

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ»

Διπλωματική εργασία

Ελένη Χριστοδουλάκη

A.M. 7328

Ο Δ. Χατζής από τη σελίδα στο σανίδι.

Αφηγηματολογική προσέγγιση της δραματοποίησης του

Τέλους της μικρής μας πόλης.



Επιβλέπων καθηγητής: Δρ. Θανάσης Β. Κούγκουλος

ΦΛΩΡΙΝΑ

Φεβρουάριος, 2019

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	3
<u>ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ</u>	
ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	
1.1 Το θεωρητικό πλαίσιο της αφηγηματολογίας.....	5
1.2 Εργογραφικά και βιογραφικά στοιχεία του Δημήτρη Χατζή.....	13
1.3 Η συλλογή διηγημάτων το <i>Τέλος της μικρής μας πόλης</i>	20
<u>ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ</u>	
ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ	
2.1 Μεθοδολογικές προσεγγίσεις.....	29
2.2 Αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος του Δ. Χατζή «Μαργαρίτα Περδικάρη».....	35
2.3 Συγκριτική αφηγηματολογική ανάλυση του θεατρικού κειμένου <i>Καληνύχτα Μαργαρίτα</i> του Γεράσιμου Σταυρού και του διηγήματος του Δ.Χατζή «Μαργαρίτα Περδικάρη».....	47
2.4 Αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος το Δ. Χατζή «Ο Ντετέκτιβ».....	60
2.5 Συγκριτική αφηγηματολογική ανάλυση του θεατρικού κειμένου <i>Ντετέκτιβ και του ομώνυμου διηγήματος του Δ. Χατζή</i>	71
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	83
<u>ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ</u>	
ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ ΤΟΥ Δ.ΧΑΤΖΗ Ο ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ	
3. Ο Ντετέκτιβ (θεατρικό κείμενο)	87
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	123

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο παρατηρείται τις τελευταίες δεκαετίες μια ιδιαίτερα αυξανόμενη τάση δραματοποίησης πεζών αφηγηματικών κειμένων. Μια απλή εξέταση των ετήσιων προγραμμάτων των θεατρικών παραγωγών είναι αρκετή να μας πληροφορήσει για το γεγονός αυτό. Ο πλούτος της ελληνικής, ιδιαίτερα, αλλά και της ξένης πεζογραφίας αποτελεί αστείρευτη πηγή για το νεοελληνικό θέατρο. Με αφορμή την παρατήρηση αυτή γεννάται το ερώτημα κατά πόσο η θεατρική μεταφορά ενός πεζού κείμενου μπορεί να αποδίδει στην ολότητα της το εννοιολογικό περιεχόμενο ενός πεζού κείμενου. Έπειτα από την στοιχειοθέτηση του ερωτήματος αναζητάται ένας συμβατός εργαλειακός άξονας, υπό το πρίσμα του οποίου θα ήταν εύλογο να διερευνηθεί το ερώτημα. Για τον σκοπό αυτό επιλέχτηκε η αφηγηματολογία ως κριτική τοποθέτηση απέναντι στις δύο μορφές λόγου: αφηγηματική και θεατρική.

Η αφηγηματολογία ως εργαλείο της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής έχει πάψει τα τελευταία χρόνια να χαρακτηρίζεται ως αυτοαναφορική. Στη νέα διαμορφούμενη φόρμα της δεν παραμένει στην αυστηρή ανάλυση του αφηγηματικού λόγου όσον αφορά στα γλωσσικά του στοιχεία, αλλά επιδιώκει να μεταβεί παράλληλα και στη μελέτη του τρόπου με τον οποίο γίνεται η παραγωγή και η πρόσληψη των αφηγήσεων.

Ο Δ. Χατζής είναι αδιαμφισβήτητα ένας από τους σημαντικότερους μεταπολεμικούς διηγηματογράφους, ενώ παράλληλα διηγήματα του έχουν μεταφερθεί στη σκηνή. Τα διηγήματα του έχουν εμπνεύσει πολλαπλώς τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς. Έχουν δραματοποιηθεί μονωμένα, όπως για παράδειγμα το *Καληνύχτα Μαργαρίτα* -θεατρικό έργο του Γεράσιμου Σταύρου- που είναι εμπνευσμένο από το διήγημα του Δ. Χατζή «Μαργαρίτα Περδικάρη», αλλά και ως «συρραφές», όπως η παράσταση *Οι Ιστορίες του Δ. Χατζή* στο θέατρο Σφενδόνη σε κειμενική και δραματική επεξεργασία από την Άννα Κοκκίνου. Η θεατρικότητα που διέπει τα διηγήματα του Δ. Χατζή, η δραματική διάσταση και τα ηθικά διλήματα με τα όποια «χτίζει» τους χαρακτήρες του, καθώς και το περιεχόμενο των κειμένων του, αποτελούν μερικούς από τους παράγοντες της επιλογής του ως «παράδειγμα» συγκριτικής αναφοράς στην εργασία μας.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας επιχειρείται μια γενικότερη εισαγωγική προσέγγιση του θέματος. Αρχικά αναλύονται οι γενικές θεωρητικές προσεγγίσεις της αφηγηματολογίας. Στη συνέχεια παρουσιάζονται τα βιογραφικά και εργογραφικά

στοιχεία του συγγραφέα και τέλος γίνεται αναφορά στη συλλογή διηγημάτων του Δ. Χατζή *Το τέλος την μικρής μας πόλης*. Από τη συλλογή αυτή επιλέγονται δύο διηγήματα προς ανάλυση, που παρουσιάζονται στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

Στο δεύτερο μέρος αναφέρεται αρχικά η μεθοδολογική προσέγγιση που θα ακολουθηθεί στις αφηγηματολογικές αναλύσεις των διηγημάτων. Πρώτα επιχειρείται η αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος του Δ. Χατζή «Μαργαρίτα Περδικάρη» και ακολουθεί η συγκριτική αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος «Μαργαρίτα Παρδικάρη» σε συνάρτηση με το θεατρικό κείμενο του Γεράσιμου Σταύρου *Καληνύχτα Μαργαρίτα*. Στη συνέχεια επιχειρείται η αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος του Δ. Χατζή «Ο Ντετέκτιβ» και ακολουθεί συγκριτική αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος με το εγχείρημα δραματοποίησης του από εμάς, που παρατίθεται στο τρίτο μέρος της εργασίας.

Το τρίτο μέρος περιλαμβάνει το εξ ολοκλήρου «δημιουργικό» κομμάτι της εργασίας, δηλαδή την προσπάθεια δραματοποίησης του διηγήματος «Ο Ντετέκτιβ». Για τη δραματοποίηση αυτή βασική παράμετρος είναι η διατήρηση του αφηγηματικού άξονα του συγγραφέα. Σκοπός είναι η όσο το δυνατόν πιστότερη μεταφορά του πεζού λόγου σε θεατρικό κείμενο. Η δραματοποίηση αυτή αποσκοπεί στην πλήρη εννοιολογική μεταφορά του περιεχομένου του διηγήματος σε δραματικό λόγο. Για τον λόγο αυτό χρησιμοποιούνται σε πολλές περιπτώσεις αυτούσια διαλογικά μέρη του πεζογραφήματος.

Θα ήθελα να απευθύνω ένα μεγάλο ευχαριστώ από καρδιάς στον επιβλέποντα καθηγητή μου Δρ. Θανάση Β. Κούγκουλο, μέλος Εργαστηριακού Διδακτικού Προσωπικού του Τμήματος Ιστορίας και Εθνολογίας του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, γιατί με ενέπνευσε να γνωρίσω αλλά και να εμβαθύνω στο έργο του μεγάλου συγγραφέα Δ. Χατζή. Επίσης για την αμέριστη υποστήριξη του στο υλικοτεχνικό μέρος με ιδιαίτερη έμφαση στις βιβλιογραφικές αναφορές, αλλά και για την ηθική συμπαράσταση του σε όλα τα στάδια συγγραφής αυτής της εργασίας.

Τέλος ευχαριστώ ιδιαίτερα τα μέλη της επιτροπής μου, την Επίκουρη Καθηγήτρια Ευαγγελία Καλεράντε και τον Αναπληρωτή Καθηγητή Τριαντάφυλλο Η. Κωτόπουλο. Τόσο για τον χρόνο που αφιέρωσαν στη διπλωματική μου εργασία, όσο και για τον χρόνο και τις ενδιαφέρουσες θεματικές που μας σύστησαν κατά την περίοδο φοίτησης μου στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Δημιουργικής Γραφής του Πανεπιστημίου της Φλώρινας.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1.1 Το θεωρητικό πλαίσιο της αφηγηματολογίας.

Ο Μ. Η. Abrams (2012: 58-60) στο *Λεξικό των λογοτεχνικών όρων* αναφέρει ότι η αφήγηση δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια ιστορία σε πεζό ή έμμετρο λόγο που περιλαμβάνει: α. γεγονότα που διαδραματίζονται στην ιστορία αυτή και β. χαρακτήρες-πρόσωπα που λένε ή πράττουν τα γεγονότα της αφήγησης. Ορισμένα λογοτεχνικά είδη, όπως το μυθιστόρημα, είναι ρητές αφηγήσεις τις οποίες εξιστορεί ένας αφηγητής. Σε αντίθεση βέβαια με το θέατρο όπου η αφήγηση διαδραματίζεται επί σκηνής και δεν «ιστορείται». Τα γεγονότα παρουσιάζονται άμεσα από τις ενέργειες και τα λόγια των προσώπων.

Η θεωρία της αφήγησης ασχολείται με τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η ιστορία, δηλαδή εστιάζει στη λογική σειρά που είναι τοποθετημένα τα γεγονότα με σκοπό την τέρψη, την ενημέρωση και την κατανόηση του αναγνώστη της ιστορίας. Καθώς επίσης και με τις τεχνικές με τις οποίες παρουσιάζονται τα γεγονότα αυτά. Η γενικότερη αυτή θεώρηση της αφήγησης ονομάζεται αφηγηματολογία. Σε γενικές γραμμές αφηγηματολογία είναι η θεωρία που εξετάζει τη φύση, τη μορφή και τη λειτουργία μίας αφήγησης, ανεξάρτητα με το μέσον της αναπαράστασης. Σκοπός της είναι να σκιαγραφήσει τον χαρακτήρα της αφηγηματικής επάρκειας. Ο όρος αφηγηματολογία ανήκει στον Tzvetan Todorov και αναφέρεται για πρώτη φορά στο έργο του *Grammaire Du Décaméron* (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 973).

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη όλες οι εξιστορήσεις θα πρέπει να έχουν αρχή μέση και τέλος, ενώ παράλληλα οφείλουν να είναι δομημένες με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετούν την τέρψη του αναγνώστη (Culler, 2013: 115). Με το δεδομένο αυτό ασχολήθηκε αρχικά η θεωρία της αφήγησης και ιδιαίτερα ο ρωσικός φορμαλισμός. Ο διαχωρισμός της ιστορίας (fabula) από την πλοκή (sjuzhet) είναι η πρωταρχική συνθήκη διαμόρφωσης μιας αφήγησης. Στον διαχωρισμό αυτό αργότερα ο Γάλλος θεωρητικός G. Genette θα προσθέσει και τον τρόπο με τον οποίο γίνεται η αφηγηματική διαδικασία, το αφηγείσθαι. Ουσιαστικά λοιπόν στην εξιστόρηση μιας ιστορίας η αφηγηματολογία διακρίνει αρχικά τρεις επιμέρους διαδικασίες: την «Ιστορία», την «Αφήγηση» και το «Αφηγείσθαι». Σε αυτές θα προστεθεί αργότερα και η «Ανάγνωση» (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 973).

Η αφηγηματολογία ως εργαλειακό κομμάτι της θεωρίας της αφήγησης ακμάζει ιδιαίτερα την εικοσαετία 1960-1980. Η θεωρία της αφήγησης όμως πηγάζει από πολύ παλαιότερα. Οι απαρχές της τοποθετούνται στη θεωρία της μιμήσεως/διήγησεως από την πλατωνική *Πολιτεία* και στον διαχωρισμό του μύθου από την πλοκή στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη (Φαρίνου, 2001: 974). Παίρνοντας λοιπόν ως δεδομένο τον διαχωρισμό της ιστορίας και του τρόπου με την οποία αυτή αφηγείται, μας είναι εύκολο να αναγνωρίσουμε τα γεγονότα και να απαντήσουμε στην ερώτηση «τι συμβαίνει;». Για να εξετάσουμε τον τρόπο απεικόνισης των όσων συμβαίνουν, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας πολλαπλές μεταβλητές που επηρεάζουν το αποτέλεσμα των αφηγήσεων. Η κατανόηση και η ανάλυση των μεταβλητών απασχολεί ένα μεγάλο μέρος της αφηγηματικής θεωρίας (Culler, 2013: 118).

Αρχικά οφείλουμε να κατανοήσουμε τον διαχωρισμό ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αφηγητή μιας «ιστορίας». Ο συγγραφέας είναι ένα υπαρκτό πρόσωπο με αληθινή ζωή, υπάρχει έξω από το κείμενο. Ο αφηγητής είναι το πρόσωπο ή ορθότερα η οπτική που επινοείται και παράλληλα επιλέγεται από τον συγγραφέα για να μας πει την «ιστορία». Είναι ουσιαστικά ο διαμεσολαβητής του συγγραφέα στον αναγνώστη και συνιστά ένα κατασκεύασμα από λέξεις (Bal, 1999: 19). Διαχωρίζουμε την αφήγηση ανάλογα με το ποιο γραμματικό πρόσωπο, «φωνή», επιλέγει ο συγγραφέας για να «μιλήσει» ο αφηγητής του. Αρχικά στην «πρωτοπρόσωπη αφήγηση», στην οποία κυριαρχεί το γραμματικό πρόσωπο του «εγώ». Σε αυτού του είδους την αφήγηση πιθανόν ο αφηγητής να είναι το κεντρικό πρόσωπο ή να συμμετέχει απλά ως παρατηρητής. Έπειτα στην «τρίτο-πρόσωπη αφήγηση», όπου κατά βάση στη γραμματική γλώσσα που χρησιμοποιείται δεν υπάρχει «εγώ» αλλά χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο τρίτο γραμματικό πρόσωπο, για παράδειγμα «αυτός», «αυτοί». Ο αφηγητής δεν μετέχει στην ιστορία και αναφέρεται στους ήρωες της ιστορίας με τα ονόματά τους ή με αντωνυμίες όπως αυτή - αυτός (Culler, 2013: 118). Και σπανιότερα, στην αφήγηση σε δεύτερο πρόσωπο το οποίο μπορεί να υποκρύπτει ένα εγώ αλλά και μια απεύθυνση προς τον αναγνώστη (Bal, 1999: 21).

Ένα από τα βασικότερα ερωτήματα που απασχολούν τους θεωρητικούς της αφήγησης είναι η οπτική γωνία με την οποία λέγεται η ιστορία. Εάν προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στην ερώτηση «ποιος βλέπει;» τα γεγονότα της ιστορίας, θα

μπορούσαμε να διαχωρίσουμε τον αφηγητή σε τρεις επιμέρους κατηγορίες ανάλογα με την οπτική γωνία του απέναντι στα γεγονότα (Culler, 2013: 122).

Αρχικά στον αφηγητή θεό, τον *παντογνώστη* αφηγητή, που μπορεί να βλέπει σφαιρικά την ιστορία και από ψηλά, γνωρίζει σφαιρικά τα γεγονότα της στιγμής που μας διηγείται αλλά και αυτά που προηγήθηκαν καθώς και αυτά που θα ακολουθήσουν. Γνωρίζει ακόμα και τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών. Ουσιαστικά όμως η απόλυτη αυτή γνώση των γεγονότων ισοδυναμεί με έλλειψη σκοπιάς και ο αφηγητής δεν εστιάζει σε κανένα πρόσωπο. Έπειτα έχουμε τον *αφηγητή άνθρωπο* που γνωρίζει μόνο όσα ξέρει ένας συγκεκριμένος ήρωας. Δεν θα πρέπει να θεωρηθεί δεδομένο ότι στην περίπτωση αυτή ο αφηγητής συμμετέχει με κάποιο τρόπο στην ιστορία παρόλα αυτά συνήθως συμβαίνει και χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Ο αφηγητής μάς αναφέρει τις σκέψεις και τα συναισθήματα του, οπότε έχουμε εσωτερική εστίαση γιατί ο αναγνώστης γνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο βλέπει τα πράγματα. Η εστίαση αυτή μπορεί να είναι σταθερή, δηλαδή να βλέπουμε τα γεγονότα μέσα από την οπτική ενός αφηγητή ή μεταβλητή όπου η ιστορία δίνεται διαδοχικά με την εναλλαγή αφηγητών, αλλά και πολλαπλή όπου το ίδιο γεγονός παρουσιάζεται από τη σκοπιά πολλαπλών αφηγητών. Τέλος, είναι ο *αφηγητής πράγμα*. Στην κατηγορία αυτή ο αφηγητής λέει λιγότερα από όσα γνωρίζει ο ήρωας, συνήθως χρησιμοποιείται στα μυθιστορήματα μυστηρίου και συχνά αναφέρεται και ως αφηγητής κάμερα. Η εστίαση του είναι εξωτερική δεν έχει αναδρομές, προδρομές και δεν σχολιάζει, απλά καταγράφει εικόνες στο παρόν. Συνήθως διακρίνεται για την επίπεδη γραφή και την έλλειψη διαλόγων (Bal, 1999: 142-159).

Η Bal, όπως τονίζει η Φαρίνου-Μαλαματάρη (2001: 995), δίνει ιδιαίτερη σημασία στον ρόλο που παίζει η εστίαση στο αφηγηματικό κείμενο. Υποστηρίζει ότι η προοπτική, η «οπτική γωνία», είναι σημαντικό εργαλείο για τη χειραγώγηση του αναγνώστη (2001: 996). Σημαντική είναι η συμβολή του Genette στο θέμα της προοπτικής. Εισαγάγει τον διαχωρισμό της αφηγηματικής φωνής, που είναι η απάντηση στο «ποιος μιλά;», και της εστίασης, που είναι η απάντηση στο «ποιος βλέπει;». Έτσι έχουμε τριών ειδών εστιάσεις: τη *μηδενική εστίαση*, όταν δεν υπάρχει συγκεκριμένο σημείο που τοποθετείται η εστίαση -συνήθως απαντάται στο παντογνώστη αφηγητή- την *εσωτερική εστίαση*, όταν η εστίαση τοποθετείται σε κάποιον χαρακτήρα της ιστορίας και τέλος την *εξωτερική εστίαση*, που τοποθετείται

εντός της ιστορίας αλλά όχι σε κάποιο χαρακτήρα από αυτή (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 995).

Η προοπτική καθορίζει την ποιοτική διαβάθμιση της μετάδοσης του λόγου της αφήγησης, ενώ η απόσταση σύμφωνα με τον Genette καθορίζει την ποσοτική διαβάθμιση. Στην ενότητα Απόσταση (Distance) ο Genette ασχολείται με τη μετάδοση του λόγου των χαρακτήρων. Στην έννοια λόγος περιλαμβάνει και τις σκέψεις, ουσιαστικά την αναπαράσταση του εσωτερικού τους κόσμου, με το σκεπτικό ότι στην αφήγηση η σκέψη ανάγεται ή σε λόγο ή σε γεγονός: επομένως θα πρέπει να εξετάζεται σε μια από αυτές της κατηγορίες (Genette, 1980:162). Διακρίνει τρεις κατηγορίες στις οποίες μπορεί να διαχωριστεί η απόσταση του αφηγητή από τον λόγο των ηρώων του. Παρατηρεί τον *αφηγηματοποιημένο λόγο*, στον οποίο έχουμε απλή περιγραφή του λόγου του χαρακτήρα στο αφηγηματικό ιδίωμα, όποτε ο λόγος μετατρέπεται σε γεγονός. Τον *μετατιθέμενο λόγο*, όπου ο λόγος του χαρακτήρα μεταδίδεται είτε σε απλή παράφραση είτε με την υιοθέτηση κάποιων χαρακτηριστικών λέξεων. Σε αυτή την κατηγορία ανήκει και ο *ελεύθερος πλάγιος λόγος*. Και τέλος τον *αναφερόμενο λόγο*, στον οποίο χρησιμοποιείται ο διάλογος ή ο μονόλογος για να παρατεθεί ο λόγος του χαρακτήρα (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 994).

Το πέμπτο κεφάλαιο του έργου του *Narrative Discourse* ο Genette το ονομάζει Φωνή (Voice). Σε αυτό κάνει λόγο για τις χρονικές σχέσεις μεταξύ της «ιστορίας» και του αφηγείσθαι και ουσιαστικά αναφέρεται στη σειρά με την οποία παρουσιάζονται τα γεγονότα και με την διάρκεια τους (Genette, 1980: 212). Στη συνέχεια παρουσιάζει μια τυπολογία αφηγητών τους οποίους διαχωρίζει με τέσσερα επιμέρους κριτήρια ανάλογα: α. με το μυθοπλαστικό επίπεδο στο οποίο ανήκουν, β. με τον βαθμό συμμετοχής τους στην αφήγηση, γ. με τον βαθμό συνειδητοποίησης της θέσης τους μέσα στην αφήγηση ως αφηγητές και δ. ανάλογα με την αξιοπιστία τους (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 997).

Οι αφηγητές ανάλογα με το επίπεδο στο οποίο βρίσκονται σε σχέση με την ιστορία που περιγράφουν χωρίζονται σε *εξωδιηγητικούς*, *ενδοδιηγητικούς* και *μεταδιηγητικούς ή υποδιηγητικούς* αφηγητές. Ο *εξωδιηγητικός* αφηγητής δεν μετέχει στην ιστορία, βρίσκεται έξω από αυτήν, είναι «υπεράνω». Το επίπεδο στο οποίο βρίσκεται διαφέρει από το επίπεδο της ιστορίας. Ο *ενδοδιηγητικός* αφηγητής είναι χαρακτήρας του διηγητικού επιπέδου και ουσιαστικά μετέχει στην ιστορία. Ως

υποδιηγητικές αφηγήσεις συνήθως αναφέρονται οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις. Ουσιαστικά οι αφηγητές τους δεν μετέχουν ούτε γνωρίζουν την αρχική αφήγηση. Η εγκιβωτισμένη αφήγηση λειτουργεί κατά κύριο λόγο επεξηγηματικά στην πρωταρχική. Η κατάταξη των επιπέδων της διήγησης μιας ιστορίας είναι ιεραρχημένη. Όταν ένας αφηγητής παραβιάσει το επίπεδο στο οποίο έχει καταταχθεί έχουμε *μετά-ληψη*, ένα στοιχείο που είναι συνηθισμένο στα μεταμοντέρνα μυθιστορήματα (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 997).

Ανάλογα με τον βαθμό συμμετοχής τους στην ιστορία οι αφηγητές διαιρούνται σε *ετεροδιηγητικούς* και *ομοδιηγητικούς*. Ο *ετεροδιηγητικός* αφηγητής δεν μετέχει στην ιστορία που αφηγείται και η αφήγηση γίνεται συνήθως σε τρίτο πρόσωπο. Ο *ομοδιηγητικός* αφηγητής μετέχει είτε ως πρωταγωνιστής είτε ως απλός χαρακτήρας και η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο. Ως προς τον βαθμό της παρουσίας τους στην αφήγηση οι αφηγητές διαιρούνται σε *καλυμμένους*, που δεν κάνουν αισθητή την παρουσία τους στην αφήγηση, και σε *φανερούς* που με περιγραφές και σχόλια ιδιαίτερα του εσωτερικού κόσμου των ηρώων γίνονται αισθητοί. Τέλος, ανάλογα με την αξιοπιστία τους οι αφηγητές διαιρούνται σε *αξιόπιστους* ή *αναξιόπιστους*. Οι πρώτοι, με τις περιγραφές και τις ερμηνείες που δίνουν στα γεγονότα, ακολουθούν τις νόρμες του κειμένου και του συγγραφέα, ενώ οι δεύτεροι πράττουν το αντίθετο (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 998).

Ο αφηγητής μπορεί να οργανώσει και να παρουσιάσει το υλικό της αφήγησης του με δύο βασικούς τρόπους: κρατά τον λόγο και αφηγείται ο ίδιος τα γεγονότα που συμβαίνουν στους ήρωες ή χρησιμοποιώντας πλάγιο λόγο μεταφέρει να λεγόμενα τους ή εναλλακτικά, δίνοντας το λόγο στους ήρωες -δημιουργώντας διάλογο ουσιαστικά- «δείχνει» τα γεγονότα. Ο δεύτερος αυτός τρόπος αφήγησης συνήθως απαντάται στο θέατρο (Fludernik, 2009: 42).

Οι τεχνικές που είναι πιθανόν να χρησιμοποιηθούν στην αφήγηση διαφοροποιούνται ανάλογα με τον γλωσσικό κώδικα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας και συνεπακόλουθα και ο αφηγητής τον οποίο έχει επιλέξει να διηγηθεί την ιστορία του. Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε λέγοντας ότι ο αφηγητής έχει κάποιες συγκεκριμένες τεχνικές ως «εργαλειοθήκη» για να μας εξιστορήσει ένα γεγονός. Μπορεί να το διηγηθεί με δικά του λόγια μεταφέροντας και τις σκέψεις του πάνω σε αυτό ή μπορεί να το περιγράψει λεπτομερώς. Αναφέρθηκε προηγουμένως ότι μπορεί να χρησιμοποιήσει διάλογο μεταξύ των ηρώων του για να μας παρουσιάσει ένα

γεγονός ή μπορεί να μονολογεί, μεταφέροντας τις σκέψεις τους εν είδει «ροής συνείδησης» για το γεγονός. Στη θέση του διαλόγου μπορεί να χρησιμοποιήσει *ελεύθερο πλάγιο λόγο* για να μεταφέρει τα λεγόμενα των ηρώων του, να κάνει σχόλια και να εγκιβωτίσει αφηγήσεις (Fludernik, 2009: 64-71).

Ο χρόνος είναι μια πολύ σημαντική παράμετρος στην αφήγηση μιας ιστορίας. Ο Genette ξεκινάει την ανάλυση του αναφορικά με το χρόνο στο πρώτο κιάλας κεφάλαιο του *Narrative Discourse: Σειρά (Order)* (1980). Διαχωρίζεται ο χρόνος της ιστορίας, αν έχει συμβεί πραγματικά, από τον χρόνο που γίνεται η αφήγηση και μετέπειτα από τον χρόνο που ο αποδέκτης εισπράττει την αφήγηση. Γίνεται αναφορά για τη διπλή χρονικότητα του χρόνου του γεγονότος. Ουσιαστικά διαχωρίζει τη χρονολογική σειρά που συμβαίνουν τα γεγονότα σε μια ιστορία και τη σειρά που ακολουθεί η αφήγηση των γεγονότων. Πρόκειται λοιπόν για μια σαφή διάκριση ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και στον χρόνο της αφήγησης (Genette, 1980: 33-35).

Ο Genette εξετάζει τις χρονικές αυτές σχέσεις αναφορικά με τη σειρά, τη διάρκεια ή την ταχύτητα και τη συχνότητα. Κατά τη διάρκεια μιας αφήγησης τα γεγονότα μπορούν να παρασταθούν με τη σειρά με την οποία έγιναν στην πραγματικότητα ή μπορεί να παρατηρηθεί ασυμμετρία μεταξύ της σειράς της αφήγησης και της σειράς της ιστορίας. Στην περίπτωση που παρατηρούμε ασυμμετρία, πιθανόν κάποια γεγονότα μπορούν να αναφερθούν πριν από τη χρονολογική τους σειρά, οπότε έχουμε *πρόληψη ή προαναφορά*, ενώ αντίστροφα μπορούν να αναφερθούν μετά, οπότε έχουμε *ανάληψη*, το γνωστό στην κινηματογραφική αφήγηση φλας μπακ. Όταν η αφήγηση ενός γεγονότος δεν έχει καμία χρονική σχέση με τα άλλα έχουμε *αναχρονία*, ενώ στην περίπτωση που η αφήγηση των γεγονότων δεν έχει χρονική σύνδεση αλλά άλλη, για παράδειγμα θεματική, έχουμε *σύλ-ληψη*. (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 993).

Ως προς τη διάρκεια, τα γεγονότα εξετάζονται αναφορικά με τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη διάρκεια των γεγονότων της ιστορίας και στην ψευδο-διάρκεια της λεκτικής εκφώνησής τους στην αφήγηση, την έκταση δηλαδή του κειμένου. Από αυτή τη διαφορά προκύπτουν τα θέματα της αφηγηματικής ταχύτητας. Έτσι παρατηρούμε περιπτώσεις στις οποίες ο χρόνος της αφήγησης είναι μικρότερος από τον χρόνο της ιστορίας. Αυτές διακρίνονται σε *ελλείψεις*, όπου ένα γεγονός της ιστορίας δεν περιγράφεται καθόλου στην αφήγηση και σε *περιλήψεις*, όπου ένα

γεγονός της ιστορίας καταλαμβάνει μικρότερο χρόνο στην αφήγηση. Όταν ο αφηγηματικός χρόνος είναι μεγαλύτερος από τον χρόνο της ιστορίας διακρίνουμε δύο επιμέρους περιπτώσεις: την *επιμήκυνση* ουσιαστικά την εκτεταμένη, διεξοδική αφήγηση -κάποτε και σε πολλές σελίδες- γεγονότων που κανονικά διαρκούν ελάχιστες στιγμές και την *παύση* στην οποία ο αφηγητής σταματά την εξέλιξη της ιστορίας για να μας περιγράψει ένα τοπίο ή ένα συναίσθημα. Η περίπτωση όπου ο αφηγηματικός χρόνος συμπίπτει με τον χρόνο της ιστορίας, όταν δηλαδή παρατηρείται ισοχρονία, ονομάζεται *σκηνή*. Συναντάται συνήθως στον διάλογο και στον μονόλογο. Διακρίνουμε ουσιαστικά ίδια διάρκεια όπως αν εκφωνούνταν πράγματι τα γεγονότα από τα πρόσωπα. (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 993).

Ως προς τη συχνότητα τέλος η αφήγηση εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στις φορές που ένα γεγονός εμφανίζεται στην ιστορία και τις φορές που αυτό αναφέρεται στο κείμενο. Εδώ απαντάται η τυπολογία: α. *μοναδική* αφήγηση όπου περιγράφεται μια φορά το γεγονός που συνέβη μια φορά, β. *επαναληπτική* αφήγηση όπου αναφέρεται πολλές φορές ένα γεγονός που συνέβη μια φορά γ. *πολυμοναδική αφήγηση* όπου ένα γεγονός που συνέβη αρκετές φορές αναφέρεται όσες ακριβώς φορές συνέβη, δηλαδή έχουμε αναμετάδοση των επαναλήψεων του γεγονότος, και τέλος δ. *θαμιστική* αφήγηση κατά την οποία αναφέρεται μια φορά ένα γεγονός που συνέβη πολλές φορές. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός της ψευδο-θαμιστικής αφήγησης, στην οποία ένα γεγονός που δεν μπορεί να συνέβη παρά μόνο μια φορά παρουσιάζεται σαν κάτι που συμβαίνει συνήθως (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 993).

Για τη διαδικασία της ανάγνωσης, της αποδοχής ουσιαστικά από τον αναγνώστη του προϊόντος της αφήγησης, οι θεωρίες ποικίλουν και διαφοροποιούνται από εποχή σε εποχή. Ξεκινώντας από την κυριαρχία του συγγραφέα, περνώντας στη δυναμική του αναγνώστη και το γεγονός ότι μια αφήγηση μπορεί να προσληφθεί από ανάλογα γνωσιακά, κοινωνικά πολιτισμικά κ.α. κριτήρια του αναγνώστη και φτάνοντας στον περίφημο θάνατο του συγγραφέα του Roland Barthes, σύμφωνα με τον οποίο ο συγγραφέας δεν παίζει κανένα ρόλο στην αφήγηση. Αυτός που είναι κυρίαρχος είναι ο αναγνώστης και ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνει αυτός την αφήγηση (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 1005-1011).

Ένα από τα βασικά ερωτήματα που γεννιούνται από τη μελέτη της θεωρίας και της κριτικής της αφηγηματολογίας, είναι το κατά πόσο η ίδια η θεωρία εμπερικλείει τον εαυτό της και ουσιαστικά εμποδίζει με την αυτοαναφορικότητα της

την πρωταρχική θέση για την κατασκευή μιας ιστορίας, που σύμφωνα με τον Αριστοτέλη είναι η ευχαρίστηση. Το σίγουρο είναι ότι η αφηγηματολογία κατασκευάζει εργαλεία με τα οποία μπορούμε να κατανοήσουμε λίγο καλύτερα τους μηχανισμούς της αφήγησης.

Ο Genette διερωτάται αν όλοι αυτοί οι όροι, όπως οπτική γωνία, φλας μπακ, τριτοπρόσωπη αφήγηση κ.α., είναι απαραίτητοι για να περιγράψει κανείς το τι ακριβώς συμβαίνει σε μια ιστορία. Απαντώντας σε αυτό θα υποστηρίξει ότι όπως κάποιος που θέλει να ασχοληθεί με τα αυτοκίνητα θα πρέπει να μάθει κάποιους τεχνικούς όρους, έτσι και για τη μελέτη της λογοτεχνίας η γνώση των τεχνικών όρων είναι απαραίτητη (Genette, 1980:7).

1.2 Εργογραφικά και βιογραφικά στοιχεία του Δημήτρη Χατζή

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα τα Ιωάννινα δεν ανήκουν πλήρως στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Απελευθερώνονται κατά την διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων και ενσωματώνονται στον ελληνικό χώρο στις 21 Φεβρουαρίου 1913. Τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου στα Γιάννενα γεννιέται ο Δημήτρης Χατζής. Ο παππούς του είναι τυπογράφος και ο πατέρας του Γεώργιος μορφωμένος και καλός γνώστης της ελληνικής και ξένης λογοτεχνίας (Hokwerda, 2016: 41).

Ο Γεώργιος Χατζής ως δημοσιογράφος και εκδότης δημοσιεύει χρονογραφήματα στην εφημερίδα του *Ηπειρος* με το ψευδώνυμο Πελλερέν, ψευδώνυμο που επιλέγει και ο Δημήτρης Χατζής στις πρώτες δημοσιεύσεις του (Κούγκουλος, 2012: 105). Τα χρονογραφήματα αυτά αργότερα, το 1965, συγκεντρώνονται σε έναν τόμο και δημοσιεύονται από τον Ευριπίδη Ξ. Στεριάδη. (Κούγκουλος, 2012: 101). Ο Γεώργιος Χατζής υποστηρίζει μαχητικά την ελληνικότητα των Ιωαννίνων και γενικότερα της Ηπείρου. Εκφράζει τη θέση του αυτή και μέσα από την εφημερίδα του που ιδρύει το 1908 αλλά και με τη συμμετοχή του στον ένοπλο αγώνα εναντίων των Τούρκων. Η δράση του αυτή, με την έναρξη των Βαλκανικών Πολέμων, τον οδηγεί σε φυλάκιση και αργότερα σε θανατική ποινή. Η ποινή αυτή δεν εκτελείται λόγω της χάρης που του δίνεται από τον Εσάτ Πασά (Hokwerda, 2016: 41). Έπειτα από την απελευθέρωσή του και παρόλο που τα Ιωάννινα προσαρτήθηκαν στα ελληνικά εδάφη δεν παύει τον αγώνα του με κύριο γνώμονα την απελευθέρωση της Βορείου Ηπείρου (Hokwerda, 2016: 42). Η μητέρα του Δημήτρη Χατζή όταν παντρεύεται είναι δασκάλα και ο ίδιος θυμάται την οικογένεια του, σε μια συνέντευξη που δίνει στον Βαγγέλη Ψυρράκη το 1977, ως μια «μάζωξη γυναικών» (Hokwerda, 2016: 42).

Ο Δ. Χατζής στα 1925 μετακινείται από τα Γιάννενα στην Αθήνα για τις εγκύκλιες σπουδές του στην Ιόνιο Σχολή. Εκεί μένει με τη θεία του Αμαλία και τη γιαγιά του και αργότερα τον ακολουθεί και ο αδερφός του Άγγελος. Στα 1930, ενώ είναι τελειόφοιτος, ο πατέρας του πεθαίνει και αναγκάζεται να επιστρέψει στα Γιάννενα για να αναλάβει τις οικογενειακές υποχρεώσεις. Ένα χρόνο αργότερα ξαναπηγαίνει στην Αθήνα, αυτή τη φορά για σπουδές στη Νομική. Εκεί έρχεται σε μια πρώτη επαφή με την αριστερά (Hokwerda, 2016: 43).

Παράλληλα γνωρίζει τον Κώστα Βάρναλη, ο οποίος εκφράζεται πολύ

επαινετικά για κάποια ποιήματα του Χατζή. Από το 1932 μέχρι το 1942 ο Χατζής γράφει πάνω από τριάντα ποιήματα, κάποια από αυτά δημοσιεύονται κιάλας. Το 1932 λόγω οικονομικών προβλημάτων, ξαναγυρνάει στα Ιωάννινα και αναλαμβάνει την έκδοση της εφημερίδας *Ηπειρος*. Το 1935 γίνεται μέλος του κουμμουνιστικού κόμματος και μελετάει τους κλασικούς του μαρξισμού. Στα 1936 κατηγορείται ότι, μέσω του τυπογραφείου και της εφημερίδας του, διακινεί παράνομα έντυπα και εξορίζεται στη Φολέγανδρο, από την οποία, έπειτα από μερικούς μήνες, επιστρέφει στα Ιωάννινα για να δικαστεί. Εκεί ανακρίνεται και βασανίζεται βαρύτατα. Έπειτα από μια απόπειρα αυτοκτονίας και κάτω από την πίεση της κοινής γνώμης, αφήνεται ελεύθερος (Hokwerda, 2016: 44).

Πηγαίνει πάλι στην Αθήνα και δημοσιεύει άρθρα σε περιοδικά και αργότερα επιστρατεύεται στο αλβανικό μέτωπο. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής συμμετέχει σε τοπικές οργανώσεις που διανέμουν συσσίτια και αργότερα στο ΕΑΜ για το οποίο μάλιστα αποτελεί σύνδεσμο ανάμεσα στην Αθήνα και τις διάφορες επαρχίες (Hokwerda, 2016:45). Στο ΕΑΜ αναλαμβάνει μεταξύ άλλων την ίδρυση των παράνομων τυπογραφείων, στα όποια τυπώνονται πλήθος προκηρύξεων: η πρώτη εαμική εφημερίδα *Εμπρός* και η κεντρική εαμική εφημερίδα *Ελεύθερη Ελλάδα* καθώς και η μπροσούρα του ΕΑΜ *Οι σκοποί μας*, γραμμένη από τον ίδιο τον Χατζή. Αρκετά από αυτά περιέχουν κείμενα του Χατζή. Παράλληλα αρθρογραφεί στην εφημερίδα του κομμουνιστικού κόμματος *Ριζοσπάστης* (Hokwerda, 2016: 47).

Το 1942 συγκεντρώνει τα ποιήματα του σε μια συλλογή με τον γενικό τίτλο *Ύμνος* με σκοπό να τα εκδώσει. Αυτό δεν γίνεται ποτέ: τα ποιήματα παραμένουν στα χέρια του εκδότη από τον οποίο αργότερα μετέρχονται στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ), που αναθέτει το 1989, μετά τον θάνατο του Χατζή, στον Νίκο Γουλανδρή να φτιάξει ένα δακτυλογραφημένο κείμενο με ευρετήριο και σημειώσεις (Hokwerda, 2016: 45).

Την άνοιξη του 1944 ο Χατζής ανεβαίνει στο βουνό μαζί με συνεργάτες του από την *Ελεύθερη Ελλάδα* με σκοπό να οργανώσει τους ανθρώπους της επαρχίας. Γυρνάει στην Αθήνα έπειτα από την απελευθέρωση, αναλαμβάνει τη θέση του αρχισυντάκτη στην εφημερίδα αυτή, όπου και παραμένει σχεδόν μέχρι το τέλος της κυκλοφορίας της, το Νοέμβριο του 1947 (Hokwerda, 2016: 48). Την πρώτη του εμφάνιση στα ελληνικά γράμματα την κάνει το Φεβρουάριο του 1946 με το μυθιστόρημα *Φωτιά*. Το πρώτο του αυτό πόνημα προκαλεί ποικίλες αντιδράσεις λόγω

του περιεχομένου του. Αναφέρεται στο πολύ κοντινό παρελθόν των Δεκεμβριανών και της Αντίστασης και πολλοί υποστηρίζουν ότι δεν είναι ιδιαίτερος αντικειμενικό και σκόπιμο να μιλάμε για ένα τόσο νωπό παρελθόν (Hokwerda, 2016: 48).

Ο Χατζής εξορίζεται στην Ικαρία λίγο πριν την διάλυση της *Ελεύθερης Ελλάδας* τον Ιούλιο του 1947. Από την Ικαρία καλείται φαντάρος και ένα χρόνο αργότερα (άνοιξη του 1948) στο πλαίσιο μιας άσκησης βρίσκεται κοντά στα Ιωάννινα, περιοχή που γνωρίζει καλά. Από κει αυτομολεί και εντάσσεται στο Δημοκρατικό Στρατό των κομμουνιστών (Hokwerda, 2016: 49). Ακολουθώντας τον Δημοκρατικό Στρατό ο Χατζής χρησιμοποιεί τη δύναμη της λογοτεχνικής αφήγησης υπό την μορφή χρονογραφήματος για να περιγράψει-αφηγηθεί την πορεία τους. Το πιο εκτενές από τα κείμενα αυτά με τον τίτλο *Μουργκάννα* εκδίδεται το 1948 από την «Ελεύθερη Ελλάδα» και αναδημοσιεύεται από τη «Φωνή του Μπούκλες» τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου (Κούγκουλος, 2017: χ.α.). Στο «βουνό» και από το ραδιόφωνο μαθαίνει για την καταδίκη και την εκτέλεση του αδερφού του Άγγελου. Ο Άγγελος Χατζής υπηρετεί ως δάσκαλος στα Γιάννενα. Είναι πολύ γνωστός και αγαπητός λόγω της ανθρωπιάς του από τους μαθητές του και την τοπική κοινωνία. Κατηγορείται για συμμετοχή στην *Εθνική Αλληλεγγύη*, μια οργάνωση που φημολογείται ότι έχει σχέσεις με το ΕΑΜ, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας εκφοβισμού όσων έχουν επαφή με τους κομμουνιστές. Στην καταδίκη του παίζει καθοριστικό ρόλο και η πρόσφατη αποστασία του αδερφού του Δημήτρη (Hokwerda, 2016: 49). Εκείνη την περίοδο γράφει μια σειρά από «αγωνιστικά» κείμενα που θα απαρτίσουν αργότερα τις συλλογές *Θητεία I* (1979) και την ανέκδοτη *Θητεία II* (1989) (Hokwerda, 2016: 50).

Η μετεμφυλιακή περίοδος βρίσκει τον Χατζή εξόριστο σε χώρες του ανατολικού μπλοκ. Αρχικά και πριν ακόμα το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου (1949) επισκέπτεται το Βελιγράδι και εργάζεται στον ραδιοφωνικό σταθμό του ΚΚΕ *Ελεύθερη Ελλάδα*, έπειτα μετακινείται στο Βουκουρέστι μαζί με τους συνεργάτες του και τον ραδιοφωνικό σταθμό μέχρι το τέλος του 1950. Σε συνθήκες σχεδόν εγκλεισμού, δεν τους επιτρέπεται να βγουν από το σπίτι όπου διαμένουν και βρίσκεται ο σταθμός για να μην διακινδυνεύσουν να αναγνωριστούν, σχολιάζει ειδήσεις από την Ελλάδα (Hokwerda, 2016: 50). Παράλληλα και στον ελεύθερο χρόνο του κλείνεται στο καμαράκι του και ξεκινάει την πρώτη σύνθεση των διηγημάτων του *Τέλους της μικρής μας πόλης* (Βουκουρέστι 1953). Έγκλειστος και καταπιεσμένος ο Χατζής ασφυκτιά και ζητά να φύγει (Hokwerda, 2016: 51).

Μετά τη Ρουμανία μετακινείται στην Ουγγαρία και συγκεκριμένα στη Βουδαπέστη. Εκεί μένει σε σπίτι του κόμματος και διδάσκει ελληνικά, διευθύνει τον ελληνικό πολιτιστικό σύλλογο, επιμελείται την εφημερίδα της ελληνικής παροικίας *Λαϊκός Αγώνας* και έχει ελληνική εκπομπή στην ουγγρική ραδιοφωνία (Hokwerda, 2016: 52). Παράλληλα, πριν την δουλειά, μελετάει βυζαντινή και μεταβυζαντινή ιστορία και φιλολογία στη βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου. Εκεί γνωρίζει και τον καθηγητή Gyula Moravcsik (1882-1972) και θα του γεννάται η ιδέα να γράψει μια μεγάλη μελέτη για την πτώση της Κωνσταντινούπολης (Hokwerda, 2016: 53).

Το 1956 και μετά την εισβολή της Σοβιετικής Ένωσης στην Ουγγαρία ο Χατζής θέλει να φύγει. Με τη μεσολάβηση του Moravcsik βρίσκεται στο Ανατολικό Βερολίνο ως υπότροφος και ερευνητής στο νεοελληνικό τμήμα της Γερμανικής Ακαδημίας. Γράφει τη διατριβή του για τις σχετικές με την κατάκτηση της Πόλης από τους Οθωμανούς βυζαντινές μονωδίες και γίνεται επίσης συνεργάτης του περιοδικού των πολιτικών προσφύγων στην Ανατολική Γερμανία Πυρσός. Παράλληλα του γεννάται η ιδέα να γράψει μία ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας. Έπειτα από την ολοκλήρωση της διατριβής του (1962) επιστρέφει στη Βουδαπέστη και αναλαμβάνει τη θέση του διδάσκοντος την αττική γραμματική σε φοιτητές λατινικών καθώς και την μεσαιωνική και την νέα ελληνική φιλολογία. Επιμελείται παράλληλα μεταφράσεις στα ουγγρικά Ελλήνων συγγραφέων και αρθρογραφεί σε περιοδικά (Hokwerda, 2016: 53-4).

Η απομάκρυνση του Χατζή από τον δογματικό κομμουνισμό τοποθετείται κατά την διάρκεια της δεκαετίας του '50. Από τη μεγάλη του αρχική αφοσίωση στο κόμμα στρέφεται όλο και περισσότερο στην ελεύθερη κομμουνιστική / σοσιαλιστική κοσμοθεωρία και τελικά κατά την δεκαετία του '70 στον ευρωκομμουνισμό (Hokwerda, 2016: 54). Το γεγονός αυτό αντανακλάται και στα κείμενα του, ήδη στα χρόνια ανάμεσα στο 1958 και 1964, όταν αναδημοσιεύονται τα διηγήματα του *Τέλους της μικρής μας πόλης*, επεξεργασμένα αυτή τη φορά και περισσότερο προσαρμοσμένα στη νέα αυτή σκέψη του Χατζή απέναντι στην πολιτική αλλά και τη λογοτεχνία. Η νέα μορφή των διηγημάτων δημοσιεύεται στο αθηναϊκό περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*. Μαζί με δυο νέα διηγήματα που δημοσιεύονται στο ίδιο περιοδικό «Τάφος» και «Ντεντέκτιβ», αποτελούν τη νέα και τελική μορφή του *Τέλους της μικρής μας πόλης* που εκδίδεται εκ νέου το 1963 (Hokwerda, 2016: 56). Ένα χρόνο αργότερα εκδίδεται και μια νέα συλλογή διηγημάτων, οι *Ανυπεράσπιστοι*, που περιέχει τέσσερα

διηγήματα πρωτοδημοσιευμένα στην *Επιθεώρηση Τέχνης* καθώς και τρία νέα. Ένα από τα νέα αυτά διηγήματα αναδημοσιεύεται έπειτα από την έκδοση του βιβλίου, το 1966, και πάλι στο ίδιο περιοδικό (Hokwerda, 2016: 303). Οι *Ανυπεράσπιστοι* μαζί με το χρονικό-αφήγημα *Μουργάνα (1948)* μπορεί να ληφθούν ως ευδιάκριτο όριο μεταστροφής στη λογοτεχνική έκφραση και στη θεματολογική επιλογή του Δ.Χατζή (Κούγκουλος, 2017:χ.α.).

Το 1971 δέχεται πρόταση και ο ίδιος επιθυμεί να αναλάβει μια θέση κοντά στον Yvon Tarabout στο Institut National des Langues et Civilisation Orientales στο Παρίσι αλλά γραφειοκρατικοί λόγοι (προβλήματα με την άδεια παραμονής και το διαβατήριό του) θα τον εμποδίσουν να τη δεχτεί (Hokwerda, 2016: 58). Στο Παρίσι, από το 1970 κιόλας, συγκροτείται ο Σύλλογος Ελλήνων Επιστημών στη Δυτική Ευρώπη με κυρίαρχο σκοπό τον αγώνα κατά της δικτατορίας. Στο σύλλογο αυτό ανήκει και ο Χατζής με αρκετά μεγάλο ενεργό ρόλο. Λαμβάνει μέρος στη «Θερινή Σχολή της Γενεύης» το 1973 και με διάφορες ομιλίες του αγωνίζεται για την πτώση της δικτατορίας (Hokwerda, 2016: 59).

Όταν πέφτει η δικτατορία το καλοκαίρι του 1974 ο Χατζής επιθυμεί να γυρίσει στην Ελλάδα, αλλά εξαιτίας των εύθραυστων όμως ακόμα πολιτικών συνθηκών δεν το επιχειρεί. Μετά από μια εικοσιπενταετή εξορία επιστρέφει οριστικά αμέσως μετά τις πρώτες ελεύθερες εκλογές το φθινόπωρο του 1974. Προηγείται η απονομή χάρης για την καταδίκη λιποταξίας που εκκρεμεί σε βάρος του από την εποχή του Εμφυλίου. Κάνει κάποια ταξίδια ακόμα στην Ουγγαρία και τον Ιούλιο του 1975 επιστρέφει οριστικά στην Ελλάδα (Hokwerda, 2016: 60).

Τον Νοέμβριο του 1975 ξεκινάει να εργάζεται ως επισκέπτης καθηγητής νεοελληνικής φιλολογίας στην Πολυτεχνική Σχολή του νεοσύστατου Πανεπιστημίου Πατρών. Τα μαθήματά του έχουν ιδιαίτερη απήχηση λόγω του επαναστατικού πνεύματος του και οι φοιτητές συρρέουν για να τον ακούσουν. Ο τότε υπουργός Παιδείας Γ. Ράλλης, κάτω από την πίεση των συντηρητικότερων καθηγητών, ακυρώνει τον διορισμό του τον Ιούνιο του 1976 επικαλούμενος τη μη εκτέλεση των στρατιωτικών του καθηκόντων (Hokwerda, 2016: 61).

Στο τέλος της ίδιας χρονιάς δημοσιεύεται το *Διπλό Βιβλίο*, ένα βιβλίο που ταράζει τα νερά των ελληνικών γραμμάτων. Το μυθιστόρημα αυτό έχει ξεκινήσει να το δουλεύει κατά την παραμονή του στην Ουγγαρία (Hokwerda, 2016:63). Την ίδια χρονιά, ένα μήνα μετά τη δημοσίευση του *Διπλού Βιβλίου* (τον Δεκέμβριο),

κυκλοφορεί η συλλογή *Σπουδές* που περιέχει διηγήματα του που έχουν δημοσιευθεί σε διάφορα περιοδικά από το 1963 έως και το 1975 (Hokwerda, 2016: 387).

Από το 1975 και μέχρι το τέλος της ζωής του ο Χατζής συνεργάζεται με το περιοδικό *Αντί* και διατηρεί μόνιμη στήλη με τον τίτλο «Αντι-θέματα». Τα κείμενα του, σε μορφή χρονογραφήματος, σκοπεύει να τα εκδώσει σε μια συλλογή με τίτλο *Αντι-διηγήματα*. Στα χρόνια που ακολουθούν έπειτα από το 1976, ο Χατζής σκοπεύει να γράψει ένα καινούργιο μυθιστόρημα με τον τίτλο *Ο θεός Πολυκράτης από την Ουγκάντα· δεν προλαβαίνει* όμως να το ολοκληρώσει. Εντούτοις το *Αντί* δημοσιεύει δύο ολοκληρωμένα αποσπάσματα του συγγραφέα: ένα πριν το θάνατο του το 1979 και ένα μετά το 1985 (Hokwerda, 2016: 63).

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ελλάδα συνεργάζεται με τον Κίμωνα Καμβούρη και τον Νίκο Σταμετελάτο στην ίδρυση του περιοδικού *Δομή*. Η συνεργασία όμως αυτή δεν κρατάει πολύ. Ο Χατζής ιδρύει το δικό του περιοδικό με το όνομα *Πρίσμα*, αφιερωμένο στη μετάφραση της σύγχρονης παγκόσμιας λογοτεχνίας. Από το περιοδικό αυτό κυκλοφορούν μόνο τέσσερα τεύχη, δύο το 1980 και δύο το 1981. Το τελευταίο τεύχος του περιοδικού εκδίδεται μετά τον θάνατο του Χατζή. Παρόλο που η κατάσταση της υγείας του είναι αρκετά επιβαρυνμένη, το επιμελείται ο ίδιος (Hokwerda, 2016: 62). Ο Χατζής διαγιγνώσκεται με καρκίνο του πνεύμονα τον Μάρτιο του 1981 και στις 20 Ιουνίου του ίδιου χρόνου πεθαίνει (Hokwerda, 2016: 63).

Αναφερόμενοι στον Χατζή μπορούμε να πούμε αναμφισβήτητα ότι μιλάμε για έναν από τους μεγαλύτερους πεζογράφους της μεταπολεμικής ελληνικής πεζογραφίας, όχι τόσο για τον όγκο του έργου του όσο για τη θεματολογία και τον χειρισμό των αφηγηματικών φορμών στα κείμενα του. Ο Λίνος Πολίτης στην *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* αναφέρεται σε αυτόν λέγοντας ότι πρόκειται για μια:

...γνήσια φλέβα αφηγηματική, με σαφείς τους συνδέσμους προς την καλύτερη παράδοση του ηθογραφικού διηγήματος, χωρίς ωστόσο καμία ρομαντική διάθεση «λαογραφική», αλλά σαν σύγχρονη ρεαλιστική καταγραφή και οδυνηρή συνάμα μαρτυρία.

(Πολίτης, 2002: 348)

Ο Χατζής είναι ένας συγγραφέας που διαβάζεται πολύ, γεγονός που το καταδεικνύουν οι πολυάριθμες επανεκδόσεις των βιβλίων του, τόσο στα ελληνικά όσο και σε ξένες γλώσσες. Έπειτα από τον θάνατο του πολλαπλά αφιερώματα

δημοσιεύονται στον τύπο και εκπονούνται επιστημονικές μελέτες που αναφέρονται τόσο τις αφηγηματικές τεχνικές στο έργο του όσο και στη ζωή και στις προσωπικές του απόψεις.

Λόγω των ιδιαίτερων κοινωνικών θεμάτων που θίγει στο έργο του ο Χατζής, τις περισσότερες φορές οι μελετητές του εστιάζουν εντονότερα στη θεματολογία των κειμένων του, παραγκωνίζοντας τις ιδιαίτερα προσεγμένες αφηγηματικές τεχνικές που επιλέγει να χρησιμοποιήσει (Τριάντου, 1997:5). Ο ίδιος ο Χατζής όμως πίστευε ότι ένα κείμενο είναι σαν μια πολύπλοκη αρχιτεκτονική κατασκευή, όπου οι λέξεις θα πρέπει να επιλέγονται με ιδιαίτερη προσοχή (Hokwerda, 2016: 158).

1.3 Η συλλογή διηγημάτων το *Τέλος της μικρής μας πόλης*.

Το *τέλος της μικρής μας πόλης*, και ιδιαίτερα η δεύτερη έκδοση του το 1963, είναι ουσιαστικά το έργο με το οποίο ο Δημήτρης Χατζής τοποθετείται ανάμεσα στους αναγνωρισμένους Έλληνες συγγραφείς. Έχει προηγηθεί η έκδοση του μυθιστορήματος του *Φωτιά* (1946), έπειτα κάποια «αγωνιστικά» κείμενα καθώς και η πρώτη έκδοση του *Τέλους της μικρής μας πόλης* το 1953 στη Ρουμανία. Η αναθεωρημένη έκδοση του 1963 περιέχει εκτός από τα πέντε διηγήματα της αρχικής συλλογής (ξαναγραμμένα και σχεδόν τελείως αλλαγμένα αυτή την φορά) και δύο νέα, που δημοσιεύονται για πρώτη φορά στο περιοδικό *Επιθεώρηση της Τέχνης*. Η έκδοση αυτή είναι που τον καθιστά ευρέως γνωστό στο ελληνικό κοινό (Hokwerda, 2016: 219).

Η πρώτη έκδοση της συλλογής γίνεται στο Βουκουρέστι το 1953 από τον εκδοτικό οίκο *Νέα Ελλάδα* σε 4.500 αντίτυπα και αποτελείται από τα ακόλουθα πέντε διηγήματα: «Η θεία Αμαλία» που αργότερα γίνεται «Η θεία Αγγελική», «Ο Σιούλας ο ταμπάκος», «Η Διαθήκη του καθηγητή», «Σαμπεθάι Καμπιλής» και τέλος το «Μαργαρίτα Μολυβάδα», που αργότερα γίνεται «Μαργαρίτα Περδικάρη» (Παπακώστας, 2017:181). Η έκδοση αυτή αναφέρεται κυρίως στους Έλληνες πρόσφυγες της πολιτικής υπερορίας, διοχετεύεται κατά κύριο λόγο σε κύκλους της ελληνικής αριστεράς στο εξωτερικό και δεν γίνεται ιδιαίτερα γνωστή στο ευρύ κοινό της Ελλάδας (Hokwerda, 2016: 219).

Στα 1963, στην Αθήνα πια, επανεκδίδεται *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, στην μορφή που το γνωρίζουμε και σήμερα. Η νέα αυτή έκδοση, εκτός από τα πέντε αρχικά διηγήματα, τα όποια όμως είναι τόσο πολύ αλλαγμένα από τον ίδιο τον Χατζή ώστε θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για πέντε νέα, περιείχε και δυο καινούργια τον «Ντετέκτιβ» και τον «Τάφο», τα όποια δημοσιεύονται για πρώτη φορά στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*. Τα πέντε αρχικά διηγήματα στην επεξεργασμένη τους μορφή πρωτοδημοσιεύονται αντίστοιχα, πριν την τελική τους έκδοση στο βιβλίο, στην *Επιθεώρηση Τέχνης* (Hokwerda, 2016: 277).

Από την πρώτη του κιάλας έκδοση *Το τέλος της μικρής μας πόλης* δέχτηκε αρκετές κριτικές, άλλοτε θετικές άλλοτε αρνητικές. Η έκδοση του 1953 επίσης που δέχτηκε μεγάλη πολεμική. Η πρώτη κριτική που σημειώνεται για το βιβλίο έγινε από την Φούλα Χατζιδάκη στο κομματικό έντυπο του ΚΚΕ *Νέος κόσμος* (1954-1968) στο

τεύχος του Ιανουαρίου του 1954 (Παπακώστας, 2017: 183). Η Χατζιδάκη επαινεί τη συγγραφική αυτή απόπειρα του Χατζή και τονίζει την προσπάθεια του συγγραφέα να παρουσιάσει με μια ρεαλιστική ματιά την κοινωνία και τον «κόσμο της διαφθοράς της εκμετάλλευσης και της κακίας». Επιπλέον τον επιδοκιμάζει για την ανάγλυφη παρουσίαση «θετικών» αλλά και «αρνητικών» ηρώων στα διηγήματα του. Στέκεται ιδιαίτερα στη Μαργαρίτα, ηρωίδα του διηγήματος «Μαργαρίτα Μολυβάδα», θεωρώντας μάλιστα ότι είναι το πιο θετικό πρόσωπο της συλλογής. Τονίζει επίσης ότι ο Χατζής καταφέρνει να μετατρέψει συναισθήματα, όπως η θλίψη και ο πόνος, το γέλιο και η χαρά καθώς και τις ιδεολογικές και ψυχολογικές συγκρούσεις σε «στοιχεία τέχνης» (Παπακώστας, 2017: 184). Θετική είναι η άποψη και άλλων κομματικών στελεχών, όπως ο Τάκης Αδάμος, στο ίδιο περιοδικό. Ο Αδάμος κατατάσσει τον Χατζή ανάμεσα στα «πιο καλά» ταλέντα της προοδευτικής λογοτεχνίας (Παπακώστας, 2017: 185). Η Επιτροπή Καθοδήγησης όμως του ΚΚΕ δεν έχει την ίδια γνώμη για το συγγραφικό πόνημα του Χατζή και ο συγγραφέας δέχεται αρνητική κριτική για το έργο του. Ο κεντρικός άξονας της κριτικής αυτής είναι ότι το έργο του Χατζή δεν είναι «ωφέλιμο, χρήσιμο και βοηθητικό για τον αγώνα» (Παπακώστας, 2017:187).

Η Μέλπω Αξιώτη αργότερα το 1955, στο έργο της *Μια καταγραφή στην περιοχή της λογοτεχνίας*, κάνει μια σύντομη αναφορά στον Χατζή. Εκεί υπογραμμίζει ότι παρά το γεγονός ότι οι ήρωες του δεν είναι «φανερά θετικοί», από το σύνολο του έργου βγαίνουν «θετικά συμπεράσματα». Παρόλα αυτά τονίζει ότι τα διηγήματα έχουν απότομο τέλος, κάποια σημεία δεν δένουν οργανικά με το υπόλοιπο κείμενο και ότι αφήνει μετέωρα κάποια θέματα (Παπακώστας, 2017:189-191).

Την κριτική της Αξιώτη προσπάθησε αργότερα, το 1982, να καταρρίψει ο κριτικός Αλέξης Ζήρας στο κείμενο του «Ένας χρόνος από τον θάνατο του Δημήτρη Χατζής: ο “χρονικογράφος” μιας ιστορικής περιόδου (αυθεντικοί και προβληματικοί τύποι στην πεζογραφία του)». Τα σημεία όπου αντικρούει την Αξιώτη είναι δύο. Πρώτον ότι οι κατακλείδες των διηγημάτων μοιάζουν ξένα σώματα και δεύτερον ότι οι ήρωες τους είναι θετικοί. Πιθανότατα όμως ο Ζήρας δεν λαμβάνει υπόψη του ότι η Αξιώτη στην κριτική της αναφέρεται στην πρώτη έκδοση του βιβλίου, γιατί χρησιμοποιεί ως αντιπαράδειγμα τον «Ντετέκτιβ» για να αποδείξει ότι δεν είναι θετικοί οι ήρωες ούτε στο τέλος, διήγημα όμως που δεν υπάρχει στην πρώτη έκδοση (Hokwerda, 2016: 220-221). Έχουν γραφτεί αρκετές κριτικές και για τις δύο εκδόσεις

που εστιάζουν τόσο στο περιεχόμενο όσο και στην αφηγηματική δομή της συλλογής. Θα μπορούσαμε να σταθούμε ιδιαίτερα στον Hero Hokwerda και στη μελέτη του *Μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος-Νεοελληνική παράδοση και ιδεολογία στο έργο του Δημήτρη Χατζή*, στην οποία ο συγγραφέας, εκτός των άλλων, εστιάζει στη συγκριτική μελέτη των δυο εκδόσεων του *Τέλους της μικρής μας πόλης*. Οι μελέτες αυτές όμως δεν αποτελούν σκοπό της παρούσας εργασίας και γι' αυτό δεν σχολιάζονται.

Ο ίδιος ο Χατζής αναφέρεται στο έργο του αλλά και στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τη λογοτεχνία, όπως και την τέχνη εν γένει, στο κείμενο του «Περί του έργου μου, ομιλώ αυτός». Το κείμενο αυτό αποτελεί μέρος της ομιλίας που δίνει ο συγγραφέας στην *Τέχνη* της Θεσσαλονίκης το 1975 και στην *Ωρα* της Αθήνας το 1976, και αναδημοσιεύεται στο περιοδικό *Αντί* (Αντί, 1985:23). Ο Χατζής πιστεύει ότι αν διαθέτει αυτό που λέμε ταλέντο ή έμπνευση ή φαντασία αυτό περνάει μέσα από *μία σκέψη άγρια λογοκρατούμενη* (Χατζής, 1985: 23). Αναφέρει χαρακτηριστικά «*Το έργο το δικό μου ήταν καρπός σκληρής και επίμονης πνευματικής εργασίας*» (Χατζής, 1985: 23). Θεωρεί ότι ο βασικότερος λόγος που τον κρατά μακριά από μια μεγαλύτερη παραγωγή λογοτεχνικού έργου δεν ήταν μόνο το γεγονός της προσπάθειας την οποία πίστευε ότι οφείλει να καταβάλει κάποιος για να παράγει συγγραφικό έργο αλλά και η απόσταση του από την Ελλάδα, που τον κρατούσε μακριά από *τις θεματικές ρίζες ενός Έλληνα συγγραφέα* (Χατζής, 1985: 24).

Η συγγραφή για τον Χατζή λειτουργεί ως μια αργή και βασανιστική διαδικασία, αλλά μέσα από αυτή τη διαδικασία προσπαθεί να διαμορφώσει τη δικιά του αφηγηματική τεχνική. Σκοπός του είναι να διοχετεύσει μέσω αυτής όχι μόνο ένα νέο τρόπο γραφής αλλά μια ολοκληρωμένη άποψη για την τέχνη στο σύνολο της και ειδικότερα για το είδος που υπηρετεί ο ίδιος, το διήγημα (Χατζής, 1985: 24). Πιστεύει ότι η τέχνη είναι *μια κατασκευή, μια 'έλλογη κατασκευή'*. Δέχεται ότι η πηγή της πιθανόν να είναι οι δυνατότητες του πνεύματος και της ψυχικής ζωής γενικά (συναίσθημα, υποσυνείδητο, φαντασία), για να υπάρξει όμως σε ένα «ολοκληρωμένο έργο» απαραίτητη είναι η απάρνηση και η προδοσία αυτών. Η άποψη του για την τέχνη συνοψίζεται στην φράση: *Η τέχνη λοιπόν -για μένα- είναι ή έλλογη οργάνωση αυτών των Αστάθμητων και άλογων δυνάμεων τού θυμικού, της ψυχικής ζωής* (Χατζής, 1985: 24).

Στο κείμενο του αυτό αναφέρεται και στο *Τέλος της μικρής μας πόλης*, λέγοντας ότι προσπαθεί να σπάσει τη φόρμα της παλιάς αστικής τεχνικής, πίσω από

την όποια κρύβεται η κλωνισμένη αστική ιδεολογία και κοσμοαντίληψη. Σκοπός του δεν είναι μόνο να παρουσιάζει μια ολοκληρωμένη εικόνα ζωής, αλλά μέσα από αυτήν την τεχνική να παρουσιάζονται στόχοι, που τελικός τους σκοπός είναι ένας και μόνος, η κατάκτηση τους στην τελική πράξη (Χατζής, 1985: 25). Αυτή η «σπασμένη» τεχνική είναι που εφαρμόζεται στο *Τέλος της μικρής μας πόλης* και είναι αυτή που χαρακτηρίζει σε ένα μεγάλο μέρος της και το μετέπειτα πεζό του Χατζή *Διπλό βιβλίο*, που τον καθιερώνει στον χώρο της λογοτεχνίας.

Στην έκδοση του 1963, ο Χατζής επιλέγει να ανοίξει τη συλλογή του με το διήγημα «Ο Σιούλας ο Ταμπάκος». Το διήγημα αυτό μεταφέρεται στην αρχή του βιβλίου, σε σχέση με την δεύτερη θέση της πρώτης έκδοσης (Hokwerda, 2016: 225). Ουσιαστικά αναφέρεται στην ιστορία μιας συντεχνίας βυρσοδεψών σε μια πόλη της ελληνικής επαρχίας. Ενώ η πόλη δεν κατονομάζεται από τον συγγραφέα, ταυτίζεται από την περιγραφή (λίμνη με νησί, κάστρο, ταμπάκικα) με τα Γιάννενα (Hokwerda, 2016: 230). Σύμφωνα με την Τριάντου (1997: 17), το διήγημα είναι χωρισμένο σε πέντε ενότητες. Στην πρώτη αναφέρεται το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ο συγγραφέας επιδιώκει με θαμιστικές αφηγήσεις να εντάξει την ατομική ιστορία που αναλύεται στη δεύτερη, τρίτη και τέταρτη ενότητα του κειμένου. Στην πέμπτη ενότητα, στον επίλογο ουσιαστικά, ανάγεται η ατομική περίπτωση στο γενικότερο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο (Τριάντου, 1997: 17). Από το διήγημα αυτό επηρεάζεται ο πεζογράφος της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς Χριστόφορος Μηλιώνης και συγγράφει το διήγημα «Ο Τελευταίος Ταμπάκος». Ο ίδιος μάλιστα το αφιερώνει στη μνήμη Δημήτρη Χατζή (Μηλιώνης, 1990). Στο διήγημα του Μηλιώνη βασίζεται αργότερα η ομότιτλη ταινία μικρού μήκους του Λευτέρη Δανίκα (Κούγκουλος, 2013).

Ο «Τάφος» είναι το δεύτερο διήγημα της συλλογής. Το διήγημα αυτό δεν υπάρχει στην πρώτη έκδοση του βιβλίου. Δημοσιεύεται πρώτη φορά στην *Επιθεώρηση Τέχνης* το 1959 και συμπεριλαμβάνεται στην έκδοση του 1963 (Hokwerda, 2016: 260). Ο Χατζής μας φέρνει αντιμέτωπους στον «Τάφο» με δύο πολύ διαφορετικούς ήρωες. Από την μια πλευρά τον κύριο Αντώνη Τσιάγαλο, έναν στενόμυαλο μικροαστό απέναντι από τον οποίο τοποθετεί τον Σπουργό, έναν «μοναχικοποιημένο» τύπο χωρίς κοινωνικούς δεσμούς. Η κατασκευή ενός νέου εθνικού δρόμου και η δημιουργία ενός μοντέρνου εστιατορίου, αντίπαλου με τα δικά τους, προσδιορίζει συνθήκες σύγκρουσης για τους δύο ήρωες (Hokwerda, 2016: 261).

Το διήγημα αυτό, που είναι και από τα μικρότερα σε έκταση, απασχολεί ελάχιστα τους σχολιαστές και τους μελετητές του Χατζή. Οι περισσότεροι σχολιασμοί έχουν να κάνουν κατά κύριο λόγο με το περιεχόμενο του διηγήματος και όχι με τη δομή του (Τριάντου, 1997: 31).

Το τρίτο διήγημα της συλλογής είναι ένα από τα εκτενέστερα διηγήματα που έχει γράψει ο Χατζής. Από τους κριτικούς θεωρείται το καλύτερο διήγημα του βιβλίου. Πρόκειται για το «Σαμπεθάι Καμπιλής», που στην έκδοση του 1953 το συναντάμε λίγο πριν το τέλος του βιβλίου στην πέμπτη θέση. Το διήγημα αυτό έχει ιδιαίτερα χρονικογραφικό χαρακτήρα, παρόλο που ο συγγραφέας -από τη φωνή του αφηγητή- στον επίλογο αρνείται ότι ο σκοπός του είναι να γράψει ένα χρονογράφημα (Τριάντου, 1997: 50). Μέσα από αυτό το κείμενο ο Χατζής προσπαθεί να φωτίσει την ιστορία της εβραϊκής κοινότητας των Ιωαννίνων (Hokwerda, 2016: 240). Και εδώ, σε αντιστοιχία με το προηγούμενο διήγημά του, συναντάμε τη σύγκρουση μεταξύ δύο ηρώων: του Σαμπεθάι Καμπιλί, που προσπαθεί να συγκρατήσει τους ομόθρησκους του μέσα στα πλαίσια της κοινότητας και του Γιοσέφ Ελιγιά που υποστηρίζει το άνοιγμα προς το ελληνικό περιβάλλον. Μια μάχη που θα βρει τον πρώτο νικητή και θα σημάνει ταυτόχρονα τον χαμό της εβραϊκής κοινότητας μέσα στο ολοκαύτωμα της γερμανικής κατοχής (Hokwerda, 2016: 240). Ο ίδιος ο συγγραφέας χωρίζει το διήγημα σε τρία κεφάλαια, που καταλήγουν σε έναν τέταρτο μέρος, τον επίλογο. Στο πρώτο κεφάλαιο περιγράφεται η σύνθεση της κοινότητας και αναλύεται η προσωπικότητα και η ιστορικότητα του Καμπιλί καθώς και οι σχέσεις του με την υπόλοιπη κοινότητα. Στο δεύτερο αναλύονται οι καινούργιες αντιλήψεις που φέρνει ο Ελιγιά, η προσωπικότητα του, η αναπόφευκτη σύγκρουση του με το Καμπιλί και στο τέλος η δίωξη του. Στο τρίτο κεφάλαιο περιγράφονται οι αλλαγές που προκάλεσε αυτή η κρίση στην προσωπικότητα του Καμπιλί, η κρίση συνείδησης του αλλά και η απόφαση του να μην αφήσει την κοινότητα. Ο επίλογος φωτίζει τον χαμό της εβραϊκής κοινότητας, τις ευθύνες αλλά και τον «θρίαμβο» του Καμπιλί (Τριάντου, 1997: 51). Ο Χατζής τον κατηγορεί έμμεσα χωρίς να δηλώνει άμεσα ότι τον θεωρεί υπεύθυνο για τον χαμό της κοινότητάς του (Τριάντου, 1997: 82). Μπορεί άθελά του να ενίσχυσε την καταστροφή και αυτό τον καθιστά μια τραγική φιγούρα, αλλά οι αντιλήψεις του και οι πεποιθήσεις του για το υπέρτατο καθήκον και όχι η πρόθεση του έχει αυτό το τραγικό αποτέλεσμα (Hokwerda, 2016: 245).

Το διήγημα «Η θεία μας η Αμαλία» βρίσκεται πρώτο στην έκδοση του 1953.

Στην έκδοση του 1963 το βρίσκουμε στην τέταρτη θέση και με διαφορετικό τίτλο: «Η θεία μας η Αγγελική» (Hokwerda, 2016: 222). Το διήγημα αυτό σε αντίθεση με το προηγούμενο είναι από τα πιο σύντομα της συλλογής (Τριάντου, 1997: 83). Οι διάφορες που έχει η αρχική έκδοση του από την επεξεργασία της δεύτερης έκδοσης είναι αισθητά μεγάλες. Ξεκινώντας από τον τίτλο κιόλας και παρατηρώντας ότι το δεύτερο είναι κατά πολύ μικρότερο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αναφερόμαστε σε ένα εντελώς νέο διήγημα. Ουσιαστικά στο αρχικό κείμενο ο συγγραφέας/αφηγητής αναφέρεται στην θεία του Αμαλία. Πρόκειται για ένα υπαρκτό πρόσωπο, τη θεία του, που παίζει τον ρόλο της γιαγιάς, στο σπίτι της οποίας φιλοξενείται ο συγγραφέας και ο αδερφός του γύρω στο 1930 κατά την περίοδο των σπουδών τους στην Αθήνα. Αλλάζοντας το κείμενο και το όνομα, ο Χατζής προσπαθεί να αποδεσμεύσει το νόημα του από τις προλογοτεχνικές αφορμές του (Hokwerda, 2016:222). Το διήγημα χωρίζεται σε δύο κεφάλαια από τον συγγραφέα. Ο διαχωρισμός αυτός γίνεται με βάση τη χρονικότητα των γεγονότων. Χρησιμοποιεί ως χρονικό σημείο για τον διαχωρισμό αυτό τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο πρώτο κεφάλαιο τα γεγονότα δεν είναι ακριβώς χρονικά προσδιορισμένα, αναμφίβολα όμως διαδραματίζονται πριν τον πόλεμο. Το δεύτερο αναφέρεται σε γεγονότα και καταστάσεις που επηρεάζουν την ηρωίδα, αλλά και άλλα πρόσωπα της «μικρής μας πόλης», από την έναρξη του πολέμου, τέλη Οκτώβρη του '40, και τελειώνει με τον θάνατο της θείας τον Απρίλιο του 1941 λίγο πριν μουν οι Γερμανοί κατακτητές στην πόλη (Τριάντου, 1997: 83). Μέσα από το διήγημα αυτό ο αφηγητής του Χατζή, λειτουργώντας σαν λαϊκός χρονικογράφος, προσπαθεί να τονίσει τις ταξικές διαφοροποιήσεις των ανθρώπων που οξύνονται ακόμα περισσότερο κατά την περίοδο του πολέμου. Εξάλλου ο ίδιος ο πόλεμος μπορεί να είναι απόρροια ταξικής διαφοροποίησης. Αυτό δεν δηλώνεται άμεσα από τον αφηγητή αλλά αφήνεται να υπονοηθεί από τις καταστάσεις που βιώνουν οι ήρωες του (Τριάντου, 1997: 99).

Το διήγημα ο «Ντετέκτιβ» που βρίσκεται στην πέμπτη θέση της συλλογής, είναι το δεύτερο διήγημα που δεν υπάρχει στην αρχική έκδοση του *Τέλος της μικρής μας πόλης*. Δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1962 στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* και επανεκδίδεται στην τελική μορφή του βιβλίου ένα χρόνο αργότερα το 1963 (Hokwerda, 2016:260). Κεντρικός πρωταγωνιστής του διηγήματος είναι ο Θοδωράκης – ο Ντετέκτιβ, ένας αντί-ήρωας που δεν τον χαρακτηρίζει τίποτα το επαναστατικό (Τριάντου,1997:100). Για τον Ντετέκτιβ ενώ τα πράγματα αλλάζουν

γύρω του, από γιος μικροεπαγγελματία με όνειρα και προοπτικές για υπαλληλική θέση, γίνεται εργάτης και ενώ οι συνθήκες ζωής, οι κοινωνικές συνθήκες ρέουν γύρω του, αυτός επιλέγει να παραμένει προσκολλημένος στα όνειρα και στην κοσμοθεωρία που τον χαρακτηρίζει (Hokwerda, 2016: 265). Η αφήγηση στο διήγημα αυτό λειτουργεί «παραδειγματικά». Σκοπός του αφηγητή είναι να παρουσιάσει στον αναγνώστη έναν αξιακό κανόνα συμπεριφοράς, όχι με φανερό τρόπο αλλά υπαινικτικά. Ενώ σε άλλα διηγήματα της συλλογής είναι πολύ πιο φανερή η πρόθεση του συγγραφέα, εδώ λειτουργεί με τη βοήθεια ενός παραδείγματος (Τριάντου, 1997: 100). Χαρακτηριστικό στοιχείο του κειμένου είναι η αναφορά του αφηγητή στον θεατρικό συγγραφέα Θόρντον Γουάιλντερ (Thornton Wilder) και στο θεατρικό του έργο *Η μικρή μας πόλη* (Our Town) του 1938 στην αρχή και στο τέλος του διηγήματος. Το ερώτημα αν ο Χατζής εμπνεύστηκε τον τίτλο της συλλογής του από τον Γουάιλντερ δεν μπορεί να απαντηθεί με βεβαιότητα. Το σίγουρο είναι ότι το έργο παίζεται για πρώτη φορά στην Αθήνα το 1945, όπως μαρτυρείται από αγγελία στην εφημερίδα *Ελεύθερη Ελλάδα* και από κει ο Χατζής σίγουρα θα γνώριζε για το έργο (Hokwerda, 2016:262). Ο Ντετέκτιβ διασκευάζεται και σκηνοθετείται από τον Μ. Στεφανάκη για το θέατρο και παρουσιάζεται στη σκηνή του θεάτρου Skrow την περίοδο Ιανουαρίου - Απριλίου 2017 (tospirto, 2017: χ. αρ.). Περισσότερα για το περιεχόμενο και την αφηγηματική ανάλυση του διηγήματος θα παρουσιαστούν στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

«Η διαθήκη του καθηγητή» είναι το διήγημα της συλλογής που βρίσκεται μια θέση πριν το τέλος στην έκδοση του 1963, ενώ στην έκδοση του 1953 βρίσκεται στην τέταρτη θέση. Παρόλα αυτά, κρατάει κυρίαρχη θέση ανάμεσα στο υπόλοιπα. Λόγω του μεγέθους του (69 σελίδες) - θα μπορούσαμε εύκολα να το χαρακτηρίσουμε και ως νουβέλα - καλύπτει ουσιαστικά το ένα τρίτο της συλλογής (Hokwerda, 2016:231). Ο Χατζής έχει χωρίσει το διήγημα σε πέντε κεφάλαια: 1: *Ιάκωβος Ραλλίδης, καθηγητής των ελληνικών στη μικρή μας πόλη, η ζωή και το έργο του, ο θάνατος και η κηδεία του*, 2: *Τα στηρίγματα της μικρής κοινωνίας μας, οι παράγοντες και τα βάθρα της*, 3: *Οι νικημένοι*, 4: *Σάββατο ... - κι ας είναι χίλιες ώρες*, 5: *Η Διαθήκη*. Ο τίτλος τους κατά κάποιον τρόπο χαρακτηρίζει και το περιεχόμενο τους (Χατζής, 1999: 115, 125, 153, 160, 174). Η αφήγηση καλύπτει το διάστημα των πέντε ημερών από τον θάνατο του καθηγητή Ιάκωβου Ραλλίδη μια ακαθόριστη χρονικά Πέμπτη πρωί και φτάνει μέχρι τη Δευτέρα. Παρόλα αυτά μέσω αναλήψεων και προλήψεων κατά τη διάρκεια της

δράσης μας παρουσιάζονται τουλάχιστον μέχρι τριάντα χρόνια πριν τη στιγμή που μας περιγράφεται και φτάνει έως και δεκαπέντε χρόνια μετά, ενώ παράλληλα με το τέλος του, τη διαθήκη δηλαδή, αφήνεται ένα ανοιχτό παράθυρο στο μέλλον που καθορίζεται από την εκάστοτε ανάγνωση του διηγήματος (Τριάντου,1997:122). «Η διαθήκη του καθηγητή» διασκευάζεται για το θέατρο από τον Μάριο Ποντίκα με τον τίτλο *Η Διαθήκη*, κατόπιν παραγγελίας του Θεσσαλικού θεάτρου, παρουσιάζεται για πρώτη φορά την περίοδο 1977-1978. Έκτοτε ανεβαίνει πολλαπλά σε διάφορες σκηνές ανά την Ελλάδα. Ο Ποντίκας χαρακτηρίζει το κείμενο σε συνέντευξη του ως *Προσχέδιο σκηνικής μυθιστορίας* (independent, 2017: χωρίς αριθμηση).

Το τελευταίο διήγημα της συλλογής είναι το «Μαργαρίτα Περδικάρη». Στην έκδοση του 1953 βρίσκεται στην ίδια θέση, στο κλείσιμο ουσιαστικά της συλλογής, με τον τίτλο «Μαργαρίτα Μολυβάδα». Ο ίδιος ο Χατζής σε μία συνέντευξη του που έδωσε στην Ρένα Θεολογίδου στο περιοδικό *Επίκαιρα*, αναφέρει ότι η Μαργαρίτα είναι υπαρκτό πρόσωπο και μάλιστα ξαδέρφη του. Το πραγματικό της επίθετο είναι Μολυβάδα και όντως εκτελείται με τον τρόπο που αναφέρεται στο διήγημα. Στην πρώτη έκδοση υπάρχει το πραγματικό όνομα της ηρωίδας, γιατί η έκδοση αυτή ουσιαστικά απευθύνεται στους Έλληνες του εξωτερικού. Όταν πια επανεκδίδεται το διήγημα στην *Επιθεώρηση Τέχνης* και αργότερα στην τελική έκδοση του 1963, ο Χατζής επιλέγει να αλλάξει το επίθετο από σεβασμό προς τους συγγενείς της, που δεν έχουν καμία σχέση με την περιγραφή τους στο διήγημα. Δεν μοιάζουν κατά την ομολογία του ούτε στο ελάχιστο με τους καιροσκόπους συγγενείς, που παρουσιάζονται στο κείμενο. Εξάλλου μόνο το όνομα της Μαργαρίτας και κάποιων συγγενών καθώς και ο τρόπος που πεθαίνει έχουν μια κάποια επαφή με την πραγματικότητα: όλα τα υπόλοιπα είναι προϊόν μυθοπλασίας. Όταν αποκαλύπτει την αλήθεια ο Χατζής στη συνέντευξη, όλοι οι συγγενείς της Μαργαρίτας Μολυβάδα έχουν πεθάνει όποτε η υπόληψη κανενός δεν βρίσκεται σε κίνδυνο. Ο Χατζής εξάλλου στην ίδια συνέντευξη αναφέρει ότι δεν είναι σκοπός του η ιστορία της Μαργαρίτας να αφορά μόνο τη συγκεκριμένη Μαργαρίτα Μολυβάδα αλλά όλες τις «Μαργαρίτες» του κόσμου (Hokwerda, 2016: 643-644).

Ουσιαστικά πρόκειται για την ιστορία μιας νεαρής δασκάλας που την τουφέκισαν οι Γερμανοί λίγες μέρες πριν από την απελευθέρωση. Το διήγημα ξεκινάει με ένα απόσπασμα του Ugo Foscolo από τους *Τάφους* «Dei sepoleri, 292-5» σε μετάφραση του Γ. Καλοσγούρου. Το απόσπασμα αυτό αναφέρεται στον Έκτορα,

τη στιγμή που φεύγει για τη μάχη γνωρίζοντας ότι δεν θα επιστέψει. Αυτόματα λοιπόν ο συγγραφέας ταυτίζει την ηρωική στιγμή του Έκτορα με την ιστορία της Μαργαρίτας, δημιουργώντας στον αναγνώστη ένα αίσθημα συμπάθειας και σεβασμού απέναντι στην ηρωίδα (Τριάντου, 1997: 144). Ο Γεράσιμος Σταύρου επηρεασμένος από τα τελευταία λόγια της Μαργαρίτας λίγο πριν εκτελεστεί, «Καληνύχτα ντε...!», θα γράψει το θεατρικό έργο *Καληνύχτα Μαργαρίτα*. Το έργο θα παιχτεί για πρώτη φορά το 1967 στο θέατρο Βεάκη από τον Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη με την Έλλη Φωτίου στον ρόλο της Μαργαρίτας (theatro.blogspot, 2013: χ. αρ.). Έκτοτε παίζεται πολλές φορές σε διάφορες σκηνές. Περισσότερα για την αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος καθώς και για το θεατρικό έργο του Γ. Σταύρου θα παρουσιαστούν αναλυτικότερα στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι το *Τέλος της μικρής μας πόλης*, ιδιαίτερα στη δεύτερη και τελική έκδοση τού 1963, αποτελεί έναν σταθμό στα ελληνικά γράμματα. Έχει σχολιαστεί πολλαπλά από τους κριτικούς τόσο για τις αφηγηματικές δομές του όσο και για το περιεχόμενο του. Έχει αποτελέσει έμπνευση για πολλούς λογοτέχνες και αρκετά από τα διηγήματα της συλλογής, όπως για παράδειγμα το «Μαργαρίτα Περδικάρη» και «Η διαθήκη του καθηγητή», έχουν διασκευαστεί και παιχτεί κυρίως στο θέατρο αλλά και στον κινηματογράφο. Το περιεχόμενο και η δομή του *Τέλους της μικρής μας πόλης* είναι τα στοιχεία που χαρίζουν στον Χατζή την προσοχή αναγνωστών και των κριτικών και προλείανουν το έδαφος για τον ερχομό του *Διπλού βιβλίου*, που από πολλούς χαρακτηρίζεται ως η ώριμη συγγραφική στιγμή του.¹

¹ Χαρακτηριστικό στοιχείο για το *Διπλό βιβλίο* είναι το γεγονός ότι από τον πρώτο χρόνο κυκλοίας της έκδοσης του «εξαντλείται» στα βιβλιοπωλεία.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

2.1 Μεθοδολογικές προσεγγίσεις.

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρείται μια προσέγγιση με βάση τα εργαλεία της αφηγηματολογίας, έτσι όπως αυτά αναλύονται στο πρώτο μέρος της εργασίας, των διηγημάτων του Δ. Χατζή από τη συλλογή *Το τέλος της μικρής μας πόλης* «Μαργαρίτα Περδικάρη» και «Ο Ντετέκτιβ». Ταυτόχρονα επιχειρείται μια συγκριτική αφηγηματολογική ανάλυση του θεατρικού έργου του Γεράσιμου Σταύρου *Καληνύχτα Μαργαρίτα* σε συνάρτηση με το διήγημα στο οποίο βασίζεται, που είναι, όπως αναφέρεται στο πρώτο μέρος, το «Μαργαρίτα Περδικάρη». Παράλληλα επιχειρείται η αντίστοιχη συγκριτική ανάλυση μεταξύ της δικής μου προσπάθειας δραματοποίησης του *Ντετέκτιβ*, που παρατίθεται στο τρίτο μέρος της εργασίας, και του διηγήματος του Χατζή, «Ο Ντετέκτιβ».

Ως κεντρικός εργαλειακός άξονας της αφηγηματολογικής ανάλυσης επιλέγεται η θεώρηση του G. Genette στο έργο του *Narrative Discourse*. Το έργο αυτό, όπως εύστοχα επισημαίνει η Τριάντου, «περιλαμβάνει ένα ολόκληρο σύστημα από ‘έννοιες βάσης’, που η αξία τους έγκειται στις απαιτήσεις που εμπεριέχουν.» (Τριάντου, 1997: 11). Οι επιμέρους κατηγορίες που διερευνώνται στην ανάλυση είναι τρεις: ο αφηγητής, οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται από τον συγγραφέα και ο χρόνος στην αφήγηση.

Από τη σκοπιά του αφηγητή τα ερωτήματα που εξετάζονται είναι: το ποιος μας λέει την ιστορία, ουσιαστικά το ποιος μιλάει και σε ποιο πρόσωπο και αντίστοιχα το πώς λειτουργεί η αφήγηση στο κάθε πρόσωπο, το ποσοστό συμμετοχής του αφηγητή στην ιστορία και η ιδιότητα του και τέλος η οπτική γωνία, η εστίαση του αφηγητή. Αναζητείται η απάντηση κατά βάση στην ερώτηση «ποιος βλέπει», κυριολεκτικά ή μεταφορικά, τα δρώμενα και από ποια αφηγηματική σκοπιά.

Οι αφηγηματικές τεχνικές που μας απασχολούν αφορούν στον τρόπο που παρουσιάζεται το υλικό της αφήγησης, το αφηγηματικό περιεχόμενο. Κατά κύριο λόγο αναζητούνται ποιες αφηγηματικές τεχνικές χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, για παράδειγμα ο διαχωρισμός ανάμεσα σε διήγηση/περιγραφή/σχόλιο,

αφηγητή/μονόλογο ή εσωτερικό μονόλογο/διάλογο ή θεατρικό διάλογο/ελεύθερο πλάγιο λόγο/εγκιβωτισμένη αφήγηση κ.α. Και τέλος τι εξυπηρετούν και πώς λειτουργούν αυτές οι συγκεκριμένες τεχνικές, μέσω ποιων τεχνικών ηθογραφούνται - ψυχογραφούνται τα πρόσωπα και πώς αποδίδεται ο λόγος των προσώπων.

Αναφορικά με τον αφηγηματικό χρόνο αυτό που ερευνάται είναι η διάκριση του σε εξωκειμενικό – εσωκειμενικό χρόνο, η διάκριση χρόνου ιστορίας και χρόνου αφήγησης. Κατά κύριο λόγο το πώς εξελίσσεται η αφήγηση χρονικά από την αρχή, τη μέση και το τέλος της. Επίσης εξετάζεται η χρονική σειρά των γεγονότων, δηλαδή εάν η χρονική σειρά είναι κανονική, ευθύγραμμη ή παραβιάζεται με αναχρονίες, αναδρομές και πρόδρομες αφηγήσεις. Τέλος η διάρκεια, ουσιαστικά το κατά πόσο η αφήγηση είναι συνοπτική/πυκνή ή διεξοδική/εκτεταμένη και η συχνότητα που ένα γεγονός παρουσιάζεται στο κείμενο.

Ο συσχετισμός του θεατρικού με τον αφηγηματικό λόγο δεν είναι τυχαίος. Στην ουσία τους και τα δύο είδη έχουν ως βασικό πρωταρχικό στόχο την αφήγηση-διήγηση μιας ιστορίας. Λόγω των ιδιαίτερων συμβάσεων μέσα στις οποίες λειτουργεί το καθένα είδος ξεχωριστά, δεν είναι σπάνιο να παρατηρούμε μεταβολές και παραβιάσεις τεχνικών οριοθετήσεων ανάμεσα στην πεζογραφία και το δράμα στις περιπτώσεις θεατρικής διασκευής ενός αφηγηματικού έργου. Η πληρέστερη κατανόηση των δομών τού κάθε είδους μάς βοηθά στο να εμβαθύνουμε σε μεγαλύτερο βαθμό στην αναγκαιότητα ή όχι των μεταθέσεων -των μεταβολών- αυτών. Η αντιπαράθεση των δύο αυτών ειδών κάτω από το πρίσμα της αφηγηματολογίας δεν μπορεί παρά να αποβεί γόνιμη.

Το κείμενο αποτελεί τη βάση κάθε έργου της αφηγηματικής πεζογραφίας, όπως και κάθε δράματος. Στην πεζογραφία ο συγγραφέας χρησιμοποιώντας ποικίλους αφηγηματικούς τρόπους έχει ως κεντρικό στόχο να μας διηγηθεί μια ιστορία. Το αντίστοιχο συμβαίνει και με τον θεατρικό συγγραφέα ή δραματουργό. Στην περίπτωση μάλιστα που ένα πεζογράφημα διασκευάζεται για το θέατρο, αναφερόμαστε στην ίδια ιστορία (Δήμου, 2014: 76-77). Στο μυθιστόρημα, διήγημα, νουβέλα ο συγγραφέας επιλέγει έναν αφηγητή που θα μας μεταφέρει την ιστορία με τον «σημαινόντα» τρόπο που εκείνος επιλέγει. Στο θεατρικό έργο ο αφηγητής αυτός απουσιάζει, τα γεγονότα που απαρτίζουν την ιστορία αναπαρίστανται και δεν γίνονται αντικείμενο αφήγησης. Αν λάβουμε υπόψη μας όμως ότι το θεατρικό έργο πριν παρουσιαστεί στη σκηνή μπορεί να προσληφθεί και ως κείμενο, τότε η έννοια της

αφηγηματολογικής ανάλυσης ενός δράματος σε επίπεδο γεγονότων και χρονικότητας των συμβάντων δεν απέχει πολύ από την ανάλυση του αφηγήματος (Δήμου, 2014: 80).

Η συνεχής πορεία των γεγονότων «προς τα μπροστά», προς την ενημέρωση του αναγνώστη και τη «λύση», αποτελεί δραματική προϋπόθεση τόσο του θεατρικού όσο και του πεζού λόγου. Η πρόθεση αυτή παρουσιάζεται ιδιαίτερα στον τρόπο με τον οποίο επιλέγεται να παρουσιαστεί η σειρά των γεγονότων της αφήγησης. Η είσοδος ενός καινούργιου στοιχείου στην ήδη διαμορφωμένη κατάσταση και έννοιες, όπως εμπόδιο και παρεμβολή - κατεξοχήν στοιχεία της δραματικότητας, αποτελούν στόχο και για τον αφηγηματοποιημένο λόγο και συνιστούν προϋπόθεση για την επιτυχία ενός συγγραφικού εγχειρήματος (Δήμου, 2014:81).

Η πλοκή και ο τρόπος με τον οποίο αυτή συγκροτείται έτσι ώστε να επιτευχθεί το πρωταρχικό σχήμα, όπως παρουσιάστηκε από τον Αριστοτέλη, με την έναρξη της δράσης, την παρουσίαση των γεγονότων αρχικά, την κλιμάκωση που οδηγεί στην κορύφωση και την πτώση και τέλος τη λύση, αποτελούν θεμελιακή συνθήκη τόσο για τον πεζογράφο όσο και τον για τον δραματουργό (Δήμου, 2014:84-86). Αυτό δημιουργεί έναν άξονα ταύτισης ή απόκλισης στην περίπτωση της δραματικής μεταφοράς πεζογραφήματος.

Οι χαρακτήρες και ιδιαίτερα ο κεντρικός «ήρωας», που έχει επιλεγεί να «υποταχθεί» στις συνθήκες έτσι όπως διαμορφώνονται από την ιστορία, αποτελούν πρωταρχικό συστατικό για την διαμόρφωση μιας αφήγησης. Η σημαντικότητα και η «δοσολογία» με την οποία αυτοί παρουσιάζονται σε ένα αφήγημα δημιουργούν και μεταλλάσσουν παράλληλα την ίδια την ιστορία.

Ο Πλάτωνας στην *Πολιτεία* διαχώρισε τα είδη του λόγου με βάση τον διάλογο. Στη «διήγηση» τα γεγονότα αφηγούνται από έναν αφηγητή και χαρακτηρίζονται από τον λόγο -έπος- ενώ στη «μίμηση», όπου ο διάλογος υπερτερεί των γεγονότων κυριαρχεί το δράμα. Παρόλα αυτά το ένα είδος ενυπάρχει μέσα στο άλλο. Η σύγχρονη αφηγηματολογία για να αναφερθεί στον καθαρό διάλογο που υπάρχει μέσα σε ένα πεζό κείμενο χρησιμοποιεί τον όρο *αναφερόμενος λόγος*. Αντίστοιχα ο μονόλογος εμφανίζεται και στα δύο: στην περίπτωση του θεατρικού λόγου ως ρήση ενός ήρωα που φανερώνει σκέψεις και συναισθήματα χωρίς να τα γνωρίζουν οι άλλοι χαρακτήρες που βρίσκονται στην σκηνή, ενώ στον αφηγηματικό λόγο ως εσωτερική σκέψη του ήρωα που μας βοηθά να δώσουμε αιτιάσεις στα

γεγονότα (Δήμου, 2014: 88-90).

Ενώ όλα τα παραπάνω φωτίζουν τα σημεία σύγκλισης του θεατρικού με τον πεζό λόγο, αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι ταυτίζονται. Υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στα δυο είδη που η επισήμανση τους θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα την καταλληλότητα ή όχι κάποιον πεζών κειμένων προς δραματική διασκευή.

Το πρώτο εμφανές σημείο απόκλισης είναι το μέγεθος. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του αναφέρει ότι ένα θεατρικό έργο θα πρέπει να διαρκεί τόσο όσο η μνήμη του θεατή μπορεί να συγκρατήσει. Αντίστοιχα ο R. Barthes τονίζει ότι ένα δράμα αποτελείται κατά κύριο λόγο μόνο από «πυρηνικά» γεγονότα σε αντίθεση με ένα μυθιστόρημα, που πέρα από τα «πυρηνικά» γεγονότα περιέχει και τα «καταλυτικά» που οδηγούν κατά κάποιο τρόπο στην δράση. Εδώ θα πρέπει να τονιστεί ότι ένα πεζογράφημα διακρίνεται για την αναλυτικότητα των περιγραφών. Θα πρέπει να παρατηρηθεί όμως και το γεγονός ότι το θεατρικό κείμενο στην παρουσίαση του περιλαμβάνει τη θεατρική αναπαράσταση, που μπορεί να παραστήσει συμπυκνωμένα όσα μπορούν λεκτικά να αναλυθούν (Δήμου, 2014: 91-92).

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ο διάλογος κυριαρχεί στον δραματικό λόγο εν αντιθέσει με τον αφηγηματικό, που απαρτίζεται στην πλειοψηφία του από περιγραφές και αφηγήσεις. Εύκολα μπορεί να παρατηρηθεί ότι ο θεατρικός διάλογος διαφέρει από τους διαλόγους της καθημερινότητας, ενώ ταυτόχρονα φαντάζει φυσικός και ρευστός όπως ο καθημερινός λόγος. Έχει ως βασικό στόχο τη σκηνική μορφοποίηση των γεγονότων και λειτουργεί κάτω από την πίεση της υλοποίησης τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη διαφοροποίηση των θεατρικών διαλόγων και της εξωθεατρικής πραγματικότητας. Ένα άλλο στοιχείο του δραματικού λόγου είναι ο μονόλογος, ο οποίος ουσιαστικά λειτουργεί ως μεταφραστής και μεταφορέας των σκέψεων των ηρώων (Δήμου, 2014:93-96).

Ο συνδυασμός του διαλόγου με τον μονόλογο είναι ουσιαστικά το στοιχείο που προάγει τη δράση, τα συναισθήματα και τις προθέσεις των ηρώων. Το «κυρίως» όμως θεατρικό κείμενο δεν αποτελείται μόνο από αυτά, περιλαμβάνει και τις λεγόμενες «σκηνικές οδηγίες». Οι σκηνικές οδηγίες ταυτιζόμενες με τη φωνή του συγγραφέα, καταδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο αυτός αντιλαμβάνεται την ανάγνωση των διαλόγων και περιλαμβάνουν στοιχεία της δικής του σκηνοθετικής «ματιάς». Είναι ουσιαστικά η προσπάθεια του να εμπλακεί στην μορφοποίηση της

θεατρικής παράστασης. Μέσω των επιπλέον αυτών σκηνικών σημειώσεων ο συγγραφέας βοηθάει από τη μία τον αναγνώστη του θεατρικού κειμένου να το φανταστεί εικονικά και από την άλλη τον σκηνοθέτη να οργανώσει την παράσταση, εάν αυτός το θελήσει να ακολουθήσει τις οδηγίες του θεατρικού συγγραφέα (Δήμου, 2014:97).

Σκοπός των σκηνικών οδηγιών είναι καταρχήν να καθοδηγήσουν την εκφορά του λόγου δίνοντας μια ιδιαίτερη σημασία στις λέξεις, αλλά και να διαφωτίσουν για τον χώρο, τον χρόνο και τη συμπεριφορά των ηρώων - οι χωροχρονικές οδηγίες. Οι χωροχρονικές οδηγίες ουσιαστικά μας τοποθετούν στο χωρόχρονο των γεγονότων, αλλά ταυτόχρονα δίνουν πληροφορίες για την υπόκριση· είναι αυτό που ο Αριστοτέλης ονομάζει «όψις». Οι σκηνικές οδηγίες βρίσκονται διάσπαρτες μέσα στο κείμενο και κατά τη διάρκεια της σκηνικής αναπαράστασης του έργου εξαφανίζονται· κατά βάση ενσωματώνονται ως ένα εξωγλωσσικό σύστημα σημείων και λειτουργούν βοηθητικά (Δήμου, 2014: 98). Στην περίπτωση της αναπαράστασης και εφόσον οι οδηγίες αυτές παραβλεφτούν από τη μεσολάβηση του σκηνοθέτη, του ενδυματολόγου, του σκηνογράφου, του φωτιστή κ.α. αλλά και του ίδιου του ηθοποιού, το θεατρικό κείμενο συχνά λαμβάνει άλλη μορφή από αυτή που επιδιώκει ο δραματουργός.

Στον αφηγηματικό λόγο ο διάλογος και ο μονόλογος δεν παίζουν τόσο καίριο ρόλο και μπορούν να παρουσιαστούν με διαφορετικούς τρόπους από τον συγγραφέα, όπως με: ευθύ, πλάγιο ή ακόμα και ελεύθερο πλάγιο λόγο. Η περιγραφή-αφήγηση είναι όμως αυτή που επικρατεί. Αυτό που παρατηρείται λοιπόν είναι μία αντιστρόφως ποσοστιαία αναλογία του διαλόγου/μονολόγου και της περιγραφής/αφήγησης στην πεζογραφία και στο δράμα. Αυτό όπως δεν αποκλείει το ένα να ενυπάρχει μέσα στο άλλο (Δήμου, 2014: 101).

Η παρουσία του αφηγητή στον αφηγηματικό λόγο είναι ένα αδιαμφισβήτητο στοιχείο και η ανάλυση της οπτικής και των μέσων που χρησιμοποιεί για να παρουσιάσει τα γεγονότα αποτελούν κεντρικό άξονα ανάλυσης. Στην πλειοψηφία του δραματοποιημένου λόγου όμως δεν υπάρχει ουσιαστικά αφηγητής. Δεν υπάρχει δηλαδή η ξεκάθαρη οπτική γωνία που έχει επιλέξει ο συγγραφέας δια του πλαστού αντιπροσώπου του να μας μεταφέρει την ιστορία. Αυτό όμως δεν συνεπάγεται απαραίτητα και την απουσία της άποψης του δραματουργού. Η φωνή του δραματουργού μπορεί να ακουστεί με πολλαπλούς τρόπους, με τα εισαγωγικά

σημειώματα, τις σκηνικές οδηγίες, την παρουσία του χώρου, ακόμα και δια στόματος των ηθοποιών στα λόγια που εκφέρουν και στους μονολόγους τους, όπου δεν είναι σπάνιο να εμφανιστούν σχόλια άποψης για τις δεδομένες συνθήκες που διαδραματίζονται (Δήμου, 2014: 122-127).

Η εστίαση, η προσπάθεια δηλαδή του συγγραφέα πεζού λόγου να τονίσει ένα γεγονός, ένα συναίσθημα ή έναν χαρακτήρα είναι δύσκολο να μεταφερθεί μέσω του διαλόγου στο δραματικό κείμενο. Μπορεί όμως να παρασταθεί σκηνικά, δηλαδή να μεταφερθεί στο δραματικό κείμενο μέσω των σκηνικών οδηγιών (Δήμου, 2014: 127). Το αντίστοιχο συμβαίνει και με την οπτική γωνία με την οποία ο αφηγητής του πεζού κειμένου προσεγγίζει ένα γεγονός. Η οπτική γωνία μπορεί αντίστοιχα να μεταφερθεί στο δραματικό κείμενο μέσω των σκηνικών οδηγιών (Δήμου, 2014:128).

Πολλά αφηγηματικά κείμενα διακατέχονται από έντονα δραματικά στοιχεία, γεγονός που μπορεί να οδηγήσει στην πιστότερη δραματοποίηση τους. Ένα από αυτά τα στοιχεία είναι η προφορικότητα του λόγου τους, ο τρόπος ουσιαστικά με τον οποίο προσεγγίζουν τα γεγονότα. Η απουσία των σχολίων του αφηγητή και η όσο το δυνατόν μικρότερη συμμετοχή του πίσω από τη δράση είναι ένα άλλο βοηθητικό στοιχείο. Η πυκνότητα στη δράση και ο σαφής διαχωρισμός σκηνών, καθώς και η χρήση παροντικών χρόνων και λειτουργιών προσώπων που πράττουν στο παρόν βοηθούν αντίστοιχα.

Η Δήμου (2014: 276) υποστηρίζει ότι τα κείμενα του Δ. Χατζή διακατέχονται άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο από έντονη θεατρικότητα. Γεγονός που το καταδεικνύουν και οι πολλαπλές θεατρικές διασκευές των διηγημάτων του καθώς και η επιτυχία που είχαν αυτές. Η θεατρικότητα δεν είναι όμως το μοναδικό στοιχείο για το οποίο επιλέγουν οι δραματουργοί να διασκευάσουν το έργο του. Το περιεχόμενο των διηγημάτων του, που σχηματίζονται κάτω από έντονες ιστορικές συγκυρίες, καθώς και η δραματικής φύσεως θεώρηση των χαρακτήρων του καθιστά δυνατή και επιτυχή τη δραματική μετάπλαση των διηγημάτων. Η επεξεργασμένη αφηγηματική φόρμα, με την οποία ο Χατζής θέλησε να διαμορφώσει το έργο, του αφήνει ανοιχτούς δρόμους πολλαπλής θεώρησης.

2.2 Αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος του Δ. Χατζή «Μαργαρίτα Περδικάρη».

Για το «κλείσιμο» της συλλογής διηγημάτων *Το τέλος της μικρής μας πόλης* του 1953 ο Δ. Χατζής επιλέγει το διήγημα με τον τίτλο «Μαργαρίτα Μολυβάδα». Με το ίδιο διήγημα, εμφανώς αλλαγμένο όμως, «κλείνει» και η αναθεωρημένη έκδοση του 1963. Οι αλλαγές ξεκινούν από τον τίτλο. Το διήγημα στη νέα έκδοση μετονομάζεται σε «Μαργαρίτα Περδικάρη», για λόγους που αναφέρονται σε προηγούμενο μέρος της εργασίας.

Το διήγημα στη νέα έκδοση συνοδεύει ένα μύθο που απουσιάζει από την πρώτη έκδοση. Πρόκειται για ένα απόσπασμα από τους *Τάφους* του, γεννημένου στην Ζάκυνθο, Ιταλού ποιητή *Ugo Foscolo* (1778-1827). Η παράθεση, σε μετάφραση του Γ. Καλοσγούρου, αναφέρεται στον Έκτορα τη στιγμή που φεύγει για τη μάχη ενώ γνωρίζει ότι θα είναι μοιραία για αυτόν: ... *και τιμήν εσύ θρήνων Έκτορα θε να χεις / όπου σέβας και δάκρυα θα τιμούν το αίμα / όσο για την πατρίδα εχύθει κι ως ότου ο ήλιος / θα ν' ακτινοβολεί στις συμφορές τ' ανθρώπου.*

Σκοπός του συγγραφέα είναι να καθοδηγήσει τον αναγνώστη από την αρχή. Η ηρωική φιγούρα του Έκτορα, που είναι συνυφασμένη με τη θυσία όλων όσων χάθηκαν για την πατρίδα, ωθεί τον αναγνώστη να συμπαθήσει έμμεσα την ηρωίδα του συγγραφέα. Η παράθεση του συγκεκριμένου αποσπάσματος στην αρχή του διηγήματος ξενίζει αρχικά τον αναγνώστη, ο οποίος οδηγείται ακούσια στην ταύτιση του χαρακτήρα των δύο ηρώων. Ενώ παράλληλα αφήνεται να εννοηθεί ότι θα ακολουθήσει μια αντίστοιχη «θυσία» με αυτή που αναφέρεται στο παράθεμα.

Ο συγγραφέας ξεκινώντας το κείμενο του τοποθετεί τον αναγνώστη αυτόματα στον χώρο και στον χρόνο. Παραθέτει από την πρώτη κιόλας γραμμή τα γεγονότα και το κεντρικό θέμα της ιστορίας: *Όταν οι Γερμανοί την τουφέκισαν, στις αρχές του καλοκαιριού του 1944, λίγο πριν από την απελευθέρωση, η Μαργαρίτα δεν είχε πατήσει ακόμα τα είκοσι χρόνια της* (σ. 181). Ο αφηγητής που επιλέγει ο Δ. Χατζής για το διήγημα βλέπει τα γεγονότα από απόσταση, χωρίς εστίαση, σαν να είναι ένας τυχαίος κάτοικος της «μικρής πόλης» που απλά γνωρίζει την ιστορία της Μαργαρίτας, συμπάσχει μαζί της και αποφασίζει να μας τη διηγηθεί.

Έπειτα από την χωροχρονική τοποθέτηση ακολουθεί αναλυτική περιγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών της ηρωίδας, των βασανιστηρίων της από τους

Γερμανούς και των τελευταίων στιγμών της πριν την εκτέλεση. Ο τρόπος που γίνεται η περιγραφή προδίδει τη μεγάλη συμπάθεια του συγγραφέα-αφηγητή προς την ηρωίδα. Η περιγραφή διακόπτεται μόνο από το ειρωνικά επιτονισμένο και έντονα φορτισμένο σχόλιο του αφηγητή για τη θρησκεία: *το 'πε ο παπάς, που, με την απαραίτητη παρουσία του στις θανατικές εκτελέσεις, επικυρώνει, στ' όνομα του Καίσαρος, την απόδοση της ψυχής στο Θεό* (σ. 181).

Ο αφηγητής μας αναφέρει τα τελευταία λόγια της Μαργαρίτας με ακρίβεια, όπως αναφέρει ο ίδιος, ένα απλό: - *καληνύχτα ντε...* (σ. 181). Για τη μεταφορά αυτή χρησιμοποιεί διάλογο προσπαθώντας να προσδώσει στην έκφραση μια ένταση γνησιότητας. Η περιγραφή της μικρής- εύθραυστης Μαργαρίτας έρχεται σε αντίθεση με την κυριαρχική-ηρωική εικόνα του Έκτορα, γεγονός που παραξενεύει τον αναγνώστη. Σκοπός του αφηγητή δεν είναι να τονίσει την ταύτιση της προσωπικότητας, αλλά της ηρωικής πράξης του Έκτορα και της Μαργαρίτας.

Ακολούθως ο αφηγητής αναφέρεται στις γυναίκες της πόλης τοποθετώντας τον αναγνώστη και πάλι στο κλίμα της «μικρής του πόλης». Ο Δ. Χατζής δείχνει ιδιαίτερο σεβασμό στη γυναίκα και στον ρόλο της. Τόσο εσωκειμενικά όσο και εξωκειμενικά η γυναικεία φιγούρα προσεγγίζεται με πολύ στοργή και σεβασμό από τον συγγραφέα. Σύμφωνα με τον H. Hokwerda, σε συνέντευξη που είχε δώσει ο Δ. Χατζής το 1977, χωρίζει τις γυναίκες σε τρεις κατηγορίες. Πρώτα ξεχωρίζει την εικόνα της παλιάς σεβάσμιας Ρωμιάς, της μάνας που ενυπάρχει στην κοινή συνείδηση, ένα είδος μάνας που εκλείπει, σύμφωνα με τον Δ. Χατζή. Έπειτα τη γυναίκα της επαρχίας που βρέθηκε στη μεγάλη πόλη χωρίς πνευματικό και ηθικό υπόβαθρο, ένα «ψεύτικο on» όπως τη χαρακτηρίζει. Και τέλος, τη μοντέρνα γυναίκα που είναι πραγματικά απελευθερωμένη και έχει σκοπό να δημιουργήσει ένα νέο κόσμο, επίσης ένα πολύ σπάνιο είδος γυναίκας (Hokwerda, 2016: 128). Σύμφωνα με τις ιδιότητες που ο αφηγητής αποδίδει στην Μαργαρίτα η ηρωίδα εντάσσεται στην τρίτη κατηγορία. Είναι ένα κορίτσι που πηγαίνει στην Αθήνα, σπουδάζει δασκάλα και επιστρέφει στον τόπο της για να εργαστεί και να προσφέρει, σε αντίθεση με την οικογενειακή παράδοση όπου κανένα από τα μέλη της δεν έχει συνηθίσει να εργάζεται.

Στη συνέχεια ο αφηγητής επιλέγει να μας παραθέσει περιγραφές των προσώπων και των χαρακτήρων της οικογένειας Περδικάρη. Οι περιγραφές περιλαμβάνουν κατά κύριο λόγο στοιχεία για την εξωτερική τους εμφάνιση: *Οι*

γυναίκες τους φκιάχναν ακόμα τα μαλλιά τους με την μόδα την παλιακή, Φορούσαν ακόμα τ' αρχοντικά κοντογούνια τους, Οι άντρες φορούσανε μαύρα κι αυτοί-χειμώνα και καλοκαίρι. Αλλά και μέρος από τις καθημερινές τους δραστηριότητες: Δεν πατούσανε ποτές τους στα καφενεία, συχνάζανε μόνο στα φαρμακεία, τα συμβολαιογραφεία και το Γραφείο των Ελεών της ιεράς Μητροπόλεως- όπως έκαναν οι παλιοί. Κανένας δεν δούλευε (σ. 183). Σκοπός του είναι να τονίσει την αίσθηση που έδιναν οι άνθρωποι αυτοί έχοντας επιλέξει να μείνουν στο επίχρισμα μιας παλιάς αρχοντικής εικόνας, ενώ στην πραγματικότητα εσωτερικά είναι σαθροί:

...ζέραν έτσι να δείχνουν την καταφρόνια τους για τους τυχάρπαστους, τους αμαρτωλούς και τους ξιπασμένους, τραβώντας λίγο τα λεπτά τους τα χείλια, π' ο καθένας το 'βρίσκε καλύτερο να τις σκιάζεται. Ήταν ένα είδος ιερές χήνες του Καπιτωλίου για την αρετή της πόλης μας [...] μπορούσαν έτσι να μένουν μακριά από κάθε είδους χυδαίες συνάφειες με τον όχλο των παρακατιανών και να καταφρονούνε καθετί τωρινό, ανθρώπους και γνώσεις και πράματα.

(Χατζής, 1999: 183).

Παρατηρούμε λοιπόν μια αντιστροφή του εννοιολογικού τονισμού από τον αφηγητή. Για να τονίσει την εσωτερική σαθρότητα περιγράφει την εξωτερική καθωσπρέπει εικόνα.

Η φιλανθρωπία είναι η βασική ενασχόληση των Περδικάρηδων αξιοσέβαστων και αναγνωρίσιμων μελών της τοπικής κοινωνίας. Αυτό έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη μικρή, ταπεινή, Μαργαρίτα, που όμως από την πρώτη στιγμή που τη συλλαμβάνουν οι Γερμανοί δείχνει γενναιότητα και παραδέχεται ότι είναι κουμουνίστρια. Αυτό ξεσηκώνει την τοπική κοινωνία και ένα μεγάλο ερώτημα γεννάται: *Πως μπορούσανε, λοιπόν, να τη βρούνε τη μικρή Μαργαρίτα, χωρίς κάποιος να την έχει προδώσει;* (σ. 185). Αυτό το ερώτημα εκφράζει ο αφηγητής στο τέλος αυτής της ενότητας. Η πλοκή του διηγήματος ουσιαστικά βασίζεται σε αυτό το ερώτημα, το οποίο για απαντηθεί θα πρέπει να γίνει αναδρομή μέσω ανάληψης στην ιστορία της Μαργαρίτας.

Η ενότητα που προηγείται ακολουθεί δύο βασικούς αφηγηματικούς άξονες, τη μοναδική και τη θαμιστική αφήγηση. Τα τμήματα που αφορούν στη Μαργαρίτα ακολουθούν μοναδική αφήγηση και γίνονται σε αόριστο χρόνο, ενώ τα σημεία που αφορούν στην οικογένεια και στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο ακολουθούν θαμιστική

και γίνονται σε παρατατικό ή ιστορικό ενεστώτα. Το ένα εναλλάσσεται με το άλλο και η μοναδική αφήγηση της Μαργαρίτας διακόπτεται με αναληπτικές θαμιστικές αφηγήσεις του περιγύρου της, μέχρι να δημιουργηθεί και στον αναγνώστη το ερώτημα που θέτει ο αφηγητής στο τέλος της ενότητας.

Το πρώτο μέρος της αναληπτικής απόδοσης της ιστορίας της Μαργαρίτας ξεκινά από τα χρόνια των σπουδών της στο Αρσάκειο και ολοκληρώνεται με το τέλος τους. Η αφήγηση μας προϊδεάζει για τον θαμιστικό της χαρακτήρα από την αρχή της: *...που το καλοκαίρι, γυρίζοντας απ' τα 'Αρσάκειο για τις παύσεις, ερχότανε τα τελευταία χρόνια μ' έναν άσπρο γιακά, πικέ...* (σ. 185). Ο παρατατικός χρόνος χρησιμοποιείται για τη θαμιστική περιγραφή των σπουδών της ηρωίδας.

Η ενότητα ουσιαστικά χωρίζεται σε δυο θεματικά επίπεδα, τα οποία καθορίζονται από την εποχή: χειμώνας και καλοκαίρι. Ο χειμώνας ως θεματική ενότητα περιγράφει τη συμπεριφορά της Μαργαρίτας, όταν βρίσκεται στο σχολείο στην Αθήνα, και αντίστοιχα των συγγενών της στη «μικρή μας πόλη», όταν εκείνη απουσιάζει. Και την περίοδο του καλοκαιριού περιγράφεται η συμπεριφορά της όταν επιστρέφει στο σπίτι για τις διακοπές και των συγγενών της αντίστοιχα όταν βρίσκεται εκεί. Η θαμιστική αφήγηση με την όποια παρατίθεται η περιγραφή περιλαμβάνει τις δραστηριότητες όλων των χαρακτήρων της ιστορίας και αναφέρεται τόσο στην καθημερινότητα τους όσο και συναισθήματά τους: *Αυτή 'τανε πάντα ολομόναχη, ...Τον άλλο καιρό, το χειμώνα, η θεία Κατερίνα μπορούσε να σηκώνεται το πρωί, ..Μπορούσαν να κάθονται νηστικοί..., Ο Περικλής πίστευε πάντα, Τα δάκρυα ξανάρχιζαν..., ...θυμότανε πάντα να ζητήσει το μερτικό της...* (σ. 186, 187). Ουσιαστικά ο αφηγητής διηγούμενος τις λεπτομέρειες της οικογένειας επιδιώκει να βοηθήσει τον αναγνώστη να αιτιολογήσει την ιδιόμορφη προσωπικότητα της Μαργαρίτας και τον κόσμο μέσα στον οποίο αυτή διαμορφώθηκε.

Θα πρέπει να σημειωθεί η επανάληψη με διαφορετικό φόντο, σε διαφορετική τοποθεσία, μιας θαμιστικής εικόνας που είναι κατά βάση είναι ίδια σε διαφορετικές εποχές. Πρόκειται για την εικόνα του καληνυχτίσματος της ηρωίδας. Η Μαργαρίτα στο σπίτι το καλοκαίρι περιμένει όλη την οικογένεια να περάσει από το κρεβάτι της να την καληνυχτίσει για να καταλήξει στην δική της καληνύχτα: - *Καληνύχτα, ντε, έλεγε μόνη της κ' ένα γέλιο πικρό χαραζότανε πάνω στα χείλια της* (σ. 191). Τον χειμώνα η Μαργαρίτα χρησιμοποιεί αυτή την καληνύχτα σαν αστείο μεταξύ των κοριτσιών στο Αρσάκειο, όταν κουράζεται από το μέτρημα της επιμελήτριας του

θαλάμου και τις καληνύχτες της: - *Καληνύχτα, ντε... Οι άλλες ησυχάζαμε πια ευχαριστημένες με τ' αστείο της Μαργαρίτας. Αυτή απόμενε ακόμα με τα χέρια δεμένα πίσω απ' το κεφάλι* (σ. 191, 192). Με τον τρόπο αυτό ο αφηγητής και μέσω των θαμιστικών αυτών αναλήψεων προσπαθεί να «αιτιολογήσει» τα τελευταία λόγια της Μαργαρίτας πριν την εκτέλεση.

Ο αφηγητής παρόλο που περιγράφει τα γεγονότα από απόσταση επιτυγχάνει να μην αφήσει τον αναγνώστη αμέτοχο. Η συνεχής εναλλαγή ανάμεσα στα λόγια του αφηγητή και στα λόγια των ηρώων του διηγήματος, προσδίδει μια ιδιαίτερη ζωντάνια και παραστατικότητα στο κείμενο, κάνοντας σαφή την εικόνα των ηρώων.

Στην περιγραφή των οικογενειακών διαφωνιών για να μεταφερθεί ο λόγος των χαρακτήρων και να τους δώσει παράλληλα σχήμα, ο αφηγητής χρησιμοποιεί και τα τρία είδη μετάδοσης λόγου που διακρίνει ο Genette, πολλές φορές μέσα στην ίδια παράγραφο: α. τον αναφερόμενο λόγο, β. τον ευθύ, που είναι εύκολο να τον διακρίνουμε καθώς διαχωρίζεται από το κείμενο με την κλασική παύλα του διαλόγου: - *Όλα, όλα μου τα φάγατε...* γ. τον αφηγηματοποιημένο, στον οποίο ο αφηγητής ουσιαστικά περιγράφει τα λόγια του ήρωα και ουσιαστικά παρατηρείται μια ασάφεια κατά την απόδοση του λόγου όσον αφορά στην εστίαση και στην φωνή. Δεν κατανοούμε άμεσα αν αυτός που μιλάει-σχολιάζει είναι ο ήρωας ή ο αφηγητής: ...*Ο άντρας της - Καναβός και με τ' όνομα- γύρισε καπότες από τη Βλαχιά με μια σακούλα λίρες, σακούλα, όχι σακουλίτσα...*(σ. 187) Και τέλος δ. το μετατιθέμενο λόγο, στον οποίο κυρίαρχος τρόπος απόδοσης είναι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος. Ο αφηγητής παραθέτει τα λόγια του ήρωα : ...*ούρλιαζε τότες η Κατερίνα, σόι καταραμένο...* (σ. 187).

Για να δοθεί συνέχεια στην ιστορία ο αφηγητής επιλέγει άλλη μια αναληπτική ενότητα. Η ενότητα αυτή περιλαμβάνει τα πρώτα χρόνια της μόνιμης επιστροφής της Μαργαρίτας στην «μικρή πόλη», έπειτα από το πέρας των σπουδών της. Ενήλικη πια επιστρέφει στο πατρικό της. Η ενότητα αυτή χαρακτηρίζεται αφηγηματολογικά από την αλλαγή της εστίασης: η μηδενική εστίαση μετατρέπεται σε εσωτερική, μέσα από τα μάτια της ηρωίδας.

Η Μαργαρίτα επιστρέφοντας στην πόλη ξεκινάει να εργάζεται ως δασκάλα και να αμείβεται για αυτό. Ο μικρός αυτός μισθός είναι που θα πυροδοτήσει μια σειρά από αντιδράσεις στην οικογένεια της. Όλοι τους, λίγο ή πολύ, εποφθαλμιούν το πενιχρό εισόδημά της. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να προσπαθούν να τη

χειραγωγήσουν με σκοπό να το αποκτήσουν: *Οι Περδικαραίοι ριχτήκανε στο μικρό της μιστό- το μοναδικό σίγουρο εισόδημα μέσα στο σπίτι. Αυτή δεν έκανε καμιά προσπάθεια να γλυτώσει* (σ. 192).

Για την περιγραφή των καυγάδων που σημειώνονται στην οικογένεια με επίκεντρο τον μισθό της ηρωίδας, χρησιμοποιείται η τριτοπρόσωπη αφήγηση. Οι διάλογοι των χαρακτήρων μεταφέρονται με ελεύθερο πλάγιο λόγο. Οι εκατέρωθεν κατηγορίες κορυφώνονται στη διάρκεια της διήγησης. Ο θαμιστικός τρόπος που επιλέγει ο αφηγητής να περιγράψει τους καυγάδες δίνει με παραστατικό τρόπο την ασφυκτική εικόνα της καθημερινότητας της Μαργαρίτας στον αναγνώστη.

Οι παράλληλες αυτές αφηγήσεις γίνονται μεν από τον αφηγητή αλλά με εστίαση στη Μαργαρίτα, δηλαδή με το τρόπο που βλέπει εκείνη τα γεγονότα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο αναγνώστης να λαμβάνει καθολικά την άποψη της για όλα όσα συμβαίνουν. Επίσης συνδέεται με την συναισθηματική κατάσταση στην οποία την οδηγούν τα γεγονότα: *...Αυτό που τα κορίτσια στο σκολειό το λέγανε σπίτι, δεκαεφτά χρονών, η Μαργαρίτα το είδε να γκρεμίζεται ολόβολο πάνω της, μαζί με το καθετί που μπορούσε να 'ναι δεμένο μαζί του- συγγένεια, αγάπη, συμπόνια...*(σ. 194).

Στη διάρκεια αυτών των καυγάδων ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται μαζί με την ηρωίδα όλη την ηθική φθορά που διακατέχει την οικογένεια της. Οι συγγενείς της, στην προσπάθεια να της επιβληθούν, εκτοξεύουν εκατέρωθεν κατηγορίες και όλα τα οικογενειακά μυστικά αποκαλύπτονται. Στο σημείο αυτό ο αφηγητής παραθέτει βήμα-βήμα όλη την εσωτερική διάβρωση της οικογένειας και της κοινωνίας στην οποία ζουν:

...Έμαθε για τον πατέρα της[...]ήταν ο βρωμερότερος από τους παιδεραστές μέσα στην πόλη αυτή που δεν είχε και λίγους - παπάδες, επιτρόπους, μαγαζάτορες κι άλλους ενάρετους κ' ευυπόληπτους πολίτες..., Ο Καναβός, ο περιώνυμος σύζυγος της θείας Κατερίνας[...]είχε, λέει, σκοτώσει έναν άνθρωπο..., Η θεία Κατερίνα[...]είχε μαγαρίσει το κορμί της μ' ένα τουρκάκι..., Ο θεός ο Περικλής κουβαλούσε ακόμα στο σπίτι το μερτικό του από τα λάδια του Αγίου, Ο θεός ο Στέφανος ήτανε συφιλιδικός από το πάθος που είχε[...]στις πιο βρώμικες πόρνες, ...τρομερά και κάπως σκοτεινά πράγματα λεγότανε για τη Φωτεινή..., Ο θεός Βασίλης[...]ήταν παραδομένος στην αστρονομία, το μεθύσι και το

μίσος για το νεκροθάφτη (σ. 194).

Η ηθική αυτή κατάπτωση οδηγεί την ηρωίδα στην απελπισία, δεν μπορεί να βρει διέξοδο για να απαλλαγεί από τα οικογενειακά της δεσμά. Η πρώτη αντίδραση της είναι να κλάψει: *Τον πρώτο καιρό έκλαψε πάρα πολύ. Κάθε μέρα, κάθε νύχτα* (σ. 195). Έπειτα από τη συνειδητοποίηση του εγκλωβισμού της την καταβάλλει η απελπισία. Είδε τον εαυτό της πολύ μικρό και ανήμπορο να σηκώσει όλο αυτό το βάρος: *Αυτή δεν είχε τίποτα. Δεν ήτανε, λοιπόν, σ' αυτό τον κόσμο πλάσμα τόσο ορφανό σαν αυτήν. Ανέσωτη σαν άνθρωπος, ασήμαντη σα γυναίκα, μυαλό λιγοστό και ψυχή φοβισμένη, χωρίς κανένα ταλέντο και χωρίς κανέναν στον κόσμο...*(σ. 195). Ως μοναδική λύση, φαντάζει στα μάτια της ηρωίδας, η αντιμετώπιση της αλήθειας. Πιστεύει ότι αν κοιτάξει την αλήθεια κατάματα θα γίνει πιο δυνατή: *Και βύζαζε το φαρμάκι της αφηλής περηφάνιας πως μπορούσε να την κοιτάζει κατάματα- τη ζωή και τη μοίρα της* (σ.196).

Η νοηματική ενότητα που ακολουθεί βρίσκει την ηρωίδα παραιτημένη από την ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο, από κάθε είδους αγάπη για τη ζωή, από κάθε χαρά. Αναφορικά με το κείμενο, η ενότητα αυτή αποτελεί μια μετα-αφήγηση της ιστορίας. Μέσα από τα λόγια των μαθητών της Μαργαρίτας ο αφηγητής μας μεταφέρει τις συνθήκες της γερμανικής κατοχής που επικρατούν στην κοινωνία την εποχή που η Μαργαρίτα εγκλωβίζεται στη δική της οικογενειακή κατοχή.

Ο αφηγητής μέσα από τα λόγια των παιδιών μεταφέρει τη δική του προσωπική άποψη, δεν είναι μόνο αυτό που βλέπουν εκείνα αλλά αυτό που μπορεί να συμπεράνει ο καθένας παρατηρώντας όλα όσα συμβαίνουν γύρω τους. Ξεκινώντας την περιγραφή από τη θετική έκφραση *της λέγαν τα δικά τους...*(σ. 197) και φτάνοντας στην πλήρη επίγνωση *τα παιδάκια τα ζέραν όλα...* (σ. 197), ο αναγνώστης μαζί την ηρωίδα συνειδητοποιεί κλιμακωτά την κατάσταση που βρίσκεται η κοινωνία της «μικρής μας πόλης». Στο σημείο αυτό ο αφηγητής του διηγήματος συναντάται εσωκειμενικά και με άλλους χαρακτήρες της συλλογής. Μπορεί να παρατηρηθεί ότι δεν είναι τυχαία η επιλογή αυτού του διηγήματος ως «κλείσιμο» του βιβλίου, αφού ουσιαστικά ανακεφαλαιώνει, κορυφώνοντας παράλληλα, όλη την ιδεολογική θεώρηση του συγγραφέα. Ο Δ. Χατζής οδηγεί τον αναγνώστη του στο συμπέρασμα ότι το αίσθημα του ανθρώπου για ελπίδα μπορεί να εκπληρωθεί μέσα από την επαφή με τους άλλους ανθρώπους έστω και αν αυτή η επαφή γεννιέται από ανάγκη. Μια ανάγκη που μπορεί να προκληθεί από κοινωνική ή ατομική δυστυχία. Από πολλούς

κριτικούς η Μαργαρίτα Περδικάρη θεωρείται ίσως ένας από τους πιο αισιόδοξους χαρακτήρες στα διηγήματα του συγγραφέα. Ο Δ. Τζιόβας χαρακτηριστικά αναφέρει: *Στο Τέλος της μικρής μας πόλης, το βάρος πέφτει στο παρελθόν και το μέλλον και όχι στο παρόν και γι' αυτό τον λόγο ίσως και τα πρόσωπα των διηγημάτων [...] προσβλέπουν ελπιδοφόρα στο μέλλον (Γιοσέφ Ελιγιά, Μαργαρίτα Περδικάρη) (Τζιόβας, 2017: 472).*

Η περιγραφή του αφηγητή κλιμακώνει τις εξωτερικές συνθήκες παράλληλα με την ψυχολογία της ηρωίδας. Η Μαργαρίτα δεν αντιδρά στην αρχή: *Η Μαργαρίτα τ' άκουγε που της τα λέγαν και χαμογελούσε - πικρά στην αρχή (σ. 198)*, έπειτα όμως η δυστυχία που επικρατεί γύρω της αρχίζει να διαπερνά τις άμυνες της και να υπερνικά την δίκη της προσωπική δυστυχία. Μέσα σε όλη αυτή την κατάσταση εκείνη επιλέγει να δει την ελπίδα, αναγνωρίζει ένα σκοπό για τον οποίο αξίζει και μπορεί να πολεμήσει.

Εκείνη τη μέρα γύρισε σπίτι ταραγμένη. Μέσα στη μικρή κάμαρη που γνώρισε το δικό της μαρτύριο, σταύρωσε τα χέρια κι αναλογίστηκε για πρώτη φορά τη δυστυχία των ανθρώπων στα τέσσερα πέρατα του κόσμου και τότε και πρώτα και πάντα. Και την ελπίδα. Και πως λουλουδιάζει και γίνεται θέληση των ανθρώπων να τραβήξει η ζωή παραπέρα... Κι αν είχε κι αυτή μια μικρούλα ελπίδα μέσα στη μεγάλη ελπίδα των ανθρώπων; Κουταμάρες... Μα της τριβέλιζε πια το μυαλό...

(Χατζής, 1999: 198).

Τα βήματα δράσης που ακολουθεί η ηρωίδα παρατίθενται από τον αφηγητή στην επόμενη ενότητα, η οποία ξεκινάει με μια ανάληψη προγενέστερη από την ήδη αναληπτική στιγμή της αφήγησης στην οποία βρισκόμαστε. Στην ανάληψη αυτή περιγράφεται με θαμιστικό τρόπο το σπίτι που γειτονεύει μέσω ενός μαντρότοιχου με το σπίτι των Περδικάρηδων και η οικογένεια που ζει μέσα σε αυτό. Το συνομήλικο κοριτσάκι της διπλανής πόρτας, η Αγγελικούλα, αποτελεί το «κόκκινο πανί» για την οικογένεια Περδικάρη, που της απαγορεύει οποιαδήποτε επαφή με την Μαργαρίτα λόγω της «κατώτατης» κοινωνικής της θέσης. Ο γκρεμισμένος μαντρότοιχος που ένωνε τα δύο σπίτια αποτελεί το φυσικό σύνορο της επαφής τους.

Ο αφηγητής μας επαναφέρει στο «τώρα» της αφήγησης: *Γυρίζοντας τώρα ένα*

απόγευμα από το σχολείο της η Μαργαρίτα τράβηξε και στάθηκε μπροστά στην πόρτα της Αγγελικούλας... (σ. 199) και μέσα από την οπτική γωνία της Μαργαρίτας αντιλαμβανόμαστε τις αποφάσεις της. Η ηρωίδα έχει σκοπό να «σπάσει» τις προσωπικές της απαγορεύσεις και ξεκινάει από αυτή που είχε και ως παιδί. Σκοπεύει να μιλήσει με την Αγγελική. Η κοπέλα αυτή δεν συμβολίζει μόνο την παιδική της απαγόρευση· ο αδερφός της ο Νικόλας είναι κομμουνιστής, αγωνιστής και διωκόμενος. Στα μάτια της Μαργαρίτας: *Δεν ήτανε μονάχα το πρώτο βήμα προς τους ανθρώπους. Ήταν μαζί και κάτι άλλο - κι όλα μαζί ήτανε κάτι πολύ περισσότερο...* (σ. 200).

Οι πρώτες απόπειρες επαφής της Μαργαρίτας με την Αγγελικούλα αποβαίνουν άκαρπες. Η ηρωίδα παράλληλα δίνει εσωτερική μάχη για να υπερνικήσει τους φόβους της και να συνεχίσει. Η μάχη αυτή αποδίδεται από τον αφηγητή με εσωτερικό μονόλογο: *Δεν ήτανε μέσα ή την είδε και δεν την ήθελε πια; Ξαναδόθηκε για λίγο στην παλιά της απελπισία...* (σ. 200). Η θέληση της όμως να διαταράξει την απραξία θα ενταθεί ακόμα περισσότερο. Αποφασίζει να ενεργήσει πιο οργανωμένα αυτή τη φορά: *Ένα βράδυ, [...] αυτή κατέβηκε στην αυλή. Έβρεχε. Πήδησε -την πήδησε επιτέλους την γκρεμισμένη ξερολιθιά- και μπήκε στην αυλή της Στούρναινας...* (σ. 200). Στο υπόλοιπο διήγημα, σχεδόν μέχρι το τέλος, κυριαρχεί ο διάλογος, γεγονός που καταδεικνύει την κορύφωσή της δράσης.

Τη σκηνή της αναγνώρισης και της αποδοχής της Μαργαρίτας από την Αγγελική διαδέχεται η περιγραφή των μετέπειτα συναντήσεων τους. Ο αφηγητής διηγείται τις συναντήσεις αυτές με θαμιστικό τρόπο. Η κορύφωση γίνεται με μια αποκάλυψη της Αγγελικής. Η Αγγελική μιλάει στον αδερφό της για τη Μαργαρίτα: - *Ναι, του το 'πα- στάθηκε μια στιγμή και την κοίταζε με τ' αγαθά της τίμια μάτια - του το 'πα. Πως είσαι δική μας...* (σ. 201-202). Η απάντηση της ηρωίδας είναι ένα γρήγορο «ναι» που συμβολίζει για εκείνη την αποδοχή της απελευθέρωσης της, την είσοδο της στην ελπίδα.

Η ελπίδα όμως συνοδεύεται με φόβο που αποτυπώνεται από τον αφηγητή σε ένα όνειρο: *Εκείνη τη νύχτα κοιμήθηκε μέσα σ' ένα ατέλειωτο όνειρο από κυνηγητά και γλυτωμούς...* (σ. 202). Μέσα στο όνειρο της η αγάπη για την ελπίδα και την ελευθερία γιγαντώνεται και ταυτίζεται με τη μορφή του Νικόλα, του αδερφού της Αγγελικής: *Την πήρε απ' το χέρι και χαθήκανε μέσα στ' όνειρο, μέσα στα μιλιούνια, πιασμένοι απ' το χέρι...* (σ. 202). Τα γεγονότα αυτά ξυπνούν στη Μαργαρίτα, εκτός από την ανάγκη

της ελευθερίας, και συναισθήματα που δεν γνώριζε ότι είχε, όπως την αγάπη και τον έρωτα που ταυτίζονται με την ελευθερία για εκείνη: *...πετάχτηκε πάνω και χωρίς να ξέρει γιατί κοιτάχτηκε στον καθρέφτη. Μπορεί και να μην ήτανε τόσο άσχημη...* (σ. 202).

Τα αισθήματα αγάπης και συντροφικότητας της Μαργαρίτας για τον Νικόλα συγκρούονται όταν εκείνος αποφασίζει να πάει στο βουνό και της ζητά μέσω της Αγγελικής να τον ακολουθήσει. Η Μαργαρίτα όμως δεν είναι έτοιμη να διαχωριστεί πλήρως από την οικογένεια της. Πιστεύει ότι καθήκον της είναι να υπηρετήσει το όνειρο της από τη θέση που βρίσκεται: *- Όχι, αποκρίθηκε γρήγορα σαν να 'ταν έτοιμη. Θα μείνω εδώ..., -Όχι, ξανάπε. Θα μείνω εδώ. Κανένας δε με ξέρει. Μπορώ να κάνω πολλά. Να του πεις να μου δώσει...* (σ. 203). Το «μας» που χρησιμοποιεί η Αγγελική για να δηλώσει είσοδο της Μαργαρίτας στον «αγώνα» υποκαθίσταται από το «δικέ μου» που χρησιμοποιεί στη συνέχεια η Μαργαρίτα όταν αποχαιρετά τον Νικόλα, έκφραση η οποία σηματοδοτεί την πλήρη αποδοχή της.

Η ηρωίδα αποκτά νυχτερινή ενασχόληση· ο πολύγραφος που μεταφέρεται στο υπόγειο του σπιτιού της την κρατά απασχολημένη. Ο αφηγητής μέσω της θαμιστικής αφήγησης καταφέρνει να μεταδώσει με περιληπτικό τρόπο τον χρόνο που περνά δημιουργικά για τη Μαργαρίτα. Η σκηνή με το παιδί που παραλαμβάνει τις προκηρύξεις από τον μαντρότοιχο της Μαργαρίτας θα ήταν εύλογο να χαρακτηριστεί και ως ψευδό-θαμιστική. Είναι ένα γεγονός που θα μπορούσε να έχει συμβεί μία μόνο φορά αλλά εμφανίζεται σαν να επαναλαμβάνονταν συνεχώς.

Στην επόμενη ενότητα ο αφηγητής αλλάζει και πάλι την οπτική γωνία και μας περιγράφει τα γεγονότα που συμβαίνουν παράλληλα στο σπίτι της Μαργαρίτας από την δική του σκοπιά. Ουσιαστικά χωρίζει την αφήγηση που ακολουθεί σε τρεις επιμέρους άξονες. Αρχικά επικεντρώνεται στο τι συμβαίνει στην οικογένεια. Η ξαδέρφη Φωτεινή πεθαίνει, ο θείος Στέφανος μένει στο κρεβάτι «απόπληκτος» και οι υπόλοιποι τσακώνονται για την περιουσία της Φωτεινής. Έπειτα στο τι συμβαίνει στον κόσμο: *Ήτανε ο καιρός που ο κόσμος ολόκληρος αλάλαζε με τις νίκες στη Ρωσία, σ' όλα τα μέτωπα, με το τέλος του πολέμου που κόντευε...* (σ. 205). Και τέλος, στο πως αντιλαμβάνονταν η Μαργαρίτα όλες αυτές τις αλλαγές: *Η Μαργαρίτα δεν είχε καμιά αντίρρηση για όλα αυτά...* (σ. 205). Εφαρμόζοντας αυτή την παράλληλη αφήγηση ο αφηγητής τονίζει αντιθετικά τις διαφορετικές αντιδράσεις απέναντι στις αλλαγές που συμβαίνουν.

Ο αφηγητής επικεντρώνεται θεματικά στις διαμάχες των μελών της οικογένειας που κορυφώνονται όταν αποκαλύπτεται ότι λείπουν κάποια αντικείμενα από την προίκα της Φωτεινής. Όσο προχωράει η αφήγηση περιορίζονται τα σχόλια του αφηγητή, ο οποίος αφήνει τις καταστάσεις να «μιλήσουν». Οι σκηνές διαπληκτισμών των Περδικάρηδων διαδέχονται η μία την άλλη. Η απουσία της Μαργαρίτας από αυτές τονίζει ακόμα περισσότερο την αποξένωση της και την διαφοροποίησή της από την υπόλοιπη οικογένεια. Οι περιγραφές γίνονται με παράθεση προφορικού λόγου και χρησιμοποιείται γλώσσα άμεση και καθημερινή. Ο αφηγητής ουσιαστικά αφήνει τους χαρακτήρες να εκτεθούν μόνοι τους μέσα από αυτά που λένε και πράττουν.

Αποτέλεσμα όλων αυτών των καυγάδων είναι να αποκαλυφθεί από τη θεία Κατερίνα ο πολύγραφος που κρύβει η Μαργαρίτα στο υπόγειο. Η αντίδραση του θείου Περικλή, όταν ενημερώνεται για αυτό, είναι σχεδόν ενστικτώδης. Χωρίς να σκεφτεί καθόλου τι μπορεί να επακολουθήσει, ενημερώνει τις αρχές, που για αυτόν είναι ο Μητροπολίτης. Με το γεγονός αυτό ο αφηγητής μας υποδεικνύει με σαφέστατο τρόπο ότι σκοπός της «ευπόληπτης» κοινωνίας δεν είναι η δίωξη του κατακτητή αλλά η δίωξη των κομμουνιστών. Η άποψη αυτή υπογραμμίζεται ακόμα περισσότερο με την αντίδραση του σεβασμιότατου, ο οποίος καλεί τον διευθυντή της αστυνομίας για μια «επείγουσα εθνική υπόθεση».

Μαζί αποφασίζουν να καταστρώσουν ένα σχέδιο για να συλληφθούν όλοι οι κομμουνιστές χωρίς να λάβουν υπόψη τους τις επιπτώσεις για την Μαργαρίτα. Η συνάντηση του μητροπολίτη με τον διευθυντή της αστυνομίας είναι ιδιαίτερα επιτονισμένη με ειρωνικά και αρνητικά σχόλια του αφηγητή: *..., φίλησε το σεβάσμιο χέρι..., Προτιμούσε να κανονίσει τη δουλειά μοναχός του απευθείας με τούς Γερμανούς...* (σ. 209, 210).

Όταν ο Περικλής επιστρέφει στο σπίτι, ανακοινώνει στους άλλους τι έχει αποφασιστεί. Ακόμη και όταν δεν επιστρέφει η Μαργαρίτα, κανένας από την οικογένεια της δεν αντιλαμβάνεται το τι έχουν προκαλέσει: *κανένας δεν το στοχάστηκε πως μπορεί να το 'χανε παραδώσει «το παιδί» τους στο θάνατο...* (σ. 210). Μόνο όταν η Μαργαρίτα παρόλα τα βασανιστήρια που υφίσταται δεν προδίδει κανέναν, αρχίζουν να καταλαβαίνουν τι έχει συμβεί: *Τότε το κατάλαβαν πια κ' οι Περδικάρηδες - την είχανε παραδώσει στους Γερμανούς...* (σ. 210). Στο σημείο αυτό ο αφηγητής ουσιαστικά απαντά στο ερώτημα που έχει θέσει στην αρχή της αφήγησής

του. Η Μαργαρίτα, όπως καταδεικνύουν τα γεγονότα, προδίδεται αρχικά από την οικογένεια της και έπειτα από ολόκληρη την κοινωνία. Σε αυτό συντελεί και ο τρόπος με τον οποίο η οικογένεια και η κοινωνία διαμορφώνουν την προσωπικότητα της Μαργαρίτας. Η προσωπικότητα της είναι η αιτία που δεν καταφέρνει να αντιληφθεί τον κίνδυνο και να προστατεύσει τον εαυτό της απέναντι στην προδοσία, να αντιδράσει. Η σαπισμένη αστική τάξη, που έχει αναλυθεί και τονιστεί σε όλη την αφήγηση, είναι αυτή που ουσιαστικά οδηγεί την Μαργαρίτα στο εκτελεστικό απόσπασμα.

Ο αφηγητής επιλέγει λίγο πριν το τέλος να αποκαθηλώσει την άρχουσα τάξη, που χωρίς καμία ενοχή παραδίδει την Μαργαρίτα στα χέρια των Γερμανών και τελικά δεν καταφέρνει να αποκομίσει τίποτα, γιατί η Μαργαρίτα δεν επιλέγει την προδοσία: *Η Αυτού Σεβασμιότητας είχε εκτεθεί στα μάτια των Γερμανών..., Ο διευθυντής της αστυνομίας λύσσαζε για την γκάφα του...*(σ. 210). Το τέλος της οικογένειας περιγράφεται με αδιάφορο και ειδησεογραφικό τρόπο πριν από το τέλος της αφήγησης, μεταφέροντας και πάλι το επίκεντρο στην ηρωίδα: *Ήταν η τελευταία πράξη της ζωής τους, να θανατώσουν το ίδιο τους το παιδί. Πολύ γρήγορα πέθανε, πρώτος ο θείος Στέφανος...*(σ. 210), ένας και ένας πεθαίνουν όλοι με τελευταίο τον θείο Βασίλη που είναι και ο μοναδικός που κλαίει για τη Μαργαρίτα.

Το διήγημα τελειώνει με έναν τρόπο αντίστοιχο με αυτόν που ξεκινάει. Ο αφηγητής αφιερώνει το τέλος στη Μαργαρίτα, μας αφηγείται τις τελευταίες της στιγμές τονίζοντας την συμπάθεια του προς εκείνη: *Ήταν όμορφα τα μάτια σου, Μαργαρίτα!...*(σ.211). Η Μαργαρίτα αποχαιρετά την ζωή κοιτώντας την πόλη που τη γέννησε και την κατέστρεψε ταυτόχρονα, αποδιώχνοντας την με ένα νεύμα του χεριού και φωνάζοντας ένα απλό - *Καληνύχτα ντε!...* (σ. 211). Ο αφηγητής δεν θέλει όμως να κλείσει το διήγημα με μια αίσθηση ηττοπάθειας. Προσθέτει ότι ξημερώνει μια νέα μέρα και κάπου εκεί έξω είναι ένας Νικόλας και μια Αγγελική που πολεμούν για έναν καινούργιο κόσμο. Στο τέλος προσθέτει ότι όσο ακόμα υπάρχει η τελευταία πνοή μέσα μας, *όσο κρατάει ακόμα μέσα στ' ανοιγμένο κρανίο ο τελευταίος σπασμός της ζωής...*(σ. 211) δεν θα πρέπει να φύγει από το μυαλό μας η ιδέα να αγωνιζόμαστε για να φτιάξουμε έναν καλύτερο κόσμο, παροτρύνοντάς μας να το πράξουμε.

- Φκιάζτε τον, έναν καλύτερο κόσμο!...

(Χατζής, 1999: 211).

2.3 Συγκριτική αφηγηματολογική ανάλυση του θεατρικού κειμένου *Καληνύχτα Μαργαρίτα* του Γεράσιμου Σταύρου και του διηγήματος του Δ. Χατζή «Μαργαρίτα Πεδικάρη».

Το *Καληνύχτα Μαργαρίτα* είναι θεατρικό κείμενο του Γεράσιμου Σταύρου βασισμένο στην ιστορία της Μαργαρίτας Πεδικάρη, της ηρωίδας του Δ. Χατζή, από το ομότιτλο διήγημα. Για πρώτη φορά παίζεται στη σκηνή του θεάτρου Βεάκη το 1967 από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη σε σκηνοθεσία του ίδιου. Στο ρόλο της Μαργαρίτας εμφανίζεται η Έλλη Φωτίου. Παρουσιάζεται εκ νέου από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο το φθινόπωρο του 1968 στη Θεσσαλονίκη και στην Κύπρο. Η δεύτερη φορά που «ανεβαίνει» το *Καληνύχτα Μαργαρίτα* είναι από το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο του Στέφανου Ληναίου και της Έλλης Φωτίου τον Νοέμβριο του 1971 στο θέατρο Άλφα. Η σκηνοθεσία αυτή τη φορά είναι του Στέφανου Ληναίου και πρωταγωνιστεί ξανά στο ρόλο της Μαργαρίτας η Έλλη Φωτίου (Σταύρου, 1990: 9). Έκτοτε το έργο γνωρίζει πολυάριθμα «ανεβάσματα» στο θέατρο και από τον Οκτώβριο του 2018 παίζεται σε παράγωγή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος στη Μονή Λαζαριστών-Σκηνή Σωκράτης Καραντινός σε σκηνοθεσία Φώτη Μακρή. Τον ρόλο της Μαργαρίτας ερμηνεύει η Κατερίνα Παπαδάκη (ΚΘΒΕ, 2018: χ.α.).

Ο Σταύρου επιλέγει να δώσει τον τίτλο *Καληνύχτα Μαργαρίτα* στο θεατρικό έργο του. Χρησιμοποιεί το «Καληνύχτα», μία από τις δύο λέξεις που λέει η ηρωίδα του Δ. Χατζή λίγο πριν εκτελεστεί από τους Γερμανούς και το όνομα της. Όπως αναφέρει ο ίδιος, χωρίζει την ιστορία σε δύο ενότητες και σε εννέα εικόνες. Η πρώτη περιλαμβάνει τέσσερις εικόνες και η δεύτερη πέντε. Εξετάζοντας τον διαχωρισμό αυτό θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι σηματοδοτεί κατά κάποιο τρόπο τη συναισθηματική μεταστροφή της ηρωίδας.

Οι εικόνες φωτίζονται από τον δραματουργό ως εννέα διαφορετικές χαρακτηριστικές στιγμές της ηρωίδας και αποτελούν ουσιαστικά τις σκηνές του έργου. Ως εικόνες μπορούμε να εκλάβουμε τα φωτογραφικά στιγμιότυπα από τη ζωή ενός προσώπου που είναι πολυσήμαντα για αυτόν και αξίζει να αποτυπωθούν στο κείμενο. Αυτό επιδιώκει να κάνει και ο Σταύρου με τη ζωή της Μαργαρίτας. Για τον λόγο αυτό πιθανότατα μετονομάζει και τις σκηνές του σε εικόνες.

Από τη διανομή των ρόλων αντιλαμβανόμαστε ότι ο Σταύρου στο θεατρικό

κείμενο χρησιμοποιεί στην πλειοψηφία τους τους κεντρικούς χαρακτήρες του διηγήματος του Δ. Χατζή. Εμφανίζονται όλα τα μέλη της οικογένειας Περγαρίνη καθώς και η Αγγελική, η συνομήλικη φίλη της Μαργαρίτας. Δεν δρουν ο Νικόλας -ο αδερφός της Αγγελικής-, ο σεβασμιότατος και ο διευθυντής της αστυνομίας. Στο διήγημα και οι τρεις εμφανίζονται να συνομιλούν με άλλα πρόσωπα. Στο θεατρικό κείμενο απλά αναφέρονται μέσα από τα λόγια των άλλων χαρακτήρων.

Ο Σταύρου εισάγει νέα πρόσωπα στο θεατρικό κείμενο, που εξυπηρετούν τη δράση του έργου. Στο θεατρικό κείμενο εμφανίζονται πρόσωπα που δεν υπάρχουν στο αρχικό αφηγηματικό κείμενο του Δ. Χατζή: α. αρχικά ο Ορέστης, ένας νέος που κατά βάση επωμίζεται μεγάλο μέρος από τη δράση του Νικόλα. β. ο σταθμάρχης, που εξυπηρετεί τη δράση με τέτοιο τρόπο ώστε να εξηγηθούν οι παράνομες δραστηριότητες του θείου Περικλή. γ. ο μπάμπα Θωμάς, που είναι ο επιστάτης του σχολείου και το «δέσιμο» της Μαργαρίτας με την πραγματικότητα δ. ο Απόστολος Δέρβης, εκδότης της εφημερίδας «Σάλπιγξ». Ο Δέρβης εμφανίζεται ως πρόσωπο από τον Δ. Χατζή σε άλλο διήγημα της συλλογής *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, στη «Διαθήκη του καθηγητή». Αντίστοιχα και η γυναίκα του Δέρβη, Αντιγόνη, που αναφέρεται από τον Σταύρου μέσα από τα λόγια του θείου Περικλή. Η εφημερίδα αναφέρεται και στο διήγημα αλλά όχι ο εκδότης της. Ο Δέρβης ως χαρακτήρας ενσωματώνει, για τον Σταύρου, όλα τα στοιχεία της διαβρωμένης κοινωνίας που αναλύει ο Δ. Χατζής στο διήγημα του. Τέλος εμφανίζονται ε. μια κοπέλα στ. ένας περαστικός ζ. ένα παιδί και η. ένας Γερμανός φρουρός που εξυπηρετούν την εξέλιξη της δράσης· δεν παίζουν όμως καθοριστικό ρόλο στην ολοκλήρωση του έργου.

Ο Σταύρου ορίζει το χωροχρονικό πλαίσιο του κειμένου στα χρόνια της κατοχής σε μια επαρχιακή πόλη. Η πρώτη εικόνα διαδραματίζεται στις αρχές του φθινοπώρου κοντά στον σιδηροδρομικό σταθμό. Τυπικά οι τοποθεσίες που εκτυλίσσονται οι ιστορίες των διηγημάτων της συλλογής *Το τέλος της μικρής μας πόλης* ταυτίζονται με τα Γιάννενα. Επιλέγοντας ο Σταύρου να ξεκινήσει τη δράση του σε ένα σιδηροδρομικό σταθμό απομακρύνεται από την παραπάνω ταύτιση. Στην εικόνα εμφανίζεται αρχικά ολόκληρη η οικογένεια της Μαργαρίτας εκτός από τον θείο Βασίλη, ο οποίος θα εμφανιστεί στο τέλος της σκηνής. Στις σκηνικές οδηγίες ο Σταύρου περιγράφει τα πρόσωπα της οικογένειας: *Πρόσωπα μαραμένα και ντύσιμο - κυριαρχεί το μαύρο- που επιμένει να διατηρεί την ανάμνηση μιας παλιάς αρχοντιάς* (σ. 11). Κρατάει με αυτόν τον τρόπο την αφηγηματική γραμμή όσον αφορά στην

περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης των χαρακτήρων του διηγήματος.

Στον σιδηροδρομικό σταθμό τα μέλη της οικογένειας περιμένουν να υποδεχτούν τη Μαργαρίτα από την Αθήνα. Έχει ολοκληρώσει τις σπουδές της και αναμένεται να προσληφθεί στο δημοτικό νηπιαγωγείο. Ο Σταύρου εισάγει ένα εμπόδιο στη δράση: γίνεται έλεγχος στο τρένο και η Μαργαρίτα καθυστερεί να έρθει. Το εμπόδιο εξυπηρετεί διττά την αφήγηση. Τα μέλη της οικογένειας αρχίζουν να συζητούν μεταξύ τους και καταλήγουν να καυγαδίζουν. Μέσα από τον διαπληκτισμό ο συγγραφέας καταφέρνει να μεταδώσει στοιχεία του χαρακτήρα των μελών της οικογένειας και τις μεταξύ τους σχέσεις. Η εμφάνιση του Δέρβη ως από μηχανής θεού για να λύσει το πρόβλημα παρουσιάζει στον θεατή/αναγνώστη τη θέση που κατέχει η οικογένεια στην κοινωνική ζωή της πόλης και τη δράση της μέσα σε αυτή.

Η εμφάνιση της Μαργαρίτας στη σκηνή συνοδεύεται κειμενικά από σκηνικές οδηγίες: *Από πέρα αναδύεται η Μαργαρίτα. Βηματίζει σαν ένα πουλί που δεν έμαθε να πετάει. Κοντοτάκουνα παπούτσια [...] με κορδελίτσα..., ...το χλωμό πρόσωπο της Μαργαρίτας χαμογελάει* (σ. 16). Με τον τρόπο αυτό ο θεατρικός συγγραφέας θέλει να τονίσει την εξωτερική εμφάνιση της ηρωίδας, η οποία παίζει σημαντικό ρόλο στην «αποτύπωση» του χαρακτήρα της. Η σκηνή ολοκληρώνεται με ένα σοκαριστικό γεγονός, την εκτέλεση ενός περαστικού από τον Γερμανό φρουρό του σταθμού. Η προσπάθεια της οικογένειας να διαφυλάξει τη Μαργαρίτα αλλά και οι αντιδράσεις τους απέναντι στο γεγονός καταδεικνύει τον έντονο προστατευτισμό τους ως προς την ηρώδα: *MARGARITA: (με τα μάτια ορθάνοιχτα απ' τη φρίκη), ANTIGONH: (της πιάνει το πρόσωπο και το κρύβει στον κόρφο της). Μη βλέπεις εσύ, παιδί μου. Δεν κάνει να βλέπεις αυτά τα πράγματα εσύ... Δεν κάνει, παιδί μου!* (σ. 18).

Η πρώτη σκηνή του θεατρικού κειμένου κατά κύριο λόγο προσπαθεί να περιλάβει εννοιολογικά την πρώτη αναληπτική θαμιστική αφήγηση του διηγήματος. Στην ενότητα αναλύονται τα γεγονότα κατά το πέρασμα του χρόνου, όταν η Μαργαρίτα βρίσκεται στο σχολείο και όταν επιστρέφει σπίτι τα καλοκαίρια. Ενώ παράλληλα εισάγει, μέσω της δράσης, τους ήρωες και τονίζει τις μεταξύ τους σχέσεις όπως γίνεται και στο διήγημα. Δεν περιλαμβάνει μόνο τη διπλή θαμιστική αφήγηση με το τελετουργικό της καληνύχτας στο σχολείο και το σπίτι αντίστοιχα.

Η αφήγηση στη δεύτερη εικόνα διαδραματίζεται στην τραπεζαρία του σπιτιού των Περδικάρηδων, απόγευμα. Στις σκηνικές οδηγίες που υπάρχουν στην αρχή της εικόνας, περιγράφεται το δωμάτιο με αναλυτικές λεπτομέρειες. Σύμφωνα με την

περιγραφή όλα δίνουν την αίσθηση του παλιού και της κλεισούρας: *Όσο και να ναι η μέρα φωτεινή, εδώ μέσα, καθώς και σ' ολόκληρο το σπίτι, κυριαρχεί ό βαρύς ίσκιος της κλεισούρας κι η μυρουδιά του σάπιου ξύλου* (σ. 19). Η σκηνή ξεκινάει με τη Μαργαρίτα να ακούει τους ήχους από ένα αυτοκίνητο.

Η δεύτερη εικόνα κατά κύριο λόγο λειτουργεί εισαγωγικά για τη δράση που ακολουθεί. Στην πρώτη σκηνή γίνεται γνωριμία με τους χαρακτήρες και στη δεύτερη γίνεται αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο αυτοί θα δράσουν. Η Αγγελικούλα, η φίλη της Μαργαρίτας, εμφανίζεται στη σκηνή και ο θεατής ενημερώνεται για τη σχέση τους αρχικά μέσα από τον διάλογο των δύο κοριτσιών αλλά και από τα λόγια των συγγενών της ηρωίδας όταν αντιλαμβάνονται ότι βρίσκεται εκεί. Η απαγόρευση περαιτέρω συναντήσεων των δύο κοριτσιών δημιουργεί εμπόδιο στη δράση. Η θέληση της Μαργαρίτας να συναντήσει και πάλι τη φίλη της στο σχολείο, μας προϊδεάζει για την εισαγωγή ενός νέου σκηνικού χώρου ενώ παράλληλα υπογραμμίζει την πρώτη «επαναστατική» κίνηση της ηρωίδας. Μέσα από τα λόγια της Αγγελικής γίνεται αναφορά στον Νικόλα τον αδερφό της, ο οποίος διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο στο διήγημα. Αντίθετα, στο θεατρικό κείμενο αναφέρεται μόνο μέσα από τα λόγια της Αγγελικής αρχικά και του Ορέστη μετέπειτα.

Στη μέση περίπου της σκηνής συναντάμε την πρώτη προοικονομία του θεατρικού έργου. Ο Στέφανος, θείος της Μαργαρίτας και πατέρας της Φωτεινής, ενημερώνει τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας για την παρεκκλίνουσα συμπεριφορά της κόρης του. Ο θεατρικός συγγραφέας μας προϊδεάζει για το κλείσιμο της δεύτερης εικόνας αλλά και για γεγονότα που ακολουθούν στη συνέχεια του έργου. Ο χαρακτήρας της Φωτεινής παίζει καθοριστικό ρόλο στη δράση του θεατρικού κειμένου σε αντίθεση με το διήγημα, όπου απλά αναφέρεται.

Η προσπάθεια των Περδικάρηδων να χειραγωγήσουν την ηρωίδα με σκοπό να εκμεταλλευτούν τον πενιχρό μισθό της είναι ο κεντρικός άξονας γύρω από τον οποίο διαδραματίζεται η δεύτερη εικόνα. Η Μαργαρίτα εμφανίζεται άβουλη στο μεγαλύτερο μέρος της σκηνής. Η διαμάχη μεταξύ των μελών της οικογένειας κορυφώνεται και οικογενειακά μυστικά που παρέμεναν μέχρι τότε άγνωστα στην ηρωίδα, αρχίζουν να αποκαλύπτονται μέσα από τον διάλογο: *ΚΑΤΕΡΙΝΑ. Βγάλε τις κρυφές καταστάσεις των απόρων. Βγάλτες ντε!, ΠΕΡΙΚΛΗΣ. Δε σε συμφέρει, γιατί θα πρέπει τότε να μάθει και τις βρωμιές σου τον καιρό που έλειπε ο άντρας σου στη Βλαχιά!* (σ. 32). Η σκηνή αποκλιμακώνεται και ολοκληρώνεται με την εξαφάνιση της

Φωτεινής, της ξαδέρφης της Μαργαρίτας. Στο τέλος της σκηνής, η ηρωίδα έχοντας έρθει αντιμέτωπη με τις νέες αποκαλύψεις αποφασίζει να έρθει σε μια άτυπη ρήξη με την οικογένεια της. Αποκρύπτει από τη μητέρα της το γεγονός ότι στο αυτοκίνητο, στην αρχή της σκηνής, βλέπει τον Νικόλα. Παραβαίνει τη συνήθεια της να λέει πάντα την αλήθεια και αποφασίζει να προστατεύσει τον Νικόλα και την Αγγελική:

*ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ: (γυρνώντας το κεφάλι προς το παράθυρο) Ξέρεις μητέρα...
Εκείνος που κατέβηκε απ' τ' αυτοκίνητο, δεν ήταν ο Νικόλας ο
Στούρνας.*

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Δεν ήταν;

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ: Όχι... Λάθος έκανα.

(Σταύρου, 1990: 34).

Η σκηνή ουσιαστικά περιλαμβάνει τη δεύτερη αναληπτική αφήγηση του διηγήματος που αναφέρει την επιστροφή της Μαργαρίτας στο σπίτι. Η κορύφωση των διαπληκτισμών της οικογένειας και ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζονται στο κείμενο το Δ. Χατζή ακολουθείται και από τον Σταύρου στην θεατρική απόδοση. Η Αγγελικούλα παρουσιάζεται στο σημείο αυτό για πρώτη φορά, σε αντίθεση με τον αφηγηματικό άξονα του διηγήματος, όπου αυτό συμβαίνει αργότερα. Η εμφάνιση εξυπηρετεί δραματικά τον θεατρικό συγγραφέα, ο οποίος έχει σκοπό να αποδώσει σε ροή δράσης την προγενέστερη σχέση των δύο κοριτσιών. Στο διήγημα η σχέση αυτή παρουσιάζεται με μια θαμιστική αναληπτική διήγηση, προγενέστερη της ήδη αναληπτικής αφηγηματικής στιγμής που βρίσκεται η περιγραφή.

Η τρίτη εικόνα διαδραματίζεται στο γραφείο της Μαργαρίτας στο Νηπιαγωγείο ένα χειμωνιάτικο πρωινό. Στις σκηνικές οδηγίες, που αναφέρονται στην αρχή, ο χώρος περιγράφεται απλός, λιτός και υπηρεσιακός. Η σκηνή ξεκινάει με την είσοδο της Αγγελικής. Εκεί συναντάμε για πρώτη φορά τον μπάρμπα Θωμά, τον επιστάτη του σχολείου. Ο χαρακτήρας του επιστάτη, όπως σημειώσαμε, δεν εμφανίζεται καθόλου στο διήγημα. Η Αγγελική με τον Θωμά συζητούν περιμένοντας τη Μαργαρίτα. Ο θεατής ενημερώνεται για τη ζωή και τις σκέψεις των ανθρώπων της πόλης αναφορικά με τον πόλεμο και την κατοχή. Στα λόγια του Θωμά συναντάμε τη δεύτερη προοικονομία του κειμένου: *ΘΩΜΑΣ. Χειρότερο απ' όλα, να το ξέρεις, είναι να νιώθεις ανήμπορος μπρός στο Θάνατο* (σ. 36). Τα λόγια αυτά του μπάρμπα Θωμά προϊδεάζουν τον θεατή/αναγνώστη για την κατάληξη της Μαργαρίτας.

Η επίσκεψη της Αγγελικής στο σχολείο δεν είναι αυτοσκοπός· προκύπτει λόγω

«ανωτέρας βίας». Μπαίνει μέσα κυνηγημένη από έναν αστυνομικό, έχει πάνω τις προκηρύξεις και ο κίνδυνος να συλληφθεί είναι μεγάλος. Η Αγγελική πείθει τη Μαργαρίτα να τη βοηθήσει, της ζητάει να κρατήσει εκείνη τις προκηρύξεις μέχρι να τις παραλάβει κάποιος άλλος αργότερα. Στον μεταξύ τους διάλογο αναλύονται οι λόγοι που επέλεξε η Αγγελική να συνεργαστεί με την Αντίσταση, ενώ παράλληλα τονίζεται ο διαφορετικός τρόπος που μεγάλωσαν τα δύο κορίτσια.

Ο διάλογος διακόπτεται όταν στη σκηνή εισέρχεται ο θείος Βασίλης μαζί με τη Φωτεινή. Η ξαδέρφη της ηρωίδας είναι ημιλιπόθυμη και αρκετά ταλαιπωρημένη. Η Μαργαρίτα προτείνει στο θείο της να του δώσει χρήματα για να την πάει στο σπίτι με το αυτοκίνητο, γιατί η κοπέλα δεν είναι σε θέση να περπατήσει. Η πρόθεση αυτή της ηρωίδας αποκαλύπτει ένα ακόμα μυστικό. Ο θείος Βασίλης -ο αγαπημένος της θείος- που από τη μέχρι τώρα δράση είναι αυτός που διαφέρει έστω και λίγο από την υπόλοιπη οικογένεια, είναι αυτός που κλέβει χρήματα από την τσάντα της Μαργαρίτας.

Όταν η Μαργαρίτα μένει μόνη, διαβάζει τις προκηρύξεις. Ο Σταύρου μέσω των σκηνικών οδηγιών τονίζει ότι το κείμενο τους δεν την αφήνει ανεπηρέαστη: *...κοιτάζει γύρω, να βεβαιωθεί πώς είναι μόνη [...] Σηκώνεται και κλείνει την πόρτα. Βγάζει τις προκηρύξεις κι αρχίζει να τις διαβάσει, στα πεταχτά. Μερικές φράσεις τη σταματούν [...] Τραβιέται πιο πέρα, στο παράθυρο, μ' ένα αίσθημα ένοχης. Σε λίγο, ρίχνει μια ματιά στην ταξέρα. Ηρέμησε (σ. 48).* Έπειτα στην σκηνή εισέρχεται ο Ορέστης, το πρόσωπο που θα παραλάβει τις προκηρύξεις από τη Μαργαρίτα. Ενώ είναι απότομος απέναντι της, η ηρωίδα τρέφει αισθήματα συμπάθειας για εκείνον.

Στην τρίτη σκηνή εντοπίζονται αρκετές διαφορές σε σχέση με τον αφηγηματικό άξονα του διηγήματος. Στο διήγημα η Μαργαρίτα είναι αυτή που επιλέγει να έρθει σε επαφή με την Αγγελική και όχι το αντίστροφο, όπως παρουσιάζεται στο θεατρικό κείμενο. Επίσης, ο επιστάτης είναι εκείνος που ενημερώνει τον θεατή/αναγνώστη μιλώντας με την Αγγελική για την κοινωνική κατάσταση μέσα στην κατοχή, σε αντίθεση με το διήγημα όπου η Μαργαρίτα ενημερώνεται από τα παιδιά του σχολείου. Υπάρχει αντίστοιχη αναφορά από ένα παιδάκι στο τέλος της πέμπτης εικόνας, αλλά δεν είναι τόσο εκτενής όσο στο πεζό κείμενο. Και τέλος, ο Νικόλας είναι ο ήρωας του διηγήματος που προκαλεί συναισθήματα συμπάθειας στην ηρωίδα, σε αντίθεση με το θεατρικό κείμενο που είναι ο Ορέστης. Αξίζει να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι η μεταστροφή των

συναισθημάτων της Μαργαρίτας απέναντι στον Νικόλα δίνονται από το Δ. Χατζή μέσα από ένα όνειρο, συνθήκη που είναι ιδιαίτερα απαιτητική για να μεταφερθεί δραματικά.

Στην τέταρτη εικόνα μεταφερόμαστε και πάλι σκηνικά στην τραπεζαρία της οικογένειας. Από τις σκηνικές οδηγίες αντιλαμβανόμαστε ότι περιγράφεται ένα συνηθισμένο - καθημερινό βράδυ. Η τέταρτη εικόνα χωρίζεται σε δυο εννοιολογικές ενότητες. Στην πρώτη όλη η οικογένεια είναι μαζεμένη στην τραπεζαρία, τα θέματα συζήτησης περιστρέφονται γύρω από την κατάσταση της Φωτεινής και τον νέο διευθυντή της τράπεζας, που ο θείος Περικλής προορίζει για σύζυγο της Μαργαρίτας. Όταν έρχεται η ώρα του ύπνου αρχίζει να διαδραματίζεται η διαδικασία με την οποία καληνυχτίζουν την ηρωίδα οι συγγενείς της – αντίστοιχα δηλαδή με το διήγημα. Η διαδικασία αυτή όμως δεν ολοκληρώνεται, διακόπτεται από φασαρία στο δρόμο, η οποία σηματοδοτεί τη σύλληψη της Αγγελικής.

Κατά την διάρκεια της σύλληψης η Μαργαρίτα προσπαθεί να αντιδράσει, αλλά οι συγγενείς της την αποτρέπουν. Μέσα από τα λόγια της ο θεατής/αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι έχει αποκτήσει πλέον πλήρη συνείδηση της κατάστασης της κοινωνίας στην οποία ζει: *ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ: Έχει πέσει μεγάλη δυστυχία, μητέρα... Ο κόσμος πεινάει. [...] Δεν παίζει, δεν τραγουδάει -πεθαίνει στους δρόμους για μια χούφτα σταφίδες!* (σ. 57). Ακολουθεί έντονος διαπληκτισμός της οικογένειας έπειτα από την αποχώρηση της ηρωίδας. Ο διαπληκτισμός αυτός περιστρέφεται και πάλι γύρω από τα χρήματα, αλλά συγχρόνως και για την κατάσταση της Φωτεινής. Ο Σταύρου προοικονομώντας και πάλι θα μας προϊδεάσει για το πώς πρόκειται να αντιδρούν οι Περδικάρηδες σε περιπτώσεις οικογενειακής κρίσης:

ΠΕΡΙΚΛΗΣ. Θα πρέπει να αποφασίσουμε τί θα κάνουμε με την κόρη σου. Δε σε νοιάζει, Στέφανε ;

ΣΤΕΦΑΝΟΣ. Κλειδώστε την κάτω στην αποθήκη, να μην ξαναβγεί. Έγώ είμαι σακατεμένος άνθρωπος.

(Σταύρου, 1990: 58).

Ο διαπληκτισμός των Περδικάρηδων θα διακοπεί από την είσοδο στη σκηνή του σταθμάρχη. Ακολουθεί συνάντηση του Περικλή με τον σταθμάρχη, η οποία ενημερώνει τον θεατή/αναγνώστη για τις παράνομες δραστηριότητες του Περικλή. Η συνάντηση αυτή ουσιαστικά αποτελεί προεισαγωγή στη δράση που θα διαδραματιστεί στην όγδοη εικόνα.

Στο δεύτερο μέρος της τέταρτης εικόνας η ηρωίδα συναντιέται τυχαία με την ξαδέρφη της αργά το βραδύ στην τραπεζαρία του σπιτιού. Η σκηνή αυτή είναι έντονα συναισθηματικά φορτισμένη αφού αποτελεί και την κορύφωση του πρώτου μέρους του έργου. Η Φωτεινή μιλάει με σκληρό τρόπο στη Μαργαρίτα και της αποκαλύπτει το σύνολο των σκοτεινών μυστικών της οικογένειας. Τα λόγια της Φωτεινής επιφορτίζονται ακόμα περισσότερο όταν περιγράφει τον κατ' επανάληψη βιασμό της από αγνώστους για λίγο φαγητό. Η Μαργαρίτα αναστατωμένη και τρομαγμένη αποχωρεί από τη σκηνή.

Η τέταρτη εικόνα ταυτίζεται εννοιολογικά με το διήγημα στο σημείο της συναισθηματικής μεταστροφής της ηρωίδας. Οι λόγοι που επιβάλουν αυτή τη μεταστροφή είναι κατά βάση οι ίδιοι, αλλά προκαλούνται στην ηρωίδα από διαφορετικούς χαρακτήρες και σε διαφορετικές συνθήκες. Το τι ακριβώς συμβαίνει στην ζωή της Φωτεινής αναφέρεται από τον Δ. Χατζή στο διήγημα με την εξής φράση: *Άλλα τρομερά και κάπως σκοτεινά πράγματα λεγότανε για τη Φωτεινή* (σ. 194). Ενώ στο θεατρικό κείμενο αποτελεί εναρκτήρια πηγή αφύπνισης για τη Μαργαρίτα, και δημιουργεί παράλληλα μια πολύ έντονα φορτισμένη δραματική σκηνή.

Η πέμπτη εικόνα διαδραματίζεται λίγες μέρες αργότερα από τα τελευταία γεγονότα δράσης, που προηγούνται στο σπίτι της οικογένειας. Σε αυτή τη σκηνή η δράση τοποθετείται στο σχολείο - πρωί. Στη σκηνή βρίσκεται η μητέρα της Μαργαρίτας, Αντιγόνη, μαζί με τον Θωμά και περιμένουν την ηρωίδα στο γραφείο της. Η Αντιγόνη έχει επισκεφτεί την κόρη της ανησυχώντας για τη συμπεριφορά της που έχει αλλάξει τελευταία: [...] *Μαργαρίτα, σε βλέπω αλλαγμένη τούτες τις μέρες, πολύ αλλαγμένη, Μην κρύβεσαι από μένα, χρυσό μου παιδί. Πικράθηκες κεινο το βράδυ με την ξαδέρφη σου* (σ. 70). Πιστεύει ότι φταίει η συμπεριφορά της Φωτεινής και ανακοινώνει στην ηρωίδα ότι έχουν σκοπό να διώξουν την ξαδέρφη της από το σπίτι. Η Μαργαρίτα αντιδρά και απογοητευμένη την ενημερώνει για τον τρόπο που βλέπει τώρα πια τα πράγματα: *...Αυτοί είμαστε οι Περδικάρηδες, μητέρα... Δε μάς σώζουν τα ψέματα! Αυτοί είμαστε ! Εγώ χαίρομαι τώρα που το ξέρω - νιώθω πιο δυνατή στη μοναξιά μου...*(σ. 71). Αντίστοιχα με το αρχικό αφηγηματικό κείμενο, η παραίτηση και η απελπισία είναι τα συναισθήματα που κυριαρχούν στην ηρωίδα .

Η συνάντηση των δύο γυναικών διακόπτεται από τον Ορέστη, που επισκέπτεται και αυτός τη Μαργαρίτα στο σχολείο. Η Αντιγόνη αποχωρεί και όταν μένουν μόνοι ο Ορέστης την ενημερώνει για την κατάσταση της Αγγελικής έπειτα

από τη σύλληψη της και ζητά από την ηρωίδα να πάρει τη θέση της συμμετέχοντας πιο ενεργά στον «αγώνα». Η Μαργαρίτα αρχικά αρνείται. Όταν ο Ορέστης τη ρωτά αν ο λόγος της άρνησης της είναι ο φόβος για το σπίτι και την οικογένεια της, εκείνη απαντά: *...Ω, το σπίτι μου βούλιαξε, σωριάστηκε πάνω μου!* (σ. 75). Εκείνος προσπαθεί να τη μεταπείσει όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν υπάρχει κάποιος ουσιαστικός οικογενειακός δεσμός που να την κρατάει. Της διηγείται την ιστορία του και το πώς γνώρισε τον Νικόλα. Ένα μικρό κοριτσάκι κάνει είσοδο στο τέλος της σκηνής, ανακοινώνοντας ότι σκοτώθηκε ο πατέρας της στο βουνό. Είναι ο καταλυτικός παράγοντας που παίζει ρόλο στην απόφαση της Μαργαρίτας.

Η πέμπτη σκηνή λειτουργεί προπαρασκευαστικά για τη συνέχεια του έργου. Σκοπός της είναι να γνωστοποιήσει και να αιτιολογήσει τις αποφάσεις της ηρωίδας. Στο διήγημα, η Αγγελική αποφασίζει να φύγει στο βουνό ακολουθώντας τον Νικόλα και αυτός είναι ο λόγος που η Μαργαρίτα εισέρχεται πιο ενεργά στον «αγώνα». Η τελευταία ατάκα που λέει το κοριτσάκι, που εμφανίζεται στο τέλος της σκηνής, εμπερικλείει το κομμάτι της μετα-αφήγησης που παρεμβάλλει ο Δ. Χατζής στο διήγημα λίγο πριν την απόφαση της Μαργαρίτας να επισκεφτεί την Αγγελικούλα.

Ο Σταύρου ξεκινώντας την έκτη εικόνα μας ενημερώνει ότι έχουν περάσει κάποιοι μήνες από την τελευταία εικόνα, είναι άνοιξη πια. Η σκηνή διαδραματίζεται στην τραπεζαρία του σπιτιού, απόγευμα. Η Μαργαρίτα ετοιμάζεται να βγει επιφυλακτικά. Συναντάει την θεία της Κατερίνα, η οποία ψάχνει κάτι που προς το παρόν δεν αναφέρεται, και τον θείο Περικλή, ο οποίος τη σταματάει και της μιλάει ανοιχτά για το συνοικέσιο που έχει σχεδιάσει γι' αυτήν. Η Μαργαρίτα αρνείται κατηγορηματικά: *Λυπάμαι πού θα σας φέρω σε δύσκολη θέση, αλλά εγώ δεν πρόκειται να 'ρθω στην κυρία Ζαπάντη!* (σ. 84). Άλλος ένας διαπληκτισμός της οικογένειας δίνει την ευκαιρία στην Μαργαρίτα να αποχωρήσει διακριτικά. Η διαμάχη ξεκινάει από τον θείο Βασίλη που είναι άρρωστος και κάνει φασαρία και κορυφώνεται με τη θεία Κατερίνα.

Η θεία Κατερίνα, άθελα της, στην προσπάθειά της να ανακαλύψει τις λίρες που πιστεύει ότι της έχει κλέψει κάποιο μέλος της οικογένειας, ανακαλύπτει τον πολύγραφο που η ηρωίδα έχει κρύψει στο υπόγειο. Παρ' όλες τις διαφωνίες τους όλοι μαζί αποφασίζουν ότι ο αρμοδιότερος για να χειριστεί αυτή την κατάσταση είναι ο σεβασμιότατος: *...ΠΕΡΙΚΛΗΣ. Μη φοβάσαι... Θα πάω να συμβουλευτώ τον σεβασμιότατο. [...] Σάς εξορκίζω κινδυνεύουμε. Ποτέ ή κατάστασή μας δεν ήταν τόσο*

κρίσιμη... Κινδυνεύουμε!...(σ. 94).

Σε αντιστοιχία με το διήγημα, η διαπίστωση της αλλαγής της προσωπικότητας της ηρωίδας από την οικογένεια γίνεται με την ανακάλυψη του πολυγράφου. Ουσιαστικά το στοιχείο που ενοχοποιεί την ηρωίδα και την οδηγεί στο θάνατο είναι η ανακάλυψη αυτή, αλλά και η απόφαση της οικογένειας να ενημερώσει για το γεγονός τον σεβασμιότατο. Στο διήγημα, αυτό που πυροδοτεί τις έρευνες της θείας Κατερίνας οι οποίες θα οδηγήσουν στην ανακάλυψη του μυστικού, είναι ο θάνατος της Φωτεινής και η απώλεια μέρους της προίκας της. Στο θεατρικό κείμενο η Φωτεινή είναι έγκυος και η οικογένεια για να αποκρύψει το γεγονός, οργανώνει να τη διώξει με τον πατέρα της στην Αθήνα ώστε να αποβάλει. Στο κείμενο του Σταύρου ο θείος Βασίλης είναι άρρωστος και κλινήρης ενώ στο διήγημα άρρωστος είναι ο θείος Στέφανος ο πατέρας της Φωτεινής.

Η έβδομη εικόνα ουσιαστικά είναι χρονικά ταυτόχρονη με την προηγούμενη, σε άλλη τοποθεσία. Ο Σταύρου περιγράφει ένα ρομαντικό τοπίο, ένα δειλινό που σβήνει αργά σε μια απόμερη πλατεία. Ενώ όλα φαντάζουν ειδυλλιακά, μικρές αντικρουόμενες λεπτομέρειες αλλοιώνουν την εικόνα: η πλατεία είναι παραμελημένη παρόλα αυτά κάποια μικρά λουλουδάκια ανθίζουν, το ξύλινο παγκάκι είναι άβαφο και η μαρμάρινη προτομή του εθνικού ευεργέτη σκονισμένη και ακαλαίσθητη. Ο Ορέστης περιμένει τη Μαργαρίτα για να της παραδώσει τις προκηρύξεις που έχει τυπώσει. Όταν η Μαργαρίτα φτάνει αργοπορημένη, της ανακοινώνει ότι δεν θα παραλαμβάνει αυτός τις προκηρύξεις από δω και πέρα αλλά κάποιο άλλο πρόσωπο. Η συζήτηση τους διακόπτεται από έναν περαστικό και για να μην κινήσουν υποψίες, προσποιούνται το ζευγάρι. Το γεγονός αυτό φέρνει τους δύο νέους πιο κοντά. Η Μαργαρίτα επιλέγει ως «αγωνιστικό» ψευδώνυμο το όνομα Αλέκα. Η Αλέκα ήταν μια συμμαθήτρια της στο Αρσάκειο, ένα «ζιζάνιο». Με αφορμή αυτή την αναφορά η ηρωίδα διηγείται το τελετουργικό καληνυχτίσματος τόσο στο Αρσάκειο όσο και στο σπίτι της.

Ο Ορέστης της ανακοινώνει ότι θα φύγει στο βουνό και της ζητάει να τον ακολουθήσει. Η Μαργαρίτα αρνείται:

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ. Καλά θα είναι, μα δεν μπορώ...

ΟΡΕΣΤΗΣ. Λογαριάζεις πάλι τούς δικούς σου.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ. Θα 'χουν φασαρίες, θα τούς κυνηγήσουν... Θα μου πεις γιατί να κοιτάζω πίσω; Ε, να πού δεν μπορώ...

(Σταύρου, 1990: 101).

Η συνάντηση τους τελειώνει με τον ένα να υπόσχεται στον άλλο ότι θα συναντηθούν μετά την απελευθέρωση.

Η έβδομη εικόνα δεν υπάρχει (σε κειμενικό επίπεδο) στο διήγημα. Η Μαργαρίτα τρέφει συναισθήματα για τον Νικόλα και αυτός είναι που φεύγει στο βουνό μαζί με την αδερφή του και της ζητά να τον ακολουθήσει. Επίσης στο διήγημα η χρονική στιγμή που συμβαίνει το ανέβασμα στο βουνό είναι προγενέστερη από αυτήν του θεατρικού κειμένου. Η εικόνα περιλαμβάνει και την περιγραφή του τελετουργικού της «καληνύχτας», που στο διήγημα εμφανίζεται πολύ νωρίτερα, στην πρώτη ανάληψη. Μέσα από τα λόγια του Ορέστη διατυπώνεται ο χαρακτηρισμός του Δ. Χατζή για τη Μαργαρίτα που υπάρχει στο αφηγηματικό κείμενο λίγο πριν την εκτέλεση της: *ΟΡΕΣΤΗΣ. Και τώρα τα μάτια σου είναι μεγάλα... Είναι όμορφα τα μάτια σου, Μαργαρίτα!* (σ. 101).

Η δράση συνεχίζεται το ίδιο βράδυ στην τραπεζαρία του σπιτιού με την όγδοη εικόνα. Όλη η οικογένεια μαζεμένη, σαν να πρόκειται για ένα καθημερινό βράδυ, περιμένει την επιστροφή της Μαργαρίτας. Κατά τη διάρκεια της αναμονής, ο θεός Περικλής τους ενημερώνει για το τι συμφώνησαν με τον σεβασμιότατο και ο ένας προσπαθεί να καθησυχάσει τον άλλο. Η οικογενειακή συγκέντρωση διακόπτεται από την επίσκεψη του σταθμάρχη. Αρκετά εκνευρισμένος ζητά πίσω τα χρήματα που έδωσε στον Περικλή. Όταν εκείνος του τα αρνείται, ξεσπά και εκτοξεύει απειλές προς τον Περικλή και την οικογένεια.

Η Μαργαρίτα επιστέφοντας στο σπίτι τη στιγμή που ο σταθμάρχης αποχωρεί, ακούει τις κατηγορίες για τον θείο της. Η οικογένεια προσπαθεί να την προσεγγίσει με απώτερο σκοπό να μάθει ποιος την ενέπλεξε στο «πρόβλημα» του πολυγράφου: *ΑΝΤΙΓΟΝΗ. Μίλησε, κόρη μου, και θα μας κρεμάσουν οι Γερμανοί. Ποιός τρισκατάρατος σ' έμπλεξε;* (σ. 110). Η Μαργαρίτα δεν απαντά και αναλαμβάνει στο ολόκληρο την ευθύνη των πράξεων της. Η οικογένεια την ενημερώνει ότι έχουν ειδοποιήσει τον σεβασμιότατο και τον Νομάρχη για να τη «βοηθήσει».

Η εικόνα ολοκληρώνεται με τον θείο Βασίλη να παραδέχεται ότι έκλεψε τις λίρες που έφαγνε η θεία Κατερίνα και τη Μαργαρίτα να συλλαμβάνεται από τους Γερμανούς. Κατά τη σύλληψη της κατηγορεί ευθέως την οικογένεια της για την προδοσία: *ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ (απωθώντας τη μητέρα της). Με προδώσατε... Με προδώσατε!* (σ. 112).

Στο διήγημα αναφέρεται πολλαπλά ότι ο θεός Περικλής έκανε παράνομες πράξεις στις φιλανθρωπικές επιτροπές στις όποιες συμμετείχε. Στο θεατρικό κείμενο ο Σταύρου επιλέγει μια τέτοια συγκρουσιακή διάδραση μεταξύ του θείου Περικλή και του σταθμάρχη, με σκοπό να κορυφώσει τη σκηνική δράση λίγο πριν την άφιξη της ηρωίδας στο σπίτι. Ο Δ. Χατζής αναφέρει στο διήγημα ότι η Μαργαρίτα έπειτα από τη συνάντηση του θείου Περικλή με τον σεβασμιότατο δεν επέστρεψε σπίτι και ότι ακόμα και τότε η οικογένεια της δεν είχε αντιληφθεί την προδοσία που έχει κάνει στο «παιδί» τους. Ανάλογα και στο θεατρικό κείμενο, η οικογένεια δεν αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο που διατρέχει η ηρωίδα με την ενημέρωση των «αρχών» για τις κινήσεις της. Η διαφορά μεταξύ των δύο τοποθετείται στο γεγονός ότι στο θεατρικό κείμενο η Μαργαρίτα τους κατηγορεί ευθέως για προδοσία λίγο πριν από τη σύλληψη της.

Ο Σταύρου επιλέγει στην ένατη και τελευταία εικόνα να παρουσιάσει δομικά ένα αντίστοιχο σκηνικό με την πρώτη σκηνή. Όλη η οικογένεια περιμένει τη Μαργαρίτα μαζεμένη και ντυμένη, όπως και στην αρχή, με μαύρα ρούχα. Στην πρώτη σκηνή την περίμεναν να έρθει στο σταθμό του τρένου. Στην τελευταία εικόνα το σκηνικό είναι μια φυλακή και οι Περδικάρηδες περιμένουν να επισκεφτούν τη φυλακισμένη Μαργαρίτα.

Ο Δέρβης, ο εκδότης της εφημερίδας, μεσολαβεί για αυτή την επίτευξη αυτής της συνάντησης, όπως και στην πρώτη σκηνή. Σκοπός της οικογένειας είναι να μιλήσει στη Μαργαρίτα και να καταφέρει να την πείσει να κατονομάσει κάποια πρόσωπα, έστω και ένα, από αυτούς που την ενέπλεξαν στην ιστορία με τον πολύγραφο. Η ηρωίδα εμφανίζεται αμετανόητη:

ΑΝΤΙΓΟΝΗ. Λυπήσου μας...

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ. Είναι αργά πια και για σας και για μένα...

ΠΕΡΙΚΛΗΣ. Μαργαρίτα, εμείς ήρθαμε να σε πάρουμε από δω...

ΣΤΕΦΑΝΟΣ. Ύποσχέθηκε ο κύριος Διοικητής...

ΑΝΤΙΓΟΝΗ. Πρέπει να ζήσεις, να ζήσεις...

ΚΑΤΕΡΙΝΑ. Ένα όνομα να πεις είσαι ελεύθερη παιδί μου...

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ. Αυτό σάς υποσχέθηκε ο κύριος Διοικητής;

ΠΕΡΙΚΛΗΣ. Κανείς δε θα το μάθει, μεταξύ μας θα μείνει!

(Σταύρου, 1990: 117).

Η οικογένεια αρχικά αρνείται να δεχτεί τη στάση της και προσπαθεί εντονότερα και με περισσότερη επιμονή. Η Μαργαρίτα δεν κάμπτεται. Λίγο πριν το

τέλος έχουν πειστεί ότι δεν είναι η Μαργαρίτα, το δικό τους παιδί, αλλά έχει αλλάξει. Δεν μπορούν να την αναγνωρίσουν πια. Είναι πιο εύκολο για αυτούς να ανατρέξουν σε θεωρίες συνομωσίας παρά να αντιληφθούν την αλήθεια. Ο Σταύρου επιλέγει ένα σουρεαλιστικό σημειολογικό «χαιρετισμό» για το κλείσιμο του έργου. Ακούγεται η φωνή τους μόνο και ένα-ένα τα μέλη της οικογένειας αποχαιρετούν τη Μαργαρίτα. Ακολουθείται ουσιαστικά το τελετουργικό του καληνυχτίσματος της οικογένειας. Η ηρώιδα απαντά ένα «Καληνύχτα ντε!...» και εκτελείται.

Τα τελευταία λόγια της ηρώιδας είναι ακριβώς τα ίδια που αναφέρει και ο Δ. Χατζής στο διήγημά του. Ο Σταύρου επιλέγει σε ευθυγράμμιση με τον πεζογράφο να ξεκινήσει και να τελειώσει την αφήγηση του με έναν αντίστοιχο τρόπο, διατρέχοντας ουσιαστικά έναν κύκλο και εμπερικλείοντας την ιστορία μέσα σε αυτόν. Ο Δ. Χατζής λίγο πριν το τέλος της Μαργαρίτας επιλέγει να μας υπογραμμίσει τον θάνατο και των υπολοίπων μελών της οικογένειας. Ο Σταύρου παρουσιάζει το γεγονός σημειολογικά, με έναν αποχαιρετισμό. Η έντονη διάφορα των δύο κειμένων παρατηρείται στο τέλος.

Το θεατρικό κείμενο του Σταύρου τελειώνοντας αφήνει στον θεατή έντονη την αίσθηση της προδοσίας. Εμφανώς ο χαρακτήρας της Μαργαρίτας κυριαρχεί πάνω στις καταστάσεις· το γεγονός ότι αντιστάθηκε και δεν πρόδωσε τους συνεργάτες της είναι ελπιδοφόρο. Παρόλα αυτά, η αίσθηση της τελικής προδοσίας της οικογένειας είναι αυτή που αφήνει την τελική επίγευση. Αντίθετα, το διήγημα του Δ. Χατζή ολοκληρώνεται με μία συμβουλή για ένα καλύτερο αύριο. Μέσα από την «θυσία» της ηρώιδας γεννιέται ένα καινούργιο πιο ελπιδοφόρο μέλλον.

2.4 Αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος του Δ. Χατζή «Ο Ντετέκτιβ»

«Ο Ντετέκτιβ» είναι το πέμπτο κατά σειρά διήγημα της συλλογής *Το τέλος της μικρής μας πόλης*. Στην αρχική έκδοση του 1953 δεν υφίσταται. Συμπεριλαμβάνεται σε αυτή του 1963, αφού δημοσιεύεται αρχικά στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*. Κεντρικός ήρωας του διηγήματος είναι ο Θοδωράκης, ένας αντι-ήρωας κατά βάση, μία προσωπικότητα εγκλωβισμένη στον μικρόκοσμο της επαρχιακής κοινωνίας που ζει. Ο Χατζής επιλέγει για το διήγημα αυτό, όπως και για άλλα της συλλογής, την παραδειγματική αφήγηση. Επιδιώκει μέσα από το αντιπαράδειγμα του ήρωά του όχι την ταύτιση του αναγνώστη με αυτόν αλλά τον παραδειγματισμό της αποφυγής και ίσως την συμπόνια του στο τέλος. Κανένας από τους ήρωες του διηγήματος δεν αποτελεί θετικό πρότυπο, όλοι μοιράζονται όμως κοινή μοίρα. Η αφήγηση περιστρέφεται γύρω από την περιπέτεια της ζωής του νεαρού Θοδωρακή και της προσπάθειάς του να λύσει το μυστήριο της εξαφάνισης-θανάτου του Συρεγκέλα. Όλοι οι χαρακτήρες συμπίπτουν σε ένα κεντρικό άξονα εξέλιξης του τόπου τους και όχι της προσωπικότητάς τους.

Πριν το ξεκίνημα του διηγήματος ο συγγραφέας επιλέγει να παραθέσει ένα απόσπασμα από τον *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες: *Θα βάλω πάνω στην ασπίδα μου να ζωγραφίσουν μια μορφή παράξενη και πολύ λυπημένη* (σ. 93). Με τον τρόπο αυτό επιδιώκει να προετοιμάσει τον αναγνώστη για τον ήρωα του δικού του διηγήματος και τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος βλέπει την εξέλιξη της ιστορίας που θα ακολουθήσει.

Το κείμενο ξεκινάει με την εξωκειμενική απεύθυνση του συγγραφέα προς τον συνάδελφό του θεατρικό συγγραφέα Thornton Wilder και το θεατρικό του έργο *Η μικρή μας πόλη* (Our Town). Παρομοίως με τον ίδιο τρόπο επιλέγει να πλάσει και τον επίλογο του, καθιστώντας έτσι με αυτό τον τρόπο ολόκληρο το διήγημα ως μία αποστροφή στον Wilder. Η κύρια ενδοδιηγητική ιστορία λοιπόν λειτουργεί ως μια μεταδιήγηση της πρωταρχικής αυτής επίκλησης. Το γεγονός ότι μας τοποθετεί παράλληλα χωροχρονικά δεν επηρεάζει την εξέλιξη της κύριας ιστορίας.

Η εισαγωγή αυτή παρατίθεται με έναν έντονο ειρωνικό επιτονισμό: *Όμορφα είναι και δω σε τούτη τη μικρή πολιτεία, ..., Τα βουναλάκια τριγύρω, τα ποταμάκια, τα λουλουδάκια...*(σ. 93). Ο συγγραφέας επιδιώκει να επιτύχει σύζευξη ανάμεσα στη

μικρή πόλη του θεατρικού έργου και στην πόλη που έχει σκοπό να τοποθετήσει την ιστορία. Για τον σκοπό αυτό μετατρέπει την απρόσωπη περιγραφή σε προσωπική με την χρήση της αντωνυμίας «μας» και του α΄ πληθυντικού προσώπου: *Τι ωραία που την παραστήσατε εσείς τη ζωή γενικώς της μικρής πολιτείας σε κείνη την ζακουσμένη σας τη "Μικρή μας πόλη", Μήτε εδώ, σε μας, στη φτωχή κωμόπολη τη δική μας...*(σ. 93).

Ο χρόνος δεν τοποθετείται απαραίτητα ιστορικά αλλά μόνο σε επίπεδο διαστημάτων της ημέρας (πρωί-μεσημέρι-βράδυ), μέσω της θαμιστικής αφήγησης, η οποία βασίζεται στον ιστορικό ενεστώτα και έχει συγκεκριμένη χρονική αλληλουχία: *...Το πρωί έρχεται ο γαλατάς..., Το μεσημέρι τελειώνουνε τα σκολειά, Γ' απόγεμα, τα κορίτσια βγαίνουν περίπατο* (σ. 93). Το βράδυ ταυτίζεται από τον Χατζή με τον θάνατο. Χρησιμοποιώντας και πάλι μια ελαφριά ειρωνεία, τοποθετεί τον θάνατο ως μέρος της καθημερινότητας, δεν στέκεται αρνητικά όμως απέναντι του, τον αγκαλιάζει, τον αφομοιώνει ως φυσιολογική συνέχεια της ζωής: *...Κάποτε, κάποιος πεθαίνει -αυτό κακό. Πάμε όλοι στο νεκροταφείο- μα να, που πάλι δεν χάθηκε τίποτα. Έρχονται τόσες εκεί, στέκονται δίπλα μας ολοζώντανες οι ψυχές των αγαπημένων νεκρών...*(σ. 93).

Η Τριάντου (1997: 103) υπογραμμίζει ομοιότητες ανάμεσα στη χρονική δομή του θεατρικού έργου του Wilder και του διηγήματος του Χατζή. Αναφέρει συγκεκριμένα ότι το θεατρικό χωρίζεται σε τρεις πράξεις που καθορίζονται χρονικά από τον «διευθυντή σκηνης», ο οποίος ενέχει τον ρόλο του αφηγητή, σε τρεις διαφορετικές χρονικές στιγμές. Η πρώτη διαδραματίζεται στις 7 Μαΐου του 1901, η δεύτερη, που αποτελεί και εξέλιξη της πρώτης, τρία χρόνια αργότερα στις 7 Ιουλίου 1904. Και τέλος, η τρίτη, δώδεκα χρόνια αργότερα από την αρχική, το καλοκαίρι του 1913. Στην τρίτη σκηνή μάλιστα πρόσωπα που δρούσαν στις δυο προηγούμενες ως ζωντανά, εμφανίζονται να δρουν ως σκιές νεκρών.

Ανάλογη χρονική αντιστοιχία παρουσιάζεται και στον «Ντετέκτιβ». Αρχικά έχουμε ένα κοντινό γεγονός που συμβαίνει: *...Ένα πρωί σε μας...*(σ. 94). Πρόκειται για τον θάνατο του Συρεγκέλα και ό,τι αυτός ακολουθεί. Έπειτα εμπλέκεται στην ιστορία ο Θεωδώρακης και προσπαθεί να λύσει το μυστήριο του θανάτου στο άμεσο μέλλον: *...Δυο άνθρωποι μόνο μέσα στην κωμόπολη δεν το ξεχάσανε τόσο γρήγορα το χαμό του...* (σ. 98). Και τέλος η δράση μεταφέρεται δεκαπέντε χρόνια αργότερα: *...Και περνούνε τα χρόνια. Δεκαπέντε από τότες...*(σ. 109), στο τελικό αυτό μέρος του

διηγήματος απαντάται και μια άλλη αντιστοιχία με το έργο του Wilder. Ο Συρεγκέλας νεκρός από το πρώτο μέρος του κειμένου εμφανίζεται να δρα σαν ζωντανός.

Η κύρια διήγηση της ιστορίας ξεκινάει με τη διατάραξη της γαλήνης της μικρής «μας» πόλης. Η χρήση αυτής της αντωνυμίας από τον Χατζή στο συγκεκριμένο διήγημα σηματοδοτεί τη σύνδεση του συγγραφέα-αφηγητή με τους κατοίκους της πόλης, δημιουργώντας ένα είδος άτυπης οικείωσης μεταξύ του συγγραφέα και των μελλοντικών αναγνωστών. Επιδιώκει με αυτό τον τρόπο να καταστήσει την ιστορία επίκαιρη και να την τοποθετήσει σε οποιαδήποτε χρονική συγκυρία.

Η διατάραξη της ησυχίας επέρχεται με την εξαφάνιση του Συρεγκέλα, που είναι ένας φουκαράς: *έρημος και πεντάρφανος άνθρωπος, φιλήσυχος, μαραμένος και σιωπηλός* (σ. 94, 95): η μόνη «χρησιμότητα» του στην τοπική κοινωνία είναι να κάνει θελήματα στους μαγαζάτορες του *μοναδικού εμπορικού δρόμου*. Για την παρουσίαση της προσωπικότητας και των συνθηκών ζωής του Συρεγκέλα, ο Χατζής επιλέγει και πάλι τη θαμιστική αφήγηση, τονίζοντας διαρκώς με αυτό τον τρόπο την αδιατάρακτη κανονικότητα της κοινωνίας που περιγράφει.

Με την εξαφάνιση του Συρεγκέλα δημιουργείται άμεση ανοικείωση στον αναγνώστη. Από τη μια τοποθετείται από τον αφηγητή η σταθερή συνθήκη της καθημερινότητας και από την άλλη η αγωνία των συμπολιτών του που κλιμακώνεται μαζί με την αγωνία του αναγνώστη στην πορεία της διήγησης. Ο υποκατάστατος λόγος που χρησιμοποιεί ο αφηγητής για να μεταφέρει τις σκέψεις της κοινωνίας για την εξαφάνιση ρέει, ανεπαίσθητα προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο τοποθετώντας και πάλι τον αφηγητή στα νοητά όρια της πόλης: *Νά 'φευγε από την πόλη τους -και γιατί να φύγει κρυφά; Νά 'κλεβε, να σκότωνε κάποιον, θα μαθεύοταν. Να πέθανε πάλι -και πού θα πήγαινε λοιπόν να πεθάνει;* (σ. 95). Η Τριάντου αναφέρει για τον υποκατάστατο λόγο, δύο εκτιμήσεις του Bakhtine. Σύμφωνα με τον Ρώσο θεωρητικό *μια τέτοια υποκατάσταση προϋποθέτει ένα ταυτόσημο προσανατολισμό της φωνής, του ήρωα και του αφηγητή του· υπό αυτήν την προϋπόθεση: είν' αλήθεια ότι απ' αυτό το σημείο ως τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, δεν υπάρχει παρά μόνο ένα βήμα* (Τριάντου, 1997: 105).

Η εξαφάνιση λύνεται με την ανακάλυψη του πτώματος του Συρεγκέλα μέσα σε ένα πηγάδι στο κέντρο της πλατείας. Για την εκτύλιξη της ανακάλυψης ο αφηγητής χρησιμοποιεί αφηγηματοποιημένο λόγο, ενώ παράλληλα τού δίνεται η

δυνατότητα να περιγράψει και το σκηνικό που θα παίζει καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα δράση. Κατά την αποτύπωση του «σκηνικού» ο αφηγητής κάνει αναφορά στον Παπαδιαμάντη, τοποθετώντας τον εαυτό του ανάμεσα στους αναγνώστες του: ... και γίνονται εκείνα τα δραματικά πράγματα που διαβάζουμε στη "Φόνισσα" κι άλλα διηγήματα του Παπαδιαμάντη μας... (σ. 95), ενώ παράλληλα θεωρεί τον εαυτό του και αναγνώστη της δικής του ιστορίας.

Το μυστήριο όμως δεν λύνεται τόσο απλά, η ανεύρεση του πτώματος δεν αρκεί, θα πρέπει να προσδιοριστούν και τα αίτια του θανάτου. Για τον σκοπό αυτό καλούνται οι αρχές. Οι σκέψεις των κατοίκων και των υπευθύνων παρατίθενται από τον αφηγητή με τη χρήση ελευθέρου πλάγιου λόγου σε συνδυασμό με ευθύ, ενώ παράλληλα παρεμβάλλονται με σαφή τρόπο, διαχωρισμένα με παύλα, τα σχόλια του αφηγητή.

Μα κι αν ήθελε με κάθε τρόπο εκεί σ' αυτό να πνιγεί, μπορούσε να τραβήξει πρώτα το σκέπασμα, καμία ανάγκη δεν ήταν να το σπάσει το κεφάλι του για να πέσει μέσα -αφήνουμε βέβαια που κι η αυτοκτονία είναι προνόμια των καλύτερων κάπως στρωμάτων.

(Χατζής, 1999: 96).

Ο αφηγητής χρησιμοποιεί τις «αδιέξοδες» αντιπαρατιθέμενες απόψεις των υπευθύνων ως δίπολα: *Απομένανε λοιπόν δύο εκδοχές, το τυχαίο ατύχημα και το έγκλημα* (σ. 96). Η παράθεση των απόψεων γίνεται είτε σε ευθύ είτε σε ελεύθερο πλάγιο λόγο. Χρησιμοποιώντας αυτά τα είδη λόγου ο συγγραφέας προσδίδει έντονη προφορικότητα στο κείμενο. Η προφορικότητα αυτή λειτουργώντας ως συνειρμός λογικών σκέψεων ενός ανθρώπου οδηγεί σε «λογικά» συμπεράσματα. Τα συμπεράσματα αυτά πιθανολογούν την πορεία του Συρεγκέλα μέχρι τον θάνατο του. Λόγω της διαφωνίας των υπευθύνων όσον αφορά στην αιτία θανάτου, η ανάκριση δεν μπορεί να προχωρήσει: *... ύστερα ο φάκελος της ανάκρισης κλείστηκε, κλείστηκε και το πηγάδι με καινούριο σκέπασμα στερεότερο κι ο Συρεγκέλας παραδόθηκε στην αιώνια λήθη...* (σ. 97). Αυτόματα λοιπόν ο Συρεγκέλας καταδικάζεται σε λησμονιά.

Η ενότητα που ακολουθεί ξεκινάει με μια νέα αντίθεση. Ενώ λίγο πριν τονίζεται η πρόθεση για λησμονιά της υπόθεσης του Συρεγκέλα, η νέα ενότητα αρχίζει ως έξης: *Δυο άνθρωποι μόνο μέσα στην κωμόπολη δεν το ξεχάσανε τόσο γρήγορα το χαμό του* (σ. 98). Παρατηρούμε από την αρχή της αφήγησης τη συστοιχία αντίθετων απόψεων και καταστάσεων. Στην αρχή περιγράφεται μια ήσυχη ιδανική

σχεδόν μικρή πολιτεία, της οποίας όμως η ησυχία διαταράσσεται από την καθόλου συνηθισμένη εξαφάνιση και τον μετέπειτα θάνατο του Συρεγκέλα. Έπειτα, αφού δεν μπορεί να δοθεί λύση στον μυστηριώδη θάνατο του Συρεγκέλα, περιμένουμε όλοι από μια καθωσπρέπει, ήσυχη και αδιατάραχτη κοινωνία να ξεχάσει εύκολα. Αυτό όμως και πάλι δεν συμβαίνει. Η μη λησμονιά κατά βάση οφείλεται, σύμφωνα με τον αφηγητή, σε δύο πρόσωπα. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τα δίπολα λειτουργικά, τοποθετεί την ηρεμία στην αρχή και έπειτα προσπαθώντας να αιτιολογήσει την κατάρριψή της, ανανεώνει και προχωρά την αφήγηση.

Το ένα από τα δύο πρόσωπα που δεν λησμονά τον χαμό του Συρεγκέλα είναι ο αστυνόμος. Η αιτία, που δίνεται με άμεσο τρόπο, είναι το συμφέρον: *Απάνω στην ώρα που περίμενε την προαγωγή του πήγε κι αυτός ο χριστιανός και του πνίγηκε...* (σ. 98). Ο αφηγητής δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας για αυτό. Μπαίνει στη σκέψη του αστυνόμου, χρησιμοποιώντας εσωτερική εστίαση και συνδυασμό ευθέος και ελεύθερου πλάγιου λόγου, και βοηθά τον αναγνώστη να κατανοήσει τη θέση του. Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι πολύ κοντά στις σκέψεις και τα λόγια των ηρώων, παρόλα αυτά εμπεριέχει έναν ειρωνικό επιτονισμό, που οφείλεται στην προσπάθεια του αφηγητή να περάσει τη δική του άποψη επάνω στις σκέψεις αυτές.

Το άλλο πρόσωπο είναι ο Θοδωράκης, ένας ήρωας που δεν τον έχουμε συναντήσει μέχρι αυτό το σημείο. Το δικό του «συμφέρον» παρατίθεται αντίστοιχα με χρήση εσωτερικής εστίασης και συνδυασμό ευθέος και ελεύθερου πλάγιου λόγου: *...έβγαινε τότε αυτός και τους το 'δειχνε πώς είχαν γίνει τα πράγματα, έτσι κι έτσι, ορίστε κύριοι και τους έβαζε τα γυαλιά...* (σ. 98). Η αιτία όμως που προκαλεί αυτό το συμφέρον δεν είναι άμεσα εμφανής. Για να μας την εξηγήσει ο αφηγητής θα πρέπει να ανατρέξει στο παρελθόν του Θοδωράκη.

Κατά την αναδρομή αλλάζει η σειρά της, μέχρι τώρα, γραμμικής χρονικά αφήγησης και μεταφερόμαστε στο παρελθόν, δύο χρόνια πριν: *Είχε τότες ο Θοδωράκης δυο χρόνια που το τελείωσε το γυμνάσιο* (σ. 98). Για να περιγραφούν οι λεπτομέρειες της ζωής του, που καλύπτουν αυτά τα δύο χρόνια, ο αφηγητής χρησιμοποιεί ανάληψη. Η ανάληψη αυτή είναι εξωτερική, ομοδιηγητική και πλήρης. Ξεκινάει από τη στιγμή που τελειώνει το γυμνάσιο και φτάνει μέχρι το χρονικό πλαίσιο της πρώτης αφήγησης (Τριάντου, 1997: 110).

Η χρήση αυτής της ανάληψης από τον αφηγητή διαδραματίζει διττό ρόλο στην αφήγηση. Από την μια, προφανώς ο αφηγητής επιδιώκει να μας εξηγήσει τους

λόγους που οδηγούν τον Θοδωράκη στην εμμονή με την υπόθεση του Συρεγκέλα. Από την άλλη, όμως, με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης παρακινείται να εστιάσει στον νέο ήρωα που του παρουσιάζεται, στον Θοδωράκη· αυτός εξάλλου είναι και το κεντρικό πρόσωπο στην ιστορία. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο επιμέρους πυρήνας της πρώτης αφήγησης, το μυστήριο του θανάτου του Συρεγκέλα, να μην χάνεται αλλά να αποτελεί ένα καθοριστικό στοιχείο στο βασικό πυρήνα της ιστορίας του Θοδωράκη.

Η ανάληψη αυτή χωρίζεται ως προς το περιεχόμενο σε δύο μέρη. Στο πρώτο μας δίνονται στοιχεία για τη ζωή και τον χαρακτήρα του Θοδωράκη, που ξεκινάει ως ένας νέος με πολλά προσόντα και όνειρα για το μέλλον: *Το τελείωσε το Γυμνάσιο με άριστα κι οι δασκάλοι συμβούλεψανε τον πατέρα του να το στείλει το παιδί στο πανεπιστήμιο, ... Καμάρωνε και περίμενε το διορισμό του σε θέση γραφέως στα γραφεία της Επαρχίας, όπως υποσχέθηκε στον πατέρα του ένας βουλευτής του νομού* (σ. 98). Όλα αυτά οδηγούν τον ήρωα σε μια υπεροπτική θεώρηση των πραγμάτων και σιγά-σιγά τον σπρώχνουν προς την απραξία: *Για την ώρα, ψυχή και ζωή του βουλιάζανε σιγά-σιγά στο τέλμα της απραξίας* (σ. 99). Μέσα σε αυτή την αφήγηση συνιστά προοικονομία η αναφορά της Δέσποινας, που θα διαδραματίσει καταλυτικό ρόλο στο τέλος της αφήγησης: *...και θα 'σκαζε τότες από τη ζήλια της η Δέσποινα του Δημούλη, πού 'τανε φτωχής σειράς και μαγαζί δεν είχε ο πατέρας της...* (σ. 99). Ο αφηγητής όμως δεν εστιάζει σε αυτή· απλά αναφέρεται. Ο Θοδωράκης βρίσκει παρηγοριά στα αστυνομικά μυθιστορήματα: *...Υστερα, σιγά-σιγά κι όσο βούλιαζε, έβρισκε σ' αυτά τα μυθιστορήματα κάποιο αντιστάθμισμα στην αθλιότητα της ζωής του ...* (σ. 100).

Αυτά συμβαίνουν κατά τον πρώτο χρόνο της αφηγηματικής ανάληψης. Στον δεύτερο χρόνο ο πατέρας του Θοδωράκη, κουρασμένος από την απραξία του, τού βρίσκει δουλεία στο τυπογραφείο του Πραξιτέλη. Μέσα σε αυτή την αφήγηση συναντάμε μια αναλυτική περιγραφή του εξοπλισμού του τυπογραφείου, γεγονός που μας παραπέμπει στις εμπειρίες του εξωκειμενικού συγγραφέα Χατζή και της επαφής του με την τυπογραφία καθώς, όπως αναφέρθηκε, κατάγεται από οικογένεια τυπογράφων-εκδοτών. Ο Θοδωράκης αφομοιώνεται από τη νέα εργασία του, ποτέ δεν τη δέχεται όμως ολοκληρωτικά: *...Ο ίδιος ούτε τη δέχτηκε τη μοίρα του να γίνει εργάτης, ούτε την απαρνήθηκε να σηκωθεί και να φύγει, να προσπαθήσει να την αλλάξει. Έμεινε και περιμένοντας...* (σ.102, 103).

Στο σημείο αυτό ουσιαστικά σταματάει η εξωτερική ανάληψη και περνάμε σε μια εσωτερική ανάληψη, η όποια τείνει να ταυτιστεί με τον χρόνο της αρχικής

αφήγησης για να καταλήξει στην αφηγητική ισοχρονία του διαλόγου του αστυνομικού με τον Θοδωράκη. Η αφήγηση αυτή έχει ως σκοπό να φωτίσει αναληπτικά τη μεταξύ τους σχέση και να τοποθετήσει την ιστορία στο χρόνο της αρχικής αφήγησης. Περιέχει την πρώτη πρόβλεψη του Θοδωράκη για τον Συρεγκέλα και έχει ως αποτέλεσμα να του δοθεί το προσωνύμιο του Ντετέκτιβ από τον αστυνόμο. Η δεύτερη ανάληψη είναι περισσότερο αναλυτική σε σχέση με την πρώτη. Η πρώτη είναι πιο περιληπτική και χρησιμοποιείται πλάγιος λόγος για την περιγραφή. Η εναλλαγή διαλογικών σκηνών μεταξύ του αστυνόμου και του Θοδωράκη στη δεύτερη ανάληψη δίνουν την αίσθηση της ισοχρονίας στο μεγαλύτερο μέρος της.

Ο Χατζής χρησιμοποιεί αναφερόμενο λόγο για να παρουσιάσει τις αναλήψεις του σε αυτό το σημείο, όπως και σε ολόκληρο το διήγημα. Τα σχόλια του συγγραφέα παρεμβάλλονται μέσα από τα λόγια του αφηγητή του, δίνοντας με αυτό τον τρόπο αδιαμφισβήτητητα στον αναγνώστη την αίσθηση της οπτικής του γωνίας. Ο Χατζής ειρωνεύεται τα μικροαστικά πρότυπα και τις αντιλήψεις και φροντίζει να το τονίσει σε κάθε σημείο του κειμένου. Οι εναλλαγές του λόγου του αφηγητή και των ηρώων εφαρμόζονται συνεχώς με άμεσο ή έμμεσο τρόπο. Ο αφηγητής δεν διστάζει να παρέμβει στην ιστορία σκηνοθετώντας την και προβάλλοντας την δική του οπτική γωνία. Οι εναλλαγές στις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, που με ευκολία περνάει από τη θαμιστική στη μοναδική αφήγηση, από τη μηδενική εστίαση στην εστιασμένη αφήγηση και που τη μια στιγμή βλέπει τους ήρωες του από κοντά και την άλλη από απόσταση, καθιστούν την παρέμβαση αυτή ακόμα πιο αισθητή.

Μέσω του αφηγητή του ο Χατζής οριοθετεί μια συνεχή και αδιάρρηκτη σχέση με τον αναγνώστη του. Σκηνοθετεί το σκηνικό της μικρής του πόλης και τοποθετεί τον αναγνώστη μέσα σε αυτό, σε βαθμό που ο αναγνώστης το οικειοποιείται, γνωρίζει κάθε του γωνία και μπορεί εύκολα να το ανακαλέσει στη μνήμη του.

Όταν ουσιαστικά ο αφηγηματικός χρόνος ταυτίζεται με τον χρόνο της ιστορίας, ο συγγραφέας επιλέγει να συνοψίσει τα παράλληλα γεγονότα και να προχωρήσει στην αφήγηση εντείνοντας ταυτόχρονα τη δραματική συνθήκη. Για τον σκοπό αυτό χρησιμοποιεί αόριστο χρόνο: *Ο πατέρας του πέθανε..., Η Δέσποινα παντρεύτηκε..., Ο αστυνόμος πήρε κάποτε την προαγωγή του κι έφυγε...* (σ. 107). Για να περιγράψει τη στασιμότητα του Θοδωράκη χρησιμοποιεί και πάλι θαμιστική αφήγηση σε ιστορικό ενεστώτα, ο οποίος θα εμπλουτιστεί με χρονικά επιρρήματα

που δηλώνουν επανάληψη: *Πιστεύει πάντα πως [...]. Και τα παίρνει κάθε πρωί [...]-τελευταία φορά σήμερα. Πλένει τα βράδυ [...]* σαν ένοχος για τη μέρα που πέρασε και δεν άλλαξε τίποτα, για τη μέρα που θα 'ρθει και θα κάνει πάλι, θα τον ξανακάνει τον ίδιο δρόμο (σ. 107). Η περιγραφή της ψυχολογικής κατάστασης του Θοδωράκη είναι ιδιαίτερα συναισθηματικά φορτισμένη. Ο αφηγητής δημιουργώντας και πάλι ένα δίπολο οριοθετεί την τραγικότητα του ήρωα. Από τη μια πλευρά παρακολουθούμε την εξέλιξη των άλλων χαρακτήρων του κειμένου και από την άλλη μας παραθέτει τη στασιμότητα της ζωής του ήρωα. Επιπρόσθετα τονίζει ακόμα περισσότερο το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στη σκέψη του και στην πραγματικότητα δίνοντας μία ακόμα πιο τραγική χροιά στο κείμενο: *Πιστεύει πάντα πως έχει δύο μεγάλα φτερά και μια αδικία της μοίρας του τα κρατάει κλεισμένα, όσο να 'ρθει και ν' ανοίξουνε καμιά φορά* (σ. 108).

Η δεύτερη ανάληψη ολοκληρώνεται με μια ακόμα σκηνική οριοθέτηση από την πλευρά του αφηγητή. Στην τελευταία παράγραφο όχι απλά σκιαγραφείται αναλυτικά η «μικρή πόλη», αλλά ο αφηγητής καλεί τους αναγνώστες να την επισκεφτούν για να γνωρίσουν την πόλη και τους κατοίκους της, ιδιαίτερα τον Θοδωράκη: *... Αν έρθετε καμιά φορά στην κωμόπολή μας, μπορείτε να τον γνωρίσετε με το πρώτο [...] που τα νήματά της φτάναν πέρα απ' την κωμόπολη...*(σ. 108).

Το τελευταίο μέρος του διηγήματος τοποθετείται χρονικά δεκαπέντε χρόνια μετά: *Και περνούνε τα χρόνια. Δεκαπέντε από τότες* (σ. 109). Η αφήγηση ξεκινάει με πλάγια ιστορική τοποθέτηση: *Έγινε κι ο πόλεμος, τελείωσε κι ο πόλεμος, έγιναν και τ' άλλα που γινήκανε στην Ελλάδα, τελειώσαν και τ' άλλα* (σ. 109), η οποία χωρίς να προσδιορίζει ευδιάκριτα την χρονικότητα της στιγμής που αναφερόμαστε, αφήνει να εννοηθεί ότι βρισκόμαστε λίγο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Είναι σαφής η προσπάθεια του συγγραφέα να προσδώσει αχρονικότητα στο κείμενο του, παρόλα αυτά η ιστορική συνθήκη την οποία αφήνει να εννοηθεί, οριοθετεί ένα συγκεκριμένο περιβάλλον.

Στη συνέχεια ακολουθεί η περιγραφή της κατάστασης που βρίσκεται ο Θοδωράκης, ο οποίος εξακολουθεί να παραμένει τόσα χρόνια μετά στην ίδια κατάσταση: *Τίποτα γι' αυτόν δεν έχει αλλάξει* (σ. 109). Η απραξία του Θοδωράκη έρχεται σε αντίθεση με την περιγραφή της «μικρής πολιτείας», στην οποία όλα έχουν αλλάξει, έχουν μεγαλώσει. Εδώ παρατηρούμε μια σκηνική και πάλι περιγραφή της πόλης και ειδικά της πλατείας που μας έχει απασχολήσει προηγουμένως.

Μέσα στις γενικότερες αλλαγές ο αφηγητής περιλαμβάνει και το σπίτι της Δέσποινας για να το τοποθετήσει στο σκηνικό. Αυτό όμως έχει μείνει अपαράλλακτο: *Μονάχα το σπιτάκι της Δέσποινας, το πατρικό της, απόμεινε απ' τα παλιά σ' αυτή την πλατεία* (σ. 109). Αιφνιδιάζει λοιπόν τον αναγνώστη, ο οποίος εστιάζει την προσοχή του σε αυτό.

Η δραματική ανατροπή έρχεται όταν ο Θοδωράκης από λάθος: *...ξεχάστηκε παραπατώντας...*(σ. 109) και βρίσκεται μπροστά στο σπίτι της Δέσποινας. Με ελεύθερο πλάγιο λόγο παρατίθενται οι σκέψεις του Θοδωράκη, ο οποίος αρχικά αντιμετωπίζει την κατάσταση με άγχος καθώς είναι κάτι που αποφεύγει δεκαπέντε χρόνια τώρα. Στη συνέχεια όμως πρυτανεύει η λογική και αποφασίζει να διασχίσει την πλατεία. Η περιγραφή του σκηνικού της πλατείας εκείνη την *κατακάθαρη νύχτα του καλοκαιριού* (σ.110) δημιουργεί στον αναγνώστη την αίσθηση του ψεύτικου, του ονειρικού. Γεγονός που έρχεται αμέσως μετά να επιβεβαιώσει και ο αφηγητής, λέγοντας μας ότι μας περιγράφει ένα θεατρικό σκηνικό: *Όλα σαν ένα θέατρο. Κι η σιωπή. Και περιμένουν όλα ν' αρχίσει η παράσταση* (σ. 110).

Εδώ έχουμε την ενοποίηση τριών αφηγηματικών στιγμών από τον συγγραφέα: της πραγματικής βραδιάς που βρισκόμαστε, της βραδιάς που σκοτώθηκε ο Συρεγκέλας και των στιγμών που έγιναν οι συζητήσεις μεταξύ του Θοδωράκη και της Δέσποινας και καταγραφτήκαν ως μια ορισμένη συνθήκη στο τετράδιο του Θοδωράκη. Ουσιαστικά έχουμε την παρεμβολή της ονειρικής περιγραφής της στιγμής του θανάτου του Συρεγκέλα, όπως την υποθέτει ο Θοδωράκης στη βραδιά που βρισκόμαστε αφηγηματικά. Ενώ παράλληλα παρεμβάλλονται, με αναλήψεις, συζητήσεις που έχει κάνει ο Θοδωράκης με τη Δέσποινα και ο αφηγητής δεν μας τις έχει καταθέσει σε προηγούμενα τμήματα της διήγησης.

Η αφηγηματική τεχνική, την όποια υποδειγματικά εφαρμόζει ο Χατζής σε αυτό το σημείο, περιλαμβάνει ένα πολύ δύσκολο εγχείρημα. Συνδυάζει τον εσωτερικό μονόλογο, που περιλαμβάνει εσωτερική εστίαση του ήρωα, με τη φανερή, μέσω των σχολίων του, παρουσία του αφηγητή. Ο αφηγητής εμφανίζεται να παρατηρεί εξωτερικά τον ήρωα, σαν σε παράσταση, ενώ είναι σαν να βλέπει παράλληλα και τη στιγμή του θανάτου του Συρεγκέλα σε μια άλλη σκηνή. Δύο παράλληλες, με διαφορετική χρονικότητα όμως σκηνές, που περιγράφονται εναλλάξ και τονίζονται από τον αφηγητή στα σημεία που συμπίπτουν: *Ήταν εδώ, ακριβώς εδώ που στέκεται τώρα κι ο Θοδωράκης, κάτω απ' αυτό το παγκάκι...*(σ. 110). Ο διαχωρισμός της

πραγματικότητας και του ονείρου γίνεται από τον αφηγητή με τη χρήση της θεατρικής σκηνής: *Και περιμένουν όλα ν' αρχίσει η παράσταση, ...Πάλι η παράσταση...*(σ. 110, 111).

Στις σκηνές αυτές παρεμβάλλεται η αναληπτική αφήγηση του διαλόγου του Θοδωράκη με τη Δέσποινα μέσω του τετραδίου: *Εδώ το τετράδιο σταματάει..., Ξαναρχίζει το τετράδιο., ...Το τετράδιο κόβεται πάλι* (σ. 110, 111). Εδώ ο συγγραφέας επιλέγει διττό τρόπο να παρουσιάσει τα γεγονότα. Τα λόγια της Δέσποινας εμφανίζονται σε διάλογο και η απάντηση του Θοδωράκη σε πλάγιο λόγο, ενώ περιλαμβάνονται και τα σχόλια του αφηγητή.

- *Είδα μια σκιά και στεκόταν δίπλα στο πηγάδι, του 'χε πει τότες η Δέσποινα. Νόμιζα πως ήσουν εσύ.
Όχι, δεν ήταν αυτός.*

(Χατζής, 1999: 111).

Η χρήση αυτού του πλάγιου λόγου συμπεριλαμβάνει κατά κάποιο τρόπο τη θέση του αφηγητή στην ιστορία, που εκείνη την στιγμή κατακλύζεται από τον εσωτερικό μονόλογο του ήρωα. Η αφήγηση αυτή ολοκληρώνεται με το «κλείσιμο» του τετραδίου και το «τέλος της παράστασης». Η επαναφορά από την εσωτερική εστίαση του ήρωα στην εξωτερική σηματοδοτείται από τον ευθύ λόγο που χρησιμοποιεί: *- Δέσποινα...*(σ. 112).

Η αφήγηση που ακολουθεί αναλύει τη ψυχολογική κατάρρευση του Θοδωράκη μέσω της συνειδητοποίησης του. Η περιγραφή γίνεται στο τώρα και από τον αφηγητή. Ο αφηγητής προβάλλει το προφανές, αυτό που μέσω των καταστάσεων προσπαθεί να τονίσει προηγουμένως. Η προβολή είναι ξεκάθαρη και αδυσώπητη μπροστά στον ήρωα, του που λυγίζει κάτω από το βάρος της συνειδητοποίησης: *Ξανακάθισε στο παγκάκι, ξανάβαλε το πρόσωπο μέσα στα χέρια κι άφησε τώρα τα δάκρυα να τρέχουν, χωρίς λυγμό, μια ταπεινή συντριβή –τελειωτική* (σ. 112).

Ο ήρωας επανέρχεται στην πραγματικότητα με την εμφάνιση ενός νέου προσώπου. Ένας αστυνομικός, αντίστοιχος με αυτόν που του έδωσε το προσωνόμιο ντετέκτιβ, περνάει από την πλατεία. Η ταύτιση από τον νέο αστυνομικό του Θοδωράκη ως νέου Συρεγκέλα, οδηγεί τον αναγνώστη σε μια νέα αποκάλυψη του αφηγητή και δίνει στην αφήγηση ένα χαρακτήρα παραδειγματικό. Η θαμιστική αφήγηση που ακολουθεί παραπέμπει σε γενίκευση, όλα μπορούν να συμβούν σε

όλους και παντού: ...με κάτι τέτοιους δυστυχημένους, που τους πιάνει το παράπονο κάτι τέτοιες νύχτες και σωριάζονται όπου βρεθούνε και κλαίνε (σ. 113).

Ο συγγραφέας επιλέγει να κλείσει το διήγημα του διανύοντας κυκλική τροχιά με μια νέα αποστροφή στον Wilder εν ήδη επιλόγου. Επανέρχεται από τον αφηγηματικό χρόνο στον χρόνο γραφής και τονίζει ακόμα περισσότερο τον παραδειγματικό χαρακτήρα που επιδιώκει να έχει η ιστορία που μόλις μας διηγήθηκε.

Και εκεί, σε σας, ασφαλέστατα, κύριε Θόρντον Γουάιλντερ, στην ωραία μικρή σας πόλη και στην κωμόπολη τη δική μας. Μονάχα που εμείς, τέτοιαν ώρα -εσείς, η Δέσποινα, εγώ, έχουμε κλείσει πια το παράθυρο και δεν τους βλέπουμε, δεν τους ακούμε που πέφτουν απάνω στους πάγκους, κατακυκλούνε κάποτε στο θάνατο.

(Χατζής, 1999: 113-114)

2.5 Συγκριτική αφηγηματολογική ανάλυση του θεατρικού κειμένου *Ντετέκτιβ* και του ομώνυμου διηγήματος του Δ. Χατζή.

Ο Ντετέκτιβ είναι ίσως ένα από τα διηγήματα του Δ. Χατζή με τη μεγαλύτερη θεατρικότητα. Αν επεδίωκε κανείς να το χαρακτηρίσει επιδερμικά θα έλεγε ότι πρόκειται για μια ιστορία μυστηρίου. Η ήσυχη κοινωνία μιας επαρχιακής κωμόπολης διαταράσσεται από την εξαφάνιση αρχικά και τον θάνατο μετέπειτα ενός κατοίκου της. Αν ασπαστούμε την οπτική αυτή, θα παραμείνουμε σε μια επιφανειακή προσέγγιση. Ο Δ. Χατζής χρησιμοποιεί παραδειγματική αφήγηση για να μεταφέρει στον αναγνώστη του την αλλαγή της κοινωνικής σύνθεσης της «μικρής μας πόλης» μέσα στο πέρασμα του χρόνου. Επιλέγει ως κεντρικό χαρακτήρα του διηγήματος του έναν αντιήρωα, τον Θοδωράκη, ο οποίος σε αντίθεση με τις αλλαγές που συμβαίνουν γύρω του, επιλέγει να παραμένει προσκολλημένος στις πρωταρχικές αντιλήψεις του.

Ο τρόπος με τον οποίον είναι δομημένο το αφηγηματικό κείμενο του Δ. Χατζή δίνει το περιθώριο της άμεσης, σχεδόν αυτούσιας δραματοποίησης. Ο συγγραφέας έχει δομήσει το κείμενο του με τις βασικές, κατά Αριστοτέλη, αρχές του δραματικού κειμένου. Ξεκινά με την τοποθέτηση του θέματος που θα διαπραγματευτεί στο κείμενο: μαθαίνουμε το γεγονός του θανάτου του Συρεγκέλα. Περνάει στο εμπόδιο του κεντρικού θέματος: δεν μπορεί να λυθεί το μυστήριο. Και τέλος έπειτα από την κορύφωση της ανακάλυψης της συναισθηματικής πλάνης του ήρωα, φτάνουμε στην τελική λύση του ερωτήματος. Η λύση αυτή δεν είναι εμφανής στον αναγνώστη: είναι προσωπική, αφήνεται από τον συγγραφέα μετέωρη. Σκοπός του συγγραφέα δεν είναι η διδασχά αλλά ο παραδειγματισμός μέσα από το κείμενο.

Ο Δ. Χατζής ξεκινάει και ολοκληρώνει το διήγημά του απευθυνόμενος στον Thornton Wilder. Με αυτή την επιλογή το διήγημα ολόκληρο αποτελεί μια αποστροφή στον θεατρικό συγγραφέα και το έργο του *Our Town*. Εάν ως κύρια αφήγηση οριοθετήσουμε τη σύγκριση της «μικρής πόλης» του Δ. Χατζή με αυτής του Thornton Wilder, θα μπορούσε να παρατηρηθεί ότι το διήγημα αποτελεί μια μεταδιήγηση στην κύρια αφήγηση. Η συγκριτική αυτή προσπάθεια είναι έντονα ειρωνικά επιτονισμένη από τον Έλληνα συγγραφέα.

Το έργο του Wilder χωρίζεται σε τρεις σκηνές με το πέρασμα του χρόνου να αποτελεί τον βασικό άξονα διαχωρισμού. Αντίστοιχα και ο Δ. Χατζής διαχωρίζει το διήγημά του σε τρεις εννοιολογικά ενοποιημένες χρονικές περιόδους. Στην πρώτη

αναφέρονται τα γεγονότα της εξαφάνισης του Συρεγκέλα και της ανεύρεσης του πτώματος του. Στη δεύτερη ο συγγραφέας γνωρίζει στους αναγνώστες τον κεντρικό ήρωα και τη ζωή του. Και η τρίτη ενότητα, η οποία απέχει δεκαπέντε χρόνια από τις προηγούμενες, περιγράφει ένα βράδυ που τα γεγονότα των δύο προηγούμενων ενοτήτων συνδέονται. Για τον λόγο αυτό επιλέγεται στη δραματοποίηση του κειμένου το θεατρικό έργο να διαχωριστεί επίσης σε τρεις σκηνές. Κάθε μια από αυτές επιδιώκει να συμπεριλάβει τα γεγονότα των αντίστοιχων ενοτήτων του διηγήματος.

«Ο Ντετέκτιβ» είναι ένα από τα πιο σύντομα διηγήματα του συγγραφέα. Παρόλα αυτά, ο δραματικός χρόνος και τα γεγονότα που τον διατρέχουν είναι τόσο πυκνά που καθιστούν το διήγημα πρόσφορο για δραματοποίηση. Ένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία του διηγήματος, που το διαφοροποιεί από τα άλλα της συλλογής, είναι ότι «Ο Ντετέκτιβ» αναφέρεται περισσότερο σε προσωπικά γεγονότα παρά σε συλλογικά. Μέσα από τα προσωπικά γεγονότα ο συγγραφέας επιδιώκει τη γενίκευση του νοήματος. Με βάση αυτή τη δομική κατασκευή «Ο Ντετέκτιβ» είναι ένα διήγημα πρόσφορο για δραματική μετατροπή.

Λαμβάνοντας ως κοινό σημείο αναφοράς την αλλαγή της «πόλης», κύριο μέλημα της δραματοποίησης αποτελεί η «ορθή» τοποθέτηση των σκηνικών στοιχείων και η αλλαγή τους στο πέρασμα του χρόνου. Κεντρικό σκηνικό άξονα αποτελεί η πλατεία της πόλης. Στο κέντρο αυτής της πλατείας βρίσκεται το πηγάδι μέσα στο οποίο ανακαλύπτεται ο Συρεγκέλας νεκρός. Στο χώρο του πηγαδιού διαδραματίζεται και η κορύφωση του έργου με την αποκάλυψη της αλήθειας στον Θοδωράκη.

Οι σκηνικές οδηγίες, πέρα των σκηνικών στοιχείων, περιέχουν και κινησιολογικές και ερμηνευτικές υποδείξεις. Σκοπός των οδηγιών αυτών δεν είναι η παρεμβολή στη σκηνοθετική διαδικασία, αλλά η ενίσχυση της αίσθησης του χώρου και της αλλαγής του μέσω της κίνησης των χαρακτήρων. Οι χαρακτήρες που πρωταγωνιστούν στη δράση εσκεμμένα δεν αναφέρονται στην αρχή του κειμένου για δύο λόγους. Πρώτον επιλέχτηκε μια σύγχρονη μορφή αποτύπωσης του θεατρικού κειμένου και δεύτερον, πρωταγωνιστικό και καίριο ρόλο σύμφωνα με την προσέγγιση μας κατέχει ο χώρος και όχι τα πρόσωπα.

Οι σκηνικές οδηγίες με τις όποιες ξεκινά η πρώτη σκηνή έχουν ως σκοπό να αποτυπώσουν την αίσθηση της «μικρής μας πόλης» που αναλύεται στην αρχή του διηγήματος. Στο αντίστοιχο σημείο του διηγήματος ο Δ. Χατζής, πέραν της περιγραφής της δικής του μικρής πόλης, απευθύνεται και στη μικρή πόλη του Thornton

Wilder. Οι σκηνικές οδηγίες αποσκοπούν να δώσουν την αίσθηση της καθημερινότητας μέσω της κινητικής μίμησης, όπως εμφανίζεται για παράδειγμα στο βουβό κινηματογράφο.

Η δράση ξεκινά το πρωί που παρατηρείται η εξαφάνιση του Συρεγκέλα. Η προσωπικότητα και οι συνήθειες του Συρεγκέλα, όπως και τα γεγονότα που συνέβησαν πριν την εξαφάνιση, παρουσιάζονται στο θεατρικό κείμενο μέσα από τα λόγια του ιδιοκτήτη του καφενείου και των άλλων καταστηματαρχών της πλατείας. Ο Δ. Χατζής επιλέγει μια θαμιστική αφήγηση για την παράθεση αυτών των γεγονότων. Επιλέγει κατά κύριο λόγο τριτοπρόσωπη αφήγηση στα διηγήματα του, τοποθετεί τον εαυτό του ως έναν από τους κάτοικους της «μικρής μας πόλης» και αφηγείται ιστορίες που συμβαίνουν σε αυτήν. Για τον λόγο αυτό επιλέγονται πρόσωπα που δεν αναφέρονται στο διήγημα, θα μπορούσαν όμως να είναι κάτοικοι της πόλης. Τα πρόσωπα σηματοδοτούν την οπτική γωνία του συγγραφέα και κατά κύριο λόγο η παρουσία τους μεταφέρει τη φωνή του. Οι χαρακτήρες της πλατείας και οι μεταξύ τους διάλογοι παίρνουν τον ρόλο του αφηγητή. Για να δοθεί μεγαλύτερη δραματικότητα επιλέγεται μια ομάδα ανθρώπων που θα επωμιστεί αυτό τον ρόλο και όχι ένας χαρακτήρας.

Ανάμεσα στα πρόσωπα που δρουν διαλογικά στο σημείο αυτό του κειμένου εμφανίζεται και ο αστυνόμος ο οποίος παίζει καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη της ιστορίας. Στο διήγημα ο αστυνόμος αναφέρεται λίγο αργότερα. Για να υπάρξει ομοιόμορφη μετάβαση της δράσης, κρίνεται απαραίτητο να εισαχθεί σε αυτό το σημείο. Οι σκηνικές οδηγίες που ακολουθούν τη δράση επιδιώκουν να επαναφέρουν τον θεατή/αναγνώστη στην καθημερινότητα και να μεταδώσουν την αίσθηση του χρόνου που περνά: *Χαμηλώνουν τα φώτα της σκηνής και όλοι γυρνούν στις αρχικές τους θέσεις.*

Η ανακάλυψη του πτώματος του Συρεγκέλα στο θεατρικό κείμενο αποδίδεται αντιστοίχως προς το διήγημα. Όπως αναφέρεται στο διήγημα, παιδάκια που παίζουν κοντά στο πηγάδι ανακαλύπτουν το πτώμα από τη δυσσομία· το ίδιο συμβαίνει και στο θεατρικό μέσω του διαλόγου. Στο θεατρικό κείμενο το τέχνασμα της επιστολής που στέλνει ο αστυνόμος στο τέλος της νοηματικής ενότητας χρησιμοποιείται ως προεισαγωγή για τη συνέχεια της δράσης. Στο διήγημα δεν υπάρχει κάποια αντίστοιχη αναφορά. Ακολουθούν σκηνικές οδηγίες μικρής έκτασης με σκοπό να σηματοδοτήσουν το πέρασμα του χρόνου.

Στη συνέχεια εμφανίζονται στη σκηνή μαζί με τον αστυνόμο ο γιατρός, ο ανακριτής και ο διοικητής. Ο λόγος και η επιχειρηματολογία των προσώπων αυτών αναφορικά με τον θάνατο του Συρεγκέλα δίνονται σε πολλά σημεία από τον Δ. Χατζή με ελεύθερο πλάγιο λόγο. Τα λόγια του συγγραφέα έχουν μεταφερθεί σχεδόν αυτούσια και στη σκηνή στο διαλογικό κομμάτι του θεατρικού κειμένου. Για παράδειγμα στο διήγημα αναφέρεται:

Ο γιατρός το απόκλειε απολύτως πως ήταν απ' το μεθύσι. Η σειρά των σκέψεών του ήταν έτσι: Αν σκόνταφτε μεθυσμένος στο πηγάδι, θα 'πεφτε φυσικά με το στήθος, με τα μούτρα. Στο στήθος όμως δεν είχε κανένα χτύπημα, ούτε μια γρατσουνιά στο πρόσωπο. Η εξέταση του πτώματος έδειχνε πως το θανατηφόρο χτύπημα το 'χε δεχτεί πίσω στο κεφάλι. Ύστερα απ' αυτό το χτύπημα, που θα 'πρεπε να 'ναι μέσα στο πηγάδι, στο εσωτερικό τοίχωμά του, έπεσε ολόσιος στο βάθος του πηγαδιού και τον βρήκαν εκεί, σα να καθόταν.

(Χατζής, 1999: 97).

Ενώ στο θεατρικό κείμενο μεταφέρεται έτσι:

ΓΙΑΤΡΟΣ: Εάν δεχτούμε το γεγονός ότι ήταν τόσο πολύ μεθυσμένος σκόνταφτε και έπεφτε μέσα στο πηγάδι δεν θα έπρεπε να πέσει με το κεφάλι; Ορθά;

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Ορθά.

ΓΙΑΤΡΟΣ: Σύμφωνα όμως με τις εμπειριστατωμένες και διεξοδικές ιατρικές μου έρευνες δεν υπάρχει κανένα χτύπημα στην εμπρόσθια πλευρά του θύματος.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Που σημαίνει;

ΓΙΑΤΡΟΣ: Που σημαίνει ότι το θύμα δεν είχε ούτε μια γρατσουνιά στο πρόσωπο. Η εξέταση του πτώματος δείχνει ότι τα θανατηφόρα χτύπημα επήλθε στην πίσω πλευρά του κεφαλιού. Ύστερα από αυτό το χτύπημα που θα πρέπει να είναι από το εσωτερικό του πηγαδιού, έπεσε ολόσιος στο βάθος και εκεί είναι που τον βρήκαν σαν να κάθεται.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Άρα εσείς τι πιστεύετε;

ΓΙΑΤΡΟΣ: Φαίνεται ολοκάθαρα πως κάποιος τον έσπρωξε από

μπρός, στο στήθος, και τότες έπεσε προς τα πίσω, με την πλάτη, πάνω στο σκέπασμα, το τσάκισε με το βάρος του και κατακύλησε μέσα. Τα παραπέρα δεν είναι δική μου δουλειά.

(βλ σ. 95)

Η πρώτη σκηνή ολοκληρώνεται με σκηνική δράση, χωρίς διάλογο. Παραβατικοί κάτοικοι της πόλης συλλαμβάνονται, γεγονός που αναφέρεται και στο διήγημα: *...Για να του κάνει κι αυτός το χατίρι έπιασε όλους τους αλήτες και κλεφτοκοτάδες [...] και τους τράβηξε ένα χέρι ζύλο...*(σελ. 97).

Οι σκηνικές οδηγίες που αναφέρονται στο ξεκίνημα της δεύτερης σκηνής αποσκοπούν στη μετάδοση της αίσθησης της επαναλαμβανόμενης καθημερινότητας. Η επανάληψη τους τονίζει εντονότερα τις σκηνικές οδηγίες στην αρχή της πρώτης σκηνής. Η αρχή της δεύτερης σκηνής διαδραματίζεται στο καφενείο της πλατείας. Μέσα από τον διάλογο των πελατών του καφενείου με τον καφετζή ο θεατής/αναγνώστης ενημερώνεται για τον αντίκτυπο που έχει η υπόθεση του Συρεγκέλα στον αστυνόμο. Στο γεγονός αυτό δίνεται μια μεγαλύτερη δραματική ένταση απ' ότι παρουσιάζεται στο διήγημα. Παράλληλα γίνεται αναφορά στην προσωπικότητα και στην ιστορία του κεντρικού ήρωα, του Θοδωράκη.

Ο Θοδωράκης βρίσκεται ταυτόχρονα με τους άλλους χαρακτήρες στη σκηνή αλλά δεν έχει διαλογικό κομμάτι, δρα μόνο με κινήσεις. Η παρουσία του λειτουργεί εισαγωγικά για τη δράση που θα ακολουθήσει. Η ενότητα ολοκληρώνεται με σκηνικές οδηγίες. Οι κινήσεις του Θοδωράκη, όπως περιγράφονται σε αυτές, αποτελούν ένα είδος προοικονομίας για τα γεγονότα που διαδραματίζονται στην τρίτη σκηνή.

Στο διήγημα, η ζωή και ο χαρακτήρας του Θοδωράκη, έτσι όπως διαμορφώνεται έπειτα από τα σχολικά του χρόνια, παρατίθενται με μια αναληπτική αφήγηση, η όποια χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος ξεκινά η σκιαγράφηση του χαρακτήρα του ήρωα. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει κατά βάση δύο θεματικές ενότητες. Στην πρώτη θεματική ενότητα παρατίθενται οι σκέψεις του πατέρα για τη ζωή του ήρωα. Στη δεύτερη εμπεριέχεται η απόφαση του Θοδωράκη να ξεκινήσει δουλειά στο τυπογραφείο, έπειτα από παρότρυνση του πατέρα του, καθώς και ο τρόπος που βλέπει αυτήν την ενασχόληση.

Στο θεατρικό κείμενο, το πρώτο μέρος της αναληπτικής αφήγησης των νεανικών χρόνων του ήρωα παρατίθεται κατά τόν διάλογο στο καφενείο. Η δράση

συνεχίζεται με τον διάλογο του πατέρα με τη μητέρα του Θοδωράκη. Στο διήγημα δεν αναφέρεται να συμβαίνει κάτι αντίστοιχο. Ο διάλογος αυτός ενεργοποιείται για να μεταφέρει στον θεατή/αναγνώστη την πρώτη θεματική ενότητα του δεύτερου μέρους της αναληπτικής αφήγησης του Δ. Χατζή.

Η πρόσληψη του Θοδωράκη στο τυπογραφείο και η δεύτερη θεματική ενότητα του δεύτερου μέρους της αναληπτικής αφήγησης του διηγήματος δραματοποιούνται με δύο διαλογικά κομμάτια. Το πρώτο είναι ο διάλογος του πατέρα με τον Πραξιτέλη και το δεύτερο ο διάλογος του ήρωα με τον Πραξιτέλη. Στα δύο αυτά διαλογικά κομμάτια παρεμβάλλεται ένας σύντομος διάλογος μεταξύ του πατέρα και του Θοδωράκη, με σκοπό τη μετάβαση από τη μία δράση στην άλλη. Οι σκηνικές οδηγίες που ακολουθούν καθώς και ο νέος διάλογος του πατέρα με τον Πραξιτέλη, σηματοδοτούν το πέρασμα του χρόνου και την αποδοχή της κατάστασης από τον Θοδωράκη.

Η σχέση του αστυνομικού με τον Θοδωράκη στο διήγημα χωρίζεται σε δύο μέρη και παρατίθεται χρονικά. Στο πρώτο μέρος ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ανάληψη για να καταγράψει τη στάση του Θοδωράκη κατά τη διάρκεια των ερευνών. Ενώ στο δεύτερο μέρος κατατίθεται η αναλυτική παράθεση των απόψεων του ήρωα για το συμβάν με ισοχρονία. Στο μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης χρησιμοποιείται διάλογος.

Στο θεατρικό κείμενο και τα δύο αυτά μέρη παρουσιάζονται με διαλόγους. Τα δύο αυτά διαλογικά μέρη χωρίζονται με σκηνικές οδηγίες μικρής διάρκειας για να υπογραμμιστεί το πέρασμα του χρόνου. Στο δεύτερο διαλογικό μέρος του θεατρικού ενσωματώνονται αυτούσιες οι φράσεις του διηγήματος όσον αφορά στο διαλογικό κομμάτι που παρατίθεται. Υπάρχουν μόνο μικρές παρεμβολές για να παρουσιαστεί λειτουργικότερα η προφορικότητα του λόγου. Για παράδειγμα στο διήγημα αναφέρεται:

Ο Συρεγκέλας στεκόταν κοντά στο πηγάδι. Δεν ήτανε μεθυσμένος. Στάθηκε εκεί γιατί κάτι κοιτούσε, ορθός, με τις πλάτες γυρισμένες στο πηγάδι. Τι κοιτούσε -καμιά σημασία δεν έχει για την υπόθεση. Και τότε, κάτι έγινε εκεί στην πλατεία. Κάτι είδε, φοβήθηκε, έτρεξε να φύγει, έκανε πίσω, έπεσε με την πλάτη στο σκέπασμα. Το 'σπασε, κατρακύλησε μέσα. Ο γιατρός έχει δίκιο. Ως εδώ μονάχα, πως δεν ήταν από το μεθύσι. Μα δεν ήταν κι έγκλημα. Κάτι άλλο. Που δεν

είχε σχέση μ' αυτόν τον ίδιο. Κάτι άλλο που δεν το ξέρουμε.

(Χατζής, 1999: 105).

Η μεταφορά του χωρίου στο θεατρικό κείμενο είναι ακριβής:

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Ο Συρεγκέλας στέκονταν κοντά στο πηγάδι. Δεν ήτανε μεθυσμένος. Στάθηκε εκεί γιατί κάτι κοιτούσε, ορθός, με τις πλάτες γυρισμένες στο πηγάδι. Τι κοιτούσε- καμιά σημασία δεν έχει για την υπόθεση. Και τότε κάτι έγινε εκεί στην πλατεία. Κάτι είδε, φοβήθηκε, έτρεξε να φύγει, έκανε πίσω, έπεσε με την πλάτη στο σκέπασμα. Το 'σπασε, κατρακύλησε μέσα. Ο γιατρός έχει δίκιο. Ως εδώ μονάχα, πως δεν ήταν από το μεθύσι. Μα δεν ήταν κ' έγκλημα. Κάτι άλλο. Που δεν είχε σχέση μ' αυτόν τον ίδιο. Κάτι άλλο που δεν ξέρουμε.

(βλ σ. 112-113)

Ο Δ. Χατζής ολοκληρώνοντας την αναληπτική του αφήγηση και λίγο πριν οδηγήσει τον αναγνώστη στο επίμαχο βράδυ που θα γίνουν όλες οι αποκαλύψεις, επιλέγει να συμπυκνώσει τα γεγονότα του διηγήματος στο ενδιάμεσο χρονικό διάστημα. Η πόλη αλλάζει σιγά-σιγά και οι κάτοικοι της αντίστοιχα με αυτήν. Μόνο ο ήρωας παραμένει ίδιος: *Είναι ο Θεοδωράκης με τ' απολυτήριο απ' το γυμνάσιο που δεν πήρε τη θέση γραφέως. Είναι ο κρυφός ντετέκτιβ με τα πολλά κατορθώματα, που δεν το 'βρηκε ακόμα το φοβερό μυστικό...* (σ. 108).

Ένας διάλογος μεταξύ του καφετζή και των πελατών χρησιμοποιήθηκε για την παρουσίαση των γεγονότων αυτών στο θεατρικό κείμενο. Το πέρασμα του χρόνου σηματοδοτείται μέσα από τις σκηνικές οδηγίες μικρής έκτασης στην αρχή και στο τέλος του διαλόγου αυτού: *(Χαμηλώνουν τα φώτα, σκηνές καθημερινότητας, κόσμος πάει και έρχεται. Στο καφενείο κάθονται πάλι όπως στην αρχή της σκηνής.), (Διπλώνει την εφημερίδα και σηκώνεται εκνευρισμένος, πάει στο τυπογραφείο, βγάζει το σακάκι και ξεκινάει να δουλεύει. Χαμηλώνουν τα φώτα. Σκηνές καθημερινότητας. Κλείνουν τα φώτα σιγά σιγά.)* (βλ σ. 115, 116)

Η τρίτη σκηνή είναι ίσως η σημαντικότερη του έργου, αν δεχτούμε ως δεδομένο ότι οι δύο προηγούμενες λειτουργούν σχεδόν προπαρασκευαστικά για τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν στη τελευταία αυτή σκηνή. Το τρίτο μέρος του

διηγήματος αποτελεί ένα ιδιαίτερο απαιτητικό αφηγηματικό εγχείρημα του συγγραφέα, αφού ουσιαστικά ενοποιούνται σε μία αφήγηση τρεις διαφορετικές χρονικές στιγμές. Στο πρώτο επίπεδο αφήγησης τα γεγονότα του Θοδωράκη, που κυριαρχούν, είναι τα γεγονότα που συμβαίνουν τη δεδομένη χρονική στιγμή της αφήγησης, δηλαδή το «τώρα». Παράλληλα με αυτά παρατίθενται τα συμβάντα που λαμβάνουν χώρα τη νύχτα της εξαφάνισης του Συρεγκέλα, δηλαδή δεκαπέντε χρόνια πριν από το «τώρα». Ενώ παρεμβάλλονται και αφηγήσεις γεγονότων που συμβαίνουν κάποια χρονική στιγμή ενδιάμεσα στις δυο αυτές βραδιές. Τα ενδιάμεσα περιστατικά ανακαλούνται στη μνήμη του ήρωα.

Η αφήγηση στην τρίτη ενότητα του διηγήματος ξεκινάει δεκαπέντε χρόνια μετά: *Και περνούνε τα χρόνια. Δεκαπέντε από τότες...* (σ. 109). Το πρώτο τμήμα της αφήγησης λειτουργεί εισαγωγικά, κάνοντας μια περιληπτική αναφορά στο τι έχει μεσολαβήσει αυτά τα δεκαπέντε χρόνια. Μέσα στα πράγματα που αλλάζουν γίνεται συγκεκριμένη αναφορά στην πόλη: *Η μικρή πολιτεία μεγάλωσε λίγο κι αυτή μέσα σ' αυτόν τον καιρό...*(σ. 109). Η αίσθηση της αστικοποίησης που δίνεται από αυτή την περιγραφή είναι έκδηλη: *Το παλιό [...]το γκρέμισαν κι ένα τρίπατο κτίριο από τσιμέντο υψώνεται εκεί -το ξενοδοχείο της κομόπολης...*(σ. 109).

Στο θεατρικό κείμενο επιχειρείται να δοθεί η αλλαγή αυτή μέσω των μεταμορφώσεων του σκηνικού χώρου. Το πέρασμα του χρόνου και ο πόλεμος που μεσολάβει δίνονται κατά κύριο ηχητικά μέσω των σκηνικών οδηγιών: *Πριν ανοίξουν τα φώτα ακούγονται ήχοι από σειρήνες, βομβαρδισμούς, ποδοβολητά και γερμανικά εμβλήματα. [...] Μετά κομπρεσέρ και χτισίματα (εργασίες ανοικοδόμησης)* (βλ σ. 117). Η παράλληλη αλλαγή των κτιρίων που διαμορφώνουν τον σκηνικό χώρο, ολοκληρώνει την αλλαγή στην «πόλη» του θεατρικού κειμένου.

Η εξέλιξη των συνθηκών ζωής του ήρωα μεταφέρονται από τον συγγραφέα του διηγήματος με μία αναληπτική διήγηση μικρής έκτασης. Ο κύριος Πραξιτέλης πεθάνει και το τυπογραφείο, έπειτα από την άρνηση του Θοδωράκη να το αναλάβει, περνάει σε νέο ιδιοκτήτη: *Οι καινούριοι που το πήραν ιδέα δεν είχαν πως ο Θοδωράκης ήταν εκεί μέσα παραλίγο ιδιοκτήτης...*(σ. 109). Στην τρίτη σκηνή του θεατρικού κειμένου το σημείο που η δράση «συναντά» τον ήρωα είναι το τυπογραφείο: εκεί ο Θοδωράκης συζητά με τον νέο ιδιοκτήτη. Ο σκοπός του διαλογικού αυτού κομματιού είναι διττός: εισάγει τον αναγνώστη/θεατή στη δράση της τελευταίας σκηνής και, παράλληλα, τον ενημερώνει για τα γεγονότα που δεν

παρουσιάζονται δραματικά στο διάστημα που μεσολάβησε.

Η δράση του ήρωα μεταφέρεται σκηνικά στον χώρο του καφενείου που εμφανώς έχει αλλάξει. Από το καφενείο ξεκινά η ουσιαστική δράση της σκηνής. Ο Δ. Χατζής δεν τοποθετεί χωροταξικά την αρχή της πορείας του ήρωα, αναφέρεται αναλυτικά όμως στο τελικό της κομμάτι: *Μονάχα το σπιτάκι της Δέσποινας, [...] Δεκαπέντε χρόνια από τότες. Ο Θεοδωράκης ποτές του δεν είχε περάσει από δω...* (σ. 109). Στο θεατρικό κείμενο το γεγονός ότι ο ήρωας αποφεύγει να περάσει από το σπίτι της Δέσποινας τα περασμένα χρόνια αναφέρεται σε σκηνικές οδηγίες λειτουργώντας ως προοικονομία για τη σκηνή. Ο μικρός διάλογος που υπάρχει μεταξύ του ήρωα και του ιδιοκτήτη του καφενείου λειτουργεί προπαρασκευαστικά για τη δράση.

Το τελευταίο μέρος του θεατρικού κείμενου ουσιαστικά αποτελείται από έναν μακρύ μονόλογο του ήρωα. Ο μονόλογος εναλλάσσεται με δύο κύριες δράσεις της Δέσποινας και του Συρεγκέλα. Η κύρια δράση της Δέσποινας χωρίζεται στη δράση του λόγου και της κίνησης. Τα λόγια της ακούγονται ως μαγνητοφωνημένος ήχος, εν παρουσία και εν απουσία της. Δεν εκφέρονται από τον χαρακτήρα της Δέσποινας και ουσιαστικά αποτελούν μνήμη στη σκέψη του ήρωα. Η δράση της είναι ταυτόχρονη χρονικά με τη δράση του ήρωα όποτε κάνει την εμφάνισή της στην σκηνή. Η κύρια δράση του Συρεγκέλα είναι ενιαία. Ο χαρακτήρας εμφανίζεται στο τέλος της τελευταίας σκηνής ως «φάντασμα». Οι κινήσεις του ταυτίζονται κάποια στιγμή με αυτές του ήρωα και ουσιαστικά λειτουργούν παράλληλα με αυτόν.

Ο Δ. Χατζής διαχωρίζει την τριπλή διάσταση της χρονικότητας στην αφήγηση του χρησιμοποιώντας μια αντίστοιχη τριπλή σημειολογία. Η χρονική στιγμή του «τώρα» του διηγήματος είναι οι κινήσεις και τα λόγια του Θεοδωράκη. Η Δέσποινα και η παράλληλη χρονικότητα της με τον ήρωα, παρουσιάζεται μέσα από τις σημειώσεις του τετραδίου του Θεοδωράκη: *Είναι γραμμένο κι αυτό στο τετράδιο..., Εδώ το τετράδιο σταματάει..., Ξαναρχίζει το τετράδιο..., Το τετράδιο κόβεται πάλι..., Πάλι το τετράδιο:...* (σ.110, 111, 112). Οι κινήσεις και η παράλληλη αναπαράσταση της βραδιάς της εξαφάνισης του Συρεγκέλα παρουσιάζονται σαν σε θεατρική παράσταση: *Και περιμένουν όλα ν' αρχίσει η παράσταση..., Πάλι η παράσταση..., Η παράσταση τέλειωσε μονομιάς, τα σκηνικά χάθηκαν...* (σ. 110, 111).

Τα λόγια της Δέσποινας στις σημειώσεις του τετραδίου του Θεοδωράκη μεταφέρονται από τον συγγραφέα του διηγήματος σε μορφή διαλόγου ή ελεύθερου

πλάγιου λόγου. Οι απαντήσεις του ήρωα στις ερωτήσεις του τετραδίου -στα λόγια της Δέσποινας- μεταφέρονται υπό τη μορφή σχολίων του αφηγητή. Στο θεατρικό κείμενο τα λόγια της Δέσποινας μεταφέρονται αυτούσια, ενώ και τα σχόλια παρατίθενται αυτολεξεί αλλά υπό τη μορφή διαλογικής απάντησης του ήρωα. Στο διήγημα το απόσπασμα εμφανίζεται ως εξής:

-Είδα μια σκιά και στεκόταν δίπλα στο πηγάδι, του 'χε πει τότες η Δέσποινα. Νόμιζα πως ήσουν εσύ.

Όχι, δεν ήταν αυτός.

-Και γιατί να μην είσαι; Εγώ σ' αγαπούσα -και το 'ξερες. Και τι με πείραζε εμένα που δεν την πήρες τη θέση;

Εγώ ήμουν φτωχή.

(Χατζής, 1999: 111).

Κατά την δραματοποίηση στο θεατρικό κείμενο εμφανίζεται ως εξής:

ΔΕΣΠΟΙΝΑ: Είδα μια σκιά και στέκονταν δίπλα στο πηγάδι. Νόμιζα πως ήσουν εσύ.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: (Προς την φωνή) Όχι, όχι Δέσποινα δεν ήμουν εγώ.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ: Και γιατί να μην είσαι; Εγώ σ' αγαπούσα- και το 'ξερες. Και τι με πείραζε εμένα που δεν πήρες τη θέση; Εγώ ήμουν φτωχή.

(βλ σ. 120)

Η μεταφορά της αίσθησης μεταξύ μυστηρίου-ονειρικής κατάστασης και συνειδητοποίησης-ρεαλισμού που δίνεται από την αφήγηση του Δ. Χατζή στο διήγημα, επιχειρείται να αποδοθεί μέσω των σκηνικών οδηγιών που διακόπτουν το μονολογικό κομμάτι του ήρωα. Στο διήγημα διαβάζουμε: *Έβαλε τα χέρια στο πρόσωπό του, έγειρε πίσω, σωριάστηκε πάνω στον πάγκο -να κλάψει...*(σ. 112) ενώ, αντίστοιχα στο θεατρικό κείμενο απαντάμε τις οδηγίες: *Βάζει τα χέρια του στο στόμα και το πρόσωπο, σωριάζεται πίσω... και ...Ξεσπάει σε λυγμούς. [...] Χώνει το πρόσωπο του περισσότερο στα χέρια του* (βλ σ. 120, 121).

Η αποκάλυψη της αλήθειας για το τι συμβαίνει πραγματικά εκείνο το βράδυ στον Συρεγκέλα παρουσιάζεται στο διήγημα μέσα από τα λόγια του αφηγητή ως σκέψεις του ήρωα. Στο θεατρικό κείμενο μεταφέρονται αυτούσια στο μεγαλύτερο μέρος τους στον μονόλογο του Θοδωράκη. Οι μικρές αλλαγές που

πραγματοποιούνται εξυπηρετούν την απόδοση του προφορικού λόγου. Στο διήγημα παρουσιάζεται ως εξής:

Νάτο λοιπόν. Έτσι είχε γίνει. Έτσι είχε γίνει και τότε. Έτσι είχε βάλει και κείνος μέσα στα χέρια το πρόσωπό του με το φως που σβήστηκε στο παράθυρο, έκανε πίσω να καθίσει να κλάψει. Δεν ήταν ο πάγκος, ήταν το σκέπασμα, σάπιο. Κατρακύλησε μέσα. Κανένα μυστικό δεν υπάρχει εδώ πέρα, εγκλήματα, νήματα που φτάνουμε τόσο μακριά, φόννοι ληστείες. Δεν υπάρχει καμιά δικαίωση, καμιά συνέχεια και κανέναν θρίαμβος που το βρήκε. Μια νιότη χαμένη, μια ζωή που παραπλανήθηκε κι ένα όνειρο ψεύτικο, που τώρα το ξέρει, ποτέ δεν το πίστεψε...

(Χατζής, 1999: 112).

Ενώ στο θεατρικό κείμενο παρουσιάζεται ως εξής:

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: (Μονολογώντας και κλαίγοντας) Να το, λοιπόν. Έτσι είχε γίνει. Έτσι είχε γίνει και τότε; Έτσι είχε βάλει και 'κείνος μέσα στα χέρια του το πρόσωπό του με το φως που σβήστηκε στο παράθυρο, έκανε πίσω να καθίσει να κλάψει. Δεν ήταν ο πάγκος, ήταν τότε το σκέπασμα, σάπιο. Κατρακύλησε μέσα. Κανένα μυστικό δεν υπάρχει εδώ πέρα. Ούτε εγκλήματα ούτε νήματα που φτάνουν τόσο μακριά, φόννοι, ληστείες. Τίποτα. Δεν υπάρχει καμιά δικαίωση, καμιά συνέχεια, κανέναν θρίαμβος. Τι κι αν το βρήκα; Μια νιότη χαμένη, μια ζωή παραπλανήθηκα σε ένα όνειρο ψεύτικο. Τώρα το ξέρω... Πάντα το ήξερα... Πότε δεν το πίστεψα... Δεν έκανα τίποτα...

(βλ σ. 121).

Στο διήγημα η επαναφορά στην πραγματικότητα του ήρωα γίνεται με την εμφάνιση του νέου αστυνόμου της πόλης. Στα μάτια του νέου αστυνόμου ο Θοδωράκης είναι ένας γραφικός χαρακτήρας της περιοχής, κάτι αντίστοιχο με αυτό που ήταν στα μάτια του παλιότερου αστυνομικού ο Συρεγκέλας. Στο θεατρικό κείμενο η επαναφορά στην πραγματικότητα σηματοδοτείται με τον ίδιο τρόπο. Οι σκέψεις του αστυνομικού γίνονται γνωστές από τα λόγια του.

Το διήγημα ολοκληρώνεται με μια νέα επίκληση του συγγραφέα στον συνάδελφό του Thornton Wilder. Η άποψη του αφηγητή για την ιστορία που προηγείται εμπερικλείεται στη φράση αυτή. Η αποστροφή σχεδόν αυτολεξεί ολοκληρώνει και το θεατρικό κείμενο, μόνο που γίνεται μέσα από τα λόγια του ήρωα ως απάντηση στον αστυνομικό που μόλις τον προσπέρασε. Στο διήγημα εμφανίζεται ως εξής:

Και εκεί, σε σας, ασφαλέστατα, κύριε Θόρντον Γουάιλντερ, στην ωραία μικρή σας πόλη και στην κωμόπολη τη δική μας. Μονάχα που εμείς, τέτοιαν ώρα -εσείς, η Δέσποινα, εγώ, έχουμε κλείσει πια το παράθυρο και δεν τους βλέπουμε, δεν τους ακούμε που πέφτουν απάνω στους πάγκους, καταρακυλόνε κάποτε στο θάνατο.

(Χατζής, 1999: 113-114).

Ενώ στο θεατρικό κείμενο:

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Κύριε Αστυνόμε θα φωνάξω απόψε. Και θα μ' ακούσετε όλοι σας. Όλοι σας. Εμένα, που μια ζωή δεν μιλούσα. Για πείτε μου λοιπόν; Θα ήταν ασφαλέστερα για τον κόσμο αν δεν υπήρχαν και τα πηγάδια και 'μεις οι δυστυχισμένοι που κάτι τέτοιες νύχτες μας πιάνει το παράπονο και σωριαζόμαστε όπου βρούμε και κλαίμε; Θα 'ταν ασφαλέστερα στην μικρή μας πόλη; Μονάχα που εμείς, κυρ Αστυνόμε τέτοιαν ώρα- εμείς, εσείς, η Δέσποινα, όλοι, έχουμε κλείσει πια το παράθυρο και δεν τους βλέπουμε, δεν τους είδαμε, δεν τους ακούμε που πέφτουν απάνω στους πάγκους, μπορεί και να καταρακυλόνε κάποτε στον θάνατο.

(βλ σ. 121, 122).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σκοπός της εργασίας αυτής είναι η διερεύνηση του ερωτήματος: κατά πόσο ένα πεζό κείμενο μπορεί να μεταφερθεί σε θεατρικό λόγο κρατώντας αυτούσιο, όσο το δυνατόν, τον αφηγηματικό άξονα του αρχικού κειμένου. Για τη διερεύνηση του ερωτήματος αυτού έχει επιλεγθεί το εργαλείο της αφηγηματολογίας. Η αφηγηματολογική ανάλυση, για λόγους που αναφέρθηκαν στην πορεία της εργασίας, διαμορφώνει ένα πρόσφορο έδαφος για τη συγκριτική αυτή ανάλυση.

Ο Δ. Χατζής είναι ένας συγγραφέας που εμπνέει πολλαπλές αναγνώσεις στα κείμενα του. Η αδιαμφισβήτητη λογοτεχνική αξία των κειμένων του και το πλήθος των μεταφορών τους στο θέατρο αποτελεί το εναρκτήριο λάκτισμα για την επιλογή δύο διηγημάτων του ως περίπτωση μελέτης.

Η πρώτη συγκριτική ανάλυση γίνεται ανάμεσα στο θεατρικό κείμενο του Γ. Σταύρου *Καληνύχτα Μαργαρίτα* και στο διήγημα του Δ. Χατζή «Μαργαρίτα Περδικάρη», απ' όπου ο Σταύρου έχει αντλήσει τον κεντρικό άξονα αφήγησης του θεατρικού του. Σύμφωνα με την ανάλυση και με μία ευρεία θεώρηση μπορούμε να αναφέρουμε ότι το θεατρικό κείμενο του Σταύρου παραμένει στο μεγαλύτερο μέρος του πιστό στον αφηγηματικό άξονα του διηγήματος. Σκοπός της μελέτης αυτής όμως είναι να σημειωθούν και να υπογραμμιστούν οι αποκλίσεις.

Αποκλίσεις παρουσιάζονται κατά κύριο λόγο στη μετατόπιση της χρονικής στιγμής που εμφανίζονται οι χαρακτήρες ή διαδραματίζονται κάποια γεγονότα στην πορεία της δράσης. Με τον τρόπο αυτό ο Σταύρου καταφέρνει να υπερκεράσει το πρόβλημα της μεταφοράς των θαμιστικών αφηγήσεων που εφαρμόζει πολλαπλά στα κείμενα του ο Χατζής. Ο Σταύρου δημιουργεί μια γραμμική αφηγηματικά χρονικότητα στη δράση, που μπορεί σαφώς ευκολότερα να αποδοθεί σε άξονα θεατρικής δράσης. Εντούτοις η επιλογή αυτή έρχεται σε αντίθεση με την πολύπλοκη και γεμάτη αναδρομές αφήγηση που επιλέγει ο Χατζής.

Παρατηρούνται αποκλίσεις στην παρουσία ή απουσία των χαρακτήρων-ηρώων καθώς και στον ρόλο που διαδραματίζουν στην ιστορία. Σημαντικότερη είναι η απουσία του χαρακτήρα του Νικόλα, προσωπικότητα καθοριστική για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της ηρωίδας στο διήγημα. Ο Σταύρου επιλέγει τον ρόλο του Νικόλα να τον επωμιστεί ο Ορέστης, ένας χαρακτήρας που δεν υπάρχει στο διήγημα. Με αυτή την πρακτική απομακρύνεται από την πρωταρχική δομή του

διηγήματος.

Η πρώτη εικόνα του θεατρικού αρχίζει με την οικογένεια Περδικάρη να περιμένει σε ένα σιδηροδρομικό σταθμό τη Μαργαρίτα. Υπονοείται ουσιαστικά μία πόλη που διαθέτει σιδηροδρομική σύνδεση με την Αθήνα. Δεχόμενοι την παραδοχή ότι το διήγημα αναφέρεται στα Γιάννενα, που δεν διαθέτει σιδηροδρομικό σταθμό, ο Σταύρου και πάλι απομακρύνεται από την πρωταρχική σκηνογραφία του Χατζή. Ο Χατζής τοποθετεί τη δράση στα Γιάννενα, απ' όπου κατάγεται και ζει η ηρωίδα του, ένα υπαρκτό κατ' αναφορά του πρόσωπο. Αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της γραφής του Χατζή η απόδοση της εντοπιότητας, ιδιαίτερα στα διηγήματα της συλλογής *Το τέλος της μικρής μας πόλης*.

Η μεγαλύτερη απόκλιση ανάμεσα στα δύο κείμενα απαντάται στο τέλος. Ο Χατζής αφού αναφέρει επιγραμματικά τη μοίρα των μελών της οικογένειας Περδικάρη, επιστρέφει στην πρωταρχική του σκηνή, την εκτέλεση της Μαργαρίτας. Δεν επιλέγει όμως να «κλείσει» εκεί το διήγημα του. Μέσα από την ειδυλλιακή εικόνα του Νικόλα και της Αγγελικής που χάνονται στις βουνοκορφές της, Πίνδου, επιλέγουν δηλαδή τη μελλοντική πορεία της ζωής τους, προτρέπει τον αναγνώστη να «αντισταθεί», να «τολμήσει» να πάρει το μέλλον στα χέρια του και να ονειρευτεί ένα καλύτερο αύριο. Καμία θυσία δεν είναι μάταιη όσο υπάρχουν άνθρωποι που εμπνέονται από αυτή και συνεχίζουν.

Ο Σταύρου επιλέγει για το κλείσιμο του θεατρικού του κειμένου την εκτέλεση της Μαργαρίτας, γεγονός που προσδίδει στον αναγνώστη-θεατή μία αίσθηση ανεκπλήρωτης δικαιοσύνης. Με μία πεσιμιστική ματιά θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι ο χαμός της Μαργαρίτας είναι μάταιος. Ναι μεν δεν προδίδει και διατηρεί την ηθική της ακεραιότητα, αλλά πεθαίνει. Ο Σταύρου αφήνει στον αναγνώστη-θεατή να επιλέξει πως θα παραδειγματιστεί από την ιστορία. Δεν προτρέπει προς καμία κατεύθυνση. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η εποχή στην οποία ο Σταύρου συγγράφει το θεατρικό του κείμενο είναι μία περίοδος ιδιαίτερα φορτισμένη πολιτικά και ιδεολογικά. Η εποχή λίγο πριν την «επταετία» δεν επιτρέπει πολλά περιθώρια σχολιασμού από τους δημιουργούς. Δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε επίσης το γεγονός ότι ο τρόπος με τον οποίο ολοκληρώνεται το θεατρικό κείμενο είναι ιδιαίτερα θεαματικός, γεγονός που εμπλουτίζει το κείμενο και κυρίως την αναπαράσταση του με μία ιδιαίτερη δραματική ένταση.

Η δεύτερη συγκριτική ανάλυση αφορά στο διήγημα του Χατζή «Ο

Ντεντέκτιβ» και στη θεατρική μεταφορά του που παρατίθεται στο τρίτο μέρος της εργασίας. Η θεατρική μεταφορά γίνεται με πρωταρχικό μέλημα τη διατήρηση του αφηγηματικού άξονα του διηγήματος. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον τονισμό του χώρου ως σημαντικού στοιχείου «δράσης». Ο Χατζής ονομάζει τη συλλογή διηγημάτων του *Το τέλος της μικρής μας πόλης* και δίνει έμφαση στην έννοια του τέλους μέσω της αλλαγής του περιβάλλοντος χώρου, της «μικρής» μας πόλης ουσιαστικά. Σκοπός του είναι να μεταφέρει μέσα από τις ιστορίες των ηρώων του τη διαδικασία της αλλαγής. Για τη θεατρική μεταφορά του «Ντεντέκτιβ», στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, λειτουργεί ως κεντρικός άξονας ο χώρος και η μεταβολή του μέσα από την ιστορία του ήρωα. Η αίσθηση της αλλαγής και του τέλους μεταφέρεται τεχνικά μέσα από το επιφορτισμένο με σκηνικές οδηγίες κείμενο και προκαλεί την αίσθηση της αλλαγής τόσο κινησιολογικά όσο και σκηνικά.

Δίνεται λόγος σε χαρακτήρες που είτε εμφανίζονται είτε υπονοούνται στο διήγημα από τον Χατζή αλλά δεν δρουν. Με αυτό τον τρόπο μεταφέρονται οι παρεμβολές των πολλαπλών αναδρομών στην αφήγηση, οι εξωκειμενικές απευθύνσεις, η συμπυκνωμένη αφήγηση δεκαετιών σε μια φράση, που επιλέγονται από τον Χατζή για την αφήγηση της ιστορίας του.

Ως κεντρικός και μοναδικός σκηνικός χώρος εμφανίζεται η πλατεία και τα κτίρια της. Όλη η δράση τοποθετείται γύρω από αυτήν. Κρατώντας σταθερό τον σκηνικό χώρο, τονίζεται η αλλαγή της πόλης και των ηρώων της. Σημειολογικά αντίστοιχα επιλέγεται το καφενείο ως σημείο παράθεσης των γεγονότων, που δεν παρουσιάζονται αλλά είναι προϊόν αφήγησης των θαμώνων. Στο καφενείο, ζωντανό πυρήνα της τοπικής κοινωνίας σύμφωνα με τον Χατζή, σπαταλάει και τον περισσότερο χρόνο του ο ήρωας.

Το ιδιαίτερα πολύπλοκο εγχείρημα του συγγραφέα στο τέλος του διηγήματος, που περιλαμβάνει την ενοποίηση τριών αφηγηματικών στιγμών διαφορετικής χρονικότητας, αποτελεί ίσως το δυσκολότερο σημείο για τη μεταφορά του σε θεατρικό κείμενο. Ενώ η παρουσίαση του φαντάζει θελκτική, η κειμενική αποτύπωση του εμπεριέχει πολλαπλές δυσκολίες. Επιβάλλεται να μεταφερθεί μέσα από τον διάλογο και τη δράση του «τώρα» και η αφήγηση γεγονότων που συμβαίνουν σε δύο διαφορετικές παρελθοντικές στιγμές. Παράλληλα πρέπει να είναι κατανοητό για τον αναγνώστη/θεατή του θεατρικού κειμένου ότι αυτές οι δράσεις αφορούν παρελθοντικές στιγμές.

Η απόδοση αυτής της αφήγησης παρουσιάζεται με έναν μακρύ μονόλογο του ήρωα. Παράλληλα στη σκηνή δρα για πρώτη φορά ο χαρακτήρας του Συρεγκέλα, του οποίου ο θάνατος γίνεται γνωστός από την αρχή του έργου στον θεατή/αναγνώστη. Η παρουσίαση αυτής της δράσης σηματοδοτεί αυτόματα την προγενέστερη χρονικότητα της αφήγησης. Για να αποδοθεί η δράση της Δέσποινας, που προηγείται από τη χρονική στιγμή των γεγονότων του τώρα και παράλληλα έπεται της δράσης του Συρεγκέλα, χρησιμοποιείται η ηχητική παρουσίαση του λόγου της.

Ο Χατζής πλάθει ένα κείμενο με έντονα διαλογικά στοιχεία που προσδίδουν ήδη μία έντονη θεατρικότητα. Ακολουθώντας λοιπόν σχεδόν ευλαβικά τον αφηγηματικό άξονα του διηγήματος παρουσιάζεται στο θεατρικό κείμενο, όπου αυτό είναι δυνατό, η αυτούσια μεταφορά των διαλογικών κομματιών του συγγραφέα.

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι: α. η προσεκτική επιλογή του αφηγηματικού κείμενου, με βάση τα χαρακτηριστικά που αναφέρονται στην παρούσα εργασία, και β. η θέληση να δημιουργηθεί ένα θεατρικό κείμενο κοντά στον αφηγηματικό άξονα του πρωτότυπου διηγήματος, μπορούν να καταστήσουν εφικτή τη σχεδόν αυτούσια μεταφορά του πεζού αφηγηματικού λόγου στο θέατρο.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΔΙΗΓΗΜΟΣ ΤΟΥ Δ. ΧΑΤΖΗ «Ο ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ»

3. Ο Ντετέκτιβ (θεατρικό κείμενο)

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΟΔΗΓΙΕΣ

Στη σκηνή υπάρχει η προσπάθεια αναπαράστασης της πλατείας μιας μέσης ελληνικής κωμόπολης: διώροφα οικήματα στην πλειοψηφία τους, μαγαζιά κάτω και σπίτια από πάνω. Στο κέντρο της σκηνής βρίσκεται ένα πηγάδι (δεν είναι η κλασική εικόνα πηγαδιού) ένα μικρό υψωματάκι σκεπασμένο με ένα ξύλινο καπάκι, το καπάκι είναι εμφανώς σπασμένο. Στα δεξιά της σκηνής βρίσκεται το καφενείο η «Ελλάς», (η ταμπέλα φαίνεται) και έχει τραπεζάκια έξω. Σε όλη τη διάρκεια της σκηνής υπάρχουν άνθρωποι που κάθονται στα τραπεζάκια και ο καφετζής που πηγαινοέρχεται. Στην απέναντι πλευρά από το καφενείο είναι το σπίτι της Δέσποινας, δίπλο κλασικό σπίτι. Στο κέντρο και πίσω στη σκηνή είναι το αστυνομικό τμήμα (Χωροφυλακή) που σηματοδοτείται με όλα τα απαραίτητα εθνόσημα και ταμπέλες, από το μπαλκόνι του επάνω ορόφου φαίνεται το γραφείο του Αστυνόμου και εκείνος κάθεται σε αυτό. Δίπλα από τη Χωροφυλακή είναι το τυπογραφείο που στην είσοδο του υπάρχουν σε ταμπλό ανακατεμένα κηδεύματα και αγγελτήρια γάμων, κάτω από το ταμπλό είναι ένα τραπεζάκι με καρέκλες. Πάνω από την είσοδο του τυπογραφείου είναι κρεμασμένη μια ζωγραφισμένη ταμπέλα που γράφει «Τυπογραφείο». Δίπλα από το τυπογραφείο είναι το μαγαζί του πατέρα του Θοδωράκη και στον επάνω όροφο το σπίτι τους. Τα υπόλοιπα κτίρια της πλατείας συμπληρώνονται με τον ίδιο τρόπο κάτω μαγαζιά και πάνω σπίτια, ή μόνο σπίτια.

Αρχίζει να ξημερώνει σιγά σιγά και οι ήχοι του χωριού ακούγονται.

Ένα παιδί με ένα ποδήλατο κάνει τον γύρο της σκηνής σφυρίζοντας και αφήνοντας γάλατα στις εισόδους των σπιτιών. Ο καφετζής ανοίγει την πόρτα του καφενείου και κατεβάζει τις καρέκλες που είναι αναποδογυρισμένες πάνω στα τραπέζια. Κάποια παράθυρα ανοίγουν δειλά και εμφανίζονται γυναίκες που τινάζουν τα στρωσίδια.

Παιδάκια με τις τσάντες τους πάνε στο σχολείο. Τα μαγαζιά ανοίγουν τις πόρτες τους, περαστικοί περνούν από την πλατεία πηγαίνοντας στις δουλειές τους, όλοι χαιρετιούνται μεταξύ τους και ο ένας μιλάει στον άλλο. Ο Πραξιτέλης ο τυπογράφος, βγαίνει από το τυπογραφείο και αφού ισιώσει τα χαρτιά στο ταμπλό, κρεμάει ένα καινούργιο για κηδεία.

Το ρολόι του δημαρχείου χτυπάει εννιά φορές.

Ένας από τους μαγαζάτορες πλησιάζει τον καφετζή.

ΜΑΓΑΖΑΤΟΡΑΣ: Δεν μου λες εσύ; Είδες το Συρεγκέλα;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ποιον;

ΜΑΓΑΖΑΤΟΡΑΣ: Τον Συρεγκέλα παιδάκι μου, δεν ακούς; Θέλω να μου πάει ένα παντελόνι στο ράφτη, θέλει κόντιμα το ρημάδι. Δεν τον βρίσκω πουθενά.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Οϊ, και 'γω τον ψάχνω από το πρωί αλλά πουθενά, άφαντο το ζαβό. Ποιος ξέρει που μεκρόπινε πάλι χθες και δεν ξυπνάει.

ΜΑΓΑΖΑΤΟΡΑΣ: Άμα τον δεις να του πεις ότι τον ψάχνω.

(Ο καφετζής γνέθει θετικά με το κεφάλι.)

Οι υπόλοιποι στην σκηνή συνεχίζουν τις δουλειές τους. Το καφενείο γεμίζει σιγά σιγά με κόσμο.

Ένας κύριος που διαβάζει εφημερίδα στο καφενείο φωνάζει τον καφετζή.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Ένα βαρύ γλυκό. Και φώναξέ μου και τον Συρεγκέλα τον θέλω.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Δεν φάνηκε καθόλου από το πρωί.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Δεν φάνηκε;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Οϊ, και 'μεις τον ψάχνουμε αλλά πουθενά.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Μα καλά τι ώρα είναι;

(βγάζει από την τσέπη του γιλέκου του το ρολόι και το κοιτάει)

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Δώδεκα; Μα καλά πήγε δώδεκα και δεν φάνηκε ακόμα;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Οϊ .

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Και δεν ανησύχησε κανείς;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ : Γιατί;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Γιατί όχι; Το συνηθίζει; Δεν το συνηθίζει. Μπορεί κάτι να ‘παθε. Μόνος του άνθρωπος είναι. Αν έπαθε κάτι;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Σαν τι;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Ξέρω ‘γω ρε διάολε. Κάτι.

(Ο καφετζής τον κοιτάει με απορία και σηκώνει τους ώμους και φεύγει.)

Οι υπόλοιποι συνεχίζουν τις δουλειές τους. Οι γυναίκες βγαίνουν στα μπαλκόνια με κεντήματα.

Το ρολόι χτυπάει μία φορά.

Τα παιδιά γυρνάνε από το σχολείο.

Ο Αστυνόμος φεύγει από το γραφείο του και κατεβαίνει προς το καφενείο.

Ο πελάτης του καφενείου που μιλούσε πριν με τον καφετζή τον σταματάει.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Εχμ κύριε Αστυνόμε θα μπορούσα να σας απασχολήσω για λίγο;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ναι αγαπητέ φυσικά.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Ο Συρεγκέλας κύριε Αστυνόμε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ε; Ο Συρεγκέλας τι;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Δεν φάνηκε καθόλου σήμερα κύριε Αστυνόμε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Δεν φάνηκε καθόλου;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Καθόλου.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ύποπτο αυτό;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Και μένα μου φάνηκε περίεργο, γι’ αυτό είπα να σας το αναφέρω.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Έλα δω εσύ. (φωνάζει τον Καφετζή)

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Τι είναι κυρ Αστυνόμμε;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Φώναξε μου τον Συρεγκέλα.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Δεν φάνηκε κυρ Αστυνόμμε.

(Πετάγεται ο μαγαζάτορας που μιλούσε πριν και σε όλη την συζήτηση κρυφάκουγε)

ΜΑΓΑΖΑΤΟΡΑΣ: Τι; Ακόμα δεν φάνηκε

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τον ψάχνεις και συ;

ΜΑΓΑΖΑΤΟΡΑΣ: Απ' το πρωί.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Χθες τον είδε κανείς;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Εγώ.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Και γω.

ΜΑΓΑΖΑΤΟΡΑΣ: Και γω.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και σήμερα δεν φάνηκε;

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ: Όχι.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Υποπτο. Λοιπόν εσύ, (δείχνοντας τον πελάτη), τι ώρα τον είδες χθες;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Στις δώδεκα το μεσημέρι κύριε Αστυνόμμε, κάθε μέρα στις δώδεκα τον στέλνω να μου φέρει ψωμί.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και συ; (δείχνοντας τον μαγαζάτορα)

ΜΑΓΑΖΑΤΟΡΑΣ: Λίγο πριν κλείσω το μεσημέρι για φαγητό κυρ Αστυνόμμε τον είδα να περνάει κρατώντας ένα μπουκέτο λουλούδια.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Α, για μένα ήταν αυτό κύριε Αστυνόμμε, τον έστειλα να μου τα πάρει για τη γυναίκα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Μάλιστα. Και συ; (δείχνοντας τον Καφετζή)

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Εγώ; Τελευταία φορά που τον είδα χθες; Όλη την μέρα μες στα πόδια

μου γυρίζει κυρ Αστυνόμω, αλλά τελευταία φορά ήταν το βράδυ, αργά. Κίναγε για το καπηλειό, όπως και κάθε βράδυ, να πει τα κέρδη της μέρας, σουρωμένος έπειτα να πλαγιάσει στο τσαρδάκι του.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τι ώρα ήταν;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ξέρω γω; Εννιά, δέκα; Δεν θυμάμαι.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και μετά; Δεν τον είδε κανείς μετά;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Οϊ , ξέρω γω; Ο κάπελας μάλλον.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Φωνάχτε μου τον κάπελα.

(Τρέχουν όλοι πανικόβλητοι γύρω - γύρω. Ο κάπελας μπαίνει στη σκηνή.)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Λοιπόν, τι έχεις να πεις;

ΚΑΠΕΛΑΣ: Για ποιο πράμα κυρ Αστυνόμω; Εγώ δεν έκανα τίποτα. Να τα ξεκαθαρίσουμε αυτά. Είμαι φιλήσυχος άνθρωπος δεν έχω πειράξει κανέναν.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Επί του θέματος κάπελα. Επί του θέματος. Πότε είδες τελευταία φορά τον Συρεγκέλα.

ΚΑΠΕΛΑΣ: Τον Συρεγκέλα;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ε, ναι. Αυτό είναι το θέμα μας κάπελα, ο Συρεγκέλας.

ΚΑΠΕΛΑΣ: Εεε νομίζω χθες, εχθές το βράδυ.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ναι, χθες το βράδυ. Τι ώρα;

ΚΑΠΕΛΑΣ: Ήρθε στο καπηλειό κατά τις δέκα θα 'ταν δεν θα 'ταν. Ήπιε τα συνηθισμένα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και έπειτα;

ΚΑΠΕΛΑΣ: Και έπειτα έφυγε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τι ώρα;

ΚΑΠΕΛΑΣ: Που να θυμάμαι; Μπορεί έντεκα; Μπορεί δώδεκα ; Κάπου εκεί μέσα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και μετά δεν τον είδε κανείς;

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ: Κανείς.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Θα ακολουθήσουμε την πορεία της αστυνομικής έρευνας. Θα ξεκινήσουμε από το σημείο που έφυγε και θα φτάσουμε μέχρι το σπίτι του να δούμε τι στοιχεία θα βρούμε στην διαδρομή. Και πρωτίστως να δούμε αν είναι σπίτι, σωστά;

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ: Σωστά κυρ Αστυνόμε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Λοιπόν ας μου δείξει κάποιος ποιον δρόμο έπαιρνε για να γυρίσει στο τσαρδί του.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Εγώ.

ΜΑΓΑΖΑΤΟΡΑΣ: Εγώ.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ησυχία. Ένας είπα. Κάπελα μιας και είσαι ο τελευταίος που τον είδε, δείξε μου.

ΚΑΠΕΛΑΣ: Να, έφευγε από το καπηλειό μου στην πάνω γειτονιά, ξέρετε;

(Ο Αστυνόμος τον αγριοκοιτάζει.)

ΚΑΠΕΛΑΣ: Πέραγε από το καφενείο, διέσχισε την πλατεία δίπλα στο πηγάδι και μετά κατέληγε στο τσαρδί του εκεί κάτω.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Εκεί πήγε κανείς να δει αν είναι;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Εγώ κυρ Αστυνόμε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Κάνεις. Χτύπησα, ξαναχτύπησα, κανείς.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Μα τι έγινε τέλος πάντων αυτός ο άνθρωπος εξαφανίστηκε από το πρόσωπο της γης; Τι έπαθε ο χριστιανός και εξαφανίστηκε; Κάπου εδώ γύρω θα 'ναι. Δεν μπορεί να άνοιξε η γη και τον κατάπιε. Θα τον βρω. Όπου και να ναι κρυμμένος, θα τον βρω.

Χαμηλώνουν τα φώτα της σκηνής και όλοι γυρνούν στις αρχικές τους θέσεις.

Ο Αστυνόμος είναι στο γραφείο του, οι υπόλοιποι στο καφενείο, οι μαγαζάτορες στα μαγαζιά τους, γυναίκες κάθονται στις εξώπορτες και πλέκουν-κεντάνε, τα παιδιά παίζουν στη μέση της πλατείας κοντά στο πηγάδι.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Φύγε από κει παιδάκι μου. Δεν σας έχω πει να μην παίζετε εκεί; Το καπάκι έχει σπάσει. Δεν το βλέπεις; Είναι επικίνδυνα. Θα πέσει κανένα μέσα και θα κάνουμε αμάν να το βγάλουμε.

(Τα παιδιά συνεχίζουν να παίζουν κοντά στο πηγάδι.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Φύγε από κει σου είπα. Τι δεν καταλαβαίνεις; Άμα φωνάξω τον πατέρα σου θα σε κάνει μαύρο στο ξύλο κακομοίρη μου.

(Το παιδί πλησιάζει πολύ επικίνδυνα το πηγάδι. Η γυναίκα σηκώνεται και το αρπάζει από το χέρι.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Αφού δεν ακούς με το καλό θα ακούσεις με το άγριο.

(Σηκώνεται πάει κοντά στο πηγάδι και πιάνει το παιδί από το χέρι.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τι κάνατε βρε βρωμόπαιδα εδώ. Τι μυρίζει έτσι άσχημα;

ΠΑΙΔΙ: Δεν ξέρω μάνα, μην τραβάς, από το πηγάδι βγαίνει η μυρωδιά μέρες τώρα, εμείς δεν κάναμε τίποτα.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Από το πηγάδι;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Από το πηγάδι;

(κοιτάει τον μαγαζάτορα)

ΜΑΓΑΖΑΤΟΡΑΣ: Πάμε να δούμε;

(Και οι δυο μαζί πλησιάζουν με αργά βήματα το άνοιγμα του πηγαδιού- και οι δυο μαζί φωνάζουν.)

ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΟ ΜΑΖΙ: Κυρ Αστυνόμε. Κυρ Αστυνόμε...

(Ο Αστυνόμος βγαίνει στο παράθυρο.)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τι είναι μωρέ; Γιατί φωνάζετε σαν χορωδία;

ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΟ ΜΑΖΙ: Ο Συρεγκέλας κυρ Αστυνόμε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ε, τι; Ο Συρεγκέλας τι;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Είναι στο πηγάδι.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τι εννοείς είναι στο πηγάδι.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Είναι στον πάτο του πηγαδιού. Πρέπει να το δεις.

(Ο Αστυνόμος κατεβαίνει γρήγορα και πλησιάζει το πηγάδι, κοιτάει προς τα μέσα.)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Όντως είναι στο πηγάδι. Μα πως βρέθηκε εκεί;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Δεν ξέρουμε κυρ Αστυνόμε. Κάτι παιδιά έπαιζαν εκεί κοντά. Και να, μύριζε! Άσχημα μύριζε! Πολύ! Ήταν και το καπάκι που είχε σπάσει. Και 'μεις σκύψαμε να δούμε τι μύριζε έτσι. Και ήταν εκεί. Και φωνάξαμε. Και ήρθατε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και ήρθα ε; Και ήταν εκεί. Ναι αλλά πως βρέθηκε εκεί; Έπεσε; Μάλλον θα έπεσε. Γιατί να τον έσπρωξαν, ποιος; Ναι, αλλά αν δεν έπεσε και τον έσπρωξαν;

(Όλοι τον κοιτούν με απορία.)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Πρέπει να ειδοποιήσω τον διοικητή... δεν μπορώ μόνος μου να...

(Τρέχοντας φτάνει στο γραφείο του και ξεκινάει να γράφει.)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Προς τους αξιότιμους κυρίους άνω και κάτω τελεία. Εισαγγελέα, Δικαστή, Διοικητά της χωροφυλακής, Ιατρόν πρωτεύουσας νομού. Κύριοι επείγουσα ανάγκη με οδηγεί στη δυσάρεστη θέση να σας καλέσω κάτω υπό αυτάς τας συνθήκας στην μικρή μας πόλη. Ευρέθη ο εξαφανισμένος προ ημερών κάτοικος της περιοχής νεκρός σε κεντρικό σημείο της πόλης σε προχωρημένη σήψη. Τα στοιχεία του θύματος γνωστά. Η αιτία θανάτου άγνωστη.

(Σηκώνει το χαρτί προς τα μπρος δίνοντας το σε κάποιον.)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Διόρθωσε το και στείλτο σε όλους.

(Τα φώτα χαμηλώνουν όλοι γυρνάνε στις θέσεις τους. Ο Αστυνόμος μαζί με τον γιατρό, τον Εισαγγελέα-Ανακριτή και τον Διοικητή της Χωροφυλακής βρίσκονται στο

γραφείο του Αστυνόμου. Στην θέση του Αστυνόμου κάθεται ο Διοικητής.)

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Λοιπόν κύριοι. Που βρισκόμαστε; Οι εντολές του αξιοσέβαστου Δικαστή μας ήταν σαφείς. Αφήστε που ο Βουλευτής μας έχει δείξει προσωπικό ενδιαφέρον για την υπόθεση. Σε λίγο θα φθάσομεν μέχρι Πρωθυπουργό. Θα πρέπει να βρεθεί μία λύσις. Η υπόληψη της δικαιοσύνης μας κρίνεται από αυτήν την υπόθεση. Δεν μπορεί να βρίσκονται πτώματα στις πλατείες των χωρίων μας και 'μεις οι αρχές να μην ημπορούμε να βρούμε μια λύση. Ορθώς;

(Όλοι κουνούν τα κεφάλια τους καταφατικά, εκτός από τον Αστυνόμο που κοιτάει με απορία. Ο Διοικητής τον αγριοκοιτάζει.)

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Λοιπόν, ακούω.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Κύριε Διοικητά, με όλο το σεβασμό, δεν νομίζω ότι μπορεί να βρεθεί μια κοινή λύση σε αυτή την υπόθεση. Αφού ο καθένας από μας έχει και μια διαφορετική γνώμη για το τι έγινε τελικά στον δύστυχο Συρεγκέλα μία και μόνη είναι η απάντηση. Διαφωνούμε. Μόνο ο ίδιος ξέρει τι απέγινε και δεν μπορεί να μας μιλήσει τώρα μπορεί;

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Σιωπή Αστυνόμε. Μην αυθαδιάζεις. Ο Δικαστής είπε ότι πρέπει να βρεθεί λύση και θα βρεθεί. Δεν δέχομαι τέτοιες τοποθετήσεις. Επίσημα θέλω να έχω την τοποθέτηση όλων σας και θα καταλήξουμε. Επίσημα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ωραία λοιπόν, εγώ πιστεύω ότι ήταν ατύχημα.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Και που το στηρίζεις αυτό Αστυνόμε. Επίσημα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ο Συρεγκέλας ήταν φιλήσυχος άνθρωπος, ποτέ του δεν πείραζε ούτε κουνούπι. Δεν είχε μαλώσει ποτέ και με κανέναν. Όσο και να ψάξαμε στο παρελθόν του ότι και αν λάβουμε υπόψιν μας, όλες τις μαρτυρίες, δεν υπήρξε τίποτε που να μας καταδεικνύει έστω και την πιο μικρή υποψία διαμάχης. Οπότε η αντεκδίκηση αποκλείεται.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Η ληστεία όμως;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ποια ληστεία; Τι να κλέψει κανείς από τον δύσμοιρο τον μακαρίτη; Το μόνο που είχε ήταν τα ρούχα που φορούσε και το χαρτζιλίκι που του έδιναν οι

κάτοικοι για τα θελήματα που τους έκανε. Χαρτζιλίκι, ξαναλέω που εκείνο το βράδυ μόλις είχε πει στο καπηλειό, σύμφωνα με τη μαρτυρία του κάπελα.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Άρα τι πιστεύεις εσύ;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Απλούστατα. Εκείνο το βράδυ πιθανόν να ήταν λίγο πιο μεθυσμένος από τις άλλες βραδιές. Ξεκίνησε για το κατώι του και έτσι μεθυσμένος όπως ήταν παραπατούσε, δεν έβλεπε, σκόνταψε πάνω στο πηγάδι. Το φιλιατρό ήταν χαμηλό δεν το δε. Το καπάκι έσπασε με το βάρος του, έτσι σαπισμένο όπως ήταν, έπεσε μέσα. Τέλειωσε. Τι άλλο ζητάμε παραπέρα;

(Ο Διοικητής σημειώνει στα χαρτιά του.)

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Ατύχημα λοιπόν. Εσείς γιατρέ τι πιστεύετε.

ΓΙΑΤΡΟΣ: Χμφ. Κύριε Διοικητά να σας πω. Εγώ θα απέκλεια τελείως την πιθανότητα του ατυχήματος από μέθη.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Γιατί;

ΓΙΑΤΡΟΣ: Εάν δεχτούμε το γεγονός ότι ήταν τόσο πολύ μεθυσμένος σκόνταψτε και έπεφτε μέσα στο πηγάδι δεν θα έπρεπε να πέσει με το κεφάλι; Ορθά;

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Ορθά.

ΓΙΑΤΡΟΣ: Σύμφωνα όμως με τις εμπειριστατωμένες και διεξοδικές ιατρικές μου έρευνες δεν υπάρχει κανένα χτύπημα στην εμπρόσθια πλευρά του θύματος.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Που σημαίνει;

ΓΙΑΤΡΟΣ: Που σημαίνει ότι το θύμα δεν είχε ούτε μια γρατζουνιά στο πρόσωπο. Η εξέταση του πτώματος δείχνει ότι τα θανατηφόρο χτύπημα επήλθε στην πίσω πλευρά του κεφαλιού. Ύστερα από αυτό το χτύπημα που θα πρέπει να είναι από το εσωτερικό του πηγαδιού, έπεσε ολόσιος στο βάθος και εκεί είναι που τον βρήκαν σαν να κάθεται.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Άρα εσείς τι πιστεύετε;

ΓΙΑΤΡΟΣ: Φαίνεται ολοκάθαρα πως κάποιος τον έσπρωξε από μπρος, στο στήθος, και τότες έπεσε προς τα πίσω, με την πλάτη, πάνω στο σκέπασμα, το τσάκισε με το

βάρος του και κατακύλησε μέσα. Τα παραπέρα δεν είναι δική μου δουλειά.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Άρα εσείς πιστεύεται ότι ήταν έγκλημα.

ΓΙΑΤΡΟΣ: Εγώ σας είπα τι δείχνουν οι έρευνες μου. Τώρα αν είναι έγκλημα ή ατύχημα δεν ξέρω.

(Ο Διοικητής σημειώνει στα χαρτιά του.)

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Λοιπόν θα σας πω εγώ τι πιστεύω για το πώς έγινε το έγκλημα. Ναι κύριοι περί εγκλήματος επρόκειτο. Σύμφωνα με την κατατοπιστικότετη γνωμάτευση του Ιατρού μας για να συντελεστεί η συνθήκη του εγκλήματος...

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Μα...

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Σας παρακαλώ μην διακόπτετε. Συνεχίστε κύριε ανακριτά.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Συνεχίζω. Και επαναλαμβάνω για να συντελεστεί η συνθήκη στην όποια βρέθηκε το θύμα είναι, ήταν ορθότερα, απαραίτητη η παρουσία και ενός δευτέρου προσώπου. Αλλιώς ο δυστυχής Συρεγκέλας δεν θα μπορούσε να σπρώξει τον εαυτό του προς τα πίσω και να συμβεί ό,τι συνέβη. Παρουσία που φυσικά ακούσια ή εκούσια τον οδήγησε στο θάνατο. Το γεγονός είναι ένα αγαπητοί. Έχουμε έναν νεκρό. Έναν νεκρό, επαναλαμβάνω, που ζητάει δικαίωση. Δεν μπορεί, κάποιος θα είδε κάτι. Κάποιος θα άκουσε κάτι. Μια τόσο μικρή και καλά οργανωμένη κοινωνία όσο ο τόπος σας κύριε Αστυνόμε δεν είναι δυνατόν να επιτρέπει τέτοιες εκκρεμότητες. Θα σας παρακαλούσα λοιπόν να δοθεί μια λύσις στο θέμα του δύστυχου αυτού ανθρώπου.

(Ο Διοικητής σημειώνει στα χαρτιά του.)

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Κύριε Αστυνόμε ακούσατε. Γνωρίζετε πολύ καλά τι πρέπει να κάνετε. Θα ήθελα από σας να ερωτηθούν περί της υποθέσεως όλοι οι κάτοικοι εξ αρχής. Να συλληφθούν όλοι οι πιθανοί ύποπτοι, ακόμα και αν είναι ύποπτοι για άλλες υποθέσεις. Θα ήθελα η υπόθεση αυτή να πάρει μια τροπή, επιτέλους σοβαρή, από μέρους σας. Εμείς θα αποχωρήσουμε. Η εργασία μας προς το παρόν τελειώνει εδώ. Τώρα η τύχη και η ασφάλεια των πολιτών μας είναι στα χέρια σας, όπως πάντα εξάλλου.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Μάλιστα κύριε Διοικητά. Μια τελευταία ερώτηση μόνο. Όσον αφορά την προαγωγή μου. Μια που είστε εδώ. Αν μπορούσατε.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Πρώτα η εργασία και τα αποτελέσματα Αστυνόμω. Η εργασία και τα αποτελέσματα. Έπειτα έχουμε όλο το χρόνο να συζητήσουμε για ό,τι θελήσετε. Εάν μου έρθετε με κάποια απάντηση στο καυτό ερώτημα μας, τότε η προαγωγή είναι όλη δική σας. Και συντομότερα απ' ότι την υπολογίζατε. Χωρίς αποτελέσματα όμως τα χέρια μου είναι δεμένα. Τι θα μπορούσα να πω στους ανωτέρους μου;

(Τα φώτα χαμηλώνουν, ένας- ένας οι κάτοικοι περνάνε μπροστά από το γραφείο του Αστυνόμου. Σε κάποιους με το χέρι δείχνει να συλληφθούν. Τα φώτα σβήνουν)

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΟΔΗΓΙΕΣ

Και στη δεύτερη σκηνή παραμένει το ίδιο σκηνικό και οι ίδιοι άνθρωποι. Η μόνη αλλαγή είναι ότι το καπάκι του πηγαδιού είναι φτιαγμένο.

Ακολουθείται η ίδια αναπαράσταση καθημερινότητας, όπως και στην πρώτη σκηνή.

Το ρολόι του δημαρχείου χτυπάει την ώρα.

Στο καφενείο ο καφετζής σερβίρει δύο πελάτες και έπειτα κάθεται στο τραπέζι τους. Σε ένα τραπέζι στην άκρη κάθεται ο Θοδωράκης μόνος του και διαβάζει εφημερίδα.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Τα μάθατε τα νέα; Ο Αστυνόμος μας είναι σε μαύρα χάλια.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Γιατί;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ααα εσύ είσαι βαθιά νυχτωμένος. Δεν ξέρεις τι γίνεται γύρω σου.

(Ο Πελάτης β κοιτάει τον καφετζή αγριωπά)

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Θα μου πει κανείς επιτέλους;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Έπειτα από το χαμό του Συρεγκέλα δεν μπορεί να ορθοποδήσει. Στο πάνω καφενείο λένε ότι τον έχει στοιχειώσει.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Να μου κάνεις τη χάρη με το πάνω καφενείο.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Έλα τώρα που θίχτηκες!

(Ο καφετζής τον κοιτάει στραβά.)

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Γιατί τον έχει στοιχειώσει;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Έμαθα ότι ο Δικαστής του μίλησε προσβλητικά τις προάλλες μπροστά στον Διοικητή της χωροφυλακής. Στον μυαλό του Δικαστή μας βλέπεις έχει σφηνωθεί η ιδέα ότι όλη αυτή η υπόθεση με τον Συρεγκέλα είναι έγκλημα, κάποιος ή κάποιοι λέει τον σκότωσαν για να μην μιλήσει. Κάτι είδε που δεν έπρεπε να πει.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Και δεν ήταν;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Εσύ αδερφάκι μου είσαι...

(Ο πελάτης β τον κοιτάει στραβά.)

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Ο Αστυνόμος μας πιστεύει ότι δεν ήταν. Τον άκουσαν να μονολογεί, πάνω κάτω περπάταγε σαν τρελός και έλεγε: «Μα ήταν ανάγκη και συ βρε χριστιανέ του θεού να πας να πνιγείς πάνω που θα ‘παιρνα την προαγωγή; Τώρα βρήκες; Και σαν να μην έφτανε αυτό δεν άφησες και κανένα χνάρι άνθρωπε μου πίσω σου να μας πεις. Πως να τους πείσω τώρα ότι ήταν ατύχημα; Όλοι νομίζουν ότι σε σκοτώσανε. Πως να τους αποδείξω το αντίθετο».

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Κατάλαβες φίλε μου; Και πάει και η προαγωγή, που στο τσεπάκι την είχε και πάνε και όλα. Δεν είναι λίγο πράμα να χαθεί μια ζωή κάτω από τη μύτη σου όποια και να ‘ναι αυτή. Και να συ ως Αστυνόμος πράμα, άνθρωπος της τάξης, να μην μπορείς να δώσεις μια απάντηση με ντοκουμέντα.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Α, τον καημένο!

(Και οι τρεις κουνούν τα κεφάλια τους καταφατικά και πίνουν. Ο Θοδωράκης κουνάει με ήχο την εφημερίδα που διαβάζει. Και οι τρεις τον κοιτούν).

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Ποιος είναι αυτός πίσω από την εφημερίδα; Σαν πολύ γραμματιζούμενος μοιάζει. Τόση ώρα που χαζολογάμε μόνο την εφημερίδα του κοιτάζει.

(Ο Καφετζής τον κοιτάει στραβά.)

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Να μην συχνάζετε μόνο στο πάνω καφενέ να ξέρατε. Ορίστε μας!

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Έλα δεν θα μας πεις;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Να, δείτε μοναχοί σας.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Αφού δεν φαίνεται από δω. Είναι κρυμμένος πίσω απ’ την εφημερίδα.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ο Θοδωράκης είναι μωρέ. Περιμένει τον διορισμό του...

(Ξεσπά σε γέλια.)

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: (Προς τον Πελάτη Β) Γιατί γελάει; Ποιος Θοδωράκης;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ο Θοδωράκης... που ο πατέρας του έχει εκείνο το μικρομάγαζο στην γωνία... Κοντά στο τυπογραφείο ντε. Τόσο νοικοκύρης άνθρωπος ο πατέρας του πως

βγήκε έτσι αυτό το παιδί δεν ξέρω!

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Γιατί;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Άντε πάλι με τα γιατί και γιατί. Τίποτα δεν ξέρεις μωρέ αδερφάκι μου.

(Σηκώνεται νευριασμένα και συνεχίζει τις δουλειές του)

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: (Προς τον Πελάτη Α) Εσύ ξέρεις;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Όλοι τον ξέρουν. Είναι γνωστός στα καφενεία. Έχει δυο χρόνια που τέλειωσε το Γυμνάσιο, με άριστα σε παρακαλώ. Μαθητής υπόδειγμα. Οι δάσκαλοι του μάλιστα είχαν πιάσει και τον πατέρα του τότες και προσπαθούσαν να τον πείσουν να στείλει το παιδί στο Πανεπιστήμιο. Αλλά που λεφτά. Έτσι ο Θοδωράκης απέμεινε να τριγυρνάει στα καφενεία να περιμένει τον διορισμό.

(Ο Πελάτης Β κοιτάει με απορία τον Α. Ο Καφετζής ξανακάθεται στο τραπέζι τους)

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Αλλά που διορισμός. Βλέπεις ο Βουλευτής μας είναι γνωστός παραμυθατζής και ο πατέρας του Θοδωράκη μας το έφαγε το παραμύθι αμάσητο. Και τη θέση του γραφέως στα γραφεία της Επαρχίας μας δεν την βλέπω να πολυέρχεται. Ο Θοδωράκης μας όμως ε; Δεν καταλαβαίνει απ' αυτά. Δεν τον βλέπεις πως καμαρώνει σαν να τον έχει τον διορισμό στην τσέπη.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Και γιατί δεν πάει να δουλέψει στο μαγαζί του πατέρα του αντί να στέκει έτσι άπραγος.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Είναι μικρό το μαγαζί. Δεν μπορεί να θρέψει δυο σπίτια.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Δεν κατάλαβες; Δεν είναι μόνο μικρό το μαγαζί, δεν χωράει και τη μεγαλοσύνη του Θοδωράκη μας. Όλους μας βλέπει λες και είμαστε υποτακτικοί του. Κανένα από τα κορίτσια που του προξενέψανε δεν του 'κανε. Είναι λέει όλες παρακατιανές. Και 'κείνη η καημένη η Δέσποινα του Δημούλη, ξέρεις; Που κάθονται απέναντι.

(Ο Πελάτης Α δείχνει το σπίτι της Δέσποινας.)

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Μαράζωσε το κακόμοιρο το κορίτσι να τον περιμένει. Αλλά και αυτός δεν είναι ότι δεν τη γλυκοκοίταζε, αλλά είναι και αυτή παρακατιανή για τον Θοδωράκη, ούτε μαγαζί έχει ο πατέρας της ούτε τίποτα. Εδώ δεν μπορεί να σηκώσει

τα μάτια της από την γη, πως θα κοιτάξει τον Θεοδωράκη που θα πάρει την θέση του γραφέως; Και που ξέρεις αργότερα μπορεί αργότερα να γίνει και γραμματέας του Νομάρχη μας. Να!

(Μουντζώνει πίσω από τον ώμο του στον αέρα με τα δυο χέρια.)

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Είναι όμως αριστοκρατικά ντυμένος, με το κουστούμι του με τη γραβάτα του, με τα όλα του και από τρόπους άλλο τίποτα όλο με το 'σεις και με το 'σας.

(Ο Θεοδωράκης βγάζει το μαντίλι του από την τσέπη φτύνει διακριτικά μέσα σε αυτό και σκουπίζει απαλά και προσεχτικά τα χείλη του. Την ίδια στιγμή ο Καφετζής φτύνει στο πλάι.)

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Βέβαια από τρόπους άλλο τίποτα. Είναι και πρωτεουσιάνος εκτός των άλλων.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Πρωτεουσιάνος;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Α! Ναι, το ξέχασα αυτό. Έχει μείνει και στην πρωτεύουσα του νομού. Ο πατέρας του τον έστειλε εκεί δυο- τρεις μήνες για να δει μονάχος του τι μπορεί να κάνει με την υπόθεση του και επί της ευκαιρίας έδωσε εξετάσεις στη σχολή τηλεγραφητών, δημόσια θέση είναι και αυτή μην το ξεχνάμε.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Και; Τον πήρανε;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Τον πήρανε, τον πήρανε, αλλά...

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Αλλά;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Αλλά βγήκε υπεράριθμος και απόμεινε πάλι χωρίς θέση.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Εν ολίγοις το μόνο που κατάφερε να πάρει στην πρωτεύουσα ο Θεοδωράκης μας είναι κάνα δυο παστρικές για να κοκορευτεί και το χούι να δένει πάνω από την γραβάτα του ένα μεταξωτό κασκόλ -γιατί έτσι το κάνουν στην πρωτεύουσα λέει- και τους καλούς του τρόπους. Ο πρωτεουσιάνος.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Και τώρα τι; Κάθεται όλη την ώρα στα καφενεία και διαβάζει εφημερίδες;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Α πα πα! Προς θεού. Μα τι κακός άνθρωπος που είσαι;

(Ο καφετζής γελάει σαρκαστικά.)

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Διαβάζει και μυθιστορήματα. Μυθιστορήματα να δουν τα μάτια σου. Όλο με ένα βιβλίο στο χέρι είναι.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Μυθιστορήματα, ξέρεις αυτά τα αστυνομικά που είναι ένας, παλικάρι σκέτο, και τα βάζει με την κοινωνία ολάκερη. Νικάει όλους τους κακούς, λύνει όλα τα μυστήρια και βγαίνει πάντα λάδι. Άσε που τον αγαπάνε όλα τα κορίτσια.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Να δεις που τα βράδια με αυτό το όνειρο θα κοιμάται (γελάει). Θα βλέπει στον ύπνο του ότι ξετρυπώνει όλους τους κακούς του κόσμου. Ακόμα και το πώς χάθηκε ο Συρεγκέλας μπορεί να ονειρεύεται.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Έλα μην γίνεσαι κακός.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Δηλαδή ο άνθρωπος εν ολίγοις τα 'χει ολωσδιόλου χαμένα.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Όχι μωρέ, ένα ανθρωπάκι του θεού είναι και αυτός. Δεν θέλει τίποτα παραπάνω από αγάπη, φροντίδα και προσοχή. Τα μυαλά του μόνο είναι λίγο παράφουσκωμένα. Αλλά τι φταίει και αυτός ο βαριόμοιρος; Άλλοι του τα φουσκώσανε. Περιμένει να βρει τη θέση του μέσα στην κοινωνία. Έλα όμως που αυτή η θέση δεν έρχεται, τουλάχιστον όχι αυτή που του τάξανε, όχι ότι δεν την αξίζει κιόλας αλλά να, δεν συμβιβάζεται και με κάτι λιγότερο όπως όλοι μας. Περιμένει.

(Χαμηλώνουν τα φώτα σιγά σιγά. Ο Θοδωράκης σηκώνεται από το καφενείο και πάει προς το σπίτι του αργά σκυφτός κάνει το γύρω του πηγαδιού σταματάει μπροστά στο σπίτι της Δέσποινας και το κοιτάει. Την ώρα που μπαίνει στο σπίτι του βγαίνει ο πατέρας του και η μάνα του, εκείνος τους αγριοκοιτάζει.)

Στην είσοδο του σπιτιού μιλάει ο πατέρας με τη μάνα χαμηλόφωνα. Ανάβουν τα φώτα.

ΜΑΝΑ: Σςς... μην φωνάζεις θα σ' ακούσει.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Δεν πάει άλλο σου λέω. Έχουμε γίνει περίγελος σε όλη την κοινωνία. Δε βλέπεις ότι από όπου και αν περνάμε μας κοιτάνε και σχολιάζουν. Αυτός ο ακαμάτης ο γιος σου τα φταίει όλα.

MANA: Μα τι φταίει το παιδί. Τι μπορεί και δεν το κάνει;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Ε, μα ναι, βέβαια, τι φταίει το παιδί. Παιδί ο θεός να τον κάνει ολόκληρος μαντράχαλος έχει γίνει πια. Αυτός δεν φταίει για τίποτα, εγώ τα φταίω.

MANA: Σσς... Πιο σιγά σου λέω. Θα σ' ακούσει. Θεσ να 'χουμε τρεχάματα;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Τι τρεχάματα μωρέ; Τι μπορεί να κάνει; Σάμπως και είναι άξιος να κάνει και τίποτα; Δυο χρόνια που τέλειωσε το Γυμνάσιο και δεν κάνει τίποτα. Το μόνο που ξέρει είναι καφενείο σπίτι και τ' ανάποδο. Σέρνεται σαν το σκυλί όλη την μέρα.

MANA: Μα περιμένει τον διορισμό το παιδί. Αυτό δεν του πες να κάνει; Περιμένει τον διορισμό. Τι φταίει εκείνο αν...

ΠΑΤΕΡΑΣ: Μην με διαολίζεις γυναίκα. Είπαμε να περιμένει αλλά πόσο. Τα έτοιμα τελειώνουν και μένα τα πόδια μου δεν με κρατάνε άλλο να τον θρέφω. Είναι ολόκληρος άντρας πια, δεν είναι κανένα παιδάκι.

MANA: Και τι θεσ να κάνει;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Να πιάσει καμία δουλειά.

MANA: Και που να βρει δουλειά στα μέτρα του. Ξεχνάς ότι τέλειωσε το Γυμνάσιο με άριστα. Ναι μάλιστα κύριε μου με ά-ρι-στα.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Το ξέρω. Και τιμή μας και καμάρι μας, γι' αυτό είπα και γω να μιλήσω στον βουλευτή μας μπας και του βρει καμία δουλειά. Αλλά η δουλειά δεν έρχεται. Δεν πρέπει να το πάρει απόφαση και αυτός κάποια στιγμή, να κοιτάξει το μέλλον του.

MANA: Να τον πάρεις στο μαγαζί.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Γυναίκα το ξέρεις καλά, το μαγαζί είναι μικρό δεν μας χωράει και τους δυο και όσο με βαστάνε ακόμα το πόδια μου δεν έχω σκοπό να χάσω το ψωμί μου. Άσε που ούτε εκείνος το θέλει, του πέφτει λίγο βλέπεις.

MANA: Και τι σκοπεύεις να κάνεις;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Θα πάω να μιλήσω στον Πραξιτέλη τον γείτονα μας, είναι καλός και συμπονετικός άσε που είναι και άκληρος μπορεί να ανοίξει η τύχη του. Απ' όσα ξέρω ζητάει κάποιον στη δούλεψη του, να του μάθει τη δουλειά λέει.

(Εκείνη τον κοιτάει με απόγνωση.)

ΠΑΤΕΡΑΣ: Είναι καλή δουλειά. Θα παίρνει και καλά λεφτά, θα μάθει την τέχνη. Άσε, θα του αρέσει να θα δεις. Αυτός όλο με μια εφημερίδα δεν είναι στο χέρι; Τι τον μέλει αν τις τυπώνει κιόλας. Θα μαθαίνει και τα νέα ζεστά ζεστά.

ΜΑΝΑ: Που να τις βρει τις εφημερίδες να τις τυπώνει κιόλας μωρέ ο Πραξιτέλης; Ποιος; Ο Πραξιτέλης ο Ζιάμπας; Το σκέφτηκες καλά; Μόνο κηδειόχαρτα και προσκλητήρια τυπώνει στο μαγαζί του.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Γυναίκα! Πρόσεχε πως μιλάς. Μπορεί να μην τυπώνει τώρα αλλά που ξέρεις αύριο, μεθαύριο; Έπειτα μπορεί όταν πάει ο Θοδωράκης μας μπορεί να γίνονται τα πράγματα πιο γρήγορα και πιο εύκολα, δεν το ξέρεις, μπορεί να ανοίξουν οι δουλειές. Ψωμί έχει για όλους.

ΜΑΝΑ: Το σκέφτηκες καλά; Αυτός κυνηγάει σαν τον γέρο, τον σαλιάρη, τα μικρά τα κοριτσάκια στα σκοτάδια να τους βάλει χέρι και έπειτα κοκορεύεται και από πάνω ο αχαΐρευτος. Δεν είναι σοβαρός άνθρωπος αυτός, σου λέω, να βασιστείς επάνω του.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Και τι είναι ο γιος μας μικρός ή κοριτσάκι για να φοβάται; Γυναίκα τέλος το πήρα απόφαση θα πάω ό,τι και να μου πεις θα πάω. Εσύ κοίταξε μονάχα να μιλήσεις στον κανακάρη σου και άσε με μένα.

(Η μάνα μπαίνει στο σπίτι και φωνάζει το όνομα του Θοδωράκη. Ο πατέρας πάει και χτυπάει την πόρτα του τυπογραφείου.)

ΠΑΤΕΡΑΣ: Καλησπέρα φίλε και γείτονα.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Γεια σου και σένα. Πως και έτσι νωρίς νωρίς σήμερα. Δεν θα πας στο μαγαζί;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Για εκεί πήγαινα αλλά είπα να πούμε κανά δυο κουβέντες πρώτα.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Α έτσι; Έλα κάτσε. Πες μου τι σε βαραίνει;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Να μωρέ Πραξιτέλη μου για το Θοδωράκη πρόκειται. Και σε ντρέπομαι κιόλας.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Με ντρέπεσαι; Γιατί; Έπαθε τίποτα; Αρρώστια; Μίλα άνθρωπε, πες μου.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Όχι, όχι από υγεία όλα καλά, δόξα το θεό, να για κείνο το διορισμό πρόκειται.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Τα 'χουμε πει και ξανά-ματά πει γείτονα. Εγώ δεν έχω καμία δύναμη πάνω στον βουλευτή μας. Να του μιλήσω αν θες, αλλά θα μ' ακούσει όπως θ' ακούσει και σένα.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Το ξέρω, το ξέρω. Μην νομίζεις, το χω καταλάβει από καιρό ότι ο διορισμός δεν θα 'ρθει. Αλλά το παιδί πρέπει να βρει μια δουλειά να κάνει. Και να το μαγαζί το δικό μου είναι μικρό, δεν χωράει να θρέψει δυο σπίτια. Και είναι και καιρός που πρέπει να βρει και μια κοπέλα να παντρευτεί. Περνάνε τα χρόνια. Έτσι σκέφτηκα εσένα Πραξιτέλη μου. Μήπως θα μπορούσες να τον πάρεις στην δούλεψη σου. Να μάθει και την τέχνη. Μην τον βλέπεις έτσι. Είναι έξυπνο παιδί και τ' αρπάζει γρήγορα. Στην αρχή μέχρι να μάθει ας μην τον πληρώνεις, μετά αν σου κάνει και θες να τον κρατήσεις, του κόβεις και ένα μισθό.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Αυτό ήταν όλο και όλο βρε άνθρωπε του θεού και με κατατρόμαξες; Φυσικά και να 'ρθει να δουλέψει σε μένα. Στο μαγαζί μου έχει δουλειά μπόλικη και για τους δυο μας. Και γω είμαι μεγάλος πια, άκληρος, παιδιά σκυλιά δεν έχω να μου σταθούνε. Δεν θέλω οι κόποι μιας ζωής να πάνε χαμένοι. Κάποιος να μάθει την τέχνη μου. Μπορεί να μην έχω πολλά, μόνο δυο κουτιά με γράμματα και δυο μηχανές. Αλλά αν θέλει και 'κείνος το τυπογραφείο μπορεί να γίνει μεγάλο. Θα κρατήσω γω τη χειροκίνητη τη μικρή μου μιας που με ξέρει και την ξέρω τόσα χρόνια, δεν με παιδεύει. Θα του μάθω εκείνου την ποδοκίνητη τη «Βικτώρια» μου μπορεί να είναι παλιά αλλά δεν τα 'χει φάει ακόμα τα ψωμιά της. Φτάνει να θέλει να δουλέψει. Θέλει;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Θα θέλει, θα θέλει, Πραξιτέλη μου. Θα τον κάνω εγώ να θέλει.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Αυτά τα πράματα δεν γίνονται με το ζόρι.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Δωσ' του μια ευκαιρία και θα δεις, δεν θα υπάρξει καλύτερος τυπογράφος από τον Θεωράκη μου.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Μακάρι. Τον περιμένω λοιπόν από αύριο. Στις οχτώ να του πεις.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Τρέχω, πάω να του τα πω, να μάθει γρήγορα τα καλά νέα. Θα στον

στείλω αύριο πρωί πρωί έννοια σου. Σε ευχαριστώ πολύ, χαρές να σου δίνει μόνο ο μεγαλοδύναμος.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Έλα, έλα, δεν θέλω ευχαριστίες, να ξεκινήσει πρώτα και βλέπουμε.

(Ο πατέρας πάει στο σπίτι και από την είσοδο φωνάζει τον Θοδωράκη.)

ΠΑΤΕΡΑΣ: Θοδωρή. Θοδωράκη; Που είσαι αγόρι μου;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Εδώ είμαι πατέρα. Τι φωνάζετε έτσι; Λες και έπιασε καμιά φωτιά;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Όχι, όχι φωτιά (γελάει). Για καλό σε φωνάζω αγόρι μου.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Καλό; Τι κάλο; Ήρθε ο διορισμός;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Δεν είναι μόνο ο διορισμός καλό στην ζωή παιδί μου. Και πάψε πια να σκέφτεσαι μόνο τον διορισμό. Πρέπει να βάλεις στο μυαλό σου ότι μπορεί και να μην έρθει.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Μα τι λέτε πατέρα; Εσείς δεν μου είπατε ότι είναι σίγουρο; Ότι είναι θέμα χρόνου; Και ότι αν κάνω λίγη υπομονή δεν θα χαθώ; Ένας νέος με την αξία σου ποτέ δεν χάνεται αγόρι μου. Έτσι δεν μου είχατε πει;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Το ‘χα πει παιδί μου. Τα ‘χα πει. Αλλά έχει περάσει πολύς καιρός από τότε. Είναι κρίμα να χαραμίζεις τα νιάτα σου και την αξία σου στα καφενεία. Κάτι πρέπει να γίνει.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Και τι θα πρέπει να γίνει πατέρα;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Ίσως θα πρέπει να αρχίσεις να σκέφτεσαι την πιθανότητα ότι υπάρχουν και άλλες δουλειές που μπορείς να κάνεις εκτός από το να διοριστείς.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Όπως;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Όπως ας πούμε... Να ξέρεις για αυτό ήθελα να σου μιλήσω. Μάντεψε από πού έρχομαι.

(Ο Θοδωράκης τον κοιτάει ερωτηματικά.)

ΠΑΤΕΡΑΣ: Άσε, άσε δεν σου περνάει από τον μυαλό. Μόλις συνάντησα τον κύριο Πραξιτέλη τον τυπογράφο μας. Εξαιρετος. Για σένα μου μιλούσε τόση ώρα.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Για μένα;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Ναι παιδί μου για σένα. Μου λέγε πόσο πολύ σε εκτιμάει. Και πόσο πολύ πιστεύει σε σένα. Και ότι θεωρεί ότι ο ένας απλός διορισμός ήταν πολύ λίγος για ένα νέο με τα προσόντα σου.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Να 'ναι καλά ο άνθρωπος. Να του πεις τον ευχαριστώ.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Στάσου, στάσου, δεν είπα μόνο αυτό. Μέσα στην κουβέντα ανέφερε ότι μπορεί να υπάρχει μια κατάλληλη θέση για σένα κοντά του.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Κοντά του; Πως;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Να είπαμε, δηλαδή δεν είπαμε ακριβώς συμφωνήσαμε κιόλας, ότι ήρθε η ώρα να πάρει κάποιον κοντά του στο τυπογραφείο να του μάθει την δουλειά και όταν λέμε να του μάθει δεν εννοούμε μόνο αυτό, αν είναι καλός και αποδίδει θα μπορούσε να του αφήσει και το μαγαζί. Ολόκληρο τυπογραφείο καταλαβαίνεις;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Όχι;

ΠΑΤΕΡΑΣ: Γιατί βρε παιδί μου δεν μπαίνεις και λίγο στην θέση μου;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Να μπω πατέρα. Αλλά δεν καταλαβαίνω τι θέλετε να μου πείτε.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Λοιπόν Θεοδωράκη, κομμένα τα μισόλογα. Αύριο πιάνεις δουλειά στο τυπογραφείο του Πραξιτέλη.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Μα!

(Χαμηλώνουν τα φώτα, στη σκηνή μετακινούνται όλοι σαν να είναι το πρωινό μιας καθημερινής μέρας. Ο Πραξιτέλης μπαينوβγαίνει στην πόρτα του τυπογραφείου και κοιτάει το ρολόι του αρκετές φορές. Κάποια στιγμή εμφανίζεται στην πόρτα ο Θεοδωράκης.)

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Τι ώρα είναι αυτή παιδί μου; Μεσημέριασε.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Γιατί τι ώρα είχατε πει να έρθω κύριε Πραξιτέλη;

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Πρωί αγόρι μου, πρωί.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Ο πατέρας δεν μου ανέφερε κάτι τέτοιο.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Τέλος πάντων. Επειδή είναι ακόμα η αρχή και είσαι μαθητευόμενος
ας μην κρατήσουμε τέτοιες τυπικότητες. Τι ώρα σε βολεύει; Μεσημέρι;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Ό,τι ώρα μου πείτε εσείς. Γνωρίζω να κρατώ τυπικότητες.

(Ο Πραξιτέλης τον κοιτάζει εξεταστικά.)

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Ας ξεκινήσουμε για αρχή τα απογεύματα μόνο, μέχρι να δούμε αν σ'
αγαπήσει η δουλειά και αν θα την αγαπήσεις και συ και όταν με το καλό τα
συμφωνήσουμε θα έρχεσαι κανονικά από το πρωί.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Όπως επιθυμείτε.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Όπως επιθυμώ. Μάλιστα. Να σε ρωτήσω Θοδωράκη αγόρι μου έτσι
θα δουλέψεις;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Πως έτσι;

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Με το κουστούμι και τη γραβάτα εννοώ; Έχει καταλάβει τι δουλειά
θα κάνεις; Εδώ είναι εργαστήριο αγόρι μου. Έχει μελάνια. Πισσόχαρτα. Βρωμιά.
Έτσι θα δουλέψεις;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Να μου κάνετε τη χάρη κύριε Πραξιτέλη, εγώ η μόνη στολή εργασίας
που γνωρίζω είναι αυτή. Εάν αυτό επηρεάσει την απόδοσή μου επιτρέπω να
σχολιαστεί, διαφορετικά δεν καταλαβαίνω τον λόγο.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Πολύ καλά, αν αυτό δεν ενοχλεί εσένα, εμένα μου περισσεύει.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Θα με ενημερώσετε για τα καθήκοντα μου και τις ώρες που με
χρειάζεστε παρακαλώ.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Ναι, ναι φυσικά.

(Χαμηλώνουν τα φώτα. Βλέπουμε στη σκηνή την καθημερινότητα από όλους, όλοι
κάνουν επαναλαμβανόμενες κινήσεις. Στην αρχή ο Πραξιτέλης δείχνει στον
Θοδωράκη τι να κάνει στη δουλειά. Ο Θοδωράκης φεύγει. Πάει σπίτι. Τον βλέπουμε
επαναλαμβανόμενα πότε να πηγαίνει στη δουλειά, πότε στο καφενείο. Στις τελευταίες
φόρες που πάει στην δουλειά βγάζει σακάκι και γραβάτα. Για να πάει στο καφενείο
περνάει από το σπίτι της Δέσποινας όλο και περισσότερο διστάζει και το κοιτάει.
Στην τελευταία φορά δεν περνάει από μπροστά, αλλάζει δρόμο.)

Στο τυπογραφείο ανάβουν τα φώτα. Ο Πραξιτέλης κάθεται στο τραπεζάκι τον πλησιάζει ο πατέρας.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Λοιπόν, δεν μου πες. Πως τα πάτε με το παιδί;

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Έλα, έλα, καλώς τον, κάθισε να μου κάνεις παρέα. Πώς να τα πάμε; Δεν με βλέπεις κάθομαι.

(Ο πατέρας τον κοιτάει ερωτηματικά.)

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Μην φοβάσαι, όλα καλά. Από τότε που πήρα τον γιο σου στην δούλεψη μου έχω βρει την υγεία μου. Όλη την μέρα κάθομαι στον ήλιο και βάσανο κανένα.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Α! Χαίρομαι. Πολύ χαίρομαι.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Στην αρχή βέβαια ήταν δύσκολα τα πράματα. Μέχρι να ξεμάθει να φοράει αυτό το κουστούμι και τη γραβάτα είδαμε και πάθαμε. Αλλά τώρα πια το πήρε απόφαση, στη δουλειά μας δεν χωράνε φανφάρες.

(Ο πατέρας χαμογελάει.)

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Ξέρεις ε; Τώρα πια χωρίς αυτόν δεν κάνω. Από τα χέρια του περνάνε όλα. Μου 'χες τάξει ότι είναι άξιος, αλλά τόσο πολύ δεν το περίμενα.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Εεε! Να μ' ακούς εμένα. Ξέρω τι παιδί έκανα. Που είναι τώρα;

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Να μέσα στο παράθυρο, δεν τον βλέπεις; Διορθώνει.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Αυτό κάνει όλη την μέρα;

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Έ, είπαμε δεν τον βασανίζω κιόλας. Αλλά και όταν δεν δουλεύει εκεί του αρέσει να κάθεται. Διαβάζει.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Ναι, ναι, ξέρω, ξέρω και στο σπίτι αυτό κάνει.

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Δεν είναι ότι διαβάζει μόνο. Γράφει κιόλας. Έχει ένα μικρό τετράδιο και όλο σημειώνει.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Και σαν τι σημειώνει;

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Νομίζω, πήρε τ' αντί μου ότι παλεύει να λύσει το μυστήριο του

Συρεγκέλα.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Το μυστήριο του Συρεγκέλα; Και πως του 'ρθε ότι μπορεί;

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ: Δεν ξέρω. Αλλά απ' αυτά που ξέρω έχει κάνει και ανακρίσεις και απ' όλα. Κρατάει αρχείο πιο τρανό και από την αστυνομία.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Ο Θεός να βάλει το χέρι του.

(Ο Πατέρας κατεβάζει το κεφάλι και φεύγει. Ο Πραξιτέλης σηκώνεται από το τραπέζι και στην θέση του κάθεται ο Θοδωράκης και σημειώνει κάτι σε ένα τετράδιο. Ο Αστυνόμος τον πλησιάζει.)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Γεια και χαρά σου Θοδωρή.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Γεια σου και σένα Αστυνόμε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τι διορθώνεις πάλι; Δεν πιστεύω να σε τυραννάει ο φίλος μου ο Πραξιτέλης.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Ο κύριος Πραξιτέλης μα αν είναι δυνατόν. Μόνο καλό μου 'χει κάνει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και τότε; Τι σημειώνεις;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Έρευνα, κυρ Αστυνόμε. Έρευνα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Έρευνα για τι;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Μα για τον Συρεγκέλα.

(Ο Αστυνόμος χαμογελάει.)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Θυμάμαι και τότε που ήταν χαμένος εσύ μας είπες ότι είναι εδώ. Και μάλιστα κοντά.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Και σεις; Με ακούσατε; Δεν με ακούσατε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και δεν μου λες ρε Θοδώρακη πως το κατάλαβες ότι ήταν στο πηγάδι.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Δεν κατάλαβα ότι ήταν στο πηγάδι, απλά κατάλαβα ότι δεν μπορεί να

είχε πάει μακριά.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και πως το κατάλαβες;

(Ο Θοδωράκης χαμογελάει αινιγματικά.)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Οι έρευνες, κυρ Αστυνόμε. Οι έρευνες.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Μααάλιστα. Και τι έρευνες δηλαδή ρε Θοδωράκη;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Αν έχεις ώρα κάτσε να σου πω.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Αν έχω ώρα ρωτάει; Σάμπως έχω και τίποτα άλλο να κάνω έτσι όπως μου έδεσαν τα χέρια;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Γιατί Αστυνόμε; Μίλησε μου.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Όλοι τους τα 'χουν βάλει με μένα. Θέλουν αποτελέσματα. Αποτελέσματα ακούς; Και γω αποτελέσματα που να βρω μ' αυτήν την σκασμένη υπόθεση που είναι δεμένη σαν το κουβάρι. Άσε που κανένας δεν μ' ακούει εμένα. Είμαι ή δεν είμαι ο Αστυνόμος;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Είσαι, είσαι, πως δεν είσαι.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Είμαι. Αλλά τι να το κάνεις αφού κανένας δεν μ' ακούει. Και έχει κάνει και η προαγωγή φτερά με αυτή την υπόθεση. Μου το είπαν ξεκάθαρα Θοδωρή μου αν δεν βρω μια λογική λύση θα μείνει ο φάκελος ανοιχτός. Και όσο μένει ανοιχτή υπόθεση εγώ προαγωγή δεν βλέπω. Ανάθεμα σ' αυτόν τον άνθρωπο, τι πήγε και 'κανε; Πως του 'ρθε να πέσει μέσα στο πηγάδι; Δεν μπορούσε να περιμένει λίγο να πάρω την προαγωγή και μετά να κάνει ότι θέλει;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Αστυνόμε μην καταριέσαι πεθαμένο άνθρωπο. Δεν είναι σωστό. Όλο αυτό μπορεί να έγινε και για καλό. Να δεν βλέπεις εμένα;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Για καλό; Και τι καλό σου 'κανε δηλαδή εσένα;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Εγώ από την μέρα που χάθηκε ο Συρεγκέλας ζωντάνεψα μέσα μου. Είδα όλα τα βιβλία που μέχρι τώρα είχα διαβάσει να συμβαίνουν κοντά μου. Είπα στον εαυτό μου Θοδωράκη δεν μπορείς να αφήσεις μια τέτοια υπόθεση να πάει στράφι. Εσύ θα πρέπει να βρεις τι ακριβώς συμβαίνει με αυτή την υπόθεση. Έχεις

όλες τις γνώσεις.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Α, ώστε έτσι.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Ναι μάλιστα. Από μικρός είχα κρυφό μεράκι να λύνω τα μυστήρια που συνέβαιναν γύρω μου. Και η υπόθεση του Συρεγκέλα είναι ένα πρώτης τάξεως μυστήριο. Έχω κάνει και ανακρίσεις και απ' όλα, μίλησα με πολύ κόσμο. Έχω γνώση και της έκθεσης του γιατρού. Να είναι όλα σημειωμένα σε αυτό το τετράδιο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τς τς τσού. Σωστός Ντεντέκτιβ δηλαδή.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Να βλέπεις είναι όλα σημειωμένα, όλα, με χρονολογική σειρά, με τοποθεσίες, με πρόσωπα, με σχεδιαγράμματα, με τα πάντα. Δεν θα ησυχάσω αν δεν καταφέρω να αποδείξω τι ακριβώς συνέβη στον Συρεγκέλα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τς τς τσου. Τόσο πολύ βρε παιδί μου; Και έχεις καταλήξει σε κανένα συμπέρασμα μετά από τόση έρευνα;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Φυσικά και έχω, αλλά δεν είναι μέρος αυτό να τα συζητήσουμε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Ε, τότε πέρνα το βράδυ όταν σχολάσεις από το γραφείο μου να τα πούμε. Φέρε και το τετράδιο σου μαζί μπας και βγάλουμε καμία άκρη.

(Τα φώτα χαμηλώνουν, ο Αστυνόμος πάει στο γραφείο του και μετά από λίγο ο Θοδωράκης φοράει το σακάκι και τη γραβάτα του και πηγαίνει και αυτός. Κάθονται απέναντι.)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Αστυνόμε, στο είπα εξαρχής, κάνεις λάθος να πιστεύεις ότι έπεσε μοναχός του μεθυσμένος. Τα στοιχεία δείχνουν ότι αποκλείεται. Α-ΠΟ-ΚΛΕΙ-Ε-ΤΑΙ.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και λοιπόν; Έχει δίκαιο ο δικαστής να πιστεύει πως τον ρίξανε μέσα; Που μπορείς να το στηρίξεις;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Λάθος έχει και αυτός. Έχουμε όλα τα στοιχεία. Κι όλα, όλα το δείχνουν πως αποκλείεται.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Τότε;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Ο Συρεγκέλας στέκονταν κοντά στο πηγάδι. Δεν ήτανε μεθυσμένος. Στάθηκε εκεί γιατί κάτι κοιτούσε, ορθός, με τις πλάτες γυρισμένες στο πηγάδι. Τι

κοιτούσε- καμιά σημασία δεν έχει για την υπόθεση. Και τότε κάτι έγινε εκεί στην πλατεία. Κάτι είδε, φοβήθηκε, έτρεξε να φύγει, έκανε πίσω, έπεσε με την πλάτη στο σκέπασμα. Το 'σπασε, κατακύλησε μέσα. Ο γιατρός έχει δίκιο. Ως εδώ μονάχα, πως δεν ήταν από το μεθύσι. Μα δεν ήταν κ' έγκλημα. Κάτι άλλο. Που δεν είχε σχέση μ' αυτόν τον ίδιο. Κάτι άλλο που δεν ξέρουμε.

(Ο Αστυνόμος ακούει με το κεφάλι σκυμμένο.)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και τι θα μπορούσε να 'ναι αυτό; Τίποτα δεν έγινε εκείνη τη νύχτα στην κωμόπολη μας. Κανένας δεν ήτανε, κανένας δεν πέρασε εκείνη την ώρα απ' την πλατεία. Αυτό το ξέρουμε σίγουρα.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Εδώ δεν έγινε τίποτα. Και γι' αυτό έχει λάθος ο δικαστής να πιστεύει πως ήταν έγκλημα. Έγινε όμως άλλου. Έγινε ένας φόνος στην πόλη, δυο ώρες πριν από το πνίξιμο του Συρεγκέλα, κατά τις εννιά το βράδυ. Ο φονιάς αποκαλύφθηκε ποιος ήταν μα ποτέ δεν πιάστηκε. Έφυγε την ίδια ώρα απ' την πόλη. Με τα πόδια είναι ακριβώς δυο ώρες ίσαμε δω, την ώρα δηλαδή που ο Συρεγκέλας ο δικός μας στεκότανε κοντά στο πηγάδι. Την ίδια νύχτα, κατά τις δέκα, έγινε μια μικρή ληστεία στο δρόμο, κάπου πέντε χιλιόμετρα από δω. Λήστεψαν ένα ιδιωτικό αυτοκίνητο. Οι ένοχοι ποτέ δεν πιάστηκαν. Ορίστε, λοιπόν, πως έγινε κάτι εκείνη τη νύχτα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Και τι σχέση μπορεί να 'χουν αυτά τα περιστατικά;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Αυτό δεν το ξέρω ακόμα ακριβώς. Κι ο φονιάς κι αυτοί που ληστέψανε το αυτοκίνητο, το φυσικότερο απ' όλα θα 'τανε να 'χουν περάσει από δω. Εκείνη την ώρα ακριβώς, κατά τις έντεκα. Μ' ένα απ' αυτά τα δύο σχετίζεται ο θάνατος του Συρεγκέλα, ο πνιγμός του. Πως ακριβώς, δεν το ξέρω. Μα θα το βρω μια μέρα, όσος καιρός κι αν περάσει.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Θα το βρεις. Έχεις μυαλό Θεοδωράκη μου εσύ... Θέλεις να μου κάνεις μια έκθεση; Να κάθεται εκεί, στο αρχείο. Που ξέρεις μια μέρα τι γίνεται...

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Θα το κάνω Αστυνόμε και γρήγορα μάλιστα. Θα τη συντάξω και θα στη φέρω.

(Ο Θεοδωράκης φεύγει και ο Αστυνόμος μονολογεί.)

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ: Διαβόλου κάλτσα είν' αυτό το παιδί. Πως στο καλό τα σκέφτηκε και

τα συνδύασε όλα αυτά; Τα συνδύασε όπως κανείς μας. Και ο συλλογισμός του, βέβαια, βέβαια, δεν είναι ότι δεν έχει βάση. Μόνο βάση; Όλα στηριγμένα στην ανάκριση και τα στοιχεία είναι. Μωρέ λες το πνίξιμο του Συρεγκέλα να έγινε έτσι; Άδικο δεν έχει. Διαόλου κάλτσα αυτό το παιδί, σωστός Ντετέκτιβ.

(Χαμηλώνουν τα φώτα, σκηνές καθημερινότητας, κόσμος πάει και έρχεται. Στο καφενείο κάθονται πάλι όπως στην αρχή της σκηνής.)

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Ωστε Ντετέκτιβ ο Θεοδωράκης μας ε;

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Αμέ, ποιος το περίμενε, εν αναμονή διορισμού να γίνει περίγελος, από περίγελος να γίνει χαμάλης του Πραξιτέλη, από χαμάλης του Πραξιτέλη να γίνει ολόκληρος Ντετέκτιβ και όλο πάλι από την αρχή.

(Γελάνε και οι τρεις μαζί.)

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Και ξέρεις ποιος του κόλλησε το παρατσούκλι ο Ντετέκτιβ;

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Όχι.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ο ίδιος ο Αστυνόμος παρακαλώ.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Κάτι είχε πάρει το αυτί μου ότι ο Θεοδωράκης μας τριγύρναγε το τελευταίο διάστημα όλο παρέα με τον Αστυνόμο, αλλά δεν είχα καταλάβει ότι είναι τόσο σοβαρά τα πράγματα.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Σοβαρά; Μόνο; Σοβαρά δεν λες τίποτα. Έγραψε λέει και μια έκθεση για την υπόθεση του Συραγκέλα. Ήταν τόσο καλογραμμένη, με τόσο καλή ορθογραφία που ο Αστυνόμος μας την έβαλε και στο αρχείο της υπόθεσης. Όλη η κωμόπολη έχει να το λέει.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Ναι, ναι το ξέρω και 'γω αυτό. Ο Αστυνόμος, λέει, είπε ότι δεν είχε ξαναδεί τόσο ορθογραφημένο κείμενο.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Όχι μόνο αυτό. Είχε λάβει λέει και όλα τα στοιχεία υπόψιν του στη θεωρία.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Ναι αλλά λύση δεν βρέθηκε.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Όχι δεν βρέθηκε.

(Κατεβάζουν και οι τρεις τα κεφάλια.)

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Και ο Αστυνόμος; Τι απέγινε ο Αστυνόμος;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Αυτόν μην τον φοβάσαι. Την πήρε την προαγωγή του και μας άφησε γεια.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Μόνο ο Θοδωράκης μας δεν πήρε τον διορισμό που του αξίζει.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Και τι κάνει τώρα;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Είναι ακόμα στη δούλεψη του Πραξιτέλη.

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Ολόκληρος Ντετέκτιβ στη δούλεψη του Πραξιτέλη.

(Γελούν και οι τρεις χαμηλόφωνα.)

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Και δεν ήθελε να πάρει το μαγαζί του πατέρα του; Πέθανε δεν πέθανε και αυτός;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ναι, ουου τώρα; Πάνε κάνα δυο χρόνια. Μπορεί να μην ήθελε, είχε μάθει και το τυπογραφείο.

ΠΕΛΑΤΗΣ Α: Παντρεύτηκε και η Δέσποινα του Δημούλη τις προάλλες. Το μάθατε;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ναι, ναι πως. Ε, καιρός της ήταν πια. Πόσο να τον περιμένει;

ΠΕΛΑΤΗΣ Β: Και ο Θοδωράκης;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ε, τον αδίκησε ο Θεός, αδίκησε και αυτός τον εαυτό του.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Θα κάνετε ησυχία επιτέλους; Δεν μπορεί ένας άνθρωπος να διαβάσει την εφημερίδα του;

(Διπλώνει την εφημερίδα και σηκώνεται εκνευρισμένος, πάει στο τυπογραφείο, βγάζει το σακάκι και ξεκινάει να δουλεύει. Χαμηλώνουν τα φώτα. Σκηνές καθημερινότητας. Κλείνουν τα φώτα σιγά σιγά.)

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΟΔΗΓΙΕΣ

Πριν ανοίξουν τα φώτα ακούγονται ήχοι από σειρήνες, βομβαρδισμούς, ποδοβολητά και γερμανικά εμβατήρια. Έπειτα κραυγές και εμβατήρια, ο ελληνικός εθνικός ύμνος και χειροκροτήματα, μετά το εμβατήριο του ΕΑΜ και πάλι πυροβολισμοί και ποδοβολητά. Μετά κομπρεσέρ και χιτισίματα (εργασίες ανοικοδόμησης). Όταν ανάβουν τα φώτα στην σκηνή όλα έχουν αλλάξει ενώ παράλληλα παραμένουν στην ίδια θέση. Το μόνο που παραμένει ακριβώς το ίδιο είναι το σπίτι της Δέσποινας και του Θεodorάκη. Από το τυπογραφείο λείπει ο πίνακας με τις ανακοινώσεις και έχει μια ταμπέλα πιο μοντέρνα, το Αστυνομικό τμήμα έχει νέα σύμβολα αντίστοιχα της εποχής. Στο καφενείο η ταμπέλα έχει αλλάξει και έχει γίνει καφέ-μπαρ. Το πηγάδι δεν φαίνεται πια, υπάρχουν παρτέρια-θάμνοι στην θέση του και παγκάκια γύρω από αυτά.

Ο Θεodorής κάθεται στο τραπέζι του τυπογραφείου και διορθώνει. Μέσα στο τυπογραφείο φαίνεται να δουλεύουν και άλλοι. Βγαίνει ένας από μέσα.

ΤΥΠΟΓΡΑΦΟΣ: Τελειώνεις; Πρέπει να το προχωρήσουμε.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Σε λίγο θα είναι έτοιμο. Η καλή δουλειά δεν θέλει βιασύνη.

ΤΥΠΟΓΡΑΦΟΣ: Ναι αλλά οι πελάτες πληρώνουν για ταχύτητα και ποιότητα μην το ξεχνάς.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Ο κύριος Πραξιτέλης ήξερε να τους ρεγουλάρει.

ΤΥΠΟΓΡΑΦΟΣ: Ο κύριος Πραξιτέλης όμως, δεν είναι εδώ τώρα, είναι; Τώρα το τυπογραφείο ανήκει σε μένα και τα πράγματα θα γίνονται όπως λέω. Συνεννοηθήκαμε;

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Ναι, μάλιστα.

(Ο τυπογράφος τον κοιτάει αγριεμένα και μπαίνει μέσα. Ο Θεodorάκης μονολογεί.)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Μα πως έχουν αλλάξει τα πράγματα έτσι; Αλλάξαμε, μεγαλώσαμε, μα τόσο πολύ; Ας όψεται αυτός ο πόλεμος που 'φερε τα πάνω κάτω. Σε μια νύχτα έγιναν όλα. Μου φάνηκε σαν να 'γιναν σε μια νύχτα. Μα να παίρνω εντολές; Ποιος εγώ; Αλλά χαλάλι. Έχε χάρη που δεν το πήρα δικό μου το μαγαζί όταν τα μιλάγαμε με

τον Πραξιτέλη, αλλά τι να το κάνω; Δεν είναι αυτά για μένα. Τα πράγματα θα ήταν πολύ διαφορετικά. Είναι για μένα το τυπογραφείο; Δεν είναι, είναι κάτι προσωρινό. Προ-σω-ρι-νό. Ακούς; Ας όψεται ο πόλεμος. Όλα θα 'ταν αλλιώς. Πως πέρασε ο καιρός; Πως πέρασαν τα χρόνια; Τόσα χρόνια!

(Τα φώτα χαμηλώνουν ο Θοδωράκης μαζεύει τα χαρτιά του και τα παραδίδει στον τυπογράφο. Βάζει το σακάκι του και φεύγει. Πάει προς το καφενείο. Κάνει να περάσει από το σπίτι της Δέσποινας αλλά διστάζει όπως πάντα και αλλάζει δρόμο. Κάθεται στο καφενείο και ανοίγει την εφημερίδα. Κόσμος πάει και έρχεται. Ο Θοδωράκης διαβάζει και τον παίρνει ο ύπνος. Η πλατεία σιγά σιγά αδειάζει μένει μόνος του.)

Ανοίγουν τα φώτα -ο φωτισμός είναι για βράδυ. Ο Καφετζής πλησιάζει τον Θοδωράκη και τον σκουντάει.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Έλα σήκω, νύχτωσε για τα καλά. Αύριο πάλι.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Μμμ;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Έλα σήκω Θοδωράκη σε πήρε ο ύπνος. Ώρα για ξεκούραση.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: (Τεντώνεται) Μμμ ναι, δίκιο έχεις. Τι χρωστάω;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Πήγαινε εσύ και θα τα βρούμε, αύριο πάλι. Δεν θα χαθούμε κιόλας. Τόσα χρόνια...

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: (Νευριασμένα) Τι χρωστάω είπα.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: (Με έκπληξη) Τα συνηθισμένα.

Ο Θοδωράκης αφήνει λεφτά στο τραπέζι την ώρα που ο καφετζής μαζεύει τις καρτέκλες και κλείνει τα φώτα. Ο Θοδωράκης μαζεύει τα πράγματα του και πάει προς το σπίτι. Περνάει από το δρόμο που αποφεύγει και κάνει να γυρίσει πίσω. Γυρνάει προς τα πίσω και κάνει να τρέξει. Το μετανιώνει. Κοιτάει το σπίτι της Δέσποινας, τα φώτα είναι κλειστά.

(Μονολογεί.)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Και ποιος θα με δει τέτοια ώρα; Σάμπως και έχει καμία σημασία πια; Εκείνη παντρεύτηκε. Δεν έμεινε τίποτα, μόνο το σπίτι βουβό. Για δες πως με κοιτάει;

Που να 'ναι τέτοια ώρα; Δεν έχει πουθενά φως. Α, ναι ξεχάστηκα. Η θεία της, γιορτάζει απόψε, όλοι θα είναι μαζεμένοι εκεί. Γιορτή. Μμμ ναι γιορτή.

(Στέκεται απέναντι από το σπίτι της. Συνεχίζει να μονολογεί.)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Πως μπορεί να αλλάζουν τα πράγματα έτσι; Οι άνθρωποι. Εγώ όμως δεν άλλαξα. Όλοι οι άλλοι... Όμορφη βραδιά απόψε για γιορτή. Αυτό ο καθαρός ουρανός. Το φεγγάρι δεν λυπάται κανέναν μερικές φορές, σ' όλους θέλει ρίξει τη λάμψη του. Σε σπίτια, ανθρώπους, παντού, παντού. Το δικό της το σπίτι όμως δεν άλλαξε. Εκείνη είναι μια άλλη υπόθεση. Μα τι ωραία βραδιά απόψε; Σαν ολοφάνερο σκηνικό είναι η μικρή μας πλατεία. Δες πως λαμποκοπάνε όλα στο νυχτιάτικο φως.

(Κοιτάει γύρω του, έπειτα κοιτάει το πηγάδι.)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Δεν φαίνεται ίχνος από το πηγάδι πια. Το σκεπάσανε όλο. Μαζί του σκεπάσανε και τον καημένο τον Συρεγκέλα. Κανείς δεν τον σκέφτεται πια. Πέρασαν τόσα. Να σ' αυτό το κτίριο που στέκει εκεί, ξενοδοχείο τώρα πια ήταν το κρασοπουλειό που καθόταν. Κάθε βράδυ... από κει κινούσε για να 'ρθει προς τα δω να πάει στο σπίτι του.

(Αναπαριστά τη διαδρομή, παράλληλα εμφανίζεται ο Συρεγκέλας στη σκηνή περπατώντας αργά μαζί του και ο Θοδωράκης δείχνει την πορεία.)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Να, να, σαν να τον βλέπω είναι. Ένα βράδυ σαν και αυτό ήταν. Πανσέληνος. Ολοστρόγγυλο το φεγγάρι και δεν ακούγονταν τίποτα.

(Το ρολόι χτυπάει έντεκα)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Μεθυσμένος, μεθυσμένος θα ήταν. Όχι πολύ όμως, όπως πάντα. Για το σπίτι του πήγαινε. Να, να, από δω θα πέρασε σίγουρα, σαν να βλέπω τα βήματα του. Παραπατάει, χοροπηδάει, χαρούμενος είναι. Ευτυχισμένος μέσα στη μιζέρια του. Προχωράει μέσα από την πλατεία. Σταθερά βήματα. Τώρα βρίσκεται στο πηγάδι. Ήταν εδώ ακριβώς, εδώ που στέκομαι και γω τώρα. Εδώ ακριβώς. Κάτω από αυτό το παγκάκι ήταν το πηγάδι, το θυμάμαι καλά.

(Σταματάνε και οι δυο. Ο Συρεγκέλας μένει ακίνητος σε εκείνο το σημείο. Ο Θοδωράκης κοιτάει εξεταστικά γύρω του. Ακούγονται γυναικεία τακούνια στο δρόμο. Ο Θοδωράκης πηγαίνει κοντά στο Συρεγκέλα και κοιτάει προς το σπίτι.)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Είναι η Δέσποινα; Είναι η Δέσποινα.

(Βγάζει το τετράδιο από την τσέπη του σακακιού του και ψάχνει τις σελίδες.)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Είναι η Δέσποινα. Μου το 'χε πει τότε. Όλα μου τα 'χε πει. Δεν τη φώναξαν στην ανάκριση, αλλά εμένα μου το 'χε πει. Έντεκα και είκοσι ακριβώς. Γυρίζει από τη θεία της. Έντεκα και είκοσι. Όλα μου τα 'χε πει.

(Ακούγεται η φωνή της Δέσποινας)

ΔΕΣΠΟΙΝΑ: Είδα μια σκιά και στέκονταν δίπλα στο πηγάδι. Νόμιζα πως ήσουν εσύ.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: (Προς την φωνή) Όχι, όχι Δέσποινα δεν ήμουν εγώ.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ: Και γιατί να μην είσαι; Εγώ σ' αγαπούσα -και το 'ξερες. Και τι με πείραζε εμένα που δεν πήρες τη θέση; Εγώ ήμουν φτωχή.

(Ο Θοδωράκης κλείνει το τετράδιο, ο Συρεγκέλας αρχίζει να κουνιέται πάλι κοιτάει προς το παράθυρο της Δέσποινας. Ο Θοδωράκης παίρνει την στάση του σώματος του Συρεγκέλα και κρύβεται πίσω απ' αυτό. Η Δέσποινα περνάει κοντά τους αλλά δεν τους βλέπει. Μπαίνει μέσα στο σπίτι. Στο πάνω όροφο του σπιτιού ανάβει φως και η σκιά της φαίνεται να πηγαινοέρχεται και να αλλάζει. Ο Συρεγκέλας χαμογελάει. Ο Θοδωράκης τον κοιτάει και βγάζει πάλι το τετράδιο.)

(Ακούγεται η φωνή της Δέσποινας)

ΔΕΣΠΟΙΝΑ: Όταν έσβησα το φως, κοίταξα κρυφά πίσω από την κουρτίνα, να μην φαίνομαι. Ήταν ακόμα εκεί πέρα, στέκονταν, δεν έκανε τίποτα. Ξανακοίταξα άλλη μια φορά. Ήθελα να 'σουν εσύ...

(Τα φώτα στο παράθυρό σβήνουν. Η κουρτίνα κουνιέται. Ο Συρεγκέλας κάνει βήματα προς τα πίσω. Μαζί του παρασύρει και τον Θοδωράκη. Πέφτουν και οι δυο στο παγκάκι. Ο Θοδωράκης κάνει να σηκωθεί μα ο Συρεγκέλας τον τραβάει προς τα πίσω. Ακολουθεί μάχη, ο Θοδωράκης καταφέρνει να σηκωθεί λίγο.)

(Φωνάζει)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Δέσποινα...

(Τον τραβάει πάλι πίσω. Βάζει τα χέρια του στο στόμα και το πρόσωπο, σωριάζεται

πίσω. Πέφτει πάνω στον Συρεγκέλα ο όποιος μαζεύεται και φεύγει αργά όπως μπήκε από την σκηνή.)

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: (Μονολογώντας και κλαίγοντας) Να το, λοιπόν. Έτσι είχε γίνει. Έτσι είχε γίνει και τότε; Έτσι είχε βάλει και 'κείνος μέσα στα χέρια του το πρόσωπο του με το φως που σβήστηκε στο παράθυρο, έκανε πίσω να καθίσει να κλάψει. Δεν ήταν ο πάγκος, ήταν τότε το σκέπασμα, σάπιο. Κατρακύλησε μέσα. Κανένα μυστικό δεν υπάρχει εδώ πέρα. Ούτε εγκλήματα ούτε νήματα που φτάνουν τόσο μακριά, φόνοι, ληστείες. Τίποτα. Δεν υπάρχει καμία δικαίωση, καμία συνέχεια, κανένας θρίαμβος. Τι κι αν το βρήκα; Μια νιότη χαμένη, μια ζωή παραπλανήθηκα σε ένα όνειρο ψεύτικο. Τώρα το ξέρω... Πάντα το ήξερα... Ποτέ δεν το πίστεψα... Δεν έκανα τίποτα...

(Ξεσπάει σε λυγμούς. Ακούγονται βήματα από μακριά. Χώνει το πρόσωπο του περισσότερο στα χέρια του. Πλησιάζει ένας Αστυνομικός)

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Ποιος είναι εκεί στα σκοτάδια;

(Ο Θεωδώρακης σηκώνει το κεφάλι και τον κοιτάει χωρίς να μιλήσει.)

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Α, μάλιστα ο κύριος Ντετέκτιβ. Δεν έχετε κανένα μυστήριο να λύσετε απόψε κύριε Ντετέκτιβ; Τι κάθεστε εδώ στα σκοτεινά και μυξοκλαίτε; Δεν είναι σωστό. Διαταράσσεται την κοινή ησυχία δεν το βλέπετε; Θα σας παρακαλέσω να τα μαζέψετε και να γυρίσετε σπίτι σας. Έξαλλου το ξέρετε καλύτερα από τον καθένα μας εδώ είναι τόπος εγκλήματος δεν είναι ένα απλό σημείο. Θα ήταν ασφαλέστερα εάν επιστρέφατε σπίτι σας και δεν μυξοκλαίτε σε δημόσιου χώρους. Μ' ακούτε; Ντεντέκτιβ πράμα. Αχαχαχα.

(Φεύγει γελώντας δυνατά)

Ο Θεωδώρακης σηκώνεται όρθιος. Όταν ο Αστυνομικός έχει απομακρυνθεί. Φωνάζοντας.

ΘΟΔΩΡΑΚΗΣ: Κύριε Αστυνόμε θα φωνάξω απόψε. Και θα μ' ακούσετε όλοι σας. Όλοι σας. Εμένα, που μια ζωή δεν μιλούσα. Για πείτε μου λοιπόν; Θα ήταν ασφαλέστερα για τον κόσμο αν δεν υπήρχαν και τα πηγάδια και 'μεις οι δυστυχημένοι που κάτι τέτοιες νύχτες μας πιάνει το παράπονο και σωριαζόμαστε όπου βρούμε και κλαίμε; Θα 'ταν ασφαλέστερα στη μικρή μας πόλη; Μονάχα που

εμείς, κυρ Αστυνόμω τέτοιαν ώρα- εμείς, εσείς, η Δέσποινα, όλοι, έχουμε κλείσει πια το παράθυρο και δεν τους βλέπουμε, δεν τους είδαμε, δεν τους ακούμε που πέφτουν απάνω στους πάγκους, μπορεί και να κατρακυλούνε κάποτε στον θάνατο.

ΤΕΛΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abrams, M.H. (2012). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Μτφρ. Γ. Δεληβοριά - Σ. Χατζηιωαννίδου. 8^η έκδ. Αθήνα: Πατάκης.
- Bal M. (1999). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2η έκδ. Toronto: University of Toronto Press.
- Culler, J. (2013). *Λογοτεχνική θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή*. Μτφρ. Κ. Διαμαντάκου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Δήμου, Ε. (2014). *Από τον αφηγηματικό στον δραματικό λόγο. Θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Μτφρ. P. Häusler-Greenfield - M. Fludernik. Abingdon - New York: Routledge.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse. An essay in method*. Μτφρ. J. E. Lewin. Πρόλογος J. Culler. Ithaca - New York: Cornell University Press.
- Hokwerda, H. (2016). *Μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος. Νεοελληνική παράδοση και ιδεολογία στο έργο του Δημήτρη Χατζή*. Αθηνά: Καλλιγράφος.
- independent (2017) «*Η Διαθήκη*» Μάριου Πόντικα. Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.independent.gr/%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF/436-%C2%AB%CE%B7-%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B8%CE%AE%CE%BA%CE%B7%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CE%AC%CF%81%CE%B9%CE%BF%CF%85-%CF%80%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BA%CE%B1> (τελευταία πρόσβαση 10/9/2018).
- Κ.Θ.Β.Ε. (2018). *Καληνύχτα Μαργαρίτα. 2018-2019 Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*. Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-R&page=2&production=48080&mode=31> (τελευταία πρόσβαση 05/10/2018).

Κούγκουλος, Θ. Β. (2012). *Η Ήπειρος ως λογοτεχνικός μύθος στη μεταπολεμική πεζογραφία*. Διδακτορική Διατριβή. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Κούγκουλος, Θ. Β. (2013). «Από την λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση "Ο τελευταίος ταμπάκος" των Χ. Μηλιώνη / Λ. Δανίκα». *Πόρφυρας* 149 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος): 259-273.

Κούγκουλος, Θ. Β. (2017). «Από το χρονικό *Μουργκάνα* στο διήγημα 'Ανυπεράσπιστοι'. Η στροφή του Δημήτρη Χατζή στα θύματα του Εμφυλίου». *Estudios Neogriegos* 19: υπό δημοσίευση.

Μηλιώνης, Χ. (1990). «Ο τελευταίος ταμπάκος». Στο *Καλαμάς κι Αχέροντας*. 2η έκδ. Αθήνα: Κέδρος, 125-138.

Μηλιώτης, Κ. Ε. (1991). *Τα πρόσωπα στο αφηγηματικό έργο του Δ. Χατζή*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Παπακόστας, Γ. (2017). *Που μας πάει αυτό το αίμα; Αναπαραστάσεις αυτοδικίας και βίας στη νέα ελληνική λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης.

Πολίτης, Λ. (2002). *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*. 1^η έκδ. 11^η ανατύπωση Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Σταυρού, Γ. (1990). *Καληνύχτα Μαργαρίτα*. 2η έκδ. Αθήνα: Κέδρος.

Τζιόβας, Δ. (2017). *Η πολιτισμική ποιητική της Ελληνικής πεζογραφίας. Από την Ερμηνεία στην Ηθική*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

totheatro.blogspot (2013) *Καληνύχτα Μαργαρίτα - Γεράσιμος Σταύρου*. Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: <https://totheatro.blogspot.com/2013/10/kalinixta-margarira.html> (τελευταία πρόσβαση 10/9/2018).

tospirto (2017). «*Ο Ντετέκτιβ*» στο *Skrow*. Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: <https://tospirto.net/theater/news/28487> (τελευταία πρόσβαση 7/9/2018).

Τριάντου, Ι. (1997). *Η αφηγηματική τεχνική στην πεζογραφία του Δημήτρη Χατζή*. Διδακτορική Διατριβή. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (2001). «Αφήγηση/Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση». *Νέα Εστία* 1735 (Ιούνιος): 972-1017.

Χατζής, Δ. (1985). «Περί του έργου μου ομιλώ αυτός». *Αντί* 298 (Παρασκευή 30 Αυγούστου): 23-25.

Χατζής, Δ. (1999). *Το τέλος της μικρής μας πόλης. Διηγήματα*. Αθήνα: Ροδακίό.