Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017

μακέτα εξωφύλλου – σχεδιασμός έκδοσης:
Μαρία Τσουμαχίδου

επιμέλεια-διόρθωση:
Στέλα Αλισάνογλου
στην επιμέλεια συνεργάστηκε η Αλεξάνδρα Δένδια

σελιδοποίηση:
Κωνσταντίνος Καπένης

τυπώθηκε τον Ιούνιο του 2018

© 2018, Βαγγέλης Χατζηβασιλείου και εκδόσεις ΠΟΛΙΣ

Αιόλου 33, 105 51 Αθήνα
τηλ.: 210 36 43 382, fax: 210 36 36 501
e-mail: info@polis-ed.gr
facebook: Εκδόσεις Πόλις

isbn: 978-960-435-621-8

Η ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΚΚΡΕΜΟΥΣ. ΑΤΟΜΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ: 1974-2017

ΠΌΛΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

Αρκετοί από τους διαδόχους των πρώτων μεταπολεμικών, οι οποίοι εμφανίζονται στα γράμματα από το 1960 και μετά, εξακολουθούν να κινούνται στο πεδίο της πολιτικής και της Ιστορίας, με τη διαφορά ότι η Ιστορία παίρνει τώρα μια εντελώς διαφορετική μορφή και ενεργεί ως ένα εντελώς διαφορετικό είδος πηγής για τη δουλειά τους. Παιδιά ή έφηβοι στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου –οι περισσότεροι είναι γεννημένοι κατά τη δεκαετία του 1930–, όσοι από τους δεύτερους μεταπολεμικούς ακολουθούν τα χνάρια των προκατόχων τους το κάνουν με τη μεσολάβηση της μνήμης τους. Αν οι πρώτοι μεταπολεμικοί βυθίζονται ψυχή τε και σώματι στα πάθη της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου, οι επίγονοι πλησιάζουν την ίδια περίοδο μέσα από τις εικόνες και τα ακούσματα της παιδικής ή εφηβικής ηλικίας φροντίζοντας να προβάλουν το αναμνηστικό τους υλικό σ ένα καυτό παρόν.[175] Παράλληλα βέβαια με αυτή την κίνηση παρατηρείται και μια άλλη, μεγαλύτερου βεληνεκούς μεταβολή: η πορεία προς την ανάδειξη του ατόμου και του προσώπου που, ωστόσο, δεν ξεκόβει ποτέ από τις ανάγκες και τα προβλήματα του συλλογικού περίγυρου.

Στο επίπεδο της τεχνικής το πολιτικό κομμάτι, αν μπορούμε να το ονομάσουμε έτσι, της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς υιοθετεί τον συνδυασμό ρεαλισμού, μοντερνισμού και ριζοσπαστικού μεταμοντερνισμού, όπως του κληροδοτήθηκε από τους προλαλήσαντες, συμπεριλαμβάνοντας στους κόλπους του πλήθος καινοτομιών: από τη χρήση του γραπτού ή του προφορικού ντοκουμέντου, την απάλειψη του συγγραφικού υποκειμένου από την αφήγηση και τη σύμπλεξη του ρεπορτάζ με την αυτοβιογραφία και της παρωδίας με το δράμα μέχρι

175. Περιγράφοντας το κλίμα, ο εκ των πρωταγωνιστών της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς Χριστόφορος Μηλιώνης κάνει λόγο για έναν πολιτικό προβληματισμό ο οποίος «απωθήθηκε σε απόκρυφες γωνιές και αναπληρώθηκε από περίπλοκα αισθηματικά πλέγματα που διαβαθμίζονται από τον εσωτερικό διχασμό ως τη διαμαρτυρία» (Χ. Μηλιώνης, «Η μεταπολεμική πεζογραφία. Πρώτη και δεύτερη μεταπολεμική γενιά», *Με το νήμα της Αριάδνης. Μεταπολεμική πεζογραφία. Ερμηνεία κειμένων*, Εκδόσεις Σοκόλη, 1991).

την αυτοαναφορικότητα ή τη λειτουργία του λογοτεχνικού κειμένου ως παλίμψηστου, το οποίο δεν γνωρίζει ειδολογικά σύνορα και προαποφασισμένους διαχωρισμούς.

Η στρατηγική των ίσων αποστάσεων

Λαμβάνοντας υπόψη πως το συλλογικό ή η ατομικότητα δεν είναι οντότητες με απαραβίαστα όρια, αλλά εννοιολογικά σχήματα τα οποία χρησιμοποιούμε για να συνεννοηθούμε, θα πρέπει να πω ευθύς εξαρχής πως το βασικότερο ίσως χαρακτηριστικό της πεζογραφίας του Θανάση Βαλτινού (γεν. 1932) είναι πως ουδέποτε κλίνει με πάγιο τρόπο από εδώ ή από εκεί. Η Ιστορία, η πολιτική και η κοινωνία διαπλέκονται έντονα με το εγώ και με την ατομικότητα στη δουλειά του σχηματίζοντας ένα ενιαίο πεδίο, ακόμα και αν το κέντρο βάρους τείνει να ισορροπήσει προς την πλευρά του ατομικού.[176]

Στο πρώτο του αφήγημα, το οποίο έχει τίτλο *Η κάθοδος των εννιά* (1978), χαρακτηρίζεται *νουβέλα* και δημοσιεύεται για πρώτη φορά στο περιοδικό *Εποχές* το 1963, ο Βαλτινός είναι εξολοκλήρου στραμμένος στο συλλογικό και στην Ιστορία.[177] Ο συγγραφέας αναψηλαφεί τα ανοιχτά ακόμη τραύματα του Εμφυλίου

---

176. Επ' αυτού σημειώνει πολύ χαρακτηριστικά ο ίδιος: «Η Ιστορία, από τη σκοπιά του συγγραφικού ενδιαφέροντος, είναι ένας εξαιρετικά ερεθιστικός χώρος, που, ακόμα και στις πλέον αδρές διαστάσεις, αποτελεί συμπίλημα ατομικών πεπρωμένων. Αν ο προσδιορισμός των συντεταγμένων αυτού του χώρου είναι η γνώση της Ιστορίας, προσωπικά με ενδιαφέρουν τα επιμέρους πεπρωμένα, που είναι το αντίθετο της γνώσης, είναι η αίσθηση της Ιστορίας» (Θ. Βαλτινός, «Πέρα από την πραγματικότητα: Το ιστορικό γεγονός ως στοιχείο μύθου», *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, ό.π., τώρα και στου ίδιου, *Κρασί και νύμφες. Μικρά κείμενα επί παντός*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2009).

177. Γράφοντας για τη σχέση της *Καθόδου των εννιά* με τα ιστορικά της υλικά, ο Μιχάλης Ζ. Κοπιδάκης παρατηρεί: «Ο μελετητής αντιλαμβάνεται ευθύς εξ αρχής ότι η "ανασκαφή" του κειμένου έχει προαπαιτούμενα, όπως τη γνώση του ιστορικού πλαισίου, των νοοτροπιών και των κοινωνικών δομών, ακόμα και την αυτοψία του τόπου όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα» (Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «Τίλλοντες στάχυας εν τοις αγροίς», περ. *The Athens Review of Books*, αφιέρωμα στον Θανάση Βαλτινό, τχ. 32, Σεπτέμβριος 2012). Για τη σχέση του Βαλτινού με τη μνημειωμένη Ιστορία, όπως την περιγράφει παραπάνω ο Κοπιδάκης, βλ. το κεφάλαιο «Η ανανέωση του ιστορικού μυθιστορήματος και η στροφή προς μια καινούργια συλλογικότητα», όπου και θα σχολιαστούν όσα έργα του εμφανίζονται μεταπολιτευτικά να λειτουργούν με αντίστοιχους όρους: *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βαλκανικοί-΄22* (2000) σε αντιβολή με το *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Αμερική* (1972), *Ορθοκωστά* (1994), *Ημερολόγιο 1836-2011* (2001), *Άνθη της αβύσσου* (2008) και *Ο τελευταίος Βαρλάμης* (2010). Δεν εντάσσω την *Κάθοδο των εννιά* στην κατηγορία αυτή, επειδή, όταν δημοσιεύεται το 1978, δεν συντρέχουν ακόμη οι χρονικές προϋποθέσεις για την ιστορικοποίησή της: η Ιστορία παραμένει στις σελίδες

μένα τα ο

μέσα από τον αδιακόσμητο και εντέχνως αποδραματοποιημένο λόγο ενός ανώνυμου στρατιώτη, ο οποίος, παρά την καταφανώς επινοημένη μνήμη του, μιλά ως μάρτυρας των δραματικών γεγονότων που πλήττουν τη μονάδα του.[178] Ο Εθνικός Στρατός, οι παραστρατιωτικές οργανώσεις και οι ντόπιοι κάτοικοι καταδιώκουν έως θανάτου ένα απομεινάρι του Δημοκρατικού Στρατού και η ατομική διάσταση προβάλλει πιο πολύ σε ένα αφηρημένο επίπεδο, αφού τόσο ο ανώνυμος στρατιώτης όσο και οι αταυτοποίητοι συμπρωταγωνιστές του εκφράζουν πρωτίστως την τραγική μοίρα της πολιτικής τους παράταξης.[179]

Η σκηνοθετημένη αυτή μαρτυρία, στην οποία αντιστοιχεί και μια σχεδόν σεναριακή αφηγηματική δομή, προσδίδει στην *Κάθοδο των εννιά* και μια λειτουργία ντοκιμαντέρ. Ένα τέτοιο, οιονεί ντοκιμαντερίστικο και σεναριακό βιβλίο, το οποίο ο συγγραφέας σπεύδει, διόλου τυχαία, να χαρακτηρίσει μυθιστόρημα, είναι και τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* (1978),[180] που αποτελούνται από τρία κεί-

---

της δρώσα. Στη συγκεκριμένη ενότητα θα παρακολουθήσω και άλλα έργα ιστορικής αναφοράς του Βαλτινού. Ως προς τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* (1989) ισχύει ό,τι και για την *Κάθοδο των εννιά*. Ως προς τα *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν* (1992), *Εθισμός στη νικοτίνη* (2003) και *Ανάπλους* (2012), των οποίων οι χρονολογίες έκδοσης θα επέτρεπαν την ιστοριοποίηση, βαίνοντας πολύ μακριά από τα συμβάντα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου, στα μεν δύο πρώτα η απουσία της μνημειωμένης Ιστορίας είναι εμφανής, στο δε τελευταίο αποκτά, ακόμα μέσα από πλήθος μεταμφιέσεις, μια πολύ προσωπική-ατομική χροιά, που μας παραπέμπει στο κλίμα της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, η οποία είναι και το θέμα του παρόντος κεφαλαίου.

178. Ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος σημειώνει για την *Κάθοδο των εννιά*: «Η αφήγηση αποκτά την αξία μιας αφκιασίδωτης μαρτυρίας, που τη διηγείται ένας αυτόπτης χωρίς συγγραφικά τερτίπια, αλλά που κατέχει γερά την τέχνη να σε καθηλώνει με τον αυστηρά δομημένο λόγο του. Το σκηνικό με τα ιστορικά συμφραζόμενα, η ταυτότητα και η προσωπικότητα των ηρώων, η κοινή μοίρα που τους συνδέει, αποδίδονται στο κείμενο χωρίς καμιά προετοιμασία του αναγνώστη. Η δράση εκτυλίσσεται ερήμην περίπου του συγγραφέα, χωρίς δηλαδή να προδίδεται η συγγραφική επέμβαση στη ροή του κειμένου» (Δ. Δασκαλόπουλος, «Θανάσης Βαλτινός», *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ. Β', ό.π.). Για την προφορικότητα του λόγου του αφηγητή στην *Κάθοδο των εννιά* και για τον συσχετισμό της με τον λόγο του αφηγητή στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* (1929) του Στρατή Δούκα, βλ. Σταυρούλα Γ. Τσούπρου, «Η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* του Στρατή Δούκα και η *Κάθοδος των εννιά* του Θανάση Βαλτινού. Μια ειδολογική-υφολογική προσέγγιση», περ. *Πόρφυρας*, αφιέρωμα στον Θανάση Βαλτινό, τχ. 158, Ιανουάριος-Μάρτιος 2016.

179. Ο Σπύρος Τσακνιάς παρατηρεί χαρακτηριστικά: «Αυτή η απουσία ιδιαιτερότητας ή ατομικότητας ανάγει τη μικροομάδα της Πελοποννήσου στη σφαίρα της καθολικότητας και κάνει την τραγική "πορεία" της συνισταμένη της μοίρας ενός ολόκληρου κινήματος» (Σπ. Τσακνιάς, κριτική για την *Κάθοδο των εννιά*, εφ. *Η Καθημερινή*, 19 Απριλίου 1979, τώρα και στου ίδιου, *Δακτυλικά αποτυπώματα. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1983).

180. Εύλογα ο Βασίλης Ραφαηλίδης γράφει πως «όλα τα βιβλία του Βαλτινού είναι σχεδόν έτοιμα σενάρια, χωρίς μ' αυτό να χάνουν το αρχικό ειδικό τους βάρος σαν αυθύπαρκτα πεζογραφήματα» (Β. Ραφαηλίδης, κριτική για τα *Τρία ελληνικά μονόπρσκτα*, περ. *Διαβάζω*, τχ. 22,

μενα τα οποία δεν προέρχονται –ή μοιάζει να μην προέρχονται– από το χέρι του συγγραφέα. Η αφηρημένη ατομική διάσταση, μείον το ανάγλυφο πολιτικό της πρόσημο, είναι φανερή στο δεύτερο κείμενο που τιτλοφορείται «Γράμματα στη φυλακή». Πρόκειται για μια σειρά επιστολών που απευθύνονται στον ίδιο παραλήπτη, χωρίς ωστόσο να ξέρουμε και τις δικές του απαντήσεις. Οι επιστολές αναφέρονται στο διάστημα 1954–1969 και μιλούν εμμέσως πλην σαφώς για τις διαθέσεις, τις διαψεύσεις και τις προσδοκίες του ανθρώπου που βρίσκεται πίσω από τα κάγκελα της φυλακής: κάγκελα τα οποία μάλλον δεν αποφεύγουν, ας είναι και νοερά, και όσοι βρίσκονται εκτός φυλακής. Στα άλλα δύο κείμενα, το συλλογικό σπεύδει να καταλάβει τον χώρο. Στα «Πρακτικά μιας δίκης» ο Βαλτινός καταγράφει, παντελώς ασχολίαστη, τη δικανική σύγκρουση δύο στρατιωτικών με αντικείμενο την πολιτεία τους κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, ενώ στο «Ναι, αλλά Kenwood» παραχωρεί τον λόγο σε ένα ενημερωτικό φυλλάδιο για μια οικιακή συσκευή επιδιώκοντας να προκαλέσει την αντίδραση του αναγνώστη στον παντελώς αλλοτριωμένο τρόπο ζωής που προκύπτει από τη διαφημιστική του λογική. Επομένως, το ατομικό στα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* εμφανίζεται σε συνθήκες εγκλεισμού, αλλά και δημόσιου αποκλεισμού, με φόντο μια κοινωνία η οποία, χωρίς να έχει βάλει τέρμα στους λογαριασμούς της με το παρελθόν, όπως αποκαλύπτει διά της πλαγίου η παρωδία της γλώσσας των δικαστικών εγγράφων,[181] ετοιμάζεται να ακολουθήσει πρόθυμα, όπως υποδεικνύει μια δεύτερη παρωδία, αυτή της διαφημιστικής γλώσσας, τον δρόμο ενός τελείως απατηλού εκσυγχρονισμού.[182]

Ιούλιος 1979). Ας κρατήσουμε ωστόσο και την παρατήρηση της Κλαίρης Μιτσοτάκη για την επαφή του συγγραφέα με τον ευρύτερο –πέραν του κινηματογράφου– κόσμο της εικόνας: «Εκτός από την προφανή συνάφειά του με τον κινηματογράφο και το θέατρο, θα έλεγα πως βρίσκεται σε στενή επικοινωνία με την εικαστική αναζήτηση. Δεν βρίσκω να απέχει πολύ η συγγραφική χειρονομία του από τη "φτωχή τέχνη" των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα· είναι μια χειρονομία κατάπληξης, σοκ, ασκητική, εξαϋλωτική του ταπεινού, πονεμένη, ρηξικέλευθη, νατουραλιστική, παράλογη, που διακατέχεται από εμμονές αλλά χωρίς μανιέρα, με πιστότητα αλλά χωρίς πίστη, με θλιμμένη ευγένεια, προσπαθώντας να αντλήσει θετική εμπειρία από αρνητικά πράγματα» (Κλ. Μιτσοτάκη, «Κυκλικές σκέψεις γύρω από την τέχνη του Θανάση Βαλτινού», περ. *Νέα Εστία*, αφιέρωμα στον Θανάση Βαλτινό, τχ. 1802, Ιούλιος-Αύγουστος 2007).

181. Για τη λειτουργία της παρωδίας στα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*, βλ. Δημήτρης Παϊβανάς, «*Τρία ελληνικά μονόπρακτα*: ένα μυθιστόρημα-παρωδία και η κριτική του», περ. *The Athens Review of Books*, ό.π.

182. Ο Mario Vitti μιλάει για τις αρνητικές όψεις μιας νόθας ζωής. (Βλ. M. Vitti, κριτική για τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*, εφ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 29 Ιουλίου 1979.) Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος κάνει λόγο για τον αλλοτριωτικό χαρακτήρα της πραγμοποίησης, όπως προκύπτει από το «Ναι, αλλά Kenwood». (Δ. Ραυτόπουλος, «Το μυθιστόρημα τεκμηρίων κατά Βαλτινόν», περ. *Νέα Εστία*, ό.π.)

Όποτε συναντήσαμε μέχρι τώρα το ατομικό στο έργο του Βαλτινού, το είδαμε χωρίς εδραίες ψυχικές λειτουργίες και χωρίς την παρουσία ενός ενσώματου εγώ. Με το *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο* (1985), που χαρακτηρίζεται αφήγημα και αποτυπώνει μια συνειρμική μνημονική αναδρομή, το εγώ αναδύεται ολόσωμο στην επιφάνεια και ασκεί στο ακέραιο τα δικαιώματά του. Μια μεσόκοπη γυναίκα μιλάει μπροστά σε ένα μαγνητόφωνο. Απευθύνεται σε έναν υποθετικό ή πραγματικό εραστή και καταγράφοντας τα λεγόμενά της στη μαγνητοταινία, ανακαλεί όσα, καλά ή κακά, σημαντικά ή ασήμαντα, έζησε: από τα παιδικά της χρόνια στη Γαλλία, στην Αλεξάνδρεια και στο Σουδάν και την εφηβεία της σε γαλλικό σχολείο του Καΐρου μέχρι τον επαγγελματικό και τον ερωτικό της βίο στην Ελλάδα και στην Ευρώπη. Ο απολογισμός δεν είναι σπουδαίος,[183] αλλά ο Βαλτινός ανασηκώνει συχνά την κουρτίνα του ατομικού για να κοιτάξει στον δημόσιο χώρο που το περιβάλλει: ο κόσμος της πρωταγωνίστριάς του είναι ο κόσμος μιας κοσμοπολίτισσας αστής. Παρ' όλα αυτά, εκείνο το οποίο κυριαρχεί στο *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο* είναι η τυραννία της προσωπικής μνήμης και των παθών του εγώ και της οικογένειας[184] – μια τυραννία χωρίς αρχή και τέλος, ένα βάρος δίχως ανάσα και λυτρωμό.

Το ατομικό επιστρέφει στην αφηρημένη του μορφή και σε συνεχή αντίστιξη με το συλλογικό στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* (1989), όπου χρησιμοποιούνται και πάλι εξωλογοτεχνικές πηγές και το έργο συνοδεύεται ξανά από τον χαρακτηρισμό «μυθιστόρημα». Όπως και τα προηγούμενα βιβλία του Βαλτινού, τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* κινούνται χωρίς πλοκή και επιμέρους επεισόδια –αλλά και χωρίς κεντρικά ή δευτερεύοντα πρόσωπα– και είναι βασισμέ-

183. Ο Γιώργος Ξενάριος συνδέει τη μετριότητα της ζωής της ηρωίδας με την αφηγηματική ικανότητα του Βαλτινού να εστιάζει στο μικρό και στο ασήμαντο – στην προτίμησή του, με άλλα λόγια, να συγκεντρώνει την προσοχή του εκεί όπου παίζεται το καθημερινό ανθρώπινο δράμα. (Βλ. Γ. Ξενάριος, κριτική για το *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο* με αφορμή την επανέκδοσή του το 2007, εφ. *Ελευθεροτυπία*, ένθετο «Βιβλιοθήκη», 1 Ιουνίου 2007.) Από αυτή την άποψη, έχει, νομίζω, ιδιαίτερη σημασία η υπογράμμιση του Νικήτα Παρίση ότι ο τίτλος του βιβλίου, στηριγμένος στην τονική ρυθμικότητα του δισύλλαβου όγκου των λέξεων, πολιτογραφείται εύκολα στη ροή του καθημερινού λόγου. (Βλ. Ν. Παρίσης, «Μερικές πρωτοβάθμιες θέσεις για την πεζογραφία του Θ. Βαλτινού», περ. *Νέα Εστία*, ό.π.) Συναφής, εννοείται, με την καθημερινότητα είναι και η προφορικότητα του μονολόγου της ηρωίδας. Για περισσότερα επ' αυτού, βλ. Γιάννης Δημητρακάκης, «*Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο*. Όψεις ενός μονολόγου», περ. *Νέα Εστία*, ό.π.

184. Η Λίζυ Τσιριμώκου γράφει για το *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο*: «Μεγάλο μέρος αυτού του εξομολογητικού μονολόγου κλωθογυρίζει στο οικογενειακό περιβάλλον. Το γενεαλογικό σενάριο, το οικογενειακό πορτρέτο, είναι η καταστατική αρχή κάθε αυτοβιογραφικής απόπειρας, όσο λοξή και αμέθοδη κι αν παρουσιάζεται» (Λ. Τσιριμώκου, «Επιφάνεια εις βάθος – Τροπισμοί μιας μονωδίας», περ. *Πόρφυρας*, ό.π.).

να σε τρία είδη πηγών: στην ειδησεογραφία και στις διαφημίσεις των εφημερίδων της δεκαετίας του 1960, στις επιστολές των ενδιαφερομένων να μεταναστεύσουν στην Αυστραλία προς την αρμόδια κρατική υπηρεσία και στα γράμματα τα οποία στέλνουν κορίτσια και κυρίες από όλη την Ελλάδα στην υπεύθυνη μιας γυναικείας ραδιοφωνικής εκπομπής.[185] Ο συγγραφέας αναλαμβάνει εκ νέου τον ρόλο του μοντέρ, ο οποίος αποφασίζει μόνο για τη θέση και για τη σειρά των κειμένων που έχουν περιέλθει στην κατοχή του, ακόμα και αν κατά τόπους δεν διστάζει να τα «πειράξει» προκειμένου να τα προσαρμόσει στις σκηνοθετικές του ανάγκες. Το μοντάζ του Βαλτινού συνθέτει ένα διττό σύμπαν, εγκατεστημένο από τη μία στον ιστορικό και από την άλλη στον καθημερινό του χρόνο. Τον ιστορικό χρόνο τον αναγνωρίζουμε, μολονότι το βιβλίο φωτίζει μόνο ήσσονος σημασίας πολιτικά περιστατικά,[186] στην ηλεκτρισμένη πολιτική ατμόσφαιρα μιας εποχής που χωρίς να έχει εξέλθει από τον Εμφύλιο πορεύεται ήδη προς τη δικτατορία. Τον καθημερινό χρόνο τον ανιχνεύουμε στις προσωπικές σχέσεις των ατόμων: άνθρωποι που δείχνουν τελείως αδιάφοροι για ό,τι συμβαίνει στον καιρό και στον τόπο τους, στραμμένοι εξολοκλήρου είτε στις έγνοιες της μετανάστευσης είτε απλώς στα αισθηματικά τους. Τα ίδια, παρ' όλα αυτά, πρόσωπα που έχουν συντριβεί από τα ιδεολογικά, από τα πολιτισμικά και από τα γλωσσικά κλισέ της κοινωνικής τους τάξης[187] δεν παύουν να αισθάνονται, να αγαπούν, να μισούν, αλλά και να συντρίβονται ποικιλοτρόπως. Έτσι, μοιραία κάποια στιγμή μετατρέπονται σε δραματικές υπάρξεις, σε απτά τεκμήρια των αδιεξόδων στα οποία τα έχει σφηνώσει η εποχή τους. Στο μοντάζ που επιχειρεί ο Βαλτινός στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* η Ιστορία υπομνηματίζει την ευτέλεια της ατομικότητας, ενώ η αδειασμένη από κάθε ζωτικό νόημα καθημερινότητα αποτελεί την απώτερη προοπτική –τον ορίζοντα βάθους– της Ιστορίας.[188]

---

185. Για τη γλώσσα των πηγών-ντοκουμέντων στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, βλ. Γ. Αριστηνός, «Ποιος ψιθυρίζει πίσω απ' την πράσινη αυτή λόχμη;», *Τρία δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2015.

186. Όπως σημειώνει ο Νίκος Ντόκας, ο συγγραφέας αποφεύγει τις αναφορές στις καθοριστικής σημασίας πολιτικές ενέργειες. (Βλ. Ν. Ντόκας, κριτική για τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 21 Ιουνίου 1992.)

187. Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση του Κρίτωνα Χουρμουζιάδη σχετικά με το χάσμα που παρουσιάζεται ανάμεσα στη γλώσσα των επιστολογράφων και στη γλώσσα των εφημερίδων και του κράτους, ένα χάσμα το οποίο στην πραγματικότητα είναι κοινωνικό. (Βλ. Κρ. Χουρμουζιάδης, κριτική για τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 59, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1989.)

188. Συζητώντας προς αυτή την κατεύθυνση, ο Δημήτρης Παϊβανάς μιλάει για μια μετωνυμική αναζήτηση των αιτίων της προσωπικής και της εθνικής καθήλωσης. (Βλ. D. Paivanas, "Ideology's Discontents in Thanassis Valtinos' *Data from the Decade of the Sixties*", *Contemporary*

Με την πρώτη του συλλογή διηγημάτων *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν* (1992) ο Βαλτινός επανέρχεται στα ζητήματα του Εμφυλίου, της μετανάστευσης και της απριλιανής δικτατορίας, αλλά τα σιδερένια γόνατα της Ιστορίας, όπως θα έλεγε ο Τσίρκας, δεν βρίσκονται πια εδώ και τα μεγέθη είναι απτά επειδή δεν είναι μεγάλα. Στο προσκήνιο υπάρχουν μόνο τα γυμνά ατομικά συμβεβηκότα: οι παιδικές αναμνήσεις, οι διαψευσμένοι έρωτες και ο φόβος του θανάτου.[189] Το τοπίο σκοτεινιάζει έτι περαιτέρω στα *Φτερά μπεκάτσας* (1992), όπου το ατομικό αγγίζει σχεδόν το ιδιωτικό και ο χώρος του περιορίζεται σε μόλις μερικά τετραγωνικά μέτρα. Ας σημειωθεί, παρ' όλα αυτά, ότι δεν γνωρίζουμε τίποτε για τα πρόσωπα τα οποία στοιχειώνουν αυτόν τον χώρο. Ακούμε μόνο τις φωνές τους: φωνές τραχιές και επιθετικές, που διακόπτουν η μία την άλλη, φωνές ενός ζευγαριού που, παρά τον φοβερό καβγά ο οποίος ξεσπά αναμεταξύ τους, δεν θέλει και δεν μπορεί να χωρίσει. Άντρας και γυναίκα παραμένουν στις επάλξεις και υπομένουν πικρά την αναγκαστική τους συμβίωση, όπως τα ποντίκια στην τρύπα τους. Αν στο *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο* ο μονόλογος της πρωταγωνίστριας παραπέμπει στο θέατρο και στην *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ* του Μπέκετ (1958), ο τυφλός τώρα διάλογος του μικροαστικού ζεύγους μάς πηγαίνει ενδεχομένως στους *Νάνους* (1990) του Πίντερ. Η αφήγηση εκτοπίζεται προς όφελος μιας ακατάσχετης, σπασμωδικής συνομιλίας, που καταντά γρήγορα αφασική εξαιτίας του κύκλου τον οποίο είναι εξαναγκασμένη να διαγράφει εις το διηνεκές.

Η συλλογή διηγημάτων *Εθισμός στη νικοτίνη* (2003) περιλαμβάνει ένα παλαιότερο, ομότιτλο διήγημα του Βαλτινού (πρώτη δημοσίευση στον τόμο *Τρία διηγή-*

Greek Fiction in a United Europe. From Local History to the Global Individual, eds P. Mackridge, Eleni Yannakakis, Legenda, European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2004.) Μένοντας στο ίδιο θέμα, ο Δημοσθένης Κούρτοβικ αναφέρεται σε «συγκλονιστικά πολιτικά γεγονότα», που συνδυάζονται με την «καθημερινή αθλιότητα» και την «ασχήμια των προκαταλήψεων» (Δ. Κούρτοβικ, κριτική για τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 5 Ιουλίου 1989, τώρα και στου ίδιου, *Ημεδαπή εξορία. Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία 1986-1991*, ό.π.). Από τη μεριά του, τέλος, ο Κώστας Χατζηαντωνίου σημειώνει πως εκείνο που πρωτίστως συγκινεί τον συγγραφέα στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* είναι, «πιο πολύ κι από τη λήθη των μεγάλων γεγονότων της Ιστορίας», η λήθη «που πέφτει στις μικρές μας πράξεις» (Κ. Χατζηαντωνίου, «Τα προσωπεία της μνήμης. Στοιχεία για το έργο του Θανάση Βαλτινού», περ. *Νέα Εστία*, ό.π.).

189. Το πώς σπάζουν τα σιδερένια γόνατα της Ιστορίας στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν* προκύπτει πολύ ωραία αν γενικεύσουμε μια ειδική παρατήρηση του Σταύρου Ζουμπουλάκη. Κουβεντιάζοντας για το διήγημα το οποίο δίνει τον τίτλο του στη συλλογή, ο Ζουμπουλάκης αναφέρεται στη λειτουργία μιας «τελετουργικής καθημερινότητας» (Στ. Ζουμπουλάκης, «Ο σφαγμένος κόκορας μιας γαμήλιας επετείου. Σχόλιο στο διήγημα "Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν"», περ. *Νέα Εστία*, ό.π.).

ματα που συνυπογράφει ο Βαλτινός με τον Χριστόφορο Μηλιώνη και τον Δημήτρη Νόλλα το 1984), αλλά και ορισμένα ακόμα διηγήματα όπου η πολιτική και η Ιστορία αποκτούν σώμα μόνο διαμέσου των προσωπικών βασάνων των πρωταγωνιστών. Βαρύ είναι το εμφυλιακό κλίμα στο «Εθισμός στη νικοτίνη»: αγόρια αναθρεμμένα κάτω από την μπότα της ναζιστικής κατοχής δοκιμάζουν το πρώτο τους τσιγάρο –ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής συνδέει την παρθενική επαφή του με τον καπνό με μία από της σημαντικότερες στιγμές της εφηβείας του–, ενόσω οι αγριότητες πρώτα των κατακτητών και μετά του Εμφυλίου σκορπούν τον αφανισμό γύρω τους. Τα αγόρια, ωστόσο, είναι πάντοτε αγόρια και λατρεύουν όχι μόνο τη νικοτίνη, αλλά και τη μυρωδιά της γυναίκας, της οποίας τη χαρά αποζητούν υπό τις πλέον απρόσμενες και ανατριχιαστικές περιστάσεις – λαχταρούν ξαφνικά το γυμνό πόδι μιας εκτελεσμένης που καταφέρνουν να αντικρίσουν από πολύ κοντά. Ο έρωτας και ο θάνατος στην υψηλότερη και συνάμα στην πιο αποτροπιαστική τους ώρα, σε χώρο και σε χρόνο που έχουν αλωθεί πέρα για πέρα από τη βία της Ιστορίας.[190] Περνώντας στα υπόλοιπα διηγήματα της συλλογής, το σωματοποιημένο εγώ συνεχίζει να διεκδικεί τα πρωτεία. Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, ο Εμφύλιος ή το πραξικόπημα του Σαμψών στην Κύπρο μπορεί να ριζώνουν στη συνείδηση των ηρώων, αλλά δεν βγαίνουν ποτέ στην πρώτη γραμμή της αφήγησης. Η καυτή ύλη του συλλογικού παρουσιάζεται εδώ τελείως καθημερινή και εξανθρωπισμένη, με το βάρος της ύπαρξης να μοιράζεται ανάμεσα σε δύο αντιθετικούς πόλους: στον έναν βλέπουμε την ακατάλυτη και συνάμα σκοτεινή δύναμη του έρωτα και στον άλλον την αναπόδραστη κίνηση της ρομφαίας του θανάτου.

Ακόμα πιο προσωπική γίνεται η φωνή του Βαλτινού στο κείμενό του *Ανάπλους* (2012), το οποίο χαρακτηρίζεται μυθιστόρημα. Υπό τον προσχηματικό μανδύα μιας συνέντευξης, όπου παίζει επίμονα με τη συγγραφική του ταυτότητα αποκαλύπτοντας μια πυκνή δέσμη παρελκυστικών τακτικών, χωρίς ουδόλως να

190. Μελετώντας τόσο τον «Εθισμό στη νικοτίνη» όσο και την *Κάθοδο των εννιά*, ο Νικήτας Παρίσης υπογραμμίζει πως «ο ιστορικός χρόνος που εγγράφεται μέσα στον αφηγηματικό ιστό και των δύο κειμένων είναι ιδιαίτερα αιχμηρός, παθολογικά φορτισμένος και με μια λειτουργία ανοιχτής πληγής για την όποια αναγνωστική όραση και ευαισθησία» (Ν. Παρίσης, «Αναφορά στο έργο του Θανάση Βαλτινού. Αναζήτηση του αφηγηματικού ήθους», περ. *Η Λέξη*, τχ. 71, Ιανουάριος 1988, τώρα και στου ίδιου, Μελέτες-*Αναγνώσεις*, Εκδόσεις Πατάκη, 1992). Ο Βασίλης Παπαγεωργίου μιλάει για «τραγική βία» και για «τραγική συνείδηση» γενικότερα στο έργο του Βαλτινού (Β. Παπαγεωργίου, «Εδώ μπροστά μας», περ. *Νέα Εστία*, ό.π.). Τέλος, ο Δημήτρης Βλαχοδήμος κάνει λόγο για «ηδονή της βίας» στον «Εθισμό στη νικοτίνη» (Δ. Βλαχοδήμος, «Η ηδονή της βίας στο έργο του Θανάση Βαλτινού. "'Αύγουστος '48", *Η κάθοδος των εννιά*, "Εθισμός στη νικοτίνη"' και η *Ορθοκωστά* ως κατάληξη», περ. *Νέα Εστία*, ό.π.).

αναιρεί ή να αποσύρει τη θέρμη της ατομικής του εμπλοκής,[191] ο Βαλτινός συνθέτει ένα «αυτομυθοπλαστικό αφήγημα»[192] και οδεύει προς δύο ταυτόσημες χρονικά κατευθύνσεις: την εφηβική του ηλικία και το τραυματικό παρελθόν της εμφύλιας σύρραξης στην Πελοπόννησο. Η οικογένειά του μετακινείται από τα χωριά της ορεινής Γορτυνίας στη Σπάρτη και από εκεί αναζητά την τύχη της

---

191. Ο Ηλίας Μαγκλίνης παρατηρεί σχετικά: «Η φαινομενική ψυχρότητα του λόγου, οι νύξεις σε όσα αποσιωπούνται για τις σχέσεις των προσώπων, πυροδοτούν εσωτερικές καύσεις που κρατούν το κείμενο ζωντανό, παλλόμενο διαρκώς» (Ηλ. Μαγκλίνης, κριτική για τον *Ανάπλου*, εφ. Η Καθημερινή, 15 Μαΐου 2012). Χρειάζεται ίσως να επανέλθουμε σε κάτι που είχαμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε και πρωτύτερα, δηλαδή στο ότι η μη συμμετοχή του συγγραφέα στα δρώμενα δεν σημαίνει και την απουσία οπτικής γωνίας ή μέθεξης. Παραπέμπω σε μια σειρά καίριων ερωτημάτων που έχει θέσει προς αυτή την κατεύθυνση ο Αλέξης Ζήρας: «Για να βρεθούμε στο κέντρο της προβληματικής που διέπει αρκετά από τα βιβλία του Βαλτινού, και περισσότερο εκείνα των οποίων ο ιστός είναι συνειδητά διαμελισμένος και σκορπισμένος, μπορούμε να υποθέσουμε την περίπτωση ενός συγγραφέα ο οποίος εκχωρεί τον ρόλο του και τον λόγο του σ' έναν λόγο που βρίσκεται πέρα από αυτόν και δημιουργεί ερήμην του; Μήπως αυτή η περίφημη ουδετερότητα είναι τελικά παραπλανητική; Και για να κλείσουμε αυτά τα διαδοχικά ερωτήματα, μήπως χρησιμοποιεί αυτή την "ουδετερότητα" ως μέσο για να χαλαρώσει τον αμυντικό μηχανισμό του αναγνώστη, παραβιάζοντας έτσι τις δικλείδες ασφαλείας του, δηλαδή τον λόγο που παρεμβαίνει ανάμεσα σε αυτόν και την κατά πρόσωπο συνάντησή του με την αμείλικτη Ιστορία ή με τη βιαιότητα και ωμότητα της σκοτεινής πλευράς του ανθρώπου που έχει γίνει άθυρμα των ενστίκτων και της φύσης του;» (Αλ. Ζήρας, «Η ανθρώπινη κωμωδία του Θανάση Βαλτινού. Ο κοινός λόγος και ο λόγος της ιστορίας στην *Ορθοκωστά*», περ. *Πόρφυρας*, τχ. 103, Απρίλιος-Ιούνιος 2002).

192. Μεταξύ άλλων, η Λαμπρινή Κουζέλη σημειώνει: «Αν ο *Ανάπλους* είναι μια αυτοβιογραφία μεταμφιεσμένη σε μυθιστόρημα, ποιος ο σκοπός αυτού του εγχειρήματος; Σε μια εποχή που οι αυτοβιογραφίες αρχίζουν να πυκνώνουν και να γίνονται αναγνωστική μόδα και στην Ελλάδα, ο Βαλτινός, με μια ανατρεπτική αυτοβιογραφική αφήγηση που περνάει από ένα διπλό κάτοπτρο, καταδεικνύει προκλητικά τους μηχανισμούς με τους οποίους κατασκευάζεται το εγώ ως κείμενο, υπογραμμίζει την αδυναμία του είδους να παρουσιάσει έναν συνεκτικό, αξιόπιστο εαυτό και θέτει χωρίς υπεκφυγές το ερώτημα: ακόμα κι αν κρατούμε μια δηλωμένη αυτοβιογραφία, με τόσες αποσιωπήσεις, ψευδομνησίες, ωραιοποιήσεις του παρελθόντος, χρονικές μεταθέσεις και χάσματα, πόσο διαφέρει εντέλει από το μυθιστόρημα, πόση από την αλήθεια της ζωής περιέχει;» (Λ. Κουζέλη, κριτική για τον *Ανάπλου*, περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 98, Αύγουστος-Οκτώβριος 2012) Από τη μεριά του, ο Θεόδωρος Δ. Παπαγγελής χρησιμοποιεί τον όρο «αυτοβιογραφία μιας Ποιητικής» για να περιγράψει τα αποδομητικά τεχνάσματα που εντοπίζει η Κουζέλη στον *Ανάπλου* ως αναχώνευση του συνόλου των τεχνικών τις οποίες έχει χρησιμοποιήσει στην πεζογραφία του ο Βαλτινός υπερβαίνοντας τόσο τη βιογραφία όσο και την Ιστορία. (Βλ. Θ. Δ. Παπαγγελής, «Η σκοτεινή ρίζα της σαφήνειας: Ο *Ανάπλους* και η ποιητική του Θανάση Βαλτινού», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1858, Ιούλιος 2013.) Μιαν άλλη διάσταση της συνθετικής υπέρβασης της βιογραφίας και της Ιστορίας στον *Ανάπλου* δίνει η Κατερίνα Σχινά γράφοντας: «Το αυτοβιογραφικό στοιχείο χρησιμοποιείται εδώ ως μέσο αυτοποίησης – δημιουργικής δηλαδή μετατροπής του τυχαίου και των αντιφάσεων που χαρακτηρίζουν κάθε βίο, σε σημαίνουσα μορφή» (Κ. Σχινά, κριτική για τον *Ανάπλου*, περ. *The Books' Journal*, τχ. 32, Ιούνιος 2013).

στο Γύθειο και στην Τρίπολη βιώνοντας καθημερινά τη φρίκη μιας ατελέσφορης σύγκρουσης: φρίκη που δεν παρεισδύει ποτέ στα λόγια του συνεντευξιαζόμενου συγγραφέα-αφηγητή, παρά φωλιάζει μόνο στις αποσταγμένες, απαλλαγμένες από το οποιοδήποτε περιττό βάρος εικόνες του, οι οποίες προσδίδουν σε θύματα και θύτες μια σχεδόν αρχαϊκή υπόσταση. Ο λόγος του Βαλτινού είναι εδώ ο λόγος που συναντάμε στο διήγημα «Εθισμός στη νικοτίνη». Η ανάκληση των εμφυλιακών εικόνων είναι άμεση –όσο άμεση μπορεί να είναι η λογοτεχνική μνήμη– και εκ των πραγμάτων ατομοκεντρική. Ο *Ανάπλους* συγκρατεί το ατομικό βίωμα με τα άπειρα παιχνίδια των παιδιών –του αφηγητή και των φίλων του– να φωτίζουν την εξοντωτική διαπάλη μεταξύ ελασιτών, ταγματασφαλιτών και Μάυδων –η εξαντλητική λίστα των εκτελεσμένων στο Μονοδένδρι λειτουργεί ως ένας ισχυρός μοχλός αποπροσωποποίησης, ενώ το ερωτικό ορμέμφυτο ξυπνά και θεριεύει –να και πάλι το κλίμα στο οποίο μας έχει υποβάλει ο «Εθισμός στη νικοτίνη»– μέσα σε ένα περιβάλλον σχεδόν αυτονόητης βίας.[193] Πρόκειται για ένα είδος βίας που αποτελεί τον φυσικό υποδοχέα της πολιτικοστρατιωτικής σύγκρουσης και προβάλλει το ιστορικό της τετελεσμένο με τη συσσώρευση ποικίλων ντοκουμέντων, είτε αυτούσιων –η φιλμογραφία των κινηματογράφων της Τρίπολης– είτε, όπως και στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, λογοτεχνικά παραποιημένων – η επίκληση σειράς αυτοπτών μαρτύρων για τις ένοπλες συρράξεις ΕΛΑΣ και Ταγμάτων Ασφαλείας αμέσως μετά την αποχώρηση των Γερμανών. Είναι μια βία που επιβαρύνει τους ώμους αριστερών και δεξιών με την ίδια φονική μοίρα, δένοντάς τους άλλοτε στον τροχό της ευθύνης –σφαγιαστές– και άλλοτε στον τροχό του μαρτυρίου – σφαγιασμένοι. Έτσι, το ενσώματο εγώ –αυτοβιογραφία– στον *Ανάπλου* συναντιέται με το αφηρημένο άτομο –η λίστα των εκτελεσμένων στο Μονοδένδρι–, αλλά και με το ιστορικό, ακόμα και αν είναι λοξό, ντοκουμέντο –οι ταινίες που πρόβαλλαν τα σινεμά της Τρίπολης εν μέσω του Εμφυλίου– ή με την προσωπική, ακόμα και αν είναι ψευδοϊστορική, μαρτυρία –οι εξιστορήσεις για τον ένοπλο χαμό– μέχρι να επέλθει η συγκατοίκηση στο εσωτερικό μιας τέχνης, αυτής του αυτομυθοπλαστικού

---

193. Ο Σταύρος Ζουμπουλάκης υπογραμμίζει: «Η εφηβεία του ήρωα του *Ανάπλου* σφραγίζεται από δύο στοιχεία: τη βία και τη λαγνεία. Η πρώτη μαθητεία στη βία γίνεται στο σχολείο της φύσης όπως τη ζει (τη φύση) ένας άνθρωπος του αγροτικού κόσμου, ένας άνθρωπος δηλαδή από τον οποίο απουσιάζει εντελώς η αισθητική στάση απέναντί της. Στον κόσμο αυτό η βία είναι καθημερινή και αυτονόητη. Όταν το καλοκαίρι κολυμπάει, με τα άλλα παιδιά, σε κάτι αβαθείς λιμνούλες που απομένουν στον στερεμένο Τάνο ένα νερόφιδο καταπίνει μπροστά στα μάτια τους έναν βάτραχο. Λίγο μετά κάποιος από την παρέα θα ανοίξει με τον σουγιά την κοιλιά του νερόφιδου και θα πεταχτεί από μέσα ο βάτραχος» (Στ. Ζουμπουλάκης, κριτική για τον *Ανάπλου*, περ. *The Athens Review of Books*, τχ. 30, Ιούνιος 2012).

αφηγήματος, η οποία «δίνει λόγο στη βουβή ανθρώπινη ιστορία της καθημερινότητας».[194]

Με τη συλλογή διηγημάτων *Επείγουσα ανάγκη ελέου* (2015) ο Βαλτινός περιπλανιέται εκ νέου στα σκοτεινά τοπία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, του Εμφυλίου και των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών διαγράφοντας για άλλη μια φορά τον κύκλο που διέγραψε επί πολλά χρόνια η πεζογραφία του. Με την υποσημείωση πως εκείνο το οποίο ηγεμονεύει εν προκειμένω είναι, όπως συμβαίνει πάντοτε με τα διηγήματά του, η καθαρή ατομικότητα - ένα εγώ σπαραγμένο από τις περιπέτειες του τόπου και της εποχής του, αλλά και έτοιμο ανά πάσα στιγμή να ενστερνιστεί τις χαρές του έρωτα, να παλέψει μέχρις εσχάτων για τους γονείς και για τα παιδιά του ή να κυριαρχηθεί από τη ματαιότητα της φθοράς και του θανάτου.

Τα θαμπά αποτυπώματα

Η πολιτική και η Ιστορία τοποθετούνται ευθύς εξαρχής σε έναν ορίζοντα με θαμπό βάθος στην αφήγηση και στη σκηνογραφία του Χριστόφορου Μηλιώνη (1932-2017). Στα διηγήματα που περιλαμβάνονται στις συλλογές *Παραφωνία* (1961) και *Το πουκάμισο του Κένταυρου* (1971) ο συγγραφέας φιλοτεχνεί καταστάσεις γυμνής μοναχικότητας και απόλυτης εγκατάλειψης, για τις οποίες είναι πιθανόν να ευθύνεται ένα δράμα που δεν ανήκει στην εποχή των πρωταγωνιστών τους, αλλά στο παρελθόν. Πρόκειται για ένα δράμα που, μολονότι δεν κατονομάζεται, έχει την ευχέρεια να κάψει τα πάντα εισβάλλοντας στο παρόν.[195] Στις νου-

194. Θανάσης Χατζόπουλος, «Η αδήριτη αναγκαιότητα της γραφής», περ. *The Books' Journal*, ό.π. Για τα υπόλοιπα πεζά του Βαλτινού, βλ. το κεφάλαιο «Η ανανέωση του ιστορικού μυθιστορήματος και η στροφή προς μια καινούργια συλλογικότητα».

195. Γράφοντας για τα διηγήματα της *Παραφωνίας*, ο Σπύρος Τσακνιάς μιλάει για ένα αποξενωτικό και βαθύτερα συλλογικό τραύμα, το οποίο έχει σφραγίσει τη μοίρα των ηρώων. (Βλ. Σπ. Τσακνιάς, «Χριστόφορος Μηλιώνης», *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ. Ε', ό.π.) Από τη μεριά του, ο Παναγιώτης Μουλλάς, εντοπίζει στο βιβλίο μια ατμόσφαιρα συμβολιστικής καταγωγής, που απλώς συγκαλύπτει την ιστορική παθολογία της πραγματικότητας. (Βλ. Π. Μουλλάς, κριτική για την *Παραφωνία*, περ. *Κριτική*, τχ. 17-18, Σεπτέμβριος–Δεκέμβριος 1961.) Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς παρατηρεί για το ίδιο ζήτημα: «Όταν ο συγγραφέας υψώνει την αυλαία του, το κυρίως δράμα έχει παιχτεί σε κάποια άλλη σκηνή, κάποτε άλλοτε. Ο ήρωάς του έχει χάσει πια το παιχνίδι, είναι σημαδεμένος στο κούτελο. Τώρα ουσιαστικά δεν αντιδρά, απλώς παραπέμπει στον τραγελαφικό κόσμο –ή έστω μικρόκοσμο, το ίδιο κάνει– όπου βρέθηκε, απλώς μορφάζει μπροστά στην αδυσώπητη ιστορική μοίρα, τη βαριοφορτωμένη με κραυγαλέες ανακολουθίες, απλώς για άλλη μια φορά διαπιστώνει την ολοσχερή αδυναμία της προσέγγισης δύο ανθρώπων –ερα-

βέλες που φιλοξενούνται στα μεταπολιτευτικά *Ακροκεραύνια* (1976), το ίδιο δράμα κάνει τα αποκαλυπτήρια της ιστορικής του προέλευσης, αλλά δεν είναι κάτι παραπάνω από μιαν αποσκελετωμένη οντότητα, από ένα φάντασμα που έχει σχεδόν λησμονήσει τον πραγματικό του εαυτό. Αν στα δύο πρώτα βιβλία του Μηλιώνη ο έρωτας και η ανθρώπινη επικοινωνία σπάζουν υπό το βάρος μιας βουβής καταστροφής, που έχει προηγηθεί της γέννησης των ηρώων και είναι ικανή να προσδιορίσει κάθε βήμα της μελλοντικής τους διαδρομής, στο έργο με το οποίο ο Μηλιώνης κάνει την είσοδό του στην πεζογραφία της Μεταπολίτευσης η καταστροφή αποκαλείται με το όνομά της. Τον πρωταγωνιστικό ρόλο και στις τέσσερις νουβέλες του βιβλίου αναλαμβάνει ένας έφηβος του Εμφυλίου που ζει τις αγριότητές του στα βουνά της Ηπείρου και είναι αδύνατον να κλείσει τα μάτια του μπροστά στον εξευτελισμό και στη φρίκη του θανάτου. Ο νεαρός ήρωας βαδίζει πάντοτε στο πλάι του πατέρα του και οι δυο τους προσπαθούν απεγνωσμένα να γλιτώσουν από το λουτρό αίματος. Ωστόσο, η εφηβική ηλικία και η καθημερινότητα του Χαρίλαου δεν συνθλίβονται από τη βία της πολιτικής και της Ιστορίας, αφού δεν μιλούν παρά μόνο εμμέσως γι' αυτήν και αποκλειστικά για τις εσωτερικές της διαστάσεις.[196]

Έμμεσος αποδεικνύετα ο Μηλιώνης και όταν η πολιτική και η Ιστορία υπερκεράζουν τον τόπο της γέννησης και την εφηβεία, για να μετατραπούν σε κομμάτι της ενήλικης εμπειρίας του. Στα *Διηγήματα της Δοκιμασίας* (1978) ο συγγραφέας ανοίγει διάλογο με το γαλλικό νέο μυθιστόρημα και με τον Αλαίν Ρομπ-Γκριγιέ, ο οποίος διακηρύσσει την ολοκληρωτική απάλειψη του συγγραφικού εγώ από το λογοτεχνικό κείμενο. Ο Μηλιώνης βεβαίως στην πραγματικότητα δεν απαλείφει ποτέ την εσωτερική σκοπιά από τις αποπροσωποιημένες περιγραφές του, φροντίζει όμως να ρίξει μέσω της αποπροσωποποίησης έναν αδιαφανή πέπλο πάνω σε έναν σαφώς πολιτικό όγκο που δεν είναι άλλος από το απριλιανό καθεστώς των Συνταγματαρχών. Πάντως, όσο και όπως και αν το ψάξουμε, το συλλογικό δεν βγαίνει πλήρως στο φως ούτε απλώνεται σε μια κατά τον οιονδήποτε τρόπο ολοκληρωμένη επιφάνεια: Δίνει οδυνηρά το

στών ή φίλων– μέσα σ' αυτή την ασαφή και ασυνάρτητη ροή των πραγμάτων» (Αλ. Κοτζιάς, κριτική για το *Πουκάμισο του Κένταυρου*, εφ. *Το Βήμα*, 4 Νοεμβρίου 1971, τώρα και στου ίδιου, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα*, ό.π.).

196. Ο Γιώργος Αράγης παρατηρεί: «Τα κείμενα μας δίνουν πράξεις στις οποίες παρακολουθούν τα κεντρικά πρόσωπα και πράξεις στις οποίες συμμετέχουν. Όχι όμως τα συναισθήματά τους και ούτε καν τις ιδέες τους. Το τι γίνεται κάθε φορά στην ψυχή τους το υποθέτει ο αναγνώστης από τα συναφή γεγονότα» (Γ. Αράγης, «Ο διηγηματογράφος Χριστόφορος Μηλιώνης. Τα *Ακροκεραύνια*», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 30, Άνοιξη 1995, τώρα και στου ίδιου, *Προσεγγίσεις*, ό.π.).

παρών στα υπόγεια της συνείδησης χωρίς να αποκτά ποτέ άμεση, υλική υπόσταση.[197]

Με το πρώτο του μυθιστόρημα *Δυτική Συνοικία* (1980), καθώς και με τη συλλογή διηγημάτων του *Καλαμάς και Αχέροντας* (1985) ο Μηλιώνης καταφεύγει σε μια καθαρώς συνειρμική γραφή και αφήγηση. Στη *Δυτική Συνοικία* ένας καλοβαλμένος και επιτυχημένος γιατρός συναντά έναν παλιό του έρωτα σε μια από τις διαδηλώσεις που διοργανώνονται κατά του βασιλικού πραξικοπήματος του 1965 και έτσι μεταφέρεται αυτομάτως στον χρόνο της Αντίστασης και στο πρόσωπο του αδελφού του, ο οποίος αποτέλεσε εξέχουσα φυσιογνωμία της. Παρ' όλα αυτά, ο γιατρός επιστρέφει σύντομα στο προστατευτικό καβούκι της οικογενειακής ασφάλειας[198] και η διάσταση μεταξύ των δύο αφηγηματικών χρόνων περιορίζεται σε μία μόλις και ορατή διά γυμνού οφθαλμού σχισμή διαμέσου της οποίας ο Μηλιώνης καταφέρνει να συσχετίσει αντιθετικά το βολεμένο αντικειμενικό παρόν με το ανησυχαστικά διαφεύγον υποκειμενικό παρελθόν. Το βολικό ή βολεμένο παρόν σε αντιβολή με ένα συνειρμικό, εγγενώς ανοιχτό παρελθόν το συναντάμε και στα διηγήματα *Καλαμάς και Αχέροντας*, όπου ο αφηγητής ανακαλεί μέσω μιας ακανόνιστης, παλίνδρομης και χρονικά πολυδιασπασμένης πορείας τα μικρά και τα μεγάλα γεγονότα της γερμανικής και της ιταλικής κατοχής στην ύπαιθρο,[199] τους φόνους που διέπραξαν οι κατακτητές, καθώς και τις

---

197. Συνδέοντας την τεχνική του Μηλιώνη στα *Διηγήματα της Δοκιμασίας* με την έμμεση απεικόνιση της Χούντας, ο Γιώργος Δ. Παγανός γράφει: «Η προσκόλληση στο αντικείμενο και οι επαναλήψεις αφηγηματικών μοτίβων ακινητοποιούν τον χρόνο και δίνουν τη στατικότητα των πραγμάτων τονίζοντας έτσι τα αδιέξοδα που σώριασε στον τόπο η δικτατορία» (Γ. Δ. Παγανός, *Τρεις μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Χριστόφορος Μηλιώνης–Νίκος Μπακόλας–Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος*, Νεφέλη, 1998). Από την πλευρά του, ο Αλέξης Ζήρας υπογραμμίζει ότι η σύμμειξη πραγματικότητας και ονείρου ή άμεσων και έμμεσων αναμνήσεων βοηθάει τον συγγραφέα στο να ενσαρκώσει *το* «ιστορικό ή το ανθρώπινο» δράμα του. (Βλ. Αλ. Ζήρας, κριτική για τα *Διηγήματα της Δοκιμασίας*, εφ. *Η Καθημερινή*, 10 Μαΐου 1979.)

198. Ο Σπύρος Τσακνιάς επισημαίνει πως ο γιατρός μοιάζει καταδικασμένος να εξαντλήσει την κρίση του μέσα στα όρια μιας συνειδησιακής δοκιμασίας που δεν μπορεί να αναχθεί σε μια πραγματική σύγκρουση με τη μοίρα του. (Βλ. Σπ. Τσακνιάς, κριτική για τη *Δυτική Συνοικία*, εφ. *Η Καθημερινή*, 18 Ιουνίου 1981, τώρα και στου ίδιου, *Δακτυλικά αποτυπώματα. Κριτικά κείμενα*, ό.π.)

199. Η Ελισάβετ Κοτζιά παρατηρεί: «Η πρόσβαση στο παρελθόν δεν πραγματοποιείται ευθύγραμμα. Οι χρόνοι στα περισσότερα διηγήματα είναι δύο ή τρεις. Σήμερα που ο αφηγητής θυμάται και σχολιάζει, πέρσι που του έτυχε κάποιο επεισόδιο και τότε, στα παιδικά και εφηβικά χρόνια που το επεισόδιο αυτό τον παραπέμπει» (Ελ. Κοτζιά, κριτική για το *Καλαμάς και Αχέροντας*, περ. *Το Τέταρτο*, Οκτώβριος 1985). Ο Αλέξανδρος Αργυρίου μιλάει για κατατεμαχισμό της δράσης και εξίσωση των δευτερευόντων γεγονότων με τα πρωτεύοντα. (Βλ. Αλ. Αργυρίου, κριτική για το *Καλαμάς και Αχέροντας*, εφ. *Τα Νέα*, 28 Αυγούστου 1985.) Μερικά χρόνια αργότερα όμως αναγνωρίζει στα διηγήματα της συλλογής τέσσερις διαφορε-

σφαγές που επέφερε το ξέσπασμα του Εμφυλίου. Προσοχή όμως: Ακόμα και αν τα αντικείμενα της μνήμης αποδίδονται αδρομερώς, η συναισθηματική πίεση του άμεσου βιώματος υποχωρεί κατά κράτος, με τον Μηλιώνη να επιζητεί επιτακτικά τη συμφιλίωση ανάμεσα στο τώρα και στο χθες. Σε αυτήν τη γραμμή το παρόν κρατά με σιγουριά το πάνω χέρι, αφήνοντας το παρελθόν σε μια θολή, οριστικά εγκλωβισμένη στην εποχή της εικόνα, έστω και με το τίμημα πως πρέπει έτσι να εκλείψουν οι μεγάλες συγκινήσεις που μπορεί να αντλούν από μια τέτοια εικόνα οι ήρωες – αναστάτωση, ανησυχία, νοσταλγία, ενδεχομένως και συνταύτιση.

Το δεύτερο μυθιστόρημα του Μηλιώνη *Ο Σιλβέστρος* (1987) αρχικά μας απομακρύνει από όσα έχουμε συζητήσει μέχρι τώρα. Η ιστορία του ξετυλίγεται δύο μόλις χρόνια μετά τη Μεταπολίτευση, όταν η Αβρακόμη και ο Σιλβέστρος καταφτάνουν στην Αμαλιάπολη, κοντά στον Αλμυρό, για να εγκατασταθούν στο παλιό αρχοντικό της πρώτης. Η Αβρακόμη φημίζεται για τις ερωτικές της περιπέτειες, ενώ ο Σιλβέστρος μένει ως το τέλος ένας απολύτως άγνωστος και μυστηριώδης παράγοντας. Ασαφείς γραμμές, αδιευκρίνιστα πρόσωπα, σκοτεινά βιογραφικά, καταστάσεις χωρίς κέντρο και προσανατολισμό, αδιάκοπες αβεβαιότητες, μόνιμη ρευστότητα: αυτά είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του *Σιλβέστρου*. Στη μικρή κοινότητα της Αμαλιάπολης, εντούτοις, η πεισματική σιωπή του Σιλβέστρου, που πεθαίνει πολύ σύντομα με ένα χειρόγραφο στο χέρι –υπήρξε, καταπώς φαίνεται, καλλιτεχνική φυσιογνωμία–, ξεσηκώνει τους πιο ανατριχιαστικούς φόβους. Άλλοι τον παίρνουν για πράκτορα, άλλοι τρέμουν πως ήρθε στην πόλη για να τους τιμωρήσει για τη βδελυρή τους προϊστορία στον Εμφύλιο, άλλοι φαντάζονται πως είναι ένα σεξουαλικό τέρας και άλλοι καταφεύγουν στην τοπική αστυνομία ή στους πολιτικούς δεσμούς τους με την Αθήνα για να τον κρατήσουν μακριά από την καθημερινότητά τους. Τίποτε από όλα αυτά όμως δεν καταλήγει κάπου. Η πολιτική και η Ιστορία αποκαλύπτονται για άλλη μια φορά σαν ένα θαμπό και διά παντός θαμμένο τοπίο, ενώ ο Μηλιώνης επιτρέπει στην αφήγησή του να συστεγάσει μέσω της συλλειτουργίας των ετερογενών της φωνών πολλαπλές οπτικές γωνίες και υποκειμενικότητες.[200]

τικούς αφηγηματικούς χρόνους με κυρίαρχο τον παροντικό. (Βλ. Αλ. Αργυρίου, «Ξαναδιαβάζοντας το *Καλαμάς και Αχέροντας* του Χριστόφορου Μηλιώνη», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 67, Απρίλιος–Ιούνιος 1993, τώρα και στου ίδιου, *Οριακά και μεταβατικά έργα Ελλήνων πεζογράφων*, ό.π.).

200. Η Ελισάβετ Κοτζιά διακρίνει στην πολλαπλότητα των οπτικών γωνιών ένα συνεχές ειδολογικό παιχνίδι: «Τα στοιχεία του μυστηρίου και της ρευστότητας, που κυριαρχούν στην ιστορία, υπαγορεύονται εντέλει από την ίδια τη δομή του έργου, η οποία χρησιμοποιεί εξαντλητικά τις δυνατότητες που προσφέρουν οι εναλλαγές της οπτικής. Το πρόβλημα της

Στη συλλογή διηγημάτων *Χειριστής ανελκυστήρος* (1993) ο Μηλιώνης συνδυάζει πολλά και αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία: σύντομα μνημονικά κάδρα, ποικίλες αποδόσεις του ηπειρώτικου περιβάλλοντος –αστικού και φυσικού–, πυκνές αναπλάσεις του μικρόκοσμου της ελληνικής επαρχίας στις δεκαετίες του 1950 και του 1960, καθώς και συχνές παραπομπές, άμεσες ή καμουφλαρισμένες, άλλοτε στη μεταπολεμική ιστορία και άλλοτε στη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα. Η μνήμη είναι, όπως και στο *Καλαμάς και Αχέροντας*, δραστικά παρούσα με τη διαφορά ότι τώρα δείχνει όχι μόνο συμφιλιωμένη με τον χρόνο της, αλλά και έτοιμη να περιστείλει τις συλλογικές της αναφορές σε μέγεθος μινιατούρας. Φίλοι ή εχθροί που χάθηκαν στη δίνη του χρόνου, τόποι που πέρασαν στην περιοχή μιας μυθικής ανάμνησης, έρωτες που τσακίστηκαν προτού καν ανθίσουν και ανθρώπινες φιγούρες που έσβησαν υπό το βάρος αλλότριων απασχολήσεων ανεβαίνουν αργά στην επιφάνεια, για να συναρμολογήσουν μια σειρά μικρών ιστοριών οι οποίες διαρκούν όσο και το απρόβλεπτο, αθέλητο άνοιγμα της συνείδησης σε μια καταχωνιασμένη πτυχή του παρελθόντος.[201] Τα πρόσωπα που συναντάμε στον *Χειριστή ανελκυστήρος* δεν φιλοδοξούν να παρουσιαστούν ως υποκείμενα του ορμητικού ρεύματος μιας εποχής. Αντιθέτως, παραμένουν εκ προθέσεως στο περιθώριο, στην άκρη μιας παράμερης ακτής ή στον κόρφο μιας αόρατης για το κοινό μάτι όχθης, όπου τα ιστορικά γεγονότα περιφέρονται μόνο σαν αχνά υπολείμματα και σαν απόμακρες σκιές.

Σε παρόμοια κατεύθυνση κινείται και η επόμενη συλλογή διηγημάτων του Μηλιώνη με τίτλο *Τα φαντάσματα του Γιορκ* (1999).[202] Η Ήπειρος και το ευρύτε-

---

ανεξιχνίαστης πραγματικότητας το θέτει το ίδιο το κείμενο –επιτυγχάνοντας έτσι το μέγιστο της αφηγηματικής πυκνότητας– εφόσον ένα καίριο ερώτημα που ανακύπτει είναι το εξής: ποιος είναι ο πραγματικός χαρακτήρας του όταν οι προσωπικές οπτικές γωνίες κάθε ήρωα δίνουν στον *Σιλβέστρο* πότε τροπή ερωτικού μυθιστορήματος, πότε κατασκοπευτικού, πότε πολιτικού και πότε αστυνομικού;» (Ελ. Κοτζιά, κριτική για τον *Σιλβέστρο*, εφ. *Η Καθημερινή*, 14 Ιανουαρίου 1988)

201. Ο Γιώργος Αράγης σημειώνει ως προς την τεχνική την οποία εφαρμόζει στα κείμενα της συλλογής ο Μηλιώνης: «Πέρα απ' όλα αυτά χρησιμοποιεί κατά περίπτωση πλάγιο λόγο και ιδίως συνειρμικές σφήνες με τις οποίες γεφυρώνει κατά τον οικονομικότερο, όσο και οργανικότερο, τρόπο μεγάλες χρονικές αποστάσεις καθώς και, δυσκολοπερίγραπτες διαφορετικά, σχέσεις προσώπων και πραγμάτων» (Γ. Αράγης, κριτική για τον *Χειριστή ανελκυστήρος*», περ. *Πλανόδιον*, τχ. 19, Δεκέμβριος 1993).

202. Περνώντας από τον *Χειριστή ανελκυστήρος* στα *Φαντάσματα του Γιορκ* θα παραλείψω τις συλλογές*Το μικρό είναι όμορφο* (1997) και *Μια χαμένη γεύση* (1999), τη μεν πρώτη επειδή αποτελείται από επιφυλλίδες –ακόμα κι αν τείνουν να πάρουν τη μορφή διηγήματος–, τη δε δεύτερη επειδή στοιχειοθετείται από καθαρώς πρωτόλεια κομμάτια. Ας σημειωθεί παρά ταύτα ότι ο Αλέξης Ζήρας εντάσσει αμφότερες τις συλλογές στο πεζογραφικό έργο του Μηλιώνη ακολουθώντας πιθανόν τις επιλογές και τους χαρακτηρισμούς του ίδιου στη βιβλιο-

ρο επαρχιακό τοπίο προβάλλει για άλλη μια φορά, ιδωμένο άλλοτε από τη σκοπιά του σημερινού παρατηρητή και άλλοτε ως τμήμα του μεταπολεμικού παρελθόντος, απ' όπου και αντλεί τις ενθυμήσεις του ο παρατηρητής. Βλέπουμε εδώ έναν αφηγητή ταυτισμένο πλην όχι και ταυτόσημο με το πρόσωπο του συγγραφέα,[203] που συνεχίζει να διερευνά τον αυστηρά ατομικό του χρόνο χωρίς να είναι εκ νέου σε θέση να μηδενίσει την επίδραση του συλλογικού. Μακριά από τις εξιδανικεύσεις της νοσταλγίας και της πατριδογνωσίας και με όχημα, όπως και άλλοτε, τον συνειρμό και τη φαντασία, ο Μηλιώνης αποσπά από το παρελθόν όχι ένα συλλογικό ανάθημα, αλλά μια γενέθλια γη που βοηθά το εγώ των αφηγητών του να αναλάβει δυνάμεις. Αν μια τέτοια γη δεν έχει πάψει να διατηρεί τις ιστορικές της σημάνσεις, ένα σκιώδες φασματικό στοιχείο εντοπίζεται γρήγορα και πάλι στη δράση,[204] για να πάρει τη μορφή είτε μιας χρονικής, άκρως υποκειμενικής σύγχυσης είτε μιας απλώς στυφά βιωμένης παραίσθησης.

Του λόγου το αληθές επιβεβαιώνουν τα τρία τελευταία πεζογραφικά βιβλία του συγγραφέα: το αυτοτελώς εκδοθέν διήγημα *Η φωτογένεια* (2002), το αφήγημα –προσωπικά θα το χαρακτήριζα νουβέλα– *Το μοτέλ: Κομμωτής κομητών* (2005) και η συλλογή διηγημάτων *Τα πικρά γλυκά* (2008). Στο πρώτο ο Μηλιώνης καταπιάνεται σαρκαστικά[205] με ένα ναρκισσιστικό κουσούρι της λογοτεχνι-

---

γραφία του. (Βλ. Αλ. Ζήρας, «Χριστόφορος Μηλιώνης», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι*, ό.π.) Για τη βιβλιογραφία του Μηλιώνη, βλ. Δημήτριος Χ. Σκλαβενίτης, *Χριστόφορος Μηλιώνης. Χρονολόγιο-Βιβλιογραφία-Ανθολόγιο (από το 1954 ως το 2002)*, Εκδόσεις Σοκόλη, 2003.

203. Για την αυτοβιογραφική σχέση του Μηλιώνη με τους παρατηρητές-αφηγητές του, όπως κωδικοποιείται από τον *Χειριστή αναλκυστήρος* και μετά, βλ. Γ. Δ. Παγανός «*Χειριστής ανελκυστήρος* ή Χειριστής αυτοβιογραφικής αφηγηματικής μεθόδου», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, περίοδος Γ', τχ. 72, Νοέμβριος–Δεκέμβριος 1994), τώρα και στου ίδιου, *Τρεις μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Χριστόφορος Μηλιώνης–Νίκος Μπακόλας–Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος*, ό.π. Για τον «ομφάλιο λώρο» που συνδέει τον αφηγητή στα *Φαντάσματα του Γιορκ* με τον τόπο του –ένας ομφάλιος λώρος που δεν κόβεται ποτέ–, βλ. Μ. Θεοδοσοπούλου, κριτική για τα *Φαντάσματα του Γιορκ*, εφ. *Το Βήμα της Κυριακής*, ένθετο «Βιβλία», 19 Δεκεμβρίου 1999. Για τους δεσμούς που συνάπτει ο συγγραφέας με τον αφηγητή του γενικότερα στην πεζογραφία του Μηλιώνη, βλ. Τάσος Καλούτσας, «Το νεωτερικό διήγημα του Χριστόφορου Μηλιώνη», Βιβλιοθήκη της Πανελλήνιας Έκδοσης Φιλολόγων, *Χριστόφορος Μηλιώνης, Αφιέρωμα*, επιμ. Γεωργία Χαριτίδου, Μεταίχμιο, 2000.

204. Ο Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος αναφέρεται σε ένα «υπερβατικό και υπερφυσικό στοιχείο», που απογειώνει «τη φαντασία του συγγραφέα» (Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος, κριτική για τα *Φαντάσματα του Γιορκ*, εφ. *Ελευθεροτυπία*, ένθετο «Βιβλιοθήκη», 25 Αυγούστου 2000).

205. Ο Γιώργος Αράγης παρατηρεί: «Η αφήγηση διέπεται από ένα πνεύμα που κινείται ανάμεσα στη φιλοπαίγμονα παρατήρηση και στο κεντρί της λεπτής ειρωνείας» (Γ. Αράγης, κριτική για τη *Φωτογένεια*, περ. *Πλανόδιον*, τχ. 35, Δεκέμβριος 2002).

κής πιάτσας, τις φωτογραφίες που ζητούν από αναγνωρισμένους πεζογράφους τα έντυπα μεγάλης κυκλοφορίας, ενώ στο δεύτερο επανέρχεται στο ζήτημα του ωφέλιμου βάρους του παρελθόντος. Μετακινούμενος συνεχώς ανάμεσα στην αλήθεια και στο ψέμα, ο αφηγητής του Μηλιώνη στο *Μοτέλ. Κομμωτής κομητών* μνημονεύει ευθέως την πηγή του, το μυθιστόρημα των αρχών του 20ού αιώνα *Ο μακαρίτης Ματτία Πασκάλ* (1904) του Λουίτζι Πιραντέλλο – θυμίζω εδώ και το ποίημα του Γιώργου Σεφέρη «Ο Μαθιός Πασχάλης ανάμεσα στα τριαντάφυλλα» (*Ημερολόγιο Καταστρώματος, Α΄*). Με τη διαφορά πως ο πρωταγωνιστής του Μηλιώνη κινείται προς την ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση από εκείνην προς την οποία κινείται ο πρωταγωνιστής του Πιραντέλλο. Εκεί όπου ο Ματτία είναι υποχρεωμένος να επισκεφθεί ζωντανός τον τάφο του, να ρίξει δυο τρία λουλούδια πάνω στην πλάκα και να πενθήσει για την οριστικά ακυρωμένη ταυτότητά του, ο πρωταγωνιστής του Μηλιώνη, που με την ευκαιρία ενός ταξιδιού στην Ήπειρο καταβυθίζεται για άλλη μια φορά στον παρελθοντικό χρόνο, καταφέρνει να βγει από τη φυλακή του εαυτού του και να ρίξει αυλαία για τα περασμένα, που απομένουν ξεχασμένα, απομακρύνοντας έτι περαιτέρω από τη σκηνή το συλλογικό. Το ίδιο άλλωστε συμβαίνει και στα *Πικρά γλυκά*, όπου ο Μηλιώνης προκρίνει μια σταθερά αυτοβιογραφική γραμμή γράφοντας για το οικογενειακό του ιστορικό, για τη στρατιωτική του θητεία, αλλά και για τις επαγγελματικές του επιλογές.

Από την ευφορία του παρελθόντος στον σαρκασμό του παρόντος

Με την πεζογραφία του Τόλη Καζαντζή (1938–1991) η διαμεσολαβημένη σχέση με την πολιτική και την Ιστορία όπως τη χαράζουν διαμέσου της παιδικής και της εφηβικής μνήμης ο Βαλτινός και ο Μηλιώνης δεν μεταβάλλει χώρο ή χρόνο, αλλάζει όμως τη ματιά της. Ο χώρος και ο χρόνος είναι και πάλι η κατοχική, η εμφυλιακή και η μετεμφυλιακή Ελλάδα, αλλά η μνήμη αποβάλλει κάθε ενήλικο βάρος και σταθεροποιείται στο παιδικό βλέμμα σαρώνοντας με το περισκόπιό της όλα τα αγαπημένα του αντικείμενα. Στο αφήγημα *Η κυρα–Λισάβετ* (1975) και στη συλλογή διηγημάτων *Η παρέλαση* (1976) το βλέμμα του αφηγητή δεν ανήκει σε έναν ενήλικο που ανακαλεί το παιδικό του παρελθόν, αλλά σε ένα παιδί που αποδελτιώνει με ενθουσιώδη προσήλωση όσα συμβαίνουν γύρω του.[206]

---

206. Για το βλέμμα του αφηγητή στην *Παρέλαση* ο Σπύρος Τσακνιάς επισημαίνει: «Ήρωας ή/και αφηγητής είναι κατά κανόνα ένα μικρό παιδί. Καθώς τα βιογραφικά του συγγραφέα

Το ευτράπελο των μυθοπλαστικών γεγονότων και το σατιρικό ντύμα με το οποίο περιβάλλει ο συγγραφέας τους πρωταγωνιστές του αποκαλύπτουν κατ' αρχάς μια τετριμμένη πραγματικότητα: γηραιές κυρίες που δεν μπορούν να ξεχάσουν τα ταξικά σουσούμια της νιότης τους, οικογένειες που ζητούν να βάλουν πάση θυσία το κεφάλι τους στον ντορβά, ζευγάρια της καταστροφής αλλά και του ονείρου, που άλλο δεν λογαριάζουν από το πώς να αναπνεύσουν κάπως καλύτερα και να επιβιώσουν. Πάντως, αν προσέξουμε λίγο καλύτερα αυτό το συγκαλυμμένο σκηνικό, η προοπτική αλλάζει ριζικά. Αν μιλάμε όντως για καθημερινότητα, αυτή δεν είναι άλλη από την καθημερινότητα της Κατοχής και του πολέμου, και αν θέλουμε να καταλάβουμε τις ατομικές συγκρούσεις και τις προσωπικές βεντέτες, δεν έχουμε παρά να κοιτάξουμε τις δύσοσμες ιστορίες των δωσίλογων, τους αδιάκοπους αγώνες για ένα κομμάτι ψωμί και τα άγρια παιχνίδια των παιδιών σε μια ιστορική εποχή που έχει κλείσει με παταγώδη τρόπο την πόρτα στην τρυφερή ηλικία. Η γλώσσα του Καζαντζή παραμένει στα δύο πρώτα βιβλία του σε μια χαμηλή μάλλον βαθμίδα ειρωνείας προτιμώντας να τονίσει όχι τα πικρά και τα χαλασμένα, μα τα γερά και τα ευφρόσυνα στοιχεία των λαϊκών του χαρακτήρων, που υπό μία έννοια είναι σαν να προετοιμάζονται, με την κατάταξη και την ιεράρχησή τους στη δράση, για την είσοδό τους σε ένα οιονεί μυθιστόρημα.[207] Οφείλουμε επιπροσθέτως να πούμε πως τόσο στην *Κυρα–Λισάβετ* όσο και στην *Παρέλαση* ο Καζαντζής αποφεύγει να χτίσει ένα ιδιαίτερα καθορισμένο αφηγηματικό εγώ, αφού η σκηνοθεσία του παιδικού βλέμματος δεν επιτρέπει το ολοκληρωμένο ψυχικό διάγραμμα.

Με τα διηγήματα της *Ενηλικίωσης* (1980) –διόλου τυχαίος τίτλος– ο Καζαντζής περνά από το παιδικό στο εφηβικό βλέμμα και ο αφηγητής του αρχίζει σιγά σιγά να χάνει την αθωότητά του. Οι παλιές βέβαια εικόνες της σφυρηλατημένης

ταιριάζουν, η υπόθεση πως αναφέρεται σε βιωμένες εμπειρίες είναι απολύτως εύλογη. Εκείνο, εντούτοις, που έχει πολύ μεγαλύτερη σημασία είναι ότι ο ίδιος δεν αλλοιώνει ποτέ, με την άμεση παρέμβασή του, την οπτική γωνία του ήρωα ή/και του αφηγητή του. Ο κόσμος είναι σταθερά ιδωμένος με τη ματιά του παιδιού ή του εφήβου. Αυτό σημαίνει πως η παράστασή του (πολλώ δε μάλλον η ερμηνεία του) δεν μπορεί να υπερβαίνει την παιδική αντίληψη και νοημοσύνη» (Σπ. Τσακνιάς, «Τόλης Καζαντζής», *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ. Γ', ό.π.).

207. Ως προς αυτό, ο Κώστας Γ. Παπαγεωργίου γράφει: «Ακόμη είναι φανερό πως τα περιστατικά, έτσι καθώς διαδραματίζονται στην "Παρέλαση" και συμπλέκονται με τα πρόσωπα των επιμέρους διηγημάτων, όλα μαζί αποτελούν, κατά κάποιο τρόπο, έναν προμυθιστορηματικό πυρήνα, καθώς όλα τα διηγήματα τα διακρίνει μια ταυτότητα και ομοιογένεια αναφορικά με τα πρόσωπα, τα πράγματα και τους τόπους και μια, θα μπορούσε να πει κανείς, ομότροπη διάθεση» (Κ. Γ. Παπαγεωργίου, κριτική για την *Παρέλαση*, περ. *Αντί*, περίοδος Β', τχ. 80, 17 Σεπτέμβρη 1977).

στο καυτό αμόνι της Ιστορίας καθημερινότητας, δεν υποχωρούν ούτε στο ελάχιστο. Τα ανελέητα παιδικά παιχνίδια, το άγχος ενός όπως όπως γάμου, οι γερμανικές διώξεις, οι αγγλικές πιέσεις και οι κατοχικές ή μετακατοχικές επιμειξίες επαναφέρουν το σκωπτικό στιλ της *Παρέλασης* και της *Κυρα–Λισάβετ*, όπου ο γελαστικός τόνος της αφήγησης φροντίζει, αντί να εξωραΐσει τις καταστάσεις, να υπερβεί τα τραύματα και τις αβαρίες διά του εξορκισμού τους.[208] Παρ' όλα αυτά, κάτι έχει αλλάξει και η μνήμη δεν μπορεί να υπερκεράσει το παρόν: από τις δυσκολίες της στρατιωτικής θητείας μέχρι την εγγενή εχθρότητα του δημόσιου λόγου, ο οποίος χωρίζει τον πληθυσμό σε νικητές και νικημένους φιμώνοντας δίκαιους και άδικους. «Ήταν η εποχή», γράφει με νόημα ο Καζαντζής παρηχώντας έναν τίτλο του Μάρκου Μέσκου, για τον οποίο γίνεται λόγος σύντομα, «να 'χεις "κομμένη γλώσσα" και το πιο φρόνιμο ήτανε να την έκοβες από μονάχος σου και να ησύχαζες. Αλλιώς σου την ξερίζωναν όσο να πεις "κύμινο" κι αλίμονο σε σένα και τη ρίζα σου». Η εικόνα συμπληρώνεται με την ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του 1960, που είναι ήδη έτοιμη να καταπιεί τον καταναλωτικό χυλό μέσα στον οποίο βουτάνε οι επόμενες δεκαετίες και να ξεχάσει διά παντός την κατοχική πείνα. Μαζί, λοιπόν, με το πέρασμα στη νιότη και στην ενήλικη ζωή επέρχεται και η ενηλικίωση της μνήμης - μια ενηλικίωση που καταφεύγει στο παιδικό παρελθόν όχι για να ξαναζήσει τις λιγοστές, μα έντονες, συγκινήσεις του, αλλά για να έχει ένα σταθερό και έγκυρο μέτρο σύγκρισης των πραγμάτων. Η μνήμη τώρα ελέγχει αυστηρά το παρόν, όντας ωστόσο βέβαιη πως ο έλεγχός της δεν έχει κανέναν κοινωνικό και ηθικό αντίκτυπο· αποφασίζει αντί να κόψει και να καταπιεί τη γλώσσα της να τη βγάλει κατάμουτρα σε όλο τον κόσμο. Και εδώ ο Καζαντζής, αξιοποιώντας την ειρωνική προδιάθεση της *Κυρα–Λισάβετ* και της *Παρέλασης*, κάνει μια γενική δοκιμή για τον παραλυτικό σαρκασμό που εμφανίζεται στα επόμενα έργα του.[209]

---

208. Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς μιλάει για τον αντιηρωικό χαρακτήρα των καταστάσεων, αλλά και για «μια παραμυθητική αναζήτηση του γραφικού στοιχείου το οποίο καλείται να δράσει ως εξισορροπητικό αντίβαρο σε εκείνο το απειλητικά επισφαλές που υφέρπει στη συνείδηση του πεζογράφου» (Αλ. Κοτζιάς, κριτική για την *Παρέλαση*, εφ. *Η Καθημερινή*, 1 Σεπτεμβρίου 1977 και *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα*, ό.π.). Σχολιάζοντας σε πολύ υστερότερο χρόνο την *Κυρα–Λισάβετ* με αφορμή την επανέκδοσή της το 1992, ο Παντελής Μπουκάλας παρατηρεί: «Η γλώσσα αυτή, και ό,τι εντελές παρήγαγε, υποδεικνύει αποτελεσματικά ότι το "κοινόχρηστο" και το τετριμμένο έχουν πολλά να πουν, και καλά να τα ταιριάξουν, προπαντός όταν δεν ολισθαίνουν προς τη στανική επινόηση λαϊκότροπων ιδιωμάτων, και βέβαια όταν δεν εξαντλούνται στη νατουραλιστική απεικόνιση των προφανών» (Π. Μπουκάλας, κριτική για την *Κυρα-Λισάβετ*, εφ. *Η Καθημερινή*, 26 Απριλίου 1994, τώρα και στου ίδιου, *Ενδεχομένως. Στάσεις στην ελληνική και ξένη τέχνη του λόγου*, Άγρα, 1996).

209. Ο Βασίλης Καραβίτης συμπυκνώνει αυτή την πορεία της *Ενηλικίωσης* ως εξής: «Μια

Δύο κείμενα συναποτελούν τους *Πρωταγωνιστές* (1983). Στο πρώτο, το οποίο δίνει και τον τίτλο του στο βιβλίο, ο Καζαντζής στήνει μια γελοιωδώς αποτυχημένη παράσταση. Στο δεύτερο, που τιτλοφορείται «Απόστολος και Φερδινάνδος», ξετυλίγει μια δραματική παρωδία. Στους «Πρωταγωνιστές» επιχειρεί μια σκηνοθεσία μέσα στη σκηνοθεσία στέλνοντας εντέλει στο πυρ το εξώτερον κάθε έννοια σκηνοθεσίας. Στο «Απόστολος και Φερδινάνδος», πάλι, αναποδογυρίζει το είδωλο μιας πραγματικότητας που είναι ήδη δεύτερη, για να διαψεύσει κάθε έννοια πραγματικότητας. Τόσο στη γελοιοποιημένη παράσταση όσο και στη δραματική παρωδία η μνήμη διεκδικεί έναν κυριαρχικό, αλλά εντελώς αρνητικό ρόλο. Στους «Πρωταγωνιστές», με αφορμή την προετοιμασία ενός ερασιτεχνικού θιάσου για το ανέβασμα μιας αρχαίας τραγωδίας, οι ήρωες –κάποιους τους έχουμε γνωρίσει ως παιδιά ή ως εφήβους στα προηγούμενα βιβλία του Καζαντζή– βρίσκονται στο κέντρο ενός γενικευμένου κομφούζιου. Η μνήμη ξεγλιστρά από το αποπνικτικό παρόν της ρεμούλας, της εθνικοφροσύνης και της κομμουνιστικής ήττας στους τόπους της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου, αλλά δεν αποφεύγει να ταυτιστεί με τη γελοιοποίηση της παράστασης και να διαλυθεί εντέλει εις τα εξ ων συνετέθη. Πρόκειται πια για μια μνήμη που δεν έχει καν το προνόμιο ενός έστω μάταιου ηθικού ελέγχου, όπως το είχε στην *Ενηλικίωση*. Στο «Απόστολος και Φερδινάνδος», που πιάνει το νήμα της πλοκής από το σημείο στο οποίο το αφήνουν οι «Πρωταγωνιστές», για να το οδηγήσει σε μια τελείως διαφορετική έξοδο, το τοπίο ερημώνει επικίνδυνα. Μετά την αφαίρεση από τη μνήμη και του τελευταίου υπολείμματος ηθικού κύρους, το παρόν αλώνει την ύπαρξη κολλώντας τη μια για πάντα στον τοίχο. Ο ήρωας αποτυγχάνει πλήρως, όπως και η παράσταση των «Πρωταγωνιστών», το χειρότερο όμως είναι ότι, μολονότι έχει επίγνωση της απαξίας του παιχνιδιού που προσπάθησε να παίξει, η γεύση της αποτυχίας δεν του γίνεται πιο γλυκιά. Είτε τη δούμε ως παράγωγο της υποχώρησης της μνήμης είτε ως αιώνια επιστροφή μιας σχεδόν ηθελημένης γελοιότητας, η αποτυχία προσδίδει στον σαρκασμό του Καζαντζή εκείνο που στερείται η μνήμη των ηρώων του: μια περιεκτική ηθική ταυτότητα.[210]

παιδική ηλικία που δέχτηκε τις πληγές και τα τραύματα του πολέμου και του ένοπλου Εμφύλιου χωρίς δυνατότητα αντίδρασης. Και προχωρεί στα χρόνια της εφηβείας του, που σημαδεύονται απ' το επικίνδυνο τέλμα του Ψυχρού Πολέμου. Εδώ νιώθει πως έχει μπει σ' ένα περιθώριο εξαιτίας της δράσης άλλων, αγαπημένων, ωστόσο και κυριολεκτικά ρημαγμένων προσώπων. Η αδικία φαντάζει ανίκητη, παντοδύναμη. Μόνη διέξοδος ο σαρκασμός, η οργή. Ο χώρος πλαταίνει» (Β. Καραβίτης, κριτική για την πεζογραφία του Καζαντζή με αφορμή το *Μια μέρα με τον Σκαρίμπα*, περ. *Αντί*, περίοδος Β', τχ. 285, 12 Απριλίου 1985).

210. Για την πολιτική ηθική του σαρκασμού μιλάει και ο Σπύρος Τσακνιάς: «Ο κόσμος της μυθολογίας του Καζαντζή είναι ανεξίτηλα σφραγισμένος από τα πολιτικά συμβάντα του συ-

Ακολουθεί απρόσμενα ένα αρκετά διαφορετικό βιβλίο, το *Μια μέρα με τον Σκαρίμπα* (1985). Σε μια πρώτη προσέγγιση το έργο αυτό, που επιγράφεται αφήγημα, δεν κάνει τίποτε παραπάνω από αυτό που υπόσχεται ο τίτλος του. Ο Καζαντζής εξιστορεί την ημερήσια παραμονή του στο σπίτι του Σκαρίμπα στη Χαλκίδα και αποσυρόμενος στο βάθος τον αφήνει να μιλήσει μόνο όπως εκείνος ξέρει: με προπέτεια και με αναίδεια, με οργή για την επαρχιώτικη νοοτροπία και ιδεολογία, την οποία ανέκαθεν απεχθανόταν, αλλά και με όλη την ορμή και τη δύναμη του προφορικού του χείμαρρου. Όπως έχει κατά πάσα πιθανότητα γίνει φανερό, το *Μια μέρα με τον Σκαρίμπα* δεν αποτελεί μυθιστορηματική βιογραφία, αλλά ούτε συνιστά ακριβώς φόρο τιμής, αφού από τα σκοτάδια του παρασκηνίου όπου έχει καταφύγει ο Καζαντζής στήνει ένα δεξιοτεχνικό λογοτεχνικό παιχνίδι μέσα από το οποίο οδηγεί τον δαιμόνιο λόγο του Σκαρίμπα στα δικά του χωράφια – στον δικό του σαρκασμό και στη δική του απέχθεια για κάθε επαρχιώτικη συμβατικότητα. Το ίδιο λογοτεχνικό και σαρκαστικό παιχνίδι, μοιρασμένο τώρα σε πολλά χαρτιά, μείον το στιλ του Σκαρίμπα, συναντάμε και στη συλλογή διηγημάτων *Καταστροφές* (1987) που ακολουθεί δυο χρόνια μετά.

Στα δύο επόμενα πεζογραφικά βιβλία του, το ένα πριν και το άλλο μετά τον θάνατό του, ο Καζαντζής επεξεργάζεται περαιτέρω τη σαρκαστική του μέθοδο συνδέοντας εκ νέου τον σαρκασμό με τη μνήμη: αυτή τη φορά με μια μνήμη–πρόσωπο και μια μνήμη-γλώσσα. Στη συλλογή διηγημάτων *Το τελευταίο καταφύγιο* (1989) ο συγγραφέας αναλαμβάνει αυτοπροσώπως ρόλο στη δράση. Παρ' όλα αυτά, η εξίσωση αφηγητή και συγγραφέα στα κομμάτια του βιβλίου δεν παραπέμπει ούτε στο ημερολόγιο ούτε στην αυτοβιογραφία. Δεν παραπέμπει καν στη βιωματική λογοτεχνία, αν με τον όρο αυτόν εννοούμε έναν οιονδήποτε τύπο αξιοποίησης των προσωπικών εμπειριών του συγγραφέα. Εκείνο το οποίο κυρίως επιχειρεί ο Καζαντζής στο *Τελευταίο καταφύγιο* είναι να μετατρέψει τον εαυτό του σε πηγή και την ίδια ώρα σε πεδίο δικτύωσης της μυθοπλασίας του, εντός της οποίας όμως τα φαντάσματα της ατομικής μνήμης καλούνται απλώς να αποκτήσουν ζωντανή φωνή. Μια τέτοια μνήμη δεν αντιπροσωπεύει πλέον ούτε το παιδικό και το εφηβικό βλέμμα ούτε την οργίλη ενατένιση του παρόντος

γκεκριμένου χρόνου του· εντούτοις, ο συγγραφέας, μέσω των αφηγηματικών προσώπων που κάθε φορά επιστρατεύει, δείχνει ελάχιστη –ή καθόλου– διάθεση πολιτικής συμμετοχής. Η απουσία πολιτικής θέσης, ωστόσο, δε συνεπάγεται απεμπόληση ηθικής ευθύνης. Η συμπάθεια για τα θύματα των αλλοπρόσαλλων καιρών, διακριτικά πάντα διατυπωμένη, είναι αισθητή και ακόμη αισθητότερη, όπως κατ' επανάληψιν έχει λεχθεί, η καυστική ειρωνεία του για τους εκμεταλλευτές των αναμενόμενων ή των απροσδόκητων ευκαιριών, τους βολεψάκηδες, τα αναρριχητικά, τα ασπόνδυλα, τα παράσιτα που δε λείπουν φυσικά από καμιά εποχή, αλλά σε καιρούς ανώμαλους θρασομανούν ασύστολα» (Σπ. Τσακνιάς, *ό.π.*).

με βάση μιαν έστω χωλή συμπαράσταση του παρελθόντος. Σε στενή συνάφεια με τα προηγούμενα, πρέπει να τονίσουμε πως η παρουσία του συγγραφέα στα διηγήματα της συλλογής δεν είναι σε καμία περίπτωση εξομολογητική. Τα κοινωνικά και τα φυσικά του χαρακτηριστικά, το επάγγελμα ή η ηλικία του για παράδειγμα, δηλώνονται μόνο μέσω κάποιων πολύ γενικών αναλογιών, αλλά και αυτές πάλι προβάλλονται μόνο ως φόντο. Η συγγραφική παρουσία θεμελιώνεται αποκλειστικά στη γλώσσα και στην ηθική που απορρέει από τη χρήση της. Τα παιδικά χρόνια, ο στρατός, η επαγγελματική απασχόληση περνούν μέσα από το ίδιο γλωσσικό φίλτρο: ένα πυκνό μείγμα λαϊκού υβρεολογίου και θυμώδους μαγκιάς με λόγια άρθρωση.[211] Μόνιμος στόχος αυτής της δηλητηριώδους πλην όχι και δηλητηριασμένης γλώσσας –εξού και η δυνατότητά της να προτάσσει ένα σιωπηρό ηθικό προπύργιο έναντι όσων φαρμακώνει– δεν είναι παρά οι επιλογές δεδομένων ανθρώπων σε δεδομένο τόπο και χρόνο. Αν στην Κατοχή επικρατούν οι δωσίλογοι και οι οσφυοκάμπτες –παιδικά χρόνια–, στον μεταπολεμικό κόσμο θριαμβεύουν η αυθαιρεσία της πολιτικής εξουσίας με τα φερέφωνά της, η χυδαία συναλλαγή σε συλλογικό και σε ατομικό επίπεδο, καθώς και ένας ανεπίσημος κοτζαμπασισμός που διαφθείρει τα πλήθη των προθύμων.

Η πολιτική ηθική του σαρκασμού προβάλλει και στα διηγήματα της μεταθανάτιας συλλογής *Ματαιότης ματαιοτήτων* (1994). Μοιρασμένη ανάμεσα στην υψηλότονη σάτιρα, στην παρωδία που σακατεύει και στην ανοιχτή διαπόμπευση, εμφανίζεται και πάλι ως μνήμη-πρόσωπο και ως μνήμη-γλώσσα, για να προσθέ-

---

211. Στο σημείο αυτό αξίζει να κρατήσουμε τις παρατηρήσεις που διατυπώνει γενικά για την πεζογραφική γλώσσα του Καζαντζή ο Γιώργος Αράγης με αφορμή τη συλλογή διηγημάτων *Ματαιότης ματαιοτήτων*: «Η γλώσσα του Καζαντζή είναι ιδιότυπη, τόσο ως λεξιλόγιο, όσο και ως φρασεολογία. Ο ίδιος μιλώντας για τη γλώσσα που χρησιμοποιεί την χαρακτήρισε "καραπαχπέ", "πόρνη" και "πεζοδρομίτισσα" (*Το τελευταίο καταφύγιο*, σελ. 69). Είναι αλήθεια πως τα γραφτά του βρίθουν από λέξεις του "πεζοδρομίου", αδιάκριτες και αλάνικες. Εξίσου, όμως, ή και περισσότερο, το λεξιλόγιό του αντλείται από τον προφορικό λόγο των λαϊκών συνοικιών. Στο επίπεδο μάλιστα των αποφθεγματικών εκφράσεων κυριαρχεί το λαϊκό ιδίωμα. Έτσι, γενικεύοντας, θα έλεγα πως το κυριότερο γνώρισμα αυτής της γλώσσας είναι η λαϊκή υφή της και η αθυροστομία της. Αυτόν τον τύπο γλώσσας θα τον συναντήσουμε σ' όλα τα γραφτά του συγγραφέα» (Γ. Αράγης, κριτική για το *Ματαιότης ματαιοτήτων*, περ. *Πλανόδιον*, τχ. 21, Δεκέμβριος 1994). Σχολιάζοντας από την πλευρά της τη γλώσσα του Καζαντζή στο *Τελευταίο καταφύγιο*, η Μάρη Θεοδοσοπούλου παρατηρεί: «Η τελευταία συλλογή, πέμπτη κατά σειρά, που κυκλοφορεί το 1989, αναδύει μια επιπρόσθετη αίσθηση ματαιότητας και απογοήτευσης που εκφράζεται με θεματική αλλά, και ως κάποιο βαθμό, υφολογική διαφοροποίηση. Το στοιχείο της χλευαστικής ειρωνείας υπάρχει πάντα, μόνο που τώρα συστρέφεται σε έναν αμεσότερο αυτοσαρκασμό με υπόβαθρο μια έντονη υπαρξιακή αγωνία που αφήνει τη στυφή γεύση της πικρίας» (Μ. Θεοδοσοπούλου, κριτική για το *Τελευταίο καταφύγιο*, περ. *Αντί*, περίοδος Β΄, τχ. 455, 28 Δεκεμβρίου 1990).

σει αμέσως στο δίσημο αυτό σχήμα και έναν τρίτο όρο: τη μνήμη-φάρσα. Ο Καζαντζής κάνει και εδώ λόγο για τις μειωμένες αντιστάσεις που επιδεικνύουν οι καθημερινοί άνθρωποι απέναντι στο άδειασμα του παρελθόντος από όλες τις ζωτικές του σημασίες. Μετά το διάλειμμα του *Τελευταίου καταφυγίου*, ο συγγραφέας επαναφέρει επί σκηνής έναν πολυπρόσωπο θίασο, συνειδητοποιώντας πως πρόσωπα σαν τα μέλη του θιάσου του πρέπει κάποτε να γνωρίσουν, εκτός από τον χλευασμό και τον διασυρμό, και τη μελαγχολική γκριμάτσα του κλόουν, γκριμάτσα που γρήγορα ξεπερνάει τον απλό εξωτερικό μορφασμό, για να μετατραπεί σε έναν διαρκέστερο εσώτερο σπασμό.

Η πεζογραφία του Βαλτινού, του Μηλιώνη και του Καζαντζή αντιπροσωπεύει τρεις κατόψεις της μνήμης. Στον Βαλτινό η μνήμη χωρίζεται σε προσωπική και σε επινοημένη. Το ατομικό υπερισχύει της προσωπικής μνήμης όταν τα βιώματα και οι εμπειρίες της παιδικής και εφηβικής ηλικίας ξεδιπλώνονται χωρίς κανένα περίβλημα, ενώ το συλλογικό διογκώνεται όταν η μνήμη λειτουργεί είτε ως μνήμη του αφηγηματικού ήρωα είτε ως μονταρισμένη αποθησαύριση τεκμηρίων μέσω των οποίων προβάλλει ενδεχομένως και πάλι η ατομικότητα, αλλά σε μια μάλλον αφηρημένη βάση. Οι δύο αυτές μνήμες μπορεί βέβαια κάποτε να συλλειτουργούν μέσα στο ίδιο έργο, όπως έχουμε δει να συμβαίνει στον *Ανάπλου*. Ο Μηλιώνης κρατά τις αποστάσεις του από αυτήν τη γεωμετρική ισορροπία μεταξύ ατομικού και συλλογικού[212] μένοντας πιο μακριά από την ιστορική πραγματικότητα. Οι κατοχικές, οι εμφυλιακές και οι μετεμφυλιακές συγκρούσεις είναι, όπως και στον Βαλτινό, πανταχού παρούσες στην πεζογραφία του, αλλά έχουν εκ των προτέρων αποβάλει την ένταση και το πάθος του πραγματικού τους χρόνου: η προοπτική τους είναι αυτή υπό την οποία τις κοιτάζει ένα ελαφρώς καθηλωμένο στη βολή του παρόν υποκαθιστώντας τη μνήμη με την ανάμνηση. Στον Καζαντζή η μνήμη χωρίζεται επίσης σε δύο κομμάτια. Από τη μια μεριά αναδύεται η ευφορική μνήμη των τρυφερών χρόνων, ακόμα και αν αυτά βγαίνουν μέσα από τις λάσπες της πολιτικής και της Ιστορίας, ενώ από την άλλη επελαύνει η τιμωρός μνήμη, η οποία περιλαβαίνει με τη χλευαστική της γλώσ-

212. Η πεζογραφία του Βαλτινού αντιπροσωπεύει ίσως, από την άποψη της ισόποσης συμπαρουσίας ατομικού και συλλογικού, την πιο χαρακτηριστική περίπτωση της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, επιβεβαιώνοντας τη γενικότερη παρατήρηση της Ελισάβετ Κοτζιά: «Μετά από αυτούς [τους συγγραφείς της Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς] έφθασαν οι ρεαλιστές συγγραφείς της Δεύτερης Μεταπολεμικής Γενιάς, οι οποίοι επέλεξαν να διασταυρώσουν το πολιτικό με το ιδιωτικό» (Ελ. Κοτζιά, «Το έργο των μεταπολεμικών πεζογράφων στη μεταδικτατορική περίοδο», περ. *Αντί*, αφιέρωμα «Η νεότερη και η σύγχρονη πεζογραφία μας», επιμ. Ο. Σελλά, Λ. Τσιριμώκου, Α. Φραντζή, περίοδος Β΄, τχ. 688, 4 Ιουνίου 1999, τεύχος 688).

σα όσους υποκύπτουν στις διεφθαρμένες απαιτήσεις του παρόντος.[213] Με τη μία ή με την άλλη μορφή της, στον Καζαντζή η μνήμη σπάει εντέλει τα δεσμά της με την πολιτική και την Ιστορία αφήνοντας το κακοφορμισμένο παρόν να τη ρουφήξει μες στη μαύρη τρύπα του.

Στη ρίζα των παιδικών χρόνων

Στον μνημονικό χώρο κινούνται και δύο άλλοι συγγραφείς της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς: ο Πρόδρομος Χ. Μάρκογλου (γεν. 1935) και ο Μάρκος Μέσκος (γεν. 1935), των οποίων το λογοτεχνικό έργο αγκαλιάζει την ποίηση χωρίς να παραμελεί ή να υποσκελίζει την πεζογραφία – ιδίως του Μάρκογλου, ο οποίος μοιάζει ισομοιρασμένος ανάμεσα σε στίχο και σε πρόζα. Αμφότεροι εμφανίζονται στην πεζογραφία κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια - το 1978 ο Μέσκος, το 1980 ο Μάρκογλου.[214]

Με έναν μόνο χρόνο να τις χωρίζει, οι δύο πρώτες συλλογές διηγημάτων του Μέσκου έχουν ως τόπο δράσης την Έδεσσα της Κατοχής και της εμφύλιας σύρραξης[215] και μοιάζουν με αντικριστούς καθρέφτες. Με τα *Παιχνίδια στον Παράδεισο* (1978) ο Μέσκος υιοθετεί, όπως και ο Καζαντζής, το βλέμμα του παιδιού, περιγράφοντας με εξαντλητικές λεπτομέρειες τα παιχνίδια που παίζουν οι πιτσιρικάδες στις αυλές και στους δρόμους της πόλης, ενόσω γύρω τους μαίνεται

---

213. Ο Παναγιώτης Μουλλάς χωρίζει την πεζογραφία του Καζαντζή σε δύο περιόδους με σύνορο ανάμεσα στην πρώτη και στη δεύτερη την *Ενηλικίωση*. Αναλύοντας τα χαρακτηριστικά της πρώτης περιόδου μιλάει για «τον πρωταγωνιστικό ρόλο της μνήμης» και για «νοσταλγικές αναδρομές στο παρελθόν και στον κόσμο της παιδικής ηλικίας, απ' όπου ανασύρονται κατοχικές και μετακατοχικές αναμνήσεις και εμπειρίες συχνά με τη μελαγχολική εκείνη συνείδηση της φθοράς που φέρνει στο πέρασμά του ο χρόνος». Σχολιάζοντας τα γνωρίσματα της δεύτερης περιόδου, σημειώνει ότι το *τώρα* παίρνει εν προκειμένω εμφανώς το προβάδισμα εφόσον η σχέση του αφηγητή με το σύγχρονο περιβάλλον του «προβαίνει αποφασιστική» (Π. Μουλλάς, «Ο Τόλης Καζαντζής ανάμεσα στο *τότε* και στο *τώρα*», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 22, 1993).

214. Για τη θέση των Μάρκογλου και Μέσκου στο corpus της σύγχρονης ελληνικής ποίησης, βλ. *Η δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1950-1970)*, ανθολόγηση Ανέστης Ευαγγέλου, εισαγωγή Γ. Αράγης, Παρατηρητής, 1994 και *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία–Γραμματολογία*, τόμ. ΣΤ' (Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά), ανθολόγηση-επιμέλεια Κ. Γ. Παπαγεωργίου, Εκδόσεις Σοκόλη, 2002. Βλ. επίσης *Ανθολογία της ελληνικής ποίησης (20ός αιώνας)*, τόμ. Γ' (1940-1970), ανθολόγηση-επιμέλεια Κ. Γ. Παπαγεωργίου, Β. Χατζηβασιλείου, Κότινος, 2012.

215. Για το ζήτημα του Εμφυλίου γενικότερα στην πεζογραφία του Μέσκου, βλ. Β. Αποστολίδου, «Το εμφύλιο τραύμα στο πεζογραφικό έργο του Μάρκου Μέσκου», περ. *Θέματα Λογοτεχνίας*, αφιέρωμα στον Μάρκο Μέσκο, τχ. 55, 2016.

ο πόλεμος και καταστρέφονται τα πάντα: ψυχές, περιουσίες και συνειδήσεις. Στην *Κομμένη γλώσσα* (1979), μολονότι ο αφηγητής είναι και πάλι κατά κανόνα παιδί, επικρατεί το σύμπαν των ενηλίκων. Οι άνθρωποι εδώ αγωνίζονταιμε πολλαπλούς στόχους: άλλοτε για να επιζήσουν κάτω από τον ναζιστικό ζυγό, άλλοτε για να αντισταθούν στον κατακτητή και άλλοτε για να πάρουν μέρος στις διαμάχες του Εμφυλίου. Χρησιμοποιώντας μια χαμηλόφωνη, εντελώς αφτιασίδωτη γλώσσα, ο Μέσκος δεν θέλει να φτιάξει πρόσωπα ή χαρακτήρες, του φτάνει να υποδείξει καταστάσεις ή περιστάσεις που αναγκάζουν τους πρωταγωνιστές να παλέψουν με ιδιαίτερα σκληρούς όρους. Και ιδού, αυτομάτως, οι αντικριστοί καθρέφτες για τους οποίους μίλησα πρωτύτερα. Αν στην *Κομμένη γλώσσα* η Κατοχή, η Αντίσταση και ο Εμφύλιος μπαίνουν στην πρώτη γραμμή της αφήγησης και ανακινούν σε αναπεπταμένο πεδίο τον ζόφο της Ιστορίας, στα *Παιχνίδια στον Παράδεισο* η Ιστορία δεν παύει να ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας, με τη διαφορά πως αυτό που βλέπουμε τώρα είναι μόνο η φόδρα της, ό,τι φτάνει από το βουητό της στα αυτιά ενός παιδιού: τα κομμάτια και τα θρύψαλα ενός ασχημάτιστου, ρευστού συνόλου, το οποίο υποχωρεί κατά κράτος μόλις αναφαίνεται το μέγα αντικείμενο του πόθου – το παιχνίδι με τις παραδεισένιες, παρότι τόσο επίγειες και προσιτές, χάρες και χαρές του.

Με ένα γενναίο άλμα στον χρόνο, ο Μέσκος απομακρύνεται έτι περαιτέρω από την Ιστορία με τα διηγήματά του *Μουχαρέμ* (1999). Εκείνα που εγκαθίστανται πλέον στο προσκήνιο είναι η οδύνη, ο παραλογισμός και η φθορά της καθημερινότητας την ώρα που οι ήρωες μάχονται, αποσπασμένοι από το οποιοδήποτε συλλογικό μέγεθος, για την αγάπη και τον έρωτα ή πολεμούν με την αρρώστια και τον θάνατο. Αν, ωστόσο, το ιστορικό στοιχείο απουσιάζει πανηγυρικά από τα επτά πρώτα διηγήματα, δεν συμβαίνει το ίδιο και με εκείνο που χαρίζει τον τίτλο του στο βιβλίο. Πρωταγωνιστικό ρόλο εν προκειμένω κρατά ένα πρόσωπο από το οικογενειακό δέντρο του συγγραφέα που διηγείται με τα ιδιότυπα, μπολιασμένα με σλάβικες και τούρκικες ντοπιολαλιές ελληνικά του τον αγώνα να επιβιώσει στην Ελλάδα και στην Αμερική πριν αλλά και μετά τους δύο παγκοσμίους πολέμους.[216] Η Ιστορία, λοιπόν, ως άμεση ζωτική εμπειρία επα-

---

216. Όπως γράφει η Μάρη Θεοδοσοπούλου, υπάρχει «μια μυθολογία που ξεκινά πριν από ενάμιση αιώνα στον χώρο γύρω από τα Βοδενά και παρακολουθεί τους ανθρώπους στο πέρασμα των εποχών» (Μ. Θεοδοσοπούλου, κριτική για το *Μουχαρέμ*, εφ. *Το Βήμα της Κυριακής*, ένθετο «Βιβλία», 18 Ιουλίου 1999). Γι' αυτή τη μυθολογία του *Μουχαρέμ* γράφει ο Γρηγόρης Τεχλεμετζής: «Οι άνθρωποι διασχίζουν τις εποχές αλλά και οι εποχές διασχίζουν και διακατέχουν τους ανθρώπους, καθορίζοντας τις ζωές τους, μια και είναι συνυφασμένοι με αυτές. Παλεύουν να ζήσουν, να διατηρηθούν και να ευτυχήσουν ανάμεσα στα γεγονότα, που συχνά είναι θυελλώδη και συνταρακτικά» (Γρ. Τεχλεμετζής, «Τα πεζογραφήματα του Μάρκου

νακάμπτει, αλλά με μία εκ των ων ουκ άνευ προϋπόθεση: ότι δεν κρατάει ούτε μια στιγμή εκτός σκηνής την ατομική περιπέτεια. Αν όμως ο Μέσκος αποκαλύπτει όσα ζει ο ήρωάς του στο ατομικό τους βάθος, φροντίζει από την άλλη να δείξει με ποιον τρόπο επηρεάζει το συλλογικό τη ζωή του: Οι δυσκολίες του Μακεδονικού Αγώνα αναγκάζουν τα αδέλφια του να αναζητήσουν την τύχη τους στην Αμερική, όπου λίγο αργότερα καταλήγει και ο ίδιος, για να έρθει αντιμέτωπος, επιστρέφοντας στην Ελλάδα, με τις αξεπέραστες αντιθέσεις και αντιφάσεις μιας κοινότητας που δεν ξέρει τι ακριβώς πρέπει να κάνει με την εθνοφυλετική της συνείδηση. Οι Σλαβομακεδόνες και οι εθνοτικές και πολιτικές τους περιπέτειες επανέρχονται στη συλλογή *Νερό Καρκάγια* (2005). Και σε αυτό το βιβλίο όμως, ακόμα και όταν ο αφηγητής φτάνει στη ρίζα του κακού που δεν είναι άλλη από την εμφύλια σύγκρουση, η Ιστορία στέκεται μακριά από τα κεντρικά δρώμενα. Αντί για τα δεινά της δημόσιας σκηνής κυριαρχεί, για άλλη μια φορά, η προσωπική διάσταση, με την αφήγηση να επανακάμπτει στην οπτική του παιδιού – εκείνου που υπήρξε ο Μέσκος όταν θεωρούσε, όπως όλα τα παιδιά, πως όσα τον τριγύριζαν και τον προκαλούσαν ήταν μοναδικά και ανεπανάληπτα, εμπειρίες πρωτοφανείς και αναντικατάστατες που μένουν για πάντα χαραγμένες στον νου και στην καρδιά.

Με το αφήγημά του *Ο χώρος της Ιωάννας και ο χρόνος του Ιωάννη* (1980), ένα κείμενο όπου τα όρια ανάμεσα στον ποιητικό και στον πεζογραφικό λόγο παραμένουν σκοπίμως ρευστά[217] επιτρέποντας τη συνύπαρξη της τριτοπρόσωπης αντικειμενικής αφήγησης με τον εσωτερικό μονόλογο και τη ροή της συνείδησης,[218] ο Μάρκογλου επιστρατεύει τη μνήμη των παιδικών ή των εφηβικών του

Μέσκου: Η καθημερινότητα μιας ολόκληρης εποχής μέσα από προσωπικά βιώματα», περ. *Εμβόλιμον*, αφιέρωμα στον Μάρκο Μέσκο, τχ. 67-68, Χειμώνας 2012-Άνοιξη 2013).

217. Ως προς την εσκεμμένη σύγχυση των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στην ποίηση και στην πεζογραφία, η Έλενα Χουζούρη σημειώνει: «Είναι ένα πεζό κείμενο, του οποίου ο συγγραφέας είναι εμφανώς ποιητής. Δεν κατατάσσεται σε κάποιο συγκεκριμένο είδος πεζού λόγου. Αφήνεται αντίθετα στο μεταίχμιο της ποίησης και της πεζογραφίας, με περισσότερα τα πιστοποιητικά υπέρ της πρώτης εφόσον γρήγορα, σε κάθε σημείο της εξέλιξής του, αρχίζει να συντελείται η ποιητική ανατροπή και το κλίμα να διαστέλλεται, για να οδηγήσει σταδιακά στην υπέρβαση, που μόνο της ποίησης γνώρισμα είναι» (Ελ. Χουζούρη, κριτική για το *Ο χώρος της Ιωάννας και ο χρόνος του Ιωάννη*, περ. *Το Τέταρτο*, τχ. 19, Νοέμβριος 1986).

218. Ως προς τη συνύπαρξη ή την εναλλαγή εσωτερικού μονολόγου και ροής της συνείδησης, ο Γιώργος Αράγης υπογραμμίζει: «Από τεχνική σκοπιά έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον το γεγονός ότι, αν και πεζό, είναι διαρθρωμένο –με εξαίρεση το τελευταίο κεφάλαιο- με συνειρμικό τρόπο. Και τούτο χωρίς να ανήκει καθαρά στον *εσωτερικό μονόλογο* ή στην *αφήγηση συνειδησιακής ροής*. Υπάρχει αφηγητής παντογνώστης, εκτός κειμένου, ο οποίος αποτραβιέται διακριτικά, αφήνοντας το λόγο στους δύο πρωταγωνιστές. Τότε βέβαια, όταν μιλούν απευθείας οι πρωταγωνιστές, τα καθέκαστα μας δίνονται κυρίως με την τεχνική της *συνειδησια-*

χρόνων ακολουθώντας την αντίστροφη κατεύθυνση από εκείνη του Μηλιώνη. Το νεαρό πρωταγωνιστικό του ζευγάρι, η Ιωάννα και ο Ιωάννης, είναι ερωτευμένοι και επιθυμούν αφόρητα ο ένας τον άλλον, αλλά δεν μπορούν να παραμερίσουν και να αρνηθούν το παρελθόν τους. Έτσι, όμως, το παρελθόν παίρνει τη μορφή μιας αδηφάγας μηχανής που απειλεί σοβαρά την ατομικότητά τους χωρίς παρ' όλα αυτά να την εξαφανίζει από το οπτικό μας πεδίο. Οι ήρωες γίνονται έρμαια της Κατοχής, του Εμφυλίου, καθώς και όλων των κατοπινών πολιτικών αναταραχών, με γεωγραφικό φάσμα αναφοράς την Καβάλα, τη Θάσο και τη Θεσσαλονίκη, αλλά καταφέρνουν να διασώσουν την ακεραιότητα και τη μοναδικότητα της αγάπης τους περνώντας εντέλει αλώβητοι από τις μνημονικές συμπληγάδες της πολιτικής και της Ιστορίας.

Ο Μάρκογλου τηρεί παρόμοια γραμμή και στη συλλογή διηγημάτων *Σταθερή απώλεια* (1992), όπου το ατομικό κατορθώνει εκ νέου να απαλλαγεί από τα βαρίδια του συλλογικού, ενταγμένο σε ένα και πάλι εσωτερικά διαφεύγον κλίμα. Με φόντο ξανά την πόλη της Καβάλας, ο συγγραφέας παραμένει και στα *Σπαράγματα* (1997), την επόμενη συλλογή διηγημάτων του, στην περιοχή του ατομικού, που τώρα όμως εντάσσεται στον κοινωνικό βίο της επαρχίας της δεκαετίας του 1960. Το βαρύ μετεμφυλιακό κλίμα, οι διάφορες μεθοδεύσεις της πολιτικής εξουσίας, καθώς και η οικονομική και ταξική διάρθρωση της ελληνικής κοινωνίας σε μια φάση αδιαμφισβήτητης ανάπτυξης προσδιορίζουν ποικιλοτρόπως τις επιλογές των ηρώων προκαλώντας πολλαπλούς μετεωρισμούς και συγχύσεις.

Την καλύτερη στιγμή του Μάρκογλου τη βρίσκουμε στα διηγήματα της συλλογής *Διέφυγε το μοιραίον* (2003). Επιστρέφοντας στη δεκαετία του 1940, ο συγγραφέας μιλά για τη βουλγαρική κατοχή της Θράκης. Η καταπίεση του φασιστικού καθεστώτος, οι προσπάθειες των Ελλήνων να υπερασπιστούν με κάθε μέσο την ταυτότητά τους και οι θυσίες της πορείας προς έναν καινούργιο, λιγότερο απάνθρωπο κόσμο δεν παρουσιάζονται σε μία ευθεία και αδιατάρακτη γραμμή δίκην χρονικού ή μαρτυρίας, αλλά μέσα από τον τεθλασμένο, παραπληρωματικό λόγο ενός φοβισμένου και συνάμα έκπληκτου παιδιού που ρίχνει κάθε τόσο ένα διαφορετικό φως σε όσα αντικρίζει στο περιβάλλον του.[219] Με απο-

---

κής ροής. Σπάνια συναντά κανείς πεζό κείμενο με τέτοιους αφηγηματολογικούς όρους, το οποίο να είναι ταυτόχρονα δομημένο συνειρμικά» (Γ. Αράγης, κριτική για το *Ο χώρος της Ιωάννας και ο χρόνος του Ιωάννη* με αφορμή την τρίτη έκδοση του βιβλίου το 1998, περ. *Πλανόδιον*, τχ. 30, Δεκέμβριος 1999).

219. Ιδού πώς περιγράφει ο Γιώργος Αράγης τις ενέργειες και τον ρόλο του μικρού πρωταγωνιστή: «...ένα αγόρι, κοντά στην ηλικία του συγγραφέα, που αναφέρεται στα γεγονότα

σταγμένη και πυκνή έκφραση, καθώς και με πρόσωπα ή καταστάσεις που επανέρχονται από διήγημα σε διήγημα υπονοώντας έναν ενιαίο κύκλο δράσης, ο Μάρκογλου θέτει τον δάκτυλον επί τον τύπον των ήλων της παιδικής του ηλικίας καρφώνοντας τον καθημερινό της χρόνο στον τοίχο της Ιστορίας.

Με το μυθιστόρημα *Καταδολίευση* (2006) ο Μάρκογλου φιλοδοξεί να εικονογραφήσει το καπνεμπόριο της δεκαετίας του 1960 στην Καβάλα – πάλι η Καβάλα και πάλι η δεκαετία του 1960. Το βιβλίο αυτό, ωστόσο, δεν καταφέρνει να αποτινάξει το πολιτικό του υπέρβαρο, καθώς αδυνατεί να ολοκληρώσει την εξατομίκευση των προσώπων του.

Τα *Κείμενα μικράς πνοής* (2009) είναι αυτό ακριβώς το οποίο περιγράφει ο τίτλος τους: μια συναγωγή τηλεγραφικών ποιημάτων ή πεζών με χρόνο αναφοράς τις δεκαετίες του 1940 και του 1950, κατά τη διάρκεια των οποίων οι εντός και εκτός των φυλακών αριστεροί αγωνίζονται να γλιτώσουν από το μένος του μεταπολεμικού κράτους. Η μνήμη του αφηγητή δεν είναι εν προκειμένω ούτε μονόδρομη ούτε μηχανική και αποφεύγει να ωραιοποιήσει καταστάσεις ή να αποθεώσει πρόσωπα.[220] Ο συγγραφέας θερμαίνει κατάλληλα τον λόγο του και μένει μακριά τόσο από το ρεβανσιστικό πνεύμα όσο και από την ουδετερότητα, συνθέτοντας έτσι έναν διακριτικό, γεμάτο σπαραχτικές μικρολεπτομέρειες θρήνο για τη μεγάλη πολιτική και ιστορική απώλεια της γενιάς του που άρχισε να δοκιμάζει τα βήματά της στη μεταπολεμική πραγματικότητα όταν τα πάντα είχαν προλάβει να τελειώσουν χωρίς τη συμμετοχή της.

Με τη συλλογή διηγημάτων *Τα σύννεφα ταξιδεύουν τη νύχτα* (2011) ο Μάρκογλου

μιας εννιαετίας περίπου: από το 1941 μέχρι το 1950. Στο διάστημα αυτό ο νέος αφηγητής περνάει από την παιδική ως τα μέσα της εφηβικής ηλικίας του, από τα οχτώ, ας πούμε, χρόνια του ως τα δεκαεφτά του» (Γ. Αράγης, κριτική για το *Διέφυγε το μοιραίον*, περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1765, Μάρτιος 2004). Πρόκειται για το διάστημα στο οποίο αναφέρονται τόσο η *Σταθερή απώλεια* όσο και εν μέρει –προχωρώντας και μετά τη δεκαετία του '60– τα *Σπαράγματα*, κάνοντας λόγο για τους κατακερματισμένους ανθρώπους του Εμφυλίου που «πίστεψαν στο όραμα της Αριστεράς» (Δημήτρης Κόκορης, κριτική για το *Διέφυγε το μοιραίον*, περ. *Διαβάζω*, τχ. 385, Μάιος 1998). Για τις θεματικές συγγένειες ανάμεσα στη *Σταθερή απώλεια* και στα *Σπαράγματα*, βλ. Τάσος Χατζητάτσης, κριτική για τη *Σταθερή απώλεια* με αφορμή τη δεύτερη έκδοσή της, περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 55, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001 και Μ. Μικέ, κριτική για τα *Σπαράγματα*, περ. *Αντί*, ό.π.

220. Ο Κ. Γ. Παπαγεωργίου παρατηρεί ότι η μνήμη κινητοποιεί τον συγγραφέα εξολοκλήρου: «Αυτή αποτελεί τον μίτο που τον οδηγεί στα καθέκαστα του παρόντος, προσδιορίζοντας, παράλληλα, την οπτική γωνία από την οποία τα παρακολουθεί και καταλυτικά συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της σκέψης του και της διάθεσής του. Αυτή τον κάνει να αισθάνεται και να δρα ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στο ματαιωμένο και ανεπούλωτο "τότε" και στο οδυνηρό "τώρα"» (Κ. Γ. Παπαγεωργίου, κριτική για τα *Κείμενα μικράς πνοής*, εφ. *Η Αυγή*, ένθετο «Αναγνώσεις», 11 Απριλίου 2010).

αποστασιοποιείται από την πολιτική και την Ιστορία περισσότερο από ό,τι σε οποιοδήποτε άλλο βιβλίο του. Μολονότι το ατομικό και η καθημερινότητα παραπέμπουν κατ' επανάληψη στην παθολογία όχι μόνο της μεταπολεμικής αλλά και της μεταπολιτευτικής Ελλάδας, οι πρωταγωνιστές κινούνται στο εσωτερικό ενός φανερά εξατομικευμένου κόσμου, παραδομένου στα υπαρξιακά αδιέξοδα και στα ερωτικά του πάθη. Με καθαρώς αντιδραματική διάθεση, από την οποία δεν απουσιάζει και ένα στοιχείο υποδόριου χιούμορ, με στέρεη ρεαλιστική εικονοποιία που φωτίζεται κατά τόπους από ποιητικές λάμψεις, όπως και με αρκετό σασπένς, ο Μάρκογλου διαγράφει αδρά την ατομικότητα των πρωταγωνιστών του, αφήνοντάς την όμως στο τέλος να κατρακυλήσει σε ένα άδειο σύμπαν.

Αν ο Βαλτινός, ο Μηλιώνης και ο Καζαντζής δουλεύουν τόσο με την ατομική όσο και με τη συλλογική μνήμη αλλάζοντας κατά καιρούς τη μορφή και την οπτική της γωνία, ο Μέσκος και ο Μάρκογλου χρησιμοποιούν το μνημονικό κανάλι για να ζήσουν την πολιτική και την Ιστορία διαμέσου μιας βαθιά προσωπικής εμπειρίας αντλημένης από τον πυρήνα της παιδικής ηλικίας. Ο Μάρκογλου καταφεύγει στη μυθοπλασία προκειμένου να μη φανερώσει τη βιωματική αφετηρία της μνήμης, ενώ στον Μέσκο όπου η μυθοπλασία είναι προσχηματική η φωνή του υποκειμένου ακούγεται εξαρχής πολύ ευδιάκριτα σχεδόν σε κάθε σημείο της δράσης. Και στους δύο πάντως, όσο περισσότερο προσπαθεί ο μύθος να παρακάμψει την πολιτική και την Ιστορία, τόσο πιο ζωντανή αποδεικνύεται η ανθρωπολογική του βάση. Ο Μέσκος πετυχαίνει αυτήν τη ζωντάνια επειδή οι μνημονικές του ανακλήσεις έχουν ως θεμέλιο όχι το αίσθημα της παιδικής ανεμελιάς και αθωότητας, αλλά τη φαντασιακή δύναμη της παραμυθίας. Ο Μάρκογλου φτάνει στο ίδιο αποτέλεσμα μέσω μιας άλλης οδού: κατευθύνοντας τα δρώμενα και τους χαρακτήρες του σε ένα συλλογικό που εκπυρσοκροτεί στην καρδιά του ατομικού.

Όταν ο εαυτός ρίχνει στο συλλογικό τη σκιά του

Πολύ κοντά στο συλλογικό, αλλά, και πάλι, με έναν εντελώς ιδιαίτερο τρόπο, έχει σταθεί με το πολύτομο έργο του ο Βασίλης Βασιλικός (γεν. 1934). Με τα δύο πρώτα μυθιστορήματά του *Η διήγηση του Ιάσονα* (1953) και *Θύματα ειρήνης* (1956), όπως και με τις νουβέλες του *Το φύλλο, Το πηγάδι, Τ' αγγέλιασμα* (1961), που δημοσιεύονται υπό μορφήν τριλογίας, για να συμπληρωθούν με τη συλλογή αφη-

γημάτων *Η μυθολογία της Αμερικής* (1964) και με τα μυθιστορήματα *Οι φωτογραφίες* (1964) και *Ζ - Φανταστικό ντοκυμανταίρ ενός εγκλήματος* (1966), ο Βασιλικός ξεκινά από έναν κόσμο όπου τα πάντα δείχνουν μεταβατικά και μετέωρα. Οι ήρωές του αγωνίζονται εν προκειμένω να διαρρήξουν το κέλυφος της καθημερινότητάς τους, η οποία το μόνο που κάνει είναι να αναπαράγει μια κοινωνία νωθρή και απαξιωμένη σε όλα τα επίπεδα - από τις καταναλωτικές της προτιμήσεις μέχρι τη σεξουαλική της συμπεριφορά. Εκείνο που κυριαρχεί σε αυτό το ασφυκτικά ναρκοθετημένο πεδίο είναι η επιτακτική ανάγκη για διέξοδο, η αγωνιώδης αναζήτηση ενός εσώτερου, αυθεντικού εαυτού. Η ελληνική μυθολογία, το σύμβολο[221] συνδυασμένο με το υπερβατολογικό και το παράλογο, το εξομολογητικό στιλ, οι άτακτες συνειρμικές κινήσεις της μνήμης και η πληθώρα των παραισθήσεων που ανοίγουν τον δίαυλο για την παρείσδυση του φανταστικού στην πραγματικότητα[222] αποτελούν γι' αυτά τα πέντε πρώτα βιβλία του Βασιλικού το όχημα διά του οποίου εξατομικεύεται η πολιτικοκοινωνική επικαιρότητα της εποχής, αποκτώντας κάποτε και καθαρώς υπαρξιακές διαστάσεις, που μέσα από την απογύμνωση του εγώ τονίζουν την υποκειμενικότητα όχι μόνο των προσώπων αλλά και των πραγμάτων.[223]

Φτάνοντας στη διεθνή επιτυχία του Ζ, στο οποίο στηρίζεται η ομότιτλη ταινία του Κώστα Γαβρά, σε σενάριο Χόρχε Σεμπρούν, που προβάλλεται στις αίθουσες το 1969, ο Βασιλικός γράφει για τη δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη στη Θεσσαλονίκη το 1963, με φόντο μια Ελλάδα που οδεύει με γοργό βήμα από τον Εμφύλιο στη Χούντα. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί μια

---

221. Για τη λειτουργία του συμβόλου κατά τη νεανική περίοδο της πεζογραφίας του Βασιλικού, βλ. Λ. Πολίτης, *ό.π.*

222. Για τη συμπλοκή του φανταστικού με το πραγματικό, βλ. Β. Βαρίκας, κριτική για το *Φύλλο*, εφ. *Το Βήμα*, 30 Απριλίου 1961.

223. Οι παρατηρήσεις του Αλέξανδρου Κοτζιά για *Το φύλλο, Το πηγάδι, Τ' αγγέλιασμα* μπορούν άνετα να ισχύσουν για ολόκληρη την πρώτη φάση της πεζογραφίας του Βασιλικού: «Εδώ η εξανάσταση του νέου ανθρώπου μπροστά στη συμβατική καθημερινότητα, στη συρροή των συνυφασμένων με τη ζωή μας προβλημάτων και στον άλογο καταναγκασμό του ατόμου βρίσκει την πληρέστερη έκφρασή της μέσα από σύμβολα που έχουν στο υποσυνείδητό μας ισχυρή ανταπόκριση» (Αλ. Κοτζιάς, «Οι μεταπολεμικοί πεζογράφοι μας και οι πηγές τους, *ό.π.*). Ως προς τον υποκειμενικό χαρακτήρα των προσώπων και των πραγμάτων ή την εξατομικευτική υφή της υπαρξιακής διάστασης, ο Βασιλικός συνδέεται σίγουρα με τον γαλλικό υπαρξισμό του Καμύ και του Σαρτρ, τον οποίο ο Martin Travers τοποθετεί ως ακροτελεύτιο κεφάλαιο στη «λογοτεχνία της πολιτικής κινητοποίησης», που ξεκινάει, σύμφωνα με το σχήμα του, μερικά χρόνια πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και συνεχίζεται τις δύο πρώτες δεκαετίες μετά τη λήξη του. (Βλ. M. Travers, *ό.π.*) Στις επιρροές του Βασιλικού κατά την ίδια περίοδο θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και τον Κάφκα μαζί με τον Τρούμαν Καπότε.

σειρά μυθοπλαστικών ή μυθοποιημένων τεκμηρίων, που ενισχύουν τον πολιτικό χαρακτήρα της δράσης οδεύοντας προς το non-fiction novel.[224] Παρ' όλα αυτά, το έντονα ατομικό και υπαρξιακό στοιχείο των προηγούμενων έργων του Βασιλικού κάνει ολοφάνερη την παρουσία του και στο Ζ, ιδίως αν σκεφτούμε τη στάση που υιοθετεί απέναντι στα δεινά της πολιτικής του περιπέτειας ο πρωταγωνιστής, ένας αδέκαστος και έτοιμος για όλα μέχρι το τέλος δικαστής.

Σταθήκαμε υπέρ το δέον στην προδικτατορική παραγωγή του Βασιλικού, αλλά έπρεπε να καταδειχθούν οι ρίζες ενός συγγραφέα ο οποίος εξελίχθηκε με χαοτικό τρόπο τόσο στα χρόνια της δικτατορίας[225] όσο και κατά τη Μεταπολίτευση με ένα έργο τεράστιας θεματικής διασποράς που μοιάζει αδύνατον να αποφύγει τη διαστολή. Δεν αποκλείεται βεβαίως κάτι τέτοιο να είναι συνυφασμένο με την ποιητική του,[226] αλλά αυτό δεν αίρει το γεγονός πως ο όγκος της

---

224. Βλ. Αριστοτέλης Σαΐνης, «Το πραγματικό χρονικό ενός φανταστικού ντοκιμαντέρ. Η ιστορία του Ζ» (επίμετρο στην επανέκδοση Βασίλης Βασιλικός, *Ζ. Φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος*), Διόπτρα, 2011.

225. Μόνο μεταξύ 1971 και 1972 κυκλοφορούν οι νουβέλες *Η δολοκτονία* και *Καφενείον «Εμιγκρέκ» (Ο Άγιος Κλαύδιος)* και οι συλλογές διηγημάτων και αφηγημάτων *Σε γνωρίζω από την κόψη, Το ψαροντούφεκο, Το μαγνητόφωνο* και *Το μαγνητόφωνο δύο, 20.20΄, Μετώκησεν εις άγνωστον διεύθυνσιν, Ο πλανόδιος πλασιέ* και *Φίφτυ-φίφτυ*, που από τη μία παραπέμπουν σε ό,τι έχει προηγηθεί και από την άλλη ρίχνουν τη γέφυρα για όσα θα προκύψουν αργότερα.

226. Ο Αλέξης Ζήρας δίνει στην υπερπαραγωγή του Βασιλικού την ονομασία «ηδονή της γραφής» και την ερμηνεύει ως αυτοφυές στοιχείο της καλλιτεχνικής του συνείδησης: «Κάτι που οπωσδήποτε θα αναγνωριζόταν ανεπιφύλακτα στον Βασίλη Βασιλικό είναι η απεριόριστη διαθεσιμότητά του. Και δεν εννοούμε τη διαθεσιμότητα μόνο με την πολιτική της σημασία, όπως την προσδιόρισε ο Σαρτρ στους *Δρόμους της ελευθερίας* – ένα βιβλίο που φαίνεται πως κάποτε γοήτευσε τον Β. Βασιλικό. Την εννοούμε επίσης ως ευθεία ανταπόκριση του συγγραφέα απέναντι σ' ένα διαρκώς μεταλλασσόμενο έργο που, πολλές φορές, η δυναμική του έχει ξεπεράσει τις ιδεολογικές αρχές του ίδιου του δημιουργού του. Ακόμα, την εννοούμε ως ανταπόκριση του λογοτέχνη προς τα διάφορα επιμέρους προσωπεία του με τα οποία εμφανίζεται στα μυθιστορήματά του, τα προσωπεία που περιέχουν συχνά το ένα το άλλο και που αποτελούν, σ' αυτή την πεζογραφία με τις πολλαπλές όψεις, τις πραγματικές και φανταστικές ποιος θα μπορούσε αλήθεια να τις ξεχωρίσει;– εκφάνσεις του συγγραφικού εγώ» (Αλ. Ζήρας, «Βασίλης Βασιλικός», *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ. Β', ό.π.). Σε παρόμοιο κλίμα κινείται ο Δημοσθένης Κούρτοβικ: «Η ταχύτητα με την οποία δημοσιεύει ο Βασιλικός (και που δεν του επιτρέπει πάντα να επεξεργάζεται αρκετά τις, συχνά συναρπαστικές, συλλήψεις του) δεν αντανακλά μόνο την επαγγελματική του στάση απέναντι στο γράψιμο, αλλά κυρίως την ανήσυχη ιδιοσυγκρασία του, που προσπαθεί να δώσει λογοτεχνική φόρμα στα πιο διαφορετικά ερεθίσματα της σύγχρονης ζωής» (Δ. Κούρτοβικ, «Βασίλης Βασιλικός», *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς. Ένας κριτικός οδηγός*, ό.π.). Από τη μεριά της, τέλος, η Βενετία Αποστολίδου ονομάζει τη συγγραφική υπερδραστηριότητα του Βασιλικού «γραφομανία», για να της προσδώσει επίσης έναν εγγενή πλην σαφώς προβληματικό χαρακτήρα: «Η γνώμη μου είναι πως η γραφομανία του

παραγωγής του αποβαίνει συχνά εις βάρος της ουσίας της. Από τον δυσθεώρητο αριθμό των μεταπολιτευτικών του τίτλων, στους οποίους χρειάζεται να λάβουμε υπόψη πως περιλαμβάνονται και έργα που γράφτηκαν προ ή και μεσούσης της δικτατορίας, για να δουν το φως της δημοσιότητας μετά το 1974, ας συγκεντρώσουμε την προσοχή μας στο μυθιστορηματικό τους απαύγασμα, τον *Γλαύκο Θρασάκη*.

Σε εκδοτικό επίπεδο, ο *Γλαύκος Θρασάκης* αρχίζει να κυκλοφορεί από το 1974, οπότε και δημοσιεύεται ο πρώτος ομώνυμος τόμος. Ακολουθούν το 1975 τα *Γλαύκος Θρασάκης: Η επιστροφή* και *Γλαύκος Θρασάκης: Μπερλίνερ Ανσάμπλ*. Το 1978 προστίθεται στην τριλογία ένα τέταρτο μέρος με τίτλο *Τα απόκρυφα του Γλαύκου Θρασάκη*. Έπονται, το 1990 και το 1996, δύο συγκεντρωτικές εκδόσεις, ενώ το 2008 κυκλοφορεί μία επιπλέον έκδοση, αυτήν τη φορά ξαναδουλεμένη και αναθεωρημένη. Τόσο στις πρώτες όσο και στις κατοπινές του εκδόσεις, ο *Γλαύκος Θρασάκης* αναπαράγει ρητώς πέντε ακόμα βιβλία του Βασιλικού: τη νουβέλα *Το φύλλο* και το μυθιστόρημα *Οι φωτογραφίες*, για τα οποία έχουμε ήδη κάνει λόγο, τις συλλογές διηγημάτων *20.20΄* (1971) και *Η κάθοδος* (1974) και τη συλλογή αφηγημάτων *Φίφτυ-φίφτυ* (1972). Το πρόσωπο του Γλαύκου Θρασάκη, ο οποίος είναι συγγραφέας και χρησιμοποιεί το «Γλαύκος Θρασάκης» ως λογοτεχνικό ψευδώνυμο, το συναντάμε στο *Φύλλο* και στις *Φωτογραφίες* με το όνομα Λάζαρος Λαζαρίδης. Η εισαγωγή της τετραλογίας αποτελεί τμήμα ενός διηγήματος από το *20.20΄*, ενώ το πρώτο μέρος της έχει φιλοξενηθεί στην *Κάθοδο*. Τέλος, ο πρόλογος της έκδοσης του 1990 έχει παρθεί από το *Φίφτυ-φίφτυ*. Ο *Γλαύκος Θρασάκης* όμως διασταυρώνεται και μέσω άλλων, περιφερειακών διαδρομών με το προγενέστερο –προδικτατορικό και μεταδικτατορικό– έργο του Βασιλικού. Ως αυτοβιογραφία συνομιλεί με τα επίσης αυτοβιογραφικά *Το ημερολόγιο του Ζ* (1966), *Τα σιλό* (1976), *Ο τρομερός μήνας Αύγουστος* (1979), *Το γράμμα της αγάπης* (1979), *Τέσσερις προσανατολισμένες πόλεις (Βαρσοβία-Βουδαπέστη-Πράγα-Μόσχα)* (1981), *Η μνήμη επιστρέφει με λαστιχένια πέδιλα* (1999), *Poste Restante. 1967-1974* (2007), *Οι γάτες της Rue d'Hauteville. Παρισινό ημερολόγιο* (2010) και *Μνήμη από μελάνι* (2011). Ως βιογραφία, πάλι,

---

Βασιλικού, η οποία πηγάζει από ένα υπαρξιακό άγχος να μετατρέψει αμέσως τις εμπειρίες του σε κείμενο, θαρρείς και η πραγματικότητα δεν υπάρχει αν δε γραφτεί, σε συνδυασμό με μια γεγονοτολογική αντίληψη της πολιτικής, τον οδήγησε σε νέα στερεότυπα» (Β. Αποστολίδου, «Στο μεταίχμιο της ενοποίησης της νεοελληνικής πεζογραφικής παράδοσης: Β. Βασιλικός, Ν. Μπακόλας, Γ. Χειμωνάς», *Συνέδριο «Παραμυθία Θεσσαλονίκης». Η πεζογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1912 έως το 1995 (Πρακτικά)*, επιμ. Περικλής Σφυρίδης, Θεσσαλονίκη. Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 1997).

γραμμένη από το χέρι ενός ανώνυμου βιογράφου παραπέμπει στις επώνυμες μυθιστορηματικές βιογραφίες του Βασιλικού *Το πορτραίτο ενός αγωνιστή. Νίκος Ζαμπέλης* (1974) και *Η ζωή μου όλη - Στέλιος Καζαντζίδης* (1979). Ο *Γλαύκος Θρασάκης*, ωστόσο, δεν είναι μόνο βιογραφία και αυτοβιογραφία, αλλά και μια μήτρα στο εσωτερικό της οποίας εγγράφονται όλα τα θεματικά μοτίβα, οι εκδοτικές στρατηγικές και οι αφηγηματικές τεχνικές του Βασιλικού: από τον έρωτα, την πολιτική και την Ιστορία εν τη γενέσει της μέχρι τις αδιάκοπες επανεκδόσεις και αναθεωρήσεις των αρχικών κειμένων, τη χρήση του ρεπορτάζ και του ντοκουμέντου εις βάρος της μυθοπλασίας, τον διακειμενικό διάλογο, το ειδολογικό παιχνίδι και τη συνεχή πάλη του καλλιτέχνη με τα υλικά του. Υπό αυτή την έννοια, ο *Γλαύκος Θρασάκης* συνιστά ένα λογοτεχνικό πανόραμα που αποτυπώνει το κοσμοείδωλο και την αρχιτεκτονική της πεζογραφίας του Βασιλικού όχι μόνο ανακαλώντας τα προηγούμενα βιβλία του, αλλά και προεξαγγέλλοντας όσα πρόκειται να ακολουθήσουν: διηγήματα, αφηγήματα, μυθιστορήματα, βιογραφίες και αυτοβιογραφίες, νουβέλες, ακατηγοριοποίητα πεζά και σύμμεικτα.[227]

Κεντρικό θέμα του *Γλαύκου Θρασάκη*, τουλάχιστον σε μια πρώτη προσέγγιση, είναι οι περιπλανήσεις ενός συγγραφέα ανά την ταραγμένη υδρόγειο. Πρόκειται για έναν άνθρωπο που εμφανίζεται ως ένα καυτό και συνάμα εξαιρετι-

---

227. Συλλογές διηγημάτων και αφηγημάτων: *Αναμνήσεις από τον Χείρωνα και άλλες ιστορίες* (1974), *Ιμάντες* (1977), *Κρουπ-Ελλάς* (1977), *Οι ρεμπέτες και άλλα διηγήματα* (1977), *Το λιμάνι της αγωνίας* (1978), *Το βραχιόλι* (1979), *Το τελευταίο αντίο* (1979), *Αυτοκτονία με ερωτηματικό* (1981), *Μάθημα ανατομίας* (2007), *Ο Βάγγος απ'τα Φάρσαλα έγινε αρχιγκάγκστερ* (2007), *Μπαλέτα λαϊκών χορών Ντόρας Στράτου* (2008),, *Τα χαζά μπούτια* (2011) και *Όναρ ημερόφαντον* (2012). Μυθιστορήματα: *Ο μονάρχης. Ευφρατεία, αγάπη μου!* (1974), *Ο ιατροδικαστής* (1976), *Το καλοκαίρι του Ερωτόκριτου* (1976), *Το νερό. Το ήλιον της Κω* (1977), *Τροχαλίες* (1977), *Τα καμάκια* (1978), *Η φλόγα της αγάπης (Foco d'amor)* (1979), *Οι λωτοφάγοι* (1981), *Το ελικόπτερο* (1985), *Οι προσωκρατικοί* (1985) –ο συγγραφέας έχει χαρακτηρίσει τα *Καμάκια*, τους *Λωτοφάγους* και τους *Προσωκρατικούς* μυθιστορηματική τριλογία–, *Η άσπρη αρκούδα* (1987), *Το σφράτο* (1987), *Μάγια* (1993), *Η ατέλειωτη επιστολή* (1995), *Δεν μετανιώνω για τα δάκρυα που έχυσα για σένα* (1996), *Τα φρύγανα του έρωτα* (1997), *Αισθημάτων νομίσματα* (1997), *Τα δώρα της αγάπης* (1998), *Εσύ κι εγώ: Ερωτικοί διάλογοι* (2000), *Παρίσι-Κορυδαλλός. Ένα παζλ με 29 κομμάτια* (2002), *Έγκλημα στην Κοπεγχάγη* (2004), *Οι ωραίοι Ωρεοί* (2005), *Η μυθολογία της Αμερικής* (2005) και *Ανάπλους* (2009). Νουβέλες: *Ο άνθρωπος με το άδειο* (1977), *Ο θάνατος του Αμερικάνου* (1977), *Μια ιστορία αγάπης* (1977), *Τρεις γυναίκες* (2009) και *Έρως ανίκατε μάχαν* (2012). Αφηγήματα: *Ανεπίδοτη επιστολή στον Αλέξανδρο Παναγούλη* (1977) και *Εκτός των τειχών* (2011). Ακατηγοριοποίητα πεζά: *Ευγενία (το πρώτο γραφτό)* (1994), *Υπάρχουν όνειρα* (1995) και *Εν πτήσει* (2001). Σύμμεικτα: *8 1/2. Πρόζες, μυθοπλασίες, ντοκουμέντα: 1971-1973* (2012). Στον *Γλαύκο Θρασάκη* ενσωματώνονται όλα σχεδόν τα πεζογραφικά είδη και οι πεζογραφικές μορφές στις οποίες καταφεύγει κατά καιρούς ο Βασιλικός διακηρύσσοντας προς πάσα κατεύθυνση το μεταμοντέρνο στίγμα του.

κά ρευστό προϊόν του καιρού του. Σε αυτό το πλαίσιο ο ήρωας του Βασιλικού μπορεί να είναι τα πάντα: υπότροφος της UNESCO, κατά παραγγελίαν ταξιδιώτης, αφοσιωμένος κομμουνιστής, αλλά και ύποπτος για κάθε λογής πρακτορίλίκι, αυτοεξόριστος από τη χώρα του για πολιτικούς λόγους ή και ποινικός φυγάς. Η απάντηση για το τι όντως είναι ο Γλαύκος Θρασάκης δεν έρχεται ποτέ, γιατί ο ίδιος είναι από την πρώτη στιγμή της αφήγησης άφαντος ή μάλλον κάτι χειρότερο: νεκρός που δεν γίνεται να ανοίξει το στόμα του. Ο εξωτερικός του κόσμος παρουσιάζεται αρχικά σε ολογραφικό ανάπτυγμα: Είναι ο κόσμος του Ψυχρού Πολέμου και των πυρηνικών εξοπλισμών και παράλληλα ο κόσμος εντός των κόλπων του οποίου γεννιέται η δυτικοευρωπαϊκή ευμάρεια, που παράγει με τη σειρά της, ως αντίπαλο δέος, τα κινήματα της νεολαίας στη Γηραιά Ήπειρο και στην Αμερική. Τίποτε από όλα αυτά όμως δεν αποκτά γαιώδη χαρακτηριστικά, αφού είμαστε αναγκασμένοι να παρακολουθήσουμε τον ήρωα με τα δεκανίκια ενός τρίτου βλέμματος, μέσα δηλαδή απ' τη ματιά του βιογράφου του. Αλλά έτσι η πολιτική και η Ιστορία γίνονται σκιώδεις: Μαθαίνουμε για τα συλλογικά πεπραγμένα όχι μέσα από τα λογοτεχνικά γραπτά του Γλαύκου Θρασάκη, αλλά μέσα από ό,τι μας λέει ο ερευνητής του βίου του για τον ίδιο. Εδώ ωστόσο μεσολαβεί αίφνης ένα ακόμα φίλτρο: το υποκείμενο του ερευνητή, που μένει απαρηγόρητο ενώπιον της αδυναμίας του να κατανοήσει τις οβιδιακές μεταμορφώσεις του πρωταγωνιστή του και να αγγίξει, βασισμένο σε μια ορθολογική διαδικασία, την αλήθεια του.[228] Η έλλειψη μέτρου και αίσθησης των μεγε-

---

228. Παρατηρεί προσφυώς ο Δημοσθένης Κούρτοβικ: «Η προσωπικότητα ενός ανθρώπου, η σχέση του με τον χώρο του και την εποχή του, είναι ένας ιστός που υφαίνεται και ξηλώνεται αέναα. Ο μελετητής που επιχειρεί να την εξιχνιάσει με βάση ετεροειδή και πολλές φορές αντιφατικά ντοκουμέντα μοιάζει με τον εξερευνητή ενός μεγάλου σπήλαιου, που χώνεται σε στοές με άπειρα παρακλάδια, άλλα από αυτά αδιέξοδα, άλλα διασταυρωνόμενα και άλλα συνεχιζόμενα σε απύθμενα βάθη» (Δ. Κούρτοβικ, κριτική για τον *Γλαύκο Θρασάκη* με αφορμή την έκδοση του 1990, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 17 Οκτωβρίου 1990, τώρα και στου ίδιου, *Ημεδαπή εξορία. Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία 1986-1991*, ό.π.). Η σχέση, παρ' όλα αυτά, του ερευνητή με τον ηρωά του μπορεί να μετατραπεί σε πηγή περαιτέρω εσκεμμένων συγχύσεων. Όπως σημειώνει ο Γιάννης Εμίρης: «Βρισκόμαστε βαθιά μέσα στους λαβυρίνθους της μεταγλώσσας. Οι σχέσεις των δύο "κεντρικών" συγγραφέων μέσα στη διήγηση (Θρασάκης/βιογράφος) δεν είναι απλές, αλλά σύνθετες και συνεχώς μεταβαλλόμενες. Γρήγορα τα πρόσωπα παύουν να υπάρχουν σαν δύο αυτόνομες προσωπικότητες και αλλάζει η θέση του καθενός. Το υποκείμενο γίνεται αντικείμενο, ο ερευνητής γίνεται ερευνούμενος, και όπως καμιά αντίστροφη μέτρηση δεν είναι τέλεια, αρχίζει η αμφισβήτηση των ορίων: "Κι αλήθεια ποια ήταν τα σύνορα των Θρασάκηδων; Ποια τα δικά μας; Πού σταματούσαμε εμείς; Πού άρχιζαν εκείνοι;"» (Γ. Εμίρης, «Ένας–Δύο–Τρεις. Πολλοί συγγραφείς. Ο ρόλος του συγγραφέα στον *Γλαύκο Θρασάκη*», περ. *Πολιορκία*, αφιέρωμα στον Βασίλη Βασιλικό, περίοδος Β΄, τχ. 20, Ιανουάριος 1984).

θών, καθώς και η ευκολία με την οποία παραδίδεται εν γένει ο Βασιλικός στην παλιλλογία, αλλά και στην υπερβολή ή στην περιττολογία, δεν λείπουν από τον *Γλαύκο Θρασάκη*.[229] Το γενικό συμπέρασμα, μολοντούτο, δεν αλλάζει. Η έξαρση της υποκειμενικότητας δεν δημιουργεί μόνο μια θολωμένη εικόνα του συλλογικού, όπου η πολιτική εισβάλλει ως μακρινός απόηχος, αλλά και ένα διαρκώς εντεινόμενο άγχος, που ενισχύεται από την αίσθηση κενού την οποία προκαλεί στον βιογράφο του Γλαύκου Θρασάκη η δυσκολία να τον εντάξει σε οποιοδήποτε κοινωνικό πεδίο.[230] Απομένουν τα δημόσια ρινίσματα που παράγει ούτως ή άλλως μια αυτοεξιστόρηση ή μια αυτοβιογραφία. Ωστόσο και πάλι ο αυτοβιογραφούμενος Βασιλικός επιμένει στον *Γλαύκο Θρασάκη* σε ένα ζήτημα σαφώς εσωτερικής εστίασης: στις διαρκώς μεταβαλλόμενες σχέσεις του πεζογράφου με το υλικό του και στη σχεδόν σωματική του παρουσία στα μυθοπλαστικά δρώμενα που επινοεί. Ασφαλώς εκείνο που πρέπει να διακρίνουμε εδώ δεν είναι μόνο η διαδικασία της εξατομίκευσης, όπως την έχουμε παρακολουθήσει στον προδικτατορικό Βασιλικό και όπως συνεχίζει να εξελίσσεται και σε όλη τη μεταδικτατορική του περίοδο, αλλά και η ανάπτυξη μιας καθαρώς μεταμοντέρνας γραφής, που μας επαναφέρει από τα δικά της μονοπάτια στο ατομικό. Πρόκειται για μια γραφή που επιτρέπει στον Βασιλικό να μιλήσει, στις τρεις συνολικές εκδόσεις του έργου, για «βιομυθιστόρημα», «αυτομυθιστόρημα» ή «αντιβιογραφία». Ας υπογραμμίσουμε μερικά δεδομένα: ανώνυμος βιογράφος, αυτοανάλυση και αυτοαναφορικότητα στα όρια της παρωδίας, αφού η ταυτότητα του αυτοβιογραφούμενου παραμένει εσαεί ανεύρετη, με αποτέλεσμα μιαν ασίγαστη ένταση ανάμεσα στον ίδιο και στον βιογράφο του, χιουμοριστικές νότες και ειρωνικές αποστροφές, υπονόμευση του κεντρικού αφηγητή μέσω παράλληλων και εναλλασσόμενων αφηγήσεων, όπου και πλήθος οπτικών γωνιών που αναδεικνύουν ποικίλα συγγραφικά alter ego, πυκνά συμβολικά φορτία με έμφαση στον συμβολισμό των αριθμών,[231] ρεαλιστικοί έρωτες, έκκεντρη μυθοπλασία που συμπλέκεται κατ' εξακολούθηση με την

229. Ο Δημοσθένης Κούρτοβικ επισημαίνει: «Όπως συμβαίνει σχεδόν πάντα σε τέτοιες περιπτώσεις, ο ικανός συγγραφέας απειλείται μόνον από την υπερβολική αυτοπεποίθησή του. Αν υπάρχει κάτι, για το οποίο μπορεί κανείς να κατηγορήσει τον Βασιλικό, είναι η αμετροέπειά του. Οι σχεδόν οχτακόσιες σελίδες είναι υπερβολή για ένα τέτοιο βιβλίο» (Δ. Κούρτοβικ, ό.π.).

230. Για το άγχος και την αίσθηση του κενού στην πεζογραφία του Βασιλικού, βλ. Γιώργος Γιάνναρης, «Το άγχος ενός συγγραφέα», περ. *Πολιορκία*, ό.π.

231. Για τον αριθμητικό συμβολισμό στον *Γλαύκο Θρασάκη*, βλ. Guy Saunier, «Ο συμβολισμός των αριθμών στο *Γλαύκος Θρασάκης* του Βασίλη Βασιλικού», περ. *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 36, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2007.

πραγματικότητα, καθώς και πολυστρωματική αφήγηση στην οποία παρεισδύουν άλλοτε το πολιτικό ρεπορτάζ και άλλοτε το μυθιστόρημα της πολιτικής εξορίας και το ψυχολογικό ή το αστυνομικό θρίλερ. Το μεταμοντέρνο σε πλήρη κλιμάκωση.[232]

Κλείνουμε την περιδιάβαση στην πεζογραφία του Βασιλικού με ένα πολιτικό μυθιστόρημα που δεν αναφέρθηκε μέχρι τώρα. Πρόκειται για το *Κ - Φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός σκανδάλου* (1992), που πρέπει εξαιτίας της δομής του –φανερή ήδη από την παραπληρωματικότητα των τίτλων– να εξετάσουμε κατ' αντιπαράθεση με το *Ζ*. Αν στο *Ζ* ο Βασιλικός έχει για ήρωά του έναν δικαστικό αποφασισμένο να μην κάνει τα στραβά μάτια απέναντι στο ελληνικό παρακράτος της δεκαετίας του 1960, βασισμένος, όπως θυμόμαστε, σε μια σειρά μυθοπλαστικών ή μυθοποιημένων τεκμηρίων, το *Κ* φέρνει στο προσκήνιο ένα επιχειρηματικό πρόσωπο της βουτηγμένης στα οικονομικά σκάνδαλα δεκαετίας του 1980 καταφεύγοντας και πάλι στα ντοκουμέντα: μαρτυρικές καταθέσεις, δικαστικά πρακτικά, άρθρα, ρεπορτάζ ή συνεντεύξεις σε εφημερίδες και σε περιοδικά. Αν στο *Ζ* ο συγγραφέας βάζει τον ήρωα να διεκδικήσει μέχρι κεραίας την τύχη του, στο *Κ* τον υποχρεώνει να γίνει το μελαγχολικό της υποχείριο – ο Χρήστος Σαρτζετάκης και ο Γιώργος Κοσκωτάς στη θέση των πραγματικών προσώπων. Και στις δύο περιπτώσεις, το υποκείμενο μένει ξεκομμένο από τον δημόσιο βίο, εφόσον το περισσότερο που καταφέρνει είναι να ρίξει τη μοναχική σκιά του επάνω του, είτε κερδίζοντας είτε χάνοντας σε ηθικό έρμα. Εδώ, πάντως, η γραμμή επικοινωνίας μεταξύ των δύο μυθιστορημάτων κόβεται. Η αδρότητα των καταστάσεων στο *Ζ*, καθώς και οι σχεδόν εξωλογοτεχνικοί του χαρακτήρες δικαιολογούνται από τον πολιτικό και τον καλλιτεχνικό βολονταρισμό του Βασιλικού σε μια εποχή που τόσο στην πολιτική όσο και στην τέχνη ό,τι είναι να γίνει πρέπει να γίνει αμέσως και χωρίς δολιχοδρομίες ή περιφράσεις. Στο *Κ* η μυθιστορηματική σύμβαση σπεύδει να δηλώσει πως η αφήγηση απέχει από τα πραγματικά γεγονότα πολλά χρόνια, αλλά ο αφηγητής υποκύπτει ευθύς εξαρχής σε έναν αφόρητο συναισθηματισμό,

---

232. Για τους δεσμούς που θα συνάψει ο *Γλαύκος Θρασάκης* με το μεταμοντέρνο επί τη βάσει όλων αυτών των παραμέτρων, βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Β. Βασιλικού, *Γλαύκος Θρασάκης*. Ο εαυτός ως άλλος στη βιογραφία», περ. *Πόρφυρας*, τχ. 104, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2002 και της ίδιας, "Aspects of Modern and Postmodern Greek Fictional Biography in the 20th Century", *Κάμπος: Cambridge Papers in Modern Greek*, τχ. 17, 2009. Βλ. επίσης Stavrini Ioannidou, *Autofiction à la grecque. Greek Autobiographical Fiction (1971-1995)*, Phd, 2013, King's College London Research Portal (https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/) και Αρ. Σαΐνης, «Η διεθνής περιπέτεια του Γλαύκου Θρασάκη», ηλεκτρονικό περιοδικό *Ο Αναγνώστης* (www.oanagnostis.gr), 4 Οκτωβρίου 2014.

ο οποίος επιβαρύνεται από τις αντιφάσεις ή, χειρότερα, από την απουσία οποιασδήποτε οπτικής γωνίας των σχολίων του. Όσο για τα ντοκουμέντα, δεν υπάρχει καμία σχέση ούτε με το Ζ ούτε με τον *Γλαύκο Θρασάκη*. Εξαπλωμένα σε ασυγχώρητα μεγάλη έκταση επανέρχονται ασκόπως και στανικώς επί σκηνής.

Ο εγωτικός εαυτός ως πολιτική μαρτυρία

Ο Χρόνης Μίσσιος (1930-2012) είναι επίσης ένας πολιτικός συγγραφέας που αυτοβιογραφείται, με τη διαφορά πως το κάνει σε ένα επίπεδο εντελώς διαφορετικό από ό,τι ο Βασιλικός. Με το αφήγημά του *...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς* (1985) ο Μίσσιος ξετυλίγει το κουβάρι μιας τριαντάχρονης περιπέτειας συλλήψεων, φυλακίσεων και εκτοπισμών συγκεντρώνοντας την προσοχή του στην περίοδο των εμφυλιακών και των μετεμφυλιακών χρόνων, όταν γλιτώνει μεν ως κομμουνιστής από το εκτελεστικό απόσπασμα, αλλά σαπίζει πίσω από τα κάγκελα μέχρι το 1953. Δύο είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του βιβλίου: ο λαϊκός προφορικός του λόγος και η εφευρετικότητα της πλοκής, που κατά τη διάρκεια της αφήγησης μας επιφυλάσσει πολλές εκπλήξεις.[233] Το *...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς* προκάλεσε πλήθος συζητήσεων όταν δημοσιεύτηκε, από τη μια με την αδρότητα της πολιτικής του καταγγελίας –από τα βασανιστήρια και τους βασανιστές έως τους ταξικούς εχθρούς και τους κομματικούς γραφειοκράτες– και από την άλλη με τη δριμεία έκκληση για ελευθερία που ξεπηδά κάθε τόσο από τις σελίδες του.[234] Είτε έτσι είτε αλλιώς, το βιβλίο κερδίζει το χειροκρότημα ενός μεγάλου μέρους της κριτικής, κάτι που ομολογώ πως δυσκολεύομαι να συμμεριστώ. Δεν πιστεύω πως ο Μίσσιος διαθέτει όντως δριμύτητα ούτε πως ξεκινάει από τη χρονογραφία για να εισέλθει πλησίστιος στη λογοτεχνία επιτρέποντας ξαφνικά στο συμ-

---

233. Ο Χρήστος Γ. Λάζος συγκαταλέγει μεταξύ των αφηγηματικών εκπλήξεων τις προαναγγελίες και τις αναδρομές της μνήμης, τις εκτεταμένες παρεκβάσεις, τις κωμικές ανάπαυλες και τις κατακόρυφες εντάσεις. (Βλ. Χρ. Γ. Λάζος, κριτική για το *...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, περ. *Αντί*, περίοδος Β', τχ. 316, 9 Μαΐου 1986.)

234. Στην κριτική του για το τρίτο βιβλίο του Μίσσιου *Τα κεραμίδια στάζουν* (1991), ο Παντελής Μπουκάλας αναφέρεται στο *...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς* επισημαίνοντας τη δριμύτητα και συνάμα την τρυφερότητα του λόγου του. (Π. Μπουκάλας, κριτική για το *Τα κεραμίδια στάζουν*, εφ. *Η Καθημερινή*, 28 Ιανουαρίου 1991, τώρα και στου ίδιου, *Ενδεχομένως. Στάσεις στην ελληνική και ξένη τέχνη του λόγου*, ό.π.) Οδεύοντας προς την ίδια κατεύθυνση, ο Θεοτόκης Ζερβός μιλάει για «μιαν αδρή και άγρια απαίτηση ελευθερίας» (Θ. Ζερβός, κριτική για το *...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, περ. *Πόρφυρας*, τχ. 35, Ιούνιος 1986).

βάν «να μη μένει απλό συμβάν»[235] και διεκδικώντας μια γλώσσα με «υψηλό ποσοστό εκφραστικής δύναμης»,[236] πρωτόγνωρη «στα απομνημονεύματα Ελλήνων κομμουνιστών».[237]

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή. Το *...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς* προέρχεται από μια παράδοση κειμένων που τοποθετούνται μεταξύ χρονικού, μαρτυρίας και αυτοβιογραφίας και έχουν ως κεντρικό θέμα τη βία του εγκλεισμού. Σκέφτομαι πρώτο απ' όλα το προδικτατορικό *Stalag VI C. Ημερολόγιο της ομηρίας* (1962) του Όμηρου Πέλλα (1921-1962), ένα βιβλίο για την εμπειρία της κράτησης του συγγραφέα σε ναζιστικό στρατόπεδο.[238] Κοντά σε αυτό βαδίζουν και οι μεταπολιτευτικές μαρτυρίες *Ακροναυπλία (Θρύλος και πραγματικότητα)* (1975), *Χρονικό από την Αντίσταση - Μετά την Ακροναυπλία* (1976), *Ο Εμφύλιος - Στη σκιά της Ακροναυπλίας* (1977) και *Ο χαλασμός - Από το χωριό στην Ακροναυπλία* (1978) του Γιάννη Μανούσακα (1907-1994), ο οποίος αναφέρεται σε μιαν άλλη κράτηση: την κράτησή του από το μεταξικό καθεστώς. Με την *Αχτίνα Θ΄- Αναμνήσεις 1930-1940* (1974) ο Βασίλης Νεφελούδης (1906-2004) μιλάει για τη δική του κράτηση από τους μεταξικούς, ενώ στους *Ανθρωποφύλακες* (1969) ο Περικλής Κοροβέσης (γεν. 1941) κάνει λόγο για την κράτησή του από τη Χούντα. Η έντονα πολιτική προδιάθεση και των τεσσάρων αυτών συγγραφέων δεν υποσκελίζει ποτέ την υποκειμενικότητά τους, ενώ συχνά αποκτά και ένα υποβλητικά εξομολογητικό ύφος. Εκείνο, αντιθέτως, το οποίο επικρατεί στον Μίσσιο είναι ένας συνεχής συναισθηματικός εκβια-

---

235. Μ. Αναγνωστάκης, κριτική για το *...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, εφ. *Η Αυγή*, 12 Ιανουαρίου 1986.

236. Ο Σπύρος Τσακνιάς παρατηρεί: «Η γλώσσα ενός αφηγήματος δεν είναι καλή ή κακή ως προς ένα ορισμένο γλωσσικό μοντέλο, ούτε ως προς τη δυνατότητά της να γίνει η ίδια πρότυπο. Είναι καλή ή κακή στο βαθμό που υπηρετεί την αφηγηματική πρόθεση, όχι όπως αυτή δηλώνεται, αλλ' όπως συνάγεται από τη στάση του συγγραφέα. Με αυτή την έννοια, η γλώσσα του Χρ. Μίσσιου είναι υποδειγματική: θέτει στην υπηρεσία της αφηγηματικής πρόθεσης ένα υψηλό ποσοστό εκφραστικής δύναμης. Τόσο η αθυροστομία της, που υπερτονίστηκε, όσο και οι χαμηλόφωνοι λυρικοί τόνοι της, που πέρασαν σχεδόν απαρατήρητοι, μεταδίδουν, με τη μεγαλύτερη δυνατή οικονομία, "τον τόνο και τη διάθεση του συγγραφέα": την κριτική και συνάμα βαθιά νοσταλγική στάση του απέναντι στα αφηγούμενα» (Σπ. Τσακνιάς, κριτική για το *...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, περ. *Η Λέξη*, τχ. 55, Ιούνιος 1986, τώρα και στου ίδιου, *Επί τα ίχνη. Κριτικά κείμενα 1985–1988*, ό.π.). Κουβεντιάζοντας από τη μεριά της για τη γλώσσα του συγγραφέα, η Ελισάβετ Κοτζιά παρατηρεί ότι συνδυάζει την προκλητικότητα με ένα κάθε άλλο παρά φτωχό ή άρρυθμο έρμα. (Βλ. Ελ. Κοτζιά, κριτική για το *...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, εφ. *Η Καθημερινή*, 17 Απριλίου 1986.)

237. Δ. Κούρτοβικ, «Χρόνης Μίσσιος», *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς. Ένας κριτικός οδηγός*, ό.π.

238. Για την τοποθέτηση του βιβλίου του Πέλλα (ψευδώνυμο του Οδυσσέα Γιαννόπουλου) στον ορίζοντα της ευρωπαϊκής στρατοπεδικής λογοτεχνίας, βλ. Οντέτ Βαρών-Βασάρ, «Όμηρος Πέλλας: η γραφή των στρατοπέδων», περ. *The Books' Journal*, τχ. 64, Μάρτιος 2016.

σμός που θυματοποιεί με διαφόρους τρόπους τον αφηγητή, επιφυλάσσοντας κάθε φορά μια ενοχλητικά προτεταμένη θέση για το εγωτικό του είδωλο.

Στα δύο επόμενα βιβλία του, *Χαμογέλα, ρε... Τι σου ζητάνε;* (1988)[239] και *Τα κεραμίδια στάζουν* (1991),[240] ο Μίσσιος περνά από τον συναισθηματικό εκβιασμό στην αγοραία πολιτική κριτική, στον διδακτισμό και στον λαϊκισμό.[241] Η αυτοβιογραφία πάντως παραμένει μέχρι το τέλος στα γραπτά του Μίσσιου[242] άρρηκτα συνδεδεμένη με την πολιτική. Και το πολύ ενδιαφέρον εδώ είναι πως, παρ' όλα αυτά, η πολιτική λειτουργεί περισσότερο ως ένα δεύτερο υποφωτισμένο πεδίο: όχι ως κεντρική σκηνή, αλλά ως ένας υποβοηθητικός χώρος για τη μετακίνηση του εγώ σε ένα περιβάλλον όπου τίποτε δεν κατορθώνει να παραμείνει σταθερό σε όποιο σημείο του πολιτικού φάσματος και αν το εγγράψουμε.

Είτε στήνοντας κάτοπτρα για να κοιτάξει τον εαυτό του και τον κόσμο διαμέσου της γραφής είτε τονίζοντας το ρευστό και απροσδιόριστο βλέμμα της υποκειμενικότητας, που αναδεικνύει, μεταξύ άλλων, το άγχος του καλλιτέχνη και

---

239. Χαρακτηρίζεται αφήγημα.

240. Χαρακτηρίζεται μυθιστόρημα.

241. Ο Δημοσθένης Κούρτοβικ, που μοιάζει να είχε πιστέψει πολύ στο πρώτο βιβλίο του Μίσσιου, γράφει εμφανώς αποθαρρημένος για το *Χαμογέλα, ρε... Τι σου ζητάνε;*: «Αυτό που υπονομεύει το *Χαμογέλα, ρε... Τι σου ζητάνε;* και αναδείχνει τις αμφίβολες πλευρές του "πνεύματος Μίσσιου" είναι, απλούστατα, η φτώχεια βιωμάτων. Ό,τι έδινε σάρκα και οστά στο προηγούμενο βιβλίο –η συγκλονιστική γυμνότητα του γεγονότος– λείπει εδώ. Ο Μίσσιος, όπως φαίνεται, δεν έχει πια να διηγηθεί στον αναγνώστη του παρά παιδικές αναμνήσεις και ερωτικές εμπειρίες, μαζί με πολιτικές διώξεις και κομματικές μικρότητες, που, ακόμα και αν δεν είναι ασήμαντες, δεν έχουν ωστόσο τη βαρύτητα, την εκρηκτικότητα και την αποκαλυπτικότητα που θα χρειαζόταν για να δημιουργηθεί ένα δεύτερο *Καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς...*» (Δ. Κούρτοβικ, κριτική για το *Χαμογέλα, ρε... Τι σου ζητάνε;*, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 8 Μαρτίου 1989, τώρα και στου ίδιου, *Ημεδαπή εξορία. Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία 1986-1991*, ό.π.). Με σαφείς επιφυλάξεις γενικότερα απέναντι στην περίπτωση Μίσσιου, ο Παντελής Μπουκάλας, με αφορμή το βιβλίο *Τα κεραμίδια στάζουν*, παρατηρεί για την τριλογία του: «Ο –αντιδογματικής έστω καταγωγής– δογματισμός και ο –αντιδιδακτικής έστω βουλήσεως– διδακτισμός που διέβρωναν, για τους πιο παρατηρητικούς και ψύχραιμους, ήδη το πρώτο βιβλίο, πότισαν πλέον το δεύτερο, για να φτάσουν να απειλούν σχεδόν να πνίξουν το τρίτο. Δογματισμός και διδακτισμός που δεν περιορίζονται σε πολιτικές απόψεις και δοξασίες παρά, επεκτατικοί, καλύπτουν και ζητήματα που έχουν να κάνουν με τη γλώσσα, τη θρησκεία, την επανάσταση, την ίδια τη ζωή, τον έρωτα» (Π. Μπουκάλας, ό.π.).

242. Δεν νομίζω πως μπορούν να χωρέσουν στη συζήτηση τα δύο μυθιστορήματα *Το κλειδί είναι κάτω από το γεράνι* (1996) και *Ντομάτα με γεύση μπανάνας* (2001) με τα οποία ο Μίσσιος ολοκληρώνει τη συγγραφική του πορεία,), όπου και διάφορα άνευ βάρους για νεράιδες και πολύτιμους λίθους, για τις δυνατότητες της επιστήμης και για τη συμπαντική δύναμη της ερωτικής επιθυμίας.

τον πανικό του απέναντι στο κενό, ο Βασιλικός επιτρέπει στην πολιτική και στην Ιστορία να πάρουν στα βιβλία του το πάνω χέρι, πολύ περισσότερο από ό,τι το κάνουν, τουλάχιστον σε μια πρώτη εντύπωση, στα βιβλία του Βαλτινού, του Μηλιώνη, του Καζαντζή και του Μάρκογλου. Έπειτα, τόσο η πολιτική όσο και η Ιστορία εκτοξεύονται ξαφνικά παρασάγγας μακριά από τον οποιοδήποτε δημόσιο λόγο, καταφέρνοντας ένα αν μη τι άλλο παράδοξο άλμα.

Συμπληρωματικές τροχιές

Ολοκληρώνω αυτό το κεφάλαιο με την αναδρομή σε μια ομάδα συγγραφέων οι οποίοι, παρά το σαφώς μικρότερο βεληνεκές ή την κατά περίπτωση εκδοτικά περιορισμένη παρουσία τους στο μεταπολιτευτικό τοπίο, δεν παύουν να κινούνται στη γραμμή της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, τουλάχιστον όπως τη γνωρίσαμε μέχρι τώρα. Μολονότι οι συγγραφείς αυτοί συμπορεύονται με την πρώτη μεταπολεμική γενιά, δύσκολα θα έλεγα πως εντάσσονται στο κλίμα της, πολλώ δε μάλλον αν λάβουμε υπόψη πως είτε πρωτοεμφανίζονται μαζί με τους δεύτερους μεταπολεμικούς κατή τη δεκαετία του 1960 είτε αρχίζουν τότε να δημοσιεύουν το σημαντικότερο μέρος του έργου τους.

Ο κύκλος ανοίγει με τη Λιλή Ζωγράφου (1922–1998), όπου το ατομικό ξεπηδά κυριολεκτικά μέσα από το συλλογικό. Οι ηρωίδες της κατακτούν την προσωπικότητά τους πολεμώντας για τα δίκαια και για τις αρετές του φύλου τους σε έναν κόσμο που δεν έχει ακόμη ισοκατανείμει την κοινωνική ισχύ που απορρέει από τους ρόλους ανδρών και γυναικών. Μεταπολεμικά η Ζωγράφου δημοσιεύει τις νουβέλες *Αγάπη* (1948) και τα μυθιστορήματα *Και το χρυσάφι των κορμιών τους* (1961), *Οι καταραμένες* (1962) και *Οι Εβραίοι κάποτε (Μικαέλ)* (1965). Μεταδικτατορικά ακολουθούν η συλλογή διηγημάτων *Επάγγελμα πόρνη* (1978), η νουβέλα *Πού έδυ μου το κάλλος* (1992) και τα μυθιστορήματα *Η γυναίκα που χάθηκε καβάλα στ' άλογο* (1981), *Μου σερβίρετε ένα βασιλόπουλο παρακαλώ;* (1982), *Η γυναίκα σου η αλήτισσα* (1984), *Η Συβαρίτισσα* (1987), *Νύχτωσε αγάπη μου, είναι χθες* (1990), *Παλαιοπώλης αναμνήσεων* (1991) και *Η αγάπη άργησε μια μέρα* (1994). Το στοιχείο που δεσπόζει στα βιβλία της Ζωγράφου είναι η ταυτότητα της γυναίκας. Η συγγραφέας αναδεικνύει τα χαρακτηριστικά των καθημερινών γυναικείων αγώνων μέσω μιας υποκειμενικότητας που θα μπορούσε να καταρρίψει πολλά φράγματα αν δεν παγιδευόταν στο πνεύμα της καταγγελίας –στο στόχαστρο εδώ μπαίνει, αντί της πολιτικής, το φύλο– και αν είχε τη δυνατότητα να αναπτυχθεί στο εσωτερικό μιας πυκνότερης και στερεότερης σύνθεσης. Εκείνα όμως που επικρατούν στον λόγο της Ζωγράφου είναι τα ιδεολογικά στε-

ρεότυπα[243] και οι μανιχαϊκές αντιπαραθέσεις,[244] επιβαρυμένες από την αδράνεια που επιφέρουν συχνά στην οικονομία της οι νεκροί χρόνοι της δράσης.

Με εμφανή την τάση προς το χρονικό και τη μαρτυρία, η Βασιλική Παπαγιάννη (1927-2014) στρέφει την προσοχή της στα αδιέξοδα που κληρονομεί το άτομο από το ιστορικά βεβαρημένο περιβάλλον του. Τα πρώτα βιβλία της είναι οι συλλογές διηγημάτων *Καταχνιά* (1964) και *Ανάγνωσμα πριν από τη βραδυνή προσευχή* (1972). Μεταδικτατορικά δημοσιεύει τις συλλογές διηγημάτων *Το επιφώνημα της φωτιάς* (1979) και *Επαρχιώτες* (1984), τις νουβέλες *Ώριμη νιότη* (1974) και *Χαλάσματα* (1992) και το μυθιστόρημα *Ξένη* (1999). Η παραγωγή της συμπληρώνεται με τη μυθιστορηματική βιογραφία *Κυράνω - Μνήμη της μητέρας μου* (1990) και τις μαρτυρίες *Οι ηττημένοι - Χρονικό Βαγγέλη Γιαννόπουλου* (1988), *Achtung - Καταγραφές από την Εποχή της Νύχτας* (1999) και *Κραυγές της μνήμης - Κατοχή-Αντίσταση-Εμφύλιος* (2005). Η ατομικότητα των ανθρώπων της Παπαγιάννη είναι ευθύς εξαρχής ηττημένη: προϊόν μιας αργής διαδικασίας εξανδραποδισμού της ψυχής και της συνείδησης σε ένα περιβάλλον ολοκληρωτικής συλλογικής κατάρρευσης.[245] Παρ' όλα αυτά, η συγγραφέας δύσκολα καταφέρνει να απαγκιστρωθεί από τη χρονικογραφική λογική που διέπει τις μαρτυρίες της,[246] από τις οποίες περιέργως δεν απουσιάζει μια, έστω και αχνά διαγεγραμμένη, μυθιστορηματική προοπτική.

Τα πρώτα βιβλία της Ήβης Μελεάγρου (γεν. 1928) είναι οι νουβέλες *Το σπίτι του Σολωμού* (1958) και *Συνομιλίες με τον Che* (1971), η συλλογή διηγημάτων *Πόλη ανώνυμη* (1963) και το μυθιστόρημα *Ανατολική Μεσόγειος* (1969). Στο μυθιστόρημά της *Προτελευταία εποχή* (1981) επεξεργάζεται μιαν αρκετά εξατομικευμένη εκδοχή της νεότερης πολιτικής ιστορίας της Κύπρου, κάτι που κάνει συχνά

---

243. Για την παρουσία και την υπερλειτουργία των κλισέ στην πεζογραφία της Ζωγράφου, βλ. Αλ. Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της όταν η δημοκρατία δοκιμάζεται, υπονομεύεται και καταλύεται (1964-1974 και μέχρι τις ημέρες μας)*, τόμ. Η', Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007.

244. Όσα παρατηρεί η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου για τη λογική του άσπρου–μαύρου η οποία διέπει το αντιθετικό δίδυμο του Ρωμιού και του Εβραίου στο βιβλίο *Οι Εβραίοι κάποτε* ισχύουν ως γενικό πολωτικό σχήμα και για τα υπόλοιπα έργα της Ζωγράφου. (Βλ. Φρ. Αμπατζοπούλου, «Λογοτεχνικά πρόσωπα και εθνοτικές διαφορές στη μεταπολεμική πεζογραφία», *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, ό.π.) Από αυτή την άποψη, δεν είναι τυχαίο πως ο Δημοσθένης Κούρτοβικ μιλάει για μιαν αφήγηση η οποία διαθέτει «σφριγηλότητα και πάθος», αλλά παραμένει «χωρίς αποχρώσεις και σφαιρικότητα» (Δ. Κούρτοβικ, κριτική για τη *Συβαρίτισσα*, περ. *Σχολιαστής*, τχ. 56, Νοέμβριος 1987, τώρα και στου ίδιου, *Ημεδαπή εξορία. Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία 1986-1991*, ό.π.).

245. Βλ. Δ. Ραυτόπουλος, «Πολιτεία και ενδοχώρα ενός άγρυπνου λόγου», περ. *Γραφή*, αφιέρωμα στην Βασιλική Παπαγιάννη, τχ. 28–29, 1994–1995.

246. Βλ. Ελ. Κοτζιά, κριτική για την *Ξένη*, εφ. *Η Καθημερινή*, 1999.

και στο πρότερο έργο της, το οποίο, κατοχυρώνοντας την αυτονομία των χαρακτήρων του –υποβοηθημένη από πολλαπλούς εσωτερικούς μονολόγους–, επιτρέπει στη Μελεάγρου να προβάλει ως μία από τις πρώτες συστηματικές μυθιστοριογράφους της κυπριακής λογοτεχνίας.[247]

Με τη συλλογή διηγημάτων *Η κόντρα* (1992) και το μυθιστόρημα *Εν ονόματι* (1998) ο Αντώνης Σαμαράκης (1919–2003) ενσταλάζει την ατομική ύπαρξη και την κοινωνικά στεγανοποιημένη καθημερινότητα των πρωταγωνιστών του σε έναν πολιτικό προβληματισμό προσανατολισμένο στο ανθρώπινο ιδεώδες. Η πορεία πλεύσης είναι αυτή που ακολουθεί και στα παλαιότερα βιβλία του: τα μυθιστορήματα *Σήμα κινδύνου* (1959) και *Το λάθος* (1965) και τις συλλογές διηγημάτων *Ζητείται ελπίς* (1954), *Αρνούμαι* (1961), *Η ζούγκλα* (1966) και *Το διαβατήριο* (1973). Όπως το *Ζ*, το *Λάθος* αποτελεί διεθνή επιτυχία χωρίς να χρειαστεί προηγουμένως τη συνδρομή της μεγάλης οθόνης. Η κινηματογραφική του ώρα σημαίνει αργά, όταν το 1975 το σκηνοθετεί ο Πέτερ Φλάισμαν υπό τον τίτλο *Ο τρίτος βαθμός* σε σενάριο Ζαν-Κλοντ Καριέρ και Μάρτιν Βάλζερ. Ο Σαμαράκης συνδυάζει εδώ την αστυνομική πλοκή με μια τεχνική ενσωμάτωσης διαφορετικών, ανεξάρτητων μεταξύ τους ιστοριών στο ίδιο αλληγορικό –κάποτε θεατρικά οργανωμένο– πλαίσιο,[248] κάτι που δεν τον βοηθάει να αποφύγει την ξύλινη γλώσσα της πολιτικής καταγγελίας.[249] Στην *Κόντρα* και στο *Εν ονόματι* το πολιτικό στοιχείο αποχωρεί από τη σκηνή, δίνοντας όμως τη θέση του στον κοινωνικό μελοδραματισμό. Πρόκειται για έναν μελοδραματισμό που τροφοδοτεί το σύνολο της πεζογραφίας του Σαμαράκη επιτρέποντας την κριτική να του κόψει από νωρίς τα φτερά: ένας «χρονογράφος πολλής ανθρωπιάς».[250]

---

247. Βλ. Αλ. Ζήρας, «Ήβη Μελεάγρου», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι*, ό.π.

248. Για την αφηγηματική στρατηγική του Σαμαράκη στο *Λάθος*, βλ. Στ. Γ. Τσούπρου, «Η συγγραφική τέχνη του Αντώνη Σαμαράκη», περι. *Διαβάζω*, αφιέρωμα στον Αντώνη Σαμαράκη, επιμ. Στ. Γ. Τσούπρου, τχ. 476, Ιούλιος–Αύγουστος 2007 και Ιφιγένεια Τριάντου, «*Το λάθος* του Αντώνη Σαμαράκη: τεχνικές αφήγησης», περ. *Διαβάζω*, ό.π.

249. Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος σχολιάζει πως ο τόνος της καταγγελίας είναι τόσο γενικός, ώστε στο τέλος να μην καταγγέλλεται τίποτε και κανένας. (Βλ. Δ. Ραυτόπουλος, κριτική για το *Λάθος*, περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 137-138, Μάιος–Ιούνιος 1966, τώρα και στου ίδιου, *Κρίσιμη λογοτεχνία*, ό.π.)

250. Π. Μουλλάς, «Αντώνης Σαμαράκης», περ. *Διαγώνιος*, έτος τρίτο, τχ. 1, Πρωτοχρονιά 1960, τώρα και στου ίδιου, *Για τη μεταπολεμική μας πεζογραφία. Κριτικές καταθέσεις*, ό.π. Για τις αδυναμίες ειδικότερα της *Κόντρας*, βλ. Γιάννης Κουβαράς, κριτική για την *Κόντρα*, περ. *Διαβάζω*, τχ. 319, 29 Σεπτεμβρίου 1993, τώρα και στου ίδιου, *Επί πτερύγων βιβλίων. Κριτικά σχεδιάσματα 1987–1994*, τόμ. Β', Εκδόσεις Σοκόλη, 1995.

Εξ αποστάσεως ή, εν πάση περιπτώσει, διαμεσολαβημένη σχέση με την πολιτική και την Ιστορία, παραμονή εντός μιας αυστηρά οριοθετημένης ατομικής περιοχής, ακόμα και αν ισχύει ο οξυμένος λόγος άλλοτε της έμφυλης και άλλοτε της καθαρώς πολιτικής καταγγελίας. Το συμπέρασμα δεν αλλάζει: Οι πεζογράφοι που συμβαδίζουν γραμματολογικά με τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά, όντας ηλικιακά αρχαιότεροί της, συμμερίζονται πρόθυμα τη γραμμή της.

Επίλογος με έναν συγγραφέα ο οποίος αυτήν τη φορά ανήκει τόσο χρονολογικά όσο και ως κλίμα στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά και κινείται με τον δικό του τρόπο μεταξύ ατομικού και συλλογικού χωρίς, παρ' όλα αυτά, να καταφεύγει στη βιωματική του μνήμη ή στην αυτοβιογραφία. Ο λόγος για τον επιτυχημένο θεατρογράφο Κώστα Μουρσελά (1932-2017), ο οποίος έκανε μεγάλες κυκλοφορίες και στην πεζογραφία με τα μυθιστορήματά του *Βαμμένα κόκκινα μαλλιά* (1989), *Κλειστόν λόγω μελαγχολίας* (1999) και *Στην άκρη της νύχτας* (2011), συμπληρωμένα από τα διηγήματα και τις νουβέλες του *Ο πόθος καίει τα σωθικά* (2004) και *Παλιώνουν οι άνθρωποι* (2007). Με παραπομπές στον Καζαντζάκη και στον Παπαδιαμάντη, με λόγιους και λαϊκούς ήρωες εν αντιστίξει, καθώς και με πρόσωπα που τοποθετούνται εν κύκλω στη δράση, ο Μουρσελάς καταγράφει τις κοινωνικές εμπλοκές της μεταπολεμικής πραγματικότητας αναδεικνύοντας την ηθική τους διάσταση.[251] Η καθημερινότητά του έχει ευτράπελες στιγμές και εικονογραφείται μέσα από ιδιαίτερα χαριτωμένα επεισόδια, αλλά εκείνο το οποίο κυριαρχεί στην αφήγηση είναι μια συγκρατημένη θλίψη για την ήττα ή και για την αποτυχία της ζωής: φανερές απάτες και κρυφά συμφέροντα, έρωτες χαμένοι ή μισοκερδισμένοι, πόθοι που μεταμορφώνουν την ερωτική επιθυμία σε στοιχειό, συμβιώσεις στα όρια της κατάρρευσης, άντρες κυνηγημένοι από τα φαντάσματά τους και γυναίκες βυθισμένες σε περίεργους ρεμβασμούς, αλλά και φόβοι, ανασφάλειες, παραλογισμοί ή παρακρούσεις, που μπορεί να εκδηλωθούν ανά πάσα στιγμή και προς πάσα κατεύθυνση. Οι ιστορίες του Μουρσελά, τόσο στα μυθιστορήματα όσο και στα διηγήματα ή στις νουβέλες του, καταλήγουν στο δίχτυ ενός σπαραγμένου μικρόκοσμου, σημαδεμένου από τη στέγνια, το τέλμα και τις αδράνειες των μέσων όρων.

---

251. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Κώστας Μουρσελάς», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι*, ό.π.