

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΧΑΡΑΤΣΑΡΗΣ

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΝΟΣΤΟΥ. ΓΕΝΕΘΛΙΟΣ ΤΟΠΟΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ
ΗΛΙΚΙΑ ΣΤΟ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΧΟΥΛΙΑΡΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2020

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΧΑΡΑΤΣΑΡΗΣ

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΝΟΣΤΟΥ. ΓΕΝΕΘΛΙΟΣ ΤΟΠΟΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΙΚΗ
ΗΛΙΚΙΑ ΣΤΟ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΧΟΥΛΙΑΡΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2020

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

Γεωργία Λαδογιάννη, τ. Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (Επιβλέπουσα)

Δημήτριος Καργιώτης, Καθηγητής, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Άρτεμις Γιώτσα, Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Γεωργία Λαδογιάννη, τ. Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Δημήτριος Καργιώτης, Καθηγητής, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Άρτεμις Γιώτσα, Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

Αθηνά Βογιατζόγλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

Θεόδωρος Θάνος, Αναπληρωτής Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Δημήτρης Κόκορης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας και
Παιδαγωγικής, ΑΠΘ

Νικολέττα Τσιτσανούδη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα
Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Στη μνήμη του Γιώργου Πεπόνη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	3
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	4
I. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	
1.1 «Οι αιώνιες φωλέες της επιστροφής»	7
1.2 Ζητήματα γραφής και αναπαράστασης	22
II. Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΝΟΣΤΟΥ	
2.1 Ρίζωμα και περιπλάνηση	34
2.2 Μνήμη και λήθη του γενέθλιου τόπου	57
III. ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ	
3.1 Η Ιστορία ως ειρωνεία	81
3.2 Νεωτερικότητα και άστυ	93
IV. Ο ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ	
4.1 Ο λόγος περί τέχνης: το πορτραίτο του ήρωα ως καλλιτέχνη	115
4.2 Ο εαυτός ως διήγηση	126
V. Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ	
5.1 Η αφήγηση ως εργασία πένθους	138
5.2 Η αμφισημία του θανάτου και η κυκλική διάσταση της ζωής	155
5.3 Εκδοχές της εξόριστης ύπαρξης	168

ΕΠΙΛΟΓΟΣ	180
ABSTRACT	184
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	185
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Σχεδιάσμα βιβλιογραφίας για το έργο του Νίκου Χουλιαρά	200

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τα μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής για την επιστημονική και την ηθική τους στήριξη: την καθηγήτρια Γεωργία Λαδογιάννη, που επίβλεψε με ακούραστη φροντίδα τη διδακτορική μου διατριβή, τον καθηγητή Δημήτριο Καργιώτη, που συμμερίστηκε όσο κανείς τις ανησυχίες μου και στάθηκε πρόθυμος και ουσιαστικός σύμβουλος, την καθηγήτρια Άρτεμη Γιώτσα, που αγκάλιασε με ενθουσιασμό και γενναιοδωρία την έρευνά μου.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον κύριο Άκη Μάντζιο, διδάσκοντα στο Παιδαγωγικό τμήμα Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, που με τις καίριες παρατηρήσεις του συνέβαλε στο αποτέλεσμα της διατριβής, όσο και στον κύριο Κώστα Καραβίδα, μέλος ΕΔΙΠ στο τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, που με την κριτική του οπτική και την καλοσύνη του τροφοδότησε την ερευνά μου σε δυσμενείς περιόδους.

Μια μικρή μνεία στην οικογένειά μου είναι μόνο μια μορφή αντιδώρου για όλους τους κόπους της.

Περίληψη

Ερευνητικό ζητούμενο της παρούσας διδακτορικής διατριβής είναι η ανάλυση και η ερμηνεία του πεζογραφικού έργου του Νίκου Χουλιαρά. Η προσέγγιση επιχειρείται μέσα από μια εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των αφηγηματικών κειμένων του Χουλιαρά, από το *Λούσια* (1979) έως και την τελευταία συλλογή διηγημάτων *Νερό στο πρόσωπο* (2005). Η εργασία στην προσπάθειά της να προσδιορίσει τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά της αφηγηματικής ποιητικής του Νίκου Χουλιαρά, τόσο στο επίπεδο της γραφής και της ρητορικής στρατηγικής όσο και στο επίπεδο της θεματικής και της ιδεολογίας (κοσμοαντίληψης), χρησιμοποιεί εκλεκτικά θεωρητικές έννοιες και στοιχεία από τα πεδία της πολιτισμικής κριτικής, της ψυχανάλυσης, της κοινωνιολογίας, της φιλοσοφίας και των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων μεταξύ λογοτεχνίας και ζωγραφικής. Η μέθοδος ανάλυσης των κειμένων δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα σε βασικές οργανωτικές δομές της αφήγησης, όπως ο χρόνος, ο χώρος και τα πρόσωπα. Η ανάλυση της χρονικής δομής των κειμένων και των ποικίλων σημασιών του αφηγηματικού χώρου ανάγει το μυθοπλαστικό χρονότοπο σε κατεξοχήν πεδίο παραγωγής της σημασίας: το ρίζωμα και η περιπλάνηση, η μνήμη και η λήθη του γενέθλιου τόπου, η παραδοσιακή και η νεωτερική κοινωνία, ο τόπος της Ιστορίας, η απόσταση ανάμεσα στο παιδί και τον ενήλικα αφηγητή, η εικόνα του διχασμένου εαυτού, η μυθολογία του θανάτου και η μνήμη των αγαπημένων προσώπων αποκτούν, συχνά, σχήμα μέσα από τη διαλογική αντιπαράθεση του εδώ και του εκεί, του τότε και του τώρα, της παρουσίας και της απουσίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο το ερευνητικό μας ενδιαφέρον επικεντρώνεται, μεταξύ άλλων, στους τρόπους με τους οποίους τα κείμενα επεξεργάζονται την κοινωνικό-ιστορική πραγματικότητα όσο και στις γνωστικές λειτουργίες της νοσταλγίας και της μνήμης. Η νοσταλγία, για παράδειγμα, αντιμετωπίζεται ως ένα ιστορικό συναίσθημα άμεσα συναρτημένο τόσο με το παρελθόν όσο και με το αλλοτριωτικό παρόν των ηρώων, ενώ σε άλλες περιπτώσεις η ποιητική του συναισθήματος επιχειρεί να αποτυπώσει τα διαφορετικά αισθήματα που βιώνουν οι νεαροί καλλιτέχνες και οι καθιερωμένοι συγγραφείς. Εντέλει, στο έργο του Νίκου Χουλιαρά το πένθος για τον ανέφικτο αποχωρισμό, για την απώλεια της κοιτίδας, για την υποβάθμιση του εμψυχωμένου εαυτού, για τη σημειωτική χώρα πριν από την εξορία της συμβολικής τάξης, για την κρίση του πολιτισμού, με άλλα λόγια το πένθος για το έλλειμμα μιας άνθησης τόσο

σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο, βρίσκει διέξοδο μέσα από το παιχνίδι της γραφής, που ανάγεται σε μοναδική πατρίδα του πνευματικά εξόριστου συγγραφέα.

I. Εισαγωγικές παρατηρήσεις

1.1 «Οι αιώνιες φωλέες της επιστροφής»

Πενήντα οκτώ χρόνια από την πρώτη εμφάνισή του στο χώρο της λογοτεχνίας, σαράντα δύο χρόνια από την έκδοση του πρώτου του μυθιστορήματος και πέντε χρόνια μετά το θάνατό του, το λογοτεχνικό έργο του Νίκου Χουλιαρά, όπως και τόσων άλλων νεοελλήνων συγγραφέων, «περιμένει ακόμη τον ερευνητή του».¹ Με άλλα λόγια, από τη δημοσίευση των πρώτων «λίγο υπερρεαλιστικών»² ποιημάτων του Χουλιαρά στο περιοδικό *Ενδοχώρα* των Ιωαννίνων το 1962 και την πρώτη έκδοση του *Λούσια* το 1979 (ενός εκ των πιο πολυδιαβασμένων μυθιστορημάτων μεταπολιτευτικά) έως και τις μέρες μας, το πεζογραφικό (μυθιστόρημα, διήγημα, νουβέλα) όσο και το ποιητικό έργο του Χουλιαρά παραμένει ακόμη στα ντουλάπια της λογοτεχνικής και της φιλολογικής κριτικής, για τις οποίες ο Χουλιαράς διατηρούσε, σημειωτέον, ισχυρές επιφυλάξεις. Στο βαθμό που ελέγχουμε τη βιβλιογραφία, το άρθρο της Γεωργίας Λαδογιάννη «Η ζωή ως ερώτημα. Η πεζογραφία του Νίκου Χουλιαρά» αποτελεί τη μοναδική αφιερωμένη στο σύνολο του λογοτεχνικού έργου του Χουλιαρά μελέτη,³ αν εξαιρέσει κανείς τη διαφορετικού προσανατολισμού κριτική αποτίμηση της Λίνας Πανταλέων στο περιοδικό *Νέα Εστία*.⁴

Τόσο στις ιστορίες της λογοτεχνίας όσο και στη συνείδηση των κριτικών και των φιλολόγων ο Χουλιαράς είναι λίγο πολύ «ο συγγραφέας του *Λούσια*». Βέβαια, δεν είναι αρκετές οι περιπτώσεις που η πρώτη εμφάνιση ενός συγγραφέα προκαλεί τόσο έντονα το ενδιαφέρον της αναγνωστικής κοινότητας. Ο *Λούσιας* από τη σημερινή μας σκοπιά συγκροτεί ένα ιδεότυπο πολιτισμικό κείμενο, μιας και η επενέργειά του ξεφεύγει από τα όρια της κειμενικότητας και απλώνεται ως πολιτισμικό γεγονός στην κουλτούρα της εποχής. Αρκεί να αναφέρει κανείς μια σειρά γεγονότων άμεσων συνδεμένων με την ερμηνεία και τις χρήσεις του κειμένου. Το μυθιστόρημα διαβάστηκε στην αυγή της δεκαετίας του 1980 από το Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας Τηλεόρασης, προκαλώντας τις έντονες

¹ Η φράση ανήκει στη Μαρία Οικονόμου, «Διακαλλιτεχνικές συναντήσεις στο έργο του Νίκου Χουλιαρά», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 5 (2006), σ. 268.

² Η αισθητική αποτίμηση ανήκει στον ίδιο τον Χουλιαρά από τη συνέντευξή του στον Μάκη Μωραΐτη, «Ο Νίκος Χουλιαράς, λέει», περ. *Οδός Πανός*, τχ. 131 (Ιαν-Μαρ. 2006), σ. 52.

³ Γεωργία Λαδογιάννη, «Η ζωή ως ερώτημα. Η πεζογραφία του Νίκου Χουλιαρά», περ. *Estudios Neogriegos*, τχ. 14 (2011-2012), (Τολμηρός σκαπανέας. Αφιέρωμα στον Καθηγητή Κώστα Α. Δημάδη, επιμ. Isabel Garcia Galvez y Olga Omatos Saenz, Vitoria-Gasteiz), σ. 441-454.

⁴ Λίνα Πανταλέων, «Προπόνηση θανάτου στην πλαγιά των λέξεων», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1790 (Ιουν. 2006), σ. 1154-1161.

αντιδράσεις μιας μερίδας ακροατών, που μήνυσαν τον Χουλιαρά και τον τότε διευθυντή του Τρίτου Προγράμματος Μάνο Χατζιδάκη, επικαλούμενοι το νόμο περί ασέμωνων.⁵ Το 1989 *Ο Λούσιας* μεταφέρθηκε στη μικρή οθόνη από τον Σταύρο Καπλανίδη για λογαριασμό της ET-1, ενώ το 2016, στη συλλογή διηγημάτων *Με μια χιλιάρα Καβασάκι* του Βαγγέλη Σιαφάκα, ο Λούσιας γίνεται εκ νέου λογοτεχνικός ήρωας, για να «συναντήσει» έξω από έναν παλιό καφεéné δύο ακόμη γνωστούς ήρωες της μικρής πόλης των Ιωαννίνων, την Μαργαρίτα Περδικάρη και τον Σιούλα τον ταμπάκο.⁶ Στα παραπάνω θα μπορούσε να προσθέσει κανείς τις αποτιμήσεις της κριτικής κατά την εποχή της δημοσίευσης του κειμένου. Αν και ένα μικρό κομμάτι της είδε στο *Λούσια* «έναν μιμητή του Χειμωνά»⁷ και στον ιδιαίτερο γλωσσικό τρόπο έκφρασης ένα αφελές υφολογικό παιχνίδι, στην πλειονότητά τους οι κριτικοί αξιολόγησαν θετικά τόσο την ιδιαιτερότητα της γραφής όσο και την ανάδειξη των πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών συγκρούσεων της μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής εποχής, μέσα από τη συσχέτιση λόγου και ιδεολογίας.

Παρόλ' αυτά, η «μπόμπα» του *Λούσια*, κατά τη ρήση του Νίκου Καρούζου, αποτελεί απλώς την απαρχή της συγγραφικής πορείας του Χουλιαρά. Από το 1979 έως και το 2005 που ολοκληρώνεται η συγγραφική του δραστηριότητα μεσολαβούν τέσσερα ακόμη μυθιστορήματα, τέσσερις συλλογές διηγημάτων, μία νουβέλα, αλλά και τέσσερις ποιητικές συλλογές, συνοδευόμενα αρκετά συχνά από εικονογραφήσεις του ίδιου του συγγραφέα.⁸ Αν στα παραπάνω προσθέσει κανείς την ενασχόληση του Χουλιαρά με τη μουσική από το 1965 μέχρι το 1971 (διασκευές ηπειρώτικων δημοτικών τραγουδιών, συμμετοχή στο ρεύμα του λεγόμενου *Νέου Κύματος*,

⁵ Για το ευρύτερο πλαίσιο της διαμάχης βλ. το άρθρο «Και ποινική δίωξη (μετά την διοικητική) κατά του Τρίτου», εφ. *Τα Νέα*, 30/4/1980. Στο ίδιο άρθρο περιέχεται δήλωση του Μάνου Χατζιδάκι, που χαρακτηρίζει «τουλάχιστον περίεργη αυτή τη ξαφνική “ευαισθησία” κατά του *Λούσια* του Νίκου Χουλιαρά» και καταλήγει σημειώνοντας τα εξής: «Ίσως ο Νίκος Χουλιαράς να μη θέλησε να αυτολογοκριθεί, γιατί πιστεύει, όπως πιστεύω κι εγώ, ότι το Τρίτο Πρόγραμμα απευθύνεται σε κοινό καλλιεργημένων ακροατών, που δεν είναι δυνατό να σοκαριστούν από την ανάγνωση ενός μυθιστορήματος, στο οποίο περιέχονται και ορισμένες “τολμηρές” λέξεις».

⁶ Βλ. σχετικά το διήγημα «Τα καμώματα της πάχνης», στο *Με μια χιλιάρα Καβασάκι*, Πόλις, Αθήνα 2016.

⁷ Βλ. σχετικά Μαρία Παπαδοπούλου, «Γλωσσικό παιχνίδι», εφ. *Τα Νέα*, 16/2/1980.

⁸ Στο εξής οι σελίδες των παραθεμάτων θα αναφέρονται στις παρακάτω εκδόσεις. Πεζογραφία: *Ο Λούσιας* (μυθιστόρημα), Νεφέλη 1987 (1979): *Το μπακακόκ* (διηγήματα), Κέδρος 1982 (1981): *Ζωή, την άλλη φορά* (μυθιστόρημα), Νεφέλη, 1985: *Το άλλο μισό* (διηγήματα), Νεφέλη 1987: *Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα* (νουβέλα), Νεφέλη 1990: *Η μέσα βροχή* (διηγήματα), Νεφέλη 1991: *Στο σπίτι του εχθρού μου* (μυθιστόρημα), Νεφέλη 1995: *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά* (διηγήματα), Νεφέλη 1998: *Το εργαστήριο του ύπνου* (μυθιστόρημα), Νεφέλη 2001: *Νερό στο πρόσωπο* (διηγήματα), Νεφέλη 2005. Ποίηση: *Το χιόνι που ήξερα* (ποιήματα και εικόνες), Κέδρος 1983: *Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του* (ποιήματα και εικόνες), Νεφέλη 1989: *Οι λεπτομέρειες του μαύρου* (ποιήματα και εικόνες), Νεφέλη 1993: *Εικόνες στο ύψος της ζωής* (ποιήματα), Νεφέλη 2000.

τραγούδι στις αθηναϊκές μπουάτ) όσο και το πλούσιο ζωγραφικό του έργο, με δεκαεννιά ατομικές εκθέσεις από το 1969 έως το 2010, γίνεται αντιληπτό ότι έχουμε να κάνουμε με μία από τις πολυσχιδείς καλλιτεχνικές προσωπικότητες της τελευταίας εξηκονταετίας. Αν ο Χουλιαράς δεν είναι «ο τελευταίος Ολόκληρος Έλληνας, ο τελευταίος Ολόκληρος δημιουργός», όπως γράφει ο Σωτήρης Κακίσης, είναι σίγουρα «ένας αναγεννησιακός τύπος, στη μέση μιας εποχής άκρας εξειδίκευσης»,⁹ ένας τριφυής καλλιτέχνης, και, σημειωτέον, ένας από τους πολλούς Έλληνες που μεταχειρίστηκαν με την ίδια ευχέρεια το χρωστήρα και την πένα.¹⁰ «Αν δείτε καλά όλη τη ζωγραφική μου», υποστήριζε ο Χουλιαράς, «θα δείτε ότι δεν είναι διαφορετική από τα βιβλία μου. Υπάρχει και στα δυο η ίδια αντιμετώπιση. Σε ό,τι κάνω ο ίδιος είμαι. Μόνο το τεχνικό μέρος διαφέρει, γιατί είναι άλλη η τεχνική της ζωγραφικής κι άλλη της λογοτεχνίας. Στην ουσία, όμως, ασχολούμενος μ' αυτά τα δυο, νιώθω και επιθυμώ τα ίδια πράγματα».¹¹

Ο Χουλιαράς κατατράχονταν από αυτό που συνήθως αποκαλούμε μελαγχολία της ενηλικίωσης. Γόνος αστικής εμπορικής οικογένειας των Ιωαννίνων, προσπάθησε με κάθε τρόπο να απεμπλακεί από τις μελλοντικές βλέψεις της οικογένειας για τον ίδιο. Η νεανική του ζωή θα μπορούσε να ιδωθεί με βάση τη φρουδική θεωρία για το οικογενειακό μυθιστόρημα των νευρωτικών, δηλαδή ως μια συνεχής αμφισβήτηση του γονεϊκού προτύπου, αλλά και ως μια άσκηση κριτικής ενάντια στους κοινωνικούς κώδικες της εποχής του. Φεύγοντας από τη γενέθλια πόλη του στα 1958, ο Χουλιαράς αρνείται οριστικά τη μοίρα του εμπόρου στην οικογενειακή επιχείρηση και εγκαθίσταται στην Αθήνα. Ακόμα και εάν οι χωρικές μετακινήσεις προς την πρωτεύουσα μετατρέπονται σχεδόν σε κανόνα για την ελληνική κοινωνία στο γύρισμα της δεκαετίας του 1960, στην περίπτωση του Χουλιαρά η εσωτερική μετακίνηση είναι οργανικά δεμένη με το κίνητρο της καλλιτεχνικής διαμόρφωσης. Ο Χουλιαράς σπουδάζει στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, επιδιώκοντας να συνδέσει τον τρόπο της ζωής με τον τρόπο της τέχνης. Από την εποχή εκείνη έως και το τέλος της ζωής του (2015), μόνιμα εγκατεστημένος στο μεγαλύτερο αστικό και

⁹ Μιχάλης Γκανάς, «Ποιος είναι, τέλος πάντων, ο Νίκος Χουλιαράς;», περ. *Η λέξη*, τχ. 147 (Σεπτ.-Οκτ. 1998), σ. 483.

¹⁰ Βλ. ενδεικτικά το συλλογικό τόμο *Βίοι παράλληλοι*, επιμ. Δημήτρης Καλοκύρης, Ηρώ Νικοπούλου, Γιάννης Δ. Στεφανάκης, Εταιρεία Συγγραφέων-Δήμος Αθηναίων Πολιτισμικός Οργανισμός, Αθήνα 2015.

¹¹ Βλ. σχετικά τη συνέντευξη του Χουλιαρά στην Μαρία Τρουπάκη, «Ό,τι είπαμε σ' αυτή τη συνέντευξη είναι το περίγραμμα ενός πράγματος από αέρα», περ. *Διαβάζω*, τχ. 137 (Φεβ. 1986), σ. 67-68.

πνευματικό κέντρο του ελλαδικού χώρου, ανάγει το ρόλο του καλλιτέχνη σε ρόλο ζωής.

Ωστόσο, το λογοτεχνικό του έργο εκφράζει κάθε άλλο παρά την επιτυχή πραγμάτωση της νεανικής επιθυμίας. Στον απολύτως αυτοαναφορικό πυρήνα της γραφής του η χωρική μετακίνηση συνιστά μια μετωνυμία της ανθρώπινης επιθυμίας για γνώση και, ταυτόχρονα, ένα σημείο καμπής στην αναμενόμενη πτώση του ανθρώπου από τον Εδεμικό στον Έκπτωτο κόσμο. Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι η συνθήκη της κινητικότητας στο μικροαφήγημα της λογοτεχνίας του Χουλιάρá αντιπροσωπεύει, όπως και η βρώση του καρπού στο μεγαλειώδες αφήγημα της Θρησκείας, μια αναγκαία πράξη ανυπακοής απέναντι στο Νόμο, με σκοπό την πραγματοποίηση των νεανικών επιθυμιών, την κατάκτηση ενός ενιαίου και δημιουργικού εαυτού ή την αναζήτηση του νοήματος. Έτσι, ο συγγραφέας αφήνει τους ήρωες του να μιλούν με πάθος για το ιδανικό της αυτονομίας και της ατομικής ολοκλήρωσης και ύστερα μας αποκαλύπτει τη μετάβασή τους στην μετα-παραδεισιακή έλλειψη: στον κόσμο της φαινομενικότητας και της απουσίας, μιας και τα αφηγηματικά του πρόσωπα κουβαλούν σχεδόν ανεξίτηλα τη μνήμη της πτωτικής τους πορείας. Υπό αυτή την προοπτική θα μπορούσε ίσως να δικαιολογηθεί η «ηθική του θαυμασμού», κατά την ορολογία της Susan Sontag, που έτρεφε ο Χουλιάρás για τους μείζονες πεζογράφους του τέλους του 19^{ου} αιώνα και, πιο συγκεκριμένα, για τον Αλ. Παπαδιαμάντη, τον Γ. Βιζυηνό και τον Εμ. Ροΐδη.¹²

Ο Χουλιάρás, ωστόσο, δεν αρκείται στη μετάδοση του πένθους της πτωτικής καταγωγής του ανθρώπου. Τα κείμενά του αντισταθμίζουν τον αρχέγονο μηχανισμό του άλγους μέσω της υιοθέτησης της ειρωνικής προοπτικής. Αν στο θρησκευτικό διακείμενο των Πρωτοπλάστων η θεϊκή ειρωνεία εκφράζονταν στο γεγονός ότι το «νόημα», την εμφάνιση του οποίου θα προκαλούσε η βρώση του καρπού, «δεν θα γίνει ποτέ απόλυτο κτήμα του ανθρώπου αφού [ο άνθρωπος] ποτέ δεν θα γνωρίσει»,¹³ στα συμφραζόμενα της πεζογραφίας του Χουλιάρá η ειρωνεία θα εκφραστεί μέσω της ειρωνικής αντιμετώπισης του εαυτού. Οι γνωστικές ιδιότητες της ειρωνείας

¹² Βέβαια, η αισθητική σχέση του Χουλιάρá –όπως και αρκετών ακόμη μεταπολεμικών και σύγχρονων πεζογράφων– με τους μείζονες συγγραφείς του τέλους του 19ου αιώνα αποκτά ευρύτερες διαστάσεις, αν λάβει κανείς υπόψη, μεταξύ άλλων, το κοινό ενδιαφέρον για τη βιωματική αφήγηση, τη χρήση ενός καλοδουλεμένου (νεο)ρεαλισμού, την εστίαση στον απλό και ταλαιπωρημένο άνθρωπο ή την υιοθέτηση ενός εξομολογητικού ύφους. Για τα ζητήματα αυτά από μια γραμματολογική οπτική βλ. ενδεικτικά Δημήτρης Κόκορης, «Νεωτερική ηθογραφία», εφ. *Η Αυγή*, 3/4/2016.

¹³ Τζίνα Πολίτη, «“Αυτή είναι η αγάπη σου;”. Ή η καταγωγή της λογομαχίας», στο *Περί αμαρτίας, πάθους, βλέμματος και άλλων τινών*, Άγρα, Αθήνα 2006, σ. 51.

παρέχουν στον συγγραφέα τη δυνατότητα να δει ότι η ρομαντική επιδίωξη του απόλυτου είναι όχι μόνο ανέφικτη αλλά και αντιστρόφως ανάλογη με τις περιορισμένες δυνατότητες του ανθρώπου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι μικροϊστορίες των λογοτεχνικών χαρακτήρων θεματοποιούν με τον πιο καίριο τρόπο το ζήτημα του διχασμού της συνείδησης. Αν η ποιητική της μελαγχολίας στρέφει με εμμονή τον αφηγηματικό φακό προς τη σκηνή της πτώσης, η ειρωνική αφήγηση εισάγει το στοιχείο του χιούμορ. Σε αυτό το ριψοκίνδυνο καλλιτεχνικό παιχνίδι, λοιπόν, αφενός αναδεικνύεται η αλλοτριωτική σχέση του υποκειμένου με τον εαυτό του και αφετέρου επιδιώκεται η κατάκτηση της ηθικής του ελευθερίας. Όπως τα νευρόσπαστα και τα αυτόματα στη λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα, έτσι και ο διχασμένος εαυτός στη λογοτεχνία του Χουλιαρά, προκειμένου να περιγράψει την πτώση του, αποκόβεται από τον εμπειρικό εαυτό που θρηνεί και αναδύεται απελευθερωμένος, έχοντας δηλαδή πλήρη συνείδηση όλων αυτών που τον καταδυναστεύουν: «Ανάποδα, όπως ο κρεμασμένος στα μεγάλα αρκάνια, κοιτάω το χάος ήρεμος. Το αίμα κατεβαίνει στο μυαλό, μα σκοτεινιάζει μόνο το χαρτί. Αυτό είναι, φαίνεται, που σας παραπλάνια κι όλο με συμπονάτε. Μπορώ ετούτο το μαρτύριο· το θέλω. Γιατί κοιτάζω, ξέρετε, κι από τις δυο μου τις πλευρές, ενώ εσείς μονάχ' από τη μία».¹⁴ Ας αναστοχαστούμε εδώ το νεωτερικό χαρακτηριστικό της γραφής, το spleen, και ας στρέψουμε την προσοχή μας προς τον Charles Baudelaire, ο οποίος μας προειδοποιεί πως «ο άνθρωπος που πέφτει δεν γελά καθόλου με την ίδια του την πτώση, εκτός και αν είναι φιλόσοφος ή καλλιτέχνης, άνθρωπος δηλαδή που έχει αποκτήσει λόγω συνηθείας, τη δύναμη να διχάζεται ταχύτατα και παρίσταται ως ανιδιοτελής θεατής στα φαινόμενα του εγώ του».¹⁵

Στο αφηγηματικό σύμπαν του Χουλιαρά η διαρκής αναμέτρηση με τον εαυτό λειτουργεί και ως μια προσπάθεια επανάκτησης της παιδικής παντοδυναμίας. Πιο συγκεκριμένα, αυτή η αυτοταπείνωση του ιδανικού του εγώ, η ικανότητα δηλαδή του υποκειμένου να γελάει με τον ίδιο του τον εαυτό, πέρα από τη μελαγχολία του αφηγηματικού προσώπου, αναδεικνύει και μια συνθήκη υπερβατικής γνώσης, ικανή να αποκαλύψει στον πληγωμένο ψυχισμό του ανθρώπου μια καινούργια αθωότητα μετά την πτώση. Και αυτό μας το δείχνουν οι μυθιστορηματικοί επίλογοι των κειμένων του, οι οποίοι αντισταθμίζουν την αναπόφευκτη απώλεια που προκλήθηκε

¹⁴ «Ο κρεμασμένος των μεγάλων αρκάνια», *Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του*, ό. π., σ. 65.

¹⁵ Charles Baudelaire, *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, Άγρα, Αθήνα 2000, σ. 29.

από την πρώτη επαφή με τη γνώση με μια συνθήκη πληρότητας. Ο Θεόφιλος Γούδας στο *Ζωή, την άλλη φορά* και ο ανώνυμος αφηγητής του μυθιστορήματος *Στο Σπίτι του εχθρού μου*, όπως και ο Νίκος στο *Εργαστήριο του Ύπνου*, βιώνουν μίαν επίγεια ανάσταση, που εκφράζεται αφηγηματικά μέσα από το όνειρο και τη δημιουργία ενός ατομικού οράματος. Στο τέλος της αφήγησης αρχίζει γι' αυτούς μια καινούργια ζωή, που τους κάνει να θριαμβεύουν μέσα στην ήττα τους και τον παραλογισμό του κόσμου: «Δεν έχω τίποτα να πω, ούτε στη μάνα μου που περιμένει τόσο χρόνια να της γράψω [...] παρά το μόνο που έχω να της πω, αν με ξαναρωτήσει, είναι, πως τούτη η διαδρομή που έκανα, με έβγαλε πολύ κοντά σε κείνο που από μικρός ονειρευόμουν να κάνω, χωρίς να ξέρω αν αυτό ήταν και το καλύτερο. Καμιά φορά το να πραγματωθεί αυτό που νόμιζες πως ήθελες, είναι το χειρότερο που μπορεί να σου συμβεί».¹⁶

Η διατύπωση του παραπάνω παραθέματος, που παραπέμπει σε όσους έχουν προπορευτεί στα ζητήματα της ύπαρξης,¹⁷ μπορεί να συσχετιστεί με τις αναζητήσεις εκείνων των ενήλικων-παιδιών, όπως ο Βασιλάκης Γαλαζούλας, ο Κωστάκης Φράττας, ο Δημητράκης Μαντζαρόπουλος και ο Δημοσθένης Πρέντζας, που ανακτούν το χαμένο χρόνο και όλες τις ιδιότητες της παιδικής τους ηλικίας, συμπλέκοντας τον υπαρξιακό λόγο με το μοτίβο της παιδικότητας. Σε αυτές τις περιπτώσεις, μέσα από την τεχνική της εσωτερικής εστίασης, ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής γίνεται ο διαμεσολαβητής για την έκφραση ενός καταπιεσμένου ψυχισμού, που κατορθώνει, ωστόσο, στην οριακή στιγμή της αναμέτρησής του με τους πανάρχαιους φόβους της ύπαρξης, όπως ο χρόνος και ο θάνατος, να αντιτάξει τις λυτρωτικές ιδιότητες της παιδικότητας: «Είχε πάρα πολύν καιρό να κοιμηθεί ως τόσο αργά ο Δημοσθένης Πρέντζας, μα να, τώρα, που το πάθαινε κι αυτό. Τώρα, δηλαδή, στα γεράματα, λες κι ήταν μωρό παιδί. ... όντας μεταξύ ύπνου και ξύπνιου [...] είδε να καθρεπτίζεται εκεί ένα μικρό παιδί, με ρούχα βασιλικά, που δεν ήταν άλλο παρά αυτός ο ίδιος –ο Δημοσθένης Πρέντζας– σε παιδική ηλικία».¹⁸ Η αισιόδοξη απόληξη αυτών των διηγημάτων, απότοκο της ονειρικής φρεναπάτης και της επιστροφής στον παιδικό εαυτό, λειτουργεί ως ένας δείκτης της αρχέγονης νοσταλγίας για οντολογική συμβίωση με τον εαυτό και τον άλλον. Αυτά τα διηγήματα κατορθώνουν να

¹⁶ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 226.

¹⁷ Το υπαρξιακό υπόβαθρο στη συμπεριφορά των λογοτεχνικών χαρακτήρων μαρτυρά το βάπτισμα του Χουλιαρά σε αυτό που ο Raymond Williams ονομάζει «δομή της αίσθησης», αν λάβει κανείς υπόψη τη γραμματολογική ταξινόμηση του συγγραφέα μεταξύ της β' μεταπολεμικής γενιάς (γεν. 1940) και της λεγόμενης γενιάς του '70 (έκδοση πρώτου λογοτεχνικού βιβλίου το 1979).

¹⁸ «Το ρούχο», *Η μέσα βροχή*, ό. π., σ. 59-63.

διασαλεύσουν τα όρια ανάμεσα στην εσωτερική συνείδηση και την εξωτερική δράση, μιλώντας όχι μόνο για το βιολογικό άχθος του ανθρώπου, αλλά και για τα υψηλά ιδανικά της αθωότητας, του ασυνειδήτου και της αρμονίας, ιδιότητες χαμένες για τον ενήλικα αλλά αρκούντως ευεργετικές.

Σε άλλες περιπτώσεις καταλήγουμε στη νοσταλγία για μια φυσική γλώσσα, για μια γλώσσα πριν από την ηγεμονική παρέμβαση της συμβολικής τάξης του πατρός.¹⁹ Πρόκειται για μια γλώσσα που πλησιάζει τη μουσική και δεν ζητά να γίνει κατανοητή, γιατί δεν είναι αυτός ο σκοπός της. «Παρανοώ τα λόγια [των τραγουδιών] και βγάζω απ' αυτά φράσεις παράξενες που δεν υπάρχουν σε καμιά γλώσσα: Κε έστε γεογραφία garderiuma, κε έστε γεογραφία galderon σέμ-σέμ. Περίπρεσέμ, σέμ-σέμ. Σεσέ, σέμ-σέμ».²⁰ Αυτή η πριμοδότηση της μουσικής με το χάρισμα της πιο αυθεντικής έκφρασης, δηλαδή με τη δημιουργία λέξεων από «κάποια γλώσσα που [έχει] σαν πατρίδα της τα παιδικά μας χρόνια»,²¹ μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τον ορθό και εργαλειακό λόγο προς τον κόσμο της ανθρώπινης ψυχής και των παθών-παθημάτων της. Άλλωστε, σύμφωνα με το μυθολογικό διακείμενο της «κομμένης γλώσσας», το δράμα της Φιλομήλας λειτουργεί ως ένας συμβολικός δείκτης τόσο για την εκδίωξη των παθών από την ομιλία και τον Πολιτισμό όσο και για την επαναφορά τους στον τελευταίο μέσα από το λεκτικό κόσμο της μουσικής.

Το έργο του Χουλιαρά αποδίδει με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο την απώλεια κάποιας πρωταρχικής σκηνής, μετακινούμενο, ωστόσο, από τη ρεαλιστική αναπαράσταση των γεγονότων στο ρεαλιστικό αποτύπωμα της ψυχής. Μια προσεκτική ανάγνωση των κειμένων του δείχνει ότι στόχος δεν είναι μια απλοϊκή ψυχογράφιση των ηρώων, αλλά η υποστασιοποίηση των ίδιων των υψηλών παθών σε αφηγηματικά «γεγονότα». Γι' αυτό ο αφηγητής του όχι μόνο δεν αποκλείει το υποκείμενο του πάθους, «το μωρό που 'ναι κλεισμένο μέσα στο βουνό της σάρκας»,²² αλλά δίνει στον αναγνώστη τη δυνατότητα να δει τα στοιχειώδη πάθη της ψυχής, να συμμετάσχει στον πόνο του άλλου, να δει τον κόσμο μέσα από την αρχή των συναισθημάτων και όχι μέσα από την εξουσία της ψυχρής λογικής. Η λογοτεχνία του, για παράδειγμα, γίνεται ο ενδιάμεσος κρίκος ανάμεσα στη σκέψη και την τρέλα, όχι

¹⁹ Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία του Lacan, το Συμβολικό σχετίζεται με τον πολιτισμό, την κοινωνία, τη γλώσσα και, γενικά, θεωρείται ταυτόσημο με το πεδίο της κουλτούρας, το οποίο επιβάλλεται έναντι της φαντασιακής τάξης της φύσης. Βλ. αναλυτικά Dylan Evans, *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης*, μτφρ. Γιάννης Σταυρακάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 251.

²⁰ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 184.

²¹ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 184.

²² «Ο Νικολάκης της Τσεβούλας το απόγευμα», *Η μέσα βροχή*, ό. π., σ. 107.

για να προσδιορίσει μια σειρά αιτίου-αποτελέσματος, αλλά για να μεταφέρει την τραγική ουσία που μένει εγκλωβισμένη στον εγκέφαλο του Νικολάκη της Τσεβούλας, εκείνου του ενήλικα-παιδιού, του γερασμένου πρόωρα, που απελευθερώνει, μέσω των χειρονομιακών κινήσεων του σώματος στο έντομο της σφήκας, τα παράφορα και εχθρικά αισθήματα που πηγάζουν από τη σχέση με την ευνουχιστική μητέρα: «Χα!... Την πουτάνα! Ξέρεις τι πουτάνα είν' αυτή;... Κοίτα... Να! Κοίτα. Θα την πετύχω... που θα πάει;... Θα την πετύχω! Γιατί, ξέρεις... Δε μ' αφήνει να 'χω το σκυλί. Δε θέλει, λέει... Καθόλου δε μ' αφήνει να το 'χω... Δε θέλει να 'χω το σκυλί... Χα! Δε θέλει... Δε θέλει να 'χω το σκυλί... Χα! Δε θέλει... Δε θέλει να 'χω τίποτα εγώ! Χα, τίποτα! Άμα με θέλεις μοναχό μου, εγώ δε θέλω...».²³

Σε άλλα σημεία η προτεραιότητα στην εσωτερική ψυχική ζωή γίνεται η αφορμή για να φανερωθεί η επίδραση των εξωτερικών προσδιορισμών στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας. Ο Χουλιαράς αναγνωρίζει ότι οι κοινωνικές συμβάσεις και ο ντετερμινισμός της Ιστορίας επιβάλλουν στο άτομο την ισχύ της παντοδυναμίας τους, χωρίς, ωστόσο, το γεγονός αυτό να οδηγεί στην καθυπόταξη των ανήσυχων συνειδησεων των σκεπτόμενων ηρώων του. Θα έλεγε κανείς ότι η κριτική θεώρηση της πραγματικότητας, συγχρονικής όσο και παρελθούσας, χαρίζει στα κείμενα της εποχής του ιδιωτικού οράματος ένα κοινωνικό πρόσημο. Το ψυχικό ορμέφυτο αναπτύσσει μια μορφή αντί-στασης απέναντι στη μελαγχολία που ενσπείρει η εξουσία, επιτρέποντας στη δυστυχημένη συνείδηση να αναπτύξει διεξόδους φυγής από τους κοινωνικούς και τους ιδεολογικούς περιορισμούς της εποχής.²⁴ Η αντίφαση ανάμεσα στην ελεύθερη συνείδηση του ατομικού ήρωα και τους περιορισμούς της κοινωνίας, η διαλεκτική μεταξύ της ιδεολογίας του ανθρωπισμού και των πρακτικών του καπιταλισμού όσο και ο ανταγωνισμός ανάμεσα στην ηθική των παραδοσιακών αξιών και τη νεωτερική αστική κοινωνία της εκβιομηχάνισης και της τεχνολογικής προόδου, μαρτυρούν τόσο την ιστορικότητα των κειμένων όσο και την κριτική οπτική του συγγραφέα απέναντι στην εμπειρική πραγματικότητα. Το μυθοπλαστικό σύμπαν του Χουλιαρά αποκαλύπτει τα κοινωνικά αίτια της προοδευτικής έκπτωσης του υποκειμένου στη σύγχρονη αστική κοινωνία, παρουσιάζοντας την αίσθηση της μοναξιάς, την έλλειψη επικοινωνίας και την ατομική απομόνωση ως παρεπόμενα της

²³ «Ο Νικολάκης της Τσεβούλας το απόγευμα», ό. π., σ. 108.

²⁴ Για τη μετατροπή των διαφόρων μορφών εξουσίας από μια επιβαλλόμενη εξωτερική πραγματικότητα σε μια εσωτερικευμένη ψυχική μορφή, η οποία επηρεάζει τη σχέση του υποκειμένου με τον εαυτό του και, άρα, τον τρόπο με τον οποίο παράγεται ένα υποκείμενο βλ. Judith Butler, *Η ψυχική ζωή της εξουσίας*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα 2009.

σταδιακής υποτίμησης της συλλογικής ζωής και της αποκοπής του ατόμου από το δημόσιο χώρο. Ειδικά η ύστερη μεταπολεμική περίοδος και τα χρόνια της Μεταπολίτευσης, άμεσα συνδεδεμένα με έναν στρεβλό εκσυγχρονισμό που υλοποιούνταν από υποκείμενα που «βόλευαν και βολεύονταν»,²⁵ διεγείρει μια αναστοχαστική νοσταλγία που χρησιμοποιεί από το παρελθόν ό,τι καλύτερο υπήρξε με σκοπό τη δημιουργία ενός φιλικότερου για τον άνθρωπο μέλλοντος.

«Επανακάμψας, μετά από τριάντα εννιά ολόκληρα χρόνια στην πατρίδα του, από τη Σοβιετική Ένωση, [...] ο Έλληνας πρόσφυγας Αγησίλαος Πετούσης, από την Κλειδωνιάβιτσα Κονίτσης –ο οποίος, σημειωτέον, είχε εκτίσει εκεί ποινήν καθειρίζεως είκοσι χρόνων, για πράξεις, αντιτιθέμενες στο καθεστώς– τις δυο πρώτες μέρες της ελευθερίας του τις πέρασε τελείως μόνος του, περιφερόμενος ως παρατηρητής στο κέντρο της πόλεως των Αθηνών. Αφού έζησε εκ του σύνεγγυς το θαύμα μιας ζωής που αγνοούσε, παρατηρώντας έκπληκτος τους άλλους γύρω του, ν’ αναδιπλώνονται υστερικά ακολουθώντας τους ρυθμούς ενός τερατώδους και απάνθρωπου μηχανισμού που τους μετέτρεπε σε καταναλωτικά νευρόσπαστα και με ασφάλεια τους οδηγούσε στην παθητικότητα και την αποξένωση, κατέληξε [...] στο φοβερό συμπέρασμα [...] (πως) είχε καταφέρει ν’ απαλλαγεί από τη φυλακή –όπου ζούσε τόσο χρόνια– και είχε έρθει τώρα –με τη θέλησή του– να περάσει τα υπόλοιπα σε μίαν άλλη».²⁶

Η αναφορά των αφηγημάτων σε μια βιωμένη από τον Χουλιάρη πραγματικότητα δεν σημαίνει ότι πρόθεση του συγγραφέα είναι η ανάδειξη της τεκμηριωτικής όψης των μυθοπλαστικών γεγονότων. Είτε αναφέρεται σε μνήμες και πρόσωπα από την παιδική και την εφηβική ηλικία στα Γιάννενα, είτε περιγράφει τη διαδικασία μετάβασης από την επαρχία στο μητροπολιτικό άστυ, είτε παρουσιάζει το μοναχικό άνθρωπο της σύγχρονης μεγαλούπολης, ο Χουλιάρης καταγράφει με ειλικρίνεια ένα βιοματικό υλικό, το οποίο μορφοδοτείται και αποδίδεται αφηγηματικά μέσα από τις αντανάκλασεις του πραγματικού. Παρά τη ρητή άρνηση του συγγραφέα αναφορικά με την ταύτιση των λογοτεχνικών του χαρακτήρων με

²⁵ «Δημητράκης Μαντζαρόπουλος», *Το μπακακόκ*, ό. π., σ. 50.

²⁶ «Η φυλακή», *Η μέσα βροχή*, ό. π., σ. 181-182.

πρόσωπα της εμπειρικής πραγματικότητας ή τη σταθερή εναντίωσή του απέναντι στην αυτοβιογραφική ανάγνωση των έργων του, ένας μέρος της κριτικής εξακολουθούσε να υποτιμά το στοιχείο της φαντασίας σε κείμενα με σαφή ειδολογικό προσανατολισμό. Ακόμη και ο Σπ. Τσακνιάς, ένας από τους σπουδαιότερους κριτικούς της μεταπολιτευτικής περιόδου, με αφορμή το μυθιστόρημα *Ζωή, την άλλη φορά*, αναφερόταν στο «πλούσιο βιωματικό υπόστρωμα» του Χουλιαρά που είχε ως αποτέλεσμα μια «απροσχημάτιστη αυτοβιογραφία», «ένα ασπόνδυλο αφήγημα αντί ενός μυθιστορήματος».²⁷ Προφανώς, τα παραπάνω αδικούν όχι μόνο τον ίδιο τον Χουλιαρά και το νεωτεριστικό χαρακτηριστικό της αποσύνθεσης της αφηγηματικής συνοχής του μύθου, αλλά και τον κριτικό του, που δεν διέκρινε ούτε το ευρηματικό *mise en abyme* μεταξύ της ζωής του παππού και του εγγονού Θεόφιλου Γούδα ούτε την τεχνική του χωροποιημένου χρόνου, όπως θα δείξουμε παρακάτω. Με την πάροδο του χρόνου ο Χουλιαράς αναγκάστηκε να ενσωματώνει στις περικειμενικές σημειώσεις των αφηγημάτων του ότι τυχόν ομοιότητες με πρόσωπα και γεγονότα οφείλονται σε καθαρή σύμπτωση. Το κυριότερο, ωστόσο, ήταν η διακηρυγμένη πίστη στο αφηγηματικό του πρόγραμμα, το γεγονός ότι γνώριζε εξ αρχής τα θέλητρα της βιωματικής αφήγησης και τους κινδύνους της ειδυλλιακής παρατήρησης: «Ο λόγος, που επιστρέφω τόσο συχνά στα Γιάννενα κάποιων περασμένων εποχών, δεν είναι βέβαια για να κάνω ηθογραφία. Επιστρέφω εκεί για να πω πράγματα σημερινά».²⁸ Δεν θα ήταν υπερβολικό να υποστηρίξουμε ότι, ειδικά στα διηγήματα, ο αφηγητής του Χουλιαρά αποκτά τα χαρακτηριστικά του αρχέτυπου αφηγητή, του *ιστορητή* (*erzähler*), κατά τον ορισμό του Benjamin.²⁹ Εν μέσω της μεταμοντέρνας εποχής των αφηγηματικών κατασκευών και της τεκμηριωτικής μυθοπλασίας, ο Χουλιαράς συνεχίζει να αξιοποιεί την παράμετρο της εμπειρίας, δικής του ή εξιστορημένης, προκειμένου να μεταδώσει και να κληρονομήσει μια ιστορία στην επόμενη γενιά, για να μπορεί και εκείνη να θυμάται τη συλλογική ζωή και την αρχαϊκή αξιοπρέπεια μιας παρελθούσας κοινωνίας. «Στην Καραβατιά κάθετος κόσμος, πολλές οικογένειες. Κάθετος και ο Κωστάκης Δαραμπασίνας που κάνει τα θελήματα, γι' αυτό τον βλέπουμε τώρα –ετούτο το απόγευμα του Μάη– να σπρώχνει με τα δυο του

²⁷ Σπύρος Τσακνιάς, «Νίκος Χουλιαράς, “Ζωή, την άλλη φορά”», περ. *Η λέξη*, τχ. 48 (Οκτ. 1985), σ. 948.

²⁸ Νίκος Χουλιαράς, «Ο,τι είπαμε σ' αυτή τη συνέντευξη είναι το περίγραμμα ενός πράγματος από αέρα», ό. π., σ. 69.

²⁹ Για τον *ιστορητή* και την άμεση σχέση της αφήγησής του με την ενθύμηση και την προφορικότητα βλ. Walter Benjamin, «The storyteller: Reflections on the works of Nikolai Leskov», στο *Illuminations*, μτφρ. (από τα γερμανικά) Harry Zohn, Schocken Books, Νέα Υόρκη 1969, σ. 83-109.

χέρια το καρότσι και να ανεβαίνει την ανηφόρα που πάει για το σπίτι του... Ένας ήσυχος αέρας περνάει και πάει κατά το σανατόριο, και το ρολόι του Αρχιμαντρείου χτυπάει οχτώ».³⁰

Στο αφηγηματικό σύμπαν του Χουλιαρά ό,τι απουσιάζει δεν παύει να σημαίνει. Η απώλεια του γενέθλιου τόπου, ο θάνατος των αγαπημένων προσώπων, η πρωτική πορεία του ίδιου του εαυτού μέσα στο χρόνο και η απώλεια της παιδικότητας προσδίδουν στη γραφή του μια ελεγειακή τονικότητα. Αν έπρεπε, λοιπόν, να προσδιορίσει κανείς την κυρίαρχη δομή συναισθήματος στο λογοτεχνικό του έργο, θα έλεγε ότι πρόκειται για το αίσθημα της νοσταλγίας. Τα κείμενά του αναπτύσσουν μια μυθολογία της νοσταλγίας και της μνήμης, η οποία ανάγεται σε συστατικό παράγοντα μυθοπλασίας. Η ποιητική του Χουλιαρά είναι αυτή της απόστασης που παράγει γνώση και νοσταλγία για το ατομικό όσο και το συλλογικό παρελθόν.³¹ Η γραφή του επιστρέφει συνεχώς στο παρελθόν, προσπαθεί να διαχειριστεί και να επεξεργαστεί το υλικό της ανάμνησης, να το νοηματοδοτήσει εκ νέου, έχοντας πάντα τον απόλυτο έλεγχο αυτού του υλικού, την ευχέρεια να οργανώνει και να αποτυπώνει τα ευρήματα της μνημικής κατάδυσης, αναταξινομώντας και παραθέτοντάς τα μέσα από την οπτική του παρόντος. Αν χρειάζεται να δώσουμε μια θεωρητική διατύπωση στα παραπάνω, θα πούμε ότι η γραφή του Χουλιαρά χαρακτηρίζεται από το *άλγος του αρχείου*, σύμφωνα με την παρατήρηση του Derrida, που, αφενός υπαγορεύει την επιστροφή στις απαρχές, σε ένα καταγωγικό σημείο, το οποίο πιστοποιεί τη γενεαλογική ακολουθία, αφετέρου προϋποθέτει τη σχολαστική διαχείριση αυτού του αρχείου από τον διαχειριστή-συγγραφέα. Όπως σημειώνει ο Derrida, στη λέξη αρχείο ακούγονται δυο λέξεις: *αρχίζω* και *άρχω*.³² «Η μέρα ετούτη που αρχίζει πάλι να υψώνεται μπροστά μου, είναι παλιά. [...] Και τούτα, ήδη, λέγοντας, το βλέπω καθαρά, πως τώρα πια, φυσάει μονάχα μες στις λέξεις. Μαύρα νερά υψώνονται και πλημμυρίζουν ως πάνω το αρχαίο μποστάνι. Εκείνο το μποστάνι, που ακόμη μέχρι

³⁰ «Το απόγευμα του Κωστάκη Δαραμπασίνα», *Το μπακακόκ*, ό. π., σ. 94-97.

³¹ Η Linda Hutcheon σημειώνει ότι η νοσταλγία είναι λιγότερο μια περιγραφή της ίδιας της οντότητας και περισσότερο μια απόδοση ποιότητας: δεν είναι κάτι που αντιλαμβάνεσαι σε ένα αντικείμενο, αλλά αυτό που αισθάνεσαι όταν δυο διαφορετικές χρονικές στιγμές, το παρελθόν και το παρόν, συγχωνεύονται και αποκτούν σημαντικό συναισθηματικό και πνευματικό βάθος. Βλ. σχετικά στο Linda Hutcheon & Mario J. Valdés, «Irony, Nostalgia and the Postmodern: a dialogue», περ. *Poligrafias*, τχ. 3 (1998-2000), σ. 22.

³² Ζακ Ντερριντά, *Η έννοια του αρχείου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκκρεμές, Αθήνα 1996, εδώ σ. 125-126.

χτες, μύριζε μέντα απ' την τσιχλόφουσκα που έφτυσα εκεί μικρός, και αναχώρησα μια και καλή για τούτη τη ζωή τη μετρημένη».³³

Τί ακριβώς είναι, όμως, η νοσταλγία ή καλύτερα τί ήταν η νοσταλγία; Από τις ελληνικές ρίζες των λέξεων νόστος και άλγος, η νοσταλγία εμφανίζεται ως έννοια για πρώτη φορά στα 1688, στην ιατρικού περιεχομένου διδακτορική διατριβή ενός δεκαεννιάχρονου ελβετού φοιτητή, του Johannes Hofer, για να περιγράψει ένα είδος θανατηφόρας ασθένειας, η οποία έπληττε τους Ελβετούς στρατιώτες που είχαν απομακρυνθεί από την πατρίδα τους. Αυτός ο ιατροπαθολογικός ορισμός της νοσταλγίας επέτρεπε, ωστόσο, μια θεραπεία: οι βδέλλες, ένα ζεστό υπνωτικό γαλάκτωμα, ένα φάρμακο ή ένα γρήγορο ταξίδι στις Άλπεις ήταν δυνατόν να μετριάσουν την κατάσταση των στρατιωτών, τίποτα, όμως, δεν μπορούσε να συγκριθεί με την επιστροφή στην πατρίδα. Ο Hofer αισθανόταν περήφανος για μερικούς από τους ασθενείς του, γιατί γι' αυτόν η νοσταλγία ήταν μια ένδειξη πατριωτικής αγάπης, που μπορούσε να οδηγήσει κάποιον μέχρι το θάνατο.³⁴ Προϊόντος του χρόνου, η νοσταλγία έγινε όλο και λιγότερο ιάσιμη. Από τον 19^ο αιώνα άρχισε να χάνει την καθαρά ιατρική της σημασία και από μια θεραπεύσιμη ασθένεια μετατράπηκε σε μια ανίατη κατάσταση του πνεύματος και της ψυχής. Αυτό που κατέστησε εφικτή τη μετάβαση ήταν η μετατόπιση από τη χωρική στη χρονική παράμετρο. Ήδη το 1798 ο Immanuel Kant είχε παρατηρήσει ότι στην πραγματικότητα οι άνθρωποι δεν επιθυμούσαν την επιστροφή σε ένα μέρος, αλλά σε μια άλλη εποχή, την εποχή της νεότητας. Ο χρόνος είναι σε κάθε περίπτωση μη αναστρέψιμος και η νοσταλγία γίνεται η αντίδραση απέναντι σε αυτό το θλιβερό γεγονός. Όπως συνοπτικά είχε παρατηρήσει ένας κριτικός: «Ο Οδυσσεάς λαχταρά για το σπίτι του· ο Προυστ αναζητά το χαμένο χρόνο». Για τον Προυστ, η αθέλητη επιστροφή στο χαμένο χρόνο φέρνει ένας είδος αλήθειας του παρελθόντος στο παρόν, αναβιώνοντας όχι μόνο την παρελθούσα στιγμή, αλλά την εμπειρία του παρελθόντος στο σύνολό της. Ωστόσο, όταν η νοσταλγία καλείται να αποτυπώσει όχι το ατομικό συναίσθημα αλλά τη βιογραφία μιας ομάδας, όταν μεταφέρεται από την ιδιωτική στη δημόσια σφαίρα, αποκτά έναν κοινωνικό χαρακτήρα. Για πολλούς η έκρηξη της νοσταλγίας στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα ήταν μια αναμενόμενη αντίδραση απέναντι στη νεωτερικότητα και την αδιαμφισβήτητη πίστη στη γραμμική πορεία του χρόνου,

³³ «Η μέρα που υψώνεται», *Το μπακακόκ*, ό. π., σ. 77-78.

³⁴ Στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα, όμως, που η πατρίδα αρχίζει να εκφράζεται με όρους έθνους-κράτους, η νοσταλγία αναπτύσσει σχέσεις με τον εθνικισμό και το σωβινισμό. Βλ. αναλυτικά Vladimir Jankelevitch *L'Irreversible et la nostalgie*, Frammarion (Champs), Παρίσι 1974.

ενώ η σύγχρονη νοσταλγία ή καλύτερα μια πτυχή της προβάλλει ως ένας μηχανισμός άμυνας έναντι των επιταχυνόμενων ρυθμών της ζωής και των ραγδαίων τεχνολογικών αλλαγών, αλλά και ως ένα αίτημα για κοινωνική συνοχή και συλλογική μνήμη.³⁵

Στο έργο του Χουλιάρá η νοσταλγία είναι ένα πένθος για την αδυναμία της μυθικής επιστροφής, για έναν γοητευτικό κόσμο που έδινε προτεραιότητα στο σύστημα των αξιακών κωδίκων, για ένα «σπίτι» που ήταν τόσο υλικό όσο και πνευματικό. Αν ο καημός για το «σπίτι» αποτελούσε κάποτε μια κεντρική αλληγορία του ρομαντικού εθνικισμού, η αναστοχαστική νοσταλγία της γραφής του Χουλιάρá – μια παραλλαγή της εκδοχής της νοσταλγίας που η Svetlana Boym ονομάζει *reflective nostalgia*–³⁶ εστιάζει στο άλγος και όχι στην επιστροφή, στον ίδιο τον καημό, που, μελαγχολικά και ειρωνικά, αναιρεί το όραμα της επιστροφής. Με άλλα λόγια, το ταξίδι του νόστου είναι ουσιαστικά μια συνειδητοποίηση της αδυναμίας επιστροφής στο χώρο, αλλά και μια άσκηση αυτογνωσίας πάνω στο ζήτημα του χαμένου χρόνου, μια διατριβή πάνω στον ατομικό και τον ιστορικό χρόνο, το αμετάκλητο του παρελθόντος και την ανθρώπινη περατότητα. Επομένως, το κίνητρό της δεν εντοπίζεται στην ανάκτηση μιας απόλυτης αλήθειας, αλλά στο στοχασμό πάνω στην ιστορία και το πέρασμα του χρόνου.³⁷ Επιπλέον, θα ήταν προτιμότερο να αντιμετωπίσουμε το αναδυόμενο συναίσθημα της νοσταλγίας ως ένα ιστορικό συναίσθημα, δηλαδή ως μια έκφραση άμεσα συνδεδεμένη με την παροντική συνθήκη των αφηγηματικών πρόσωπων· με την αίσθηση του μη ανήκειν, τη συνθήκη της μηχανοποιημένης ζωής, τη θρυμματισμένη έννοια του τόπου και την απώλεια των αυθεντικών περιβαλλόντων μνήμης. Υπό αυτή την προοπτική πρόκειται για ένα κριτικό σχόλιο τόσο για το παρελθόν όσο και για το παρόν, καθώς ενεργοποιεί τα πολλαπλά επίπεδα της συνείδησης. Είναι ακριβώς αυτή η αίσθηση της απόστασης που κάνει τα πρόσωπα του Χουλιάρá να αφηγούνται την ατομική τους ιστορία και τη συλλογική ζωή, να δραματοποιούν τη σχέση μεταξύ παρελθόντος παρόντος και

³⁵ Βλ. σχετικά τη μελέτη του Dennis Walder, *Postcolonial nostalgias: Writing, representation and memory*, Routledge, Νέα Υόρκη-Λονδίνο 2011, σ. 7-12. Βλ. επίσης Δημήτρης Τζιόβας, «Η κυριαρχία της νεοτερικότητας», στο *Κουλτούρα και λογοτεχνία. Πολιτισμικές διαθλάσεις και χρονότοποι ιδεών*, Πόλις, Αθήνα 2014, σ. 151-156.

³⁶ Βλ. αναλυτικά Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, Basic Books, Νέα Υόρκη 2001, σ. 49-55.

³⁷ Όπως σημειώνει η Boym, οι νοσταλγοί αυτού του τύπου είναι συχνά, σύμφωνα με τα λόγια του Vladimir Nabokov, «ερασιτέχνες του Χρόνου, επικούρειοι της διάρκειας», που αντιστέκονται στην πίεση της εξωτερικής δραστηριότητας και λαμβάνουν απόλαυση από την υφή του χρόνου που δεν μετριέται με ρολόγια και ημερολόγια. Βλ. Svetlana Boym «Nostalgia and Its Discontents», περ. *The Hedgehog Review*, τ. 9, τχ. 2 (Καλοκαίρι 2007), σ. 15.

μέλλοντος, αποκλείοντας εξ ορισμού την αποκατάσταση του παρελθόντος, την επανεφεύρεση της παράδοσης ή τις ποικίλες μόδες του ρετρό.

«Γι' αυτό και εμείς, περπατάγαμε στο δρόμο (στο Κολωνάκι), κι εκεί που περπατάγαμε, άκουσα, άξαφνα, μες από ένα σπίτι, να τραγουδάν το Ρόβα. Πολλές φωνές ήταν μαζί. Φωνές από κορίτσια που έλεγαν: “Ο Ρόβας εξεκίνησε...”, έλεγαν, “μες στη Βλαχιά να πάει...”. [...] γι' αυτό κι η μάνα ρώτησε πάλι: “Καλά...”, είπε, “Και γιατί τις έχουν κλεισμένες, εκεί από μέσα, τις κοπέλες και λεν το Ρόβα;”.

“Ε,!...” έκανε ο Λέαντρος, “Υπάρχει.. μια τάση τέτοια...”.

“Τι τάση, παιδί μου;”, είπε η μάνα.

“Μια τάση να γυρίζουμε στις ρίζες...”, της είπε.

“Ε, ... Και τι να κάνουμε με τις ρίζες;”.

“Είναι μόδα, ρε μαμά!.. Πώς να στο πω;... Δεν έχεις ακούσει που το χουν γυρίσει, τώρα τελευταία, στα δημοτικά και στα τέτοια;... Υπάρχει μια τάση να γυρίσουμε στα παλιά... Στα δικά μας, τα παραδοσιακά...”.

“Καλά... βρε Λέαντρε”, είπε η μάνα. “Αυτές, εδώ για, οι κοπέλες, που είναι κλεισμένες εκεί από μέσα και τραγουδάν το Ρόβα, θέλουν να γυρίσουν πίσω στις αλισίβες και τα γκούμια;.. Δεν το καταλαβαίνω αυτό!...», είπε. [...] Τι τον θέλουν και τον φωνάζουν, τώρα, το Ρόβα, οι κοπέλες, εδώ μες στους γιατρούς!...».³⁸

Τέλος, η χωρική επιστροφή στο γενέθλιο τόπο, όπως και στα περισσότερα κείμενα της γραμματείας μας, παρουσιάζεται ανέφικτη, για δύο κυρίως λόγους. Διότι ο γεωγραφικός και ο κοινωνικός χώρος της γενέθλιας πατρίδας, ειδικά μετά το πέρας ενός μεγάλου χρονικού διαστήματος, δεν παραμένει ο ίδιος, με αποτέλεσμα τα πρόσωπα να έρχονται αντιμέτωπα με μια νέα κατάσταση που αντιστοιχεί με μια διπλή εξορία, με μια δεύτερη ξενιτειά, και, δεύτερον, επειδή τα ίδια τα πρόσωπα καθ' όλη τη διάρκεια της απουσίας, αποκτούν νέα κριτήρια και εμπειρίες, τα οποία διαφοροποιούν την οπτική τους απέναντι στον τόπο. Ή, όπως γράφει η Μαίρη Μικέ, «πώς εν τέλει πραγματοποιείται (;) ο νόστος από τη στιγμή που τόσο το βλέμμα προς

³⁸ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 147-148.

το παρελθόν αλλοιώνεται από το ταξίδι της περιπλάνησης όσο και ο τόπος που μένει πίσω;»³⁹

³⁹ Μαίρη Μικέ, *Εναρμόνιον κρύμα*, Άγρα, Αθήνα 2012, σ. 25.

1.2 Ζητήματα γραφής και αναπαράστασης

I

Στο διήγημα «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα» ο Χουλιάρης, συνδυάζοντας το λόγο και την εικόνα, τη γλώσσα της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών, επιχειρεί να διατυπώσει μια «θεωρία» σχετικά με τη διεργασία σύλληψης και μορφοποίησης μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο αφηγητής του διηγήματος θεματοποιεί με αυτοαναφορικό τρόπο και αναστοχαστική διάθεση την ίδια τη διαδικασία της καλλιτεχνικής μορφοποίησης αντικειμένων και τύπων, στο πλαίσιο της οπτικής επαφής του με δύο μεγέθη του εικαστικού κόσμου, εκ των οποίων το ένα τουλάχιστον προσδιορίζεται ρητώς ως φωτογραφική αποτύπωση: «Αυτό που βλέπω να απλώνεται στο δάπεδο σε ένα παλιό εργαστήριο των Τιράνων είν' ένας κήπος. Μάλλινος κήπος, νυχτερινός, γεμάτος νήματα. [...] Στην διπλανή φωτογραφία βλέπω μιαν αίθουσα γυμναστικής. Τα παραθύρια της είν' ανοιχτά και μπαίνει φως».⁴⁰

Τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις εικαστικές τέχνες, σημειώνει ο Δημήτρης Αγγελάτος, η καλλιτεχνική μορφοποίηση των μεγεθών, δηλαδή των πραγμάτων και των ανθρώπων, είναι ανάλογη με την ειδολογική παράδοση, τις συμβάσεις και τους κώδικες της κάθε τέχνης, ανάλογη δηλαδή με την *ιστορικότητά* της, ώστε η (ανα)παράσταση να προκύπτει ως αποτέλεσμα της διαλεκτικής αλληλεξάρτησης μεταξύ αναπαράστασης και παράστασης. Στο επίπεδο της αναπαράστασης, ο βαθμός *πυκνότητας* περιορίζεται σε εικόνες «διαφανείς, με όρους διαύγειας», «διαρρυθμισμένες σύμφωνα με τις επιταγές της προοπτικοποίησης στη συγκρότηση ιδεωδών τύπων· άλλοτε στερεότυπου χαρακτήρα άλλοτε όχι». Από την άλλη μεριά, στην περίπτωση της παράστασης ο δείκτης της *πυκνότητας* αυξάνει και οι *τύποι* «είναι βασισμένοι σε επίμονη και επίμοχθη ανάλυση και σύνθεση, γι' αυτό και “γεμίζουν” επικίνδυνα την προοπτική που τους χαρακτηρίζει με το βάρος της πραγματικότητας, θεωρημένης και επεξεργασμένης μέσα από το πρίσμα του επιμέρους».⁴¹

Στην πρώτη εικόνα, ο αφηγηματικός λόγος εστιάζει στη «δράση» των δύο κοριτσιών, που αναπαρίστανται εντός του νυχτερινού κήπου. Η καλλιτεχνική δημιουργία καταβαρθρώνεται από τις αδέξιες κινήσεις των προσώπων, αφού τα δύο

⁴⁰ «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα», *Το άλλο μισό*, ό. π., σ. 66-67.

⁴¹ Δημήτρης Αγγελάτος, «Για μια θεωρία της καλλιτεχνικής μορφοποίησης. Η αναπαράσταση και η παράσταση. (Εν είδει συνόψεως)», στο Δημήτρης Αγγελάτος-Ευριπίδης Γαραντούδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Καλλιγράφος, Αθήνα 2013, σ. 154-155.

κορίτσια στην προσπάθειά τους να δημιουργήσουν γεωμετρικά σχήματα με τη βοήθεια των χεριών τους καταλήγουν σε έναν χαμηλό βαθμό *πυκνότητας*, σε μια μιμητικού τύπου *αναπαράσταση*. Επιπλέον, τα *απόντα* μεγέθη του φυσικού περιβάλλοντος εισέρχονται στην εικόνα με τρόπο ψευδαισθητικό, αφού, όπως επισημαίνει ο αφηγητής, «Εκείνα [τα κορίτσια] που είναι πάνω του [ενν. στον κήπο] απλώνουνε δισταχτικά τα χέρια. Καμώνονται πως σχηματίζουν, με τα δάχτυλα, τους ρόμβους και τα τρίγωνα. Τα μυθικά του έντομα και τα περίτεχνα κλαδιά».⁴²

Η αδυναμία των κοριτσιών να εκτελέσουν με την απαιτούμενη επιδεξιότητα τις κινήσεις, καθιστά σαφές ότι τα νεαρά κορίτσια «μιμούνται κινήσεις που έχουν γίνει ήδη προ πολλού»,⁴³ ανάγοντας έτσι τη δράση τους στο ρητορικό σχήμα της αναλογίας, του αξιώματος του «ως εάν», κι όχι της μεταφοράς που κατορθώνει να μετατρέψει τη διαφορετικότητα σε ενότητα. Η γοητεία της παιδικής ενόρασης απουσιάζει από το παιχνίδι της εικόνας, όχι εξαιτίας της ανικανότητας των κοριτσιών να συνθέσουν την αποσπασματικότητα του κόσμου σε εικόνα, αλλά εξαιτίας της ίδιας της διαδικασίας της καλλιτεχνικής μορφοποίησης. Ο περιορισμός στον κόσμο των ειδώλων, στην προσπάθεια αναδιπλασιασμού των φυσικών αντικειμένων, οδηγεί εντέλει τον αφηγητή στο συμπέρασμα πως το συγκεκριμένο έργο ανήκει στην *(ανα)παραστατική* κατηγορία εκείνων των εικαστικών δημιουργιών που «πλαστογραφούν αδέξια τη ζωή για χάρη της εικόνας».⁴⁴ Ως εκ τούτου, ο χαμηλός βαθμός της *πυκνότητας* επιτρέπει στον θεατή να προσπελάσει με ευκολία το περιεχόμενο της εικόνας, αφού η σχέση μεταξύ των *απόντων* και των αισθητικά μορφοποιημένων μεγεθών ορίζεται ως μια σχέση υποβαθμισμένης μίμησης, που δεν επιτρέπει στο είναι του έργου τέχνης να γίνει σημασιακά ορατό.

Στη δεύτερη εικόνα το γενικό πλαίσιο παραμένει το ίδιο. Το φωτογραφικό στιγμιότυπο απεικονίζει μια ομάδα νεαρών αγοριών που εξασκείται σε γυμναστικές επιδείξεις. Τα παιδιά μέσω των σωματικών τους κινήσεων επιδιώκουν την εικονογραφική τους ταύτιση με τα πουλιά. «Ίσορροπούν στο ένα τους πόδι κι έχουν τα δυο τους χέρια τεντωμένα, σ' έκταση, λες και πετούν»,⁴⁵ δημιουργώντας έτσι μια εικόνα απόλυτης συμμετρίας και αρμονίας και, ως εκ τούτου, αισθητικής τελειότητας: «Η στοίχιση είναι τέλεια, όπως και οι κινήσεις. Κρατάνε το κεφάλι τους

⁴² «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα», ό. π., σ. 66-67.

⁴³ «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα», ό. π., σ. 67.

⁴⁴ «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα», ό. π., σ. 67.

⁴⁵ «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα», ό. π., σ. 67.

στητό κι ακίνητο. Όλα κοιτούν ίσια, μπροστά, με κάποια αυστηρότητα».⁴⁶ Το στοιχείο, ωστόσο, που κεντρίζει το ενδιαφέρον του αφηγητή προέρχεται από την αλλόκοτη στάση ενός αγοριού, του πρώτου στη σειρά, το οποίο διαταράσσει την εικόνα της «τέλειας πειθαρχίας», στρέφοντας το βλέμμα του προς τη μεριά του παραθύρου: «Έξω στο δρόμο κοίταγε και στη ζωή»,⁴⁷ αδιαφορώντας πλήρως για το καλαίσθητο αποτέλεσμα των δύο στρώσεων της εικόνας (εμπειρικά βιωμένης και καλλιτεχνικά μορφοποιημένης). Την ύστατη στιγμή, ωστόσο, ένα μεγάλο ανδρικό χέρι –άνευ κατόχου– προβάλλει στο άκρο της εικόνας και επιχειρεί να αναχαιτίσει τη στάση του ανυπόταχτου παιδιού. «Με ταραχή τα νευρικά του δάχτυλα»⁴⁸ πιέζουν το άτακτο κεφάλι, κρατώντας το σφιχτά από το πηγούνι. Θα έλεγε κανείς ότι με αυτόν τον τρόπο επισημαίνεται η αξία της τήρησης των συμβατικών κωδίκων και η σημασία της πειθαρχίας έναντι της αυθορμησίας, αλλά, όπως μας πληροφορεί αμέσως παρακάτω ο αφηγητής, «ήταν πια αργά. Για χάρη της ζωής, εκείνο το παιδί, πλαστογραφούσε ήδη την εικόνα».⁴⁹ Υπό αυτή την προοπτική το αγόρι αντιπροσωπεύει στο επίπεδο της (ανα)παράστασης την εκδοχή της μοντέρνας παράστασης, η οποία «αναλαμβάνει η ίδια σταδιακά τον δεσπόζοντα ρόλο έναντι της αναπαράστασης (πρόσωπα και πράγματα έναντι της υποβαθμισμένης αντιπροσώπευσής τους)».⁵⁰

Επιπρόσθετα, αν δεχτούμε ότι η ορμητική εισβολή του ανδρικού χεριού στην εικόνα αντιπροσωπεύει όχι μόνο ένα αυτοσχόλιο για τη μορφή της (ανα)παράστασης, αλλά και μια –άμεση ή έμμεση– νύξη σχετικά με την κυριαρχία μιας θεσμοθετημένης αισθητικής τάξης που δεν αποδέχεται το καινούργιο και το αυθόρμητο, τότε η διαλογική αντιπαράθεση που δημιουργείται μεταξύ της ανώνυμης και απροσδιόριστης δύναμης του χεριού-εξουσίας και του ανυπότακτου βλέμματος μπορεί να ιδωθεί ως μια προσπάθεια υπέρβασης των κανόνων της κυρίαρχης αισθητικής, προς την κατεύθυνση της ουσιαδούς πραγμάτωσης του καλλιτεχνικού εγχειρήματος. Όπως έχει καίρια επισημανθεί, ένα από τα μείζονα γνωρίσματα της αφηγηματικής ποιητικής του Χουλιαρά είναι η ροπή μιας κατηγορίας ηρώων προς

⁴⁶ «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα», ό. π., σ. 67.

⁴⁷ «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα», ό. π., σ. 68.

⁴⁸ «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα», ό. π., σ. 67.

⁴⁹ «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα», ό. π., σ. 67.

⁵⁰ Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Gutenberg, Αθήνα 2017, σ. 40-41.

την αντισυμβατικότητα και την κατάκτηση της ατομικής ελευθερίας.⁵¹ Ωστόσο, αυτό που δεν έχει τονιστεί είναι ότι αυτή η (ιδεολογικού περιεχομένου) τάση αποδέσμευσης από τα δεσμά της παραδεδομένης λογικής και τις αξιώσεις του εξουσιαστικού λόγου, μπορεί, ενίοτε, να αποτελεί και ένα σχόλιο για το ρόλο και τη λειτουργία της ίδιας της τέχνης: αφενός ένα σχόλιο για εκείνα τα έργα που μέσω των κωδίκων και των συμβάσεων τους κινούνται εντός του πλαισίου του κυρίαρχου αισθητικού παραδείγματος, αφετέρου ένα σχόλιο για την τέχνη που προβάλλει μια διάθεση υπέρβασης των παραπάνω ορίων, με απώτερο σκοπό την ανάδειξη της αλήθειας. Θα έλεγε κανείς ότι ο αφηγητής του διηγήματος του Χουλιαρά, έχοντας ως άξονα αναφοράς τις δύο εικόνες, υποδεικνύει ότι η τέχνη μπορεί μεν να αναπαριστά πιστά την πραγματικότητα και παρά ταύτα να μην έρχεται ποτέ αντιμέτωπη με την ουσία των μεγεθών που αναπαριστά. Ακόμη περισσότερο, μπορεί να αποστρέφεται και να απωθεί ό,τι ξεφεύγει από τον κυριαρχικό της έλεγχο. Από αυτή την άποψη, όσο αρτιότερα η τέχνη μιμείται την πραγματικότητα της «κοινότυπης εμπειρίας»,⁵² τόσο περισσότερο απομακρύνεται από τα ζητούμενα και τους καταγωγικούς της στόχους, τουλάχιστον ως τη στιγμή που κάνει την εμφάνισή του «ένα αγόρι αδύνατο με μια φουντίτσα αέρα στο μαλλιά»⁵³ και διαρρηγνύει την κανονικότητα: με άλλα λόγια, ένα μέγεθος το οποίο η κυρίαρχη αισθητική και ιδεολογική Εξουσία δεν μπορεί ούτε να αναπαραστήσει ούτε να χειραγωγήσει.

2

Αν το παραπάνω διήγημα «θεωρητικοποιεί» το ζήτημα της (ανα)παράστασης από την οπτική της απόδοσης της ακίνδυνης προφάνειας των πραγμάτων, τότε το μυθιστόρημα *Το εργαστήριο του ύπνου*, συντονισμένο με την αντίληψη του Χουλιαρά περί της τέχνης ως όμοιας (όχι ταυτόσημης) με τη ζωή,⁵⁴ έρχεται να διατυπώσει, σε αφηγηματικό επίπεδο, έναν στοχασμό σχετικά με το μείζον θέμα της σχέσης ανάμεσα

⁵¹ Βλ. ενδεικτικά Κωνσταντίνα Ευαγγέλου, *Το κοινωνικό περιθώριο στο ελληνικό και ιταλικό μεταπολεμικό μυθιστόρημα*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 46-47.

⁵² Για την έννοια της *κοινότυπης εμπειρίας* βλ. αναλυτικά Bruno Latour, *Politics of nature: How to bring the Sciences into democracy*, Harvard University Press, Κέμπριτζ Μασαχουσέτη 2004, σ. 22.

⁵³ «Δυο εικόνες απ' τα Τίρανα», ό. π., σ. 67.

⁵⁴ «Αλλά δεν αντιγράφει η τέχνη τη ζωή, ούτε μιμείται η τέχνη τη ζωή. Η τέχνη είναι ένα παράλληλο πράγμα, ένα καινούργιο παράλληλο πράγμα. Δεν πρέπει η τέχνη να 'ναι μίμηση της ζωής, ούτε μίμηση πάθους». Από τη συνέντευξη του Νίκου Χουλιαρά στον Μιχαήλ Μήτρα, «Ζωή, ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης», ό. π., σ. 16.

στη λογοτεχνία και την πραγματικότητα.⁵⁵ Το κεντρικό πρόσωπο του μυθιστορήματος, ο συγγραφέας Νίκος, ενώ πραγματοποιεί μια ενύπνια περιπλάνηση στη γενέθλια πατρίδα του, δέχεται την πρόταση συγγραφής ενός βιβλίου σχετικά με την πόλη του, τα Γιάννενα, από τον εκπρόσωπο της Νομαρχιακής Επιτροπής Θανάση Τσίγγα. Αρχικά, αφού ο Νίκος αντιτείνει πως έχει γράψει ήδη δέκα βιβλία για τα Γιάννενα, ο Τσίγγας έρχεται να του διευκρινίσει το περιεχόμενο και τους όρους συγγραφής του βιβλίου, εισάγοντας στο κείμενο της αφήγησης τη διχοτομική διάκριση μεταξύ των επινοημένων αφηγήσεων των λογοτεχνών και των αληθινών αφηγήσεων του συμπαγούς γνωστικού λόγου:

«Κοιτάξτε...» ξανάπε αμέσως, σχεδόν συνωμοτικά, “δεν ξέρω αν με καταλάβατε... Εμείς θέλουμε από σας να μας γράψετε για την ευρύτερη περιοχή ένα βιβλίο πραγματικό!... Δεν θέλουμε ένα λογοτεχνικό κείμενο. Χρειαζόμαστε ένα βιβλίο που να αντικατοπτρίζει με ακρίβεια την πραγματικότητα. Πρέπει να καταγραφούν σ’ αυτό όλα τα δεδομένα...”
 “Πέστε μου συγκεκριμένα. Τι ακριβώς εννοείτε όταν λέτε ένα βιβλίο πραγματικό!...” τον διέκοψα εγώ αυτή τη φορά.»⁵⁶

Όπως γίνεται φανερό, ο Τσίγγας προχωρά σε έναν απόλυτο διαχωρισμό μεταξύ λογοτεχνίας και πραγματικότητας, τον οποίο ο Νίκος δεν αποδέχεται, αμφισβητώντας τόσο την παρουσία ενός «αντικειμενικού κόσμου» όσο και την ύπαρξη ενός αγεφύρωτου χάσματος ανάμεσα στον εμπειρικό κόσμο και τον κόσμο της λογοτεχνίας. Εν συνεχεία, μειώνοντας την ένταση μεταξύ (επιστημονικού) λόγου και (λογοτεχνικής) αφήγησης, αντικειμενικότητας και υποκειμενικότητας, ο ήρωας μετατοπίζει το ενδιαφέρον προς μίαν εναλλακτική οπτική γωνία. Ο Νίκος υποστηρίζει ότι η λυρικότητα όσο και το στοιχείο του μαγικού αποτελούν μεγέθη όχι μόνο της μυθοπλασίας αλλά και της ίδιας της ζωής, υπογραμμίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη δυνατότητα κατάκτησης μιας εμπλουτισμένης πραγματικότητας σε κάθε μορφή του λόγου ή της ύπαρξης. Η διαλογική αντιπαράθεση των δύο προσώπων θέτει το ζήτημα ως εξής:

⁵⁵ Η εν λόγω προβληματική συνιστά ένα από τα μείζονα και παλαιότερα ζητήματα της ποιητικής, από την εποχή του Αριστοτέλη έως και τις σχολές θεωρίας της λογοτεχνίας του 20ού αιώνα. Από την πλούσια βιβλιογραφία, αρκούμαστε να παραπέμψουμε στην κλασική πια μελέτη του Erich Auerbach, *Μίμησις. Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2005.

⁵⁶ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 239.

«“Κοιτάζετε, είναι απλό... Εννοούμε ένα βιβλίο στο οποίο θα αναγράφονται, με ακρίβεια, τα πάντα. [...] Θα μπορούσε, βέβαια, αυτό το βιβλίο να φτιαχτεί από μια ομάδα ανθρώπων... Επιστημόνων, βέβαια: ιστορικών, φιλολόγων και τα λοιπά, αλλά εμείς σκεφτήκαμε εσάς, για να προσδώσετε στο βιβλίο μια επιπλέον διάσταση... Μια λυρικήτητα, ας πούμε, που λείπει απ’ τα βιβλία με τις ακριβείς περιγραφές και τους αριθμούς... Δεν ξέρω αν με καταλαβαίνετε;”

“Λοιπόν...”, έκανα κάπως αμήχανα, “δεν υπάρχει κανείς λόγος να προσθέσετε μια, επιπλέον, διάσταση στη ζωή!... Τις έχει όλες! Το λυρικό στοιχείο κι η μαγεία υπάρχουν έτσι κι αλλιώς παντού! Δεν με χρειάζεστε, λοιπόν, εμένα!..”, του είπα, για να τον απαλλάξω και ν’ απαλλαγώ κι εγώ [...].»⁵⁷

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο συμφραζομένων ο λόγος του ήρωα μπορεί να ιδωθεί ως μια μορφή αντίδρασης απέναντι σε εκείνη την κατηγορία του λόγου (*discourse*), που καθορίζει τα όρια της αναπαράστασης. Πιο συγκεκριμένα, η απόφαση του αφηγητή να αρνηθεί τη συγγραφή ενός βιβλίου με βάση τους όρους που θέτει η Νομαρχιακή Επιτροπή, και παρά το δέλεαρ της οικονομικής ανταμοιβής, συνιστά μια υπεράσπιση του ρόλου του Συγγραφέα, μια εμπράγματη άσκηση δικαιώματος εκ μέρους ενός «σκεπτόμενου, ενσυνείδητου, ομιλούντος υποκειμένου», που αρνείται να καταλάβει μια θέση η οποία προκαθορίζεται από το σύστημα του λόγου, «μια θέση κενή που μπορεί να καταληφθεί από διαφορετικά άτομα». ⁵⁸ Ο Νίκος συνειδητοποιεί ότι η υλοποίηση αυτού του συγγραφικού εγχειρήματος αντιστοιχεί με μια υποβάθμιση της συγγραφικής του ταυτότητας στο επίπεδο της αναζήτησης και της συναρμογής δεδομένων τεκμηριωτικού χαρακτήρα: μια συνθήκη που, αν και δεν είναι αδιάφορη, υποσκάπτει με έναν έμμεσο τρόπο τον αξιακό και τον ερμηνευτικό του κώδικα, θέτοντας με τον πιο καιρίο τρόπο τον κίνδυνο της απορρόφησης του

⁵⁷ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 239-241. Το ζήτημα της αποκάλυψης των συμβάσεων γραφής της μυθοπλασίας μέσα στο σώμα του ίδιου του αφηγήματος εξετάζει η Patricia Waugh στη μελέτη της *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*, Methuen, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1984, σ. 4.

⁵⁸ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Routledge, Λονδίνο 1989, σ. 23. Για το ζήτημα του «θανάτου» και της «ανάστασης» του συγγραφέα ως απόρροιας της κρίσης του δυτικού μετανεωτερικού υποκειμένου βλ. τη μελέτη του Sean Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 1992.

δημιουργικού (και κριτικού) τρόπου με τον οποίο είχε μάθει να αποτυπώνει τον κόσμο στα λογοτεχνικά του κείμενα:

«... η πρόταση που μου 'χε κάνει ο τύπος απ' τη Νομαρχιακή, έστω κι αν αισθανόμουν πως ήταν μια κατάσταση που μ' έσωζε από τη μια, αλλά με υπονόμει από την άλλη. Ενώ, δηλαδή, μου έδινε τη δυνατότητα να ζήσω στην πόλη που γεννήθηκα κάνοντας κάτι χρήσιμο γι' αυτήν, απ' την άλλη, αν το αναλάμβανα αυτό, έχανα πια τη δυνατότητα να ζήσω εκεί με τον τρόπο που είχα μάθει να ζω όλα αυτά τα χρόνια, κι αυτό δεν μπορούσα να το χωνέψω εύκολα. Το θεωρούσα μια κακοστημένη φάρσα.»⁵⁹

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η οπτική του μυθοπλαστικού συγγραφέα Νίκου αναδεικνύει μιαν αθέατη πλην υπαρκτή κατάσταση των πραγμάτων, που, από τη μια, κλονίζει τα συμπαγή όρια του κόσμου της πραγματικότητας και, από την άλλη, επισημαίνει τη δυνατότητα αλληλοπεριχώρησης λογοτεχνίας και ζωής, εφόσον αυτό που εμφανίζεται σε ένα έργο τέχνης δεν είναι κάτι άμεσα υπαρκτό αλλά η έκφραση ενός αυθεντικού αισθητικού φαινομένου.⁶⁰ Έτσι, όταν ο ήρωας δηλώνει στην εξέλιξη της αφήγησης ότι νιώθει εντελώς ανίκανος να φέρει εις πέρας μια τέτοια αποστολή, να γράψει δηλαδή «ένα βιβλίο για το απόλυτα πραγματικό»,⁶¹ χωρίς να αρνείται τη σημασία του εμπειρικού κόσμου, υπερασπίζεται την «απόλυτη πραγματικότητα» της λογοτεχνικής αναπαράστασης, την «αλήθεια» της επινοημένης αφήγησης: μιας αφήγησης που, προκειμένου να φθάσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα, στην αισθητοποίηση του άυλου, περνά μέσα από μια δυαδική αναφορικότητα: μια αναφορικότητα δηλαδή που επανατοποθετεί το «υπαρκτό» υπό το πρίσμα της μυθιστορηματικής του αλήθειας. Για τον ήρωα, επομένως, αυτοσκοπός δεν είναι η μετάβαση από τον έναν κόσμο στον άλλο, η γραφή ενός βιβλίου για το «απόλυτα πραγματικό» έναντι των κειμένων μυθοπλασίας και αντίστροφα, αλλά το άνοιγμα προς την κατάκτηση μιας αίσθησης όπου το πραγματικό και το μυθοπλαστικό θα νοούνται ως δυο όψεις του ίδιου νομίσματος.

⁵⁹ Στο εργαστήριο του ύπνου, ό. π., σ. 253.

⁶⁰ Για την αισθητική υπέρβαση της εμπειρικότητας σε ένα έργο τέχνης βλ. αναλυτικά Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 140-154.

⁶¹ Στο εργαστήριο του ύπνου, ό. π., σ. 252.

Μέσα από αυτή τη σκηνή ο Χουλιάρας καταθέτει εμμέσως τη δική του καλλιτεχνική αντίληψη στο πλαίσιο της σύναψης των διακειμένων του εμπειρικού κόσμου στο χώρο της μυθοπλασίας, υπό την προϋπόθεση της ένταξής τους ως μεγεθών μιας κειμενοποιημένης πραγματικότητας.⁶² Υπό αυτό το πρίσμα, η θέση του Χουλιάρα για τη λογοτεχνική δημιουργία φαίνεται πως συγκροτεί μια παραλλαγή αυτού που ο Antoine Compagnon στο βιβλίο του *Ο δαίμων της θεωρίας* παρουσιάζει ως ένα από τα τελευταία πορίσματα του σύγχρονου θεωρητικού λόγου στο πεδίο της λογοτεχνικής αφήγησης. «Επανεισάγω την πραγματικότητα στη λογοτεχνία», σημειώνει ο Compagnon, «σημαίνει, για άλλη μια φορά, βγαίνω από τη δυαδική, βίαη, τραγική, διαχωριστική λογική στην οποία εγκλωβίζονται οι φιλόλογοι –η λογοτεχνία ή μιλάει μόνο για τον κόσμο, ή μιλάει μόνο για τη λογοτεχνία– και επανέρχομαι στο καθεστώς του περισσότερο ή λιγότερο, της σύνεσης και του περίπου: το γεγονός ότι η λογοτεχνία μιλάει για τη λογοτεχνία δεν την εμποδίζει να μιλάει επιπλέον και για τον κόσμο».⁶³

3

Η λογοτεχνική αναπαράσταση προϋποθέτει, εξ ορισμού, ένα μέσο: τη γλώσσα που δίνει στο λογοτέχνη τη δυνατότητα να αναπαραστήσει τον κόσμο, αφού πρώτα εγκαθιδρύσει μια απόσταση, ένα κενό, μια ενδιάμεση ζώνη ανάμεσα στα αντικείμενα και την αναπαράστασή τους δια του λόγου. Όμως, πριν από τη γλώσσα της τέχνης και της αισθητικής υπάρχει η γλώσσα ως επικοινωνιακό μέσον και μηχανισμός κοινωνικού ελέγχου. Σε αρκετές περιπτώσεις ο Χουλιάρας αναφέρεται στην εργαλειοποιημένη γλώσσα του ρηχού ορθολογισμού και της δυτικής μεταφυσικής. Με βάση τα παραπάνω, αν ο λογοτέχνης επιθυμεί να φθάσει στις ρίζες του λόγου και των νοημάτων του, καλείται να υπερβεί τις δεσμεύσεις του «ήδη λεχθέντος» και, ακόμη περισσότερο, να έρθει αντιμέτωπος με την ιδεολογική βία που ασκεί η ίδια η γλώσσα «είτε στην αισιόδοξη εκδοχή, ως την επιστημολογική βία του θετικισμού

⁶² Πρβλ. και τα όσα δηλώνει ο Χουλιάρας στην ίδια συνέντευξη: «Κοίταξε να σου πω, παρόλο που τα Γιάννενα είναι πρόσχημα, δανείζομαι πράγματα από εκεί και το κάνω βέβαια γιατί πρέπει να ξέρω που πατάω πρώτα για να απογειωθώ. [...] πάρα πολλοί από τους αναγνώστες μου πιστεύουν ότι είναι πραγματικοί οι ήρωές μου. Βέβαια, είναι πιο “πραγματικοί” από τους πραγματικούς. Γιατί η πραγματικότητα ποια είναι;», «Ζωή, ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης», ό. π., σ. 14-16.

⁶³ Antoine Compagnon, *Ο δαίμων της θεωρίας. Λογοτεχνία και κοινή λογική*, μτφρ. Απόστολος Λαμπρόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 192. Βλ. επίσης Δημήτρης Καργιώτης, «Κρίση αναπαράστασης, κρίση εκπροσώπησης», στο *Γεωγραφίες της μετάφρασης. Χώροι, κανόνες, ιδεολογίες*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2017, σ. 79-80.

(ανακάλυψη της αλήθειας, χρήση του λογικού, επιστήμη) είτε στην βίαιη δυστοπία της ολοκληρωτικής, γραφειοκρατικής, ψυχρής γλώσσας: μιας γλώσσας χωρίς αυθεντική εμπλοκή και η οποία ανακύπτει από την ψυχρότητα». ⁶⁴

Τη σχέση ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα, η οποία δεν συνιστά με κανένα τρόπο μια αυταπόδεικτα συμβιωτική σχέση, επεξεργάζεται ο Χουλιαράς στο διήγημα «Ο προσωπικός χάρτης του Απόστολου Βούρμπιανη», ενσπείροντας, σε μια εκδοχή ύστερου μοντερνισμού, μια μορφή δυσπιστίας απέναντι στην επάρκεια του λόγου όσον αφορά την έκφραση της εσωτερικής ζωής των ατόμων κατά την ανθρώπινη αλληλεπίδραση. Ο κοινωνικά περιθωριοποιημένος πρωταγωνιστής του Χουλιαρά απογυμνώνει το λόγο από το εξωραϊστικό του πέπλο, υποκαθιστώντας το εκφραστικό μέσο της γλώσσας με ένα αυτόνομο και εσωτερικευμένο «ομιλιακό» ενέργημα: με μια γλώσσα που συγκροτείται από μια πλειάδα εικονογραφήσεων, αποτυπωμένων επάνω στο λευκό χαρτί: «Έτσι λοιπόν, το πήρε απόφαση ο Απόστολος Βούρμπιανης. Θα 'φτιαχνε δικό του κώδικα. Όχι με λέξεις, αλλά με σχήματα, που θα 'παρίσταναν ολόκληρο σύστημα από συναισθήματα». ⁶⁵ Η ζωγραφική απόδοση της ψυχικής ζωής έρχεται, επομένως, να αμβλύνει το χάσμα ανάμεσα στην ψυχρή επικράτεια του λόγου και τη δυναμική των αισθημάτων και συγχρόνως να αποτυπώσει τις προσπάθειες της ανθρώπινης συνείδησης για την κατοχύρωση της ηθικής της ελευθερίας. Με αυτόν τον τρόπο, ο ήρωας επιχειρεί να συντάξει τον κόσμο «καταπώς εκείνος ήθελε ή καταπώς ήταν η δική του πραγματικότητα», ⁶⁶ να δημιουργήσει ένα συμβολικό σύμπαν εύγλωττο νοημάτων, ένα προσωπικό πολιτισμικό σύμπαν, μιας και οι ουμανιστικές κατακτήσεις του γλωσσικού αλφαβήτου απολήγουν σε μια σειρά υποκαταστάσεων του *είναι* από το *φαίνεσθαι*. Ακόμη και το αλφάβητο των Φοινίκων, μας λέει ο πρωταγωνιστής, συγκροτεί μια γλωσσική κατασκευή κενή νοημάτων, ένα «στεγνό πράμα, λειψό χωρίς αέρα», ⁶⁷ έναν λόγο που εξαπατά τον εαυτό του, έναν κώδικα που η ανθρώπινη κοινότητα τον υιοθέτησε «ευγνωμονούσα», χωρίς ωστόσο να κατορθώσει το «παραμικρό»:

«Ο κάθε άνθρωπος κλεισμένος ξανά στο καβούκι του να λέει, “σηκώθηκε αέρας”, κι ο άλλος ν’ ακούει, “σηκώθηκε αέρας”, και να 'ναι σίγουρος πως

⁶⁴ Δημήτρης Καργιώτης, «Τα όρια της αναπαράστασης», υπό δημοσίευση στα Πρακτικά της ημερίδας «Νεωτερικότητα και βαρβαρότητα: Τέχνη και Ολοκαύτωμα» (23/11/2017).

⁶⁵ «Ο προσωπικός χάρτης του Απόστολου Βούρμπιανη», *Το Μπακακόκ*, ό. π., σ. 71.

⁶⁶ «Ο προσωπικός χάρτης του Απόστολου Βούρμπιανη», ό. π., σ. 72.

⁶⁷ «Ο προσωπικός χάρτης του Απόστολου Βούρμπιανη», ό. π., σ. 71.

αυτό τουλάχιστον το κατάλαβε, λες κι ήταν απ' τα πριν συμφωνημένο πως το άθροισμα ετούτων των ψηφίων, θα πρέπει να συμπίπτει οπωσδήποτε και με τον τρόπο που βρίσκει ο άλλος να ονειρεύεται.»⁶⁸

Ο Βούρμπιανης, επομένως, φτιάχνοντας «ένα σύστημα, όχι για να συνεννοείται, αλλά για να ζει»,⁶⁹ αποτυπώνει τον αγώνα του ανθρώπου ώστε να εξισορροπηθεί η ασυμμετρία μορφής και περιεχομένου. Τα «άκακα σημαδάκια» που τρεμοπαίζουν στο χαρτί αποδίδουν τις στιγμές δράσης και την υφή των βιωμάτων του ήρωα μέσα από έναν λόγο προσωπικό. Ο λόγος αυτός, ικανός ακόμη και να αλλάξει «τον ρουν των πραγμάτων»,⁷⁰ εργάζεται ερήμην ή και ενάντια στη δυτική σκέψη, που κατά τη συγκρότηση του Λόγου αμέλησε τις διαθέσεις της ανθρώπινης ψυχής προς όφελος ενός αυτοσυγκροτούμενου σώματος λέξεων. Στην τελευταία σκηνή του διηγήματος, ο διάλογος του Απόστολου με τον επίσης απορριπτό από τους άλλους ήρωα Δημητράκη Μαντζαρόπουλο παρουσιάζει, σε αφηγηματικό και ρητορικό επίπεδο, την εικόνα ενός ανθρώπου που βρήκε τον τρόπο όχι μόνο να συγκρουστεί, αλλά και να υπερβεί τα μεγέθη εκείνα που τον απείλησαν με αφανισμό. Πίσω από τη μορφοποίηση των σχημάτων του Βούρμπιανη δραματοποιείται ο ίδιος ο εαυτός ως όλον, με τρόπο αντιστικτικό ως προς τον ελλείποντα και αδιάφορο λόγο. Ενώ η παρέμβαση του Δημητράκη, σε στάση περισυλλογής, συμπληρώνει με σατιρικό ύφος και συγκινησιακή αμεσότητα τα ζωγραφικά σχήματα του Βούρμπιανη, προς την κατεύθυνση της αναμόρφωσης των εμπειρικών στοιχείων του κόσμου. Στην πραγματικότητα τα σχήματα του Βούρμπιανη απεικονίζουν το μη συμβολοποιήσιμο: αυτό που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί και να λεχθεί με βάση την τάξη του ορθού λόγου, αυτό που εξορίζει τον κατασκευαστικό χαρακτήρα της γλώσσας και εξορίζεται στη χώρα του άρρητου:

«“Τι είναι αυτό ρε Απόστολε;” [είπε ο Δημητράκης ο Μαντζαρόπουλος]

“Ποιο;”

“Αυτές οι δυο οι μαύρες οι γραμμές που τραβάνε ίσια μέχρι την άκρη του χαρτιού”. [...]

“Εγώ είμαι, Δημητράκη. Εγώ, που βγαίνω έξω απ' την πόλη”. [...]

⁶⁸ «Ο προσωπικός χάρτης του Απόστολου Βούρμπιανη», ό. π., σ. 71.

⁶⁹ «Ο προσωπικός χάρτης του Απόστολου Βούρμπιανη», ό. π., σ. 71.

⁷⁰ «Ο προσωπικός χάρτης του Απόστολου Βούρμπιανη», ό. π., σ. 70.

“Εδώ βλέπω ένα δρόμο που τραβάει ευθεία. Εσύ ο ίδιος είσαι Απόστολε, ή εσύ κι ο δρόμος μαζί;”

“Κι ο δρόμος μαζί, Δημητράκη”.

“Εμ’ τότε θα πρέπει να κόβεις και δέντρα και σπίτια για να βγεις εκεί που βγαίνεις, Απόστολε!” [...]

“Ε, ναι. Κόβω γύρω στα πέντε μέτρα απ’ τον κήπο της Χαρίκλειας και βγαίνω ίσια στη μεγάλη την αλάνα, πίσω στο δρόμο που πάει για το σανατόριο”.

Ο Δημητράκης ο Μαντζαρόπουλος [...] ξανάβαλε το τσιγάρο στο στόμα, τράβηξε ακόμη μια ρουφηξιά, κι απότομα, σα να πήρε ξαφνικά θάρρος, το ξεστόμισε:

“Γιατί ρε, Απόστολε, να περνάει ο δρόμος μες απ’ τον κήπο της Χαρίκλειας; Τράβα τον λίγο πιο κει να φάει αυτά τα πέντε μέτρα απ’ το βακούφικο της εκκλησίας. Γιατί το κάνεις αυτό στη Χαρίκλεια! Δεν την σκέφτηκες καθόλου; Είναι χήρα γυναίκα με δυο παιδιά!”⁷¹

⁷¹ «Ο προσωπικός χάρτης του Απόστολου Βούρμπιανη», ό. π., σ. 73-74.

II. Η ποιητική του νόστου

2.1 Ρίζωμα και περιπλάνηση

Το μυθιστόρημα *Ζωή, την άλλη φορά* είναι ενδεικτικό της φυγόκεντρης τάσης των ηρώων της πεζογραφίας του Χουλιαρά. Στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος ο συγγραφέας οργανώνει την πλοκή της αφήγησης με άξονα την ανασύσταση της οικογενειακής προΐστορίας του κεντρικού αφηγητή, του παππού Θεόφιλου Γούδα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο δομείται ένα σχήμα αντιπαράθεσης μεταξύ των ανδρικών και των γυναικείων χαρακτήρων του μυθιστορήματος, αφού τα γυναικεία πρόσωπα σημασιοδοτούνται ως θεματοφύλακες της σταθερότητας και του «σπιτιού» και τα ανδρικά πρόσωπα ως εκπρόσωποι μιας μοίρας, η οποία τα κάνει να απομακρύνονται από το γενέθλιο τόπο και την οικογένεια, για να συνδεθούν με τις ατραπούς του ταξιδιού και της περιπλάνησης. Καθώς δε η αφήγηση παρακολουθεί τα ατομικά δράματα μιας οικογενειακής σάγκας σε ένα ιστορικό βάθος που καλύπτει σχεδόν έναν αιώνα ιστορίας, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την ιστορία της οικογένειας Γούδα για να στοιχειοθετήσει μια αντίληψη περί κληρονομικού ντετερμινισμού, περί μιας οικογενειακής μοίρας που οδηγεί τα ανδρικά πρόσωπα της οικογένειας σε οριακές καταστάσεις εξόδου από το ρυθμό της τακτοποιημένης τους ζωής.⁷² Από αυτή την οπτική, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το κείμενο αντανακλά τη συνθήκη της διπλής νοσταλγίας που περιγράφει η Barbara Cassin στο δοκίμιό της *Νοσταλγία. Πότε λοιπόν είναι κανείς σπίτι του;*. Εκεί, η Cassin μας θυμίζει, από μια ιστορική προοπτική, ότι η νοσταλγία μπορεί να σημαίνει ταυτόχρονα δύο πράγματα. Από τη μια πλευρά, σφοδρή επιθυμία για τον καταγωγικό τόπο, για το σπίτι, μια μετωνυμία της καθήλωσης στο *ίδιο*, αυτό που συνήθως αποκαλούμε ρίζωμα και, από την άλλη, μια νοσταλγία που ορίζεται ως επιθυμία φυγής και αναζήτησης στο *αλλού*: «μια οδυνηρή επιθυμία όχι νόστου άλλα περιπλάνησης – χυδαϊστί, μια ανάγκη για καθαρό αέρα και μια όρεξη να την κοπανήσεις...».⁷³ Με άλλα λόγια, αυτό ακριβώς το αίσθημα που μορφοποίησε ο Καβάφης στη «Δευτέρα Οδύσσεια», ακολουθώντας σύμφωνα με τις παρακειμενικές ενδείξεις το αισθητικό παράδειγμα του Δάντη και του Τέννyson. Γιατί, ο Οδυσσεύς του Καβάφη που αντιλαμβάνεται ότι «όλη του η Ιθάκη ήτο

⁷² Ενδεικτική ως προς τη σχέση των ηρώων με το ριζικό είναι η θέση στην οποία καταλήγει, εν είδει συμπεράσματος της ζωής του, ο αφηγητής-παππούς Θεόφιλος Γούδας: «Απ' τα χαρίσματα που είχαν οι άντρες στο δικό μας σόι, κανένα εγώ δεν κληρονόμησα και την κατάρα ακόμα που έσερναν, κι αυτή, με τρόπο μίζερο την ακολούθησα». *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 23.

⁷³ Μπαρμπαρα Κασσέν, *Η νοσταλγία. Πότε λοιπόν είναι κανείς σπίτι του;*, μτφρ. Σεσίλ Ιγγλέση Μαργέλλου, Μελάι, Αθήνα 2015, σ. 59.

μικρά», ότι του «Τηλεμάχου η στοργή, η πίστις της Πηνελόπης, του πατρός το γήρας» κι «η ευτυχής ανάπαυσις του οίκου» συνιστούν τα «επαχθή δεσμά γνωστών πραγμάτων και οικιακών», αντιπροσωπεύει το υποκείμενο εκείνο που εκθειάζει την απόκτηση νέων εμπειριών μακριά από την πατρίδα. Γι' αυτό, άλλωστε, προτρέπει τον εαυτό του να πλεύσει ξανά στη θάλασσα, μιας και η «νοσταλγία (που) τον κατ[αλαμβάνει]» αυτή τη φορά είναι «των ταξιδιών, και των πρωινών αφίξεων εις τους λιμένας όπου, με τι χαράν, πρώτη φοράν εμβαίνεις». ⁷⁴

Στο πρώτο μέρος του *Ζωή, την άλλη φορά* ο παππούς Θεόφιλος Γούδας εισάγει στο κάδρο της αφήγησης τις ιστορίες, ή καλύτερα θραύσματα ιστοριών, μιας σειράς προσώπων από το οικογενειακό του δέντρο. Κοινή συνισταμένη μεταξύ των ανδρικών προσώπων είναι η τάση τους να αμελούν τις οικογενειακές τους υποχρεώσεις εξαιτίας της ιδιάζουσας ιδιοσυγκρασίας τους, μιας ιδιαιτερότητας που τα κάνει να αναχωρούν για ξένα μέρη, «αφήν[οντας] σπίτι και συγγενείς, χωρίς να δώσ[ουν] λογαριασμό σε κανέναν». ⁷⁵ Στην ουσία, η αφήγηση δομείται εδώ με βάση τη συμπλοκή στερεού και ρευστού στοιχείου, αφού οι άνδρες που εγκαταλείπουν το σπίτι και σχετίζονται με ξένους τόπους, στους οποίους διαμένουν περιστασιακά ή μόνιμα, αφήνουν ταυτόχρονα πίσω τους το στέρεο γυναικείο στοιχείο της οικογένειας (συζύγους και μητέρες), που, όπως είναι λογικό, έρχεται αντιμέτωπο με τα παρεπόμενα της ανδρικής απουσίας και την ευθύνη ανατροφής της οικογένειας. ⁷⁶ Η πιο αντιπροσωπευτική φιγούρα που αντανακλά αυτή τη συνθήκη είναι η Αντιγόνη Γούδα, η οποία στη διάρκεια της ζωής της έρχεται αντιμέτωπη με τη φυγόκεντρη κίνηση τόσο του συζύγου και του αδερφού της όσο και των δύο παιδιών της. Αρχικά, καλείται να αντιμετωπίσει τα αλλόκοτα φερσίματα του άνδρα της, δόκτορα της νομικής και εμπόρου της Βιέννης, κατόχου τριών ξένων γλωσσών και συνεργάτη των Φιλικών τα χρόνια της Επανάστασης, ενός άνδρα που κατάφερε με τις πράξεις του να κερδίσει το σεβασμό Ελλήνων και Τούρκων, χωρίς όμως ποτέ να απαλλαγεί από

⁷⁴ Βλ. Δημήτρης Δημηρούλης (επιμ.), *Κ. Π. Καβάφης. Τα ποιήματα*, Gutenberg, Αθήνα 2015, σ. 486-487. Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, το παράδειγμα του ομηρικού Οδυσσέα, ο οποίος ύστερα από μια εικοσαετία περιπλανήσεων σε αφιλόξενες θάλασσες και σε άγνωστη μέρη επιστρέφει στην Ιθάκη μόνο και μόνο για να ξαναφύγει. Η Οδύσεια-έπος τελειώνει με το σφιχταγγάλισμα των δυο συζύγων, όχι όμως και η οδύσεια-περιπέτεια του Οδυσσέα, που το επόμενο πρωινό πρέπει να πάρει ξανά το δρόμο της θάλασσας μέχρι να «βρεθεί οδοιπόρος να πει πως λιχιστήρι / κουβαλ[ά] επάνω στον ωραίο [τ]ου ώμο» (ψ 274-275). Για μια ανάλυση της *Οδύσειας* με βάση τη δεύτερη φυγή του Οδυσσέα βλ. Μπαρμπάρα Κασσέν, *Η νοσταλγία*, ό. π., σ. 53-61.

⁷⁵ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 30.

⁷⁶ Για τις έννοιες του στερεού και του ρευστού στοιχείου στη βάση μιας έμφυλης οργάνωσης του κοινωνικού χώρου βλ. αναλυτικά Ιωάννα Μπεοπούλου, «Όταν οι άνδρες ταξιδεύουν», στον τόμο *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, επιμ. Ευθύμιος Παπαταξιάρχης-Θεόδωρος Παραδέλλης, Αθήνα 2006, σ. 193-207.

εκείνα τα βιολογικά δεδομένα που καθόριζαν τη συμπεριφορά του, από αυτό «το σκοτεινό (που είχε) απάνω του».⁷⁷ Το γεγονός αυτό μετατρέπει τον ήρωα σε ενσάρκωτή της αστάθειας. Με ευθείς και πλάγιους τρόπους αποκαλύπτεται ότι το πρόσωπο θεμελιώνει τη ζωή του περισσότερο πάνω στην αστάθεια της κίνησης παρά στη φιλήσυχη επιθυμία του ανήκειν. Έτσι, η πρώτη πρόσκαιρη φυγή ύστερα από τη μεγάλη φωτιά που κατέστρεψε το οικογενειακό σπίτι όσο και η άκρατη κατανάλωση αλκοόλ, που τον έκανε να φεύγει «πρωί από το σπίτι και (να) γυρν[ά] αργά το βράδι μεθυσμένος»,⁷⁸ φαίνεται πως συγκροτούν απλώς το προπαρασκευαστικό στάδιο μιας οριστικής φυγής, που συντελείται λίγο αργότερα με προορισμό την Κωνσταντινούπολη. Το αφηγηματικό σχόλιο του παππού Θεόφιλου Γούδα –«Δε γύρισε ποτέ κι ούτε κανένας τον ξανά 'δε από τότε. [...] Πάντως, ήταν ο πρώτος απ' το σόι μας που άφηνε σπίτι και οικογένεια και έφευγε δίχως να ξαναγυρίσει ποτέ»–⁷⁹ ανοίγει την αυλαία για να φανερωθεί όχι μόνο η αναπόδραστη κίνηση της αρσενικής φύσης αλλά και ο έμφυλος ρόλος των υποκειμένων, αφού η Αντιγόνη Γούδα η οποία πέρασε «χρόνια δύσκολα, χωρίς άντρα στο σπίτι, μοναχή της με δυο μικρά παιδιά. Παρ' όλ' αυτά, στάθηκε ανθεκτική στις συμφορές που τη βρήκαν και τις δυσκολίες τις αντιμετώπισε σαν αρχόντισσα»,⁸⁰ λειτουργεί, από τη μια, ως δραματική αντίστιξη στην ανδρική κινητικότητα και, από την άλλη, ως πρότυπο για τα «ανδρικά» χαρακτηριστικά της γυναικείας ψυχής.

Το γαϊτανάκι των άτακτων αναχωρήσεων και των ψυχολογικών διακυμάνσεων της αρσενικής υποκειμενικότητας αποκτά χαρακτήρα γονιδιακών καταβολών, όταν τα γνωρίσματα αυτά μεταφέρονται από τη μια γενιά στην επόμενη. Από αυτή την οπτική δεν είναι τυχαίο ότι η Αντιγόνη Γούδα χρεώνει την αποτυχία εγκλιματισμού του μικρού της γιου Βησσαρίωνα, που «στα σουσούμια ήταν ίδιος ο πατέρας του»,⁸¹ στις φυσικές ιδιότητες του εαυτού, στο «άρπαγμα» που είχε ο Βησσαρίωνας από μικρός, κι όχι στις αντιξοότητες της υγείας του ή στην ανεκπλήρωτη ερωτική επιθυμία. Από τη σκοπιά της Αντιγόνης, η παρακαταθήκη του πατέρα μεταφέρεται στο γιο ως αναλλοίωτη ουσία, αφού ο Βησσαρίωνας που από παιδί είχε έφεση προς τα γράμματα κι ασχολιόταν με μια πραγματεία «για το πότε ξεχώρισε ο σατανάς απ'

⁷⁷ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 25.

⁷⁸ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 27.

⁷⁹ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 27-28.

⁸⁰ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 31.

⁸¹ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 31.

τον άγγελο και για ποια αιτία»,⁸² που έμενε καθηλωμένος στο εσωτερικό του σπιτιού επί χρόνια, εκδηλώνει τη φυγόκεντρη προγονική διάθεση «άξαφνα μια μέρα»: όταν δηλαδή φεύγει για το Δέλβινο, στέλνοντας από εκεί ειδοποίηση ότι χειροτονήθηκε παπάς κι όταν, μετά από λίγο καιρό, φεύγει για την Κωνσταντινούπολη στο πλευρό του μητροπολίτη Δρυϊνουπόλεως, χωρίς να «ξαναδώσε[ι] πια σημεία ζωής».⁸³

Την αντίθεση ανάμεσα στην κίνηση και την ακινησία διευρύνει, με όρους μάλιστα έμφυλης διαφοράς, η περίπτωση του έτερου γιου της Αντιγόνης Γούδα, του πρωτότοκου Ευριπίδη. Ο Ευριπίδης όχι μόνο δεν ξεφεύγει από το λόγο της κληρονομικότητας, αλλά τον οδηγεί και σε οριακές καταστάσεις. Η αφηγηματική του ζωή συμυκνώνεται σε ένα συνεχές πηγαϊνέλα: Γιάννενα, Αθήνα, Βουκουρέστι, Αμπελάκια, Φιλιπούπολη, Πύργος, Κωνσταντινούπολη, Βάρνα: γεωγραφικά περιβάλλοντα που συγκροτούν όχι μόνο περιστασιακούς ή μόνιμους τόπους διαμονής του ήρωα κατά την άσκηση των εμπορικών του δραστηριοτήτων, αλλά και την ίδια τη συνθήκη της ζωής του. Η ανθρώπινη φύση αναπαρίσταται εδώ με βάση τα γνωρίσματα ενός εσαεί εν κινήσει υποκειμένου, ενός προσώπου που «δεν το χωρά[ει] ο τόπος»⁸⁴ και η ησυχία της νοικοκυρεμένης του ζωής. Αλλά ακόμη και όταν αποφασίζει να τα παρατήσει όλα και να εγκατασταθεί μαζί με τη γυναίκα του στα Γιάννενα, αποδεικνύεται ότι «δεν τη μπορούσε αυτή τη ζωή, κι αρχί[ζει] ξανά τα ίδια».⁸⁵ Λίγος μόνο καιρός με ησυχία, ίσα ίσα για να μεταφέρει από τη Βάρνα το νοικοκυριό της οικογένειας, «πορσελάνες όμορφες και γυαλικά», «σερβίτσια ασημένια, ένα πιάνο και κάτι βιεννέζικες καρέκλες»· για να μεγεθύνει το παλιό σπίτι με μερικά ακόμα δωμάτια, για να φυτέψει «μια καρυδιά, πεντέξη κερασιές κι έναν αϊλαντο» και να ομορφύνει ο κήπος, μέχρι να φύγει ξανά για εκεί που τον καλούν οι έργοιες του φύλου του και της υπέρπουσας κληρονομικότητας. Και σε αυτό ακριβώς το σημείο της αφήγησης έρχεται να αντιπαρατεθεί ένας γυναικείος χαρακτήρας με τα στερεότυπα γνωρίσματα της θηλυκότητας. Γιατί, η γυναίκα του ήρωα, η Ερμιόνη, όχι μόνο δεν άντεχε «τα εμπόρια και τα ταξίδια», αλλά ακριβώς εξαιτίας αυτών νοσεί από τις αρρώστιες της ψυχής. Η δική της φύση δεν αποδεικνύεται τόσο ανθεκτική ώστε να παραμείνει ψυχολογικά ανεπηρέαστη από το ιδεολόγημα της ανδρικής κινητικότητας. Αυτή που «ήθελε ήρεμη ζωή, με κόσμο γύρω της, γιατί με τέτοιο

⁸² Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 31.

⁸³ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 32.

⁸⁴ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 37.

⁸⁵ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 36.

τρόπο ήταν κιάλας μεγαλωμένη»,⁸⁶ η Ερμιόνη που εκπροσωπεί τη στάση και τη μονιμότητα έναντι της κίνησης, υπογραμμίζει την ευθραυστότητα των ορίων ανάμεσα στη λογική και την «τρέλα». Ύστερα από την τελευταία αναχώρηση του Ευρυπίδη, το σώμα της γίνεται ο τόπος έκφρασης της πάσχουσας ψυχής της. Η ακάματη φροντίδα της μπρος στον καθρέπτη, «λες κι ήταν για να πάει επίσκεψη, αλλά ποτέ δεν έβγαινε απ' το σπίτι»,⁸⁷ όσο και το επαναλαμβανόμενο λυπητερό της τραγούδι στο πιάνο, επιχειρούν να περιγράψουν τα συμπτώματα μιας ψυχικής παθολογίας, τα αίτια της οποίας είναι δυνατόν να αναζητηθούν στον τρόπο δόμησης του κοινωνικού ρόλου των δύο φύλων.⁸⁸

Στο δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος, παρακολουθούμε τον εγγονό Θεόφιλο Γούδα ως αυτοβιογραφικό αφηγητή να ξεδιπλώνει τις περιπέτειες της ζωής του. Ο ιστορικός χρόνος της αφήγησης εκτείνεται εδώ στον εικοστό αιώνα, από τα εμπόλεμα Γιάννενα της δεκαετίας του '40 έως και την αστικοποιημένη Αθήνα της δεκαετίας του '80. Μέσα από την ιστορία του εγγονού Θεόφιλου Γούδα, και ειδικότερα μέσα στο πλαίσιο της διαδικασίας μετάβασης του πρωταγωνιστή από το γενέθλιο επαρχιακό χώρο προς το εθνικό μητροπολιτικό κέντρο κατά την αυγή της τρίτης δεκαετίας της ζωής του, ο Χουλιαράς επιχειρεί να προσεγγίσει την επιθυμία της χωρικής κινητικότητας σε συνάφεια με τη διαμόρφωση της νεανικής υποκειμενικότητας. Ειδικότερα, για τους χαρακτήρες του μυθιστορήματος που εξισώνουν –τουλάχιστον κατά τη νεότητά τους– το περιβάλλον της οικογενειακής εστίας και τη μικρή κοινότητα των παραδοσιακών νοοτροπικών δομών με ένα ασφυκτικά στενό πλαίσιο για την εκδίπλωση της μελλοντικής τους ζωής, η χωρική μετακίνηση προβάλλει ως ένας τρόπος για να αναζητήσουν την ατομική τους εξέλιξη πέρα από τις καθορισμένες μορφές επιτέλεσης της ταυτότητας.⁸⁹ Με άλλα λόγια, τόσο ο Θεόφιλος όσο και ορισμένοι δευτερεύοντες ήρωες του μυθιστορήματος επιχειρούν μέσω της κίνησης να απεμπλακούν από τις επαγγελματικές

⁸⁶ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 35.

⁸⁷ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 31

⁸⁸ Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Χουλιαράς, το *Ζωή, την άλλη φορά* «δεν είναι μια αυτοβιογραφία. Είναι η διαρκής μετανάστευση των ανθρώπων, η εικόνα των γυναικών που προσπαθούν να συγκρατήσουν τη ζωή, και των ανδρών που προσπαθούν να φύγουν.. Το βιβλίο δεν έχει υποθέσεις, είναι η ίδια η ζωή..». Βλ. σχετικά «Επαλήθευσα τη ζωή μου», εφ. *Τα Νέα*, 10/10/1985.

⁸⁹ Στις περιπτώσεις δε που οι αποκλίσεις από το οικογενειακό περιβάλλον είναι πολύ περισσότερες από τις συγκλίσεις, ο κυριότερος σκοπός των υποκειμένων μοιάζει να είναι η άτακτη φυγή. Ενδεικτική ως προς την άποψη αυτή είναι η προσπάθεια απεξάρτησης του νεαρού Θεόφιλου και του αδερφού του Λέαντρου από το στενό κλοιό των οικογενειακών επιθυμιών. Βλ. σχετικά *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 270 και 312.

δραστηριότητες του οικογενειακού περιγυρου ή από τις προσδοκίες των γονιών σχετικά με τη μελλοντική τους εξέλιξη: με δυο λόγια επιχειρούν να έρθουν αντιμέτωποι με το φθοροποιό μελλοντικό τους πεπρωμένο, αναζητώντας στο μητροπολιτικό άστυ μια πιο προσωπική εξερεύνηση του είναι τους.

Σε αυτό το σημείο της αφήγησης ο τοπογραφικός κώδικας του μυθιστορήματος οργανώνεται γύρω από τον άξονα του «εδώ» και του «εκεί». Από την οπτική του νεαρού Θεόφιλου και των ομηλικών του, η αναζήτηση της ευτυχίας συντάσσεται με την αναγκαιότητα της φυγής. Είναι χαρακτηριστικό ότι για τη νέα γενιά η συνθήκη ζωής των ηθοποιών των περιπλανώμενων θεατρικών θιάσων, όσο και αυτή των κινηματογραφικών αστέρων, λειτουργούν ως μετωνυμία ενός εξιδανικευμένου προτύπου ζωής: ενός προτύπου που δεν μπορεί παρά να ακολουθείται από έναν λόγο που προκρίνει «μια ζωή αλλιώτικη και μακρυνή», «σε πόλη άλλη», «με ουρανοξύστες και με φωτεινές επιγραφές»,⁹⁰ και προπάντων μακριά από τα Γιάννενα, από τον τόπο εκείνο που τους «μποδ[άει] να ξανοιχτού[ν] στα μακρυνά: στις μεγάλες τις πολιτείες και στα μέρη που ονειρεύο[νται].⁹¹ Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι η νυχτερινή εικόνα της γενέθλιας πόλης αντανακλά την ιδέα ενός κλειστού τόπου. Η μεταφορά της εικόνας των βουνών με μαύρο τοίχο είναι χαρακτηριστική και πολλαπλώς παρούσα μέσα στο έργο του Χουλιαρά, καθώς ο ορεινός όγκος που ορθώνεται ολόγυρα από τη λίμνη συνδηλώνει το φυσικό εμπόδιο το οποίο θα πρέπει να υπερβούν τα πρόσωπα, αν θέλουν να κυνηγήσουν τις νεανικές τους επιθυμίες (ή τις ρομαντικές τους φιλοδοξίες).⁹²

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι στην προκειμένη περίπτωση οι πλανόδιοι ηθοποιοί και οι αστέρες του σινεμά κατέχουν το ρόλο του μεσολαβητή. Η γοητεία που ασκούν αυτές οι μορφές αποτυπώνει τη μιμητική επιθυμία των νεαρών πρωταγωνιστών, όχι τόσο για τα ίδια τα πρόσωπα αλλά για τον ονειρικό κόσμο με τον οποίο είναι ταυτισμένη η ζωή τους. Για ορισμένους από τους χαρακτήρες του μυθιστορήματος αυτή η συνθήκη ζωής ταυτίζεται με την απόκλιση από τα στερεότυπα της επικρατούσας κοινωνικής ιδεολογίας: μιας ιδεολογίας που αναδύεται μέσα από την παρουσίαση του λόγου των γεννητόρων, του συμβολικού εχθρού των νεαρών προσώπων, και προκρίνει ως ύψιστο στόχο τη μόρφωση της νέας γενιάς και

⁹⁰ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 211.

⁹¹ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 214.

⁹² Για το όρος Μιτσικέλι ως «αστικό βουνό» βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, «Νεμέρτσκα, Ακροκεραύνια, Μιτσικέλι. Βουνό και ταυτότητα», στο Ερατοσθένης Καψωμένος, Άκης Μάντζιος (επιμ.), *Η Λογοτεχνία και τα βουνά* (Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Μέτσοβο, 9 Μαρτίου 2009), <http://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/27582?mode=full>, σ. 42-46.

την οικονομική ανέλιξη. Στο στόχαστρο της αφήγησης βρίσκονται, λοιπόν, οι ματαιοδοξίες της νεοελληνικής οικογένειας. Με μια λεπτή ειρωνεία, ο αφηγητής παρουσιάζει την απόκτηση ακαδημαϊκής εκπαίδευσης ως το συλλογικό ιδανικό μιας εποχής και ως το ατομικό χρέος του καθενός απέναντι στην κοινωνία. Σε αυτή ακριβώς «την αγωνία (που) τους είχε πιάσει» μήπως τα παιδιά τους βγουν «απ' το σωστό το δρόμο, και δε γίνουν αυτό που 'χαν ονειρευτεί οι ίδιοι» και αυτό «που είχαν τάξει στην κοινωνία τόσα χρόνια», έρχεται να προστεθεί ένα ακόμη μη λειτουργικό στοιχείο της ταυτότητας των νεαρών ηρώων: οι καινοφανές μουσικές τους προτιμήσεις. Στην περίπτωση που μας αφορά η ροκ μουσική λειτουργεί ως ένα πολιτισμικό μέσο διαφοροποίησης από τις προγενέστερες γενιές. Τα νεαρά παιδιά συγκροτούν μια δική τους κοινότητα στη βάση μιας κοινωνικο-πολιτισμικής διαφοράς. Από την οπτική των νεαρών ηρώων, η ροκ κουλτούρα συγκροτεί έναν οικείο κώδικα επικοινωνίας: μια άγρια μουσική» σε έναν πρωτόγνωρο ρυθμό, «μια φλόγα καινούργια», που γεμίζει «όλη τη γειτονιά, λέξεις καινούργιες και νοήματα», κάνοντας παράλληλα «τους μεγάλους να τρομάζουν μ' αυτό το πράμα».⁹³ Όπως είναι λογικό, η διαμόρφωση αυτής της μικρής κοινότητας γεννά την ίδια στιγμή και μια κοινότητα προσώπων που εναντιώνεται σε αυτή τη μουσική τάση, όπως η γιαγιά του αφηγητή που χαρακτηρίζει τα τραγούδια της ροκ «διαολικά» ή όσα πρόσωπα αντιμετωπίζουν τη ροκ ως μια ξενόφερτη τάση που διασαλεύει την επικοινωνία με τα παιδιά και τους «χαλά[ει] τη συνέχεια».⁹⁴

Παρόλ' αυτά, υπό μια ζιραρική οπτική οι φιλοδοξίες των νεαρών ηρώων δεν ενέχουν τίποτα το πρωτότυπο ή το αυθόρμητο. Καθημερινές πόζες μπροστά στον καθρέφτη, μιμήσεις της ανδρικής αρρενωπότητας, φαντασιακά σενάρια και ονειροπολήσεις, συγκροτούν ένα σύνολο δραστηριοτήτων που προβάλλει «τη φυγόκεντρο κίνηση ενός Εγώ ανίσχυρου να επιθυμεί από μόνο του».⁹⁵ Κι είναι αυτή ακριβώς η συνθήκη που επιτρέπει στον συγγραφέα να αφήνει τον νεαρό Θεόφιλο να

⁹³ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 207.

⁹⁴ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 206. Η ροκ κουλτούρα, σημειώνει η Μαρίτα Παπαρούση με άλλη αφορμή, μπορεί να ιδωθεί ως ενδείκτης «ενός τρόπου έκφρασης ιδεών, καθώς και ενός τρόπου ζωής που δεν στοχεύει παρά στο να επενδύσει τους χαρακτήρες με τα πρόσημα της αντισυμβατικότητας, της διαφοροποίησης απέναντι στα κοινωνικά στερεότυπα και της απομάκρυνσης από τις γονεϊκές ταυτόσεις». Βλ. σχετικά «Ο χώρος και η πολιτισμική πολιτική της ταυτότητας. *Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης* της Σώτης Τριανταφύλλου», στο Έλια Παπαστάθη (επιμ.), *Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις. Όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει* (Πρακτικά ΙΕ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, Θεσσαλονίκη, 1-4 Μαρτίου 2017, Μνήμη Δ. Ν. Μαρωνίτη), https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/mnes_ie_book.pdf, σ. 446.

⁹⁵ Ρενέ Ζιράρ, *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια*, μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ, Ίνδικτος, Αθήνα 2001, σ. 26-27.

γοητεύεται από τις κινήσεις των πλανόδιων ηθοποιών, από την ρομαντικής κοπής ζωή ανθρώπων που ζουν «ελεύθεροι και πολιτισμένοι», «μέσα στη χλιδή και μες στην ακολασία» και τον μεσήλικα Θεόφιλο να αμφισβητεί αυτή την παραπλανητική λάμψη, αναγνωρίζοντας στα βλέμματα των ηθοποιών την ταλαιπωρία και τις δυσκολίες μιας ζωής «σε κάτι λεωφορεία όλο θλίψη». Πρόκειται για μια πτυχή της ειρωνείας του Χουλιαρά, η οποία δεν θα αργήσει, όπως θα δούμε παρακάτω, να βάλει στο στόχαστρό της και τον ίδιο τον αφηγητή.

Βέβαια, ο ήρωας που δρα (ο νεαρός Θεόφιλος) παραείναι νέος για μια τέτοια αυτοσυνείδηση. Το αίσθημα του θαυμασμού υπερισχύει και η θέληση της φυγής τον κάνει να υπερνικά οποιαδήποτε εμπόδιο. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο στάδιο του αρχετυπικού ταξιδιού, η αναχώρηση, παρουσιάζεται ως μια μορφή απελευθέρωσης, λες και ο ξενιτεμός του χαρίζει μια νέα πατρίδα. Μορφή και περιεχόμενο αποκτούν εδώ συνεκτική μορφή. Η «γλώσσα της φυγής» είναι μια γλώσσα παντοειδών εκφραστικών τρόπων· μια γλώσσα που αδημονεί, που φαντασιώνεται τις αντιδράσεις της οικογένειας, που αποκτά τον αγωνιώδη ρυθμό και τη γρηγοράδα ενός αυτοκινήτου όμοιου με αυτό που τρέχει μακριά από τη γενέθλια πόλη, που φτάνει στο λυρικό της απόγειο κατά το χρονότοπο του ταξιδιού και ασθμαίνει κατά την επαφή του βλέμματος με την αθηναϊκή πραγματικότητα:

«Να φύγω ήθελα μονάχα. Να βλέπω ότι φεύγω ήθελα, γιαυτό κι έπιασα μια θέση στο πίσω κάθισμα Μ' έπιασε, τότε, μια ταραχή και μια λαχτάρα, γιατί έβλεπα, ότι ξεκόλλαγα από την πόλη αυτή που με βασάνιζε, και κανένας δεν μπορούσε να σταματήσει τ' αυτοκίνητο που μ' έπαιρνε μαζί του, αφού ένιωθα κιόλας τα χιλιόμετρα. Μες στο στομάχι μου τα 'νωθα· να φεύγουν ένα ένα. [...] Η μάνα μου να 'ναι ξυπνητή και να το ξέρει πως είμαι πια φευγάτος· να βγαίνει έξω, στη γειτονιά και να φωνάζει· [...] κι εγώ, να 'μαι ψηλά, εκεί που ήμουν, κι όλο να φεύγω, σα να 'μωνα στο χάρτη ένα φωτάκι που αναβόσβηνε κι όλο κατέβαινε... κι όλο κατά το μέρος που ήταν η Αθήνα πήγαινε.. Γιαυτό, και τώρα που τα λέω αυτά, σκέφτομαι, ότι χιλιάδες τέτοια φωτάκια, θ' αναβόσβηναν τη μέρα εκείνη πάνω στο χάρτη. Αλλά και τις νύχτες, ακόμη πιο πολλά [...] Νύχτα, με πούσι, θ' άφηναν τα νησιά, και στις θαλασσινές γραμμές θα αναβόσβηναν, μέχρι να φτάσουν, ύστερα, όλοι μαζί, στην Αθήνα, που θα μυρμήγκιαζε απ' τα πολλά τα φώτα.. [...] Κι ύστερα, ήταν που

βρεθήκαμε μες στα πολλά τα φωτά: μες στην Αθήνα τρέχαμε και μύριζε. Κάτι σαν θειάφι μύριζε, μπεντζίνα και καπνιά. Τα σπίτια ήταν ψηλά και κολλημένα το ένα δίπλα στο άλλο. [...] Ο αέρας ήταν πηχτός και στα πεζοδρόμια έβλεπα, κάπου και που, κάτι λιανά δεντράκια όλο σκόνη.»⁹⁶

Τόσο ο Θεόφιλος όσο και μια σειρά ηρώων «που έχ[ουν] φύγει απ’ τα σπίτια τους και στην Αθήνα έχ[ουν] έρθει για μια καλύτερη τύχη»⁹⁷ αφηγηματοποιούν τη συνθήκη της κινητικότητας που περιγράφει ο Arjun Appadurai στη μελέτη του *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα*.⁹⁸ Αν και εδώ δεν πρόκειται για μια διεθνική κινητικότητα, η κίνηση των χαρακτήρων μπορεί να ιδωθεί στο πλαίσιο μιας «αυτοσυνείδητης προσπάθειας να αποτινάξεις την προσκόλληση στις ρίζες και τον περιορισμό στον χώρο υπέρ μιας σύγχρονης μητροπολιτικής ζωής».⁹⁹ Καταρχάς, από την πινακοθήκη αυτών των προσώπων θα διακρίναμε τον Θεόφιλο Γούδα, που δραπετεύει από τη μοίρα του εμπόρου στα Γιάννενα και εγκαθίσταται στην Αθήνα. Εκεί, ασκεί διάφορα επαγγέλματα, καλλιτεχνικής και μη φύσεως –γράφει, ζωγραφίζει, κρατά ακόμη και λογιστικά βιβλία–, χωρίς ωστόσο να πετυχαίνει μέσα στα χρόνια να υψωθεί σε εκείνο το επίπεδο της αυτοσυνείδησης που απελευθερώνει. Αν αναλογιστεί μάλιστα κανείς ότι η χωρική του μετακίνηση συνιστά, σε μεγάλο βαθμό, μια μετωνυμία της υπαρξιακής του περιπλάνησης, τότε η μορφή του Θεόφιλου είναι αναγκασμένη να βιώνει, συναισθηματικά και διανοητικά, μια κατάσταση διαρκούς κρίσης στην επικράτεια του ούτε *εδώ* ούτε *εκεί*:

«Κάτι βιβλία κρατάω.. Έτσι, για να βρίσκομαι σε δουλειά! Δεν είναι, όμως, αυτό που θέλω».

“Δηλαδή;.. Τι είν’ αυτό που θέλεις;”, μου ‘πε. “Καλά.. Από πού είσαι;.. Περίεργη προφορά έχεις!”.

“Είμαι απ’ τα Γιάννενα..”, είπα, “και.. δε μ’ αρέσει... Ούτε εκεί, ούτε και δω!”.

“Α!.. Ωραίος είσαι!.. Ε, τότε, γιατί έφυγες από κει;.. Τι ψάχνεις, ρε φίλε, κι εσύ;”, είπε, σιγανά, και με κοίταξε με κάτι μάτια όλο σκοτάδι.

⁹⁶ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 280-282.

⁹⁷ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 337.

⁹⁸ Arjun Appadurai, *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα. Πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης*, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014.

⁹⁹ Μαρίτα Παπαρούση, «Ο χώρος και η πολιτισμική πολιτική της ταυτότητας. Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης της Σώτης Τριανταφύλλου», ό. π., σ. 442.

“Τον εαυτό μου ψάχνω..”, του Πα, “Αλλά δεν ξέρω πώς!”»¹⁰⁰

Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται και η υπαρξιακά φιλοτεχνημένη υπόσταση του εκκολαπτόμενου καλλιτέχνη Τάκη Πονεμένου, ενός νεαρού επαρχιώτη με ταλέντο στη ζωγραφική. Ο ήρωας είναι υποχρεωμένος να εικονογραφεί τουριστικά πιατάκια στην πλατεία Βάθης για να ανταπεξέλθει στις οικονομικές τους υποχρεώσεις, αν και η καλλιτεχνική του φύση είναι οργανικά συνυφασμένη με την αέναη ζωγραφική παράσταση «εν[ός] ανθρώπο[υ] μοναχ[ού] του, που κοιτάγε ίσα μπροστά και είχε το στόμα σαν να φώναζε».

Δίπλα σε αυτά τα πρόσωπα διακρίνει κανείς τον Αχιλλέα Κατσαβό, τον ήρωα που μετανάστευσε στην Αθήνα από τα Χάσια, επιδιώκοντας με αυτή του την κίνηση «να σβήσει όλη την προηγούμενη ζωή».¹⁰¹ Πιο συγκεκριμένα, την αγροτική ζωή δίπλα στα ζώα, τα οποία ήταν ολόκληρη η περιουσία και η μοίρα του, και τα οποία έχασε μεμιάς, όταν αφέθηκε στη δίνη εκείνη που τον καλούσε να παίξει ως το τέλος την αυτοσχέδια παράσταση του *Άμλετ*. Με άλλα λόγια, τον νεαρό ηθοποιό Αχιλλέα που περπάταγε στους δρόμους της Αθήνας καμαρωτός «σα να βλεπε μακριά, και πάνω από κάποιο ύψος, πάντα, το μεγαλείο να τον περιμένει» και τον μεσήλικα Αχιλλέα που έχει χάσει «το όραμα εκείνο που τον σήκωνε ψηλά» και τη λάμψη εκείνη που φώτιζε τα μάτια του.

Τέλος, ο λεγόμενος «Κάηκε», το παιδί από την Πτολεμαΐδα, που εργαζόταν στο πρακτορείο με τα φορτηγά, αλλά το σαράκι του ήταν οι κινηματογραφικές ταινίες, οι πολεμικές και οι αστυνομικές περιπέτειες με τις οποίες γέμιζε τη ζωή του έως τον αιφνίδιο θάνατό του και ο Βασιλάκης Σουλικιάς από το Βόλο, που εγκαθίσταται στην Αθήνα για να δώσει εξετάσεις στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Ο Σουλικιάς που βρίσκεται διαρκώς σε διαβατήριες μεταβάσεις (μετακινήσεις, αποχωρισμοί, έρωτες, εξετάσεις), έως τη στιγμή που βυθίζεται σε μια ψυχική διαταραχή, η οποία τον οδηγεί με τρόπο ευθύγραμμο και τελεολογικό στο θάνατο από το δικό του χέρι.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ταξίδι προς το μητροπολιτικό κέντρο αποκτά το χαρακτήρα μιας μνητικής εμπειρίας, ανάλογης με αυτή που βιώνουν οι ήρωες του μυθιστορήματος διαμόρφωσης. Κοινή συνισταμένη μεταξύ των νεαρών ηρώων που συγχρωτίζονται στην πρωτεύουσα είναι η επαρχιακή τους καταγωγή και οι

¹⁰⁰ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 321.

¹⁰¹ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 329-330.

καλλιτεχνικές τους φιλοδοξίες.¹⁰² Πάντως, αν και ο χωρικά εκτοπισμένος βίος εντάσσεται στο σώμα της ιστορικής και της κοινωνικής πραγματικότητας της μεταπολεμικής εποχής,¹⁰³ σκοπός του Χουλιαρά είναι η ανασύσταση της ατομικής και όχι της συλλογικής εμπειρίας. Η εστίαση στη βιογραφία συγκεκριμένων ηρώων που αποτυγχάνουν στην προσπάθεια πραγμάτωσης των ονείρων τους, κατατάσσει τα πρόσωπα του μυθιστορήματος στην οικογένεια των ηττημένων, των νεαρών-losers. Θεμελιώνοντας την πλοκή πάνω στην αντίθεση των νεανικών φιλοδοξιών και της κατοπινής διάψευσής τους, εύκολα αναγνωρίζει κανείς την πρόθεση του συγγραφέα να κατασκευάσει χαρακτήρες υπό το πρίσμα μιας διπλής οπτικής: μιας ειρωνικής οπτικής βασισμένης πάνω στη χρονική διαφορά, όπως ήξερε να την αποδώσει ο Vladimir Jankelevitch: «Ο ενήλικος όντας ταυτόχρονα συνείδηση του εαυτού του και του νέου που ήταν στο παρελθόν», σημειώνει ο Jankelevitch, «υπερισχύει έναντι του σχετικά ασυνείδητου του οποίου έχει συνείδηση. Ο ενήλικας είναι η συνείδηση του νέου, και χαμογελά με τους αφελείς ενθουσιασμούς του, τις παράλογες προσδοκίες του, τις αδιόρθωτες ψευδαισθήσεις του. Στέκεται ειρωνικά απέναντι στην ίδια του την νεανικότητα, όπως ειρωνικά στέκεται η περιέχουσα συνείδηση απέναντι σε μια συνείδηση περιεχόμενη».¹⁰⁴ Θα έλεγε κανείς ότι πρόκειται για εκείνο το κράμα ψευδαισθήσεων και υπερβολικών απαιτήσεων που επιφέρει το ιδεώδες του εγώ και αναγνωρίζει στην πρώτη κίολας σελίδα της αφήγησης η συμβιβασμένη πια συνείδηση του μεσήλικα Θεόφιλου Γούδα. Όπως υποδεικνύει ο αφηγητής, η χρονική διαφορά που ορθώνεται ανάμεσα στις δύο όψεις του εγώ δεν μπορεί παρά να καταγγέλλει ακούραστα την αυταπάτη που κάποτε αγάπησε με πάθος. Η αφηγηματική απόσταση που χωρίζει το εγώ της αφήγησης από το εγώ της δράσης, από τον εαυτό του που πήρε μέρος στην ιστορία, λειτουργεί ως ένας δείκτης αυτοειρωνείας:

¹⁰² Η Ιωάννα Λαλιώτου, εξετάζοντας το φαινόμενο της μετακίνησης, επισημαίνει όχι μόνο τη σημασία που αποκτά η κινητικότητα ως προς τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας, αλλά, αντιθέτως, και πως «συγκεκριμένες μορφές υποκειμενικότητας οδηγούν σε συγκεκριμένες πρακτικές κινητικότητας αλλά και σε ιδιαίτερους τρόπους κατανόησης της τελευταίας». Βλ. σχετικά «Η ιστορία της μετανάστευσης και οι μεταλλάξεις του εθνικού φαντασιακού», στον τόμο *Χώρες της θεωρίας. Ιστορία και γεωγραφία των κριτικών αφηγημάτων*, επιμ. Απόστολος Λαμπρόπουλος-Αντώνης Μπαλασόπουλος, Μεταίχιμο, Αθήνα 2010, σ. 130.

¹⁰³ Πρβλ. τα εξής σχετικά: «...γιατί πολλές ώρες ταξίδευε αυτός ο κόσμος, κι από μακριά έρχονταν. Από τα μέρη τα ψηλά: Απ' τα χωριά κι από τις πόλεις που έχει η επαρχία κάθε μέρα κατέβαιναν για την Αθήνα άνθρωποι. Άφηναν τα σπίτια τους και έφευγαν. Παιδιά που ήταν φοιτητές κι εργάτες που πήγαιναν στη Γερμανία. Έμποροι, αγρότες κι άνεργοι, που πήγαιναν στην Αθήνα για μια καλύτερη τύχη, κατέβαιναν απ' τα λεωφορεία». *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 143.

¹⁰⁴ Vladimir Jankelevitch, *Η ειρωνεία*, μτφρ. Μιχάλης Καραχάλιος, Πλέθρον, Αθήνα 2005, σ. 24.

«Μένω, εδώ στην Αθήνα μοναχός μου, σ' ένα δωμάτιο που κρέμεται πάνω απ' το δασάκι του Συγγρού κι είμαι φευγάτος απ' τον τόπο μου γύρω στα είκοσι χρόνια. Έφυγα από κει, κι από το πατρικό μου έφυγα, να βρω τον εαυτό μου, αλλά τίποτα δεν κατάφερα μέσα σ' αυτά τα χρόνια. Λάμπη καμιά δεν κέρδισα μ' αυτά που έχω κάνει, κι εκείνα που 'χα ονειρευτεί μικρός, είναι πια ξεχασμένα.»¹⁰⁵

Αν στο *Ζωή, την άλλη φορά* τα πρόσωπα «πάσχουν» από αυτό που η Cassin ονομάζει *πλαναλγία* (από το *πλάνη* – *πλανάομαι*), στο διήγημα «Το λεωφορείο της γραμμής» η μετακίνηση του κεντρικού προσώπου από το ορεινό χωριό προς την «πόλη τη μεγάλη»,¹⁰⁶ δηλαδή από τους Κήπους Ζαγορίου στα Γιάννενα, αντανακλά ένα πολιτισμικό πρότυπο που εξισώνει το ταξίδι με την επιθυμία της γνώσης. Το συλλογιστικό σχήμα πάνω στο οποίο βασίζεται η αφήγηση έχει βέβαια βαθιές ρίζες στην ιστορία της λογοτεχνίας, αν λάβει κανείς υπόψη την εμβληματική ιστορία του δαντικού Οδυσσέα της *Θείας Κωμωδίας*. Γιατί, ο Οδυσσέας του Δάντη λειτουργεί ως πρότυπο «του πλάνητος και φιλαπόδημου στο όνομα της γνώσης»¹⁰⁷ το ταξίδι που πραγματοποιεί πέραν των Ηράκλειων Στηλών γίνεται σύμβολο «μιας γνώσης που δεν αναζητά τίποτα άλλο από τη δίχως όρια αναζήτηση και εξερεύνηση».¹⁰⁸ Βέβαια, το ταξίδι του δαντικού Οδυσσέα δεν είναι δυνατόν να στεφθεί με επιτυχία, αφού στα πλαίσια της χριστιανικής ηθικής του Μεσαίωνα η αμετροεπής επιθυμία για γνώση και, άρα, η υπέρβαση της θεϊκής νομολογίας, συνιστά ένα είδος βλασφημίας. Σε μεταγενέστερες εποχές όμως, η φυγόκεντρη κίνηση στο όνομα της γνώσης γίνεται σύμφυτη με το ιδεότυπο του νεωτερικού ανθρώπου.¹⁰⁹ Την περίοδο της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού τα αγαθά της φιλομάθειας αποτελούν φωτεινό ορόσημο στο δρόμο προς την κατοχύρωση της αυτονομίας και της ελευθερίας του υποκειμένου, ενώ στο σύγχρονο δυτικό κόσμο, όπως σημειώνει η Caren Kaplan, το ταξίδι θεωρείται πως κατέχει έναν αυτογνωστικό και σχεδόν «διαφωτιστικό» χαρακτήρα.¹¹⁰

¹⁰⁵ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π. σ. 45.

¹⁰⁶ «Το λεωφορείο της γραμμής», *Η μέσα βροχή*, ό. π., σ. 117.

¹⁰⁷ Μαρία Οικονόμου, *Κουπιά και φτερά. Ο μύθος της Οδύσσειας στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο του μοντερνισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 2016, σ. 66. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η Οικονόμου παρακολουθεί, με συνοπτικό τρόπο, τις διασκευές του οδυσσεικού μύθου από την αρχαία λυρική και ελεγειακή ποίηση έως και τη λογοτεχνία του μοντερνισμού (σ. 59-93).

¹⁰⁸ Μπαρμπαρα Κασσέν, *Η νοσταλγία*, ό. π., σ. 60.

¹⁰⁹ Βλ. σχετικά Μαρία Οικονόμου, *Κουπιά και φτερά*, ό. π., σ. 67-70.

¹¹⁰ Caren Kaplan, *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*, Duke University Press, Ντάραμ 1996, σ. x.

Στην περίπτωση του Βασιλάκη Δρούλια μπορεί το ταξίδι να γειώνεται στα όρια μιας μετάβασης εντός ενός επαρχιακού πλαισίου, αλλά το σημασιολογικό περιεχόμενο της κίνησης αποκτά ανάλογο ειδικό βάρος. Όταν ο Βασιλάκης οραματίζεται τον εαυτό του «να 'ναι φευγάτος απ' τους Κήπους και να κοιτάζει από κει τον τόπο που ήξερε, ελεύθερος»,¹¹¹ εκφράζει τη διάθεση φυγής από το χωριό που καταπνίγει τις γνώσεις του και, κυρίως, την επιθυμία απόδρασης από τη δεσποτική μορφή του πατέρα, που προορίζει τον μικρό γιο για διάδοχο της οικογενειακής επιχείρησης ειδών μπακαλικής. Για να μπορέσει, επομένως, ο Βασιλάκης να ανοιχτεί στο *αλλού*, πρέπει πρώτα να ξεπεράσει το εμπόδιο της πατριαρχικής εξουσίας, της εξουσίας που τον κρατά «δεμένο» με σκοινιά, «σκοινάκια που δεν φαίνον[αι] μα μοιάζ[ουν] πολύ ανθεκτικά».¹¹² Ο πατέρας παρουσιάζεται ως εγγυητής της σταθερότητας και ως εκπρόσωπος μιας άγριας σκέψης, ως «πείσμων άνθρωπος», «σκληρός και λιγομίλητος, ένα αγύριστο κεφάλι», που ενίοτε μιλά «στο παιδί σχεδόν μουγκρίζοντας».¹¹³ Είναι ενδιαφέρον ότι το επεισόδιο που ο δάσκαλος του χωριού πληροφορεί τον Τριαντάφυλλο Δρούλια σχετικά με το πάθος του μικρού του γιου για τα γράμματα, ερμηνεύεται από τον πατέρα μέσα από μια αντίστροφη προοπτική, η οποία ανάγει τη γνώση σε απειλή για την οικογενειακή εστία. Η φιλομάθεια του Βασιλάκη και οι παροτρύνσεις του δασκάλου συνιστούν ένα σοβαρό κίνδυνο για τη δομή και το μέλλον της οικογένειας. Γι' αυτό, άλλωστε, η «αγριεμέν[η]» απάντηση του πατέρα έρχεται να αποκαταστήσει την τάξη, που προς στιγμήν φάνηκε ότι διασαλεύεται από την εισχώρηση πολιτισμικών πρακτικών σε έναν κόσμο που υφαίνει τη συνέχειά του με βάση το ιδανικό της ρίζας και την κυκλική δομή της γενεαλογικής ακολουθίας:

«“Το Βασιλάκη, αν τον αφήσεις, Τριαντάφυλλε, θα φτάσει ψηλά”, του 'πε, “μην του κόβεις το δρόμο του παιδιού”.

“Ακόμα πιο ψηλά από δω, δεν έχει, δάσκαλε. Στα χίλια μέτρα είμαστε! Δε θα τον χάσω εγώ το γιο μου επειδή τον θέλουν τα γράμματα. Κι άσε με, τώρα ήσυχο”, απάντησε αγριεμένος ο Τριαντάφυλλος ο Δρούλιας, κι άλλο απ' αυτό δεν του ξανάπε.»¹¹⁴

¹¹¹ «Το λεωφορείο της γραμμής», ό. π., σ. 120.

¹¹² «Το λεωφορείο της γραμμής», ό. π., σ. 118.

¹¹³ «Το λεωφορείο της γραμμής», ό. π., σ. 118-119.

¹¹⁴ «Το λεωφορείο της γραμμής», ό. π., σ. 119.

Αν το παραπάνω παράθεμα θεματοποιεί κατά έναν τρόπο το συλλογιστικό σχήμα της αντίθεσης ανάμεσα στη Φύση και τον Πολιτισμό, το υφάδι της αφηγηματικής πλοκής ξετυλίγεται στη συνέχεια με άξονα την προετοιμασία του ταξιδιού. Στην πραγματικότητα το σχέδιο διαφυγής του πρωταγωνιστή «μακριά απ' την ακτίνα δράσης του πατέρα του»,¹¹⁵ συμπυκνώνει την αφηγηματική του ζωή σε μια εικόνα με διαφορετικές παραλλαγές, καθώς από τη στιγμή που πήρε το ενδεικτικό του σχολείου έως και το αφηγηματικό παρόν η ύπαρξη του ήρωα συρρικνώνεται στο σχεδιασμό της φυγής, και μάλιστα στην τελευταία πράξη του όλου εγχειρήματος, αφού αυτή θα ήταν και η πιο καθοριστική. Υπό αυτή την προοπτική η αφήγηση εστιάζει περισσότερο στο πνεύμα του ταξιδιού, στα συναισθήματα που γεννά στον ήρωα το επερχόμενο ταξίδι, παρά στην ίδια την κίνηση. Ο λόγος του αφηγητή παρακολουθεί την εσωτερική εμπειρία του ήρωα και φαίνεται να προστίθεται σε αυτή ως μέρος της έκφρασης της αγωνίας του. Έτσι, τα πιθανά σενάρια διαφυγής, πέραν του πρώτου που σκιαγραφεί τη σώα μετάβαση του ήρωα στα Γιάννενα, αναπαριστούν διάφορες αποτυχημένες εκδοχές, από τη λιγότερο έως την περισσότερο «ταπεινωτική» και «αβάσταχτη». Και αν οι σκέψεις του ήρωα δεν είναι τίποτα άλλο παρά το αποτύπωμα του εσωτερικού του κόσμου, τα όνειρά του σκιαγραφούν τις φοβίες του στη πιο στοχαστική τους μορφή, αφού στο πρώτο όνειρο ο πατέρας εμφανίζεται με τη συμβολική μορφή ενός μαύρου σκύλου, που αρπάζει με τα κοφτερά του δόντια τον Βασιλάκη και τον οδηγεί «όχι προς το μέρος όπου ήταν ο δημόσιος (δρόμος) και περίμενε το λεωφορείο της γραμμής αλλά, από την άλλη τη μεριά, σε κείνα τα γκρεμνά που έχασκαν πάνω απ' το παλιό νεκροταφείο», ενώ στην παρόμοια δομή σκηνή του δεύτερου ονείρου είναι ο οδηγός του λεωφορείου που αποκτά τη μορφή ενός χαιρέκακου ζώου, ενός μεγαλόσωμου σκύλου που χρησιμοποιεί το δυνατό του γέλιο ως ένδειξη υπεροχής και εξουσίας. Η εικόνα του σκύλου ως (ευνουχιστικού) alter ego του πατέρα δεν επιβεβαιώνεται όμως στην πράξη. Το κλείσιμο της αφήγησης επιφυλάσσει στον πρωταγωνιστή μια ευτυχή έκβαση. Το κατευόδιο του πατέρα, όταν αντιλαμβάνεται τη φυγή του Βασιλάκη, λειτουργεί ως συμβολικός δείκτης της μεταστροφής του πατέρα προς την αποδοχή και την αναγνώριση της αξίας της κίνησης προς χάριν της γνώσης:

¹¹⁵ «Το λεωφορείο της γραμμής», ό. π., σ. 120.

«Σαν να 'ταν μέσα σ' εφιάλτη, είδε τότε, ο Βασιλάκης ο Δρούλιας, ν' ανοίγει η πίσω πόρτα του λεωφορείου και να μπαίνει ο πατέρας του.

“Το αηδονάκι, Βασίλη..”, του 'πε. “Το τραγούδι που σας έμαθαν στο σχολειό... Να το τραγουδάς, συνέχεια, από μέσα σου, μη σε ζαλίζει το λεωφορείο. Έχει πολλές στροφές ο δρόμος... Άκουσες;”»¹¹⁶

Στη συλλογή διηγημάτων *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά* η κατηγορία του χώρου αποτελεί το ενοποιητικό στοιχείο μεταξύ των διηγημάτων της συλλογής. Ο Χουλιάρης διαγράφει την εικόνα του νησιού της Αντιπάρου από διάφορες προοπτικές, μα κυρίως το αποτυπώνει ως μια ευτοπία, ως ένα «μαγνητικό πεδίο», το οποίο λειτουργεί ευεργετικά για ντόπιους και επισκέπτες. Ειδικότερα, ως έναν τόπο στον οποίο είναι δυνατόν να βιώσει κανείς το θαύμα, εξαιτίας των ρυθμών της ζωής και της επαφής με το φυσικό περιβάλλον και τους ανθρώπους του. Είναι ενδιαφέρον δε ότι για τους ξένους η Αντίπαρος λειτουργεί ως πηγή ανασηματοδότησης της έννοιας της πατρίδας, γεγονός που ανάγει την κινητικότητα σε πρακτική αναζήτησης του «σπιτιού».¹¹⁷

Στο διήγημα «Ο Αβράμ της Αντιπάρου» η εμπειρία του χώρου συναρτάται με τον επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας του κεντρικού προσώπου. Για τον ήρωα με το διπλό όνομα, τον Αράμ της Αθήνας και τον Αβράμ της Αντιπάρου, η μετακίνηση από το μητροπολιτικό κέντρο στο νησί συστοιχεί με μια θαυματουργική κατάκτηση του εαυτού, μιας και η ζωή στην Αντίπαρο τον κάνει να νιώσει για πρώτη φορά το αίσθημα της αυθεντικής ευτυχίας. Όσοι επιλέγουν να κατοικήσουν σε ένα νησί, γράφει ο Gilles Deleuze, δεν μπορεί παρά να είναι «ασυνήθιστοι άνθρωποι, απολύτως απομονωμένοι, απολύτως δημιουργοί» και προπάντων έτοιμοι να ακολουθήσουν μια νομολογία *απόσχισης* και *(επανα)δημιουργίας*, εφόσον όταν φτάνει κανείς σε ένα νησί αποκόβεται από ένα σύνολο και «ξεκινά εκεί από την αρχή και δημιουργεί εκ νέου». Με άλλα λόγια, ένα νησί αντανακλά υποδειγματικά το ζήτημα της «δεύτερης αρχής», της «δεύτερης γέννησης», «πιο ουσιαστικής ακόμη και από την πρώτη, εφόσον αυτή

¹¹⁶ «Το λεωφορείο της γραμμής», ό. π., σ. 127-128.

¹¹⁷ Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Καργιώτης, σε κάθε αφήγηση οι γεωγραφικοί δείκτες υπερβαίνουν τα όρια της περιγραφής, αποκτώντας σταδιακά ευρύτερες πολιτισμικές, πολιτικές και ιδεολογικές σημασίες. Βλ. σχετικά «Από τον Νότο», *Γεωγραφίες της μετάφρασης. Χώροι, κανόνες, ιδεολογίες*, ό. π., σ. 99-110. Για τις συμβολικές και ιδεολογικές σημασίες της έννοιας του «σπιτιού» όσο και για το άνοιγμα της αναζήτησης των σχετικών με το «σπίτι» συναισθημάτων σε ολόκληρο τον κόσμο βλ. Alison Blunt & Robyn Dowling, *Home*, Routledge, Παρίσι-Νέα Υόρκη 2006.

είναι που μας δίνει τον νόμο της επανάληψης, τον νόμο των σειρών, ενώ η πρώτη αρχή μας δίνει μόνο στιγμές».¹¹⁸

Για τον ήρωα του Χουλιάρá, η απομάκρυνση από τον οικείο πλην καταπιεστικό χρονότοπο της αστικής ζωής σηματοδοτεί μια νέα αρχή. Στην προκειμένη περίπτωση, η δεύτερη αρχή προϋποθέτει την πλήρη απελευθέρωση του πρόσωπου από έναν τρόπο ζωής που τον απειλούσε με σοβαρό εσωτερικό κίνδυνο, που λειτουργούσε εις βάρος της ύπαρξής του, γιατί ο ήρωας που «είχε γυναίκα και παιδιά και λεφτά έβγαζε καλά», «δεν είχε τον Αράμ κι αυτό δεν του άρεσε καθόλου».¹¹⁹ Η στιγμιαία αυτοσυνείδηση που χαρίζει στον Αβράμ η πρώτη επίσκεψη στο νησί, μεταβάλλει προοδευτικά όλη τη συνθήκη της ζωής του. Ο Αβράμ αφήνει πίσω μια ζωή στερημένη από νόημα: τις επαγγελματικές δραστηριότητες που του χάριζαν οικονομικά οφέλη, κρατώντας τον αποκομμένο από το *είναι* του, όσο και την οικογενειακή και τη συζυγική ζωή, που τον γέμιζε με απαιτήσεις («Αράμ θέλω αυτό κι Αράμ πρέπει να κάνουμε εκείνο»),¹²⁰ αποδομώντας με αυτό τον τρόπο την πιο παραδοσιακή κατηγορία της αίσθησης του ανήκειν, τη σταθερότητα και την ασφάλεια του οικογενειακού βίου.

Η εμπειρία που γνωρίζει ο Αβράμ στο νησί του δίνει τη δυνατότητα να διαγράψει την πρότερη ζωή του, να εγκατασταθεί σε ένα μέρος όπου δεν τον γνωρίζει κανείς και έτσι να χτίσει την υποκειμενικότητά του από την αρχή. Ο θεσμός της οικογένειας αντικαθίσταται από αυτόν της φιλίας και της αμοιβαίας συντροφικότητας, ενώ τη θέση των συγγενικών δεσμών καταλαμβάνουν διεθνικές συναντήσεις με ανθρώπους της παγκόσμιας κοινότητας, με τους οποίους ο Αβράμ επικοινωνεί άψογα, ακόμα και αν δεν γνωρίζει τη γλώσσα τους. Αυτό που κερδίζει το πρόσωπο σε αυτό το κρίσιμο παιχνίδι της φυγής και της απόρριψης της συνεκτικής βιογραφίας της πρότερης ζωής του είναι η δημιουργία μιας ταυτότητας που «βρίσκ[εται] πιο κοντά σ' αυτό που ένιωθε ο ίδιος για τον εαυτό του».¹²¹ Αρχικά, η παραλλαγή της ονομαστικής ταυτότητας που του χαρίζουν οι ντόπιοι, παραφράζοντας το Αράμ σε Αβράμ, γίνεται το κλειδί για το ξεκίνημα μιας νέας ζωής με χωρικούς όρους. Η μικρή παραφθορά του ονόματος «όχι μόνο δεν τον ενόχλησε ποτέ αλλά, αντίθετα, τη δέχτηκε με αγαλλίαση», μιας και τον απελευθέρωνε μια και καλή «απ'

¹¹⁸ Gilles Deleuze, «Desert Islands», στο *Desert Islands and other Texts 1953-1974*, Semiotext(e), Νέα Υόρκη 2004, σ. 11. Παρατίθεται στο Μαρία Οικονόμου, *Κουπιά και φτερά*, ό. π., σ. 12.

¹¹⁹ «Ο Αβράμ της Αντιπάρου», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 54.

¹²⁰ «Ο Αβράμ της Αντιπάρου», ό. π., σ. 54.

¹²¹ «Ο Αβράμ της Αντιπάρου», ό. π., σ. 54.

το παλιό του πρόσωπο»¹²² που ζούσε στην Αθήνα. Αυτό, όμως, που αποκτά σημαίνοντα χαρακτήρα είναι η επαναδιαπραγμάτευση της κοινωνικής του ταυτότητας. Γιατί, η ζωή του Αβράμ της Αντιπάρου προϋποθέτει την άτακτη βίωση του καθημερινού χρόνου, τη σπατάλη του σε ώρες ημερήσιας και ολονύχτιας διασκέδασης, καθώς έτσι δημιουργείται η λαμπρή ευκαιρία συγκατοίκησης του ήρωα με τα στοιχεία του εαυτού του. Με αυτό τον τρόπο, βέβαια, καταγράφεται ένας χαρωπός ορίζοντας ελευθεριότητας, που ανυψώνει τις ασήμαντες στιγμές της καθημερινότητας στη σφαίρα της διάρκειας, αν όχι της αιωνιότητας· σε στιγμές που πρέπει να γίνουν κατανοητές ως «ολόκληρα πηγάδια: πηγάδια εύφορα απ' όπου αντλεί ο άνθρωπος χαρά· και πλούτο αντλεί τεράστιο».¹²³

Αυτός, ο Έλμερ Φαντ της διασκέδασης σύμφωνα με το σχόλιο του αφηγητή, κατορθώνει να γίνει ένα με το καινούργιο του περιβάλλον. Η αφομοίωσή του στον κοινωνικό χώρο του νησιού απορρέει από την αναγνώριση που κερδίζουν, εν είδει αντιδώρου, οι άνθρωποι που ξεχωρίζουν για το ειδικό τους βάρος, «το βάρος που έχουν τα άτομα που θέλουν κι είναι ο εαυτός τους».¹²⁴ Για τους ντόπιους ο Αβράμ αποτελεί πια προέκταση του τοπίου· γίνεται ένα με το φυσικό χώρο και την κοινότητα της Αντιπάρου, ένα «τοπίο ανθρώπινο» που διαχέει την ενέργειά του προς όλα της τα μέλη. Και, από την άλλη, ο ίδιος ο Αβράμ, εγκαταλείποντας την ασφάλεια της αθηναϊκής ζωής, αναζητά στο νησί τη μελλοντική καταγωγή του. Αποκτά σε τούτο το μέρος μίαν άλλη πατρίδα, ουσιαστικότερη και καθολική, μιας και είναι σε τέλεια εγγένεια με το είναι του. «Γιατί, όλοι σε τούτο το νησί είναι για τον Αβράμ, δικοί του άνθρωποι: μέρη του κόσμου είναι κι αυτοί, μικρά κομμάτια είναι του σύμπαντος».¹²⁵ Αν η πατρίδα είναι, όπως υποστηρίζει η Cassin, ο τόπος που σε υποδέχονται, εσένα και τις γλώσσες σου, τότε ο Αβράμ της Αντιπάρου αποδεικνύει ότι η έννοια της πατρίδας μπορεί να συσταθεί σε έναν ξένο τόπο, με ντόπιους αλλά και παροικούντες από το παγκόσμιο χωριό, με όργανο μια γλώσσα που μιμείται κάπως αδέξια την

¹²² «Ο Αβράμ της Αντιπάρου», ό. π., σ. 54.

¹²³ «Ο Αβράμ της Αντιπάρου», ό. π., σ. 56. Προς αυτή την κατεύθυνση κινούνται, λοιπόν, όλες αυτές οι εκρήξεις της ευφορικής απόλαυσης: οι ώρες της μεσημεριάτικης οινοποποσίας στην κεντρική πλατεία και στο δρόμο προς το Κάστρο, οι νυχτερινοί χοροί με ξένες επισκέπτριες, αλλά και οι χοροί με άνδρες τους οποίους αντιμετωπίζει «σαν να 'τανε οι πιο σπουδαίες ντάμες» ή οι κύκλοι οπερατικών τραγουδιών, που ενώνουν τον Αβράμ με το συλλογικό σώμα της παγκόσμιας κοινότητας, αφού το τέλος κάθε τραγουδιού συνοδεύεται «από ένα παρατεταμένο χειροκρότημα που τον κάνει ευτυχισμένο». Το ψυχογράφημα του ήρωα είναι, επομένως, δηλωτικό μιας ευτυχίας, που αποτυπώνεται αφηγηματικά με τη σφραγίδα του κωμικού στοιχείου.

¹²⁴ «Ο Αβράμ της Αντιπάρου», ό. π., σ. 56.

¹²⁵ «Ο Αβράμ της Αντιπάρου», ό. π., σ. 57.

«επίμονη μέθοδο των κωφαλάλων»,¹²⁶ και σε ένα χώρο όπου δεν επιστρέφεις ως ντόπιος αλλά που σε υποδέχονται ως ξένο, που σε αγαπούν γι' αυτό που είσαι και σε κάνουν να αισθάνεσαι πρόσωπο προσφιλές, που σημαδεύει με την παρουσία του τη ζωή του τόπου.

Αν ο Αβράμ συνθέτει λίγο-λίγο μια οντολογική πατρίδα με σημείο αναφοράς το *αλλού*, πώς μπορεί να νοηθεί το συναίσθημα που βιώνει ο Ούβε, ο πρωταγωνιστής του διηγήματος «Ο Ούβε στα Καλούδια», όταν επιστρέφοντας στην Αντίπαρο, σε ένα μέρος το οποίο δεν είναι το «σπίτι» του, αισθάνεται σαν να είναι σπίτι του; Τί συμβαίνει στον Ούβε κατά την άφιξή του στο νησί, όταν με ενστικτώδεις χειρονομίες θρησκευτικών αποχρώσεων, «με σηκωμένα τα χέρια προς τον ουρανό και πρόσωπο που φεγγοβολ[άει] από την έκσταση», με άναρθρες κραυγές και επιφωνήματα, κατευθύνεται –«σαν μαγεμένος»– προς τη μεριά της θάλασσας;¹²⁷ Και, αντιθέτως, για ποιο λόγο ο ήρωας ξεσπά σε κλάματα, «σαν να 'τανε μικρό παιδί», όταν παίρνει το δρόμο της επιστροφής για την πατρίδα; Είναι δυνατόν να αισθάνεται κανείς ριζωμένος σε ένα μέρος που δεν είναι ο τόπος καταγωγής του, σε έναν τόπο που δεν έχει ούτε ρίζες, ούτε συγγενείς, και τον φιλοξενούν ως επισκέπτη κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού; «Δεν καταλαβαίνω τι μου συμβαίνει! Είμαι εδώ, Το νιώθω, κι είναι σαν να μούνα εδώ από πάντα!», απαντά ο Ούβε στην ερώτηση του αφηγητή σχετικά με την αλλόκοτη συμπεριφορά του, κοιτάζοντας μεν «προς τη μεριά [του], αλλά, μάλλον, βλέποντας κάπου μακριά και πίσω από [αυτόν]».¹²⁸

Θα έλεγε κανείς ότι αυτή η εκστατική εμπειρία αντιπροσωπεύει το ασφυκτικό συναίσθημα της νοσταλγίας. Το σημάδι ότι ο ήρωας βρίσκεται «σπίτι» του υποδηλώνεται από την ανταπόκρισή του ως προς τον τόπο. Ο Ούβε βρίσκεται αντιμέτωπος με μια πρωτόγνωρη κατάσταση, η οποία τον τοποθετεί εκτός εαυτού· «μη ξέροντας ακριβώς τι συμβαίνει εντός του», σε αυτά τα λίγα λεπτά του εκστατικού οράματος αγγίζει τα όρια του παροξυσμού, «κοιτάζοντας το θαύμα· τρέχοντας πάλι και φωνάζοντας, σ' όλο το μήκος της ακτής», αρθρώνοντας ακόμη και «ένα μεγάλο “Ααα!” σαν απορία»,¹²⁹ δείγμα μιας έκφρασης που επαναφέρει το υποκείμενο στην προγλωσσική του κατάσταση. Πρόκειται δηλαδή για μια στιγμή που λαμβάνει χώρα σε ένα κενό χρόνου, εκεί που το παρελθόν καταργείται και το μέλλον ακινητοποιείται, εξαιτίας μιας παροντικής συγκίνησης που κρατά κάποιον

¹²⁶ «Ο Αβράμ της Αντιπάρου», ό. π., σ. 56.

¹²⁷ «Ο Ούβε στα Καλούδια», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 133.

¹²⁸ «Ο Ούβε στα Καλούδια», ό. π., σ. 135.

¹²⁹ «Ο Ούβε στα Καλούδια», ό. π., σ. 134.

«μαγεμένο» και τον κάνει να κοιτά προς τη μεριά της θάλασσας «χωρίς να λείει κουβέντα».¹³⁰ Επειδή, όμως, η στιγμή της έκστασης¹³¹ είναι, εξ ορισμού, μια μόνο στιγμή σε μια ολόκληρη ζωή, εύκολα μπορεί να αναγνωρίσει κανείς και το αντίθετό της, αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε τραγική στιγμή, ξένη και εχθρική για την εσωτερικότητα του «ξανθ[ού] παιδι[ού] από το Όσλο», η οποία διακρίνεται τόσο καθαρότερα όσο καθαρότερη είναι η αντίθεση ανάμεσα στο άλαλο υποκείμενο και τα εκφραστικά σημάδια του πάθους· ενός πάθους που κάνει τον Ούβε να σταλάζει δάκρυα, «μιλώντας» στην πρωταρχική γλώσσα των παιδιών: «Έφυγε απ' το νησί μετά από δεκαπέντε μέρες. Ήταν απόγευμα. Το φως του ήλιου στραφτάλιζε –όλο κόκκινες ανταύγειες– πάνω στα νερά κι ο Ούβε, στην προβλήτα, έκλαιγε, σαν να 'τανε μικρό παιδί».¹³² Το «σπίτι», επομένως, δεν στοιχίζεται εδώ με την πατρογονική γη. Πρόκειται για απόρροια μιας ελεύθερης βούλησης, στο πλαίσιο της οποίας η νοσταλγία δεν έχει ως αντικείμενο αναφοράς το γεωγραφικό τόπο που συνδέεται με την καταγωγή, αλλά το χώρο στον οποίο είναι κανείς φιλοξενούμενος, το χώρο στον οποίο επενδύει κανείς την ψυχική του ενάργεια.

Η εικόνα του ήρωα στη λογοτεχνία, υποστηρίζει ο Mikhail Bakhtin, είναι εγγενώς χρονοτοπική. Κάθε χρονότοπος συνδέεται με αξίες και συναισθήματα, με αποτέλεσμα κάθε συγκεκριμένη εικόνα του ήρωα να προκύπτει ως απότοκο της εσωτερικής του σχέσης με το χώρο και το χρόνο.¹³³ Και αυτή ακριβώς την αλληλεξάρτηση φαίνεται πως αφηγηματοποιεί η κατακλείδα του διηγήματος, συνδέοντας το ταξίδι στο χώρο με το υπαρξιακό ταξίδι. Γιατί, η πρόωρη αναχώρηση του ήρωα από το νησί το επόμενο καλοκαίρι, είναι ενδεικτική της αλληλόδρασης χώρου και εαυτού. Ο απόπλους του Ούβε από την Αντίπαρο ταυτίζεται όχι τόσο με την επιστροφή στην πατρίδα όσο με την εκ νέου συνάντηση με τον άλλο Ούβε· τον Ούβε του Όσλο, ο οποίος δεν είναι παρά ένας ρυθμιστής της στερημένης από νόημα ζωής, δείγμα της υπαρξιακής *malaise* του τέλους του εικοστού εικόνα. Μιας «παθολογίας» που επιβεβαιώνει, κάπως καθυστερημένα είναι αλήθεια, τα όσα έγραφε στη *Θαλασσινή Ωδή* ο Αλβάρο ντε Κάμπος –ένας από τους ετερόνυμους του

¹³⁰ «Ο Ούβε στα Καλούδια», ό. π., σ. 134.

¹³¹ Για τη στιγμή της έκστασης βλ. Μίλαν Κούντερα, *Οι προδομένες διαθήκες*, μτφρ. Γιάννης Χάρης, Εστία, Αθήνα 2003, σ. 97-100.

¹³² «Ο Ούβε στα Καλούδια», ό. π., σ. 135.

¹³³ Βλ. σχετικά Mikhail Bakhtin, «Forms of time and of the chronotope in the novel. Notes toward a Historical Poetics», στο *The dialogic imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, μτφρ. (από τα ρωσικά) Caryl Emerson-Michael Holquist, University of Texas Press, Ώστιν 1981, σ. 84-258.

Φερνάντο Πεσσόα–, ο οποίος σωστά είχε διαγνώσει πως το ταξίδι αντιπροσωπεύει επί της ουσίας μια πρωταρχική ανάγκη εξόδου από τον εαυτό:

«“Πως και έτσι”, του λέω, “γιατί φεύγεις τόσο νωρίς εφέτος; Έπαψε να σ’ αρέσει, πια, εδώ;”

“Το αντίθετο!” μου κάνει πικραμένος. “Το περασμένο καλοκαίρι, έφτασα στο Όσλο Κυριακή και τη Δευτέρα πήγα για δουλειά! Δεν το ξανακάνω. Ήταν σαν να πέρασε από πάνω μου ολόκληρη νταλικά! Τρεις μήνες τους πέρασα στο νοσοκομείο με κατάθλιψη! Δεν το ξανακάνω! Φέτος, λέω να πάω μια βδομάδα πιο πριν. Χρειάζομαι, τουλάχιστον, μια βδομάδα μέχρι να συνηθίσω. Να συνηθίσω, σιγά-σιγά, τον άλλο Ούβε που ζει εκεί και να αντέξω τη ζωή που κάνει!”»¹³⁴

Ωστόσο, από τη συλλογή δεν λείπουν και εκείνα τα κείμενα που προκρίνουν τη μοίρα ενός εσαεί απάτριδος, άλλοτε στη γκροτέσκα και άλλοτε στην τραγική του μορφή. Δίπλα, λοιπόν, σε αυτή την περιπλάνηση με σκοπό την αναζήτηση μιας εσωτερικής πατριδογνωσίας, διακρίνει κανείς και μια άνευ στόχου περιπλάνηση, κατά την οποία η κίνηση δεν συγγενεύει με κανενός είδους ενδοσκόπηση. Σε αυτή την περίπτωση, το ταξίδι είναι αυστηρά προσηλωμένο στην εξωτερική του διάσταση. Ότι κυριαρχεί είναι ένα χάος ατέρμονων περιπλανήσεων, που προσδίδει στη φυγόκεντρη κίνηση μια μελαγχολική αύρα. Διότι, η «διάθεση αποδημίας και ανακάλυψης» με την οποία ενδύονται οι «Οδυσσείς» του μοντερνισμού, μας λέει η Μαρία Οικονόμου, αποτυπώνει τον μετεωρισμό του σύγχρονου υποκειμένου «ανάμεσα στην αισιοδοξία και στην κρίση». Ο Οδυσσέας που κινείται συνεχώς σε έναν οριζόντιο άξονα, «στραμμένος διαρκώς προς το μέλλον και τη δράση, δεν αποκομίζει κάτι από τα ταξίδια του· δεν επεξεργάζεται τις εμπειρίες του ούτε στρέφεται ένδον».¹³⁵ Θα έλεγε κανείς ότι αυτή τη συνθήκη ενσαρκώνουν τα δυο πρόσωπα του διηγήματος «Buenas días Señor», οι οποίοι περνούν τον καιρό τους ταξιδεύοντας ανά την Ευρώπη· πίνουν, σουλατσάρουν σε παραλίες και καφενεία με ένα μπουκάλι μπίρας στο χέρι, τραυλίζουν και τρεκλίζουν από το αλκοόλ και την αϋπνία, σχολιάζουν τα τεκταινόμενα γύρω τους, αλλά και συζητούν σοβαρά «λες κι

¹³⁴ «Ο Ούβε στα Καλούδια», ό. π., σ. 136.

¹³⁵ Μαρία Οικονόμου, *Κουπιά και φτερά*, ό. π., σ. 79-80.

είναι σε δεξίωση».¹³⁶ Με άλλα λόγια, σοβαροί μέσα στην ελαφρότητά τους και λιμπερτίνοι με τη δική τους ηθική δεοντολογία, καταφέρνουν με αυτό τον τρόπο «να στέλ[νουν] στο παρελθόν» τις νύχτες της ζωής τους. Με το δικό τους πάντα πρόγραμμα, που τους καλεί κάθε χάραμα «να επενδύουν σε σκοτάδι», «πεσμένοι ανάσκελα ή μπρούμυτα στο δάπεδο της αδειανής πλατείας».¹³⁷

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι αυτοί οι δυο Σουηδοί ταξιδιώτες της ψευδαίσθησης, οι οποίοι άλλοτε μιλούν αγγλικά και άλλοτε ισπανικά καθώς θεωρούν πως βρίσκονται ακόμη στον προγενέστερο προορισμό τους, συγκροτούν, μέσα στην αδιαφιλονίκητη ευδιαθεσία με την οποία τους προίκισε ο δημιουργός τους, μια μετωνυμία του ιδεότυπου *τουρίστα* της μεταμοντερνικότητας, κατά τον ορισμό του Zygmunt Bauman.¹³⁸ Γιατί, όσο τα δυο πρόσωπα αναλώνονται στην πρακτική της ανώφελης κίνησης, τόσο περισσότερο δυσκολεύονται να ορίσουν την έννοια του σπιτιού και να εξορθολογίσουν το νόημα των περιπλανήσεων τους. Το μόνο κέρδος που αποκτάται από την χωρίς τέλος κίνηση της ανώδυνης διασκέδασης είναι το βίωμα μιας εμπειρίας που κάνει τα πρόσωπα να θεωρούν πως η μεγαλύτερη χάρη που μπορεί να απολάβει ο άνθρωπος είναι η απλή προφάνεια των πραγμάτων. Γιατί, οι «δυο ξανθοί» που διασκεδάζουν την πλήξη τους, συνιστούν περισσότερο αντικείμενα αισθητικής παρατήρησης παρά υποκείμενα, καρικατούρες που βρίσκονται όπου πάνε, χωρίς, ωστόσο, να είναι ποτέ πραγματικά εκεί που είναι:

«Καλά, δεν μου λες, από πού είσαι;» θα του πει.

“Από τη Σουηδία” θ’ απαντήσει αυτός.

Κι ο σερβιτόρος, “Α, κατάλαβα... Κι ο φίλος σου από την Ισπανία, ε;”

“Όχι” θα πει γελώντας ο ξανθός. “Κι αυτός από τη Σουηδία είναι”.

“Ε, τότε... Γιατί μιλάει, συνέχεια, Ισπανικά;” θα τον ρωτήσει πάλι ο σερβιτόρος.

“Α, κοίτα να δεις... Πριν δέκα μέρες ήμασταν στην Ισπανία... Γι’ αυτό!”

θα πει ο Σουηδός.

“Ε, και;” θα κάνει απορημένος ο άλλος.

¹³⁶ «Buenas dias, Senor», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 76.

¹³⁷ «Buenas dias, Senor», ό. π., σ. 77.

¹³⁸ Zygmunt Bauman, «From pilgrim to tourist –or a short history of identity», στο S. Hall-Du Gay (επιμ.), *Questions of cultural identity*, Sage Publications, Θάουζαντ Όακς-Καλιφόρνια 1996, σ. 18-36.

“Ε, να!” θα πει ο Σουηδός γελώντας, “δεν ξέρει ότι είμαστε εδώ! Νομίζει ότι είμαστε ακόμη εκεί πέρα!”¹³⁹

Απέναντι σε αυτά τα πρόσωπα, θα μπορούσε να διακρίνει κανείς φιγούρες για τις οποίες η κίνηση δεν είναι μια επιλογή αλλά μια αναγκαιότητα. Το alter ego του *τουρίστα*, σημειώνει ο Bauman, είναι ο *περιπλανώμενος* της σύγχρονης νεωτερικότητας, που βιώνει την ελευθερία της κίνησης όχι ως μια μορφή απελευθέρωσης αλλά ως σκληρή μοίρα. Πρόκειται δηλαδή για πρόσωπα που δια της κίνησης αναδεικνύουν το ρημαγμένο και αφιλόξενο περιβάλλον του σύγχρονου κόσμου. Στην προκειμένη περίπτωση, πρόκειται για την οικονομική μετανάστρια από τη Ρουμανία, τη Σιλόνα, που, μη αντέχοντας την ασταθή αμφισημαντότητα του κόσμου, δημιουργεί μια αυτοσχέδια θηλιά με τέσσερα μικρά κομματάκια από πλαστικό σχοινί και «καταφέρ[νει] να κρεμαστεί από ένα μέτρο ύψος και να τελειώνει γιατί το θέλε»¹⁴⁰ ή για τη γερασμένη πόρνη από το Μόναχο, με το προσωνύμιο η Γκρέτε τα Διόδια, που επιδίδεται σε έναν αγώνα διέλευσης αρσενικών πάντα από μια συγκεκριμένη θέση στο μπαρ, κι ενόσω κουβαλά από την πατρίδα της το στίγμα της ορφάνιας, την αέναη μοναξιά και το σύνδρομο του αλκοολισμού, το οποίο έχει αχρηστεύσει οριστικά κάθε νοητική αντίδραση προερχόμενη από τις «λιπαρές διακλαδώσεις του μυαλού της».¹⁴¹

Παρόλ' αυτά, το τελευταίο διήγημα της συλλογής με τον τίτλο «Πρωί» μας δείχνει ότι η ευτυχία και η αίσθηση του ανήκειν δεν χρειάζονται πάντοτε το άλλοθι του *άλλου* τόπου. Τα δυο πρόσωπα της αφήγησης, ο Χαρίλαος Πετούσης και η γυναίκα του, υποδεικνύουν ότι οι άνθρωποι μπορούν να είναι *νόστιμοι*, ακόμη και όταν είναι ριζωμένοι στο βαθμό μηδέν του τόπου, σε ένα απομονωμένο σπίτι ανάμεσα σε μεγάλα θαλασσόδεντρα εντός ενός μικρού κολπίσκου· εκεί όπου δεν συμβαίνει τίποτα, «γιατί, απλούστατα, δεν θα μπορούσε να συμβεί τίποτε άλλο που να 'ναι πλουσιότερο από αυτή την ησυχία».¹⁴² Εκεί που υπάρχει μια αμοιβαιότητα ανάμεσα στο φυσικό περιβάλλον και την ανθρώπινη ψυχή· εκεί που το αίσθημα της συντροφικότητας χαρίζει μιαν αφθονία που εξισώνεται με την πληρότητα· εκεί που ο τρόπος ύπαρξης των μορφών αποκλείει την πλήξη και τη μοναξιά και η καθημερινότητα συνιστά μια μορφή γιορτής. Σε ένα μέρος που ο χρόνος της

¹³⁹ «Buensa dias, Senor», ό. π., σ. 78.

¹⁴⁰ «Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 155.

¹⁴¹ «Άνθρωποι στο μπαρ», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 181.

¹⁴² «Πρωί», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 195.

ορθολογισμένης προόδου αντικαθίσταται από τη σημαντικότητα της βραδύτητας, που κάνει τον Χαρίλαο Πετούση να «κατεβαίνει ήρεμα τα δυο σκαλιά που χωρίζουν το σπίτι από την αμμουδιά», μόνο και μόνο για να σηκώσει «από κάτω ένα βοτσαλάκι» και να το πετάξει στο νερό γέροντας «με τέχνη, το κορμί στα πλάγια».¹⁴³ Συνακόλουθα, σε εκείνο το χρονότοπο όπου το υψηλό και το χαμηλό, ο κόσμος ο μικρός και ο μέγας συγκροτούν ένα όλον, που, καθώς μεταβιώνει στη γραφή, χαρίζει στον αναγνώστη τη θέαση ενός καθημερινού θαύματος, το οποίο δεν έχει τίποτα το ανορθόλογο.

«Το άσπρο πραγματάκι (ενν. βοτσαλάκι) κάνει πεντέξι αναπηδήματα στην επιφάνεια της θάλασσας κι αμέσως ύστερα βυθίζεται, αφήνοντας ένα μικρό κυκλάκι πάνω στο γαλάζιο.

Τότε, ο Χαρίλαος Πετούσης –με το πρόσωπο λουσμένο στο φως– γυρνάει προς το μέρος της γυναίκας του. “Τι ευτυχισμένο πρωινό!” της λέει ήσυχα, “δεν θα ήθελα να ήμουν πουθενά αλλού, Ματούλα”».¹⁴⁴

¹⁴³ «Πρωί», ό. π., σ. 195.

¹⁴⁴ «Πρωί», ό. π., σ. 196.

2.2 Μνήμη και λήθη του γενέθλιου τόπου

Αναφερόμενος στη φύση της νοσταλγίας που διαπέρνα το αφηγηματικό (όσο και το ποιητικό) του έργο, ο Νίκος Χουλιαράς καταλήγει να περιγράφει αυτού του είδους το αισθητικό συναίσθημα στο πλαίσιο της προσπάθειας απόκτησης μιας εκ των υστέρων γνώσης. «Υπάρχει, απ' τη μια», δηλώνει ήδη το 1985, «ένα είδος νοσταλγίας για το γενέθλιο τόπο, αλλά και το χρόνο, κι απ' την άλλη, η επιθυμία να ζήσω απ' την αρχή και – μέσα από άλλη, πια, διάσταση – τα γεγονότα που είχα ζήσει με άλλο τρόπο: με βάθος άλλο, να δω ξανά, εκείνη την έντρομη ζωή, χρησιμοποιώντας τη μνήμη σαν κάποιου είδους σκηνοθέτη· ενός σκηνοθέτη της στιγμής που θα αλλάζει συνεχώς τα δεδομένα, έτσι που, καταγράφοντας τα γεγονότα με το δικό του τρόπο θα με κάνει να ζω, εντέλει, μian υπέρβαση που θα με ελευθερώνει».¹⁴⁵ Στην καλλιτεχνική αντίληψη του Χουλιαρά, τα αναφερόμενα της αισθητικής νοσταλγίας, ο τόπος και ο χρόνος δηλαδή, καλούνται να αποδώσουν αφηγηματικά όχι έναν ήδη δεδομένο κόσμο, αλλά να αποκαλύψουν έναν κόσμο, χαρίζοντας στο υποκείμενο της γραφής μια ενορατική εμπειρία, μια εμπειρία η οποία προκύπτει ως απότοκο της πνευματικής δημιουργίας. Η συγγραφική αυτή οπτική, πέρα από την απροκατάληπτη στάση του δημιουργού απέναντι στον εμπειρικό χρονότοπο,¹⁴⁶ αναδεικνύει και ένα από τα μείζονα χαρακτηριστικά της αφηγηματικής ποιητικής του Χουλιαρά, την ποιητική της μνήμης ως ενός μέσου διασύνδεσης μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, ως σημείου επαφής με την επινόηση και την φαντασία,¹⁴⁷ αλλά και ως φορέα συμπυκνωμένου νοήματος, άμεσα συντονισμένου με τη διαδικασία του γράφειν.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Από τη συνέντευξη του Χουλιαρά στους Αντόνη Φωστιέρη και Θανάση Νιάρχο «Σε β' πρόσωπο», περ. *Η λέξη*, τχ. 147 (Σπετ.-Οκτ. 1998), σ. 572-573.

¹⁴⁶ Για τη σχέση της λογοτεχνίας και ευρύτερα της αισθητικής με το φιλοσοφικό ρεύμα της φαινομενολογίας βλ. Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ-Παύλος Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 350-362.

¹⁴⁷ Πρβλ. την άποψη του Χουλιαρά περί του συγκεκριμένου νοσταλγίας, μνήμης και φαντασίας: «Τώρα δεν νιώθω ότι είναι πατρίδα μου η Αθήνα ούτε καν τα Γιάννενα είναι πατρίδα μου. Πατρίδα μου είναι η περιπέτεια του μυαλού μου, τα παιδικά μου χρόνια όπως τα σκέφτομαι εγώ, γιατί η νοσταλγία ή η μνήμη είναι, πώς να το πω, μια υπόθεση δημιουργική, τα αλλάζουμε τα πράγματα μέσα στο μυαλό μας, τα αλλάζουμε, δεν είναι ακριβώς έτσι όπως ήταν». Από τη συνέντευξη του Χουλιαρά στον Μιχαήλ Μήτρα, «Ζωή, ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης», ό. π., σ. 17.

¹⁴⁸ Ουσιαστικά, η αντίληψη του Χουλιαρά συντονίζεται με τη διάκριση του Edward Casey περί ενεργούς και παθητικής μνήμης. Η πρώτη συνδέεται με την εκ των υστέρων επεξεργασία της πραγματικής εμπειρίας, στο διάκενο της φαντασίας, της απόθησης και της ερμηνευτικής επεξεργασίας, εν αντιθέσει με την παθητική μνήμη που επιδίδεται στον αναδιπλασιασμό και την αυτοτελή καταγραφή της εμπειρίας. Βλ. σχετικά *Remembering: A phenomenological study*, Indiana University Press, Bloomington 1987, σ. 15.

Αυτή η ποιητική του Χουλιάρá, που τοποθετεί ανάμεσα στο υποκείμενο της ανάμνησης και το ενθουμούμενο τη γραφή, μορφοποιείται και αποδίδεται αφηγηματικά μέσα από τη συγκρότηση ενός λογοτεχνικού τύπου, που μέσω της συγγραφικής δημιουργίας αποτυπώνει αναδρομικά στιγμιότυπα-σπαράγματα σχετικά με το γενέθλιο τόπο. Έτσι, άλλοτε μέσω της γραφής της μνήμης και άλλοτε μέσω της καταγραφής της ονειρικής διεργασίας, τα αφηγηματικά πρόσωπα, επικαλούμενα την αυτοαναφορική διάσταση της γραφής, μοντάρουν στο χώρο του κειμένου εικόνες του παρελθόντος και του παρόντος από την τοπιογραφία της γενέθλιας κοιτίδας. Με αυτό τον τρόπο έρχονται στην επιφάνεια τομές και ρωγμές στη συνέχεια του ατομικού και του συλλογικού χρονότοπου, γεγονός που οδηγεί το μυθοπλαστικό εγώ στη βίωση μιας τραυματικής πλην αποκαλυπτικής εμπειρίας, εφόσον η γραφή του νόστου κάνει τα πρόσωπα να συνειδητοποιούν όχι μόνο το ανέφικτο της επιστροφής, αλλά και την ανέστια ατομικότητα της ύπαρξής τους.¹⁴⁹

Για την αφηγηματική μορφοποίηση αυτής της συνθήκης ο Χουλιάρáς υιοθετεί μια εικονογραφική πρακτική, άμεσα συνδεδεμένη με τις τέχνες του χώρου και εν προκειμένω της ζωγραφικής, αλλά και σε συνάφεια με την αυξανόμενη χρήση του αφηγηματικού τεχνάσματος του χωροποιημένου χρόνου στην πεζογραφία του μοντερνισμού.¹⁵⁰ Στο κάδρο της αφήγησης, λοιπόν, εισέρχονται μια σειρά σκέψεων-εικόνων ή ιδεών-εικόνων, οι οποίες, ενώ έχουν ως κοινό σημείο αναφοράς τους το ίδιο χωρικό σημείο, τοποθετούνται σε διαφορετικές στιγμές του χρόνου. Η απώλεια του οικείου χρονότοπου, ατομικού και συλλογικού, καθώς μετατρέπει τη γενέθλια κοιτίδα σε μια άξενη πόλη, ενισχύει το υπαρξιακό κενό αλλά και την αίσθηση των υποκειμένων πως «το σπίτι τους δεν είναι πουθενά». Υπό αυτή την προοπτική η επιστροφή στη γενέτειρα, νοητική ή γεωγραφική, όσο και η μετέπειτα επεξεργασία αυτής της εμπειρίας, θέτει τα πρόσωπα αντιμέτωπα με ό,τι η φροϋδική ψυχανάλυση έχει ορίσει ως ανοίκειο. Μια ψυχαναλυτική έννοια που, εκών άκων, χρησιμοποίησε ένας από τους σπουδαιότερους αυτοεξόριστους συγγραφείς του εικοστού αιώνα, ο Μίλαν Κούντερα, προκειμένου να περιγράψει την εικόνα της ανοίκειας πατρίδας:

¹⁴⁹ Χαρακτηριστικοί είναι από την άποψη αυτή οι τίτλοι κεφαλαίων στο έργο του Χουλιάρá, «Αυτός που κάνει κουμάντο μέσα μας» (*Ζωή, την άλλη φορά*, κεφ. 14), «Η αρρώστια της ζωής», (*Στο σπίτι του εχθρού μου*, κεφ. 11), «Το σπίτι μου δεν είναι πουθενά» (*Στο Εργαστήριο του ύπνου*, κεφ. 12).

¹⁵⁰ Για τη χωροποιημένη μορφή του χρόνου στη λογοτεχνία βλ. την κλασική μελέτη του Joseph Frank «Spatial form in modern literature», στο *The idea of spatial form*, Rutgers University Press, Λονδίνο 1991, σ. 5-66. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση των σχέσεων μεταξύ λογοτεχνίας (ως τέχνης του χρόνου) και ζωγραφικής (ως τέχνης του χώρου) βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική*, ό. π., σ. 21-56.

«σκεφτόμαστε πάντοτε τον πόνο της νοσταλγίας», γράφει στο δοκίμιό του *Οι Προδομένες διαθήκες*, «το χειρότερο όμως είναι ο πόνος της αποξένωσης· η γερμανική λέξη die Entfremdung εκφράζει καλύτερα αυτό που θέλω να προσδιορίσω: τη διαδικασία κατά την οποία γίνεται ξένο κάτι που μας ήταν κοντινό. [...] Μόνο η επιστροφή στη γενέτειρα έπειτα από μακρόχρονη απουσία μπορεί να αποκαλύψει την ουσιαστική ξενικότητα του κόσμου και της ύπαρξης». ¹⁵¹

Οι χαρακτήρες του Χουλιάρá, επομένως, έχοντας διαβεί τη διαχωριστική γραμμή του Εδεμικού τους κόσμου, τον προ της Πτώσεως κόσμο, εν προκειμένω το χρονότοπο της παιδικής ηλικίας και της νεότητας, βιώνουν στον αλλοτριωτικό χώρο της παροντικής τους συνθήκης τις απώλειες που επιβάλλει η εγκαθίδρυση της συμβολικής τάξης. Από αυτή τη θέση εκκινούν μια νοητική περιπλάνηση στον κόσμο του παρελθόντος. Η παλίμψηστη οπτική των προσώπων αποκτά θεμελιώδη σημασία για τη δομή της αφήγησης, αφού δίνει την αφορμή για να εκδιπλωθεί η διαλογική σχέση ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, το τώρα και το τότε της γενέθλιας πόλης, αλλά και ανάμεσα στο τότε και το τώρα του ίδιου του εαυτού. Η αναπόφευκτη αλλαγή του γενέθλιου χώρου, ειδικά ύστερα από το πέρας ενός μεγάλου χρονικού διαστήματος, ενεργοποιεί το αφηγηματικό παιχνίδι της απόκρυψης και της φανέρωσης.

Στο μυθιστόρημα *Ζωή, την άλλη φορά* η δομή της αφήγησης παρακολουθεί το μνημονικό νόστο του αφηγητή, το ταξίδι του στο χρόνο και την αναμέτρησή του με εμπειρίες που σοκάρουν. Ο κεντρικός αφηγητής του μυθιστορήματος, λοιπόν, ο εγγονός Θεόφιλος Γούδας, συγγράφει μια άτυπη αυτοβιογραφία (ως «βιβλίο» χαρακτηρίζεται από τον αφηγητή του πρώτου μέρους), ¹⁵² εισάγοντας, μεταξύ άλλων, στην αφήγηση εικόνες από την παροντική αποξενωτική εικόνα της γενέθλιας πόλης. Ο Θεόφιλος Γούδας εκκινεί μια αναμνηστική πράξη αναστοχασμού από το δυσφορικό άπειρο του εφήμερου παρόντος, επικαλούμενος τη δυναμική των

¹⁵¹ «Δεν υφίσταται κανείς Entfremdung ως προς τη χώρα όπου μεταναστεύει: εδώ η διαδικασία είναι αντίστροφη: αυτό που ήταν ξένο γίνεται σιγά σιγά οικείο και προσφιές. Το παράδοξο, η ξενικότητα στη συνταρακτική, την αποσβολωτική μορφή της δεν εκδηλώνεται με μίαν άγνωστη γυναίκα που της κολλάμε, αλλά με μια γυναίκα που ήταν άλλοτε δική μας». Βλ. Μίλαν Κούντερα, *Οι προδομένες διαθήκες*, ό. π., σ. 108-109. Στο ίδιο μήκος κύματος κινούνται και οι επισημάνσεις της Cassin, η οποία διαβλέπει στην επιστροφή του ομηρικού Οδυσσέα μια δεύτερη «οδύσσεια»: «Όσο εγγύτερα είναι, τόσο μακρύτερα βρίσκεται. Η απουσία και η ομίχλη συναιρούνται: όχι, η πατρίδα δεν είναι διόλου προφανής, δεν είναι αυταπόδεικτη, δεν είναι index sui όπως έχει ειπωθεί για το Θεό», *Η νοσταλγία*, ό. π., σ. 44.

¹⁵² Βλ. σχετικά *Ζωή, την άλλη φορά* σ. 22.

αισθήσεων, τη δυναμική του νου.¹⁵³ Η ανάμνηση, ωστόσο, ανοίγει μια χαίνουσα πληγή, είναι μια μνήμη φαρμάκι, που μετατρέπει τον χώρο του κειμένου σε πεδίο ανάπτυξης μιας συμβολικής μορφής πένθους. Υπό αυτή την έννοια η ανάληψη μιας τέτοιας συγγραφικής ευθύνης προϋποθέτει την εν προόδω διάσχιση της μνήμης, έως την υλοποίηση της ύψιστης αναμνηστικής πράξης, που συμπυκνώνεται στην ίδια την πραγμάτωση του βιβλίου του Θεόφилου. Έτσι, η γραφή της μνήμης ανάγεται σε μια διαδικασία, η οποία οδηγεί αναπόδραστα τον ήρωα στην κατανόηση της διαφοροποίησης και της μεταβολής, της απώλειας και της απουσίας.

Σε αφηγηματικό επίπεδο, η απώλεια του πατρικού σπιτιού όσο και η μετεξέλιξη του κοινωνικού χώρου της γενέτειρας αποδίδονται μέσα από σκέψεις-εικόνες, οι οποίες αναπηδούν μέσα από τη συνειδησιακή ροή της μνήμης και χαρίζουν στο κείμενο μια εικονοποιητική διάσταση. Όπως γράφει ο Gaston Bachelard στο βιβλίο του για την *Ποιητική του χώρου*, το πρωταρχικό σπίτι συνιστά από μόνο του έναν ολόκληρο κόσμο· ένα χώρο στον οποίο δεν ζει κανείς μόνο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο της κατοίκησης του, αλλά και εκ των υστέρων, μέσω της φαντασίας και της μνήμης, οι οποίες καλούνται ως «κοινότητες θύμησης» να αναδείξουν το χωρικό κέντρο της πραγματικής ευζωίας.¹⁵⁴ Γιατί, το πρωταρχικό σπίτι αντιπροσωπεύει ένα σύνολο από εικόνες, «που δίνουν στον άνθρωπο λόγους ή ψευδαισθήσεις σταθερότητας»,¹⁵⁵ και που πάντως έρχονται αντιμέτωπες με τα κατοπινά σπίτια, τα οποία αντιμετωπίζονται ως απλοί γεωμετρικοί χώροι, ως χώροι που δεν μπορούν να συμπεριλάβουν «τα δράματα του σύμπαντος».¹⁵⁶ Αυτή την αντίληψη των σπιτιών φαίνεται πως αντανακλά το *Ζωή, την άλλη φορά*. Η αθηναϊκή εστία του Θεόφилου Γούδα είναι ένα σπίτι που περιγράφεται μόνο ως γεωγραφικός όγκος, το «δυάρι που κρέμεται πάνω απ' το δασάκι του Συγγρού»,¹⁵⁷ σε αντίθεση με το πατρικό σπίτι της οικογένειας Γούδα στα Γιάννενα, το οποίο ταυτίζεται με το σπίτι της αμετακίνητης

¹⁵³ Πρβλ. τα εξής σχετικά: «Είμαι τώρα πιο ήσυχος, αλλά ο νους μου, κάνει κάτι που δεν περίμενα: παίρνει τη ζωή που απαρνήθηκα, πάλι απ' την αρχή, και τη γυρνάει το μέσα έξω», *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 46. Την κοινή ινδοευρωπαϊκή ρίζα -nes των λέξεων νόστος και νους έχει επισημάνει ο Douglas Frame στη μελέτη του *The myth of return in early Greek epic*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1978, σ. 1-5, υποστηρίζοντας ότι και οι δυο λέξεις αποκτούν τη σημασία της επιστροφής στο φως και τη ζωή. Για τη χρήση του νου ως απαραίτητης προϋπόθεσης για την πραγματοποίηση του νόστου στην ομηρική Οδύσσεια βλ. Αρτεμής Λεοντή, *Τοπογραφίες του ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, μτφρ. Παναγιώτης Στογιάννος Scripta, Αθήνα 1998, σ. 249-252.

¹⁵⁴ Οι αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας αποκτούν μια στέγη και η πρωταρχική πλησμονή του εαυτού συνδέεται με έναν συμπαγή χώρο, με έναν χώρο που «κρατά συμπυκνωμένο χρόνο». Βλ. Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου-Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, Χατζηνικολή, Αθήνα 1992, σ. 35.

¹⁵⁵ Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό. π., σ. 44.

¹⁵⁶ Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό. π., σ. 55.

¹⁵⁷ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 45.

παιδικής ηλικίας του αφηγητή. Ωστόσο, στο παρόν της αφήγησης η απολεσθείσα πατρική εστία δημιουργεί μια τομή στη ζωή του Θεόφιλου, μια άρθρωση που χωρίζει τη ζωή του ενώνοντάς τη, μιας και στη θέση του σπιτιού-καταφυγίου των παιδικών χρόνων, στο σπίτι «το πατρικό και στον μεγάλο κήπο», ορθώνεται τώρα πια μια τετραώροφη πολυκατοικία: «γιατί η Φωτούλα», η αδερφή του αφηγητή, «γκρέμισε το παλιό το σπίτι, κι έχτισε εκεί ένα μεγάλο σπίτι με τέσσερα πατώματα, αλλά αυτή δεν κάθεται σε κανένα. Το νοίκιασε σε κάτι ανθρώπους ξένους, και παίρνει τα νοίκια ο Αντρέας ο Γιοβάνης, γιατί είχε πάρει παλιότερα την αδερφή [τ]ου για γυναίκα και το παλιό το σπίτι για προικώο».¹⁵⁸ Σαν απομεινάρι της παλιάς ζωής στέκει στον ακάλυπτο του τωρινού οικοδομήματος, αλλά και στη μνήμη του αφηγητή, ο αϊλαντος, το λεγόμενο «βρωμόδεντρο», το οποίο είχε φυτέψει εκεί πριν από έναν περίπου αιώνα ο προπάππος του, λειτουργώντας πια ως το μοναδικό υλικό τεκμήριο της προγενέστερης ζωής. Αυτή η παρουσία, πάντως, αντί να ελαφρύνει την απουσία, δρα με τον αντίθετο τρόπο, μιας και υπενθυμίζει στα εμπλεκόμενα πρόσωπα την αλλοτινή παρουσία. Ο αϊλαντος, όπως και τα αντικείμενα στις ζωγραφικές αναπαραστάσεις του Μπαρόκ,¹⁵⁹ επιδέχεται μια διπλή σημασιοδότηση, αφού το γεγονός ότι «επιμένει ακόμα και κουνάει τα λιγιστά του φύλλα ψηλά και πάνω από τις κεραίες που ορθώνονται στο τετραόροφο», τον μετασηματίζει σε απόλυτο σύμβολο της απώλειας: «Έχει μείνει, ξέρεις, ο αϊλαντος!», σημειώνει με πικρία η αδερφή του αφηγητή, «κρατιέται ακόμη το βρωμόδεντρο!.. Ο μόνος, είναι, που έχει μείνει στη γειτονιά!».¹⁶⁰ Η επιλογή βέβαια του συγκεκριμένου φυτού δεν είναι τυχαία, καθώς ο αϊλαντος έχει την ιδιότητα να αναπτύσσεται με μεγάλη ευκολία. Ακόμη και αν το δέντρο κοπεί, βλασταίνει ξανά εξαιτίας των ριζών που βρίσκονται σε μεγάλο βάθος στο χώμα. Με άλλα λόγια, είναι αθάνατος, θα αναδύεται πάντα από τις ρίζες του (αεί και ύλη), εν αντιθέσει με την οικογένεια Γούδα και το πατρικό της σπίτι.¹⁶¹

Ο κήπος δε, σύμβολο με θρησκευτικές αποχρώσεις παραδείσιας πληρότητας,¹⁶² αντανακλά μετωνυμικά όχι μόνο το σπίτι-χώρο στην ολότητά του, αλλά και την

¹⁵⁸ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 46.

¹⁵⁹ Τις λειτουργίες της υλικής υπόστασης των αντικειμένων σε πίνακες νεκρής φύσης και σε σονέτα της εποχής του Μπαρόκ εξετάζει η Αλεξάνδρα Ρασιδάκη στο βιβλίο της *Περί Μελαγχολίας. Στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*, Κίχλη, Αθήνα 2012, σ. 83-128.

¹⁶⁰ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 402.

¹⁶¹ Πρβλ. τα εξής σχετικά: «Το σκέφτηκα εκείνο το δέντρο του ουρανού – που ακόμα κι αν το κάνεις κομματάκια, αυτό θα βρει τον τρόπο, έστω κι από ένα κοτσανάκι, να μεγαλώσει πάλι απ' την αρχή και να ξαναζήσει», Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 402.

¹⁶² Σύμφωνα με τους Jean Chevalier και Alain Cheerbrant ο κήπος αντιπροσωπεύει ένας είδος επίγειου Παραδείσου, αποτελώντας το συμβολικό κέντρο ενός κόσμου. Άλλωστε, ας μην ξεχνάμε ότι ο

πλησμονή της οικογένειας, μιας και στη συνείδηση του αφηγητή προβάλλεται ως το κατεξοχήν σημείο συγκέντρωσης της οικογένειας. Μια τέτοια εικόνα-ιδέα του κήπου εισάγει στη γραφή του Θεόφιλου η ανάμνηση της ονειροπόλησης μιας βιωμένης εμπειρίας· σε αυτή την εικόνα η ροή του χρόνου ακινητοποιείται, τα τεθνεώτα πρόσωπα επιστρέφουν στη ζωή, η γιαγιά η Φωτούλα κάθ[εται] στην πάνινα πολυθρόνα και κουβεντιάζε[ι] ήσυχα με τον παππού τον Λέαντρο», η μάνα ως κινούμενη εικόνα εισέρχεται από «το μέρος της κουζίνας και κουβαλά τα φαγητά», ενώ ο ίδιος ο αφηγητής αντικρίζει τον παιδικό του εαυτό να πηγαίνει «πέρα δώθε, κάτω απ' τον αϊλαντο».¹⁶³ Ωστόσο, η ευφορική υλικότητα των χρωμάτων και των μεγεθών τους –το καλοκαιρινό τοπίο, ο ανθισμένος κήπος, η λαμπρότητα του φωτός και η «οργκάντζα ροζ» της αδερφής του αφηγητή– θρυμματίζονται σε μια και μόνο στιγμή, δίνοντας τη θέση τους σε χωρικά μεγέθη αρνητικού περιεχομένου. «Ένα άορατο μεγάλο χέρι», σαν άλλος Θεός ή Ριζικό, συνθλίβει το χώρο της ασφάλειας και της φαντασιακής πληρότητας, κουνάει άξαφνα την εικόνα, με αποτέλεσμα να «αρχί[ζει] εκεί μέσα να χιονίζει». Οι διακυμάνσεις του φωτός μετατρέπονται σε «σκοτάδι βαθύ», ενώ όλα τα πρόσωπα εξαφανίζονται από τον κήπο, αφήνοντας «το σπίτι μοναχό του: να το κυκλώνουν οι νιφάδες του χιονιού», σαν παιχνιδάκι μέσα σε γυάλινη σφαίρα.¹⁶⁴

Όμως το βλέμμα του αφηγητή εστιάζει και στην αλλαγή του δημόσιου και του κοινωνικού χώρου, μιας και η πόλη από τη δεκαετία του '50 και μετά κινείται στους ρυθμούς της αστικής βιομηχανικής δόμησης:¹⁶⁵ της επιταχυνόμενης ανοικοδόμησης, «που ήταν σχέδιο Αμερικάνικο», αλλά της παγκοσμιοποιημένης βιομηχανικής καπιταλιστικής λογικής, με καταστήματα που άλλαζαν «κάθε μέρα» και «καινούρια πράγματα έφερναν συνέχεια», γιατί «ο κόσμος τα έπαιρνε».¹⁶⁶ Είναι αξιοσημείωτο, πάντως, ότι το βλέμμα του Θεόφιλου εστιάζει κυρίως σε τόπους με ιδιαίτερη συμβολική αξία για τον ίδιο. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται για το χώρο της παλιάς

Ουράνιος Παράδεισος γίνεται αντιληπτός ως κήπος. Βλ. σχετικά *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Παρίσι 1982, σ. 531-534.

¹⁶³ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 395.

¹⁶⁴ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 396. Για το ζήτημα της ποιοτικής απόδοσης των χρωματικών αποχρώσεων από την πλευρά της φαινομενολογίας βλ. Λούντβιχ Βιτγκενστάιν, *Παρατηρήσεις πάνω στα χρώματα*, μτφρ. Μιλτιάδης Θεοδοσίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2020.

¹⁶⁵ Την αναπαράσταση της πόλης των Ιωαννίνων ως «πόλης-αναμεταδότη των συναλλαγών» σε λογοτεχνικό και ευρύτερα γραμματειακό επίπεδο μελετά η Γεωργία Λαδογιάννη στο άρθρο της «Τάδε έφη πολύκαρπος. Τα Γιάννενα του Γεωργίου Χατζή-Πελλερέν», περ. *Φηγός*, τχ. 19 (2005), σ. 25. Από αυτή την άποψη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η πεζογραφία του Χουλιαρά συνεχίζει και ανανεώνει αυτό τον τρόπο μυθοποίησης της πόλης, αναδεικνύοντας τις οφειλές της σε προγενέστερα κείμενα και ιδιαίτερα στην πεζογραφία του Δημήτρη Χατζή.

¹⁶⁶ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 191.

συνοικίας γύρω από το σπίτι, καθώς πρόκειται για έναν χώρο όπου η συλλογική ιστορία συναντά την ατομική· οι μικροϊστορίες των ηρώων εγγράφονται στο δημόσιο χώρο, προσδίδοντας στα μέρη αυτά μιαν ανεξίτηλη αύρα.¹⁶⁷ Για παράδειγμα, η βρύση «με το κεφάλι του λιονταριού» αποτελεί για τον αφηγητή ένα χαρακτηριστικό τοπόσημο της μνήμης. Στη θέση της «τώρα, εκεί, ένα πεζοδρόμιο, με πλάκες, είναι καμωμένο, κι έχει ένα σήμα σιδερένιο που λέει να μην αφήνουν τ' αυτοκίνητα, Κανένας όμως δεν το υπολογίζει, γιαυτό, το μέρος όλο είναι γεμάτο μ' αυτοκίνητα που φτάνουν μέχρι πάνω».¹⁶⁸ Αν η παραπάνω εικόνα αντανακλά την αισθητική υποβάθμιση του χώρου, αποδίδοντας με τρόπο ειρωνικό την είσοδο του οικιστικού περιβάλλοντος στη σφαίρα του εκσυγχρονισμού, η παρούσα ερμηνεία δεν εξηγεί το θέμα σε όλο του το βάθος. Η βρύση με το κεφάλι του λιονταριού είναι ένας χώρος βιωμένος από τον αφηγητή, ένα σημείο φορτωμένο μνήμες, γεγονός που ανάγει τον χώρο στο πεδίο της συνδήλωσης. Πιο συγκεκριμένα, η βρύση είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη μικροϊστορία της συνοικίας, μιας και σε αυτό το σημείο η Φόνη, μία από τις κατοίκους της γειτονιάς, είχε μαχαιρώσει το «φυματικό» που είχε καταδώσει το γαμπρό της στους Γερμανούς. Η εικόνα του σφαγμένου άνδρα –που κρατιόνταν από τη βρύση, ενώ από την κοιλιά του ξεχειλίζαν «κάτι βρωμιές και κάτι σαν άντερα»– αποτελεί για το παιδί-ήρωα του μυθιστορήματος μια πρωτόγνωρη εμπειρία, η οποία τον κάνει να συνδέει μετωνυμικά τη βρύση με την εικόνα του τραυματισμένου ανθρώπου. Με άλλα λόγια, η βρύση γίνεται ο τόπος όπου το παιδί έρχεται για πρώτη φορά αντιμέτωπο με ό,τι αργότερα θα γίνει αντιληπτό με λέξεις· την εκδίκηση και δυνάμει το θάνατο: «Αυτό που είχα δει να γίνεται τη μέρα εκείνη στη βρύση με το σφαγμένο, πολλές φορές το σκεφτόμουν κι αργότερα. Μεσ στο μυαλό μου ξανάγραφε η εικόνα, απ' την αρχή, γιαυτό, όσες φορές την κοίταγα τη βρύση με το κεφάλι του λιονταριού, τον άνθρωπο εκείνο έβλεπα».¹⁶⁹

Ιδιαίτερα αισθητή γίνεται βέβαια και η μεταβολή στη γενική γεωγραφία της γειτονιάς. Σχεδόν όλα τα παλιά σπίτια έχουν αντικατασταθεί από πολυώροφες πολυκατοικίες, από χτισμένους χώρους που δεν αφήνουν κανένα περιθώριο

¹⁶⁷ Πρβλ. τα εξής σχετικά: «Κάτι που έχει γίνει, ποτέ δεν χάνεται, έλεγα. Αφήνει στον τόπο που έγινε, το ρεύμα του, και μ' άλλο τρόπο ζει. Μεσ στο μυαλό μου χτυπάει σα σφυγμός, κι αυτό που είχε γίνει, ξαναγυρνάει και ζει, λες κι είναι δυο φορές καμωμένο», *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 116.

¹⁶⁸ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 254.

¹⁶⁹ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 116. Για τη διατήρηση των σοκ της «πρώτης φοράς» στη μνήμη του παιδιού και την εκ των υστέρων αποκωδικοποίησή τους από τον ενήλικα βλ. Peter Szondi, «Τα πορτραίτα πόλεων του Βάλτερ Μπένγιαμιν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1707 (Δεκ. 1998), μτφρ. Στέλλα Νικολούδη, σ. 1175-1177.

ανάπτυξης του φυσικού περιβάλλοντος.¹⁷⁰ Το βλέμμα του Θεόφιλου υπόκειται στα σοκ που προκαλεί η νεωτερική μετεξέλιξη του τόπου, μια μετεξέλιξη η οποία προσδιορίζεται στο κείμενο ως «σχέδιο διαμόρφωσης». Η νέα κατάσταση, όπως είναι εύλογο, ενεργοποιεί το μηχανισμό της μνήμης· μιας μνήμης, ωστόσο, που, σε συνάφεια με τη θεωρία του Walter Benjamin, δεν είναι μια απλή ανάμνηση, μια συνειδητή ανάκληση του παρελθόντος. Περισσότερο, μας λέει ο Benjamin, αυτή η μορφή της μνήμης προσιδιάζει στην προυστική αθέλητη και ασύνειδη μνήμη, συνιστώντας επί της ουσίας μια μορφή αυθόρμητης *αντίστασης* απέναντι στη λήθη που επιβάλλει η νεωτερική ιδεολογία, σε βαθμό μάλιστα που σημασία δεν έχει τόσο το ίδιο το περιεχόμενο της μνήμης όσο η καταγραφή της, «η ύφανσή της [στον αργαλειό της αφήγησης], το πηνελόπειο έργο της μνήμης».¹⁷¹ Για τον Θεόφιλο, που εξισώνει το είναι του ανθρώπου με την οπτική επαφή των μεγεθών, η ριζική αλλαγή του χώρου δεν συνιστά ούτε πρόοδο ούτε παλινδρόμηση· είναι μια οντολογική ρήξη με «τα παλιά που [τον] έχουν κάνει να [είναι] αυτό που [είναι]».¹⁷² Η ογκοπλασία των σημερινών οικοδομικών κατασκευών προκαλεί μια σειρά από δομές αντιθέσεων ανάμεσα στο φυσικό και το οικοδομημένο, το ανοιχτό και το κλειστό, το φωτεινό και το σκοτεινό. Και σε αυτή τη διαδικασία μείζονος σημασίας είναι η οπτική του ζωγράφου, η οποία αναπαριστά με λεκτικές διεργασίες την υλικότητα του χώρου. Σε αυτές τις ζωγραφικού τύπου περιγραφές, το σκοτάδι που κρατάει «ο τοίχος απ' το τετραόροφο» του σημερινού σπιτιού αντιπαραβάλλεται με το διαφορετικής ποιότητας σκοτάδι που κρατά μια καρδιά. Αντίστοιχα, τα αισθήματα που ενεργοποιεί ο ακάλυπτος χώρος των σύγχρονων οικοδομικών συγκροτημάτων «με τους σωλήνες», έρχονται σε αντίθεση με τα αισθήματα που προκαλεί ο «κήπο[ς] με τις κωλοφωτιές», ενώ λίγο παρακάτω ο αναγνώστης καλείται να δει το αρνητικής ποιότητας χρώμα που κρατάει ο ουρανός στην περιοχή των αφανισμένων κήπων, δηλαδή στο κομμάτι

¹⁷⁰ Όπως γράφει ο Γιώργος Καραμπελιάς στην «Εισαγωγή» του βιβλίου των Michael Lowy και Robert Sayre *Εξέγερση και Μελαγχολία. Ο ρομαντισμός στους αντίποδες της νεωτερικότητας*, μτφρ. Δέσποινα Καββαδία, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 1999, «μετά τη δεκαετία του '60 και κατ' εξοχήν του '70, το ρεύμα ενός καταστροφικού εκσυγχρονισμού θα εκχερσώσει πόλεις, χωριά και συνειδήσεις. Όπως είπε ο Κορνήλιος Καστοριάδης, “μέσα σε τριάντα χρόνια καταστράφηκε μια παράδοση χιλιετιών”. Τα χωριά μας γκρεμίστηκαν και αντικαταστάθηκαν από κουτιά, οι γειτονιές θανατώθηκαν από τις άθλιες και αποξενωτικές πολυκατοικίες. Η ταχύτητα του παρασιτικού εκσυγχρονισμού ήταν τόσο μεγάλη και σαρωτική ώστε οι καταστροφές δεν μπορούν καν να συγκριθούν με τις αντίστοιχες διαδικασίες στη Δύση που διήρκεσαν αιώνες», σ. 21.

¹⁷¹ Βλ. σχετικά στην έκδοση των *Απάντων* του Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, τ. II, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1987, σ. 311. Παρατίθεται στο Εύη Πετροπούλου, «“Τα στολίδια της λήθης”»: Από τον M. Proust στον W. Benjamin», στο Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης (επιμ.), *Γραφές της μνήμης*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 541.

¹⁷² *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 109.

εκείνο του ουρανού που βρίσκεται πάνω «απ' τα μπετά κι απ' τις ταράτσες με τις σιδερένιες βέργες».¹⁷³ Όμως, ακόμα και τα σπίτια που έχουν παραμείνει αναλλοίωτα στο χρόνο, φαίνεται πως εικονοποιούν τη φιγούρα της «Κραυγής» του Έντβαρτ Μουνκ, καθότι πρόκειται για σπίτια με ανθρώπινες ιδιότητες και συναισθήματα. Αυτά τα εμψυχωμένα σπίτια διεγείρουν τη συναισθηματική και τη γνωσιακή δυνατότητα της όρασης, καθώς αναπαριστώνται ως άνθρωπος που πονάει· ως άνθρωπος που κρατάει με τα δυο του χέρια το κεφάλι και έχει κλειστά τα μάτια, «γιατί υποφέρε[ι]» στο διάκενο δυο μεγάλων οικοδομών που τον έχουν σφηνώσει εντός τους.¹⁷⁴ Και το ζήτημα αποκτά για τον Θεόφιλο ιδιαίτερο βάρος, μιας και υπεύθυνοι για την οικιστική αλλαγή δεν θεωρούνται οι νέοι κάτοικοι της πόλης, που μετοίκησαν από τα γύρω χωριά στο τοπικό αστικό κέντρο, αλλά η ομάδα των συνομηλίκων του, όπως οι παιδικοί φίλοι και η αδερφή του, οι οποίοι κλήθηκαν να υπηρετήσουν το σχέδιο της αστικής ανοικοδόμησης.

Στο μεταγενέστερο *Σπίτι του εχθρού μου* θα έλεγε κανείς ότι ο Χουλιάρας επεξεργάζεται εκ νέου τη φιγούρα του Θεόφιλου Γούδα μέσα από το πρόσωπο του ανώνυμου αφηγητή του μυθιστορήματος. Στην προκειμένη περίπτωση ο συγγραφέας προσθέτει στον κεντρικό χαρακτήρα ορισμένα ακόμη χρόνια εκούσιας –πλην χαρακτηριζόμενης ως «αναγκασ[τικής]»– διαβίωσης στο αθηναϊκό άστυ, χρόνια γεμάτα από καταστάσεις που διαμορφώνουν τον ψυχισμό ενός, εντέλει, ανήσυχου, μελαγχολικού και απομονωμένου υποκειμένου· ενός υποκειμένου που, συν τω χρόνο, μετατρέπεται σε απείκασμα του εαυτού του. Ο αφηγητής του Χουλιάρά υφίσταται μια αέναη διαδικασία σχάσης, ζώντας τουλάχιστον μια διπλή ζωή: μια ζωή εξωτερική και αλλοτριωμένη, γλωμνή αντανάκλαση της πραγματικής, και, από την άλλη, ή μάλλον εξαιτίας της πρώτης, μια ζωή εσωτερική και επινοημένη, με οδηγό τη φαντασία της παιδικής κοσμοαντίληψης και τη μνήμη της γενέθλιας πατρίδας. «Κι εγώ λέω, τώρα, να βγω το συντομότερο αν γίνεται από τον εφιάλτη αυτό που μοιάζει ν' αντιγράφει την αληθινή ζωή, χωρίς να πείθει όμως κανένα, και να περάσω στον άλλο που έφτιαξα με το μυαλό μονάχος μου: πίσω εκεί, στο ταπεινό σπιτάκι με την εσωτερική βροχή εκατοντάδων χρόνων, λέω να γυρίσω, και να εφεύρω απ' την αρχή τις χώρες και τα πλάσματα των τοίχων του».¹⁷⁵

¹⁷³ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 109.

¹⁷⁴ Βλ. σχετικά Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 251.

¹⁷⁵ Στο *σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 108.

Όταν, λοιπόν, ο ανώνυμος αφηγητής του μυθιστορήματος εισέρχεται στο χώρο της λογοτεχνίας, χρησιμοποιεί τη λειτουργία της γραφής για να εποπτεύσει την ίδια τη ζωή. «Πάνω στο άσπρο του χαρτιού» αποτυπώνει όλα όσα δεν είναι εύκολα αφηγήσιμα, δηλαδή τη ζωή των ομοιωμάτων του, αλλά και τη ζωή όσων ακόμη έχουν νοσήσει από την «ανίατη αρρώστια αυτής της πόλης»,¹⁷⁶ μιας και στο σύγχρονο περιβάλλον του πενηνταπεντάχρονου πρωταγωνιστή μπορεί να διακρίνει κανείς δύο κατηγορίες υποκειμένων, είτε αμιγώς αυταπατημένα υποκείμενα, όπως εκείνα που ο ίδιος παρατηρεί να γελάνε «δήθεν τρανταχτά, λες κι έχουν υποχρέωση, τουλάχιστον, αυτή τη νύχτα να ευτυχίσουν»,¹⁷⁷ είτε υποκείμενα μετά των ομοιωμάτων τους, όπως ακριβώς συμβαίνει στη δική του περίπτωση. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό φέρνει τον πρωταγωνιστή κοντά σε όσα έχει υποστηρίξει ο Jean Baudrillard σχετικά με το υποκείμενο της μετανεωτερικής εποχής. Γιατί, όπως σημειώνει ο Baudrillard, το υποκείμενο της μετανεωτερικότητας αντί να «αρθεί σε μια τελικότητα πέρα από αυτό το ίδιο», το μόνο που καταφέρνει είναι να «θρυμματίζεται σε ένα πλήθος από μικροσκοπικοποιημένα εγώ, που το κάθε ένα από αυτά είναι ομοίωμα των άλλων, πολλαπλασιαζόμενο με έναν εμβρυακό τρόπο όπως μέσα σε ένα πολιτισμό βιολογικό, και γεμίζοντας εντελώς το περιβάλλον του μέσω μιας διηνεκούς διαδικασίας σχάσης».¹⁷⁸

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο αφηγητής του Χουλιαρά είναι πλέον αδύνατον να ζήσει με ένα και μόνο πρόσωπο. Ο εαυτός του αποτελείται από μια σειρά ομοιωμάτων, τα οποία πιστοποιούν πως η παροντική του ζωή δεν είναι παρά απομίμηση κάποιας ζωής. Η άπειρη διαφοροποίηση του υποκειμένου από τον εαυτό του δεν είναι παρά αποτέλεσμα της διάστασης ανάμεσα σε μια συνθήκη ζωής που κάποτε «υποπτεύθηκε πως ήτανε η μόνη αυθεντική», «μα που πότε δεν τα κατάφερ[ε] μέχρι τα βάθη της να φτάσει».¹⁷⁹ Η διάψευση των νεανικών προσδοκιών μετατρέπει τον πενηνταπεντάχρονο άνδρα σε «τύπο εκδρομικό» του κλειστού χώρου, αφού οι διαδρομές του μπορεί να έχουν περιοριστεί σχεδόν στο χώρο των δωματίων του σπιτιού, αλλά, καθώς είναι αδέσμευτες από την παράμετρο του χρόνου, δίνουν τη δυνατότητα για ταξίδια «απεριορίστου χρόνου».¹⁸⁰ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ένα από

¹⁷⁶ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 16 και 196 αντίστοιχα.

¹⁷⁷ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 217.

¹⁷⁸ Jean Baudrillard, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, σ. 55-56.

¹⁷⁹ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 175. Για τη μελαγχολία της ενηλικίωσης βλ. Γκέοργκ Λούκατς, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, Άκμων, Αθήνα 1978, σ. 128-129.

¹⁸⁰ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 197.

τα ομοιώματά του, αυτό που εκφράζει τη νοσταλγική θεώρηση μιας πιο αυθεντικής υποκειμενικότητας, επιχειρεί να καταργήσει την απόσταση ανάμεσα στο εγώ και την ιδανική του εικόνα, εισάγοντας στη σκηνή της γραφής μια σειρά αλληγορικών εικόνων, άμεσα συντονισμένων με την αύρα μιας προϋπάρχουσας και αιώνιας ζωής, με άλλα λόγια της ζωής στην αρχετυπική της διάσταση. Γιατί, κάποιο «απ' τα κομμάτια του, ή πιο σωστά ένα ολόκληρο ομοίωμα του» εξακολουθεί, όπως μας λέει, μέσα από αισθητηριακές λειτουργίες να ψάχνει ακόμη «για το θησαυρό αρχίζοντας ξανά από το πρώτο νόμισμα»:

«Αυτή η νύχτα είναι παλιά κι εγώ, ξανά, σαν βαθμοφόρος της πιο έντρομης ζωής κόβω βολτίτσες στην αλάνα με τα βούζια σπρώχνοντας, άθελα, το χρόνο προς τα πίσω.

Ο χρόνος, όμως, δεν τελειώνει πουθενά. Ποτέ δεν βρήκα μια αρχή κι ας βρέθηκα, πολλές φορές, πιο πίσω ακόμη κι από την αρχή μου.»¹⁸¹

Επιπρόσθετα, ο ανήσυχος ύπνος του τον φέρνει, συχνά, αντιμέτωπο με στιγμές αφύπνισης, με στιγμές τοποθετημένες στο διάκενο του ύπνου και του ξύπνιου. Σε αυτή τη μεταιχμιακή φάση «σκηνοθετ[εί] απ' την αρχή κι όλο την ανατρέπ[ει] τη δομή μα και την αίσθηση εκείνης της ζωής που έχ[ει] ζήσει] μέχρι τώρα»,¹⁸² δημιουργώντας μια ζωή βιωμένη στη φαντασία, μιας και σε αυτή τη μισο-πραγματική μισο-φαντασιακή κατάσταση έχει τη δυνατότητα να βλέπει τη σκηνή της ζωής στην υλοποιημένη της εκδοχή. Πρόκειται δηλαδή για μια επινοημένη ανάμνηση, η οποία επαναφέρει στο παρόν όχι τόσο βιογραφικά δεδομένα, αλλά καταστάσεις οι οποίες μπορούν να μεταφερθούν στην αιωνιότητα. Με μπαχτινικούς όρους, ο αφηγητής θυμάται από το παρελθόν του «μόνο ό,τι δεν σταμάτησε να υφίσταται και στο παρόν»,¹⁸³ μόνο αυτό που το νοσταλγικό του ομοίωμα διασώζει από την αλλοίωση του χρόνου: «Με παίρνει ο ύπνος, πάντα, τα χαράματα [...] και, δεν ξέρω ακόμη, αν εκείνη τη στιγμή, αφήνω πίσω μου μια μέρα που, μόλις, έζησα ή αυτόματα περνάω σε κάποια άλλη, που έχω, ήδη, ζήσει χρόνια πριν».¹⁸⁴

¹⁸¹ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 111.

¹⁸² Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 21. Για τη στιγμή της αφύπνισης ως μια μορφή επινοημένης ανάμνησης βλ. επίσης σ. 92-95.

¹⁸³ Μιχαήλ Μπαχτίν, Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι, μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα 2000, σ. 49.

¹⁸⁴ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 23.

Με βάση τα παραπάνω, γίνεται σαφές ότι η ανάμνηση της γενέθλιας πατρίδας ευνοεί την αυτο-αναπαράσταση του εαυτού μέσα σε έναν άχρονο κόσμο. Εδώ η γενέθλια κοιτίδα δεν αντιμετωπίζεται υπό το πρίσμα της αλλαγής μέσα στο χρόνο, αλλά ως μια πηγή για τη δημιουργία μιας εσωτερικής πραγματικότητας, ως ένα μέγεθος ικανό να επαναφέρει στο νου του αφηγητή την επινοημένη εικόνα ενός ιδιωτικού και δημόσιου χώρου που λειτουργούσε ως σκηνή. Η γενέθλια πατρίδα μετατρέπεται, επομένως, σε μια ιδιωτική πατρίδα, που δικαιώνεται στη συνείδηση του προσώπου όχι γι' αυτό που είναι σήμερα ούτε καν γι' αυτό που ήταν στο παρελθόν, αλλά εξαιτίας του ειδικού βάρους που αποκτά, καθώς υψώνεται στην άχρονη υπόστασή της. Επομένως, αυτό που προέχει δεν είναι η ρεαλιστική αναπαράσταση του γενέθλιου χώρου όσο η ανάκληση ενός συμβολικού πεδίου, το οποίο αντανακλά την εσωτερικότητα του νοσταλγικού ομοιώματος.

Άλλωστε, η αφηγηματική δομή δεν οργανώνεται από μια ιστορική σκοπιά, με βάση δηλαδή την εξελικτική πορεία του ήρωα μέσα στο χρόνο. Τα δυο ομοιώματά του, αν και ανυπέρβλητα αντιθετικά, αλληλεπιδρούν και συνυπάρχουν στο παρόν. Οι μισο-πραγματικές μισο-φανταστικές εικόνες της παλιάς ζωής από τα Γιάννενα, από τη μια, και η σύγχρονη ζωή ενός πνευματικά και ψυχικά εξόριστου υποκειμένου, από την άλλη, πλημμυρίζουν κάθε βράδυ τη λευκή επιφάνεια του χαρτιού «με φράσεις μαύρες και ερημικές και με προτάσεις κόσκινο που [τον] αφήνουν έκθετο στο κρύο», επισημαίνοντας παράλληλα την αυτοαναφορική διάσταση του κειμένου.¹⁸⁵ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θεματοποιείται και ο απο-πολλαπλασιασμός του σώματος, για την ακρίβεια η διχοτόμησή του και η ακρωτηριασμένη διπλή του υπόσταση. Μια κομματιαστή κατάτμηση του σώματος κάνει τον ανώνυμο αφηγητή να χωρίζεται στα δυο, με το ένα «το κομμάτι [τ]ου (να) ζ[ει] τον εφιάλτη της παλιάς ζωής»,¹⁸⁶ ενδύοντας τα γεγονότα του παρελθόντος με αξία διαχρονική, ενώ «την ίδια ώρα» το άλλο του μισό, το ομοίωμα της καθημερινής τριβής, σπαταλά το χρόνο του γύρω από μια ακόμη μέρα επιβίωσης στην πόλη (δημόσιο χώρο) και το σπίτι (ιδιωτικό χώρο) του εχθρού του.

Γιατί το σύγχρονο περιβάλλον του αφηγητή –δημόσιο και ιδιωτικό– διακρίνεται από έναν φανερό εκφυλισμό. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι ο Χουλιαράς κατασκευάζει *Στο σπίτι του εχθρού μου* έναν κόσμο παγιδευμένο μέσα στη

¹⁸⁵ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 213.

¹⁸⁶ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 213.

δίνη αυτού που ο Baudrillard έχει ονομάσει ως υπερπραγματικότητα.¹⁸⁷ Μέσα σε έναν κόσμο που κατευθύνεται όλο και περισσότερο από τη σαγήνη απειράριθμων εικόνων και σημείων, το υποκείμενο δεν μπορεί να ορίσει τον εαυτό του. Η εποχή της επεξεργασμένης και της αφειδούς πληροφόρησης, η εποχή της βιομηχανίας του θεάματος και των τηλερυθμιστικών πρακτικών διαχείρισης της ανθρώπινης ζωής στερεί από τον άνθρωπο όλα όσα κάποτε εμπύχωναν τον κόσμο του· του στερεί τη σκηνή της ζωής και τη δυνατότητα ανεύρεσης ενός σταθερού νοήματος, συμβάλλοντας έτσι στη δημιουργία ενός πολλαπλασιασμένου και αποξενωμένου «από τους πολλαπλούς κλώνους του» εαυτού, «από όλα αυτά τα μικρά ισομορφικά “εγώ”».¹⁸⁸

Το μητροπολιτικό άστυ, για παράδειγμα, αντί να αποτελεί το πεδίο ανάπτυξης του δημόσιου βίου συγκροτεί ένα χώρο εκδίπλωσης της βιομηχανίας του θεάματος· μια πόλη κυριαρχούμενη από εικόνες που δεν κατοπτρίζουν τίποτα, όπως εκείνες οι «πολύχρωμες αψίδες» του διαφημιστικού λόγου «που συλλαβίζουνε το τίποτα με φωτεινά μεγάλα γράμματα»,¹⁸⁹ μετατρέποντας τον πολίτη σε θεατή και καταναλωτή εικόνων. Υπό αυτή την προοπτική γίνεται φανερό όχι μόνο η ιδεολογία μιας γενιάς ταυτισμένης με τα υλικά αγαθά και τη διασκέδαση, αλλά και η ιστορική μετατροπή των πόλεων και, συνακόλουθα, των ίδιων των υποκειμένων σε οθονών και θεατών αντίστοιχα.

Από την άλλη, ο ιδιωτικός χώρος, το «εικοστό έκτο σπίτι «που άλλαξ[ε], μέσα σ’ αυτά τα χρόνια»¹⁹⁰ ο πρωταγωνιστής δεν αποτελεί πια ένα χώρο-σκηνή του ιδιωτικού δράματος. Η εισβολή των νέων μέσων δικτύωσης στην καθημερινή ζωή δεν μπορεί παρά να προκαλεί «αλλοιώσεις ήδη φανερές», μετασχηματίζοντας πλήρως τον «ψυχισμό του ανθρώπου».¹⁹¹ Στην ψηφιακή εποχή της τηλεόρασης και του τηλεφώνου τα πάντα ρυθμίζονται μέσα από αυτοματοποιημένες διαδικασίες. Ο αφηγητής, αν και αυτοπροσδιορίζεται ως ένα άτομο με «έμφυτη απώθηση για κάθε τι

¹⁸⁷ Βλ. σχετικά Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, μτφρ. Στέφανος Ρέγκας, Πλέθρον, Αθήνα 2019. Στη μετανεωτερική εποχή, σύμφωνα με τον Baudrillard, η πραγματικότητα έχει πληγεί ανεπανόρθωτα, αν δεν έχει αλλοιωθεί πλήρως, από μια σειρά λειτουργιών που τη προσομοιώνουν, με αποτέλεσμα τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και την προσομοίωσή της να είναι τόσο δυσδιάκριτα, ώστε στο τέλος να εξαλείφεται κάθε ορατή και ανιχνεύσιμη διαφοροποίησή τους. Η προσομοιωμένη υπερπραγματικότητα, που υποστηρίζεται από ένα σύστημα δικτύων και τεχνολογιών, στοιχειοθετεί το «τέλειο έγκλημα» της σημερινής κοινωνίας, μιας και καταργεί όχι μόνο τη δυνατότητα μιας αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά και την ελεύθερη και αυτόνομη φύση του υποκειμένου.

¹⁸⁸ Jean Baudrillard, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, ό. π., σ. 57.

¹⁸⁹ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 225.

¹⁹⁰ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 13-14.

¹⁹¹ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 174.

το ηλεκτρονικό και κάποιο φόβο»,¹⁹² αναγνωρίζει την αναπόφευκτη αφομοίωσή του από τον κόσμο της προσομοίωσης. Παρόλ' αυτά, κατορθώνει να διατηρεί μια κριτική απόσταση, εφόσον η οπτική του αναδεικνύει στο ανάπτυγμά της τις ουσιώδεις μεταβολές που επιφέρουν οι «συσκευές εκείνες που ευκολύνουν τη ζωή»¹⁹³ στην καθημερινότητα του σύγχρονου ανθρώπου. Τα νέα τεχνολογικά μέσα όχι μόνο παράγουν μια «ζωή παράλληλη» και ψευδαισθητική, αλλά απειλούν και με αφανισμό όλες εκείνες τις δραστηριότητες που συγκροτούν το *είναι* του νοσταλγικού ομοιώματος. Η χρήση της τηλεόρασης, της αποκαλούμενης ως «ηλεκτρονικής λάμπας», θέτει το πρόσωπο αντιμέτωπο με εικόνες που «αντιγράφουν τη ζωή» όσο και με μια συνθήκη, η οποία είναι ικανή να τον μετατρέψει σε ένα τηλερυθμιστικό ον· σε έναν πλοηγό που «κρατάει στο χέρι το τηλεκοντρόλ» και με την εξουσία που αυτό του χαρίζει είναι σε θέση να περνά ανά πάσα ώρα και στιγμή από το ένα μέρος στο άλλο:

«Σε σπίτια μπαίνω αγνώστων· τους πετυχαίνω με τα σώβρακα κι αμέσως ύστερα, περνάω σε ένα τοπίο κυκλωμένο με φωτιά. Βλέπω γυναίκες να θρηνούν πάνω από καρβουνιασμένα σώματα, ενώ με μια ακόμη κίνηση βρίσκομαι, ξαφνικά, σε μια τεράστια αίθουσα, εκτυφλωτική, γεμάτη πολυελαίους. Λιγνά κορίτσια περπατούν σε βαθυκόκκινο χαλί, τσακίζοντας με χάρη τους γοφούς, ενώ τα ρούχα που φορούν, αρχίζουν ν' ανεμίζουν γράφοντας μεγάλες σκιερές πτυχές που κατευθύνονται προς το ιδεατό απ' τον κρυφό μεγάλο ανεμιστήρα».¹⁹⁴

Θα μπορούσε να διακρίνει κανείς εδώ την ιογενή μόλυνση μιας σειράς ανθρώπινων δραστηριοτήτων: της ιδιωτικής ζωής από την άσεμνη και την άσκοπη θεατότητά της, του ανθρώπινου πόνου από την τηλεοπτική θεαματικοποίησή του και του «ωραίου» από την εμπορευματοποίηση του γυναικείου σώματος και την πορνογραφία της μόδας. Όλη αυτή η κατάσταση μετατρέπει το σώμα του πρωταγωνιστή σε ένα πεδίο προβολής εικόνων. Μπροστά στα μάτια του ξετυλίγεται μια άδεια σκηνή, η οποία ωστόσο γεμίζει το βλέμμα του με εικόνες που εξαλείφουν την ουσία των πραγμάτων και την πραγματική τους διάσταση.

¹⁹² Στο *σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 180.

¹⁹³ Στο *σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 50.

¹⁹⁴ Στο *σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 55.

Όλα εδώ απολήγουν στη συγκρότηση ενός υποκειμένου κορεσμένου από υπερπληροφόρηση και άσεμνα θεάματα. Παρόλ' αυτά, στο απόγειο αυτών των εικόνων γίνεται εμφανής μια δυνατότητα αντιστροφής, που αντιτίθεται στην προηγούμενη κατάσταση. Γιατί, ο αθέατος ανεμιστήρας του τηλεοπτικού δέκτη μπορεί μεν να κατευθύνει το πάθος του αποχαυνωμένου βλέμματος, αλλά την ίδια στιγμή κινητοποιεί και τη σκέψη του προσώπου προς την ανάμνηση ενός αντικειμένου όμοιου με τα «παιχνιδάκια της παλιάς ζωής». Εκείνη τη στιγμή η ακατάπαυστη ροή των τηλεοπτικών εικόνων διακόπτεται από τη συνειδησιακή ροή που φέρνει στο νου του αφηγητή το ανεμιστηράκι, το οποίο τον «βόλεψε πέρσι το καλοκαίρι με τις ζέστες».¹⁹⁵ Σαν αναμνηστικό σπάραγμα το ανεμιστηράκι είναι ικανό να πυροδοτήσει τη συνειδησιακή είσοδο σε έναν κόσμο-σκηνή. Αναιρώντας σχεδόν τη χρηστική αξία του αντικειμένου, ο αφηγητής αντιμετωπίζει το ανεμιστηράκι ως μια οπτική παραλλαγή του παλιού παιδικού παιχνιδιού, του χάρτινου μύλου με τις ρίγες, και κοιτάζοντάς το πλέον με το βλέμμα του ζωγράφου του προσθέτει τρεις ζωηρές γραμμές στο κέντρο «των χλωμών φτερών: μια μπλε, μια κόκκινη και δίπλα της μια άλλη πράσινη ανοιχτή».¹⁹⁶ Και η διαφορά είναι ακόμη πιο αποκαλυπτική, αν λάβει κανείς υπόψη ότι, ενώ οι εφήμερες εικόνες του τηλεοπτικού δέκτη οδηγούν το πρόσωπο στην ανάληψη της κυριαρχικής εξουσίας του τηλεκοντρόλ, αυτή η δημιουργική εκφραστική δραστηριότητα τον καθηλώνει, ακριβώς όπως ένα παιδί σε έκσταση. Όπως γίνεται φανερό, αυτός ο τρόπος συρραφής των εικόνων προκαλεί την αμφισβήτηση της εξωτερικής πραγματικότητας, κατευθύνοντας την αιτιότητα της δράσης με βάση τον εσωτερικό κόσμο του πρωταγωνιστή.¹⁹⁷

Αν ο τηλεοπτικής δέκτης δημιουργεί ένα χάσμα ανάμεσα στην πραγματική ζωή και την ψευδαίσθησή της, το ψυχρό τηλεπικοινωνιακό δίκτυο είναι σε θέση να αντικαθιστά και να περιστέλλει την πραγματική ζωή. Το τηλεφωνικό δίκτυο είναι ένα μέσο το οποίο κάνει τους ανθρώπους «όλο και πιο συχνά (να) μιλά[νε] στο τηλέφωνο,

¹⁹⁵ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 55.

¹⁹⁶ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 56.

¹⁹⁷ Την τεχνική του αποσπασματικού-συνειρμικού μοντάζ σε παρόμοια συμφραζόμενα χρησιμοποιεί ο Χουλιαράς και σε άλλα σημεία της αφήγησης. Στην εξέλιξη του μυθιστορήματος, για παράδειγμα, ο αφηγητής ταυτίζει τον εαυτό του με ένα δραστήριο συλλέκτη χνουδιών, εξαιτίας του βρώμικου αέρα και της σκόνης του αθηναϊκού περιβάλλοντος. Ωστόσο, η κατάσταση αυτή τον κάνει, ενίοτε, να «ξεχνιέ[τ]αι, πιστεύοντας πως βρίσκε[ται] σε παιδικό αγρό και μαζεύ[ει] από κάτω τους κλέφτες της παλιάς ζωής: εκείνες τις κατάλευκες και απαλές τουφίτσες που τις μετακινούσε ολόενα τ' αεράκι του καλοκαιριού, πάνω απ' τα φυτά και τα λουλούδια των αλησμόνητων αγρών της παιδικής ζωής». Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 172-173.

παρά (να) βλέπο[νται].¹⁹⁸ Στην πραγματικότητα αυτή η μορφή επικοινωνίας και πληροφόρησης συμβάλλει στη διάλυση του κοινωνικού. Στο διασταλμένο χώρο των τηλεπικοινωνιών διαμορφώνεται ένας αθέατος κόσμος, που «οργανών[ει], πια, ετούτη τη ζωή για πάρτη μας».¹⁹⁹ Όλες οι σκηνές της ζωής είναι πλέον δυνατόν να πραγματωθούν με το σήκωμα του ακουστικού. Και αυτή ακριβώς η λειτουργία είναι που καταργεί όλο το χώρο και το χρόνο, τις μνήμες και όλα τα σημαντικά γεγονότα της ζωής. Μια και μόνο κίνηση αρκεί μέσα στη σαγήνη της εύκολης τηλεφωνικής επικοινωνίας για τη διεκπεραίωση ποικίλων αναγκών και επιθυμιών, από την τροφή και την πνευματική εργασία έως τον έρωτα και τα παιχνίδια της ηδονής: «Έρχονται, τώρα, όλα εδώ, αρκεί να το θελήσουμε: από το φαγητό μέχρι τα τρόφιμα· τα ρούχα, τα παιχνίδια και τη διασκέδαση. Από τις ζώνες για την κήλη μέχρι τις βιβλιοθήκες και τα σύνθετα. Από τα κάθε είδους εργαλεία που διευκολύνουν τη ζωή μέχρι και τα περιστροφα-μαϊμούδες, που θα πανικοβάλουν, όταν χρειαστεί, τον υποψήφιο κλέφτη. Ακόμη και οι γυναίκες που θα καταθέσουν στο πάτωμα του δωματίου μας όλα τα ρούχα τους, μπορούν να ῥθουν ή και ζευγάρια που θα κάνουν έρωτα μπροστά μας, όταν το θελήσουμε».²⁰⁰ Αυτή η ομογενοποίηση «μέσα σε μια και μοναδική διαδικασία»²⁰¹ καθιστά την ενεργητική βίωση της ζωής ένα σώμα άχρηστων δραστηριοτήτων που υπολείπεται. Η ίδια η σκηνή της ζωής υπόκειται πια στη μικροεπεξεργασία του χρόνου. Τα αισθήματα και οι συμπεριφορές φιλτράρονται «μεσ' απ' τα καλώδια», προκαλώντας την ερημοποίηση της σύγχρονης κοινωνικής συνύπαρξης, αλλά και τη νοσταλγική ανάμνηση του κόσμου του παρελθόντος.²⁰²

Τη διαλογική αντιπαράθεση της συγχρονίας με τη διαχρονία ενισχύει η αναφορά στον κόσμο των παιχνιδιών. Ο Roger Caillois, γάλλος μελετητής της κοινωνιολογίας του παιχνιδιού, διακρίνει τέσσερις κατηγορίες παιχνιδιών: παιχνίδια έκφρασης, παιχνίδια συναγωνισμού, παιχνίδια τύχης και ιλίγγου.²⁰³ Η στροφή της σύγχρονης πολιτισμικής σφαίρας από τις δύο πρώτες μορφές παιχνιδιού προς τα παιχνίδια τύχης και ιλίγγου, συνεπάγεται μια στροφή της απόλαυσης από μορφές

¹⁹⁸ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 30.

¹⁹⁹ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 67.

²⁰⁰ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 66-67.

²⁰¹ Jean Baudrillard, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, ό. π., σ. 27.

²⁰² Πρβλ. τα εξής σχετικά: «Κάθομαι εκεί, αμίλητος, κι οι κόκκοι αυτοί με μεταφέρουνε, αυτόματα, στο φως μιας άλλης μέρας. Μιας μέρας ηλιόλουστης, κάτω στην παραλιακή οδό, απέναντι απ' το Φλοισβο. Η μέρα αυτή, όπου και μεταφέρθηκα, μοιάζει με Κυριακή του '60 και ένα λευκό καμπριολέ –με μια παρέα εύθυμη– τρέχει στη λεωφόρο πηγαίνοντας, αργά-αργά, προς τη μεριά της Βουλγαγμένης». Βλ. Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 52.

²⁰³ Roger Caillois, *Man, play and games*, μτφρ. (από τα γαλλικά) Meyer Barash, University of Illinois Press, Ουρμπάνα-Σικάγο 2001, σ. 36.

αισθητικής επίδειξης προς μορφές «καθαρής σαγήνευσης, απόλαυση τυχαία και ψυχοτροπική».²⁰⁴ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσε να ιδωθεί η αντίθεση μεταξύ των παιδικών παιχνιδιών του αφηγητή και των σύγχρονων παιχνιδιών. Η αφήγηση τοποθετεί απέναντι στα παιχνίδια του αγοραίου έρωτα, του ευκαιριακού σεξουαλικού συγχρωτισμού, των παιχνιδιών προσομοίωσης πολέμου ή του παιχνιδιού με τις ψυχοτρόπες ουσίες και τον ίλιγγο των ναρκωτικών, τα εκφραστικά παιδικά παιχνίδια μιας άλλης εποχής, τις παιδικές επινοήσεις του αφηγητή που τον ταξίδευαν από το παράθυρο του πατρικού του σπιτιού έως την «Πράγα του μυαλού ή την Πετρούπολη του πιο βαθύ χειμώνα».²⁰⁵ Συνακόλουθα, αντιπαραβάλλει το συμβολικό κενοτάφιο κατασκευασμένο από πέτρες για κάθε έναν από τους άσημους νεκρούς της πόλης των Ιωαννίνων, δηλαδή εκείνο το μη θεσμικό τόπο της μνήμης που προκύπτει από το δημιουργικό παιχνίδι του αφηγητή-παιδιού και των φίλων του, με τα ριψοκίνδυνα παιχνίδια που προβάλλει ο τηλεοπτικός δέκτης και τα οποία πληροφορούν για άλλους δυο νεκρούς «στην αλυσίδα των πολλών που βρέθηκαν με μια βελόνα δηλητηρίου στη φλέβα» ή για «εκδρομές-σαφάρι» στη γειτονική Βοσνία, όπου οι εκδρομείς μπορούν να κάνουν «άνετα σκοποβολή σε στόχους ζωντανούς: να σημαδεύουν, μ' άλλα λόγια, τα μικρά παιδιά που περπατούν ανύποπτα στους δρόμους και να σκοτώνουν όσα θέλουν απ' αυτά».²⁰⁶

Στο τελευταίο του μυθιστόρημα με τον τίτλο *Το εργαστήριο του ύπνου* ο Χουλιάρης πραγματεύεται το μύθο της επιστροφής στη γενέθλια πατρίδα. Αν στα προηγούμενα παραδείγματα το μοτίβο του νόστου αναδύονταν μέσα από τη μνήμη και το νοσταλγικό ομοίωμα, σε αυτό το μυθιστόρημα ο Χουλιάρης πραγματεύεται μια ονειρική επίσκεψη στη γενέθλια πόλη. Το μυθιστόρημα ξεκινά μέσα στο όνειρο: ο εξηντάχρονος πρωταγωνιστής, που ακούει στο όνομα Νίκος και έχει την ιδιότητα του συγγραφέα, έχει εμπλακεί σε ένα όνειρο, το οποίο τον τοποθετεί πάνω σε μια τεράστια σιδερένια σκαλωσιά. Από εκεί επιχειρεί μια κατάβαση «οδυνηρή αλλά

²⁰⁴ Jean Baudrillard, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, ό. π., σ. 37.

²⁰⁵ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 182.

²⁰⁶ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 214. Όπως γράφει ο Δημήτρης Καργιώτης, η ιστορική στιγμή του ύστερου καπιταλισμού, η λεγόμενη μεταμοντέρνα κατάσταση, σημαδεύεται από την παράμετρο της τεχνολογίας στον τρόπο αντίληψης και κατανόησης του κόσμου: «Αν, από τον Kant και μετά, καταλάβαμε ότι δεν είναι δυνατόν να διαχωρίσουμε ένα φαινόμενο από την αναπαράστασή του, δεν μπορούμε να υποτιμήσουμε το γεγονός ότι όσοι από εμάς γεννηθήκαμε πριν από τη δεκαετία του 1990, είχαμε τη δυνατότητα (θα μπορούσα να πω και την τύχη) να βιώσουμε τον κόσμο μέσα από αναπαραστάσεις που δημιουργούνταν σχεδόν αποκλειστικά από τις ικανότητές μας (δηλαδή, τη φαντασία και την κατανόηση, για να συνεχίσω με το καντιανό λεξιλόγιο) και όχι από κάποιους τεχνικούς της πληροφορικής που εργάζονται σκληρά για τον σκοπό αυτόν στη Silicon Valley, στην Φινλανδία ή στην Ινδία», βλ. «Κρίση αναπαράστασης, κρίση εκπροσώπησης», ό. π., σ. 78.

ταυτόχρονα κι αστεία», η οποία τον μεταφέρει αναπάντεχα στα γενέθλια Γιάννενα, «τετρακόσια πενήντα χιλιόμετρα μακριά» από τη θέση που είχε λίγο πριν βυθιστεί στον ύπνο.²⁰⁷ Η καινούργια κατάσταση εκλαμβάνεται από τον πρωταγωνιστή ως επιτέλεση ενός ανεκπλήρωτου χρέους, αφού μια σειρά εσωτερικών σημείων του είχε προαναγγείλει το οδυνηρό ταξίδι. Μάλιστα θεωρεί πως βρίσκεται σε ειδική αποστολή, το αντικείμενο της οποίας παραμένει ακόμη άγνωστο για τον ίδιο. Σε αυτό το σημείο, η αφήγηση κάνει μια στροφή, παρομοιάζοντας την ιστορία του με αυτή των πρωταγωνιστών σε ταινίες κατασκοπείας. Η όλη οργάνωση αυτής της μικρής ιστορίας λειτουργεί ως κατοπτρικό ανάλογο για τη δοκιμασία του Νίκου. Θα έλεγε κανείς ότι πρόκειται για το τέχνασμα της *mise en abyme*,²⁰⁸ αφού η αφηγηματική ιστορία των κινηματογραφικών ντετέκτιβ πλέκεται με αυτή του Νίκου, προαναγγέλλοντας και συμπυκνώνοντας μέσα σε λίγες γραμμές το αφηγηματικό περιεχόμενο της κύριας δράσης, δηλαδή την περιπλάνηση και την αποξενωτική εμπειρία του Νίκου στη γενέθλια πόλη, η οποία οδηγεί με τη σειρά της στη συνειδητοποίηση του ανέφικτου νόστου. Ο Χουλιάρης τοποθετεί στο κέντρο της μικρότερης ιστορίας έναν ντετέκτιβ που αφικνείται σε μια ξένη πόλη, επιθυμώντας να μάθει το συντομότερο δυνατό το σκοπό της αποστολής του. Κατά τη διάρκεια των άσκοπων περιπλανήσεων του στο κέντρο της πόλης ένας τύπος με καμπαρτίνα τον πλησιάζει και τον πληροφορεί για το περιεχόμενο της αποστολής. Η υπόθεση που αναλαμβάνει, αν και για τους άλλους θεωρείται ενδιαφέρουσα και πέρα από τα συνήθη μέτρα της ζωής, στην πραγματικότητα δεν είναι παρά μια σειρά ταπεινωτικών και αγχωδών καταστάσεων, οι οποίες οδηγούν σε μια δυσάρεστη κατάληξη, μιας και το τέλος συμπίπτει είτε με το θάνατο του ντετέκτιβ είτε με την επιθυμία απεμπλοκής του από την υπόθεση με κάθε κόστος, «έστω και με τις μεγαλύτερες αβαρίες».²⁰⁹

Αξίζει να μελετήσει κανείς τις αναλογίες που προκύπτουν με την ιστορία του Νίκου. Ο πρωταγωνιστής μπορεί να μην φθάνει σε μιαν άγνωστη πόλη, αλλά επιστρέφει σε ένα χώρο που του είναι πλέον ανοίκειος. Τόσο η εικόνα της γενέθλιας πόλης όσο και ο συγχρωτισμός του με τα πρόσωπα ενισχύει, όπως θα δείξουμε, το αίσθημα της ξενικότητας. Φθάνοντας στη γενέθλια πατρίδα, ο ήρωας του Χουλιάρη δεν έχει εκπληρώσει παρά μόνο το γεωγραφικό σκέλος του νόστου. Αν κάθε

²⁰⁷ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 11 και 14 αντίστοιχα.

²⁰⁸ Μια ανάλυση του λογοτεχνικού τεχνάσματος της *mise en abyme* προσφέρει η Αλεξάνδρα Σαμουήλ στη μελέτη της *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1998, σ. 168-175.

²⁰⁹ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 55.

επιστροφή στην πατρίδα ενεργοποιεί, όπως σημειώνει η Barbara Cassin, μια διαδικασία αναγνώρισης, τότε το υποκείμενο του νόστου πρέπει να αναγνωρίσει τον τόπο και τα πρόσωπα, μα κυρίως πρέπει να αναγνωριστεί από τους άλλους ως πρόσωπο οικείο και προσφιλέ.²¹⁰ Ο Νίκος με το που φθάνει στα Γιάννενα εισέρχεται στο βιβλιοπωλείο ενός παλιού γνώριμου, του Κλέαρχου Μπότσιου, προκειμένου να αγοράσει από εκεί ένα μπλοκ για τις σημειώσεις του ή για την απεικόνιση κάποιου ζωγραφικού σχεδίου. Στην εν λόγω σκηνή, ο Νίκος χαιρετά τον Κλέαρχο με γνώμονα την παλιά τους φιλία, ωστόσο ο ενθουσιασμός και η εγκαρδιότητά του προσκρούουν στο αδιάφορο βλέμμα του βιβλιοπώλη. Ο Κλέαρχος όχι μόνο δεν αναγνωρίζει τον Νίκο αλλά εμμέσως του υποδεικνύει, όταν τελειώνει η συναλλαγή τους, πως ήρθε η ώρα να αποχωρήσει, αναιρώντας έτσι την εντύπωση του ήρωα περί της σταδιακής αποκατάστασης της παλιάς τους οικειότητας. Στην εξέλιξη του μυθιστορήματος, βέβαια, ο Νίκος αναγνωρίζεται από τους κατοίκους της πόλης, αλλά πάντα με έναν αβέβαιο τρόπο. Στο πρόσωπό του προβάλλεται η εικόνα ενός διάσημου συγγραφέα παρά ενός ντόπιου. Οι γυναίκες που κατοικούν στην πλατεία, για παράδειγμα, παρότι αναγνωρίζουν τον Νίκο από τις τηλεοπτικές του εμφανίσεις, δεν διστάζουν να καλέσουν την αστυνομία, θεωρώντας ύποπτες τις κινήσεις του και το λόγο της επίσκεψής του στη γειτονιά. Με άλλα λόγια, αναγνωρίζοντας μόνο την κοινωνική του ταυτότητα, τον κάνουν να αισθάνεται ξένος, «αποκομμένος απ' τον τόπο αυτό· πιο ξένος κι απ' τους ξένους που αποτελούσαν πια το μεγαλύτερο μέρος»²¹¹ του πληθυσμού της πόλης. Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η συνάντηση του Νίκου με τον Θανάση Τσίγγα, τον εντεταλμένο για τη συγγραφή ενός βιβλίου σχετικά με την πόλη των Ιωαννίνων εκπρόσωπο της Νομαρχιακής Επιτροπής. Ο Τσίγγας δίνει αρχικά στο Νίκο την εντύπωση πως είναι ο άνθρωπος που θα τον πληροφορήσει για την αποστολή του στη γενέθλια πόλη, αλλά στην πορεία αντιλαμβάνεται ότι η πρόταση του Τσίγγα περί της συγγραφής ενός βιβλίου για το απόλυτα πραγματικό είναι μια υπονομευτική πρόταση, γεγονός που κάνει το μυθοπλαστικό συγγραφέα να θέλει να απαλλαγεί από αυτή την παγίδα με κάθε τρόπο, έστω και με τις μεγαλύτερες αβαρίες.

Από την άλλη, κατά την περιπλάνησή του ο ήρωας δεν καταφέρνει να «βρει» ούτε όσα κάποτε αποτελούσαν τον κόσμο της παιδικής του ηλικίας. Παρότι η

²¹⁰ Βλ. σχετικά *Η Νοσταλγία*, ό. π., σ. 41-49. Για το ζήτημα της αναγνώρισης του ξενιτεμένου βλ. επίσης Γεωργία Πατερίδου, «Για νάρθω σ' άλλη ξενιτειά». *Αφηγήσεις του τόπου στην πεζογραφία της γενιάς του 1880*, Ορपोर्टνα, Πάτρα 2012, σ. 169-179 και

²¹¹ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 167-168.

αρχιτεκτονική της πόλης παραμένει σε μεγάλο βαθμό η ίδια, το εσωτερικό των κτηρίων έχει υποστεί έναν διάχυτο εκμαυλισμό. Η δυναμική των αισθήσεων επιτρέπει στο Νίκο να αντιληφθεί τις ποιοτικές αλλαγές. Η ενεργοποίηση της όσφρησης και του παρατηρητικού βλέμματος λειτουργούν αποκαλυπτικά σε αυτή τη διαδικασία. Για παράδειγμα, η κίνησή του στο χώρο της παλιάς αγοράς, στο χώρο των παιδικών του αναμνήσεων, τον κάνει «απ' τη μυρουδιά να καταλάβ[ει] πως όλα εκεί γύρω είχανε πια αλλάξει».²¹² Η κοινωνική, αισθητική και πολιτισμική λειτουργία των χώρων που ο ίδιος θυμάται έχει μεταβληθεί ριζικά. Τα ξενοδοχεία έχουν μετατραπεί σε χώρους τυχερών παιχνιδιών και πορνείας, τα παλιά παραδοσιακά μαγαζιά με τις αυτοσχέδια εικονογραφημένες πινακίδες σε ένα σύνολο καταστημάτων ομοειδούς αισθητικής, με προθήκες «άγρια φωτισμένες από κάτι παγερές σωλήνες με νέον», ώστε να προβάλλουν τα διάφορα διαφημιστικά μηνύματα: τις «εκτυφλωτικές αφίσες» με τα πανάκριβα αυτοκίνητα, «τα σκληρά και τυποποιημένα παιδικά παιχνίδια» και τις «φτηνιάρικες αφίσες» για «τα στριπτιζάδικα».²¹³ Όπως γίνεται ήδη φανερό, ο Χουλιαράς με τις παραπάνω εικόνες ρηματοποιεί οπτικά δεδομένα, αναδεικνύοντας το ζωγραφικό χαρακτήρα της πεζογραφίας του. Ο αναγνώστης καλείται να ανασυνθέσει από όσα διαβάζει μια εικόνα, μιας και τα οπτικά μεγέθη διατηρούν μέσα στο κείμενο την υλικότητά τους. Η περιγραφή των μαγαζιών και του τοπίου της αγοράς αξιοποιεί την εικαστική ματιά του συγγραφέα. Τα «μελαγχολικά χρώματα» των κτισμάτων, οι άγρια φωτισμένες βιτρίνες, «τα μεταλλικά τετράγωνα παράθυρα», όπως και τα «μεγάλα μονοκόμματα τζάμια» έρχονται σε αντίστιξη με ό,τι αντικατέστησαν και, ταυτόχρονα, προβάλλονται στο συγχρονικό φως του δειλινού· με φόντο το «μωβ βαθύ» των βουνών και υπό τη σκέπη «εν[ός] κίτρινο[υ] ανοιχτ[ού] σαν χαρμολύπη», το οποίο χαρακτηρίζει την εικόνα του ουρανού. Όλα τα παραπάνω αναδεικνύουν κατά ποιοτική και ποσοτική κλίμακα την υλικότητα χρωμάτων και μεγεθών, που σε συνδυασμό με το «αποξενωτικό αεράκι», συγκροτούν ένα αποκαλυπτικό σκηνικό μελαγχολίας· ένα νοητό πίνακα που εκφράζει τη βαρύθυμη διάθεση του προσώπου, καθώς η ματιά του βυθίζεται στην οπτικοποίηση μιας αρνητικά σημασιοδοτημένης στιγμής.²¹⁴

²¹² *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 89.

²¹³ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 90.

²¹⁴ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 91.

Σε μια από τις τελευταίες σκηνές του μυθιστορήματος –λίγο πριν ο ήρωας ολοκληρώσει τον κύκλο της ονειρικής περιπλάνησης με την επιστροφή του στο αρχικό σημείο, στην οδό Ανεξαρτησίας– ο Νίκος βρίσκεται στον τόπο καταγωγής της μητέρας του, στο Νησί, αναζητώντας το παλιό οικογενειακό σπίτι και την αναγνώριση των συγχωριανών του. Για ακόμη μια φορά, όμως, το πρόσωπο έρχεται αντιμέτωπο με την απουσία και την απώλεια, αφού κανένας από τους συγγενείς του δεν είναι πια εκεί για να τον υποδεχτεί και το πατρικό σπίτι μοιάζει ερειπωμένο από χρόνια. Το μόνο πρόσωπο που συναντά εντέλει είναι η φασματική εικόνα του πεθαμένου ξαδέρφου. Η εξ αποστάσεως συνομιλία τους –δείκτης της διάστασης ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο– γίνεται η αφορμή για να ξεδιπλωθεί, με εικαστικό τρόπο, η μετάβαση από τον κόσμο των ζωντανών στο βασίλειο των νεκρών. Ο Γιάννης Νέος πληροφορεί τον Νίκο πως εκείνη τη στιγμή δεν είναι δυνατόν να ιδωθούν από κοντά, προτρέποντάς τον να βαδίζει προς το παλιό σπίτι. Η άφιξη του Νίκου στο πατρικό του ξαδέρφου του αντιπροσωπεύει τη μετάβαση σε ένα νεκρικό τοπίο, γεγονός το οποίο γίνεται αντιληπτό μέσα από τη διαφοροποίηση των χρωματικών επιπέδων. Πιο συγκεκριμένα, ενώ τα υπόλοιπα σπίτια του οικισμού, όπως και ο χωματένιος δρόμος που απολήγει στην όχθη της λίμνης, παρουσιάζονται λουσμένα από το απογευματινό «χρυσασφί φως του ήλιου», το σπίτι του Νέου είναι κατά παράδοξο τρόπο βυθισμένο στο σκοτάδι: «μια λουρίδα σκοταδιού το απόκοβε απ' τα υπόλοιπα ενώ ένα φεγγάρι, σαν μεγάλο ασημένιο νόμισμα, φώτιζε εκείνη την περιοχή με το δικό του φως».²¹⁵ Η μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο συντελείται λοιπόν μέσα από τη διαφοροποίηση των χρωμάτων, αφού η λαμπρότητα και η ζεστασιά του «θερμο[ύ] φω[τός] του ήλιου» δίνουν αιφνιδιαστικά τη θέση τους στη ψυχρότητα του «κρύο[υ] φωτ[ός] του φεγγαριού».²¹⁶ Κι είναι ακριβώς η πλαστικότητα του παγωμένου φωτός που φέρνει στην επιφάνεια τα πρόσωπα των παιδιών που είναι συγκεντρωμένα στην αυλή του μεταθανάτιου σπιτιού. Στα πρόσωπά τους κατοπτρίζονται οι φιγούρες αγαπημένων προσώπων έξω από τη συμβατική ροή του χρόνου: ο Γιάννης Νέος στην ηλικία των έξι χρόνων και η μητέρα του ήρωα γύρω στην ηλικία των οχτώ να βαδίζει ως κινούμενη εικόνα προς το μέρος του εξηντάχρονου γιου της χαμογελώντας λυπημένα.

Το άλογο περιεχόμενο της τελευταίας σκηνής, όπως και μια σειρά άλλων παρόμοιων, μας καλεί να εξετάσουμε το τέχνασμα του ονειρικού αφηγήματος, που

²¹⁵ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 256.

²¹⁶ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 256.

(όπως δηλώνεται στο οπισθόφυλλο της έκδοσης) έχει ως αποτέλεσμα το αφήγημα να κινείται «στα σύνορα του πραγματικού με το φανταστικό». Ο Νίκος, γράφοντας τον ονειρικό του νόστο, δεν επιλέγει να παρουσιάσει το όνειρο μόνο ως μετακειμενικός σχολιαστής, αλλά επιθυμεί να εισάγει τον αναγνώστη του μέσα στο όνειρο και τους κανόνες της άλογης σκέψης του. Η αρχική επιλογή του Νίκου να αποποιηθεί το ρόλο του «σκηνοθέτη αυτού του ονείρου» προϋποθέτει το άνοιγμα της γραφής προς όλες τις φάσεις της ονειρικής διεργασίας, αφού μόνο έτσι είναι δυνατόν να αποκτήσει το κέρδος «μιας αληθινής περιπέτειας».²¹⁷ Αυτό συνεπάγεται ότι στην επιφάνεια του κειμένου εκτίθενται τόσο οι αντιφάσεις και τα μπερδεμένα νοήματα των ονειρικών εικόνων όσο και η μετέπειτα «λογοκρισία» τους. Για παράδειγμα, στην αρχή της περιπλάνησής του ο Νίκος συναντιέται με τη μορφή του πατέρα. Ο τελευταίος παρουσιάζεται πιο νέος από τον πρωταγωνιστή, γύρω στην ηλικία των σαράντα. Κατά τη διάρκεια της μεταξύ τους συζήτησης ο ήρωας γίνεται αποδέκτης μιας σειράς χλιοειπωμένων πατρικών συμβουλών αλλά και αλλόκοτων ειδήσεων, με αποκορύφωμα την πληροφορία περί της ύπαρξης ενός καινούργιου σπιτιού στο οποίο διαμένουν πλέον οι γονείς του. Αν τα παραπάνω συγκροτούν τη κατά Φρόντλανθάνουσα σκέψη του ονείρου, δηλαδή τα όσα «βίωσε» ο αφηγητής στη γενέθλια πόλη, όσα «είδε» κατά τη διάρκεια του ύπνου, με αποκορύφωμα την αλληγορική αναζήτηση της νεκρικής κατοικίας των γονιών, η φωνή του μετακειμενικού σχολιαστή του ονείρου, του γραφιά που βρίσκεται έξω από το όνειρο, προειδοποιεί τον αναγνώστη για τον παράλογο χαρακτήρα αυτής της συνάντησης. Πιο συγκεκριμένα, ο πρωταγωνιστής πληροφορεί τον αναγνώστη πως «γνώριζ[ε] πολύ καλά πως ο πατέρας είχε πεθάνει πριν από είκοσι χρόνια και η μάνα πριν από τριάντα ένα», «αλλά την ίδια στιγμή τα ξεχνούσ[ε]» εξαιτίας του ονείρου. Γίνεται σαφές, επομένως, ότι τόσο οι παράδοξες ονειρικές εικόνες όσο και η «λογοκρισία» τους δεν είναι δραστηριότητες που συντελούνται πριν από τη γραφή, αλλά αποτελούν κομμάτι της συγγραφικής πράξης. Έτσι, από τη μια, το κείμενο πραγματοποιεί τη μετάβαση από το όνειρο στην «πραγματικότητα», από το υποκειμενικό στο αντικειμενικό, από το άλογο στη λογική του κατάρριψη, και, από την άλλη, αποδομεί τα παραπάνω αντιθετικά ζεύγη, μιας και απώτερος στόχος είναι το υπερρεαλιστικής υφής εγχείρημα για τη σύζευξη του πραγματικού με το ονειρικό: «*Θα αφεθώ και θα περιμένω τη στιγμή, που, ετούτο το όνειρο που μου φαίνεται ότι τώρα ζω, θα είναι, πια,*

²¹⁷ Το εργαστήριο του ύπνου, ό. π., σ. 56.

η μία και μοναδική πραγματικότητα».²¹⁸ Ο Νίκος, επομένως, επιλέγοντας να γράψει τον ονειρικό του νόστο βρίσκεται σε εκείνη τη φάση της ονειρικής επεξεργασίας, όπου τα όσα «βίωσε» στη γενέθλια πόλη υπόκεινται στη διαμεσολαβητική εργασία του γραψίματος, αποτέλεσμα του οποίου δεν είναι τίποτα άλλο παρά μόνο ένα βιβλίο· ένα βήμα δηλαδή προς την κατάκτηση της αυτεξουσιότητας.

«Ό,τι κι αν ήταν, πάντως, όλα αυτά που έγιναν εδώ –στην πόλη που είχα γεννηθεί και μεγαλώσει– δεν ήταν προγραμματισμένο από πριν: ταξίδι, δηλαδή, που είχα σχεδιάσει από καιρό ή –ας το φτάσουμε στα άκρα– κατασκευή του νου μονάχα: ένα επινοημένο όνειρο, ας πούμε. Απλά, άρχισα ένα πρωί να γράφω –χωρίς να ξέρω, ακριβώς, που θα με βγάλει αυτό– έτσι όπως αρχίζω να ζω την πραγματικότητα, κάθε πρωί που βγαίνω απ’ τον ύπνο».²¹⁹

²¹⁸ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 57. Η υπογράμμιση στο κείμενο. Για τη σύζευξη πραγματικού και ονειρικού στοιχείου πρβλ. τα όσα γράφει ο André Breton στο *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, Δωδώνη, Γιάννενα 1983, σ. 64.

²¹⁹ *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 215.

III. Νεωτερικότητα, Ιστορία και νοσταλγία

3.1 Η Ιστορία ως ειρωνεία

Ο Νίκος Χουλιαράς ήταν αυτό που συνηθίζουμε να λέμε παιδί του Πολέμου: γεννημένος στα Γιάννενα το 1940, βίωσε ως παιδί την επίταξη του πατρικού σπιτιού από τις γερμανικές αρχές Κατοχής και παρακολούθησε ως έφηβος το έντονα διχαστικό κλίμα της μετεμφυλιακής περιόδου. Χωρίς άλλο, τα τραυματικά ιστορικά γεγονότα της ελληνικής όσο και της παγκόσμιας ιστορίας της δεκαετίας του 1940, έκαναν τον Χουλιαρά να διαμορφώσει από πολύ νωρίς μια ιστορική αίσθηση των τραγικών γεγονότων που διαδραματίζονταν γύρω του. Όπως έλεγε ο ίδιος σε μια συνέντευξή του: «Εσύ δεν ξέρεις από φρίκη. Εγώ την είδα στην Κατοχή, στα βουνά της Ηπείρου, να θέλω να θαυμάσω την ομορφιά της πλάσης και να μην μ' αφήνουν οι άνθρωποι».²²⁰

Ιδιαίτερα στα δύο πρώτα του μυθιστορήματα, ο συγγραφέας κατασκευάζει έναν κόσμο με διακριτό πολιτικό και ιστορικό υπόβαθρο, στη διαχείριση του οποίου όμως κεντρικό ρόλο παίζει η τροπικότητα της γραφής και, κατ' επέκταση, ο κριτικός σχολιασμός του πραγματολογικού υλικού.²²¹ Εκ πρώτης όψεως, το να κάνουμε λόγο για ειρωνεία σε σχέση με την αναπαράσταση της Ιστορίας ίσως προκαλεί εντύπωση, αφού το περιεχόμενο των ιστορικών συμβάντων δεν προσφέρεται για μια ειρωνική πραγμάτευση. Παρόλ' αυτά, η ειρωνεία οριοθετεί μια σημαντική πτυχή του τρόπου με τον οποίο ο Χουλιαράς επεξεργάζεται το ιστορικό παρελθόν και μια ανάλυση προς αυτήν την κατεύθυνση θα αναδείκνυε την ιδιαιτερότητα της γραφής του. Με άλλα

²²⁰ Το απόσπασμα παρατίθεται στο κείμενο της Κυριακής Μπεϊόγλου με τον τίτλο «Βορειοδυτικός άνεμος», ηλεκτρονική δημοσίευση στο περ. *Ο Αναγνώστης*, <https://www.oanagnostis.gr/%CE%BA%CF%85%CF%81%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%AE-%CE%BC%CF%80%CE%B5%CF%8A%CF%8C%CE%B3%CE%BB%CE%BF%CF%85-%CE%B2%CE%BF%CF%81%CE%B5%CE%B9%CE%BF%CE%B4%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%AC%CE%BD%CE%B5/>. Πρβλ. επίσης τα όσα αναφέρει ο Γιώργος Χουλιαράς σχετικά με τον αντίκτυπο που είχαν τα ιστορικά γεγονότα στην ψυχική ζωή των ανθρώπων της εποχής: «Ήταν η εποχή που έβγαινε από μια δεκαετία θανάτου. Το ένιωθες. Πιο πολύ από αυτά που λέγανε οι μεγάλοι με υπονοούμενα μπροστά μας. Η μνήμη εκείνων των χρόνων ασπρόμαυρη φωτογραφία». Βλ. το κείμενο «Για τον Νίκο» στο αφιέρωμα του περιοδικού *Το Δέντρο* για το πεζογραφικό έργο του Ν. Χουλιαρά, τχ. 207-208 (2016), σ. 87.

²²¹ Η σχέση μεταξύ ιστορικής πραγματικότητας και μυθοπλαστικής αφήγησης διαμορφώνεται σύμφωνα με το ακόλουθο σχήμα: υπάρχει το πραγματολογικό υλικό που αποτυπώνει τα ιστορικά συμβάντα και απορρέει από τη μαρτυρία του συγγραφέα-ιστορικού (*res gestae*), αλλά και η κειμενική επένδυση και ο θεωρητικός σχολιασμός των συμβάντων αυτών (*historia rerum gestarum*), που έχουν ως αποτέλεσμα το λογοτεχνικό κείμενο να συνιστά μια ιδιαίτερη σημειωτική γλώσσα για το ιστορικό παρελθόν: μια γλώσσα τόσο με αισθητικό φορτίο όσο και με ιστοριογραφικό περιεχόμενο (*historia sub specie semioticae*). Για τα ζητήματα αυτά βλ. Dominick La Carga, «Επανεξέταση της διανοητικής ιστορίας και της ανάγνωσης των κειμένων», στο *Διανοητική ιστορία: Όψεις μιας σύγχρονης συζήτησης*, μτφρ. Έφη Γαζή, Έλσα Κοντογιώργη, Γιώργος Κόκκινος, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού-Μνήμων, Αθήνα 1996, σ. 76-77.

λόγια, αν η άντληση υλικού από την ιστορική και την πολιτική πραγματικότητα αναδεικνύει, κατά κάποιον τρόπο, το ιστοριογραφικό ενδιαφέρον του συγγραφέα –ο Χουλιάρης εξηγεί ότι η επινοημένη αφήγηση σέβεται τα ιστορικά γεγονότα και τα καταγράφει με συνέπεια–,²²² τότε ιδιαίτερη αξία αποκτούν οι τεχνικές και οι τρόποι οργάνωσης του αφηγηματικού λόγου, σε μια περίοδο μάλιστα που η ελληνική πεζογραφία επιχειρεί να κρατήσει αποστάσεις από τη λογική του δικαιωτικού αφηγήματος των πεζογράφων της α' και της β' μεταπολεμικής γενιάς, επιχειρώντας μια περισσότερο νηφάλια επανεκτίμηση του ιστορικού παρελθόντος, παρά έναν νέο κύκλο αντιπαράθεσης γύρω από την ιστορική αλήθεια.

Θα έλεγε κανείς ότι τα δύο αυτά μυθιστορήματα αποτελούν μυθιστορήματα διαμόρφωσης (novels of formation).²²³ Από τη μια πλευρά, *Ο Λούσιας* (1979) δομείται στα πρότυπα ενός bildungsroman, καθώς η αφήγηση παρακολουθεί την εξέλιξη της ατομικότητας του κεντρικού πρωταγωνιστή από την παιδική του ηλικία έως και τα χρόνια της ενηλικίωσής του. Μέσα από τον εσωτερικό μονόλογο του Λούσια, όμως, αποτυπώνονται διάφορα περιστατικά της δημόσιας μεταπολεμικής ιστορίας: οι εμφύλιες διαμάχες, η παράνομη δράση παρακρατικών ομάδων, οι διώξεις των Αριστερών μετά τον Εμφύλιο όσο και η ευρύτερη πολιτική δυσλειτουργία της μεταπολεμικής Ελλάδας. Από την άλλη, το *Ζωή, την άλλη φορά* (1985) μπορεί να αναγνωστεί ως ένα μυθιστόρημα καλλιτεχνικής διαμόρφωσης (künstlerroman) του εκκολαπτόμενου καλλιτέχνη Θεόφιλου Γούδα. Το γεγονός αυτό, πάντως, δεν αναιρεί την ένταξη του ήρωα σ' ένα ευρύτερο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο, εφόσον, μέσω της ανάδρομης αφήγησης του Θεόφιλου, αποδίδονται τα ιστορικά γεγονότα του ελληνοϊταλικού πολέμου, της Κατοχής, του Εμφυλίου, των Δεκεμβριανών του 1946, της μετέπειτα επέμβασης των ξένων δυνάμεων στη διακυβέρνηση της χώρας, φθάνοντας έως την πολιτική δολοφονία του ιστορικού προσώπου Γρ. Λαμπράκη και τα γεγονότα της εξέγερσης του Πολυτεχνείου.

Οι ατομικές ιστορίες, επομένως, άλλοτε σε μεγαλύτερο και άλλοτε σε μικρότερο βαθμό, συμπλέκονται με τη συλλογική ιστορία, καθιστώντας σαφές ότι, ακόμη και αν το ατομικό στοιχείο διακρίνει την ανάπτυξη του μύθου, η διαμόρφωση της ταυτότητας των ηρώων δεν είναι μια αμιγώς ατομική υπόθεση.²²⁴

²²² Βλ. σχετικά Νίκος Χουλιάρης, «Επαλήθευσα τη ζωή μου», εφ. *Τα Νέα*, 10/10/1985.

²²³ Για το μυθιστόρημα διαμόρφωσης βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός. Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, μτφρ. Άννα Ρόζενμπεργκ, Πόλις, Αθήνα 2007, σ. 14-15.

²²⁴ Τη σχέση ανάμεσα στην ανθρώπινη εξέλιξη και το γίνεσθαι του κόσμου συζητά, από μια ιστορική προοπτική, ο Μιχαήλ Μπαχτίν στη μελέτη του «Το μυθιστόρημα μαθητείας και η σημασία του στην

Αυτό που αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μελέτη μας είναι η εξέταση των τρόπων με τους οποίους ο Χουλιαράς κατοχυρώνει στα κείμενά του την ειρωνική προοπτική. Στο πρώτο μυθιστόρημα η επιλογή ενός φαινομενικά αφελούς (naïve hero) ή πνευματικά ανάπηρου αφηγητή προσδίδει στην απεικόνιση των ιστορικών συμβάντων την «αντικειμενικότητα» της απρόσωπης αναπαράστασης.²²⁵ Το τέχνασμα του αφελούς ήρωα και το ύφος ενός άλλου πνευματικού επιπέδου, σε συνδυασμό με την αθωότητα ή την άγνοια του Λούσια σχετικά με τα όσα περιγράφει, κάνουν τον αναγνώστη να αντικρίσει την ιστορική πραγματικότητα μέσα από μια διαφορετική προοπτική. Με αυτόν τον τρόπο η ειρωνεία λειτουργεί όχι μόνο ως το υπόβαθρο που δένει την αφήγηση, αλλά και ως αναγκαία προϋπόθεσή της. Στο μυθιστόρημα *Ζωή, την άλλη φορά* η ειρωνική προοπτική κατοχυρώνεται μέσω της παιδικότητας του λόγου και της αφελούς προοπτικής που υιοθετεί ο ενήλικας αφηγητής Θεόφιλος Γούδας κατά την αναπαράσταση της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας. Πιο συγκεκριμένα, αν και η εστία από την όποια αποδίδεται η ιστορία συμπίπτει με αυτή του ενήλικα χαρακτήρα, η εστία αυτή αποδίδει τα γεγονότα έτσι όπως τα προσέλαβε και τα αντιλήφθηκε ο παιδικός του εαυτός, ενώ σε μερικά σημεία είναι δύσκολο να διαχωρίσει κανείς την εστία της αφήγησης από την εστία του χαρακτήρα (φωνή vs οπτική), υπό την έννοια ότι τα γεγονότα φιλτράρονται μεν μέσα από την ύστερη γνώση του ενήλικα αφηγητή, αλλά ο τρόπος οργάνωσης και απόδοσης του λόγου παραπέμπει στο γλωσσικό τρόπο πραγμάτευσης των παιδιών.

Θα επικεντρωθούμε στη συνέχεια σε μερικά παραδείγματα που αποκαλύπτουν τους τρόπους με τους οποίους αναδύεται το στοιχείο της ειρωνείας τόσο στο επίπεδο του περιεχομένου όσο και στο επίπεδο της μορφής και της ρητορικής. Στο *Ζωή, την άλλη φορά*, ο αφηγητής παρουσιάζει την επέλαση των γερμανικών στρατευμάτων στην πόλη, τους συνεχείς βομβαρδισμούς από τα αεροπλανοφόρα, αλλά και το δικό του κρυολόγημα που λίγο έλειψε να του στοιχίσει τη ζωή ως παιδί χρωματισμένα από τον τόνο της ειρωνείας. Πιο συγκεκριμένα, στην αρχή του δεύτερου μέρους του μυθιστορήματος επιχειρείται μια παράδοξη σύνδεση ανάμεσα στη γέννηση του

ιστορία του ρεαλισμού. Προς μια ιστορική τυπολογία του μυθιστορήματος», στο *Δοκίμια Ποιητικής*, μτφρ. Γιώργος Πινακούλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 7-75, εδώ σ. 27.

²²⁵ Ο Μ. Η. Abrams χαρακτηρίζει την ειρωνεία αυτού του τύπου ως *δομική ειρωνεία*, εφόσον με αυτόν τον τρόπο το κείμενο διαπερνάται από ένα διπλό νόημα από την αρχή έως το τέλος του και όχι μόνο περιστασιακά. Ας σημειωθεί ακόμη ότι η δομική ειρωνεία δεν έγκειται στις προθέσεις του μυθοπλαστικού αφηγητή, αλλά στην ειρωνική πρόθεση του συγγραφέα, την οποία και καλείται να αναγνωρίσει ο επαρκής αναγνώστης. Βλ. το λήμμα «Ειρωνεία», στο *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων*, μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά, Πατάκης, Αθήνα 2012, σ. 106.

Θεόφιλου και την ένταξη της Ελλάδας στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, εφόσον το κλάμα του νεογέννητου παιδιού προβάλλεται ως μια από τις αιτίες που οδήγησαν τον Ιωάννη Μεταξά να πει το «ΟΧΙ» στους Γερμανούς, γεγονός το οποίο οδηγεί με τη σειρά του στη στρατιωτική επέμβαση των ξένων δυνάμεων: «ήρθαν αμέσως τ' αεροπλάνα τα Ιταλικά και έριχναν τις μπόμπες όπου εύρισκαν».²²⁶ Αμέσως μετά, το αεροβάπτισμα του μικρού αγοριού κατά τα χρόνια της Κατοχής, λόγω του κινδύνου να χάσει τη ζωή του πριν ακόμη προλάβει το θρησκευτικό βάπτισμα, παρουσιάζεται επίσης με τρόπο ειρωνικό, μιας και, τη στιγμή που ο κόσμος έτρεχε στα καταφύγια και τις σπηλιές προκειμένου να προστατευθεί από τις εναέριες απειλές, ο ενήλικας Θεόφιλος σχολιάζει πως ήταν δύσκολο να «βρεις παπά και κολυμπήθρα».²²⁷ Λίγο πιο κάτω, με ειρωνική χροιά και κωμικό τρόπο παρουσιάζεται και η παρότρυνση της θείας Αντιγόνης προς τη μικρή της κόρη ώστε να σταματήσει να «κρατσανάει» τα παξιμάδια έξω από τη σπηλιά, καθότι ο ήχος μπορούσε να γίνει αντιληπτός από τους πιλότους των πολεμικών αεροπλάνων:

«γιαυτό κι η θειά μου η Αντιγόνη, φώναζε ολοένα στην ξαδέρφη μου τη Νινή, να πάψει να κρατσανάει τα παξιμάδια έξω απ' τη σπηλιά, γιατί θα τους άκουγαν τ' αεροπλάνα και θα τους βομβάρδιζαν αμέσως. Η ξαδέρφη μου, όμως, δεν την άκουγε καθόλου, κι όλο κρατσανάγε τα παξιμάδια, γιαυτό κι έφυγαν μετά από κει, κι είπαν να παν σε μέρος άλλο, που να 'ναι σίγουρο.»²²⁸

Τον τόνο της ειρωνείας και της σάτιρας χρησιμοποιεί ο Χουλιαράς και για τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων του εχθρού. Ο αφηγηματικός λόγος αποδίδει τη μορφή του Μουσολίνι με τον γελοιογραφικό τρόπο που τον απεικόνιζαν τα σκίτσα της εποχής ύστερα από την άτακτη οπισθοχώρηση των ιταλικών δυνάμεων· παρουσιάζοντάς τον δηλαδή να δέχεται επίθεση από ξιφολόγχες Ελλήνων στρατιωτών, που τον βυθίζουν στη θάλασσα της Αλβανίας. Στη συνέχεια, όμως, οι λιγοστές λόγχες των Ελλήνων φαντάρων αντιπαραβάλλονται με την «αυτοκρατορία του ενός εκατομμυρίου λογχών»,²²⁹ για να σημάνουν την εγκαθίδρυση των γερμανικών στρατευμάτων Κατοχής στην Αθήνα, κι όλα αυτά σε αντίθεση με τους

²²⁶ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 49.

²²⁷ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 49.

²²⁸ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 50.

²²⁹ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 51.

σημερινούς Γερμανούς πολίτες που επισκέπτονται την Ελλάδα ως τουρίστες, αγοράζοντας κάρτες με τη θέα της Ακρόπολης «για να τη στέλνουν στα σπίτια τους», «γράφο[ντας] από πίσω, λόγια Γερμανικά και ημερομηνίες».²³⁰ Και άλλοι όμως χαρακτήρες του εχθρού σκιαγραφούνται υπό το φως της ανατρεπτικής ποιητικής. Για παράδειγμα, η καταπιεστική και αυταρχική εικόνα των στρατιωτών, οι οποίοι απαγορεύουν στους ντόπιους να μιλούν ελληνικά και να περιφέρονται ελεύθερα στους δρόμους της πόλης, υπονομεύεται από την ευαίσθητη πλευρά τους, αφού ως παιδιά και αυτοί σκαρώνουν στις παρυφές του πολέμου αυτοσχέδια παιχνίδια με τον μικρό Θεόφιλο Γούδα: «Μου χτύπαγαν με τα χέρια παλαμάκια, κι εγώ χοροπήδαγα. Με δύναμη χοροπήδαγα, έλεγε η μάνα, γιατί ήμουν ζωηρός, μέχρι που έφυγε ο σωμιάς και ο φαντάρος ο γυαλάκιας έσκασε κάτω στο πάτωμα».²³¹

Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι με αυτό τον τρόπο ο Χουλιαράς δεν παραβλέπει τη σοβαρότητα και την τραγικότητα των ιστορικών συμβάντων. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να αποδώσει τα ιστορικά γεγονότα συνάπτοντας το σοβαρό με το παιχνίδι. Η έννοια του παιχνιδιού αποκτά εδώ κομβική σημασία. Στο κεφάλαιο «Τα Ντουϊνέκια» οι παιδικές δραστηριότητες του Θεόφιλου, όπως το παιχνίδι με τα περιστέρια και το σκαρφάλωμα στην κερασιά, αποτελούν αφορμές για την ανάδειξη της πολιτικοκοινωνικής κατάστασης μετά το τέλος της Κατοχής. Το παιδικό παιχνίδι γίνεται το εφαλτήριο μιας σπουδής πάνω στην ιστορική πραγματικότητα. Ο χρονότοπος της γειτονιάς δεν είναι απλώς ο χώρος του παιχνιδιού, αφού την εποχή εκείνη το παιχνίδι λαμβάνει χώρα μεταξύ οπλισμένων ανδρών· δίπλα από Έλληνες αξιωματικούς και φαντάρους που κρατούν «τα όπλα παραμάσκαλα» σε μια προσπάθεια ώστε να «ξεκαθαρίσει ο τόπος από τα στοιχεία».²³² Είναι προφανές ότι πρόκειται για το σκοτεινό πολιτικό σκηνικό της εμφυλιακής Ελλάδας με τους ήχους από το κροτάλισμα των πολυβόλων, τις καταδόσεις, τις εκτελέσεις και τις περιπολίες σε κτήρια φύλαξης πολιτικών κρατουμένων. Το σκηνικό αυτό είναι άμεσα συναρτημένο με το λόγο περί παιχνιδιού, μιας και η ενασχόληση των εμπλεκόμενων με τις εχθροπραξίες έδινε στον νεαρό Θεόφιλο και τους φίλους του τη δυνατότητα μιας πιο ελεύθερης άσκησης των παιδικών τους ενασχολήσεων: «Κάτι τέτοια γίνονταν εκείνο τον καιρό, και δουλειά πολλή είχαν μες στα γραφεία, γιατί και δε μας κυνηγούσε κανένας, όταν πηγαίναμε στον κήπο που είχε το γηροκομείο με το

²³⁰ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 52.

²³¹ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 59.

²³² Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 61.

Φάνη τον Καρακάση να κλέβουμε κεράσια».²³³ Από αυτή την άποψη, η ναΐφ οπτική του αφηγητή επιτελεί μια ιδεολογική λειτουργία: γίνεται το κάτοπτρο που αντανακλά την καθημερινότητα μιας διχασμένης κοινωνίας «γεμάτ[ης] με *ΕΑΕΣ* και με *ΕΛΑΣ*», στην οποία το «παιχνίδι» παίζεται με όρους άσκησης πολιτικής βίας. Το κάτοπτρο της παιδικής δράσης προσκρούει στον καθρέφτη της Ιστορίας, αναιρώντας την αντίθεση ανάμεσα στη σοβαρότητα και το παιχνίδι. Ειδικά, όταν η ζοφερή ιστορική πραγματικότητα εισδύει στο παιδικό παιχνίδι, το τελευταίο δεν μπορεί παρά να μολύνεται από τις ιδεοληψίες του εξωγενούς «αντιπάλου». Στη μεταπολεμική εποχή το ανέβασμα στην κερασιά δεν είναι απλώς μια ασήμαντη παιδική δραστηριότητα. Είναι μια δύναμη πράξη κατασκοπείας, η οποία οφείλει πρωτίστως να εξεταστεί πολιτικά, ως μια πιθανή κίνηση αντιφρονούντων πολιτών: «Τη μέρα όμως εκείνη που χτύπησα στο γόνατο, μας είχαν κυνηγήσει, γιαυτό και χτύπησα. Ήταν ένας με πολιτικά, που έβγαινε από την πίσω πόρτα, και μας είδε απάνω στο δέντρο».²³⁴

Στο *Λούσια*, από την άλλη, το μοτίβο του αφελούς ήρωα ανάγει την ειρωνεία σε δομικό τέχνασμα της αφηγηματικής πλοκής. Πρόκειται για την ειρωνεία της αυτοεξαπάτησης, «όταν κάποιος δηλαδή με ό,τι λέει ή κάνει (όχι με ό,τι του συμβαίνει) εκθέτει την άγνοια του, τις αδυναμίες του, τα λάθη του, τις τρέλες του».²³⁵ Ό,τι κυριαρχεί στο *Λούσια* είναι μια οπτική αφήγηση, γεμάτη με λεπτομέρειες και σχολαστικές περιγραφές. Στο κεφάλαιο «Αυτός ο Κώστας» η περιγραφική εμμονή του κεντρικού προσώπου οδηγεί στη σκιαγράφηση ενός επεισοδίου μετεμφυλιακής βίας. Στην εν λόγω σκηνή, δυο χωροφύλακες στέκονται μπροστά από ένα αυτοκίνητο με αναμμένα φώτα στην αρχή ενός στενού δρόμου. Η περιοχή φαίνεται έρημη και η ατμόσφαιρα φόβου εντείνεται από την υποβλητική ηρεμία της νύχτας και το παγωμένο χιόνι. Ο μόνος ήχος που διακόπτει την ησυχία προέρχεται από το ρυθμικό τραγούδι μιας ομάδας Ελλήνων στρατιωτών, οι οποίοι από την καρότσα ενός στρατιωτικού οχήματος επαναλαμβάνουν με θέρμη τη φράση «...της Ελλάδος φρουρός...».²³⁶ Λίγο αργότερα, το σκηνικό διαταράσσεται από το άνοιγμα μιας κλειστής πόρτας: δυο άτομα κρατούν «αγκαλιά» έναν άνδρα και τον μεταφέρουν προς το αυτοκίνητο, ενόσω εκείνος με έκδηλη αγωνία και τρόπο τους ρωτά πού τον πηγαίνουν. Η ατμόσφαιρα φόβου επιτείνεται όταν ο Λούσιας παρατηρεί ότι, ενώ

²³³ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 61.

²³⁴ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 61.

²³⁵ Κατερίνα Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής*, Νεφέλη, Αθήνα 2002, σ. 166.

²³⁶ *Ο Λούσιας*, ό. π., σ. 33.

εκείνοι τον κρατούν αγκαλιά, εκείνος μοιάζει σαν στεναχωρημένος.²³⁷ Είναι φανερό ότι το ερημικό τοπίο, η υποβλητική ησυχία της νύχτας και η αντίστιξη ανάμεσα στο φόβο του άνδρα και τη σιωπή αυτών που τον απομακρύνουν παρά τη θέλησή του, παραπέμπουν στο καταπιεστικό κλίμα των παράνομων πολιτικών συλλήψεων της μεταπολεμικής περιόδου. Υπό αυτή την προοπτική ο αναγνώστης καλείται να διαβάσει πίσω από τις γραμμές, να αναγνωρίσει το σημαίνον νόημα όσων με φαινομενικά απλοϊκό τρόπο περιγράφει η παρασιτική ματιά του πρωταγωνιστή, αν θέλει να μην καταστεί ο ίδιος θύμα της ειρωνικής προοπτικής του αφηγηματικού σύμπαντος.

Μερικές σελίδες πιο κάτω διακρίνει κανείς την εκδίπλωση μιας σχεδόν πανομοιότυπης σκηνής. Το σκηνικό της αφήγησης υποβάλλει τον αναγνώστη εκ νέου στο κλίμα της ανησυχητικής ησυχίας. Ο φακός της αφήγησης εστιάζει στη δράση δύο προσώπων που εξέρχονται από ένα σπίτι, «κρατ[ώντας] και ακόμη έναν. Αγκαλιά τον είχαν και τον πήγαιναν. Αυτός όμως σα στεναχωρημένος φαίνονταν».²³⁸ Στο εν λόγω επεισόδιο η μόνη δραστική αλλαγή σε σχέση με το προηγούμενο αφορά τη χρονική εξέλιξη, καθώς το περιστατικό δεν λαμβάνει πλέον χώρα στη δεκαετία του 1950 αλλά κατά το πραξικόπημα της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Ο πρωταγωνιστής μας εισάγει στο ιστορικό πλαίσιο, μεταφέροντας τα σχόλια κάποιων άλλων προσώπων αναφορικά με τις ιστορικές εξελίξεις της «εθνοσωτηρίο[υ] επαναστάσ[εως]». Η αναγγελία της απριλιανής Δικτατορίας φαίνεται πως προκαλεί χαρμόσινα συναισθήματα σε έναν από τους δευτερεύοντες ήρωες του μυθιστορήματος: «“Οι στρατηγοί με το Βασιλιά το ‘κάναν” είπε ο πατέρας του Βαγγέλη, “Καιρός ήταν!”».²³⁹ Αν τα σημεία στίξης, και δη το θαυμαστικό, συνιστούν ένα από τα μείζονα δείγματα της ειρωνείας, η σχεδόν αυτούσια επανάληψη ενός περιστατικού παρακρατικής βίας όχι μόνο προβληματίζει τον αναγνώστη, αλλά τον κάνει να πεισθεί και για την ειρωνική επιστροφή της Ιστορίας. Πίσω από την επανάληψη αυτών των σκηνών εύκολα αναγνωρίζει κανείς τον είρωνα συγγραφέα που καταγγέλλει τον τρόπο δράσης του πολιτικού συστήματος, τη δομική βία του μεταπολεμικού κράτους και την μετατροπή των πολιτών σε αντικείμενα επιτήρησης, υπαινισσόμενος, με τη λεπτή

²³⁷ *Ο Λούσινας*, ό. π., σ. 33.

²³⁸ *Ο Λούσινας*, ό. π., σ. 131-132.

²³⁹ *Ο Λούσινας*, ό. π., σ. 131.

μελαγχολία της γραφής του, ότι η τρομοκρατία της ιστορίας επαναλαμβάνεται ως κακόγουστη φάρσα.²⁴⁰

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο τα κείμενα του Χουλιάρá μας λένε περισσότερα για τις πολιτικές αποχρώσεις και τον κοινωνικό αντίκτυπο του τριακονταετούς, κατά τη ρήση του Αλ. Κοτζιά, πολέμου (1943-1973), παρά για το ιστορικό παρελθόν αυτό καθαυτό. Οι ατομικές ιστορίες του Φώκου Κοντολέοντα και του Στέργιου στο *Λούσια* δημιουργούν ένα δίδυμο λογοτεχνικών ηρώων με συγκεκριμένο πολιτικό και ιδεολογικό υπόβαθρο. Από τη μια, ο Κοντολέον αντανάκλα τον ιδεότυπο εκπρόσωπο της παραδοσιακής εθνοφροσύνης, «τίμιος» έμπορος και «καλός» χριστιανός, που κρύβει στο σπίτι του μια εικόνα «του Βασιλιά με τις δάφνες» και αναζητά καταφύγιο στο υπόγειο του σπιτιού του κατά την επέλαση των ανταρτών. Από την άλλη, ο Στέργιος του Γκατζόγια παρουσιάζεται εγκλωβισμένος εξαιτίας του πρότερου κομμουνιστικού του παρελθόντος. Το γεγονός ότι ανήκει στους ηττημένους του Εμφυλίου δεν του αφήνει περιθώρια ελεύθερης δράσης. Είναι αναγκασμένος να υπακούει στις προσταγές του αφεντικού του, ώστε να μην θέσει σε κίνδυνο τη ζωή του εκτοπισμένου στην Τασκένδη αδερφού του. Παρά ταύτα, μέσα από την έκκεντρη οπτική του Λούσια, αυτοί οι δυο στερεότυποι και εύκολα αναγνωρίσιμοι χαρακτήρες του μεταπολέμου δεν συγκροτούν απλώς τους φορείς μιας ιδεολογικής αντιπαράθεσης, αλλά και τα θύματα μιας ιστορικής συγκυρίας, που τους καλεί ακόμη και μετά το τέλος του Εμφυλίου σε μανιχαϊστικούς διαχωρισμούς.²⁴¹

Στο *Ζωή, την άλλη φορά* η ιστορική προοπτική του Θεόφιλου εισάγει στην αφήγηση έναν προβληματισμό σχετικά με την εμπλοκή των ξένων δυνάμεων στη διακυβέρνηση της χώρας μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Εδώ, ο Θεόφιλος βασίζει την αφήγησή του στη μεταμνήμη, μιας και οι πηγές της ιστορικής του μνήμης είναι τα λόγια του πατέρα και οι προφορικές συζητήσεις των κατοίκων

²⁴⁰ *Ο Λούσιας*, ό. π., σ. 131-132. Μιαν ανάλογη ατμόσφαιρα σιωπηρής βίας φιλοτεχνεί ο Χριστόφορος Μηλιώνης στα *Διηγήματα της Δοκιμασίας* (1978), αξιοποιώντας αφηγηματικές τεχνικές του γαλλικού νέου μυθιστορήματος. Για μια ανάγνωση των *Διηγημάτων της Δοκιμασίας* ως πολιτικής αλληγορίας, υπό το φόβο της λογοκρισίας βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Υπερβαίνοντας την πολιτική: συμβολισμός, αλληγορία και λογοκρισία στην ελληνική πεζογραφία», στο *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας. Από την ερμηνεία στην ηθική*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. 428-438.

²⁴¹ Από αυτή την άποψη, η λογοτεχνία του Χουλιάρá μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία των λογοτεχνιών της Ηπειρού, οι οποίοι, σύμφωνα με τον Θανάση Κούγκουλο, «δεν επιθυμ[ούν] να αναγνωρίσ[ουν] το δίκαιο ή το άδικο οποιασδήποτε πλευράς αλλά εστιάζ[ουν] στα θύματα των περιστάσεων», επιχειρώντας τη λογοτεχνική συμφιλίωση των αντιτιθέμενων πλευρών «όχι διαμέσου της αποσιώπησης των διαφορών και της ισοπέδωσης των ιδεολογιών, δηλαδή μέσα από την παραβίαση της Ιστορίας, παρά μέσα από την κοινή μοίρα των θυμάτων της Ιστορίας». Βλ. σχετικά «Από την αντιπαράθεση στο θύμα. Ο Εμφύλιος πόλεμος στους σύγχρονους Ηπειρώτες πεζογράφους», περ. *Φηγός*, τχ. 9 (2000), σ. 55.

της πόλης.²⁴² Η βιωμένη εμπειρία των άλλων εντάσσεται στο λόγο του Θεόφιλου ως μνήμη αφ' εαυτού. Έτσι, ο αφηγητής αναγνωρίζει στις κινήσεις της αγγλικής και της αμερικανικής κυβέρνησης την προσπάθεια οικοδόμησης μιας επεμβατικής πολιτικής στην εγχώρια πραγματικότητα. Η διαχρονική φιλελληνικότητα των ξένων κρατών δεν αμφισβητείται κατά μέτωπο, αλλά γίνεται αντικείμενο κριτικής, νηφάλιας και ειρωνικής επεξεργασίας. Ο Θεόφιλος επιχειρεί να αναδείξει τα κίνητρα της «ανιδιοτελούς» αγάπης των ξένων, αποκαλύπτοντας επί της ουσίας μια μεθοδευμένη προσπάθεια εξαπάτησης εις βάρος του ελληνικού λαού. Κάτω από το πέπλο της αγγλικής φιλελληνικότητας αναγνωρίζεται μια πολιτική σκοπιμότητα, που έχει ως στόχο τον εκμηδενισμό της αυτεξουσιότητας του ελληνικού έθνους: από την εποχή που ο λόρδος Έλγιν «μάζεψε τ' αγάλματα από τον Παρθενώνα και τα πήρε μαζί του στην Αγγλία για να μη χαλάσουν»²⁴³ έως την περίοδο της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας του εμφύλιου σπαραγμού· στον πόλεμο που «σκοτώνε ο αδερφός τον αδερφό» υπό τη διακριτική επίβλεψη του στρατηγού Τσώρτσιλ, ο οποίος «ήρθε, τάχα, να μας σώσει», στην πραγματικότητα, όμως, κάθονταν «με το πούρο [...] στο ξενοδοχείο το μεγάλο, στο Σύνταγμα, κι άκουγε απόξω τους πυροβολισμούς και τα κανόνια, και το ξερε ότι σκοτώνονται αδέρφια μεταξύ τους, αλλά αυτόν τί τον ένοιαζε!». ²⁴⁴ Από την άλλη, πίσω από την αμερικανική οικονομική βοήθεια του Σχεδίου Μάρσαλ, ο αφηγητής αναγνωρίζει την προσπάθεια ένταξης της Ελλάδας στη σφαίρα της αμερικανικής επιρροής. Η ανθρωπιστική βοήθεια, η παροχή τροφίμων και υλικών αγαθών σε μια χώρα που λίγο πριν «έτρωγε μονάχα τις γάτες» όσο και η αναβάθμιση του στρατιωτικού εξοπλισμού, ερμηνεύονται στο πλαίσιο ενός στρατηγικού γεωπολιτικού παιχνιδιού· μιας επεκτατικής αμερικανικής ρητορικής, βάσει της οποίας η Ελλάδα θα ήταν έκτοτε «υποχρεωμένη, και χρεωμένη θα έμνησκε σ' αυτούς για πάντα».²⁴⁵

²⁴² Τον όρο *μεταμνήμη* χρησιμοποιεί η Marianne Hirsch για να περιγράψει έναν τύπο αναδρομικής μαρτυρίας μέσω της υιοθέτησης της μνήμης τρίτων, κυρίως της μνήμης των γονέων. Στην περίπτωση του Θεόφιλου, η αναπαράσταση των ιστορικών γεγονότων βασίζεται στις μνήμες της προηγούμενης γενιάς, η οποία βίωσε με τραυματικό τρόπο τα ιστορικά γεγονότα της δεκαετίας του 1940. Για την έννοια της μεταμνήμης με αναφορές στο Ολοκαύτωμα βλ. τη μελέτη της Hirsch «Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory», περ. *The Yale Journal of Criticism*, τ. 14, τχ. 1 (2001), σ. 5-37.

²⁴³ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 102.

²⁴⁴ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 101.

²⁴⁵ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 102. Στην πορεία της αφήγησης η εγκαθίδρυση της απριλιανής Δικτατορίας ανακαλεί ξανά τις σχέσεις της πολιτικής με την Ιστορία. Μέσα από μια σειρά υπαινικτικών αναφορών το κείμενο υπογραμμίζει την εμπλοκή των αμερικανικών δυνάμεων στην πραγμάτωση του Πραξικοπήματος. Το σκηνικό της πλατείας Συντάγματος, με τα δέκα και πλέον τανκς παραταγμένα, οδηγεί ένα από τα πρόσωπα του μυθιστορήματος στη σκέψη πως στο κέντρο της πόλης

Παρόλ' αυτά, δεν λείπουν και τα σημεία εκείνα της στυφής αυτοσυνείδησης, όταν δηλαδή τα πρόσωπα καλούνται να αξιολογήσουν τη δική τους συμμετοχή στα δρώμενα της Ιστορίας. Από αυτή την οπτική η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή του Θεόφιλου Γούδα, ο οποίος κατά τη διάρκεια της ανάδρομης αφήγησης ανακαλεί τα ιστορικά γεγονότα της εξέγερσης του Πολυτεχνείου μέσα από την προοπτική ενός πικρού αυτοσαρκασμού. Στην προκειμένη περίπτωση η συμμετοχή του ήρωα στην Ιστορία δεν είναι δυνατόν να αντανακλά απλώς την οπτική ενός αμέτοχου παρατηρητή, αφού τα γεγονότα του 1973 βρίσκουν τον Θεόφιλο όχι μόνο στην καρδιά των συμβάντων, στην αθηναϊκή πρωτεύουσα, αλλά και στην αυγή της τέταρτης δεκαετίας της ζωής του.²⁴⁶ Η χωροχρονική συγκυρία τον καλεί, επομένως, να αναλάβει τη δική του ιστορική ευθύνη απέναντι στα πράγματα. Ωστόσο, η μη ανάληψη ευθύνης από τη μεριά του ήρωα, τα αντιηρωικά του χαρακτηριστικά και, συνακόλουθα, η έμμεση παροχή στήριξης για τη νομιμοποίηση της στρατιωτικής και της αστυνομικής βίας, γίνονται αντικείμενο οξείας αυτοκριτικής στο αφηγηματικό παρόν από την οπτική του ύστερου Θεόφιλου. Η υπερδεκαετής και πλέον απόσταση από τη βίωση των γεγονότων χαρίζει στο λόγο του έναν συμπερασματικό χαρακτήρα:

«Γιαυτό κιόλας εγώ, κάθε χρόνο τέτοια μέρα, νιώθω κάτι σα ντροπή, και δε μου ρχεται να πάω σ' αυτή την πορεία, γιατί το βράδι εκείνο, που φώναζαν τα παιδιά απ' το Πολυτεχνείο, δεν τα κατάφερα να κάνω τίποτα. [...] Πήρα το δρόμο και κατέβαινα για το Πολυτεχνείο, αλλά στα μισά, έψαξα στις τσέπες, κι είδα ότι δεν είχα πάρει μαζί μου την ταυτότητα. Αρχίνισα, τότε, κι αναρωτιόμουν: ποιός είμαι, σκέφτηκα, και πού πάω; Σαν τι μπορώ να κάνω εγώ αυτή την ώρα; Δεν έχω απάνω μου και την ταυτότητα!.. Και πού πάω, είπα, χωρίς ταυτότητα, μέσα σ' αυτή την κόλαση; Κάτι τέτοια πράγματα, χαζά και κρύα, σκεφτόμουν... Τίποτα άλλο δεν κατάφερα να κάνω, γιαυτό και λέω, πως είναι αστείο να

γυρίζεται κάποια κινηματογραφική ταινία αμερικανικής παραγωγής, ενώ, στη συνέχεια, ένας άλλος ήρωας, εκφράζοντας με λανθάνοντα τρόπο την άγνοιά του, υποστηρίζει πως ένα πολεμικό έργο με τόσο αληθοφανή σκηναϊκά ένοπλης βίας μόνο οι Αμερικανοί θα μπορούσαν να φέρουν εις πέρας (σ. 340-341).

²⁴⁶ Μια ιστορική περιδιάβαση σε λογοτεχνικά κείμενα με αναφορές στην απριλιανή Δικτατορία επιχειρεί ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου στο άρθρο του «Εικόνες και ρόλοι της Χούντας στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1766 (2004), σ. 517-527, σημειώνοντας ότι η πεζογραφική παραγωγή της Μεταπολίτευσης δεν έδειξε το αναμενόμενο ενδιαφέρον για τα γεγονότα της Επταετίας, αν λάβει κανείς υπόψη τα ευαίσθητα αντανάκλαστικά του είδους όσον αφορά ζητήματα σχετικά με την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα.

γιορτάζω τώρα, μαζί με άλλο ένα εκατομμύριο ανθρώπους, το ότι δεν έκανα, το βράδι εκείνο τίποτα!»²⁴⁷

Πρόκειται, επομένως, για το εξατομικευμένο βίωμα του πρωταγωνιστή, που χαρίζει στην αναπαράσταση της ιστορικής συγκυρίας μιαν ανθρωπολογική προοπτική. Ωστόσο, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι το κύριο μέλημα του συγγραφέα είναι να αναδείξει τη συλλογική ευθύνη, τη στάση όλων όσων εκείνες τις τρεις κρίσιμες ημέρες κώφευαν στις παρακλήσεις των φοιτητών του Πολυτεχνείου. Από αυτή την άποψη, ο Χουλιαράς αναφέρεται σε κοινωνικά συλλογικά υποκείμενα, τα οποία αποκτούν μια ισχυρή συμβολική αξία, καθώς η λάμψη της απουσίας τους τους μετατρέπει σε συνενόχους μιας αιματοχυσίας: μιας αιματοχυσίας που, από τη μια, στοιχειώνει την ιστορική μας συνείδηση και, από την άλλη, μετατρέπεται σε έκθεμα μέσα από τις ετήσιες επετείους μνήμης. Αν, όπως υποστηρίζεται συχνά, οι τόποι της μνήμης είναι παράγωγο μιας τεχνητής και θεσμικά καθορισμένης μνήμης, μιας μνήμης που ανθεί στα καμένα ερείπια των απολεσθέντων περιβαλλόντων μνήμης,²⁴⁸ τότε οι γνωστικές ιδιότητες της ειρωνείας θα μπορούσαν να μας βοηθήσουν να καταλάβουμε καλύτερα τις απατηλές βεβαιότητες περί ηρωισμού που τρέφει η μνημονική μας κουλτούρα:

«Μετά, μπήκαν στο Πολυτεχνείο, και τα μακέλεψαν εκείνα τα παιδιά. Κόσμο πολύ σακάτεψαν και σκότωσαν, γιατί το μπόρεσαν! Και το μπόρεσαν, γιατί, τη νύχτα εκείνη, δεν είχαν κατέβει, να πεις, κι όλοι αυτοί που κατεβαίνουν, τώρα, κάθε χρόνο, για τη γιορτή που γίνεται έξω απ' το Πολυτεχνείο! Αν είχε κατέβει – και το ένα τρίτο μοναχά, απ' αυτουνούς που πάνε τώρα στη γιορτή – οι άλλοι που είχαν τα τανκς, θα σκόρπαγαν στα σίγουρα. Γιαυτό και λέω, πως κι αυτό που γίνεται – εκεί απέξω – κάθε χρόνο, μέσα στο σύστημα είναι, το γνωστό. Και τα μιλιούνια, που πάνε, τώρα, και γιορτάζουν, σε σύγχυση μεγάλη βρίσκονται, γιατί δεν το έχουν καταλάβει, ακόμα, πως κατεβαίνουν κάθε χρόνο, και γιορτάζουν,

²⁴⁷ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 348-349.

²⁴⁸ Για την έννοια των τόπων μνήμης βλ. αναλυτικά Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Παρίσι 1986.

την επέτειο για το ότι δεν κατέβηκαν όταν έπρεπε! [...] γιατί, οι θυσίες γίνονται από τους λίγους και οι γιορτές απ' τους πολλούς.»²⁴⁹

²⁴⁹ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 347-348.

3.2 Νεωτερικότητα και άστυ

Όταν το 1929 ο Γιώργος Θεοτοκάς, με το δοκίμιό του *Ελεύθερο Πνεύμα*, επιχειρούσε να διαχωρίσει τη λογοτεχνική παραγωγή της γενιάς του από την προγενέστερη παράδοση της λεγόμενης ηθογραφίας, σημείωνε σχετικά με την αναπαράσταση του μητροπολιτικού άστεως στη λογοτεχνία: «Όσοι γράφουν για την Αθήνα την ελεεινολογούν ή κλαθμυρίζουν νοσταλγώντας τη μικρή ήρεμη πρωτεύουσα του παλιού καλού καιρού. Πειράζει τα αδύνατα νεύρα τους αυτό το πανδαιμόνιο των συνοικιών που γκρεμίζονται και των συνοικιών που χτίζονται, των δρόμων που σκάβονται, των τουνελιών που ανοίγουνται, των βρόμικων προσφυγικών πόλεων, των αεροπλοίων, των χιλιάδων αυτοκινήτων, των μεγάλων ανθρώπινων μαζών».²⁵⁰ Στην πραγματικότητα λίγα χρόνια μετά την Μικρασιατική Καταστροφή ο ιδεολογικός και πνευματικός προσανατολισμός της χώρας στρέφεται προς το όραμα του εκδυτικισμού της ελληνικής κοινωνίας. Ο δοκιμογράφος Θεοτοκάς, ένας από τους βασικότερους εκφραστές της λεγόμενης γενιάς του 1930, επιχειρεί μέσα από το δοκιμιακό του έργο να κατευθύνει την έμπνευση των νέων συγγραφέων προς τη λογοτεχνική αναπαράσταση της μοντέρνας και εκσυγχρονισμένης πρωτεύουσας. Ακόμη και αν ο ίδιος αδυνατεί να αποκόψει τους δεσμούς του με την Ανατολή, αν λάβει κανείς υπόψη ότι ο *Λεωνής* του εκφράζει τη νοσταλγία για την άχρονη ζωή στην εξ Ανατολής χαμένη πατρίδα,²⁵¹ το δοκιμιακό του έργο δεν μπορεί παρά να εκφράζει το νεωτεριστικό όραμα, προκρίνοντας, στη θέση της έως τότε αρνητικής αντιμετώπισης του αστικού φαινομένου, το στίγμα των επερχόμενων μοντερνιστικών συλλήψεών του: της αστικής εκβιομηχάνισης, της ταχύτητας, του ανεξέλεγκτου πλήθους, της τεχνολογικής εξέλιξης.

Πενήντα περίπου χρόνια μετά, στο έργο του Χουλιαρά όσο και στην πεζογραφία της μεταπολιτευτικής περιόδου γενικά, η νεωτερική συνθήκη, άμεσα συνυφασμένη με την αφηγηματοποίηση του αθηναϊκού άστεως, της κατεξοχόν πόλης-χωνευτηρίου (melting pot) για το ελλαδικό πλαίσιο (κατ' αναλογία με τον όρο του Jean Baudrillard για την Αμερική), βρίσκεται κάτω από το πέπλο μιας αμφίθυμης

²⁵⁰ Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1998, σ. 24-25. Για τη δράση του Θεοτοκά κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στον Μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού Ιδέα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σ. 62.

²⁵¹ Peter Mackridge, «The two – fold nostalgia: lost homeland and lost time in the work of G. Theotokas, E. Venezis and K. Politis», περ. *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 4, τχ. 2 (Οκτ. 1986), σ. 75-83.

αναπαράστασης, αφού το μελλοντικό ιδανικό των πεζογράφων της γενιάς του 1930 είναι πια μια υπαρκτή πραγματικότητα που αντιμετωπίζεται, κυρίως, υπό το πρίσμα των συνεπειών που προκαλεί στον εσωτερικό και ψυχολογικό κόσμο του ανθρώπου.²⁵² Αν, λοιπόν, η επιστροφή στο επαρχιακό κέντρο φέρνει τα πρόσωπα αντιμέτωπα με τις δυσκολίες της παλιννόστησης, η καινούργια πραγματικότητα του μετανεωτερικού άστεως τους προκαλεί ένα έντονο αίσθημα δυσφορίας. Η κοινωνική αποσύνθεση, η ναρκισσιστική αναδίπλωση στην ιδιωτική ζωή, το βίωμα της μοναξιάς, η καπιταλιστική και η εμπορευματική κυριαρχία, όπως και η κατάργηση της χρονικότητας και της χωρικότητας προς τέρψιν του στιγμιαίου και του αχανούς αντίστοιχα, συγκροτούν τα χαρακτηριστικά μιας ποιοτικά και ηθικά υποβαθμισμένης ζωής. Το γεγονός αυτό, πάντως, δεν προκαλεί την άρνηση της αστικής εμπειρίας ή την επιθυμία επιστροφής σε προνεωτερικές μορφές οργάνωσης της κοινωνίας. Όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε, ο πεζογράφος Χουλιαράς παραμένει σταθερά προσηλωμένος στη σύγχρονη νεωτερική αστική εμπειρία, αποδεχόμενος την εξορισμού ανεπίστρεπτη μεταβολή της κοινωνίας. Επιλέγοντας ως τόπο δράσης, σε πολλά από τα κείμενά του, την πρωτεύουσα των νεωτερισμών, την Αθήνα, προσπαθεί να συλλάβει και να αναλύσει τη σύγχρονή του πραγματικότητα, εξετάζοντας από μια ιστορική προοπτική τη μετεξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας. Αυτό που προτείνει ο Χουλιαράς δεν είναι η άρνηση της νεωτερικότητας, αλλά η επανοικειοποίησή της μέσα στο θρυμματισμένο κόσμο της σύγχρονης μεγαλούπολης.²⁵³

Με το μυθιστόρημα *Στο σπίτι του εχθρού μου* ο συγγραφέας υπονομεύει τα όρια της γραμμικής πλοκής, καταγράφοντας σε δυο σχεδόν ισόποσα μέρη δύο διαφορετικές ιστορίες. Ο αφηγηματικός ιστός πλέκεται, από τη μια, γύρω από την ιστορία του πρωτοπρόσωπου μοναχικού αφηγητή και, από την άλλη, γύρω από τον περιπετειώδη βίο του Αριστείδη Ζαμάνογλου. Ένα από τα κοινά σημεία αναφοράς μεταξύ των δύο προσώπων είναι η διαπλοκή της καθημερινότητάς τους με τους ρυθμούς της πόλης. Η ιστορία των ηρώων εναρμονίζεται με το χαρακτήρα της μοντέρνας πόλης, καθιστώντας την Αθήνα βασικό ήρωα του μυθιστορήματος και

²⁵² Για τη μεγαλούπολη ως ακρογωνιαίο λίθο της νεωτερικής εμπειρίας βλ. το κεφάλαιο «Μυθιστόρημα της πόλης, πόλη του μυθιστορήματος» από τη μελέτη του Jean Yves Taide, *Το μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*, μτφρ. Μαρίνα Κουνεζή, Τυπωθήτω, Αθήνα 2007, σ. 197-261.

²⁵³ Για την αναπαράσταση της μετανεωτερικής Αθήνας στη διηγηματογραφία του τέλους του 20ού αιώνα βλ. ενδεικτικά Πέγκυ Καρπούζου & Τιτίκα Καραβία, «Πλάνητες στην Αθήνα της μετανεωτερικότητας: όψεις της ρευστής πόλης σε διηγήματα του τέλους του 20ού αιώνα», στο Τ. Καραβία-Ηώ Πάσχου (επιμ.), *Η εικόνα της πόλης. Οπτικές και θέσεις με φόντο την Αθήνα*, Ποταμός, Αθήνα 2016, σ. 87-103.

τους κατοίκους της συμβολικά μέρη αυτού του σύμπαντος. Στο κεφάλαιο «Τα δύσκολα» ο ανώνυμος αφηγητής υφαίνει μέσω μιας μικροαφήγησης την τετριμμένη καθημερινότητα του φίλου του στην πόλη, συμπλέκοντας το παρόν με το παρελθόν, την εποχή του τότε με την εποχή του τώρα. Ο τίτλος του κεφαλαίου μας εισάγει στο πεδίο των συνδηλώσεων, μιας και «Τα δύσκολα» δεν είναι τίποτα άλλο παρά η παιδική χαρά, την οποία επισκέπτεται ο Αριστείδης με τον μικρό του γιο. Ωστόσο, το γεγονός ότι ένας θεωρητικά ευχάριστος χώρος παιχνιδιού σημαίνεται με ένα αρνητικής ποιότητας όνομα, αποκαλύπτει τη δυσχέρεια του ήρωα σχετικά με την επικείμενη επίσκεψη στην παιδική χαρά. Ο Αριστείδης παρουσιάζεται σαν μια μαριονέττα του καθημερινού βίου, που καλείται να ξεπεράσει με επιτυχία τη διέλευση των αφιλόξενων και πολυσύχναστων δρόμων της πρωτεύουσας, αν θέλει να φθάσει στην είσοδο της παιδικής χαράς, με άλλα λόγια σε εκείνη τη μικροσκοπική «νησίδα πράσινου, ανάμεσα σε τρεις μεγάλες λεωφόρους».²⁵⁴

Η όψη της παιδικής χαράς προκαλεί στον πρωταγωνιστή ένα αίσθημα «καλπάζουσα[ς] νοσταλγία[ς]»²⁵⁵ και μια μελαγχολική διάθεση, γεγονός που τον κάνει να αντιπαραβάλλει τις ψυχαγωγικές δραστηριότητες της δικής του εποχής με τις σημερινές. Στον πρώτο άξονα, τοποθετείται το παιχνίδι στη φύση, η πρωτοβουλιακή θέσπιση των κανόνων του, η δυναμική της παιδικής επινόησης και, ευρύτερα, η εκπολιτιστική και κοινωνικοποιητική λειτουργία του παιχνιδιού. Στον δεύτερο άξονα διακρίνει κανείς τη σύγχρονη παιδική χαρά, όπου ο ήρωας την παρομοιάζει με έναν υπαίθριο χώρο βασανιστηρίων, αποτελούμενο από παιχνίδια κατασκευασμένα από αιχμηρά μέταλλα. Και όλα αυτά γύρω από τον ασφυκτικό κλοιό των θορυβωδών λεωφόρων, «που κλείνανε από παντού την παιδική χαρά»: «μ' ανθρώπους βιαστικούς και πανικόβλητους», που προσπαθούσαν να ακολουθήσουν τη φρενίτιδα των εξαντλητικών ρυθμών της σύγχρονης ζωής: με εκατοντάδες μηχανάκια «που 'κάναν ελιγμούς ανάμεσα από αυτοκίνητα όλων των τύπων που κόρναραν δαιμονισμένα».²⁵⁶

Μέσα σε αυτό το σκηνικό η φιγούρα ενός μοτοσικλετιστή δίνει στον Αριστείδα την εντύπωση μιας στιγμιαίας απελευθέρωσης από το βραχνά του αστικού τοπίου, μια αίσθηση δυναμικής υπέρβασης των συνθηκών της αλλοτριωτικής καθημερινότητας στο πλαίσιο της νεωτερικής μητρόπολης. Ο πρωταγωνιστής ταυτίζεται με την φιγούρα του άνδρα στον αυτοκινητόδρομο: γρήγορα όμως

²⁵⁴ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 38.

²⁵⁵ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 44.

²⁵⁶ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 44.

απογοητεύεται, καθότι αντιλαμβάνεται πως ο νεαρός μοτοσυκλετιστής μιμείται με θεατρικές κινήσεις τον φυγάδα, πειθαρχώντας ευλαβικά στον πρώτο φωτεινό σηματοδότη. Κατά μια έννοια η λεωφόρος, παρά την αίσθηση ελευθερίας και την ανοικτότητα του βλέμματος, παγιδεύει, τελικά, σε έναν δρόμο χωρίς ουσιαστικές διεξόδους, δημιουργώντας μια ψευδαισθητική αίσθηση ελευθερίας. Στην ίδια σκηνή ένα εξάχρονο κορίτσι δημιουργεί στον ήρωα την εντύπωση πως έχει μπροστά του ένα αρχέτυπο θηλυκό. Η αθωότητα, η πηγαία ομορφιά και η ηρεμία του αγγελικού της προσώπου δημιουργούν στον Αριστείδη την αίσθηση πως πρόκειται για άγγελο Μποτιτσελικής περιόδου, γεγονός που διεγείρει τη μνήμη προς μian «εποχή που είχε, σχεδόν, ολότελα ξεχάσει».²⁵⁷ Αμέσως μετά, όμως, η συμπεριφορά του κοριτσιού τον μεταφέρει από τον κόσμο των επιθυμιών στον κόσμο της πραγματικότητας. Παρακολουθώντας την μικρή να ξεστομίζει μια σειρά από αθυροστομίες, για λόγους που μόνο εκείνη γνώριζε, το πρόσωπο προχωρά σε ένα έμμεσο σχόλιο σχετικά με τον επαναπροσδιορισμό όσο και τον αποπροσανατολισμό του ρόλου των φύλων στη σύγχρονη κοινωνία.

Ο ίδιος ο αφηγητής *Στο σπίτι του εχθρού μου* είναι ένα πρόσωπο που αναζητά την ταυτότητά του και, ταυτόχρονα, την ταυτότητα της σύγχρονης πόλης, τα χαρακτηριστικά της οποίας φαίνεται πως συμπυκνώνονται με τρόπο μετωνυμικό στον τίτλο του μυθιστορήματος. Η αφήγηση παρακολουθεί τη μετεξέλιξη της πρωτεύουσας σε πόλη-εχθρό, αποκαλύπτοντας τις δυσλειτουργίες του κοινωνικού και του γεωγραφικού της χώρου. Σε αυτή των αχανών διαστάσεων πρωτεύουσα η δημιουργική ενέργεια του ανθρώπου περιορίζεται από την τριβή της καθημερινότητας. Μια στείρα και τυποποιημένη σειρά δραστηριοτήτων οδηγεί, εντέλει, τους ανθρώπους σε βίους μοναχικούς: «Η πόλη έχει γίνει πια τεράστια, μόνο τρεις-τέσσερις κινήσεις φτάνουνε για να τελειώσει η μέρα. Μόνο κάποιες στιγμές της μέρας ενώνουνε (τους ανθρώπους) κι ύστερα ο καθένας, μόνος του, σκάβει ξανά μες στο λαγούμι ετούτης της ζωής που έχει καταντήσει πια μια αλυσίδα από πράξεις που έχουν σχέση μόνο με την επιβίωση».²⁵⁸ Στην πραγματικότητα ο αφηγητής συμπλέκει με αυτό τον τρόπο την ανωνυμία της νεωτερικότητας με την καθημερινή ζωή στην πόλη και τις χρήσεις του χρόνου: οι μετακινήσεις στη σύγχρονη μεγαλούπολη συγκροτούν όχι μόνο αναπόσπαστο μέρος της καθημερινότητας, αλλά και ένα

²⁵⁷ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 44.

²⁵⁸ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 65-66.

άθροισμα καταναγκαστικών πράξεων, το οποίο αποδιοργανώνει τον ποιοτικό χαρακτήρα της δημιουργικής ζωής.²⁵⁹

Η εμπειρία της νεωτερικής πόλης, σύμφωνα με τον Alexis de Tocqueville, αναδεικνύει δυο αντικρουόμενες πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης. Η πόλη είναι ο κατεξοχήν χώρος της ανθρώπινης παραγωγικότητας, ο χώρος όπου το πνεύμα του ανθρώπου τελειοποιείται και, ταυτόχρονα, αποκτηνώνεται: στην πόλη «ο πολιτισμός θαυματουργεί και ο πολιτισμένος άνθρωπος ξαναγίνεται σχεδόν άγριος».²⁶⁰ Αυτές οι δυο αντιφατικές εικόνες του ανθρώπου μέσα στο αστικό περιβάλλον είναι εμφανείς στην πεζογραφία του Χουλιαρά. Στην μοντέρνα πόλη ο αφηγητής υπόκειται στα βλέμματα των άλλων.²⁶¹ Η οπτική επαφή τού δημιουργεί άλλοτε την αίσθηση πως οι άλλοι τον κοιτούν «με βλέμμα άγριο και απειλητικό, λες κι (είναι αυτός) προσωπικά, ο κύριος υπεύθυνος γι' αυτό το χάλι», ενώ άλλες φορές προσλαμβάνει στα φευγαλέα βλέμματα των άλλων μιαν αύρα συνενοχής και κατανόησης, γεγονός που τον κάνει να αναλογίζεται πως έχει μπροστά του «ακόμη έναν ασθενή που έχει προσβληθεί απ' την ανίατη αρρώστια αυτής της πόλης».²⁶²

Ένα βασικό γνώρισμα της μοντέρνας πόλης είναι οι επάλληλες διαστρωματώσεις της, μιας και ο πολεοδομικός της ιστός υπόκειται σε συνεχείς αλλαγές. Η παλίμψηστη οπτική του αφηγητή στο διήγημα «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας» συμφύρει την παροντική εικόνα του χώρου με την ανάμνηση των παρελθοντικών του εκδοχών, αναδεικνύοντας έτσι τον παλίμψηστο χαρακτήρα της γραφής της πόλης. Το κεντρικό πρόσωπο του διηγήματος προσπαθεί να ανακτήσει το ρυθμό της καθημερινότητάς του, αναβιώνοντας κατά έναν τρόπο την πρακτική του νεωτερικού flâneur, μιας και στη θέση του περιπλανώμενου πεζού διακρίνουμε πλέον τον υποταγμένο στη δικτατορία του αυτοκινήτου οδηγό. Κατά τη διάρκεια της

²⁵⁹ «Η κοινωνική αποσύνθεση», σημειώνουν οι Michael Lowy και Robert Sayre, «γίνεται φανερή στο επίπεδο του χώρου, με το ξερίζωμα των πληθυσμών, την επαναληπτική μονοτονία των χώρων κοινωνικής συναναστροφής, τον πολλαπλασιασμό των “αποεδαφικοποιημένων” συστημάτων (αποχωρισμένων από το φυσικό ή κοινωνικό περιβάλλον). Μεταφράζεται επίσης, με τρόπο ιδιαίτερα επώδυνο, στο επίπεδο της χρονικότητας: ο σύγχρονος άνθρωπος, ζώντας αποκλειστικά στο στιγμιαίο και το άμεσο, δεν γνωρίζει παρά έναν χρόνο καθαρά ποσοτικό, συμπίεσμένο μέσα στο παρόν, που εξαφανίζει την έννοια της διάρκειας». Βλ. σχετικά *Εξέγερση και μελαγχολία*, ό. π., σ. 405.

²⁶⁰ Alexis de Tocqueville, *Oeuvres, papiers et correspondances*, τ. 5, Gallimard, Παρίσι 1952, σ. 82. Το παράθεμα αντλείται από το Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση: Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19^{ου} αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 105.

²⁶¹ Ο Γκέοργκ Ζίμελ έχει επισημάνει ότι η εμπειρία της μεγαλούπολης προκρίνει σταθερά την αίσθηση της όρασης έναντι της ακοής όσο και των άλλων αισθήσεων, καθώς ο κάτοικος της πόλης είναι διαρκώς εκτεθειμένος στα βλέμματα των άλλων. Βλ. σχετικά Georg Simmel, *Πόλη και ψυχή*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 2009 και Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σ. 46.

²⁶² Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 196.

άσκοπης περιπλάνησης στους δρόμους της Αθήνας ο οδηγός-αφηγητής αντικρίζει χωρικά σημεία που του είναι γνώριμα και ταυτόχρονα ανοίκεια. Τα βασικά σημεία αναφοράς του στη γεωγραφία της πρωτεύουσας έχουν πλέον μεταμορφωθεί, με αποτέλεσμα η όραση να αποτυγχάνει να βρει τα παλιά της τοπόσημα. Το γεγονός αυτό διεγείρει τη θυμική αντίδραση του υποκειμένου. Ο λόγος του ήρωα αποκτά μια συναισθηματική χροιά νοσταλγίας, ενόσω η όραση επιχειρεί να συλλάβει ένα από τα συνηθισμένα θεάματα της νεωτερικότητας, «το θαύμα της μετατροπής του (παλιού) σινεμά σε σούπερ-μάρκετ».²⁶³ Μέσω της συνειρμικής μνήμης, το πρόσωπο φέρνει στο νου του τις χωρικά βιωμένες εμπειρίες από τον εποχή του κινηματογράφου, συνδυάζοντας το χώρο με τις μορφές προσφιλών προσώπων.

Αν και οι παραπάνω σκέψεις οδηγούν τον αφηγητή στο συμπέρασμα πως πρόκειται για ένα «τέλος εποχής», η συναισθηματικά φορτισμένη στιγμή εκτονώνεται από την αμφισβητιακή στάση απέναντι στη νέα πραγματικότητα. Το πρόσωπο εικονογραφεί τον εσωτερικό χώρο του πολυκαταστήματος με όρους φυσικού περιβάλλοντος: «πλαγιές ολόκληρες σκυλοτροφών», «δάση απορρυπαντικών» και «δρυμοί της δήθεν ευκολίας»,²⁶⁴ παρουσιάζουν έναν χώρο δημιουργημένο από λέξεις, έναν χώρο που μεταπηδά από τον κόσμο της λειτουργικότητας στον κόσμο του νοήματος. Η οπτική του αφηγητή δραπετεύει από το ρεαλισμό της καταναλωτικής λογικής, επιχειρώντας να δημιουργήσει μian υπόρρητη αντιπαραβολή μεταξύ των απόντων μεγεθών του φυσικού περιβάλλοντος και των σύγχρονων λατρευτικών σημείων της κατανάλωσης. Στη συνέχεια οι υπερούσιοι τόποι των εμπορευμάτων γίνονται η αφορμή για την ανάπτυξη μιας οικολογικής προβληματικής, καθώς η σύγχρονη κοινωνία της αφειδούς παραγωγής προϊόντων οξύνει το οικολογικό πρόβλημα μέσω της συσσώρευσης αποβλήτων, της καταστροφής των δασών και της μόλυνσης του οικοσυστήματος. Η ατελείωτη παραγωγή εμπορευμάτων, η οποία οδηγεί «στα αλλεπάλληλα βουνά των σκουπιδιών»²⁶⁵ και στις χωματερές, δεν αναδεικνύει, όμως, το θέμα σε όλη του την έκταση. Οι περιβαλλοντικές καταστροφές της νεωτερικότητας μας καλούν να αισθανθούμε και να κατανοήσουμε μian ακόμη παράμετρο αυτής της ψευδο-ορθολογικής παραγωγής: την παράμετρο της ανθρώπινης εκμετάλλευσης όλων όσων η παγκόσμια οικονομία καθιστά περιττούς. Τα απορρίμματα των δυτικών κοινωνιών ανατροφοδοτούν ένα παγκόσμιο σύστημα

²⁶³ «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 124.

²⁶⁴ «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας», ό. π., σ. 123-124.

²⁶⁵ «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας», ό. π., σ. 124.

ανθρώπινης εξαθλίωσης, αφού σε αυτές τις «μαγικ[ές] νήσ[ους] τ[ων] θησαυρ[ών]» αναζητούν διέξοδο τα ανθρώπινα θύματα της σημερινής κοινωνίας, «τα μελαμψά παιδιά που τα ξεβράζουνε τα σαπιοκάραβα στις σκοτεινές ακτές της Εύβοιας και του Λαυρίου»,²⁶⁶ με άλλα λόγια οι άνθρωποι που αντιπροσωπεύουν τις «παράπλευρες απώλειες» της παγκοσμιοποίησης, σύμφωνα με τον ορισμό του Bauman.²⁶⁷

Τη θλίψη όσο και την κριτική διάθεση του Χουλιαρά εντείνει η συνθήκη ζωής των μελών της αναπτυγμένης δυτικής κοινωνίας. Όπως σημειώνει ο συγγραφέας του μυθιστορήματος *Στο σπίτι του εχθρού μου*, η ζωή στη σύγχρονη πόλη δεν προκύπτει πια ως αποτέλεσμα της ανθρώπινης βούλησης και δημιουργικότητας ενός ανεξάρτητου και αυτόνομου υποκειμένου. Η αυτεξουσιότητα του ανθρώπου υποσκάπτεται από παντοδύναμα «κέντρα αποφάσεων», τα οποία ρυθμίζουν και μεθοδεύουν τη ζωή σε όλες της τις λεπτομέρειες και σύμφωνα με το δικό τους πρόγραμμα. Θα έλεγε κανείς ότι η σκέψη αυτή ανακαλεί τη θεωρία του Baudrillard για την επικράτεια του ομοιώματος, εφόσον τα αφηγηματικά πρόσωπα προσλαμβάνουν την παροντική τους ζωή ως μίμηση της πραγματικής, ως προσομοίωση του πραγματικού. Υπό αυτή την προοπτική η γραφή του Χουλιαρά αποκτά μια δοκιμαϊκή υφή, προκειμένου να ασκήσει ένας είδος νεορομαντικής κριτικής στο σύγχρονο μηχανοποιημένο κόσμο. Στην καμπή της χιλιετίας τα προτάγματα του Ορθού Λόγου και του Διαφωτισμού του 18^{ου} αιώνα αποτελούν πια διαψευσμένα οράματα. Ό,τι κυριαρχεί είναι η μηχανοποίηση της ζωής και ο ηγεμονικός ρόλος της ανώνυμης νεωτερικότητας έναντι των αναγκών της ανθρώπινης ψυχής:

«Γιατί, πια, η ζωή δεν ξεδιπλώνεται με τρόπο άναρχο κι ανάλογο με τις προσωπικές του κάθε ανθρώπου εκδοχές. Υπάρχουν, τώρα, μέθοδοι για όλ' αυτά: κέντρα, υπάρχουν, αποφάσεων, που δίνουν εντολές και πρέπει να εκτελούνται κατά γράμμα. [...] Στήνονται για χατίρι μας πόλεις ολόκληρες και χώρες σκηνικά».²⁶⁸

Σημαντικό ρόλο στη διαδικασία προσομοίωσης της πραγματικής ζωής διαδραματίζει ο κόσμος της τηλεόρασης και της μιντιακής εικόνας. Η τηλεόραση

²⁶⁶ «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας», ό. π., σ. 124.

²⁶⁷ Βλ. σχετικά Ζίγκμουντ Μπάουμαν, *Ρευστοί καιροί. Η ζωή την εποχή της αβεβαιότητας*, μτφρ. Κωνσταντίνος Γεώργιας, Μεταίχμιο, Αθήνα 2017.

²⁶⁸ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 63.

αποκτά τα γνωρίσματα ενός ενδιάμεσου χώρου μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου. Κατά παράδοξο τρόπο, ο σύγχρονος άνθρωπος αναζητά τα είδωλά του στον κορεσμένο από φενακισμένα πρότυπα ζωής κόσμο της εικονικής πραγματικότητας.²⁶⁹ Το γεγονός αυτό κάνει τον αφηγητή να αναρωτιέται κατά πόσο η τηλεοπτικά εξιδανικευμένη εικόνα του πιο ισχυρού ιδανικού του εγώ ή ο ναρκισσιστικός θαυμασμός του εαυτού συμπορεύονται με τις ανάγκες του ανθρώπου της καθημερινότητας.

Επιπλέον, ο τηλεοπτικός δέκτης γίνεται αντιληπτός ως ένα μέσο προώθησης προϊόντων κατευθυνόμενης κατανάλωσης, εφόσον μια από τις βασικές λειτουργίες της τηλεόρασης είναι να δρα μεσολαβητικά μεταξύ των παραγωγών και των τηλεθεατών-καταναλωτών. Στη διάρκεια αυτής της διαδικασίας ο κόσμος της τηλεοπτικής διαφήμισης λειτουργεί ως ένα οπτικό κατώφλι για τις προθήκες των καταστημάτων.²⁷⁰ Θα έλεγε κανείς ότι με αυτόν τον τρόπο ο Χουλιαράς δείχνει με ενάργεια τις συνέπειες από την απότομη μεταβολή της αγροτικής ελληνικής κοινωνίας σε μια μαζική αστική κοινωνία της αγοράς. Είναι αλήθεια ότι η εγχώρια ανάπτυξη της μεταπολεμικής και της μεταπολιτευτικής περιόδου διευκόλυνε την εισαγωγή και κατανάλωση προϊόντων και προτύπων ζωής από τη Δύση. Παρότι ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού εξακολουθούσε να ζει στα όρια της φτώχειας, η αυξανόμενη αστυφιλία μετέτρεπε τη χώρα από κοινωνία παραγωγών σε κοινωνία καταναλωτών. Συμπεριελάμβανε δε και τον παραμερισμό της φύσης προς όφελος των «σύγχρον[ων] να[ών] της κατανάλωσης», οι οποίοι καλούνταν να λειτουργούσαν ως το νεωτερικό υποκατάστατό της. Στην πραγματικότητα η ραγδαία αλλαγή από τη λατρεία του φυσικού στη μαζική λατρεία του καπιταλισμού δεν αποτύπωνε μια διαδικασία μετασχηματισμού της ελληνικής κοινωνίας, αλλά μια παρατεταμένη περίοδο εθνικού αποπροσανατολισμού από το αξιακό σύστημα των πολιτισμικών κωδίκων προς την παγκοσμιοποιημένη κοινωνία της αγοράς. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο συμφραζομένων ο αφηγητής του Χουλιαρά επιχειρεί να συλλάβει το προφίλ της εικόνας του καταναλωτή, του ανθρώπου που ευτυχεί μόνο μέσα από την πράξη της κατανάλωσης. Αν η νεωτερικότητα ως παράδοση στις εφήμερες αλλαγές καταναλωτικών προτιμήσεων, δεν οδηγεί παρά στο φετιχισμό του εμπορεύματος και

²⁶⁹ Πρβλ. τα εξής σχετικά: «Όταν χαράματα, κλείνω τη συσκευή και αποφασίζω, πια, να κοιμηθώ, βρίσκομαι κάθε φορά, στα πρόθυρα του να γίνω κομπλεξικός για όλη μου τη ζωή μετ' από τόσους εκτυφλωτικά ωραίους και ωραίες που είδα μέσα εκεί, να διεκπεραιώνουν τη ζωή, εκπροσωπώντας, έτσι, το ανθρώπινο είδος», *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 63-64.

²⁷⁰ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 54-55.

στην ποσοτικοποίηση των υλικών αγαθών,²⁷¹ τότε η ελευθερία της κατανάλωσης το μόνο που κατορθώνει είναι να μετατρέπει τον άνθρωπο σε έναν άπληστο καταναλωτή, σε ένα ον το οποίο επιθυμεί τα πάντα, εφόσον δεν επιθυμεί τίποτα συγκεκριμένα:

«Απ' τις παρεμβολές του μύθου που αρχίζει και τελειώνει με τις περιπέτειες συγκεκριμένων προϊόντων που, κάθε τόσο, αλλάζουνε τα αμπαλάζ και οδηγούν, την άλλη μέρα, τους ανθρώπους σ' ένα τοπίο προθηκών που έχει γίνει πια υποκατάστατο της φύσης».²⁷²

Πάντως, ο αφηγητής αναγνωρίζει πως ούτε ο ίδιος είναι σε θέση να αποστασιοποιηθεί από τον κατακλυσμό του ασήμαντου, καθώς συχνά ο μύθος της τηλεοπτικής διαφήμισης αποτελεί το μοναδικό σύντροφο στη μοναξιά του ανθρώπου της πολυκατοικίας: «Να, όμως, που μες σε τούτη την τρελή ζωή παίζω κι εγώ χωρίς καν να μπορώ να το ελέγξω. Η οθόνη –φλας δραστήριο– αναβοςβήνει κάθε νύχτα σε γοργούς ρυθμούς».²⁷³

Το πρότυπο του homo consumens και του πολίτη-θεατή έχει ισχυρό αντίκτυπο στον κοινωνικό ιστό. Διασταυρωνόμενος με το πνεύμα της σκέψης σύγχρονων κοινωνιολόγων, όπως ο Zygmunt Bauman, ο αφηγητής του Χουλιάρá επισημαίνει τις κοινωνικές επιπτώσεις, που προκύπτουν από την επικράτηση αυτού του παθητικού τρόπου ζωής. Η ατομικιστική αντίληψη των σύγχρονων κοινωνιών και η αποδιοργάνωση των συλλογικών ταυτοτήτων επιδεινώνουν όλα τα σημαντικά προβλήματα που δοκιμάζει η ρευστή νεωτερική κοινωνία του τέλους του εικοστού αιώνα:²⁷⁴ πόλεμος, φτώχεια, ναρκωτικά, μετανάστευση, έλλειψη ισότητας, κλιματική αλλαγή, πολιτισμικό κενό. Προφανώς, η σύγχρονη κοινωνία καλείται να προσπελάσει τα προβλήματα που η ίδια ανακίνησε, γιατί το όραμα ενός απολύτως «ατομικού»

²⁷¹ Σταύρος Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σ. 348. Πρβλ. και την άποψη του Χουλιάρá από τη συνέντευξή του στον Σωτήρη Κακίση: «Οι Έλληνες πέρασαν απ' τη γεωργική ζωή στην καταναλωτική υστερία χωρίς κανένα ενδιάμεσο στάδιο. Παρ' όλ' αυτά βρίσκονται πάντα σε εξαιρετική φόρμα, γιατί προσαρμόζονται με μεγάλη ευκολία στους καινούργιους ρυθμούς, όπου το να σκέφτεται κανείς ή να 'χει προβλήματα αυτογνωσίας, θεωρείται περιττή πολυτέλεια». Βλ. σχετικά «Νίκος Χουλιάρáς: Εδώ γίνεται της κακομοίρας», στο Σωτήρης Κακίσης, *Απία Οδός*, Εξάντας, Αθήνα 1982, σ. 78.

²⁷² *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 55.

²⁷³ *Στο Σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 55. Για τον κόσμο της τηλεόρασης ως αντίβαρο στη μοναξιά βλ. την ιστορία της ηρωίδας Θάλειας στο μυθιστόρημα *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., ιδίως σ. 40.

²⁷⁴ Μια παρόμοια εικόνα αποδίδει ο Χουλιάρáς στο μυθιστόρημα *Το εργαστήριο του ύπνου*. Εκεί, ο αφηγητής που αναζητά τους γονείς του προσβλέπει στις πληροφορίες των κατοίκων της πλατείας, οι οποίοι προθυμοποιούνται να τον βοηθήσουν μόνο «όταν τους παίρνει η κάμερα της τηλεόρασης!.. Μόνο όταν έχει μικρόφωνο απαντάνε!», *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 160.

ανθρώπου, που βρίσκει ευχαρίστηση μόνο μέσα από την προσωπική του πρόοδο, δεν είναι δυνατό να οδηγήσει στην προσδοκώμενη ευτυχία του ανθρώπινου γένους. Η αυτοπραγμάτωση του ανθρώπου δεν μπορεί να νοηθεί με όρους ατομικιστικού ωφελισμού, μιας και μια τέτοια πρόοδος οδηγεί μακροπρόθεσμα στην κοινωνική αλλοτρίωση και τον αποκλεισμό ενός μεγάλου αριθμού πολιτών. Θα έλεγε κανείς ότι ο Χουλιαράς αναγνωρίζει στα «ιδανικά» της οικονομικής ολοκλήρωσης, της καπιταλιστικής κουλτούρας και της life-style ζωής ορισμένα από τα βασικά γνωρίσματα της νεοελληνικής κοινωνίας.²⁷⁵ Ο διαβρωτικός χαρακτήρας της αφηγηματικής του οπτικής, αποτέλεσμα της σχεδόν καταγγελτικής του διάθεσης, επιτυγχάνει την αποξένωση του αναγνώστη. Ανατέμνοντας τις παθολογίες της νεωτερικής κοινωνίας, το βασικό πρόσωπο διακρίνει συστοιχίες ανάμεσα στην αποδυνάμωση της έννοιας του πολίτη και την ανάπτυξη διαφόρων ομάδων υποκουλτούρας και ανθρώπινης εκμετάλλευσης:

«Κοιμούνται, τότε, ήσυχα ως τη στιγμή που θα χτυπήσει το ξυπνητήρι εκείνο που ρυθμίστηκε, από καιρό, για το εφάπαξ και τη σύνταξη: αυτά τα δυο αγαθά της πλήρους ολοκλήρωσης, που, το ποσό τους – χρόνια ολόκληρα από πριν– υπολογίζανε λεπτομερώς: [...] Στο μεταξύ, όμως, αφήσανε το δρόμο ανοιχτό σ' αυτούς που δεν κοιμούνται: στους ορατούς κι αόρατους εμπόρους του λευκού θανάτου και στα media: στους μιζαδόρους, τους πολιτικούς κι όλους τους αεράτους· στους παραγωγούς, στα φωτομοντέλα και τους ξενοδόχους· στους αεριτζήδες, τους στυλίστες κι όλους τους δεξιοτέχνες, που δεν υπολογίζουνε στη σύνταξη ούτε και ρίχνουν φόλες στις ταράτσες. Χτυπάνε, χρόνια τώρα, το νταούλι τους και τους ακολουθεί μια χώρα – αρκούδα που χορεύει στο ρυθμό τους.»²⁷⁶

Όπως είναι επόμενο, η παραπάνω συνθήκη οδηγεί στην υποβάθμιση των ανθρώπινων σχέσεων. Ο συγγραφέας Χουλιαράς, αποτυπώνοντας την ανησυχία και

²⁷⁵ Ο Ρίτσαρντ Σένετ στην κλασική πια μελέτη του *Η τυραννία της οικειότητας*, μτφρ. Γιώργος Μέρτικας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, αναφέρεται στη διαίρεση ανάμεσα στο δημόσιο και τον ιδιωτικό χώρο, επισημαίνοντας ότι ήδη από τον 19^ο αιώνα οι δυτικές κοινωνίες πριμοδοτούν τον ιδιωτικό χώρο ως κατεξοχήν πεδίο αναζήτησης του εαυτού και ως αποκλειστική πηγή του νοήματος. Η ναρκισσιστική αυτή οπτική αποτελεί, κατά τον Σένετ, έναν από τους βασικότερους παράγοντες για τη συρρίκνωση της δημόσιας σφαίρας και, ταυτόχρονα, την απαρχή για την εξέταση των πολιτισμικών, πολιτικών και κοινωνικών πλευρών της δημόσιας ζωής υπό το πρίσμα ψυχολογικών και ιδιωτικών παραγόντων.

²⁷⁶ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 218-219.

τη νοσταλγική του διάθεση, αντιπαραθέτει τη γύμνια του σύγχρονου κόσμου με μια πιο ανθρώπινη και αισιόδοξη εποχή. Ο ανώνυμος πενηνταπεντάρης στο *Σπίτι του εχθρού μου* αναφέρεται στο χαρακτήρα των ανθρώπινων σχέσεων στους ρευστούς καιρούς, αντιπαραβάλλοντάς τες με την υπόσταση που είχαν σε παλαιότερες εποχές. Στο κάδρο της σκέψης του βρίσκεται η αποδυνάμωση των φιλικών δεσμών και η ευθραυστότητα των ερωτικών σχέσεων. Η αλληλεπίδραση και η φιλία των ανθρώπων στη σύγχρονη πόλη καθορίζεται, σύμφωνα με τον αφηγητή, από τις γραμμές του τηλεφώνου. Η εξάρθρωση του τόπου σε έναν απέραντο αστικό χώρο μετατρέπει τις φιλικές σχέσεις σε κοινωνικές και την κοινή βίωση εμπειριών σε τηλεφωνική αφήγηση. «Έχω φίλους καλούς σ' αυτήν εδώ την πόλη, μα η ζωή που κάνουμε καθόλου πια δεν βοηθά, γι' αυτό μας βοηθάει το τηλέφωνο»,²⁷⁷ σημειώνει ο ανώνυμος πενηνταπεντάρης, εισάγοντάς μας στο επόμενο κεφάλαιο με τον ειρωνικά εύγλωττο τίτλο «Ο Αριστείδης στο τηλέφωνο». Ο ήρωας, συναισθανόμενος αυτό το κενό, αναζητά την αυθεντικότητα της φιλίας μέσα από την ανάμνηση εφηβικών βιωμάτων. Ένας τυχαίος συνειρμός τοποθετεί στο αφηγηματικό παρόν τις παρέες των νέων της δεκαετίας του 1960, που ενεργοποιούσαν τη φιλία μέσα από τη βίωση κοινών εμπειριών στο χώρο και στο χρόνο.

Από την άλλη μεριά, συγκρίνει τους ερωτικούς δεσμούς με μια θεατρική παράσταση που παίχτηκε από αδέξιους ηθοποιούς, οι οποίοι ποτέ τους δεν κατάφεραν να φθάσουν στο ύψος της περίπτωσης. Πρόκειται για έναν έρωτα εγκλωβισμένο εξαρχής, εφόσον βασίζεται στην προσπάθεια του υποκειμένου να βρει βιογραφικές λύσεις σε προβλήματα με, μερικώς ή ολικώς, κοινωνικά αίτια. Ο αφηγητής αντιλαμβάνεται την επικράτηση του homo sexualis στη σημερινή κοινωνία ως το αποτέλεσμα μιας κοινωνικής κρίσης, που ευνοεί τη σύναψη σχέσεων εξαιρετικά εύθραυστων και χαλαρών, άρα δημιουργημένων ώστε να παραμείνουν ατελείς. Τόσο η ιστορία του ίδιου όσο και η σχέση του φιλικού του ζευγαριού αποτυπώνουν με έκδηλο τρόπο «το καυτό θέμα της σχέσης στην πόλη»,²⁷⁸ είτε ως φευγαλέας παροδικότητας είτε ως προσπάθειας επιβίωσης έναντι του άλλου.²⁷⁹ Γι' αυτό το λόγο, ο ίδιος προσφεύγει στην περιγραφή ενός Απόλυτου Έρωτα, ενός παντοτινού έρωτα, γεμάτου μυρωδιές και ήχους μέσα σε ένα ειδυλλιακό φυσικό τοπίο. Θα έλεγε κανείς

²⁷⁷ Στο *σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 68.

²⁷⁸ Ζίγκμουντ Μπάουμαν, *Ρευστή Αγάπη. Για την ευθραυστότητα των ανθρώπινων δεσμών*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, Εστία, Αθήνα 2006.

²⁷⁹ Ο Charles Baudelaire έχει συμπυκνώσει την έννοια του μοντερνισμού στην εικόνα του φευγαλέου έρωτα, στη φιγούρα μιας γυναίκας που εμφανίζεται και χάνεται σε λίγες μόνες στιγμές μέσα στη νεωτερική μητρόπολη.

ότι η επαναφορά της νοσταλγίας του Απόλυτου στο παρόν αναδεικνύει μια προσπάθεια επανοικειποίησης της εκστατικής στιγμής του Έρωτα· ενός Έρωτα που τοποθετείται έξω από τα συμβατικά όρια του χρόνου και πέρα από τις μορφές συγκεκριμένων συντρόφων· με άλλα λόγια ενός Έρωτα που μόνο με την αιωνιότητα μπορεί να συγκριθεί.²⁸⁰

Παρόλ' αυτά οι ήρωες του Χουλιαρά δεν αναζητούν την επιστροφή σε ένα προνεωτερικό παρελθόν, αλλά εκείνο το σημείο της ιστορίας στο οποίο διανοίγονταν η δυνατότητα ενός αλλιώτικου μέλλοντος. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι το διανοητικό εγχείρημα του Χουλιαρά στρέφεται προς την εμπειρία των κατωφλιών, μια έννοια που επεξεργάστηκε με συστηματικό τρόπο ο Walter Benjamin. Ο στοχασμός του Benjamin, ενός εκ των σημαντικότερων μελετητών της νεωτερικότητας, θέτει στο επίκεντρο την εμπειρία της νεωτερικής πόλης. Ο γερμανός κριτικός, αρνούμενος τη μυθολογία της ευθύγραμμης και προοδευτικής πορείας της κοινωνίας, στρέφει την προσοχή του προς τα σημεία καμπής, τις μεταβατικές στιγμές και την ασυνέχεια στη ροή του ιστορικού χρόνου. Σε μια τέτοια θεώρηση το παρόν δεν προβάλλεται ως φυσική συνέχεια του παρελθόντος, εφόσον ο συλλογισμός που αναπτύσσεται στο χρόνο είναι σε θέση να αμφισβητεί τη λογική της συνεχούς εξέλιξης και προόδου. Με αυτό τον τρόπο ανοίγεται ένας χρόνος πολυεπίπεδος, ο χρόνος της ρήξης, ο χρόνος των κατωφλιών, που «έχει τη δύναμη να συγκρίνει, να επεξεργάζεται τη σχέση παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος ως σχέση μη γραμμική και αναστρέψιμη».²⁸¹ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο αφηγητής του Χουλιαρά στρέφεται προς εκείνες τις μεταβατικές ιστορικές στιγμές, οι οποίες θα μπορούσαν να ισχυροποιήσουν τη γόνιμη πορεία της κοινωνίας και του πολιτισμού, και όχι να τη μετατρέψουν σε μια εφιαλτική πραγματικότητα. Γι' αυτό, άλλωστε, επαναφέρει στο παρόν την πόλη των συλλογικών και των ατομικών οραμάτων, με ορίζοντα ένα μέλλον το οποίο παρουσιάστηκε ως δυνατότητα στο παρελθόν. Σε αυτή τη διαδικασία η κριτική οξύνοια του αφηγηματικού προσώπου και το στοιχείο του κωμικού αποτελούν απαραίτητη προϋπόθεση τόσο για τη δημιουργία μιας αποκαλυπτικής εικόνας όσο και για την αποφόρτιση της αφηγηματικής έντασης:

²⁸⁰ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 22. Μια ανάλογη εμπειρία Απόλυτου έρωτα βιώνει ως παιδί και ο αφηγητής Νίκος στο μυθιστόρημα *Το εργαστήριο του ύπνου*, όταν παρομοιάζει την νεαρή Αλεξάνδρα με ένα στοιχείο της γης, με μια πανάρχαια γυναίκα, και τον εαυτό του ως γιο της. Βλ. σχετικά *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 126-129.

²⁸¹ Σταύρος Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, ό. π., σ. 354.

«...αφέθηκε και μεταφέρθηκε σταδιακά σε χώρο άλλο: σε μια εποχή αθωότητας και ηρεμίας, μια κοινωνία ευγένειας, άλλων ρυθμών και άλλου ήθους, πράγμα που χρειαζόταν το ζήλο και την αστοχία ενός Χριστόφορου Κολόμβου για να την ανακαλύψει κανείς, σ' αυτές τις πόλεις που είμαστε αναγκασμένοι πια να ζούμε και στους ρυθμούς που επιβάλλει στους ανθρώπους ο σύγχρονος τρόπος ζωής.»²⁸²

Στο *Εργαστήριο του Ύπνου* το πρόσωπο που επιστρέφει στη γενέθλια πόλη του βρίσκεται αντιμέτωπο με μια κατάσταση αλλότρια και αλλοτριωτική, η οποία γίνεται αισθητή ακόμη και από τη μυρουδιά του χώρου. Αυτός ο στοχασμός που αναζητά τις τομές μέσα στο χρόνο κάνει τον αφηγητή να αναρωτιέται για το αν η σημερινή κοινωνία αποτελεί δείγμα προόδου και εκσυγχρονισμού· αν οι «άθλιοι ναοί» της διασκέδασης και της πορνείας, όσο και τα εμπορικά καταστήματα με τα τυποποιημένα εμπορεύματα και τις χυδαίες διαφημίσεις, είναι η συνέχεια ενός κόσμου ή η εκδήλωση της αυτοκαταστροφικής δραστηριότητας της νεωτερικής εμπειρίας.²⁸³

Η διάνοιξη κατωφλιών δεν εξαντλείται, βέβαια, στην αμφισβήτηση του παρόντος ως συνέχειας του παρελθόντος. Σε προσωπικό επίπεδο η διάνοιξη κατωφλιών θέτει ως στόχο της την απομάκρυνση του εαυτού από τον κόσμο της συνήθειας, ώστε ο ενήλικας να ανακτήσει ξανά την οπτική του παιδιού· το βλέμμα αυτού που βλέπει τα πάντα για «πρώτη φορά», που όλα στην πόλη του φαίνονται πρωτόγνωρα και μαγικά. Η οπτική της παιδικής κοσμοαντίληψης συγκροτεί, κατά τον Benjamin, μια πηγή αμφισβήτησης, αφού το χάρισμα της ανιδιοτελούς οπτικής των παιδιών απέναντι στον κόσμο (που χάνεται με το πέρασμα του χρόνου και τη συνήθεια) όσο και η εγγύτητά τους με τον τελευταίο, αποτελούν γνωρίσματα που τα κάνουν να περιεργάζονται και να αναρωτιούνται για ό,τι θεωρείται δεδομένο από τον ενήλικα.²⁸⁴ Τη δυνατότητα μιας λυτρωτικής ανάγνωσης του κόσμου μέσα από το

²⁸² Στο *σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 44-45. Πρβλ. επίσης τα εξής σχετικά: «Τόσες ψυχές σκοτεινίασαν και χάθηκαν καθώς τις σάρωσαν πόλεμοι φοβεροί και δυστυχίες. Τόση μιζέρια απλώθηκε στη γη και τέτοια λάμψη. Τόση ομορφιά εξανεμίστηκε μα, εντέλει, κάτι έχει μείνει απ' όλα αυτά: μια αύρα μυστική που αιωρείται ακόμη πάνω απ' τις πόλεις των ανθρώπων, που έχουν πια αλλάξει ριζικά, καθώς αέρας δυνατός μας φύσηξε και οι σελίδες της ζωής γύρισαν γρήγορα και φτάσαμε μέχρις εδώ σαν ν' ανοιγόκλεισε μόνο για μια στιγμή του χρόνου η πόρτα», Στο *σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 183.

²⁸³ Βλ. σχετικά *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 89-92.

²⁸⁴ Αυτή ακριβώς τη διαλεκτική μεταξύ του παιδικού μυστηρίου και της ενήλικης απομάγευσης αποτυπώνει ο Χουλιαράς στο διήγημα «Ο σκύλος του καλοκαιριού», μέσα από την ιστορία του μικρού Παναγιώτη Μαούνη, που βλέπει το κοφτερό βραχάκι του κολπίσκου ως καρχαρία, «μέχρι να φτάσει η στιγμή που η ηλικία με τη συνδρομή της περιέργειας θα επιτρέψουν στον μικρό Παναγιώτη Μαούνη

πρίσμα της παιδικής μυθολογίας αποζητά το βασικό πρόσωπο στο *Σπίτι του εχθρού μου*, όταν από το παράθυρο του διαμερίσματός του φέρνει στο νου εικόνες «μιας άλλης εποχής: μιας εποχής πιο παιδικά δραστήριας».²⁸⁵ Πιο συγκεκριμένα, σε αντίθεση με τον ενήλικα που παρατηρεί μόνο τις μίζερες επιγραφές των διαφημιστικών μηνυμάτων, η αναζωπύρωση της ματιάς του ενήλικα-παιδιού αποκαλύπτει ένα μυστηριακό τοπίο παιδικής εικονογράφησης. Η δημιουργία ενός κόσμου αποτελούμενου από «μεγάλες αποθήκες με δημητριακά», από χώρους στους οποίους στεγάζονται οι ήρωες των κόμικς και των κινουμένων σχεδίων –«ο Ντόναλντ και τα ανιψάκια του»–,²⁸⁶ υπονομεύει την παραδοσιακή όραση και τη λογική εξήγηση της εικόνας, δίνοντας στον αφηγητή την ευκαιρία να κατασκευάσει μια προσωπική μυθολογία της πόλης, μια πόλη εγκατεστημένη στον τόπο της αινιγματικότητας και του μυστηρίου.

Μιαν ανάλογη εμπειρία θέασης του κόσμου βιώνει και ο ήρωας του διηγήματος «Μέρα γιορτής» από τη συλλογή διηγημάτων *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*. Ο εύγλωττος τίτλος του διηγήματος μας προδιαθέτει για τα όσα θα ακολουθήσουν. Είναι αξιοσημείωτο ότι το πρόσωπο επιχειρεί να προσδιορίσει τη θέση του στο χώρο, αναφερόμενο στην πανοραμική οπτική που του επιτρέπει να αποτυπώνει με λόγια-χρώματα την εικόνα του αιγαιοπελαγίτικου ηλιοβασιλέματος από το νησί της Αντιπάρου. Στην εξέλιξη της αφήγησης το πανεποπτικό βλέμμα του αφηγητή θολώνει από την εικόνα των σπιτιών όπου διαμένουν οι επισκέπτες της παγκόσμιας κοινότητας. Η περιγραφή αυτών των κοινότυπων τουριστικών ξενώνων χρωματίζεται απ' όλες τις εκφάνσεις του αρνητικού. Η όψη του οικισμού γεμίζει το βλέμμα του με ένα παγερό λευκό και με «ένα αραιωμένο μοβ που τείνει προς το μαύρο».²⁸⁷ Μέσα σε αυτό το σκηνικό της απόλυτης ομοιότητας το πρόσωπο ξεχωρίζει ένα σπίτι που μοιάζει με παραφωνία μέσα σε αυτή τη «συγχορδία». Το ανοιχτό παράθυρο του σπιτιού της μικρής Παναγιώτας Παρούσου τον εισάγει σε ένα τοπίο μυθικό, δίνοντάς του τη δυνατότητα να βιώσει μια απρόσμενη προσωπική γιορτή. Κοιτάζοντας τα φωτεινά χρώματα που φεγγοβολούν από τη μεριά του δωματίου, το πρόσωπο

να πλησιάσει πιο κοντά στο μυθικό του τέρας και να υποστεί μια απ' τις πρώτες απογοητεύσεις που μπορεί να του προσφέρει η πραγματικότητα», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 12.

²⁸⁵ Στο *σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 19.

²⁸⁶ Στο *σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 19.

²⁸⁷ «Μέρα γιορτής», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 61.

δημιουργεί συνειρμικές εικόνες που τον μεταφέρουν σε ηλιοβασιλέματα ανάλογα με «εκείνα που είχαμε ονειρευτεί όταν ήμασταν παιδιά».²⁸⁸

Είναι σαφές ότι η ενεργοποίηση του μυθικού τοπίου βασίζεται στη δυνατότητα ανάκτησης του θαυμαστού κι όχι στην ορθολογική αντιμετώπιση της εικόνας. Έτσι, στο τέλος της αφήγησης, με μια ευθεία αναφορά προς τον αναγνώστη, ο αφηγητής έρχεται να αναιρέσει τη λογική ερμηνεία της εικόνας που πιθανόν έχει πλάσει ο τελευταίος, ότι δηλαδή τα πορφυρά αναρριχώμενα νερά τα οποία κατακλύζουν το βλέμμα παραπέμπουν στο φόρεμα της μικρής. Θα έλεγε κανείς ότι η προβληματική που εισάγει εδώ ο αφηγητής δεν αφορά ούτε τη δική του θέαση του κόσμου ούτε της μικρής κοπέλας —η οποία κατορθώνει να δημιουργεί έναν μαγικό κόσμο, αν και ζει «σ’ αυτό το ταπεινό δωμάτιο που ξέρει από χρόνια»—, όσο αυτή του αναγνώστη, που αντιμετωπίζει τον κόσμο μόνο με τη λογική του ορθολογισμού, και, άρα, σε απόσταση από την εκδοχή του θαύματος και της αιγιματικότητας: διότι αυτή η εκδοχή, χωρίς να είναι ανορθολόγα, εγκαθιστά στην καθημερινότητα την πολύτιμη ανορθολογικότητα της γιορτής. Επιδιώκοντας, λοιπόν, την ενεργοποίηση του αναγνώστη, καταλήγει: «Όχι. Δεν πρόκειται, λοιπόν, να σας το πω, γιατί είμαι σίγουρος ότι αυτή είναι κι η μόνη εκδοχή για το μυστήριο που είστε έτοιμοι να πιστέψετε».²⁸⁹

Στο διήγημα «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας» πρωταγωνιστής είναι ένας πλάνητας συγγραφέας, ο οποίος ταλανίζεται από την απουσία συγγραφικής έμπνευσης. Κάποια στιγμή, ωστόσο, αντιλαμβάνεται ότι εισέρχεται σταδιακά στο ρυθμό της δημιουργίας, στην κατάσταση εκείνη η οποία τον αποκόβει από τη στοιχειώδη όραση της πραγματικότητας και τον μεταφέρει στην υγιή της διαστρέβλωση: «Θέλω να πω ότι δεν βλέπω τα μπάζα που κλείνουν την κανούρια πύλη του Ναυτικού Νοσοκομείου μόνο σαν μπάζα».²⁹⁰ Στην εξέλιξη του διηγήματος ο ήρωας αποφασίζει να κάνει μια βόλτα στους δρόμους της πρωτεύουσας με το αυτοκίνητό του. Η διαδρομή που ακολουθεί τον οδηγεί στο στενό δρομάκι της οδού Ξενίας, στο δρόμο εκείνο που περικλείει δύο αντικρουόμενες εικόνες της ζωής: από τη μια, «τα άνετα παιδιά» που φοιτούν στο αμερικανικού τύπου κολλέγιο το οποίο στεγάζεται στη δεξιά πλευρά του δρόμου και, από την άλλη, οι κάθε λογής επαίτες του δρόμου, που εκμεταλλεύονται το ράθυμο φωτεινό σηματοδότη της οδού Ξενίας.

²⁸⁸ «Μέρα γιορτής», ό. π., σ. 62.

²⁸⁹ «Μέρα Γιορτής», ό. π., σ. 64.

²⁹⁰ «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας», ό. π., σ. 121-122.

Για τους περισσότερους οδηγούς η διέλευση του δρόμου βιώνεται εντελώς αρνητικά. Όπως μας πληροφορεί ο αφηγητής, οι οδηγοί δεν επιχειρούν να κάνουν το χρόνο συμμετόχο, όπως τα παιδιά, γι' αυτό αναμένουν με αδημονία τη λυτρωτική έξοδο στη μεγάλη λεωφόρο, μάταια, καθώς φαίνεται, αφού «δεν πρόκειται ποτέ κανείς να δώσει λύση οριστική σ' αυτόν τον εφιάλτη».²⁹¹

Ο ίδιος, ωστόσο, προσλαμβάνει αυτή τη διαστολή του χρόνου με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο, μετατρέποντας εν ριπή οφθαλμού τον άχαρο δρόμο σε σκηνή θεάτρου, με πρωταγωνιστικά πρόσωπα τους επαίτες-ηθοποιούς της οδού Ξενίας.²⁹² Το πάθος για αυτοσχεδιασμό, επομένως, και η θεατρικότητα της κατοίκησης του αστικού χώρου υπονομεύουν την εξωτερική πραγματικότητα. Κατά μια έννοια, σε αυτή τη χρονική φάση ο πλάνητας συγγραφέας είναι παρών και συνάμα απών από τον κόσμο, βλέπει και δε βλέπει τα όσα διαδραματίζονται γύρω του ή μάλλον αφήνει να τον ερεθίσουν με τέτοιο τρόπο ώστε να τον οδηγήσουν στην αρχή της δημιουργίας. Έτσι, λίγο αργότερα προχωρά στην κατάργηση της ταυτότητας των προσώπων, που του έδωσε αρχικά τη δυνατότητα του ονομάζειν. Για παράδειγμα, σ' έναν από τους επαίτες-ηθοποιούς δίνει το όνομα «Γιούρι απ' τα Βαχτάγκωφ», αποσυνδέοντας το πρόσωπο από το πραγματικό του όνομα προς όφελος της παιγνιώδους πρόσληψης του κόσμου. Η υποβλητική εμφάνιση του Γιούρι με τη στρατιωτική σχολή, οι θεατρικές του κινήσεις εν είδει καρικατούρας όσο και η αινιγματική γλώσσα που χρησιμοποιεί, τον καθιστούν έναν από τους πιο επιτυχημένους ηθοποιούς της οδού Ξενίας. Αυτή η δεξιοτεχνική κίνηση δίνει στον αφηγητή τη δυνατότητα να μεταφερθεί σε έναν άλλο κόσμο. Ωστόσο, οι εικόνες που δημιουργεί δεν είναι ασύνδετες από το περιεχόμενό τους. Παρότι δεν τον απασχολεί η απτή πραγματικότητα, στόχος του αφηγητή δεν είναι απλώς να δημιουργήσει ομοιότητες, αλλά να τις ξεεύρει. Όπως έλεγε ο Αντόρνο για τον Μπένγιαμιν, «αυτά που έλεγε και έγραφε ο Μπένγιαμιν ηχούσαν σαν να προέρχονταν από κάτι το μυστικό. Όμως τη δύναμή τους την αντλούσαν από την προφάνειά τους».²⁹³

²⁹¹ «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας», ό. π., σ. 125.

²⁹² Από μια άλλη οπτική το διήγημα θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένας αυτοαναφορικός λόγος για τον τρόπο πρόσληψης της τέχνης, διακρίνοντας συστοιχίες ανάμεσα στη μοναξιά του πλανόδιου καλλιτέχνη και την αδιάφορη υποδοχή του έργου του από το κοινό της πόλης. Για μια παρόμοια ερμηνευτική προσέγγιση με πρωταγωνιστές οργανοπαίχτες του δρόμου στην πεζογραφική παραγωγή του τέλους του 19^{ου} αιώνα βλ. Γ. Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση*, ό. π., σ. 331-375.

²⁹³ Παρατίθεται στο Peter Szondi, «Τα πορτραίτα των πόλεων του Βάλτερ Μπένγιαμιν», ό. π., σ. 1187. (Th. W. Adorno, *Einleitung zu: W. Benjamin, Schriften I*, Suhrkamp, Φραγκφούρτη 1955, σ. x.).

Αν στην προηγούμενη σκηνή η ευεργετική απόσταση από την πραγματικότητα έδινε έναν τόνο ευχάριστης διάθεσης, η ίδια απόσταση στην περίπτωση ενός άλλου παρία-ηθοποιού αποκαλύπτει το τραγικό νόημα του σύγχρονου κόσμου. Σε αυτή την περίπτωση ο διπλός ορισμός της εικόνας προσδίδει στη μορφή του ηθοποιού με τα χαρτομάντιλα στο χέρι όλο τον πόνο του ανθρώπινου γένους, παρομοιάζοντάς τον με τον Ιησού Χριστό. Σε αυτά τα σημεία καμπής του αστικού χώρου, όπου ο μύθος της νεωτερικότητας εξαρθρώνεται από την υπαρκτή πραγματικότητα, η μετ' εμποδίων διέλευση του δρόμου ανοίγει ρωγμές στο δημόσιο χώρο, καθιστώντας νοητικά ορατές εκείνες τις διόδους απ' όπου θα εισχωρήσει –ελπίζει κανείς– στον κόσμο η μορφή του Μεσσία, για να αναγγείλλει έναν καινούργιο τρόπο ύπαρξης:

«Έτσι περπάταγε αυτός ο άνθρωπος στο δρόμο, γι' αυτό δεν τόλμησα να του δώσω το κατοστάρικο. Το μόνο που μου ῥθε να κάνω εκείνη τη στιγμή, ήταν να τραβήξω το χειρόφρενο, γιατί ξαφνικά μου φάνηκε ότι το αυτοκίνητο γλιστρούσε. Γύρισα, μάλιστα, έντρομος και κοίταξα προς τα πίσω και είδα τότε την οδό Ξενίας πώς είχε γίνει ένας βούρκος· ένα ποτάμι με ακαθαρσίες που έφτανε ως το ύψος των παραθύρων. Είδα μετά κι αυτόν τον άνθρωπο. Να περπατάει –σαν το Χριστό στη λίμνη της Γεννησαρέτ– [...] προσπαθώντας να κρατήσει έξω απ' αυτή τη βρομιά το κεφάλι του και εκείνα τα άσπρα χαρτομαντιλάκια.»²⁹⁴

Ας εξετάσουμε τη λογική του Χουλιαρά και τη δυναμική της ανατροπής του. Ένας συγγραφέας νιώθει ένα ασφυκτικό βάρος εξαιτίας της αδυνατότητας της γραφής, αλλά κυρίως υποφέρει από την αδυναμία να γεμίσει τον κόσμο με τη συγκίνηση της ψυχής του. Αργότερα, όταν κατορθώνει να αποδράσει από την εκμαυλιστική ρηχότητα του αστικού τοπίου, είναι σε θέση να μετατρέπει τα απορρίμματα της σύγχρονης μεγαλούπολης σε τοπία αισθητικής ποιότητας.²⁹⁵ Καταλήγουμε, έτσι, στο επίπεδο του αναγνώστη, που αναγνωρίζει το δεδομένο κόσμο, αλλά δεν φθάνει στη δημιουργική του διάπλαση, ούτε στο βάθος των πραγμάτων. Ο ήρωας του Χουλιαρά είναι ένα πρόσωπο της τέχνης, ένας συγγραφέας

²⁹⁴ «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας», ό. π., σ. 134.

²⁹⁵ Ας μην ξεχνάμε ότι το κείμενο του Baudelaire για την φιγούρα του flâneur αναφέρεται στον ζωγράφο Constantin Guys (*Le Peintre de la vie moderne*, 1863) και, κατ' επέκταση, σε κάθε δημιουργό-καλλιτέχνη, που εισχωρεί μεν στην ανωνυμία της νεωτερικής μεγαλούπολης, χωρίς, ωστόσο, να χάνει την πνευματική και διανοητική του οξυδέρκεια.

και, ταυτόχρονα, είναι αποτέλεσμα τη αισθητικής συγκίνησης του ίδιου του Χουλιάρá, που προχωρά στην αισθητική αναπαράσταση του κόσμου. Αυτή η διπλωπία χρησιμοποιεί μεν την πραγματικότητα της πόλης και των προσώπων της, αλλά και τις καταγωγικές αρχές της συγγραφικής δραστηριότητας: την ανατροπή της πραγματικότητας και τη δυναμική της επινόησης ενός πνευματικού κατοίκου της πόλης.

Στο διήγημα «Το προσωρινό δέντρο» η οθόνη του τηλεοπτικού δέκτη μεταφέρει το βασικό πρόσωπο στο κέντρο της νεωτερικής φαντασμαγορίας, στη στυλιζαρισμένη γιορτή που έχει στηθεί στην Πλατεία Συντάγματος για τον εορτασμό των Χριστουγέννων. Οι εικόνες εισάγουν τον ανώνυμο αφηγητή σε μια γιορτή που πάνω απ' όλα είναι θέαμα. Παρόλ' αυτά, το πρόσωπο αναπτύσσει μια ειρωνική οπτική απέναντι στην τετριμμένη ευδιαθεσία της γιορτής. Αρχικά το ενδιαφέρον του στρέφεται προς τις μορφές των παιδιών, που λειτουργούν ως προσωποποίηση της πιο κοινότητας ενήλικης κανονικότητας, αφού ο τρόπος με τον οποίο στέλνουν τις ευχές τους στην κάμερα είναι ολότελα αποκομμένος από τις ιδιότητες της παιδικής τους ηλικίας. Πιο συγκεκριμένα, εδώ εντοπίζουμε μια αρνητική διάσταση της παιδικότητας, εφόσον τα παιδιά που εύχονται «όπως οι δημόσιοι υπάλληλοι στα κείμενα του Κάφκα», χάνουν ό,τι τα προσδιορίζει ως διακριτά όντα. Μιμούμενα πρότυπα κοινωνικής συμπεριφοράς, το μόνο που καταφέρνουν είναι να κάνουν «τους γονείς τους ευτυχείς, τουλάχιστον για τις επόμενες δυο μέρες».²⁹⁶ Θα έλεγε κανείς ότι η παραπάνω εικόνα προσλαμβάνεται από τον αφηγητή ως μια επιβεβαίωση των κανονιστικών αρχών που δομούν την ποζάτη γιορτή, επιβεβαιώνοντας, κυριολεκτικά και μεταφορικά, την ηγεμονική παρουσία μιας πόλης-οθόνης.

Η θεαματική παρουσίαση του κόσμου μέσα από το δέκτη της τηλεόρασης μετατρέπεται σε κατανάλωση θεάματος από τους αποδέκτες του μηνύματος και θέαμα της κατανάλωσης, οδηγώντας έτσι σε έναν φαύλο κύκλο. Λίγο αργότερα, όμως, το στιγμιαίο ταρακούνημα της κάμερας προκαλεί ένα τηλεοπτικό σοκ, μιας και στο άκρο της εικόνας προβάλλει το κεφάλι ενός ζητιάνου, ενός ανθρώπου «γκρεμισμένου», η παρουσία του οποίου υπονομεύει το γιορτινό κλίμα της πλατείας. Γι' αυτό, άλλωστε, «η εικόνα αυτή που αποτυπώνεται στη γιορτινή οθόνη, θα πρέπει να απαλειφθεί το συντομότερο, κι αυτό θα γίνει»,²⁹⁷ όμως, στο μεταξύ, το εν λόγω πλάνο έχει ήδη αποτελέσει το κλειδί για την ποιητική της ανατροπής, για την

²⁹⁶ «Το προσωρινό δέντρο», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 114.

²⁹⁷ «Το προσωρινό δέντρο», ό. π., σ. 115.

παραγωγή εικόνων που υπονομεύουν το αναπαραστατικό μέσο της τηλεόρασης. Ο αφηγητής αφήνει στην άκρη τον παραλογισμό της τηλεοπτικής εικόνας και μέσω της τεχνικής του τυχαίου συνειρμού συναντά την εικόνα του εαυτού του στην Πλατεία Συντάγματος σε μια πιο «μικρή προσωπική γιορτή», σε μια γιορτή που η κατανάλωση θεαμάτων και σημείων αντικαθίσταται από την ιμπρεσιονιστική αποτύπωση της πόλης:

« ... με έδειχνε κάπου στο βάθος της οδού Ερμού μιαν άλλη μέρα. Μέρα καλοκαιρού ήταν. [...] Στον πιο σκιερό της δρόμο περπατούσα κι ερχόμουν να με συναντήσω στο επίκεντρο μιας πιο μικρής προσωπικής γιορτής, γι' αυτό και προχωρούσα προς το μέρος του ήλιου, εκεί ακριβώς όπου η οδός άνοιγε ξαφνικά κι έβγαινε θριαμβικά στο φως η πλατεία Συντάγματος με το μεγάλο κτίσμα, σαν να 'ταν μια τεράστια αστραπή από θειάφι».²⁹⁸

Είναι αξιοσημείωτο ότι η αφηγηματική οπτική στην προσπάθειά της να αποκαλύψει την εικόνα του εαυτού αναδομεί το τοπίο μέσα από τη συγχώνευση της αφήγησης, της περιγραφής και της οπτικής δραματοποίησης. Υπό αυτό το πρίσμα η τεχνική του word-painting, που χρησιμοποιεί εδώ ο Χουλιάρας, επιχειρεί να αναδείξει την αντίθεση ανάμεσα στην ψυχρή και ελλιπή τηλεοπτική πραγματικότητα και την πηγαία συγκίνηση απέναντι στον κόσμο· μια συναισθηματική αντί-δραση η οποία δεν είναι απότοκο συγκινησιακής πλάνης, αλλά αποτέλεσμα της δυσφορίας και της ανησυχίας του αφηγηματικού υποκειμένου σχετικά με τον κόσμο του θεάματος. Όπως έλεγε ο Αντόνιο Ταμπούκι, στον 20ό αιώνα η δυσφορία μετατρέπεται σε μια μεταφυσική που μπορεί να «υπάρξει και σε καθημερινούς τόπους», εκεί όπου η καθημερινότητα της μέρας αποκαλύπτει με τον τρόπο της τα μυστήρια του σύμπαντος.²⁹⁹ Από αυτή την άποψη, ο αφηγητής του Χουλιάρα καλείται, αν θέλει να ξεπεράσει τη δυσφορία του, να κάνει δικό του τον ουρανό της Αθήνας και τα χρώματα του δειλινού, να δει τα μεγάλα κτίσματα να φεγγοβολούν σαν μια τεράστια αστραπή από θειάφι.³⁰⁰

²⁹⁸ «Το προσωρινό δέντρο», ό. π., σ. 115-116.

²⁹⁹ Αντόνιο Ταμπούκι, *Η νοσταλγία του πιθανού*, μτφρ. Ανταίος Χρυσοστομίδης, Άγρα, Αθήνα 2007, σ. 262-263.

³⁰⁰ Η τεχνική του word painting επανέρχεται ως λαϊτμοτίφ (leitmotiv) στο πεζογραφικό έργο του Χουλιάρα. Με ανάλογη προοπτική παρουσιάζεται το φυσικό τοπίο, για παράδειγμα, στο διήγημα «Ο σκύλος του καλοκαιριού». Εκεί, η περιγραφή της αλλαγής του οικιστικού ιστού της Αντιπάρου

Αν με τους παραπάνω τρόπους τα αφηγηματικά πρόσωπα επιχειρούν να δημιουργήσουν μια πόλη του πραγματικού και του φανταστικού, έναν νοητικό χάρτη της πόλης δίπλα στην αστική γεωγραφία, κάτι σαν τις «αόρατες πόλεις» του Ίταλο Καλβίνο ή την «απαλή πόλη» της ελπίδας του Τζόναθαν Ραμπάν, με άλλα λόγια μια πόλη του μύθου, της θεατρικότητας και των συμβολισμών, στο διήγημα «Το SFALMA ή η προβλήτα του χειμώνα» ο Χουλιάρας προτείνει έναν τρόπο ανασύστασης της κοινότητας και της αίσθησης του ανήκειν μέσα στο ρευστό περιβάλλον της παγκοσμιοποιημένης μεγαλούπολης. Στο εν λόγω διήγημα η παραδοσιακή μορφή της αρραγούς εθνικής κοινότητας αντικαθίσταται από μια κοινότητα ανθρώπων-εμικρέδων του κόσμου, οι οποίοι έχουν ως κοινό σημείο αναφοράς τους τούτο τον καιρό το καφενείο της οδού Δεινοκράτους. Θα έλεγε κανείς ότι ο Χουλιάρας επεξεργάζεται μέσα από την παράμετρο του χώρου και των προσώπων τις αντιφάσεις της σύγχρονης αστικής ζωής. Η αισθητική διακόσμηση του Σφάλματος δημιουργεί την αίσθηση ενός διαπολιτισμικού χώρου: ένα παραδοσιακό ελληνικό καφενείο με αποκλίσεις παρισινού μπιστρό και χαρακτηριστικά δείγματα νεοελληνικού κιτς, που παίρνει τελικά το χαρακτήρα ενός βαλκανικού κέντρου του μεσοπολέμου. Δεύτερον, η συνθήκη των προσώπων: το πλήθος των οικονομικών μεταναστών, ο Λαέρτης από την Αλβανία, η Ελένη και ο Ντανιέλ από το Ιράκ, τα τρία κορίτσια από τη Μολδαβία, μαζί με τους μόνιμους και μοναχικούς κατοίκους της οδού Δεινοκράτους και τους περαστικούς διαβάτες της Αθήνας· πρόσωπα δηλαδή που εκπροσωπούν όλο το φάσμα της ανθρωπογεωγραφίας της πρωτεύουσας των τελευταίων χρόνων. Τέλος, η διάρρηξη των εθνικών ταυτοτήτων, εφόσον το ενοποιητικό στοιχείο του φυλετικού προσδιορισμού αντικαθίσταται από την κοινή συνθήκη της ζωής των προσώπων, που τους καθιστά μια «αυτόνομη μικρή φαντασιακή κοινότητα»· μια κοινότητα η οποία αποτελείται από (πνευματικούς και χωρικούς) «εμικρέδες», παρόλο «που το σπίτι του καθενός δεν απέχει παρά ελάχιστα μέτρα απ' αυτό το στέκι».³⁰¹

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο το κείμενο ανοίγει το δρόμο για την ανάδειξη της ετερότητας και την αμοιβαία αποδοχή του άλλου, για μια συνθήκη που καταργεί την εθνορομαντική ταυτότητα του έθνους-κράτους προς όφελος μιας νεωτερικότητας

πλαισιώνεται από την εικόνα ενός σύννεφου υπό τη μορφή σκύλου: «Ψηλά, στο θόλο τ' ουρανού, ένας μεγάλος σκύλος από μπαμπάκι, τρέχει προς τη μεριά του Δεσποτικού χάνοντας, διαδοχικά, τη μακριά ουρά του και τα πίσω πόδια απ' τον αέρα, γιατί είναι δυο μέρες τώρα που φυσάει στο νησί». Βλ. «Ο σκύλος του καλοκαιριού», ό. π., σ. 11.

³⁰¹ «Το SFALMA ή η προβλήτα του χειμώνα», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 46.

χωρίς σύνορα.³⁰² Οι θαμώνες του Σφάλματος, οι οποίοι μοιάζει σαν να αναμένουν στο σταθμό ενός τραίνου που θα τους οδηγήσει σε μια καλύτερη ζωή, αναζητούν μέσα στον αστικό χώρο και το ρυθμό της καθημερινότητας ένα κατώφλι συνάντησης με τον εαυτό και τον άλλο, αναδεικνύοντας όχι μόνο την αξία της συναναστροφής, αλλά και έναν καινούργιο τρόπο συνύπαρξης, πέρα και πάνω από την απλή αποδοχή της ετερότητας. Θα έλεγε κανείς ότι ο μεταεθνικός κόσμος του Σφάλματος αναδεικνύει εμμέσως πλην σαφώς τους κινδύνους της σύγχρονης παλινορθωτικής νοσταλγίας, που αναζητά την επαναφορά της φαντασιακής κοινότητας του έθνους και, από την άλλη, ανασυγκροτεί την έννοια της κοινότητας με άξονα τη νέα ανθρωπογεωγραφία της πόλης. Τα πρόσωπα του διηγήματος είναι περισσότερο πολίτες του κόσμου παρά μέλη μιας παραδοσιακής και, ενίοτε, κλειστής κοινότητας.

³⁰² Δανείζομαι τον τίτλο της μελέτης του Αρτζούν Απαντουράι, *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα*, η οποία επεξεργάζεται, μεταξύ άλλων, ένα νέο μοντέλο κοινωνικής οργάνωσης στο περιθώριο της παρακμής του έθνους-κράτους.

IV. Ο χώρος της λογοτεχνίας

4.1 Ο λόγος περί τέχνης: το πορτραίτο του ήρωα ως καλλιτέχνη

Στην ιστορία της νεοελληνικής πεζογραφίας η παρουσίαση ηρώων-καλλιτεχνών είτε σε διαδικασία μύησης είτε σε διάλογο με την τέχνη τους αποτελεί, σύμφωνα με τους μελετητές, ένα σπάνιο φαινόμενο. Ωστόσο, από τη δεκαετία του 1990 και μετά παρατηρείται μια αξιοσημείωτη αύξηση των αφηγηματικών προσώπων που κατέχουν την ιδιότητα του καλλιτέχνη όσο και η πύκνωση του μυθιστορήματος-βιογραφίας, του μυθιστορήματος δηλαδή που έχει ως κεντρικό πρωταγωνιστή ένα υπαρκτό πρόσωπο της τέχνης ή βασίζει τη δομή του στις αρχές και τους κανόνες της βιογραφίας.

Στο μυθιστόρημα *Ζωή, την άλλη φορά* το θέμα της τέχνης εισέρχεται στο χώρο της αφήγησης μέσα από μια ομάδα ηρώων οι οποίοι ενσαρκώνουν το πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρή ηλικία (λογοτέχνες, ζωγράφοι, ηθοποιοί).³⁰³ Τα περισσότερα από αυτά τα πρόσωπα στρέφονται στην τέχνη προκειμένου να εκφράσουν τον ψυχισμό τους και να διερευνήσουν την ιδιότυπη ατομικότητά τους, που τους κάνει να ξεχωρίζουν από τους άλλους. Έτσι, το μοτίβο της καλλιτεχνικής ατομικότητας επιχειρεί να αποτυπώσει την αντισυμβατικότητα των νεαρών ηρώων, καθώς στα συμφραζόμενα της αφήγησης η καλλιτεχνική δημιουργία αντιμετωπίζεται ως μια πράξη ρήξης με το οικογενειακό περιβάλλον και το κοινωνικό status quo. Ο Χουλιάρης αναφέρεται στην προσπάθεια των ηρώων να σπάσουν τα δεσμά μιας προδιαγεγραμμένης πορείας, άρρηκτα συνδεδεμένης με τις συνθήκες και τις προοπτικές της ζωής στον επαρχιακό χώρο. Γι' αυτό, άλλωστε, οι ήρωές του μετακινούνται στο μητροπολιτικό κέντρο, το οποίο ανάγεται σε τόπο συνάντησης και διάπλασης των επίδοξων καλλιτεχνών.

Ο νεαρός Θεόφιλος Γούδας, ο οποίος έχει σαν πρότυπό του τον Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, εισέρχεται στο χώρο της λογοτεχνίας ύστερα από την ανάγνωση του μυθιστορήματος *Ο Ηλίθιος* του ρώσου συγγραφέα. Πρόκειται, ακριβέστερα, για την πρώτη επαφή του έφηβου ήρωα με τις απογοητεύσεις και τις ματαιώσεις της γραφής, καθώς το μόνο που καταφέρνει να γράψει σε ένα ολόκληρο βράδυ είναι το όνομά του

³⁰³ Βλ. σχετικά Αγγέλα Καστρινάκη, «The portrait of the artist in the late twentieth century», στο Peter Mackridge, Eleni Yiannakakis (επιμ.), *Contemporary greek fiction in a United Europe. From local history to the global individual*, Legenda, Οξφόρδη 2004, σ. 152. Για τις μυθοπλαστικές βιογραφίες υπαρκτών προσώπων της λογοτεχνίας (όσο και της ζωγραφικής) από ομοτέχνους τους συγγραφείς βλ. ενδεικτικά Γεωργία Φαρίνου Μαλαματάρη, «Ένας μεταμοντέρνος Βιζυηνός», στο Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας: Τιμητικός τόμος για τον Παναγιώτη Μουλλά, Σοκόλης, Αθήνα 2005*, σ. 351-362.

και δυο απλές φράσεις. Είναι σαφές ότι σε αυτή τη νυχτερινή κατάσταση ο συγγραφικός ενθουσιασμός και η αδυναμία της γραφής συμφύρονται και συμπλέκονται, οδηγώντας τον ήρωα στην αποτυχία. Η σωματοποίηση της συγγραφικής αγωνίας, που εκφράζεται μέσα από το κάψιμο στο στήθος και την ιλιγγιώδη πίεση του εγκεφάλου, βαραίνουν τελικά τόσο πολύ την ψυχή του ήρωα, με αποτέλεσμα να οδηγείται στην πλήρη συγγραφική αδράνεια. «Μέχρι που ξημέρωσε, καθόμουν στο τραπέζι και τράβαγα γραμμές. Μεγάλο ήταν το μαύρο που είχε η ψυχή μου, αλλά λέξη καμιά δεν εύρισκα για να το βγάλω».³⁰⁴

Είναι αξιοσημείωτο ότι στην εν λόγω σκηνή προαναγγέλλεται η μοναξιά του μελλοντικού συγγραφέα, μιας και το εγχείρημα του Θεόφιλου να μοιραστεί αυτή την πρωτόγνωρη εμπειρία με τη μικρότερη αδερφή του, πέφτει τελικά στο κενό και αυξάνει το συγγραφικό του άγχος. Από την άλλη, η σύγκρουση με την οικογένεια, η οποία προβάλλεται κυρίως μέσα από την αντίδραση της μητέρας, έρχεται να αποτυπώσει τα στερεότυπα της εποχής σχετικά με το ρόλο και τη μοίρα των καλλιτεχνών. Η μητέρα αντιμετωπίζει τις συγγραφικές φιλοδοξίες του νεαρού Θεόφιλου με ανησυχία και περιφρόνηση, μιας και η εκκόλαψη ενός καλλιτέχνη στο πλαίσιο μιας παραδοσιακής και «ιστορικής» οικογένειας προσλαμβάνει λίγο-πολύ το χαρακτήρα του κοινωνικού αμαρτήματος. Στην πραγματικότητα το αίσθημα της οικογενειακής ντροπής αποτυπώνει την εσωτερικευμένη στο ασυνείδητο επίδραση των κοινωνικών επιταγών. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η απαγορευμένη για το μέτρο της εποχής επιθυμία ενός καλλιτεχνικού βίου αντιπαρατίθεται με δυο βαθιά ριζωμένες αντιλήψεις της νεοελληνικής οικογένειας, αφενός με το ιδανικό της ανώτατης μόρφωσης των νεαρών παιδιών, αφετέρου με την παράδοση της γενεαλογικής ακολουθίας στις οικογενειακές επιχειρήσεις:

«Τι να τους πούμε, βρε;.. Τι να τους πούμε που όλο μας ρωτάν;.. Να τους πούμε ότι θα γίνεις συγγραφέας;.. Αυτό θέλεις να τους πούμε για να γελάν

³⁰⁴ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 267. Όπως γράφει ο Maurice Blanchot στη μελέτη του *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, «υπάρχει ένα σημείο όπου η έμπνευση και η έλλειψη έμπνευσης συγχέονται, ένα ακραίο σημείο όπου η έμπνευση, αυτή η κίνηση που γίνεται πέρα από τους περιορισμούς, τις παραδεδεγμένες φόρμες και τα εξακριβωμένα λόγια, παίρνει το όνομα της αγωνίας, γίνεται αυτή η απουσία δύναμης, αυτή η αδυναμία την οποία μάταια διερευνά ο καλλιτέχνης και η οποία είναι μια κατάσταση νυχτερινή, συγχρόνως μαγευτική και απελπιστική». *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Εξάντας, Αθήνα 1994, σ. 250.

κι οι κότεις!.. Δε ντύνεσαι, λέω, εγώ, να πας στο μαγαζί του πατέρα σου.. που μας έχει κάνει ρεζίλι!..»³⁰⁵

Στην πορεία της αφήγησης το ενδιαφέρον στρέφεται από τη λογοτεχνία στη ζωγραφική. Η εγκιβωτισμένη ιστορία του νεαρού Βασιλάκη Σουλικιά αποτυπώνει το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως μαθητευόμενου ζωγράφου. Για τον Σουλικιά, η αφιέρωση στην τέχνη προϋποθέτει, όπως και για τον Θεόφιλο, την αποδέσμευση από τις απαιτήσεις του οικογενειακού περιβάλλοντος. Στη δική του περίπτωση η ελευθερία από τις οικογενειακές επιταγές κατακτάται με σχετική ευκολία, όμως, τα πρώτα του βήματα στη ζωγραφική σκιαγραφούν μια σειρά αισθητικών απογοητεύσεων. Το πάθος για την αναζήτηση του υψηλού μέσω της τέχνης τίθεται υπό αμφισβήτηση, αρχικώς, από την αναγκαιότητα όλων εκείνων των πράξεων που έχουν σχέση με την επιβίωση. Η πρώτη επαγγελματική ενασχόληση του Σουλικιά με τη ζωγραφική διακρίνεται από οικονομική σκοπιμότητα. Έτσι, παρότι τα δικά του έργα αποπνέουν –σύμφωνα με τα λεγόμενα του νεαρού ζωγράφου και φίλου του Στέργιου– ένα εξπρεσιονιστικό και ναϊφ ύφος, εκείνος αναγκάζεται να εικονογραφεί πιστά αντίγραφα φυσικών τοπίων και φρούτων για να εξασφαλίσει τα προς το ζην. Πρόκειται δηλαδή για ρεαλιστικού τύπου απομιμήσεις, τουριστικού ενδιαφέροντος, οι οποίες υποσκάπτουν τη δημιουργική δύναμη του ζωγράφου και την αισθητική του κοσμοαντίληψη.

Παρόμοιας υφής απογοήτευση βιώνει ο ήρωας, όταν επιχειρεί να γνωρίσει τη ζωγραφική μέσα από τις βασικές θεωρητικές αρχές και τις δομές της. Οι συμβουλές του δασκάλου στο εργαστήριο ζωγραφικής, όπου ο Σουλικιάς παρακολουθεί μαθήματα για τις εισαγωγικές εξετάσεις στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, τείνουν να περιορίσουν τη δημιουργικότητα και το ατομικό του ταλέντο. Θα έλεγε κανείς ότι η περίπτωση του Σουλικιά αναδεικνύει, από τη μια, το ρομαντικό χαρακτηριστικό της αδάμαστης καλλιτεχνικής φύσης και, από την άλλη, τη ροπή προς τα αισθητικά κινήματα της μοντέρνας τέχνης. Υπό αυτή την προοπτική η αδυναμία του Σουλικιά να ακολουθήσει τις παραδοσιακές φόρμες, τις ακριβείς μετρήσεις και τη μαθηματική απεικόνιση των σχημάτων –τα οποία εξασφαλίζουν άλλωστε ένα καλαίσθητο αποτέλεσμα, ικανό για την επιτυχία στις εξετάσεις–, δεν αποτελούν αισθητική αδυναμία, όπως ισχυρίζεται ο δάσκαλος, αλλά έναν καινούργιο τρόπο αντιμετώπισης του καλλιτεχνικού φαινομένου. Το πρόσωπο αντιλαμβάνεται

³⁰⁵ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 270.

την τέχνη ως μια πράξη παρέκκλισης από τα μοτίβα της γεωμετρίας και τη λογική ανάλυση της πραγματικότητας, όσο και ως μια πράξη αντίστασης απέναντι στην πεπερασμένη μορφοποίηση των καλλιτεχνικών μεγεθών. Η σύγκρουσή του με τον δάσκαλο τείνει να μετατρέψει την αισθητική χαρά σε προσωπική οδύνη, αφού αντί να απολαμβάνει την ηδονή της καλλιτεχνικής απροσδιοριστίας, αρέσκεται στην απλή απεικόνιση αντικειμένων. Από την οπτική του Σουλικά, η πρακτική του δασκάλου αναιρεί την απαιτούμενη απόσταση ανάμεσα στα μεγέθη και την αναπαράστασή τους, περιορίζοντας την υποκειμενικότητα του δημιουργού στη ζωγραφική απόδοση μεγεθών τα οποία «σα πεθαμένα του φαίνοντ[αι], χωρίς καθόλου ψυχή και χωρίς αέρα».³⁰⁶

Ο ζωγράφος του Χουλιαρά, αν και αναγνωρίζει ότι αυτός ο τρόπος αντιμετώπισης της τέχνης τον οδηγεί με ακρίβεια στην αποτυχία, προτιμά να παραμείνει πιστός στις προγραμματικές του αξίες. Η αναμενόμενη αποτυχία του στις εξετάσεις είναι απότοκο τόσο της αισθητικής του ιδεολογίας όσο και της ηθικής του στάσης απέναντι στην τέχνη.³⁰⁷ Γι' αυτό, όταν την ημέρα των εξετάσεων έρχεται αντιμέτωπος με την νεαρή κοπέλα η οποία αποτελεί το «αντικείμενο» της αναπαράστασής τους, αδιαφορεί πλήρως για το εξωτερικό παρουσιαστικό της και προσηλώνεται στο φευγάτο βλέμμα της, με αποτέλεσμα ο πίνακας που δημιουργεί να μοιάζει περισσότερο με ένα μαύρο ζώο κρυμμένο στο εσωτερικό του ίδιου του ζωγράφου παρά με την κοπέλα:

«Τον έπιασε κάτι σαν τρεμούλα και σαν ντροπή, γιατί ήταν σαν να κορόιδευε. Όλοι, εκεί μέσα, ήταν σαν να κορόιδευαν. Την ίδια τη ζωή, του φάνηκε πως κορόιδευαν, με τα χρίτς, χρίτς, που έκαναν απάνω στα τελάρα και με τα σβησίματα, γιατί, πώς να την κρατήσεις, έλεγε, εκείνη την κοπέλα τη φευγάτη· πώς να τον γράψεις το φόβο της απάνω στο

³⁰⁶ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 132.

³⁰⁷ Η Σοφία Ιακωβίδου –ακολουθώντας τη σκέψη του Alain Viala όπως αναλύεται στη μελέτη του *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*– υποστηρίζει ότι η «έννοια της ιδεολογίας έχει πάψει για τη σύγχρονη κοινωνιολογία της λογοτεχνίας να στοιχεί μόνο με την πολιτική ένταξη και νοείται πλέον ως ισοδύναμη ή εναλλάξιμη με αυτήν της αισθητικής και της ηθικής». Βλ. σχετικά «Πορτραίτα του καλλιτέχνη ως αποτυχημένου», στο *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Πρακτικά Δ' Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου EENS (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010), τ. Β', σ. 271, https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Identities%20in%20the%20Greek%20world%202010.pdf.

χαρτί, και πώς να δεις τα μάτια της, σαν να 'ταν τόνοι μοναχά: μαύροι και γκριζοί, και πάλι μαύροι κι άσπρο, σβησμένο με ψωμί.»³⁰⁸

Η εμπειρία της αποτυχίας οδηγεί τον ήρωα στην κοινωνική απομόνωση. Σε μια στιγμή υψηλής αυτοσυνειδησίας και με νωπό ακόμη το αίσθημα της αποτυχίας ο Σουλικιάς αντιλαμβάνεται ότι η τροπή των γεγονότων τον αποκόβει μια και καλή από τα πρόσωπα τα οποία πέτυχαν στα εργαστήρια. Εκείνη τη στιγμή, ο ήρωας –όπως και ο Λεωνής του Θεοτοκά– χάνει την τέχνη του, τον καλύτερό του φίλο όσο και την κοπέλα του, καθώς ο οίκτος με τον οποίο τον αντιμετωπίζουν οι σημαίνοντες άλλοι, γεννά μέσα του έναν «κρύο κυματισμό», ανάλογο με αυτόν «που νιώθει ο άνθρωπος όταν το ξέρει πως έχει μείνει μοναχός του, κι ας είναι μες σε κόσμο...».³⁰⁹

Στο διήγημα «Φεγγάρι στην οδό Αγγέλων Αυτοκρατόρων» ο Χουλιάρης χρησιμοποιεί τη δυναμική της αλληγορικής γραφής, υπαινισσόμενος την ύπαρξη μιας «αθέατης»³¹⁰ σχέσης ανάμεσα στη φιγούρα του περιθωριοποιημένου καλλιτέχνη και του ατόμου που θέλοντας και μη καταλήγει να ζει ως παρίας στην κοινωνία. Η μορφή του κεντρικού πρωταγωνιστή δραματοποιεί με μεταφορικό τρόπο το ρόλο και τη μοίρα του καλλιτέχνη-δημιουργού ακόμη και από τη συνθήκη της ζωής του: ο Πήλιος δεν έχει δημιουργήσει τη δική του οικογένεια, ούτε ασκεί κάποιο από τα θεωρούμενα ως «κανονικά επαγγέλματα», συντηρείται στοιχειωδώς κάνοντας τα θελήματα των ανθρώπων της αγοράς, βιώνει το αίσθημα της μοναξιάς και εμφανίζεται ως μη αλληλέγγυος με τον κόσμο, αν και την ίδια στιγμή αποζητά τη συντροφικότητα και την αναγνώριση των άλλων. Στα παραπάνω θα μπορούσε να προσθέσει κανείς την ιδιαίτερη ευαισθησία του ήρωα όσον αφορά τον αινιγματικό χαρακτήρα της ζωής, γεγονός που τον κάνει να αποζητά συνεχώς εξηγήσεις για καθετί που βλέπει το μάτι ή αισθάνεται η ψυχή.

Έτσι, ο Πήλιος προχωρά στη δημιουργία μιας σειράς ευφάνταστων σεναρίων σχετικά με τα παράδοξα μυστήρια του κόσμου· για παράδειγμα, άλλοτε αναζητά το λόγο για τον οποίο ένα στενό και ασήμαντο δρομάκι, όπως η οδός Αγγέλων

³⁰⁸ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 136. Ή, όπως αναφέρει ο γηραιός ζωγράφος Frenhofer, κοιτάζοντας τον πίνακα του Porbus *Μαρία η Αιγυπτία* στο *Άγνωστο αριστούργημα* του Ονορέ ντε Μπαλζάκ: «Δεν την έφτιαξες καθόλου άσχημη τη γυναικούλα σου, αλλά δεν έχει ζωή επάνω της». *Το άγνωστο αριστούργημα*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Άγρα, Αθήνα 1983, σ. 18.

³⁰⁹ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 139.

³¹⁰ Ως «δεκαέξι ιστορίες της αθέατης πλευράς» χαρακτηρίζονται τα διηγήματα στον υπότιτλο της συλλογής, δίνοντας έτσι μια ερμηνευτική προοπτική πέρα από την ανάγνωση του ρεαλιστικού επιπέδου. Για μια διαφορετική άποψη βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Σκοτεινοί ήρωες χωρίς σκοτάδι», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 12/2/1992.

Αυτοκρατόρων, μπορεί να έχει ένα τόσο μεγαλειώδες όνομα, προβαίνοντας σε θεωρήσεις γύρω από τον τρόπο σκέψης των επουράνιων υπάρξεων, ενώ άλλοτε σκέφτεται τα βουνά γύρω από τη λίμνη ως τεράστια ζώα τα οποία κρύβουν στις ρίζες τους χθόνιες δυνάμεις και διαβόλους, που χρησιμοποιεί ο Θεός για να φοβερίζει τους ανθρώπους ή για να επικοινωνεί μαζί τους. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η αέναη παρατήρηση, το βλέμμα του θαυμασμού και, άρα, της αμφιβολίας για όλα όσα παρουσιάζονται ως αυταπόδεικτα όσο και η παραμυθική φαντασία του ήρωα –αποκύημα της μοναχικής παιδικής ηλικίας και μιας ιδιάζουσας κληρονομικότητας σύμφωνα με την ερμηνεία του αφηγητή–, παραπέμπουν στην αρχή της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αναδεικνύοντας συγχρόνως μείζονα γνωρίσματα της ταυτότητας του καλλιτέχνη, που με το έναν ή με τον άλλον τρόπο υπονομεύουν την οργανική ένταξή του στην κοινωνία.³¹¹

Ο Πήλιος είναι σε κάθε περίπτωση αποκλεισμένος από το σύνολο –όπως και οι υπαίθριοι γελωτοποιοί του ρομαντισμού–,³¹² όμως, καθώς αποκτά τα χαρακτηριστικά του παρία, κερδίζει το δικαίωμα της πανταχού παρουσίας του. Το γεγονός αυτό, πάντως, δεν αρκεί ώστε να εξαλείψει τη μοναξιά του. Γιατί, τα ίδια πρόσωπα που τον καλούν για να τους διηγηθεί τις παράδοξες ιστορίες του –μιας και οι ίδιοι είναι απασχολημένοι με τις δουλειές τους και δεν έχουν την ευκαιρία να ζήσουν τέτοια παράξενα περιστατικά–, είναι και αυτά που εκδηλώνουν την περιφρόνηση ή την αμφισβήτηση για τα λεγόμενα του Πήλιου μέσα από σαρδόνια χαμόγελα και υπονομευτικά εκφραστικές κινήσεις του σώματος. Υπό αυτή την προοπτική ο ήρωας μετατρέπεται στον μαρτυρικό εκπρόσωπο μιας τέχνης που παραμερίζεται, καθώς στο πλαίσιο του ορθολογικού κόσμου και της κοινής λογικής το κύρος της υπερβατικής ματιάς και της υποκειμενικής θέασης μετριούνται ως «φαντασιοπληξίες» και του «μυαλού του ξεπιάσματα»:

³¹¹ Βλ. επίσης το διήγημα «Το Πουλάκι» από τη συλλογή *Η μέσα βροχή*. Εκεί, ο Χουλιάρης παραθέτει, από τη μια, την αγωνία και τη βία του παιδιού –πανταχού φορέα της ποιητικής δημιουργίας– και, από την άλλη, την αδιαφορία και την παθητική οπτική του ενήλικα: «Απ' τον καιρό ακόμη που ήταν μαθητής στο γυμνάσιο αλλά και για κάμποσα χρόνια μετά, ο Τριαντάφυλλος Τσίνας [...] ενώ βρισκόταν μεταξύ ύπνου και ξύπνιου ένιωθε το κεφάλι του βαρύ από ένα απίστευτο συνωστισμό λέξεων –για την ακρίβεια ολόκληρων κειμένων– που έμοιαζαν με παράδοξα και σκοτεινά πεζά. Πέρασαν από τότε χρόνια πολλά και τώρα, στα πενήντα του, υπάλληλος του δημοσίου, πια, με σοβαρότατες προοπτικές, κοιμάται και ξυπνάει σαν το πουλάκι» (σ. 131).

³¹² Βλ. σχετικά Jean Starobinski, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκου*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα 1991.

«Τέτοια του λεγαν κι αυτός δεν είχε καμιά αντίρρηση να τους αραδιάσει εκεί, επιτόπου, ένα σωρό ιστορίες φοβερές που τους έκαναν να κρυφογελούν και να σκουντάνε, κάθε τόσο, ο ένας τον άλλον [...] κάθε φορά που ο Πήλιος ο Τσίγλας –καρφώνοντας το βλέμμα σε ένα σημείο συγκεκριμένο– προσπαθούσε να συγκεντρωθεί: να συνταιριάξει τις εικόνες, δηλαδή, απ’ την αρχή και να δώσει στην ιστορία του τη συνοχή και την ανάπτυξη που έπρεπε, ώστε να γίνει πιστευτή απ’ όλους. [...] μέχρι που το κουσούρι του αυτό, έγινε, κατά κάποιο τρόπο, το επάγγελμά του το μόνιμο [...] .»³¹³

Στο χρόνο της αφήγησης, ωστόσο, ο ήρωας βρίσκεται για ακόμη μια φορά αντιμέτωπος με ένα παράξενο περιστατικό, μιας και στη συνηθισμένη διαδρομή προς το φούρνο του Πασχάλη αντίκρισε την αρκούδα του Νίδα του «γύφτου» να ρίχνει βεντούζες στο αφεντικό της. Η αναγκαιότητα μετάδοσης αυτού του συμβάντος ενεργοποιεί εκ νέου την αρχή της διήγησης. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, η αφήγηση του μυστηρίου χαρίζει στον Πήλιο μια εκτεταμένη αίσθηση αγαλλίασης, η οποία αγγίζει τα όρια της θρησκευτικής εμπειρίας, εφόσον ο Πασχάλης, ως alter ego του ήρωα, έρχεται να επιβεβαιώσει τη φυσικότητα ενός συμβάντος που για τον κοινό ανθρώπινο νου φαντάζει ασύλληπτο. Μέσα από το συγκεκριμένο επεισόδιο ο Πήλιος βιώνει μια εκστατική εμπειρία, ικανή να αναιρέσει ολόκληρη την προηγούμενη ζωή της απόρριψης και του εμπαιγμού, ικανή να μετατρέψει το συναίσθημα της μοναξιάς σε πηγαία συντροφικότητα, έστω για όσο διαρκεί η στιγμή της έκστασης· στιγμή εντέλει προνομιακή, αφού σε αυτή συμπυκνώνεται εμβληματικά το βαθύ νόημα της ύπαρξής του:

«“Καλά...” ξανάπε ο Πήλιος. “Αρκούδα, όμως, να ρίχνει βεντούζες, έχεις δει;”

“Έχω δει”, απάντησε αναπάντεχα ο Πασχάλης και τα γαλανά του μάτια, φωτίστηκαν, ξαφνικά [...] “Να... Εδώ, πιο πάνω... [...] Στην παράγκα του Νίδα του γύφτου την είδα. Στο γύφτο τις έριχνε, λες κι ήταν η γυναίκα του... Γιατί ρωτάς;”

³¹³ «Φεγγάρι στην οδό Αγγέλων Αυτοκρατόρων», *Η μέσα βροχή*, ό. π., σ. 24.

“Να... έτσι...” έκανε ο Πήλιος ο Τσίγλας, κι ένιωσε, άξαφνα, μέσα του ένα θερμό κυματισμό να τον συνεπαίρνει και ήξερε ότι δεν ήταν απ’ το φούρνο. Από την ψυχή του ήταν, που συνταράζονταν, την ώρα εκείνη, από ένα πρωτόγνωρο συναίσθημα. Ένιωθε, επιτέλους, κάτι σαν δικαίωση κι ήταν σαν να απόχτησε, αναπάντεχα, ένα συγγενή κι αυτός σ’ αυτό τον κόσμο, πράμα που τον έκανε να νιώθει, τώρα, λιγότερη μοναξιά...»³¹⁴

Αν στα παραπάνω παραδείγματα η μορφή του καλλιτέχνη αποδίδεται ως αυτού που διώχνεται από τον κόσμο, που παραμερίζεται από τους άλλους –σαν τον πλάνητα καλλιτέχνη του μοντερνισμού–, συγκροτώντας, κατά κάποιο τρόπο, μια παραλλαγή του περιθωριοποιημένου και του απόβλητου, τότε στο ύστερο έργο του Χουλιαρά ο μεσήλικας πλέον καλλιτέχνης-συγγραφέας δεν βιώνει τόσο τη μοναξιά του έξω όσο την εμπειρία αυτού που διώχνεται από το ίδιο του το έργο· εξόριστος από τον ίδιο του τον εαυτό και από την πράξη της γραφής. Για παράδειγμα, σε ένα από τα λεγόμενα ποιήματα για την ποίηση ο Χουλιαράς –διαλεγόμενος με το στοχασμό του Blanchot σχετικά με τη διάκριση ανάμεσα στο *βιβλίο* και το *έργο*, το οποίο παρουσιάζεται λιγότερο ως παρουσία και περισσότερο ως απουσία, ως έλλειψη, ως αδυναμία επίτευξης– αποδίδει, με κωμικό τρόπο, τον αποκλεισμό του δημιουργού από τον κόσμο της ποίησης. Το ποιητικό υποκείμενο αναπτύσσει μια αμφίθυμη σχέση με την ποίησή του, μια σχέση έλξης και απώθησης, εφόσον ο συγγραφέας «γνωρίζει τη στιγμή που τον καθ’ οδόν έργο τον απορρίπτει και μοιάζει να τον αποκλείει».³¹⁵ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει το ποιητικό υποκείμενο, υπενθυμίζοντας τη μοίρα κάθε δημιουργού: «Ούτε και τα δικά μου [ποιήματα] αγαπώ. Μ’ αρέσουν μόνο εκείνα που μου αντιστάθηκαν: αυτά που δεν κατάφερα ποτέ να γράψω. Γι’ αυτό και τα ποιήματα που ζούνε έξω απ’ τα βιβλία αγαπώ: εκείνα που ποτέ δε νοιάστηκαν αν μου

³¹⁴ «Φεγγάρι στην οδό Αγγέλων Αυτοκρατόρων», ό. π., σ. 32. Αξίζει να σημειώσει κανείς παρενθετικά τόσο το ρόλο του αφηγητή, ο οποίος με βάση τα αφηγηματικά σχόλια φαίνεται πως ταυτίζεται συναισθηματικά με την ιστορία του ήρώα του, όσο και τα όσα δηλώνει ο Χουλιαράς σχετικά με το λανθάνον νόημα της αφηγηματικής σύνθεσης σε συνέντευξή του στον Μιχαήλ Μήτρα: «Ας πούμε, σε ένα από τα διηγήματα του τελευταίου βιβλίου μου, στο Φεγγάρι στην οδό Αγγέλων αυτοκρατόρων, μοιάζει ο ήρωας πραγματικός αλλά το διήγημα δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα δοκίμιο για τη στάση του καλλιτέχνη απέναντι στη ζωή. Δηλαδή για τη μοναξιά του καλλιτέχνη που θέλει να ζει διαφορετικά, που βλέπει τα πράγματα διαφορετικά, και όταν δει κάποιον άλλον, έστω και έναν, ο οποίος είναι στον ίδιο παραλογισμό, νιώθει πολύ ωραία». Βλ. σχετικά την εκ νέου δημοσίευση της συνέντευξης «Ζωή, ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης» στο περ. *(Δε)κατα*, τχ. 43 (2015), σ. 15.

³¹⁵ M. Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, ό. π., σ. 71.

αρέσουν. Αυτά που περπατούν αδιάφορα, έξω στο δρόμο, με τα χέρια στις τσέπες και μ' έχουνε, έτσι κι αλλιώς, χεσμένο».³¹⁶

Πρόκειται, επομένως, όχι για τον επίδοξο καλλιτέχνη σε διαδικασία μύησης, αλλά για τον συγγραφέα που, ενώ στο παρελθόν έχει γράψει, τώρα πια κατατρώχεται από το άγχος, την αγωνία της έκφρασης και την αδυνατότητα της γραφής. Στο διήγημα «Ο πατέρας μου στην κατηφόρα» ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής έχει την ιδιότητα του συγγραφέα. Το κείμενο θεματοποιεί την απραγία της γραφής, μετατρέποντας την αγωνία του αφηγηματικού υποκειμένου σε συστατικό παράγοντας μυθοπλασίας: σε μια αφηγηματική συνθήκη που δεν προηγείται απλώς της συγγραφικής πράξης, αλλά αποτελεί και το βασικό της θέμα. Με αυτόν τον τρόπο η αγωνία του συγγραφέα λειτουργεί τόσο ως απότοκο όσο και ως συμπαραγωγός της γραφής, που, καθώς αποτυπώνεται στη λευκή σελίδα, αναδεικνύει την εικόνα του λογοτέχνη από την πλευρά του χειρώνακτα, του τεχνίτη, του γραφιά που παλεύει συνεχώς με τα φαντάσματά του και πασχίζει να τα βγάλει πέρα με την τέχνη του:

«Είναι απόγευμα. Ένα από τα σκοτεινότερα αυτού του μήνα και μένω πάλι άπραγος. Δεν έχω καταφέρει ακόμα να κάνω κάτι. Μου χρειάζονται ψηφία: πιο πολλά από τις προηγούμενες φορές. Το άσπρο του χαρτιού με περιμένει κι εγώ σκέφτομαι να τα παρατήσω και να βγω έξω, στο μπαλκόνι. Αυτό θα κάνω. Θα πάρω δυο-τρεις ανάσες και θα γυρίσω πάλι στο δωμάτιο. Ετούτη τη φορά ελπίζω οι λέξεις να μ' ακολουθήσουν.»³¹⁷

Στο διήγημα «Οι ηθοποιοί της Οδού Ξενίας» ο αφηγητής διεκδικεί τη μελλοντική επανασύνδεσή του με τον κόσμο της δημιουργίας. Το βίωμα της συγγραφικής αγωνίας μετατρέπεται σε αφηγηματική συνθήκη, εφόσον τα βαρύθυμα συναισθήματα που κατακλύζουν το υποκείμενο υποστασιοποιούνται μέσα από το φάρμακο της γλώσσας: «Τον τελευταίο καιρό η ψυχή μου σέρνεται. Την οδηγεί το σώμα από το ένα δωμάτιο στο άλλο. [...] Δεν πάει άλλο, λέω. Πρέπει να κάνω κάτι επιτέλους. Να καθίσω με το ζόρι. Να καθίσω στο τραπέζι, όπως παλιά, και ν' αρχίσω να γράφω».³¹⁸ Στην εξέλιξη του διηγήματος η αγωνία εγκαθιδρύεται σε χωρικά και οπτικά συμφραζόμενα, καθώς ο αφηγητής περιγράφει αφενός τα αντικείμενα που

³¹⁶ «Τα ποιήματα στο δρόμο», *Εικόνες στο ύψος της ζωής*, ό. π., σ. 102.

³¹⁷ «Ο πατέρας μου στην κατηφόρα», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 151.

³¹⁸ «Οι ηθοποιοί της Οδού Ξενίας», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 119.

περιβάλλουν το χώρο του συγγραφικού του εργαστηρίου και αφετέρου το συνεχές πήγαινε-έλα στο εσωτερικό του σπιτιού. Προσπαθώντας να βρει τον κατάλληλο τρόπο για να γίνει ξανά δημιουργικός, ανακαλεί από τη μνήμη ένα περιστατικό μεταξύ δυο υπαρκτών ζωγράφων, του γηραιότερου Ζαν Ωγκύστ Ντομινίκ Ενγκρ και του νεαρού Ενγκάρ Ντεγκά. Ο τελευταίος, καθώς αμφιταλαντεύεται για την αξία των έργων του, προστρέχει στο σπίτι του γέρο Ενγκρ, για να ακούσει τη γνώμη του. Ο Ενγκρ, κοιτάζοντας τις ζωγραφιές που ο Ντεγκά έχει απλώσει στο πάτωμα, μένει σιωπηλός και έτσι ο Ντεγκά τις μαζεύει και φεύγει απογοητευμένος. Τότε ο έμπειρος Ενγκρ, από την υπερυψωμένη σημειωτέον θέση του παραθύρου, τον συμβουλεύει: «Γραμμές!...» του φώναξε, «Τράβα γραμμές. Όσο πιο πολλές γραμμές μπορείς!».³¹⁹ Την τακτική αυτή υιοθετεί τελικά και ο αφηγητής. «Αυτό, λοιπόν, κάνω κι εγώ εδώ πέρα. Γραμμές τραβάω κι όπου με βγάλουν»,³²⁰ σημειώνει αμέσως μετά, υποδεικνύοντας εμμέσως πλην σαφώς ότι η συγγραφική πράξη έχει ανάγκη από έναν άνθρωπο που κάθεται σε ένα τραπέζι «με τα ράθυμα παπάκια του τραπεζομάντηλου και τις στοίβες των χειρογράφων»³²¹ και αποτυπώνει γράμματα πάνω στο λευκό χαρτί· κι έτσι γίνεται σιγά σιγά δημιουργικός, όμως αυτή τη δημιουργικότητά του την χρωστά, σύμφωνα με την οντολογία της λογοτεχνίας, «όχι ασφαλώς στη γραφή καθεαυτή, για την οποία ελάχιστες δυνάμεις έχει καταναλώσει, αλλά στην αγωνία του. Καταφεύγει στη γραφή μη έχοντας πως αλλιώς να βολέψει την αγωνία του. Γράφει δίχως σκοπό, μολονότι φαινομενικά η πράξη του διατηρεί όλα τα χαρακτηριστικά μιας υπολογισμένης σύνθεσης».³²²

Τη νοσταλγία του συγγραφικού ρυθμού αντανακλά και το διήγημα «Οι αριθμοί της νύχτας». Ο αφηγητής εισάγει τον αναγνώστη στην άχαρη καθημερινότητά του, κάνοντάς τον να σκεφτεί το υποκείμενο της γραφής στο πλαίσιο μιας «ανθρώπινης κατάστασης» και όχι ως φορέα μιας ευχάριστης και ανώδυνης ενασχόλησης. Στην πορεία της εξιστόρησης ο ρυθμός της καθημερινής ζωής αντιπαραβάλλεται με την

³¹⁹ «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας», ό. π., σ. 121.

³²⁰ «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας», ό. π., σ. 121.

³²¹ «Οι ηθοποιοί της οδού Ξενίας», ό. π., σ. 121.

³²² Βαγγέλης Κάσσο, *Η λογοτεχνία ως οριακή εμπειρία. Μια προσέγγιση στην κριτική σκέψη του Maurice Blanchot*, Τέθριππον, Αθήνα 1988, σ. 28. Ή, όπως λέει ο ίδιος ο Blanchot, «να κάνει το έργο δρόμο προς την έμπνευση [...] κι όχι την έμπνευση δρόμο για το έργο», *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, ό. π., σ. 255. Πρβλ. επίσης την άποψη του Χουλιάρá: «Προσωπικά δεν πιστεύω στην έμπνευση ούτε στις ιδέες. Τα έργα δεν γίνονται ούτε με ιδέες ούτε με έμπνευση. Απλά γίνονται. Είναι θέμα αναμέτρησης με κάτι που δεν μπορεί κανείς να προσδιορίσει, που ωστόσο υπάρχει και απαιτεί φοβερή αυτοσυγκέντρωση για να το νικήσει, ανάλογη μ' εκείνη του ταυρομάχου όταν είναι αντιμέτωπος με τον ταύρο στην αρένα». Βλ. σχετικά τη συνέντευξη του Χουλιάρá στην Μύριαμ Μουστάκα, «Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του», περ. *Ανιχνεύσεις*, τχ. 17 (Μαρ. 1997), σ. 54.

κόπωση της έμπνευσης. Για άλλη μια φορά, η έκφραση της αγωνίας μέσα από τη γραφή συγκροτεί έναν αποτελεσματικό τρόπο διαχείρισης και απελευθέρωσής της, αλλά συνάμα και μια περίτεχνη ρητορική στρατηγική. Το πάσχον υποκείμενο, χάνοντας το ζωτικό χάρισμα της λογοτεχνικής έκφρασης, είναι αναγκασμένο να μην ζει πλέον δημιουργικά. Υπό αυτές τις συνθήκες η δράση του περιορίζεται σε «μια μέρα ακόμη επιβίωσης σ' αυτήν εδώ την πόλη».³²³ Όμως, όπως γίνεται σαφές, την ίδια στιγμή που το υποκείμενο πενθεί, ο εύλωτος δημιουργός συνεχίζει να «μιλά». Πρόκειται, πράγματι, για το ρητορικό «τόπο του ανέκφραστου»,³²⁴ για τη ρητορική στρατηγική της γλώσσας, που, ενώ διατυμπανίζει την αδυναμία της να μιλήσει, ταυτόχρονα μιλά, ώστε ο εαυτός να παραμείνει ενεργός στο πεδίο της ύπαρξης:

«Γιατί είναι καιρός, τώρα, που θέλω να κάνω κάτι οπωσδήποτε. Κάποιο ρυθμό θέλω κι εγώ να έχω. Πρέπει να κάνω μια δουλειά: να γράψω κάτι τελοσπάντων Αν όχι ετούτη τη στιγμή, τουλάχιστον αργότερα: ίσως μετά το μεσημέρι!

Μου είπαν ότι γεννήθηκα στα Γιάννενα τον Οκτώβριο του '40. Μια Τρίτη ήταν: ένα ήσυχο πρωινό με καθαρό αέρα.»³²⁵

³²³ «Οι αριθμοί της νύχτας», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 77.

³²⁴ Βλ. σχετικά Τζίνα Πολίτη, «Το γραπτό και το άφραστο ή περί πάθους», στο *Περί αμαρτίας, πάθους, βλέμματος και άλλων τινών*, ό. π., σ. 11-17.

³²⁵ «Οι αριθμοί της νύχτας», ό. π., σ. 79-80. Η υπογράμμιση στο κείμενο.

4.2 Ο εαυτός ως διήγηση

Το 1986, λίγους μήνες μετά την έκδοση του τρίτου πεζογραφικού του έργου, ο Νίκος Χουλιάρης σε μια συνέντευξή του στο περιοδικό *Διαβάζω*, αναφερόμενος στην αλληλεπίδραση του *εαυτού* και του *άλλου* όσο και στο πώς αυτή η σχέση επηρεάζει τον τρόπο της γραφής του, σημειώνει: «Εγώ, για παράδειγμα, νιώθω ότι έχω μέσα μου έναν μικρό που ζει κι αυτός μαζί μου. Πολύ συχνά μάλιστα κατεβαίνει και μου κάνει και μερικές δουλειές. Μιλάει –ας πούμε– αντί για μένα... Γράφει για μένα, μ' αντικαθιστά σε περίπτωση πόνων και αρρώστιας, ονειρεύεται για μένα».³²⁶ Η παρουσία του άλλου εαυτού δεν αποτελεί καινούργιο θέμα ούτε για το χώρο της ψυχολογίας, ούτε βέβαια για το χώρο της λογοτεχνίας. Όταν ο Jacques Lacan αναφέρεται στο Εκείνο που ομιλεί (*ça parle*), ουσιαστικά μας προειδοποιεί για την ύπαρξη ενός ασυνειδήτου πριν από το λόγο, τη συνείδηση και τη διαμόρφωση του Εγώ.³²⁷ Στα καθ' ημάς, η φωνή του Άλλου, η οποία διαπερνά την τέχνη της λογοτεχνίας από την περίοδο του ρομαντισμού και μετά, έρχεται αντιμέτωπη με το καρτεσιανό *cogito*, συγκροτώντας μίαν αφηγηματική ποιητική που συμπυκνώνεται ίσως με τον πιο εμβληματικό τρόπο στη φράση που γράφει ο Arthur Rimbaud σε μια επιστολή του 1871 προς τον Πωλ Ντεμενύ: «*Je est un autre*» (Εγώ είναι ένας άλλος).³²⁸

Στο πεζογραφικό έργο του Χουλιάρη το θέμα του διπλού εαυτού εμφανίζεται μέσα από ποικίλες μορφές και εκδοχές. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι ο Χουλιάρης για να εξηγήσει το ζήτημα του δυαδικού χαρακτήρα που βιώνει, ίσως για να το κατανοήσει και ο ίδιος, προστρέχει στο χώρο της λογοτεχνικής γραφής, με απώτερο σκοπό μια εν προόδω καλλιτεχνική αναζήτηση του εαυτού.³²⁹ Έτσι, ο εαυτός εμφανίζεται επί σκηνής –επί λευκού καμβά και λευκής σελίδας–, καθιστώντας το ζήτημα της διπλότητας θέμα της λογοτεχνικής γραφής, υπό την έννοια ότι η λογοτεχνία καλείται να λειτουργήσει ως ο χώρος στον οποίο το

³²⁶ Βλ. τη συνέντευξη του Χουλιάρη στην Μαρία Τρουπάκη, «“Ο,τι είπαμε σ' αυτή τη συνέντευξη είναι το περίγραμμα ενός πράγματος από αέρα...”», ό. π., σ. 64.

³²⁷ Για την έννοια του ψυχολογικού άλλου βλ. Anika Lemaire, *Jacques Lacan, Pierre Mardaga*, Βρυξέλλες 1977, σ. 133-154.

³²⁸ «Αυτό μου είναι φανερό», γράφει ο Rimbaud, «παρίσταμαι στην εκκόλαψη της σκέψης μου: τη βλέπω, την ακούω: χτυπώ ένα πλήκτρο: η συμφωνία σαλεύει στα βάθη απ' όπου μ' ένα άλμα βγαίνει στη σκηνή». Βλ. Αρθούρος Ρεμπώ, *Κείμενα και κριτική*, μτφρ. Βαγγέλης Χατζηδημητρίου, Θεωρία, Αθήνα χ.χ., σ. 70.

³²⁹ Στην ίδια συνέντευξη ο Χουλιάρης δηλώνει: «Γράφω, ζωγραφίζω, παλαιότερα τραγουδούσα... Κι αυτή ακριβώς είναι η νεύρωσή μου. Κι είναι για μένα τρόποι για ν' ανακαλύψω πράγματα που μ' έχουν καθορίσει. Ας πούμε ότι με όλα αυτά προσπαθώ να εμβαθύνω σ' αυτό που ξέρω καλύτερα αλλά και λιγότερο για μένα: Τον ίδιο μου τον εαυτό...» (σ. 65).

υποκείμενο θα αφηγηθεί και θα προσπαθήσει να οικειωθεί τον εαυτό του. Υπό αυτή την προοπτική τα πεζογραφικά κείμενα του Χουλιαρά εμπεριέχουν, σε αφηγηματικά επεξεργασμένη μορφή, υλικό στοχασμού και αυτοανάλυσης πάνω στο ζήτημα της ατομικής συνείδησης και του ίδιου του εαυτού ως άλλου· υλικό μιας ερμηνευτικής ποιητικής του υποκειμένου και όχι αυτοβιογραφίας. Αυτά τα στοιχεία της αφηγηματικής σύνθεσης αφενός χαρίζουν στα κείμενά του ερμηνευτική πρωτοτυπία και αφετέρου ανοίγουν, όπως εντοπίζει η Γεωργία Λαδογιάννη, ένα λανθάνοντα διάλογο με τα φιλοσοφικά ρεύματα του υπαρξισμού και της φαινομενολογίας.³³⁰ Με βάση τα παραπάνω, τα κείμενα του Χουλιαρά αυξάνουν την κριτική-αναγνωστική αμηχανία, δεδομένου ότι ο κόσμος της μυθοπλασίας, άρρηκτα συνδεδεμένος με τη δράση, την πλοκή και την εξέλιξη των χαρακτήρων, γίνεται ο χώρος όπου το υποκείμενο της αφήγησης, εντρυφώντας στην προβληματική του εγώ, συνθέτει και αποσυνθέτει, αναζητά και χάνει τον εαυτό του.

Στο διήγημα «Ο εισπράκτορας» τη θέση του σολιψιστικού εγώ καταλαμβάνει ένα διχασμένο υποκείμενο, ένα εγώ που έχει και το *άλλο του μισό*, σύμφωνα με τον τίτλο της τρίτης συλλογής διηγημάτων του Χουλιαρά. Η εμπειρία του άλλου εγώ υποστασιοποιείται μέσα από τη σχέση του αφηγητή με τον Τριαντάφυλλο Σήψα. Ο τελευταίος λειτουργεί ως alter ego του αφηγητή, καθότι για τις ανάγκες του γραπτού που συντάσσει ο αφηγητής, ο Τριαντάφυλλος Σήψας αναδύεται στη συνείδησή του ως δικός του αντικατοπτρισμός. Έτσι, όταν στην αρχή κιόλας της διήγησης δηλώνει: «Λέω ν' αρχίσω έτσι [τούτο το γραφτό]. Ότι είμαι ο Τριαντάφυλλος ο Σήψας απ' τη Λιγοψά. Το ξέρω πως δεν είμαι αυτός. Όμως τώρα, έτσι μου έρχεται ν' αρχίσω»,³³¹ από τη μια πλευρά, προβάλλει το ζήτημα της διυποκειμενικής προβληματικής, μιας και το εγώ αναδύεται στη συνείδηση ως άλλος, εκφράζοντας μian εμπειρία αυτο-αποξένωσης του υποκειμένου και, από την άλλη, τονίζει ότι αυτή η αναλογική κατάληψη πραγματοποιείται μέσα από την εμπειρία της γραφής και, άρα, με τη συνδρομή της φαντασίας.

Μέσω των αφηγηματικών εκφορών ο αφηγητής οικειοποιείται αρχικά τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του «υπαρκτού» Τριαντάφυλλου Σήψα –«τώρα έχω τα

³³⁰ Γεωργία Λαδογιάννη, «Η ζωή ως ερώτημα. Η πεζογραφία του Νίκου Χουλιαρά», ό. π., σ. 441. Για τη σημασία που αποδίδει, από την πλευρά της φαινομενολογίας, ο Paul Ricoeur στη μυθοπλασία και το στοιχείο της φαντασίας ως αναγκαίων για την κατανόηση του εαυτού βλ. το κεφάλαιο «Ο εαυτός και η αφηγηματική ταυτότητα» στο βιβλίο του *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Πόλις, Αθήνα 2008, σ. 189-224.

³³¹ «Ο εισπράκτορας», *Το Μπακακόκ*, ό. π., σ. 150.

μαλλιά του τα κόκκινα και τις μπρέκνες του»—,³³² ενώ στη συνέχεια αναλαμβάνει να φέρει εις πέρας τις επαγγελματικές του υποχρεώσεις, αφού επιβιβάζεται στο αστικό λεωφορείο και ως εισπράκτορας ακολουθεί το προγραμματισμένο δρομολόγιο προς τα επαρχιακά χωριά περίξ των Ιωαννίνων: «Όλα είναι κανονικά. Οι χωριάτες στο χωριό, τα κληματόφυλλα στις κληματαριές».³³³ Με βάση τα παραπάνω, η σχέση με τον άλλον, που δεν είναι παρά ο ίδιος ο εαυτός, αποκτά μια θετική χροιά. Στην πορεία της αφήγησης, όμως, οι συνθήκες της ζωής του προσώπου ως Τριαντάφυλλου Σήψα του προκαλούν ένα έντονο αίσθημα δυσφορίας. Έτσι, σε μια από τις στάσεις του λεωφορείου παίρνει ένα όπλο και αρχίζει να πυροβολεί αδιακρίτως τους κατοίκους του χωριού. «Κι ολ' αυτά!... γιατί ρε παιδί μου; Έτσι; για της χώρας τα γελάδια; Ναι, έτσι, για της χώρας τα γελάδια», αφού εξάλλου τα κληρονομικά χαρακτηριστικά της εξωτερικής του εμφάνισης τού προκαλούν ένα μόνιμο άγχος: «Γιατί είμαι κοντός και άσχημος ... Θα γίνω όπως πάει εισπράκτορας. Θα γίνω αυτό που είπα».³³⁴

Η φαντασική παραλλαγή της ζωής του αφηγητή ως εισπράκτορα, έξω από πνευματικές ανησυχίες, χωρίς τη δυνατότητα εκπαίδευσης και χωρίς τη συνάντηση με τον πραγματικό έρωτα, συνιστά στα συμφραζόμενα της αφήγησης μια προδιαγεγραμμένη πορεία προς το θάνατο, μια τακτοποιημένη ζωή γεμάτη από την τραγικότητα του καθημερινού και άρρηκτα συνδεδεμένη με τις δυνατότητες και τους ρυθμούς της ζωής στον επαρχιακό χώρο:

«Εδώ να πάρει ο διάολος θα τη βγάλω τη ζωή μου; Σε τούτη εδώ την ψώρα, χειμώνα καλοκαίρι. [...] Θα περνάω κάμποσο καιρό κάτω στα καφενεία, κι ύστερα θα γεράσω. Θα μου βρουν και κανάν καρκίνο. Θα 'χω προλάβει μερικά πανηγύρια το Δεκαπενταύγουστο, θα βγω και κάμποσες φορές στο δρόμο μεθυσμένος, όπως βλέπω στα έργα, κι έτσι όπως πάει θα γεράσω. Θα μου βρουν και τον καρκίνο. Θα με μπάσουν στου Χατζηκώστα και θα κοιτάω τα μποστάνια ξαπλωμένος.»³³⁵

Η φαντασίωση αυτή οδηγεί τον αφηγητή στην απόφαση να αρνηθεί τη ζωή του ως Τριαντάφυλλου Σήψα, αν και καθ' όλη τη διάρκεια του αφηγήματος προσπαθεί να διασφαλίσει τη δυνατότητα να λέει «εγώ», ώστε να μην απορροφηθεί πλήρως από τον

³³² «Ο εισπράκτορας», ό. π., σ. 150.

³³³ «Ο εισπράκτορας», ό. π., σ. 151

³³⁴ «Ο εισπράκτορας», ό. π., σ. 152-153.

³³⁵ «Ο εισπράκτορας», ό. π., σ. 153-154.

άλλον. Με άλλα λόγια, ενώ εισέρχεται στο πλάνο του Σήψα, αιφνιδίως απομακρύνεται από αυτόν για να μην ταυτιστεί πλήρως με τη ζωή του. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η μορφή του Τριαντάφυλλου Σήψα αντανακλά την κατοπτρική εικόνα του αφηγητή ιδωμένη από την πλευρά της στασιμότητας του εγώ ή από την πλευρά της παραμονής του στο γενέθλιο τόπο. Στις καταληκτικές παραγράφους, συνειδητοποιώντας ότι αυτός ο τρόπος ζωής δεν τον εκφράζει, ότι η μορφή του alter ego δεν ανήκει σε αυτόν, αποφασίζει να διακόψει οριστικά κάθε δεσμό μαζί της: «Γι' αυτό κι λέω τώρα, ότι εδώ που έφτασα, δε μ' αρέσει. Όχι, δε μ' αρέσει. Δεν είμ' εγώ ο Τριαντάφυλλος ο Σήψας. Εγώ είμ' αυτός που τον σκέφτεται...».³³⁶ Επιδεικνύοντας την αμφιθυμία του ναρκισσισμού, η οποία στον πυρήνα της αντανακλά την ορμή του θανάτου και, κατ' επέκταση, την επιθετικότητα με την οποία το εγώ αντιμετωπίζει τον εαυτό του ως άλλον, ο αφηγητής αποφασίζει όχι μόνο να μην οικειωθεί τη ζωή του άλλου, αλλά και να τον αφανίσει. Η δυναμική της συγγραφικής εξουσίας απέναντι στον άλλον μετατρέπει τον αφηγητή σε συγγραφέα-θεό:

«Μέσα σε τούτο το γραφτό, θα τον ξεκάνω όπου να 'ναι, και θα τον απαλλάξω. Είναι στο χέρι μου και θα το κάνω.

Γι' αυτό, σε τούτη τη γραμμή το λέω κιόλας γρήγορα: Ο Τριαντάφυλλος ο Σήψας, ο εισπράκτορας απ' τη Λιγοβά, δεν υπάρχει! Δε ζει. Είναι ανύπαρκτος.

Το λέω με τη συνείδηση μου ήσυχη, και πάω για ύπνο.»³³⁷

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο συμφραζομένων η απαλλαγή από τον Σήψα παρουσιάζεται ως μια μορφή αυτοσυνειδησίας, ως ένα όραμα απελευθέρωσης και κυριαρχίας επί του άλλου. Ωστόσο, ο διχασμός του υποκειμένου, ο οποίος λειτουργεί ως προϋπόθεση και ως απότοκο της γραφής, υπογραμμίζει την αδυναμία του υποκειμένου να είναι ο εαυτός του από τη στιγμή που έχει έρθει ήδη αντιμέτωπος με τον άλλον.

Το πεδίο, επομένως, στο οποίο εκφράζεται ο δυισμός του υποκειμένου είναι η γλώσσα και η γραφή. Στο διήγημα «Αυτό» η ανάδειξη της υλικής υπόστασης της αφήγησης όσο και η απεύθυνση προς τον αναγνώστη μετατρέπουν το χώρο της

³³⁶ «Ο εισπράκτορας», ό. π., σ. 154.

³³⁷ «Ο εισπράκτορας», ό. π., σ. 154.

λογοτεχνίας σε μια διαμεσολαβητική πηγή αναζήτησης του εαυτού. Η πράξη της εξιστόρησης του εαυτού ως άλλου γίνεται εμφανής ήδη από τον τίτλο του διηγήματος και αποτυπώνεται σε αφηγηματικό επίπεδο μέσα από τη σχέση του αφηγητή με το ζώο του ή του ζώου με τον αφηγητή. Ο τελευταίος παρουσιάζει το ζώο ως μια χρόνια εγκατεστημένη μορφή στη ζωή του· ένα ζώο χωρίς όνομα, με ευμετάβλητο σχήμα και χρώμα που ποικίλλει ανάλογα με τις ώρες της ημέρας και τις ψυχικές του διαθέσεις, αλλά αρκούντως δραστήριου και απρόβλεπτου, σε βαθμό μάλιστα που η παρουσία του κάνει τον αφηγητή να δηλώνει πως «ολόκληρη η ζωή [τ]ου καθορίζεται από τη συμπεριφορά του [ζώου]». ³³⁸

Αυτός ο «μικρός δαίμονας» φαίνεται πως ενσαρκώνει έναν αντικατοπτρισμό του αφηγητή σε κάθε πτυχή της ύπαρξής του: συνιστά τον ακάματο θεατή-επικριτή κάθε του δραστηριότητας, τη δίδυμη όψη του, από τα απλά συμβάντα της καθημερινής δραστηριότητας έως τις πιο σοβαρές ασχολίες του, όπως η ζωγραφική ή η ανάγνωση λογοτεχνικών έργων και μελετών γύρω από την τέχνη. Για παράδειγμα, αν και το ενδιαφέρον τους για τα βιβλία είναι κοινό, ταυτόχρονα είναι και ριζικά διαφορετικό. Κάθε φορά που ο αφηγητής διαλέγει να διαβάσει ένα κείμενο σχετικά με το σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, το ζώο διακατέχεται από τόσο μεγάλο ενθουσιασμό που οδηγείται σε «κρίση φταρνίσματος», με αποτέλεσμα η ανάγνωση του κειμένου να ματαιώνεται και ο αφηγητής να στρέφεται στην ανάγνωση βιβλίων όπως «*Ο αιώνιος σύζυγος* του Ντοστογιέφσκι και η *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη· βιβλία με λιγότερο βέβαια προωθημένες απόψεις», για τα οποία όμως γνωρίζει «ότι δεν θα συμβεί το ίδιο και μ' αυτά, γιατί (το ζώο) τυχαίνει να μην τους έχει καμιά αδυναμία». ³³⁹ Θα έλεγε κανείς ότι, αν και ο αφηγητής προσπαθεί να εντυπωσιάσει το άλλο του μισό μέσω της ανάγνωσης βιβλίων ποικίλου ενδιαφέροντος και προωθημένων απόψεων, το ζώο αναιρεί αυτή την αυθόρμητη απόφαση· με τιμωρητική διάθεση και με έναν αλλόκοτο τρόπο του υποδεικνύει ένα πάγιο ηθικό του καθήκον, τη λογοτεχνία, περισσότερο ως γραφή και λιγότερο ως αναγνωστική απόλαυση, αν αναλογιστεί μάλιστα κανείς ότι οι αναγνώσεις του ίδιου του ζώου έχουν πλέον περιοριστεί «στην ξηρά τροφή: στα λήμματα των λεξικών, στα “Άλλα έργα του ίδιου”, καθώς και στις διευθύνσεις των τυπογραφείων». ³⁴⁰

³³⁸ «Αυτό», *Το άλλο μισό*, ό. π., σ. 12.

³³⁹ «Αυτό», ό. π., σ. 14.

³⁴⁰ «Αυτό», ό. π., σ. 13.

Υπό αυτό το πρίσμα η μορφή του ζώου προσδιορίζει μια αγχωτική κατάσταση και αντιπροσωπεύει περισσότερο τον εχθρό παρά τον φίλο του αφηγητή, «τον δύστροπο κι εριστικό», που «ειρωνεύεται συνέχεια και, γενικά, δεν χάνει ευκαιρία να (του) δημιουργεί προβλήματα με το παραμικρό».³⁴¹ Σε άλλες περιπτώσεις το ζώο αναπτύσσει μια κριτική στάση απέναντι στα ζωγραφικά έργα του αφηγητή. Παίρνοντας το σουβλερό του σχήμα και το σχολαστικό ύφος των κριτικών, το ζώο τριγυρνά πάνω στους πίνακες που είναι κρεμασμένοι στον τοίχο, προβαίνοντας σε ενέργειες «πολύ αντιπαθητικές», καθώς «στέκεται –δήθεν αδιάφορα– σε ορισμένα σημεία του πίνακα», τα οποία ο αφηγητής γνωρίζει «ότι είναι και τα πιο αδύνατα, από ζωγραφικής πλευράς, βήχοντας, πότε-πότε, με νόημα».³⁴² Ο βήχας του ζώου διαπερνά τη συνείδηση του αφηγητή και τον αναγκάζει σε άτακτη φυγή από το δωμάτιο, ενώ άλλες φορές διεγείρει την αυτοκαταστροφική μανία του δημιουργού, μιας και τον κάνει να επεξεργάζεται εκ νέου τις ζωγραφιές, ώσπου στο τέλος τις καταστρέφει. Η ανεξέλεγκτη παρουσία του ζώου σε συνδυασμό με την χονδροειδή οικειότητά του οδηγούν το πρόσωπο στο σημείο να αναφωνεί: «θέλω οπωσδήποτε ν' απαλλαγώ, πάση θυσία, από την παρουσία του»,³⁴³ θυμίζοντάς μας το στοχασμό του Foucault, ο οποίος μιλώντας για τη μορφή του συντρόφου (που δεν συντροφεύει), κάνει λόγο για μια «απαίτηση προς την οποία είμαστε πάντα δυσανάλογοι», για μια ηχώ που ισοδυναμεί με «βάρος από το οποίο θα θέλαμε να απαλλαγούμε».³⁴⁴ Από την άλλη, επειδή το ζώο έχει ανάγκη από τη γλώσσα ενός άλλου, «πλησιάζει όσο γίνεται πιο κοντά σε αυτό το *Εγώ* που μιλάει στο πρώτο πρόσωπο»,³⁴⁵ προσκολλάται πάνω του, υποχρεώνοντας τον αφηγητή να μιλά περί αυτού «επί τόσες σελίδες».³⁴⁶

Στο τέλος του διηγήματος, κατόπιν της ύστατης προσπάθειας απαλλαγής από τη μορφή του ζώου μέσω της ανεύρεσης του ερωτικού έτερου ημίσεος, ο αφηγητής εγκαταλείπει κάθε ενεργητική αντίδραση και συμφιλιώνεται με την ιδέα πως για το υπόλοιπο της ζωής του θα πορεύεται με την παρουσία του μικρού δαίμονα που δεν τον αφήνει σε ησυχία. Θα έλεγε κανείς ότι η μεταξύ τους αντιπαράθεση και ξενότητα θεματοποιεί τον ορισμό της *αρνητικής κοινότητας* του Blanchot, υπό την έννοια ότι η μεταξύ τους σχέση κάνει τον αφηγητή να συνειδητοποιεί την αδυνατότητα να είναι ο

³⁴¹ «Αυτό», ό. π., σ. 13.

³⁴² «Αυτό», ό. π., σ. 15.

³⁴³ «Αυτό», ό. π., σ. 15.

³⁴⁴ Michel Foucault, *Ο στοχασμός του έζω: για τον Maurice Blanchot*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1998, σ. 53.

³⁴⁵ Michel Foucault, *Ο στοχασμός του έζω: για τον Maurice Blanchot*, ό. π., σ. 57.

³⁴⁶ «Αυτό», ό. π., σ. 19.

εαυτός του, την ύπαρξή του ως άτομου τρομαχτικά διχασμένου, που συντίθεται παρά μόνο με το να αποσυντίθεται μέσα από τον κόσμο της γραφής.³⁴⁷ Με αυτόν τον τρόπο, όμως, η αρνητική χροιά της διπλότητας αποκτά ένα θετικό περιεχόμενο, εφόσον ακόμα και έτσι το ζώο συνιστά «ένα καταφύγιο όπου η εμπειρία μπορεί να βρει την ανάπαυσή της».³⁴⁸ Όπως μας πληροφορεί στην καταληκτική παράγραφο, είναι το ζώο που τον καλεί στη συνθήκη της γραφής, που τον παροτρύνει να αφηγηθεί τη μεταξύ τους ασυμμετρία και ομοιότητα. Καθώς διαπερνάται από ένα ναρκισσιστικό σύνδρομο δημοσιότητας και προβολής –αν και μοναχικό, αντικοινωνικό και ασήμαντο–, τον παρακινεί προς τον «ψιθυρίζοντα χώρο» όπου ο εαυτός δοκιμάζεται ως άλλος, προς τον «χωρίς γεωγραφία τόπο της πιθανής επανέναρξης»³⁴⁹ μιας συμβιωτικής σχέσης του εαυτού και του άλλου:

«Κλείνοντας δε, αυτό το αγχωτικό κεφάλαιο, θα ήθελα να σας πληροφορήσω πως κι αυτό, ακόμη, που κάνω τώρα –που περιγράψω δηλαδή τα δεινά μου και σας απευθύνομαι– δική του ιδέα είναι, γιατί, όσο κι αν σας φαίνεται απίστευτο –και σας το λέω εμπιστευτικά, με την παράκληση να μην το μάθει– κατέχεται από το σύνδρομο της δημοσιότητας και της προβολής ... ».³⁵⁰

Στο διήγημα «Η νύχτα του σπιτιού» ο Χουλιαράς παρουσιάζει, από τη μια, την εμπειρία της λογοτεχνίας στο πλαίσιο μιας προσπάθειας για τη συγγραφική δημιουργία του εαυτού και, από την άλλη, το δυισμό του υποκειμένου εξαιτίας της ίδιας της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Στο εν λόγω διήγημα, ο εαυτός γίνεται αντικείμενο αφήγησης με τρόπο συμβολικό, καθώς υποστασιοποιείται μέσα από τη διερεύνηση των δύο όψεων της νύχτας του σπιτιού. Πιο συγκεκριμένα,

³⁴⁷ Όπως γράφει ο Blanchot στο *La communauté inavouable*, «Το όν ψάχνει, όχι για να αναγνωρισθεί, αλλά για να αμφισβητηθεί: πηγαίνει, για να υπάρξει, προς τον άλλον που το αμφισβητεί και ενίοτε το αρνείται, προκειμένου να μην αρχίσει να είναι παρά μέσα σε αυτήν τη στέρηση, η οποία του καθιστά συνειδητή (εδώ βρίσκεται η καταγωγή της συνειδησής μου), την αδυνατότητα να είναι ο εαυτός του, να επιμένει ως ipse η, εάν θέλουμε, ως άτομο χωρισμένο: έτσι ίσως θα υπάρξει, δοκιμαζόμενο ως εξωτερικότητα πάντα πρότερη, ή ως ύπαρξη από άκρου εις άκρον εν εκρήξει, η οποία δεν συντίθεται παρά με το να αποσυντίθεται διαρκώς, βιαίως και σιωπηλώς». Παρατίθεται στο Επίμετρο της έκδοσης του μυθιστορήματος του Blanchot *Θωμάς ο Σκοτεινός*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Σμίλη, Αθήνα 2004, σ. 151.

³⁴⁸ Michel Foucault, *Ο στοχασμός του έξω: για τον Maurice Blanchot*, ό. π., σ. 59.

³⁴⁹ Michel Foucault, *Ο στοχασμός του έξω: για τον Maurice Blanchot*, ό. π., σ. 61.

³⁵⁰ «Αυτό» ό. π., σ. 20.

κατασκευάζοντας την ταυτότητα της ιστορίας του ως μιας ανταγωνιστικής σχέσης ανάμεσα στην κατοικίδια νύχτα και τη γιαγιά της, το πρόσωπο δημιουργεί ουσιαστικά έναν υπόρρητο αντικατοπτρισμό για τη δική του ταυτότητα. Η συνύπαρξη των δύο διαφορετικών εκδοχών της «νύχτας του σπιτιού» (διάβαζε: του εαυτού) αποκτά τα χαρακτηριστικά μιας οριακής εμπειρίας, καθώς η δεύτερη, η οποία βρίσκεται «μόνιμα μέσα στην άλλη», αποσυντονίζει και αποσυναρμολογεί την ηρεμία και τους καλούς τρόπους της κατοικίδιας νύχτας, οδηγώντας την εντέλει σε κρίσεις υστερίας: «Η νύχτα του σπιτιού είναι συνήθως δυο: αυτή που τριγυρνάει –μ’ όλα τα φώτα αναμμένα– στα δωμάτια και η γιαγιά της».³⁵¹

Η κατοικίδια νύχτα παραπέμπει στην καθημερινή δραστηριότητα ενός αλλοτριωμένου και μοναχικού υποκειμένου, ενώ η γιαγιά της λειτουργεί ως σημαίνον της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, παραπέμπει στην τέχνη της διήγησης και στη ζωγραφική, μιας και ξυπνάει όταν η κατοικίδια νύχτα πηγαίνει για ύπνο, έχει πρωτόγονα ένστικτα, κρεμάει τα σφαχτά της (διάβαζε: πίνακες) στον τοίχο και διηγείται μαγείες και παραμύθια. Θα μπορούσε, επομένως, να υποστηρίξει κανείς ότι η «νύχτα του σπιτιού» είναι ένα σημαίνον με δύο διαστάσεις: η πρώτη αφορά το διχασμό του υποκειμένου έξω από τη γραφή αλλά και εξαιτίας της ιδιάζουσας φύσης των καλλιτεχνών, ενώ η δεύτερη συνδέεται με την ανάληψη της καλλιτεχνικής ευθύνης ως χρέους απέναντι στη δυστυχία του κόσμου, ως μια ανάγκη να εργαστεί ενάντια στην κατοικίδια νύχτα, αλλά και ως μια ευκαιρία διαφυγής από την εμπειρική πραγματικότητα:

«Η νύχτα η κατοικίδια [...] Είναι αγχώδης κι απαιτητική, γεμάτη φόβους και νευρώσεις. Κάνει, όλη την ώρα, τηλεφωνήματα και ζει σε απομόνωση. Της αρέσει να παίζει με τα κουμπιά κι έχει ψύχωση με τις αρρώστιες και τα μηχανήματα. Ανοίγει, κάθε τόσο, το γαλάζιο φως και μπάζει μες στο σπίτι, όλου του κόσμου, τις δυστυχίες [...] [Η γιαγιά της] δεν έχει λεπτότητες. Είναι τελείως πρωτόγονη. Κρεμάει, όπου τύχει, τα σφαχτά της κι αρχίζει τις μαγείες και τα παραμύθια.»³⁵²

Υπό αυτή την προοπτική στο κέντρο της ιστορίας δεν τοποθετείται απλώς ένα εγώ που παρατηρεί τον εαυτό του, αλλά ένας εξωτερικός παρατηρητής που

³⁵¹ «Η νύχτα του σπιτιού», *Η μέσα βροχή*, ό. π., σ. 11.

³⁵² «Η νύχτα του σπιτιού», ό. π., σ. 11-12.

επεξεργάζεται τη σχέση ανάμεσα στις δύο όψεις του εαυτού του μέσα από το γνωστικό χωροχρόνο της λογοτεχνικής αφήγησης. Ο αφηγητής, ωστόσο, υφίσταται αναπόφευκτα την επενέργεια αυτής της διπολικής σχέσης και, ακόμη περισσότερο, αποκτά μορφή μέσα από αυτή τη σχέση. Το ποιος είναι ο αφηγητής διαμορφώνεται από τη σχέση που αναπτύσσει με τη νύχτα, η οποία είναι, όπως μας λέει ο Blanchot, «πάντα ο άλλος. Όποιος την αφουγκράζεται γίνεται ο άλλος, κι όποιος την προσεγγίζει απομακρύνεται από τον εαυτό του, δεν είναι πια αυτός που την προσεγγίζει αλλά αυτός που την αποστρέφεται, και στρέφεται από εδώ κι από εκεί».³⁵³ Η ταυτότητα που αποκτά ο αφηγητής μέσα από τη σχέση του με τη νύχτα είναι αυτή ενός υποκειμένου διχασμένου, εφόσον στη θέση του εγώ, όπως υποδεικνύει άλλωστε η τριτοπρόσωπη αφήγηση, τοποθετείται και αναδύεται ένα καινούργιο εγώ, το οποίο οφείλει να αντιληφθεί τη θέση του σαν τη θέση που είναι ήδη κατειλημμένη από την πολεμική σχέση που αναπτύσσεται στη διφυή «νύχτα του σπιτιού»:

«Μετ' απ' αυτό [η κατοικίδια νύχτα], εγκαταλείπει τα προσχήματα. Καταλαμβάνεται από μια κρίση υστερίας, παίρνει το χάπι της και πέφτει για ύπνο, αφήνοντας το χώρο ελεύθερο στη γιαγιά της. Κι η γιαγιά της ξυπνάει αμέσως: μ' όλα τα δάση και τα αγρίμια της· τα σκοτεινά της πλάσματα και τον ερωτισμό των πλυσταριών της.»³⁵⁴

Η κατάσταση αυτή μπορεί μεν να εγκαινιάζει ένα διχασμένο υποκείμενο, αλλά συνιστά και μια μορφή απεύθυνσης. Πιο συγκεκριμένα, αυτό που σημαίνεται στα δύο πρόσωπα της νύχτας είναι, όπως αναφέραμε, η φωνή του μοναχικού και αγχώδους ανθρώπου της καθημερινότητας και η φωνή του πρωτόγονου δημιουργού. Οι πράξεις της νύχτας του σπιτιού, ωστόσο, έχουν ως αποκλειστικό τους αποδέκτη τον αφηγητή και, εφόσον είναι μη αναγώγιμες έξω από τη δική του ύπαρξη, τον αναγκάζουν κατά μια έννοια σε μια απόκριση απέναντι στην εμπειρία της νύχτας, η οποία διατυπώνεται ως μεταδιηγητικό σχόλιο, προκρίνοντας εντέλει τον υγιεινό εφιάλτη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας: «Με τη γιαγιά της τα πάω καλύτερα. Κοιτάει, καμιά φορά, κι αυτά που γράφω και μου κλείνει το μάτι».³⁵⁵

³⁵³ Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, ό. π., σ. 232.

³⁵⁴ «Η νύχτα του σπιτιού», ό. π., σ. 12.

³⁵⁵ «Η νύχτα του σπιτιού», ό. π., σ. 12.

Σε άλλες περιπτώσεις η έκθεση του εαυτού στον κόσμο του κειμένου δεν αντανακλά μόνο το διχασμό του υποκειμένου· δίνει επίσης τη δυνατότητα ανεύρεσης ενός ευρύτερου εαυτού, που –κατά παράδοξο τρόπο– ανακλύπει μέσα από τη συνάντηση με το λόγο της απάρνησης του εαυτού. Το διήγημα «Η πλαγιά με τις λέξεις» υποδηλώνει ότι το τίμημα που χρειάζεται να πληρώσει ένας συγγραφέας για την κατάκτηση της παράδοξης ευτυχίας και για τη συγκρότηση του εαυτού, περνά μέσα από ερωτήματα περί καλλιτεχνικής ταυτότητας, τα οποία οδηγούν σε μια ευεργετική αυτοϋπονόμευση του συγγραφικού εαυτού. Ο αφηγητής-συγγραφέας του διηγήματος αντιμετωπίζει την παροντική κατάσταση της συγγραφικής και ζωγραφικής απραγίας ως μια συνθήκη πληρότητας. «Δεν έχω διάθεση να κάνω ετούτη τη στιγμή κάτι σπουδαίο, διασκεδαστικό ή, έστω, χρήσιμο: να γράψω, δηλαδή, να ζωγραφίσω ή να διαβάσω· κι είναι απ’ τις ελάχιστες φορές που αυτή μου η αδράνεια δεν με δυσαρεστεί. Όσο και αν μοιάζει αυτό παράξενο, νιώθω σχεδόν αυτάρκης».³⁵⁶ Τί αποκομίζει ένας άνθρωπος της τέχνης από αυτή την αδράνεια; Ποιο είναι το ρίσκο που παίρνει ο δημιουργός, ο οποίος χάνει το συστατικό στοιχείο το οποίο τροφοδοτεί τη ζωή του, για να κερδίσει την οριακή εμπειρία «αυτού που λένε ευτυχία», τη δυνατότητα να ακουμπά «τα σύνορα του τίποτα»;³⁵⁷

Όπως γράφει ο Paul Ricoeur, «το δράμα της άσκησης της εξουσίας είναι το μυστικό δράμα του καθενός από εμάς, που απλώς και μόνο από έλλειψη δύναμης δεν πραγματοποιούμε», συνθήκη που για έναν μορφωμένο άνθρωπο, για παράδειγμα, σημαίνει ότι η κατάκτηση του κόσμου ισοδυναμεί με το «να αναζητά την απόλυτη κυριαρχία με τα μέσα της γνώσης και των ακαδημαϊκών τεχνικών».³⁵⁸ Θα έλεγε κανείς ότι το αντίστοιχο δράμα άσκησης της εξουσίας για έναν καλλιτέχνη περνά μέσα από το ίδιο του το έργο, από την εξουσιαστική δύναμη που εκπέμπει το πρόσωπο και το έργο του δημιουργού. Επιτελώ το δράμα άσκησης της εξουσίας για έναν συγγραφέα σημαίνει χρησιμοποιώ το έργο μου ως απτή απόδειξη της ισχύος μου, αναγνωρίζω τον εαυτό μου ως αποκλειστική πηγή αυθεντίας, καταλαμβάνομαι από συγγραφικό ενθουσιασμό, διαποτίζομαι από υπεροψία και μέθη, εξυψώνω το είναι μου στην κλίμακα του παντοδύναμου Θεού. Από την άλλη, η απάρνηση της καλλιτεχνικής ταυτότητας αντιπροσωπεύει την απόλυτη παραίτηση από τα θέλγητρα της εξουσίας, την ανατροπή της εξασφάλισης, τη «διακινδύνευση μια ζωής

³⁵⁶ «Η πλαγιά με τις λέξεις», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 164.

³⁵⁷ «Η πλαγιά με τις λέξεις», ό. π., σ. 164.

³⁵⁸ Πωλ Ρικαίρ, «Όποιος όμως εξαιτίας μου χάσει τη ζωή του θα τη βρει», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1847 (Σεπτ. 2011), μτφρ. Νίκος Μανωλόπουλος, σ. 255 και 259 αντίστοιχα.

τοποθετημένης υπό το σημείο του πάσχοντος Χριστού». ³⁵⁹ Το χωρίο με το οποίο κλείνει το δημοσιευμένο (εν ζωή) έργο του Χουλιάρá υψώνει το εγώ στο σημείο της ταύτισης με τον εαυτό μέσω της απάρνησής του, ενισχύοντας έτσι τη φαινομενολογική θέση ότι «η απάρνηση του εαυτού φανερώνεται ως η αυθεντικότερη σχέση με τον εαυτό». ³⁶⁰

«Δεν θέλω να 'μαι κάτι οπωσδήποτε. Δεν θέλω να 'μαι συγγραφέας ούτε και ζωγράφος. Ετούτη τη στιγμή μου φτάνει να 'μαι αυτό που είμαι: ένας άνθρωπος μόνος του στο σπίτι.

Έχω κεράσια στο ψυγείο και βερίκοκα, κρύο νερό και δυο ξυλάκια σοκολάτας λάιτ στην κατάψυξη.» ³⁶¹

³⁵⁹ Μιχάλης Πάγκαλος, «Για την έξοδο από τον εαυτό», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1847 (Σεπτ. 2011), σ. 349.

³⁶⁰ Μιχάλης Πάγκαλος, «Για την έξοδο από τον εαυτό», ό. π., σ. 349.

³⁶¹ «Η πλαγιά με τις λέξεις», ό. π., σ. 165.

V. Η ποιητική του τέλους

5.1 Η αφήγηση ως εργασία πένθους

Το μυθιστόρημα *Ζωή, την άλλη φορά* συνιστά την αφηγηματική ανασύνθεση της ζωής του Θεόφιλου Γούδα, μια εκ νέου αφήγηση του βίου μέσα από το πρίσμα της ανάμνησης. Σε ένα πρώτο επίπεδο, επομένως, πρόκειται για την πλασματική αυτοβιογραφία του κεντρικού πρωταγωνιστή με σκοπό τον αυτοανάλυση. Η αφήγηση, όμως, πέρα από τις ενδόμυχες σκέψεις και τα συναισθήματα του Θεόφιλου, περιλαμβάνει και μια σειρά γεγονότων σχετικών με την προίστορία της οικογενειακής ζωής. Η επιστροφή στο παρελθόν παρουσιάζεται ως μια απρόσμενη και ενδεχομένως ευεργετική λύση για τον ψυχικά απομονωμένο πρωταγωνιστή. Παρόλ' αυτά, γίνεται φανερό ότι η ανάμνηση ενεργοποιεί, μεταξύ άλλων, μια χαίνουσα πληγή, καθώς ο κόσμος που ανασυγκροτεί ο πρωταγωνιστής, κι όλες του οι συνδηλώσεις, ανήκουν πλέον σε ένα παρελθόν που έχει αμετάκλητα χαθεί: «Η μάνα και ο πατέρας μου έχουν πεθάνει, εδώ και χρόνια», αλλά «ο νους, τον τελευταίο τον καιρό, στο σπίτι το παλιό ξαναγυρνάει. Στο σπίτι μου το πατρικό και στο μεγάλο κήπο, που ζήσαμε κάποτε, όλοι μαζί εκεί, μα τώρα πια, δε ζει κανένας».³⁶²

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο γίνεται αντιληπτό ότι ο ήρωας εισέρχεται σε μια εσωτερική διαλογική διεργασία που ορίζεται με όρους παρουσίας-απουσίας. Η αρρώστια, ο πόνος, ο θρήνος για το χαμό αγαπημένων προσώπων συναρτώνται με τις προσωπικές ματαιώσεις, μετατρέποντας το χώρο της αφήγησης σε ένα συμβολικό πεδίο ανάπτυξης της διεργασίας του πένθους. Στην αρχή του μυθιστορήματος ο Θεόφιλος, εκφράζοντας ένα από τα μείζονα χαρακτηριστικά της ματαιότητας, υπογραμμίζει τη βεβαιότητά του για όλα όσα επρόκειτο να συμβούν στο μέλλον. «Κι εγώ, το ξερα», σημειώνει, «ότι θα 'ρθουν έτσι τα πράγματα. Πολύ καιρό πριν γίνουν όλ' αυτά που έγιναν, τα είχα δει να γίνονται μες στο μυαλό μου, και το ξερα ...».³⁶³ Τη στιγμή της αφήγησης, όμως, –που εδώ συμπίπτει με τον χρόνο της συγγραφής του βιβλίου του πρωταγωνιστή– η εμπειρία της απώλειας είναι ήδη πραγματωμένη. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι το παραπάνω χωρίο αντανάκλα την κοσμοθεωρητική αρχή του *memento mori* ιδωμένη από την ανάποδη, μιας και η βεβαιότητα της απώλειας και του θανάτου δεν προβάλλονται πια στο μέλλον αλλά στο παρελθόν. Με άλλα λόγια, αν και ο αφηγητής εκλαμβάνει την παρουσία ως ένδειξη της μελλοντικής απουσίας, εκφράζοντας την υπαρξιακή του αγωνία αλλά και

³⁶² *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 46.

³⁶³ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 46.

την πεποίθησή του περί της παροδικότητας των πάντων, στο χρόνο της αφήγησης η απώλεια ανήκει ήδη στο παρελθόν.

Η γνώση της απώλειας, επομένως, καθώς είναι συνεχώς παρούσα στο λόγο του ήρωα, μετατρέπει –σύμφωνα με τους προσφιλείς για τον Χουλιαρά όρους των εικαστικών τεχνών– το ειδυλλιακό τοπίο σε πίνακα νεκρής φύσης. Στο κεφάλαιο «Η οικογένεια στο διάδρομο με τα ρεύματα», όπου ο αφηγητής ξετυλίγει την ιστορία της άρρωστης μητέρας του, η αναπαράσταση του παρελθόντος συστοιχεί με μια διεργασία πένθους. Ο φακός της αφήγησης εστιάζει στη σκηνή του χειρουργείου, όταν η οικογένεια αναμένει να ανοίξει «η πόρτα και να βγάλουν από κει μέσα τη μάνα. Χωρίς τα βυζιά της να τη βγάλουν, κι αυτή να μη το ξέρει».³⁶⁴ Στο μεσοδιάστημα ο Θεόφιλος φαντάζεται τη στιγμή της δυσάρεστης αναγγελίας προς τη μητέρα, φορτίζοντας τον αφηγηματικό του λόγο με ετερόκλητα στοιχεία. Ο αρχικά παρηγορητικός λόγος αποκτά σταδιακά μια ειρωνική χροιά, αναδεικνύοντας τη μετάβαση από το ανακουφιστικό ψεύδος στη θλίψη της μυθιστορηματικής αλήθειας. Στη συνέχεια, ωστόσο, το «λυρικό» εγώ επανακάμπει, αποζητώντας με ένταση την επιστροφή στον κόσμο πριν από την πτώση. Η αφηγηματική ονειροπόληση παραπέμπει στην επιθυμία αποκοπής του προσώπου από την επώδυνη πραγματικότητα του νοσοκομείου, ενώ ο γοργός ρυθμός της αφήγησης τείνει να αποκαλύψει την εσωτερική ψυχική ένταση και, συνακόλουθα, τη σωματική της εξωτερίκευση:

«Πήρα μονάχα και περπάταγα, πέρα δώθε, στο διάδρομο, και, πότε πότε, κοίταγα την άσπρη πόρτα με το τζαμάκι. Την κοίταγα μ' επιμονή, λες κι ήθελα να την ξορκίσω να μην ανοίξει ποτέ. Να μείνουμε όλοι εκεί απάνω, έτσι όπως είμαστε. Κανένας να μην έρχεται, κανένας να μη φεύγει και να μας πάρει ο ύπνος. Σε ύπνο βαθύ να βυθιστούμε και να ξυπνήσουμε αλλού, και σ' άλλη χροιά να ζούμε: στο σπίτι μας το πατρικό να είμαστε, και να ξυπνήσουμε πάλι όλοι μαζί.»³⁶⁵

Προσπαθώντας να ακινητοποιήσει το χρόνο ή ακόμα και να τον καταργήσει, ο Θεόφιλος επιχειρεί επί της ουσίας να ανακόψει την πορεία της οικογένειας προς το

³⁶⁴ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 291.

³⁶⁵ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 293. Ας υπογραμμίσουμε εδώ ότι στις περικειμενικές ενδείξεις της έκδοσης σημειώνεται ότι το βιβλίο αφιερώνεται, μεταξύ άλλων, στη μητέρα του συγγραφέα («Στη μάνα μου, που δε θα το διαβάσει»).

θάνατο. Η επιθυμία του είναι μια μορφή νοσταλγίας για την άφθαρτη διάσταση της ζωής, για έναν κόσμο που δεν γνωρίζει την πάροδο του χρόνου. Παρόλ' αυτά, η γνώση του επικείμενου θανάτου –που κατέχει το πρόσωπο κατά τη στιγμή της διήγησης– παρουσιάζεται με τρόπο συμβολικό ήδη από αυτή τη σκηνή. Είναι δυνατόν να υποστηρίξει κανείς ότι στην εν λόγω σκηνή παρουσιάζεται μια καμουφλαρισμένη εικόνα θανάτου, αρκεί να λάβει κανείς υπόψη το θεματικό μοτίβο του σωλήνα που υιοθετεί ο Χουλιάρης για να απεικονίσει τη ζωή και το θάνατο. Εδώ μπορεί να ιδωθεί αυτό που έχει παρατηρήσει εν γένει η Γεωργία Λαδογιάννη για τη διαδρομή της ζωής στο έργο του Χουλιάρη, ότι δηλαδή «παρομοιάζεται με στενό σωλήνα, ανοιχτό κι από τις δυο άκρες, και μέσα του φυσάει ο αέρας που μπαίνει. Έτσι ο στενός σωλήνας δεν χωρίζει αλλά ενώνει τις άκρες, την μια, την αρχική, που είναι το *πριν* την ύπαρξη χάος και την άλλη, την τελική, που είναι το *μετά* την ύπαρξη χάος».³⁶⁶ Πρόκειται, πράγματι, για μια εκδοχή αυτού του σχήματος, αφού ο διάδρομος της κλινικής ταυτίζεται με το στενό σωλήνα της ζωής, ενώ οι σκάλες που βρίσκονται δεξιά και αριστερά του συγκροτούν το πριν και το μετά χάος. Η οικογένεια στέκει σε έναν ενδιάμεσο χώρο όπου τα ρεύματα τα οποία φυσούν κάνουν επισφαλή τη βεβαιότητα της ζωής. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται ακόμη περισσότερο από τον εκκωφαντικό ήχο του γειτονικού γηπέδου που σαρώνει την κλινική: οι πανηγυρισμοί των θεατών κατά την επίτευξη ενός τέρματος αντανακλούν το αστραπιαίο πέραςμα της ζωής και τον ερχομό του θανάτου, καθώς ο ήχος εισέρχεται από τη μια πλευρά της σκάλας, παρασέρνει στη δίνη του τα πρόσωπα της οικογένειας, οδηγώντας τα εντέλει προς την άλλη πλευρά του διαδρόμου, στο μετά χάος.

«... άξαφνα ο διάδρομος [τραντάχτηκε] από ένα “γκόοολ!”: ένα μεγάλο “γκόοολ!”, από χιλιάδες στόματα, που μπήκε με ορμή, από τη μια μεριά και βγήκε από την άλλη, κι ήταν, σα να μας φύσηξε, μέσα σε κείνο το διάδρομο, η ίδια η ζωή.

Ο πατέρας κι η Φωτούλα, αναπήδησαν στον πάγκο ξαφνιασμένοι [...].

³⁶⁶ Γεωργία Λαδογιάννη, «Η ζωή ως ερώτημα. Η πεζογραφία του Νίκου Χουλιάρη», ό. π., σ. 448.

Εμένα, αυτό το πράμα, με παρέσυρε. Χωρίς να το καταλαβαίνω, μ' έπαιρνε μαζί του κατά το μέρος που έβγαινε, γιαυτό και βρέθηκα έξω, στο μπαλκόνι.»³⁶⁷

Από μια άποψη, το συγκεκριμένο επεισόδιο ούτε συνδέεται αιτιακά με την ιστορία της μητέρας ούτε έχει να προσθέσει κάτι παραπάνω στην εξέλιξη της δράσης, μιας και ο αναγνώστης έχει πληροφορηθεί το γεγονός του θανάτου της από την αρχή κιόλας του μυθιστορήματος. Από την οπτική μιας σφιχτοδεμένης αφήγησης όμως, όπου κάθε επεισόδιο έρχεται να ενισχύσει, μέσα από διαφορετικές παραλλαγές, τη νηπενθή διαδικασία της γραφής, η εν λόγω σκηνή λειτουργεί ως το απολύτως αναγκαίο στοιχείο για την προϊστορία της ηρωίδας και ως μια συμβολική απεικόνιση για το γεγονός της επερχόμενης απώλειας. Στην πορεία της αφήγησης το παραξένισμα του αναγνώστη ενισχύεται έτι περαιτέρω, καθώς η αφηγηματική παρουσίαση της μητέρας ως μικρού παιδιού έρχεται να επιβεβαιώσει την χουλιαρική αντίληψη που θέλει τα παιδιά να βρίσκονται πιο κοντά στο χάος της μη ύπαρξης, με άλλα λόγια στην αρχή του σωλήνα.³⁶⁸

Καθώς το μυθιστόρημα βαδίζει προς το τέλος του, ο Θεόφιλος εξιστορεί το θάνατο των προσώπων της οικογένειας. Πιο συγκεκριμένα, το νοητικό ταξίδι στο χρόνο κλείνει με την αναπόληση του θανάτου των γεννητόρων. Στην προκειμένη περίπτωση ο Χουλιάρης αναπαριστά το θάνατο με όρους φθαρτότητας της ανθρώπινης ύπαρξης. Αυτό που τονίζεται ιδιαίτερα είναι η υλικότητα του ανθρώπινου σώματος και η παροδικότητα της ζωής. Η ανάμνηση του θανάτου του πατέρα πατά πάνω σε δυο διαφορετικές χρονικές στιγμές: από τη μια μεριά, παρουσιάζεται η ημέρα της κηδείας του και, από την άλλη, ένα περιστατικό που λαμβάνει χώρα κατά την παιδική ηλικία του αφηγητή και το οποίο λειτουργεί ως ένα σχόλιο σχετικά την αναπόφευκτη μοίρα του ανθρώπινου τέλους. Στο πρώτο επεισόδιο οι αναφορές στο σκηνικό του σπιτιού αντανακλούν τον εικονογραφικό κώδικα των νεκρικών τελετουργικών. Το τράβηγμα του προσώπου των γυναικών, τα μοιρολόγια, οι

³⁶⁷ Ζωή, *την άλλη φορά*, ό. π., σ. 294.

³⁶⁸ «Τα παιδιά είναι πιο κοντά στο σκοτάδι. [...] Έχουν βγει από τη μήτρα της μάνας τους, από το σκότος, από το τίποτα», δηλώνει ο Χουλιάρης σε συνέντευξή του στον Γιώργο Σκαμπαρδώνη, «Η Ελλάδα είναι το μεταφυσικό μεταλλαγμένο σε πραγματικότητα», εφ. *Μακεδονία* (ένθετο Πανσέληνος, τχ. 53), 10/9/2000. Βλ. επίσης το διήγημα «Η ώρα που είναι για όλους ίδια» στη συλλογή *Το άλλο μισό*, καθώς εκεί τα διαφορετικά στάδια της ζωής περιγράφονται ως ένα βιαστικό και εφήμερο πέρασμα: «Μπαίνουμε, απ' τη μια, παιδιά και βγαίνουμε απ' την άλλη γέροι. Στο άψε-σβήσε. Χωρίς φώτα δυνατά, που να δείχνουν, κιόλας, πως είναι ψεύτικο το πέρασμα» (σ. 89).

πένθιμες μυρωδιές, τα λουλούδια που στολίζουν το φέρετρο, τα κεριά που σιγοκαίνε παραπέμπουν ευθέως στην ποιητική της ματαιότητας και λειτουργούν, με τη σειρά τους, ως σύμβολα της απουσίας.³⁶⁹ Ο πρωταγωνιστής, ωστόσο, επιχειρεί, έστω και για μια στιγμή, να καταργήσει το πένθιμο σκηνικό και να αποτραβηχτεί από την εικονολογία του θανάτου, μεταφερόμενος σε ένα πιο «ρεαλιστικό» περιβάλλον σε σχέση με την πραγματικότητα που τον περιβάλλει. Ο Θεόφιλος βυθίζεται στην ονειροπόληση της μυριόμορφης ζωής, ακολουθώντας το κοκκινωπό φως και τις μυρωδιές των υφασμάτων από τη μεριά του παιδικού δωματίου. Τα παραπάνω μεγέθη κυκλώνουν τον αφηγητή και τον κάνουν να στροβιλίζεται στη σαγήνη τους. Με αυτόν τον τρόπο το πρόσωπο αναπτύσσει μια αισθητηριακή αντίσταση απέναντι στο γεγονός του θανάτου, αντλώντας από τον υλικό κόσμο των αντικειμένων «τα χρόνια που 'χαν περάσει» και τις ανεξάντλητες «μυρωδιές που 'χαν αφήσει εκεί τα σώματα [τους] μια ολόκληρη ζωή».³⁷⁰ Πλησιάζοντας, ωστόσο, το σώμα του νεκρού πατέρα, η εφιαλτική πραγματικότητα επιστρέφει και το παιχνίδι των συνδηλώσεων αποκτά μια αρνητική χροιά, αφού το μέτωπο του νεκρού παρομοιάζεται με ένα σκληρό και κρύο κομμάτι κεφαλοτύρι.

Στην ίδια σκηνή, όταν ο Θεόφιλος πληροφορείται από το θείο του τα ακριβή αίτια του θανάτου του πατέρα, μέσω ενός οπτικού συνειρμού ενεργοποιείται ο μηχανισμός της μνήμης και ο πρωταγωνιστής μεταφέρεται στην ημέρα μιας οικογενειακής εκδρομής στην Ελάτη. Η δομή της αφήγησης είναι προσεκτικά επινοημένη, αφού ο αναγνώστης που έχει έρθει ήδη αντιμέτωπος με το σώμα του νεκρού πατέρα καλείται να ανασυστήσει την προγενέστερη άποψη του προσώπου σχετικά με τη σήψη του σώματος και την τρωτότητα της ύπαρξης κάθε έμβιου όντος. Σε αυτό το επεισόδιο ο Θεόφιλος ως παιδί αντικρίζει ένα πεθαμένο γαϊδούρι, το οποίο λειτουργεί για τον ίδιο απογοητευτικά. Με πάθος και ευαισθησία ζητά από τον πατέρα του να βοηθήσουν το ψόφιο ζώο, το οποίο έχει περάσει ήδη στη διαδικασία της αποσύνθεσης. Είναι σαφές ότι το παιδί έρχεται αντιμέτωπο με μια πρωτόγνωρη εμπειρία, που του προκαλεί έντονη ψυχική αναστάτωση. Η ιδιαίτερα ρεαλιστική περιγραφή της παραμορφωμένης εικόνας του ζώου επιχειρεί να αναδείξει τη δυσκολία μορφοποίησης του άμορφου τέλους, αφού, όπως σημειώνει ο Θεόφιλος, «ένα κοπάδι (από) μύγες» έβγαιναν «άξαφνα, όλες μαζί από μια γκριζωπή κοιλιά που

³⁶⁹ Για τη θεματική της ματαιότητας σε εικαστικές και λογοτεχνικές αναπαραστάσεις βλ. Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, *Περί Μελαγχολίας*, ό. π., ιδίως σ. 207-220.

³⁷⁰ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 365.

έχασκε, ανοιχτή, γεμάτη με βυσινιά άντερα, ξεραμένα. Μ' έπιασε τρόμος και τραβήχτηκα προς τα πίσω».³⁷¹ Αυτή η εικόνα γίνεται η αφορμή για την παρατήρηση της σχέσης ανάμεσα στην ύλη και το χρόνο, καθώς ο πατέρας, αναπαράγοντας τον ψυχρό κώδικά των ενηλίκων, προσπερνά τις αιτιάσεις του μικρού του γιου και του επισημαίνει την ευθραυστότητα και το βραχύβιο χαρακτήρα της επίγειας ζωής. Από την άποψη αυτή, η σάρκα του ζώου, βορά των εντόμων, προοικονομεί υπογείως τη μοίρα κάθε όντος του ζωικού βασιλείου και αντανακλά τη μελλοντική τύχη του σώματος του νεκρού πατέρα, με άλλα λόγια την απaráβατη νομοτέλεια του σωματικού αφανισμού κάθε ανθρώπινου ζώου.

«Μη κάνεις, έτσι, ρε χαμένε!», είπε. «Αυτό δεν καταλαβαίνει τίποτα τώρα!. Έλα, πάμε!. [...]

«Και τι θα γίνει τώρα με το γαϊδούρι;..», του 'πα.

«Τι θέλεις να γίνει;.. Ό,τι γίνεται και με τους ανθρώπους..», μου 'πε. [...]
Δεν έχει ανάγκη, τώρα, αυτό!..Μη στεναχωριέσαι. Μοναχό του ήταν τότε που ήταν ζωντανό!..Τώρα δεν είναι!...»³⁷²

Από την άλλη, η αναπαράσταση του θανάτου της μητέρας ολοκληρώνει το παλίμψηστο του πένθους, σηματοδοτώντας ταυτόχρονα την κορυφαία εκδήλωσή του. Στην προκειμένη περίπτωση η αφήγηση μετεωρίζεται ανάμεσα στην επικύρωση και την υπέρβαση του θανάτου, αφού ο βιολογικός θάνατος δεν ταυτίζεται με το απόλυτο τέλος. Αρχικά, το κεντρικό πρόσωπο παρουσιάζει με έναν άκρως παραστατικό τρόπο την εξαΰλωση της ανθρώπινης ύπαρξης: η ζωή της μητέρας συρρικνώνεται στη σταγόνα του ενδοφλέβιου ορού και ο επιθανάτιος ρόγχος που ακολουθεί αντιπροσωπεύει την περίληψη μιας ολόκληρης ζωής, την απόλυτη συμπύκνωσή της σε έναν και μόνο ήχο. Εντυπωσιακή είναι δε η εμμονή του αφηγητή στην ανάδειξη της υλικότητας του σώματος, καθώς σε λίγες και μόνο γραμμές επαναλαμβάνεται τρεις διαδοχικές φορές η αντίληψη περί της διάκρισης ανάμεσα στην αθανασία της ψυχής και τη φθαρτότητα του σώματος. Σε μία από αυτές τις αναφορές η ψυχή παρουσιάζεται να έχει δραπετεύσει ήδη από τη «χωματένια ύλη», χωρίς, ωστόσο, τα παραπάνω να παραπέμπουν στη χριστιανική σωτηριολογική πίστη σχετικά με τη μετά θάνατον ζωή.

³⁷¹ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 368.

³⁷² Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 369.

«...είχα αφήσει εκεί, πριν από λίγο, της μάνας μου το κορμί, να το φωτίζει εκείνο το γαλαζωπό το φως, απάνω στο τραπέζι το μαρμαρένιο. Το άφησα εκεί και έφυγα, γιατί κι η μάνα μου το ίδιο είχε κάνει.»³⁷³

Στο διήγημα «Νύχτα με τρεχούμενο νερό» το αφηγηματικό πρόσωπο κατέχει την ιδιότητα του συγγραφέα, γεγονός που του επιτρέπει να ανοίγει έναν διάυλο επικοινωνίας με τα τεθνεώτα πρόσωπα μέσα από τη διαδικασία της ίδιας της γραφής. Το διήγημα δομείται συνειρμικά, καθώς ο ανώνυμος συγγραφέας εισέρχεται στο χώρο της γραφής εξ αφορμής ενός βιβλίου με αναφορές από το γενέθλιο τόπο: «Λυκοστάνης, λέει, και μυρίζω. Καπνούς μυρίζω και μες στο νου μου ανοίγω δρόμο».³⁷⁴ Στην εξέλιξη της διήγησης ο αφηγηματικός φακός εστιάζει, μεταξύ άλλων, στα πρόσωπα των χαμένων συγγενών, τα οποία αποδίδονται με όρους απουσίας-παρουσίας. Ο μυθοπλαστικός συγγραφέας επιχειρεί να προσεγγίσει μέσω νοητικών διεργασιών τη χαμένη ατομικότητα των συγγενών του, αποκρινόμενος στην έκκληση ή ακόμη και στην έγκληση που τα ίδια νιώθει ότι του απευθύνουν. Θα έλεγε κανείς ότι ο αφηγητής βιώνει την ντερριντιανή «ενοχή του επιζώντος», εφόσον το εγώ του αναδύεται σε πτώση αιτιατική, ως «εμένα», με άλλα λόγια μέσα σε ένα πλαίσιο διαρκούς διαλόγου με τους νεκρούς, αλλά και οφειλής απέναντι στο θάνατό τους.³⁷⁵ Έτσι, ακόμη και αν η επικοινωνία δεν εμποδώνεται, ακόμα και αν παραμένει μόνος μέσα στον κόσμο της γραφής, η κατηγορία της λησμοσύνης που νιώθει ότι του προσάπτουν οι νεκροί δεν μπορεί παρά να οδηγεί τον ειρμό της συνειδησιακής ροής προς τον κόσμο της παρελθούσας ζωής:

«Βλέπω ξανά τα αρχαία ψαροκόκαλα και τις μικρές μου τις παντοφλίτσες. Τις βλέπω εκεί, μες, στα βαθιά και υπόγεια ρεύματα, και ξαναλέω: Εκεί είναι τώρα κι οι συγγενείς μου. Οι μακρινοί μου οι συγγενείς και τις φοράνε. [...] Το ξέρουνε πολύ καλά ότι κανένας δεν τους σκέφτεται. Κανένας πια δεν τους θυμάται. Ούτε εκείνους, ούτε και τον Αλή. Γι' αυτό κάθονται ήσυχα. Ξαπλώνουν σε ντιβάνια από φύκια...[...]. Κι ενώ αυτοί είναι ήσυχοι, εγώ είμαι εδώ και γράφω.»³⁷⁶

³⁷³ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 393.

³⁷⁴ «Νύχτα με τρεχούμενο νερό», *Το Μπακακόκ*, ό. π., σ. 157.

³⁷⁵ Βλ. Ζακ Ντερριντά, *Adieu. Επικήδειος για τον Εμμανουέλ Λεβινάς*, μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσώρης, Άγρα, Αθήνα 1996, σ. 24.

³⁷⁶ «Νύχτα με τρεχούμενο νερό», ό. π., σ. 159.

Τον αντίκτυπο από την οδυνηρά βιωμένη απώλεια του πατέρα αποδίδει, μέσα από επάλληλες εικόνες του νου –εγγεγραμμένες στο λευκό χαρτί–, ο αφηγητής-συγγραφέας του διηγήματος «Ο πατέρας μου στην κατηφόρα». Το διήγημα του Χουλιάρá φαίνεται πως συγκροτεί μια μελέτη σχετικά με τη φύση του θανάτου, καθώς στο κέντρο της αφηγηματικής προσοχής βρίσκεται η αινιγματικότητα και η αμφισημία του θνήσκειν. Από τη μια πλευρά, ο θάνατος παρουσιάζεται ως ίαση και ανακούφιση από τη ζωή και, από την άλλη, αντιμετωπίζεται ως το πιο επαχθές και ασήκωτο βάρος. «Υπάρχει, λέω, άραγε, κάτι πιο σκληρό και πιο αβάσταχτο αλλά ταυτόχρονα και κάτι πιο γαλήνιο από το θάνατο; Κάλι πιο δίκαιο απ' αυτόν και την ίδια στιγμή κάτι πολύ πιο άδικο;»³⁷⁷ Στην πραγματικότητα η έννοια του θανάτου δεν αντιμετωπίζεται εδώ ως μια σχέση αντίθεσης του τύπου *να είσαι ή να μην είσαι*, αλλά αποκτά μια νοηματική διάσταση που θεωρεί το γεγονός του θανάτου ταυτόχρονα θεραπεία και αδυναμία.

Η παρουσία του νεκρού πατέρα στη ζωή του γιου καθιστά εμφανή τη διαπερατότητα των ορίων μεταξύ ζωής και θανάτου. Η μορφή του νεκρού επανέρχεται στον ύπνο και τον ξύπνιο του αφηγητή και μάλιστα με αλλόκοτο τρόπο. Τονίζοντας την πίστη στο στοιχείο της αέναης μεταλλαγής της ζωής, ο αφηγητής αισθάνεται την παρουσία του νεκρού μέσα από τη μορφή ενός ζώου, γεγονός που τον κάνει να αναρωτιέται αν ο ήχος ο οποίος ακούγεται από το εξωτερικό μέρος του σπιτιού προέρχεται από το θρόισμα των φυλλωμάτων ή από τη μετουσιωμένη σε λαγό ή γάτα μορφή του πατέρα, που διατρέχει το μπαλκόνι καθ' όλη τη διάρκεια της νύχτας.

Σε μιαν άλλη ονειρική εικόνα, η οποία χαρακτηρίζεται ως απόλυτης ηρεμίας και συγχρόνως εφιαλτική εξαιτίας της συνεχούς επανάληψής της, το κεντρικό πρόσωπο αποτυπώνει τη στιγμή που ο πατέρας έρχεται αντιμέτωπος με το θάνατο. Αξίζει να παρατηρήσει κανείς την προσωποποιημένη εικόνα του θανάτου, με τον αρχάγγελο Μιχαήλ να αναλαμβάνει χρέη εκτελεστικής εξουσίας για τη μετάβαση στον άλλο κόσμο. Ο αρχάγγελος επισκέπτεται κατά τη διάρκεια της νύχτας τον πατέρα στο σπίτι και τον προτρέπει να ετοιμαστεί ώστε να βαδίσουν μαζί προς το οριστικό του σπίτι, το κοιμητήριο του Αγίου Νικολάου των Κοπάνων. Στη διαδρομή προς το κοιμητήριο, το οποίο δεν παρουσιάζεται ούτε ως κόλαση ούτε ως παράδεισος, ο νεκρός περιτριγυρίζεται από σκιές πεθαμένων. Με την άφιξη στον

³⁷⁷ «Ο Πατέρας μου στην κατηφόρα», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 154.

κήπο του κοιμητηρίου το βάρος πέφτει στην κινητικότητα του νεκρού, αφού ο πατέρας, που στο μεταξύ έχει πάρει τη μορφή ενός παιδιού, περπατά αμήχανα ανάμεσα στα χορτάρια, έχοντας από πίσω του τη μορφή του αρχάγγελου. Τη σύλληψη αυτή χαρακτηρίζει ο εποπτικός ρόλος του συνοδού-αγγέλου, ο οποίος διακριτικά αλλά σταθερά έχει «ακουμπισμένο το διάφανο και ελαφρύ του χέρι πάνω στον ώμο του πατέρα»,³⁷⁸ οδηγώντας τον εν ηρεμία στη σκοτεινιά.

Στο τέλος του διηγήματος προβάλλεται η προσωπική στάση του πατέρα απέναντι στο θάνατο. Από τη μια πλευρά, αναδεικνύεται η στωικότητα με την οποία αντιμετωπίζει το επερχόμενο τέλος και, από την άλλη, η παράκλησή του προς τον άγγελο, ώστε να του δώσει τη δυνατότητα να ολοκληρώσει τις επίγειες υποχρεώσεις του. Σε αυτό το μεταιχμιακό χώρο, όπου η ζωντανή και η νεκρή μορφή των προσώπων εναλλάσσεται και συμφύρεται, ο πατέρας εκφράζει σε α' πρόσωπο την ανάγκη να γράψει ένα γράμμα στο οποίο θα αναφέρει τις οικονομικές του εκκρεμότητες, γιατί «δεν γίνεται να το βρομίσω το όνομά μου την τελευταία στιγμή. Εγώ, αρχάγγελέ μου Μιχαήλ, θέλω να μ'αι εντάξει με τον τρόπο που ξέρω».³⁷⁹ Εκείνο όμως που κεντρίζει το ενδιαφέρον είναι η αγωνία του νεκρού για τα τελευταία λόγια, για το ποιος είναι αυτός που έχει τον τελευταίο λόγο και ποιος είναι αυτός που ακούει ποιον. Έτσι, το βάρος της ευθύνης μεταφέρεται αριστοτεχνικά από τον πατέρα στο γιο, δίνοντας στη γραφή του διηγήματος το χαρακτήρα μιας απόκρισης απέναντι στο νοητό κάλεσμα του νεκρού πατέρα. Η πράξη της γραφής φαίνεται πως συμμορφώνεται με την έσχατη επιθυμία του νεκρού:

«Τώρα, το μόνο που σκέφτομαι, αρχάγγελέ μου και στρατηγέ, το μόνο που θέλω να ξέρω [...] τώρα, που δυσκόλεψαν τα πράγματα, είναι ποιος έχει το λόγο πια και ποιος ακούει ποιον. Εγώ δεν είμαι, βέβαια, των γραμμάτων. Δεν τα καταφέρνω μ' αυτά. Έχω μάθει όμως πως τώρα τελευταία ο δικός μου ο Νίκος ασχολείται μ' αυτά. Έχει γίνει καλός σ' αυτά, μου 'παν. Να πούμε σ' αυτόν, λοιπόν, να το κάνει.»³⁸⁰

Θα έλεγε κανείς ότι το διήγημα γράφεται υπό το πρίσμα της καταληκτικής παραγράφου, φέρνοντας στο προσκήνιο την ηθική ευθύνη των επιζώντων απέναντι στο θάνατο των άλλων. Ο αφηγηματικός λόγος αποκτά έτσι μια φιλοσοφικού τύπου

³⁷⁸ «Ο Πατέρας μου στην κατηφόρα», ό. π., σ. 154.

³⁷⁹ «Ο Πατέρας μου στην κατηφόρα», ό. π., σ. 157.

³⁸⁰ «Ο Πατέρας μου στην κατηφόρα», ό. π., σ. 157-158.

αγωνία, ανάλογη με αυτή που διαποτίζει το έργο του Emmanuel Levinas. Πρόκειται, με άλλα λόγια, γι' αυτό που ηθική φιλοσοφία ονομάζει ως *ανατεθειμένη ευθύνη*, σε μια συγκινησιακή στιγμή μάλιστα που ο θάνατος του άλλου δεν συνιστά ούτε γνώση ούτε εμπειρία, αλλά παραμένει η απόλυτη *εξαίρεση*.³⁸¹

Στο μυθιστόρημα *Στο σπίτι του εχθρού μου* το ζήτημα του θανάτου των άλλων βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την πράξη της λογοτεχνικής γραφής. Στο πρώτο κεφάλαιο με τον τίτλο «Το τραίνο που διέσχισε τον ύπνο μου» ο πρωταγωνιστής-συγγραφέας, αφηγούμενος το όνειρό του, αναδιηγείται τη στιγμή της συνάντησής του με την ψυχή της πεθαμένης μητέρας στους δρόμους της γενέθλιας πόλης. Η μητέρα –είκοσι πέντε χρόνια ήδη πεθαμένη– παρουσιάζεται εδώ απολύτως μόνη και αβοήθητη, κατάχλωμη από τη χρόνια ταλαιπωρία και τα ρεύματα που φυσούν αδιάκοπα στο τραίνο, μα κυρίως απογοητευμένη εξαιτίας του ότι κανένας δεν την αναζήτησε αυτά τα χρόνια: «Ούτε καν ο πατέρας σου, μου είπε, πικραμένη». Γι' αυτό, προ(σ)καλεί το γιο της να κάνει κάτι γρήγορα, ώστε να την απαλλάξει από αυτή τη δεινή κατάσταση: «γιατί κρυώνω κιόλας: πολύ κρυώνω γιόκα μου, και μου 'ρχεται να κάνω εμετό εδώ και χρόνια».³⁸² Το κάλεσμα που απευθύνει η μητέρα προϋποθέτει, επομένως, την ενεργοποίηση του πρωταγωνιστή, είτε μέσω της αναζήτησης σε ένα άτυπο αρχείο –στα παλιά ημερολόγια και τα χαρτιά που έκρυβε ο πατέρας στο κομοδίνο–, είτε μέσω της εκ νέου χάραξης μιας διαδρομής μέσα από τη νηπενθή διαδικασία της γραφής: «Ψάξε εκεί που σου λεγα ή γράψε. Γράψε μας κάπου για να ξέρουμε ή ψάξε μας εκεί, γιατί δεν περνάει απ' το χέρι μου τίποτα πια. Με φέρνει γύρα αυτό εδώ το πράγμα, χρόνια τώρα, κι όλο χάνομαι.»³⁸³

Υπό αυτό το πρίσμα η είσοδος του αφηγηματικού προσώπου στη γραφή απορρέει από και ανταποκρίνεται στο κάλεσμα-απαίτηση της μητέρας. Η απόφαση του αφηγητή για την έναρξη μιας νέας και άγνωστης διαδρομής –«πάνω στο άσπρο του χαρτιού κατάμαυρη βροχούλα από γραμμές»–³⁸⁴ και η είσοδός του στο «πλάνο του άλλου» εαυτού, είναι αυτά που κομίζει η αιφνίδια ονειρική επίσκεψη της

³⁸¹ «Είμαι υπεύθυνος για τον άλλο στο βαθμό που είναι θνητός. Ο θάνατος του άλλου είναι ο πρωταρχικός θάνατος», υποστηρίζει ο Emmanuel Levinas στο έργο του *Dieu, la mort et le temps*, ενώ σε άλλο σημείο σημειώνει: «Η σχέση με το θάνατο του άλλου ανθρώπου δεν είναι γνώση για το θάνατο του άλλου ανθρώπου ούτε εμπειρία αυτού του θανάτου [...]. Δεν υπάρχει γνώση αυτής της εξαιρετικής [ex-ceptionnelle] σχέσης (εξ-αίρεση [ex-ception]: να συλλαμβάνεις και να θέτεις εκτός σειράς). *Dieu, la mort et le temps*, Grasset, Παρίσι 1993, σ. 54 και 25 αντίστοιχα. Πρβλ. στο Ζακ Ντερριντά, *Adieu. Επικήδειος για τον Εμμανουέλ Λεβινάς*, ό. π., σ. 24-25.

³⁸² *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 11.

³⁸³ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 11.

³⁸⁴ *Στο σπίτι του εχθρού μου*, ό. π., σ. 16.

μητέρας. Με άλλα λόγια, αυτά που κομίζει το «κάλεσμα της συνείδησης», κατά τη ρήση του Heidegger,³⁸⁵ που εισβάλλει στην καθημερινότητα και διακόπτει τους ρυθμούς της, λειτουργώντας ως ταρακούνημα, ικανό να μεταφέρει κάποιον ακόμη και στην περιοχή της λογοτεχνικής γραφής. Από εκεί και μετά απώτερος στόχος του κεντρικού προσώπου δεν είναι απλώς η αφηγηματική ανασυγκρότηση του παρελθόντος, αλλά μια προσπάθεια να εισχωρήσει στη γραφή αυτό που υπό «κανονικές συνθήκες» δεν μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο αφήγησης, δηλαδή το ψυχικό πεδίο του κενού και του τραύματος, της απώλειας και του θανάτου, το οποίο ανασυγκροτείται στη σκηνή της απεύθυνσης, στο δρόμο προς τη σωτήρια αποδοχή:

«Ν' αποδεχτώ εκείνους που με γέννησαν και να δεχτώ πως μόνο αυτοί είναι οι πραγματικοί. Να ζω με τους γονείς· με θείους, με γιαγιάδες και μ' αδέρφια. [...] κι όλα αυτά να γίνονται σε μια διαδρομή που μοιάζει τόσο σύντομη, για να βρεθώ, ξανά, εδώ που είμαι τώρα και πάλι απ' την αρχή να αρχίσω, δίχως εκείνους που με γέννησαν: Χωρίς, πια, τώρα τους γονείς· δίχως γιαγιάδες, θείους και αδέρφια, λες και ολόκληρη η ζωή που έζησα, ήταν κάποια πορεία αναίρεσης όλων αυτών που με καθόρισαν και τίποτ' άλλο.»³⁸⁶

Στο διήγημα «Η Αντιγόνη Σεϊρλή στο εργαστήριο της μνήμης» ο αφηγητής αναλαμβάνει τον ρόλο του μεσολαβητή ανάμεσα στην κεντρική ηρωίδα και τον αναγνώστη, προκειμένου να εξιστορήσει τον πόνο που βιώνει η ομώνυμη πρωταγωνίστρια από το θάνατο του συζύγου της. Το πένθος της αποκτά τα χαρακτηριστικά μιας σχεδόν αυτοτιμωρητικής πρακτικής, καθώς η παραίτησή της από τον αγώνα της ζωής είναι αποτέλεσμα μιας συνειδητής απόφασης: «Υπέφερε και υποφέρει χρόνια, έτσι κι αλλιώς, γιατί η ίδια τ' αποφάσισε να ζει μ' αυτό τον τρόπο».³⁸⁷ Η Αντιγόνη κατά τους καλοκαιρινούς μήνες κατοικεί στο νησί της Αντιπάρου, ώστε να βρίσκεται πιο κοντά στον τάφο του νεκρού συζύγου, γεγονός το οποίο νοηματοδοτεί το χώρο «σαν τόπο εξιλέωσης και μαρτυρίου μόνο».³⁸⁸ Από την άλλη, το σπίτι της παρομοιάζεται με ένα εργαστήριο της μνήμης, μιας και τα αντικείμενα του νεκρού, τα οποία εκούσια αντικρίζει κάθε μέρα, έρχονται να

³⁸⁵ Για τη «φωνή της συνείδησης» στον Heidegger βλ. Σοφία Βούλγαρη, *Η γραφή του ανέφικτου. Για την πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά*, Μανδραγόρας, Αθήνα 2015, σ. 55.

³⁸⁶ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 94-95.

³⁸⁷ «Η Αντιγόνη Σεϊρλή στο εργαστήριο της μνήμης», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 41.

³⁸⁸ «Η Αντιγόνη Σεϊρλή στο εργαστήριο της μνήμης», ό. π., σ. 42.

υπενθυμίσουν το διαρκώς νωπό γεγονός της απώλειας. Η μόνη δραστηριότητά της, άλλωστε, είναι η καθημερινή επίσκεψη προς το νεκροταφείο του νησιού, εκεί όπου η φωτογραφία του τάφου λειτουργεί ως ένα ακόμη από σημάδι της αλλοτινής παρουσίας και της παροντικής απουσίας. Εξάλλου, όπως έχει δείξει ο Roland Barthes, ο χρονότοπος της φωτογραφικής εικόνας είναι πάντα μια ένδειξη του *υπήρξε εκεί* και όχι του *είναι εκεί*.³⁸⁹ Απέναντι σε αυτή την παθητική στάση ζωής, η οποία αντανακλά σε μεγάλο βαθμό το φροϋδικό σχήμα του πένθους, ο αφηγητής τοποθετεί το συρφετό της παγκόσμιας κοινότητας των τουριστών «που φωνασκούν χωρίς λόγο», αλλά και την ταπεινή πλην ενεργή καθημερινότητα των μόνιμων κατοίκων του νησιού.³⁹⁰

Ως μέρος της εργασίας του πένθους είναι δυνατόν να αναγνωστούν και οι τρεις ονειρικές σκηνές που καταγράφονται στο μυθιστόρημα *Ο Λούσιας*. Η αφήγηση ξεκινά με την αναγγελία του θανάτου της μητέρας του κεντρικού πρωταγωνιστή. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά εδώ ο τρόπος με τον οποίο ο Λούσιας προσλαμβάνει το γεγονός του θανάτου. Οι πρώτες αντιδράσεις του παιδιού υπογραμμίζουν την αδυναμία κατανόησής του. Ο θάνατος παρουσιάζεται ως μια ρηματική κατασκευή, ως ένα προϊόν του λόγου: «... μετά ήρθαν και μου φώναξαν ότι πέθανε η μάνα. [...] Μετά, έφυγε η μάνα, κι ήρθαν οι άλλοι και μου παν ότι πέθανε».³⁹¹ Θα έλεγε κανείς ότι το παιδί προσλαμβάνει το θάνατο ως γλωσσική πληροφορία και όχι ως βιωμένη εμπειρία, ως αφηρημένη ιδέα και όχι ως φύση και επακόλουθο της ζωής, ως σημείο και όχι ως σημαϊνόμενο, αφού στην πραγματικότητα η είδηση μας δίνεται μέσα από την προοπτική των ενήλικων συγχωριανών του. Ο Λούσιας καταγράφει απλώς μια πληροφορία χωρίς να τη χρωματίζει με τη δική του οπτική, ούτε με τη δική του

³⁸⁹ Roland Barthes, «Ρητορική της εικόνας», στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1988, σ. 41-59, εδώ σ. 52.

³⁹⁰ Ο Σίγκμουντ Φρόντ στο δοκίμιό του με τον τίτλο «Πένθος και μελαγχολία», το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1917, ορίζει το πένθος ως μια φυσιολογική και, συνάμα, χρονοβόρα διαδικασία απόσπασης του υποκειμένου από το χαμένο αντικείμενο του πόθου. Για τον Φρόντ το πένθος νοείται ως μια επίτονη διεργασία, κατά τη διάρκεια της οποίας το άτομο καλείται να αποσύρει την ενέργειά του (libido) από το εκλιπόν αντικείμενο (πρόσωπο, ιδανικό, πατρίδα) και να επενδύσει την αγάπη του σε ένα νέο αντικείμενο. Στο μεσοδιάστημα, ωστόσο, στην περίοδο που ο Φρόντ ονομάζει ως εργασία του πένθους, το υποκείμενο αποτραβιέται από τον εξωτερικό κόσμο και χάνει το ενδιαφέρον του για καθετί άλλο πέρα από την ανάμνηση του χαμένου αντικείμενου. Για το υποκείμενο του πένθους ο κόσμος είναι άδειος και φτωχός και ο μόνος τρόπος κατοίκησης του σχετίζεται με την ψυχική ενεργοποίηση του απολεσθέντος αντικειμένου. Όλη η διάθεση του προσώπου στρέφεται προς αυτή τη δραστηριότητα, με αποτέλεσμα κάθε ενέργεια έξω από αυτή να απορρίπτεται. Ο Freud, ωστόσο, υπογραμμίζει ότι η διεργασία του πένθους οδηγεί το πρόσωπο στη σταδιακή απελευθέρωση από το χαμένο αντικείμενο και στη στρόφη του εκ νέου προς τη ζωή. Σε διαφορετική περίπτωση, το πένθος ενδύεται τα χαρακτηριστικά της μελαγχολίας, γεγονός που σημαίνει ότι το άτομο δεν μπορεί πια να προσδιορίσει σε τί έγκειται η απώλεια. Βλ. σχετικά «Πένθος και μελαγχολία» στον τόμο Σίγκμουντ Φρόντ, *Δοκίμια μεταψυχολογίας*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Καστανιώτης, Αθήνα 1980, σ. 110-129.

³⁹¹ *Ο Λούσιας*, ό. π., σ. 12-13.

γνώση. Η φωνή του ταυτίζεται με αυτή των γειτόνων, ενώ τα γεγονότα που ακολουθούν πιστοποιούν ότι το παιδί δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί το νόημα της είδησης και τη φύση του θανάτου. Η άγνοιά του σχετικά με το εθιμοτυπικό μέρος της ταφής πυροδοτεί μια σειρά αλλόκοτων αντιδράσεων. Ο Λούσιας παραξενεύεται βλέποντας την μητέρα να επιστρέφει εκ νέου στο σπίτι, καθώς δεν γνωρίζει την παράδοση της ολονύχτιας παρουσίας του νεκρού στο πατρικό του. Κι ακόμη, αναρωτιέται για ποιο λόγο η μάνα δεν επικοινωνεί μαζί του, παραγνωρίζοντας την ίδια στιγμή τα νεκρικά βαμβάκια που φέρει στο στόμα. Πάντως, φαίνεται πως το παιδί αδυνατεί να επεξεργαστεί τα σημάδια του θανάτου όχι λόγω κάποιας νοητικής αδυναμίας, αλλά εξαιτίας της παιδικότητας και της άγνοιας που το διακατέχει κατά τη διάρκεια των συμβάντων.

Το ονειρικό θέμα ανακύπτει στο κείμενο μέσα από την καταγραφή των τριών ονείρων που διηγείται ο Λούσιας, μέσα από την τεχνική του εσωτερικού μονολόγου. Αν δεχτούμε τη βασική φροϋδική θέση ότι τα όνειρα λειτουργούν ως πηγές έκφρασης συγκαλυμμένων επιθυμιών,³⁹² τότε γίνεται φανερό ότι στον ασύνειδο κόσμο του Λούσια κυριαρχεί ακόμη η επιθυμία επανένωσης με την πεθαμένη μητέρα. Και στις τρεις ονειρικές αφηγήσεις πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει η μορφή της νεκρής μάνας, μιας και κάθε όνειρο σκηνοθετεί μια διαφορετική παραλλαγή της συνάντησης μεταξύ μητέρας και γιου. Θα έλεγε κανείς ότι το ονειρικό υλικό επαναφέρει από τα υποστρώματα του ασυνειδήτου την απωθημένη επιθυμία, η οποία, εφόσον δεν μπορεί να εκπληρωθεί στο αφηγηματικό παρόν, βρίσκει διέξοδο στην ονειρική φαντασία. Με αυτόν τον τρόπο, ό,τι δεν είναι εφικτό να συσταθεί στο επίπεδο του πραγματικού, συντελείται μέσω του ονείρου, όπου καταλύονται τόσο η προοπτική του ρεαλισμού όσο και η γραμμική λειτουργία του χρόνου.

Το περιεχόμενο, ωστόσο, των ονειρικών εικόνων επιβεβαιώνει την εξ ορισμού ατελέσφορη προσπάθεια επανένωσης με την μητέρα. Σύμφωνα με την ανάλυση του Freud, σε αρκετές περιπτώσεις τα όνειρα δεν παρουσιάζουν κατά κανένα τρόπο την εκπλήρωση της επιθυμίας, καθώς αποτελούνται από μια πλειάδα περιέργων και σκοτεινών εικόνων, που λειτουργούν εξ αντιθέτου με την επιθυμία του ονειρευόμενου.³⁹³ Άλλωστε, ο μηχανισμός της συμπύκνωσης που επενεργεί στο

³⁹² Πρόκειται για το κεντρικό επιχείρημα του Freud στην *Ερμηνεία των ονείρων*. Βλ. σχετικά Σίγκμουντ Φρόντ, *Το όνειρο*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Νήσος, Αθήνα 2015.

³⁹³ Σίγκμουντ Φρόντ, *Το όνειρο*, ό. π., σ. 29-37. Ή, όπως σημειώνει η Μαρίτα Παπαρούση, «σύμφωνα με τον Φρόντ, άλλωστε, το όνειρο φαίνεται πως αγνοεί τις κατηγορίες της αντίθεσης και της αντίφασης· δείχνει μια ιδιαίτερη προτίμηση στη διαδικασία συνένωσης των αντιθέτων». Βλ. σχετικά

όνειρο, και ο οποίος σύμφωνα με τον θεωρητικό της λογοτεχνίας και γλωσσολόγο Roman Jakobson λειτουργεί όπως ακριβώς η μεταφορά στο πεδίο της γλώσσας, δημιουργεί έναν υψηλό βαθμό δυσκολίας στην ερμηνεία του ονειρικού περιεχομένου, καθότι μία και μόνο εικόνα μπορεί να υποκαθιστά μια σειρά άλλων αναπαραστάσεων, μετατοπίζοντας ταυτόχρονα το νόημα από την κυριολεκτική σημασία στην ονειρική μεταφορά. Με βάση αυτή τη συνάφεια, στο κείμενο μπορεί μεν ο Λούσιας να προσεγγίζει τη μορφή της μητέρας, αλλά το σκηνικό εντός του οποίου εξελίσσεται αυτή η συνάντηση δεν προμηνύει σε καμιά περίπτωση την ομαλή εξέλιξή της. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε, σε κάθε ένα από τα όνειρα αντανακλάται το αρχετυπικό μοτίβο νόστος και θάνατος, που μετατρέπει την ονειρική εμφάνιση της μητέρας από ευφρόσυνο γεγονός σε δείκτη συνειδητοποίησης της απώλειας.³⁹⁴

Αρχικά πρέπει να σημειωθεί ότι ο συγγραφέας δίνει ιδιαίτερο βάρος στην απόδοση της σκηνογραφίας του ονείρου. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα σκηνικό που λειτουργεί δια της μεταφορικής σημασίας, καθώς και στα τρία όνειρα ο θάνατος, χωρίς να δηλώνεται ευθέως, υπονοείται μέσα από τη σκηνοθεσία του χώρου και την συμπεριφορά των αφηγηματικών προσώπων.³⁹⁵ Κυρίαρχο ρόλο κατέχει η αίσθηση της κίνησης στο χώρο, αφού άλλοτε ο Λούσιας μετακινείται προκειμένου να συναντήσει τη μητέρα και άλλοτε η ίδια πλησιάζει προς το μέρος του. Σε μία μάλιστα περίπτωση δημιουργείται η αίσθηση πως είναι το περιβάλλον που κινείται και όχι ο ίδιος ο ήρωας, αναπαράγοντας έτσι μια γνωστή ονειρική ψευδαίσθηση.³⁹⁶

Στην πρώτη ονειρική αφήγηση η εικονολογία του θανάτου αντανακλάται μέσα από το παιχνίδι των συνδηλώσεων. Ο Λούσιας βρίσκεται ξαπλωμένος σε ένα χωράφι με μαύρα χόρτα, μεταφέροντας μια εικονοπλασία που θυμίζει το περικλειστο λιβάδι

«Η λειτουργία του ονείρου στην ποίηση της Μπίλης Βέμη», στο Έλια Παπαστάθη (επιμ.), *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά μεταφραστικά* (Πρακτικά ΙΔ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, Θεσσαλονίκη 27-30 Μαρτίου 2014, Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη), https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/mneme_x_a_kokole_praktika.pdf, σ. 991.

³⁹⁴ Την αρχετυπική σύνδεση ύπνου-νόστου-θανάτου εντοπίζει ο Δημήτρης Μαρωνίτης στην Οδύσσεια του Ομήρου, κάνοντας λόγο για ένα ανθρωπολογικό και ανθρωπογνωστικό τρίπτυχο, βλ. σχετικά *Ομηρικά μεγαθέματα*, Κέδρος, Αθήνα 2005, ενώ σύμφωνα με τη μυθολογία ο ύπνος και ο θάνατος θεωρούνται αδέρφια.

³⁹⁵ «Η μεταφορική σήμανση του θανάτου», σημειώνει η Μαρία Ιατρού, «φαίνεται ότι αποτελεί παγκόσμια πολιτισμική σταθερά, εφόσον στις περισσότερες κοινωνίες η λέξη τείνει να ταυτίζεται με το ίδιο το πράγμα και την επίφοβη δυναμική του, γεγονός που καθιστά τη μνεία του ονόματος αυτόχρονα ταμπού». Βλ. σχετικά «Γ. Μ. Βιζυηνού “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”»: Δρόμοι των κειμένων και μεταφορές του θανάτου», περ. *Σύγκριση*, τχ. 23 (2012), σ. 77-78, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

³⁹⁶ «Και το βουνό, μαύρο ήταν κι έρχονταν κατά τε μένα με φόρα. Ολόκληρο κατά πάνω μου έρχονταν, κι εγώ έκανα να βγάλω μια φωνή, αλλά η φωνή μου δεν έβγαινε», *Ο Λούσιας*, ό. π., σ. 130.

με τις σκιές των πεθαμένων του κάτω κόσμου. Η μητέρα που έρχεται κατά το μέρος του φορώντας μια σκισμένη μπόλια συστοιχεί με την ψυχή της μάνας: το μέγεθος του σώματός της καθρεπτίζεται στην όψη μιας μεγαλόσωμης σκιάς, το στόμα της κρέμεται στραβό, πρησμένο και άσπρο σαν το πανί, ενώ οι σκιές που σέρνει από πίσω της παραπέμπουν στις ψυχές των πεθαμένων. Η ίδια φαίνεται πως αναλαμβάνει το ρόλο του ψυχοπομπού Ερμή, κατευθύνοντας τις υπόλοιπες σκιές προς το οριστικό τους σπίτι.³⁹⁷

Έπειτα, στο σκηνικό που στήνει ο Χουλιάρης κυριαρχεί η δράση των προσώπων. Η μάνα σκύβει πάνω από το πρόσωπο του Λούσια και βάζει το στήθος της στο στόμα του. Και οι συνδηλώσεις του θανάτου συνεχίζονται, μιας και από το στήθος της μάνας δεν πηγάζει, όπως θα περίμενε κανείς, μητρικό γάλα αλλά μαύρο αίμα, παραπέμποντας σε μυθολογικά αρχέτυπα του θανάτου. Σύμφωνα με το μύθο, για να συσταθεί ένας κώδικας επικοινωνίας μεταξύ των νεκρών και των ζωντανών, χρειάζεται κάποιος να πιεί μαύρο αίμα. Στην Οδύσσεια, για παράδειγμα, ο μάντης Τειρεσίας πίνει μαύρο αίμα για να μηνύσει στον Οδυσσέα, που κατέβηκε ως το βασίλειο του Άδη, τα σήματα του νόστου του. Στο ίδιο κλίμα, μαύρο αίμα πίνει και ο Λούσιας από το στήθος της νεκρής μάνας για να μπορέσει να επικοινωνήσει μαζί της: πίνει αίμα και πνίγεται από το στήθος της εξ αντιθέτου με την επιθυμία του να γευτεί μητρικό γάλα. Η πρόσληψη του γυναικείου στήθους αποκτά, ως εκ τούτου, μια αρνητική χροιά, επιβεβαιώνοντας παράλληλα το γεγονός του νεκρώσιμου πια νόστου: «Πικρό ήταν κι έτρεχε. Αίμα μαύρο έτρεχε, κι εγώ πνιγόμεν. Έκανα να φωνάξω να μ' αφήκει, αλλά το στόμα μου ήταν γεμάτο απ' τα αίματα, και σα να σκάσω μου ρχονταν».³⁹⁸

Μια σκηνοθεσία θανάτου παρατηρεί κανείς και στη διήγηση του δεύτερου ονείρου. Το εν λόγω όνειρο θα λέγαμε ότι χωρίζεται σε δύο μέρη. Αρχικά, εικονογραφείται η συνάντηση μητέρας και παιδιού πάνω σε μια βάρκα και, έπειτα, το

³⁹⁷ Μια ανάλογη εικόνα διακρίνει κανείς και στην *Οδύσσεια* του Ομήρου. Εκεί, είναι ο Κυλλήνιος Ερμής που οδηγεί τις ψυχές των μνηστήρων στον Άδη, καθοδηγώντας τες με ένα χρυσό ραβδί. Προκειμένου, όμως, να φθάσουν στην κατοικία των ψυχών, το λεγόμενο Ασφόδελο Λιβάδι, χρειάζεται να περάσουν από όλους τους θλιβερούς υγρούς τόπους: το ρέμα του Ωκεανού, τη Λευκή Πέτρα, τις Πύλες του Ηλίου και τη χώρα των Ονείρων. Ανάλογης υφής συνειρμούς προκαλεί το μοτίβο του νόστου και στη δημοτική μπαλάντα «Το τραγούδι του νεκρού αδερφού». Εκεί, ο νεκρός Κωνσταντής επιστρέφει από τον κάτω κόσμο για να οδηγήσει τη μονάκριβη αδερφή του στο πατρικό τους σπίτι και την αγκαλιά της μητέρας, πραγματώνοντας, σύμφωνα με τον Δημήτρη Μαρωνίτη, χρέη ψυχοπομπού Ερμή από την ανάποδη: «αντί να κουβαλά το νεκρό στον Άδη, νεκρός αυτός, φέρνει μια ζωντανή στη στέγη της» (Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ο γυρισμός του ξεγιτεμένου», στο *Γιώργος Σεφέρης. Μελετήματα*, Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 46).

³⁹⁸ *Ο Λούσιας*, ό. π., σ. 49.

ξεκίνημα ενός νυχτερινού πλωτού ταξιδιού πάνω στα «πηχτά και μαύρα» νερά. Οδηγός του ταξιδιού είναι η μητέρα, η οποία βρίσκεται στην πλώρη της βάρκας, αδιαφορώντας για τον Λούσια που στέκει πίσω της και την παρατηρεί. Στο τέλος του ταξιδιού, η βάρκα προσκρούει σε κάποιο σημείο και η μορφή της μητέρας βυθίζεται σταδιακά προς τα κάτω, ώσπου στο τέλος εξαφανίζεται. Το συγκεκριμένο όνειρο παραπέμπει σε μια γνωστή μεταφορά που παρουσιάζει το ταξίδι ως θάνατο, μιας και «στην αφετηρία κάθε ταξιδιού υπόκειται η απειλή του θανάτου», ο αποχαιρετισμός «ενός οικείου κόσμου και μετάβαση σε μια νέα ζωή».³⁹⁹ Πρόκειται, επομένως, για ένα ταξίδι με προορισμό τον κόσμο των νεκρών, για μια διαδρομή μετάβασης από τη ζωή προς το θάνατο. Επιπλέον, εφόσον πρόκειται για ταξίδι πάνω στην ορμή των νερών, υπογραμμίζεται η παρουσία του υγρού στοιχείου στο γεγονός του θανάτου. Ο Λούσιας, έχοντας απωθήσει το θάνατο στο ασυνείδητο, δεν θα ονειρευτεί τον ενταφιασμό της μητέρας μέσα στο χώμα, αλλά μια αναχώρησή της πάνω στα κύματα. Η κατάδυση μάλιστα της μητέρας ανάγει το νερό σε διαχωριστικό στοιχείο μεταξύ ζωής και θανάτου, πάνω και κάτω κόσμου.

Επιπρόσθετα, η βάρκα ως μέσο διέλευσης μπορεί να συγκριθεί με τη στερνή βάρκα του Χάροντα από την οποία διέρχονται όλες οι ψυχές προκειμένου να φθάσουν στο βασίλειο του Άδη. Από την άλλη, η επιλογή του υγρού τόπου ανακαλεί τον ποταμό Αχέροντα, διότι εδώ, όπως ακριβώς και στη μυθολογική παράδοση, η όχθη του οδηγεί σε μια από τις εισόδους του κάτω κόσμου.⁴⁰⁰ Στο τέλος του ταξιδιού, η μορφή της μητέρας οδεύει προς το πορθμείο των νεκρών. Ο νόστος εντέλει ματαιώνεται, δίνοντας τη θέση του στο θάνατο, υπό τη μορφή της καθόδου στον Άδη. Η μητέρα αποδίδεται στον κάτω κόσμο, αφήνοντας τον Λούσια μόνο και περιπλανώμενο στον κόσμο των ζωντανών. Κατά μια έννοια, εφόσον ο ήρωας δεν περνά στην άλλη όχθη, προβάλλεται η αντίσταση της ζωής μπρος στο θάνατο.

Η τελευταία ονειρική εμπειρία εκτυλίσσεται ύστερα από την εκούσια περιθωριοποίηση του Λούσια, την πρώτη νύχτα της ζωής του μέσα στο εγκαταλελειμμένο αυτοκίνητο. Σε αντίθεση με τα άλλα δύο όνειρα, εδώ είναι ο ήρωας που κινείται προς την κατεύθυνση της μάνας. Θα έλεγε κανείς ότι το εν λόγω

³⁹⁹ Μαρία Ιατρού, «Γ. Μ. Βιζυηνού “Το μόνον της ζωής του ταξιδιού”»: Δρόμοι των κειμένων και μεταφορές του θανάτου», ό. π., σ. 77.

⁴⁰⁰ Για τους συμβολικούς συσχετισμούς νερού και θανάτου βλ. Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα. Δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης*. μτφρ. Έλση Τσούτη, Χατζηνικολή, Αθήνα 1985, ιδίως το κεφάλαιο «Το σύνδρομο του Χάροντα. Το σύνδρομο της Οφηλίας», σ. 76-98. Το νερό, όπως γράφει ο Bachelard, θέλει «να έχει κι αυτό το μερίδιο του στο θάνατο· χρειάζεται το νερό για να διαφυλάξει στο θάνατο την έννοια του ταξιδιού» (σ. 81).

όνειρο παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά μιας Νέκυιας. Ο Λούσιας κατεβαίνει μια πλαγιά γεμάτη με μαλακά δεντράκια, ώσπου φτάνει σε ένα χώρο γεμάτο από χορτάρια και νερά. Στην όχθη των νερών βλέπει την μάνα ξαπλωμένη να παίζει μια νεκρική θανάσιμη φλογέρα. Σαν άλλος Οδυσσέας καταφθάνει στο βασίλειο των νεκρών, ώστε να αποσπάσει από την μάνα όλα όσα του χρειάζονται για να συνεχίσει τη ζωή του στον κόσμο των ζωντανών. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται τόσο από την αναπαριστώμενη τοπιογραφία, γεμάτη από φυτά ανάλογα με τα ασφοδίλια του κάτω κόσμου,⁴⁰¹ όσο και από τη συνάντηση με την ψυχή παρά με το πρόσωπο της μάνας. Όπως ο ομηρικός Οδυσσέας επιχειρεί τρεις φορές να αγκαλιάσει την μητέρα του, αγνοώντας την άυλη παρουσία των νεκρών,⁴⁰² έτσι και ο Λούσιας θλίβεται που δεν μπορεί να ακούσει όλα όσα του διηγείται η μητέρα, καθώς η ψυχή της φτερουγίζει: «Η μάνα με κοίταξε και σα να χαμογέλασε μου φάνηκε. Άνοιξε λίγο και το στόμα της και κάτι μου λεγε, αλλά εγώ τίποτα δεν άκουσα».⁴⁰³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης στο τέλος της αφήγησης η παρουσία του διπλού εαυτού ή μάλλον η σχέση του εγώ. Το ένα κομμάτι του εαυτού ανεβαίνει εκ νέου προς τα πάνω, υπερβαίνοντας τον κίνδυνο της προσκόλλησης στον κόσμο των νεκρών, ενώ το άλλο μισό, μη μπορώντας να αποχωριστεί τη μητέρα, παραμένει στο πλάι της.

⁴⁰¹ Ο ασφόδελος κατά την παράδοση είναι το φυτό του κάτω κόσμου. Το λιβάδι των ψυχών είναι γεμάτο από ασφοδέλους, οι οποίοι τρέφουν τις ψυχές των νεκρών, ενώ, σύμφωνα με μια άλλη ερμηνεία, τα ασφοδίλια με τα γυμνά και λεπτά κοτσάνια τους αντανακλούν το πλήθος των ψυχών.

⁴⁰² Στη λ. ραψωδία της *Οδύσσειας* διαβάζουμε: «Αὐτά εἶπε, κί ἐγὼ τό θελα κί ἀνάδευα σὸν νοῦ μου/ νὰ τὴν ἀδράξω τὴν ψυχὴ τῆς πεθαμένης μάνας./ Τρεῖς φορές χύθηκα μὲ ὄρμη ν' ἀδράξω τὴν ποθώντας, /καὶ τρεῖς φορές μὲ ξέφυγε σὰν ὄνειρο, σὰν ἴσκιος· /καὶ μὲς στὰ σπλάγχνα μου ἔκανε πῶ κοφτερὸ τὸν πόνο», (στ. 204-208).

⁴⁰³ *Ο Λούσιας*, ὁ. π., σ. 187.

5.2 Η αμφισημία του θανάτου και η κυκλική διάσταση της ζωής

Το διήγημα «Η νύχτα με τα ορεινά χωριά» αντιπροσωπεύει ένα είδος νεκρώσιμου νόστου. Το κείμενο παρακολουθεί την επιστροφή των νεκρών στη γη, καθώς ο αφηγητής φαντάζεται μορφές πεθαμένων ανδρών να επανέρχονται στα μέρη όπου έδρασαν, προκαλώντας ένα αίσθημα ανησυχίας στους ζωντανούς. Πιο συγκεκριμένα, στις λεκτικές εικόνες που αποτυπώνονται στο διήγημα μια συντροφιά πρώην μαστόρων και εκπαιδευτικών από τα χωριά του Ζαγορίου επιστρέφουν στο γενέθλιο τόπο τους και, χωρίς να γίνουν αντιληπτοί από τους ζωντανούς, αρχίζουν ξανά τις επίγειες και γνώριμες δραστηριότητές τους, «χτίζουν πάλι ξερολιθιές, στεριώνουν τα ετοιμόρροπα γεφύρια» ή ανοίγουν κρυφά τα σχολεία και μαθαίνουν στα λιγοστά παιδιά «τα μυστικά της φυσικής και τις αρχαίες γλώσσες»⁴⁰⁴ αντίστοιχα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά το εκφραστικό μέσον που χρησιμοποιούν οι νεκροί. Το κείμενο προκρίνει αντί της ομιλίας την πρακτική της «ανοιγόκλεισης του νου», μια ενέργεια η οποία αντικαθιστά το λόγο και τη γλώσσα των ζωντανών με άηχες σκέψεις.⁴⁰⁵ Αυτός ο κώδικας επικοινωνίας υποδηλώνει τόσο την απώλεια της γλωσσικής δυνατότητας εκ μέρους των νεκρών όσο και ένα υψηλότερο επίπεδο σκέψης, μιας και η δόμηση του κόσμου αποτυπώνεται μέσα από σταδιακές «κλιμακώσεις νοημάτων». Τον υπερφυσικό χαρακτήρα αυτών των μορφών ενισχύει το γεγονός της αδιόρατης παρουσίας τους. Η ανεπαίσθητη προσέγγιση των αγαπημένων τους προσώπων κατά τη διάρκεια της νύχτας παραπέμπει επί της ουσίας στην άυλη και πνευματική τους υπόσταση. Πάντως, είναι σαφές ότι οι νεκροί κατέχουν ακόμη τη γνώση της ανθρωπογεωγραφίας του τόπου, από το φυτικό και το ζωικό κόσμο έως τις δραστηριότητες και τις σχέσεις των ανθρώπων: «Γνωρίζουν όλα τα νερά, ελέγχουν τη χλωρίδα και τ' αγρίμια. Τα σπίτια που καπνίζουν και τους ζωντανούς: τις σχέσεις που τους δένουνε και αυτές που τους χωρίζουν».⁴⁰⁶

Στο σημείο αυτό αξίζει να παρατηρήσει κανείς την επιθυμία των νεκρών να αφήσουν εκ νέου το στίγμα τους στον τόπο μέσα από ένα τραγούδι: ένα τραγούδι που

⁴⁰⁴ «Η νύχτα με τα ορεινά χωριά», *Το άλλο μισό*, ό. π., σ. 72.

⁴⁰⁵ Η «ανοιγόκλειση του νου» έναντι της έναρθρης ομιλίας συνιστά ένα κατεξοχήν λεκτικό μοτίβο που υιοθετεί ο Χουλιάρης για να δηλώσει το μέσο συνεννόησης των νεκρών τόσο κατά τις μεταξύ τους «συνομιλίες» όσο και κατά τη συσχέτισή τους με τους ζωντανούς. Στο *Εργαστήριο του Ύπνου*, για παράδειγμα, η επικοινωνία ανάμεσα στο κεντρικό πρόσωπο και τον νεκρό πατέρα πραγματοποιείται «ανοιγοκλείνοντας τον νου», ενώ στην εξέλιξη του μυθιστορήματος ο πρωταγωνιστής προσλαμβάνει τα νεύματα του νεκρού ξαδέρφου ως μια μορφή ομιλίας: «... μου ἔγενε από μακριά κι ήταν κάπως σαν να μου λεγε, ή πιο καλά, σαν να μου μετέφερε με τον νου παρά με τη φωνή...», *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 60 και σ. 255 αντίστοιχα.

⁴⁰⁶ «Η νύχτα με τα ορεινά χωριά», ό. π., σ. 72-73.

έχει στον πυρήνα του ένα αίτημα επικοινωνιακής απόβλεψης. Σε μια σύλληψη που τονίζει την αλυσίδα της ζωής και του θανάτου, ο αφηγητής καταγράφει ένα γαϊτανάκι ήχων, το οποίο πηγάζει από τα λόγια-σκέψεις των νεκρών και σαν ομφάλιος λώρος συνδέεται με όλα σχεδόν τα έμψυχα και τα άψυχα στοιχεία του χωριού. Έτσι, παρατηρούμε τον αρχικό ήχο να διαχέεται μέσα από τα βουνά, «να χτυπάει στο λειρί του πετεινού», να εκβάλλει «μες στα αγρίμια και τα κατοικίδια», να απελευθερώνεται τις νύχτες μέσα από το κλαψούρισμα μιας γάτας ή να διαπερνά ομάδες ζώντων, όπως «οι γυναίκες που γεννούν» ή «τα μικρά παιδιά, που τραγουδάνε μέσα τους, εκείνα τα μονότονα τραγούδια».⁴⁰⁷ Το γεγονός αυτό ενισχύει τις λαϊκές προλήψεις όσο και τον φόβο των κατοίκων, οι οποίοι αντιμετωπίζουν αυτό το ανεξήγητο φαινόμενο με γνώμονα τη θρησκευτική τους πίστη, λέγοντας δηλαδή πως πρόκειται για «δουλειά του Σατανά, του μέγα μάστορα, που χτίζει αυτό τον τόπο στα σκοτάδια».⁴⁰⁸ Στην πραγματικότητα, ωστόσο, το συντονισμένο τραγούδι των νεκρών-χορωδών ερμηνεύεται από τους ντόπιους ως μια ένδειξη της παντοδυναμίας του θανάτου. Στα μακάβρια και αυτάρεσκα χαμόγελα των νεκρών αντανακλάται η υπεροχή και η αστείρευτη ζωντάνια του θανάτου, ενώ ο ενεργητικός τους ρόλος στα δρώμενα της ζωής τους μετατρέπει σε πραγματικούς «άρχοντες» του τόπου, κάνοντας τον αφηγητή να ομολογεί μέσα σε ένα κλίμα μεταφυσικού προβληματισμού πως τελικά αυτοί «είναι που κρατάνε τη ζωή κι αυτοί τη συνεχίζουν».⁴⁰⁹

Μια κάπως διαφορετική επιστροφή των νεκρών παρουσιάζεται στο διήγημα «Δωμάτιο με σκοτάδι». Εκεί ένα φωτογραφικό στιγμιότυπο από το βιβλίο *Οι φωτογραφικές διαδρομές του ηπειρωτικού αθλητισμού* γίνεται το οπτικό ερέθισμα που οδηγεί τον αφηγητή σε μια σειρά συνειρμών, οι οποίοι καταλήγουν με αναφορές στο μυστηριώδη θάνατο και, κυρίως, στη μεταθανάτια τύχη του σώματος της Αφροδίτης Γκουγιάννου. Το άψυχο σώμα της γυναίκας που κείτεται στον πυθμένα της λίμνης –«σαράντα πέντε χρόνια στις παλιές φωτογραφίας το βυθό»–, διεγείρει τη μεταφυσική διάθεση του αφηγητή, δομώντας το αφήγημα πάνω στον άξονα μιας οντολογικής προβληματικής. Ο αφηγητής υποστηρίζει πως το σώμα της Αντιγόνης, καθώς αναλύεται με το πέρασμα του χρόνου στα στοιχεία του, λειτουργεί πια σαν τροφή των ψαριών «σαν ψάρι στα ψάρια μέσα», ταξιδεύει μέσα από τα σωθικά τους προς άλλες θάλασσες και λίμνες, ώσπου στο τέλος «επιστρέφει με τα νέα χέλια πάλι

⁴⁰⁷ «Η νύχτα με τα ορεινά χωριά», ό. π., σ. 73-74.

⁴⁰⁸ «Η νύχτα με τα ορεινά χωριά», ό. π., σ. 74.

⁴⁰⁹ «Η νύχτα με τα ορεινά χωριά», ό. π., σ. 74.

εδώ, στις στενάχωρης λίμνης τα νερά». ⁴¹⁰ Αυτή η αντίληψη περί της κυκλικότητας της ύπαρξης γίνεται περισσότερο εμφανής, όταν το πρόσωπο συλλογίζεται πως τα χιλιάδες κομμάτια του σώματος της Αντιγόνης, τα οποία βρίσκονται στα σωθικά των ψαριών, είναι δυνατόν να επαναφέρουν την γυναίκα στο «ροζ σπιτάκι των γονιών της και στο τραπέζι τους», μιας και κάποια από τα ψάρια που πωλούνται κάθε πρωί στην τοπική αγορά ενδέχεται να περιέχουν ορισμένα στοιχεία από το κορμί της, «μπορεί να την κατέβασαν μες στο στομάχι τους τ' αδέρφια της, ο θεός, η νύφη και τ' ανίψια της, χωρίς καν να το ξέρουν». ⁴¹¹ Με αυτό τον ιδιαίτερο τρόπο το κείμενο εκφράζει την πεποίθηση πως τα στοιχεία της ύπαρξης δεν χάνονται ποτέ, ενώ προς το τέλος της αφήγησης αυτός ο μεταφυσικός προβληματισμός διευρύνεται, καθώς ο αφηγητής αναρωτιέται σχετικά με τις μεταμορφώσεις της ανθρώπινης ύπαρξης μετά το θάνατο· σχετικά με τις μελλοντικές περιπλανήσεις της στον κόσμο, όταν δηλαδή δίχως μνήμη και δίχως συνείδηση του γεγονότος ότι στο παρελθόν υπήρξε κομμάτι αυτού του σύμπαντος, θα επιστρέψει προκειμένου να συνεχίσει υπό μια άλλη πια μορφή την περιπέτειά της στα ανέκαθεν άγνωστα μονοπάτια της ζωής. ⁴¹²

Την εκδοχή της μετά θάνατον ζωής ενισχύει η μορφή του παππού Θεόφιλου Γούδα, αφηγητή του πρώτου μέρους του μυθιστορήματος *Ζωή, την άλλη φορά*. Πρόκειται ουσιαστικά για έναν μεταθανάτιο αφηγητή, αφού η εξιστόρησή του εκκινεί από τη στιγμή του θανάτου του. Στη διάσταση που βρίσκεται η μορφή του πεθαμένου ήρωα ο χρόνος έχει απολέσει την εγκόσμια υφή του, για την ακρίβεια έχει αντικατασταθεί από τη ζωογόνο δύναμη του αέρα. Η ψυχή του ήρωα, η οποία έχει αποκοπεί από το σώμα, ανάγει τις υπερκόσμιες δυνατότητές της στην επίδραση του αέρα, που της επιτρέπει να βλέπει τα γεγονότα της ζωής χωρίς οι ζωντανοί να το γνωρίζουν. Η ταύτιση της ψυχής με τον αέρα είναι καθοριστική για την ανάκτηση της συνείδησης και της ανάμνησης της προηγούμενης ζωής, αν λάβει κανείς υπόψη ότι ο νεκρός καταγράφει τη στιγμή που η καρδιακή προσβολή τον βρίσκει στο κρεβάτι της

⁴¹⁰ «Δωμάτιο με σκοτάδι», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 16. Αξίζει να παραβάλει κανείς αυτή την εικόνα με το κλείσιμο του μυθιστορήματος του Μ. Καραγάτση *Η Μεγάλη Χίμαιρα*. Εκεί, ύστερα από τη θανάσιμη πτώση της πρωταγωνίστριας Μαρίνας στη θάλασσα, ένας κάβουρας κατεβαίνει «απ' το βράχο του αργοπερπατώντας, σα να μη γίνηκε τίποτα. Και με δαγκάνες ανοιχτές στραβοδρομ[εί] προς την καινούργια του τροφή», Εστία, Αθήνα 2016, σ. 439.

⁴¹¹ «Δωμάτιο με σκοτάδι», ό. π., σ. 17.

⁴¹² Μια παρόμοια αντίληψη περί της αέναης επιστροφής της ύπαρξης στο ίδιο πάντα σύμπαν εκφράζει και ο αφηγητής του μυθιστορήματος *Στο σπίτι του εχθρού μου*, όταν, με εξπρεσιονιστική διάθεση, υποστηρίζει πως το κορμί της γυναίκας το οποίο βλέπει να κομματιάζεται από τα σιδερένια δόντια του σκουπιδιάρικού, αποκτά μια αρχετυπική διάσταση· γίνεται ομοίωμα γυναίκας, που καταβροχθίζει τα απορρίμματα που ρίχνουν εκεί οι άνθρωποι και επιβιώνει, συνιστώντας «στοιχείο της αέναης μεταλλαγής, γι' αυτό και δεν γνωρίζει θάνατο» (σ. 98).

ερωμένης του, την επιστροφή του νεκρού σώματός του στο πατρικό σπίτι, τις αντιδράσεις των συγγενικών του προσώπων όσο και την ημέρα της κηδείας του. Στην εξέλιξη της αφήγησης μεταφέρεται από το παρόν στο παρελθόν, ανασυγκροτώντας με αρκετές λεπτομέρειες την οικογενειακή του προϊστορία, ενώ πετυχαίνει προβολές και στο απώτερο μέλλον, μιας και οραματίζεται την εξέλιξη της ζωής των αγαπημένων του προσώπων.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά επίσης η σκηνή της οριστικής διακοπής του ήρωα από τον κόσμο, όταν δηλαδή το ψιλό χρώμα που ρίχνεται κατά τη διάρκεια της ταφής, καλύπτει ολοκληρωτικά το σώμα του, εξαλείφοντας κάθε σημείο επαφής με τον επάνω κόσμο. Κατά έναν παράδοξο τρόπο, η διακοπή αυτή σηματοδοτεί μια νέα αρχή. Αν και ο αφηγητής θεωρεί πως αυτή η εξέλιξη εξισώνεται με το οριστικό τέλος, γρήγορα αντιλαμβάνεται ότι «αυτό που έκλεινε απ' τη μια, άνοιγε απ' την άλλη». Στο σημείο αυτό το σώμα του νεκρού αδειάζει από τις διαστάσεις της επίγειας ζωής, η ύπαρξη επιστρέφει στην πρωταρχική της κατάσταση και ο ήρωας αποκτά τη μορφή ενός «μικρού», αναδεικνύοντας τη δυνατότητα μιας καινούριας ζωής: «γιατί εγώ, είχα γίνει, λέει, μικρός κι έφευγα σ' ένα χάσμα». Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι αυτή η τελετουργική αναπαράσταση παραπέμπει στην επιστροφή του ήρωα στη φάση πριν από τη γέννηση, καθώς ο παππούς Θεόφιλος εισχωρεί σε ένα προστατευτικό σκοτάδι, «σ' ένα πράμα μαλακό, σαν το βυζί της μάνας», χάνοντας μάλιστα τις ιδιότητες της ανθρώπινης υπόστασης: «Κανένα σχήμα πια, δεν ένιωθα να με δεσμεύει, κι ούτε καμιά εικόνα είχα του εαυτού μου. Αυτό που ήμουν, έφευγε συνέχεια, κι όμως την ίδια ώρα ήταν εκεί».⁴¹³

Βαρύνοντας σημασίας όσον αφορά τη θεματική του θανάτου είναι και το κλείσιμο της νουβέλας *Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα*, καθώς ο θάνατος του κεντρικού πρωταγωνιστή αποκτά την αμφισημία ενός τέλους και μιας αρχής. Ο Βύρωνας είναι ένα πρόσωπο που ρέπει προς την αυτοκτονία, χωρίς όμως να βρίσκει το απαιτούμενο κουράγιο για την εκούσια έξοδό του από τη ζωή. Ο θάνατος νοείται γι' αυτόν ως μια πράξη απελευθέρωσης, γεγονός που τον κάνει άλλωστε να εξαίρει τη γενναιότητα και την αποτελεσματικότητα του Πέτρου Μπαμπασίκα, του κουρέα που, ενώ ξύριζε κάποιον πελάτη του, «ανέβηκε στ' απάνω το δωμάτιο και κρεμάστηκε μια χαρά ο άνθρωπος».⁴¹⁴ Προς την ίδια κατεύθυνση κινούνται και οι δικές του σκέψεις, με αμφίβολο όμως αποτέλεσμα, μιας και από την ταρατσα των τριών ορόφων του

⁴¹³ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 22.

⁴¹⁴ *Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα*, ό. π., σ. 87-88.

ξενοδοχείου στο οποίο διαμένει «δεν είναι εγγυημένο το πράγμα»⁴¹⁵ για τη δική του αυτοκτονία. Προς τον αντίθετο άξονα, της συνέχισης δηλαδή της ζωής, δραστηριοποιείται μια σωματική δύναμη. Πρόκειται για τη σωματικότητα της ύπαρξης, για το «χωματένιο το σακούλι», που αντανακλά το αρχέγονο ένστικτο της αυτοσυντήρησης και αντιστέκεται στις περί τέλους διαθέσεις του μυαλού.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναφορών ο θάνατος του Βύρωνα στο τέλος της νουβέλας δεν μπορεί να θεωρηθεί μη αναμενόμενος, όμως ο τρόπος με τον οποίο επέρχεται υπακούει στους νόμους της μοίρας και όχι στη χρόνια αυτοκτονική επιθυμία του πρωταγωνιστή. Στην πραγματικότητα αυτή η μορφή θανάτου φαίνεται πως είναι η λύση που πριμοδοτεί ο αφηγητής της νουβέλας, ο οποίος συμπάσχει με τον Βύρωνα και αφουγκράζεται την επιθυμία του για το τέλος, χωρίς, ωστόσο, να μεταστοιχειώνει την αυτοκτονική τάση του ήρωά του σε πράξη. Έτσι, σε μια κινηματογραφικού τύπου σκηνή, όπου συνδυάζεται η πανοραμική οπτική της πόλης και η τεχνική του μοντάζ, το αφηγηματικό τέχνασμα της μοίρας ορίζει για επίλογο σ' αυτή την ιστορία μια νύχτα αποκριάς. Το πεπρωμένο ενός νυσταγμένου οδηγού νταλίκας που κατηγορίζει απ' την Κατάρρα προς τα Γιάννενα είναι αμετάκλητα συναρτημένο με την τύχη του Βύρωνα, ανάγοντας έτσι τον οδηγό του βαρέος οχήματος σε εκτελεστή μιας πράξης «που είχε αποφασιστεί, κάπου ψηλά και από καιρό πολύ»⁴¹⁶ και η οποία θα έπαιρνε σάρκα και οστά στο εγγύς μέλλον. Με αυτόν τον τρόπο μια νταλικά «ντυμένη στο σίδερο» αποκτά το σημασιολογικό περιεχόμενο του διεκπεραιωτή μιας φαταλιστικής αιτιοκρατίας, αφού η πανοραμική οπτική του παντογνώστη αφηγητή που, από τη μια, ακολουθεί την πορεία εισόδου της νταλίκας από τη βορεινή πλευρά της πόλης των Ιωαννίνων και, από την άλλη, τις χωρίς λόγο περιπλανήσεις του Βύρωνα στο κέντρο της πόλης και εν συνεχεία στην περιοχή της Καλούτσιανης, φαίνεται πως ακολουθεί τις επιταγές που προτάσσει γι' αυτά τα δύο πλάσματα «εκείνο το σκοινάκι το αδιόρατο» που επισπεύδει τη μοιραία συνάντησή τους.⁴¹⁷

Στο τέλος του αφηγήματος, επομένως, ο επίδοξος αυτόχειρας βρίσκει την ποθητή λύτρωση, χωρίς, ωστόσο, να προχωρά στην αυτοκτονία, αφού μια σειρά προκαθορισμένων γεγονότων τον οδηγούν με μαθηματική ακρίβεια στο θάνατο. Ο

⁴¹⁵ *Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα*, ό. π., σ. 87.

⁴¹⁶ *Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα*, ό. π., σ. 91-92.

⁴¹⁷ Όπως παρατηρεί ο Θανάσης Κούγκουλος, η πανοραμική περιγραφή του χώρου αντιπροσωπεύει μια οπτική ανάλογη με το κοίταγμα του Θεού ή ενός παρατηρητή από ψηλό σημείο. Βλ. σχετικά *Η Ήπειρος ως λογοτεχνικός μύθος στη μεταπολεμική πεζογραφία*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2012, σ. 34.

θάνατός του, σε μια σκηνή σημειωτέον η οποία δεν αποτυπώνεται στην αφήγηση, μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος αναγέννησης ή ως μια μορφή επιστροφής στην παιδική ηλικία, μιας και ο λαχειοπώλης ήρωας ανυψώνεται στον ουρανό έχοντας αποκτήσει το συμβολικό αντικείμενο του πόθου της παιδικής του ηλικίας, ένα μαύρο γυαλιστερό ποδήλατο, όμοιο με αυτό που επιθύμησε κατά την παρθενική του επίσκεψη στα Γιάννενα. Η κατάληξη του ήρωα συνάδει έτσι προς τον ευρύτερο (ηθικό και αισθητικό) στόχο της νουβέλας, που έγκειται στην ανίχνευση μιας ψυχικής κατάστασης χωρίς τη δυνατότητα και τη διάθεση επιστροφής, από ένα σημείο *point of no return*. Η σκηνή του τέλους δείχνει με τον πιο καίριο τρόπο ότι ο εξαγνισμός και η ανάκτηση της ηθικής νίκης δεν περνά τόσο μέσα από την εκ νέου διεκδίκηση μιας ζωής όσο μέσα από την κατάκτηση μιας μεταθανάτιας οπτικής, βάσει της οποίας τα πάθη της επίγειας ζωής αντιμετωπίζονται με μια στωικότητα που τα υπερβαίνει. Η μεταθανάτια επιστροφή του ήρωα στο γενέθλιο τόπο του και η ανακουφιστική θέαση των προσώπων της οικογένειας δηλώνει εμμέσως πλην σαφώς μια θετική περικύκλωση του νοήματος του θανάτου, μια αποφασιστική επανάκτηση της γαλήνης μέσα από το θάνατο και, ταυτόχρονα, τον κυκλικό και επαναληπτικό χαρακτήρα της ύπαρξης.

«... εμείς θα τα αφήσουμε [αυτά τα δυο πλάσματα], τη νύχτα αυτή, να συνεχίσουν την πορεία τους και θα περάσουμε στο επόμενο πρωί' [...] Τόπος, λοιπόν, το Βιετνάμ: η συνοικία των φτωχών με τις παράγκες: [...] Φυσάει ένας αέρας δυνατός. Αέρας με χιονόνερο, να πούμε, και σκατόκαιρος. [...] η ομίχλη, κάτι τέτοιες μέρες, αργεί να διαλυθεί. Πολλές φορές κρατάει κι ολόκληρη τη μέρα. [...] μια κουρτίνα, φτιάχν[ει] αόρατη που εμποδίζει εκείνα τα παιδιά [που παίζουν μ' όλους τους καιρούς] να δουν ψηλά στον ουρανό την άδεια τσάντα και το Βύρωνα το Ζήνδρο να πετάει: να 'ναι καβάλα σ' ένα μαύρο γυαλιστερό ποδήλατο και να κόβει βόλτες χωρίς καθόλου να σταματάει. [...] Να φτάνει στο χωριό του και πάνω απ' το σπίτι του το πατρικό να αιωρείται.

Τους δικούς του, έτσι όπως ήταν, να βλέπει, έξω στην αυλή, και να χτυπάει πετάλι ...». ⁴¹⁸

Το λυτρωτικό χαρακτήρα του συνειδητού θανάτου εκφράζει και το διήγημα «Ο Ιρλανδός στο πουθενά». Το κείμενο παρακολουθεί τη μορφή του Ντέιβ, του Ιρλανδού επισκέπτη της Αντιπάρου, να βαδίζει προς το βαθμό μηδέν της ύπαρξης, προς τον ολοκληρωτικό αφανισμό του μέσω της αυτοκτονίας στη θάλασσα, χρωματίζοντας την ποιητική του τέλους με το σημασιολογικό περιεχόμενο μιας επανένωσης με την μητέρα. Αν και η εκούσια απάρνηση της ζωής βασίζεται εξ ορισμού σε μια ατομική βούληση, θα έλεγε κανείς ότι στην περίπτωση του Ντέιβ τα κίνητρα του θανάτου αποκτούν την ισχύ μιας έξωθεν επιβολής. Κατά μια έννοια η επιθυμία του θανάτου επιβάλλεται στον ήρωα αναγκαστικά, καθώς σηματοδοτεί τη μόνη σωτήρια επιλογή έναντι της επάρατης νόσου, έναντι εκείνου του «πράγματος» που σαν «σκοτεινό λουλούδι και σαν μελλοντική γιορτή» μεγάλωνε ολοένα στο εσωτερικό του σώματός του και τον απειλούσε με αφανισμό: «Το πήρε από μικρό και το μεγάλωσε, ποτίζοντάς το με ξυλόπνευμα σ' όλα τα βρόμικα τα μπαρ ετούτου του νησιού και του Δουβλίνου». ⁴¹⁹

Αν η ζωή είναι «μια κόλαση με διαλείμματα», ένας συνεχής αγώνας απέναντι σε μια «γαμημένη επιτροπή που ούτε μια φορά δεν του χαρίστηκε», ⁴²⁰ τότε το παιχνίδι του τέλους είναι φανερό πως αποφορτίζεται από το τραγικό του περιεχόμενο και νοείται περισσότερο ως επίσπευση μιας νέας γέννησης. Προς αυτήν την κατεύθυνση λειτουργεί άλλωστε και η επιλογή του μέσου θανάτωσης, καθώς ο πνιγμός του ήρωα στη θάλασσα ανακαλεί ένα πολιτισμικό πρότυπο που συμβολίζει την επανένωση με την μητέρα. Ερμηνεύοντας το επεισόδιο με λακανικούς όρους, θα έλεγε κανείς ότι ο Ντέιβ με τον θάνατό του επιστρέφει στον τόπο όπου δεν μπορεί να τον βλάψει κανείς, στον τόπο της φαντασιακής σχέσης με την μητέρα, στα μητρικά

⁴¹⁸ *Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα*, ό. π., σ. 94-95. «Ας έρθει ο θάνατος το ταχύτερο, για ν' αρχίσει η κατεργασία της νέας ζωής», γράφει ο Μ. Καραγάτσης στη μυθιστορηματική χρονογραφία *Σέργιος και Βάκχος*, τ. Β', Εστία, Αθήνα 2007, σ. 244. Σύμφωνα με τον Ερατοσθένη Καψωμένο, η θεληματική άρνηση της ζωής συνδέεται με την αντίληψη του νεοελληνικού τραγικού και αποκτά μια θετική χροιά, εφόσον ο ήρωας αρνείται να ζήσει «όχι γιατί υποτιμά την αξία της αλλ' αντίθετα γιατί τη θεωρεί μέγιστο αγαθό και αρνείται να ζήσει μια ζωή ακρωτηριασμένη και εξευτελισμένη». Βλ. σχετικά την «Εισαγωγή» στην ανθολογία ηπειρωτικής πεζογραφίας *Η πόλις άδουσα*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2002, σ. 20.

⁴¹⁹ «Ο Ιρλανδός στο πουθενά», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 34.

⁴²⁰ «Ο Ιρλανδός στο πουθενά», ό. π., σ. 37.

νερά της «παιδικής του Αντιπάρου». Εξόριστος από την πατριαρχική συμβολική τάξη και σε κατάσταση πλήρους «οινοπνεύματος και ερημίας», ο ήρωας εκδηλώνει την επιθυμία επιστροφής στην αρχαϊκή μήτρα, με άλλα λόγια τη νοσταλγία της μητέρας· μια νοσταλγία η οποία, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική οπτική του Lacan, είναι πάντα μια ενόρμηση θανάτου:

*«Εσθήρ! Παλιά μαμά, Εσθήρ! Ο μικρός σου Ντέιβ, πενήντα τρία χρόνια
όρθιος σε τούτη τη σκατοζωή, κουράστηκε. Γι' αυτό, βαδίζει τώρα,
ανάποδα, προς την αρχή των πάντων· ξένος.»⁴²¹*

Ένας ακόμη πάροικος της Αντιπάρου, ο Ντάμης από το διήγημα «Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά», διάγει μια πορεία θανάτου μέσα στη ζωή, διοχετεύοντας τις αυτοκαταστροφικές του τάσεις σε φαντασιακά σενάρια αυτοκτονίας. Αυτό που έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς είναι η αντιπαλότητα ανάμεσα στην ορμή της ζωής και την ορμή του θανάτου που βιώνει ο πρωταγωνιστής.⁴²² Ο Ντάμης επιχειρεί να περιορίσει την αρνητική επενέργεια των στοιχείων της κοινωνικής του ταυτότητας που τον απομακρύνουν από τους άλλους, όσο και έναν έμφυτο τρόπο σκέψης που τον κρατά δεμένο στον εσωτερικό του κόσμο, μεταφέροντας τη ζωτικότητα του προς την μορφή μιας νεαρής κοπέλας, της Γκούλεν, στην οποία προσωποποιείται ο Έρωτας και, κατ' επέκταση, η ίδια η επιθυμία της ζωής. Παρόλ' αυτά, η ατελέσφορη προσπάθεια της ερωτικής προσέγγισης επιδεινώνει την ήδη βεβαρημένη βιογραφία του ήρωα και τον επαναφέρει στα πρόθυρα της θανάτου, μιας και λειτουργεί ως το «τελειωτικό χτύπημα». Από εκείνη τη στιγμή η επιθυμία του ήρωα στρέφεται ενάντια στον ίδιο του τον εαυτό, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζει το alter ego του ως ένα ξένο

⁴²¹ «Ο Ιρλανδός στο πουθενά», ό. π., σ. 37. Σε ενδο-διακειμενικό διάλογο με τον εν λόγω διήγημα αναπτύσσεται και το «Άνθρωποι στο μπαρ» από την ίδια συλλογή. Εκεί, ο τρόπος θανάτωσης του Ντέιβ γίνεται αντικείμενο συζήτησης μεταξύ δύο θαμώνων του καταστήματος, επιβεβαιώνοντας μάλιστα τη συμβολική παρουσία της θάλασσας:

«Ποιος Ντέιβ ρε Γκρέτε;... Πάει ο Ντέιβ, δεν τα 'μαθες;» έκανε ο Φρέντι, λυπημένος.

“Τι; Κουρεύτηκε κι αυτός;” απάντησε η Γκρέτε αφηρημένα.

“Τι κουρεύτηκε ρε Γκρέτε!... Στη θάλασσα πήγε! Βούτηξε. Μια και καλή! Δεν τα 'μαθες;”

“Μη μου το λες!...” έκανε αυτή, κοιτάζοντας προς την πόρτα κι ύστερα, γυρνώντας προς το μέρος του συνέχισε: “Μανία πια και αυτή με τη θάλασσα!... Τί της βρίσκουν, τέλος πάντων! Δεν καταλαβαίνω...”», σ. 182.

⁴²² Για το δίδυμο της ζωής και του θανάτου μέσα από την οπτική της φροϋδικής ψυχανάλυσης βλ. Sigmund Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα 2014.

βιολογικό σώμα με το οποίο δεν μπορεί πια να συγχρωτιστεί –«λες κι ήταν κάποιο είδος εχθρού που καθόταν στη θέση του του φαινόταν πια ο εαυτός του»–.⁴²³

Είναι χαρακτηριστικό ότι ύστερα από αυτή την εξέλιξη το πρόσωπο εισέρχεται σε μια νέα φάση διανοητικής και ψυχικής κρίσης. Η εξιλέωση της ψυχής περνά πλέον μόνο μέσα από το θάνατο, γεγονός που εκφράζεται με τη συνεχή επεξεργασία πιθανών τρόπων αυτοκτονίας. Το γεγονός του θανάτου νοηματοδοτείται ως ένα άλμα «προς την ελευθερία», ως ο μόνος δυνατός τρόπος ώστε ο Ντάμης να απαλλαγεί από τις σκέψεις του θολωμένου του μυαλού. Μια εξέλιξη, ωστόσο, την οποία επιχειρεί να αποτρέψει ο αφηγητής στο τέλος της διήγησης, επεμβαίνοντας ευθέως στην ιστορία του ήρωά του με τη χρήση της πλαγιογράμματης γραφής: γεγονός που ίσως εξηγεί το λόγο για τον οποίο η ιστορία μας δίνεται με την μεσολάβηση ενός τριτοπρόσωπου αφηγητή:

*«Α, ρε, Γκούνελ! Έλα και παρ' τον από δω πριν να 'ναι πια πολύ αργά! Έλα μια μέρα απ' αυτές και πάρ' τονε μαζί σου: εκεί ψηλά, στη χώρα σου, που έχει πάντα συννεφιά και βρέχει. Αυτό είναι που θέλει, απ' όλα, πιο πολύ. Γιατί του αρέσει ο κακός καιρός. Τα σκοτεινά τα μέρη του αρέσουν».*⁴²⁴

Αν στα παραπάνω παραδείγματα ο θάνατος αντιπροσωπεύει ένα είδος επιστροφής στην πρωταρχή, ένα νόστιμον ήμαρ ή προβάλλεται η άποψη πως ο άνθρωπος, ακόμα και όταν πεθαίνει, συνεχίζει κατά έναν τρόπο την εξελικτική του πορεία στον κόσμο, τότε στο μυθιστόρημα *Ζωή, την άλλα φορά* απαντάται μια αντίληψη με φιλοσοφικές, θρησκευτικές (όσο και λαϊκές) προεκτάσεις σχετικά με τη μετενσάρκωση της ψυχής του νεκρού είτε σε ζώο είτε στο σώμα κάποιου άλλου ανθρώπου. Η ανάπτυξη των παραπάνω θεμάτων εμπεριέχεται στην εγκιβωτισμένη ιστορία της υπερήλικης Τατά-Μαρίνως, μιας γριάς λαϊκής καταγωγής που υποστήριζε πως «ακόμα και όταν πεθαίνει ο άνθρωπος, δεν ησυχάζει. Πάει και χώνεται, έλεγε, σε κάτι ζώα μέσα. Σε αλεπούδες χώνεται και σε αγρίμια· σε κατσίκες σε σκυλιά και σε νυχτερίδες», ενώ άλλες φορές η νέα ενσάρκωση της ψυχής πραγματοποιείται στο σώμα ενός άλλου ανθρώπου, δίνοντας στο νεκρό ξανά ανθρώπινη υπόσταση, «πότε

⁴²³ «Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά», *Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά*, ό. π., σ. 149. «Κάθε άνθρωπος έχει ένα σωσία», γράφει ο Ζεράρ ντε Νερβάλ στην *Αυρηλία* του, «και απ' τη στιγμή που τον δει, ο θάνατος βρίσκεται κοντά», μτφρ. Βαγγέλης Κάσσος, Αιγόκερως, Αθήνα 1981, σ. 21.

⁴²⁴ «Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά», ό. π., σ. 156.

σα δάσκαλος, ενώ δεν ήταν, και πότε σα φονιάς. Σα θεολόγος στην Κομοτηνή ή σα παπάς στην Τρίπολη». ⁴²⁵

Στην πορεία της εγκιβωτισμένης ιστορίας ο αφηγητής μεταφέρει, χωρίς σκωπτικό τόνο, μια ιστορία μετενσάρκωσης, την οποία διηγούνταν άλλοτε η Τατά-Μαρίνω και αφορούσε μια γριά «στρίγγλα» που τυραννούσε συνεχώς και άδικα τη νύφη της, με αποτέλεσμα ύστερα από το θάνατό της η ψυχή της να επιστέψει εκ νέου στο πατρικό σπίτι με τη μορφή μιας «μαύρη[ς] και ψωριάρα[ς]» σκύλας, η οποία έκλαιγε σαν άνθρωπος και έγλυφε μετανιωμένη τα πόδια της νύφης της. Υπό αυτή την προοπτική η εμπύχωση της γριάς Ντιμήρως στο σώμα της σκύλας αποκτά έναν καθαρτικό, εξαγνιστικό χαρακτήρα, πυθαγόρειας ίσως κοσμοαντίληψης, καθώς η γριά-σκύλα επιδιώκει με αυτό τον τρόπο να απαλλαγεί από τα αμαρτήματα που διέπραξε κατά την προηγούμενη ζωή της, ώστε να μπορέσει στο μέλλον να συμμετάσχει στη θεϊκή μακαριότητα. Έτσι, η μετενσάρκωση της ψυχής της είτε συστοιχεί με μια άνωθεν επιβαλλόμενη τιμωρία είτε αποτελεί έναν πρωτοβουλιακό τρόπο μεταμέλειας, μπορεί να νοηματοδοτηθεί στο πλαίσιο μιας ατομικής κάθαρσης με λυτρωτικό περιεχόμενο. Η μετενσάρκωμένη Ντιμήρω αποκτά μια «σημαντική κοινωνική παρουσία» ⁴²⁶ στη ζωή της νύφης της, μιας και η μετανιωμένη σκύλα που ζητά συγχώρεση στο παρόν είναι μια ζωντανή παρουσία, που διαφοροποιείται αισθητά από την απλή ανάμνηση ενός νεκρού. Η αποστολή της μάλιστα φαίνεται πως ολοκληρώνεται την ημέρα της ανακομιδής των οστών της Ντιμήρως, αφού τότε η σκύλα εξαφανίζεται αιφνιδίως από το σπίτι, παίρνοντας θέση μέσα στο τάφο της γριάς Ντιμήρως, επιβεβαιώνοντας τόσο την ταυτότητά της όσο και την υπερφυσική συνέχιση της ζωής. ⁴²⁷

Στο *Νερό στο πρόσωπο*, το τελευταίο αφηγηματικό βιβλίο του Χουλιαρά, ο συγγραφέας προχωρά σε μια μυθοπλαστική άσκηση με κέντρο αναφοράς το

⁴²⁵ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 181.

⁴²⁶ Βλ. Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, «Η εικονολογία του θανάτου: μια αντιπαραβολή», περ. *Σύγκριση*, τχ. 26 (2016), σ. 50, όπου εξετάζεται η παρουσία του θανάτου σε κειμενικές και εικαστικές αναπαραστάσεις.

⁴²⁷ Πρβλ. τα εξής σχετικά: «Και την άλλη τη μέρα, όταν πήγαν στο νεκροταφείο, με τους παπάδες και τους συγγενείς, κι άνοιξαν τον τάφο για να βγάλουν από εκεί τα κόκαλα της Ντιμήρως, ούτε τα κόκαλα βρήκαν εκεί, ούτε τα ρούχα που φόραγε, παρά μονάχα τη σκύλα εκείνη τη μαύρη, βρήκαν, μέσα στο τάφο», *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 183-184. Στο διήγημα «Η γάτα» από τη συλλογή *Το άλλο μισό*, η δεσποτική μορφή της πεθαμένης μητέρας επανακάμπει μέσα από το σώμα μιας γάτας, οδηγώντας, με τιμωρητική διάθεση, το γιο της σε ένα μοιραίο αυτοκινητιστικό δυστύχημα. Ως σύμβολο του θανάτου παρουσιάζεται η γάτα και στο *Εργαστήριο του ύπνου*, αφού ο θάνατος ενός ηλικιωμένου άνδρα ύστερα από την επίθεση μιας ομάδας νεαρών ληστών επιβεβαιώνεται, όπως και στο παραπάνω διήγημα, από το αδιάφορο πέρας μιας σκουρόχρωμης γάτας, βλ. *Το εργαστήριο του ύπνου*, ό. π., σ. 66-68.

αναπόφευκτο γεγονός του θανάτου. Η μορφή του αφηγητή ασκείται σε μια σειρά φαντασιακών σεναρίων αυτοθανατογραφίας, σε μια προσπάθεια ενεργητικής και συνειδητής κατάκτησης της εμπειρίας του προσωπικού του θανάτου. Σε δύο από τα διηγήματα της συλλογής, λοιπόν, η γραφή έρχεται αντιμέτωπη με τη σκιά του αναγγελλόμενου θανάτου, με το αγωνιώδες ερώτημα του τετελεσμένου της ύπαρξης, με άλλα λόγια με την πιο βέβαιη αβεβαιότητα, εφόσον η έλευση του θανάτου είναι μεν αναπόφευκτη, πλην όμως μη ανιχνεύσιμη στο χώρο και στο χρόνο.⁴²⁸

Στο διήγημα «Δεν είναι δική μου δουλειά» το άδηλο και ασύλληπτο περιεχόμενο του θανάτου εκφράζεται αρχικά μέσα από τον κόσμο του ονείρου, καθώς ο αφηγητής ονειρεύεται πως ένα σιδερένιο χέρι πιέζει τόσο σφιχτά το λαιμό του, που τον οδηγεί στα όρια της ασφυξίας. Λίγο αργότερα η παντοδυναμία του χεριού αποκτά εξωπραγματικές διαστάσεις, αφού με τη συνδρομή μιας συρραπτικής μηχανής κατορθώνει να εγκλωβίσει τον ανίσχυρο αφηγητή σε ένα τεράστιο ντοσιέ με άσπρες κόλλες χαρτιού, εκμηδενίζοντας έτσι κάθε δυνατότητα αναπνοής. Το όνειρο λειτουργεί, κατά μια έννοια, προφητικά για το πρόσωπο, αφού το επόμενο πρωινό σε μια διαδρομή με το αυτοκίνητο συναντά το άγνωστο χέρι προσωποποιημένο στη μορφή ενός άνδρα: «Λίγο πριν βγω στη Μιχαλακοπούλου και πάνω στα λασπόνερα του πρώην ποταμού είδα ξαφνικά τον τύπο. [...] Περπατούσε αργά, λες κι ήταν ο δρόμος ιδιοκτησία του. Έδειχνε από πάνω κι εκνευρισμένος».⁴²⁹ Ο προσωποποιημένος θάνατος παρουσιάζεται ως ένα απεχθές υποκείμενο, τουλάχιστον ως προς τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά: τα μάγουλά του παρομοιάζονται με «δυο μπιφτέκια όρθια», το πρόσωπό του σαν να ήταν φτιαγμένο με πλαστελίνη, ενώ τα μάτια του έως να είχαν το σχήμα της πινέζας, «βρόμικ[α], χωμέν[α] πρόχειρα στο πρόσωπό του από καιρό».⁴³⁰ Η κατάσταση αυτή προκαλεί στο πρόσωπο ένα έντονο αίσθημα δυσφορίας και ταραχής, σε βαθμό μάλιστα που το κάνει να αναφωνεί: «Δεν φτάνει από μόνη της η βαρβαρότητα του “πραγματικού”, χρειάζονται κι άλλα ακόμη;».⁴³¹ Υπό την επήρεια της ονειρικής εικόνας και υπό το βάρος της παροντικής κατάστασης, ο αφηγητής εκδηλώνει την ορμή του θανάτου. Πιο συγκεκριμένα, «σαν να 'ταν κάποια επιθυμία της στιγμής» φαντασιώνεται την αναίτια συσχέτισή του με τον άνδρα, το ενδεχόμενο δηλαδή η χειροπιαστή μορφή του θανάτου να του

⁴²⁸ Για τα ζητήματα αυτά από την οπτική της χριστιανικής ανθρωπολογίας βλ. Ιωάννης Πλεξίδας, *Ο άνθρωπος ενώπιον του θανάτου*, Αρμός, Αθήνα 2006.

⁴²⁹ «Δεν είναι δική μου δουλειά», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 106-107.

⁴³⁰ «Δεν είναι δική μου δουλειά», ό. π., σ. 107.

⁴³¹ «Δεν είναι δική μου δουλειά», ό. π., σ. 107.

αφαιρέσει δια παντός τη δυνατότητα της ζωής σε μια και μόνο στιγμή ή, εξ αντιθέτου, να γίνει ο ίδιος ο κύριος υπαίτιος του θανάτου του άνδρα.⁴³²

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο γίνεται σαφές ότι το πρόσωπο διοχετεύει την υπαρξιακή αγωνία του τέλους σε νοητικές (και συγγραφικές) «προπονήσεις» θανάτου, ορίζοντας τις επίγειες δραστηριότητές του ως ένα είδος προετοιμασίας, ως ένα ψυχοδιαγνωστικό παιχνίδι «για να ξεσκαρτάρ[ει] επί τέλους απ' αυτή την υπόθεση του πραγματικού».⁴³³ Με αυτό τον τρόπο το διήγημα συντάσσεται, από τη μια, με την προσπάθεια προσέγγισης και γνώσης του επερχόμενου θανάτου και, από την άλλη, με τη συνειδητοποίηση της αναπόφευκτης αποτυχίας αυτού του εγχειρήματος, αφού τη δικαιοδοσία αυτή «την έχει αναλάβει κάποιος άλλος», μια δύναμη ανώτερη και απροσδιόριστη. Αναδεικνύοντας τη θεμελιώδη αντινομία αυτών των δύο ενεργημάτων, το κείμενο κλείνει επισημαίνοντας την, εξ ορισμού, ατελή προσπάθεια του ανθρώπου να γνωρίσει το θάνατό του, υποχρεώνοντας παράλληλα τον αναγνώστη να διαβάσει αναδρομικά όλο το διήγημα ως τις εντυπώσεις ενός εν δυνάμει «πνιγόμενου» υποκειμένου: «Εγώ, πάντως, προπονούμαι τακτικά. Τα άλλα δεν είναι δική μου δουλειά».⁴³⁴

Στο διήγημα με τον εύγλωττο τίτλο «Αυτό που πρόκειται να γίνει», αν και η τριτοπρόσωπη αφήγηση υποδηλώνει τη δραματοποίηση του θανάτου ενός άλλου προσώπου, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η ιστορία που αναλαμβάνει να διηγηθεί ο αφηγητής μέσα από το κείμενο και μέσα από τη γραφή συνιστά μια φαντασιακή παραλλαγή του επερχόμενου δικού του θανάτου. Αν η παραπάνω υπόθεση γίνει αποδεκτή, τότε ο αφηγητής μετατρέπεται σε μια προφητική μορφή που αναγγέλλει το σκηνικό του θανάτου του και της επιστροφής του στον κόσμο, υπογραμμίζοντας, αφενός, όπως λέει ο Blanchot, την οφειλή «να γίνουμε οι μορφοποιοί και οι ποιητές του θανάτου μας»,⁴³⁵ αφετέρου την αδυνατότητα ενός οριστικού τέλους προς όφελος ενός ατελεύτητου θνήσκειν. Πιο συγκεκριμένα, ο αφηγητής δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην παρουσίαση του σκηνικού χώρου, καθώς ο θάνατος βρίσκει το πρόσωπο μόνο και αβοήθητο μέσα στα σκεπάσματα του κρεβατιού του, προτού δηλαδή οι έντρομοι συγγενείς, «η κόρη του, ας πούμε, ή η

⁴³² «Δεν είναι δική μου δουλειά», ό. π., σ. 107. Στο διήγημα «Θα ζήσουμε όπως μπορούμε» από την ίδια συλλογή ο αφηγητής παρουσιάζει την απειλητικότητα του θανάτου μέσα από τη μορφή ενός μαύρου εντόμου, το τσίμπημα του οποίου είναι ικανό να τον οδηγήσει σε ένα απρόσμενο τέλος, στην αιφνίδια υπακοή «στις σκοτεινές επιταγές του κύκλου της ζωής» (σ. 140).

⁴³³ «Δεν είναι δική μου δουλειά», ό. π., σ. 108.

⁴³⁴ «Δεν είναι δική μου δουλειά», ό. π., σ. 108.

⁴³⁵ Maurice Blanchot, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, ό. π., σ. 173.

γυναίκα που αγαπούσε· ο αδερφός του ίσως ή κάποιος απ' τους φίλους του»,⁴³⁶ προλάβουν να του παράσχουν κάποια ουσιαστική βοήθεια. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά επίσης η στάση του προσώπου απέναντι στο θάνατο. Οι σπασμωδικές αντιδράσεις και η ένταση με την οποία αναζητά το τηλέφωνο αναδεικνύουν το φόβο του απέναντι στο επίγειο τέλος και την επιθυμία συνέχισης της ζωής, γεγονός το οποίο αντιπροσωπεύει άλλωστε και ο εναγώνιος ρυθμός της γραφής. Ο θάνατος, όμως, παρουσιάζεται ως ένα διφορούμενο σημείο, αφού στην παραπάνω στάση αντιπαρατίθεται η παθητικότητα, η σαγήνη και, σε τελική ανάλυση, η επιθυμία του θανάτου, μιας και το πρόσωπο αποφασίζει να αφευθεί στο λήθαργο που τον διεκδικεί από ώρα, περιμένοντας με παθητικό τρόπο το θάνατο, ακριβώς όπως «το πρωτάκι που βυθίζεται με ευχαρίστηση στον πυρετό, για να γλιτώσει τα μαθήματα».⁴³⁷

Στην πορεία της αφήγησης η αφηγηματική προσοχή στρέφεται προς τις αντιδράσεις των πανικόβλητων συγγενών, οι οποίοι, εισβάλλοντας σαν «μπάτσος στο δωμάτιο»,⁴³⁸ επιχειρούν να εντοπίσουν το άψυχο σώμα του νεκρού. Η εξέλιξη αυτή προξενεί στο πρόσωπο ένα αίσθημα έντονης δυσφορίας. Έτσι, τη στιγμή που αισθάνεται την αύρα ενός αποξενωτικού αέρα, αποφασίζει να ανυψωθεί προς το ταβάνι, παρατηρώντας από απόσταση τους άλλους να τον ψάχνουν στα σκεπάσματα σαν να επρόκειτο για κάποιο μικροσκοπικό έντομο.

Αν με τον παραπάνω τρόπο το πρόσωπο κατορθώνει να κερδίσει το θάνατό του, με την επόμενη σκηνή καταγράφεται η δυνατότητα παράκαμψης του θανάτου. Με έναν κωμικό τρόπο ο Χουλιάρης ανατρέπει το ύφος της προγενέστερης αφήγησης, επιτρέποντας στον ήρωά του να απομακρυνθεί από τη σφαίρα των βαρύθυμων αισθημάτων του τέλους. Προβαίνοντας «σε κάτι χυδαίο για την περίσταση αλλά ταυτόχρονα και λυτρωτικό»,⁴³⁹ το πρόσωπο δραπετεύει από το σπίτι και ακολουθεί τη γνώριμη διαδρομή ως το ταχυφαγείο της γειτονιάς. Εκεί, παρότι οι δικές του κινήσεις όσο και η καθημερινότητα του καταστήματος υπακούουν στο συνήθη ρυθμό τους, τα πράγματα είναι ριζικά διαφορετικά. Το πρόσωπο εισέρχεται στο χώρο χωρίς να τον αναγνωρίσει κανείς, γεγονός που υποδηλώνει την ήδη συντελεσμένη μεταλλαγή της ύπαρξής του· σε τελική ανάλυση, το αλγεινό μειδίαμα του συγγραφέα Χουλιάρη απέναντι στο γεγονός του θανάτου, ως διαρκούς ταλάντωσης ανάμεσα στην αρχή και το τέλος, το πεπερασμένο αλλά και το άπειρο της ανθρώπινης ύπαρξης.

⁴³⁶ «Αυτό που πρόκειται να γίνει», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 145.

⁴³⁷ «Αυτό που πρόκειται να γίνει», ό. π., σ. 146.

⁴³⁸ «Αυτό που πρόκειται να γίνει», ό. π., σ. 147.

⁴³⁹ «Αυτό που πρόκειται να γίνει», ό. π., σ. 147.

5.3 Εκδοχές της εξόριστης ύπαρξης

Το ανησυχητικό σύνδρομο της εξόριστης ύπαρξης διαπερνά, σε μεγάλο βαθμό, τα πρόσωπα του μυθιστορήματος *Ζωή, την άλλη φορά*. Αν και σε διαφορετικά συμφραζόμενα, τόσο ο κεντρικός πρωταγωνιστής όσο και τα δευτερεύοντα πρόσωπα ταλανίζονται από ένα αίσθημα παντοδαπούς εξορίας, καθώς η ξενότητα δεν αφορά μόνο τη σχέση τους με τον κόσμο αλλά και με τον ίδιο τους τον εαυτό. Το πιο έκδηλο γνώρισμα της υπαρξιακής εξορίας του Θεόφιλου Γούδα είναι η κατάσταση της διπλότητας του εαυτού. Ο εσωτερικός διχασμός του προσώπου εκδηλώνεται μέσω της παρουσίας ενός δαιμονικού άλλου, που προτρέπει τον ήρωα με σιγανή φωνή να απαλλαγεί από τη βάση της ύπαρξης, «να κόψ[ει] στα γυαλιά τα χέρια [τ]ου ή να βρ[ει] ένα τρόπο, άλλο, για να τελειών[ει] μ' αυτό το πράμα που (τον) τυραγνά[ει]». ⁴⁴⁰ Από αυτή την άποψη, ο αφηγηματικός λόγος του Θεόφιλου συνιστά μια μορφή υπαρξιακής περιπλάνησης, έναν εξομολογητικό παρά έναν επικοινωνιακό λόγο, έναν λόγο εις εαυτόν.

Ο αναγνώστης του Χουλιαρά θα διέκρινε ίσως εδώ μια συνάφεια ανάμεσα στη μορφή του Θεόφιλου Γούδα και τον Λούσια, την κεντρική φιγούρα του πρώτου του μυθιστορήματος, υπό την έννοια ότι και τα δύο πρόσωπα νιώθουν ξένα μέσα σ' έναν κόσμο που αλλάζει. Παρόλ' αυτά, η διαφορά που τους χωρίζει είναι αφετηριακή. Γιατί, η πρωτοβουλιακή περιθωριοποίηση του Λούσια τον οδηγεί μεν εκτός της οργανωμένης κοινωνίας, αλλά συνάμα τον ανυψώνει, τον απελευθερώνει από τα δεσμά των άλλων, σε μια διαβατήρια τελετή που μοιάζει με την «επιφάνεια» του James Joyce. ⁴⁴¹ Από την άλλη, στην περίπτωση του Θεόφιλου το περιεχόμενο της αφήγησης συμπαραδηλώνει την παντοτινή του εξορία, συνιστά το αντίθετο μιας πορείας προς το φως. Το μόνο που μπορεί να κάνει το πρόσωπο είναι να αποδεχτεί την ανεστισιότητά του και τον κόσμο έτσι όπως ακριβώς είναι, ως ένα απέραντο χάος χωρίς κέντρο αναφοράς και απόλυτες αξίες. ⁴⁴² Υπό αυτή την προοπτική η φυσική και

⁴⁴⁰ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 398-399. Βλ. σχετικά και τη μελέτη του Otto Rank, *Ο σωσίας*, μτφρ. Γιάννης Παπαχριστόπουλος, Oporrtuna, Πάτρα 2016. Ο Rank, εκκινώντας από μια ψυχαναλυτική οπτική, ερμηνεύει το λογοτεχνικό μοτίβο του αναδιπλασιασμού της προσωπικότητας, μεταξύ των άλλων, σε σχέση με την αέναη επιθυμία του θανάτου.

⁴⁴¹ Η τεχνική της επιφάνειας στο έργο του Joyce αναφέρεται σε εκείνες τις στιγμές έκλαμψης που οδηγούν τα πρόσωπα σε μια εσωτερική αποκάλυψη, ενδυναμώνοντας τις απελευθερωτικές τους προσπάθειες.

⁴⁴² Αξίζει να επισημάνει κανείς, παρενθετικά, ότι η μορφή του ανέστιου ήρωα συνιστά μια επανερχόμενη φιγούρα της νεότερης ελληνικής πεζογραφίας, με χαρακτηριστικότερη ίσως περίπτωση τον ανέστιο Ηλία Κ. στο μυθιστόρημα της Αλεξάνδρας Δεληγιώργη *Ανέστιος*. *Ημερολόγια*, Άγρια, Αθήνα 2014.

η ψυχική του εξουθένωση δεν αποτελούν συμπτώματα μιας μελαγχολικής παθολογίας, αλλά τον αντίκτυπο από μια συνθήκη ζωής χωρίς σταθερό νόημα, χωρίς τη δυνατότητα της ευεργετικής ονειροπόλησης και της παραγωγής συναισθημάτων. Το μόνο θετικό αντίκρισμα προέρχεται από την ενεργοποίηση του νου, από την προσπάθεια ανεύρεσης του οίκου μέσα από το ταξίδι στο σύμπαν του παρελθόντος: «Το ξέρω τώρα πια καλά, ότι το σπίτι μου δεν ήταν πουθενά, παρόλο που ο νους μου, τον τελευταίο τον καιρό, στο σπίτι το παλιό ξαναγυρνάει»,⁴⁴³ σημειώνει ο αφηγητής, επιχειρώντας μια μετατόπιση από τον κόσμο της ολοκληρωτικής αδράνειας σε αυτόν της αφηγηματικής δράσης. Αν εδώ λειτουργεί η ρομαντική ειρωνεία, εκείνη η ψυχική αμφιταλάντευση που κάνει τα πρόσωπα να κρατούν αποστάσεις από την ταύτιση με μια κατάσταση, παρότι την ίδια στιγμή την επιβεβαιώνουν, τότε ο Θεόφιλος Γούδας, έστω και την ύστατη στιγμή, είναι δυνατόν να αμφισβητήσει την υπαρξιακή του ερημία και να αναζητήσει μέσα από την ανάμνηση την έννοια της εστίας.⁴⁴⁴ Με άλλα λόγια, αν η επιστροφή στο παρελθόν ως αναζήτηση του νοήματος και ως πηγή εξερεύνησης του εαυτού λειτουργεί, όπως υπαινίσσεται το ονειρικό κλείσιμο του μυθιστορήματος, θεραπευτικά, τότε και μόνο το υποκείμενο είναι σε θέση να προσεγγίσει τη μακαριότητα του αλαφροϊσκιωτου Λούσια, που έχει σαν μόνη του κληρονομιά την κατάκτηση της θεϊκής μοναξιάς.

Σε μια από τις τελευταίες σκηνές του μυθιστορήματος η τυχαία συνάντηση του Θεόφιλου με τον παλιό του συμμαθητή Φάνη Καρακάση έρχεται να επιβεβαιώσει την εξορία της ψυχής του σύγχρονου ανθρώπου. Το συγκεκριμένο επεισόδιο μας θυμίζει τον ορισμό της εξορίας που αποτυπώνει ο Γιάννης Κιουρτσάκης στο δοκίμιό του *Γυρεύοντας στην εξορία την πατρίδα μου*. Ο Κιουρτσάκης υποστηρίζει ότι η συνθήκη της εξορίας ταυτίζεται με τη μοίρα του νεωτερικού ανθρώπου, θεωρώντας μάλιστα ότι οι Εβραίοι βρίσκονται στην απαρχή αυτής της νεωτερικής εμπειρίας, καθώς, πριν απ' όλους, αποτέλεσαν το χαρακτηριστικό δείγμα του απάτριδος, του αενάως πλάνητος, του ανέστιου ανθρώπου. Ωστόσο, αν η ιστορία των Εβραίων αντιπροσωπεύει την αναγκαστική γεωγραφική απομάκρυνση από τον τόπο γέννησης, η εξορία του νεωτερικού ανθρώπου ορίζεται από τον Κιουρτσάκη «ως απώλεια του νοήματος της ζωής, του “κοινού νοήματος”, απώλεια που χαρακτηρίζει το πέρασμα από τις “παραδοσιακές” κοινωνίες στη νεωτερική κοινωνία, η οποία στην τελευταία

⁴⁴³ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 46.

⁴⁴⁴ Βλ. σχετικά Τσαρλς Λαρμόρ, *Η Ρομαντική κληρονομιά*, μτφρ. Στέφανος Ροζάνης, Πόλις, Αθήνα 1998, σ. 118.

της μετάλλαξη έχει απολέσει κάθε ίχνος ανθρωπιάς». ⁴⁴⁵ Υπό αυτή την προοπτική τα στάδια της επίπονης αυτογνωσίας που βιώνει ο ήρωας Φάνης, όταν αντιλαμβάνεται ότι ο γενέθλιος τόπος του δεν μπορεί να νοηθεί πια ως πατρίδα, αντανακλούν το βάπτισμα του υποκειμένου στις νέες αρρώστιες της ψυχής και σε έναν τρόπο κατοίκησης του κόσμου που αντιστοιχεί με την πανταχού παρούσα αίσθηση της εξορίας του. Στην πραγματικότητα αυτό που συνειδητοποιεί ο Φάνης και, με το δικό του τρόπο, ο Θεόφιλος δεν συνδέεται με την κατάκτηση μιας αλήθειας όσο με το ψυχικό βίωμα του μη ανήκειν, εκείνης της παράξενης αίσθησης που δημιουργείται από τις απώλειες της ρίζας και της κουλτούρας της καταγωγής.

«Τελειώσαμε... Θεόφιλε», είπε, χωρίς να με κοιτάει.

“Μέχρις εδώ ήταν! Τώρα .. το σπίτι μας δεν είναι πουθενά. Ούτε εδώ είναι, ούτε κι εκεί που καθόμαστε! Και τι κερδίσαμε, Θεόφιλε;”

“Ξέρω.. γώ; Τα χάπια”, είπα.

“Ναι!.. Πες το, στα ψέμματα!...” έκανε.» ⁴⁴⁶

Είναι σαφές ότι η ιστορία του ήρωα Φάνη επιχειρεί να περιγράψει το βίωμα της απομάγευσης του κόσμου. Η αφηγηματική παρέκβαση που προηγείται πληροφορεί τον αναγνώστη σχετικά με την προϊστορία του ήρωα, αφού στα χρόνια που μεσολάβησαν το πρόσωπο κατόρθωσε να γίνει ένας επιτυχημένος επαγγελματίας και ένας ισχυρός εφοπλιστής. Τα οφέλη της οικονομικής και της κοινωνικής ανέλιξης αντισταθμίζονται, όμως, από την απώλεια του νοήματος της ζωής και από την αποδυνάμωση της ηρωικής της διάστασης. Ο ήρωας παρουσιάζεται παγιδευμένος στη δίνη της επιχειρηματικής δράσης, ακόμα και αν η παραγωγή πλούτου δεν αποτελεί τον αυτοσκοπό του. Ακόμη και ο ίδιος αναγνωρίζει ότι η παροντική του συνθήκη συρρικνώνει την ύπαρξή του σε ένα περικλειστο περιβάλλον ατομικισμού και, ταυτόχρονα, τον αποκόβει από τη γοητεία και την ανοικτότητα του κόσμου. Για τον Φάνη δεν υπάρχει δυνατότητα ούτε για την ανάκτηση του χαμένου παραδείσου ούτε για την αναζήτηση της ουτοπίας. Η πρόσκαιρη επιστροφή στη γενέθλια κοιτίδα επιβεβαιώνει την ολοκληρωτική ρήξη, αφού ο τόπος των παιδικών χρόνων δεν είναι καν εχθρικός, αλλά ριζικά άλλος:

⁴⁴⁵ Βλ. σχετικά τη μελέτη της Σοφίας Βούλγαρη, «“ξένος εδώ, ξένος εκεί, όπου κι αν πάω ξένος”». Ορισμοί της εξορίας στο έργο του Γιάννη Κιουρτσάκη», στο *Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις. Όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει*, ό. π., σ. 435-436.

⁴⁴⁶ *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 387.

«Δεν έχω παρά μερικές ώρες, και δεν μπορώ να σταθώ. Δε βλέπω την ώρα να γυρίσω πίσω!..Κατάρα Θεόφιλε.. μεγάλη κατάρα, σου λέω!.. Τα νεύρα μου έχουν γίνει συμπαράλια. Με χάπια τη βγάζω.. [...] Ξέρω κι εγώ, ρε Θεόφιλε!.. Τίποτα δε θέλω. Μα την Παναγία, τίποτε!.. Κι από πάνω, νιώθω κι ενοχές που είμαι πλούσιος. [...] Είμαι κυκλωμένος, Θεόφιλε. Δε βγαίνω από πουθενά. Τα παιδιά που έχω στο κότερο, περνάν καλύτερα από μένα!.. Έχουν μπροστά τους πράγματα που θέλουν να τα κατακτήσουν. Εγώ δε θέλω τίποτα πια!..Μα την Παναγία, σου λέω, τίποτα!..»⁴⁴⁷

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι τόσο η σχέση του εγώ που βιώνει ο Θεόφιλος όσο και η αίσθηση της στέρησης οίκου του Φάνη εκκινούν από το έλλειμμα σημασίας της παροντικής τους ζωής. Αν ο πρώτος φαντασιώνεται τρόπους αυτοκτονικής απελευθέρωσης και ο δεύτερος χάνει σταδιακά το ενδιαφέρον του για τη ζωή, τότε τα αίτια αυτής της συνθήκης είναι δυνατόν να εντοπιστούν στην απώλεια του ιδανικού της αυθεντικότητας.⁴⁴⁸ Η απουσία αυτής της ηθικής δύναμης βρίσκεται τόσο πίσω από τη ναρκισσιστική και συνάμα μελαγχολική πλευρά της εικόνας του Φάνη όσο και πίσω από τις αυτοκαταστροφικές τάσεις του Θεόφιλου. Ένα ιδανικό το οποίο πλησίασαν ως παιδιά, αν αναλογιστεί κανείς τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν το παρελθόν. Το παρακάτω χωρίο συμπαραδηλώνει, με τρόπο συμβολικό, τόσο την εξορία των προσώπων όσο και την ηθική της νοσταλγίας: «‘Εγώ, πάντως, έχω γίνει, τελευταία, κι αλλεργικός, που δεν ήμουν ποτέ!.. Αμα με τσιμπήσει σφήκα, μπορεί να τα τινάξω!.. Κατάλαβες, φίλε μου;.. Αλήθεια ρε Θεόφιλε, θυμάσαι τι σφήκες μαζεύονταν παλιά, εδώ, στα τραπεζάκια;...”. “Και τώρα μαζεύονται Φάνη”, του πα, “Μονάχα που δεν είμαστε εμείς εδώ, για τις βλέπουμε..”».⁴⁴⁹

Τέλος, το χωρικό σκηνικό που στήνει ο Χουλιάρης για τη συνάντηση των δύο ηρώων, εν μέσω δηλαδή της ηρεμίας και της πληρότητας των μεγεθών του φυσικού περιβάλλοντος, λειτουργεί σαν μια μεταφορά για την πνευματική σύγχυση και την υπαρξιακή εξορία των προσώπων, αφού αντανακλά την ψυχική τους κατάσταση από την ανάποδη. Οι μεθυστικές μυρωδιές των δέντρων, τα γαλήνια νερά της λίμνης, το

⁴⁴⁷ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 386.

⁴⁴⁸ Για το ζήτημα αυτό βλ. το βιβλίο του Τσαρλς Ταίηλορ, *Οι δυσανεξίες της νεωτερικότητας*, μτφρ. Μιχάλης Πάγκαλος, Εκκρεμές, Αθήνα 2006.

⁴⁴⁹ Ζωή, την άλλη φορά, ό. π., σ. 387.

αεράκι και η ησυχία του τοπίου είναι στοιχεία, εξ αντιθέτου, συνδεδεμένα με την ταυτότητα των προσώπων, μιας και αποτυπώνουν με αισθητηριακούς όρους τη νοσταλγία μιας απόμακρης σαγήνης, ενώ η φιγούρα του περιθωριακού ήρωα που συναντούν στην παραλίμνια περιοχή και ο διάλογος που αναπτύσσουν μαζί του σχετικά με την αξία του χρήματος και της ζωής, έρχεται όχι μόνο για να αποφορτίσει το αφηγηματικό κλίμα, αλλά και για να σκιαγραφήσει μιαν άλλη οπτική του κόσμου, σταθερά θεμελιωμένη στην υπονόμηση των κοινά αποδεκτών αξιών της σύγχρονης ζωής.⁴⁵⁰

Το θέμα της εξόριστης συνείδησης εμφανίζεται με ακόμη μεγαλύτερη ένταση στο διήγημα «Ο Παύλος Κοντοσάκος στο λουτρό», όταν ο κεντρικός ήρωας –δια στόματος του αφηγητή– έχοντας φτάσει στο απώτατο όριο της ψυχικής του περιδίησης, έχοντας οδηγηθεί στην απόλυτη ρήξη με τον εαυτό του και τον κόσμο, οραματίζεται την κατάτμηση της ύπαρξής του· το ένα του μισό να συνεχίζει το δρόμο της δυσβάσταχτης ζωής και το άλλο του μισό, λυτρωμένο και ήσυχο, να υψώνεται στον ουρανό της γενέθλιας πόλης. Η αφήγηση ξεκινά *in media res* και ο αναγνώστης καλείται να συναρμολογήσει την αποσπασματική και περιπετειώδη βιογραφία του ήρωα, εστιάζοντας στα μείζονα γεγονότα της ζωής του: την εγκατάλειψη του εργασιακού περιβάλλοντος στο Ντίσελντορφ, τον επαναπατρισμό του στα Γιάννενα, την αποστασιοποίηση από τη γυναίκα του, τη θεληματική απομόνωση από την κόρη του όσο και τη χάραξη μιας διαχωριστική γραμμής από τον κοινωνικό περίγυρο. Είναι εντυπωσιακό ότι ακόμη και οι χώροι στους οποίους διαμένει ο ήρωας έρχονται να επιβεβαιώσουν την κρίση της ταυτότητάς του και τη μη ένταξή του στον κοινωνικό ιστό, μιας και πρόκειται για κατεξοχήν διαβατήριους χώρους. Στην καλύτερη περίπτωση για μια πρόχειρη παράγκα ή το δωμάτιο κάποιου ξενοδοχείου, ενώ στις πιο δύσκολες στιγμές για την κλινική του νοσοκομείου· στη θαλπωρή των φαρμάκων που τον τραβούν στη λήθη, «γιατί το μυαλό», σχολιάζει ο αφηγητής, «είναι το σπίτι, και το σπίτι του μπάζει από παντού».⁴⁵¹

Κατά μια έννοια αυτός ο τρόπος ζωής παρουσιάζεται ως η μόνη επιλογή του ήρωα, η αναγκαιότητα μπροστά στην οποία τον τοποθετεί το ριζικό του, «εκείνο το σκοινάκι που τον τραβάει από ψηλά κι όλο τον πάει προς το χαμό».⁴⁵² Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, από την άποψη της αφηγηματικής σύνθεσης, ο συσχετισμός

⁴⁵⁰ Βλ. σχετικά *Ζωή, την άλλη φορά*, ό. π., σ. 387-390.

⁴⁵¹ «Ο Παύλος Κοντοσάκος στο λουτρό», *Το άλλο μισό*, ό. π., σ. 116-117.

⁴⁵² «Ο Παύλος Κοντοσάκος στο λουτρό», ό. π., σ. 117.

της ιστορίας του Παύλου με αυτήν ενός νεαρού κοριτσιού κατά την κοινή νοσηλεία τους στο νοσοκομείο. Σύμφωνα με την ερμηνεία του αφηγητή, και τα δυο πρόσωπα παρουσιάζουν ένα κοινό γνώρισμα: αποτελούν θύματα κάποιου δυστυχήματος, ο μὲν Παύλος σακατεμένος από το παλιό δυστύχημα της ζωής, ενώ η κοπέλα «απ' το κανούριο, τ' αυτοκινητιστικό». Η εγκιβωτισμένη ιστορία του κοριτσιού αποκτά, ωστόσο, μια ευρύτερη σημασιολογική λειτουργία και δεν εξαντλείται στην παιγνιώδη διάσταση που δίνει αρχικά ο αφηγητής. Γιατί, η κοπέλα που έχει αναγκαστικά και βίαια αποκοπεί από την εξωτερική πραγματικότητα και τις διαθέσεις του μυαλού, δίνει τη δυνατότητα να καταλάβουμε καλύτερα τη δεινή κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο ήρωας, όσο και τις διόδους διαφυγής που αναζητά μέσα από την τελετουργική διαδικασία του λουτρού. Πιο συγκεκριμένα, ενώ ο ίδιος αποζητά μέσα από την απότομη εναλλαγή μεταξύ καυτού και παγωμένου νερού κατά τη διάρκεια του λουτρού έναν προσωρινό τρόπο ώστε «να επιτευχθεί η τέλεια απομόνωσης εκ του περιγύρου», ώστε να απαλλαγεί εντελώς «εκ της μνήμης και των λοιπών επιθυμιών», το κορίτσι που στέκει ασάλευτο στο κρεβάτι του νοσοκομείου βρίσκεται ήδη στην ευεργετική για τον ήρωα κατάσταση όπου το κορμί είναι ελεύθερο, το πρόσωπο αδιάφορο και το μυαλό αποκομμένο από οποιαδήποτε μορφή σκέψης, ριγμένο ολότελα στην αφασία –«μέσα στο κεφάλι του κοριτσιού μπορεί να χιόνιζε. Βαθιά εκεί, μέσα στα λιπαρά καλώδια του μυαλού της θα πέφτε χιόνι»-.⁴⁵³ Θα έλεγε κανείς ότι η ιστορία της κοπέλας αντανακλά, εξ αντιδιαστολής, την επιθυμία του ήρωα για αποκοπή από τη μνήμη, τις σκέψεις και τις λοιπές επιθυμίες του σώματος, μιας και παρουσιάζει την προσδοκώμενη εικόνα του Παύλου ιδωμένη σ' έναν καθρέφτη. Τα πεπρωμένα τους είναι τόσο κοντινά και, ταυτόχρονα, συμμετρικά και αντίθετα, που η βίαιη σεξουαλική ορμή που εκδηλώνει λίγο αργότερα ο ήρωας απέναντι στο άψυχο κορμί της κοπέλας δεν συνιστά παρά μια επιθυμία για την αδράνεια της ύπαρξής της.⁴⁵⁴

«Καθόλου δεν την πόνεσε. Μόνο που την ακούμπαγε. [...] Το ξρε, γιατρέ, ότι αυτό που έκανε δεν ήταν πρόπον, αφού εκείνο το κορίτσι ήταν σε αφασία, αλλά δε μπόρεσε να κρατηθεί. Ήταν τελείως μοναχό του, στον

⁴⁵³ «Ο Παύλος Κοντοσάκος στο λουτρό», ό. π., σ. 118.

⁴⁵⁴ Για το ζήτημα αυτό μέσα από την οπτική της τριγωνικής επιθυμίας βλ. την κλασική μελέτη του Ρενέ Ζιράρ, *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια*, ό. π., σ. 11-69.

αδειανό το θάλαμο όσο κι αυτός ο ίδιος. Έξω απ' αυτό, ένιωθε κιόλας, ότι εκείνο το κορίτσι δε νοιαζόταν για το κορμί της πια, είχε παραδοθεί». ⁴⁵⁵

Αν το παραπάνω επεισόδιο προσθέτει μια ακόμη στρώση στη ξενότητα του ήρωα, το ερώτημα παραμένει ακόμη ανοιχτό: ως ποιο σημείο είναι ικανό να φτάσει το πρόσωπο προκειμένου να απαλλαγεί από τον εαυτό του, ώστε να βγει από το λάθος δρόμο στον οποίο τον οδηγούν οι επιλογές του; Μέχρι πού μπορεί να φθάσει η επιθυμία του για παραίτηση από τη στιγμή που η ύπαρξή του δεν είναι παρά ένας ξενιτεμός; Αν οι σελίδες που κλείνουν το διήγημα είναι από τις πιο τραγικές μέσα στο έργο του Χουλιαρά, τούτο συμβαίνει γιατί το επίπεδο της πραγματικότητας (μυθοπλαστικής εννοείται) και το επίπεδο της ενόρασης είναι τόσο δυσδιάκριτα, που ο αναγνώστης αδυνατεί να συμπεράνει εάν ο ήρωας αντικρίζει το εγώ του από τη γνώριμη περιοχή της απομονωμένης υπόστασης ή από τον κόσμο του μακρινού επέκεινα:

«Να! Θα πάρει αυτό εκεί το σκουριασμένο ξυραφάκι που βλέπει στον νιπτήρα [...] και θα αρχίσει να κόβεται. Αυτό θα κάνει, γιατρέ. Θ' αρχίσει να κόβεται. [...] Θα παρατήσει στη μέση το μπάνιο που έκανε και θ' αρχίσει να τραβάει χαρακιές. Θα το γεμίσει το μέρος όλο μ' αίματα: αίματα που θα αναβλύζουν από τις φλέβες του χωρίς σταματημό [...] Να!... Το ένα μέρος του κρατάει, κιόλας, την πετσέτα και σκουπίζεται γι' αυτό και τ' άλλο παίρνει γρήγορα το ξυραφάκι. Βλέπει το αίμα που τινάζεται και πιτσιλάει τον τοίχο ένα γύρω, κοιτάει και τ' άλλο του μισό, που έχει τελειώσει πια με τα πλυσίματα και ντύνεται.» ⁴⁵⁶

Με βάση τα παραπάνω, το εγώ που παρουσιάζεται στο τέλος της αφήγησης «δίχως παράπονο και λύπη» δεν μπορεί να είναι του κόσμου τούτου· έχει διαβεί το σύνορο της ζωής και, άρα, πρόκειται για ένα μη εγώ. Όπως σημειώνει ο Gaston Bachelard στην *Ποιητική της Ονειροπόλησης*, το ιδιαίτερο γνώρισμα της ονειροπόλησης είναι ότι μεταφέρει το υποκείμενο «σε έναν κόσμο ομοιογενή προς το είναι του, [...] σ' ένα μέσα που δεν έχει πια έξω», σε μια περιοχή όπου «το εγώ δεν

⁴⁵⁵ «Ο Παύλος Κοντοσάκος στο λουτρό», ό. π., σ. 118.

⁴⁵⁶ «Ο Παύλος Κοντοσάκος στο λουτρό», ό. π., σ. 120.

αντιτίθεται πια προς τον κόσμο». ⁴⁵⁷ Αυτά τα σημεία συγχώνευσης και αρμονικής συνύπαρξης του εαυτού και του κόσμου δεν ανιχνεύονται, ωστόσο, στο διήγημα του Χουλιαρά ή μάλλον αποτελούν ίδιον της ζωής μετά τη ζωή, όπως υποδεικνύει εμμέσως η αιωρούμενη φιγούρα αυτού του μάρτυρα των επίγειων παθών-παθημάτων: «Λουσμένο στο αίμα του κι αδύναμο, σκύβει στο παραπέτο και κοιτάει από ψηλά. Κοιτάει και βλέπει [...] στο χιονισμένο δρόμο, το άλλο του μισό: ο Παύλος Κοντοσάκος. Τον βλέπει που στέκεται [...] κι αμέσως ύστερα, αδειάζει από το αίμα ξαφνικά και υψώνεται. Χωρίς κανένα βάρος πια· δίχως παράπονο ή λύπη». ⁴⁵⁸

Τη συγγένεια ανάμεσα στην υπαρξιακή εξορία και το θάνατο διευρύνει η μορφή του Βύρωνα Ζήνδρου, του πρωταγωνιστή της νουβέλας *Μια ιστορία του μακρού χειμώνα*. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η εκτύλιξη της αφήγησης βασίζεται στην ανάπτυξη μιας μικρής σκηνής που διαδραματίζεται στην αρχή της ιστορίας, όταν ο φακός της αφήγησης συναντά τον Βύρωνα στο πανδοχείο του Μπαλάνου, «όπου είναι κλεισμένος, από ώρες, μόνος του και υποφέρει», ύστερα από την απώλεια των τριών εκατόφυλλων τετραδίων στα οποία είχε αποτυπώσει –εν είδει αυτοβιογραφίας– τα σημαντικότερα γεγονότα της ζωής του: την απομάκρυνση από τη χώρα την περίοδο του Εμφυλίου, τη ζωή του ως αξιωματικού του Σοβιετικού στρατού στην ερημιά της Τασκένδης, την καθαίρεση από το στρατιωτικό αξίωμα και την εμπειρία της φυλακής στη Σιβηρία, τον επαναπατρισμό του στην Ελλάδα λόγω «ανηκέστου βλάβης», το θάνατο της γυναίκας του και την άρση της κηδεμονίας της μικρής του κόρης. Κοντολογίς, όλα εκείνα τα γεγονότα που έκαναν τον Βύρωνα να θέσει τον εαυτό στο περιθώριο της κοινωνίας, πριν ακόμη η ίδια τον στιγματίσει ως «τυχοδιώκτη, μπαταχτσή και σαλεμένο». ⁴⁵⁹

Υπό αυτή την προοπτική η αναμέτρηση του Βύρωνα με τη ζωή είναι εξαιρετικά ασύμμετρη ώστε ο αγώνας να έχει κάποιο νόημα. Γι' αυτό, άλλωστε, το προσφιλές σχέδιο της απαλλαγής από τη ζωή όχι μόνο προβάλλεται εξαρχής, αλλά βασίζεται και σε μια χρόνια επιθυμία. Ιδιαίτερα τώρα που η πηγή η οποία τον κρατούσε στη ζωή τα τρία τελευταία χρόνια, δηλαδή η συγγραφή της βιογραφίας του, βρίσκεται στο απορριμματοφόρο του δήμου, η απωθημένη επιθυμία επανέρχεται με ακόμη μεγαλύτερη ένταση. Γιατί η μοίρα, υπό τη μορφή της γριάς καθαρίστριας, εξαλείφει

⁴⁵⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, P. U. F., Παρίσι 1968, η υπογράμμιση στο κείμενο. Τα παραθέματα αντλούνται από το Φρανσουά Ρικάρ, *Το τελευταίο απόγευμα της Ανιές*, μτφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης, Εστία, Αθήνα 2005, σ. 175.

⁴⁵⁸ «Ο Παύλος Κοντοσάκος στο λουτρό», ό. π., σ. 121.

⁴⁵⁹ *Μια ιστορία του μακρού χειμώνα*, ό. π., σ. 21.

ακόμη και την έσχατη επιθυμία του ήρωα, ώστε να αποδείξει στην κοινωνία ποιος πραγματικά είναι. Θα έλεγε κανείς ότι το τραγικό όσο και το κωμικό στοιχείο της νουβέλας πηγάζουν από το συγγραφικό εγχείρημα ανασύστασης του βίου, διότι ακόμη και αν ο ήρωας εφευρίσκει έναν επιπλέον τρόπο για να δώσει παράταση στη ζωή του, η πτώση προς το κάτω έρχεται να επισφραγίσει τη νεφελώδη διάσταση της ύπαρξής του και, ταυτόχρονα, να επισπεύσει την προκαθορισμένη του πορεία. Η πράξη της γραφής υποχρεώνει τον Βύρωνα να ζηήσει τον εφιάλτη δυο φορές, για να καταλήξει εκ νέου στο ίδιο το συμπέρασμα: «πως δεν άξιζε και πολύ τον κόπο όλη αυτή η φασαρία» της ζωής και, ακόμη περισσότερο, πως έμοιαζε με «τραγική ειρωνεία» η πιθανότητα να άξιζε «στ' αλήθεια, πιο πολύ, ένα πράμα που χει γραφτεί για κάτι που τελικά δεν άξιζε τον κόπο».⁴⁶⁰

Η προβληματική της εξόριστης ύπαρξης διαπερνά και τον Αριστείδη Ζαμάνογλου στο μυθιστόρημα *Στο σπίτι του εχθρού μου*, όταν η αποκάλυψη της απιστίας της γυναίκας του, τον ρίχνει σε μια βαθιά υπαρξιακή κρίση. Είναι η στιγμή που συνειδητοποιεί την αποτυχία της ιδανικής οικογένειας, που προγραμματίριζε από την εποχή της νεότητας. Η αξία του οικογενειακού θεσμού και τα αγαθά της συντροφικότητας σε μια και μόνο στιγμή φθείρονται και βυθίζονται στον πάτο, καθώς ο ήρωας αντιλαμβάνεται ότι όλες οι προσπάθειες της ζωής του έφεραν τελικά το αντίθετο αποτέλεσμα. Σύντομα, ο Αριστείδης θα αποκτήσει τα χαρακτηριστικά ενός ανέστιου προσώπου, αφού τα ιδανικά για τα οποία ήταν, μέχρι πρότινος, ικανός να θυσιάσει τα πάντα παίρνουν πια τη μορφή ενός περιεχομένου χωρίς περιέχον:

«“Το σπίτι μου δεν είναι πουθενά!” μου απαντάει με σπασμένη φωνή.

“Μου πήρε καιρό μέχρι να το καταλάβω, μα τώρα είμαι σίγουρος ... Δεν είναι πουθενά!”

“Καλά” του λέω. “Πάρε, όμως, τη Μάρθα, στο τηλέφωνο να ξέρει, τουλάχιστον, πως είσαι καλά”.

“Εντάξει, δικέ μου. Θα βάλω τον άλλο να την πάρει. Εξάλλου, θα γυρίσω πίσω, έτσι κι αλλιώς. Αλλά τέρμα πια τα σκηνικά δικέ μου. Σ’ το λέω και πάλι. Το σπίτι μου δεν είναι πουθενά και δεν με πειράζει, πια, αυτό καθόλου!”»

⁴⁶⁰ *Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα*, ό. π., σ. 77-78.

Στην πραγματικότητα αυτό που πληγώνει περισσότερο απ' όλα τον Αριστείδη δεν είναι η πράξη της απιστίας, αλλά το γεγονός ότι η οικογενειακή του ιστορία επαναλαμβάνεται ως φάρσα. Η συνειδητή απόκρυψη της αλήθειας και η έλλειψη σεβασμού επαναφέρει στο παρόν του ήρωα τα αίτια του πρωταρχικού του ξεριζωμού, τα βιώματα εκείνα που τον έκαναν να αναζητά έναν τρόπο για να απαλύνει το τραύμα της παιδικής του ηλικίας. Ως συνήθως, λοιπόν, οι επιλογές της ζωής αιτιολογούνται αναδρομικά. Όπως μας πληροφορεί ο αφηγητής, ο Αριστείδης προσπάθησε να δημιουργήσει ένα σπίτι-σκηνικό προκειμένου να αναπληρώσει το οικογενειακό κενό το οποίο βίωσε ως παιδί εξαιτίας της απουσίας του πατέρα, μα κυρίως εξαιτίας της παραποιημένης αλήθειας που του διηγούνταν η μητέρα. Γιατί, όταν ο Αριστείδης «έλαβε συνείδηση» ότι ο πατέρας του δεν ήταν πεθαμένος, όπως του επιβεβαίωνε η μητέρα, αλλά ότι τους είχε εγκαταλείψει, όχι μόνο φύτρωσε μέσα του το σαράκι για την τύχη του πατέρα, αλλά και η αμφιβολία σχετικά με τη συμπεριφορά της μητέρας: με άλλα λόγια, η υποψία πως εξακολουθούσε να του αναφέρει ένα μόνο μέρος της αλήθειας, «με άλλα πάλι ψέματα να τον κοιμίζει, αφού δεν γίνεται να στήνεις τη μισή σου τη ζωή πάνω στο ψέμα και την υπόλοιπη να συνεχίζεις μόνο με αλήθειες».⁴⁶¹ Γι' αυτό, άλλωστε, το περιστατικό μέσω του οποίου αποκτά γνώση της συζυγικής απιστίας δεν σηματοδοτεί απλώς μια αποκάλυψη της υποκρισίας. Είναι μια συνειδητοποίηση της παντοδυναμίας του ψεύδους και, κατ' επέκταση, μια εγκατάλειψη της επιθυμίας για αλήθεια. Το γεγονός αυτό καθιστά τον Αριστείδη – σύμφωνα με τα αφηγηματικά συμφραζόμενα– την πιο χαρακτηριστική φιγούρα του άπιστου, υπό την έννοια ενός προσώπου που έχει πάψει πια να πιστεύει σε οτιδήποτε και σε οποιονδήποτε.⁴⁶² Υπό αυτό το πρίσμα η εσωτερική απόσυρση από τον αγώνα του οικογενειακού βίου φαντάζει ως η μόνη διέξοδος, αφού το σύνορο της «παιδικής του πανωλεθρίας» είναι τόσο κοντινό, που, κατά μια έννοια, δεν είναι δυνατόν να μην περάσει (εκ νέου) στην άλλη όχθη της ζωής, στον ορίζοντα της εσωτερικής του εξορίας.

Με βάση τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι η αφύπνιση του ήρωα δεν εμπεριέχει τίποτα το ηρωικό. Αντιθέτως, το πρόσωπο απομακρύνεται από τον εαυτό του και τον κόσμο, κάνοντας τα νεανικά του σχέδια να φαίνονται γκροτέσκα. Αυτός,

⁴⁶¹ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 74.

⁴⁶² «Τόσον καιρό δεν άκουγα τίποτ' άλλο, παρά μόνο ψέματα! Σου το 'χα πει απ' την αρχή! Δεν μου αρέσει να μου λένε ψέματα! Δεν μπορώ, γαμώ την Παναγία μου! Σιχαίνομαι τα ψέματα! Κι εσύ, με τον πιο ανενδοίαστο τρόπο, με φλόμωνες στα ψέματα, ή κάνω λάθος;», Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 84.

ο λάτρης των υπολογισμών και του ηθικού βίου, ο ταγμένος στο να επανορθώσει τις αδικίες της παιδικής του ηλικίας, συνειδητοποιεί πως είναι το θύμα των ίδιων του των επιλογών. Αυτή η μυθιστορηματική στιγμή καταγράφει την επαναφορά του παρελθόντος στο ζωντανό παρόν, επιβεβαιώνοντας τη δυναμική της αμφιβολίας που έχει φωλιάσει στο μυαλό του. Χωρίς ερείσματα στον εξωτερικό κόσμο μεταθέτει το είναι του σε έναν κλειστό και ασφαλή κόσμο εικονικής πραγματικότητας· σ' έναν κόσμο χωρίς αισθήματα και ανθρώπινα όντα ευάλωτα στην προδοσία και τη συντριβή. Η θεληματική του απόσυρση υποδεικνύει ότι δεν υπάρχει πια τρόπος για να αντιμετωπίσει τη νέα κατάσταση, για να ξαναβρεί τη χαμένη του πίστη και τη δύναμη για μια καινούργια αρχή.

«Και... στα ερωτικά;» του λέω. «Πως πάει; Τα ξαναβρήκατε;»

«Ποιος τα χέζει τα ερωτικά δικέ μου!» μου κάνει. «Εγώ τώρα το 'χω γυρίσει στις πτήσεις!»

«Ποιες πτήσεις ρε Αριστείδη;» του λέω απορημένος.

«Να... Έχω φέρει εδώ, το μηχάνημα το ηλεκτρονικό και κάνω πτήσεις με αεροπλάνο! Έχω μπροστά μου τους χάρτες με τις πορείες και τα τέτοια. Δικέ μου, δεν σου λέω τίποτε! Άλλο πράγμα... Σαν να πετάς με πραγματικό είναι! [...] Αν θέλεις το πιστεύεις!»⁴⁶³

Στην ίδια οικογένεια ηρώων ανήκει, βέβαια, και ο αφηγητής του μυθιστορήματος, ο ανώνυμος πενήνταπεντάρης που παρουσιάζει τα γνωρίσματα ενός εξόριστου υποκειμένου τόσο σε προσωπικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Αν κάτι τον διαφοροποιεί, ωστόσο, από τον φίλο του είναι η χρονική στιγμή της συνειδητοποίησης, αφού ό,τι για τον Αριστείδη αποτελεί προϊόν της εκτύλιξης της μυθιστορηματικής του ζωής, για τον αφηγητή είναι ήδη πραγματωμένο εξαρχής. Με αλλά λόγια, ο αφηγητής, σε αντίθεση με τη ρομαντική οπτική του Αριστείδη, εισέρχεται στον κόσμο της μυθοπλασίας έχοντας ήδη βιώσει τη ματαιότητα και τους εγκλωβισμούς των ανθρώπινων σχέσεων. Ο ίδιος συνειδητοποιεί ότι κανένας έρωτας δεν είναι μοναδικός· παντού αναγνωρίζει ομοιώματα ανδρών και γυναικών που καταπνίγουν την ερωτική αίσθηση μέσα σε «πράγματα ασήμαντα της καθημερινής

⁴⁶³ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 180.

ζωής» ή την υποδαυλίζουν εξαιτίας «μιας χρόνιας ανασφάλειας».⁴⁶⁴ Με δυο λόγια, ο πρωταγωνιστής δεν αγνοεί τον έρωτα αλλά τον απαρνιέται.

Έτσι, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η επανάληψη αδειάζει τα πράγματα από κάθε νόημα και κάθε σημασία, απογυμνώνει την πιο αυθεντική και συγκινησιακή τους εκδοχή, καθιστώντας τα μια στερεότυπη μίμηση με το ίδιο σχεδόν πάντα αποτέλεσμα. Γι' αυτό το λόγο συμπεριφέρεται πια ως ξένος, ως οριστικά εξόριστος, σαν να βρίσκεται σε μια απόλυτη εξωτερικότητα. Όπως ο ίδιος αναγνωρίζει, κάθε νέο του ξεκίνημα άγγιζε τα όρια της κωμικής αναζήτησης ενός αυθεντικού πρωτοτύπου και η συνειδητοποίηση αυτή δεν αφήνει πια άλλα περιθώρια για δράση. Στο παρακάτω χωρίο το πρόσωπο μοιάζει σαν να κοιτάζει από απόσταση μια πτυχή του εαυτού του με την οποία έχει διακόψει οριστικά κάθε επαφή. Η οπτική γωνία της αφήγησης είναι εκ των έσω και, συνάμα, αποστασιοποιημένη, εμποτισμένη δηλαδή από τη γνώση, τη μελαγχολία και την ελπίδα της υπαρξιακής λύτρωσης:

«Γιατί, αν είναι τώρα –μέσα στην άγρια νύχτα και την ερημιά– να παίρνει κάποιος το δρόμο για την κορυφή του λόφου με το φωτισμένο σπιτάκι και να ξυπνάει τον πρώτο τυχόντα άγνωστο, με τις πιτζάμες, ζητώντας του βοήθεια, είναι καλύτερα να έχει κάποιον πάντα δίπλα του σε τούτη την ατέλειωτη διαδρομή, πράγμα που έκανα κι εγώ στο παρελθόν αλλά καθόλου δεν μ' ωφέλησε εντέλει.»⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 99.

⁴⁶⁵ Στο σπίτι του εχθρού μου, ό. π., σ. 176.

Επίλογος

«Όταν ζωγραφίζω στο εργαστήριο μέχρι τις πέντε το πρωί δε μ' ενδιαφέρει ποιος θα δει αυτό που κάνω, ούτε καν αν θα το δει. Ενδιαφέρομαι μόνο για το τι συμβαίνει εκείνη την ώρα, για το παιχνίδι, που τελικά είναι ένα **παιχνίδι Ερινύας**. Αισθάνομαι ότι συμμετέχω σ' ένα διάλογο μ' αυτό το πρόσωπο που βγαίνει και ζωγραφίζει».⁴⁶⁶ Το παραπάνω χωρίο του Χουλιάρá, αν και αναφέρεται μόνο στη ζωγραφική του, χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό το σύνολο της ποιητικής του, καθώς, από τη μια πλευρά, αντανακλά την ουσιώδη μοναξιά και την εμπειρία της διαίρεσης του μοντέρνου καλλιτέχνη, μέσα σε ένα πλαίσιο υπαρξιακής αναζήτησης της ταυτότητας και, από την άλλη, παραβάλλει την καλλιτεχνική δραστηριότητα με ένα είδος παιχνιδιού, τιμωρητικού και εξαγνιστικού, άρα κατά έναν τρόπο αυτογνωστικού. Το κυνήγι των Ερινυών καταλήγει έτσι σε μια ποινή που μετατρέπεται σε κέρδος: «Ζωγραφίζω περισσότερο για να δω, παρά για να δείξω». Ό,τι προκύπτει, επομένως, με μεγάλη ευκρίνεια από τα παραπάνω είναι η ικανότητα ενός ενήλικα να παίζει, να είναι, όπως και το παιδί την ώρα του παιχνιδιού, ελεύθερος, εν διεγέρσει και δημιουργικός, ακόμη και αν ό,τι ανακύπτει απ' αυτό το παιχνίδι, που πραγματοποιείται πάντα εντός ενός ορισμένου γεωγραφικού χώρου –στα όρια της σελίδας και στο πλαίσιο της ζωγραφιάς– δεν είναι άλλο παρά η εικόνα του ζωγραφικού ή του αφηγημένου άλλου εαυτού· με άλλα λόγια «το «μαύρο θηρίο του δωματίου του, ένα μαύρο πράγμα, ένα αερικό»⁴⁶⁷ που κρατά συντροφιά στα ξενύχια.

Πάντως, δεν είναι η πρώτη φορά που η τέχνη ή η διαδικασία της γραφής, αφενός, και η δραστηριότητα του παιχνιδιού, αφετέρου, λειτουργούν ως αλληγορία η μια για την άλλη και αντίστροφα. Όταν ο Charles Baudelaire γράφει ότι «το παιχνίδι είναι η πρώτη μύηση του παιδιού στην τέχνη ή μάλλον το πρώτο από δείγμα τέχνης», εντοπίζει ουσιαστικά την ύπαρξη ποιητικών τρόπων στον κόσμο του παιχνιδιού,⁴⁶⁸ ενώ σύμφωνα με τον Alain Robbe-Grillet, έναν από τους κυριότερους εκφραστές του *nouveau roman*, το παιχνίδι, όπως και η μοντέρνα γραφή, είναι ένα

⁴⁶⁶ Βλ. «Νίκος Χουλιάρás. Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του», ό. π., σ. 54. Η υπογράμμιση στο κείμενο.

⁴⁶⁷ Γιάννης Κοντός, «Ο φίλος μου ο ζωγράφος Νίκος Χουλιάρás», στο *Μυστικά τοπία. Κείμενα για πρόσωπα, για τη ζωγραφική, για το θέατρο, για βιβλία*, Τόπος, Αθήνα 2014, σ. 155. Για την αναγκαιότητα του παίζει στον κόσμο των ενηλίκων, από την πλευρά της ψυχολογίας, βλ. Ντόναλντ Βίνικος, *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, μτφρ. Γιάννης Κωστόπουλος, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

⁴⁶⁸ Charles Baudelaire, «Η ηθική των παιχνιδιών», στο Σταύρος Πετσόπουλος (επιμ.), *Κούκλες και παιχνίδια*, Άγρα, Αθήνα 1996, σ. 35-36.

σημαίνουν που δεν παραπέμπει σε τίποτα έξω απ' αυτό, παρά μόνο σε ό,τι σημαίνεται εντός του παιχνιδιού.⁴⁶⁹ Το παιχνίδι ως αυτοσκοπός, λοιπόν, δημιουργεί έναν *παιζωγράφο*, για τον οποίο η μη γνώση της εκ των προτέρων έκβασης του παιχνιδιού σηματοδοτεί και την αισθητική του χαρά.⁴⁷⁰

Έτσι, στο επίπεδο του αφήγησης, η αντιπαλότητα του εαυτού και του άλλου, του μυθοπλαστικού συγγραφέα και του *alter ego* του, συντελείται μέσα από το παιχνίδι με τις λέξεις και, παρότι αγγίζει τα όρια της αμοιβαίας εξόντωσης, μετατρέπεται τελικά σε άμυνα έναντι της φυσικής ορμής του θανάτου και της μοναξιάς. Τα πρόσωπα του Χουλιάρá χωρίζονται στα δυο, καταφέροντας με αυτόν τον τρόπο να αποφύγουν το θανάσιμο κίνδυνο της ολικής ρήξης. Και αυτή τη χάρη τους την προσφέρει το ίδιο το παιχνίδι της γραφής, γιατί μόνο μέσα από την ευεργετική και λυτρωτική δραστηριότητα του γράφειν είναι σε θέση να αναζητούν και να ανακαλύπτουν τον εαυτό τους και τον κόσμο. «Γράφω για σένα που δεν το ξέρεις πως έχω ετούτη τη στιγμή μπροστά μου τρία ζώα. [...] Είμαι μονάχος μου και αγνοούμαι. Κρατάω σημειώσεις και λέξεις γράφω. Λέξεις που πρόκειται να τυπωθούν, γιατί θα την εκδώσω αυτή τη νύχτα. Εγώ ο μοναχός, θα την εκδώσω. Σε μια γραφή με φράσεις έρημες και με νερά. Με τα ζώα μου γραμμένα στο χαρτί».⁴⁷¹ Τα έργα του Χουλιάρá, σημειώνει ο Μιχάλης Γκανάς, μπορεί να είναι «μαύρα», «αλλά δεν σε καταβάλλουν, δεν σε ψυχοπλακώνουν», γιατί υπάρχει «ζωή στις ιστορίες, που πότε κλαίει, πότε γελάει, αλλά δεν παραιτείται κι αυτό σε παρηγορεί».⁴⁷² Γιατί η μη παραίτηση είναι αναγκαία προϋπόθεση για την ένταξη του εν δυνάμει παίχτη στο ζωογόνο κόσμο του παίζει, για την έναρξη του παιχνιδιού, για τη μετατροπή του αλλοτριωμένου υποκειμένου σε δημιουργικό παίχτη.

Στην πραγματικότητα ο Χουλιάρáς, παίζοντας άμα και σπουδάζοντας, δραματοποιούσε με τις λέξεις και τα χρώματα τη συνείδηση του τραγικού, τους αρχέγονους φόβους του ανθρώπου και την τραγική μοίρα του κόσμου. Η εμπειρία της διαίρεσης, η συνύπαρξη των δυο εαυτών στο ίδιο σώμα, υποχρεώνει το βλέμμα να

⁴⁶⁹ Βλ. Susan R. Suleiman, «Playing and modernity», περ. *Novel. A forum on fiction*, τχ. 21 (1988), σ. 272.

⁴⁷⁰ Πρβλ. επίσης τη δήλωση του Χουλιάρá στην Μύριαμ Μουστάλα: «Η αλήθεια είναι ότι όταν παίρνω ένα λευκό χαρτί για να γράψω, τις περισσότερες φορές, για να μην πω όλες, ειλικρινά δεν ξέρω τί θα γράψω. Μπαίνω σ' αυτό το χώρο που με οδηγεί κι όχι τον οδηγώ. Αλλιώς το γράψιμο θα είναι μια καθαρά εγκεφαλική υπόθεση, δηλαδή θα μιμούμαι τη λογοτεχνία, τη στιγμή που δεν σκέφτομαι καν ότι κάνω λογοτεχνία. Απλά παίζω σ' ένα ακόμα παιχνίδι. Η ίδια η ζωή είναι ένα παιχνίδι, είναι στην ουσία ό,τι αποφασίζει κανείς». Βλ. «Νίκος Χουλιάρáς. Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του», ό. π., σ. 54.

⁴⁷¹ «Νύχτα με τρεχούμενο νερό», *Το μπακακόκ*, ό. π., σ. 159-161.

⁴⁷² Μιχάλης Γκανάς, «Ποιος είναι, τέλος πάντων, ο Νίκος Χουλιάρáς;», ό. π., σ. 484.

επιστρέφει στην άβυσσο της θλίψης, που εγκαινίασε η αποκοπή του προσώπου από τη ρίζα.⁴⁷³ Στην πεζογραφία του Χουλιαρά το υποκείμενο δεν πενθεί τον φιλοσοφικής προέλευσης θάνατο του Θεού, αλλά τον ανέφικτο αποχωρισμό, τη νοσταλγία της μήτρας, τον κομμένο αφαλό που στάζει ακόμη αίμα, την απώλεια της παιδικής πατρίδας, την υποβάθμιση του εμψυχωμένου εαυτού, το έλλειμμα μιας άνθησης, την κρίση του πολιτισμού, τη σημειωτική χώρα πριν από την εξορία της συμβολικής τάξης. Με άλλα λόγια, μεγέθη ξένα για τους θεμελιωτές της ορθολογιστικής σκέψης, αλλά διαρκώς παρόντα στα έργα των πνευματικών απάτριδων της δυτικής τέχνης.

«Ολόκληρες σελίδες ιστορίες, γυρίζουν γρήγορα. Πόλεμοι, θάνατοι και γιορτές. Μέρη ειρηνικές. Συναλλαγές της αγοράς και του έρωτα – όλη η έντρομη ζωή, στενεύει. Χωράει σ' αυτή τη μαύρη τη γραμμή. Σε τούτο εδώ το ραμματάκι που έκανε κύκλο και ξανάρχεται. Έρχεται κατά πάνω μου, με βρίσκει. Περνάει από μέσα μου και ξαναβγαίνει. Βγαίνει απ' το στόμα μου και πέφτει σ' ένα νερό.»⁴⁷⁴

Ωστόσο, οι κόντρες με το χρόνο (που είναι πάντα με το μέρος του), με τη μνήμη (που τινάζεται, έτσι, για ψήλου πήδημα μονάχα μες στις λέξεις), με το θάνατο (που δεν έχει μυρωδιά, γιατί μόνο η ζωή είναι αυτή που αλλάζει όψεις) και με το γενικευμένο πένθος της απώλειας, χαρίζουν ουσιαστικά στα πρόσωπα μια συνειδητοποίηση του παράλογου χαρακτήρα της ζωής και, άρα, την ευκαιρία για μια πιο ελεύθερη συμμετοχή σε αυτή. Γιατί η συνειδητοποίηση καθιστά τα πρόσωπα ανώτερα από τη μοίρα τους. Μέσα σε ένα ατελεύτητο τέλος οι ήρωες του Χουλιαρά παίζουν, ονειρεύονται και γράφουν, εισχωρούν στο παράλογο παιχνίδι της ύπαρξης και νικούν, ενίοτε, στα σημεία. Γι' αυτό και στα κειμενικά αυτοσχόλια η διαδικασία της γραφής και της ζωγραφικής παραβάλλεται ως η μοναδική πατρίδα του εξόριστου καλλιτέχνη· του καλλιτέχνη που, αφού πένθησε τη νοσταλγία για την ανέφικτη επιστροφή στην κοιτίδα, δημιούργησε μια νέα πατρίδα με σημείο αναφοράς το ίδιο το έργο, έναν πνευματικό τόπο. Στο διήγημα «Το αληθινό μου σπίτι» ο αφηγητής παρουσιάζει το εσωτερικό ενός ζωγραφικού του πίνακα. Σε αυτόν απεικονίζεται ένα παιδί-εκδρομέας της ζωής, το οποίο βαδίζει στο κέντρο της σκινης, άλλοτε υπό πυκνό χιόνι και ομίχλη και άλλοτε κάτω από το πορτοκαλί φως του φεγγαριού, με

⁴⁷³ Ευγένιος Αρανίσης, «Για τον Νίκο Χουλιαρά», στο *Νίκος Χουλιαράς. Τα πίσω δωμάτια του νου*, επιμ. Ελισάβετ Πλέσσα, Ιδιωτική, Αθήνα 2011, σ. 297-299.

⁴⁷⁴ «Νύχτα με τρεχούμενο νερό», ό. π., σ. 158.

προορισμό το πατρικό του σπίτι. Σε αυτό το διάκενο, όμως, από το σχολείο στο σπίτι, διαδραματίζεται όλη η περιπέτεια, γιατί το παιδί, αξιοποιώντας τις αρετές της μαγικής μεταμόρφωσης και της φαντασίας, γίνεται ο δημιουργός μιας άλλης πραγματικότητας, μετατρέποντας τις συνηθισμένες διαδρομές σε λαβυρίθους προσωπικής δοκιμασίας. Αυτός ο περίπατος-περιπέτεια που οδηγεί σε πορείες αινίγματος, επιθυμίας και ψυχαγωγίας, αποτελεί σύμφωνα με το αφηγηματικό σχόλιο μια μεταφορά για την ποιητική της γραφής και της ζωγραφικής: αυτό «κάνω και σήμερα γράφοντας ή ζωγραφίζοντας κλεισμένος κάτω στο εργαστήριο».⁴⁷⁵ Επειδή, όμως, πρόκειται για μια περιπέτεια με άγνωστο προορισμό, άρα, για μια διαδρομή που δεν τελειώνει ποτέ, αφού αυτό είναι κιόλας που κάνει το μικρό αγόρι χαρούμενο, θα πρέπει να αντιληφθούμε ότι το Έργο δεν οδηγεί σε καμιά πατρίδα, γιατί στην πραγματικότητα «είναι από μόνο του η πατρίδα».⁴⁷⁶ Το άγχος και η αγωνία της γραφής, το σύνδρομο της *la page blanche*, μετατρέπονται εδώ σε δήλωση σχετικά με τη χαρά του ξεκινήματος.

«Ξημερώνει, κάτω στ' εργαστήριο, μ' όλα τα φώτα ανοιχτά, κοιτάω στις ζωγραφιές μου εκείνο το ανθρωπάκι μόνο του, να σπρώχνει με τα πόδια του το χιόνι του Δημοτικού και να πηγαίνει προς το πουθενά χαρούμενο. Ξεπλένω τα χέρια μου απ' τα χρώματα κι ακουμπάω στο καβαλέτο ένα καινούργιο χαρτόνι. Κάτω απ' το άσπρο του βλέπω κατοικημένες ήδη τις διαδρομές που πρόκειται να κάνω ζωγραφίζοντας. Το άσπρο, σκέφτομαι. Το άσπρο του χαρτιού, λέω. Αυτό θα πρέπει να 'ναι, καθώς φαίνεται, το μόνο αληθινό μου σπίτι».⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ «Το αληθινό μου σπίτι», *Νερό στο πρόσωπο*, ό. π., σ. 59.

⁴⁷⁶ Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου, «Γράφοντας μόνο για τις ζωγραφιές...», στο *Νίκος Χουλιαράς. Τα πίσω δωμάτια του νου*, ό. π., σ. 52.

⁴⁷⁷ «Το αληθινό μου σπίτι», ό. π., σ. 61.

Abstract

The focus of the present doctoral thesis is the analysis and interpretation of the prose of Nikos Chouliaras. The approach followed in this study is a close reading of Chouliaras narrative texts, from *Λούσιας* (1979) to his latest collection of short stories *Νερό στο πρόσωπο* (2005). In an effort to identify the dominant characteristics of Nikos Chouliaras narrative poetics, both morphologically and semantically, the study uses theoretical concepts selectively, as well as elements from the disciplines of narratology, cultural criticism, psychoanalysis, sociology, philosophy and interartistic approaches from the fields of literature and painting. The method of texts analysis gives particular emphasis to basic organizational structures of the narration, such as the time, the space and the characters. The analysis of the chronological structure of the texts and the various meanings of the narrative space, renders the fictional chronotope to a predominant field which produces the meaning: the rhizome and wandering, the memory and oblivion of the birthplace, the traditional and modern society, the place of History, the distance between the child and the adult narrator, the image of the divided self, the mythology of death and the memory of the beloved ones often take shape through the dialogic conflict of the here and there, then and now. In this context, the prominent role of the poetics of emotion is realized; nostalgia, for example, is perceived as a historical emotion which is directly dependent on both the past and the alienating present of characters, while in other cases the poetics of emotion attempts to depict the different feelings experienced by young artists and established writers. Finally, in the prose work of Nikos Chouliaras the mourning for the inevitable separation, for the loss of the cradle, for the downgrading of the lively self, for the crisis of civilization, in other words, the mourning related to the lack of a growth both individually and collectively, finds a way out through the (mental) game of writing, which becomes the unique homeland of the spiritually exiled writer.

Βιβλιογραφία

Το λογοτεχνικό έργο του Νίκου Χουλιαρά:

Ο Λούσιας, Νεφέλη, Αθήνα 1987 (1979).

Το μπακακόκ, Κέδρος, Αθήνα 1982 (1981).

Ζωή, την άλλη φορά, Νεφέλη, Αθήνα 1985.

Το άλλο μισό. Δεκαέξι ιστορίες ελεγχόμενου πάθους, Νεφέλη, Αθήνα 1987.

Μια ιστορία του μακρού χειμώνα, Νεφέλη, Αθήνα 1990.

Η μέσα βροχή. Δεκαέξι ιστορίες της αθέατης πλευράς, Νεφέλη, Αθήνα 1991.

Στο σπίτι του εχθρού μου, Νεφέλη, Αθήνα 1995.

Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά, Νεφέλη, Αθήνα 1998.

Το εργαστήριο του ύπνου, Νεφέλη, Αθήνα 2001.

Νερό στο πρόσωπο, Νεφέλη, Αθήνα 2005.

Το χιόνι που ήξερα (ποιήματα και εικόνες), Κέδρος, Αθήνα 1983.

Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του (ποιήματα και εικόνες), Νεφέλη, Αθήνα 1989.

Οι λεπτομέρειες του μαύρου (ποιήματα και εικόνες), Νεφέλη, Αθήνα 1993.

Εικόνες στο ύψος της ζωής (ποιήματα), Νεφέλη, Αθήνα 2000.

Βιβλιογραφία:

Abrams M. H., *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων*, μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά, Πατάκης, Αθήνα 2012.

Αγγελάτος Δημήτρης, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Gutenberg, Αθήνα 2017.

———, «Για μια θεωρία της καλλιτεχνικής μορφοποίησης. Η αναπαράσταση και η παράσταση. (Εν είδει συνόψεως)», στο Δημήτρης Αγγελάτος, Ευριπίδης Γαραντούδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Καλλιγράφος, Αθήνα 2013, σ. 155-162.

Adorno Theodor W., *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000.

———, *Einleitung zu: W. Benjamin, Schriften*, τ. I, Suhrkamp, Φραγκφούρτη 1955.

Αρανίτσης Ευγένιος, «Για τον Νίκο Χουλιαρά», στο Ελισάβετ Πλέσσα (επιμ.), *Νίκος Χουλιαράς. Τα πίσω δωμάτια του νου*, Ιδιωτική, Αθήνα 2011, σ. 296-301.

Appadurai Arjun, *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα. Πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης*, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014.

Auerbach Erich, *Μίμησις. Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2005.

Bachelard Gaston, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου-Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, Χατζηνικολή, Αθήνα 1992.

———, *Το νερό και τα όνειρα. Δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης*. μτφρ. Έλση Τσούτη, Χατζηνικολή, Αθήνα 1985.

———, *La Poétique de la rêverie*, P. U. F., Παρίσι 1968.

Bakhtin Mikhail, *Δοκίμια Ποιητικής*, μτφρ. Γιώργος Πινακούλας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014.

———, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα 2000.

———, «Forms of time and of the chronotope in the novel. Notes toward a Historical Poetics», στο Michael Holquist (επιμ.), *The dialogic imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, μτφρ. (από τα ρωσικά) Caryl Emerson-Michael Holquist, University of Texas Press, Ωστιν 1981, σ. 84-258.

Barthes Roland, «Ρητορική της εικόνας», στο Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1988, σ. 41-59.

Baudelaire Charles, *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, Άγρα, Αθήνα 2000.

———, «Η ηθική των παιχνιδιών», στο Σταύρος Πετσόπουλος (επιμ.), *Κούκλες και παιχνίδια*, Άγρα, Αθήνα 1996, σ. 29-45.

Baudrillard Jean, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, μτφρ. Στέφανος Ρέγκας, Πλέθρον, Αθήνα 2019.

———, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991.

Bauman Zygmunt, *Ρευστοί καιροί. Η ζωή την εποχή της αβεβαιότητας*, μτφρ. Κωνσταντίνος Γεώργιας, Μεταίχμιο, Αθήνα 2017.

———, «From pilgrim to tourist –or a short history of identity», στο S. Hall, Du Gay (επιμ.), *Questions of cultural identity*, Sage Publications, Θάουζαντ Όακς-Καλιφόρνια 1996, σ. 18-36.

Beardsley Monroe C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ-Παύλος Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1989.

Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.

———, *Gesammelte Schriften*, τ. II, Suhrkamp, Φραγκφούρτη 1987.

———, «The storyteller: Reflections on the works of Nikolai Leskov», στο Hannah Arendt (επιμ.), *Walter Benjamin. Illuminations*, μτφρ. (από τα γερμανικά) Harry Zohn, Schocken Books, Νέα Υόρκη 1969, σ. 83-109.

Βίννικοτ Ντόναλντ, *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, μτφρ. Γιάννης Κωστόπουλος, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

Βιτγκενστάιν Λούντβιχ, *Παρατηρήσεις πάνω στα χρώματα*, μτφρ. Μιλτιάδης Θεοδοσίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2020.

Blanchot Maurice, *Θωμάς ο Σκοτεινός*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Σμίλη, Αθήνα 2004.

———, *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Εξάντας, Αθήνα 1994.

Blunt Alison & Dowling Robyn, *Home*, Routledge, Παρίσι-Νέα Υόρκη 2006.

Βούλγαρη Σοφία, *Η γραφή του ανέφικτου. Για την πεζογραφία του Γιώργου Χειμωνά*, Μανδραγόρας, Αθήνα 2015.

———, «“ξένος εδώ, ξένος εκεί, όπου κι αν πάω ξένος”». Ορισμοί της εξορίας στο έργο του Γιάννη Κιουρτσάκη», στο Έλια Παπαστάθη (επιμ.), *Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις. Όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει* (Πρακτικά ΙΕ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, Θεσσαλονίκη 1-4 Μαρτίου 2017, Μνήμη Δ. Ν. Μαρωνίτη), https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/mnes_ie_book.pdf, σ. 427-438.

Boym Svetlana, *The future of nostalgia*, Basic Books, Νέα Υόρκη 2001.

———, «Nostalgia and Its Discontents», περ. *The Hedgehog Review*, τ. 9, τχ. 2 (Καλοκαίρι 2007), σ. 7-18.

Burke Sean, *Death and the Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 1992.

Caillois Roger, *Man, play and games*, μτφρ. (από τα γαλλικά) Meyer Barash, University of Illinois Press, Ουρμπάνα-Σικάγο 2001.

Carra Dominick La, «Επανεξέταση της διανοητικής ιστορίας και της ανάγνωσης των κειμένων», στο *Διανοητική ιστορία: Όψεις μιας σύγχρονης συζήτησης*, μτφρ. Έφη Γαζή, Έλσα Κοντογιώργη, Γιώργος Κόκκινος, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού - Μνήμων, Αθήνα 1996.

Casey Edward, *Remembering: A phenomenological study*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

Chevalier Jean & Cheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Παρίσι 1982.

Γκανάς Μιχάλης, «Ποιος είναι, τέλος πάντων, ο Νίκος Χουλιαράς;», περ. *Η λέξη*, τχ. 147 (Σεπτ.-Οκτ. 1998), σ. 483-485.

Γκότση Γεωργία, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση: Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19^{ου} αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 2004.

Compagnon Antoine, *Ο δαίμων της θεωρίας. Λογοτεχνία και κοινή λογική*, μτφρ. Απόστολος Λαμπρόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003.

Deleuze Gilles, *Desert Islands and other Texts 1953-1974*, Semiotext(e), Νέα Υόρκη 2004.

Δελγιώργη Αλεξάνδρα, *Ανέστιος. Ημερολόγια*, Άγρα, Αθήνα 2014.

Δημηρούλης Δημήτρης (επιμ.), *Κ. Π. Καβάφης. Τα ποιήματα*, Gutenberg, Αθήνα 2015.

Ευαγγέλου Κωνσταντίνα, *Το κοινωνικό περιθώριο στο ελληνικό και ιταλικό μεταπολεμικό μυθιστόρημα*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 2003.

Evans Dylan, *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης*, μτφρ. Γιάννης Σταυρακάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

Ζιράρ Ρενέ, *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια*, μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ, Ίνδικτος, Αθήνα 2001.

Foucault Michel, *Ο στοχασμός του έξω: για τον Maurice Blanchot*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1998.

———, *The Archaeology of Knowledge*, Routledge, Λονδίνο 1989.

Frame Douglas, *The myth of return in early Greek epic*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1978.

Frank Joseph, «Spatial form in modern literature», στο Joseph Frank, *The idea of spatial form*, Rutgers University Press, Λονδίνο 1991, σ. 5-66.

Freud Sigmund, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα 2014.

Hirsch Marianne, «Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory», περ. *The Yale Journal of Criticism*, τ. 14, τχ. 1 (2001), σ. 5-37.

Hutcheon Linda & Valdés Mario J., «Irony, Nostalgia and the Postmodern: a dialogue», περ. *Poligrafias*, τχ. 3 (1998-2000), σ. 18-41.

Θεοτοκάς Γιώργος, *Ελεύθερο πνεύμα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1998.

Ιακωβίδου Σοφία, «Πορτραίτα του καλλιτέχνη ως αποτυχημένου», στο *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)* (Πρακτικά Δ' Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου ΕΕΝΣ, Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010), τ. Β', https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Identities%20in%20the%20Greek%20world%202010.pdf, σ. 265-279.

Ιατρού Μαρία, «Γ. Μ. Βιζυηνού “Το μόνον της ζωής του ταξείδιον”»: Δρόμοι των κειμένων και μεταφορές του θανάτου», περ. *Σύγκριση*, τχ. 23 (2012), σ. 67-97.

Jankelevitch Vladimir, *Η ειρωνεία*, μτφρ. Μιχάλης Καραχάλιος, Πλέθρον, Αθήνα 2005.

———, *L'Irreversible et la nostalgie*, Frammarion (Champs), Παρίσι 1974.

Καλοκύρης Δημήτρης, Νικοπούλου Ηρώ, Στεφανάκης Γιάννης Δ. (επιμ.), *Βίοι παράλληλοι*, Εταιρεία Συγγραφέων-Δήμος Αθηναίων Πολιτισμικός Οργανισμός, Αθήνα 2015.

Καργιώτης Δημήτρης, *Γεωγραφίες της μετάφρασης. Χώροι, κανόνες, ιδεολογίες*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2017.

———, «Τα όρια της αναπαράστασης», υπό δημοσίευση στα Πρακτικά της ημερίδας «Νεωτερικότητα και βαρβαρότητα: Τέχνη και Ολοκαύτωμα» (23/11/2017).

Καρπούζου Πέγκυ & Καραβία Τιτίκα, «Πλάνητες στην Αθήνα της μετανεωτερικότητας: όψεις της ρευστής πόλης σε διηγήματα του τέλους του 20ού αιώνα», στο Τ. Καραβία, Ηώ Πάσχου (επιμ.), *Η εικόνα της πόλης. Οπτικές και θέσεις με φόντο την Αθήνα*, Ποταμός, Αθήνα 2016, σ. 87-103.

Kaplan Caren, *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*, Duke University Press, Ντάραμ 1996.

Κασσέν Μπαρμπαρα, *Η νοσταλγία. Πότε λοιπόν είναι κανείς σπίτι του;*, μτφρ. Σεσίλ Ιγγλέση Μαργέλλου, Μελάι, Αθήνα 2015.

Κάσσοσ Βαγγέλης, *Η λογοτεχνία ως οριακή εμπειρία. Μια προσέγγιση στην κριτική σκέψη του Maurice Blanchot*, Τέθριππον, Αθήνα 1988.

Καστρινάκη Αγγέλα, «The portrait of the artist in the late twentieth century», στο Peter Mackridge, Eleni Yiannakakis (επιμ.), *Contemporary greek fiction in a United Europe. From local history to the global individual*, Legenda, Οξφόρδη 2004, σ. 152-163.

Καψωμένος Ερατοσθένης (επιμ.), *Η πόλις άδουσα*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2002.

Κόκορης Δημήτρης, «Νεωτερική ηθογραφία», εφ. *Η Αυγή*, 3/4/2016.

Κοντός Γιάννης, «Ο φίλος μου ο ζωγράφος Νίκος Χουλιαράς», στο Γιάννης Κοντός, *Μυστικά τοπία. Κείμενα για πρόσωπα, για τη ζωγραφική, για το θέατρο, για βιβλία*, Τόπος, Αθήνα 2014, σ. 155-156.

Κούγκουλος Θανάσης, *Η Ήπειρος ως λογοτεχνικός μύθος στη μεταπολεμική πεζογραφία*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2012.

———, «Από την αντιπαράθεση στο θύμα. Ο Εμφύλιος πόλεμος στους σύγχρονους Ηπειρώτες πεζογράφους», περ. *Φηγός*, τχ. 9 (2000), σ. 49-65.

Κούντερα Μίλαν, *Οι προδομένες διαθήκες*, μτφρ. Γιάννης Χάρης, Εστία, Αθήνα 2003.

Κωστίου Κατερίνα, *Η ποιητική της ανατροπής*, Νεφέλη, Αθήνα 2002.

Λαδογιάννη Γεωργία, *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στον Μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού Ιδέα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1993.

———, «Η ζωή ως ερώτημα. Η πεζογραφία του Νίκου Χουλιαρά», περ. *Estudios Neogriegos*, τχ. 14 (2011-2012), (Τολμηρός σκαπανέας. Αφιέρωμα στον Καθηγητή Κώστα Α. Δημάδη, επιμ. Isabel Garcia Galvez y Olga Omatos Saenz, Vitoria-Gasteiz), σ. 441-454.

———, «Τάδε έφη πολύκαρπος. Τα Γιάννενα του Γεωργίου Χατζή-Πελλερέν», περ. *Φηγός*, τχ. 19 (2005), σ. 15-34.

———, «Νεμέρτσκα, Ακροκεραύνια, Μιτσικέλι. Βουνό και ταυτότητα», στο Ερατοσθένης Καψωμένος, Άκης Μάντζιος (επιμ.), *Η Λογοτεχνία και τα βουνά*

(Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Μέτσοβο, 9 Μαρτίου 2009), <http://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/27582?mode=full>, σ. 42-46.

Λαλιώτου Ιωάννα, «Η ιστορία της μετανάστευσης και οι μεταλλάξεις του εθνικού φαντασιακού», στο Απόστολος Λαμπρόπουλος, Αντώνης Μπαλασόπουλος (επιμ.), *Χώρες της θεωρίας. Ιστορία και γεωγραφία των κριτικών αφηγημάτων*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2010, σ. 125-138.

Λαρμόρ Τσαρλς, *Η Ρομαντική κληρονομιά*, μτφρ. Στέφανος Ροζάνης, Πόλις, Αθήνα 1998.

Latour Bruno, *Politics of nature: How to bring the Sciences into democracy*, Harvard University Press, Κέμπριτζ Μασαχουσέτη 2004.

Lemaire Anika, *Jacques Lacan, Pierre Mardaga*, Βρυξέλλες 1977.

Λεοντή Άρτεμις, *Τοπογραφίες του ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, μτφρ. Παναγιώτης Στογιάννος, Scripta, Αθήνα 1998.

Lowy Michael & Sayre Robert, *Εξέγερση και Μελαγχολία. Ο ρομαντισμός στους αντίποδες της νεωτερικότητας*, μτφρ. Δέσποινα Καββαδία, εισαγωγή Γιώργος Καραμπελιάς, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 1999.

Mackridge Peter, «The two – fold nostalgia: lost homeland and lost time in the work of G. Theotokas, E. Venezis and K. Politis», περ. *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 4, τχ. 2 (Οκτ. 1986), σ. 75-83.

Μαρωνίτης Δημήτρης, *Ομηρικά μεγαθέματα*, Κέδρος, Αθήνα 2005.

———, «Ο γυρισμός του ξενιτεμένου», στο Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Γιώργος Σεφέρης. Μελετήματα*, Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 33-49.

Μικέ Μαίρη, *Εναρμόνιον κράμα*, Άγρα, Αθήνα 2012.

Μπάουμαν Ζίγκμουντ, *Ρευστή Αγάπη. Για την ευθραυστότητα των ανθρώπινων δεσμών*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, Εστία, Αθήνα 2006.

Μπεοπούλου Ιωάννα, «Όταν οι άνδρες ταξιδεύουν», στο Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 193-207.

Μπρετόν Αντρέ, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, Δωδώνη, Γιάννενα 1983.

Ντερριντά Ζακ, *Η έννοια του αρχείου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκκρεμές, Αθήνα 1996.

———, *Adieu. Επικήδειος για τον Εμμανουέλ Λεβινάς*, μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσώρης, Άγρα, Αθήνα 1996.

Nora Pierre, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Παρίσι 1986.

Οικονόμου Μαρία, *Κουπιά και φτερά. Ο μύθος της Οδύσσειας στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο του μοντερνισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 2016.

———, «Διακαλλιτεχνικές συναντήσεις στο έργο του Νίκου Χουλιαρά», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 5 (2006), σ. 253-270.

Πάγκαλος Μιχάλης, «Για την έξοδο από τον εαυτό», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1847 (Σεπτ. 2011), σ. 322-350.

Πανταλέων Λίνα, «Προπόνηση θανάτου στην πλαγιά των λέξεων», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1790 (Ιουν. 2006), σ. 1154-1161.

Παπαδοπούλου Μαρία, «Γλωσσικό παιχνίδι», εφ. *Τα Νέα*, 16/2/1980.

Παπαρούση Μαρίτα, «Ο χώρος και η πολιτισμική πολιτική της ταυτότητας. Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης της Σώτης Τριανταφύλλου», στο Ίλια Παπαστάθη (επιμ.),

Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις. Όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει (Πρακτικά ΙΕ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, Θεσσαλονίκη, 1-4 Μαρτίου 2017, Μνήμη Δ. Ν. Μαρωνίτη), https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/mnes_ie_book.pdf, σ. 439-449.

———, «Η λειτουργία του ονείρου στην ποίηση της Μπίλης Βέμη», στο Ήλια Παπαστάθη (επιμ.), *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά μεταφραστικά* (Πρακτικά ΙΔ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, Θεσσαλονίκη, 27-30 Μαρτίου 2014, Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη), https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/mneme_x.a.kokole_praktika.pdf, σ. 985-996.

Πατερίδου Γεωργία, «Για νάρθω σ' άλλη ξενιτιά». *Αφηγήσεις του τόπου στην πεζογραφία της γενιάς του 1880*, Orportuna, Πάτρα 2012.

Πετροπούλου Εύη, «“Τα στολίδια της λήθης”»: Από τον Μ. Proust στον W. Benjamin», στο Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης (επιμ.), *Γραφές της μνήμης*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 533-548.

Πλεξίδης Ιωάννης, *Ο άνθρωπος ενόπιον του θανάτου*, Αρμός, Αθήνα 2006.

Πολίτη Τζίνα, *Περί αμαρτίας, πάθους, βλέμματος και άλλων τινών*, Άγρα, Αθήνα 2006.

Rank Otto, *Ο σωσίας*, μτφρ. Γιάννης Παπαχριστόπουλος, Orportuna, Πάτρα 2016.

Ρασιδάκη Αλεξάνδρα, *Περί Μελαγχολίας. Στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*, Κίχλη, Αθήνα 2012.

———, «Η εικονολογία του θανάτου: μια αντιπαραβολή», περ. *Σύγκριση*, τχ. 26 (2016), σ. 48-80.

Ρεμπώ Αρθούρος, *Κείμενα και κριτική*, μτφρ. Βαγγέλης Χατζηδημητρίου, Θεωρία, Αθήνα χ.χ.

Ricoeur Paul, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, Πόλις, Αθήνα 2008.

———, «Όποιος όμως εξαιτίας μου χάνει τη ζωή του θα τη βρει», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1847 (Σεπτ. 2011), μτφρ. Νίκος Μανωλόπουλος, σ. 253-260.

Ρικάρ Φρανσουά, *Το τελευταίο απόγευμα της Ανιές*, μτφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης, Εστία, Αθήνα 2005.

Σαμουήλ Αλεξάνδρα, *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1998.

Σένετ Ρίτσαρντ, *Η τυραννία της οικειότητας*, μτφρ. Γιώργος Μέρτικας, Νεφέλη, Αθήνα 1999.

Σιαφάκας Βαγγέλης, *Με μια χιλιάρα Καβασάκι*, Πόλις, Αθήνα 2016.

Simmel Georg, *Πόλη και ψυχή*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 2009.

Starobinski Jean, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκου*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα 1991.

Σταυρίδης Σταύρος, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002.

Suleiman Susan R., «Playing and modernity», περ. *Novel. A forum on fiction*, τχ. 21 (1988), σ. 266-274.

Szondi Peter, «Τα πορτραίτα πόλεων του Βάλτερ Μπένγιαμιν», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1707 (Δεκ. 1998), μτφρ. Στέλλα Νικολούδη, σ. 1174-1189.

Ταίηλορ Τσαρλς, *Οι δυσανεξίες της νεωτερικότητας*, μτφρ. Μιχάλης Πάγκαλος, Εκκρεμές, Αθήνα 2006.

Taïde Jean Yves, “Μυθιστόρημα της πόλης, πόλη του μυθιστορήματος», στο Jean Yves Taïde, *Το μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*, μτφρ. Μαρίνα Κουνεζή, Τυπωθήτω, Αθήνα 2007, σ. 197-261.

Ταμπούκι Αντόνιο, *Η νοσταλγία του πιθανού*, μτφρ. Ανταίος Χρυσοστομίδης, Άγρα, Αθήνα 2007.

Τζιόβας Δημήτρης, *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας. Από την ερμηνεία στην ηθική*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017.

———, *Κουλτούρα και λογοτεχνία. Πολιτισμικές διαθλάσεις και χρονότοποι ιδεών*, Πόλις, Αθήνα 2014.

———, *Ο άλλος εαυτός. Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, μτφρ. Άννα Ρόζενμπεργκ, Πόλις, Αθήνα 2007.

Tocqueville Alexis de, *Oeuvres, papiers et correspondances*, Gallimard, Παρίσι 1952.

Τσακνιάς Σπύρος, «Νίκος Χουλιαράς, “Ζωή, την άλλη φορά”», περ. *Η λέξη*, τχ. 48 (Οκτ. 1985), σ. 947-948.

Φαρίνου Μαλαματάρη Γεωργία, «Ένας μεταμοντέρνος Βιζυηνός», στο Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας: Τιμητικός τόμος για τον Παναγιώτη Μουλλά*, Σοκόλης, Αθήνα 2005, σ. 351-362.

Φρόντι Σίγκμουντ, «Πένθος και μελαγχολία» στο Σίγκμουντ Φρόντι, *Δοκίμια μεταψυχολογίας*, μτφρ. Θόδωρος Παραδέλλης, Καστανιώτης, Αθήνα 1980, σ. 110-129.

———, *Το όνειρο*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Νήσος, Αθήνα 2015.

Walder Dennis, *Postcolonial nostalgias: Writing, representation and memory*, Routledge, Νέα Υόρκη-Λονδίνο 2011.

Waugh Patricia, *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*, Methuen, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1984.

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Εικόνες και ρόλοι της Χούντας στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1766 (2004), σ. 517-527.

———, «Σκοτεινοί ήρωες χωρίς σκοτάδι», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 12/2/1992.

Χριστοφόγλου Μάρθα-Έλλη, «Γράφοντας μόνο για τις ζωγραφιές...», στο Ελισάβετ Πλέσσα (επιμ.), *Νίκος Χουλιαράς. Τα πίσω δωμάτια του νου*, Ιδιωτική, Αθήνα 2011, σ. 47-52.

Χουλιαράς Γιώργος, «Για τον Νίκο», περ. *Το Δέντρο*, τχ. 207-208 (2016), σ. 87-88.

Χουλιαράς Νίκος, «Νίκος Χουλιαράς: Εδώ γίνεται της κακομοίρας», συνέντευξη στον Σωτήρη Κακίση, στο Σωτήρης Κακίσης, *Απτία Οδός*, Εξάντας, Αθήνα 1982, σ. 75-87.

———, «Επαλήθευσα τη ζωή μου», εφ. *Τα Νέα*, 10/10/1985.

———, «Ό,τι είπαμε σ' αυτή τη συνέντευξη είναι το περίγραμμα ενός πράγματος από αέρα», συνέντευξη στην Μαρία Τρουπάκη, περ. *Διαβάζω*, τχ. 137 (Φεβ. 1986), σ. 64-70.

———, «Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του», συνέντευξη στην Μύριαμ Μουστάκα, περ. *Ανιχνεύσεις*, τχ. 17 (Μαρ. 1997), σ. 52-54.

———, «Σε β' πρόσωπο», συνέντευξη στους Αντώνη Φωστιέρη και Θανάση Νιάρχο, περ. *Η λέξη*, τχ. 147 (Σεπτ-Οκτ. 1998), σ. 571-573.

———, «Η Ελλάδα είναι το μεταφυσικό μεταλλαγμένο σε πραγματικότητα», συνέντευξη στον Γιώργο Σκαμπαρδώνη, εφ. *Μακεδονία* (ένθετο Πανσέληνος, τχ. 53), 10/9/2000.

———, «Ο Νίκος Χουλιάρης, λέει», συνέντευξη στον Μάκη Μωραΐτη, περ. *Οδός Πανός*, τχ. 131 (Ιαν-Μαρ. 2006), σ. 50-56.

———, «Ζωή, ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης», συνέντευξη στον Μιχαήλ Μήτρα, περ. *Δε(κατα)*, τχ. 43 (2015), σ. 10-25.

Παράρτημα: Σχεδιάσμα βιβλιογραφίας για το έργο του Νίκου Χουλιάρá

Επιστημονικά άρθρα για το πεζογραφικό έργο του Χουλιάρá:

Ευαγγέλου Κωνσταντίνα, «Μεταφραστική προσέγγιση της αποκλίνουσας γλωσσικής εκφοράς στη λογοτεχνία. Το παράδειγμα του Λούσια του Νίκου Χουλιάρá», στον τόμο *Μεταφράζοντας στον 21^ο αιώνα: τάσεις και προοπτικές*, Φιλοσοφική Σχολή ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 690-698.

Λαδογιάννη Γεωργία, «Η ζωή ως ερώτημα. Η πεζογραφία του Νίκου Χουλιάρá», περ. *Estudios Neogriegos*, τχ. 14 (2011-2012), (Τολμηρός σκαπανέας. Αφιέρωμα στον Καθηγητή Κώστα Α. Δημάδη, επιμ. Isabel Garcia Galvez y Olga Omatos Saenz, Vitoria-Gasteiz), σ. 441-454.

Οικονόμου Μαρία, «Διακαλλιτεχνικές συναντήσεις στο έργο του Νίκου Χουλιάρá», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 5 (2006), σ. 253-270.

Σταυροπούλου Έρη, «Ο τρόπος της μυθοπλασίας του χώρου: η “Αντίπαρος” του Νίκου Χουλιάρá», στον τόμο *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία έως σήμερα*, επιμ. Αστέριος Αργυρίου, τ. 1, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 705-716.

Τριάντου Ιφιγένεια, «Νίκος Χουλιάρáς: “Ζωή, την άλλη φορά”. Η αφηγηματική τέχνη της νεωτερικής αυτοβιογραφίας», στο Ιφιγένεια Τριάντου, *Παράδοση και πρωτοπορία. Μελέτες για τη νεοελληνική λογοτεχνία του 20^{ού} αιώνα*, Ίων, Αθήνα 2013, σ. 299-316.

Σύντομες παρουσιάσεις του πεζογραφικού έργου του Χουλιάρá:

Γκανάς Μιχάλης, «Ποιος είναι, τέλος πάντων, ο Νίκος Χουλιάρáς;», περ. *Η Λέξη*, τχ. 147 (Σεπ.-Οκτ. 1998), σ. 483-485.

Δερμιτζάκης Μπάμπης, «Νίκος Χουλιάρáς», περ. *Ακτή*, τχ. 23 (1995), σ. 351-353.

Ζήρας Αλέξης, «Νίκος Χουλιάρης», στο *Λεξικό Νεοελληνικής λογοτεχνίας (Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι)*, Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 2374-2375.

Κακίσης Σωτήρης, «Στο σπίτι του φίλου μου», περ. *Η Λέξη*, τχ. 147, (Σεπτ.-Οκτ. 1998), σ. 486-487.

Καλοκύρης Δημήτρης, «Θηλαστικά σαν πάνινα», περ. *Η Λέξη*, τχ. 147 (Σεπτ.-Οκτ. 1998), σ. 478-482.

Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Νίκος Χουλιάρης», στο *Έλληνες μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Ένας κριτικός οδηγός*, Πατάκη, Αθήνα 1995, σ. 261-262.

Πανταλέων Λίνα, «Προπόνηση θανάτου στην πλαγιά των λέξεων», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1790 (Ιουν. 2006), σ. 1154-1161.

Σκαμπαρδώνης Γιώργος, «Σχηματικές αναφορές στο έργο του Νίκου Χουλιάρη», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 13 (Δεκ. 1990), σ. 110-112.

Σκαμπαρδώνης Γιώργος, «Νίκος Χουλιάρης, ένας ιερέυς», περ. *Το Δένδρο*, τχ. 207-208 (2016), σ. 92-94.

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Σκοτεινά παραμύθια και όνειρα», περ. *Το Δένδρο*, τχ. 207-208 (2016), σ. 89-91.

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Πόλις, Αθήνα 2018, σ. 462-463, 478.

Συνεντεύξεις του Χουλιάρη στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο:

«Νίκος Χουλιάρης: Εδώ γίνεται της κακομοίρας», συνέντευξη στον Σωτήρη Κακίση, αναδημοσίευση στο Σωτήρης Κακίσης *Απία Οδός*, Εξάντας, Αθήνα 1982, σ. 75-87. (Η συνέντευξη δόθηκε το 1981).

«Γιατί ζωγραφίζεις; Συζήτηση του Γιάννη Μιχαηλίδη με τον Νίκο Χουλιάρη», περ. *Εικαστικά*, τχ. 26 (Φεβ. 1984), σ. 36-38.

«Η ψυχή, το αρχαίο πετεινό του σκότους», συνέντευξη στην Άννα Γριμάνη, εφ. *Τα Νέα*, 22/9/1985.

«Ό,τι είπαμε σ' αυτή τη συνέντευξη είναι το περίγραμμα ενός πράγματος από αέρα ...», συνέντευξη στην Μαρία Τρουπάκη, περ. *Διαβάζω*, τχ. 137 (Φεβ. 1986), σ. 64-70.

«Η γλώσσα του μονοδιάστατου ανθρώπου. Μια συζήτηση του Νίκου Χουλιάρá με τον Κώστα Μαυρουδή και τον Τάσο Γουδέλη», περ. *Το Δέντρο*, τχ. 27 (1986), σ. 115-127.

«Τι πιο θριαμβικό και μαγνητικό από τη ζωή», συνέντευξη στον Κώστα Καναβούρη, εφ. *Ριζοσπάστης*, 6/1/1988.

«Δεν με ανέχεται η ... βλαχο-ελίτ!», συνέντευξη στον Νίκο Δαββέτα, εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 4/12/1988.

«Πιστεύω σ' αυτό το σκοτεινό άλλο μισό του ανθρώπου», συνέντευξη στη Βάνα Χαραλαμπίδου, εφ. *Θεσσαλονίκη*, 21/9/1990.

«Είμαι καλός από συμφέρον», συνέντευξη στην Ελένη Γκίκα, αναδημοσίευση στο Ελένη Γκίκα, *Δι' εσόπτρου εν αινίγματι*, Φιλιππότης, Αθήνα 1999. (Η συνέντευξη δόθηκε το 1990).

«Η μοναδική μας πατρίδα είναι τα παιδικά μας χρόνια», συνέντευξη στον Γιώργο Βιδάλη, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 13/1/1991.

«Αυτό που δεν μπορώ είναι να ανήκω στο κοπάδι», συνέντευξη στην Εύα Ντελιδάκη, εφ. *Νίκη*, 5/10/1992.

«Επάγγελμα: Αυτό που είμαι», συνέντευξη στην Χάρη Ποντίδα, εφ. *Τα Νέα*, 2/3/1993.

«Οι λεπτομέρειες της ζωής», συνέντευξη στην Ειρήνη Βεργοπούλου, εφ. *Η Εποχή*, 29/5/1994.

«Ζούμε στην εποχή της μαϊμούς», συνέντευξη στον Βασίλη Καλαμαρά, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 9/9/1995.

«Ένα “ζάπινγκ” η ζωή μας», συνέντευξη στην Ελένη Γκίκα, εφ. *Έθνος*, 15/10/1995.

«Η ζωή είναι ισόβια», συνέντευξη στην Μικέλα Χαρτουλάρη, εφ. *Τα Νέα*, 7/11/1995.

«Το παρελθόν είναι ... το μοναδικό μέλλον που έχουμε», συνέντευξη στον Μάκη Δεληπέτρο, εφ. *Απογευματινή*, 18/5/1996.

«Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του», συνέντευξη στην Μύριαμ Μουστάκα, περ. *Ανιχνεύσεις*, τχ. 17 (Μάρ. 1997), σ. 52-54.

«Σε β' πρόσωπο. Μια συνομιλία του Αντώνη Φωστιέρη και του Θανάση Νιάρχου με τον Νίκο Χουλιάρη», περ. *Η Λέξη*, τχ. 147 (Σεπτ.-Οκτ. 1998), σ. 571-573.

«Κουνήθηκαν οι άξονές μας», συνέντευξη στον Μανώλη Πιμπλή, εφ. *Τα Νέα*, 15/6/2000.

«Το σκοτάδι είναι η αφετηρία μου», συνέντευξη στον Μίμη Τσακωνιάτη, περ. *Νέμεσις*, τχ. 7 (Ιούλ. 2000), σ. 112-119.

«Η Ελλάδα είναι το μεταφυσικό μεταλλαγμένο σε πραγματικότητα», συνέντευξη στον Γιώργο Σκαμπαρδώνη, εφ. *Μακεδονία*, 10/9/2000 (ένθετο Πανσέληνος, τχ. 53).

«Η τέχνη είναι σαν ιαματική αρρώστια», συνέντευξη στην Μαρία Τσάτσου, εφ. *Η Καθημερινή*, 8/10/2000.

«Ζούμε τη δικτατορία του ασήμαντου», συνέντευξη στον Μανώλη Πιμπλή, εφ. *Τα Νέα*, 27/4/2002.

«Η εποχή μας ευνοεί τους ατάλαντους», συνέντευξη στην Μαίρη Αδαμοπούλου, εφ. *Τα Νέα*, 14/1/2004.

«Είμαι ένας παλαιολιθικός άνθρωπος», συνέντευξη στην Σταυρούλα Παπασπύρου, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 11/12/2005.

«Ο Μάκης Μωραΐτης συνομιλεί με τον Νίκο Χουλιαρά», περ. *Οδός Πανός*, τχ. 131 (Ιαν.-Μάρ. 2006), σ. 50-56.

«Δεν πιστεύω στην έμπνευση», συνέντευξη στην Μαίρη Αδαμοπούλου, εφ. *Τα Νέα*, 7/11/2006.

«Η μελαγχολία είναι πιο ενδιαφέρουσα από την ευτυχία», συνέντευξη στον Σωτήρη Κακίση, εφ. *Βήμαgazino*, 24/9/2006.

«Κάθε μέρα συναντώ κάποιον από τους ήρωές μου», συνέντευξη στον Γιώργο Καρουζάκη, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 2/12/2009.

«Μόνο στο “ωχ” ανήκω», συνέντευξη στην Δήμητρα Τριανταφύλλου, εφ. *Athens voice*, 17-23/12/2009 (τχ. 284, σ. 86).

«Ζωή, ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης», συνέντευξη στον Μιχαήλ Μήτρα, περ. *(Δε)κατα*, τχ. 43 (Φθιν. 2015), σ. 10-25. (Αναδημοσίευση συνέντευξης του Νίκου Χουλιαρά στον Μιχαήλ Μήτρα από το περιοδικό *Ρεύματα*, τχ. 6 (1991).

«Συνομιλώντας με τον Νίκο Χουλιαρά. ... μύριζε η μουσική σαν ερημιά, κι η μυρουδιά σαν τρόμος», συνέντευξη στην Κωνσταντίνα Ευαγγέλου, περ. *The Athens review of books*, τχ. 65 (Σεπτ. 2015), σ. 56-62 (Απομαγνητοφώνηση συζήτησης που πραγματοποιήθηκε το 2005).

Κριτικά σημειώματα σε λογοτεχνικά περιοδικά και εφημερίδες για το πεζογραφικό έργο του Χουλιαρά:

Ο Λούσιας (1979, μυθιστόρημα):

χ.σ., «Νίκος Χουλιαράς “Ο Λούσιας”», εφ. *Καθημερινή*, 28/10/1979.

Καλοκύρης Δημήτρης, «Η σπείρα και η συντριβή της εξουσίας», περ. *Διαβάζω*, τχ. 29 (1980), σ. 83-84.

Μερακλής Μιχάλης Γ., «Νίκος Χουλιαράς, *Ο Λούσιας*», περ. *Νέα Πορεία*, τ. 26, τχ. 299-301 (Ιαν.-Μάρ. 1980), σ. 49.

Παπαδοπούλου Μαρία, «Γλωσσικό παιχνίδι», εφ. *Τα Νέα*, 16/2/1980.

Σαχίνης Απόστολος, «Νίκου Χουλιαρά, *Ο Λούσιας*», περ. *Νέα Πορεία*, τ. 36, τχ. 429-430 (Νοέμ.-Δεκ. 1990), σ. 161-162.

Το Μπακακόκ (1981, διηγήματα):

Μενδράκος Τάκης, «Νίκος Χουλιαράς: ο αφηγητής», περ. *Επίκαιρα*, τχ. 681 (20 Αυγ. 1981), χ. σ. (βλ. και Τάκης Μενδράκος, *Μικρές δοκιμές: Κριτικά σημειώματα και άρθρα*, Σοκόλης, Αθήνα 1990, σ. 51-53).

Οικονόμου Γιώργος, «Νίκου Χουλιαρά: “Ο Λούσιας” και “Το Μπακακόκ”», περ. *Ηπειρωτική Εστία*, τχ. 369-370 (1983), σ. 120-121.

Σταματίου Κώστας, «Το μπακακόκ», εφ. *Τα Νέα*, 31/10/1981.

Φουριώτης Άγγελος, «Το Μπακακόκ», εφ. *Ακρόπολις*, 19/8/1981.

Ζωή, την άλλη φορά (1985, μυθιστόρημα):

Μούλιος Φάνης, «Με τη συναίσθηση της απώλειας», εφ. *Αυγή*, 17/11/1985.

Κ. Σ., «“Ζωή, την άλλη φορά”»: Το νέο, πολυσέλιδο μυθιστόρημα του Νίκου Χουλιαρά πλησιάζει τον θάνατο για να θυμίσει τη ζωή, την πραγματική ζωή», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 7/11/1985.

Λαζαρίδης Σπύρος, «Νίκος Χουλιαράς, *Ζωή, την άλλη φορά*», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 1 (Οκτ. 1987), σ. 103.

Παπαγεωργίου Χρίστος, «Αναζήτηση ζωής μέσα στο πρόσωπο του νεότερου ελληνισμού», περ. *Διαβάζω*, τχ. 140 (Μάρ.-Απρ. 1986), σ. 62-63.

Σταματίου Κώστας, «Ο άλλος Θεόφιλος», εφ. *Τα Νέα*, 16/11/1985.

Τσακνιάς Σπύρος, «Νίκος Χουλιάρης: “Ζωή, την άλλη φορά”», περ. *Η Λέξη*, τχ. 48 (Οκτ. 1985), σ. 947-948 (βλ. και Σπύρος Τσακνιάς, *Επί τα ίχνη: Κριτικά κείμενα 1985-1988*, Σοκόλης, Αθήνα 1990, σ. 194-198).

Χουλιάρης Νίκος, «Επαλήθευσα τη ζωή μου», εφ. *Τα Νέα*, 10/10/1985. (Κείμενο από βιβλιοπαρουσίαση του *Ζωή, την άλλη φορά*).

Το άλλο μισό. Δεκαέξι ιστορίες ελεγχόμενου πάθους (1987, διηγήματα):

Καναβούρης Κώστας, «Το άλλο μισό», εφ. *Ριζοσπάστης*, 22/10/1987.

Κοντολέων Μάνος, «Νίκου Χουλιάρη: Το άλλο μισό», περ. *Διαβάζω*, τχ. 186 (Μάρ. 1988), σ. 78-79.

Σταματίου Κώστας, «Νίκος Χουλιάρης: Το άλλο μισό», εφ. *Τα Νέα*, 16/1/1988.

Τσαούσης Κώστας, «16 ιστορίες “ελεγχόμενου πάθους”», εφ. *Έθνος*, 25/11/1987.

Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα (1990, νουβέλα):

χ.σ., «Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα», εφ. *Η Εποχή*, 7/4/1991.

Κοτζιά Ελισάβετ, «Απόκληρος της ζωής. Το πρόβλημα της λαϊκότητας διήγησης στο νέο έργο του Νίκου Χουλιάρη», εφ. *Η Καθημερινή*, 18/11/1990.

Ντόκας Νίκος, «Νίκος Χουλιάρης: Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 25/11/1990.

Τσαούσης Κώστας, «Η ιστορία του ανθρώπου που δεν κρατιόταν από πουθενά», εφ. *Έθνος*, 3/10/1990.

Η μέσα βροχή. Δεκαέξι ιστορίες της αθέατης πλευράς (1991, διηγήματα):

χ.σ., «Νίκος Χουλιάρης: Η μέσα βροχή», εφ. *Μακεδονία*, 8/12/1991.

Λαμπρία Αναστασία, «Νίκος Χουλιάρης Η μέσα βροχή – Δεκαέξι ιστορίες της αθέατης πλευράς», εφ. *Μεσημβρινή*, 21/2/1992.

Μιχαλοπούλου Αμάντα, «Ιστορίες αθέατης πλευράς», εφ. *Η Καθημερινή*, 26/09/1991.

Τσαούσης Κώστας, «Ο θυμός της ηρεμίας», εφ. *Έθνος*, 27/12/1991.

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Σκοτεινοί ήρωες χωρίς σκοτάδι», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 12/2/1992.

Στο σπίτι του εχθρού μου (1995, μυθιστόρημα):

χ.σ., «Στο μικρόκοσμο της καθημερινότητας», εφ. *Αυγή*, 4/10/1995.

Δασκαλόπουλος Δημήτρης, «Η πόλη – εχθρός», εφ. *Τα Νέα*, 3/10/1995 (βλ. και Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Ανισόπεδες διαβάσεις*, Πατάκη, Αθήνα 1999, σ. 213-215).

Κώτσιου Νίκη, «Περί αμφιλεγόμενης αυθεντικότητας», περ. *Διαβάζω*, τχ. 359 (Ιαν.1996), σ. 169-170.

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Εικόνες από ένα χαμένο παράδεισο», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 18/10/1995.

Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά (1998, διηγήματα):

Αποστολοπούλου Ελένη, «Μικρές ιστορίες από την Αντίπαρο», εφ. *Η Καθημερινή*, 12/4/1998.

Γκίκα Ελένη, «“Μέρα” με χιούμορ», εφ. *Έθνος (Τάιμ άουτ)*, 29/3/1998.

Γκίκα Ελένη, «Μόνοι στην Αντίπαρο», εφ. *Έθνος (Τάιμ άουτ)*, 24/5/1998.

Καραγιάννης Κ. Γ., «Η ζωή φοράει στενά παπούτσια», εφ. *Αυγή*, 7/10/1999.

Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Το διήγημα στην εντατική;», εφ. *Τα Νέα*, 24/11/1998.

Μπασκόζος Γιάννης, «Μια μέρα πριν, δυο μέρες μετά», εφ. *Εξπρές*, 13/09/1998.

Μπουκάλας Παντελής, «Η μοναξιά και ο πόλεμος των φύλων», εφ. *Η Καθημερινή*, 5/5/1998.

Παπαδημητρακόπουλος Ηλίας Χ., «Ημέρες Αντιπάρου», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 3/7/1998 (βλ. και Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος, *Αποκείμενα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000).

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Μήνυμα από την Αντίπαρο», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 6/5/1998.

Το εργαστήριο του ύπνου (2001, μυθιστόρημα):

Μήτσου Ανδρέας, «Η νοσταλγία και το ενύπνιο», εφ. *Το Βήμα*, 4/5/2002.

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Πεζογραφία για όλα τα γούστα», εφ. *Ελευθεροτυπία* (Βιβλιοθήκη), 14/12/2001.

Χουζούρη Έλενα, «“Ενύπνιες” χρονικές διαδρομές», εφ. *Ελευθεροτυπία* (Βιβλιοθήκη), 5/4/2002.

Νερό στο πρόσωπο (2005, διηγήματα):

Θεοδοσοπούλου Μάρη, «Απατηλή εμφάνιση, σικέ αισθήματα», εφ. *Το Βήμα*, 2/4/2006.

Πιμπλής Μανώλης, «Στα όρια της ευτυχίας», εφ. *Τα Νέα*, 21/1/2006.

Πιτούλη Βασιλική, «Νίκος Χουλιαράς: Νερό στο πρόσωπο», εφ. *Βραδυνή*, 26/4/2011.

Χουζούρη Έλενα, «Νίκος Χουλιαράς: Νερό στο πρόσωπο», εφ. *Ελευθεροτυπία* (Βιβλιοθήκη), 7/4/2006.

Κριτικά σημειώματα για τις ποιητικές συλλογές («ποιήματα και εικόνες») του Χουλιαρά:

Αρανίτσης Ευγένιος, «Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 19/4/1989.

Αρανίτσης Ευγένιος, «Ενθύμια λύπης», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 2/3/1994.

Καμβύση Αναστασία, «Εικόνες στο ύψος της ζωής», εφ. *Εξουσία (Tempo)*, 23/10/2000.

Λαμπρία Αναστασία, «Σκιές μέσα στις σκιές», εφ. *Μεσημβρινή*, 3/2/1994.

Παυλάκου Δήμητρα, «Χρώματα και αποχρώσεις», εφ. *Αυγή*, 13/3/1994.

Τσαούσης Κώστας, «Μηνύματα ζωής σε τραγούδια και εικόνες», εφ. *Το Έθνος*, 8/3/1989.

Άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά για το εικαστικό έργο του Χουλιαρά:

χ.σ., «Νίκος Χουλιαράς: Αίθουσα τέχνης “Νέες Μορφές”», περ. *Η λέξη*, τχ. 162 (Μάρ.-Απρ. 2001), σ. 309-310.

Αρανίτσης Ευγένιος, «Ο τοκετός του φαντάσματος», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 12/8/1992.

Θεοφανίδης Σταύρος, «Ο ζωγράφος Ν. Χουλιαράς», περ. *Ζυγός*, τχ. 10-11 (Σεπτ.-Δεκ. 1974), σ. 66-71 και 166-167.

Κατημερτζή Παρασκευή, «Ο μοναχικός συγγραφέας ζωγραφίζει», εφ. *Τα Νέα*, 20/6/1992.

Κοντός Γιάννης, «Τα τοπία και το αεράκι του μοναχού Χουλιαρά», περ. *Ζυγός*, τχ. 51 (Ιαν.-Φεβ. 1982), σ. 22-29.

Λιάβας Λάμπρος, «Όταν οι ζωγραφιές γίνονται τραγούδια», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 8/12/1993.

Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Χουλιαράς: Ζωγραφική – κείμενα», εφ. *Η Καθημερινή*, 15/2/1978.

Κείμενα για τον καλλιτέχνη και τον άνθρωπο Χουλιαρά:

Δανιήλ Χρήστος, «Τα “βλάχικα” τραγούδια στην Αθήνα», περ. *The books' journal*, τχ. 90 (Σεπτ. 2018), σ. 22-25.

Καραγάτση Μαρίνα, «Η Μαρίνα Καραγάτση για τον Νίκο Χουλιάρá», περ. *Μετρονόμος*, τχ. 57 (Ιούλ.-Σεπτ. 2015).

Κοντός Γιάννης, «Ο φίλος μου ο ζωγράφος Νίκος Χουλιάρáς», στο Όλγα Παπακώστα (επιμ.), *Μυστικά τοπία. Κείμενα για πρόσωπα, για τη ζωγραφική, για το θέατρο, για βιβλία*, Τόπος, Αθήνα 2014, σ. 155-156.

Μαυρουδής Νότης, «Νίκος Χουλιάρáς, βαθύς γνώστης της τέχνης», εφ. *Η Εποχή*, 26/7/2015.

Χουλιάρáς Γιώργος, «Ο αδερφός μου ο Νίκος», περ. *Το Δένδρο*, τχ. 207-208 (2016), σ. 85-88.

Κείμενα του Χουλιάρá για την τέχνη και τους ομοτέχνους του:

Χουλιάρáς Νίκος, «Τα “Τοπία του Μύθου” του Δημ. Καλοκύρη», περ. *Ζυγός*, τχ. 33 (Ιαν.-Φεβ. 1979), σ. 64-67.

Χουλιάρáς Νίκος, «Χαιρετισμός στον Ιούλιο Βέρν», περ. *Τραμ*, τχ. 11-12 (Μάρ. 1979), σ. 458-459.

Χουλιάρáς Νίκος, «Ο Ν. Χουλιάρáς για τη ζωγραφική του: Ο άνθρωπος που φέγγει ή η συνέπεια μιας ζωγραφιάς», περ. *Η λέξη*, τχ. 2 (Φεβ. 1981), σ. 131-132.

Χουλιάρáς Νίκος, «Η μυστική οδός της Ανατολής», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Φώτης Κόντογλου. Εν εικόνι διαπορευόμενος*, Ακρίτας, Αθήνα 1995, σ. 141-143.

Χουλιάρáς Νίκος, «Ένα μικρό κείμενο για το Μάνο Χατζιδάκι», στο Θανάσης Φωσκαρίνης (επιμ.), *Ανοιχτές επιστολές στον Μάνο Χατζιδάκι*, Μπάστας-Πλέσσας, Αθήνα 2012.

Αφιερώματα ηλεκτρονικών περιοδικών στο έργο του Χουλιάρá:

Αφιέρωμα Ν. Χουλιάρáς, περ. *Ο αναγνώστης*, 9/3/2019, <https://www.oanagnostis.gr/category/%ce%b1%cf%86%ce%b9%ce%b5%cf%81%cf>

[%89%ce%bc%ce%b1-%ce%bd-%cf%87%ce%bf%cf%85%ce%bb%ce%b9%ce%b1%cf%81%ce%b1%cf%83/](#).

Αφιέρωμα: Νίκος Χουλιάρης, περ. *χάρτης*, τχ. 4 (Απρ. 2019), <https://www.hartismag.gr/hartis-4/afierwma/ta-foroysa>.

