδοση στις σοσιαλιστικές χώρες.³⁸ Είναι χαρακτηριστική η αποτίμηση του κειμένου σε μια τέτοια εισήγηση προς το ΚΚ Βουλγαρίας: «Ένα από τα πιο καλά μυθιστορήματα της Εθνικής Αντίστασης».³⁹ Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι οι αντίστοιχοι θεσμοί αντιμετώπισαν με επιφύλαξη τη μεταγενέστερη συλλογή διηγημάτων του Χατζή *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, την οποία ο ίδιος ο συγγραφέας θεωρούσε πολύ σημαντικότερη από τη *Φωτιά*.⁴⁰

Μετά το τέλος του Εμφυλίου, την ήττα του ΔΣΕ και την υποχώρηση των

³⁶ Γιώργος Μυράνης, *ό.π.*, σ. 64.

³⁷ Γιώργος Μυράνης, *ό.π.*, σ. 62. Νίκος Γουλανδρός, *ό.π.*, σ. 219, 264.

³⁸ Νίκος Γουλανδρός, *ό.π.*, σ. 216-217, 229, 231, 233, 255, 257, 262, 264, 267. Ματθαίου-Πολέμη, *Η εκδοτική περιπέτεια των Ελλήνων κομμουνιστών*, *ό.π.*, σ. 392, 637.

³⁹ Νίκος Γουλανδρός, *ό.π.*, σ. 264.

⁴⁰ Νίκος Γουλανδρός, *ό.π.*, σ. 126, 215, 338.

μαχητών του στην Αλβανία, καθώς και τις συνεχιζόμενες διώξεις των αριστερών, το κοινωνικό και ιδεολογικό κλίμα δεν ευνοεί προσεγγίσεις των πρόσφατων και πολύ τραυματικών ιστορικών φαινομένων. Οι αναφορές στο ΚΚΕ και την ιδεολογία του ήταν νομοθετικά απαγορευμένες.⁴¹ Υπό τέτοιους περιορισμούς, ένα λογοτεχνικό κείμενο θα ήταν πολύ δύσκολο να πραγματευτεί τον Εμφύλιο Πόλεμο, αν ήθελε να ξεφύγει από τη συμβατική κρατική ρητορεία. Υπάρχουν λίγα κείμενα που αποτελούν μια άρεση ανταπόκριση στα γεγονότα: Η *Παραμύδα 67* του Ρένου [Αποστολίδη] και *Ο άλλος Αλέξανδρος* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, που δημοσιεύονται το 1950. Σε αυτά θα μπορούσε να υπολογίσει κανείς και τους *Αδέλφοφράδες* του Νίκου Καζαντζάκη, που γράφονται το 1949, αλλά δημοσιεύονται μετά τον θάνατό του το 1963.⁴² Αν και αυτά τα κείμενα δεν απέχουν πολύ από όσα εκδίδονται μετά την Απελευθέρωση, διαφοροποιούνται από αυτά τόσο ως προς την αφήγηση που διαμορφώνουν για τα γεγονότα του Εμφυλίου όσο και ως προς τη γραφή.

Ο *άλλος Αλέξανδρος* αναφέρεται αλληγορικά στον Εμφύλιο περιγράφοντας μια πολυμελή οικογένεια. Ο πατέρας, πλούσιος ιδιοκτήτης μεταλλείων, δημιουργεί μια παράλληλη παράνομη οικογένεια με νόθα παιδιά, τα οποία βαφτίζει με τα ίδια ονόματα με τα νόμιμα τέκνα. Τα ετεροθαλή αδέλφια γνωρίζονται σε μεγάλη ηλικία, και η ύπαρξη των συνονόματων αδερφών τους προκαλεί κρίση ταυτότητας και συγκρούσεις. Σταδιακά αναπτύσσονται μεταξύ τους έντονες σχέσεις έλξης ή μίσους, που υπονομεύουν την έννοια της οικογένειας, οδηγώντας τους χαρακτηριστές στην καταστροφή ή τη μοναξιά.

Όλα αυτά συμβαίνουν την περίοδο του Εμφυλίου. Δεν υπάρχουν εκτεταμένες ιστορικές αναφορές, αλλά τα αδέλφια έχουν συμμετά-

⁴¹ Αλέξανδρος Αργυρίου, «Αποδόσεις της ιστορικής εμπειρίας» στο *Ιστορική πραγματικότητα και Νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, Επιστημονικό συμπόσιο (Αθήνα, 7-8.4.1995), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Παιδείας, Αθήνα 1997, σ. [59-79] 65.

⁴² Το μυθιστόρημα του Καζαντζάκη δημοσιεύτηκε μεταθανάτια και χωρίς να έχει ολοκληρωθεί. Από την άποψη αυτή, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι διαμόρφωσε καθοριστικά το πολιτιστικό και ιδεολογικό πεδίο της εποχής του, και γι' αυτό δεν θα εξεταστεί αναλυτικά.

σχει στα γεγονότα της δεκαετίας του 1940. Η εμφύλια διαμάχη εντίνει τις συγκρούσεις μεταξύ τους, καθώς κάποια από τα αδέρφια ανήκουν στις αντιμαχόμενες παρατάξεις. Ο αφηγητής, ο Αλέξανδρος, προσπαθεί να μείνει αμέτοχος στην εμφύλια και την οικογενειακή διαμάχη, αλλά συνειδητοποιεί σταδιακά ότι είναι παγιδευμένος σε αυτήν, και η απραξία του λαμβάνεται ως ενοχή και από τις δύο πλευρές. Το κείμενο επικεντρώνεται στον εμφύλιο που διεξάγεται εντός των οικογενειακών πλαισίων, διερευνώντας μεταφορικά πώς τα προσωπικά συμφέροντα και λάθη εντύνουν συγκρούσεις που παρουσιάζονται ως ιδεολογικές και πώς τα λάθη των προηγούμενων καθορίζουν τη μοίρα της νέας γενιάς και την προοπτική της να αντιμετωπίσει τα ηθικά αδιέξοδα που της παρουσιάζονται.

Είναι ενδιαφέρον ότι ο πόλεμος χαρακτηρίζεται εμφύλιος σε μία εποχή που ο όρος δεν χρησιμοποιούνταν στο δημόσιο πεδίο, καθώς οι νικητές είχαν ταυτιστεί με το έθνος και ονόμαζαν τον πόλεμο «συμμοριτοπόλεμο».⁴³ Κάποια από τα πρόσωπα κάνουν κάποια σχόλια που μπορούν να χαρακτηριστούν πολύ επικριτικά και προς τις δύο παρατάξεις και προς την επέμβαση των ξένων δυνάμεων:

Και πώς η αλλαγή δεν έγινε παρ' όλες τις χειροβομβίδες, ε; Και πώς πριν απ' τον πόλεμο οι σκοποί ήταν ξεκάθαροι, η γραμμή καλοσχεδιασμένη, ήξερες τι σου γίνεται, ποιος είναι εχθρός και ποιος φίλος, ενώ τώρα, ε, μπλεδευτήκαν τα πράγματα. Και πώς τότε σκότωναες γνωρίζοντας το γιατί, μπορούσες να ανίκες στη μια παρατάξη, στη μια παράταξη εναντίον της άλλης, ενώ τώρα παίζουν κι οι δυο το πακνίδι εις βάρος μας, εις βάρος του κόσμου που πιστεύαμε και της αλλαγής, παλεύουν οι ξένες δυνάμεις, ενώ εμείς είμαστε από παντού πολιορκημένοι και ο κλοιός περιφύγει. (σ. 80-81)⁴⁴

⁴³ Constantine Tsoucalas, «The Ideological Impact of the Civil War», στο *Greece in the 1940s. A Nation in Crisis*, επιμ. John O. Iatrides, University Press of New England, Hanover και Λονδίνο 1981, σ. 329-330 (ελλ. έκδ.: *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984).

⁴⁴ Η παραπομπή στο Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Ο άλλος Αλέξανδρος*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.

Στο απόσπασμα αυτό ο Αλέξανδρος απευθύνεται στον αδερφό του Γρηγόρη, που είναι κομμουνιστής, επικρίνοντας τη χρήση βίας με ιδεολογικό άλλοθι. Πέρα όμως από την κριτική προς τις μεθόδους αυτές, ο Αλέξανδρος αναγνωρίζει ότι όλοι τους είναι θύματα κάποιων ευρύτερων δυνάμεων που εκμεταλλεύτηκαν τα ιδανικά τους. Αυτά η αίτηση απογοήτευσης, ιδιαίτερα σχετικά με τη νέα γενιά που θυσιάστηκε, είναι διάχυτη στο κείμενο. Η εστίαση σε μια οικογένεια με έντονες σχέσεις και σχεδόν αιμομικτικές τάσεις, η διαπίστωση ότι η νέα γενιά επιβαρύνεται με τα λάθη των προηγούμενων γενεών, τα οποία κάποτε επαναλαμβάνει, η παγίδευση, τέλος, ανθρώπων καλών προθέσεων από δυνάμεις πέρα από τον έλεγχό τους αναδεικνύουν τα πρόσωπα του μυθιστορήματος σε τραγικούς ήρωες. Το μυθιστόρημα δεν διαμορφώνει μια ευρύτερη αφήγηση για τον Εμφύλιο και αποστασιοποιείται από τις αφηγήσεις των αντιμαχόμενων παρατάξεων. Διερυνά τις δυναμικές που κρύβονται πίσω από τέτοιες συγκρούσεις και σκιαγραφεί τις συνέπειές τους στο ηθικό κυρίως επίπεδο.

Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του Αλέξανδρου δεν είναι ευθύγραμμη, αλλά δομείται συνειρμικά και εστιάζει περισσότερο στις προσωπικές του αναμνήσεις και εντυπώσεις παρά στα γεγονότα. Έτσι, ο αναγνώστης μόνο σταδιακά αντιλαμβάνεται την πολύπλοκη οικγενειακή δομή, ενώ δεν γνωρίζει πάντα ποιο από τα συνονόματα αδέρφια μιλά. Ταυτόχρονα, η αφήγηση εστιάζει και στην προοπτική άλλων χαρακτήρων, αποδίδοντας τη σκέψη τους και τον ενδιάθετο λόγο τους,⁴⁵ πράγμα που από αφηγηματολογική πλευρά είναι κάπως ιδιόρρυθμο, αφού υποτίθεται ότι ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής έχει πρόσβαση μόνο στη δική του συνείδηση.⁴⁶

Οι μοντερνιστικές τεχνικές του μυθιστορήματος, οι ελλειπτικές αναφορές στο ιστορικό πλαίσιο και η αλληγορική λειτουργία της με-

⁴⁵ Π.χ. εστίαση στη συνείδηση της Αγγλαίας, σ. 133, του Γρηγόρη, σ. 154, 159, 163-163, καθώς και σ. 75, όπου ο Αλέξανδρος περιγράφεται από κάποιον ανώνυμο αφηγητή.

⁴⁶ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Πρίνστον 1978, σ. 144.

ταφοράς της οικογενειακής σύγκρουσης διαμορφώνουν ένα κείμενο που συνδυάζει τον πειραματισμό της μορφής με την αναφορά σε ιστορικά γεγονότα. Από την άποψη αυτή, Ο άλλος Αλέξανδρος είναι πρόδρομος κειμένων όπως οι *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Στρατά Τσίρκα ή το *Και ιδού ήπιος κλιωρός* της Τατιάνας Γκρίτσα-Μιλλιέξ, που επιχείρησαν αυτό τον συνδυασμό στη δεκαετία του 1960.⁴⁷ Η πρόσληψη του μυθιστορήματος ήταν θετική από ένα ευρύ φάσμα κριτικών, μεσοπολεμικών και μεταπολεμικών.⁴⁸ Οι περισσότεροι επισήμαναν τον μοντερνιστικό χαρακτήρα της γραφής και το υπαρξιστικό υπόβαθρο του κειμένου, χωρίς να επιμείνουν στην καινοτομία της πραγματείας του θέματος, ίσως ακριβώς λόγω του προδρομικού χαρακτήρα του κειμένου.

Ένα κείμενο που αποτελεί μια άμεση ανταπόκριση στα γεγονότα του Εμφυλίου Πολέμου είναι η *Πυραμίδα 67* του Ρένου [Αποστολίδη]. Ο Ρένος είχε στρατευτεί στον Εθνικό Στρατό το 1947 και ως την απόλυσή του στα τέλη του 1949 πήρε μέρος στις περισσότερες επιχειρήσεις του πολέμου. Ο ίδιος συμμετείχε αποφασισμένος να μην χρησιμοποιήσει το όπλο του και να καταγράψει τις εμπειρίες του. Έτσι, η *Πυραμίδα 67* αποτελεί μια καταγραφική εμπειρική και της επίδρασης που έχουν αυτές στη συνείδηση του αφηγητή. Ειδολογικά, είναι μια μαρτυρία, η οποία με την έντονη υποκειμενικότητά της και τη διαμεσο-λίσθηση της συνείδησης του Ρένου υπονομεύει τις παραδοσιακές εγγυήσεις αντικειμενικότητας των μεσοπολεμικών μαρτυριών. Όπως κάνει σε μικρότερο βαθμό ο Μπεράτης στο *Οδοιπορικό του 1943*, μπροστά σε μια πραγματικότητα διχασμένη και δύο ιδεολογίες που

⁴⁷ Roderick Beaton, *An Introduction to Modern Greek Literature. Second Edition: Revised and Expanded*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1999, σ. 237-238, 239.

⁴⁸ Το μυθιστόρημα έφταναν οι Κλέων Παράσχος στην εφ. *Καθημερινή*, Γιάννης Χατζής στο περ. *Νέα Εστία*, Άρης Δικταίος στο περ. *Ο Αιώνας μας*, Ασπιάκης Πανσέλης στην εφ. *Η Μάχη*, Αλέξανδρος Αργυρίου στην εφ. *Ο Δημοκρατικός*. Βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της. Στα χρόνια της επιπορευτικής δημοκρατίας (1950-56)*, τόμ. 5, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 286, 292.

χρησιμοποιούν ένα λόγο φανατισμένο και υποκριτικό, μόνη εγγύηση είναι η ελεύθερη συνείδηση που μπορεί να αποστασιοποιηθεί και να κρίνει, όσο και αν αυτό της κοστίζει.⁴⁹

Η διαμεσολίσθηση της συνείδησης στην εμπειρία και στην καταγραφή της διαμορφώνει ένα νέο είδος λόγου που υπονομεύει τον ρεαλισμό, ο οποίος βασίζεται φιλοσοφικά στην αίσθηση της σταθερότητας της πραγματικότητας που μπορεί να αναπαρασταθεί με λογικές μεθόδους. Αν στην υπόλοιπη Ευρώπη η ρήξη με τον ρεαλισμό έρχεται μετά τον Πόλεμο και το Ολοκαύτωμα, στην Ελλάδα το σημείο ρήξης βρίσκεται στον Εμφύλιο.⁵⁰ Η ευρηματική διατύπωση του Κώστα Βούλγαρη ότι «ο δεκαπεντασύλλαβος πητάται οριστικά στο Γράμμα»,⁵¹ μπορεί να χρησιμοποιηθεί εν μέρει και για τη ρεαλιστική γραφή, η οποία δεν πητάται αλλά αμφισβητείται. Η διατύπωση του Ρένου στην *Πυραμίδα 67* είναι χαρακτηριστική:

Όσοι μένουν [...] δε θα ξαναγυρίσουν ποτέ στις κλασικές, τις λογικές και τετράγωνα μορφές έκφρασης. [...] Είναι της ειρήνης, της όασις απειλούμενης ζωής οι μορφές σας! (σ. 203) Θα γίνει ακόμα ερμητικότερο το τραγούδι! Κι ακόμα λιτότερη, ελλειπτικότερη, λακωνικότερη η έκφραση – δογματικότερη ακόμα η σκέψη! (Πού καιρός για «αποδείξεις»! Βρείτε σεις τις «αποδείξεις») [...] Δεν είναι η τέχνη μόνο που ξαναβαρβαρώνεται (αλλά και πυκνώνεται!). Είναι μαζί και η γλώσσα! (σ. 204)⁵²

⁴⁹ Για μια πληρέστερη προσέγγιση της *Πυραμίδας 67*, της σχέσης της με την παράδοση της μαρτυρίας και το νέο είδος λόγου που διαμορφώνει βλ. Μαρία Νικολοπούλου, «Pyramid 67. A Liminal Testimony on the Greek Civil War» στο *The Greek Civil War. Essays on a Conflict of Exceptionalism and Silence*, επιμ. Philip Carabott και Thanasis D. Sfikas, Ashgate-Centre for Hellenic Studies, King's College, Άντερσοτ και Λονδίνο, 2004, σ. 209-222.

⁵⁰ Φραγκίσκος Αμπατζιτσόπουλου, *Ο άλλος εν διωγμό. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθολογίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1998, σ. 86-91.

⁵¹ Δημήτρης Δημηρούλης, Μάνος Στεφανίδης, Κώστας Βούλγαρης, «Συζήτηση: η ιδεολογία δημιουργεί ένα λόγο ο οποίος νομιμοποιεί», περ. *Το δέντρο*, τχ. 117-118, Απρίλιος-Ιούνιος 2002, σ. [70-83] 76.

⁵² Οι παραπομπές στο Ρένος [Αποστολίδης], *Πυραμίδα 67*, Αθήνα 1968.

Η ρήξη με το παρελθόν δεν περιορίζεται μόνο στην αντιθεση ανάμεσα στις γενιές, όπως συμβαίνει με τον *Άλλο Αλέξανδρο*, αλλά και με την ευθεία σύγκρουση της γραφής της νέας γενιάς με τα κατεστημένα του λόγου και της γραφής. Για τον αφηγητή της *Παραμίδα 67*, η νέα γενιά που βγαίνει από τον Εμφύλιο έχει συνείδηση όχι μόνο της θυσίας της, αλλά και της δυναμικής της που δεν πρέπει να καμφθεί μπροστά στα ηθικά αδιέξοδα που αντιμετωπίζει.

Το κείμενο προκάλεσε αμηχανία στην κριτική της εποχής, και λόγω της επικριτικής στάσης που τηρούσε και προς τις δύο παρατάξεις και λόγω του έντονα προσωπικού ύφους γραφής που υπονόμει τον ρεαλισμό της παραδοσιακής μαρτυρίας. Σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Αργυρίου,⁵³ ο πρώτος λόγος συντέλεσε ώστε να μην πάρει το κείμενο το βραβείο της Ομάδας των Δώδεκα, για το οποίο είχε προταθεί. Στις επόμενες δεκαετίες το κείμενο αξιολογήθηκε σταδιακά χωρίς να συνδέεται με την πολιτική στάση του συγγραφέα του,⁵⁴ ο οποίος βρέθηκε συχνά σε ρήξη με το πολιτικό και λογοτεχνικό κατεστημένο της μεταπολεμικής περιόδου χωρίς να εντάσσεται σε καμία παρατάξη. Μόνο όμως μετά τη μεταπολίτευση αξιολογήθηκε η σημασία του κειμένου για την εποχή του, τόσο ώστε να χαρακτηριστεί «το πρώτο αυθεντικά μεταπολεμικό βιβλίο».⁵⁵

Τα κοινά χαρακτηριστικά των κειμένων που γράφονται αμέσως

⁵³ Αλέξανδρος Αργυρίου, «Εισαγωγή» στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, ό.π., σ. 123-124, 138.

⁵⁴ Ενδεικτικά, Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Ρένος: *Παραμίδα 67*», εφ. *Νέα Αθήνα*, 20.8.1951, 3.9.1951, 1.10.1951· επίσης, στο Ρένος, *Παραμίδα 67*, ό.π., σ. 320· Παναγιώτης Μουλλάς, *Για τη μεταπολεμική μας πεζογραφία. Κριτικές καταθέσεις*, Σηγημί, Αθήνα 1989, σ. 31, 73.

⁵⁵ Αλέξανδρος Αργυρίου, «Εισαγωγή» στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, ό.π., σ. 141· Σπύρος Τσακνιάς, «Τόποι και τρόποι στην πεζογραφία της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 63, 1991, σ. [24-26] 25· Δημήτρης Τζόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σ. 203-204· Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Εμείς και οι Εξουσίες», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 71, 1994, σ. [1-3] 1· Περισσότερα για την πρόσληψη της *Παραμίδα 67* βλ. Maria Nikolopoulou, «Pyramid 67», ό.π., σ. 219.

μετά τη λήξη του Εμφυλίου. Πολέμου είναι ότι αποστασιοποιούνται από τον λόγο των αντιμαχόμενων παρατάξεων και διερευνούν το ηθικό δίλημμα του ατόμου που διαφωνεί με τον φανατισμό, τη βία και τις μεθόδους των αντιπάλων, και κινδυνεύει να συντριβεί ή συντριβεται από τους μηχανισμούς τους. Το ηθικό αυτό δίλημμα της ατομικής συνείδησης απέναντι στην εξουσία αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά της μεταπολεμικής πεζογραφίας και τίθεται πρώτη φορά από τα κείμενα αυτά, και ειδικά από την *Παραμίδα 67*.⁵⁶ Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι η αμηχανία της κριτικής απέναντι στα κείμενα αυτά. Αυτό προκαλείται τόσο από την άρνηση των κειμένων να συνταχθούν με τον λόγο κάποιας παρατάξης, σε μια περίοδο που η κριτική βασιζόταν σε ιδεολογικά κριτήρια, όσο και από την αμφισβήτηση του ρεαλισμού και των κυρίαρχων κριτηρίων του λογοτεχνικού λόγου, της καλλιπέπειας, την οποία ευθέως αμφισβητεί ο Ρένος στο εισαγωγικό κεφάλαιο της *Παραμίδα 67*:

Τι με εμποδίζει, σε ρωτάω, να χαλώσω με μια κακαίωτη εξιστόρηση την άνεσή σου; Τώρα που γύρισα πίσω, με τις εικόνες των πτωμάτων νοπές, με την απόπνοια της σήψης παρούσα, με τις χιλιάδες τους άταφους νεκρούς – τώρα που στέκω μπρος στο κατώφλι τι με αναγκάζει να διστάσω;... Εδώ που είμαι φτιασμένος, ποια αισθήματα καλαιθηνσίας, ποια αιτήματα καλλολογίας να μου σταθούνε σεβαστά; (σ. 8)

Η μετεμφυλιακή πεζογραφία αναπτύσσεται σε ένα κοινωνικό και πολιτιστικό πεδίο που είναι σφραγισμένο από τον δικασμό του Εμφυλίου. Η Αριστερά είναι εξοβελισμένη από τον δημόσιο χώρο και πολιτικά διαφευγμένη, με την ηγεσία του ΚΚΕ και χιλιάδες πολιτικούς εξοριστους στην υπερορία. Όσοι αριστεροί παραμένουν στην Ελλάδα υφίστανται διώξεις και διακρίσεις. Οι αριστεροί συγγραφείς και διανοούμενοι λειτουργούν κάτω από πολύ δυσμενείς συνθήκες. Οι πολιτικές και κοινωνικές διαρέσεις διαμορφώνουν και το κλίμα στο οποίο λειτουργούν τα λογοτεχνικά κείμενα, καθώς το ιδεολογικό περιεχόμενο

⁵⁶ Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Μεταπολεμικοί πεζογράφοι», ό.π., σ. 389-390.

των έργων και η πολιτική τοποθέτηση του συγγραφέα γίνονται τα πρώτα κριτήρια αποτίμησης των κειμένων.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 γίνονται κάποιες προσπάθειες αποστασιοποίησης από το κλίμα του Εμφυλίου. Η εμφάνιση νέων περιοδικών, όπως η *Επιθεώρηση Τέχνης* το 1955, είναι ενδεικτικά. Το περιοδικό αυτό ανήκει ιδεολογικά στην Αριστερά, χρηματοδοτείται από το ΚΚΕ, αλλά στη συντακτική του επιτροπή περιλαμβάνονται κυρίως νέοι λογοτέχνες και διανοούμενοι, που προσπαθούν να παρέμβουν στο πολιτιστικό πεδίο χωρίς τους δογματισμούς που χαρακτηρίζαν την παλαιότερη γενιά αριστερών διανοουμένων, σε μια περίοδο που ίσχυε ακόμη το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Το περιοδικό αποτελεί μια ένδειξη ότι η Αριστερά αποπειράται να λειτουργήσει στο πολιτιστικό πεδίο, αφού βρίσκεται αποκλεισμένη από το πολιτικό και το κοινωνικό πεδίο.⁵⁷

Στην περίοδο αυτή εμφανίζεται μια σειρά κειμένων που δεν αποτελούν μια άμεση αντίδραση στον Εμφύλιο και στα προβλήματα που θέτει, αλλά αποπειρώνται μια ερμηνεία των γεγονότων, προσπαθώντας να απαντήσουν στο ερώτημα «πώς φτάσαμε ως εδώ». Στο πλαίσιο αυτό, δεν αναφέρονται στον Εμφύλιο αλλά στην περίοδο της Κατοχής, και συγκεκριμένα στις συγκρούσεις μεταξύ αντιποτασιακών οργάνωσεων στην περίοδο 1943-1944. Άλλωστε, μια απόπειρα συνολικής αποτίμησης του Εμφυλίου και των συνεπειών του απαιτούσε μια αποστασιοποίηση που δεν είχε ακόμη συντελεστεί, όπως φανερώνουν και τα ίδια τα κείμενα. Αυτά είναι: η *Πολιορκία* του Αλέξανδρου Κοτζιά (1953), η τριλογία *Χρονικό μιας σταυροφορίας* του Ρόδη Προβεγγίου [Ρούφου] (*Η ρίζα του μύθου* [1954], *Πορεία στο σκοτάδι* [1955], *Η άλλη όψη* [1958]), η *Τεσσαρτάρα* του Θ.Α. Φραγκόπουλου (1954) και *Τα δόντια της μωλόπετρας* του Νίκου Κάσδαγλη (1955). Οι συγγραφείς τους είναι νέοι και πρωτοεμφανιζόμενοι, στην περίπτωση του Κοτζιά

⁵⁷ Για μια αναλυτική προσέγγιση της αριστερής κριτικής και του ρόλου των περιοδικών *Επιθεώρηση Τέχνης* και *Κριτική* στην περίοδο αυτή βλ. Βενετία Αποστολίδου, *Λογοτεχνία και ιστορία στη μεταπολεμική Αριστερά*, ό.π., σ. 122-185.

και του Ρούφου, ή έχουν πολύ πρόσφατα δημοσιεύσει τα πρώτα τους κείμενα, αλλά όχι μυθιστόρημα, στην περίπτωση του Κάσδαγλη και του Φραγκόπουλου.

Τα κείμενα αυτά έχουν όλα τον ειδολογικό υπότιτλο *μυθιστόρημα*, πράγμα που τα διαφοροποιεί από προγενέστερα κείμενα όπως το *Οδοιπορικό του '43* και την *Πυρμίδα 67*, που είχαν τον χαρακτήρα της προσωπικής μαρτυρίας και επεδίωκαν να πείσουν τον αναγνώστη για την αυθεντικότητα της κατάθεσής τους σχετικά με γεγονότα που προκαλούσαν έντονο δικασμό. Ο χαρακτηρισμός «μυθιστόρημα» τονίζει ότι τα κείμενα αυτά είναι μια απόπειρα συνολικότερης απόδοσης των γεγονότων, μια δεκαετία σχεδόν μετά τη *Φωτιά*. Επιπλέον, τα περισσότερα από τα κείμενα αυτά (η *Πολιορκία*, *Τα δόντια της μωλόπετρας* και το *Χρονικό μιας σταυροφορίας*) υιοθετούν την τριτοπρόσωπη αφήγηση, που αποτελεί αφηγηματικά μια ένδειξη αποστασιοποίησης από τα αφηγόμενα. Τα κείμενα αυτά δημοσιεύτηκαν σχεδόν ταυτόχρονα και η σύγχρονή τους κριτική τα αντιμετώπισε ως ομάδα, αν και μεταγενέστερα υπήρξαν διαφοροποιήσεις.

Η *Πολιορκία* του Αλέξανδρου Κοτζιά εγκαινιάζει τη στροφή της πεζογραφίας στη θεματική της εμφύλιας διαμάχης στην περίοδο της Κατοχής, τέσσερα χρόνια μετά τη λήξη του Εμφυλίου. Ηρώας της ο Μηνάς Παπαθανάσης, αξιωματικός της Χωροφυλακής που εντάσσεται στα Τάγματα Ασφαλείας και στο τέλος του 1943 βρίσκεται στο στόχαστρο των αριστερών αντιποτασιακών οργάνωσεων. Με την παράθεση των ανωτέρων του δημιουργεί μια ομάδα παραστρατιωτικών σε μια συνοικία της Αθήνας⁵⁸ για να πολεμήσει τους αριστερούς. Η ομάδα, που αποτελείται από παρακριακά στοιχεία, εγκαθίσταται στο σπίτι του, μετατρέποντας τη γυναίκα του και την ψυχοκόρη τους σε υπηρέτριες. Οι εγκληματικές πράξεις της ομάδας, βιασμοί, βασανιστήρια

⁵⁸ Η συνοικία, που δεν κατονομάζεται, είναι τα Σεπόλια: Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Αθηθωμανές χαλκεύον. Η πομπική ενός πεζογράφου», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 64-65, Ιανουάριος-Μάρτιος 1992, σ. [3-14] 9.

και δολοφονίες, κλιμακώνονται σταδιακά, όπως και οι συγκρούσεις με τους αντιπάλους, που κάποιους μήνες αργότερα φέρνουν τον Παπαθανάση και την ομάδα του να είναι πολιορκημένοι στο σπίτι του, που έχει μετατραπεί σε οχυρό. Η κατάσταση πολιορκίας οδηγεί τον πρωταγωνιστή σε καχυποψία, απόγνωση και μια κλιμάκωση της βίας, με κορύφωση τη δολοφονία της ψυχοκόρης του. Μετά τη δολοφονία της γυναίκας του από τους αντιπάλους, η οποία πορεύεται συνειδητά στον θάνατο σαν μια εξιλέωση για τις πράξεις του άντρα της, ο Παπαθανάσης πεθαίνει σε μια μάχη με τους αριστερούς τις μέρες της Απελευθέρωσης, επιλέγοντας τον θάνατο ως μόνη διέξοδο.

Η αφήγηση του κεμένου είναι τριτοπρόσωπη και ο αφηγητής παραμένει ανώνυμος. Ενώ όμως μοιάζει παντογνώστης, αφού αποδίδει σε ελεύθερο πλάγιο λόγο τις σκέψεις του Παπαθανάση και άλλων χαρακτήρων, ο αφηγητής μοιάζει να ανήκει σε μια σιωπηλή πλειοψηφία που παρακολουθεί τα τεκταινόμενα, υιοθετώντας ένα πρώτο πληθυντικό όταν παρουσιάζει το ευρύτερο πλαίσιο των γεγονότων. Αυτό το «εμείς» δεν περιλαμβάνει τους αριστερούς (σ. 28),⁵⁹ που παρουσιάζονται από τον αφηγητή ως «επαναστάτες» ή «μπολοσεβίκοι», ενώ ο Παπαθανάσης και οι άνδρες του τους αναφέρουν ως «οι άλλοι» ή «οι εχθροί». Αντίστοιχα, ο αφηγητής περιγράφει ψυχρά και ρεαλιστικά τη βία και τη φρίκη των πράξεων της ομάδας του Παπαθανάση, χωρίς ποτέ να εκφράζει αποδοκιμασία.

Τα αφηγηματικά σχόλια αναδεικνύουν την κριτική στάση του αφηγητή προς τις μεθόδους και τον λόγο της Αριστεράς ήδη από την Κατοχή, καταγγέλλοντας τη σταδιακή χρήση βίας από το 1943 και την κλιμάκωση των εκκαθαρίσεων ενόψει της Απελευθέρωσης (σ. 132, 237). Ο αφηγητής δεν αποπειράται να αποδώσει σε κάποια πλευρά την αρχή της βίας, όπως συμβαίνει με τα μυθιστορήματα του Ρούφου και του Φραγκόπουλου. Όπως άλλωστε αναφέρει ο Κοτζιάς στο εισαγωγικό σημειώμά του, «η αναδίφηση των αιτιών, η ανάλυση και η γενικότερη τοποθέτησή τους, καθώς και η ερμηνεία των γεγονότων

ανήκουν στις αρμοδιότητες των πιο τριανών επιστημών του καιρού μας». Τα αφηγηματικά σχόλια αποδίδουν συνοπτικά στην Αριστερά αυτό που εκτεταμένα αναδεικνύεται μέσω των πράξεων των χαρακτήρων, όσον αφορά τα Τάγματα Ασφαλείας: η συνειδητή χρήση βίας εν όνοματι της πατριδας για τη μεταπολεμική επικράτηση. Έτσι, το κεείμενο υπονομεύει τον λόγο της θυματοποίησης που υιοθετούσε η Αριστερά ήδη από το 1946, όπως φαίνεται στη *Φωτιά*.

Το μυθιστόρημα αποδίδει ρεαλιστικά τη δράση της ομάδας και οικιαγραφεί τους μηχανισμούς που κινούνται πίσω από τα Τάγματα Ασφαλείας. Καθώς όμως εξελίσσεται η δράση, το κεείμενο διερευνά την κλιμάκωση της βίας και την απελευθέρωση των βίαιων ενστίκτων που επιτρέπει ο Εμφύλιος Πόλεμος, καθώς, όπως λέει ο Κοτζιάς στο εισαγωγικό σημειώμά του, «η φάση που μας απασχολεί ζετυλίχτηκε όλη μέσα στα σπίτια μας, μέσα στους δρόμους, στα δωμάτια, στα κρεβάτια μας». Οι αντίπαλοι της ομάδας δεν εμφανίζονται παρά μόνο σε σκηνές μάχης. Τα θύματα όμως της ομάδας είναι άμαχος πληθυσμός, συγγενείς των αντιπάλων ή άσχετοι. Έτσι η βία του Παπαθανάση φαντάζει πιο παράλογη και με την κλιμάκωσή της φτάνει σε δαιμονικές διαστάσεις.

Προς το τέλος του μυθιστορήματος, η ρεαλιστική απόδοση της ιστορικής πραγματικότητας παραμερίζεται και σταδιακά το βάρος πέφτει στην ψυχογραφία του ήρωα. Ο Παπαθανάσης παγιδεύεται και αντιδρά με εναλλασσόμενες κρίσεις βίας και παραίτησης μπροστά στην αίσθηση μεταίτιπτας και τη βεβαιότητα του θανάτου. Το κεείμενο, έτσι, αποκτά εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα, ένα χαρακτηριστικό της μεταγενέστερης ειδικά γραφής του Κοτζιά που έχει επισπμανθεί από την κριτική.⁶⁰

Το μυθιστόρημα αναδεικνύει τους μηχανισμούς που βρίσκονται

⁶⁰ Γιώργος Αράνης, «Τρεις θέσεις για το μυθιστορηματικό έργο του Κοτζιά», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 64-65, Ιανουάριος-Μάρτιος 1992, σ. [41-45] 41-42· Αλέξης Ζήρας, «Ρεαλισμός και εξπρεσιονισμός. Η δαιμονική βίωση της ιστορίας στο έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά», στο *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, Κέδρος, Αθήνα 1994, σ. 125-146.

⁵⁹ Οι παραπομπές στο Αλέξανδρο Κοτζιάς, *Πολιορκία*, Κέδρος, Αθήνα 2003.

πίσω από τα Τάγματα Ασφαλείας στο πρόσωπο του κ. Διευθυντή, μυημένων προσώπων που αποβλέπει στην αναστάτωση της Κατοχής για να αναδειχτούν οι ικανότητες του, συνεργαζόμενος αδιάτακτα με τον δυνατό της ημέρας. Έτσι, σκιαγραφώντας τον ευρύτερο συσχετισμό δυνάμεων του πολέμου, το μυθιστόρημα αναδεικνύει το άσκοπο της βίας, που βρίσκεται στο προσκήνιο του μυθιστορήματος, και το ότι όλοι οι χαρακτήρες γίνονται θύματα κάποιων μηχανισμών που δεν ελέγχουν. Αυτό όμως δεν τους απαλλάσσει από το ηθικό βάρος των πράξεών τους και των επιλογών τους.

Ο λόγος του αφηγητή και των προσώπων, όπως και στην *Πυρμαίδα* 67, αποστασιοποιείται από την καλλιέργεια του προπολεμικού μυθιστορήματος. Καθώς ο αφηγητής δεν χαρακτηρίζει τα πρόσωπα, ο λόγος τους, προφορικός ή ενδιάθετος, αναδεικνύει τον κυνισμό, την αναξιοπρέπεια ή την καταγωγή τους από τον υπόκοσμο και τα απαξιώσεις. Γίνεται έτσι ένας από τους κύριους φορείς της βίας στο κείμενο, οδηγώντας στη «λαϊκοβρωμολογία», ευρηματικό χαρακτηρισμό του Καραντώνη για μεταγενέστερο έργο του Κοτζιά.⁶¹ Το χαρακτηριστικό αυτό ενόχλησε έντονα μια κριτική της προηγούμενης γενιάς, που σε μια από τις λίγες κριτικές που γράφτηκαν για την *Πολιορκία* στάθηκε σε αυτό.⁶²

Η τελευταία φράση του κειμένου, αμέσως μετά την περιγραφή του θανάτου του Παπαθανάση, «ο πόλεμος συνεχίστηκε» και ο υπότιτλος του μυθιστορήματος «ο πόλεμος που άρχισε το 1943» αφήνουν να εννοηθεί ότι, παρόλο που το κείμενο τελειώνει, τα φαινόμενα που περιγράφει συνεχίζονται. Έτσι, το κείμενο αποτελεί ένα πολιτικό σχόλιο για το παρόν, εφόσον οι ηθικές επιπτώσεις της εμφύλιας διαμάχης καθορίζουν το μετεμφυλιακό κλίμα. Αν ο άκαμπος χαρακτήρας του Παπαθανάση επιταχύνει τον θάνατό του, άλλοι με περισσότερη δουλοπρέπεια, όπως ο υπαρχηγός της ομάδας, εκμεταλλεύονται τις συν-

⁶¹ Ανδρέας Καραντώνης, *24 σύγχρονοι πεζογράφοι*, Νικόδημος, Αθήνα 1978, σ. 268.

⁶² Άλκις Θρύλος, «Το λογοτεχνικό 1953», περ. *Φιλολογική Προσκορονιά*, τόν. 11, 1954, σ. 313. Βλ. και Παύλος Ζάννας, «Αλέξανδρος Κοτζιάς», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, ό.π., τόν. 4, σ. [142-170] 148.

θήκες και θα αποτελέσουν τα σπρίγματα της μεταπολεμικής κοινωνίας, αν επιζήσουν (σ. 283).

Η στάση του ανώνυμου αφηγητή και η εξάρση των αριστέρων από τη συλλογικότητα που διαμορφώνει το κείμενο καθόρισαν την πρόκλησή του. Για είκοσι περίπου χρόνια, αυτή σφραγίστηκε από μια κριτική του Δημήτρη Ραυτόπουλου, που δημοσιεύεται δύο χρόνια μετά την έκδοση του βιβλίου και τη συνδέει με τα μυθιστορήματα του Ρούφου, του Φραγκόπουλου και του Κάσδαγλη.⁶³ Η καθυστερημένη αντίδραση της Αριστεράς στο μυθιστόρημα και η ένταξή του στη «μιαύρη πολιτική λογοτεχνία», όπως ονομάστηκε αυτή η ομάδα κειμένων από τον Ραυτόπουλο, αναδεικνύει την αμχανία της αριστερής κριτικής απέναντι στην τεχνική του αρνητικού ήρωα και στην αποστασιοποίηση του αφηγητή απέναντι στις πράξεις της ομάδας του Παπαθανάση. Είναι χαρακτηριστικό ότι για να καθορίσει το ιδεολογικό στίγμα του κειμένου, θεωρεί ότι ο κ. Διευθυντής εκφράζει απόψεις του συγγραφέα, παραβλέποντας τις πολλαπλές εναλλαγές προοπτικής της αφήγησης, που διαμορφώνουν την ειρωνεία του κειμένου προς το πρόσωπο αυτό. Η κριτική του Ραυτόπουλου, μέσα στο δικασμένο κλίμα της εποχής, αγνοεί τις τεχνικές του κειμένου και εφαρμόζει για την *Πολιορκία* τα κριτήρια ενός ορθόδοξου ρεαλισμού με ιδεολογικά κίνητρα,⁶⁴ τα οποία παραμερίζει, όταν εξετάζει άλλα κείμενα με πιο καλοπροαίρετη διάθεση.

Με εξάρση μια θετική αποτίμησή του από τον Στεργιόπουλο με την ευκαιρία της δεύτερης έκδοσής του,⁶⁵ η κριτική δεν ασχολήθηκε περαιτέρω με το κείμενο για την επόμενη εικοσαετία. Στην περίοδο της μεταπολίτευσης, μετά τη συμμετοχή του Κοτζιά στα *Δεκαοκτώ Κείμενα*, ο Τίτος Πατρίκιος, μέλος της συντακτικής επιτροπής της

⁶³ Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Αλέξανδρου Κοτζιά, *Πολιορκία*, Μυθιστόρημα, Αθήνα 1955», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 10, Οκτώβριος 1955, σ. 333-335 και στου ίδιου, *Οι ιδέες και τα έργα*, Δίφρος, Αθήνα 1965, σ. 300-304.

⁶⁴ Αλέξανδρος Αργυρίου, «Αποδόσεις της ιστορικής εμπειρίας», ό.π., σ. 67-68, 73.

⁶⁵ Κώστας Στεργιόπουλος, «Αλέξανδρος Κοτζιάς», εφ. *Η Βραδινή*, 14.1.1963.

Επιθεώρησης Τέχνης στις δεκαετίες του 1950 και του 1960, με αφορμή την τρίτη έκδοση του κειμένου έρχεται να αναθεωρήσει την απόρριψη του μυθιστορηματός από την Αριστερά: «Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς, φέρνοντας την είδηση και το μήνυμα της φρίκης, ανέλαβε έναν πολύ μεγαλύτερο κίνδυνο: τον κίνδυνο που είχε πάντα ο αγγελιοφόρος να τον ταυτίσουν με την καταστροφή που αγγέλλει. Και ίσως επί χρόνια τον ταύτισαν».⁶⁶ Ο Πατρικός δεν είχε αντιδράσει δημόσια όταν δημοσιεύτηκε η κριτική του Ραυτόπουλου στην *Επιθεώρηση Τέχνης*. Είκοσι χρόνια αργότερα, τονίζει ότι, παρά τις αντιρρήσεις του για τις ιστορικές αναφορές του αφηγητή, η αξία του μυθιστορήματος έγκειται στην παρουσίαση της λειτουργίας και της επιβίωσης των ιδεολογικοπρακτικών μηχανισμών που διαμορφώνουν τη συμπεριφορά των χαρακτήρων, και τους οποίους συσχετίζει με τη δικτατορία.

Από το σημείο αυτό και μετά, η *Πολιορκία* εκτιμήθηκε πιο ψύχραιμα από την κριτική, ως ένα κείμενο προδρομικό τόσο για το έργο του Κοτζιά όσο και για την εποχή του, όσον αφορά την ανάδειξη του ρόλου της εμφύλιας βίας και τις τεχνικές.⁶⁷ Οι πολλαπλές όψεις του κειμένου αξιολογούνται και αναδεικνύονται, δείχνοντας πόσο το κείμενο αδικήθηκε από τον ιδεολογικό δικασμό της εποχής.

Ένα χρόνο μετά την *Πολιορκία* δημοσιεύεται το πρώτο μέρος της τριλογίας *Χρονικό μιας σταυροφορίας* του Ρόδη Ρούφου, με τον τίτλο *Η ρίζα του μύθου* και με το ψευδώνυμο Ρόδης Προβελέγγιος.⁶⁸ Το μυθιστόρημα αφορά τη δράση των φοιτητικών αντιστασιακών ομάδων στην Αθήνα από το 1942 ως τις αρχές του 1944. Πρωταγωνιστής του είναι ο

⁶⁶ Τίτος Πατρικός, «Το μήνυμα της φρίκης και οι κίνδυνοι του αγγελιοφόρου. Αλέξανδρου Κοτζιά, *Πολιορκία*», περ. *Διαβάζω*, τχ. 7, Μάρτιος-Απρίλιος 1977, και στο *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., σ. [102-106] 105.

⁶⁷ Βλ. ενδεικτικά *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., σ. 31, 39, 67, 89-100, 116-120.

⁶⁸ Κίνητρο για τη χρήση ψευδωνύμου ήταν η απαγόρευση δημοσιεύσεων σε δημοσίους υπαλλήλους χωρίς άδεια της υπηρεσίας τους: Θ.Δ. Φραγκόπουλος, *Κτήρισμα για το Ρόδη*, Αστρολάβος/Ευθύνη, Αθήνα 1990, σ. 19.

Μιχαήλ, που βασιζέται στο ιστορικό πρόσωπο του Κίτσου Μαλτέζου,⁶⁹ ενώ η τρίτο πρόσωπη αφήγηση γίνεται από την προοπτική του Δίωνα, που έχει πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία.

Η πλοκή παρακολουθεί την ένταξη του πρωτοετούς Δίωνα, γόνου αστικής οικογένειας, σε κάποια μη κομμουνιστική αντιστασιακή οργάνωση (που ονομάζεται χριστιανοδημοκρατική)⁷⁰ και τη σχέση του με τον Μιχαήλ, που την εποχή εκείνη ανήκει στο ΕΑΜ. Μετά την απομάκρυνση του Μιχαήλ από το ΕΑΜ και την απογοήτευση του Δίωνα από τη θεωρητικολογία των χριστιανοδημοκρατών, αποτελέσματα και τα δύο της σκλήρυνσης της στάσης των κομμουνιστών και της χρήσης βίας, οι δύο εντάσσονται στον Εθνικό Σύνδεσμο Ανωτάτων Σχολών και σε μια ένοπλη ομάδα (την ΑΡΗ, που ταυτίζεται με τη ΡΑΝ), η οποία χρησιμοποιεί τα όπλα της κυρίως εναντίον των αριστερών και όχι εναντίον των Γερμανών. Στην πορεία αυτή βρίσκονται να συνεργάζονται με ανθρώπους που σχετίζονται με τους Γερμανούς, να χρησιμοποιούν γερμανικές ταυτότητες και τελικά να νοθεύουν τον αντιστασιακό χαρακτήρα του αγώνα τους. Αυτό οδηγεί τον Μιχαήλ σε ακόμη μια απογοήτευση και, ενώ μπαίνει στο στόχαστρο των πρώην συντρόφων του, αυτός αρνείται να προφυλαχτεί και να χρησιμοποιήσει βία. Το μυθιστόρημα ολοκληρώνεται με τη δολοφονία του του Φλεβάρη του 1944.

Η αντιστασιακή δράση των προσώπων συνδέεται με την κοινωνική τους ζωή, τις πνευματικές τους ανησυχίες και τους πρώτους έρωτες. Το κείμενο περιλαμβάνει συζητήσεις για τη μουσική, τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία, καθώς και κοινωνιολογικές αναλύσεις για τη μεταπολεμική κοινωνία, κάποτε εις βάρος της πλοκής. Μία αδυναμία που επιστημαίνεται νωρίς από την κριτική είναι ότι η ιδεολογική τοποθέτηση των προσώπων δεν είναι ξεκάθαρη, αλλά κυρίως προσδιορί-

⁶⁹ Για μια βιογραφία του Κίτσου Μαλτέζου βλ. Πέτρος Στ. Μακρής-Στάκος, *Κίτσος Μαλτέζος. Ο αγαπημένος των θεών*, Οκσεανίδα, Αθήνα 2000.

⁷⁰ Ο Φραγκόπουλος αναφέρει ότι πρόκειται για την Ιερά Ταξιαρχία: Θ.Δ. Φραγκόπουλος, ό.π., σ. 18.

ζεται από τον αντικομμουνισμό, περνώντας από τον αριστοκρατικό ελιτισμό ως τη σοσιαλδημοκρατία.⁷¹ Έτσι, οι νέοι αυτοί αστοί αναδεικνύονται κυρίως σε φορείς της ευρωπαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς, την οποία θέλουν να διαφυλάξουν από τους κομμουνιστές, τους οποίους το κείμενο παρουσιάζει ως ανθρώπους χωρίς αισθητική και πνευματικές ανησυχίες. Ακόμη και αν στις τάξεις των κομμουνιστών εντάσσονται νέοι αστοί, η σύγκρουση με τους κομμουνιστές παίρνει και τον χαρακτήρα ταξικής σύγκρουσης, με διακύβευμα κυρίως τις πολιτιστικές αξίες.

Ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής κάνει από τις πρώτες φράσεις του κειμένου πολύ επιθετικά σχόλια για τους κομμουνιστές και τις πολιτικές τους μεθόδους, κατηγορώντας τους για την κλιμάκωση της βίας και παρουσιάζοντας τον λόγο του ΕΑΜ ως μια προσχεδιασμένη παράδα για την εισαγωγή των μελών του στην κομμουνιστική ιδεολογία.

Ο αφηγητής δεν αποστασιοποιείται από τον ελιτισμό και τη μαχτικότητα του Δίωνα, που θα μπορούσε να αποδοθεί στο νεαρό της ηλικίας του. Αλλωστε, ο επιθετικός τόνος του κειμένου διακρίνεται ήδη από το συγγραφικό σημείωμα της πρώτης έκδοσης, όπου ο συγγραφέας τονίζει ότι το πρόσωπο του Μιχαήλ και η απόδοση της παράταξης «που σκότωσε τον Κίτσο Μαλιέζο» βασίζονται στην πραγματικότητα, ενώ τα υπόλοιπα στοιχεία της πλοκής αποτελούν ανασύνθεση των εμπειριών του. Ενώ, λοιπόν, ο συγγραφέας διεκδικεί την αναφορικότητα του κειμένου (που τονίζεται και με τον όρο *χρονικό* του τίτλου της τριλογίας), δεν διεκδικεί την αντικειμενικότητα και αναγνωρίζει ότι «ο τραυματίας είναι μεροληπτικός και εγωκεντρικός». Όπως και ο Κοτζιάς στο σημείωμά του για την *Πολιορκία*, ο Ρούφος αναγνωρίζει ότι είναι δύσκολη η αποστασιοποίηση από τα γεγονότα. Αντίθετα όμως με την *Πολιορκία*, η *Ριζα του μύθου* είναι το πρώτο

⁷¹ Αριμλιος Χουρμούζιος, «Συμπλήρωσις εντυπώσεων», εφ. *Η Καθημερινή*, 4.11.1954, σ. 1· Γιώργος Θεοδοκόας, «Ρόδη Προβελέγγιου, Χρονικό μιας Σταυροφορίας. I: Η Ριζα του μύθου. Αθήνα 1954», περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρησις*, τόμ. 7, τχ. 7, Χειμώνας 1954-1955, σ. [266-268] 268.

κειμένο από όσα εξετάζουμε, όπου ο συγγραφέας δηλώνει ότι αντιπαράθεται σε κάποια παράταξη, με ομολογημένη την αντικομμουνιστική του θέση.⁷²

Σε αυτή τη μαχητικότητα του Δίωνα και του αφηγητή αντιπαράθεται ο Μιχαήλ, ο οποίος παρά την ένταξή του στην ΑΡΗ, διαφωνεί με τη χρήση βίας όσο είναι δυνατό, καθώς και με την έμμεση συνεργασία με τους Γερμανούς, στην οποία αναγκαστικά οδηγείται η οργάνωση για να αντιμετωπίσει τους κομμουνιστές. Ο Μιχαήλ αντιμετωπίζει τους κινδύνους με μια ανωτερότητα που τον οδηγεί στη θυσία και έτσι αναδεικνύεται στο ιδανικό του Δίωνα και των συντρόφων του, αποτελώντας την ιδανική όψη του αγώνα τους. Όπως από νωρίς επισημαίνεται από την κριτική, μένει στη σφαίρα του μύθου και δεν δικαιώνεται ως μυθιστορηματικό πρόσωπο, γιατί ο αφηγητής δεν αποστασιοποιείται από τον θαυμασμό του Δίωνα απέναντί του και έτσι δεν αποπειράται να τον ψυχολογήσει.⁷³ Το κείμενο αποτελεί ένα μνημόσυνο στον χαμένο σύντροφο μια δεκαετία μετά τον θάνατό του, αλλά και μια απόπειρα απολογισμού των κινήτων αυτής της παράταξης, που αμαυρώθηκε από τη μετέπειτα συνύπαρξη με δυνάμεις της Δεξιάς που χρησιμοποιούσαν κάθε μέσο για την επικράτησή τους. Ο αφηγητής παρουσιάζει τον Δίωνα και τους συντρόφους του ως νέους καλών προθέσεων, που παγιδεύονται στην κλιμάκωση της βίας και αντιμετωπίζουν το ζήτημα του σκοπού και των μέσων του αγώνα ως ένα ηθικό δίλημμα που εντείνεται με την κλιμάκωση αυτή.

Η ενασχόληση με τις φοιτητικές οργανώσεις, οι ιδεολογικές συζητήσεις, η συνύπαρξη έρωτα και πολιτικών αναζητήσεων, ο παραλληλισμός του κομμουνισμού με θρησκεία είναι στοιχεία που συσχετί-

⁷² Αριμλιος Χουρμούζιος, «Χρονικό ταραχής και ιδεών. Ρ. Προβελέγγιου, *Η Ριζα του μύθου*», εφ. *Η Καθημερινή*, 28.10.1954, σ. 1· Βάσος Βαρίκας, «Η στίλη της κριτικής. Βιλία και συγγραφείς», εφ. *Τα Νέα*, 2.3.1955, σ. 2.

⁷³ Γιώργος Θεοδοκόας, ό.π., σ. 267· Βάσος Βαρίκας, ό.π., σ. 2· Απόστολος Σακίνης, *Νέοι πεζογράφοι. Εικοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945-1965*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1965, σ. 163.

ζουν το κείμενο με την *Αργώ* του Θεοτοκά.⁷⁴ Ο ίδιος ο Θεοτοκάς στην κριτική του για τη *Ρίζα του μύθου*, συγκρίνει εμμέσως το μυθιστόρημα με την *Αργώ*, επισημαινώντας την έλλειψη της διερεύνησης της μεταστροφής του Μιχαήλ (που θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τον Δαμιανό Φραντζή της *Αργώ*) ή τη σχηματικότητα των γυναικείων χαρακτήρων. Αντίστοιχα, η γλώσσα και η αφηγηματική τεχνική του κειμένου αποτελεί περισσότερο μια συνέχεια των χαρακτηριστικών της Γενιάς του 1930 παρά μια ρήξη, όπως συμβαίνει με την *Πυραμίδα 67* και την *Πολιορκία*. Αυτό διαμορφώνει την πρόσληψη του κειμένου από τους κριτικούς της γενιάς αυτής, που είναι καταρχάς θετική, παρά τις ελλείψεις που επισημαίνουν.⁷⁵ Βέβαια σε αυτό παίζει ρόλο και η ιδεολογική στάση του κειμένου, την οποία συμμερίζονται οι συγκεκριμένοι κριτικοί. Είναι ενδεικτικό ότι το κείμενο ήταν ανάμεσα στα επικρατέστερα για το Βραβείο των Δώδεκα του 1955,⁷⁶ η κριτική επιτροπή του οποίου αποτελούνταν από εκπροσώπους της γενιάς αυτής.

Η ρίζα του μύθου και η υποψηφιότητά της για το Βραβείο των Δώδεκα προκάλεσε την έντονη αντίδραση της Αριστεράς,⁷⁷ γιατί, πέρα από την επιθετική φρασολογία, ήταν από τα λίγα κείμενα που αμφισβητούσαν ευθέως την αφήγηση που είχε διαμορφώσει η Αριστερά για τα γεγονότα, βασισμένη στον λόγο της θυματοποίησης.⁷⁸ Αντίστοιχα, το κείμενο, προβάλλοντας τη φυσιογνωμία του Μιχαήλ και με την αφιέ-

⁷⁴ Γιάννης Χατζίνης, «Ρόδη Προβελέγγιου, *Η άλλη όψη*», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 66, τχ. 768, 1.7.1959, σ. [895-896] 896· Απόστολος Σαχίνης, *ό.π.*, σ. 161-162· Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Ρόδης Ρούφορος στο *Ημεταπολεμική Πεζογραφία*, *ό.π.*, τόμ. 7, σ. [8-21] 17.
⁷⁵ Γιάννης Χατζίνης, *ό.π.*, σ. 896· Γιώργος Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 268· Άλκης Θράλος, «Ελληνική πνευματική ζωή: Πεζογραφία», περ. *Κανυάρια Εποχή*, Άνοιξη 1959, σ. [189-198] 196· Βάσος Βαρίκας, *ό.π.*, σ. 2.

⁷⁶ «Άριον η απονομή του Βραβείου των 12», εφ. *Τα Νέα*, 2.3.1955, σ. 2.

⁷⁷ Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Δύο μυθιστορήματα με την ίδια θέση: Ρόδη Προβελέγγιου, *Χρονικό μιας σταυροφορίας*. Α' *Η ρίζα του μύθου*, Θ.Δ. Φραγκόπουλου, *Τετραμχία*», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 8, Αύγουστος 1955, σ. 162-166 (και στο Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Οι ιδέες και τα έργα*, *ό.π.*, με τον τίτλο «Η μαύρη πολιτική λογοτεχνία», σ. 289-296)· Κ. Πορφύρας, «Ένα βιβλίο θράσους», εφ. *Η Αυγή*, 19.8.1955.

⁷⁸ Βάσος Βαρίκας, *ό.π.*, σ. 2.

ρωση στον Κίτσο Μάλτζο, διεδικούσε για την εθνικιστική παράταξη τον ρόλο του θύματος, αποδίδοντας στην Αριστερά τον ρόλο του ψυχρού θύτη. Είναι χαρακτηριστικοί οι τίτλοι των σχετικών άρθρων: «Ένα βιβλίο θράσους» και «Μαύρη πολιτική λογοτεχνία», τίτλος μάλιστα που επελέγη δέκα χρόνια αργότερα. Ο ομολογημένος πολεμικός χαρακτήρας της κριτικής του Ραυτόπουλου⁷⁹ αναδεικνύεται από τη χρήση του «αμελικτού κριτηρίου της πραγματικότητας» για τα συγκεκριμένα κείμενα,⁸⁰ πράγμα που αντίκειται στη συννηθισμένη πρακτική του να αξιολογεί τα κείμενα όχι με βάση τη θεματογραφία ή την ιδεολογία αλλά με βάση τη γραφή τους.⁸¹

Στο ίδιο αρνητικό κλίμα κινείται και η συνολική αποτίμηση του Χατζή για τα τέσσερα μυθιστορήματα που εξετάζονται εδώ, η οποία όμως δημοσιοποιήθηκε πολύ αργότερα.⁸² Το άρθρο, που γράφτηκε το 1961, είχε σταλεί για δημοσίευση στον *Νέο Κόσμο*, αλλά δεν δημοσιεύτηκε. Η επιλογή του Χατζή να μην δημοσιεύσει το άρθρο αργότερα, μπορεί να σημαίνει μια διαφοροποίηση της αξιολόγησής του για κάποια κείμενα,⁸³ πράγμα που συνέβη και με άλλους αριστερούς κριτικούς όσον αφορά την *Πολιορκία* και τα *Δόντια της μολότρας*.

Η ρίζα του μύθου και η τριλογία στην οποία εντάσσεται υπήρξε από τα πιο πολυσυζητημένα έργα της εποχής του, και η συζήτηση στράφηκε στην ιδεολογική τοποθέτηση των χαρακτήρων. Είναι ενδεικτικό το πλήθος των κριτικών, πράγμα ασυνήθιστο για πρωτοεμφανιζόμενο συγγραφέα. Οι αριστεροί κριτικοί επισήμαναν την έλλειψη δράσης, τον εσπετισμό των χαρακτήρων και την περιφρόνησή τους προς τις

⁷⁹ Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Οι ιδέες και τα έργα*, *ό.π.*, σ. 9.

⁸⁰ Δημήτρης Ραυτόπουλος, *ό.π.*, σ. 292.

⁸¹ Βλ. ενδεικτικά τις κριτικές για το *Δρόμοι της Αθήνας* της Έφης Πανοσελίνου και το *Επί εσχάτη προδοσία* του Κώστα Κοτζιά: Δημήτρης Ραυτόπουλος, *ό.π.*, σ. 110-116, 196-213.

⁸² Δημήτρης Χατζής, «Ελληνική αστική πεζογραφία της εθνικής Αντίστασης», εφ. *Ριζοσπάστης*, 9.8.1987, και στο *Μικρό νεοελληνικό όργανο*, *Εκλογη κειμένων (1947-1975) του Δημήτρη Χατζή για το νέο ελληνισμό*, επιμ. Νίκος Γουλανδρός, Εξάντας, Αθήνα 1999, σ. 155-163.

⁸³ Βενετία Αποστολίδου, *Λογοτεχνία και ιστορία στη μεταπολεμική Αριστερά*, *ό.π.*, σ. 398-399.

μάζες, την απουσία των σκληρών συνθηκών της Κατοχής από το κείμενο και, κυρίως, την αλληλεξάρτηση της ένοπλης ομάδας τους από συνεργάτες των Γερμανών. Έτσι, παρουσίασαν το κείμενο ως απολογία του δωσιολογισμού. Υπό τις συνθήκες της εποχής,⁸⁴ η αντίδραση της Αριστεράς ήταν απολύτως αναμενόμενη και σηματοδοτούσε την αρχή της διένεξης σχετικά με την κοινωνική μνήμη της Αντίστασης και της δεκαετίας του 1940, και με τον ρόλο που καλούνταν να παίζει η λογοτεχνία σε αυτή.

Το δίλημμα του σκοπού και των μέσων που τελικά τον προδίδουν κυριαρχεί στο επόμενο μυθιστόρημα της τριλογίας, *Πορεία στο σκοτάδι* (1955),⁸⁵ που εκτείνεται από τον θάνατο του Μικαήλ ως την Απελευθέρωση. Το μυθιστόρημα πραγματεύεται τη σύσταση του Ιερού Λόχου από τους φοιτητές, που συνειδητοποιούν το αδιέξοδο της δράσης στην Αθήνα, καθώς οδηγούνται σε εμφύλια σύγκρουση και σε συνεργασία με τους Γερμανούς. Έτσι, εντάσσονται στον ΕΛΕΣ και συνειδητοποιούν αυτό που διατυπώνεται και στο *Οδοιπορικό του '43* του Μπεράτη: τα ιδιότελά κίνητρα που κρύβονται πίσω από την αντιστασιακή δράση (σ. 305-308) και το άσκοπο ίσως της δράσης αυτής, καθώς η τύχη της Ελλάδας κρίνεται από άλλες δυνάμεις (σ. 300). Πολύ γρήγορα ο Δίον και οι σύντροφοί του συνειδητοποιούν ότι τα ιδανικά τους συγκρούονται με αυτά τα δεδομένα και απογοητεύονται. Οι ταλαιπωρίες, η τριβή με τους απλούς ανθρώπους (σ. 323), η εμπειρία του ανθρώπου που παγιδεύεται στην εμφύλια σύγκρουση (σ. 261-268), η απογοήτευση από τους ηγέτες ωριμάζουν τον πρωταγωνιστή και μεταβάλλουν τη στάση του σε σχέση με τη *Ρίζα του μίθου*.⁸⁶ Έτσι,

⁸⁴ Βλ. ενδεικτικά Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Δικαίωμα στην απάντηση: Δεν ήμουν ο Πάπας της αριστεράς κριτικής», περ. *Μανθράγγρας*, τχ. 30, Σεπτέμβριος 2003, σ. [27-35] 28.

⁸⁵ Οι παραπομπές εδώ στο Ρόδης Ρούφος, *Πορεία στο σκοτάδι*, Κέδρος, Αθήνα 2019 (αναθεωρημένη).

⁸⁶ Ο παραλληλισμός με τον Μπεράτη έχει γίνει και από τον Γιάννη Χατζίνη, «Ρόδη Προβελέγγιου, *Πορεία στο σκοτάδι*», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 59, τχ. 687, 15.2.1956, σ. 273-274. Ο Χατζίνης θεωρεί ότι το *Οδοιπορικό* υπερτερεί λόγω της αμεσοτύπας του.

δεν υπάρχει αντικομμουνιστικό περιεχόμενο στην *Πορεία στο σκοτάδι*, αλλά μια συνείδηση ότι και οι δύο παρατάξεις παλεύουν για κάποιο ιδανικό (σ. 324-325, 371-372) και ότι, ίσως αν είχε άλλη καταγωγή και εμπειρίες, μπορεί να συμμαρζίζονταν την κομμουνιστική ιδεολογία (σ. 369-370).⁸⁷ Είναι ενδεικτική η αφιέρωση του κειμένου «στους τιμίους αγωνιστές της Τρομερής Χρονιάς – συντρόφους Ιερολοχίτες ή αντιπάλους».

Η αποστασιοποίηση του κειμένου από τις μαχητικές αντικομμουνιστικές θέσεις, η έμφαση σε ανθρωπιστικές αξίες ανεξάρτητα από την τοποθέτηση των μαχητών, η εγκατάλειψη του εστειτισμού και η βελτίωση της σύνθεσης του μυθιστορήματος σε σχέση με τη *Ρίζα του μίθου*, έδωσαν τη δυνατότητα στην Ομάδα των Δώδεκα να βραβεύσει την *Πορεία στο σκοτάδι* με το πρώτο βραβείο πεζογραφίας για το 1956:

Υφος βαθεία καλλιεργημένο, ομαλή και άνετη εξέλιξη του μύθου, συμμετρική ανάμειξη του ανθρωπίνου και του αισθητικού στοιχείου, κάνουν αυτό το βιβλίο να είναι έργο ισορροπημένο και στερεό.⁸⁸

Η εξέλιξη του πρωταγωνιστή συνεχίζεται και στην *Άλλη όψη* (1958), που διαδραματίζεται στην Ήπειρο και στην Κέρκυρα από την Απελευθέρωση ως τη διάλυση του ΕΛΕΣ στις αρχές του 1945. Τα Δεκεμβριανά φτάνουν σαν απόπνοχος στον Δίονα και τους συντρόφους του που βρίσκονται στην Κέρκυρα, ζώντας μια σχεδόν ειρηνική ζωή. Παρόλα αυτά, η απογοήτευση από τον ΕΛΕΣ και την πολιτική εκμετάλλευση της Αντίστασης κορυφώνεται, όπως και η συνειδητοποίηση ότι οι προθέσεις των έντιμων αγωνιστών και στις δύο παρατάξεις δεν αρκούν για να αποτρέψουν τις δυνάμεις που οδηγούν προς την εμφύλια σύγκρουση.

⁸⁷ Βάσος Βαρίκας, «Συγγραφείς και κείμενα: Ένα χρονικό της Κατοχής», εφ. *Το Βήμα*, 25.1.1956, σ. 2.

⁸⁸ Μπκ. Δ. Στασιόπουλος, «Το χρονικό της απονομής του βραβείου των "Δώδεκα" (Επαθλο Κώστα Ουράνη): Χρονιά έκπη», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 59, τχ. 689, 15.3.1956, σ. [410-412] 410. Βλ. και Ηλίας Βενέζης, «Φιλολογικά σημειώματα: Βραβείον Ουράνη 1956», εφ. *Το Βήμα*, 13.3.1956, σ. [1-2] 2.

Στο μυθιστόρημα αυτό υπάρχει μια απόπειρα πολυφωνίας και πολύπλευρης απόδοσης των κρίσιμων γεγονότων που αποτέλεσαν την επίσημη αρχή των εμφύλιων συγκρούσεων. Η αλληλογραφία του Γιαννόνα και οι συζητήσεις του με τον κομμουνιστή συμπληρωτή του Γιαννόπουλο φωτίζουν διαφορετικές απόψεις για την πορεία προς τη σύγκρουση και για το ποιο θα έπρεπε να είναι το μέλλον της χώρας: από τους μετριοπαθείς χριστιανοδημοκράτες που ενοχλούνται από τη σύνταξη στην αντικομμουνιστική παράταξη με τους δεξιούς ως τους αποφασισμένους αντικομμουνιστές που προετοιμάζονται για τη σύγκρουση και τον κομμουνιστή αγωνιστή που δεν κάνει διάκριση των μέσων μπροστά στην επίτευξη της αταξικής κοινωνίας.

Έτσι, ο αντικομμουνιστικός τόνος επανέρχεται στο κείμενο, αλλά αποδίδεται σε άλλους,⁸⁹ και δικαιώνεται από τα Δεκεμβριανά. Ο πρωταγωνιστής μένει διστακτικός μπροστά στους φανατισμούς εκατέρωθεν, αλλά γνωρίζει ότι, αν ήταν στην Αθήνα, θα πολεμούσε εναντίον των κομμουνιστών. Άλλα γράμματα αναφέρουν τις βιαιότητες των αριστερών κατά τα Δεκεμβριανά, και ο Δίον εντοπίζει το κλίμα αντεγκρίσεως και τον κίνδυνο της λευκής τρομοκρατίας.

Η πορεία μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας απογοητεύει τον αφηγητή, που νιώθει ότι η κυριαρχία των πολιτικών και των συμβιβασμών που αυτή συνεπάγεται δεν αντιστοιχεί στο όραμα που κίνησε τη γενιά του στη σταυροφορία του τίτλου, το αντικείμενο της οποίας παραμένει ως το τέλος απροσδιόριστο, πέρα από κάποιες ανθρωπιστικές αξίες. Η δικαίωσή του έρχεται στο προσωπικό επίπεδο, με τον έρωτα της Άννας, απογόνου Κερκυραίων ευπατριδών, ενώ τα ερωτήματά του για τη σκοπιμότητα του αγώνα και των συγκρούσεων που αυτός έφερε παραμένουν αναπάντητα.

Τα δύο τελευταία μυθιστορήματα της τριλογίας απαντούν εν μέρει στους επικριτές της *Ρίζας του μύθου*, τόσο σε ζητήματα τεχνικής όσο και σε ζητήματα περιεχομένου. Έτσι, η δράση εξισορροπεί τις θεω-

ρητικές συζητήσεις, ο αφηγητής δεν προσπαθεί να προκαταλάβει τον αναγνώστη με σχόλια, αλλά αφήνει τα γεγονότα να μιλήσουν μόνα τους, και ο πρωταγωνιστής δεικνεί πολύ ωριμότερος, υποθετώντας ως ένα βαθμό την οπτική του αντιπάλου και παραδεχόμενος την αμφισβόλια του για την παράταξη με την οποία αγωνίζεται και την ασχμία της βίας. Αναγνωρίζει την αοριστία του οράματος που πρόβλεψε ο Μιχαήλ και οι σύντροφοί του, και ομολογεί ότι μέρος της γοητείας των εφθιβικών οραμάτων είναι η απροσδιοριστία τους.

Το ζήτημα των μέσων και του σκοπού παραμένει αναπάντητο μέχρι το τέλος της τριλογίας, αλλά ο Δίον αναγνωρίζει ότι κάποιοι άλλοι υπερασπίζονται τα ιδανικά του με βρόμικα μέσα, και ότι ο αγώνας του οδήγησε στην αποκατάσταση του *ancien régime*, που σπρναινει τόσο τις πολιτιστικές αξίες όσο και το κοινωνικό και οικονομικό κατεστημένο. Το κείμενο δεν δίνει απάντηση σε αυτά τα προβλήματα, πέρα από την πίστη στη δύναμη της δημοκρατίας και των αξιών. Δεν συσχετίζει τον προβληματισμό του με το σύγχρονο καθεστώς και τα προβλήματα του, που οδήγησαν μια δεκαετία αργότερα στη δικτατορία.

Η ελικρίνεια αυτή των προθέσεων του αφηγητή και η διάθεση κατανόησης της οπτικής του αντιπάλου αναγνωρίζεται από τους μετριαπαθείς κριτικούς ως το βασικότερο προσόν του κειμένου, σε μια εποχή που η λογοτεχνία εξακολουθούσε να υπηρετεί τις αντίπαλες αφηγήσεις.⁹⁰ Η αριστερή κριτική δεν ασχολήθηκε περαιτέρω με την τριλογία, ίσως επειδή θεώρησε ότι αυτή καθοριζόταν από τη *Ρίζα του μύθου* και ότι η μεταγενέστερη διαλλακτικότητα δεν αναρούσε το περιεχόμενο του πρώτου τόμου. Είναι άλλωστε ενδεικτικό ότι στην κριτική του για το επόμενο μυθιστόρημα του Ρούφου, τη *Χάλικνη εποχή*, ο Ραυτόπουλος αναφέρεται στο *Χρονικό μιας σταυροφορίας* σαν να διακρίνεται ολόκληρο από τον εστειτισμό του πρώτου τόμου.⁹¹ Ακόμη και μισό αιώνα αργότερα, ο ίδιος κριτικός, που έχει εξελιχθεί πολύ στο

⁸⁹ Απόστολος Σακίνης, *Νέοι πεζογράφοι*, ό.π., σ. 165· Γιάννης Χατζίνης, «Ρόδη Προβελέγγου, *Η άλλη όψη*», ό.π., σ. 896.

⁹¹ Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Οι ιδέες και τα έργα*, ό.π., σ. 312.

μεταξύ και έχει αποστασιοποιηθεί από άλλες αποτιμήσεις κειμένων, δηλώνει ότι η άποψή του για το συγκεκριμένο κείμενο παραμένει σταθερή.⁹²

Κάποια από αυτά τα σχόλια που έφταναν το κείμενο στο στόχαστρο της αριστερής κριτικής αφαιρέθηκαν από τον συγγραφέα στη δεύτερη έκδοση του κειμένου το 1971, όταν ενόψει της δικτατορίας είχε επέλθει μια άρση της αντιπαλότητας μεταξύ αριστερών και μη διανοουμένων. Αυτό είναι φανερό στα *Δεκαοκτώ Κείμενα*, όπου συμμετείχαν και οι τέσσερις συγγραφείς, έργα των οποίων ο Ραυτόπουλος είχε χαρακτηρίσει ως «μαύρα πολιτικά λογοτεχνία», δηλαδή οι Κοτζιάς, Ρούφος, Κάσδαγλης και Φραγκόπουλος, μαζί με αριστερούς συγγραφείς, όπως ο Τσίρκας.

Παρ' όλα αυτά, το *Χρονικό μιας σταυροφορίας* υπήρξε μέχρι σήμερα σχεδόν μια αμείχληνη περίπτωση για την κριτική. Η αμειχλία είναι εμφανής και στην ανθολογία *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, όπου ο Ρούφος συμπεριλαμβάνεται, αλλά δεν ανθολογείται κανένα απόσπασμα από το *Χρονικό μιας σταυροφορίας*, ενώ η παρουσίασή του από τον Δημήτρη Δασκαλόπουλο δίνει μεγάλη έμφαση στην ιδεολογική εξέλιξη του συγγραφέα και στην αντιδικτατορική του δράση, αποσιωπώντας την οξύτητα των αντικομμουνιστικών χαρακτηρισμών του πρώτου τόμου και το γεγονός ότι αυτοί μετριάστηκαν στη δεύτερη έκδοση.⁹³

Συνολικά, η τριλογία του Ρούφου, που φιλοδοξεί να αποτελέσει οξύτητα του πρώτου τόμου και στη διαλλακτικότητα των επόμενων. Ο αντικομμουνιστικός τόνος της *Ρίζας του μύθου* αποτελεί ένα δείγμα του φανατισμού της εποχής και της ανικανότητας του συγγραφέα να αποστασιοποιηθεί από τον λόγο της αντικομμουνιστικής παράταξης, ειδικά αν συγκριθεί με την *Πυραμίδα 67* και την *Τεixoμαχία*, συνομηλίκων του συγγραφέων. Η εξέλιξη της τεχνικής και της ιδεολογικής στάσης του κειμένου είναι φανερή, ειδικά στους δύο τελευταίους τό-

⁹² Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Δικαίωμα στην απάντηση», *ό.π.*, σ. 29.

⁹³ Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Ρόδης Ρούφος», *ό.π.*, σ. 9, 10, 13, 18. Βλ. και Δημήτρη Ραυτόπουλος, «Δικαίωμα στην απάντηση», *ό.π.*, σ. 29.

μους. Ως σύνολο η τριλογία δεν αποτελεί απολογία της αντικομμουνιστικής παράταξης, αλλά των αξιών που κινητοποίησαν αυτούς τους νέους. Ο αντικομμουνιστικός τόνος δεν πρέπει να παραβλέπεται, αλλά στην εξέλιξη του κειμένου γίνεται κυρίως ιδεολογική αντιπαράθεση, αν και το κείμενο δεν μπορεί να προβάλει συγκεκριμένα ιδεολογία, ούτε ο αφηγητής μπορεί να απαντήσει στα προβλήματα που θέτει σχετικά με την ηθική διάσταση της νίκης της παράταξής του. Από πολλές απόψεις, η τριλογία απέχει από το κλίμα της μεταπολεμικής πεζογραφίας τόσο από άποψη γλώσσας και τεχνικών, με την ευρεία χρήση του λυρισμού και της καλλιτέπειας, όσο και από την αποστασιοποίηση από τα ηθικά προβλήματα που κληροδότησε ο Εμφύλιος στη μεταπολεμική κοινωνία.

Το μυθιστόρημα του Θ.Α. Φραγκόπουλου *Τεixoμαχία* έχει το ίδιο θέμα με τη *Ρίζα του μύθου*, αναφέρεται στα ίδια περιστατικά και πρόσωπα, και αφιερώνεται στον Κίτσο Μαλτέζο, που αναφέρεται μόνο με τα αρχικά του. Όπως ο Ρούφος, στο συγγραφικό του σημείωμα ο Φραγκόπουλος παρουσιάζει τον πρωταγωνιστή ως ιστορικό πρόσωπο, ενώ τονίζει την πλασματικότητα των υπόλοιπων χαρακτήρων και περιστατικών.

Αντίθετα με την τριλογία του Ρούφου, που φιλοδοξεί να αποδώσει την περιπέτεια της γενιάς του, η *Τεixoμαχία* επικεντρώνεται στην προσωπικότητα του Διγενή (που ταυτίζεται με τον Μαλτέζο), όπως την αντιλήφθηκε ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής Λέανδρος, που ταυτίζεται με τον Φραγκόπουλο. Σε αυτά την υποκειμενική αντίληψη γονότων και προσώπων μπορεί να αποδοθεί η επίκληση της πλασματικότητας στο εισαγωγικό σημείωμα. Όμως, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς διασταυρώνοντας το κείμενο με τη *Ρίζα του μύθου*, αλλά και με βιογραφικά στοιχεία του Μαλτέζου, τα πρόσωπα είναι σχεδόν όλα πραγματικά με ελαφρά παραλλαγμένα τα ονόματά τους. Αυτό, μάλιστα, γίνεται σε βαθμό που αντίκειται στις συμβάσεις του ιστορικού μυθιστορήματος, καθώς και ιστορικά πρόσωπα που δεν συμμετέχουν στη δράση παρουσιάζονται με τα ονόματά τους παραλλαγμένα

(π.χ. Σβέλως αντί Σβώλος, Κορνιατζής αντί Κορύζης, Κόγκκαλης αντί Κόγκαλης, σ. 96, 162).⁹⁴

Το κείμενο αναφέρεται στη γνωριμία του Λέανδρου με τον Διγενή από τα σχολικά τους χρόνια πριν τον πόλεμο και ολοκληρώνεται με τον θάνατο του Διγενή το 1944. Ο αφηγητής επικεντρώνεται στη σχέση του με τον πρωταγωνιστή, ξεκινώντας από τον ανταγωνισμό των σχολικών χρόνων, την επιφύλαξη του για την ένταξη του Διγενή στην ΕΟΝ, την αντιπαλότητα όσο βρέθηκαν σε αντιμαχόμενες φοιτητικές παρατάξεις και τη συνεργασία τους στην κοινή αντιεμφιακή δράση, που τελικά προκαλεί δισταγμούς στον Διγενή και οδηγεί στην αποχώρηση από τη ΡΑΝ λίγο πριν από τον θάνατό του. Σε όλη αυτή την πορεία ο αφηγητής αναγνωρίζει την ανωτερότητα του Διγενή, που πολύ νωρίς στο κείμενο αναφέρεται μόνο ως «εκεῖνος», και τη δική του ανικανότητα να τον κατανοήσει.⁹⁵

Ο Φραγκόπουλος εστιάζει στην ψυχογράφηση του πρωταγωνιστή του και ερμηνεύει την επιθυμία του για δράση και για προσφορά ως αποτέλεσμα της δύσκολης οικογενειακής του ζωής και της έλλειψης μητρικής στήριξης. Ερμηνεύει ακόμη τις ιδεολογικές μεταστροφές του από την ΕΟΝ στο ΕΑΜ και από εκεί στη ΡΑΝ ως αποτέλεσμα απογοητεύσεων από τη δράση αυτή. Όσον αφορά τον αντιστασιακό αγώνα, ο πρωταγωνιστής διαπιστώνει ότι, με την κλιμάκωση της εμφύλιας διαμάχης, και οι δύο παρατάξεις κάνουν την «τρίτη προδοσία», όχι μόνο των κανόνων τιμιότητας και των ανθρωπιστικών αξιών, αλλά και του ίδιου του σκοπού για τον οποίο αγωνίζονται. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ρούφος αποδίδει στον Μίχαηλ την ίδια θεωρία μόνον όσον αφορά τους κομμουνιστές (*Η ρίζα του μύθου*, σ. 120).

Η «τρίτη προδοσία» απομακρύνει τον πρωταγωνιστή και από τις δύο παρατάξεις διαδοχικά, αφήνοντας τον χωρίς συντρόφους να τον προστατέψουν και χωρίς σκοπό. Έτσι, ο πρωταγωνιστής παρουσιάζε-

ται ως τραγικό πρόσωπο και, προς το τέλος του κειμένου, παραλληλίζεται ευθέως με τον Έκτορα που τρέχει γύρω από τα τείχη της Τροίας αναζητώντας κάποια διέξοδο, γνωρίζοντας ότι το μόνο που του μένει είναι ο θάνατος. Ο μυθικός αυτός παραλληλισμός είναι φανερός και στον τίτλο του κειμένου.

Η διάθεση αυτοκριτικής που διακρίνει τον αφηγητή έναντι του πρωταγωνιστή επεκτείνεται ως ένα βαθμό και στην παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων, καθώς ο ώριμος αφηγητής αποστασιοποιείται ως ένα σημείο από τις νεανικές του αντιλήψεις.⁹⁶ Ο αφηγητής κρατά αποστάσεις από τον λόγο και τα επιχειρήματα της αντικομμουνιστικής παράταξης περισσότερο από το κείμενο του Ρούφου, επικρίνοντας ευθέως τόσο τις «κανελλοπουλικές» αντιστασιακές οργανώσεις για την αδυναμία τους να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις της εποχής, όσο και τις ένοπλες δεξιάς αντιστασιακές ομάδες για τη συνεργασία τους με τη χωροφυλακή και με συνεργάτες των Γερμανών (σ. 141, 177-178, 186-193).

Ο αφηγητής ερμηνεύει κυρίως αυτές τις ενέργειες των αστικών στρωμάτων ως αντίδραση μπροστά στην κυριαρχία και την καθολικότητα του ΕΑΜ (σ. 139-140), η οποία ενισχύθηκε από την εαμική βία (σ. 142). Αξίζει να σημειωθεί ότι στο *Χρονικό μιας σταυροφορίας* δεν αναφέρεται καθόλου το ΕΑΜ, το οποίο ταυτίζεται με τους κομμουνιστές, και τους παρουσιάζει ως αυτούς που «ήρξαντο χειρών αδίκων», προκαλώντας την αντικομμουνιστική αντίδραση. Αυτή ακριβώς την απόδοση της σύγκρουσης αποκλειστικά στην Αριστερά η *Τεixoμαχία* τη χαρακτηρίζει υποκριτική, επισημαινώντας την ιδεολογική αδυναμία της αστικής τάξης να κυριαρχήσει στην Αντίσταση (σ. 191). Αυτή είναι μια σημαντική διαφοροποίηση που αναδεικνύει μια πιο κριτική στάση της *Τεixoμαχίας* απέναντι στα γεγονότα. Το κείμενο παρουσιάζει τον δικασμό και την κλιμάκωση της βίας ανάμεσα στους αντιμαχόμενους ως ένα φαύλο κύκλο. Τα πρόσωπα παγιδεύονται ανάμεσα στο ΕΑΜ και τους Γερμανούς, χωρίς να μπορούν να διαλέξουν τους συμμάχους τους, και διαπράττουν έτσι την «τρίτη προδοσία».

⁹⁶ Γιάννης Χατζίνης, ό.π., σ. 478.

⁹⁴ Οι παραπομπές στο Θ.Δ. Φραγκόπουλος, *Τεixoμαχία*, Διογένης, Αθήνα 1977.

⁹⁵ Γιάννης Χατζίνης, «Θ.Δ. Φραγκόπουλου, *Τεixoμαχία. Μύθοι στέρημα*», περ. *Νέα Εστία*, τμή. 59, τχ. 690, 1.4.1956, σ. [477-478] 478.

Παρ' όλη την κριτική διάθεση προς τη Δεξιά, υπάρχει έντονος αντικομμουνιστικός τόνος στο κείμενο, αλλά κυρίως σε προσωπικό επίπεδο. Ο αφηγητής ξεκινά από κάποιες αφελείς αντικομμουνιστικές απόψεις (σ. 105, 106), από τις οποίες αποστασιοποιείται ερωτικά και περιγράφει σύντομα τις συγκρούσεις των φοιτητικών παρατάξεων. Ο αντικομμουνιστικός τόνος του κειμένου εντείνεται όταν αναφέρεται στις αντιδράσεις των πρώην συντρόφων του Διγενή μετά την αποχώρησή του από το ΕΑΜ. Για να ξεπεράσει, μάλιστα, τον περιορισμό της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, που θα εμπόδιζε ένα στέλεχος της ΡΑΝ να είναι παρόν σε συνεδρίαση της εθνικής οργάνωσης, η αφήγηση σε ένα μόνο κεφάλαιο μετατρέπεται σε τρίτοπρόσωπη. Εκεί παρουσιάζει με μεγάλη προκατάληψη τους ηγέτες της αριστερής φοιτητικής παράταξης, με ελαφρά μόνο παραλλαγμένα τα ονόματα πραγματικών προσώπων, και τους αποδίδει την απόφαση για την εξόπλωση του πρωταγωνιστή (σ. 164-171).

Η μερική αποστασιοποίηση του αφηγητή από τις νεανικές του αντιλήψεις και η αυτοκριτική διάθεση απέναντι στον φανατισμό της εποχής διαμορφώνει την κριτική στάση του κειμένου προς τις αντιμαχόμενες παρατάξεις. Παρ' όλα αυτά, ο υποκειμενικός χαρακτήρας της αφήγησης, που πλησιάζει περισσότερο στον λόγο της μαρτυρίας ή του απορηνηνεύματος, εμποδίζει τον αφηγητή να επανεκτιμήσει γεγονότα που αφορούν τον ίδιο και τον πρωταγωνιστή του, και διαμορφώνει έναν προσωπικό εμπαθή αντικομμουνιστικό τόνο, που διαφοροποιείται από την απόπειρα να προσεγγιστούν τα γεγονότα από απόσταση. Αντίθετα με το *Χρονικό μιας σταυροφορίας*, που παρουσιάζει όλους τους συντρόφους του Μιχαήλ σε τραγικό δίλημμα σχετικά με την ηθική διάσταση των μέσων που χρησιμοποιούν, η *Τεichoμαχία* τονίζει την τραγικότητα της προσωπικής επιλογής του πρωταγωνιστή του να απομακρυνθεί και από την εθνικιστική παράταξη, όταν νιώθει ότι προδίδει τον σκοπό της. Έτσι, ο Διγενής δεν προβάλλεται ως το πρωικό θύμα μιας παράταξης, αλλά ως τραγικό πρόσωπο με ατομικές επιλογές. Αντίθετα με το *Χρονικό μιας σταυροφορίας*, δεν διαμορφώνεται λόγος θυματοποίησης της αντικομμουνιστικής παράτα-

ξης, αλλά προβάλλονται λάθη και των δύο παρατάξεων που οδήγησαν στις εμφύλιες συγκρούσεις.

Το μυθιστόρημα του Φραγκόπουλου, που είναι η μοναδική μυθιστορηματική απόπειρα ενός ποιητή, δεν έτυχε ευρείας κριτικής υποδοχής,⁹⁷ παρά σε συνάρτηση και σύγκριση πάντα με το βιβλίο του Ρούφου. Οι πιο παραδοσιακοί κριτικοί, όπως ο Χατζίνης και ο Σαχίνης, επισήμαναν τον υποκειμενικό και αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του κειμένου ως ένα μειονέκτημα που εμποδίζει τη μυθιστορηματική σύνθεση,⁹⁸ σε αντιπαράθεση με την τρίτοπρόσωπη αφήγηση του *Χρονικού μιας σταυροφορίας*, η οποία θεωρούν ότι προσδίδει εξ υποθέσεως αντικειμενικότητα στην αφήγηση. Οι κριτικοί όμως επαιούν την επίμονη ψυχογράφηση του πρωταγωνιστή, που τον παρουσιάζει πιο ολοκληρωμένο από τον Μιχαήλ του *Χρονικού*. Επιπλέον, οι αντιφάσεις και οι ιδεολογικές μεταστροφές του Διγενή «δεν αποτελούν, βέβαια, απόδειξη "χαρακτήρος"», σύμφωνα με τον Χατζίνη.⁹⁹ Έτσι, οι κριτικοί αυτοί δείχνουν αδυναμία να κατανοήσουν βασικά χαρακτηριστικά της μεταπολεμικής πεζογραφίας, που εμφανίζονται στην *Τεichoμαχία*, όπως την υποκειμενικότητα στην απόδοση της ιστορικής εμπειρίας και τις αντιφάσεις των χαρακτήρων.

Η αριστερή κριτική, με βασικό εκπόσωπο τον Δημήτρη Ραυτόπουλο, αντιμετώπισε εξ αρχής ενιαία την *Τεichoμαχία* και το *Χρονικό μιας σταυροφορίας*,¹⁰⁰ διασταυρώνοντας τα δύο κείμενα για πληροφoρίες για τη δράση των ένοπλων εθνικιστικών ομάδων,¹⁰¹ και αποδίδοντας στο κείμενο του Φραγκόπουλου τις φιλοδοξίες του *Χρονικού* και

⁹⁷ Ενδεικτικά, ο Φραγκόπουλος απουσιάζει δικαιολογημένα από την ανθολογία *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, αλλά και από μια πρόσφατη μελέτη για την πεζογραφία του Εμφυλίου: Γιάννης Βασιλακάκης, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος στη μεταπολεμική πεζογραφία*, ό.π.

⁹⁸ Γιάννης Χατζίνης, ό.π., σ. 477. Απόστολος Σαχίνης, *Νέοι πεζογράφοι*, ό.π., σ. 171.

⁹⁹ Γιάννης Χατζίνης, ό.π., σ. 478.

¹⁰⁰ Ενδεικτικός ο αρχικός τίτλος της κριτικής: Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Δύο μυθιστορήματα με την ίδια θέση: Ρόδη Προβελέγγου, *Χρονικό μιας σταυροφορίας*. Α' Η ρίζα του μύθου, Θ. Α. Φραγκόπουλου, *Τεichoμαχία*», ό.π.

¹⁰¹ Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Οι ιδέες και τα έργα*, ό.π., σ. 291.

τον ελιγισμό των χαρακτήρων του. Στην κριτική του ουσιαστικά η *Τειχομαχία* δεν προσεγγίζεται καθόλου, ίσως επειδή η σχετική αποστοποίηση του αφηγητή από τον λόγο της αντικομμουνιστικής παράταξης θα αδυνατίζε τα επιχειρήματα του κριτικού που παρουσιάζει τους συγγραφείς ως απολογητές του διωλογοισμού.

Τα κοινά στοιχεία της πλοκής και ο θυμασμός για το πρόσωπο του Κίτσου Ματζέζου, που γίνεται πρωταγωνιστής και στα δύο κείμενα, η ταυτόχρονη σχεδόν δημοσίευση και οι μεγαλύτερες φιλοδοξίες του *Χρυσικού μιας σταυροφορίας*, επισκίασαν την *Τειχομαχία* και εμπόδισαν την κριτική να εντοπίσει την αποστασιοποίηση του κειμένου από τις απόψεις των νεαρών χαρακτήρων του και τον αντικομμουνιστικό λόγο. Οι τεχνικές αδυναμίες του κειμένου, η διαφοροποίηση από την παραδοσιακή τριτοπρόσωπη αφήγηση και την επίφαση της αντικειμενικότητας συνέβαλαν στην περιορισμένη πρόσληψή του από τους κριτικούς που ακολουθούσαν τα μεσοπολεμικά κριτήρια. Με όλες τις αδυναμίες της, η *Τειχομαχία* αποτελεί ένα κείμενο που αποδίδει τη σύγκρουση της περιόδου από την υποκειμενική σκοπιά του συγγραφέα, αλλά με την πρόθεση να αποδοθούν ευθύνες και στις δύο αντιμαχόμενες παρατάξεις.

Το κείμενο του Νίκου Κάσδαγλη *Στα δόντια της μολόπετρας* εκδόθηκε το 1955, αποτελώντας το πρώτο μυθιστόρημα του συγγραφέα. Θέμα του είναι η τυχαία ένταξη ενός εφήβου, που αγωνίζεται να επιβιώσει στις συνθήκες της Κατοχής, στις ομάδες της Ειδικής Ασφάλειας. Σε αντάλλαγμα της τροφής και της προστασίας που του παρέχουν, συμμετέχει σταδιακά στις ενέργειες της ομάδας, που αποτελείται από μέλη του υποκόσμου αλλά και αντικομμουνιστές φοιτητές. Έτσι, θεματολογικά, τα *Δόντια της μολόπετρας* φωτίζουν τη συναρμογή των δεξιών αντιστασιακών ομάδων με τον υπόκοσμο, η οποία υπονοείται μόνο στα κείμενα του Φραγκόπουλου και του Ρούφου. Υπάρχουν και κάποιες άλλες κοινές θεματικές των κειμένων, όπως οι διαμάχες στη Φοιτητική Λέσχη, που γίνεται για ένα διάστημα καταφύγιο του Κοσμά. Ενώ όμως τα μυθιστορήματα του Φραγκόπουλου και του Ρού-

φου αναφέρονται μόνο στη βία των κομμουνιστών για την κυριαρχία της Λέσχης, στα *Δόντια της μολόπετρας* περιγράφεται η κατάληψη της Λέσχης από τους αντικομμουνιστές φοιτητές με τη βοήθεια μιας παρακρατικής οργάνωσης.

Ο πρωταγωνιστής, ο Κοσμάς, συμμετέχει στις βιαιότητες της ομάδας (ξυλοδαρμούς, βιασμούς, δολοφονίες), και μόνη απόδραση από τον κύκλο της βίας είναι ο έρωτάς του για μια φοιτήτρια, τη Μύρρα, που τον κάνει να ντρέπεται για την ασχμία των πράξεών του. Στα διακά όμως υποψιάζεται ότι η Μύρρα είναι φράξια των αριστερών και ότι τους προδίδει. Ο έρωτάς του όμως είναι τέτοιος που δεν την αποκαλύπτει, ώσπου στο τέλος βρίσκονται και οι δύο διασπασμένοι από τις παρατάξεις και ενωμένοι από τον έρωτα. Όπως η Φιλίτσα στην *Πολιρκία*, η Μύρρα προδίδει τον Κοσμά, αλλά προσπαθεί την τελευταία στιγμή να τον σώσει, χωρίς αποτέλεσμα. Το μυθιστόρημα κλείνει με τη σύλληψη και τον ομαδικό βιασμό της Μύρρας από την ομάδα του Κοσμά και με την κηδεία του Κοσμά ως ήρωα με τη συνοδεία των ίδιων ανθρώπων.

Το μυθιστόρημα του Κάσδαγλη, όπως και η *Φωτιά* του Χατζή, ακολουθεί τη δομή ενός μυθιστορηματος μαθητείας.¹⁰² Στην περίπτωση της Αυγερινής στη *Φωτιά*, η μαθητεία της στην Αντίσταση την οδηγεί στη συνειδητοποίηση και στην ένταξη στο κομμουνιστικό κόμμα. Αντίθετα, ο Κοσμάς στο μυθιστόρημα του Κάσδαγλη υφίσταται μια αρνητική μαθητεία, μια μύση στη βία, που δεν τον οδηγεί στην αυτογνωσία αλλά στο θάνατο, όργανο και θύμα της κλιμάκωσης της εμφύλιας βίας, χωρίς κανένα ιδεολογικό πρόσχημα.

Το κείμενο ξεκινά με μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση του πρωταγωνιστή, ο οποίος, άστεγος και πεινασμένος, αποφασίζει να κλέψει μια γυναίκα και τον συλλαμβάνει ένας αστυνομικός. Η αφήγηση αυτή, με την έμφαση στα γεγονότα παρά στον αφηγητή, ο οποίος παραμένει ανώνυμος, με το προφορικό ύφος, τους γρήγορους ρυθμούς και την έμφαση στον σωματικό πόνο, έχει πολλά χαρακτηριστικά της μεσο-

¹⁰² Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions*, ό.π., σ. 67.

πολεμικής μαρτυρίας (π.χ. *Το νούμερο 31328 του Βενέζη* ή την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου του Δούκα*).¹⁰³ Η πρωτοπρόσωπη αυτή αφήγηση καθιστά τον Κοσμά τον αποκλειστικό πρωταγωνιστή του κειμένου και παρουσιάζει με ενάργεια την απελπισία και τη θέληση επιβίωσης που τον οδηγούν στους ηθικούς συμβιβασμούς και που θα αποτελέσουν το κίνητρο της ένταξής του στις παραστρατιωτικές ομάδες.

Η τρίτοπρόσωπη αφήγηση ξεκινά από τη στιγμή ακριβώς που σταμάτά η πρωτοπρόσωπη, με τον αστυνομικό να συνοδεύει τον Κοσμά. Η σύλληψη του Κοσμά, αντί να τον βάλει σε περιπέτειες, του εξασφαλίζει ημερήσιο συσσίτιο, ακόμη και όταν τον αφήνουν ελεύθερο. Έτσι, ο Κοσμάς σχετίζεται με τους αστυνομικούς. Ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής ακολουθεί την προοπτική του Κοσμά στην αφήγηση, αλλά υπάρχουν κάποια σημεία στα πρώτα κεφάλαια που παρουσιάζει πολύ σύντομα το ιστορικό πλαίσιο, τις διαμάχες ανάμεσα στις αντιστασιακές οργανώσεις, τη δολοφονία του Ψαρρού, τις συγκρούσεις στη Φοιτητική Λέσχη. Ο αφηγητής υιοθετεί τη στάση του απλού πολίτη, αντιπαράθετοντας τον κόσμο στους υπευθύνους των οργανώσεων, χωρίς να αποδίδει δίκαιο ευθέως σε κάποια παράταξη. Το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, που χρησιμοποιείται ελάχιστα, ταυτίζεται με αυτή την προοπτική του απλού πολίτη που αποδοκιμάζει τις εμφύλιες διαμάχες:

Τότε ξέσπασε το σφράκι μας. Καλά τους Γερμανούς θα τους δώχναμε, σήγουρα· όμως ποιος θα κουμαντάρει; Ο κόσμος δεν ήθελε να ακούσει τέτοια. Τη λευτεριά του γύρευε, θα τα βόλευε μετά. Και ρίζαν τη σκάρτη την κουβέντα, να τον ξεγελάσουν. «Δε θα λευτερωθούμε εύκολα όσο δε μονιάζουμε. Μόνο τότε θα μαζέψουμε τη δύναμή μας, να χτυπήσουμε».

Μα δεν τονέ θέλαν τον άλλον ισότιμό τους, στο πλευρό· τονέ θέλαν από κάτω να τονέ διατάζουν. Κι αντίς να τα βάλουν με τους Γερ-

¹⁰³ Αυτό οδήγησε κάποιους κριτικούς να το εντάξουν στο ρεύμα του «μακρογυγαντισμού» Γιώργος Αράνης, «Ο μακρογυγαντισμός στην αφήγηση», *περ. Δοκίμια*, τχ. 1, Μάιος-Ιούνιος 1973, σ. 51-54.

μανούς, τσακώθηκαν μεταξύ τους, να καθαρίσουνε λέει το εσωτερικό μέτωπο. Ο γιος έμαθε να φωνάζει τον πατέρα προδότη, κι εκείνος πάλι τονέ τάραξε στο ξύλο να τονέ σφωφονίσει. Έχασε η λέξη το νόημα της, έδειχνε, απλά, τον αντίπαλο· μόνο που πάσκιζε να φανατίσει· ο φανατισμός έγινε η άγρια, παράλογη αρετή της εποχής. (σ. 26-27)¹⁰⁴

Μόνο σε κάποιο σημείο, που αναφέρεται στην ένταξη του Σαράφη στον ΕΛΑΣ μετά τη σύλληψή του, η φράση «ο Σαράφης, αιχμάλωτος, μουρτάτουμε!» (σ. 30) αναδεικνύει την ταύτιση του αφηγητή με την αντικομμουνιστική παράταξη. Σε κάθε περίπτωση, ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής κρατάει πολύ πιο ουδέτερη στάση από τους αφηγητές της *Πολιορκίας*, του *Χρονικού μιας σταυροφορίας* και της *Τεихομαχίας*.

Αντίστοιχα, η παρουσίαση των αντιπάλων είναι πολύ πιο ήπια από ό,τι στα κείμενα αυτά. Όταν ο Κοσμάς συλλαμβάνεται από τους κομμουνιστές, αυτοί δεν αντιλαμβάνονται την ιδιότητά του και του φέρονται με περισσότερο σεβασμό από ό,τι τα μέλη της ομάδας του σε αντίστοιχες περιπτώσεις, προσπαθώντας να τον πάρουν με το μέρος τους με ιδεολογικά επιχειρήματα. Ακόμη και αν η Μύρρα χρησιμοποιεί σκοτεινά μέσα για να παγιδεύει τον αντίπαλο, τόσο ο Κοσμάς όσο και ο Νίκας στο τέλος του μυθιστορήματος αναγνωρίζουν ότι ο ρόλος της φράξιας δεν είναι ταπεινός (σ. 115, 172-173).

Το κείμενο τονίζει τον τυχαίο χαρακτήρα της ένταξης σε παρατάξεις και διερευνά πώς κάθε παράταξη προσπαθούσε να δημιουργήσει ήρωες για να προσελκύσει οπαδούς. Είναι χαρακτηριστικό το επεισόδιο που ο Κοσμάς εμπλέκεται σε μια διαδύλωση με το μέρος της αστυνομίας, τραυματίζεται από τις συγκρούσεις και οι διαδηλωτές τον χρησιμοποιούν ως απόδειξη για τη βία της αστυνομίας. Αυτό απογυμνώνει τη σύγκρουση από κάθε ιδεολογικό περιεχόμενο, υπονομεύει τον λόγο του πρωισμού που συνδέεται με την αφήγηση της Αντίστασης και αναδεικνύει τη μηχανιστική αντίληψη της εποχής.

Όπως και στην *Πολιορκία*, το κείμενο με ρεαλιστικές περιγραφές

¹⁰⁴ Ο παραπομπές στο Νίκος Κάσδαγλης, *Στα δόντια της μολόπετρας*, Κέδρος, Αθήνα, 1982 (αναθεωρημένη).

δίνει έμφαση στη βία των ομάδων αυτών και στη σταδιακή διαφθορά του νεαρού πρωταγωνιστή από την ηθική του περιβάλλοντος. Ακόμη και μέσα στην ομάδα υπάρχει διαφοροποίηση ανάμεσα στα μέλη που υποθετούν αδίστακτα τις βίαιες μεθόδους και εκμεταλλεύονται τη δύναμη των όπλων για να ικανοποιούν τα ταπεινά ένστικτά τους και σε όσους δεν συμμετέχουν σε αυτές τις πράξεις, χωρίς να προσπαθούν να τις εμποδίσουν, όπως ο φοιτητής Νίκας. Το κείμενο, όπως και η *Τεχνολογία*, επισημαίνει την υποκρισία αυτής της στάσης, χωρίς να την εξοραίζει παρουνισιάζοντάς την ως ηθικό δίλημμα.

Μια βασική θεματική του κειμένου, που υπάρχει και στην *Πολιτοκία*, είναι η σεξουαλική βία ως μέσο επβολής. Ένα από τα στάδια της μύησης του Κοσμά είναι η συμμετοχή στον βιασμό μιας φοιτήτριας μετά την κατάληψη της Λέσχης. Το επεισόδιο, μάλιστα, τονίζεται, γιατί είναι η μοναδική περίπτωση στην ευθνήραμμη αφήγηση του μυθιστορήματος που παρουσιάζεται αναδρομικά. Υπάρχουν και άλλα ανάλογα επεισόδια που περιγράφονται συνοπτικά και η θεματική κορυφώνεται με τον ομαδικό βιασμό της Μύρρας μετά τη σύλληψή της. Η έμφαση στο ζήτημα αυτό υπονομεύει κάθε επίκληση ιδεολογικών κινήτρων στη δράση της ομάδας και τονίζει τη βιαιότητα της εμφύλιας σύγκρουσης, όπου οι ανυπεράσπιστοι γίνονται τα πρώτα θύματα της τρομοκρατίας.

Ακόμη και πέρα από το ζήτημα του βιασμού, ο έρωτας συναρμολογείται με τον θάνατο στο κείμενο. Η Μύρρα είναι η μόνη γυναίκα στο μυθιστόρημα που δεν μένει στον παραδοσιακό γυναικείο ρόλο, όπως η ερωμένη του αρχηγού της ομάδας, η Σούλα, αλλά χρησιμοποιεί τα ερωτικά της θέλητρα για να παρακολουθεί τους αντιπάλους και να τους παγδεύει. Τον αρχετυπικό της ρόλο αναδεικνύει και το όνομά της¹⁰⁵ και η έλξη που ασκεί πάνω της η επιθυμία του πληγωμένου άντρα (σ. 141). Στην περίπτωση του Κοσμά, ο οποίος διαμορφώνεται από τον έρωτά της, συνειδητοποιώντας την ασχήμια των πράξεών

¹⁰⁵ Λίζυ Τσιριμώκου, «Νίκος Κάσδαλνης», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, ό.π., τόμ. 3, σ. [304-316] 312.

του και την παγίδευσή τους από δυνάμεις που δεν ελέγχουν, ο έρωτάς της αποτελεί τον καταλύτη για την αποστασιοποίησή του από την ομάδα και για μια απόπειρα διαφυγής.

Στη φύση του Λυκαβηττού οι δύο αντίπαλοι γίνονται ειλικρινείς, παραδέχονται την ασχήμια των πράξεών τους και ενώνονται από τον έρωτα. Σαν άλλοι Ρωμαίοι και Ιουλιέττα, δεν μπορούν να αφήσουν τις παρατάξεις τους που τους οδηγούν στην αλληλοεξόντωση και, έτσι, ζουν τη στιγμή (σ. 115). Η συνείδηση ότι δεν μπορούν να ξεφύγουν από τους ρόλους τους αποτελεί τη βάση της τραγικότητας των προσώπων, που συντρίβονται από τη μυλόπετρα του τέτλου, τις δυνάμεις που δεν μπορούν να ελέγξουν. Ακόμη και αν η Μύρρα φαίνεται ο θύτης στη σχέση της με τον Κοσμά, που τον οδηγεί στον θάνατο, στο τέλος πέφτει θύμα του ρόλου της, τον οποίο παίζει συνειδητά.

Πέρα από την τραγικότητα του ζευγαριού, που ο έρωτάς τους εξαγνίζει ως ένα σημείο από τις άσχημες πράξεις τους, η κηδεία του Κοσμά αναδεικνύει την ηθική κατάπτωση της σύγκρουσης και των όποιων ιδεολογικών προσχημάτων, το άσκοπο του θανάτου και την καπλίευση του πρωικού λόγου. Ο επικάδειος του Κοντόρωρα, φοιτητή που την προηγούμενη είχε πρωτοστατήσει στον βιασμό της Μύρρας, και η τελική του φράση «Σύντροφοι, όλοι εμείς που πολεμάμε για τη λευτεριά, ξέρουμε τι χρωστάμε στον Κοσμά. Ήταν ήρωας – δικός μας ήρωας», που κλείνει το μυθιστόρημα, κορυφώνει την ερωτική διάθεση του κειμένου απέναντι στα πρόσωπα και υποσκάπτει την ανδρεία των ηρώων, που αποτέλεσε ένα από τα μέσα που οι παρατάξεις χρησιμοποίησαν για να δικαιώσουν την εμφύλια σύγκρουση.¹⁰⁶

Από τα τέσσερα μυθιστορήματα που εμφανίστηκαν στη δεκαετία του 1950 με θέμα τις εμφύλιες συγκρούσεις της Κατοχής το *Στα δόντια της μυλόπετρας* είναι τελικά το πιο αποστασιοποιημένο από τον λόγο των αντιμαχόμενων παρατάξεων. Το κείμενο αναδεικνύει όχι μόνο την παγίδευση των ηρώων από δυνάμεις που δεν μπορούν να ελέγ-

¹⁰⁶ Λίζυ Τσιριμώκου, ό.π., σ. 313.

ζουν, αλλά και την τυχαίοτητα της στράτευσης, που επιτρέπει τον πα-
ραλογισμό αυτής της παγίδευσης. Το μυθιστόρημα του Κάσδαγλη
αποτελεί μια συναρμογή θεματικών και τεχνικών που υπάρχουν και
στα άλλα τρία μυθιστορήματα, όπως το ζήτημα της σχέσης φοιτηπι-
κών νεολαίων, αστυνομίας και συνεργατών των Γερμανών, τη σχέση
της βίας με τον φόβο και τα ταπεινά ένστικτα, το θέμα της γυναίκας
που παγιδεύει τον αντίπαλο, την τεχνική του αρνητικού ήρωα και της
δομής μαθητείας. Τα θέματα αυτά εντάσσονται σε ένα κείμενο με λι-
γότερες φιλοδοξίες ιστορικής απεικόνισης από τα υπόλοιπα και με
στόχο να αναδειχτεί κυρίως η αντιπροσωπική και παράλογη πλευρά των
γεγονότων.

Ο στόχος αυτός διαμόρφωσε την πρόσληψη του κειμένου. Ο Δη-
μήτρης Ραυτόπουλος, στην *Επιθεώρηση Τέχνης*,¹⁰⁷ συνέδεσε το κείμε-
νο με τα μυθιστορήματα του Φραγκόπουλου και του Ρούφου, λόγω
της κοινής θεματικής, και παραδέχτηκε ότι κίνητρο της κριτικής του
αποτελέσε η ανάγκη να αντικρουστεί η ερμηνεία των γεγονότων που
δίνει το κείμενο. Ο κριτικός απορρίπτει την τεχνική του αρνητικού
ήρωα, αντιτεινόντας ότι οι κεντρικοί ήρωες εκφράζουν τον συγγρα-
φέα. Κατακρίνει ακόμη τη σιωπή του κειμένου σχετικά με την κοινω-
νική καταγωγή του Κοσμά, πράγμα που θα ερμήνευε τη συμπεριφορά
του σύμφωνα με τη μαρξιστική μεθοδολογία. Τέλος, αντιδρά έντονα
στο γεγονός ότι η Αριστερά αντιπροσωπεύεται από τη Μύρρα, «ένα
γύναιον», και όχι από κάποια φιγούρα με ιδανικά, αγνοώντας τον
αντιπροσωπικό τόνο του κειμένου. Όπως και στην περίπτωση της *Πο-
λιρκίας*, ο Ραυτόπουλος παραβλέπει ηθελπημένα την τεχνική του
αντιήρωα και τις ειρωνικές παραμέτρους του κειμένου.

Η τυχαίοτητα της ένταξης του πρωταγωνιστή στις αντικομμουνι-
στικές ομάδες προκαλεί αμχανία στον Αιμίλιο Χουρμούζιο, δέκα
χρόνια μετά τη δημοσίευση του κειμένου, γιατί απομακρύνει το κεί-

¹⁰⁷ Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Νίκου Κάσδαγλη, *Τα δόντια της μιλώπετρας. Μυθιστό-
ρημα*, Αθήνα 1955», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 10, Οκτώβριος 1955, σ. 331-333, και
στον ίδιο, *Οι ιδέες και τα έργα*, ό.π., σ. 297-299.

μενο από τις αφηγήσεις των αντιπάλων και από την απόπειρα διαμόρ-
φωσης μιας μεγάλης αφήγησης.¹⁰⁸ Άλλοι κριτικοί, όπως ο Γιάννης
Χατζής, που, όπως είδαμε και στην περίπτωση της *Πυρμιδίνας* 67 και
της *Πολιρκίας*, μένει στα κριτήρια της Γενιάς του 1930, κατακρίνει το
ύφος του κειμένου, την πρωτοπόρωση αφήγησης, αλλά επαινεί,
όπως και ο Χουρμούζιος, τη βιομαθητικότητα του.¹⁰⁹

Το *Στα δόντια της μιλώπετρας* βραβεύτηκε με το δεύτερο βραβείο
μυθιστορήματος από την Ομάδα των Δώδεκα το 1956,¹¹⁰ αλλά δεν
προκρίθηκε έναντι της *Πορείας στο σκοτάδι* του Ρούφου. Μπορεί να
θεωρηθεί ότι η αποστασιοποίηση του μυθιστορήματος από τον λόγο
των δύο παρατάξεων, η επιτυχημένη τεχνική και, κυρίως, η βιομαθη-
κόπητά του συνέβαλαν στη θετική αποτίμηση από την επιτροπή. Η
βιαιότητα της σύγκρουσης, η έλλειψη θετικών πρόων και ανθρωπι-
στικών αξιών, ο αμοραλισμός των χαρακτήρων είναι κάποια από τα
στοιχεία που πρέπει να απέτρεψαν τη βράβευσή του κειμένου.

Παρόλο που το κείμενο εντάχθηκε από την Αριστερά στη «μαύρη
πολιτική λογοτεχνία», η μετέπειτα λογοτεχνική παραγωγή του Κάσ-
δαγλη και ιδιαίτερα η κριτική του θεσμού του στρατού και η επιτυχη-
μένη νεωτερική τεχνική των *Κεκαρμένων* (1959) διαμορφώνει μια θε-
τική στάση της κριτικής απέναντι στον συγγραφέα.¹¹¹ Η συμμετοχή
του στα *Δεκαοκτώ Κείμενα* καθορίζει τη μεταγενέστερη πρόσληψη του
κειμένου, ώστε το κείμενο να θεωρηθεί ως «μία πρόθεση απολογίας»
προς τον αντίπαλο, η οποία αναδεικνύει την ανωτερότητά του.¹¹²

¹⁰⁸ Αιμίλιος Χουρμούζιος, «Μια επικίνδυνη ροπή», εφ. *Η Καθημερινή*, 26.3.1964, σ. 1-2.

¹⁰⁹ Γιάννης Χατζής, «Νίκου Κάσδαγλη, *Τα δόντια της μιλώπετρας*», περ. *Νέα Εστία*,
τόμ. 59, τχ. 690, 1.4.1956, σ. 479-480.

¹¹⁰ Ηλίας Βενέζης, «Φιλολογικά σημειώματα. Βραβείον Ουράνη, 1956», ό.π., σ. 2.
Μιχ. Δ. Στασινόπουλος, «Το χρονικό της απονομής του βραβείου των "Δώδεκα"», ό.π.,
σ. 29- Λίζυ Τσιριμώκου, ό.π., σ. 307.

¹¹¹ Είναι χαρακτηριστική η κριτική του Ραυτόπουλου για τους *Κεκαρμένους* Δημή-
τρης Ραυτόπουλος, *Οι ιδέες και τα έργα*, ό.π., σ. 282-286.

¹¹² Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Οδυσσεύς, Αθήνα 1978, σ. 377-
378.

Έτσι, ακόμη και ο ίδιος ο Ραυτόπουλος σήμερα αναγνωρίζει την υποκειμενικότητα της κρίσης του, όσον αφορά τα κείμενα του Κάδοαγλη και του Κοτζιά.¹¹³

Κλείνοντας αυτή την ενότητα για τα τέσσερα μυθιστορήματα που εμφανίστηκαν σχεδόν ταυτόχρονα, με παρόμοια θεματικά, και αντιμετωπίστηκαν ενιαία από μερίδα της κριτικής, προκαλώντας έντονες πολυεμικές, αξίζει να σημειωθεί ότι η πρόσληψη αυτών των κειμένων από τη δεκαετία του 1950 μέχρι σήμερα αναδεικνύει την προσπάθεια διαχείρισης της μνήμης του Εμφυλίου και τη σύγκρουση των δύο παρατάξεων στο πεδίο της δημόσιας μνήμης. Η λογοτεχνία, όταν σχετίζεται με τον λόγο των αντιπάλων, προσπαθούσε να διαμορφώσει αφηγήσεις που υιοθετούσαν τον λόγο της θυματοποίησης και κείμενα επικρατικά, που σήμερα δείχνουν την ηλικία τους. Αντίθετα τα κείμενα που στάθηκαν πιο κριτικά απέναντι στα φαινόμενα, όσο το επέτρεπε η εποχή τους, αποτύπωσαν πιο εύστοχα το δράμα της εποχής.

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1950 εμφανίζονται και άλλα κείμενα που αναφέρονται στον Εμφύλιο από την πλευρά της Αριστεράς. Κάποια αναφέρονται κυρίως στα γεγονότα της Κατοχής και του Εμφυλίου (Κώστας Κοτζιάς, *Καπνισμένος σφραγός* [1956], Θέμος Κορνάρος, *Σιάτες και φρίκες* [1958]), ενώ άλλα επικεντρώνονται στην επιδρασσή τους στη σύγχρονη πραγματικότητα (Ζήσης Σκάρος, *Οι ανοικτοί σφραγί* [1958]) με μια αισιοδοξία για το μέλλον. Για λόγους χώρου δεν θα αναφερθούμε πιο εκτεταμένα στα κείμενα αυτά.

Μία εξαίρεση θα γίνει για το μυθιστόρημα της Έλλης Αλεξίου *Με τη λύρα*, λόγω της θεματικής του και των συνθηκών συγγραφής του. Το μυθιστόρημα δημοσιεύεται στο Βουκουρέστι το 1959, όπου ζει η συγγραφέας ως πολιτική πρόσφυγας. Το κείμενο αναφέρεται στην περίπτωση μιας αγροτικής οικογένειας αλλά και κάποιων φοιτητών από την Κατοχή ως τις αρχές της δεκαετίας του 1950. Η οικογένεια υφίσταται τις διώξεις των αριστερών και τα μέλη της μετά την ήττα του

¹¹³ Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Δικαίωμα στην απάντηση», *ό.π.*, σ. 29.

ΔΣΕ βρίσκονται ως πολιτικοί πρόσφυγες στις σοσιαλιστικές χώρες. Έτσι, βασικός θεματικός άξονας του μυθιστορήματος είναι η ζωή των πολιτικών προσφύγων στην υπερорία και τα προβλήματα προσαρμογής που αντιμετώπισαν.¹¹⁴

Στο πρώτο μέρος το μυθιστόρημα αναφέρεται αποσπασματικά στις εμπειρίες των χαρακτήρων της περιόδου 1943-1949, ακολουθώντας την αφήγηση της Αριστεράς, που είχε ήδη διαμορφωθεί και υιοθετεί τον λόγο της θυματοποίησης. Το κείμενο, έτσι, εστιάζει στις διώξεις των αριστερών χωρίς το πλαίσιο της εποχής. Η μόνη αναφορά σε εμφύλιες συγκρούσεις γίνεται σε μια από τις ελάχιστες σκηνές του κειμένου που αναφέρονται στην Κατοχή. Εκεί ένας χαρακτήρας αναλαμβάνει την αρχηγία της τοπικής ΟΠΛΑ, με ρητή εντολή ότι οι εκτελέσεις θα αφορούν συνεργάτες των Γερμανών και με αυστηρό έλεγχο της οργάνωσης. Το κείμενο αποτελεί μια από τις πρώτες περιπτώσεις μυθιστορήματος όπου υπάρχουν, έστω και ελάχιστα, αναφορές στον ΔΣΕ και στην περίοδο 1947-1949. Ο ΔΣΕ και η στρατιωτική φάση του Εμφυλίου παρουσιάζεται ως ένα αναγκαστικό καταφύγιο των διωκόμενων χαρακτήρων μετά την αποφυλάκισή τους. Η αφήγηση περνά πολύ σύντομα στην ήττα του ΔΣΕ και στο πέρασμά του στις σοσιαλιστικές χώρες.

Γενικά, αντίθετα με τα κείμενα που εξετάστηκαν ως τώρα, το *Με τη λύρα* δεν προσπαθεί να αναπλάσει τα ιστορικά γεγονότα ή να δημιουργήσει μια μεγάλη αφήγηση της περιόδου, αλλά να υποβάλει την εμπειρία της άδικης δίωξης. Δεν υπάρχουν απόπειρες ερμηνείας των αιτιών της σύγκρουσης, πέρα από ένα παραλληλισμό της σύγκρουσης με ταυρομαχία, όπου όσοι βρίσκονται στην αρένα είναι ενεργούμενα της Ατιμίας, που παρακολουθεί από την κερκίδα (σ. 165).¹¹⁵

¹¹⁴ Για τη θεματική της εξορίας στο μυθιστόρημα βλ. Βενετία Μπαλά, «Η εξορία ως λογοτεχνικό θέμα. Κείμενα ελληνών πεζογράφων-πολιτικών προσφύγων στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης κατά τη μεταπολεμική περίοδο», *περ. Κ.*, τχ. 2, Ιουλίου 2003, σ. [67-88] 78, 84, 85.

¹¹⁵ Οι παραπομπές στο Έλλη Αλεξίου, *Άπαντα: Με τη λύρα. Μυθιστόρημα*, Καστά-νιώτης, Αθήνα 201986.

Η ελλειπτικότητα του πρώτου μέρους του κειμένου μπορεί να ερμηνευτεί εν μέρει από τη διατακτικότητα της Αριστεράς να διαμορφώσει μια αφήγηση για τον Εμφύλιο σε μια περίοδο που η πολιτική του κόμματος είχε αλλάξει και η απήχηση της ΕΔΑ στις εκλογές του 1958 αναδείκνυε τη διεύρυνση του αριστερού κινήματος.¹¹⁶ Ακόμη πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι το κείμενο πέρασε από πολλαπλές κρίσεις από τον Λογοτεχνικό Κύκλο και την Επιτροπή Διαφώτισης του ΚΚΕ, ώστε να βελτιωθεί το ιδεολογικό του περιεχόμενο,¹¹⁷ καθώς όλα τα βιβλία που αναφέρονταν στον Εμφύλιο αποσύρθηκαν μετά την δη Ολομέλεια.¹¹⁸ Οι συνεχείς επεξεργασίες και περικοπές καθ' υπόδειξη των επιτροπών είναι πιθανό να συνέβαλαν στην ελλειπτικότητα αυτή, που αποβαίνει εις βάρος της διαμόρφωσης των χαρακτήρων και της συνοχής του μυθιστορήματος.

Το μυθιστόρημα δεν εκδόθηκε στην Ελλάδα παρά στη μεταπολίτευση, το 1978. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τις τεχνικές αδυναμίες του και με τη θεματική των πολιτικών προσφύγων, που δεν ήταν στα άμεσα ενδιαφέροντα της ελληνικής κοινωνίας, καθόρισε την περιορισμένη του πρόσληψη. Εξάιρεση αποτέλεσε η σύντομη παρουσίασή του στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, που κρίνει τη ρουμανική έκδοσή του, επισημαίνοντας την ενδιαφέρουσα θεματική του κειμένου αλλά και τις αφηγηματικές του αδυναμίες.¹¹⁹

¹¹⁶ Βλ. τις απόψεις για τον πολιτικό κίνδυνο που θα προέκυπτε από τη δημοσίευση στην Ελλάδα αναμνήσεων του μαχητή του ΔΣΕ Στρατή Παπαευφρατίου από τις ΠΑΕ-Ματθαίου-Πολέμη, *Η εκδοτική περπένεια των ελλήνων κομμουνιστών*, ό.π., σ. 362, 587-590.

¹¹⁷ Ματθαίου-Πολέμη, ό.π., σ. 591-600. Για τις συνθήκες δημιουργίας των συγγραφέων που ήταν πολιτικοί πρόσφυγες και για τον έλεγχο του κομματικού εκδοτικού μηχανισμού στο έργο τους βλ. Ματθαίου-Πολέμη, *Η εκδοτική περπένεια των ελλήνων κομμουνιστών*, ό.π., σ. 82-84, 88-93, 124-137, και Ματθαίου-Πολέμη, *Διαδρομές της Μέλιπας Αξιώτη*, ό.π., σ. 252-269.

¹¹⁸ Ματθαίου-Πολέμη, *Η εκδοτική περπένεια των ελλήνων κομμουνιστών*, ό.π., σ. 97, 362.

¹¹⁹ Β. Τ.-Σ., «Ελλην Αλεξίου, *Με τη Λύρα*», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 97-98, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1963, σ. 95-96.

Η δεκαετία του 1960 σηματοδοτεί μια εξέλιξη για το πολιτιστικό πεδίο και για τη λογοτεχνία ειδικότερα. Η Αριστερά, υπό το κράτος της αναθεώρησης του δογματισμού από το τέλος της δεκαετίας του 1950 και με πρόσφατη την άνοδο της ΕΔΑ στις εκλογές του 1958, αισθάνεται αυτοπεποίθηση να διεκδικήσει μαχητικά τόσο το πολιτικό όσο και το πολιτιστικό πεδίο. Διαμορφώνει έτσι μια αφήγηση όχι μόνο της δεκαετίας του 1940 και της Αντίστασης αλλά και της ελληνικής ιστορίας γενικότερα.

Παράλληλα, η αποδυνάμωση του δόγματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού οδηγεί σε κείμενα που πειραματίζονται με μοντερνιστικές τεχνικές, σε συνδυασμό με ιστορικές αναφορές. Κορυφαίο παράδειγμα οι *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Τορκά (1960-1964), που αναδεικνύουν τα όρια της αριστερής κριτικής απέναντι στο αισθητικό φαινόμενο. Ταυτόχρονα, η μερική άρση της λογοκρισίας και των μέτρων δίωξης των αριστερών, με τις αποφυλακίσεις και με την επιστροφή μεμονωμένων πολιτικών προσφύγων (όπως η Έλλη Αλεξίου, η Μέλιπας Αξιώτη, ο Γιώργος Σεβαστικόγλου και η Άλκη Ζέη), δημιουργούν ένα κλίμα πιο φιλελεύθερο και αισιόδοξο κλίμα. Η θετική αυτή ατμόσφαιρα, βέβαια, αμαυρώνεται από γεγονότα που φανερώνουν την ύπαρξη και δράση παρακρατικών μηχανισμών, απότοκων του εμφυλιοπολεμικού κλίματος, και τις πολιτικές εντάσεις που κορυφώνονται με τη δικτατορία το 1967.

Σε αυτό το κλίμα, από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, εμφανίζονται πολλά κείμενα που αναφέρονται στον Εμφύλιο Πόλεμο, τόσο στο πλαίσιο της Κατοχής όσο και στη στρατιωτική σύγκρουση του 1947-1949. Αυτά είναι: οι *Νύχτες κι αηγές* του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου (1961-1963), η *Καθόδος των ενιγμάτων* του Θανάση Βαλτινού (1963), οι *Ασθενείς και οδοιπόροι* του Γιώργου Θεοδοσιάδη (1964), *Και σίτω καθ' εξής* της Έλλης Αλεξίου (1964), *Ο γέροντας* του Γιάννη Γουδέλη (1964), η *Γη της οδύνης* του Γεώργιου Αβέρωφ-Τσοτίσα (1966). Παράλληλα, πολλαπλασιάζονται τα λογοτεχνικά κείμενα και οι μαρτυρίες που αναφέρονται στην Αντίσταση και στις μετεμφυλιακές διώξεις των αριστερών.¹²⁰ Τα

¹²⁰ Ενδεικτικά: Μαρτυρίες: Έλλη Παπαδημητρίου, *Ακούμε τη φωνή σου, παπιά*, 1964· Όμηρος Πέλλας, *Stalag VI C*, 1962· Δ.Ν. Δημητρίου, *Αντάρτης στα βουνά της Ρού-*

κειμένα αυτά δεν εντάσσονται στο αντικείμενο του παρόντος άρθρου, αλλά καθορίζουν το πολιτιστικό πεδίο της περιόδου και τη διεκδικησιμότητά του από την Αριστερά. Λόγω περιορισμών στο χώρο θα ασχοληθούμε εδώ με κείμενα που διαφοροποιούνται ως προς τη θεματική ή τις τεχνικές από όσα έχουν δημοσιευτεί τις προηγούμενες δεκαετίες: τις *Νύκτες κι αργές*, την *Κάθοδο των εννιά* και τη *Γη της οδύνης*. Ο Α2 του Ρένου (1968) συνδέεται περισσότερο με τις συνθήκες της δημοσιοσύνης του στη διάρκεια της δικτατορίας και δεν θα εξεταστεί στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου.

Την περίοδο αυτή εγκαινιάζει το δίτομο μυθιστόρημα *Νύκτες κι αργές* του Μίτσου Αλεξανδρόπουλου, που είναι σημαντικό από πολλές απόψεις: είναι από τα πρώτα μυθιστορήματα πολιτικών προσφύγων που αναδημοσιεύονται στην Ελλάδα, αποτελώντας έναν πρώτο συμβολικό επαναπατρισμό των λογοτεχνών που ζούσαν στην υπερρορία.¹²¹ Το μυθιστόρημα αποτέλεσε τη διπλωματική εργασία του Αλεξανδρόπουλου στο Λογοτεχνικό Ινστιτούτο της Μόσχας,¹²² πράγμα που σημαίνει ότι ευθυγραμμίζονταν σε ορισμένο βαθμό με τις αισθητικές και ιδεολογικές αντιλήψεις της σοβιετικής λογοτεχνίας, όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί μετά την απόρριψη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού το 1956. Σε ό,τι αφορά την πραγμάτευση των εμφύλιων συγκρούσεων, το κείμενο αποτελεί μια απάντηση στα μυθιστορήματα που χαρακτηρίστηκαν «μαύρη πολιτική λογοτεχνία», και ειδικά στα *Δόντια της μολόπετρας* του Κάουδαγλη, όπως επισημάνθηκε εύστοχα από τον Δημήτρη Χατζή.¹²³ Παράλληλα, ακολουθεί ως ένα βαθμό τη δομή της *Φωτιάς* του Χατζή.

μελεις, 1964. Μυθιστορήματα: Ιουλία Ιατρίδου, *Τα πέτρινα λουιάρια*, 1963· Τατιάνα Γκρίστον-Μιλλιέξ, *Και ιδού ήπιος κλωρός*, 1963· Στρατής Τορκας, *Ακαβέροντες πολιτείες*, 1960-1965.

¹²¹ Νίκος Γουλανδρής, *491 δελτία*, ό.π., σ. 255-256.

¹²² Μαρθαίου-Πολέμη, *Η εκδοτική περιπέτεια των Ελλήνων κομμουνιστών*, ό.π., σ. 384.

¹²³ Δημήτρης Χατζής, «Από την Αντίσταση του λαού της Αθήνας. Μίτσου Αλεξανδρόπουλου, *Νύκτες κι αργές* (Μυθιστόρημα. Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις 1961)», περ. *Νέος Κόσμος*, τχ. 2, Φεβρουάριος 1962, σ. 101-103, και στο Μαρθαίου-Πολέμη, ό.π., σ. [644-646] 645.

Πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος είναι ένας νέος από δεξιά οικογένεια της Ηλείας, ο Κοσμάς, που μετά από τον θάνατο των γονιών του στην αρχή της Κατοχής, βρίσκεται στην Αθήνα μόνος. Στον πρώτο τόμο του μυθιστορήματος, με υπότιτλο *Η πολιτεία*, παρακολουθούμε τη ζωή του Κοσμά στην κατοχική Αθήνα και την ένταξή του στην Αντίσταση, ενώ στον δεύτερο, με υπότιτλο *Τα βουνά*, παρακολουθούμε τις εμπειρίες του Κοσμά από την ένταξή του στις ομάδες του ΕΛΑΣ μέχρι τη συμφωνία της Βάρκιζας και τη φυλάκισή του.

Το πρώτο μέρος του μυθιστορήματος υποθετεί τη δομή μαθητείας, όπως ο *Εικοστός αιώνας*, η *Φωτιά* και τα *Δόντια της μολόπετρας*. Ο νέος Κοσμάς, φτάνοντας στην Αθήνα το χειμώνα του 1941, σοκάρει από το θέαμα των νεκρών στους δρόμους. Αντίθετα όμως από τον συνονόματό του πρωταγωνιστή των *Δοντιών της μολόπετρας*, δεν εξοθλιώνεται ηθικά. Οι προσπάθειες του Κοσμά για επιβίωση στην κοινωνική αναστάτωση της Κατοχής τον φέρνουν σε επαφή με διάφορους κύκλους που αναδεικνύουν τις κοινωνικές τάσεις της περιόδου: πολιτικούς που συνεργάζονται με τους Γερμανούς και πλουτίζουν από την έλλειψη τροφίμων, αστούς που συναναστρέφονται με μαυραγορίτες για να επιβιώσουν και που προσπαθούν να συστήσουν κάποιες ομάδες που θα αντισταθούν στο ΕΑΜ, δεξιούς φοιτητές που έχουν πολλά κοινά με τους πρωταγωνιστές της *Τεκνομαχίας* και του *Χρονικού μιας σταυροφορίας*, και που προσπαθούν να τον προσεταιριστούν, μαυραγορίτες και μέλη του υποκόσμου που εμπλέκονται με τα Τάγματα Ασφαλείας, μέχρι και έναν Άγγλο αξιωματικό, τον οποίο βοηθά να διαφύγει στη Μέση Ανατολή. Όλες αυτές οι εμπειρίες του πρωταγωνιστή ενισχύουν την αντιπροσωπευτικότητα του μυθιστορήματος, που φιλοδοξεί να παρουσιάσει μια κατά τα δυνατόν πλήρη εικόνα της κατοχικής ζύμωσης.

Στην προσπάθειά του να φυγαδέσει τον Άγγλο αξιωματικό, ο Κοσμάς έρχεται σε επαφή με μια παλιά του συμμαθήτριά από την Ηλεία, τη Γιάννα, κόρη κομμουνιστή, η οποία ανήκει στην Αντίσταση. Έτσι, στο τελευταίο μέρος του πρώτου τόμου η μαθητεία του Κοσμά ολοκληρώνεται με την υποθέτηση των αξιών που προωθεί το κείμενο: την

ένταξή του στην Αντίσταση ταυτόχρονα με την ανάπτυξη του αγνού του έρωτα για τη Γιάννα. Το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται με τη σύλληψη του Κοσμά από τους παλιούς γνώριμους των δεξιών ομάδων και με τη θυμαστική δραπέτευσή του. Η θετική μαθητεία του Κοσμά, που ολοκληρώνεται με τον έρωτά του για μια συναγωνίστριά του, μπορεί να παραλληλιστεί με την πορεία της Πολυξένης στον *Εγκοστό αιώνα* και της Αυγερινής στη *Φωτιά*, ενώ αποτελεί τον αντίποδα του Κοσμά στα *Δόντια της μολίπτερας* και του έρωτά του για τη Μύρρα.

Στο πλαίσιο του αντιπροσωπευτικού χαρακτήρα του κειμένου παρουσιάζεται αναλυτικά ο λόγος και οι προβληματισμοί της αντικομμουνιστικής παράταξης και το ζήτημα της συνεργασίας με τους Γερμανούς. Το κείμενο διαλέγεται με τα μυθιστορήματα του Ρούφου και του Φραγκόπουλου, τόσο ώστε υπάρχουν ακόμη και φραστικές ομοιότητες. Υιοθετώντας τον αντικομμουνιστικό λόγο, το μυθιστόρημα του Αλεξανδρόπουλου τον υπονομεύει, κυρίως απαξιώνοντας ηθικά τους φορείς του, όπως την οικογένεια Κατωτάκη. Αποπειράται έτσι να αποτελέσει μια συνολική απάντηση στη «μαύρη πολιτική λογοτεχνία». Στα πλαίσια αυτά οι συγκρούσεις των αντιστασιακών ομάδων της Αθήνας παρουσιάζονται ως αποτέλεσμα της αδυναμίας των αστικών ομάδων να αντιδράσουν στην ιδεολογική κυριαρχία του ΕΑΜ και στη διαμόρφωση του αντικομμουνιστικού μετώπου.

Αντίστοιχα, παρουσιάζεται το δίλημμα της Αριστεράς ενόψει αυτών των συγκρούσεων: προετοιμασία για ολομέτωπη σύγκρουση ή αποφυγή πάσθυσιας; Το δίλημμα το εκφράζουν δύο διαφορετικοί τύποι κομμουνιστικών αξιωματούχων, ο ένας πιο ανθρώπινος και ο άλλος πιο μονολιθικός. Ακόμη και ο δεύτερος όμως έχει θετικά στοιχεία και μπορεί να αντιπαρατεθεί στον χαρακτήρα του Ανθρωπάκι από τις *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Τσίρκα, που είχε προκαλέσει τόσες εντάσεις στην Αριστερά την ίδια περίοδο. Το κείμενο λοιπόν διαλέγεται με τα προγενέστερα κείμενα που διαμόρφωσαν την αφήγηση της δεκαετίας του 1940, τόσο από την Αριστερά όσο και από τη Δεξιά, προσπαθώντας να διαμορφώσει μια μεγάλη αφήγηση για την περίοδο, που να ενορχηστρώνει όλες τις προηγούμενες αφηγήσεις στην αφήγηση της Αριστεράς.

Ο δεύτερος τόμος, που αναφέρεται στις εμπειρίες του Κοσμά από τις ένοπλες ομάδες του ΕΛΑΣ, βρίσκεται σε διάλογο με κείμενα απομνημονευμάτων από την Αντίσταση. Ο πρωταγωνιστής συμμετέχει στην ένοπλη δράση και ένα παλιό τραύμα οδηγεί στον ακρωτηριασμό του δεξιού του χεριού. Αυτό όμως δεν εμποδίζει τη Γιάννα να τον αποδεχτεί και να ολοκληρώσουν τον έρωτά τους. Η δομή του κειμένου ταυτίζεται με τη δομή σύγκρουσης, όπου ο πρωταγωνιστής, που έχει τις ιδέες που υιοθετεί το κείμενο, έρχεται σε σύγκρουση με έναν κατώτερο ηθικά αντίπαλο.¹²⁴

Είναι αξιοσημείωτη η επικοινωνία του Κοσμά με την αγγλική αποστολή και η εικόνα που διαμορφώνει το κείμενο για τον ρόλο των Άγγλων στον συντονισμό της Αντίστασης και στις συγκρούσεις του ΕΛΑΣ με τον ΕΔΕΣ. Σύμφωνα με το κείμενο, οι Άγγλοι σύνδεσμοι συστηματικά μεγαλοποιούσαν ασήμαντες τριβές, κοινοποιώντας τις στο στρατηγείο, με τρόπο ώστε να συκοφαντείται ο ΕΛΑΣ. Οι χαρακτήρες των Άγγλων στο κείμενο είναι σχεδόν μονοσήμαντα αρνητικοί, ενισχύοντας την αφήγηση της Αριστεράς ότι ο Εμφύλιος είναι αποκλειστικό δημιούργημα της αγγλικής πολιτικής. Είναι αξιοσημείωτο ότι το κείμενο ενσωματώνει το επεισόδιο που υπάρχει στην *Πορεία στο σκοτάδι* για την εκτέλεση ενός Άγγλου συνδέσμου που διαφωνούσε με την εικόνα που διαβιβάζοταν στο στρατηγείο, για να τονίσει την αδιάτακτη αγγλική πολιτική. Αντίθετα, όσοι τάσσονται με τον ΕΔΕΣ δεν παρουσιάζονται τόσο αρνητικά. Το δίλημμα της Αριστεράς για την αντιμετώπιση της κατάστασης κορυφώνεται καθώς πλησιάζει η Απελευθέρωση και το κείμενο δικαιώνει την άποψη ότι, αν η Αριστερά δεν εμφανιζόταν τόσο διαλλακτικά, η ήττα θα είχε αποφευχθεί.

Η κθόδος του Κοσμά στην Αθήνα μετά την Απελευθέρωση του επιτρέπει να κινηθεί σε κύκλους που αναδεικνύουν την πολεμική ζύμωση: Ξανασυναντά τον Άγγλο αξιωματικό που είχε βοηθήσει στην Κατοχή, τους γνώριμους του αντικομμουνιστές και μαυραγορίτες, συνειδητοποιώντας ότι το προπολεμικό κατεστημένο είναι έτοιμο να

¹²⁴ Susan Rubin Suléiman, *Authenticitarian Fictions*, ό.π., σ. 102-103, 105-109.

επανεέλθει. Το κείμενο δεν παρουσιάζει τα Δεκεμβριανά ως ένα ξαφνικό ξέσπασμα, αλλά περιγράφει την κλιμάκωση της βίας ήδη από το προηγούμενο διάστημα ως πρωτοβουλία των αντικομμουνιστών. Το μυθιστόρημα διακρίνει τις εμφύλιες συγκρούσεις των πρώτων ημερών, που οδήγησαν στον πλήρη έλεγχο της Αθήνας από την Αριστερά, από τις συγκρούσεις με τους Άγγλους το υπόλοιπο διάστημα. Παρουσιάζει βιαιότητες που αποδίδονται στους αριστερούς ως προβοκάτσιες των ταγματασφαλιτών και τους ομήρους ως δυσάρεστη συνέπεια ενός πολέμου που προκάλεσαν ξένοι.

Το κείμενο ακολουθεί την αφήγηση της Αριστεράς περί ξένης επέμβασης και δικαιολογεί την ήττα ως αποτέλεσμα της ανισότητας δυνάμεων. Στα Δεκεμβριανά δολοφονείται και η Γιάννα, έγκυος εφτά μηνών, αποτελώντας έτσι συμβολικά το τέλος της ελπίδας.¹²⁵ Έτσι, το κείμενο αποτελεί μία απόπειρα σφαιρικής λογοτεχνικής απόδοσης των Δεκεμβριανών από την άποψη της Αριστεράς, με στόχο να αναιρεθεί η αντικομμουνιστική έμφαση στην αριστερή βία, που πάντοτε αποτελούσε το βασικό επιχείρημα της παράταξης αυτής για τις διώξεις των αριστερών.

Όπως ο *Εκκοσμός αιώνιας* και η *Φωτιά*, η αφήγηση ολοκληρώνεται με τις διώξεις των αριστερών μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας. Ενώ όμως η *Φωτιά* γράφτηκε σε μια περίοδο που το μέλλον ήταν άδηλο, ο συγγραφέας και ο αναγνώστης των *Νιχτών* κι *αηρών* γνωρίζει την πιθανή τύχη του ήρωα. Η αφήγηση κλείνει με τη συνάντηση του πρωταγωνιστή με τον νεαρό ανώνυμο αφηγητή στη φυλακή. Ο αφηγητής, που μπορεί να ταυτιστεί με τον Αλεξανδρόπουλο, περιγράφεται σε τρίτο πρόσωπο από τον ενπλικο εαυτό του και υπονοείται η εξορία του στο εξωτερικό. Έτσι, η τρίτοπρόσωπη αφήγηση παρουσιάζεται ως αυθεντική, αφού βασίζεται στη μαρτυρία του Κοσμά, αλλά και πλασματική ταυτόχρονα, αφού ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής είναι παντογνώστης.

¹²⁵ Αντίστοιχα, η αποβολή και ο θάνατος της γυναίκας του Γιακουμάκη τη μέρα που καίγεται η Σμήρνη στο *Στον Χατζηφράγκου* του Κοσμά Πολίτη, που δημοσιεύεται ένα χρόνο πριν, αποτελεί μια ενδιαφέρουσα σύμπτωση στη χρήση της εικονοποιίας.

Η αυτοαναφορική αυτή νύξη αναδεικνύει την απόσταση του κειμένου από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που δεν θα επέτρεπε μια τέτοια, έστω και ελαχιστη, υπονοήσιμη της αυθεντίας του αφηγητή.

Η φιλοδοξία του κειμένου ξεπερνά την ιστορία του Κοσμά, ή οποιοδήποτε ατόμου, αφού, όπως λέει ο αφηγητής, «εμένα με ενδιαφέρει κάτι άλλο [...] καθολικότερο» (σ. 1110).¹²⁶ Ο αντιπροσωπευτικός χαρακτήρας του κειμένου, που αποπεράται μέσα από τους χαρακτήρες και τους διαλόγους τους να αναδειχτεί τις τάσεις που υπήρχαν σε όλη την ελληνική κοινωνία της εποχής, διαμορφώνει μια μεγάλη αφήγηση των γεγονότων από την προοπτική της Αριστεράς.¹²⁷ Σε αυτή τη μεγάλη αφήγηση λαμβάνεται υπόψη η αφήγηση της αντίπαλης παράταξης, όπως είχε διατυπωθεί στα μυθιστορήματα της δεκαετίας του 1950, αλλά το κείμενο προσπαθεί να υπονομεύσει τα επιτεύγματα τους. Η έμφαση στον ρόλο των Άγγλων, που διαμόρφωναν τη δική τους πολιτική σε όλη τη διάρκεια του πολέμου με κορύφωση στα Δεκεμβριανά, αποτελεί συστατικό ερμηνευτικό εργαλείο αυτής της αφήγησης, που παρουσιάζει αυτές τις συγκρούσεις όχι ως εμφύλιες αλλά ως απελευθερωτικές. Είναι ενδιαφέρον ότι ο ρόλος των Άγγλων παρουσιάζεται πολύ αντιφατικά από τα διαφορετικά κείμενα, όπως θα φανεί από την παρουσίαση της αγγλικής πολιτικής στους *Ασθενείς και οδοιπόρους* και στη *Γη τις οδύνης*.

Η πρόληψη του μυθιστορήματος από την Αριστερά ήταν πολύ θετική, ακριβώς λόγω της αντιπροσωπευτικότητάς του και της επιτυχημένης σύνθεσης μιας τόσο πολυπρόσωπης αφήγησης,¹²⁸ αλλά κυρίως επειδή αποτελεί μια λογοτεχνική απόδοση της μεγάλης αφήγησης της Αριστεράς για την περίοδο. Έτσι, το κείμενο προβάλεται από τον κομματικό μηχανισμό. Είναι ενδεικτικό ότι κατά την αξιολό-

¹²⁶ Η παραπομπή στο Μίτσο Αλεξανδρόπουλος, *Νύκτες κι αυγές* (τόμ. Α': *Η πολιτεία*, τόμ. Β': *Τα βουνά*), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.

¹²⁷ Για τις μεταπολεμικές «μεγάλες αφηγήσεις» βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Το παλιό ψηστο της ελληνικής αφήγησης*, ό.π., σ. 250-251.

¹²⁸ Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Ένας πεζογράφος που έρχεται», εφ. *Η Αυγή*, 27.5.1962, σ. 2.

γηση του μυθιστορήματος από τον Λογοτεχνικό Κύκλο της Επιτροπής Διαφώτισης επισμαίνεται ότι «το βιβλίο χαρακτηρίζεται από πνεύμα κομματικότητας».¹²⁹ Ενδεικτικό επίσης είναι το γεγονός ότι κριτικές εμφανίζονται σε επίσημα κομματικά έντυπα της Ελλάδας και της υπερорίας (στην *Αργή* από τον Ραυτόπουλο¹³⁰ και στον *Νέο Κόσμο* από τον Χατζή,¹³¹ αντίστοιχα), και ότι το μυθιστόρημα προλογίζεται από την Έλλη Αλεξίου.¹³²

Ο Χατζής επισμαίνει τον διάλογο του κειμένου με τη «μαύρη πολιτική λογοτεχνία» και θεωρεί θετική τη χρήση του αρνητικού ήρωα και την ανάπλαση της αντίπαλης πλευράς, ενώ επισμαίνει τη σχηματικότητα του πρωταγωνιστή. Αυτό μπορεί να αποδοθεί στην έλλειψη ψυχογράφησης και στην έκφραση που αποδίδει το κείμενο στην ανάπλαση των διαφορετικών κοινωνικών κύκλων εις βάρος της ψυχογράφησης. Ο Ραυτόπουλος επισμαίνει την αμεσότητα της αφήγησης, τονίζοντας τον ρεαλιστικό και επικό χαρακτήρα του, αλλά κατακρίνει τη θετική αναπαράσταση του δογματικού μέλους του κόμματος. Η μεγάλη έκφραση που αποδίδει στον ρεαλισμό και την αντιπροσωπευτικότητα του κειμένου μπορεί να συσχετιστεί με το γεγονός ότι η κριτική δημοσιεύεται στην *Αργή* και απευθύνεται στο ευρύ κοινό της Αριστεράς, στο οποίο οι τακτικοί κριτικοί της εφημερίδας, όπως ο Τάσος Βουρνάς και ο Μ.Μ. Παπαϊωάννου πρόβαλλαν κυρίως τέτοια πιο παραδοσιακά κριτήρια. Από αυτή την άποψη, το κείμενο επλέχθηκε να προβληθεί στο ευρύ κοινό, όπως και τα *Ματωμένα χώματα* την ίδια εποχή,¹³³ γιατί διαμόρφωναν μια μεγάλη αφήγηση της Αριστεράς για μια κρίσιμη ιστορική περίοδο.

¹²⁹ Ματθαίου-Πολέμη, *Η εκδοτική περίπτωση των ελλήνων κομμουνιστών*, ό.π., σ. 384.

¹³⁰ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 2.

¹³¹ Δημήτρης Χατζής, «Από την Αντίσταση του λαού της Αθήνας», ό.π., σ. 644-646.

¹³² Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 2. Ματθαίου-Πολέμη, ό.π., σ. 384.

¹³³ Για τα *Ματωμένα χώματα* της Διδώς Σωτηρίου (1962) ως μια «μεγάλη αφήγηση» της Αριστεράς για τη Μικρασιατική Καταστροφή και για τη λειτουργία τους στο πνευματικό και ιδεολογικό κλίμα της περιόδου βλ. Μαρία Νικολοπούλου, *Space, Memory, and Identity. The Memory of the Asia Minor Space in Greek Novels of the 1960s*, www.cas.bgu/obj/downloads/3_3/Maria-final_project.pdf.

Ένα από τα λίγα κείμενα που αναφέρονται στην περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου και στην ήττα του ΔΣΕ μετά την *Παραμίδα 67* και το *Με τη λύρα* είναι η *Καθόδος των εννιά* του Θανάση Βαλτινού. Η νουβέλα, που δημοσιεύεται το 1963 στο περιοδικό *Εποχές*, υιοθετεί τον λόγο της μαρτυρίας για να αναφερθεί στις τελευταίες μέρες εννέα μαχητών του ΔΣΕ στην Πελοπόννησο πριν τη σύλληψή τους. Ο νεαρός αφηγητής, ο Νάσιος, είναι ο τελευταίος επιζών αυτής της αγωνιώδους πορείας μέσα στην ύπαιθρο, όπου δεν μπορούν να εμπιστευτούν κανένα και νιώθουν από παντού κυνηγημένοι. Αντίθετα με την *Καθόδο των εννιά*, στην οποία παραπέμπει ο τίτλος, οι στρατιώτες της *Καθόδου των εννιά* δεν καταφέρνουν να σωθούν, ακόμη και όταν φτάνουν στη θάλασσα, και τελικά σκοτώνονται ή συλλαμβάνονται.

Στο κείμενο δεν γίνεται καμία αναφορά στα ιστορικά γεγονότα που έσπρωξαν τους πρωταγωνιστές ως το σημείο που βρίσκονται, πέρα από την ενόχηση του Εθνικού Στρατού στην Πελοπόννησο από τις αρχές του 1949. Το κύριο μέρος της αφήγησης επικεντρώνεται στο καλοκαίρι του 1949, όταν η ομάδα των εννέα ανταρτών περιπλανιέται στην περιοχή της Κυνουρίας, προσπαθώντας να αποφύγει τη σύλληψη και χωρίς διέξοδο διαφυγής. Αντίπαλος της δεν είναι μόνο ο Εθνικός Στρατός, αλλά και οι χωρικοί, που, όταν δεν είναι εχθρικοί, είναι επιφυλακτικοί. Έτσι, οι πρωταγωνιστές νιώθουν αποκομμένοι από τους κυκλικούς ρυθμούς της αγροτικής ζωής, την οποία έχουν εγκαταλείψει και στην οποία δεν μπορούν να επιστρέψουν.¹³⁴ Αντίστοιχα, αντίπαλος αναδεικνύεται και η φύση, καθώς η δύση αναδεικνύεται σε βασικό στοιχείο του κειμένου και η προσέγγιση στο νερό σπμνεί πάλι για κίνδυνο.

Η εμπειρία της ήττας προκαλεί στους πρωταγωνιστές απογοήτευση όχι μόνο για το μέλλον τους, καθώς συνειδητοποιούν ότι δεν υπάρχει ελπίδα διαφυγής, αλλά και για τον σκοπό του αγώνα τους. Ο ανα-

¹³⁴ Nadia Haralambidou, «Time and Place in a Novel of the Greek Civil War. Thanasis Valtinos' *The Descent of the Nine*», περ. *Journal of Mediterranean Studies*, τόμ. 2, αρ. 2, 1992, σ. [226-239] 231-232.

γνώσης δεν γνωρίζει τίποτα για τα κίνητρα της ένταξής τους στον ΔΣΕ και, στην εξέλιξη της αφήγησης, συνειδητοποιεί ότι οι πρωταγωνιστές δεν έχουν πια κανένα κίνητρο πέρα από την επιβίωση. Κάποιες φορές ακόμη και αυτό ξεπερνιέται από την απώγνωση τους, και γίνονται παράλογα βίαιοι. Εξάίρεση αποτελεί ο αρχηγός τους, ο Νικήτας, που προσπαθεί να αποφύγει τη βία εναντίον αμάχων. Αντίστοιχα, οι αντίπαλοι δεν χαρακτηρίζονται από καμία ιδεολογία και δεν υπάρχει απόπειρα ερμηνείας της εχθρότητας των χωρικών. Όλα τα πρόσωπα φαίνονται απλώς εμπλεγμένα σε ένα θανάσιμο αγώνα, με τους εννιά πρωταγωνιστές τα προδιαγεγραμμένα θύματα. Η τραγικότητα της κατάστασης αναδεικνύει τον χαρακτήρα και τις αντοχές τους.

Η έλλειψη αναφορών στην προϊστορία των προσώπων και στο ιστορικό πλαίσιο, σε συνδυασμό με τη χρήση λαϊκού ύφους από τον αφηγητή, αναδεικνύει την καθολικότητα των χαρακτήρων και διαμορφώνει ένα συμβολικό επίπεδο στην αφήγηση, όχι μόνο για την πορεία των οραμάτων της Αριστεράς, αλλά και για την αξιοπρεπή στάση του ανθρώπου μπροστά στο τραγικό αδιέξοδο.¹³⁵

Το κείμενο υιοθετεί όλες τις συμβάσεις της προφορικής μαρτυρίας,¹³⁶ η οποία είχε χρησιμοποιηθεί εκτεταμένα στη μεταπολεμική περίοδο από την Αριστερά για να υιοθετήσει την αφήγησή της και τον προωκό λόγο,¹³⁷ για ένα θέμα που προκαλούσε αμχανία, όπως φαίνεται και από την πραγμάτευσή του στο *Με τη λύρα*. Έτσι, ο συγγραφέας υιοθετεί μια θεματική που αποτελεί πρόκληση και για τις δύο αντιμαχόμενες παρατάξεις, αφού οι πρωταγωνιστές προκαλούν τον Έλεον και τον φόβον του αναγνώστη, αλλά το αντιπροωκό τους φρόνημα ει-

¹³⁵ Σπύρος Τσακνιάς, «Θανάσις Βαλτινός, *Η κήθος των εννιά*», εφ. *Η Καθημερινή*, 19.4.1979, και στο *Για το Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, επιμ. Θεοδόσης Πυλαρινός, Αιγαίου, Λευκωσία 2003, σ. [73-78] 78. βλ. επίσης Θεοδόσης Πυλαρινός, «Εισαγωγή» στο *Για το Βαλτινό*, ό.π., σ. [11-55] 18.

¹³⁶ Για μια εκτεταμένη εξέταση της χρήσης του λόγου της μαρτυρίας στο κείμενο βλ. Μαρία Νικολοπούλου, «Η μαρτυρία στο έργο του Θανάσιου Βαλτινού», περ. *Πόρφυρας*, τχ. 103, Απρίλιος-Μάιος 2002, σ. 95-103.

¹³⁷ Δημήτρης Τζόβας, *Το παλιόμυστο της ελληνικής αφήγησης*, ό.π., σ. 208.

και αντίθετο με τον λόγο της Αριστεράς. Ταυτόχρονα όμως η αξιοπρέπεια της αντιμετώπισης της κατάστασης από κάποιους, όπως ο Νικήτας, και οι έρμεσοι παραλληλισμοί της ομάδας με τους κλέφτες, κυρίως μέσα από τη χρήση του δημοτικού τραγουδιού,¹³⁸ δικαιώνει τους εννιά.

Καθώς η νουβέλα δημοσιεύτηκε αυτοτελώς μόλις το 1978, η πρόκληση της διαμορφώθηκε μετά τη μεταπολίτευση και τη συμμετοχή του Βαλτινού στα *Δεκαοκτώ Κείμενα*, που, μαζί με τα κείμενα του της δεκαετίας του 1970, τον καθιέρωσαν ως αριστερό συγγραφέα. Έτσι, το κείμενο έγινε δεκτό θετικά από την κριτική τόσο για τις αρετές της γραφής του όσο και για τη διερεύνηση του ιστορικού αδιεξόδου. Είναι η περίοδος όπου μια μερίδα της Αριστεράς έχει ξεπεράσει την προωκή αφήγηση για τη δεκαετία του 1940 και είναι έτοιμη να αποδεχτεί τέτοιες προσεγγίσεις.¹³⁹ Η σιωπή της κριτικής κατά την περίοδο της πρώτης δημοσίευσης είναι αναμενόμενη για ένα κείμενο πρωτοεμφανιζόμενου, σε περιοδικό, και μάλιστα σε μια περίοδο που οι παρατάξεις στρέφονταν σε μεγάλες αφηγήσεις, ενώ ο Βαλτινός λειτουργούσε στο επίπεδο της μικροϊστορίας.¹⁴⁰ Μπορεί όμως να θεωρηθεί ότι το κείμενο θεωρήθηκε πτωπαθές από την Αριστερά και γ' αυτό αγνοήθηκε.¹⁴¹

¹³⁸ Nadia Haralambidou, ό.π., σ. 235.

¹³⁹ Βλ. ενδεικτικά Γ. Ματζουράνης, «Θανάσις Βαλτινός, *Η κήθος των εννιά*», εφ. *Η Αργή*, 1.4.1979, και στο *Για το Βαλτινό*, ό.π., σ. 71-72. Βασίλης Ραφαηλίδης, «Αισιόδοξη ελληνική τραγωδία σε τέσσερα μέτρα», περ. *Διαβίβω*, τχ. 22, Ιούλιος 1979, σ. [67-70] 69.

¹⁴⁰ Βλ. Γιάννης Δάλλας, «Η μεταπολεμική πεζογραφία και η μικροϊστορία. Η λανθάνουσα συνάντηση μιας τεχνικής και μιας μεθόδου μέσα από τις ατομικές φωνές ως μαρτυρίες του υποσφωρίματος», στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία*, ό.π., σ. [81-112] 85-91.

¹⁴¹ Πρβλ. την αντίδραση του Τμήματος Διαφώτισης στο διήγημα του Χατζή Αντεράσση και το άρθρο του Βύρωνα Λεοντάρη «Η ποίηση της πίκτας», που δημοσιεύθηκαν στην *Επιθεώρηση Τέχνης*. Θέμα του διηγήματος είναι η συνύπαρξη μιας ομάδας του ΔΣΕ με μια ομάδα του Εθνικού Στρατού, που αναγκάζονται μια νύχτα με χιονοθύελλα να μοιραστούν το μοναδικό καταφύγιο στην κορυφή ενός βουνού. Νίκος Γουλιανδρός, 491 *δελτία*, ό.π., σ. 291, 296-299.

Το μυθιστόρημα *Ασθενείς και οδοπόροι* του Γιώργου Θεοτοκά (1964) αποτελεί συνέχεια του μυθιστορήματός του *Ιερά Οδός* (1950). Στην *Ιερά Οδό* περιγράφονται οι εμπειρίες μιας παρέας συμφοιτητών από τον ελληνοϊταλικό πόλεμο, τόσο στο μέτωπο όσο και στα μετόπισθεν, μέχρι την είσοδο των Γερμανών στην Αθήνα. Στον δεύτερο τόμο εξετάζονται οι τύχες αυτών των ανθρώπων στην Κατοχή, τα Δεκεμβριανά και αποσπασματικά μέχρι τον χρόνο της δημοσίευσής. Πρωταγωνίστρια των *Ασθενών και οδοπόρων* αναδεικνύεται η Θεανώ Γαλάτη, σύτροφος του πρωταγωνιστή του πρώτου τόμου Μαρίνου Βελή. Η Θεανώ έρχεται σε επαφή με έναν αξιωματικό των Ες-Ες για να σώσει τη ζωή κάποιων γνωστών, τον ερωτεύεται και εκτελείται στα Δεκεμβριανά ως δώσιλος. Ο Βελής και οι φίλοι του εμπλέκονται στα γεγονότα: ο Βελής φεύγει για τη Μέση Ανατολή, ο Κυριάκος Κωστακαράς εντάσσεται στο ΕΑΜ και γίνεται κομμουνιστής, ενώ ο Θρασύβουλος Δράκος πηγαίνει στον ΕΛΕΣ και σκοτώνεται στα Δεκεμβριανά.

Αξιοποιώντας τους τεχνικούς περαματισμούς των μεταπολεμικών πεζογράφων, ο Θεοτοκάς εγκαταλείπει στο μεγαλύτερο μέρος του κειμένου του τον τρίτοπρόσωπο παντογνώστη αφηγητή, που αποτελεί χαρακτηριστικό της πεζογραφίας της Γενιάς του 1930.¹⁴² Η αφήγηση εξετάζει την τύχη της Θεανώς από την οπτική πολλών προσώπων, υιοθετώντας τον λόγο της μαρτυρίας, της επιστολής, του ημερολογίου. Αναδεικνύεται έτσι η σχετικότητα της ιστορικής εμπειρίας, κάτι που αποτελούσε βασικό ζητούμενο πολλών κειμένων της περιόδου. Ταυτόχρονα, αποφεύγοντας τον τρίτοπρόσωπο αφηγητή, το κείμενο δεν δίνει άμεσες ερμηνείες των αμφιλεγόμενων γεγονότων που παρουσιάζει, και έτσι υιοθετεί μια επίφαση αποστασιοποίησης από την υποκειμενικότητα κάθε προοπτικής.

Παρουσιάζοντας την πορεία των χαρακτήρων στην Κατοχή, τα Δε-

¹⁴² Αχιλλίος Χουρμούζιος, «Ένα μυθιστόρημα-μαρτυρία: Γιώργου Θεοτοκά, *Ασθενείς και Οδοπόροι*», εφ. *Η Καθημερινή*, 16.4.1964, σ. 1-2. Γιώργος Αράνης, «Γιώργος Θεοτοκάς», στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, επιμ. Τάκης Καρβέλης, Αλέξανδρος Κοτζιάς, Χριστόφορος Μπλιώνης και Σπύρος Τσακνιάς, τόμ. 3, Σοκόλης, Αθήνα 1993, σ. [8-31] 17.

κεμβριανά και μετά τον Εμφύλιο, το μυθιστόρημα διερευνά τη διαμόρφωση του μεταπολεμικού κόσμου από τους επιζώντες, οι οποίοι είναι αυτοί που κατάφεραν να συμβιβαστούν ώστε να επιβιώσουν, ενώ οι πιο ιδεαλιστές πεθαίνουν ή καταφεύγουν στη θρησκεία. Το μυθιστόρημα δεν αποτελεί μια ενιαία αφήγηση των γεγονότων της Κατοχής, καθώς υιοθετεί την υποκειμενική προοπτική των χαρακτήρων. Αυτό οδηγεί σε μια αποσπασματικότητα στην αφήγηση, με την αιτιολογία ότι ο χαρακτήρας που αφηγείται δεν έζησε κάποια γεγονότα ή ότι έχει χαθεί μέρος του χειρογράφου. Έτσι, όπως και πολλά άλλα κείμενα της περιόδου, οι *Ασθενείς και οδοπόροι* αναδεικνύουν την αυταρχία προσδιορισμού της ιστορικής αλήθειας.

Όλες οι αφηγήσεις εστιάζονται στα Δεκεμβριανά, όπου ξαναβρίσκονται όλοι σχεδόν οι χαρακτήρες και προσδιορίζονται οι μεταπολεμικές τους πορείες. Το κείμενο τονίζει το ευθραστο κλίμα συμφιλίωσης μετά την απελευθέρωση, μέσα από τον διάλογο του Κωστακαρά με τον Δράκο. Ο εδωστής αναφέρεται στις συγκρούσεις ΕΛΑΣ-ΕΛΕΣ και αναγνωρίζει την ιδεολογική δύναμη της επαναστατικής ιδεολογίας του ΕΑΜ, και τη βία που αυτή συνεπάγεται. Ο θάνατός του στα Δεκεμβριανά στο πλευρό των Άγγλων αναδεικνύει ότι οι παραδοσιακές αξίες του και το αίσθημα του καθήκοντος, που τον κράτησε σε μια παράταξη που δεν πίστευε πια, δεν μπορούσαν να λειτουργήσουν στο κλίμα της εποχής. Αντίστοιχα, οι αξίες που προβάλλει η Θεανώ στο λαϊκό δικαστήριο, επικαλούμενη την καλλιτεχνική ιδιότητα του Χίλμπερταντ και προσπαθώντας να διατηρήσει την αξιοπρέπιά της, δεν στέκουν μπροστά στον φανατισμό του κομματικού Μαλέα. Η αποτυχμένη απόπειρα του Κωστακαρά να τη σώσει, αποκαλύπτοντας ότι με τη μεσολάβησή της έχει σωθεί ο ίδιος και άλλοι, τον οδηγεί στην απογοήτευση και την αποστασιοποίηση από το ΕΑΜ, όταν συνειδητοποιεί τη βία που συνεπάγεται η ιδεολογία του. Η αφήγηση δεν στοχεύει να αναπλάσει τα Δεκεμβριανά, αλλά να αναδείξει την τραγικότητα του ανθρώπου που είναι παγιδευμένος από τις δυνάμεις της ιστορίας και της ιδεολογίας. Το κείμενο δεν υιοθετεί πλήρως τον λόγο της Δεξιάς σχετικά με τις αιτίες του Εμφυλίου, αποδίδοντας μέρος

της ευθύνης στην πολιτική των Άγγλων. Η έμφαση όμως στο λαϊκό δικαστήριο και στους ομήρους των Δεκεμβριανών υποθετεί τον λόγο περί αριστερής βίας ως μέσου κατάληψης της εξουσίας.

Το δεύτερο μέρος του κειμένου τιτλοφορείται *Οι επιζώντες* και σε τριτοπρόσωπη αφήγηση εκθίνεται οι πορείες των χαρακτήρων στον μεταπολεμικό κόσμο, αναδεικνύοντας τη σχέση της μεταπολεμικής κοινωνίας με τις κοινωνικές συγκρούσεις της Κατοχής. Ο αφηγητής τονίζει τον κυνισμό και την έλλειψη πνευματικών αξιών του μεταπολεμικού κόσμου, όπου πετυχαίνουν όσοι μπορούν να ξεχάσουν το παρελθόν και να προσαρμοστούν στο παρόν. Ο τόμος του κειμένου όμως δεν είναι πολεμικός, όπως συμβαίνει στην *Πολιορκία*. Το κείμενο διαπιστώνει την παρακμή του παγκόσμιου μεταπολεμικού πολιτισμού και προτείνει, μέσω του Μαρίνου Βελή, τις αξίες της χριστιανικής αγάπης.

Το μυθιστόρημα του Θεοτοκά απομακρύνεται από τη φιλοδοξία της τοιχογραφίας της εποχής, που χαρακτήριζε την *Αργώ* στη δεκαετία του 1930, αλλά και έργα σύγχρονα με τους *Ασθενείς και οδοιπόρους*, όπως οι *Νύκτες κι αυγές*. Εστιάζοντας στα καθοριστικά γεγονότα των Δεκεμβριανών, το μυθιστόρημα αποτελεί περισσότερο μια απόπειρα να δοθεί ο λόγος σε όλες τις πλευρές, τάση που εμφανίζεται και στις *Νύκτες κι αυγές*, αλλά κατά τρόπο ώστε η αφήγηση να τις υπονομεύει. Η κανονιστική του μυθιστορημάτων είναι η σύνθεση της εμφύλιας σύγκρουσης με τη σύγχρονη πραγματικότητα, αλλά ο αποστασιοποιημένος τόνος του τριτοπρόσωπου αφηγητή και η έμφαση στις χριστιανικές πνευματικές αξίες καθιστούν πιο ήπια την κριτική προς το μεταπολεμικό κατεστημένο.

Η πρόσληψη του κειμένου ήταν αμφίσημη. Ορισμένοι κριτικοί επισήμαναν την έλλειψη διερεύνησης των κινήτρων των μεταστρωφών¹⁴³ — κάτι που ο Θεοτοκάς το είχε πετύχει στην *Αργώ* και το είχε

επισημάνει ως έλλειψη στη *Ριζα του μύθου* του Ρούφου. Ο αποστασιοποιημένος τόνος και η αυτοανάλυση, αποτέλεσμα του πνευρολογικού και του επιστολικού λόγου που υιοθετεί το κείμενο, μειώνει τη δραματικότητα της αφήγησης κατά κάποιους,¹⁴⁴ ενώ άλλοι τα επαινούν.¹⁴⁵ Οι διαφορές αυτές μπορούν να ερμηνευτούν ως μια ένδειξη της διαφοράς τεχνικής και αξιολόγησης που έχει επισημανθεί από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ανάμεσα στους εκπροσώπους των δύο γενεών, εφόσον μεσοπολεμικοί κριτικοί επαινούν την απόπειρα συνολικής και ψυχραιμής απόδοσης της εποχής, ενώ ο Κοτζιάς κατακρίνει αυτό το χαρακτηριστικό ως έλλειψη εμπλοκής στα γεγονότα.

Η αξία του κειμένου έγκειται στην απόπειρα του Θεοτοκά να αξιοποιήσει τεχνικές νεότερων πεζογράφων για να δώσει μια συνθετική όψη των γεγονότων, που αποστασιοποιείται ως ένα βαθμό από τις αντιπαρόμενες μεγάλες αφηγήσεις. Η απόπειρα σύνθεσης στοιχείων δύο περιόδων και η αποστασιοποίησή από τις κυρίαρχες αφηγήσεις καθόρισε την πρόσληψη του κειμένου, που παραμένει δείγμα της ιδεολογικής και πεζογραφικής ανησυχίας του συγγραφέα του.

Σε μια περίοδο έντονης πολιτικής αντιπαράθεσης και διεκδίκησης της δημόσιας μνήμης της Αντίστασης από την Αριστερά, που συνοδεύεται από τον έντονο λόγο της θυματοποίησης, δημοσιεύονται από τον πολιτικό της ΕΡΕ Ευάγγελο Αβέρωφ-Τοσίτσα δύο μυθιστορήματα που αποπερώνονται να διαμορφώσουν την αφήγηση της Δεξιάς για τον ελληνοϊταλικό πόλεμο, την Κατοχή και τον Εμφύλιο. Ήρωας της *Φωνής της γης* (1964) και της *Γης της οδίνης* (1966) είναι ο Νικόλαος Κωλέτης που, επιστρέφοντας από το Παρίσι μετά την είσοδο των γερμανικών στρατευμάτων στη Γαλλία, μένει στο πατρικό αγρόκτημα στη Λάρισα, πολεμά εναντίον των Ιταλών, συμμετέχει στην Αντίσταση και εναντιώνεται στο αυτονομιστικό κίνημα των Βλάχων. Η *Φωνή της γης*

¹⁴⁴ Αλέξανδρος Κοτζιάς, *ό.π.*, σ. 49-50· Απόστολος Σαχίνης, «Ένα μυθιστόρημα του καρπού μας», *εφ. Έθνος*, 7.7.1964, σ. 5.

¹⁴⁵ Βάσος Βαρίκας, *ό.π.*, σ. 2· Χουρμούζος, «Ένα μυθιστορημα-μαρτυρία», *ό.π.*, σ. 2.

¹⁴³ Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Αφηγηματικά. Κριτικά κείμενα Β*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 49-50· Βάσος Βαρίκας, «Άνθρωποι εν πολέμω. Γ. Θεοτοκά, *Ασθενείς και Οδοιπόροι*», *εφ. Το Βήμα*, 30.6.1964, σ. 2.

ολοκληρώνεται με την αιχμαλωσία του στην Ιταλία. Στο δεύτερο μυθιστόρημα ο Νικίτας έρχεται σε σύγκρουση με τους κομμουνιστές ήδη στη διάρκεια της Κατοχής, όταν επιστρέφει από την αιχμαλωσία του μετά την πτώση του Μουσολίνι και εμπλέκεται στις συγκρούσεις του ΕΑΜ με τον ΕΛΑΣ στην Ήπειρο. Ο πρωταγωνιστής ζει τις μεταπειλευθερωτικές συγκρούσεις στη Θεσσαλία, τα Δεκεμβριανά στην Αθήνα και την ανάπτυξη της ένοπλης σύγκρουσης μετά το 1947 μέχρι την νίκη του Εθνικού Στρατού το 1949. Το μυθιστόρημα είναι πολυπρόσωπο και περιλαμβάνει ιστορικά πρόσωπα, όπως ο Ναπολέων Ζέρβας και ο Άρης Βελουχιώτης.

Σε αρκετά σημεία η παραδοσιακή τρίτοπρόσωπη αφήγηση συμπυκνώνει ιστορικά γεγονότα, αναδεικνύοντας την οπτική της για την περίοδο. Το κείμενο υποθετεί πλήρως την αφήγηση της Δεξιάς για τη δεκαετία του 1940: την περιοδολόγηση των τριών γύρων, την οποία μάλλον παρουσιάζει να υποθετεί και ο Άρης Βελουχιώτης (σ. 238-240),¹⁴⁶ την άποψη ότι το ΚΚΕ προετοίμαζε ήδη από την Κατοχή την κατάλληλη εξουσία με κάθε μέσο, την έμφαση στη φρίκη των εγκλημάτων των αριστερών στα Δεκεμβριανά και στο «παιδομάζωμα». Ακολουθώντας την κυρίαρχη κρατική αφήγηση για την περίοδο, στο κείμενο οι αντίπαλοι χαρακτηρίζονται «συμμορίτες», ενώ οι Έλληνες ταυτίζονται με τους «εθνικόφρονες», ο πόλεμος δεν ονομάζεται εμπύλιος και χρησιμοποιούνται φράσεις όπως «κόκκινη πλημμύρα» (σ. 432). Είναι χαρακτηριστικό ότι, όπως και στους *Ασθενείς και οδοιπόρους*, ο ρόλος των Άγγλων στην Κατοχή και στα Δεκεμβριανά θεωρείται τουλάχιστον περιέργος.

Η μονομέρεια της αφήγησης όμως είναι φανερό στην αφήγηση της περιόδου από τη συμφωνία της Βάρκιζας ως την έναρξη του Εμφυλίου Πολέμου (σ. 277-280). Η ανάπτυξη αντίρτικων ομάδων παρουσιάζεται ως κάτι προσηχδιασμένο, ενώ η λευκή τρομοκρατία είναι προπαγάνδα των ραδιοφώνων του παραπετάσματος. Το κείμενο απο-

¹⁴⁶ Οι παραπομπές στο Ευάγγελος Αβέρωφ-Τσιότσας, *Γη της οδύνης. Μυθιστόρημα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1966.

σιωπά την αποχή του ΚΚΕ από τις εκλογές και τονίζει ότι «οι άνθρωποι ήταν ελεύθεροι να λένε και να κάνουν ό,τι θέλουν... Σιγά-σιγά με χίλια βόσανα ο τόπος οργανωνόταν και προόδευε...» (σ. 279)

Το κείμενο όμως προσπαθεί να κρατήσει μια επιφραση αντικειμενικότητας:¹⁴⁷ κατακρίνει τις ακρότητες που υπήρξαν στη διάρκεια του Εμφυλίου και από την πλευρά του κράτους, αποδιοντάς τες όμως στην σκληρότητα του αντιπάλου. Όπως και στους *Ασθενείς και οδοιπόρους*, ένας από τους χαρακτήρες, ο Μήτσος, εντάσσεται στο ΕΑΜ στη διάρκεια της Κατοχής, και με το ψευδώνυμο καπετάν-Φτελιός μετέχει στις συγκρούσεις με τον ΕΛΑΣ, αλλά αποστασιοποιείται μετά τα Δεκεμβριανά. Όπως και ο Κωστακαρέας στους *Ασθενείς και οδοιπόρους*, αρνείται να αποκηρύξει τον κομμουνισμό, παρόλο που δεν τον πιστεύει πια. Με τη βοήθεια των εθνικοφρόνων υψηλά ιστάμενων φίλων του καταφέρνει να ξεπεράσει την κρατική καχυποψία και αποστασιοποιείται από τα πάθη της πολιτικής στη γαλήνη της φύσης. Πάντως, όπως και στο *Νύκτες κι αυγές*, η παρουσίαση των αντιπάλων στην πλοκή λειτουργεί για να τους απαξιώσει ηθικά, αναδεικνύοντας πόσο αδίστακτο ήταν μπροστά στις επιταγές της πίστης τους. Αυτό οδηγεί στη σχηματικότητα των χαρακτήρων τους,¹⁴⁸ με την εξαίρεση του Μήτσου.

Ο μεγάλος αριθμός προσώπων που κινούνται σε διάφορους κοινωνικούς και ιδεολογικούς κύκλους, η χρονική έκταση της πλοκής, η διαμόρφωση μιας αφήγησης που αποπειράται να δώσει μια συνολική ερμηνεία της περιόδου και να δικαιώσει τις επιλογές της εθνικόφρονος παράταξης φανερώνουν τη φιλοδοξία του κειμένου να διαμορφώσει τη μεγάλη αφήγηση της Δεξιάς σε λογοτεχνικό επίπεδο, αφού η Αριστερά είχε ήδη διαμορφώσει τη δική της. Η διαφορά από το *Χρόνια κόμιας σταυροφωρίας*, που ολοκληρώνεται οκτώ χρόνια νωρίτερα, είναι

¹⁴⁷ Βάσος Βαρίκας, «Η άλλη όψη. Ε. Αβέρωφ-Τσιότσας, *Γη της οδύνης*», στο *Συγγράμματα*, Β, 1966-1968, Ερμής, Αθήνα 1980, σ. [90-94] 92 [πρώτη δημοσίευση 11.12.1966].

¹⁴⁸ Βάσος Βαρίκας, *ό.π.*, σ. 93.

ότι λείπει ο απολογητικός τόνος του πρώτου τόμου για τις επιλογές της παράταξης και ο συμπληρωματικός τόνος των τελευταίων. Αυτό μπορεί να συνδεθεί με το γεγονός ότι ο Αβέρωφ είναι ένας ενεργός πολιτικός, ο οποίος κατά την περίοδο συγγραφής βρίσκεται στην αντιπολίτευση, σε μια περίοδο οξύνσης της πολιτικής αντιπαράθεσης. Η ταύτιση της αφήγησης που διαμορφώνει το κείμενο με την επίσημη αφήγηση της παράταξης περιορίσε την πρόσληψη του κειμένου, ιδιαίτερα μετά τη δικτατορία, η οποία άλλαξε καθοριστικά την οπτική μέρους του μέρους της κοινωνίας για την περίοδο.

Χαρακτηριστικό των κειμένων που δημοσιεύονται κατά τη δεκαετία του 1960 είναι ότι στην πλειοψηφία τους προσπαθούν να αποτιμήσουν συνολικά τα γεγονότα και αλληλεπιδρούν με τις μεγάλες αφηγήσεις των αντιμαχόμενων παρατάξεων, οι οποίες έχουν παγιωθεί και βρίσκουν τη λογοτεχνική τους έκφραση στις *Νύκτες κι αηγές* και στη *Γη της οδίνης* αντίστοιχα. Δεν είναι τυχαίο ότι τα κείμενα αυτά είναι πολύτομα και αποπεράφονται να καλύψουν μεγάλο μέρος της δεκαετίας του 1940. Ταυτόχρονα, ο Βαλτινός με ένα περιθωριακό για την περίοδο κείμενο όπως η *Κάθοδος των εννιά* και με την αμφισβίτηση του πρωικού λόγου προδιαγράφει ως ένα βαθμό τις εξελίξεις της θεματικής του Εμφυλίου μετά τη μεταπολίτευση, με την κυριαρχία του «δικαιώματος στην ιστορία».

Το γεγονός ότι η δικτατορία υιοθέτησε την αφήγηση της Δεξιάς στην πλέον ακραία εκδοχή της για να δικαιολογήσει την ύπαρξή της διαμόρφωσε τον ορίζοντα πρόσληψης κάθε κειμένου που αφορούσε τη δεκαετία του 1940. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τη διάσπαση του ΚΚΕ και την αναθεώρηση των επιλογών της ηγεσίας από μερίδα της Αριστεράς, το κλίμα αμφισβίτησης που κυριαρχούσε σε ολόκληρη την Ευρώπη και τα νέα δεδομένα γραφής που διαμορφώνονται εντός και εκτός Ελλάδος διαμόρφωσαν ένα άλλο ιδεολογικό και πολιτιστικό πεδίο, που είναι φανερό στο θέμα που μας αφορά στο *Κεφάλαιο* του Άρη Αλεξάνδρου. Το κείμενο, που γράφτηκε όσο ο συγγραφέας ήταν αυτοεξόριστος στο Παρίσι στη διάρκεια της δικτατορίας, αποτε-

λεί κατά κοινή ομολογία τομή στην προσέγγιση της θεματικής του Εμφυλίου και στη νεοελληνική πεζογραφία γενικότερα.¹⁴⁹ Στα επόμενα χρόνια, η δημοσίευση ατομικών μαρτυριών για την περίοδο και η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης θα οδηγήσει τη διαμάχη για την μνήμη του Εμφυλίου σε άλλα πεδία. Σύμφωνα με τον Κοτζιά, ο τριακονταετής Εμφύλιος Πόλεμος έληξε το 1973, αλλά η διεκδίκηση της μνήμης του και της δικαίωσης όσων συμμετείχαν συνεχίζεται ακόμη, τόσο στο λογοτεχνικό επίπεδο όσο και σε ιστοριογραφικό. Η περίπτωση της πρόσληψης της *Ορθοκωστής* του Θανάση Βαλτινού είναι το πιο ενδεικτικό παράδειγμα.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, Σοκόλης, Αθήνα 1996, σ. 285-338.

¹⁵⁰ Για το Βαλτινό, ό.π., σ. 223-303· Κώστας Βούλαρης, *Η παρτίδα*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2004.