

Βοηθητικό Υλικό

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗΣ

Γ ΛΥΚΕΙΟΥ



Α' ΤΕΥΧΟΣ → ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Βοηθητικό Υλικό

(Α' ΤΕΥΧΟΣ → ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ)

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗΣ

Γ ΛΥΚΕΙΟΥ

Αντί Προλόγου

Οι σημειώσεις αυτές αποτελούν μια συστηματική προσπάθεια προσέγγισης της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Θεωρητικής κατεύθυνσης Γ' Λυκείου με βάση τις σύγχρονες αρχές που διέπουν τη διδασκαλία του μαθήματος στο Ενιαίο Λύκειο.

Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896)

Το Αμάρτημα της μητρός μου

I. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Βιογραφικά του συγγραφέα

Ο Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896) γεννήθηκε και πέρασε τα παιδικά του χρόνια στη Βιζύη της Ανατολικής Θράκης (τότε ανήκε στην Οθωμανική Αυτοκρατορία). Η ζωή του υπήρξε περιπετειώδης. Μορφώθηκε αρχικά στην Κωνσταντινούπολη, αργότερα στην Κύπρο και πάλι στην Κωνσταντινούπολη, όπου ήρθε σε επαφή με τους φαναριώτικους κύκλους και ιδιαίτερα με τον ποιητή Ηλία Τανταλίδη. Στη συνέχεια έκανε σπουδές ψυχολογίας και φιλοσοφίας στη Γερμανία με χορηγό το βαθύπλουτο ομογενή της Κωνσταντινούπολης Γεώργιο Ζαρίφη. Μετά το θάνατο του προστάτη του Γ. Ζαρίφη, εγκαθίσταται στην Αθήνα και για μικρό διάστημα διδάσκει σε σχολείο και ωδείο. Το τέλος του υπήρξε θλιβερό. Μετά από εκδήλωση ψυχικής νόσου (σε ηλικία 42 ετών) κλείστηκε στο Ψυχιατρείο Αθηνών, όπου και πέθανε μετά από τέσσερα χρόνια.

Το έργο του

Στα γράμματα εμφανίστηκε αρχικά ως ποιητής. Πρώτη συλλογή του ήταν τα Ποιητικά πρωτόλεια. Το επικολυρικό ποίημα Κόδρος και η συλλογή *Βοσπορίδες Αύραι* βραβεύονται στο Βουτσιναίο ποιητικό διαγωνισμό των Αθηνών. Ακολούθησε η συλλογή *Ατθίδες Αύραι* (που εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1884) και πολλά παιδικά ποιήματα. Η στροφή όμως του Βιζυηνού στη διηγηματογραφία του έδωσε τη λαμπρή θέση που κατέχει στα γράμματα μας. Έξι είναι τα κυρίως διηγήματα στο πεζογραφικό του έργο: *Το αμάρτημα της μητρός μου*, *Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως*, *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου*, *Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας*, *Το μόνον της ζωής του ταξίδιον* και *Ο Μοσκόβ - Σελήμ*, που δημοσιεύθηκαν με την παραπάνω σειρά ανάμεσα στα έτη 1883-1895, αλλά πρέπει να γράφτηκαν σε διάστημα λιγότερο από δέκα χρόνια.

Χαρακτηριστικά των διηγημάτων του Βιζυηνού

Τα κύρια χαρακτηριστικά των διηγημάτων του Βιζυηνού είναι η **πρωτοπρόσωπη αφήγηση** με έντονες αναφορές στην ιδιαίτερη πατρίδα, την οικογενειακή και προσωπική ζωή του συγγραφέα. Η αφήγηση εμπλουτίζεται με πολλά **στοιχεία από τη λαϊκή ζωή**, τα οποία αντλούνται από τον κόσμο των παιδικών χρόνων του συγγραφέα (θρύλους, παραδόσεις, δεισιδαιμονίες κ.λπ.), με αποτέλεσμα να χαρακτηρίζεται ως ηθογράφος. Πέρα όμως από το **ηθογραφικό**, κυριαρχεί και το **ψυχογραφικό στοιχείο** με τις λεπτότατες και διεισδυτικές παρατηρήσεις στον ψυχικό κόσμο των ηρώων. Τέλος, τα διηγήματα βασίζονται εν μέρει στην **επίλυση ενός αινίγματος**, αλλά καταλήγουν όχι τόσο στην αποκάλυψη του μυστηρίου, όσο στην ανατροπή των προσδοκιών του ήρωα-αφηγητή, μέσα στις οποίες παγιδεύεται και ο

αναγνώστης. Η **χρήση του αιφνιδιασμού** (suspense) και οι ανορθόδοξες μεταστροφές της πλοκής οδηγούν στο συμπέρασμα ότι τίποτε δεν είναι αυτό που φαίνεται. Τέλος, σε ορισμένα διηγήματα διερευνάται η **φύση της ενοχής** (π.χ. στο Αμάρτημα της μητρός μου).

Η εποχή

Στα μέσα του 19ου αι., εποχή που γεννήθηκε ο Γεώργιος Βιζυηνός, η Ελλάδα «αριθμούσε» μια εικοσαετία ελεύθερου βίου και τα όριά της έφταναν μέχρι τη Θεσσαλία. Το μεγαλύτερο τμήμα του Ελληνισμού βρισκόταν έξω από τα σύνορα. Ακμαίες ελληνικές παροικίες κυριαρχούσαν στην Ανατολή, ιδίως στην Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και την Αλεξάνδρεια, ενώ το Ανατολικό ζήτημα απασχολούσε ήδη την ευρωπαϊκή πολιτική. Στα χωριά της Ανατολικής Θράκης συνεχίζονταν η ίδια κατάσταση α παιδευσίας και υποτέλειας που ίσχυε και παλιότερα, αλλά στην Κωνσταντινούπολη οι ισχυροί Έλληνες έμποροι και επιχειρηματίες προωθούσαν σε σπουδές με υποτροφίες τα ευφυή Ελληνόπουλα για το καλό του Γένους. Μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα κατάφερε να βρεθεί το φτωχό και ορφανό χωριατόπουλο από τη Βιζύη. Χάρη στη γενναία υποστήριξη των ομογενών της Πόλης, και ιδιαίτερα του βαθύπλουτου Γεωργίου Ζαρίφη, ο νεαρός Βιζυηνός κατόρθωσε να μορφωθεί και να έρθει σε επαφή με την πρωτοπορία της **ευρωπαϊκής διανόησης**.

Μετά τη διαμονή του στην Κωνσταντινούπολη, όπου η λογοτεχνική δημιουργία εκφραζόταν με συναισθήματα λύπης, μελαγχολίας ή χαριτωμένης, ανάλαφρης φαντασίας (Ηλίας Τανταλίδης), μετά τη γνωριμία των ευρωπαϊκών ρευμάτων στη φιλοσοφία και την ψυχολογία (Lotze, Baumann, Wundt, Zeller), ο Βιζυηνός έρχεται αντιμέτωπος με το «επαρχιακό» πνεύμα της Αθήνας.

Την εποχή αυτή, στο μικρό ελληνικό βασίλειο, όσον αφορά την πολιτική, εδραιώνεται η **Μεγάλη Ιδέα**. Όσον αφορά τα λογοτεχνικά δρώμενα, τον τόνο δίνουν οι διάφοροι, **ποιητικοί διαγωνισμοί**. Απαραίτητη προϋπόθεση συμμετοχής σ' αυτούς είναι η **αρχαίζουσα** γλώσσα. Ο Γ. Βιζυηνός κατάφερε να βραβευθεί δύο φορές στο Βουτσιναίο ποιητικό διαγωνισμό: το 1874 με τον *Κόδρο* του και το 1876 με το *Άραις, Μάραις, Κουκουνάραις*, που αργότερα μετονομάστηκε σε *Βοσπορίδες Αύραι*. Όμως αυτού του είδους η ποίηση δεν κομίζει τίποτε το ανανεωτικό, ούτε εκφράζει τον πλούσιο ψυχισμό του. Το νέο θα προκύψει λίγα χρόνια αργότερα με τα διηγήματα του.

Ανανέωση της πνευματικής κίνησης στην Ελλάδα αποτέλεσαν οι **λαογραφικές έρευνες και μελέτες** του Νικολάου Πολίτη και η **ιστοριογραφία** με κύριο εκπρόσωπο τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο, ο οποίος έστρεψε την έρευνα στη μελέτη της βυζαντινής ιστορίας και στην ανατροπή των ισχυρισμών του Fallmerayer.

Αποτέλεσμα των παραπάνω πνευματικών ζυμώσεων στα λογοτεχνικά δρώμενα είναι η ανάπτυξη της **ηθογραφίας**, ιδίως με τη συμπαράσταση των περιοδικών της εποχής (Παρνασσός, Εστία). Το 1883 οι προσπάθειες για την ανάπτυξη του νέου γραμματολογικού είδους, του ηθογραφικού διηγήματος, εντείνονται μέσα από τις στήλες της Εστίας με την προκήρυξη του σχετικού διαγωνισμού.

Αυτό το πνευματικό κλίμα συνάντησε ο Βιζυηνός την εποχή της μόνιμης εγκατάστασης του στην Αθήνα και, όπως θα δούμε, αυτό το κλίμα κατόρθωσε όχι απλά να υπηρετήσει, αλλά να ξεπεράσει.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

Έτος	Ζωή	Έργο	Πνευματική ζωή	Ιστορία
1849	Γέννηση του Γ. Βιζυηνού στη Βιζύη της Αν. Θράκης			
1850	Γέννηση της Αννιώς			
1854	Θάνατος του πατέρα			Κριμαϊκός Πόλεμος
1860-68	Στην Κωνσταντινούπολη		Κων/νος Παπαρηγόπουλος, <i>Ιστορία του Ελληνικού Έθνους</i>	
1868-72	Στην Κύπρο			
1872	Μαθητής στη Θεολογική σχολή Χάλκης			
1873	Προστάτης ο Γ. Ζαρίφης στην Αθήνα	<i>Ποιητικά Προτόλεια</i>	Wundt, <i>Physiologische Psychologie</i>	Λαογραφικά
1874	Αποφοίτηση από Β' Λύκειο Αρρένων Αθηνών	Βράβευση του <i>Κόδρου</i> στο Βουτσιναίο διαγωνισμό	Εμφάνιση της λέξης impressionisme	Τρικουπής: «Τις πταίει;»
1875	Φοιτητής στην Τοττίγγη Γερμανίας	<i>Διαμάντω</i> (χαμένη τραγωδία)		
1876		<i>Βοσπορίδες αύραι</i>		
1877	Σπουδές στη Λειψία			Ρωσοτουρκικός Πόλεμος
1879	Σπουδές στο Βερολίνο		Βιέτκας, <i>Ασκήσις Άρας</i>	
1883	Στο Λονδίνο	<i>Το αμάρτημα της μητρός μου, Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως, Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου, Ατθίδες Αύραι</i>	Διαγωνισμός Εστίας για συγγραφή ηθογραφικού διηγήματος	
1884	Εγκατάσταση στην Αθήνα	<i>Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας, Το μόνον της ζωής των ταξείδιον, Η φιλοσοφία του Καλού παρά Πικρίνω</i>	Ο Ν. Πολίτης εισάγει τον όρο «Λαογραφία»	
1885	Υφηγητής στο Πανεπιστήμιο	<i>Γιατί η μηλιά δεν έγινε μηλιά;</i>	Αλ. Παπαδιαμάντης, <i>Χρήστος Μηλιώνης</i>	
1886		<i>Ο Μοσκόβ-Σελέμ</i>	Κ. Παλαμάς, <i>Τραγούδια της Πατρίδας μου</i>	
1890	Καθηγητής στο Ωδείο Αθηνών		Πολυλάς, μετάφραση <i>Ιλιάδας</i>	
1892	Κλείνεται στο Δρομοκρήμιο Ψυχιατρείο		Καρκαβίτσας, <i>Διηγήματα</i> , Κονδυλάκης, <i>Πατούχας</i>	
1895		<i>Ο Μοσκόβ-Σελέμ</i> δημοσιεύεται στην Εστία		
1896	Πεθαίνει στο Ψυχιατρείο εξαιτίας «προϊούσης γενικής παραλύσεως»		Γέννηση του Κ. Καρυωτάκη	Πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αθήνα. Θάνατος Τρικουπή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η μελέτη του έργου του Βιζυηνού μπορεί να διαιρεθεί σε δύο φάσεις. Την παλαιότερη, κυρίως φιλολογική - βιογραφική - λαογραφική προσέγγιση και τη νεότερη, που βασίζεται κυρίως σε ψυχολογικές θεωρίες (ψυχανάλυση, αρχετυπική θεωρία κ.λπ.). Εδώ επιλέγουμε εκείνες τις μελέτες που είναι χρήσιμες στη διδακτική πρακτική ιδιαίτερα του διηγήματος που θα μας απασχολήσει παρακάτω.

Βασιλειάδης Ν.Ι., «Γεώργιος Μ. Βιζυηνός (Ο Έλλην Γκυ δε Μωπασσάν)», Εθνικόν Ημερολόγιον Σκόκου 9 (1984) 297-313 [=Εικόνες Κωνσταντινουπόλεως και Αθηνών, Εν Αθήναις 1910].

Βιζυηνός Γεώργιος, επιμ. Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, Βασική Βιβλιοθήκη, αρ. 18, Αθήνα 1954.

Βιζυηνός Γ.Μ., Νεοελληνικά Διηγήματα, επιμ. Π. Μουλλάς, Ν.Ε.Β. 1980.

Βιζυηνού Γ.Μ., Τα διηγήματα, επιμ. Β. Αθανασόπουλος, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1991, σελ. 7-63.

Μητσάκης Κ., Πορεία μέσα στο χρόνο, 1982, σελ. 101-123.

Σαχίνης Απόστολος, Παλαιότεροι Πεζογράφοι, Αθήνα 1973, σελ. 119-186.

Στεργιόπουλος Κ., Περιδιαβάζοντας, τόμ. Β' «Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας», εκδ. Κέδρος 1986, σελ. 36-71.

Τζούλης Θανάσης, «Το μητρικό μορφοειδολο στο έργο του Βιζυηνού», τετράδια Ευθύνης 23.

Alexiou Margaret, «Writing against Silence: Antithesis and Ekphrasis in the Prose Fiction of Georgios Vizyenos», *Dunbarton Oaks Papers*, 41 (1993), σελ. 263-286.

Beaton Roderick, «Realism and Folklore in Nineteenth Century Greek Fiction», *B.M.G.S.*, 8 (1982-83), σελ. 103-122.

Peri Massimo, «Το πρόβλημα της αφηγηματικής προοπτικής στα Διηγήματα του Βιζυηνού» στο *Δοκίμια Αφηγηματολογίας*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1994, σελ. 1-44.

II. ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

Το *Απόρημα της μητρός μου* (1883) είναι ένα εκτενές διήγημα με **ηθογραφικό** και **ψυχογραφικό** χαρακτήρα και βασίζεται στη δομή **αίνιγμα - λύση**. Ο Βιζυηνός είναι ο πρώτος Έλληνας διηγηματογράφος που βασίζει τη δομή σε ένα αίνιγμα που προεξαγγέλλεται από τη ρητή απορία του τίτλου, και το οποίο λύνεται τελικά στην τρίτη αφηγηματική ενότητα του, σε αντίθεση με τη συνηθισμένη διάταξη: αρχική κατάσταση, ανατροπή, νέα κατάσταση.

Τα διηγήματα του Βιζυηνού έχουν παραλληλισθεί με δυνάμει μυθιστορήματα. Πρώτος ο Παλαμάς διατύπωσε την άποψη ότι «μικρόν τι υπολείπονται όπως αναπτυχθώσιν εις μυθιστόρημα». Πράγματι, το **διήγημα**, γενικά, ως είδος είναι μια σύντομη αφήγηση με στοιχειώδη μορφή, που τείνει σε ένα συμπέρασμα, σ' ένα απροσδόκητου χαρακτήρα τέλος, όπου και κορυφώνεται όλη η προηγούμενη δράση. Μοιάζει με εξίσωση μ' έναν άγνωστο. Αντίθετα, το **μυθιστόρημα** είναι περιπλοκότερο, ενσωματώνει πολλά και διαφορετικά στοιχεία (π.χ. ηθογραφικά), χρησιμοποιεί την επιβράδυνση της δράσης, τη δημιουργία διαφορετικών ενδιαφερόντων, τη διευθέτηση παράλληλων πλοκών. Το τέλος του, εξάλλου, είναι σημείο εξασθένησης, όχι ενίσχυσης. Η κορύφωση του είναι λίγο πριν από το τέλος. Μοιάζει με ένα πρόβλημα που λύνεται με τη βοήθεια ενός συστήματος εξισώσεων με πολλούς αγνώστους.

Πράγματι, στο εξεταζόμενο εδώ διήγημα η πλοκή είναι περίπλοκη και επεκτείνεται σε ένα μακρύ χρονικό διάστημα (28 χρόνια περίπου), ενώ ενσωματώνονται ποικίλα στοιχεία (λαογραφικά, ψυχολογικά αλλά και ιδεολογικά) και η επιβράδυνση της δράσης είναι φανερή (ιδίως με την επαναλαμβανόμενη παραλλαγμένη φράση για την πορεία της ασθένειας της Αννιώσ). Εξάλλου, το τέλος του διηγήματος δεν τοποθετείται στο σημείο κορύφωσης, δηλαδή στην αποκάλυψη του αμαρτήματος, αλλά λίγο μετά την εξομολόγηση της μητέρας στον Πατριάρχη και τη διαπίστωση της μη ανακούφισης της. Τέλος, η προσέγγιση του δεν είναι μονοσήμαντη αλλά γίνεται με βάση πολλές προοπτικές, π.χ. ηθογραφική, ψυχολογική, ψυχαναλυτική, βιογραφική, αφηγηματολογική κ.λπ.

Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι, πράγματι, το *Αμάρτημα της μητρός* μου αποτελεί ένα αριστοτεχνικό διήγημα με πολλά από τα στοιχεία του μυθιστορήματος που βρίσκονται «δυνάμει» μέσα του.

III. ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Στο *Αμάρτημα...* με βάση την πρωτοπρόσωπη αφήγηση ενός από τους χαρακτήρες του διηγήματος, του μικρού Γιωργή, πληροφορούμαστε τη σύνθεση μιας αγροτικής οικογένειας της Ανατολικής Θράκης του περασμένου αιώνα και τα προβλήματα της. Αποτελείται από τη χήρα μητέρα, τα τρία αγόρια της και το μοναδικό κορίτσι, το οποίο απολαμβάνει τη γαλήνη όλων των άλλων μελών, αλλά, δυστυχώς, είναι καχεκτικό και φιλάσθενο. Η επιδείνωση της υγείας του οδηγεί τη μητέρα σε πράξεις πανικού και απελπισίας με αποκορύφωμα την προσφορά στο Θεό, ως θυσία, ενός από τα αγόρια της με αντάλλαγμα τη θεραπεία του κοριτσιού, πράγμα που γίνεται αντιληπτό από τον αφηγητή, με δραματικές συνέπειες τόσο στην ψυχική κατάσταση των ηρώων όσο και στη δράση. Όταν, τελικά, το μοιραίο δεν αποτρέπεται και η Αννιώ πεθαίνει, η μητέρα υιοθετεί και ανατρέφει με εξαιρετικές περιποιήσεις ένα άλλο κορίτσι παρά την κακή οικονομική κατάσταση της οικογένειας. Μετά το γάμο αυτής της υιοθετημένης κόρης, η μητέρα, παρά τις αντιρρήσεις των δύο γιων της (ο αφηγητής Γιωργής απουσιάζει), υιοθετεί ένα δεύτερο κορίτσι. Όταν, ύστερα από χρόνια, επιστρέφει ο αφηγητής και δηλώνει τη δυσαρέσκεια του για τη νέα υιοθεσία, κυρίως γιατί το κορίτσι αυτό είναι άσχημο και διανοητικά καθυστερημένο, η μητέρα αποφασίζει να του εξομολογηθεί το αμάρτημα της, το οποίο την οδήγησε σε πράξεις ακατανόητες για τα παιδιά της: Μετά τη γέννηση του πρώτου γιου της, του Χρηστάκη, είχε αποκτήσει ένα άλλο κορίτσι, το οποίο όμως πλάκωσε αθέλγητα της στον ύπνο της μια νύχτα ύστερα από ένα γλέντι. Οι τύψεις της συνείδησης, εξαιτίας αυτού του ακούσιου φόνου, την είχαν οδηγήσει στην υπερβολική μεροληψία υπέρ της

Αννιώς, όσο ζούσε, σε σημείο να προσφέρει τη ζωή ενός από τα αγόρια της για τη θεραπεία της, και στις υιοθεσίες κοριτσιών στη συνέχεια. Ο αφηγητής, που έχει ήδη συγχωρήσει τη μητέρα του για την έλλειψη αγάπης προς αυτόν (όπως είχε πιστέψει), μετά από μια πράξη αυτοθυσίας της, με την οποία τον είχε σώσει παλιότερα από βέβαιο πνιγμό στο ποτάμι, τώρα υπόσχεται να αγαπά τη δεύτερη υιοθετημένη αδελφή, αλλά κυρίως προσπαθεί να ανακουφίσει τη συνείδηση της μητέρας με πολλούς τρόπους. Ο σημαντικότερος είναι η εξομολόγηση ενώπιον του Πατριάρχη και η συγχώρεση που έλαβε, η οποία όμως δεν στάθηκε ικανή να ανακουφίσει το μητρικό πόνο.

IV. ΛΕΞΙΛΟΓΙΚΕΣ - ΝΟΗΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Εισαγωγή του σχολικού βιβλίου (σελ. 121-123)

Πρωτόλεια (σελ. 122): Έτσι ονομάζονται τα πρώτα έργα ενός λογοτέχνη που είναι ακόμη ατελή και άτεχνα.

Επικολυρικό ποίημα (σελ. 122): Ποίημα (συνήθως εκτεταμένο) στο οποίο παρατηρείται συγκερασμός επικών και λυρικών στοιχείων με τα εξής χαρακτηριστικά:

- έχει ως θέμα του κάποια ηρωική πράξη,
- οι ήρωες είναι γενναίοι και μεγαλόψυχοι αλλά δεν έχουν υπερφυσικές και υπεράνθρωπες δυνατότητες,
- αναδύεται το υποκειμενικό στοιχείο του ποιητή,
- υπάρχουν έντονα συναισθήματα: συγκινήσεις, ρεμβασμοί, αναπολήσεις, ακόμη και αμφιταλαντεύσεις των ηρώων.

Φαναριώτικη ποίηση (σελ. 122): Ποίηση που καλλιεργήθηκε κυρίως κατά τους αιώνες 18ο και 19ο στην Κωνσταντινούπολη, ιδίως από τους Έλληνες της συνοικίας του Φαναριού, σε αρχαιότερη ψυχρή γλώσσα με συντηρητικά θέματα και ρομαντικές υπερβολές.

Γλώσσα υψηλού ήθους (σελ. 122): Λογοτεχνική γλώσσα, η οποία με χρήση επιλεγμένου λεξιλογίου υψηλής επικοινωνιακής στάθμης προκαλεί το συναίσθημα του «υψηλού» στον αναγνώστη.

Αγλός -ύος (σελ. 122): Πυκνή ομίχλη, εδώ διανοητική συσκότιση (μτφ.).

Πλαστικότητα χαρακτήρων (σελ. 122): Η πλήρης, ολόπλευρη και ζωντανή παρουσίαση των χαρακτήρων σε ένα λογοτεχνικό έργο, έτσι ώστε να θυμίζουν αγάλματα, δηλαδή να είναι περίοπτοι (ορατοί από πολλές πλευρές) και να διαθέτουν φυσικότητα.

Κείμενο του διηγήματος (σελ. 125-153)

ενδόμυχος (σελ. 125): μυστικός, ευρισκόμενος στο βάθος της συνειδήσεως.

αγογγύστως (σελ. 125): υπομονετικά.

καχεκτικός (σελ. 125): αυτός που έχει αδύνατη και ασθενική κράση.

δεινούμαι (σελ. 126): επιδεινώνομαι, χειροτερεύω.

αποτροπιάζομαι (σελ. 128): βδελύσσομαι, αποστρέφομαι κάτι ως μιανό, σιχαμερό.

εξορκισμός (σελ. 128): η μέσω προσευχών ή μαγικών επωδών απομάκρυνση των κακών πνευμάτων.

βεβηλώνω (σελ. 134): μαίνω, μολύνω με την παρουσία μου το χώρο.

κέλυφος καρύου (σελ. 143): καρυδότσουφλο.

στόμφος (σελ. 143): πομπώδες ύφος, καυχησιά.

ασκαρδαμυκτί (σελ. 146): με σταθερό, έντονο βλέμμα.

ετυμολογία: α- (στερ.) + σκαρδαμύσσω (= κινώ τα βλέφαρα)-σκαρδαμύσσω <

σκαίρω (= πηδώ, χορεύω) + μύω (= μισοκλείνω τα βλέφαρα).

μονομανία (σελ. 152): μανία που περιορίζεται σε μία μόνο εμμονή-ιδέα, ισχυρότατη επιμονή σε κάτι.

αμφιλαφής (σελ. 152): ευρύχωρος, εκτεταμένος, ετυμολογία: αμφί + λαβείν.

γεραρός (σελ. 153): αξιότιμος, αξιοσέβαστος.

V. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΕΝΟΤΗΤΕΣ

Το διήγημα χωρίζεται σε τέσσερις κύριες αφηγηματικές ενότητες, οι οποίες περιλαμβάνουν και τα κύρια γεγονότα δράσης που εξελίσσονται σε διάστημα 28 περίπου χρόνων. Μέσα σε κάθε ενότητα παρακολουθούμε και άλλα γεγονότα, τα οποία γίνονται γνωστά στον αναγνώστη από αναδρομές - αναλήψεις (για τις οποίες θα γίνει λόγος παρακάτω). Έτσι η τρίτη ενότητα αποτελείται στο μεγαλύτερο μέρος της από μια εκτεταμένη ανάληψη (σελ. 147-151), στην οποία συμβαίνει η λύση του αινίγματος, ενώ στην τέταρτη ενότητα δεν υπάρχουν καθόλου αναλήψεις. Λεπτομερειακά, οι τέσσερις αφηγηματικές ενότητες του διηγήματος είναι οι εξής:

Α' ΕΝΟΤΗΤΑ: «*Άλλην αδελφήν δεν είχομεν ... εγλύτωσεν από τα βάσανα της*» (σελ. 125-138). Κύριο αντικείμενο της αφήγησης είναι εδώ η μακροχρόνια ασθένεια της Αννιώς, μοναδικής κόρης της οικογένειας, οι ποικίλες προσπάθειες της μητέρας για τη θεραπεία της και τέλος ο θάνατος της, ενώ δευτερεύουσα σημασία έχει η λανθάνουσα σύγκρουση του χαρακτήρα του αφηγητή με τη μητέρα.

Τίτλος: Η αρρώστια και ο θάνατος της Αννιώς· η σύγκρουση μητέρας - γιου.

Β' ΕΝΟΤΗΤΑ: «*Πολλοί είχαν κατηγορήσει ... Ας έχει την ευχή μου*» (σελ. 138-144).

Κύριο αντικείμενο της αφήγησης είναι οι διαδοχικές υιοθεσίες των δύο κοριτσιών από τη μητέρα και δευτερεύον η αποκατάσταση των σχέσεων μητέρας-αφηγητή με βάση το επεισόδιο στον ποταμό.

Τίτλος: Οι υιοθεσίες κοριτσιών· η πλήρης αποκατάσταση των σχέσεων αφηγητή-μητέρας.

Γ' ΕΝΟΤΗΤΑ: «*Ευτυχώς ... αι προσπάθειαι μου δεν έμειναν ανεπιτυχείς*» (σελ. 145-

152). Στην ενότητα αυτή παρακολουθούμε αρχικά τη δυσαρέσκεια του ώριμου πλέον αφηγητή για την υιοθεσία του δεύτερου

κοριτσιού -μετά την επιστροφή του από την ξενιτιά- και στη συνέχεια, μέσω μιας εκτεταμένης ανάληψης, την αφήγηση της μητέρας, όπου αποκαλύπτεται το αμάρτημα της, δηλαδή ο ακούσιος φόνος ενός κοριτσιού-βρέφους πριν από τη γέννηση της Αννιώς και οι φοβερές τύψεις της από τότε.

Τίτλος: Η αποκάλυψη του αμαρτήματος.

Δ' ΕΝΟΤΗΤΑ: «*Εν τούτοις όταν μετά δύο ετών απουσίαν ... και εγώ εσιώπησα*» (σελ. 152-153). Στη σύντομη αυτή ενότητα μοναδικό αντικείμενο της αφήγησης είναι η τελευταία προσπάθεια του αφηγητή για ανακούφιση της μητέρας με την εξομολόγηση στον Πατριάρχη.

Τίτλος: Η εξομολόγηση της μητέρας στον Πατριάρχη.

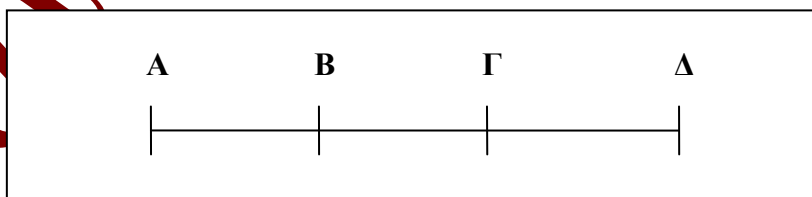
VI. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ - ΧΡΟΝΟΣ

Όπως είναι γνωστό, στην αφηγηματική πεζογραφία συνήθως τα γεγονότα δεν παρουσιάζονται με τη σειρά κατά την οποία συνέβησαν, αλλά ο συγγραφέας ακολουθεί μια διαφορετική σειρά, αρχίζοντας την αφήγηση του είτε από το μέσον της ιστορίας (**in medias res**), τακτική γνωστή ήδη από την επική ποίηση, είτε από οποιοδήποτε άλλο σημείο θεωρεί πρόσφορο (π.χ. **ex abrupto** = αιφνίδια, απότομα) και στη συνέχεια με **αναχρονίες** (αναλήψεις και προλήψεις· βλ. Πίνακα αφηγηματικών όρων-εννοιών, σελ. 215) θα αναφερθεί σε γεγονότα που έχουν συμβεί παλαιότερα, είτε -σπανιότερα- θα κάνει επίκληση γεγονότων τα οποία θα συμβούν αργότερα, σε σχέση πάντα με το «παρόν» της αφήγησης.

Στο διήγημα που εξετάζουμε, τα γεγονότα που αποτελούν το «παρόν» της ιστορίας εξελίσσονται με χρονολογική σειρά και με βάση την οπτική γωνία του αφηγητή - ήρωα. Σ' αυτή τη σειρά παρεμβάλλονται, με τη μορφή αναχρονιών, γεγονότα που συνέβησαν είτε έξω από τα χρονικά όρια του «παρόντος» της αφήγησης (π.χ. το αμάρτημα) είτε μέσα σε αυτά αλλά σε παλαιότερη στιγμή (π.χ. η σκηνή του ποταμού), τα οποία όμως έχουν στενή σχέση με το κύριο θέμα της αφήγησης.

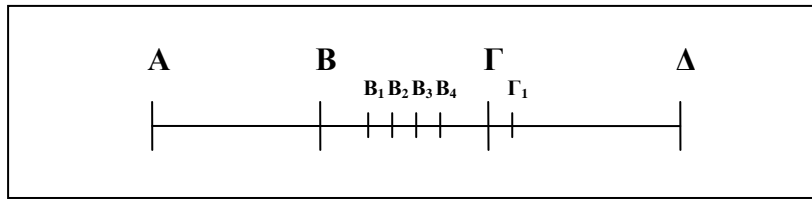
Δύο είναι οι κύριοι λόγοι για τους οποίους στο συγκεκριμένο διήγημα υπάρχουν αναχρονίες: α) η δομή αινίγματος - λύσης αναιρεί εκ των πραγμάτων μια απόλυτα χρονολογική αφήγηση και β) η αφήγηση γίνεται με εσωτερική εστίαση, δηλαδή με την οπτική γωνία του ομοδιηγητικού αφηγητή - Γιωργή και όχι με μηδενική εστίαση ενός παντογνώστη αφηγητή, γεγονός που δικαιολογεί τη σταδιακή αποκάλυψη των γεγονότων.

Στη συνέχεια θα παρακολουθήσουμε σε γραμμική ανάπτυξη τα κύρια γεγονότα της αφήγησης.



όπου A = η έναρξη της αφήγησης και η περιγραφή της οικογένειας, B = ο θάνατος της Αννιώς, Γ = η επιστροφή του αφηγητή και Δ = η εξομολόγηση στον Πατριάρχη.

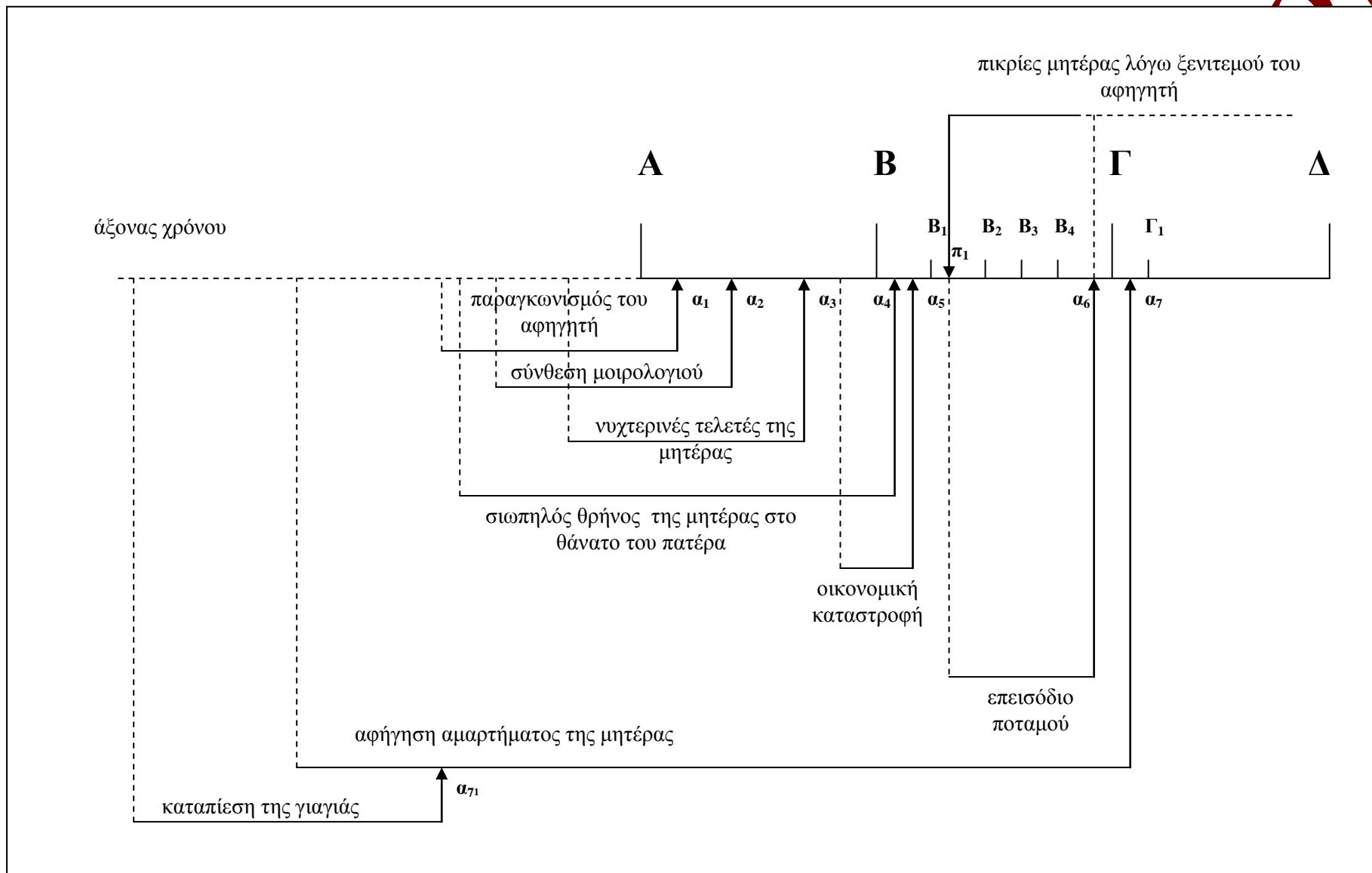
Μια λεπτομερέστερη γραμμική ανάπτυξη των γεγονότων είναι η εξής:



όπου B₁ = η πρώτη υιοθεσία κοριτσιού, B₂ = η αναχώρηση του αφηγητή, B₃ = ο γάμος του πρώτου υιοθετημένου κοριτσιού, B₄ = η δεύτερη υιοθεσία κοριτσιού και Γ₁ = οι προσπάθειες του αφηγητή για ανακούφιση της μητέρας.

Στον παραπάνω άξονα χρονικής εξέλιξης των γεγονότων τοποθετούμε τώρα τις αναχρονίες που, στην περίπτωση αυτή, είναι κυρίως αναλήψεις (υπάρχει και μια αμφισβητούμενη πρόληψη).

Στο παρακάτω σχεδιάγραμμα οι αναλήψεις είναι τοποθετημένες **κάτω** από τον άξονα χρονολογικής εξέλιξης των γεγονότων ΑΔ και η μοναδική πρόληψη **επάνω**. Το βέλος που εγγίζει τον άξονα δείχνει σε ποιο χρονικό σημείο γίνεται η αναχρονία, ενώ η διακεκομμένη γραμμή σε πιο σημείο της ιστορίας τοποθετείται αυτή χρονολογικά.



Με βάση το κείμενο οι αναχρονίες είναι οι εξής:

Αναλήψεις

α₁: «*Ανεκάλεσα εις την μνήμην ... εσνήθιζε να με ονομάζω "το αδικημένο του"*» (σελ. 133-134): παραγκωνισμός του αφηγητή.

α₂: «*Μοι φαίνεται ... εξήλθε της αυλής μας*» (σελ. 135-136): η σύνθεση του μοιρολογιού.

α₃: «*Τότε μου ήλθεν εις τον νουν ... μυστικήν ευδαιμονίαν*» (σελ. 137): οι νυκτερινές τελετές της μητέρας.

α₄: «*Πολλοί είχαν κατηγορήσει ... εχήρευσε πολύ νέα*» (σελ. 138): ο σιωπηλός θρήνος της μητέρας για το θάνατο του πατέρα.

α₅: «*Η χρηματική μας περιουσία ... πόθεν να ζήσωμεν*» (σελ. 138-139): η οικονομική καταστροφή λόγω της ασθένειας της Αννιώσ.

α₆: «*Ήτο καθ' ην εποχήν ... Δεν θέλω πια να δουλεύης!*» (σελ. 142-144): το επεισόδιο στον ποταμό.

α₇: «*Ήταν τότε κοντά ... παιδί καλόγνωμο και προκομμένο*» (σελ. 147-151): η αφήγηση του αμαρτήματος της μητέρας.

α₇₁: «*Ήθελε να με βγάλει ... η γιαγιά σου να χαρεί*» (σελ. 147): η καταπίεση της γιαγιάς προς τη μητέρα. Πρόκειται για ανάληψη μέσα στην ανάληψη (βλ. σχεδιάγραμμα, α7).

Πρόληψεις

π₁: «*Και δεν εφантаζόμην ... να μην ανακουφίσω*» (σελ. 144): οι πικρίες της μητέρας λόγω του ξενιτεμού του αφηγητή. Η πρόληψη αυτή αμφισβητείται, γιατί το περιεχόμενο της είναι ασαφές και δεν έχει σχέση με το κύριο θέμα της αφήγησης.

Μετά τις παραπάνω διευθετήσεις, αποκαθιστούμε το χρόνο της ιστορίας, δηλαδή τη χρονολογική σειρά διεξαγωγής των γεγονότων, αποδεσμευμένων πλέον από την αφήγηση:

1. Η μητέρα ανύπαντρη: η γιαγιά δεν την αφήνει να χαρεί ως κορίτσι.
2. Γάμος της μητέρας, δύο χρόνια μετά, γέννηση του Χρηστάκη.
3. Ένα χρόνο μετά: γέννηση του πρώτου κοριτσιού.
4. Σαραντα μέρες μετά: γλέντι και ακούσιος φόνος του κοριτσιού από τη μητέρα.
5. Τρία χρόνια μετά: γέννηση του Γιωργή.
6. Ένα χρόνο μετά: γέννηση της Αννιώσ.
7. Θάνατος του πατέρα.
8. Λίγους μήνες μετά: γέννηση του τρίτου αγοριού.
9. Λίγο καιρό μετά: σύνθεση του μοιρολογιού.
10. Λίγα χρόνια μετά: αρρώστια και θάνατος της Αννιώσ.
11. Λίγο καιρό μετά: υιοθεσία πρώτου κοριτσιού.
12. Επεισόδιο στον ποταμό: η μητέρα σώζει το μικρό Γιωργή. Η υπόσχεσή του στη μητέρα.
13. Ο δεκάχρονος Γιωργής ξενιτεύεται.

14. Γάμος της πρώτης υιοθετημένης κόρης. Υιοθεσία δεύτερου κοριτσιού.
15. Επιστροφή του Γιωργή. Δυσaráσκεια για τη δεύτερη υιοθεσία.
16. Η αφήγηση της μητέρας για το αμάρτημα της.
17. Δύο χρόνια μετά: η εξομολόγηση στον Πατριάρχη.

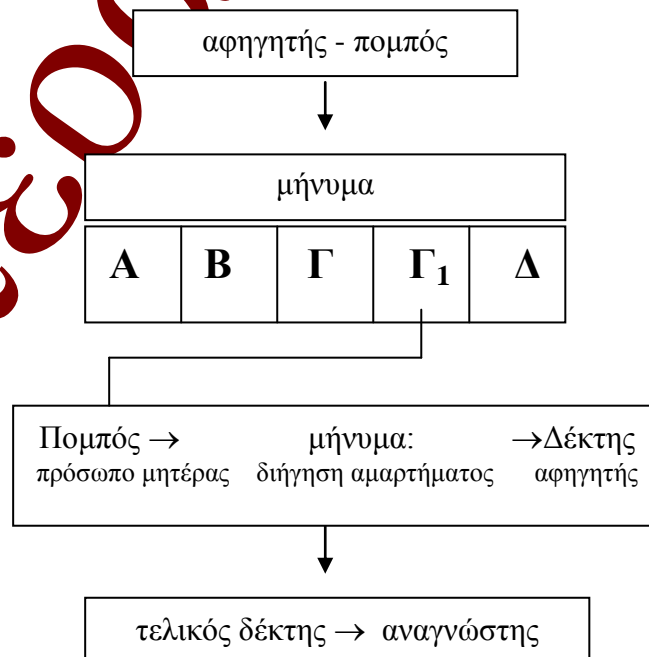
Δεν έχουμε στην αφήγηση χρονολογικές ενδείξεις για όλα τα σημεία της ιστορίας. Η πληροφορία όμως του αφηγητή ότι «*επί εικοσιοκτώ τώρα έτη βασανίζεται η ταλαια γούη*» υποδεικνύει την **αρχή** των βασάνων της με τον ακούσιο φόνο του νεογέννητου βαβφους (αρ.4) και το **τέλος** (;) τους με την αφήγηση της μητέρας για το αμάρτημα της (αρ. 17).

Συμπληρωματικά, παρατηρούμε ότι η χρονική διάρκεια των γεγονότων όχι μόνο δεν είναι ανάλογη με το χρόνο (δηλ. την έκταση) της αφήγησης, αλλά συχνά είναι αντίστροφη. Για παράδειγμα, η πρώτη αφηγηματική ενότητα (ασθένεια και θάνατος της Αννιώς), που περιλαμβάνει γεγονότα μερικών μηνών, καταλαμβάνει στην αφήγηση 13 σελίδες (125-138), ενώ τα γεγονότα που συνέβησαν από την αναχώρηση ως την επιστροφή του Γιωργή (διάρκειας 13 χρόνων) παρουσιάζονται σε λιγότερες από δύο σελίδες (140-141).

Εξάλλου, η ανάληψη της τρίτης ενότητας, που αναφέρεται στο αμάρτημα της μητέρας (έκτασης 4 σελίδων), αποτελεί μια νέα αφήγηση μέσα στην αρχική. Έτσι, με βάση το γνωστό σχήμα:



στο *Αμάρτημα της μητρός μου* έχουμε την εξής επέκταση:



όπου Α, Β, Γ, Δ οι αφηγηματικές ενότητες του διηγήματος. Έτσι, ένα μέρος του μηνύματος του αφηγητή (Γ₁) ανασυνθέτει το σχήμα της αφήγησης: ένα πρόσωπο (η μητέρα) μετατρέπεται σε αφηγητή που εκπέμπει τώρα ένα νέο μήνυμα (την αφήγηση του αμαρτήματος), ενώ ο κυρίως αφηγητής μετατρέπεται σε δέκτη (αναλαμβάνει μερικά το ρόλο του αναγνώστη). Έχουμε δηλαδή **εγκιβωτισμό** της επιμέρους αφήγησης μέσα στην κύρια αφήγηση.

Ο ρόλος των αναχρονιών του διηγήματος

Οι αναχρονιές γενικά εξυπηρετούν τη **διέγερση του ενδιαφέροντος** του αναγνώστη και συμβάλλουν στη ζωνρότητα της αφήγησης. Ιδιαίτερα οι αναλήψεις επδράζονται για να προσφέρουν λύση στο πρόβλημα της έκθεσης του παρελθόντος (expositio), με την οποία ο αναγνώστης κατατοπίζεται για τα γενικά και ειδικά συμβάντα του παρελθόντος της ιστορίας, με σκοπό να κατανοήσει καλύτερα τι γίνεται στο αφήγημα. Όμως, πολλές φορές οι πληροφορίες που δίνονται παραπλανούν αντί να πληροφορούν τον αναγνώστη. Άλλοτε πάλι διαψεύδουν ή επιβεβαιώνουν τις υποθέσεις του και γενικά τον οδηγούν μέσα από την περιπέτεια της ανάγνωσης σε συνεχείς ανασηματοδοτήσεις των γεγονότων. Τέλος, η αναντιστοιχία ανάμεσα στη διάρκεια της αφήγησης και τη διάρκεια της ιστορίας λειτουργεί ως δείκτης σημασίας, δηλαδή προβάλλει ένα νόημα επάνω στα γεγονότα.

Όσον αφορά το διήγημα που εξετάζουμε, οι αναχρονιές (και κυρίως οι αναλήψεις) επιτελούν γενικά δύο ρόλους:

α) Εξυπηρετούν τη δομή του (**αίνιγμα - λύση**) με σταδιακή αποκάλυψη γεγονότων.

β) Εμπλουτίζουν το διήγημα με παράλληλα θέματα (π.χ. το λαογραφικό στοιχείο), όχι όμως ως ένθετοι στολισμοί αλλά ως ερμηνείες της ψυχοσύνθεσης, των αντιδράσεων ή των αντιφάσεων των χαρακτήρων. Στη συνέχεια, θα παρακολουθήσουμε το ρόλο των συγκεκριμένων αναχρονιών του διηγήματος.

α₁: Η ανάληψη αυτή έχει σκοπό την **παραπλάνηση** του αναγνώστη. Τον οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μητέρα δεν αγαπά το Γιοργή, αλλά τον παραμελεί και τον παραγκωνίζει. Πρόκειται για ανάληψη **εσωτερική**, δηλαδή του αφηγητή, η οποία όμως στη συνέχεια της αφήγησης θα διαψευσθεί.

α₂: Η ανάληψη αυτή, που **αναπαράγει γεγονότα πριν από την αρχή της αφήγησης** (δηλαδή είναι **εξωτερική**), έχει σκοπό να εμπλουτίσει την αφήγηση με λαογραφικές λεπτομέρειες για τη σύνθεση των μοιρολογιών, αλλά ο ρόλος της δεν είναι απλά διακοσμητικός. Το περιεχόμενο του μοιρολογίου βιώνεται από τη μητέρα, η οποία του αποδίδει, μαζί με άλλες τελετουργικές πράξεις, την ικανότητα ανάκλησης της ψυχής του νεκρού πατέρα σε κρίσιμες στιγμές της ζωής της.

α₃: Η ανάληψη αυτή τονίζει τον **επαναληπτικό χαρακτήρα** της νυχτερινής τελετής και λειτουργεί **αυξητικά - ενισχυτικά** στη σημασία όλης της τελετουργίας. Παράλληλα, η θετική σημασιοδότηση της λειτουργεί **κατευναστικά** στην ψυχοσύνθεση του αφηγητή.

α₄: Η ανάληψη αυτή τονίζει τον **κοινωνικό έλεγχο** και την **κοινωνική καταπίεση** προς τη γυναίκα ακόμα και σε στιγμές οδύνης, παράλληλα όμως δρα **αντιθετικά** σε σχέση με τη συνέχεια της αφήγησης στην επόμενη παράγραφο (θρήνοι που ακολούθησαν το θάνατο της Αννιώνας). Έτσι, πιστοποιεί την υπέρβαση του κοινωνικού ελέγχου σε στιγμές μεγάλης οδύνης.

α₅: Με την ανάληψη αυτή περιγράφεται συνοπτικά η οικονομική χρεοκοπία της οικογένειας λόγω της ασθένειας της Αννιώς και εξυπηρετείται η ανάδειξη του **δυναμικού χαρακτήρα** της μητέρας που κατανικά τις δυσκολίες. Εξάλλου, λειτουργεί αντιθετικά στην απόφαση της υιοθεσίας παρά την οικονομική δυσπραγία της οικογένειας.

α₆: Η εκτεταμένη ανάληψη του επεισοδίου της διάσωσης του αφηγητή από τη μητέρα στον ποταμό **διαψεύδει** και αποδεικνύει παραπλανητική την **πρώτη ανάληψη** του διηγήματος (ότι η μητέρα δεν αγαπά το Γιώργη). Παράλληλα, κλείνει το δευτερεύον θέμα του διηγήματος, τον κλονισμό των σχέσεων μητέρας-αφηγητή, με την αποκατάσταση τους εδώ.

α₇: Η τελευταία, πιο εκτεταμένη και σημαντικότερη ανάληψη του διηγήματος, η μέσω της αφήγησης της μητέρας αποκάλυψη του αμαρτήματος της, εξυπηρετεί κυρίως τη λύση του αινίγματος του τίτλου, για το οποίο έχουμε ήδη δύο **προσημάνσεις**: α) «*Ενθυμήθηκες την αμαρτία μου ... για να με τιμωρήσης*» (σελ. 133) και β) «*Κι εγώ ... η αμαρτία μου, βλέπεις, δεν εσώθη ακόμη*» (σελ. 146).

Όπως ξέρουμε, η ιστορία έχει δοθεί ως τώρα μέσω της οπτικής γωνίας του αφηγητή· ακόμα και οι μέχρι τώρα αναλήψεις ανήκουν στη δική του εσωτερική εστίαση. Η πρωτοπρόσωπη αλλά και με εσωτερική εστίαση αφήγηση της μητέρας στην ανάληψη που εξετάζουμε λύνει όχι μόνο την αρχική απορία του αναγνώστη, αλλά και όλα τα ενδιάμεσα προβλήματα που έχει δημιουργήσει ο χαρακτήρας και η συμπεριφορά της με τον επιτυχέστερο τρόπο, καθώς **επιφυλάσσεται ο ρόλος του αφηγητή στη μητέρα**.

π₁: Η μοναδική και συντομότερη πρόληψη του διηγήματος λειτουργεί αντιθετικά προς την αϊ και προσθετικά προς την αβ, καθώς επιβεβαιώνεται για μια ακόμη φορά η αγάπη της μητέρας προς τον αφηγητή, ο οποίος είναι -αγαπίος βέβαια- πρόξενος οδύνης στη μητέρα.

VII. ΤΟΠΟΣ

Έχει παρατηρηθεί ότι η αντίληψη περί τόπου στο Βιζυηνό συνδέεται με το γεγονός ότι είναι ένας διαρκώς **αυτοβιογραφούμενος** συγγραφέας. Έτσι, τα διηγήματα που εμπνέονται από γεγονότα της παιδικής του ηλικίας (π.χ. *Το Αμάρτημα της μητρός μου*) εξελίσσονται κυρίως στην ύπαιθρο της Ανατολικής Θράκης, ενώ αυτά που εμπνέονται από γεγονότα της ωριμότητας του εξελίσσονται σε αστικούς χώρους είτε της Ανατολής (Κωνσταντινούπολη) είτε της Ευρώπης.

Στο διήγημα που εξετάζουμε ευρύτερος χώρος είναι η αγροτική περιοχή της Βιζύης, της ιδιαίτερης πατρίδας του συγγραφέα. Όμως, απουσιάζουν εκτεταμένες περιγραφές είτε τοπίων είτε εσωτερικών χώρων. Ο τόπος αναφέρεται τόσο μόνον, όσο είναι χρήσιμος για την εξέλιξη των γεγονότων. Αυτό συμβαίνει γιατί «κέντρο στα διηγήματα αποτελεί ο **άνθρωπος** και ενώ η ιστορία εξελίσσεται στο φυσικό και αγροτικό περιβάλλον, η φύση, μολονότι δεν παραλείπει εδώ κι εκεί να την περιγράψει, εμφανίζεται κάπως αφηρημένη και έχεις παράδοξα την εντύπωση ότι επικρατεί ο κλειστός χώρος» (Κ. Στεργιόπουλος, *Περιδιαβάζοντας*, τόμ. Β', «Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας», εκδ. Κέδρος, 1986, σελ. 30).

Στο *Αμάρτημα ...* ο **χώρος** λειτουργεί ως υλοποίηση μιας **αντίθεσης**: έτσι οι κυριότερες δραματικές σκηνές εξελίσσονται σε κλειστό χώρο και συνήθως στη διάρκεια της νύχτας, ενώ οι ευχάριστες σκηνές σε εξωτερικό, ο οποίος επιπλέον λειτουργεί θετικά και ανακουφιστικά στο δράμα που βιώνουν οι ήρωες.

Όπως παρατηρεί ο Π. Μουλλάς (ό.π., σελ. θ') «Στο Αμάρτημα της μητρός μου ο κλειστός χώρος βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το δράμα (θάνατοι μέσα στο σπίτι, σύγκρουση

αφηγητή - μητέρας μέσα στην εκκλησία), ενώ ο ανοιχτός χώρος ανακαλεί συνήθως ευχάριστα βιώματα (γαμήλιο γλέντι στην αυλή, σωτηρία του αφηγητή στο ποτάμι κ.ά.)».

Στη συνέχεια, θα αντιπαραθέσουμε τις κυριότερες σκηνές του διηγήματος με βάση το χώρο και σύμφωνα με τη σειρά αφήγησης.

Σκηνές εσωτερικού χώρου	≠	Σκηνές υπαίθρου
1. Τα γεγονότα μέσα την εκκλησία: τα οράματα του αφηγητή με τον άγιο και το σκελετό και η προσευχή της μητέρας.		1. Η σύνθεση του μοιρολογιού από το «Γύφτο» ραψωδό (δρα ανακουφιστικά στον πόνο της μητέρας).
2. Η μυστηριακή τελετή ανάκλησης της ψυχής του πατέρα και ο θάνατος της Αννιώς.		2. Η «πανηγυρική» τελετή της πρώτης υιοθεσίας.
3. Η απογοήτευση του αφηγητή από το δεύτερο υιοθετημένο κορίτσι.		3. Η σωτηρία του αφηγητή στη σκηνή του ποταμού (λειτουργεί στην κατεύθυνση της άρσης της σύγκρουσης αφηγητή-μητέρας).
4. Η αφήγηση της μητέρας (με κλειστή την πόρτα).		4. Το γλέντι του γάμου του Φώτη του Μουλλά.
5. Ο ακούσιος φόνος του πρώτου κοριτσιού.		5. Η συζήτηση του αφηγητή με τον Πατριάρχη.
6. Ο τελευταίος διάλογος μητέρας-αφηγητή στο κατάλυμα τους (καταλήγει στη σιωπή).		

Με βάση τον παραπάνω πίνακα επιβεβαιώνεται η άποψη του Μουλλά για τον αντιθετικό ρόλο εξωτερικού και εσωτερικού χώρου.

VIII. ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Όπως έχει παρατηρηθεί «ο κόσμος του Βιζυηνού λειτουργεί ανθρωποκεντρικά και ανθρωπομορφικά. Το ανθρώπινο δράμα είναι ο μόνος σκοπός που αγιάζει τα αφηγηματικά μέσα» (Π. Μουλλάς, ό.π., σελ. 94). Έτσι, επειδή κυριαρχεί η δράση και η πλοκή της αφήγησης, οι πράξεις και οι σκέψεις των χαρακτήρων παίζουν κυρίαρχο ρόλο.

Γενικά, οι αντιδράσεις όλων των προσώπων είναι μέσα στα πλαίσια των προϋποθέσεων που θέτει η αφήγηση. Επομένως, διαθέτουν **αληθοφάνεια** με την οποία δικαιολογούνται οι πράξεις και οι παραλείψεις τους.

Τα πρόσωπα που λαμβάνουν ουσιαστικό μέρος στη δράση είναι τα πρόσωπα της οικογένειας: α) η μητέρα, β) ο αφηγητής (Γιωργής), γ) ο πατέρας, δ) τα άλλα δύο αγόρια της οικογένειας, ε) η Αννιώ.

Τα άλλα πρόσωπα του διηγήματος (π.χ. ο κουρέας ή ο «ραψωδός») αποτελούν απλές επίπεδες φιγούρες, στις οποίες διαγράφεται κυρίως ένα χαρακτηριστικό, (π.χ. η απληστία του πρώτου και η γραφικότητα του δεύτερου) και δεν αποτελούν ολοκληρωμένους, «πλαστικούς» χαρακτήρες. Αλλά ούτε τα άλλα μέλη της οικογένειας, πλην της μητέρας και του αφηγητή, διαθέτουν ως χαρακτήρες πληρότητα. Πρόκειται για πρόσωπα που έχουν διαγραφεί με επάρκεια, στα πλαίσια όμως μιας «περιγραφικής» ηθογραφίας.

Η μητέρα

Η μητέρα είναι σε γενικές γραμμές τρυφερή και ευαίσθητη στις αντιδράσεις της. Τα σημεία εκείνα, στα οποία η συμπεριφορά της φαίνεται υπερβολική και αδικαιολόγητη, τα ανατρέπει η συνέχεια της αφήγησης με τις αποκάλυψεις που γίνονται και ιδίως η **αναίτητη** της τρίτης αφηγηματικής ενότητας, όπου η αποκάλυψη του αμαρτήματος φωτίζει όλη την προηγούμενη συμπεριφορά της.

Ο Κ. Μητσάκης (ό.π., σελ. 114) παρατηρεί:

«Η Δεσποινιώ η Μιχαλιέσσα είναι μια γυναίκα που τυραννιέται από μια παθολογική αγάπη για τη μονοθυγατέρα της, την Αννιώ, κι όταν τη χάνει, την υποκαθιστά με ξένα υιοθετημένα κορίτσια, στην περιποίηση και την ανατροφή των οποίων αφοσιώνεται με αυταπάρνηση. Με τον τρόπο αυτό προσπαθεί να εξιλεωθεί απέναντι στα Θεά, κυρίως όμως απέναντι στον ίδιο τον εαυτό της, για το θάνατο του πρώτου παιδιού της, που το έχασε από μια συγνωστή νεανική αδυναμία κι επιπολαιότητα. "Όσο περισσότερα τυραννηθώ και χολοσκάσω", εξομολογείται κάποιου βράδυ στο γιο της, "τόσο λιγότερα θα με παίδεψη ο Θεός για το παιδί που πλάκωσα". Η τύψη και η συντριβή είναι λοιπόν το μόνιμο ψυχικό κλίμα της δύστυχης αυτής μάνας, που έχει καταντήσει μια αυτοτιμωρούμενη, για να βρει χάρη κοντά στο Θεό. Ακόμη κι αυτός ο οικουμενικός Πατριάρχης με το κύρος του και την πειθώ του δεν κατορθώνει να ρίξει λάδι στην ανεπούλωτη πληγή που μια ολόκληρη ζωή φέρνει η δόλια μέσα της. "Ο Πατριάρχης είναι σοφός και άγιος άνθρωπος", παραδέχεται. "Γνωρίζει όλες τις βουλές και τα θελήματα του Θεού και συγχωρνά ως αμαρτίες όλου του κόσμου. Μα, τι να σε πω! Είναι καλόγερος. Λεν έκαμε παιδιά, για να μπορεί να γνωρίση τι πράγμα είναι το να σκοτώση κανείς το ίδιο το παιδί του"».

Στις πέρα από το κυρίαρχο γεγονός της ζωής της αντιδράσεις, η μητέρα εμφανίζεται **δυναμική και αποφασιστική** («υπερενίκησε την ατολίαν της ηλικίας και του φύλου της ... ανεξάρτητον βίον», σελ. 139), **μεθοδική και προνοητική** («Σχέδια περί του μέλλοντος ημών εγίνοντο και επεθεωρούντο ... έπρεπε να ξεσχολήσωμεν. Διότι, έλεγεν η μήτηρ μας, άνθρωπος αγράμματος, ζύλον απελέκητον», σελ. 139), **στοργική και ανήσυχη** για τα παιδιά της («αλλά μετ' ολίγον εξήρχετο εις τους δρόμους ... όπως τα εύρω εις τα ξένα από τας χείρας των άλλων», σελ. 144).

Ο αφηγητής

Ο αφηγητής (Γιωργής) εμφανίζει -συχνά συμπλεκόμενες- δύο αντιδράσεις. Αυτές του μικρού παιδιού και αυτές του άρριμου ενηλίκου. Η συμπεριφορά του τροποποιείται συνεχώς από την προσθήκη των νέων εμπειριών και γνώσεων που αποκτά, με τη βοήθεια των οποίων προσπαθεί να επηρεάσει την εξέλιξη. Για παράδειγμα, έχοντας γνωρίσει το περιεχόμενο της προσευχής της μητέρας στην εκκλησία, προσπαθεί να την πληγώσει με τη «δέηση» του στην ψυχή του πατέρα κατά τη διάρκεια της νυχτερινής τελετουργίας.

Επίσης, όταν διαπιστώνει την αυτοθυσία της μητέρας στη σκηνή του ποταμού, με παιδική αφέχεια της υπόσχεται την οικονομική του υποστήριξη. Τέλος, όταν πληροφορείται το αμάρτημα της, προσπαθεί να την ανακουφίσει πολλαπλά με αποκορύφωμα την εξομολόγηση στον Πατριάρχη. Όμως, η κατάληξη του διηγήματος στη σιωπή του αφηγητή υποδηλώνει την τελική αποτυχία των προσπαθειών του προς την κατεύθυνση ενός ουσιαστικού επηρεασμού της εξέλιξης.

Τα υπόλοιπα πρόσωπα

Τα υπόλοιπα πρόσωπα του διηγήματος, τα οποία συχνά παίζουν ουσιαστικό ρόλο στη δράση, επιδεικνύουν μια αναμενόμενη συμπεριφορά μέσα στα πλαίσια της ηθογραφικής αφηγηματικής πεζογραφίας. Οι αντιδράσεις και εν τέλει ο χαρακτήρας τους διατέτουν αληθοφάνεια, εφόσον λάβει κανείς υπόψη του τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες ζουν.

Οι χαρακτήρες της διηγηματογραφίας του Βιζυηνού, και ιδιαίτερα του διηγήματος που εξετάζουμε, προσφέρονται επίσης και για ψυχογραφική μελέτη. Δεν έχουν λείψει οι μελετητές που εξετάζουν τα διηγήματα του Βιζυηνού από ψυχαναλυτική άποψη, χρησιμοποιώντας την Ψυχολογία του Βάθους και ιδίως τις απόψεις του S. Freud.

Ο Π. Μουλλάς (ό.π., σελ. ρδ', σημ. 1) έχει παρατηρήσει «στο Αμάρτημα της μητρός μου, ο αφηγητής-παιδί, το αδικημένο του νεκρού πατέρα του, προσφέρει, μαζί με τη θαυμάσια προσωπογραφία της μητέρας, και ένα από τα τυπικότερα δείγματα αυτού που η φροϋδική θεωρία ονόμασε "οικογενειακό μυθιστόρημα των νευρωτικών"».

Ειδικότερα, στα πλαίσια της ψυχαναλυτικής μελέτης του διηγήματος παρατηρούμε για τον αφηγητή-παιδί: α) τον ψυχικό τραυματισμό του από τα λόγια της μητρικής προσευχής, β) τον ενοχοποιημένο ψυχισμό του από τις συνεχείς εκφράσεις κατανόησης για τη μητέρα και στοργής για την άρρωστη αδελφή, γ) το βαθύτερο παράπονο του ότι δεν αγαπήθηκε αρκετά.

Αρα, κάτω από την επιφανειακή οικογενειακή ομόνοια υπέρπουν ανικανοποίητες ή εγωιστικές ανάγκες, βουβές συγκρούσεις και παράπονα που διαφαίνονται μέσα από ένα μηχανισμό απόκρυψης και εξωραϊσμού, μετασχηματιζόμενα σε διαρκή εξιδανίκευση και όψιμη μετάνοια.

«Συνειδητή ή υποσυνειδητή, η "απόκρυψη" επιβάλλει πριν απ' όλα τον εξωραϊσμό και την απόλυτη αρμονία των οικογενειακών σχέσεων: η μητέρα είναι πρότυπο αφοσίωσης, η άρρωστη Αννιώ δείχνει αγγελική καλοσύνη και ταπεινώση προς όλους, τα παραμελημένα αγόρια δέχονται με μαζοχιστική κατανόηση τη μητρική εύνοια προς την αδελφή τους: "Και όχι μόνον ανειχόμεθα τας προς αυτήν περιποιήσεις αογγύστως, αλλά και συνετελούμεν προς αύξησιν αυτών, όσον ηδυνάμεθα" (σελ. 125). Ότι ο αφηγητής αποκρύβει ή εξωραΐζει ένα μέρος από τα πραγματικά του αισθήματα, φαίνεται από τη στάση του απέναντι στα θηλυκά μέλη της οικογένειάς του: αντί να γίνει κατηγορητήριο (όπως παρουσιάζεται σε ορισμένες στιγμές, ξεφεύγοντας την αυτολογκρυσία), το παράπονο του μεταβάλλεται σε διαρκή υπεράσπιση και εξιδανίκευση, δηλαδή σε ένα είδος μετάνοιας που έρχεται όψιμα να καλύψει την αγανάκτηση και την ενοχή του στερημένου παιδιού. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ ο ίδιος μόνο αισθήματα αγάπης εκφράζει για την αδελφή του, η αφήγηση της μητέρας του τον διαψεύδει: "Και είχαμε πια την Αννιώ σαν τα μάτια μας. Και εξούλενες εσύ, και έγινες του θανατά από τη ζούλια σου" (Π. Μουλλάς, ό.π., σελ. ρδ', σημ. 1).

ΙΧ. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΑ ΤΕΧΝΑΣΜΑΤΑ

Εισαγωγικά

Με την ενότητα αυτή δίνουμε έμφαση και αναλύουμε όλα εκείνα τα γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν ως λογοτεχνικό ένα πεζογραφικό κείμενο με βάση το μέσο με το οποίο πραγματοποιείται, δηλαδή τη γλώσσα. Πρόκειται για τη γλωσσική μορφή, τα σχήματα λόγου, την περιγραφή, την οπτική γωνία κ.λπ. Κάθε λογοτέχνης δίνει ιδιαίτερη σημασία σε ορισμένα από αυτά τα τεχνάσματα, ανάλογα με τους στόχους του. Στο διήγημα του Βιζυηνού που εξετάζουμε θα ασχοληθούμε ιδιαίτερα με τη γλώσσα, την οπτική γωνία και την περιγραφή.

Η γλώσσα του διηγήματος

Η πρώτη προσέγγιση της γλωσσικής μορφής του *Αμαρτήματος*... δίνει την εντύπωση ότι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την **καθαρεύουσα** κι αυτό έχει ίσως ως αποτέλεσμα την απόθεση, ιδίως του μη εξοικειωμένου μ' αυτήν αναγνώστη. Όμως μια λεπτομερέστερη εξέταση μας φέρνει σε επαφή με μια εξαιρετικά πλούσια και πολυεπίπεδη γλωσσική ποικιλία. Διότι δεν υπάρχει γλωσσική διαφορά μόνο ανάμεσα στα **αφηγηματικά** και τα **διαλογικά** (δραματικά ή μιμητικά) μέρη του διηγήματος, αλλά και ο ίδιος ο λόγος του αφηγητή αποδίδεται διαφορετικά όταν είναι μικρό παιδί και διαφορετικά στη φάση του ώριμου και μορφομένου.

Ας εξετάσουμε την πρώτη αντιπαράθεση:

Λόγος του αφηγητή ≠ **Λόγων προσώπων**

Στο σχήμα αυτό παρακολουθούμε -σε γενικές γραμμές- την αντιπαράθεση καθαρεύουσας (λόγιας) και δημοτικής (λαϊκής γλώσσας).

Λόγια γλώσσα	≠	Λαϊκή γλώσσα
→ ενεούς εκ της εκπλήξεως (σελ. 141)		→ να γιάνη το Αννιώ (σελ. 136)
→ εν μέσω του περιεστώτος λαού (σελ. 140)		→ εμένα το παιδί μου με το υποσχέθηκε (σελ. 144)
→ και ενώ ημάς μας ενέδνε χρησιμοποιούσα τα φορέματα... (σελ. 125)		→ Από τώρα και να πάγης(σελ. 144)
→ αλλ' ημείς εγνωρίζαμεν, ότι η ενδόμυχος της μητρός ημών στοργή διετέλει αδέκαστος... (σελ. 125)		→ Λος το πίσου το Κατερινιώ (σελ. 145)
→ πρόσωπον ρεμδώδες και μελωχολικόν... (σελ. 126)		→ ...αν δεν το «τσούξω» κομμάτι δεν βλέπουν καλά τα μάτια μου (σελ. 127)
→ ...η μήτηρ μας ήρχισε να επιδαμνιεύη, εις την θατήν μας αδελφήν τόσας περιποιήσεις... (σελ. 140)		→ Εσύ ... συντυχαίνεις καμμιά φορά σαν τον ίδιο τον πνευματικό (σελ. 147)
→ Εξενιζόμεν τότε εν τω περιφανεστέρα της Πολεως οίκω, εν ω έσχον αφορμήν... (σελ. 152)		→ Ήταν τότε κοντά που επαντρολογιέτο ο Φωτής ο Μυλωνάς (σελ. 147)
		→ Τώρα πια ... ήλθεν η καρδιά σον στον τόπο της (σελ. 153)

Παρατηρούμε ότι η γλώσσα των διαλογικών μερών είναι απλή, λαϊκή, με ιδιοματισμούς και φράσεις παροιμιακές, ενώ, αντίθετα, η γλώσσα των αφηγηματικών μερών είναι λόγια, με αρχαιοπρεπείς συχνά εκφράσεις. Όπως έχει αποδειχθεί με βάση το πεζογράφημα του Βιζυηνού *Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα*, η ιδεολογία του συγγραφέα μας απέναντι στο γλωσσικό πρόβλημα είναι ξεκαθαρισμένη: θεωρητικά υπέρμαχος της δημοτικής, στην πράξη

είναι ένας μετριοπαθής καθαρευουσιάνος. Ο γλωσσικός αυτός διχασμός ίσως οφείλεται από τη μια στη διπλή του ιδιότητα, του λογοτέχνη και του επιστήμονα και από την άλλη στη φαναριώτικη παιδεία του.

Ειδικότερα, στα διαλογικά μέρη των διηγημάτων του η αφήγηση αποβάλλει το λογο καθωσπρεπισμό της, η καθαρεύουσα παθαίνει καθίζηση (δεν εξαλείφεται πλήρως!) και η γλώσσα πλησιάζει την καθημερινή ομιλία των ανθρώπων του λαού. (Βλ. και Κ. Μητσάκης, ό.π., σελ. 105-109.)

Όμως, δεν μιλούν όλοι οι χαρακτήρες του Βιζυηνού στην ίδια απλή λαϊκή γλώσσα. Όπως έχει παρατηρήσει ο Π. Μουλλάς (ό.π., σελ. ζδ', σημ. 1) «οι γλωσσικοί κώδικες [...] της καθαρεύουσας και της δημοτικής λειτουργούν [...] κυρίως ως δείκτες πολιτισμικών και κοινωνικών διαφορών. Καθαρεύουσα μιλούν ο αφηγητής των διηγημάτων [...] οι Γερμανοί καθηγητές [...], απεναντίας η δημοτική είναι ο κώδικας των φτωχών και καταφρονεμένων. [...] Με γεωγραφικά κριτήρια, θα τοποθετούσαμε γενικά την καθαρεύουσα στα αστικά κέντρα και την Ευρωπαϊκή Δύση, ενώ τη δημοτική του στην ύπαιθρο της ελληνοτουρκικής Ανατολής».

Όμως, πέρα από την παραπάνω αντίθεση αφηγητή - προσώπων, ειδικά στο *Αμάρτημα...* υπάρχει και μια δεύτερη αντίθεση - αντιπαράθεση μέσα στο γλωσσικό σύστημα του ίδιου του αφηγητή:

Λόγος του αφηγητή ως παιδιού και εφήβου	≠ Λόγος του αφηγητή ως ενήλικου και μορφωμένου
→ Αν ήθελεν, επήγαιεν εις το σχολεῖον· αν δεν ήθελεν, έμενεν εις την οικίαν (σελ. 125)	→ αλλ' ημείς εγνωρίζαμεν, ότι η ενδόμυχος της μητρός ημών στοργή διατέλει αδέκαστος και ίση προς όλα της τα τέκνα (σελ. 125)
→ Συνήθως εφύλαττεν υπό το προσκεφάλαιόν της τους καρπούς, ους αι γειτόνισσαι ... η ασθενής της κόρη (σελ. 125)	→ Η κατάσταση της Αννιώς έβαινεν αργά μεν και απαρατηρήτως, αλλ' ολονέν επί τα χείρω... (σελ. 127)
→ Άμα τον έβλεπον εγώ έπρεπε να τρέχω εις τον «μπακάλην». Διότι ποτέ δεν επλησιάζε την ασθενή, πριν ή καταπίη τουλάχιστον πηνήντα δράμια ρακής (σελ. 127)	→ Μετά τας λέξεις ταύτας, τας οποίας επρόφερεν ισχυρώς και μετ' επιβλητικού τρόπου ... με παρετήρησεν ασκαρδαμυκτί (σελ. 146)
	→ ...εκατάλαβα πολλάς πράξεις της μητρός μου, αι οποῖαι πότε μεν εφάινοντο ως δεισιδαιμονία, πότε δε ως αυτόχρημα μονομανίας αποτελέσματα (σελ. 152)

Από τα παραπάνω παραδείγματα διαπιστώνουμε ότι ο λόγος του ενήλικου, μορφωμένου αφηγητή είναι λογιότερος και συνθετότερος από το λόγο του αφηγητή - παιδιού (χρησιμοποιεί αρχαϊζόν λεξιλόγιο, συχνότερα μακροπερίοδο λόγο και υποτεταγμένη σύνταξη). Αυτό όμως δεν συμβαίνει μόνο στην τρίτη και τέταρτη αφηγηματική ενότητα, όπου ο αφηγητής είναι ήδη ώριμος και μορφωμένος. Ο λόγος του ώριμου αφηγητή παρεμβάλλει και στις δύο πρώτες αφηγηματικές ενότητες στο λόγο του αφηγητή - παιδιού,

ιδίως όταν τα γεγονότα εμφανίζονται ως αναμνήσεις του γράφοντος και ενήλικου πλέον αφηγητή.

Επομένως, η μελέτη των γλωσσικών σημείων είναι χρήσιμη για τον καθορισμό πολλών στοιχείων της αφήγησης, π.χ. της οπτικής γωνίας (ποιος δηλαδή «βλέπει»), όπως θα δούμε παρακάτω.

Οπτική γωνία

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, επειδή το *Αμάρτημα...* βασίζεται στην πλοκή **αίνιγμα - λύση**, ο συγγραφέας είναι υποχρεωμένος να υιοθετήσει **εσωτερική εστίαση** και συγκεκριμένη οπτική γωνία: **αυτή του αφηγητή-χαρακτήρα**. Έτσι, βλέπουμε ότι υπάρχει συνάρτηση ανάμεσα στην πλοκή και την οπτική γωνία της αφήγησης. Δηλαδή, παρόλο που η αφήγηση είναι μεταγενέστερη των γεγονότων του διηγήματος, η οπτική γωνία είναι σχεδόν πάντα σύγχρονη τους και ειδικά στις δύο πρώτες ενότητες είναι αυτή του παιδιού στο ποσοστό και τον τρόπο που αυτό τα βιώνει. Με άλλα λόγια, θα ήταν αδύνατο ένας παντογνώστης αφηγητής να αναπαράγει τα γεγονότα του διηγήματος σύμφωνα με την αφηγηματική δομή και τις αναχρονίες που υπάρχουν σ' αυτή τη συγκεκριμένη μορφή του.

Για το θέμα αυτό ο Δ. Τζιόβας παρατηρεί για τα διηγήματα του Βιζυηνού και ειδικότερα για το *Αμάρτημα...*:

«Αυτές οι ιστορίες δίνονται μέσα από την περιορισμένη προοπτική του αφηγητή-πρωταγωνιστή, γεγονός που καθορίζεται από τη φύση της πλοκής τους η οποία παίρνει τη μορφή αναζήτησης. Εφόσον τα διηγήματα βασίζονται σε ένα αίνιγμα ή μια απορία, η παντογνώστη προοπτική ή η μηδενική εστίαση αποκλείονται εκ των προτέρων, γιατί θα υπέσκαπταν τη διάρθρωση των αφηγηματικών δράσεων. Σ' αυτή την περίπτωση, δηλαδή, κάποιος αναγκαίος συντονισμός υπαγορεύεται ανάμεσα στις απαιτήσεις της πλοκής και στην οπτική γωνία που υιοθετείται, γιατί διαφορετικά οι στόχοι της αφήγησης υπονομεύονται.

Στα περισσότερα διηγήματα η αφήγηση είναι σαφώς μεταγενέστερη των γεγονότων και η εστίαση τείνει να είναι συγχρονική, με αποτέλεσμα να συμεριζόμαστε τις ανησυχίες, τους φόβους και τις απορίες μιας παιδικής συνείδησης. Τούτο είναι εμφανές στο *Αμάρτημα* της μητρός μου όπου ο αφηγητής είναι ο ώριμος Γιώργης, ενώ αυτός που εστιάζει είναι το παιδί-Γιώργης και έτσι το αίνιγμα του αμαρτήματος παρατείνεται μέχρι τέλος ενισχυμένο από τους υπαινιγμούς της μητέρας. Φράσεις εξάλλου, όπως "*ενθυμούμαι ακόμη οποίαν εντύπωσιν έκαμεν επί της παιδικής μου φαντασίας η πρώτη εν τη εκκλησία διανυκτέρευσις*", αποβλέπουν στο να υπογραμμίσουν τη διάσταση ανάμεσα στον ώριμο αφηγητή και στην παιδική συνείδηση που προσλαμβάνει τα συμβάντα. Έτσι ο αναγνώστης υποχρεώνεται να ακολουθήσει την παιδική συνείδηση στην αναζήτηση της λύσης του μυστηριώδους αμαρτήματος. Όταν επομένως, ο αφηγητής λέγει «*ώρα μου ηνοιγήσαν οι οφθαλμοί, και εκατάλαβα πολλά πράξεις της μητρός μου*», τούτο ισχύει και για τον αναγνώστη. **Ο Βιζυηνός δεν θα μπορούσε να διατηρήσει την ένταση και το ενδιαφέρον για το μυστήριο της ιστορίας του δίχως να υιοθετήσει την παιδική προοπτική. Έτσι βλέπουμε ότι οι επιταγές της πλοκής επιβάλλουν και κάποια συγκεκριμένη μορφή εστίασης».**

Το *παμψηφιστό* της ελληνικής αφήγησης, εκδ. Οδυσσέας 1993, σελ. 46-47

Έτσι, λόγω της μεγάλης χρονικής διάρκειας των αφηγουμένων γεγονότων (περίπου 28 ετη) η οπτική γωνία του αφηγητή δεν είναι δυνατό να μείνει σταθερή, αλλά μεταβάλλεται και έτσι χωρίζεται στα δύο: από τη μία αυτή του μικρού παιδιού που αισθάνεται την αγωνία της μητέρας του λόγω της ασθένειας της αδελφής του ως απειλή για τη ζωή του, κι από την άλλη αυτή του μορφωμένου ενήλικου που έχει μελετήσει και τα ζητήματα της θρησκείας και τα προβλήματα της ψυχής- είναι επομένως ικανός να εξηγήσει πώς μια σειρά από δραματικά

συμβάντα καθόρισαν το χαρακτήρα της μητέρας. Επομένως, στην τρίτη και τέταρτη αφηγηματική ενότητα τα γεγονότα εμφανίζονται και πάλι κάτω από την οπτική γωνία του αφηγητή, αλλά ενός αφηγητή διαφορετικού πλέον, ώριμου, με πολλές επιστημονικές γνώσεις και ψυχική αυτοκυριαρχία. Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι αυτή η δεύτερη οπτική γωνία δεν είναι αυστηρά διαχωρισμένη από την πρώτη, αλλά, αντίθετα, συχνά παρεμβαίνει σ' αυτήν. «-Ελα πατέρα -να με πάρεις εμένα- για να γιάνη το Αννιώϊ - ανεφώνησα εγώ διακοπτόμενος υπό των λυγμών μου. Και έρριψα επί της μητρός μου παραπονετικόν βλέμμα, δια να τη δείξω πως γνωρίζω, ότι παρακαλεί ν' αποθάνα εγώ αντί της αδελφής μου. Δεν ησθανόμην ο ανόητος ότι τοιουτοτρόπως εκορύφωνα την απελπισίαν της! Πιστεύω να μ' εσυγχώρησεν. Ημην πολύ μικρός τότε, και δεν ηδυνάμην να εννοήσω την καρδίαν της» (σελ. 136).

Οι φράσεις «Δεν ησθανόμην ... να εννοήσω την καρδίαν της» είναι φανερό ότι ανήκουν στον ώριμο αφηγητή, το γνώστη του αμαρτήματος της μητέρας, παρά το γεγονός ότι οι αμέσως προηγούμενες ανήκουν στον αφηγητή - παιδί.

Εκτός, όμως, από την οπτική γωνία του αφηγητή, στο διήγημα υπάρχει και η **οπτική γωνία της μητέρας**, συγκεκριμένα στην εκτεταμένη αφήγηση -ανάληψη της τρίτης αφηγηματικής ενότητας (σελ. 147-151). Οι δύο οπτικές γωνίες, του αφηγητή και της μητέρας, άλλοτε **συνδέονται**, άλλοτε **αντιπαρατίθενται** και κάποτε **συγκρούονται**. Για παράδειγμα, θα εξετάσουμε το ίδιο γεγονός ιδωμένο από τις δύο διαφορετικές γωνίες

Αφηγητής – παιδί	≠	Μητέρα
→ Εξαιρέσεις τοιαύται έπρεπε, φυσικά τω λόγω, να γεννήσουν ζηλοτυπίας ... Αλλ' ημείς ... όχι μόνον ανειχόμεθασ προς αυτήν περιποιήσεις αγωγγύστως αλλά και συνετελούμεθασ προς αύξησιν αυτών, όσο ηδυνάμεθα (σελ. 125)		→ κι είχαμε πια την Αννιώ σαν τα μάτια μας. Και εξούλευες εσύ, και έγινες του θανατά από τη ζούλια σου (σελ. 150)
→ Διότι ηγάπων την αδελφήν μου... (σελ. 131)		→ Ο πατέρας σον σε έλεγε «το αδικημένο του» ... και μ' εμπάλωνε καμιά φορά, γιατί σε παραμελούσα. Κ' εμένα η καρδιά μου ερράγιζε, σαν σ' έβλεπα να χαλνάς (σελ. 150)
→ Υπέφερον λοιπόν ... και εξετάλουν προθύμως τα καθήκοντα μου... (σελ. 132)		

Μέσα από την οπτική γωνία του αφηγητή-παιδιού φαίνεται η ανυπόκριτη αγάπη προς την αδελφή, ενώ μέσα από την οπτική γωνία της μητέρας η ζήλεια του για τις περιποιήσεις προς αυτήν. Αν όμως εξετάσουμε τα λόγια του αφηγητή-παιδιού βαθύτερα θα διαπιστώσουμε, κάτω από τις αμέριστες εκδηλώσεις αγάπης, τη συγκάλυψη της ενοχής λόγω της κρυμμένης ζήλειας του. Προς την κατεύθυνση αυτή πολύ κατατοπιστικό είναι το εξής απόσπασμα: «... εύρισκον ότι απ' ότου εγεννήθη αυτή η αδελφή μας, εγώ όχι μόνον δεν ηγαπήθην, όπως θα το επεθύμουν, αλλά τούτ' αυτό παρηγκωνιζόμην ολονέν περισσότερο», (σελ. 133). Τελικά, με βάση το απόσπασμα αυτό, υπάρχει η ζήλεια του αφηγητή, αλλά συγκάλυπτεται και οι εκδηλώσεις αγάπης προς την αδελφή υποδηλώνουν ακριβώς την ενοχή του.

Περιγραφή

Οι περιγραφές σε ένα αφηγηματικό έργο συνιστούν **παύσεις της δράσης**, για να γίνει μεταγραφή των φυσικών προσώπων, αντικειμένων ή φαινομένων στο επίπεδο του λόγου με τη χρήση του γλωσσικού κώδικα. Όπως παρατηρεί ο Π. Μουλλάς «η **αφήγηση** συνδέεται με πράξεις και με γεγονότα κοιταγμένα στην εξέλιξη τους, γι' αυτό ακριβώς και προβάλλει τη χρονική και δραματική όψη του αφηγήματος· η **περιγραφή**, απεναντίας, καθυστερώντας σε αντικείμενα και σε πρόσωπα κοιταγμένα στη συγχρονικότητά τους και αντικρίζοντας την ίδια την εξέλιξη ως θέαμα, μοιάζει να διακόπτει τη ροή του χρόνου και συμβάλλει στο άπλωμα της αφήγησης μέσα στο χώρο».

Επομένως, τα αντικείμενα της περιγραφής μέσα στο κείμενο αποτελούνται πλέον από λέξεις. Έτσι, το πραγματικό τοπίο (ή πρόσωπο) μετασχηματίζεται σε λογοτεχνικό τόπο, καθώς δέχεται τη σημασιολογική επένδυση του συγγραφέα, ο οποίος ορισμένα στοιχεία λέγει, άλλα παραλείπει και κάποια άλλα τονίζει.

Για τη λογοτεχνική περιγραφή είναι απαραίτητα τρία στοιχεία:

- α) **η γνώση του περιγραφόμενου** (τόπου, προσώπου, αντικειμένου),
- β) **η γνώση του γλωσσικού κώδικα**, δηλαδή αυξημένη γλωσσική ικανότητα και
- γ) **η ταξινομική ικανότητα**, η οποία δεν πρέπει να νοηθεί στατικά, αλλά δυναμικά και πρωτοποριακά.

Μια τέτοια περιγραφή δεν έχει διακοσμητικό χαρακτήρα, ούτε εξαντλείται με την παραπομπή στην πραγματικότητα, αλλά με τις προβολές και τις αποκρύψεις της αποτελεί προσωπικό τρόπο έκφρασης του συγγραφέα και δημιουργεί συμβολικές σχέσεις με το υπόλοιπο κείμενο.

Σε όλο το διηγηματικό έργο του Βιζυηνού - αλλά και στο διήγημα που εξετάζουμε - λίγες είναι οι περιγραφές. Ο συγγραφέας έχει προμοδούσει τη όραση, επομένως το χρόνο έναντι της ακινησίας, δηλαδή του χώρου. Όπου όμως, υπάρχουν περιγραφές, αποτελούν οργανικά μέρη της αφήγησης και είτε δημιουργούν **αντιθέσεις**, είτε εντείνουν **δραματικές καταστάσεις** και γενικά λειτουργούν **πολυσημάντα**.

Στη συνέχεια, θα παρουσιάσουμε τρεις χαρακτηριστικές περιγραφές από *Το Αμάρτημα της μητρός μου*.

Η προσωπογραφία της Αννιώς «*Ενθουσιάσμαι τους μαύρους και μεγάλους αυτής οφθαλμούς, και τα καμαρωτά και εμπαμένα της σφρύδια, τα οποία εφαινότο τόσο μάλλον μελανότερα, όσο ωχρότερον εγένετο το πρόσωπον της. Πρόσωπον εκ φύσεως ρεμδώδες και μελαγχολικόν, επί του οποίου τότε μόνον επεχύνετο γλυκεία τις ιλαρότης, όταν μας εβλέπεν όλους συνηγμένους πλησίον της*» (σελ. 126).

Πρόκειται για μια **ρομαντική περιγραφή**, όπου η εξωτερική εμφάνιση συμβαδίζει με την κλονισμένη υγεία και **αντανακλά** τον εσωτερικό κόσμο της κόρης, ο οποίος περιγράφεται αμέσως μετά.

Η οπτική και ακουστική περιγραφή του οράματος του αγίου και του σκελετού (μέσα και έξω από την εκκλησία): «*Το αμυδρόν φως των έμπροσθεν του εικονοστασίου λυχνών μόλις εξαρκούν να φωτίζη αυτό και τας προ αυτού βαθμίδας, καθίστα το περί ημάς σκότος έτι υποπτότερον και φοβερώτερον, παρά εάν ήμεθα όλως διόλου εις τα σκοτεινά.*»

Όσάκις το φλογίδιον μιας κανδήλας έτρεμε, μοι εφαινότο, πως ο Άγιος επί της απέναντι εικόνας ήρχιζε να ζωντανεύη, και εσάλενε, προσπαθών ν' αποσπασθή από τας σανίδας, και καταδή επί του εδάφους, με τα φαρδυνά και κόκκινα του φορέματα, με τον στέφανον περί την κεφαλήν, και με τους ατενείς οφθαλμούς επί του ωχρού και απαθούς προσώπου του.

Όσakis πάλιν ο ψυχρός άνεμος εσύριζε δια των υψηλών παραθύρων, σείων θορυδωδώς τας μικράς αυτών νέλους, ενόμιζον, ότι οι περί την εκκλησίαν νεκροί ανερριχώντο τους τοίχους και προσεπάθουν να εισδ-σωσιν εις αυτήν. Και τρέμων εκ φρίκης, έβλεπον ενίοτε αντικρύ μου ένα σκελετόν, όστις ήπλωνε να θερμάγη τας άσαρκους του χείρας επί του "μαγκαλιού", το οποίον έκαie προ ημών» (σελ. 131).

Εδώ η **ρομαντική υπερβολή** της περιγραφής βρίσκεται σε αντιστοιχία με την **ψυχική κατάσταση** του αφηγητή-παιδιού.

Η περιγραφή του «Γύφτου» ραψωδού: «Μοι φαίνεται, ότι βλέπω ακόμη την μάστιγ και λιγδεράν κόμην, τους μικρούς και φλογερούς οφθαλμούς και τ' ανοιχτά και τριχωμένα στήθη του.

Εκάθητο ένδοθεν της αυλείου ημών θύρας, περιστοιχισμένος υπό των χαλκών αγγείων, όσα εσύναζε διά να γανώση. Και, με την κεφαλήν κεκλιμένην επί του ώμου, συνώδευε τον πένθιμον αυτού σκοπόν με τους κλαυθμηρούς ήχους της τριχόρδου του λύρας» (σελ. 135).

Η ρεαλιστική περιγραφή της **αποθητικής** εικόνας του ραψωδού με την παράλληλη περιγραφή της **ευπρόσδεκτης** ακουστικής εικόνας του μοιρολογιού, βρίσκεται σε άμεση ανταπόκριση με τα **ανάμικτα** αισθήματα του αφηγητή-παιδιού.

X. ΗΘΟΓΡΑΦΙΚΑ - ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Όλοι οι μελετητές του Βιζυηνού παραδέχονται πως παρόλο που τα διηγήματα του μπορούν να ενταχθούν στο ηθογραφικό είδος, καθώς πληρούν τις προϋποθέσεις, εντούτοις ο συγγραφέας τους κατόρθωσε την υπέρβαση του.

Ο Βιζυηνός βέβαια έζησε, τουλάχιστον μέχρι την ηλικία των δέκα χρόνων, στη γενέτειρα του τη Βιζύη. Εκεί τα ήθη και τα έθιμα της δημιούργησαν «εις το ψυχικόν του υπόβαθρον ένα είδος λαογραφικού υποστρώματος».

Έτσι, θρύλοι, παραδόσεις, έθιμα, λαϊκές δοξασίες, παραμύθια κ.λπ. χαράζονται ανεξίτηλα στη μνήμη του και αποτυπώνονται κατόπιν στο έργο του. Εκείνο όμως που ενδιαφέρει είναι η συνειδητή σχέση του συγγραφέα με τη λαογραφία και τα προβλήματα της. Όπως παρατηρεί ο Π. Μουλλάς (ό.π., σελ. νς') «ο Βιζυηνός μπορεί να κλείνει μέσα στο έργο του ένα πλήθος από λαογραφικά στοιχεία, αλλά βρίσκεται πολύ μακριά από τους απλοϊκούς "ηθογράφους" της γενιάς του, που καταγράφουν τις εμπειρίες και τις μνήμες τους, κατά τις εντολές του Ν. Γ. Πολίτη, χωρίς πάντοτε να ξέρουν γιατί».

Όπως είναι γνωστό, στα 1870 σημειώθηκε στην Ελλάδα η γέννηση και ανάπτυξη της επιστήμης της Λαογραφίας, δηλαδή η επιστημονική μελέτη του λαϊκού βίου, των ηθών, παραδόσεων, εθίμων, αλλά και των ειδών του λόγου μέσω των οποίων όλα τα παραπάνω εκφράζονταν (δημοτικά τραγούδια, παραμύθια κ.λπ.). Παράλληλα, διατυπώθηκε η ανάγκη ανάδειξης των στοιχείων αυτών μέσα από τη λογοτεχνική παραγωγή. Έτσι, γεννήθηκε στην Ελλάδα το ηθογραφικό διήγημα.

Ας δούμε όμως πρώτα τι είναι ακριβώς το **ηθογραφικό διήγημα**. Σύμφωνα με έναν απλουστάτο ορισμό, ηθογραφικό ονομάζουμε εκείνο το διήγημα που περιγράφει την ελληνική υπαίθρο, το ελληνικό χωριό με τις τοπικές παραδόσεις και τους απλοϊκούς του κατοίκους. Ο Κ. Μητσάκης, εξάλλου, παρατηρεί πως «ηθογραφία είναι το είδος εκείνο του πεζού λόγου που περιγράφει τον πατριαρχικό, ασάλευτο και ειδυλλιακό τρόπο ζωής της ελληνικής υπαίθρου. Χρησιμοποιώ τον όρο περιγράφει γιατί πραγματικά η ηθογραφία μας δίνει συνήθως μια φωτογραφική, μια επίπεδη όψη του κόσμου, από τον οποίο λείπει η τρίτη

διάσταση, το βάθος της ανθρώπινης ψυχής. Αυτή τη διάσταση στην πεζογραφία της εποχής του και γενικά στη νεοελληνική πεζογραφία την έφερε πρώτος με το περιορισμένο σε έκταση, αλλά πρωτοποριακό έργο του ο Βιζυηνός».

Ο Βιζυηνός, λοιπόν, παρόλο που δημοσιεύει τα διηγήματα του στην *Εστία* (περιοδικό όργανο της ηθογραφικής πεζογραφίας, το οποίο μάλιστα προκήρυξε και σχετικό διαγωνισμό), διαφοροποιείται από τους συγχρόνους του ηθογράφους στα εξής:

α. Έχει μια **βιοματική σχέση** με το λαογραφικό υλικό, το οποίο για τους συνήθεις ηθογράφους αποτελεί απλά αντικείμενο παρατήρησης και περιγραφής.

β. Οι σπουδές και τα ταξίδια που πραγματοποιεί τού επιτρέπουν να έχει **σφαιρικότερη αντίληψη του κόσμου** και να ενημερώνεται για τους θεωρητικούς προβληματισμούς στην Ευρώπη σχετικά με τις λαϊκές παραδόσεις (folklore). Όπως παρατηρεί ο Μ. Vitti «η διαμονή στο εξωτερικό βοήθησε πολλούς Έλληνες συγγραφείς να συνειδητοποιήσουν την ελληνική κοινωνική πραγματικότητα δυνάμει, ας πούμε, μιας αρχής που θα την ονομάσουμε της διαφοροποίησης: για να αντιληφθεί κανείς και να διακρίνει σαφέστερα ορισμένα χαρακτηριστικά του τόπου του και του χωριού του χρειάζεται [...] να έχει μια διαφορετική οπτική από την προέλευση του», (Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας, εκδ. Κέδρος, 1991, σελ. 85).

γ. Έχει ασχοληθεί **ερευνητικά** με τη λαογραφία στην περιοχή της ιδιαίτερης πατρίδας του και έχει διατυπώσει και θεωρητικές απόψεις για τη λαογραφική μέθοδο (βλ. Π. Μουλλάς, ό.π., σελ. νε'-ξ').

δ. Όσον αφορά το διηγηματικό του έργο, όπως παρατηρεί ο Κ. Μητσάκης «η ηθογραφία [...] στο Βιζυηνό παρουσιάζει μια τρίτη διάσταση, το βάθος της ανθρώπινης ψυχής. Εδώ ακριβώς βρίσκεται η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στο Βιζυηνό και τους συγχρόνους του. Ο Βιζυηνός είναι δημιουργός αληθινών ανθρώπων, όπως η Δεσποινιά η Μιχαλιέσσα [...]. Οι **χαρακτήρες του είναι αληθινοί** γιατί δεν είναι απλά γραφικά ενεργούμενα μέσα σ' ένα ειδυλλιακό ντεκόρ. Είναι ανθρώπινες υπάρξεις που **ωριμάζουν**, δικαιώνονται και αγιάζουν μέσα στο σωματικό και ψυχικό πόνο».

ε. Εξάλλου, όλα τα χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Βιζυηνού, αλλά κυρίως ο **αυτοβιογραφισμός** του, υποβάλλουν στον αναγνώστη έναν κόσμο πολύ πονεμένο και κάθε άλλο παρά ειδυλλιακό. Επομένως, το ηθογραφικό στοιχείο είναι **όρος ή συνθήκη** για την ανάπτυξη των ευρύτερων θεμάτων της πεζογραφίας του συγγραφέα και **όχι τελικός σκοπός** του.

Ο Μ. Vitti παρατηρεί (ό.π., σελ. 86):

«Στα κείμενα του Βιζυηνού θα βρούμε και τους διάλογους σε ιδίωμα και τη λαϊκή μυθολογία μαζί με ό,τι άλλο μπορούμε να θεωρήσουμε "ακραιφνώς ελληνικών". Αλλά η σκηνοθεσία που επιδιώκει το **suspense**, η αγχώδης **ανάγκη κάθαρσης**, όλα αυτά ζυμωμένα οργανικά με την πλοκή, με το ύφος, με το υλικό, βάζουν σε αμηχανία όποιον αποπειραθεί να εντάξει το Βιζυηνό δίπλα στους άλλους ηθογράφους του καιρού του. Με την ψυχική υποβολή που διακρίνει την αφήγηση του και την περιγραφή των πραγμάτων, **διστάζω να μιλήσω, επιπλέον, για ρεαλισμό στο Βιζυηνό**. Διακρίνουμε βέβαια μια προσήλωση στην πραγματικότητα, το **θάμπωμα** όμως μέσ' από το οποίο τούτη προβάλλει είναι κάτι που βάζει σε δύσκολη θέση τον κριτικό που θέλει να της βρει έναν ορισμό όχι πρόχειρο».

Στο διήγημα που εξετάζουμε, τα πλουσιότερα σε λαογραφικά - ηθογραφικά στοιχεία τμήματα του είναι η πρώτη αφηγηματική ενότητα και η εκτεταμένη ανάληψη-αφήγηση της μητέρας στην τρίτη αφηγηματική ενότητα. Μια σύνθεση των ηθογραφικών στοιχείων του διηγήματος θα αποτελούσε μια φαντασμαγορική εικόνα της ζωής ενός τυπικού ελληνικού χωριού των τουρκοκρατούμενων ακόμη περιοχών του τέλους του 19ου αιώνα, πολύτιμη για μια κοινωνιολογική μελέτη.

Για την πλούσια περιγραφή του κοινωνικού περιγυρου στο Αμάρτημα της μητρός μου ο Κ. Μητσάκης (ό.π., σελ. 115) παρατηρεί:

«Γύρω από τη Δεσποινιά που βρίσκεται διαρκώς στο κέντρο του αφηγήματος *Το Αμάρτημα της μητρός μου*, κινείται μια ολόκληρη ανθρώπινη κοινωνία, που διέπεται από πάγιους κανόνες ζωής και θανάτου, γι' αυτό και ξέρει τι πρέπει να πράξει την πάσα ώρα για να πορευτεί σωστά σε τούτο τον κόσμο και τον άλλο. Σε τούτο τον πανάρχαιο χώρο τα ορατά και τα εφήμερα πορεύονται παράλληλα με τα αόρατα και τα αιώνια, συχνά όμως τα όρια ανάμεσα τους σαλεύουν. Η καθημερινή απλή πραγματικότητα είναι σοβαρή, ιερή και πολυσήμαντη και δεν αποκλείει το θαύμα, γιατί οι άνθρωποι είναι έτοιμοι να το δεχτούν.

Μέσα λοιπόν από το διήγημα τούτο περνάει όλος ο κύκλος της θρακιώτικης ζωής: η γέννηση, οι χαρές και οι πίκρες του ανθρώπινου βίου και ο θάνατος. Με αφορμή το άρρωστο παιδί και τις ακοίμητες φροντίδες της μάνας, ο Βιζυηνός μας ακοίγει μια χαραμάδα και παρακολουθούμε το μυστικό εκείνο τρόπο, με τον οποίο η «δόθε» πραγματικότητα δένεται με την άλλη, την «εκείθε». Ένας άνθρωπος λχ. δεν αρρωσταίνει μόνο από φυσικά αίτια. Υπάρχουν και άνθρωποι που πέφτουν στο κραβάτι, γιατί βρίσκονται κάτω από την επήρεια ενός ξωτικού ή ακόμη του εξαποδώ. Τα συνήθισμένα φυσικά φάρμακα αποδεικνύονται ανίσχυρα στις περιπτώσεις αυτές. Έτσι οι άρρωστοι καταφεύγουν σε πιο δραστικά μέσα, στις εγκοιμήσεις, στις κατακλίσεις μέσα στους ναούς την ώρα της θείας λειτουργίας για να περάσουν από πάνω τους στη Μεγάλη Είσοδο τα τιμά δώρα, κι ακόμη στα χαιμαλιά και τις λεκανομαντείες, κατά τις οποίες γίνεται επίκληση στην ψυχή ενός αγαπημένου νεκρού να έρθει αρωγός.

Το πεζογράφημα αυτό -η παρατήρηση θα μπορούσε μάλιστα να πάρει μια γενικότερη διατύπωση- τα πεζογραφήματα του Βιζυηνού δεν αντιπροσωπεύουν την εσωτερική διερεύνηση ενός συγκεκριμένου και περιορισμένου ανθρώπινου τοπίου, αλλά μας αποκαλύπτουν ένα ολόκληρο μικρόκοσμο στις πολλαπλές σχέσεις των ατόμων που τον αποτελούν με το φυσικό και το μεταφυσικό περιβάλλον τους».

XI. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΟ ΑΜΑΡΤΗΜΑ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΣ ΜΟΥ

Τα αφηγηματικά είδη (διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα), όπως είναι γνωστό, περιλαμβάνουν αφηγήσεις δύο στοιχείων: α) αφήγηση γεγονότων και β) αφήγηση λέξεων. Δεν θα μπούμε σε λεπτομέρειες για τους τρόπους με τους οποίους γίνεται η αφήγηση λέξεων. Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι ότι στην αφήγηση λέξεων ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί το λόγο στους χαρακτήρες και έτσι αυτός γίνεται μέσο αναπαράστασης και έκφρασης των ηρώων.

Αυτό συμβαίνει πράγματι στα διαλογικά μέρη του διηγήματος που εξετάζουμε, στα οποία η αναπαράσταση των χαρακτήρων επιτυγχάνεται με γλωσσικά μέσα: τη φυσικότητα του λόγου, το τυπικό και το λεξιλόγιο της δημοτικής, ακόμα και με τους ιδιωτισμούς ή τη φωνητική απόδοση των λόγων. Επομένως, ο ευθύς και άμεσος λόγος των ηρώων αποτελεί **μιμηση**, χαρακτηριστικό γνώρισμα του **θεατρικού είδους** (στο οποίο ο αφηγητής απουσιάζει εντελώς), σύμφωνα με την παρατήρηση που πρώτος επεσήμανε ο Πλάτων: η δραματική ποίηση «*δια μιμήσεως όλη εστίν*». Έτσι, όλα τα διαλογικά σημεία του διηγήματος αποτελούν

«σκηνική αφήγηση» σε αντίθεση με την κυρίως αφήγηση. Με τον τρόπο αυτό ο αφηγητής εκφράζει τη διαφορά ανάμεσα στο **λέγω** και το **δείχνω** (telling και showing). Όμως, στα διαλογικά μέρη του διηγήματος (δείχνω) ο συγγραφέας δεν αναπαράγει απλώς το λόγο των ηρώων του, αλλά τον αναπαριστά καλλιτεχνικά, αποδίδοντας ταυτόχρονα και το ήθος του χαρακτήρα που μιλά κάθε φορά και εξυπηρετώντας ταυτόχρονα και άλλους σκοπούς: ψυχογραφικούς, ιδεολογικούς, κοινωνιολογικούς. Για παράδειγμα, στο λόγο της μητέρας «*Ήθελε να με βγάλει και μένα στον κόσμο, για να χαρώ σαν πανδρενμένη, αφού κορίτσι δεν μ' άφηκεν η γιαγιά σου να χαρώ*» (σελ. 147), παρατηρούμε ότι πρόκειται για **μίμηση**, καθώς γίνεται χρήση λαϊκών εκφράσεων «*να με βγάλει στον κόσμο*», «*δεν μ' άφηκεν*» και παράλληλα αποδίδεται το ήθος της μητέρας που είναι οξύτατος παρατηρητής και εκτιμητής των ανθρώπινων συμπεριφορών, αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτει το χαρακτήρα του πατέρα και, παράλληλα, δείχνει την οικογενειακή καταπίεση των ανύπαντρων κοριτσιών.

Γενικότερα, αν θεωρήσουμε την πρωτοπρόσωπη αφήγηση των διηγημάτων του Βιζυηνού ως έναν εκτενή **μονόλογο** που παρεμβαίνει στους **διάλογους** και τον αφηγητή ως ισότιμο πρόσωπο, τότε η διήγηση μετατρέπεται ολοκληρωτικά σε μίμηση και το διήγημα σε θεατρικό έργο, καθώς ορισμένες «εικόνες» του διηγήματος διαθέτουν **σκηνογραφία** και **σκηνική οικονομία** (π.χ. η σκηνή στην εκκλησία, η σκηνή της τελετουργίας και του θανάτου της Αννιώσ στο σπίτι, ή, τέλος, η σκηνή της αφήγησης της μητέρας) **πολυπρόσωπη δράση** και **αριστοτελική περιπέτεια** (μεταβολή της τύχης από την ευτυχία στη δυστυχία και αντίστροφα).

Όμως, η χαρακτηριστικότερη σχέση με το θέατρο που έχουν τα διηγήματα του Βιζυηνού είναι αυτό που ο Παλαμάς ονόμασε **δραματικό στοιχείο του συγγραφέα**. Έτσι, θεώρησε το *Αμαρτήματα της μητρός μου* ως δράμα, το *Μόνον της ζωής του ταξείδιον* ως ονειρόδραμα κ.λπ.

Πράγματι, οι **ομοιότητες** των διηγημάτων του Βιζυηνού με το **αρχαίο δράμα** είναι πολλές. Οι ήρωες βρίσκονται συχνά σε **πλάνη** αναφορικά με την πραγματικότητα, όπως οι ήρωες της αρχαίας τραγωδίας: δεν έχουν ακριβή γνώση των γεγονότων, με συνέπεια να οδηγούνται σε **λανθασμένες εκτιμήσεις και επιλογές**. Ειδικότερα, η σχέση του Αμαρτήματος... με την αρχαία τραγωδία είναι φανερή. Ο αφηγητής δεν γνωρίζει την αιτία της συμπεριφοράς της μητέρας του, με αποτέλεσμα να επιδιώκει να την πληγώσει. Η κεντρική ηρωίδα εξάλλου, η μητέρα, έχει διαπράξει **αθέλητα, χωρίς συνειδητή πρόθεση, ένα φόνο**. Η ευαισθησία της την υποβάλλει σε τόσο φοβερές τύψεις, ώστε πιστεύει ότι τιμωρείται γι' αυτό με την αρρώστια της Αννιώσ και στην απελπισία της οδηγείται, σαν άλλη Μήδεια, στον **παραλογισμό** της θυσίας των άλλων παιδιών της. Μετά το θάνατο της Αννιώσ αναζητά την ανακούφιση στις υιοθεσίες κοριτσιών, αλλά τελικά δεν τη βρίσκει πουθενά, ούτε καν στην αρωγή της θρησκείας. Για τους λόγους αυτούς η μητέρα είναι ένα καθαρά **τραγικό πρόσωπο**, πολύ κοντά στους ήρωες της αρχαίας τραγωδίας (π.χ. τον Οιδίποδα).

Βέβαια, ούτε το διήγημα που εξετάζουμε, ούτε τα άλλα του Βιζυηνού αποτελούν θεατρικά έργα, η συγγένειά τους όμως με το θέατρο πιστοποιείται επιπλέον από το ενδιαφέρον και τη σχέση του συγγραφέα με αυτό. Μαρτυρείται μια χαμένη τραγωδία του με τον τίτλο Διαμάντι, υπάρχει μια μελέτη του για το Νορβηγό θεατρικό συγγραφέα Ίψεν και τέλος είναι γνωστό το ενδιαφέρον του για τις παραλογές και τις δραματικές ποιητικές αφηγήσεις (μπαλάντες), πολλές από τις οποίες μετέφρασε.

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ
ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

1. *Αλλ' ημείς εγνωρίζαμεν, ότι η ενδόμυχος της μητρός ημών στοργή διετέλει αδέκαστος και ίση προς όλα της τα τέκνα ... (σελ. 125): Η βεβαιότητα του αφηγητή για τα αισθήματα της μητέρας διατηρείται σ' όλο το αφήγημα; Ανατρέπεται; Αποκαθίσταται; Πώς; Να αιτιολογήσετε την άποψη σας.*

Απάντηση:

Ο αφηγητής - παιδί δεν διατηρεί σε όλο το αφήγημα τη βεβαιότητα ότι τα αισθήματα της μητέρας του μοιράζονται δίκαια προς όλα της τα παιδιά. Η βεβαιότητα αυτή ανατρέπεται δραματικά στη «σκηνή» της εκκλησίας (σελ. 133), όπου, απρατήρητος, ακούει την προσευχή της, κατά την οποία προσφέρει στο θεό ένα από τα μεγαλύτερα αγόρια της με αντάλλαγμα τη θεραπεία της Αννιώς. Το γεγονός αυτό **απέστρεψε** την προηγούμενη βεβαιότητα του αφηγητή, «ιδρύοντας» μια νέα: **ότι ποτέ δεν αγαπήθηκε αρκετά από τη μητέρα του** (σελ. 134-135). Για ενίσχυση της προσκομίζει τη φράση του πατέρα «το αδικημένο του». Η νέα αυτή βεβαιότητα τον γεμίζει απελπισία, καθώς τη βρίσκει αναίτια και αδικαιολόγητη.

Η αποκατάσταση της αρχικής βεβαιότητας γίνεται σταδιακά στην ψυχή του αφηγητή:

- Όταν αργότερα, την ίδια μέρα, η μητέρα του δείχνει τρυφερότητα («Αλλά προς εμέ ιδίως εφέρθη ... να μ' εξιλέωση», σελ. 134), **καθησυχάζονται οι φόβοι του**, αλλά ακόμα τη θεωρεί άδικη και ένοχη, καθώς νομίζει ότι προσπαθεί να τον εξευμενίσει.
- Λίγο καιρό μετά την πρώτη υιοθεσία, η μητέρα βάζει τη ζωή της σε κίνδυνο για να τον σώσει (σελ. 142-143). Με την πράξη της αυτή συντελεί αποφασιστικά στην **αποκατάσταση της αρχικής βεβαιότητας** του αφηγητή.
- Όταν αγωνιά για την τύχη του στη διάρκεια της απουσίας του και προσεύχεται γι' αυτόν, ρωτά τους διαβάτες και περιβάλλει ταξιδιώτες για να τύχει κι ο γιος της ανάλογης μεταχείρισης στα ζένα (σελ. 144), **εδραιώνεται η αρχική βεβαιότητα** του αφηγητή.
- Τέλος, όταν γίνεται -μόνον αυτός από τα παιδιά της- αποδέκτης της ομολογίας του αμαρτήματος της, επειδή ως μορφωμένος θα την καταλάβει και ίσως θα τη βοηθήσει, τότε **κατανοεί απόλυτα** τη στιγμή της αδυναμίας της: επρόκειτο για μια αντίδραση ατόμου που ο αβάσταχτος πόνος και η ελλιπής παιδεία του έδωσαν την αφορμή να πιστέψει σε μια εκδίκητική μορφή του θείου, μορφή που αποδέχεται τέτοιες φριχτές «συναλλαγές»: ανταλλαγή της ζωής ενός παιδιού μ' ένα άλλο. Ο ώριμος πλέον αφηγητής είναι σε θέση να δείξει **κατανόηση** και να **συγχωρήσει τη στιγμή της αδυναμίας της**. Τώρα ο αφηγητής όχι μόνο αποκαθιστά πλήρως την πρώτη βεβαιότητα μέσα του, αλλά αναλαμβάνει πλέον **δραστήριο ρόλο για την ανακούφιση της μητέρας**.

2. *Και είχαμε πια την Αννιώ σαν τα μάτια μας. Και εξούλενες εσύ, και έγινες τον θανάτο από τη ζούλια σου. Ο πατέρας σου σε έλεγε «το αδικημένο τον», γιατί σ' απόκομα πολύ νωρίς, και μ' emάλωνε καμιά φορά, γιατί σε παραμελούσα (σελ. 150): Η οπτική γωνία της μητέρας συμπίπτει με την οπτική γωνία τον αφηγητή σε ό,τι αφορά τα συναισθήματα του προς την αδελφή του κατά την παιδική του ηλικία; Να τεκμηριώσετε την άποψη σας.*

Απάντηση:

Βλ. Οπτική γωνία: «Εκτός όμως ... ακριβώς την ενοχή του», σελ. 37-38.

3. *Να αναζητήσετε σημεία τον κειμένου τα οποία αποκαλύπτουν τη διάσταση ανάμεσα στον ώριμο αφηγητή και στην παιδική συνείδηση που προσλαμβάνει τα συμβάντα (στον αφηγητή-παιδί), π.χ. «Ενθυμούμαι ακόμη οποίαν εντύπωσιν έκαμε επί της παιδικής μου φαντασίας η πρώτη εν τη εκκλησία διανυκτέρευσις».*

Απάντηση:

Βλ. Οπτική γωνία: «Όπως έχουμε ήδη ... στον αφηγητή-παιδί», σελ. 35-37.

4. *Ποιες είναι οι γλωσσικές επιλογές του αφηγητή α) ως ενήλικα και πεπαιδευμένου β) ως παιδιού ή εφήβου. Αναζητήστε αντιπροσωπευτικά αποσπάσματα για να αναδείξετε την «ιδιότυπη αυτή διγλωσσία». Διαπιστώνετε άλλα κριτήρια με βάση τα οποία διαμορφώνονται οι γλωσσικές ποικιλίες του αφηγηματικού λόγου στο κείμενο;*

Απάντηση:

Βλ. Η γλώσσα του διηγήματος, σελ. 32.

5. *Σε ποια σημεία τον διηγήματος διακρίνεται την κοινωνική καταπίεση και τον κοινωνικό έλεγχο που υφίσταται η γυναίκα τον περασμένου αιώνα και πώς αντιμετωπίζει η Δεσποινιώ η Μηχαλιέσσα αυτή την πραγματικότητα;*

Απάντηση:

Η ύπαρξη στο διήγημα στοιχείων που αποκαλύπτουν την κοινωνική καταπίεση και τον κοινωνικό έλεγχο που υφίσταται η γυναίκα του περασμένου αιώνα αποτελεί μέρος του ιδεολογικού «φορτίου» του έργου και -ίσως- των ιδεολογικών προθέσεων του συγγραφέα. Αυτό είναι απόλυτα φυσικό, γιατί, καθώς το πρωταγωνιστικό πρόσωπο είναι γυναίκα, τούτο σημαίνει ότι ο συγγραφέας έχει συνειδητοποιήσει από τη μια την καταπίεση που υφίσταται η γυναίκα στην εποχή που τοποθετείται το έργο και από την άλλη την εξαιρετικότητα του χαρακτήρα που περιγράφει, ώστε αυτός να είναι σε θέση να υπερβεί τους φραγμούς που του επιβάλλονται.

Η κεντρική ηρωίδα του διηγήματος ζει στα μέσα του περασμένου αιώνα σ' ένα καθυστερημένο και θεοκρατικό κράτος, και παράλληλα βιώνει θρησκευτική και φυλετική υποτέλεια. Όμως η καταπίεση και ο έλεγχος που υφίσταται δεν προέρχεται άμεσα από την κρατική εξουσία, αλλά από το στενότερο κοινωνικό περιβάλλον, το οποίο, εξαιτίας της απαιδευσίας, έχει μείνει υπανάπτυκτο.

Έτσι, μέσω από τα γεγονότα της ζωής της κεντρικής ηρωίδας του διηγήματος, διαπιστώνουμε γενικευτικά τα εξής για την κοινωνική καταπίεση και τον κοινωνικό έλεγχο των γυναικών:

- Οι χήρες γυναίκες δεν επιτρέπεται να βγαίνουν από το σπίτι τους και να κυκλοφορούν, γιατί θα αντιμετωπίσουν αρνητικά σχόλια. Μοναδική εξαίρεση αποτελούν οι πολύτεχνες μητέρες, οι οποίες ακόμα και στην Οθωμανική

Αυτοκρατορία επιτρέπεται να κυκλοφορούν, προφανώς για να εργαστούν και να αντιμετωπίσουν τα οικονομικά προβλήματα της οικογένειας (σελ. 120).

- Οι θρήνοι των νέων γυναικών που χρεώνουν πρέπει να μην υπερβαίνουν τα όρια της σεμνότητας, αλλά ούτε να είναι πολύ συγκρατημένοι, πράγμα που θα δήλωνε αδιαφορία (σελ. 138).
- Η νέα γυναίκα χαρακτηρίζεται συνήθως από ατολμία, λόγω φύλου και ηλικίας, πράγμα που δεν της επιτρέπει να παίρνει πρωτοβουλίες (σελ. 139).
- Τα ανύπαντρα κορίτσια συχνά υφίστανται καταπίεση από τους γονείς (ιδιαίτερα τη μητέρα) και έτσι η ζωή τους στο πατρικό σπίτι είναι χωρίς χαρές (σελ. 147).
- Η αυθεντία του συζύγου είναι απόλυτη, σε σημείο που το αίσθημα της γυναίκας προς αυτόν να είναι ο φόβος (σελ. 149-150).
- Ένα ατύχημα που πρόξενος του είναι γυναίκα (πολύ περισσότερο αν πρόκειται για φόνο έστω εξ αμελείας) αντιμετωπίζει την κατακραυγή του κοινωνικού συνόλου (σελ. 149).

Με βάση τα παραπάνω στοιχεία παρατηρούμε ότι η καταπίεση της γυναίκας υφίσταται κυρίως μέσα στην οικογένεια (γονείς - σύζυγος), ενώ ο έλεγχος ασκείται από τον κοινωνικό περίγυρο, ο οποίος κρίνει πράξεις και παραλείψεις και καταδικάζει όσες δεν συμμορφώνονται προς τη γενικά αποδεκτή συμπεριφορά.

Η πρωταγωνίστρια του διηγήματος, λόγω της ισχυρής προσωπικότητάς της, συχνά αδιαφορεί για τον κοινωνικό έλεγχο και αποτινάζει σ' ένα βαθμό την κοινωνική καταπίεση. Έτσι:

- Ενώ αρχικά ντρέπεται να κάνει χρήση της ελευθερίας, που παρέχεται στις χήρες πολύτεκνες μητέρες, λόγω της αρρώστιας της Ανγιάς, ξεπερνά τη ντροπή της και βγαίνει από το σπίτι σε αναζήτηση «φαρμάκων» ή άλλων μέσων θεραπείας (σελ. 126-127).
- Δεν υποτάσσεται -αρχικά τουλάχιστον- στις δεισιδαιμονίες και απορρίπτει τις «γοητείες», τα ξόρκια κ.λπ. (σελ. 128).
- Ο πόνος για το θάνατο της Ανγιάς την καθιστά αδιάφορη για την κριτική του τρόπου που θρηνεί (σελ. 138).
- Υπερνικά την ατολμία του φύλου και της ηλικίας της και αναλαμβάνει σκληρές εξωτερικές -αγροτικές- εργασίες και ταυτόχρονα πρωτοβουλίες σχεδιασμού του μέλλοντος των παιδιών της, με αρκετά προοδευτικές για την εποχή αντιλήψεις (σελ. 139).
- Υιοθετεί -μάλιστα δύο φορές- αν και είναι μια φτωχή και χήρα γυναίκα, κορίτσια, η ανατροφή και η προικοδοσία των οποίων προϋποθέτει αυξημένη επιβάρυνση, ενώ οι γονείς, του πρώτου τουλάχιστον κοριτσιού, βρίσκονται στη ζωή. Με την πράξη της αυτή εμφανίζεται ως αρχηγός οικογένειας που δικαιοπρακτεί δημόσια σε μια νομική υπόθεση και αναλαμβάνει ευθύνες, φαινόμενο αρκετά σπάνιο για την εποχή (σελ. 139-140).

Από τα παραπάνω διαπιστώνουμε πως η θέση της γυναίκας στην εποχή που αναφέρεται το διήγημα είναι πολύ δυσμενής και μόνο πολύ ισχυρές προσωπικότητες μπορούσαν να την ανατρέψουν, αλλά με προσωπικό κόστος. Το σημείο εκείνο, το οποίο η ηρωίδα του διηγήματος δεν κατάφερε να υπερνικήσει, είναι η εξάρτησή της από διάφορες δεισιδαιμονίες και θεραπευτικές πρακτικές στις οποίες κατέφευγε, καθώς ήταν θύμα της αμάθειας που επικρατούσε στο κοινωνικό σύνολο.

6. «... *Ιδιαίτερα πρέπει να εξαρθεί η δραματική πυκνότητα και οι επεμβάσεις της μοίρας, που φέρνουν τους χαρακτήρες αντιμέτωπους, καθώς από ένα, το αρχικό μοιραίο γεγονός προκύπτουν στη συνέχεια άλλες δραματικές συνέπειες, με αντίκτυπο πάνω σε όλους...*» (Κ. Στεργιόπουλος).
 Ποιο είναι το αρχικό γεγονός στο «Αμάρτημα της μητρός μου» και πώς δραματοποιούνται οι συνέπειες του;

Απάντηση:

Αν λάβουμε ως βάση την ιστορία (και όχι την αφήγηση), αρχικό γεγονός στο διήγημα είναι το ατύχημα που συνέβη στη μητέρα τη νύχτα ύστερα από ένα γλέντι, κατά το οποίο αθέλητα της πλάκωσε και σκότωσε το βρέφος της. Το μοιραίο αυτό γεγονός, που οφείλεται στην αμέλεια της, τη γέμισε με τόσες τύψεις, ώστε καθόρισε όλη την υπόλοιπη ζωή της. Την καθυστέρηση της γέννησης άλλων παιδιών την αποδίδει στη θεϊκή τιμωρία, όπως επίσης και την αρρώστια της Αννιώς. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη στροφή του ενδιαφέροντος της στην άρρωστη κόρη, με συνέπεια την υποβόσκουσα ζήλεια των αγοριών και ιδιαίτερα του αφηγητή. Αποκορύφωμα της απελπισίας της είναι η προσφορά της ζωής των αγοριών σε αντάλλαγμα για τη θεραπεία της κόρης, γεγονός που έχει τεραστίες συνέπειες στην ψυχή του αφηγητή. Ο μοιραίος θάνατος της Αννιώς οδηγεί τη μητέρα σε υιοθεσίες, με αποτέλεσμα και πάλι να ενταθούν οι σχέσεις στην οικογένεια μέχρι την τελική αποκάλυψη.

Βλέπουμε λοιπόν πώς, από ένα αρχικό μοιραίο γεγονός δημιουργούνται έντονες συγκρούσεις που φέρνουν αντιμέτωπους τους χαρακτήρες με απρόβλεπτα αποτελέσματα. Η μητέρα νιώθει υπεύθυνη για μια πράξη όπου δεν έχει ουσιαστική, συνειδητή ευθύνη. Ένα δεύτερο μοιραίο γεγονός, ο θάνατος της Αννιώς, επιτείνει τα αισθήματα ενοχής της και καθορίζει τη μελλοντική ζωή της οικογένειας. Χαρακτηριστικό επίσης της δραματικότητας των καταστάσεων είναι ότι οι ήρωες βρίσκονται συχνά σε πλάνη ή άγνοια σχετικά με την πραγματικότητα: ο αφηγητής αγνοεί το αμάρτημα της μητέρας και πλανάται σχετικά με τα αισθήματα της προς αυτόν. Η μητέρα πάλι αγνοεί το δράμα που παίζεται στην ψυχή του αφηγητή και συχνά πλανάται πιστεύοντας πως μπορεί να τον πείσει (π.χ. για την αγάπη προς την Κατερινιώ). Η αποκάλυψη έρχεται στο τέλος, αλλά τελικά είναι αδύνατη η ουσιαστική ανακούφιση.

7. *Όσο περισσότερο τυραννηθώ και χολοσκάσω, τόσο λιγότερο θα με παιδέψει ο θεός για το παιδί που πλάκωσα ...* (σελ. 151).

Η συντριβή και η ενόχη είναι το μόνιμο ψυχικό κλίμα της μάνας.

α) *Η αυτοτιμωρία συνιστά πράξη εξιλέωσης απέναντι στο Θεό ή και απέναντι στον εαυτό της:*

β) *Καθησυχάζει η μητέρα τη συνείδηση της τελικά, ιδιαίτερα μετά τη συνάντηση της με τον Πατριάρχη:*

γ) *Ενοχοποιείται η μητέρα στη συνείδηση σας; Ποια είναι η αίσθηση που σας αφήνει η τελική έκβαση της ιστορίας.*

Απάντηση:

α) Η μητέρα ξεκινώντας από την πεποίθηση ότι δέχεται τη θεϊκή τιμωρία για τον αθέλητο φόνο που διέπραξε, με την καθυστέρηση απόκτησης άλλων παιδιών («*Ωστόσο ... που μ' έδωκε*», σελ. 149-150), αλλά και με την αρρώστια («*Ελεγες πως μετάνοιωσε ο Θεός γιατί μας το έδωκε*», σελ. 151) και τελικά με το θάνατο της Αννιώς, καταφεύγει σε πράξεις αυτοτιμωρίας και εξιλέωσης απέναντι στο Θεό με τις υιοθεσίες («*Καθώς το λέγει ... το παιδί*

που πλάκωσα», σελ. 151). Όμως οι υιοθεσίες αποτελούν παράλληλα και πράξεις εξιλέωσης απέναντι και στον εαυτό της («Αν δεν ευρίσκετο ... ημέρωνα τη συνείδηση μου», σελ. 151). Ανάμεσα στους δύο λόγους ισχυρότερος είναι αυτός της ανακούφισης της μητρικής συνείδησης, όπως θα δούμε στο επόμενο υποερώτημα.

β) Παρόλο που οι φοβερές τύψεις της μητέρας σχετίζονται με το θρησκευτικό της αίσθημα (θεωρεί ότι ο Θεός την τιμωρεί γιατί αποδείχθηκε ανάξια μητέρα), εντούτοις η συγχώρηση που έλαβε από τον Πατριάρχη δεν καθησυχάζει τη συνείδηση της. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι την ενοχή της δεν τη βασίζει τόσο στην παράβαση θρησκευτικών κανόνων, όσο στον έλεγχο που ασκεί μέσα της το μητρικό συναίσθημα, όπως αποδεικνύεται από τις τελευταίες φράσεις του διηγήματος. Η προοπτική αυτή του χαρακτήρα της μητέρας αποκαλύπτεται σταδιακά από τον αφηγητή μετά την ωρίμανση του και την τροποποίηση της οπτικής του γωνίας: από αυτή του παιδιού σ' αυτή του ενήλικου. Ο Δ. Κζιόβας (δ.π., σελ. 47-48) παρατηρεί για το θέμα:

«Προσπαθώντας να δώσει τις ιστορίες του μέσα από την αφελή προοπτική της παιδικής ηλικίας, ο Βιζυηνός συχνά αντιπαραθέτει δύο εικόνες του ίδιου μυθιστορηματικού προσώπου. Στο *Αμάρτημα της μητρός μου* ο αναγνώστης αρχικά αποκομίζει την εντύπωση ότι η μητέρα του αφηγητή είναι αρκετά ευλαβής και ως κάποιο βαθμό θρησκόληπτη, που όμως δεν διστάζει να συμβιβάζει τη θρησκεία με τη δεισιδαιμονία. Νομίζει, δηλαδή, κανένας ότι το αμάρτημα της πρέπει να έχει να κάνει με τη θρησκεία ή να οφείλεται αποκλειστικά σχεδόν στη θρησκοληψία της. Στο τέλος όμως του διηγήματος, όταν η παιδική προοπτική υποχωρεί, η μητέρα μάς αποκαλύπτεται διαφορετικά. Δεν είναι για το θρησκευτικό συναίσθημα του αμαρτήματος που τη βαραίνει, αλλά το μητρικό, και είναι η ωρίμανση της προοπτικής κατά κάποιο τρόπο που μας την παρουσιάζει ως πιο σύνθετη προσωπικότητα από ό,τι την περιμέναμε».

γ) Παρόλο που η μητέρα δεν «αθώνει» τον εαυτό της ούτε μετά τη συγχώρηση που παίρνει από τον ανώτατο εκπρόσωπο της Εκκλησίας, εντούτοις δεν θεωρείται ένοχη -στο βαθμό τουλάχιστον που η ίδια πιστεύει- από το σύγχρονο αναγνώστη. Ενοχή βέβαια υπάρχει, αλλά μόνον αμέλειας, όχι πρόθεσης, σύμφωνα με τις σημερινές αντιλήψεις. Έτσι, η υπερβολική συναίσθηση ευθύνης και αυτοτιμωρίας της μητέρας είναι όχι μόνο αδικαιολόγητη, αλλά και βλαβερή για τα υπόλοιπα παιδιά της.

8. *Είναι γνωστό ότι ο Βιζυηνός συνθέτει την αφήγηση του βασισμένος στο αυτοβιογραφικό στοιχείο. Η ανάγνωση του συγκεκριμένου διηγήματος σας δίνει την εντύπωση ότι ο συγγραφέας περιορίζεται στην αφήγηση της ατομικής του περιπέτειας και της οικογενειακής του ιστορίας;*

Απάντηση:

Ο Βιζυηνός έχει χαρακτηριστεί ως ένας διαρκώς αυτοβιογραφούμενος συγγραφέας. Βέβαια, είναι αποδεκτό πως γενικά η προσωπικότητα κάθε συγγραφέα συγκροτεί μια αξεδιάλυτη ενότητα με το έργο του, καθώς αυτό εκφράζει τη στάση ζωής του και πηγάζει από τις ρίζες της ύπαρξής του. Άρα, σε ευρύτατα πλαίσια, κάθε συγγραφέας είναι αυτοβιογραφούμενος. Όμως ο αυτοβιογραφισμός δεν εκδηλώνεται όμοια σ' όλους τους συγγραφείς: άλλοι λαμβάνουν ένα πραγματικό γεγονός της ζωής τους ως αφετηρία και κατόπιν το μεταπλάθουν ελεύθερα, ενώ άλλοι δεν απομακρύνονται από τα συγκεκριμένα προσωπικά τους βιώματα, τα οποία καταγράφουν πιστά, αλλά με υποκειμενική χροιά. Σ' αυτή τη δεύτερη κατηγορία ανήκει ο Βιζυηνός.

Οι λόγοι του περιορισμού του στην προσωπική του εμπειρία -ιδίως στο μικρόκοσμο της Βιζύης- οφείλονται στην πολύ **καλή γνώση** που διαθέτει, ώστε να τον περιγράψει με γνησιότητα, στην **τάση του να δεθεί με τον ομφάλιο λώρο της ιδιαίτερης πατρίδας**, καθώς η ξενιτιά και η μοναξιά γεμίζουν την ψυχή του με νοσταλγία και, τέλος, στην καλλιτεχνική πρόθεση: χρησιμοποιώντας ως πρώτη ύλη για τα διηγήματα του τη γαμάτη απρόοπτες εξελίξεις ατομική του ζωή και τις οικογενειακές τραγωδίες με ήρωες τον εαυτό του και τα πρόσωπα του στενού οικογενειακού περιβάλλοντος του, εισάγει -πολύ πρώιμα στην ελληνική αφηγηματογραφία- την αλήθεια και τη γνησιότητα του **βιοματικού στοιχείου**.

Όμως, ο κύριος καλλιτεχνικός σκοπός του δεν είναι να αφηγηθεί τα ατομικά και οικογενειακά του παθήματα. Παρόλο που ο συγγραφέας δεν επιχειρεί να διαφοροποιηθεί από τον αφηγητή (αντίθετα μένει πιστός στο χώρο, το χρόνο, ακόμη και τα ονόματα των προσώπων), δεν μεταβάλλεται σε ένα πεζό φωτογράφο. Κέντρο στα διηγήματα του δεν είναι συγκεκριμένοι άνθρωποι, αλλά γενικά ο άνθρωπος και η μοίρα του. Όπως παρατηρεί ο Κ. Στεργιόπουλος (ό.π., σελ. 47) «σκοπός του είναι να συνθέσει έργα ικανά να δώσουν την εικόνα του ανθρώπινου δράματος, έργα όπου ο μύθος, η πλοκή και τα πρόσωπα να κινούνται και να συμπλέκονται με τη δύναμη του μοιραίου».

Συμπερασματικά, θα λέγαμε πως ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τα προσωπικά και οικογενειακά παθήματα ως «όχημα» για να διατυπώσει καθολικότερους προβληματισμούς για την ανθρώπινη ψυχή:

- Ότι, συχνά, **τίποτε δεν είναι όπως αρχικά φαίνεται**, άρα η ανθρώπινη ύπαρξη αποδίδεται στο έργο του με πολυσύνθετο αντιφατικό βάθος.
- Το ανθρώπινο δράμα ξεκινά από κάποια εξωτερικά περιστατικά, αλλά τελικά «παίζεται» στα **ανεξερεύνητα βάθη της ανθρώπινης ψυχής**.
- Συχνά, ο άνθρωπος βρίσκεται σε **πλήρη** αναφορικά με την πραγματικότητα και σταδιακά, με διαδοχικές προσεγγίσεις, προχωρεί προς την αλήθεια, η οποία, όταν αποκαλυφθεί, είναι ίσως ανίσχυρη και άχρηστη.
- Οι ήρωες του αποτελούν **άρτιους ανθρώπινους τύπους** που κάποια μοιραία γεγονότα τους οδήγησαν στα όρια της **κρίσης συνείδησης**, του **αδιεξόδου** και της **συντριβής**, επομένως αποτελούν σύμβολα του **τραγικού στην καθημερινή ζωή**.

Η Κ. Μαμώνη για το ίδιο θέμα παρατηρεί:

«Υποκειμενική είναι η αφετηρία των διηγημάτων του Βιζυηνού. Οι γαλήνιες κι ολόδροσες εντυπώσεις των παιδικών του χρόνων, κι αργότερα οι κατοπινές αναμνήσεις της πολυτρικυμισμένης του ζωής, είναι τα θέματα των διηγημάτων του. Αφετηρία στενή εκ πρώτης όψεως, από την οποία ξεκινώντας ο Βιζυηνός υψώνεται σε κόσμους ευρύτερους, καθολικούς, πανανθρώπινους. Γιατί την άμεση ψυχική του εμπειρία ο συγγραφέας ξέρει να την γενικεύει με ένα τρόπο πρωτότυπο και απροσδιόριστο.

Οι ήρωες των διηγημάτων του είναι βέβαια ο παππούς, η μητέρα του, ο φίλος του, ο φονιάς του αδελφού του, ο ίδιος ο εαυτός του, μα είναι ακόμη περισσότερο "χαρακτήρες και τύποι άνθρωποι" με πολύ γενικότερη σημασία, με τις ανθρώπινες αδυναμίες τους, με τα ονειροπολήματά τους, και το σπουδαιότερο, με το εσωτερικό τους δράμα. Κάθε ήρωας ζη το δικό του, απόλυτα συνειδητό δράμα, πιο συγκεκριμένα ακόμα, υποφέρει από κάποια βασανιστική σκέψη, που του καταντά τη ζωή μαρτύριο. Κι απ' αυτή την έμμονη και βασανιστική σκέψη, δεν βρίσκει στο τέλος τη λύτρωση, όσο και αν προσπαθήσει. Γι' αυτό ακριβώς διαβάζοντας κανείς τα διηγήματα του Βιζυηνού αισθάνεται λύπη και πολύ πόνο για την ανθρώπινη αδυναμία [...]».

Κ. Μαμώνη,
«Γεώργιος Βιζυηνός», Ελληνική Δημιουργία, 4 (1949), σελ. 589

9. Υπάρχει μια φράση-κλειδί που αποτυπώνει την εξέλιξη στην πορεία της ασθένειας της Αννιώς και επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη στις πρώτες σελίδες του κειμένου.
- α) Αναζητήστε την και καταγράψτε τις εκδοχές της.
- β) Γιατί ο αφηγητής την επαναλαμβάνει; υπηρετεί η φράση αυτή τη δομή του κειμένου; Πώς λειτουργεί μέσα στα ευρύτερα συμφραζόμενα της;

Απάντηση:

α) Η φράση-κλειδί που αποτυπώνει την εξέλιξη στην πορεία της ασθένειας της Αννιώς εμφανίζεται κλιμακούμενη στα εξής σημεία:

1. «... η μόνη μας αδελφή ήτο κατά δυστυχίαν ανέκαθεν καχεκτική και φιλάσθενος...» (σελ. 125).
2. «... Εν τούτοις η ασθένεια της Αννιώς ολονέν εδεινούτο ...» (σελ. 126).
3. «... αφ' ης ημέρας έπεσεν η Αννιώ σπουδαίως εις το στρώμα» (σελ. 126).
4. «Η κατάσταση της Αννιώς έβαινεν αργά μεν και απαρατηρητως, αλλ' ολονέν επί τα χειρώ» (σελ. 127).
5. «... Η κατάσταση της ασθενούς εδεινούτο» (σελ. 128).
6. «Το παιδίον εχειροτέρενεν αδιακόπως» (σελ. 128).
7. «Η ασθένεια της πτωχής μας αδελφής, ήτον ανίητος» (σελ. 129).
8. «αναρρώσεως, ήτις δυστυχώς ήργει να επέλθη» (σελ. 132).
9. «... της οποίας η κατάσταση ήρχισε να εμπιέη τώρα τους έσχατους φόβους» (σελ. 132).

β) Η επανάληψη της παραπάνω ελαφρά παραλλαγμένης φράσης με το ρηματικό τύπο στον παρατατικό (που δηλώνει διάρκεια στο παρελθόν) έχει σκοπό να δείξει την παρατεταμένη διάρκεια της ασθένειας της αδελφής, αλλά η χρήση κλιμακωτά εντονότερων προσδιορισμών (επί τα χειρώ, αδιακόπως, ανίητος, έσχατους φόβους) δηλώνει τη συνεχή και σταδιακή επιδείνωση της.

Σε όλη την έκταση της αφήγησης που γίνεται χρήση αυτής της φράσης- leit motiv κεντρικό πρόσωπο είναι η Αννιώ, καθώς αυτή αποτελεί το αντικείμενο των φροντίδων τόσο της μητέρας όσο και των αγοριών, τα οποία εκπροσωπεί ο αφηγητής με τη χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου «άλλη αδελφήν δεν είχομεν...». Εξάλλου, η ασθένεια της Αννιώς είναι το μοναδικό θέμα στην παραπάνω έκταση.

Η τελευταία εκδοχή της φράσης «της οποίας ... έσχατους φόβους» προετοιμάζει τον αναγνώστη για το μοιραίο, παράλληλα όμως μεταθέτει το κέντρο βάρους της αφήγησης στα άλλα δύο πρόσωπα, τον αφηγητή και τη μητέρα.

10. Σου έφερα δύο παιδιά στα πόδια σου ... χάρισε μου το κορίτσι! (σελ. 133). Τι απήχηση είχε αυτή η προσευχή στην ψυχή του Γιωργή;

Απάντηση:

Το περιεχόμενο της προσευχής της μητέρας (που οφείλεται σε μια δεισιδαίμονα αντίληψη περί εκδικητικής θεότητας που απαιτεί για τιμωρία του παραβάτη-αμαρτωλού μια ανθρώπινη ζωή και είναι χαρακτηριστικό της σκέψης των πρωτόγονων και των απαίδευτων), πράγματι φοβερό και αποτρόπαιο, ειδικά για την ψυχή ενός μικρού παιδιού, είχε τεράστια απήχηση στην ψυχή του Γιωργή. Επειδή το βίωμα ήταν πολύ έντονο, η περιγραφή των αντιδράσεων γίνεται αποκλειστικά σχεδόν από τη σκοπιά του αφηγητή-παιδιού. Η φρίκη που νιώθει έχει αρχικά **σωματικά συμπτώματα**: ρίγος τον διατρέχει, τα αυτιά του βουίζουν και

τα δόντια του συγκρούονται. Αμέσως μετά, συλλαμβάνοντας το περιεχόμενο της προσευχής ως **απειλή** και ταυτίζοντας την με το χώρο της εκκλησίας, κάτω από το κράτος του **πανικού**, την εγκαταλείπει και τρέπεται σε φυγή.

Στη συνέχεια, τα σωματικά συμπτώματα υποχωρούν και αρχίζει η **διανοητική επεξεργασία** της πληροφορίας: θεωρεί ότι δεν έχει φταίξει σε τίποτα στη μητέρα του, αντίθετα έχει αδικηθεί μετά τη γέννηση της αδελφής του. Επομένως, η μέχρι τώρα συγκεκαλυμμένη και σχεδόν υποσυνείδητη ζήλεια του προς την Αννιώ τώρα εκδηλώνεται και μετασηματίζεται σε σύγκρουση με τη μητέρα, της οποίας τη συμπεριφορά τώρα θεωρεί άδικη. Στις σκέψεις και τις αντιδράσεις του υποκρύπτεται ένα κατηγορητήριο προς τη μητέρα που βασίζεται στην **άγνοια** και την **πλάνη**. Η απόφαση του να μη συμπαρασταθεί πλέον στην άρρωστη και τη μητέρα σηματοδοτεί την απελπισμένη καταφυγή σε **ανταπόδοση**.

Στο σημείο αυτό του διηγήματος κεντρικό θέμα γίνεται η σύγκρουση μητέρας - γιου. Η περιγραφή των αντιδράσεων του Γιωργή αποτελεί αριστοτεχνική αφηγησι-μεταφορά της παιδικής εστίασης, με μοναδική εξαίρεση τη φράση «*αντί να δρόμω προς δοθείάν της*», φράση του ώριμου αφηγητή, καθώς περιγράφει μια αντίδραση όχι μόνον ώριμου, αλλά και ψύχραιμου ατόμου.

11. Σε ορισμένα σημεία του κειμένου διακρίνουμε ειρωνικές αποχρώσεις στη «φωνή» τον αφηγητή,
- α) Να τα εντοπίσετε και να τα καταγράψετε.
 - β) Σε τι στοχεύει, κατά τη γνώμη σας, καταφεύγοντας στην ειρωνεία;

Απάντηση:

α) Έχει παρατηρηθεί πως «πολλές φορές η γλώσσα του Βιζυηνού διανθίζεται με ευφυολογήματα που θυμίζουν έντονα τη γλώσσα του Ροΐδη, χωρίς όμως την τολμηρότητα των αντιθέσεων, ούτε τον δηκτικό σαρκασμό εκείνου». (Κ. Μητσάκης, ό.π., σελ. 107.)

Ένα από τα «ευφυολογήματα» του Βιζυηνού είναι και η ειρωνεία, η οποία όμως είναι ελαφρή, σχεδόν διακριτική και άκακη. Η ειρωνεία είναι το σχήμα λόγου κατά το οποίο, ενώ εκφράζουμε μια έννοια, ταυτόχρονα, υπονοούμε μια άλλη, συνήθως αντίθετη.

Στο *Αμάρτημα...* λίγα είναι τα σημεία που γίνεται χρήση ειρωνείας:

1. «είμαι γέρος ... απερχόμενος» (σελ. 127). Ισχυριζόμενος ο κουρέας ότι είναι γέρος και χρειάζεται ρακί για να βλέπει καλά, δίνει την εντύπωση ότι θα χρησιμοποιήσει τη βελτιωμένη όραση του για εξέταση της άρρωστης. Όπως όμως αποκαλύπτει ο αφηγητής, θα του είναι χρήσιμη για να αποσπάσει την καλύτερη αμοιβή: «την παχύτερα της αλόης μας όρνιθα».
2. «Η πορεία ... επί τα χείρω» (σελ. 128). Ο κουρέας και πάλι, όταν ισχυρίζεται ότι η πορεία της άρρωστης είναι αυτή που αναμένεται από τις συνταγές του, εννοεί ότι η άρρωστη βελτιώνεται, ενώ, όπως αποκαλύπτει ο αφηγητής, είναι αυτή που θα περίμενε η επιστήμη από τις συνταγές ενός ανίδεου κομπογιαννίτη, δηλαδή πολύ κακή.
3. «Έλα αγάπη μου ... από τα βάσανα του» (σελ. 137-138). Η μητέρα, δίνοντας στην άρρωστη από το «αγιασμένο νερό», ελπίζει ότι θα τη θεραπεύσει. Ο αφηγητής όμως, όταν λέει ότι το άγιασμα «έμελλεν να την ιατρεύσει», εννοεί ότι αυτό επρόκειτο να τη λυτρώσει από τα βάσανα της, εφόσον ακολούθησε ο θάνατος.
4. «ο γάμος αυτής ... των αδελφών μου» (σελ. 141). Γενικά, ο γάμος θεωρείται και χαρακτηρίζεται ως χαρά και για τους οικείους των νεόνυμφων. Όμως, κατά τον αφηγητή, ο γάμος της θετής αδελφής υπήρξε «χαρά», δηλαδή ανακούφιση για τα

αγόρια της οικογένειας, γιατί απαλλάχτηκαν από την επιβάρυνση μιας θετής αδελφής κακού χαρακτήρα που δεν τους αγάπησε ούτε αναγνώρισε τις θυσίες τους.

β) Οι παραπάνω ειρωνείες με το χιούμορ τους τονίζουν διακριτικά την αντίθεση με τα δραματικά στοιχεία που κυριαρχούν στο διήγημα. Οι δύο πρώτες σατιρίζουν με ανόδυνο τρόπο τους πρακτικούς «γιατρούς» για την απληστία και την ανικανότητα τους, η τρίτη είναι πικρή ειρωνεία καθώς αναφέρεται στο θάνατο της αδελφής και αποτελεί μια έμμεση αρνητική κριτική των τελετουργιών ως μέσων θεραπείας. Η τέταρτη, με τη διπλή σημασιολογία της λέξης «χαρά» δηλώνει τα αισθήματα των αδελφών του αφηγητή προς τη θετή αδελφή με συνοπτικό αλλά εκφραστικό τρόπο.

12. *Με ποια επιχειρήματα θα μπορούσατε να υποστηρίξετε την αληθοφάνεια των χαρακτήρων του διηγήματος;*

Απάντηση: Βλ. Τα πρόσωπα, σελ. 28.

13. *Αναζητήστε εκείνα τα στοιχεία που προσδίδουν στο κείμενο θεατρική λειτουργία.*

Απάντηση: Βλ. Θεατρικά στοιχεία στο Αμάρτημα της μητρός μου, σελ. 44.

14. *Έχει επισημανθεί ότι ο χώρος στα διηγήματα του Βιζυηνού λειτουργεί με συνεχείς αντιθέσεις πόλη / χωριό, μέσα / έξω κ.ά. Μπορείτε να εντοπίσετε την αντίθεση «κλειστός χώρος / ανοικτός χώρος» στο διήγημα που εξετάζουμε, υποδεικνύοντας τα αντίστοιχα σημεία; Πώς εγγράφονται στη συνείδηση του αφηγητή οι χώροι αυτοί και με τι είδους περιστατικά συνδέονται;*

Απάντηση: Βλ. Ο τόπος, σελ. 27.

15. *«Στο Αμάρτημα της μητρός μου η ηρώιδα, πολύ πριν ομολογήσει τον ακούσιο φόνο της, υπαινίσσεται την "αμαρτίαν" της (Παν. Μουλλάς): Να αναζητήσετε τους σχετικούς υπαινιγμούς.*

Απάντηση: Βλ. Ο ρόλος των αναχρονιών του διηγήματος, α?, σελ. 26.

16. *«Έτσι ο αφηγητής-πρόσωπο του Βιζυηνού (παρών μέσα στην αφήγηση) απέχει εξίσου από τον αφηγητή-παντογνώστη (απόντα από την αφήγηση) και από τον αφηγητή πρωταγωνιστή (προνομιακό φορέα της αφήγησης)» [Παν. Μουλλάς]: Να αναζητήσετε μέσα από το κείμενο τα επιχειρήματα που δικαιολογούν μια τέτοια άποψη.*

Απάντηση:

Ο αφηγητής-πρόσωπο του διηγήματος είναι ο Γιωργής, το τρίτο από τα ζωντανά παιδιά της μητέρας κατά την έναρξη της αφήγησης. Είναι παρών στη διάρκεια των σημαντικότερων γεγονότων της **αφήγησης** (δηλαδή του παρόντος της), εκτός από το γεγονός του γάμου της πρώτης θετής αδελφής και την υιοθεσία της δεύτερης. Τα γεγονότα του διηγήματος παρουσιάζονται κυρίως με βάση τη δική του οπτική γωνία, είτε ως παιδιού είτε ως ωρίμου -

ακόμη και οι περισσότερες αναλήψεις δίδονται με δική του εστίαση" εξαιρείται η εκτεταμένη ανάληψη-αφήγηση της μητέρας στην τρίτη αφηγηματική ενότητα.

Επομένως, είναι σαφές ότι δεν πρόκειται για τον παντογνώστη αφηγητή που συναντάμε στην παραδοσιακή αφηγηματογραφία, με μηδενική εστίαση, δηλαδή τον απόλυτο κυρίαρχο της ιστορίας που αφηγείται, που διαπερνάει με το βλέμμα του τους τοίχους, γνωρίζει τις σκέψεις και τα συναισθήματα όλων των ηρώων, δηλαδή ξέρει περισσότερα από οποιοδήποτε αφηγηματικό πρόσωπο και η αφήγηση του χαρακτηρίζεται ως αντικειμενική.

Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση, εξάλλου, πιστοποιεί -κατά κανόνα- την προσωπική εμπειρία και μαρτυρία, το προσωπικό βίωμα, δηλαδή την κατάθεση της άποψης του αφηγομένου προσώπου για την πραγματικότητα, πράγμα που συμβαίνει με το διήγημα του εξετάζουμε.

Όμως ο αφηγητής-πρόσωπο (Γιωργής) απέχει εξίσου και από τον αφηγητή-πρωταγωνιστή διότι στο διήγημα πρωταγωνιστικό πρόσωπο είναι η μητέρα. Στα κύρια γεγονότα της ιστορίας (όχι της αφήγησης) ο αφηγητής Γιωργής ή δεν είναι παρών (π.χ. στη σκηνή του ακούσιου φόνου) ή είναι δευτερεύον ή βουβό πρόσωπο (π.χ. στη σκηνή του ραψωδού, στη σκηνή του θανάτου της Αννιώς, στη σκηνή της πρώτης νιοθεσίας). Βέβαια, σε ορισμένα επεισόδια αναλαμβάνει σημαντικό ρόλο και η αφήγηση όχι μόνο τον αφορά αλλά καθοδηγείται αποφασιστικά απ' αυτόν (επεισόδιο στην εκκλησία, επεισόδιο στον ποταμό). Τα γεγονότα αυτά τον ανάγουν σε βασικό πρόσωπο, όχι όμως πρωταγωνιστικό.

Αλλά ούτε και στο επίπεδο της αφήγησης ο αφηγητής-πρόσωπο (Γιωργής) δεν αποτελεί προνομιακό φορέα, καθώς: α) στη μεγαλύτερη έκταση της πρώτης αφηγηματικής ενότητας μιλά στο πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, σαν ένα συλλογικό-οικογενειακό φερέφωνο («Αλλην αδελφήν δεν είχομεν»), δηλαδή εκφράζει και εκπροσωπεί τα άλλα αδέλφια του, β) «παραιτείται» από την αφήγηση ενός πολύ μεγάλου και σημαντικού μέρους των γεγονότων, παραχωρώντας το ρόλο του αφηγητή στη μητέρα (ανάληψη τρίτης αφηγηματικής ενότητας) και γ) τελειώνει την αφήγηση με τη σιωπή («και εγώ εσιώπησα», σελ. 153) δηλαδή παραιτείται οριστικά τόσο από το λόγο, όσο και από την παρέμβαση του για αλλαγή της μοίρας. Η συμπεριφορά του δεν προσιδιάζει ούτε στο δυναμικό ρόλο ενός πρωταγωνιστή της ιστορίας ούτε στο λεκτικά «αγωνιστικό» προνομιακό φορέα της αφήγησης.

17. Όπως γνωρίζετε, σε μια αφήγηση συχνά παρατηρούνται αναχρονίες όταν ο αφηγητής παραβιάζει τη χρονική σειρά κατά την αφήγηση, αναφερόμενος άλλοτε σε γεγονότα προγενέστερα από το σημείο της ιστορίας στο οποίο βρισκόμαστε σε μια δεδομένη στιγμή (αναδρομικές αφηγήσεις) και άλλοτε προλέγοντας γεγονότα τα οποία θα διαδραματιστούν αργότερα (πρόδρομες αφηγήσεις). [Βλ. σχετικά στην Αφηγηματολογία, Έκφραση -Έκθεση Α' τόμος]

α) Να αναζητήσετε και να καταγράψετε τις αναχρονίες του αφηγήματος.

β) Τι επιτυγχάνει με τη χρήση τους ο αφηγητής;

Απάντηση

Βλ. Αφηγηματική ακολουθία - Χρόνος, σελ. 19.

Εργασίες

1. Στο κείμενο, παράλληλα με την κυρίως διήγηση, δίνεται μια εικόνα της καθημερινής ζωής (έθιμα, παραδόσεις, ήθη, προλήψεις, λαϊκές δοξασίες κλπ.) Να εντοπίσετε και να σχολιάσετε τα λαογραφικά στοιχεία του κειμένου.

Απάντηση:

Τα λαογραφικά στοιχεία του διηγήματος εντάσσονται στους εξής κύκλους (με σειρά εμφάνισης στο κείμενο): α) αρρώστια - θεραπεία, β) θάνατος - μοιρολόγια (θρήνοι), γ) υιοθεσία, δ) γάμος, ε) γέννηση.

Όπως παρατηρούμε, οι παραπάνω κύκλοι καλύπτουν όλο το φάσμα της ανθρώπινης ζωής. Ο κάθε κύκλος περιλαμβάνει λαϊκές αντιλήψεις και πρακτικές. Ειδικότερα:

α) **Αρρώστια - θεραπεία:** Η μακροχρόνια και άγνωστη ασθένεια αποδίδεται σε υπερφυσικές αιτίες: ξωτικά, νεράιδες, τον «έξω από δω» (σελ. 127-128). Η θεραπεία επιτυγχάνεται με μαγικά ή τελετουργικά μέσα: χαϊμαλιά, «σαλαβάτια», τοποθέτηση ρούχων του ασθενή σε θαυματουργικό τόπο ή με τη συνδρομή των αγίων, προσφορά λαμπάδων και, τέλος, εγκατάσταση του ασθενούς για 40 ημέρες μέσα στο ναό, ώστε να φύγουν τα κακά πνεύματα. Ανάλογο θεραπευτικό ρόλο παίζει και η επίκληση των ψυχών οικείων νεκρών με ειδική τελετή.

β) **Θάνατος - μοιρολόγια (θρήνοι):** Ο θάνατος, ένα δυσάρεστο φυσικό γεγονός, συνοδεύεται, στο κοινωνικό επίπεδο, από ορισμένες τελετουργίες που υπακούουν σ' ένα αυστηρό τυπικό. Μια απ' αυτές είναι η σύνθεση μοιρολογιού από ειδικούς γι' αυτό πλανόδιους ραψωδούς στη Θράκη, σε αντίθεση με τα αυτοσχέδια μοιρολόγια που συντίθενται από μοιρολογίστρες και «τραγουδιούνται» στη διάρκεια της κηδείας και εκφοράς του νεκρού, στην υπόλοιπη Ελλάδα.

γ) **Υιοθεσία:** Η υιοθεσία ενός παιδιού γίνεται σε δύο επίπεδα: στο θρησκευτικό, όπου ο θετός γονιός υπόσχεται δημόσια, μέσα στην εκκλησία στον εκπρόσωπο του θεού ότι θα εκτελέσει τα γονικά καθήκοντα, αλλά και στο κοινωνικό-θεσμικό επίπεδο, όπου ενώπιον των κοινοτικών αρχών (πρωτόγερος) επιβεβαιώνεται τελετουργικά η πράξη της υιοθεσίας (σελ. 139 -140).

δ) **Γάμος:** Δεν περιγράφονται στο διήγημα όλα τα λαογραφικά στοιχεία που έχουν σχέση με το γάμο, αλλά αυτά που σχετίζονται με τον κουμπάρο, ο οποίος είναι το τιμώμενο πρόσωπο (σελ. 148).

ε) **Γέννηση:** Η απόκτηση παιδιού θεωρείται δείγμα θεϊκής εύνοιας. Το φύλο του προβλέπεται από την πρακτική μαμή, από διάφορα εξωτερικά σημάδια (σελ. 150).

Τα παραπάνω λαογραφικά στοιχεία, καθώς και άλλα μικρότερης σημασίας που δεν καταγράψαμε, όπως έχει ήδη τονιστεί, δεν αποτελούν εξωτερικό διάκοσμο του διηγήματος αλλά οργανικό μέρος του, καθώς βοηθούν στην κατανόηση των κινήτρων και των πράξεων των χαρακτήρων.

2. Έχει επισημανθεί ότι ο Βιζυηνός «βρίσκεται πολύ μακριά από τους απλοϊκούς «ηθογράφους» της γενιάς του...» και πως τον χρωστάμε «την πρώτη γενναία προσπάθεια να λυτρωθεί η πεζογραφική μας παράδοση από τη ρηχή ηθογραφία και τη ρομαντική αφήγηση». Λαμβάνοντας υπόψη ότι ως απλοϊκή, ρηχή ή αφελής ηθογραφία χαρακτηρίζεται η επιφανειακή αναπαράσταση ηθών και εθίμων του χωριού, να επισημάνετε στο αφήγημα στοιχεία που δικαιώνουν την παραπάνω κρίση για το Βιζυηνό.

Απάντηση:

Βλ. Ηθογραφικά - Λαογραφικά στοιχεία, σελ. 40.

Ιδία Τεραμαθηματα.οι

Στρατής Δούκας (1895 – 1983)

Η ιστορία ενός αιχμαλώτου

I. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Βιογραφικά του συγγραφέα

Ο Στρατής Δούκας γεννήθηκε στις 6 Μαΐου του 1895 στα Μοσχονήσια του Αδριατικού Κόλπου (της Μ. Ασίας) και ήταν δευτερότοκος γιος του Κωνσταντίνου και της Αιμιλίας Δούκα. Τις εγκύκλιες σπουδές (σχολαρχείο, γυμνάσιο) τις πραγματοποίησε στην ιδιαίτερη πατρίδα του και στο Αϊβαλί (Κυδωνίες) της Μ. Ασίας. Φίλος στενός και συμμαθητής του ήταν ο Φώτης Κόντογλου.

Το 1912 γράφτηκε στη νομική σχολή του πανεπιστημίου της Αθήνας, αλλά μετά την κήρυξη του Α Παγκοσμίου πολέμου διέκοψε τις σπουδές του. Το 1916 κατατάχτηκε εθελοντής στην Εθνική Άμυνα του Ελ. Βενιζέλου και υπηρέτησε τόσο στο μακεδονικό όσο και στο μικρασιατικό μέτωπο. Μετά τη μικρασιατική καταστροφή, με κέντρα του τη Μυτιλήνη και τη Θεσσαλονίκη, ανέπτυξε ποικίλες δραστηριότητες: εκθέσεις προϊόντων της μικρασιατικής βιοτεχνίας και μεταφύτευση των δραστηριοτήτων αυτών στην Ελλάδα, εκθέσεις ζωγραφικής, μελέτη της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής και της μικροτεχνίας του Αγ. Όρους, ίδρυση συλλόγων και εταιρειών (Μυτιλήνη: «Σύλλογος Μουσικών Τεχνών», Αθήνα: εταιρεία «Διακοσμητικής Τέχνης») και έκδοση περιοδικών, όπως η Φιλική Εταιρεία, Το τρίτο Μάτι και το Φραγγέλιο. Υπήρξε συνεργάτης εφημερίδων της Θεσσαλονίκης και της Μυτιλήνης.

Για λογαριασμό των περιοδικών και των εφημερίδων με τα οποία συνεργαζόταν περιόδευσε την ύπαιθρο της Μακεδονίας. Καρποί της περιόδου αυτής είναι η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* και το έργο *Ορεινή Ελλάδα*.

Εκτός από τις παραπάνω ενασχολήσεις του, ο Στρατής Δούκας ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για τη ζωγραφική και τη γλυπτική και μελέτησε τη ζωή και το έργο του γλύπτη Γιαννούλη Χαλεπά.

Το 1940-41 πολέμησε ως αξιωματικός στον ελληνοϊταλικό πόλεμο. Το 1942 παντρεύτηκε στην Αθήνα τη Δήμητρα Δούκα. Στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής εντάχθηκε στο κίνημα του Ε.Α.Μ. Πιάστηκε και βασανίστηκε .το τους Γερμανούς. Την ίδια περίοδο έκρυψε στο σπίτι του μια εβραϊκή οικογένεια από τη Θεσσαλονίκη. Η οικογένεια αυτή ευγνωμονώντας το σωτήρα της συνέβαλε αργότερα με μηνιαίο χρηματικό βοήθημα στη συντήρηση του ηλικιωμένου Δούκα στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Από το 1948 συνεργάστηκε με τα περιοδικά Ελεύθερα Γράμματα, Ο αιώνας μας, Ποιητική Τέχνη, Ζυγός και Διαγώνιος.

Κατά την περίοδο της στρατιωτικής δικτατορίας (1967-1974) ταλαιπωρήθηκε και διώχθηκε. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα πέρασε σε διάφορα γηροκομεία. Πέθανε στις 26-11-1983 κλείνοντας μια σεμνή ζωή που διαπνεόταν από τα ιδανικά του ανθρωπισμού.

Το έργο του

Το συγγραφικό έργο του χωρίζεται σε δύο κατηγορίες: α) το **λογοτεχνικό** και β) το **ταξοκριτικό**.

Α' Λογοτεχνικό

1. *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*: Εκδόθηκε πρώτη φορά το 1929. Από τότε ακολούθησαν πολλές εκδόσεις (1932, 1958, 1962, 1969, 1977 και 1980) με επεμβάσεις του συγγραφέα στην αρχική μορφή του έργου.
2. *Εις εαυτόν*, 1930. Ανατυπώθηκε το 1981 από τον Ε.Λ.Ι.Α.
3. *Γράμματα και συνομιλίες*. Ανάτυπο από το περιοδικό Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1966.
4. *Ο βίος ενός αγίου* (Γιαννούλης Χαλεπάς). Ανάτυπο από το περιοδικό Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1967.
5. *Οδοιπόρος*: Ανάτυπο από το περιοδικό Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1968, εκδ. Κέδρος, 1981.
6. *Δεσμός*, εκδ. Κέδρος, 1970.
7. *Μαρτυρίες και κρίσεις*, Αθήνα 1971.
8. *Ο μικρός αδελφός*, Αθήνα 1972.
9. *Ενώτια*, Αθήνα 1974.
10. *Ενθυμήματα από δέκα φίλους μου*, εκδ. Κέδρος, 1976.
11. *Θερμοκήπιο*, εκδ. Κέδρος, 1982.

Β' Τεχνοκριτικό

1. Το εικονογραφικό έργο της ανατολικής εκκλησίας, Αθήνα 1948.
2. Γιαννούλης Χαλεπάς, Νέα βιογραφικά, Αθήνα 1952.
3. Ο ζωγράφος Σπύρος Παπαλουκάς, 1966.

Επίσης, καθώς ο Στρατής Δούκας ασχολήθηκε και ο ίδιος με τη ζωγραφική, κυκλοφόρησε και ο τόμος Σχέδια του Στρατή Δούκα, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1979. Τέλος, επιμελήθηκε διάφορα βιβλία του Φώτη Κόντογλου, Νίκου Βέλμου, Ν. Γαβριήλ Πεντζίκη, Ιωάννου Καραμηλιά και Δημοσθένη Βουτυρά.

Η εποχή

Η εποχή μέσα στην οποία έδρασε ο Στρ. Δούκας περιλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα, εποχή σημαντική για τη χώρα μας, καθώς στον πολιτικό τομέα τα εδάφη της διπλασιάστηκαν, αλλά, λίγο μετά υπέστη τη μικρασιατική καταστροφή, η οποία «σήμανε» εθνική συρρίκνωση. Παράλληλα, η χώρα μας πλήρωσε βαρύτατο φόρο αίματος με τη συμμετοχή της στους δύο παγκόσμιους πολέμους και την εμπλοκή της σ' έναν οδυνηρό εμφύλιο.

Στον πνευματικό τομέα η εποχή σηματοδοτείται από την αναζήτηση της νεοελληνικής ταυτότητας μέσα από τη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού (δηλ. τη συλλογική λαϊκή δημιουργία).

Η διαμόρφωση της νεοελληνικής ταυτότητας αναζητήθηκε στους παραπάνω «χώρους» κυρίως από τη λεγόμενη γενιά του '30, στην οποία εντάσσεται και ο Στρ. Δούκας. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Δούκας καταπιάστηκε με το είδος της λαϊκής αφήγησης και έγραψε την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* το 1929, πριν ακόμη εκτιμηθεί το λαϊκό παραμύθι και τα Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη. Άρα, μπορεί να θεωρηθεί από τους «προδρόμους» της γενιάς του '30.

Ο συγγραφέας οδηγήθηκε επίσης στη μελέτη έργων της βυζαντινής ζωγραφικής και του λαϊκού πολιτισμού, παράλληλα με την ένταξη του σε μια προοδευτική ιδεολογία.

Όμως, το Στρατή Δούκα επηρέασαν και κάποια πρόσωπα, ιδίως φίλοι του, της εποχής που εξετάζουμε, στους οποίους προσκολλήθηκε και πήρε στοιχεία το έργο του. Πρώτα, ο Φώτης Κόντογλου, ο οποίος ήταν συμμαθητής του, φίλος στο γυμνάσιο του Αϊβαλιού και

συμφοιτητής και συγκάτοικος του αργότερα στην Αθήνα. Αυτός τον μύησε στη βυζαντινή τέχνη, στη λαϊκή παράδοση και ιδιαίτερα στο λαϊκό λόγο. Η φιλία τους διατηρήθηκε ως το 1927, ά μετά οι δρόμοι τους χώρισαν, καθώς ο Κόντογλου δέθηκε πιο πολύ με τη χριστιανική θρησκεία, κάτι το οποίο ήταν αταίριαστο με την ψυχοσύνθεση του Δούκα.

Ο ζωγράφος **Σπύρος Παπαλουκάς**, στενός φίλος του Δούκα από το 1912, επηρέασε με το δυνατό ταλέντο του, το νεωτερισμό του μέσα στην παράδοση και τον απομάκρυνε από το θρησκευτικό εφησυχασμό του Κόντογλου.

Ο ποιητής **Αναστάσιος Δρίβας**, ο οποίος κινούνταν στο χώρο της ανανεωμένης παράδοσης, επηρέασε το Δούκα με την προσωπικότητά του.

Ο συγγραφέας **Ν. Γ. Πεντζίκης** έπαιξε σπουδαίο ρόλο στην εξέλιξη της συγγραφικής δράσης του Δούκα. Γνωρίστηκαν στη Θεσσαλονίκη το 1932. Η έκδοση του περσιτικού *Το τρίτο μάτι* βασίστηκε κυρίως στις υποδείξεις και τη συνεργασία του Πεντζίκη. Αλλά και στο ύφος των έργων του Δούκα παρατηρείται επίδραση του Πεντζίκη, καθώς μετά το 1932 περιορίζει στα έργα του το λαϊκό ύφος και υιοθετεί μια περσικού συνειρμική γραφή, παράλληλα με την έμφαση στη λεπτομέρεια και την αποφυγή αφηρημένων εννοιών (ιδίως στα *Ενώτια* και το *Θερμοκήπιο*).

Τέλος, ο γλύπτης **Γιαννούλης Χαλεπάς** αποτέλεσε ιδάλμα για το Δούκα, καθώς του αφιέρωσε τριάντα χρόνια έρευνας και μελέτης, για να αποδείξει το μεγαλείο της τέχνης του «μεταλογικού». Η μελέτη της γλυπτικής του Χαλεπά απομάκρυνε το Δούκα από τον Κόντογλου και τον Παπαλουκά, αλλά είχε και ως αποτέλεσμα την εγκατάλειψη για μεγάλο διάστημα της δημιουργικής λογοτεχνίας.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

Έτος	Ζωή	Έργο	Πνευματική ζωή	Ιστορία
1895	Γεννήθηκε στα Μοσχονήσια			
1896			Α. Καρκαβίτσας, Ζητιάνος	
1912	Γράφτηκε στη νομική σχολή Αθηνών			Βαλκανικοί πόλεμοι
1914	Πρώτη επίσκεψη στο Άγ. Όρος			Α' Παγκόσμιος πόλεμος (1918)
1916	Εθελοντής στην Εθνική Άμυνα			
1922	Τραυματίστηκε στο μικρασιατικό μέτωπο		Βάρναλης, <i>Το φως που καίει</i> . Θεοτόκης, <i>Σκλάβοι στα δάσμη τους</i>	Μικρασιατική καταστροφή
1924	Οργάνωση έκθεσης ζωγραφικής Παπαλουκά			
1925-27	Καλλιτεχνικός διευθυντής στην Αγγειοπλαστική Κιουτάχειας. Εκδότης του περ. <i>Φιλική Εταιρεία</i>		Ίδρυση Πανηίου Θεσσαλονίκης. Καζαντζάκης, <i>Δασκωτική</i>	Δικτατορία Πάγκαλου
1929		<i>Ιστορία ενός αιχμαλώτου</i> . Δημοσίευση <i>Ορεινής Ελλάδας</i>	Θεοτοκάς, <i>Ελευθεροπνεύμα</i>	Διεθνής οικονομική κρίση
1930	Έκθεση ζωγραφικής στη Θεσσαλονίκη	<i>Εις Εαυτόν</i>	Μυριβήλης, <i>Η ζωή εν Γάλλω</i>	Ελληνοτουρκικό σύμφωνο φιλίας
1931	Άρχισε να μελετά τη ζωή του Γιαννούλη Χαλεπά		Σεφέρης, <i>Στροφή</i> . Βενεζης, <i>Το Νούμερο 31328</i>	
1934	Ίδρυσε μαζί με άλλους την Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών			
1935-37	Εκδίδει το περ. <i>Το τρίτο μάτι</i>			
1939-40	Συnergάζεται με το περ. <i>Νεολαία</i>		Ελύτης, <i>Προσανατολισμοί</i>	Β' Παγκόσμιος πόλεμος
1940-41	Πολεμά στο ελληνοαλβανικό μέτωπο			Ελληνοϊταλικός πόλεμος
1942	Παντρεύεται τη Δήμητρα Δούκα. Εντάσσεται στο Ε.ΑΜ.		Ίδρυση Θεάτρου Τέχνης	Ίδρυση Ε.Λ.Α.Σ. και Ε.Δ.Ε.Σ.

Ιδιαιτερότητα

Έτος	Ζωή	Έργο	Πνευματική ζωή	Ιστορία
1946	Υπηρετεί στα κινητά συνεργεία του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού		Ν. Καζαντζάκης, <i>Αλέξης Ζορμπάς</i>	Εμφύλιος πόλεμος (-1949)
1948	Συνεργάτης στα περιοδικά <i>Ελεύθερα Γράμματα</i> , <i>Ο αιώνας μας</i> , <i>Ζυγός</i>			Ένωση των Δωδεκανήσων με την Ελλάδα
1949-50	Διευθύνει το περ. <i>Ελεύθερα Γράμματα</i>			Τέλος του Εμφυλίου
1952		<i>Γιαννούλας Χαλεπάς, νέα Βιογραφικά</i>		Η Ελλάδα μέλος του ΝΑΤΟ
1962	Σοβαρός κλονισμός της υγείας του. Ζει κατάκοιτος στο σπίτι του		Δ. Σωτηρίου, <i>Ματωμένα χόματα</i> . Κ. Πολίτης, <i>Στου Χατζηφράγκου</i>	
1965-69	Τακτικός συνεργάτης στο περ. <i>Διαγώνιος</i>			
1966		<i>Ο ζωγράφος Σπύρος Παπαλουκάς, Γράμματα και συνομιλίες</i>	Πεντζίκης, <i>Το μυθιστόρημα της κυρίας Έρας</i>	
1967	Ταλαιπωρείται από τη στρατιωτική δικτατορία	<i>Ο βίος ενός αγίου</i>		Στρατιωτική δικτατορία (-1974)
1968		<i>Οδοιπόρος</i>		
1970	Από τώρα ζει σε διάφορα γηροκομεία	<i>Δεσμός</i>	<i>Δεκαεπτά κείμενα</i>	
1971		<i>Μαρτυρίες και κρίσεις</i>	<i>Έλπιος, Ο ήλιος ο ηλιόταρος</i>	
1972		<i>Θ μικρός αδελφός</i>		
1974		<i>Ενώτια</i>	Άρης Αλεξάνδρου, <i>Το καθώτιο</i>	Μεταπολίτευση
1976		<i>Ενθυμήματα από δεκα φίλους μου</i>		
1979		<i>Σχέδια του Στρατή Δούκα</i>	Αλ. Κοτζιάς, <i>Αντιποίησις αρχής</i>	
1982		<i>θερμοκήπιο</i>		
1983	Ίδρυση μουσείου Στρατή Δούκα στο πνευματικό Κέντρο του Δήμου Ζωγράφου 26 Νοεμβρίου: Θάνατος του Στρατή Δούκα			

Ιδιαιτερότητα

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Μια προσιτή βιβλιογραφία για το Στρ. Δούκα γενικά και για την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* ειδικότερα παρατίθεται στην ανθολογία *Η μεταπολεμική μας πεζογραφία*, εκδ. Σοκόλη, τόμ. Γ', με επιμέλεια του Τάσου Κόρφη, σελ. 342.

Εδώ θα παραθέσουμε μια επιλογή βιβλιογραφίας χρήσιμη για τη διδακτική προσέγγιση και την κατανόηση του συγκεκριμένου έργου που εξετάζουμε, το οποίο άλλωστε θεωρείται και το αξιολογότερο του συγγραφέα.

Αράγης Γιώργος, «Ο μακρυγιαννισμός στην αφήγηση», Δοκίμασία, τεύχ. 1, Γιάννενα, Μάιος-Ιούνιος 1973.

Ιωάννου Γιώργος, Εφήβων και μη, εκδ. Κέδρος, σελ. 221-226.

Κόρφης Τάσος, Ανθολόγηση του Στρ. Δούκα στο *Η μεταπολεμική μας πεζογραφία*, εκδ. Σοκόλη, τόμ. Γ', σελ. 322-342.

Μητσάκης Κάρολος, Νεοελληνική Πεζογραφία, Η γενιά του '30, 1977, σελ. 41-44.

Ραντόπουλος Δημήτρης, «Στρατή Δούκα, Η ιστορία ενός αιχμαλώτου». Οι ιδέες και τα έργα, εκδ. Δίφρος 1965, σελ. 78-85.

Χριστιανόπουλος Ντίνος, Συμπληρώνοντας τα κενά, εκδ. Ρόπτρον, Αθήνα 1988, σελ. 177-181, 196-209.

Beaton Roderick, Εισαγωγή στη νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία, εκδ. Νεφέλη, 1996, σελ. 181-182 και 186-188.

Vitti Mario, Ιδεολογική λειτουργία της Ελληνικής Ηθογραφίας, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1991, σελ. 231-235.

Συνεντεύξεις

Νιάρχου Θανάση, Πραγματογνωμοσύνη της εποχής, Συνομιλίες, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1976, σελ. 34-37.

Περιοδικό **Διαβάζω**, τεύχ. 74, 27.7.82, σελ. 64-70 (Συνέντευξη στη Θεοδώρα Ζερβού).

II. ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

Η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* στις Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας συνήθως δεν χαρακτηρίζεται ως προς το λογοτεχνικό είδος.

Γεγονός είναι ότι δεν αποτελεί προϊόν μυθοπλασίας, καθώς όλα σχεδόν τα γεγονότα που παρουσιάζονται είναι πραγματικά. Η έκταση εξάλλου του έργου δεν δικαιολογεί το χαρακτηρισμό του ως μυθιστορήματος. Ούτε το χαρακτηρισμό του **χρονικού** μπορούμε να αποδώσουμε στο έργο, καθώς τα χρονικά **μόνο τυχαίως και όχι ως πρόθεση** του συγγραφέα τους έχουν λογοτεχνικές αρετές. Κύριος **στόχος** των χρονικών είναι η διάσωση των ιστορικών γεγονότων. Οι συγγραφείς τους είναι λαϊκοί άνθρωποι, συνήθως απάιδευτοι, που ξεκινούν από την επιθυμία να παραδώσουν στους μεταγενέστερους αξιομνημόνευτα γεγονότα. Αντίθετα, στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* η καλλιτεχνική πρόθεση του συγγραφέα είναι προφανής και ομολογημένη, ενώ οι στόχοι του, εκτός των καλλιτεχνικών, είναι και ιδεολογικοί. Ορισμένοι κριτικοί (Δ. Ραυτόπουλος, Ντ. Χριστιανόπουλος) χαρακτηρίζουν το έργο ως **αφήγημα**, χαρακτηρισμό με τον οποίο θα συμφωνήσουμε, επειδή το έργο αποτελεί προσωπική δημιουργία με λογοτεχνική πρόθεση και πραγματώνει αξιολογικά επιτεύγματα στον τομέα της γλώσσας και του ύφους με πολύ μικρή συμβολή όμως του συγγραφέα στον τομέα της μυθοπλασίας.

Το αφήγημα που εξετάζουμε εδώ αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μετάπλασης μιας λαϊκής ιστορίας σε λογοτεχνικό έργο. Μάλιστα, η μετάπλαση αυτή είναι τόσο επιτυχημένη, ώστε όπως γράφει ο Μ. Vitti (ό.π., σελ. 231) «σήμερα είναι αδύνατο να ξεχωρίσουμε τη συμβολή του καθενός, του πραγματικού αιχμαλώτου με το βίωμα του και του λογοτέχνη που του έδωσε λογοτεχνικές αξιώσεις».

Η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* έχει παραλληλιστεί με τις αρχαίες τραγωδίες ως προς τούτο: όπως αυτές έπαιρναν το θέμα τους από προϊπάρχοντες μύθους και το μετέπλαθαν ανάλογα με τις αισθητικές και ιδεολογικές αξιώσεις του δημιουργού τους, έτσι και το αφήγημα που εξετάζουμε μεταπλάθει μια πραγματική ιστορία σε λογοτεχνικό έργο με αξιώσεις. Τα γνωρίσματα του κειμένου που πιστοποιούν αυτή τη μετάπλαση είναι:

α) **Χωρισμός σε ενότητες**: ο χωρισμός σε ενότητες δηλώνει προσωπική συγγραφική βούληση. Οι λαϊκές αφηγήσεις, αντίθετα, είναι κατά κανόνα ενιαίες.

β) **Οργάνωση του έργου** (αρχή - μέση - τέλος): οι περιπέτειες του ήρωα εμφανίζονται βαθμιδωτά, φτάνουν στην κορυφή και τέλος ακολουθεί η «λύση» με τη σωτηρία του ήρωα.

γ) **Αποφεύγονται τα «κατόμικα στοιχεία» τόσο στην προσωπικότητα του ήρωα όσο και στα γεγονότα**: με τον τρόπο αυτό το έργο αποκτά καθολικό χαρακτήρα.

δ) **Αποφεύγονται επαναλήψεις, παρεκβάσεις, φλυαρίες ή ακόμη επίκτητη λογισύνη**, που συχνά χαρακτηρίζουν το λόγο των λαϊκών ανθρώπων. Αυτό δίνει πυκνότητα στο ύφος.

ε) **Εμπλουτίζεται το έργο με αντιθέσεις** (βλ. Αφηγηματικά τεχνάσματα, ε, σελ. 107).

στ) **Αξιοποιείται το γνώρισμα της λιτότητας τόσο στη γλώσσα, όσο και στο ύφος**: ο συγγραφέας αποφεύγει με επιτυχία τόσο την έντεχνα λαϊκή γλώσσα, όσο και οποιοδήποτε στοιχείο που ανήκει στη λόγια παιδεία, το οποίο θα δήλωνε λογισύνη.

Γενικά, ο συγγραφέας κατάφερε να εξαφανίσει την προσωπικότητα του και να απορροιωθεί με τον αφηγητή. Ο Δ. Ραυτόπουλος, (ό.π., σελ. 83) παρατηρεί: «Βρήκε τη

δύναμη να εξαφανίσει κάθε εγωιστικό ίχνος του φιλολογικού εαυτού του. Φτάνοντας στον ανώτερο βαθμό αυτοεξαφάνισης, κάθε άλλο παρά εξαφανίστηκε. Απεναντίας, ταυτίστηκε με τον αφηγητή και μέσα απ' αυτόν επέστρεψε πιο αρτιωμένος σε ήθος και ύφος».

Ο ίδιος ο Στρ. Δούκας μιλώντας για τις συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκε η Ιστορία ενός αιχμαλώτου σε συνέντευξη του στο Θ. Νιάρχο, είπε:

«Δεν θα ήθελα να ιστορήσω λεπτομερειακά τις συνθήκες που μέσα σ' αυτές μου δόθηκε. Ας πω μονάχα πως αποτελεί προϊόν απείρων ευτυχών συμπτώσεων. Επομένως, ανώτερο και όλων των δυνάμεων του δημιουργού του. Γι' αυτό και δεν μου ανήκει εξ ολοκλήρου. Ένα μεγάλο μέρος ανήκει στο λαό με τον οποίο δούλεψα χέρι με χέρι. Ακόμα και το βήμα δεν είναι προσωπικό μου, αλλά αυτού. Όπως στον αρχαίο τραγικό και τον βυζαντινό τοιχογράφο, η επεξεργασία μόνο μου ανήκει. Τι απαιτούσε όμως αυτή, πρόχειρα και σύντομα, μου είναι δύσκολο να εξηγήσω [...].

Εκείνο που δίνει την πειστικότητα στην τέχνη δεν είναι η ικανότητα της μίμησης και της αναπαράστασης των φαινομένων, αλλά η ικανότητα της αναγωγής και της ανασυνθέσεώς τους και προϋποθέτει εννόηση των νόμων που τα διέπουν. Ο τεχνίτης δεν μπορεί να στέκεται μπροστά στα φαινόμενα του κόσμου σαν μπροστά σ' ένα πλήθος ακατάληπτων, συγκεχυμένων και ανακόλουθων πραγμάτων, αλλά προσπαθεί να τα εννοήσει και ό,τι εννοήσει από το άπειρο και ασύλληπτο χάος των φαινομενικών αντινομιών, αυτό θα προσπαθήσει να εκφράσει με το στοιχείο της τέχνης του. Αυτή η αναγωγική δουλειά είναι εκείνη που δίνει την ενότητα στα πράγματα, αφήνοντας τους το κύριο και κάνοντας να φαντάζουν ωσάν να βγαίνουν από ένα αθώρητο και μακρινό βάθος, λες κι είναι η σύνθεση της αιωνιότητας σε καθαρές κι αναγκαίες μορφές».

Πραγματογνωμοσύνη της εποχής, Συνομιλίες, σελ. 34

III. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Τα γεγονότα που διαδραματίζονται στο λογοτεχνικό έργο έχουν, όπως θα δούμε, ιστορική βάση και ανήκουν στα ευρύτερα ιστορικά πλαίσια της μικρασιατικής καταστροφής, ενός δράματος που σφράγισε την ελληνική ιστορία του 20ού αιώνα. Για την καλύτερη κατανόηση αυτού του ιστορικού πλαισίου παραθέτουμε εδώ μια σύντομη αφήγηση των γεγονότων που προηγήθηκαν.

Είναι γνωστό ότι η Ελλάδα βγήκε από τους Βαλκανικούς πολέμους (1912-13) όχι μόνο εδαφικά κερδισμένη, αλλά και εξαιρετικά αναβαθμισμένη στο διεθνή χώρο. Έτσι, όταν ξέσπασε ο Α Παγκόσμιος πόλεμος, τον Αύγουστο του 1914, ήταν μια αξιόλογη δύναμη στη Βαλκανική, για τον πρόσφατισμό της οποίας ενδιαφέρθηκαν οι αντίπαλοι, δηλαδή οι Κεντρικές Αυτοκρατορίες (Γερμανία, Αυστροουγγαρία) και η Αντάντ (Γαλλία και Αγγλία κυρίως). Δυστυχώς οι πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα, που εκπροσωπούσαν από τους Φιλελεύθερους του Ελ. Βενιζέλου και τους Συντηρητικούς ή Λαϊκό κόμμα της βασιλικής παράταξης, διαφώνησαν περί του πρακτέου. Οι βενιζελικοί ήθελαν την έξοδο της Ελλάδας από την ουδετερότητα και τη συμπαράταξη με την Αντάντ, ενώ οι βασιλικοί επέμεναν σε μια ουδέτερη, ουσιαστικά όμως φιλογερμανική στάση. Ακολούθησε μακροχρόνια πολιτική κρίση, ο γνωστός διχασμός, και τελικά ο Βενιζέλος κατάφερε να οδηγήσει την Ελλάδα στο πλευρό της Αντάντ ή των Συμμάχων.

Η Ελλάδα, λοιπόν, είχε μια μικρή συμμετοχή στην τελευταία φάση του Α' Παγκοσμίου πολέμου και, καθώς οι Σύμμαχοι κέρδισαν αυτό τον πόλεμο, βρέθηκε στο πλευρό των νικητών. Αντίθετα, ο αντίπαλος της Ελλάδας, η οθωμανική Τουρκία βρέθηκε ηττημένη από τον πόλεμο αυτό και σχεδιαζόταν ο διαμελισμός της. Άμεσο αποτέλεσμα της συμμετοχής της

χώρας μας στον πόλεμο ήταν η προσάρτηση της Δυτικής Θράκης και η κατοχή της Ανατολικής ως τα πρόθυρα της Κωνσταντινούπολης. Παράλληλα, δόθηκε στην Ελλάδα η εντολή προσωρινής κατάληψης και κατοχής της περιφέρειας της Σμύρνης στη Μ. Ασία. Έτσι, ο ελληνικός στρατός αποβιβάστηκε το Μάιο του 1919 στη Σμύρνη, κατέλαβε την περιοχή και οργάνωσε τη διοίκηση σαν να επρόκειτο περί ελληνικού εδάφους.

Οι Τούρκοι όμως είχαν διαφορετική άποψη. Οργάνωσαν εθνικοαπελευθερωτικό στρατό υπό την ηγεσία του Κεμάλ Ατατούρκ και αγωνίζονταν για την εκδίωξη κάθε ξένου από τη χώρα τους, ιδιαίτερα όμως κατά των Ελλήνων.

Έτσι, από τις αρχές του 1920 οι ελληνικές δυνάμεις στη Σμύρνη δέχονταν τοπικές αντάρτικες επιθέσεις, που για να τις αποκρούσουν αναγκάζονταν να επεκτείνουν τη δράση τους ολοένα σε βάθος, ώσπου, τελικά, εξαντλήθηκαν. Στο μεταξύ, η διεθνής διπλωματία έκλινε υπέρ των Τούρκων, οι Έλληνες έμεναν μόνοι τους και ο στρατός του Κεμάλ Ατατούρκ ενδυναμωνόταν διαρκώς. Δυστυχώς, και οι εσωτερικές πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα χειρότερεσαν τα πράγματα. Το Νοέμβριο του 1920 ο Βενιζέλος έχασε τις εκλογές, το λαϊκό κόμμα έχασε την υποστήριξη των Αγγλογάλλων, λαθασμένες τακτικές και στρατηγικές κινήσεις στο μικρασιατικό μέτωπο υπονόμευσαν το αξιόμαχο του στρατού μας και τα πράγματα οδηγούνταν σε αδιέξοδο.

Έτσι, τον Αύγουστο του 1922 και ενώ ο ελληνικός στρατός είχε παρασυρθεί σε μια εξαντλητική και ατελέσφορη εκστρατεία στα κεντρικά μέρη της Μ. Ασίας, κοντά στην Άγκυρα, δέχτηκε την αντεπίθεση του κεμαλικού στρατού. Η πρώτη ήττα στο πεδίο της μάχης συνοδεύτηκε από πανικό η οπισθοχώρηση ήταν άτακτη. Μέσα σ' ένα μήνα περίπου ο ελληνικός στρατός εκκένωσε όλη τη Μ. Ασία και αποσύρθηκε στα νησιά του Αιγαίου. Πίσω έμειναν οι εκατοντάδες χιλιάδες Έλληνες κάτοικοι της περιοχής, που γνώρισαν το μίσος και την εκδίκευση των Τούρκων εθνικιστών. Ήταν μια πανωλεθρία για τον ελληνικό στρατό και το μικρασιατικό ελληνισμό. Αυτή την καταστροφή ήρθε να κλείσει η ανταλλαγή των πληθυσμών που πραγματοποιήθηκε στη συνέχεια με βάση τη Συνθήκη της Λοζάννης (1923).

Τα συνταρακτικά γεγονότα του 1922, του ξεριζωμού εκατοντάδων χιλιάδων Ελλήνων από τις πατρογονικές εστίες τους και των τουρκικών βιαιοπραγιών αποτέλεσαν θέμα της λογοτεχνικής παραγωγής συγγραφέων καταγόμενων από τις περιοχές αυτές, οι οποίες εντάσσονται στη λεγόμενη Αιολική σχολή. Οι συγγραφείς αυτοί άλλοτε ήταν πρωταγωνιστές οι ίδιοι ή αυτόπτες μάρτυρες και κατά συνέπεια καλλιέργησαν το είδος της μαρτυρίας, άλλοτε πληροφορούνταν από άλλους τα γεγονότα, όμως το βιοματικό στοιχείο στο έργο τους είναι έντονο. Έτσι, ο Ηλίας Βενδής στο *Νούμερο 31328* αφηγείται την προσωπική του περιπέτεια, καθώς συνελήφθη από τους Τούρκους και εντάχθηκε στα λεγόμενα Τάγματα Εργασίας, η Διδώ Σωτηρίου στα *Ματωμένα Χώματα* αφηγείται την ιστορία του φανταστικού ήρωά της, του Μανώλη Αξιώτη και η Τατιάνα Σταύρου στα έργα της *Οι Πρώτες Ρίζες* και *Εκείνοι που έμειναν* περιγράφει κυρίως τους καημούς της προσφυγιάς.

Ο Στρατής Δούκας έκανε ήρωα του έναν πραγματικό πρόσφυγα με το όνομα Νικόλας Κοζάκογλου, ο οποίος είχε ζήσει αυτή την περιπέτεια αρχικά ως αιχμάλωτος και κατόπιν υποκρινόμενος το μουσουλμάνο μέχρι την τελική σωτηρία του. Επομένως, το υπόβαθρο της ιστορίας, το οποίο ο ίδιος ο πρωταγωνιστής αφηγήθηκε στο Δούκα το 1928 στη διάρκεια της περιοδείας του στη Μακεδονία είναι αληθινό, όπως και ο τόπος και ο χρόνος διεξαγωγής των γεγονότων. Όμως, η επεξεργασία της αφήγησης τους από το Στρ. Δούκα μας αποδίδει ένα λογοτεχνικό έργο.

IV. ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Τα γεγονότα που περιγράφονται στην Ιστορία ενός αιχμαλώτου αναφέρονται στην προσωπική ιστορία ενός Έλληνα της Μ. Ασίας κατά την περίοδο της μικρασιατικής καταστροφής. Στη διαδικασία της αφήγησης τα γεγονότα παρουσιάζονται σε τέσσερις αφηγηματικές ενότητες (βλ. Αφηγηματικές ενότητες, σελ. 79).

A' Αιχμαλωσία

Ο ήρωας μαζί με την οικογένεια του βρίσκεται τις μέρες αυτές στο λιμάνι της Σμύρνης, από όπου οι Τούρκοι, οι οποίοι συγκέντρωναν όλους τους άνδρες από την ηλικία των 16 ετών και πάνω (βλ. και Ηλία Βενέζη, Το Νούμερο 31328), τον απέσπασαν και τον κράτησαν αιχμάλωτο. Στη διάρκεια της αιχμαλωσίας του αυτής θα γνωρίσει πολλές σωματικές και ψυχικές ταλαιπωρίες και ταπεινώσεις, καθώς πάνω στους αιχμάλωτους Έλληνες ξέσπασε τότε όλο το εθνικό μίσος των Τούρκων. Οι αιχμάλωτοι υφίστανται συχνά ξυλοδαρμούς, το μαρτύριο της πείνας και της δίψας, σωματικές κακουχίες και εκτελέσεις για ασήμαντους λόγους. Ο ήρωας θα υπομείνει με καρτερία όλες τις ταλαιπωρίες, αλλά παράλληλα θα γνωρίσει και την ψυχολογία του τουρκικού λαού: υπάρχουν άνθρωποι, ιδίως ορισμένοι θρησκευτικοί ηγέτες των Τούρκων, που αποδοκιμάζουν τις βιαιότητες κατά των Ελλήνων αιχμαλώτων. Παρ' όλα αυτά, στον τουρκικό λαό βασιλεύει η νοοτροπία του ρουσφετιού και της εξαγοράς, όπως έμπρακτα διαπιστώνει ο αφηγητής.

Στη συνέχεια οι αιχμάλωτοι ομαδοποιούνται ανάλογα με την επαγγελματική τους ειδικότητα και διανέμονται στα χωριά για να εργαστούν. Ο αφηγητής μαζί με ένα συγχωριανό του και μια δεκαμελή ομάδα στέλνονται σ' ένα χωριό, κοντά στο δικό τους, για να εργαστούν. Εκεί, από την αρχή σχεδιάζουν και προετοιμάζουν την απόδραση τους.

Πράγματι, οι δύο σύντροφοι δραστηρεύουν και απομακρύνονται όσο μπορούν περισσότερο για να γλιτώσουν από την άμεση σύλληψη.

B' Περιπλάνηση

Στην αρχή σχεδόν της περιπλάνησης τους κατέφυγαν στο χωριό τους, το οποίο βρισκόταν πολύ κοντά, με την ελπίδα ότι θα έβρισκαν κάτι αφημένο απ' τους δικούς τους. Όμως, συνάντησαν τη λεηλασία και την καταστροφή των σπιτιών και των περιουσιών τους που είχε συμβεί μόλις πριν από λίγες μέρες. Η απογοήτευση και η πικρία τους είναι μεγάλη. Μεγαλύτερο όμως είναι το αίσθημα της πείνας, το οποίο τους οδηγεί στην «παραβίαση» ενός αυλού για να βρουν τροφή. Πράγματι κατάφεραν να πάρουν σημαντικά εφόδια, τα οποία μετέφεραν σε μια σπηλιά, στην οποία έχουν ήδη εγκατασταθεί.

Όμως και στη σπηλιά αυτή δεν αισθάνονται ασφαλείς. Στην ύπαιθρο κυκλοφορούν κνηγοί, κτηνοτρόφοι και Γιουρούκιδες, μια νομαδική μουσουλμανική αιρετική φυλή, από τους οποίους κινδυνεύουν να αποκαλυφθούν και να συλληφθούν. Όταν τα εφόδια σε τρόφιμα τους τελειώνουν «παραβιάζουν» και δεύτερο μύλο, και παράλληλα εγκαθίστανται σε μια άλλη, πιο απομονωμένη σπηλιά. Όμως, οι αντιδράσεις αυτές δεν αποτελούν λύση και ύστερα από πολλές απελπισμένες σκέψεις αποφασίζουν να κατέβουν χωριστά στις πολιτείες για αναζήτηση εργασίας υποκρινόμενοι τους Τούρκους. Πράγματι, αποχαιρετιούνται με συγκίνηση και χωρίζουν για να εφαρμόσουν το σχέδιο τους, ενώ υπόσχονται να συναντηθούν μετά από δύο μήνες.

Γ' Μεταμοίωση

Στη συνέχεια παρακολουθούμε μόνο την τύχη του αφηγητή. Ύστερα από μια περιπλάνηση στην ύπαιθρο, στη διάρκεια της οποίας παίρνει αρκετές προφυλάξεις για να μην αναγνωριστεί, τελικά, βρίσκει εργασία ως τσοπάνος στο υποστατικό του Χατζημεμέτη ενός πλούσιου Τούρκου της περιοχής των Θείρων. Ο αφηγητής ισχυρίζεται πως είναι μουσουλμάνος πρόσφυγας από τη Μακεδονία, ειδικότερα από την περιοχή Κοσσυφοπεδίου, και βρίσκεται εκεί μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών.

Η διαμονή του στο υποστατικό του Χατζημεμέτη είναι άνετη, αλλά όχι χωρίς κινδύνους. Άνετη, γιατί το αφεντικό εκτίμησε την εργατικότητα και τιμιότητα του και του φέρεται τόσο φιλικά σε σημείο να του προτείνει γάμο με μια ανεψιά του, τον οποίο ο αφηγητής αρνήθηκε προβάλλοντας ποικίλες δικαιολογίες. Παράλληλα, όμως, η διαμονή του είναι επικίνδυνη, καθώς από τη μια διαμένει σε μια περιοχή κοντινή στο χωριό του, όπου κάθε στιγμή κινδυνεύει να τον αναγνωρίσουν παλιοί γνωστοί του Τούρκοι, κι από την άλλη πρέπει, ως μουσουλμάνος, να εκτελεί τα θρησκευτικά του καθήκοντα, για τα οποία είχε πολύ περιορισμένες γνώσεις. Τελικά, χάρη στην εμπιστοσύνη με την οποία τον περιβάλλει η οικογένεια του Χατζημεμέτη και χάρη στην ετοιμότητα του, ξεπερνά τους κινδύνους και καταφέρνει σε διάστημα λίγων μηνών να συγκεντρώσει ένα σημαντικό χρηματικό ποσό από την εργασία του. Όσον αφορά το σύντροφο του, μαθαίνει ότι αποκαλύφθηκε η ταυτότητα του και εκτελέστηκε.

Δ' Σωτηρία

Μετά ένα χρόνο από την αρχή της αιχμαλωσίας του και μετά αρκετούς μήνες εργασίας ο αφηγητής αποφασίζει να φύγει μη γνωρίζοντας προς τα πού να κατευθυνθεί. Ήδη, με τη βοήθεια του αφεντικού του έχει αποκτήσει τουρκικό διαβατήριο, καθώς δεν διαθέτε χαρτιά ως πρόσφυγας που υποτίθεται πως ήταν. Έτσι, αναχωρεί από το υποστατικό του Χατζημεμέτη με προετοιμασία και φροντίδες της οικογένειας και φτάνει με το τρένο στη Σμύρνη. Εκεί, περνώντας από διαδοχικούς ελέγχους καταφέρνει να εξασφαλίσει θέση σ' ένα βαπόρι που κατευθύνεται στην Κωνσταντινούπολη. Στο βαπόρι αυτό, που είναι αραβικό (προφανώς από την Αίγυπτο, η οποία τότε βρίσκεται υπό αγγλική κατοχή), συναντά αρχικά έναν Αιγυπτιώτη Έλληνα, προς τον οποίο εξομολογείται την κατάσταση του και την πραγματική του ταυτότητα. Αυτός τον φέρνει σε επαφή με έναν Έλληνα καμαρότο και στη συνέχεια με τη βοήθεια του Άγγλου πλοίαρχου αποφασίζεται να αποβιβαστεί στη Μυτιλήνη, πρώτο σταθμό του βαποριού. Όμως, και πάλι προκύπτουν απρόβλεπτες δυσκολίες. Ο λιμενάρχης δυσπιστεί στην ιστορία του αφηγητή, καθώς αυτός δεν διαθέτει αποδεικτικά στοιχεία. Τέλος, με τη μεσολάβηση του φρούραρχου (στρατιωτικού διοικητή) ο αιχμάλωτος αποβιβάζεται σε ελληνικό έδαφος και εκεί συναντά συντοπίτες του. Με βάση τη μαρτυρία τους γίνεται αποδεκτός. Τέλος, στο ταξίδι του για τον Πειραιά συναντά την οικογένεια του που βρίσκεται στη Χίο και ετοιμάζεται να ταξιδέψει για την Κοζάνη.

Έτσι έληξε, ύστερα από περιπέτειες και κινδύνους ενός ολόκληρου χρόνου, η περιπλάνηση και τριλαιπωρία του αιχμάλωτου.

V. ΛΕΞΙΛΟΓΙΚΕΣ - ΝΟΗΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Κείμενο του διηγήματος (σελ. 187-237)

τα περίπολα (σελ. 187): μικρά στρατιωτικά αποσπάσματα που ασχολούνται με την τήρηση της τάξης.

... φτάσαμε στον Μπασμαχανέ (σελ. 188): κτήριο κατασκευής σταμπωτών υφανμάτων, υφαντήριο και βαφείο στην περιοχή της Σμύρνης.

ετυμολογία: basma (τουρκ. λ.) (= σταμπωτό ύφασμα) + hane (= κτήριο).

από την κούραση πείνα δε νιώθαμε, μονάχα η δίψα μας έκοβε (σελ. 191): μονάχα η δίψα μας ενδιέφερε, μας ταλαιπωρούσε.

Και διέταξε να μας σηκώσουν (σελ. 193): Και διέταξε να μας μετακινήσουν σε άλλο σημείο.

Κι ένας λοχίας που μας παράστεκε (σελ. 195): Κι ένας λοχίας μας επέβλεπε.

τους ξεπάστρευε (σελ. 195): τους εκτελούσε.

χαμούρι (σελ. 195): (το) ζυμάρι.

ετυμολογία: hamur (τουρκ. λ.).

παραγιούς (σελ. 195): βοηθούς, υπηρέτες.

ζωντόβολα (σελ. 195): ζώα.

ετυμολογία: ζωντόβολα < ζώντα + (κατάλ.) -βόλος.

Μεσημέρι κοντά έδειχνε με τον ήλιο (σελ. 197): Ήταν περίπου μεσημέρι, με βάση τη θέση του ήλιου.

αναριχτήκαμε (σελ. 197): σκαρφαλώσαμε, αναρριχηθήκαμε.

κούρνιαζαν κότες (σελ. 198): κοιμόνταν επάνω σε αντικείμενα, π.χ. ξύλα.

ετυμολογία: ίσως από τη λ. κουρούνα, ή από τη λ. κούρνια (=κοίτη).

μαυλίσαμε (τα σούλιά) (σελ. 199): πλανεύω, ξεγελώ· (εδώ) τα ξεγελάσαμε μιμούμενοι τη φωνή τους.

φυγόστρατος (σελ. 200): αυτός που αποφεύγει την εκπλήρωση των στρατιωτικών του υποχρεώσεων. Στην Τουρκία αυτές ίσχυαν για όλους τους υπηκόους ανεξαρτήτως εθνότητας ή θρησκείματος.

αμπάρα (σελ. 201): σιδερένιος σύρτης, μοχλός πόρτας, ετυμολογία: barra (ιταλ. λ.).

Πρέπει ν' αλλάξουμε γιατάκι (σελ. 204): Πρέπει ν' αλλάξουμε καταφύγιο. γιατάκι· (κυριολ.) κρεβάτι, χώρος όπου κοιμάται κανείς, ετυμολογία: yatak (τουρκ. λ.) (= στρώμα).

Γείραμε με την έννοια πως θα πιαστούμε (σελ. 204): Ξαπλώσαμε με το φόβο πως θα συλληφθούμε.

τρουβάς (σελ. 204): δισάκι, ταγάρι, σακίδιο από υφαντό συνήθως ύφασμα: ετυμολογία: torba (τουρκ. λ.).

Ίδιος Μεμέτης είσαι (σελ. 206): Μοιάζεις με μουσουλμάνο.

ετυμολογία: από το όνομα του ιδρυτή της θρησκείας, Μωάμεθ ή Μεχεμέτ > Μεμέτ-δηλώνει τον οπαδό του Μωάμεθ.

Κλάψαμε και συχωρεθήκαμε (σελ. 207): Κλάψαμε και ο ένας συγχώρησε τον άλλον, για πιθανές αδικίες ή στενοχώριες που του προξένησε. Χριστιανική συνήθεια που γίνεται, όταν αποχαιρετιούνται άνθρωποι που είναι αβέβαιο αν θα ξανασυναντηθούν ή που τη συνηθίζουν πολύ ηλικιωμένοι, όταν περιμένουν το τέλος τους.

αναγελιόμουν με το φόβο μου (σελ. 211): προσπαθούσα να διασκεδάσω το φόβο μου.

Σα ζύγωσα κοντά... (σελ. 214): Όταν πλησίασα...

Σαν καλοβοσκημένα και κεφάτα [τα πρόβατα] (σελ. 214): κεφάτος < κέφι.

ετυμολογία: keyif (τουρκ. λ.) (= χαρά, ευχάριστη διάθεση).

Άμα τους είδα κέρωσα... (σελ. 215): Όταν τους είδα κιτρίνισα σαν το κερί από το φόβο μου.

Να φύγουν οι Γκιαούρηδες (σελ. 216): Να φύγουν οι άπιστοι.

ετυμολογία: gıaur (τουρκ. λ.) (= άπιστος)- gabi (περσ. λ.) (= πυρολάτρης).

πενήντα μπαγκανότες (σελ. 216): πενήντα γάρβινες τούρκικες λίρες.

ετυμολογία: banknote (αγγλ. λ.) (= τραπεζογραμμάτιο, χαρτονόμισμα).

Διακόσια πενήντα γαλάρια (σελ. 216): διακόσια πενήντα πρόβατα στη φάση της αναπαραγωγής, που παράγουν γάλα.

αντίθετο: στέρφα (= στείρα) (πρβλ. σελ. 217: Στο βγάλσιμο μέτρησα τριακόσια, γαλάρια και στέρφα μαζί).

πήρα αμέσως το χαβα τους (σελ. 220): πήρα το ρυθμό τους (μτφ.). ετυμολογία: hava (τουρκ. λ.) (= σκοπός τραγουδιού).

τουζλούκια πέτανα (σελ. 220): είδος δερμάτινης γκέτας που καλύπτει το πόδι από τον αστράγαλο ως το γόνατο, ετυμολογία: tozluk (τουρκ. λ.) (= γκέτα).

ζεϊμπέκικο βρακί (σελ. 220): παντελόνι ευρωπαϊκού τύπου το οποίο τότε φορούσαν συνήθως οι ζειμπέκηδες.

ετυμολογία: zeybek (τουρκ. λ.) (= άτακτος στρατιώτης της παλαιάς σουλτανικής Τουρκίας).

Η χαρά τους με τη λύπη μου ανακατόθηκαν μέσα μου (σελ. 223): Λιτή έκφραση της «οιπλής προσωπικότητας» του ήρωα, ο οποίος καθώς είναι αναγκασμένος να παίζει ένα ρόλο, πρέπει να τον εσωτερικεύει αρκετά για να είναι πειστικός. Όμως, από την άλλη δεν μπορεί να λησμονήσει, ούτε φυσικά να αρνηθεί, την ταυτότητα του.

τουλούμπα (σελ. 223): αντλία.

ετυμολογία: tulumba (τουρκ. λ.) < tromba (ιταλ. λ.).

Μου χάθηκε στα χρόνια των Γιουνάνηδων (σελ. 225): Στα χρόνια που την περιτομή (βιλαέτι) της Σμύρνης κατείχε ο ελληνικός στρατός με βάση τη συνθήκη των Σεβρών.

ετυμολογία: Yunan (τουρκ. λ.) (= 'Ελληνας)" Yunanistan (= Ελλάδα).

Μόνο άμα πεθάνω, αφεντικό. Αν ζήσω, καρτερά με (σελ. 227): Κατά κάποιον τρόπο ο ήρωας είναι ειλικρινής. Θα γυρίσει πίσω αν δεν πεθάνει, αλλά όπως γνωρίζουμε, κατάφερε να έρθει στην Ελλάδα, άρα ως Μπεχτσέτ «πέθανε».

Θα πιάσει σκάλα το βαπόρι (σελ. 233): Θα κάνει σύντομη στάση για επιβίβαση - αποβίβαση.

VI. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΕΝΟΤΗΤΕΣ

Το αφήγημα *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* χωρίζεται ευδιάκριτα σε τέσσερις αφηγηματικές ενότητες:

Α' ΕΝΟΤΗΤΑ: Σύλληψη και αιχμαλωσία του αφηγητή μέχρι την εκτέλεση της απόφασης για δραπέτευση (σελ. 187-199).

Β' ΕΝΟΤΗΤΑ: Περιπλάνηση του αφηγητή και του συντρόφου του μέχρι την απόφαση να υποκριθούν τους Τούρκους (σελ. 200-207).

Γ' ΕΝΟΤΗΤΑ: Μεταμπίση του αφηγητή και εργασία του στο υποστατικό του Χατζημεμέτη (σελ. 208-224).

Δ' ΕΝΟΤΗΤΑ: Αναχώρηση του αφηγητή - Ταξίδι στη Σμύρνη - Σωτηρία (σελ. 225-239).

Ευθύγραμμη αφήγηση

Η αφήγηση στις τέσσερις ενότητες είναι **ευθύγραμμη** (δηλ. δεν υπάρχουν **προλήψεις ή αναλήψεις**) και ακολουθεί χρονολογικά την πορεία εξέλιξης των γεγονότων.

Η ύπαρξη των τεσσάρων ενότητων δηλώνει τη βούληση του συγγραφέα για οργάνωση του υλικού του, διότι, όπως είναι γνωστό, οι λαϊκές αφηγήσεις και τα χρονικά είναι συνήθως μονοκόμματα, χωρίς εξωτερική δομή. Βέβαια, έχει παρατηρηθεί πως η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* έχει ομοιότητες τόσο με **το βυζαντινό μυθιστόρημα περιπετειών**, όσο και με **τα βυζαντινά μαρτυρολόγια**, καθώς και με τους συνεχιστές τους, **τα λαϊκά παραμύθια**. Πράγματι, το αφηγηματικό πρότυπο του έργου είναι το αρχέτυπο του λαϊκού παραμυθιού, όπου ο ήρωας υφίσταται διάφορες κακουχίες, ταλαιπωρίες και περιπέτειες, αλλά στο τέλος διασώζεται και δικαιώνεται.

Αυτοτέλεια των ενότητων

Η κάθε αφηγηματική ενότητα έχει **αυτοτέλεια** και δικαιολογεί την ύπαρξη της, καθώς σ' αυτήν περιλαμβάνεται η λεπτομερής περιγραφή **μιας** περιπέτειας (π.χ. στην πρώτη ενότητα της αιχμαλωσίας), αλλά παράλληλα δηλώνεται η έξοδος από την περιπέτεια αυτή (π.χ. στην πρώτη ενότητα βλέπουμε πώς τελειώνει η περιπέτεια της αιχμαλωσίας του ήρωα, δηλαδή με τη δραπέτευση). Έτσι, η κάθε ενότητα κερδίζει την αυτοτέλεια της, καθώς η συγκεκριμένη περιπέτεια, που περιγράφεται σ' αυτή, λήγει στο τέλος της (π.χ. στη δεύτερη ενότητα η περιπλάνηση λήγει με την απόφαση του ήρωα και του συντρόφου του να υποκριθούν τους

Τούρκους· στην τρίτη ενότητα η μεταμφίεση του ήρωα σε Τούρκο βοσκό του Χατζημεμέτη λήγει με την απόφαση του να εγκαταλείψει το υποστατικό του αφέντη του κ.ο.κ.).

Ενότητα του έργου

Όμως, παρά την αυτοτέλεια των ενοτήτων, το έργο διαθέτει **ενότητα**, η οποία αποδεικνύεται από πολλά στοιχεία: πρώτα πρώτα ο αφηγητής αρχίζει να εκθέτει την προσωπική του περιπέτεια σε χρόνο μεταγενέστερο των γεγονότων, όταν πια ο ίδιος βρίσκεται έξω από κάθε κίνδυνο. Επομένως, το αίσιο κλος των βασάνων του υπολινθάνει και υπονοείται σ' όλες τις ενότητες.

Έτσι, το έργο μπορεί να χάνει σε αγωνία (suspense), αλλά κερδίζει ένα συνεκτικό παράγοντα γαλήνης και ισορροπίας. Το βλέμμα του αφηγητή, ο οποίος τελικά επιβίωσε υπερνικώντας τόσες δυσκολίες, αντικρίζει όλα τα τραγικά γεγονότα με μια επιβλητική ψυχραιμία και επιβάλλει ομοιόμορφα τη λιτότητα στην αφήγηση τους. Αυτό έχει σαν συνέπεια να αποδραματοποιούνται λεκτικά και στις τέσσερις ενότητες ακόμη και τα πιο συγκλονιστικά επεισόδια, και πιο φοβερές περιπέτειες του ήρωα. Έτσι, συμπληρωματικό ενοποιητικό στοιχείο αποτελεί και το λιτό ύφος. Ένα άλλο στοιχείο ενότητας είναι το πανομοιότυπο σχήμα διαλόγου μέσα στα πλαίσια μιας τυποποιημένης συμπεριφοράς και στις τέσσερις αφηγηματικές ενότητες. Οι συναντήσεις και οι χαιρετισμοί του ήρωα με αγνώστους του μουσουλμάνους ακολουθούν ένα αυστηρό τυπικό, μέσα από το οποίο θα αναζητηθούν πληροφορίες (π.χ. σελ. 102, 208, 209, 210, 211, 212 κ.λπ.). Αυτή η επανάληψη έχει μια σημαντική συνδετική αφηγηματική λειτουργία. Η γραμμική διαδοχή των γεγονότων, Εξάλλου, παράλληλα με την επίγνωση ότι ο αφηγητής τελικά σώθηκε -αφού είναι μπροστά μας και διηγείται!- δημιουργεί στον αναγνώστη την τάση για συνέχιση της ανάγνωσης ως το τέλος, στοιχείο κι αυτό ενοποιητικό του αφηγήματος. Τέλος, και τις τέσσερις αφηγηματικές ενότητες τις διαπνέει μια ανθρωπιστική πνοή. Ο αφηγητής (και μαζί του ο συγγραφέας), παρά τις ταλαιπωρίες του, φαίνεται πως πιστεύει ακόμη στην ανθρωπιά και την καλοσύνη, άρα έχει την πεποίθηση πως κάτω από τους εθνικούς ή άλλους φανατισμούς, όλοι οι άνθρωποι είναι ίδιοι.

VII. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ ΧΡΟΝΟΣ

α) Εστίαση – πρωτοπρόσωπη αφήγηση

Στο αφήγημα που εξετάζουμε ο κύριος χαρακτήρας του έργου, δηλαδή ο κεντρικός ήρωας του (πρωταγωνιστής), είναι αυτός που αφηγείται τα διαδραματιζόμενα γεγονότα και επομένως αποτελεί εσωτερικό (ενδοδιηγητικό), ομοδιηγητικό αφηγητή. Έτσι, ο αφηγητής καταθέτει τις αναμνήσεις του από μια προσωπική του περιπέτεια (στην οποία είναι το πρωταγωνιστικό πρόσωπο)- οι αναμνήσεις αυτές μοιάζουν με απομνημονεύματα, αλλά περιορίζονται σε συμβάντα της προσωπικής του ιστορίας.

Ο αφηγητής πρωταγωνιστής κοιτάζει πίσω στο χρόνο και βλέπει τα γεγονότα της προηγούμενης ζωής του αναδρομικά. Η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο και βέβαια τα γεγονότα παρουσιάζονται με βάση την εστίαση του κεντρικού ήρωα-αφηγητή. Αυτό σημαίνει ότι ο αφηγητής δεν διηγείται τίποτα περισσότερο από όσα (γεγονότα - σκέψεις - συναισθήματα) βρίσκονται στο αντιληπτικό πεδίο του κεντρικού ήρωα.

Στο σημείο, αυτό όμως, προκύπτει ένα πρόβλημα: πράγματι η αφηγηματική προοπτική κατευθύνεται μόνον από την οπτική γωνία του κεντρικού ήρωα, ο οποίος βιώνει τα γεγονότα

ή επηρεάζεται και από τον ώριμο πλέον αφηγητή; Αυτός μπορεί να ταυτίζεται με τον ήρωα (όπως στην περίπτωση που εξετάζουμε), αλλά λόγω του χρόνου που έχει μεσολαβήσει και κατά συνέπεια, της πνευματικής του εξέλιξης, ενδέχεται να επενδύει κάθε περιστατικό με κάποια ιδεολογία (ή αλλιώς εννοιολογική οπτική γωνία). Δηλαδή, στην αυτοδιηγητική αφήγηση, όπου τα γεγονότα παρουσιάζονται σε πρώτο πρόσωπο από τον εσωτερικό ομοδιηγητικό αφηγητή, η φωνή μπορεί να είναι μία (αφού δεν υπάρχει διαφορά στην προσωπική αντωνυμία, καθώς παντού συναντάται πρώτο πρόσωπο), αλλά υπάρχει ενδεχομένως διαφορά στην προοπτική: άλλο είναι το Εγώ που βιώνει τα γεγονότα (ο τριαντάχρονος αιχμάλωτος), και άλλο το Εγώ που αφηγείται (ο ώριμος άνδρας, πρόσφυγας σ' ένα χωριό της Μακεδονίας). Βέβαια, στις περιπτώσεις που αφηγητής παραχωρεί το λόγο στον ήρωα (δηλαδή στους διάλογους - σκηνές) είναι αυτονόητο ότι υιοθετείται η προοπτική του Εγώ που βιώνει τα γεγονότα, αλλά στα σημεία της καθαρής αφήγησης επικρατεί η προοπτική του ώριμου αφηγητή. Αυτό φαίνεται κυρίως από το γεγονός ότι το κείμενο είναι τελείως αποφορτισμένο από την ένταση και το συγκινησιακό κλίμα. Τα τραγικότερα γεγονότα αφηγούνται με καθησυχαστική απλότητα, πράγμα που σημαίνει ότι παρουσιάζονται από την προοπτική μιας ήρεμης πλέον, κατασταλασμένης συνείδησης, αυτής του αφηγητή.

β) Σχέση αφηγητή - συγγραφέα - αληθινού πρωταγωνιστή

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, τα γεγονότα που παρουσιάζονται στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* δεν αποτελούν προϊόντα μυθοπλασίας από μέρος του συγγραφέα: πρόκειται για γεγονότα πραγματικά. Υπάρχει ο πραγματικός πρωταγωνιστής των γεγονότων, δηλαδή ένας νέος άνδρας, ο οποίος βίωσε την αιχμαλωσία, την περιπλάνηση και τη μεταμπίεση σε Τούρκο μέχρι να βρει τη σωτηρία στην πατρίδα. Επομένως, η σχέση του συγγραφέα με τον αληθινό πρωταγωνιστή των γεγονότων είναι η εξής: ο συγγραφέας χρησιμοποιεί απλώς ως πηγή του τον πρωταγωνιστή, παίρνει τα στοιχεία της περιπέτειας του εκμεταλλευόμενος την -προφανή- αληθοφάνεια τους. Ο απλός άνθρωπος του λαού, που σ' ένα καφενείο προσφυγικού χωριού της Κατερίνης αφηγήθηκε ένα βράδυ του 1928 στο Στρατή Δούκα την περιπέτεια της αιχμαλωσίας του, δεν πρόσφερε παρά την πρώτη ύλη στο συγγραφέα, ο οποίος κράτησε σημειώσεις ταυτόχρονα με τη διήγηση, αλλά στη συνέχεια τις επεξεργάστηκε ακολουθήσαν πολλές επεξεργασίες, μια με κάθε νέα έκδοση) θέτοντας και επιτυγχάνοντας καλλιτεχνικούς στόχους, τους οποίους, σημειωτέον, δεν διανοήθηκε να θέσει ο αληθινός πρωταγωνιστής.

Για την επίτευξη των καλλιτεχνικών στόχων του, δηλαδή για τη δημιουργία ενός λογοτεχνικού έργου το οποίο να βασίζεται σε μια λαϊκή αφήγηση, ο Δούκας εκτός των άλλων μέσων, τα οποία χρησιμοποιεί (βλ. Λογοτεχνικό είδος, σελ. 69), δημιουργεί το πρόσωπο του αφηγητή.

«Γενικά ο συγγραφέας ως δημιουργός βρίσκει μια μέθοδο, με την οποία μεταδίδει την ιστορία στον αναγνώστη, και η μέθοδος αυτή ονομάζεται "αφηγητής". Ακόμη κι όταν ο συγγραφέας δημιουργεί έναν αφηγητή που όχι μόνον ταυτίζεται με τον ίδιο, όσον αφορά τις αξίες και τις ιδέες, αλλά και αναφέρεται στον εαυτό του ως συγγραφέα, αυτό είναι μια ρητορική χειρονομία. Τέτοιου είδους δηλώσεις του αφηγητή είναι σίγουρα διαφορετικές απ' αυτές που θα έκανε ο πραγματικός συγγραφέας στον πραγματικό αναγνώστη. [...] Στην περίπτωση όμως που οι δηλώσεις γίνονται από τον αφηγητή, δηλαδή στο κείμενο, πρέπει να ερμηνευτούν με άλλα κριτήρια: της εσωτερικής συνοχής, της σχέσης με άλλα τμήματα του κείμενου κ.λπ.»

Γ. Φαρίνου - Μαλαματάρη, ό.π., σελ. 30-31

Επομένως, η διάκριση ανάμεσα στο συγγραφέα του λογοτεχνικού έργου και τον αφηγητή είναι βασική και απαραίτητη. Ο συγγραφέας είναι πραγματικός άνθρωπος, συγκεκριμένος, εξωκειμενικός. Ο αφηγητής, αντίθετα, είναι ένα πρόσωπο πλαστό, κειμενικό, επινοημένο και υπάγεται στη μέθοδο της αφήγησης. Η ταύτιση τους μας εκτρέπει από τη μελέτη της λογοτεχνίας με κειμενικά κριτήρια και μας οδηγεί σε εφαρμογή βιογραφικών, ψυχολογικών ή κοινωνιολογικών μεθόδων.

Επομένως, ο συγγραφέας είναι ο δημιουργός του αφηγητή, τον οποίο χρησιμοποιεί για να έρθει σε επαφή με τον αναγνώστη.

Για να επανέλθουμε στο έργο που εξετάζουμε εδώ, ο αφηγητής της Ιστορίας ενός αιχμαλώτου είναι το κειμενικό εκείνο πρόσωπο, το οποίο ο συγγραφέας δημιουργεί για να επικοινωνήσει με τον αναγνώστη του και να του διακοινώσει με το δικό του τρόπο την ιστορία. Ότι ο αφηγητής διηγείται σε κάποιον ή κάποιους την ιστορία του φαίνεται από τους χρόνους των ρημάτων που χρησιμοποιεί (Α' αφηγηματική ενότητα: βρέθηκα, με πήρανε, έμεινα, πιάστηκα, βράδιασε, μπήκε, πήρανε, έφυγαν κ.λπ., σελ. 187).

Σε ποιον όμως απευθύνεται; Για τις ανάγκες της αληθοφάνειας πρέπει να υπάρχει ακροατής ή ακροατές, εκτός εάν όλη η αφήγηση αποτελεί εσωτερική, διωπηλή αναδρομή του αφηγητή στο παρελθόν, πράγμα που αποκλείεται, γιατί ο λόγος είναι σαφής και ακριβής-σημάδι πως απευθύνεται σε ακροατήριο. Η απορία μας θα λυθεί μόλις στην τελευταία φράση του αφηγήματος, όπου εμφανίζονται ταυτόχρονα αφηγητής-συγγραφέας και πραγματικός πρωταγωνιστής: «Σαν τελείωσε να μου διηγείται του είπα: Βάλε την υπογραφή σου. Κι εκείνος έγραψε: Νικόλας Κοζάκογλου»

Με τη φράση αυτή διαπιστώνουμε ότι σε όλη τη διάρκεια τη διήγησης ο αφηγητής μιλούσε, σχεδόν υπαγόρευε, μπροστά σε έναν ακροατή που κρατούσε σημειώσεις, ο οποίος (αφηγητής) στο τέλος τον παροτρύνει να υπογράψει αυτές τις σημειώσεις.

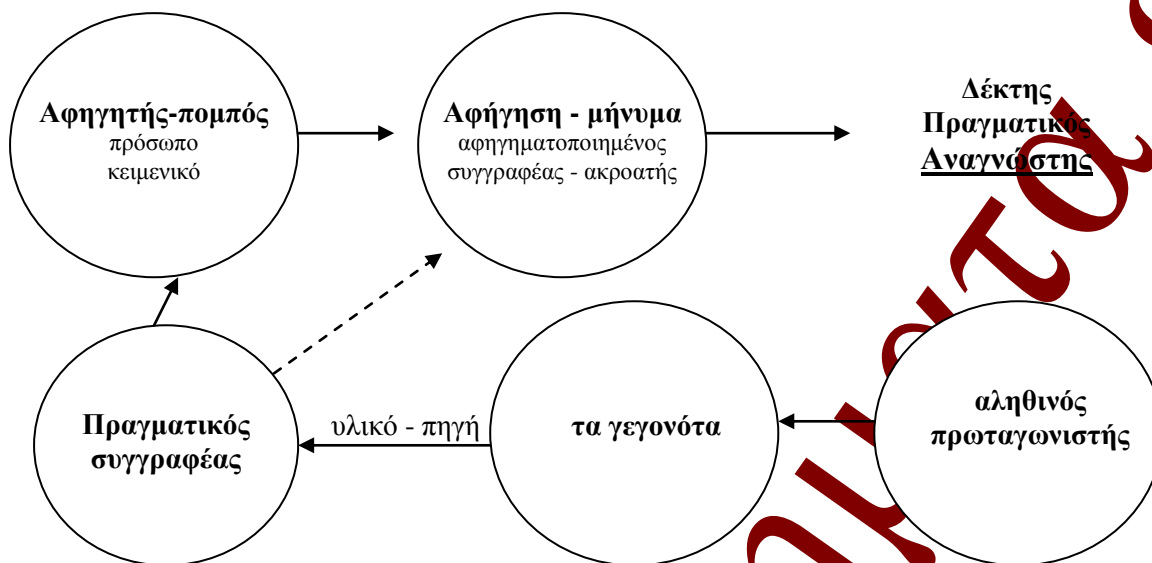
Ποιος είναι όμως ο ακροατής-στενογράφος; Η εύκολη απάντηση είναι πως πρόκειται για το συγγραφέα μας. Στην πραγματικότητα πρόκειται για αφηγηματοποιημένο συγγραφέα, εφόσον αυτός μπαίνει μέσα στη δράση, δηλαδή μέσα στο αφήγημα.

Γνωρίζουμε ότι ο πραγματικός συγγραφέας, ο Στρατής Δούκας, είναι ο **δημιουργός του αφηγητή** (δηλαδή ο δημιουργός ενός δικού του Νικόλα Κοζάκογλου) και κατ' επέκταση ο **δημιουργός της αφήγησης**, η οποία χρησιμοποιεί μόνον ως πηγή της την περιπέτεια του αληθινού πρωταγωνιστή. Ο συγγραφέας επομένως βρίσκεται σαν μια φιγούρα πίσω από το έργο του, απ' όπου επιλέγει, συνδυάζει, επινοεί το θεματικό σχέδιο και βρίσκει την κατάλληλη έκφραση του. Ο συγγραφέας δεν έρχεται συνήθως σε άμεση επαφή με τον αναγνώστη, αλλά υπονοείται και συνάγεται απ' αυτόν με βάση το κείμενο.

Επομένως, στην επίμαχη τελευταία φράση της Ιστορίας ενός αιχμαλώτου το πρόσωπο που παροτρύνει τον αφηγητή να βάλει την υπογραφή του δεν είναι ο πραγματικός συγγραφέας, γιατί με την εμφάνισή του δεν καταστρέφει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας που έχει ως τώρα δημιουργήσει. Αντίθετα, ολοκληρώνει και αιτιολογεί αυτή την κατασκευασμένη (πεπονημένη), πλασματική πραγματικότητα με το να εισάγει ένα μυθοποιημένο ακροατή του αφηγητή του. Το πρόσωπο δηλαδή που παροτρύνει τον αφηγητή να βάλει την υπογραφή του αποτελεί τον **ενδοδιηγητικό ακροατή** της αφήγησης και, εφόσον κρατά σημειώσεις, μπορεί να ονομαστεί **αφηγηματοποιημένος συγγραφέας**.

Η σχέση αφηγητή - συγγραφέα - αληθινού πρωταγωνιστή θα μπορούσε σχηματικά να αποδοθεί ως εξής:

Δέκτης - Πραγματικός Α



Από το παραπάνω σχήμα συνάγεται ότι οι σχέσεις μεταξύ των Α, Β, Γ δεν είναι ισότιμες. Μεταξύ αφηγητή και αληθινού πρωταγωνιστή υπάρχει μόνο μακρινή και έμμεση σχέση, η οποία δεν ενδιαφέρει την κειμενική προσέγγιση του λογοτεχνικού έργου. Μεταξύ συγγραφέα και αφηγητή υπάρχει η σχέση δημιουργού - δημιουργήματος. Στο συγκεκριμένο αφήγημα ο συγγραφέας διατηρεί τον παραδοσιακό του ρόλο, πίσω από το κείμενο, και δεν παρεμβαίνει στη δράση.

Ο χρόνος

Στην Ιστορία ενός αιχμαλώτου η αφήγηση ακολουθεί τη φυσική διαδοχή των γεγονότων, δηλαδή όσον αφορά την ακολουθία ο αφηγηματικός χρόνος ταυτίζεται με τον ιστορικό. Η σειρά της αφήγησης ακολουθεί τη σειρά διεξαγωγής των γεγονότων, ενώ απουσιάζουν εντελώς οι επαναληπτικές αφηγήσεις (δηλ. το ίδιο γεγονός αφηγημένο από διαφορετικά πρόσωπα, με διαφορετική προοπτική) ή οι **θαμιστικές** αφηγήσεις (δηλαδή περιληπτικές και σχηματοποιημένες αφηγήσεις γεγονότων που θα αναπτυχθούν στη συνέχεια αναλυτικά).

Ο χρόνος της ιστορίας είναι περίπου ένα ημερολογιακό έτος, Αύγουστος 1922 - Αύγουστος 1923. Όμως, τα γεγονότα αυτά ανήκουν στο παρελθόν, καθώς παρουσιάζονται αργότερα από τον αφηγητή, σε ένα αδιευκρίνιστο σημείο του παρόντος.

Το στοιχείο εκείνο του χρόνου που έχει ενδιαφέρον στο παρόν αφήγημα ναί το στοιχείο της διάρκειας. Λέγοντας διάρκεια εννοούμε την αναλογία μεταξύ χρόνου της ιστορίας και μήκους του κειμένου.

Γενικά, στα λογοτεχνικά έργα ουδέποτε ίσος αριθμός σελίδων ανταποκρίνεται σε ίδιας διάρκειας γεγονότα. Φυσικά, ούτε η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* αποτελεί εξαίρεση. Για την απόδειξη της παραπάνω θέσης θα παρακολουθήσουμε τα γεγονότα, δηλαδή την ιστορία του αφηγήματος μέσα από τα κυριότερα χρονικά στίγματα που μας δίνει το ίδιο το κείμενο και παράλληλα θα κάνουμε σχολιασμό τους για την καλύτερη κατανόηση του:

1. «Στην καταστροφή της Σμύρνης» (σελ. 187): οι δυνάμεις του Κεμάλ μπήκαν στη Σμύρνη στις 27 Αυγούστου 1922 (8 Σεπτεμβρίου, με βάση το νέο ημερολόγιο).
2. «Από μέρες» (σελ. 188): αρκετές μέρες μετά τη σύλληψη του ήρωα.
3. «Αυτά γινότανε Αύγουστο μήνα» (σελ. 190): πρόκειται φυσικά για τον Αύγουστο του 1922. Κάνει πολλή ζέστη, όπως είναι φυσικό, και η δίψα είναι αφόρητη.
4. «Σ' εφτά μέρες επάνω» (σελ. 190): πρέπει να βρισκόμαστε στη διάρκεια του Σεπτεμβρίου του 1922.
5. «Είκοσι μέρες δουλέψαμε σ' αυτό το μέρος» (σελ. 196): πρόκειται για την εργασία του ήρωα στο χωριό Μπουνάρ-Μπασί, από το οποίο δραπέτευσε μαζί με το σύντροφο του.
6. «Από την πείνα μας τρώγαμε τις άγουρες ελιές» (σελ. 198-199): βρισκόμαστε στη φάση της απόδρασης-περιπλάνησης του ήρωα, το φθινόπωρο του 1922. Έχουν περάσει περίπου δύο μήνες από τη σύλληψη και την αιχμαλωσία του ήρωα.
7. «Υστερα από μια βροχή τα σύκα χάλασαν, μα είχαν αρχίσει να ωριμάζουν τα κάστανα και οι ελιές» (σελ. 200): πρόκειται για το τέλος του φθινοπώρου του 1922. Οι χρονικές ενδείξεις δίνονται θαυμάσια, από ό,τι συμβαίνει στη φύση, την οποία παρατηρούν οι καταδιωκόμενοι ήρωες.
8. «Τώρα μας είχε σωθεί τ' αλεύρι. Μέσα σε πενήντα μέρες, είχαμε φάει ως σαράντα οκάδες ψωμί» (σελ. 203): πρέπει να βρισκόμαστε στα τέλη του 1922. Ο χρόνος μετρίεται με βάση την κατανάλωση των τροφών.
9. «Τέσσερις μήνες σωστούς ζήσαμε εδώ μέσα» (σελ. 204): πρόκειται για τη διαβίωση του αφηγητή και του συντρόφου του στη δεύτερη σπηλιά που είχαν καταφύγει.
10. «Δέκα μέρες πέρασαν» (σελ. 205): πρόκειται για τη διαβίωση των δύο φυγάδων στο τελευταίο καταφύγιο τους, μια σπηλιά στην περιοχή Αγία Τριάδα.
11. «Πιο κει ένας ζευγάριζε» (σελ. 210" βλ. και σελ. 211): μετά το χωρισμό των δύο συντρόφων, ο ήρωας κατευθύνεται προς τα Θείρα για να ζητήσει δουλειά υποδουόμενος το μουσουλμάνο. Η παραπάνω σκηνή υποδηλώνει πως είναι καιρός της όψιμης σποράς.
12. «Έτσι, πριν το Μάρτη ακόμα, κάναμε τη νέα συμφωνία» (σελ. 219): η αρχική συμφωνία ήταν για δύο μήνες, που συμπληρώνονταν το Μάρτη, άρα ο αιχμάλωτος άρχισε να εργάζεται ως τσοπάνος του Χατζημεμέτη στις αρχές Ιανουαρίου.
13. «Τώρα που παίρνει το καλοκαίρι» (σελ. 223): πρόκειται μάλλον για το τέλος της άνοιξης και ο Χατζημεμέτης σχεδιάζει να φυτέψει θερινά λαχανικά και φρούτα (μποστάκι).
14. «Πλησίαζε ο Αύγουστος... Μείνε ως το Σεπτέμβρη» (σελ. 225): πρόκειται για το Σεπτέμβρη του 1923. Πρόταση του Χατζημεμέτη προς το Μπεχτσέτ (αιχμάλωτο) να μείνει ως το Σεπτέμβρη στην Προύσα, όπου θα πήγαινε δήθεν για να συναντήσει την αδελφή του (δηλ. του δίνει άδεια για ένα μήνα περίπου).
15. «Ο αφεντικός μου ... μου 'δωσε τα λεφτά μου, εκατόν πενήντα πέντε μπαγκανάτες» (σελ. 226): πρόκειται για τους μισθούς έξι περίπου μηνών εργασίας του ήρωα. Άρα, η αναχώρηση του από το υποστατικό του Χατζημεμέτη πρέπει να τοποθετηθεί περίπου στις αρχές Αύγουστου του 1923.
16. «Είμαι Εβραίος, μωρέ, του λέει ύστερ' από λίγο ο Τουρκο-κρητικός ...» (σελ. 228): σκηνή μέσα στο τρένο που οδηγεί τον αφηγητή στη Σμύρνη. Καθώς ένας Τουρκοκρητικός βρίσκεται στη Μ. Ασία, στο τρένο για τη Σμύρνη, σημαίνει πως έχει αρχίσει να εφαρμόζεται η Συνθήκη της Λοζάννης του 1923 για ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας.

Συμπερασματικά και με βάση τα χρονικά στοιχεία που αντλούμε από το έργο, η αιχμαλωσία, η απόδραση, η περιπλάνηση του ήρωα και τέλος η μεταμφίεση του σε Τούρκο κράτησαν έναν ολόκληρο χρόνο μέχρι τη διαφυγή του σε ελληνικό έδαφος.

Καθώς, όπως είδαμε, το έργο χωρίζεται σε τέσσερις αφηγηματικές ενότητες, μπορούμε να προσδιορίσουμε το χρόνο διάρκειας της κάθε ενότητας και την αναλογία μεταξύ χρόνου των γεγονότων και μήκους του κειμένου:

Α' ΕΝΟΤΗΤΑ: Σύλληψη - αιχμαλωσία τον ήρωα: 12 σελίδες (187-199) για γεγονότα περίπου 2 μηνών. Αναλογία ημερών/σελίδων: 5:1.

Β ΕΝΟΤΗΤΑ: Απόδραση-περιπλάνηση τον ήρωα και τον συντρόφον του: $7\frac{1}{2}$ σελίδες (200-207) για γεγονότα περίπου τεσσάρων μηνών. Αναλογία ημερών/σελίδων: 17:1.

Γ' ΕΝΟΤΗΤΑ: Μεταμφίεση τον ήρωα - διαμονή του στο υποστατικό τον Χατζημεμέτη: 17 σελίδες (208-224) για γεγονότα περίπου έξι μηνών. Αναλογία ημερών/σελίδων: 14:1.

Δ' ΕΝΟΤΗΤΑ: Αναχώρηση τον ήρωα από το υποστατικό τον Χατζημεμέτη - ταξίδι - σωτηρία του στην πατρίδα: $12\frac{1}{2}$ σελίδες (225-237) για γεγονότα λίγων ημερών. Αναλογία: περισσότερο από μία σελίδα για την αφήγηση γεγονότων μιας ημέρας.

Γενικά, παρατηρούμε πως δεν υπάρχει σταθερή αφηγηματική διάρκεια: δηλαδή γεγονότα μιας ορισμένης χρονικής διάρκειας δεν αποδίδονται με την ίδια σταθερή αφηγηματική έκταση. Τούτο είναι πολύ φυσικό. Ουδέποτε σ' ένα λογοτεχνικό έργο είναι δυνατόν ίσος αριθμός σελίδων να ανταποκρίνεται σε ίδια διάρκεια γεγονότων, δηλαδή δεν υπάρχει αφήγηση χωρίς ανισοχρονίες. Η ταχύτητα ενός αφηγήματος ποικίλλει.

Έτσι, στο αφήγημα που εξετάζουμε η πρώτη και η τέταρτη αφηγηματική ενότητα παρουσιάζουν σχεδόν όλα τα γεγονότα λεπτομερειακά σε αντίθεση με τη δεύτερη και την τρίτη, όπου γίνεται επιλογή και αφήγηση ορισμένων γεγονότων. Ειδικότερα, στην πρώτη και στην τέταρτη ενότητα είναι πιο συχνή η σκηνή (δηλαδή η παρουσίαση των γεγονότων με βάση το διάλογο των ηρώων, σελ. 190-191 και 229-236), ενώ στη δεύτερη και στην τρίτη ενότητα έχουμε ελλείψεις («Ο καιρός περνούσε ...», σελ. 223), περιλήψεις («Τέσσερις μήνες σωστούς ζήσαμε εδώ μέσα», σελ. 204), ενώ απουσιάζουν σχεδόν ολοκληρωτικά οι **παύσεις** (= διακοπή της αφήγησης και παράθεση περιγραφής ή σχολίου).

Για περισσότερες πληροφορίες και καλύτερη κατανόηση του στοιχείου του χρόνου που ονομάζεται διάρκεια παραθέτουμε ένα απόσπασμα από το βιβλίο της Γ. Φαρίνου - Μαλαματάρη:

«Η ταχύτητα ενός αφηγήματος ποικίλλει και είναι ακριβώς αυτή η διαφοροποίηση που δίνει σε κάθε αφήγημα ένα συγκεκριμένο ρυθμό.

Ο Genette αναγνωρίζει τέσσερις κατηγορίες ρυθμού ή ταχύτητας, που τις ονομάζει, με μια μεταφορά από τη μουσική, αφηγηματικά μέρη (narrative movements). Ξεκινώντας από μια συμβατική εξίσωση Χρόνος Ιστορίας (συντ. XI) = Χρόνος Αφήγησης (συντ. XA), που την ονομάζει **σκηνή** (scene), και την αντιπροσωπεύει κυρίως ο διάλογος, διακρίνει ρυθμούς επιτάχυνσης και επιβράδυνσης. Οι πρώτοι αντιπροσωπεύονται από την **έλλειψη** (ellipsis), όπου ένα ανύπαρκτο τμήμα του αφηγήματος αντιστοιχεί σε κάποια διάρκεια της ιστορίας (XA < XI), και από την **περίληψη** (summary) που καλύπτει τις περιπτώσεις μεταξύ σκηνής και έλλειψης (XA < XI). Οι ρυθμοί της επιβράδυνσης αντιπροσωπεύονται από την **παύση** (pause), όπου κάποιο τμήμα του αφηγήματος αντιστοιχεί σε μια ανύπαρκτη διάρκεια της ιστορίας (XA > XI) και παρουσιάζεται με τη μορφή είτε της περιγραφής είτε του σχολίου. Αντιπροσωπεύονται εξάλλου κι από αυτό που ο Chatman ονόμασε **επιμήκυνση**

(stretch) και περιλαμβάνει τις καταστάσεις που τοποθετούνται μεταξύ σκηνής και παύσης (XA > XI)».

Γ. Φαρίνου - Μαλαματάρη, Οι αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1987, σελ. 72

Συμπερασματικά, για τη σχέση χρονικής διάρκειας των γεγονότων και αφηγηματικής έκτασης τους στην Ιστορία ενός αιχμαλώτου παρατηρούμε τα εξής: όταν η κατάσταση είναι κρίσιμη για τον αφηγητή, (βρίσκεται σε αβεβαιότητα ή κινδυνεύει) τότε η αφήγηση είναι λεπτομερής και εκτεταμένη, ταυτόχρονα δε περιλαμβάνει πολλές σκηνές (δηλαδή διαλογικά μέρη). Όταν τα αφηγούμενα γεγονότα δεν εμπνέουν σοβαρούς κινδύνους για τον ήρωα, τότε η αφήγηση επιταχύνεται, ενισχύονται οι περιλήψεις και οι ελλείψεις.

VIII. Ο ΤΟΠΟΣ

Ο τόπος διεξαγωγής των γεγονότων της ιστορίας την οποία διηγείται ο αφηγητής είναι η Μ. Ασία και συγκεκριμένα μια περιοχή που εκτείνεται υιό τη Σμύρνη προς το εσωτερικό. Η παρουσίαση του τόπου ακολουθεί, θα λέγαμε, ένα κυκλικό σχήμα, καθώς οι περιπέτειες του ήρωα ξεκινούν από τη Σμύρνη και πάλι στη Σμύρνη σχεδόν τελειώνουν. Επομένως, η κίνηση του ήρωα στο χώρο ακολουθεί δύο άξονες: ο ένας κατευθύνεται από την ακτή προς το εσωτερικό και περιλαμβάνει τις μετακινήσεις του ήρωα στη διάρκεια της αιχμαλωσίας του: Σμύρνη (Πούντα) → Μαγνησία → Κασαμπάς → Αχμελί → Μπουνάρ Μπασί → Οντεμής → Μπανός → Βαϊντίρι → Κιρκιντζές και ο άλλος από το εσωτερικό προς την ακτή και περιλαμβάνει τις μετακινήσεις του ήρωα μετά την αναχώρηση του από το υποστατικό του Χατζημεμέτη προς την πατρίδα: Θείρα → Ντούραλη → Σμύρνη → Μυτιλήνη → Χίος → Πειραιάς.

Η πορεία αυτή του ήρωα έχει αναλογίες με την πορεία των μυρίων όπως περιγράφεται στην *Κύρου Ανάβαση* του Ξενοφώντα, πράγμα το οποίο πρόσεξε ο Γιώργος Ιωάννου:

«Το ύφος και το ήθος της *Ιστορίας ενός Αιχμαλώτου* του Στρατή Δούκα μου θυμίζει Ξενοφώντα, *Κύρου Ανάβαση*, αλλά και Ελληνικά, Άλλωστε με την Ανάβαση ο Αιχμάλωτος μοιάζει και στο θέμα. Έχουμε κι εδώ πεισματική προσπάθεια Ελλήνων να ξεμπλέξουν από την πολυδαίδαλη Μικρά Ασία και να φτάσουν στη θάλασσα, στην Ελλάδα.

Κάθε φορά που διαβάζω τον *Αιχμάλωτο* -και σύντομος καθώς είναι τον έχω διαβάσει δεκάδες φορές- σχηματίζω την εντύπωση πως το έργο αυτό θα μπορούσε ν' αποτελεί ένα αυτοτελές κεφάλαιο από την Ανάβαση, την Κάθοδο των Μυρίων, βέβαια. Αλλά μήπως και ολοκληρή η μικρασιατική εκστρατεία δεν έχει αναλογίες με τη στρατιωτική εκείνη περιπέτεια της αρχαιότητας;

Μ' αυτά όλα δεν προσπαθώ να υποστηρίξω πως ο Στρατής Δούκας είναι επηρεασμένος στον Αιχμάλωτο από τον Ξενοφώντα, αν και κάτι τέτοιο, εγώ τουλάχιστον, θα το είχα για μεγάλο έπαινο. Απλώς συμπίπτουν, ως ένα σημείο, τα θέματα, η εμπειρία και η σοβαρή διάθεση των δύο συγγραφέων».

Γ. Ιωάννου, Εφήβων και μη, εκδ. Κέδρος, σελ. 225

Βέβαια, λεπτομερείς περιγραφές των χώρων απουσιάζουν σχεδόν ολοκληρωτικά και δίνονται τσα στοιχεία μόνο, όσα είναι απαραίτητα για την κατανόηση των δρώμενων. Αυτό, φυσικά, βρίσκεται σε αντιστοιχία με την ψυχική κατάσταση του ήρωα, η οποία δεν είναι κατάλληλη για λυρικές περιγραφές της φύσης.

Εκείνο όμως που κάνει εντύπωση είναι ότι ο χώρος συχνά εμφανίζεται αντιθετικά ανοιχτός ≠ κλειστός και ταυτόχρονα υπάρχει μια αντιστοιχία ανάμεσα σ' αυτόν και τους κινδύνους που διατρέχει ο ήρωας. Έτσι, όταν βρίσκεται έξω, στη φύση, αυτή λειτουργεί

προστατευτικά σαν μια στοργική αγκαλιά, ιδίως για το φυγάδα-περιπλανώμενο ήρωα, καθώς μάλιστα βρίσκεται σε περιοχές που γνωρίζει καλά (βλ. σελ. 200-207). Αντίθετα, οι περισσότεροι κλειστοί χώροι υποδηλώνουν κινδύνους για τον ήρωα, π.χ. το τζαμί (σελ. 219), το καφενείο στα Θείρα (σελ. 222), ακόμη και το σπίτι του Χατζημεμέτη, στο οποίο διατάζει να μπει (σελ. 215). Χαρακτηριστικό είναι πως και τις σπηλιές, στις οποίες κατά κηρούς διέμεναν ο ήρωας και ο σύντροφος του στη διάρκεια της περιπλάνησης τους, τις εγκαταλείπουν την ημέρα και καταφεύγουν σ' αυτές μόνο τη νύχτα. Η ενότητα στην οποία κυριαρχεί η παρουσία του τόπου ως φυσικού περιβάλλοντος είναι η δεύτερη, όπου οι φυγάδες ζουν και κρύβονται στη φύση. Παραθέτουμε χαρακτηριστικά αποσπάσματα:

«Από κει βγήκαμε σε δημόσιο δρόμο. Τραβηχτήκαμε στο δάσος να κρυφτούμε. Κοντά μεσημέρι, είδαμε έναν κυνηγό στην απέναντι ράχη. Το σκυλί του γάβγιζε· φοβηθήκαμε.

Μπουσουλώντας, πήγαμε ως δέκα μέτρα και λουφάζαμε πίσω από 'να κορμόδετρο, παραμονεύοντας τον κυνηγό πότε θα φύγει. Βαρεθήκαμε. Έμεινε ως αργά το βράδυ. Κάναμε τότε το σταυρό μας και δρόμο» (σελ. 198).

Στο απόσπασμα αυτό η αγωνία των δύο φυγάδων δηλώνεται μόνον **υπαινικτικά**.

«Σα χάραζε η άλλη μέρα, μαζέψαμε τα πράματα μας και πήγαμε μακρύτερα σε άλλη σπηλιά που την ξέραμε από πριν. [...] Αυτή τη μέρα μαγειρέψαμε, φάγαμε καλά και ξαπλώσαμε. Το φως έμπαινε ως βαθιά μέσα στη σπηλιά κι έκανε τις αρχές να κουνιθούν μες στο υφάδι τους. Χαρήκαμε τη συντροφιά τους» (σελ. 204).

Η ανακούφιση των δύο φυγάδων μετά την εξερεύνηση του νέου καταφύγιου δηλώνεται σχεδόν σχηματικά με την ταύτιση και «συναδέλφωση» τους με μια κατώτερη βιολογική ύπαρξη, τις αράχνες.

Συμπερασματικά, η παρουσία του τόπου στο αφήγημα είναι σημαντική, καθώς πρόκειται για μια πορεία του ήρωα στο χώρο (και ταυτόχρονα στο χρόνο). Παρά τη λιτή παρουσία του στο κείμενο (απουσιάζουν εκτενείς ή λιρικές περιγραφές) ο τόπος γίνεται έντονα αισθητός, γιατί στηρίζεται γερά στην εμπειρία του συγγραφέα, δηλαδή στο βιωματικό στοιχείο, γεγονός που δημιουργεί εντύπωση έντονης εμπειρίας και στον αναγνώστη.

ΙΧ. ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Στο αφήγημα που εξετάζουμε υπάρχει και δρα ένας μεγάλος αριθμός προσώπων. Πρωταγωνιστικό ρόλο παίζει ο αφηγητής, ο αιχμάλωτος. Σημαντικό πρόσωπο είναι ο σύντροφος του, μαζί με τον οποίο επιχείρησαν την απόδραση, βίωσαν την περιπλάνηση και πραγματοποίησαν τη μεταμφίεση σε Τούρκους. Αξιόλογα και σημαντικά στοιχεία υπάρχουν εξάλλου για το χαρακτήρα του Χατζημεμέτη, του Τούρκου αφεντικού του αφηγητή. Γύρω από αυτά τα τρία κεντρικά πρόσωπα του αφηγήματος υπάρχει και περιγράφεται με λίγες αδρές πινελιές ένα πλήθος προσώπων Τούρκων και Ελλήνων, στρατιωτικών και πολιτικών, απλών ανθρώπων ή αξιωματούχων. Οι Τούρκοι εμφανίζονται στις τρεις πρώτες ενότητες, ενώ οι Έλληνες, καθώς και ο Εγγλέζος πλοίαρχος, στην τέταρτη.

Παρακάτω, θα ασχοληθούμε αναλυτικά με τους χαρακτήρες των τριών κύριων προσώπων και ιδίως του αφηγητή και του Χατζημεμέτη, ενώ τα άλλα πρόσωπα, που αποτελούν σύντομα «σκίτσα» και όχι ολοκληρωμένες προσωπικότητες, θα μας δώσουν την αφορμή σχετικά με τη συλλογική ψυχολογία και συμπεριφορά.

Ο αφηγητής

Ο χαρακτήρας του αφηγητή διαθέτει απλότητα και λιτότητα στις αντιδράσεις του. Είναι, βέβαια, γεγονός πως ιστορίες σαν του αιχμαλώτου έζησαν την εποχή αυτή πολλοί άλλοι, και καθώς ο αφηγητής δεν κάνει τίποτα για να διακριθεί και να ξεχωρίσει (δεν πρόκειται δηλ. για τον τύπο του ήρωα - ηγέτη) χάνει σε σημαντικό βαθμό την ατομικότητα του, είναι μια συνείδηση ενταγμένη στην ομάδα και έτσι περνά στη σφαίρα του **καθολικού**. Όπως παρατηρεί ο Μ. Vitti (ό.π., σελ. 231) «ο ήρωας δεν υπερτιμά τον εαυτό του, δεν διεκδικεί δικαιώματα ανωτερότητας. [...] Η θέση αυτή του αιχμαλώτου, σε σχέση με το μέγεθος των γεγονότων τα οποία ζει, μας κάνει να ακούμε τη φωνή του σαν να προέρχεται από το χορό μιας τραγωδίας». Εξάλλου ο Δ. Ραυτόπουλος λέει: «Ο ήρωας είναι τόσο απλός που μοιάζει απόλυτα με το μεγάλο ήρωα: τον **ανώνυμο**» (Οι ιδέες και τα έργα, σελ. 87).

Ίσως αυτός να ήταν και ο σκοπός του συγγραφέα. Στο πρόσωπο του αφηγητή να παρουσιάσει συλλογικά τον απλό άνθρωπο, ο οποίος μέσα από την καθολικότητα του διαθέτει ορισμένα γνωρίσματα και θέτει κάποιους στόχους:

- πρώτα-πρώτα **να διασώσει τη ζωή** του (βλ. π.χ. σελ. 190, όπου διαθέτει, τα χρήματα του για να πάρει λίγο νερό από τον Τούρκο φρουρό),
- έπειτα **να περισώσει την ανθρωπιά** του (βλ. π.χ. σελ. 205, όπου μαζί με το σύντροφο του απορρίπτει τελικά την ιδέα να σκοτώσουν το μωλανά).
- τέλος, να περισώσει την **ιδιαιτέρη ταυτότητα** του, δηλαδή την εθνικότητα τη θρησκευτική πίστη του, άρα σε τελική ανάλυση να διατηρήσει την **ελευθερία** του, γιατί η λαχτάρα της ζει αξεδίψαστη μέσα του (βλ. π.χ. σελ. 224, όπου ο αφηγητής απορρίπτει το δελεαστικό συνοικέσιο που του προτείνει το αφεντικό του).

Όμως, και στα καθημερινά προβλήματα της αιχμαλωσίας, της περιπλάνησης της μεταμφίεσης ο αφηγητής δείχνει αξιοθαύμαστη **δύναμη, αντοχή** και συχνά **επινοητικότητα**. Το ψυχικό του σθένος τον οπλίζει (και το σύντροφό του επίσης) με εξαιρετική αποφασιστικότητα. Εκτελεί το σχέδιο του για δραπέτευση παρά τις ελάχιστες ελπίδες επιτυχίας που έχει. Στη συνέχεια, παρά τις σχεδόν ανυπέβλητες δυσκολίες, η εσωτερική του δύναμη τον ωθεί να μην παραδοθεί, να αντέξει στις σωματικές κακουχίες. Τις στιγμές απελπισίας του τις νικά η τόλμη και η αποφασιστικότητα (σελ. 205-207).

Όμως, το μεγαλύτερο πλήγμα στον αφηγητή, που αποτελεί και την **κορύφωση του αφηγήματος** είναι η **στιγμή που πληροφορείται την εκτέλεση του συντρόφου** του.

Ο αφηγητής έχει ήδη ηρεμήσει και νιώθει ασφαλής ως βοσκός του Χατζημεμέτη, όταν ένα βράδυ το αφεντικό του τού φέρνει τη θλιβερή είδηση: «*Στο Αϊντίν έπιασαν έναν Γκιαούρη, που ήταν παραγωγός σε Τούρκο κι έκανε το μουσουλμάνο ... τον κατάλαβε ο χότζας, και στη στιγμή τον πήραν και τον κρέμασαν στην αγορά, στο μεγάλο πλάτανο*».

Αυτή η πληροφορία προξενεί διαδοχικές εκδηλώσεις φόβου του αφηγητή: η αρχική ταραχή του, την οποία προσπαθεί να εμφανίσει ως έκπληξη, και θρησκευτική οργή εκδηλώνεται στην αρχή με σωματικά συμπτώματα: «*Μίλα καλά, τον λέω, πώς πιάστηκε το σκυλί; κι η γλώσσα μου τραβήχτηκε κάτω*», δηλαδή από τον φόβο και την ταραχή δεν μπορεί να μιλήσει καθαρά, μπερδεύει τα λόγια του.

Στη συνέχεια κορυφώνεται η αγωνία του καθώς πλησιάζουν οι θρησκευτικές γιορτές των μουσουλμάνων, στις οποίες πρέπει να λάβει μέρος (σαρακοστή) και εκεί υπάρχει μεγάλος κίνδυνος ν' αποκλυφθεί ο ίδιος, όπως ο σύντροφός του. Ο φόβος του αρχικά εκδηλώνεται με ψυχολογική αντίληψη της χρονικής διάρκειας (ψυχολογικός χρόνος): «*Οι μέρες περνούσαν γρήγορα*», αντίθετα με την επιθυμία του να περάσουν αργά, ώστε να καθυστερήσει όσο είναι δυνατόν η σαρακοστή. Όμως, και τη στιγμή αυτή δεν τον εγκαταλείπει η επινοητικότητα και η αποφασιστικότητα του: «*Την πρώτη μέρα πρόσεξα πώς ξυρίαν τις τρίχες τους. Έκανα κι εγώ το ίδιο: ξύρισα το στήθος μου*». Επίσης, παρακολουθεί

τους άλλους βοσκούς, για να «αντιγράψει» τον τρόπο της προσευχής τους: «πήρα το χαβά τους κι ανάσανα».

Το επόμενο σημείο κορύφωσης της αγωνίας του είναι το Μπαϊράμι, κατά το οποίο πρέπει οπωσδήποτε να επισκεφθεί το τζαμί και, καθώς δεν γνωρίζει τίποτε από τις τελετές που γίνονται μέσα σ' αυτό, κινδυνεύει να αποκαλυφθεί. Όμως και αυτή τη φορά τα καταφέρνει αφήνει τους δύο παραγικούς να πάνε εκείνοι στο τζαμί κι ο ίδιος μένει πίσω προφασισζόμενος ότι πρέπει να φυλάξει το κοπάδι.

Το τρίτο σημείο κορύφωσης του κινδύνου είναι, όταν ο αφηγητής πρέπει να πάει στα Θείρα, στο πανηγύρι, όπου υπάρχει φόβος να τον αναγνωρίσει κάποιος παλιός γνωστός του, όπως π.χ. ο Σαλή εφέντης, ο φοροεισπράκτορας. Τελικά, ο αφηγητής λυτρώνεται από το φόβο του μόνον όταν επιστρέφει στο μαντρί και φορά τα παλιά του ρούχα.

Η είδηση του θανάτου του συντρόφου εισάγει τον αφηγητή σε μια ψυχολογική κατάσταση προετοιμασίας του δικού του θανάτου. Τα εξωτερικά γεγονότα (θρησκευτικές γιορτές των μουσουλμάνων) συντελούν στο να «δρυθεί» μέσα του η βεβαιότητα ότι τον περιμένει κι αυτόν η ίδια μοίρα. Έτσι, καθημερινά ξαναζεί το θάνατο του συντρόφου του μέσα από μικροεπεισόδια, από τα οποία περιμένει να αποκαλυφθεί και ο ίδιος με αποτέλεσμα και τη δική του εκτέλεση. Αυτή η ψυχική ταλαιπωρία, την οποία καθημερινά βιώνει, βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την αγάπη και την εμπιστοσύνη με την οποία τον περιβάλλει το αφεντικό του.¹²

Οι εξωτερικές αντιδράσεις του (απόλυτη αυτοκυριαρχία και θαυμαστή επινοητικότητα) είναι δικαιολογημένες, επιβεβλημένες και σύμφωνες με το χαρακτήρα και τη μέχρι τώρα συμπεριφορά του. Βέβαια, όλες οι αντιδράσεις του αποδίδονται φειδωλά, με εξαιρετική λιτότητα (κι αυτό είναι ένα γενικότερο χαρακτηριστικό του αφηγήματος, για το οποίο θα γίνει λόγος στα αφηγηματικά τεχνάσματα).

Το συμβάν του θανάτου του συντρόφου του αφηγητή υπακούει στην τεχνική των αντιθέσεων και των μεταπτώσεων που διέπει όλο το αφήγημα. Παρατηρούμε πως το κρίσιμο αυτό γεγονός εμφανίζεται σε μια στιγμή γαλήνης και ηρεμίας του αφηγητή, καθώς υπακούει στην πρόθεση του συγγραφέα για **συγκινησιακή κλιμάκωση** μέσα στο έργο. Ειδικότερα, η είδηση του θανάτου του συντρόφου δίνει το ελασμα για συγκινησιακή κορύφωση, καθώς ο αφηγητής βιώνει τον ίδιο το θάνατο του, παρόλο που ο αναγνώστης γνωρίζει ότι επέζησε, εφόσον τώρα αφηγείται την περιπέτεια του.

Ένα άλλο ενδιαφέρον σημείο που αφορά το χαρακτήρα του αφηγητή είναι η απόφαση του να μεταμφιεστεί σε Τούρκο και οι **αλλαγές που δημιουργεί αυτή στον εσωτερικό του κόσμο**.

Πράγματι, από το τέλος της δεύτερης αφηγηματικής ενότητας, όπου οι δύο ο φυγάδες σύντροφοι αποφασίζουν να υποδυθούν τους Τούρκους, και μέχρι το τέλος περίπου της τέταρτης ενότητας, όπου ο αφηγητής αποφασίζει να αποκαλύψει την πραγματική του ταυτότητα, ο ήρωας αντιμετωπίζει εσωτερικά μια ψυχολογική και συναισθηματική σύγκρουση, η οποία μόνο χάρη στη μεγάλη αυτοκυριαρχία του δεν γίνεται αντιληπτή.

Αρχικά (βλ. σελ. 206), η μεταμφίεση πρέπει **εξωτερικά** να είναι αληθοφανής. Γι' αυτό οι δύο σύντροφοι προετοιμάζονται και ξυρίζονται.

Στη συνέχεια και σ' όλη τη διάρκεια αναζήτησης εργασίας (σελ. 208-214) ο αφηγητής αγωνίζεται να **επιβληθεί** στο φόβο του και να εκτελέσει την απόφασή του: «*Και βάδισα ελεύθερα, άφησα το φόβο. [...] "Γιουρούκηδες αγαθοί άνθρωποι" είπα και τράβηξα ίσια τους*». Επίσης, υποκρίνεται πως δεν ξέρει τον τόπο και ζητάει πληροφορίες. Η συναισθηματική του ένταση όμως φαίνεται στο σημείο που αναγνωρίζει τα ρούχα των γυναικών που προέρχονται από το χωριό του, καθώς και στο σημείο που φιλοξενούμενος σ' ένα μαντρί, βλέπει τα λάφυρα που οι Τούρκοι έχουν αρπάξει από το χωριό του. Στο σημείο αυτό η ετοιμότητα του του υπαγορεύει να δηλώσει πως πολέμησε και σκότωσε πολλούς Γκιαούρηδες, αλλά ταυτόχρονα η αγωνία του τον κρατά όλη τη νύχτα άγρυπνο μήπως του ξεφύγει κανείς λόγος

στον ύπνο του. Νύχτα αγρυπνίας και φόβου είναι και η πρώτη που πέρασε στο σπίτι του Χατζημεμέτη.

Από τη στιγμή που ο αφηγητής εγκαθίσταται στο υποστατικό του Χατζημεμέτη, έχει αρχίσει να αποδέχεται πλέον το ρόλο του, αλλά οι στιγμές που απαιτείται και **συναισθηματική μεταμπίση** είναι πλέον πολλές. Η μεταμπίση αυτή μεγαλώνει τη αγωνία (suspense) του αναγνώστη, καθώς περιγράφει μια πολύ ριψοκίνδυνη κατάσταση. Στα παρακάτω αποσπάσματα (σελ. 216-121) θα παρακολουθήσουμε τα σημεία όπου υπάρχει μεταμπίση συναισθημάτων αλλά και **εσωτερικός διχασμός** του αφηγητή:

→ «*Εγώ νηστεύω. Το είχα τάξιμο, να φύγουν οι Γκιαούρηδες και τρία χρόνια να νηστεύσω. Κι ο μεγαλοδύναμος μ' άκουσε.*

-*Ναι, είπα. Αυτός κι όχι η δύναμη μας τους έδιωξε. Και κόπηκε η όρεξή μου*» (σελ. 216). Ο αφηγητής πρέπει να δείξει ως μουσουλμάνος τον ενθουσιασμό του για την αναχώρηση των «Γκιαούρηδων», όμως λόγω της αντίθετης ψυχικής του κατάστασης του κόβεται η όρεξη.

→ «*Εδώ είχε Ρωμιούς, στην τέχνη σου μ' εκείνους σε βάζω. Εκείνον τη σειρά έχεις. -Είμαι από το Κοσσυφοπέδι, του λέω ...*» (σελ. 218).

Ο Χατζημεμέτης χωρίς να το γνωρίζει λέει την αλήθεια, καθώς ο τσοπάνος του είναι Ρωμιός στην πραγματικότητα. Ο αφηγητής όμως σπένδει να τον διαβεβαιώσει πως είναι από το Κοσσυφοπέδι.

→ «*Στο Αϊντίν έπιασαν έναν Γκιαούρη... -Μίλα καλά, του λέω, πώς πιάστηκε το σιγάκι;*» (σελ. 219).

Η κορυφαία στιγμή αγωνίας, αλλά και συναισθηματικής μεταμπίσης: του αφηγητή, όπου μέσα του συγκρούεται η οδύνη για το σύντροφο του με την ανάγκη εκδήλωσης πειστικής οργής για το γεγονός.

→ «*... ξύρισα το στήθος μου. - Θεέ μου, συγχώρεσε με, είπα και δάκρυσά*» (σελ. 219).

Ενδιαφέρον σημείο εσωτερικού διχασμού του αφηγητή: εξωτερικά εκτελεί τις τελετουργίες μιας άλλης θρησκευτικής πίστης, που έρχεται σε σύγκρουση με το θρησκευτικό του αίσθημα.

→ «*- Όχι, αφεντικό, έχω χρόνια να νηστεύσω, και τώρα που γλιτώσαμε απ' τον οχτρό, πρέπει όλοι να νηστεύουμε*» (σελ. 219).

Και πάλι ο αφηγητής μεταμπίσει τα συναισθήματα του, υποκρινόμενος τον εθνικό και θρησκευτικό φανατισμό ενός μουσουλμάνου.

→ «*Εγώ του είπα, κάνοντας τον στεναχωρημένο: - Κρίμας που δεν μπόρεσα να προσκυνήσω ...*» (σελ. 221).

Κι εδώ ο αφηγητής υποκρίνεται θρησκευτική ευσέβεια και λύπη, γιατί δεν εκτέλεσε τα θρησκευτικά του καθήκοντα.

→ «*... Το βουητό τους μ' ανατρίχιαζε: αναθυμώμουν τις δικές μας μεγαλοσκόλες και τα μάτια μου βούρκωσαν. Η χαρά τους με τη λύπη μου ανακατώθηκαν μέσα μου. Έχασα το κουράγιο μου*» (σελ. 222).

Χαρακτηριστικό σημείο **εσωτερικού διχασμού** του αφηγητή. Εξωτερικά πρέπει να δείχνει χαρούμενος ως μουσουλμάνος που υποτίθεται πως είναι, αλλά εσωτερικά θρηνεί για τις

χριστιανικές γιορτές και τελετές που χάθηκαν για πάντα. Το γεγονός ότι χαρά και λύπη ανακατώνονται μέσα του φανερώσει πως, για να είναι πειστικός στο ρόλο του ως Τούρκος, πρέπει να υπάρχει κάποιο ποσοστό συναισθηματικής συμμετοχής.

→ «Δεν κάνει, του είπα, αφεντικό, εγώ είμαι φτωχός και ξένος, δεν έχω αξία να μπω στο σπίτι σου» (σελ. 224).

Και εδώ ο αφηγητής υποκρίνεται ταπεινότητα για να αρνηθεί ένα συνοικέσιο, που στην πραγματικότητα εθνικοί, θρησκευτικοί και κυρίως λόγοι προσωπικής ελευθερίας του το απαγορεύουν.

→ «Άμα ήρθε η ώρα να φύγω τους έπιασα τα χέρια.

- Ευχαριστώ πολύ, τους είπα, πολύ καλό είδα από σας» (σελ. 226).

Η ένδειξη ευγνωμοσύνης του αφηγητή προς το αφεντικό του αποτελεί συναισθηματική μεταμπίση, αλλά ταυτόχρονα είναι και ειλικρινής. Τους ευγνωμονεί ως Μπεχτσέτ, γιατί του φέρθηκαν γενναιόδωρα, αλλά και ως Νικόλας Κοζάκογλου, γιατί κοντά τους βρήκε καταφύγιο και οργάνωσε τη σωτηρία του.

→ «... Εσύ όμως θα φύγεις, μα πίσω δε θα γυρίσεις.

-Μόνο άμα πεθάνω, αφεντικό» (σελ. 227).

Ο αφηγητής προσπαθεί να καθησυχάσει το Χατζημεμέτι, ο οποίος σχεδόν διαισθάνεται την οριστική αναχώρηση του και του υπόσχεται πως, αν είναι ζωντανός, θα γυρίσει πίσω. Η υπόσχεση αυτή, με την οποία δείχνει υπερβολικά αισθήματα πίστης και ευγνωμοσύνης στο αφεντικό, στο βάθος είναι ειλικρινής: πράγματι, ως Μπεχτσέτ θα «πεθάνει», για να «ξαναγεννηθεί» ως Νικόλας Κοζάκογλου.

Γενικά, το γεγονός της μεταμπίσης του αφηγητή, τέχνασμα πολύ συνηθισμένο στη λαϊκή λογοτεχνία (δημοτικά τραγούδια, παραμύθια, θρύλους, αλλά και στο μεσαιωνικό μυθιστόρημα κ.λπ.), δίνει την ευκαιρία στο συγγραφέα να προβεί σε πολύ λεπτές ψυχολογικές παρατηρήσεις, καθώς ο ήρωας του βιώνει ένα **διχασμό** υποδυόμενος μια προσωπικότητα διαφορετική και συχνά αντίθετη με τη δική του. Έτσι, στο συγκεκριμένο αφήγημα ο εσωτερικός διχασμός του ήρωα είναι σε ορισμένα σημεία πολύ έντονος (χωρίς βέβαια, να φτάνει σε κρίση ταυτότητας), γιατί η καλοσύνη, η ευπιστία, η ειλικρίνεια και η γενναιοδωρία των αφεντικών του είναι τέτοια, ώστε ο ήρωας φαίνεται πως σχεδόν νιώθει ενοχές, επειδή τους εξαπατά και τους εκμεταλλεύεται. Στο «παιχνίδι» αυτό έχει συνένοχο του και τον αναγνώστη.

Το παιχνίδι της υποδυσής ενός ρόλου είναι πολύ ενδιαφέρον αφηγηματικά και ο συγγραφέας εδώ το χρησιμοποιεί με πολλή περίσκεψη και λιτότητα χωρίς να φτάνει σε υπερβολικές και μη αληθοφανείς κορυφώσεις, ώστε τελικά εναρμονίζεται με το πνεύμα όλου του έργου.

Ο σύντροφος

Ο χαρακτήρας του συντρόφου του αφηγητή περιγράφεται με ανάλογη προς την περιγραφή του αφηγητή λιτότητα. Ο ανώνυμος σύντροφος διαθέτει αποφασιστικότητα, αλλά και ψυχραιμία. Στη δεύτερη αφηγηματική ενότητα, όπου γίνεται περισσότερο εμφανής ο ρόλος του, παρατηρούμε το συναισθηματικό τους δέσιμο από το γεγονός ότι ολόκληρη η ενότητα είναι γραμμένη στο **α' πληθυντικό πρόσωπο**, ενώ στο τέλος της (σελ. 207) κορυφώνεται η συγκίνηση των δύο συντρόφων με τον αποχαιρετισμό τους.

Στη διάρκεια της κοινής περιπλάνησης τους διαπιστώνουμε ότι ο αφηγητής είναι αυτός που παίρνει τις περισσότερες πρωτοβουλίες και ο πιο παρορμητικός, ενώ ο σύντροφος του είναι ο ψύχραιμος, αυτός που τον συγκρατεί από παράτολμες πράξεις: «- *Να σκοτώσουμε το μυλωνά; - Πάψε, μου λέει. μη θέλεις να χάσεις την ψυχή σου*», αλλά και ο πιο αποφασιστικός: «- *Όχι. μου λέγει, εγώ δεν παραδίνουμαι σε τουρκικά χέρια*» (σελ. 205).

Έτσι ο ρόλος του είναι κρίσιμος στην εξέλιξη των γεγονότων από τη δεύτερη στην τρίτη ενότητα.

Ο Χατζημεμέτης

Ο συγγραφέας, μέσα στο πλαίσιο των ιδεολογικών προθέσεων του, εισάγει στην αφηγηματική δράση τον ανθρώπινο τύπο του Χατζημεμέτη, ενός Τούρκου θετικού χαρακτήρα.

Ο Χατζημεμέτης, διαθέτει μια αρχαϊκή απλότητα που σήμερα θα την ονομάζαμε αφέλεια. Είναι ειλικρινής και τίμιος με τον τσοπάνο του στις δοσοληψίες του, αλλά και γενναιόδωρος. Εκτιμά και αναγνωρίζει την εργατικότητα του και από την αρχή του φέρεται με ανθρωπιά και οικειότητα, που ταιριάζει σε μέλος της οικογένειάς του. Πράγματι, καθώς ο Χατζημεμέτης είναι αρχηγός μιας πατριαρχικής οικογένειας, ύστερα από αρκετό καιρό, του τείνει μάλιστα να τον κάνει αληθινό μέλος της. Παρατηρούμε πως στο χαρακτήρα του Χατζημεμέτη, χωρίς να απουσιάζει η ορθολογική κρίση (ενδιαφέρεται για το συμφέρον του, το οποίο εξυπηρετεί φυσικά ο βοσκός Μπεχτσέτ), κυριαρχεί το συναίσθημα. Έτσι, στο πλαίσιο της θετικής συναισθηματικής φόρτισης του προς τον τσοπάνο, του επιθυμεί μια στενότερη σχέση μαζί του χωρίς να ξετάσει το παρελθόν του. Η αφέλεια και η ευπιστία -με βάση σύγχρονα κριτήρια- δεν τον εμποδίζουν να διαθέτει μια εξαιρετική **διαίσθηση**: - *Εσύ όμως θα φύγεις, μα πίσω δεν θα γυρίσεις*.

Ο χαρακτήρας του Χατζημεμέτη, σε συνδυασμό με την εθνικότητα του, ενισχύει το αντιπολεμικό ύφος του αφηγήματος, καθώς όχι μόνο συμβάλλει στην απουσία εμπάθειας και φανατισμού, αλλά και ενισχύει τον ανθρωπιστικό χαρακτήρα του έργου.

Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες, Έλληνες και Τούρκοι

Παράλληλα με τους κύριους χαρακτήρες ο αφηγητής εισάγει και πολλούς δευτερεύοντες χαρακτήρες, Τούρκους αλλά και Έλληνες.

Έτσι οι Τούρκοι (αξιωματικοί του στρατού και πολίτες) παρουσιάζονται άλλοτε να επιδεικνύουν σκληρότητα προς τους αιχμαλώτους και άλλοτε συμπάθεια. Η φρουρά δέρνει και κακοποιεί τους αιχμαλώτους (σελ. 187), αλλά ένας πονόψυχος γραμματικός του στρατώνα τους συμβουλεύει πώς να προφυλαχτούν (σελ. 188). Ο τουρκικός λαός της Σμύρνης επιτίθεται και κακοποιεί τους αιχμαλώτους (σελ. 188), αλλά ένας Χαφούζης στιγματίζει τη βάρβαρη αυτή συμπεριφορά (σελ. 189). Ανάλογοι χαρακτήρες επαναλαμβάνονται σ' όλη την πρώτη αφηγηματική ενότητα. Στη δεύτερη και την τρίτη αφηγηματική ενότητα παρακολουθούμε ιδίως Γιουρούκους και Τούρκους χωρικούς που διαθέτουν καχυποψία αλλά και αφέλεια και συχνά καλοσύνη. Ο αφηγητής με βάση τα γεγονότα που διηγείται αφήνει να αποκαλυφθούν όλα τα ελαττώματα και γενικά η ψυχολογία του τουρκικού λαού (π.χ. η δυνατότητα εξαγοράς του, σελ. 191), αλλά και οι αρετές του (π.χ. η φιλοξενία, η προθυμία και η αφιλοκέρδειά του).

Στην τελευταία αφηγηματική ενότητα, ενώ ο ήρωας βρίσκεται επάνω στο αιγυπτιακό καράβι, παρουσιάζονται χαρακτήρες Ελλήνων: Του Αιγυπτιώτη εμπόρου, του καμαρότου, του λιμενάρχη της Μυτιλήνης, του φρούραρχου.

Γενικά, παρατηρούμε πως τους Έλληνες διακρίνει βέβαια το ενδιαφέρον για το συμπατριώτη τους, αλλά είναι πολύ καχύποπτοι και ιδιαίτερα ο λιμενάρχης χαρακτηρίζεται από ατολμία και ευθυνοφοβία.

Συμπερασματικά, παρατηρούμε πως η παρουσίαση των δευτερευόντων χαρακτήρων του αφηγήματος δεν υπόκειται σε καμία εθνική ή άλλη προκατάληψη του αφηγητή (και κατά συνέπεια του συγγραφέα).

X. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΑ ΤΕΧΝΑΣΜΑΤΑ

Εισαγωγικά

Σε παλαιότερες εποχές και σε κλειστές απομονωμένες κοινωνίες η παραγωγή λογοτεχνικών έργων της συλλογικής δημιουργίας ήταν προφορική (π.χ. θημοτικά τραγούδια, παραμύθια, θρύλοι, παραδόσεις κ.λπ.). Η ιδιότητα της **προφορικότητας** του λόγου στα έργα αυτά ήταν αναμενόμενη και φυσική. Αργότερα, ορισμένοι λαϊκοί άνθρωποι θέλησαν να αποτυπώσουν τις εμπειρίες και τις σκέψεις τους σε γραπτό λόγο, στον οποίο όμως διατήρησαν τα χαρακτηριστικά της προφορικής ομιλίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα γραπτού λόγου που διαθέτει προφορικότητα είναι τα Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη. Όπως παρατηρεί ο Γ. Μπαμπινιώτης:

«Κύριο χαρακτηριστικό του ύφους του Μακρυγιάννη είναι η **προφορικότητα** του λόγου του, η **αμεσότητα** του, η **λιτή, κοφτή, παραστατική** και γι' αυτό έντονα **εκφραστική** αφήγηση του, **ασύνδετα** και **παρατακτικά** διαρθρωμένη. Εξίσου χαρακτηριστικά του ύφους του είναι η χρήση του **διαλόγου**, η **αποφθεγματικότητα** των λεγομένων και ο **ανεπιτήδευτος σχολιασμός** τους. Η **απλότητα** του ύφους, συνδυασμένη με τη **ζωντάνια** της **βιωματικής αφήγησης** δίνουν μια γρηγορη ροή στο λόγο του που συνεπαίρνει τον αναγνώστη. [...] Αποτέλεσμα: ο αγρότης αγωνιστής στην επικοινωνιακή του αγνότητα και ορμή αναδεικνύεται σε μάστορα του αφηγηματικού λόγου».

Γλωσσολογία και Λογοτεχνία 1991, σελ. 293

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά του ύφους του Μακρυγιάννη ταιριάζουν σχεδόν απόλυτα στο ύφος της Ιστορίας ενός Αιχμαλώτου. Βέβαια, ο Μακρυγιάννης ήταν ένας απλός λαϊκός άνθρωπος, ενώ ο Στρ. Δούκας διέθετε παιδικότερη καλλιέργεια.

Πολλοί συγγραφείς θαύμασαν και επεδίωξαν να πετύχουν στο αφηγηματικό τους το χαρακτηριστικό γνώρισμα της προφορικότητας. Η τάση αυτή διαδόθηκε ιδίως από τη δεκαετία του '30 και μετά και ονομάστηκε **μακρυγιαννισμός στην αφήγηση**. Ο Στρ. Δούκας έγραψε την *Ιστορία ενός Αιχμαλώτου* το 1928 (κυκλοφόρησε το 1929) πριν ακόμη αναπτυχθεί η του Μακρυγιάννη και η μίμηση του ύφους του.

Ποιοι λόγοι τον ώθησαν να χρησιμοποιήσει αυτό το λαϊκό ύφος (προφορικότητα) και με ποια μέσα το κατάφερε;

Αρχικά η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη, άρα ο λόγος του ήρωα είναι άμεσος: βέβαια, πρόκειται για το λόγο ενός απλού, απαιδευτου ανθρώπου. Εκτός όμως από τον πρωτοπρόσωπο λόγο του αφηγητή, η επιλογή του λαϊκού προφορικού ύφους αποτελεί και την κατάθεση του Δούκα σε ένα **αισθητικό πρόβλημα** της εποχής του: απορρίπτει το φορτισμένο, υπερβολικά «στολισμένο» και επιτηδευμένο ύφος ορισμένων ομότεχνων του και επιλέγει το απλό και λιτό, αυτό του προφορικού λόγου.

Τα μέσα με τα οποία το επιτυγχάνει είναι:

α) **Η ισορροπία μεταξύ διαλογικών και αφηγηματικών μερών:** Οι διάλογοι, βέβαια, αυξάνονται στην τρίτη και την τέταρτη αφηγηματική ενότητα και ιδίως στα σημεία εκείνα που υπάρχει αυξημένη ένταση στην αφήγηση και επομένως μεγαλύτερη αγωνία του αναγνώστη. Έχουμε ήδη παρατηρήσει (βλ. Αφηγηματική ακολουθία - Χρόνος, σελ. 90), ότι οι διάλογοι αποτελούν **σκηνές**, στοιχείο δραματουργικό της αφήγησης, καθώς αναπαριστούν αυτολεξεί την ιστορία μέσα στην αφήγηση. Οι σκηνές που επιλέγονται για να παρουσιαστούν είναι χαρακτηριστικές, αποτελούν κορυφώσεις στη δράση και γι' αυτό διαθέτουν αυξημένη δραματικότητα. Για τον ίδιο λόγο είναι πολύ σύντομες. Οι διάλογοι πυκνώνουν, όταν αυξάνεται η αγωνία ή η διήγηση βρίσκεται σε αδιέξοδο. Συχνά μέσα στους διάλογους επαναλαμβάνονται οι ίδιες τυπικές φράσεις (π.χ. χαιρετισμοί) με σκοπό να αποδοθεί καλύτερα το «κλίμα» του διαλόγου, αλλά και η όλη αφήγηση να αποκτήσει τη φυσικότητα και αμεσότητα της προφορικής ομιλίας.

β) **Ο αφαιρετικός λόγος, δηλαδή η πυκνότητα του ύφους:** Όπως παρατήρησε ο Γ. Ιωάννου (ό.π., σελ. 224) «Στον Αιχμάλωτο αυτά που συνάγονται είναι απείρως περισσότερα απ' αυτά που λέγονται ρητά» και ο Τ. Κόρφης (ό.π., σελ. 327) συμπληρώνει: «Τα γεγονότα κυριαρχούν. Το ρήμα και το ουσιαστικό δεσπόζουν. Το επίθετο χρησιμοποιείται μόνο εκεί που δεν μπορεί να μη χρησιμοποιηθεί». Παραθέτουμε ορισμένα αποσπάσματα πυκνού ύφους:

→ «*Σα φτάσαμε στον Μπασμαχανέ, μπροστά μας βγήκε ένας Χαφούζης. [...]*
Ο λοχαγός πήγε, χαιρέτησε. Ο Χαφούζης τον βωτά:
- Το κιτάπι μας αυτά λέει;
Ο λοχαγός μεταχαιρέτησε». (σελ. 188-189)

Το επεισόδιο παρατίθεται «γυμνό» με απόλυτη λιτότητα. Δεν υπάρχει καμία ερμηνεία ούτε ρητορισμός, π.χ. για την ανθρωπιά ορισμένων Τούρκων.

→ «*Όπως προχωρούσαμε, ακούσαμε κοντά μας κροτοχαρχάλεμα. Τρομάξαμε" σμίξαμε κοντά κοντά τα κορμιά μας και βλέπαμε. [...] Σκύσαμε κι ήπιαμε νερό, δίχως να διψούμε» (σελ. 197).*

Η ταραχή και η αγωνία των περιπλανώμενων φυγάδων δίνεται με την περιγραφή μόνο μιας κίνησης.

→ «*Κάναμε σαλάτα και φάγαμε. Ευχαριστήσαμε το Θεό σα να τον είχαμε μπροστά μας και κουβεντιάσαμε με λαχτάρα. Παρηγορηθήκαμε» (σελ. 201).*

Αποφεύγεται να παρατεθούν οι σκευείς και οι συζητήσεις των περιπλανώμενων φυγάδων. Τι είπαν μεταξύ τους και πώς ευχαρίστησαν το Θεό, αφήνεται να συναχθεί από τον αναγνώστη.

Μια τέτοια γραφή όμως προϋποθέτει ενεργητική συμμετοχή απ' τη μεριά του προσλαμβάνοντα αναγνώστη, ώστε αυτός να αναπτύξει μέσα του το πυκνό ύφος.

γ) **Η απουσία παρομοιώσεων, μεταφορών και γενικά κάθε σχήματος λόγου:** Πράγματι, στο αφήγημα είναι ελάχιστα τα σχήματα λόγου που συναντούμε (π.χ. η παρομοίωση: «το βαπόρι σα στίλος σε βλέπει», σελ. 231). Η σχεδόν παντελής απουσία τους προσιδιάζει στον προφορικό λόγο του απλού, απάιδευτου ανθρώπου, που είναι ο αφηγητής, αλλά και στον αμεσο, πυκνό, αφαιρετικό λόγο που αποτελεί πρόθεση του συγγραφέα. Η κύρια αρετή του λόγου που επιδιώκει και επιτυγχάνει ο συγγραφέας είναι η προφορικότητα δηλαδή η εντύπωση του αναγνώστη ότι το κείμενο λέγεται, δεν γράφεται. Εξάλλου, η παρουσία ενός επιπλέον, πλούσιου σε σχήματα λόγου ύφους θα ήταν εντελώς αταίριαστη με το

περιεχόμενο του αφηγήματος. Τα γεγονότα είναι από μόνα τους τόσο δραματικά, ώστε δεν χρειάζεται λεκτική εντατικοποίηση της δραματικότητας και της συγκίνησης που δημιουργούν.

Επομένως, ο συγγραφέας, μη ενδίδοντας στον πειρασμό της αυτοπροβολής του μέσω λεκτικών «πυροτεχνημάτων», μπορούμε να πούμε πως σχεδόν αυτοεξαφανίζεται, καθώς επιλέγει τη «ρητορική λύση να αποδραματοποιεί λεκτικά τα πιο συγκλονιστικά επεισόδια, πετυχαίνοντας μια έμφαση από την ανάποδη, σαν να λέμε, σε μια μόνιμη διάθεση οξύμωρου: όσο πιο μεγάλα τα γεγονότα, τόσο πιο απλά τα λόγια» (M. Vitti, ό.π., σελ. 232). Εξάλλου ο Δ. Ραυτόπουλος (ό.π., σελ. 85) παρατηρεί: «Ο αφηγητής έχει την ένστικτη σοφία του λαού που ξέρει πως είναι μάταια η οργή, το πάθος και γελοία η κορώνα, όταν τα ίδια τα πράγματα είναι τόσο τραγικά».

Η γραφή αυτή του κειμένου βρίσκεται πιο κοντά στο σύγχρονο αναγνώστη για δύο λόγους. Πρώτα γιατί, παρόλο που το έργο είναι γραμμένο το 1929, μοιάζει πάρα πολύ με το σύγχρονο τρόπο γραφής, ο οποίος απεχθάνεται τους φορτικούς «λογοτεχνισμούς» και επιλέγει την αμεσότητα του ύφους. Δεύτερον, το ανεπιτήδευτο ύφος, στο οποίο επικρατούν τα ρήματα και τα ουσιαστικά, πριμοδοτεί τη δράση και αξιοποιεί τη λεγόμενη «κινηματογραφική γραφή», τεχνική πολύ οικεία και γνωστή στα σύγχρονα αναγνώστη.

δ) **Η γλώσσα:** Η τελευταία μορφή της *Ιστορίας ενός αιχμαλώτου*, την οποία εμείς εξετάζουμε, έχει τα εξής γλωσσικά χαρακτηριστικά: Οι προτάσεις είναι **σύντομες** και συνδέονται κατά κανόνα **παρατακτικά**. Η ροή του λόγου είναι φυσική. Αυτό σημαίνει και σύμφωνα με την παρατήρηση του Δ. Ραυτόπουλου (ό.π., σελ. 84) πως «οι προτάσεις είναι κομμένες στην πνοή του ανθρώπου, που ανάλογα με το συναίσθημα έχει και μάκρος». Οι διάλογοι αποδίδονται με «μαγνητοφωνική» ακρίβεια. Κυριαρχεί η **αφήγηση γεγονότων**, η αφήγηση σκέψεων και συναισθημάτων είναι συνοπτική και σχεδόν «συνθηματική», ενώ η περιγραφή σχεδόν απουσιάζει (βλ. π.χ. στη σελ. 201 την περιγραφή του εσωτερικού του μύλου· περιγράφονται ακριβώς όσα αντικείμενα είναι χρήσιμα για τους φυγάδες και απαραίτητα για την εξέλιξη της υπόθεσης). Υπάρχουν **ιδιωματικές εκφράσεις** και **τουρκικές** λέξεις, αλλά οι τελευταίες είναι σχετικά ελάχιστες και αποδίδουν ιδίως έννοιες για τις οποίες η ελληνική λόγια λέξη ήταν ίσως άγνωστη στον αφηγητή (π.χ. μουατζήρ: μέτοικος, πρόσφυγας). Εξάλλου, οι τουρκικές λέξεις-φράσεις χαιρετισμού που ανταλλάσσει με τους ντόπιους ο αφηγητής είναι απαραίτητες, γιατί αποδίδουν πιστότερα το κλίμα της συνάντησης ή της ειδικής στιγμής. Γενικά, ο Δούκας χρησιμοποιεί τη λαϊκή γλώσσα της εποχής του και όχι παλαιότερων εποχών ή των συναξαριών (όπως έκανε π.χ. ο Κόντογλου), γιατί πίστευε πως αυτή είναι ικανή να δώσει στο έργο του **ζωντάνια** και **λαϊκότητα**.

Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά της γλώσσας αξιοποιούν την αρχή της **οικονομίας**, δηλαδή ελαχιστοποιούν τη λειτουργία του λόγου και την περιορίζουν στη μετάδοση της πληροφορίας, αλλά ταυτόχρονα έχουν ως αποτέλεσμα την εκφραστική καθαρότητα του λόγου.

ε) **Η αρχή της αντίθεσης.** Ο συγγραφέας έχει εφαρμόσει την αρχή της αντίθεσης σε πολλά επίπεδα:

1. λιτή έκφραση ≠ δραματικά γεγονότα (επίπεδο ύφους)
2. γαλήνη και ηρεμία του αφηγητή ≠ είδηση εκτέλεσης του συντρόφου (επίπεδο υπόθεσης)
3. γενναιοδωρία και καλοσύνη του Χατζημεμέτη ≠ μεταμφίεση, υποκρισία, εμετάλλευση του αιχμαλώτου
4. βιαιότητα ορισμένων Τούρκων ≠ καλοσύνη και αγαθότητα άλλων

στ) Η απουσία «λογοτεχνισμών». Πέρα από την απουσία παρομοιώσεων, μεταφορών και γενικά σχημάτων λόγου δεν υπάρχει πουθενά στο κείμενο επέμβαση φιλολογικής τάσης, ανώφελες ωραιολογίες και κούφιοι συναισθηματισμοί.

XI. ΤΟ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Αφού εξετάσαμε τα αφηγηματικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της *Ιστορίας ενός αιχμαλώτου*, εδώ θα εξετάσουμε το ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου, όπως εξάγεται από το ίδιο το κείμενο. Στην εξέταση αυτή βοηθητικό ρόλο θα παίξουν οι προθέσεις του συγγραφέα, όπως έχουν κατά καιρούς εκφραστεί, ιδίως σε συνεντεύξεις του.

Στο αφήγημα που εξετάζουμε η κυριότερη ιδέα είναι η ανθρωπιά που διαπνέει τον αφηγητή. Μέσα από τόσες αντιξοότητες και φοβερές εμπειρίες, οποίες θα μπορούσαν να τον εξαθλιώσουν ηθικά, ο ήρωας διατήρησε την ανθρωπιά του (βλ. και Γα πρόσωπα). Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι την αναζητά και στους εθνικούς εχθρούς που τον κυκλώνουν και αναγνωρίζει τον εαυτό του σ' αυτούς, καθώς εκείνοι τον φιλοξενούν και τον εμπιστεύονται. Τούτο σημαίνει ότι στον *Αιχμάλωτο* απουσιάζει ο φανατισμός και η εμπάθεια. Βέβαια, η σκληρότητα των Τούρκων δίνεται, αλλά δεν υπερτονίζεται. Το έργο δεν έχει στόχο του τη μονόπλευρη καταγγελία, ούτε όμως την κατανομή ευθωνών. Γίνεται απλώς αφήγηση της Ιστορίας, όπως την προσέλαβε ένας λαϊκός άνθρωπος, ντόπιος, που ξέρει καλά τις συνθήκες, αλλά δεν έχει καμιά **ιδεολογική προκατάληψη**. Γενικά, η ιδεολογική πρόθεση του συγγραφέα αποδίδεται με την απουσία οποιασδήποτε ιδεολογικής στάσης του ήρωα: π.χ. απουσιάζει οποιαδήποτε αιτιολογία των γεγονότων ή απόδοση ευθυνών, παρά το γεγονός ότι τελικά ο ήρωας δεν χάνει το στόχο του που είναι η διατήρηση των αξιών της εθνότητας και της θρησκευτικής πίστης και ταυτόχρονα η διαφυγή του στην Ελλάδα.

Έχει παρατηρηθεί ότι ο συγγραφέας επιδιώκει την «κάθαρση των παθών με το φόβο και τον έλεο». Η παραπάνω πρόθεση του δεν πρέπει να εννοηθεί ως στενά διδακτική. Στην ερώτηση του Θ. Νιάρχου: «Πιστεύετε πως η τέχνη πρέπει να έχει διδακτικό χαρακτήρα, πέρα από την όποια αισθητική και καλλιτεχνική της καταξίωση;» ο Δούκας απάντησε: «Ο διδακτισμός ίσως να μου ήταν έμφυτος από παιδί. [...] Όμως ο διδακτισμός δεν μπορεί να τεθεί σαν στόχος στην τέχνη· είναι αποτέλεσμα του αισθήματος της φιλανθρωπίας, της αγάπης για τον άνθρωπο. Γι' αυτό κι έχει κάτι της μάνας. Μια φροντίδα για τη ζωή του και το μέλλον του. Από την τέχνη δεν μπορεί να λείπει η έφεση προς ένα μέλλον εντελέστερο» (Συνέντευξη του Δούκα στο βιβλίο *Πραγματογνωμοσύνη της εποχής, Οι εκδόσεις των Φίλων*, 1976, σελ. 34).

Το ιδεολογικό στίγμα του έργου, όπως περιγράφηκε παραπάνω, εντάσσει το αφήγημα στην αντιπολεμική πεζογραφία. Το είδος αυτό της λογοτεχνίας καλλιεργήθηκε στην Ευρώπη ιδίως μετά το τέλος του Α' Παγκόσμιου πολέμου, ο οποίος είχε εκατομμύρια θύματα. Στην Ελλάδα, την ίδια σχεδόν εποχή, καλλιεργήθηκε κυρίως από τρεις λογοτέχνες της λεγόμενης **Αιολικής Σχολής**, η οποία παράλληλα ασχολήθηκε με τη λογοτεχνία ως μαρτυρία.

Πρόκειται για το **Στρατή Δούκα**, που το 1929 εξέδωσε την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, το **Στρατή Μυριβίλη**, που το 1930 εξέδωσε τη *Ζωή εν Τάφω* και τον **Ηλία Βενέζη**, που το 1931 εξέδωσε *Το Νούμερο 31328*.

Τα τρία παραπάνω έργα θεωρούνται τα κορυφαία της αντιπολεμικής πεζογραφίας του μεσοπολέμου. Οι λόγοι για τους οποίους ιδιαίτερα το πρώτο, που εξετάζουμε εδώ, εντάσσεται στην αντιπολεμική πεζογραφία ανιχνεύονται στο ιδεολογικό φορτίο του και θα παρατεθούν εδώ με βάση την **ιστορία** (υπόθεσή) του.

α) Στην πρώτη αφηγηματική ενότητα (αιχμαλωσία) περιγράφεται, ταυτόχρονα με τις βιαιότητες, και η καλοσύνη πολλών απλών Τούρκων [π.χ. η συμπεριφορά του γραμματικού

(σελ. 188), η δήλωση του Χαφούζη (σελ. 188-189), η συμπεριφορά του λοχαγού (σελ. 190) κλπ.]. Παρατηρούμε πως σχεδόν κάθε βιαιοπραγία και σκληρότητα ορισμένων Τούρκων **ισοφαρίζει** με μια καλοσύνη από μέρους άλλων, συνήθως απλών ανθρώπων, προς τους αιχμαλώτους Έλληνες.

β) Τα αισθήματα των αιχμαλώτων εναντίον των Τούρκων, όπως τουλάχιστον διαφαίνονται μέσα από την αφήγηση, δεν είναι μίσος και εχθρότητα, αλλά σχεδόν κατανόηση. Μέσα από αυτή την εκτίμηση διαφαίνεται η πεποίθηση ότι όλοι οι άνθρωποι είναι ίδιοι, άρα καταλήγουν στην επίγνωση πως και οι αιχμάλωτοι αν βρίσκονταν σε θέση υπερωχής θα αντιδρούσαν με ανάλογο τρόπο.

δ) Στην τρίτη και τέταρτη αφηγηματική ενότητα πολλαπλασιάζονται τα στιγμιότυπα, όπου εμφανίζονται θετικοί χαρακτήρες Τούρκων. Πρόκειται απλούς ξωμάχους τους οποίους δεν έχει διαφθείρει ο πόλεμος και αντιδρούν σύμφωνα με τα πατροπαράδοτα έθιμα τους. Αποκορύφωμα αποτελεί ο χαρακτήρας του Χατζημεμέτη, του οποίου η αγαθότητα, η γενναιοδωρία και η ευπιστία τον καθιστούν ιδιαίτερα συμπαθή (βλ. και Τα πρόσωπα, σελ. 100).

δ) Η ματιά του αφηγητή είναι τόσο ψυχραιμη και αντικειμενική, ώστε παρουσιάζει ισότιμα την ψυχολογία και τις αντιδράσεις Τούρκων και Ελλήνων.

«Όσοι είχαν λεφτά έδιναν στους σκοπούς και έπιναν» (σελ. 190). Εδώ αποκαλύπτεται η διαφθορά του τουρκικού κρατικού και στρατιωτικού μηχανισμού, που επιδίδεται στο χρηματισμό και την εξαγορά των πάντων.

«Μου έδωσε κι ο χαντζής είκοσι πέντε μπαγκανότς να του αγοράσω ένα ζωνάρι βυσσινί» (σελ. 227). Εδώ αποκαλύπτεται η αφέλεια και η ευπιστία των απλών ανθρώπων.

«Εγώ δεν μπορώ να κάνω αυτά· δεν είναι δική μου δουλειά. [...] Α, τότε αλλάζει, είναι άλλος υπεύθυνος» (σελ. 235). Εδώ αποκαλύπτεται η εθνοφοβία και η δειλία του Έλληνα λιμενάρχη.

ε) Μέσα από το αφήγημα προβάλλονται ευρύτερες και γενικότερες αξίες, που ισχύουν πέρα από τα εθνικά πλαίσια· είναι πανανθρώπινες: «... στο λόγο σου στέκεις» (σελ. 217), «Δεν τον παίρνω πίσω το λόγο μου» (σελ. 218).

στ) Η μεταμφίεση του αφηγητή σε Τούρκο συμβάλλει, ώστε να «δει» ο ήρωας και μαζί του και ο αναγνώστης την «άλλη πλευρά», τον αντίπαλο «από μέσα», και μπαίνοντας στη θέση του να τον κατανοήσει.

Όλα τα παραπάνω συντελούν στη μείωση των εθνικών αντιθέσεων και οξύνσεων, καθώς προβάλλεται η άποψη πως όλοι οι άνθρωποι στο βάθος είναι ίδιοι και πως υπάρχουν ορισμένες γενικότερες, πανανθρώπινες αξίες που ισχύουν για όλους. Οι απόψεις και οι αξίες αυτές συντελούν στην αλλαγή μιας βίαιης και επιθετικής νοοτροπίας με ηπιότερες αντιλήψεις, άρα στην επίλυση των διαφορών με ειρηνικά μέσα.

XII. ΣΥΓΚΡΙΣΕΙΣ ΜΕ ΑΛΛΑ ΕΡΓΑ

Τα δύο άλλα έργα αντιπολεμικής λογοτεχνίας, που αναφέραμε (*Η Ζωή εν Τάφω* και *Το Νούμερο 31328*), διαφέρουν από τον *Αιχμάλωτο* στο **ύφος** κυρίως. Ούτε ο Μυριβήλης ούτε ο Βενεζής επιδιώκουν την **προφορικότητα** στο έργο τους. Μάλιστα, ο πρώτος επιλέγει την ημερολογιακή μορφή του έργου, γεγονός που επιβεβαιώνει και επιτείνει τη **γραπτότητα** του

κειμένου. Εξάλλου, και οι δύο ήρωες των παραπάνω έργων δεν είναι απλοί, λαϊκοί άνθρωποι, αλλά διαθέτουν παιδεία και λογιότητα. Άρα, πολύ συχνά ενδοσκοπούνται, εξετάζουν επίμονα τον εσωτερικό τους κόσμο και καταθέτουν τους στοχασμούς τους και τις ψυχικές αντιδράσεις τους στα γεγονότα.

Ένα άλλο έργο, πολύ μεταγενέστερο, τα *Ματωμένα Χώματα* (1962) της Διδώς Σωτηρίου με το ίδιο θέμα και ανάλογες συγγραφικές προθέσεις διαθέτει ως ήρωα ένα λαϊκό άνθρωπο, το Μανώλη Αξιώτη, ο οποίος αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο την περιπέτεια του. Το κεφάλαιο XVIII, το τελευταίο του βιβλίου (σελ. 322-340), έχει το ίδιο θέμα με την πρώτη εικότα του αφηγήματος του Δούκα. Ο κεντρικός ήρωας, που σημειωτέον κατάγεται από το ίδιο χωριό με τον *Αιχμάλωτο* (το Κιρκιντζέ), συνελήφθη από τους Τούρκους στην παραλία της Σμύρνης εντάχθηκε σε μια φάλαγγα αιχμαλώτων που κατευθυνόταν προς τη Μασησία, πέρασε τα μαρτύρια της δίψας και των βασανιστηρίων από τους δεσμοφύλακες του, αποφάσισε και εκτέλεσε μαζί μ' ένα σύντροφο του την απόδραση, πέρασε ως φυγάδας από το λεηλατημένο χωριό του και τελικά κατάφερε να διαφύγει στην Ελλάδα.

Στη συνέχεια θα παραθέσουμε δύο αποσπάσματα από το παραπάνω κείμενο για να κάνουμε ορισμένες συγκρίσεις με την *Ιστορία ενός αιχμάλωτου* τόσο στο περιεχόμενο όσο και στο ύφος.

Αρπάζανε από την τετράδα μας το Λύσαντρο, δάσκαλα απ' τα μέρη τον Πόντου, του σκίσανε την κοιλιά με μια μαχαιριά, τον βάλανε και βάδιζε κρατώντας τ' άντερα του στα χέρια! Τον κατηγορήσε ένας γέρος, που τα τσίμπλικα μύτια του δεν καταλόβαινες αν ήταν ανοιχτά ή κλειστά.

- Να, αυτός είναι! Αυτός, και τον έδειχνε με το δάχτυλο.

Δυο τσέτες χίμηζαν πάνω του.

- Όχι, δεν είμαι εγώ. Δεν μπορεί να λέει εμένα! Φώναζε ο Λύσαντρος, που δεν ήξερε ούτε το γέρο ούτε γιατί τον κατηγορούσε.

Οι τσέτες τον χτυπούσαν με μανία, όπως χτυπάς ένα κούτσουρο που δε λέει να σπάσει.

- Κερατά, γκιαούρη, εσύ μας έκαψες το σπιτί!

- Μην κολάζεστε. Δεν είμαι εγώ. Εγώ δεν τα ξέρω τούτα τα μέρη. Ποτέ δεν ήρθα... Πο...τέ...

Η μαχαιριά άνοιξε την κοιλιά του. Ο Γοβρός χούφτιασε τ' άντερα.

- Πάρε στο χέρι την πληρωμή σου! Βάδιζε! Ακούς; Βάδιζε!

Τον άρπαξε απ' το γιακά, τον έστησε ορθό. Κείνος γλιστρούσε χάμω σαν ρούχο. Λίγα βηματάκια μπόρεσε να κάνει κι ύστερα έπεσε νεκρός.

Ματωμένα Χώματα, σελ. 323

Το απόσπασμα αυτό μπορεί να συγκριθεί με το επεισόδιο με τον Αρμένη στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* (σελ. 194)

Μόλις πλησιάσαμε στον Κιρκιντζέ δεν κάναμε ζάφτι την καρδιά μας. Μας έπιασε σύγκρυο και κόπηκε η ανακνοή μας. Σιγουρευτήκαμε πως το χωριό ήταν ακατοίκητο και χωθήκαμε στις γειτονιές. Γλιστρούσαμε τοίχο τοίχο, σαν κλέφτες. Το φεγγάρι έριχνε αρκετό φως για να ξεδιακρίνεις το καθέ. Οι πόρτες των σπιτιών τρίζανε καθώς τις ανοιγόκλεινε ο αγέρας. Θάρρειες κι είχε πέσει πανούκλα και θέρισε τους ζωντανούς. Όλα έρημα, άδεια. Στα σκαλοπάτια και στους δρόμους πεταμένα ρούχα, σπασμένα έπιπλα και γυαλικά. Που και που κανένας σκυλί αλοχτούσε λυπητερά «γούου! γούου! γούου!» Ως κι οι γάτες κι αυτές κλαουριζανε ανήσυχες, ξερνά κι επίμονα κι αβγατίζανε την αγριύλα. Κάθε σπίτι, κάθε σοκάκι, κάθε δεντρί και κάθε πετράδι από τούτη τη γης ήτανε ζυμωμένο με την καρδιά και με τη θύμισή μας.

Μας πήρε το παράπονο! Μπρε, δικό μας δεν είναι τούτο το χωριό. Δικά μας δεν είναι τα σπίτια; Δικά μας δεν είναι τα χώματα, τα σπαρτά, τα δέντρα; Εδώ δε μεγαλώσαμε; Εδώ δε

*δουλέψαμε; Εδώ δεν είναι θαμμένα τα κόκαλα των πατεράδων μας; Εδώ δεν είναι τα καζάντια μας, οι μνήμες μας, τα όνειρα μας; Πώς έγινε και δεν είναι πια τίποτε δικό μας;
- Σύρε να φύγουμε! είπε ο σύντροφος μου. Αν μας δει μάτι, δε θα μείνει απ' το κορμί μας ουδέ κόκαλο για τα σκυλιά.*

Ματωμένα Χώματα, σελ. 130-33

Το απόσπασμα αυτό μπορεί να συγκριθεί με τη σκηνή στη σελίδα 200, της *Ιστορίας ενός αιχμαλώτου*.

Στο Α' απόσπασμα από τα *Ματωμένα Χώματα* παρατηρούμε τα εξής:

- α) Στην πρώτη παράγραφο έχουμε **θαμιστική αφήγηση**. Το γεγονός δίνεται στην αρχή συνοπτικά, για να αναπτυχθεί στη συνέχεια,
- β) Η σκηνή έχει εξαιρετική **βιαιότητα και ωμότητα**.
- γ) Ο αρνητικός ήρωας του αποσπάσματος (γέρος) **επενδύεται** και με εξωτερικά αρνητικά χαρακτηριστικά (τσίμπλικα μάτια) για να γίνει απεχθέστερος.
- δ) Ο λόγος είναι **αναλυτικός**, δίνει το επεισόδιο με πολλές λεπτομέρειες και το ύφος είναι **πληθωρικό**: «... τον χτυπούσε με μανία, όπως χτυπάς ένα κοτσόπουρο που δε λέει να σπάσει».

Στο Β' απόσπασμα παρατηρούμε και πάλι την πληθωρικότητα και τον πλούτο του ύφους που συνάγεται από τα εξής:

- α) Οι εξωτερικές και εσωτερικές αντιδράσεις των δραμετών περιγράφονται **λεπτομερειακά**. Το ίδιο λεπτομερειακές είναι και οι περιγραφές των λεηλατημένων σπιτιών του χωριού.
- β) Τα σχήματα λόγου (παρομοιώσεις, επαναλήψεις, μεταφορές, ασύνδετα κ.λπ.) είναι **άφθονα**.
- γ) Οι σκέψεις και τα συναισθήματα των δραμετών αποδίδονται **ρητορικά**, με επτά ρητορικές ερωτήσεις γεμάτες λυρισμό, αταίριαστο σε απλούς, απάιδευτους ανθρώπους.

Γενικά, με το ύφος της Σωτηρίου επιτογχάνεται εύκολα συγκίνηση στο αναγνώστη, αλλά είναι η συγκίνηση εκείνη που δημιουργεί ένας εμπειρος συγγραφέας με τη χρήση όλων των υφολογικών τεχνασμάτων, όχι εκείνη λιτή, αλλά η βαθύτερη συγκίνηση που δημιουργείται από το λόγο του απλού απάιδευτου ανθρώπου, ο οποίος νιώθει οπωσδήποτε πολλά, αλλά δεν έχει άλλο τρόπο να τα εκφράσει από τη λιτότητα.

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ερωτήσεις

1. Ποια είναι τα ιδιαίτερα γνωρίσματα τον κειμένου, που πιστοποιούν την άποψη ότι το βιβλίο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μετάπλασης μιας λαϊκής ιστορίας σε λογοτεχνικό έργο; .

Απάντηση

Βλ. Το λογοτεχνικό είδος, σελ. 69.

2. Πώς σχολιάζετε την επιλογή της πρωτοπρόσωπης αφήγησης στο έργο;

Απάντηση

Βλ. Εστίαση - Πρωτοπρόσωπη αφήγηση, σελ. 81.

3. Ο συγγραφέας γράφει για την ιστορία του: «...στερέωσα τη σύνθεση, με την κλασική διαίρεση της ιστορίας σε τέσσερα κεφάλαια, όπου να έχουν αυτοτέλεια μαζί και ενότητα...». Με ποιους τρόπους πετυχαίνει την αυτοτέλεια και με ποιους την ενότητα;

Απάντηση

Βλ. Αφηγηματικές Ενότητες, σελ. 80-81.

4. Από την αφήγηση απουσιάζουν τελείως οι παρομοιώσεις, οι μεταφορές και γενικά κάθε σχήμα λόγου. Πώς σχολιάζετε την απουσία τους; Σε ποιο αφηγηματικό ύφος προσιδιάζει; Συμφωνείτε με την άποψη ότι η γραφή του κειμένου βρίσκεται πιο κοντά στη σύγχρονη δεκτικότητα μας; Δικαιολογήστε την απάντησή σας.

Απάντηση

Βλ. Αφηγηματικά Τεχνάσματα, γ, σελ. 105-106.

5. Λαμβάνοντας υπόψη το τέλος του κειμένου: «Σαν τελείωσε να μου διηγείται, του είπα: Βάλε την υπογραφή σου. Κι εκείνος έγραψε: Νικόλας Κοζάκογλου», να συζητήσετε τη σχέση αφηγητή - συγγραφέα - αληθινού πρωταγωνιστή.

Απάντηση

Βλ. Σχέση αφηγητή - συγγραφέα - αληθινού αναγνώστη, σελ. 83-84.

6. Να σχολιασθεί η συχνότητα εμφάνισης του διαλόγου και ο λειτουργικός του ρόλος.

Απάντηση

Βλ. Αφηγηματικά Τεχνάσματα, α, σελ. 103-104.

7. α. Δώστε με περιληπτικό τρόπο την περιπλάνηση του αφηγητή και του συντρόφου του στις ερημιές, αμέσως μετά τη δραπέτευση τους. Να επισημανθούν τα μέσα που μετέρχονται προκειμένου να επιβιώσουν.
β. Πώς αντιδρά ο αφηγητής στην είδηση του θανάτου του σύντροφου του; Είναι δικαιολογημένη η αντίδραση του; Ποια η σχέση των συμβάντων με τη γενικότερη οικονομία της αφήγησης;

Απάντηση

α) Για την αποδοχή της περιπλάνησης του αφηγητή και του συντρόφου του βλ. Το περιεχόμενο του έργου (Περιπλάνηση), σελ. 75.

Τα μέσα που μετέρχονται για να επιβιώσουν είναι τα εξής:

- i. Στην αρχή τρέφονται με καρπούς που βρίσκουν στη φύση (άγουρες ελιές, σύκα, κάστανα).
- ii. Έπειτα αναζητούν καταφύγιο σε μια σπηλιά, όπου οργανώνουν τη διαμονή τους.

- iii. Το πρόβλημα της τροφής το λύνουν μονιμότερα, όταν λεηλατούν δύο μύλους, από τους οποίους παίρνουν αλεύρι και άλλα τρόφιμα.
- iv. Τελικά, κατασκευάζουν ένα αυτοσχέδιο «ελαιοτριβείο» και παράγουν οι ίδιοι λάδι.
- v. Αλλάζουν καταφύγιο κάθε φορά που υποσιάζονται πως θα τους ανακαλύψουν.
- vi. Αντιμετωπίζουν τις ψείρες με συχνό κούρεμα και ζεμάτισμα των ρούχων τους.

Υπάρχουν όμως και ορισμένοι επιβιοηθικοί παράγοντες που λειτουργούν ενισχυτικά στην προσπάθεια επιβίωσης τους. Πρώτα πρώτα, βρίσκονται σε περιοχή οικεία και γνωστή, ώστε εκ των προτέρων γνωρίζουν που θα καταφύγουν. Έπειτα, ήταν ως τώρα αγρότες, άρα εξοικειωμένοι με τη φύση και τις σωματικές ταλαιπωρίες. Τέλος, σημαντικότερη είναι η επιθυμία τους να διαφύγουν και να σωθούν, η οποία πολλαπλασιάζει τις δυνάμεις και το κουράγιο τους.

β) Βλ. Τα Πρόσωπα, Ο αφηγητής, σελ. 95-97.

8. *Να σκιαγραφήσετε την προσωπικότητα του Χατζημεμέτη.*

Απάντηση

Βλ. Τα Πρόσωπα, Ο Χατζημεμέτης, σελ. 100-101.

9. *Μέσ' από τις ευρύτερες ενότητες του κειμένου (αιχμαλωσία - απόδραση και περιπλάνηση - μεταμφίεση σε Τούρκο - ταξίδι στη Σμύρνη και σωτηρία), πώς κλιμακώνονται τα συναισθήματα του αφηγητή και πώς διαγράφεται η προσωπικότητα του;*

Απάντηση

Βλ. Τα Πρόσωπα, Ο αφηγητής, σελ. 94-100.

10. *Να σχολιάσετε την αφιέρωση της α' έκδοσης της Ιστορίας ενός αιχμαλώτου (1929): «αφιερώνεται στα κοινά μαρτύρια του ελληνικού και τουρκικού λαού» και την αφιέρωση των κατοπινών εκδόσεων του έργου: «αφιερώνεται στα κοινά μαρτύρια των λαών».*

Απάντηση

Όταν το 1929 ο Σπρ. Δούκας εξέδωσε για πρώτη φορά την Ιστορία ενός αιχμαλώτου, είχαν περάσει μόλις επτά χρόνια από τη μικρασιατική καταστροφή, τα γεγονότα της ήταν ακόμη πολύ κοντινά και η θύμισή τους νοπή. Το αίτημα τότε ήταν η λήθη του ζοφερού παρελθόντος και η επώδυνη των πληγών. Άλλωστε, όπως γνωρίζουμε από την Ιστορία, τον επόμενο χρόνο υπογράφηκε το σύμφωνο φιλίας μεταξύ των δύο χωρών, της Ελλάδας και της Τουρκίας. Επομένως, η αφιέρωση του συγγραφέα και η υπόμνηση των μαρτυριών των δύο λαών στοχεύει στη συμφιλίωση και είναι ομόλογη με το ανθρωπιστικό - ιδεολογικό μήνυμα του έργου.

Η αφιέρωση των κατοπινών εκδόσεων (στα κοινά μαρτύρια των λαών) διευρύνει και επεκτείνει το ανθρωπιστικό μήνυμα του έργου. Ανάλογα με τον ελληνικό και τον τουρκικό λαό, υπάρχουν και πολλοί άλλοι λαοί, ανάμεσα στους οποίους έχουν καλλιεργηθεί, έντεχνα, αντιπαλότητες και μίσση, τα οποία συχνά εξυπηρετούν μόνον τα συμφέροντα των ισχυρών. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τις αντιπαλότητες και τα μίσση που δημιούργησε ο Β' Παγκόσμιος πόλεμος. Τα μαρτύρια που υπέφεραν, επομένως, οι λαοί είναι άξια σεβασμού,

καθώς υπενθυμίζουν ότι οι άνθρωποι παραμένουν ίδιοι, άρα στο βάθος τους υπάρχει καλοσύνη και ανθρωπιά. Άρα, αφιερώνοντας την Ιστορία του ο Δούκας στα μαρτύρια των λαών γενικεύει και συμβολοποιεί το περιεχόμενο της, στοχεύοντας σε μια ευρύτερη διάδοση του ανθρωπιστικού μηνύματος της.

11. *Η μεταμφίεση τον ήρωα σε Τούρκο τον οδηγεί και στη «μεταμφίεση» των συναισθημάτων τον αντιστοίχως; Αν ναι, σε ποιο βαθμό; Να απαντήσετε με συγκεκριμένες αναφορές στο κείμενο. Να επισημάνετε και να σχολιάσετε τις εσωτερικές συγκρούσεις του ήρωα.*

Απάντηση

Βλ. Τα Πρόσωπα, ο αφηγητής, σελ. 97-100.

12. *Ποιες είναι κατά τη γνώμη σας οι αφηγηματικές αρετές του κειμένου και σε ποιες αφηγηματικές τεχνικές οφείλονται;*

Απάντηση

Βλ. Αφηγηματικά Τεχνάσματα, σελ. 102-107.

13. *Μέσα σε πόσο χρονικό διάστημα διαδραματίζεται η ιστορία; Ο χρόνος της ιστορίας (πραγματικός χρόνος) ταυτίζεται με το χρόνο της αφήγησης; Να απαντήσετε παρακολουθώντας κατά κεφάλαια το κείμενο.*

Απάντηση

Βλ. Ο χρόνος, σελ. 86-91.

14. *Ποια στοιχεία του κειμένου δικαιολογούν το χαρακτηρισμό του ως αντιπροσωπευτικού έργου της αντιπολεμικής πεζογραφίας μας;*

Απάντηση

Βλ. Το ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου, σελ. 107-110.

Εργασίες

1. Κατά πόσο σας βρίσκει σύμφωνους η άποψη ότι στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* «όλα δίνονται μονόχορδα και σαφώς επίπεδα» και, επίσης, ότι: «...τα τρομαχτικά περιστατικά, τα βάσανα και οι ταλαιπωρίες εξιστορούνται ξερά και απλά, σα να μη συνέβαινε τίποτα το εξαιρετικό και το μαρτυρικό...». Συμφωνείτε με αυτήν την κριτική για το έργο; Να αιτιολογήσετε την απάντησή σας.

Απάντηση

Η παραπάνω άποψη μπορεί να αντιμετωπιστεί κριτικά συνδυαζόμενη με συγκεκριμένη στάση του προσλαμβάνοντα αναγνώστη - κριτικού. Δηλαδή, αν ο αναγνώστης που πραγματοποιεί την πρόσληψη του έργου έχει θέσει και πρότυπα ορισμένα προϋποτιθέμενα

αιτήματα τα οποία δεν ικανοποίησε η ανάγνωση, είναι πιθανόν να διατυπώσει αυτή την κριτική.

Όμως, όταν προσεγγίζουμε τα λογοτεχνικά έργα, δεν πρέπει να θέτουμε εκ των προτέρων προϋποθέσεις, διότι λογοτεχνική εξέλιξη σημαίνει ακριβώς ανατροπή ή τουλάχιστον τροποποίηση των μέχρι τώρα ισχυόντων εκφραστικών κανόνων και προτύπων και καθιέρωση νέων. Έτσι, ένα λογοτεχνικό έργο αξιώσεων πρέπει να ξεπερνάει τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη Εισάγοντας καινοτομίες ιδίως στο επίπεδο της έκφρασης.

Η επιτηδευμένη λογοτεχνική γραφή των αρχών του μεσοπολέμου αποτελούσε μια παγιωμένη κατάσταση γύρω στα 1928-29 και το αίτημα για ανανέωση ήταν υπαρκτό. Με την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* πραγματοποιείται, αρκετά πρώιμα, ανανέωση της γραφής, καθώς υιοθετείται η προφορικότητα, η λιτότητα και η πυκνότητα του λόγου. Απόδειξη του πόσο επιτυχημένο ήταν το πείραμα του Στρ. Δούκα αποτελεί το γεγονός ότι βρήκε θαυμαστές και μιμητές πολύ αργότερα από την εποχή που γράφτηκε το έργο (π.χ. βλ. Θανάση Βαλτινού, *Συναξάρι του Ανδρέα Κορδοπάτη*, 1972, Σωτήρη Δημητρίου, *Ν' ακούω καλά τ' όνομα σου*, 1993).

Εξάλλου, για το σχόλιο ότι τα γεγονότα «δίνονται μονόχορδα και σαφώς επίπεδα», όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει (βλ. Αφηγηματικά Τεχνάσματα), αυτό αποτελεί **αφηγηματική επιλογή** για τους εξής λόγους: α) ο ήρωας είναι απλός άνθρωπος του λαού και δεν γνωρίζει να ομιλεί περίπλοκα, β) Η φρίκη των γεγονότων δεν χρειάζεται μεγαλύτερη δραματοποίηση και συγκινησιακή φόρτιση, η οποία, εξάλλου, θα μείωνε το ανθρωπιστικό μήνυμα του έργου. Το γεγονός ότι «τα βάσανα και οι ταλαιπωρίες εξιστορούνται ξερά και απλά» δηλώνει την πρόθεση του συγγραφέα να επικοινωνήσει άμεσα ο αναγνώστης με το ίδιο το δραματικό γεγονός και όχι με μια υπερβολική λεκτική ένταση του και παράλληλα να απομακρυνθεί έγκαιρα απ' αυτό για να αντιληφθεί και επικεντρώσει στις ιδεολογικές προθέσεις του έργου, δηλαδή στο μήνυμά του.

2. *Ολοκληρώνοντας το «ιστορικό» του Αιχμαλώτου, ο συγγραφέας γράφει: Δεν επιχειρώ περαιτέρω ανάλυση των προθέσεων και επιτεύξεων της Ιστορίας μου. Ελπίζω και 'γω μαζί με τους φίλους της ότι θα επιτύχει». Η μορφή και το περιεχόμενο της Ιστορίας ενός αιχμαλώτου προσδίδουν στο έργο χαρακτήρα διαχρονικό; Αναπτύξτε ελεύθερα την άποψή σας. (Βλ. Παράλληλα Κείμενα.)*

Απάντηση

Όσον αφορά το περιεχόμενο του έργου, πράγματι έχει χαρακτήρα **διαχρονικό**. Η καταδίωξη ενός ανθρώπου (ή μιας ομάδας) μέσα σ' ένα άξενο περιβάλλον από εθνικούς-φυλετικούς εχθρούς και οι προσπάθειες του να επιβιώσει και να σωθεί, καθώς και η οδύνη του για την οριστική απώλεια του γενέθλιου τόπου είναι συχνά και διαχρονικά θέματα της λογοτεχνίας (Πρβλ. τα Παράλληλα κείμενα του σχολικού εγχειριδίου από την *Κύρου Ανάβαση* μέχρι το μυθιστόρημα του Σωτ. Δημητρίου *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, 1993, και την ποιητική σύνθεση του Κυρ. Χαραλαμπίδη *Μεθιστορία*, 1995).

Όσον αφορά τη μορφή του αφηγήματος, μπορούμε να πούμε πως είναι πρωτοποριακή για την εποχή που εκδόθηκε και αποτέλεσε υπόδειγμα για σύγχρονους και μεταγενέστερους συγγραφείς, καθώς μεταφέρει την αυθεντικότητα της προφορικής ομιλίας ενός απλού ανθρώπου και ανανεώνει την κορεσμένη από την πληθώρα των τεχνασμάτων ενός φορτικά επιτηδευμένου ύφους πεζογραφίας της εποχής. Όμως το να δηλώσουμε ότι η μορφή του έργου έχει διαχρονικό χαρακτήρα είναι υπερβολικό, καθώς εγγενής τάση της λογοτεχνίας είναι η συνεχής μορφική ανανέωση.

3. Λαμβάνοντας υπόψη την κατακλείδα των δύο έργων να εξετάσετε συγκριτικά τη σχέση συγγραφέα-αφηγητή:
- α. Στην «Ιστορία ενός αιχμαλώτου» του Στρατή Λούκα και
 - β. Στο «Όνειρο στο Κύμα» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη

Απάντηση

Όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει (βλ. Σχέση αφηγητή - συγγραφέα - αληθινού πρωταγωνιστή, σελ. 83), στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* η σχέση μεταξύ συγγραφέα και αφηγητή είναι αυτή μεταξύ δημιουργού και δημιουργήματος. Η καινοτομία του Δούκα είναι η εξής: καθώς το περιεχόμενο του αφηγήματος να προφορική, ομοδιηγητική διήγηση του αφηγητή, ο οποίος εκθέτει τα απομνημονεύματα-αναμνήσεις του σ' έναν ακροατή, ο ακροατής αυτός είναι, όπως έχουμε δει, ένας αφηγηματοποιημένος συγγραφέας που εισέρχεται στη φράση ακούγοντας τον αφηγητή, κρατώντας σημειώσεις και προτρέποντας τον στο τέλος να βάλει την υπογραφή του.

Στο *Όνειρο στο κύμα* του Αλ. Παπαδιαμάντη η σχέση αφηγητή - συγγραφέα είναι διαφορετική. Το διήγημα αυτό παρουσιάζεται ως ήδη γραμμένο κείμενο· πρόκειται για καταγραμμένες προσωπικές αναμνήσεις του αφηγητή με μορφή απομνημονεύματος που αφορούν κάποιες στιγμές της προσωπικής ιστορίας του. Αυτό το κείμενο υποτίθεται πως ανευρίσκει και αντιγράφει ο συγγραφέας. Βέβαια, και σ' αυτή την περίπτωση, ο αφηγητής είναι ένα κειμενικό πρόσωπο, δηλαδή μια μέθοδος μετάδοσης της ιστορίας. Η διαφορά από το αφήγημα του Δούκα έγκειται στον τρόπο μετάδοσης: ο ήρωας-ομοδιηγητικός αφηγητής της *Ιστορίας ενός αιχμαλώτου* μεταδίδει με προφορικό λόγο το περιεχόμενο της προσωπικής ιστορίας του, ενώ ο ήρωας-ομοδιηγητικός αφηγητής του *Ονείρου στο κύμα*, καθώς είναι άτομο που διαθέτει παιδεία και καλλιέργεια (δικηγόρος με δίπλωμα προλύτου), με γραπτό λόγο, κατασκευάζει ένα κείμενο, το οποίο ανευρίσκει και αντιγράφει ο συγγραφέας. Έτσι, στο δεύτερο έργο ο συγγραφέας δεν εισέρχεται στην αφήγηση και τη δράση, δεν «αφηγηματοποιείται», παραμένει ένας εξωτερικός αντιγραφέας. Η εντός παρενθέσεως φράση *Δια την αντιγραφὴν πρὶν τὴν υπογραφὴν τοῦ συγγραφέα στοχεύει σε μια εξωτερική πλαισίωση του διηγήματος και όχι στην ένταξη ενός πλασματικού συγγραφέα στη δράση.*

Γιώργος Ιωάννου (1927-1985)

Σελίδες

I. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑΒιογραφικά του συγγραφέα

Ο πεζογράφος της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς Γιώργος Ιωάννου γεννήθηκε το 1927 στη Θεσσαλονίκη από γονείς πρόσφυγες της Ανατολικής Θράκης. Ο πατέρας του καταγόταν από τη Ραιδεστό της Προποντίδας και μητέρα του από την Καισάνη της Ανατολικής Θράκης. Η οικογένεια του πατέρα του ήταν αστικής καταγωγής, ενώ της μητέρας του αγροτικής. Η προσφυγική καταγωγή του εξηγεί το προσωπικό και συγγραφικό ενδιαφέρον του για τους Έλληνες πρόσφυγες αλλά και για τους Εβραίους και άλλες μειονοτικές ομάδες ιδίως της Θεσσαλονίκης. Η οικονομική κατάσταση της οικογένειας του δεν ήταν ανθηρή. Το γεγονός αυτό συνδυαζόμενο με την περίοδο της Κατοχής και κατόπιν του Εμφυλίου, περίοδο της παιδικής και εφηβικής ηλικίας του συγγραφέα, τον εντάσσει σε ορισμένο κοινωνικό στρώμα «Οικονομικά είμαι προλετάριος 100% και αναντάμ παποντάμ δεν έχουμε τίποτα. [...] Είμαστε της εργατικής τάξης, όχι της εξαθλιωμένης, αλλά της πλέον φτωχικής» έγραψε ο ίδιος.

Επομένως, οι οικογενειακές καταβολές είναι η **λαϊκή θρησκευτικότητα** και η πίστη στις **παραδοσιακές πολιτιστικές αξίες**, όπως άλλωστε φαίνεται από τα κείμενα του σχολικού βιβλίου.

Στη διάρκεια της Κατοχής ο Ιωάννου, που βρισκόταν στην αρχή της εφηβικής του ηλικίας, έπαιρνε μέρος στα συσσίτια που οργάνωναν τα κατηχητικά σχολεία της Θεσσαλονίκης για να βελτιώσει τη διατροφή του και, τέλος, γράφτηκε στη χριστιανική αυτή κίνηση (Αδελφότητα), στην οποία παρέμεινε μέχρι τον πρώτο χρόνο των σπουδών του στο Πανεπιστήμιο.

Το 1946 εισάγεται στη φιλοσοφική σχολή του πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, από την οποία αποφοίτησε το 1950 (αποφοίτος του Ιστορικού - Αρχαιολογικού Τμήματος). Οι σπουδές του ασφαλώς επέτειναν το ενδιαφέρον του για το παρελθόν, όπως φαίνεται και από το χαρακτήρα χρονικού που έχουν συχνά πολλά πεζογραφήματά του. Στο πανεπιστήμιο όμως, κάτω από την καθοδήγηση εσφών δασκάλων, όπως ο Ι. Θ. Κακριδής, ο Μ. Λάσκαρης, ο Σ. Καψωμένος και ο Κυριακίδης πρέπει να αναζητήσουμε την αφετηρία και του εξω-λογοτεχνικού, φιλολογικού έργου του.

Μετά την εκπλήρωση της υποχρέωσης της στράτευσης (1951-1953) ο Γ. Ιωάννου αρχίζει τη σταδιοδρομία του ως εκπαιδευτικός. Ανάμεσα στα έτη 1953-1960 εργάζεται σε διάφορα ιδιωτικά σχολεία (στο Γιδά Αλεξάνδρειας, στο Κολλέγιο Αθηνών, στα Τρίκαλα, στη Λάρισα) και για ένα μικρό διάστημα (20 Αυγούστου 1954 - 15 Σεπτεμβρίου 1955) ως βοηθός της έδρας της Αρχαίας Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Το 1960 διορίζεται ως καθηγητής στη δημόσια εκπαίδευση και εργάζεται στα εξής σχολεία: Καστρί Κυνουρίας, ελληνικό σχολείο Βεγγάζης (Λιβύη), Κασσάνδρα Χαλκιδικής, Καλαμαριά (Θεσσαλονίκη), Αθήνα. Τέλος, πηγαίνει για ένα μικρό διάστημα (1979) στη Σάμο ως γυμνασιάρχης και έπειτα εργάζεται στην κεντρική υπηρεσία του υπουργείου Παιδείας μέχρι το θάνατο του (1985), ο οποίος προήλθε από μετεγχειρητικές επιπλοκές, σε ηλικία 58 ετών.

Το έργο του

Το έργο του Γ. Ιωάννου χωρίζεται σε δύο κύρια μέρη: α) το λογοτεχνικό, β) το φιλολογικό.

Α' Λογοτεχνικό

1. Ποίηση

Ο Γ. Ιωάννου έκανε την πρώτη του εμφάνιση στα γράμματα μας με την ποιητική συλλογή *Ηλιοτρόπια* (1954). Ο τίτλος είναι παρμένος από το κίτρινο αστέρι, το οποίο υποχρεώθηκαν να φορούν οι Εβραίοι στη διάρκεια της Κατοχής. Είναι γνωστό ότι την περίοδο αυτή η οικογένεια του Ιωάννου κατοικούσε σε μια εβραϊκή γειτονιά και έτσι είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει βήμα προς βήμα το δράμα του λαού αυτού, το οποίο τον συγκίνησε ιδιαίτερα. Σ' αυτό θα αναφερθεί και αργότερα σε πολλά πεζογραφήματα του. Μετά την έκδοση των *Ηλιοτροπίων* ο Γ. Ιωάννου, ο οποίος έχει τώρα ανώριστεί με τους λογοτεχνικούς κύκλους της Θεσσαλονίκης και έχει αποσπάσει θετικά σχόλια, δημοσιεύει ποιήματα στο λογοτεχνικό περιοδικό *Διαγώνιος* της Θεσσαλονίκης. Το 1963 εκδίδει τη δεύτερη ποιητική συλλογή του, *Τα χίλια δέντρα*, που είναι η ελληνική ονομασία του δάσους του Σείχ - Σού, και που η σύνθεση της είχε ήδη ολοκληρωθεί το 1960. Για τη θεματική των δύο ποιητικών συλλογών του Γ. Ιωάννου η Anna Zimbone, γράφει:

«Τα θέματα τους, εκτός από μερικά τραγικά γεγονότα που συνέβησαν στη Θεσσαλονίκη την εποχή της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου γεγονότα εξαιτίας των οποίων ο ποιητής, τότε έφηβος, μολονότι δεν έλαβε σ' αυτά ενεργό μέρος, φέρει σοβαρά τραύματα: είναι διάφορα υπαρξιακά άγχη και αισθήματα ενοχής που τον βασανίζουν από τη νεανική του ηλικία. Και αυτές οι τόσο σκοτεινές περιπλοκές [...] είναι οι πραγματικοί πρωταγωνιστές των ποιημάτων του».

Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 61, σελ. 6

2. Πεζογραφία

Ήδη το 1961 ο Γ. Ιωάννου έγραψε τα πρώτα πεζογραφήματα του: *Οι κότες*, *Τα λαϊκά σινεμά*, *Ο φόβος τον ύψους*. Το 1962 δημοσίευσσε στη *Διαγώνιο* ορισμένα άλλα: *Τα εβραϊκά μνήματα*, *Τα κελιά*. Το 1964 εκδίδεται το πρώτο βιβλίο πεζών κειμένων του, *Για ένα φιλότιμο*, που περιλαμβάνει 22 σύντομα κείμενα (μεταξύ των οποίων και τα παραπάνω), τα οποία χαρακτηρίζονται ως πεζογραφήματα. Και η επόμενη συλλογή του Ιωάννου, *Η σαρκοφάγος* (1971), φέρει επίσης το χαρακτηρισμό **πεζογραφήματα**, ενώ η τρίτη συλλογή, *Η μόνη κληρονομιά* (1974), φέρει το χαρακτηρισμό **διηγήματα**. Με τα τρία αυτά βιβλία ο Γ. Ιωάννου καθιερώθηκε ως αξιόλογος πεζογράφος και παράλληλα καθιέρωσε το λογοτεχνικό είδος που εισήγαγε ο ίδιος, το πεζογράφημα.

Η μετάβαση του από την ποίηση στην πεζογραφία σημειώνεται, γιατί η ποιητική φόρμα δεν επαρκούσε για τη διαχείριση της ευαισθησίας του. Έτσι δημιούργησε το νέο αυτό λογοτεχνικό είδος του πεζογραφήματος, το οποίο έχει πολλά ποιητικά στοιχεία και του έδωσε τη δυνατότητα να πει τα πράγματα με ένα νέο τρόπο, που ήταν ολότελα δικός του. Από τότε η κύρια δραστηριότητα του, η πεζογραφία, συνεχίζεται εντονότερα. Το 1978 εκδίδει τη συλλογή *Το δικό μας αίμα*, με την οποία απέσπασε το Α' κρατικό βραβείο πεζογραφίας. Το 1980 εκδίδει τις συλλογές *Επιτάφιος θρήνος*, *Κοιτάσματα*, *Ομόνοια 1980* και *Πολλαπλά κατάγματα*. Το τελευταίο βιβλίο εμπνέεται από μια προσωπική του ατυχία: στις 22 Σεπτεμβρίου 1980 έπεσε θύμα τροχαίου ατυχήματος, για το οποίο χρειάστηκε πολύμηνη θεραπεία. Το 1982 εκδίδονται οι συλλογές *Εφήβων και μη*, *Εύφλεκτη χώρα και Κιταπακλή*. Τελευταίο βιβλίο πεζογραφημάτων του Ιωάννου είναι *Η Πρωτεύουσα των προσφύγων* (1984), βιβλίο που ο ίδιος ο συγγραφέας θεωρούσε ως το δεύτερο μέρος μιας σχεδιαζόμενης τριλογίας (με πρώτο *Το δικό μας αίμα*) και το καλύτερο ως τότε έργο του. Ο

αιφνίδιος θάνατος του δεν επέτρεψε στο Γ. Ιωάννου την ολοκλήρωση της παραπάνω τριλογίας που θα είχε ως κεντρικό θέμα τη Θεσσαλονίκη.

Για τα παραπάνω έργα της πεζογραφικής λογοτεχνικής παραγωγής του Γ. Ιωάννου οι μελετητές έχουν κάνει λεπτομερέστερη ταξινόμηση. Ειδικότερα, ο Γ. Αράγης παρατηρεί: «Με ειδολογικά κριτήρια, τα πεζά του Ιωάννου θα ήταν δυνατόν να διακριθούν, όχι βέβαια απόλυτα, α) σε **καθαυτό λογοτεχνικά κείμενα** (όπου το πραγματικό, το επινοημένο και το φανταστικό συνδυάζονται), β) σε **χρονικά** (που αναφέρονται σε ιστορικά γεγονότα), γ) σε **χρονογραφήματα** (επίκαιρα κείμενα δημοσιευμένα στον ημερήσιο τύπο), δ) σε **δοκίμια** και ε) σε **μικτά**. Αντιπροσωπευτικά της πρώτης κατηγορίας είναι το *Για ένα φιλότιμο*, *Η Σαρκοφάγος*, *Η μόνη κληρονομιά και ο Επιτάφιος θρήνος*. Αντιπροσωπευτικά της δεύτερης είναι *Το δικό μας αίμα*, τα *Πολλαπλά κατάγματα* και το μεγαλύτερο μέρος από την *Πρωτεύουσα των προσφύγων*. Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν τα *Κοιτάσματα* και η *Εύφλεκη χώρα*. Στην τέταρτη *Ο της φύσεως έρωσ* κι ένα μέρος από το *Εφήβων και μη*. Και στην πέμπτη τα υπόλοιπα. Μολαταύτα, με αξιολογικά κριτήρια, τα περισσότερα από τα χρονικά του θα πρέπει να θεωρηθούν εξαιρετικά λογοτεχνικά γραφτά, ενώ για τον Επιτάφιο θρήνο προσωπικά διατηρώ επιφυλάξεις».

Η Μεταπολεμική Πεζογραφία, εκδ. Σοκόλη, τόμ. Γ', 1992, σελ. 153

3. Θέατρο

Η ενασχόληση του Γ. Ιωάννου με το θέατρο τοποθετείται στη δεκαετία του '80. Το *αυγό της κότας* (1981) είναι θεατρικό έργο για παιδιά, το οποίο μάλιστα «ανέβηκε» στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τα Χριστούγεννα του 1981. Το 1981 επίσης δημοσιεύθηκε ο θεατρικός μονόλογος *Η μεγάλη άρκτος*, ενώ στο περιοδικό του, το *Φυλλάδιο*, δημοσιεύονται τα *Δύο νούμερα* από την επιθεώρηση, *Οι τουαλέτες* και οι θεατρικοί διάλογοι *Η ναυτία* και η *Ιατρική Εξέταση*.

4. Στίχοι τραγουδιών

Το 1981 ο Γ. Ιωάννου συνέθεσε τους στίχους για το δίσκο του Μ. Μαμαγκάκη *Κέντρο διερχομένων*.

Β' Φιλολογικό

1. Συλλογές έργων της νεοελληνικής λαϊκής παράδοσης

Αρχικά, ο Γ. Ιωάννου ασχολήθηκε με το δημοτικό τραγούδι. Καρποί αυτής της ενασχόλησης είναι η συλλογή *Δημοτικά τραγούδια της Κυνουρίας* (1963) -προϊόν της παραμονής του συγγραφέα στο Καστρί Κυνουρίας, τόπο του πρώτου διορισμού του στη δημόσια εκπαίδευση- *Τα δημοτικά μας τραγούδια* (1966) και οι *Παραλογές* (1970). Η ενασχόληση του εσάλλου με τα λαϊκά παραμύθια έδωσε τον τόμο *Μαγικά παραμύθια του ελληνικού λαού* (1966) και αργότερα τα *Παραμύθια του λαού μας* (1973) και, τέλος, η μελέτη του ελληνικού θεάτρου Σκιών έδωσε την τρίτομη συλλογή *Ο Καραγκιόζης* (1971-1972).

Οι παραπάνω συλλογές του Γ. Ιωάννου δεν είναι προϊόντα πρωτογενούς έρευνας του συγγραφέα, αλλά δευτερογενούς συγκέντρωσης του υλικού με κριτήριο την ευαισθησία του. Φιλολογικό έργο έχουν θεωρηθεί και ορισμένες μικρομελέτες του Ιωάννου για τον Παπαδιαμαντή τον Καβάφη και το Στρ. Δούκα, οι οποίες όμως έχουν περιληφθεί στα βιβλία του *Ο της φύσης έρωσ* και *Εφήβων και μη*.

2. *Μεταφράσεις*

Το μεταφραστικό έργο του Γ. Ιωάννου δεν είναι ασήμαντο. Μετέφρασε στη νεοελληνική την τραγωδία *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη (1969), τη συλλογή επιγραμμάτων *Μούσα παιδική, το Στρατόνα και τη Γερμανία* του Τάκιτου.

3. *Έκδοση Περιοδικού*

Το 1978 Γ. Ιωάννου αποφασίζει και πραγματοποιεί την έκδοση δικού του περιοδικού με την ονομασία *Φυλλάδιο*, το οποίο γράφει εξ ολοκλήρου ο ίδιος. Το 1978 εκδίδει τα τεύχη 1 και 2, το 1979 το *Φυλλάδιο*, τεύχ. 3-4, το 1982 το *Φυλλάδιο*, τεύχ. 5-6 και το Δεκέμβριο του 1985, μετά το θάνατο του, εκδίδεται το *Φυλλάδιο*, τεύχ. 7-8.

4. *Εκπαιδευτικό έργο*

Ως εκπαιδευτικός ο Γ. Ιωάννου εργάστηκε για τη συγγραφή του *Ανθολογίου* για τα παιδιά του δημοτικού σχολείου και για τα *Νεοελληνικά Αναγνώσματα* της Μέσης Εκπαίδευσης. Τα έτη 1976-1981 συμμετείχε δραστήρια στην έκδοση του μαθητικού περιοδικού *Ελεύθερη Γενιά*.

Από τις παραπάνω δραστηριότητες του συγγραφέα εκείνη που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η λογοτεχνική και ιδιαίτερα, η παραγωγή πεζογραφικού έργου, για το οποίο άλλωστε είναι κυρίως γνωστός.

Περιοδολόγηση του έργου

Με βάση τα παραπάνω, η δημιουργική λογοτεχνική παραγωγή του Γ. Ιωάννου μπορεί να χωριστεί σε τρεις περιόδους:

α) **Πρώτη ή διερευνητική περίοδος, της πώησης (1954-1963):** Σ' αυτήν περιλαμβάνονται οι δύο ποιητικές συλλογές (*Ηλιοτρόπια* και *Τα χίλια δέντρα*), καθώς και οι πρώτες δημοσιεύσεις πεζογραφημάτων.

β) **Πρώτη πεζογραφική περίοδος, αφοσίωσης στον πεζό λόγο (1964-1974):** Σ' αυτήν περιλαμβάνονται οι συλλογές *Για ένα φιλότιμο*, *Η σαρκοφάγος* και *Η μόνη κληρονομιά*.

γ) **Δεύτερη πεζογραφική περίοδος (η πλέον παραγωγική) (1975-1984):** Σ' αυτήν εκδίδει εννέα βιβλία και ασχολείται σχεδόν με όλα τα πεζογραφικά λογοτεχνικά είδη, εκτός από το μυθιστόρημα.

Η εποχή

Ο Γ. Ιωάννου έζησε τα 23 πρώτα χρόνια της ζωής του -ως το 1950- σχεδόν αποκλειστικά στη Θεσσαλονίκη. Απομακρύνθηκε αναγκαστικά κα. μόνο για λίγους μήνες στη διάρκεια της Κατοχής. Αλλά και τα επόμενα 21 χρόνια (μέχρι τη μετάθεση του στην Αθήνα), παρά τις ποικίλες μετακινήσεις του, θεωρούσε ως έδρα και αφετηρία του τη Θεσσαλονίκη. Επομένως, η **γενέθλια πόλη** και ιδίως η πνευματική ζωή της παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στη «διαμόρφωση» του συγγραφέα. Στο σημείο αυτό δεν θα εξετάσουμε τη Θεσσαλονίκη ως τον χώρο των πεζογραφημάτων του Γ. Ιωάννου, πράγμα που θα γίνει παρακάτω, αλλά ως το αστικό κέντρο που παρουσιάζει μια αυτόνομη πολιτιστική δράση και πνευματική κίνηση.

Η Θεσσαλονίκη περιήλθε στο ελληνικό κράτος το 1912 στη διάρκεια των βαλκανικών πολέμων. Ο πληθυσμός της πόλης την εποχή αυτή είχε εθνική ποικιλία με συνέπεια πολλές πολιτικές, οικονομικές, κοινωνικές και φυσικά πολιτιστικές ιδιομορφίες: περίπου 40 χιλιάδες

Έλληνες, 45 χιλιάδες Τούρκοι, 61 χιλιάδες Εβραίοι, 6 χιλιάδες «Εξαρχικοί» και 8 χιλιάδες Δυτικοευρωπαίοι κατοικούσαν σ' αυτήν.

Το συμπέρασμα που εξάγεται από τα παραπάνω είναι ότι στις αρχές του 20ού αιώνα η Θεσσαλονίκη αποτελούσε μια βαλκανική μεγαλούπολη με πολυπολιτισμική παράδοση, άμεση επικοινωνία με τον ευρωπαϊκό χώρο, αλλά και ανεξάρτητη πνευματική ζωή των τριών πολυπληθέστερων κοινοτήτων: της **Εβραϊκής**, της **τουρκικής** και της **ελληνικής**.

Το 1922 η πόλη δέχτηκε πολυπληθείς ομάδες προσφύγων από τη Μ. Ασία, την Ανατολική Θράκη (από όπου και η οικογένεια του Γ. Ιωάννου) και την Ανατολική Ρωμυλία, που ενίσχυσαν το ελληνικό στοιχείο, ενώ το 1923-1925 με την ανταλλαγή των πληθυσμών μεταξύ Ελλάδος και Τουρκίας οι Οθωμανοί κάτοικοι την εγκατέλειψαν.

Η λογοτεχνική παραγωγή στη Θεσσαλονίκη, αρχίζει να αναπτύσσεται κυρίως μετά το 1912, σχεδόν σε εντελώς διαφορετική βάση από το αθηναϊκό κέντρο. Η ίδρυση του πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης (1927) αποτέλεσε αφετηρία πνευματικών ζυμώσεων και προοδευτικών κινήσεων. Στη διάρκεια του μεσοπολέμου εμφανίστηκε η λεγόμενη Σχολή της Θεσσαλονίκης στην πεζογραφία με κύριους εκπροσώπους τους Στ. Ξεφλούδα, Αλκ. Γιαννόπουλο, Γ. Δέλιο και Ν. Γ. Πεντζίκη και κύριο εκφραστικό μέσο τον **εσωτερικό μονόλογο**. Παράλληλα ανθεί και η ποιητική παραγωγή με εκπροσώπους τους Γ. Θέμελη, Τ. Παπατσώνη, Γ. Βαφόπουλο, Ζ. Καρέλλη και Τ. Βαρβιτσιώτη. Αργότερα εμφανίζονται οι Ν. Μπακόλας, Β. Βασιλικός, Κ. Ταχτσής, Ντ. Χριστιανόπουλος, Μ. Αναγνωστάκης και Ν. Α. Ασλάνογλου (σύγχρονοι σχεδόν του Γ. Ιωάννου). Η παραπάνω λογοτεχνική κίνηση εκφράζεται και μέσω των περιοδικών της πόλης: *Κοχλάς*, *Μακεδονικές Ημέρες*, *Μακεδονικά Γράμματα*, *Το τρίτο μάτι* και αργότερα *Διαγώνισ*.

Αυτό το πνευματικό - λογοτεχνικό κλίμα βρήκε στη Θεσσαλονίκη ο Γ. Ιωάννου. Όσον αφορά τον εσωτερικό μονόλογο έγραψε ο ίδιος:

«Η πεζογραφία μου εντάσσεται στο λεγόμενο "εσωτερικό μονόλογο", στο κίνημα αυτό που άρχισε από τον Ντυζαρντέν (Dujardin) και που επηρέασε βαθύτατα τον Τζούς. Βέβαια, τον εσωτερικό μονόλογο δεν τον πλησίασα καθ' ευθείαν από την ξένη παράδοση. Τον έμαθα, βρέθηκα μέσα σ' αυτήν την περιοχή με τους λογοτέχνες της Θεσσαλονίκης και δεν τον έμαθα θεωρητικά, αλλά με επηρέασε, υπεισήλθε μέσα μου, από τον Πεντζίκη κυρίως, αλλά και από την Καρέλλη, η οποία δεν γράφει βέβαια εσωτερικό μονόλογο, αλλά είναι κι αυτή επηρεασμένη από όλους αυτούς τους "εγγαστήριμθους" τρόπους».

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

Έτος	Ζωή	Έργο	Πνευματική Ζωή	Ιστορία
1927	20 Νοεμβρίου: Γέννηση στη Θεσσαλονίκη		Ν. Καζαντζάκης, <i>Ασκητική</i> . Βάρναλης, <i>Σκλάβοι Πολιορκημένοι</i> . Άγγελος και Εύα Σικελιανού, <i>Α' Δελφικές γιορτές</i>	
1929			Στρ. Δούκας, <i>Ιστορία ενός αιχμαλώτου</i>	Παγκόσμια οικονομική κρίση
1930			Στρ. Μυριβήλης, <i>Η ζωή εν Τάφω</i>	
1935			Γ. Σεφέρης, <i>Μυθιστόρημα</i>	Παλινόρθωση μοναρχίας
1936				Απεργίες στη Θεσσαλονίκη Δικτατορία Μεταξά

Έτος	Ζωή	Έργο	Πνευματική Ζωή	Ιστορία
1939			Βενέζης, <i>Γαλήνη</i>	Έναρξη Β' Παγκοσμίου πολέμου
1940	Εγκατάσταση στα Πετροκέρασα Χαλκιδικής		Ελύτης, <i>Προσανατολισμοί</i>	Ελληνοϊταλικός πόλεμος
1941	Εγκατάσταση για λίγους μήνες στην Αθήνα			Εισβολή των Γερμανών στην Ελλάδα
1946	Εισάγεται στη φιλοσοφική σχολή		Μπεράτης, <i>Το πλατό ποτάμι</i>	Έναρξη του Εμφυλίου στην Ελλάδα
1949			Ζ. Καρέλλη, <i>Φαντασία Θανάτου</i>	Τέλος του Εμφυλίου στην Ελλάδα
1950	Αποφοιτά από το Πανεπιστήμιο			
1953	Απολύεται από το στρατό, διδάσκει σε ιδιωτικό Γυμνάσιο			
1954		Εκδίδει τα <i>Ηλιοτρόπια</i>	Αναγνωστάκη, <i>Η Συνέχεια</i>	Το κυπριακό πρόβλημα
1960	Διορίζεται στη Δημόσια Εκπαίδευση: Καστρί Κυνουρίας		Τσίρκας, <i>Λέσχη Ελύτης, Άξιον Εστί</i>	Εξωτερική μετανάστευση κυρίως στη Γερμανία
1961	Απόσπαση στη Λιβύη	Γράφει τα πρώτα πεζογραφήματα	Σαμαράκης, <i>Αρνάμαι. Βασιλικός, Το φύλλο, το πηγάδι και τ' αγγέλιασμα</i>	Εσωτερική μετανάστευση στα αστικά κέντρα
1963	Επιστροφή από τη Λιβύη.	Εκδίδει τα <i>Χίλια δέντρα</i> . Δημοσιεύει τα <i>Δημοτικά τραγούδια Κυνουρίας</i>	Πεντζίκης, <i>Αρχιτεκτονική της Σκορπίας ζωής. Γαλήνης, Το τρίτο στέφανι</i>	Δολοφονία Γρ. Λαμπράκη στη Θεσσαλονίκη Εκλογική νίκη της Ένωσης Κέντρου
1964	Μετατίθεται στην Κασσάνδρα Χαλκιδικής	Εκδίδει το <i>Για ένα φιλότιμο</i>		Καθιέρωση της Δωρεάν Παιδείας
1966	Μετατίθεται στην Καλαμαριά	Εκδίδει <i>Τα Δημοτικά μας τραγούδια και τα Μουσικά Παραμύθια του Ελληνικού Λαού</i>	Πεντζίκης, <i>Το μυθιστόρημα της κυρίας Ερσης</i>	
1967				Πραξικόπημα συνταγματαρχών
1969		Εκδίδει τη μετάφραση <i>Παιγνέια εν Ταύροις</i>	Δήλωση Γ. Σεφέρη	
1970		Εκδίδει τις <i>Παραλογές</i>	Κυκλοφορούν τα 18 κείμενα	
1971	Μετατίθεται στην Αθήνα	Εκδίδει τη <i>Σαρκοφάγο</i> και τον <i>Καραγκιόζη-ζη</i> (1972)	Θάνατος Γ. Σεφέρη	
1973		Εκδίδει τα <i>Παραμύθια του λαού μας</i>		Εξέγερση φοιτητών στο Πολυτεχνείο
1974		Εκδίδει τη <i>Μόνη Κληρονομιά</i>	Πεντζίκης, <i>Αρχείον. Αλεξάνδρου, Το κιβώτιο</i>	Πτώση της Δικτατορίας
1978	Μετατίθεται για λίγο στην Σάμο ως Γυμνασιάρχης	Εκδίδει το <i>Δικό μας αίμα</i> και το <i>Φυλλάδιο 1 και 2</i>		Σεισμός στη Θεσσαλονίκη
1979	Πέφτει θύμα τροχαίου ατυχήματος	Εκδίδει το <i>Φυλλάδιο 3-4</i>	Ελύτης, <i>Νόμπελ Λογοτεχνίας</i>	Είσοδος της Ελλάδας στην ΕΟΚ
1980		Κρατικό βραβείο πεζογραφίας, εκδίδει τα: <i>Στράτωνος, Μούσα παιδική, Ομόνοια 1980,</i>	Θάνατος Τσίρκα	Ο Κ. Καραμανλής της Δημοκρατίας

		<i>Επιτάφιος Θρήνος</i>		
1981		Εκδίδει τα <i>Κοιτάσματα</i> , <i>Το αυγό της κότας</i> . Δημοσιεύει τη Germania του Τάκιτου και το μονόλογο <i>Η μεγάλη άρκτος</i> , εκδίδει τα: <i>Εφήβων και μη</i> , <i>Εύφλεκτη χώρα</i> , <i>Καταπακτή</i> , <i>Φυλλάδιο 5-6</i>	Θάνατος Δ. Χατζή Θάνατος Α. Πολίτη	Νίκη του ΠΑΣΟ.Κ στις εκλογές
1984		Εκδίδει την <i>Πρωτεύουσα των Προσφύγων</i>		
1985	Πεθαίνει από μετεγχειρητικές επιπλοκές	Εκδίδεται <i>Ο της φύσεως έρωας</i> , το <i>Φυλλάδιο 7-8</i>		

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η βιβλιογραφία για το έργο του Γ. Ιωάννου, τόσο το ποιητικό όσο και το πεζό, είναι πλούσια. Εδώ, θα περιοριστούμε στα έργα εκείνα που είναι χρήσιμα για μια διδακτική προσέγγιση του έργου του.

Αράγης Γιώργος, «Γιώργος Ιωάννου Παρουσίαση - Ανθολόγηση στην Ανθολογία», Μεταπολεμική Πεζογραφία, εκδ. Σοκόλη, τόμ. Γ, Αθήνα 1991.

Διοσκουρίδης Βασίλης, Γιώργος Ιωάννου, Στοιχεία της Πεζογραφίας του, εκδ. Λέξη, τεύχ. 39.

Δρουκόπουλος Άρης, Γιώργος Ιωάννου, Ένας Οδηγός για την ανάγνωση του έργου του, εκδ. Ειρμός, Αθήνα 1992.

Ζήρας Αλέξης, «Συνέχεια και Αναγέννηση στο έργο του Γιώργου Ιωάννου», Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 61, σελ. 3-5.

Καραδήμος Ν.Ι., «Στοιχεία Θεματικής και Ποιητικής στο έργο του Γιώργου Ιωάννου», Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 60, σελ. 11-13.

Κορδομενίδης Γιώργος, «Σχεδιάγραμμα για ένα Χρονολόγιο του Γ. Ιωάννου (1927-1985)», Εντευκτήριο, τεύχ. 2, σελ. 5-15.

Κοτζιάς Αλέξανδρος, Μεταπολεμικοί Πεζογράφοι, εκδ. Κέδρος, 1982.

Κοτζιάς Αλέξανδρος, «Προτάσεις για την πεζογραφία του Γιώργου Ιωάννου», Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 60, σελ. 26-28.

Κρούπη - Κολώνα Ελευθερία, Ο Έρωτας και ο Θάνατος στη Λογοτεχνία του Γιώργου Ιωάννου, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1992.

Μηριάδης Χριστόφορος, «Σχόλια σε ένα διήγημα του Γ. Ιωάννου», Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 60, σελ. 29-33.

Μουλλάς Πάνος, «Εξομολογητική Πεζογραφία», Εντευκτήριο, τεύχ. 2, σελ. 28-31.

Σαχίνης Απόστολος, Μεσοπολεμικοί και Μεταπολεμικοί Πεζογράφοι, εκδ. Εστία, σελ. 151-155.

Χουζούρη Έλενα, Η Θεσσαλονίκη του Γιώργου Ιωάννου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 1995.

II. ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ - ΠΗΓΕΣ

Επιδράσεις

Πριν εξετάσουμε τα γενικά χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Γ. Ιωάννου, χρήσιμο είναι να παρακολουθήσουμε εκτενέστερα τις επιδράσεις που δέχτηκε από λογοτεχνικά ρεύματα και συγκεκριμένους πνευματικούς ανθρώπους μέχρι να κατορθώσει να διαμορφώσει προσωπική συγγραφική φυσιογνωμία, καθώς οι επιδράσεις που δέχεται ένας συγγραφέας οριοθετούν γενικά το χώρο των αναζητήσεων του και συντελούν στην καλύτερη κατανόηση του.

→ Όπως είδαμε κίολας στο προηγούμενο κεφάλαιο, σημαντικό ρόλο έπαιξε στη διαμόρφωση του προσωπικού ύφους του Γ. Ιωάννου η πεζογραφία της λεγόμενης **Σχολής της Θεσσαλονίκης** και ιδιαίτερα ο **Ν. Γ. Πεντζίκης**. Ο τρόπος γραφής του Πεντζίκης ικανοποιούσε τις αναζητήσεις του Ιωάννου.

Όπως σημειώνει ο ίδιος, «Η απέχθεια μου για τις ευθύγραμμες εξιστορήσεις [...] έχει βρει στον Πεντζίκη το στήριγμα της» (Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 26, Φεβρουάριος 1984). Με τον Πεντζίκη εξάλλου τον συνδέει η ίδια λατρεία προς τη γενέθλια πόλη, τη Θεσσαλονίκη και ο ίδιος τρόπος συγκέντρωσης του λογοτεχνικού υλικού: συλλογή και κατάταξη διαφόρων «τεκμηρίων», όπως σημειώσεις, αποκόμματα, κασέτες κ.λπ.

→ Ο Ιωάννου έχει γράψει τρεις μελέτες για τον **Παπαδιαμάντη** που έχουν εκδοθεί, μαζί με άλλες, στο βιβλίο του Ο της φύσεως έρωσ. Η επίδραση όμως του Σκιαθίτη διηγηματογράφου είναι ουσιαστική και φαίνεται από τα εξής σημεία:

α) Και οι δύο εμμένουν στο γενέθλιο χώρο (Σκιάθος, Θεσσαλονίκη) όχι μόνον ως σκηνικό, αλλά ως **αντικείμενο** της συγγραφικής τους πράξης.

β) Και οι δύο αξιοποιούν στο έργο τους ένα πλούσιο **βιοματικό υλικό** που συχνά έχει αυτοβιογραφικά στοιχεία.

γ) Συχνά στο έργο τους καταφεύγουν σε εκτενείς **παρεκβάσεις** αγγίζοντας την επικαιρότητα (ο Ιωάννου συχνότερα!).

δ) Οι **αναμνήσεις και εμπειρίες** της παιδικής ηλικίας αποτελούν και για τους δύο πλούσια θεξαμενή αφηγηματικού υλικού.

→ Ο **Ίων Δραγούμης**, ως συγγραφέας επέδρασε κυρίως στο Γ. Ιωάννου σε δύο τομείς:

α) Ο Ιωάννου ενθαρρύνθηκε μέσω του Δραγούμη στο θέμα της χρήσης της **πρωτοπρόσωπης αφήγησης** και κατά συνέπεια στην αποκάλυπτη έκφραση του με το «εγώ».

β) Το ιδεολογικό περιεχόμενο των έργων του Δραγούμη συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός «**ιδιότυπου εθνισμού**», στη στερέωση της εθνικής και πατριωτικής ιδεολογίας του συγγραφέα μας.

→ Ο **Φώτης Κόντογλου** εξάλλου επηρέασε το Γ. Ιωάννου ιδίως με τη χρήση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, τις συχνές φαινομενικές αντιφάσεις και τη γλώσσα του.

Ειδικότερα, όπως παρατηρεί ο Αλ. Κοτζιάς «στη διαμόρφωση του "πεζογραφικού τρόπου" [του Ιωάννου] έχει συμβάλει ένας ακόμη θρησκευτικά ορθόδοξος, αλλά καλλιτεχνικά ανορθόδοξος συγγραφέας, ο Φώτης Κόντογλου, με τις απλόχερες

διαχύσεις των "παραμυθιών" και των "δοκιμίων" του· αλλά πέρα από την τεχνική, ανιχνεύει κανείς και στοιχεία από την ιδεολογία του Κόντογλου με την ανάδειξη του απαίδευτου λαϊκού ανθρώπου και των αρετών του σε στυλοβάτη της εθνικής ζωής» (Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 60, σελ. 27). (Πρβλ. το κείμενο Μες στους Προσφυγικούς Συνοικισμούς.)

- Ο **Κ. Καβάφης** επηρέασε το Γ. Ιωάννου αρχικά στη φάση της ποιητικής παραγωγής του. Στο βιβλίο του Ο της φύσεως έρωσ περιλαμβάνονται πέντε μελέτες για τον Καβάφη. Η ουσιαστικότερη όμως επίδραση του Αλεξανδρινού ποιητή πάνω στο Γ. Ιωάννου φαίνεται από τα εξής:
 - α) Εμμονή στη γενέθλια πόλη και την ιστορία της (Αλεξάνδρεια - Θεσσαλονίκη).
 - β) **Επιγραμματικότητα** και **υπαινικτικό ύφος**.
 - γ) Προσπάθεια ώστε το έργο του να δείχνει ότι γράφτηκε κατεπείγουσα, **αυθόρμητα**, «μονοκοπανιά»,
 - δ) Ελάχιστο ενδιαφέρον για τη **φύση**.
 - ε) Το **ερωτικό στοιχείο** ως λογοτεχνικό θέμα.
- Ο Γ. Ιωάννου, ως φιλόλογος, γνώριζε την αρχαία ελληνική γραμματεία, αλλά «συγγένεια» αναγνώριζε κυρίως με τους αρχαίους λυρικούς ποιητές και ιδιαίτερα με το είδος του **επιγράμματος**, με το οποίο και ασχολήθηκε ως μεταφραστής.
- Δεν θα πρέπει να παραγνωριστεί η επίδραση που άσκησε επάνω στο Γ. Ιωάννου η ενασχόληση του με τα γλωσσικά μνημεία της **λαϊκής μας παράδοσης**: τραγούδια, παραμύθια, λαϊκό θέατρο. Ειδικότερα από τα παραμύθια έχει πάρει το **μαγικό στοιχείο, τη συνύπαρξη του πραγματικού με το υπερφυσικό, το θαμπό και αόριστο κλίμα** της διήγησης, την ανοχή στο **φανταστικό** και τη διάθεση για **εκτεταμένη** αφήγηση.

Πηγές

Τώρα που εξετάσαμε τις επιδράσεις, μπορούμε να μιλήσουμε για τις «πηγές» του αφηγηματικού έργου του Γ. Ιωάννου. Κύρια αφηγηματική πηγή αποτελεί η μνήμη του, στην οποία είναι κατατεθειμένες εμπειρίες και βιώματα κυρίως της παιδικής και της εφηβικής ηλικίας. Το υλικό όμως της μνήμης εμπλουτίζεται και από άλλα υλικά κατασκευασμένα από τη φαντασία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα κείμενα *Το Γάλα* και *Το Λειρί του Πετεινού* του σχολικού βιβλίου, ιδίως στις σελίδες 254 και 273.

Μια τρίτη πηγή του αφηγηματικού υλικού του Ιωάννου είναι η Ιστορία, την οποία βιώνει κατά έναν ιδιαίτερο, προσωπικό τρόπο (βλ. τα κείμενα Μες στους Προσφυγικούς Συνοικισμούς και Παναγία η Ρευματοκρατόρισσα, ιδίως στις σελ. 247-248 και 258-259). Τέλος, ο συγγραφέας εμπνέεται και από τη **σύγχρονη του επικαιρότητα**, την οποία έντεχνα εισάγει στην αφήγηση (βλ. Μες τους Προσφυγικούς Συνοικισμούς, σελ. 250 και Στου Κεμάλι το Σπίτι, σελ. 268).

Εξάλλου, στο πεζογράφημα *Το Λειρί του Πετεινού* το στοιχείο της επικαιρότητας που αναφέρεται στις δύο πρώτες παραγράφους του (σελ. 270) χρησιμεύει ως αφορμή για τη διήγηση που ακολουθεί.

Τα στοιχεία που ο Γ. Ιωάννου έχει προσλάβει από συγγραφείς και κείμενα που μελέτησε, από την Ιστορία και από τη σύγχρονη του επικαιρότητα συνιστούν το **διακειμενικό των έργων** του με την ευρύτερη έννοια, σύμφωνα με την οποία διακειμενικότητα ονομάζεται **η σχέση ανάμεσα σ' ένα κείμενο και το σύνολο των γνώσεων που είναι διοχετευμένες σε ένα ευρύτερο δίκτυο κωδίκων, οι οποίες επιτρέπουν στο πρώτο να έχει νόημα**.

II. ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

Για να κατατάξουμε τα έργα του Γ. Ιωάννου σε συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, πρέπει πρώτα να παρακολουθήσουμε την πορεία του από τον ποιητικό στον πεζό λόγο. Η ποιητική φόρμα που δημιούργησε ο ίδιος με τις 3 συλλογές του, δεν επαρκούσε για να εκφράσει τον εαυτό του με πληρότητα:

«Δημιούργησες μια ποιητική φόρμα που δεν σε χωρούσε και μόνο τώρα τελευταία πήρες να την αλλάξεις. Δεν μπορούσες μέσα από τις τρυπίτσες αυτές να περάσεις τον εαυτό σου' περνούσες κάτι ελάχιστο, που δεν σε αντιπροσώπευε αρκετά».

Εις εαυτόν, Η πρωτεύουσα των προσφύγων, σελ. 224

Έτσι δημιούργησε μια ιδιότυπη πεζογραφία, ένα νέο λογοτεχνικό είδος, το οποίο ο ίδιος ονόμασε πεζογράφημα.

Το είδος αυτό διαθέτει πολλά από τα χαρακτηριστικά του ποιητικού λόγου, όπως ένα ρυθμό ο οποίος θυμίζει στίχους, αλλά και θεματική ποιητική (βλ. το κείμενο Ομίχλη του σχολικού βιβλίου, σελ. 262). Ο Παν. Μουλλάς υποστηρίζει εξάλλου πως οι πρόζες του Γ. Ιωάννου διαθέτουν έναν «ποιητικό πυρήνα που ενεργεί διαρθρώνοντας τη ραχοκοκκαλιά τους. Αλλά, στα πεζογραφήματα του ο Γ. Ιωάννου έχει αποκηρύξει πολλά από τα χαρακτηριστικά του παραδοσιακού πεζού λόγου: τη μία ιστορία με αρχή μέση και τέλος (δηλ. την αφηγηματική ακολουθία), τη θεματική ενότητα και την τοπική και χρονική αλληλουχία (παρά τις πιθανές αναχρονίες). Παράλληλα επιχειρεί να εισαγάγει χαρακτηριστικά στοιχεία άλλων ειδών: του δοκιμίου, του χρονικού και του σχολίου, με τις συχνά εξομολογητικές σκέψεις που διατυπώνει».

Μέσα στο ιδιότυπο αυτό είδος του «πολύπτυχου πεζογραφήματος» επιχειρεί τη σύζευξη πολλών ειδών: είναι φόρμα που καλύπτει όλα τα κείμενα, καθώς αξιοποιεί τις **μνήμες**, τη **φαντασία**, την **παρατηρητικότητα**, τις **επιστημονικές γνώσεις**, το **συνειρμό**, αλλά και την **εξομολογητική διάθεση** του συγγραφέα. Ο ίδιος ο Γ. Ιωάννου γράφει:

«Ήθελες να βρεις μια πολύπτυχη φόρμα, που να καλύπτει ταυτόχρονα και τη φαντασία σου και τις μνήμες σου και την επιστημοσύνη σου και την παρατηρητικότητα σου και τη διάθεση σου για εξομολόγηση και συντριβή ενώπιον των άλλων, αλλά και αυτούς τους άλλους ως σκηνικό, ως περιβάλλον, ως πρόσωπο, ως ομορφιές».

Εις εαυτόν, Η Πρωτεύουσα των Προσφύγων

Στη συνέχεια παραθέτουμε αποσπάσματα του ίδιου του Γ. Ιωάννου που καταδεικνύουν την πορεία του προς το **πεζογράφημα** και αναλύουν την ουσία του:

«Σίγουρα απεχθάνομαι τις "ιστοριούλες" που βλέπω να περνιούνται για λογοτεχνία και μάλιστα μοντέρνα. Δεν έχουν ζουμί και δεν χωράνε πολλά πράγματα σ' αυτές. Αρέσκονται στο πολύπτυχο "πεζογράφημα". Αυτό που περιέχει όλα τα είδη, που είναι δοκίμιο και χρονικό και σχόλιο πάνω στις ιστορίες που εννοούνται. Αυτό με εκφράζει» (συνέντευξη).

«[Το πεζογράφημα] συνίσταται σε κείμενο με θεωρητική διάθεση, διανθιζόμενο όμως εδώ κι εκεί με ένα ποσοστό συμπυκνωμένων ιστοριών εν σπέρματι και εν ακαριαία αναπτύξει, οι οποίες φέρονται ως παραδείγματα ή ως αποδείξεις από αυτόν που εκθέτει αφηρημένα κάπως τις απόψεις του, δηλαδή τον συγγραφέα. Κάτι πολύ κοντά στην εξομολόγηση ενώπιον αμίλητου εξομολόγου»

Ο της φύσεως έρωας, σελ. 45

Όμως, παρά το γεγονός ότι η φόρμα του πεζογραφήματος διευκολύνει τη μείξη όλων των ειδών, σε ορισμένα βιβλία του ένα είδος εμφανίζεται επικρατέστερο. Για παράδειγμα, τα Πολλαπλά κατάγματα πλησιάζουν περισσότερο το χρονικό, ενώ η *Πρωτεύουσα των Προσφύγων* το **δοκίμιο**.

Βέβαια, δύο συλλογές του ο Ιωάννου τις χαρακτηρίζει ο ίδιος διηγήματα, τη μόνη κληρονομιά και τον *Επιτάφιο Θρήνο*. Πράγματι, στα περισσότερα κείμενα των συλλογών αυτών περιέχεται μια ιστορία που τα καλύπτει απ' την αρχή ως το τέλος, αλλά δεν απουσιάζουν τα άλλα χαρακτηριστικά του πεζογραφήματος, όπως το έχει προσδιορίσει ο Ιωάννου. Για παράδειγμα το κείμενο *Στου Κεμάλ το Σπίτι* αφηγείται την ιστορία της κόρης του μπέη του τουρκόσπιτου, αλλά παράλληλα εισάγει γνώμες και σκέψεις του αφηγητή, καθώς και σχόλια για τη σύγχρονη του πραγματικότητα, που δείχνουν πως πρόκειται για ένα άτομο που προβληματίζεται για την εισβολή της ραγδαίας αστικοποίησης και απαγορεύει την παλιά αισθητική. Όσον αφορά το κείμενο *Ομίχλη*, είναι φανερό πως δεν περιέχει καμιά ιστορία, αλλά αποτελεί μεταγραφή ενός ποιητικού θέματος.

Από τα έξι κείμενα που περιέχονται στο σχολικό βιβλίο μόνο το *Στου Κεμάλ το Σπίτι* μπορεί να χαρακτηριστεί ως **διήγημα** με τους περιορισμούς που αναφέρονται πιο πάνω, ενώ τα υπόλοιπα εντάσσονται στο είδος του **πεζογραφήματος**.

IV. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΑ ΤΕΧΝΑΣΜΑΤΑ

Οπτική γωνία

Ένα από τα τεχνικά χαρακτηριστικά της πεζογραφίας είναι η οπτική γωνία υπό την οποία παρουσιάζονται τα γεγονότα και οι καταστάσεις που περιγράφονται. Με την έννοια οπτική γωνία εννοούμε γενικά τη θέση (ή στάση) αντίληψης και κατανόησης με την οποία παρουσιάζονται οι αφηγούμενες παραστάσεις και τα αφηγούμενα γεγονότα. Όσον αφορά το Γ. Ιωάννου, επειδή κύριο «πρόσωπο» των πεζογραφήματων του είναι ο αφηγητής, η κριτική έχει κάνει λόγο για «μονομερή ή μονοεστιακή αφήγηση» (Γ. Αράγης), δηλαδή για αφήγηση με εσωτερική οπτική γωνία, αυτήν του αφηγητή. Αυτό σημαίνει πως οτιδήποτε υπάρχει μέσα στο κείμενο παρουσιάζεται αυστηρώς σύμφωνα με τις γνώσεις, τα αισθήματα και τις αντιλήψεις ενός και του ίδιου χαρακτήρα, του αφηγητή. Συχνά ο αφηγητής μπορεί να μετέχει ή ακόμα και να πρωταγωνιστεί στα εξιστορούμενα (π.χ. στο *Γάλα* και στο *Λειρί του Πετεινού* πρωταγωνιστεί, ενώ στο *Μες στους Προσφυγικούς Συναρπασμούς* και *Στου Κεμάλ το Σπίτι* απλώς μετέχει).

Για τη *μονοεστιακή αφήγηση* στα πεζογραφήματα του Γ. Ιωάννου ο Γ. Αράγης (ό.π. 155) γράφει:

Σ' αυτήν ο αφηγητής, μένοντας πιστός στα όρια της ανθρώπινης εμπειρίας, αναφέρεται στην εσωτερική ζωή ενός μονάχα προσώπου. Τα υπόλοιπα αφηγηματικά πρόσωπα, όταν υπάρχουν, μας δίνονται εξωτερικά, δηλαδή όπως τα βλέπει, τα ακούει ή ακούει να μιλούνε άλλοι γι' αυτά, κι όπως γενικά τα εννοεί το ένα αφηγηματικό πρόσωπο από τη μεριά του οποίου παρακολουθούμε τα εξιστορούμενα ως αναγνώστες. Να σημειωθεί πως η μονομερής αφήγηση δεν είναι υποχρεωτικό να διατυπώνεται σε πρώτο γραμματικό πρόσωπο, γιατί το γραμματικό πρόσωπο δεν είναι δεσμευτικό για την οπτική γωνία του αφηγητή. Αρκετά κείμενα μονομερούς αφήγησης είναι γραμμένα σε δεύτερο ή τρίτο γραμματικό πρόσωπο. Παράδειγμα τα πεζά του Ιωάννου τα οποία, ενώ όλα ανήκουν στη μονομερή αφήγηση, δεν είναι όλα γραμμένα σε πρώτο γραμματικό πρόσωπο. "Το μαγνητόφωνο της ταβέρνας" (Η μόνη κληρονομιά) π.χ. είναι διατυπωμένο σε τρίτο πρόσωπο, ενώ "το λειρί του πετεινού" (Η πρωτεύουσα των προσφύγων) σε δεύτερο, κ.λπ.».

Τα πλεονεκτήματα αυτής της αφηγηματικής τεχνικής είναι φανερά: δίνουν στο λόγο εντονότερα υποκειμενικό και κατά συνέπεια εξομολογητικό χαρακτήρα.

Η τεχνική της εσωτερικής εστίασης στα πεζογραφήματα του Γ. Ιωάννου είναι η πλέον ενδεδειγμένη, καθώς κύριο θέμα τους αποτελεί η έκφραση βιωμένων εμπειριών του αφηγητή, και όχι η ακρίβεια στην περιγραφή ή η πιστότητα στην αναπαράσταση γεγονότων.

Όμως, εδώ προκύπτει ένα πρόβλημα, όσον αφορά την οπτική γωνία: πράγματι, η εστίαση αφορά έναν εσωτερικό, ομοδιηγητικό αφηγητή, με βάση την οπτική γωνία του οποίου παρουσιάζονται καταστάσεις και γεγονότα. Όμως, λόγω της ιδιαίτερης θεματικής και της χρήσης του χρόνου στα πεζογραφήματα του Γ. Ιωάννου, η οπτική γωνία μεταβάλλεται ως εξής: «Με τη μέθοδο της ανακύκλωσης της μνήμης ενός υπεραφηγητή, η οπτική αυτή γωνία μεταβάλλεται και ανήκει τότε σ' ένα **παιδί**, τότε σ' έναν **έφηβο**, τότε σ' έναν **άνδρα**. Ο τελευταίος, αφού καταδυθεί μέσα στο χρόνο αρχίζει να φορά τα εκάστοτε πρόσωπα της αφηγούμενης μυθιστορίας του» (Βλ. Ε Χουζούρη, ό.π., σελ. 126). Έτσι, μέσα στο ίδιο πεζογράφημα «βλέπει» και «μιλά» ο αφηγητής, αλλά ένας αφηγητής **διαχρονικός**. Αυτό μπορούμε να το παρακολουθήσουμε ιδίως στο πεζογράφημα *Το Γάλα*.

Πρωτοπρόσωπη αφήγηση

Η χρήση του πρώτου ενικού προσώπου στην πλειονότητα των πεζογραφημάτων του Γ. Ιωάννου απασχόλησε την κριτική σε συνδυασμό με δύο άλλα θέματα: με την **εξομολογητική διάθεση** που υπάρχει στα γραπτά του και το **αυτοβιογραφικό στοιχείο**, δηλαδή με το κατά πόσον ο συγγραφέας αυτοβιογραφείται.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί πρωτοπρόσωπη αφήγηση τόσο στα πεζογραφήματα όπου ο αφηγητής είναι απλός θεατής και σχολιαστής, όσο και σ' αυτά που ο αφηγητής είναι πρωταγωνιστικό πρόσωπο.

Έτσι, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση έχει κάποια σχέση -όχι, βέβαια, δεσμευτική- με την οπτική γωνία, υπό την οποία παρουσιάζονται καταστάσεις και γεγονότα, σε συνδυασμό με την εξομολογητική διάθεση του αφηγητή: ο αφηγητής παρουσιάζει οτιδήποτε υπάρχει μέσα στο κείμενο υπό τη δική του οπτική γωνία -και ερμηνεία-, δεν παραλείπει επίσης να καταθέσει ευθέως και την προσωπική του κριτική, να εξομολογηθεί τέλος τις μύχιες σκέψεις, ελπίδες και προσδοκίες του. Για όλα τα παραπάνω επιλέγει το πρώτο πρόσωπο, αλλά όχι πάντα.

Από τα έξι κείμενα που ανθολογούνται στο σχολικό εγχειρίδιο, τα πέντε πρώτα είναι γραμμένα σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση, ενώ το έκτο σε δεύτερο πρόσωπο. Στο κείμενο αυτό όπως και σε ορισμένα άλλα του Ιωάννου «το δεύτερο χρησιμοποιείται από τον αφηγητή για να απευθυνθεί στον εαυτό του -δηλαδή χρησιμοποιείται, θα έλεγε κανείς, αντί του πρώτου ενικού. [...] Ο αφηγητής βλέπει με άνεση πια, με κάποια αντικειμενικότητα τον εαυτό του [...] Ο αφηγητής στην περίπτωση του δεύτερου προσώπου είναι μείγμα αφηγητή - ακροατή: είναι κριτής του εαυτού του- ο τόνος ανεβαίνει» (Άρης Αρουκόπουλος, Γιώργος Ιωάννου, Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του, εκδ. Ειρμός, 1992, σελ. 145). Αν λάβουμε υπόψη ότι ο Γ. Ιωάννου εγκαινίασε τη χρήση δεύτερου προσώπου το 1980, μπορούμε να θεωρήσουμε το στοιχείο αυτό εξέλιξη στην πεζογραφία του.

Το άλλο θέμα που θα μας απασχολήσει εδώ είναι η σχέση της **πρωτοπρόσωπης αφήγησης με το αυτοβιογραφικό στοιχείο**.

Είναι, βέβαια, κατανοητό πως στη βάση κάθε λογοτεχνικού κειμένου βρίσκονται γεγονότα της **προσωπικής εμπειρίας** του συγγραφέα και αυτό ισχύει πολύ περισσότερο για συγγραφείς που συχνά αναφέρονται στις πραγματικές περιστάσεις της ζωής τους. Όμως στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει διάκριση ανάμεσα στις **εμπειρίες** ενός συγγραφέα ως φυσικού προσώπου και στο **βιοματικό** στοιχείο που υπάρχει στο έργο του. Οι εμπειρίες αποτελούν το απαραίτητο υλικό, μέσα από το οποίο ο συγγραφέας θα εξαγάγει το αισθητικό αντικείμενο,

το λογοτεχνικό έργο. Η μετατροπή των προσωπικών εμπειριών σε βίωμα, δηλαδή σε ψυχικό γεγονός, που συχνά έχει τη δυνατότητα να γενικοποιείται ή και να καθολικοποιείται, είναι αυτή που οδηγεί στην παραγωγή του λογοτεχνικού έργου.

Έτσι, στο Γ. Ιωάννου είναι έντονο το βιοματικό στοιχείο, δηλαδή η μετατροπή της προσωπικής εμπειρίας σε ψυχικό γεγονός (βλ. τις τρεις τελευταίες παραγράφους του κειμένου Μες στους Προσφυγικούς Συνοικισμούς, την πρώτη παράγραφο της σελ. 254 του κειμένου Το Γάλα και ολόκληρο το κείμενο Ομίχλη). Επομένως, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στο Γ. Ιωάννου δεν σχετίζεται με το αυτοβιογραφικό στοιχείο, αλλά με τη διαδικασία μεταστοιχείωσης των εμπειριών του σε βιώματα. Έτσι, παρά το γεγονός ότι από τα πεζογραφήματα του μπορούν να εξαχθούν στοιχεία αυτοβιογραφίας του συγγραφέα, η πρόθεση του δεν ήταν αυτή.

Για την ενίσχυση των παραπάνω παραθέτουμε τις απόψεις του συγγραφέα για το θέμα, όπως τις παρουσιάζει ο Άρης Δρουκόπουλος (ό.π., σελ. 91-92):

«Τα δικά του πεζογραφήματα (ο Γ. Ιωάννου) τα κατατάσσει στη δεύτερη ομάδα, στα βιοματικά: βρίσκονται στο μέσον μεταξύ αυτοβιογραφικού και φανταστικού: "Ποτέ μου δεν ξεγλίστησα σε φανταστικούς κόσμους", έχει δηλώσει ο ίδιος και αν συνδυάσουμε αυτή τη δήλωση με την άλλη, την οργισμένη, που είδαμε αμέσως προηγουμένως, ότι "δεν μπορούν να μου αποδίδουν τα επεισόδια των πεζογραφημάτων μου", βλέπουμε τα όρια μέσα στα οποία κινείται η πεζογραφία του Ιωάννου.

Χρειάζεται όμως ακριβέστερος προσδιορισμός του βιοματικού στοιχείου. Ας δούμε με κάποια σειρά μερικά αποσπάσματα από συνεντεύξεις του: "το έργο μου αποτελείται [...] από εντελώς βιοματικά στοιχεία που προέρχονται από τις εμπειρίες μου και τον εσωτερικό μου κόσμο. Ανακουφίζομαι γράφοντας σε πρώτο πρόσωπο. Είναι για μένα κάτι σαν ψυχολογική ανάγκη. Ωστόσο τα περισσότερα από αυτά που γράφω δεν είναι αυτοβιογραφικά και δεν συνέβησαν ακριβώς έτσι, όπως μεταφέρονται στο χαρτί. Άλλωστε στα πεζογραφήματα μου υποδύομαι και πολλά πρόσωπα που θα ήθελα να είμαι" (Καθημερινή, 24.7.1977).

"[...] Ο λογοτέχνης πρέπει να χρησιμοποιεί ως ύλη τα βιώματα του. Δεν εννοώ μονάχα τα βιώματα, τα οποία έχει αποκτήσει από την εμπειρία, αλλά και τα συναισθήματα του, τις ισχυρές φαντασιώσεις του, όλα τέλος πάντων που έχει ζήσει πολύ αυτός ο ίδιος [...]". "[...] Στα περισσότερα πεζογραφήματα μου ο κεντρικός πυρήνας αυτής της στοιχειώδους υποθέσεως, γύρω από τον οποίο περιστρέφομαι, είναι μια νύξη, ένα υπανικτικό πράγμα, όχι περιστατικό, αλλά μια νύξη για κάτι που μου συνέβη στη ζωή. Γύρω από κει έχω πλέξει μετά όλο το πεζογράφημα, αλλά το έχω συνθέσει με βάση πάλι βιωμένα στοιχεία" (Διαβάζω, τεύχ. 9).

Βίωμα, λοιπόν, δεν είναι ένα περιστατικό του βίου του συγγραφέα, αλλά ένα συναίσθημα, μια φαντασίωση που προκύπτει βέβαια από ένα περιστατικό, που όμως προχωρεί πολύ πέρα από αυτό το συγκεκριμένο περιστατικό" θα μπορούσε να πει κανείς ότι βίωμα, στην περίπτωση του Ιωάννου, είναι η αναδιάταξη των στοιχείων του εσωτερικού του κόσμου από αφορμή ένα περιστατικό».

Συμπερασματικά, παρατηρούμε πως η πρωτοπρόσωπη αφήγηση υποδεικνύει μια έντονα προσωπική, άρα υποκειμενική στάση και κυριαρχία της συνείδησης του αφηγητή.

Θεματική - Συνειρμός

Στο ερώτημα ποιο είναι το θέμα των πεζογραφημάτων του Γ. Ιωάννου, ή καλύτερα, ποια είναι η τεχνική που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για την παρουσίαση του θέματος ή των θεμάτων του, η κριτική έχει συνοπτικά καταλήξει στην άποψη ότι ο Γ. Ιωάννου χρησιμοποιεί την τεχνική του διασπασμένου θέματος. Με τον όρο αυτό δεν εννοείται τόσο ότι στα

πεζογραφήματα του Ιωάννου δεν υπάρχει ένα βασικό θέμα, αλλά κυρίως ότι το θέμα αυτό δεν έχει κυρίαρχη θέση" αντίθετα παρεμβάλλονται στη διαπραγμάτευση του ποικίλης θεματικές ψηφίδες οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους είτε με εσωτερικές είτε, συνηθέστερα, με εξωτερικές συνάψεις (π.χ. με το συνειρμό).

Έτσι, σε κάθε πεζογράφημα υπάρχουν **ποικίλα θέματα**, συνδεδετικός κρίκος των οποίων είναι κυρίως η ψυχική διάθεση του αφηγητή τη στιγμή της διαδικασίας της αφήγησης. Άρα, απώτερος στόχος όλων αυτών των θεματικών στοιχείων είναι να συνθέσουν μια **ψυχική κατάσταση**, αυτή του αφηγητή και να ανακαλέσουν μια αντίστοιχη, αυτή του αναγνώστη.

Όπως έχει γράψει ο ίδιος ο συγγραφέας:

«Το θέμα, η υπόθεση, η κατάσταση ενός κειμένου δεν είναι παρά η αφορμή για να συνειδητοποιήσουμε και να βγάλουμε αλυσιδωτά έξω -στο χαρτί- τον κόσμο μας, την εικόνα και την τάξη του κόσμου μας, τα λεκτικά σημάδια των πραγμάτων εντός μας».

Εφήβων και μη, σελ. 160

Το πρόβλημα επομένως της **θεματικής** των πεζογραφημάτων του Γ. Ιωάννου αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία της **ποιητικής** του.

Είναι βεβαίως αυτονόητο πως η τεχνική του **διασπασμένου θέματος** (που καλλιεργήθηκε με ιδιαίτερη επιτυχία από το Ν. Γ. Πεντζίκη) εξυπηρετείται άριστα με τον εσωτερικό μονόλογο και τα είδη του συνειρμού. Για τον εσωτερικό μονόλογο έχει γίνει ήδη λόγος: εδώ θα μιλήσουμε για το συνειρμικό τρόπο οργάνωσης ενός λογοτεχνικού κειμένου: **Συνειρμό έχουμε όταν μια αισθητηριακή εικόνα ή μια παράσταση ανακαλεί αναλογικά ή και αντιθετικά μια θεματική ψηφίδα**. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι δύο πρώτες παράγραφοι του κειμένου *Το Γάλα* και οι τέσσερις πρώτες παράγραφοι του κειμένου *Το Λειρί του Πετεινού*.

Βέβαια, και στην παραδοσιακή λογοτεχνία υπάρχουν συνειρμοί, αλλά αυτοί είναι συντομότεροι και συνήθως υπαινικτικοί. Εδώ τείνουν να αυτονομηθούν ή αυτονομούνται πλήρως, καθώς υποκαθιστούν την επιλογή των θεμάτων.

Οι θεματικές ψηφίδες των πεζογραφημάτων του Γ. Ιωάννου έχουν παρομοιασθεί με μικρογραφίες, καθώς παρουσιάζουν συνήθως στιγμιότυπα της καθημερινής ζωής των κατοίκων της πόλης ή προσωπικές αναμνήσεις του αφηγητή, δηλαδή προέρχονται από ασήμαντα εκ πρώτης όψεως ερεθίσματα. Όμως, ο συγγραφέας κατέχει την τέχνη της μετάβασης από το ατομικό στο συλλογικό. Με αφορμή τα στιγμιότυπα αυτά και μέσα από τη διαδικασία της συνειρμικής σύνδεσης συχνά καταλήγει απροσδόκητα σε καθολικά συμπεράσματα που υποδηλώνουν μια βιοθεωρητική στάση απέναντι σε πανανθρώπινα προβλήματα.

Μνήμη - Φαντασία

Η **μνήμη** και η **φαντασία** αποτελούν τις δύο βασικές πηγές αφηγηματικού υλικού στα πεζογραφήματα του Γ. Ιωάννου. Έτσι, κυρίως με τη μέθοδο τον συνειρμού ανατρέχει συχνά στο παρελθόν, από το οποίο ανασύρει πρόσωπα και γεγονότα, ή βιωμένες εμπειρίες, οι οποίες θα αποτελέσουν τις θεματικές ψηφίδες των πεζογραφημάτων του. Χώρος των μνημονικών αναδρομών του είναι κυρίως η Θεσσαλονίκη, όχι μόνον ως σκηνικό γεγονότων αλλά και ως χώρος με έντονα «προσωπικά» χαρακτηριστικά. Μέσω της μνήμης ο Ιωάννου ξαναζει στο πεζογραφικό έργο του το **προσωπικό του παρελθόν**, τις **κοινωνικές δομές** της γενέθλιας πόλης, τα βιωμένα από τον ίδιο **ιστορικά γεγονότα** (πόλεμος, Κατοχή, Εμφύλιος) αλλά και **νοοτροπίες** και **αντιλήψεις** της εποχής που αναβιώνει.

Η διάθεση με την οποία ο Γ. Ιωάννου προσεγγίζει το παρελθόν σπάνια είναι νοσταλγική και τότε δεν αφορά τον ίδιο (π.χ. στο διήγημα *Στου Κεμάλ το Σπίτι* υπάρχει έντονη

νοσταλγική διάθεση αλλά από μέρος της κεντρικής ηρωίδας, όχι του αφηγητή). Στόχος των μνημονικών αναδρομών είναι η διάσωση προσώπων ή γεγονότων, και μέσω της καταγραφής τους η επιβίωση τους στο λόγο: «Θυμάμαι ένα πλήθος πρόσωπα [...] που δεν υπάρχουν πια έξω απ' τη μνήμη μου πλέον. Θα ήθελα [...] να τα διασώσω κατά κάποιον τρόπο...» γράφει ο ίδιος στην Πρωτεύουσα των Προσφύγων.

Έχει παρατηρηθεί ότι στην εξέλιξη της πεζογραφίας του ο Γ. Ιωάννου εμφανίζεται βελτιωμένη τη μνημονική διαδικασία:

«Σταδιακά, η μνήμη του γίνεται διαυγέστερη και ευρύτερη. Δεν περιλαμβάνει πλέον μόνο θολές και προσωπικές αναμνήσεις, αλλά ταυτόχρονα με την εικόνα του παρελθόντος, αναδύεται η κοινωνική συνείδηση και η ιδεολογική ματιά του συγγραφέα». (Βλ. π.χ. Στου Κεμάλ το σπίτι, σελ. 267-268).

Ε. Χουζούρη, Η Θεσσαλονίκη του Γιώργου Ιωάννου, εκδ. Πατάκη, 1995

Μια άλλη πηγή παραγωγής του αφηγηματικού υλικού του συγγραφέα είναι η φαντασία. Εδώ θα πρέπει να κάνουμε ορισμένες διευκρινίσεις, καθώς συνήθως στη λογοτεχνία με τον όρο φαντασία εννοείται η μυθοπλαστική ικανότητα του συγγραφέα και η μέσω αυτής δημιουργία νέων μορφών. Όταν, για παράδειγμα, λέμε ότι ο Μ. Καραγάτσης διαθέτει πλούσια φαντασία, εννοούμε ότι έχει την ικανότητα να δημιουργεί μέσω της μυθοπλαστικής του ικανότητας νέα πρόσωπα, νέες καταστάσεις και έντονη δράση στα μυθιστορήματά του. Αντίθετα, στο Γ. Ιωάννου η φαντασία του συμβάλλει στη δημιουργία νέων μορφών ή καταστάσεων, οι οποίες όμως είναι στενά συνδεδεμένες με τις εμπειρίες και τα βιώματα του αφηγητή και συνήθως αποτελούν επέκταση ή μετάπλαση των επιθυμιών, οι οποίες εξικονούνται από τα σχετικά βιώματα. Για παράδειγμα, στο πεζογράφημα *Το Γάλα* η φανταστική εικόνα της σελίδας 254 και στο *Λειρί του Πετεινού* εκείνη της σελίδας 273 αποτελούν επεκτάσεις ή μεταμορφώσεις των αντίστοιχων βιωμάτων της πείνας και του λουλουδιού.

Για το λόγο αυτό πολλοί κριτικοί μιλούν για λειτουργία όχι της φαντασίας αλλά της φαντασίωσης, της ικανότητας να δημιουργεί ο συγγραφέας φανταστικές καταστάσεις απότοκες των βιωμάτων με πρωταγωνιστή τον ίδιο τον αφηγητή. (Βλ. Άρης Δρουκόπουλος, ό.π., σελ. 180-182.)

Γλώσσα - Χιούμορ - Υπαινικτικό ύφος

Τα πεζογραφήματα του Γ. Ιωάννου χαρακτηρίζονται από γλωσσική ακρίβεια και περιγραφική καθαρότητα. Εξάλλου, απουσιάζει ο μελοδραματισμός και οι εκφραστικές υπερβολές. Το ύφος είναι απλό, καθημερινό, «κουβεντιαστό» σε σημείο που ανέχεται και τις πλέον τετριμμένες και κινές λέξεις. Καθώς ο λόγος του αφηγητή διαθέτει εσωστρέφεια, χαρακτηριστικό της λυρικής ποίησης, απουσιάζει εντελώς η ρητορεία, παρά το «δοκιμακό» χαρακτήρα ορισμένων κειμένων του.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της πεζογραφίας του Ιωάννου είναι ο λυτρωτικός ρόλος του χιούμορ και της ειρωνείας ακόμη και στα πιο σοβαρά και σκοτεινά σημεία της αφήγησης, όπως εύστοχα πρόσεξε ο Αλ. Κοτζιάς (Μεταπολεμικοί Πεζογράφοι, εκδ. Κέδρος, 1982). Χαρακτηριστικά παραδείγματα χρήσης του χιούμορ έχουμε στο πεζογράφημα *Το Γάλα*.

Τέλος, το υπαινικτικό ύφος αποτελεί χαρακτηριστικό της πεζογραφίας του Γ. Ιωάννου. Σκέψεις και κυρίως συναισθήματα δεν δηλώνονται άμεσα, αλλά υποβάλλονται μέσα από περισσότερο ή λιγότερο σαφείς υπαινιγμούς. (Βλ. τα πεζογραφήματα *Το Γάλα* και το *Λειρί του Πετεινού*)

V. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ - ΧΡΟΝΟΣ

Η αντιμετώπιση του χρόνου στην πεζογραφία του Γ. Ιωάννου είναι ανάλογη με την αντιμετώπιση του θέματος και σχετίζεται με τη λειτουργία της μνήμης.

Στο παραδοσιακό διήγημα ή μυθιστόρημα τα γεγονότα και οι καταστάσεις περιγράφονται με βάση την **ιστορική αντίληψη του χρόνου**, σύμφωνα με την οποία η αφήγηση ξεκινά από κάποιο χρονικό σημείο του παρελθόντος και προχωρεί εξελικτικά προς τα μεταγενέστερα.

Έτσι, παρά το γεγονός ότι μπορεί στη διάρκεια της αφήγησης να υπάρχουν προλήψεις ή αναλήψεις (δηλαδή αναχρονίες), ο βασικός χρονικός άξονας της αφήγησης είναι ιστορικός και πάνω σ' αυτόν αναφέρονται οι αναχρονίες, οι οποίες κατά κανόνα ακολουθούν κι αυτές χρονολογική σειρά (βλ. το σχετικό διάγραμμα στο διήγημα *Το αμάρτημα της μητρός μου* του Γ. Βιζηνού).

Στα πεζογραφήματα του Γ. Ιωάννου, αντίθετα, στο θέμα του χρόνου ακολουθείται η αφηγηματική τεχνική της χρονικής σύνθεσης. Δηλαδή, στο κάθε πεζογράφημα υπάρχουν πολλαπλές χρονικές συνδέσεις ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν ή σε διαφορετικά χρονικά σημεία του παρελθόντος, οι οποίες βασίζονται κυρίως στο συνειρμό. Καμία από τις ποικίλες χρονικές βαθμίδες που υπάρχουν στο πεζογράφημα δεν θεωρείται δεσπόζουσα, αλλά όλες θεωρούνται ισότιμες και θα μπορούσαμε να πούμε ότι όλες «παροντοποιούνται» στη συνείδηση του αφηγητή τη στιγμή της ανάγνωσης. Έτσι, η αρχική στιγμή της αφήγησης μπορεί να βρίσκεται στο παρόν (π.χ. στο πεζογράφημα *Το Γάλα*: η τωρινή αποστροφή του αφηγητή προς το γάλα). Με τη μέθοδο του συνειρμού ανακαλείται στη συνέχεια μια σχετική στιγμή του παρελθόντος, (η έλλειψη γάλακτος στη διάρκεια της Κατοχής), η οποία στη συνέχεια ανακαλεί μια άλλη, ειδικότερη στιγμή του παρελθόντος (την τρίτη, ματαιωμένη διανομή γάλακτος) κ.ο.κ.

Το ενδιαφέρον σ' αυτό το είδος της αφήγησης είναι ότι τα χρονικά πλαίσια δεν καθορίζουν την αφηγηματική πορεία, δεν της υποδεικνύουν μια ιστορική αλληλουχία, αντίθετα, η **αφήγηση πηγαινοέρχεται από το παρελθόν στο παρόν και αντίστροφα** παλλόμενη, **συχνά με άλματα, τα οποία καθορίζουν οι συνειρμοί**. Έτσι ο χρόνος της ιστορίας είναι θρυμματισμένος και οι χρονικές ακολουθίες έχουν συγχωνευθεί στο παρόν του αφηγητή. Το γεγονός ότι το παρελθόν γίνεται παρόν στη συνείδηση του αφηγητή φαίνεται από τις συχνές σχολιαστικές παρεμβάσεις του, με τις οποίες περιγράφει τη συναισθηματική του κατάσταση (π.χ. βλ. στο *Γάλα* «Σχεδόν ντρέπομαι που το λέω», σελ. 255, σχόλιο για ένα γεγονός της Κατοχής).

Ότι η παραπάνω αντίληψη του χρόνου είναι σημαντικότερο γνώρισμα της πεζογραφίας του Ιωάννου φαίνεται και από όσα ο ίδιος έχει υποστηρίξει σε συνέντευξη του, μιλώντας για τη συλλογή *Το δικό μας αίμα*: «Με τα κείμενα αυτά προσπαθώ περισσότερο το χρόνο να αιχμαλωτίσω και όχι τον τόπο ... Γενικά είτε για τη Θεσσαλονίκη μιλώ, είτε για την Αθήνα, μιλώ για την Ελλάδα της εποχής μου».

Έτσι, όταν σ' ένα πεζογράφημα ανακαλείται το παρελθόν, αυτό είναι τόσο ζωντανό, τόσο αξεδιάλυτα μπλεγμένο με το παρόν, ώστε τελικά καταλήγει να είναι «παρόν». Αλλά και το ίδιο το παρόν παίρνει μια νέα γεύση από την ουσία του παρελθόντος (βλ. το τέλος του πεζογραφήματος *Το Λειρί τον Πετεινού*, σελ. 274, όπου αναφέρεται στο παρόν, το οποίο όμως δεν έχει την «οσμή του θανάτου», όπως στις πρώτες παραγράφους του πεζογραφήματος, σελ. 270, αλλά χρωματίζεται από το πορφυρό Βυζάντιο).

Ο Αλ. Ζήρας κάνει λόγο για «ποιητικό» χρόνο στην πεζογραφία του Γ. Ιωάννου:

«Τοποθετώντας την αφήγηση μόνιμα στο παρελθόν, αφού δεν είναι λίγες οι φορές που τα γεγονότα τα οποία μας εξιστορεί ο συγγραφέας έχουν λίγους μήνες ζωής, ο Ιωάννου αποδραματοποιεί συστηματικά τα συμβάντα. Η ιστορία έτσι δεν έχει τη δική της δυναμική

μέσα στην αφήγηση- την αισθανόμαστε από τις επιπτώσεις που μπορεί να έχει στη συμπεριφορά των ανθρώπων, με διαμεσολαβημένο δηλαδή τρόπο. Η ακολουθία λοιπόν αντιστρέφεται- αντί στα πεζογραφήματα αυτά να παρακολουθεί η αφήγηση την ιστορία ή πάντως τον εξωτερικά επιβεβλημένο χρόνο που προσδιορίζεται και λίγο ως πολύ αντικειμενικά, ο αντικειμενικός χρόνος είναι κυριολεκτικά υποχείριο της ίδιας της αφήγησης. Έχουμε δηλαδή να κάνουμε με έναν χρόνο ποιητικό, ασύμβατο και χωρίς καμιά παραχώρηση στον αιτιοκρατικό τύπο της πεζογραφίας, όπως τουλάχιστον τον αναγνωρίζουμε συνήθως στις μυθιστορηματικές συνθέσεις, με πλοκή, χαρακτήρες, ακολουθίες γεγονότων που υπακούουν σε μια συμβατική αλληλουχία.

Αντίθετα με τον χρόνο κινήσεως που υπάρχει στο μυθιστόρημα, ο χρόνος του Ιωάννου, αλλά και του Παπαδιαμάντη και του Μιχαήλ Μητσάκη, όπως και ο χρόνος στα πεζα κείμενα ενός άλλου σημαντικού συγγραφέα που έχει στην κυριολεξία θέμα του στη λειτουργία της μνήμης, του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη, κινείται συνολικά με τρόπο συμπαγή. Έτσι, στο βαθμό που τα γεγονότα δεν διαδέχονται κάποια άλλα και δεν ακυρώνουν ούτε ακυρώνονται από κάποια άλλα, παρατηρείται μια ταυτοχρονία και μια συνεύρεση τους ως στιγμές ενός απροσδιόριστου χρονικού φάσματος. Εκεί βρίσκεται άλλωστε και ένας από τους λόγους που τα αφηγήματα αυτά εξασκούν μια γοητεία, διασπώντας τις γραμμές άμυνας του αναγνώστη. Ο συμπαγής χαρακτήρας του χρόνου παραμένει ανεπηρέαστος από οποιεσδήποτε εξελίξεις που τυχαίνουν έξω από τον κόσμο της αφήγησης, και, κατά συνέπεια, είναι και παραμένει αναλλοίωτος, αφού δεν κατατεμαχίζεται ποσοτικά σε διαστήματα, περιόδους. Η αφήγηση σχηματίζεται -και αυτό μπορούμε να το αναγνωρίσουμε αμέσως είτε στα παλαιότερα και πιο συγκινημένα πεζογραφήματα του Γ. Ιωάννου είτε σε νεότερα και πιο συνειρμικά δουλεμένα, όπως λ.χ. στα κείμενα της Καταπακτής- από αλληπαλά κύματα παρεκβάσεων που διευρύνουν από τα μέσα το ιστόγραμμα της αφήγησης, δημιουργώντας διαστρωματώσεις οι οποίες όμως είναι αδύνατο να απομονωθούν και να αποσπαστούν από τον ολικό χρόνο του κειμένου».

Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 62, σελ. 3-5

VI. Ο ΤΟΠΟΣ

Εκτός από το χρόνο, ο τόπος είναι καθοριστικό στοιχείο στην πεζογραφία του Γ. Ιωάννου. Ήδη στα πρώτα πεζογραφήματα του κυριαρχεί ο οικισμένος χώρος και ιδιαίτερα η πόλη, ενώ ο φυσικός χώρος αφήνει το συγγραφέα αδιάφορο, γεγονός που θυμίζει τον Καβάφη. Όπως έγραψε ο ίδιος: «Τα δικά μου τοπία δεν είναι τοπία της φύσης, είναι τεχνητά τοπία, από αυτά που έχει φτιάξει ο άνθρωπος». Ο Ιωάννου είναι πεζογράφος της πόλης και ειδικότερα της Θεσσαλονίκης, γιατί αυτή είναι δεμένη με την προσωπική του ζωή και τα βιώματα του. Η αντιμετώπιση του χώρου επομένως δεν είναι εξωτερική, δηλαδή δεν θεωρείται ως το «σκηνικό» των πεζογραφημάτων του, αλλά αντίθετα, είναι εσωτερική, συχνά αποτελεί τον «ήρωα» της αφήγησης, καθώς είναι έντονα βιωμένος από το συγγραφέα.

Η πόλη επομένως αποτελεί το εξωτερικό «αντίβαρο» του εσωτερικού προσωπικού χώρου του συγγραφέα. **Η συνάντηση και συμπλοκή των δύο αυτών «χώρων» δημιουργεί την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα των πεζογραφημάτων του.**

Ο χώρος του κεντρου της πόλης στη Θεσσαλονίκη με τις βυζαντινές εκκλησίες, τα τείχη και τις λαϊκές γειτονιές δεν αποτελεί μόνο το χώρο των προσωπικών βιωμάτων του συγγραφέα. Αποτελεί ταυτόχρονα το χώρο της **Ιστορίας** και της **συλλογικής συνείδησης**.

Ο τόπος επομένως συμπλέκεται με το χρόνο είτε ως απώτερο παρελθόν, οπότε και μυθοποιείται, είτε ως πρόσφατο, οπότε απομυθοποιείται: όταν ο αφηγητής ανασυνθέτει σκηνές από την απώτερη ιστορία της πόλης, ο χώρος εμφανίζεται μυθοποιημένος, καλυμμένος από την αχλύ του παρελθόντος. Αντίθετα, όταν αναφέρεται στα γεγονότα της

προσωπικής του εμπειρίας (Κατοχή, μετακατοχικά χρόνια) και ιδίως, όταν αναφέρεται στο παρόν, τότε ο χώρος εμφανίζεται με όλη τη μιζέρια και την ασχήμια του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν το διήγημα *Στου Κεμάλ το Σπίτι* και το πεζογράφημα *Το Λειρί του Πετεινού*, όπου ο χώρος του παρελθόντος διαθέτει γοητεία σε αντίθεση με το σύγχρονο της αφήγησης χώρο, ο οποίος έχει γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης μιας «συμμορίας εργολάβων με φρικαλέα αποτελέσματα». Επομένως, μυθοποίηση και απομυθοποίηση εναλλάσσονται στα πεζογραφήματα του συγγραφέα. Τέλος υπάρχει και μια άλλη επενέργεια του συγγραφέα στο χώρο: η **μαγική**. Σ' αυτήν ο πραγματικός, φυσικός χώρος μετατρέπεται σε χώρο ονειρικό, χώρο των οραμάτων και των φαντασιώσεων του αφηγητή. Αυτό συμβαίνει στο πεζογράφημα *Ομίχλη*, όπου ένα φυσικό φαινόμενο και η διάθεση του αφηγητή μεταμορφώνουν την πόλη σ' ένα υπεργίγιο, μαγικό τοπίο.

VII. ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Σύντομη παρουσίαση

Οι συλλογείς του σχολικού βιβλίου επέλεξαν έξι κείμενα από το πεζογραφικό έργο του Γ. Ιωάννου, που προέρχονται από τέσσερα διαφορετικά βιβλία του. Η ανθολόγηση των κειμένων ακολουθεί χρονολογική σειρά. Έτσι το κείμενο *Μεγ* στους Προσφυγικούς Συνοικισμούς προέρχεται από την πρώτη πεζογραφική συλλογή του συγγραφέα, *Για ένα φιλότιμο* (1964). *Το Γάλα και Η Παναγία η Ρευματoκρατόρισσα* από τη συλλογή *Η Σαρκοφάγος* (1971), η *Ομίχλη και Στου Κεμάλ το Σπίτι* από τη συλλογή *Η μόνη κληρονομιά* (1974), ενώ *Το Λειρί του Πετεινού* από τη συλλογή *Η Πρωτεύουσα των Προσφύγων* (1984).

Στα παραπάνω κείμενα θα συναντήσουμε πολλά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της πεζογραφίας του Ιωάννου και παράλληλα θα παρακολουθήσουμε μια ποιοτική εξέλιξη στη γραφή του.

VIII. ΛΕΞΙΛΟΓΙΚΕΣ - ΝΟΗΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Εισαγωγή του «χολικού βιβλίου» (σελ. 243-245)

πρόζα (σελ. 243): πεζός λόγος, το ύφος του γράφειν στον πεζό λόγο.

ετυμολογία: prosa (ιταλ. λ.) = πεζός λόγος < pausa (λατιν. λ.) < παύσις (ελλην. λ.),

εσωτερικός μονόλογος (σελ. 245): η άμεση και χωρίς μεσολάβηση παρουσίαση των σκέψεων, εντυπώσεων και αντιλήψεων ενός χαρακτήρα (βλ. Πίνακα Αφηγηματικών Όρων - Εννοιών, σελ. 219).

βίωμα (σελ. 245): ό,τι προέρχεται από την εμπειρία, παραμένει υποσυνείδητα στην ανθρώπινη ψυχή και ρυθμίζει τα συναισθήματα και τις ιδέες ενός ανθρώπου.

υπαρξιακή αγωνία (σελ. 245): φιλοσοφική αγωνία, προβληματισμός για τα αίτια και τους σκοπούς της ανθρώπινης ύπαρξης. Απασχόλησε ιδιαίτερα το φιλοσοφικό ρεύμα του Υπαρξισμού (: φιλοσοφική θεωρία του 20ού αι. με κύριους εκπροσώπους Γάλλους και Γερμανούς φιλοσόφους, π.χ. Ζ. Π. Σαρτρ, Γ. Μαρσέλ, Κ. Γιάσπερς, Μ. Χάιντεγκερ).

ενάργεια (σελ. 245): καθαρότητα, σαφήνεια, ζωηρότητα.
ετυμολογία: εναργής < εν + αργός (= λαμπρός, διαυγής).

Μες στους Προσφυγικούς Συνοικισμούς

ράτσα (σελ. 247): γένος, γενεά, φυλή, εκλεκτό γένος.
ετυμολογία: razza (ιταλ. λ.) < ra' s (αραβ. λ.) (= κεφάλι, καταγωγή).

φυλή (σελ. 248): (εδώ) σύνολο ανθρώπων κοινής καταγωγής, έθνος, εθνότητα, σύνολο ανθρώπων με κοινά σωματολογικά χαρακτηριστικά.

Το Γάλα

Η μεγάλη ιδέα μου (σελ. 252): μεταφορά παρμένη από τη νεοελληνική ιστορία (Μεγάλη Ιδέα: επιδίωξη ανασύστασης της βυζαντινής αυτοκρατορίας). Εδώ σημαίνει πως το γάλα ήταν κύρια φιλοδοξία και κορυφαία ελπίδα του αφηγητή.

γκιούμι (σελ. 252): μετάλλιο κανάτι, δοχείο.
ετυμολογία: quum < gugum (τουρκ. λ.).

κατσαμάκι (σελ. 253): είδος λαϊκού εδέσματος από καλάμποκίσιο αλεύρι με λίγο λίπος.
ετυμολογία: Kasamak (τουρκ. λ.) (= υπερφωγή- αρχική σημασία). τραγιάσκα (σελ. 253): είδος εργατικού κασκέτου.

ικμάδα (σελ. 254): φυσική υγρασία, στοιχείο ζωτικότητας, χυμός, η προς τη ζωή δύναμη.
ετυμολογία: ικμάς < ικμαίνω και ικμάζω (= υγραίνω, νοτίζω, βρέχω).

υψιπετής (σελ. 254): ουρανοκατέβητος.
ετυμολογία: υψιπετής < ύψος + πίπτω (εδώ ειρωνική χρήση).

λεπταίσθητος (σελ. 253): ο έχων λεπτά αισθήματα, ευαίσθητος. Εδώ χρησιμοποιείται ειρωνικά.

μπομπότα (σελ. 254): το άλευρο του αραβοσίτου, ψωμί από το άλευρο αυτό.
ετυμολογία: bobotta (βενετ. λ.) < boba.

μπουκουνιά (σελ. 255): μπουκιά.
ετυμολογία: από το ρ. μπουκώνω < εμβουκώνω.

λόρδα (σελ. 256): μεγάλη πείνα.
ετυμολογία: ίσως από το ρ. λорδώνω (= τεντώνομαι προς τα εμπρός).

γερομπαπαλής (σελ. 256): άνδρας πολύ γέρος.
ετυμολογία: γέρος + μπαπαλής < baba (τουρκ. λ.).

συν πάρει η κάμψη (σελ. 256): όταν παρέλθει η κρίσιμη στιγμή της έντασης της κορύφωσης των γεγονότων.

Παναγία η Ρευματοκρατόρισσα

νάρθηκας (σελ. 258): (εδώ) ο πρόναος των χριστιανικών ναών.

τσέτες (σελ. 258): Τούρκοι αντάρτες, άτακτοι ένοπλοι.
ετυμολογία: cete (τουρκ. λ.) (= ληστοσυμμορία).

μόκος (σελ. 259): ο μουγκός (στο κείμενο η χρήση είναι μεταφορική).
ετυμολογία: moka (βενετ. λ.) (= φλυαρία), ή moccio (ιταλ. λ.) (= βουβός).

φύτρα (σελ. 260): γένος, καταγωγή.

καθημαγμένη εποχή (σελ. 261, Σχόλιο): αιματηρή εποχή.
ετυμολογία: καθαιμάσσω < κατά + αιμάσσω < αίμα (= καθιστώ κάτι αιματηρό, ραντίζω ή κηλιδώνω με αίμα).

Ομίγλη

παρθενική πάχνη (σελ. 262): πολύ καθαρή, διαυγής πάχνη.

πάχνη (σελ. 262): λεπτότατη παγωμένη δρόσος που επικάθεται τις ψυχρές νύχτες στα φύλλα των φυτών.

υποβλητική ατμόσφαιρα (σελ. 264, Σχόλιο): η ατμόσφαιρα που ασκεί υποβολή, είναι κατάλληλη να προκαλέσει ή να εμπνεύσει υψηλά αισθήματα.

υποβολή (σελ. 264): (εδώ) επιβολή ή έμπνευση μιας ιδέας ή πράξεως.

η ομίγλη εμποτίζει την ατμόσφαιρα της πόλης με την ιδιαίτερη αισθητική της (σελ. 264, Σχόλιο): Η ομίγλη προσδίδει στην πόλη διαφορετική, ανώτερη αισθητική αξία. «Ακόμα και οι πολυκατοικίες γίνονταν ελκυστικές μες στην αγνάδα» (σελ. 262).

Στου Κεμάλ το Σπίτι

ντουτιά (σελ. 265): είδος μουριάς. Έτσι αποκαλείται στη Μακεδονία η μουριά και η βατομουριά.
ετυμολογία: dud (σερβ. λ.) (= συκομουριά).

μπερδουκλώνομαι (σελ. 267): μπερδεύομαι στα πόδια κάποιου.
ετυμολογία: μπερδουκλώνω (= προσκρούω) < (μεσ.) μποδουκλώνω < πεδοκλώνω· συμφυρμός από το μπερδεύω (< περιδέω + πεδικλώνω).

ιταλιανική μπόμπα (σελ. 267): βόμβα των Ιταλών από τους βομβαρδισμούς τους σε ελληνικές πόλεις το 1940-41. ετυμολογία: bomba (ιταλ. λ.).

εξάμβλαμα (σελ. 268): έκτρωμα, απόρριγμα, κάθε κατασκεύασμα κακότεχνο και τερατώδες.
ετυμολογία: από το ρ. εξαμβλώω.

έκθαμβος (σελ. 268): ο κυριευμένος από θάμβος, κατάπληξη, ο εκστατικός.

αναπόληση (σελ. 268, Σχόλιο): επαναφορά στο νου, ανάμνηση.

μελοδραματισμός (σελ. 269, ερώτηση 3): υπερβολική και πομπώδης έκφραση, ετυμολογία: μέλος + δράμα > μελόδραμα (= δράμα που εκτελείται με άσματα και ορχήστρα).

ποιητική ελλειπτικότητα (σελ. 269, ερώτηση 3): ελλειπτική έκφραση ιδεών και νοημάτων που απαντά ιδίως στον ποιητικό λόγο.

Το Λειρί του Πετεινού

δυσοίωνος (σελ. 270): αυτός που προμηνύει κακά.
ετυμολογία: δυσ + οιώνος [= πτηνό, (εδώ) μαντεία].

ατλαζένιος (σελ. 270): ο κατασκευασμένος από ατλάζι, είδος στιλπνού μεταξωτού υφάσματος.
ετυμολογία: atlas (αραβ. λ.) (= μετάξι).

χαβούζα (σελ. 270): δεξαμενή νερού.
ετυμολογία: havuz (τουρκ. λ.) (= δεξαμενή).

μπαϊρι (σελ. 272): λόφος άγονος, ακαλλιέργητος τόπος.
ετυμολογία: bayir (τουρκ. λ.).

νοτίζω (σελ. 273): καθιστώ κάτι υγρό, υγραίνωμαι, αναδίνω υγρασία.
ετυμολογία: νοτίζω < νότος.

Συνοδευτικά Κείμενα (σελ. 376-380)

αποτρόπαιος (σελ. 377): α) ο αποτρέπον το κακό, β) αυτός που πρέπει να αποτραπεί, (εδώ) αποκρουστικός, απαίσιος, ετυμολογία: αποτρόπαιος < αποτροπή < από + τρέπω.

νηφαλιότητα (σελ. 378): σωφροσύνη, ηρεμία, ψυχραιμία.
ετυμολογία: νηφάλος < νηφω (= δεν πίνω οίνο, είμαι εγκρατής).

σπαραγματικό στοιχείο (σελ. 378): χαρακτηριστικό ενός κειμένου σύμφωνα με το οποίο δείχνει ότι αποτελείται από θραύσματα άλλων ευρύτερων κειμένων, (εδώ) κατακερματισμένος λόγος.

ιστορική εκδοχή του χρόνου (σελ. 378): (εδώ) χαρακτηριστικό ενός πεζογραφήματος σύμφωνα με το οποίο τα γεγονότα εκτίθενται με τη φυσική χρονική ακολουθία, υπάρχει ένας χρονικός άξονας σύμφωνα με το σχήμα: παρελθόν - παρόν - μέλλον.

εσωστροφο στοιχείο (σελ. 380): χαρακτηριστικό ενός πεζογραφήματος στο οποίο ο αφηγητής δίνει την εντύπωση ότι απευθύνεται στον εαυτό του, απουσία του ρητορισμού.

Παράλληλα κείμενα (σελ. 381-382)

πάουρα (σελ. 381): παράωρα, πολύ αργά, καθυστερημένα.
ετυμολογία: παρά + ώρα.

Πιέτζος (σελ. 381): μάρτυρας, εγγυητής.

γύομα (σελ. 382): γεύμα.
ετυμολογία: γεύμα < γεύω και γεύομαι (= δοκιμάζω).

δειλινό (σελ. 382): (εδώ) το απογευματινό κολατσιό.
ετυμολογία: δείλη.

απόδειπνο (σελ. 382): το μετά το δείπνο, ο χρόνος μετά το δείπνο.

Μεσ στους Προσφυγικούς Συνοικισμούς

Περιεχόμενο

Ο αφηγητής διηγείται, σε πρώτο πρόσωπο, τις εντυπώσεις και τις σκέψεις του, καθώς στη διάρκεια ενός απογεύματος κάθεται «στο άρισμένο καφενείο» και παρακολουθεί όσα συμβαίνουν γύρω του. Φαίνεται όμως πως για αρκετό καιρό έχει τη συνήθεια να συχνάζει εκεί, γιατί οι σκέψεις του είναι αποτέλεσμα μακροχρόνιων παρατηρήσεων. Είναι προφανές λοιπόν πως τα απογεύματα συχνάζει σ' ένα καφενείο προσφυγικού συνοικισμού, απ' όπου παρακολουθεί αρχικά τα παιδιά που παίζουν ποδόσφαιρο στον εξωτερικό χώρο και στη συνέχεια τους θαμώνες που καταφθάνουν. Πρόκειται για άνδρες της εργατικής τάξης που συχνάζουν τα απογεύματα εκεί. Ο αφηγητής διακρίνει με ευκολία την ακριβή γεωγραφική προέλευση των προσφύγων (Πόντος, Καππαδοκία, Καύκασος, ακτές της Μ. Ασίας, Κωνσταντινούπολη, Ανατολική Θράκη), τόσο χάρη στα εξωτερικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, όσο και χάρη στην προφορά και την κινησιολογία τους.

Εκφράζει «εις εαυτόν» τη συγκίνηση που νιώθει επικοινωνώντας με τους ανθρώπους αυτούς, καθώς αναλογίζεται την αρχαιότητα της ράτσας τους και την προσωπική, δική του συγγένεια προς αυτούς. Πιστεύει ότι το «αίμα» τον ειδοποιεί για την κοινή με αυτούς καταγωγή από ένα πλούσιο και μυστηριώδες παρελθόν (αυτό της φυλής). Στη συνέχεια οι σκέψεις του παίρνουν πρακτικότερο χαρακτήρα, καθώς αναλογίζεται τα προβλήματα προσαρμογής και την εκμετάλλευση που αντιμετώπισαν οι άνθρωποι της προσφυγιάς από ορισμένους ντόπιους, με αποκορύφωμα τη μετανάστευση.

Τέλος, ο αφηγητής αναχωρεί από το καφενείο συνοδευόμενος από τους αποχαιρετισμούς των θαμώνων και βαδίζοντας -προφανώς- προς το σπίτι του καταφεύγει σε εντελώς προσωπικές σκέψεις: από τη μια, καθώς βαδίζει στο δρόμο, ταυτίζει -μέσα από μια εικόνα προερχόμενη από τη θρησκευτική λαϊκή παράδοση- το πλήθος των διαβατών με το πλήθος των ψυχών που την ημέρα της Πεντηκοστής κατεβαίνουν στον Κάτω Κόσμο, άρα θεωρεί τους διαβάτες ως το ποτάμι της φυλής· από την άλλη όμως, συνειδητοποιώντας το ραγδαίο εξαστισμό της μεγαλούπολης και το επακόλουθο της αποξένωσης, επιστρέφει στο αρχικό θέμα του, τους πρόσφυγες, και εύχεται να κατοικούσε κι αυτός σ' έναν προσφυγικό συνοικισμό, απ' όπου δεν έχει χαθεί η οικειότητα, η εγκαρδιότητα και γενικά κάποιες παραδοσιακές αξίες των ανθρώπων.

Αφηγηματικές ενότητες

Το πεζογράφημα μπορεί να χωριστεί σε δύο κύριες αφηγηματικές ενότητες με βάση τον τόπο και τη «δράση» του αφηγητή:

Α' ΕΝΟΤΗΤΑ: «Στέκομαι ... Πάντως ποτέ δεν επιμένουν να με κρατήσουν στις παρέες τους» (σελ. 247-249).

Τίτλος: Σκέψεις και συναισθήματα του αφηγητή «στο ορισμένο καφενείο».

Β' ΕΝΟΤΗΤΑ: «Ολομόναχος ... Τουλάχιστο ... με ανθρώπους της ράτσας μου τριγύρω» (σελ. 249-250). Τίτλος: Περιδιάβαση στους δρόμους της πόλης.

Παρά την υποτυπώδη «δράση» του πεζογραφήματος, η **πρώτη αφηγηματική ενότητα** περιλαμβάνει την **παραμονή** του αφηγητή στο «ορισμένο καφενείο» μέχρι την αναχώρησή του απ' αυτό και παράλληλα τις σκέψεις και τα συναισθήματά του για τους πρόσφυγες που συναντά σ' αυτό, ενώ η δεύτερη την **περιδιάβαση** του αφηγητή στους δρόμους της πόλης και τις σκέψεις, τα συναισθήματα, τις πικρίες και τις επιθυμίες που εκφράζει για το άτομο του, οι οποίες έχουν ως αφορμή τους όσα αναφέρθηκαν στην πρώτη ενότητα. Επομένως, μια σχηματική παράσταση των ενοτήτων θα είχε την εξής μορφή:

	Α' Ενότητα	Β' Ενότητα
Τόπος:	εσωτερικός	εξωτερικός
Κατάσταση:	στάση	κίνηση
Σκηνή:	εξωστρεφής	εσωστρεφής
Θέμα:	οι άλλοι πρόσφυγες	ο αφηγητής
Έκταση:	εκτεταμένη	περιορισμένη
Περιεχόμενο:	σκέψεις, συναισθήματα	σκέψεις, συναισθήματα
Εστίαση:	εσωτερική	εσωτερική

Επιβεβαίωση του λογοτεχνικού είδους

Η απουσία πραγματικής δράσης στο πεζογράφημα αντισταθμίζεται με τις συσσωρευτικές παρατηρήσεις του αφηγητή:

- ότι οι πρόσφυγες των συνοικισμών που συχνάζουν στο καφενείο διατηρούν τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της ράτσας τους και την ψυχή τους περισσότερο από ό,τι κάποιοι άλλοι επίσης πρόσφυγες, αλλά που κατοικούν διεσπαρμένοι στην πόλη. Σ' αυτούς εντάσσεται και ο ίδιος ο αφηγητής.
- ότι τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της κάθε ράτσας (βλ. παρακάτω την «ειδική» σημασία της λέξης) είναι αναγνωρίσιμα, ιδίως από τον εξασκημένο παρατηρητή. (Τέτοιος είναι ο αφηγητής).
- ότι «οι εγκληματίες των γραφείων» εξώθησαν τους ζωνηρούς πρόσφυγες να αλληλοφαγαθούν και τώρα επιχειρούν να τους απομακρύνουν με τη μετανάστευση.

Εκτός όμως από τις παρατηρήσεις, διαπιστώνουμε τη **συναισθηματική συμμετοχή** του αφηγητή και τη δραστηριοποίηση της **φαντασίας** του:

- «*πόση* συγκίνηση ... να διαισθάνεσαι τη δική σου ή μια άλλη πανάρχαια ράτσα».
- «*μεθώ* μονάχα και που τα λέω από μέσα μου ...».
- «*Καίρομαι να κοιτάζω τις αδρές και τίμιες φυσιογνωμίες τους ... γύρισα επιτέλους στην πατρίδα*».

- «Γυρνά μες στους προσφυγικούς συνοικισμούς ... ονόματα ... φορτωμένα μυστήριο και αγάπη».

Τέλος, στη δεύτερη αφηγηματική ενότητα κυριαρχεί ο προσωπικός τόνος και η **εξομολογητική διάθεση**:

- «Ολομόναχος ... στις μεγάλες αρτηρίες».
- «Μου 'ρχεται να καμπυλώσω τη ράχη μου ... ποτάμι».
- «Εγώ όμως ... βαριά παραπονεμένος».
- «Γι' αυτό ζηλεύω ... με ανθρώπους της ράτσας μου τριγύρω».

Τόπος - Χρόνος

Τα πεζογραφήματα του Ιωάννου και ιδίως η πρώτη συλλογή του Για ένα φιλότιμο γνωρίζουμε ότι αναφέρονται στη Θεσσαλονίκη. Όμως στο πεζογράφημα που εξετάζουμε δεν γίνεται καμία σαφής αναφορά στον τόπο (ούτε η πόλη, ούτε οι προσφυγικοί συνοικισμοί, ούτε το καφενείο ορίζονται τοπογραφικά). Το γεγονός αυτό δημιουργεί εντονότερη **υποβλητική ατμόσφαιρα** και μας επιτρέπει να γενικεύσουμε τοποθετώντας το σε οποιαδήποτε προσφυγική γειτονιά μιας μεγαλούπολης.

Ανάλογη ασάφεια διαπιστώνουμε και στο χρόνο. Μοναδική ένδειξη μέσα στο κείμενο είναι η αναφορά στη μετανάστευση, που όπως ξέρουμε, κορυφώθηκε στη δεκαετία του '60. Επομένως, πρόθεση του συγγραφέα δεν είναι να δώσει με ακρίβεια τα στοιχεία ενός συγκεκριμένου χώρου και χρόνου, αλλά να μεταφέρει μια κατάσταση, την οποία βιώνει: τη **συγκίνηση** από το συγχρωτισμό του με τους πρόσφυγες, την οργή του για την εκμετάλλευση που αυτοί υφίστανται, τη μοναξιά και την αποξένωση που ο ίδιος βιώνει, από το σύγχρονο τρόπο ζωής, στις μεγαλουπόλεις.

Ιδεολογικό περιεχόμενο

Στο πεζογράφημα που εξετάζουμε, παρά το καθημερινό, κουβεντιαστό ύφος και παρά τον προσωπικό τόνο, θίγονται ορισμένες έννοιες όπως **ράτσα, φυλή, πατρίδα, πρόσφυγες, μετανάστευση, αποξένωση**, οι οποίες δίνουν και το ιδεολογικό στίγμα του έργου. Μιλώντας ο Γ. Ιωάννου για «τη δική σου ή μια άλλη πανάρχαια ράτσα» εννοεί το σύνολο εκείνο των ανθρώπων το οποίο έχει κοινή καταγωγή, κοινά φυσιολογικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά και αποτελεί υποδιαίρεση της «φυλής» ή της εθνότητας. Άρα, η έννοια ράτσα δεν υπονοεί καμία βιολογική θεωρία, αλλά μόνο συγκινησιακή φόρτιση. Οι ποικίλες ράτσες συναπαρτίζουν τη φυλή: «σκέφτομαι πως αυτό που μου μιλά είναι δικός μου άνθρωπος, της φυλής μου». Η έννοια **πατρίδα** πάλι σημαίνει τη συγκεκριμένη περιοχή από την οποία κατάγεται κάθε «ράτσα» προσφύγων και στην οποία είχαν για χιλιάδες χρόνια ζήσει και ακμάσει οι προγονοί της. Άρα, η «πατρίδα» δεν ταυτίζεται εδώ με την έννοια «χώρα» ή «επικράτεια», αλλά με το συγκεκριμένο τόπο καταγωγής και ακμής των προσφύγων. Γι' αυτή τη γεωγραφική περιοχή, στην οποία η ελληνική φυλή κατοίκησε και άκμασε από την αρχαιότητα, ο αφηγητής νιώθει έντονη συγκίνηση. Η παρουσία των προσφύγων τον μεταφέρει νοερά σ' αυτούς τους χώρους, από τους οποίους, όπως έχει δηλώσει, κατάγεται και ο ίδιος. Άρα, η έννοια «πατρίδα» εδώ έχει συγκεκριμένο σημασιολογικό περιεχόμενο και είναι συνώνυμη με τις «χαμένες ή αλησμόνητες πατρίδες» της Ανατολής. Η συγκίνηση του αφηγητή είναι τόσο έντονη, ώστε υπεισέρχεται σ' αυτήν και το φαντασιακό στοιχείο: παρόλο που γνωρίζει ότι δεν είναι αλήθεια, ταυτίζει με τη φαντασία του τους πρόσφυγες με λαούς της αρχαιότητας: Χετταίους, Φρύγες, Λυδούς. Οι ιστορικές

του γνώσεις (Ηρόδοτος) υπεισέρχονται στο κείμενο και με τη συμβολή της φαντασίας δημιουργούν ένα περίτεχνο **διακείμενο**.

Όσον αφορά την έννοια **πρόσφυγες**, ο αφηγητής τη χρησιμοποιεί κατ' αρχάς με το κυριολεκτικό της περιεχόμενο εννοεί τους ελληνικής καταγωγής και ορθόδοξης χριστιανικής πίστης κατοίκους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, οι οποίοι μετά τη μικρασιατική καταστροφή και τη συνθήκη της Λωζάνης μετακινήθηκαν βίαια από τις εστίες τους και εγκαταστάθηκαν στην ελληνική επικράτεια. Οι πληθυσμοί αυτοί, προερχόμενοι από διαφορετικές περιοχές και με διαφορετικά φυσιολογικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά, κατά τον αφηγητή, θεωρούνται φορείς κάποιων αξιών (ζωηράδα, αγνότητα) τις οποίες με τη συνοίκισή τους στους προσφυγικούς συνοικισμούς κατόρθωσαν να διατηρήσουν και έτσι δεν αλλοτριώθηκαν από τον **αποξενωτικό** χαρακτήρα της σύγχρονης ζωής των μεγαλουπόλεων. Η συγκίνηση του αφηγητή για την αγνότητα και την ομοιογένεια των προσφύγων φθάνει ως την εξιδανίκευση και φυσικά οφείλεται στην, ομολογημένη από τον ίδιο, κοινή με αυτούς καταγωγή.

Ο μόνος κίνδυνος, που κατά τον αφηγητή διατρέχουν οι πρόσφυγες είναι η αλλοτρίωση τους λόγω της **μετανάστευσης**. Με τον όρο αυτό εννοείται η ατομική και αυτόβουλη εγκατάλειψη των εστίων και η εγκατάσταση σε άλλες χώρες, όχι πια για πολιτικούς αλλά για οικονομικούς λόγους. Πράγματι, στις δεκαετίες του '50 και του '60 η μετανάστευση αποτέλεσε αιμορραγία για τη χώρα μας. Αντίστοιχο φαινόμενο αποτελούν σήμερα οι «οικονομικοί μετανάστες» που προέρχονται είτε από τις βουλκανικές χώρες είτε από φτωχές χώρες της Ασίας και έχει ως επακόλουθο πολλά κοινωνικά προβλήματα.

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

1. *Τι νόημα προσδίδει ο αφηγητής στους όρους «πρόσφυγες», «ράτσα», «πατρίδα»; Πιστεύετε πως το ίδιο νοηματικό περιεχόμενο υφίσταται στις μέρες μας ή έχει τροποποιηθεί;*

Απάντηση:

Βλ. Ιδεολογικό περιεχόμενο, σελ. 157.

Συμπληρωματικά αναφέρουμε ότι το νοηματικό περιεχόμενο των παραπάνω όρων έχει στις μέρες μας τροποποιηθεί. Συγκεκριμένα, ο όρος πρόσφυγες, μετά τη μεταπολίτευση συνοδευόμενος από τον επιθετικό προσδιορισμό πολιτικοί, δηλώνει τους Έλληνες εκείνους που μετά τη λήξη του Εμφυλίου κατέφυγαν στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης και επέστρεψαν στην Ελλάδα μετά το τέλος της επτάχρονης δικτατορίας (1974). Επίσης, πρόσφυγες ονομάζονται οι κάτοικοι του ανατολικού τμήματος της Κύπρου, οι οποίοι μετά την κατοχή του από τους Τούρκους το 1974 κατέφυγαν στο δυτικό ή σε άλλες χώρες.

Ο όρος ράτσα ελάχιστα χρησιμοποιείται στις μέρες μας, καθώς έχει συνδεθεί με την αρνητική έννοια ρατσισμός.

Τέλος, ο όρος πατρίδα ταυτίζεται με τον όρο επικράτεια, δηλαδή με το χώρο κυριαρχίας του ελληνικού κράτους, αλλά παράλληλα διατηρεί και συναισθηματικό περιεχόμενο: ο χώρος τον οποίο όλοι οι Έλληνες οφείλουν να υπερασπίζονται ενάντια σε κάθε επιβουλή.

2. Στο κείμενο ο αφηγητής κινείται ανάμεσα σε δύο διαφορετικές ανθρώπινες κοινότητες: τους ανθρώπους της πόλης και τους πρόσφυγες. Πώς αντιμετωπίζει τους κόσμους αυτούς; (α Ποια είναι εκείνα τα σημεία που αυτοβιογραφείται; β' Τι τον ωθεί να μιλά με συγκίνηση για επιστροφή «επιτέλους στην πατρίδα», ενώ βρίσκεται ήδη στον τόπο που γεννήθηκε;)

Απάντηση

Ο αφηγητής, στη δεύτερη ενότητα του πεζογραφήματος που εξετάζουμε, εγκαταλείποντας το προσφυγικό καφενείο και επιστρέφοντας στο κέντρο της πόλης αναλογίζεται τη θέση του μέσα στην πόλη και τη σχέση του με τα δύο πληθυσμιακά στοιχεία της: αυτό των προσφύγων και αυτό των ντόπιων, παλαιότερων κατοίκων της. Αν και ο ίδιος είναι πρόσφυγας στην καταγωγή, δεν εντάσσεται στο δυναμικό αυτού του πληθυσμιακού συνόλου λόγω του ότι δεν ανήκει κοινωνικά στην εργατική τάξη" είναι μορφωμένος. Τη διαφορετικότητα τη συνειδητοποιούν και οι ίδιοι οι θαμώνες του καφενείου: παρόλο που τον αποχαιρετούν εγκάρδια, ποτέ τους δεν επιμένουν να τον κρατήσουν στις παρέες τους. Εξάλλου, η ένταξη του στον εγχώριο, γηγενή πληθυσμό της πόλης είναι προβληματική: ο ίδιος απορρίπτει το σύγχρονο τρόπο ζωής με τον αλλοτριωτικό χαρακτήρα του, ιδίως με την ειρωνική φράση: «η τελευταία, λέξη του πολιτισμού, είναι, λείπει να μη ξέρεις ούτε στη φάτσα το γείτονα σου» και θαυμάζει τις αξίες και τον τρόπο ζωής που συναντά κανείς στους προσφυγικούς συνοικισμούς. Αυτός ο διχασμός του αφηγητή του δημιουργεί έντονο πρόβλημα μοναξιάς, την αιτία του οποίου εντοπίζει στην αποξένωση που κυριαρχεί στις σύγχρονες πόλεις.

α) Μια προσεκτική **παραβολή** των στοιχείων που αναφέρει για το άτομο του ο αφηγητής και της βιογραφίας του Γ. Ιωάννου θα μπορούσε να αποδώσει τις εξής ομοιότητες:

- Πράγματι, ο Γ. Ιωάννου ως άτομο έχει προσφυγική καταγωγή και συγκεκριμένα από την Ανατολική Θράκη.
- Πράγματι, η κατοικία της οικογένειάς του δεν ήταν σ' έναν προσφυγικό συνοικισμό αλλά στο κέντρο της πόλης. Ειδικότερα την περίοδο της Κατοχής η οικογένεια κατοικούσε στην περιοχή της εβραϊκής κοινότητας.
- Πράγματι, ο Ιωάννου συνήθιζε να συχνάζει σε προσφυγικά καφενεία.
- Πράγματι, ο συγγραφέας έχει θρησκευτική αγωγή και παιδεία που του επιτρέπει να γνωρίζει καλά όχι μόνο το περιεχόμενο των θρησκευτικών τελετών, αλλά και το βαθύτερο νόημα τους.
- Τέλος, πράγματι, ο Γ. Ιωάννου στη φάση της ωριμότητας του έζησε μόνο σε ενοικιασμένα διαμερίσματα μεγαλουπόλεων και δεν απέκτησε ποτέ του ιδιόκτητη κατοικία.

Τα παραπάνω αυτοβιογραφικά στοιχεία που ανιχνεύονται στο διήγημα αποτελούν τον κόσμο των εμπειριών του συγγραφέα και προκειμένου για την εξέταση της λογοτεχνικότητας του κειμένου είναι αδιάφορο αν είναι ή όχι πιστά στην πραγματικότητα. Εκείνο που εδώ ενδιαφέρει είναι κατά πόσον οι εμπειρίες έχουν μετατραπεί σε βίωμα (βλ. Πρωτοπρόσωπη αφήγηση). Έτσι, ολόκληρη η δεύτερη ενότητα του πεζογραφήματος δηλώνει τη **στάση** του αφηγητή απέναντι στις δύο ανθρώπινες κοινότητες της πόλης, τα προβλήματα που προκύπτουν από το σύγχρονο τρόπο ζωής και την τελική επιλογή-πρόκρισή του, η οποία είναι μια συναισθηματική και ταυτόχρονα διανοητική κατάθεση, πέραν του βιογραφικού στοιχείου.

β) Η ταύτιση του αφηγητή με τους πρόσφυγες φτάνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε μέσα από μια «φιολογικής υφής» συγκίνηση («κάτι σα ζεστό κύμα με σκεπάζει ξαφνικά ... Το αίμα μου από κει μονάχα τραβάει») μεταφέρεται σ' αυτό που θεωρεί «πατρίδα», στον τόπο καταγωγής

των προγόνων του. Οι λόγοι που τον ωθούν να ταυτίζει την έννοια «πατρίδα» με τον τόπο καταγωγής των προγόνων του είναι πολλοί.

- Η νοσταλγία των ανθρώπων του οικογενειακού του περιβάλλοντος έχει ωραιοποιήσει και εξιδανικεύσει τον τόπο καταγωγής.
 - Οι δυσκολίες εγκατάστασης και προσαρμογής στις νέες συνθήκες, που συχνά συνοδεύονταν από οικονομική ανέχεια, συντελούν ακόμη πιο πολύ στην εξιδανίκευση αυτή.
 - Τα κοινά φυλετικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά με τους θαμώνες του προσφυγικού καφενείου δημιουργούν στον αφηγητή την αίσθηση της αναγνώρισης και τη συγκινησιακή του φόρτιση.
 - Αποτέλεσμα της είναι η ταύτιση του όρου «πατρίδα» με τους θαμώνες του προσφυγικού καφενείου: «Χαίρομαι να κοιτάζω τις αδρές και τίμιες φυσιογνωμίες τους ... αυτός που μου μιλά είναι δικός μου άνθρωπος ... θαρρείς και γύρισα επιτέλους στην πατρίδα»,
 - Άρα «πατρίδα» για τον αφηγητή αποτελεί πλέον το σύνολο των εξωτερικών, των γλωσσικών αλλά κυρίως των ψυχικών και πολιτιστικών χαρακτηριστικών των ατόμων του προσφυγικού καφενείου, γιατί προς αυτούς αισθάνεται οικειότητα και στενή συγγένεια.
3. *Κατά πόσο στο παρόν πεζογράφημα βρίσκουν εφαρμογή τα λόγια του Νίκου Καζαντζάκη στην «Ασκητική»: Το πρώτο σου χρέος, εκτελώντας τη θητεία σου στη ράτσα, είναι να νιώσεις μέσα σου όλους τους προγόνους. Το δεύτερο, να φωτίσεις την ορμή τους και να συνεχίσεις το έργο τους. Το τρίτο σου χρέος να παραδώσεις στο γιο τη μεγάλη εντολή να σε ξεπεράσει.*

Απάντηση

Ο Ν. Καζαντζάκης τόσο στο θεωρητικό έργο του Ασκητική, όσο και σε άλλα κείμενα του (ιδίως στην Αναφορά στον Γκρέκο) ορίζει τη βαθύτερη σχέση του με τους προγόνους και ενστερνίζεται κάποια καθήκοντα απέναντί τους, τα οποία στο δοσμένο απόσπασμα του σχολικού βιβλίου (σελ. 251, ερώτηση 3) διατυπώνει συνοπτικά: πρώτον **αφομοίωση**, δεύτερο **προσωπική συμβολή** και τρίτον **προοπτικές όχι μόνο συνέχισης αλλά και υπέρβασης** του έργου τους.

Ο Γ. Ιωάννου στο κείμενο που εξετάζουμε αναλύει κυρίως το πρώτο μέρος, της παραπάνω δεοντολογίας. Ο αφηγητής εμβαθύνει στη φυλετική ταυτότητα των προσφύγων και μέσα από την ταύτιση του με αυτούς αφομοιώνει τις αρετές των προγόνων του, βρίσκοντας σ' αυτούς μια ιδεατή «πατρίδα». Η προσωπική του συμβολή σταματά στη συναισθηματική του μέθεξη και στη δήλωση της μέσα από το έργο του. Οι προοπτικές συνέχισης και υπέρβασης του έργου των προγόνων δεν πραγματώνονται στο φυσικό - βιολογικό επίπεδο (πρβλ. και το τέλος του πεζογραφήματος Παναγία η Ρευματοκρατόρισσα), αλλά στο πνευματικό - δημιουργικό, με τη διατύπωση και διακοίνωση των απόψεων του. Έτσι, ενώ το τέλος του πεζογραφήματος που εξετάζουμε μοιάζει αρχικά απαισιόδοξο και μελαγχολικό, καθώς εξομολογείται τη μοναξιά και την απραξία του αφηγητή, συνολικά το πεζογράφημα επιτελεί το ρόλο του προς την κατεύθυνση της παράδοσης ενός μηνύματος: **υπερβολή των αξιών που αποπνέουν και βιώνουν οι προσφυγικοί πληθυσμοί έναντι των σύγχρονων και δήθεν προοδευτικών απόψεων που κυριαρχούν στη μεγαλούπολη.** Έτσι, ο συγγραφέας συμβάλλει προσωπικά στη διαφύλαξη και συνέχιση των προγονικών αρετών μέσα από το έργο του.

Το Γάλα

Κύρια χαρακτηριστικά

Το δεύτερο πεζογράφημα του Γ. Ιωάννου που βρίσκεται στο σχολικό βιβλίο προέρχεται από τη συλλογή Η σαρκοφάγος (1971). Τα κύρια εξωτερικά χαρακτηριστικά του είναι τα εξής: **πρωτοπρόσωπη αφήγηση** προσωπικών βιωμάτων (ο αφηγητής δεν είναι αμέτοχος ή δευτερεύον πρόσωπο αλλά πρωταγωνιστής Πηγή της αφήγησης αποτελεί η μνήμη, καθώς αναφέρεται σε γεγονότα τη: Κατοχής, γεγονότα δηλαδή της πρώτης εφηβικής ηλικίας του συγγραφέα. Θέμα του είναι η πείνα στην περίοδο της Κατοχής (ειδικότερα η έλλειψη ενός βασικού διατροφικού αγαθού, του γάλακτος) και ο τρόπος αντιμετώπισης της από τα παιδιά.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου πεζογραφήματος αποτελεί η ενδιαφέρουσα προοπτική της εστίασης (οπτικής γωνίας). Η εστίαση είναι εσωτερική, αυτοδιηγητική του αφηγητή αλλά μετατοπίζεται από το παιδί στον ενήλικο, από το πρόσωπο που βιώνει τα γεγονότα στο πρόσωπο που τα αφηγείται (βλ. Οπτική γωνία, σελ. 137). Αυτό οφείλεται στην ιδιάζουσα χρήση του χρόνου από τον αφηγητή, δηλαδή στις συχνές μεταβάσεις από το παρελθόν στο παρόν και αντίστροφα.

Περιεχόμενο

Ο αφηγητής ξεκινώντας από την τωρινή του αποστροφή προς το γάλα μεταφέρεται συνειρμικά στα χρόνια της «μεγάλης πείνας» και αναφέρεται στην έλλειψη του και τη «μεγάλη ιδέα» που ο ίδιος είχε γι' αυτό το αγαθό. Στη συνέχεια περιγράφει μια ματαιωμένη επιχείρηση διανομής γάλακτος στην κατοχική Θεσσαλονίκη και επισημαίνει τα αίτια της ματαιώσης: υπεξαίρεση από τον ταγματάρχη-γαλακτοπώλη. Η πορεία επιστροφής του άπρακτου εφήβου στο σπίτι «διανθίζεται» από παρατηρήσεις, αναμνήσεις, σκέψεις και φαντασιώσεις καθώς παρατηρεί τους νεκρούς, από την πείνα που συναντά στο δρόμο και θυμάται τους νεκρούς κάποιων κοινωνικών αγώνων. Σκέφτεται επίσης τα προπολεμικά φαγητά και τα συγκρίνει με τα κατοχικά, και τέλος, παραδίνεται σε φαντασιώσεις σχετικές με άφθονα τρόφιμα, ιδίως δε γάλα. Η παραπάνω φαντασίωση του υπενθυμίζει τη διανομή τροφίμων από το διεθνές Ερυθρό Σταυρό, μνήμη η οποία τον οδηγεί στη σύγκριση ανάμεσα στους «σεμνούς ξένους» και τους εγχώριους μαυραγορίτες (όπως ο γαλακτοπώλης). Όλες οι παραπάνω παρατηρήσεις, σκέψεις κ.λπ. του εφήβου διαμεσολαβούνται με παρατηρήσεις και κριτική του ώριμου αφηγητή. Δηλαδή μέσα στην αφήγηση παρεμβαίνει το παρόν (π.χ. με την αναφορά στο μοντέρνο γλυπτό που βρίσκεται στην είσοδο της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης).

Η επιστροφή στο σπίτι συνοδεύεται από το ευχάριστο νέο ότι την επόμενη μέρα οι φούρνοι θα μοιράσουν ψωμί, καθώς έφθασαν κάποιες προμήθειες αλεύρων. Το νέο αυτό έδωσε την απογοήτευση από την έλλειψη γάλακτος και στην ευχάριστη ατμόσφαιρα που δημιουργήθηκε τα παιδιά αποφασίζουν να παίξουν Καραγκιόζη.

Ο αφηγητής πάζει το ρόλο του Χατζηαβάτη στην κωμωδία Ο Καραγκιόζης μάγισσας και στη σκηνή που παρατίθεται γίνεται λόγος για γλυκίσματα με σαφείς υπαινιγμούς στην πείνα της Κατοχής και στα ιδιότυπα παρασκευάσματα της εποχής. Η παράσταση του Καραγκιόζη δημιουργούσε πάντα κέφι στα παιδιά, παρά την πείνα τους. Στο σημείο αυτό ο αφηγητής επιστρέφει και πάλι στο παρόν και μιλά για την τωρινή κατάσταση των φίλων του της Κατοχής, είναι όλοι τους σοβαροί οικογενειάρχες και έντιμοι πολίτες, αλλά, κάθε φορά που γίνεται λόγος για ανώμαλη πολιτική κατάσταση, η αίσθηση ανασφάλειας, λόγω της εμπειρίας της Κατοχής, τους οδηγεί στην αγορά τεράστιων ποσοτήτων τροφίμων το ίδιο

εξάλλου κάνει και ο ίδιος ο αφηγητής, ο οποίος τελικά εύχεται να μην δοκιμάσουν οι άνθρωποι πάλι ανάλογες με αυτήν της Κατοχής εμπειρίες.

Αφηγηματικές Ενότητες

Το πεζογράφημα χωρίζεται ευδιάκριτα σε τρεις αφηγηματικές ενότητες με διαφορετικό χαρακτήρα η καθεμιά:

A' ΕΝΟΤΗΤΑ: «Γάλα έχω χρόνια να πιω ... ακόμα και μπλαζέδες» (σελ. 252-254).
Τίτλος: Η ματαίωση της διανομής γάλακτος.

B' ΕΝΟΤΗΤΑ: «Φυσικά ... Τα συγχαρητήρια μου» (σελ. 254-256).
Τίτλος: Ο Καραγκιόζης.

Γ' ΕΝΟΤΗΤΑ: «Γελούσαν ... να μην το ξαναδώσεις» (σελ. 256).
Τίτλος: Τα κατάλοιπα της Κατοχικής πείνας.

Στην **πρώτη ενότητα**, με αφορμή το γεγονός της διανομής γάλακτος στη διάρκεια της Κατοχής, ο αφηγητής αναφέρεται στο πρόβλημα της πείνας της περιόδου αυτής και καταθέτει τις σκέψεις, τις συγκινήσεις, τα ορόσημα και τις φαντασιώσεις του με συχνές επιστροφές στο **παρόν** της αφήγησης (μετατόπιση του χρόνου - μετατόπιση της εστίασης).

Στη **δεύτερη ενότητα** συνεχίζεται η αφήγηση της πρώτης. Το ευχάριστο νέο παραλαβής αλευριού δημιουργεί στα παιδιά τη διάθεση να παίξουν Καραγκιόζη. Παρατίθεται στη συνέχεια μια σύντομη σκηνή, η οποία είναι εμπνευσμένη από το γεγονός της πείνας. Δύο είναι τα ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά της ενότητας αυτής: α) το πρόβλημα της πείνας αντιμετωπίζεται **συλλογικά** από τα παιδιά, (ως συμπλήρωση της πρώτης ενότητας, όπου αντιμετωπιζόταν ατομικά από τον αφηγητή με τη φαντασίωση) και β) δεν υπάρχει καμία μετατόπιση του χρόνου στο παρόν ούτε μετεβολή της εστίασης. Η αφήγηση παραμένει σχεδόν σταθερά στο παρελθόν και η οπτική γωνία του αφηγητή είναι αυτή του εφήβου.

Αντίθετα, στην **τρίτη ενότητα** «ακούμε» καθ' ολοκληρία τη φωνή του ώριμου αφηγητή και μεταφερόμαστε στο παρόν, καθώς παρουσιάζονται κυρίως σκέψεις για τα σημερινά κατάλοιπα της πείνας στους φίλους του αφηγητή και στον ίδιο.

Επιβεβαίωση του λογοτεχνικού είδους

Το πεζογράφημα *Το Γάλα* διαθέτει εντονότερα ορισμένα χαρακτηριστικά του διηγήματος: μύθο, πρόσωπα, περιγραφές και εν μέρει φυσική αντίληψη του χρόνου. Όμως, δεν μπορούμε να το εντάξουμε στο είδος του διηγήματος για τους εξής λόγους:

- Ο μύθος είναι ασθενικός και δεν καταλήγει σε κάποια κορύφωση.
- Η συνειρμική λειτουργία της μνήμης και οι συνδυασμοί της φαντασίας παίζουν κυρίαρχο ρόλο: για παράδειγμα, συνειρμική είναι η μετάβαση από την πρώτη στη δεύτερη παράγραφο της σελίδας 252, ενώ ο ρόλος της φαντασίας σε συνδυασμό με το συνειρμό φαίνεται στην πρώτη παράγραφο της σελίδας 254.
- Η τοπική και χρονική αλληλουχία διασπάται πολύ συχνά, ιδίως στην πρώτη αφηγηματική ενότητα.
- Αφθονούν τα σχόλια και τα στοιχεία δοκιμίου (ιδίως στην τρίτη αφηγηματική ενότητα).
- Σε όλο το πεζογράφημα κυριαρχεί η εξομολογητική διάθεση του αφηγητή.

Από τα παραπάνω συνάγουμε το συμπέρασμα ότι *Το Γάλα*, παρά την ενίσχυση των στοιχείων διηγήματος, εντάσσεται στο λογοτεχνικό είδος του πεζογραφήματος και σηματοδοτεί την εξελικτική πορεία του συγγραφέα προς την τρίτη συλλογή κειμένων του, τη μόνη κληρονομιά, τα οποία χαρακτηρίζονται πλέον από τον ίδιο ως διηγήματα.

Τόπος - Χρόνος

Τόπος εξέλιξης των γεγονότων του πεζογραφήματος που εξετάζουμε είναι η **Θεσσαλονίκη**. Παρόλο που δεν αναφέρεται ρητά το όνομα της πόλης, δύο ενδείξεις γ' αυτήν είναι σαφείς: α) «εκεί που αρχίζει σήμερα η έκθεση» και β) «σε μια μεγάλη απεργία προπολεμική» (σελ. 253). Η σχετική αοριστία του κειμένου ως προς τον τόπο αποτελεί, όπως και σε άλλα πεζογραφήματα του Ιωάννου, λειτουργικό στοιχείο του. Τονίζει την ιδιαίτερη σημασία που έχει η βίωση των γεγονότων απ' τον αφηγητή και επιπλέον γενικοποιεί τα γεγονότα: σ' όλα τα αστικά κέντρα οι άνθρωποι υπέφεραν από την πείνα.

Όσον αφορά το **χρόνο** της αφήγησης, πρόκειται αρχικά για την περίοδο της Κατοχής, αλλά στην εξέλιξη του πεζογραφήματος παρατηρούμε μια διάσπαση του άξονα του αφηγηματικού χρόνου και μια **νέα σύνθεση παρόντος - παρελθόντος** μέσα από πολλαπλές συνδέσεις. Για να γίνει σαφές αυτό παραθέτουμε το κείμενο της πρώτης ενότητας του εξεταζόμενου πεζογραφήματος με ενδείξεις χρόνου και οπτικής γωνιάς.

Το Γάλα

Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή

Γάλα έχω χρόνια να πω. Μου λένε πως το απεχθάνονται κυρίως οι μπεκρήδες. Μισώ κατά βάθος τους μπεκρήδες και τα πιοτά. Πολλούς παρόμοιους τύπους είδα στη ζωή μου και τους σιχάθηκα. Είμαι εξαιρετικά ευαίσθητος σ' αυτό το θέμα.

Παρελθόν:
οπτική του παιδιού

Τον καιρό της μεγάλης πείνας, το γάλα, μαζί με μερικά άλλα τρόφιμα, ήταν η μεγάλη ιδέα μου.

Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή

Δεν ξέρω πώς έγινε και τώρα το έχω ξεχάσει, χωρίς όμως να πάω να το σέβομαι ως κάτι το ιερό. Η λησμοσύνη μου αυτή δεν οφείλεται στα πιοτά. Παραχόρτασα ίσως και δόξα τω Θεώ δεν έχω για πολλά χρόνια αρρωστήσει.

Παρελθόν:
οπτική του παιδιού

Τρεις ή μάλλον δύο φορές μας έδωσαν όλο κι όλο τότε γάλα με το δελτίο. Την τρίτη φορά πήγα αλλά ματαιώθηκε η διανομή. Πήγαινα σ' ένα γαλατάδικο μακρινό, στην άλλη άκρη. Το μοίραζαν απόγευμα, έπρεπε όμως να πας να πιάσεις ουρά σχεδόν απ' το μεσημέρι.

Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή

Θυμάμαι πολύ ζωνρά την τρίτη και τελευταία μετάβαση μου στο ελεεινό αυτό γαλατάδικο.

Παρελθόν:
οπτική του παιδιού

Έφτασα νωρίς εκεί και μπήκα αμέσως στην ουρά, που ήταν κιάλας μεγάλη. Το χτεσινό πάθημα πολλών είχε γίνει μάθημα σε όλους. Το στρίμωγμα εξαιτίας και του κρύου ολόενα μεγάλωνε. Ο γαλακτοπώλης όμως δε φαινόταν ν'

Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή

ανοίξει το γαλατάδικο. Στο μεταξύ έγιναν κάνα δυό επεισόδια λόγω της στενής επαφής μας. Παρ' όλη την πείνα, όπως θα θυμούνται ελπίζω πολλοί, άνθιζε και λουλούδιζε τότε στις ουρές το κολλητήρι.

Παρελθόν:
οπτική του παιδιού

Κάποια στιγμή ο γαλακτοπώλης με το καρότσι του φάνηκε. Έρχονταν όμως πολύ γρήγορα και τα γκιούμια χοροπηδούσαν. Σαν έφταζε κοντά, μας φώναξε: «Χύθηκε το γάλα στο δρόμο». Κανείς δε διαμαρτυρήθηκε. Έλεγαν άλλωστε πως είναι ταγματσαφαλίτης. Τη νύχτα γυρνούσε και σκότωνε. Διαλύσαμε περίλυποι την ουρά και πήραμε τους δρόμους. Ήταν φανερό πως είχε τελειώσει κι αυτή η υπόθεση. Ήμουν απαρηγόρητος.

Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή

Στο γυρισμό άλλαξα δρομολόγιο για να μην ξαναπεράσω από κάτι πεθαμένους που είχα δει πρωτότερα. Τους είχαν παρατήσει, ποιος ξέρει γιατί, εκεί που αρχίζει σήμερα η έκθεση κι ακριβώς στο σημείο, θαρρώ, όπου τώρα υψώνεται το τεράστιο μοντέρνο γλυπτό που εκφράζει, καθώς λένε οι ειδικοί, την αιώνια ορμή του ανθρώπου για πρόοδο και ανάταση. Ήταν ένα μεγάλο ορθογώνιο κασόνι και τους είχαν μέσα πρόσωπα με πρόσωπο.

Παρελθόν:
οπτική του παιδιού

Επιστρέφοντας αργά από άλλους δρόμους γρήγορα ξεχάστηκα κι άρχισα, όπως συνήθως, να ονειρεύομαι φαγητά. Τα φαγητά που τρώγαμε τότε ήταν κάτι απίστευτα πράγματα. Όλα έμοιαζαν με κάτι το προπολεμικό, μα κανένα δεν ήταν ακριβώς το ίδιο. Θαρρείς και το παν ήταν να διατηρηθεί η ονομασία. Για το κατσαμάκι όμως ονομασία ευγενική δε βρέθηκε.

Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή
Παρελθόν:
οπτική του παιδιού

Θά 'ξισ να γραφτεί μια μελέτη για τα φαγητά της κατοχής. Δεν απαιτείται μερικά να γίνουν και της μόδας, όλα να τα προιμένεις. Τα πιο πολλά είχαν για βάση τους το καλαμπόκι. Είναι μυστήριο πράγμα από που ξεφύτρωσε ξαφνικά τόσο πολύ καλαμπόκι. Ακόμη και στις εκκλησίες αντίδωρο καλαμποκίσιο μοιράζανε. Όλοι έσπευδαν να πάρουν.

Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή

Θυμάμαι ένα σωρό γωνιές που είδα ανθρώπους να πέφτουν. Περνώντας τους ξαναφέρνουν στη μνήμη μου λέγοντας μια ευχή. Αν ήμασταν άνθρωποι, θα 'πρεπε σε μερικά έστω σημεία να υπάρχει κάτι, ένα σημάδια για μαρτυρία και υπενθύμιση. Σε μια μεγάλη απεργία προπολεμική, εκεί όπου είχαν πέσει απεργοί, πάνω στα ξερά αίματα, οι φίλοι τους και σύντροφοι τους είχαν βάλει από μια τραγιάσκα κι ένα κουλούρι. Σχεδόν αμέσως, βέβαια, εξαφανίστηκαν αγρίως όλα αυτά. Πολλοί άνθρωποι έχουν πεθάνει στους δρόμους αυτής της πόλης.

Παρελθόν:
οπτική του παιδιού
(διευρυμένο παρελθόν)

Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή
Παρελθόν:
οπτική του παιδιού

Νομίζω πως με έχουν σώσει τα όνειρα, τα οράματα μου μάλλον. Τότε με είχε πιάσει μεγάλη μανία με το γάλα και το κακάο. Φανταζόμουν καζάνια ολόκληρα με γάλα και κακάο να τ' ανακατεύω με μια τεράστια ξύλινη χοντρή κουτάλα και να με τυλίγει η θεσπέσια εκείνη ευωδιά. Έριχνα βέβαια, μέσα και άφθονη ζάχαρη, γνήσια, όχι ζαχαρίνη που τόση ζημιά έκανε στην ερωτική ικανότητα πολλών. Ανεβοκατέβαζα συνεχώς τις δόσεις ώσπου στο τέλος μπούχιζα, βαρυστομάχιαζα σχεδόν, απ' τα τόσο βαριά πράγματα που έτρωγα με το νου μου. Ο διαβητής ερυθρός σταυρός, ευτυχώς, μας μοίρασε μερικές φορές απ' όλα αυτά τα πράγματα. Τι έγιναν άραγε όλοι εκείνοι οι άεμνοί ξένοι που με τόση κρυφή συγκίνηση κοίταζαν εμάς τα παιδιά όταν πηγαίναμε να πάρουμε τα είδη; Πολλές φορές τους πρόσεξα να μου ζυγιάζουν πολύ παραπάνω κάνοντας μάλιστα και τον αυστηρό. Όλοι τούς έχουν λησμονήσει. Αν σκότωναν ανθρώπους, θα ήταν σήμερα πασίγνωστοι, ίσως και δοξασμένοι. Αλλά τι να μας κάνουν τα τρόφιμα του ερυθρού σταυρού; Η τροφή ήταν μια καθημερινή υπόθεση που μόνο μια γεμάτη αγορά μπορούσε να τη λύσει. Γι' αυτό κι εγώ είχα καταφύγει στη φαντασία.

Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή
Παρελθόν:
οπτική του παιδιού
Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή

Παρελθόν:
οπτική του παιδιού

Παρόν:
οπτική ώριμου αφηγητή

Χρόνια και χρόνια, κι όχι μονάχα στην κατοχή, τέτοια ήταν τα νεανικά μου όνειρα. Όλα για φαγιά, για ψωμιά, για ρούχα και παπούτσια. Δε μου έμενε δυστυχώς καιρός ούτε ικμάδα για πράγματα υψιπέτη και λεπτεπίλεπτα. Αργά το διαπιστώνω, τι κρίμα! Εγώ και συνομήλικοί μου από χωριά ή πλουσιόσπιτα είναι σήμερα μέχρι λιποθυμίας λεπταίσθητοι - και τι ντροπή! - ακόμα και μπαλαζέδες.

Παρατηρούμε πως τα τμήματα εκείνα του πεζογραφήματος που χαρακτηρίζονται με την ένδειξη παρόν αποτελούν ταυτόχρονα εστίαση του ώριμου αφηγητή, όπου κατά κανόνα διατυπώνονται σχόλια, σκέψεις και παρατηρήσεις του, συνιστούν δηλαδή το «σχολιαστικό» και «δοκιμακό» μέρος του πεζογραφήματος.

Συμπληρωματικά στοιχεία τεχνικής

Εκτός από την εμφύση αντιμετώπιση των προβλημάτων του τόπου και του χρόνου, καθώς και της εστίασης (οπτικής γωνίας) ο αφηγητής χρησιμοποιεί και το αφηγηματικό τέχνασμα της ειρωνείας στα παρακάτω σημεία:

α) «υψώνεται το τεράστιο μοντέρνο γλυπτό που εκφράζει, καθώς λένε οι ειδικοί την αιώνια ορμή του ανθρώπου για πρόοδο και ανάταση» (σελ. 253). Η ειρωνεία του αφηγητή, εδώ ανιχνεύεται σε πολλά επίπεδα:

➤ Το μεγάλο ορθογώνιο κασόνι, στο οποίο ήταν τοποθετημένοι οι νεκροί, ανακαλεί συνειρμικά στον αφηγητή το μοντέρνο γλυπτό, που εκφράζει την «ορμή για πρόοδο και ανάταση», για την οποία πολύ αμφιβάλλει ο αφηγητής.

➤ «καθώς λένε οι ειδικοί»: η ειρωνεία εδώ είναι αισθητικής υφής. Αλίμονο αν για την κατανόηση ενός έργου τέχνης είναι απαραίτητη η διαμεσολάβηση των ειδικών!

- Τέλος, ο συνδυασμός της ειρωνείας με την τρίτη ενότητα και ειδικότερα με τον υπαινιγμό της φράσης «Κάθε φορά που συμβαίνει τίποτε το ύποπτο» ακυρώνει τη βεβαιότητα για πρόοδο και ανάταση του ανθρώπου.
- β) Η δεύτερη ειρωνεία «Ενώ κάτι συνομήλικοί μου ... είναι σήμερα μέχρι λιποθυμίας λεπταίσθητοι -και τι ντροπή!- ακόμα και μπλαζέδες» κατακεραυνώνει όλους εκείνους που θεωρούν τα καθημερινά πράγματα πεζά, διότι δεν έχουν γνωρίσει ποτέ τη στέρηση τους.

Ιδεολογικό περιεχόμενο

Το ιδεολογικό περιεχόμενο του πεζογραφήματος ανευρίσκεται κυρίως στα σημεία της εστίασης του ώριμου αφηγητή και συνοπτικά μπορεί να κωδικοποιηθεί ως εξής:

- Οι δυσκολίες της Κατοχής και ιδίως η πείνα αντιμετωπίζονται από τα παιδιά με ευρηματικότητα, φαντασία και χιούμορ.
- Ο άνθρωπος συνήθως δεν θυμάται όσους χάθηκαν και δεν εγγυονοεί όσους θυσιάστηκαν στις δύσκολες στιγμές του παρελθόντος. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο άνθρωπος δεν διδάσκεται από τα λάθη του.
- Η αντιθετική παρουσίαση του ταγματασφαλίτη-γαλακτοπώλη και των «σεμνών ξένων» του Ερυθρού Σταυρού, δίνει κατευθύνσεις για την ορθή εκτίμηση του παρελθόντος.
- Η παρουσίαση και η δικαιολόγηση του «συνδρόμου της Κατοχής» (τρίτη αφηγηματική ενότητα) συμβάλλει στην ερμηνεία συμπεριφορών του νεοέλληνα.

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ

ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

1. *Με ποιο τρόπον και με ποια μέσα κατορθώνει το παιδί να ξεπερνά τη σκληρή πραγματικότητα της Κατοχής;*

Απάντηση

Το ξεπέραςμα της σκληρής πραγματικότητας της Κατοχής από τον αφηγητή-παιδί κατορθώνεται σε δύο επίπεδα, το **ατομικό** και το **συλλογικό**. Σε ατομικό επίπεδο καταφεύγει στη **φαντασίωση**. Σε τρία σημεία του κειμένου υπάρχουν αναφορές σ' αυτήν.

- «Επιστρέφοντας αργά ... ξεχάστηκα ... ξεχάστηκα κι άρχισα, όπως συνήθως, να ονειρεύομαι φαντά» (σελ. 253).
- «Φανταζόμουν καζάνια ολόκληρα ... βαρυστομάχιαζα σχεδόν... που έτρωγα με το νου μου» (σελ. 254).
- «Γι' αυτό κι εγώ είχα καταφύγει στη φαντασία ... για ρούχα και παπούτσια» (σελ. 254).

Σε συλλογικό επίπεδο καταφεύγει με ευρηματικότητα στο χιούμορ και το παιχνίδι, δηλαδή τη διασκευή, προετοιμασία και παράσταση έργου του Καραγκιόζη: «Το χαρμόσυνο γεγονός ... τα συγχαρητήρια μου» (σελ. 255-256)

Παρατηρούμε πως στο πρώτο επίπεδο, το ατομικό, κυριαρχεί η εσωστρέφεια και η μόνωση! πρόκειται για μια ατομική λύση. Στο δεύτερο επίπεδο, το συλλογικό, υπάρχει μια ομασθηριοποίηση και ομαδοποίηση, που περικλείει μια αισιόδοξη νότα, καθώς το γεγονός του θανάτου απομυθοποιείται και εν πολλοίς ξεπερνιέται: «Ερχόσουν μόνος και σε παίρνανε τέσσερις ... Από τη νοστιμάδα του γλυκίσματος μου». Τα γέλια των παιδιών που συνοδεύουν την παραπάνω σκηνή λειτουργούν **αποτρεπτικά** και **ανακουφιστικά** στο **δέος του θανάτου**.

Βέβαια, οι παραπάνω αντιδράσεις των παιδιών δεν διαθέτουν τίποτα το ηρωικό ως πράξεις. Ας μην ξεχνάμε όμως πως η χαμηλών τόνων πεζογραφία του Γ. Ιωάννου χωρίς να διαθέτει υπερβολές, ηρωισμούς και μελοδραματισμούς εικονίζει την αντίδραση της πλειοψηφίας των απλών ανθρώπων στα κρίσιμα γεγονότα του πολέμου και της Κατοχής. Στους ανθρώπους αυτούς δεν απουσιάζει η ορθή εκτίμηση και η απόδοση ευθυνών, ούτε η συνειδητοποιημένη στάση αργότερα στα χρόνια της ωριμότητάς τους: «αφού τους βλέπω πρώτα ν' αγωνίζονται απ' όλους πιο συνειδητά ...» (σελ. 256).

2. *Ανάμεσα στις πολλές αντιθέσεις που διακρίνει κανείς στο κείμενο, ξεχωρίζει εκείνη του γαλακτοπώλη-ταγματасφαλίτη και των «σεμνών ξένων». Να τη σχολιάσετε, αφού λάβετε ιδίως υπόψη σας το σημείο: Όλοι τούς έχουν λησμονήσει. Αν σκότωναν ανθρώπους, θα ήταν σήμερα πασίγνωστοι, ίσως και δοξασμένοι.*

Απάντηση

Το σχόλιο του αφηγητή πάνω σε μια πραγματικότητα της Κατοχής, την ύπαρξη Ελλήνων συνεργατών του κατακτητή, οι οποίοι όχι μόνο εκμεταλλεύονταν, αλλά και εξόντωναν αδίστακτα τους συμπατριώτες τους, βασίζεται σε μια αντίθεση: ο συγκεκριμένος γαλακτοπώλης του πεζογραφήματος αντιπαραβάλλεται με τους «σεμνούς ξένους» του διεθνούς Ερυθρού Σταυρού. Ο αφηγητής, όπως παρατηρούμε, σχολιάζει μεμονωμένα γεγονότα, από τα οποία όμως εξάγεται το καθολικό. Ένας Έλληνας πολίτης, ο γαλακτοπώλης, υπεξάιρεσε το γάλα που προοριζόταν για τα παιδιά μιας ολόκληρης γειτονιάς με τη γελοία δικαιολογία ότι «χύθηκε στο δρόμο», ασφαλώς για να επωφεληθεί οικονομικά ο ίδιος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μοιρολατρική και δειλή στάση του κοινού που δέχτηκε αδιαμαρτύρητα τη δικαιολογία. Παρατηρούμε πως στους ταλαιπωρημένους αυτούς ανθρώπους κυριαρχεί ο φόβος απέναντι στον ισχυρότερο, ενώ, σε αντίθεση, τους «σεμνούς ξένους» τους αντιμετώπισαν έστω και μεγαλύτερα με την αδιαφορία και τη λήθη. Πρόκειται για αλλοδαπούς εθελοντές που διαχειρίζονταν τη βοήθεια του Ερυθρού Σταυρού προς τους αμάχους, την ανθρώπινη στάση των οποίων κατέγραψε η ματιά του παιδιού-αφηγητή. Διότι, μπορεί το σχόλιο «όλοι τούς έχουν λησμονήσει ... δοξασμένοι» να ανήκει στην εστίαση του ώριμου αφηγητή, αλλά η περιγραφή «με τόση κρυφή συγκίνηση ... αυστηρό» προέρχεται από την εστίαση του παιδιού-ήρωα της σκηνής.

Έτσι, ο αφηγητής κατανοεί τη δειλή στάση των πολιτών απέναντι στο γαλακτοπώλη και ίσως τη δικαιολογεί λόγω συνθηκών της εποχής, όμως καταδικάζει τη λησμοσύνη τους απέναντι στους εθελοντές του Ερυθρού Σταυρού, για τους οποίους ούτε καθυστερημένα δεν έγινε η παραμικρή μνεία. Τέλος, ο αφηγητής καταλήγει στο απαισιόδοξο γενικευτικό συμπέρασμα: τα ισχυρά πρόσωπα της ιστορίας, τα οποία συνήθως ευθύνονται για βιαιοπραγίες και ωμότητες, γίνονται τελικά διάσημα και συχνά με την επένδυση ιδεολογημάτων δοξάζονται. Αντίθετα οι πραγματικοί ανθρωπιστές, αυτοί που στοχεύουν στη σωτηρία της ανθρώπινης ύπαρξης ανεξάρτητα από εθνικές, φυλετικές ή άλλες διακρίσεις, είναι καταδικασμένοι στην αφάνεια.

Με τη γενίκευση των δύο αντιθετικών στιγμιότυπων (του αρνητικού και του θετικού) ο αφηγητής, του οποίου η ματιά τα έχει περισώσει, καταθέτει το δικό του σχόλιο αλλά και την προσωπική του στάση στα ιστορικά γεγονότα και την ανθρώπινη συμπεριφορά, χωρίς ρητορισμούς και μεγαλοστομίες αλλά με συντομία και λιτότητα.

3. Όπως σε όλα τα πεζογραφήματα του Γιώργου Ιωάννου έτσι και εδώ η αφήγηση παραμένει στα όρια της εμπειρίας ενός μονάχα ανθρώπου. Σε ποια σημεία του κειμένου φαίνεται ξεκάθαρα η συγκεκριμένη αφηγηματική στάση; Τι νομίζετε πως επιτυγχάνεται μέσ' από αυτή την επιλογή του αφηγητή;

Απάντηση

Το πεζογράφημα *Το Γάλα* περιγράφει με τη γνωστή μέθοδο του συνειρμού τις εμπειρίες ενός ατόμου, και συγκεκριμένα ενός παιδιού στη Θεσσαλονίκη σχετικά με την έλλειψη τροφίμων και την πείνα, κατά την περίοδο της Κατοχής. Το πεζογράφημα όμως δεν περιορίζεται στην απλώς καταγραφή των εμπειριών του παιδιού, γιατί τότε θα αποτελούσε απλά αυτοβιογραφία. Αντίθετα, απεικονίζει τη μεταστοιχείωση των εμπειριών αυτών σε βίωμα, το οποίο διαμεσολαβείται και από παρατηρήσεις σχόλια, σκέψεις, συναισθήματα του ώριμου αφηγητή. Η διαπλοκή του βιωμένου παρελθόντος με το παρόν του αφηγητή παράγει μια έντονα προσωπική στάση η οποία φαίνεται από τα εξής σημεία:

- Το εντελώς προσωπικό στοιχείο στην αφόρμηση (απέχθεια προς το γάλα).
- Τη λεπτομερέστατη καταγραφή των στιγμιότυπων της διανομής.
- Τις φαντασιώσεις του παιδιού τις σχετικές με φαγητά.
- Την καταγραφή των αντιδράσεων του ώριμου αφηγητή «κάθε φορά που συμβαίνει τίποτε το ύποπτο»: αγορά τεραστίων ποσοτήτων τροφίμων.
- Την αξιολόγηση συμπεριφορών του κοινού απέναντι στην ανθρωπιστική στάση των εθελοντών του Ερυθρού Σταυρού.

Τα παραπάνω στοιχεία, συνθέτουν μια εντελώς προσωπική αφηγηματική στάση, η οποία μέσα από τα ατομικά βιώματα αίρεται στο συλλογικό και τελικά στο πανανθρώπινο (βλ. και Θεματική - Συνειρμός, σελ. 141-142).

Παναγία η Ρευματοκρατόρισα

Κύρια χαρακτηριστικά

Το πεζογράφημα *Παναγία η Ρευματοκρατόρισα* προέρχεται και αυτό από τη συλλογή *Η σαρκοφάγος* (1971). Τα κύρια εξωτερικά χαρακτηριστικά του είναι η **πρωτοπρόσωπη αφήγηση**, η σχεδόν παντελής **απουσία μύθου και δράσης** στο χρονικό επίπεδο του παρόντος της αφήγησης, ο πρωταγωνιστικός ρόλος του αφηγητή και η **κυκλική λειτουργία του χρόνου**. Επίσης, το πεζογράφημα διαθέτει πολλά από τα χαρακτηριστικά του χρονικού, καθώς αναφέρεται στις περιπέτειες ενός θρησκευτικού και εθνικού κειμήλιου. **Θέμα** του είναι μια συγκεκριμένη εκκλησιαστική εικόνα, η Παναγία η Ρευματοκρατόρισα, που βρίσκεται στο νάρθηκα του ναού της Αχειροποιήτου στη Θεσσαλονίκη. Παρατηρούμε ότι στο πεζογράφημα αυτό ο αρχικός τόπος της αφήγησης είναι με σαφήνεια καθορισμένος. Πρόκειται για το ναό της Αχειροποιήτου στη Θεσσαλονίκη.

Περιεχόμενο

Στην αρχή του πεζογραφήματος ο αφηγητής αναφέρεται στις συχνές επισκέψεις του στο ναό της Αχειροποιήτου και συγκεκριμένα στην εικόνα που βρίσκεται στο νάρθηκα, την Παναγία τη Ρευματοκρατόρισα, με την οποία όπως εξομολογείται, έχει μια ειδική σχέση: νιώθει οικειότητα για την κοινή τους κατάντια αλλά ιδίως γιατί τη θεωρεί ως ένα αρχαίο «μέλος» του ευρύτερου οικογενειακού - συγγενικού του κύκλου (φιλενάδα της γιαγιάς ή της προγιαγιάς του) προς το οποίο καταφεύγει για να αναζητήσει παρηγοριά και συμπαράσταση.

Παρατηρούμε εδώ πως η βιωματική σχέση του αφηγητή με την εικόνα είναι περισσότερο συγγενική - εθνική παρά θρησκευτική. Κι αυτό γιατί η εικόνα αποτελεί ένα κειμήλιο των προσφύγων της Θεσσαλονίκης που προέρχονται από την Προποντίδα, από όπου και η καταγωγή του αφηγητή. Ο αφηγητής στη συνέχεια με συχνές μετακινήσεις σε ποικίλα χρονικά επίπεδα παρουσιάζει σε μορφή χρονικού την ιστορία της εικόνας: αποτελούσε προσκύνημα των προγόνων του στον πλούσιο ναό της πριν ξεριζωθεί βίαια κι αυτή μαζί με τον πληθυσμό και εγκατασταθεί, πρόχειρα, όπως και οι πρόσφυγες στη Θεσσαλονίκη. Παρατηρούμε λοιπόν πως η μοίρα της εικόνας είναι ανάλογη με αυτή των προσφύγων.

Η ιστορία της εικόνας και παράλληλα των προσφύγων της Προποντίδας αποτελείται από δύο μέρη: αυτό της καταδίωξης και αυτό της προσφυγιάς. Η καταδίωξη θυμίζει πολλές ανάλογες στιγμές της ελληνικής ιστορίας. Στη διάρκεια της ο δεσπότης αναδεικνύεται σε ηγέτη, ενώ η διάσωση των προσφύγων από τους τσέτες και η διάβαση του Έβρου αγγίζουν τα όρια του θρύλου.

Αντίθετα, η εγκατάσταση στη Θεσσαλονίκη συνοδεύεται από ρεαλιστικές εικόνες μίζερας. Χώρο πρόχειρης διαμονής των προσφύγων αλλά και της εικόνας αποτέλεσε ο ναός της Αχειροποιήτου. Όμως, τα στιγμιότυπα της καθημερινότητας σ' αυτή τη σχεδόν κοινοβιακή διαβίωση ενώπιον της εικόνας (έρωτες, καβγάδες, ξυλοδαρμοί, γλέντια, χαρές και γεννητούρια) θεωρούνται από τον αφηγητή επαρκής εξαγνισμός μετά τη χρήση του ναού ως τζαμιού από τους Τούρκους, όχι όμως και από το εγχώριο ιερατείο, το οποίο ξαναγίασε μεγαλοπρεπώς το χώρο, αφού εκδίωξε τους πρόσφυγες. Η εικόνα, βέβαια, παρέμεινε στο νάρθηκα του ναού και εκεί πηγαίνει συχνά και την επισκέπτεται ο αφηγητής. Στη λεπτομερή περιγραφή της, που ακολουθεί, ο αφηγητής ταυτίζει όλο και περισσότερο την εικόνα με τη γιαγιά του. Στη συνέχεια αναφέρει τη σχέση του παππού του με την εικόνα, αλλά και τη δική του. Τη θεωρεί ως ένα έμπιστο συγγενικό του πρόσωπο, από το οποίο περιμένει συμβουλές και πατευθύνσεις, γεγονός που σχεδόν συμβαίνει σε μια τελευταία του επίσκεψη: όταν

παραπονέθηκε νοερά για τη μοναξιά του, μέσα του αναδύθηκε ένα ποντιακό τραγούδι, το οποίο με τους στίχους του του υποδείκνυε το χρέος του απέναντι στη γενιά του· τη βιολογική συνέχιση της.

Έτσι, με την τελευταία υπόδειξη της εικόνας στον αφηγητή («άκουσα μέσα μου ... την είδα μου έγενεφε») ολοκληρώνεται κυκλικά και η αφήγηση. Πραγματοποιείται ό, τι είχε προεξαγγελθεί στο τέλος της πρώτης παραγράφου: «Ωρες, ώρες θαρρώ πως κάτι θέλει να μου μιλήσει».

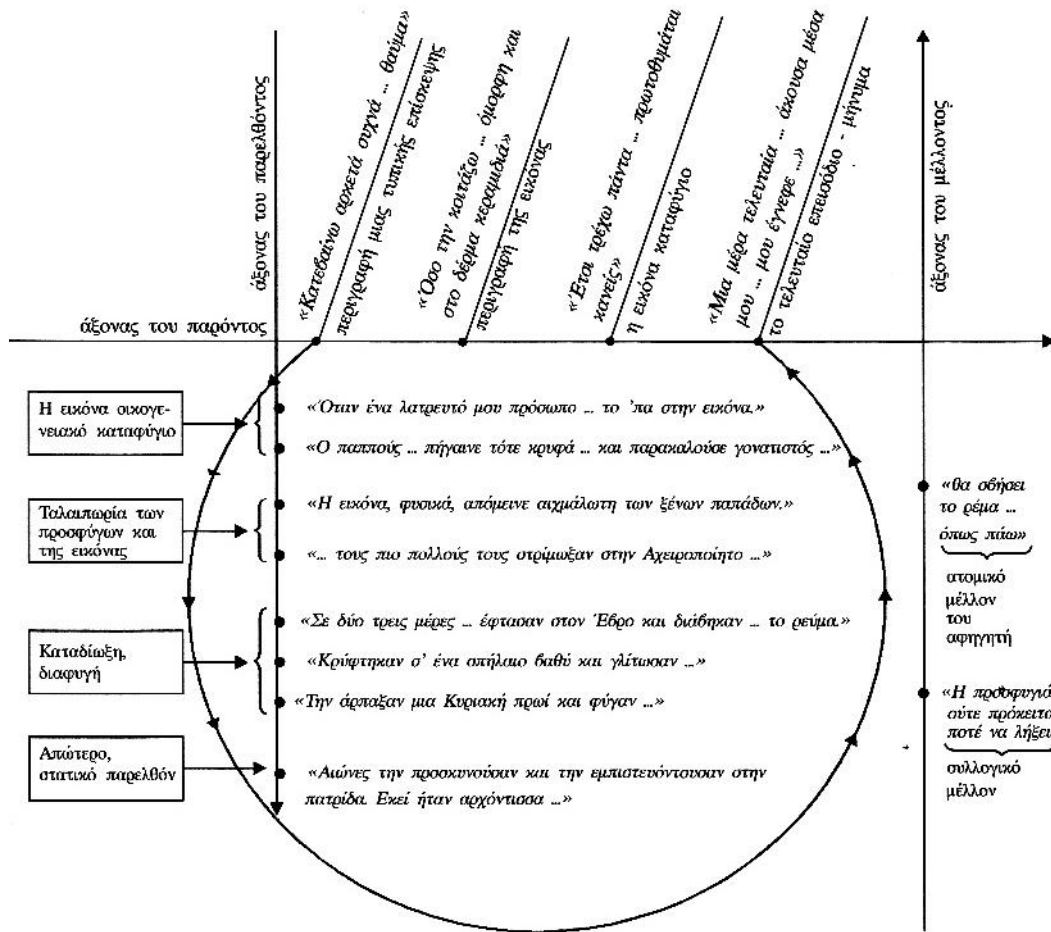
Επιβεβαίωση του είδους

Η Παναγία η Ρευματοκρατόρισσα αποτελεί πεζογράφημα με στοιχεία χρονικού. Πράγματι, απουσιάζει η δράση, οι χαρακτήρες και ο μύθος, ενώ οι συσσωρευτικές παρατηρήσεις και τα σχόλια του αφηγητή δίνουν στην αφήγηση δοκιμαστικό χαρακτήρα. Παράλληλα, η έντονη συναισθηματική συμμετοχή και η εξομολογητική διάθεση του αφηγητή ενισχύουν την ένταξη του στο είδος του πεζογραφήματος. Όμως, όσα αναφέρονται στη διάσωση της εικόνας και στις θαυματουργικές παρεμβάσεις της, ιδίως δε ο τρόπος με τον οποίο αφηγούνται, εμπλουτίζουν το πεζογράφημα με τα χαρακτηριστικά του χρονικού, καθώς θυμίζουν άλλα γνωστά χρονικά, π.χ. Το χρονικό του Γαλαξειδίου, το Χρονικό του Λεοντίου Μαχαιρά κ.ά.

Τόπος - Χρόνος

Όπως έχει ήδη παρατηρηθεί, ο αρχικός τόπος του πεζογραφήματος είναι ο ναός της Αχειροποιήτου της Θεσσαλονίκης. Όμως, όταν ο αφηγητής μάς μεταφέρει στον τόπο προέλευσης της εικόνας, αυτός δεν προσδιορίζεται με την ίδια σαφήνεια: «τη Ρευματοκρατόρισσα τη φέραν οι παππούληδες μου από μια πολιτεία της Προποντίδας» (γνωρίζουμε ότι πρόκειται για τη Ρεδαιστό).

Όσον αφορά το χρόνο του πεζογραφήματος ο αφηγητής ακολουθεί και εδώ τη γνωστή τεχνική του, της χρονικής σύνθεσης. Η αφήγηση ξεκινά από το παρόν και ύστερα από αλληπάλληλες καταβυθίσεις σε διάφορα χρονικά σημεία του παρελθόντος επιστρέφει εν είδει κύκλου κ.ο.κ. πάλι στο παρόν, ενώ γίνεται κάποια νύξη για το μέλλον: «Θα σβήσει το ρέμα ... όπως πάω». Επειδή το πεζογράφημα έχει και το χαρακτήρα του χρονικού, υπερτερούν τα χρονικά σημεία του παρελθόντος. Η σύνδεση των διαφόρων χρονικών επιπέδων γίνεται κατά κύριο λόγο συνειρμικά, αλλά και αντιθετικά. Μια σχηματική παρουσίαση της χρονικής ακολουθίας των γεγονότων του πεζογραφήματος είναι η εξής:



Ιδεολογικό Περιεχόμενο

Το πεζογράφημα Παναγία η Ψευματοκρατόρισσα αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα βιωματικής σύνδεσης με την εθνική και θρησκευτική παράδοση μέσω ενός συμβόλου, της εικόνας. Η παράδοση των προσφύγων που ξεριζώθηκαν από τις εστίες τους μεταφέρεται και συμβολοποιείται στην εικόνα της Παναγίας. Ο αφηγητής, αντί οποιασδήποτε ρητορικής έξαρσης, μεταφέρει τη δική του προσωπική σχέση με την εικόνα των προγόνων του. Η οικειότητα που νιώθει προς αυτήν είναι η οικειότητα προς τη γενιά του και δικαιολογεί την εξομολογητική του διάθεση. Η εικόνα-σύμβολο λειτουργεί και ως σύμβουλος, υποδεικνύοντας στον αφηγητή την πορεία ζωής που πρέπει να ακολουθήσει. Στην πραγματικότητα, η βίωση των αξιών της παράδοσης είναι εκείνη που υποδεικνύει στον αφηγητή τη λύση στο πρόβλημα της ερημιάς του. Η εικόνα, παραμένοντας ως ένα βαθμό και θρησκευτικό σύμβολο μετασχηματίζεται ουσιαστικά σε σύμβολο της ιστορικής συνέχειας και της εθνικής ταυτότητας του γένους. Η ταύτιση της εικόνας με τη γιαγιά του αφηγητή αποτελεί το αποκορύφωμα της οικειώσης και την απεικόνιση της παραμυθητικής (= παρηγορητικής) στήριξης του αφηγητή-παιδιού στην παράδοση.

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ
ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

1. *Ο αφηγητής εκφράζει τη θρησκευτικότητα του με έναν μάλλον ασυνήθιστο και ιδιότυπο τρόπο. Σχολιάστε την άποψη αυτή.*

Απάντηση

Βλ. Ιδεολογικό περιεχόμενο, σελ. 177.

2. *Η προσφυγιά κι αυτηνής κι η δική μας ούτε έληξε ούτε πρόκειται να λήξει: Γιατί, κατά τη γνώμη σας ο αφηγητής οδηγείται σε μια τόσο απαισιόδοξη πρόβλεψη;*

Απάντηση

Εξετάζοντας σε ένα ρεαλιστικό επίπεδο την παραπάνω διαπίστωση του αφηγητή και με βάση τα ιστορικά δεδομένα, παρατηρούμε πως λήξη της προσφυγιάς θα μπορούσε να θεωρηθεί η επιστροφή τόσο των ανθρώπων όσο και των πολιτιστικών κειμηλίων στις πατρογονικές εστίες τους, κάτι που για ιστορικούς και γεωπολιτικούς λόγους πρέπει να θεωρηθεί αδύνατο. Άρα, η προσφυγιά συνεχίζεται, εφόσον ούτε οι άνθρωποι ούτε τα κειμήλια δεν επιστρέφουν, και αυτό αποτελεί μια απαισιόδοξη προοπτική.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο η προσφυγιά της εικόνας αλλά και των ανθρώπων συνεχίζεται όσο αυτοί δεν γίνονται αποδεκτοί από τους ντόπιους, όσο οι αξίες που μεταφέρουν δεν αφομοιώνονται, αλλά διαχωρίζονται από την ντόπια εξουσία. (Πρβλ. τη στάση των ντόπιων παπάδων.)

Η απαισιόδοξη πρόβλεψη του αφηγητή ισχύει για τις γενιές εκείνες που έζησαν τον ξεριζωμό και για τους άμεσους απογόνους τους, γιατί τα βιώματα είναι πολύ έντονα. Με την πάροδο του χρόνου και με το ωρίμασμα των νεότερων γενεών το αίσθημα της προσφυγιάς ατονεί και ο εγκλιματισμός των προσφυγικής καταγωγής πληθυσμών είναι πλήρης. Βέβαια, παραμένει αίτημα να επιτευχθεί και ένας ανάλογος εγκλιματισμός των πολιτιστικών και εθνικών αξιών που φορείς τους ήταν οι πρόσφυγες.

3. *Με ποιο τρόπο γίνεται, κατά τη ροή της αφήγησης, η σύνδεση παρόντος και παρελθόντος; Ο αφηγητής τηρεί τη χρονική ακολουθία των γεγονότων ή επιλέγει μια ευρύτερη ποικιλία χρονικών συνδέσεων;*

Απάντηση

Ο Γ. Ιωάννου ακολουθεί στα πεζογραφήματα του μια ιδιότυπη αντιμετώπιση του προβλήματος της χρονικής ακολουθίας, την τεχνική της λεγόμενης χρονικής σύνθεσης. Σύμφωνα με αυτή σε κάθε πεζογράφημα υπάρχουν πολλαπλές χρονικές συνδέσεις ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν ή ανάμεσα σε διαφορετικά χρονικά σημεία του παρελθόντος, οι οποίες βασίζονται κυρίως στο συνειρμό. Επειδή όμως καμιά από τις χρονικές βαθμίδες που υπάρχουν στο πεζογράφημα δεν είναι δεσπόζουσα, όλες θεωρούνται ισότιμες και, κατά κάποιον τρόπο, παροντοποιούνται στη συνείδηση του αφηγητή. Για το λόγο αυτό δεν μπορούμε να μιλάμε για προλήψεις και αναλήψεις αλλά για χρονική σύνθεση.

Αυτή ακριβώς η τεχνική ακολουθείται και στο πεζογράφημα *Παναγία η Ρουματοκρατόρισσα*. Ο αφηγητής αφορμάται από το παρόν και την προσωπική του εμπειρία, η οποία αποτελεί μια πράξη επαναλαμβανόμενη («Κατεβαίνω αρκετά συχνά ...»), για να κατορύγει άτακτα σε διάφορα χρονικά σημεία του παρελθόντος, μέσα από τα οποία

διαγράφεται ανάγλυφα η ιστορία της εικόνας αλλά και της γενιάς σ' ένα μεγάλο βάθος χρόνου. Ταυτόχρονα, διαγράφεται και η σχέση της εικόνας τόσο με τον αφηγητή όσο και με όλους τους πρόσφυγες, μια σχέση βιωματική και στην ουσία σταθερή και ανεξέλικτη. Για το λόγο αυτό απουσιάζει η χρονική ακολουθία των γεγονότων και υιοθετείται η συνειρμική παράθεση τους. Μόνο στις παραγράφους 3-4 του πεζογραφήματος («Τη Ρευματοκρατορίσσα τη φέραν ... αιχμάλωτη των ξένων παπάδων», σελ. 258-259) τηρείται η χρονική ακολουθία και είναι ακριβώς το σημείο εκείνο του πεζογραφήματος που θυμίζει χρονικό. Στη συνέχεια, παρατηρούμε πάλι χρονικά άλματα που οφείλονται ακριβώς στη συνειρμική λειτουργία της μνήμης του αφηγητή, για να επανέλθει στις δύο τελευταίες παραγράφους και πάλι στο παρόν από όπου ξεκίνησε και συγκεκριμένα σ' ένα πρόσφατο προσωπικό επεισόδιο που λειτουργεί ως παράδειγμα-απόδειξη της βιωματικής σχέσης του με την εικόνα («Μια μέρα, τώρα τελευταία ... έτσι όπως πάω»). Υπάρχουν όμως, εκτός από τις αναφορές στο παρελθόν και το παρόν, και δύο νύξεις του αφηγητή στο μέλλον:

«Η προσφυγιά κι αυτηνής κι η δική μας ούτε έληξε ούτε πρόκειται ποτέ να λήξει» (σελ. 258). «Θα σβήσει το ρέμα μιας γενιάς, ολόκληρης απάνω μου, έτσι όπως πάω» (σελ. 261).

Όπως παρατηρούμε, και η χρονική βαθμίδα του μέλλοντος υπακούει στην ευρύτερη ποικιλία των χρονικών συνδέσεων που οφείλονται στη συνειρμική λειτουργία της φαντασίας. Για το λόγο αυτό οι δύο νύξεις στο μέλλον βρίσκονται σε διαφορετικά σημεία του πεζογραφήματος και μάλιστα η πρώτη έχει «εμπλακεί» σε αναφορές στο παρελθόν.

Ενδεικτική για την ποικιλία των χρονικών συνδέσεων είναι η δεύτερη παράγραφος του πεζογραφήματος («Πολλές ιστορίες ... που αμέσως μας όρμηξαν», σελ. 258).

Για καλύτερη κατανόηση των παραπάνω βλ. Τόπος - Χρόνος, σελ. 176-177 και ιδίως το σχήμα.

4. Από τις πολλές εικόνες του αφηγήματος ποια είναι εκείνη που σας προκαλεί τη μεγαλύτερη εντύπωση; Γιατί;

Απάντηση

Η πρόκληση της μεγαλύτερης εντύπωσης από μια συγκεκριμένη εικόνα του πεζογραφήματος είναι υπόθεση υπεκειμενική, αυστηρά προσωπική και άφορα τον τρόπο επικοινωνίας του καθενός με το συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο.

Εντυπωσιακή πάντως είναι η εικόνα της σελίδας 260, όπου παρακολουθούμε τη μεταμόρφωση της εικόνας της Παναγίας: παίρνει σταδιακά τα χαρακτηριστικά της γιαγιάς του αφηγητή. Η μεταμόρφωση αυτή αποτελεί εικονική αναπαράσταση «επένδυσης» ενός νέου νοήματος σε ένα θρησκευτικό σύμβολο και μεταμόρφωση του σε εθνικό, μέσα από μια διαδικασία μακροχρόνιας δικαιοποίησης. Η εικόνα της Παναγίας της Ρευματοκρατορίσσας δεν είναι πια μόνο μια τυπική απεικόνιση ενός προσώπου της θρησκευτικής πίστη· αποτελεί το σύμβολο του εθνικού και στενότερα του οικογενειακού - φυλετικού παρελθόντος του αφηγητή και ταυτόχρονα το σύμβολο όλων των εθνικών τραγωδιών και θυσιών, καθώς το κεραμιδί χρώμα της θεωρείται ότι προέρχεται από το αίμα των θυμάτων στους διάφορους αγώνες για διατήρηση των Εθνικών χαρακτήρων.

Ομίχλη

Κύρια Χαρακτηριστικά

Στο σύντομο πεζογράφημα *Ομίχλη* κυριαρχεί η μετατροπή ενός γνωστού και οικείου χώρου σε ονειρικό σκηνικό με τη συνεργεία ενός φυσικού φαινομένου, της ομίχλης, και μέσα από αυτό εκφράζεται μια ποιητική, εξομολογητική και φιλοσοφική διάθεση του αφηγητή. Και στο πεζογράφημα αυτό οι συνδέσεις των θεματικών ψηφιδωτών και των χρονικών βαθμίδων γίνονται κατά κύριο λόγο συνειρμικά.

Περιεχόμενο

Το κλιματολογικό φαινόμενο της ομίχλης στη Θεσσαλονίκη και η επίδραση του στον ψυχισμό του αφηγητή αποτελεί το θέμα του πεζογραφήματος.

Αρχικά, η ομίχλη συνδέεται με ένα άλλο κλιματολογικό φαινόμενο, την πρωινή πάχνη, της οποίας η παρουσία στην πόλη έχει πλέον εξαφανιστεί, καθώς δεν υπάρχουν πια κεραμοσκεπή σπίτια. Η αναφορά στην ομίχλη δίνει την αφορμή στον αφηγητή να διηγηθεί τις παλιότερες αντιδράσεις του: με μεγάλη ευχαρίστηση βιάδιζε μέσα σ' αυτήν με τελικό προορισμό του το λιμάνι, καθώς «ομίχλη χωρίς λιμάνι είναι πράγμα αταίριαστο», όπως λέει. Όμως, η ομίχλη γινόταν ωραιότερη, όταν συνοδεύονταν από μια πολύ ψιλή βροχή «που δε σε βρέχει, μα σε ποτίζει μονάχα». Ο συνδυασμός της ομίχλης με το ψιλόβροχο έχει την ικανότητα να μεταμορφώνει και να εξωραΐζει την πόλη δίνοντας μαγικές διαστάσεις στο χώρο.

Η πορεία του αφηγητή προς το λιμάνι κατέληγε πάντα στο καφενείο, όπου περίμενε την παρέα του. Η θολή εικόνα του περιβάλλοντος που ο αφηγητής αντίκριζε από τα τζάμια του καφενείου και οι ένθετες υπομνήσεις του παρόντος ότι το καφενείο είναι πια γκρεμισμένο, ενώ οι φίλοι έχουν πεθάνει, δημιουργούν μια αμύσφαιρα ασάφειας και σύγχυσης ανάμεσα στο πραγματικό και το μεταφυσικό. Αυτό συμβαίνει, γιατί η ανάμνηση των παλιότερων περιπάτων του αφηγητή στην ομίχλη διαμεσολαβείται από την τωρινή γνώση του για τις αλλαγές που έχουν στο μεταξύ συμβεί τόσο στο φυσικό όσο και στο ανθρώπινο περιβάλλον. Έτσι, δημιουργείται ένα χρονικό και τοπικό «αμάλγαμα», καθώς η ασάφεια του χώρου μετατίθεται και στο χρόνο. Η ομίχλη, επομένως, αποτελεί την αφορμή για καταβύθιση του αφηγητή στο παρελθόν, στο χρόνο των γοητευτικών αναμνήσεων της νιότης του και για ανάκληση αγαπημένων τόπων και προσώπων που δεν υπάρχουν πια, με τελικό αποτέλεσμα τη συνειδητοποίηση της μοναξιάς και του τελεσίδικου του θανάτου.

Όταν ο αφηγητής διερωτάται για την προέλευση της ομίχλης, δεν εννοεί ασφαλώς το φυσικό φαινόμενο αλλά κυρίως την ψυχική κατάσταση, η οποία δημιουργείται. Έτσι, ενώ παλαιότερα η ομίχλη «μάλλον ερχόταν από ψηλά», δηλαδή από μια **ποιητική διάθεση** ανύψωσης, τώρα έρχεται από τα όνειρα και μάλιστα από εκείνα που παρέμειναν ανεκπλήρωτες επιθυμίες, δηλαδή καταπιεσμένα στο υποσυνείδητο από ένα εφιαλτικό παρελθόν.

Όταν λοιπόν πέφτει τέτοια ομίχλη, που «ξεκινάει απ' τα όνειρα», ο αφηγητής παραδίνεται πλέον σε φανταστικούς περιπάτους στο χώρο της μνήμης. Το λιθόστρωτο, που διατηρείται ακόμη σε ορισμένα σημεία της πόλης, τού δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι μεταφέρθηκε στο παρελθόν. Όμως και πάλι τίποτε δεν είναι το ίδιο· λείπει το χορταράκι, που υπήρχε τότε, κι αυτό λειτουργεί ως μια νέα υπόμνηση της φθοράς και του θανάτου.

Αυτό το τελευταίο ο αφηγητής αρνείται να το παραδεχτεί, γι' αυτό και θα καταλήξει στην ευχή: «... και να 'ταν αλήθεια, αυτό που λένε, πως θα τους ξαναβρούμε όλους ...».

Όμως, ο αφηγητής επιμένει στην ονειρική περιπλάνηση του. Ακολουθώντας τις σκιές, δηλαδή τους πεθαμένους φίλους, κατευθύνεται προς την Άνω Πόλη, όπου βρίσκεται το Βυζαντινό κάστρο. Η ατμόσφαιρα γύρω έχει γίνει υποβλητική: τα δέντρα γιγαντώνονται και μετατρέπονται σε φανταστικά κάστρα, ενώ εμφανίζεται το «αγέρωχο σπίτι» τυλιγμένο με κισσούς και φυλλώματα. Πρόκειται μάλλον για το ενδιαίτημα των ψυχών, τις οποίες μέχρι τώρα ο αφηγητής ακολουθούσε. Σημείο διέλευσης είναι η Πορτάρα, η είσοδος του Άδη, το όριο των δύο κόσμων, του υλικού-πραγματικού και του σκιώδους-υπερφυσικού. Ο αφηγητής δεν θα διαβεί την πύλη, παρά το ότι οι σκιές τον παρακινούν γι' αυτό. Μόνο η παρουσία αγαπημένου προσώπου θα τον έπειθε να περάσει το όριο αυτό των δύο κόσμων.

Έτσι, ύστερα απ' αυτή την περιπλάνηση στο χώρο του μεταφυσικού επιστρέφει στην πόλη, τα φώτα και την κίνηση, έχοντας τελικά ανακουφιστεί από την περιπλάνηση στο χώρο του παρελθόντος και του θανάτου. Η ομίχλη του επέτρεψε να δει πολλά: να δει τις σκιές του παρελθόντος, δηλαδή, με όρους της ψυχολογίας του βάθους, να διοχετεύσει στα όνειρα το λανθάνον περιεχόμενο του υποσυνείδητου, μειώνοντας έτσι την ένταση και βρίσκοντας την ανακούφιση.

Επιβεβαίωση του είδους

Η Ομίχλη παρόλο που προέρχεται από τη συλλογή *Η μύνη κληρονομιά*, η οποία φέρει το χαρακτηρισμό **διηγήματα**, δεν μπορεί να θεωρηθεί διήγημα με την παραδοσιακή έννοια του είδους, καθώς απουσιάζει ο μύθος, η δράση, οι χαρακτήρες, η ιστορική αντίληψη του χρόνου κ.λπ.

Το κύριο χαρακτηριστικό του, το **ποιητικό ύφος**, πλησιάζει το κείμενο προς τη λυρική ποίηση, χωρίς βέβαια να θεωρείται ποίημα, ούτε πεζογράφο. Αντίθετα, διαθέτει πολλά από τα χαρακτηριστικά του πεζογραφήματος, του είδους που, όπως γνωρίζουμε, εισήγαγε ο ίδιος ο συγγραφέας με τις δύο πρώτες συλλογές του, όπως την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, τη συνειρμική σύνδεση των θεματικών ψηφιδών, την εξομολογητική διάθεση, αλλά κυρίως το υπαινικτικό ύφος. Στο πεζογράφημα αυτό κυρίως εμφανίζεται το πιο σύνθετο είδος υπαινιγμού, η διασταύρωση δύο καταστάσεων που έχουν αναλογία μεταξύ τους, αυτή του περιπάτου μέσα στη θολή ατμόσφαιρα της ομίχλης, που υπαινίσσεται, χωρίς πουθενά να το δηλώνει με σαφήνεια, και την περιήγηση στο χώρο των νεκρών, του παρελθόντος και του υποσυνείδητου.

Το ποιητικό ύφος της *Ομίχλης* μπορεί να οδηγήσει σε έναν παραλληλισμό μεταξύ της ποίησης και της πεζογραφίας του Ιωάννου. Όπως έχει προσέξει η κριτική, θέματα της ποίησης επανέρχονται στην πεζογραφία του. Έτσι, στο πεζογράφημα *Ομίχλη* επανέρχονται θεματικές ψηφίδες και μοτίβα ενός πολύ προγενέστερου ποιήματος του με τον ίδιο τίτλο.

Ομίχλη

Στο λιμάνι κάτω
έπεσε ομίχλη.
Περπατώ σκυμμένος
στα παλιά μου ίχνη.

Σφύριγμα σειρήνας,
οι σκιές των πλοίων,
κράξιμο των γλάρων,
τζάμια καφενείων.

Τίποτα δεν βρίσκω
μέσα στην ψυχή μου.
Θέλω να μπαρκάρω
αύριο, πουλί μου.

Τι θαρρείς θα γίνει
και ως πού θα φτάσει,
η πυκνή ομίχλη
κάποτε θα σπάσει.

Έλα το κατόπι,
προχωράμε πέρα,
έχουμε ελπίδες
κι αύριο είναι μερα.

Τόπος - Χρόνος

Η μοναδική ένδειξη που διευκρινίζει τον τόπο στο πεζογράφημα *Ομίχλη* είναι το τοπωνύμιο *Πύργος του Αίματος*, μια όχι πολύ γνωστή ονομασία του Λευκού Πύργου της Θεσσαλονίκης. Η απουσία άλλων τοπικών ενδείξεων είναι σκόπιμη, καθώς ο αφηγητής επιδιώκει να εισαγάγει τον αναγνώστη σε μια ατμόσφαιρα ασάφειας και αβεβαιότητας, η οποία τελικά θα τον οδηγήσει στο χώρο του υπερφυσικού.

Ανάλογη ασάφεια επικρατεί και στο χρόνο. Υπάρχουν διαφορετικά χρονικά επίπεδα τα οποία διαπλέκονται αλλά δεν εντάσσονται με βεβαιότητα στο παρελθόν ή το παρόν, καθώς ορισμένα από αυτά έχουν ονειρική προέλευση. Πάντως, μέσα στο πεζογράφημα υπάρχει μια χρονική διάκριση, η οποία βασίζεται στη γραμματική χρονική διάκριση των ρημάτων. Στις πέντε πρώτες παραγράφους τα περισσότερα ρήματα αναφέρονται στο παρελθόν (είναι χρόνου παρατατικού, που σημαίνει διάρκεια στο παρελθόν, εκτός από τα ρήματα της πρώτης περιόδου). Αντίθετα, από το μέσον της έκτης παραγράφου τα ρήματα αναφέρονται στο παρόν (είναι σχεδόν όλα χρόνου ενεστώτα, που σημαίνει διάρκεια ή επανάληψη στο παρόν). Το χαρακτηριστικό αυτό γνώρισμα σημαίνει ότι το πεζογράφημα διαπραγματεύεται το θέμα της ομίχλης σε δύο χρονικά επίπεδα. Αυτό του παρελθόντος και της νιότης του αφηγητή, τότε που η απόλαυση του φαινομένου της ομίχλης συνοδευόταν με μια ευφρόσυνη, ποιητική διάθεση και αυτό του παρόντος και ταυτόχρονα της ωριμότητας του αφηγητή, που η ομίχλη αποτελεί το χώρο της αναπόλησης απραγματοποίητων ονείρων και προσφιλών νεκρών.

Παραθέτουμε στον παρακάτω πίνακα τα ρήματα του πεζογραφήματος με βάση την παρότιμω διάκριση:

Παρελθόν	Παρόν
1η §: ξέρω, γίνεται, εξακολουθεί, χάθηκε, λέγαμε, είχε, θα γίνουν	6η §: δε θυμάμαι , ερχόταν, κατέβαινε, ξεκινάει, μένανε, πήρε, να παραμερίζει
2η §: ερχόταν, είχα, περίμενα, θλιβόμουν, έπεφτε, βασανιζόμουν, παρακαλούσα, διαλυόταν	7η §: Πέφτει, γίνομαι, ξεκινάω, ακολουθώ, περπατώ, διατηρείται, δεν υπάρχει, φύτρωνε, έχουν γκρεμίσει, ξεραθεί, δεν είναι, να 'ταν, λένε, θα ξαναβρούμε
3η §: έλεγα, έβλεπα, άλλαξα, σήκωνα, κατέβαινα, έφευγα, είναι, διασχίζεις, στηρίζεις, είναι	8 η §: μπαίνω, θεριεύουν, γίνονται, φτάνω, κοντοστέκονται, γνέφουν, δεν πλησιάζω, θαρρώ θα με πείσει
4η §: ήταν, ψιλοκεντούσε, βρέχει, ποτίζει, φυτρώνουν, έπαιρναν, γίνονταν	9η §: φεύγω, ξαναχάνομαι, είναι κολλημένος, είδα, περπατώ, αισθάνομαι, κατασταλάζουνε, διαχετεύονται
5η §: έφτανα, είναι γκρεμισμένο, δεν ήταν, καθόμουν, καρτερούσα, διάβαιναν, έχουν πεθάνει, κολλούσαν, έμπαιναν, τραβούσαν, έγενεφε, έβγαινα, ακολουθούσα, δεν μπορούσα	

Για το πεζογράφημα Ομίχλη και τη σχέση του με τον τόπο η Έλενα Χουζούρη (ό.π., σελ. 77-78) παρατηρεί:

«Άλλοτε η πόλη εμφανίζεται χαμένη, περιτυλιγμένη από την ομίχλη ή αναδυόμενη μέσα από αυτή σαν μια μυθική και ποιητική φιγούρα. Είναι μια πόλη μητρική, η οποία ανοίγει την υγρή αγκαλιά της για να δεχτεί τον ανήσυχο, γεμάτο άνομες επιθυμίες περιπατητή. Το βύθισμα σ' αυτήν είναι ανακουφιστικό, μοιάζει μ' εκείνο μέσα στη μήτρα πριν η γέννηση ανοίξει τον κύκλο της ζωής και του θανάτου: [...] "*Η ομίχλη είναι για να βαδίζεις μέσα σ' αυτήν. Διασχίζεις κάτι που είναι πυκνότερο από αέρας και σε στηρίζει*". [...] Η πόλη διαθλάται μέσα στην ομίχλη. Στα μάτια του αφηγητή όλα αλλάζουν μορφή καθώς χάνονται μέσα στην αχλύ: "[...] *Η ομίχλη ήταν ακόμα πιο γλυκιά, όταν την ψιλοκεντούσε εκείνη η βροχή, η πολύ ψιλή βροχή του ουρανού μας. Αυτή που δε σε βρέχει, μα σε ποτίζει μονάχα και φυτρώνουν πιο λαμπερά τα μαλλιά σου την άλλη βδομάδα. Και τότε έπαιρναν νόημα τα φώτα και τα τραμ και τα κορναρίσματα. Ακόμα κι οι πολυκατοικίες γίνονταν ελκυστικές μες στην αχνάδα.*" [...] Καθώς ο αφηγητής περιπλανάται στην υγρή και αχνή πολιτεία, η ομίχλη παίρνει εξωπραγματικές διαστάσεις. Από απλό κλιματολογικό φαινόμενο, σύνθητες για την πόλη αυτή, παραπέμπει στο χώρο του ονείρου και της ψευδαίσθησης. Η ομίχλη εσωτερικοποιείται από τον αφηγητή, για να ταυτιστεί με τα όνειρα του και τις προσωπικές του ψευδαισθήσεις: "[...] *Δε θυμάμαι από πού ερχόταν εκείνη η ομίχλη*" μάλλον κατέβαινε από ψηλά. Τώρα, πάντως, ξεκινάει βαθιά απ' τα όνειρα. [...]". Η εσωτερικοποίηση προχωρεί τόσο, ώστε ο αφηγητής γίνεται ένα μ' αυτή. Το σκηνικό δεν μοιάζει με πραγματικό. Οι διαθλάσεις που δημιουργεί η ομίχλη προκαλούν ρωγμές στο χώρο και στο χρόνο.

Ο αφηγητής "ταξιδεύει" μέσα σ' αυτές τις ρωγμές για να συναντηθεί με σκιές του θανάτου: "[...] *Πίσω απ' τα τζάμια διάβαιναν αράδα οι σκιές αυτών, που τώρα έχουν πεθάνει. Κολλούσαν το μούτρο τους για μια στιγμή στο θαμπό τζάμι κι άλλοι έμπαιναν μέσα, ενώ άλλοι τραβούσαν ανατολικά για τον Πύργο του Αίματος. Κι αν δε μου έγενεφε κανείς, έβγαινα κι*

ακολουθούσα μια σκιά που ποτέ δεν μπορούσα να προφτάσω. [...]". Η πόλη τυλιγμένη στην ομίχλη γίνεται μακρινή, απόκοσμη, γεμάτη σκιές που γλιστράνε στους δρόμους, που κι αυτοί με τη σειρά τους δεν μοιάζουν με τους παλιούς, έχουν ξεθωριάσει από το χρόνο και τη φθορά. Μια παρακμή κι ένας θάνατος περιβάλλει τους δρόμους και τα δρομάκια στα οποία περπατά ο αφηγητής ακολουθώντας αυτές τις σκιές. Όσπου φτάνει στην Πορτάρα, από όπου του γνέφουν οι σκιές για να περάσει. Εκείνος, όμως, μένει έξω, μόνος μέσα στην ομίχλη και στη νύχτα, για να ξαναγυρίσει μετά την περιπλάνηση του στα μονοπάτια του θανάτου, στην άλλη την πόλη, εκείνη της ζωής, όπου τον περιμένουν τα τραμ, τα φώτα, η κίνηση, οι άνθρωποι».

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ **ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ**

1. Μπορείτε να αποδείξετε, επισημαίνοντας και σχολιάζοντας τα σχετικά σημεία του κειμένου, ότι η ομίχλη δεν αποτελεί για τον αφηγητή απλώς ένα φυσικό φαινόμενο, αλλά στοιχείο που επηρεάζει καταλυτικά τον ψυχικό του κόσμο

Απάντηση

- Ότι η ομίχλη δεν αντιμετωπίζεται από τον αφηγητή απλά ως φυσικό φαινόμενο, αλλά έχει ιδιαίτερη σημασία φαίνεται αρχικά από την αγωνία με την οποία την περιμένει: «... είχα πάντα το νου μου σ' αυτήν. Μέρα τη μέρα περίμενα ... αθέατος μέσα της» (σελ. 262).
- Η αγωνία του όμως συνοδεύεται και από συναισθηματική ένταση, ιδίως όταν υπήρχε φόβος να χάσει την απόλαυση της ομίχλης: «Θλιβόμουν όμως πολύ ... Παρακαλούσα να κρατήσει ...» (σελ. 262).
- Στη συνέχεια περιγράφεται με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο η απόλαυση του περιπάτου στην ομίχλη και η ιδιότητα της να εδωραίζει όλες τις άσχημες εικόνες της πόλης: «Και τότε έπαιρναν νόημα τα φώτα... γίνονταν ελκυστικές μες στην αχνάδα» (σελ. 262).
- Η ομίχλη όμως αποτελεί και το καταλληλό σκηνικό για την εμφάνιση των σκιών, δηλαδή των αγαπημένων προσώπων που δεν υπάρχουν πια, άρα αποτελεί την αφορμή για αναδρομή στο «χρόνο» του παρελθόντος και των καταπιεσμένων και ανεκπλήρωτων επιθυμιών: «Πίσω απ' τα τζάμια διάβαιναν αράδα οι σκιές αυτών, που τώρα έχουν πεθάνει. [...] Τώρα, πάντως, ξεκινάει βαθιά απ' τα όνειρα.. Αυτά που χρόνια μένανε, σκεπασμένα μ' ένα βαρύ καπάκι ... παραμερίζει» (σελ. 262-263).
- Η ομίχλη και οι σκιές που τη συνοδεύουν οδηγούν νοερά τον αφηγητή ως τα **έσχατα όρια του υλικού κόσμου**: «Παρόλο που οι σκιές κοντοστέκονται ... μόνο αγαπημένο πρόσωπο θα με πείσει κάποτε να την περάσω» (σελ. 263).
- Η περιπλάνηση με αφορμή την ομίχλη στο παρελθόν, στον κόσμο των απραγματοποίητων ονείρων και του θανάτου, προσφέρει μια ανακούφιση στον αφηγητή. Η θέαση των νεκρών και η συνοδοιπορία μαζί τους του επιτρέπει να αποβάλει ένα μέρος από το οδυνηρό φορτίο της εμπειρίας του: «Ο νους μου είναι κολλημένος ... όσα είδα μέσα σ' αυτήν. Αισθάνομαι κάποια ανακούφιση ... στο υγρό γόμα» (σελ. 263).

2. *Με ποιες άλλες μορφές τέχνης θα μπορούσε να αποδοθεί το παρακάτω απόσπασμα: Δε θυμάμαι από πού ερχόταν εκείνη η ομίχλη· μάλλον κατέβαινε από ψηλά. Τώρα πάντως, ξεκινάει βαθιά απ' τα όνειρα. Αυτά που χρόνια μένανε σκεπασμένα μ' ένα βαρύ καπάκι, που όμως πήρε απ' την πίεση για καλά να παραμερίζει. Δικαιολογήστε την απάντησή σας ενεργοποιώντας ελεύθερα τη φαντασία σας.*

Απάντηση

Η ομίχλη είναι ένα φυσικό φαινόμενο, που όμως έχει αποκτήσει, όπως είδαμε, μια ιδιαίτερη «μεταφυσική» σημασία για τον αφηγητή. Η απεικόνιση της με μια άλλη μορφή τέχνης μπορεί να εξεταστεί εδώ με βάση τα στοιχεία που μας δίνει το πεζογράφημα. Έτσι, μέσα στο πεζογράφημα υπάρχει το χαρακτηριστικό της κίνησης: η μετάβαση του αφηγητή στο λιμάνι, η παραμονή του στο καφενείο, ο περίπατος του προς τον Πύργο του Αίματος, η ανηφορική πορεία του προς την Άνω Πόλη και το Βυζαντινό Κάστρο και τέλος η επιστροφή του στο κέντρο, τα φώτα και την κίνηση της Πόλης. Όλη η παραπάνω πορεία μπορεί να αποδοθεί με την τέχνη του κινηματογράφου, καθώς είναι εύκολη η απόδοση της κίνησης αλλά και κάποια ακουστική επένδυση με κατάλληλη μουσική υπόκρουση.

Όσον αφορά το συγκεκριμένο απόσπασμα της ερώτησης, αυτό επιτρέπει πολλές ελευθερίες στο σκηνοθέτη, καθώς κάνει λόγο για όνειρα, αλλά παρουσιάζει και την εικόνα με το βαρύ καπάκι, σύμβολο της λογοκρατούμενης προσωπικότητας του αφηγητή, η οποία κλονίζεται και παραμερίζει για να αναδυθούν εικόνες καλά φυλαγμένες στο υποσυνείδητο. Αλλά και με τη ζωγραφική μπορεί να απεικονιστεί το παραπάνω απόσπασμα, όπου η ομίχλη θα αποτελέσει το σύμβολο της απελευθέρωσης ενός ποταμού αναμνήσεων, ο οποίος κατακλύζει τον άνθρωπο σε μια ορισμένη στιγμή.

Έτσι μπορούμε να φανταστούμε τη ζωγραφική αναπαράσταση ενός άνδρα (ή μιας γυναίκας) καθισμένου και σκεπτικού, με το κεφάλι του ακουμπισμένο στα χέρια, ενώ κάπου δίπλα του αναδύεται μια ομίχλη μέσα στην οποία διακρίνονται μορφές, πρόσωπα και εικόνες που προέρχονται από περασμένες εμπειρίες.

Στου Κεμάλ το Σπίτι

Κύρια Χαρακτηριστικά

Το κείμενο *Στου Κεμάλ το Σπίτι*, που προέρχεται από τη συλλογή *Η μόνη κληρονομιά*, αποτελεί πράγματι διήγημα, καθώς διαθέτει τα κύρια χαρακτηριστικά του είδους, χωρίς όμως να λείπει η προσωπική, εξομολογητική στάση του αφηγητή και η έντονη συναισθηματική συμμετοχή.

Περιεχόμενο

Το διήγημα αναφέρεται στις αλλεπάλληλες επισκέψεις μιας άγνωστης γυναίκας στο σπίτι του αφηγητή, η οποία ζητούσε λίγο νερό από το πηγάδι της αυλής. Η γυναίκα περιγράφεται λεπτομερειακά: είναι τουρκόφωνη ηλικιωμένη, διατηρεί όμως «ίχνη μιας μεγάλης αρχοντικής ομορφιάς», έχει συγκρατημένη συμπεριφορά και διαθέτει μεγάλη ευγένεια.

Οι επισκέψεις της γυναίκας γίνονταν πάντα την ίδια εποχή, στις αρχές καλοκαιριού, όταν ωριμάζαν τα μούρα από την τεράστια μουριά που βρισκόταν στην αυλή του σπιτιού του αφηγητή, και τα οποία δεν παρέλειπε να δοκιμάσει. Στην πρώτη μάλιστα επίσκεψη πήρε και

μαζί της για να φυτέψει το σπόρο τους. Η κάθε επίσκεψη της γυναίκας περιγράφεται πιο λεπτομερειακά καθώς οι απορίες του αφηγητή γι' αυτήν πολλαπλασιάζονται και αναζητά στοιχεία για την ικανοποίησή τους.

Όμως, σε κάθε νέα επίσκεψη της η γυναίκα βρίσκει και νέες αλλαγές προς το χειρότερο, αλλαγές που την πληγώνουν. Το 1939 το πηγάδι, του οποίου το νερό έπινε με τόση ευχαρίστηση, καταστράφηκε καθώς ο ιδιοκτήτης του σπιτιού το χρησιμοποίησε για βόθρο.

Στην επόμενη επίσκεψη, που η γυναίκα πραγματοποιεί με μια ομάδα Τούρκων επισκεπτών στο σπίτι του Κεμάλ, ο αφηγητής και η οικογένεια του διαπιστώνουν την εθνικότητα της, γεγονός το οποίο αρχικά τους σοκάρει, αλλά στη συνέχεια προσανατολίζει διαφορετικά τη συμπάθεια τους, καθώς και οι ίδιοι είναι πρόσφυγες.

Η τελευταία επίσκεψη της γυναίκας πραγματοποιείται λίγο μετά τον πόλεμο. Γάρα όμως οι καταστροφές είναι οδυνηρότερες. Η μουριά («ντοντιά») έχει ξεριζωθεί από το βομβαρδισμό των Ιταλών στη Θεσσαλονίκη και το σπίτι έχει μισοερείπωθεί.

Η οδυνηρή νοσταλγία της γυναίκας συγκινεί σε τέτοιο βαθμό την οικογένεια του αφηγητή, ώστε έχει ξεπεραστεί πια οποιαδήποτε εθνική διαφορά και εκείνο που παραμένει είναι η αναγνώριση του ανθρώπινου πόνου για τα υλικά δημιουργήματα με τα οποία δένεται κανείς και που για όλους τους ανθρώπους είναι ίδιος.

Το περίφημο σπίτι, για το οποίο η γυναίκα ένιωθε τόση νοσταλγία, τελικά κατεδαφίστηκε και στη θέση του χτίστηκε μια πολυκατοικία «απ' τις πιο φρικαλέες». Η οδύνη για το χαμό του σπιτιού έχει **περάσει πλέον στον αφηγητή**. Πονά για την καταστροφή της παλιάς αρχιτεκτονικής αισθητικής της πόλης αλλά και για τα χαμό μνημείων ακόμη παλαιότερων εποχών, όπως το ψηφιδωτό που βρέθηκε κατά την εκσκαφή του τουρκικού σπιτιού. Αλλά σκεπάστηκε γρήγορα γρήγορα για να μην επέμβει κάποιος αρμόδιος κρατικός φορέας.

Τα σχόλια που ακούστηκαν την ημέρα της οριστικής εξαφάνισης του τουρκόσπιτου λύνουν οριστικά το αίνιγμα για τη μυστηριώδη επίμονη επισκέπτρια: πρόκειται για την κόρη του μπέη, ιδιοκτήτη του σπιτιού, που όταν το εγκατέλειψε, με την ανταλλαγή πληθυσμών το 1923, ο σπαραγμός της ήταν απερίγραπτος.

Αφηγηματικές Ενότητες

Το διήγημα μπορεί να χωριστεί σε τρεις αφηγηματικές ενότητες:

A' ΕΝΟΤΗΤΑ: «Δεν ξαναφάνηκε... σ' όλο το Ισλαχανέ κι ακόμα πιο πέρα»
(οι δύο πρώτες παράγραφοι του διηγήματος, σελ. 265-266).
Τίτλος: Η μυστηριώδης γυναίκα.

B' ΕΝΟΤΗΤΑ: «Την πρώτη φορά» χωρίς να καταφέρει να το γκρεμίσει»
(οι επόμενες τέσσερις παράγραφοι του διηγήματος, σελ. 266-267).
Τίτλος: Οι επισκέψεις της γυναίκας.

Γ' ΕΝΟΤΗΤΑ: «Δεν την ξανάδαμε από τότε... Τέτοιο σπαραγμό δεν ματαιίδα»
(οι δύο τελευταίες παράγραφοι του διηγήματος, σελ. 267-268).
Τίτλος: Η καταστροφή της παλιάς αισθητικής και των παλαιότερων αξιών.
Η λύση του αινίγματος.

Η αρχιτεκτονική του διηγήματος βασίζεται στο εξής σχέδιο: Στην αρχή εισάγεται το κύριο πρόσωπο (η γυναίκα) και δίνονται τα βασικά χαρακτηριστικά του, αλλά παράλληλα δημιουργείται κλίμα αγωνίας (suspense) για την ταυτότητα του, η οποία θα λυθεί μόνο στο τέλος (στην κορύφωση) του διηγήματος. Στη συνέχεια, έντεχνα, απομακρύνεται το κλίμα της αγωνίας με την περιγραφή της περίφημης μουριάς που βρίσκεται στην αυλή του σπιτιού του

αφηγητή. Στη **δεύτερη ενότητα** περιγράφονται θαμιστικά οι αλληπάλληλες επισκέψεις της γυναίκας στο σπίτι με παράλληλη σταδιακή αποκάλυψη στοιχείων της ταυτότητας της. Τέλος, στην **τρίτη ενότητα**, η οποία αποτελεί και τον απαραίτητο σχολιασμό-γενίκευση, εξάγονται τα συμπεράσματα του αφηγητή και ταυτόχρονα αποκαλύπτεται πλήρως η ταυτότητα της γυναίκας.

Επιβεβαίωση του είδους

Χαρακτηρίσαμε ως διήγημα το κείμενο *Στου Κεμάλ το Σπίτι*, γιατί διαθέτει τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους, καθώς έχει μύθο, δηλαδή αφηγείται μια ιστορία, έχει ως βάση την ιστορική αντίληψη του χρόνου, έχει **θέμα, χαρακτήρες, περιγραφές**, η αφήγηση αρχίζει *in media res*: «Λεν ξαναφάνηκε η μαυροφορεμένη εκείνη γυναίκα ...» και κάνει χρήση του τεχνάσματος της αγωνίας (*suspense*), η οποία λύνεται στο τέλος.

Γενικά, εκπληρώνει βασικές προϋποθέσεις ενός κλασικού διηγήματος. Παράλληλα, όμως, δεν έχουν εγκαταλειφθεί πλήρως τα χαρακτηριστικά του πεζογραφήματος: Υπάρχουν οι παρατηρήσεις του αφηγητή, η έντονη συναισθηματική συμμετοχή του, ο σχολιασμός του (ιδίως στην τρίτη ενότητα) και η εξομολογητική του διάθεση. Στη δεύτερη ενότητα κυρίως συναντάμε και υπαινικτικό ύφος.

Συμπερασματικά, καταλήγουμε πως τα χαρακτηριστικά του διηγήματος είναι επικρατέστερα.

Τόπος - Χρόνος

Τόπος του διηγήματος είναι η Θεσσαλονίκη και συγκεκριμένα το ιστορικό κέντρο της. Τα στοιχεία που, μέσα στο διήγημα, ορίζουν το χώρο είναι:

- α) η αναφορά του τοπωνυμίου Ισλαχανέ, τουρκικού κτιρίου που είχε δώσει το όνομα του στην περιοχή βόρεια του Αγ. Δημητρίου,
- β) η αναφορά στο σπίτι του Κεμάλ, οικοδόμημα που σώζεται ως σήμερα και στεγάζει το τουρκικό προξενείο της Θεσσαλονίκης και
- γ) η αναφορά στο βομβαρδισμό της Θεσσαλονίκης από τους Ιταλούς, στη διάρκεια του ελληνοϊταλικού πολέμου (1940-41).

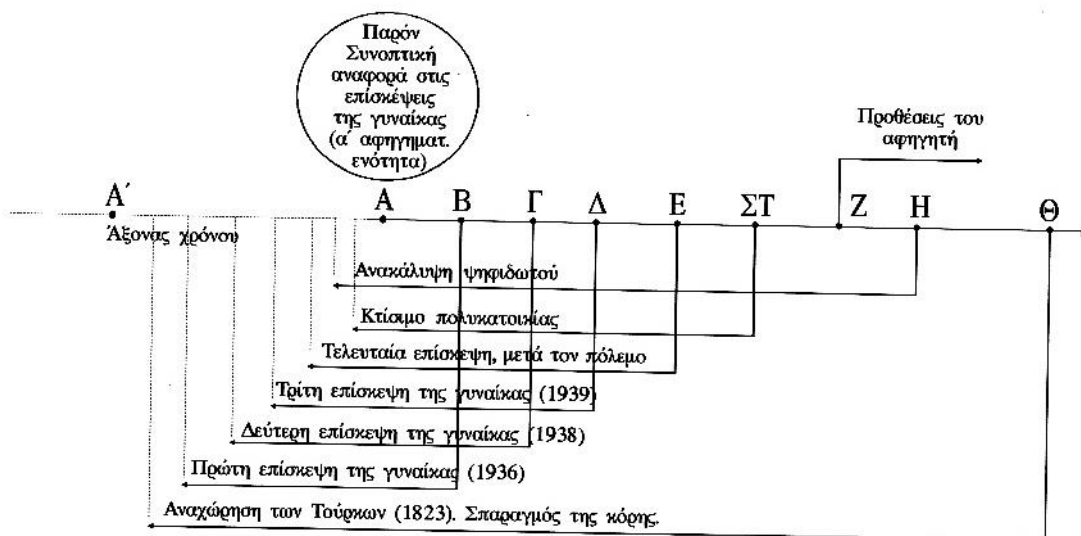
Η περιγραφή του τόπου είναι ζοηρή, αλλά αφορά μόνο τα συγκεκριμένα εκείνα στοιχεία που σχετίζονται με τη δράση στο διήγημα (η μουριά, το σπίτι) ή με το σχολιασμό του αφηγητή (πολυκατοικία, εκσκαφή, ψηφιδωτό).

Παρά την περιγραφή μεμονωμένων τοπογραφικών στοιχείων από το παρελθόν της πόλης, οι χώροι εμφανίζονται ως σηματοδότες της Ιστορίας, όπως αυτή αναβιώνει μέσα από τη μνήμη του αφηγητή. Έτσι, μέσα από μικρά, καθημερινά γεγονότα και με υπαινικτική αφήγηση προβάλλει ο χώρος: μια πόλη προσφυγική, με συνεχείς πληθυσμιακές ανακατατάξεις που τελευταία έχει γίνει έρμαιο αυτών που εκμεταλλεύονται ασύστολα τη ραγδαία αστικοποίηση. Μέσα σ' αυτό το χώρο περνάει σχεδόν απαραίτητο το ανθρώπινο δράμα του ξεριζωμού και της αισθητικής υποβάθμισης και μόνον οι ευαίσθητες κεραίες του αφηγητή το συλλαμβάνουν. Επομένως, ο χώρος στο διήγημα αυτό αποτελεί, εκτός των άλλων, και το «σκηνικό» μιας εντελώς διαφορετικής αφήγησης της Ιστορίας.

Ο χρόνος του διηγήματος δομείται κυκλικά. Από κάποιο αδιευκρίνιστο σημείο του παρόντος γίνεται συνοπτική αναφορά στις επισκέψεις της γυναίκας και στο περίφημο δέντρο της αυλής που ανήκουν πια στο παρελθόν. Στη συνέχεια, και με χρονολογικά οργανωμένες αναλήψεις (αναδρομές) περιγράφονται όλες οι επισκέψεις της γυναίκας. Τέλος, ο αφηγητής

επανέρχεται στο παρόν, όπου δεν υπάρχει πια ούτε το σπίτι, ούτε το δέντρο, αλλά «μια πολυκατοικία από τις πιο φρικαλέες». Στην τελευταία αφηγηματική ενότητα συνυπάρχουν μια πρόληψη, όπου ο αφηγητής κάνει λόγο για τις μελλοντικές προθέσεις του, αν κατεδαφιστεί η πολυκατοικία, και οι δύο αναλήψεις: αυτή που αναφέρεται στην κατεδάφιση του σπιτιού και στην αποκάλυψη του θαυμάσιου ψηφιδωτού και τέλος στην αναχώρηση των Τούρκων ιδιοκτητών του σπιτιού και το σπαραγμό της κόρης.

Παραθέτουμε μια σχηματική παράσταση του χρονικού άξονα του διηγήματος:



Το σημείο A της παραπάνω παράστασης αποτελεί την αφετηρία του παρόντος της αφήγησης. Σ' αυτό δίνονται συνοπτικά στοιχεία για τη γυναίκα και τις επισκέψεις της (A' αφηγηματική ενότητα).

Τα σημεία B-E αποτελούν ανάδρομες, αναλυτικές αφηγήσεις των επισκέψεων της γυναίκας (B' αφηγηματική ενότητα).

Τέλος, τα σημεία ΣΤ-Θ δίνουν τη σημερινή κατάσταση. Με τις δύο ανάδρομες (Η και Θ) φωτίζουν πλήρως το παρελθόν και με την πρόληψη Ζ μας πληροφορούν για τις μελλοντικές προθέσεις του αφηγητή.

Τα σημεία A-Θ βρίσκονται μέσα στα όρια της αφήγησης, ενώ η προβολή τους στον άξονα του χρόνου παριστάνεται με διακεκομμένες γραμμές.

Αφηγηματικές Τεχνικές

Για ορισμένες αφηγηματικές τεχνικές (δομή του διηγήματος, στοιχείο suspense) έχει ήδη γίνει λόγος. Εδώ θα αναφερθούμε στο γραμματικό πρόσωπο της αφήγησης και το ύφος του διηγήματος.

Η αφήγηση γίνεται σε α' πληθυντικό πρόσωπο, πράγμα που σημαίνει πως εκείνος που αφηγείται είναι ένα συλλογικό «εμείς» και δηλώνει ομαδική συμμετοχή σε όσα διαδραματίζονται στο διήγημα. Με την αντωνυμία «εμείς» εννοούνται τα μέλη της οικογένειας του αφηγητή, τα οποία συλλογικά συμμετέχουν στη σχέση με τη γυναίκα. Σε ορισμένα

σημεία προβάλλει η γιαγιά ή «ο πρώτος που την είδε», πράγμα που δηλώνει διαφορετικού βαθμού συμμετοχή και εμπλοκή των προσώπων στα διαδραματιζόμενα γεγονότα. Η χρήση του α' πληθυντικού προσώπου δηλώνει μικρότερο βαθμό προσωπικής συμμετοχής του αφηγητή, καθώς πριμοδοτείται η συλλογικότητα.

Στην τελευταία παράγραφο του διηγήματος όμως, η αφήγηση γίνεται πρωτοπρόσωπη («θα παραφυλάγω, ίσως μπορέσω να εμποδίσω ... να καθυστερήσω...») γεγονός που σημαίνει ότι οι αντιδράσεις του αφηγητή αυτονομούνται και γίνονται αυστηρά προσωπικές, με ανάλογη συναισθηματική φόρτιση.

Όσον αφορά την οπτική γωνία του διηγήματος, αυτή ανήκει στον εσωτερικό, ομοδιηγητικό αφηγητή.

Είναι αυτός που εστιάζει τα γεγονότα και τις καταστάσεις και επομένως καταγράφει τις εικόνες και παραστάσεις που δημιουργούνται στη συνείδηση του.

Εδώ, όμως, πρέπει να κάνουμε την εξής παρατήρηση: στις δύο πρώτες ενότητες εστιάζει ο αφηγητής-παιδί, ενώ στην τρίτη ο ώριμος αφηγητής που παίρνει κιόλας σιγή για τα θέματα του διηγήματος.

Το ύφος του διηγήματος είναι απλό και καθημερινό, όπως στα περισσότερα πεζογραφήματα του Γ. Ιωάννου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι απουσιάζει εντελώς η ειρωνεία του αφηγητή καθώς και ότι σε ορισμένα σημεία το ύφος γίνεται υπαινικτικό.

Ιδεολογικό περιεχόμενο

Το ιδεολογικό περιεχόμενο του διηγήματος οικοδομείται επάνω στην αντίθεση: **εμείς ≠ γυναίκα**, και καταλήγει στην άρση της και στην επίτευξη της ταύτισης με βάση τον πολιτισμικό κώδικα.

Η αντίθεση αυτή δεν είναι φανερή από την αρχή. Η εθνικότητα της γυναίκας είναι άγνωστη και η γλώσσα της δεν αποτελεί εμπόδιο για την επαφή (υπήρχαν τότε στη Βόρειο Ελλάδα αρκετοί τουρκόφωνοι Έλληνες πρόσφυγες κυρίως από την περιοχή της Καππαδοκίας). Επομένως, η αρχική σύγκλιση της οικογένειας του αφηγητή και της γυναίκας στηρίζεται στον **κοινό κώδικα της τροφής και του νερού**, καθώς και τα δύο μέρη αναγνωρίζουν και εκτιμούν την αξία τους: το δροσερό, φυσικό νερό του πηγαδιού και τα θαυμάσια μούρα της ντουτιάς, σε συνδυασμό με την πατροπαράδοτη ελληνική φιλοξενία, δημιουργούν ένα κλίμα οικειότητας, συμπάθειας και εμπιστοσύνης.

Το κλίμα αυτό κινδυνεύει να κλονισθεί με την πληροφορία για την εθνικότητα της γυναίκας. Ήταν Τουρκάλα, δηλαδή προερχόταν από την εθνότητα εκείνη η οποία επεφύλαξε τόσα δεινά ιδίως στους πρόσφυγες (που κατοικούν τώρα πια στο σπίτι και στους οποίους ανήκει η οικογένεια του αφηγητή).

Όμως η αντίθεση δεν παγιώνεται, αντίθετα κλωνίζεται με την αναγνώριση αρχικά κοινών βιωμάτων: α) του βιώματος της **στέρησης**: «είχαμε κι εμείς αφήσει σπίτια και αμπελοχώραφα εκεί κάτω», που ταυτίζεται με αυτό της οριστικής **απώλειας**: «Μια ιταλιάνικη μπόμπα είχε σαρώσει την γκουτιά και είχε ρημάξει το καλοκαμωμένο ξυλόδετο σπίτι ...» και β) με την αναγνώριση κοινών **αισθητικών αξιών**: «δε θα 'βρισκε πια το κατόφλι με το αφράτο μάρμαρο πια να ξάλοστάσει».

Τα παραπάνω κοινά σημεία, που ξεκινούν από το βιολογικό επίπεδο (κώδικας τροφής), συνεχίζουν στο ανθρώπινο (οδύνη στέρησης) και φτάνουν στο αισθητικό (κώδικας πολιτιστικών αξιών), οδηγούν στο ξεπέρασμα της αντίθεσης και της διαφορετικότητας: η εθνική ταυτότητα ως διαφορά υπερφαλαγγίζεται από την ανθρώπινη ταυτότητα. Επομένως, η αρχική σύγκλιση ανάμεσα στη γυναίκα και την οικογένεια του αφηγητή επανέρχεται και εδραιώνεται στο τέλος, καθώς στο επίπεδο του αφηγητή, προσωπικά πλέον, έχει επιτευχθεί μια βαθύτερη συνάφεια. Το σπίτι της Τουρκάλας έγινε πια δικό του σπίτι, καθώς αυτός

λειτουργεί (με τις τελικές ηρωικές δηλώσεις του) ως τοποτηρητής και «εκδικητής» της γυναίκας έναντι του κοινού εχθρού που τώρα είναι «μια συμμορία εργολάβων», δηλαδή το σύμβολο μιας κοινωνίας που απορρίπτει ανθρώπινες και πολιτιστικές αξίες για χάρη του οικονομικού συμφέροντος.

Επομένως, στη συνείδηση του αφηγητή αλλά και του απλού λαού η αντίθεση έχει πλήρως αρθεί. Η τελευταία αναδρομή του διηγήματος που αναφέρεται στην αφήγηση της γυναικας διασώζει το ουσιώδες που απέμεινε στη συνείδηση του λαού για τη γυναίκα: τον πόνο του ανθρώπου που όντας θύμα της Ιστορίας ξεριζώνεται από τον τόπο του. Εκείνο που ένωσε τους πρώην εχθρούς είναι η κοινή προσήλωση στις ανθρώπινες και τις πολιτιστικές αξίες, ο σεβασμός στην ανθρώπινη νοσταλγία και οδύνη και η επίγνωση ότι και οι δύο αποτελούν θύματα της Ιστορίας, γεγονός που τους οδηγεί στον υπέρτατο βαθμό ανθρωπογνωσίας.

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Δύο είναι οι κύριοι χαρακτήρες του διηγήματος. Η γυναίκα και ο αφηγητής.

Η γυναίκα

Η γυναίκα (αποκαλείται έτσι, ως γυναίκα, χωρίς όνομα ή προσδιορισμό εθνικότητας για να τονιστεί η ανθρώπινη ιδιότητα της) περιγράφεται εξωτερικά ως άτομο με ίχνη εξαιρετικής ομορφιάς και ψυχική ευγένεια. Οι αλλεπάλληλες επισκέψεις της στην πόλη και μάλιστα στο συγκεκριμένο σπίτι με το πηγάδι και τη μουριά δηλώνουν ότι ολόκληρη η ύπαρξη της έχει συνδεθεί με τους χώρους αυτούς, στους οποίους την επαναφέρει «μια επίμονη νοσταλγία». Η ευχαρίστηση της κάθε φορά που τους ξαναβρίσκει ανατρέπεται με τη σταδιακή καταστροφή τους: νιώθει έκπληξη, ταραχή, απογοήτευση και τέλος πλήρη συντριβή με τη σταδιακή φθορά αντικειμένων που αγάπησε. Η οδύνη της μαζί με την προσήλωση της στις αξίες ενός κόσμου που φεύγει την καθιστούν άτομο συμπαθές στην οικογένεια του αφηγητή και γενικά ένα θετικό ήρωα.

Ο αφηγητής

Ο αφηγητής δεν έχει σχεδόν καμία εξωτερική δράση στην εξέλιξη του διηγήματος. Η «δράση» του είναι μόνο εσωτερική: είναι μόνο ένας ευαίσθητος δέκτης, μια συνείδηση που αγρυπνά και συλλαμβάνει τις κινήσεις των ψυχών που ταλαιπωρούνται είτε από τις ιδιοτροπίες της Ιστορίας είτε από την ανθρώπινη πλεονεξία και κακογουστία. Έτσι, το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να πάρει «θέση» στα προβλήματα που τίθενται. Γι' αυτό τελικά τάσσεται υπέρ των ανθρωπιστικών και πολιτιστικών αξιών, γιατί είναι οι μόνες που φέρνουν κοντά τους ανθρώπους εξαλείφοντας τις διαφορές τους.

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ
ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

1. *Γιατί τα αρχικώς αρνητικά συναισθήματα του αφηγητή απέναντι στη γυναίκα μετατρέπονται εν τέλει σε θετικά; Τι έχει μεσολαβήσει; Είναι δικαιολογημένη μια τέτοια μεταστροφή;*

Απάντηση

Βλ. Ιδεολογικό περιεχόμενο, σελ. 195-196.

Παρατήρηση: Τα αισθήματα του αφηγητή προς τη γυναίκα δεν είναι αρχικά αρνητικά-αντίθετα είναι ευμενή ως φιλικά. Αρνητικά γίνονται μετά την ανακάλυψη της εθνικότητας της γυναίκας, για να μετατραπούν πάλι σε θετικά αργότερα.

2. *Μέσα στο διήγημα συνυπάρχουν, αλλά και συγκρούονται δύο κόσμοι, δύο διαφορετικές εποχές. Πώς καταγράφεται στη συνείδηση του αφηγητή η εισβολή του νέου κόσμου; Είναι δικαιολογημένα τα συναισθήματα που του προκαλεί;*

Απάντηση

Δύο κόσμοι αντιπαρατίθενται στο διήγημα: ο παλιός κόσμος της γυναίκας και της οικογένειας του αφηγητή που, παρά τις διαφορές, έχει ένα κοινό κώδικα συνεννόησης βασισμένο σε κοινές πολιτιστικές αξίες και ο νέος κόσμος της «συμμορίας των εργολάβων» που βασίζεται στην απροκάλυπτη εκμετάλλευση, το ωφελμιστικό πνεύμα και την περιφρόνηση των πολιτιστικών - αισθητικών αξιών.

Στον πρώτο κόσμο ο άνθρωπος θεωρεί τον εαυτό του μέρος της φύσης; μέσα στην οποία εντάσσεται, νιώθει σεβασμό προς τα φυσικά στοιχεία (πηγάδι, μουριά) και εκτιμά την αξία τους. Ο σύνδεσμος του μ' αυτά είναι στενός και γι' αυτό η απώλεια τους είναι οδυνηρή. Εκτός, όμως, από το σύνδεσμο με το στοιχείο της φύσης υπάρχει και μια ευρύτερη αντίληψη για τη δόμηση του χώρου, η οποία δεν γίνεται με βάση το συμφέρον, αλλά σύμφωνα με κάποιες αισθητικές αντιλήψεις και η οποία τελικά προσφέρει στον άνθρωπο την ηρεμία, τη συμφιλίωση με το περιβάλλον και τη γαλήνη.

Στο δεύτερο κόσμο, το σύγχρονο, κυριαρχεί ένα ασύστολο ωφελμιστικό πνεύμα, το οποίο εμπορευματοποιεί τα πάντα. Δεν σέβεται τη φύση (βρώμισμα του πηγαδιού), δεν σέβεται τα μνημεία της πολιτιστικής παράδοσης («κουκούλωμα» του ψηφιδωτού) και δεν διαθέτει καμιά αισθητική πρόταση για τη δόμηση του χώρου: κατασκευάζει **φρικαλέες πολυκατοικίες**.

Βεβαίως, στη συνείδηση του αφηγητή η εισβολή αυτού του νέου κόσμου καταγράφεται εντελώς αρνητικά. Πρόκειται για μια εχθρική πράξη προς τη φύση, το παρελθόν και τα μνημεία του, και τελικά προς τον πολιτισμό. Γι' αυτό και οι φορείς του «νέου κόσμου», καταγράφονται ως εχθροί σε αντίθεση προς τη γυναίκα που παρά τη διαφορετική εθνικότητα της εμμένει με τη νοσταλγία της στις ίδιες με τον αφηγητή πολιτιστικές αξίες.

Η παραπάνω στάση του αφηγητή δεν σημαίνει ότι τάσσεται υπέρ της στασιμότητας και κατά της εξέλιξης ή υπέρ μιας αδιέξοδης εμμονής στο παρελθόν. Αντίθετα, απορρίπτει την εξέλιξη εκείνη που δεν βασίζεται στο φυσικό περιβάλλον και στις πολιτιστικές αξίες αλλά έχει και ως μοναδικό κίνητρο το κέρδος και όχι, όπως θα έπρεπε, την υπηρετήση του ανθρώπου.

Η ιστορία της Τουρκάλας, που με την «επίμονη νοσταλγία» της αναζητά ακριβώς τις αξίες αυτές του παλιού κόσμου και μια μια τις βλέπει να χάνονται, πυροδοτεί την αρνητική στάση του αφηγητή προς το νέο κόσμο: τον απορρίπτει, γιατί δεν διαθέτει ανθρωπιά, καθώς δεν

σέβεται τη φύση και το πολιτιστικό παρελθόν και υπόσχεται να τον πολεμήσει. (Βλ. τελευταία παράγραφο: «...θα παραφυλάγω ... εξαμβλώματος».)

3. Η απουσία μελοδραματισμού και η ποιητική ελλειπτικότητα χαρακτηρίζουν τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται την εσωτερική φόρτιση και τη συγκίνηση του ο πεζογράφος. Ποια στοιχεία του κειμένου δικαιολογούν αυτή την άποψη;

Απάντηση

Το θέμα του διηγήματος είναι εξαιρετικά πρόσφορο σε μελοδραματισμούς: από τη μια η συναισθηματική ένταση της γυναίκας, που τόσο συχνά επισκέπτεται το παλιό της σπίτι, το οποίο βρίσκεται πια σε μια ξένη χώρα και σταδιακά διαπιστώνει τις φθορές και τις καταστροφές του και από την άλλη η φόρτιση των νέων κατοίκων του, που θεωρούν τη γυναίκα και τους ομοεθνείς της εχθρούς, θα επέτρεπε ρητορικές υπερβολές και λεκτικές εξάρσεις. Όμως, σύμφωνα με την πάγια τακτική του Ιωάννου, το ύφος είναι εξαιρετικά συγκρατημένο και γι' αυτό πιο πειστικό. Το αφηγηματικό εύρημα να καταγράφει τα γεγονότα η παιδική ματιά, η οποία διαθέτει ακρίβεια στην περιγραφή, αλλά και στην άγνοια των ιδεολογικών φορτίσεων, καθιστά αφελή αλλά και εντελώς ειλικρινή την απόδοσή τους.

Έτσι, οι αντιδράσεις της γυναίκας δίνονται με μεγάλη λιτότητα: έχει αρχοντιά, είναι ευγενική, δείχνει συγκρατημένα, τόσο τη χαρά (από την προσφορά των μούρων), όσο και την οδύνη της (από τις σταδιακές καταστροφές στο σπίτι).

Οι αντιδράσεις του αφηγητή -και της οικογένειάς του- εκφράζονται με την ίδια λιτότητα: η απορία, η περιέργεια, η ευγένεια, η υποψία, η δυσάρεσκεια αλλά αμέσως μετά η συμπάθεια και τέλος η συγκίνηση δεν εκδηλώνονται κραυγαλέα, αλλά μετρημένα και συγκρατημένα.

Εκτός όμως από την απουσία μελοδραματισμού, το διήγημα χαρακτηρίζεται και από την ποιητική ελλειπτικότητα. Έτσι, ορισμένες νύξεις μέσα στο κείμενο παραμένουν αδιευκρίνιστες (όπως η αιτία του πένθους της γυναίκας ή η προέλευση του ψηφιδωτού) με σκοπό να δραστηριοποιήσουν τη φαντασία του αναγνώστη.

Στην τρίτη ενότητα του διηγήματος, όμως, όπου η αφήγηση γίνεται πρωτοπρόσωπη και εστιάζει ο ώριμος πλέον αφηγητής, παρατηρούμε αυξημένη φραστική ένταση -χωρίς βέβαια να φτάνουμε στο μελοδραματισμό. Εκφράσεις όπως «συμμορία εργολάβων», «πολυκατοικία από τις πιο φρικαλέες», «το παηρό μάλό τους», «θα παραφυλάγω ... εξαμβλώματος» προϋποθέτουν έντονη συναισθηματική φόρτιση του αφηγητή. Ανάλογη φόρτιση υπάρχει και στην τελευταία αναδρομή, όπου περιγράφονται οι εκδηλώσεις της γυναίκας: «Κυλιόταν ... τέτοιο σπαραγμό δεν ματαΐσει».

Στα σημεία αυτά ο πεζογράφος χειρίζεται με περισσότερη εκδηλωτικότητα και εκφραστικότητα την εσωτερική φόρτιση και συγκίνηση των χαρακτήρων, ίσως γιατί επιδιώκει να φτάσει στην κορύφωση του διηγήματος και με υφολογικά μέσα.

Το Λειρί του Πετεινού

Κύρια χαρακτηριστικά

Το κείμενο *Το Λειρί του Πετεινού* προέρχεται από το βιβλίο *Η πρωτεύουσα των προσφύγων* (1984), που είναι το τελευταίο βιβλίο του Γ. Ιωάννου. Ο Γ. Αράγης χαρακτηρίζει το βιβλίο αυτό ως χρονικό στο μεγαλύτερο μέρος του. Το συγκεκριμένο κείμενο μπορεί να χαρακτηριστεί ως πεζογράφημα, καθώς κυριαρχεί η συνειρμική συνείδηση των θεματικών

ψηφίδων, ο έντονος ρόλος της φαντασίας, το λυρικό στοιχείο, η συναισθηματική έξαρση και η εξομολογητική διάθεση. Θέμα του έχει το μαγικό τρόπο ανακάλυψης του κόσμου από την παιδική φαντασία και τον παραλληλισμό με τον πεζό κόσμο των ενηλίκων.

Περιεχόμενο

Μια φωτογραφία από ένα περιοδικό που εικόνιζε θανατωμένα πουλιά (πετεινούς και κότες) αποτελεί ένα έναυσμα για την αναδρομή αυτή του αφηγητή στον κόσμο της παιδικής αθωότητας. Η πρώτη εντύπωση από τη φωτογραφία ήταν ευχάριστη, ίσως λόγω της χρωματικής αρμονίας. Όμως, παράλληλα ο αφηγητής έχει μια δυσάρεστη προαίσθηση: «*Κάτι σάλεψε μέσα σου δυσοίωνα*». Η λεζάντα της φωτογραφίας τον επιβεβαιώνει, πρόκειται για σκόπιμα θανατωμένα πουλιά, τα οποία οι πτηνοτρόφοι εξόντωσαν, γιατί ακρίβυναν οι πτηνοτροφές και η εκτροφή τους ήταν ασύμφορη.

Παρά την πληροφόρηση του αφηγητή από τη λεζάντα, η οποία υποβάλλει «την οσμή του θανάτου», η φωτογραφία δεν έχει χάσει γι' αυτόν τη γοητεία της. Χαρακτηρίζεται μάλιστα από τον αφηγητή ως ρομαντική, καθώς το ενδιαφέρον του εστιάζεται στα λειριά των πετεινών. Η ομορφιά της φωτογραφίας παρουσιάζεται με μια πολύ ενδιαφέρουσα μεταφορά: οι πετεινοί μοιάζουν με αποκαμωμένους γαμπρούς που έχουν γείρει επάνω στις κάτασπρες αποκοιμισμένες νύφες. Στη μεταφορά αυτή διατηρείται η ευχάριστη αίσθηση χάρη στο συνειρμό του γάμου, ενώ ο θάνατος παρομοιάζεται με όπνο. Πρόκειται, λοιπόν, για μια ωραία εικόνα θανάτου και ο αφηγητής αναζητά συνειρμικά στη μνήμη του και άλλες παρόμοιες. Η συνειρμική λειτουργία της φαντασίας του έχει συνδέσει ως τώρα δύο θέματα, την ομορφιά και το θάνατο δημιουργώντας την παραπάνω μεταφορά. Στη συνέχεια, με τη δραστηριοποίηση της συνειρμικής λειτουργίας της μνήμης μεταφέρεται πολύ παλιά στο παρελθόν («*Ήσουν πολύ μικρός, ίσως δεν είχες πάει ακόμη στο σχολείο*») και εντοπίζει μια ακόμη εικόνα ωραίου θανάτου: τα αποκεφαλισμένα λουλούδια στο πάρκο μπροστά στην Αχειροποίητο. Το συνδυαστικό στοιχείο των εικόνων είναι κυρίως ένα λουλούδι που ιδιαίτερα εντυπωσίασε τον αφηγητή-παιδί, το λειρί του πετεινού.

Μετά την ανεύρεση της δεύτερης αυτής εικόνας θανάτου αρχίζει η αφήγηση της συγκεκριμένης εμπειρίας. Ο αφηγητής-παιδί συνοδεύει τη γιαγιά του που πηγαίνει να επισκεφθεί μια φίλη της στο δικό συνοικισμό της πόλης. Καθώς διασχίζουν το πάρκο μπροστά στην Αχειροποίητο, το παιδί εκπλήσσεται δυσάρεστα από τους σωρούς των κομμένων λουλουδιών, τα οποία οι κηπουροί προφανώς είχαν κλαδέψει στη διάρκεια της φθινοπωρινής περιποίησης του πάρκου. Αρχικά το παιδί ταράχτηκε θεωρώντας μόνιμη την καταστροφή. Στη συνέχεια όμως παρηγορήθηκε, καθώς αφοσιώθηκε στην εμπειρία της αφής και της όσφρησης, επειδή τώρα έχει το δικαίωμα της προσέγγισης των λουλουδιών. Όμως, γρήγορα ξεχώρισε αυτό που τον εντυπωσίασε περισσότερο: ένα βυσσινί, βελουδένιο στην αφή λουλούδι, που το σχήμα του μοιάζει με λειρί πετεινού, όπως ακριβώς το ονόμασε το παιδί μέσα του. Το εντυπωσιακό χρώμα και σχήμα του λουλουδιού τού υπενθυμίζει, εκτός από τον πετεινό, και το βυσσινί χρώμα της ταπετσαρίας των επίπλων τους. Έτσι, ξεχωρίζει και παίρνει μαζί του μερικά λουλούδια καθώς συνεχίζει το δρομολόγιο με τη γιαγιά του. Αφού πέρασαν από τα «Καμένα», περιοχή του κέντρου τη Θεσσαλονίκης όπου είναι σήμερα η πλατεία των δικαστηρίων, ξέσπασε μια φθινοπωρινή μπόρα και έτσι αναζήτησαν καταφύγιο στη βυζαντινή εκκλησία της Αγίας Αικατερίνης.

Η έντονη εντύπωση από το λουλούδι χρωματίζει και μετασχηματίζει τώρα πλέον όλες τις παραστάσεις του παιδιού. Έτσι η εικόνα του Αγ. Γεωργίου που σκοτώνει το δράκο και σώζει τη βασίλισσα παίρνει στη φαντασία του παιδιού διαφορετικές διαστάσεις- το κεραμιδένιο κάθισμα της εικόνας ταυτίζεται με την κεραμιδένια εκκλησία, ο άγιος δεν είναι παρά ένα παλιόρι και όλα τα πρόσωπα και τα αντικείμενα της εικόνας έχουν λειρί επάνω τους. Η

ονειρική εμπειρία συνεχίζεται και στην πραγματικότητα, η οποία ενώνεται με το φανταστικό κόσμο του παιδιού. Ένα παλικάρι στην είσοδο της εκκλησίας χαϊδεύει το αγόρι και το κάνει να νιώσει «άφατη γλύκα», καθώς τον ταυτίζει με τον άγιο - παλικάρι της εικόνας. Η πόλη μετά τη βροχή έχει αποκτήσει μια νέα ατμόσφαιρα: «όλα ήταν χωματένια, έτοιμα να διαλυθούν και να ξαναενωθούν». Ο προσδιορισμός «χωματένια» ξεκινάει από μια πραγματική αίσθηση, αυτή της σκόνης και των λασπωμένων χωματόδρομων που αποτελούσαν μια πραγματικότητα για τη Θεσσαλονίκη της εποχής αυτής, αλλά παραπέμπει και στη δημιουργία του κόσμου, καθώς υπαινίσσεται μια νέα δημιουργία σύμφωνα με την παιδική φαντασία: «έτοιμα να διαλυθούν και να ξαναενωθούν».

Μετά το τέλος της επίσκεψης το παιδί με τη γιαγιά του επιστρέφει στο σπίτι. Η εντύπωση από το λουλούδι και η βίωση μιας «μαγικής» εικόνας του κόσμου μέσα της εμπειρίας του παραμένει ακόμη ζωνή μέσα του. Γι' αυτό το ενοχλούν αφόρητα οι πεζές παρατηρήσεις της γιαγιάς να προσέχει τα καινούρια του παπούτσια. Έτσι, τη μετασηματίζει κι αυτήν και μέσα στο μαγικό του κόσμο τη μεταμορφώνει σε καταπράσινη σαύρα με ένα διπλό λειρί στα πλευρά της, δηλαδή της δίνει τη μορφή του δράκου της εικόνας, καθώς αυτή τη στιγμή συμβολίζει το κακό που τον αποσπά από τον κόσμο του.

Η όλη περιπλάνηση στον ονειρικό κόσμο της μαγικής παιδικής αθωότητας τελειώνει με την επιστροφή στην ασφάλεια και στη ζεστασιά του σπιτιού, όπου το χρώμα του σαλονιού είναι πλέον αποδεκτό και το όνομα του λουλουδιού επαληθεύεται μετά τη σύγκριση με τον αληθινό πετεινό.

Όμως, ο κόσμος αυτός της παιδικής αθωότητας και μαγείας γρήγορα διαλύθηκε. Τα σύμβολα του απομυθοποιήθηκαν:

- Το λουλούδι μαράθηκε.
- Ο πετεινός σφάχτηκε τα Χριστούγεννα.
- Τα έπιπλα αλλάχτηκαν.
- Το πάρκο άλλαξε διαρρύθμιση.
- Η γιαγιά και η φιλενάδα τους έχουν πεθάνει.

Δηλαδή, με άλλα λόγια, όλα τα στοιχεία που απαρτίζανε το μαγικό κόσμο του παιδιού πήραν τις φυσικές, πραγματικές τους διαστάσεις. Η εκλογίκευση, που έρχεται με την ωριμότητα, δεν αποκτάται χωρίς κόστος. Η διαπίστωση της διάψευσης ονείρων και ελπίδων αφήνει μια πικρή αίσθηση και μια απογοήτευση στον ώριμο πλέον αφηγητή. Γι' αυτό συχνά καταφεύγει στο όνειρο, στο οποίο αναζητά τη μαγική ατμόσφαιρα αλλά και την αθωότητα της παιδικής ηλικίας. Το όχημα το οποίο τον μεταφέρει είναι ένα ακριτικό τραγούδι που μιλά επίσης για μια μάχη εναντίον του δράκοντα, τραγούδι που η προέλευση του ανάγεται στους ηρωικούς χρόνους του Βυζαντίου.

Επομένως, η καταφυγή στο όνειρο του ώριμου πλέον αφηγητή επιτυγχάνεται με άλλους διαύλους, την Ιστορία και την Παράδοση που τον οδηγούν σ' ένα μυθοποιημένο συλλογικό παρελθόν.

Αφηγηματικές ενότητες

Το πεζογράφημα μπορεί να χωριστεί σε τρεις αφηγηματικές ενότητες:

Α' ΕΝΟΤΗΤΑ: «Κοίταγες προχτές ... θα σε συνόδευε παρηγορητικά για πάντα» (σελ. 270).

Τίτλος: Η φωτογραφία αφορμή για συνειρμικές αναδρομές.

Β' ΕΝΟΤΗΤΑ: «Πρέπει να ήταν απομεσήμερο ... Έχει ένα λουλούδι στο κεφάλι του, σκέφτηκες» (σελ. 271 - 274).

Τίτλος: Η ονειρική εμπειρία της παιδικής αθωότητας.

Γ' ΕΝΟΤΗΤΑ: «*Το λουλούδι πήρε ...Το πορφυρό Βυζάντιο πάνω από τη Σαλονίκη*» (σελ. 274).

Τίτλος: Η απομυθοποίηση του κόσμου της παιδικότητας. - Καταφύγιο στη μυθοποιητική δύναμη της τέχνης.

Η πρώτη ενότητα ξεκινά από το παρόν και συγκεκριμένα από ένα ρεαλιστικό γεγονός: ο αφηγητής παρατηρεί μια εικόνα που προέρχεται από την επικαιρότητα. Με συνειρμικές συνδέσεις μεταφέρεται στο παρελθόν (δεύτερη ενότητα) και ιδιαίτερα στη μεταμόρφωση του κόσμου που διενεργεί η παιδική αθωότητα βασισμένη σε μια έντονη εμπειρία, αυτή του ταπεινού λουλουδιού. Τέλος, στην τρίτη ενότητα ο μαγικός αυτός κόσμος διαψεύδεται από την αμείλικτη πραγματικότητα, όμως, το όνειρο παραμένει, καθώς έχει μεταφερθεί στην τέχνη: το δημοτικό ακριτικό τραγούδι παρηγορεί τον αφηγητή, καθώς αποτελει το μοναδικό όχημα με το οποίο καταφεύγει και πάλι στην ομορφιά και την αθωότητα της παιδικής ηλικίας.

Επιβεβαίωση του λογοτεχνικού είδους

Στο *Λειρί του Πετεινού* κυριαρχούν τα χαρακτηριστικά του **πεζογραφήματος**. Παρόλο που το κείμενο διαθέτει έναν υποτυπώδη μύθο (επίσκεψη, μπόρα κ.λπ.), χαρακτήρες (το παιδί και η γιαγιά του) και η δεύτερη ενότητα κυρίως βασίζεται στην ιστορική αντίληψη του χρόνου, εντούτοις το σχολιαστικό ύφος της πρώτης ενότητας, το εξομολογητικό της τρίτης, η κυριαρχία των συνειρμικών συνδέσεων των θεματικών ψηφιδών, ο λυρισμός και το υπαινικτικό ύφος στην αφήγηση συνηγορούν για τον παραπάνω προσδιορισμό του είδους.

Τόπος - Χρόνος

Τόπος που εξελίσσεται η δράση του πεζογραφήματος είναι η Θεσσαλονίκη και συγκεκριμένα το ιστορικό κέντρο της πόλης, όπως προσδιορίζεται από τις ενδείξεις: Αχειροποίητος, Αγία Αικατερίνη, οδός Κοζάνης και οδός Κασταλλίας (μετονομασία της προηγούμενης). Επομένως, ο τόπος είναι συγκεκριμένος, αλλά ταυτόχρονα και **μυθικός**, καθώς η οριοθέτηση του βασίζεται στην επιλεκτική παιδική οπτική:

- «...το παρκάκι εκείνο με τα πολύχρωμα λουλούδια του, τα κόκκινα ψάρια στη χαβούζα του, τις φωταψίες των νεφών του με τα χρωματιστά γυαλιά κατά τις μεγάλες γιορτές, ήταν για σένα ένα πραγματικό παραμύθι...» (σελ. 270).
- «Ήταν όλα ξανθά, ξερά, ξανθωπά και χωματένια, και μέσα στους δρόμους φύτρωνε που και που χορτάρι» (σελ. 271-272).
- «Η πόλη είχε ναύσει και σκουρύνει απ' τη βροχή. Όλα ήταν χωματένια έτοιμα να διαλυθούν και να ξαναενωθούν» (σελ. 273).
- «Το σπίτι που μείνατε βρισκόταν... σ' ένα στενό που λεγόταν οδός Κοζάνης. Επρόκειτο για το πιο τριπνό "αδιέξοδο" που έχεις κλειστεί στη ζωή σου» (σελ. 273).
- «Γώρα, αγανά, όταν μετά από βροχή τρέχεις στον ύπνο σου σε κείνο το σπίτι της οδού Κοζάνης, στο οποίο δεν μπορείς να πας αλλιώς...» (σελ. 274).

Από τα παραπάνω αποσπάσματα του πεζογραφήματος διαπιστώνουμε ότι ενώ οι χώροι είναι πραγματικοί, είναι ιδωμένοι με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανασυσταίνουν όχι μόνο τη χαμένη πόλη (την πόλη του παρελθόντος), αλλά κυρίως τη χαμένη νιότη, τη χαμένη παιδικότητα και αθωότητα. Για το λόγο αυτό ο τόπος είναι βέβαια ο φυσικός - πραγματικός, αλλά ταυτόχρονα και αυστηρά προσωπικός - ιδιωτικός. Ο τόπος, όπως περιγράφεται εδώ,

διαθέτει γοητεία, σχεδόν ερωτισμό, ανάμικτο με νοσταλγία και θλίψη, καθώς συνδέεται με την ανάμνηση πρωταρχικών έντονων συγκινήσεων.

Ο **χρόνος** και αυτού του πεζογραφήματος δομείται κυκλικά. Ξεκινάει από τα όρια του παρόντος για να καταλήξει πάλι στο παρόν μετά από μια αναδρομή σε ένα ανεπτυγμένο τμήμα του παρελθόντος -ένα απόγευμα στη διάρκεια της παιδικής ηλικίας- η λειτουργία του οποίου είχε για τον αφηγητή κορυφαία σημασία.

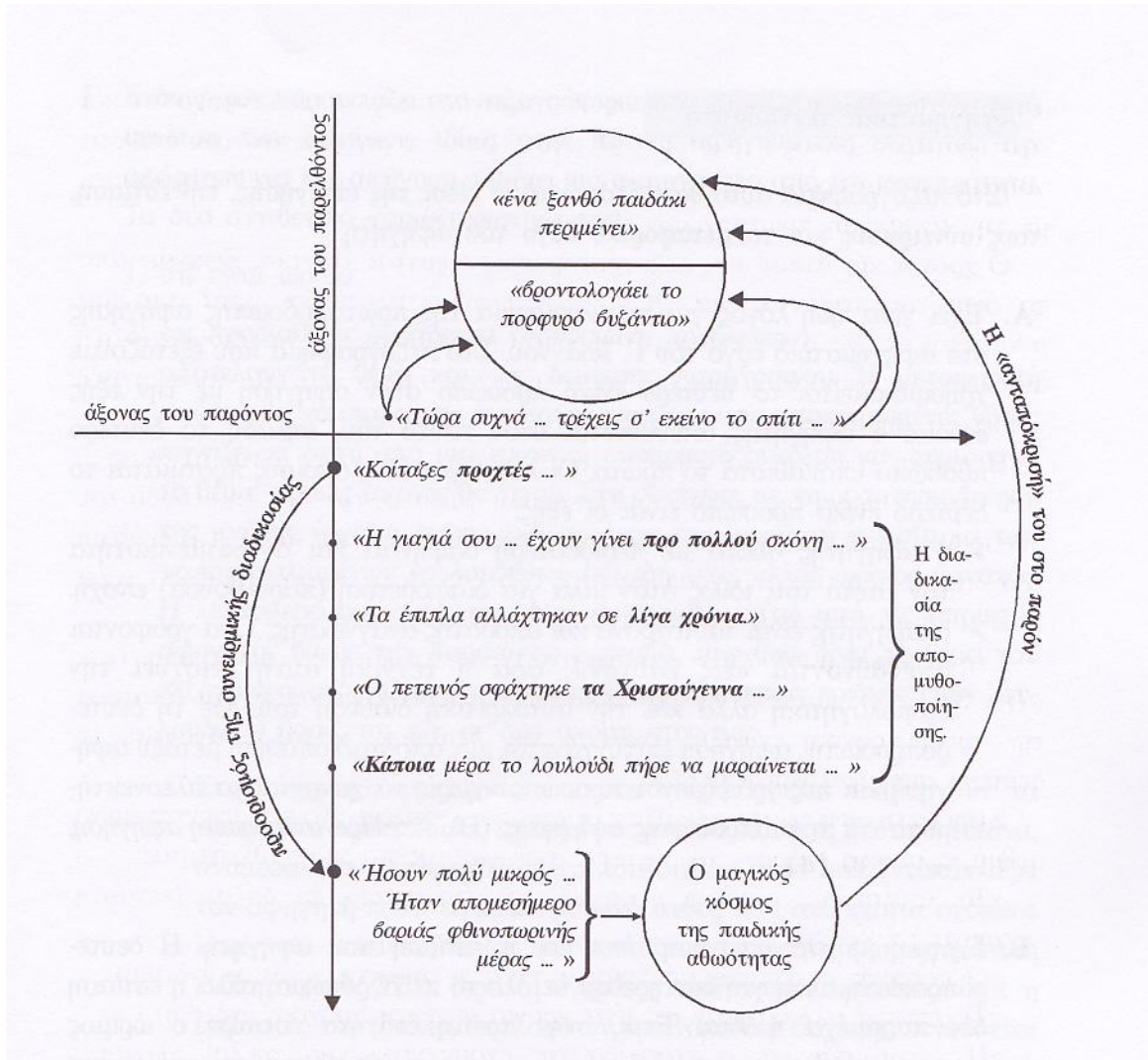
Η **πρώτη** χρονική ένδειξη στο πεζογράφημα (προχτές), είναι στην αρχή του, όταν ο αφηγητής κοίταζε μια έγχρωμη φωτογραφία. Με τη μέθοδο του συνειρμού μεταφέρεται στο απώτερο παρελθόν, που αποτελεί τη δεύτερη χρονική ένδειξη του πεζογραφήματος: «*Ήσουν πολύ μικρός, ίσως δεν είχες πάει ακόμη στο σχολείο, όταν αντίκρισες...*».

Στη συνέχεια η παραπάνω εικόνα αναπτύσσεται και συγκεκριμενοποιείται: «*Ήρθε να ήταν απομεινάρια βαριάς φθινοπωρινής μέρας...*», και αποτελεί την **τρίτη** χρονική ένδειξη, ανάλυση της δεύτερης, καταλαμβάνοντας τη δεύτερη αφηγηματική ενότητα.

Στην τρίτη αφηγηματική ενότητα οι χρονικές ενδείξεις δίνονται με εντεινόμενο ρυθμό, ο οποίος δηλώνει τη ραγδαία απώλεια της παιδικής αθωότητας:

- «*Το λουλούδι ... κάποια μέρα εξαφανίστηκε από το βάζο*» (τέταρτη χρονική ένδειξη)
- «*Ο πετεινός σφάχτηκε τα Χριστούγεννα...*» (πέμπτη χρονική ένδειξη).
- «*Τα έπιπλα αλλάχτηκαν σε λίγα χρόνια...*» (έκτη χρονική ένδειξη)
- «*Η γιαγιά σου και η φιλενάδα της έχουν γίνει προ πολλού κι αυτές σκόνη*» (έβδομη χρονική ένδειξη)
- «*Τώρα, συχνά, όταν ... τρέχεις...*» (όγδοη χρονική ένδειξη)

Παραθέτουμε πιο κάτω μια σχηματική παράσταση της λειτουργίας του χρόνου στο πεζογράφημα:



Με βάση και την παραπάνω σημασιολογική παράσταση μπορούμε να πούμε πως ο ονειρικός - μαγικός κόσμος της παιδικής ηλικίας δεν χάνθηκε - παραμένει σαν ένα μυστικό καταφύγιο, στο οποίο οδηγούν τον ώριμο πλέον αφηγητή τα δημιουργήματα της τέχνης: τα ακριτικά τραγούδια και τα βυζαντινά μνημεία της πόλης.

Αφηγηματικά τεχνάσματα

Στο πεζογράφημα αυτό θα εξετάσουμε το είδος της αφήγησης, την εστίαση, τους συνειρμούς και το μεταφορικό λόγο του αφηγητή.

A. Έχει γίνει ήδη λόγος για την κυριαρχία της πρωτοπρόσωπης αφήγησης στο αφηγηματικό έργο του Γ. Ιωάννου. Στο πεζογράφημα που εξετάζουμε χρησιμοποιείται το δεύτερο ενικό πρόσωπο στην αφήγηση με την εξής έννοια: ο αφηγητής απευθύνεται στον εαυτό του, δηλαδή το δεύτερο πρόσωπο υποκαθιστά το πρώτο. Οι λόγοι για τους οποίους προτιμάται το δεύτερο ενικό πρόσωπο είναι οι εξής:

- ο αφηγητής βλέπει με περισσότερη σαφήνεια και αντικειμενικότητα τον εαυτό του, ιδίως όταν μιλά για διαφορετική (παρελθούσα) εποχή.

- ο αφηγητής είναι ταυτόχρονα και ακροατής-αναγνώστης. Όσα γράφονται απευθύνονται «εις εαυτόν», άρα η τεχνική αυτή ενισχύει την εξομολογητική αλλά και την αυτοκριτική διάθεση του. Με τη δευτεροπρόσωπη αφήγηση επιτυγχάνεται μια αποστασιοποίηση μεταξύ αφηγητή και περιγραφόμενου προσώπου χωρίς να χάνονται τα πλεονεκτήματα της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. (Βλ. και Πρωτοπρόσωπη αφήγηση, σελ. 139-141.)

B. Σχετική με την αφήγηση είναι και η εστίαση του αφηγητή. Η δευτεροπρόσωπη αφήγηση διατηρείται σε όλο το πεζογράφημα, αλλά η εστίαση δεν παραμένει η ίδια. Έτσι, στην πρώτη ενότητα εστιάζει ο ώριμος αφηγητής και η προοπτική του είναι αυτή του «παρόντος» της αφήγησης: «Κοίταγες προχτές...». Αντίθετα, στη δεύτερη ενότητα αυτός που εστιάζει είναι ο αφηγητής-παιδί, γι' αυτό και κυριαρχεί μια ποιητική, μαγική αντίληψη της πραγματικότητας. Στην τρίτη ενότητα εστιάζει και πάλι ο ώριμος αφηγητής, όμως η προοπτική του είναι βαθύτατα επηρεασμένη από αυτήν του παιδιού. Αυτό αποδεικνύεται και από τη φράση «... και η Αγία Αικαταρίνη, όπου μάταια στην πόρτα της περιμένει ένα ξανθό παιδάκι με λειρί στο κεφάλι να το γλιτώσουν απ' τη γιαγιά του», όπου ο αφηγητής-παιδί αντικειμενικοποιείται (γίνεται τρίτο πρόσωπο), αλλά ταυτόχρονα «παροντοποιείται» («μάταια περιμένει»), δηλαδή η προοπτική του διατηρείται ακόμη και ισχύει στο παρόν.

Γ. Ενδιαφέρον παρουσιάζει στο πεζογράφημα που εξετάζουμε και η **συνειρμική σύνδεση** των θεμάτων, ιδίως στην πρώτη αφηγηματική ενότητα. Την αφορμή για την αφήγηση παρέχει μια φωτογραφία από την επικαιρότητα. Τα δύο αντιθετικά χαρακτηριστικά της:

1. ότι είναι ωραία,
2. ότι προδιαθέτει δυσάρεστα («δυσάδωνη πρόβλεψη»)

αποτελούν το θέμα και της δεύτερης παραγράφου. Η μεταφορική εικόνα των γαμπρών που αναπαύονται πάνω στις αποκοιμισμένες νύφες πηγάζει κι αυτή από μια εικονική συνειρμική σύνδεση και δημιουργεί το θέμα: ωραίες εικόνες θανάτου. Στη συνέχεια, με τη δραστηριοποίηση της μνήμης έρχεται συνειρμικά στο νου του αφηγητή η εμπειρία των «αποκεφαλισμένων λουλουδιών», δηλαδή ένας άλλος ωραίος θάνατος. Η λεπτομερειακή ανάκληση των συνθηκών, κάτω από τις οποίες ο αφηγητής βίωσε την παραπάνω εμπειρία, αφινίδια δίνει το θέμα του πεζογραφήματος. Όμως, η ανάκληση της τελευταίας εικόνας (των λουλουδιών) βασίζεται και σε δύο ακόμη στοιχεία:

- Στην έγχρωμη φωτογραφία με τα νεκρά πουλιά κυριαρχούν τα «λειριά των πετεινών... απλωμένα ...» αλλά και στη δεύτερη εικόνα, ανάμεσα στα «αποκεφαλισμένα λουλούδια» αυτό που εντυπωσιάζει τον αφηγητή-παιδί είναι το ταπεινό άνθος που αυθόρμητα ονόμασε λειρί του πετεινού, όπως φαίνεται από τη δεύτερη αφηγηματική ενότητα (σελ. 271). Άρα, η έγχρωμη εικόνα του περιοδικού και η εικόνα των κομμένων λουλουδιών, φαινομενικά άσχετες, συνδέονται με κάτι πολύ βασικό για την παιδική φαντασία: το λειρί του πετεινού.
- Η πρώτη εικόνα χαρακτηρίζεται «ωραία, σχεδόν ρομαντική». Ο χαρακτηρισμός αυτός αποτέλεσε την αφορμή, ώστε λίγο παρακάτω ο αφηγητής να μας διαβεβαιώνει ότι δεν είναι ρομαντικός αλλά ούτε και αναισθητός. Από την παραπάνω διαβεβαίωση αντιλαμβανόμαστε ότι θεωρεί βέβαια τον ακραίο ρομαντισμό υπερβολή, αλλά και την απουσία του αναισθησία. Επομένως, και από την αντίθεση αυτών των εννοιών πηγάζει η δεύτερη αφηγηματική ενότητα, η οποία κυριαρχείται από μια εξαιρετικά ευαίσθητη παιδική όραση.

Δ. Ο μεταφορικός λόγος έχει ευρεία χρήση στο πεζογράφημα που εξετάζουμε.

- «... που κάτασπρες και αποκοιμισμένες... οι αποκαμωμένοι γαμπροί...» (σελ. 270). Στο σημείο αυτό συνυπάρχουν η εικόνα, η παρομοίωση («σαν κουρασμένες νύφες») και η μεταφορά («οι ... γαμπροί»), για να κάνουν πιο έντονη την εντύπωση.
- «Τα αποκεφαλισμένα λουλούδια ... έχουν σαπίσει απ' το πολύ νερό και τα άλλα υγρά που πέρασαν από σένα» (σελ. 270). Εδώ ο λόγος αρχίζει με προσωποποίηση («αποκεφαλισμένα») και, ενώ στη συνέχεια δίνει την εντύπωση του κυριολεκτικού («έχουν σαπίσει απ' το πολύ νερό»), αμέσως μετά γίνεται αντιληπτή η μεταφορική χρήση των λέξεων «νερό» και «υγρά», συνδυαζόμενη με τη φράση «που πέρασαν από σένα», και αποτελεί μια πρώτη προσήμανση της διάλυσης του παιδικού, ονειρικού κόσμου.
- «...όταν άκουγε, θαρρείς με πόνο στα σωθικά της να χτυπάς με τα παπούτσια τις πέτρες» (σελ. 272). Η μετατροπή της δυσaréσκειας της γιαγιάς σε σωματικό πόνο δηλώνει, εκτός των άλλων, και τη συναισθησία του παιδιού αυτόχρονα με την ευαισθησία του.
- «Χάιδεψες τότε το λειρί... τη χαιτή του αλόγου να είναι σαν λειρί, και το παλικάρι να έχει στο κεφάλι του ένα λειρί και η κόρη να φοράει ένα λειρί σαν στέμμα» (σελ. 273). Και στο σημείο αυτό η μεταφορά συνδυάζεται με την παρομοίωση για την επίτευξη της αίσθησης του ονειρικού - μαγικού.
- «Εκείνες τις στιγμές τη φανταζόσουν καταπράσινη μ' ένα διπλό κατακόκκινο λειρί και στα δυο πλευρά της» (σελ. 273). Η φανταστική μεταμόρφωση της γιαγιάς σε «τεράστια σαύρα» αποτελεί μια μεταφορική εικόνα που δηλώνει συνοπτικά αλλά και εξαιρετικά πειστικά μεταβίβαση ιδιοτήτων και επένδυση διαθέσεων.
- «Οι βροχές, ... και η Αγία Αικατερίνη, όπου μάτια στην πόρτα της περιμένει ένα ξανθό παιδάκι με λειρί στο κεφάλι να το γλιτώσουν απ' τη γιαγιά του» (σελ. 274,). Η εικόνα του παιδιού με το λειρί στο κεφάλι μεταφορικά δηλώνει την εμμονή του αφηγητή στον ονειρικό-μαγικό κόσμο, δηλαδή σε μια ιδεώδη παιδική αθωότητα, την οποία, παρά τις διαψεύσεις της ζωής, δεν εννοεί να εγκαταλείψει.

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

1. Ποιες σκέψεις και ποια συναισθήματα σας δημιουργεί η επιλογή του ακριτικού δίστιχου από τον αφηγητή; Να αξιολογήσετε την αισθητική, νοηματική και λειτουργική του ενσωμάτωση στα συμφραζόμενα του κειμένου.

Απάντηση

Το δίστιχο που παρατίθεται στο πεζογράφημα είναι παρμένο από το ακριτικό τραγούδι *Ο Γιάννης και ο Αράκος*.

Η **αισθητική** σχέση του τραγουδιού με το πεζογράφημα βασίζεται πρώτα στην αρχική εικόνα «*Νύφες από μιχάλιζε*», η οποία έχει αντιστοιχία με την ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στη δεύτερη ενότητα του πεζογραφήματος, τη φθινοπωρινή βροχή, μέσα στην ατμόσφαιρα της οποίας έλαβαν χώρα όλες οι «μαγικές» μεταμορφώσεις της πραγματικότητας που παρακολουθήσαμε. Το φυσικό φαινόμενο της βροχής λειτουργεί στον αφηγητή ως υπόμνηση της παιδικής ηλικίας και αφορμή για νοσταλγική αναπόληση: «*Τώρα, συχνά, όταν μετά από βροχή τρέχεις στον ύπνο σου ...*». Εξάλλου, το β' ημιστίχιο του πρώτου στίχου «*κι ο Γιάννης ετραγούδα*» έχει αντιστοιχία με το κλίμα λυρικής έξαρσης του πεζογραφήματος. Η κυριότερη όμως αισθητική συνάφεια βρίσκεται στο δεύτερο στίχο. Ένα δημιούργημα του λόγου, το

τραγούδι, αντιστοιχείται με ένα έργο εικαστικής τέχνης, την εικόνα, που έχει αντίστοιχο θέμα. Τόσο η πάλη του παλικαριού-Αη Γιώργη με το θεριό, όσο και η πάλη του Γιάννη με το δράκο, που αναπαριστάνονται με δύο διαφορετικές μορφές τέχνης, έχουν κοινή αφετηρία, κοινό στόχο και αποδίδονται με ανάλογα μέσα.

Η **νοηματική** συνάφεια μεταξύ τραγουδιού και πεζογραφήματος είναι η εξής: ο Γιάννης του ακριτικού τραγουδιού είναι το πρόσωπο εκείνο που βιώνει το όνειρο, την ψυχική ευφορία και την ποιητική έξαρση μέσα από το τραγούδι. Αντίθετα, ο δράκος συμβολίζει όλες εκείνες τις συμβάσεις που εμποδίζουν τη μαγική θέαση του κόσμου, άρα αποτελεί μια αντίμαχη δύναμη. Ο Γιάννης, όπως και το παλικάρι-Αη Γιώργης της εικόνας, μάχεται αυτή τη δύναμη και νικά στο τέλος. Βέβαια, η νοηματική συνάφεια μέσα στο αφήγημα βρίσκεται σε τρία επίπεδα:

- α) αυτό της εικόνας του τέμπλου της Αγίας Αικατερίνης,
- β) αυτό του ακριτικού τραγουδιού, που το πρώτο δίστιχο του παρατίθεται στο πεζογράφημα,
- γ) αυτό του πεζογραφήματος με ήρωα τον αφηγητή-παιδί.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει πως και τα τρία εκφράζονται με μορφές τέχνης: Τη **ζωγραφική**, το **δημοτικό τραγούδι** (συλλογική, λαϊκή δημιουργία) και την **πεζογραφία** (προσωπική, λογοτεχνική δημιουργία).

Έτσι, στο πρώτο επίπεδο (εικόνα), το παλικάρι-Αη Γιώργης αντιμάχεται το καταπράσινο θεριό για να σώσει τη βασιλοπούλα, ή, σύμφωνα με μια επέκταση της παράδοσης, να ελευθερώσει το νερό, το οποίο έχει αυτό δεσμεύσει. Πρόκειται για τον ήρωα-εξαιρετική προσωπικότητα, που χάρη στη γενναιότητα του προστατεύει και υπερασπίζεται το λαό. Στο δεύτερο επίπεδο (δημοτικό τραγούδι), ο Γιάννης είναι ο τραγουδιστής, δηλαδή ο καλλιτέχνης που προσφέρει την «ξεφάντωση» και τη φυγή από την καθημερινότητα, αλλά η ψυχαγωγία που προσφέρει με το τραγούδι του δεν γίνεται σεβαστή από το δράκο. Όμως, τελικά, και αυτός κατορθώνει να εκφοβίσει και να νικήσει το δράκο, άρα να διασώσει την τέχνη χάρη στην καταγωγή και την προέλευση του που είναι υπερφυσική:

*«Η μάννα μου είν' η αστραπή, κι αφέντης μου είν' ο βρόντος
κι εγώ τ' αστραποπέλεκο που κότω τσου θρακόντους».*

Στο τρίτο επίπεδο (πεζογραφία), ο αφηγητής διεκδικεί την εμμονή και πίστη στη μαγική θέαση του κόσμου μέσα από την προσωπική της παιδικής αθωότητας, για να λειτουργήσει ως μέσο εξαγνισμού από τα βάσανα, τις ασχημίες και την πεζότητα της καθημερινότητας. Ακριβώς σ' αυτό το σημείο εντοπίζεται και ο **λειτουργικός** ρόλος του τραγουδιού στο πεζογράφημα. Το ακριτικό τραγούδι λειτουργεί ως το όχημα μετάβασης στον ονειρικό τρόπο της παιδικής θέασης του κόσμου, αλλά και ως χώρος ενός μυθοποιημένου συλλογικού εθνικού παρελθόντος. Με βάση την τελευταία αυτή ερμηνεία, το μήνυμα που προκύπτει είναι σαφές: η παιδικότητα που όλοι κρύβουμε μέσα μας μπορεί να αναζητηθεί με πυξίδα τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα του παρελθόντος, τα οποία διαφυλάσσουν ακέραιο το συλλογικό μυθικό-ποιητικό παρελθόν.

2. *Ενώ τα περισσότερα πεζογραφήματα τον Γιώργου Ιωάννου είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο, στο παρόν κείμενο ο αφηγητής επιλέγει το δεύτερο πρόσωπο. Ποιοι λόγοι, κατά την κρίση σας, υποβάλλουν αυτή την επιλογή; Το αποτέλεσμα τη δικαιώνει;*

Απάντηση

Βλ. Αφηγηματικά τεχνάσματα, σελ. 208.

3. α.) Δείξτε πώς οι μεταμορφώσεις που υφίσταται «το λειρί του πετεινού» στον εσωτερικό κόσμο του αγοριού σχετίζονται και τροφοδοτούνται από την πραγματικότητα που ο μικρός ανακαλύπτει.
 β) Ένα παρόμοιο ερέθισμα είναι δυνατόν να λειτουργήσει με ανάλογο τρόπο σ' ένα σημερινό παιδί ή μήπως η εποχή μας λειτουργεί διαφορετικά για την παιδική φαντασία;

Απάντηση

α) Η εντύπωση που έκανε το λουλούδι - «λειρί του πετεινού» στο παιδί-αφηγητή είναι τεράστια, σε σημείο που μεταμορφώνει σχηματικά και χρωματικά την πραγματικότητα γύρω του με βάση αυτό. Έτσι, το «καταπράσινο θεριό» της εικόνας του Αη - Γιώργη αποκτά ένα κατακόκκινο λειρί στο κάθε πλευρό του. Η χ αίτη του αλόγου, το παλικάρι και η κόρη αποκτούν ένα λειρί στο κεφάλι, ενώ η εκκλησία ολόκληρη αποκτά ένα βαθυκόκκινο χαλί στο χρώμα του λειριού. Όμως και ο ίδιος ο αφηγητής-παιδί φαντάζεται ένα λειρί στο κεφάλι του. Τέλος, η γιαγιά μετασχηματίζεται κι αυτή, καθώς μέσα στη φαντασία του παιδιού αποκτά «ένα διπλό κατακόκκινο λειρί και στα δύο πλευρά της». Μετά την επιστροφή στο σπίτι, τα έπιπλα που πράγματι έχουν ήδη το χρώμα του λουλουδιού, μετασχηματίζονται θετικά στη φαντασία του παιδιού και γίνονται πλέον αποδεκτά. Τέλος, και ο πετεινός μετασχηματίζεται, καθώς δεν έχει πια το φυσικό λειρί αλλά ένα λουλούδι στο κεφάλι του.

Βλέπουμε πως οι μεταμορφώσεις που κάνει η παιδική φαντασία βασίζονται στον άμεσο, εξωτερικό κόσμο της πραγματικότητας του παιδιού (χώροι: εκκλησία, σπίτι, πρόσωπα: γιαγιά, ζώα: ο πετεινός), αλλά οι προεκτάσεις μέσα του είναι τόσο κυρίαρχες, ώστε επηρεάζουν ολόκληρο τον ψυχισμό του.

β) Ένα σημερινό παιδί, οπωσδήποτε, διαθέτει την ικανότητα να μεταμορφώνει μαγικά τον κόσμο. Όλα τα παιδιά χρησιμοποιούν τη φαντασία για τη συγκρότηση του κόσμου τους, καθώς απουσιάζει σ' αυτά τόσο η πληροφόρηση όσο -κυρίως- η αιτιολογική σκέψη. Η διαφορά ανάμεσα στην εποχή μας και στην εποχή του αφηγητή έγκειται σε τούτο: Σήμερα κυριαρχεί η εικόνα και μάλιστα η κινούμενη, ενώ αντίθετα υστερεί η χρήση του λόγου. Έτσι, ο καταιγισμός των εικόνων περισσότερο δεσμεύει παρά δραστηριοποιεί την παιδική φαντασία, γιατί τα ερεθίσματα είναι τόσο πολλά και ετερόκλητα, ώστε δεν υπάρχει ο χρόνος της επεξεργασίας και αναδημιουργίας τους.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΩΝ ΟΡΩΝ - ΕΝΝΟΙΩΝ

Αναχρονία (anachrony): Έτσι ονομάζεται η ασυμφωνία ανάμεσα στη χρονολογική σειρά, κατά την οποία τα γεγονότα συμβαίνουν, και στη σειρά με την οποία εξιστορούνται. Τυπικό παράδειγμα αναχρονίας αποτελεί η αρχή **in medias res**, σύμφωνα με την οποία η αφήγηση αρχίζει με γεγονότα που τοποθετούνται στο κέντρο (ή περίπου στο κέντρο) της ιστορίας και κατόπιν ακολουθεί η αφήγηση των προγενεστέρων γεγονότων. Οι αναχρονίες αναφέρονται είτε στο παρελθόν (σε σχέση με τη στιγμή της αφήγησης), οπότε ονομάζονται **αναλήψεις** (ή αναδρομές, ή πρόδρομες αφηγήσεις) είτε στο μέλλον, οπότε ονομάζονται **προλήψεις** (ή πρόδρομες αφηγήσεις).

Ανάληψη (analepsis): Μια αναχρονία που εκτείνεται στο παρελθόν σε σχέση με την «παρούσα στιγμή» της αφήγησης. Μια επίκληση ενός ή περισσότερων γεγονότων που συνέβησαν πριν από την «παρούσα στιγμή» της αφήγησης.

Τη στιγμή της ανάληψης διακόπτεται η χρονολογική εξιστόρηση μιας αλληλουχίας γεγονότων για να υπάρξει χώρος γι' αυτήν.

Εστίαση (focalization): Η προοπτική, σύμφωνα με την οποία παρουσιάζονται οι αφηγούμενες καταστάσεις και τα γεγονότα" η θέση αντίληψης σύμφωνα με την οποία αποδίδονται.

Όταν κανένας περιορισμός δεν κατευθύνει ό, τι είναι δυνατόν να παρουσιαστεί, τότε λέγεται ότι η αφήγηση είναι **ανεστίαστη** ή έχει **μηδενική εστίαση**.

Η μηδενική εστίαση είναι χαρακτηριστική της «παραδοσιακής» ή «κλασικής» αφήγησης και συνδέεται με το λεγόμενο **παντογνώστη αφηγητή**. Όταν η προοπτική της αφήγησης είναι προσδιορίσιμη (αποδίδεται στον ένα ή στον άλλο χαρακτήρα) και συνεπάγεται περιορισμούς της αντίληψης, δηλαδή ό, τι παρουσιάζεται, διευθύνεται από την προοπτική του ενός ή του άλλου χαρακτήρα, τότε η αφήγηση λέγεται ότι έχει **εσωτερική εστίαση**. Η εσωτερική εστίαση μπορεί να είναι **συγκεκριμένη** (όταν υιοθετείται μια και μόνη προοπτική), **μεταβλητή** (όταν υιοθετούνται διαφορετικές προοπτικές σε σχέση με τις εκάστοτε καταστάσεις ή γεγονότα) ή **πολλαπλή** (όταν οι ίδιες καταστάσεις και γεγονότα παρουσιάζονται περισσότερες από μια φορές και κάθε φορά σε σχέση με μια διαφορετική προοπτική).

Εξωτερική εστίαση (external localization): Ένας τύπος εστίασης ή οπτικής γωνίας, σύμφωνα με τον οποίο οι αναφερόμενες στην αφήγηση πληροφορίες περιορίζονται κυρίως στο τι κάνουν και τι λένε οι χαρακτήρες και δεν υπάρχει ποτέ κάποια κατευθείαν ένδειξη του τι σκέφτονται ή αισθάνονται. Η εξωτερική εστίαση είναι χαρακτηριστική της λεγόμενης αντικειμενικής ή μητρεβιοριστικής αφήγησης και μια από τις συνέπειες της είναι ότι ο αφηγητής λέει λιγότερα απ' όσα ένας ή περισσότεροι χαρακτήρες γνωρίζουν.

Ελεύθερος πλάγιος λόγος (free indirect discourse): Ένας τύπος ομιλίας που παρουσιάζει τα λόγια και τις σκέψεις ενός χαρακτήρα. Ο ελεύθερος πλάγιος (έμμεσος) λόγος έχει τα γραμματικά γνωρίσματα του κανονικού πλάγιου λόγου, χωρίς όμως τη συνήθη φράση εξάρτησης (π.χ. «αυτός είπε ότι...» ή «αυτή σκέφτηκε ότι...»). Επιπλέον παρουσιάζει ορισμένα από τα γνωρίσματα προφοράς και διατύπωσης ενός χαρακτήρα, όπως εμφανίζονται όταν αυτός μιλάει άμεσα, σε πρώτο πρόσωπο.

In media res (στη μέση του πράγματος): Η μέθοδος έναρξης μιας αφήγησης (και πιο συγκεκριμένα ενός έπους) με μια σημαντική κατάσταση ή γεγονός (παρά με το χρονικά

πρώτο γεγονός ή κατάσταση). Η μέθοδος αυτή συνήθως θεωρείται ότι αποτελεί ένα αξίωμα κατάταξης γεγονότων και καταστάσεων.

Η αρχή της αφήγησης από τη μέση του πράγματος (της ιστορίας) ακολουθείται από μια επιστροφή σε χρονικά προγενέστερες περιόδους και επιτυγχάνεται με αναλήψεις. Αντίθετη είναι η αφήγηση *ab ovo*, δηλαδή παρουσίαση των γεγονότων με απόλυτα χρονολογική σειρά.

Μίμηση (mimesis): Στην αφηγηματολογία με τον όρο μίμηση εννοείται η ενέργεια να δείχνεις, να ενσαρκώνεις κάτι, σε αντίθεση με το να λες, να εξιστορείς. Ο Πλάτων διάκρινε δύο ποιητικούς τρόπους: τη μίμηση, όπου ο ποιητής ομιλεί σαν να ήταν κάποιος άλλος (π.χ. ένας δεδομένος χαρακτήρας) και τη διήγηση, όπου ο ποιητής ομιλεί με το όνομα του (ως ο εαυτός του). Για τον Αριστοτέλη -σύμφωνα με τον οποίο κάθε τέχνη είναι μίμηση και οι τέχνες διαφέρουν ανάλογα με τα αντικείμενα, τα μέσα και τον τρόπο τους- οι δυο ποιητικοί τρόποι (διήγηση -μίμηση), όσο και ο λεγόμενος μικτός τρόπος (ο οποίος σηματούζεται από τους άλλους δύο) αποτελούν τα τρία είδη μίμησης.

Ο Genette αντικαθιστά την πλατωνική διάκριση μίμησης - διήγησης με:

- α) την αφήγηση λέξεων και
- β) την αφήγηση γεγονότων.

Η αφήγηση λέξεων μπορεί να γίνει με τρεις τρόπους:

- α) με τον αφηγηματοποιημένο λόγο,
- β) τον αναφερόμενο λόγο και
- γ) με το μετατιθέμενο λόγο.

Εκείνος που μας ενδιαφέρει εδώ είναι ο αναφερόμενος λόγος (reported speech) που αποτελεί την **κυρίως μίμηση**, καθώς ο αφηγητής έχει παραχωρήσει το λόγο στους χαρακτήρες.

Παντογνώστης αφηγητής (omniscient narrator): Ο αφηγητής που γνωρίζει τα πάντα σχετικά με τις καταστάσεις και τα γεγονότα που παρουσιάζονται σε μια αφήγηση. Ένας τέτοιος αφηγητής γνωρίζει και λέει περισσότερα από όσα γνωρίζει οποιοσδήποτε χαρακτήρας. Φυσικά, ένας τέτοιος αφηγητής υιοθετεί τη μηδενική εστίαση. (Βλ. και Εστίαση.)

Περιγραφή (description) Η αναπαράσταση αντικειμένων, όντων, καταστάσεων ή γεγονότων στη χωρική περισσότερο παρά στη χρονική ύπαρξη τους, στην τοπολογική παρά στη χρονολογική τους λειτουργία, στην ταυτόχρονη εξέλιξη παρά στη διαδοχή τους. Παραδοσιακά η περιγραφή διακρίνεται από την αφήγηση και το σχόλιο. Μπορεί να λεχθεί ότι κάθε περιγραφή αποτελείται από ένα θέμα που περιγράφει το αντικείμενο, όν, κατάσταση ή γεγονός στο οποίο αναφέρεται (π.χ. «σπίτι») και από ένα σύνολο υποθεμάτων που περιγράφουν τα συστατικά του στοιχεία (π.χ. «πόρτα», «δωμάτιο», «παράθυρο» κ.λπ.). Το θέμα ή τα υποθέματα χαρακτηρίζονται από ποιοτική άποψη (όσον αφορά τις ιδιότητες τους) ή από λειτουργική άποψη (όσον αφορά τη λειτουργία ή τη χρήση τους). Μια περιγραφή μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο λεπτομερής και ακριβής- αντικειμενική ή υποκειμενική" τυπική και στυλιζαρισμένη ή αντιθέτως, εξατομικευτική, διακοσμητική ή εξηγητική - λειτουργική. Καθορίζει έτσι τον τόνο ή τη διάθεση ενός αποσπάσματος, μεταδίδει πληροφορίες σχετικές με την υπόθεση, συμβάλλει σε χαρακτηρισμούς, εισάγει ή ενδυναμώνει ένα θέμα, συμβολίζει, τέλος, μια επερχόμενη σύγκρουση.

Οπτική γωνία (point of view): Η θέση αντίληψης ή σύλληψης από την οποία παρουσιάζονται οι αφηγούμενες καταστάσεις και γεγονότα. Η οπτική γωνία μπορεί να είναι αυτή του παντογνώστη αφηγητή ή μπορεί να βρίσκεται μέσα στη διήγηση και, πιο

συγκεκριμένα, σ' ένα χαρακτήρα (εσωτερική οπτική γωνία). Στην περίπτωση αυτή η οπτική γωνία μπορεί να είναι **συγκεκριμένη, μεταβλητή ή πολλαπλή** (βλ. και Εστίαση.)

Παύση (pause): Παύση ονομάζεται στην αφηγηματολογία μια από τις θεμελιώδεις αφηγηματικές ταχύτητες, κατά την οποία κάποιο τμήμα της αφήγησης αντιστοιχεί σε μια ανύπαρκτη διάρκεια της ιστορίας και παρουσιάζεται με τη μορφή είτε της περιγραφής είτε του σχολίου. Ειδικότερα, όταν ο αφηγητής περιγράφει ή σχολιάζει, σταματά την εξιστόρηση των γεγονότων, επομένως έχουμε παύση.

Πρόληψη (prolepsis): Μια αναχρονία που προωθείται στο μέλλον σε σχέση με την «παρούσα» στιγμή της αφήγησης. Μια επίκληση ενός ή περισσότερων γεγονότων που θα συμβούν μετά την «παρούσα» στιγμή της αφήγησης (ή τη στιγμή που η χρονολογική διήγηση μιας αλληλουχίας γεγονότων διακόπτεται για να υπάρξει χώρος για την πρόληψη). Μια προσδοκία, μια προώθηση στο μέλλον, μια προοπτική. Οι πρόληψεις έχουν μια ορισμένη έκταση ή διεύρυνση, καθώς και ένα ορισμένο σημείο μέχρι το οποίο φτάνουν. Κατά τον Genette, πρόληψη είναι «κάθε αφηγηματικός ελιγμός που σύγκειται στο να αφηγούμαστε ή ν' ανακαλούμε εκ των προτέρων ένα γεγονός που θα διαδραματιστεί αργότερα». (Βλ. και Αναχρονία.)

Καθαρή Ποίηση: Ονομάζεται έτσι η ποίηση η οποία είναι απαλλαγμένη από οποιαδήποτε μη ποιητικά στοιχεία. Ο Balery ορίζει ως εξής την Καθαρή Ποίηση: «Λέω καθαρή ποίηση όπως ο φυσικός μιλά για καθαρό νερό. Θέλω να πω ότι τίθεται το ερώτημα να μάθουμε αν μπορούμε να κατορθώσουμε να συνδέσουμε ένα απ' αυτά τα έργα που να είναι καθαρό από μη ποιητικά στοιχεία».

Διακειμενικότητα (intertextuality): Είναι οι σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα σ' ένα δοσμένο κείμενο και σε άλλα κείμενα, τα οποία αυτό αναφέρει ή ξαναγράφει ή επεκτείνει ή γενικά, μετατρέπει και σε σχέση με αυτά είναι κατανοητό. Η ιδέα της διακειμενικότητας σχηματίστηκε και αναπτύχθηκε από την J. Kristeva, η οποία την εμπνεύστηκε από το M. Bakhtin. Σε πιο περιορισμένη σημασία (και με βάση τον Genette) ο όρος προσδιορίζει τη σχέση ανάμεσα σ' ένα κείμενο και σε άλλα κείμενα, τα οποία είναι φανερά παρόντα μέσα σ' αυτό. Σε μια πιο ευρεία σημασία, ο όρος περιγράφει τις σχέσεις ανάμεσα σε οποιοδήποτε κείμενο και το σύνολο της γνώσης (δηλαδή ένα δυνητικά απέραντο δίκτυο κωδίκων που επιτρέπουν στο πρώτο να έχει νόημα).

Εσωτερικό μονόλογος (interior monologue): Η αδιαμεσολάβητη παρουσίαση των σκέψεων, εντυπώσεων και αντιλήψεων ενός χαρακτήρα. Ένα εκτεταμένο άπλωμα της ελεύθερης σκέψης. Σήμερα, συχνά θεωρείται ότι η **ροή της συνείδησης** αποτελεί μια ειδική ποικιλία του εσωτερικού μονόλογου. Σύμφωνα με άλλους θεωρητικούς, ο εσωτερικός μονόλογος θεωρείται ότι παρουσιάζει πιο πολύ τις σκέψεις ενός χαρακτήρα, παρά τις εντυπώσεις ή τις αντιλήψεις, ενώ η ροή της συνείδησης παρουσιάζει και τις εντυπώσεις και τις σκέψεις. Ο πρώτος ακολουθεί πιστά τη μορφολογία και τη σύνταξη του λόγου, ενώ η δεύτερη όχι, και μ' αυτό τον τρόπο συλλαμβάνει τη σκέψη στο στάδιο της γέννησής της, πριν από οποιαδήποτε λογική οργάνωση. Συχνά όμως οι δύο όροι έχουν χρησιμοποιηθεί ο ένας στη θέση του άλλου.