

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ – ΣΥΓΓΡΑΦΗ



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Η γυναικεία παρουσία στα διηγήματα του Μάριου Χάκκα
ιδωμένη μέσα στο κοινωνικοπολιτικό σύστημα αξιών της
εποχής.»**



Όνοματεπώνυμο: Δουλιανάκη Νεκταρία (Α.Μ. 7333)

Επιβλέπων καθηγητής: Δημήτρης Κόκορης, Αν. Καθηγητής Νεοελ.
Γραμματείας της Φιλοσοφικής Σχολής (τμήμα Φ.& Π.) του ΑΠΘ.

ΦΛΩΡΙΝΑ
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2020

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - ΤΜΗΜΑ ΝΗΣΙΑΓΩΓΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ – ΣΥΓΓΡΑΦΗ



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η γυναικεία παρουσία στα διηγήματα του Μάριου Χάκκα ιδωμένη μέσα στο κοινωνικοπολιτικό σύστημα αξιών της εποχής.»



Όνοματεπώνυμο: Δουλιανάκη Νεκταρία (Α.Μ. 7333)

Επιβλέπων καθηγητής: Δημήτρης Κόκορης, Αν. Καθηγητής Νεοελ.
Γραμματείας της Φιλοσοφικής Σχολής (τμήμα Φ.& Π.) του ΑΠΘ.

Μέλη Τριμελούς: Τριαντάφυλλος Κωτόπουλος, Αν. Καθ. ΠΤΝ Δημιουργικής
Γραφής & Διευθυντής Π.Μ.Σ. /ΠΔΜ

Άννα Βακάλη, Μέλος Ε.ΔΙ.Π. ΠΤΝ/ΠΔΜ

ΦΛΩΡΙΝΑ
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2020

Copyright ©Δουλιανάκη Νεκταρία

Copyright ©Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

{ISBN}

«Η γυναικεία παρουσία στα διηγήματα του Μάριου Χάκκα ιδωμένη μέσα στο κοινωνικοπολιτικό σύστημα αξιών της εποχής.»

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση και γενικά η αναπαραγωγή και μετάδοση, εν όλω ή εν μέρει, έστω και μιας σελίδας, ή περιληπτικά, κατά παράφραση ή διασκευή, της παρούσας εργασίας, με οποιονδήποτε τρόπο (μηχανικό, ηλεκτρονικό, τηλεοπτικό, φωτοτυπικό, ηχογραφήσεως ή άλλως πως) χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια της συγγραφέως (Ν. 2121/93 άρθρο 51)

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών με τίτλο «Δημιουργική Γραφή - Συγγραφή» του Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας (Φλώρινα). Η συγκεκριμένη έρευνα είχε στόχο τη διερεύνηση της γυναικείας παρουσίας στο έργο του Μάριου Χάκκα σε σχέση με το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο των αξιών της εποχής όπου ζει και δημιουργεί ο συγγραφέας.

Για την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου θέλω να ευχαριστήσω θερμά, πρώτα απ' όλους τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Δημήτριο Κόκορη, Αν. Καθηγητής Νεοελ. Γραμματείας της Φιλοσοφικής Σχολής (τμήμα Φ.& Π.) του ΑΠΘ για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγησή του. Επίσης τον κ. Τριαντάφυλλο Κωτόπουλο, Αν. Καθηγητή μου στο Π.Μ.Σ. Δημιουργική Γραφή – Συγγραφή και Νεοελληνικής Λογοτεχνίας για την ενθάρρυνση στο δύσκολο έργο των υποχρεώσεων της συγγραφής και την εν γένει παρουσία του δίπλα μας δύο ωφέλιμα κι ευχάριστα χρόνια. Είμαι ευγνώμων, επίσης, και για την κ. Άννα Βακάλη, μέλος Ε.ΔΙ.Π., Καθηγήτριά μου στο Π.Μ.Σ. Δημιουργική Γραφή – Συγγραφή μέλος της Τριμελούς Επιτροπής που αφιέρωσε το χρόνο της στην αξιολόγηση της εργασίας μου.

Επίσης τον καλό μου φίλο και συνάδελφο κ. Λάμπρο Μπουζαλή που πίστεψε στη δυναμική της γραφής μου και συμπαραστάθηκε στην προσπάθειά μου.

Τέλος θέλω να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, το σύζυγό μου Γιώργο και ιδιαίτερα τα παιδιά μου Νίκο, Ελευθερία και Βαγγέλη που πίστεψαν σε μένα και με παρότρυναν να ακολουθήσω το όνειρό μου έστω και προς το τέλος της επαγγελματικής μου καριέρας.

«Κάθε τέλος είναι μια καινούρια αρχή»

Νεκταρία Δουλιανάκη

Περιεχόμενα

Α΄ ΜΕΡΟΣ.....	8
Εισαγωγή.....	8
Κεφάλαιο 1 ^ο	9
1.1 Μάριος Χάκκας – Βιογραφία	9
1.2 Ιστορικό πλαίσιο – Ο Χρόνος.....	12
1.2.1 Η λειτουργία του χρόνου στο έργο του Χάκκα.....	14
1.3 Το αστικό τοπίο – Ο χώρος της Καισαριανής.....	17
Κεφάλαιο 2 ^ο	19
Κοινωνικό και Πολιτικό πλαίσιο	19
Κεφάλαιο 3 ^ο	23
3. Οι λογοτεχνικές επιδράσεις στο δημιουργικό έργο του Χάκκα	23
3.1 Η γενιά του 1930	23
3.2 Μεταπολεμική λογοτεχνία.....	28
3.2.1 Πρώτη μεταπολεμική γενιά λογοτεχνών.....	28
3.2.2 Δεύτερη μεταπολεμική γενιά λογοτεχνών	29
3.3 Η γυναικεία παρουσία στα κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας του Λυκείου	32
3.4 Η αντιμετώπιση της γυναικείας παρουσίας στις ερωτικές σχέσεις μέσα στο ιεραρχικό σύστημα αξιών στα κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας την περίοδο 1900-1980	35
3.5 Έλληνες/ίδες συγγραφείς και η επιρροή της αριστερής ιδεολογίας στην ανάδειξη του γυναικείου ρόλου στη λογοτεχνία της μεταπολεμικής Ελλάδας	38
Β΄ ΜΕΡΟΣ	42
Κεφάλαιο 4 ^ο	42
4. Το έργο του Χάκκα – Κριτικές προσεγγίσεις – Αρθρογραφία - Αφιερώσεις.....	42
4.1 Το έργο του Χάκκα	42
4.2 Κριτική προσέγγιση στο έργο του Χάκκα	47
4.3 Αρθρογραφία.....	52
4.3.1 Αλέξης Ζήρας: Περιοδικό Διαβάζω.....	52
Αφιέρωμα: Μάριος Χακκας	52
4.3.2 Γιώργος Ρεπούσης : το βίωμα ως συστατικό του περιεχομένου των κειμένων στην πεζογραφία του Μάριου Χάκκα	54
4.3.3 Γιώργος Ρεπούσης: Η ειλικρίνεια και η τιμιότητα της φωνής του αυτοβιογραφούμενου ήρωα.....	56
4.3.4 Τάκης Σιδέρης: Ο Μάριος Χάκκας, η Καισαριανή και η Λογοτεχνία, Περιοδικό Διαβάζω	60
4.3.5 Θανάσης Κορακάκης: κομμάτια ιστορίας σχετικά με τον Χάκκα, Περιοδικό Διαβάζω	63
4.3.5.1 Το ύποπτο στεφάνι	63
4.3.5.2 Πολιτιστικοί φορείς 1951-1963	64

4.3.5.3 ΦΕΝ : Η «σφηκοφωλιά» των αναθεωρητών.....	65
4.4 Αναφορές στο Μάριο Χάκκα από την Αγγέλα Καστρινάκη, τον Στρατή Τσίρκα, τον Σταύρο Ζουμπουλάκη και τον Βαγγέλη Κάσσο	66
4.4.1. Από την Αγγέλα Καστρινάκη	66
4.4.2. Από τον Στρατή Τσίρκα	71
4.4.3. Από τον Σταύρο Ζουμπουλάκη	72
4.4.4 Από την Έρη Σταυροπούλου	72
4.4.5 Από το Βαγγέλη Κάσσο	73
Κεφάλαιο 5°	73
5. Οι ήρωες του Μάριου Χάκκα.....	73
5.1 Τα πρόσωπα της καθημερινότητας.....	76
5.1.1 Α. Οι άντρες	76
5.1.2 Β. Οι γυναίκες	78
5.2 Τα πρόσωπα του καθεστώτος.....	80
5.3 Ιδεολογικοί σύντροφοι και ο ήρωας αφηγητής.....	81
5.4 Τυπολογία Γυναικών στο έργο του Χάκκα.....	85
5.4.1 Καταπληκτικό!!!.....	85
5.4.2 Το μαντίλι, ο έρωτας και το συνάχι	85
5.4.3 Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου.....	86
5.4.4 Η επέτειος.....	86
5.4.5 Ένα κορίτσι	86
5.4.6 Το τσαλάκωμα.....	87
5.4.7 Περίπτωση θανάτου	87
5.4.8 Οι εξαιρετικές μου στιγμές.....	87
5.4.9 Ένας χωρισμός	88
5.4.10 Αυτοπυρπόληση	88
5.4.11 Ο φόνος	88
5.4.12 Κατά των ανθέων	89
5.4.13 Ο μπιντές.....	89
5.4.14 Οι άφαντοι.....	89
5.4.15 Τρία τριαντάφυλλα κόκκινα	89
5.4.16 Ο φωτογράφος.....	90
5.4.17 Οι θέσεις.....	90
5.4.18 Το Λαχείο.....	90
5.4.19 Τα τελευταία μου.....	90
5.4.20 Ένοχος ενοχής.....	91

5.4.21 Θεατρικό : Ενοχή.....	91
5.4.22 Θεατρικό : Αναζήτηση	91
5.5 Αναφορά στη γυναίκα μέσα στα έργα του Χάκκα –Τρόποι παρουσίασης.....	91
Κεφάλαιο 6.....	93
6.1 Έρευνες που έχουν γίνει.....	93
6.2 Ανασκόπηση της βιβλιογραφίας.....	96
6.3 Συμπεράσματα.....	96
Γ ΜΕΡΟΣ.....	100
ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ	100
Μούχρωμα	100
Το διαμέρισμα	105
Η κηδεία	113
Η συστατική επιστολή	121
Συγχορδία θανάτου	130
Βιβλιογραφία.....	134
ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΠΟ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ	136
ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΠΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ	137
ΨΗΦΙΑΚΑ ΒΙΒΛΙΑ.....	138
Περίληψη	140
ABSTRACT.....	141

Α΄ ΜΕΡΟΣ

Εισαγωγή

Ο Μάριος Χάκκας ως πνευματικός δημιουργός ζει, κινείται και δημιουργεί σε ένα κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον που επηρεάζει το έργο του. Ο μυθοπλαστικός κόσμος του κατακλύζεται από προσωπικά βιώματα, συντρόφους, ενοχές και αποσπασματικά γυναικεία πρόσωπα. Κατά έναν παράδοξο τρόπο ακόμα και σε διηγήματα που δεν αναφέρονται ηρωίδες γυναίκες επικρατεί το ερωτικό στοιχείο έστω και σε αναφορές. Η γυναίκα στον κόσμο του Χάκκα αντιμετωπίζεται κύρια προς την ερωτική της διάσταση. Σε κάθε άλλη παρουσία της αναπαράγονται στερεοτυπικοί ρόλοι της κοινωνίας και της εποχής που ζει.

Στην παρούσα μελέτη προσπαθούμε να επισημάνουμε και να αναλύσουμε τη γυναικεία παρουσία στα έργα του Χάκκα μέσα στα κοινωνικοπολιτικά πλαίσια στα οποία ζει και κινείται ο συγγραφέας. Ο Χάκκας γράφει αυτοβιογραφούμενος και τα διηγήματά του προβάλλουν μια προσωπική αίσθηση του κόσμου όπου ζει και αναπαράγει. Τα προσωπικά του βιώματα εμφανίζονται ως διαπλοκή με τα ελληνικά ιστορικά γεγονότα. Μέσα από τα διηγήματά του μπορούμε να ερευνήσουμε και τις πτυχές της κοινωνίας που αγγίζουν τη θέση της γυναίκας στον πραγματικό κόσμο της εποχής εκείνης. Για να το πετύχουμε αυτό έπρεπε να δούμε το θέμα ολιστικά. Έτσι αναφερθήκαμε στο Μάριο Χάκκα, στο ιστορικό πλαίσιο και στον τόπο - χώρο που στιγμάτισε στη γραφή του, στις λογοτεχνικές επιρροές που δέχτηκε, στο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο που διαμόρφωσε τη θέση της γυναίκας.

Ύστερα παρουσιάζεται το έργο του Μάριου Χάκκα, κριτικές κι αρθρογραφίες. Επισημάνθηκαν τα χαρακτηριστικά της γραφής του. Στο μυθοπλαστικό κόσμο του Χάκκα είναι φανερή η λειτουργία της μνήμης, η εξομολογητική διάθεση, η ανάγκη της ανθρώπινης επαφής, η αμεσότητα και η τόλμη που διαμορφώνουν το προφίλ ενός συγγραφέα στο οποίο συναθροίζονται οι βιωματικές εμπειρίες, ο ρεαλισμός, η ειλικρίνεια, ο αυτοσαρκασμός και δίνονται με μία τέτοια ποιητική διάθεση στη διήγηση και στα σχόλια που κάνουν τον αναγνώστη κοινωνό στις βαθύτερες σκέψεις του.

Αναφερθήκαμε επίσης, στους ήρωες του έργου του (Δρώντα πρόσωπα) και αναλύσαμε στην τυπολογία γυναικών, τις ηρωίδες και τους ρόλους τους, και τέλος παραθέσαμε συγκριτικά έρευνες που έχουν γίνει στο συγκεκριμένο θέμα.

Στόχος της έρευνάς μας ήταν να προσεγγίσουμε, να ανιχνεύσουμε και να αναδείξουμε τις βαθύτερες κοινωνικοπολιτικές επιδράσεις που διαμόρφωσαν την εικόνα της γυναίκας όπως δίνεται μέσα από το έργο του Χάκκα.

Η επικείμενη αρρώστια του που καλλιεργεί τη δημιουργία πολλαπλών συμβολισμών, δίνει μια ελευθεριότητα στην έκφραση του συγγραφέα ώστε να αξιοποιήσει τις εμπειρίες του και τη λαχτάρα του για τη ζωή μέσα από τις αισθητικές μορφές της γυναικείας παρουσίας άλλοτε με ρεαλισμό κι άλλοτε με τρυφερότητα.

Κεφάλαιο 1^ο

1.1 Μάριος Χάκκας – Βιογραφία

Ο χώρος και ο χρόνος που ζει ο Μάριος Χάκκας επηρεάζουν καθοριστικά τη ζωή του και τη διαμόρφωσή του ως ανθρώπου κι ως συγγραφέα. Γεννιέται το 1931 στη Μακρακώμη Φθιώτιδας ο Ευθύμιος (Μάριος) Χάκκας όπως ήταν το βαπτικό του όνομα, ως δευτερότοκος γιος. Το 1935 εγκαθίσταται η οικογένεια Χάκκα στην Καισαριανή σ' ένα μικρό πλίνθινο προσφυγικό σπίτι, ακολουθώντας τη μοίρα της εσωτερικής μετανάστευσης μιας Ελλάδας προπολεμικής. Η Καισαριανή εκείνα τα χρόνια ήταν μια συνοικία προσφύγων με εργατικές παράγκες, μικρούς κήπους, χωματόδρομους. Το καταφύγιο των άκληρων και κατατρεγμένων Μικρασιατών προσφύγων, των αντιστασιακών της κατοχής, των κυνηγημένων του Εμφυλίου. Αυτός ο χώρος, η Καισαριανή, έδρασε καταλυτικά στο Χάκκα και του ενέπνευσε έναν τρόπο συμπεριφοράς κι ένα ύφος ζωής καθορίζοντας τον με την ιστορική της πορεία. Έγινε ο χώρος της μυθολογίας του συγγραφέα στα πλαίσια της οποίας επεδίωξε να δώσει όχι μόνο τη δική του ιστορία αλλά και την ψυχολογία μιας ολόκληρης γενιάς που έζησε σε όλη της την ένταση την Αντίσταση και τον Εμφύλιο¹.

Ως μαθητής θα ζήσει τα δύσκολα χρόνια της κατοχής, της αντίστασης και τα βιώματά του θα γίνουν ανεκτίμητο περιεχόμενο στην ψυχή, το διαπνεόμενο από

¹ Για τη βιογραφία χρησιμοποιήθηκαν πηγές όπως υπάρχουν στο χρονολόγιο των «Απάντων», εκδόσεις Κέδρος, ένατη έκδοση, 2008, σ.σ. 625-628, περιοδικό «Αντί», 1977, σ. 23.

οράματα και αγωνιστικότητα. Οι δύσκολες εμπειρίες και παραστάσεις κατοχή, πείνα, Σκοπευτήριο θα αποτελέσουν το υπόστρωμα απ' όπου και θα πηγάζει η αγωνιστική του διάθεση και η «ρομαντική ενατένιση ενός κοινωνικά δικαιότερου κόσμου».²

Μαθητής του γυμνασίου ζει τα γεγονότα της Βάρκιζας και τον Εμφύλιο πόλεμο. Αρχές δεκαετίας του '50 ο Χάκκας έχει τελειώσει το εξατάξιο γυμνάσιο και γράφεται στη σχολή Σαμαρειτών του Ερυθρού Σταυρού. Η Ελλάδα μπαίνει σε μια περίοδο «πολιτικής ανισορροπίας» όπως δηλώνει ο ιστορικός Ν. Σβορώνος

(1984, σ.144) : «την περίοδο που ακολουθεί αμέσως μετά τον Εμφύλιο πόλεμο τη χαρακτηρίζει μια χωρίς προηγούμενο ανισορροπία της πολιτικής ζωής».³

Η δύσκολη δεκαετία που έρχεται καθορίζει με τη σειρά της και τροφοδοτεί το έργο του Χάκκα. Στα τέλη του 1950 φυλακίζεται στη Γυάρο λόγω των πολιτικών του πεποιθήσεων στο στρατόπεδο πολιτικών κρατουμένων ως Σαμαρείτης. Την επόμενη χρονιά δίνει εξετάσεις στον ΟΤΕ κι ενώ πετυχαίνει δε διορίζεται λόγω κοινωνικών φρονιμάτων. Την ίδια χρονιά γνωρίζει τη γυναίκα του, Μαρίκα Κουζηνοπούλου. Τα επόμενα χρόνια συνδέεται σταδιακά με αριστερές και πολιτιστικές ομάδες του Βύρωνα και της Καισαριανής. Διαβάζει ελληνική και ξένη λογοτεχνία Μίλλερ, Ρίτσο, Σκαρίμπα, κι όπως επισημαίνει ο Θανάσης Κωσταβάρας⁴ (1982, σ. 429) : «Ο Σκαρίμπα είναι αυτός που του μεταβίβασε ίσως το λυρισμό, την ειρωνεία προπάντων που φτάνει στο σαρκασμό και τον αυτοσαρκασμό κάποτε, και το παιχνίδι στο τέλος, που βγαίνει μέσα από την πρωτότυπη όσο και αυθαίρετη κάποτε, συγχορδία των λέξεων.»

Γίνεται μέλος της ΕΔΑ το 1952, χρονιά έντονης πολιτικής και κοινωνικής δραστηριοποίησης του συγγραφέα. Συμμετέχει στην ίδρυση του πρώτου πολιτιστικού συλλόγου στην Καισαριανή, ΦΕΝ (Φιλοπροοδευτική Ένωση Νέων) κι εγγράφεται στην Πάντειο χωρίς ποτέ να την τελειώσει. Το 1954 συλλαμβάνεται και δικάζεται ως οργανωμένος σε αριστερή οργάνωση κι εκτίει την ποινή των τεσσάρων χρόνων φυλάκισης. Μέσα στη φυλακή προσπαθεί να βρει μια διέξοδο. Μελετά αγγλικά, γαλλικά, ιταλικά κι επιδίδεται σε μεταφράσεις αγαπημένων του συγγραφέων όπως ο Πιραντέλλο, Ιονέσκο, Ο' Χένρυ κ.α. Το 1958 αποφυλακίζεται και καλείται να

² Παπαδημητρίου Χριστίνα, *Μάριος Χάκκας: Η ζωή και το έργο του*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 1999, Ν. Σβορώνος, 1984, σ.144

³ Ν. Σβορώνος, 1984, σ.144

⁴ Θ. Κωσταβάρας, 1982, σελ.429

στρατευτεί. Η στρατιωτική του θητεία αποτελεί γι αυτόν μια τραυματική εμπειρία που αργότερα μεταφέρεται στα διηγήματά του. Το 1961 τελείται ο γάμος του με τη Μαρίκα Κουζινοπούλου. Αρχικά μένουν με την μητέρα της συζύγου του κι αντιμετωπίζουν οικονομικά προβλήματα. Ταυτόχρονα οι σχέσεις του με την αριστερά οξύνονται. Αυτό δεν τον εμποδίζει να εκδηλώνει τις αριστερές του απόψεις στα τεκτενώμενα.

Το 1963 προσπαθεί με τη γυναίκα του να βελτιώσει τις συνθήκες διαβίωσής τους. Δοκιμάζουν να χτίσουν ένα δωμάτιο κι ένα μπάνιο. Ο Χάκκας θα βιώσει έντονα την πίεση ενός αλλοτριωτικού μηχανισμού ενταγμένου στα πλαίσια των καθημερινών μας αναγκών. Αυτή η πίεση που του ασκείται μετουσιώνεται στα διηγήματά του σε αγανάκτηση και ειρωνεία.

Την επόμενη χρονιά, το 1964, εκλέγεται δημοτικός σύμβουλος Καισαριανής όπου θα παραμείνει ως το 1967. Στα χρόνια αυτά αναπτύσσει σημαντική δραστηριότητα στη ΦΕΝ (Φιλοπροοδευτική Ένωση Νέων), στον πολιτιστικό σύλλογο Καισαριανής.

Το 1966 κορυφώνεται η αντιπαράθεσή του με την επίσημη Αριστερά. Είναι μια εποχή όπου οι άκαμπτες ιδέες της αριστεράς οδηγούν στην υιοθέτηση σκληρών στάσεων από τη μεριά του κομματικού μηχανισμού. Ο Χάκκας έχει προσπαθήσει να αποτινάξει, από το 1960 ακόμη, τις παγιωμένες στάσεις κι αντιλήψεις του ιδεολογικού του χώρου. Οδηγείται στην κατάρριψη στειρών ειδώλων και στη συνειδητοποίηση της αναγκαιότητας για τη συσπείρωση και άλλων αφυπνισμένων ιδεολογικά συνειδήσεων. Σύμφωνα με την Έρη Σταυροπούλου τολμά να εκφράσει ανοικτά την κριτική του φτάνοντας ανοικτά στον εξευτελισμό και την ολοκληρωτική άρνηση, όχι των ιδεών, αλλά του κομματικού μηχανισμού, των οργάνων και των διαδικασιών, της κομματικής πειθαρχίας, της σκληρότητας και της μονολιθικότητας, συνολικά της πορείας που ξεστρατίζει από το στόχο της και συχνά θεοποιεί τους τύπους κι όχι την ουσία⁵.

Την ίδια χρονιά κάνει στροφή στον επαγγελματικό του προσανατολισμό κι ασχολείται στο ελεύθερο επάγγελμα με τις κορνίζες και τις μινιατούρες.

⁵ Έρη Σταυροπούλου, 1992, σ.29

Το 1967 βρίσκει το Χάκκα να ασχολείται με τα «κοινά» ως δημοτικός σύμβουλος στο δήμο Καισαριανής. Τον Απρίλη επιβάλλεται η δικτατορία των συνταγματαρχών και ο δήμαρχος Καισαριανής συλλαμβάνεται. Στη θέση του γίνεται δήμαρχος ο Χάκκας ως πρώτος πλειοψηφών σύμβουλος και ο οποίος με τη σειρά του συλλαμβάνεται και κρατείται για έναν μήνα στο αστυνομικό τμήμα Παγκρατίου.

Στα χρόνια της δικτατορίας ο Χάκκας φαίνεται κουρασμένος από τις συνεχείς ιδεολογικές αντιπαραθέσεις, από τα σκληρά βιώματα ζωής της κατοχής κι αργότερα της αντίστασης μα περισσότερο από αυτό που ζει, τους αλλοτριωτικούς μηχανισμούς της εποχής του.

Την ίδια χρονιά ο συγγραφέας αναχωρεί για το Λονδίνο για να υποβληθεί σε μια σειρά εξετάσεων κι αργότερα για το Παρίσι, την Ελβετία, το Μιλάνο για τους ίδιους λόγους. Επιστρέφοντας στην Αθήνα η αρρώστια έχει επιδινωθεί κι αναγκάζεται να ξαναφύγει για το Λονδίνο.

Ο Μάριος Χάκκας έσβησε στα 41 του χρόνια πάνω στη λογοτεχνική του ωριμότητα. Υπήρξε άνθρωπος «φωτεινός, ευχάριστος, αισιόδοξος, που είχε πάντα τεταμένες τις κεραίες του»⁶. Ως συγγραφέας κατάφερε να πειραματιστεί με διάφορους καινούριους εκφραστικούς τρόπους προσπαθώντας να καταρρίψει τα όρια ανάμεσα στον πεζό και ποιητικό λόγο. Στις 5 Ιουλίου 1972 αφήνει την τελευταία του πνοή στην περίοδο ωριμότητάς της δημιουργικότητάς του.

1.2 Ιστορικό πλαίσιο – Ο Χρόνος

Στην εποχή την οποία ζει ο Μάριος Χάκκας (1931-1972) διαδραματίζονται σημαντικά γεγονότα για την μεταπολεμική εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας. Τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου 1936 διαδέχεται η περίοδος του πολέμου (1940-1944) που ζει και βιώνει την κατοχή και την αντίσταση, τη μεταπολεμική εμφύλια σύρραξη (1945-1949). Μετά το 1950 οι νικητές της εσωτερικής διαμάχης εγκαθιδρύουν και παγιώνουν ένα κράτος αυταρχισμού κάτω από τη συμμαχική κηδεμονία. Το πολιτικό σκηνικό παραμένει ασταθές. Φυλακίσεις και εξορίες, διώξεις πολιτικών αντιπάλων και κοινωνικά φρονήματα, άναρχη ανάπτυξη και υποτέλεια είναι η νέα τάξη πραγμάτων. Η έναρξη επίσης το 1955 του απελευθερωτικού κυπριακού αγώνα

⁶ Οι χαρακτηρισμοί ανήκουν στη σύζυγό του Μαρίκα Κουζηνοπούλου όπως ανακτήθηκε από προσωπική συνέντευξη στη Παπαδημητρίου Χριστίνα από <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/11222#page/334/mode/2up> 16/2/2019 ώρα :15:30

σηματοδοτεί για ένα μεγάλο μέρος πολιτών της Ελλάδας την απελευθέρωση από τα δεσμά της Δεξιάς. Γίνονται εκλογές το 1956. Πρώτο κόμμα η ΕΡΕ και δεύτερο ο Δημοκρατικός Συνασπισμός επτά κομμάτων. Το 1958 ξαναγίνονται εκλογές. Πρώτο κόμμα η ΕΡΕ δεύτερο κόμμα η ΕΔΑ. Η άνοδος της Αριστεράς στη θέση της αξιωματικής αντιπολίτευση σηματοδοτεί ένα είδος σταθερότητας. Οι διώξεις όμως δεν έχουν σταματήσει. Συλλαμβάνεται και καταδικάζεται ο γραμματέας της ΕΔΑ Μανώλης Γλέζος. Επικρατεί πόλωση στο πολιτικό σκηνικό και διχασμός στο λαό. Γίνονται πάλι εκλογές το 1961. Πάλι πρώτο κόμμα η ΕΡΕ του Κωνσταντίνου Καραμανλή και δεύτερο κόμμα η Ένωση Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου. Το 1963 ξεσπά πολιτική κρίση που καταλήγει στη δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη. Με τη δολοφονία του Λαμπράκη επιταχύνονται εξελίξεις. Ο Καραμανλής παραιτείται και φεύγει στο εξωτερικό. Στις εκλογές του 1964 η Ένωση Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου κερδίζει με μεγάλο ποσοστό. Η αντιπαλότητα κυβέρνησης παλατιού κορυφώνεται όσο η κυβέρνηση δεν ελέγχει το στράτευμα. Η κρίση στη σχέση οδηγεί στα Ιουλιανά το 1965. Η κυβέρνηση ανατρέπεται και ο πρωθυπουργός εξαναγκάζεται σε παραίτηση. Ένα δημοκρατικό διάλειμμα στα χρόνια 1964-1965 τελειώνει με τη βασιλική επέμβαση, ώσπου το 1967 επιβάλλεται η στρατιωτική δικτατορία της 21ης Απριλίου που θα διαρκέσει ως το 1974. Αναμφίβολα στη δεκαετία του 1960 η ελληνική κοινωνία έχει περάσει σε μια άλλη φάση. Οι κοινωνικοί αγώνες κορυφώνονται ζητείται εκδημοκρατισμός και υπεράσπιση της δημοκρατικής νομιμότητας. Επίσης αιτείται η αμνηστεία πολιτικών κρατουμένων και η διεύρυνση της πρόσβασης στην παιδεία. Ταυτόχρονα παρατηρείται ένα κύμα αστικοποίησης. Η Αθήνα ανοικοδομείται, η αντιπαροχή αλλάζει το αρχιτεκτονικό προφίλ της πρωτεύουσας και σηματοδοτεί τον κοινωνικό μετασχηματισμό που συντελείται. Παράλληλα η οικονομία αρχίζει να σταθεροποιείται κι αναπτύσσεται η ελληνική βιομηχανία.⁷

Η ζωή και το έργο του Μάριου Χάκκα, διαμορφώνονται μέσα στα ιστορικά συμφραζόμενα και διαπλέκονται αμεσότερα από τη στιγμή που ο συγγραφέας επιχειρεί να δράσει ως πολιτικό υποκείμενο. Τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια συμπίπτουν με τη δραματική δεκαετία του 1940 και η Καισαριανή παίζουν αποφασιστικό ρόλο στην επιλογή του αυτή. Η εμπλοκή του στην πολιτική και

⁷ Κέλη Δασκαλά: *Εισαγωγή στη μακρά δεκαετία του 60, Η ελληνική δεκαετία του 1960: Πολιτική αστάθεια και πολιτισμική αναγέννηση*, Αθήνα, 2015, σ.11

ιδεολογική σύγκρουση της εποχής και μάλιστα στο πλευρό των νικημένων δυνάμεων της Αριστεράς, κοστίζει στον συγγραφέα τέσσερα χρόνια φυλακής (1954-1958) ενώ στη στρατιωτική του θητεία, υπηρετεί με την ιδιότητα του ημιονηγού. Ο συγγραφέας, στα πλαίσια της Αριστεράς, αντιμετωπίζει με τον δικό του τρόπο τα εσωτερικά προβλήματα του κινήματος όπως αρκετοί πολιτικοί λογοτέχνες της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς. Η δεκαετία του 1960 γνωστή ως δεκαετία της αντιπαροχής, σημαδεύει τη ζωή του καθώς είναι αναγκασμένος να παρακολουθεί και να βιώνει τη φθορά των αισθημάτων και των αξιών που προκαλούν οι νέες πραγματικότητες. Το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου 1967 τον κινητοποιεί όπως και ο επερχόμενος θάνατος λόγω ασθένειας.

1.2.1 Η λειτουργία του χρόνου στο έργο του Χάκκα

Η σύνθεση του χρόνου (παρελθόν-παρόν-μέλλον) στο έργο του Χάκκα συνδέεται με την τεχνική του διασπασμένου θέματος. Σύμφωνα με αυτή η αφήγηση μπορεί να γίνει από το παρελθόν ή το παρόν χωρίς απαραίτητα να ακολουθεί μια χρονολογική σειρά αλλά να αποτελεί ίσως την αφετηρία κάποιας χρονικής ανάκλησης.⁸ Με αυτό τον τρόπο που χρησιμοποιεί το χρόνο πετυχαίνει πολλαπλές χρονικές συνδέσεις όπως συμβαίνει στο «Κοινόβιο» όπου η αφήγηση ξεκινά από το παρόν, συνεχίζει με περάσματα στο παρελθόν κι αντίστροφα χωρίς να λείπει η προοπτική του μέλλοντος μέσα στη λειτουργία και προοπτική του κοινόβιου.

Στην περίοδο της ωριμότητάς του που αρχίζει και δημιουργεί, ο Χάκκας αγαπά να ταξιδεύει στην ιστορική μνήμη όπως αυτή άγγιξε την ψυχή του και την έκανε βίωμα όχι ως μια πτυχή της ατομικής του ζωής αλλά μιας κατάστασης αντικειμενικής γι αυτό κι αντιπροσωπευτικής. Πιστεύει πως υπάρχουν πράγματα και γεγονότα που βγαίνουν από τη σειρά με την οποία γίνονται για να λάμψουν με ένα άλλο νόημα και με έναν άλλο προορισμό. Έτσι, μορφοποιεί τον κόσμο του, τους ανθρώπους και τα αισθήματα του με έναν τρόπο που του δίνει ώθηση για να ζήσει. Αντιμετωπίζει τα ουσιαστικά προβλήματα της ζωής εκφράζοντας αγωνία, και την αίσθηση της μοναξιάς, χωρίς να παύει να πιστεύει στον άνθρωπο.

Προσπαθεί να προσεγγίσει έναν αντιφατικό κόσμο, συνοδοιπορώντας με το μορφασμό του πόνου, της συλλογικής μνήμης, του προσωπικού βιώματος και τα

⁸ Ρεπούσης Γεώργιος, *Ο Μάριος Χάκκας και η εποχή του: αυτοβιογραφία και δημιουργική πεζογραφία*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίων, 2012, σ. 88

γνήσια συναισθήματα του για τη ζωή που φεύγει, τη δίψα για ανθρώπινη αξιοπρέπεια και την ελπίδα για τη ζωή. Η μνήμη, κυρίαρχη στα κείμενα του, μετουσιώνεται κάποτε γοητευτικά, και τον λυτρώνει:

«Πως με κέρδισε η νοσταλγία της επιστροφής; Γιατί πήγα και χώθηκα στην προσπάθεια για την επανάληψη; Στο κάτω κάτω, δεν ήταν υπόθεση της δικής μου γενιάς, παιδί τότε που οι άλλοι πολέμαγαν, ουρά στα γεγονότα, μπορούσα να το αποφύγω. Τι γύρευα να μπλεχτώ σε μια εξ αρχής καταδικασμένη υπόθεση; Τώρα στέκομαι μπροστά σε έναν τεράστιο φάκελο και πως να τον αρνηθώ, που εκεί μέσα βρίσκονται όλα τα νιάτα μου. « κάνε κάτι » , μου λένε, «να πέσει λίγο ο όγκος του » , κι εγώ σκέφτομαι τον άλλο τον όγκο που δεν πρόκειται να πέσει, αντίθετα θα μεγαλώνει με αυτά, σαν τι να κάνω δηλαδή, ένα μνήμα του αλόγου, που δεν έχω σχέση με αυτά. Δεν μου είναι δύσκολο να κάνω ένα υπόμνημα, όμως να αρνηθώ τις παρέες μου, τους φίλους που γνώρισα αυτά τα 20 χρόνια, δε θα μπορέσω.

«Επί 20 χρόνια, έσιαχνα χαρτάκι - χαρτάκι ετούτο το φάκελο, όπως μεγαλώνει ένα βιβλίο μέσα στα χέρια σου σελίδα - σελίδα, με εξυπνάδες και κουταμάρες, αλήθειες και ψεύδη, αυτό είναι τελικά το βιβλίο σου, καλή κακή αυτή είναι η ζωή σου, πώς να τη διαγράψεις για να ξαναρχίσεις, και καλά να έχεις περιθώρια για ένα καινούργιο ξεκίνημα κι εγώ δεν τα έχω, δε μπορώ να μικρύνω όγκο κανένα, κι έπειτα, δεν ξέρω αν δε θα ξανάρχιζα πάλι τα ίδια, γιατί δε γλιτώνεις εύκολα από τον κοινωνισμό, όταν μάλιστα αρχίζεις τη ζωή σου από την Καισαριανή της κατοχής, κι έχεις αυτή την τρομερή μανία εναντίον του δοσιλογισμού»⁹

Το μήκος του ιστορικού χρόνου, στην πεζογραφία του Χάκκα, θα έλεγε κανείς πως ξεκινά και τελειώνει στη συγχρονία¹⁰. Συνταιριάζει με λογοτεχνική χάρη και φαντασία, την πνευματική επικοινωνία και αντιπαράθεση του χθες και του σήμερα. Περιπλανιέται με άνεση σε χώρους του πρόσφατου παρελθόντος και προσπαθεί να αναπλάσει τα απομεινάρια των αναμνήσεων και να τα ανασυνθέσει στα ολοκληρωμένα σύνολα που προϋπήρξαν.

⁹ Άπαντα, 1978, σ.σ.34-2343

¹⁰ Γιέλζι Τοπόλσκι, 1983, σ.σ.149-172

Το έργο του είναι ολοφάνερο πως οριοθετείται στον ιστορικό – βιωμένο χρόνο της κατοχής, της αντίστασης, της μετεμφυλιακής πραγματικότητας της δικτατορίας του '67 με αναφορές στο βιολογικό χρονικό κύκλο που του επιβάλλει η αρρώστια του. Μέσα σε αυτά τα ιστορικά πλαίσια, ο Χάκκας, χρησιμοποιεί το πρώτο ρηματικό πρόσωπο για να επικοινωνήσει μέσα στο χρόνο. Οι διάφορες αλλαγές που συμβαίνουν, τις συγκρίνει με το παρελθόν και διατυπώνει απόψεις με αυτό για να προβλέψει το μέλλον. Έτσι, δίνει το ιστορικό στοιχείο ενδεδυμένο και φορτισμένο από το συναίσθημα, ως ένα στοιχείο αλήθειας και δικαιοσύνης και προσπαθεί να το μεταφέρει στο χώρο της σύγχρονης Ελλάδας. Οι χαρακτήρες του Χάκκα διαπλάθονται μέσα στο ιστορικό γίνεσθαι χωρίς όμως να υποδουλωθούν σε αυτό. Είναι χαρακτήρες που τους νιώθεις, τους βλέπεις, τους ακούς, τους ζεις. Δεν χάνουν τίποτα το ανθρώπινο αλλά αντίθετα αποτυπώνουν την καθημερινότητα, πονούν, χαίρονται, θυμούνται, υποφέρουν, με μια αμεσότητα προς τον αφηγητή.

Ένας άλλος τρόπος έκφρασης του χρόνου μέσα στο έργο του Μάριου Χάκκα, είναι η διαδικασία μεταμόρφωσης των ανθρώπων μέσα από το φορτίο της ανθρώπινης αδυναμίας σε μια εξελισσόμενη κοινωνική πλαισίωση. Ο συγγραφέας καταγράφει τη διαδικασία μεταμόρφωσης των μικροαστών ηρώων του σε άβουλα, δειλά και καταναλωτικά όντα, σε σχέση πάντοτε με το όραμα και τον αγωνιστικό παλμό που βίωσαν χωρίς όμως να τους απορρίπτει. Αυτό δίνει στα πεζογραφήματα του, ένα κοινωνικό ενδιαφέρον που πηγάζει από τη διαμόρφωση συνειδησιακών καταστάσεων. Κατά βάθος, ενώ προσπαθεί να παρουσιάσει τα κείμενά του στην ιστορική τους διάσταση, δεν αποφεύγει τη μυθοποιητική φύση τους και παραμένει ονειροπόλος.

Στην πεζογραφία του Χάκκα, υπάρχει η αίσθηση ότι κάπου πίσω από τη σπασμένη, κομματιασμένη ζωή του παρόντος, βρίσκεται μια χαμένη ζωή, ολοκληρωμένη και πλήρης. Δε σταματά όμως να ελπίζει. Καταφέρνει να κάνει τον αναγνώστη να χαίρεται και να συλλογίζεται χωρίς να αντιπαρέρχεται αδιάφορος στα γεγονότα. Αυτό δεν είναι τυχαίο. Μέσα στο βίωμα και στην αναπόληση τοποθετείται το εγώ του συγγραφέα, υπονιασμένο και συνειδητοποιημένο για τις ωσμώσεις που γίνονται σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής πραγματικότητας. Έτσι, δεν οδηγείται στη δραματική σύγκρουση του τότε με το τώρα αλλά επιδιώκει την ειλικρινή προσέγγιση και απομυθοποίηση με ένα αίσθημα ουμανιστικό που δίνει στο Χάκκα, το χαρακτηρισμό του ρομαντικού ιδεολόγου. Το αποσπασματικό του παρόντος

σχετίζεται άμεσα και με την αναζήτηση νέων δρόμων έκφρασης κάτω από την επίδραση του τέλους που έρχεται.

1.3 Το αστικό τοπίο – Ο χώρος της Καισαριανής

Η ιστορικοποίηση της μελέτης των πεζογραφικών κειμένων όπου δημιουργείται η μυθιστορηματική γραφή συμπλέκεται σταθερά με την έννοια του άστεως, καθιστώντας το χώρο εξέλιξης του αφηγήματος, παράγοντα, εντός κι εκτός της ιστορίας, που οργανώνει και δρομολογεί την πορεία της αφήγησης και ανασυνθέτει μέσω της μυθοπλαστικής αρχιτεκτονικής τις σχέσεις υποκειμένου με τον περιβάλλοντα χώρο.¹¹

Οι συμβολικές αναπαραστάσεις της πόλης άλλοτε θεματοποιημένες κι άλλοτε υπόγειες είναι σταθερά ιδεολογικά και ιστορικά φορτισμένες, φανερώνοντας τη βαθιά εμπλοκή του χώρου της μυθοπλασίας με αυτόν της ιστορίας. Το συλλογικό βίωμα της πόλης χωροθετεί και συγκροτεί τις αφηγηματικές διασυνδέσεις της ιστορίας λειτουργώντας ως «παράγοντας διαμεσολάβησης της εκάστοτε κοινωνικής και ιστορικής πραγματικότητας». Οι μεταβολές που υφίσταται ο αστικός χώρος εγγράφονται στον αντίστοιχο αφηγηματικό χώρος αυτό να σημαίνει ότι πρόκειται για μια σχέση αλληλεξάρτησης κι αντανάκλασης αλλά περισσότερο μια αμφίδρομη σχέση αναστοχασμού και αλληλοκαθορισμού. Τους όρους της διαχείρισης της έννοιας του χώρου και στη κοινωνική του διάσταση υπερασπίζεται ο Henri Lefebvre ο οποίος θεωρεί πως «ο χώρος είναι κοινωνικό προϊόν», προϊόν που μια συγκεκριμένη κοινωνία, δηλαδή, μέσα από ειδικές πρακτικές σε δεδομένες ιστορικές συνθήκες παράγει, χώρος χειροπιαστός που συλλαμβάνεται μεν και περιγράφεται σε αφηρημένο επίπεδο, διατηρεί όμως ταυτόχρονα την υλική του διάσταση¹².

Στα πεζογραφικά κείμενα του Χάκκα είναι φανερή η επιρροή που ασκεί ιστορικά και ιδεολογικά, ο χώρος της Καισαριανής. Είναι όχι μόνο ένα προσωπικό βίωμα μα ένα εθνικό σύμβολο αντίστασης και πάλης καθώς κι αντιπροσωπευτικό της σύγχρονης εποχής μας. Ο Χάκκας, αναζητά στο χώρο της Καισαριανής, μέσα στους ανθρώπους της, στη φύση της, στις ιστορικές μνήμες, στην τοπογραφία της, τις ανθρώπινες αξίες από τις απλές και καθημερινές ως τις πλέον πολυσύνθετες και

¹¹ Jacques-Yves Tadié, *Το μυθιστόρημα στον 20^ο αιώνα, Εισαγωγή*, Ν.Ι.Βασιλαράκης, Αθήνα, 2007, σ.197-261

¹² Henri Lefebvre, 1991, σ.12-13

υψηλές. Είναι ο τόπος που πέρασε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια, τα χρόνια που χάραξαν βαθιά σημάδια στην ψυχή του, τα ώριμα του χρόνια. Γίνεται το σύμβολο του πόνου του αλλά και του πόθου του. Είναι το συνταίριασμα από τα νιάτα του και τις παιδικές του αγάπες ως τους πόθους και τα οράματα μιας ιστορικής στιγμής. Η Καισαριανή, γίνεται το σημείο αναφοράς ενός δημιουργού οργισμένου, απελπισμένου, αισιόδοξου ή πανικοβλημένου από τον επερχόμενο θάνατο.

Στην Καισαριανή ο Μάριος Χάκκας στήνει τη μυθολογία του όχι μόνο για λόγους συναισθηματικούς αλλά και γιατί τον γοητεύει μέσα στο χρόνο με μια ανείπωτη γαλήνη και μια νότα αισιοδοξίας. Η ευαισθησία του τον οδηγεί στη δημιουργία κειμένων άλλοτε με ποιητική και λυρική διάθεση και άλλοτε με ρεαλισμό και ανησυχία. Με τα έργα του, πετυχαίνει να αναδείξει την Καισαριανή της κατοχής και του μεσοπολέμου ως ένα αντιπροσωπευτικό χώρο στην ελληνική πραγματικότητα όπου αμέσως αποκτά ένα γενικότερο ενδιαφέρον. Καταφέρνει να λειτουργεί η Καισαριανή όχι μόνο ως χώρος αλλά και τρόπος, ύλη και ύφος ζωής. Δεν είναι μόνο ένας τόπος ατομικών και ηρωικών πράξεων, αξιοπρέπειας και αλληλεγγύης. Είναι και τόπος συλλογικής μνήμης. Ακόμα ακόμα και ένα δείγμα λαϊκού προαστείου μια μεγαλούπολης όπου οι εργολάβοι αλλοίωσαν τη φυσιγνωμία του.

Αργότερα σε ένα άλλο επίπεδο προσπάθησε να γράψει τους σημασιικούς κώδικες μιας μεταπολεμικής Ελλάδος που όπως γράφει ο Γιώργος Ρεπούσης : *«με σπασμένες τις ρίζες της γνήσιας πολιτισμικής κληρονομιάς και ολότελα ανυπεράσπιστης μπροστά στο κύμα του καταναλωτισμού και του μικροαστικού οράματος συνέχισε την πορεία της¹³»*.

Ο χώρος της μυθολογίας του, η Καισαριανή, έχει τη δική του φυσιγνωμία. Πολλές φορές χρησιμοποιεί την Καισαριανή των νεανικών του χρόνων στα διηγήματα του με την αμεσότητα της ιστορικής μνήμης ώστε να μην ξεχαστούν όλα εκείνα που αντιπροσώπευαν κάποιες αξίες για τον ίδιο. Κάποτε ο σύγχρονος χώρος της Καισαριανής τον οδηγεί σε συναισθήματα φρίκης που όμως καταλαγιάζουν από το φυσικό τους χώρο και την ανθρώπινη παρουσία που ζεσταίνει την καρδιά του.

Η Καισαριανή κάνει τον Χάκκα να ελπίζει. Μέρος της Καισαριανής είναι και η ανθρωπογεωγραφία της. Στην αφηγηματική τέχνη του Χάκκα, χρησιμοποιείται ο

¹³ Γ. Ρεπούσης, *Ο ρόλος της Καισαριανής στην πεζογραφία του Χάκκα*, περιοδικό «Διαβάζω», 297, 1992, σσ 38-44

συνδυασμός του ρεαλιστικού και του λυρικού στοιχείου καθώς και η ικανότητα διερεύνησης του φυσικού και ανθρώπινου τοπίου. Ο χώρος των αναμνήσεων και των προσωπικών εμπειριών περιλαμβάνει φίλους και δικούς του ανθρώπους που έζησαν και μεγάλωσαν στον ίδιο τόπο. Με τη χρήση του διαλόγου δίνονται αμεσότερα οι σκέψεις των προσώπων ενώ οι κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες φέρουν το βάρος της ευθύνης. Τα πρόσωπα της Καισαριανής παρουσιάζονται ρεαλιστικά και αντιηρωικά. Ως αυτοβιογραφούμενος αφηγητής αναγιγνώσκει τον κοινωνικό και φυσικό περίγυρο με ζωντάνια και εκφραστικότητα. Δεν επιχειρεί να εξηγήσει τον άνθρωπο χωρίς το κοινωνικό του υπόβαθρο και τις ηθικές περιπλοκές ή αμηχανίες του έξω απ' το πλαίσιο της κοινωνικής ζωής. Δεν αγνοεί ότι η απόσταση ανάμεσα στα πρόσωπα ή η πυκνότητα μέσα σε ένα χώρο επηρεάζει τη συμπεριφορά τους. Ακόμα και η κοινωνική συμπεριφορά του επηρεάζεται απ' τη σύνθεση του περιβάλλοντος. Στα έργα του διακρίνει κανείς τη διαμόρφωση τόπων αντιηρωικών, στενόκαρδων και στενοκέφαλων που δημιουργούνται σε αντίθεση με τον ζωντανό τόπο του χθες. Η αντίθεση είναι κραυγαλέα αφού στην πλειοψηφία των έργων του, ως τόπο χρησιμοποιεί τα κλειστά όρια του στρατοπέδου, της φυλακής, του κελιού, του κρατητηρίου, του αστυνομικού τμήματος και της αντιανθρώπινης αρχιτεκτονικής της πόλης, του νοσοκομείου, των απρόσωπων χώρων παροχής υπηρεσιών ή τα ασφυκτικά διαμερίσματα των λαϊκών συνοικιών. Ο Χάκκας βιώνει τον ανθρωπογεωγραφικό τόπο της Καισαριανής, δείγμα αλλοίωσης της νεοελληνικής φυσιογνωμίας, σε παραλληλισμό με τη δική του βιολογική φθορά απ' τον καρκίνο.

Κεφάλαιο 2^ο

Κοινωνικό και Πολιτικό πλαίσιο

Τη μεταπολεμική εποχή, οι γυναίκες αγωνίζονται για την νομική, οικονομική, πολιτική και κοινωνική ισοτιμία τους. Μέσα από διάφορες επιτροπές και συνδέσμους προβάλλουν αιτήματα για ισότητα ειρήνη και χειραφέτηση.

Παρόλα αυτά, στον αστικό κώδικα, από το 1946 (άρθρο 1387) ορίζεται ότι ο άντρας είναι η «κεφαλή» της οικογένειας και αποφασίζει σε όλα τα θέματα που αφορούν το συζυγικό βίο και η γυναίκα έχει τη διεύθυνση του συζυγικού οίκου και «αι δικαιοπραξίαι της γυναίκος μετά τρίτον δια τας τρεχούσας ανάγκας της οικονομίας υποχρεούσι τον άντρα». Στα πλαίσια αυτού του άρθρου, διαπιστώνουμε

ότι ο άντρας έχει το δικαίωμα να ασκεί πλήρη κηδεμονία στη γυναίκα του και να έχει την υψηλή εποπτεία της συζύγου. Τα άρθρα 1388 και 1493 ΑΚ ορίζουν ότι η γυναίκα και τα τέκνα πρέπει να λαμβάνουν το πατρώνυμο του άντρα. Με αυτή την έννοια φαίνεται να διασφαλίζεται η νομική υπεροχή των ανδρών και η προνομιακή τους θέση μέσα στην οικογένεια.

Οι δουλειές του σπιτιού ανατίθενται αποκλειστικά στη γυναίκα (άρθρο 1389ΑΚ, 4^{ος} τόμος) κι έτσι ο περιορισμός στην «οικιακή της σφαίρα» νομιμοποιείται και επικυρώνεται και θεσμικά. Με τα άρθρα 1398, 1399 και 1406-1437 ΑΚ αντίστοιχα ορίζεται ο θεσμός της «προίκας» ως αποζημίωση στον άνδρα που αναλαμβάνει τα βάρη της οικογένειας. Ακόμα και σε περίπτωση διαζυγίου ο νομοθέτης με το άρθρο 1391, αναφέρει ότι ο άντρας υποχρεούται να παρέχει διατροφή στη σύζυγο, ανάλογα την κοινωνική του θέση. Σύμφωνα με αυτά τα άρθρα, η γυναίκα δεν ορίζεται ως αυτόνομο άτομο ούτε έχει η ίδια μια κοινωνική θέση, καθώς ο νομοθέτης, δεν μπορεί να φανταστεί μια γυναίκα με δική της προσωπικότητα. Μια γυναίκα ανήκει στην οικογένεια του πατέρα ή του συζύγου. Την ίδια αντιμετώπιση, έχει ο νομοθέτης και στην περίπτωση διαζυγίου. Ο νόμος δηλαδή, όριζε την ασχολία της γυναίκας, να είναι «τα του οίκου» κάθε παρέκκλιση αυτού θα μπορούσε να είναι και αιτία διαζυγίου. Το οικογενειακό δίκαιο¹⁴ δηλώνει την νομική υπεροχή του άντρα, όπου η γυναίκα ακολουθεί τον σύζυγό, στο σπίτι του, στον τόπο του, στις επαγγελματικές του υποχρεώσεις. Η γυναίκα δηλαδή μετά το γάμο περνάει από την πατρική κηδεμονία, στη συζυγική κηδεμονία. Η υποδιέστερη θέση της γυναίκας φαίνεται ακόμα και σε διατάξεις του δικαίου συγγενείας, όταν για παράδειγμα ορίζεται ότι ο πατέρας μπορεί να προχωρήσει σε αναγνώριση «εξώγαμου τέκνου» χωρίς τη συγκατάθεση της μητέρας (άρθρο 1532 και 1533 ΑΚ) (Κουνουγέρη-Μανωλεδάκη 1998 α)

Σε μια κοινωνία όπου οι νόμοι έχουν φτιαχτεί από άντρες για άντρες, η γυναίκα μένει στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής. Η κατανομή εργασίας μέσα στην οικογένεια γίνεται σύμφωνα με την παράδοση. Ο άντρας πηγαίνει να δουλέψει και η γυναίκα φροντίζει τα παιδιά και το νοικοκυριό. Εδώ υπάρχει μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στις διάφορες κοινωνικές τάξεις. Οι γυναίκες νοικοκυρές της μεγαλοαστικής τάξης, δεν έχουν το μερίδιο της προσφοράς στην οικογένεια που έχουν οι γυναίκες

¹⁴ *Οικογενειακόν δίκαιον, Παράδοσις του καθηγητού Γεωργίου Μιχαηλίδου – Νουάρου δια την Νομικήν Σχολήν του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήναι, 1968, σελ. 138

της μικροαστικής τάξης και για τις δύο όμως, ισχύει ο αποκλεισμός από την κοινωνική ζωή. Η νοικοκυρά της κατώτερης κοινωνικής τάξης, διαδραματίζει έναν πολύ πιο σημαντικό και δύσκολο ρόλο. Πρέπει να τα βγάλει πέρα με το χαμηλό μισθό του άντρα της αν δεν εργάζεται η ίδια. Στο αστικό τοπίο του '60, όπου οι τιμές συνεχώς ανεβαίνουν, τις σπρώχνουν σε έναν διαρκή αγώνα, να προσπαθούν με περιορισμένα μέσα, να κατορθώσουν το «όπτιμουμ» για το νοικοκυριό τους. Η δουλειά του σπιτιού είναι για αυτές ιδιαίτερα κουραστική, εφόσον τους λείπουν οι βοηθητικές ηλεκτρικές συσκευές. Και τέλος οι αγρότισσες, σπάνε το μύθο για το «αδύνατο φύλο» κάνοντας την ίδια ή και σκληρότερη ακόμα με τους άντρες δουλειά στο χωράφι.

Το συνηθέστερο φαινόμενο είναι η ανικανοποίηση (frustration) που ξεσπάει με επιθετικότητα στους γύρω ως επίπτωση αυτού του τρόπου ζωής. Και καθώς οι γυναίκες στη διαδικασία κοινωνικοποίησης τους, κρατιούνται μακριά από γενικότερες γνώσεις και τριβή με τα κοινωνικοπολιτικά, συμβαίνει όχι μόνο να αποδέχονται το ρόλο αλλά να ανατρέφουν σύμφωνα με αυτόν τις κόρες τους και να τις εμποδίζουν να αντιδράσουν. Γιατί ακόμα και αν, η συνειδητοποίηση της πραγματικότητας, τις εξοργίζει, ο φόβος ότι οι κόρες τους θα υποστούν τις συνέπειες της σύγκρουσης με την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων, αν δεν αποδεχτούν το ρόλο τους, για να τις προφυλάξουν τις οδηγούν στον δρόμο που ακολούθησαν οι ίδιες. Υπάρχουν βέβαια και οι περιπτώσεις των γυναικών, οι οποίες, ακολουθούν τις καινούργιες τάσεις του γυναικείου κινήματος, δηλαδή τη συμμετοχή της γυναίκας στον επαγγελματικό κοινωνικό χώρο που αποτελεί την πιο βασική προϋπόθεση για τη χειραφέτηση της γυναίκας. Εισερχόμενη η γυναίκα στον επαγγελματικό χώρο, υποχωρεί ο ρόλος της ως νοικοκυράς, συζύγου και μητέρας μη ικανοποιώντας πλέον την προσωπικότητά της. Τα ήθη γίνονται πιο ελαστικά και έστω και η μερική απασχόληση, στον επαγγελματικό χώρο, παίζει σημαντικό ρόλο στην αλλαγή της νοοτροπίας των ίδιων των γυναικών και του περιβάλλοντος τους.

Και ενώ η γυναίκα εισχωρεί όλο και περισσότερο στην αγορά εργασίας, η διάκριση σε βάρος των γυναικών, είναι καταφανέστατη. Η αιτιολόγηση αυτής, συνιστάται στην προκατάληψη των εργοδοτών *ότι οι γυναίκες δε δείχνουν μεγάλο ενδιαφέρον για τη δουλειά και ότι μετά το γάμο την εγκαταλείπουν*. Από την άλλη πάλι, το χαμηλό επίπεδο μόρφωσης και η έλλειψη επαγγελματικής ειδίκευσης στις γυναίκες, δικαιολογούν την απασχόληση σε βοηθητικές θέσεις, όχι όμως την άνιση

μεταχείριση. Έτσι οι γυναίκες με προσόντα και διάθεση για καριέρα, δε βρίσκουν καμία υποστήριξη και μένουν στις κατώτερες θέσεις και φυσικά στις κατώτερες μισθολογικές τάξεις.

Συμπερασματικά, οι κοινωνικές προκαταλήψεις που θέλουν τη γυναίκα στο σπίτι, δεν αποδέχονται τη γυναίκα στον επαγγελματικό χώρο ως ισάξια.

Οι στερεότυπες και βαθιά ριζωμένες αντιλήψεις για το ρόλο της γυναίκας έχουν σαν φυσική συνέπεια να αντιμετωπίζονται με δυσπιστία οι γυναίκες που τολμούσαν να εργαστούν. Αναπαράγονται έτσι στερεοτυπικά πρότυπα, για τους ρόλους του άντρα και της γυναίκας μέσα στην οικογένεια. Έτσι οι κοινωνικά καθορισμένες σχέσεις μεταφέρονται και στον επαγγελματικό χώρο. Η γυναίκα εξακολουθεί και παίζει δευτερεύοντα ρόλο. Αυτό δημιουργεί μια σοβαρή σύγκρουση στην ίδια τη γυναίκα ανάμεσα σε δύο επιλογές: οικογένεια και επάγγελμα. Εδώ πρέπει να διαχωρίσουμε δύο διαφορετικές κατηγορίες εργαζομένων γυναικών: από τη μια οι γυναίκες που εργάζονται μόνο από οικονομική ανάγκη και από την άλλη αυτές που φιλοδοξούν να κάνουν καριέρα. Οι πρώτες βλέπουν την δουλειά σαν κάτι αναγκαίο και προσωρινό με διάθεση να την εγκαταλείψουν μόλις βελτιωθούν τα οικονομικά της οικογένειας. Σε αυτές, η σύγκρουση ρόλων, ενισχύεται από τον μονότονο χαρακτήρα της δουλειάς. Η εργαζόμενη γυναίκα, έχει διπλή επιβάρυνση μια και έχει και όλη την ευθύνη του νοικοκυριού. Αυτό συντείνει προς την κατεύθυνση να παραιτηθούν από τη δουλειά με την πρώτη ευκαιρία και να γυρίσουν στην οικογένεια. Από την άλλη οι γυναίκες καριέρας αποτελούν μειονότητα. Αντιμετωπίζουν λίγο ή περισσότερο έντονα τα ίδια προβλήματα. Στη συνείδηση τους, έχει περάσει η διάκριση των ρόλων άνδρα γυναίκας μέσα στο σπίτι. Η παράδοση στη διάκριση των ρόλων είναι ακόμα βαθιά ριζωμένη και εξακολουθεί να είναι η βάση της διαδικασίας κοινωνικοποίησης.

Κεφάλαιο 3^ο

3. Οι λογοτεχνικές επιδράσεις στο δημιουργικό έργο του Χάκκα

3.1 Η γενιά του 1930

Ως «Γενιά του 30» θεωρούνται λογοτέχνες που εμφανίστηκαν ανάμεσα στο 1930-1940, οι οποίοι περίπου το 1930, είχαν ήδη αρχίσει να μορφοποιούν το έργο τους. Μορφές όπως ο Μυριβήλης, ο Σεφέρης και ο Καρυωτάκης επηρεάζουν το λογοτεχνικό γίγνεσθαι. Το 1931, ο Γιώργος Σεφέρης εκδίδει τη «Στροφή». Το 1935, εμφανίζεται ο Ελύτης. Είναι αναμφισβήτητο ότι εκεί γύρω στα 1930, γίνεται αισθητή η ρήξη με το παρελθόν, ενώ παράλληλα εμφανίζονται προβληματισμοί που δημιουργούν μια νέα συνείδηση, στηριγμένη σε μορφωτικά εφόδια, και σε άλλη ψυχική διάθεση¹⁵. Η γενιά αυτή επηρεάζεται άμεσα από τις διεθνείς λογοτεχνικές αναζητήσεις. Οι «νέοι του 1930» προώθησαν δυναμικά, τη ρήξη με το «μίζερο» λογοτεχνικό παρόν προβάλλοντας ως χαρακτηριστικό, την ισχυρή κατάφαση όπως υποστηρίζει το 1929 ο Θεοτοκάς, στο *«Ελεύθερο Πνεύμα»: πίστη στο μέλλον, στην ταχύτητα του σύγχρονου κόσμου, στη Ρώμη της γυμνασμένης και υγιούς νεότητας και την ελεύθερη βούληση, στη δημιουργική φιλοδοξία, στη δύσκολη τέχνη.*¹⁶ Τον Γενάρη του 1935 εκδίδεται το περιοδικό *τα Νέα Γράμματα* όπου θα γίνει το κύριο όργανο της νέας ποίησης, ο αποδέκτης όλων των νεότερων τάσεων, ο ενισχυτής κάθε νέας προσπάθειας. Εμβληματικά έργα, την εποχή αυτή, είναι «Το Μυθιστόρημα» του Γιώργου Σεφέρη και το κλασσικό έργο του Ανδρέα Εμπειρικού «Υψικάμινος», με το οποίο κάνει την εμφάνιση του ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα. Επίσης στις σελίδες των νέων γραμμάτων, πρωτοεμφανίζεται ο Οδυσσέας Ελύτης, η σημαντικότερη ποιητική μορφή έπειτα και μαζί με τον Σεφέρη.¹⁷ Οι εκσυγχρονιστικές τάσεις εκδηλώνονται με ποικίλους τρόπους. Από τη μια πλευρά στο επίπεδο ενημέρωσης γίνονται μεταφράσεις λογοτεχνικών κειμένων υπερρεαλιστών λογοτεχνών, όπως η Βαλερύ, ο Έλιοτ, ο Αραγκόν, ο Ελιάρ, ο Μαγιακόφσκι, ο Τζόις και άλλοι και με ορισμένα κατατοπιστικά δοκίμια και από την άλλη, με απόπειρες για ανανέωση της πρωτότυπης λογοτεχνικής παραγωγής. Στη πεζογραφία το συγγραφικό ενδιαφέρον

¹⁵ Mario Vitti, *Η γενιά του 30, ιδεολογία και μορφή. Με μια νέα εισαγωγή*, Ερμής, Αθήνα, 2006. σσ 21-22

¹⁶ Τάκης Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανοήσης στην Ελλάδα του 1930*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2007, σ. 183-185

¹⁷ Ανδρέας Καραντώνης, *Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση*, Δίφρος, Αθήνα, 1958, σ. σ.164-165

στρέφεται προς το μυθιστόρημα και το δοκίμιο. Το νέο μυθιστόρημα, επιχειρεί τη συνθετική αναπαράσταση της σύγχρονης κοινωνικής ζωής. Μια περισσότερο προωθημένη εκδοχή του, πειραματίζεται με την απόδοση της «εσωτερικής» υποκειμενικής πραγματικότητας και των νοητικών διεργασιών που τη συνθέτουν¹⁸. Με συνείδηση καθαρά λογοτεχνική ζήτησαν μια ανανέωση και στο ύφος και στη γλώσσα, ξαναπιάνοντας την παράδοση των πιο δόκιμων πεζογράφων του δημοτικισμού, πλουτίζοντας την εκφραστική γραφικότητα εκείνων, με μια σύγχρονη μεστότερη γλωσσική αίσθηση. Η γενιά αυτή, ζει δρα και βιώνει κάτω από τη βαριά σκιά της μικρασιατικής καταστροφής και της ανταλλαγής των πληθυσμών που ακολούθησε. Ιδέες και όνειρα που έτρεφαν οι προηγούμενες γενιές, κατέρρευσαν μονομιάς και μια καινούργια τραγικότητα και σοβαρότητα, αντικατέστησαν το χειμερινό ρομαντισμό. Η γενιά του 30, εκφράζει στη λογοτεχνία την καινούργια αυτή ωρίμανση.¹⁹ Οι συγγραφείς που δημοσίευσαν το πρώτο τους μυθιστόρημα αυτή την περίοδο, μπορούν να διαιρεθούν σε τρεις ομάδες. Πυρήνας κάθε ομάδας, είναι ένας κύκλος ατόμων που συνεργαζόταν και είχαν κοινούς στόχους.

Η πρώτη ομάδα, από ορισμένους μελετητές, ονομάστηκε «αιολική σχολή» με κύριους²⁰ εκπροσώπους Ηλία Βενέζη, Στρατή Μυριβήλη και Στρατή Δούκα, το Φώτη Κόντογλου, που είχαν προσωπικές εμπειρίες από το βίαιο ξεριζωμό του ελληνικού πληθυσμού της Μικράς Ασίας το 1922. Αυτοί θέλησαν, να επικοινωνήσουν με τον αναγνώστη μέσω του μυθιστορήματος και να κρατήσουν ζωντανή τη μνήμη στα ιστορικά γεγονότα. Βασικά χαρακτηριστικά της πνευματικής παραγωγής της σχολής αυτής είναι σύμφωνα με τον Βαλέτα²¹ (1933) η ζωντάνια, η ειλικρίνεια, η δύναμη.

Οι λογοτέχνες αυτοί προέρχονται από συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο και διαμορφώνουν τη λογοτεχνική και ιδεολογική τους συνείδηση με τις ιδιοτυπίες της και τη ρευστότητά της στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου. Προσπαθούν να δώσουν απαντήσεις στα ερωτήματα που προκύπτουν μέσα από τον πόλεμο και γίνονται εκφραστές μιας από τις κυρίαρχες τάσεις της γενιάς του 30.

¹⁸ Τάκης Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανοήσης στην Ελλάδα του 1930*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2007, σ. 189-192

¹⁹ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα, Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1998(9^η έκδοση),σ.302

²⁰ Αναφέρουμε τα πιο γνωστά ονόματα της Σχολής όπως τα αναγνωρίζει ο Beaton (1996,σσ 180-188), αν και η Πολυκανδριώτη (2007,σ.115-117) και τους Κώστα Μάκιστο, Νίκο Αθανασιάδη, Αντώνη Βουσβούνη και Κοσμά Πολίτη ενώ ο Μίσσιος (1994, σ.507-508 & 2008 σ. 463) καταγράφει περίπου 50 ονόματα με ενεργή συμμετοχή στο α' μισό του 20^{ου} αιώνα

²¹ Βαλέτας, Η πνευματική Λέσβος, εφ. *Ο Δημοκράτης*, 21 Ιουλίου 1933, σ.1

Εμφανίζονται δυναμικά στη διάρκεια του μεσοπολέμου και μέσα από τη μυθιστοριογραφία καταθέτουν τις προσωπικές εμπειρίες και τα βιώματά τους από τη Μικρασιατική Καταστροφή, τον πόλεμο, την εμπειρία της προσφυγιάς και του εκπατρισμού ως κληροδότημα στις επόμενες γενιές. (Πολυκανδριώτη 2007, 114-115, Beaton 1996 σ.110) Ο Σύμφωνα με το Μουλά²²(1996, σ. 65) αναπτύσσεται μια ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στον ελλαδικό χώρο και το μεσοπόλεμο. Ο Μουλάς παρατηρεί ότι ολόκληρος ο μεσοπόλεμος θέτει ένα πρόβλημα σχέσεων με το χώρο. Περιπλάνηση, φυγή, ταξίδι, εκστρατεία, πορεία, μετανάστευση, προσφυγιά είναι τα χαρακτηριστικά αυτού του προβλήματος. Πραγματικά οι περισσότεροι από τους λογοτέχνες της Αιολικής Σχολής φεύγουν από τη Μυτιλήνη και ταξιδεύουν στην ελληνική επικράτεια και στο εξωτερικό. Εξετάζοντας ενδοσκοπικά το έργο τους διακρίνουμε τη λαχτάρα για φυγή και για περιπλάνηση, παρορμήσεις που τους εμπνέει η έλξη της αιγαιοπελαγίτικης θάλασσας.

Μεγαλωμένοι – στην πλειονότητά τους - σε αστικά ή ημιαστικά κέντρα κι έχοντας λάβει ελληνοκεντρική και εθνοτική παιδεία θα στραφούν στη διερεύνηση της «ελληνικότητας» μέσα από τις σταθερές της ιστορίας, θα αναζητήσουν την εθνική και πολιτισμική τους ταυτότητα μέσα από τη λαϊκή παράδοση και θα στρέψουν το βλέμμα τους στα νησιά του Αιγαίου. Έτσι διαμορφώνουν με το έργο τους, τόσο το ταξιδιωτικό όσο και το μυθιστορηματικό, μια νέα πολιτισμική μυθολογία, μια νέα γενεαλογία.(Πολυκανδριώτη 2007,σ.122) Στα μυθιστορήματά τους κυριαρχεί η λειτουργία της μνήμης και η αναπαράσταση της βιωμένης εμπειρίας μέσα από ημερολογιακές και αυτοβιογραφικές αφηγηματικές μορφές που δεν κατορθώνουν να πραγματοποιήσουν σύνθετες δομές και δεν ανταποκρίνονται στις μυθιστοριογραφικές επιδιώξεις της γενιάς. Ωστόσο διεκδικούν στοιχεία πρωτοπορίας μέσα από τη δημιουργία ποιητικών συμβολισμών και υπαινικτικών αναφορών, μέσα από το αντιμιλιταριστικό πνεύμα με την έξαρση του ατομικού ως διεκδίκηση της προσωπικής ελευθερίας κι αξιοπρέπειας.(Πολυκανδριώτη 2007,σ.120-121) Ο Μυριβήλης, ο Βενέζης και ο Δούκας εμπνέονται από πραγματικά γεγονότα και κινούνται στο χώρο του *ωμού ρεαλισμού* ενώ ο Κόντογλου έκδηλα διαφοροποιείται με την τάση φυγής που εκφράζει. Τους ενώνει όμως ο βαθύς σεβασμός προς τις παραδόσεις της ελληνικής αγροτικής ζωής και η αντίθεσή τους προς το δυτικότροπο αστικό πολιτισμό, το νεοφερμένο.(Beaton, 1996 σ. 182) Παραμονές του δευτέρου

²² Μουλλάς, ό.π., «Εισαγωγή»,1996,Α σ. 65.

παγκοσμίου πολέμου ο Μυριβήλης δημοσιεύει μια σειρά άρθρων στη *Νέα Εστία* και υποστηρίζει πως η ελληνική φυλή ως ενότητα με βιολογικές ρίζες μέσα στην κοσμικότητα του σύμπαντος θα διατηρήσει τη συνοχή της και θα εξασφαλίσει την εθνική και πολιτισμική της ενότητα, μόνο αν αντλεί από την λαϊκή της παράδοση αποπέμποντας τόσο το φαναριώτικο λογιότατισμό όσο και τη μιμητική στάση προς την Ευρώπη. (Πολυκανδριώτη 2007,σ.125)

Στη δεύτερη ομάδα, ανήκουν συγγραφείς που σε γενικές γραμμές κράτησαν τους ρεαλιστικούς στόχους της πρώτης ομάδας αλλά επέμεναν στη στροφή στο μέλλον και όχι στο παρελθόν. Κάποιοι απ' αυτούς συνδέθηκαν με το περιοδικό «Τα Νέα Γράμματα» και η δράση στα μυθιστορήματα τους και στα διηγήματα, εκτυλίσσονταν στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον. Σύμφωνα με τον Beaton (1996), οι συγγραφείς που ανήκουν στην ομάδα που αναφέρεται ως «αστικός ρεαλισμός» εμπνέονται από την επιθυμία να συλλάβουν την ουσία της ιστορικής στιγμής την οποία ζούσαν. Ήταν αστοί κι αποτυπώνουν στην πεζογραφία τους τις αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν στην αστική κοινωνία στις αρχές του 30. Η υπόθεση συνήθως εκτυλίσσεται σε μία μεγαλούπολη, συνήθως στην Αθήνα, και μερικές φορές μεταφέρεται κι εκτός Ελλάδος. Δηλώνει την πλήρη αντίθεσή της προς την παραδοσιακή τάξη πραγμάτων και συνήθως αναφέρεται στις αλλαγές που υφίσταται η ζωή κάποιας οικογένειας προκειμένου να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα που επέβαλε η μικρασιατική καταστροφή. Η στάση όμως των συγγραφέων του «αστικού ρεαλισμού» χαρακτηρίζεται από μία υποκειμενικότητα μια και ο χρόνος της μυθιστορηματικής δράσης δεν απέχει πολύ από το χρόνο συγγραφής του πεζογραφήματος. Το πρωτοποριακό στοιχείο του έργου τους έγκειται περισσότερο στην επιλογή του θέματος και στον ιδεολογικό προβληματισμό και λιγότερο στον τρόπο με τον οποίο άντλησαν από τη λογοτεχνική παράδοση και τις λογοτεχνικές συμβάσεις.

Τέλος, η ομάδα των συγγραφέων με επίκεντρο τη Θεσσαλονίκη και το περιοδικό «Μακεδονικές Ημέρες» που κυκλοφόρησε από το 1932 ως το φθινόπωρο του 1939 σε 55 τεύχη, με κύριους εκπροσώπους τους και ιδρυτές: Π. Σπανδωνίδα, Γ. Θέμελη, Σ. Ξεφλούδα, Γ. Δέλιου, Ν. Γ. Πεντζίκη, Β. Βασιλείου, Γ. Βαφόπουλου συνέβαλαν σημαντικά στην εξοικείωση με τις νεωτερικές τάσεις, δίνοντας μεταξύ άλλων και μεταφράσεις της Βιρτζίνιας Γουλφ, Την Κάθριν Μάνσφιλντ, τον Προυστ,

κ.α. Σύμφωνα με τον Τέλλο Άγρα²³ το 1935 το περιοδικό είναι «ευπροσωπότατο και κομψό κι απ' αρχής ως τέλος σοβαρό και πρωτότυπο φιλολογικό περιοδικό». ²⁴ Οι λογοτέχνες της ομάδας αυτής έχουν «κοσμοπολίτικες φιλοδοξίες» και με το βλέμμα στραμμένο στις ευρωπαϊκές λογοτεχνικές εξελίξεις αδιαφόρησαν για την ακριβή αναπαράσταση της πραγματικότητας και έδωσαν δικές τους αποχρώσεις στους εσωστρεφείς πειραματισμούς που χαρακτήριζαν το Μοντερνισμό της περασμένης δεκαετίας στην Ευρώπη. ²⁵

Η ποιητική συλλογή «Στροφή» δίνει έναν νέο προσανατολισμό στη νεοελληνική ποίηση. Ο νεαρός Χάκκας διαβάσει το ποίημα κι επηρεάζεται από τις νέες τάσεις που εισάγει. Στο ποίημα αυτό δεν προσδιορίζεται ένα συγκεκριμένο γεγονός αλλά επικεντρωνόμαστε στα συναισθήματα που καταγράφει ο ποιητής με αποτέλεσμα να προσεγγίσουμε το ποίημα με βάση το συναίσθημα. Ο Σεφέρης επιχειρεί την επαφή με τον αναγνώστη σε ένα επίπεδο ουσιαστικής επαφής. Ο ποιητής απαιτεί από τον αναγνώστη να αισθανθεί, να υποδεχτεί τα λόγια του ως εκδηλώσεις της ψυχής του. Αργότερα στο έργο του εμφανίζονται στοιχεία επιρροής του συνολικού έργου του Σεφέρη στο Χάκκα. Ο Σεφέρης καταφέρνει «να βγει από τη θεματική περιοχή του αυστηρού υποκειμενισμού και κατορθώνει να συγκεράσει το υποκειμενικό με το αντικειμενικό στοιχείο, την ατομική με τη συλλογική εμπειρία, το σύγχρονο με το διαχρονικό βίωμα» ²⁶

Σύμφωνα με τον Αντώνη Δρακόπουλο «Με την πάροδο[...] του χρόνου εκείνο που κυριαρχεί στη σκέψη και στην ποίηση του Σεφέρη είναι κυρίως η επίλυση του επικοινωνιακού προβλήματος που δημιουργεί [...] ο διασπασμένος κόσμος και ειδικότερα η ανεύρεση τρόπων διοχέτευσης της ποιητικής συγκίνησης σε ένα ανομοιογενές κοινό.»

Στην προσπάθειά του να αντιμετωπίσει την έλλειψη ενότητας των κοινών σημείων αναφοράς βοηθήθηκε, ως γνωστόν, από τη «μυθική μέθοδο» του Έλιοτ. Ένας συγκεκριμένος μύθος, με την προϋπόθεση, ασφαλώς, να τον αναγνωρίζει στοιχειωδώς ο αναγνώστης μπορούσε να λειτουργήσει ως το μέσο μετάπλασης ή

²³ Τέλλος Άγρας, *Μια ματιά στη λογοτεχνική Θεσσαλονίκη, 1935*, αναδημοσιευμένο στο περ. *Ο Πολίτης* 1983, σ. 32-39

²⁴ Κάγιαλης, *Η επιθυμία για το Μοντέρνο, δεσμεύσεις κι αξιώσεις της λογοτεχνικής διάνοησης στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα, 2007, σ. 154

²⁵ Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, ποίηση και πεζογραφία 1821 – 1992*, Αθήνα, 1996, σ. 180

²⁶ Ε. Γαραντούδης, 2008, σ. 75-78

οριοθέτησης μιας δεδομένης προσωπικής εμπειρίας με τέτοιο τρόπο ώστε αυτή να προσφέρεται με οικεία στοιχεία πρόσβασης. Ο καλλιτέχνης μπορούσε, έτσι να προσδώσει μια ενότητα, έστω και πλασματική, σε έναν κόσμο από τον οποίο η ενότητα απουσίαζε, να εγκαταστήσει ένα κοινό ιστό ανάμεσα στις διαφορετικές εμπειρίες του ίδιου φαινομένου και συνεπώς να βάλει μια τάξη στο «άναρχο σύμπαν» του μοντέρνου κόσμου. Με αυτή τη μέθοδο ένα δεδομένο προσωπικό βίωμα, συναίσθημα ή μια εμπειρία ξεπερνούσε το προσωπικό και υψωνόταν σε διυποκειμενικό επίπεδο.»²⁷

3.2 Μεταπολεμική λογοτεχνία

Η μεταπολεμική λογοτεχνία, εμφανίζεται αρχές του 1940 και είναι έντονα επηρεασμένη από τα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα της εποχής. Η γερμανική κατοχή, η αντίσταση ενάντια στον κατακτητή, ο εμφύλιος σπαραγμός, οι πολιτικές αντιθέσεις και η κοινωνική διαστρωμάτωση, όπως και τα σοβαρά οικονομικά προβλήματα, όχι μόνο δεν αφήνουν, αδιάφορο το χώρο της λογοτεχνίας, αλλά τον επηρεάζουν και με ένα τρόπο, δυναμικό. Οι συγγραφείς της περιόδου, είναι κυρίως αριστερής ιδεολογίας και ο λόγος έντονα πολιτικοποιημένος. Παράλληλα, είναι φανερά σε αυτούς, ρεύματα που επηρεάζουν τη γραφή τους, όπως το νεοϋπερρεαλιστικό και το υπαρξιακό, που εκφράζουν νέες τάσεις και ανάγκες. Μεθοδολογικά, οι μεταπολεμικοί λογοτέχνες διαιρούνται σε δύο γενιές. Στην πρώτη, υπάγονται οι λογοτέχνες, που εμφανίζονται στο προσκήνιο, μετά το 1940 και η δεύτερη, όσοι εξέδωσαν έργα τους, στη δεκαετία 1955-1965.

3.2.1 Πρώτη μεταπολεμική γενιά λογοτεχνών

Στην ποίηση της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, υπάρχουν οι εξής τάσεις: Α) η αντιστασιακή ή κοινωνική όπου κυριαρχεί το όραμα για έναν κόσμο πολιτικά και κοινωνικά δικαιότερο με σημαντικούς εκπροσώπους τον Άρη Αλεξάνδρου, Μανώλη Αναγνωστάκη, Μιχάλη Κατσαρό, Τάσο Λειβαδίτη, τον Τίτο Πατρίκιο κ.α. Β) την νεοϋπερρεαλιστική που ανανεώνουν και προωθούν την υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου, όπως η Ελένη Βακαλό, ο Νάνος Βαλαωρίτης, ο Μίλτος Σαχτούρης κ.α. και Γ) την υπαρξιακή ή μεταφυσική όπου οι ποιητές καταπιάνονται με υπαρξιακά ζητήματα και τα καταγράφουν τη μεταφυσική αγωνία του ανθρώπου μπροστά στο

²⁷ Αντώνης Δρακόπουλος, περ. *Το δέντρο*, τευχ. 179/180, 2011, σ.53

θάνατο όπως ο Νίκος Καρούζος και άλλοι. Οι ποιητές αυτοί εμφανίζονται σε μια περίοδο όπου ο ψυχρός πόλεμος εξακολουθεί να είναι απειλή για την ειρήνη. Το ηρωικό κλίμα έχει καταπέσει και έχουν μια βαθιά αίσθηση της διάψευσης των οραμάτων τους με αποτέλεσμα, την άρνηση τους, να συμμετάσχουν στο πολιτικό και κοινωνικό παιχνίδι. Στρέφονται στη διεύρυνση του εσωτερικού τους χώρου, για να εκφράσουν τις τραυματικές τους εμπειρίες. Έτσι, τα κείμενα έχουν βιωματικό χαρακτήρα και διαπραγματεύονται θέματα υπαρξιακά όπως η μοναξιά, η περιθωριοποίηση και τα ψυχολογικά αδιέξοδα. Είναι επηρεασμένοι από την ποίηση του Καρυωτάκη και αναπτύσσουν έντονα τον κριτικό λόγο. Εκπρόσωποι αυτών, είναι η Κατερίνα Αγγελάκη, ο Νίκος Γρηγοριάδης, η Κική Δημουλά, ο Μάνος Ελευθερίου, ο Βασίλης Καραβίτης, Ντίνος Χριστιανόπουλος, Λουκάς Κούσουλας.

Οι μεταπολεμικοί πεζογράφοι, επηρεασμένοι από τα γεγονότα της εποχής, διακρίνονται για την έντονη πολιτικοποίηση τους. Οι περισσότεροι απεικονίζουν την πραγματικότητα με διάθεση κριτική και επιμένουν στην ωμή περιγραφή των γεγονότων. Χρησιμοποιούν με επιτυχία τις ρεαλιστικές αφηγηματικές συμβάσεις και την αυτοαναφορικότητα καθώς και το αυτοβιογραφικό στοιχείο. Εκπρόσωποι των τάσεων αυτών είναι ο Νίκος Κάσδαγλης, Κώστας Ταχτσής, Ανδρέας Φραγκιάς, Γιώργος Ιωάννου, Χριστόφορος Μηλιώνης και άλλοι.

Η παράδοση του εσωτερικού μονολόγου συνεχίζεται και στη μεταπολεμική περίοδο με κυριότερο εκπρόσωπο από τους συνδεδεμένους με τη Θεσσαλονίκη συγγραφείς τον Νίκο Μπακόλα. Την ίδια περίοδο, εμφανίζεται μια αντίρροπη κίνηση, μέσα από το περιοδικό «Διαγώνιος» της Θεσσαλονίκης (1958-1983) με κύριους εκπροσώπους τον Γιώργο Ιωάννου, Νίκο Καχτίση, κ.α. η οποία συνδυάζει νεωτερικά με παραδοσιακά στοιχεία. Επίσης κάποιοι απ' τους πεζογράφους, καταφεύγουν στη φαντασία, για να απεικονίσουν εφιαλτικούς κόσμους με τολμηρούς εκφραστικούς τρόπους όπως ο Γιώργος Χειμωνάς, και ο Τάκης Κουφόπουλος.

3.2.2 Δεύτερη μεταπολεμική γενιά λογοτεχνών

Η εικοσιπενταετία 1950-1975 είναι η περίοδος ακμής της μεταπολεμικής πεζογραφίας. Εκεί διαμορφώνονται τα διακριτικά χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου όσον αφορά το επίπεδο της θεματογραφίας και των τεχνικών αφήγησης. Οι επιδράσεις του μοντέρνου ευρωπαϊκού μυθιστορήματος (J.Joyce, Fr. Kafka, M. Proust κ.α.) σε συνδυασμό με τα βιώματα του ιστορικού γίνεσθαι και τις βαθιές

ιδεολογικές αντιφάσεις ωθούν τους λογοτέχνες στη γένεση νέων τρόπων γραφής κι έκφρασης. Έργα σταθμοί της περιρρέουσας ατμόσφαιρας για την εξέλιξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας είναι : η τριλογία «*Ακυβέρνητες Πολιτείες*», (1961-1965) του Στρατή Τσίρκα και «*Το Κιβώτιο*» (1975) του Άρη Αλεξάνδρου²⁸. Ο έντονος προβληματισμός πάνω σε θέματα πολιτικής ηθικής, όπως η θέση του συγγραφέα απέναντι στην εξουσία, τα ανθρωπιστικά αισθήματα και ο αγώνας για την ειρήνη αγγίζουν το μεγαλύτερο μέρος της θεματικής στη λογοτεχνία με εκπροσώπους τον Αντώνη Σαμαράκη , τον Κώστα Ταχτσή με «*Το τρίτο στεφάνι*» καθώς επίσης και το έργο συγγραφέων όπως ο Νίκος Καχτίτσης και ο Γιώργος Χειμωνάς. Παράλληλα εμφανίζονται προικισμένοι λογοτέχνες νεότεροι που ασχολούνται με την αλλοίωση του του παραδοσιακού τρόπου ζωής, με τον ταραγμένο μεταπολεμικό κόσμο, την κοινωνική αλλοτρίωση, την αστικοποίηση, την ανθρώπινη μοναξιά όπως είναι ο Γιώργος Ιωάννου, ο Μένης Κουμανταρέας, ο Χριστόφορος Μηλιώνη, ο Νίκος Μπακόλας κι ανάμεσά τους ο Μάριος Χάκκας.

Γύρω στο 1960, εμφανίζεται η δεύτερη μεταπολεμική γενιά λογοτεχνών και ανάμεσα τους το 1965 και ο Μάριος Χάκκας. Οι λογοτέχνες της περιόδου αυτής, ανδρώνονται σε μια εποχή απαγόρευσης των ιδεολογιών και ζουν στον απόηχο των ιστορικών γεγονότων που επίδρασαν καθοριστικά στη ζωή και στο έργο των πεζογράφων και των ποιητών της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου. «*Τα πολιτικά γεγονότα, όπως η δολοφονία του Λαμπράκη το '63, ο εξαναγκασμός σε παραίτηση του Γ. Παπανδρέου και η αποστασία του 1965 παίζουν καθοριστικό ρόλο και στον τομέα της ποίησης, η οποία ακόμα, ξεπερνώντας «την ποίηση της ήττας» (όπως ειπώθηκε) της δεκαετίας του '50 κινείται περισσότερο σε ένα κλίμα αμφισβήτησης και διαμαρτυρίας.*»²⁹ Οι ποιητές και οι πεζογράφοι αυτής της γενιάς, στρέφουν εύλογα τα ενδιαφέροντα τους στο δικό τους περιβάλλον, προκειμένου να μιλήσουν για τα καινούργια πια ζητήματα τους: άγχος του καταναλωτισμού, της κρίσης των αξιών, της αλλοτρίωσης. Αυτό βέβαια, δε σημαίνει παραίτηση από τα κοινωνικά δρώμενα. Η πραγματικότητα για αυτούς είναι διαφορετική, πιο σύνθετη και δεν επιτρέπει απόλυτες θεωρήσεις. Αντίθετα, απαιτεί όχι μόνο μια στάση οξυδερκέστερη απέναντι της αλλά και μια άλλη γραφή, ικανή να εκφράσει αυτές τις πολυπλοκότητες και να συμβαδίσει με τις νέες ευαισθησίες, οι οποίες διαμορφώνονται κάτω από την

²⁸ Δώρα Μέντη, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα.*, 2007, σ.1408

²⁹ Λίνος Πολίτης, 1980,σ. σ. 344-345

επίδραση των νεωτεριστικών τρόπων αφήγησης που έρχονται κυρίως από τη Γαλλία. Οι συγγραφείς αυτοί προσπαθούν να διεισδύσουν με μια πιο έντονη κριτική διάθεση στο βάθος των πραγμάτων και με συνεχείς πειραματισμούς να ανανεωθούν εκφραστικά. Όπως παρατηρεί ο Mario Vitti³⁰: *«Η γλώσσα τους αναζητάει κατάλληλους τρόπους για να εκφράσει αντίστοιχες κοινωνικές και υπαρξιακές καταστάσεις και παραιτείται από τους αφηρημένους μορφικούς πειραματισμούς.»*

Οι νεότεροι συγγραφείς όμως, παίρνουν θέση και απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα των καιρών τους. Απορρίπτουν κάθε μορφή καταπίεσης τόσο από τους επίσημους θεσμούς όσο και από τις πολιτικές παρατάξεις. Αντιδρούν σε κάθε μορφή ολοκληρωτισμού και επιδεικνύουν μια *«δημοκρατική ωριμότητα που δεν τιθασεύεται στις κομματικές εντολές»*, αποκτούν *«πολιτική συνείδηση αποκρυσταλλωμένη σε σημείο που να παρακάμπτει την στενή κομματικοποίηση»*³¹. Εδώ η αναφορά γίνεται στην τραυματική εμπειρία της στρατιωτικής θητείας και στην συνειδητοποίηση του κινδύνου επικράτησης της αλλοτρίωσης.

Μια ακόμη ποιοτική διαφορά είναι η αναζήτηση εκφραστικών τρόπων, ύφους στην αλλαγή της πεζογραφικής γλώσσας, με την υιοθέτηση του λεξιλογίου της καθημερινής επικοινωνίας μας. Τα θέματα που πραγματεύονται αφορούν την κοινωνική κατάσταση, διερευνούν τα σύγχρονα αδιέξοδα, ιδιαίτερα των νέων, προσπαθούν να αποκαλύψουν τους αλλοτριωτικούς μηχανισμούς της τεχνοκρατούμενης κοινωνίας, την ιδεολογία της καταναλωτικής κοινωνίας. Έχουν το σθένος να εκφράσουν μέσα από το έργο τους τις πολιτικές διαψεύσεις τους και να μιλήσουν για βιώματα που έχουν ζήσει και τους πονούν³². Όπως γράφει ο Χριστόφορος Μηλιώνης³³ *«διαπιστώνονται σημαντικές διαφοροποιήσεις σε σύγκριση με την πεζογραφία της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς και ενδεικτικά αναφέρει τα κείμενα:*

- Γιώργος Χειμωνάς - Πεισίστρατος 1960
- Βασίλης Βασιλικός - Το φύλλο, Το πηγάδι, Τ' αγγέλιασμα 1961
- Χριστόφορος Μυλιώνης - Παραφωνία
- Μένης Κουμανταρέας - Μηχανάκια 1962

³⁰ Mario Vitti, 1978, σ. 386

³¹ Mario Vitti, 1978, σ. 386

³² Παπαδημητρίου, 1999, σ. 26

³³ Χ. Μηλιώνης, Μάριος Χάκκας, Το ψαράκι της γυάλας, (σχόλιο στο διήγημα), περ. *Γράμματα και Τέχνες* 59 (Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος, 1989) σ. 3

- Πέτρος Αμπατζόγλου- Με το Μινώταυρο
- Τάκης Καλφόπουλος - Οδός
- Θανάσης Βαλτινός - Η κάθοδος των εννέα 1963
- Γιώργος Ιωάννου - Για ένα φιλότιμο 1964
- Παντελής Καλιότσος - Ο μεσαίος τοίχος
- Μάριος Χάκκας - Τυφεκιοφόρος 1966

Η «άνοιξη» της πεζογραφίας του 1960, στην οποία εγκιβωτίζονται και οι τάσεις ανανέωσης που πηγάζουν από το «νέο μυθιστόρημα», διακόπτεται με την επιβολή της χούντας. Στη διάρκεια της επταετίας οι πεζογράφοι επιλέγουν την άρνηση και τη σιωπή, η οποία μάλιστα δημιούργησε κι έναν ευρύτερο προβληματισμό. Μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας η πεζογραφία αναθερμαίνεται με το έργο – σταθμό του Άρη Αλεξάνδρου *«Το Κιβώτιο»* (1974) που κατατάσσεται στην κατηγορία του *«αντι-μυθιστορήματος»*³⁴

3.3 Η γυναικεία παρουσία στα κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας του Λυκείου

Σε έρευνα που έγινε στη διδακτορική διατριβή της Ελένης Λόππα - Γκουνταρούλη για την γυναικεία παρουσία σε κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, τα βασικά συμπεράσματα που προέκυψαν, συνηγορούν με την εν γένει γυναικεία παρουσία και στα πεζογραφήματα του Μάριου Χάκκα. Στα κείμενα αυτά, υπάρχει ισχυρή ποσοτικά και άχρωμη ποιοτικά γυναικεία εκπροσώπηση, τόσο με την ιδιότητα των μυθιστορηματικών προσώπων όσο και με την ιδιότητα του συγγραφέα.

Στα κείμενα, εμφανίζονται κυρίως γυναίκες χαμηλών και μεσαίων κοινωνικών τάξεων, που η οικονομική τους κατάσταση είναι συνήθως απελπιστική. Σπάνια όμως αναζητούν εργασία έξω από το σπίτι και όταν το κάνουν, ασκούν επαγγέλματα χαμηλού κοινωνικού κύρους: υπηρέτρια, μαγείρισσα, πλύστρα και τα λοιπά. Η εργασία δεν προσφέρει καμία προσωπική ικανοποίηση και είναι απλώς μέσο για την οικονομική ενίσχυση της οικογένειας. Στις τρεις περιόδους που εξετάζει η έρευνα, οι γυναίκες είναι εντελώς αγράμματες ή έχουν στοιχειώδη μόρφωση. Η συμμετοχή των γυναικών στην πολιτική, πολιτιστική, κοινωνική ζωή είναι ανύπαρκτη όπως και η σχέση τους με την τέχνη. Εκτός από κάποιες περιθωριακές περιπτώσεις που δίνουν

³⁴ Γραβάνης, Κόκορης, Μαρτινίδης, Μπακογιάννης κ.α., *Μοντερνισμός-μεταμοντερνισμός: Διαχωριστικές γραμμές, Δια-κείμενα*. Ετήσια έκδοση Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας, τεύχος 9, Θεσσαλονίκη, 2007

περισσότερο μια επίφαση καλλιέργειας, σε κάθε άλλη περίπτωση οι αντίξοες συνθήκες της ζωής των γυναικών και η κοινωνική τους απομόνωση δεν τις επιτρέπει τέτοιες πολυτέλειες. Η διασκέδαση τους είναι σπάνια και περιορίζεται στον κύκλο της γειτονιάς. Εκεί, διηγούνται ιστορίες, κατασκευάζουν περιγελαστικά δίστιχα, κουτσομπολεύουν, σχολιάζουν με δημοτικότητα, κάνουν πειράγματα για τον έρωτα, ανταλλάσσουν επισκέψεις και συνταγές μαγειρικής, παρακολουθούν λαϊκά θεάματα. Η γειτονιά και το σπίτι, είναι οι μοναδικοί σχεδόν χώροι δράσεις των γυναικών.

Οι κυριότεροι ρόλοι των γυναικών, στο ενδοοικογενειακό πλαίσιο, είναι της μάνας, της συζύγου, της κόρης, ενώ λιγότερο σημαντικοί εμφανίζονται οι ρόλοι της αδελφής, της γιαγιάς, της εγγονής, της νύφης, της θείας. Οι ρόλοι που υπερτονίζονται είναι της γυναίκας ως μητέρας και ως συζύγου - νοικοκυράς.

Η γυναίκα ως μάνα υιοθετεί ασύμμετρη στάση απέναντι στα παιδιά της. Τρυφερή, απαιτητική, κτητική προς τον γιο της, ποτέ όμως συγκρουσιακή. Αντίθετα προς την κόρη, η μάνα είναι υπερπροστατευτική, συχνά εχθρική και επιθετική. Από τα παιδιά της, ιδιαίτερα από τους γιους, αντιμετωπίζεται με σεβασμό. Θεωρείται πρόσωπο ιερό. Η ίδια μοιάζει να είναι παγιδευμένη σε μια αντίφαση: από τη μια εμφανίζεται συνήθως τυραννική και αυταρχική απέναντι στα παιδιά και από την άλλη υποτονική και υποταγμένη απέναντι στον άντρα της. Συχνά ο θάνατος της στερεί τον άντρα ή τα παιδιά και έτσι η ζωή της είναι στενά συνυφασμένη με το πένθος.

Η γυναίκα ως σύζυγος, αντλεί το κοινωνικό της κύρος από τον άντρα. Ζει και κινείται σχεδόν αποκλειστικά στη σκιά του. Το ερωτικό στοιχείο, απουσιάζει από τη σχέση του ζευγαριού ή δίνεται έμμεσα και υπαινικτικά. Τις περισσότερες φορές οι σχέσεις είναι άνισες και κυριαρχικές. Η γυναίκα σπάνια αρθρώνει λόγο ή δείχνει τα συναισθήματα της προς τον άντρα της. Σε περιπτώσεις που εκείνος είναι αδύναμος, αναδεικνύεται σε δυναμική προσωπικότητα και αναλαμβάνει τη διαχείριση των οικονομικών της οικογένειας, καθώς μερικές φορές, γίνεται και περιφρονητική προς τον άντρα της. Σε ακραίες περιπτώσεις, τον απατά ή τον δολοφονεί. Άλλες φορές πάλι, οι ιδεολογικές διαφορές είναι αξεπέραστες και την οδηγούν σε μια πεισματική σιωπή. Ο ρόλος της γυναίκας ως μάνας και συζύγου, συνοδεύεται από την ιδιότητα της νοικοκυράς. Το νοικοκυριό, της δίνει την κοινωνική της αξία και την αίσθηση υπερηφάνειας και υπεροχής. Είναι ο χώρος που ελέγχει αποκλειστικά. Στην εξιδανίκευση του ρόλου μάνας – νοικοκυράς συμβάλλουν σημαντικά οι ιδεολογίες,

που κυριαρχούν στα τέλη του 19ου αιώνα. Έτσι οι γυναίκες, παραμένουν αποκλεισμένες από τους χώρους κοινωνικής δράσης και αποφάσεων. Τα κείμενα αντανακλούν αυτή την πραγματικότητα.

Η γυναίκα ως κόρη, μόνο σε ελάχιστα κείμενα έχει κάποια οντότητα. Είναι κυρίως διακοσμητικό πρόσωπο, όπου ο αφηγητής το αντιμετωπίζει με συμπάθεια, συγκατάβαση ή αδιαφορία. Οι σχέσεις της κόρης με τον πατέρα είναι σπάνια συγκρουσιακές ιδίως όταν η κόρη αρνείται να συγκατατεθεί σε θέματα γάμου ή προίκας. Το θέμα της προίκας είναι κεντρικό και κατοπτρίζει τις κοινωνικές διαστάσεις του θεσμού σε όλες τις εποχές. Οι ανύπαντρες κοπέλες, είναι βάρος για την οικογένεια, έχουν το στίγμα της γεροντοκόρης και είναι καταδικασμένες στη δουλεία του σπιτιού.

Η γυναίκα ως αδερφή, αντιμετωπίζεται μερικές φορές από τον αδερφό ιδίως σε θέματα ηθικής, με ιδιαίτερη περιφρόνηση. Ο αδερφός, ως συνέχεια του πατέρα αφέντη, έχει δικαιώματα ελέγχου και κηδεμονίας απέναντι της. Γενικά ο αδερφός έχει υποχρέωση να παντρέψει και να προικίσει την αδελφή του, όταν ο πατέρας έχει πεθάνει. Τα υπόλοιπα πρόσωπα γιαγιά, εγγονή, πεθερά, εκπροσωπούνται ελάχιστα, ενώ γίνεται περιθωριακή αναφορά, σε περιπτώσεις χωρισμένων γυναικών.

Μια ενδιάμεση κατηγορία ανάμεσα στο ενδοοικογενειακό και εξωοικογενειακό πλαίσιο, αποτελούν οι γυναίκες που προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στην οικογένεια. Ρόλοι πολλές φορές, που δεν αντιμετωπίζονται υποτιμητικά αλλά δεν αποκτούν και ιδιαίτερη σημασία, στο πεζογράφημα.

Επίσης στο εξωοικογενειακό πλαίσιο, μπορεί να εμφανιστούν, οι φίλοι και οι αγαπημένοι. Η φιλία ενώνει πολλές φορές σε δύσκολες και καθημερινές καταστάσεις, μερικές φορές όμως, είναι επιφανειακή και εξαντλείται σε σχόλια ή κουτσομπολιά. Οι αγαπημένοι στην πεζογραφία, αντιμετωπίζονται με ρεαλισμό. Μερικές φορές είναι η γυναίκα που ενδίδει στο πάθος, δημιουργεί ερωτικές σχέσεις έξω από το πλαίσιο του γάμου. Στις περιπτώσεις αυτές, ο έρωτας τιμωρείται με απομόνωση από το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον.

Σε ιδιαίτερες περιπτώσεις, οι γυναίκες φτάνουν σε όρια αγανάκτησης ή αηδίας και αποκτούν την κυριότητα του λόγου τους και, υπερβαίνοντας τη γλωσσική και κοινωνική τους νόρμα, αντιμετωπίζουν δυναμικά και αποτελεσματικά, τον αποδέκτη τους.

Επίσης, σε πολλά από τα μυθιστορηματικά πρόσωπα, ακόμα και από τις ίδιες τις γυναίκες, αναπαράγονται στερεοτυπικές αντιλήψεις. Η ίδια η γυναίκα μοιάζει να μην μπορεί να αξιολογήσει τον εαυτό της. Της λείπει η αυτοπεποίθηση, αυτοεκτίμηση, η αυτοαντίληψη. Κάποιους μεμονωμένους τύπους, ο αφηγητής, τους σκιαγραφεί με μια ειρωνική, οπτική διάθεση, όπως η γυναίκα «εύθραυστο αντικείμενο», η «femme fatale» και η «ψευδοδιανοούμενη». Όπως και μερικές φορές, ο αφηγητής ταυτίζεται με την ηρωίδα, συμφωνεί με τα λόγια και τις πράξεις της, συμπάσχει, και καλεί τον αναγνώστη σε συμμαχία. Η διαχρονική έρευνα απέδειξε, ότι οι αλλαγές στην κοινωνική θέση της γυναίκας γίνονται με αργούς ρυθμούς. Έτσι, δεν παρουσιάζεται, ποικιλία ρόλων, αλλά αναπαράγονται στερεότυπα οι ίδιοι γυναικείοι τύποι ακόμα και σε κείμενα της μεταπολεμικής λογοτεχνίας, όταν οι κοινωνικές συνθήκες έχουν αλλάξει σημαντικά και οι γυναίκες έχουν κατακτήσει σχεδόν κάθε τομέα εργασίας. Η ιδεολογία που περνάει μέσα από τα ανθολογημένα κείμενα συντελεί στη συντήρηση και αναπαραγωγή των κοινωνικών και φυλετικών σχέσεων κυριαρχίας.

3.4 Η αντιμετώπιση της γυναικείας παρουσίας στις ερωτικές σχέσεις μέσα στο ιεραρχικό σύστημα αξιών στα κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας την περίοδο 1900-1980

Στα λογοτεχνικά κείμενα της περιόδου 1900-1980 συχνά πρωταρχική θέση έχει η ερωτική και συναισθηματική ζωή των ατόμων³⁵. Κατά συνέπεια στα έργα αυτά διαφαίνεται η ερωτική, συζυγική, και οικογενειακή ηθική μιας κοινωνίας και ο ρόλος της γυναίκας απέναντι στην ερωτική σχέση μέσα στα πλαίσια της κυρίαρχης ιδεολογίας.

Ένα από τα γνωρίσματα του ελληνικού μυθιστορήματος είναι η «πουριτανική» ηθική όπως διαμορφώθηκε μέσα στους κοινωνικούς κώδικες μιας κλίμακας αξιών με βάση την ντροπή και την τιμή που καθορίζει τη σεξουαλική τους συμπεριφορά.

Η σεμνοτυφία των έργων διαπιστώνεται χάρη στην έγκριση των συγγραφέων για μια τίμια σεξουαλική συμπεριφορά και την επίκριση των ελεύθερων κι εξωγαμιαίων σχέσεων στις οποίες αποδίδεται ελάχιστη αξία κι αντιμετωπίζεται

³⁵ Μ. Σακαλάκη, *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών*, Αθήνα, 1984, σ.152

απαξιώτικα κι ως μια ανάγκη του άνδρα. Ειδικά στους συγγραφείς της πρώτης περιόδου (1900-1920) εμφανίζεται το αντιθετικό δίπολο : από τη μία πλευρά οι αγνές και τίμιες γυναίκες, που εμπνέουν αγάπη και σεβασμό κι από την άλλη οι εύκολες κι ελαφρές, κατάλληλες μόνο για την ικανοποίηση των «φυσικών αναγκών» γυναίκες, αρχέτυπο των οποίων είναι η πόρνη. Για τις μεν τίμιες επιφυλάσσεται ο «πνευματικός έρωτας» που τις εξαυλώνει στα μάτια του ερωτικού συντρόφου ενώ για τις «ελευθερίων ηθών» γυναίκες τις αξίζει ο σαρκικός «ζωώδης» έρωτας. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν γυναίκες με χαμηλή ταξική καταγωγή και συνήθως παρουσιάζονται σαν ανόητες, επιπόλαιες και βαρετές. Η σμίκρυνση και ο υποβιβασμός του γυναικείου φύλου συμβαδίζει με την παρουσίαση της γυναίκας ως κενής από ανθρώπινα συναισθήματα και περιεχόμενο. Υπάρχει σαν κορμί που μπορεί να αγοραστεί ή να ανταλλαχτεί κι όχι σαν ανθρώπινη ύπαρξη.

Στους συγγραφείς της μεσοπολεμικής περιόδου, πιο εμποτισμένοι από την αστική ιδεολογία αλλάζουν οπτική. Μετακινούνται από την κοινωνική απόρριψη της γυναίκας στο να την αιτιολογήσουν με βάση τους υποκειμενικούς λόγους που την οδήγησαν στην αλλαγή συντρόφου. Δεν παύει όμως συχνά, να συναντούμε την έξαρση του ανδρικού προτύπου και της αντρικείας αρετής εις βάρος της θηλυκότητας και των γυναικείων αξιών. Έτσι η ιδιοποίηση και η κατοχή της γυναίκας φτάνει στην καλλιέργεια του ότι η γυναίκα πρέπει να φοβάται τον άντρα και να είναι υποτελής σε αυτόν ακόμα και στην ερωτική τους σχέση. Στον Τερζάκη ο κεντρικός ήρωας στους «Δεσμώτες»³⁶ χρησιμοποιεί τις φαντασιώσεις αυτές για να αντισταθμίσει τα αισθήματα κατωτερότητας και αποστέρησης που τον βασανίζουν. Τα ίδια αυτά συναισθήματα γίνονται αιτία σαδιστικών φαντασιώσεων στη σεξουαλική πράξη σε σημείο να φτάνει στο φόνο με μαχαίρι χρησιμοποιώντας υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς που πλήττουν τη γυναίκα παρομοιάζοντάς την με κότα, γατούλα, θηλυκό, υποβιβάζοντάς την δηλαδή στο επίπεδο του ζώου. Η γυναίκα που επιλέγει την ερωτική ελευθερία κινδυνεύει να οδηγηθεί ακόμη και σε θάνατο ενώ η σεμνή-παρθένα μπορεί να ανταμειφθεί από έναν πολύ καλό γάμο που την προάγει σε ανώτερη κοινωνική τάξη. Η έκφραση δηλαδή της γυναικείας ερωτικής επιθυμίας προκαλεί άγχος ευνουχισμού που μετενσαρκώνεται σε βία εναντίον των γυναικών πάνω στη σεξουαλική πράξη. Το ίδιο φαντασιώνεται και ο ήρωας του Λ. Πολίτη στο

³⁶ Μ. Σακαλάκη, *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών*, Αθήνα, 1984, σ.160. Α. Τερζάκης, *Προσανατολισμός στον αιώνα*, Εκδ. των φίλων, Αθήνα, 1979, σ.289

«Λεμονόδασος» όπου κατατρέχεται από την επιθυμία να διακορέψει μία παρθένα.³⁷ Οι άντρες ήρωες των κειμένων του μεσοπολέμου φτάνουν στον έρωτα όταν πια δεν φοβούνται. Όταν έχουν πια πολλές εμπειρίες, πλούσια ερωτική ζωή, φτάνουν στην αρχή, στην αθωότητα για να αφήσουν τον εαυτό τους ελεύθερο να αγαπήσει, να ερωτευτεί άυλα, πνευματικά όπου μπορούν να το διαχειριστούν.

Στη μεταπολεμική περίοδο η γυναικεία παρουσία επιβαρύνεται από την ίδια μαύρη σκιά. Οι γυναίκες εξακολουθούν να είναι κοινωνικά στην ίδια καταπιεσμένη θέση. Έχει όμως παρέλθει η εποχή του διαχωρισμού ψυχής και σάρκας ή πνευματικού και σαρκικού έρωτα. Η γυναίκα μπορεί να εκφράσει πιο ελεύθερα τους ερωτικούς της πόθους και αντιμετωπίζεται από τους συγγραφείς με μια εικόνα περισσότερο ρεαλιστική κι εκσυγχρονισμένη, σαν αυτόνομη ύπαρξη με κρίση, επιθυμίες προτιμήσεις και πράξεις που τις ανήκουν. Ιδιαίτερα οι γυναίκες συγγραφείς της περιόδου καταφέρνουν να ξεσκεπάσουν την υποκρισία της αστικής ηθικολογίας και διαισθάνονται την παθογένεια που κρύβει ο διαχωρισμός ψυχής και σώματος. Στα κείμενά τους επισημαίνονται οι σύγχρονοι προβληματισμοί και οι συγκρουσιακές καταστάσεις ανάμεσα στο σύστημα αξιών της ελληνικής κοινωνίας και στα ξενόφερτα ήθη που ναι μεν τα επικαλούνται όταν όμως πρόκειται να εφαρμοστούν παραμένουν στο βερμπαλιστικό επίπεδο. Οι πόρνες επιλέγεται να είναι ξένης καταγωγής συνήθως παντρεμένες ώστε να μην έχουν αξιώσεις, ενώ οι γυναίκες ηρωίδες συγκρούονται με την αντιφατικότητα στην οποία ζουν.

Η ηρωίδα της Νάκου στους «Παραστρατημένους» αντιμετωπίζει τη στάση του αγαπημένου της που συμμερίζεται τη δυαδική αντίληψη του γυναικείου φύλου. Ο ίδιος διατηρεί σχέση με μία παντρεμένη Ελβετίδα γιατί όπως λέει «έχει ανάγκες» μια και είναι εικοσιοχτώ χρονών ενώ η νεαρή Αλεξάνδρα λόγω των ηθικών αρχών της δεν μπορεί να του δώσει αυτό που ζητάει. Κι ενώ ο ίδιος επιζητά μια γυναίκα «πορνοειδή που να μιλά στα κατώτερα ένστικτά του» βλέπει την Αλεξάνδρα σαν κάτι ιερό που δεν τον ερεθίζει. Η στάση του δείχνει έλλειψη ευαισθησίας κι ενός είδους χυδαιότητας απέναντι στην Αλεξάνδρα που τρέφει έντονα αισθήματα γι' αυτόν. Όταν όμως έρχεται η ώρα που η Αλεξάνδρα απαλλάσσεται από την παρθενιά της της φέρεται αναπάντεχα σκληρά όταν, αφού την επικρίνει, την παρατάει μόνη της στο πανδοχείο όπου είχαν πάει. Η Νάκου περιγράφει ρεαλιστικά τις ψυχολογικές και ιδεολογικές αντιφάσεις του νέου που επιζητά από την κοπέλα του πότε τον έναν και

³⁷ Μ. Σακαλάκη, *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών*, Αθήνα, 1984, σ.162

πότε τον άλλο ρόλο χωρίς ποτέ να είναι ικανοποιημένος. Αλλά και η κοπέλα βρίσκεται αντιμέτωπη με μια διπλή κι αντιφατική παρόρμηση για το πώς θα γίνει αγαπητή κι επιθυμητή.

Η Νάκου αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό τη σύγκρουση που γεννιέται ανάμεσα στις παραδοσιακές αξίες και στην επίδραση των ξενόφερτων ηθών σε μια κοινωνία που αλλάζει, και που υιοθετούνται μόνο σε φορμαλιστικό επίπεδο.

Το αδιέξοδο των σχέσεων ιδιαίτερα όταν η γυναίκα είναι χειραφετημένη και πολιτικοποιημένη είναι εμφανές και σε άλλα διηγήματα. Το πρόβλημα επιτείνεται όταν υπαισέρχονται οικογενειακοί λόγοι και δη η μητέρα του αγοριού όπου παίζει κυρίαρχο ρόλο στη ζωή του. Κυρίως σε αυτή την Τρίτη περίοδο το βάρος της σχέσης μάνας - αγοριού μεταφέρεται στην αυταρχική και κτητική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους. Κατά συνέπεια και η επικοινωνία ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα δυσκολεύει και κατά έναν τρόπο ανακυκλώνει τα κοινωνικά στάτους.

3.5 Έλληνες/ίδες συγγραφείς και η επιρροή της αριστερής ιδεολογίας στην ανάδειξη του γυναικείου ρόλου στη λογοτεχνία της μεταπολεμικής Ελλάδας.

Ένα από τα χαρακτηριστικά φαινόμενα της μεταπολεμικής λογοτεχνίας είναι η έκρηξη της γυναικείας λογοτεχνίας την περίοδο της μεταπολεμικής Ελλάδας. Πρόκειται για μια ποιοτική και ποσοτική στροφή προς την ισότητα. Μια εντελώς καινούρια αυτοπεποίθηση αναδύεται από το κείμενο. Η λογοτεχνική αυτή άνθηση και η παρουσία γυναικών στο δημόσιο βίο είναι άμεσα εξαρτημένες με την περίοδο του πολέμου και της Κατοχής. Την εποχή εκείνη συντελέστηκε μια μαζική έξοδος από το σπίτι, από τα παραδοσιακά γυναικεία έργα, και τον περιορισμό στον ιδιωτικό χώρο. Δεν αρκέστηκαν σε ρόλους μόνο γυναικείων καθηκόντων όπως διατροφή ή περίθαλψη αλλά κινητοποιήθηκαν, εντάχθηκαν σε οργανώσεις, είχαν δυναμική παρουσία σε διαδηλώσεις ή στρατιωτικές δραστηριότητες, απέκτησαν το δικαίωμα του εκλέγειν και του εκλέγεσθαι κι εντέλει δημιουργείται μια νέα πραγματικότητα, που μεταβάλλει την εικόνα της γυναίκας και δημιουργεί στην ίδια αυτοπεποίθηση. Η αίσθηση του κινδύνου, η υπερένταση της δράσης, η αβεβαιότητα για την επόμενη ημέρα χαλαρώνουν τις παραδοσιακές συμβατικότητες. Το τέλος της κατοχής σήμαινε έναν κόσμο διαφορετικό, το άνοιγμα προς την πρόοδο και την απελευθέρωση. Οι προσδοκίες, βέβαια διαψεύστηκαν. Ο εμφύλιος ανέκοψε την πορεία προς τη γυναικεία απελευθέρωση.

Την περίοδο αυτή υπήρξαν αντιφάσεις κι αμφισημίες. Η Αριστερά που καθοδηγούσε και τη δυναμική προς την ισότητα έβλεπε με καχυποψία μια αντίθεση ανάμεσα στα φύλα που έτεινε κάποτε να επισκιάσει την ταξική. Στο δωδεκάλογο της ΕΠΟΝ διαβάζουμε μια σαφέστατη αποκήρυξη του φεμινισμού:

«Θέλουμε εμείς οι Νέες, λυτρωμένες από τον απατηλό και παραστρατημένο φεμινισμό, να σπάσουμε τις αλυσίδες της πολύμορφης σκλαβιάς μας και να αγωνιστούμε ολόψυχα πλάι πλάι και μαζί με τους νέους, για να καταχτήσουμε την οικονομική, την κοινωνική και πολιτική μας ισότητα.»

Ο πλεονασμός στις λέξεις «πλάι πλάι» και «μαζί με τους νέους» επιστά την συντροφικότητα και ταυτόχρονα ξορκίζει την αντιπαλότητα με το άλλο φύλο. Ο λόγος της επίσημης Αριστεράς πάνω στο θέμα έχει ορισμένες απηχήσεις ιδιαίτερα συντηρητικές τονίζοντας τις γυναικείες αρετές της στοργής και της συμφιλίωσης της μητρότητα και της νοικοκυροσύνης.

Εδώ εμφανίζεται ένα είδος διγλωσσίας όπως επισημαίνει η Αγγέλικα Ψαρρά στον κομμουνιστικό λόγο ήδη από το μεσοπόλεμο. Συχνά με αφορμή τη μέρα της γιορτής τους οι κομμουνίστριες βρίσκονταν αντιμέτωπες με το διπλό μήνυμα: ενώ στα επίσημα κείμενα η απελευθέρωση των γυναικών από το διπλό ζυγό (ανδρικό και καπιταλιστικό) εμφανιζόταν ως αναπότρεπτη συνέπεια μιας κίνησης χειραφέτησης, δηλαδή της στράτευσής τους στο κόμμα η άτυπη φιλολογία της εποχής συνέχιζε να επεξεργάζεται νέα γυναικεία πρότυπα ικανά να συνταιριάσουν την κομμουνιστική συνείδηση με τους πιο παραδοσιακούς ρόλους³⁸.

Ελληνίδες λογοτέχνες της περιόδου 1940-1950 παρουσιάζουν σημαντικά έργα ως προς αυτή την κατεύθυνση από διαφορετικές οπτικές. Κύριο θέμα είναι η απελευθέρωση του φύλου τους και η σύμβαση με την παραδοσιακή ηθική καθώς και την ηθική που απορρέει από την αλλαγή που έρχεται.

Σπάνια όμως οι ηρωίδες δικαιώνονται στο τέλος. Έτσι έχουμε ηρωίδες οι οποίες βιώνουν την αποτυχία ενός γάμου ύστερα από την αλλεπάλληλη υποχωρητικότητα που δείχνουν στο δεσποτικό και βίαιο χαρακτήρα του συζύγου όπως περιγράφει η Έλλη Αλεξίου στο «Λούμπεν» και που στο τέλος η ηρωίδα δε φαίνεται να έχει τη δύναμη να ορθοποδήσει. Σε παράλληλο μήκος κύματος και η

³⁸ Αγγέλικα Ψαρρά, *Η 8 του Μάρτη, οι κομμουνίστριες και η πολιτική*, περ. *Αρχειοτάξιο* Μάιος, 2003, σ. 64-72

Τατιάνα Σταύρου που ανήκει στο συντηρητικό χώρο, στο έργο της «Το καλοκαίρι πέρασε», 1943, δείχνει μια νέα που πηγαίνει στο Παρίσι θέλοντας να αυτονομηθεί. Εκεί αποκτά δύο εραστές και στο τέλος αυτοκτονεί μια και δεν την παντρεύεται ο δεύτερος εραστής της. Το τίμημα της ηθικής είναι μεγάλο.

Το 1943 επίσης θα κυκλοφορήσει και το έργο της Ειρήνης Γαλανού «Κόντρα στον άνεμο» που δίνει χώρο στον έρωτα. Παρότι αρχικά το ζευγάρι χωρίζει εξαιτίας του πρότερου βίου της γυναίκας στο τέλος νικάει ο έρωτας αλλά με το τίμημα των θανάτων ανθρώπων που δεν έφταιγαν. Οι προγαμιαίες σχέσεις είναι παραστράτημα για την κοινωνία της εποχής αλλά νικήτρια βγαίνει η ηρωίδα που μέσω του έρωτα εξαγνίζεται κατά έναν τρόπο.

Το 1944 εμφανίζεται στο προσκήνιο η Μόνα Μητροπούλου όπου κι αυτή ασχολείται κυρίως με αποτυχημένες υπάρξεις και με ατελέσφορες απόπειρες φυγής. Μετά την απελευθέρωση θα γράψει ένα έργο, ύμνο στον έρωτα (του εκτός των αστικών συμβάσεων) με το μυθιστόρημα «Απασιονάτα».

Η αλλαγή κλίματος γίνεται αισθητή με το διήγημα της Γαλάτειας Καζαντζάκη «Ο κόσμος που έρχεται». Στο διήγημα ένας μεσήλικας άντρας ανακοινώνει στη γυναίκα που είχε εγκαταλείψει με ένα παιδί ότι προτίθεται τώρα να την παντρευτεί και να νομιμοποιήσει το παιδί τους. Η απάντηση της γυναίκας είναι αρνητική και μάλιστα με την ενθάρρυνση και κατηγορηματική αποκήρυξη του πατέρα από την ίδια του την κόρη. Η Γαλάτεια προβάλλει ενός άλλου είδους δικαίωση της ηρωίδας. Μπορεί πλέον να σταθεί στα πόδια της μόνη.

Νεότερες συγγραφείς της μεταπολεμικής περιόδου όπως η Μαργαρίτα Λυμπεράκη δείχνουν μια στροφή στην οπτική γωνία και στο μέλλον της γυναίκας έξω από τις κοινωνικές συμβάσεις. Η γυναίκα έχει το δικαίωμα της επιλογής χωρίς τις ενοχές της προηγούμενης γενιάς όπως δείχνει στο έργο της «Τα δέντρα» ή ένα χρόνο αργότερα με τα «Ψάθινα καπέλα» όπου δείχνει την απελευθέρωση του δημιουργικού υποκειμένου από κάθε καταναγκασμό.

Η Μιμικά Κρανάκη είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση Επονίτισσας η οποία με το έργο της «Contre-temps» τοποθετείται υπέρ της πρωτοποριακής αισθητικά τέχνης.³⁹Σ' ένα μυθιστόρημα καθαυτό ερωτικό η ηρωίδα Κυβέλη ξεπερνά τον εαυτό

³⁹ Μιμικά Κρανάκη, Contre-temps, Αθήνα, Εστία, 1982, σ.93-94, σ.98-99

της και με μάτι κριτικό απομυθοποιεί κάθε τι μοντερνιστικό κι έχει το θάρρος να μην εγκρίνει κάθετί το καινοτόμο σε ένα Παρίσι με δήθεν απελευθερωμένες συμπεριφορές.

Αξιόλογες παρουσίες επίσης είναι και η Μέλπω Αξιώτη, η Εύα Βαλμά, η Μάτση Χατζηλαζάρου που αναδεικνύουν τη γυναίκα ηρωίδα στην ελληνική λογοτεχνία.

Έλληνες συγγραφείς επηρεασμένοι από το χώρο της Αριστεράς, στη μεταπολεμική γενιά προβάλλουν τα πράγματα λίγο διαφορετικά. Για το Μανώλη Αναγνωστάκη η ηρωίδα ενός κειμένου του παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με το «Πρώτο κορίτσι» του Μπογκντάνωφ, είναι δηλαδή «αντιφατική» και «ατίθαση» χωρίς όμως στο κείμενο να δίνεται η ερωτική διάσταση των νέων. Ενώ ο Δημήτρης Χατζής στη «Φωτιά» αναδεικνύει τη γυναίκα ηρωίδα μέσα σε ένα έργο στρατευμένο με στόχο να αναδείξει τη συμμετοχή της Αριστεράς στη διαμόρφωση μιας νέας γενιάς γυναικών. Στην κατακλείδα του μυθιστορήματος η νέα καταλήγει: «Έμαθα πια να σκέφτομαι μονάχη μου». Για την Αριστερά ήταν μια δικαίωση σε αντιπαράθεση με την «ήττα» που υπέστη.

Κι ενώ έχουμε μια νέα πνοή, μια νέα ιδεολογία που προσαρτά στους κόλπους της νέους λογοτέχνες κυρίως γυναίκες στα περισσότερα πεζογραφήματα της εποχής η γυναίκα παίζει δευτερεύοντα ρόλο και δεν έχει φωνή. Η γυναίκα ηρωίδα είναι συνήθως ελευθεριάζουσα κι εξυπηρετεί με τη δυναμική της τα έργα των αντρών.

Μετά τη δεκαετία 1940 – 1950 καταρρέει το σύμβολο που εξέθρεψε την ανάταση και την απελευθέρωση των γυναικών και τις οδηγούσε προς την έξοδο της συμβατικότητας κι ακολούθησε μια μακρά σιγή τα επόμενα χρόνια. Η δυναμική της κατακάθισε κι αφομοιώθηκε με τους ρυθμούς μιας κοινωνίας που περνούσε τώρα μια καινούρια συντηρητική και φοβική φάση.

Β΄ ΜΕΡΟΣ

Κεφάλαιο 4^ο

4. Το έργο του Χάκκα – Κριτικές προσεγγίσεις – Αρθρογραφία - Αφιερώσεις

4.1 Το έργο του Χάκκα

Ο Μάριος Χάκκας εμφανίζεται στη λογοτεχνική σκηνή το 1965. Από πολύ νωρίτερα όμως, το 1952, είχαν εκδηλωθεί τα λογοτεχνικά του ενδιαφέροντα. Από εκείνη τη χρονιά υπάρχει ένα πρωτόλειο ποίημα με τίτλο « Το τραγούδι του Μάη» όπου, κατά την άποψη της Μ. Μέλμπεργκ (1992, σ.47) «Κυριαρχούν η χαρά της ζωής και ο ερωτικός κραδασμός, στοιχεία που εικονοποιούνται στο χώρο των λουλουδιών»

Το 1954 φυλακίζεται. Η εμπειρία της φυλακής, οι εξευτελισμοί και οι ταπεινώσεις καθώς και η πικρή γεύση από την «ήττα» της γενιάς του ως αριστερός λογοτέχνης που βίωσε μετεγράφονται στα διηγήματα της «Φυλακής» που ανήκουν στην πρώτη συλλογή διηγημάτων «Τυφεκιοφόρος του εχθρού».

Στη φυλακή μελετά αγγλικά, γαλλικά, ιταλικά και στρέφεται στις μεταφράσεις ως προσφορότερες για τη στιγμή εκείνη, εκφραστικές εκδοχές. Επίσης μεταφράζει ποιήματα αγαπημένων ποιητών και αποσπάσματα από το πεζογραφικό έργο συγγραφέα όπως οι Πιραντέλο, Πόε και άλλοι. Το 1960, έχει αρχίσει να αναπτύσσεται η δεύτερη μεταπολεμική γενιά πεζογράφων και ο Μάριος Χάκκας αναζητά τη λογοτεχνική του ταυτότητα. Το 1963 αποφασίζεται από την κυβέρνηση η μετονομασία της περιοχής Κορυσχάδες σε Κυψέλη ενώ ένας υπουργός ανακοίνωσε τη μετατροπή του Σκοπευτηρίου της Καισαριανής σε γήπεδο. Η τάση των πολιτικών παραγόντων να αποποιηθούν και να εξαφανίσουν ονόματα και τόπους όπου στην κοινή συνείδηση ήταν συνδεδεμένοι με την αριστερά προκάλεσε τη συνείδηση του Χάκκα όπου στο έργο του «Τοιχογραφία» διακωμωδεί το γεγονός:

Κάποτε Καισαριανή ήσουν ένα αστέρι, έλαμψες για μια στιγμή στο στερέωμα και χάθηκες για πάντα στο χάος της ιστορίας. Τώρα γριά τσατσά, τρωσ σάμαλι και τουλούμπα, μασάς μπατιρόσπορους στο θερινό σινεμά και φτύνεις τα τσόφλια στο σβέρκο των ευηπόληπτων καταστηματαρχών, εμπορομανάβηδων, χασάπηδων, εργολάβων, που θέλουν ν' απαλλαγούν από τη ντροπή σου. Τι

δουλειά έχεις πια εσύ με αυτά τα ανθρωπάκια, το πνεύμα της ιδιοκτησίας και τις αντιπαροχές; Θα σε πούνε Νέα Βρούλα ή Νέον Συβρισάριον. Καλύτερα. Τι μένει από τη συνοικία Σαιντ-Αντουάν του Παρισιού παρά μόνο το όνομα⁴⁰».

Στα 34 χρόνια του, το 1965, εμφανίζεται στο λογοτεχνικό προσκήνιο τυπώνοντας με δικά του έξοδα τη συλλογή ποιημάτων του «*Όμορφο καλοκαίρι*». Είναι η πρώτη επίσημη εμφάνιση της ποιητικής του δημιουργίας όχι όμως το σύνολο του έργου του. Ταυτόχρονα ασχολείται και με διηγήματα. Η συλλογή αυτή ποιημάτων, εκδόθηκε στα Άπαντα από τον Κέδρο, περιλαμβάνει 32 ποιήματα που είναι χωρισμένα σε 8 ενότητες με τίτλους: « Μυρτώ στην φθινοπωρινή λιακάδα», « Θαλασσινά δρομολόγια », « Θαλασσινά ιντερμέτζα », « Όμορφο καλοκαίρι », « Ρίμες», « Περίπτωση θανάτου » « Νεκρώσιμη ακολουθία » και « Στάθηκα στις δαιδαλώδεις πόλεις ». Το ποιητικό του έργο, αντιμετωπίστηκε με επιφύλαξη στις πρώτες κριτικές και όπως δημοσιεύτηκε το Σεπτέμβρη του 1965, στο περιοδικό « *Επιθεώρηση Τέχνης* » τεύχος 128, κριτική από το Βύρωνα Λεοντάρη όπου μεταξύ άλλων παρατηρεί: « είναι μια πρώτη σωστή σύλληψη της σύγχρονης απελπισίας, με τάση να μείνει επιφανειακή. Λείπει η βαθιά διείσδυση στις ρίζες, που παρακολουθεί την κοινωνική πράξη. Γιατί βέβαια, αυτό που έχει σημασία, είναι το « Πώς θα υπάρξεις;».⁴¹ Το ποιητικό του έργο, όμως, σύμφωνα με το Θανάση Κωσταβάρα στο περιοδικό «Περίπλους» είναι το εφελτήριο για το πεζογραφικό του έργο. Ο Κωσταβάρας ισχυρίζεται ότι : η πεζογραφία του είναι γεμάτη από δάνεια που αποσπώνται από το ποιητικό του κεφάλαιο ενώ η ποίησή του είναι ανεπηρέαστη και ότι τα δύο είδη λογοτεχνικής έκφρασης που ασχολείται ο Χάκκας έχουν κοινό σημείο συνάντησης τον κοινωνικό χώρο. Ενώ η ποίηση έχει αφετηρία την καθαρά προσωπική αίσθηση, τερματίζει στη διερεύνηση του κοινωνικού χώρου από όπου δηλαδή ξεκινάει το πεζογραφικό του έργο για να καταλήξει στην υπαρξιακή ενδοσκόπηση⁴² (Κυρίως στο «Κοινόβιο»). Επίσης στο ποιητικό του έργο επισημαίνονται τα γνωρισματικά στοιχεία του Χάκκα, που εντοπίζονται σε εμβρυώδη κατάσταση, και αποτελούν την απαρχή της υφολογικής και ιδιοσυγκρασιακής ανάπτυξης – εξέλιξης του πεζογράφου όπως τη σάτιρα και τον σαρκασμό – αυτοσαρκασμό στοιχεία που προσδιόρισαν τη στάση του στα κοινωνικά και πολιτικά

⁴⁰ Άπαντα, 2016, σ.225

⁴¹ Βύρων Λεοντάρης, 1965, σ. 205. Χ. Παπαδημητρίου, 1999, σελ. 29

⁴² Θ. Κωσταβάρας, 2008, Περιοδ. «Περίπλους», τευχ. 12, σελ. 208

– κομματικά δρώμενα. ⁴³Την ίδια χρονιά δημοσιεύει το διήγημα «Οι Κουφοί» στο περιοδικό «Λαϊκός λόγος» του Β. Ρώτα και της Β. Δαμιανάκου όπου αργότερα θα συμπεριληφθεί στη συλλογή διηγημάτων «Τυφεκιοφόρος του Εχθρού» και στην ενότητα «Γ' ανάποδα».

Το 1966, χρονιά σταθμός για τον ίδιο και για τις σχέσεις του με την Αριστερά, βγαίνει στο ελεύθερο επάγγελμα όπου βελτιώνει τα οικονομικά του και εκδίδει με δικά του έξοδα, τη συλλογή διηγημάτων του « Τυφεκιοφόρος του εχθρού ». Πολλά από τα διηγήματα της συλλογής έχουν ήδη δημοσιευθεί όπως το « Τηλέφωνο», «Ένα ανεπανάληπτο βήμα», «Η σύσκεψη» που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης» τεύχος Μαΐου – Ιουνίου 1966. Στις 3 Σεπτεμβρίου δημοσιεύει το διήγημα «Στη Σάλα του Σύμπαντος Κόσμου » στην εφημερίδα «Εβδομάς» και τον Νοέμβριο το διήγημα «Φυλετική αφύπνιση» στο πρώτο τεύχος της έκδοσης του Κέντρου Εκδοτικών Μελετών «Το βιβλίο ».

Η συλλογή διηγημάτων του με τίτλο « Τυφεκιοφόρος του εχθρού» αριθμεί 22 διηγήματα, που κατανέμονται σε τέσσερις ενότητες σύμφωνα με το θέμα τους, όπως δείχνουν οι τίτλοι των επιμέρους ενοτήτων: «Του στρατού», «Της φυλακής», «Της ζωής», « Γ' ανάποδα» . Στην επανέκδοση του βιβλίου, σύμφωνα με επιθυμία του συγγραφέα, προστέθηκαν στο τέλος τα «Τρία Διηγήματα», πρωτοδημοσιευμένα το φθινόπωρο του 1971 στα «Νέα κείμενα 2».

Τα ολιγοσέλιδα διηγήματα της συλλογής, είχαν θετική ανταπόκριση από τους κριτικούς της εποχής οι οποίοι προοιωνίζουν μια σημαντική λογοτεχνική παρουσία⁴⁴.

Το Φεβρουάριο του 1967, στο περιοδικό « Επιθεώρηση Τέχνης » τεύχος 146, δημοσιεύει το διήγημα « Μη μόνον όψιν » ενώ το Μάρτη δημοσιεύει στο περιοδικό «Ο Διανοούμενος» το διήγημα « Η επιστροφή του Αόρατου» ενώ στην ευτράπελο ανθολογία της Α. Φωτιάδου δημοσιεύεται «Το συμβούλιο»

Το 1968 επιδίδεται στη συγγραφή του θεατρικού μονόπρακτου «Ενοχή» όπου αισθητοποιεί την πολλαπλότητα των μηχανισμών αλλοτρίωσης και δυνάστευσης του ανθρώπου με υπαινικτικές αναφορές στην πολιτική κατάσταση της εποχής ενώ το

⁴³ Κ.Γ. Παπαγεωργίου, 2008, Περιοδ. «Περίπλους», τευχ. 12, σελ. 214

⁴⁴ Παν. Ν. Παναγιωτούνη (εφ. «Βραδινή», 1967)
Δ. Π. Κωστελένου (εφ. «Ακρόπολις», 7/2/67)
Φώντα Κονδύλη (εφ. «Δημοκρατική Αλλαγή», 1967)
Βάσος Βαρίκας, (εφ. «Το Βήμα», 13/11/1968)

1969 αποτελεί χρονιά ορόσημο για το Χάκκα αφού κάνει την εμφάνισή της η ανίατη αρρώστια και προσβάλλει το νεφρό του. Η επίδραση της αρρώστιας στο έργο του Χάκκα είναι φανερή. Τον Απρίλιο του 1970 ο θίασος «Βήματα» του Θ. Παπαγεωργίου ανεβάζει το μονόπρακτο του Χάκκα «Ενοχή» στο θέατρο «Φλώρινα» μαζί με το έργο «Αντιγόνη» του Ζαν Ανούιγ. Ενώ οι κριτικές ως προς τη σύγχρονη θεατρική αντίληψη είναι θετικές για την ευρηματικότητα και τη στερεή θεμελίωση με την οποία ο Χάκκας μορφοποιεί το έργο του καθώς και την περιεκτικότητα του λόγου του το άρθρο της εφημερίδας «Εστία» το κατατάσσει στον «Κύκλο των πρωτοποριακών νεφελωμάτων και θεατρικών αποπειρών» μια και ο συγγραφέας δεν προσέγγισε επαρκώς το θέμα του.⁴⁵

Το 1969, είναι χρονιά ορόσημο για τον Χάκκα αφού προσβάλλεται από τον καρκίνο. Στα γραπτά του γίνονται αντιληπτή η αλλαγή στην αφηγηματική του τεχνική και τη θεματική του έργου του. Αποκτούν έναν έντονο υπαρξιακό χαρακτήρα, αμφισβητούν τις συμβατικότητες και μάχονται τους αλλοτριωτικούς μηχανισμούς ενώ στρέφεται με όλο και περισσότερο πάθος στο γράψιμο.

Στην Αθήνα τον Νοέμβριο του 1970, κυκλοφορεί τη συλλογή διηγημάτων του «Ο Μπιντές και άλλες ιστορίες» απ' τον εκδοτικό οίκο Κέδρο η οποία αποτελείται από 23 διηγήματα που κατανέμονται σε 3 ενότητες με τίτλους «Εξομολογήσεις», «Η διάλυση» «Ο μπιντές» από τον οποίο παίρνει τον τίτλο και η συλλογή. Η κριτική της εποχής, υποδέχεται το καινούριο βιβλίο του Χάκκα ως κάτι πρωτοποριακό. Συχνά, στα διηγήματα αυτά, λείπουν στοιχεία όπως η πλοκή, η υπόθεση, η δράση, το θέμα. Τα διηγήματα του, «χρονικά ζωής» όπως χαρακτηρίστηκαν είναι σύντομα με γρήγορες περιγραφές, φευγαλέες, άμεσες και με φράσεις κοφτές, ελλειπτικές σχεδόν, κάνουν την αφηγηματική τεχνική του να ξεχωρίζει καθώς χρησιμοποιεί κοινότυπες σκηνές και άσκοπους διαλόγους για να φωτίσει τη σημασία τους μέσα στη ζωή. Καταδεικνύει με το δικό του ποιητικό τρόπο ότι σε αυτά τα καθημερινά και ασήμαντα βρίσκεται η ανθρώπινη μοίρα και η ουσία και το βάθος της ζωής.

Στο τεύχος Οκτωβρίου – Δεκεμβρίου το 1970, του περιοδικού νέα σύνορα δημοσιεύεται το μονόπρακτο «Η αναζήτηση» που είναι θεατρική διασκευή της ιστορίας του «Μπιντέ» «Ο φωτογράφος».

⁴⁵ Χ.Α.Γ., *Ενοχή – Αντιγόνη*, (εφ. «Εστία», 11/4/1970)

Τον Ιούλιο του 1971, δημοσιεύει στο περιοδικό « Κούρος» το διήγημα του «Τσιλιμπίκ ή Τσιλιμπάκι». Ενώ το φθινόπωρο του ίδιου έτους, στο τεύχος Σεπτεμβρίου Οκτωβρίου στο περιοδικό «Νέα σύνορα» δημοσιεύει 6 ποιήματα γραμμένα στο κρατητήριο το 1967, και παράλληλα στο περιοδικό « Νέα κείμενα 2» δημοσιεύει τα « Τρία διηγήματα » και το διήγημα «Ο Μπιντές » στο περιοδικό « Χρονικό » του '71. Το Σεπτέμβρη του 1971, φεύγοντας για νοσηλεία στο νοσοκομείο της Γερμανίας ολοκληρώνει το ημιτελές διήγημα « Τα τελευταία μου». Γυρνώντας στην Αθήνα, κυκλοφορεί το τομίδιο με τίτλο « Ενοχή» που περιέχει τρία θεατρικά μονόπρακτα « Ενοχή », « Αναζήτηση» και « Κλειδιά». Στις 22 Δεκεμβρίου του 1971 η «Ελληνοευρωπαϊκή Κίνηση Νέων » οργανώνει μια εκδήλωση προς τιμήν όπου ο ίδιος διαβάζει διηγήματα του κυρίως από « Το κοινόβιο ». Το κοινό του και οι αναγνώστες του έργου του δεν περιορίζονται πια στα στενά όρια της Ελλάδας πράγμα που επαληθεύεται από τις μεταφράσεις των έργων του σε διάφορες ευρωπαϊκές γλώσσες.

Το Φεβρουάριο του '72, λίγο πριν απ' το τέλος γράφει το «Ενοχος ενοχής » και δημοσιεύει «Το κοινόβιο» στο τεύχος Ιανουαρίου – Απριλίου. Στις 10 Ιουνίου γράφει στο νοσοκομείο μέσα το «Κώνωψ ανωφελής» για το « χρονικό » το '72. Ξημερώματα της 5ης Ιουλίου του 1972, ο Μάριος Χάκκας σβήνει πριν προλάβει να δει τυπωμένη την τελευταία συλλογή διηγημάτων του με τίτλο «Το κοινόβιο » που κυκλοφόρησε απ' τον εκδοτικό οίκο Κέδρο.

Το «Κοινόβιο» περιλαμβάνει τρία εκτενή διηγήματα με τίτλους «Το Κοινόβιο», «Τα τελευταία μου» και «Ενοχος ενοχής» και πέντε μικρότερα κάτω απ' τον τίτλο «Ρετάλια» που είναι τα «Τσιλιμπίκ ή Τσιλιμπάκι, «Με τη θέλησή μου», «Μπροστά σε έναν τάφο», «Ένας θεός» και το «Σκοπευτήριο Καισαριανής». Μετά το θάνατο του Μάριου Χάκκα, δημοσιεύονται στο περιοδικό «Νέα σύνορα» Ιούλιος - Αύγουστος 1972, τα διηγήματα «Το πτώμα» και το ποίημα «Στάθηκα στις δαιδαλώδεις πόλεις» ενώ στο περιοδικό «Αντί» (1977) δημοσιεύεται το μονόπρακτο «Στον αστερισμό των Διδύμων » και το διήγημα «Τα κόκκινα μερμήγκια» και νέα αφηγήματα ατιτλοφόρητα σχεδόν στο σύνολό τους αν εξαιρέσουμε τα : «Ο Γαλατάς», «Ένα όνειρο », «Πώς γράφεται ένα διήγημα » και ένα ποίημα.

Με το έργο του, ο Μάριος Χάκκας δίνει έναν λόγο ουσιαστικό και περιεκτικό όχι από αναγκαιότητα αλλά γιατί αυτή ήταν η ουσία της προσωπικότητάς

του.⁴⁶ Πειραματίστηκε με νέους εκφραστικούς τρόπους, προσπαθώντας να ενώσει τον πεζό με τον ποιητικό λόγο καταρρίπτοντας τα όρια. Εστίασε στα καθημερινά και τα ασήμαντα δίνοντας την πραγματική βαρύτητα τους στη ζωή που βιώνει ο καθένας μας.

Ο Χάκκας, μπορεί να γίνει πιο επίκαιρος από ποτέ αποκωδικοποιώντας όχι μόνο το μήνυμα των λόγων του αλλά και την τεχνική ενός λόγου μεστό .

4.2 Κριτική προσέγγιση στο έργο του Χάκκα

Το πεζογραφικό έργο του Μάριου Χάκκα, έχει θετική αποδοχή από το σύνολο της κριτικής η οποία έχει επισημάνει την ιδιαιτερότητα και το λογοτεχνικό ταλέντο του συγγραφέα.

Αρχίζοντας από τις απλές βιβλιοκρισίες ενδιαφέρουσα είναι αυτή του Φώντα Κονδύλη (εφ. Δημοκρατική αλλαγή, 1967) για τη συλλογή διηγημάτων «ο Τυφεκιοφόρος του εχθρού», στην οποία παρατηρεί πως το κρινόμενο έργο του Χάκκα : « δεν διατηρεί μέχρι τέλους το πρίσμα της πρωτότυπης γνήσιας σατιρικής και στο βάθος τραγικής όρασης του κόσμου που το περιβάλλει» και χαρακτηρίζει ως σημαντικότερη ενότητα του βιβλίου αυτή «του Στρατού» που τη χαρακτηρίζει η πρωτοτυπία και το γνήσιο σατυρικό κοίταγμα που θα χαθούν όμως σταδιακά στις τρεις επόμενες ενότητες. Ωστόσο ο Κονδύλης ενώ διαβλέπει τη θεματική πρωτοτυπία και προσπαθεί να εισηγηθεί μια νέα αφηγηματική τεχνική, δεν κατορθώνει να συλλάβει με ευκρίνεια τα στοιχεία που τη συνθέτουν.

Ο Βάσος Βαρίκας (εφ. «Το Βήμα», 13/6/66) διατυπώνει την άποψη πως τα πεζογραφήματα από τον «Τυφεκιοφόρο του εχθρού » είναι άνισα και ως γραφή αλλά και ως πρόθεση και ότι ο συγγραφέας κινείται συνεχώς μεταξύ λογοτεχνίας και παραφιλολογίας. Θεωρεί πως οι στόχοι της σάτιρας του συγγραφέα προδίδουν μια ενιαία στάση απέναντι στη ζωή και τη χρησιμοποιεί για να καλύψει τις αδυναμίες του. Θεωρεί ότι ο συγγραφέας δεν έχει «απολυτρωθεί» πλήρως από τα «φαντάσματα του παρελθόντος κι ότι όσο κι αν βλέπει τον εαυτό του και τη γενιά του τραγικά γελασμένους, στο βάθος δε μοιάζει να θεωρεί μάταιο και περιττό ό,τι έζησε και για

⁴⁶ Οι χαρακτηρισμοί ανήκουν στη σύζυγό του Μαρίκα Κουζηνοπούλου- Χάκκα όπως αναφέρονται στη διδακτορική διατριβή της Παπαδημητρίου Χριστίνας, *Μάριος Χάκκας: η ζωή και το έργο του*, Ιωάννινα, 1999

ό,τι αγωνίστηκε στο παρελθόν.⁴⁷ Αργότερα όμως, αναθεωρεί και επανεκτιμά τα διηγήματα του Τυφεκιοφόρου όταν παρουσιάζει την κριτική του «Μπιντέ» (εφ. « Το Βήμα » 24/1/1971). Ο Βαρίκας επισημαίνει τη σαρκαστική και κυνική διάθεση του συγγραφέα που αφορά το περιεχόμενο και τη γραφή των πεζογραφημάτων και την αποδίδει σε μια συνείδηση βαθύτατα πληγωμένη. Επίσης αναφερόμενος στις δύο πρώτες ενότητες του «Μπιντέ», στις «Εξομολογήσεις» και «Διάλυση» παραμένει στην αρχική του άποψη για τη συντομία των πεζών στο ότι δηλαδή ο Χάκκας, αστοχεί και «οι στόχοι της σάτιρας και το όχι πολύ πρωτότυπο χιούμορ τα κάνουν να περνούν απαρατήρητα». Παρ' όλα αυτά, θεωρούνται αντιπροσωπευτικά της ψυχολογίας μιας ολόκληρης γενιάς.

Ο Άρης Ελευθερίου προσιωνίζει με ηχηρούς υπότιτλους: «ένα νέο ξεκίνημα της λογοτεχνίας μας » στη θετική κριτική που θα ακολουθήσει. Αναφερόμενος στον «Μπιντέ» διακρίνει μια καινούργια δύναμη στην ελληνική πεζογραφία καθώς εντοπίζει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Χάκκα. Ξεχωρίζει τη γλώσσα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας και χρησιμοποιεί ηχηρούς χαρακτηρισμούς όπως: « Ο λόγος δαγκάνει. Η γλώσσα, μ' όλη την πικρή γεύση, ξεπηδάει αστραφτερή, σαν ένα λεπίδι που χτυπάει ολόισια στο στόχο. Ο διάχυτος σαρκασμός, διατηρεί ακέρια τη δραματική, πυκνότητα, πάλλεται από ποιητικό οίστρο και γοητεία ». Αναζητά τα βιώματα του συγγραφέα και τον τρόπο με τον οποίο μετεγγράφονται αυτά στα διηγήματα του. Επισημαίνει το ύφος του Χάκκα. Θεωρεί ότι χρησιμοποιεί έναν ανελέητο σαρκασμό όταν μιλάει έξω από τα δόντια, γκρεμίζοντας είδωλα, κουρελιάζοντας τα «ταμπού» και την ηθική της εποχής, την κοινωνία κι έναν κόσμο που σάπισε. Για τον Ελευθερίου ο Χάκκας αυτοσαρκάζεται γιατί συμβιβάστηκε. Αναλαμβάνει ευθύνες που έχει ως μέλος της γενιάς του. Εντοπίζει το θέμα της αλλοτρίωσης που απασχολεί το Χάκκα σε πολλά διηγήματα καθώς και τα πλεονεκτήματα των σύντομων μεστών και ουσιαστικών πεζών του. Διακρίνει στα σύντομα διηγήματα την αυτοτέλεια που έχουν αλλά ταυτόχρονα και την ενότητα μεταξύ τους μέσα από τους ίδιους χώρους που εξελίσσονται, παράλληλοι βίοι ενός ολόκληρου μικρόκοσμου. Ο ίδιος όμως ο Ελευθερίου, δεν αποστασιοποιείται στην κριτική του από την τραγική μοίρα και τον πρόωρο θάνατο του συγγραφέα.

⁴⁷ Μελέτη για το Μάριο Χάκκα, Κριτική Θεώρηση του έργου του, Βάσος Βαρίκας: *Η άρνηση του κατεστημένου*, Κέδρος, Αθήνα, 1979

Ο Αλέξανδρος Κοντζιάς (εφ. «Το Βήμα » 15/8/72) αποπειράται μια γενικότερη κριτική θεώρηση του έργου του Χάκκα και εστιάζει περισσότερο στον «αφηγηματικό τρόπο» όπως πρωτοεμφανίζεται στον « Μπιντέ» και συνεχίζει στο «Κοινόβιο»: «Είναι ένα τελείως προσωπικό είδος εξομολόγησης, που δημιουργεί μια αμεσότητα ανάμεσα στο συγγραφέα και τον αναγνώστη. [...] Ο τρόπος του είναι αλματωδώς εξελιγμένος και πολύπλευρα εμπλουτισμένος». Θεωρεί ότι στον «Μπιντέ» σκιαγραφείται περισσότερο η συγγραφική φυσιογνωμία του Χάκκα καθώς και διαγράφεται ο κύκλος θεμάτων που τον απασχολούν. Αναφέρεται στο χώρο της Καισαριανής ως τόπος που τον σημαδεύει σε μια εξελικτική ιστορική πορεία με το συμβολισμό της και την αλλοτρίωση της φυσιογνωμίας της τα χρόνια της αστικοποίησης. Ο Κοντζιάς θεωρεί ότι ο Χάκκας, δέσμιος της αρρώστιας του, αποτιμάει τα πράγματα κάτω από τη σκοπιά εκείνου που γνωρίζει την ανέκκλητη καταδίκη του.

Ο Αλέξανδρος Αργυρίου, κινείται στο ίδιο μήκος κύματος με τον Κοντζιά⁴⁸. Ο Αργυρίου εστιάζεται στην επιλογή θεμάτων από το συγγραφέα όπου αναφέρει για τον «Τυφεκιοφόρο του εχθρού» ότι: « Η αξία του φανερώνεται από την ικανότητα του να αποθησαυρίζει από τα γεγονότα όχι τις ακραίες, αλλά και τις καίριες πλευρές τους. Δεν κυνηγά το εντυπωσιακό. Παρατηρεί και επισημαίνει ό,τι λανθάνει στο περιθώριο. {...} Αυτό ήταν ήδη μια προσωπική όραση». Η επόμενη επισήμανση του Αργυρίου είναι για τα «Διηγήματα». Τα «Διηγήματα» εκφέρουν μια άλλη δυναμική. Αφήνει το χώρο της μυθοπλασίας ακόμα ακόμα και της αυτοβιογραφίας και καυτηριάζει με πκρό χιούμορ τον καταναλωτισμό και την αλλοτρίωση που συντελείται στο ανθρώπινο τοπίο. Όσο για το «Κοινόβιο» επανέρχεται το βιοματικό στοιχείο το χαρακτηρίζει ως «το πιο άρτιο έργο» του Χάκκα. Τον εντυπωσιάζουν οι μεταβάσεις από τη μια κατάσταση στην άλλη που έχουν άμεση οργανικότητα παρ' όλα τα συνειρμικά άλματα που κάνει. Ο Αργυρίου όμως, όπως και άλλοι κριτικοί δεν κατορθώνει να αποφύγει τις συναισθηματικές συνιστώσες που προκαλεί ο πρόωρος θάνατος του Χάκκα.

Αξιόλογες κριτικές που έχουνε μια γενικότερη εποπτεία του έργου του Χάκκα, γράφονται και από τον Καζαντζή⁴⁹. Στα δύο δοκίμια που έγραψε για το έργο

⁴⁸ 1979, σ. 24

⁴⁹ *Μελέτη για το Μάριο Χάκκα, Κριτική θεώρηση του έργου του, Αθήνα, Κέδρος, 1973, σσ. 70-72 και 1972, σσ. 66-67*

του Χάκκα, ο οποίος και αυτός με τη σειρά του, επικεντρώνει τις παρατηρήσεις του και αποδίδει τον « ασθματικό ρυθμό του λόγου» και τη συντομία των πεζών στην έλλειψη χρόνου ζωής. Κάτω από αυτό το πρίσμα ο Χάκκας ξαναβλέπει τις αναμνήσεις του. Πετάει καθετί σάπιο, επανεκτιμά τα εναπομείναντα, επανατοποθετείται και φτιάχνει ένα νέο οικοδόμημα του εαυτού του. Ο Κοντζιάς διαβλέπει την καθολικότητα των πεζογραφημάτων του Χάκκα αλλά δεν αποφεύγει κι αυτός τη βαριά σκιά θανάτου του πρόωρα χαμένου συγγραφέα, σχολιάζοντας το έργο του με υποκειμενικά κριτήρια.

Ο Μανώλης Λαμπρίδης⁵⁰ με την κριτική του επισημαίνει τη στάση ζωής του συγγραφέα που μεταφέρει στα διηγήματα του, καταγγέλοντας το σύστημα το οποίο απομυθοποιεί και αμφισβητεί αρνούμενος ταυτόχρονα τις μορφές της κοινωνικής ζωής και τις αξίες της. Επισημαίνει το επίπεδο ύφους του συγγραφέα, ως προσωπικές του παρατηρήσεις. Εστιάζεται στη σάτιρα, την ειρωνεία, το χλευασμό και τη γελοιοποίηση ως βασικούς τρόπους έκφρασης του συγγραφέα, ενώ για το Λαμπρίδη, το στυλ γραφής του Χάκκα, είναι « ένα αμάλγαμα από νατουραλιστικά και ποιητικά στοιχεία» που αιτιολογούν τις παραστάσεις του φανταστικού και των παραισθήσεων. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο αναφέρεται σε κάποια έργα του Χάκκα όπως ο «Μπιντές» κι εστιάζεται στην ιδιαιτερότητα της θεματολογίας που επιλέγει. Στο «Μπιντέ εντοπίζει την απουσία νοήματος από τη ζωή του συγγραφέα αφού την καταναλώνει στην απόκτηση στοιχειωδών ανέσεων ενώ στο «Λεωφορείο ο κόσμος» την έλλειψη διάθεσης για επικοινωνία μέσα στη διασπασμένη και κονιοποιημένη κοινωνία. Ο Λαμπρίδης αναγνωρίζει μέσα στα διηγήματα του Χάκκα την έμμεση αποδοκιμασία του συστήματος που ρίχνει το ανθρώπινο πλάσμα σε τέτοια δυστυχία. Επίσης την καθολικότητα του έργου, που έγκειται σε μια θεμελιώδη ταυτότητα μοντέλων και δομών αρχών και αξιών.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το μελέτημα του Στέφανου Μπεκατώρου⁵¹ όπου γίνεται αναφορά στα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της εποχής που έζησε ο Χάκκας, και των επιδράσεων που δέχτηκε στον πνευματικό, ηθικό και ιδεολογικό χώρο. Ο Χάκκας για τον Μπεκατώρου ανήκει σε μια γενιά μετα-ήττας, μια εξέλιξη της ήττας γιατί από την κομματική αμφισβήτηση του σοσιαλιστικού οράματος πέρασε στην αμφισβήτηση της καταναλωτικής κοινωνίας. Θεωρεί ότι η γραφή του Χάκκα

⁵⁰ 1977 σσ. 36-39

⁵¹ 1977, σσ. 34-35, *Μάριος Χάκκας, Κριτική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1973, σ.σ. 70-76

βρίσκεται στο μεταίχμιο ανάμεσα στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά πεζογράφων και σε μια νεότερη γενιά συγγραφέων. Αυτό εκφέρεται τόσο από τη θεματογραφία του όσο και από τον τρόπο με τον οποίο εκφράζεται. Οι δύο τελευταίες συλλογές διηγημάτων του «ο Μπιντές» και «το Κοινόβιο», είναι χαρακτηριστικά μιας πεζογραφίας που την εκπροσωπούν οι : Γ. Χειμωνάς, Σάκης Παπαδημητρίου και άλλοι. Ο Μπεκατώρος κατορθώνει να συλλάβει τα στοιχεία της ποιητικής λειτουργίας, στην πεζογραφία του Χάκκα. Εντοπίζει τους νεοτερισμούς στο πεδίο της αφηγηματικής γραφής όπως το λιγότερο ή περισσότερο ειρμό, τη σχετική ή ανύπαρκτη πλοκή, τον κεντρικό ή δίχως κεντρικό ήρωα αφήγημα, τον αργόσυρτο μονόλογο. Επίσης επισημαίνει την υπέρβαση των αφηγηματικών δομών και συμβάσεων, την ανατροπή των χωροχρονικών συμβάσεων και του λογικού – εμπειρικού ειρμού των δράσεων. Δεν αποφεύγει κι αυτός να μελετήσει το έργο του Χάκκα κάτω από το πρίσμα της βιασύνης να προλάβει την ίδια τη ζωή.

Ο Αλέξης Ζήρας⁵²(1979) επικεντρώνεται στη γραμματολογική τοποθέτηση του συγγραφέα, και στην αναζήτηση των δεσμών του Χάκκα με τον κομματικό φορέα των πολιτικών του ιδεών. Θεωρεί ότι οι δεσμοί του συγγραφέα με το Κόμμα, είναι περισσότερο συναισθηματικοί και λιγότερο ορθολογικοί. Αναζητώντας τα αίτια της ρήξης του συγγραφέα με την επίσημη αριστερά, εντάσσει τον Χάκκα σε μια ευρύτερη ομάδα ανθρώπων της γενιάς του που βρήκαν διέξοδο στην τέχνη για να εκφράσουν τους αγώνες, τις διαψεύσεις, τις μαρτυρίες και τις ελπίδες μιας γενιάς που τους έλαχε να ζήσουν τη «Διάλυση» . Με τον όρο «Διάλυση», ο Ζήρας θεωρεί ότι *«Συνοψίζει την ορίζουσα κατάσταση της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, που συμπεριλαμβάνει ανάμεσα στους προγενέστερους (που βγαίνουν από έναν κόσμο στέρεο, με ανέγγιχτους ακόμη τους θεσμούς και τις αξίες του) και στους μεταγενέστερους (που αμφισβητούν ανοιχτά και συνολικά τον κόσμο που περιλαμβάνουν), οι λογοτέχνες αυτής της γενιάς είναι μετέωροι, ούτε μπορούν να αποδεσμευτούν από τα πολιτικά οράματα τους, ούτε και μπορούν να προχωρήσουν σε ριζοσπαστικότερες μορφές άρνησης των καθιερωμένων »*. Ως χαρακτηριστικά της γενιάς αυτής, θεωρεί « την ανάμνηση βιωμάτων μιας πρώιμης ηλικίας » και την « εκτεταμένη χρήση του ονείρου» και του « συνειρμικού λόγου⁵³».

⁵² 1979, σσ. 95-105

⁵³ Παπαδημητρίου Χριστίνα *Μάριος Χάκκας: Η ζωή και το έργο του*, διδακτορική διατριβή, 1999,

4.3 Αρθρογραφία

4.3.1 Αλέξης Ζήρας⁵⁴: Περιοδικό Διαβάζω

Αφιέρωμα: Μάριος Χακκας

Ο Αλέξης Ζήρας κάνει ένα εκτενές αφιέρωμα το Μάρτιο του 2011 στο Μάριο Χάκκα με τίτλο «Ο Μάριος Χακκας και ο κατακλυσμικός αφηγηματικός μοντερνισμός του» . Ο Ζήρας, σε μια αναφορά για το ποιητικό έργο του Χάκκα, επισημαίνει ότι τα ποιήματα του, δεν είναι πρωτόλεια.

«Δίνουν αμέσως το στίγμα μιας γραφής μοντέρνας, που έχει αρνηθεί τις θεματικές ευκολίες της ηρωικής πολιτικής ρητορικής του μεταπολέμου, ενώ, ταυτόχρονα, όχι μόνο προσιωνίζονται αλλά και σε σημαντικό βαθμό επηρεάζουν τη μορφολογία της πεζογραφίας του. Ο συνειρμικός λόγος, που υπήρξε ένα απ' τα μια εμφανή χαρακτηριστικά των διηγημάτων του, οφείλει πάρα πολλά στην ποίηση του, καθώς τα θέματα είναι ομοειδή και η μινιμαλιστική ματιά του συγγραφέα, η αγάπη του για τη λεπτομέρεια, η προσοχή στην απόδοση των αποχρώσεων της εικόνας, ανήκουν όλα σε μια συναφή οπτική του ποιητή και του πεζογράφου». Η ποιητική επιδρά και στον πεζό λόγο. Έτσι, έχουμε το διήγημα «Οι Κουφοί» που το δημοσίευσε στο περιοδικό του Βασίλη Ρώτα «λαϊκός λόγος» το 1965, κυριαρχείται από ένα μουσικό μοτίβο, το οποίο, κλείνει προς την εξ' υποκειμένου αφήγηση παρά την εξ' αντικειμένου περιγραφή.

Στο πρώτο του βιβλίο με πεζά «Ο Τυφεκιοφόρος του Εχθρού» *«συγκαταλέγονται μικρές ιστορίες που ανάγονται στα αμέσως μετεμφυλιακά χρόνια, ενίοτε γραμμένες με τη συμβατική διαχωριστική λογική του άσπρου – μαύρου, ιστορίες φορτισμένες από την πολιτική ηθική της χρονικής εκείνης στιγμής, αν και είναι αλήθεια ότι το υπόρρητο, διαβρωτικό ωστόσο χιούμορ του Χάκκα, τους δίνει μια δυναμική καθαρά υπαρξιακή».* Ο Ζήρας, θέλοντας να ορίσει με ακρίβεια το ειδολογικό στίγμα των πεζογραφημάτων του Χάκκα, αναφέρει για τον «Τυφεκιοφόρο», ότι *«μπορεί (εν. Το θέμα της συλλογής των διηγημάτων) να είναι συμβατικό, με την έννοια του ηθικού διαχωρισμού της αγωνιζόμενης αριστεράς, αλλά η συμβατικότητα αίρεται από τις*

⁵⁴ Αλέξης Ζήρας: Περιοδικό Διαβάζω, Εκδόσεις Κέδρος, Τεύχος Μαρτίου, 2011

πρώτες ενδείξεις μιας καινοφανούς μινιμαλιστικής τεχνικής, ανάλογης με την τεχνική της μινιατούρας, την οποία ο συγγραφέας θα επεξεργαστεί αναλόγως και θα βελτιώσει στα επόμενα βιβλία του». Μετά τον «Τυφεκιοφόρο», η μεταμόρφωση της πεζογραφίας του, είναι ριζική θεματικά και ριζοσπαστική μορφολογικά. Επίσης, επισημαίνει τη μορφή πρωτοπρόσωπης αφήγησης, η οποία θεωρούσε, ότι χρησιμοποιούνταν για να αποδώσει το «εσωτερικά αληθειακό πεδίο μιας εμπειρίας του συγγραφέα το οποίο και εμπλούτιζε κατά τη διαδικασία της γραφής με συνειρμικά σχόλια, αναμνήσεις και σκέψεις». Ο Ζήρας επίσης, δακρύνει τη μεταλλαγή που επέφερε ο συγγραφέας του «Μπιντέ» στον αφηγηματικό λόγο της δεκαετίας 1965-1975 ως μια πρόταση αφηγηματικής τεχνικής που αφορά ένα είδος συνειδητά μικροσκοπικού και σπονδυλωτού κειμένου. Ένα κείμενο «χωρίς αρχή μέση και τέλος που όμως και αυτό είναι βασικό έχει ψιλοδουλευτεί βασανιστικά, λέξη προς λέξη, ώστε να απαλλαγεί από οποιοσδήποτε περισσολογίες και να συγκεντρωθεί ως ζώσα ύλη σε μια πυκνά υφασμένη συντακτική δομή.» Για τα θέματα που επιλέγει ο Χάκκας, θεωρεί ότι είναι κοινότοπα και σε κάποιες περιπτώσεις μελοδραματικά τα οποία, αναδεικνύονται και φέρνουν απροσδόκητες διαστάσεις. Επισημαίνει βέβαια και το βασικό αντιθετικό δίπολο ανάμεσα στο πρόσωπο και το αγοραίο πλήθος, την ύπαρξη και τον κόσμο, την εσωτερική ζωή και το σπατάλημα στις καθημερινές συμβάσεις απέναντι στην κοινωνική οργάνωση, είτε αυτή έχει το νόημα μιας πολιτικής οργάνωσης είτε ενός θεσμικού οργάνου είτε τέλος πάντων ενός εχθρικού σύμπαντος που τα περιλαμβάνει όλα. Η αντιθετική αυτή ζεύξη της μονάδας και του συνόλου, αντιμετωπίζεται με χιούμορ, ειρωνεία ή και αυτοειρωνεία. Ο Χάκκας, εισχωρεί στο βάθος της ανθρώπινης ψυχής και φτάνει σε οριακές καταστάσεις στις οποίες βρίσκεται το μοναχικό άτομο, τρομαγμένο, απογοητευμένο και αβοήθητο, αντιμέτωπο με το φόβο του θανάτου, με το αδιέξοδο ερωτικό πάθος, με τη γύρω του ερημιά, και κάπου κάπου με την αίσθηση του συντροφικά αλληλέγγυου στην ίδια μοίρα. Έτσι προχωρεί, περισσότερο από ιδιοσυγκρασιακούς λόγους, σε μια ιδιόμορφη αφηγηματική δομή όπου ο χρόνος δεν έχει τόση σημασία. Έτσι, υπάρχει μια συσχέτιση ανάμεσα στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση και στη ζωή του συγγραφέα. Η εντυπωσιακή ικανότητα του Χάκκα, βρίσκεται στο γεγονός ότι την ίδια στιγμή, οι διάλογοι, οι περιγραφές τόπων ακόμα και τα πρόσωπα, χάνουν κάθε τι επίκαιρο και ενσωματώνονται «σε ένα είδος μονολογικού ποταμού, σε ένα ανίκητο στη ροή του υδάτινο ρεύμα, που παρασύρει, ξεθεμελιώνει και ανακατεύει τα πάντα καταργώντας μαζί και όλες τις ασφαλιστικές δικλείδες με τις οποίες συνήθως ο αναγνώστης

δημιουργεί τις αποστάσεις του από το κείμενο». Εστιάζεται ακόμη, στην αξία του πυκνού λόγου του συγγραφέα, που φανερώνει ότι είναι βαθιά μελετημένος, ώστε να δημιουργεί και σχέση βαθιά ανθρώπινη με τον αναγνώστη, ακόμα και στα σημεία εκείνα, ο συγγραφέας αφήνεται να κυριευθεί από παραισθήσεις είτε από απελπισία, είτε από την πεποίθηση ότι ο κόσμος είναι απολύτως ακατανόητος.

4.3.2 Γιώργος Ρεπούσης : το βίωμα ως συστατικό του περιεχομένου των κειμένων στην πεζογραφία του Μάριου Χάκκα

Σύμφωνα με τον Γιώργο Ρεπούση η λογοτεχνία του Μάριου Χάκκα είναι βιοματική αλλά δεν περιορίζεται στον δικό της χώρο. Αντλεί τα βιώματα όχι μόνο από την εμπειρία αλλά και από τις ισχυρές πνευματικές καταστάσεις που έχει ζήσει, τις φαντασιώσεις του, τα οράματα του και τις ψυχολογικές του ανάγκες. Το κύριο ενδιαφέρον είναι ο κόσμος του συγγραφέα, όπως βγαίνει από το βάθος και την αγωνία του είναι του παίρνοντας καλλιτεχνική μορφή, και τα βιώματα του, ενδιαφέρουν μόνο στο επίπεδο των ερεθισμάτων και του υλικού. Κάτω από τη φιλοσοφία, ότι το βιοματικό υλικό δέχεται ποικίλες μεταμορφώσεις από τη στιγμή που γίνεται λογοτεχνικό συστατικό, ο αυτοβιογραφούμενος Μάριος Χάκκας, βρίσκει την έκφρασή του, στα όσα είπε ο Jean Ristat σε συνέντευξη του με τον Luis Arragon: « πιστεύω πως ο συγγραφέας επινοεί τη βιογραφία του ή πως την ονειρεύεται και πως δεν έχει τίποτα άλλο να πει, οριστικά και σταθερά, εκτός από την περιπέτεια αυτής της γραφής, εκτός από το ότι η γραφή είναι η μόνη περιπέτεια. Ίσως πρέπει ακόμα να διορθώσουμε το φορμαλισμό μιας τέτοιας πρότασης και να του δώσουμε μια έννοια περισσότερο πολιτική. Μπορούμε να ορίσουμε τον συγγραφέα σαν κριτικό μάρτυρα της εποχής του, των αγώνων της.⁵⁵

Ο Ρεπούσης, εκφράζει την άποψη ότι ο Χάκκας αντιμετωπίζει τα γεγονότα και τα βιώματα της ζωής του, με τη θέληση και τη συνείδηση του σε εγρήγορση και όπως αναφέρει ο Γιάννης Ρίτσος, ο τρόπος που γράφει ο Χάκκας, εκφράζει την λειτουργία αυτών των γεγονότων, μέσα από τη μνήμη ιδιαίτερα στα διηγήματα της συλλογής «*Το κοινόβιο*». Ο Χάκκας με γλαφυρότητα, και ένταση εκφράζει την αγωνία του για τη ζωή: «δεν θέλω χρόνο. Ζωή θέλω. Μόλο που το δεύτερο

⁵⁵ *Αφιέρωμα στον Λοί Αραγκόν*, Περιοδικό *Διαβάζω*, 168, 20/5/87, σ. 23

προϋποθέτει το πρώτο, ζωή να τη σπαταλήσω πίσω από τις φράσεις, ζωή να χτίσω παραγράφους, να οικοδομήσω ένα έργο, δίνοντας στο λόγο μια Τρίτη διάσταση, γιατί τη δεύτερη τη βρήκαν οι άλλοι, την καταγράψαν οι δάσκαλοι και ‘γώ πρέπει να πάω παραπέρα»⁵⁶

Το αυτοβιογραφικό στοιχείο του Χάκκα, δε στοχεύει σε ένα κοινωνικοϊστορικό πλαίσιο. Απεικονίζει την προσπάθεια του ανθρώπου, να καταλάβει και να ερμηνεύσει τη ζωή του, μέσα σε μια ευρύτερη κοινωνικοϊστορική εμπειρία, δίνοντας στοιχεία για πολιτισμικούς σχηματισμούς. Ακόμη, μπορεί να εκληφθεί ως τεκμήριο για τη μελέτη αξιών και σημασιών που έχει κάθε εποχή και κοινωνία στο ανθρώπινο αντικείμενο. Επιπρόσθετα, είναι δείγμα μορφών αυτοσυνείδησης, αυτοέκφρασης, αυτοδιερεύνησης και αυτογνωσίας για το συγγραφέα. Κύρια λειτουργία σε αυτό έχει το ύφος, ως ψυχολογικό ιδίωμα του συγγραφέα και όχι ως θεώρηση της σημασίας του «βίου» του, αποφεύγοντας έτσι τον υποκειμενισμό που μειώνει την αξία της αυτοπαρουσίασης ως μαρτυρίας.

Ο Ρεπούσης υπογραμμίζει, το αυτοβιογραφικό στοιχείο ως λειτουργία του αυθεντικού λόγου που επενδύεται με τις αξίες της προφορικότητας – ιστορίας που έχουν χαθεί. Κυρίαρχο στοιχείο, είναι η φωνή του συγγραφέα με επαρκή αμεσότητα στην πραγματικότητα της εποχής του. Έτσι, η φωνή του συγγραφέα συνυπάρχει και συλλειτουργεί, με τη γραπτή υπόσταση της μαρτυρίας του αλλά και με τη μορφή της προφορικής κατάθεσης του. Ο εξομολογητικός τόνος, στο αυτοβιογραφικό στοιχείο που εντοπίζεται, έχει μια ενδιαφέρουσα πτυχή χωρίς πάντοτε να παρουσιάζεται υποχρεωτικά αποδεκτός ως αξιόπιστος. Στόχος βέβαια του συγγραφέα, δεν είναι η σύνθεση αυτοτελούς αυτοβιογραφίας αλλά ο Χάκκας εξετάζει λεπτομερώς τα πράγματα μέσα στο άπλετο φως του μαύρου.⁵⁷

Ο χώρος της εφηβείας, της νιότης, του ονείρου, γίνεται για το συγγραφέα χώρος της ανάγκης για όνειρα. Γίνεται σημείο αναφοράς, σε βιώματα, μνήμες, εμπειρίες που ανακαλούνται στη μνήμη για να δηλώσουν τον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο δρόμο της ιστορίας. Μ’ έναν τρόπο όλα αυτά, εικόνες, απόψεις, οράματα, παραισθήσεις, αποκτούν λειτουργικότητα ώστε ο αναγνώστης να γίνεται συμμετοχός της δημιουργικής στιγμής του συγγραφέα.

⁵⁶ Μ. Χάκκας, *Άπαντα*, Κέδρος, Τρίτη εκδ., Αθήνα 1986, σσ. 252-254

⁵⁷ Μ. Χάκκας, *Άπαντα*, Κέδρος, Τρίτη εκδ., Αθήνα 1986, σ.181

Σύμφωνα με τον Ρεπούση, το βιοματικό στοιχείο, λειτουργεί κυρίως γενικεύοντας το αυτοβιογραφικό. Ο συγγραφέας, κλείνεται στο βιοματικό του χώρο, ζωντανεύει στα διηγήματα του με φόντο την εποχή του, την προσωπική του περίπτωση, βλέπει την τέχνη του ως μια προσωπική εκφόρτιση από τις εικόνες και τις εμπειρίες της ζωής του, το αυτοβιογραφικό στοιχείο, θέλει να μετουσιώσει την προσωπική του εμπειρία σε καλλιτεχνική μορφή, μέσα στο ζωτικό χώρο των ιδεολογικών ενδιαφερόντων, μέσα από την κοινωνική εμπειρία.⁵⁸

Το αυτοβιογραφικό στοιχείο λειτουργεί στη βάση του διαλόγου με τον κόσμο και με τη σάρκα του παρόντος. Κλείνει μέσα του την ομαδική και κοινωνική αγωνία ή την αγωνία πολλών άλλων μαζί. Έτσι, δεν περιορίζεται σε ατομικές εξομολογήσεις αλλά αγγίζει την καθολικότητα.

Τέλος, το βιογραφικό στοιχείο στην πεζογραφία του Χάκκα, λειτουργεί αλληλένδετα με το προσωπικό γίνεσθαι και το αισθητικό ωρίμασμα που συντελείται στο λογοτεχνικό υποκείμενο, αποτελώντας το κύριο συστατικό του περιεχομένου κάποιων κειμένων του, εμπλουτίζοντας τη λογοτεχνική τους αξία.

4.3.3 Γιώργος Ρεπούσης: Η ειλικρίνεια και η τιμιότητα της φωνής του αυτοβιογραφούμενου ήρωα

Σύμφωνα με τον Ρεπούση, ο Σπύρος Πλασκοβίτης υποστηρίζει πως ο Μάριος Χάκκας, ανήκει σε μια γενιά πεζογράφων μαζί με τους: Στρατή Τσίρκα, Δημ. Χατζή, ο Ρόδη Ρούφο, που έφεραν με την ευαισθησία τους, τον πόνο για την πατρίδα του Έλληνα πολίτη και διανοούμενου και ουσιαστικά την ανανέωση στην πεζογραφία μας. Ο κάθε ένας από αυτούς με τα ιδιαίτερα συγγραφικά χαρακτηριστικά του, υπήρξαν κοινωνικοί και πολιτικοί συγγραφείς, δηλαδή σύγχρονοι και προβληματισμένοι.⁵⁹

Τα κείμενα του Χάκκα, κοιτάζουν τα πράγματα απ' την πλευρά του ανθρώπου και όχι της ιδεολογίας ή του εμπορίου. Χωρίς να έχουν βλέψεις εξουσίας, κινητοποιούνται όμως γύρω από συγκεκριμένα προβλήματα αφήνοντας χώρο στη φαντασία, τον σαρκασμό και την προσωπική έκφραση. Επίσης, κάνει αναφορά στο εισαγωγικό κείμενο του Αλέξη Ζήρα, στη συλλογή διηγημάτων «*Ακινητοποιήσεις*

⁵⁸ Γ. Ρεπούσης, *Μάριος Χάκκας, κριτική θεώρηση του έργου του* σ. 57, σσ. 64-67

⁵⁹ Περιοδικό «*Η λέξη*», Νοέμβρης – Δεκέμβρης '90, τεύχος 99-100, σελ. 733

στην εικόνα» των γαλλικών εκδόσεων Hatier στην οποία ανθολογείται και ο Μάριος Χάκκας:

«Αποστασιοποιημένος, εννοείται, δεν σημαίνει αδιάφορος. Σημαίνει, όμως, την ενσυνείδητη στάση ενός νεότερου τύπου συγγραφέα που δεν αρκείται, στο εξής, να απολογείται για λογαριασμό της εποχής του, χωρίς συνάλληλα να έχει απαιτήσεις από την ίδια τη γραφή του. (...) Μπροστά του παρουσιάζεται τώρα, γιατί εκείνος ο ίδιος το διαλέγει αυτό, το πρόβλημα κρίσης της αφηγηματικής δομής, δηλαδή η ηθική της λογοτεχνίας, όπως την κοιτάζουμε από μέσα, από το απόθεμα των γλωσσών της, από το απόθεμα των υφών της, από τα μορφολογικά της συστατικά. Εδώ υπάγονται περιπτώσεις ακόμα και πεζογράφων που ξεκίνησαν από ιδεολογικά προσδιορισμένα αφηγήματα, όπως ο διηγηματογράφος Μάριος Χάκκας, ο οποίος δημιούργησε μια εντελώς ιδιότυπη αφηγηματική δομή, σχεδόν ποιητικής φύσης, όπου τα όλα θεωρούμενα ως «αντικειμενικά» στοιχεία του διηγήματος (οι διάλογοι, το σκηνικό, οι χαρακτήρες) αφομοιώνονται σε ένα είδος πυρετώδους μονολόγου που αλέθει τα πάντα και καταργεί όλες τις ασφαλιστικές δικλείδες του αναγνώστη μπροστά στο κείμενο⁶⁰».

Η γνησιότητα των αισθημάτων του Χάκκα, φανερώνεται μέσα από την ειλικρινή αντιμετώπιση του ανθρώπινου πόνου. Τα κείμενα φωτογραφίζουν αποσπασματικά, τη μοναξιά, την αγωνία και την διάλυση στο κοινωνικό περιβάλλον, στοιχεία που καταβροχθίζουν την ανθρωπιά, τον έρωτα και την ιδιαιτερότητα. Συνειδητά, βιώνει τον κόσμο τροφοδοτούμενος από μια ανακυκλούμενη μνήμη δημιουργεί καλλιτεχνικά, με όνειρο, αγάπη, ελπίδα και πάθος, εμπλουτισμένος με αισθήματα και ιδέες ακόμα και από την αρρώστια του, αποδίδει τις εκφάνσεις μιας βαθύτατης υπαρξιακής οδύνης, που κλείνει μέσα της, όχι μόνο την άρνηση αλλά και την κατάφαση στη ζωή και στον άνθρωπο. Η ειλικρίνεια του συγγραφέα, έγκειται στο να ορίσει τη δική του ταυτότητα χωρίς να υπερβάλλει και να απατά και δεν έχει την πρόθεση να ξεγελάσει με συναισθήματα και πόνους που δε τον σπαράζουν.⁶¹

Όπως επισημαίνει ο Γιώργος Παγανός, «σε ένα διήγημα είναι απαραίτητη η ύπαρξη ορισμένου τοπικοχρονικού, κοινωνικού πλαισίου». Και το ότι «βασική αρετή του διηγήματος, εκτός απ' την τεχνική του, είναι η πιστότητα της ιστορίας,

⁶⁰ Περιοδικό «Η λέξη», Νοέμβρης – Δεκέμβρης '90, τεύχος 99-100, σελ. 761 και σ. 749

⁶¹ Μ. Χάκκας, *Άπαντα*, Κέδρος, Τρίτη έκδοση, Αθήνα 1986, σελ. 251

ανεξαρτησία από το αν είναι πραγματική ή πλαστή. Αυτό όμως επιτυγχάνεται μόνο αν ο διηγηματογράφος έχει άμεση εμπειρία των γεγονότων που αφηγείται»⁶²

Στα διηγήματα του Μάριου Χάκκα, υπάρχει η αφήγηση της βιωμένης εμπειρίας⁶³ και η ύπαρξη ορισμένου χρονικά αλλά και τοπικά κοινωνικού πλαισίου στη φυσική και στη συμβολική του διάσταση. Οι οδυνηρές εμπειρίες, φαίνονται μέσα στα διηγήματα του, αποσπασματικά αλλά ευδιάκριτα.

Όλα συνδέονται με ένα κεντρικό ήρωα, αυτοβιογραφούμενο συγγραφέα, όπου μεταφέρει τα κείμενα του, πιο κοντά στο ψυχαναλυτικό ή λυρικό δοκίμιο, χρησιμοποιώντας την μεταφορική και ρυθμική λειτουργία της γλώσσας, επιδιώκοντας πρωτότυπους τρόπους γραφής.⁶⁴

Η αφηγηματική φωνή του συγγραφέα, γνήσια, άμεση, ανθρώπινη, διαθέτει τη δική της ιδιότυπη ταυτότητα και αντιμετωπίζει με ειλικρίνεια τον αναγνώστη χωρίς παραπλανητική σκηνοθεσία.

Στην πεζογραφία του Χάκκα, η ενότητα στηρίζεται σε «ολόκληρο το σχεδιάγραμμα εσωτερικών αναφορών» και στην «αρχή της προσωπικής αναφοράς» χαρακτηριστικά της μοντέρνας λογοτεχνίας.⁶⁵

Ο Χάκκας, πέρα από το αυτοβιογραφικό στοιχείο, εξελίσσει την αφηγηματική του μέθοδο χρησιμοποιώντας στη μυθολογία του μια μυθοπλασία, πέρα από τα μέσα της συμβατικής αφήγησης όπως διακρίνουμε στη συλλογή του «Το Κοινόβιο». Έτσι, η αντίληψη ενός ρεαλιστικού κόσμου, μιας υπαρκτής πραγματικότητας, συνδέεται με εκείνη μιας μυθοπλασίας ανύπαρκτης, αλλά ουσιαστικής, η οποία αναμεταδίδεται με έναν υπαινικτικό και συμβολικό τρόπο.

Ο Ρεπούσης αναγνωρίζει στην πεζογραφία του Χάκκα, στοιχεία της μοντέρνας τέχνης, όπως γράφει για αυτή ο Stephen Spender όπως «η απόλυτη επίγνωση μιας πρωτάκουστης μοντέρνας κατάστασης με τη δική της μορφή και το

⁶² Γιώργος Παγανός, *Η νεοελληνική πεζογραφία, θεωρία και πράξη*, σειρά φιλολογικά, Κώδικας, Αθήνα 1983, σσ. 30-31

⁶³ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Τρίτη έκδοση, μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής τραπεζής, Αθήνα 1980, σ. 361 (Μάριος Χάκκας)

⁶⁴ Για τη λειτουργία αυτή του αφηγηματικού λόγου βλ. Αιμίλιος Κουρμούζιος, *Ο αφηγηματικός λόγος*, Εκδόσεις των Φύλων, Αθήνα 1979, σ. 270

⁶⁵ Για τα χαρακτηριστικά της μοντέρνας λογοτεχνίας βλ. : Peter Faulkner, *Μοντερνισμός*, μτφ.: Ιουλιέττα Ράλλη – Κ. Χατζηδήμου, *Η γλώσσα της Κριτικής*, Ερμής, Αθήνα 1982, σσ. 38-39

δικό της ιδίωμα» σε αντίθεση με μια τέχνη όπου αφορά μόνο τα καθημερινά ζητήματα με τρόπο δημοσιογραφικό.⁶⁶

Στην πεζογραφία του Χάκκα, επισημαίνουμε και τα δύο στοιχεία μοντέρνας τέχνης όπου δε λείπει η αίσθηση της συνειδητοποίησης για τη νέα πραγματικότητα καθώς και η αντιμετώπιση της με καθαρά δημοσιογραφικό τρόπο κυρίως στις δύο πρώτες συλλογές διηγημάτων.

Άλλο χαρακτηριστικό της γραφής του Χάκκα, είναι η έντονη παρουσία μιας συναισθηματικής στάσης, στάσης μίσους, για ό,τι αναφορικά πληρώνει το ανθρώπινο πρόσωπο, απόγνωσης για ό,τι έχει χαθεί και για ό,τι δεν αποτελεί παράθυρο και ανάσα ζωής και ελπίδας, από πίστη όμως στον άνθρωπο και στη ζωή.

Ο αναγνώστης, αναγνωρίζει παρωχημένες μνήμες πραγμάτων και καταστάσεων που φωτίζουν μια εποχή με κυρίαρχο στοιχείο στα τελευταία του έργα, τα ανεξίτηλα σημάδια του καρκίνου, που επηρεάζουν τα κείμενα του. Το κείμενο του απαλλάσσεται από τα περιττά και μένει μόνο η ουσία. Λειτουργώντας ως καταλύτης η ασθένεια, δίνει γυμνή την προσωπική του τραγωδία και τη μεταστοιχειώνει σε μια διάσταση αισθητική και γλωσσική που γειτνιάζει με την ποίηση. Διαποτίζει το κείμενο, με πολύ αλήθεια και το αποστασιοποιεί από την προσωπική περίπτωση, πετυχαίνοντας την ποιοτική αφύπνιση της ανθρώπινης συνείδησης και της τέχνης.

Με το έργο του «Το κοινόβιο» ο Χάκκας, θέλει να δώσει μια θεώρηση σε ανθρώπινο επίπεδο των προβλημάτων της ζωής, που δεν επιτρέπει στη δυναμική της την παθητικότητα αλλά αποτελεί μια ηθική στάση. Θέλει με αυτό, να ποτίσει το πάθος για τον άνθρωπο και τη ζωή και να υπηρετήσει ιδέες και αξίες που οδηγούν στην αλήθεια.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό είναι η παρουσία του θανάτου η οποία δεν καθορίζει τη δεοντολογία της ζωής, αλλά τη δοκιμάζει και την παρακινεί να εκφραστεί. Κλείνεται στον εαυτό του και αντιμετωπίζει ένα είδος μοναξιάς. Έτσι στο «Κοινόβιο» βρίσκει ένα καταφύγιο και μια λυτρωτική διέξοδο ακολουθώντας τις μνήμες του στο παρελθόν, στα οράματα της νιότης του, και στη γεύση που του άφησε η εξέλιξη των πραγμάτων. Αντιμετωπίζει την πραγματικότητα με μια ωριμότητα συνεπαρμένος από την ιερότητα του ανθρώπινου προσώπου και υιοθετώντας μια

⁶⁶ Peter Faulkner, όπως παραπάνω, σ. 125

επιθετική και αγωνιστική στάση απέναντι σε ό,τι του φαίνεται άσχημο. Στοιχεία όπως η πένθιμη αυτοανάλυση, ο εγωκεντρισμός και η ηθική αδιαφορία, λείπουν από τα κείμενα του. Ακόμα και στο τέλος της ζωής του, εμπνυχώνεται από την έννοια της σημαντικότητας και των κοινών επιδιώξεων. Αγωνίζεται να μας δώσει μια υπεύθυνη και τίμια αναφορά για αυτά που έζησε. Παλεύει ενάντια στο πνεύμα της ήττας ⁶⁷ του ανθρώπου, και της ανθρωπότητας. Στέκεται δίπλα στον άνθρωπο και τον υπηρετεί με το δίκιο. Δεν μεταθέτει την ευθύνη στο κόμμα, αλλά πιστεύει πως για να βγούμε απ' τ' αδιέξοδο θα πρέπει να υπάρξει αναγκαία πολιτική ποιότητα. Ελπίζει και προσδοκεί έναν καλύτερο κόσμο. Αυτό το υπηρετεί με όλες του τις δυνάμεις της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, της δικαιοσύνης και της πίστης στη δημιουργική δύναμη του ανθρώπου. Δίνει στα κείμενα του, την αξία της αλήθειας που δεν σηκώνει αμφισβήτηση για την καθαρότητα των κινήτρων και των στόχων της.

4.3.4 Τάκης Σιδέρης: Ο Μάριος Χάκκας, η Καισαριανή και η Λογοτεχνία, Περιοδικό Διαβάζω

Ο Τάκης Σιδέρης, γνώρισε τον Μάριο Χάκκα, ως δημοτικό σύμβουλο στο δήμο Καισαριανής όπου εργαζόταν περίπου το 1960. Ο Μάριος Χάκκας τότε δραστηριοποιείται στο δήμο κυρίως στη ΦΕΝ όπου είναι ο ιθύνων νους όλης της οργάνωσης. Είναι τα χρόνια που τον απασχολούσαν έντονα βιοποριστικά και οικονομικά προβλήματα. Τα γραφεία της ΦΕΝ στεγάζονταν σε ένα διαμέρισμα δύο δωματίων μιας διώροφης λαϊκής πολυκατοικίας. Σε αυτά τα γραφεία, έκανε την πρώτη του ατομική έκθεση το 1964 και αργότερα το 1965 έλαβε μέρος σε μια ακόμα ομαδική έκθεση ζωγραφικής. Ο Μάριος Χάκκας θα γράψει μεταξύ άλλων: *«η επιτυχία της πρώτης έκθεσης του Τάκη Σιδέρη έδωσε στην Ένωση μας κέφι και κουράγιο για την οργάνωση μιας ομαδικής έκθεσης όπου όλοι οι Καισαριανίτες ζωγράφοι θα παρουσίαζαν τη νέα τους δουλειά στους απλούς ανθρώπους της Καισαριανής, καθώς και τους τεχνοκρίτες και τους φιλότεχνους της Αθήνας, μακριά από τη ΦΕΝ κάθε σκέψη στείρου τοπικισμού, καμαρώνουμε μόνο που φέρνομε το λαό της Καισαριανής κοντά στους καλλιτέχνες του.»*

Με τη δικτατορία που ακολούθησε, διακόπηκε η λειτουργία της ΦΕΝ και ο Μάριος Χάκκας βρέθηκε κρατούμενος στο αστυνομικό τμήμα.

⁶⁷ Για το θέμα αυτό βλ. Δύο άρθρα του Β. Λεοντάρη «ποίηση ήττας» και «λίγα ακόμα για την ποίηση της ήττας» στην Επιθεώρηση Τέχνης αρ. 106-107 και αρ. 110

Η πρώτη συνεργασία του Τάκη Σιδέρη με το Μάριο Χάκκα, ήταν η εικονογράφηση που έγινε στις εκδόσεις του Κέδρου «Ο μπιντές και άλλες ιστορίες» το 1971. Τη συνεργασία τους διακατείχε μια αμοιβαιότητα εκτίμησης και εμπιστοσύνης, καθώς η διάχυτη αναζήτηση του αυθεντικού, η αμεσότητα μιας αληθινής λαϊκότητας, αλλά ακόμα και μια καυστική ρεαλιστική αντίληψη, στοιχεία που υπήρχαν διάχυτα στα γραπτά του Χάκκα ήταν ταυτόχρονα και στοιχεία έμπνευσης της εικαστικής έκφρασης και εφαρμογής του Τάκη Σιδέρη. Πολύ αργότερα, ο ζωγράφος το 1980, εικονογράφησε και πάλι την έκδοση των απάντων από τις εκδόσεις του Κέδρου. Τελευταία εικονογράφηση πάλι στις εκδόσεις Κέδρου, έγινε το 1994 στη σειρά «Η νεοελληνική λογοτεχνία εικονογραφημένη». Στην έκδοση αυτή, ο ζωγράφος καλύπτει εικαστικά ένα ολόκληρο μικρό βιβλιαράκι της σειράς που αφορά τον Χάκκα και που έχει μόνο το διήγημα του «Ο μπιντές».

Δύο από τα έργα του Χάκκα που κάνει αναφορά ο Τάκης Σιδέρης είναι «το ψαράκι της γυάλας και το ένα κορίτσι». Θεωρεί, ότι η συγκίνηση που μεταδίδεται από τα δύο αυτά διηγήματα, είχε σχέση τότε με κάποιον *απόηχο κλαυσίγελου και τότε με διάχυτο και ευδιάκριτο ρίγος υποβόσκοντος αναφιλητού*⁶⁸. Ο Τάκης Σιδέρης, θυμάται επίσης τις λίγες και περιστασιακές επαφές που είχαν με το Μάριο Χάκκα τόσο στην ατομική του έκθεση το 1970, όσο και την επίσκεψη του συγγραφέα στο σπίτι του το 1966 μαζί με τη γυναίκα του Μαρίκα Κουζινοπούλου, όπου του χάρισε έναν δίσκο με τραγούδια του Χριστού Λεοντή, και ως εξώφυλλο, είχε με τυπωμένη έγχρωμη τέμπερα, ένα έργο του ζωγράφου. Επίσης, θυμάται ότι στην ίδια επίσκεψη, δανείστηκε δύο βιβλία από το ζωγράφο «Οι καημοί στο Γρυπονήσι» του Γιάννη Σκαρίμπα και το άλλο ένας δερματόδετος τόμος που είχε μέσα τις ιστορικές ολομέλειες και τα συνέδρια του ΚΚΕ. Δύο βιβλία, σημεία αναφοράς των ενδιαφερόντων του συγγραφέα, που σηματοδότησαν την ίδια του τη ζωή και παρότι η κλονισμένη υγεία του δε τον βοηθούσε, η έγνοια του για θέματα γραπτής δημιουργίας, ήταν μεγάλη.

Ο Σιδέρης, θεωρούσε ότι η φυσιογνωμία του Χάκκα, το πρόσωπο, η κίνηση, το ύφος και η συμπεριφορά, ταίριαζαν απόλυτα, με την φυσιογνωμία και το ύφος των ίδιων των γραπτών του.

⁶⁸ Τάκης Σιδέρης, *Αφιέρωμα*, περιοδικό *Διαβάζω*, Μάρτιος, 2011, τευχ.516, σ.91

« Η εκφορά της ομιλίας του ήταν ενίοτε διανθισμένη με κοφτές ατάκες νοηματικών εκλάμψεων. Με γνωρίσματα όμως σαρκασμού, ειρωνείας, αλλά και μια χαριτωμένα περιπαικτικής διάθεσης, όπου στο τέλος ένας σύντομος καλπασμός με γέλιο, υπογράμμιζε αυτό που ο λόγος του ζητούσε εκείνη τη στιγμή για να εκφραστεί. Ο Μάριος Χάκκας εξάλλου, αφού απομυθοποιούσε, ό,τι τον προκαλούσε, ό,τι τον τσίγκλιζε και τον τσάντιζε μέσα από όλη την δραματική αυτή ανθρώπινη αναποδιά, που μάστιζε όλη ετούτη την τραγικά τοπική ύπαρξη που ήταν η Καισαριανή, τελικά και πάντα με την κάλυψη και τον προορισμό μιας έντεχνης δημιουργίας, ζέδινε καταφεύγοντας στις ευρηματικές όσο και λυτρωτικές γελοιοποιήσεις του. »

Σύμφωνα με τον Σιδέρη, ο Χάκκας είχε την ικανότητα τα βιώματα που διηγείται στο χώρο της Καισαριανής καταλήγουν να παίρνουν τέτοιες διαστάσεις και να αποκτούν τέτοιους συμβολισμούς ώστε να αφορούν το σύνολο αυτής της χώρας. Επίσης, κάνει αναφορά στη φροντίδα του Χάκκα για την καλλιέργεια, για την ίδια την ομορφιά που κατορθώνει να επιβιώσει στα γραπτά του μέσα από τα δεινά και τις δυσάρεστες συγκυρίες που ζει. Κάποτε, γίνεται φανερή η ομορφιά αυτή, που υπάρχει έστω και καλυμμένη όπως και ο απροκάλυπτος λυρισμός του, ή ο σαρκάζων λόγος ή ο υπερβατικός συγκινησιακός λόγος, γεγονός που δίνει για τον ζωγράφο, μια εικαστική προέκταση. Και εκεί ο Χάκκας δίνει μια βαθιά ανθρώπινη ψυχολογία και συμπεριφορά όπου αποδίδεται άμεσα η ανθρώπινη μορφή και ο περίγυρος της καθώς και τα πράγματα της καθημερινότητας. Προσωπογραφίες, του προσφυγικού κόσμου, μια σύνθεση εξπρεσιονιστικού ρεαλισμού σε μια βαθιά ελληνοκεντρική έκφραση αποδίδονται στα γραπτά του. Το τοπίο συνθέτουν γειτονιές, αλάνες, αυλές, με παλλόμενη λαϊκή ατμόσφαιρα ζωής, μαγαζιά, υπαίθριοι χώροι, τοπία γύρω απ' την Καισαριανή, το μοναστήρι της Καισαριανής και το μετόχι του Αϊ Γιώργη του Κουταλά στον Καρέα, ένα γυναικείο γυμνό σώμα από το διήγημα «Ένας χωρισμός» και νεκρές φύσεις. Τα διηγήματα του Χάκκα, με μια δεύτερη ματιά, ωριμότητας, δίνουν την οπτική ταυτόχρονα του καημού και της οδύνης αλλά και της ύπιστης αισθητικής τέρψης. Στοιχεία όπως το ύφος του οριακά τεντωμένου, ειρωνικού, χλευαστικού τόνου ή μια μορφή παραληρήματος δίνουν ένταση και δυναμική όπως και μία κορύφωση που παίρνει ο λόγος του εμπεριέχει μια λαϊκή ακτινοβολία.

4.3.5 Θανάσης Κορακάκης: κομμάτια ιστορίας σχετικά με τον Χάκκα, Περιοδικό Διαβάζω

Ο Χάκκας δημαρχεύων!

Ο Θανάσης Κορακάκης, κάνει μια ιστορική αναδρομή στις ημέρες που ο Χάκκας υπήρξε δημοτικός σύμβουλος Καισαριανής με την παράταξη του Παναγιώτη Μακρή, απ' το 1964 μέχρι την επικράτηση της χούντας. Στις 21 Απριλίου 1967 η χούντα συνέλαβε τον δήμαρχο Π. Μακρή, οπότε τον αντικατέστησε ο πρώτος πλειοψηφών δημοτικός σύμβουλος που ήταν ο Χάκκας. Σε μια τέτοια ιστορική περίοδο «έννομης τάξης» που είχαν συλληφθεί όλοι οι αρχηγοί των κομμάτων, ήρθε και η σειρά του Μάριου Χάκκα γιατί σύμφωνα με τον νόμο, ήταν «δημαρχεύων». Του ζητήθηκε στο αστυνομικό τμήμα να υπογράψει ένα χαρτί παραίτησης του από το αξίωμα. Η συνέχεια μιας νομολαγνείας είναι ότι ο Χάκκας κλήθηκε να εισπράξει ένα ευτελές ποσόν ως αποζημίωση για τις μερικές ημέρες δημαρχίας του.

4.3.5.1 Το ύποπτο στεφάνι

Ο Θανάσης Κορακάκης μνημονεύει επίσης ένα περιστατικό για να αναδείξει τη φαυλότητα και την υποκρισία της εποχής εκείνης. Στην κηδεία του Μάριου Χάκκα, 5 Ιουλίου 1972, η Αντιγόνη (Δέσποινα Φωτεινού) έστειλε ένα στεφάνι με κόκκινα γαρύφαλλα και έγραψε αφιέρωση: «Στο Μάριο Χάκκα. Νεολαία Καισαριανής». Σε μια εποχή που τα φυσιολογικά και ανθρώπινα πράγματα ήταν παρανοϊκά, παράτολμα και ύποπτα, η παρουσία σε τέτοιες κηδείες, θεωρούνταν πράξη αντεθνική, αντίστασης και ανυπακοής. Οι παρόντες εθεωρούντο τολμηροί και για άλλους αμετανόητοι. Η νεκρώσιμη ακολουθία στην οποία παρευρέθηκαν αρκετοί συγγραφείς, καλλιτέχνες και φίλοι έγιναν υπό τη σκιά της Ασφάλειας.

Μετά την κηδεία, η Ασφάλεια επιδόθηκε στην εξιχνίαση της συνομοσίας της νεολαίας και αφού ανακάλυψε το ανθοπωλείο που έγινε το στεφάνι, έφτασαν στην παραγγελιοδότρια, και εισέβαλαν στο σπίτι της. Τη συνέλαβαν μαζί με τον σύζυγό της, Στάθη καθώς και κάποιους άλλους φίλους και διεξήγαν ανακρίσεις. Το γεγονός ότι το στεφάνι ανέφερε τη λέξη «νεολαία» όπου για το καθεστώς ήταν η πηγή κακοδαιμονιών για την εξουσία, τάραξε και κινητοποίησε τους κρατούντες. Στόχος βεβαίως ήταν η τρομοκρατία και η μελλοντική αποφυγή αντιχουντικών συσπειρώσεων ιδιαίτερα στο χώρο της γειτονιάς αλλά και στο χώρο του πολιτισμού

και της τέχνης. Για το καθεστώς, οι διανοούμενοι ακόμα και νεκροί ήταν επικίνδunami. Ήδη πριν τον θάνατο του Χάκκα, είχαν κυκλοφορήσει κείμενα το 1970 σε ένα συλλογικό εγχείρημα με τον τίτλο «Δεκαοχτώ κείμενα» (1970) που ήταν το πρώτο αντιστασιακό βιβλίο και ακολούθησε δεύτερο με τίτλο «Νέα κείμενα 1» (1971) . Στον τρίτο συλλογικό τόμο, που κυκλοφορεί απ' τον εκδοτικό Κέδρος, με τίτλο «Νέα κείμενα 2» (1972) περιέχονται τρία διηγήματα του Χάκκα μαζί με πνευματικούς ανθρώπους και συγγραφείς όπως ο Μανώλης Αναγνωστάκης, ο Αλέξανδρος Αργυρίου και ο Αναστάσιος Πεπονής που υπέστησαν και αυτοί διώξεις. Οι εκδόσεις αυτές θεωρήθηκαν μεγάλο επίτευγμα της εποχής και μια πρώτη χαραμάδα μαζί με άλλες μπορεί και να άνοιγαν μια ρωγμή στη βάση του καθεστώτος.

4.3.5.2 Πολιτιστικοί φορείς 1951-1963

Ο Θανάσης Κορακάκης, αναφέρεται επίσης στη δεκαετία του 50 και περιγράφει το κοινωνικό στάτους που διαμορφώνεται στα πλαίσια μιας συλλογικότητας. Τα θέματα του πολιτισμού, γίνονται για πρώτη φορά αντικείμενο συζητήσεων ως προς τον σκοπό, τον προσανατολισμό και τον έλεγχο της συλλογικότητας. Έτσι εμφανίζονται σύλλογοι που πρόσκεινται σε διαφορετικούς ιδεολογικά χώρους. Από την πλευρά των « Εθνικώς διακειμένων» συλλόγων, λειτουργούσε ο « εξωραϊστικός σύλλογος οικιστών συνοικίας Συγγρού » ενώ από την πλευρά της Αριστεράς, ιδρύεται το 1951, η ΦΕΝ η οποία σε δύο χρόνια διαλύεται λόγω αστυνομικών πιέσεων. Η ΦΕΝ συγκροτείται κατά κύριο λόγο από ανθρώπους που ανήκαν στις παρατάξεις του κέντρου και της Αριστεράς. Σύμφωνα με τον Χριστόφορο Μπεζώνη, το κλίμα της εποχής σχετικά με τις δημοτικές εκλογές του 1951, χαρακτηριζόταν από απειλές, πιέσεις, ξυλοδαρμούς και συλλήψεις.⁶⁹

Έτσι, η συγκρότηση αριστερού συνδυασμού ήταν δύσκολη. Αργότερα συγκροτείται κέντρο Νεότητας του Δήμου Καισαριανής (1953) στο οποίο συγκεντρώνεται η νεολαία. Ακολουθεί το 1954, ο σύλλογος οικιστών Άνω Καισαριανής «Αναγέννησης» που αποτελείται από σημαντικούς ανθρώπους και πολίτες της γενιάς που ανήκαν στην ευρύτερη πολιτική παράταξη και είχαν διασυνδέσεις με το χώρο της πολιτιστικής Αριστεράς. Με το σκεπτικό ότι «εξετράπη απ' το μορφωτικό και ψυχαγωγικό του σκοπό» ο νομάρχης καταργεί το κέντρο

⁶⁹ Χριστόφορος Μπεζώνης, «Η ιστορία της Καισαριανής και της δημοarchίας της», εφ. Καισαριανή, τεύχος 4/1975, στο αφιέρωμα του Κορακάκη για το Μάριο Χάκκα, *Κομμάτια ιστορίας σχετικά με το Χάκκα*, περιοδικό Διαβάζω, τευχ.515, σ.σ. 58-63

νεότητας και πολιτισμού και στη συνέχεια με ανάλογες προφάσεις, κλείνουν η «λέσχη νεολαίας» 1956, η «Λέσχη δημοτών νεολαίας» 1957 και έτσι το 1958, δεν υπάρχει πια κανένα σωματείο. Στις αρχές του 1964, ιδρύεται το «κέντρο νεότητας και φιλαρμονικής» που λειτουργεί κάτω από τη νομαρχιακή και αστυνομική επιτήρηση μέχρι το 1967.

Το ίδιο συμβαίνει και είναι χαρακτηριστικό του πολιτικού κλίματος της εποχής, στο τεύχος Γενάρη – Φλεβάρη 1966 του περιοδικού «Επιθεώρηση Τέχνης» ο Σταύρος Ξαρχάκος, εκφράζει τη γραφειοκρατική ταλαιπωρία του στη λογοκρισία του τραγουδιού του «Άπονη Ζωή» και την επί 6 μήνες κατακράτηση δύο ακόμα τραγουδιών του το ένα εκ των οποίων σε στίχους του Νίκου Γκάτσου. Επίσης, διαβάζουμε καταγγελία του συνθέτη Ν. Μαμαγκάκη για την απαγόρευση τραγουδιού του σε στίχους Κ. Καρυωτάκη και τέλος έχουμε καταγγελία για τον αποκλεισμό τραγουδιών από την κρατική ραδιοφωνία σε στίχους Παλαμά και Σικελιανού.

4.3.5.3 ΦΕΝ : Η «σφηκοφωλιά» των αναθεωρητών

Ο Θανάσης Κορακάκης επικεντρώνεται στο χώρο της κάτω Καισαριανής στην οποία μεγάλωσε ο Χάκκας μέσα σε ένα συγκρουσιακό ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο ενταγμένος απ' τα εφηβικά του χρόνια στο χώρο της Αριστεράς. Ο αρθρογράφος θεωρεί ότι τόσο ο χώρος όσο ο χρόνος και η πολιτική του ένταξη στην αριστερά, τον οδήγησαν στη συγκεκριμένη λογοτεχνική θεματολογία ίσως και στο συγκεκριμένο στυλ. Ο συγγραφέας Χάκκας, οδηγήθηκε στους δρόμους της αμφισβήτησης. Μαζί του ήταν αρκετοί αξιόλογοι συνοδοιπόροι όπως οι: Μποεδώφ Θόδωρος, Τόλης Γιαννάκης, Κακουλίδης Γιάννης, κ.α. οι οποίοι έγιναν «επικίνδυνοι» και στο χώρο της Αριστεράς. Γνωρίζοντας το κλίμα ιεραρχήσεων στο χώρο, συχνά διακωμωδούσαν με καυστικά σχόλια το Κόμμα.

Από την άλλη πλευρά, η τρομοκρατία μέχρι και το 1967 δεν έλειψε και αποτελούσε κομμάτι της καθημερινότητας. Έτσι, ανάμεσα στον κόσμο της Αριστεράς και της δεξιάς, ο Μάριος Χάκκας και οι συνοδοιπόροι του, έγιναν πρωτεργάτες της ίδρυσης του μοναδικού πολιτιστικού σωματείου, με σκοπό το σωματείο αυτό να χαράζει αποτυπώματα πολιτισμού, να κινήσει ενδιαφέρον συμμετοχής, να προσελκύσει ανθρώπους του ευρύτερου δημοκρατικού χώρου, να τσιγκλήσει ευαισθησίες και τέλος να εγείρει ερωτήματα και να προκαλεί προβληματισμό σε κοινωνικά και καλλιτεχνικά θέματα. Εν τέλει, επανιδρύεται η ΦΕΝ στην οποία

πραγματοποιήθηκαν πολλές εκδηλώσεις, μουσικές, συζητήσεις για λογοτεχνία, θεατρικές παραστάσεις, εκθέσεις ζωγραφικής όπως του Τάκη Σιδέρη.

Οι επικεφαλές της ΦΕΝ, φιλοδοξούσαν ο σύλλογος να αποτελέσει ένα δοκιμαστικό πεδίο για την εφαρμογή των θεωρητικών προβληματισμών που αναπτύσσονταν στο περιοδικό « *Επιθεώρηση Τέχνης*». Ο χώρος του περιοδικού, αποτέλεσε πεδίο αντιπαραθέσεων κυρίως σε καλλιτεχνικά θέματα στο πλαίσιο της Αριστεράς. Το επίδικό ήταν η νομιμοποίηση του κόμματος ώστε να αποκτήσει λόγο σε θέματα πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας. Την αφορμή για το κλείσιμο του περιοδικού, έδωσαν, μεταξύ άλλων διώξεις λογοτεχνών στη σοβιετική Ένωση (για τις οποίες η ΦΕΝ εξέδωσε απόφαση διαμαρτυρίας) καθώς και το μυθιστόρημα της τριλογίας του Τσίρκα «*Αριάγνη*». Ήταν η αρχή του τέλους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ο Μάριος Χάκκας είχε διακριτή συμμετοχή στη ζωή του περιοδικού όμως αυτό ήταν αρκετό να στιγματιστεί από τους ομοϊδεάτες. Το σωματείο της ΦΕΝ, θεωρούνταν η «σφηκοφωλιά των αναθεωρητών» που είχε επικεφαλής τον Μάριο σε αντίθεση με τους ορθόδοξους που στεγάζονταν στα γραφεία της ΕΔΑ. Ο Μάριος Χάκκας αποκλείεται ουσιαστικά από το Κόμμα, για τη σφαιρική ενημέρωση του γύρω από τις ιδέες και τα ρεύματα της εποχής αλλά και για τις προσωπικές του ανησυχίες.

4.4 Αναφορές στο Μάριο Χάκκα από την Αγγέλα Καστρινάκη, τον Στρατή Τσίρκα, τον Σταύρο Ζουμπουλάκη και τον Βαγγέλη Κάσσο

4.4.1. Από την Αγγέλα Καστρινάκη⁷⁰

Η Αγγέλα Καστρινάκη, κατατάσσει τον Μάριο Χάκκα σε μια ομάδα πεζογράφων μαζί με τον Σαμαράκη, Αποστολίδη, Βασιλικό, Κουμανταρέα και Πλασκοβίτη οι οποίοι ανήκουν με τον τρόπο του ο καθένας σε ένα παγκόσμιο ρεύμα των sixties της εποχής, τους οργισμένους. Το ρεύμα αυτό, αντιπαρατίθεται τόσο στην αστικοποίηση όσο και αριστερό μπλοκ. Οι συγγραφείς αυτοί υιοθετούν τους προβληματισμούς του υπαρξισμού, καταγγέλοντας τη μαζική κοινωνία, καθώς και κάθε θεσμό που περιορίζει την ελευθερία του ανθρώπου. Η γενιά αυτή των συγγραφέων στη δεκαετία του 1960, αισθάνεται θύμα της ειρήνης, επειδή έχασε το πλεονέκτημα της έξαρσης

⁷⁰ Νάτσινα, Καστρινάκη, Δημητρακάκης, Δασκαλά, *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Kalippos

των ιδανικών του αντιφασιστικού πολέμου, και νιώθει να ισορροπεί ανάμεσα στον ψυχροπολεμικό τρόμο και τον εξελισσόμενο ολοένα μαζικό πολιτισμό, να γίνεται βορά στα μηχανάκια » που τους καταβροχθίζουν. Αναζητά λοιπόν διεξόδους άλλοτε στην « άρνηση » ή στην άρνηση της άρνησης και άλλοτε σε μορφές εναλλακτικές κοινοβιακής ζωής. Η γενιά της οργής, που πηγάζει από τη διάψευση των προσδοκιών, και από το άγχος της ζωής σε έναν κόσμο που φαίνεται ότι αφήνει πίσω του τη φτώχεια, προχωρά προς τον καταναλωτισμό με τα ανάλογα ενοχικά σύνδρομα. Η Ελλάδα αυτή την εποχή αρχίζει και συνέρχεται οικονομικά και πολιτικά. Η νέα γενιά της Ελλάδας, καταπιέζεται από τη συντηρητικότητα της κοινωνίας και ασφυκτιά στο αυταρχικό πολιτικό σύστημα. Η δυτική επιρροή, είναι έντονη. Ο Μάριος Χάκκας προβληματίζεται μήπως υποτάσσεται στον καταναλωτισμό μόνο και μόνο επειδή αποκτά στο σπίτι την τουαλέτα ενώ ο Βασίλης βασιλικός αναρωτιέται «σε ποια γη, σε ποια χώρα; Τι κάνουμε για τη ζωή μας κάθε λεπτό που περνά; Θα 'θελες να μάθεις τι σκέφτομαι για το μέλλον; « Πιες παστεριωμένο γάλα, πλούσιο σε βιταμίνη D » »

Εκτός από την ενοχή απέναντι στην αυξανόμενη ευμάρεια που είναι φανερή στα έργα των νέων λογοτεχνών, σημαντική επίδραση στη λογοτεχνία έχουν και οι αριστερές αντιλήψεις.

Η αριστερή ιδεολογία, επιτάσσει όχι την ατομική εξέγερση αλλά τη συλλογική διεκδίκηση. Αγκαλιάζει την οργισμένη νεολαία και της υποδεικνύει « το σωστό δρόμο », το δρόμο του ορθολογισμού, του διαφωτισμού, της συντεταγμένης δράσης.

Ο κατεξοχήν οργισμένος της Ελλάδας θα προκύψει απ' το χώρο της Αριστεράς. Ο Μάριος Χάκκας, βιώνει τραυματικά τη συμμετοχή του στο αριστερό κίνημα και στα μέσα της δεκαετίας του 60, εξεγείρεται ενάντια στο μηχανισμό που τον καταπίεζε. Το ότι είναι οργισμένος, μας το λέει και ο ίδιος στον πρόλογο του «Μπιντέ» το 1970: « Τόσα χρόνια σ' αυτό το μάταιο πόλεμο, κι ακόμα πασχίζω, γαβγίζοντας, έστω κι αν μην μπορώ να δαγκώσω, γράφοντας συνθήματα οργής πίσω από πόρτες δημοσίων καμπινέδων». Ήταν δέκα τεσσάρων χρόνων όταν έζησε τις φλογέρες ιδέες της αντίστασης και αργότερα τη γραφειοκρατική τους παραμόρφωση. Εργασιακά φυτοζωούσε, αρχικά τουλάχιστον, ως πλασιέ πλαστικών προϊόντων. Έπειτα, αγωνιούσε μήπως καταλήξει μικροαστός και βολεμένος. Αρνιόταν το αστικό καθεστώς, ενώ δεν πίστευε ούτε στη σοσιαλιστική επανάσταση πια, ούτε καν στις

αριστερές ιδέες : «Μήπως φταίγαν τα πρόσωπα; Και οι αρχές παραμένουν αλώβητες; Να τελειώνει αυτό το μπέρδεμα, αρχές και πρόσωπα, μορφή και περιεχόμενο, ιδέες και πράξη, όλα είναι ένα, όταν τα ξεχωρίζετε πάτε να περισώσετε κάτι. » πρόκειται λοιπόν για έναν τυπικά «οργισμένο».

Η Αγγέλα Καστρινάκη, θεωρεί ότι και μια άλλη πλευρά συνδέει τον συγγραφέα με τα παγκόσμια sixties. Η διαρκής αναφορά του Χάκκα στη σεξουαλική πλευρά του ανθρώπου, στον « σεξουαλισμό » όπως αναφέρει ο ίδιος ο Χάκκας σε αντιπαράθεση με τον σοσιαλισμό. Ο ίδιος μιλά με μια τολμηρή γλώσσα όταν γράφει τη φράση: « Οι γυναίκες που τριγυρίζω, και έχω σκοπό κάποτε να τις πηδήξω », και περιγράφει « αρχίδια » αντί για λουλούδια. Ακόμα και στα θαυμάσια ποιητικά, ερωτικά διηγήματα « οι εξαιρετικές μου στιγμές » και « ένας χωρισμός » χρησιμοποιεί μια ελευθεροστομία που σοκάρει. Εδώ η Καστρινάκη επισημαίνει ότι πρωτοπαρουσιάζεται στην ελληνική λογοτεχνία, ένας νέος τύπος γυναίκας, μια γοητευτική ελευθεριάζουσα κοπέλα, με πληθωρική σεξουαλικότητα, που διαλύει και ξαναφτιάχνει μια σχέση κατά τη δική της βούληση: « Έβαλες τη γάτα στην καπελιέρα, μετά την κιλότα, ενώ έξω ο νέος εραστής σου κόρναρε. Βιαζόσουνά τόσο, που φόρεσες πρώτα τις γόβες και μετά το καλσόν. Έφυγες και μου άφησες μια μουτζούρα στη μύτη (από τα μάτια σου που ξεβάψανε κλαίγοντας), τις τρίχες της γάτας σου, καθώς και μια γεύση αποσμητικού στα χείλη. Απόμεινε ένας γέροπαλιάτσος ζητώντας βούρτσα και καθρεφτάκι στ'αναστατωμένο δωμάτιο, προσπαθώντας να βγάλω από πάνω μου τα τελευταία απομεινάρια σου.»

Άλλο ένα χαρακτηριστικό σημείο σύνδεσης είναι και η ανάδειξη της «στιγμής » σε βάρος της διάρκειας του Χάκκα με τις τάσεις του 60, σε βάρος των μεγάλων ιδεών και των μεγάλων αισθημάτων : « ... το μόνο που υπάρχει είναι η στιγμή που περπατάς ή που στέκεσαι κατά έναν τρόπο που ποτέ άλλος άνθρωπος δε στάθηκε ή δεν περπάτησε.

Εγώ πια κρούω των πολυκατοικιών τα κουδούνια {...} όποιος θέλει παίρνει το σήμα, κατεβαίνει στην άσφαλτο και αρχίζει να παίρνει διάφορες στάσεις, ξέροντας πως κανένας άλλος δεν εκτόπισε ακριβώς τον ίδιο όγκο αέρα, στο ίδιο μέρος, την ίδια στιγμή και αυτό είναι. Παραπέρα δεν έχει. »

Η υπαρξιακή ανησυχία του Χάκκα είναι έντονη. Αναδεικνύει τη μοναδικότητα του καθενός ανθρώπου ως κάτι το ξεχωριστό, το ανεπανάληπτο, το αναντικατάστατο.

Άλλο στοιχείο βασικό χαρακτηριστικό του πνεύματος και των αναζητήσεων της δεκαετίας του 1960 είναι το ότι ο Χάκκας έλκεται από περιθωριακούς τύπους, από τύπους που πίνουν, που καπνίζουν και οι οποίοι δεν έχουν τα λογικά τους όπως ο Μήτσος στο έργο του « Το καμιόνι». Αλλά και «Το κοινόβιο» πιθανώς να παραπέμπει στις κοινοβιακές απόπειρες τμήματος της δυτικής νεολαίας του 60, που έφευγε από τις πόλεις για να ζήσει κοινοβιακά στη φύση.

Η Καστρινιάκη, πιστώνει στο Χάκκα τη συνειδητή διαχείριση των θεμάτων. Ιδιαίτερα στον «Μπιντέ», ο αφηγητής συντονίζεται με όλη την ηθικολογία εναντίον των υλικών αγαθών που αλλοτριώνουν τον άνθρωπο. Μια τέτοια σύλληψη και ταυτόχρονα έκφραση, δεν θα μπορούσαμε να τα αναλογιστούμε στον καθωσπρεπισμό μιας παλαιότερης εποχής.

Ο Χάκκας επίσης, δουλεύει με την αντίθεση Χρυσή εποχή και την Έκπτωση. « Η τοιχογραφία », είναι το διήγημα όπου η αντίθεση φαίνεται πολύ περισσότερο ανάμεσα στην ιστορικότητα της Καισαριανής στην κατοχή και στις σύγχρονες μέρες του Χάκκα. Τα χαρακτηριστικά του σύγχρονου κόσμου είναι αναγνωρίσιμα στο: « Πλαδαρό και ομοιόμορφο της καταναλωτικής κοινωνίας, στις πολυκατοικίες, στην ασφάλτο, στην αντιπαροχή, στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση.» Από την άλλη, η ιστορία της : « Καισαριανή, του βερεσέ στον μπακάλη, του κοπροφάγου Μουκούτσου (που έτρωγε τα περιττώματα του σε ένα στοίχημα αντικατοχικού κατοστάρικου). Στην πρωτόγονη Καισαριανή που δεν υπάρχει πια, που όλα ήταν άγρια και παρθενικά. Στην Καισαριανή των ανθρώπων που δε σβήνουν από το μυαλό του, της γειτονιάς, του ρέματος και του δάσους, του Σκοπευτηρίου και του Μοναστηριού, του πλινθόκτιστου της παράγκας, της κουρελούς, της προσφυγιάς, του χαμόγελου στον πρώτο ήλιο. Της Καισαριανής των κοινόχρηστων αποχωρητηρίων, της Καισαριανής των κατοχικών γαϊδουροκέφαλων, ματσετών, και σφερδουκλοκεφτέδων που την ευχαριστεί για το ότι ανατράφηκε μέσα στα στενά της.» Ο Χάκκας υμνεί τη φτώχεια, την εξιδανικεύει χωρίς να γίνεται γλυκερός. Ο Χάκκας ακροβατεί, καταφέρνει όμως να επιλέξει από το παρελθόν εκείνο που δεν ωραιοποιεί τις αναμνήσεις του, αλλά εκείνο που έγινε βίωμα, ένα με τον εαυτό του.

Όλα είναι παράξενα και πρωτόγονα, κάποτε ακαταλαβίστικα, λέξεις με άγνωστη σημασία. Έτσι καθιστά το παρελθόν, θολό και απροσδιόριστο και του δίνει μια υπόσταση τέτοια ώστε να κάνει το παρόν να φαίνεται μια θλιβερή υπόθεση.

Ο Χάκκας δε στήνει ένα ηρωικό αφήγημα, ούτε εξιδανικεύει. (υποσημείωση Στρατής Τσίρκας « Μάριος Χάκκας» 1973 (στο Μάριος Χάκκας). Κριτική θεώρηση του έργου του, σελίδα 39)) Θεωρεί όμως ότι οι άνθρωποι δε χωρίζονται σε φύσει καλοί και κακοί• μόνο ρόλοι υπάρχουν και οι ρόλοι είναι εναλλάξιμοι: το θύμα εύκολα γίνεται θύτης και ο θύτης θύμα και αργότερα μπορεί να έρθει η συμφιλίωση. « Σ ένα καζάνι βράζουμε όλοι » λέει ένας γέρος Καισαριανιώτης στην «Τοιχογραφία» - «βράζουμε στο ίδιο καζάνι » θα αντιφωνήσει και ένας απ' τους αντιπάλους στο « Μη μόναν οψιν » Στο διήγημα αυτό « Μη μόναν όψιν » κατά έναν τρόπο η αριστερά, οφείλει να νίψει τα ανομήματα της. Η δεκαετία του 60 είναι η εποχή της συμφιλίωσης. Όπως και η υπαρξιακή ενοχή είναι ένα χαρακτηριστικό της εποχής.

Ο Χάκκας δεν θρέφει ούτε μια ελπίδα πάνω στη νεολαία. Η αντισυμβατικότητα του, ο θυμός και η οργή του, στρέφεται και προς αυτήν. Στο διήγημα του « Οι κουφοί » ένας γέρος βλέπει τους γιους του να διαφθείρονται από τα αξιώματα του κόμματος και ο εγγονός να αποδεικνύεται εξίσου σκάρτος αφού εγκαταλείπει μια ζεστή και ενδιαφέρουσα κοπέλα για να παντρευτεί « ένα διαμέρισμα». Ακόμα όμως και αυτή η αντισυμβατική του οπτική έχει ένα όριο, τη δικτατορία και την αρρώστια που τον χτυπά στα 38 του χρόνια. Ανάμεσα στις οργισμένες κραυγές, στο διήγημα « Το τρίτο νεφρό » επανέρχεται στην ελπίδα και την πίστη ζητώντας μια παράταση ζωής. Και στο τέλος του « Μπιντέ » δίνεται απλόχερα ελπίδα και φως. Το κείμενο έχει ως υπότιτλο « Η επιστροφή του αόρατου...». Είναι εντυπωσιακό από μόνο του αν λάβουμε υπόψη μας και τα αποσιωπητικά. Ο αόρατος άνθρωπος που περπατά σε έναν τυπικά υπαρξιστικά διάδρομο φυλακή, αποφασίζει να γίνει ορατός και φέρνει το όραμα, τον ήλιο, την άνοιξη και την αγαλλίαση στους ανθρώπους. Το κείμενο υπαινίσσεται την παρουσία του Ιησού και χρησιμοποιείται πολύ ανατρεπτικά από το Χάκκα.

Ο Χάκκας επαναφέρει την αφέλεια, στην έκδοση « Νέα κείμενα 2» το 1972. Στο «Ψαράκι της γυάλας» ο ήρωας αγοράζει μια φρατζόλα για να παραστήσει το φιλήσυχο πολίτη, ταλαντεύεται για τη συμμετοχή του σε μια πιθανή εξέγερση και τελικά αποφασίζει να χωθεί στη φωλιά του τάχα για να ταΐσει το ψαράκι του. Κι ενώ

το κείμενο είναι στρατευμένο δείχνει την επιθυμία του ανθρώπου να γλιτώσει από το βάρος της ελευθερίας του κατασκευάζοντας υποχρεώσεις.

Στο τέλος η Καστρινάκη αναφέρεται στο διήγημα «Το κορίτσι» όπου μια κοπέλα αναζητά ήρωες στο πρόσωπο του θείου της που έμεινε δεκαεπτά χρόνια στη φυλακή ή έστω του αφηγητή του έμεινε τέσσερα κι επέστρεψε από την εξορία έχοντας υπογράψει δήλωση μετάνοιας. Ο αφηγητής βλέπει μπροστά του το κορίτσι :

«Στεκόταν πελώρια ξεπερνώντας τον τοίχο με τα χέρια σταυρωτά στους αγκώνες, τα πόδια ανοιχτά να πατάνε γερά στο έδαφος, με το βλέμμα μακριά σα να μην υπήρχα μπροστά της, τεράστια αφίσα αντάρτισσας, κι ένα χαμόγελο σιγουριάς στην άκρη από τα χείλη.»

Σύντομα αποδεικνύεται ότι δεν επρόκειτο για το ίδιο το κορίτσι αλλά για μια μορφή που έπλασε η φαντασία του. Για την Καστρινάκη, ο Χάκκας ενώ στηρίζει ένα πρότυπο αγωνιστικότητας στην ουσία το υπονομεύει με μία υποψία ειρωνείας που δύσκολα διακρίνεται από τον αναγνώστη. Στην πραγματικότητα ο οργισμένος Χάκκας ξαναγίνεται ένας κοινωνικός αγωνιστής, ένας αντισυμβατικός που υποκλίνεται στη στράτευση και στην ασφάλεια της θαλπωρής της ομάδας και καταλήγει πως η οργή είναι μια στάση ζωής που ευδοκιμεί μονάχα σε έναν κόσμο ελευθερίας και υγείας.

4.4.2. Από τον Στρατή Τσίρκα⁷¹

Ο Τσίρκας αφιερώνει μεταθανάτια στο Χάκκα έναν ύμνο γεμάτο πάθος, εκτίμηση, θαυμασμό για τη δύναμη ψυχής, το οξυδερκές πνεύμα, την αγάπη για ζωή. Αναφέρεται στην πρώτη γνωριμία μαζί του και στην εντύπωση που του έκανε το πάθος που είχε για την Καισαριανή και την «αφτιασίδωτη πεζογραφία». Παραληρεί κι απευθύνεται στον Χάκκα σε πρώτο πρόσωπο, ξαναζεί τις στιγμές που περπατούσαν από το Μόλο στα μαγαζιά, τις συζητήσεις που έκαναν, τις στιγμές που έζησαν. Θυμάται τα χρόνια της Θεσσαλονίκης σε εκείνο το μικροαστικό διαμέρισμα που του είπε για πρώτη φορά πως δεν μπορεί να γράψει για την Καισαριανή γιατί δεν την έχει βιώσει όπως ο ίδιος για την Αλεξάνδρεια. Ο Τσίρκας θεωρεί ότι ο Χάκκας συντέλεσε στη μύησή του στα μυστικά της Καισαριανής, στα χρόνια της Κατοχής και

⁷¹ Στρατής Τσίρκας, Περ. «Συνέχεια», Απρίλιος 1973, αρ. τευχ. 2, Μάριος Χάκκας, Κριτική θεώρηση του έργου του, Αθήνα, Κέδρος, 1973 σ.σ. 34-47

της Αντίστασης μέσα από τα προσωπικά βιώματα που είχε. Αναφέρει τον «Μπιντέ» ως έργο σταθμό απέναντι στον καταναλωτισμό και το βόλεμα. Στέκεται στη δύναμη με την οποία αντιμετώπισε την ασθένειά του και την αγωνία του να φτάσει στον κόσμο το μήνυμα που ήθελε.

4.4.3. Από τον Σταύρο Ζουμπουλάκη⁷²

. Με Ο Ζουμπουλάκης επικεντρώνεται στην επίδραση του επερχόμενου θανάτου του Χάκκα πάνω στα διηγήματά του. Πιστεύει πως κάτω από την πίεση αυτή ο Χάκκας δημιουργεί δύο έργα «Το Μπιντέ» και «Το Κοινόβιο» προσπαθώντας να ανακαλύψει την οπτική που παίρνουν τα πράγματα που έζησε σε απόσταση αναπνοής από το θάνατο. Αυτό τον οδηγεί στο μηδενισμό μια εμμονή σχεδόν προσηλωματική, αναζητά τα πρόσωπα που πέρασαν από τη ζωή του. Η αριστερή ιδεολογία δεν τον αφήνει. Ο διαχωρισμός «οι δικοί μας» και οι «άλλοι» τον ακολουθεί βασανιστικά μέχρι που ο θάνατος τον οδηγεί στον απόλυτο μηδενισμό. Στο έργο «Η τοιχογραφία» ξεκινάει από το «Ο εμπεσών εις ληστές» για να καταλήξει πως υπάρχει μια ομοιομορφία προσώπων. Σε αυτή την αισθητική κακοτεχνία, κατά τον Ζουμπουλάκη, θεμελιώνεται η αντιστοιχία τοιχογραφίας – Καισαριανής. Χάρη στην τοιχογραφία φωτίζεται η σύγχρονη ιστορία της Ελλάδας και χάρη στην Καισαριανή φωτίζεται η τραγικότερη στιγμή της εμφύλιας σύγκρουσης. Ο Ζουμπουλάκης εντοπίζει το παιχνίδι των αντιθέσεων στο Χάκκα όχι στις ιδεολογικές διαχωριστικές γραμμές του Κόμματος που του επιβάλλουν αλλά ανάμεσα στο παλιό και στο καινούριο, στο αληθινό και στο ψεύτικο, στην Καισαριανή των παιδικών κι εφηβικών του χρόνων και στην Καισαριανή τη σύγχρονη, την ψεύτικη, την καταναλωτική. Το ίδιο συμβαίνει και στο «Κοινόβιο» όπου συντροφεύουν το Χάκκα ζωντανοί και τεθνεώτες. Σαφώς κερδισμένοι οι τεθνεώτες των ζωντανών. Για τον Ζουμπουλάκη, ο Χάκκας επιλέγει συνειδητά να γράψει διηγήματα με αριστερό υλικό έξω από την αριστερή ιδεολογία με έναν σχεδόν ηδονιστικό μηδενισμό.

4.4.4 Από την Έρη Σταυροπούλου⁷³

Μια αξιόλογη γενική θεώρηση του έργου του Χάκκα, είναι αυτή της Έρης «η ομορφιά ανήκε στο παρελθόν και μόνο ως όνειρο μπορούν να τη βλέπουν οι ήρωες

⁷² Σ. Ζουμπουλάκης, *Οι «δικοί μας» και οι «άλλοι» στο έργο του Χάκκα*, Νέα Εστία, τεύχος 1743 Μάρτιος 2002 σ. 472

⁷³ Έρη Σταυροπούλου, *Χρονολόγιο Μάριου Χάκκα*, περ. Διαβάζω, τεύχ. 297, σ.σ. 26-32

του. Η ανάμνηση αυτή συγκρούεται με την ασχήμια της σημερινής εποχής, επιτείνοντας έτσι το άγχος και την αγωνία τους». Διατυπώνει κάποιες ουσιαστικές παρατηρήσεις για τη γλώσσα των πεζογραφήματων και επιχειρεί να ερμηνεύσει τους νεωτερισμούς που εντοπίζει στο πεδίο της αφηγηματικής γραφής και την υπονόμηση των συνταγματικών δομών και κωδίκων. Επίσης, διατυπώνει την άποψη ότι η συντομία των πεζών κειμένων μπορεί να εκληφθεί ως « Τεχνική Έκφραση ενός επιδιωκόμενου αφηγηματικού ρυθμού » και όχι ως εκφραστική αδυναμία του συγγραφέα ή απόρροια λόγω της πίεσης του χρόνου.

4.4.5 Από το Βαγγέλη Κάσσο⁷⁴

Ο Βαγγέλης Κάσσο στο αφιέρωμα στο Χάκκα επισημαίνει την ξαφνική ωρίμανση του συγγραφέα κάτω από το φάσμα του θανάτου. Διακρίνει μια αλλαγή στο ύφος του ανάμεσα στα πρώτα διηγήματα με τα τελευταία. Η αιτία που εντοπίζει είναι η αιματηρότατη σύγκρουσή του με το θάνατο. Στο «Κοινόβιο» είναι εμφανής η λαχτάρα του να τραβήξει το χρόνο της ζωής ενώ συνεχίζει ο λόγος του να έχει τα στοιχεία της αποσπασματικότητας και της αδημονίας. Η γραφή του εξακολουθεί να είναι ασθματική μόνο που τώρα παίρνει ένα διαφορετικό ύφος, μια δύναμη που προκύπτει από το άγχος του συγγραφέα συγχρονισμένος με τους ρυθμούς της πιο βαθιάς αγωνίας. Σύμφωνα με τον Κάσσο, εκείνο που δικαιώνει το συγγραφέα είναι η ταπεινοσύνη του μπροστά στο μηδέν. Δεν κραυγάζει ποτέ. Ούτε εκλιπαρεί. Δεν πέφτει στην ενέδρα του φόβου. Ο φόβος εκμηδενίζει κι αφαιρεί το λόγο. Ο Χάκκας όμως έχει λόγο μέχρι το τέλος. Κι ακόμα κι αν τα γραπτά του δεν καλλιεργούν ψευδαισθήσεις σε καμία περίπτωση δεν αποπνεούν απελπισία.

Κεφάλαιο 5^ο

5. Οι ήρωες του Μάριου Χάκκα

Τα πεζογραφήματα του Μάριου Χάκκα οικοδομούνται με όρους που δε θα μπορούσαν να δώσουν ολοκληρωμένους χαρακτήρες όπως σ' ένα κλασσικό μυθιστόρημα. Η ένταση των βιωμάτων είναι τέτοια που ανατρέπει τις συμβάσεις του είδους και οδηγεί σε σύντομα κείμενα και συχνά απεικονίζουν τα πρόσωπα δίνοντας

⁷⁴ Β. Κάσσο, *Μάριος Χάκκας: η ξαφνική ωρίμανση ενός συγγραφέα*, περ. «Περίπλους», τευχ. 12, σ.224,ΕΚΕΒΙ

κάποια χαρακτηριστικά του στην περίπτωση που δεν έχουν ως μοναδικό και αποκλειστικό πρωταγωνιστή τον ίδιο τον αφηγητή, όπως συμβαίνει με τον συγγραφέα.

Με αυτό το σκεπτικό, οι πληρέστεροι χαρακτήρες του Χάκκα, βρίσκονται στα παραδοσιακότερα πεζογραφήματα του, της αφηγηματικής ευστάθειας και οργάνωσης, ενώ οι πιο υποτυπώδεις στα μεταγενέστερα, της αφηγηματικής αστάθειας και αποδόμησης. Σύμφωνα με τον Σπύρο Πλασκοβίτη, ο Μάριος Χάκκας *«γράφει με κομμένη την ανάσα. Θα έλεγα πως δε διηγείται, εκφράζεται. Και εκφράζεται τόσο πειστικά, συναρπαστικά κάποτε, ώστε λίγο μας ενδιαφέρει αν μέσα στον κόσμο του οι ανθρώπινοι τύποι διαβαίνουν περισσότερο σαν σκιές ονείρου, ή εφιάλη και λιγότερο διαθέτουν μια δική τους ταυτότητα»*⁷⁵ Πράγματι οι ήρωες υπόκεινται πολύ συχνά σε αφαιρέσεις καθώς απουσιάζουν ενδείξεις που θα καθιστούσαν σαφέστερο το περίγραμμά τους.

Οι ήρωες του Χάκκα, οριοθετούνται με βάση την πολιτική τους ιδεολογία, καθώς αυτή αποτελεί το συνηθέστερο στοιχείο της κοινωνικής τους ταυτότητας. Δεν τον απασχολεί ούτε η παραγωγική διαδικασία, ούτε γίνονται αναφορές στην οικονομική τους κατάσταση, ούτε η κοινωνική προέλευση και το μορφωτικό επίπεδο. Ο Χάκκας, εστιάζεται περισσότερο στην συνείδηση που έχουν οι ίδιοι για τα πράγματα και τον κόσμο. Συνήθως ανήκουν σε υποβαθμισμένα κοινωνικά στρώματα που αποκαλούνται προλεταριακά και μικροαστικά. Μια τέτοια διαστρωμάτωση είναι ιδιαίτερα συμπαγής. Υπάρχουν οι καθημερινοί άνθρωποι των μικρών φιλοδοξιών που ασφυκτιούν μέσα στα στενά πλαίσια μιας αλλοτριωτικής πραγματικότητας αλλά δεν επιχειρούν την υπέρβαση. Επίσης, υπάρχουν τα κατώτερα εκτελεστικά όργανα του καθεστώτος, του στρατοπέδου και της φυλακής, τα οποία ανήκουν στην ίδια τάξη των θυμάτων τους. Υπάρχουν και ιδεολογικοί σύντροφοι που αντιτάσσονται στην κατεστημένη τάξη πραγμάτων αλλά έχουν και τα δικά τους εσωτερικά προβλήματα να αντιμετωπίσουν. Τέλος, ο κυρίαρχος πρωταγωνιστής κάθετος αφηγητής, ο οποίος συνδέει με τρόπο ενδιαφέροντα τα επιμέρους χαρακτηριστικά, των δυναστευόμενων συντρόφων και του παγιδευμένου ανθρώπου.

Στην συντριπτική τους πλειοψηφία, οι ήρωες ανήκουν στο λεγόμενο ισχυρό φύλο. Σε πρωταγωνιστικό ρόλο εμφανίζονται ελάχιστα γυναικεία πρόσωπα, ενώ τα

⁷⁵ Σπύρος Πλασκοβίτης, *Μάριος Χάκκας, Είκοσι χρόνια από το θάνατό του*, περ. Διαβάζω αρ.297

περισσότερα αναλαμβάνουν ρόλους συμπρωταγωνιστικούς, σε ερωτικό ή όχι επίπεδο, αλλά και πάλι συμπληρωματικούς, εν είδει πλευρού. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις γυναικών που μόνο για μια στιγμή περνούν απ' το προσκήνιο του πεζογραφήματος. Αυτή η αντιμετώπιση της γυναίκας, αντανακλά βέβαια την υποβαθμισμένη θέση της στη νεοελληνική κοινωνία της δεκαετίας του 1960 αλλά και τις ανδροκρατικές αντιλήψεις του συγγραφέα, που, αν και ανήσυχος διανοούμενος της Αριστεράς, δε φαίνεται απαλλαγμένος από τα παραδοσιακά στερεότυπα.

Σύμφωνα με τις απόψεις του Lacan οι ήρωες του Χάκκα είναι περισσότερο κινητικοί και όχι στατικοί. Κατά τον Lacan οι στατικοί χαρακτήρες, θέτουν σταθερούς στόχους (υλικούς, σεξουαλικούς, εγωιστικούς) και επαναπαύονται όταν τους κατακτήσουν. Ικανοποιούν δηλαδή αυτό που αποκαλεί ο Lacan ανάγκη. Αντίθετα, οι κινητικοί χαρακτήρες, υπόκεινται σε αυτό που αποκαλεί « επιθυμία, που μοιάζει να είναι αληθινή μόνο στο βαθμό που επιθυμεί: Αυτό σημαίνει ότι είναι αληθινή, σημερινή, ή παρούσα μόνο στο βαθμό που εξαρτάται από ένα μέλλον ή προβάλλεται σε αυτό⁷⁶.» Με βάση τη διάκριση των χαρακτήρων, οι ήρωες του Χάκκα είναι κινητικοί, αφού οι επιθυμίες τους εξακολουθούν να μένουν ανεκπλήρωτες παρά τον αγώνα τους μια και συνδέονται με θεμελιακά ζητήματα της κοινωνίας και του ανθρώπου. Τέτοια ζητήματα είναι η κοινωνική αλλαγή, ο εκδημοκρατισμός της Αριστεράς και η υπέρβαση του θανάτου. Ακόμα και αν οι στόχοι τους έχουν στατικό χαρακτήρα, μένουν και πάλι ανικανοποίητοι ακόμα και αν τον κατακτήσουν γιατί συνειδητοποιούν τη ματαιότητα των φιλοδοξιών τους. Τα γνωρίσματα των χαρακτήρων του Χάκκα, συνήθως είναι θετικά, όπως ειλικρίνεια, εντιμότητα, ιδεαλισμός, αξιοπρέπεια, γεγονός που οφείλεται στην ισχυρή τάση ιδεολογικοποίησης των προσώπων, χαρακτηριστικό που διακρίνει τον συγγραφέα. Η τάση αυτή του συγγραφέα, καθιστά τους ήρωες ικανούς να είναι πάνω από μικροπρέπειες της καθημερινότητας καθώς αντίπαλος τους είναι τα σημαντικά ζητήματα του ανθρώπου. Στα έργα του βλέπουμε, να απουσιάζουν τα ανθρώπινα ελαττώματα και οι ανθρώπινες αδυναμίες. Σε ελάχιστες περιπτώσεις εμφανίζονται κυρίως σε γυναικεία πρόσωπα.

Επίσης, επισημαίνεται ότι πολύ συχνά οι ήρωες άντρες ή γυναίκες, δεν έχουν όνομα. Δηλώνονται αόριστα με κάποιο προσηγορικό ουσιαστικό, με την αντωνυμία

⁷⁶ Wallace Martin, *Αφηγηματική φωνή: Μια σύγκριση μεθόδων*, μετάφραση: Αγγέλα Κουφού, *Θεωρία της αφήγησης*, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.31

αυτός ή εκείνος και όχι λίγες φορές με το τρίτο ενικό ή πληθυντικό πρόσωπο του ρήματος. Πιθανότατα όπως επισημαίνει ο Χριστόφορος Μηλιώνης, ο συγγραφέας εκφράζεται με αυτόν τον τρόπο είτε για να δώσει βαρύτητα όχι στην ατομικότητα αλλά στη χαρακτηριστική περίπτωση αυτού του ήρωα είτε όταν επιθυμεί να πετύχει μια άμεση επαφή αφηγητή και ήρωα χωρίς την απόσταση που συνεπάγεται η αναφορά του ονόματος είτε όταν επιδιώκει να δώσει την εντύπωση απόλυτης μοναξιάς.

5.1 Τα πρόσωπα της καθημερινότητας

5.1.1 Α. Οι άντρες

Οι ήρωες άντρες του Χάκκα ανήκουν στους προλετάριους και τους μικροαστούς οι οποίοι αλλοτριωμένοι από την καθημερινότητα δε μπορούν να χαρούν απερίσπαστοι τη ζωή τους. Στο έργο «*Η επέτειος*» ο ήρωας Γιάννης δε μπορεί να δοθεί στον έρωτα ούτε καν τη μέρα της επετείου, καθώς η γυναίκα του, βρισκόταν τον ξεμέθυστο και σε καλή διάθεση, του θυμίζει τις δυσκολίες της βιοπάλης:

«Ο δοςάς αυτή τη στιγμή στο κρεβάτι μας. Α σιχτίρ. Ζωή και αυτή! Να μην έχεις μια ώρα δική σου⁷⁷.»

Ο ανώνυμος ήρωας του πεζογραφήματος «*Το πτώμα*» «*Ξεκινώντας με μηδέν παρελθόν, διαυγής και ανάλαφρος σαν την αυγή, σαν την πρώτη μέρα της δημιουργίας, βρέθηκε τελικά μπλεγμένος σε ένα παρόν όλο χρέη που χρειάστηκε να το ξοφλήσει απ' το μέλλον*»⁷⁸ αναγκάζεται να παραχωρήσει το πτώμα του στην εταιρεία Ανατομικών Μελετών. Η αλλοτρίωση είναι τόσο μεγάλη ώστε την ύστατη ώρα θυσιάζει μαζί με τον εαυτό του και τον *μπόμπιρα* για να μην κάνει και εκείνος το ίδιο αδιέξοδο κύκλο ζωής. Στο πεζογράφημα «*Το τηλέφωνο*» ο ιδιοκτήτης του ανθοπωλείου ασφυκτιά τόσο πολύ από το νέο τρόπο ζωής όπου τα κουδουνίσματα γίνονται ο εφιάλτης του και δε μπορεί να συγκεντρωθεί. Ο μουσικάντης του πεζογραφήματος «*Καταπληκτικό*» δε μπορεί να συμφιλιωθεί με μια πραγματικότητα εμπορευματοποίησης της μουσικής που όμως τελικά κάτω από την πίεση της γυναίκας του και της ανάγκης συνθέτει ένα καταπληκτικό κομμάτι. Ο ανώνυμος ήρωας του πεζογραφήματος «*Το λαχείο*» αφιερώνεται στην πολιτιστική δράση και

⁷⁷ Μάριος Χάκκας, *Άπαντα, Η επέτειος*, ενάτη έκδοση, Κέδρος, Αθήνα, 2016, σ.109

⁷⁸ Μάριος Χάκκας, *Άπαντα, Το πτώμα*, ενάτη έκδοση, Αθήνα, 2016, Κέδρος, σ.123

παραμελεί συστηματικά το σπίτι του ξεφεύγοντας και από την γκρίνια της γυναίκας του. Για ένα διάστημα, αναζητεί τη λύση σε ένα λαχείο που θα του επιτρέψει να εξασφαλίσει «χρόνο». Διαπιστώνεται στο τέλος ότι το λαχείο ήταν πρόσχημα παραίτησης και το μόνο που του έλειπε ήταν η διάθεση για ζωή. Στο πεζογράφημα «Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου» ο ήρωας Γιώργος έχει τα κρυφά του όνειρα και συνειδητοποιείται όταν μια γυναίκα θα διαψεύσει τις προσδοκίες του.

Στο πεζογράφημα «Το καμιόνι» ο Μήτσος, ήρωας της κατοχικής εποχής έχει ακόμα στο κεφάλι του *το καμιόνι που ερχόταν μουγκρίζοντας*⁷⁹ και δε μπορεί να αποδεχτεί το νέο αποξενωτικό τρόπο ζωής. Η αδυναμία του αυτή να σταθεί απέναντι στην πραγματικότητα τον οδηγεί στο ποτό και βρίσκει άδοξο θάνατο από ένα τροχοφόρο. Το ίδιο κάνουν στο πεζογράφημα «το κοινόβιο» οι ήρωες του ρίχνοντας το στο πιετό και στις γυναίκες ενώ δε λείπουν και οι προσγειωμένοι ήρωες όπως ο Φώτης και ο Νότης.

Ο ήρωας αφηγητής στο πεζογράφημα «Ο μπιντές» είναι η κλασική περίπτωση του μεταπολεμικού νεοέλληνα που έρχεται απ' την επαρχία στην Αθήνα και στον αστικό τρόπο ζωής. Από το δωμάτιο χωρίς καμινέ φτάνει στο δωμάτιο – προίκα με τη μεγάλη αυλή και ενδίδει σε μια σειρά καταναλωτικών επιτευγμάτων: κουζίνα και άλλα δωμάτια, ψυγείο, πλυντήριο, καμπίνες, μπιντές. Ο ήρωας έχει συνείδηση της απαξίωσης του καταναλωτισμού και της αδιέξοδης κατάστασης στην οποία έχει παγιδευτεί. Αυτός ο καταναλωτισμός βιώνεται ως απαξία και σε άλλα διηγήματα ή πεζογραφήματα του συγγραφέα. Στο πεζογράφημα «Η τοιχογραφία» αποστρέφεται τη νέα εικόνα της άλλοτε ηρωικής Καισαριανής όπως την κατάντησε το πνεύμα της ιδιοκτησίας και οι αντιπαροχές με απόγειο την αλλαγή του ονόματος της. Ακόμα και στο πεζογράφημα «το νερό», ο ήρωας αφηγητής στηλιτεύει τη νέα κατάσταση πραγμάτων με ειρωνεία και σαρκασμό.

Είναι φανερό πως από τη θέση τους τα πρόσωπα της καθημερινότητας αντιμετωπίζουν εχθρικά την πραγματικότητα που σχετίζεται με τις τρέχουσες ανάγκες τους και καταστρέφει ό,τι όμορφο κρύβουν μέσα τους. Άλλοτε απορρίπτουν τη μιζέρια και το σεβασμό, άλλοτε αγανακτούν και καταγγέλλουν την έκπτωση των αξιών και άλλοτε ονειρεύονται μια ωραία στιγμή και εμπιστεύονται. Συχνά λυγίζουν και καταφεύγουν στο πιετό μα και τότε βρίσκουν τη δύναμη να δουν. Κάποτε

⁷⁹ Μάριος Χάκκας, *Άπαντα, Το καμιόνι*, ενάτη έκδοση, Αθήνα, 2016, Κέδρος, σ.269

προδίδονται και προσγειώνονται ανώμαλα ποτέ όμως δεν προσχωρούν στη χαμέρπεια παρότι στερούνται ιδεολογικοπολιτικής θεώρησης των πραγμάτων.

5.1.2 Β. Οι γυναίκες

Η καθημερινή γυναίκα στα πεζογραφήματα του Μάριου Χάκκα δεν διαφοροποιείται κοινωνικά από τους άντρες, αντιμετωπίζεται όμως και πριν από όλα στην ερωτική της διάσταση. Άλλοτε η παρουσία της ξανοίγει τον ουρανό όπως η γυναίκα του πεζογραφήματος «οι εξαιρετικές μου στιγμές» όπου τότε κάνει τον αφηγητή να σπάει το μαύρο και να γίνεται διάφανος. Άλλοτε η παρουσία της είναι εντελώς συμβατική όπως στο πεζογράφημα «το μαντήλι, ο έρωτας και το συνάχι η Εκείνη ζει το συνηθισμένο τέλος ενός έρωτα που δε μπορεί να παραδεχτεί» και επιχειρεί να το ερμηνεύσει με την πρόληψη του μαντηλιού⁸⁰. Η ζωγράφος Πίτσα, πάλι του πεζογραφήματος «Κατά των ανθέων» είναι από τις γυναίκες που θέλουν αισθηματολογίες, αποσιωπητικά και μασημένες κουβέντες ενώ με τους πίνακες της μετατοπίζει τον σεξουαλισμό στα λουλούδια σύμφωνα με την εκτίμηση του αφηγητή.

Συχνά υπογραμμίζεται το φαλλοκρατικό στερεότυπο της «γυναικείας ανικανοποίησης» της προδοσίας και της αχαριστίας. Στο πεζογράφημα «Ο φωτογράφος» οι γυναίκες βρίσκουν αυτό που θέλουν στον άντρα αλλά η τελευταία δεν φτάνει στον κορεσμό παρά με την εξόντωση του. Στο πεζογράφημα «έναν χωρισμό» η γυναίκα με το πρόσωπο – νύχτα εγκαταλείπει τον έναν εραστή έχοντας εξασφαλίσει τον άλλον και δε δίνει δεκάρα για το συναισθηματικό κενό που αφήνει στον άλλον. «Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου» η Κλάρα δεν εγκαταλείπει απλώς τον Γιώργο, μα τον εξαργυρώνει οδηγώντας τον στη θλιβερή διαπίστωση:

*«Δεν υπάρχουν πια περισσότερές. Δεν γύρισε ποτέ με το κλαδί της ελιάς. Μονάχα αλεπούδες τσακάλια και ύαινες.»*⁸¹

Δε λείπει βέβαια και ο γυναικείος ρεαλισμός όπου η μαυροντυμένη γυναίκα στο «τρία κόκκινα τριαντάφυλλα» αντί για πένθιμο μπουκέτο λουλουδιών, αγοράζει κόκκινα τριαντάφυλλα κάτω απ' το σκεπτικό ότι η ζωή συνεχίζεται μέσα στα λουλούδια. Επίσης, στο πεζογράφημα «η επέτειος», η γυναίκα επιβιώνει μέσα από το

⁸⁰ Μάριος Χάκκας, *Άπαντα, Το μαντήλι, ο έρωτας και το συνάχι*, ενάτη έκδοση, Αθήνα, 2016, Κέδρος, σ.98

⁸¹ Μάριος Χάκκας, *Άπαντα, Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου*, ενάτη έκδοση, Αθήνα, 2016, Κέδρος, σ.102

να σκοτώνει τις πιο όμορφες στιγμές. Καθώς επίσης και εκείνη του πεζογραφήματος «Καταπληκτικό» καθώς δεν έχει καθόλου ρομαντισμό, ούσα πεζή και πρακτική απαιτεί να εξασφαλίσει ένα εισόδημα προσγειώνοντας το ρομαντικό μουσικάντη. Κάτω απ' αυτή την πίεση, ο μουσικάντης υποκύπτει και το ευτυχές δένει τη θεωρητική σπουδή με την πεζή καθημερινότητα. Επίσης υπάρχουν και άλλες αντιρωϊκές περιπτώσεις γυναικών που προκύπτουν από την καθημερινότητα όπως η γυναίκα που προικοδοτεί τον άντρα με ένα δωμάτιο και μια μεγάλη αυλή και δεν έχει τουαλέτα ή η καλή γυναίκα που παραστέκεται αδιαμαρτύρητα στην αρρώστια του αφηγητή ή η θρήσκα μητέρα που αγοράζει μια λαμπάδα στο μπόι του γιου της. Καθώς επίσης οι γυναίκες όπως η θεία του αφηγητή και η κυρία Πηνελόπη που δυναστεύουν τους άντρες τους και εκείνοι προτιμούν να μην επιστρέψουν απ' τη Μικρά Ασία για να γλυτώσουν από αυτές.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχέση των ηρωίδων γυναικών που αντιμετωπίζουν τον θάνατο. Στην περίπτωση θανάτου, οι αγράμματες γυναίκες, αντιμετωπίζουν με εντυπωσιακή ψυχραιμία το θάνατο καθώς ζουν έξω από τη σκέψη του θανάτου αλλά μέσα στη ζώνη ευθύνης του. Έτσι η κυρά Μαρία απευθυνόμενη στους άλλους, τους λέει να νοιάζονται για τους ζωντανούς, η κυρία Κούλα ταξιδεύει στους Αγίους τόπους για να αγοράσει σάβανα, ενώ η Αμαλία ενδιαφέρεται για την ποικιλία της τριανταφυλλιάς και όχι για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται.

Γυναίκα που ασκεί εξουσία, εμφανίζεται μόνο στην ανακριτική Τρόικα, του φανταστικού πεζογραφήματος «Ενοχος ενοχής» ενώ μια μόνο αστή συναντάμε στα κείμενά του Χάκκα. Η γυναίκα της τρόικας, υποβαθμισμένη ιεραρχικά προφανώς λόγω φύλου, δεν υστερεί σε τίποτα απέναντι στους άντρες εξουσιαστές. Η αστή κοπέλα από την άλλη πλευρά, δε μπορεί να κατανοήσει τις μαρξιστικές εμμονές του ήρωα/αφηγητή, την ταύτιση της πάλης των τάξεων και της πάλης των κορμιών στο κρεβάτι και αρνείται να πάρει μαζί της μπούτια, μάτια και χείλη και να έρθει να ζήσει σε μια καλύβα»⁸²

Τα μόνα, τέλος, γυναικεία πρόσωπα που ανήκουν στον ιδεολογικό χώρο του συγγραφέα είναι η Αρετή Κάπια και το κορίτσι του πεζογραφήματος «Ένα κορίτσι». Η Αρετή Κάπια εμφανίζεται στο πεζογράφημα «ένα κρανίο γεμάτο λουλούδια» όπου η γραφή σχολιάζοντας τον εαυτό της την παραπέμπει στο επόμενο κείμενο που

⁸² Μάριος Χάκκας, *Άπαντα, Ο φόνος*, ενάτη έκδοση, Αθήνα, 2016, Κέδρος, σ. σ. 200, 202

συγκρούεται με το γραφειοκράτη, κομματικό υπάλληλο. Στο πεζογράφημα «Ένα κορίτσι» το κορίτσι αναλαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο. Η παρουσία του βρίσκεται παντού, στο δρόμο στο δημαρχείο, ξανά στο δρόμο, μπροστά στον αφηγητή, πίσω του. Μετουσιώνεται σαν τις τύψεις, τις αμφιβολίες του ίδιου του αφηγητή και των συντρόφων του για αυτό που κάνουν, για την αγωνιστική τους πορεία. Είναι τα μόνα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν ως φορείς μιας πολιτικής ιδεολογίας.

5.2 Τα πρόσωπα του καθεστώτος

Ανώνυμα σε κάθε περίπτωση, είναι τα πρόσωπα που στελεχώνουν τις χαμηλότερες βαθμίδες του κρατικού μηχανισμού. Μέσα στα πεζογραφήματα του, ο συγγραφέας, δεν χρειάζεται πρόσωπα με τη δική τους ξεχωριστή οντότητα αλλά άτομα άβουλα τα οποία, εμποτισμένα από την κυρίαρχη ιδεολογία, εκτελούν εντολές. Τέτοια άτομα, στο πεζογράφημα «ο Κολοβός» είναι ο ταγματάρχης και ο υπαξιωματικός του πεζογραφήματος «*Φυλετική Αφύπνιση*» καθώς και η επιτροπή ηθικής διαπαιδαγώγησης στο πεζογράφημα «*Ένας αγνοούμενος φιλέλληνας*» η οποία συγκροτείται από έναν ταγματάρχη, δύο λοχαγούς, τον κάθε φορά αλφαδύο αξιωματικό της μονάδας και τον βοηθό υπαξιωματικό του ίδιου γραφείου. Ακόμα, οι δεσμοφύλακες του πεζογραφήματος «*Η μπουμπούκα*», ο αξιωματικός υπηρεσίας στο πεζογράφημα «*Ο Γιάννης το θεριό – μερμήγκι*», ο Προϊστάμενος και ο Κοντός στο πεζογράφημα «*Ένοχος ενοχής*». Τέλος, την εξουσιαστική δύναμη, μπορεί να την εννοήσει με ανώνυμη τριτοπρόσωπη παρουσίαση όπως «*Εκείνοι που ξαφνικά μας τσουβάλιασαν όλους ή εκείνοι που σκότωσαν το Σάββα*»⁸³

Η κοινωνική θέση των εξουσιαστών προσδιορίζεται από την ιεραρχική τους βαθμίδα και ασφαλώς δεν είναι καλύτερη από τη θέση όσων υφίστανται την εξουσία τους. Ο ρόλος τους, συνιστάται στον έλεγχο των αντιδράσεων από τα κατώτερα καταπιεζόμενα κοινωνικά στρώματα για λογαριασμό της μεγαλοαστικής τάξης. Έναν έλεγχο, που αρχίζει από την ειδική πολιτική διαπαιδαγώγηση και τελειώνει με τον περιορισμό των δραστηρίων πολιτών σε φυλακές και νησιά εξορίας. Βασικές αρχές, για όλα αυτά τα πρόσωπα παραμένουν η πειθαρχία και η νομιμοφροσύνη.

Η εθνική ηθική διαπαιδαγώγηση ταυτίζεται με την προάσπιση του εθνικού συμφέροντος που ταυτόχρονα ταυτίζεται και με το συμφέρον της κυρίαρχης τάξης.

⁸³ Μάριος Χάκκας, *Άπαντα, Ένας θεός*, ενάτη έκδοση, Αθήνα, 2016, Κέδρος, σ. 415

Καθετί αντεθνικό ταυτίζεται με την αντίπαλη πολιτική άποψη, καταρχήν της αριστεράς αλλά και οποιασδήποτε άλλης δύναμης που αμφισβητεί την εξουσία της δεξιάς. Αυτόματα, το αντεθνικό γίνεται εχθρός του έθνους και της φυλής. Πρόκειται για τις γνωστές αντικομμουνιστικές ψυχώσεις που κυριαρχούν στην ελληνική κοινωνία τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες και μονοπωλούν το ιδεολογικό οπλοστάσιο των κρατούντων. Και ενώ για τα στελέχη του στρατεύματος, είναι ιδεολογικό καθήκον η ασφάλεια του έθνους, για την ιεραρχία της φυλακής, επιφυλάσσει ένα ρόλο κατασταλτικό. Πιο σύνθετος, είναι ο ρόλος της φανταστικής τρόικας (Προϊστάμενος – Κοντός – Γυναίκα) στο πεζογράφημα «Ένοχος ενοχής». Το άτομο, «Πρέπει να νιώθει τον εαυτό του φταίχτη, κατηγορούμενο, υπό ανάκριση για το κάθε τι στη ζωή του, για τις επιθυμίες του, τις τάσεις, τις ιδέες...» παρατηρεί ο Μανώλης Λαμπρίδης.⁸⁴

Άλλες φορές η απρόσωπη εξουσία, δηλώνεται με το τρίτο πληθυντικό πρόσωπο του ρήματος σαν ένα είδος υποβολέα που ακούγεται χωρίς να φαίνεται: «Ξαφνικά μας τσουβάλιασαν όλους όσους είχαμε τέτοιες ιδέες με τις σχετικές ασχολίες και μας έστειλαν σε ένα νησί για ξεκαλοκαιριό. Απρίλη μήνα».

Ο συγγραφέας, κρατάει μια στάση χωρίς εμπάθεια, απέναντι στα πρόσωπα αυτά θεωρώντας τα προφανώς, περισσότερο θύματα παρά θύτες, ιδιαίτερα τα κατώτερα στελέχη του στρατού και της φυλακής και δεν επιμένει ιδιαίτερα σε αυτά ακόμα και αν είναι το μέσο επιβολής μιας ταξικής εξουσίας. Ο συγγραφέας, τα εξετάζει ως το προσωπείο, μιας αλλοτριωτικής πραγματικότητας. Κυρίως στρέφει το ενδιαφέρον στους συντρόφους που έρχονται σε σύγκρουση με κάθε είδους κυριαρχία, είτε είναι του καθεστώτος είτε του κινήματος. Και ακόμα, στρέφει το ενδιαφέρον του στο μεγαλύτερο πρόβλημα του ανθρώπου, το θάνατο, που αντιμετωπίζει και ο ίδιος.

5.3 Ιδεολογικοί σύντροφοι και ο ήρωας αφηγητής

Στα έργα του Χάκκα η στάση των ηρώων απέναντι στον ταξικό αντίπαλο, κυμαίνεται από την πλήρη άρνηση και τη ρήξη ως την υποταγή και την προσχώρηση κάποτε στο στρατόπεδο του αντιπάλου. Στα τέσσερα από τα πέντε πεζογραφήματα της συλλογής «Τυφεκιοφόρος του Εχθρού» (1966) τα οποία αναφέρονται στο θέμα του στρατού, οι

⁸⁴ Μανώλης Λαμπρίδης, *Η άρνηση των αξιών του συστήματος στο έργο του Μ. Χάκκα*, περ, *Αντί*, 77-78(6-8-1977) 38(αναδημοσιευμένη στο συλλογικό τόμο του Μάριου Χάκκα *Κριτική θεώρηση του έργου του*, σ.σ. 77-94 για το συγκεκριμένο παράθεμα σ.88

ήρωες ανήκουν στην κατώτερη τάξη της ιδιόμορφης κοινωνίας του στρατεύματος, στους ημιονηγούς. Η τάξη αυτή, προέρχεται από αναλφάβητους πολίτες και από εγγράμματους κατά προτίμηση πτυχιούχους που εμπορούνται από αριστερές ιδέες και η ιδιότητα του ημιονηγού τους αποδίδεται ως ποινή για την έλλειψη νομιμοφροσύνης. Στα τρία απ' τα πέντε πεζογραφήματα της σειράς, εκδηλώνεται με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο αντίσταση κατά της αρχής. Στο πεζογράφημα «ο Κολοβός» ο στρατιώτης τρίτης κατηγορίας παραμένει ανώνυμος και σύμφωνα με τα λόγια του λοχαγού, είναι ρέμπελος, αναρχικό ρεμάλι, ανατροπέας, βαμμένος κατακόκκινος, φακελωμένος. Ανυπάκουος, διαταράσσει την τάξη του στρατεύματος, και αντιμετωπίζει το μένος του ταγματάρχη. Ο Παρασκευάς στο πεζογράφημα «Φυλετική Αφύπνιση» είναι στρατιώτης, γύφτος και μουλαράς. Και αυτός δέχεται συνεχώς τις επιπλήξεις του υπαξιωματικού, και νιώθει όπως το ζώο μπροστά στο δίκανο. Ο Πολυχρόνης πάλι, τρίτης κατηγορίας στρατιώτης, μουλαράς λόγω πολιτικών φρονημάτων, έρχεται και αυτός αντιμέτωπος με τη στρατιωτική ιεραρχία που εδώ εκπροσωπείται από την επιτροπή ηθικής αγωγής γιατί δεν αφομοίωσε καλά το αντικομμουνιστικό μάθημα.

Και στις τρεις περιπτώσεις, οι ήρωες επιμένουν να διατηρήσουν το δικαίωμα τους να είναι αυτό που θέλουν οι ίδιοι και όχι αυτό που θέλουν οι άλλοι. Εδώ οι άλλοι δεν είναι απλώς στρατιωτική εξουσία, αλλά η πολιτική εξουσία της ευρύτερης κοινωνίας που έχει στόχο να κάμψει κάθε αντίσταση καταρρακώνοντας την αξιοπρέπεια των φορέων της. Η ένταξη στο καθεστώς του στρατού, υποδηλώνει αυτόματα την αφομοίωση στο άλλο καθεστώς.

Η φυλακή είναι μια άλλη μορφή ιδιότυπης κοινωνίας, οι ήρωες του, ανήκουν στην ομάδα των πολιτικών κρατουμένων και είναι εξορισμού ανυπότακτοι. Ο ισοβίτης Πότης βρίσκει μια ελπίδα να κρατηθεί ορθός σε ένα χελιδόνι, διασώζοντας την ευαισθησία και την ανθρωπιά μέσα σε ένα απάνθρωπο περιβάλλον. Ο ανώνυμος ήρωας του πεζογραφήματος «Το ψαράκι της γυάλας» περνώντας τα χρόνια της νιότης του, από φυλακές και εξορίες, τώρα περιμένει τη σύλληψη στο σπίτι του. Οι δύο ήρωες του πεζογραφήματος «ο Γιάννης το θεριό – μερμήγκι» βρίσκονται στη φυλακή για αντίσταση στο καθεστώς.

Ο ήρωας/αφηγητής του πεζογραφήματος «η φυλακή» γνωρίζει καλά τις συνθήκες κρατήσεις και προχωρεί στη συσχέτιση φυλακής νοσοκομείου. Ο

ήρωας/αφηγητής στο πεζογράφημα «το κοινόβιο» αντιμετωπίζει μαζί με άλλους τις διώξεις του καθεστώτος ενώ ο ήρωας αφηγητής στο πεζογράφημα «με τη θέληση μου»: «Μπήκα στη φυλακή με τη θέληση μου» αποδίδει την επιλογή του στο ηρωικό κλίμα της εποχής, και στις παραδόσεις της οικογένειάς του.

Υπάρχουν βέβαια και τα βουβά πρόσωπα που έδωσαν τη ζωή τους για μια ιδέα, ο Σάββας που εκτελέστηκε, ο Λευτέρης, ο Πουτσούρης, ο Άρης και ο Ιγνάτιος που σκοτώθηκαν στην κατοχή, οι εκτελεσμένοι της Καισαριανής που περιμένουν όλοι μια μεταθανάτια δικαίωση.

Κάποτε οι ήρωες του Χάκκα, λυγίζουν όταν χάνουν κάθε ελπίδα. Τραγικά είναι τα πρόσωπα που επιστρέφουν απ' την εξορία έχοντας υπογράψει τη γνωστή δήλωση μετάνοιας, όπου ο αφηγητής Γιάννης τα συμπονά και χρησιμοποιεί πρώτο πληθυντικό πρόσωπο. Εδώ μέσα υπάγονται ο μικροαστός ήρωας του πεζογραφήματος «Το ψαράκι της γυάλας», αποκτά το δικό του σπίτι και όλες τις ανέσεις κατέρχεται σταδιακά την κλίμακα της αγωνιστικότητας την κρίσιμη μέρα που επιβάλλεται η δικτατορία του 1967. Αλλά και ο Βασίλης του πεζογραφήματος «Ένας θείος», οδηγείται στην παραίτηση παρόλο που η εξουσία δεν παραιτείται από αυτόν. Στην παραίτηση οδηγείται και ο ήρωας αφηγητής, του πεζογραφήματος «τροχαία περίπτωση» μια παραίτηση που δεν ολοκληρώνεται καθώς ο τροχαίος θάνατος τον βρίσκει σε μια στιγμή ανάτασης και απόκλισης από την καθημερινή πορεία της υποταγής. Μερικές φορές βέβαια, οι προλετάριοι προσχωρούν στον ταξικό αντίπαλο και εναλλάσσουν τη θέση τους με τα κατώτερα εκτελεστικά όργανα του καθεστώτος. Στο πεζογράφημα «ο Γιάννης το θεριό – μερμήγκι» από αντάρτης γίνεται εθνικόφρονας και σπάει στο ξύλο τα κομμούνια (υποσημείωση 91 ΣΕΛ. 47). Γράφει κατόπιν κόκκινα συνθήματα στους τοίχους και βρίσκεται στη φυλακή. Ο Χωνής στο πεζογράφημα «Η τοιχογραφία» στην αρχή φωνάζει το χωνί και αργότερα, εναλλάσσει τη θέση του, με αυτούς που έδερναν πρωύτερα τον Μαμά το Κουλούρι μου . Είναι μια εναλλαγή ρόλων, που δεν αφορά μόνο τους κάτω αλλά και τους επάνω.

Σύμφωνα με τον Μανώλη Λαμπρίδη, η κοινωνική κρίση είναι καθολική και απλώνεται και στο αριστερό κίνημα και ότι ανάμεσα στους τρόπους ύπαρξής του, και στην κατεστημένη κοινωνία, υπάρχει μια θεμελιώδη ταυτότητα, δομών αρχών και αξιών, ακόμα και των εκτελεστικών οργάνων. Στο πεζογράφημα «το σινεμά», ο θαλαμάρχης – κρατούμενος, οδηγείται στην ίδια συμπεριφορά με αυτή του διευθυντή

της φυλακής, προκειμένου να ελέγξει, τον ανώνυμο ήρωα – κρατούμενο, ο οποίος σε μια στιγμή κρίσης, καταγγέλλει την εσωτερική τάξη των φυλακισμένων και του κινήματος.

Για τους αριστερούς ήρωες του Χάκκα, η σύγκρουση αναπτύσσεται στα πλαίσια του «Εμείς» ανάμεσα δηλαδή στους συντρόφους, ελπίζοντας πως θα βρουν τη λύση του πολιτικού προβλήματος. Χαρακτηριστικό είναι το πεζογράφημα « τα κόκκινα μερμήγκια» , που δημοσιεύτηκε μεταθανάτια. Σε αυτό το πεζογράφημα, το μαύρο μερμήγκι βρίσκεται σε δύο φυλακές. Η μία, παρουσιάζεται με ψηλούς πέτρινους τοίχους και σκοπιές χωροφυλάκων που εξουσιάζει ο ταξικός αντίπαλο. Η δεύτερη φυλακή, είναι η φυλακή που εξουσιάζουν οι καθοδηγητές, με αόρατους, αδιαπέραστους τοίχους, που τον απομόνωνε από τους συγκρατούμενους του, τους συναγωνιστές του, τους δικούς του (υποσημείωση 96 σελ. 48)

Το ζήτημα της οξείας αντιπαράθεσης, δημιουργείται, από τη στιγμή που η καθοδήγηση, αποκτά χαρακτηριστικά εξουσιαστικά και απαιτεί υποταγή και πειθαρχία ιδεολογική. Αυτό, φέρνει αντιμέτωπο τον Χάκκα, με τους συντρόφους του, ανοίγοντας ένα εσωτερικό μέτωπο, που εκφράζεται και απασχολεί τους ήρωες αγωνιστές του αλλά και τον ίδιο τον συγγραφέα. Στο πεζογράφημα «το ζήτημα» ο ήρωας δε μπορεί να παρακολουθήσει τον άκαμπτο συνθηματικό λόγο, που βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με την κυριαρχική θέση της καθοδήγησης, η οποία αποσπάται από την πραγματικότητα και για αυτό επιβάλλεται αυταρχικά που υποτίθεται ότι εκπροσωπεί. Η διάσταση του κομματικού λόγου, επισημαίνεται και στο πεζογράφημα «λεωφορείο κόσμος» όπου δύο δεκαεξάχρονοι μιλούν για τον Στάλιν και τον Λένιν ενώ το σύμπαν καίγεται γύρω τους.

Τα εσωτερικά προβλήματα του κινήματος, επίσης βρίσκονται επανειλημμένα στο στόχαστρο του συγγραφέα. Η οξύτητα του λόγου είναι χαρακτηριστική. Μπροστά στο φάσμα του θανάτου ο Χάκκας, χρησιμοποιεί την αιχμηρότητα του λόγου για να εννοήσει την ελευθερία με απόλυτο τρόπο και απέναντι στον ταξικό ζυγό και στο γραφειοκρατικό του κινήματος. Δε μένει στην επιφάνεια, πηγαίνει βαθύτερα πίσω από τις προφάσεις και τις σκοπιμότητες. Στηλιτεύει ιδεολογία και φορείς. Πρόκειται για μια θέση ολότελα αντιδιαλεκτική . Η ευθύνη ανήκει σε όλους τους παράγοντες που αναμίχθηκαν και ιδιαίτερα σε αυτούς που έκαναν την ιδεολογία θρησκεία και εκκλησία το κόμμα. Η αγανάκτηση που πηγάζει από την κατάρρευση

του οράματος, οδηγεί στην πλήρη άρνηση. Η απόρριψη κάθε είδους πολιτικής εξουσίας, επεκτείνεται και στην άρνηση κάθε είδους τάξης και αρμονίας, καθώς η γνώση του επικείμενου θανάτου, καθιστά οξύτερη, σχεδόν κυνική, την ανατρεπτική διάθεση του συγγραφέα. Η αντίστοιχη εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, προβάλλει ως αναγκαιότητα, και επιζητεί την ανατροπή, της οποιασδήποτε τάξης υπάρχει στον περίγυρο. Ο επικείμενος θάνατος δεν εξωθεί σε πανικό, των ήρωα αφηγητή του πεζογραφήματος «η φυλακή», την τελευταία στιγμή βρίσκει τη δύναμη να σταθεί με αξιοπρέπεια μπροστά στο θάνατο. Συνεπής προς τον εαυτό του, αρνείται να στραφεί σε μια πίστη που ως τα χθες δεν ασπαζόταν, πράγμα που δε συμβαίνει με τους περισσότερους και επιστέφει στον επίσης καταδικασμένο Παπαθανάση, το εικονάκι που εκείνος του προσφέρει, από φόβο μήπως σταθεί η αιτία της αποδοχής της κατάστασης⁸⁵. Έτσι, στρέφεται στην τέχνη. Ο αφηγητής νιώθει ικανοποιημένος. Το αληθινό νόημα της τέχνης, σύμφωνα με τη συνείδηση του, επιβάλλει τους τρόπους καταγραφής της ανθρώπινης περιπέτειας. Γι' αυτόν, η παράταση της γραφής, λειτουργεί και ως παράταση της ζωής.

5.4 Τυπολογία Γυναικών στο έργο του Χάκκα

5.4.1 Καταπληκτικό!!!

Ανώνυμη γυναίκα, νεαρή, ερωτική φαντασίωση, σπρώχνει τον ήρωα να καταπατήσει τα πιστεύω του προς χάριν της εξασφάλισης που θα της πρόσφερε ένας καλός γάμος. Απόλυτα συνειδητοποιημένη δίνει τον εαυτό της «αντιπαροχή» για ένα σπίτι ή έναν μισθό για κείνη και το παιδί της κι αφού έχει διασφαλίσει ερωτικά την υποχώρηση του αγαπημένου της τον εκβιάζει με χωρισμό. Ούτε λόγος για προσωπική δουλειά. Ούτε λόγος για συναισθήματα. Ο ήρωας φτάνει να τη μισήσει γι αυτό που τον έσπρωξε να κάνει. Μια γυναίκα που αντιπροσωπεύει έναν τύπο γυναικών στα πρότυπα της εποχής και της συγκεκριμένης κοινωνίας.

5.4.2 Το μαντίλι, ο έρωτας και το συνάχι

Η ερωτευμένη νεαρή γυναίκα που πιστεύει στην αιώνια αγάπη δεν βλέπει το τέλος που έρχεται. Ελπίζοντας πως θα τη ζητήσει από τα αδέρφια της κάποια στιγμή επιμένει να της πει πως την αγαπάει. Εκλαμβάνει την ψυχρότητα και την

⁸⁵ Μάριος Χάκκας, *Απαντα, Η φυλακή*, ενάτη έκδοση, Κέδρος, Αθήνα, 2016, σ. 238

απομάκρυνση αλλά στην πραγματικότητα ελπίζει ακόμα. Αργότερα είναι εμφανής η αφέλειά της όπως και η επίδραση των προκαταλήψεων που σχετίζονται με το μαντίλι.

5.4.3 Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου

Η γυναίκα ύαινα. Η νεαρή Κλάρα, ξένη δημοσιογράφος, γνωρίζει το Γιώργο και εισχωρεί στο σύμπαν του. Ελευθεριάζουσα για την ηθική της εποχής δίνεται με όλο το πάθος στο Γιώργο, μοιράζεται μαζί του τις κρυφές σκέψεις του και τον οδηγεί στο να ξεγυμνώσει την ψυχή του. Φεύγοντας του δίνει την ελπίδα της αιώνιας σμίξης στο τέλος του ταξιδιού της. Αργότερα ο Γιώργος καταλαβαίνει την έννοια της προδοσίας στην αναδημοσίευση των ταξιδιωτικών εντυπώσεων της ξένης δημοσιογράφου όπου τον χρησιμοποίησε για το ρεπορτάζ της.

5.4.4 Η επέτειος

Η γυναίκα νοικοκυρά, υποταγμένη στον άντρα αφέντη προσπαθεί να βρει την κατάλληλη ευκαιρία για να πει στον άντρα της αυτό που την απασχολεί. Εδώ σκιαγραφείται η εικόνα μιας γυναίκας χαμηλού κοινωνικού στρώματος (ζει σε παράγκα) που αναλύεται στις δουλειές του σπιτιού και την ανατροφή των παιδιών της. Ζει τη δική της έκπτωση αξιών όταν πρέπει να κρύβεται από το δασά από ντροπή που δεν έχει να τον πληρώσει. Υποταγμένη στη θέληση του άντρα της οι κουβέντες της είναι μετρημένες. Δεν υπάρχει οικειότητα και διστάζει να του θυμίσει τις υποχρεώσεις του. Σκέφτεται διπλά και τριπλά για να μιλήσει. Θεωρεί (ή έτσι της έχουν πει) ότι η καλύτερη ώρα είναι όταν θέλει. Βρίσκει λοιπόν την ώρα που ο άντρας της έρχεται νηφάλιος στο σπίτι, μέρα επετείου, διαθέσιμος για έρωτα για να του πει για το δασά. Εκλαμβάνει τον εκνευρισμένη αντίδρασή του, το βρίσιμο και ταυτόχρονα την απόρριψή του στον ερωτικό τομέα γιατί του χάλασε τη διάθεση διαλέγοντας την πιο ακατάλληλη στιγμή να σκοτώσει μια από τις πιο όμορφες στιγμές.

5.4.5 Ένα κορίτσι

Στο διήγημα αυτό, το κορίτσι, η Μαρία, παρουσιάζεται ως ηρωίδα με προσωπικότητα, φορέας μιας ιδεολογίας που υποστηρίζει. Η ίδια, νεαρό κορίτσι, στο μεταίχμιο της παιδικής ηλικίας και της ανάπτυξης της σεξουαλικότητας, προσπαθεί να συνδέσει την αρχή των λόγων με την πράξη για να ανακαλύψει τη δική της

ταυτότητα. Δεν μπορεί να καταλάβει το συμβιβασμό των ανθρώπων που εμπεριέχει την έκπτωση των αξιών. Κρίνει τους ανθρώπους από τα χρόνια που έμειναν στη φυλακή. Κι αυτό είναι βασανιστικό όταν γνωρίζει ο αφηγητής ότι είναι αρριοτι χαμένος στο μέτρημα. Η παρουσία της βρίσκεται παντού. Στο δρόμο, στο δημαρχείο, μπροστά του, πίσω το, μέσα του ακούει τη φωνή της. Μετουσιώνεται ως μια μορφή συνείδησης, συσσωρευμένων τύψεων και αμφιβολιών, που του φωνάζει ότι είναι ασυνεπής των λόγων του, των σκέψεων και των θέλων του όχι μόνον του ίδιου αλλά και των συντρόφων του για την αγωνιστική τους πορεία. Στο τέλος, το κορίτσι, κάνει την επιλογή που θα ήθελε σε έναν άλλο κόσμο να κάνει ο αφηγητής για τον εαυτό του. «Προτιμώ τη φυλακή από το να δω τα μούτρα αυτών που γυρίζουν».

5.4.6 Το τσαλάκωμα

Ένας σαρκαστικός ύμνος στον ερωτισμό της Καίτης. Ο λόγος για να πατήσεις το στεφάνι σου. Η γυναίκα ως ερωτικό αντικείμενο ή σεξουαλική φαντασίωση αποδομείται κάτω από τον ήχο του ροχαλητού. Η ταύτιση της με τα μπουριά μιας σόμπας που βρυχούνται μετά από μια νύχτα ερωτισμού απομυθοποιεί το λόγο για τον οποίο πήγε μαζί της. Ούτε έρωτας, ούτε συναίσθημα. Απλή ανάγκη ή φαντασίωση. Στην ουσία την αποκαλεί λεγόμενη με μια απαξιωτική διάθεση, και την παρουσιάζει απογυμνωμένη από κάθε τι ωραίο με ρεαλισμό και ωμότητα καταλογίζοντάς της πλήρη συνείδηση για το έργο που επιτελεί.

5.4.7 Περίπτωση θανάτου

Τρεις γυναίκες η κυρία Μαρία, η κυρία Κούλα και η Αμαλία. Είναι τρεις γυναίκες που ο Χάκκας δείχνει σεβασμό. Η στάση τους μπροστά στο θάνατο τον κάνει κι αναρωτιέται για τη δική του στάση. Η κυρία Μαρία που διώχνει την αδελφή της από το νοσοκομείο θεωρώντας ότι πρέπει να προσέχουμε τους ζωντανούς, η κυρία Κούλα που αγόρασε τα σάβανα από τους Αγίους Τόπους για προετοιμαστεί για την ύστατη ώρα και η Αμαλία που οδηγείται στο χειρουργείο - θάνατο για κείνη - με ένα τραγούδι στο στόμα.

5.4.8 Οι εξαιρετικές μου στιγμές

Μια ελεγεία στον έρωτα. Η εικόνα της γυναίκας όπως την έχει ερωτευθεί. Εξιδανικευμένη με τα μάτια ενός νεαρού που δε βίωσε την απόρριψη αλλά ο

χωρισμός επήλθε με έναν θάνατο(ένα γαλάζιο σάβανο) πρόωρο ακόμα και μόνο ψυχής, αφήνοντας ταυτόχρονα μοναδικές αναμνήσεις στο συγγραφέα – αφηγητή.

5.4.9 Ένας χωρισμός

Με σαρκασμό και ειρωνεία αντιμετωπίζει ο συγγραφέας την ηρωίδα του διηγήματος. Νεαρή, φαντασίωση, χαραγμένη ανεξίτηλα στο σώμα του πρώην συντρόφου της, έτοιμη για νέες ερωτικές περιπέτειες αδυσώπητη, χωρίς ίχνος ευαισθησίας απέναντι σε αυτόν που αφήνει. Τόσο κυνική όσο χρειάζεται για να αφήσει πίσω της έναν γερασμένο ήρωα που θα ζήσει με τις αναμνήσεις της στα σοκάκια, στο ανακατωμένο δωμάτιο, στη μουντζούρα πλάι του. Ακαλλιέργητη, αδαής, ρηχή να την ενδιαφέρουν μονάχα τα φτηνά ρομάντζα, και το Κάμα Σούτρα. Η σεξουαλική της ικανοποίηση και τα γεννητικά όργανα των ανδρικών αγαλμάτων.

5.4.10 Αυτοπυρπόληση

Γυναίκα μεγάλη ηλικίας συνειδητοποιημένη, εξοικειωμένη με το θάνατο πηγαίνει στους Αγίους Τόπους να αγοράσει σάβανα για να είναι έτοιμη για το άλλο ταξίδι. Αντιμετωπίζει με μεγάλη ψυχραιμία το θάνατο καθώς προετοιμάζεται ψυχολογικά και ζει μέσα στα όρια ευθύνης απέναντί του.

5.4.11 Ο φόνος

Διάφορα πρόσωπα γυναικών περιδιαβαίνουν το διήγημα. Η οικοδέσποινα, γυναίκα χαμηλού κοινωνικού προφίλ, αφελής, πιστεύει στο φόνο του Μόργκαν του τρελού εραστή. Η οικοδέσποινα αναδύει το ρόλο της γυναίκας της γειτονιάς, του νομοταγή πολίτη αλλά ταυτόχρονα προκαλεί στον αφηγητή μια αντισεξουαλικότητα γι' αυτό την αντιμετωπίζει με ειρωνεία ως προς τις κινήσεις της και την ομιλία της. Η γυναίκα – αστική του φαντασίωση έληξε με μια ηχηρή χειραψία γεμάτη πάθος που την τρόμαξε κι έσπευσε να κρυφτεί στον υπόνομο της ζωής της. Η Βυζού, γραφικός τύπος φλυτζανού, εκπέμπει μια σεξουαλικότητα λόγω ονομασίας και ίσως και προσόντων είναι λαϊκός τύπος της γειτονιάς και δρα και ως προξενήτρα. Το κορίτσι – μαγουλού, έτοιμο για παντρεία αντιμετωπίζεται ως βόδι με χαρίσματα : χρυσή καρδιά, νοικοκυρά προκομμένη. Τέλος και πάλι η αστική του φαντασίωση εμφανίζεται ως πουτάνα στα μάτια της κοινωνίας.

5.4.12 Κατά των ανθέων

Η Πίτσα ζωγραφίνα κι αρκετά τριαντάρα. Δύο επισημάνσεις, Η μία, καλλιτέχνης άρα θα έπρεπε στη συνείδησή του να έχει σπάσει τα ταμπού ώστε να την πλησιάσει μια και τη γούσταρε κι η δεύτερη, αρκετά τριαντάρα. Η ηλικία. Ο αφηγητής θεωρεί μια γυναίκα τριαντάρα ως μεγαλοκοπέλα, μειονέκτημα για μια ελεύθερη κοπέλα εκείνη την εποχή. Της μιλάει σχεδόν πρόστυχα και περιμένει να τη ρίξει στο κρεβάτι. Του δείχνει την πόρτα εξόδου. Έτσι αποφάνθηκε ότι οι γυναίκες τελικά θέλουν *αισθηματολογίες, αποσιωπητικά και μασημένες κουβέντες.*

5.4.13 Ο μπιντές

Αντιηρωική η γυναίκα του «Μπιντέ». Προικοδοτεί τον άντρα της με ένα δωμάτιο κι ένα οικόπεδο που μπορούν να μεγαλώσουν το σπίτι τους. Έρχεται και η ώρα του μπιντέ. Τα όνειρα δεν είναι μόνο δικά της. Η καλύτερη θέση, η άνεση οδηγούν τον ήρωα σε μια ισοπεδωτική αστικοποίηση για την ψυχосύνθεσή του. Καταλογίζει ευθύνες στη γυναίκα του. Την γκρίνια και το κοινωνικό φαίνεσθαι (της πέφτουν τα μούτρα όταν κάποιος επισκέπτης θέλει να πάει προς νερού του). Μα γυναίκα θύτης στη συνείδηση του ήρωα.

5.4.14 Οι άφαντοι

Γυναίκες σκληρές και κακότροπες. Η θεία του, που της άρεσε να εξουσιάζει τον άντρα της με ένα κομμάτι ποτισμένο γης, τον έκανε να προτιμήσει την αιχμαλωσία των εχθρών ή να αλλάξει κατεύθυνση αντίθετη από αυτή που πήρε η γυναίκα του παρά να γυρίσει στα δεσμά του γάμου με αυτή τη γυναίκα. Η κυρία Πηνελόπη δυναμική που όμως η δυναμικότητά της προέρχονταν από κακία, έψαχνε χρόνια ολόκληρα τον άντρα της για να του δείξει την κυριαρχία της και να τον τιμωρήσει.

5.4.15 Τρία τριαντάφυλλα κόκκινα

Στο διήγημα αυτό βλέπουμε μια ρεαλιστική πλευρά της ζωής. Η μαυροντυμένη γυναίκα που έχασε άντρα και παιδί προσπαθεί να δει τη συνέχεια της ζωής της μέσα από ένα μπουκέτο με κόκκινα τριαντάφυλλα. Βρίσκει τη δύναμη να σκεφτεί πως η *ζωή συνεχίζεται μέσα στα λουλούδια.*

5.4.16 Ο φωτογράφος

Εδώ ο συγγραφέας υπογραμμίζει την «ανικανοποίητη γυναίκα». Στο «φωτογράφο» από τη μία μεριά εμφανίζεται η στερεοτυπική άποψη της ευκολίας με την οποία η χήρα, λόγω έλλειψης συζύγου, πέφτει στο κρεβάτι ενός επιτήδειου και από την άλλη η γυναίκα που ικανοποιείται από την εξόντωση του ερωτικού της αντικειμένου. Η ευχαρίστηση εμπεριέχει μία αίσθηση νοσηρότητας αλλά και η αίσθηση νοσηρότητας εμπεριέχει την ευχαρίστηση της ικανοποίησης.

5.4.17 Οι θέσεις

Η Αρετή Κάπια φαίνεται να ανήκει στον ιδεολογικό χώρο του αφηγητή. Έρχεται σε σύγκρουση με το γραφειοκράτη υπάλληλο για μια θέση σύνδεσης κι έχει λόγο και αντίλογο. Παρόλο όμως της διαπροσωπικής διένεξης η κάθαρση έρχεται από τον άντρα – Κύριο που προϋπάρχει στο γραφείο με άγριες διαθέσεις. Η συμμετοχή της βοηθάει στην εξέλιξη της πλοκής ώστε τη λύση να τη δώσει ο άντρας.

5.4.18 Το Λαχείο

Στο διήγημα αυτό η γυναίκα σχεδόν είναι αφανής. Η συμμετοχή της περιορίζεται στην γκρίνια ζητώντας από τον σύζυγο να κάνει κάτι να αλλάξει τη ζωή τους. Η ίδια ούτε κουβέντα για δράση ή εργασία. Η εικόνα της περιορίζεται μόνο στις απαιτήσεις και τις προσδοκίες με το λαχείο. Αλλά και η στάση του συζύγου, οι σκέψεις του δεν προσανατολίζονται σε μια ζωή καλή όπως την εννοεί η γυναίκα του αφού ο στόχος είναι η χρήση των κερδών σε μια συλλογική αναβάθμιση.

5.4.19 Τα τελευταία μου

Αντιηρωϊκή και η γυναίκα του που του παραστέκεται στο κρεβάτι στα τελευταία του. Όλη της τη ζωή ήταν σκιά του και περιοριζόταν σε ρόλο στωϊκής γυναίκας ανεχόμενη τις απιστίες του άνδρα της μαζί με ένα είδος γκρίνιας, άφωνης διαμαρτυρίας. Ο αφηγητής αναγνωρίζει σε αυτήν όχι μόνο την καλοσύνη μα και την ταύτιση αφού γίνεται ένα με τον εαυτό του. Δε σιχαίνεται, τον φροντίζει, τον περιποιείται. Η εικόνα της νοσοκόμας χωρίς φωνή μα δίπλα του να συμπαραστέκεται. Αυτός έπρεπε να είναι ο ρόλος της. Κι από την άλλη το κορίτσι. Το όραμα που τον οδηγεί σε άλλα μονοπάτια. Το σεξουαλικό ένστικτο. Η πηγή ζωής. Η νίκη του επί του θανάτου. Την πιστεύει κι ανυψώνεται. Αφιερωμένη σε αυτόν. Έτσι θέλει τη γυναίκα

ο αφηγητής. Δυνατή, με όραμα, σεξουαλικό υποκείμενο να τον ωθεί προς την αιωνιότητα. Να του δίνει ζωή. Αποκλειστικά κι εγωιστικά γι αυτόν.

5.4.20 Ένοχος ενοχής

Η μόνη παρουσία γυναίκας με κάποια εξουσία. Αλλά και αυτή όχι απόλυτη. Δίνει λόγο στον προϊστάμενό της κι είναι προσεχτική στα λόγια της με τον κοντό. Παρουσιάζεται σκληρή ως προς τον ένοχο αλλά ταυτόχρονα πλέκει όπως αρμόζει στη θέση της γυναίκας.

5.4.21 Θεατρικό : Ενοχή

Η γυναίκα – σύζυγος που ανακρίνει τον άντρα της για το πού ήταν την ώρα που έλειπε αφού ακύρωσε το ραντεβού του με το φίλο του. Είναι σίγουρη ότι την απατά. Ως πρώτος ρόλος είναι η γυναίκα που την απορρίπτει ο σύζυγος κι ενώ τον υποψιάζεται, τον ρωτά σα να περιμένει την αλήθεια. Η γυναίκα – σύζυγος που είναι υποχρεωμένη να ανέχεται τη στάση ζωής του χωρίς να πράττει. Στην πορεία η ίδια γίνεται ο ανακριτής. Σκληρό, αδυσώπητο πρόσωπο, με μια γραφειοκρατική μάσκα χωρίς συναισθήματα προσπαθεί να τον οδηγήσει σε μια ομολογία έχοντας προϊστάμενό της τη μητέρα του. Αργότερα η γυναίκα γίνεται η μητέρα του όπου βγαίνει στην επιφάνεια η δυναστική κι εγωιστική στάση της μάνας απέναντι στο γιο, οι απαιτήσεις της από εκείνον και οι ενοχές που του έχει δημιουργήσει. Στη συνέχεια γίνεται η συνείδησή του ως ένοχος για καθετί που τον βαραίνει ακόμα και για την εκτέλεση της εντολής που θα μπορούσε να είχε αρνηθεί. Όταν επανέρχεται η γυναίκα, τρυφερή ανταμείβει τον ήρωα με ένα πιάτο φαγητό.

5.4.22 Θεατρικό : Αναζήτηση

Ο ανικανοποίητος γυναικείος οργανισμός που ολοκληρώνεται μόνο όταν φτάνει στην πλήρη εξόντωση του καλλιτέχνη.

5.5 Αναφορά στη γυναίκα μέσα στα έργα του Χάκκα –Τρόποι παρουσίασης

Ο Χάκκας αρκετές φορές μέσα στα διηγήματά, αναφέρει σκηνές με ηρωίδες γυναίκες ή καταθέτει σκέψεις του για τις γυναίκες όπου αντικατοπτρίζουν τη θέση της στην κοινωνία και την οπτική γωνία του συγγραφέα για το θέμα αυτό όπως στο διήγημα

«Το σινεμά»: «Κάποιος ακούμπησε την εφημερίδα. Θα 'ταν η μάνα του που σήκωνε από το τραπέζι τα γυάλινα πιάτα.

- Όχι πάλι τις μικρές ώρες.[...]Εμένα γκρινιάζει ο πατέρας σου.»

Η μάνα είναι υπεύθυνη για τις δουλειές του σπιτιού κι επιπλέον υπόλογη για τη συμπεριφορά των παιδιών τους στο σπίτι. Αυτή είναι και η θέση της στη λογοτεχνία του Χάκκα.

Αρχικά σεβάσµια η γριά στο «Λεωφορείο ο κόσμος». Πρόθυμοι να την βοηθήσουν οι άνθρωποι που ανεβαίνουν στο λεωφορείο. Πρόθυμος κι ο ήρωάς μας. Οι συγκυρίες όμως δείχνουν πως η γριά δεν καταλαβαίνει κι ενώ από τη μια γαντζώνεται από το ένα πόδι του ήρωα κι από την άλλη χώνεται όλο και περισσότερο στο κάθισμα, ρίχνει όλα τα βάρη του προβλήματός της (δεν κατέβηκε στη σωστή στάση) στους άλλους ανήμπορη η ίδια να αναλάβει την ευθύνη.

Στο διήγημα «Οι κουφοί» εμφανίζει τη γυναίκα του ήρωα στη συνήθη θέση της με το μόνο όπλο που είχαν οι γυναίκες να αντιμετωπίζουν καταστάσεις: «η γυναίκα του χρησιμοποιούσε πάντα τη γλώσσα της να λέει, να λέει» κι όχι να πράττει, ενώ το κορίτσι με τα καναρινιά μαλλιά επιλέγει στο τέλος την αυτοκτονία γιατί δεν μπορούσε να ακούει άλλο ανούσιους ήχους ευτυχίας όταν ο αγαπημένος της αρραβωνιάστηκε ένα διαμέρισμα.

Στο διήγημα «Περίπτωση θανάτου» η γυναίκα αντιμετωπίζεται καθαρά ως ερωτικό αντικείμενο όταν ο ήρωας αφηγητής δηλώνει «οι γυναίκες που τριγυρίζω κι έχω σκοπό κάποτε να τις πηδήξω». Άλλωστε αυτή είναι και η κύρια θέση του στα διηγήματά του για τη νεαρή γυναίκα.

Στο διήγημα «Κατά Μάικ» και πάλι η ανδρική οπτική άρχει απέναντι στις γυναίκες. Καθαρά μόνον για σεξουαλική ικανοποίηση. Ο Τάκης φίλος σαραντάρης, μόνιμα ξαπλωμένος στο στρωματέξ του ερωτισμού, που δουλεύει κανονικό κοντέρ για γυναίκες, της παίρνει από πίσω και της λέει βρωμόλογα, «Κουκλάρα μου, έρχεσαι μέχρι το ξενοδοχείο που σε χρειάζομαι;» Είναι η προσωπική οπτική τόσο του αφηγητή όσο και η έκφραση της ανδρικής σεξουαλικότητας του ανδρικού υποκειμένου.

Στο «Κοινόβιο» ο αφηγητής, δίνει το υπουργείο γεννήσεων σε μια μητέρα. Θέση εξουσίας αλλά πάντοτε στα πλαίσια του στερεοτυπικού ρόλου της ως μάνας. Ενώ στο

διήγημα «Τα τελευταία μου» εκτός από τις ηρωίδες, γυναίκα και κορίτσι, εμβόλιμα εμφανίζει μια τυχαία γνωριμία, με σκοπό τη σεξουαλική ικανοποίηση, αδύναμη συναισθηματικά η ίδια τον ωθεί στη συνειδητοποίηση της αρρώστιας του και δεν ολοκληρώνει τον αρχικό του σκοπό. Εδώ σε αυτό το διήγημα ίσως η μόνη οπτική ισοτιμίας που αναγνωρίζει ο αφηγητής του ανδρικού φίλου με το γυναικείο είναι η ισότητα απέναντι στο θάνατο. Η αναφορά του στην 22χρονη Πρωταθλήτρια Ευρώπης δρόμου Λίλιαν Μπορντ, και ο τρόπος που τη χτύπησε ο καρκίνος τον προβλημάτισε τόσο ώστε να δει την πρωταθλήτρια ως έναν άνθρωπο που έκανε μια υγιεινή ζωή κι όχι σα μια αδιάφορη περίπτωση.

Ενώ στο διήγημα «Τα τελευταία μου» η μάνα τάζει μια λαμπάδα στο μπόι του γιου της για να σωθεί. Η αναφορά βέβαια στη μάνα δε σταματάει εδώ. Στη σκηνή, στο δάσος, παρουσιάζεται προασπιστής της ηθικής και της θρησκείας από την πλευρά του αρνητισμού όμως, της βαρύνουσας ανατροπής στη ζωή του, μια και τον χώρισε οριστικά από τον μεγάλο εφηβικό του έρωτα.

Στην ιλαροτραγωδία «Τα κλειδιά» η γυναίκα συμμετέχει σαν κόρη που προσπαθεί να ικανοποιήσει την επιθυμία του πατέρα της και να του φέρει όσα κλειδιά θέλει για να κρατηθεί εκείνος στην εξουσία.

Κεφάλαιο 6

6.1 Έρευνες που έχουν γίνει

Σύμφωνα με την έρευνα της Λόππα – Γκουνταρούλη⁸⁶ που έγινε στα Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Λυκείου υπάρχει ισχνή και άχρωμη ποιοτικά η παρουσία της γυναικείας εκπροσώπησης τόσο ηρωίδων όσο και γυναικών συγγραφέων που ανάδειξαν γυναίκες ηρωίδες. Συνήθως στα κείμενα παρουσιάζονται γυναίκες χαμηλών ή μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων που η οικονομική τους κατάσταση είναι απελπιστική. Σπάνια αναζητούν εργασία έξω από το σπίτι και περιορίζονται σε ρόλους χαμηλού κοινωνικού κύρους. Οι κυριότεροι ρόλοι, στο ενδοοικογενειακό περιβάλλον είναι της μάνας, της κόρης, της συζύγου ενώ λιγότερο σημαντικοί εμφανίζονται οι ρόλοι της αδερφής, της γιαγιάς κ.α Υπερτονίζονται οι ρόλοι της γυναίκας ως μητέρας και συζύγου – νοικοκυράς.

⁸⁶ Γκουνταρούλη, *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τευχ. 88,1996

Η έρευνα έδειξε ότι η κοινωνική θέση της γυναίκας αλλάζει με πολύ αργούς ρυθμούς πράγμα που καθρεφτίζεται και στη λογοτεχνία της κάθε εποχής. Αναπαράγονται στερεοτυπικά οι ίδιοι τύποι στους ρόλους των γυναικών γεγονός που δεν αλλάζει ούτε στη μεταπολεμική λογοτεχνία παρότι οι γυναίκες έχουν πλέον το δικαίωμα ψήφου κι έχουν κατακτήσει κατά μεγάλο μέρος την αγορά εργασίας. Τα πρότυπα που προβάλλονται συντελλούν στην αναπαραγωγή των κοινωνικών και φυλετικών σχέσεων κυριαρχίας.

Σε έρευνα της Καστρινάκη⁸⁷ επισημαίνεται η έξαρση της γυναικείας λογοτεχνίας την περίοδο αυτή και μαζί την ανάδειξη των γυναικών ηρωίδων. Το μεγαλύτερο μέρος όμως της θεματολογίας είναι η διεκδίκηση της ελευθερίας. Οι περισσότεροι ρόλοι τους αναφέρονται γύρω από τη σεξουαλική απελευθέρωση των γυναικών και την αγνόηση των κοινωνικών δομών. Η έννοια της ελευθεριάζουσας νέας που αρνείται τη διασφάλιση της ζωής της μέσα από έναν καλό γάμο. Σε πολλά όμως πεζογραφήματα της εποχής η γυναίκα είτε αναγκάζεται να συμβιβαστεί, είτε το τίμημα είναι ο θάνατος. Και πάλι όμως οι ρόλοι περιορίζονται στους στερεοτυπικούς ρόλους της οικογένειας ή της ερωμένης.

Στις περιπτώσεις που η ηρωίδα αναλαμβάνει ρόλους δυναμικούς όπως στα έργα του στρατευμένου στην Αριστερά Χατζή «Φωτιά» (1946) και της Αξιώτη που εμπνέεται από την αριστερή ιδεολογία ο «Εικοστός αιώνας» εμφανίζονται θέματα ισότητας. Και στα δύο έργα έχουμε κοινούς αφηγηματικούς τρόπους αλλά στην ουσία και οι δύο ηρωίδες δρουν κάτω από τις εντολές ενός άντρα. Και οι δύο λογοτέχνες δε δίνουν στη γυναίκα ηρωίδα καθοδηγητικό ρόλο ώστε να μην πριμοδοτήσουν το γυναικείο φύλο έναντι του ανδρικού μια και η επίσημη αριστερά έχει αποκηρύξει τον «αστικό φεμινισμό» ενώ δείχνει καταφατικά προς τις παραδοσιακές αξίες.

Σε κοινωνιολογική έρευνα της Καραγιώργου⁸⁸ θεωρείται ότι καθώς οι κοινωνικοί ρόλοι της γυναίκας μετατοπίζονται με βάση τους οικονομικούς δείκτες τη μεταπολεμική περίοδο, αναδεικνύεται μέσα από τη λογοτεχνία η δυναμική της οντότητας των γυναικών στην εκδίπλωση της κοινωνίας. Στη λογοτεχνία δεν είναι οι γυναίκες που επιδιώκουν ρόλους αλλά τους αναλαμβάνουν λόγω ανδρικής απουσίας.

⁸⁷ Καστρινάκη, *η λογοτεχνία του 1940-1950*, kalippos, 2015

⁸⁸ Καραγιώργου, *Κοινωνία και πολιτική της μεταπολεμικής Ελλάδας στην ελληνική πεζογραφία*, Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και πολιτικών Επιστημών, ΕΑΔΔ, 2004, σ.σ. 251-256

Ένα δεύτερο αφετηριακό σημείο είναι η γυναικεία σεξουαλικότητα η οποία κυριαρχεί κι αναδεικνύεται. Σε έναν λογοτεχνικό ανδροκρατούμενο κόσμο εμφανίζεται για πρώτη φορά η αμφισβήτηση και υπονόμηση των κοινωνικών ρόλων και των στερεοτύπων και ως εκ τούτου παρουσιάζεται ως αναίδεια και υπέρβαση του ανδρικού κοινωνικού κατεστημένου⁸⁹. Επισημαίνει ότι ο τρόπος που αντιλαμβάνονται οι γυναίκες τον εαυτό τους καθώς επίσης και το τρόπο με τον οποίο τον αντιλαμβάνονται οι άλλοι σε σχέση με την ανικανοποίητη φύση τους, την ελευθεριότητα στη διαχείριση της σεξουαλικότητας και την αμφισβήτηση των κοινωνικών δομών και ορίων τις τοποθετεί στη σφαίρα του κοινωνικού αρνητισμού. Σχεδόν καθολικά η γυναικεία μορφή στη λογοτεχνία της περιόδου θα υποδυθεί «ένα μετεωριζόμενο πρότυπο επίγειας και μαρτυρικής παρουσίας» που θα αναζητήσει τα ίχνη μιας νέας κοσμοαντίληψης.

Ταλαντευόμενη μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας στη λογοτεχνία, όπως και στην κοινωνία, η γυναίκα στο νέο της ρόλο θα ζητήσει κοινωνική νομιμοφροσύνη. Αντιστρέφει τις αποκλειστικές παραδοχές μιας κοινωνικής τυπικότητας, υπονομεύει τη μονογαμικότητα και διεισδύει ανατρεπτικά στους πιο αυστηρούς θεσμούς της οικογένειας, της συγγένειας απορροφώντας ομαλά τους κλυδωνισμούς. Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο της γυναίκας – πόρνης στιγματίζει την ίδια την κοινωνία και τη φέρνει αντιμέτωπη με την υποκρισία της.

Σε έρευνα του Κιοσσέ⁹⁰ (2008,σ.474) αναδεικνύονται πρωταγωνιστικοί ρόλοι γυναικών που προέρχονται όμως μέσα από τη μυθοπλασία γυναικών λογοτεχνών της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αναφέρονται δύο έργα της Κρανάκη και της Αξιώτη όπου οι δύο γυναίκες συγγραφείς προτείνουν την διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας και την ανάδυση της γυναίκας ως υποκειμένου μέσα στη νέα κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της εποχής μέσα από ένα «εναλλακτικό παράδειγμα της συνεκτικότητας και της συνταύτισης ενώ προβάλλουν ταυτόχρονα τη σημασία του δι-ατομικού δεσμού που αμφισβητεί τα αυστηρά όρια της εγωκεντρικής (ανδρικής) συνείδησης». Παρόλα αυτά επισημαίνεται ότι χρειάζονται ακόμα να διανυθούν πολλά βήματα στην ιστορία της μεταπολεμικής Ελλάδος που να μην οδηγούν την ηρωίδα στον «ύπνο» αλλά σε

⁸⁹ Καραγιώργου, ο.π. σ. 263

⁹⁰ Κιοσσές Σπυρίδων, *Το γυναικείο Bildungsroman στη νέα ελληνική λογοτεχνία: παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2008, σ.σ. 464-465,474

δυναμική παρέμβαση στο δημόσιο βίο. Στην ίδια έρευνα αναφέρονται «Τα ψάθινα καπέλα» της Μαργαρίτας Λυμπεράκη (1946), το δεύτερο μυθιστόρημα της συγγραφέως ως ένα έργο ωριμότητας σύμφωνα με τις συμβάσεις του «μυθιστορήματος διαμόρφωσης» (Bildungsroman). (Κιοσσές, 2008, σ.σ.441-449)

6.2 Ανασκόπηση της βιβλιογραφίας

Για την παρούσα μελέτη χρησιμοποιήθηκε υλικό πολυδιάστατο σύμφωνα με το θέμα της εργασίας. Τα βιβλία και οι διδακτορικές διατριβές που χρησιμοποιήθηκαν είχαν ως θέμα το έργο του Μάριου Χάκκα, κριτικές προσεγγίσεις στο έργο του, ανασκόπηση της μεταπολεμικής λογοτεχνίας, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της εποχής του, κυρίως όσον αφορά τη θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία και τη μετάβαση της θέσης αυτής στη λογοτεχνία, τη δεσπόζουσα αριστερή ιδεολογία που επηρέασε τη γραφή του, καθώς επίσης κι έγκυρα επιστημονικά περιοδικά κι αρθρογραφία από εφημερίδες της εποχής ή και μεταγενέστερες του θανάτου του. Η μελέτη στο δημιουργικό έργο του Χάκκα έγινε με βάση τα «Άπαντα» του συγγραφέα.

6.3 Συμπεράσματα

Ο κόσμος του Μάριου Χάκκα είναι ανδροκρατούμενος. Ο ρόλος της γυναίκας είναι δευτερεύων. Απλά οι γυναίκες βοηθούν στην εξέλιξη της πλοκής κι όχι στη νοηματοδότηση του διηγήματος. Η οπτική του θα έλεγα ότι εκφράζει απόλυτα την κοινωνία της εποχής που ζει. Διαπλασμένος από τα βιώματα των παιδικών κι εφηβικών του χρόνων, αναπαράγει την οπτική της συντηρητικής ανδροκρατούμενης κοινωνίας κι αντιμετωπίζει τη γυναίκα επί το πλείστον στην ερωτική της διάσταση. Η οπτική του θα έλεγα ότι είναι σε πολλές περιπτώσεις σκληρή απέναντι στις γυναίκες. Ο συναισθηματικός του κόσμος είναι γεμάτος από συντρόφους, ενοχές και γυναίκες που καθ' υποτάσσονται στη μοίρα τους. Σε κάθε περίπτωση η γυναικεία παρουσία αναπαράγει στο έργο του στερεοτυπικούς ρόλους της κοινωνίας και της εποχής που ζει.

Κατεξοχήν ο Χάκκας αντιμετωπίζει τη νεαρή γυναίκα με σαρκασμό και ειρωνεία ενώ με στωικότητα τη μάνα – νοικοκυρά που δεν παύει όμως να την παρουσιάζει άβουλη και δειλή, χωρίς λόγο και πάντοτε υπόλογη στο σύζυγο. Χρησιμοποιεί διττή οπτική για τα ίδια συμβάντα σε διαφορετικούς ρόλους και μεροληπτεί εμφανώς υπέρ του άνδρα. Στο διήγημα «Στη σάλα του σύμπαντος

κόσμου» η Κλάρα παρατάει τον ήρωα αφού εκείνος έχει ξεδιπλώσει την ψυχή του κι αυτό οδηγεί τον αφηγητή να τη χαρακτηρίσει αλεπού και ύαινα ενώ στο διήγημα «Το μαντίλι, ο έρωτας και το συνάχι» θεωρεί ότι η σχέση, απολύτως φυσιολογικά, έχει φτάσει στο τέρμα της, ενώ υπαίτιος είναι ο άνδρας, χωρίς να λάβει υπόψη του το συναισθηματικό κόσμο της γυναίκας κι επιπλέον της καταλογίζει ευκολοπιστία κι αφέλεια γιατί δεν το είχε καταλάβει νωρίτερα. Το ίδιο και στο διήγημα «Ένας χωρισμός» όπου η ηρωίδα αφήνει σύζυλο τον εραστή για κάποιον άλλο και τον αφήνει συναισθηματικά κενό και γερασμένο. Είναι φανερό ότι αντιμετωπίζει τη γυναίκα εντελώς ρεαλιστικά, με σαρκασμό πολλές φορές και καυστικό χιούμορ όπως στο διήγημα «Το τσαλάκωμα» όπου αποδομεί τελείως το ερωτικό στοιχείο μετά από μια βραδιά με την «Καίτη» καθώς παρομοιάζει την αναπνοή της με «μπουριά που βρυχούνται». Η μόνη ένδειξη τρυφερότητας στο έργο του είναι στο διήγημα «Οι εξαιρετικές μου στιγμές» όπου είναι ένας ύμνος στη γυναίκα και στον έρωτα. Με τρυφερότητα επίσης μιλάει και για το κορίτσι με το καναρινί μαλλί στο διήγημα «Οι κουφοί» όπου κάνει αισθητή την παρουσία της με τη σιωπή και το θάνατό της αφού στο τέλος αυτοκτονεί από αγάπη όταν ο αγαπημένος της αρραβωνιάζεται ένα διαμέρισμα.

Στα έργα του Χάκκα οι γυναίκες έχουν δευτερεύοντες ρόλους. Οι ηρωίδες έχουν τους ρόλους της μάνας της, της συζύγου, της ερωμένης, της νοσοκόμας της γειτόνισσας, πουθενά δεν θα δεις καθοδηγητικούς ρόλους. Ακόμα και στο «Ένοχος ενοχής» η γυναίκα που ανήκει στην Τρόικα έχει ένα είδος εξουσίας αλλά είναι υπόλογη στον Προϊστάμενο και φοβάται τον Κοντό ενώ τη βάζει, κάποια στιγμή, να πλέκει γιατί στη συνείδησή του εκεί είναι η θέση της. Οι υπόλοιποι ρόλοι είναι σχεδόν αδιάφοροι για τον ίδιο. Επιτελούν το σκοπό για τον οποίο ήταν προορισμένοι. Η στάση του απέναντι σ' αυτούς τους ρόλους είναι αμείλικτη και χωρίς καμία ωραιοποίηση. Στέκεται με μία αποστροφή θα έλεγα απέναντι στην κουτοπονηριά και την αφέλεια, με συγκατάβαση στο χρέος και στο καθήκον, με ρεαλισμό και συνειδητοποίηση μπροστά στην προετοιμασία για το θάνατο, με υπαινικτική σκληρότητα στις περιπτώσεις που οι άνδρες ήρωες είναι τα θύματα μιας αγάπης.

Δύο ρόλοι γυναικών που εκφράζουν δύναμη στα έργα του Χάκκα είναι στο διήγημα «Ένα κορίτσι» και στο διήγημα «Τα τελευταία μου». Στα έργα αυτά οι ηρωίδες δεν έχουν καθοδηγητικό ρόλο, ρόλο που εξουσιάζει τους άλλους. Έχουν ρόλο που αφήνει ο Χάκκας να εξουσιάζουν τον ίδιο. Στο διήγημα «Το κορίτσι» η

ηρωίδα με ιδεολογικό προσανατολισμό, δρα στο μυαλό του ως συνείδηση που τον ελέγχει, τον κατατρέπει και τον κυνηγά. Οι δικές του Ερινύες που παίρνουν τη μορφή κοριτσιού. Δεν είναι τυχαία επιλογή από τον Χάκκα. Το μυαλό του δίνει στις Ερινύες του, τη μορφή κοριτσιού, στο μεταίχμιο της παιδικότητας με την εφηβική ηλικία, που μπορεί να το ελέγξει μέσω ίσως, μιας σεξουαλικότητας. Οι Ερινύες του όμως είναι πιο δυνατές και το κυνηγούν αδυσώπητες υπερνικώντας το παιχνίδι και τους όρους που είχε θέσει. Απροσδόκητη βοήθεια δέχεται από τη γυναίκα του που μειώνει τις ενοχές του όταν αποκαλεί τη Μαρία «τρελή» που εμμένει στις ιδέες της. Μια άλλη γυναικεία μορφή που παίζει δυναμικό ρόλο είναι το κορίτσι - όραμα στο διήγημα «Τα τελευταία μου». Η πάλη ανάμεσα στη γυναίκα και στο κορίτσι καταλήγει ενσυνείδητα στη νίκη του κοριτσιού που για τον αφηγητή σημαίνει την έκφραση της ελευθερίας, το χαμόγελο, την πηγή ζωής, μια ανύπνη δύναμη που βγαίνει απ' τα σώτερα της ψυχής και στηλώνει τα αδύναμα πόδια, υπερνικάει τη σκοτία και δίνει μια στιγμή απέλπιδας ελπίδας.

Για το Χάκκα κάθε γυναίκα που του εξάπτει τον ερωτισμό είναι πηγή ζωής κι αναζωογονητικός αέρας ακόμα κι ένα βήμα πριν το θάνατο. Παρότι σ' όλο του το έργο τα μικρά, γυναικεία πρόσωπα που περνούν δεν έχουν λόγο πέρα από αυτό που αναπαράγει η εποχή, δεν μπορεί να δει τη ζωή του χωρίς τη γυναίκα.

Σύμφωνα με το Γιώργο Δομιανό⁹¹

: «την εποχή που ακόμα οι Έλληνες χαϊδεύοντουσαν και γλείφαν νοσταλγίες [...] ήρθε ο Χάκκας να μιλήσει για τη στιγμή του χωρισμού και τη γεύση «αποσμητικού που έμεινε στα χείλη» από το αποχαιρετιστήριο φιλί που έδωσε σε κάποια γυναίκα που τον παράτησε. Γιατί ο έρωτας δεν είναι θεϊκός. Ο έρωτας είναι ανθρώπινος. Λίγο περισσότερο και από τον ίδιο τον τραγικό του πρωταγωνιστή, τον άνθρωπο.»

Και ο έρωτας για το Χάκκα είναι γυναίκα. Σε αυτή τη διάσταση η γυναίκα εδραιώνεται στη συνείδησή του και περνάει στα έργα του.

«Να γιατί είσαι η κοιλάδα κι εγώ το σύννεφο που σε πλακώνω, χρυσή βροχή κι εσύ το χώμα που ρουφάς. Η παρουσία σου με κάνει να θυμάμαι τα ζαπλωμένα βουνά,

⁹¹ Γ. Δομιανός, Μάριος Χάκκας: *Οι εξαιρετικές στιγμές της ελληνικής λογοτεχνίας*, Φεβρουάριος, 9, 2015, 15:49, the cricket, <http://thecricket.gr/2015/02/marios-hakkas/>

τις κορυφογραμμές που γίνονται πρόσωπο, στήθια, κοιλιά και μηροί, κι όλα μαζί φτιάχνουν στον ορίζοντα το Διγενή ν' αναπαύεται.»

«Στην απουσία σου δε συναντάω γοργόνες, μήτε δελφίνια και χελιδονόψαρα. Ένα γαλάζιο σάβανο μόνο και μέδουσες πολλές, σακατεμένα γλαρόνια κι άδειες κοχύλες, που όσο κι αν φωνάζω μέσα τους, καμιά βοή δε μ' αποκρίνεται. Δε νιώθω καν δροσιά στα καψαλισμένα μου χέρια, ούτε την αλμύρα στο φαγωμένο μου πρόσωπο.»

Γ΄ ΜΕΡΟΣ

ΛΙΗΓΗΜΑΤΑ

Μούχρωμα

Για ένα περίεργο λόγο το μούχρωμα με φοβίζει περισσότερο απ' το βαθύ σκοτάδι. Όχι η ώρα του δειλινού αλλά η ώρα που βαθαίνει ο ουρανός και προχωρά στο σκότος. Εκείνη η ώρα είναι η ώρα της αλλαγής. Τότε που το φως δίνει τη θέση του στο σκοτάδι. Κι αυτό δεν γίνεται απλά, αλλά με διεργασίες σκοτεινές, σκέψεις μοχθηρές, ύπουλες. Αυτό, λοιπόν, με φοβίζει περισσότερο από το σκοτάδι. Γιατί το σκοτάδι το ξέρεις και παίρνεις τα μέτρα σου. Το μούχρωμα όμως σε ξεγελάει. Νομίζεις ότι βλέπεις αλλά δεν βλέπεις στην πραγματικότητα. Βλέπεις αυτό που πλάθεις με το μυαλό σου, στην ουσία αυτό που σε οδηγούν οι σκιές να δεις. Είναι ένας πολύ δυνατός λόγος για να παίζει αυτός που σε φθονεί με το μυαλό σου. Γιατί μπορεί να σου κρυφτεί, να δείξει άλλο πρόσωπο και να σε κοροϊδέψει. Να σε παρασύρει σ' ενέργειες σκοτεινές όπως το 'χει στο μυαλό του.

Μούχρωμα ήταν κι όταν με κάλεσαν. Μόλις είχα βγει για μια βόλτα και με ειδοποίησαν να πάω. Σκυλοβαριόμουν, αλήθεια, μα έπρεπε να δώσω το παρόν. Έκτακτη λέει συνεδρίαση. Μόλις έφευγαν και οι τελευταίες ακτίνες του ήλιου. Η ατμόσφαιρα μύριζε γιασεμί από το διπλανό μαντρότοιχο και είχε μια γλυκιά γεύση. Μόλις είχα φιλήσει τα χείλια της Μαρίας για να πω «γεια». Ξεγέλασμα του μυαλού η ώρα αυτή. Μ' ένα χαμόγελο, σφύριζα ανέμελα στο δρόμο. Θα προτιμούσα να έβγαινα βόλτα μαζί της. Να την κρατάω από το χέρι, να της ψιθυρίζω στο αυτί. Ήξερα πως αυτό την αναστάτωνε και το 'κανα συχνά να την πειράξω ή ακόμα ακόμα και για να παίξω το προαιώνιο παιχνίδι ανάμεσα στη γυναίκα και τον άνδρα. Θα μπορούσα να την πάω πιο πάνω στο δασάκι εκεί που θα φαίνονταν μόνο οι σκιές μας, λουσμένες απ' το φως του φεγγαριού, έτοιμοι κι οι δυο να δοθούμε σαν πεταρούδια που βλέπουν τη ζωή πρώτη φορά μπροστά τους. Μα καθώς περνούσα το σοκάκι τα πάντα άρχισαν να παίρνουν άλλο χρώμα. Οι σκιές μεγάλωσαν και ξαφνικά μπροστά μου «λίθοι και πλίνθοι και ξύλα και κέραμοι» μου κλείνανε το δρόμο να περάσω. Κάτι έκανε όμως το μούχρωμα. Κάτι έβλεπα ακόμα. Και η λάμπα στη γωνία ήταν ακόμα αδύναμη να

φωτίσει. Έτσι άνοιξαν οι κόρες διάπλατα να δούν καλύτερα. Νόμιζα πως έβλεπα ανθρώπους να γυρνούν στο σπίτι τους, άλλοι κουρασμένοι απ' τη δουλειά, άλλοι να βγαίνουν ραντεβουδάκι, άλλοι να κινούν κατά το ταβερνείο. Και μια νεαρή γυναίκα να με προσπερνά με γρήγορα βήματα κοιτώντας συχνά πίσω της. Ίσως είχε και αυτή την ίδια αίσθηση με μένα. Το μούχρωμα να τη φόβιζε περισσότερο. Πού βρέθηκαν αυτοί οι *πλίνθοι* αναρωτήθηκα. Δε βγήκε ο *Δήμος* να τους μαζέψει; Είναι επικίνδυνοι κι επιβλαβείς για τους ανθρώπους, τους ανέμελους, τους ξέγνοιαστους, τους καθημερινούς, τους ανυποψίαστους.

Την τελευταία φορά που πήγα στη συνεδρίαση αηδίασα ακόμα μια φορά. Είχαν βγάλει συντροφικά μαχαίρια για μια θέση στο συμβούλιο. Η κλίκα ήθελε τον Αντώνη γραμματέα μα υπήρξε ισχυρή κίνηση εναντίον του που υποστήριξε το Γιάννη. Ο Αντώνης δα δεν ήταν και κανένας της προκοπής. Μέσα στα κόλπα, χρόνια σε θέσεις εξουσίας, κινούσε νήματα, διέταζε, περνούσε μανιφέστα που δεν ήταν όλοι σύμφωνοι, που δεν ενδιέφεραν κανέναν αλλά όλοι υπογράφανε χωρίς να ξέρουμε το γιατί. «Η δύναμη της Δύναμης» μας έλεγε. «Όσο πιο πολλοί είμαστε τόσο καλύτερα. Ακούγεται η φωνή μας παντού. Έχουμε δύναμη κι εμείς.» Δύναμη να την κάνουμε τι; Να εξουσιάσουμε τους εαυτούς μας; Ειρήνη, ελευθερία, δικαιοσύνη και ισότητα θέλαμε για όλον τον κόσμο. Τι να την κάνουμε την εξουσία; Ο Αντώνης όμως ήθελε την εξουσία. Μας συγκέντρωνε, λοιπόν, συχνά πυκνά, πάντα την ώρα που ο ουρανός έπαιρνε αυτό το βαθύ χρώμα, να μας έχει από κοντά. Πιάναμε συζήτηση για τα μεγάλα προβλήματα του κόσμου, τον πόλεμο στον Περσικό, το ιμπεριαλιστικό καθεστώς της Αμερικής, τον αφανισμό των Κούρδων. Ύστερα αναλύαμε την ποίηση του Μαγιακόφσκι, του Έλιοτ, του Αραγκόν λες και όλοι ήμασταν κριτικοί, λογοτέχνες, ειδήμονες της πολιτικής, της ποίησης, της λογοτεχνίας. Στο τέλος χαλαρώναμε, κι αφού λύναμε τα προβλήματα όλου του κόσμου, καταλήγαμε να μιλάμε για καμιά γκόμενα από τα Άνω Λιόσια ή τα Πατήσια, καινούρια εγγραφή, νέο αίμα και σκεφτόμασταν πως να τη στριμώξουμε σε καμιά γωνία. Κι ο Αντώνης πρώτος κρατούσε το δικαίωμα. Δεν του ξέφευγε μήτε θηλυκιά γάτα που περνούσε απ' τον μπαξέ. Και τότε όλα τα προβλήματα του κόσμου φαίνονταν ασήμαντα, μίκραιναν μπροστά στο εγώ μας, στην ύπαρξή μας. Κι ο καθένας φανταζόταν τη δική του ιστορία, ίσος προς ίσους. Και γινόμασταν όλοι μαζί πάλι μια παρέα με μια κοινή ιστορία πίσω μας. Τους μπάτσους και τα κρατητήρια, τους αγώνες και τις πορείες. Τη γλίτωσαν μόνο όσοι το 'παιξαν ευυπόληπτοι και τάχα μου ξεγέλασαν το μπατσαριό.

Κι ο Αντώνης ποτέ δεν έμεινε πάνω από μια ώρα στο τμήμα, και ήταν πάντα έξω στη συγκεκριμένη ώρα να μας μαζέψει. Ήξερε να χειρίζεται καλά την εξουσία. Ήξερε να διαχειρίζεται τις καταστάσεις. Ήξερε να διαχειρίζεται το μυαλό. Και σ' έκανε συνεργό του χωρίς να το καταλάβεις. Κι ύστερα μας έβαζε να υπογράψουμε κι όποιος δεν υπέγραφε γινότανε εχθρός του κι εχθρός του κόμματος. Κι εκεί το δίλημμα ήταν μεγάλο, γιατί τότε ήταν που το καθαίο φως του ήλιου έδινε τη θέση του στο σκότος. Η μονοδιάστατη αυτή άποψη φυλάκιζε τη σκέψη περισσότερο από τα κάγκελα. Ένας ωμός εκβιασμός συγκαλυμμένος από έννοιες δημοκρατικές, δοσμένος με ωραία και παχιά λόγια ηθικής, ιδεολογίας, κουλτούρας. Πόσο να ανεχτείς το παιχνίδι της εξουσίας, γιατί περί εξουσίας επρόκειτο. Μια εξουσία που σε διαχειριζόταν χωρίς να φαίνεται ότι είναι εξουσία. Ήμασταν όλοι ίσοι. Από την άλλη πάλι, πίσω μας, ένας αγώνας ζωής, ύπαρξης, επιβίωσης. Μια ολόκληρη ιστορία. Συνειδητοποιημένα, βέβαια, άρχισαν να μην υπογράφουν πολλοί, γιατί είχαν μπουχτίσει από τα μεγάλα λόγια και τις υπόγειες ρεμούλες του Αντώνη. Και τη θεσούλα την κρατούσε γιατί περνούσαν πως είχε μεγάλες γνωριμίες στη Δύναμη κι εξουσίαζε όλες τις επαφές με το εξωτερικό. Και η θέση του έδινε το δικαίωμα, όπως νόμιζε, να διαγράφει από το κόμμα όποιον ήθελε βρίσκοντας ανόητες προφάσεις. Κι εμείς, με μια ιστορία πίσω μας, με τα νιάτα μας αφημένα στους αγώνες που πιστέψαμε, στους φίλους που παίξαμε παιδιά, στην αθωότητα που χάσαμε νωρίς, έπρεπε να συμφωνήσουμε με τον Αντώνη. Ήτανε τόσο κραταιά η θέση του που η διαγραφή σήμαινε απομόνωση, σιωπή, ανυπαρξία. Μα ο Αντώνης ασυγκίνητος εξακολουθούσε κι έπαιζε. Και διάλεγε πάντα την ίδια ώρα.

Στην τελευταία συνεδρίαση αντιδράσαμε, και του ζητήσαμε απολογισμό. Την ευθύνη την πήρε πρώτα ο Τάσος. Ο Αντώνης, κύριος του εαυτού του, χαμογέλασε ειρωνικά και μας κατηγόρησε για ίδιον όφελος. Από πού του ήρθε η μπουνιά στα μούτρα δεν πρόλαβε να καταλάβει. Ο Τάσος χύθηκε επάνω του σα μανιασμένο αγρίμι όταν το πατάς εκεί που πονάει, κι εμείς προσπαθώντας να *διαλεχθούμε* επεμβήκαμε για να τους σταματήσουμε. Από τότε έψαχνε αφορμές να ξεκαθαρίσει το τοπίο. Ο Τάσος έγινε ο στόχος του. Τον πάτησε σε θέμα προσωπικό.

Τον αγαπούσα πολύ τον Τάσο. Τον ήξερα από παιδί. Ξυπόλυτος αυτός πεινασμένος εγώ, τρέχαμε για καμιά κουραμάνα, που ξεπερίσσευε από το στρατό. Φτώχεια και στέρηση έγγραφαν την κοινή μας πορεία. Παιδιά με όνειρα για ένα καλύτερο αύριο, αδέρφια, δεθήκαμε στο παιχνίδι, στην αλάνα της γειτονιάς, στην

αρρώστια και στο γέλιο, στους αγώνες και στις αγωνίες μας. Παίζαμε όλη μέρα και πάντα μαζευόμασταν στο σπίτι το μούχρωμα. Φοβίες των μανάδων. Κάτι ξέρανε κι αυτές, κάτι ψυχανεμίζονταν για την ώρα ετούτη. Καλό παιδί ο Τάσος, με ψυχή. Δε μασούσε τα λόγια του. Ο Αντώνης του έφερνε ναυτία. Δεν του άρεσε ο τρόπος του. Συχνά έλεγε ότι ένιωθε εγκλωβισμένος, ότι ήθελε να ουρλιάξει και δεν μπορούσε, ότι ήθελε να σπάσει τα δεσμά. Μα ο πατέρας του αντιστασιακός στην κατοχή δεν του άφηνε περιθώρια. Όχι ότι δεν έβλεπε τι γινόταν μα η συνείδησή του δεν ήταν ποτέ δεξιά. Κι όταν η κόρη του του 'φερε τον μπάτσο για αρραβωνιάρη έριξε τα μούτρα του στον κόσμο και προσπάθησε να κρυφτεί. Δεν το χωρούσε ο νους του. Μα ο Μιχαλάκης ήταν καλό παιδί και η κόρη του τον αγαπούσε. Υποχώρησε τότε κι έδωσε την ευχή του γιατί κι ο Μιχάλης το ίδιο αντιμετώπισε από τους δικούς του. Ο Τάσος την κατάλαβε, κι αυτός ερωτευμένος με μια μοδιστρούλα, και τη στήριξε την αδερφή του.

Εκεί πάτησε κι ο Αντώνης. Για «καταδότη» τον κατηγόρησε και ζήτησε τις υπογραφές μας.

Ήταν η ώρα που το μούχρωμα δίνει τη θέση του στο σκοτάδι.

Θα υπογράψεις;

Πάτε καλά; Για τον Τάσο ; Τον αδερφό μου;

Τον καταδότη να λες.

Ποιον κατέδωσε;

Τις προάλλες που ήταν ο Παύλος στο τμήμα ήταν και ο Μιχάλης, εκείνο το κοπρόσκυλο , ο μπάτσος.

Και;

Αυτός δεν είναι ο αρραβωνιαστικός της αδερφής του;

Και;

Ήξερε πράγματα που μόνο εδώ συζητάμε. Ποιος μπορεί να τα είπε;

Τι ακριβώς είπε;

Τον Παύλο τον σύρανε στο τμήμα για εκείνες τις προκηρύξεις. Μόνο εμείς ξέραμε για τις προκηρύξεις. Ποιος άλλος μπορεί να το είπε;

Μα αφού είναι πίσω μας, σε κάθε μας βήμα.

Ο Παύλος είπε πως τον μυρίστηκε από το ειρωνικό του χαμόγελο και τον άξεστο τρόπο που του μίλησε. Δεν υπάρχει αμφιβολία. Υπόγραψε...

Ήτανε ζήτημα ηθικής; Ήτανε ζήτημα φιλίας; Ήτανε ζήτημα συνείδησης; Μια αίσθηση ασχήμιας απλώθηκε μέσα μου. Όλα σκοτεινίασαν σαν εκείνη την ώρα. Την ώρα που το φως δίνει τη θέση του στο σκοτάδι. Κι ο φόβος με κατέκλυσε ακόμα μια φορά. Μου ζητούσαν να προδώσω. Να προδώσω τον ήλιο, το φως, το χαμόγελο. Να προδώσω τον ίδιο μου τον εαυτό. Η ατμόσφαιρα βάρυνε αφόρητα. Οι καπνοί μας κατάπιναν μέσα στην ομίχλη. Σκυμμένα κεφάλια, απέφευγαν το βλέμμα μου. Κι ο Αντώνης να με κοιτάζει μ' εκείνο το βδελυρό το βλέμμα και στα μάτια του να ξεπετιέται η σπίθα της ευχαρίστησης. Δυσκολευόμουν να αναπνεύσω. Έκλεισα τα μάτια. Είδα τον Τάσο να κόβει το μοναδικό κομματάκι κουραμάνας που είχε βρει και να το μοιράζεται μαζί μου. Τα γέλια και τα παιχνίδια που κάναμε μικροί. Την πρώτη μας φορά που το παίξαμε άντρες. Και τώρα έπρεπε να υπογράψω.

Στο σοκάκι δυνάμωσε το φως της λάμπας. Οι σκιές ήταν πιο έντονες. Γύρισα πίσω μου και κοίταξα. Όχι από φόβο μα για να σιγουρευτώ ότι περπατώ σωστά. Στο ίδιο γνώριμο σοκάκι με τις πλακόστρωτες πέτρες του και το γιασεμί του. Δε με φοβίζει το σκοτάδι. Όλα είναι γνώριμα πια. Και στη γωνία, η σκιά του μπάτσου να με ακολουθεί, πιο κάτω η σκιά του νταβατζή που περιμένει την πόρνη κι εγώ να περπατώ στο σοκάκι και να μυρίζω το άρωμα του γιασεμιού. Μπορώ ακόμα να απολαύσω το άρωμα του γιασεμιού. Μπορώ ακόμα να χαμογελώ. Τώρα το μούχρωμα δε μου είναι βασανιστικό, δεν μου είναι φόβιο. Το βήμα μου σταθερό, σίγουρο, φτάνω στους πλίνθους και στους λίθους. Πετώ τα ρούχα μου πάνω τους κι ανασαίνω. Ανασαίνω βαθιά, λεύτερα. Κι εκεί πάνω από τα σκουπίδια φωνάζω σαν τρελός:

Ε! Δήμε* βγες και μάζεψέ τους.

Γυμνός προχωρώ στο σοκάκι, μ' ανάλαφρη περπατησιά και συνείδηση.

*Στα αρχαία ελληνικά: Δήμος = Λαός

Το διαμέρισμα

Ακόμα αντηχεί η τσιριχτή φωνή της στ' αυτιά μου. «Διαζύγιο». Και το ρεζιλίκι πού το βάζεις. Μπροστά η Ελενίτσα να τρέχει, πίσω εγώ να προσπαθώ να τη φτάσω και πιο πίσω αυτή να φωνάζει «Διαζύγιο». Είναι από αυτά που σε στιγματίζουν και σου καθορίζουν τη ζωή χωρίς εκείνη την ώρα ακριβώς να αντιλαμβάνεσαι τη σημασία τους. Δεν ήτανε η λέξη «διαζύγιο» αυτή καθαυτή αλλά ο ήχος, η διαπεραστική φωνή, το τσίριγμα, μα και η θέα της. Ήξερα ότι μπορώ να διαχειριστώ τις καταστάσεις αλλά αυτό ήταν πάνω από τις δυνάμεις μου. Ο αποτροπιασμός που ένιωθα κάθε φορά που άκουγα στ' αυτιά μου τη φωνή της ήταν κάτι που δεν άντεχα ούτε να το σκέφτομαι. Παίρνω τους δρόμους και διαβαίνω στα γνώριμα σοκάκια. Είναι αν μη τι άλλο ένα φευγιό. Ξεφεύγω ενίοτε από αυτό που ζω γιατί έτσι πρέπει. Για να αντέξεις μερικές φορές τον εαυτό σου σου χρειάζεται ένας δρόμος, μια λιποταξία. Φεύγω και σκέφτομαι, σκέφτομαι λεύτερα όπως ένας άνθρωπος ασυμβίβαστος σ' έναν ιδανικό κόσμο που τον έχεις πλάσει με τις δικιές σου αξίες, τα δικά σου βιώματα, τα δικά σου βολέματα. Αυλές με λουλούδια. Τι όμορφα λουλούδια, γεμάτα δροσιά και χάρη, γεννημένα για να σου δώσουν χαρά. Κι ο ίσκιος της πεταλούδας που γυρνά γύρω απ' το κεφάλι σου και σου δείχνει το εφήμερο και το λεύτερο. Κι όσο κι αν περπατάω τόσο ξεχνιέμαι, τόσο φαντάζομαι, τόσο ανασαίνω. Βρέχει. Αρχισα να κρυώνω. Η βροχή μ' αρέσει στην αρχή. Θαρρείς πως μπαίνεις σ' ένα άλλο έργο, πως ξεκινάς απ' την αρχή να ζεις. Μα όταν το νερό τρέχει αυλάκι απ' τα μαλλιά σου τότε αρχίζεις να τρέχεις να κρυφτείς. Αναρωτιέμαι το γιατί. Έχεις γίνει ήδη μούσκεμα και δεν μπορείς να ξεφύγεις μήτε απ' τον ίδιο σου τον εαυτό. Τότε ξαναγυρίζεις στη συμβατότητά σου τάχα μου ν' αλλάξεις. Ν' αλλάξεις τι; Τα ρούχα; Τη σκέψη σου; Τη ζωή σου;

Με την Ελενίτσα είχαμε λίγα χρόνια παντρεμένοι. Δύσκολα τα βγάζαμε πέρα. Εγώ δούλευα υπάλληλος σε ένα βιβλιοπωλείο κι έγραφα στην εφημερίδα και σε κανένα περιοδικό. Η Ελενίτσα φρόντιζε το σπίτι και περίμενε να γυρίσω για να μου κάνει τη ζωή πιο όμορφη. Μου έβγαζε το σακάκι, μου έφερνε τις παντούτφλες, είχε το φαγητό ζεστό, σκεπασμένο επάνω στο τραπέζι, πάντα με το χαμόγελο. Το μόνο που τη στεναχωρούσε ήταν το σπίτι. «Πάλι χάλασε ο μεντεσές. Δεν μπόρεσα να το φτιάξω». Και μόνο ο μεντεσές ήταν; Τα ντουλάπια, οι πόρτες που έμπαζαν κρύο το χειμώνα, ζεστό νερό είχαμε όταν ζεσταίναμε στην κατσαρόλα. Ήταν όμως το διαμέρισμα φτηνό και προσπαθούσαμε να το συντηρήσουμε γιατί ο ιδιοκτήτης δεν

έβαζε φράγκο. Ύστερα ήταν κοντά στη δουλειά μου και στην εφημερίδα. Η ζωή μας κυλούσε ήρεμα. Την Ελενίτσα την αγαπούσα όχι ότι δεν ξενοκοίταζα κιόλας. Ε! Καμιά φορά και κάτι παραπάνω αλλά η Ελενίτσα ήταν το λιμανάκι μου. Ήσυχη ζωή, με τα πρέπει και τα θέλω της. Ίσα για να μπορείς να πεις ότι ανασαίνεις. Ότι πέρασες από τούτο τον κόσμο, ότι υπήρξες κάποτε. Αν σε θυμάται κανείς. Και η ευτυχία, μικρές χαρές της καθημερινότητας που φεύγουν όπως έρχονται. Φθινοπωρινές στάλες βροχής που λυτρώνουν τους ανυπόμονους και τους ταξιδιώτες της ζωής. Σου δίνουν την αίσθηση ότι θα ξεδιψάσουν το διασπασμένο σώμα μα στην πραγματικότητα το κάνουν και αναζητά κι άλλο νερό. Κι όταν έρθει, το πίνουνε αχόρταγα, μη σκεπτόμενοι αισθήματα και παραμύθια που ‘ναι για τους άλλους.

Πολλά πάρε δώσε δεν είχαμε. Καμιά φορά πηγαίναμε στη μητέρα της Ελενίτσας να φάμε. Πάντα στο τραπέζι, δυστυχώς, ήταν και η θεία Μερόπη, αδερφή της πεθεράς μου, ανύπανδρη. Έμενε λίγο παρακάτω στο πατρικό, ένα διαμέρισμα, μεγάλο σπίτι, τεσσάρι, που της το είχανε αφήσει προικιό μπας και παντρευτεί. Σαν είδε κι αποείδε χώρισε ένα δωμάτιο κι έμενε, και το άλλο το νοίκιαζε να ενισχύσει τη σύνταξη της άγαμης κόρης. Όταν άκουσε για τον επικείμενο γάμο μου με την Ελενίτσα ταραχτηκε. Έβγαλε αφρούς από το στόμα της. «Αυτόν το λεχρίτη θα πάρεις; Τον αρχικομμουνίσταρο; Τον αριστερό; Τον τεμπέλη; Τον άθεο; Ούτε κουστούμι δε θα βάλει στην εκκλησία. Άστονα. Θα σου βρω εγώ καλύτερο. Νοικοκύρη. Μπεςαλή. Θα σ’ έχει βασίλισσα.». Μα η Ελενίτσα ήθελε εμένα. Από τότε τα αισθήματα ήταν αμοιβαία. Ούτε τη χώνευα, ούτε με χώνευε. Στο άκουσμά της έβγαζα σπυριά αλλά η Ελενίτσα επέμενε. «Μη δίνεις σημασία» μου έλεγε. «Έχει κι αυτή τα δίκια της. Αριστερός ήταν ο Μιλτιάδης που την παράτησε. Από τότε τους μισεί όλους. Δεν πρόκειται για σένα» Την είχα ακούσει αυτή την ιστορία. Ήταν αρραβωνιασμένη πριν από τον πόλεμο με ένα παλικάρι ονόματι Μιλτιάδης. Η Μερόπη δεν ήταν δα και καμιά καλονή ούτε είχε και κανένα καλό στόμα. Του την προξένεψαν μαζί με το διαμέρισμα. Στον πόλεμο ο Μιλτιάδης μπήκε στην αντίσταση. Λίγο ο κοινός αγώνας, λίγο το ρίσκο του θανάτου, λίγο τα μάτια και τα πόδια της άλλης έφυγε μαζί της και η θεία Μερόπη δεν τον ξαναείδε. Τα νέα τα μαθε από άλλον σύντροφο. Έκτοτε μισούσε όλους τους αριστερούς εξού κι εμένα.

Η μητέρα μου είπε ότι μας περιμένει την Κυριακή να φάμε μαζί.

Όχι πάλι

Τι πάλι, καλέ μου. Από πέρυσι έχουμε να πάμε. Από τη γιορτή της.

Θα είναι και η θεία σου;

Μα φυσικά. Σε παρακαλώ κάνε μου τη χάρη. Μην της δείξεις τίποτα.

Στο τραπέζι ήταν μαρτυρικά. Δεν ξέρω γιατί εστίασα το βλέμμα μου επάνω της. Πρώτη φορά μου έφερε τόση αναγούλα. Γυρτή, καμπουριασμένη να τρώει με τόση βδελυγμία που αναρωτιόμουνα πώς με έπεισε η Ελενίτσα και ήρθα. Τράβηξα το βλέμμα μου από πάνω της αλλά η μασέλα της δε με άφηνε να ησυχάσω. Ακούγονταν σαν ξεχαρβαλωμένο πικάπ να χτυπάει ρυθμικά χορεύοντας πηδηχτά μέσα στο στόμα της. Γύρισα και ξανακοίταξα. Μπουκιά δεν έβαλα στο στόμα μου.

Δεν είσαι καλά, με ρώτησε η μάνα της Ελενίτσας.

Όχι, όχι καλά είμαι απάντησα εγώ.

Δεν έφαγες τίποτα, παιδί μου, συνέχισε.

Έφαγα, της είπα, κάτι στο σπίτι και μου έκοψε την όρεξη.

Το απόγειο ήταν το καρπούζι. Δε έφτανε ο ήχος της μασέλας, δεν έφτανε ο τρελός χορός της μέσα στο στόμα αλλά μασουλούσε το καρπούζι και το έφτυνε μαζί με τα κουκούτσια.

Τι κάνεις αδερφή εκεί; τη μάλωσε η μάνα της Ελενίτσας.

Τι θέλεις να με πιάσει καμιά ευκοίλια και να τρέχω;

Αυτό ήταν. Μάζεψα την Ελενίτσα και είπα ότι δεν θα το ξανακάνω στον αιώνα τον άπαντα αυτό. Έβαλα μία τελεία, έβαλα ένα χι, τη σήκωσα άρον άρον και φύγαμε. Χρόνια έκανα να την ξαναδώ τη θεία Μερόπη.

Ένα Σάββατο πρωί η Ελενίτσα πήγε στον μπακάλη να ψωνίσει φακές. *Όλως τυχαίως* βρίσκονταν εκεί και η θεία Μερόπη.

Καλημέρα Ελένη

Καλημέρα θεία. Πώς από τη γειτονιά μας;

Άκουσα πως έχει καλές φακές και ήρθα να αγοράσω λίγες.

Ναι έχει εξαιρετικές.

Τι κάνετε; Καιρό έχω να σας δω.

Συγκεκριμένα χρόνια ήτανε αλλά το φερε έτσι η θεία να πιάσει συζήτηση. Στο τέλος είπε στην Ελενίτσα:

Ελένη μπορείς την Κυριακή να πάμε στην εκκλησία γιατί το χω τάμα και δεν μπορώ να πάω μόνη μου;

Η Ελενίτσα δέχτηκε και το κανόνισαν. Στο άκουσμα του νέου αντρίχιασα. Ήξερα ότι δεν ήταν για καλό και μόνο τυχαία δεν ήταν η παρουσία της στο μπακάλικο.

Μια χαρά είναι η θεία σου. Μπορεί να πάει και μόνη της. Γιατί θέλει εσένα;

Μην είσαι καχύποπτος αγάπη μου. Μόνη της είναι, παρέα θέλει. Ύστερα μια φορά μου το ζήτησε. Δεν πειράζει.

Κυριακή πρωί η Ελενίτσα έβαλε το καλό της φόρεμα, εκείνο με το γιακαδάκι που φορούσε πάντα στις γιορτές. Μια κούκλα ήτανε αλλά πολυκαιρισμένη. Την παρακολουθούσα που στολίζονταν και γκρίνιαζα για τη θεία.

Πήγε η Ελενίτσα στην εκκλησία κι όταν πήρε το αντίδωρο έκανε το σταυρό της σαν κάθε Χριστιανός. Τότε η θεία Μερόπη της πρότεινε να καθίσουν στο ζαχαροπλαστείο για ένα γλυκό, για έναν καφέ. Η Ελενίτσα δέχτηκε πήρε ένα συκαλάκι γλυκό ενώ η θεία καφέ κι άρχισαν να μιλούν για τη ζωή μας. Η θεία έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον κι επαναλάμβανε πόσο δύσκολα τα φέρναμε πέρα. Τέλος συνεννοήθηκαν να το επαναλάβουν και την επόμενη Κυριακή. Η εξέλιξη δε μ άρεσε καθόλου. Άρχισε να μ εκνευρίζει η κατάσταση. Κάτι καλό δεν προμήνυε. Η κυριακάτικη έξοδος της Ελενίτσας με τη θεία συνεχίστηκε ώσπου μια μέρα της έσκασε το παραμύθι. Να, ήταν μόνη στον κόσμο και δεν είχε κάποιον να την κοιτάξει. Από την άλλη είχε το

διαμέρισμα και το νοίκιαζε. Θα μπορούσαμε να κάτσουμε εμείς εκεί να μας έχει κοντά. Η Ελενίτσα θα την κοίταζε στα γεράματα κι αυτή θα της άφηνε το διαμέρισμα.

Είσαι καλά; Φώναξα έξαλλος. Τη θεία Μερόπη; Αν θέλει ας σου το αφήσει έτσι ή ας το δώσει σε όποιον θέλει. Δε γουστάρω ούτε να τη βλέπω ούτε αυτή να με βλέπει.

Μα Κοσμά μου, δεν έχουμε άλλη λύση. Αυτό δεν είναι σπίτι που μένουμε.

Μια χαρά είναι. Γιατί της θεία σου είναι καλύτερο;

Μπορεί να είναι παλιό αλλά το έχει συντηρήσει. Εδώ κάθε τόσο βάζουμε ένα σωρό λεφτά και δεν τα έχουμε. Ύστερα το σπίτι είναι ξένο ενώ εκείνο όσα και να βάλουμε θα είναι δικό μας.

Ούτε για αστείο να το σκέφτεσαι, είπα ορθά κοφτά.

Εμένα δε με σκέφτεσαι ; με ρώτησε η Ελενίτσα. Τουλάχιστον θα έχω ζεστό νερό να κάνω μπάνιο

Δεν πειράζει καλή είναι και η κατσαρόλα, απάντησα εξοργισμένος για να σταματήσω τη συζήτηση. Έβαλε τα κλάματα η Ελενίτσα αλλά μπροστά στην εικόνα της θείας Μερόπης δε μάσησα.

Σ αγαπάω, βρε κουτό, αλλά μου ζητάς να δώσω την ψυχή μου. Εσύ φαίνεται πως δε μ αγαπάς.

Όχι σ αγαπάω Κοσμά μου μην το παίρνεις έτσι γιατί με πληγώνεις.

Α το λεχρίτη έκανε η θεία όταν άκουσε τα νέα μέσα από τα δόντια της τόσο ώστε να μην τ ακούσει η Ελενίτσα. Εσύ Ελενίτσα μου να επιμείνεις κορίτσι μου. Γυναίκα είσαι ντε , ξέρεις πως θα τον καταφέρεις.

Άρχισε λοιπόν να μου κουνιέται η Ελενίτσα λίγο παραπάνω. Να με πλησιάζει με περισσότερη ερωτική διάθεση. Με υποψίασε το γεγονός αλλά επωφεληθήκα κιάλας από την αλλαγή της. Μ έκανε πολύ ευτυχισμένο.

Σάββατο πρωί ήτανε που άνοιξα τα πατζούρια του σπιτιού μου και είδα την Πίτσα. Αιθέριο πλάσμα. Άνοιξε κι εκείνη τα παράθυρα φορώντας μόνο το νεγκλιζέ της. Προσφάτως είχε μετακομίσει στο απέναντι νεοκλασικό. Κάτω είχε το σαλόνι και τις κρεβατοκάμαρες στον πρώτο όροφο. Η κρεβατοκάμαρά της είχε ένα στενό μπαλκόνι που προσπαθούσε να βάλει ένα σκοινί ν απλώνει τα ρούχα. Ήθελα να πάω να τη βοηθήσω αλλά συγκρατήθηκα. Της χαμογέλασα και μου το ανταπέδωσε. Έκανε λίγο πως ντράπηκε τραβώντας να κλείσει τη νυχτική της μα τι να πρωτοσυμμαζέψει δεν ήξερε. Χάρμα οφθαλμών. Έκτοτε ξυπνούσα πρωί και πίσω από τις γρίλιες προσπαθούσα να δω πότε θ ανοίξει το παράθυρο να το ανοίξω κι εγώ δήθεν τυχαία την ίδια ώρα, να της πω καλημέρα, να της χαμογελάσω. Ενίοτε έβλεπα και κανέναν

που έφευγε κλεφτά από το σπίτι τα ξημερώματα που δεν τον πέρνανε χαμπάρι. Η Πίτσα μου έγινε η καθημερινή πρωινή μου ασχολία και μου μπήκε η ιδέα.

Άρχισα τα απογεύματα να κάνω βόλτες κάτω από το σπίτι της. Δήθεν κάτι ξεχνούσα και κοντοστεκόμουνα, δήθεν διάβαζα περπατώντας αδιάφορα εφημερίδα κι όλο και πλησίαζα. Είμαι σίγουρος πως με είχε πάρει χαμπάρι. Άρχισε να δείχνει χαρά που με έβλεπε, λέγαμε και δυο κουβέντες παραπάνω όταν έβγαινε εκείνη την ώρα τάχα μου, να πάει στο περίπτερο να πάρει τσίχλες ή να τηλεφωνήσει. Πάντα γλυκομίλητη και πάντα λικνιστή.

Κυριακή πρωί σηκώθηκε η Ελενίτσα ντύθηκε στολίστηκε κι έφυγε για την εκκλησία. Άρπαξα την ευκαιρία και βρέθηκα κάτω από το μπαλκόνι της Πίτσας την ώρα που προσπαθούσε ν απλώσει κάτι ρούχα. Της έπεσε μια πετσέτα, έσκυψα γρήγορα να τη μαζέψω μην τυχόν και προλάβει κανείς άλλος και κοίταξα επάνω. Εκείνη έκανε πως ντράπηκε και είπε πως κατεβαίνει. Περιχαρής χτύπησα το κουδούνι.

Ω, Σας ευχαριστώ , ευχαριστώ πολύ. Ελάτε να σας κεράσω έναν καφέ.

Τι ωραία που μυρίζει η πετσέτα σας, κι έκανα πως τη μύριζα.

Αχ, σας αρέσει;

Πολύ.

Δυο τρία βήματα κάναμε στο διάδρομο κι έκλεισε η πόρτα. Δε θέλαμε και πολλά. Έπεσε ο ένας πάνω στον άλλο. Που ν ανεβείς σκάλες. Εκεί στο σαλονάκι.

Να φύγετε από την πίσω πόρτα, μη δώσουμε δικαίωμα και στη γειτονιά. Θα σας περιμένω την άλλη Κυριακή την ίδια ώρα. Από την πίσω πόρτα. Θα είναι μισάνοικτη.

Η Πίτσα είχε τσεκάρει το πρόγραμμα και της Ελενίτσας και το δικό μου και είχε κανονίσει και τη μέρα και την ώρα που θα μπορούμε να βρισκόμαστε.

Να φύγεις, Πίτσα μου, να φύγεις.

Αχ τι ωραία που τα λέτε κύριε Κοσμά.

Πολύ με βόλεψε τελικά η ιστορία με τη θεία. Γκρίνιαζα τα κυριακάτικα πρωινά λίγο για να μην ξεχνιόμαστε αλλά όχι τόσο ώστε να αποτρέψω την Ελενίτσα

από το να πάει. Η ιστορία με το διαμέρισμα ερχόταν συχνά στις συζητήσεις μας. Δεν ήταν μόνο ο μεντεσές, οι πόρτες, τα παντζούρια, τώρα ήταν και τα πατώματα που έτριζαν, οι κατσαρίδες που βγήκαν ξαφνικά κι ένα ποντίκι που ακούστηκε στη σκεπή. Με τίποτα όμως δεν θα μπορούσα να συμβιβαστώ σε μια τύπου καλοζωία, όπως τη φανταζόταν. Προτιμούσα ξερό ψωμί κι ελιές παρά να αντικρίζω κάθε μέρα έναν άνθρωπο που απεχθάνομαι. Τη μισούσα και με μισούσε. Τα συναισθήματα δεν άλλαζαν κι όσο περνούσε ο καιρός γίνονταν πιο έντονα. Από την άλλη στις επισκέψεις μου στην Πίτσα, με ρωτούσε συχνά γι αυτά που μου αρέσουν κι εγώ έβρισκα την ευκαιρία να της μιλήσω για ζητήματα που με απασχολούσαν, τις σκέψεις μου για τον κόσμο, τη δικαιοσύνη, την αδικία που επικρατεί, την καθημερινότητα που αντιμετωπίζω. Της ανέλυα λογοτεχνικά βιβλία που είχα διαβάσει. Μου άρεσε που με άκουγε. Ποτέ δε μου έφερνε αντίρρηση σε αυτά που έλεγα και είχε μια μόνιμη επωδό.

Αχ, πώς τα λέτε κύριε Κοσμά.

Τον πληθυντικό δεν τον έκοψε ποτέ. Δεν ξέρω πόσο μεγάλο με έβλεπε αλλά δε με απασχολούσε καθόλου. Μια, δυο, τρεις, πέντε, δέκα, τα μαθε η Ελενίτσα και μία Κυριακή πρωί ετοιμάστηκε να πάει στην εκκλησία χωρίς διάθεση.

Τι έχεις σήμερα Ελένη;

Τίποτα, τίποτα. Φεύγω. Εσύ τι θα κάνεις;

Εδώ. Θα αγοράσω εφημερίδα και θα γυρίσω να τη διαβάσω.

Εντάξει, είπε η Ελένη κι έφυγε.

Σιγουρεύτηκα ότι έστριψε τη γωνία κι ετοιμάστηκα. Δεν πέρασε ένα τέταρτο από την επίσκεψή μου στην Πίτσα και χτύπησε το κουδούνι της πόρτας.

Ο γαλατάς θα είναι μου είπε. Πρέπει να πάρω το γάλα και κατέβηκε κάτω. Δυο λεπτά πέρασαν κι άκουσα φωνές ουρλιαχτά, τη φωνή της Ελένης. Ίσα που πρόλαβα να βάλω το παντελόνι μου και κατρακύλησα τη σκάλα χωρίς να το καταλάβω. Η Ελένη έξαλλη είχε χουφτώσει τα μαλλιά της Πίτσας και προσπαθούσε να της τα ξεριζώσει κι από πίσω η θεία να φωνάζει

Στα 'λεγα εγώ. Πήγες και πήρες αυτόν το λεχρίτη. Διαζύγιο.....

Παρατάει τα μαλλιά της Πίτσας η Ελενίτσα κι αρχίζει να τρέχει στο δρόμο. Μπροστά εκείνη, πίσω εγώ και πιο πίσω η θεία να φωνάζει

Διαζύγιο....

Μόνο το ρεζιλίκι που δε σκεφτόμουν εκείνη την ώρα. Έφτασα την Ελένη στο σπίτι κι άρχισα να της λέω πως δεν είναι αυτό που νομίζει, πως μόνο εκείνη αγαπάω, πως δεν παίζει κανένα ρόλο στη ζωή μου η άλλη. Η Ελενίτσα μ αγαπούσε και πόνταρα στο συναίσθημα για να τη ρίξω. Αφελής ή όχι της άρεσε το παραμύθι κι αφού σταμάτησε τα κλάματα μου δήλωσε.

Αφού μ αγαπάς θα φύγουμε από δω. Θα πάμε αμέσως να μείνουμε στο διαμέρισμα της θείας. Δε μένω ούτε μια ώρα εδώ μέσα.

Στης θείας,στης θείας. Ό,τι πεις Ελενίτσα μου. Μη χάσω και τη βόλεψή μου.

Σε μία εβδομάδα είχαμε μετακομίσει στο διαμέρισμα της θείας. Την ώρα που φεύγαμε συνειδητοποίησα πού πήγαινα. Πάνω στο καμiónι με τα πράγματα. Λυπήθηκα οικτρά τον εαυτό μου γι αυτό που επρόκειτο να έλθει. Καθώς απομακρυνόμουν έβλεπα τ όνειρο να χάνεται, στιγμές χαράς να απομακρύνονται κι αντί για την οπτασία θα έβλεπα κάθε μέρα τη θεία Μερόπη. Αυτό ήταν σκέτος θάνατος. Εκείνη με υποκριτικά αυστηρό ύφος μας υποδέχτηκε θέλοντας να κρύψει τη χαρά της. «Σκούπισε τα παπούτσια σου πριν μπεις και συμμαζεμένα» μου πέταξε με νόημα. «Εδώ να είσαι νοικοκύρης.». Μια αναγούλα μου ήρθε και πάλι στη θέα της. Ό,τι προσπάθησα να αποφύγω το βρήκα μπροστά μου. Η ώρα της αλήθειας είχε φτάσει. Θυσία μιας ζωής στη βόλεψη. Η θεία βρήκε την ευκαιρία της ζωής της. Μια χαρά διαχειρίζονταν την Ελένη και καταπατούσε εμένα. Σφίγγονταν το στομάχι μου. Έφευγα κλεφτά για να μην τη συναντήσω. «Αχαίρευτο» με ανέβαζε «Αχρηστο» με κατέβαζε. Καθόμουνα, λέει, και διάβαζα και δεν της έφτιαχνα το σπίτι.

Κι εγώ κάθε μέρα που την βλέπω της λέω «Καλημέρα» με χαμόγελο, ελπίζοντας κάθε μέρα πως θα είναι η τελευταία «Καλημέρα» που θα της πω.

Η κηδεία

Στεκόταν ώρα και κοίταζε τον χορταριασμένο τάφο του πατέρα του. Πέντε χρόνια τώρα δεν είχε πατήσει ούτε για ένα κεριό πόσο μάλλον να τον περιποιηθεί και να τον ξεχορταριάσει. Απέφευγε τις κηδείες γνωστών και συγγενών για να μην πάει εκεί, στο μνήμα. Λες και τα άψυχα του φταίγανε. Οι πέτρες και τα χώματα. Λίγος για να αντιδράσει εν ζωή ο γιος, σκυμμένο το κεφάλι, πικραμένος από τον πατέρα. Τώρα μια γεύση πικραμύγδαλου που δεν θες να τη φτύσεις γιατί τρέφεται απ' αυτήν σ' αφήνει την αίσθηση του κενού, αυτού που δεν έχει νόημα, που δεν υπήρξε. Το δίκιο και το άδικο του καθενός. Σαν παιδί μεγάλωσε σε χρόνια δύσκολα που ο πατέρας τα 'κανε δυσκολότερα. Όχι ότι δεν τα 'βγαλαν πέρα στην κατοχή, μα ήξερε για τον πατέρα του. «Γιατί δεν δίνεις και στους άλλους να φάνε από αυτά που κρύβεις;» «Πού με είδες;» «Σε είδα το βράδυ που σηκώθηκες» «Να το ξεχάσεις και πρόσεξε μην το ξαναπείς γιατί θα σε δώσω στους Γερμανούς να σε σκοτώσουν. Δεν το 'χω και πολύ.» «Τι 'ναι αυτά που λες στο παιδί;» φώναξε η μάνα. «Αν δε θες να χάσεις τον κανακάρη σου βάλε του μυαλό γυναίκα αλλιώς τίποτα δε σας σώζει ούτε αυτόν ούτε εσένα.» Λούφαξε η μάνα του γιατί τον φοβόταν και τον αγκάλιασε με κείνα τα χέρια που έχουν οι αγγέλοι και προστατεύουν τους ανθρώπους. Κι όταν του πήγε την Κατίνα να τη γνωρίσει η μόνη του κουβέντα ήταν «φτωχιά». Όχι ότι δεν παντρεύτηκαν ήσυχα όπως ταίριαζε, χωρίς τραπέζια και γλέντια. Είχε και τη δουλίτσα του, του 'δωσε κι ένα σπίτι κι έμενε, μα σαν άνθρωπος δε φέρθηκε ποτέ του ούτε όταν αρρώστησε η Κατίνα. Κι αυτά που του 'δωσε δεν έχανε την ευκαιρία να του τα βγάλει από τη μύτη κάθε φορά που τον έβλεπε. Σκληρός άνθρωπος. Ο γιος του ήτανε βάρος και η γυναίκα τον εξυπηρετούσε. Αγάπη δεν έδωσε ποτέ σε κανέναν. Μόνο τον εαυτό του πρόσεχε. Πίστευε ότι είναι ανώτερος από τους άλλους.

Ο κυρ- Παντελής, καθόταν στο καφεενεδάκι της πλατείας και διάβαζε την κυριακάτικη εφημερίδα του. Μόλις είχε τελειώσει η εκκλησία και μην έχοντας κανένα στο σπίτι κάθισε να απολαύσει τον καφέ του. Μόνος από χρόνια έφερνε βόλτα τον εαυτό του. Είχε έναν γιο παντρεμένο με την Κατίνα κι έναν εγγονό, τον Παντελή. Την Κατίνα δεν την ήθελε για νύφη του γιατί ήταν φτωχιά, τη δέχτηκε όμως. Η Κατίνα, καλή κοπέλα νοικοκυρεμένη, λίγο γκρινιάρρα, του έφερνε φαί πότε πότε και τα 'βγαζε πέρα. Όχι πως δεν είχε χρήματα ο κυρ- Παντελής. Βασιλόφρων από τα γενοφάσκια του και η οικογένειά του καλοστεκούμενη. Δε δούλεψε ποτέ στη

ζωή του μόνο έτρωγε από τα έτοιμα. Είχε κάμποσες λιρίτσες και στην κατοχή τα κατάφερε και τις αυγάτισε. Μαυραγορίτης, εκμεταλλεύτηκε αρκετές φορές τον κοσμάκη πατώντας στην ανάγκη του. Έκανε και κάτι δουλειές με τον κυρ -Αλέκο, μεγάλο τοκογλύφο που ‘φαγε χούφτες χρυσαφικά για μια στάλα λάδι αλλά τη γλίτωσε γιατί έσωσε δυο αντιστασιακούς που τους κυνηγούσε η Γκεστάπο στο υπόγειο του σπιτιού του ρισκάροντας τη ζωή του και την οικογένειά του. Οι Γερμανοί δεν το πολυέψαξαν ξέροντας τον «πρότερο βίο του». Μαθεύτηκε το πράγμα μετά τον πόλεμο και δεν τον πείραξαν στην εκκαθάριση.

Μεγάλωσε το γιο του πολύ συμμαζεμένα για τα χρήματα που είχε. Αργότερα, όταν τα πράγματα ησύχασαν αγόρασε κοψοχροινιάς δυο τρία διαμερισματάκια για τα γεράματα, όπως έλεγε, κι έπαιρνε τα ενοίκια. Το γιο του, που έβγαλε το γυμνάσιο, τον έχωσε σε μια θεσούλα στο δημόσιο με τις γνωριμίες που είχε, να ‘χει ένα κομμάτι ψωμί κι αυτός και η οικογένειά του. Στερημένος μισθός, βέβαια, μα πάντα σταθερός και σίγουρος. Κι έτσι ο κυρ-Παντελής είχε μόνο τον εαυτό του να σκεφτεί. Πίστευε πως με την υποχρέωση του γιου του είχε τελειώσει. Άλλωστε αυτός θα έπαιρνε στο τέλος την περιουσία που έφτιαχνε. Όμως στον Άγιο του νερό δεν έδινε. Δυο φορές του ζήτησε ο γιος του χρήματα, με πολύ συστολή, θα έλεγα, γιατί τον ήξερε τον πατέρα του. Ήθελε να φτιάξει λίγο καλύτερα το παλιό σπίτι που του είχε δώσει για να μην μπάζει το κρύο. Η απάντησή του ήταν καταπέλτης. «Δε φτάνει που στο ‘δωσα ζητάς κι από πάνω; Αν είσαι άξιος πήγαινε να δουλέψεις και σε άλλη δουλειά να τα φέρεις βόλτα, να ξοδεύεις όσα θέλεις. Εγώ δεν έχω καμιά υποχρέωση να σου δώσω. Δε θα μαζεύω εγώ για να τα σπαταλάς εσύ.» Με τον ίδιο τρόπο φέρθηκε κι όταν μπήκε η Κατίνα στο νοσοκομείο για μια εγχείρηση. Δεν θα πήγαινε να του ζητήσει αλλά είπε πως είναι θέμα αρρώστιας και θα συγκινηθεί. Η Κατίνα όμως χρειάστηκε φάρμακα κι αναγκάστηκε να πουλήσει ένα χωραφάκι που ‘χε από τη μάνα του για να τ’ αγοράσει γιατί για τον κυρ- Παντελή η Κατίνα ήτανε ξένο κόκαλο όπως έλεγε και δεν τον ενδιέφερε και να πεθάνει. Ο γιος του μπορούσε να βρει μια άλλη να του μεγαλώσει τον εγγονό. Ο γιος του τον κοίταζε κατάματα. Ντράπηκε για τον πατέρα του. Η αίσθηση της απόγνωσης τον κυριεύσε. Τα πόδια του παρέλυσαν, η φωνή δεν έβγαινε και οι κινήσεις των χεριών του περιορίστηκαν στο να σηκωθούν και να ξανακατέβουν στα πόδια του. Γύρισε το κεφάλι αλλού να μην τον βλέπει. Εκείνη την ώρα δεν ήξερε αν τον λυπόταν ή αν ήταν θυμωμένος μαζί του. Με σφιγμένο το στομάχι στράφηκε στην άλλη λύση. Όταν το ξανασκέφτονταν όμως γέμιζε από θυμό

κι έσφιγγε τα νύχια και τα δόντια για να μην ουρλιάξει μα δεν μπορούσε να του κόψει και το «καλημέρα». Στην Κατίνα δεν το ‘πε ποτέ γιατί ντρέπονταν κι έτσι της έφερε μια δικαιολογία ότι τα είχε βάλει δήθεν στην αγορά ενός καινούριου διαμερίσματος και δεν είχε μετρητά.

Τα χρόνια δύσκολα και τα πολιτικά πράγματα στη χώρα δεν ήταν σταθερά και η φτώχεια μεγάλη αλλά ο κυρ – Παντελής αναπολούσε τα μεγαλεία που έζησε από μικρός και τον παππού του που ήταν υπασπιστής του βασιλέως. Πάντα μιλούσε με υπερηφάνεια για τα χρόνια εκείνα. Μπροστά όμως στη δίνη της κατοχής ξεχάστηκαν τα μεγαλεία. Συνειδητοποιημένος άλλαξε ζωή, προσαρμόστηκε στο φτωχικό περιβάλλον της γειτονιάς προσπαθώντας να μη δίνει δικαιώματα. Στο χρήμα όμως ήταν ανελέητος. Δεν έδινε μήτε στο γιο του ένα ποτήρι νερό. Αν κάποιος τον πλησίαζε για δανεικά γίνονταν εχθρός του. Ήταν γι’ αυτόν το κοράκι που ετοιμάζονταν να του πάρει το τυράκι από το στόμα. Γιατί το χρήμα σε κάνει κι άλλον άνθρωπο. Μήτε ανθρωπιά υπάρχει, μήτε συναίσθημα, μήτε ανάγκη. Κι όμως του λέγανε την «καλημέρα». Τακτικός στην εκκλησία, μπροστάρης στη θεία λειτουργία και στις γιορτές δίπλα στην εξουσία έδινε την παρουσία του. Στο μυαλό του είχε πάντα πως είναι εξέχων πολίτης, ότι ξεχώριζε από τους άλλους, ότι δεν ήταν ίσα κι όμοια μ’ αυτούς που συναναστρέφονταν. Άλλωστε όταν πέθανε ο Βασιλιά Γεώργιος πολύ στεναχωρήθηκε και πήγε στην κηδεία κι έκλαψε. Κι όσο περνούσαν τα χρόνια τόσο πιο πολύ το ‘χανε ο κυρ- Παντελής. Θυμόταν την κηδεία του παππού του. Ήταν μεγαλοπρεπής όπως ταίριαζε στη θέση του. Τότε του σφηνώθηκε και η ιδέα. Αφού δεν μπορούσε να ζήσει όπως του άρμοζε, η κηδεία του θα ήταν ξεχωριστή. Το αποφάσισε. Άρχισε από τότε να μαζεύει τα χρήματα για μια μεγαλοπρεπή κηδεία. Τα πράγματα όμως άλλαξαν. Ο μεγάλος καημός του ήταν πως το καθεστώς έδιωξε το βασιλιά. Δεν μπορούσε να το χωνέψει ότι αυτό συνέβη. Και δεν μπορούσε κιόλας να μιλήσει γιατί φοβόταν.

Τα τελευταία χρόνια συχνά πυκνά παρακολουθούσε στην εκκλησία κηδείες και μνημόσυνα κι ας μην τους ήξερε. Ήξερε όλη τη νεκρώσιμη ακολουθία κι όταν έφτανε στο « Ό και νεκρῶν και ζώντων τήν εξουσίαν ἔχων, ὡς ἀθάνατος Βασιλεύς» φώναζε το «βασιλεύς» παραπάνω από αυτό που έπρεπε γιατί μόνο εκεί μπορούσε να την πει αυτή τη λέξη χωρίς να φοβάται. Κάθε φορά λοιπόν που ήταν σε κηδεία το μόνο που σκέφτονταν ήταν πως η δική του θα είναι χίλιες φορές καλύτερη από του μπαρμπα- Κωστή, της κυρα-Κατίνας, του κυρ-Στέφανου. Έβλεπε κιόλας με τα μάτια

του να λάμπουν οι πολυέλαιοι, πέντε παπάδες να ψέλνουνε και δεκάδες στεφάνια να κατακλύζουν το μνήμα του. Το φέρετρο θα ήταν από μαόνι με χρυσά χερούλια και το σάβανο κεντημένο. Η ευχαρίστησή του ήταν τόσο μεγάλη που χαμογελούσε για αρκετή ώρα την ώρα που έψελναν το νεκρό. Οι συγγενείς, γνωστοί ή όχι παρεξηγούνταν από τη συμπεριφορά του και κάποιιοι του έκαναν παρατήρηση. Ο κυρ Παντελής προσπαθούσε από τότε να κρύβει το χαμόγελο κάτω από τα μουστάκια του όσες φορές έβλεπε να τον κοιτάνε περίεργα. Έτσι κάθε ενοίκιο που έπαιρνε γίνονταν λιρίτσες κι έμεναν στην άκρη για την κηδεία του. Ξύπνιος ήταν ο κυρ Παντελής κι όπως έβλεπε την κοινωνία σαν κοράκια να θέλουν να του φάνε το βιος του έτσι έβλεπε και το γιο του. Κανένα ρουχαλάκι Χριστούγεννα και Πάσχα έπαιρνε στον εγγονό του γιατί τα παιχνίδια ήταν πεταμένα λεφτά. Για τίποτε άλλο δεν έβαζε το χέρι στην τσέπη να δώσει.

Ο γιος του από την άλλη ζούσε μια σχετικά φτωχική ζωή. Μεροδούλι, μεροφάι, χωρίς να ζητά τίποτε από τον πατέρα του γιατί τον ήξερε. Με όσα είχαν με αυτά περνούσαν. Η Κατίνα όμως που έβλεπε στην εκκλησία κάποιες κυρίες να έχουν κανένα ωραίο φόρεμα συχνά γκρίνιαζε στον άντρα της για τα οικονομικά τους. Ειδικά τώρα που είχε αρχίσει να κάνει παρέα με την κυρία του μεγαλογιατρού. Δεν ήθελε να φαίνεται παρακατιανή. Γυναίκα δημοσίου υπαλλήλου.

Μα επιτέλους τι τα κάνει τα χρήματα ο πατέρας σου;

Ό,τι θέλει ας τα κάνει. Εμείς με αυτά που έχουμε με αυτά θα ζήσουμε της έλεγε.

Εκείνη όμως απτόητη συνέχιζε:

Ε, όχι κι έτσι. Τον εγγονό του δεν τον σκέφτεται; Θέλει το παιδί να είναι στερημένο; Με το μισθουλάκο που παίρνεις εσύ θα με αναγκάσεις να βγω στη ζητιανιά για να το βοηθήσω το παιδί. '

Ήξερες τι μισθό έπαιρνα όταν παντρευτήκαμε και δε σε πείραζε.

Τώρα όμως έχουμε παιδί και πρέπει να το φροντίσουμε. Ύστερα το παιδί να ντρέπεται για τους γονείς του;

Τι 'ναι αυτά που λες βρε γυναίκα;

Ναι γιατί να μην το πω; Οι Παπαδοπουλαίοι πήγαν διακοπές στην Αίγινα για το Σαββατοκύριακο και πήραν το παιδί μαζί τους. Τα 'λεγε ο μικρός τους στον Παντελάκο μου κι εκείνο με ρωτούσε γιατί δεν πήγαμε κι εμείς. Τι να του πω; Πως δεν θα έχουμε ποτέ λεφτά για διακοπές ή πως ο παππούς του είναι τσιγγούνης;

Τον στεναχωρούσε η κατάσταση αλλά δεν του ήταν κι απαραίτητες οι διακοπές. Δεν ήθελε τη γκρίνια της Κατίνας μόνο. Σκέφτονταν ότι κι αυτή είχε τα δίκια της. Καινούριο φορεματάκι είχε να πάρει από χρόνια και η ζωή τους είχε μιζεριάσει. Δεν τολμούσε όμως να ζητήσει από τον πατέρα του.

Κάνε υπομονή Κατίνα μου και θα βελτιωθεί η κατάσταση κάποια στιγμή. Θα πάρω κι εκείνη την προαγωγή που περιμένω τόσο καιρό και θα φτιάξουν λίγο τα οικονομικά μας.

Όσο περνούσε ο καιρός και πλήθαινε το φευγικό της ηλικίας του, η εμμονή στην κηδεία γινόταν ακόμα πιο έντονη και ο κυρ-Παντελής, έχοντας τον φόβο, ότι τα χρήματα είναι πειρασμός έγραψε και διαθήκη. Φώναξε ένα πρωινό το δικηγόρο κι έγραψε με κάθε λεπτομέρεια πού θα διατεθούν τα χρήματα που είχε μαζέψει. Όριζε γενικό κληρονόμο το γιο του με τον όρο να γίνει η κηδεία όπως την είχε σχεδιάσει. Σε αντίθετη περίπτωση τα χρήματα και τα ακίνητα πήγαιναν στην εκκλησία με την ελπίδα να κατακτήσει τη βασιλεία έστω του Θεού στην άλλη ζωή. Γ Για την κηδεία του ήθελε πέντε παπάδες της ανώτερης ιεραρχίας κι έναν Δεσπότη, όλους τους πολυελαίους αναμμένους, την καλύτερη θέση στο νεκροταφείο να περνούν και να τον βλέπουν όλοι να του ανάβουν κεράκι, μαρμάρينو τάφο, από μάρμαρο Διονύσου, με επιτύμβια στήλη για να λέει πόσο καλός πατέρας και νοικοκύρης ήταν, πόσο καλός ενορίτης ήταν, πόσο ξεχώριζε από τους άλλους, μια παλιά φωτογραφία που τον έδειχνε νεότερο, είκοσι στεφάνια, μαονένιο φέρετρο με επιχρυσωμένα χερούλια, κεντημένο σάβανο, πομπή μέχρι το νεκροταφείο κι όλα τα εξαπτέρυγα να τον συνοδεύουν. Υπέγραψε κι ο δικηγόρος έφυγε.

Η ζωή όμως αλλιώς τα φέρνει κι ο κυρ-Παντελής παθαίνει εγκεφαλικό. Ανίκανος να μιλήσει, να κινηθεί, να ειδοποιήσει το γιο του. Τον βρήκαν οι γείτονες την άλλη μέρα κατάκοιτο αλλά ζωντανό ακόμα, και τον τρέξανε στο νοσοκομείο.

Έφτασε και ο γιος του. Πήγε κατευθείαν να τον δει. Ο άλλοτε κραταιός πατέρας κείτονταν ανήμπορος στο κρεβάτι. Έδειχνε να μην καταλαβαίνει. Ανήμπορος να διαφεντέψει το βιος του και τη ζωή του. Σαν όλους τους άλλους, τους

κοινούς θνητούς που η μοίρα τους έφερε να 'ναι φτωχοί και γι' αυτό απαξιωμένοι από τον πατέρα του. Γερμένο το κεφάλι στο μαξιλάρι, το βλέμμα χαμένο να κοιτάζει και να μη βλέπει, τα χέρια πεταμένα στο πλάι και τα σάλια να τρέχουν απ' το στόμα. Άναρθρες κραυγές αγωνίας ή ανάγκης κι ο γιος ασυγκίνητος στη θέα δεν έκανε ούτε μια κίνηση να τον ακουμπήσει. Ούτε αυτός ο ίδιος δεν ήξερε αν τον λυπόταν ή αν τον πονούσε. Έτσι μπροστά στη θέα του πατέρα στάθηκε αρκετή ώρα.

Οι γιατροί αποφάνθηκαν ότι δεν μπορούν να κάνουν πολλά αλλά θα ζούσε με μία σχετική φροντίδα. Στο άκουσμα του νέου ο γιος σήκωσε τα χέρια. Ποιος να τον φροντίσει; Αυτός εργαζόταν και η γυναίκα του του δήλωσε ευθαρσώς ότι δεν είναι υπηρέτρια και να τον βάλουν σε κλινική να τον κοιτούν. Έτρεξε ο γιος στο σπίτι κι ανακάλυψε τα χρήματα που είχε ο πατέρας του για την κηδεία. Ήταν τόσα πολλά που δεν χρειάζονταν σε μια κηδεία, σε μια απλή κηδεία όπως φαντάζονταν το παιδί, χωρίς να ξέρει για τη διαθήκη. Θα κρατούσε λίγα και θα έβαζε τον πατέρα του σε κλινική. Η Κατίνα τρελάθηκε όταν είδε τόσα χρήματα. Τώρα μπορούσε να αγοράσει τα φορεματάκια της, να πάει τις διακοπές της στην Αίγινα και να το παίξει πλούσια στη γυναίκα του μεγαλογιατρού. Ούτε ένα βράδυ δεν ξενύχτησε δίπλα στον πεθερό της. Χρήματα είχαν για να ξοδεύουν. Τα έξοδα όμως ήταν πολλά και οι λίρες φεύγαν σα νερό. Στην κλινική ο κυρ- Παντελής, βόλτα στην αγορά η Κατίνα. Έπεισε και τον άντρα της να πετάξει τις μανσέτες και να πάρει με τον τσαμπουκά άδεια να πάνε στην Αίγινα, στο gala που θα παραβρίσκονταν και η κυρία με το μεγαλογιατρό. Ξενοδοχείο πέντε αστέρων παρακαλώ και με πισίνα. Η Κατίνα ούτε τα πόδια της δεν ήξερε να βρέξει στη θάλασσα, όχι να κολυμπήσει στην πισίνα. Έτσι έκανε βόλτες με το μαγικό γύρω γύρω κι έλεγε τάχα μου ότι κρυώνει. Ύστερα πήγε στο μπαρ να πάρει το ποτό της που δεν είχε ξαναπεί και πνίγηκε στην πρώτη γουλιά που έβαλε στο στόμα της. Πρωινά, βραδινά, έξοδοι και το χρήμα έρρεε όπως το σκορπούν αυτοί που το βρήκαν κι όχι αυτοί που το δούλεψαν. Τέλειωσαν οι μέρες των διακοπών και δεν πρόλαβαν να γυρίσουν στην Αθήνα και ο κυρ- Παντελής τους άφησε χρόνους.

Ειδοποιήθηκε ο γιος του, έφυγε από τη δουλειά και πήγε στο σπίτι να ετοιμαστεί. Έξω από την πόρτα του βρήκε το δικηγόρο.

Είστε πολύ τυχερός που έμαθα για το θάνατο του πατέρα σας εγκαίρως, του είπε.

Γιατί τι συμβαίνει;

Ξέρετε ο πατέρας σας άφησε διαθήκη για την κηδεία του και πρέπει να εκτελεσθεί οπωσδήποτε για να έχετε πρόσβαση στην περιουσία του.

Ναι και πρέπει να γίνει σήμερα αυτή η διαδικασία;

Μα δεν καταλάβατε. Αν...

Ο γιος άκουσε προσεκτικά τις επιθυμίες του πατέρα του κι έμεινε άφωνος. Τώρα; Τα χρήματα είχαν εξανημισθεί και δεν είχε το χρόνο να ζητήσει έστω ένα δάνειο από την Τράπεζα. «Να πας στον κυρ-Αλέκο να δανειστείς» του είπε η Κατίνα, που είχε μάθει απ' τα χρήματα και της ήτανε δύσκολο να ξεμείνει. Πήρε τους δρόμους κι έτρεχε αλαφιασμένος γιατί του άρεσε η ιδέα να κληρονομήσει μια περιουσία. Είχε μάθει άλλωστε και στα gala τώρα και δεν μπορούσε να ζήσει αλλιώς. Κι ύστερα τι δουλειά είχε η εκκλησία να μπει ανάμεσα; Εδώ υπήρχε κληρονόμος. Κόντευε να τρελαθεί. Τα πόδια του τον έφεραν έξω από το σπίτι του κυρ Αλέκου. Χτύπησε την πόρτα. Ο κυρ Αλέκος έτριψε τα χέρια του που ζέπεσε στην ανάγκη του ο γιος του κυρ-Παντελή. Ήξερε με τι είχε να κάνει. «Όσα θες παιδί μου, μη νοιαστείς, ξέρεις ότι σ' έχω σα γιο μου. Μόνο για τη δική μου διασφάλιση υπέγραψε αυτά τα χαρτιά γιατί άνθρωποι είμαστε κάτι μπορεί να πάθουμε...». Ο γιος δεν ήταν βλάκας. Διάβασε τι υπέγραφε. Δέκα φορές πάνω του ζητούσε ο τοκογλύφος αλλά δεν μπορούσε να κάνει διαφορετικά γιατί ο χρόνος τον πίεζε. Κι όσο περνούσε η ώρα τόσο αυξάνονταν τα έξοδα. Χρυσοπλήρωσε το μαόνι, τα χρυσά χερούλια γιατί τα φέρναν, λέει, από το εξωτερικό, τα κεντητά σάβανα, τα εξαπτέρυγα κι όλα όσα είχε γράψει λεπτομερώς ο πατέρας του στη διαθήκη. Κι όλο τα χρήματα δεν έφταναν κι όλο χαρτιά υπέγραφε ο γιος. Μέσα σε δυο μέρες είχε ξεπουλήσει σχεδόν όλη την περιουσία στα μάρμαρα και τους Δεσποτάδες που ζήτησαν κάτι παραπάνω γνωρίζοντας τη διαθήκη.

Την ώρα της κηδείας ο εξευτελισμός ήταν μεγάλος. Η Κατίνα έκανε πως έκλαιγε και οι γυναίκες κάνανε πως την παρηγορούσαν. «Ο πατερούλης μας...» «μην κλαις κόρη μου κι αυτά είναι για τους ανθρώπους» της λέγανε και της χάιδευαν το κεφάλι. Και στη νεκρώσιμη ακολουθία πιο πολλά ήταν τα εξαπτέρυγα από τους ανθρώπους που ακολουθούσαν. Πέντε νοματαίοι όλοι κι όλοι να δουν το πανηγύρι και να θαυμάσουν Τι; Το φέρετρο; Ο γιος εκεί στεκούμενος να βλέπει και να ακούει. Να ακούει τους πέντε παπάδες που χρυσοπλήρωσε να ψέλνουν για τη ματαιότητα ετούτου του κόσμου, ανήμπορος να την αντιστρέψει έστω για μια στιγμή. Λίγος

απέναντι στην ίδια τη ζωή. Μήτε ένα δάκρυ δεν έχυσε ο γιος στην κηδεία. Κάθισε σε όλη την παρωδία να χαιρετίσει τον κόσμο κι έφυγε για το σπίτι.

Σε λίγες μέρες ήρθε αντιμέτωπος με τα υπογραφόμενα. Ο κυρ Αλέκος του' χε φάει όλα τα σπίτια, τρία διαμερίσματα κοινοχρονιάς όπως τα 'χε αγοράσει κι ο πατέρας του και το πατρικό. Μόνο αυτό που καθότανε σώθηκε.

Τώρα μπροστά στο μνήμα, με το ίδιο χαμένο βλέμμα κοιτάζει το χώμα. Βλέπει τον εαυτό του παιδί να λαχταράει την αγκαλιά του πατέρα, ένα του χάδι, την αγάπη στα μάτια του κι εκείνος να μην τα δίνει. Μόνο φόβο του προκαλούσε. «Άνθρωπο που φοβάσαι ποτέ δεν τον αγαπάς» έλεγε η μάνα του. Πρώτη φορά λύγισαν τα γόνατα να πιάσουν λίγο χώμα να το ρίξουν. Εκεί λύγισε και η καρδιά. Η γοή του ήταν ο επικήδειος όχι στον πατέρα του αλλά στη ζωή του. Το μόνο που ακούγονταν μέσα στα αναφιλητά ήταν «Γιατί;». Έκλαψε, έκλαψε, έκλαψε κι αφού καταλάγιασε η καρδιά σηκώθηκε ξαλαφρωμένος να φύγει. Εκείνη την ώρα ήρθε ο υπάλληλος του νεκροταφείου να του πει για τον τάφο.

Ξέρετε, έχουν περάσει πέντε χρόνια από το θάνατο του πατέρα σας. Επιθυμία του ήταν να μη βγουν τα οστά του και να συνεχίσουν να είναι θαμμένα με ένα μικρό αντίτιμο.

Αλλιώς;

Αλλιώς θα πάνε στο λάκκο μαζί με τα άλλα.

Στο λάκκο, μαζί με τα άλλα., είπε ο γιος κι έφυγε.

Η συστατική επιστολή

«Ο Μάριος Βροντάς, Μηχανολόγος Μηχανικός του Πολυτεχνείου ήτο φοιτητής εις την σχολήν μας κατά τα έτη 1960-1965. Συνεργασθείς μαζί του διαπίστωσα ουκ ολίγας αρετάς εις το χαρακτήρα του και την προσωπικότητά του. Νέος, εξέχων επιστήμων, επιμελής σπουδαστής, πλήρως κατηρητησμένος εις το αντικείμενόν του, φέρων ελευθέρας και δημοκρατικής αρχάς. Αναντιλέκτως πληροί πάσας τας προϋποθέσεις διά έργον ολοκληρωμένον και αυτοτελές.»

Μετά τιμής

Νικόλαος Παπαδόπουλος

Καθηγητής εις το Μετσόβιον Πολυτεχνείο»

Η συστατική επιστολή ήταν απαραίτητο προσόν για την θέση που ανοίγονταν στην εταιρεία. Τόσο απαραίτητο που χωρίς αυτή δεν θα μου δινόταν η δουλειά. Τη δουλειά τη χρειαζόμουν οπωσδήποτε. Στο σπίτι η κατάσταση δεν ήταν καλή. Ο πατέρας μου με το ζόρι τα βγαζε πέρα στις υποχρεώσεις του και η μάνα μου ξενοδούλευε για να τα καταφέρουν. Η περηφάνια τους για μένα ήταν μεγάλη μα η εύρεση εργασίας δύσκολη. Βλέπεις, με ακολουθούσε και η ρετσινιά του αριστερού. Όταν έδωσα εξετάσεις στον ΟΤΕ πέρασα από τους πρώτους. Είδα όμως το όνομά μου στους απορριπτέους λόγω κοινωνικών φρονημάτων. Η οργή ήταν μεγάλη. Δεν ήταν όμως ούτε η πρώτη ούτε η τελευταία φορά και τη δουλειά την είχα ανάγκη. Αυτή τη φορά ήμουν αποφασισμένος. Τη δουλειά μου την είχε σφυρίζει ο γιος της Σμυρνιας της κυρα - Κατίνας, παραδουλεύτρας στο διευθυντή της εταιρείας και γειτόνισσας δικής μου.

Καθώς προχωρούσα στο δρόμο πήγαινε ασυναίσθητα το χέρι μου στην τσέπη που είχα τη συστατική επιστολή. Μου έδινε μια σιγουριά η αίσθηση πως βρίσκονταν εκεί. Ο καθηγητής είχε γράψει τις καλύτερες συστάσεις για μένα. Είχε συνεργασθεί μαζί μου στη διπλωματική και με εκτιμούσε. Ύστερα ήμασταν ομοϊδεάτες. Ήμασταν σύντροφοι. Κι αυτόν τον κυνηγούσαν ανελέητα αλλά δεν τόλμησαν να τον βγάλουν από τη θέση του. Πολλές φορές που μέναμε οι δυο μας ο καθηγητής χαλάρωνε κι άνοιγε συζητήσεις για την ελευθερία που αναζητούσε, την τρομοκρατία της εξουσίας, το σκοταδισμό, το Μεσαίωνα που είχε επέλθει. Μαζί μοιραζόμασταν τις ίδιες σκέψεις κι παίρναμε μέρος στους κοινούς αγώνες ενάντια στο καθεστώς. Τώρα που βρέθηκα

απέναντι από την εργασιακή πραγματικότητα και πάλι στάθηκε δίπλα μου. Όταν άκουσε τι ήθελα έβαλε με ευκολία τη μία λέξη δίπλα στην άλλη γιατί πίστευε στην αξία μου.

Στο δρόμο προχωρούσα με γοργά βήματα. Κάπου κάπου έκανα και κανένα αστείο πηδηματάκι έτσι για να εκφράσω τη χαρά μου, σα μικρό παιδί που παίζει στο δρόμο. Ήμουν έτοιμος να συμβιβαστώ με τη θεσούλα. Οι πιθανότητες ήταν πολλές. Ήδη είχα βάλει την κυρα- Κατίνα να μιλήσει στη γυναίκα του διευθυντή ως προσθετικό προσόν στην πρόσληψή μου. Δεν ήταν κακό να πει δυο κουβέντες για το χαρακτήρα μου. Αυτό βέβαια ήταν κάτι που το μισούσα. Είχα αξία κι αξιοπρέπεια αλλά ένεκα της ανάγκης τα άφησα όλα στην άκρη. Η εικόνα του πατέρα μου που σηκωνόταν πέντε η ώρα το πρωί να πάει δυο ώρες δρόμο στο Σκαραμαγκά κι άλλες δυο να γυρίσει πάντα με σκυφτό το κεφάλι και καμπουριασμένους τους ώμους μου είχε γίνει εμμονή. Τώρα που το σκέφτομαι είχε βαρύνει περισσότερο τελευταία. Τις προάλλες είχε πέσει από τη σκαλωσιά κι είχε σκοτωθεί ένας φίλος του. Η στενοχώρια ήταν ζωγραφισμένη στο πρόσωπο. Λες και είχε γεράσει απότομα. Πρώτη φορά τον είδα να κλαίει. Μπορούσα λοιπόν να βοηθήσω.

Κοντοστάθηκα. Είχα χρόνο για έναν καφέ. Έβγαλα από την τσέπη την επιστολή. Άρχισα να την ξαναδιαβάζω μία μία λέξη, να αξιολογήσω τη βαρύτητα που είχαν. Ένιωσα σημαντικός και σίγουρος για τον εαυτό μου. Κοίταξα γύρω και καθώς ήμουν αμέριμνος ένα σφίξιμο στο στομάχι κι ένα άγχος αδιόρατο άρχισε να με κατατρέχει. Ναι, τον αναγνώρισα. Ήταν στο τμήμα που με ανέκριναν. Με την ίδια καπαρντίνα, το ίδιο σαρδόνιο χαμόγελο και τα μάτια κουμπότρυπες που προσπαθούσαν να εισχωρήσουν στο μυαλό. Ακολουθούσε τον άλλο μου εαυτό, τον ασυμβίβαστο, αυτόν που δεν του αρκούσαν οι θεσούλες για να λέει ότι ζει. Αυτόν που είχε μάθει να αγωνίζεται, να λέει όχι στο κατεστημένο, που αρνιόταν μια ζωή νεκρή, δίχως φλόγα, δίχως ιδανικά. Ξαναήρθε στα μάτια μου η εικόνα των γονιών μου. Έκανα μια κίνηση απελπισίας. Τον έδιωχνα. Έδιωχνα τον άλλο μου εαυτό. Πήρα βιαστικά να ξαναδιαβάσω τη συστατική επιστολή να επιβεβαιωθώ «...ελευθέρως και δημοκρατικάς αρχάς ...». Σταμάτησα σε αυτές τις λέξεις. Κι αυτός ο καθηγητής γιατί έπρεπε να γράψει αυτές τις λέξεις με νόημα και στόμφο. «...ελευθέρως και δημοκρατικάς αρχάς». Και ποιος εργοδότης εκτιμάει το ελεύθερο και δημοκρατικό πνεύμα; Κανείς. Μήπως ήταν πλεονασμός; Μήπως δεν έπρεπε να μπει στην

επιστολή; Τώρα ήταν αργά. Θα την έδινα όπως ήταν. Έβαλα βιαστικά στην τσέπη μου την επιστολή ελαφρώς τσαλακωμένη. Η ώρα είχε περάσει.

Χτύπησα την πόρτα του διευθυντή κι άκουσα ένα τραγουδιστό «Περάστε». Στον προθάλαμο του γραφείου καθόταν η γραμματέας του διευθυντή. Ετών... δε θα 'ταν πάνω από 25. Η θεά της ήταν σκέτη απόλαυση. Έκανε πως έγραφε στη γραφομηχανή κοιτώντας ένα ένα επιμελώς τα πλήκτρα μην και κάνει κανένα λάθος ή μην και κατά λάθος σπάσει κανένα νύχι. Τα μάτια της ανοιγόκλεισαν περιπαικτικά και με ρώτησε ευγενικά σε τι θα μπορούσε να με εξυπηρετήσει.

Ενδιαφέρομαι για τη θέση του μηχανικού. Έχω ραντεβού με τον κύριο διευθυντή.

Το όνομά σας;

Μάριος, είπα χαμογελώντας της με νόημα. Μάριος Βροντάς.

Μάριος Βροντάς, επανέλαβε εκείνη. Πολύ ηχηρό το όνομά σας κύριε Μάριε Βροντά, σχολίασε η γραμματέας.

Για να ακούγομαι, δεσποινίς, για να ακούγομαι καλύτερα.

Ήμουν σίγουρος ότι κάπου την είχα ξαναδεί.

Ο κύριος διευθυντής θα σας δεχτεί σε λίγο. Περιμένετε.

Μήπως μένετε στην Καισαριανή; τη ρώτησα

Έμενα παιδιόθεν. Κοντά στο μπακάλικο «Η Ευδαιμονία»

Α! Στη γειτονιά μου λοιπόν. Μπορεί να παίζαμε και μαζί μικρά παιδιά στη διπλανή αλάνα του μπακάλικου. Το ονοματάκι σας;

Ρούλα

Η Ρούλα, του κυρ Μιχάλη η κόρη;

Ακριβώς.

Δε με θυμάσαι; Ο Μάριος. Που ήμουν ο πιο ψηλός απ όλους στην παρέα.

Κάτι της θύμιζε αλλά δεν ήταν και σίγουρη.

Ο Μάριος που σε τάραζαν στην καρπαζιά και σε έβαζαν όλο και κυνηγούσες στα παιχνίδια;

Μα τι λες τώρα; Δε με τάραζαν στην καρπαζιά κι εγώ ήθελα να κυνηγάω. Δε με έβαζαν. Και σκάσαμε στα γέλια.

Τη θυμόμουν πολύ καλά. Ειδικά στην εφηβεία της. Όταν γινόταν γυναίκα με το στηθάκι της, το λικνιστικό της περπάτημα, τα ξέπλεκα μαλλιά της. Η εφηβική μου φαντασίωση. Χώρα τις μαλακίες που είχα ρίξει για χάρη της. Μέχρι που η Ρούλα εξαφανίστηκε από τη γειτονιά. Μετακόμισε ολόκληρη η οικογένεια σε άλλο μέρος.

Μα πού χάθηκαν εσύ, βρε παιδί μου;

Να, ένας μακρινός μου θείος μου άφησε ένα διαμερισματάκι στην Κυψέλη και μετακόμισα εκεί.

Μπορείς να καθίσεις μέχρι να σε φωνάξει.

Ευχαριστώ

Έβγαλα το σακάκι κα κάθισα στη βαριά δερμάτινη πολυθρόνα. Το μυαλό μου είχε ξεφύγει από την πίεση και είχα χαλαρώσει λίγο. Κοιτούσα τη Ρούλα και τα μάτια μου δεν έφευγαν από πάνω της. Είχε σταυρώσει τα πόδια της και τα κινούσε ρυθμικά δίνοντας το τέμπο ενός καλλιτέχνη. Ήταν θεϊκά σμιλεμένα. Εξακολουθούσε να είναι τόσο όμορφη όσο ήταν κάποτε. Σήκωσε το τηλέφωνο και ειδοποίησε για την παρουσία μου. Ο τόνος, ο τρόπος που μίλησε και η φωνή της έδειχναν μεγαλύτερη οικειότητα από μια απλή γραμματέα. Στο τέλος το χαχανητό της με διαβεβαίωσε. Την είχε γκόμενα ο διευθυντής. Ποιος θείος και ποια ανηψούλα που κληρονόμησε το διαμέρισμα. Ήμουν σίγουρος πως αυτός της το πήρε. Η ερωτική τους φωλίτσα. Δεν ήταν κι άσχημα. Να ένα ακόμα ατού για να πάρω τη θέση, σκέφτηκα. Θα χρησιμοποιήσω τη Ρούλα. Δεν μπορεί. Ο λόγος της ερωμένης έχει πέραση. Κι ύστερα γεροντοέρωτας είναι αυτός. Ό,τι θέλει το κορίτσι. Λίγα νάζια, λίγα δάκρυα. Γιατί όχι; Από την άλλη έχω και τη γυναίκα του. Άκουσα ότι είναι καλή κυρία και την κυρα - Κατίνα τη λυπάται. Της υποσχέθηκε ότι θα κάνει αυτό που μπορεί. Και τώρα το δίλημμα γυναίκα ή γκόμενα, γκόμενα ή γυναίκα, γυναίκα ή γκόμενα, γκόμενα ή γυναίκα. Γκόμενα. Το πήρα απόφαση. Έβγαλα το χέρι στην τσέπη για να σιγουρευτώ ότι η επιστολή υπήρχε και δεν είχε φύγει. Δια παν ενδεχόμενο. Ύστερα στήλωσα τα

πόδια κάτω και προχώρησα στην πόρτα του γραφείου. Τη χτύπησα με μεγάλη σιγουριά.

Καλησπέρα σας είμαι ο Μάριος Βροντάς που έχουμε ραντεβού για τη θέση.

Περάστε παρακαλώ. Το βιογραφικό σας;

Ορίστε

Έχετε κάποια συστατική επιστολή;

Όχι ακριβώς.

Τι εννοείτε;

Τις συστάσεις μπορεί να σας τις δώσει η γραμματέας σας. Γνωριζόμαστε από παιδιά.

Ορίστε;

Ναι,ναι. Αν θέλετε φωνάξτε την να σας το διαβεβαιώσει.

Πόσο καλά γνωρίζετε κύριε Βροντά με τη γραμματέα μου;

Α! Πολύ καλά. Είναι εξαιρετική κοπέλα

Σας αρέσει κύριε Βροντά;

Ποιος; σηκώθηκε όρθιος κι έκανε να 'ρθει προς το μέρος μου.

Η γραμματέας μου κύριε Βροντά. Είχατε και πιο στενές σχέσεις μαζί της κύριε Βροντά;

Ορίστε;

Έχετε αυτοκίνητο κύριε Βροντά ;

Μα ... εγώ...πού να βρω χρήματα για αυτοκίνητο; ψέλισα σαστισμένος

Την πήγατε και βόλτα με το αυτοκίνητο; Της ψιθυρίσατε και στο αυτί;

Της πιάσατε και το στήθος κύριε Βροντά;

Τον είχε πιάσει παραλήρημα και δεν άκουγε τίποτα. Με είχε στριμώξει στην πόρτα του γραφείου.

Της πιάσατε και το μπουτάκι;

Δεν μπορούσα να ανασάνω από την πίεση

Ήθελα να του φωνάξω «Ναι ρε φίλε και το βυζί της έπιασα και το μπουτάκι και στα ενδότερα προχώρησα αλλά δεν είχα φωνή.

Πηγαίνετε, πηγαίνετε κύριε Βροντά. Δια εργαζόμενον σας φωνάξαμε εδώ όχι δια γαμβρόν. Με μία αστεία πιρουέτα άνοιξα την πόρτα και βρέθηκα στον προθάλαμο.

Άνοιξα τα μάτια μου διάπλατα. Το μυαλό μου παίζει άσχημα παιχνίδια. Τελικά η επιλογή μου δεν ήταν καλή. Βρισκόμουν στην ίδια θέση πάντα, στη δερμάτινη πολυθρόνα να πιάνω και να ξαναπιάνω τη συστατική επιστολή σφίγγοντάς την όλο και περισσότερο. Χαμογέλασα. Την έβγαλα από την τσέπη να την ξαναδιαβάσω. «...πλήρως κατηρητησμένος εις το αντικείμενόν του, φέρων ελευθέρας και δημοκρατικές αρχάς. Αναντιλέκτως πληροί πάσας τας προϋποθέσεις διά έργον ολοκληρωμένον και αυτοτελές

Μετά τιμής

Νικόλαος Παπαδόπουλος

Καθηγητής εις το Μετσόβιον Πολυτεχνείο»

Και πάλι σταμάτησα στις ίδιες λέξεις ... *φέρων ελευθέρας και δημοκρατικές αρχάς»*. Ένωσα εκείνη την έντονη ανάγκη της επιβίωσης κι αποφάσισα να προχωρήσω. Έχωσα βιαστικά την επιστολή στην τσέπη. Σηκώθηκα με αργά βήματα, αυτή τη φορά και προχώρησα προς το γραφείο του. Χτύπησα την πόρτα.

Καλησπέρα σας. Είχαμε ραντεβού για τη θέση του μηχανικού στην εταιρεία σας. Είμαι ο Μάριος Βροντάς.

Μάλιστα. Καθίστε παρακαλώ.

Το βιογραφικό σας;

Ορίστε

Η συστατική επιστολή;

Ένα λεπτό παρακαλώ.

Έβγαλα από την τσέπη τη ρυτιδιασμένη επιστολή και την έδωσα. Ντράπηκα λίγο για την κατάντια της αλλά την έδωσα. Παρακολουθούσα τις εκφράσεις του αποζητώντας μια θετική έκβαση. Κάθισε στην πολυθρόνα του γραφείου. Είχε ένα τικ στο αριστερό του μάτι. Στο χέρι του κρατούσε ένα στυλό που το χτυπούσε ενίοτε πάνω στο γραφείο. Φαινόταν πάνω από 60 και οι ρυτίδες ήταν εμφανείς αλλά με

τσαγανό και καλοστεκούμενος. Το μόνο που τον χαλούσε ήταν το περουκίни του. Λίγο στραβό ίσα για να του χαλάει την ταμπέλα «Γζόβενο» και το χιτλερικό μουστάκι που σίγουρα θα του το σκούπιζε ναζιάρικά η Ρούλα τις τρυφερές στιγμές τους, εικόνα που με έκανε έξαλλο. Η φωνή του τσιριχτή και κοφτή. Δε σήκωνε και πολλές κουβέντες. Η θέση εξουσίας που είχε του έδινε ένα αλλαζονικό ύφος. Αυτό με θύμωνε γιατί μου θύμιζε τη θέση ισχύος όπου βρισκόταν. Πάντοτε με θύμωνε η ανισότητα. Στριφογύριζα στην καρέκλα περιμένοντας να αποφανθεί. Καθώς διάβαζε οι ρυτίδες γίναν ακόμα πιο βαθιές. Το τικ στο αριστερό του μάτι έγινε πιο γρήγορο. Φαίνεται να διάβασε όχι μία αλλά αρκετές φορές την επιστολή προσπαθώντας να την αποκρυπτογραφήσει. Ήταν αυτό που φοβόμουν; Αποκωδικοποιούσε κάθε λέξη κι έκανε συνειρμούς για το τι μπορεί να σημαίνουν. Ή ακόμα ακόμα τι κέρδος μπορεί να φέρουν τα προσόντα μου στην επιχείρησή του, αν συμφέρω για να με πάρει. Μου έριχνε κλεφτές ματιές, με ζύγιαζε. Μήπως τα ρούχα μου φανέρωναν την ανάγκη μου για δουλειά; Μήπως προσπαθούσε να δει κάτω από τα ρούχα τι κρυβόταν; Μήπως το ύφος μου έδειχνε αυτό που ήμουν; Μήπως προσπαθούσε να διαβάσει τις σκέψεις μου; Για την ψυχή μου σίγουρα δεν ενδιαφερόταν.

Άφησε την επιστολή στο γραφείο και με κοίταξε.

Ο γνωστός κύριος Παπαδόπουλος; είπε με στόμφο.

Μ έπιασε κρύος ιδρώτας.

Ορίστε; ψέλισα.

Λέω ο κύριος Παπαδόπουλος που πρωτοστατεί στα συλλαλητήρια. Από αυτόν έπρεπε να φέρεις βρε παιδί μου; Μήπως είσαι κι εσύ αριστερός; Κομμουνιστής; Μα τι λέω είναι φως φανάρι. Θα είσαι από αυτούς που είναι εχθροί του κεφαλαίου αλλά έρχεσαι από το κεφάλαιο να ζητήσεις δουλειά. Κι ύστερα άμα πιάσουμε τη θεσούλα, δικαιώματα, συνδικαλισμός, απεργίες, πάει η επιχείρηση. Όχι δεν θα πάρω. Πηγαίνετε.

Ξαφνικά ο άλλος μου εαυτός εμφανίστηκε Αυτός που είχε μέσσα, ήθος και αξίες. Αυτός που δεν αλλοτριώθηκε φοβούμενος μη χάσει.

Δεν ήρθα για να με προσβάλλετε για τα πιστεύω μου. Ναι, πιστεύω σ έναν δημοκρατικότερο κόσμο, που όλοι εμείς θα είμαστε ίσοι μεταξύ μας. Δε θα υπάρχει το μίσος και η μισαλλοδοξία, η ανισότητα και η αδικία που προκαλεί το χρήμα σας.

Σε έναν κόσμο που όλοι θα έχουν δουλειά κι ένα κομμάτι ψωμί να φάνε. Ποιος νομίζεις ότι είσαι και με κρίνεις; Κινήθηκα επιθετικά εναντίον του έξαλλος για την αντιμετώπιση. Η οργή μου είχε ξεχειλίσει.

Ασφάλεια, ασφάλεια

Ένωσα το πετσί της πολυθρόνας να έχει γίνει ένα με το δικό μου. Έσταξα ολόκληρος και μαζεύτηκα. Δίπλα μου χωρούσε να καθίσει άλλος ένας άνθρωπος. Χαλάρωσα λίγο τη γραβάτα μου να πάρω ανάσα. Έσφιγγα τη συστατική επιστολή ασυναίσθητα μπήγοντας τα νύχια μου στο κάτω μέρος της παλάμης. Εκείνη τη στιγμή στον προθάλαμο του γραφείου εμφανίστηκε άλλος ένας νεαρός , στην ηλικία μου πάνω κάτω. Είχε κι αυτός στο χέρι κάτι χαρτιά , φαντάζομαι ίδια με τα δικά μου. Πλησίασε τη Ρούλα που του χαμογέλασε ευάρεστα. Την κοίταξα σα να ήταν δικιά μου γκόμενα και με κεράτωνε. Έδωσε τις συστάσεις και του πρότεινε να καθίσει στην άλλη πολυθρόνα του γραφείου.

Παρακαλώ κύριε Βροντά, ο κύριος διευθυντής σας περιμένει

Σηκώθηκα. Ένωσα τα πόδια μου να σέρνονται πάνω στο παχύ χαλί. Η ιδέα της απόρριψης από τη θέση με είχε καταβάλει. Έπρεπε να είμαι προσεχτικός σε κάθε μου λέξη αν ήθελα τη δουλειά. Η εικόνα των γονιών με βάραινε. Το πρωί που σηκώθηκα η μάνα μου μου έδωσε την ευχή της. Με χαμόγελο μου είπε ότι πιστεύει σε μένα αλλά και να μη γίνει δε χάθηκε ο κόσμος. Ήταν συνηθισμένη στην αδικία. «Κι αν δε σε προσλάβουν παλικάρι μου αυτοί θα χάσουν» μου είπε. «Μη φοβηθείς τίποτα. Μη σκύψεις το κεφάλι. Ό,τι και να γίνει εμείς είμαστε δίπλα σου». Τον πατέρα μου δεν τον είδα. Έβαλα το σακάκι μου, έφτιαξα τη γραβάτα που είχα χαλαρώσει και χτύπησα την πόρτα.

Περάστε

Καλησπέρα σας . Είμαι...

Ξέρω, ξέρω. Μου μίλησε η γυναίκα μου για σας. Είστε ο Μάριος Βροντάς έτσι δεν είναι;

Μάλιστα

Το βιογραφικό σας

Ορίστε

Τη συστατική επιστολή;

Κοντοστάθηκα.

Ξέρετε ...

Έπιασα τη βρεγμένη από τον ιδρώτα βεντάλια που είχα στην τσέπη μου.

Ξέρετε δεν έχω συστατική επιστολή. Λυπάμαι. Μόνον το βιογραφικό μου.

Ούτε κι εγώ δεν πίστευα στα λόγια μου εκείνη τη στιγμή. Ακόμη μια φορά έσκυβα το κεφάλι. Ακόμη μια φορά ανάμεσα στις πολλαπλές δηλώσεις ακόμη μία δήλωση μετανοίας, μία δήλωση υποταγής. Στα μάτια μου εμφανίστηκε και πάλι το Κορίτσι.* «Ο θεός μου ο Λεωνίδας 17 χρόνια κάθισε στη φυλακή». Την έδιωξα από τη σκέψη μου. Έδιωξα από τη σκέψη μου τη συνείδησή μου. Τον άλλο μου εαυτό. Γιατί αυτόν πρόδιδα όπως και ο Λεωνίδας που ήρθε με το άλλο μπουλούκι. Ποιος νοιάζεται για την ψυχή σου;

Κύριε Βροντά θα σας ειδοποιήσουμε.

Βγαίνοντας μπήκε ο νεαρός. Η Ρούλα μου σφύριξε πως ήταν από τα ΚΑΤΕΕ και δεν είχε πολλές ελπίδες. Με ειδοποίησαν για τη θέση σε λίγες μέρες. Για μια θέση κατώτερη γιατί την άλλη την έδωσαν στο νεαρό. Είχε τηλεφωνήσει γι αυτόν κάποιος από την ασφάλεια. Είχε από ό,τι φαίνεται καλύτερη συστατική επιστολή από την κυρα Κατίνα την παραδουλεύτρα. Τη θέση τη δέχτηκα και μη με ρωτήσει κανείς το γιατί. Κανείς δεν ξέρει τι γίνεται στην ψυχή του ανθρώπου. Ποιος νοιάζεται για την ψυχή του άλλου;

*Αναφορά στο διήγημα του Μάριου Χάκκα «Ένα Κορίτσι»

Συγχορδία θανάτου

Το πρώτο της παιδί γεννούσε η Μαρία στο δημόσιο νοσοκομείο. Χρήματα για κλινικές και ιδιωτικούς γιατρούς δεν υπήρχαν. Πήγε λοιπόν μόλις την πιάσανε οι πόνοι και περίμενε να έρθει η στιγμή που το παιδί θα θελήσει να κατέβη ακολουθώντας το μοναδικό δρόμο προς τη ζωή. Είχε επίγνωση η Μαρία του θαύματος που συντελείται εκείνη την ώρα. Φέρνει στον κόσμο το πρώτο της παιδί. Δίνει ζωή σ' έναν ακόμα άνθρωπο και υπόσχεται στον εαυτό της, αν όλα πάνε καλά, να του δώσει κι όλη της την αγάπη. Να το μεγαλώσει με χαμόγελο και μ' όλες τις αρετές της μάνας. Κι αύριο; Αύριο ο ήλιος που θ' ανατείλει θα τη βρει για πρώτη μέρα μάνα. Περίμενε η Μαρία κι οι πόνοι άρχισαν να πληθαίνουν. «Έχεις λίγο ακόμα» της λέγανε οι νοσοκόμες «κάνε υπομονή». Δίπλα της η μάνα της, ο άντρας της, ο πατέρας της, ακόμα κι ο παππούς της. Φώναζε η Μαρία όταν έρχονταν οι πόνοι, έκανε αναπνοές που της λέγανε, μα η ώρα περνούσε και το παιδί δε φαινόταν. Ήταν πολλές οι ώρες που κοιλοπονούσε και κάποιος γιατρός ξύπνησε «Πρέπει να τη βάλουμε στο χειρουργείο να κάνουμε καισαρική. Θα χάσουμε και τη μάνα και το παιδί αν συνεχίσει έτσι.» Οι δικοί αφήνουν την τύχη της στα χέρια του. Εκείνος γνωρίζει. Ό,τι πει. Έχει στα χέρια του ζωές ανθρώπων.

Μπαίνουν στο χειρουργείο και σε μισή ώρα βγαίνουν με ένα υγιέστατο αγοράκι, με ανοιχτά τα ματάκια, ταλαιπωρημένο από τις παραπανίσιες ώρες φυλακής του, μα γερό και δυνατό. Τόσο δυνατό που το κλάμα του το άκουσαν όλοι που ήταν έξω από την αίθουσα τοκετών και χαμογέλασαν ευτυχισμένοι.

Η κόρη μου γιατρέ;

Καλά είναι, περιμένουμε να ξυπνήσει. Την πάνε στο δωμάτιο τώρα.

Η ώρα πέρασε και η Μαρία άρχισε ν' ανοίγει τα μάτια. Κάτω απ' την επήρεια της νάρκωσης δεν καταλάβαινε και πολλά. Με τους ορούς οι πόνοι της καισαρικής ήταν λίγοι αλλά άρχισε σιγά σιγά να ανακτά δυνάμεις. Έκανε να σηκωθεί λίγο μα δεν την άφησαν μη ζαλιστεί. Και ήταν όλοι εκεί, με τα μάτια ήρεμα πια κι ένα χαμόγελο απλώθηκε στα χείλη τους για το μεγάλο γεγονός, για τη νίκη στη μάχη που δόθηκε, γιατί γλίτωσε και μάνα και παιδί. Οι παλιοί λέγανε πως η εγκυμονούσα πάντοτε είναι με το 'να πόδι στον τάφο, μα άλλα χρόνια εκείνα που η γυναίκα ξεγεννούσε στο

σπίτι. Ο άντρας της έτρεξε να πάρει γλυκά να κεράσει για το πρώτο του παιδί και μάλιστα αγόρι κι έδωσε κι ένα καλό ρεγάλο στη νοσοκόμα που του το 'φερε. Η Μαρία χαμογέλασε, άπλωσε τα χέρια πήρε το παιδί, του χάιδεψε το κεφαλάκι, το φίλησε. Έκανε πάλι να σηκωθεί μα πάλι δεν την άφησαν. Οι δικοί της κάθισαν να της κάνουν συντροφιά μα η Μαρία έκλεισε τα μάτια να κοιμηθεί λίγο.

Να φύγουμε να μην ενοχλούμε, είπε ο παπούς

Καθίστε λίγο ακόμα να περάσει ο γιατρός και ύστερα φεύγετε, είπε η μάνα.

Είχε περάσει καμιά ώρα όταν ήρθε η νοσοκόμα να φροντίσει τη Μαρία. Ανοίγει τα σκεπάσματα και δεν μπορεί να κρύψει την ταραχή της.

Τι συμβαίνει;, ρωτάει η μάνα.

Χάνει πολύ αίμα. Πρέπει να φωνάξω το γιατρό, είπε η νοσοκόμα ταραγμένη.

Έτρεξε, φώναξε το γιατρό κι αυτός είπε πως έχει γερή κράση και θα σταματήσει. Στο ύφος του φάνηκε πως ανησύχησε μα προσπάθησε να το κρύψει.

Γιατρέ, γιατί τόσο πολύ; ρώτησε η μάνα.

Δεν ξέρουμε, θα δούμε.

Η Μαρία είχε ξυπνήσει κι άκουσε τους διαλόγους, μα σημασία δεν έδωσε. Σηκώθηκε στους αγκώνες και ζήτησε λίγο νερό. Η μάνα ίσα που της έβρεξε τα χείλια γιατί είχε ορούς και δεν έκανε να πει. Κοίταξε τα μάτια της μάνας της. Είχαν σκοτεινιάσει. Δεν ήταν όπως πριν γελαστά και χαρούμενα.

Όλα καλά θα πάνε μάνα, την καθησύχασε.

Ίσα που αχνογέλασε η μάνα για να της δείξει πως συμφωνεί μαζί της. Οι άντρες, κάθισαν γύρω και περίμεναν. Τα μάτια τους μίκρυναν, οι ρυτίδες στο μέτωπο βάθυναν και τα χέρια σφίχτηκαν σε γροθιές έτοιμη να παλέψουν τον αόρατο εχθρό. Προσπάθησαν να φανούν ψύχραιμοι κι άρχισαν να θυμούνται πώς ζορίστηκε στη γέννα η μάνα, η αδερφή, η κυρά Στεριανή και να αναφέρουν όποιο άλλο περιστατικό είχαν ακούσει που πήγε καλά. Τα άλλα ούτε σαν ιδέα δεν άφηναν να τα εκστομίσουν. Και η Μαρία περίμενε ώρα με την ώρα να βελτιωθεί η κατάσταση. Και η μάνα εκεί πάνω από το κεφάλι της να της το χαϊδεύει. Έμπαινε έβγαινε η νοσοκόμα μα το αίμα ασταμάτητο. Η Μαρία άρχισε να νιώθει αδύναμη, πολύ αδύναμη. Εκεί που μπορούσε

να σηκώνεται στους αγκώνες δεν είχε πια δυνάμεις να σηκωθεί. Τα πόδια με μεγάλη δυσκολία τα μετακινούσε όταν μούδιαζε και η κάνουλα ορθάνοιχτη έρρεε σαν ποτάμι στα πόδια της. Κι απέναντι οι άντρες καθισμένοι, σαν αρχαίος χορός σε τραγωδία, που περιμένουν τη σειρά τους να πουν το χορικό. Παγωμένοι, ανίκανοι να προτάξουν το αντριλίκι τους μπροστά στη μαύρη σκιά που ερχότανε. Που πλησίαζε. Άντρες, με άσπρα μαλλιά, με θανάτους στην πλάτη τους, βγαλμένοι μέσα από τον πόλεμο, την κατοχή, ψημένοι στη ζωή στέκονται ακίνητοι, βουβοί, ανήμποροι. Και η Μαρία ένιωθε να λιώνει σαν κερί. Ούτε την παλάμη της δεν μπορούσε να κινήσει πια από την αδυναμία. Κι είχε ο ήλιος γύρει στα δυτικά και το σκοτάδι ερχότανε εκκωφαντικό. Γύρισε το κεφάλι της να μην βλέπει και να μην ακούει. Καυτά δάκρυα άρχισαν να τρέχουνε από τα μάτια της. Κι η μάνα να χαϊδεύει το χέρι. Εκείνο το χέρι που δεν το 'χε ξαναχαϊδέψει. Κι εκείνο το χάδι που φανέρωνε συγκατάβαση στο μοιραίο η Μαρία δεν το άντεχε. Δεν της πρόσφερε τίποτα. Ούτε καν δύναμη για να παλέψει. Ήθελε να το τραβήξει, να πει «Ρε μάνα ακόμα δεν πέθανα. Θέλω να ζήσω» «Μην μου το κάνεις αυτό». Κι εκείνη η χορωδία απέναντι, κι εκείνη η γοή, το βουβό κλάμα που ξεπερνούσε τα σφιγμένα χείλη και φώναζε από τα μάτια, από τις ρυτίδες που γίναν πιο βαθιές κι άνοιξαν για ν' ακουστεί, όλο και δυνάμωνε. Και τα χέρια του πατέρα της λες έσφιγγαν το αόρατο κουβάρι που τη συνέδεε με τη ζωή. Τα χέρια του είχαν γίνει κατακόκκινα. Το χείλια του μια γραμμή και το κουβάρι σιγά σιγά ξεδιπλωνόταν παρά τη θέλησή του. Μόνο αυτό μπορούσε να κάνει. Ασυναίσθητες κινήσεις τίναζαν τα χέρια και στήλωναν τα πόδια προβάλλοντας τη δική του αντίσταση.

Κι ο θεός γιατρός άφαντος άφησε τη Μαρία στη μέση του πουθενά να παλεύει με το Χάρο. Κι όλο και πλησίαζε αυτός. Ακούγονταν τα τύμπανα. Και η χορωδία στην ίδια θέση πάντα χωρίς να σηκωθεί ούτε μια φορά από την καρέκλα της ένωσε τον ήχο της με τα τύμπανα. Και η Μαρία έλιωνε και το καταλάβαινε Αργά το βράδυ απελπισμένη η νοσοκόμα που φοβήθηκε πως το κακό θα γίνει στη βάρδια της άρχισε να φωνάζει στο γιατρό.

Κάντε κάτι γιατρέ. Έτσι θα φύγει το κορίτσι

Ετοιμάστε το χειρουργείο να δούμε από τι προέρχεται

Δεν θ' αντέξει γιατρέ έχει χάσει πολύ αίμα.

Μόνο αυτό μπορώ να κάνω.

Η Μαρία παραδομένη πια στο ρυθμό της συγχορδίας ζούσε στο παραλήρημα. Έκλεισε τα μάτια κι ένιωθε να τη σέρνουν τα τύμπανα κοντά τους. Άρχισε να χορεύει μαζί τους σ' ένα τρελό ρυθμό, παραδομένη, ανίκανη ν' αντιδράσει, μόνο να συμφωνήσει.

Μα να που συμβαίνουν και θαύματα. Το κλάμα του μωρού που ζητούσε το γάλα της μάνας, την αγκαλιά της, την ασφάλεια. Η Μαρία τραβήχτηκε από το χορό. Όχι. Ήθελε να ζήσει. Δεν θ' ακολουθούσε. Είχε παιδί να μεγαλώσει. Ξημερώματα την πήγαν να την ετοιμάσουν για χειρουργείο. Στις πρώτες ακτίνες του φωτός που ακούμπησαν τα μάγουλά της η Μαρία κατάφερε ν' ανοίξει τα μάτια και να χαμογελάσει. Το αίμα υποχώρησε κι ως δια μαγείας εξαφανίστηκε η συγχορδία. Τα ρυτιδιασμένα μάτια που είχαν μικρύνει, χαμογέλασαν ανακουφισμένα. Και η Μαρία σιγοψιθύρισε: «Ήλιε, σήμερα βλέπεις πρώτη φορά τον κόσμο και είμαι μάνα.»

Βιβλιογραφία

- Βαρίκας, Β. (1979). *Η άρνηση του κατεστημένου*. Αθήνα: Κέδρος.
- Γαραντούδης, Ε. (2008). *Η δεύτερη ωριμότερη περίοδος της σφαιρικής ποίησης*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ζήρας, Α. (1978). Μια πρόιμη και μια όψιμη κατάθεση για τον Μάριο Χάκκα., 1-10.9.1977/20-30.10.1978 στο βιβλίο Μάριος Χάκκας, *Κριτική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Εκδ. Κέδρος
- Κάγιαλης, Τ. (2007). *Η επιθυμία για το μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανοήσης στην Ελλάδα του 1930*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Καραγεώργου, Π. (2004). *Κοινωνία και πολιτική της μεταπολιτευτικής Ελλάδας στην ελληνική πεζογραφία*. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.
- Καραντώνης, Α. (1958). *Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση*. Αθήνα: Δίφρος.
- Κιοσσές, Σ. (2008). *Το γυναικείο bildungsroman στη νέα ελληνική λογοτεχνία: παραδειγματικές αφηγηματικές δομές διαμόρφωσης της μυθοπλαστικής ηρωίδας κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο*. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.
- Κονδύλης, Φ., Βαρίκας, Β., Ελευθερίου, Α. & Μαρωνίτης, Δ. (1979). *Μάριος Χάκκας: Κριτική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κουνουγέρη - Μανωλεδάκη, Ε. (1998). *Οικογενειακό Δίκαιο*. Αθήνα: Σάκκουλα Α.Ε..
- Κουνουγέρη - Μανωλεδάκη, Ε. (1998). *Οικογενειακό δίκαιο*. Σάκκουλα. 1α
- Κουνουγέρη - Μανωλεδάκη, Ε. (1998). *Οικογενειακό δίκαιο*. Σάκκουλα. 2β
- Κουρμούζιος, Α. (1979). *Ο αφηγηματικός τρόπος*. Αθήνα: Των φίλων.
- Κούσουλας, Λ. (1977) *Μάριος Χάκκας: Μια εισήγηση*. στο βιβλίο Μάριος Χάκκας, *Κριτική θεώρηση του έργου του*, εκδόσεις Κέδρος, σ.σ.132-143
- Κρανάκη, Μ. (1982). *Contre-temps*. Αθήνα: Εστία.
- Μαρκόπουλος, Θ. (1995). *Τα πρόσωπα του δράματος το πεζογραφικό έργο του Χάκκα*. Θεσσαλονίκη: Τα Τραμάκια.
- Μέντη, Δ. (2007). *Λεξικό της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι*. Αθήνα: Πατάκη.
- Μηλιώνης, Χ. (1991). *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Πρώτη και δεύτερη μεταπολεμική γενιά*. Αθήνα: Σοκόλη.
- Μίσσιος, Κ. (2008). *Και άλλοι Μυτιληνιοί λόγιοι και λογοτέχνες*. Αθήνα: Πιττακός.

- Μιχαηλίδης - Νουάρος, Γ. (1968). *Οικογενειακόν Δίκαιον*. Ομιλία δια την Νομικήν Σχολήν του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αθήνα
- Μουλλάς, Π. (1996). «Εισαγωγή», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, τ. Α', Αθήνα,
- Παγανός, Γ. (1983). *Η νεοελληνική πεζογραφία, θεωρία και πράξη*. Αθήνα: Κώδικας
- Παπαγεωργίου, Γ. (2004). *Ηγεμονία και φεμινισμός*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Παπαδημητρίου, Χ. (1999). *Μάριος Χάκκας: Η ζωή και το έργο του*. Μη εκδεδομένη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα.
- Πολίτης, Λ. (1998). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής τραπέζης. Έκτη έκδοση
- Πολίτης, Λ. (1980). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής τραπέζης. Τρίτη έκδοση
- Πολίτης, Λ. (1980). *Μετρικά, Παλαμάς - Σεφέρης, το σονέτο*. Αθήνα: Κωνσταντινίδης.
- Πολυκανδριώτη, Ο. (2007). Λογοτεχνικοί δρόμοι επικοινωνίας στο βορειοανατολικό Αιγαίο κατά τη μεσοπολεμική και μεταπολεμική εποχή. Στο Π. Μ. Κιτρομηλίδης & Π. Δ. Μιχαλάρης (Επιμ.), *Ε' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας: Μυτιλήνη και Αίβαλί (Κυδωνιές). Μια αμφίδρομη σχέση στο βορειοανατολικό Αιγαίο* (σσ. 113-127). Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ε.Ι.Ε.) – Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών.
- Ρεπούσης, Γ. (1979). *Μάριος Χάκκας: Κριτική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ρεπούσης, Γ. (2012). *Μάριος Χάκκας και η εποχή του: αυτοβιογραφία και δημιουργική πεζογραφία*. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα.
- Ρεπούσης, Γ. (2004). *Μάριος Χάκκας: Προσεγγίσεις στο πεζογραφικό του έργο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Σακαλάκη, Μ. (1984). *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών. Ιδεολογικές δομές στο Νεοελληνικό μυθιστόρημα 1900-1980*. Αθήνα: Κέδρος.
- Σβορώνος, Ν. (1984). *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Τεπέρογλου, Α. (1968). *Η προϊκα, ένα κοινωνικοοικονομικό πρόβλημα*. Αθήνα
- Τερζάκης, Α. (1979). *Προσανατολισμός στον αιώνα*. Αθήνα: Των Φίλων.
- Τοπόλσκι, Γ. (1983). *Προβλήματα ιστορίας και ιστορικής μεθοδολογίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Χάκκας, Μ. (1971). *Ενοχή*. Αθήνα: Κέδρος.
- Χάκκας, Μ. (1986). *Άπαντα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Χάκκας, Μ. (1978). *Άπαντα*. Αθήνα: Κέδρος.

- Χάκκας, Μ. (2016). *Απαντα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Χρήστου, Σ. (2016). *Ο έρωτας και ο φεμινισμός στο έργο της Κικής Δημουλά*. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Χ.Λ.Φ., για το βιβλίο του Μάριου Χάκκα Το κοινόβιο, «Ακρόπολις», 30/7/72 στο βιβλίο *Μάριος Χάκκας, Κριτική θεώρηση του έργου του*, εκδόσεις Κέδρος, σ.σ.18-23
- Beaton, R. (1996). *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*. (Ε. Ζουργού, Μ. Σπανάκη μεταφρ.). Αθήνα: Νεφέλη.
- Faulkner, P. (1982). *Η γλώσσα της κριτικής*. (Ι. Ράλλη, Κ. Χατζηδήμου μεταφρ.). Αθήνα: Ερμής. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1982).
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space (La Production de l' Espace, Paris: Anthropos 1974,1984)*. (D. Nicholson - Smith, μεταφρ.). Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1991).
- Tadié, J. (2007). *Το μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*. (Μ. Κουνεζή, μεταφρ.). Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Vitti, M. (2006). *Η Γενιά του 30, Ιδεολογία και Μορφή*. Αθήνα: Ερμής.
- Vitti, M. (1978). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Wallace, M. (1991). *Μια σύγκριση μεθόδων*. (Α. Κουφού, μεταφρ.). Αθήνα: Εξάντας.
- Ελλάδα. Στατιστική Υπηρεσία Ελλάδος. (1972). *Στατιστική Επετηρίς Ελλάδος. Απογραφή Πληθυσμού 1971 για τις εργαζόμενες γυναίκες*. Αθήνα.

ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΠΟ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

- Αργυρίου, Α. για το διηγήμα του Μάριου Χάκκα «Νέκυια». (1972, 21 Ιουλίου). *Το Βήμα*, σ. 24-28.
- Βαλέτας, Η πνευματική Λέσβος, εφ. *Ο Δημοκράτης*, 21 Ιουλίου 1933, σ.1
- Βαρίκας, Β. Τυφεκιοφόρος του εχθρού. (1966, 13 Νοεμβρίου). *Το βήμα*, σ. 16.
- Ελευθερίου, Α. για το βιβλίο του Μάριου Χάκκα «Ο μπιντές και άλλες ιστορίες». (1971, 28 Φεβρουαρίου). *Ελεύθερη Πατρίδα*, σ. 11-14.
- Κονδύλης, Φ. για το βιβλίο του Μάριου Χάκκα «Ο τυφεκιοφόρος του εχθρού». (1967, 8 Απριλίου). *Δημοκρατική Αλλαγή*, σ. 7-8.
- Κοτζιάς, Α. για το βιβλίο του Μάριου Χάκκα «Το κοινόβιο». (1972, 15 Αυγούστου). *Το Βήμα*, σ. 29-33.
- Κωστελένος, Δ. Μάριος Χάκκας: Τυφεκιοφόρος του εχθρού. (1967, 7 Φεβρουαρίου). *Ακρόπολις*, σ. 21.

Μαρωνίτης, Δ. για το βιβλίο του Μάριου Χάκκα «Το κοινόβιο». (1972, 15 Ιουλίου). *Το Βήμα*, σ. 15-17.

Μπεζώνης, Χ. Η ιστορία της Καισαριανής και της δημαρχίας της. (1975, 1 Απριλίου). *Καισαριανή*, σ. 45

Παναγιωτούνης, Κ. Μάριος Χάκκας: Τυφεκιοφόρος του εχθρού. (1967, 11 Φεβρουαρίου). *Βραδυνή*, σ. 28.

Χ. Α. Γ. Ενοχή - Αντιγόνη. (1970, 11 Απριλίου). *Εστία*, σ. 10.

ΚΕΙΜΕΝΑ ΑΠΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Άγρας Τέλλος, (1935) Μια ματιά στη λογοτεχνική Θεσσαλονίκη, αναδημοσίευση στο περ. *Ο Πολίτης* (ειδικό τεύχος-Νοέμβριος 1983) σ.32-39

Βλοντάκη, Π. (1980). Οικογένεια και εφηβεία στην Ελλάδα και στις ΗΠΑ. *Επιθεώρηση Κοινωνικών ερευνών*. 39, 267-292.

Δρακόπουλος, Α. (2011). Η σφαιρική ποίηση στο άναρχο σύμπαν της νεωτερικότητας. *Το Δέντρο*. 179/180, 53

Ζουμπουλάκης, Σ. (2002). Οι «δικοί μας» και οι «άλλοι» στο έργο του Χάκκα. *Νέα Εστία*. 1743, 472.

Καζάντζης, Τ. (1972). για το βιβλίο του Μάριου Χάκκα «Ο μπιντές και άλλες ιστορίες». *Εξάντας*. 48-52.

Κάσσοσ, Β. (2008). Μάριος Χάκκας: η ξαφνική ωρίμανση ενός συγγραφέα. *Περίπλους*. 12, 224.

Κωσταβάρας, Θ. (1982). Μια περίπτωση της ελληνικής πεζογραφίας. *Η Λέξις*. 16, 429. ΕΚΕΒΙ

Κωσταβάρας, Θ. (2008). Η ποιητική κατάθεση του Μάριου Χάκκα. Μία αφετηρία και μία μετατόπιση. *Περίπλους*. 12, 208. ΕΚΕΒΙ

Λαμπρίδης, Μ. (1977, 6 Αυγούστου). Η άρνηση του αξιόντου συστήματος στο έργο του Μ. Χάκκα. *Αντί*. 38, (77-78), 77-94.

Λεοντάρης, Β. (1963). Ποίηση ήττας. *Επιθεώρηση Τέχνης*. 106-107 & 110, 520.

Λόππα - Γκουνταρούλη, Ε. (1996). Η γυναικεία παρουσία στα κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας του λυκείου. Συμπεράσματα και προτάσεις. *Σύγχρονη Εκπαίδευση*. 88, 49-59.

Μηλιώνης, Χ. (1989). Μάριος Χάκκας: Το ψαράκι της γυάλας. *Γράμματα και Τέχνες*. 59, 3.

- Μπεκατώρος, Σ. (1977). Μάριος Χάκκας. Η ήττα και η αξιοπρέπεια ενός ανθρώπου. *Αντί*. 77-78, 69-76.
- Νικολαΐδου, Μ. (1975). Η εργαζόμενη γυναίκα στην Ελλάδα. *Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών*. 25, 270-296.
- Παπαγεωργίου, Κ. (2008). Ο ποιητής Μάριος Χάκκας. Σημειώσεις για το όμορφο καλοκαίρι. *Περίπλους*. 12, 214. ΕΚΕΒΙ
- Πλασκοβίτης, Σ. (1992). Μάριος Χάκκας, 20 χρόνια από το θάνατο του. *Διαβάζω*. 297, 33-36.
- Ρεπούσης, Γ. (1992). Ο ρόλος της Καισαριανής στην πεζογραφία του Μάριου Χάκκα. *Διαβάζω*. 297, 38-44.
- Σαμίου, Δ. (1989). Τα πολιτικά δικαιώματα των ελληνίδων (1864-1952). *Μνήμων*. 12, 161-172.
- Σιδέρης Τ. (2011), Αφιέρωμα στο Μάριο Χάκκα, περιοδικό Διαβάζω, σ.91.
- Σταυροπούλου, Έ. (1992). Χρονολόγιο Μάριου Χάκκα. *Διαβάζω*. 297, 26-32.
- Στρατής Τσίρκας (1973), Περ. «Συνέχεια», αρ. τευχ. 2, 22.
- Ψαρρά, Α. (2003). Η 8 του Μάρτη, οι κομμουνίστριες και οι πολιτική. *Αρχειοτάξιο*. 64-72.
- Restat, J. (2002). Αφιέρωμα στον Λουί Αραγκόν. *Διαβάζω*. 516, 23.

ΨΗΦΙΑΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

- Γραβάνης, Κόκορης, Μαρτινίδης, & Μπακογιάννης, (2007). Άφοροι(;)πειραματιαμοί. Μεταπολεμική ελληνική πεζογραφία και «νέο μυθιστόρημα» («nouveau roman»). Μοντερνισμός - μεταμοντερνισμός: Διαχωριστικές γραμμές, Δια-κείμενα. *Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας*. 9, 1. ψηφιακό βιβλίο <https://www.academia.edu/1224256/> ανάκτηση 22/2/2019, 15:30
- Δομιανός Γ., Μάριος Χάκκας, (2015), Οι εξαιρετικές στιγμές της ελληνικής λογοτεχνίας, Φεβρουάριος, 9, 2015, 15:49, the cricket, <http://thecricket.gr/2015/02/marios-hakkas/> ανακτήθηκε 15/4/2019 14:50
- Δασκαλά, Κ. (2015). *Εισαγωγή στη μακρά δεκαετία του 60. Η ελληνική δεκαετία του 1960: Πολιτική Αστάθεια και πολιτισμική αναγέννηση*. Αθήνα: Kallipos. <https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/2198/1/chap01.pdf> ανάκτηση 2/3/2019, 16:45

Καστρινάκη, Α. (2015) *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950*. Ψηφιακό βιβλίο , Kalippos,

<https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/174/1/14090-Kef14.pdf>, ανακτήθηκε, 5/3/2019, 17:42

Καστρινάκη, Α., Δασκαλά, Ε., Δημητρακάκης, Ι. & Νάτσινα, Α. (2015). *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*. Ψηφιακό: Kalippos.

https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/2197/8/00_master_document_natsina-KOY.pdf ανακτήθηκε 6/3/2019, 17:20

Macaronis, K. (2008). «Γυναικών πόλεις και δρόμοι της γραφής»: *Όψεις της γυναικείας αστυγραφίας και μεταμορφώσεις του αστικού στη νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία*. *Academia*. Ανακτήθηκε 22 Μαρτίου, 2019, από

<https://www.academia.edu/5710957/> ανάκτηση 3/3/2019 17:36

Ρεθυμνιωτάκη, Μαροπούλου, Τσακιστράκη, (2015), *Φεμινισμός και δίκαιο*, Kalippos

https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/6177/2/00_master_document-KOY.pdf, ανακτήθηκε 14/3/2019, 20:45

Περίληψη

Ο Μάριος Χάκκας είναι ένας συγγραφέας που καθορίζεται από το χώρο και το χρόνο στον οποίο ζει και δημιουργεί. Ανήκει κατά κύριο λόγο στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά λογοτεχνών και φαίνεται να φέρει το βάρος ιστορικών γεγονότων της μεταπολεμικής Ελλάδας, της αριστερής ιδεολογίας στην οποία διαμόρφωσε κριτική στάση απέναντί της και της αλλοτρίωσης που βίωσε εξαιτίας της αστικοποίησης και του καταναλωτισμού. Παρ' όλες τις προοδευτικές ιδέες του όμως, στη συνείδησή του, η γυναίκα παραμένει σε ένα συντηρητικό πλαίσιο δευτερεύοντα ρόλου, που απηχεί το κοινωνικοπολιτικό σύστημα της εποχής του και της ευρύτερης ελληνικής κοινωνίας.

Στην εργασία μας αυτή, η προσέγγιση που γίνεται κατά τη μελέτη, περιλαμβάνει, με μία ολιστική οπτική, τις παραμέτρους που τον κατεύθυναν να παρουσιάσει τις γυναικείες μορφές των έργων του στην αναπαραγωγή στερεοτυπικών ρόλων αλλά και που διαμόρφωσαν τις δικές του ιδέες και στάσεις ζωής και μεταφέρονται μέσα από τα διηγήματά του.

Η εργασία είναι χωρισμένη σε τρία μέρη : Στο πρώτο μέρος αναλύεται το χωρο-χρονικό συγκείμενο το οποίο επηρεάζει το συγγραφέα, το νομικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο που αφορά τη θέση της γυναίκας στην Ελλάδα, καθώς και την έκφραση αυτού του πλαισίου και τη θέση της γυναίκας στο χώρο της λογοτεχνίας διαχρονικά.

Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται το έργο του Χάκκα, κριτικές, αρθρογραφίες κι αφιερώσεις, τα δρώντα πρόσωπα του έργου του, η ανάλυση κάθε γυναικείου ρόλου που συναντάμε ακόμα και σε αναφορές, καθώς και σκέψεις του συγγραφέα που αποτυπώνουν μια γενικότερη ταύτιση προς τα ελληνικά συντηρητικά δεδομένα της εποχής. Επίσης αναφέρονται έρευνες που έχουν γίνει στον ελληνικό λογοτεχνικό χώρο για τη γυναίκα-ηρώίδα της περιόδου, και τέλος παρατίθενται τα συμπεράσματα της μελέτης.

Στο τρίτο μέρος παρουσιάζεται το δημιουργικό κομμάτι της εργασίας μας.

Εν κατακλείδι, ο Χάκκας απέναντι στη γυναίκα παρουσιάζεται ερωτικός με την οπτική ενός άνδρα που η γυναίκα του δίνει πνοή, δύναμη για ζωή και λόγο ύπαρξης. Δεν παύει, βέβαια, η γυναίκα να παίζει δευτερεύοντα ρόλο στα έργα του αφού στη σκέψη του πρωτεύει η συλλογικότητα ενταγμένη μέσα στις κύριες

ορίζουσες της συντροφικότητας και της ανθρωπιάς, συνιστώσες που καθορίζουν τα κείμενά του.

ABSTRACT

Marios Chakkas is a Greek writer who is defined by the time and the place in which he lives and creates. He belongs to the second generation of postwar writers and seems to be bearing the burden of the historical events that took place in postwar Greece, of the left-wing ideology of which he was rather critical and last, of the alienation he experienced due to urbanization and consumerism. Despite his progressive ideas, women sustain in his consciousness an inferior role, which reflects the conservative sociopolitical system of the Greek community in which he lived.

The approach of the study includes, through a holistic view, the parameters which led the writer to present his female characters as reproduction of stereotyped roles. It, also, includes the parameters which formed his own ideas along with his life choices which are conveyed throughout his works.

The paper is divided into three sections: In the first one, there is an analysis of the time and place context which affect the writer, the legal, social and political framework concerning the status of women in Greece, as well as the expression of this framework in literature in the course of time.

The second section presents Chakka's work, reviews, articles, tributes, the acting characters of his work, the analysis of every female character being encountered, even in references, in addition to the writer's thoughts which seem to agree with the Greek conservative stereotypes. Additionally, Greek literature studies are cited regarding the woman – heroine during the period concerned. At the end of this section, the results of the study are submitted.

In the third section, the creative part of the study is presented.

In conclusion, Chakkas is erotic but from a man's perspective; it is the woman who reinvigorates him and provides him with power and a reason to live. Nevertheless, women sustain a secondary role since, for him, the primary role is that of the collectivity embedded within the main priorities of companionship and humanity, components which determine his work.

