

ΑΙΜΑ ΣΥΓΓΕΝΙΚΟ – ΑΙΜΑ ΠΟΛΕΜΟΥ

Βιβλιοκριτικό δοκίμιο για τη συλλογή διηγημάτων του Δημοσθένη Παπαμάρκου υπό τον τίτλο *Γκιακ* (Αντίποδες, Αθήνα 2014)

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΜΠΙΤΣΩΡΗΣ



Το *Γκιακ* του Δημοσθένη Παπαμάρκου είναι μια συλλογή κειμένων που απαρτίζεται από οκτώ διηγήματα και μία «παραλογή» σε παραδοσιακό ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο. Τέσσερα από αυτά εκδίδονται για πρώτη φορά, ενώ η συνολική δημοσίευσή τους εντάσσεται στο διάστημα μεταξύ των ετών 2013-2014.

Ι. Η γλώσσα του πάππου

Ο Πωλ Βαλερύ φέρεται να έχει διαβεβαιώσει τον Αντρέ Μπρετόν ότι «σχετικά με το μυθιστόρημα, σε ό,τι τον αφορά, [...] θα αρνιόταν πάντοτε να γράψει: “Η μαρκησία βγήκε στις πέντε”». Η φράση αυτή έχει ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως, ενώ στην απλούστερη εκδοχή της, που την επικροτώ ως ουσιαστικότερη, σημαίνει ότι το μυθιστόρημα και εν γένει η πεζογραφία, για να είναι λογοτεχνία πρέπει να διακρίνεται για τη *λογοτεχνικότητά* της, η οποία προϋποθέτει στοιχειωδώς την έντεχνη χρήση μιας γλώσσας που θα διαφοροποιείται από την άτεχνη της καθημερινής ομιλίας και της γνωστικής γλωσσικής πληροφόρησης ή διαπίστωσης. Τόσο απλά. Σ’ αυτό ακριβώς το πρόταγμα υπακούει η γλώσσα του *Γκιακ*, και μάλιστα με τρόπο λίαν πρωτότυπο, σε βαθμό που *αιφνιδιάζει* σφόδρα τον συγκαιρινό αναγνώστη, γιατί η μέθοδος του «παραξενίσματος», της «ανοικείωσης» («ostranenie») –το οποίο, σύμφωνα με τον κορυφαίο θεωρητικό του ρωσικού formalismού

Ο Βαγγέλης Μπιτσώρης είναι συγγραφέας, μεταφραστής άνευ επιτηδεύματος.

Βίκτορ Σκλόφσκι, είναι εκ των ων ουκ άνευ της τέχνης—¹ συμπυκνώνεται αφενός στη γλωσσική-λεκτική εκφορά της σύνολης αφήγησης, αφετέρου στους ίδιους τους αφηγηματικούς τρόπους.

Η φαινομενικά κυρίαρχη γλώσσα είναι το ρουμελιώτικο λαϊκό ιδίωμα, αυτό που μιλούσε μια κυρίως αγροτική κοινωνία, κατά την περίοδο που εκτείνεται από τους βαλκανικούς πολέμους έως και την πρώτη δεκαετία μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο του 1946-49 και φωτίζεται σχεδόν αποκλειστικά από την «εκστρατεία στη Μικρά Ασία». Ωστόσο αυτή η λαλιά είναι δευτερεύουσα, θα έλεγα δευτερογενής, γιατί εδράζεται σε μίαν άλλη, πρωτογενή, δηλαδή στα αρβανίτικα της Λοκρίδας, και δη της Μαλεσσίνας (Μαλισσάτ αρβανιστί, σ. 69), της γενέθλιας πόλης του συγγραφέα. Κατ' ουσίαν όλο το κειμενικό σώμα είναι ένα γλωσσικό παλίμψηστο, του οποίου το πρώτο κεκαλυμμένο στρώμα πιάζει συνεχώς το επιφανειακό δεύτερο, το ρουμελιώτικο, και κάποιες στιγμές το διαπερνά με τη δική του φωνή, την αρβανίτικη (σ. 20, 21, 22, 35, 81, 82, 83). Αυτή η γλώσσα ως αυθεντικά μητρική γλώσσα παραπέμπει στην προφορικότητα και δη στην προφορική παράδοση, της οποίας μία δεσπόζουσα μορφή είναι το δημοτικό τραγούδι.

Οι παραλογές, είδος του δημοτικού τραγουδιού, είναι κυρίως «διηγηματικά τραγούδια»,² τούτέστιν ένα αφήγημα που εκτυλίσσεται αμέσως και άμεσα χωρίς τη ρητή διαμεσολάβηση-παρουσίαση του αφηγητή. Η παρένθετη στο διηγηματικό σώμα «Παραλογή» του Παπαμάρκου καινοτομεί *επιδεικνύοντας* τον αφηγητή, ο οποίος αφηγείται *προφορικά* στον εγγονό τη δραματική συνάντηση της χήρας με τον Χάρο, τον φονιά του άντρα της. Η παραλογή του εκκινεί με πρωτοπρόσωπη *εισαγωγική* αφήγηση με αφηγητή τον εγγονό που εν συνεχεία *θυμάται* σε τριτοπρόσωπη αφήγηση τον παππού, ο οποίος τελικά *διηγείται* αυτοπροσώπως την παραλογή καθαυτήν στη δική του *ξένη γλώσσα*, τούτέστιν την αρβανίτικη:

«Τ' απόβραδα που η νυχτιά σκόρπιζε στρατολάτες /
[...] /
έτρεχα δίπλα στη φωτιά, δίπλα στο καντηλέρι / [...] /
Έπαιρνε ο πάππος το θρονί και κάθονταν σιμά μου /
κι έλεγε και μουρμούριζε στην ξένη τη λαλιά του /
για ιστορίες και θάματα που 'ζησε στα μικράτα. /
Άπλωνε ο γέρος στη θρακιά τα πόδια να ζεστάνει /
και μου 'λεγε στα σιγανά και στα κρυφά διηγούνταν: /

Περνούσε ο Χάρος μια βολά, βαρύς και φορτωμένος /
[...]»
(σ. 55-56)

Εν ολίγοις, στο σύνολο διηγηματικό οικοδόμημα η εν λόγω «Παραλογή» δεν είναι παρένθετη ή αυθαιρέτως εμβόλιμη λόγω του λογοτεχνικού γένους της —έμμετρη ποιητική

μορφή—,³ αλλά κατ' ουσίαν ο κεντρικός πυλώνας του που στηρίζει όλη τη διηγηματική γραφή. Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια υπόρρητη πρωταρχική προφορικότητα. Ο πάππος είναι ο αρχετυπικός προφορικός αφηγητής που υπονοείται πίσω από τον ρητό αφηγητή εκάστου γραπτού διηγήματος. Είναι αυτός που «διηγείται» με τη φωνή του, μπροστά στο τζάκι, στον εκάστοτε γιο και εγγονό τα έντεχνα δημιουργήματα της λαϊκής παράδοσης. Είναι ο μπενγιαμινικός «Erzähler» («προφορικός αφηγητής») που αντιπαρτίθεται στον «Romancier» («μυθιστοριογράφος»). Και αυτή η προφορικότητα γίνεται περαιτέρω εμφανέστερη μέσω της «ξένης λαλιάς», μειονοτικής και μη εγγεγραμμένης στη μονογλωσσική παιδεία του ελληνικού κράτους-έθνους, τούτέστιν θεσμικά περιορισμένης έως ανεκτικώς επιτρεπόμενης μόνο στην περιοχή της ομιλίας.

Ως γνωστόν «ο προφορικός αφηγητής», στο ομότιτλο κείμενο του Βάλτερ Μπένγιαμιν, αντιδιαστέλλεται προς τον «μυθιστοριογράφο» μέσω της μετάβασης από την προφορική αφήγηση στη γραπτή. Αυτό που μπορεί να μεταβιβαστεί προφορικά «αντιδιαστέλλει το μυθιστόρημα έναντι όλων των υπόλοιπων μορφών της πεζογραφίας —παραμύθι, θρύλος, ακόμη και νουβέλα— μέσω του γεγονότος ότι δεν προέρχεται από την προφορική παράδοση ούτε εισέρχεται σ' αυτήν. Προπάντων όμως έναντι της αφήγησης».⁴ Πράγματι, τα *γραπτά* διηγήματα του Παπαμάρκου επιτυγχάνουν έναν εκπληκτικό συγκερασμό του προφορικού και γραπτού λόγου, μέσω του οποίου όμως η ανάγνωσή τους συντελείται σαν ζωντανή ακρόαση. Ο αναγνώστης ανοίγει ένα βιβλίο που κυριολεκτικά δονείται από την προσίδια φωνή του αφηγητή: *διαβάζει σαν να ακούει*.

Η μνημοσύνη, στην αρχαία Ελλάδα, ήταν η μούσα του επικού αφηγητή — σήμερα θα λέγαμε του αφηγητή εν γένει (narrateur). Εδώ όμως η ενθύμηση δεν είναι η ανάμνηση που επικαλείται η αυτοβιογραφία ή υπόρρητα η ιστοριογραφία για την επιτέλεση της *συγγραφής*, αλλά η αποκλειστική κινητήρια δύναμη του *προφορικού* αφηγητή (conteur). Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, «η *ανάμνηση* εγκαθιδρύει την αλυσίδα της παράδοσης, η οποία μεταδίδει περαιτέρω από γενιά σε γενιά αυτό που έχει συμβεί».⁵ Στο *Γκιακ* όμως το «θυμάμαι» λειτουργεί και ως αφηγηματικός τρόπος, μέσω του οποίου εκκινεί κυριολεκτικά η αφήγηση, όπως μαρτυρείται στις τρεις πρώτες προτάσεις του δεύτερου διηγήματος («Ο αρραβώνας»): «Το βράδ' προτού καταταγώ πίναμε κει δα με τον βλάμη μ'. Να σαν τώρα το θυμάμαι. Εγώ τηγάνιζα αυγά με κορν-μπεφ κι είχαμε και τον αδερφό μ' τον Γιώργο, να ετσ' παιδάκι τότε, στα δέκα έντεκα, να πααίνει να μας γεμίζει την μπαρδάκα κρασί» (σ. 29· βλ. επίσης σ. 10, 15, 24.) Το ίδιο ρήμα μάλιστα παρεντίθεται στην τριτοπρόσωπη αφήγηση για να τη μετατρέψει σε πρωτοπρόσωπη με δύο διαφορετικά πρόσωπα, τελείως φυσιολογικά, μέσα στη ροή της αφήγησης, μάλιστα στην ίδια πρόταση: «Μια άλλη φορά, μας είχε πει που

είχανε βρει έναν μπέη στη Σμύρνη. Ήταν μόλις που είχε μπει ο στρατός ο δικός μας στην πόλη κι ήτανε σε περιπολία μαζί με κάτι άλλους. Βλέπουνε, που λες, έναν μπέη πάνω σ' ένα μουλάρι, άσπρο, ωραίο. *Τον θυμάμαι που μου 'χε πει, τέτοιο ωραίο γομάρι, Γιωργάκο, δεν είχα ματαδεί. Σου λέω άλλο πράμα*» (σ. 77, η υπογράμμιση δική μου).

Ο θεμελιακός αφηγηματικός τρόπος στο *Γκιακ* είναι η *απεύθυνση*. Ο αφηγητής (narrateur) –στα τέσσερα από τα οκτώ διηγήματα είναι και το πρωταγωνιστικό δραματικό πρόσωπο (personnage)– στην πρώτη παράγραφο εκάστου διηγήματος απευθύνεται στον ακροατή-αποδέκτη (auditeur-narrataire), η ιδιότητα του οποίου αποκαλύπτεται κυριολεκτικά στην τελευταία παράγραφο, επεξηγώντας περαιτέρω το συνολικό διήγημα (ενίοτε αιφνιδιαστικά-αποκαλυπτικά, όπως στο διήγημα «Γυάλινο μάτι», όπου ο αποδέκτης της αφήγησης του ομοφυλόφιλου αφηγητή είναι μια «πουτάνα»). Έτσι σε όλη τη διάρκεια της ανάγνωσης υφέρεται ένας σποραδικός διάλογος μεταξύ του αφηγητή και του ακροατή του. Αυτός ο διάλογος άλλοτε είναι υπαινικτικός ή μάλλον εικάζεται, καθότι η παρέμβαση του ακροατή υπονοείται από την απάντηση του ίδιου του αφηγητή, όπως επί παραδείγματι στην αρχή του διηγήματος υπό τον τίτλο «Ήρθε ο καιρός να φύγουμε»: «Ποια; Αυτή που 'βαλε τα τσιγάρα στην τσέπη του μακαρίτη; Αυτή είναι η θεια-Ανθή. Η χήρα που λέμε. Α, νόμιζα που την ήξερες. Όχι, όχι. Δεν τον είχε σόι» (σ. 65). Άλλοτε πάλι η συνομιλία είναι ευθεία, άμεση, συνήθως μετά το ρήμα «λέει», είτε *ως επί το πλείστον* εντός της ίδιας της αφηγηματικής πρότασης: «Αλλά στο τέλος σηκώνει τα μάτια και μου λέει, Γιάννη, το 'χω πάρει απόφαση. Κι αν πεις κι αν δεν πεις, δε μου τη γυρίζεις τη γνώμη» (σ. 30), είτε *σπανιότατα* σε κύριες, ανεξάρτητες προτάσεις: α) «Το δεκαεννιά, μου λέει, που μπήκε ο στρατός στη Σμύρνη, εγώ ήμανε από τους πρώτους στην πόλη. Τι σχέση εκ' αυτό, του κάνω. Πάψε κι άκου μου λέει. Ήμανε που λες απ' την αρχή» (σ. 66). β) «Έτσ' έγινε. Το κατάλαβες τώρα; μου λέει. Κι η μάνα μ', του λέω, γιατί δε μου 'πε τίποτε; Λέγονται αυτά; μου λέει» (σ. 105· βλ. επίσης σ. 67, 69).

Εν κατακλείδι θα μπορούσαμε να πούμε ότι η «φατική λειτουργία» της αφηγηματικής επικοινωνίας, σύμφωνα με τον Ρόμαν Γιάκομπσον, αυτή δηλαδή που επιβεβαιώνει, ελέγχει ότι η συνομιλία δεν έχει διακοπή,⁶ εδώ εισάγεται με ένα απλό «που λες»: «Τη μέρα, που λες, που εγώ έφκα για τη Χαλκίδα, έφκε κι ο Βασίλης» (σ. 36· βλ. επίσης σ. 38, 66, 77). Αυτό το «που λες» διασφαλίζει την αφηγηματική και ακροαματική επικοινωνία μεταξύ του αφηγητή και του αποδέκτη του αφηγήματος. Ωστόσο οι εν λόγω αραιοί διάλογοι, υπονοούμενοι, έμμεσοι ή ευθείς, ουδέποτε διακόπτουν τη συνεχή αφηγηματική ροή. Ο πεζογραφικός γραπτός διάλογος υποχωρεί ενώπιον της συνεχούς εκδίπλωσης του οιονεί προφορικού λόγου του

εκάστοτε αφηγητή. Αυτό δηλοί άλλωστε η παντελής έλλειψη της καθιερωμένης μεγάλης παύλας που στίζει ως είθισται την εναλλαγή των διαλεγόμενων προσώπων. Εδώ αξίζει να σημειωθεί η ποικιλία των αφηγηματικών τρόπων μέσω των οποίων ο συγγραφέας εναλλάσσει μέσα στην ίδια πρόταση την τριτοπρόσωπη αφήγηση σε πρωτοπρόσωπη ή ακόμη και σε δευτεροπρόσωπη.

Ο Δημοσθένης Παπαμάρκος, γεννημένος στη Μαλεσσίνα Λοκρίδας, έχει ακούσει τον παππού του να μιλά αρβανίτικα, ο δε πατέρας του μνημονεύεται (σ. 121) από τον ίδιο εν είδει ευχαριστίας «για την παράδοση και τη βοήθεια στη μεταγραφή» του δημοφιλούς τραγουδιού των Αρβανιτών της Ελλάδας «Ντο τ'α πρες κοτσσίδετε», το οποίο αφενός παρατίθεται αμέσως μετά το πέρας των διηγημάτων υπό τη μορφή διαστικτικής μετάφρασης (στην αρβανίτικη και την ελληνική γλώσσα), αφετέρου δίνει τον τίτλο του πρώτου διηγήματος. Έτσι εγγράφεται ακόμη και στη συγγραφική βιογραφική διάσταση η θεμελιακή γενεαλογική σχέση μετάδοσης της λαϊκής προφορικής παράδοσης: από τον παππού στον γιο, στον εγγονό. Το καίριο ερώτημα που εύλογα τίθεται αφορά ακριβώς τον *καιρό*: γιατί *τώρα*, εν έτει 2013-2014, αυτή η διηγηματική γραφή που παραπέμπει στη λαϊκή προφορική παράδοση; Το ίδιο ερώτημα έχει τεθεί και για τα διηγήματα του Βιζυηνού (1883-1884). Κοινό στοιχείο και στους δύο συγγραφείς: τα διηγήματά τους δεν συνιστούν επ' ουδενί μια ηθογραφία. Υπάρχει και μια άλλη συγγένεια, ειδο-λογική, η οποία συνιστά το υπέδαφος της αφηγηματικής-διηγηματικής εκφοράς του γραπτού λόγου: η *παραλογή*, υπό τη διεσταλμένη έως και παρερμηνευμένη έννοιά της. Ως γνωστόν ο Βιζυηνός από το 1875 έως το 1884 βρίσκεται στην Ευρώπη, όπου γνωρίζει την άνθηση της λαογραφίας και την ευρωπαϊκή «μπαλάντα», το διηγηματικό ποίημα που ο ίδιος το μεταφράζει ως «βάλλισμα» ή «βαλλιστικό άσμα»⁷ και το ταυτίζει με την ελληνική «παραλογή»: «Αν καθήστε με ησυχία / κι' αν ακούτε με σιγή, / θα σας πω 'μιαν ιστορία, / μια σωστή *παραλογή*».⁸ Όθεν η μετακένωση του φανταστικού, δραματικού, επικολυρικού στοιχείου της βορειο-ευρωπαϊκής μπαλάντας στη γενέτειρα θρακική γη, όπου εν πολλοίς εδράζονται τόσο η ποιητική συλλογή «Ατθίδες Αύραι» (1883) όσο και τα τέσσερα από τα έξι διηγήματα, δεν είναι διόλου ανεπίκαιρη, πόσω μάλλον που τα περισσότερα από τα τελευταία «συλλαμβάνονται και ολοκληρώνονται (1882-1884) στο εξωτερικό».⁹ Ο Βιζυηνός προσφεύγει στη Βιζή των παιδικών του χρόνων όχι ως υπερήλικος απομνημονευματογράφος, αλλά ως συγγραφέας που θέλει ενσυνείδητα να καινοτομήσει στον χώρο του νεοελληνικού διηγήματος, μπολιάζοντας τη δίγλωσση γραφή του (καθαρεύουσα και δημοτική του τύπου του) με υπόρρητα αλλογενή ευρωπαϊκά λογοτεχνικά και θεωρητικά παραδείγματα:

«Και νομίζεις πως η καθεαυτό φροντίδα της τέχνης του Βιζυηνού είναι η μεταφορά, στο στίχο, των παραμυθιών που άκουσε από το στόμα της μάνας του. Και γι' αυτό συγκεντρώνεται, όση κατέχει ο Βιζυηνός δημιουργική δύναμη, στο β α λ λ ι σ μ α, καθώς μεταφράζει τη μ π α λ ά ν τ α· το ποιητικό είδος που είναι μαζί παραμύθι και ιστορία, το όνειρο και η ζωή, η επική διήγηση με τη λυρική συγκίνηση, δραματικά μεταχειρισμένη. Αράδ' αράδα, πότε με την καθαρεύουσα, πότε με τη δημοτική, ο δίγλωσσος, σύμφωνα με τον καιρό του, βαλλισματογράφος, μας δίνει τα δεξιότερα συγκροτημένα έργα του. Και φαίνεται σ' αυτά η προσπάθεια και η φιλοδοξία του ποιητή να ξαναφυτέψει και να καλλιεργήσει στα θρακικά χώματα για το πρασίνισμα της όλης ελληνικής γης, ονειρεμένο χλωρόδεντρο, βλαστάρι βοριανών κλιμάτων· όμως κάτι διαφορετικό από την π α ρ α λ ο γ ή του ελληνικού λαού με τα τραγούδια σαν τα θαυμαστά της Ηλιογέννητης, του Γεφυριού της Άρτας, του Χάροντα με τους πεθαμένους, του Βρυκόλακα. Βλέπει εδώ την ενέργεια και την επιρροή άλλου στοιχείου, το παράδειγμα νέου διδασκάλου. Είναι η σκανδιναβική Καλλιόπη, είναι η αγγλοσαξονική ψυχή, είναι, σωστότερα, η γερμανική τέχνη που με το Μπούργερ, με τον Ούλαντ, με το Σίλλερ, με το Γκαίτε, με τον Άινε, μας έδωσε κλασσικά πρότυπα του είδους».¹⁰

Και ο Παπαμάρκος; Μήπως η επιστροφή στην παραλογή και στη ρουμελιώτικη (και δη αρβανίτικη) γλώσσα καθιστά τα διηγήματά του ανεπίκαιρα, υποκείμενα στη νοσταλγία μιας παρωχημένης γλωσσικής πραγματικότητας; Εδώ επιβάλλεται να τονίσω ότι ο συγγραφέας του *Γκιακ* δεν προσφεύγει, όπως ο Βιζυηνός, σε ξενόγλωσσες μπάλαντες, σε «κάτι διαφορετικό από την π α ρ α λ ο γ ή του ελληνικού λαού», αλλά στο ίδιο το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, αυτό που το είχε πρωτακούσει από τα χείλη του παππού του και του πατέρα του. Η πρωτότυπη παραλογή του μάλιστα παραπέμπει, μεταξύ άλλων, σε μια πασίγνωστη *διαβαλκανική* παραλογή, στο *Τραγούδι του νεκρού αδελφού*. Υπενθυμίζω επίσης ότι στο «αυτί» του εξωφύλλου των διηγημάτων του αναγράφεται ότι «γεννήθηκε το 1983». Αυτό σημαίνει ότι ο συγγραφέας δεν είναι, επίσης, ένας υπερήλικος απομνημονευματογράφος, αλλά τυχάνει να «είναι υποψήφιος διδάκτορας Αρχαίας Ελληνικής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης». Μάλιστα το θέμα της διατριβής του είναι η σχέση που δημιουργείται μεταξύ των ξένων στρατιωτών με τους γηγενείς στις ελληνικές πόλεις της ελληνοιστικής Μικράς Ασίας. Επισημαίνω ότι ο ελληνοτουρκικός πόλεμος στη Μικρά Ασία το 1919-22 είναι το θεματικό κοινό υπόστρωμα όλων σχεδόν των διηγημάτων του *Γκιακ*. Συνεπώς ο Παπαμάρκος, μέσω μιας καθ' ολοκληρίαν παρελθοντικής ιστορικής πλαισίωσης των διηγημάτων του, συνομιλεί *θεματικά* με την κατ' εξοχήν σημερινή ιστορική συγκυρία, η οποία συμπυκνώνεται συμβολικά στο *αίμα*, αίμα πολέμου, το οποίο έχει

ήδη αρχίσει να «χύνεται» και εντός της Ευρώπης μετά από περίπου μισό αιώνα μιας οιονεί αδιατάρακτης ειρήνης.

II. Εμπειρία πολέμου

Ο συγγραφέας σε μια ενημερωτική τρισέλιδη «Σημείωση» (σ. 121-123) —όπου αρχικά καταγράφεται το δημοφιλές αρβανίτικο ερωτικό τραγούδι «Ντο τ' α πρες κοτσίδετε» («Θα σου κόψω τις κοτσίδες», τίτλος του πρώτου διηγήματος όπως ήδη έχει λεχθεί)— αναφέρεται στο περίφημο «Κανούν», το «σώμα αρχαίων νόμων και κανόνων εθιμικού δικαίου, οι οποίοι διείπαν τη ζωή των αλβανικών κοινοτήτων μέχρι και τα νεότερα χρόνια», όπως αυτό «κωδικοποιήθηκε τον 15ο αιώνα» και απέκτησε «κατά κάποιο τρόπο [...] κύρος ημιεπίσημου κειμένου». Ένα ισχυρό στοιχείο αυτού του προφορικού-εθιμικού κώδικα τιμής είναι το «γκιακ» («αίμα»), το οποίο υποδηλώνει την «εκδίκηση του αίματος» (βεντέτα), την υποχρέωση για «εκδίκηση του αίματος», όπως επίσης και το «αίμα» ως όρο που δηλώνει τη νομική υπόσταση του ατόμου στο πλαίσιο της οικογένειας και της φατριάς» (σ. 122). Κατ' ουσίαν πρόκειται για μια παρεμφερή μορφή του *lex talionis*, του νόμου της ίσης ανταπόδοσης (οδόντα αντί οδόντος). Εδώ το «γκιακ» επιβάλλει ρητές δεσμεύσεις και υποχρεώσεις στην οικογένεια μέσω του χυμένου *συγγενικού αίματος* (βλ. σ. 47: «Έτσ' έγινε κι έτσι γδικιώθηκα για το κακό που μου 'χε γίνει»).

Η λέξη «γκιακ» μνημονεύεται ρητά στο πρώτο διήγημα «Ντο τ' α πρες κοτσίδετε» (σ. 20-21), και μάλιστα μέσα σε αρβανίτικες φράσεις (όπως επίσης και ο νεοελληνικός «Κανόνας» καταγράφεται αρβανιστί ως «Κανούνι»). Ήδη ο τίτλος του πρώτου διηγήματος καταδηλώνει την πρόθεση του συγγραφέα να στηριχτεί στη δημόδη προφορική παράδοση και να μετατρέψει ένα δημοφιλέστατο αρβανίτικο *ερωτικό* τραγούδι (όπου δεν δηλώνεται αναμφίλεκτα ότι το κόψιμο των κοτσίδων προϋποθέτει και τον φόνο της αγαπημένης) σε ένα διήγημα που εξιστορεί με αφάνταστη σκληρότητα την εκδίκηση του αίματος σύμφωνα με τις επιταγές του Κανόνα. Και μάλιστα στη Μικρά Ασία, όπου συμπολεμούν στην τάξη του ελληνικού στρατού οι δύο συντοπίτες, ο θύτης και το θύμα, το οποίο πολλά χρόνια πριν σκότωσε την αδελφή του εκδικητή με «κωσιά» κοντά στο χωριό τους, κόβοντας τις κοτσίδες της:

«Τον ρίχνω ανάσκελα και πιάνω και του σπάω τα δόντια ένα ένα. [...] Έκλιαιε ο πούστης σαν κορίτσ' [...], ωστόσο [...] μου λέει, τη σκότωσα. Δεν τη χάλασα αλλιώςτικα όμως. Άσε με να χαρείς κι εγώ θα σου πληρώσω το μισό αίμα που σου πήρα στο ακέριο, άμα γυρίσουμε πίσω. Μόνο άσε με και στ' ορκίζομαι, ό,τι ορίζει ο Κανόνας θα το λάβεις. Του λέω τότες, η Σύρμω δεν είναι μισό αίμα. Νιε μαμ. Νιε μοτρ. Νιε γκιακ.* [*Ένα μάνα. Ένα αδερφή. Ένα αίμα.] Άσε με, μου λέει, κι ορκίζομαι να σ' το πληρώσω για ένα. Τα λεφτά χαλούνε στα χέρια, τα σπίτια γίνονται χώμα, του

είπα, πο γκιάκου, γκιάκου βέτετ νιε βίτρα.* [*Αλλά το αίμα, το αίμα μένει για πάντα.] Ο Κανόνας δεν είν' έτσ', μου λέει. Νιε βεντ τσι γιέμι νάνι, Κανούνι νουκ ζίχκετ, του αποκριέμαι, νιέτερ βετ, νιέτερ θόμι.* [*Στον τόπο που 'μαστε τώρα, ο Κανόνας δεν πιάνει, [...], αλλιώςτικος ο τόπος, αλλιώςτικα φερόμαστε.]» (σ. 20).

Εδώ παρατίθεται διαλογικά η απαίτηση για την αυστηρή τήρηση των κανόνων του Κανόνα και συνάμα η παράβαση ή καλύτερα η αλλοίωσή του. Ο Παπαμάρκος, στην ενημερωτική «Σημείωσή» του, που επιτάσσεται του σώματος των διηγημάτων, επισημαίνει ότι σε «περίπτωση φόνου γυναίκας, η οποία θεωρείται μισό “αίμα”, το Κανούν προβλέπει πως η τιμή της θιγείσας οικογένειας ικανοποιείται αποκλειστικά με την καταβολή αποζημίωσης. Αυτό, ωστόσο, δεν ισχύει για σεξουαλικά εγκλήματα – βιασμός–, στην περίπτωση των οποίων η τιμή της οικογένειας της γυναίκας μπορεί να ικανοποιηθεί μόνο με το “αίμα” του θύτη» (σ. 122). Στο πρώτο διήγημα το θύμα ομολογεί ότι όντως σκότωσε την αδελφή του θύτη, αλλά δεν τη *χάλασε*, τουτέστιν δεν τη βίασε. Αλλά ο εκδικητής του αίματος αφηγείται ότι στη Μικρά Ασία ο φονιάς της αδελφής του, «μιας κι εκεί που ήμασταν δεν είχε πουτάνες», τις ντόπιες γυναίκες «κάθε φορά που τις χάλαε, κάθε φορά τους έκοβε τις κοτσίδες» (σ. 17-18). Συνεπώς εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι τόσο το θύμα όσο και ο θύτης συμπεριφέρονται διαφορετικά ανάλογα με τον τόπο και τις συνθήκες που επικρατούν σ' αυτές. Στην ξένη χώρα ο ντόπιος κανόνας δεν ισχύει. Ο εθιμικός τοπικός κανόνας τιμής υποτάσσεται στην αγριότητα του πολέμου, η οποία δεν υπακούει σε κανένα εθιμικό ή γραπτό δίκαιο. Ο αιμοσταγής «γδικιωμός» για το χυμένο συγγενικό αίμα θα συσχετιστεί, θα αντιπαραταχθεί και τελικά θα υποταχθεί στην ενόρμηση καταστροφής που χύνει το αίμα, ενίοτε χάριν του ίδιου του αίματος, κατά την περίοδο του πολέμου.

Το πρώτο διήγημα δίνει εξαρχής τον διπλό θεματικό κανόνα όλης της συλλογής: *αίμα συγγενικό* και *αίμα πολέμου*. Ο αδελφός παίρνει πίσω το αίμα της αδελφής του, ενώ χύνει άφθονο αίμα Τούρκων κατά τον Μικρασιατικό Πόλεμο: «Να σ' το πω αλλιώς, θερίζαμε και σπέρναμε μ' αλάτι. [...] Ξεμάθαμε να 'μαστε αθρώποι. [...] Αλλά πάλι σάμπως δεν έκανα κι εγώ; Το μόνο, που δεν πείραξα γυναίκα, κι όχι επειδή δεν το σκεφτόμανε, αλλά να, κάθε φορά μου 'ρχόταν στο μυαλό η αδερφή μ' και δεν μπόραγα» (σ. 15). Το κλειδί που ανοίγει στο χώρο απ' όπου ο αναγνώστης μπορεί να εποπτεύσει σφαιρικά όλο το διηγηματικό συγκρότημα του *Γκιακ* το δίνει ακριβώς αυτή η φράση: «Στον τόπο που 'μαστε τώρα, ο Κανόνας δεν πιάνει, [...], αλλιώςτικος ο τόπος, αλλιώςτικα φερόμαστε». Αλλοίωση του Κανόνα, υποταγή του Κανόνα στην χωρίς κανόνες ωμότητα της πολεμικής βίας. Ήδη στο πρώτο διήγημα ενυπάρχουν όλα τα θεμελιώδη στοιχεία που

απαρτίζουν τον σκελετό του διηγηματικού σώματος του *Γκιακ*: η μετάβαση από την προφορική αφήγηση του δημοτικού τραγουδιού στη γραπτή του διηγήματος, οι καταναγκαστικοί νομικοί δεσμοί του αίματος στην οικογένεια ή στη «φατρία» (σ. 122), η φαλλοκεντρική νοοτροπία μιας κλειστής κοινωνίας, η αγριότητα των Ελλήνων πολεμιστών κατά τον Μικρασιατικό Πόλεμο, η μεταλλαγή του ερωτικού πόθου σε βιασμό έως και θανάτωση, η ενόρμηση καταστροφής και αφανισμού που εμφανίζεται αποκάλυπτα σε κάθε πολεμική περίοδο, τέλος το αίμα που χύνεται, βαθμιαία όλο και περισσότερο, χάριν του ίδιου του αίματος.

Στον «Αραβώνα», δεύτερο κατά σειράν διήγημα, δεσπόζει το συγγενικό χυμένο αίμα, καθώς ο ένας από τους δύο βλάμηδες θα λιποτακτήσει και δεν θα φύγει στη Μικρά Ασία, επιλέγοντας να γίνει παράνομος για να σώσει την τιμή του από μια συκοφαντία. Το χυμένο αίμα του λιποτάκτη και ληστή θα το εκδικηθεί ο άλλος βλάμης, όταν θα επιστρέψει ως στρατιώτης από το μικρασιατικό μέτωπο, και θα οργανώσει την εκδίκησή του με άλλους συντοπίτες συστρατιώτες που τους δένει η «μπέσα» της φατρίας και η αλληλεγγύη ή η οφειλή μεταξύ συμπολεμιστών.

Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν δηλώνει ότι «ο αφηγητής αυτό που αφηγείται το παίρνει από την εμπειρία· από τη δική του ή από την εξιστορημένη. Και το κάνει εκ νέου εμπειρία γι' αυτούς που ακούν τη δική του ιστορία».¹¹ Ωστόσο, στην αρχή του δοκιμίου του διαπιστώνει ότι «η τέχνη της αφήγησης οδεύει προς το τέλος της», για να αποφανθεί ότι μία αιτία αυτού του φαινομένου συνίσταται στο ότι η «η αξία της εμπειρίας έχει πέσει. Όλο και πιο σπάνια είναι η συνάντηση με ανθρώπους που μπορούν να διηγηθούν κάτι αξιοπρεπώς».¹² Και αυτό αποδεικνύεται από τους στρατιώτες που έχουν επιστρέψει από το πεδίο των μαχών του αιματηρότατου Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου: «Με τον Παγκόσμιο Πόλεμο άρχισε να γίνεται φανερό ένα περιστατικό, το οποίο έκτοτε δεν σταμάτησε. Δεν παρατήρησε κανείς ότι με το τέλος του πολέμου οι άνθρωποι έρχονταν από τα πεδία των μαχών βουβοί; Όχι πλουσιότεροι – αλλά πτωχότεροι σε εμπειρία που μπορεί να κοινοποιηθεί; Αυτό που έχει κυθεί μετά από δέκα χρόνια στην πλημμυρίδα των βιβλίων για τον πόλεμο ήταν κάτι εντελώς διαφορετικό από την εμπειρία που περνά από στόμα σε στόμα».¹³

Στο *Γκιακ* όλοι οι πολεμιστές στη Μικρασία επιστρέφουν στη πατρίδα πλήρεις εμπειριών, οι οποίες όμως είναι κατ' ουσίαν μία και μοναδική: η εμπειρία του αίματος πολέμου. Όταν αφηγούνται, αυτήν εξιστορούν, σχεδόν αποκλειστικά, με ελάχιστες εξαιρέσεις. Κατ' ουσίαν μόνο στο διήγημα «Ταραραρούρα» (σ. 49-53) εκφράζεται μια εμπειρία που δεν σχετίζεται με τον πόλεμο, αλλά με την *πίστη* στις υπερφυσικές δυνάμεις, στους βρικόλακες, στους απέθαντους, στις γητειές, στη δύναμη των φυλαχτών, στα δαιμόνια, εν ολίγοις σε πεποιθήσεις που

κομίζει ο παραδοσιακός λαϊκός πολιτισμός και τα οποία μεταβιβάζονται από στόμα σε στόμα. Ο αφηγητής εξιστορεί πώς τον κυνήγησε ένα δαιμόνιο, πώς ξέφυγε τελικά, και ποια ήσαν τα τελευταία λόγια του δαίμονα: «*Ταραραρούρα*, γίδι, μου λέει. Νομίζεις μου τη γλίτωση; Ταχιά ταχιά θα ψοφήσεις. Στον πόλεμο». Να λοιπόν που ακόμη και αυτή η αυθεντικά λαϊκή εμπειρία μολύνεται τελικά από την πολεμική ίωση· αυτό ακριβώς δηλώνει η αρχή και το τέλος του εν λόγω διηγήματος:

α) «Ποιο; Τούτο δω στο χέρι; Όχι, δεν είναι μαρτάκι. [...] Τούτο το 'χω χρόνια πολλά. [...] Μου το 'χε πλέξει η μάνα μ' φυλαχτό. Είναι δεμένο με γητειές για τα στοιχειά. Τότες ο κόσμος έβλεπε πράγματα, γιατί είχε πίστη. Τώρα, βλέπεις, γινήκαμε όλοι διαόλοι. Σκιάξαμε και τα δαιμόνια» (σ. 49).

β) «Μετά από κάνα χρόνο πήραν τη δικιά μου τη σειρά, εκπαίδευση και σούμπτοι στο Μικρασιατικό. Εγώ το είχα δέσει κόμπο ότι θα πεθάνω, γιατί λένε ότι η τελευταία κουβέντα που σου λέει ο βροκόλακας είναι πάντα αλήθεια, κι έτσι δε μ' ένοιαζε. [...] Κι έτσι ήμανε παντού ο πρώτος και μ' είχανε για παλικάρι. [...] Δεν ξέρω γιατί. Έχασα την πίστη μ' κείθε πέρα. Μπορεί γι' αυτό. Έκαμα κι είδα πράματα και κατάλαβα ότι οι χειρότεροι δαιμόνιοι είναι οι ανθρώποι» (σ. 53).

Ο χρόνος τον οποίο βιώνουν τα δραματικά πρόσωπα των διηγημάτων του *Γκιακ* ορίζεται από το *πριν* και το *μετά* από τον Μικρασιατικό Πόλεμο. Η θεματική δεσπόζουσα στην «Παραλογή» και στο «Ταραραρούρα» είναι η *πίστη* σε έναν κόσμο όπου το υπερφυσικό των λαϊκών παραδόσεων αποκτά γήινη μορφή και συνυπάρχει με τα φυσιολογικά τεκταινόμενα του καθημερινού βίου. Σε αυτόν τον κόσμο συμβιώνουν άνθρωποι, ξωτικά, δαιμόνια (σ. 49, 53), μικροδιάβολοι (σ. 55), βρικόλακες (σ. 51, 53), νεκρναστημένοι (σ. 61), απέθαντοι (σ. 63).¹⁴ Ωστόσο, για τους ίδιους ανθρώπους, μετά τη λαίλαπα του πολέμου, αυτή η παραδοσιακή, λαϊκή αντίληψη του κόσμου έχει χαθεί για πάντα. Στο διήγημα «Τα μπουκουμπάρδια», ένας λοχαγός με συνοδεία στρατιωτών φεύγει εποχούμενος σε «αμάξι» από το στρατόπεδο του Αϊδινίου, για να επισκεφτεί μια αρχαία ιωνική πόλη, και δη το θέατρό της. Ένας από τους αρβανίτες φαντάρους που τον συνοδεύουν ανεβαίνει σε μια σκυιά για να «κόψει και να φάει» τα «μπουκουμπάρδια», τα «μικρά, τα μαύρα» σύκα, που «είναι γλυκά, άλλο πράμα» (σ. 23). Αλλά για κακή του τύχη θα πέσει και θα χτυπήσει το χέρι του. Οπότε ο λοχαγός του λέει ότι τον «τιμώρησε ο θεός Απόλλωνας ο Δέλφινας», γιατί εδώ είναι η εκκλησία του [...] και εσύ τη μαγάρισες για να φας σύκα». Στην αντίρρηση του απαιδευτού στρατιώτη ότι «οι άνθρωποι που 'ταν εδώ είναι πεθαμένοι χρόνια» και στην ερώτησή του «άμα πεθάνανε αυτοί και χάθηκε η πίστη, έζησε ο θεός;», ο λοχαγός καταφάσκει στην παγανιστική πίστη, στον Δελφίνιο Απόλλωνα του ιερού της αρχαίας Μιλήτου:

«Εγώ πιστεύω, μου λέει ο ασκιούφτης. Καναδυό μήνες πιο μετά σκοτώθηκε πιο παραέξω, στο Σελτσούκ» (σ. 27).

Εδώ η πίστη εγγράφεται σε έναν κόσμο του μακρινού παρελθόντος, τον αρχαιοελληνικό, ο οποίος επιζητεί αισθητά μόνο μέσα στα ερείπια αρχαιοελληνικών μνημείων, και εν προκειμένω στην άλλοτε ένδοξη ιωνική γη. Ο λοχαγός του Παπαμάρκου προσδιορίζεται σύμφωνα με την αφηγηματική ματιά του αμαθούς στρατιώτη, ο οποίος δεν μπορεί να κατανοήσει τον σκοπό της επίσκεψης του πεπαιδευμένου λοχαγού. Έτσι ο αρχαιολάτρης λοχαγός παρουσιάζεται σαν ένα παράξενο ον, άνθρωπος χωρίς συγκεκριμένες ιδιότητες: δεν εκφράζει κανένα ιδεολόγημα της εποχής, δεν μιλά για την πραγμάτωση της Μεγάλης Ιδέας, είναι σαν να ζει μακράν του πολέμου, θα λέγαμε ότι είναι ένας παράξενος εραστής των ερειπίων ενός λαμπρού αρχαίου κόσμου που έχει αποκοπεί πλήρως από το παρόν. Εν κατακλείδι παρουσιάζεται μέσω της αφήγησης σαν ένας ιδιότυπος αρχαιοπληκτος εν μέσω και, ταυτόχρονα, μακράν του πολέμου, στον οποίο ωστόσο θα ενδώσει με τον θάνατό του. Επ' ευκαιρία θα μπορούσαμε να γενικεύσουμε και να πούμε ότι το *Γκιακ* είναι μια μονομερής *Στρατιωτική ζωή εν Μικρά Ασία*,¹⁵ της οποίας η «αφηγηματική σκοπιά» («point of view») είναι αποκλειστικά αυτή των απαιδευτων αρβανιτών στρατιωτών της Λοκρίδας.

Αυτή η κλειστή αρβανίτικη κοινωνία είναι εξόχως ανδροκρατική, φαλλοκρατική· και στη δίνη του Μικρασιατικού Πολέμου ο έρωτας μόνο αγοραίος μπορεί να είναι και μάλιστα δευτερεύων, υπολειπόμενος κατά πολύ της ανδροπρεπούς βίαιης πολεμικής δράσης. Παρά ταύτα, σε δύο διηγήματα ο έρωτας βρίσκεται στο επίκεντρο της αφήγησης. Στο πρώτο, «Ήρθε ο καιρός να φύγουμε»,¹⁶ το πρωταγωνιστικό δραματικό πρόσωπο είναι ένας στρατιώτης, ο οποίος στη Σμύρνη το 1919 θα ερωτευτεί μια νεαρή αστή Σμυρνια, κατόπιν θα την αρραβωνιαστεί, αλλά μετά την υποχώρηση του ελληνικού στρατού αναγκάζεται να επιστρέψει στο χωριό του, ματαιώνοντας τη δέσμευσή του για γάμο. Καθ' ομολογίαν του, ήταν από τους πρώτους που μπήκε με τον ελληνικό στρατό στη Σμύρνη:

«Ήμανε που λες απ' την αρχή. Τις δύο πρώτες μέρες που κατεβήκαμε γινόταν ο κακός χαμός. Είχε βγει το ευζωνικό σε λάθος μεριά κι όπως πέραγε απ' τα σοκάκια για να 'ρθει να πέσει προς τα μας, βρήκανε κάτι Τούρκους φαντάρους, πέσανε κάτι ντουφεκιές, κι ύστερα αρχίνησε και γίνηκε το μάλ'-βράσ'. Έβραζε ο τόπος να πούμε και γινήκανε πράματα ουκ ολίγα. Κι από τους δυό, υπ' όψιν. Φκιάσαμε πράματα που να μ' τα πεις τώρα ότι τα 'καμα γω, θα σου πω είσαι ψεύτης. Να καταλάβεις, μου δώσανε καινούργιο όπλο, γιατί είχε σπάσει το κοντάκι. Εμ, σπάει το κοντάκι; Κι όμως. Με τόσο λύσσα βάραγα που το έσπασα» (σ. 67).

Μολοντί έχει γενναίο μερίδιο στις αγριότητες του πολέμου, η εμπειρία αυτού του στρατιώτη δεν έγινε

αποκλειστικά πολεμική. Η φλόγα του ανεκπλήρωτου έρωτα συνεχίζει να καίει τα σωθικά του, υπερτερεί της αιματηρής βίας:

«Γύρισα στο χωριό κι απ' τη δικιά μ' τη σειρά ήμανε εγώ και καμιά εικοσαριά ακόμα. Μα μήτε που μ' ένοιαζε. Είχα μάθει που 'χε γίνει το κακό στη Σμύρνη κι ούτε που μ' είχε μείνει ψυχή να χαρώ που 'μουνα ζωντανός κι έβλεπα τη μάνα 'μ. [...] Και πώς να του το 'λεγα που απ' όσους είχα δει και πεθάνανε, κι απ' τα χέρια μ', και φίλους, εγώ μονάχα την Ανθή θυμόμανε» (σ. 72).

Εδώ το «θυμόμανε», ως πρωταρχική κινητήρια δύναμη της αφήγησης, είναι αποφασιστικά επιλεκτικό, γιατί υποβαθμίζει αισθητά την παντοκρατορία της εμπειρίας πολέμου, επ' ωφελεία του ερωτικού πάθους που κατακλύζει την «ψυχή» του ερωτοκτυπημένου φαντάρου.

Στο δεύτερο ερωτικό διήγημα, «Το γυάλινο μάτι», η ερωτική σχέση που εκδηλώνεται στη μικρασιατική γη είναι ομοφυλόφιλη, μεταξύ δύο συμπολεμιστών από το ίδιο αρβαντοχώρι. Τα ανδροκρατούμενα ήθη στην κλειστή κοινωνία του πατριού χωριού καταπιέζουν τη σύναψη σχέσεων μεταξύ ομοφυλόφιλων ζευγαριών. Ωστόσο στο ξένο πολεμοκρατούμενο έδαφος, μακριά από τον αρβανίτικο μικρόκοσμο, συγκεκριμένα στην κοσμοπολίτισσα Σμύρνη, η ωμή βιαιότητα από την πλευρά τού ενός συντρόφου εις βάρος των Τούρκων συνοδεύεται από έντονη σαδιστική ομοφυλοφυλική διάθεση:

«Ρουφάει μια απ' το τσιγάρο κι όπως έρχεται ο μπουφετζής και φέρνει τα ούζα, κάτι του λέει ο Θύμιος στα τούρκικα, που τα 'ξερε κάτι λίγο. Όσο που δεν έριξε τον δίσκο ο άλλος. Θύμιο, του λέω. Κι εκείνη την ώρα τραβάει απ' το ζωνάρι τ' ένα μπιστόλι που το 'χε κρυμμένο και σημαδεύει τον Τούρκο εδώ ανάμεσα στα μάτια. [...] Του κολλάει το μπιστόλι στο μέτωπο και τότε σπρώχνει κάτ' να γονατίσει. Του λυθήκανε του Τούρκου τα πόδια, πέφτει, αγκαλιάζει τα γόνατα του Θύμιου, τον σπρώχνει αυτός, κι όπως είναι ο άλλος και του τρέχουν τα σάλια κι οι μύξες απ' το κλάμα, του χώνει την κάννη στο στόμα. [...] Μη μιλάς, μου λέει, και γυρνάει στον άλλο και του λέει μια κουβέντα στα τούρκικα [...]. Κι αρχινάει, που λες, έτσι γονατιστός ο Τούρκος και γλείφει την κάννη απ' το μπιστόλι. Ο Θύμιος το 'χε φέρει το μπιστόλι έτ' μπροστά στον μπούτσο του κι είχε τον Τούρκο στα γόνατα να ρουφάει και να κλαίει, μ' όλο το μαγαζί να μας κοιτάει. Μιαν ώρα του τραβάει κλωτσά και τον σαβουρντιάζει σε κάτι καρέκλες. Τον σημαδεύει ξανά με το μπιστόλι και ρίχνει μία ένα τσακ πάν' απ' το κεφάλι του, κι ύστερα γυρνάει σε μένα και μου λέει, πάμε να φύγουμε από τούτο το γυφτομάγαζο, και βγαίνει κι ούτε που κοίταξε πίσω» (σ. 86-87).

Η σκηνή της ομοφυλοφυλικής πεολεξίας, πραγματικής αυτή τη φορά, επαναλαμβάνεται σε ένα χαμάμ της Φιλαδέλφειας (Αλά Σεχίρ), μεταξύ του Θύμιου και ενός

Τούρκου, μπροστά στα μάτια του συντοπίτη του –και αφηγητή–, ο οποίος θα γίνει κατόπιν ο ομοφυλόφιλος σύντροφος του Θύμιου. Είναι ενδεικτικό ότι ο αφηγητής εξιστορεί λεπτομερώς τις δύο σεξουαλικές σκηνές μεταξύ του μελλοντικού συντρόφου του και των δύο Τούρκων, ενώ αποσιωπά αιδημόνως τις δικές του. Ενδεικτική είναι η αντίδρασή του στο χαμάμ της Φιλαδέλφειας: «Γω τα 'χα χαμένα. Δεν ήξερα τι να πω και τι να κάνω. Το 'χαν κακό άντρα μ' άντρα, αλλά έτ' που 'δα τον Θύμιο σα να μ' άρεσε κι εμένα» (σ. 90). Σημειώτεον ότι η ερωτική σχέση των δύο συμπολεμιστών θα αρχίσει μετά την επιστροφή τους στην πατρίδα, «στο μοναστήρ' του Αϊ-Γιώργη» (σ. 93), όπου ο αφηγητής θα περιποιηθεί τον τραυματία Θύμιο επί δύο έτη, επικαλούμενος αφενός το τάμα που είχε κάνει στον άγιο ώστε να «γυρίσ' καλά» ο Θύμιος, αφετέρου την «μπέσα («έπιασα τον πατέρα μ' και του 'πα, άντρας δίκως μπέσα κάλλιο στο χώμα» (σ. 94). Η επίκληση της θρησκείας και του συμβολικού αίματος των αδερφοποιτών, των «βλάμηδων», εν ολίγοις της φατριάς μιας εξόχως φалλοκρατικής κοινωνίας, προσφυλάσσουν την ανομολόγητη, κρυφή αλλά και λίαν επικίνδυνη ομοφυλοφυλική σχέση: «Τι να κάνεις όμως; Τι να ειπείς; Άμα μαθευόταν τίποτα θα μας κρεμάγανε απ' τα πεύκα» (σ. 94). Άλλωστε, στο τέλος αποκαλύπτεται ότι ο αποδέκτης του ομοφυλόφιλου αφηγητή είναι μια πόρνη, στη οποία αναγκάζεται να πηγαίνει, «για να μη [τ]ου βγάλουν τ' όνομα ότι δεν [τ'] αρέσουν οι γυναίκες» (σ. 96).

Στον ανδροπρεπή, φалλοκρατικό, πατριαρχικό διηγηματικό κόσμο του *Γκιακ*, η εξαίρεση έρχεται από το αυθεντικά προφορικό «διηγηματικό τραγούδι» του Παπαμάρκου, από την «Παραλογή» του. Εδώ ο «Χάροντας», στην άκρη του γκρεμού, «λιγοψυχάει», ανήμπορος να κατέβει για να γεμίσει νερό το «τουλούμι του» και να ξεδιψάσει. Στο βάθος του γκρεμού ωστόσο γεμίζει ήδη το δικό της μια «κόρη νιούτσικη», μαυροντυμένη, καθότι ο Χάρος έχει ήδη σκοτώσει τον άντρα της: «Τότες το συλλογίζεται, το βάνει με το νου του / νερό από τη λυγερή να φέρει να ζητήσει / γιατί την άβυσσο πολύ σκιαζόταν να κατέβει» (σ. 57). Στην αντιδικία που θα ακολουθήσει, μέχρι το τέλος, η γυναικεία καρδιά θα αποδειχτεί πιο γενναία από αυτήν του Χάρου. Ωστόσο το φалλοκρατικό φρόνημα δεν υποτάσσεται στον λεκτικό χαρακτηρισμό του γυναικείου θάρρους, το οποίο δύο φορές χαρακτηρίζεται «αντρίκειο»:

«Θάμαξε ο Χάρος με τη νια που 'χε καρδιάν αντρίκεια / να κατεβεί μες στον γκρεμό στ' απάτητα τα βράχια / εκεί που μήτε ο λογισμός των αγριμιών τολμάει (σ. 57).

« – Γεια σου χαρά σου λυγερή, γεια σου χαρά σου κόρη / που 'χεις αντρίκεια λεβεντιά, παλικαριού το θάρρος /

και δε φοβάσαι να πατείς την άβυσσο τη μαύρη» (σ. 58).

Στην «Παραλογή» του *Γκιακ* παραλλάσσεται η διαβαλκανική παραλογή «Το Τραγούδι του νεκρού αδελφού» και στη θέση του Κωνσταντίνου –που νεκρανασταίνεται για να επαναφέρει από «τα ξένα» στο σπιτικό της μάνας τους την Αρετή, την αδελφή του– νεκρανασταίνεται από τον Χάρο ο «ακριβός άντρας» της θαρραλέας χήρας, ως αντάλλαγμα για το νερό που του προσφέρει από τα βάθη του γκρεμού. Ωστόσο, η έντεχνη παραλλαγή της «Παραλογής» δεν σταματά εδώ, αλλά αντλεί και από ένα άλλο είδος δημοτικού τραγουδιού, τα «Ακριτικά», και δη από τη μονομαχία του Διγενή με τον Χάρο: «Επήγαν κι επαλέψανε στα μαρμαρένια αλώνια, / κι όθε χτυπάει ο Διγενής, το αίμα αυλάκι κάνει, / κι όθε χτυπάει ο Χάροντας, το αίμα τράφο κάνει». Ο Παπαμάρκος όμως θα αντιστρέψει το παραδοσιακό μοτίβο του φοβερού Χάρου, κορυφαίας ανώλεθρης πατριαρχικής μορφής, αλλοιώνοντας τον χαρακτήρα του τόσο πολύ, ώστε τον αντιπαραβάλλει με μια τολμηρή θηλυκή νεανική ανθρώπινη ύπαρξη: τον Χάροντα δεν τον αντιμάχεται στα μαρμαρένια αλώνια ο Διγενής, αλλά στα γκρεμνά μια *αντρείκια* χήρα, η οποία τελικά ταπεινώνει τον άρχοντα του Κάτω Κόσμου που κάποια στιγμή συμπεριφέρεται σαν σκιαγμένη *γυναικούλα*.

Τελικά, ακόμη και η «Παραλογή» μολύνεται υπόρρητα από το μεσαιωνικό «Έπος του Βασιλείου Διγενή Ακρίτα», όπου η αφήγηση μαχών είναι ένα από το κύρια μοτίβα του έργου.

III. Ενόρμηση κατακυρίευσης, καταστροφής και ωμότητα

Η κυρίαρχη αίσθηση που αποκομίζει ο αναγνώστης του *Γκιακ* είναι η έξαρση της πολεμικής βίας. Παντού από το στόμα του εκάστοτε αφηγητή εκφέρεται η περιγραφή ακραίων βιαιοτήτων. Δεν υπάρχει ούτε ένας αφηγητής που να μην έχει συμμετάσχει σε αυτό το λουτρό αίματος. Επί παραδείγματι:

α) «Στη Μικρασία στην αρχή ήμανε στα μετόπιστεν. Με τον καιρό στείλανε και τη δικιά μ' τη μονάδα στο μέτωπο. [...] Είχαμε εντολές να διώξουμε τους Τούρκους απ' τα γύρω μέρη, κι αυτά τα πράματα δε γίνονται με το σεις και με το σας. Να σ' το πω αλλιώς, θερίζαμε και σπέρναμε μ' αλάτι. Κανένας δε θα σου ειπεί τι έκανε κείθε πέρα, αλλά, Αντώνη, ξεμάθαμε να 'μαστε ανθρώποι. Καμιά φορά βλέπω όσους γυρίσαμε απ' τη σειρά μ' στο δρόμο και συλλογιέμαι όσα 'χω δει με τα μάτια μ' να κάνει ο καθείς και ριγάω» (σ. 16).

β) «Δυο τρεις μέρες μετά μας στείλανε και κάψαμε απ' άκρου σ' άκρου ένα χωριό κοντά στο Αλασεχίρ. Μας είχαν πει να μη μείνει πέτρα στην πέτρα. Ούτε πετούμενο ζωντανό στο χωριό» (σ. 18).

Όλα αυτά τα αφηγείται ο αδελφός της Σύρμω, ο οποίος στο μικρασιατικό μέτωπο θα δολοφονήσει αδικαιόδικα και με άγρια ωμή βία τον φονιά της αδελφής του! Στα μάτια του οι πολεμικές βιαιότητες στις οποίες συμμετείχε ωχριούν σε σύγκριση με τον τρόπο που εκδικήθηκε το αίμα της αδικοκαμένης αδελφής του. Η εξήγηση της μαζικής καταστροφής, των δηώσεων, της ωμότητας εν καιρώ πολέμου δεν εξηγείται μόνο από τη διereύνηση των εντολών που δίδονται άνωθεν στους απλούς στρατιώτες. Εδώ επιβάλλεται η προσφυγή στην ψυχαναλυτική ορολογία, συγκεκριμένα στη φροϋδική «θεωρία των ενορμήσεων» («Trieblehre»).

Έχει επισημανθεί ότι «σε κείμενα προγενέστερα του *Πέραν της αρχής της ευχαρίστησης* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920) η *Bemächtigungstrieb* [ενόρμηση κατακυρίευσης] περιγράφεται ως μία μη σεξουαλική ενόρμηση που δεν ενώνεται παρά μόνο δευτερευόντως με τη σεξουαλικότητα· ευθύς εξαρχής κατευθύνεται προς το εξωτερικό αντικείμενο και συγκροτεί το μοναδικό στοιχείο που είναι παρόν στην πρωταρχική ωμότητα [*cruauté*] του παιδιού». ¹⁷ (Ας συγκρατήσουμε προς το παρόν τον θεμελιώδη όρο της *ωμότητας*.) Εν συνεχεία, στο *Πέραν της αρχής της ευχαρίστησης* η ενόρμηση κατακυρίευσης παύει να είναι αυτόνομη και εκδηλώνεται ως μορφή που μπορεί να προσλάβει η θεμελιώδης *ενόρμηση θανάτου* (*Todestrieb*), αντιπαρτιθέμενη ως εκ τούτου προς την έτερη θεμελιώδη ενόρμηση, την *ενόρμηση ζωής* (*Lebenstrieb*). Ούτως ή άλλως ο κύριος σκοπός της παραμένει ίδιος: η *κατακυρίευση* του αντικειμένου δια της ισχύος, της *δυνάμεως* (*Macht*). Από την άλλη μεριά, η ενόρμηση θανάτου μπορεί να προσλάβει τη μορφή μιας *ενόρμησης καταστροφής* (*Destruktionstrieb*) ή μιας *επιθετικής ενόρμησης* (*Aggressionstrieb*). Στο *Γκιακ*, όλες αυτές οι ενορμήσεις ανιχνεύονται στις ειδεχθείς πράξεις των στρατιωτών που συμμετείχαν στον Μικρασιατικό Πόλεμο.

Έχει ήδη λεχθεί ότι στο *Γκιακ* όλοι οι πολεμιστές στη Μικρασία, όταν εξιστορούν τη «Μικρασιατική Καταστροφή», αντλούν από μία και μόνη εμπειρία, την εμπειρία της πολεμικής αγριότητας, του χυμένου αίματος. Κορυφαίο παράδειγμα ο μπαρμπα-Κώτσος –παππούς του βλάμη του αφηγητή στο διήγημα «Σα βγαίνει ο Χότζας στο τζαμί»–, ο οποίος, σε αντίθεση με τον συμπολεμιστή αλλά και σιωπηλό παππού του αφηγητή, «τα 'λεγε και τα 'λεγε κι ωραία» (σ. 76). Εδώ ο πάππος ως υπόρρητη, αρχέγονη αφηγηματική μορφή τυχάνει να είναι και το πρωταγωνιστικό δραματικό πρόσωπο του διηγήματος. Ο μπαρμπα-Κώτσος λοιπόν αρέσκει να αφηγείται στους συγχωριανούς του για το αίμα που έχυσε στον Μικρασιατικό Πόλεμο, χωρίς να δείχνει ότι κατατράχεται από τύψεις, χωρίς να εκφράζει οιαδήποτε μεταμέλεια για το κακό που έχει διαπράξει: η αφήγησή του αποκαλύπτει ότι κάνει το κακό

χάριν του κακού, άνευ λόγου και αιτίας, υπακούοντας στο πρόταγμα της καθαρής διάπραξης του *ριζικού κακού*:

α) «Μια άλλη φορά, μας είχε πει που είχανε βρει έναν μπέη στη Σμύρνη. [...] Βλέπουνε, που λες, έναν μπέη πάνω σ' ένα μουλάρι, άσπρο, ωραίο. Τον θυμάμαι που μου 'χε πει, τέτοιο ωραίο γομάρι, Γιωργάκο, δεν είχα ματαδεί. Σου λέω άλλο πράμα, άσπρο κι αφηλό. [...] Λένε, που λες, του μπέη, δώσε μας το μουλάρι. Όχι, τους λέει αυτός. Ρε δώσε μας το μουλάρι. Όχι, πάλι. Ρε καλέ μου, ρε χρυσέ μου. Τίποτα. Ε, τραβάω μια, μου λέει, με το σπαθί και του το ανοίγω το κεφάλι στα δύο. Και το πήραμε το μουλάρι. Και τι το κάνετε; του λέω. Ξέρω και 'γω; μου λέει. Μάλλον το παρατήσαμε κάπου. [...] Σάμπως ρε παιδί μου και τι θα το κάναμε το μουλάρι, μου είχε πει. Θα το φέρναμε πίσω; Αλλά να, το 'χα δει εκείνη την ώρα και μ' άρεσε, αλλά πιο πολύ με είχε νευριάσει ο άλλος ο πούστης, όκι και όκι. Ε, ρε, και να τον έβλεπες μετά τον κερατά. Πολύ γούστο το 'κανα» (σ. 77).

β) «Και να, μας λέει, κοιμόμασταν μια φορά έξω από 'να χωριό πάλι κοντά στη Σμύρνη. Μέναν Τούρκοι εκεί. Πρωί, acáραγα, μας ξυπνάει ο Χότζας, ιμπί-αλά-μμιμπί. Λέω νταξ' θα σταματήσει. Αλλά δώσ' του ο πούστης κι όλο και δυνάμωνα. Ιμπί-αλά-μμιμπί και ιμπί-αλά-μμιμπί.¹⁸ Έτσι είσαι; λέω. Όπως ήμουν ξαπλωτός, γυρνάω, πιάνω το όπλο και μπαμ του ρίχνω μία. Και τον βλέπεις, Γιωργάκη, πάρ' τον κάτω σαν πουλάκι. Έτσι ε, δίκως να σηκωθώ καθόλου, καλά, ήμουνα σκοπευτής από τους πρώτους» (σ. 78).

Αμέσως μετά ο αφηγητής παρεμβαίνει υποβάλλοντας μια ερώτηση, η απάντηση της οποίας είναι εξόχως αποκαλυπτική:

«Τον ρώτησα τότες. Του λέω έτσι να τον πειράξω, ρε μπάρμπα-Κώτσο, όλο γι' αυτά μιλάς. Τόσο πολύ σου λείπουνε; Τόσο τα λαχταράς; Έσκυψε και μου λέει: Πιο και από γυναίκα» (σ. 78).

Εδώ ο πόλεμος δεν συμβάλλει μόνο στην μπενγιαμενική πτώχευση εμπειρίας, αλλά υποβαθμίζει απελπιστικά την ενόρμηση ζωής, του Έ ρ ω τ ο ς, επ' ωφελεία της ενόρμησης θανάτου, του Θ α ν ά τ ο υ. Επιπλέον, και αυτό είναι το σημαντικότερο, προσβάλλει την ίδια την αφηγηματική μνήμη: ο αφηγητής ηδονίζεται, αντλεί ευχαρίστηση *αφηγούμενος* εκ των υστέρων τις ωμότητες που έχει διαπράξει απλώς χάριν του κακού, χωρίς την πρόσβλεψη σε μια κάποια απόλαυση.

Το τελευταίο διήγημα, «Νόκερ», αποτελεί την κορύφωση της αιματηρής εμπειρίας πολέμου. Το πρωταγωνιστικό δραματικό πρόσωπο, ο Αργύρης (ο μετέπειτα «Νοκέρης» στα σφαγεία στο Σικάγο) έχει διαμορφώσει τον χαρακτήρα του μέσω της συμμετοχής του σε πολλούς πολέμους: Α' Βαλκανικός Πόλεμος, Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, Εκστρατεία στην Ουκρανία (1919), Μικρασιατικός Πόλεμος: «Δεκαοχτώ, μου λέει, έφυγα, εικοσιοχτώ γύρισα» (σ. 113). Το αίμα που έχει χύσει ο Αργύρης είναι απο-

κλειστικά αίμα πολέμου, το οποίο δεν αναγνωρίζει τους στενούς κοινωνικούς δεσμούς του συγγενικού αίματος, του αρβανίτικου Κανούν. Στην ερώτηση του Αρβανίτη αφηγητή: «άνθρωπος που πολέμησε τ' αδέρφια τ' θα κάνει καλό στον ξένο;», ο επίσης Αρβανίτης Αργύρης θα απαντήσει ότι «αυτοί που 'χουνε πολιεμήσει μαζί είναι πιο κι από αδέρφια» (σ. 107). Ο συμπολεμιστής είναι πιο αδερφός από τον βλάμη, τον Αρβανίτη αδερφοποιτό, γιατί είναι υπεράνω πάσης ιδεολογίας, συγγενικής, ταξικής, κοινωνικής. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι ο μεγάλος απών στο *Γκιακ* είναι ο Εμφύλιος Πόλεμος του 1946-49. Ακόμη και ο αφηγητής στο «Νόκερ» δηλώνει ότι έφυγε για την Αμερική το «πεννηταένα. Με το που τέλειωσ[ε] δηλαδή από φαντάρος» (σ. 97), δύο χρόνια μετά το τέλος του Εμφυλίου. Ενδεικτική είναι άλλωστε η καθαρευουσιάνικη αναφορά στους «κομμουνιστάς» τόσο από τον αφηγητή όσο και από τον Αργύρη (σ. 107), επ' ευκαιρία της συμμετοχής του τελευταίου στο ελληνικό εκστρατευτικό σώμα στην Κριμαία, όπου μαζί με τους Λευκούς Ρώσους στρατιώτες πολέμησε «τους μπολσεβίκους» (σ. 107). Το χειραφετικό ιδεώδες του διεθνούς κομμουνιστικού κινήματος φαίνεται πως είναι παντελώς απόν στον εν λόγω αρβανίτικο κλειστό μικρόκοσμο.

Ο Αργύρης, μόλις επιστρέψει από το μικρασιατικό μέτωπο παρασημοφορεμένος, θα συμμετάσχει στο «τρικούβερτο γλέντι» που έχει ετοιμάσει ο «κύρης» του, για τον «αρρεβώνα» του με τη μάνα τού αφηγητή. Τότε «γυρνάει ένας μπάρμπα τ' και του λέει, άι για πες μας, ρε Αργυράκο, και πώς ήτανε κει στο πόλεμο που ήσουν;». Η πτώχευση της εμπειρίας εξαιτίας του πολέμου και κατ' επέκτασιν η *πτώχευμένη αφήγηση* αναδεικνύονται απροκάλυπτα στην εξιστόρηση του πολύχρονου πολεμιστή, ο οποίος «άμαθος, [...] δέκα χρόνια πόλεμο», είχε «ξεκάσει καλά καλά πώς μιλάνε με τον κόσμο. Κι έτσι δεν [τ]ου πέρασε απ' το μυαλό και κάθισ[ε] και τους τα είπ[ε] όλα. Με το νι και με το σίγμα», όλες τις ωμότητες που είχε διαπράξει:

«[...] πόσους είχα σκοτώσει, πώς είναι αλλιώς με την ξιφολόγη, αλλιώς με το μαχαίρι, αλλιώς ο λαιμός του άνδρα κι αλλιώς του παιδιού, πώς ουρλιάζανε οι Βουλγάρες και πώς οι Τουρκάλες, πώς κλωτσάει ο κρεμασμένος και πώς ο σφαγμένος, πώς ακόμα και τα μωρά τα μικρά που δεν καταλαβαίνουν κλαίει άμα μυρίσουν το αίμα [...]» (σ. 114).

Στην ερώτηση του πατέρα του (που δεν τολμά ούτε να τον «ακουμπήσει»), «Αργύρη, πόσο αίμα αθών έχεις χύσει παιδάκι μ';», ο αιματοβαμμένος γιος θα δώσει την εξής απάντηση: «Γι' αυτό είναι το αίμα, πατέρα. Για να χύνεται» (σ. 115). Ο αμερικανικός τίτλος του διηγήματος, «Νόκερ», δηλώνει το επάγγελμα του Αργύρη στα σφαγεία στο Σικάγο, όπου έχει καταφύγει μετά την εθελούσια φυγή του και την πλήρη αποκοπή του από το χωριό και από

καθετί που τον συνδέει με αυτό. Το αίμα που έχει χύσει τον κατατρώει δια παντός, αλλά αυτό ακριβώς θα επιλέξει ως επάγγελμα, θα γίνει νόκερ, νοκέρης: με μια «βαρεία» σκοτώνει τα μοσχάρια «κατευτείαν στο κούτελο, στο δοξαπατρί» (σ. 110): «Το να σκοτώνεις έχει κι αυτό ομορφιά. Αλλά είναι όμορφο μοναχά όταν είναι χρήσιμο. Πρέπει να το κάνεις χωρίς άκτι, χωρίς μίσος» (σ. 111).

Η επαγγελματική επιλογή του ως «νοκέρη» είναι άκρωσ αιτιολογημένη. Εκκινώντας από την προκείμενη πρόταση: «Άντρας δεν έγινα με τη δουλειά, όπως οι άλλοι, αλλά με το σκοτωμό», καταλήγει στο εξής συμπέρασμα: «Είπα, αφού τα αίματα έμαθες, Αργύρη, στα αίματα θα πορεύεσαι» (σ. 116). Τώρα όμως η καθημερινή έκχυση του αίματος των μοσχαριών («δύο τρία στο λεπτό», σ. 111) είναι *χρήσιμη* για τους «σιβιλαίζντ», για τους πολιτισμένους πολίτες που δεν έχουν βάψει με αίμα τα χέρια τους:

«Αυτό πάει να πει να 'σαι σιβιλαίζντ. Να πατάς στα σκατά με αφηλό τακούι. Κρυφή η δουλειά που κάνω στο Γιούνιον, κρυφή κι αυτή που έκανα στον πόλεμο, απλά εδώ δε με λένε κίλλερ, εδώ με λένε νόκερ, κι είν' έτσι στ' αυτιά πιο ωραίο. Άμα είσαι στα μετόπιστεν ξέρεις πώς είν' εκεί που πολιεμάνε; Άμα είσαι μπακάλης, έμπορας, πουτάνα, οτιδήποτε, ξέρεις πώς είν' το σφαγείο; [...] Να μην ξεχάσουνε ποτέ ότι από όσους σκοτώσανε τούτα τα χέρια κάνουν ακόμα προκοπή» (σ. 117).

Σε αυτό το απόσπασμα εκφέρεται για μία και μόνη φορά ένας καταγγελτικός λόγος εναντίον της υποκρισίας σχετικά με τη χρησιμότητα του πολέμου και την κρατική, κοινωνική ανοχή ή και επιδοκιμασία του. Ως εκ τούτου τίθεται το ερώτημα αν το *Γκιακ* είναι μια καθαρή καταγγελία του πολέμου, ένα αντιπολεμικό βιβλίο που μπορεί να ενταχθεί σε αυτό που έχει μεταφραστεί ως *στρατευμένη λογοτεχνία* (*littérature engagée*), μια συλλογή διηγημάτων με «αντιπολεμική θέση». Φρονώ ότι η σύνολη αφηγηματική δομή στο *Γκιακ*, συμπεριλαμβανομένου και του εν λόγω αποσπάσματος, δεν εμπεριέχει *ρητά* καμία κρίση απαξίωσης ή επιδοκιμασίας των αιματηρών πράξεων του *απλού στρατιώτη*. Δεν υπάρχει κανένα ειρηνιστικό πρόταγμα, καμία αναφορά σε ιδεώδη κοινωνικής χειραφέτησης, η οποία στηλιτεύει τον πόλεμο εν γένει ή, έστω, τον επιθετικό. Ο Μικρασιατικός Πόλεμος δεν αποτιμάται ως απελευθερωτικός, επιθετικός, επεκτατικός ή και ιμπεριαλιστικός. Ο Παπαμάρκος αφήνει στον αναγνώστη την ευθύνη μιας θετικής ή αρνητικής αποτίμησης των πολεμικών πράξεων εν γένει. Αυτό όμως που υπερτονίζει είναι ότι ο πόλεμος σημαίνει έκχυση *αίματος* και διάπραξη *ωμοτήτων*.

Στα λατινικά η *crudelitas* δηλώνει την *ωμότητα* (γαλλιστί *cruaute*), ενώ η λέξη *crueur* σημαίνει το *αίμα*. Ο Ζακ Ντερριντά, στο βιβλίο του *Ψυχικές καταστάσεις της ψυχανάλυσης*, έχει αναλύσει ενδελεχώς το συσχετισμό της *ωμότητας*, της *ενόρμησης ωμότητας* με το *αίμα* και με τις

ενορμήσεις κατακυρίευσης και *καταστροφής*.¹⁹ Αλλά, τελικά τι είναι το αίμα; Στην Παλαιά Διαθήκη το «αίμα είναι η ψυχή της σάρκας». ²⁰ Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, στο περίφημο δοκίμιό του *Προς την κριτική της βίας*, υποστηρίζει ότι «το αίμα είναι το σύμβολο της απλής ζωής». ²¹ Ούτως ή άλλως στη μακραίωνη ιστορία των έμβιων όντων επί της γης το αίμα είναι άμεσα συνυφασμένο με τη ζωή και τον θάνατό τους. Ο Ντερριντά διερωτάται «πότε πεθαίνει κανείς;», ²² για να απαντήσει μέσω μιας φράσης του Γκιγιωτέν που εξεφώνησε αυτοπροσώπως στη Συντακτική Συνέλευση, σχετικά με το εφεύρημά του, την *γκιλολίνα*, η οποία προσφέρει τάχιση και ανώδυνη θανάτωση: «Ο μηχανισμός πέφτει σαν τον κεραυνό, το κεφάλι εκσφενδονίζεται, το αίμα αναβλύζει, ο άνθρωπος δεν υπάρχει πλέον». ²³

Ο τίτλος της συλλογής των διηγημάτων του Δημοσθένη Παπαμάρκου σηματοδοτεί επακριβώς τη μοναδική δεσπόζουσα του σύνολου διηγηματικού σώματος: *Γκιακ*, τουτέστιν *αίμα*. Στο *Γκιακ* η αφήγηση είναι κατ' ουσίαν μια μυθοπλαστική ιστορική μαρτυρία, όπου για τα ιστορικά γεγονότα μαρτυρεί με το δικό της τρόπο η διηγηματική αφήγηση. Εγγράφοντας την ιστορία στη λογοτεχνία, το *Γκιακ* εγγράφεται με τη σειρά του στη μακραίωνη *ιστορία του αίματος* –ανθρωπολογική, θρησκευτική, κοινωνιολογικο-πολιτική, ψυχαναλυτική, δικαιοκή, εν προκειμένω λογοτεχνική–, για να αποτελέσει μια ισχυρή τομή στην ιστορία του νεοελληνικού διηγήματος εν γένει.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Victor Chklovski, «L'art comme procédé», στο *Sur la théorie de la prose*, μτφρ. Guy Verret, L'âge d'homme, Λωζάννη 1973, σ. 16-17: «Η τέχνη έχει γίνει για να δίνει την αίσθηση του πράγματος ως πράγματος που βλέπεται και όχι που αναγνωρίζεται: το τέχνασμα της τέχνης είναι τέχνασμα της "ασυνήθιστης αναπαράστασης" των πραγμάτων και το τέχνασμα της αμήχανης μορφής, η οποία αυξάνει τη δυσκολία και τη διάρκεια της αντίληψης, γιατί στην τέχνη η αντιληπτική διαδικασία είναι αυτοσκοπός και πρέπει να παρατείνεται: η τέχνη είναι το μέσον να ζεις το πράγμα ενώ αυτό γίνεται, και στην τέχνη αυτό που γίνεται δεν είναι σημαντικό [...]». Στον Τολστόι το τέχνασμα της ασυνήθιστης αναπαράστασης συνίσταται στο ότι ο συγγραφέας, αντί να αποκαλεί το πράγμα με το όνομά του, το περιγράφει ως εάν το έβλεπε για πρώτη φορά». Εδώ η εν λόγω μέθοδος, το εν λόγω τέχνασμα, μεταφράζεται στα γαλλικά ως *représentation insolite, ασυνήθιστη αναπαράσταση*.
- 2 Γιώργος Ιωάννου, *Τα δημοτικά μας τραγούδια*, Εκδόσεις Ταχυδρόμου, Αθήνα 1966, σ. 17.
- 3 Ήδη η συλλογή διηγημάτων του Δημοσθένη Παπαμάρκου υπό τον τίτλο *ΜεταΠοίηση* (Κέδρος, Αθήνα 2012, σ. 117) περαιώνεται με μια μονοσέλιδη και άτιτλη οιονεί «Παραλογή» (δύο επτάστιχες στροφές, επίσης σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο), της οποίας ο αφηγητής είναι ένας απέθαντος που «τον αντάριαζε η χολή, του γδικιωμού η τυράννια».
- 4 Walter Benjamin, «Der Erzähler», στο *Gesammelte Schriften*, Band II.2, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 1977 [1980, σ. 443].
- 5 Αυτ., σ. 453.

- 6 Roman Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μτφρ. Άρης Μπερλής, Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", Αθήνα 1998, σ. 64-65.
- 7 Γ. Μ. Βιζυηνός, α) «Ανά τον Ελικώνα (Βαλλίσματα)», στο *Στους δρόμους της λογισούνης. Κείμενα γνώσης, θεωρίας και κριτικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2013, σ. 599-710· β) «Βαλλιστικόν άσμα», *αυτ.*, σ. 539-541.
- 8 Παναγιώτης Μουλάς, «Εισαγωγή», στο Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, Ερμής, Αθήνα 1980, σ. οδ'-οέ. Για το ιστορικό της οιονεί ταύτισης του «επουλλίου», της «ballade», του «βαλλίσματος» ή «βαλλιστικού άσματος» με την «παραλογή», βλ. *αυτ.*, σ. ογ', σημείωση 1: «Οι όροι δεν καλύπτουν πάντοτε τις ίδιες πραγματικότητες: το "επούλλιον", εύχρηστο στην πανεπιστημιακή κριτική, οδηγεί στη λόγια δημιουργία, ενώ η "παραλογή" στη λαϊκή και η "Ballade" στην ξένη».
- 9 *Αυτ.*, σ. πδ'-πε'.
- 10 Από τη διάλεξη του Κ. Παλαμά το 1916 υπό τον τίτλο *Βιζυηνός και Κρυστάλλης* (βλ. σειρά «Διαλέξεις και Μελετήματα», αρ. 9, Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός», Αθήνα 1973, σ. 18-19).
- 11 Benjamin, «Der Erzähler», *ό.π.*, σ. 443.
- 12 *Αυτ.*, σ. 439.
- 13 *Αυτ.*
- 14 Στη μονοσέλιδη και ακροτελεύτια οιονεί «παραλογή» της *ΜεταΠοίησης* (2012), ο αφηγητής είναι ένας απέθαντος, που «τον αντάριαζε η χολή, του γδικωμού η τυράννια». Επισημαίνω ότι το πρώτο διήγημα αυτής της συλλογής διηγημάτων, υπό τον τίτλο «Γκρίκου», συσχετίζεται άμεσα με το εν λόγω άτιτλο στικουόρημα, καθότι η θεματική του είναι ίδια: η εκδίκηση του νεκραναστημένου αδελφού που γίνεται εξαιτίας του αδελφού του απέθαντος. Το μοτίβο του νεκραναστημένου απέθαντου είναι κεντρικό και στα δύο ποιήματα. Στο εν λόγω πρώτο διήγημα της *ΜεταΠοίησης* γίνεται μνεία για το «μαυρομάνικο» που «το καρφώνουν πάνω από τον τάφο» των πεθαμένων, τους οποίους «θάβουν μπρούμυτα, για να μην μπορούν να σηκωθούν. Κι άμα κάνουν να σπρώξουν με την πλάτη, να τους καρφωθεί η λάμα και να ξαναγείρουν» (σ. 15). Όπως ακριβώς στην «Παραλογή» του *Γκιακ*: «Για τούτο με χοντρή τριχιά πισθάγκωνα τους δέναν / και μες στον τάφο μπρούμυτα τους χώναν και τους θάβαν. / Μα πάλι
- σπρώχνανε να βγουν απάνω οι πεθαμένοι / κι έτσι ένα μαυρομάνικο καρφώνανε στον τάφο / να τους τρυπάει κάθε φορά που κάνουν να σκωθούνε» (σ. 56).
- 15 Πρβλ. το μυθιστόρημα *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* (εκδόθηκε στη Βραΐλα το 1870, από άγνωστο συγγραφέα).
- 16 Έμμεση αναφορά στο γνωστό ομοίτιλο ηπειρωτικό τραγούδι που ξεκίνησε ως χορός *γάμου*: «'Ηρθ' ο καιρός να φύγουμε ροδιά μου, ροδιά μου / στα σπίτια μας να πάμε μικρή ροδακινιά μου. / Και πάλι θ' ανταμώσουμε ροδιά μου, ροδιά μου / στης νύφης τα (ε)πιστρόφια, μικρή ροδακινιά μου. / Αρνιά θα ψήσουμε παιδιά, ροδιά μου, ροδιά μου / θα φάμε και θα πιούμε και θα σας ευχηθούμε».
- 17 Jean Laplanche / Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., Παρίσι 1967, σ. 364.
- 18 Επισημαίνω ότι ο τίτλος του εν λόγω διηγήματος παραπέμπει έμμεσα στο ομοίτιλο περίφημο ζεϊμπέκικο «Σαν βγαίνει ο Χότζας στο τζαμί» ή «Μπιρ Αλλάχ» (συνθέτης: Γιάννης Σταμούλης, στικουργός: Χαράλαμπος Βασιλειάδης). Το τραγούδι είναι ερωτικό και το «Μπιρ Αλλάχ» του Χότζα ματώνει την καρδιά του ερωτευμένου: «Σαν βγαίνει ο Χότζας στο τζαμί, / αργά σαν σουρουπώνει, / κι όταν θα πει το μπιρ Αλλάχ, / μπιρ Αλλάχ, / το στήθος μου ματώνει. // Τέτοια στιγμή σε γνώρισα / στα μακρινά τα ξένα / κι όταν ακούω μπιρ Αλλάχ, / μπιρ Αλλάχ, ο νους μου πάει σ' εσένα. // Στα βάθη της Ανατολής, / στη μαύρη ερημιά μου, / όταν ακούω μπιρ Αλλάχ, / μπιρ Αλλάχ, ματώνει η καρδιά μου».
- 19 Jacques Derrida, *Ψυχικές καταστάσεις της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Βαγγέλης Μπιστώρης, Πατάκης, Αθήνα 2008, σ. 26-28, 43, 63.
- 20 *Δευτερονόμιον*, 17, 11: «'Η γὰρ ψυχὴ πάσης σαρκὸς αἷμα αὐτοῦ ἐστίν».
- 21 Walter Benjamin, «Zur Kritik der Gewalt», στο *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 1977 [21980, σ. 199]: «Denn Blut ist das Symbol des bloßen Lebens».
- 22 Jacques Derrida, *Séminaire. La peine de mort. Volume I (1999-2000)*, Galilée, Παρίσι 2012, σ. 300.
- 23 *Αυτ.*, σ. 305.

AnalyzeGreece!

NEWS AND LEFT POLITICS



Ένα νέο διαδικτυακό εγχείρημα,
με κείμενα για την Ελλάδα
(μεταφρασμένα ή γραμμένα)
στα αγγλικά, από σκοπιά αριστερή,
κινηματική και κριτική

**Συντακτική ομάδα: Μ. Αυγερίδης, Δ. Ιωάννου,
Μ. Καλαντζοπούλου, Κ. Καρπόζηλος, Ι. Μειτάνη,
Σ. Μπουρνάζος, Δ. Παπαδάτος-Αναγνωστόπουλος**

www.analyzegreece.com
www.analyzegreece.gr