

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ:  
ΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΕΡΑΣ  
(1945-1955) ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΧΑΤΖΗ

---

Η υποδοχή της *Φωτιάς* (1946) και του *Τέλους της μικρής μας πόλης* (1953)  
στα περιοδικά *Ελεύθερα Γράμματα* (1946) και *Νέος Κόσμος* (1954)

I

Στην ανακοίνωση αυτή εξετάζεται η σχέση αφηγηματικής τεχνικής και πολιτικής ιδεολογίας με αφορμή δύο κριτικές για τα βιβλία του Δημήτρη Χατζή *Η φωτιά* (1946) και *Το τέλος της μικρής μας πόλης* (1953), που παρουσιάστηκαν στα περιοδικά *Ελεύθερα Γράμματα* στα 1946 και στο περιοδικό *Νέος Κόσμος* στα 1954.

Το κύριο ερώτημα που εξετάζω είναι, αν και σε ποιο βαθμό οι λογοτεχνικές προσδοκίες της Αριστεράς, όπως εκφράστηκαν στα δύο αυτά περιοδικά επηρέασαν τη λογοτεχνική παραγωγή και την αξιολόγησή της, αν δηλαδή επέβαλαν συγκεκριμένα αξιολογικά κριτήρια και αν τα κριτήρια αυτά επηρέασαν την αξιολόγηση αλλά και την εσωτερική δομή αυτών των λογοτεχνημάτων.

Πιστεύω ότι η εξέταση των απόψεων των περιοδικών αυτών είναι χρήσιμη διότι μας προσφέρουν συγκεκριμένα στοιχεία για τις θέσεις της Αριστεράς και τις διακυμάνσεις των θέσεων της από χρόνο σε χρόνο και μας διασφαλίζουν από τον κίνδυνο της αφελούς επανάπαυσης σε «εντυπώσεις» που μας έχουν μείνει γι' αυτές τις θέσεις, από σκόρπια διαβάσματα, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι διαφοροποιήσεις τους μέσα στα διαφορετικά εκάστοτε χρονικά και ιστορικά πλαίσια: Οι απόψεις π.χ. της Αριστεράς για τη λογοτεχνία που εκφράζονται στους *Νέους Πρωτοπόρους* τη δεκαετία του 1930 μοιάζουν, αλλά έχουν διαφορές από τις απόψεις που εκφράζονται στο *Νέο Κόσμο* τη δεκαετία του 1950 και οι διαφορές τους αυτές δεν είναι χωρίς ιστορική σημασία.

Τα βασικά μεθοδολογικά εργαλεία που προϋποτίθενται σ' αυτή την έρευνα είναι οι έννοιες του *Ορίζοντα Προσδοκιών* και της *Ερμηνευτικής Διαφοράς* του Jauss. Με τον όρο *Ορίζοντας Προσδοκιών* αναφέρομαι στα πολιτιστικά εκείνα πλαίσια του αποδέκτη ενός λογοτεχνήματος όπως έχουν διαμορ-

φωθεί από τα προηγούμενα διαβάσματά του και τις ιδεολογικές και πολιτικές του προτιμήσεις κατά τη διάρκεια ενός συγκεκριμένου ιστορικού χρόνου, και με τον όρο *Ερμηνευτική Διαφορά* στη διαφορά που υπάρχει στον τρόπο κατανόησης ενός έργου ανάμεσα σε δύο αναγνώσεις του, σε δύο διαφορετικούς ιστορικούς χρόνους<sup>1</sup>.

Οι λόγοι για τους οποίους επιλέγησαν τα δύο αυτά βιβλία του Χατζή σαν παραδειγματικές περιπτώσεις είναι γιατί και τα δύο αποτέλεσαν αφορμή να εκφραστούν επίσημα τα λογοτεχνικά κριτήρια της Αριστεράς στην περίοδο 1945-1955· το πρώτο με τη βράβευσή του στα 1946 (*Ελεύθερα Γράμματα*, 40 [5 Απριλίου 1946]) και το δεύτερο με μια αρνητική κριτική που έλαβε από την πολιτική καθοδήγηση της Σύνταξης του *Νέου Κόσμου*, του επίσημου περιοδικού του Κομμουνιστικού Κόμματος, που έβγαине στο διάστημα 1950-1974 στις Ανατολικές χώρες. Η σημασία της κριτικής αυτής και των αξιολογικών κριτηρίων που επέβαλε για τη λογοτεχνία της Αριστεράς είναι φανερή από την πρώτη κιόλας παράγραφό της. Η κριτική αυτή προέρχεται από την πολιτική ηγεσία του κόμματος και ο εκφρασμένος σκοπός της είναι καθοδηγητικός. Τιτλοφορείται «Μερικά ζητήματα για τους συγγραφείς και τη βιβλιοκρισία» και ελέγχει μια προηγούμενη κριτική στο περιοδικό για *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, τονίζοντας τη σημασία μιας κριτικής που δημοσιεύεται στο «*Νέο Κόσμο*» το θεωρητικό, καθοδηγητικό κομματικό μας όργανο [...] που πρέπει στο δικό της τομέα, στο δικό της σοβαρό και υπεύθυνο πεδίο δράσης, να δείχνει τις αδυναμίες, να φωτίζει, να προσανατολίζει, να καθοδηγεί (6 [1954]67).

Ορισμένα στοιχεία του πρώτου μέρους αυτής της ανακοίνωσης είχαν περιληφθεί σε εργασία με τον τίτλο «Aspects of Literary Expectations and Literary Production of the Left in Greece between 1945-1955», που παρουσιάστηκε στο σεμινάριο του Πανεπιστημίου του Birmingham «New Approaches to Modern Greek Literature and Culture» το Μάρτιο του 1988.

1. Για τους όρους αυτούς βλ. Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, (Translation from German by Timothy Bahti, introduction by Paul de Man), The Harvester Press, Univ. of Minnesota, 1982. Για περαιτέρω συζήτηση της συνεπαγόμενης θεωρίας βλ. D. W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, C. Hurst and Co., London (1987) 1977 και R.C. Holub, *Reception Theory; A Critical Introduction*, Methuen, New York 1984. Αναφορά στη θεωρία αυτή στην ελληνική βιβλιογραφία, υπάρχει στα βιβλία των Δ. Τζιόβα, *Μετά την Αισθητική, Γνώση*, Αθήνα 1987, Ζ. Ι. Σιαφλέκη, *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας, Επικαιρότητα*, Αθήνα 1988 και στην ελληνική μετάφραση από τον Δανιήλ Ιακώβ της μελέτης του Richard Kännicht, *Η παλαιά διαμάχη Ποίησης και Φιλοσοφίας*, Λωτός, Αθήνα 1988.

Θα εξετάσω αρχικά ποιές λογοτεχνικές προσδοκίες εξέφραζε η βράβευση της Φωτιάς στα 1946 και αμέσως μετά το ερώτημα αν και σε ποιο βαθμό η επίσημη αρνητική κριτική του Τέλους της μικρής μας πόλης στα 1954 δείχνει μια ρήξη του ορίζοντα αυτών των προσδοκιών.

## II

Τα Ελεύθερα Γράμματα, οι λογοτεχνικές προσδοκίες της Αριστεράς στα 1945 και 1946 και Η Φωτιά

Ας δούμε ποιές ήταν οι λογοτεχνικές προσδοκίες της Αριστεράς όπως εκφράστηκαν στα Ελεύθερα Γράμματα. Από το πρώτο κιόλας τεύχος του περιοδικού (5 Μαΐου 1945) είναι φανερό η αποφασιστικότητα της Αριστεράς να επιμείνει στην πάλη της για έναν «καλύτερο κόσμο» παρά την πρόσφατη ήττα της στα Δεκεμβριανά και τα αυξανόμενα κατασταλτικά μέτρα της Δεξιάς. Ο διευθυντής του περιοδικού, Δημήτρης Φωτιάδης, από το πρώτο κιόλας τεύχος διακηρύσσει τον καθοδηγητικό και διαφωτιστικό ρόλο του περιοδικού για την πραγμάτωση του σοσιαλιστικού ιδανικού. Ο ρόλος της Τέχνης και της Λογοτεχνίας, ειδικότερα, θεωρείται αυτονόητος αφού η Τέχνη θεωρείται σύμφωνα με την κομμουνιστική ιδεολογία, κοινωνική λειτουργία. Το άρθρο του Φωτιάδη συνοψίζει όλες σχεδόν τις θέσεις που απασχόλησαν το περιοδικό στα επόμενα τεύχη του ως προς τις λογοτεχνικές προσδοκίες της Αριστεράς στο διάστημα 1945-6.

Οι θέσεις αυτές μπορούν να συνοψιστούν: 1) στην προσδοκία και απαίτηση για την «απεικόνιση» του Πολέμου, της Αντίστασης και των Δεκεμβριανών, και 2) στην προσδοκία και απαίτηση ότι η Τέχνη θα βοηθήσει στην εγκαθίδρυση του καινούργιου αυτού κόσμου, όχι μόνο με την ερμηνεία και την απεικόνιση της ζωής, αλλά και με την ενεργητική της συμμετοχή στη δημιουργία του. Οι καλλιτέχνες πρέπει να γίνουν σύμφωνα με την παραλλαγή της στερεότυπης Σταλινικής φράσης «αρχιτέκτονες της ανθρώπινης ψυχής», «οικοδόμοι ψυχών»<sup>2</sup>.

2. Βλ. τις σχετικές φράσεις στα κείμενα των Γκόρκι («Εισήγηση του Μάξιμ Γκόρκι στο 1ο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων για τη σοβιετική λογοτεχνία»), «Ο Τελικός Λόγος του Μ. Γκόρκι στο Πρώτο Πανερωσιακό Συνέδριο των Συγγραφέων», Νέοι Πρωτοπόροι, έκτακτη έκδοση [Σεπτέμβρης, 1934] 383, 387, 390), Ζντάνωφ («Η Σοβιετική λογοτεχνία είναι η πιο πλούσια σε ιδεολογία, η πιο προοδεύουσα στον κόσμο»),

Η απαίτηση για απεικόνιση του Πολέμου, της Αντίστασης και των Δεκεμβριανών αυξάνει με το χρόνο. Μαζί με το περιοδικό και ένας μεγάλος αριθμός λογοτεχνών που συνεργάζονται μ' αυτό ή συμμετέχουν στις έρευνές του, πιστεύουν ότι αποστολή της Τέχνης είναι να κλείσει σε μια πλατιά σύνθεση τα αισθήματα και τους πόθους του λαού, να γίνει η εποποιία των αγώνων του»<sup>3</sup>, ενώ συγχρόνως υποστηρίζουν χωρίς να συναισθάνονται την λογική αντίφαση, που δημιουργείται από την ταυτόχρονη υποστήριξη των δύο αυτών προτάσεων, ότι υπάρχει εμβρυακά ο μεγάλος ποιητής, το μεγάλο αριστούργημα. Ο επικός κύκλος που θ' αθανاتیσει τα Μεγάλα Χρόνια της ιστορίας μας<sup>4</sup>. Η αντίληψη που εκφράζουν για την Τέχνη είναι μιμιτική, θεωρούν δηλαδή ότι η Τέχνη είναι απεικονιστική, ενώ συγχρόνως πιστεύουν στο δημιουργικό της ρόλο και στη δύναμή της να κατευθύνει τις προτιμήσεις και την ιδεολογία του αναγνώστη.

Στο περιοδικό αρχίζουν σύντομα να εμφανίζονται και επικλήσεις για την ανύψωση της ποιότητας. Χαρακτηριστικά, ένα κύριο άρθρο του Φωτιάδη, τιτλοφορείται «Η Μάχη για την Ποιότητα»<sup>5</sup>. Το περιοδικό δίνει κατευθυντήριες γραμμές ως προς τη μορφή των έργων που διοχετεύονται κυρίως μέσα από τα άρθρα του Μάρκου Αυγέρη, ο οποίος χρησιμοποιώντας αξιολογικούς όρους, που στην πράξη λειτουργούν σαν προστακτικοί, υποστηρίζει ότι η καταλληλότερη μορφή για να πλησιαστεί η «γιγάντια πραγματικότητα» της Αντίστασης είναι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, ο οποίος αποκαλείται εδώ «δυναμικός ρεαλισμός»<sup>6</sup>.

Το επίθετο δυναμικός χρησιμοποιείται για να δοθεί έμφαση στο «ηρωϊκό περιεχόμενο» του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, την ενεργό στάση απέναντι στη ζωή, την ηρωική προσπάθεια, για τη μεταμόρφωση του κόσμου, και το πνεύμα των λαϊκών μαζών που αγωνίζονται ν' αναδημιουργήσουν τη ζωή, και συγχρόνως, για να υποδηλωθεί η πρόθεση αυτής της μορφής Τέχνης να ξεσκεπάσει και να κάνει αισθητά «τα κρυμμένα κίνητρα που διαμορφώνουν τη σημερινή ιστορία». Ο τρόπος με τον οποίο ο Αυγέρης σημασιοδοτεί το

ό.π., σ. 401), Γληνού («Τέσσερα σημεία από το Συνέδριο των Σοβιετικών συγγραφέων», ό.π., [Οκτώβριος 1934] 428), και Μάρκου Αυγέρη (συνέντευξη στη στήλη «Οι πνευματικοί μας άνθρωποι» του περιοδικού *Ελεύθερα Γράμματα*, 19 [Σεπτέμβρης 1945] 3).

3. Μ. Αυγέρη, «Η τέχνη για τη ζωή», *Ελεύθερα Γράμματα*, 21 (1945) 5-6.

4. Γ. Βαλέτα, «Η Λογοτεχνία της Αντίστασης», *Ελεύθερα Γράμματα*, 21 (1945) 10.

5. Δ. Φωτιάδη, «Η Μάχη της Ποιότητας», *Ελεύθερα Γράμματα*, 28-29 (1945).

6. Μ. Αυγέρη, «Η Λογοτεχνία της Αντίστασης», *Ελεύθερα Γράμματα*, 36 (1946) 33-34· βλ. και Δ. Φωτιάδη, «Η Εποχή μας», *Ελεύθερα Γράμματα*, 37 (1946) 41-43.

επίθετο «δυναμικός» σηματοδοτεί συγχρόνως μια διαφορά σε έμφαση «επί το ηρωϊκότερον» του τρόπου αντιμετώπισης του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στα 1945/6 σε σύγκριση με τη δεκαετία του 1930, που οφείλεται εν μέρει στο «ηρωϊκότερο» πλαίσιο—στην πρόσφατη πολεμική εμπειρία των Ελλήνων και τους πρόσφατους αγώνες της Αντίστασης και των Δεκεμβριανών.

Ενδεικτικά για το ρόλο που έπαιξε ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ως κριτήριο για τα λογοτεχνήματα της εποχής είναι δύο σημειώματα διαμαρτυρίας της Μέλπως Αξιώτη (40 [1946] 97-100) και του Βασίλη Ρώτα (37 [1946] 49)<sup>7</sup> που καταγγέλλουν ότι ορισμένοι κριτικοί φαίνονται να είναι «ευαίσθητοι» «μονάχα για ορισμένα είδη» λογοτεχνίας. Η περίπτωση του Ασημάκη Πανσέληνου, που υποστηρίζει ότι η φόρμα ενός έργου δε μπορεί να είναι βέβαιο τεκμήριο για την κοινωνική συνείδηση του συγγραφέα κι ακόμα περισσότερο για την βαθύτερη ουσία της τέχνης του<sup>8</sup>, αποτελεί εξαίρεση. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Α. Κόμης, στον οποίο οφείλουμε μια κριτική της Φωτιάς του Χατζή στο ίδιο τεύχος που πληροφορούμαστε και για τη βράβεισή της (40 [5 Απριλίου 1946] 102), σε μιαν άλλη κριτική του (38 [1946] 70)<sup>9</sup> για ένα σύνολο λογοτεχνημάτων που αναφέρονται στην Αντίσταση, παραθέτει ένα ολόκληρο κομμάτι οδηγιών για την κατασκευή «τύπων» από ένα άρθρο στο ίδιο τεύχος του περιοδικού που αποδίδεται στον γνωστότερο εκφραστή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, τον Γκόρκι<sup>10</sup>.

Είναι σ' αυτά τα πλαίσια, λοιπόν, που πρέπει να εντάξουμε τη βράβευση της Φωτιάς στα 1946 και να δούμε σε ποιο βαθμό ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις και τις προσδοκίες της Αριστεράς.

Ο τρόπος με τον οποίο Η φωτιά ανταποκρινόταν στις προσδοκίες της Αριστεράς των χρόνων 1945-6, φαίνεται αρκετά καθαρά από το πληροφοριακό σχόλιο στην πρωτοσέλιδη στήλη ΧΡΟΝΙΚΑ του 40ου τεύχους του περιοδικού (40 [5 Απριλίου] 1946).

7. Βλ. και τη σχετική κριτική των απόψεων του Ρώτα στο άρθρο του Γ. Λαμπρινού «Ατεχνολογικά», *Ελεύθερα Γράμματα*, 38 [1946] 65-68.

8. Βλ. τη βιβλιοκριτική του Α. Πανσέληνου για *Το Γυρί* του Κοσμά Πολίτη, στη στήλη «Κριτική», *Ελεύθερα Γράμματα*, 8 (1945) 13.

9. Βιβλιοκριτική του Α. Κόμη για τα βιβλία των Πύρρου Βάρδη, *Οι Κλούβες*, Λεφτέρη Ξάνθου, *Συσσίτιο*, Σπύρου Γαλαίου, *Σίδερα*, Αντιγόνης Πετράκη, *Λεύτερες Ψυχές*, Ε. Μπέλλου, *Άχυρα στην Καταιγίδα*, στη στήλη «Κριτική», *Ελεύθερα Γράμματα*, 38 (1946) 70.

10. Βλ. Μ. Γκόρκι, «Η Τέχνη του Γραψίματος», *Ελεύθερα Γράμματα*, 1946, τχ. 38 (1946) 64-69.

*Η βράβευση των επτά λογοτεχνικών βιβλίων που η έμπνευσή τους κ' η υπόθεσή τους βγήκε απ' την τετράχρονη αντίσταση του λαού μας ήρθε να επισφραγίσει εκείνο που από αρκετόν καιρό είχε γίνει κοινή συνείδηση στον κύκλο των διανοουμένων, πως δηλαδή τα βιβλία αυτά ήσαν τα πιο αντιπροσωπευτικά και τα πιο καλλιτεχνικά κ' ιστορικά άρτια στη συγκρότησή τους.*

Όχι απροσδόκητα η κριτική του Α. Κόμη για τη Φωτιά (σ. 102 του ίδιου τεύχους), βασίζεται σε κριτήρια που έχουν ως αφετηρία το σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Χαρακτηριστικά, απηχώντας το δόγμα αυτό, όπως εκφράστηκε στο λόγο του Γκόρκι στο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων στα 1934, ο Κόμης επαινεί το Χατζή για το ότι περιγράφει τη ζωή του χωριού με κατανόηση, για το ότι απεικονίζει την εσωτερική εξέλιξη των χαρακτήρων και την ψυχολογία τους, για τη δημιουργία τύπων, για τη σημασία που δίνει στο ρόλο της γυναίκας και για την επιδέξια χρήση λεπτομερειών με τις οποίες υποδηλώνει τον κοινωνικό προσδιορισμό και τις ψυχολογικές και ιδεολογικές αλλαγές των ηρώων του.

Συγχρόνως, τον συγκρίνει με τον Θεοτόκη, όχι μόνο για να δείξει το βαθμό του θαυμασμού του εξισώνοντάς τον με μια καθιερωμένη φιγούρα του ελληνικού λογοτεχνικού κανόνα, αλλά και για να διακρίνει συγχρόνως το δικό του είδος ρεαλισμού από τον ρεαλισμό του Θεοτόκη, υπογραμμίζοντας τα στοιχεία εκείνα που ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είχε καταδικάσει στο νατουραλισμό: τον πεσσιμισμό και την έμφαση στην κτηνώδη φύση του ανθρώπου, που χαρακτηρίζουν σύμφωνα με τον Κόμη το έργο του Θεοτόκη.

Το άρθρο του Βασίλη Πηγγή «Ένα βιβλίο και μια εποχή· Δημήτρη Χατζή: «Η Φωτιά»», στο *Νέο Κόσμο*, στα 1962 (6 [1962] 719-723), δείχνει ότι *Η φωτιά* εκπληρούσε τις λογοτεχνικές προσδοκίες του Κομμουνιστικού κόμματος τουλάχιστον θεματικά, ακόμη και στις διαφοροποιημένες ιστορικά συνθήκες του 1962. Αλλά με μια διαφορά: Ο Πηγής, στα 1962, ασχολείται ελάχιστα με τέτοια μορφικά στοιχεία του βιβλίου όπως τη χρήση τύπων. Αυτό που τονίζει είναι ο βαθμός στον οποίο *Η φωτιά* προβάλλει το ρόλο του ΕΑΜ και του κομμουνιστικού κόμματος στην αντίσταση εναντίον των Γερμανών και το ρόλο τους στην αφύπνιση των αγροτών. Η σημασία του άρθρου του Πηγγή έγκειται ακριβώς εδώ· η διαφορά αυτή δείχνει ότι στα 1962 το Κομμουνιστικό κόμμα ενδιαφερόταν πολύ περισσότερο για την εικόνα που θα κληροδοτούσε στην ιστορία και έτσι, έμμεσα, να πείσει τους αναγνώστες για το δίκιο του, αλλά όχι πια να τους πείσει να συμμετάσχουν και να συνεχίσουν έναν εμπόλεμο αγώνα με την προβολή ηρωικών προτύπων.

### III

*Ο Νέος Κόσμος (1954), οι λογοτεχνικές προσδοκίες της Αριστεράς (1950-5) και Το τέλος της μικρής μας πόλης (1953)*

Σε αντίθεση με την κριτική τύχη της πρώτης έκδοσης της *Φωτιάς*, η συλλογή των διηγημάτων *Το τέλος της μικρής μας πόλης* (Εκδοτικό «Νέα Ελλάδα», 1953), καταδικάστηκε στα 1954 από τις σελίδες του *Νέου Κόσμου* με το άρθρο «Μερικά ζητήματα για τους συγγραφείς και τη βιβλιοκρισία»<sup>11</sup>, που εξέφραζε την επίσημη άποψη της πολιτικής ηγεσίας του κομμουνιστικού κόμματος.

Αφορμή γι' αυτό το άρθρο αποτέλεσαν δύο άρθρα σε προηγούμενο τεύχος του *Νέου Κόσμου* (1 [1954] 77-80), το ένα από τη Φούλα Χατζιδάκη και το άλλο από τον Τ.Α. (Τάκη Αδάμο). Το πρώτο επαινούσε το νέο αυτό βιβλίο του Δημήτρη Χατζή, το δεύτερο ήταν μια αρνητική κριτική για το βιβλίο του σχεδόν άγνωστου τώρα κομμουνιστή συγγραφέα Μπόση, *Εμείς θα νικήσουμε*.

Στο επίσημο άρθρο του κόμματος επικρίνονται και οι δύο αυτές κριτικές για «παραγνώριση» του ρόλου της κριτικής με το σκεπτικό ότι «αγνόησαν τα βασικά στοιχεία που καθορίζουν την αξία ενός έργου τέχνης». Για το λόγο αυτό το επίσημο αυτό άρθρο αναλαμβάνει να ανασκευάσει τις δύο αυτές κριτικές αξιολογώντας αρνητικά το βιβλίο του Χατζή και τονίζοντας τα θετικά στοιχεία του βιβλίου του Μπόση.

Το ερώτημα που ανακύπτει είναι αν το εχθρικό αυτό άρθρο ήταν αποτέλεσμα προσωπικών ή πολιτικών συγκρούσεων μέσα στο ίδιο το κόμμα, ή αν εξέφραζε ένα γνήσιο ενδιαφέρον του κόμματος για τη λογοτεχνία, και, αν ισχύει το δεύτερο, αν και σε ποιο βαθμό αυτά τα διηγήματα του Χατζή απέ-

11. *Νέος Κόσμος*, 1 [1954] 77. Με την ευκαιρία αυτή θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στον Γ. Ζωΐδη για τις πολύτιμες πληροφορίες του για τα έντυπα που εκδόθηκαν στο βουνό την εποχή του Εμφυλίου και αργότερα τις Ανατολικές χώρες. Σε δημόσια συζήτηση με τον τίτλο «Ο πεζογράφος Δ. Χατζής και το έργο του» που οργάνωσε η Μακεδονική καλλιτεχνική εταιρεία «Τέχνη» στην Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών στις 27 Απριλίου 1983 στη Θεσσαλονίκη και στην οποία πήραν μέρος οι Α. Φραγκιάς, Τ. Πατρίκιος, Φ. Χατζιδάκη και συντονιστής ήταν ο Γ. Κεχαγιόγλου, έγινε επίσης μνεία στο άρθρο αυτό. Απόσπασμά του δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αντί*, τχ. 183, περ. Β', (31 Ιουλίου 1981) 23, όπως μου επεσήμανε η Άντεια Φραντζή η οποία, όπως με πληροφόρησε, έχει επίσης ασχοληθεί με το άρθρο αυτό, στην ομιλία της «Όψεις της λογοτεχνίας του Δημήτρη Χατζή», στο Βαφοπούλειο Πνευματικό κέντρο, στις 6 και 13-2-1986.

κλιναν από τον *Ορίζοντα Λογοτεχνικών Προσδοκιών* του κόμματος ή αν ενδεχομένως, αυτός ο *Ορίζοντας* είχε διαφοροποιηθεί στο διάστημα από το 1946, όταν βραβεύτηκε *Η φωτιά*, μέχρι το 1954.

Ας δούμε πρώτα τι ομοιότητες και τι διαφορές παρουσιάζουν τα δύο βιβλία ως προς τα θέματα και τους χαρακτήρες που παρουσιάζουν.

*Η φωτιά*, στα 1946, είχε κτίσει μία ηρωική εικόνα της Αντίστασης έχοντας τοποθετήσει σε αγωνιστικό πλαίσιο τα δύο βασικά πρόσωπα του μυθιστορήματος, τον Γιακουμή και την Αυγερινή. Ακολουθώντας μία παράλληλη εξελικτική πορεία με μία πλευρά των ιστορικών γεγονότων της Αντίστασης, την Αντίσταση στην αγροτική Ελλάδα και αργότερα τα Δεκεμβριανά, ο Χατζής παρουσιάζει τους ήρωές του, αμέτοχους αρχικά, να εξελίσσονται συνειδησιακά και να συμμετέχουν στον κομμουνιστικό αγώνα ολοένα και περισσότερο, με μία παράλληλη κίνηση από το χωριό στο βουνό, και μετά, στη διάρκεια των Δεκεμβριανών, στην Αθήνα. Οι δύο χαρακτήρες μεταβάλλονται σταδιακά από δύο συνηθισμένα πρόσωπα σε ηρωικές φιγούρες, που, ή πολεμούν στο βουνό (Αυγερινή), ή συμμετέχουν ηγετικά στη Μάχη της Σοδειάς (Γιακουμής). Παρόλο που το μυθιστόρημα τελειώνει με τα Δεκεμβριανά, την ήττα της Αριστεράς και το θάνατο του συζύγου της Αυγερινής, ο τόνος με τον οποίο κλείνει η εξιστόρηση δεν είναι λιγότερο ηρωικός και νικητήριος. Ναι, η Αριστερά ηττήθηκε και υπήρξαν προσωπικές απώλειες. Αλλά, ο αγώνας δεν έχει τελειώσει ακόμη και η Αυγερινή πιστεύει ότι έχει κερδίσει κάτι πολύ σημαντικό: έχει μάθει να σκέφτεται.

Το μήνυμα που δίνει το βιβλίο είναι ότι ο Αγώνας δεν πήγε άδικα. Το βιβλίο κλίνει έχοντας εξάρει τον αγώνα και τα ιδανικά του ΕΑΜ, έχοντας παρουσιάσει θετικά το μεσοδιάστημα που το ΕΑΜ κυριαρχούσε στα βουνά και υπογραμμίζοντας ένα προσωπικό κέρδος που είχαν οι αγωνιστές του: την ιδεολογική και ηθική ωρίμανση. Μ' αυτό τον τρόπο οι αναγνώστες προδιατίθενται θετικά απέναντι στον κομμουνιστικό αγώνα και το ΕΑΜ<sup>12</sup>. Ο αγώνας δεν έχει τελειώσει:

*Σα να μην είχε τελειώσει η ζωή της. Σα ν' άρχιζε τώρα. Σα να μπορούσε ν' αρχίσει την κάθε στιγμή. Αφού μπορούσε ακόμα ν' αγαπάει τους ανθρώπους και το δίκιο. Και να πολεμάει γι' αυτά (σ. 165).*

12. Βλ. και L. Garland, «A Discussion of *Η φωτιά* and its Historical Context», *Αντίποδες*, 22 Δεκ. 1987, (Melbourne). Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Peter Mackridge που μου έστειλε το άρθρο αυτό. Τα παραθέματα της *Φωτιάς* που ακολουθούν προέρχονται από τη 2η έκδοση, Πλειάς, Αθήνα 1974.



*Μονάχα ο πόνος ο δικός της και γύρω της, βεβαίωνε την αλήθεια τους. Αυτός της έδινε την καινούργια δύναμη. Όχι σαν τη φλόγα του πρώτου καιρού, σαν τη βαθιά λαχτάρα κατόπι και σαν την ορμή του Δεκέμβρη. Μια δύναμη σίγουρη για τον εαυτό της. Τώρα που φαινότανε να χάθηκαν όλα. Κ' επειδή φαινότανε να χάθηκαν όλα (σ. 167).*

Τα διηγήματα του Τέλους της μικρής μας πόλης διαφέρουν σημαντικά από τη Φωτιά και χρονικά και θεματικά και, σ' ορισμένα σημεία, και ως προς το είδος των χαρακτήρων που χρησιμοποιούν. Ενώ Η φωτιά, διαδραματίζεται στα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης, τα διηγήματα της συλλογής, στο μεγαλύτερο μέρος τους διαδραματίζονται πριν από την Κατοχή ("Σιούλας ο ταμπάκος", "Η διαθήκη του καθηγητή", "Σαμπεθάι Καμπιλής"), μόλις αγγίζοντας τα χρόνια της Αντίστασης με το τέλος τους, παρόλο που η εξελικτική τους πορεία και το αξιολογικό τους σύστημα προϋποθέτουν την Αντίσταση σαν το τέλος που τα δικαιώνει.

Διαδραματίζονται σε μια μικρή πόλη, που στην πρώτη έκδοση της συλλογής, είναι σαφώς τα Γιάννενα<sup>13</sup>. Αντίθετα από τη Φωτιά, τα διηγήματα δεν χαρακτηρίζονται από σκηνές ένοπλου αγώνα. Οι πράξεις αντίστασης που υπάρχουν δεν εντάσσονται στη συμβατική ηρωική τυπολογία της αντίστασης (με εξαίρεση την περίπτωση της Μαργαρίτας Μολυβάδα, που και πάλι είναι τόσο διακριτική και απροσδόκητη, ώστε να αποτελεί το άνιγμα-έναυσμα που η ανίχνευση του αποτελεί τον ιστό του διηγήματος), αλλά είναι ιδιωτικής φύσεως, διακριτικές και ανεπαίσθητες στους γύρω, με υποκείμενά τους πρόσωπα αδύναμα και περιθωριακά.

Όπως ο Γιακουμής και η Αυγερινή της Φωτιάς, είναι άπλοϊ, καθημερινοί άνθρωποι, αλλά σ' αντίθεση μ' αυτούς δεν παίρνουν συνήθως ηγετικές διαστάσεις στον μυθοπλαστικό κοινωνικό χώρο που τους εντάσσει ο Χατζής. Παραμένουν στο περιθώριο αυτού του χώρου και ο ηρωισμός τους είναι κρυφός. Χαρακτηρίζονται από σημάδια-σήματα της πίκρας, του σπασίματος και της ταπεινότητας. Είναι σφιγμένοι και στα πρόσωπα τους κυριαρχεί η λύπη<sup>14</sup>. Είναι τα «πιόνια» πάνω στα οποία χαράζονται οι αλλαγές του χρόνου και οι αλλαγές στις κοινωνικές και οικονομικές διαδικασίες και οι συνέπειές τους

13. Βλ. π.χ. τις αναφορές σε «χωρικές» ενδείξεις στην αρχή του διηγήματος «Η Θεία μας η Αμαλία».

14. Βλ. τις σκιαγραφήσεις των πρωταγωνιστών στα διηγήματα «Η Θεία μας η Αμαλία», σ. 26, «Ο Σιούλας ο ταμπάκος», σ. 38, 40, 42.

στα ήθη των ανθρώπων. Οι άνθρωποι της πόλης του Χατζή προσλαμβάνουν αυτές τις αλλαγές ο καθένας με το δικό του τρόπο και είναι αυτές ακριβώς οι αντιμετωπίσεις που προβάλλονται στο κείμενο.

Το κείμενο αρχίζει με τη «Θεία μας την Αμαλία», το πρώτο διήγημα, που έχει σαν ηρωίδα μια γριούλα που τα σημειολογικά της χαρακτηριστικά παραπέμπουν σ' όλες τις αγαθές γριούλες της Ελληνικής ηθογραφίας. Συγκρίνεται μάλιστα με την «Αμερσούδα του Μυτιληνέικου τραγουδιού» (σ. 14). Λειτουργεί σαν παρηγορήτρια άγγελος<sup>15</sup>, προσφέροντας αγάπη και κουράγιο σ' όλους τους συμπολίτες της αδιακρίτως, σαν εκκλησιά (λειτουργία που υποδηλώνεται και συνειρμικά από τη γειτνίαση του σπιτιού της με την εκκλησιά). Η θεία μας η Αμαλία αντιμετωπίζει μίαν ιδεολογική κρίση και αναγκάζεται να αλλάξει, όταν σε μία περίοδο οικονομικής κρίσης, την Κατοχή, καταφεύγει στον Μητροπολίτη, που τον θεωρεί το ηθικό προπύργιο της πίστης της στην πατροπαράδοτη τάξη, για να τον παρακαλέσει να δώσουν φαγητό στη Φτώχεια, και ανακαλύπτει ότι ο τρόπος που βλέπει η ίδια τον κόσμο, στατικά, όλοι βαλμένοι όπως έταξε ο Θεός τον καθέναν και τον καθέναν με τα δικά του τα βάσανα» (σ. 12), είναι λειψός. Έτσι όταν η προσπάθειά της δεν φέρνει κανένα αποτέλεσμα, επέρχεται η συνειδητοποίηση, σύμφωνα με τη σοσιαλιστική ιδεολογία:

—Συχώρεσέ με Παναγία μου, εγώ δεν τους ήξερα —δεν ήξερα πλούσιοι και φτωχοί. Τώρα είδα (σ. 26).

Στο δεύτερο διήγημα, «Ο Σιούλας ο ταμπάκος», περήφανος βυρσοδέψης, γεμάτος καταφρόνια για τα άλλα συνάφια και κοινότητες της πόλης, αποκτά καινούργια συνείδηση των ανθρωπίνων σχέσεων, όταν στην κρίσιμη στιγμή της ζωής του, όταν οι τεχνολογικές αλλαγές έχουν φέρει επανάσταση στην οικονομία πλήττοντας το συνάφι του κι αφήνοντάς το χωρίς δουλειά, ένας γύφτος αρνιέται να εκμεταλλευτεί τη φτώχεια του, βοηθώντας τον έτσι, και υλικά, αλλά προπαντός ηθικά, να επανεκτιμήσει τις δυνατότητές του. Ο Σιούλας ανα-

15. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι στις επόμενες εκδόσεις το όνομα της μετατρέπεται σε *Αγγελική* με αποτέλεσμα το διήγημα αυτό να είναι σήμερα γνωστό με τον τίτλο «Η θεία μας η Αγγελική». Για μια συγκριτική μελέτη των γραφών και εκδόσεων των διηγημάτων της συλλογής, βλ. τα διεισδυτικά άρθρα του Hero Hokwerda, «“Το τέλος της μικρής μας πόλης”: δύο γραφές», *Αντί*, 298 (30 Αυγ. 1985) 33-39 και «Η Μαργαρίτα Περδικάρη και η Μαργαρίτα Μολυβάδα», *Διαβάζω*, 180 [9 Δεκ. 1987] 45-50, τον οποίο ευχαριστώ και από εδώ για την καλοσύνη του να μου επιτρέψει να κοιτάξω την πρώτη έκδοση των διηγημάτων του Χατζή, που βρήκε ο βιβλιογράφος του Δ. Χατζή, Νίκος Γουλανδρός.

καλύπτει την αξία της «Αδελφосύνης» (σ. 40-41), που θα τον οδηγήσει, στον επίλογο, στους κόλπους του ΕΑΜ.

Στο τέταρτο διήγημα, αντίθετα, έχουμε την περίπτωση ενός χαρακτήρα σε τόνο γκρι, που σταδιακά μαυρίζει ολότελα. Ο «Σαμπεθαί Καμπιλή», ένας εβραίος προύχοντας αρνιέται να αποδεχτεί το μήνυμα των καινούργιων καιρών —την Αδελφосύνη— και ν' αφήσει την κοινότητά του να αναγνωρίσει ότι οι φυλετικές διακρίσεις έχουν υπερκεραστεί από τις ταξικές, μήνυμα που φέρνει στην κοινότητα ο ποιητής Γιοσέφ Ελιγιά, με αποτέλεσμα η κοινότητά του να καταστραφεί τελικά από τους Γερμανούς, επειδή δεν έχει διαφύγει με το ΕΑΜ στα βουνά. Κρίσιμο σημείο της ιδεολογικής στροφής του Καμπιλή προς το μαύρο —την ακραία συντηρητικότητα— αποτελεί η διένεξή του με τον Γιοσέφ, το πρόσωπο που αγάπησε περισσότερο στον κόσμο και που θεωρούσε σαν πνευματικό του παιδί. Ακριβώς γι' αυτό, ο συγγραφέας μας παρουσιάζει τον Καμπιλή, τόσο περισσότερο να κερδίζεται από το παιγνίδι της εξουσίας, όσο περισσότερο προσπαθεί να σκοτώσει την αγάπη του για το Γιοσέφ, φτάνοντας τελικά στο σημείο να προτιμήσει την εξουσία για την εξουσία από την ίδια τη σωτηρία της κοινότητάς τους.

Στο τελευταίο διήγημα, η «Μαργαρίτα Μολυβάδα», γόνος παλιάς αρχοντικής οικογένειας που έχει ξεπέσει, συνειδητοποιεί τη διαφθορά της οικογένειάς της και το προσωπικό της αδιέξοδο, όταν επιστρέφει μόνιμα στα Γιάννενα, έχοντας αποφοιτήσει από το αθηναϊκό σχολείο της. Παρόλη όμως τη δυστυχία της, ή λόγω της δυστυχίας της, «πιάνει» αυτό που ο αφηγητής θεωρεί μήνυμα των καιρών:

Η «ανέσωτη» κι «ανέραστη» ασχημούλα, που δεν έχει «καμιά ελπίδα και καμιά αυταπάτη», ανακαλύπτει «μέσα στην ερημιά της» (σ. 126), την ελπίδα, στο «όνειρο του σοσιαλισμού» —την ελπίδα για «ένα κόσμο καινούργιο». Συμπαραστάτης και βοηθός της Μαργαρίτας στην ένταξή της στον αγώνα και στον έρωτα είναι η Αγγελική, η αδελφή του Νικόλα του Στούρνα, φτωχού γείτονα και κομμουνιστή καθοδηγητή της περιοχής και αντικείμενο του κρυφού έρωτα της Μαργαρίτας.

Το διήγημα κλείνει έχοντας κατασκευάσει ένα κλίμα τραγικής ειρωνείας. Η δράση της Μαργαρίτας καταδίδεται από την ίδια την οικογένειά της —ειρωνεία που αναδεικνύει ακόμη περισσότερο την αθωότητα της Μαργαρίτας και την αγνότητα των ιδανικών της σε αντίθεση με το σκούρο φόντο της διεφθαρμένης οικογένειάς της και των συμφεροντολόγων ιθυνόντων της «μικρής μας πόλης». Στην πικρή όμως αυτή κατάληξη υπάρχει κι ένας τόνος αισιοδοξίας: Η Μαργαρίτα πεθαίνει αποχαιρετώντας σαν άλλος Αντώνιος, τη δική

της ιδιάζουσα Αλεξάνδρεια<sup>16</sup>.

*την πόλη που τη σκέπαζε ακόμα η καταχνιά. Ένας κόσμος από τρελούς, υστερικούς, εκφυλισμένους και ληστές γκρεμιζόταν μαζί με τα σαράβαλα σπίτια τους —όλη η πολιτεία της παρακμής που τη γέννησε (σ. 139).*

ενώ το πικρό χαμόγελο της οικογένειας ξαναεβαίνει στα χείλια της:

*Κι έμεινε, λέει, το χαμόγελο πάνω στο πρόσωπό της. Όχι των Μολυβαδαίων. Τ' άλλο. Της καινούργιας ζωής που ξημέρωνε κι εκεί (σ. 139).*

Το μόνο διήγημα της συλλογής που είναι διαφορετικό δομικά και θεματικά είναι το τρίτο διήγημα «Η διαθήκη του καθηγητή» και πιστεύω, για λόγους που θα εξηγήσω αργότερα, ότι η θέση του στο μέσο της συλλογής δεν είναι τυχαία. Είναι το μόνο διήγημα που το κέντρο του και η δομή του δεν ορίζονται από την τύχη ενός μόνου χαρακτήρα και την ιδεολογική του εξέλιξη, είτε θετική, είτε αρνητική<sup>17</sup>. Κέντρο της αφήγησης δεν είναι ένα πρόσωπο, αλλά το σήμα της απουσίας του, η διαθήκη του —ένα σημαίνον, που γύρω από τον ορισμό του σημαينوμένου του υφαίνονται πλοκές που λειτουργούν ως σημεία, συμπτώματα, της διαφθοράς που επικρατεί στην άρχουσα τάξη της πόλης και που αποτελούν την αφορμή και τον κύριο ιστό του διηγήματος. Η διαθήκη-σημαίνον (εύρημα που μας θυμίζει τις πολλαπλές αναφορές-εκδοχές που περιστρέφονται γύρω από το σημαίνον με άγνωστο σημαινόμενο κιβώτιο του Άρη Αλεξάνδρου) του καθηγητή Ιάκωβου Ραλλίδη, γίνεται αφορμή για την κατασκευή σεναρίων-υποπλοπών, από τους ιθύνοντες της πόλης, που αποσκοπούν στην αποκάλυψη και εκμετάλλευση του περιεχομένου της διαθήκης, αλλά και την προσοδοφόρο χρησιμοποίηση της ίδιας της ύπαρξής της, ως γυμνού σημαίνοντος σε αναζήτηση σημαينوμένου, είτε με την υποκατάστασή του από τα δικά τους ιδιοτελή σημαινόμενα, είτε με τη χρησιμοποίησή του σαν αφορμή για να επιτύχουν τις ραδιουργίες τους. Η αποκάλυψη της ύπαρξής της γίνεται ο κινητήριος μόχλος και της πόλης, για ένα διάστημα,

16. Πρβ. τους στίχους 12-19 του ποιήματος του Κ. Π. Καβάφη «Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον», *Ποιήματα Α' (1896-1918)*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα 1969, σ. 20.

17. Το σχόλιο αυτό αφορά μόνο την πρώτη έκδοση του διηγήματος. Στην Γ' έκδοση, η παρουσία του Ιάκωβου Ραλλίδη γίνεται πολύ πιο αισθητή και δίνεται πολύ μεγαλύτερο βάρος στην ιδεολογική του πορεία.

και του αφηγήματος. Μ' αυτήν σαν κέντρο-αφορμή περιγράφονται και χαρακτηρίζονται οι παράγοντες και ιθύνοντες της εξουσίας στο μυθοπλαστικό κόσμο της πόλης που κατασκευάζει ο Χατζής, ως ιδιοτελείς, ενώ, αντίθετα, το μισοάδειο σήμα, η μορφή του Ιάκωβου Ραλλίδη, συμπληρώνεται, σημασιοδοτούμενο από την αποκάλυψη του περιεχομένου της διαθήκης, που είναι μια υποτροφία για τους μαθητές του, σαν μια αγνή μορφή που αποεξοικειώνεται πάνω στο μαύρο φόντο του οικονομικού κατεστημένου της πόλης. Ειρωνικό επιστέγασμα των γεγονότων αυτών και της ειρωνικής αφήγησής τους, αποτέλεσμα της επάλληλης αφήγησης των διαφόρων εκδοχών και παρερμηνειών, αποτελεί ο επίλογος του διηγήματος. Μετά από κάποια χρόνια, αποδεικνύεται ότι η διαθήκη του καθηγητή λειτούργησε τελικά σύμφωνα με τον πρωταρχικό της στόχο: Σαν πνευματική Διαθήκη, και μέσα από το πρίσμα του αξιολογικού συστήματος της συλλογής, σαν μια Καινή Διαθήκη, όπως δηλαδή θάπρεπε να λειτουργήσει η διαθήκη ενός ανθρώπου που λειτούργησε, σύμφωνα με την πρωταρχική λειτουργία που προϋπέθετε ο ρόλος του ως καθηγητή, ως πνευματικού δασκάλου, δηλαδή, σε αντιδιαστολή με τους υποκριτές ιθύνοντες της πόλης. Ο πρώτος υπότροφος που σπούδασε με τα χρήματά της, απέδωσε ηθικό περιεχόμενο στο σημασιόμενό της με την ηρωική συμπεριφορά του και την κομμουνιστική ιδεολογία του, μια σημασιοδότηση ακριβώς αντίθετη από αυτήν που της είχε αποδώσει, ερμηνεύοντας τον κώδικα μόνο από την συναλλακτική του άποψη, η κοινωνική πρακτική των αρχών της πόλης. Ειρωνικά, οι παράγοντες αυτοί, τον καταδικάζουν με πρόσχημα αυτές ακριβώς τις αξίες που η συμπεριφορά τους γύρω από τη διαθήκη έχει φανερώσει ότι περιφρονούν, ή, σημασιοδοτούν μόνο συναλλακτικά, ενώ αυτός, αντίθετα, έχει υπερασπισθεί με τη συμμετοχή του στον αγώνα: την τάξη, την υπόληψη και την αρετή της πόλης.

Ο αφηγητής κλείνει και πάλι αισιόδοξα αυτό το διήγημα—σταυρόλεξο κωδίκων, έχοντας δώσει αρκετά στοιχεία στον αναγνώστη για να ταξινομήσει και να ερμηνεύσει, σύμφωνα με τον αξιολογικό κώδικα της Ηθικής αλλά και του σοσιαλισμού, την αισιόδοξη ρήση του:

*Οι καιροί άλλαξαν γρήγορα. Οι άντρες είχαν αρχίσει και κει και πλήθαιναν επικίνδυνα για το Λιαράτο και τις μηδαμινότητές του (σ. 73).*

Από τα παραπάνω, είναι φανερό ότι όλα τα κεντρικά πρόσωπα των διηγημάτων, με εξαίρεση, σ' αυτή την έκδοση<sup>18</sup>, του Ιάκωβου Ραλλίδη, έχουν

18. (Του 1953).

δομηθεί τελεολογικά. Παρουσιάζονται, δηλαδή, στις περιπτώσεις θετικής εξέλιξης, να βρίσκονται αρχικά σε μια κατάσταση αδράνειας που συχνά συνεπάγεται μοναξιά και απομόνωση από το περιβάλλον (μ' εξαίρεση τη Θεία Αμαλία, που όμως κι' αυτή απομονώνεται στο διάστημα που αντιμετωπίζει την ιδεολογική της κρίση), και να ωθούνται σε μια ιδεολογική στροφή από τις αλλαγές που έχει φέρει ο χρόνος στην κοινωνία τους. Η στροφή αυτή συνεπάγεται μια ιδεολογική συνειδητοποίηση, έστω και αμυδρή, του σοσιαλιστικού ιδανικού και τα ωθεί σε κοινωνικές και αγωνιστικές ακόμα πράξεις. Αντίθετα, όταν δεν υπάρχει μία σοσιαλιστικού τύπου ιδεολογική συνειδητοποίηση, η στροφή που φέρνει ο χρόνος τα οδηγεί, σε μιαν αντίστροφη πορεία, προς την απομόνωση και την ιδεολογική και κοινωνική καταστροφή (Σαμπεθάι Καμπιλής).

#### IV

Και στη Φωτιά έχουμε τελεολογική δόμηση των χαρακτήρων. Και ο Γιακουμής και η Αυγερινή έχουν δομηθεί τελεολογικά: Εξελίσσονται ιδεολογικά, διαπλατώνονται δηλαδή σταδιακά οι ορίζοντες τους, ο τρόπος με τον οποίο βλέπουν τον κόσμο. Όμως παρά την ομοιότητα αυτή, όπως και ορισμένες άλλες δομικές ομοιότητες της Φωτιάς με τα διηγήματα της συλλογής, υπάρχουν και ορισμένες σημαντικές διαφορές. Ας δούμε ποιές είναι αυτές οι διαφορές.

Μια πρώτη διαφορά αφορά το είδος των εσωτερικών συγκρούσεων που υφίστανται οι χαρακτήρες: Ο Γιακουμής και η Αυγερινή φαίνεται να συμμετέχουν στον πόλεμο και να γίνονται αγωνιστές, όχι μέσα από κάποια έντονη ιδεολογική σύγκρουση, αλλά γιατί βρίσκονται μέσα στη ροή του πολέμου. Όχι ότι δεν έχουν εσωτερικές συγκρούσεις, έχουν (και στο σημείο αυτό διαπιστώνεται η πρώτη τουλάχιστον γνωστή εμφάνιση του χαρακτηριστικού αυτού τόπου της γραφής του Χατζή), αλλά είναι πολύ πιο άτονες από τις συγκρούσεις που υπάρχουν στα διηγήματα, και δεν λειτουργούν με τον χαρακτηριστικό τρόπο που λειτουργούν εκεί — να ωθούν τα πρόσωπα σε μια χαρακτηριστικά αγωνιστική δράση. Παρόλο, π.χ., που ο Γιακουμής αρχικά εναντιώθηκε στην αντίσταση εναντίον των Γερμανών λόγω της συντηρητικής του νοοτροπίας, νοοτροπίας αντιπροσωπευτικής ενός συνετού προύχοντα αγροτικού χωριού (σ. 11)<sup>19</sup> — είναι ο πόλεμος που τον αναγκάζει να συμμετάσχει

19. Ο Γιακουμής οδηγείται μέσα από τα γεγονότα από μια αρχικά συντηρητική νοο-

και να εξελιχθεί σε αγωνιστή, και όχι μια ιδεολογική σύγκρουση. Ενώ δηλαδή υπάρχουν και θα μπορούσαν να αναπτυχθούν τα στοιχεία μιας τέτοιας σύγκρουσης, τα στοιχεία αυτά αποδυναμώνονται από τη πολεμική συγκυρία: Ο Γιακουμής είναι αναγκασμένος να πάρει μια στάση αγωνιστική γιατί οι Γερμανοί δεν αστειεύονται (σκοτώνουν ακόμη και το αγαπημένο του μοσχάρι), και γιατί βλέπει τη φωτιά ν' ανεβαίνει απ' ολούθες και να τον ζώνει απ' ολούθες, ανήμπορο, κατατσακισμένο (σ. 19). Αντίθετα με τους πρωταγωνιστές των διηγημάτων, δε φαίνεται να συμμετέχει στον αγώνα έχοντας εκτιμήσει από την αρχή τις αξίες της Αντίστασης και του σοσιαλιστικού ιδεώδους, αλλά μάλλον να συμπαρασύρεται και να μεταβάλλεται ιδεολογικά «συν τω χρόνω». Όσο για τις εσωτερικές συγκρούσεις της Αυγερινής, οι συγκρούσεις της είναι πολύ μικρότερου βεληνικού από αυτές των προσώπων των διηγημάτων: Οι συγκρούσεις της δεν αφορούν την αποδοχή των σοσιαλιστικών ιδανικών της Αντίστασης, τόσο όσο τη διαπλάτυνση του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζει τους άλλους αγωνιστές, και τον εαυτό της, είναι δηλαδή, ήδη ενταγμένες μέσα στα πλαίσια των αξιών του αγώνα και αποσκοπούν στην εξύμνηση των αγωνιστών, στην παρουσίαση των ανθρωπινότερων πλευρών τους και στην ανεύρεση ενός τρόπου αντιμετώπισης της τελικής ήττας<sup>20</sup>. Δεν αντιπροσωπεύουν μιαν ευρύτερη ιδεολογική σύγκρουση που να έχει σαν αποτέλεσμα την ένταξή της στην Αντίσταση. Η Αυγερινή εντάσσεται, όχι εξαιτίας κάποιας τέτοιας σύγκρουσης, αλλά παρασυρμένη από την ηρωική ατμόσφαιρα που κυριαρχούσε στο χωριό και το παράδειγμα του αδελφού της Διαμάντη, του καθοδηγητή Γρηγόρη και της ήδη ενταγμένης στο κόμμα, φίλης της, Ασημίνας.

Οι δομικές αντιστοιχίες, συγκεκριμένα ομοιότητες μοντέλου δράσης<sup>21</sup>,

τροπία προς μια σοσιαλιστική ιδεολογία. Για τη διαφορά νοοτροπίας και ιδεολογίας βλ. Michel Vovelle, *Idéologies et Mentalités*, François Maspero Fondations, Paris 1982, σ. 12-17, και Jacques le Goff, «Οι νοοτροπίες, μια διαφορούμενη Ιστορία», στον α' τόμο της μετάφρασης του βιβλίου των Ζακ Λε Γκοφ-Πιερ Νορά, *Το έργο της Ιστορίας* (τίτλος του γαλλικού *Faire de l'histoire*, Gallimard 1975), Ράππας, 1975, σ. 316-338.

20. Το στοιχείο αυτό, ότι δηλαδή οι συγκρούσεις της Αυγερινής εντάσσονται σ' ένα στενότερο πλαίσιο από το πλαίσιο της αποδοχής των βασικών αρχών για την ένταξη στον αγώνα του ΕΑΜ, είναι χαρακτηριστικό εκείνων των στρατευμένων μυθιστορημάτων που έχουν δομηθεί με βάση μια δομή σύγκρουσης, βλ. Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions*, Columbia University Press, New York 1983.

21. Μοντέλο δράσης: αναφέρομαι στο αφαιρετικό σχήμα “μοντέλο δράσης”  
πομπός — αντικείμενο — δέκτης  
↑ θέλει  
βοηθός — υποκείμενο — αντίπαλος

που υπάρχουν στα δύο κείμενα, όπως η ομοιότητα του ρόλου της Ασημίνας ως καθοδηγήτριας και συμπαραστάτισσας της Αυγερινής, με την Αγγελικούλα, τη φίλη της Μαργαρίτας στο ομώνυμο διήγημα, και του έρωτα της Αυγερινής για τον καθοδηγητή Γρηγόρη με τον έρωτα της Μαργαρίτας για τον καθοδηγητή Νικόλα Στούρνα, όπως και η ομοιότητα του Γιακουμή και της αρχικά συντηρητικής του στάσης και του ρόλου του σαν προύχοντα, θεματοφύλακα του τόπου του, με τον Σαμπεθάι Καμπιλή, και αντιθετικά, σ' ένα στοιχειώδες επίπεδο, οι ρόλοι του Διαμάντη, του γιού του Γιακουμή, και του καθοδηγητή Γρηγόρη, με το ρόλο του Γιοσέφ Ελιγιά (εξεγείρουν το χωριό ενάντια στη θέληση του Γιακουμή με τις καινούργιες ιδέες που φέρνουν), υποδεικνύει και μian άλλη βασική διαφορά των δύο κειμένων.

Στη Φωτιά δεν υπάρχει η έντονη παρουσία του πλαισίου του παρελθόντος που υπάρχει στα διηγήματα και που μια από τις λειτουργίες του είναι να προσδιορίσει τους πρωταγωνιστές, και κάποτε και τους πομπούς και βοηθούς τους, αποεξοικειώνοντας ή προσδίδοντας στα χαρακτηριστικά τους μια διαχρονική διάσταση: Η σχέση της Αυγερινής με την Ασημίνα ή το Γρηγόρη π.χ., αν και δομικά παρόμοια, χρωματικά διαφέρει από τη σχέση της Μαργαρίτας με την Αγγελικούλα ή το Νικόλα Στούρνα: Η Αυγερινή ανήκει στο ίδιο ιστορικό και ταξικό περιβάλλον με την Ασημίνα και το Γρηγόρη, ενώ η Μαργαρίτα για να γίνει φίλη με την Αγγελική και το Νικόλα Στούρνα ξεπερνάει ταξικές και ιστορικές καταβολές. Ο Γιακουμής αποκαλεί τον Γρηγόρη «θεομπαίκτη» αλλά έχει τις ίδιες ταξικές καταβολές μαζί του, ενώ ο Σαμπεθάι Καμπιλής, όπως και η Μαργαρίτα, ξεπερνά ταξικές διαφορές για να βοηθήσει στο μέγαλωμα του Γιοσέφ. Ως προς τη στάση τους απέναντι στις κοινότητες τους, τα τέσσερα πρόσωπα, Γιακουμής, Γρηγόρης, Σαμπεθάι, Γιοσέφ, αντιπροσωπεύουν στα δύο βιβλία στάσεις αρχηγών—ηγετών— απέναντι στη σύγχρονη ιστορία της κοινότητάς τους: στην περίπτωση όμως του Σαμπεθάι και του Γιοσέφ, τις στάσεις τους τις φορτίζει και τις φωτίζει το διαχρονικό ιστορικό πλαίσιο, η ιστορία της σχέσης μιας ολόκληρης κοινότητας με την ίδια της την Ιστορία και τους τρόπους πρόσληψής της.

Στα διηγήματα του *Τέλους της γμικρής μας πόλης*, ακόμα και στις περιπτώσεις του Σιούλα και της θείας Αμαλίας, δίδεται ένα πλαίσιο βάθους, ένα διαχρονικό έρεισμα που «εξηγεί» και «δικαιολογεί» τη νοοτροπία τους. Αντί-

στο οποίο κατέληξε ο A.-J. Greimas με βάση τα συμπεράσματα του Propp για τα Ρωσικά παραμύθια. (βλ. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*. Librairie Larousse, 1966, σ. 172-191).



θετα, στη *Φωτιά*, στην περίπτωση του Γιακουμή, ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται τη ζωή παρουσιάζεται σαν συγχρονικός, σαν να έχει διαμορφωθεί, δηλαδή, μόνο από τις εμπειρίες της καθημερινής του αγροτικής ζωής, χωρίς τη διαχρονική διάσταση, αφήνοντας περιθώρια να εκλειφθεί η νοοτροπία του σαν σκέτη στενοκεφαλιά.

Από τα παραπάνω είναι φανερό ότι ο συγγραφέας θέλει να υπογραμμίσει ότι το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα των πρωταγωνιστών στα διηγήματα, εντάσσεται στα πλαίσια της Ιστορίας, εντύπωση που ενισχύεται και από την εισαγωγή τους στο κάθε αφήγημα μ' έναν πολυσέλιδο πρόλογο που δίνει τις συντεταγμένες της ένταξής τους στο διαχρονικό ταξικό παρελθόν. Μ' αυτού του είδους την εισαγωγή δημιουργείται μάλιστα μια έντονη αντιπαράθεση του παρελθόντος με το αφηγηματικό παρόν και μέλλον που δραματοποιείται από την ιδεολογική κρίση των πρωταγωνιστών. Στη *Φωτιά*, αντίθετα, το παρελθόν μόνο πολύ γενικά υποδηλώνεται (σ. 43), με αποτέλεσμα να μην υπάρχει έντονη η αίσθηση της διαχρονικής ιστορικής εξέλιξης που υπάρχει στα διηγήματα, παρόλο που μπορεί να συναχθεί από την τελεολογική δομή του μυθιστορήματος.

Επισημαίνω δύο ακόμη διαφορές δομής δράσης των δύο κειμένων ως προς τους χαρακτήρες. Η μια αφορά τις κατηγορίες των συμπαραστατών (πομπών και βοηθών)<sup>22</sup> των πρωταγωνιστών, η δεύτερη τους αντιπάλους τους:

Στο *Τέλος της μικρής μας πόλης* οι κατηγορίες των συμπαραστατών αντιπροσωπεύονται από ένα, το πολύ δύο, πρόσωπα σε κάθε διήγημα. Στη *Φωτιά*, αντίθετα, η παρουσία τους είναι πολυπληθής και έντονη (ο Μάνταλος ως συμπαραστάτης του Γιακουμή, η Ασημίνα, ο Διαμάντης, ο Γρηγόρης ως συμπαραστάτες της Αυγερινής). Η πολυπληθής αυτή παρουσία συνοδεύεται και από τον σχετικά έντονο και εκτεταμένο χαρακτηρισμό τους σε αντίθεση με το τι συμβαίνει στα διηγήματα, όπου τα πρόσωπα που βοηθούν τους πρωταγωνιστές στην ιδεολογική τους συνειδητοποίηση (ο Γούσιος και ο Νικόλας Στούρνας στην περίπτωση της Θείας μας της Αμαλίας, ο γύφτος στην περίπτωση του Σιούλα, η Αγγελικούλα κι ο Νικόλας Στούρνας, πάλι, στην περίπτωση της Μαργαρίτας) παρουσιάζονται μόνο σχηματικά.

Η παρουσία των συμπαραστατών στη *Φωτιά* δηλώνεται έντονα μέσα από τις πράξεις συμπαραστάσης τους προς το Γιακουμή και την Αυγερινή, με τα ηρωϊκά τους επιτεύγματα, με τους λόγους τους αλλά και με καίριες

22. Για τις κατηγορίες αυτές, βλ. το μυθικό μοντέλο δράσης του Greimas, υποσ. 21.

διεισδύσεις του αφηγητή στον εσωτερικό τους κόσμο<sup>23</sup>. Ιδιαίτερα στην περίπτωση της Ασημίνας, που της αφιερώνονται και αρκετές σελίδες προ-ερωτικών λεκτικών αψιμαχιών με τον αγωνιστή Πέτρο, της αφιερώνεται ένα ολόκληρο κεφάλαιο όπου διεκτραγωδεύεται και από τα μέσα και από τα έξω (με εσωτερικές και εξωτερικές εστιάσεις) η σύλληψή της (σ. 104), όπως κι ένα μεγαλούτσικο κομμάτι αφηγηματικής διείσδυσης στον εσωτερικό κόσμο του Πέτρου, που δείχνει τη λύπη του για το θάνατό της.

Η έντονη αυτή παρουσία και παρουσίαση των συμπαραστατών στη Φωτιά δεν είναι τυχαία, αλλά φωτίζει μια βασική διαφορά των δύο κειμένων: Η φωτιά είναι διαποτισμένη από την έννοια της συλλογικότητας σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από τα διηγήματα της συλλογής, πράγμα που υποδηλώνεται και από το γεγονός ότι παρόλο που ο Γιακουμής και η Αυγερινή είναι τα κυριότερα πρίσματα μέσα από τα οποία διοχετεύεται η αφήγηση δεν είναι τα μόνα κι ούτε αποτελούν «μοναδικές» προσωπικότητες, αλλά παραμένουν δύο απλοί, αγνοί χωρικοί ανάμεσα σ' ένα πλήθος από παρόμοιους άλλους. Η εντύπωση αυτή ενισχύεται και από τους δομικούς παραλληλισμούς που υπάρχουν ανάμεσα στην πατρική σχέση Γιακουμή-Αυγερινής και την πατρική σχέση Κάκαβου-Ασημίνας όπως και ανάμεσα στην ερωτική σχέση Αυγερινής-Γρηγόρη και Ασημίνας-Πέτρου. Αν υπάρχουν στιγμές αμφισβήτησης ή ταλάντευσης (που παρουσιάζονται συνήθως μέσα από διεισδύσεις στον εσωτερικό τους κόσμο, χαρακτηριστικό της ρεαλιστικής πεζογραφίας), αυτές οι στιγμές δεν αποτελούν τόσο στοιχεία μοναδικότητας όσο ευκαιρίες για να καταδειχθεί η αξία του αγώνα. Οι στιγμές αυτές ακολουθούνται συνήθως από άλλες που τις αναιρούν και τονίζουν ακριβώς το αντίθετο: την αξία του αγώνα, την ανάγκη για τον αγώνα και την αξιοσύνη των συναγωνιστών, υπαινιχόμενες έτσι και την ανάγκη για συλλογικότητα.

Υπάρχει κι' ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο που υπογραμμίζει το συλλογικό πνεύμα της Φωτιάς: Κατά διαστήματα, το αφηγηματικό πρίσμα μέσα από το οποίο διοχετεύονται τα γεγονότα είναι συλλογικό, προϋποτίθεται δηλαδή σαν υποκείμενο όχι μόνο ο άοριστος αφηγητής, ή ο Γιακουμής και η Αυγερινή, ή, η Αυγερινή με την Ασημίνα (π.χ. σσ 85, 89), αλλά ένα συλλογικότερο υποκείμενο, όλοι οι συγχωριανοί, ή, κι όλο το έθνος ακόμη:

*Παράξενο τους ερχότανε με τούτους τους καμένους και κνη-*

23. Βλ. π.χ. τις διεισδύσεις στους Γρηγόρη (σ. 80), Πέτρο (σ. 85) όπως και την ανάμεικτη προσέγγιση (μείγμα εσωτερικών και εξωτερικών εστιάσεων) που υφίσταται ο Πέτρος στις σ. 115-117.

γηνμένους καμπίσιους, τώρα που σμίγαν εδώ, να βλέπουνε να θέλουν κ' εκείνοι ως το τέλος τον πόλεμο. Βλέπανε και τα στρατέματα που περνούσαν. Ξυπόλυτοι, κουρελιασμένοι, με τα ντουφέκια τους δεμένοι με σκοινιά και με σπάγγους, με πέντε-δέκα σφαίρες ο καθένας, οι αντάρτες αφανίστηκαν να πολεμάνε [...] Πάνω σ' αυτές τις άγριες βουνοκορφές ήτανε σάμπως το έθνος να γνώριζε τον ίδιο τον εαυτό του<sup>24</sup> (σ. 67-68).

Το συλλογικό πρίσμα σηματοδοτεί και σημασιοδοτεί τις καίριες χρονικές τομές της Φωτιάς, που συμπίπτουν και με τις καίριες αλλαγές του χώρου όπου διαδραματίζεται ο αγώνας: Τη μετάβαση του χωριού στο βουνό, την ανάληψη από το χωριό της μάχης της σοδειάς, τη γενική πολεμική εικόνα όπως έχει διαμορφωθεί μετά την κατάρρευση των Ιταλών (σ. 67-68), την κατάσταση στα πεδία των μαχών (σ. 121-122) και την τελική επιστροφή στο χωριό (σ. 137). Αποτέλεσμά του είναι να ανάγονται οι πράξεις των πρωταγωνιστών της Φωτιάς σ' ένα συλλογικότερο πλαίσιο και να σημασιοδοτούνται σαν επιμέρους αγώνες του Έθνους. Ενισχύεται έτσι η εντύπωση ότι ο αγώνας είναι η υπέρτατη αξία και όλα υποτάσσονται σ' αυτήν.

Τα δύο κείμενα διαφέρουν και ως προς ένα άλλο βασικό στοιχείο: τον χαρακτηρισμό των αντιπάλων. Στα διηγήματα οι καλοί δεν είναι απόλυτα κακοί, αλλά «φουκαράδες» με την έννοια που προσδίδει ο Σιούλας σ' αυτή τη λέξη, άνθρωποι που προκαλούν τον οίκτο επειδή το κοσμοαντιληπτικό τους πρίσμα και η ηθική τους έχει εν μέρει διαστρεβλωθεί, ενώ στη Φωτιά αντίθετα, οι κακοί, είναι απόλυτα κακοί, Ενώ, δηλαδή, στο *Τέλος της μικρής μας πόλης*, ένας χαρακτήρας όπως ο Σαμπεθάι Καμπιλής, π.χ., που έφερε την καταστροφή του Γιοσέφ Ελιγιά και της μάνας του και της ίδιας της κοινότητάς του, παρουσιάζεται, χάρη στις διεισδύσεις στον εσωτερικό του κόσμο, και σαν εν μέρει συμπαθής, με στιγμές, δηλαδή, καλοσύνης και προβληματισμού που εντείνουν την συμπάθεια, και γι' αυτό, την αγωνία του αναγνώστη, στη Φωτιά οι «κακοί» όπως ο Ζιώγας και οι Γερμανοί και αργότερα οι «άλλοι», οι μη-«δικοί μας» παρουσιάζονται να είναι «κακοί», προδότες, εκ φύ-

24. Υποκείμενο του κοσμοαντιληπτικού πρίσματος μέσα από το οποίο αντιμετωπίζεται ο μυθιστορηματικός κόσμος που πλάθει η αφήγηση είναι οι συγχωριανοί του Γιακουμή όσον αφορά το κείμενο «Παράξενο ... [...]». Στη φράση όμως «Πάνω σ' αυτές τις άγριες βουνοκορφές ήτανε σάμπως το έθνος να γνώριζε τον ίδιο τον εαυτό του» διαφαίνεται από το είδος του λεξιλογίου που χρησιμοποιείται («το έθνος»), η παρουσία του αφηγητή που «μεσολαβεί» για να συνοψίσει και να συνδέσει το συλλογικό αυτό πρίσμα μ' ένα ευρύτερο.

σεως. Ο αφηγητής ουδέποτε εισχωρεί στον εσωτερικό τους κόσμο, με αποτέλεσμα η στάση τους να φαίνεται τελείως ανεξήγητη και οι ίδιοι τελείως ασυμπαθείς. Χαρακτηριστικά, αν έχουν κάποια σχέση συγγένειας με τους πρωταγωνιστές, η σχέση αυτή δεν είναι εξ αίματος αλλά εξ αγχιστείας - ο Ζιώγας είναι «γαμπρός», σχετικά «ξένος» δηλαδή στην οικογένεια. (Αντίστοιχα, ο «καλός» καθοδηγητής Γρηγόρης, το *summum bonum* του αξιολογικού συστήματός της Φωτιάς, ενσωματώνεται αργά ή γρήγορα στην οικογένεια (και πάλι μέσω αγχιστείας, αφού αυτός είναι ο μόνος δυνατός τρόπος)).

Σε αντίθεση με τους συμπαραστάτες, οι αντίπαλοι στη Φωτιά σκιαγραφούνται, όπως έχει ήδη λεχθεί, λιτά και χοντρά, με λίγες γραμμές, χωρίς λεπτομέρειες. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό στην περίπτωση της εμφύλιας διαμάχης που καταλήγει στα Δεκεμβριανά: Οι αντίπαλοι δεν κατονομάζονται, δεν περιγράφονται: Είναι οι «άλλοι» που δεν είναι «δικοί μας»<sup>25</sup> και που για κάποιο λόγο έχουν κάμει το Γρηγόρη κι όλους τους «δικούς μας», να έχουν ένα «σύννεφο στο μέτωπο». Εξομοιώνονται με τους άλλους της κατηγορίας τους που είχαν κάποιο ρόλο στα προηγούμενα στάδια του πολέμου, τον Ζιώγα και τους Γερμανούς, και υπονοείται σύμφωνα με το αξιολογικό σύστημα του κειμένου, ότι θέλουν το αντίθετο από τους «καλούς», το κακό του χωριού δηλαδή, και του έθνους. Οι αξίες της Φωτιάς είναι απόλυτες: δεν χωρούν αποχρώσεις. Ενώ στη συλλογή, τα πρόσωπα παρουσιάζονται να έχουν αδυναμίες, και γίνονται ήρωες παρά τις αδυναμίες τους, στη Φωτιά δεν επιτρέπονται οι αδυναμίες, όπως φαίνεται και από το επεισόδιο όπου ο «δικός μας» σταθμάρχης σκοτώνει τον φοβισμένο Κάβουρα (σ. 104-111). Οι αδυναμίες στον πόλεμο είναι επικίνδυνες και δεν υπάρχει χώρος για αποχρώσεις αφοσιώσεως και συναισθημάτων.

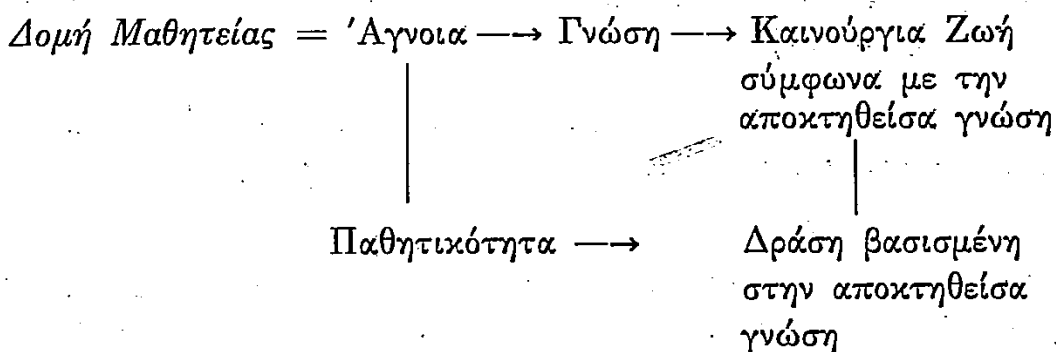
Τα πάντα, λοιπόν, στη Φωτιά φαίνεται να υποτάσσονται στην έννοια της αγωνιστικότητας. Έτσι κατάληξη της ιδεολογικής εξέλιξης της Αυγερινής και του Γιακουμή είναι η μεταβολή τους σε αγωνιστικές φιγούρες της Αντίστασης, με συνέπεια, ένα σημαντικό μέρος της Φωτιάς ν' αναφέρεται στην αγωνιστική τους δράση. Στα διηγήματα, αντίθετα, η αγωνιστική δράση των ηρώων μόλις που αναφέρεται. Αυτό που παραμένει στο κέντρο της εξιστόρησης είναι η πορεία τους προς την ιδεολογική συνειδητοποίηση. Κέντρο της αφήγησης είναι η στιγμή της ιδεολογικής τους στροφής, η πορεία προς τη στροφή. Η τελική κατάληξη στη δράση μόνο σαν επίλογος αναφέρεται, ένας επίλογος που σημασιοδοτεί αξιολογικά την ιδεολογική στροφή που έχει προηγη-

25. Πρβ. σ. 137, 121 και σ. 29, 47, 67, 154.

θεί, ενώ, στη Φωτιά, η ιδεολογική εξέλιξη συμπορεύεται με την πολεμική δράση και οι δύο αυτές πλευρές προβάλλονται ταυτόχρονα.

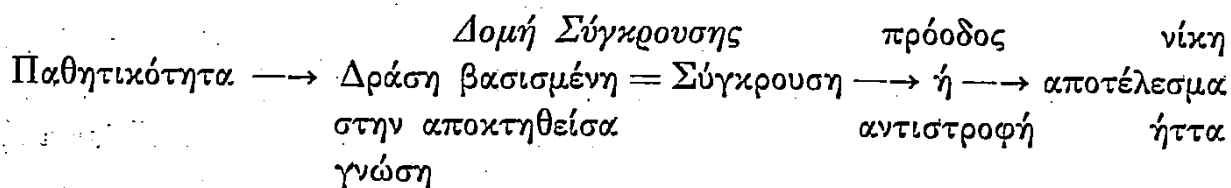
Μια σχηματική σύγκριση της συνταγματικής δομής των δύο κειμένων με τα βασικά σχήματα στα οποία κατέληξε η Susan Suleiman<sup>26</sup> για τα στρατευμένα μυθιστορήματα επιβεβαιώνει αυτά τα συμπεράσματα: Η εξελικτική δομή των διηγημάτων συμπίπτει με τη δομή μαθητείας των στρατευμένων μυθιστορημάτων, που εξέτασε η Suleiman, ενώ η συνταγματική δομή της Φωτιάς αποτελεί ένα συγχρονικό συγκερασμό και των δύο δομών, δηλαδή, και της δομής μαθητείας και της δομής σύγκρουσης. (Στην περίπτωση του Γιακουμή, μια σύντομη δομή μαθητείας προηγείται της δομής σύγκρουσης, ενώ στην περίπτωση της Αυγερινής η δομή μαθητείας εξελίσσεται συγχρόνως με τη δομή σύγκρουσης (η Αυγερινή εξελίσσεται ιδεολογικά και συμμετέχει στη δράση ταυτόχρονα)):

### Το τέλος της μικρής μας πόλης



26. Σύμφωνα με την Susan Rubin Suleiman, ό.π., τα στρατευμένα μυθιστορήματα δομούνται συνήθως με βάση μια δομή μαθητείας (structure of apprenticeship) ή με βάση μια δομή σύγκρουσης (structure of confrontation), ή με έναν συγκερασμό των δύο. Στα μυθιστορήματα με δομή μαθητείας, ο ήρωας αντιμετωπίζει μια κατάσταση της οποίας πρέπει να αποκαλύψει το νόημα και ως εκ τούτου αναλαμβάνει μια πορεία από την άγνοια προς τη γνώση· μόνο αφού γίνει κάτοχος αυτής της γνώσης προχωρεί στη δράση. Στα μυθιστορήματα με δομή σύγκρουσης, η αφήγηση επικεντρώνεται στη διαδικασία της σύγκρουσης, δηλαδή στην πορεία δράσης για την επίτευξη ενός στόχου και τις σχετικές προόδους ή μεταστροφές. Η πορεία αυτή καταλήγει στη νίκη ή στην ήττα. Τα μυθιστορήματα με δομή σύγκρουσης ενσωματώνουν κάποτε στο πρώτο μέρος τους, εν είδει εισαγωγής, μιαν αφήγηση που έχει δομηθεί με βάση τη δομή μαθητείας στη διάρκεια της οποίας ο ήρωας γίνεται κάτοχος των ιδεολογικών αρχών για τις οποίες θα αγωνιστεί στο κύριο μέρος του μυθιστορήματος.

Η φωτιά



V

Η Φούλα Χατζιδάκη είχε ήδη υπαινιχθεί στο άρθρο της ότι υπήρχαν ορισμένες αποκλίσεις στην τεχνική του Χατζή, στα διηγήματα του Τέλους της μικρής μας πόλης, από το στερεότυπο μοντέλο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Με διεισδυτικότητα σημείωνε τότε ότι στη συλλογή αυτή ο Χατζής φαίνεται να νοιάζεται περισσότερο για:

*τους «μικρούς» ανθρώπους, ιδιαίτερα όσους βολοδέρνουν στη δυστυχία τους, πριν ακόμα αποκτήσουν ή καλοαποκτήσουν ταξική συνείδηση (σ. 77).*

και ότι νοιάζεται περισσότερο για τους αρνητικούς ήρωες και τη ψυχολογική τους εξέλιξη παρά για τους θετικούς ήρωες, τους αγωνιστές:

*σαν τον βρονν (το δρόμο της πάλης), σαν γίνουν αγωνιστές —λες και του ξεφεύγουν του Χατζή, λες και δεν τους καλοπαρακολουθεί πια, μόλο που τους αγαπά και είναι μαζί τους μ' όλη του την καρδιά.*

Σύμφωνα με τα ιδεολογικά και λογοτεχνικά κριτήρια της Φ. Χατζιδάκη η απόκλιση αυτή δεν σήμαινε ότι ο Χατζής είχε πάρει στραβό δρόμο. Η ίδια πίστευε ότι οι ήρωές του, έστω κι αν είναι εν μέρει αρνητικοί, αποτελούσαν μέρος του κομμουνιστικού αγώνα, θεωρώντας σαν κύριο στοιχείο γι' αυτή την εκτίμηση το γεγονός ότι οι εσωτερικές τους συγκρούσεις λύνονταν προς τη σωστή κατεύθυνση—προς τις σωστές αξίες, τις κομμουνιστικές. Και όχι μόνο αυτό, αλλά προχωρούσε και στο να εισηγηθεί, υπονοώντας σιωπηρά μια κριτική της τρέχουσας κομμουνιστικής λογοτεχνίας, ότι οι κομμουνιστές δεν πρέπει να φοβούνται τις ιδεολογικές ή συναισθηματικές συγκρούσεις και ότι η αποδοχή τέτοιων συγκρούσεων θα μπορούσε να οδηγήσει σε περισσότερο σύνθετα έργα.

Αν η απόκλιση όμως αυτή δεν συνιστούσε λάθος για τη Φούλα Χατζιδάκη, συνιστούσε λάθος για το Νέο Κόσμο. Σύμφωνα με τη πολιτική καθοδήγηση, ο Χατζής δεν έδωσε

*το πιο ενδιαφέρον και ουσιαστικό, άρα και το πιο ωφέλιμο και πιο χρήσιμο στον αγώνα για την πρόοδο (σ. 68),*

ούτε έδωσε την πόλη γιατί τα πρόσωπα που ζωγράφισε δεν συγκροτούν τον χαρακτήρα της (σ. 68), δεν είναι οι χαρακτηριστικοί της τύποι, δεν έδωσε

*τις χαρακτηριστικές συγκρούσεις των βασικών ομάδων και κοινωνικών τάξεων (σ. 68).*

Η πολιτική καθοδήγηση αναρωτιέται μάλιστα γιατί δεν διάλεξε «απλούς ανθρώπους» με την πανανθρώπινη όμως αποστολή (σ. 69).

Είναι φανερό ότι τα λάθη που εντόπισαν στον Χατζή δεν διαφέρουν πολύ από αυτά που η Φούλα Χατζιδάκη θεώρησε σαν αποκλίσεις. Η διαφορά έγκειται στο πρίσμα, το εννοιολογικό πλαίσιο, μέσα από το οποίο αντιμετώπισαν τα διηγήματα του Χατζή: Η Φούλα Χατζιδάκη τα αντιμετώπισε σαν συνεισφορά στην τέχνη, τη σοσιαλιστική τέχνη, ως τέχνη, ενώ η πολιτική ηγεσία του Νέου Κόσμου τα αντιμετώπισε μέσα από το πλαίσιο του τι θεωρούσαν αναγκαίο για λόγους πολιτικής σκοπιμότητας σε εκείνο το στάδιο της κομμουνιστικής πάλης, με κριτήριο δηλαδή την καταλληλότητά τους να παράγουν ως σημαίνοντα, τα σημαινόμενα που θεωρούσαν χρήσιμα για τους πολιτικούς σκοπούς του αγώνα τους.

Σύμφωνα με τους συντάχτες του άρθρου:

*Μέσα σε ορισμένες συνθήκες, ένας προοδευτικός συγγραφέας, πολύ περισσότερο ένας κομμουνιστής, διαλέγει, είναι αναγκασμένος να διαλέγει τα θέματά του και το περιεχόμενο του έργου του, μέσα σε κείνο το πεδίο δράσης των μαζών, που εκείνη τη δοσμένη στιγμή, χρειάζεται να εξαρθεί, να φωτισθεί, να εκλαϊκευθεί με τα μέσα και της τέχνης. Και που σύγχρονα έτσι είτε αλλιώς, παρέχει στον συγγραφέα τη δυνατότητα να δώσει έργο με τις πιο υψηλές ιδέες, τις πιο δραματικές συγκρούσεις (σ. 69-70).*

Το πεδίο αυτό περιορίζεται από την κομματική πολιτική ηγεσία στο ηρωικό. Οι ταπεινοί ήρωες δεν τους ενδιαφέρουν έστω κι αν αυτοί συνειδητοποιούνται ιδεολογικά. Η κριτική της Έλλης Αλεξίου για το μυθιστόρημα *Γειά Χαρά* του Βάσου Γεωργίου, «Πάνω σ' ένα μυθιστόρημα του αγώνα»,

(*Νέος Κόσμος*, 2 [1951] 62-64), είναι ίσως ενδεικτική. Το βιβλίο επικρίνεται γιατί δείχνει:

πώς έζησε την επαναστατική ζύμωση ένας μικροαστός που έρχεται στο προλεταριάτο, όχι όμως ένας προλετάριος, ένας ηγέτης του αγώνα.

Είναι φανερό ότι η έννοια του αντιπροσωπευτικού ήρωα έχει υποστεί εδώ μια στένωση, όπου αντιπροσωπευτικοί τύποι θεωρούνται μόνο οι ηγετικές φυσιογνωμίες. Χαρακτηριστικά, η κομμουνιστική πολιτική ηγεσία υποστηρίζει το βιβλίο του Μπόση, στο καθοδηγητικό τους άρθρο, ως προβολή της αναγκαιότητας και της δικαίωσης του αγώνα αυτού, ως απόδειξη:

πως το αίμα που χύθηκε δεν πήγε χαμένο (σ. 72).

επειδή προβάλλει:

[την] ακλόνητη πεποίθηση πως τελικά «εμείς θα νικήσουμε»

Απαιτούν από τους συγγραφείς να παρουσιάζουν ηρωικές πράξεις γιατί πιστεύουν ότι

οι υψηλές ιδέες κι οι μαζικές πράξεις ηρωισμού, που προβάλλονται [...] αποτελούν κίνητρο στην πάλη για το καλό, το δίκαιο, την πρόοδο (σ. 72).

Είναι πιθανό ότι η «στένωση» αυτή στην εφαρμογή της μεθόδου του σοσιαλιστικού ρεαλισμού συνδέεται με την αύξηση της επίδρασης του Zhdanov<sup>27</sup>

27. Βλ. *The Second World War in Fiction*, ed. Holger Klein with John Flower and Eric Homberger, Macmillan, 1984, (repr. 1985), σ. 159. M. Slonim, *Soviet Russian Literature*, 2 ed., Oxford Univ. Press, 1977, σ. 305-311, 323; Μ. Λαμπρίδη, *Αντι-Ιδεολογικά*, Έρασμος, Αθήνα 1982, σ. 62, Δ. Ραυτόπουλος, *Τέχνη και Εξουσία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985, Α. Σούρκωφ, «Κάτω από τη σημαία του Σοσιαλιστικού ρεαλισμού», *Νέος Κόσμος* 10 (1954) 67-75. Ευχαριστώ τον Π. Νούτσο που επέσυρε την προσοχή μου σ' αυτή την πιθανότητα. (Για τη δεκαετία του '30 βλ. το κείμενο του Π. Νούτσο, «Η λογοτεχνική κριτική της κομμουνιστικής αριστεράς του μεσοπολέμου», *Τα Ιστορικά*, 3.6 [Δεκέμβριος 1986] 428-437, τον συλλογικό τόμο των Α. Αργυρίου, Μ. Αναγνωστάκη, Κ. Κουλουφάκου, Μ. Λαμπρίδη, Χ. Προκοπάκη, Τ. Πατρίκιου, Δ. Ν. Μαρωνίτη κ.α., *Η επίδραση του Μαρξισμού στη λογοτεχνία μας*, Κένταυρος, 1985, και στο βιβλίο του Mario Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα: Ιδεολογία και Μορφή*, Αθήνα 1977, το δεύτερο κεφάλαιο «Ιδεολογικές και Αισθητικές Ζυμώσεις». Βλ. και τη διατριβή της Χριστίνας Ντουνιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική στο Μεσοπόλεμο*, Θεσσαλονίκη, 1988).



στα λογοτεχνικά θέματα στη Σοβιετική Ένωση τη δεκαετία του '40, του οποίου οι απόψεις για το ποιό θα έπρεπε να είναι οι κυριότεροι «τύποι» στα λογοτεχνήματα (εργάτες, εργάτριες, οι κολχόζνικοι, τα μέλη της κομμουνιστικής νεολαίας, οι πιονιέροι) ήταν ήδη γνωστές στην Ελλάδα από την παρουσίαση του *Συνεδρίου των Σοβιετικών Συγγραφέων* στους *Νέους Πρωτοπόρους* το 1934. Είναι πιθανόν όμως, η έμφαση που έδινε η κομμουνιστική ηγεσία στο ηρωικό και την έξαρση της πολεμικής πλευράς του κομμουνιστικού αγώνα να οφείλεται, εν μέρει, και στη συνεχή βίωση μιας εμπόλεμης κατάστασης.

## VI

Το ερώτημα αν η αρνητική στάση της πολιτικής ηγεσίας του *Νέου Κόσμου* απέναντι στη συλλογή των διηγημάτων του Χατζή οφείλεται σε ενδοκομματικές ανταγωνιστικές σχέσεις της ηγεσίας με τον Χατζή ή σε κάποια στιγμή πολιτικής δυσμένειας απέναντί του, δεν μπορεί να απαντηθεί αυτή τη στιγμή. Γι' αυτά τα ζητήματα χρειάζεται προσεχτική μελέτη του αρχείου του Χατζή<sup>28</sup>, που δεν είναι δυνατή τη στιγμή αυτή, και έλεγχος της μνήμης των συναγωνιστών του. Δεν αρκούν απλές εντυπώσεις. Είναι γνωστό ότι η πορεία του Χατζή στο Κομμουνιστικό Κόμμα υπήρξε πολυκύμαντη<sup>29</sup>, αλλά

28. Σημαντικό αρχειακό υλικό για τον Δημήτρη Χατζή φαίνεται να έχει η σύζυγός του, κυρία Καίτη Δ. Χατζή, όπως και ο ερευνητής Νίκος Γουλανδρής, του οποίου ο σχετικός βιβλιογραφικός οδηγός δημοσιεύθηκε [1991] στις εκδόσεις «Γνώση».

29. Βλ. Το «Χρονολόγιο Δημήτρη Χατζή—(1913-1981)», *Διαβάζω*, 180 [9-12-1987] 36 και Τ. Πατρίκιου, «Δ. Χατζής. Ένας αγώνας ως το τέλος», *Αντί* [31 Ιουλίου 1981] 17. Το πόσο δύσκολο είναι να κάνει κανείς υποθέσεις χωρίς επαρκή τεκμηρίωση για τις πολιτικές περιπέτειες του Χατζή με βάση μόνο τα γραπτά κείμενα που έχουμε σήμερα στη διάθεσή μας, γίνεται εμφανές και από τις «εμφανίσεις» του Χατζή στο *Νέο Κόσμο*: Αν δηλαδή υποθέσουμε ότι η ανώνυμη κριτική στις σελίδες του *Νέου Κόσμου* οφειλόταν σε πολιτική δυσμείνεια, η έκταση αυτής της δυσμένειας είναι συζητήσιμη· λίγο αργότερα, αλλά μέσα στον ίδιο χρόνο, δημοσιεύεται το άρθρο-μελέτη του Χατζή, «Γύρω από τα προβλήματα της "Συνέχειας"», [*Νέος Κόσμος*, 8 (Αύγουστος 1954)—Παράρτημα], ενώ αργότερα στα 1962, δημοσιεύεται η βιβλιοκρισία του Χατζή για το βιβλίο του Μ. Αλεξανδρόπουλου, *Νύχτες και ανγές*, «Από την Αντίσταση του λαού της Αθήνας», *Νέος Κόσμος*, 2 [1962] 197-199 [101-103] και τον ίδιο χρόνο η επαινετική κριτική του Β.Πηγή για τη *Φωτιά* «Ένα βιβλίο και μιιά εποχή. Δημήτρη Χατζή: «Η Φωτιά»», *Νέος Κόσμος*, 6 [1962] 719-723 [87-91]. Επισημαίνω την ιστορική σημασία που θα είχαν πληροφορίες ως προς την εκάστοτε σύνθεση της Λογοτεχνικής Επιτροπής και με την αφορμή αυτή, τη χρησιμότητα

πότε ακριβώς και γιατί συγκεκριμένα υπήρξαν οι όποιες ταλαντεύσεις δεν έχει ακόμη διατυπωθεί με σαφήνεια.

Υπάρχουν όμως ερωτήματα που η απάντησή τους θα μπορούσε να φωτίσει ορισμένες καίριες όψεις της λογοτεχνικής αυτής σύγκρουσης και να δείξει αν και σε ποιό βαθμό η προσκόλληση σ' ένα συγκεκριμένο τρόπο πρόσληψης ενός λογοτεχνικού μοντέλου εμπόδισε μια ομάδα ανθρώπων, πέρα από προσωπικούς ή πολιτικούς ενδοιασμούς, να αποδεχθούν και να κατανοήσουν το συγκεκριμένο αυτό λογοτεχνικό κείμενο.

Τα ερωτήματα αυτά είναι: Σε ποιό βαθμό απέκλινε ο Χατζής στο Τέλος της μικρής μας πόλης από το μοντέλο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και πόσο η απόκλισή του από την αφηγηματική τεχνική της Φωτιάς είναι ασυνεπής με το προηγούμενο έργο του; Συνεπάγονται οι διαφορές αυτές μια ιδεολογική διαφοροποίηση; Έδωσε ή δεν έδωσε χαρακτηριστικές συγκρούσεις βασικών ομάδων και κοινωνικών τάξεων, ήταν ή δεν ήταν ωφέλιμα για τον κομμουνιστικό αγώνα τα διηγήματά του τη συγκεκριμένη εκείνη χρονική στιγμή; Πρόδωσε ο Χατζής τον ίδιο του τον εαυτό σαν αγωνιστή και φυσικά σαν καλλιτέχνη όπως κατηγορήθηκε;

Ας δούμε πρώτα αν και σε ποιό βαθμό «απίστησε» από το μοντέλο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Όπως παρουσιάστηκαν στους Νέους Πρωτοπόρους, περιοδικό-πηγή πληροφόρησης για τις κομμουνιστικές ιδέες που σίγουρα θα είχε υπόψη του ο Χατζής, οι βασικές θέσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού θα μπορούσαν να συνοψιστούν σαν μια επιταγή για την αναπαράσταση της αντικειμενικής πραγματικότητας στην επαναστατική της εξέλιξη με τις ιστορικές της συγκρούσεις, όπου ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει το ρόλο του ιστορικού της εποχής και του καθοδηγητή, και σαν μια επιταγή για την παρουσίαση της ύπαρξης σαν δράση και δημιουργία με τη χρήση θετικών ηρώων και την προβολή της εργασίας. Οι καλλιτέχνες παροτρύνονται να παρουσιάσουν εξυψωτικά τη ψυχολογία και δράση της γυναίκας και να τονίσουν τις οικογενειακές σχέσεις (παιδιά κ.λπ.). Η αγάπη για την πατρίδα θεωρείται αυτονόητη. Οι επιταγές αυτές απορρέουν και πλαισιώνονται από μια λογική, που έχει σαν προοπτική την ανοικοδόμηση μιας νέου τύπου κοινωνίας, και γι' αυτό θεωρείται απαραίτητο η καινούργια—σοσιαλιστική—τέχνη να είναι ορμητική, αισιόδοξη, πειστική.

Η προσπάθεια συμμόρφωσης του Χατζή με την επιταγή για αναπαρά- που θα είχε για την ιστορία του ελληνικού Κομμουνιστικού Κόμματος μια προσεκτική έρευνα της ιδεολογικής πορείας και των ενδοκομματικών συγκρούσεων του ΚΚΕ μέσα από τις σελίδες του Νέου Κόσμου.

στάση της πραγματικότητας στην επαναστατική της εξέλιξη μέσα σε ιστορικά πλαίσια είναι φανερή: Και στα πέντε διηγήματα που αποτελούν το corpus της πρώτης έκδοσης της συλλογής (1. «Η Θεία μας η Αμαλία», 2. «Ο Σιούλας ο ταμπάκος», 3. «Η διαθήκη του καθηγητή», 4. «Σαμπεθάι Καμπιλής», 5. «Μαργαρίτα Μολυβάδα»), ο Χατζής φροντίζει να πλαισιώσει τα πρόσωπά του με ιστορικό και κοινωνικό φόντο, που, και δείχνει τις αλλαγές στην οικονομία και την κοινωνία, αλλά αποτελεί και απαραίτητο στοιχείο της πλοκής των μύθων που επεξεργάζεται. Στον «Σιούλα το ταμπάκο» είναι οι εμπορικές και τεχνολογικές αλλαγές που δίνουν ώθηση στην ιδεολογική του στροφή, στο «Σαμπεθάι Καμπιλή» η αλλαγή από μια παραδοσιακή, φεουδαρχικού τύπου νοοτροπία και τάξη πραγμάτων σε μια ταξική. Στη «Μαργαρίτα Μολυβάδα» έχουμε το τέλος των αρχόντων της επαρχίας και στη «Θεία μας την Αμαλία» το τέλος μιας αταξικής ηθολογικής νοοτροπίας.

Είναι ακόμη σημαντικό ότι στην πρώτη έκδοση, όπου το διήγημα «Η Θεία μας η Αμαλία» με τη θέση του σαν πρώτο στη συλλογή λειτουργεί σαν εισαγωγή στον τόμο, η αναφορά του Χατζή σε χαμένα χρονικά των Ιωαννίνων, που δίνουν λεπτομέρειες για τα βάσανα της πόλης και τη διαχρονική ταξική καταπίεση των κατοίκων εντάσσει τα διηγήματα σ' ένα πλαίσιο/άξονα διαχρονικής ταξικής καταπίεσης, που στο κάτω άκρο του βρίσκεται το παρελθόν και η καταπίεση, και στο πάνω άκρο του βρίσκεται η νέα, μελλοντική τάξη πραγμάτων που συνοψίζεται από το καινούργιο χαμόγελο της Μαργαρίτας, το χαμόγελο «της καινούργιας ζωής που ξημέρωνε κι εκεί»—κατακλείδα του διηγήματος, αλλά και της συλλογής.

Σ' ένα τέτοιο στόχο φαίνεται να αποσκοπεί και η σειρά διαδοχής των διηγημάτων του τόμου. Ο τόμος ανοίγει/αρχίζει με τη γριά θεία Αμαλία και την πίστη της στις παλιές αξίες και τάξη πραγμάτων και κλείνει/τελειώνει με τη Μαργαρίτα, τη νέα κόπελα, σύμβολο της νέας γενιάς, που έχει γυρίσει τις πλάτες της στις παλιές αξίες και την τάξη που προϋποθέτουν. «Η διαθήκη του καθηγητή», στο μέσον του τόμου, λειτουργεί σαν κέντρο της παρουσίασης της πόλης σε μια στιγμή που βρίσκεται κάπου στη μέση της διαδικασίας της αργής μεταβολής των αξιών της: ένα κέντρο που εκθέτει αποδεικτικά τη διαφθορά της παλιάς τάξης, διαφθορά που τα υπόλοιπα διηγήματα προϋποθέτουν και που γύρω από εκφάνσεις της περιστρέφονται. Θα μπορούσαμε ακόμη να πούμε ότι αν «Η Θεία μας η Αμαλία» και «Ο Σιούλας ο ταμπάκος» αντιπροσωπεύουν την παλιά γενιά, και τα διηγήματα που αναφέρονται στην Μαργαρίτα και τους φίλους της και τον Γιοσέφ, τη νέα, τότε «Η Διαθήκη του καθηγητή» δίνει την εντύπωση ενός μεσοδιαστήματος, στη διάρκεια του

οποίου καλλιεργούνται και μεστώνουν τα σπέρματα της αλλαγής μέσα στους μαθητές του καθηγητή. Σύμφωνα με μια τέτοια συλλογιστική θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι με το να τοποθετηθούν τα διηγήματα μ' αυτή τη σειρά ενισχύεται υπαινικτικά σε κάποιο βαθμό και η τελεολογική ιστορική αντίληψη παρελθόν → παρόν → μέλλον που τα διατρέχει.

Μια σύγκριση της αφηγηματικής τεχνικής της Φωτιάς και του Τέλους της μικρής μας πόλης θα έδειχνε ότι είναι μέσα στο πλαίσιο της προβολής της Ιστορίας και ιδιαίτερα στην επαναστατική της εξέλιξη, που θα έπρεπε να είχε γίνει κατανοητή από τη πολιτική ηγεσία του Νέου Κόσμου και η «αδυναμία» και η «περιθωριακότητα» των πρωταγωνιστών της συλλογής για την οποία κατηγορήθηκε ο Χατζής. Θα έδειχνε μάλιστα ότι στα διηγήματα αυτά ο Χατζής δοκίμασε ν' ακολουθήσει μια πολύ πιο φιλόδοξη στρατηγική μ' ένα πολύ ευρύτερο στόχο απ' ό,τι στη Φωτιά κι' ότι χάρη σ' αυτή τη στρατηγική πέτυχε να κατασκευάσει ένα πολυπλοκότερο και πλουσιότερο κείμενο, με αποτέλεσμα και σήμερα ακόμη να μας γοητεύει<sup>30</sup>.

## VII

Στα 1946, ο Α. Κόμης, στην κριτική του για τη Φωτιά, είχε ήδη εντοπίσει, ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της τεχνικής του Χατζή, την

*αγάπη του για τους ανθρώπους που τον ξεχειλίζει, τον σπρώχνει να μπει βαθιά μέσα στην ψυχή τους, να παραμερίσει το τραχύ εξωτερικό.*

Ο Β. Πηγής στην επαινετική κριτική του για τη Φωτιά στο Νέο Κόσμο στα 1962, αναφέρεται κι αυτός στο φακό που δίνει ο Χατζής στον αναγνώ-

30. Η Γ' γραφή που είναι η έκδοση που διαβάζουμε συνήθως σήμερα αποτελεί βέβαια ένα πολύ πιο δουλεμένο και άρτιο κείμενο, τα θεμέλια όμως της αρχιτεκτονικής στρατηγικής των διηγημάτων είχαν τεθεί ήδη από την Α' γραφή.

Ένα σύντομο κοίταγμα και στα υπόλοιπα διηγήματα του Χατζή, ακόμη και στα προγενέστερα (αυτά που έχουν συγκεντρωθεί π.χ. στη συλλογή *Θητεία (αγωνιστικά κείμενα 1940-1950)*, Αθήνα, Κείμενα, 1979), αποκαλύπτει τη διάθεση του Χατζή να πειραματιστεί ποικιλοτρόπως με τις αφηγηματικές τεχνικές και κυρίως με την αφηγηματική αρχιτεκτονική (πρβλ. π.χ., τη «Μουργκάνα» και το διήγημα «Η Γυναίκα από τη Φούρκα»). Για τη σημασία που είχε για τον Χατζή η αφηγηματική τεχνική και αρχιτεκτονική, βλ. το αποκαλυπτικό κείμενό του, «Περί του έργου μου, ομιλώ αυτός», *Αντί*, 298 (30 Αυγούστου 1985) 23-25.

στη του για μια εσωτερικότερη θεώρηση των ηρώων του.

Μια αφηγηματολογική εξέταση της Φωτιάς επιβεβαιώνει αυτό που ιμπρεσιονιστικά συνέλαβαν οι κριτικοί Κόμης και Πηγής; την ευρεία δηλαδή χρήση στη Φωτιά τεχνικών που δημιουργούν στον αναγνώστη την ψευδαίσθηση ότι «αναπαρίσταται» ο εσωτερικός κόσμος των χαρακτήρων. Η ψευδαίσθηση αυτών των εσωτερικών «διεισδύσεων» επιτυγχάνεται με τη χρήση ενός συνδυασμού δυσαρμονικής ψυχαφήγησης, αλλά κυρίως αρμονικής ψυχαφήγησης (που, στην περίπτωση αυτή, συνεπάγεται ένα είδος εσωτερικής εστίασης που θα ονομάζαμε μη-καθαρή εσωτερική εστίαση)<sup>31</sup>, αφηγημένου μονολόγου και παραθεμάτων αυτούσιου μονολόγου σε ευθύ λόγο (που εξυπνοούν ένα καθαρότερο είδος εσωτερικής εστίασης). Η αναλογικά εκτεταμένη χρήση αφηγημένου μονολόγου (ελεύθερου πλάγιου λόγου)<sup>32</sup> αποτε-

31. Με τους όρους *δυσαρμονική ψυχαφήγηση* και *αρμονική ψυχαφήγηση* αναφέρομαι στους όρους *dissonant psychonarration* και *consonant psychonarration* της Dorrit Cohn (*Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978). Με τον όρο *εστίαση* αναφέρομαι στη γνωστή ορολογία του Genette (*Figures III*, Éditions du Seuil, 1972, σ. 206-223). (Για τις διαφορές και διαφωνίες Cohn και Genette βλ. τη σχετική συζήτηση στο «Nouveau Nouveaux discours du récit», *Poétique*, 61 [1985] 101-109). Οι συγκεκριμένοι αυτοί όροι μπορούν να χρησιμοποιηθούν εποικοδομητικά, ως αναλυτικά εργαλεία, εφόσον ο χρήστης τους έχει υπόψη του ότι αναφέρονται σε δύο διαφορετικές διαδικασίες: Οι όροι της Cohn στο λόγο μέσω του οποίου γίνεται η αφήγηση ψυχικών διεργασιών, οι όροι του Genette για τις εστιάσεις, στο κοσμοαντιληπτικό πρίσμα μέσα από το οποίο διοχετεύεται η αφήγηση. Χρησιμοποιώ εδώ τους όρους της Cohn, επειδή αναφέρεται ρητά σε ψυχικές διεργασίες. Ο όρος «μη-καθαρή εσωτερική εστίαση» χρησιμοποιείται για να υποδείξει συντομογραφικά το είδος εκείνο της εσωτερικής εστίασης που ενσωματώνει μικρο-αναφορές στο «αφηγηματικό πρόσωπο», ενώ «η θέση του προσώπου (οι σκέψεις του, τα συναισθήματά του) θα έπρεπε πράγματι να αρούνται απλώς και μόνο από τον τρόπο με τον οποίο το πρόσωπο αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα». (Μ. Peri, «Το πρόβλημα της αφηγηματικής προοπτικής στα διηγήματα του Βιζυηνού», *Ελληνικά*, 36 [1985] 298).

32. Με τον όρο *αφηγημένος μονόλογος* αναφέρομαι στον όρο *narrated monologue* της Dorrit Cohn, ό.π.. Ο όρος αυτός αναφέρεται στο ευρύ φάσμα χρήσης μορφών του Ελεύθερου Πλάγιου Λόγου σε αφηγήματα και στο κύριο χαρακτηριστικό τους, το συνδυασμό σε μια φράση δύο φωνών, του λόγου του αφηγητή και του λόγου του χαρακτήρα. Το συνειδησιακό πρίσμα που κυριαρχεί σε μια φράση Ελεύθερου Πλάγιου Λόγου εξαρτάται και είναι ανάλογο με το βαθμό στον οποίο υπερσχύει η παρουσία στοιχείων ενός από τους δύο λόγους. Η παρουσία πάντως στοιχείων του λόγου του προσώπου, οσοδήποτε μικρή, δημιουργεί συνθήκες την εντύπωση ότι το αφηγηματικό πρίσμα του «προσώπου» είναι παρόν έστω και αν δεν είναι κυρίαρχο. (Για τον όρο *Ελεύθερος Πλάγιος Λόγος* και τη σχετική προβληματική υπάρχει πλούσια πρόσφατη βιβλιογραφία. Βασικές όμως παραμένουν οι μελέτες των Μ. Lips, *Le style indirect libre*, Payt, Paris, 1926, R. Pascal, *The Dual*

λεί έναν από τους κυριότερους παράγοντες που δημιουργούν την εντύπωση ότι τα υποκείμενά του, ο Γιακουμής και η Αυγερινή, είναι για ένα μεγάλο μέρος της Φωτιάς τα κύρια προσληπτικά πρίσματα των γεγονότων της αφήγησης.

Το βασικό πλεονέκτημα που προσφέρουν οι εσωτερικές διεισδύσεις, ανάλογα μάλιστα με το βαθμό εσωτερικής εστίασης που εξυπονούν, είναι η δημιουργία της ψευδαίσθησης στον αναγνώστη ότι είναι αυτόπτης μάρτυρας της εσωτερικής συναισθηματικής και ιδεολογικής κατάστασης του χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να «εξασφαλίζεται» η «συμπάθεια» του και η στιγμιαία «ταύτιση» μαζί του. Όσο πλησιέστερη είναι η εστίαση της αφήγησης προς το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα του χαρακτήρα, τόσο περισσότερο ταυτίζεται και ο αναγνώστης που καλείται να προσλάβει τον κόσμο που πλάθει το κείμενο μαζί του. Αποτέλεσμα λοιπόν της χρήσης της τεχνικής αυτής στο μεγαλύτερο μέρος της Φωτιάς είναι να προσλαμβάνει ο αναγνώστης τον κόσμο που πλάθει το κείμενο, μέσα από τα κοσμοαντιληπτικά πρίσματα του Γιακουμή και της Αυγερινής, να ταυτίζεται μαζί τους, και να ελκύεται η συμπάθειά του για τους προβληματισμούς τους:

<sup>1</sup>Αυτός δεν είχε τίποτα να φοβηθεί. <sup>2</sup>Αν οι άλλοι πηλαλούσαν τα βουνά και ξενυχτούσαν στα καλύβια και τις ρεματιές, ήτανε που το θέλησαν από μοναχοί τους. Ακαμάτηδες, ζευζέκηδες κι ανοικκοκώρευτοι σ' όλη τους τη ζωή, θέλανε και τα τραβούσαν. Κι αν αυτόνε τους είχε μπει στο στραβό τους το μυαλό να σηκώνουνε τα ντουφέκια και να μαζώνονται στο σκολειό και στο μεσοχώρι να λεν εκείνα τα χαμένα τα λόγια τους, <sup>3</sup>ο Γιακουμής βέβαια και δε θάτανε μαζί τους (σ. 11)<sup>33</sup>.

*Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in Nineteenth Century European Novel*, Manchester University Press, Manchester 1977, και B. McHale, «Free Indirect Discourse. A Survey of Recent Accounts», *P.T.L.*, 3 [1978] 249-287, όπως και το βιβλίο του V. N. Vološinov (Μπαχτίν;), *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar Press, New York and London, 1973. Στην ελληνική βιβλιογραφία βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές Τεχνικές στον Παπαδιαμάντη, 1887-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1987, 210 κ.ε. και Μ. Ρερί, *ό.π.*, σ. 299). Ας σημειωθεί ότι οι κατηγοροποιήσεις της Cohn «δυσαρμονική ψυχαφήγηση», «αρμονική ψυχαφήγηση», και «αφηγημένος μονόλογος» δεν είναι απόλυτες, και ότι τα όριά τους είναι συχνά χαλαρά και αλληλοεπικαλυπτόμενα.

33. 1. Φράση που βρίσκεται στα όρια ανάμεσα σε αρμονική ψυχαφήγηση και αφηγημένο μονόλογο. Κύριο στοιχείο παρεμβολής του αφηγητή, η αντωνυμία «Αυτός». 2. Αφηγημένος μονόλογος. 3. Η πρόταση φαίνεται να αποτελεί συνέχεια του αφηγημένου μονολόγου των προηγούμενων προτάσεων· η χρήση του ονόματος του Γιακουμή δηλώνει ένα

Και στο Τέλος της μικρής μας πόλης χρησιμοποιούνται τεχνικές εσωτερικής διείσδυσης, αλλά σε χαρακτηριστικά μικρότερο βαθμό απ' ό,τι στη Φωτιά. Υπάρχει μια σημαντική, τεχνική —αφηγηματολογική— διαφορά του Τέλους της μικρής μας πόλης από τη Φωτιά. Ο διαφορετικός τρόπος αφηγηματολογικής προσέγγισης των χαρακτήρων: Στη συλλογή οι τεχνικές εσωτερικής διείσδυσης χρησιμοποιούνται επιλεκτικά. Δεν διαχέονται σ' όλο το κείμενο σαν ένα χρώμα που κυριαρχεί σ' όλο τον πίνακα, όπως συμβαίνει στη Φωτιά, αλλά χρησιμοποιούνται σε συγκεκριμένα σημεία και τα φωτίζουν. Αντιπαραβάλλονται έτσι με τον συχνά ειρωνικό λόγο του αφηγητή, που κυριαρχεί στο κείμενο και οικοδομεί την εικόνα ενός σκοτεινού φόντου, την ατμόσφαιρα της διαφθοράς και της παρακμής που αποπνέει η αστική τάξη της πόλης.

Η στρατηγική που ακολουθεί ο Χατζής είναι η ακόλουθη: Ο αφηγητής αρχικά δίνει το εξωτερικό πλαίσιο, τα γνωρίσματα της κοινωνικής ομάδας στην οποία ανήκει το πρόσωπο που θα απασχολήσει το διήγημα, και μόνο αφού δώσει επαρκείς πληροφορίες γι' αυτό το πλαίσιο, εισάγει, αρκετές σελίδες μετά, τον πρωταγωνιστή<sup>34</sup>. Τυπικό παράδειγμα αυτού του τρόπου εισαγωγής είναι η αρχή του Σαμπεθάι Καμπιλής:

*Στην πόλη μας είχαμε κάπου τέσσερις χιλιάδες οβραίους,—περισσότερους, όχι λιγότερους. Ήταν όλοι μαζωμένοι γύρω απ' τη Συναγωγή τους [...] (σ. 77).*

Περιγράφεται δηλαδή πρώτα η κοινότητα των Εβραίων, και μόνο σταδιακά πλησιάζει ο φακός του αφηγητή το άτομο Καμπιλής.

Βασική δικαιολογία του αφηγητή για την έμφαση στα εξωτερικά στοιχεία των χαρακτήρων του αποτελεί η ιδιότητά του ως συμπολίτη τους. Ως συμπολίτης δεν έχει δυνατότητες παντογνωσίας και ως εκ τούτου αδυνατεί να εισχωρήσει στον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων. Είναι ένας συμπολίτης που ενστερνίζεται συχνά τις ιδεολογικές προοπτικές διαφόρων ομάδων της πόλης για να ιστορήσει με ζωντάνια τα τωρινά, όπως οι παλιοί χρονικογράφοι ιστορούσαν τα παλιά· είναι ένας χρονικογράφος των τωρινών. Σύμφω-

μεγαλύτερο βαθμό διαμεσολάβησης του αφηγητή, έστω και πολύ διακριτικής. Η διαμεσολάβηση όμως αυτή ξεκαθαρίζει για τον αναγνώστη το υποκείμενο της εσωτερικής εστίασης που προϋποτίθεται στις προηγούμενες φράσεις.

34. Η στρατηγική αυτή είναι ακόμη εντονότερη στην Γ' γραφή.

να με τις κατηγορίες του Genette<sup>35</sup>, είναι ένας εξω-διηγητικός, ομοδιηγητικός αφηγητής που θυμίζει εν μέρει και τον εξω-διηγητικό «σκηνοθέτη» στο θεατρικό του Thornton Wilder, *Our Town* (ο Χατζής κάνει έναν σχετικό υπαινιγμό στο διήγημά του *Ο Ντέτεκτιβ* που ενσωματώθηκε στη μετέπειτα έκδοση της συλλογής<sup>36</sup>) και που χάρη σ' αυτή την ιδιότητα του «ακούσιου» αυτόπτη μάρτυρα αποκτά την εμπιστοσύνη και συμπάθεια του αναγνώστη. Ως εκ τούτου οι χαρακτήρες σημαίνονται μόνο με τα εξωτερικά τους στοιχεία, τα χαρακτηριστικά εκείνα με τα οποία είναι γνωστοί στους συμπολίτες τους, τυπικά γνωρίσματα της συμπεριφοράς τους, ιστορίες και ανέκδοτα που έχουν διασωθεί για τη ζωή τους. Συνακόλουθα υπογραμμίζεται έτσι η ένταξη και εξάρτησή τους από την κοινωνία και τις ιστορικές δυνάμεις που την επηρεάζουν.

Τυπικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι έχει πρόσβαση μόνο σε εξωτερικές πληροφορίες για τους χαρακτήρες είναι ο τρόπος με τον οποίο αναφέρεται στις τελευταίες στιγμές της Μαργαρίτας:

[...] το στόμα της έμεινε κλεισμένο σ' όλα τα μαρτύρια που μαθεύτηκε πως της κάνανε και στάθηκε μπροστά στο απόσπασμα χαμογελώντας το πικρό χαμόγελο της οικογένειας των Μολυβαδαίων. Αυτό το τελευταίο για το χαμόγελο τόπε ο παπάς, που με την απαραίτητη παρουσία του στις θανατικές εκτελέσεις, επικυρώνει σ' όνομα του Καίσαρος, την απόδοση της ψυχής στο θεό. Ο ίδιος είπε

35. Βλ. G. Genette, *Figures III*, ό.π., σ. 238 κ.ε. Στην ελληνική βιβλιογραφία, βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη ό.π., σ. 26-27.

36. Η διαλογική αναφορά του Χατζή στον Γουάιλντερ είναι δηκτικότερη και κατευθύνει τον αναγνώστη στη διαφορά των κοσμοαντιλήψεων που διέπουν τα δύο κείμενα: Και το δίκιο τόχετε βέβαια εσείς, πέρα για πέρα, κύριε Θόρντον Γουάιλντερ. Τι ωραία που την παραστήσατε σεις τη ζωή γενικώς της μικρής πολιτείας σε κείνη την ξακουσμένη σας τη «Μικρή μας Πόλη»! Τη διαβάσαμε και την είδαμε και μεις στο θέατρο στην Ελλάδα και έχετε βέβαια δίκιο πως τίποτα ποτέ δεν συμβαίνει. Όλα κυλούν ειρηνικά κ' ισορροπημένα μέσα στην αδιατάρακτη αρμονία της πατροπαράδοτης τάξης. («Ο Ντέτεκτιβ», στο *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, Αθήνα, Διογένης 41974, σ. 95. Βλ. επίσης και σ. 116. Τα διηγήματα «Ο Τάφος», όπως και ο «Ντέτεκτιβ» πρωτοεμφανίστηκαν στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, ανήκουν δηλαδή στην περίοδο της Β' γραφής σύμφωνα με τις κατηγοροποιήσεις του Hero Hokwerda, ό.π..

Η μικρή μας πόλη του Thornton Wilder, (*Our Town*, 1938), ανεβάστηκε από το Θέατρο Κουν στην Αθήνα, στα 1955 σύμφωνα με σημείωση του περιοδικού *Νέα Πορεία* 5-6 [Ιούλ.-Αύγ. 1955] 239.



*πως όταν σήκωσαν τα ντουφέκια, η μικρή Μαργαρίτα κούνησε το χέρι της κι είπε ένα ακατανόητο καληνύχτα, μάλιστα δεν είπε καληνύχτα, είπε ακριβώς —καληνύχτα ντε ... (σ. 113).*

Αφού όμως κατασκευαστεί το κοινωνικό και εξωτερικό πλαίσιο των χαρακτήρων και η φιγούρα τους έχει εδραιωθεί, τότε, στο επόμενο στάδιο, ο αφηγητής, σε επίλεκτα σημεία, υπερβαίνει τις δυνατότητές του και δείχνει άμεση γνώση του εσωτερικού τους κόσμου. Ο συγγραφέας, χρησιμοποιώντας ένα συνδυασμό τεχνικών εσωτερικής διείσδυσης —συχνά δυσαρμονική ψυχαφήγηση, με στιγμίτσες εσωτερικής εστίασης, κατασκευασμένες με τη βοήθεια αρμονικής ψυχαφήγησης και αφηγημένου μονολόγου ή ακόμη και ευθέος λόγου, κατασκευάζει εικόνες στιγμιαίας διείσδυσης στον εσωτερικό κόσμο των προσώπων του σε σημεία καίρια για την απόδοση της ιδεολογικής τους εξέλιξης. Οι διεισδύσεις αυτές περιορίζονται σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές, που δείχνουν τον τρόπο με τον οποίο έχει συντελεσθεί η ιδεολογική στροφή των χαρακτήρων. Ανήκουν σε δύο κυρίως κατηγορίες: α) Χαρακτηριστικά επεισόδια —αφορμές— για σύντομες πινελιές, που δείχνουν την αρχική νοοτροπία-αισθήματα των χαρακτήρων απέναντι στην οποία θα αντιπαραβληθεί αργότερα η ιδεολογική τους εξέλιξη και που αποδίδονται συνήθως με ανάμεικτη γραφή, που διακρίνεται από τυπικά στοιχεία δυσαρμονικής ψυχαφήγησης, π.χ.

*Αυτή ποτές της δεν το στοχάστηκε πως μπορεί να βρίσκονται άνθρωποι που να ζήσαν αλλιώς, ή να μπορούνε να ζήσουν, ή να μπορέσουνε στους καιρούς τους μελλούμενους να ζήσουν αλλιώς, όξω απ' αυτή την πατροπαράδοτη τάξη της μικρής μας της πόλης [...]* (σ. 12)<sup>37</sup>.

«Η Θεία μας η Αμαλία»

και β) τις στιγμές της κορύφωσης της συνειδησιακής κρίσης, που σηματοδοτεί, την ιδεολογική τους στροφή και που αποδίδονται συνήθως με τεχνικές στις οποίες υπερτερούν τα στοιχεία που εξυπονούν εσωτερική εστίαση π.χ.

37. Τα στοιχεία που φανερώνουν τη διαμεσολάβηση του αφηγητή («Αυτή», η τρίτο-πρόσωπη εκφορά της αφήγησης, η τριπλή χρήση του διαζευκτικού «ή») είναι τόσο διακριτικά, ώστε εύκολα θα μπορούσε να εκλειφθεί το κομμάτι αυτό σαν αφηγημένος μονόλογος, αν δεν υπήρχε η φράση «την πατροπαράδοτη τάξη της μικρής μας πόλης», που ανήκει σαφώς στην ιδεολογική προοπτική και λόγο του αφηγητή και αποτελεί εκδήλωση της διάθεσής του να αναλύσει και να ταξινομήσει εννοιολογικά τις ψυχικές διεργασίες της ηρωίδας του.

Η βουή της πολυαγαπημένης πολιτείας έφτανε εδώ στην πόρτα της, μακρινή, χαμένη. Ήταν μέρες πια που αυτή δεν είχε βγει μήτε στο παράθυρο να παραμονέψει, μήτε το βράδι για ψωμί.

—Εμένα μωρέ Γούσια; Και να μου το πεις εσύ; την πήρε το παράπονο. Κάτι ήθελε να πει —ήθελε να κάνει κάτι. Έτσι όπως ήταν, με τα τσόκαρά της, —καλία, δηλαδή καλίγια, που τα λέγανε— έσφιξε κάτω απ' τους αγκώνες της το μάλλινο σάλι που φορούσαν οι φτωχές γυναίκες στο κεφάλι τους και κατέβαινε στους ώμους κι από κει το γύριζαν μπροστά και τυλίγανε μέσα τα χέρια τους —τόσφιξε και τράβηξε για κάτω. Μερικοί την καλημερίσαν στο δρόμο— δε στάθηκε να μιλήσει με κανέναν (σ. 23)<sup>38</sup>.

«Η Θεία μας η Αμαλία»

Αυτό που είναι σημαντικό να σημειωθεί ως προς την εξέλιξη της αφηγηματικής τεχνικής του Χατζή, είναι ότι με το να χρησιμοποιεί για να κατασκευάσει την εικόνα της αρχικής νοοτροπίας των χαρακτήρων του κάποια στοιχεία δυσαρμονικής ψυχαφήγησης, ενώ, τη στιγμή της ιδεολογικής στροφής των χαρακτήρων χρησιμοποιεί συνήθως το είδος της «καθαρής» εσωτερικής εστίασης που εξυπνοείται από τη χρήση αφηγημένου μονολόγου και ευθέως λόγου, ο Χατζής πετυχαίνει να εκμεταλλευτεί στα σημεία εκείνα της αφήγησης που τον βολεύει τα πλεονεκτήματα που του προσφέρουν οι διαφορετικοί αυτοί τρόποι εσωτερικής διείσδυσης.

Για να αντιληφθούμε τη σημασία αυτής της επιλογής, αξίζει να θυμηθούμε ότι η δυσαρμονική ψυχαφήγηση είναι το είδος εσωτερικής «διείσδυσης» που προϋποθέτει τη μεγαλύτερη απόσταση μεταξύ της εστίασης της αφήγησης και του κοσμοαντιληπτικού πρίσματος του χαρακτήρα. Σύμφωνα με την ορολογία της Shlomith Rimmon-Kenan<sup>39</sup>, στην περίπτωση αυτή, εστιάζω

38. Φράσεις όπως η «πολυαγαπημένη πολιτεία», «καλία, δηλαδή καλίγια, που τα λέγανε», «το μάλλινο σάλι που φορούσαν οι φτωχές γυναίκες στο κεφάλι τους [...]» φανερώνουν την παρουσία της προοπτικής του αφηγητή· ο ευθύς όμως λόγος «—Εμένα μωρέ Γούσια; Και να μου το πεις εσύ;» επιβεβαιώνει ότι κοσμοαντιληπτικό πρίσμα (εστιάζων) της «βουής» της πολυαγαπημένης πολιτείας είναι η Θεία μας η Αμαλία. Η φράση, πάλι, «ήταν μέρες πια που αυτή δεν είχε βγει μήτε στο παράθυρο να παραμονέψει, μήτε το βράδυ για ψωμί», θα μπορούσε να εκλειφθεί είτε ως αφήγηση δράσης, είτε ως αφηγημένος μονόλογος με εστιάζουσα την ηρωίδα.

39. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London 1983, σ. 74-76. Η Rimmon-Kenan προτείνει ένα διαφοροποιημένο σχήμα εστιάσεων από το σχήμα του Genette, μειώνοντας τις κατηγορίες από τρεις σε δύο

ζών είναι ο αφηγητής κι όχι ο χαρακτήρας, του οποίου ο εσωτερικός κόσμος αποτελεί εδώ το εστιαζόμενο<sup>40</sup>.

Στην περίπτωση της δυσαρμονικής ψυχαφήγησης η παρουσία όρων, που ανήκουν στη συνειδησιακή και ιδεολογική προοπτική του αφηγητή και συνεπάγονται την παρουσία του, όπως η χρήση δεικτικών αντωνυμιών και αναλυτικών όρων, υποδηλώνει μίαν απόσταση ανάμεσα στο πρίσμα μέσα από το οποίο διοχετεύεται η αφήγηση και το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα του χαρακτήρα. Δίνεται δηλαδή στο συγγραφέα, η δυνατότητα να αντιδιαστείλει το επίπεδο του αφηγητή με το επίπεδο του χαρακτήρα, επιτρέπει δηλαδή στον αφηγητή να εξασκήσει την ιδεολογική του εξουσία πάνω στον εσωτερικό κόσμο του χαρακτήρα, να «χρωματίσει» διακριτικά με ειρωνεία ή αμφισβήτηση τα αισθήματα και τις σκέψεις του, σύμφωνα με το δικό του αξιολογικό σύστημα<sup>41</sup>. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, η χρήση δυσαρμονικής ψυχαφήγησης συνήθως υποδηλώνει ότι οι χαρακτήρες είναι ευσύλληπτοι, κατατάξιμοι και ως εκ τούτου πεπερασμένων διαστάσεων.

Μέσα σε συμφραζόμενα, λοιπόν, που προβάλλουν και λεκτικά και συνταγματικά (κατά τη σειρά δηλαδή που ακολουθεί η αφήγηση) την εξάρτηση των χαρακτήρων από το κοινωνικό και οικονομικό τους περιβάλλον και την

και διευρύνοντας ανάλογα τους όρους. Σύμφωνα με το σχήμα αυτό, υπάρχουν μόνο δύο κατηγορίες, η εξωτερική και η εσωτερική εστίαση, όπου στην περίπτωση της πρώτης, το πρίσμα μέσα από το οποίο διοχετεύεται η αφήγηση είναι πλησιέστερο προς τον αφηγητή, ενώ στην περίπτωση της δεύτερης, το πρίσμα είναι πλησιέστερο, ή ταυτίζεται με το πρίσμα του χαρακτήρα. Το αντικείμενο της εστίασης μπορεί να προσλαμβάνεται από τα μέσα (*focalized from within*, π.χ. «Κάτι ήθελε να πει—ήθελε να κάνει κάτι») ή από τα έξω (*focalized from without*, π.χ. «έσφιξε κάτω απ' τους αγζώνες της το μάλλινο σάλι [...] τόσφιξε και τράβηξε για κάτου»). Τα παραδείγματα προέρχονται από το παράθεμα που δόθηκε πιο πάνω από το διήγημα «Η Θεία μας η Αμαλία». «Η Θεία μας η Αμαλία», σ' αυτό το κείμενο, αποτελεί εστιαζόμενο του αφηγητή με εξαίρεση τις στιγμές ευθέως λόγου, και αφηγημένου μονολόγου που έχων σχολιασθεί στην υποσ. 38.

40. Χαρακτηριστικό παράδειγμα απόδοσης με δυσαρμονική ψυχαφήγηση του εστιαζόμενου εσωτερικού κόσμου του χαρακτήρα αποτελεί η περιγραφή του Σιούλα: *Και μεγάλωσε, μπήκε στη δουλιά, παντρεύτηκε κι έφτιασε φαμίλια, με την ψυχή του γιομάτη κλειστή περηφάνεια, ατράνταχτη αυτάρκεια κι αδυσώπητη καταφρόνια για κάθε καινούργιο. Κάθε νεωτερισμός ήτανε ξιπασμός* (σ. 34).

41. Ο αφηγητής είναι παρών και στην περίπτωση του αφηγημένου μονολόγου αλλά η παρουσία του είναι πολύ πιο διακριτική. Ο Δ. Τζιόβας, πάλι, «Η πεζογραφία του Δημήτρη Χατζή: Ιδεολογία και αισθητική λειτουργία» ανάπτυπο από την *Ηπειρωτική Εστία*, Γιάννινα 1980, υπογραμμίζει την ομαλή μετάβαση που επιτρέπει η χρήση της τριτοπρόσωπης αφήγησης από το δημόσιο επίπεδο στο ιδιωτικό.

αδυναμία τους να το αντιμετωπίσουν, όπως στην περίπτωση των διηγημάτων του Χατζή, η χρήση δυσαρμονικής ψυχαφήγησης υπογραμμίζει ακόμη περισσότερο την παθητικότητα των χαρακτήρων και την αδυναμία τους να λειτουργήσουν ως ενεργά υποκείμενα:

*Αυτή δεν είχε τίποτα. Δεν ήτανε, λοιπόν, στον κόσμο πλάσμα ορφανό σαν αυτήν. Ανέσωτη σαν άνθρωπος, άσκημη για γυναίκα, μυαλό λιγοστό και φτωχό, χωρίς κανέναν στον κόσμο και φασκιωμένα μέσα σε χίλια σκοινιά που, τόξερε, μήτε θα μπόραγε, μήτε θα πρόφταινε να τα κόψει ποτέ της (σ. 126).*

«Μαργαρίτα Μολυβάδα»

Όπως είναι φανερό, κάτι που δεν ξέρει η ίδια η Μαργαρίτα είναι ότι ένα από τα σκοινιά που τη φασκιώνει είναι και το σκοινί, οι αξιολογικοί όροι, του αφηγητή.

Αντίστοιχα η εκτεταμένη χρήση αφηγημένου μονολόγου και ευθέος λόγου από τους χαρακτήρες υποδηλώνει ένα μεγαλύτερο βαθμό συνειδητής σκέψης, και γι' αυτό ίσως δεν είναι καθόλου τυχαίο που κάποτε αφιερώνονται αρκετά και εκτεταμένα κομμάτια αφηγημένου μονολόγου στην Μαργαρίτα και στον Σαμπεθάι Καμπιλή, που συγκαταλέγονται ανάμεσα στους πιο μορφωμένους ήρωες των διηγημάτων. Το στοιχείο αυτό επεξηγεί και γιατί η αφηγηματολογική προσέγγιση του Γιακουμή και της Αυγερινής είναι διαφορετική απ' αυτήν που επιφυλάσσεται στους πρωταγωνιστές των διηγημάτων: Για «ενεργητικούς» θετικούς ήρωες, όπως ο Γιακουμής και η Αυγερινή που η προοπτική τους θα έπρεπε να αποτελεί «παράδειγμα» προς μίμηση για τον αναγνώστη επιλέγεται ως κύριο προσληπτικό πρίσμα της αφήγησης μια εστίαση πολύ πλησιέστερη στο δικό τους κοσμοαντιληπτικό πρίσμα, μια εστίαση που επιτρέπει στον αναγνώστη την ταύτιση μαζί τους, ενώ παρέχεται συγχρόνως στον αφηγητή η δυνατότητα να επεμβαίνει κάπου-κάπου υπαινικτικά (όταν επεκτείνει την αρμονική ψυχαφήγηση, που χρησιμοποιεί συνήθως, με τη χρήση αναλυτικών όρων που υποδηλώνουν σαφώς τη μεσολάβησή του, προς τα όρια της δυσαρμονικής): αντίθετα για τους χαρακτήρες των διηγημάτων που είναι για ένα πολύ μεγάλο διάστημα «αρνητικοί», και όχι τα τυπικά πρότυπα αγωνιστών, επιλέγεται αρχικά μια εστίαση μακριά από τα κοσμοαντιληπτικά τους πρίσματα, μια εστίαση που υπογραμμίζει το περιορισμένο της ιδεολογίας τους και δεν επιτρέπει μεγάλη ταύτιση αναγνώστη και χαρακτήρα.

Σε άμεση σχέση με αυτό το χαρακτηριστικό υπάρχει κι ένα συγκεκρι-

μένο πλεονέκτημα που παρουσιάζει η χρήση της δυσαρμονικής ψυχαφήγησης ως προς τους άλλους τρόπους εσωτερικής διεύθυνσης και που ο Χατζής εκμεταλλεύτηκε στη Φωτιά, αλλά σε ιδιαίτερα μεγάλο βαθμό στα διηγήματα: Η δυνατότητα που παρέχει στον συγγραφέα να αναφέρει και να διευκρινίσει για τον αναγνώστη, μέσα από το πρίσμα του αφηγητή, υποσυνείδητες διεργασίες στο εσωτερικό ενός χαρακτήρα, που ακριβώς, επειδή είναι υποσυνείδητες «ελέγχουν» το χαρακτήρα τη στιγμή που τις υφίσταται και δεν μπορεί εκείνη τη στιγμή να τις ταξινομήσει εννοιολογικά και να τις διατυπώσει. Ένας επιδέξιος συνδυασμός δυσαρμονικής με αρμονική ψυχαφήγηση με ελάχιστες «στιγμές» αφηγημένου μονολόγου και ευθέος λόγου μπορεί να «κατασκευάσει» για τον αναγνώστη τη «ζωντανή» εντύπωση, ακριβώς, μιας τέτοιας υποσυνείδητης διεργασίας και της σταδιακής συνειδητοποίησης της από το χαρακτήρα. Αυτός ακριβώς είναι ο συνδυασμός που χαρακτηρίζει τις εσωτερικές διευσχύσεις της δεύτερης κατηγορίας.

<sup>1</sup>Αυτός τους κοίταζε μια φορά και ξαναχαμήλωνε αργά το κεφάλι του, <sup>2</sup>μετάνιωνε για το λόγο που του ξέφυγε κι είπε μπροστά τους —<sup>3</sup>τι να περιμένεις από τέτοιους ηλίθιους;... <sup>4</sup>Τους ξανακοιτούσε, <sup>5</sup>μια στιγμή κάτι πήγαινε να πικραθεί στην καρδιά του, <sup>6</sup>ένας λόγος παλιός ξαναρχότανε πάλι —<sup>7</sup>τι σου χρειάζονται εσένα, Σαμπεθαί Καμπιλή, τέτια λόγια; (σ. 103)<sup>42</sup>.

«Σαμπεθαί Καμπιλής»

<sup>1</sup>Κατέβασε το κεφάλι του. <sup>2</sup>Ένας γύφτος είχε πει, —φουκαρά το Σιούλα τον ταμπάκο. <sup>3</sup>Δεν ήτανε γι' αυτό μήτε το σκέφτηκε. <sup>4</sup>Ακόμα μια φορά, μέσα στην ίδια μέρα, ξαναστοχαζόταν τώρα για την αδικία— <sup>5</sup>κι από το φούρνο, τι δεν έπαιρνες λίγο ψωμί;— και δεν τ' αφήνεις τα παζάρια τα γύφτικα; <sup>6</sup>Κάτι βούρκωνε μέσα του κι αν ο γύφτος δεν έβγαζε τα καπνά του να στρίψουν τσιγάρο, και

42. 1. Αφήγηση δράσης από την προοπτική του αφηγητή. 2. Η φράση αυτή θα μπορούσε να εκληφθεί σαν μια φράση αρμονικής ψυχαφήγησης με εστιάζοντα τον αφηγητή και εστιαζόμενο «από τα μέσα» του Σαμπεθαί, ή μια και το ρήμα «μετανοιώνω» εκφράζει ένα συναίσθημα που συνδέεται πολύ στενά με το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα αυτού που το υφίσταται, σαν μια φράση αφηγημένου μονολόγου με εστιάζοντα τον Σαμπεθαί. (Θυμίζω ότι οι κατηγοροποιήσεις αυτές δεν είναι απόλυτες και τα όρια τους είναι πολλές φορές χαλαρά και αλληλοεπικαλυπτόμενα). 3. Ευθύς λόγος. 4. αφήγηση δράσης, 5-6. αρμονική ψυχαφήγηση, 7. ευθύς λόγος.

δε γύριζε αλλού την κουβέντα, θα τον παίρναν τα δάκρυα (σ.39-40)<sup>43</sup>.

«Ο Σιούλας ο ταμπάκος»

Η χρήση αφηγημένου μονολόγου και ευθέος λόγου τη στιγμή της ιδεολογικής συνειδητοποίησης, δημιουργεί την εντύπωση μιας «έκλαμψης» και «εμβάθυνσης» στο κέντρο της ψυχής των χαρακτήρων τη στιγμή της ιδεολογικής τους συνειδητοποίησης. Η στιγμίτσα εσωτερικής εστίασης «λάμπει» ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που «αποεξοικειώνεται», προβάλλεται, και δίνει την εντύπωση ότι «λάμπει» μια πινελιά καθαρού χρώματος σ' ένα περιβάλλον ανάμειχτων χρωμάτων.

Άμεσο αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής είναι οι στιγμές αυτές να προβάλλουν τη συνειδησιακή κρίση των χαρακτήρων και να τη φορτίζουν συγκινησιακά, καθώς αντιδιαστέλλονται με το στεγνό, μη-συναισθηματικό πλαίσιο που τις περιβάλλει, προκαλώντας τη στιγμιαία ταύτιση και συμπάθεια του αναγνώστη. Η στεγνή γραφή των διηγημάτων γλυκαίνεται και το κείμενο «αγλαΐζεται» θυμίζοντας τον τρόπο που «αγλαΐζονται» διακριτικά οι στεγνές φιγούρες των πρωταγωνιστών τους από τα εξωτερικά σήματα του συναισθηματικού τους κόσμου, τη λύπη ή το πικρό χαμόγελο, όπως στην περίπτωση του καθηγητή Ραλλίδη:

*Κανένας δεν ήταν κοντά του για να προσέξει πως μ' αυτή τη λύπη π' απλώθηκε πάνω του, η στεγνή και κάπως ξεθωριασμένη μορφή του αγλαΐστηκε, τα μάτια του καθώς βαθύνανε μέσα στις κόχες γλυκάθηκαν και πήραν και λάμπανε λίγο (σ. 49).*

«Η διαθήκη του καθηγητή»

Το σημαντικό στην περίπτωση αυτή είναι ότι οι στιγμές αυτές δεν παρουσιάζονται τυχαία, όπου νάναι μέσα στα διηγήματα. Ο Χατζής τις χρησιμοποιεί σύμφωνα με μια αρχιτεκτονική σύλληψη των διηγημάτων του: παρουσιάζονται μόνο αφού έχει κατασκευαστεί πρώτα το κοινωνικό πλαίσιο και το εξωτερικό περίγραμμα των χαρακτήρων του. Μ' αυτό τον τρόπο ο Χατζής πετυχαίνει να υπαινιχθεί και «δομικά» την απόλυτη εξάρτηση των χαρακτήρων του από την Κοινωνία και την Ιστορία αλλά και να αποεξοικειώσει τις στιγμές της ιδεολογικής τους συνειδητοποίησης και να προβάλει συγχρόνως τις δυνάμεις και τα ιδανικά που την ενεργοποιούν. Όπως γίνεται φανερό, οι εσωτερικές διεισδύσεις χρησιμοποιούνται όχι τυχαία, αλλά επιλεκτι-

43. 1. αφήγηση δράσης, 2-3. αφηγημένος μονόλογος, 4. δυσαρμονική ψυχαφήγηση. 5. ευθύς λόγος, 6. αρμονική ψυχαφήγηση.

κά ως μέρος μιας στρατηγικής σύμφωνα με την οποία η περιθωριακότητα των πρωταγωνιστών και η καταδυνάστευσή τους από το περιβάλλον και τις δυνάμεις της Ιστορίας, υποβάλλεται όχι μόνο απ' ό,τι δηλώνεται στο λεκτικό επίπεδο, αλλά και από τον τρόπο που έχει κατασκευαστεί το κείμενο.

Αποτέλεσμα της αντιδιαστολής των εξωτερικών φαινομένων με τις διεισδύσεις στο εσωτερικό των χαρακτήρων είναι να τονίζεται η ύπαρξη δύο διαφορετικών επιπέδων, του εξωτερικού κόσμου και του εσωτερικού των χαρακτήρων, του φαίνεσθαι και του είναι. Συγχρόνως υποβάλλεται η ύπαρξη υπογείων δυνάμεων κάτω από την επιφάνεια και συνακόλουθα η «υπόγεια» ιδεολογική αφύπνιση των «κατωτέρων» κοινωνικών στρωμάτων, ενώ προκαλείται η συγκίνηση του αναγνώστη με τις καταστάσεις τραγικής ειρωνείας, που δημιουργούνται από την αντιπαράβολή του πώς φαίνονται να είναι και να πράττουν εξωτερικά οι χαρακτήρες και του πώς πραγματικά αισθάνονται.

Χάρη, λοιπόν, στην στρατηγικά ρυθμισμένη χρήση των διεισδύσεων, δημιουργείται η αίσθηση της ύπαρξης πολλαπλών αντιδιαστέλλομένων επιπέδων αναφοράς, που αλληλοσυμπληρώνονται και φωτίζουν το ένα το άλλο. Το επίπεδο της Ιστορίας και της Κοινωνίας που αντιδιαστέλλεται με το επίπεδο του ατόμου· το επίπεδο του φαίνεσθαι που αντιδιαστέλλεται με το επίπεδο του είναι και ως προς το άτομο (εξωτερική εμφάνιση/εσωτερικός κόσμος) αλλά και ως προς την κοινωνία (κυρίαρχες δυνάμεις/υπόγειες δυνάμεις) και τις αξίες της (τάξη, αρετή/διαφθορά)· το επίπεδο της στατικότητας που αντιδιαστέλλεται προς τα επίπεδα της κίνησης και της αλλαγής (στάση = προαιώνια τάξη της κοινωνίας/κίνηση = τεχνολογικές και οικονομικές αλλαγές που αναταράσσουν την κοινωνία, πόλεμος, καινούργιες ιδέες, ανοικτή εξελικτική, προοδευτική και ανατρεπτική ιδεολογία).

Αξίζει ίσως να σημειωθεί ότι η χρήση εσωτερικών διεισδύσεων για να υποδηλωθεί η ψυχική σύγκρουση των χαρακτήρων με το περιβάλλον τους, αποτελεί τυπική χρήση μιας «κλασικής» σύμβασης του ρεαλισμού<sup>44</sup>. Ο Χατζής όμως προχώρησε ένα βήμα πιο πέρα από την απλή υιοθέτηση της ρεαλιστικής αυτής σύμβασης. Χρησιμοποίησε την τεχνική αυτή, όχι τυχαία, αλλά ενσωματωμένη σε μια συγκεκριμένη αρχιτεκτονική για να υποβάλει δομικά την αδυναμία των χαρακτήρων του και την υποταγή τους στις δυνάμεις της κοινωνίας, και να προβάλλει τη στιγμή της αφύπνισής τους.

44. Τζίνα Πολίτη, «Η Μυθιστορηματική κατεργασία της Ιδεολογίας. Ανάλυση της «Λυγερής» του Αντρέα Καρκαβίτσα», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.*, 20 (1981) 325. Αλλά βλ. και Μ. Peri, *ό.π.*, σ. 293.

Με το να χρησιμοποιήσει μάλιστα ως πρωταγωνιστές, πρόσωπα περιθωριακά και να χρησιμοποιήσει τις εσωτερικές διεισδύσεις επιλεκτικά μόνο σε συγκεκριμένα σημεία, που φωτίζουν την ιδεολογική τους σύγκρουση μέσα στο σκοτεινό φόντο των οικονομικών μεταβολών και της κοινωνικής διαφθοράς που τα περιβάλλει, ο συγγραφέας πέτυχε να δημιουργήσει την εντύπωση μιας αλλαγής που έχει εισχωρήσει τόσο βαθιά στο μεδούλι της κοινωνίας, ώστε να φθάσει στα θεμέλιά της—να δώσει, δηλαδή, την εντύπωση μιας μονιμότερης και βαθύτερης αλλαγής, μιας αλλαγής που αρχίζει από τα κάτω, από τους ταπεινούς ανθρώπους, τα θεμέλια της κοινωνίας. Χάρη στην επιλεκτική δηλαδή χρήση των εσωτερικών διεισδύσεων πέτυχε να δώσει την εντύπωση ενός κόσμου όπου υπάρχουν δυνάμεις που λειτουργούν υπόγεια.

Μπορεί λοιπόν ο Χατζής να μην κατέγραψε εδώ τις συγκρούσεις ΕΑΜ και Γερμανών, ή ΕΑΜ και ΕΔΕΣ, που θα καταγράφονταν σ' ένα Ιστορικό δελτάριο, όπως θα ήθελε η πολιτική καθοδήγηση του *Νέου Κόσμου*; κατέγραψε όμως συγκρούσεις που δίνουν την αίσθηση μιας βασικότερης και μονιμότερης αλλαγής και της αναγκαιότητας γι' αυτήν, αναγκαιότητας που σηματοδοτεί τα σοσιαλιστικά ιδανικά ως τη μόνη δυνατή λύση για το κτίσιμο μιας ανθρωπινότερης κοινωνίας.

Η μετάθεση του κομμουνιστικού αγώνα και της εμφύλιας διαμάχης στο εσωτερικό επίπεδο, στον εσωτερικό κόσμο των πρωταγωνιστών, δραματοποιεί σ' ένα υπαρξιακό, ψυχολογικό επίπεδο την ιδεολογική προβληματική, επιδρώντας έτσι δραστικότερα στον ψυχολογικό κόσμο του αναγνώστη και προκαλώντας τον σ' έναν παρόμοιο προβληματισμό. Ο συγγραφέας επικαλείται ένα ευρύτερο και βασικότερο πλαίσιο συναισθημάτων απ' ό,τι στη *Φωτιά*, σ' ένα χρονικό διάστημα που η ήττα του κόμματος επέβαλλε μια επίκληση σ' ένα βαθύτερο είναι των ανθρώπων, για τη δικαιολόγηση του κομμουνιστικού αγώνα, από το επιφανειακό επίπεδο της αγωνιστικής—πολεμικής δράσης της *Φωτιάς*. Τη στιγμή αυτή δεν αρκούσε πια μια επίκληση στα πατριωτικά αισθήματα για την απελευθέρωση της χώρας όπως στην Κατοχή. Τώρα υπήρχε ανάγκη να γίνει κατανοητό από ένα ευρύτερο κοινό το κατά Χατζή ανθρωπινό στοιχείο του σοσιαλιστικού ιδανικού.

Στη συλλογή, χάρη στην ποικιλία των συγκρούσεων και των χαρακτήρων, δίνεται η εντύπωση ενός κόσμου πολυπλοκότερου και πιο αληθοφανούς από τη *Φωτιά*, ενός κόσμου πλουσιότερου σε αποχρώσεις, όπου οι ηθικές διακρίσεις δεν είναι τόσο απόλυτες, ενός κόσμου όπου κι ο Σαμπεθάι έχει τις καλές πλευρές του όπως ο Σιούλας τις κακές, ενός κόσμου όπου το παιγνίδι ανάμεσα στο καλό και το κακό παίζεται συνέχεια εκπληρώνοντας ή απογοη-



τεύοντας τις προσδοκίες του αναγνώστη από στιγμή σε στιγμή, ενός κόσμου πλησιέστερου στην ανθρώπινη εμπειρία της πραγματικότητας κι ακριβώς γι' αυτό το λόγο πιο συγκινητικού, αφού αναγνωρίζει χωρίς να καταδικάζει αμετάκλητα την ύπαρξη της ανθρώπινης αδυναμίας.

Τα στάδια της ιδεολογικής μεταστροφής των πρωταγωνιστών των διηγημάτων διαδραματίζονται μέσα σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο αντιθέσεων, που προσφέρει περισσότερες ευκαιρίες έντασης και αγωνίας, και γι' αυτό το λόγο ελκύουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη πολύ περισσότερο από τις σχετικά μικρού βεληνεκούς εσωτερικές διακυμάνσεις στη ψυχή της Αυγερινής. Οι ήρωες των διηγημάτων, για να μεταβούν από την άρνηση στη θέση και αντίστροφα, υποβάλλονται σε μια διαδικασία συνειδητής επιλογής, στη διάρκεια της οποίας αποκτούν τραγικές διαστάσεις. Αντίθετα από τους ήρωες της Φωτιάς, οι ήρωες της συλλογής δεν «παρασύρονται» στον αγώνα, αλλά συμμετέχουν σ' αυτόν συνειδητά, θυσιάζοντας ένα κομμάτι του εαυτού τους ακόμη κι όταν επιλέξουν να τον πολεμήσουν, όπως στην περίπτωση του Καμπιλή<sup>45</sup>. Η επιταγή του Γκόρκι για μιαν αναπαράσταση του «συναισθηματικού προτσές» της διαδικασίας της μεταβολής των μικροαστών και των προλεταρίων σε κομμουνιστές αγωνιστές<sup>46</sup> έχει χρωματιστεί εδώ και με μιαν άλλη διάσταση, την τραγική.

Αν λοιπόν οι πρωταγωνιστές της συλλογής δεν είναι «θετικοί» δεν είναι όμως και «αρνητικοί» με τον τρόπο που είναι οι τυπικοί χαρακτήρες αυτού που ονομάστηκε «κριτικός ρεαλισμός»<sup>47</sup>. Η Μαργαρίτα Μολυβάδα μοιάζει με την Ευγενία Grandet του Balzac ως προς τη διαφθορά της οικογένειάς της και ως προς την καταπίεση που νιώθει απ' αυτήν, αλλά διαφέρει ως προς τη στάση της. Χάρη στο σοσιαλιστικό ιδανικό ξεπερνά την άρνηση και προχωρεί προς τη θέση, τη ζωή, τον έρωτα και τον αγώνα για τη βελτίωση της κοινωνίας.

Αν τώρα οι ήρωες του Χατζή είναι αδύναμοι, αυτή τους η αδυναμία δεν τους καθιστά αδιάφορα «παραδείγματα» όπως φαίνεται να υπονοεί η κριτική της πολιτικής ηγεσίας του Νέου Κόσμου. Ως απλοί άνθρωποι εκπροσωπούν

45. Βλ. P. Mackridge, *Some Jewish Characters in Post-War Greek Fiction*. Ανακοίνωση που δόθηκε στις 9 Μαρτίου 1988 σε μια σειρά σεμιναρίων με τίτλο «The Jewish Experience in Modern Literature» στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (Faculty of Oriental Studies).

46. «Εισήγηση του Μάξιμ Γκόρκι στο 1ο Συνέδριο των Σοβ. συγγραφέων για τη Σοβιετ. λογοτεχνία», *Νέοι Πρωτοπόροι*, έκτακτη έκδοση (Σεπτέμβρης 1934) 378.

47. Ό.π., σ. 372-373.

όλους τους άλλους απλούς ανθρώπους των τάξεών τους, που επίσης καταπιέζονται από τις δυνάμεις της Ιστορίας. Αν στα διηγήματα, η έννοια της συλλογικότητας δεν παρουσιάζεται με τον ίδιο τρόπο που υπάρχει στη Φωτιά, παρουσιάζεται όμως μ' έναν άλλο: με την έννοια του πλήθους των ανώνυμων και αδύναμων ανθρώπων, που προσλαμβάνουν ο καθένας με το δικό του τρόπο το καινούργιο μήνυμα των καιρών και προετοιμάζονται για το καινούργιο στάδιο της συλλογικής δράσης και της συναδέλφωσης. Η αδυναμία τους συμπίπτει με μια μαρξιστική αντίληψη της Ιστορίας και της Κοινωνίας και ο τρόπος που τους χρησιμοποιεί ο Χατζής στη συλλογή εξυπνοεί τη λυτρωτική και επαναστατική δυνατότητα του μαρξιστικού ιδανικού εφόσον συνειδητοποιηθούν. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι οι πρωταγωνιστές της συλλογής αποτελούν ρητορικά «παραδείγματα» αυτής ακριβώς της συλλογιστικής και ότι μέσω της συγκίνησης προτείνουν στον αναγνώστη την αποδοχή της Μαρξιστικής άποψης για τη ζωή: Είναι ίσως χαρακτηριστικό ότι ο Σαμπεθαί Καμπιλής ειρωνικά ηττάται από την πορεία του ίδιου του αντικειμένου της προσκόλλησής του —της Ιστορίας— από τη μελέτη της οποίας απέτυχε να αποκομίσει το σωστό μάθημα· κρατήθηκε από το ιστορικό παρελθόν —την «τάξη που ήταν»— παρερμηνεύοντας τις καινούργιες δυνάμεις και αγνοώντας ανάμεσα τους, εκείνες που θα μπορούσαν να του φανούν χρήσιμες, αφήνοντας τελικά την κοινότητα του να καταστραφεί. Ο Σιούλας αντίθετα, ένα επίσης πληγωμένο προπύργιο της παλιάς τάξης, καταφέρνει να σωθεί. Σώζεται γιατί αναγνωρίζοντας τη θετική αξία της αδελφосύνης, ξεχνά το τι «υπήρξε» και ενεργοποιεί τις δυνατότητές του για προσαρμογή στην αλλαγή.

Η σημαντική παρουσία γυναικών στη συλλογή και η σχέση του Σιούλα με τα παιδιά του, αρκούν ως ενδεικτικά στοιχεία της συμμόρφωσης του Χατζή και με τις υπόλοιπες επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού (την εξύψωση της γυναίκας και των οικογενειακών σχέσεων). Υπάρχει όμως ένα σημείο όπου η κριτική της πολιτικής ηγεσίας του Νέου Κόσμου για τα διηγήματα φαίνεται απόλυτα δικαιολογημένη: Όλα τα διηγήματα της συλλογής κλείνουν με τη βεβαιότητα για τη νίκη του Κομμουνιστικού αγώνα, ενώ η τότε (την εποχή της έκδοσης του τόμου) πρόσφατη ήττα παρασιωπάται.

Θα μπορούσε κάποιος ίσως να ισχυριστεί ότι η απόκλιση της λογοτεχνικής πραγματικότητας από την έξω-λογοτεχνική, η απόκλιση του πλασματικού κόσμου από τον κόσμο της ιστορικής πραγματικότητας, είναι, σ' ένα επίπεδο, ένα θέμα καθαρά εξωλογοτεχνικό. Το «τέλος» των διηγημάτων βρίσκεται σε συμφωνία με την τελεολογική, εξελικτική δομή των διηγημάτων

γιατί «αναδεικνύει-δικαιολογεί» τις αξίες εκείνες που προτάθηκαν στο κείμενο σαν αφετηρίες για την έξοδο των πρωταγωνιστών από τις συγκρούσεις τους. Οι λογοτεχνικές ανάγκες του κειμένου του Χατζή, η ανάγκη, δηλαδή, οι αξίες προς τις οποίες ωριμάζουν οι ήρωες του, να προσφέρουν έναν πραγματικά καλύτερο κόσμο στους πρωταγωνιστές του, υπήρξε πιο επιτακτική και ισχυρότερη από την εξωλογοτεχνική πραγματικότητα και ίσως μάλιστα να λειτούργησε και να λειτουργεί υπονομευτικά ως προς αυτήν: αφήνει ελεύθερη τη δυνατότητα να υπονοηθεί ότι «κάποτε», αργά ή γρήγορα, θα έρθει το τέλος της διαφθοράς, «κάποτε» θα υπερिशχύσουν ανθρωπινότερα ιδανικά, κι ότι η κατάληξη αυτή είναι μια αναπόφευκτη βεβαιότητα.

Μια «εξήγηση» για το μυθιστορηματικό και μη-ιστορικό αυτό τέλος των διηγημάτων θα μπορούσε να είναι η υπόθεση ότι γράφτηκαν πριν από τη λήξη του εμφυλίου σε μια φάση που η κομμουνιστική παράταξη ήταν βέβαιη για τη νίκη της<sup>48</sup>. Με την εκδοχή αυτή συνηγορεί και το γεγονός ότι στις κατοπινές εκδόσεις ο Χατζής έχει αλλάξει το τέλος της «Μαργαρίτας Μολυβάδας»: ενώ δηλαδή στην αρχική έκδοση το διήγημα τελειώνει με το χαμόγελο της Μαργαρίτας και τη βεβαιότητα ότι το χαμόγελο αυτό είναι χαμόγελο για την καινούργια ζωή που «εξημέρωνε κι εκεί», στη Γ', το χαμόγελο της Μαργαρίτας δεν επεξηγείται και το διήγημα κλείνει με την προτροπή:

—Φκιάξτε τον, έναν καλύτερο κόσμο!...

Στη Γ' μορφή δηλαδή το διήγημα κλείνει πιο υπαινικτικά χωρίς να προϋποθέτει, όπως στην Α', ότι ο κόσμος αυτός έχει ήδη επιτευχθεί: αντίθετα, κλείνει με μια επικληση ο κόσμος να γίνει καλύτερος στο μέλλον και να τον φτιάξουν έτσι οι συναγωνιστές της.

Με το πρόβλημα του «τέλους» των διηγημάτων συνδέεται όμως κι' ένα άλλο αντιφατικό στοιχείο τους: Η σταδιακή μεταμόρφωση του συμπολίτη-παρατηρητή αφηγητή τους σε παντογνώστη, που όχι μόνο ξέρει τις μύχιες σκέψεις των ηρώων του, αλλά και έχει δει το τέλος των ταξικών συγκρούσεων και τη νίκη των ηρώων του.

Το στοιχείο αυτό δημιουργεί μιαν ανακολουθία στην τεχνική των διηγημάτων, αλλά φανερώνει συγχρόνως και επιβεβαιώνει την κοσμοαντίληψη που διατρέχει τα διηγήματα, την πίστη σε μια νομοτελειακή εξέλιξη της Ιστορίας, την πίστη σ' ένα «αποδεικτικό και δογματικό ιδίωμα», την ανάγκη για

48. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Λευτέρη Μαυροειδή. Από τον Σταλινισμό στην Περσεστρόικα, Θεμέλιο, 1978, σ. 83, ο Δ. Χατζής, ήδη έγραφε τα διηγήματα του Τέλους της μικρής μας πόλης, το χειμώνα του 1949-1950.

έναν «υπέρτατο κριτή»<sup>49</sup> και ένα συγκεκριμένο σύστημα αξιών που επιτρέπει το διαχωρισμό των ανθρώπων σε «καλούς» και «κακούς», «προοδευτικούς» και «συντηρητικούς», τροποποιώντας ή επεκτείνοντας τις ηθικές και θρησκευτικές συνδηλώσεις που έχουν συνδεθεί με τους όρους αυτούς.

Το αποδεικτικό αυτό ιδίωμα είναι το ίδιο που διατρέχει και τη *Φωτιά* και αποτελεί το βασικό σύστημα αξιών σύμφωνα με το οποίο διαχωρίζονται οι χαρακτήρες της. Μάλιστα οι διαχωρισμοί στη *Φωτιά* είναι πολύ πιο απόλυτοι απ'ό,τι στα διηγήματα, αλλά, επειδή το πρίσμα της αφήγησης είναι πλησιέστερο προς το κοσμοαντιληπτικό πρίσμα των ηρώων-αγωνιστών, το τέλος της είναι πιο «ανοικτό» και πλησιέστερο προς την ιστορική αλήθεια.

*Τ' όνειρο της χαράς της πνιγμένο στο αίμα. Ο μεγάλος στρατός που δε νικήθηκε. Οι δρόμοι οι κατάκλειστοι γύρω τους όλοι—κι ο ένας ο δύσκολος δρόμος αυτός μονάχα ανοιχτός [...] (σ. 169).*

Έτσι παρουσιάζεται το παράδοξο φαινόμενο η πολύ πιο απόλυτη από πλευράς αξιών *Φωτιά* να κλείνει πολύ πιο «ανοιχτά» από τα πολύ πιο «ανεκτικά» ως προς τις αξίες τους διηγήματα.

Παρόλα αυτά όμως τα διηγήματα αποτελούν ένα ωριμότερο στάδιο στην εξέλιξη του Χατζή ως συγγραφέα. Στο *Τέλος της μικρής μας πόλης* είναι έκδηλη μια εξέλιξη και προς μια πιο φιλόδοξη αρχιτεκτονική σύλληψη της αφηγηματικής τεχνικής, αλλά και προς μια ευρύτερη σύλληψη των ανθρώπινων συναισθηματικών αποχρώσεων και ηθικών αποθεμάτων που φανερώνεται με μια αύξηση του ενδιαφέροντος του Χατζή για τη ψυχολογία των «μικρών» ανθρώπων (ενδιαφέρον που ήδη διαπιστώνεται και στο διήγημα «Τρα-

49. Μίλαν Κούντερα, *Η Τέχνη του Μυθιστορήματος*, μετ. από τα γαλλικά, Φ. Δ. Δρακονταειδή, Εστία, Αθήνα 1988, σ. 18-19.

Σύμφωνα με τον Hero Hokwerda, η παρουσία του αφηγητή είναι ακόμη εμφανέστερη στην Γ' γραφή. Ο ίδιος τη συνδέει με μια πορεία συνεχούς αύξησης της παρουσίας του αφηγητή στη γραφή του Χατζή που κορυφώνεται στο *Διπλό βιβλίο*. Ο Peter Mackridge ("Testimony, and Fiction in Greek Narrative Prose, 1944-1967", στο *The Greek Novel A.D., 1-1985* ed. R. Beaton, London, Croom Helm, London 1988, σ. 101, υποσ. 5, επίσης σχολιάζει την παρουσία ενός αφηγητή στα διηγήματα της συλλογής που δεν ταυτίζεται με τον συγγραφέα, και την ειρωνική απόσταση που υπάρχει μεταξύ αφηγητή και συγγραφέα. Η παρούσα μορφή των διηγημάτων (έκδοση 1953) δεν επιτρέπει περαιτέρω σχολιασμό, αλλά θα μπορούσαμε ίσως να πούμε, ότι ο διχασμός αυτού του παρατηρητή αφηγητή, που σταδιακά μεταμορφώνεται σε παντογνώστη, είναι το πρώτο βήμα στην πορεία του Χατζή προς μία μεταμυθιστορηματική αντίληψη της γραφής όπως εκδηλώνεται στο *Διπλό βιβλίο*.

γούδι στην Αθήνα»)<sup>50</sup> και τη μη-ηρωολογική πλευρά της Αντίστασης. Το ενδιαφέρον αυτό επιβεβαιώνεται και από μια κριτική που έγραψε για το μυθιστόρημα του Μ. Αλεξανδρόπουλου, *Νύχτες και αυγές στο Νέο Κόσμο* στα 1962:

Ο Χατζής, επαινεί τον Αλεξανδρόπουλο για το ενδιαφέρον που δείχνει για την αρνητική πλευρά της Κατοχής και

*την ψυχολογία των δειλών, και των προσκυνημένων*

και συνοψίζει ποιά ήταν μέχρι τούδε τα ενδιαφέροντα της λογοτεχνίας της Αριστεράς:

*Η αριστερή πεζογραφία της Αντίστασης έχει ασχοληθεί κυριότατα με τα πρόσωπα τα αγωνιστικά παίρνοντάς τα όχι στην πορεία της εξέλιξης και της διαμόρφωσης τους, αλλά από κάποια στιγμή, δοσμένη πια, της αγωνιστικής τους δράσης, [...] χρησιμοποιεί το θέμα Αντίσταση με πνεύμα, πρώτα απ' όλα, ηρωολογικό (Νέος Κόσμος, (2 [1962] 102 [198]).*

Ο Χατζής δεν νιαζόταν πια για το («ηρωολογικό» πνεύμα. Ενδιαφερόταν αντίθετα με πραγματικά μαρξιστικό-ιστορικό πνεύμα για τις βαθύτερες διαδικασίες εξέλιξης των οικονομικών και κοινωνικών διεργασιών και τις επιδράσεις τους στους χαρακτήρες, στις ταυτότητές τους, στις ιδεολογίες τους, στον τρόπο πρόσληψής τους του κόσμου.

Αν για την Έλλη Αλεξίου είναι λάθος ένας Έκτορας να κατέχει το ρόλο του κεντρικού ήρωα.

*κι αν ακόμα ο Έκτορας μας φανερώνει ατομική ειλκρίνεια επειδή πιστεύει ότι*

*Με τούτο μειώνεται στο σύνολο η αντιπροσωπευτικότητα που περιμένει κανείς από τον κεντρικό ήρωα της εποχής μας<sup>51</sup>*

ο Χατζής διαφωνεί. Στην Γ' μορφή των διηγημάτων, στην καινούργια εκδοχή του διηγήματος της Μαργαρίτας, που τώρα τιτλοφορεί «Μαργαρίτα Περδικάρη», ο Χατζής χαρακτηριστικά επιτάσσει τους στίχους του Φώσκο-λο για τον Έκτορα.

50. Στη συλλογή *Θητεία*, ό.π., σ. 9-25. Βλ. και βιβλιογραφική σημείωση σ. 107.

51. Έλλη Αλεξίου, «Πάνω σ' ένα Μυθιστόρημα του Αγώνα: Γειά Χαρά», *Νέος Κόσμος*, 2 (1951) 62-64.

«...και τιμήν εσύ θρήνων, 'Εκτορα, θε νάχεις  
ό,που σέβας και δάκρυα θα τιμούν το αίμα  
όσο για την πατρίδα εχύθη κι ως ότου ο ήλιος  
θε ν' ακτινοβολεί στις συμφορές τ' ανθρώπου.»<sup>52</sup>

52. Δ. Χατζή, *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, Αθήνα, Διογένης, 1974, σ. 214. Βλ. και Η. Hokwerda, «Η Μαργαρίτα Περδικάρη και η Μαργαρίτα Μολυβάδα», *Διαβάζω* ό.π., σ. 49.

Σύμφωνα με το φύλλο 4, Απρίλης 1946 (σ. 190-193) της *Κομμουνιστικής Επιθεώρησης*, το διαγωνισμό στον οποίο βραβεύτηκε η *Φωτιά* είχε προκηρύξει το Πολιτικό Γραφείο του ΚΚΕ με την απόφαση του της 12ης Αυγούστου του 1945 «για να βοηθήσει στο να γραφτούν τόσο μονογραφίες σχετικές με την Αντίσταση του 1940-45, όσο και η σύντομη ιστορία του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα». Στο ίδιο κείμενο παρατίθεται και η εισήγηση του Μ. Αυγέρη (ο οποίος, στο σύντομο σχολιασμό του για τη *Φωτιά*, επαινεί το Χατζή για το «ορθόδοξο ρεαλιστικό ύφος» του) προς την Κριτική Επιτροπή. Η απόφαση δημοσιεύτηκε στο *Ριζοσπάστη* της 24 Μάρτη [1946].

Σύμφωνα με νεώτερα στοιχεία, η καταδικαστική κριτική του βιβλίου του Χατζή στο *Νέο Κόσμο*, προέρχεται από την καθοδήγηση του Πολιτικού Γραφείου του Κόμματος, η οποία ήταν υπεράνω της Συνταχτικής Επιτροπής που είχε εγκρίνει τη βιβλιοκρισία της Φ.Χ. και οφείλεται κυρίως σε εξωλογοτεχνικούς λόγους—στη δυσμένεια, δηλαδή, στην οποία είχε υποπέσει τότε ο Χατζής. Αυτό που έχει σημασία, όμως, για το παρόν κείμενο, είναι ότι παρά το εξωλογοτεχνικό ερέθισμα, η κριτική αυτή διατυπώνεται με λογοτεχνικούς όρους που προϋποθέτουν μια συγκεκριμένη άποψη για τη λογοτεχνία η οποία αφορά μian ευρύτερη λογοτεχνική πρακτική.