

# τὸ Τράμ

ΕΝΑ ΟΧΗΜΑ

ΤΕΤΑΡΤΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 1996, ΤΕΥΧΟΣ 1 (36)

## συνεργάζονται:

ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ	ΣΤΑΘΗΣ Μ.	ΚΑΤΣΑΡΟΥ	ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ	ΜΠΑΚΟΝΙΚΑ
ΓΙΩΡΓΟΣ	ΑΙ	ΗΛΙΑΣ	ΚΕΦΑΛΑΣ	ΔΗΜΗΤΡΗΣ Ι.	ΜΠΡΟΥΧΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ Θ.	ΑΡΑΓΗΣ	ΞΕΝΟΦΩΝ Α.	ΚΟΚΟΛΗΣ	ΑΛΜΠΕΡΤΟΣ	ΝΑΡ
ΓΙΩΡΓΟΣ	ΒΑΦΟΠΟΥΛΟΣ	ΜΑΝΟΣ	ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ	ΕΥΘΥΜΗΣ	ΝΤΕΛΗΣ
ΔΑΚΗΣ	ΒΟΥΡΗΣ	ΓΙΑΝΝΗΣ	ΚΟΤΣΙΦΟΣ	ΓΙΩΡΓΟΣ Δ.	ΠΑΓΑΝΟΣ
ΣΤΑΥΡΟΣ	ΔΗΜΗΤΡΕΛΗΣ	ΓΙΑΝΝΗΣ	ΚΟΥΒΑΡΑΣ	ΜΑΚΗΣ	ΠΑΝΩΡΙΟΣ
ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ	ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ	ΓΕΩΡΓΙΑ	ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ	ΝΙΚΗΤΑΣ	ΠΑΡΗΣΗΣ
ΚΩΣΤΑΣ	ΘΕΟΔΩΡΟΥ	ΘΕΜΗΣ	ΑΙΒΕΡΙΑΔΗΣ	ΚΩΣΤΑΣ	ΡΗΣΩΝΗΣ
ΤΑΣΟΣ	ΚΑΛΗΜΕΡΗΣ	ΦΕΔΕΡΙΚΟ	ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ	ANNA	ΣΠΑΡΓΑΛΗ
ΘΑΝΑΣΗΣ	ΚΑΛΟΥΤΣΑΣ	ΚΩΣΤΑΣ	ΛΟΥΣΤΑΣ	ΠΕΡΙΚΛΗΣ	ΣΦΥΡΙΑΔΗΣ
ΑΝΙΩΝΗΣ	ΚΑΛΥΒΙΩΤΗΣ	ΦΡΙΞΟΣ	ΜΑΚΡΗΣ	ΓΙΑΝΝΗΣ	ΥΦΑΝΤΗΣ
ΜΑΡΙΑ	ΚΑΛΦΑΣ	ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ Χ.	ΜΑΡΚΟΓΑΟΥ	ΚΩΣΤΑΣ	ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ
ΒΑΓΓΕΛΗΣ	ΚΑΡΔΑΤΟΥ	ΘΑΝΑΣΗΣ Ε.	ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ	ΙΓΝΑΤΗΣ	ΧΟΥΒΑΡΔΑΣ
	ΚΑΣΣΟΣ			ΝΤΙΝΟΣ	ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

## Γιά τήν πεζογραφία

του **Κώστα Λαχᾶ\***

Γιώργος Ἀράγης 

Ἄν κανεῖς δέν εἶναι προϋδρασμένος πάνω στίς νεότερες ἐξελίξεις τῆς πεζογραφίας, ἐνδέχεται νά ἀντιμετωπίσει τά κείμενα τοῦ Λαχᾶ μέ σκεπτικισμό ἢ καί νά τά θεωρήσει εἰδολογικῶς παράσπονδα. Καί τοῦτο γιατί δέν θά βρεῖ σ' αὐτά τόν τύπο τοῦ διηγήματος πού ξέρομε ἀπό τούς κλασικούς διηγηματογράφους. Μάλιστα δέν θά βρεῖ κἀν τή δομή τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου πού ἔχει καθιερωθεῖ ἀπό τό παρελθόν καί συνεχίζεται λίγο πολύ ὡς τίς μέρες μας. Ἡ διηγηματογραφία τοῦ Λαχᾶ δέν θυμίζει τόν τρόπο πού ἔγραφαν ὁ Ροῖδης, ὁ Βιζυηνός, ὁ Παπαδιαμάντης, ὁ Θεοτόκης, ὁ Μυριβήλης, ὁ Χατζῆς κ.ἄ. Ἀντίθετα πρόκειται γιά μιᾶ ἀφήγηση ἐξαιρετικά ἀνορθόδοξη. Μολαταῦτα δέν γεννήθηκε σάν τήν Ἀθηνᾶ ἀπό τό κεφάλι τοῦ Δία. Ἔχει τήν προϊστορία τῆς κι ἐνός αἰῶνα τουλάχιστο συναφή πεζογραφική παράδοση τήν ὁποία προϋποθέτει καί συνεχίζει. Αὐτήν τήν Προϊστορία καί τήν παράδοση θά ἤθελα νά σκιαγραφήσω μέ λίγα λόγια προτοῦ ἀναφερθῶ εἰδικότερα στό ἔργο τοῦ τιμώμενου συγγραφέα.

Οἱ πρώτες μορφές ποίησης καί πεζογραφίας, πού φαίνεται πῶς ὑπῆρξαν τά λαϊκά τραγοῦδια καί τά παραμῦθια, διέφεραν μεταξύ τους, πέρα ἀπό ἄλλα, στόν τομέα τοῦ ρυθμοῦ. Τά τραγοῦδια εἶχαν, ὅπως εἶπε γενικά γιά τήν ποίηση ἕνας Γάλλος ποιητής, χορευτικό ρυθμό. Ἐνῶ τά παραμῦθια εἶχαν ρυθμό πεζοπορικό, δηλαδή ἄργό. Πέρα ὁμως ἀπό τίς διαφορές τους, τόσο τά τραγοῦδια, ὅσο καί τά παραμῦθια, ἀνέπτυσαν κατά κανόνα κάποιο θέμα - ἔλεγον μέ σύντομο ἢ ὄχι τρόπο κάποια ἱστορία. Καί τήν ἔλεγον κατά τό πρότυπο τῶν ἱστορικών γεγονότων: τί ἔγινε πρῶτα, τί ἔγινε δεύτερα, τί ἀκολούθησε μετά κ.λπ., μέχρι νά ὀλοκληρωθεῖ τό ἐκάστοτε θέμα. Κι αὐτό θά πεῖ ὅτι παρουσίαζαν τά πράγματα μέ χρονολογική σειρά. Ἡ ποίηση ὡστόσο ἀπό κάποια στιγμή καί μετά ἔδειξε νά προτιμᾷ περισσότερο μιᾶ ἄλλη σειρά στήν ἐκθεση τῶν δεδομένων τῆς. Μιά σειρά μέ ἐσωτερικό χαρακτήρα. Ἀπό τήν ἐμφάνιση κυρίως τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Λυρικής Ποίησης ὁ ποιητικός λόγος, χωρίς νά ἐγκαταλείπει ὀλωσδιόλου τόν θεματικό τρόπο, ἔδειξε σαφή προτίμηση πρὸς τήν συνειρμική σχέση τῶν ἐκφραζόμενων. Μιά σχέση πού ἀντέγραφε τόν συνειρμικό μηχανισμό τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου. Ἔτσι ἡ ποίηση ἀντί νά παρουσιάζει τά πράγματα κατά τό πρότυπο τῶν ἱστορικών γεγονότων, τά παρουσιάζει σύμφωνα μέ τό πρότυπο τῶν αὐτόνομων ψυχικῶν ἀντιδράσεων. Ἀπό τήν ἀποψη αὐτή ἡ ἀρχική χρονολογική σειρά τῶν ἐκφραζόμενων ἀντικαταστάθηκε σέ μεγάλο βαθμό ἀπό τή συνειρμική ἐκδοχή τους. Μέ

\* Ὁμιλία πού ἐκφωνήθηκε στά πλαίσια ἐκδήλωσης πού ὀργάνωσε τό Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων, ὁ Δῆμος Ἰωαννίνων καί ἡ Νομαρχιακή Αὐτοδιοίκηση Ἰωαννίνων, πρὸς τιμὴν τοῦ Κώστα Λαχᾶ, στίς 29 - 5 - 1996, στό ἀρχοντικό "Βασιλείου Πυρσινέλλα" Ἰωαννίνων.



συνέπεια ή ενότητα του ιστορικού χρόνου να διασπάται ελεύθερα κατά τις συνειρμικές και στοχαστικές σχέσεις των ποιητικών δεδομένων. Αυτά όσον αφορά την ποίηση, ή οποία συνεχίζει μέχρι σήμερα να προτιμάει τη συνειρμική σχέση των δομικών υλικών της.

Η πεζογραφία αντίθετα εξακολούθησε για πολλούς αιώνες να μένει πιστή στην πρώτη μέθοδο θεματικής έκθεσης των εξιστορούμενων. Μιά μέθοδο που ως ένα βαθμό δεν έπαψε να υιοθετείται ως τις μέρες μας. Πάντως όχι πια αποκλειστικά. Γιατί από τα τέλη του περασμένου αιώνα και τις αρχές του εικοστού ή πεζογραφία άρχισε να έρωτοτροπεί με τό συνειρμικό πρότυπο. Καί υιοθέτησε έναν τρόπο γραφής τον οποίο αποδίνει καλύτερα ο όρος “συνειδησιακή ροή”. Πρόκειται για μία γραφή που προσπαθεί να παραστήσει την αλυσιδωτή ροή των εικόνων, των σκέψεων, των συναισθημάτων κ.λπ. στη “συνείδησή” μας. Μιά ροή όπου ο βασικότερος μηχανισμός με τον οποίο συνδέονται όλα αυτά είναι ο μηχανισμός των συνειρμικών αναφορών. Αυτή ή νέα τεχνική πρωτοεφαρμόστηκε στην πεζογραφία από τον Ε. Ντυζιαρντέν στο έργο του *Οι δάφνες κόπηκαν* (1887). Ακολούθησαν, με τον τρόπο του ο καθένας, ο Προυστ, ο Ρίλκε, ο Τζόης, ή Γούλφ και πολλοί άλλοι. Ίδου ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από τό *Οι δάφνες κόπηκαν*. “ο θόρυβος γίνεται πιο δυνατός. είναι ή πλατεία Κλυσί. ως βιαστούμε. εξακολουθητικά, μακροί τοίχοι θλιμένοι. πάνω στην ασφαλτό μά σκιά πυκνότερη. και τώρα κακές γυναίκες, τρεις γυναίκες που μιλάν μεταξύ τους, δε μέ προσέχουν. ή μία πολύ νέα, αδύναμη, μέ μάτια ντροπής, και κάτι χείλια! σέ γυμνή, άόριστη, ψηλή κάμαρη, σταχτιά και γυμνή, μέ τό φωτισμό κάποιου σπαρματοσέτου που καπνίζει, με τό ληθαργικό βύθισμα από τό ανακάτωμα του θορυβώδικου δρόμου. ναί, μία ψηλή στενή κάμαρη, και τό παλιοκρέβατο, ή καρέλλα, τό τραπέζι, σταχτιοί τοίχοι, και τό γονάτισμα του ζώου πάνω στην κρεβατόστρωση, και τά λειχουδιάρικα χείλια, που ανεβαίνουν και ξανα ανεβαίνουν, ενώ στενάζει τό πλάσμα κι άγκομαχάει . . . νάτην, αυτή ή γυναίκα. κουβεντιάζει. και οί τρεις στό πεζοδρομιο, ξεχνούν όσους βγήκαν βόλτα, έγώ αύριο, θά έχω μάθημα, τό άνιαρό σχολείο, και σέ τρεις μήνες εξετάσεις. θά επιτύχω. αντίο τότε ή λευτεριά της κάθε μέρας, αλλά τό βάρος του επαγγέλματος. άειντε τώρα, παντού γυναίκες. τό καφενείο. νέοι άντρες μπαίνουν”. Στο μεταξύ, κι ενώ ή πεζογραφία δοκίμαζε τις δυνατότητες που πρόσφερε ή τεχνική της συνειδησιακής ροής, έμφανίστηκε ο υπερρεαλισμός που έδωσε προτεραιότητα στό άσυνείδητο και στό όνειρο. Τό άσυνείδητο και τό όνειρο για να έκφραστούν χρειάζονται μία τεχνική παραπλήσια μ’ εκείνη της συνειδησιακής ροής. Ο υπερρεαλισμός εφαρμόστηκε κυρίως στην ποίηση και στη ζωγραφική, αλλά δεν άφησε άνεπηρέαστες και τις άλλες τέχνες. Μεταξύ αυτών και την πεζογραφία προς την κατεύθυνση που είχε ήδη προχωρήσει μόνη της. Έτσι ο νέος τρόπος γραφής υιοθετήθηκε στην πεζογραφία ευρύτερα, άλλοτε τείνοντας προς άμυγείς μορφές συνειρμικού τύπου και άλλοτε - συνηθέστερα - προς μικτές: θεματικές άναπτύξεις μέ συχνά ενδιάμεσα συνειρμικά δεσίματα.

Στην Ελλάδα τά νέα μηνύματα, σχετικά μέ τις πρωτοποριακές εξελίξεις στον πεζό λόγο, άργησαν κάπως να φτάσουν. Καί τό παράξενο είναι οτι έφτασαν και εφαρμόστηκαν πρώτα στην περιφέρεια και πολύ άργότερα στό κέντρο. Πράγματι στη Θεσσαλονίκη και στη Χαλκίδα γράφτηκαν, κατά τή δεκαετία του '30, τά πρώτα νεότερικά πεζά. Στη Θεσσαλονίκη από μία τετράδα πεζογράφων ένημερωμένων πάνω στις ευρωπαϊκές εξελίξεις του μυθιστορήματος. Τόν Στέλιο Ξεφλούδα, τόν Άλκιβιάδη Γιαννόπουλο, τό Γιώργο

---

1. Μετάφραση Σταυράκιος Κοσμᾶς, περιοδικό *Το τρίτο μάτι*, τεύχος πρώτο, Οκτώβρης 1935, σελ. 27



Δέλιο και τό Νίκο Πεντζίκη. Στη Χαλκίδα από έναν μοναχικό όνειροπόλο, τό Γιάννη Σκαρίμπα. Κοντά σ' αυτούς θά πρέπει νά αναφερθεί και τό όνομα τής Μέλπωσ Ἀξιώτη. Οί συγγραφείς αυτοί, μολοντί δέν βρήκαν ανταπόκριση στό ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, άσκησαν μεγάλη επίδραση στους νεότερους όμότεχνούς τους. Μέ συνέπεια νά θεωρούνται σήμερα οί εισηγητές του νεοτερικού πεζογραφικού μας λόγου. Ἐνός λόγου πού συνέβαλε στην ανανέωση τής πεζογραφίας μας, καθώς έφερε στό προσκήνιο έναν νέο τρόπο γραφής. Ἐνας από τους νεότερους πού μαθήτεψε στους παραπάνω πρωτοπόρους είναι και ό πεζογράφος Κώστας Λαχάς. Ειδικότερα μάλιστα, καθώς δείχνουν τά γραφτά του, μαθήτεψε στό έργο του Σκαρίμπα και του Πεντζίκη. Πρόκειται για μία μαθητεία γόνιμη πού τον βοήθησε νά διαμορφώσει τό δικό του συγγραφικό πρόσωπο. Ἀπό τήν άποψη αυτή τά κείμενα του Λαχά προϋποθέτουν τή δουλειά του Σκαρίμπα και του Πεντζίκη, αλλά όχι μιμητικά. Τήν προϋποθέτουν όπως π.χ. ό Ἀναγνωστάκης προϋποθέτει κατά ένα άλλο τρόπο τόν Καρυωτάκη ή ό Εὐαγγέλου προϋποθέτει τόν Ἀναγνωστάκη. Ἀλλωστε ό Σκαρίμπας και ό Πεντζίκης δέν είναι οί μοναδικοί πνευματικοί πρόγονοι του Λαχά, αλλά οί κυριότεροι από τεχνοτροπική ιδίως πλευρά. Ἐνώ και σ' αυτούς ή μαθητεία του υπήρξε εκλεκτική, μέ τήν έννοια ότι άφομοίωσε εκείνα τά στοιχεία πού ταίριαζαν καλύτερα στην ιδιοσυγγρασία του. Ἀπό τους δύο, ό Σκαρίμπας έκλινε μάλλον προς έναν αυτοσχέδιο όσο και ιδιότυπο υπερ-ρεαλισμό, ένώ ό Πεντζίκης, πού ήταν καλός γνώστης των νέων τάσεων του ευρωπαϊκού μυθιστορηματός και είχε έντροφήσει ξεχωριστά στον Τζέιμς Τζόης, έμεινε πλιό κοντά στη γραφή τής συνειδησιακής ροής. Πάντως και οί δύο είχαν τήν τάση νά συλλαμβάνουν υπερ-λογικές σχέσεις δεδομένων, τά όποια στην κοινή αντίληψη φαίνονται άσχετα μεταξύ τους. Ἐνώ ταυτόχρονα άρέσκονταν σέ λογοπαίγνια ύψηλού επιπέδου και σέ γλωσσικές άκροβα-σίες. Σας διαβάζω τώρα ένα μικρό απόσπασμα του Πεντζίκη, του συγγραφέα στον όποιο οί όφειλές του Λαχά είναι περισσότερες.

“Μπροστά στον οδηγό του αυτοκινήτου, στό παμπρίζ, τό γυαλί πού κόβει τόν άέρα, στό σημείο πού, όταν τό άπαιτεί ό καιρός, πάει κι έρχεται ό μοχλός μέ τό λάστιχο, άπομάσσοντας τά δάκρυα τής βροχής, ήρθε και κόλλησε στην τύχη μία πεταλούδα. Μαύρα μέ σκόρπιες άσπρες βούλες τά φτερά από τή μία, ξανθοκόκκινα από τήν άνάποδη, κόκκινος σαν φωτιά ό θώραξ, μαύρα τά πολύκαμπτα ζευγάρια των ποδιών, και θύσανοι από λεπτό τρίχωμα έδω κι εκεί σ' όλο τό σώμα του έντόμου. Ἦταν ένα μικρό έγχρωμο θαύμα τής στιγμής. Μέ πεταλούδες έμοιαζαν τά φύλλα και τά πέταλα των λουλουδιών, στις γλάστρες ποΰδα νά ζωγραφίζει ένα μικρό κοριτσάκι, στην άκρη του γιαλού, στην πρόχειρη καλύβα όπου ήταν εγκαταστημένη όλη ή φτωχή οίκογένεια, και τά φιλοτεχνήματα του παιδιού, σαν τόν παλιό καιρό πού οί άντρες ξενιτεύονταν μέ τά καράβια και οί γυναίκες άπόμεναν σκυμένες στο κέντημα, ήταν γλυκός παρήγορος λόγος, μέ τά ωραία τής έλπίδας χρώματα”.

Εύκολα διακρίνει κανείς στο απόσπασμα τήν υποκειμενική, έσωτερική, ροή των έκφραζόμενων, τόν συνειρμό άνάμεσα στην πεταλούδα πού κόλλησε στο τζάμι του αυτοκινήτου και στα λουλούδια πού ζωγράφιζε τό κοριτσάκι, καθώς επίσης τήν άσυνήθιστη έκδοχή πώς “φιλοτεχνήματα του παιδιού” ήταν “παρήγορος λόγος”. Τρία δηλαδή από τά βασικά γνωρίσματα τής πεντζικικής τέχνης.

Καιρός όμως νά έρθω στο έργο του συγγραφέα πού άποτελεί τό αντικείμενο τής τωρινής όμιλίας. Ὁ Λαχάς ως πεζογράφος ανήκει στη δεύτερη μεταπολεμική πεζογραφική γενιά ή γενιά του '60. Στη γενιά του Ἀμπατζόγλου, του Βαλτινού, του Βασιλικού, του

Σφυριδίη, του Χάκκα, του Χειμωνά κ.ά. Μέχρι σήμερα έχει εκδώσει τὰ ἔργα *Πεδίον ὄσφρησεως*, Θεσσαλονίκη, 1964, *Μετείκασμα Μεταίσθημα*, Αθήνα, 1986, *Ἀσκήσεις ἐπὶ ἀμμοδόχου*, Ἀθήνα, 1994. Ἀπὸ τὸ 1964 μέχρι τὸ 1994, στὸ διάστημα δηλαδή μᾶς τριακονταετίας, τρία βιβλία. Μικρὴ ἀσφαλῶς ποσότητα, ἀν μάλιστα σκεφτεῖ κανεὶς πῶς τὰ βιβλία αὐτὰ καλύπτουν συνολικὰ 220 περίπου σελίδες. Γεγονὸς πού δείχνει ὅτι, ἀντίθετα μὲ τὸ συρμό τῆς ἐποχῆς, ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ γράψιμο ἀποσπασματικὸ.

Τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ τρία βιβλία ἀπαρτίζεται ἀπὸ 8 σύντομα ἀφηγήματα, τὸ δεύτερο ἀπὸ ἓνα μονότιτλο ἀλλὰ σπαστό - μὲ διαφορετικὴς ἐνότητες - ἀφήγημα, καὶ τὸ τρίτο ἀπὸ 7 ἐπιμέρους ἀφηγήματα. Τὸ πρῶτο ἀπέχει 22 χρόνια ἀπὸ τὸ δεύτερο, ἐνῶ τὸ δεύτερο μόλις 8 χρόνια ἀπὸ τὸ τρίτο. Αὐτὴ ἡ διαφορὰ στὶς χρονικὴς ἀποστάσεις γίνεται αἰσθητὴ καὶ στὴν ἴδια τὴν ὑφὴ τῶν κειμένων. Τὸ πρῶτο βιβλίον ὡς πρὸς τὴν σύλληψη καὶ τὴν ἐκφραση τοῦ ἐκαστοτε ἀντικειμένου εἶναι κάπως διαφορετικότερο ἀπὸ τὰ δύο ὑπόλοιπα, τὰ ὁποῖα στὸν τομέα αὐτὸ δὲν διαφέρουν μεταξύ τους. Μιλώντας ἀναλογικὰ θὰ ἔλεγα πῶς τὸ *Πεδίον ὄσφρησεως* εἶναι πιὸ κοντὰ στὸ σκαριμπικὸ προηγούμενο, ἐνῶ τὰ ἄλλα δύο εἶναι πιὸ κοντὰ στὸ πεντζικικὸ. Θὰ ἀκριβολογοῦσα ὁμως περισσότερο ἀν ἔλεγα ὅτι τὸ *Πεδίον ὄσφρησεως* ὑπῆρξε καθευτὸ μιά δοκιμὴ πάνω στὶς ποιητικὴς δυνατότητες τοῦ πεζοῦ λόγου. Ὅχι μὲ τὴν ἐννοια τοῦ πεζοτραγουδοῦ, ἀλλὰ τῆς γνήσιας ἀφηγηματικῆς γραφῆς. Ὑπάρχει ἐντονη συγκινησιακὴ φόρτιση, λιτὴ διατύπωση καὶ προσήλωση κάθε φορά στὸ καίριο σημεῖο. Ὑποθέτω πῶς τὸ πρῶτο βιβλίον στάθηκε γιὰ τὸ Λαχᾶ, μεταξύ ἄλλων, καὶ μιά ἐνδελεχὴς ἀναζήτησις τῆς συγγραφικῆς του ἰδιαιτερότητας. Γιατί ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος ἔχουμε διαφορὴς ἀνάμεσα στὰ κείμενα τέτοιες πού ὑποδηλώνουν πειραματισμὸ καὶ ἐρευνα. Καὶ ἀπὸ τ' ἄλλο τὰ ἴδια κείμενα ἔχουν σὲ μεγάλο βαθμὸ χαρακτῆρα ἐσωστρεφῆ καὶ δομῆ συνειρμικῆ. Δυὸ γνωρίσματα πού μᾶς φέρνουν κοντὰ στὸν ἀφηγηματικὸ τρόπο τῆς συνειδησιακῆς ροῆς μὲ τὸν ὁποῖο εἶναι γραμμένα τὰ δύο τελευταῖα ἔργα. Ἔτσι θὰ ἔλεγε κανεὶς πῶς οἱ πρῶτες ψηλαφητὴς ἀναζητήσεις τοῦ συγγραφέα ὑπέδειξαν ἀμέσως τὸν ὀριστικὸ ἀφηγηματικὸ του προσανατολισμὸ. Ἔχουμε συνεπῶς τὸ περιθώριον νὰ θεωρήσουμε, μὲ κάποια σχετικότητα, ὅτι ὅλα τὰ κείμενα τοῦ Λαχᾶ εἶναι γραμμένα μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς συνειδησιακῆς ροῆς. Μιάς τεχνικῆς μὲ τὴν ὁποῖα παρασταίνει κανεὶς εὐθέως τίς ἐσωτερικὴς ἀντιδράσεις τοῦ ὑποκειμένου καὶ ἡ ὁποῖα βασίζεται κατεξοχὴν στὸ συνειρμό. Κι ἀλήθεια θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πῶς τὰ κείμενα αὐτὰ δὲν ἀποτελοῦν παρὰ ἓνα γαλαξία ἀμεσῶν καὶ ἔμμεσων συνειρμῶν. Μάλιστα ἀν προσέξουμε καλύτερα θὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὑπάρχουν δύο ἐπίπεδα τέτοιων συνειρμῶν. Στὸ ἓνα ἔχουμε συνειρμούς στοχαστικῆς ὑφῆς, κατὰ τοὺς ὁποίους ὁ ἀφηγητὴς βρῖσκεται σὲ κατάστασις διανοητικῆς ἐργήγορσις. Στὸ ἄλλο ἔχουμε συνειρμούς ἐνορατικῆς ὑφῆς, κατὰ τοὺς ὁποίους ὁ ἀφηγητὴς βρῖσκεται σὲ κατάστασις διανοητικῆς χαλάρωσις καὶ ἀνταποκρίνεται στὰ ἐξωλογικὰ μηνύματα τοῦ ὑποσυνειδήτου. Νὰ σᾶς δώσω δύο συναφῆ παραδείγματα. Στὴν 33 σελίδα ἀπὸ τὴν τελευταία ἐπίτομη ἐκδοσις τῶν πεζῶν τοῦ Λαχᾶ (*Ἐξάντας*, Ἀθήνα, 1994) διαβάζουμε τὸ ἔξης: “ἀσκούμενος αὐτός (ὁ λόγος γιὰ τὸν ἑλληνοαμερικάνον γλύπτη Μιχαὴλ Λεκάκη) νὰ κυριολεκτεῖ, λιτός στὸ λόγο, λιτός στὸ ἔργο του, μὲ μίαν ἐγκράτεια σοφίας ποιητῶν καὶ τὸν ἀσπάζομαι ὡς δημιουργό, ἢ πού θὰ ἤθελα νὰ τὸν ἀσπαστῶ σταυρωτά”. Ἡ πρώτη χρῆσις τῆς λέξεως “ἀσπάζομαι” συνείρει μιά δεύτερη χρῆσις μὲ διαφορετικὴ σημασία: “τὸν ἀσπάζομαι ὡς δημιουργό” δηλαδή τὸν δέχομαι, τὸν ἐγκρίνω, καὶ “νὰ τὸν ἀσπαστῶ σταυρωτά”, δηλαδή νὰ τὸν φιλήσω σταυρωτά. Ἡ ἀνάκλησις τῆς δευτέρας σημασίας τοῦ ῥήματος ἀσπάζομαι προϋποθέτει ἐδῶ διανοητικὴ λειτουργία ἐργήγορσις. Στὴν περίπτωσις αὐτὴ ὁ ἀφηγητὴς ἐνεργεῖ κατεξοχὴν στοχαστικὰ. Στὴ σελίδα



ὁμως 145 τοῦ ἴδιου τόμου διαβάζουμε τὰ ἀκόλουθα: “πηδῶ ἀνάσκελα ὅπως σέ ἐφαλτήριο νά εἶμαι καί πέφτω στή ρίζα μιᾶς βελανιδιάς κι ἰσιώνω τό κορμί μου, ὅπως πού ἀναπαύονται οἱ ξυλοκόποι καί καπνίζουν τσιγάρα, καί στήν πλαγιά πιο πέρα στόν ὀρίζοντα φυτρώνει τό οὐράνιο τόξο καί ὅλο εἶναι πεντακάθαρο καί δέν μπορῶ νά ξεχωρίσω ἂν εἶναι πραγματι αὐτό πού λέν “τῆς Παναγιάς τό Ζωνάρι” ἢ μήπως διαφήμιση ἐκείνων τῶν γνωστῶν χρωματουργεῖων “ΙΡΙΣ” καί ἀκουμπῶ τό χέρι μου στό δέντρο καί στηλώνομαι, ὅ,τι καί νά ἔναι λέω θά τρέξω γιά νά φτάσω τό οὐράνιο τόξο, ὅποιο κι ἂν εἶναι, νά βάλω κάτι στό μυαλό μονάχα σάν ὄνειρο καί σάν ἐπιθυμία, καί ἤξερα πολύ καλά τί ἔχω στό μυαλό μου, τί θά ζητήσω δηλαδή τήν ὥρα ἀκριβῶς πού περνῶ κάτω ἀπό τό τόξο, εἶναι κι οἱ γεωργοί πού στέκονται σέ γέφυρες τῆς ἐθνικῆς ὁδοῦ καί παρακολουθοῦν τὰ αὐτοκίνητα πού φεύγουν, ὅπως τό συνηθίζουνε συχνά, οἱ γιουγκοσλαῦοι σάν πού νά θέλουνε νά φύγουν καί αὐτοί, τρέχω, Θέ μου πῶς τρέχω καί φουλτάκιασαν τὰ πόδια μου, καί εἶναι ἡ διάθλαση καμμένε δάσκαλε πού ἀναλύεται τό φῶς τοῦ ἡλίου σ’ ἐκείνη τήν προσπίπτουσα γωνία πού σχηματίζουν σταγονίδια βροχῆς ἀπειρα κρυσταλλάκια αἰωρούμενα καί χάνεται καί σβήνει”. Ἐδῶ τό κείμενο δέν ἔχει λογικό εἰρμό, τό ὑποκείμενο ἐνεργεῖ κυρίως ἐνορατικά καί οἱ συνειρμοί πού ἐρχονται στήν ἐπιφάνεια ἔχουν ἐξωλογική προέλευση. Νά σημειωθεῖ πῶς ἡ κατηγορία τῶν συνειρμῶν μέ τούς ὁποίους παράγεται τό μεγαλύτερο μέρος τῶν κειμένων εἶναι ἡ δευτέρη, ὅπου προέχει ἡ ἐνορατική λειτουργία τοῦ ὑποκειμένου. Φυσικά δέν ὑπάρχουν στεγανά, ὁ συγγραφέας ἔχει τό ἐλεύθερο νά περνᾶ ἀπό τό ἓνα ἐπίπεδο στό ἄλλο καί ἀντίθετα, χωρίς νά προειδοποιεῖ, εἴτε φραστικά, εἴτε μέ τυπογραφικά σύμβολα.

Διαβάζοντας κανεῖς τὰ κείμενα τοῦ Λαχᾶ παρατηρεῖ ὅτι παρουσιάζονται σχεδόν πάντα ἀνολοκλήρωτα. Θέλω νά πῶ ὅτι δέν ἀντιπροσωπεύουν ἀφηγήσεις μέ ἀρχή, μέση καί τέλος. Δέν ἀρχίζουν δηλαδή, ὀλοκληρώνουν καί τελειώνουν μιά ἱστορία. Ἀντίθετα ἀρχίζουν αἰφνιδιαστικά ἀπό μιά εἰκόνα, ἓνα ὄνομα, μιά σκέψη κ.λπ. καί συνεχίζονται μέ τό ἀλυσιδωτό ξετύλιγμα τοῦ ὑπόλοιπου ἀφηγηματικοῦ ὕλικου. Αὐτό συμβαίνει ὡς ἓνα βαθμό ἀκόμα καί μέ τίς ἐπιμέρους ἐνότητές τους. Ἀπό τ’ ἄλλο μέρος στή διάρκεια τῆς ἀφήγησης δέν ὑπάρχουν στοιχεῖα πού νά μᾶς δείχνουν πῶς ἡ δράση κορυφώνεται σέ ὀρισμένο σημεῖο καί τείνει πρὸς κάποια ἐξοδό. Ἐπί πλέον τὰ κείμενα τελειώνουν κάποια στιγμή χωρίς ν’ ἀφήνουν τήν αἰσθησι ὅτι δέν θά μποροῦσαν νά συνεχιστοῦν περισσότερο. Πρέπει νά πῶ ὅτι κάτι τέτοιο συμβαίνει μέ ὅλα, ἢ σχεδόν, τὰ κείμενα πού γράφονται σύμφωνα μέ τούς ὅρους τῆς συνειδησιακῆς ροῆς. Πρόκειται δηλαδή γιά γνώρισμα γενικότερο τῆς τεχνικῆς πού χρησιμοποιοῖ ὁ συγγραφέας καί ὄχι ἀποκλειστικά γιά μιά δική του ἰδιομορφία. Καί ἀσφαλῶς ἡ ἔλλειψη ὀλοκληρωμένης μορφῆς τῶν κειμένων, μέ τήν ἐννοια πού προανάφερα, ἀπό αἰσθητικῆ ἀποψη δέν ἀποτελεῖ οὔτε μειονέκτημα οὔτε πλεονέκτημα. Τόσο μέ τόν τρόπο τῆς συνειδησιακῆς ροῆς, ὅσο καί μέ τόν θεματικό (πού ἔχουμε γραφτά μέ ἀρχή, μέση καί τέλος καί ἀπό τήν ἀποψη αὐτῆ ὀλοκληρωμένα), ἔχουν γραφτεῖ ἀριστουργήματα ἀλλά καί ἀποτυχημένα ἔργα. Ἴσως μάλιστα τό ν’ ἀρχίζει κανεῖς ἀπό μιά λεπτομέρεια καθ’ ὑπαγόρευση τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ κόσμου καί νά τελειώνει ὅταν αἰσθάνεται πῶς ἐξαντλοῦνται τ’ ἀποθέματά του νά εἶναι πιο κοντά στήν ἀλήθεια, ἀπό τό νά ἀναπτύσει θεματικές ὀλοκληρώσεις. Ἄν καί δέν νομίζω πῶς ὑπάρχει ζήτημα ὑπεροχῆς τῆς μιᾶς μεθόδου ἐναντι τῆς ἄλλης. Ἀπλῶς διαλέγει ὁ καθένας ὅ,τι τοῦ πηγαίνει καλύτερα.

Στά προηγούμενα ἔκανα λόγο γιά γραφτά συνειδησιακῆς ροῆς καί ὄχι ἐσωτερικοῦ μονόλογου. Στόν τόπο μας μιλοῦμε εὐκόλα γιά τόν ἐσωτερικό μονόλογο καί πολύ συχνά λαθεμένα. Ὁ ἐσωτερικός μονόλογος εἶναι στενότερη ἐννοια ἀπό τήν ἐννοια τῆς

συνειδησιακής ροής. Δέν θά ἐπιμείνω ἐδῶ πάνω σ' αὐτή τή διάκριση. Θά πῶ μόνο ὅτι ἡ ἐλευθερία μέ τήν ὁποία ἐκθέτει τά πράγματα ὁ Λαχᾶς, ὅπου χωροῦν ἀντικειμενικές παρατηρήσεις, σχολιασμοί ἱστορικών γεγονότων καί ὑπαρκτά πρόσωπα ὡς ἀποδέκτες τοῦ λόγου του, ξεπερνάει κατά πολύ τά στενά ὄρια τοῦ ἐσωτερικοῦ μονόλογου, ἐνῶ δέν ξεπερνάει τό ἴδιο ἐκεῖνα τῆς συνειδησιακής ροής.

Στόν τομέα τῆς γλώσσας τώρα ἐπικρατεῖ, ἂν μπορῶ νά τό πῶ ἔτσι, πνεῦμα “ἀνεξιθρησκείας”. Ὁ συγγραφέας δέν δείχνει νά ἀσπάζεται κάποια γλωσσική ὀρθοδοξία. Παίρνει βέβαια ὡς βάση τοῦ λόγου του τή δημοτική, ἀλλά χρησιμοποιεῖ ἐλεύθερα λόγιες λέξεις, οἱ ὁποῖες συχνά συμπαρασέρονουν καί τή σύνταξη πρὸς τή μεριά τῆς καθαρεύουσας. Βρισκόμαστε ἐδῶ πολύ κοντά στό παράδειγμα τῆς γλωσσικῆς ἐλευθερίας πού εἶχαν υἱοθετήσῃ ὁ Σκαρίμπας καί ὁ Πεντζίκης. Πάντως τά λόγια στοιχεῖα συντελοῦν στή συγκεκριμένη περίπτωση στή διαμόρφωση προσωπικοῦ γλωσσικοῦ ἰδιώματος. Ὁ συγγραφέας τά μεταχειρίζεται κάποτε ἀντιστικτικά πρὸς τό λόγο τῆς δημοτικῆς, ἄλλοτε τά μεταχειρίζεται γιά νά χαρακτηρίσει ἰδιαιτέρες καταστάσεις ἢ γιά ν' ἀποδώσει κάποιες ἀποχρώσεις, ἢ γιά ν' ἀλλάξει τό ρυθμό τῆς ἀφήγησῆς του κ.λπ. Πέρα ὁμως ἀπό τήν ὀργάνωση τοῦ λόγου καθεαυτή ὁ συγγραφέας ἐπιδίδεται ἐπί πλέον σέ ὀρισμένες γλωσσικές ἀσκήσεις πάνω στόν ἦχο καί τό νόημα τῶν λέξεων καί τῶν φράσεων, ἀνεξάρτητα ἀπό τό δημοτικό ἢ τό λόγιο χαρακτήρα τους. Σημειῶνω τίς κυριότερες. α) Συσχετισμός τοῦ νοήματος φράσεων μέ τήν ἐτυμολογία λέξεων. Π.χ. στή σελίδα 185 τῆς ἐπίτομης ἐκδόσης συναντοῦμε τήν ἐξῆς διατύπωση: “μονάχος του κι ὁ εὐρυμέτωπος ἐκεῖνος γλύπτης (πρόκειται γιά τό γλύπτη Γεράσιμο Σκλάβο) ἐξακοντίζει φῶς στόν οὐρανό, δέσμες καί μᾶς θαμπῶνει ὅπως τῆς Ἀναλήψεως, ἦταν εὐρύστερνος ἐξᾶλλου ὁ εὐρυμέτωπος ἐκεῖνος καί ἀτελειώτος σάν Εὐρυμέδοντα πού λούζονται παρθένες στό κορμί του”. Εὐρυμέδοντα ἐτυμολογικά σημαίνει εὐρύς νοῦς καί ὅλη ἡ προηγούμενη φράση, πρὶν ἀπό τό ὄνομα τοῦ ποταμοῦ, συνάπτεται μ' αὐτή τή σημασία. β) Ἦχητική συνάφεια λέξεων. Κάτι πού τό συναντοῦμαι συχνότατα καί σέ μεγάλη ποικιλία. Στό προηγούμενο παράδειγμα, γιά νά περιορισθῶ μόνο σ' αὐτό, ὑπάρχει ἠχητική σχέση ἀνάμεσα στίς λέξεις “εὐρυμέτωπος”, “εὐρύτερνος” καί “Εὐρυμέδοντα”. γ) Αἰρετικός συνδυασμός ἐννοιῶν. Στή σελίδα 126, τῆς ἐπίτομης ἐκδόσης πάντα, συναντοῦμαι τή φράση: “γιατί ν' ἀντισταθεῖ καί στά ἀφρίζοντα νερά πού κατεβάζουν ἀχειροποίητοι νερόμυλοι τῆς μνήμης”. Καί στή σελίδα 118 τή φράση ἐπίσης: “τί νά ὑπαινίσσονται ἐκεῖνες οἱ τροχιοδεικτικές συγχορδίες διαμπεροῦς φωτός”. Στήν πρώτη φράση ἔχουμε τρεῖς (“ἀχειροποίητος νερόμυλος μνήμης”) καί στή δεύτερη τέσσερις (“τροχιοδεικτικές συγχορδίες διαμπεροῦς φωτός”) λέξεις ἀσύμβατες γιά τήν κοινή ἀντίληψη μεταξύ τους, πού ἐντούτοις συντάσσονται ἐδῶ σέ κοινή σύμφραση. Προφανῶς ὁ συγγραφέας δέν ἤθελε νά δηλώσει κάτι ἐκλογικευμένα, ἀλλά νά ὑποδηλώσει ὀρισμένη αἰσθησι. δ) Ἀπόδοση τῆς ὁμορφιάς ἐνός τόπου σέ πρόσωπα. Ἐτσι μιᾶ Ρωσίδα πρόσφυγα τοῦ παλιοῦ καιροῦ πού περπατᾶει στούς δρόμους τῆς Θεσσαλονίκης χαρακτηρίζεται “ἄερνη κριμαία” μέ μικρό τό κάππα (σελ. 187). ε) Νοηματική διάσπαση λέξεων. Τά διαβατικά πουλιά πού κατεβαίνουν ἀπό τά βόρεια τό Χειμῶνα πετοῦν σέ σχῆμα λάμδα κεφαλαίου. Ὁ Λαχᾶς χωρίζει τή λέξη λάμδα στό ἀρχικό κεφαλαῖο γράμμα καί στό ὑπόλοιπο σύμπλεγμα τῶν γραμμάτων. Γράφει: “Λ ἄμδα”. Δίνοντας μ' αὐτόν τόν τρόπο τό σχῆμα πού πετοῦν τά πουλιά καί τό ὄνομα τοῦ γράμματος πού ἔχει αὐτό τό σχῆμα (σελ. 87). Κάποτε ἡ διάσπαση τῶν λέξεων γίνεται μέ τήν ἐπικουρία ξενικῶν συνθετικῶν. Ἡ λέξη Κιλκίς π.χ. ἂν χωριστεῖ στίς δύο συλλαβές τῆς μᾶς δίνει ἠχητικά δύο ἀγγλικές λέξεις, πού ὀρθογραφημένες μᾶς κάνουν τό “Kill - Kiss” (σελ. 106). στ)



Ἐνάδριασμα ὀνομάτων πού ἀπό κάποια ἀποψη (ἠχητική, νοηματική, γεωγραφική κ.λπ.) συγγενεύουν μεταξύ τους.

Ἡ τεχνοτροπία καί ἡ γλώσσα, στίς ὁποῖες ἀναφέρθηκα ἤδη, ἀποτελοῦν δύο πτυχές τοῦ ἔργου γιά τό ὁποῖο μιλῶ. Μιά ἄλλη σημαντική πτυχή εἶναι τό ἀφηγηματικό ὕλικό πού χρησιμοποιεῖ ὁ συγγραφέας. Διαβάζοντας τά τρία συγκεκριμένα βιβλία διαπιστώνουμε ὅτι περιέχουν πολλά κοινά πραγματολογικά στοιχεία, τά ὁποῖα ἐπανερχοῦν ἀπό κείμενο σέ κείμενο. Ἔτσι τά μέρη πού ἀναφέρονται συχνότερα εἶναι τό Κιλκίς, ἡ Θεσσαλονίκη, ἡ Χαλκίδα καί ἡ ἐνδοχώρα τῆς Μακεδονίας. Ἐπίσης ἡ ἱστορική περίοδος τήν ὁποία καλύπτουν τά ἐκφραζόμενα εἶναι τά μεταπολεμικά χρόνια ἀπό τήν κατοχή καί τόν ἐμφύλιο μέχρι σήμερα. Ἀλλά καί πολλές ἐμπειρικές στιγμές ἐπανερχοῦν καθώς καί γνωστικά δεδομένα. Εἶναι φανερό πῶς τό ὕλικό αὐτό ἀντλεῖται ἀπό τά ἐμπειρικά ἀποθέματα, τή γνωστική περιουσία, τήν ἐπινοητικότητα καί τή φαντασία ἐνός ἀτόμου. Τό άτομο αὐτό κατάγεται ἀπό τό Κιλκίς ἀπό τό ὁποῖο ἔχει μετακατοχικές μνήμες. Ἐμεινε ὁμως μεγάλο διάστημα στή Θεσσαλονίκη ὅπου μᾶλλον καί ζεῖ ἀκόμα, ἐνῶ ἕνα μικρό διάστημα, ἀλλά πού τόν σημάδεψε ἀνεξίτηλα, τό πέρασε στρατιώτης στή Χαλκίδα. Γνώρισε ἀνθρώπους τῆς πνευματικῆς Θεσσαλονίκης (Μανόλη Ἀναγνωστάκη, Νόρα Ἀναγνωστάκη, Νίκο Καρανικόλα, Μάρκο Μέσκο, Μπάμπη Νίντα, Ἀλέξη Τραϊανό καί ἴσως πολλούς ἄλλους), μελέτησε ποίηση καί πεζογραφία καί ἀρκετή ἱστορία, ταξίδεψε στήν Ἀμερική καί σ' ἄλλα μέρη. Εἶδε ἀνθρώπους νά κινηιοῦνται γιά τά πολιτικά τους φρονήματα, γνώρισε τήν κοινωνική σύνθεση τῆς Θεσσαλονίκης, πέρασε δύσκολες ὥρες μέσα σέ χειρουργεῖο, ἔχασε ἕνα στενό του φίλο στόν ὁποῖο γυρίζει συχνά ὁ νοῦς του καί τοῦ στοιχίζει ἡ ἀπουσία του. Ἀρέσκειται νά παρατηρεῖ τή ζωή γύρω του καί νά ἐντοπίζει χαρακτηριστικές στιγμές τῆς κ.λπ. Ἄν ὁ Λαχᾶς ἀναδιέτασε τό ὕλικό αὐτό θά μποροῦσε νά γράψει ἕνα παραδοσιακό μυθιστόρημα πάνω στά χνάκια τῆς δικῆς του ζωῆς. Θά μᾶς παρουσίαζε τότε ἕναν ἀφηγηματικό ἥρωα καί θά μᾶς ἔλεγε πού γεννήθηκε, πού μεγάλωσε, τί χαρακτήρα εἶχε, τί περιστατικά τόν ἐπηρέασαν, πῶς σκεφτόταν, πῶς ὄνειρευόταν κ.λπ. Χωρίς νά εἶναι ὑποχρεωμένος ἐννοεῖται νά μένει πιστός στά καθέκαστα τῆς προσωπικῆς του ζωῆς. Ἀντί γι' αὐτό προτίμησε, κατά τήν καλλιτεχνική του κλίση, νά τό ἀποδώσει ὅπως αἰσθανόταν τούς ἐσωτερικούς δεσμούς τῶν ἐπιμέρους συστατικῶν του ἀνεξάρτητα ἀπό τή χρονολογική καί γεωγραφική τους τάξη. Θά ἔλεγα λοιπόν πῶς ἔχουμε νά κάνουμε μ' ἕνα ὕλικό ἀρκετά αὐτοβιογραφικό, ἀλλά πού δέν συνιστᾶ αὐτοβιογραφία. Ἀρκεῖ νά σημειωθεῖ σχετικά πῶς ὁ Λαχᾶς εἶναι παράλληλα ζωγράφος καί ζωγραφίζει ἀπό πολύ νωρίς καί πολύ πιό ἀδιάκοπα ἀπ' ὅτι γράφει. Μποροῦμε συνεπῶς νά ὑποθέσουμε πῶς ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ἐσωτερικῆς του ζωῆς συνδέεται μέ τή ζωγραφική του. Κι ὁμως μέσα στά βιβλία του ἀναφορές πάνω στή ζωγραφική του δέν ὑπάρχουν, οὔτε καν μέ τή μορφή τῶν αὐτόματων συνειρμῶν. Ἀντίθετα ὑπάρχουν πολλές ἀναφορές σέ κείμενα καί ὀνόματα λογοτεχνῶν. Ἄν τό ὕλικό τῶν γραφτῶν του ἦταν πιστά αὐτοβιογραφικό θά ἔπρεπε ἕνα μεγάλο μέρος του νά σχετίζεται μέ τή ζωγραφική του.

Καθώς ξέρετε ἡ τέχνη εἶναι λουλούδι τῆς ἐλευθερίας - τῆς ἐξωτερικῆς καί τῆς ἐσωτερικῆς. Ὅταν τῆς ἐπιβάλλονται περιορισμοί ἀπό ἄλλότριους παράγοντες (κοσμική ἐξουσία, συστήματα ἰδεῶν) μαραινεται καί σβήνει. Ἀλλά καί ὅταν εἶναι χειραφετημένη ἀπό ἄλλότριους παράγοντες, διέπεται ἀπό ἀγραφεῖς συμβάσεις ἀναγκαῖες γιά τήν ἐπικοινωνία μέ τό κοινό. Αὐτές οἱ συμβάσεις, πού ἀποτελοῦν κοινούς τόπους ἢ κοινή γλώσσα ἀνάμεσα στούς καλλιτέχνες καί στό κοινό, ἀπό ὀρισμένη ἀποψη περιορίζουν ὡς κάποιο βαθμό τά ὄρια τῆς ἐκφραστικῆς ἐλευθερίας. Φυσικά δέν εἶναι δυνατό νά καταλυθοῦν οἱ συμβάσεις,



γιατί χωρίς αυτές θα πέφταμε σ' έναν καλλιτεχνικό "Πύργο της Βαβέλ". Μολαταύτα ή ιστορία της τέχνης από τ' αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα φανερώνει μιά διαρκή τάση της τέχνης να διευρύνει τὰ όρια της εκφραστικής ελευθερίας σέ βάρος των συμβάσεων. Σχεδόν κάθε νέο αισθητικό κίνημα αντιπροσωπεύει στόν τομέα του καί μιά τέτοια τάση διεύρυνσης. Παρόμοια φαινόμενα έχουν παρατηρηθεί, ιδίως τούς δύο τελευταίους αιώνες καί στήν πεζογραφία. Καί στόν τόπο μας επίσης, όπου εκδηλώθηκαν σημαντικές πρωτοβουλίες. Κοιταγμένο από τήν πλευρά αυτή τό έργο πού μ' άπασχολεί συνιστά μιά τέτοια άσκηση ελευθερίας. Μέ τήν έννοια ότι έρωτοτροπεί μέ τά άκραία όρια της προσωπικής έκφρασης. Πρόκειται γιά μιά άκροβασία ανάμεσα στόν συμβατικά κατανοητό καί στόν αντισυμβατικό προσωπικό λόγο. 'Ο ολοκληρωτικά χειραφετημένος από τίς συμβάσεις λόγος, άν καί αντιπροσωπεύει τό ιδεώδες της εκφραστικής ελευθερίας, έχει τό θανάσιμο μειονέκτημα ότι γίνεται κατανοητός μονάχα ή σχεδόν από τό δημιουργό του. 'Ο Λαχάς δοκιμάζει κάποτε τήν άντοχή της έκφρασης προς τήν κατεύθυνση αυτή, φέρνοντας σέ δύσκολη θέση τόν άναγνώστη. 'Ωστόσο τό κύριο σώμα των γραφτών του παραμένει άνοιχτό στήν άναγνωστική λειτουργία. 'Αρκεί νά τό πλησιάσει κανείς άπροκατάληπτα καί μέ τήν καρδιά περισσότερο παρά μέ τό μυαλό.

'Από τ' άλλο μέρος ό συγγραφέας είναι έραστής των ποιητικών καταστάσεων, ή έκφραση των οποίων άποτελεί, καθώς πιστεύω, τό ποιητικό βάθος του έργου του. 'Ηδη από τό πρώτο βιβλίο είχε φανεί ή έφεση αυτή, ή όποία μονιμότερα καί σαφέστερα πιστοποιήθηκε στά επόμενα δύο. 'Ο Γιάνκομπσον έχει πει ότι ή ποιητική λειτουργία δέν περιορίζεται μόνο στήν ποίηση. Κάπως ανάλογα θά έλεγα πώς οι ποιητικές καταστάσεις άπαντούν σέ κάθε μορφή τέχνης, ρηματικής ή μή. Της μουσικής, της ζωγραφικής, του χορού, της ποίησης, της πεζογραφίας κ.λπ. 'Ακόμα καί σέ στιγμές κάποτε της καθημερινής μας ζωής. Καί άσφαλώς δέν είναι μόνο ό Λαχάς πού έχει τήν τάση νά τίς οικειοποιείται στήν περιοχή της πεζογραφίας. Είναι όμως ένας από τούς πιο επίμονους θηρευτές τους. Δυστυχώς όμως οι ποιητικές καταστάσεις είναι πολύ δύσκολο, γιά νά μήν πω άδύνατο, νά άναλυθούν. Γι' αυτό άντί νά επιμείνω νά μιλω θεωρητικά θά προτιμήσω νά σας δώσω ένα άπτό παράδειγμα από τό δεύτερο βιβλίο του συγγραφέα.

Φανταστείτε ότι στήν κεντρική όδό Τσιμισκή της Θεσσαλονίκης περνάει μιά ξεπεσομένη Ρωσίδα της παλιάς εποχής. Φανταστείτε επίσης ότι τή γυναίκα αυτή τήν παρατηρεί ένας λεπταίσθητος παρατηρητής - ό άφηγητής του κειμένου -, ό όποιος παρατηρεί τό πέραςμα της γυναίκας αλλά καί τίς δικές του αντιδράσεις. Ταυτόχρονα βλέπει τίς έξωτερικές καί υποθέτει τίς έσωτερικές αντιδράσεις της γυναίκας άπέναντι στόν άλλο άνθρωπινο περίγυρο, καθώς καί του περιγυρου αυτού άπέναντί της. Κι όλα αυτά συνδυασμένα μέ ό,τι άλλο σχετικό έρχεται στό νοϋ του λεπταίσθητου παρατηρητή.

Σας παρακαλώ τώρα νά ξεχάσετε ό,τι ξέρετε γιά τό τί είναι καί τί δέν είναι ή πεζογραφία, νά χαλαρώσετε, ν' αφήσετε διαθέσιμο τόν έαυτό σας καί ν' άκούσετε τό μέρος πού θά σας διαβάσω.

"αυτοκρατορική εισβάλλει στήν Τσιμισκή του άπογεύματος, όπως μιά ντίβα μελοδράματος βγαίνει νά τραγουδήσει καί μέ τά στήθη της προτεταμένα σέ ειδικούς παλαιϊκούς στηθόδεσμούς, καί σάν πρωταγωνίστρια περιοδεύοντος θιάσου ως Δυσδαίμονα δηλαδή - καί τό μπουλούκι ναυαγεί μέσ στήν 'Ηράκλεια Σεργών, τήν Τζουμαγιά μέ τούς καλλίφωνους, όπως έντόπιος ύγρός άέρας του Στρυμόνα χαϊδεύει καλαμπόκια βαρύν σάν προφορά χαλκοματέ-



νια γιά νά τρομάζουμε τ' αγριογούρουνα -, τό έτος πρίν τό έξήντα ή έκ Ρωσίας έκπεσούσα, μέσα στά άσπρα ρούχα της νά πλέει, πού κυματίζουν οί διάφανες εσάρπες της, και σάν άποδημητικό και τεραστίων διαστάσεων πετούμενο, ή μήπως άλογο πού έρχεται κι ό άφέντης του άγνοείται, πώς νά τήν έλεγαν; άλλο τό πώς τήν κράζουν τώρα, περνάει μεγαλοπρεπής και ή άστάθεια του δρασκελισμού της, μόλις διαφαινόμενη, σβήνει και χάνεται μέσα στίς πολλαπλές πτυχές τών έσωρούχων της, όσο κι άν δέν τήν βοηθοῦν τά έφθαρμένα ύποδήματά της, ιδίως στά τακούνια τους, όχι δέν παραπαίει, στέκει μπροστά και είναι σάν άκρόπρωρο και ύπερήφανη, αλλά άδικημένη, χωρίς και ν' άπελπίζεται έντούτους, μέ άγανάκτηση επίσης άνοίγει τίς παλάμες της αυτή και άπαράλλαχτα "Σφαγή τής Χίου" εκείνου του Εύγένιου Ντελακρουά, και σάν βουβή άπάντηση διαπορεί και όπως, "έπιτέλους δηλαδή", νά λείι μέσα της, γιατί άκούγονται διάφορα άνάρμοστα και έλευθεριότητες προσβλητικές άπ' τή μεριά αυτών πού κάθονται άμέρμιοι σάν "Vitelloni" άναιδείς και μέ τίς ώρες τάχα συζητούν οί άνεπρόκοποι στά τραπεζάκια τους πού είναι ξαπλωμένοι γιά τά ποδόσφαιρα και δήθεν έρωτες πού είναι σκοτεινοί, τίς θερινές διακοπές τους πώς πέρασαν, αλλά και μέ τό μπάσκειτ άσχολούνται διαρκώς, και είναι ένα σούσουρο μιά σκόνη σηκώνεται, έδώ πού βρίσκεται ό "Φλόκας", διάφορα ύπονοούμενα πετούν στίς διερχόμενες, και είναι δύσκολο όταν ύποψιάζεσαι τά βλέμματά τους πού σέ παρακολουθοῦνε καταιγιστικά μήπως συμβοῦν και βασκανίες δηλαδή, χάνεις τό βήμα σου έν πάση περιπτώσει, τή φυσικότητά σου στην περπατησιά όπως μαθήτριες στίς παρελάσεις έθνικῶν μας έπετείων, και τί ντροπή ώσπου νά βροῦνε πάλι τό βηματισμό μέ άλλα ένδιάμεσα, ήμιτελή στην κίνησή τους βηματάκια, παρά τό γεγονός ότι ή Φιλαρμονική του Δήμου παιανίζει άκατάσχετα, [ . . ]

"άλλες ιδέες τήν ακολουθοῦν, και τί νά λογαριάζει μέ τό νοῦ της, ποιές διαδικασίες συντελοῦνται μέσα της ή Δυσοδαιμόνα, και συντελοῦνται άραγε; καθώς άπτότη, άέρηνι κριμαία, σάν εύχαρίστηση ή μήπως άκακη όργή άπωθημένη, έτσι "στό διάτανο", τί είναι τό χαμόγελο πού συγκρατεί στα μάτια της και πώς αντιπαρέρχεται τή χλεύη, πόσο τήν έννοεί, αλλά πρὸς τί; οί έπιπόλαιες ένδοσκοπήσεις, όμως εκείνη επιμένει διαπλέοντας τήν Τσιμισκή αυτήν πού τήν άποκαλοῦν Μεγάλου Άλεξάνδρου, και άλλους δρόμους προσπερνά όπως μπεζεστένια, προπούλια και γέφυρες, σκάλες άτέλειωτες, διάφορα καπάνια ύστερα και άναθήματα άυτοκρατορικά, σέ άλλους δρόμους χάνεται μετά πού άλλαξαν τό πρόσωπο τής πόλης, ύστερα όπωσδήποτε άπ' τή μεγάλη πυρκαγιά, τέτοια σημάδια δέν ξεχνιοῦνται δέν έπουλώνονται εύκολα μέ τίποτα τσιρότα πάνω σέ σχέδια πολεοδομικά και χάρτες, είναι βαθιά εγκαύματα γι' αυτό και τήν περιοχή τήν λέν πυρίκαυστη, μέσα στό πλήθος διακρίνεται ή σιλουέτα της σαφώς και ήδη βρίσκεται στό άλλο πεζοδρόμιο, αυτό πού λέγαμε άπέναντι, και άκριβώς μπροστά στην είσοδο όπου ύψώνεται και άκουμπά νωχελικά τόν ώμο του ό Άναγνώστης, ό ένας εκ τών δύο άδελφῶν πού είναι βιβλιοπώλες, ίσως γιατί τά δάχτυλα του Άναγνώστη μακριά και είναι ό Συρόπουλος αυτός, ίσως και ή φωνή του σπηλαιώδης όμως ξεστή και μαλακιά ώσάν έρωτικός βλεννογόνας, ένδεχομένως και οί όφθαλμίες πού συχνά τόν βασανίζουν νά φταίν και δυσκολεύεται στή διεκπεραίωση της καθημερινής ρουτίνας του βιβλιοπωλείου, έντούτους βρίσκει τά βιβλία πού ζητούν διάφοροι φιλιαναγνώστες, βιβλιόφιλοι, μπορεί από πείρα πολλή, ίσως από διαισθηση πού τήν καταλαβαίνεις νά οδηγούνται οί παλάμες του, έτσι ψηλαφητά τά δάχτυλά του ώσάν κεραιές προχωροῦν καθώς χαϊδεύει τό βιβλίο ύστερα, τό συνοδεύει δηλαδή πρίν τό προσφέρει, μπορεί ακόμα και νά τό άποχαιρετά και όχι τάχα πώς τά κάνει όλα αυτά νά φύγουνε οί

σκόνες, εκεί, λοιπόν, όλωσδιόλου ανεξήγητα στρίβει σάν διμοιρία επιδείξεων του Γ' Σώματος Στρατού και δρασκελώντας τό κατάστρωμα τής κεντρικής όδοϋ παράτολμα και σάν θριαμβικό φινάλε, περνάει τώρα κι έρχεται λοξά, λοξά τελείως, και γίνεται μιά ύποτεινουςα αυτή ή κίνησή της, πού καταλήγει άκριβώς μπροστά στοϋ "Φλόκα" και σάν άμήχανη και σαστισμένη στην άρχή βρίσκει και πάλι τήν αυτόπεποίησή της, και χάνεται όπως δύο παράλληλες γραμμές δέν συναντώνται πουθενά"

Συνοψίζοντας τά προηγούμενα θά έλεγα πώς ό Λαχάς άνήκει στην πεζογραφική παράδοση του μοντερνισμού τήν όποία ύπηρετεί μέ συνέπεια. Άποτελεί έντούτοις μιά ξεχωριστή περίπτωση, τόσο από τήν πλευρά του περιουσιακοϋ και μυθολογικοϋ ύλικοϋ του, όσο και από τήν πλευρά του έκφραστικοϋ όργανου του. Τό γράψιμό του ως προϊόν έλεύθερης έμπνευσης χρειάζεται από τή μεριά του άναγνώστη άντίστοιχη διαθεσιμότητα καρδιάς και νοϋ. Άξίζει όμως νά σκύψει και νά ξανασκύψει κανείς πάνω σ' αυτά τά κείμενα, νά γνωρίσει τήν ένδοχώρα τους και νά καρπωθει τίς ποιοτικές πραγματώσεις τους.



Ό Κώστας Λαχάς σέ σκίτσο του Γιώργου Μπαγαλά