

10 ΧΡΟΝΙΑ  
10 ΧΡΟΝΙΑ  
10 ΧΡΟΝΙΑ  
10 ΧΡΟΝΙΑ  
10 ΧΡΟΝΙΑ  
10 ΧΡΟΝΙΑ

# Γράμματα

ΔΙΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΕΧΝΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ  
ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

## και τέχνες

### ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ ΚΟΤΖΙΑ

γράφουν

- ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΡΑΓΗΣ
- ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΡΓΥΡΙΟΥ
- ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ
- ΑΛΕΞ. ΖΗΡΑΣ
- Γ. Δ. ΠΑΓΑΝΟΣ
- ΒΑΪΟΣ ΠΑΓΚΟΥΡΕΛΗΣ
- ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ
- ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ
- ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΣΟΥΛΟΓΙΑΝΝΗ
- ΣΠΥΡΟΣ ΤΣΑΚΝΙΑΣ



**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΤΖΙΑΣ**

*Αληθομανές Χαλκείον*  
(Η ποιητική ενός πεζογράφου)

**ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΗΛΙΩΝΗΣ**

*Ο Παπαδιαμάντης και η ηθογραφία*  
*ή: ηθογραφίας αναίρεσις*

**Ποίηση**

Σελ Έσπμαρχ • Βασίλης Καλαμαράς • Καταλίν Μεξέυ  
Αλέξης Σταμάτης

# Τρεις θέσεις για το μυθιστορηματικό έργο του Αλέξ. Κοτζιά

του Γιώργου Αράγη

Οι σελίδες που ακολουθούν αφορούν τα επτά μυθιστορήματα που έχει εκδώσει μέχρι σήμερα ο Α. Κοτζιάς. Πρόκειται, με τη σειρά που εκδόθηκαν, για τα εξής: *Πολιορκία* (1953), *Μια σκοτεινή υπόθεση* (1954), *Ο Εωσφόρος* (1959), *Η απόπειρα* (1964), *Ο Γενναίος Τηλέμαχος* (1972), *Αντιποίησης αρχής* (1979), και *Φανταστική περεπέτεια* (1985). Οι νουβέλες *Ιαγούάρος* (1987) και *Η μηχανή* (1989), οι οποίες ανήκουν σε μια νεώτερη σειρά που δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμη, δεν αποτελούν, για τυπικούς λόγους, αντικείμενο μελέτης του κειμένου τούτου.

Σύμφωνα με τη δική μου εμπειρία τα μυθιστορήματα του Α. Κοτζιά διαβάζονται με ενδιαφέρον ή όχι ανάλογα με τον προσανατολισμό μας απέναντί τους. Αν κανείς τα προσεγγίσει σαν κείμενα με δομή κλασικού μυθιστορήματος – όπως ατυχώς τα πρότεινε η κριτική στην πλειονότητά της – μάλλον θα κουραστεί και θ' απογοητευτεί. Αν όμως τα προσεγγίσει σαν μυθιστορήματα με ιδιότυπη νεωτερική σύνθεση, το πιθανότερο είναι πως θα ξανοιχτεί σε μια συναρπαστική αναγνωστική περιπέτεια. Το δάσιμο της δεύτερης άποψης, πέρα από την όποια υποκειμενική προαίρεση, υπάρχει το περιθώριο να υποστηριχτεί με αντικειμενικά στοιχεία. Στοιχεία κειμενικά που, καθώς πιστεύω, δεν αφήνουν καμιά αμβιβολία σχετικά με τη δομική ιδιαιτερότητα των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων. Υιοθετώντας την άποψη αυτή θ' αναφερθώ παρακάτω σε τρία τέτοια κειμενικά δεδομένα. Αυτά είναι: I) Ο εξπρεσιονιστικός χαρακτήρας των έργων. II) Η μικτή υφή κι η διαφορόμενη αναφορικότητα. III) Η εσωτερική δοκιμασία των κεντρικών αφηγηματικών προτύπων.

## I) Εξπρεσιονιστικός χαρακτήρας

«Εξπρεσιονισμός. Μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης η οποία επιδιώκει να εξωτερικεύει τη βασική συγκίνηση μιας ορισμένης κατάστασης.»<sup>1</sup> Όπως γίνεται φανερό από αυτόν τον σύντομο ορισμό, ο εξπρεσιονισμός δεν ενδιαφέρεται για τη σφαιρική απόδοση των πραγμάτων. Η σφαιρική απόδοση των πραγμάτων αποτελεί αντικειμενικό σκοπό του ρεαλισμού. Από τον ίδιο ορισμό διαφαίνεται επίσης ότι ο εξπρεσιονισμός ρέπει προς ακραίες μορφές έκφρασης. Καλύτερα όμως καταλαβαίνει κανείς τον εξπρεσιονισμό αν τον δει ως απόκλιση από το πνεύμα του ρεαλισμού. Αντίθετα από το ρεαλισμό, που ευνοεί τη συμμετρία και τις φυσικές αναλογίες, ο εξπρεσιονισμός ευνοεί την ασυμμε-

τρία και τη δυσανάλογη διόγκωση των δεδομένων για τα οποία ενδιαφέρεται. Εκείνα που υποκειμενικά τα θεωρεί κανείς ουσιαστικότερα ή δραστικότερα.

Μια παρόμοια απόκλιση έχουμε τη δυνατότητα να διαπιστώσουμε στα μυθιστορήματα του Α. Κοτζιά. Απόκλιση βέβαια, εφόσον είναι απαραίτητο να συγκρίνουμε ομοειδή δεδομένα, από την αντίληψη που χαρακτηρίζει τη ρεαλιστική πεζογραφία. Σ' αυτήν ανήκουν π.χ. τα έργα του Φλομπέρ, του Ντίκενς, του Τολστόη, του Χέμινγουэй και των δικών μας Βικέλα, Παπαδιαμάντη, Ξενόπουλου, Θεοτοκά κ.α. Απέναντί τους τα μυθιστορήματα του Κοτζιά παρουσιάζουν, μεταξύ άλλων, σαφή απόκλιση ως προς τη γενική αίσθηση, τους πρωταγωνιστές και τη χρήση του λόγου.

Η γενική αίσθηση που αφήνουν όλα τα μυθιστορήματα του Κοτζιά απέχει πολύ από τη γενική αίσθηση που μας δίνουν οι ρεαλιστικές αφηγήσεις. Εδώ, αντί για την κοινή αίσθηση του πραγματικού, έχουμε μια γενική αίσθηση του κακού όνειρου. Μια ατμόσφαιρα σχεδόν εφιαλτική που αν θέλαμε να την παρομοιάσουμε με κάποια πραγματική κατάσταση, η σκέψη μας θα πήγαινε σ' εκείνη της πυρετικής παραίσθησης. Άλλωστε ο λόγος των αφηγηματικών προσώπων είναι πολύ κοντά στο πυρετικό παραμύθιο. Από την άποψη αυτή η γενική αίσθηση που αφήνουν τα μυθιστορήματα στα οποία αναφέρομαι ανταποκρίνεται σε μια ακραία εκδοχή του πραγματικού.

Έπειτα οι πρωταγωνιστές των δοσμένων μυθιστορημάτων είναι όλοι τους άτομα εξαιρετικά ασύμμετρα. Άτομα δηλαδή στα οποία κυριαρχεί ορισμένη πλευρά του ανθρώπινου ψυχισμού, την οποία εξωτερικεύουν κατά κανόνα με ακραίες αντιδράσεις. Η όλη συμπεριφορά τους καθορίζεται προπάντων από τον έντονο εγωκεντρισμό τους που, μεταξύ άλλων, έχει ως συνέπεια την κακή επαφή τους με το περιβάλλον. Έτσι ο Παπαθανάσης της *Πολιορκίας*, που παίζει τη ζωή του κορόνα-γράμματα, όντας ο ίδιος αδίσταχτος φονιάς, αισθάνεται πειραγμένος επειδή, μεθυσμένος, έδειξε οικειότητα στο γερο-Θεοδόση και του εξιστόρησε μερικά περιστατικά της σταδιοδρομίας του. Ο ίδιος πάλι ο Παπαθανάσης σε άλλη περίπτωση στραγγαλίζει με το χέρι του, χωρίς να έχει ωστόσο τέτοια πρόθεση, την ψυχοκόρη του Μαργαρίτα. Ο Γιάννης Γιαννόπουλος της *Σκοτεινής υπόθεσης* θίγεται ακόμη κι από τη φυσιολογική συμπεριφορά των γνωστών του, ενώ μιλάει για κατορθώματα ανύπαρκτα. Μεγαλοποιεί τις συνέπειες των πράξεών του και ταυτόχρονα παρα-



γνωρίζει τις αρνητικές επιπτώσεις τους πάνω στους άλλους. Παρόμοιο, αν και κάπως ηπιότερο, εγωκεντρικό ψυχισμό με εκδηλώσεις μυθομανίας παρουσιάζει κι ο Στέφανος Σκαπίδης του *Εωσφόρου*. Ο Περικλής Περδικάρης της *Απόπειρας*, πέρα από τη δυσαρμονία του με το περιβάλλον, δείχνεται τόσο παράλογα άβουλος ώστε να καταντάει άθυρμα στις σκοτεινές επιδιώξεις της Φραγκίσκας και του Παύλου Κατσάπη. Ο Πέτρος Παπαλουκάς του *Γενναίου Τηλέμαχου*, μολονότι όχι τόσο εγωκεντρικός όσο ο Γιαννόπουλος της *Σκοτεινής υπόθεσης*, έχει μολαταύτα τέτοιου βαθμού ακραίες αντιδράσεις ώστε άνετα παίρνει θέση δίπλα στους άλλους ψυχωτικούς ήρωες του Κοτζιά. Οι υπόλοιποι δυο, ο Μένιος Κατσαντώνης της *Αντιπομπής αρχής* και ο Αλέξανδρος Καπάντης της *Φανταστικής περιπέτειας*, αν και διαφορετικοί τύποι, αποτελούν εξίσου άμετρα δείγματα ιδιοσυγκρασιακής ιδιομορφίας. Γενικά, όλα αυτά τα αφηγηματικά πρόσωπα, καθώς και άλλα που δεν ανάφερα, βρίσκονται σε μόνιμη παρεξήγηση με το περιβάλλον τους. Εξάλλου όλα αποτελούν υπερθετικές αναπτύξεις φυσιολογικών ψυχικών ιδιοτήτων θετικού βαθμού. Θα ρωτούσε ίσως κανείς αν άτομα τόσο ασύμμετρα, με ακραία συμπεριφορά, που δεν παραπέμπουν στον κοινό άνθρωπο, που ενεργούν σα να τους λείπει το ένα ημισφαίριο του εγκεφάλου τους, αν τέτοια άτομα είναι θεμιτό και μπορούν ν' αποτελούν έγκυρο αφηγηματικό υλικό. Αντί για άλλη απάντηση εδώ θα προτιμούσα να θυμίσω μερικούς από τους διασημότερους μυθιστορηματικούς ήρωες της παγκόσμιας πεζογραφίας, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από την ασυμμετρία και την ακρότητα του χαρακτήρα τους. Τον Γαργαντού του Ραμπιέ, τον Δον Κιχότη του Θερβάντες, τον Μίσικιν του Ντοστογιέφσκι, τον Κ. του Κάφκα, τον Μερσό του Καμύ. Στη λογοτεχνία και γενικότερα στην τέχνη είναι θεμιτό, όταν θέλει κανείς να αναδείξει κάποια ιδιαίτερη πτυχή της ζωής, να την διογκώνει και να την εξωθεί ως τις έσχατες συνέπειές της.

Ο λόγος τέλος στα μυθιστορήματα του Κοτζιά παρουσιάζει ευδιάκριτα γνωρίσματα εξπρεσιονιστικής απόκλισης. Τέτοια είναι, ανάμεσα σε άλλα, ο επιφωνηματικός τόνος, ο ασματικός ρυθμός, οι φραστικές υπερβολές και το διπολικό λεξιλόγιο.

Ο επιφωνηματικός τόνος προκύπτει από τη συχνή χρήση θαυμαστικών, από την πληθώρα των επιφωνημάτων και των ονοματοποιημένων λέξεων. Είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς τι σημαίνει πληθώρα επιφωνημάτων στα κείμενα του Κοτζιά αν δεν έτυχε να τα διαβάσει. Για να πάρουμε μια έμμεση ιδέα θα δώσω ένα δείγμα της ποικιλίας των επιφωνημάτων που μπόρεσα να καταγράψω. Παραθέτω:

α! άι! αμ! αγ! αχά! αχαχούχα! αγ-βαχ! αυξ! βαχ-βουχ! ε! εχ! ι! ίου! ιχ! μμμ! μπα! μπαφ! μπουχ! ου! ούι! ουξ! ούου! ουφ! πα! παφ-παφ! πουφ! πω! τς-τς-τς! χα! χε! χι! χμ! χο! χου! χουμ! ω! ωχ! ωχό! ώχου!

Να σημειωθεί ότι ο αριθμός αυτός αυξάνει από τα κάμποσα επαναληπτικά τους. Από το πω! λ.χ. γίνεται το πω-πω! και το πω-πω-πω! Από το πα! γίνεται το πα-πα! και το πα-πα-πα! Από το ι! και το ιι! κ.ο.κ. Εξίσου μεγάλος είναι και ο αριθμός των ονοματοποιημένων λέξεων.

Ο ασματικός ρυθμός ύστερα αποτελεί ίσως το κυριότερο διακριτικό γνώρισμα της πεζογραφικής γλώσσας του συγγραφέα. Τόσο οι εκτενείς μονόλογοι των προσώπων, όσο και οι διάλογοι και τα ενδιάμεσα μέρη έχουν εργώδη ρυθμό που οφείλεται στις πολλές διαδοχικές επαναλήψεις λέξεων, στη συστηματική χρήση ημιτελών φράσεων – ακόμη και λέξεων – με αποσιωπητικά, στην παράληψη πολλών κομμάτων, στη συχνή χρήση των κ.λ.π., κ.τ.λ. και στην ανορθόδοξη σύνταξη. Για το τελευταίο θα ήθελα να πω δυο λόγια αφού πρώτα παραθέσω ένα μικρό δείγμα ημι-

τελών φράσεων.

«–Τήρα, όρε καλόπαιδο συ... Σα θες δηλαδή να τα πάμε φίνα κι όχι σαν εκείνο το σίχαμα, Θεός συχωρέστο. Τήραξε τα λόγια σου συνετά... Όχι, τίποτες. Ήθελα να πω πως... Καλά, δεν πειράζει. Χμ! Σα μεγαλώσεις, αγόρι μου, θα σου πούνε... θα μάθει κι η αφεντιά σου, μέσα σ' αυτό το πιθάρι... η κόλαση πα να πει, η αμαρτία. Όχι, τίποτα! Ξηγηθήκαμε; Άντε, γειά σου!»<sup>2</sup>

Η νεοελληνική γλώσσα παρουσιάζει μεγάλη ελαστικότητα στη σύνταξη και είναι δύσκολο βέβαια να επικαλεστεί κανείς απόλυτους κανόνες. Ο κοινός λόγος όμως συντάσσει συνήθως το επίρρημα μετά το ρήμα και σπάνια το ανέχεται στην αρχή της πρότασης. Στον Κοτζιά ο κανόνας είναι να μπαίνει το επίρρημα πριν από το ρήμα και συχνά στην αρχή της πρότασης. Π.χ. «κάποιο μωρό σπαραχτικά τσιρίζει απόμακρο στο σοκάκι»<sup>3</sup>, «Τα δάχτυλα του Περικλή νευρικά χτυπάνε την αμηνανία του στο τραπέζι, πάντα φορτωμένο σαν παλιατζίδικο»<sup>4</sup>, «Μηχανικά της έσκασε ένα χαμόγελο ο Περικλής»<sup>5</sup>, «Ζοφερά κι επίφοβα γυάλισε η ματιά του»<sup>6</sup>. Επίσης στον κοινό λόγο σπάνια μπαίνει το επίθετο – όταν μάλιστα δηλώνει τρόπο – πριν από το ρήμα και στην αρχή της πρότασης. Στον Κοτζιά ωστόσο συμβαίνει το αντίθετο. Π.χ. «Βιαστική κατηφορίζει ολοένα στριβοντας μάλλον άσκοπα σ' ένα δαίδαλο από έρημα σοκάκια»<sup>7</sup>. «Αθέλητη η κάποια ειρωνεία στην έκπληξή του»<sup>8</sup>. Ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται και στη σύνταξη του αντικειμένου του ρήματος. Π.χ. «Ο αρχηγός αφάνταστα εκνευρισμένος, τη γροθιά του δρόντηξε στο τραπέζι και δήλωσε σκαϊότατα ότι αρκεί;»<sup>9</sup>. Πρέπει να σημειωθεί πως αυτή η σχετική συντακτική ανορθοδοξία, που δίνει νευρικό ρυθμό στο λόγο, δεν παρατηρείται στη μεταφραστική δουλειά του συγγραφέα, ούτε στα θεωρητικά γραφτά του. Δεν πρόκειται συνεπώς για έλλειψη αίσθησης του κοινού λόγου, αλλά για θελημένη παρέκκλιση.

Σχετικά με τις φραστικές υπερβολές ίσως αρκούν εδώ μερικά παραδείγματα. «Κι ώρες ώρες, σου 'ρχεται να κάνεις γυμναστική για να ξεχνάς πως υπάρχουνε βυζαντινές εκκλησίες»<sup>10</sup>, «Αυτοί οι αρραγείς – γενικά τους σιχαίνουμαι – μοιάζουν με τους παλαιστές που δεν αρρωστήσαν στη ζωή τους ποτέ και πεθαίνουν από συνάχι»<sup>11</sup>. «Γι αυτό δεν αξιώθηκε στη ζωή του τίποτα. Κηφήνας, παράσιτο... πάντοτε κοίταξε τους φίλους του με βουλιμια ταινίας»<sup>12</sup>, «Η Αλίκη ενδομύχως δάκρυσε»<sup>13</sup>, «Ξεκόλλησε από την παχιά αγκαλιά ο Μένιος ήσυχα ήσυχα σαν το σοφό φιλόσοφο της λεί: “Σκάσε, μωρή Γιούδαινα!”»<sup>14</sup>, «τα δόντια του Μένιου κροταλίζουνε όπως του πελαργού ο μύτος»<sup>15</sup>, «Άρπαξε η Θάλεια το κομπολόι, του το κρέμασε στα δάχτυλα! “Αφού σ' αρέσει στο χαρίζω. Παρ' το, ξεροκέφαλε!.. καραγκιόζη!.. κάθαρμα!.. ηλίθιε!”»<sup>16</sup>. Φυσικά αυτές οι φράσεις, όπως και η πληθώρα των παρόμοιων που υπάρχουν στα κείμενα του Κοτζιά, αποχτούν όλο το νόημά τους μέσα στα κείμενα από τα οποία τις απομόνωσα. Η Θάλεια λ.χ., η γυναίκα του γιατρού Γιανέλλη, όταν χαρίζει το κομπολόι στον Μένιο Κατσαντώνη και τον λέγει «κάθαρμα!.. ηλίθιε!» καθόλου δεν αστειεύεται. Ο λόγος της είναι υπερβολικός επειδή μιλάει σοβαρά.

Το λεξιλόγιο που μεταχειρίζεται ο Κοτζιά στα μυθιστορήματά του θα μπορούσε ν' αποτελέσει θέμα διατριβής. Εγώ θα θίξω μόνο μια πλευρά του, τη διπολικότητά του. Λέγοντας διπολικότητα εννοώ τη συχνή χρήση λέξεων μέσα στις ίδιες φράσεις, από δυο ακραίες περιοχές της παράδοσής μας, τη λόγια και τη λαϊκή. Π.χ. «–Παρητήθης πλέον, με λέγει. Ξυστρέ! Ου, βρυκόλακα!»<sup>17</sup>, «Πώς να τον νταγιαντίσει η άμοιρη η γιαγιά του; Τα υφίσταται»<sup>18</sup>, «Η Αλίκη είναι πια ακαταμάχητη μοιάζει πάνω στο κρεβάτι με δορυκνήτορα χούφταλο που επισκοπεί μετά την κατατρόπωση του εχθρού το πεδίο της μάχης θριαμβευτής ανά-

μεσα σε πτώματα»<sup>19</sup>, «Ο Τηλέμαχος σαρώνει με χαφιές καρ-  
χαρία – αυγά, πατάτες, σαλάτα»<sup>20</sup>, «Ακόμα και για τους νόμους  
που σε πεδουκλώνουν προς το θεαθήναι, το σύστημα προβλέπει  
πώς να καταστρατηγούνται νομοτύπως»<sup>21</sup>. Στα ζευγάρια, παρη-  
τήθης – ξυστρί, υφίσταται – νταγιαντίσει, δορυκτήριο –  
χούφταλο, σαρώνει – χαφιές, νομοτύπως – πεδουκλώνει, η  
πρώτη λέξη έχει λόγια προέλευση και η δεύτερη λαϊκή. Από την  
άποψη αυτή το κάθε ζευγάρι είναι διπολικό με την έννοια ότι  
παραπέμπει σε δυο αντίθετους γλωσσικούς πόλους.

Σύμφωνα με τα προηγούμενα η μυθιστορηματική αφήγηση  
του Α. Κοτζιά παρουσιάζει έκδηλη απόκλιση από το πνεύμα της  
ρεαλιστικής αφήγησης. Απόκλιση που δεν περιορίζεται μόνο  
στη γενική αίσθηση, στους πρωταγωνιστές και στη χρήση του  
λόγου στα οποία αναφέρθηκα. Αυτά τα τρία όμως αποτελούν  
βασικούς δείκτες αναφορικά με την απόκλιση προς την κατεύ-  
θυνση του εξπρεσιονισμού προς την οποία είναι απαραίτητο να  
προσανατολιστεί ο αναγνώστης που θέλει να πλησιάσει τη συγ-  
κεκριμένη πεζογραφία.<sup>22</sup>

## II) Μικτή υφή και διαφορούμενη αναφορικότητα.

α) Μικτή υφή. Ο συγγραφέας, στα επτά μυθιστορήματά του,  
υφάνει το αφηγηματικό υλικό του, τόσο θεματικά, όσο και  
συνειρμικά. Κι αυτό συμβαίνει μέσα στα ίδια κείμενα.

Θεματικά το υφάνει σχηματίζοντας διάφορες θεματικές  
μονάδες. Οι θεματικές μονάδες μπορούν να θεωρηθούν ως  
εφαρμοσμένες αφηγηματικές αναπτύξεις του αριστοτελικού  
«όλου». Οι όροι τους οποίους πρέπει να πληρούν είναι να καλύ-  
πτουν περιγραφικά ένα επεισόδιο που ολοκληρώνεται μέσα σε  
χωρική και χρονική, αδιάσπαστη, συνέχεια. Μια θεματική  
μονάδα συνεπώς δε μπορεί να περιέχει ούτε χωρικά ούτε χρο-  
νικά άλματα.<sup>23</sup> Η άρθρωση του αφηγηματικού υλικού σε θεμα-  
τικές μονάδες είναι δέδαια μια αρχαία μέθοδος που βασίζεται  
στον τρόπο με τον οποίο συμβαίνουν τα εξωτερικά, τα υλικά,  
γεγονότα. Και είναι η μέθοδος με την οποία οργανώνουν το  
υλικό τους όλα τα αφηγηματικά έργα που ανήκουν στον τύπο  
του κλασικού μυθιστορήματος.

Συνειρμικά αρθρώνει κανείς το υλικό του σύμφωνα με τις  
ψυχολογικές ανακλήσεις τις οποίες συνεπάγονται κάποια εξω-  
τερικά ή εσωτερικά ερεθίσματα. Γι' αυτές τις ανακλήσεις δεν  
υπάρχει ποσοτικός περιορισμός και θεωρητικά τουλάχιστο είναι  
δυνατό να συνεχίζονται απεριόριστα. Κύριο χαρακτηριστικό  
τους είναι ότι διασπούν πάντοτε τη χωρική και τη χρονική συνέ-  
χεια, έτσι που η αλυσιδωτή πραγματοποίησή τους να συνθέτει  
κάτι σαν χωρικό και χρονικό ψηφιδωτό. Η μέθοδος της συνειρ-  
μικής οργάνωσης του υλικού άρχισε να χρησιμοποιείται συστη-  
ματικά στην πεζογραφία από τις αρχές του αιώνα, ως τεχνική  
για την απόδοση της συνειδησιακής ροής των κεντρικών αφηγη-  
ματικών προσώπων.

Ο Κοτζιάς, στα επτά μυθιστορήματά του, χρησιμοποιεί, όπως  
είπα, τόσο τη μέθοδο της θεματικής οργάνωσης του υλικού του,  
όσο και της συνειρμικής, μέσα στα ίδια κείμενα. Δεν πρόκειται  
δέδαια για πρωτοτυπία, αλλ' οπωσδήποτε για νεωτερικό τρόπο  
αφήγησης. Όταν λέω ότι οργανώνει το υλικό του με τις δυο  
μεθόδους μέσα στα ίδια κείμενα δεν εννοώ πως εφαρμόζει τη μία  
στο άλφα κεφάλαιο και την άλλη στο θήτα. Αλλ' ότι τις εφαρ-  
μόζει συνθετικά μέσα στα ίδια κεφάλαια. Συμβαίνει δηλαδή το  
εξής. Ενώ η αφήγηση αρχίζει και προχωράει στα πλαίσια ορι-  
σμένης θεματικής μονάδας, κάποιο ερέθισμα έρχεται να προκα-  
λέσει στον πρωταγωνιστή ένα συναφή συνειρμό. Έπειτα η αφή-  
γηση επανέρχεται στα πλαίσια της θεματικής μονάδας κ.ο.κ. Για



Με τη γυναίκα του Ελένη. Οξφόρδη 1966.

να γίνω πιο συγκεκριμένος θα δώσω ένα σύντομο παράδειγμα.  
Στο βιβλίο *Αντιποίησης αρχής*, οι πρώτες οχτώ σελίδες του κει-  
μένου, από την ένατη ως τη δέκατη έβδομη, αφορούν ένα επει-  
σόδιο με χωρική και χρονική συνέχεια, δηλαδή μια θεματική  
μονάδα. Κατά το επεισόδιο αυτό ο Μένιος Κατσωντώνης ξυρίζε-  
ται, αγουροξυλημένος, στο λουτροκαμπινέ του υπόγειου δια-  
μερισμάτος του. Απέξω στο κουζινάκι η Βούλα, η γυναίκα με  
την οποία συζεί παράνομα, τηγανίζει μπακαλιάρο και ταυτό-  
χρονα ψέλνει στο Μένιο διάφορα: Να πάει στον ξάδερφό του τον  
υπουργό να τον κάνει κάπου δήμαρχο, να πει στο «λοχαγό» της  
ΕΣΑ – ο Μένιος είναι χαφιές της ΕΣΑ – να πιέσει τη νόμιμη  
γυναίκα του να του δώσει διαζύγιο κλπ. Ταυτόχρονα όμως του  
λέει να βγει από τον λουτροκαμπινέ γιατί θέλει να μπει να συρ-  
ήσει. Έτσι σε μια στιγμή ανοίγει διάπλατα την πόρτα του λουτρο-  
καμπινέ και καθώς είναι καλοθερμμένη και γεμάτη σπρώχνει και  
βγάζει έξω το Μένιο. Αυτή η δυναμική ενέργεια της Βούλας  
φέρνει αυτόματα στο νου του Μένιου την αδύνατη «ταυλιδήθρα»  
που ήταν η Βούλα όταν την πρωτογνώρισε και την αποπλάνησε.

Τελειώνοντας με τη μικτή υφή στα κείμενα του Κοτζιά θα  
ήθελα να σημειώσω πως εφαρμόζεται συστηματικότερα όσο  
περνούμε από τα πρώτα μυθιστορήματα προς τα τελευταία.

β) Διφορούμενη αναφορικότητα. Μ' αυτή τη φράση εννοώ την  
αφήγηση που γίνεται σ' ένα άλφα επίπεδο και ταυτόχρονα σχε-  
τίζεται με κάποιο θήτα άδηλο. Το γεγονός ότι το θήτα επίπεδο  
είναι άδηλο δίνει στην αφήγηση μια κάποια αινιγματικότητα.  
Αινιγματικότητα που τελικά δέδαια αίρεται. Πρόκειται για μια  
ιδιότυπη εκφραστική τακτική που τη διαπιστώνουμε ήδη στα  
πρώτα μυθιστορήματα του συγγραφέα, αλλά συστηματικότερα  
όσο προχωρούμε προς τα τελευταία. Η εφαρμογή της μεθοδεύε-  
ται, κατά περίπτωση, με ορισμένους τρόπους από τους οποίους  
κυριότεροι είναι οι ακόλουθοι.

1) Η αφήγηση αναφέρεται σε ορισμένα δεδομένα του 43  
παρόντος τα οποία συνδέονται στενά με συμβάντα του παρελ-



θόντος. Τα συμβάντα του παρελθόντος παραμένουν για την ώρα αδήλωτα με συνέπεια το διάβασμα να προχωρεί από τη μεριά του αναγνώστη με ερωτηματικά. Από ένα σημείο όμως και μετά, καθώς η αφήγηση βαδίζει σταθερά προς το συγκεκριμένο παρελθόν, τα ερωτηματικά αρχίζουν ένα ένα να ξεδιαλύνονται. Αυτός ο αντίστροφος τρόπος αφήγησης, από ορισμένο παρόν προς ορισμένο παρελθόν, είναι πολύ συνηθισμένος στα μυθιστορήματα του Κοτζιά και θα τον προσπεράσω χωρίς να αναφερθώ σε κειμενικό παράδειγμα.

2) Ο πρωταγωνιστής, από τη μεριά του οποίου μας δίνονται τα εξιστορούμενα, γνωρίζει κάποιο ή κάποια γεγονότα για τα οποία μιλάει. Μιλάει όμως ελλιπτικά, είτε γιατί απευθύνεται σε ανθρώπους που ξέρουν την υπόθεση, είτε γιατί μονολογεί. Στην περίπτωση αυτή τα πληροφοριακά κενά που μένουν είναι τέτοια που ο αναγνώστης του κειμένου αδυνατεί να τα συμπληρώσει μόνος του. Η συμπλήρωση θα γίνει σε άλλη ή σε άλλες περιπτώσεις, όταν ο πρωταγωνιστής θα επανέλθει στα ίδια γεγονότα κατά τρόπο που να συμπληρώνει τα προηγούμενα κενά. Έτσι π.χ. στην αρχή της *Αντιποίησης αρχής* γίνεται λόγος για κάποιο νωματάρχη Ντίνο που χρημάτισε εραστής της Βούλας. Στη σελίδα 19 μαθαίνουμε από το Μένιο πως ο άνθρωπος αυτός είχε κακό τέλος: του έκοψε το λαιμό μια πρωνοκορδέλα στο εργοστάσιο του Λιαριδάκη. Πώς και γιατί ένας νωματάρχης βρέθηκε στο εργοστάσιο του Λιαριδάκη και μάλιστα κοντά στην κορδέλα είναι ένα ερωτηματικό που αιωρείται πάνω από το κείμενο. Ο Μένιος θα επανέλθει στο περιστατικό μερικές φορές και τελικά στη σελίδα 96 μαθαίνουμε από τα λόγια του ότι ο νωματάρχης δούλευε στο εργοστάσιο μεταμφιεσμένος σε εργάτη για κατασκοπεία.

3) Ο πρωταγωνιστής παρακολουθεί κάποιο επεισόδιο χωρίς να καταλαβαίνει τι συμβαίνει. Ξέρει πως πίσω από αυτά που βλέπει και ακούει κρύβεται κάποιο μυστικό που αυτός το αγνοεί. Την ίδια άγνοια έχει και ο αναγνώστης του κειμένου. Τελικά ο πρωταγωνιστής, στο ίδιο κεφάλαιο ή σε άλλο, μαθαίνει – και μαζί του και ο αναγνώστης – το μυστικό του αινιγματικού επεισοδίου. Στην *Απόπειρα* π.χ. ο Περικλής Περδικάρης, στο εξοχικό σπίτι του Παύλου Κατσάπη, παρακολουθεί ένα περίεργο αλισβερίσι λόγων και αντικειμένων ανάμεσα στη Φραγκίσκα και στον άγνωστο Τέλη. Το επεισόδιο αντιστοιχεί στις σελίδες 89-94 του βιβλίου. Πολύ αργότερα – στις σελίδες 286, 7, 9 και 297 – θα μάθει ο Περικλής από τη Φραγκίσκα ποιος ήταν ο άγνωστος Τέλης και τι σχέση είχε μαζί της.

4) Ανάμεσα σε δυο πρόσωπα γίνεται διάλογος. Ο αναγνώστης όμως δεν παρακολουθεί το διάλογο αυτούσιο, αλλά τι λέει το ένα από τα δυο πρόσωπα διατυπωμένο σε πλάγιο λόγο. Έτσι ο αναγνώστης συμπεραίνει το διάλογο από τον πλάγιο λόγο που αφορά τα λεγόμενα του ενός προσώπου. Στο *Γενναίο Τηλέμαχο* για παράδειγμα, στις σελίδες 159-163, συζητούν ο Πέτρος Παπαλουκάς και ο Χρήστος. Στο κείμενο όμως δεν υπάρχει παρά μόνο πλάγιος λόγος που αφορά τα λεγόμενα του Χρήστου.

5) Ο πρωταγωνιστής κάνει κάτι για το οποίο δεν εξηγεί με κανένα τρόπο το νόημά του. Εξίσου δεν εξηγεί το νόημα της συγκεκριμένης πράξης και ο αφηγητής του έργου. Έτσι η πράξη του πρωταγωνιστή φαίνεται στον αναγνώστη ανεξήγητη ως την ώρα που μια νέα ενέργεια του πρωταγωνιστή αποκαλύπτει τη σημασία της. Παράδειγμα η ενέργεια του Πέτρου Παπαλουκά, στο *Γενναίο Τηλέμαχο*, που πηγαίνει στη λαϊκή και αγοράζει ένα γερό διπλό δίχτυ, από αυτά που χρησιμοποιούν στους αγοραστές να βάζουν τα ψώνια. Ο Πέτρος όμως δεν ψωνίζει τίποτε άλλο απλώς παίρνει το δίχτυ, το τυλίγει σε μια εφημερίδα και φεύγει. Η σημασία της ενέργειάς του θα φανεί αρκετά αργότερα, όταν

θα συναντήσει τον πατέρα της Λίας.

Η μικτή υφή και η διφορούμενη αναφορικότητα, που όπως έχω ήδη πει, εφαρμόζεται συστηματικότερα όσο προχωρούμε προς τα νεότερα μυθιστορήματα του συγγραφέα, έχουν, αν κρίνουμε από τα αποτελέσματά τους, δυο βασικούς στόχους. Ο ένας είναι να δίνεται η μυθιστορηματική δράση των βιβλίων κυρίως ως έκφραση της συνειδησιακής ροής του κάθε πρωταγωνιστή. Γι' αυτό και δε μας δίνονται εξηγήσεις για τις ενέργειες των πρωταγωνιστών παρά μόνο στο επίπεδο των μονολόγων και των διαλόγων τους. Ο άλλος στόχος είναι να υπάρξει κατάλληλο έδαφος για την ενεργότερη συμμετοχή του αναγνώστη στην ανάγνωση των κειμένων. Ο αναγνώστης, αν δεν παρατήρει το διάβασμα στη μέση, θα πρέπει, για να αφομοιώσει το αφηγηματικό υλικό, να εντείνει την προσοχή του και να χρησιμοποιήσει συνθετικά τα στοιχεία που του προσφέρει κάθε φορά το κείμενο.

III) Η εσωτερική δοκιμασία των κεντρικών αφηγηματικών προσώπων.

Αναφορικά με το χαρακτήρα των αφηγηματικών προσώπων στα μυθιστορήματα του Κοτζιά ο Παύλος Ζάννας παρατηρεί πως «δεν υπάρχει κανένας “θετικός” ήρωας».<sup>24</sup> Και σ' άλλο σημείο προσθέτει πως «Στο τέλος του μυθιστορήματος ο ήρωας χάνεται, λες και δεν έχει άλλη ζωή από τη μυθιστορηματική».<sup>24</sup> Είναι αλήθεια πως τα κεντρικά αφηγηματικά πρόσωπα του συγγραφέα – σ' αυτά περιορίζομαι εδώ – από την αρχή του μυθιστορήματος στο οποίο συμμετέχουν μέχρι το τέλος του διαρκώς χάνουν. Και χάνουν χωρίς να κερδίζουν, φαινομενικά τουλάχιστο, τίποτε σημαντικό. Ας δούμε με δυο λόγια τι χάνει το καθένα τους.

Ο Μηνάς Παπαθανάσης της *Πολιορκίας* χάνει γυναίκα, ψυχοκώρη, συντρόφους, οικογενειακή ζωή. Επιπλέον χάνει την εμπιστοσύνη στον εαυτό του και την πίστη στη νίκη του αγώνα του. Στο τέλος ουσιαστικά αυτοκτονεί.

Ο Γιάννης Γιαννόπουλος της *Σκοτεινής υπόθεσης* χάνει την κάποια ψυχική ηρεμία του, την επαγγελματική του θέση, τον παλιό του φίλο και το ηθικό άλλοθι της ζωής του.

Ο Στέφανος Σκαπίδης του *Εωσφόρου* μένει χωρίς χρήματα, χωρίς τη γυναίκα που αγαπάει, χωρίς το σπουδαιότερο φίλο του και με χαμένη τη μεγάλη ευκαιρία για μια καλύτερη επαγγελματική σταδιοδρομία.

Ο Περικλής Περδικάρης της *Απόπειρας* μένει επίσης χωρίς τις οικονομίες του, χωρίς τη γυναίκα που αγαπάει, χωρίς την επαγγελματική του θέση στην Αθήνα και χωρίς το προηγούμενο ηθικό βάθρο του εαυτού του.

Ο Πέτρος Παπαλουκάς του *Γενναίου Τηλέμαχου* χάνει το οικογενειακό του περιβάλλον, τη γυναίκα του, το φίλο του, την ερωμένη του και ουσιαστικά την πατρίδα του.

Ο Μένιος Κατσαντώνης της *Αντιποίησης αρχής*, αν και θα 'λεγε κανείς πως δεν έχει τίποτε να χάσει, εντούτοις χάνει το νοικοκυριό του, το κομπολόι του, τον «μεγάλο» ξάδερφό του, το όνομά του και την υγεία του.

Ο Αλέξανδρος Καπάντας της *Φανταστικής περιπέτειας* μένει στο τέλος χωρίς δεσμό με την οικογένειά του, χωρίς ερωμένη, χωρίς αναγνώριση της λογοτεχνικής δόξας του και χωρίς υγεία.

Καθώς είναι φανερό, τα κεντρικά αφηγηματικά πρόσωπα του συγγραφέα, στη διάρκεια της μυθιστορηματικής σταδιοδρομίας τους, χάνουν τα σημαντικότερα κερτιμένα τους. Αν κρίνουμε με γνώμονα το γεγονός αυτό μπορούμε να χαρακτηρίσουμε, σωστά, την πορεία τους αρνητική. Πρόκειται εντούτοις για ένα χαρα-



κτηρισμό περιγραφικό που δεν καλύπτει την ποιοτική πλευρά του πράγματος ή τουλάχιστο δεν την επισημαίνει. Γιατί η αρνητική πορεία των δοσμένων αφηγηματικών προσώπων είναι προπάντων μια πορεία εσωτερικής δοκιμασίας.

Για όλα αυτά τα πρόσωπα υπάρχουν δυνάμει όρια δράσης. Όρια που δεν εξαρτώνται από τη θέλησή τους, αλλά από τις εγγενείς δυνατότητές τους και από τις αντιστάσεις τις οποίες προβάλλει το περιβάλλον. Μιλώντας γενικά θα έλεγα πως τα σημεία που ισορροπούν οι δυνατότητες με τις αντιστάσεις του περιβάλλοντος μας δίνουν τα δυνάμει όρια του καθενός. Για ένα συντοκό άνθρωπο αυτά τα όρια θα πρέπει να μένουν απαραβίαστα, επειδή η παραβίασή τους αποτελεί κάτι ανάλογο με την αρχαία «ύβρις». Εντούτοις τα κεντρικά αφηγηματικά πρόσωπα για τα οποία μιλώ κάνουν ακριβώς αυτό: δεν αποφεύγουν το μοιραίο «λάθος». Ο Παπαθανάσης μένει να πολεμήσει μέσα σε μια εχθρική περιοχή. Ο Γιαννόπουλος κλωτσάει την διοποριστική καθημερινότητά του. Ο Σκαπίδης ξανοίγεται στο χιμαϊρικό έρωτα της Ευγενίας. Το ίδιο και ο Περδικάρης με τη Φραγκίσκα. Ο Παπαλουκάς περιφρονεί την πατρική παντοδυναμία. Ο Κατσαντώνης υπολογίζει στην εύνοια του ξάδερφού του υπουργού μέσα από μια παλιά τους ξεπερασμένη σχέση. Ο Καπάνταης βασίζεται, για την επιτυχία μιας νόθας τιμητικής εκδήλωσης για τον εαυτό του, στη συνδρομή έντιμων σχετικά ανθρώπων. Το αποτέλεσμα είναι ότι σε όλες αυτές τις περιπτώσεις οι πρωταγωνιστές ατυχούν. Γεγονός που σημαίνει, μεταξύ άλλων, ότι χάνουν τις μέχρι τότε κερτιμένες σιγουριές τους. Κι επειδή οι κερτιμένες σιγουριές αποτελούν έναν αόριστο αλλ' αισθητό προστατευτικό μανδύα, η απώλεια τους αφήνει αρκετά την εντύπωση ενός υπαρξιακού γυμνώματος. Από την άποψη αυτή η μυθιστορηματική πορεία του καθενός από τους παραπάνω πρωταγωνιστές παίρνει τη μορφή μιας σταδιακής απογύμνωσης. Την απογύμνωση αυτή, που δεν είναι παρά ένας τρόπος αυτογνωσίας, τη ζουν περισσότερο σαν μια κάποια προδοσία. Προδοσία που προκαλεί ωστόσο ριζική αλλαγή στην μέχρι τότε αντίληψή τους για τον εαυτό τους μέσα στον κόσμο. Χαρακτηριστική είναι πάνω σ' αυτό η συζήτηση του Παπαθανάση της *Πολιορκίας* με το γιατρό Δερβένη. Ο Παπαθανάσης ρωτάει το γιατρό: «γίνεται ποτέ να νομίζεις πως δεν υπάρχουν;» Και στην παρατήρηση του γιατρού ότι παραλογίζεται ο Παπαθανάσης απαντάει πως «Όχι... όχι. Δε μπορώ να σου το δώσω να καταλάβεις... Ούτε και γω δεν ξέρω ακριβώς. Αλλά να, ο τοίχος, να πούμε, δεν είναι πια τοίχος... Ο παλαβός μπορεί να το βλέπει κατιτί αλλιώς – ακόμα και σκάφη, ε, σα να πούμε... Αλλά να πώς... πιάνεις τις πέτρες... ακουμπάς τα λιθάκια στο ντουβάρι, αλλά... αλλά ο τοίχος δε σου δείχνει σαν πρώτα για τοίχος... Ωχ, δεν τα καταφέρνω να στα εξηγήσω».<sup>25</sup>

Ο Παπαθανάσης, όπως φαίνεται από τη συζήτηση με το γιατρό που συνεχίζεται σε αρκετές σελίδες, αλλά και από τις ενέργειές του που ακολουθούν, δεν έχει πια τις προηγούμενες δεβαιότητες του. Δε νιώθει στερεό το έδαφος κάτω από τα πόδια του, ενώ ταυτόχρονα αρχίζει να βλέπει τον κόσμο με άλλα μάτια. Στην ίδια περίπου θέση βρίσκονται κάποια στιγμή και τα άλλα κεντρικά αφηγηματικά πρόσωπα του συγγραφέα. Με τη διαφορά ότι μερικά περνούν αυτή την κρίση την τελευταία ώρα της μυθιστορηματικής ζωής τους. Με συνέπεια να μην ολοκληρώνεται μέσα τους με την ίδια ενέργεια το γεγονός της αλλαγής. Ο Κατσαντώνης και ο Καπάνταης π.χ. μόλις στο τέλος της μυθιστορηματικής τους ζωής φαίνεται να παίρνουν είδηση πως δεν υπάρχει τρόπος επιστροφής στις προηγούμενες σιγουριές τους. Αν δούμε όμως την πορεία των επτά πρωταγωνιστών από τη μεριά του αναγνώστη, δηλαδή ειρωνικά, τότε η διαδρομή, από

τη κατάσταση με τις δεβαιότητες ως την ανατροπή της, παρουσιάζεται πάντα ολοκληρωμένη.

Στην Πεζογραφία και γενικότερα στη λογοτεχνία υπάρχουν δυο τρόποι να δοθεί το γίνεσθαι των προσώπων. Ο θετικός και ο αρνητικός. Με τον θετικό τα άτομα διαφοροποιούνται χωρίς καταστροφικές συνέπειες. Με τον αρνητικό η διαφοροποίηση συντελείται συχνά μέσα από μια διαδικασία εξοντωτική. Στη δεύτερη περίπτωση έχουμε συνήθως, αν και όχι πάντα, άτομα εγωκεντρικά χωρίς ισχυρές ηθικές αντιστάσεις. Τέτοιας κατηγορίας άτομα είναι σχεδόν στο σύνολό τους οι κεντρικοί αφηγηματικοί ήρωες του Κοτζιά. Να σημειωθεί ότι από λογοτεχνική άποψη το ηθικό ποιόν των αφηγηματικών προσώπων δεν είναι διαπραγματεύσιμο. Για τη λογοτεχνία είναι μάλλον αδιάφορο αν ένας ήρωας παρουσιάζει θετικό ή αρνητικό ηθικό υπόβαθρο. Ό,τι έχει σημασία είναι η πειστική μετάβαση του κάθε ήρωα από την «άγνοια» στη «γνώση». Κάτι που βέβαια το ήξεραν πολύ καλά όσοι χρησιμοποίησαν στο παρελθόν αρνητικούς, ηθικά, ήρωες. Οι Αρχαίοι Τραγικοί λ.χ. ο Σέκσπηρ, ο Μολιέρος, ο Φλομπέρ, ο Ντοστογιέφσκι, ο Καμύ και τόσο άλλοι.

1. *Dictionary of world literary terms*, Ed. Joseph T. Shipley, Rublishers, Boston, 1970, σελ. 112.

2. *Πολιορκία*, σελ. 187. (Οι παραπομπές αναφέρονται στις πρόσφατες εκδόσεις).

3. *Η Απόπειρα*, σελ. 182.

4. ό.π. σελ. 265.

5. ό.π. σελ. 254.

6. *Ο Εωσφόρος*, σελ. 282.

7. ό.π. σελ. 155.

8. *Η Απόπειρα*, σελ. 200.

9. ό.π. σελ. 215.

10. *Μια σκοτεινή υπόθεση*, σελ. 78.

11. *Ο Εωσφόρος*, σελ. 119.

12. *Η απόπειρα*, σελ. 28.

13. *Ο Γενναίος Τηλέμαχος*, σελ. 113.

14. *Αντιπλοήσεις αρχής*, σελ. 53.

15. ό.π. σελ. 71.

16. ό.π. σελ. 217.

17. *Ο Εωσφόρος*, σελ. 118.

18. ό.π. σελ. 174.

19. *Ο Γενναίος Τηλέμαχος*, σελ. 108.

20. ό.π. σελ. 138.

21. ό.π. σελ. 177.

22. Ο Χρήστος Ρωμάνος στο βιβλίο του *Ένας τεχνίτης του σύγχρονου μυθιστορήματος* («Κέδρος», 1972, σελ. 51-86) έχει επισημάνει τον εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος *Ο Γενναίος Τηλέμαχος*. Εξάλλου, πιο γενικά και φευγαλέα, έθιξε το ζήτημα του εξπρεσιονισμού ο Παύλος Ζάννας στην «Εισαγωγή» που έγραψε για το συγγραφέα στην ανθολογία της *Μεταπολεμικής πεζογραφίας* («Σοκόλης», Δ' τόμος, σελ. 156).

23. Περισσότερα για τη δομή της θεματικής μονάδας στο βιβλίο του *Ζητήματα λογοτεχνικής κριτικής Β'*. «Δωδώνη», 1988, σελ. 57-60.

24. *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, Σοκόλης, Δ' τόμος, σελ. 155.

25. *Πολιορκία*, σελ. 214.