

Γ. Βιζυηνός, Ποίος ήταν ο φονεύς του αδερφού μου

A. Βιογραφικές πληροφορίες

Ο Γ. Βιζυηνός γεννήθηκε το 1849 σε μια κωμόπολη της Ανατολικής Θράκης, τη Βιζύη. Έζησε δύσκολα παιδικά χρόνια· σε μικρή ηλικία έχασε τον πατέρα του κι αργότερα αναγκάστηκε να φύγει απ' το σπίτι του. Ταξίδεψε σε πολλά μέρη: στην Κύπρο, στην Κωνσταντινούπολη, στην Αθήνα, στη Δ. Ευρώπη. Εκτός απ' την ενασχόλησή του με την ποίηση αρχικά και την πεζογραφία αργότερα, αξίζει να μνημονεύσουμε τις πολυσχιδείς σπουδές του και ιδιαίτερα εκείνες στον τομέα της *ψυχολογίας*. Για περισσότερες βιογραφικές πληροφορίες δες το σχολικό βιβλίο, σελ. 42.

B. Η εποχή και το λογοτεχνικό περιβάλλον

Την περίοδο που ο Βιζυηνός άρχισε να παράγει το πεζογραφικό του έργο (δεκαετία του 1880), στην Αθήνα – την πρωτεύουσα του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους – κυριαρχούσε ο *ρομαντισμός*, ένα ξενόφερτο λογοτεχνικό κίνημα, το οποίο υιοθέτησαν οι λογοτέχνες της Α' Αθηναϊκής ή Ρομαντικής σχολής (π.χ. Ραγκαβής, Σούτσος, κ.ά). Οι λογοτέχνες αυτοί καλλιέργησαν κυρίως το *ιστορικό μυθιστόρημα* και γλωσσικό τους όργανο ήταν η *καθαρεύουσα*.

Την εποχή λοιπόν που κάνουν την εμφάνισή τους στα ελληνικά γράμματα ο Βιζυηνός, ο Παπαδιαμάντης, ο Καρκαβίτσας και – λίγο αργότερα – η λεγόμενη γενιά του 1880, ο ρομαντισμός είχε πλέον εξαντλήσει τις δυνατότητές του. Έτσι οι λογοτέχνες της γενιάς του 1880 (στην οποία ανήκει χρονολογικά κι ο Βιζυηνός) βρέθηκαν στην ανάγκη να ξεκινήσουν απ' την αρχή· εγκατέλειψαν το ιστορικό μυθιστόρημα και υπήρξαν οι θεμελιωτές του *ηθογραφικού διηγήματος*, μέσα από το οποίο επεδίωξαν – μεταξύ άλλων – να παρουσιάσουν τη ζωή στην ύπαιθρο και πιο συγκεκριμένα να αποδώσουν ανάγλυφα τα λαϊκά έθιμα, τις τοπικές παραδόσεις και γενικά τη νοοτροπία των απλών λαϊκών ανθρώπων.

Γ. Η γλώσσα του Βιζυηνού

Ο Βιζυηνός, μεγαλωμένος στα χρόνια του ρομαντισμού, υιοθέτησε ως όργανο λογοτεχνικής έκφρασης την *καθαρεύουσα*. Ωστόσο στα διηγήματά του χρησιμοποιεί μια σχετικά απλή – *θερμή καθαρεύουσα*, η οποία πολύ συχνά πλησιάζει το λόγο της καθημερινής ζωής. Αυτό είναι ιδιαίτερα αισθητό στα σημεία που υπάρχει διάλογος: ενώ δηλ. στην αφήγηση κυριαρχεί η *καθαρεύουσα*, στους διαλόγους υπάρχει η *ζωντανή, η καθομιλουμένη δημοτική γλώσσα*· εκεί οι απλοί άνθρωποι εκφράζονται με τη γλώσσα της καρδιάς τους και του τόπου τους. Μ' αυτό τον τρόπο η *καθαρεύουσα* του Βιζυηνού ανοίγει το δρόμο στη δημοτική, όχι μόνο γιατί οι ήρωες διαλέγονται στη δημοτική, αλλά κυρίως γιατί ο συγγραφέας διακατέχεται απ' το λαϊκό αίσθημα. Η γλώσσα του, δηλαδή, είναι μια μετριοπαθής *καθαρεύουσα*, διανθισμένη με πολλούς λαϊκούς ιδιωτισμούς και λαϊκές εκφράσεις.

Αν εξετάσουμε το συγκεκριμένο διήγημα, θα διαπιστώσουμε ότι *καθαρεύουσα* μιλάει ο αφηγητής – συγγραφέας, ενώ ο Μοσκώβ – Σελήμ χρησιμοποιεί έναν γλωσσικό κώδικα που πλησιάζει τη δημοτική. Όπως επισημαίνει ο Π. Μουλλάς «είναι αξιοσημείωτο ότι οι δύο γλωσσικοί κώδικες που χρησιμοποιούνται από το Βιζυηνό, της *καθαρεύουσας* και της *δημοτικής*, λειτουργούν όχι μόνο ως ρεαλιστικά σήματα, αλλά κυρίως ως δείκτες πολιτισμικών και κοινωνικών διαφορών. Καθαρεύουσα μιλάει ο αφηγητής των διηγημάτων αλλά και Έλληνες και ξένοι με προσβάσεις στην παιδεία, στην εξουσία και στον πλούτο. Απεναντίας, η δημοτική είναι ο κώδικας των φτωχών και καταφρονεμένων».

Δ. Ποίος ήταν ο φονεύς του αδερφού μου

Το διήγημα Ποίος ήταν ο Φονεύς του Αδελφού μου, δημοσιευμένο στο περιοδικό Εστία (23 Οκτωβρίου – 3 Νοεμβρίου 1883), αποτελεί μια ανάλυση κοινωνιολογική μιας ορθόδοξης ελληνικής οικογένειας που ζει στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα.

Δ1. Σύντομη απόδοση περιεχομένου

Η ιστορία ξεκινά στην Κωνσταντινούπολη όπου ο Γεώργιος συναντά μετά από αρκετά χρόνια τη μητέρα του και τον αδερφό του Μιχαήλο. Εκεί τους φιλοξενούν στο σπίτι τους μια οικογένεια Τούρκων, οι οποίοι θέλουν με αυτόν τον τρόπο να ευχαριστήσουν τη μητέρα του συγγραφέα, επειδή είχε περιθάψει για επτά μήνες τον γιο της Κιαμήλ, που τον είχε βρει αιμόφυρτο στο δρόμο. Αφού μαθαίνουμε από το στόμα του Κιαμήλ το πως βρέθηκε τραυματισμένος στα χέρια της μητέρας του αφηγητή, μαθαίνουμε την τραγική αλήθεια: Ο Κιαμήλ, προσπαθώντας να εκδικηθεί το θάνατο του αδελφοποιού του που πέθανε στην ίδια ενέδρα, σκότωσε άθελά του τον Χρήστο, τον αδερφό του συγγραφέα! Ο Κιαμήλ συλλαμβάνεται και ο συγγραφέας στέλνει τη μητέρα του πίσω στο χωριό, χωρίς να της αποκαλύψει την αλήθεια. Τρία χρόνια αργότερα ο συγγραφέας επισκέπτεται το χωριό του και βρίσκει εκεί τον Κιαμήλ τρελό από τις τύψεις, να είναι υπηρέτης στο σπίτι της μητέρας του, χωρίς αυτή να ξέρει την αλήθεια για το φονιά του παιδιού της.

Δ2. Ο χρόνος της ιστορίας

Ο πραγματικός χρόνος των γεγονότων είναι περίπου το 1880. Τρία χρόνια πριν είχε δολοφονηθεί ο Χρηστάκης (το 1877: στις αρχές του ρωσοτουρκικού πολέμου). Αναφέρεται επίσης ότι η μητέρα φρόντισε τον Κιαμήλ επί εφτά μήνες, πριν από το οικογενειακό δράμα.

Δ3. Τα πρόσωπα

«Πίσω από τις περιπέτειες μιας καλοστημένης αστυνομικής ιστορίας αναδύονται τελικά οι άνθρωποι με την τραγικότητά τους, πιασμένοι στο ίδιο δόκανο της μοίρας» (Π. Μουλλάς).

Από τα πρόσωπα που παρουσιάζονται στο απόσπασμα του διηγήματος κυριαρχεί η μητέρα του αφηγητή, ο χαρακτήρας της οποίας αποκαλύπτεται τόσο μέσα από το διάλογό της με τον αφηγητή όσο και στην εκτενέστερη σκηνή με τον αδερφό του αφηγητή, το Μιχαήλο. Η πρώτη εντύπωση που λαμβάνουμε για τη μητέρα είναι πως έχοντας βιώσει ανείπωτο πόνο από τη δολοφονία του γιου της, του Χρηστάκη, επιθυμεί πλέον, όσο τίποτε άλλο, να εκδικηθεί το φονιά του γιου της. Η μητέρα, μάλιστα, δε θέλει απλώς να τιμωρηθεί ο φονιάς, θέλει να βρίσκεται η ίδια εκεί όταν θα απαγχονίζεται ο φονιάς, ώστε να μπορέσει να τραβήξει με τα χέρια της το σχοινί που θα αφαιρέσει τη ζωή του. Η ανάγκη αυτή για εκδίκηση, βέβαια, δεν υποδηλώνει πως η μητέρα είναι ένας σκληρός άνθρωπος, δείχνει κυρίως την ένταση του πόνου που έχει υποστεί και την ανάγκη της να διοχετεύσει κάπου όλη αυτή την πίκρα. Η μητέρα του αφηγητή είναι πάνω απ' όλα μια μητέρα που έχει χάσει το παιδί της και υποφέρει, όχι μόνο για το θάνατο του παιδιού της αλλά και γιατί γνωρίζει πως δεν στάθηκε ικανή να προστατέψει το γιο της, γι' αυτό έστω και τώρα, θέλει να κάνει κάτι για το παιδί της, θέλει να συμμετάσχει στην τιμωρία του φονιά του.

Το βασικό επομένως στοιχείο που αντλούμε για το χαρακτήρα της μητέρας είναι η δίχως όρια αγάπη που αισθάνεται για τα παιδιά της, στοιχείο που ενισχύεται και μέσα από το διάλογο που έχει με τον άλλο της γιο, το Μιχαήλο, όταν ο αφηγητής απουσίαζε στο εξωτερικό και η μητέρα υπέφερε, μη γνωρίζοντας που βρίσκεται το παιδί της και αν είναι καλά στην υγεία του. Για άλλη μια φορά η μητέρα είναι ανήμπορη να βοηθήσει το παιδί της που λείπει κι αυτό την ωθεί σε μια αδιάκοπη προσπάθεια να μάθει νέα του, αλλά και να προσφέρει βοήθεια σε όποιον την έχει ανάγκη, με την ελπίδα ότι κάποιος άλλος, στα πλαίσια μιας συμπαντικής ισορροπίας, θα συντρίξει το παιδί της, όπου κι αν βρίσκεται αυτό. Η μητέρα ρωτά με αγωνία τους διαβάτες αν έχουν ακούσει κάτι για το γιο της και παράλληλα σπεύδει να βοηθήσει όποιον βρίσκεται σε ανάγκη, έστω κι αν αυτός είναι ένας Τούρκος. Από τον τρόπο, άλλωστε, που η μητέρα προσφωνεί και αντιμετωπίζει τον Κιαμήλη, συνειδητοποιούμε πως η αγάπη που έχει να προσφέρει, όχι μόνο στα παιδιά της, αλλά και στους συνανθρώπους της, είναι ανεξάντλητη.

Το επόμενο πρόσωπο που μπορούμε να διακρίνουμε είναι ο ίδιος ο αφηγητής, ο οποίος βλέποντας πόσο βασανίζεται η μητέρα του με σκέψεις και αισθήματα μίσους για το φονιά του αδερφού του, επιχειρεί να καθησυχάσει τις εκδικητικές της διαθέσεις μιλώντας της για την αξία της δημόσιας δικαιοσύνης και προσφέροντάς της μια πιο ψύχραιμη ματιά στο θέμα της εκδίκησης. Ο αφηγητής προβάλλει εδώ σαφώς πιο συγκρατημένος και με μεγαλύτερο έλεγχο στα συναισθήματά του, γεγονός

που οφείλεται στις μακροχρόνιες σπουδές του που του επιτρέπουν να εκλογικεύει σε μεγαλύτερο βαθμό όσα αισθάνεται. Το κίνητρο του αφηγητή, βέβαια, για τις προσπάθειές του αυτές είναι η αγάπη που έχει για τη μητέρα του και η επιθυμία του να τη δει να ηρεμεί και να μην αφήνει το μίσος της για το δολοφόνο να ταράζει την ψυχή της.

Ο χαρακτήρας, πάντως, που διαγράφεται πιο ανάλαφρος και αποκαλύπτει μια ελαφρύτερη διάθεση απέναντι στα τραγικά γεγονότα που έπληξαν την οικογένεια του αφηγητή, είναι ο αδερφός του ο Μιχαήλος, ο οποίος μοιάζει πάντοτε έτοιμος να αστειευτεί και να γελάσει, χωρίς αυτό να σημαίνει πως αγαπά λιγότερο την οικογένειά του. Ο Μιχαήλος ανήκει στην κατηγορία των ανθρώπων που αντιμετωπίζουν τις δυσκολίες της ζωής με χιούμορ, χρησιμοποιώντας τους αστειύσμούς ως μηχανισμό άμυνας απέναντι στην πραγματικότητα που συχνά δείχνει το σκληρό της πρόσωπο στους ανθρώπους. Είναι πάντοτε έτοιμος να βρει την αστεία πλευρά των πραγμάτων και δε διστάζει να διακωμωδεί ακόμη και τις συμπεριφορές της μητέρας του, την οποία όμως σέβεται απόλυτα και δεν τολμά ποτέ να της αντιταχθεί.

Τέλος, ο Κιαμήλης και η μητέρα του, που στο απόσπασμα αυτό παρουσιάζονται σε μικρότερο βαθμό, βρίσκονται κοντά στην οικογένεια του αφηγητή για να εκφράσουν την ευγνωμοσύνη τους, αποδεικνύοντας πως η καλοσύνη και η ανθρωπιά δε γνωρίζουν φυλετικές διακρίσεις και φέρνουν τους ανθρώπους κοντά, ανεξάρτητα από την ιδιαίτερη εθνική τους κουλτούρα και θρησκεία.

Δ4. Η τεχνική του κειμένου

Το διήγημα κινείται στο χώρο της ηθογραφίας και περιέχει στοιχεία κοινωνικά και ψυχογραφικά. Τα πρόσωπα σκιαγραφούνται με ρεαλισμό, αληθοφάνεια και δραματικότητα μέσα από τους διαλόγους τους. Η τραγικότητά τους έγκειται στο ότι αγνοούν την αλήθεια, αφού «θύτης» και «θύμα» δεν γνωρίζουν το δίχτυ της μοίρας στο οποίο έχουν παγιδευτεί. Ο Βιζυηνός ζωγραφίζει με δεξιοτεχνία και αφηγηματική χάρη την τραγική αυτή κατάσταση, αποφορτίζοντάς την συνεχώς με κωμικά στοιχεία. Έτσι, το διήγημα αποτελεί μια λεπτή ισορροπία αντίθετων και συγκρουόμενων καταστάσεων.

Ενδιαφέρουσα από αφηγηματική άποψη είναι η αναδρομική αφήγηση του Μιχαήλου, η οποία περιέχει συνεχείς παρεκβάσεις που δεν φαίνονται να σχετίζονται με τον Κιαμήλ, σταδιακά όμως τα νήματα της αφήγησης συνυφαίνονται. Ο Βιζυηνός στο *Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου* διέγραψε πολύ ζωντανούς τους χαρακτήρες των προσώπων μέσα στη δραματικότητά τους.

Η μορφή της μητέρας του συγγραφέα και του Κιαμήλ αποκτούν διαστάσεις ηρώων αρχαίας τραγωδίας, μιας και η μητέρα αγνοείτο φονιά του γιου της και ο Κιαμήλ αρχικά αγνοεί ποιος ήταν το πραγματικό θύμα του.

Χαρακτηριστική είναι επίσης μια τεχνική καινοτομία στο έργο που είχε εμφανιστεί σπάνια στη μέχρι τότε λογοτεχνική παραγωγή: Ο Βιζυηνός αλλάζει συνεχώς τους αφηγητές μέσα στο έργο και η χρονική σειρά στη διήγηση παρουσιάζει παλινδρομήσεις μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Έτσι ανανεώνεται συνεχώς το ενδιαφέρον του αναγνώστη και μας παρουσιάζεται η ιστορία από πολλές οπτικές γωνίες (του αφηγητή, της μητέρας του, του Μιχαήλου, του Κιαμήλ) φωτίζοντας την ψυχοσύνθεση των πρωταγωνιστών.

Δ5. Η ψυχογραφική δύναμη του Βιζυηνού

Η πεζογραφία του, ψυχολογική κατά βάθος και ψυχογραφική, παρ' όλα τα ηθογραφικά και λαογραφικά της στοιχεία, παρουσιάζεται υποταγμένη αρμονικά στις απαιτήσεις της πλοκής και του μύθου. Αυτά τα δύο αποτελούν τον κύριο μοχλό που προκαλεί και οξύνει τις ψυχολογικές καταστάσεις και συχνά οδηγεί τα πρόσωπα σε μια οξύτατη κρίση συνειδήσεων, όπως παρατηρεί ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος. Η μυστηριώδης, αινιγματική πλοκή, η περίπλοκη αφηγηματική προοπτική, οι πολλαπλές αντιθέσεις (αλήθεια / πλάνη, άγνοια / γνώση, φως / σκότος κτλ.), η ρεαλιστική αφήγηση, οι ψυχογραφικές εμβυθύνσεις είναι μόνο μερικές από τις ιδιότυπες αφηγηματικές τεχνικές του Βιζυηνού που τον καθιστούν πρωτοποριακό διηγηματογράφο.

Δ6. Φράσεις που προσοικονομούν το γεγονός ότι ο Κιαμήλης είναι ο φονιάς

Ο συγγραφέας προσοικονομεί το γεγονός ότι ο Κιαμήλης είναι ο φονιάς του Χρηστάκη, όταν μας αποκαλύπτει ότι οι δυο τους δε συναντήθηκαν ποτέ, καθώς ο Χρηστάκης απουσίαζε σε όλο το διάστημα κατά το οποίο ο Κιαμήλης παρέμενε και ανάρρωνε στο σπίτι τους. «Ο Χρηστάκης ο μακαρίτης εγύριζε τότε στα χωριά της επαρχίας, με τες πραμάτειες επάνω στ' άλογο... Και σαν έμαθε πως έχουμε τον άρρωστο εις το σπίτι, επήγε κι έρριψε την κάπα του εις της θείας μας το σπίτι, στο Κρυνερό... Εφτά μήνες είχαμε τον άρρωστο στο σπίτι, εφτά μήνες δεν επάτησε το κατώφλιό μας». Ο Χρηστάκης έμεινε μακριά από το σπίτι της οικογένειας για εφτά ολόκληρους μήνες, γεγονός που σημαίνει ότι ο Κιαμήλης δεν είχε ποτέ την ευκαιρία να τον δει και να αντιληφθεί έτσι την τραγική ομοιότητα που υπήρχε ανάμεσα στο Χρηστάκη και το Χαραλάμπη.

Γ. Βιζυηνός, *Μοσκώβ – Σελήμ*

Α. Βιογραφικές πληροφορίες

Ο Γ. Βιζυηνός γεννήθηκε το 1849 σε μια κωμόπολη της Ανατολικής Θράκης, τη *Βιζύη*. Έζησε δύσκολα παιδικά χρόνια· σε μικρή ηλικία έχασε τον πατέρα του κι αργότερα αναγκάστηκε να φύγει απ' το σπίτι του. Ταξίδεψε σε πολλά μέρη: στην Κύπρο, στην Κωνσταντινούπολη, στην Αθήνα, στη Δ. Ευρώπη. Εκτός απ' την ενασχόλησή του με την ποίηση αρχικά και την πεζογραφία αργότερα, αξίζει να μνημονεύσουμε τις πολυσχιδείς σπουδές του και ιδιαίτερα εκείνες στον τομέα της *ψυχολογίας*. Για περισσότερες βιογραφικές πληροφορίες δες το σχολικό βιβλίο, σελ. 42.

Β. Η εποχή και το λογοτεχνικό περιβάλλον

Την περίοδο που ο Βιζυηνός άρχισε να παράγει το πεζογραφικό του έργο (δεκαετία του 1880), στην Αθήνα – την πρωτεύουσα του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους – κυριαρχούσε ο *ρομαντισμός*, ένα ξενόφερτο λογοτεχνικό κίνημα, το οποίο υιοθέτησαν οι λογοτέχνες της Α' Αθηναϊκής ή Ρομαντικής σχολής (π.χ. Ραγκαβής, Σούτσος, κ.ά). Οι λογοτέχνες αυτοί καλλιέργησαν κυρίως το ιστορικό μυθιστόρημα και γλωσσικό τους όργανο ήταν η *καθαρεύουσα*.

Την εποχή λοιπόν που κάνουν την εμφάνισή τους στα ελληνικά γράμματα ο Βιζυηνός, ο Παπαδιαμάντης, ο Καρκαβίτσας και – λίγο αργότερα – η λεγόμενη γενιά του 1880, ο ρομαντισμός είχε πλέον εξαντλήσει τις δυνατότητές του. Έτσι οι λογοτέχνες της γενιάς του 1880 (στην οποία ανήκει χρονολογικά κι ο Βιζυηνός) βρέθηκαν στην ανάγκη να ξεκινήσουν απ' την αρχή· εγκατέλειψαν το ιστορικό μυθιστόρημα και υπήρξαν οι θεμελιωτές του *ηθογραφικού διηγήματος*, μέσα από το οποίο επεδίωξαν – μεταξύ άλλων – να παρουσιάσουν τη ζωή στην ύπαιθρο και πιο συγκεκριμένα να αποδώσουν ανάγλυφα τα λαϊκά έθιμα, τις τοπικές παραδόσεις και γενικά τη νοοτροπία των απλών λαϊκών ανθρώπων.

Γ. Η γλώσσα του Βιζυηνού

Ο Βιζυηνός, μεγαλωμένος στα χρόνια του ρομαντισμού, υιοθέτησε ως όργανο λογοτεχνικής έκφρασης την *καθαρεύουσα*. Ωστόσο στα διηγήματά του χρησιμοποιεί μια σχετικά απλή – θερμή *καθαρεύουσα*, η οποία πολύ συχνά πλησιάζει το λόγο της καθημερινής ζωής. Αυτό είναι ιδιαίτερα αισθητό στα σημεία που υπάρχει διάλογος: ενώ δηλ. στην αφήγηση κυριαρχεί η *καθαρεύουσα*, στους διαλόγους υπάρχει η *ζωντανή*, η *καθομιλουμένη δημοτική γλώσσα*· εκεί οι απλοί άνθρωποι εκφράζονται με τη γλώσσα της καρδιάς τους και του τόπου τους. Μ' αυτό τον τρόπο η *καθαρεύουσα* του Βιζυηνού ανοίγει το δρόμο στη δημοτική, όχι μόνο γιατί οι ήρωες διαλέγονται στη δημοτική, αλλά κυρίως γιατί ο συγγραφέας διακατέχεται απ' το λαϊκό αίσθημα. Η γλώσσα του, δηλαδή, είναι μια μετριοπαθής *καθαρεύουσα*, *διανθισμένη* με πολλούς λαϊκούς ιδιωτισμούς και λαϊκές εκφράσεις.

Αν εξετάσουμε το συγκεκριμένο διήγημα, θα διαπιστώσουμε ότι *καθαρεύουσα* μιλάει ο αφηγητής – συγγραφέας, ενώ ο *Μοσκώβ – Σελήμ* χρησιμοποιεί έναν γλωσσικό κώδικα που πλησιάζει τη δημοτική. Όπως επισημαίνει ο Π. Μουλλάς «είναι αξιοσημείωτο ότι οι δύο γλωσσικοί κώδικες που χρησιμοποιούνται από το *Βιζυηνό*, της *καθαρεύουσας* και της *δημοτικής*, λειτουργούν όχι μόνο ως ρεαλιστικά σήματα, αλλά κυρίως ως δείκτες πολιτισμικών και κοινωνικών διαφορών. *Καθαρεύουσα* μιλάει ο αφηγητής των διηγημάτων αλλά και Έλληνες και ξένοι με προσβάσεις στην παιδεία, στην εξουσία και στον πλούτο. *Απεναντίας*, η *δημοτική* είναι ο κώδικας των φτωχών και καταφρονεμένων».

Δ. *Μοσκώβ – Σελήμ*

Το διήγημα *Μοσκώβ – Σελήμ* γράφτηκε το 1886, στην περίοδο της πεζογραφικής ακμής του Βιζυηνού, αλλά πρωτοδημοσιεύτηκε το 1895 σε συνέχειες στην εφημερίδα *Εστία*. Η δημοσίευση καθυστέρησε δέκα περίπου χρόνια, ίσως επειδή ο συγγραφέας φοβόταν τις αντιδράσεις των φανατικών εθνικιστών εξαιτίας της απροκατάληπτης στάσης του απέναντι στον «εχθρό» Σελήμ. Πολύ χαρακτηριστικό είναι το πνεύμα του προλόγου, όπου ο συγγραφέας απευθυνόμενος προς τον Τούρκο ήρωά του σε β'

πρόσωπο, τον διαβεβαιώνει ότι θα αφηγηθεί αμερόληπτα την ιστορία του χωρίς τύψεις, «διότι *εξετίμησα εν σοι ουχί τον άσπονδον εχθρόν του Έθνους μου, αλλ' απλώς τον άνθρωπον*».

Δ1. Δομή – Περιεχόμενο

1. [Έχει μανία με τους Ρούσους]

Ο συγγραφέας – αφηγητής συναντά το Μοσκώβ – Σελήμ, έναν ιδιόρρυθμο Τούρκο της Ανατολικής Θράκης, που ζει σ' ένα ερημικό σπίτι με την προσδοκία να έρθουν οι Ρώσοι.

2. [Να τον αγαπήσει ο πατέρας]

α. «- *Εγεννήθην από Μπέηδες ... να σε δώσει την ευλογία του!*»: ο Σελήμ εξιστορεί πώς ανατράφηκε από τη μάνα του σαν κορίτσι μέσα στο χαρέμι. Ο πατέρας του τον απεχθανόταν, παρόλο που ο μικρός τον λάτρευε.

β. «*Το μπαϊράμι δεν άργησε να έλθει ... του αδελφού μου του μεγάλου*»: υπό τις πιέσεις του νεαρού η μητέρα του τον «μεταμορφώνει» τελικά σε αγόρι με αντρική αμφίεση. Ο πατέρας του, ωστόσο, ούτε τώρα αλλάζει την ψυχρή στάση απέναντί του παρά τις προτροπές του μεγάλου γιου.

γ. «- *Χαίρω, πολύ χαίρω ... Μη φοβάσαι!*»: καθώς έχει κηρυχθεί ο Κριμαϊκός πόλεμος (1853 – 1856), ο μεγάλος αδερφός του Σελήμ κληρώνεται, για να καταταγεί στο στρατό. Ο πατέρας τους ενθουσιάζεται, μα ο μεγαλύτερος αδερφός ξεσπάει σε κλάματα αρνούμενος τη στράτευση. Δηλώνει στον Σελήμ το φόβο του ότι θα σκοτωθεί· κι εκείνος τον καθησυχάζει.

δ. «*Έτσι εμβήκα ... ένα γράμμα στην πατρίδα μου*»: με μια γενναία απόφασή του ο Σελήμ παίρνει τη θέση του αδερφού του (που λιποτάκτησε κατά τη στρατολόγηση) και αναδεικνύεται, μάλιστα, σε ηρωική μορφή στο μέτωπο· τραυματίζεται διασώζοντας με αυταπάρηση τη σημαία. Το παράσημό του όμως και την προαγωγή τα καρπώνεται με «μέσον» ο φυγόμαχος αξιωματικός του! Ο Σελήμ δοκιμάζει *αφάνταστη πίκρα*, αλλά δεν καταδέχεται να εκμεταλλευτεί κι αυτός το δικό του «μέσον».

ε. «*Εφτά σωστά χρονάκια ... μήπως ονειρεύεται*»: μετά από επτά χρόνια στο στρατό απολύθηκε ο Σελήμ. Μα η επιστροφή στο σπίτι του επιφυλάσσει περιπέτειες και τραγικές εκπλήξεις. Καθοδόν υφίσταται διώξεις από άγνοια των κρατικών οργάνων, ενώ φθάνοντας αντικρίζει εικόνα θανάτου και διάλυσης στο σπιτικό του.

Δ2. [Και ο Τούρκος έμεινε Τούρκος]

Το τέλος του Μοσκώβ – Σελήμ μοιάζει απρόβλεπτο. Μαθαίνοντας ότι οι Ρώσοι (τους οποίους εύλογα, όπως τεκμηριώνουν οι σελίδες που μεσολάβησαν, περίμενε να έρθουν) βρίσκονται ήδη στη Βουλγαρία, αρρωσταίνει βαριά: αντιμετωπίζει μια κρίση συνείδησης· πώς να προδώσει το Ισλάμ και την οθωμανική καταγωγή του; Έτσι, όταν ο συγγραφέας – αφηγητής τον διαβεβαιώνει πως δεν πρόκειται τελικά να έρθουν οι Ρώσοι, ο Σελήμ πεθαίνει ευτυχισμένος («*τον εσκότωσε η χαρά του*»), γιατί ξεπέρασε τις ενοχές του κι έμεινε πιστός Τούρκος...

Δ3. Ο χώρος και ο χρόνος της ιστορίας

α. Ο χώρος της ιστορίας είναι οι χώρες στις οποίες έζησε, πολέμησε και αιχμαλωτίστηκε ο Μοσκώβ – Σελήμ (Ανατολική Θράκη, Ρωσία, Βοσνία – Ερζεγοβίνη, Βουλγαρία). Ο **χώρος της αφήγησης** είναι η Καϊνάρτζα της Θράκης.

β. Ο χρόνος της ιστορίας επεκτείνεται στη διάρκεια της ζωής του Μοσκώβ – Σελήμ από τη γέννηση ως το θάνατό του. Η κύρια δράση του Μοσκώβ – Σελήμ συμπίπτει με την αρχή του Κριμαϊκού πολέμου (1853) και τα γεγονότα μετά την επανάσταση της Ερζεγοβίνης και τη μάχη της Πλέβνας. Αντίθετα, ο **χρόνος της αφήγησης** περιορίζεται στις λίγες ώρες των τριών ημερών: την ημέρα της γνωριμίας του αφηγητή με τον ήρωα, το επόμενο πρωινό και την ημέρα του θανάτου του Μοσκώβ – Σελήμ.

Δ4. Η αφήγηση

α. Χαρακτηριστική στο διήγημα είναι η εναλλαγή *δύο αφηγητών*. Ο πρώτος είναι ταυτόχρονα και ο συγγραφέας του διηγήματος (δηλ. ο Γ. Βιζυηνός): η αφήγησή του απευθύνεται στον αναγνώστη και ακολουθεί γραμμική πορεία στο χρόνο. Ο δεύτερος είναι ο Μοσκώβ – Σελήμ: η αφήγησή του

απευθύνεται στο συγγραφέα – αφηγητή και στην ουσία αποτελεί μια εκτεταμένη αναδρομή (flash back) στο παρελθόν. Μ' αυτή τη μέθοδο της αναδρομικής αφήγησης δίνονται η αυτοβιογραφία του Μοσκώβ – Σελήμ (που αρχίζει από τη γέννησή του ως τη στιγμή της συνάντησής του με τον αφηγητή – συγγραφέα) καθώς και τα οικογενειακά γεγονότα που διαδραματίστηκαν στη διάρκεια της εφτάχρονης απουσίας του Μοσκώβ – Σελήμ στον πόλεμο.

Και οι δύο αφηγητές είναι δραματοποιημένοι (δηλ. συμμετέχουν στην ιστορία), αφηγούνται σε πρώτο γραμματικό πρόσωπο με εσωτερική εστίαση. Η αφήγηση γίνεται με τον μεικτό τρόπο: δηλ. έχουμε συνδυασμό αφήγησης και διαλόγου. Ο διάλογος, ως ένας βασικός αφηγηματικός τρόπος, παρέχει πλούσιες εκφραστικές δυνατότητες, γιατί επιτρέπει να παρεμβάλλονται στα λόγια του αφηγητή περιγραφές του χώρου, ρεαλιστικά στιγμιότυπα, χειρονομίες και στάσεις, χαρακτηρισμοί των προσώπων, στοιχεία που αναδεικνύουν την περιγραφική, αφηγηματική και δραματική τέχνη του Βιζυηνού.

β. Αξίζει επίσης να προσέξουμε στο διήγημα την ικανότητα του Βιζυηνού να παρουσιάζει με τόσο ζωντανό τρόπο την ψυχοσύνθεση, τις προθέσεις και τα κίνητρα του ήρωά του. Κι αυτή η ικανότητα εν μέρει οφείλεται στις σπουδές του πάνω στην ψυχολογία, εν μέρει στην ειλικρινή συμπάθειά προς τον Μοσκώβ – Σελήμ.

γ. Μέσα από την αφήγηση του Σελήμ αποκαλύπτονται σε γενικές γραμμές τα ηθογραφικά στοιχεία της οθωμανικής κοινωνίας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα: οι οικογενειακές σχέσεις, ο θεσμός της πολυγαμίας, η επιβλητική παρουσία του πατέρα – αφέντη, η τυφλή αφοσίωση στο Σουλτάνο, το «ρουσφέτι» κ.τ.λ.

Δ5. Ερμηνευτικά σχόλια

α. Ο Μοσκώβ – Σελήμ: εντύπωση προκαλεί το όνομα του ήρωα του διηγήματος. Αν το «Σελήμ» εξηγείται από την τουρκική του καταγωγή, το «Μοσκώβ» οφείλεται στην «μανία» του για τους Ρώσους: κατά τη διάρκεια της αιχμαλωσίας του γνώρισε προς μεγάλη του έκπληξη την ανθρωπιά των μισητών εχθρών του, των Ρώσων, αλλά ακόμη και ένα φλογερό ειδύλλιο με μια Ρωσίδα. Η όλη μεταχείρισή του – σε κραυγαλέα αντίθεση προς την αχαριστία, την αδικία και την από κάθε άποψη αισχρή αντιμετώπισή του κατά καιρούς από τους ομοεθνείς και ομόθρησκούς του – τον γεμίζει με βαθιά εκτίμηση προς τους Ρώσους και αγωνιώδη προσμονή τους στα εδάφη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Ο Μοσκώβ – Σελήμ για τους συντοπίτες και ομοεθνείς του είναι όχι απλώς ένας εκκεντρικός τύπος αλλά και μισότρελος. Γιατί εκείνοι στέκονται μονάχα στο παρουσιαστικό του και την «αλλόκοτη» συμπεριφορά του (δηλαδή στα ρωσόφιλα φρονήματά του). Αν είχαν μπει στον κόπο να αφουγκρασθούν – όπως ο συγγραφέας και οι αναγνώστες του – την ίδια δραματική αφήγηση, θα είχαν ριζικά διαφορετική στάση. Σημειώνει χαρακτηριστικά ο Π. Φωτέας: «Ο Μοσκώβ – Σελήμ υπηρετεί την πατρίδα του υφιστάμενος τα πάνδεινα, δεχόμενος την αχαριστία, την περιφρόνηση και την τιμωρία από τους συμπατριώτες του. Χάνει μάνα, παιδιά, γυναίκα και περιουσία, στερείται την αγάπη του πατέρα του, ζει μέσα στη διαρκή παρανόηση των προθέσεών του και βρίσκει την ανθρώπινη επικοινωνία που ζητούσε, στην αιχμαλωσία του από τους άσπονδους εχθρούς της πατρίδας του, τους Ρώσους».

β. «αδελφούς ομομητρίους»: με δεδομένη την πολυγαμία της μουσουλμανικής κοινωνίας, τα αδέρφια μπορούσε να προέρχονται από διαφορετικές μητέρες, που συνοικούσαν στο ίδιο νοικοκυριό.

γ. «Εμένα ο πατέρας ποτέ δεν μ' επήρεν ... να με χαϊδεύσει»: η ακραία σχέση πατέρα – γιου, όπου ο ένας «εσιχαίνονταν» και ο άλλος λάτρευε, αποτελεί καταλύτη για την όλη εξέλιξη του μύθου. Ο Σελήμ στιγματίζεται ανεπανόρθωτα στα μάτια του πατέρα, του αυθεντικού «πατέρα – αφέντη» της Ανατολής, επειδή η μητέρα του προσκολλάται πάνω στο παιδί παθολογικά και το «μασκαρεύει» σε κορίτσι. Ο ήρωας πληρώνει, χωρίς να ευθύνεται, το χάσμα που υπάρχει μεταξύ των γονιών του.

δ. «... χαλάλι εις τον αφέντη μου τον Σουλτάνο»: η φράση του Σελήμ είναι εύγλωττη για τη νοοτροπία του οθωμανικού, και ισλαμικού γενικότερα, κόσμου· οι υπήκοοι νιώθουν ότι ανήκουν στο Σουλτάνο και στην κοσμική εξουσία του. Πατρίδα και Αλλάχ ταυτίζονται με το βασιλιά τους και γι' αυτόν πολεμούν και θυσιάζονται. Ακόμη πιο χαρακτηριστικά είναι τα επόμενα σημεία: «Εμείς και οι ιδικοί μας, η ζωή και η περιουσία μας, είναι κτήμα του αφέντη μας του Σουλτάνου και είναι χαϊρι και ευτυχία όταν εξοδεύονται εις την υπηρεσίαν του».

ε. «Οι Ρούσοι ήλθαν πάλιν εις την Βουλγαρία!»: η μυθοπλαστική «μαστοριά» του Βιζυηνού οδηγεί την ιστορία στην πιο τραγική φάση της. Κάποιοι έσπευσαν να πληροφορήσουν τον Μοσκώβ – Σελήμ ότι «έρχονται οι Ρώσοι». Ο αναμενόμενος, όμως, ενθουσιασμός του για τη διαφαινόμενη εκπλήρωση της προσδοκίας του (της «μανίας» του!) δε θα εκδηλωθεί. Θα τον «πνίξουν» οι τύψεις. Το δίλημμα στην ψυχή του Σελήμ είναι αμείλικτο: να ξεπουλήσει, τελικά, το έθνος του και το Ισλάμ ή όχι; Ο συγγραφέας – αφηγητής αγωνίζεται να διασκεδάσει την ισχυρή σύγκρουση στη συνείδηση του τραγικού ήρωα, διαβεβαιώνοντάς τον ότι αποκλείεται να ξαναέρθουν οι Ρώσοι. Η συγκίνηση και η χαρά σκότωσαν τελικά τον Σελήμ, αλλά τουλάχιστον έτσι ο ήρωας κατάφερε να φύγει από τη ζωή χωρίς να αλλαξοπιστήσει και με καθαρή τη συνείδησή του (κάθαρση).

Α. Παπαδιαμάντης, Το μοιρολόγι της φώκιας

Α. Βιογραφικές πληροφορίες

Ο Παπαδιαμάντης (1851 – 1911) έζησε τη ζωή του ανάμεσα στη Σκιάθο και στην Αθήνα, σε μια εποχή όπου όλα μεταβάλλονται. Είναι μια εποχή κατά την οποία έχουν αρχίσει να υποχωρούν οι φεουδαρχικές δομές της ελληνικής κοινωνίας κι ένας νέος κόσμος προβάλλει, ο αστικός, με συνέπειες που γίνονται αισθητές σε όλους τους τομείς της κοινωνικής και οικονομικής ζωής. Οι αλλαγές βιώνονται και στην ύπαιθρο αλλά γίνονται πιο φανερές στην Αθήνα, που ήταν και το επίκεντρο των κοινωνικοοικονομικών ζυμώσεων. Ο Παπαδιαμάντης έζησε στην Αθήνα απ' τις αρχές της δεκαετίας του 1870, ως μαθητής και φοιτητής και αργότερα ως εργαζόμενος και πνευματικός άνθρωπος, μέχρι το 1908, που την εγκατέλειψε οριστικά.

Για τον Παπαδιαμάντη και την καθημερινή του ζωή στην Αθήνα έγραψε ο Κ. Βάρναλης: «Συνήθιζε να κάθεται έξω από το καφενείο της Δεξαμενής, στο πίσω μέρος, δίπλα στο μικρό παραθυράκι του τζακιού. Από το παραθυράκι έπαιρνε το καφέ του ή ζητούσε φωτιά ν' ανάψει το τσιγάρο του ή ζητούσε εφημερίδα. Μακριά απ' όλους τους πελάτες, απομονωμένος, σταύρωνε τα χέρια του, έγερνε δίπλα το ιερατικό του κεφάλι και βυθιζόταν στα δημιουργικά του ονειροπολήματα...». Για περισσότερες πληροφορίες δες το σχολικό βιβλίο, σελ. 78.

Β. Η εποχή και το λογοτεχνικό περιβάλλον

Την εποχή που κάνουν την εμφάνισή τους στα ελληνικά γράμματα ο Βιζυηνός, ο Παπαδιαμάντης, ο Καρκαβίτσας και – λίγο αργότερα – η λεγόμενη γενιά του 1880, ο ρομαντισμός είχε πλέον εξαντλήσει τις δυνατότητές του. Έτσι οι λογοτέχνες της γενιάς του 1880 (στην οποία ανήκει χρονολογικά κι ο Βιζυηνός) βρέθηκαν στην ανάγκη να ξεκινήσουν απ' την αρχή· εγκατέλειψαν το ιστορικό μυθιστόρημα και υπήρξαν οι θεμελιωτές του **ηθογραφικού διηγήματος**, μέσα από το οποίο επεδίωξαν – μεταξύ άλλων – να παρουσιάσουν τη ζωή στην ύπαιθρο και πιο συγκεκριμένα να αποδώσουν ανάγλυφα τα λαϊκά έθιμα, τις τοπικές παραδόσεις και γενικά τη νοοτροπία των απλών λαϊκών ανθρώπων.

Γ. Η γλώσσα του Παπαδιαμάντη

«Θα έλεγα ότι υπάρχουν στη γλώσσα του Παπαδιαμάντη τρεις αναβαθμοί. Στους διαλόγους χρησιμοποιεί σχεδόν φωτογραφικά αποτυπωμένη την ομιλούμενη λαϊκή γλώσσα, πολλές φορές και με τους σκιαθίτικους ιδιοματισμούς· υπάρχει μια άλλη γλώσσα για την αφήγηση με βάση βέβαια την καθαρεύουσα αλλά και με πρόσμειξη πολλών στοιχείων της δημοτικής και αυτό αποτελεί το πιο προσωπικό του ύφος· και τέλος η παραδεδομένη από την παλιότερη γενιά της πεζογραφίας καθαρεύουσα, που ο Παπαδιαμάντης την επιφυλάσσει στις περιγραφές, καθώς και στις λυρικές του παρεκβάσεις».

(Δ. Πλάκας, *Η ρομαντική διάσταση του Παπαδιαμάντη*, περ. *Τετράδια Ευθύνης*)

Δ. Το μοιρολόγι της φώκιας

Το διήγημα αυτό ανήκει στα λεγόμενα *όψιμα*, δηλαδή στα έργα της τρίτης και τελευταίας περιόδου του Παπαδιαμάντη και θεωρήθηκε από τα *αριστουργήματα* της νεοελληνικής πεζογραφίας. Δημοσιεύθηκε το 1908, δύο χρόνια πριν από το θάνατο του συγγραφέα. Ως προς το περιεχόμενο, το διήγημα είναι *ηθογραφικό*, ενώ από άποψη τεχντροπίας ο ρεαλισμός συνυπάρχει με πολλά λυρικά στοιχεία.

Δ1. Δομή – Περιεχόμενο

1^η ενότητα («Κάτω από τον κρημνόν ... κοίλωμα του κρημνού»)

Η γριά – Λούκαινα πηγαίνει στο γιαλό, κοντά στο νεκροταφείο, για να πλύνει ρούχα, μοιρολογώντας και φέρνοντας στο νου της τα βάσανα και τις συμφορές που την έχουν βρει στη ζωή της· ενώ πλένει, ο κοντινός ήχος της φλογέρας ενός αθέατου βοσκού διακόπτει το μοιρολόγι.

2^η ενότητα («Μία γολέτα ... την παρουσίαν της»)

Η Ακριβούλα πηγαίνει στο γιαλό, για να βρει τη γιαγιά της και να παίξει στα κύματα. Επειδή ξεχάστηκε ακούγοντας τη φλογέρα του βοσκού και στο μεταξύ είχε νυχτώσει, προσπαθεί να κατέβει προς τη θάλασσα από ένα μονοπάτι, το οποίο όμως δε γνώριζε. Στην προσπάθειά της να κατεβεί, γλιστράει σε ένα βράχο που προεξέχει, πέφτει στη θάλασσα και πνίγεται.

3^η ενότητα («Καθώς είχε νυκτώσει ... οι καημοί του κόσμου»)

Μια φώκια μοιρολογάει γύρω από το νεκρό κορμί της Ακριβούλας, ενώ η γιαγιά επιστρέφει με τα πλυμένα ρούχα στο σπίτι, ανυποψίαστη για το τραγικό συμβάν. Ο βοσκός εξακολουθεί να παίζει τη φλογέρα και η γολέτα συνεχίζει να φέρνει βόλτες στο λιμάνι.

Δ2. Ο χώρος και ο χρόνος της ιστορίας

α. Ο **χώρος** τον οποίο επιλέγει ο συγγραφέας – το βραχώδες ακρογιάλι κοντά στο κοιμητήριο – δημιουργεί ατμόσφαιρα που συνάδει με το τραγικό περιστατικό του πνιγμού και με το σχετικό μοιρολόγι. Μάλιστα στην περιγραφή του νεκροταφείου επιμένει δύο φορές με ιδιαίτερο λυρισμό (στην εικόνα του ηλιοβασιλέματος και στην εικόνα των *λαφύρων του θανάτου*). Το απόκρημνο και δύσβατο μέρος του δυστυχήματος συντελεί στην εξέλιξη της πλοκής, αφού θα γίνει η αιτία να χάσει το δρόμο της η ηρώιδα.

β. Αλλά και ο **χρόνος**, με την *αμφιλύκην* και στη συνέχεια με το *σκοτός*, συντελεί στη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας, γιατί η νύχτα με τα σκοτάδια της είναι η ώρα του θανάτου – όχι της ζωής· όσο για την πλοκή, το σκοτάδι στάθηκε η κυριότερη αιτία, για να χάσει η Ακριβούλα τον προσανατολισμό της και να φτάσει στο θανάσιμο γλίστρημα.

Δ3. Η αφήγηση

Στο συγκεκριμένο διήγημα χρησιμοποιείται ο αφηγηματικός τρόπος της *διήγησης*. Ο αφηγητής είναι *απρόσωπος – αμέτοχος* στην ιστορία (*μη δραματοποιημένος*), και αφηγείται σε γ' ενικό πρόσωπο με *μηδενική εστίαση*. Παραμένει αποστασιοποιημένος από τα γεγονότα και αφήνει τον αναγνώστη να σχηματίσει τη δική του άποψη γι' αυτά.

Αναφορικά με το *χρόνο της αφήγησης*, τα γεγονότα εκτυλίσσονται με τη χρονολογική τους σειρά (*γραμμική αφήγηση*). Εξαιρέση αποτελεί μόνο η *αναδρομή* στο παρελθόν της γριάς – Λούκαινας.

Χαρακτηριστική στο διήγημα είναι η λειτουργία των *προσημάνσεων*, των υπαινιγμών δηλ. του συγγραφέα για τα γεγονότα που πρόκειται να ακολουθήσουν (π.χ. η περιγραφή του κοιμητηρίου, το μοιρολόγι της γριάς – Λούκαινας).

Δ4. Ερμηνευτικά σχόλια

α. Τα **ρεαλιστικά** και τα **λυρικά** στοιχεία του διηγήματος. Τα *ρεαλιστικά* στοιχεία, εκείνα που αναπαρασταίνουν πιστά και αντικειμενικά την πραγματικότητα, είναι τα ακόλουθα: η γριά, φορτωμένη με την αβασταγή, καθώς πηγαίνει να πλύνει τα ρούχα / η αναδρομική περιγραφή της οικογενειακής κατάστασης της γριάς – Λούκαινας / το μακάβριο θέαμα με τα λείψανα των νεκρών / οι άνθρωποι που επιστρέφουν από τον καθημερινό μόχθο / η σκηνή του πνιγμού της Ακριβούλας.

Τα *ποιητικά – λυρικά* στοιχεία, εκείνα δηλαδή που εξωτερικεύουν τον εσωτερικό κόσμο του λογοτέχνη είναι τα ακόλουθα: η εικόνα των *μνημάτων*, που είναι *πάλλευκα, ασβεστωμένα, λάμποντα*, και που *εθώπευον* οι τελευταίες ακτίνες του ήλιου / η χρήση των μεταφορών για το χαρακτηρισμό του κοιμητηρίου (*αλώνι του χάρου, κήπος της φθοράς*) / η περίτεχνη παρουσίαση των ταφικών λειψάνων (που σε ρεαλιστική μόνο παρουσίαση θα ήταν φρικιαστικά ή αποκρουστικά) / η αντικατάσταση του πένθιμου μοιρολογιού από τη χαρωπή μουσική της φλογέρας / η εικόνα της γολέτας που

πηγαινοέρχεται στα νερά του λιμανιού / η φώκια, που λικνίζεται στα ρηχά γοητευμένη από τη μουσική της φλογέρας / η Ακριβούλα, που μαγεύεται από τη φλογέρα / η εικόνα της αμφιλύκης του νυκτώματος / η εικόνα της σκοτεινής ασέληνης νύχτας, στη χάρση του φεγγαριού / το μοιρολόγι της φώκιας.

β. «Μια απέραντη συμπόνια, πιο χτυπητή ακόμα στην περίπτωση της Ακριβούλας, όπου πια οι άνθρωποι, έτσι κι αλλιώς, χωρίς ίσως να το θέλουν, παρουσιάζονται αδιάφοροι για το χαμό της μικρούλας, που βυθίζεται μέσα στα κύματα τη στιγμή που ίσα ίσα βυθίζεται κι ο ήλιος· ενώ το μοιρολόι για έναν τέτοιο χαμό αναλαμβάνει να το πει μια φώκια, μια απλή, συμπονετικά φώκια, και κανείς άλλος. Εδώ θαυμάζει κανείς τις σκηνοθετικές ικανότητες του διηγηματογράφου. Παρουσιάζει την ανθρωπότητα να λειτουργεί εξακολουθητικά σαν μια μηχανή άψυχη: ο βοσκός παίζει το σουραύλι του, η γρια - Λούκαινα, φορτωμένη την αβασταγή της, ανεβαίνει στο μονοπάτι, κι η γολέτα βολτατζάρει στο λιμάνι. Συνεχώς η δυσπιστία προς την ασφάλεια που μπορεί να προσφέρει το έδαφος των ανθρωπίνων είναι – και με πολύ έντονο τρόπο – αναπτυγμένη στον Παπαδιαμάντη· αλλά και το πάτημα του άλλου του ποδιού στα πέραν του κόσμου τούτου, πολύ σταθερό. Η επί γης ευτυχία είναι μια στιγμούλα, και η στιγμούλα αυτή ένα σκαλοπάτι για να περάσεις από το άλλο μέρος, το μέρος του θανάτου».

(Ο. Ελύτης, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, Εν Λευκώ, εκδόσεις. Ίκαρος, σελ.79 – 80)

Κ. Θεοτόκης, *Η Τιμή και το Χρήμα*

Α. Βιογραφικές πληροφορίες

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης (1872 – 1923) γεννήθηκε στην Κέρκυρα από αρχοντική οικογένεια. Τελείωσε εκεί το γυμνάσιο και πήγε για σπουδές στο Παρίσι και στο Γκρατς της Αυστρίας. Παρακολούθησε Φιλοσοφία, Φιλολογία, Μαθηματικά, Ιατρική και Φυσικές Επιστήμες, ενώ έμαθε πολλές ξένες γλώσσες (αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά, ιταλικά, ισπανικά, αραβικά, λατινικά, παλαιοπερσικά, σανσκριτικά). Δημοτικιστής, συνεργάτης του Νουμά, πολεμιστής (στην Κρήτη το 1896 και στη Θεσσαλία το 1897), μέλος της «Εθνικής Αμυνας» στη Θεσσαλονίκη και εκπρόσωπος της κυβέρνησης Βενιζέλου στην Κέρκυρα, γνώρισε και **ασπάστηκε τις σοσιαλιστικές ιδέες** κατά τη διετή (1907 – 1909) παραμονή του στο Μόναχο για σπουδές, οπότε αποποιείται και την κτηματική περιουσία του. Μεταξύ 1912 – 1922 εργάστηκε σε εκδοτικούς οίκους της Αθήνας, όμως γύρισε άρρωστος και πέθανε στο νησί του. Για περισσότερες βιογραφικές πληροφορίες δες το σχολικό βιβλίο, σελ. 157.

Β. Η εποχή και το λογοτεχνικό περιβάλλον

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης ήδη στα πρώτα του μυθιστορήματα και διηγήματα απομακρύνεται από τις παραδοσιακές ηθογραφικές φόρμες, απογυμνώνοντας την αφήγησή του από κάθε συναισθηματισμό. Στην πιο ώριμη φάση του έργου του, όταν δηλ. «στρατεύει» τα θέματα του στα σοσιαλιστικά ιδεώδη, υιοθετεί έναν ωμό ρεαλιστικό – ή καλύτερα **νατουραλιστικό** – τρόπο γραφής. Σχετικά μ' αυτή τη στροφή του Θεοτόκη προς τον νατουραλισμό σημειώνει ο Τ. Καρβέλης: «Κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ο ευρωπαϊκός ρεαλισμός είχε φθάσει στην κορύφωση και την εξάντληση των δυνατοτήτων του. Ο νατουραλισμός, ακραία έκφασή του, εισβάλλει με τις ανατρεπτικές του θεωρίες και **οι νατουραλιστές συγγραφείς ρίχνουν το βάρος τους στην απεικόνιση της ζωής των φτωχών εργατικών τάξεων**».

(Τ. Καρβέλης, Κωνσταντίνος Θεοτόκης – Κωνσταντίνος Χατζόπουλος: Συγκριτική επισκόπηση του έργου τους, περ. Πόρφυρας, τεύχη 57 – 58)

Γ. Η γλώσσα του Θεοτόκη

Ο Κ. Θεοτόκης, οπαδός του κινήματος του δημοτικισμού, γράφει στη δημοτική και μάλιστα εντάσσει στο κείμενό του (κυρίως στους διαλόγους) αρκετές λέξεις ή φράσεις από το κερκυραϊκό γλωσσικό ιδίωμα, επιδιώκοντας μ' αυτόν τον τρόπο να προσδώσει στο έργο του έναν χαρακτήρα περισσότερο ρεαλιστικό.

Δ. Η Τιμή και το Χρήμα

Η νουβέλα *Η Τιμή και το Χρήμα* εκδόθηκε το 1914, αλλά είχε γραφτεί «πριν από το βαλκανικό πόλεμο, που ήταν το προίμιο του σημερινού ολέθριου σπαραγμού της Ευρώπης και εδημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο Νουμά, ενώ διαρκούσε και εμάνιζε εκείνη η αντάρα», όπως σημειώνει ο ίδιος ο Θεοτόκης στην αφιέρωσή του προς την Ειρήνη Δεντρινού. Το έργο, λοιπόν, είχε αρχίσει να γράφεται το 1911 και ολοκληρώθηκε το 1912, όταν ο συγγραφέας εγκαταστάθηκε στο σπίτι του ζωγράφου Γιαλλινά, στην Πλατεία Ενώσεως της Κέρκυρας, εγκαταλείποντας τον οικογενειακό πύργο στους Καρουσάδες.

Δ1. Δομή – Περιεχόμενο

1. [Οι λαθρέμποροι]

α. «Σαν καλή νοικοκυρά ... από τσόν γαμπρούς μου»: εικόνες από το ξύπνημα τα χαράματα της σιόρας Επιστήμης. Οι πρώτες δουλειές της μέρας στο νοικοκυριό και το ξύπνημα της Ρήνης, για να αναλάβει και τα δικά της καθήκοντα.

β. «Ολομεμιάς στο καντούνι ... δεν είχε ζεστάνει»: εκείνη την ώρα ακούγεται στο στενό δρομάκι του σπιτιού τους ποδοβολητό και τρεις λαθρέμποροι διωκόμενοι αφήνουν ένα σακί στο σπίτι της Επιστήμης, για να το κρύψει. Έναν απ' αυτούς, τον Αντρέα, τον κοιτάζει με λαχτάρα η Ρήνη και παρακαλεί τη μητέρα της να κρύψουν τα λαθραία παρά τις αντιρρήσεις του πατέρα.

2. [Στην Ταβέρνα του Τραγούδη]

«Και εδώ να τότε ψηφίσουμε ... και με τον ταμπουρά μου»: στην ταβέρνα εκφράζονται φόβοι ότι θα πέσει η κυβέρνηση. Ο Αντρέας, που είναι κομματάρχης της, εναποθέτει γι' αυτό τις ελπίδες επιβιώσής του στο γάμο. Γοητευμένος από την ομορφιά της Ρήνης εξομολογείται τις βλέψεις του, μα ο θεός του τού προξενεύει μια ευκατάστατη κοπέλα, για να γλιτώσει το σπίτι του από την υποθήκη.

3. [Δουλευτάδες κι οι δυο, ποιόνε έχουμε ανάγκη;]

«Αντρέα, είπε, με σιγαλή ... βιαστικά το κατώφλι»: η Τιμή της Ρήνης και του σπιτικού της σπιλώθηκε, καθώς ο Αντρέας την επισκέφθηκε μόνη στο σπίτι. Η μάνα σπεύδει και ανυποχώρητη τον πιέζει σε μια έντονη λογομαχία να παντρευτεί το κορίτσι με προίκα 300 τάλαρα. Εκείνος ζητάει διπλάσια, η Ρήνη πασχίζει να ισορροπήσει την κατάσταση, τότε επικρίνοντας τη μητέρα της και τότε αντιτείνουντάς του ότι θα δουλέψουν και θα ζήσουν. Τα «παζάρια» ναυαγούν και ο Αντρέας φεύγει.

4. [Ανάθεμα τα τάλαρα]

«Εκείνη εκοίταξε πονεμένη ... εβγήκε στο δρόμο»: μετά από σειρά δραματικών εξελίξεων (η Ρήνη φεύγει με τον Αντρέα, μένει έγκυος, οι απαιτήσεις του Αντρέα πολλαπλασιάζονται για να την παντρευτεί, η κοπέλα δουλεύει στο εργοστάσιο, η Επιστήμη του επιτίθεται οργισμένη μ' ένα μαχαίρι και οδηγούμενη στη φυλακή του δίνει το κλειδί, για να πάρει τα χίλια τάλαρα που ζητάει) η Ρήνη απαρνείται τον Αντρέα. Νιώθει «πουλημένη» και τον διώχνει δηλώνοντας πως έσβησε η αγάπη της. Ο Αντρέας φεύγει αναθεματίζοντας τα τάλαρα.

Δ2. Τα πρόσωπα της ιστορίας

Για τα πρόσωπα της ιστορίας γράφει ο Άγγελος Τερζάκης: «Όλοι τους είναι θύματα και κανένας τους προσωπικά φταίχτης». Γι' αυτό και συμπονούμε όλους τους ήρωες, γιατί ο καθένας διαμορφώνει την προσωπικότητα και τη συμπεριφορά του υπό το βάρος κοινωνικοοικονομικών συνθηκών, αξιών, προκαταλήψεων, στερεοτύπων. Η αλλοίωση της συμπεριφοράς – κυρίως του Αντρέα, αλλά σε κάποιες στιγμές και των άλλων ηρώων – οφείλεται στους εξωγενείς παράγοντες, που συμπυκνώνονται στον αδυσώπητο έλεγχο της κλειστής παραδοσιακής κοινωνίας.

Κι απ' όλα τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι το έργο απηχεί, ασφαλώς, τις αρχές του νατουραλισμού, καθώς οι ήρωες εμπλέκονται σε περιπέτειες, τις οποίες υπαγορεύουν τόσο οι φυσικές δυνάμεις (το φύλο τους, οι εσωτερικές παρορμήσεις, η ψυχοσωματική αδυναμία) όσο και οι κοινωνικές δυνάμεις (οι ρόλοι, οι αξίες, οι κανόνες, τα στερεότυπα, η οικονομική ανέχεια) που διέπουν την κλειστή παραδοσιακή κοινωνία.

Μόνο η Ρήνη καταφέρνει τελικά να υπερβεί όλες αυτές τις φυσικές και κοινωνικές αναστολές και μ' αυτό τον τρόπο δείχνει το δρόμο για το μέλλον, όπως το οραματίζεται ο συγγραφέας Κ. Θεοτόκης. Από την πρώτη κιόλας σκηνή η Ρήνη δείχνει να αξιοποιεί μια αυτοπεποίθηση που της «απαγορεύει» η κοινωνική της στάθμη, αλλά της χαρίζουν η ομορφιά της, η εργατικότητά της και η άμεμπτη ηθική της. Έτσι, σε πείσμα των κοινωνικών δεσμεύσεων, κοιτάζει ερωτικά και με αξιώσεις το γόνο της αρχοντικής οικογένειας. Αργότερα, δε διστάζει να τον δεχτεί μόνη στο σπίτι. Υψώνει τους τόνους της αντιπαραθέσης προς τη μητέρα της διεκδικώντας μεγαλύτερο μερίδιο (εδώ, όμως, αγνοεί το δίκιο των αδερφών της) και ακολουθεί εκούσια τον αγαπημένο της στο σπίτι του. Αστεφάνωτη μένει έγκυος, χωρίς ενοχές (έστω ως τη στιγμή της πικρής απογοήτευσής της από τον Αντρέα). Και το κυριότερο, στο τέλος παίρνει στα χέρια της την τύχη τη δική της και του παιδιού της εμπιστευόμενη το μόχθο της και αρνούμενη – ηρωικά για τα δεδομένα της εποχής – να ανταλλάξει την αξιοπρέπεια και την ανιδιοτελή αγάπη της με έναν «ευτυχισμένο» γάμο, προίον συναλλαγής και αδικίας.

Δ3. Η αφήγηση

Στο συγκεκριμένο κείμενο χρησιμοποιείται ο μικτός αφηγηματικός τρόπος (διήγηση – διάλογος). Ο αφηγητής είναι απρόσωπος – αμέτοχος στην ιστορία (μη δραματοποιημένος), και αφηγείται σε γ' ενικό πρόσωπο με μηδενική εστίαση.

Χαρακτηριστική στο διήγημα είναι η λειτουργία των διαλόγων. Ο αφηγητής – παντογνώστης παραθέτει τα λόγια των πρωταγωνιστών σε ευθύ λόγο (εντός εισαγωγικών), παραμένει αποστασιοποιημένος και επιτρέπει στον αναγνώστη να σχηματίσει τη δική του άποψη για την προσωπικότητα των ηρώων, τα κίνητρα, τις επιδιώξεις και τις ενέργειές τους. Μ' αυτό τον τρόπο το κείμενο μπορούμε να πούμε πως αποκτά θεατρικό χαρακτήρα και οπωσδήποτε κεντρίζει το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

Για παράδειγμα, η σιόρα Επιστήμη κρατάει σε όλη την έντονη λογομαχία της με τον Αντρέα μια επιθετική στάση, αφενός δικαιολογημένη λόγω των κοινωνικών προλήψεων αλλά αφετέρου και έντεχνη στα πλαίσια της τακτικής «η καλύτερη άμυνα είναι η επίθεση». Δε διστάζει να δειχτεί ανάληκτη ακόμη και απέναντι στις παρακλήσεις της κόρης της. Ο Αντρέας, απ' την άλλη πλευρά, αμύνεται εκ των πραγμάτων, αφού έχει παραβιάσει τους άγραφους νόμους περί Τιμής της κοπέλας, ωστόσο δε συμπεριφέρεται σπασμωδικά υπό το κράτος των απειλών. Πότε παρακλητικά και πότε εκβιαστικά, ξετυλίγει τα επιχειρήματα της συναλλαγής που επιδιώκει. Η Ρήνη, τέλος, ισορροπεί σε τεντωμένο σκοινί ανάμεσα στους διαπραγματευτές της. Υποστηρίζοντας, βέβαια, σταθερά τις προθέσεις του Αντρέα δεν υιοθετεί, πάντως, όλο το σκεπτικό και τις απαιτήσεις του.

Τα ισχυρά επιχειρήματα που προβάλλουν οι πρωταγωνιστές, είναι ικανά να παρασύρουν τον αναγνώστη σε υποστήριξη πότε του ενός και πότε του άλλου. Σ' αυτό ακριβώς το επίτευγμα του συγγραφέα οφείλεται η διακύμανση των συναισθημάτων μας και άρα της δραματικής έντασης.

Δ4. Ο χώρος και ο χρόνος της ιστορίας

Ο **χώρος της ιστορίας** είναι η πόλη της Κέρκυρας και ο **χρόνος της ιστορίας** είναι οι αρχές του 20^{ου} αιώνα, μια περίοδος έντονων κοινωνικών ζυμώσεων και ανακατατάξεων, που οδήγησαν στην αστικοποίηση και στην εκβιομηχάνιση της χώρας (σε οικονομικό επίπεδο) καθώς και στο κίνημα στο Γουδί, στην έλευση του Ε. Βενιζέλου και στη διασπορά των σοσιαλιστικών ιδεών στην Ελλάδα (σε πολιτικό επίπεδο).

Δ5. Ερμηνευτικά σχόλια

α. «Μην τα ιδεί όμως πρώτα ο μεθύστακός μου»: καθοριστική στη διαπλοκή του μύθου είναι η ανικανότητα του μέθυσου Τρίγκουλου. Η σιόρα Επιστήμη παίζει διπλό ρόλο στο παραδοσιακό σπιτικό της πατριαρχικής – κατά τα άλλα – κοινωνίας. Κρύβει, μάλιστα, τα έσοδά της από τον άντρα της, γιατί εκείνος θα τα σπαταλήσει στην ταβέρνα και στα χαρτιά. Προσεγγίζει, ωστόσο, με μια τρυφερότητα την αδυναμία του σαν αρρώστια.

β. «Είναι λαθρέμποροι»: το λαθρεμπόριο είχε λάβει ανεξέλεγκτες διαστάσεις στις αρχές του αιώνα στα Επτάνησα. Η Χωροφυλακή αγωνίζεται να το πατάξει, αλλά την αδυναμία της ενισχύουν και πολιτικές παρεμβάσεις (όπως φαίνεται από τμήμα του διηγήματος που παραλείπεται). Το κυριότερο προϊόν που διακινούνταν ήταν η ζάχαρη, που τη διαχειριζόταν μόνο το κρατικό μονοπώλιο.

γ. «να τότε ψηφίσουμε»: η συζήτηση αφορά το Γεώργιο Θεοτόκη (1844 – 1916), τον Κερκυραίο πολιτικό της παράταξης Τρικούπη, που διατέλεσε επανειλημμένα υπουργός και πρωθυπουργός. Όταν γράφεται το διήγημα, ο Γ. Θεοτόκης έχει ήδη διανύσει την τελευταία και πιο αποδοτική πρωθυπουργία του (1905 – 1909). Ο συγγραφέας, όμως, «αντίθετος προς το συνονόματό του, καυτηριάζει σατιρίζοντας τα πολιτικά συστήματα της τότε εποχής, το κυρίαρχο ρουσφετολόγιο, την πρόοδο του συστηματικού λαθρεμπορίου στις κερκυραϊκές ακτές και την εξαχρείωση του εκλογέα», εξηγεί η Ειρήνη Δεντρινού. Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, τα φιλοβενιζελικά και σοσιαλιστικά φρονήματα του συγγραφέα Κωνσταντίνου Θεοτόκη.

δ. «δεν έφαες όσα ήθελες από την εργολαβία»: ενδεικτικός ο υπαινιγμός για το κλίμα ρουσφετολογίας και διασπάθισης του δημόσιου χρήματος.

ε. «*δε μένει άλλο παρά η παντρεία*»: αν πέσει η κυβέρνηση, που κομματάρχη της είναι ο Αντρέας, χάνει κάθε πρόσοδο από το λαθρεμπόριο. Άρα, το μόνο που του απομένει είναι ο ρόλος του προικοθήρα.

στ. «*τα χέρι τα χίλια αυτή που λες*;» - «*Μα έχει κάτι μάτια η άλλη!*»: η σύγκρουση για την επιλογή είναι οδυνηρή στη συνείδηση του Αντρέα· από τη μια, η «*λύση ανάγκης*», η προικισμένη με πολλά τάλαρα νύφη· και, από την άλλη, η υπόδειξη της καρδιάς, η «*προικισμένη*» με μοναδική ομορφιά Ρήνη. Όπως και να έχει, πάντως, ο Αντρέας αποδεικνύει τη φιλαυτία και την πλεονεξία του, αφού ζυγίζει προίκα και έρωτα.

ζ. «*για να στέρνει ... τον ιδρο του εργάτη, σε ξένα πουγκιά*»: οι σοσιαλιστικές ιδέες του συγγραφέα διακηρύσσονται εδώ απερίφραστα, χωρίς λογοτεχνική επένδυση. Ωστόσο, έχει φροντίσει να τις παρεμβάλει ανάμεσα σε λυρικές νότες, όπως τα δίστιχα που τραγουδούν οι παρέες των θαμώνων, για να κρατήσει τα καλλιτεχνικά προσχήματα.

η. «*ποιος θα τήνε πάρει*»: στην οικογένεια της Επιστήμης έλειπε το πολύ Χρήμα, αλλά διασωζόταν η Τιμή. Όμως, αυτή αμαυρώθηκε ανεπανόρθωτα για τα ήθη της κλειστής κοινωνίας, αφού στο σπίτι της ανάκουστης και αμελέτητης κοπέλας «*πάτησε αντρικό πόδι*». Ο Αντρέας της έκαμε κακό· ή θα την «*αποκαταστήσει*» ή θα μείνει με την ντροπή η Ρήνη και δε θα την παντρεύεται κανείς.

θ. «*Δουλευτάδες και οι δύο, ποιόνε έχετε ανάγκη*»: το επιχείρημα της μάνας, που αμέσως μετά – και ως το τέλος του έργου – το επαναλαμβάνει η Ρήνη σχηματοποιώντας το σε «*λάιτ μοτίβ*», απηχεί το επαναστατικό προλεταριακό πνεύμα, από το οποίο εμφορείται πια ο ίδιος ο Θεοτόκης. Στην προσωπική του ζωή αποποιείται την αριστοκρατική καταγωγή του και παραιτείται από την παρουσία του εργαζόμενος με μισθούς πείνας και πουλώντας σε εξευτελιστικές τιμές τα συγγραφικά δικαιώματα των έργων του. Το μήνυμα, λοιπόν, της φράσης έχει διπλό αποδέκτη: πρώτα τον ξεπεσμένο – τύπου Αντρέα – άρχοντα, από τον οποίο ζητάει αποποίηση των προνομίων και των διακρίσεων και ύστερα τη νέα γυναίκα – τύπου Ρήνης – που της ανοίγει το δρόμο της κοινωνικής και οικονομικής χειραφέτησης χάρη στην εργασία της και όχι χάρη στην προίκα ή στα «*φιλόανθρωπα*» συναισθήματα του υποψήφιου συζύγου.

η. «*σύρε ... κουρέψου σε κανένα μοναστήρι!*»: η έκφραση προέρχεται από τη συμβολική ιεροτελεστία της «*κουράς*» των μοναχών (όπως και του βαπτιζόμενου), με την οποία δηλώνεται η υποταγή του αφιερωμένου στο Θεό. Από τα βυζαντινά χρόνια ο εγκλεισμός σε μοναστήρι αποτελεί τιμωρία ή αναγκαστική καταφυγή για τα κορίτσια που υποπίπτουν σε ηθικά παραπτώματα. Ακόμη και μέλη της βασιλικής οικογένειας, όπως η Ειρήνη η Αθηναία και η Θεοφανώ, δεν είχαν αποφύγει αυτήν την ποινή.

ι. «*ο Τρίγκουλος ... ήταν ξενέρωτος ... κι αγκάλιασε μ' αγάπη τη θυγατέρα του*»: το «*βουβό πρόσωπο*» των δρώμενων, ο κομπάρσος ως τώρα των εξελίξεων, συνέρχεται μέσα από την κορύφωση του δράματος. Ο Τρίγκουλος βγαίνει από την αφάνεια και επιρρίπτει ευθύνες στη σιόρα Επιστήμη για την έκβαση της υπόθεσης. Το «*Σ' εδυστύχεψε*», που την αφορά, έρχεται σαν κάποια δικαίωσή του, καθώς από την πρώτη σκηνή της ιστορίας εκείνος είχε αποδοκιμάσει την παράνομη συναλλαγή με το λαθραίο σακί του Αντρέα, που έδωσε το έναυσμα για όσα ακολούθησαν. Και οι κατοπινές του, όμως, συμβουλές έπεφταν στο κενό.

ια. «*Και ξαναγοράζεις ... και την αγάπη; ... πάει τώρα η αγάπη*»: η Ρήνη δοκιμάστηκε σκληρά, αλλά κηρύσσει υπερήφανα την ανεξαρτησία της από τον έλεγχο του άνδρα και από τις αμείλικτες κοινωνικές συμβάσεις, που της στερούσαν το δικαίωμα στην αυθεντική αγάπη, δηλαδή στην αμοιβαιότητα, και την εκβίαζαν να «*προσκολλάται*» απλώς – σαρκικά και μόνο – στον άντρα και, συγχρόνως, να του «*χρωστάει και χάρη*». Η έκρηξη της Ρήνης γίνεται κομβικό σημείο για τις προθέσεις του συγγραφέα, όπως ως τώρα τα τάλαρα, το Χρήμα, έγιναν η «*λυδία λίθος*» για να δοκιμαστούν οι βαθύτερες προθέσεις των ηρώων. Ο Γ. Δ. Παγανός παρατηρεί: «*Εδώ νομίζω ότι διαφοροποιείται η θέση του Θεοτόκη από το γενικό πλαίσιο των θεωρητικών και πολιτικών ιδεών της εποχής του: στο δίλημμα [...]. Στο πρόσωπο της Ρήνης προβάλλεται μια μορφή ιδανική. Στο σημείο αυτό ακριβώς το κείμενο ξεπερνά την επικαιρότητα της βασικής προβληματικής του*».

ιβ. *Η Τιμή και το Χρήμα*: καταλυτική είναι η επίδραση και των δύο αξιών στις αποφάσεις και την όλη συμπεριφορά του Αντρέα και της Επιστήμης. Η Τιμή της αρχοντικής οικογένειας κυνηγάει σαν κατάρα τον Αντρέα και δεν του επιτρέπει να επισημοποιήσει τον ξεπεσμό τους: να χάσει το σπίτι από χρέη, να

διανοηθεί τη γυναίκα του εργαζόμενη, να εργαστεί ο ίδιος σε παρακατιανή δουλειά (όπως στην ιχθυαγορά στο τέλος). Για τη φτωχή οικογένεια και τη σίορα Επιστήμη η Τιμή λειτουργεί ως αναπλήρωμα της οικονομικής και κοινωνικής ισχύος που στερείται. Έτσι, η θεωρούμενη – για τα μέτρα της εποχής – προσβολή της, με την επίσκεψη του Αντρέα, δρομολογεί μια αλυσίδα επιλογών για τη μάνα, που μένουν ανεξέλεγκτες και οδηγούν σε νέα κρούσματα σπίλωσης της Τιμής (φεύγει η Ρήνη, μένει αστεφάνωτη, δουλεύει έγκυος στο εργοστάσιο, τελικά θα γίνει ανύπαντρη μητέρα, η ίδια η Επιστήμη φέρεται σαν κακοποιός).

Όσο για το Χρήμα, είναι κραυγαλέος ο ρόλος του, καθώς σπρώχνει τον Αντρέα στο λαθρεμπόριο, στο «ζύγισμα» της όμορφης και της πλούσιας νύφης, στις διαπραγματεύσεις με την Επιστήμη και σε σειρά εκβιασμών, που «σκοτώνουν» την αγάπη της Ρήνης, ενώ αναγκάζει την Επιστήμη να υπολογίζει τα πάντα με λογιστική τακτική, που θα υποχωρήσει, τελικά, μόνο εμπρός στο φάσμα της φυλακής.

Σ. Μυριβήλης, *Η μυστική παπαρούνα*

Α. Βιογραφικές πληροφορίες

Ο Στρατής Μυριβήλης, φιλολογικό ψευδώνυμο του Ευστράτιου Σταματόπουλου, γεννήθηκε το 1892 στο χωριό Συκαμινιά της Λέσβου. Αρχικά διορίστηκε λόγω οικονομικών δυσχερειών δάσκαλος στο Μανταμάδο της Μυτιλήνης (1910 – 1911) και στη συνέχεια σπούδασε νομικά και φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, χωρίς όμως να τελειώσει καμιά απ' αυτές τις σχολές, γιατί διέκοψε τις σπουδές του και πήρε μέρος στους Βαλκανικούς πολέμους (1912 – 1913) ως εθελοντής, όπου και τραυματίστηκε στη μάχη του Κιλκίς. Με τη λογοτεχνία άρχισε να ασχολείται από τα γυμνασιακά του χρόνια. Το πρώτο γνωστό του δημοσίευμα έγινε το 1909 στο περιοδικό *Νεότης* της Σμύρνης που ήταν ένα πεζογράφο με τίτλο *Ένας τρελός*. Το πρώτο του κείμενο με το ψευδώνυμο «Μυριβήλης» (παρμένο από το όνομα του βουνού που υψωνόταν πάνω από την ιδιαίτερη πατρίδα του) το δημοσίευσε το 1911. Αφού έδωσε μια σειρά διηγήματα με τον τίτλο *Κόκκινες ιστορίες* (1915), πήρε μέρος τόσο στον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο όσο και στη Μικρασιατική εκστρατεία. Μετά την εθνική καταστροφή του 1922 επιστρέφει στη Μυτιλήνη όπου έμεινε ως το 1930. Στην εφημερίδα *Καμπάνα* που έβγαζε δημοσίευσε σε συνέχειες από τον Απρίλιο του 1923 ως τον Απρίλιο του 1924 τη *Ζωή εν Τάφω*, όπου περιγράφει τις εμπειρίες του από τα χαρακώματα.

Το 1930 ήρθε στην Αθήνα και εργάστηκε ως χρονογράφος και λογοτεχνικός συνεργάτης σε διάφορες εφημερίδες και περιοδικά, ενώ για ένα διάστημα διεύθυνε την εφημερίδα του προοδευτικού πολιτικού Αλέξανδρου Παπαναστασίου *Δημοκρατία*. Το 1937 έγινε συνεργάτης του *Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* και στον ελληνοϊταλικό πόλεμο 1940 – 1941 πολεμικός ανταποκριτής. Διατέλεσε πρόεδρος της «*Εθνικής Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών*» (1950 – 1967). Το 1958 εκλέχτηκε Ακαδημαϊκός. Πέθανε στην Αθήνα το 1969. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Μυριβήλης επικρίθηκε πολύπλευρα όχι για την αξία του έργου αλλά γιατί αρνήθηκε, αποκήρυξε και πολέμησε πολλές προοδευτικές ιδέες του πάνω στις οποίες στηρίχτηκε το έργο του.

Β. Η εποχή και το λογοτεχνικό περιβάλλον

Το έργο του Μυριβήλη είναι ποικίλο και πολύπλευρο. Ασχολήθηκε με το διήγημα (δημοσίευσε 6 συλλογές διηγημάτων), με το μυθιστόρημα, τη νουβέλα, με το δοκίμιο και τη μελέτη. Όπως σημειώνει ο κριτικός Απ. Σαχίνης, ο Μυριβήλης «είναι ένας πολεμικός συγγραφέας, ένας σαρκαστικός αφηγητής κι ένας λυρικός υμνητής της ελληνικής φύσης. Δεν χωρεί καμιά αμφιβολία πως ο Στρατής Μυριβήλης είναι ένας μάστορας του νεοελληνικού πεζού λόγου. Όλα τα πεζογραφήματά του χαρακτηρίζονται από εκφραστική πληρότητα και από πυκνότητα ύφους προσωπικού, που αξιοποιούν τα ασημαντα και θριαμβεύουν πάνω στη μηδαμινότητα του θέματος. Για το Στρατή Μυριβήλη έχουν βέβαια σημασία το θέμα και το περιεχόμενο του πεζογραφήματός του, όμως το ύφος, η γλώσσα και η έκφραση στάθηκαν πάντα ο κύριος στόχος της συγγραφικής σταδιοδρομίας του».

Γ. Η «πολεμική» πεζογραφία

Ο πόλεμος υπήρξε πάντα ένα θέμα που τράβηξε το ενδιαφέρον των λογοτεχνών είτε ως αναπαράσταση μιας έντονης ζωής, γεμάτης ένστικτα και πάθη, είτε ως περιγραφή ενός γεγονότος συνταρακτικού και βάρβαρου, είτε κυρίως ως συναίσθηση πως βρισκόμαστε πολύ κοντά στην παρουσία του θανάτου.

Ανάλογα με τη στάση που τήρησαν οι συγγραφείς απέναντι στον πόλεμο, μπορούμε να διακρίνουμε διάφορα είδη και διάφορες πεζογραφικές εκμεταλλεύσεις. Έτσι υπάρχει η ιδεαλιστική και η πραγματιστική αντιμετώπιση του πολέμου, υπάρχει η ηρωική και η ανθρωπιστική ανάπτυξή του, υπάρχει και η άποψη που εποπτεύει το σύνολο του πολέμου και εκείνη που αντικρίζει τα συγκεκριμένα άτομα που συμμετέχουν. Η ιδεαλιστική αντιμετώπιση του πολέμου συμπίπτει σχεδόν πάντοτε με την ανάπτυξη της ηρωικής του πλευράς και η πραγματιστική με την ανθρωπιστική και την ειρηνιστική στάση. Η ιδεαλιστική, εξάλλου, άποψη δεν εμφανίζεται ποτέ σε μια καθαρή και απόλυτη μορφή και

περιορίζεται στο να εξευγενίζει, να εξιδανικεύει και ν' απαλύνει τις σκληρές γραμμές των μικρών και ταπεινών περιστατικών της πολεμικής πραγματικότητας.

Η πιο σημαντική διάκριση στην κριτική ανάπτυξη του πολεμικού μυθιστορήματος είναι εκείνη που εξετάζει τον πόλεμο από μια ορισμένη θέση, με δύο αντίθετες και αντιμέτωπες πλευρές θέασης: η πρώτη βλέπει και αντικρίζει τον πόλεμο από κοντά και από κάτω, από τη θέση του απλού στρατιώτη του χαρακώματος ή της πρώτης γραμμής, ενώ η δεύτερη τον παρακολουθεί και τον εποπτεύει από μακριά και από πάνω, από τη θέση του στρατιωτικού ή του πολιτικού ηγέτη. Μέσα στα πεζογραφήματα που αντικρίζουν τον πόλεμο από την άποψη του ατόμου, θέση έχουν μόνο τα συναισθήματα, τα πάθη, οι ανάγκες και οι ψυχικές αντιδράσεις ενός ανθρώπου, που μπορεί βέβαια ν' αντιπροσωπεύει χιλιάδες άλλους, μα που βλέπει πάντα τον πόλεμο από τη στενά ατομική του σκοπιά. Και η στάση του είναι πάντα αρνητική και καταδικαστική, πράγμα που συντέλεσε στη γέννηση της ανθρωπιστικής και αντιπολεμικής πεζογραφίας των χρόνων του μεσοπολέμου (*Ζωή εν τάφω* του Μυριβήλη, *Η φωτιά* του Α. Μπαρμπύς, *Άνθρωποι στον πόλεμο* του Α. Latzko, *Ουδέν νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο* του Ε. Μ. Ρεμάρκ κ.ά.). Η δεύτερη άποψη, παραμερίζοντας το λεπτομερειακό και το συγκεκριμένο, βλέπει τον πόλεμο σαν μια κίνηση ομάδων, αντικρίζει γενικότητες και σύνολο. Οι μικρές και συχνά ταπεινές στιγμές του πολέμου διαλύονται μέσα στις μεγαλειώδεις απόψεις των μαζών (*Πόλεμος και ειρήνη* του Τολστόι, *Πρελούδιο στο Βερντέν και Βερντέν* του Ζ. Ρομαίν, *Αρματωμένοι* του Λ. Ακρίτα, *Ιερά οδός* του Γ. Θεοτοκά κ.ά.).

Ειδικότερα, στη νεοελληνική λογοτεχνία έχουμε αρκετούς σπουδαίους καρπούς. Τα πρώτα φανερώματα του πολεμικού πεζογραφήματος σημειώθηκαν στις αρχές του αιώνα μας και κυρίως έπειτα από τον Α' παγκόσμιο πόλεμο και τη μικρασιατική καταστροφή. Σαν τέτοια θεωρούνται ορισμένα διηγήματα του Στρατή Μυριβήλη των συλλογών του *Κόκκινες ιστορίες* (1915) και *Διηγήματα* (1928), καθώς και διηγήματα του Γιάννη Μουρέλλου στις συλλογές του *Ιστορία μιας γυναίκας*, *Πολεμικά*, *Δυο τελάλισες*, όπως και η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* (1929) του Στρατή Δούκα.

Ύστερα από αυτά τα διηγήματα και τα σύντομα αφηγήματα, έρχονται οι πλατύτερες συνθέσεις που δημιουργούν τη βάση και την παράδοση της πολεμικής πεζογραφίας στην Ελλάδα. Στα βιβλία αυτά, που ασχολούνται με τον Α' παγκόσμιο πόλεμο, τη μικρασιατική καταστροφή, τον ελληνοϊταλικό πόλεμο του 1940 – 1941 στην Αλβανία, τον ελληνογερμανικό και την αντίσταση, καθώς και με τον εμφύλιο του 1946 – 1949, ανήκουν κυρίως τα: *Η Ζωή εν τάφω* του Μυριβήλη, *Το νούμερο 31328* του Βενέζη, *Το μήνμα της γριάς* του Αγγέλου Βλάχου, *Οι Άνθρωποι τον μύθου* του Στέλιου Ξεφλούδα, *Το πλατύ ποτάμι* του Γιάννη Μπεράτη, *Ο Απρίλης* του Άγγελου Τερζάκη, *Οι Αρματωμένοι* του Λουκή Ακρίτα, *Η Ιερά οδός* του Γιώργου Θεοτοκά και η *Πυραμίδα 67* του Ρένου Αποστολίδη, καθώς και άλλων συγγραφέων όπως η *Πολιορκία* του Αλ. Κοτζιά, *Τα Δόντια της μυλόπετρας* του Ν. Κάσδαγλη.

Το κοινό χαρακτηριστικό των έργων της πολεμικής λογοτεχνίας είναι ότι φέρνοντάς μας σ' επαφή με το θάνατο, πολλαπλασιάζουν μέσα μας την αξία της ζωής. Γιατί ο πόλεμος δεν είναι άλλο παρά ο θάνατος σε όλες του τις μορφές. Όχι, δηλαδή, αυτό καθαυτό το τέλος της ανθρώπινης ζωής, αλλά η αναμονή του βίαιου τέλους. Όταν αγγίζεις αδιάκοπα το θάνατο, τότε νιώθεις την πραγματική ουσία της ζωής.

Δ. Η μυστική παπαρούνα

Η μυστική παπαρούνα είναι η 27η αφηγηματική ενότητα του βιβλίου, που όμως μπορεί να χαρακτηριστεί σαν ένα «λυρικό ξεχείλισμα», μια έλξη δηλ. για τη ζωή. Το κείμενο του σχολικού βιβλίου είναι απόσπασμα (το πρώτο του μέρους), όπου ο αφηγητής λοχίας Κωστούλας περιγράφει μια εμπειρία του, τελείως όμως διαφορετική από την ατμόσφαιρα του πολέμου...

Δ1. Οι ενότητες του κειμένου

Το κείμενο διαρθρώνεται σε τρεις ενότητες:

1^η ενότητα

(«Το πόδι απόψε το νιώθω ... το 'να πάνου στ' άλλο»)

Μέρες τώρα ο λοχίας Κωστούλας βρίσκεται τραυματισμένος στο πόδι, όμως απόψε, έτσι καθώς το φεγγαρόφωτο σκορπίζει στο χαράκωμα και «δεν έχει φόβο», αισθάνεται καλύτερα και προχωρεί μέσα

στο σιωπηλό χαράκωμα. Μια ησυχία βασιλεύει τόσο απόλυτη που μοιάζει με μοναξιά αληθινή, σαν να βρίσκεται μονάχος του, χωρίς τους συντρόφους του, μια μοναξιά που του διαπερνά την ψυχή τόσο, που θα λαχταρούσε γύρω του την ανθρώπινη παρουσία, έστω κι εχθρική. Καθώς προχωρεί ως την άκρη του χαρακώματος, φτάνει ως την έξοδο των συρματοπλεγμάτων, εκεί που βρίσκεται η μυστική αγκαθωτή πόρτα και το γνωστό του προκάλυμμα. Αυτό το προκάλυμμα είναι κατασκευασμένο από γεώσακους, που τόσο καιρό εκεί σάπισαν από τις καιρικές συνθήκες. Οι λινάτσες τους είναι ξεφτισμένες σαν τ' απομεινάρια από τα ρούχα των πεθαμένων και τα τσουβάλια, άλλα γεμάτα κι άλλα μισοαδειανά, μοιάζουν, κάτω από το δυνατό φως του φεγγαριού, σαν ψοφίμια σκυλιών.

2^η ενότητα

(«Από δω το θέαμα ... και να 'σαι βλογημένη»)

Καθώς ακούγεται μακριά στο βάθος η βουή ενός ποταμού, ο λοχίας λαχταρώντας για το θέαμα που πρόσμενε να χαρεί, προσπαθεί να βγάλει το κεφάλι του προς τα έξω κι αρπάζεται από 'να σαπισμένο γεώσακο, που όμως λιώνει κι αδειάζει πάνω του. Έτσι όμως παρουσιάζεται μπρος στα μάτια του «μια μικρή ευτυχία» που του αναγαλλιάζει την ψυχή και του 'ρχεται να βγάλει κραυγές χαράς. Ποια ευτυχία; Μα ένα αγριολούλουδο, μια πανέμορφη παπαρούνα, που 'χε φυτρώσει ανάμεσα στους σαπισμένους γεώσακους. Σαστίζει απ' το θέαμα. Είναι μια αποκάλυψη μέσα στη θαυμαστή ετούτη νύχτα. Την αγγίζει, σαν ν' άγγιζε ένα βρέφος. Την περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια, όπως θα την έβλεπε στο φως της μέρας. Στο μίσχο της διακρίνει κι άλλο μπουμπούκι, που περιμένει κι αυτό την ώρα του ν' ανοίξει και να γενούνε τότε «δύο λουλούδια μέσα στο περιβόλι του θανάτου». Γεμάτος συγκίνηση από τούτο το θέαμα ο τραυματίας λοχίας πλημμυρίζει από «δάκρυα απολυτρωτικά», ενώ εξακολουθεί να αγγίζει προσεχτικά την παπαρούνα. Μα κάποια στιγμή τον κυριεύει ανησυχία μην πάθει τίποτα ετούτο το θαύμα της φύσης, κι αμέσως, παρά τον πόνο του, το φροντίζει και το προστατεύει. Νιώθει έτσι χαρούμενος και πλημμυρισμένος από ζωή. Το χαϊδεύει το λουλούδι για τελευταία φορά, το καληνυχτίζει κι ύστερα γυρίζει σ' αμπρί του.

3^η ενότητα

(«Γύρισα γλήγορα ... φεγγαράκι μου λαμπρό»)

Ο ήρωας όμως τώρα μέσα σ' αμπρί δεν μπορεί να ησυχάσει. Η χαρά του είναι τόσο μεγάλη. Θέλει να φωταγωγήσει για ν' αναγγείλει τούτο το χαρμόσυνο γεγονός. Ανάβει στο λυχνάρι τέσσερα φιτίλια και προσπαθεί να χωρέσει την ανείπωτη χαρά κι ευτυχία του μέσα στο μικρό χώρο του αμπριού του. Η ψυχή του δεν μπορεί να ησυχάσει, «χορεύει σαν μεγάλη πεταλούδα». Κι έτσι, καθώς είναι ξαπλωμένος ανάσκελα, μεσ' απ' τα βάθη της μνήμης του ξεπηδάει ένα παιδικό τραγούδι: Φεγγαράκι μου λαμπρό...

Δ2. Η αφήγηση

Το απόσπασμα είναι αφηγηματικό. Στη ροή της αφήγησης παρεμβάλλεται **α)** η περιγραφή και **β)** το πλούσιο λυρικό στοιχείο. Έτσι η αφήγηση αποχτάει μια εσωτερικότητα και μια ποιητική ατμόσφαιρα. Περιγραφή έχουμε στο τέλος της πρώτης ενότητας: «Εκεί είναι μια μυστική πόρτα ... το 'να πάνου σ' άλλο». Επίσης στη δεύτερη ενότητα έχουμε την περιγραφή της παπαρούνας («Μια τόση δα μεγάλη ... ν' ανοίξει κι αυτός»). Αλλά συχνά παρεμβάλλονται σύντομες περιγραφές εικόνων του τοπίου και συναισθηματικών καταστάσεων. Τα λυρικά στοιχεία που παρεμβάλλονται εμπλουτίζουν την αφήγηση και δυναμώνουν τις περιγραφές.

Η αφήγηση γίνεται άμεσα, σε πρώτο πρόσωπο, από το ίδιο δηλαδή το πρόσωπο που έζησε το περιστατικό (**δραματοποιημένος και ομοδιηγητικός αφηγητής με εσωτερική εστίαση**).

Ο αφηγητής και το τέχνασμα της **πλαστοπροσωπίας**: ο Μυριβήλης δε θέλησε να χρησιμοποιήσει στο έργο του το πρώτο πρόσωπο γιατί το έργο θα έμοιαζε έτσι σαν προσωπική μαρτυρία ή σαν χρονικό. Δε θέλησε επίσης να χρησιμοποιήσει το τρίτο πρόσωπο, γιατί τότε το έργο θα έπαιρνε μια απόσταση και θα έμοιαζε σαν φτιαχτό, σαν επινοημένο. Έτσι προτίμησε να χρησιμοποιήσει την αφηγηματική τεχνική της **πλαστοπροσωπίας**. Με τον τρόπο αυτό το έργο θα κρατούσε την αμεσότητά του, αφού θα ήταν γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο, αλλά συγχρόνως θα έχανε τον προσωπικό χαρακτήρα της μαρτυρίας, αφού τα κείμενα υποτίθεται πως τα έγραψε κάποιος άλλος (στην προκειμένη περίπτωση ο λοχίας

Αντώνης Κωστούλας). Με την τεχνική αυτή ο Μυριβήλης συνδυάζει την αμεσότητα με την αποστασιοποίηση.

Δ3. Ερμηνευτικά σχόλια

α. Τα συναισθήματα του ήρωα – αφηγητή: στην *πρώτη ενότητα* ο συγγραφέας (ή ο λοχίας Αντώνης Κωστούλας) μας πληροφορεί ότι νιώθει το πόδι του πολύ καλύτερα. Αυτό του δίνει ένα **αίσθημα ανακούφισης**, το *αίσθημα* της ανακούφισης που νιώθει ο κάθε άρρωστος ή τραυματισμένος – όπως εδώ – όταν βελτιώνεται ή αποκαθίσταται η υγεία του. Ταυτόχρονα γεννιέται στον άνθρωπο αυτόν και ένα *αίσθημα αισιοδοξίας και αυτοπεποίθησης*. Ο λοχίας αρχίζει να περπατάει ελεύθερα. Σ' αυτή την κατάσταση *αισθάνεται την ανάγκη της επικοινωνίας με άλλους ανθρώπους*, νιώθει τη μοναξιά να τον πνίγει, τρομάζει στην ιδέα πως η μοναξιά αυτή θα μπορούσε να ήταν πραγματική. Θα προτιμούσε, λέει, να ξέρει πώς γύρω του ζουν άνθρωποι κι ας ήταν μόνο εχθροί. Η διαπίστωση αυτή φανερώνει δυο βαθύτατες αλήθειες που είχαν τονιστεί κιόλας από τον Αριστοτέλη: α) *ότι ο άνθρωπος είναι από τη φύση του κοινωνικό ον και για να ζήσει χρειάζεται την παρουσία των άλλων ανθρώπων*, β) *ότι ο άνθρωπος δε μπορεί να ζήσει μόνος*. Αυτός που μπορεί να ζει μόνος του είναι ή θηρίο ή θεός. Η *δεύτερη ενότητα* καλύπτεται με το συναίσθημα **ευτυχίας** που δοκιμάζει ο λοχίας καθώς ανακαλύπτει την παπαρούνα που είχε φυτρώσει μέσα στους «σαπρακιασμένους γεώσακους». Ένα πλήθος από εκφράσεις που ακολουθούν, αναλύουν, επεξηγούν και συγκεκριμενοποιούν αυτό το συναίσθημα: «Μου 'κάμε τόσο καλό στην ψυχή, τσιριξιά χαράς, απόμεινα να το βλέπω σχεδόν τρομαγμένος, αισθάνομαι συγκινημένος ως τα κατάβαθα της ψυχής, από μέσα μου αναβλύζουν δάκρυα απολυτρωτικά». Γιατί όλη αυτή η ευτυχία, όλη αυτή η συγκίνηση; Γιατί μέσα σ' αυτό το «περιβόλι του θανάτου», όπως αποκαλεί ο συγγραφέας το χαράκωμα και το προκάλυμμα με τους γεώσακους, βρέθηκε ξαφνικά ένα λουλούδι, μια παπαρούνα. Στις συνθήκες που ζει τόσον καιρό ο λοχίας, στην κατάσταση που βρίσκεται, το λουλούδι εκείνο γίνεται ξαφνικά *το σύμβολο της ζωής, της όμορφης, γαλήνιας και ειρηνικής ζωής που την είχαν στερηθεί και που την είχαν σχεδόν ξεχάσει μέσα στη σκληρότητα του πολέμου*. Η ανθρώπινη ευαισθησία που είχε σχεδόν νεκρωθεί στις άγριες και απάνθρωπες συνθήκες του πολέμου, ξύπνησε με τη θέα του λουλουδιού και προκάλεσε αυτή την έντονη συγκίνηση στο λοχία. Και αμέσως έπειτα, η ευτυχία του λοχία μετατρέπεται σε *ζωηρή ανησυχία και έγνοια*. Ο λοχίας φοβάται μήπως πάθει τίποτε κακό το λουλούδι, μήπως κινδυνέψει η *μόνη παρουσία ομορφιάς και ειρήνης που αποκαλύφτηκε στο στρατόπεδο σαν παρουσία του ίδιου του Θεού*: «Που μ' αυτό μου αποκαλύφτηκε απόψε ο Θεός» λέει. Αυτό φανερώνει ότι ο Θεός για το λοχία δεν αγαπάει τον πόλεμο, το μίσος, την κακία, τους σκοτωμούς. *Είναι Θεός της αγάπης, της καλοσύνης και της ομορφιάς*. Ο λοχίας προσπαθεί να κρύψει το λουλούδι, να το προφυλάξει από κάθε κίνδυνο. Να το κρύψει και να το προφυλάξει από τους άλλους. Δεν είναι όλοι σε θέση να δοκιμάσουν τέτοια λεπτά και τρυφερά συναισθήματα. Κάποιος άλλος που θα έβλεπε την παπαρούνα μπορεί να την έκοβε, δηλαδή να τη σκότωνε, να σκότωνε αυτό το τελευταίο σημάδι όμορφης ζωής που φύτρωσε στο περιβόλι του θανάτου. Όταν ο λοχίας το έκρυψε και το εξασφάλισε, το χάιδεψε φίλησε τα δάχτυλα του που το είχαν χαιδέψει, το καληνύχτισε σαν παιδί που το έβαλε να κοιμηθεί και γύρισε ευτυχισμένος στο καταφύγιο. Εκείνο το βράδυ ήταν σαν να είχε συναντήσει το πιο αγαπημένο πλάσμα, σαν να είχε γνωρίσει την πιο μεγάλη ευτυχία. Ο λοχίας είναι *πλημμυρισμένος από αισθήματα τρυφερότητας, αγάπης και καλοσύνης και αυτά τον γεμίζουν ευτυχία και χαρά*. Στην *τρίτη ενότητα* την επιλογική ο λοχίας έχει πια επιστρέψει στο καταφύγιο και δεν ξέρει με ποιο τρόπο, με ποιες χειρονομίες ή με ποιες εκδηλώσεις να δείξει την ευτυχία του. Ο τόπος είναι στενός και άχαρος, ενώ η ευτυχία του είναι απέραντη. Πώς να χωρέσει «σε μια τόσο μικρή γούβα μια τόσο μεγάλη χαρά»; Νιώθει την ψυχή του να χορεύει. Ανάβει τέσσερα φτιλίλια στο λυχνάρι για να δημιουργήσει φωτεινή ατμόσφαιρα με τη μόνη δυνατότητα που έχει. Χαμογελάει μόνος του. Μέσα του ακούει ένα παιδικό τραγούδι. «Φεγγαράκι μου λαμπρό...». Ο λοχίας έχει ξαναγίνει παιδί. Όλη η παιδική αγνότητα, η τρυφερότητα, η χαρά έχουν ξυπνήσει μέσα του. Όλα αυτά τα ανθρώπινα συναισθήματα που ο πόλεμος τα εξαφάνισε στην άκρη της ψυχής, όπως η παπαρούνα είχε εξαφανιστεί στους γεώσακους *ανακαλύπτοντας την παπαρούνα ο λοχίας ήταν σαν να ανακάλυψε την ψυχή του*. Στην ανακάλυψη αυτή βρίσκεται το αντιπολεμικό μήνυμα του κειμένου.

β. Τα εκφραστικά μέσα: στην αρχή ο συγγραφέας μας παρουσιάζει το χαράκωμα σε μια φεγγαρόφωτη νύχτα. Είναι μόνος και το χαράκωμα είναι «σιωπηλό». Φέγγει «σα μέρα». Μπορεί να περπατάει λεύτερα «κάτω από τον αχνό πέπλο» του φεγγαρόφωτου που τον προστατεύει «σαν ασημί σκοτάδι». Στην πρώτη κιόλας παράγραφο βλέπουμε πως η αφήγηση συνδέεται με την περιγραφή και με τα λυρικά στοιχεία, μεταφορές και παρομοιώσεις κυρίως. Ας δούμε μια χαρακτηριστική φράση από την επόμενη παράγραφο: «Τότες μια κρυάδα περνά, λεπίδι, την καρδιά μου». Ο συγγραφέας θέλει να αποδώσει, να περιγράψει μια συναισθηματική κατάσταση φόβου και αγωνίας, ένα είδος πανικού που του δημιουργήθηκε με την ιδέα της αληθινής μοναξιάς. Την κατάσταση του την παρουσιάζει σαν «μια κρυάδα» (ένα ρίγος) που διαπερνά την καρδιά του «λεπίδι». Με τη μεταφορά αυτή ο συγγραφέας κάνει πιο αισθητή την περιγραφή του. Αλλά εκεί που τα λυρικά στοιχεία πληθαίνουν είναι όταν ο αφηγητής δοκιμάζει να περιγράψει τη συγκίνηση που τον έχει καταλάβει με τη θέα της παπαρούνας. Λέει: «Την άγγισα με χτυποκάρδι όπως αγγίζεις ένα βρέφος στο μάγουλο» (παρομοίωση με παράλληλη εικόνα), «...ανοιγμένη σαν μικρή βελουδένια φούχτα...» (παρομοίωση με παράλληλη εικόνα), «...άλικη, μ' ένα μαύρο σταυρό στην καρδιά, με μια τούφα μαβιές βλεφαρίδες στη μέση...» (λυρική περιγραφή με μεταφορές από ανθρώπινα χαρακτηριστικά), «...θραυπερό λουλούδι, γεμάτο χαρά...» (μεταφορά από ανθρώπινες ιδιότητες). Ανάλογες καταστάσεις δίνουν και εκφράσεις όπως «περιβόλι του θανάτου» (που δείχνει την αντίθεση του πραγματικού τοπίου), ή «αναβλύζουν δάκρυα απολυτρωτικά», «μ' αυτό μου αποκαλύφτηκε απόψε ο Θεός», «τρεμουλιάζω από ευτυχία», «ανεπάντεχη χαρά της αφής». Όλα αυτά δείχνουν την ευτυχία του αφηγητή καθώς και όλα αυτά που μας λέει πως θα ήθελε να κάνει στην τελευταία παράγραφο του αποσπάσματος (φωταψία, σημαίες, στεφάνια). Επειδή όμως αυτά είναι αδύνατα περιορίζεται σ' αυτά που μπορεί: τέσσερα φιτίλια στο λυχνάρι πασχίζοντας να χωρέσει «μέσα σε μια τόσο μικρή γούβα, μια τόσο μεγάλη χαρά». Αυτή η εικόνα είναι ίσως η πιο χαρακτηριστική. Με την πυκνότητά της δίνει όλο το νόημα του κειμένου. Όλο το κείμενο είναι γραμμένο με δύναμη και ευαισθησία. Η μορφή της γραφής ανταποκρίνεται στο ψυχικό περιεχόμενο με φυσικότητα σύντομες φράσεις και εικόνες ζωηρές που κάνουν τον αναγνώστη να συμμετέχει σ' αυτό το ψυχικό πανηγύρι του συγγραφέα που το κάνει μεγαλύτερο η αντίθεση με τις συνθήκες του πολέμου. Έτσι η μυστική παπαρούνα γίνεται γενικότερα μια όαση στην έρημο. Η αντίθεση των γεώσακων με την παπαρούνα είναι η βάση στην οποία οικοδομείται η αφήγηση. Γίνεται αντίθεση ανάμεσα στον πόλεμο και στην ειρηνική ζωή.

γ. Οι γεώσακοι και οι παπαρούνες: οι παρομοιώσεις και οι χαρακτηρισμοί που αποδίδονται στους γεώσακους εκφράζουν ακριβώς το κατάντημα του ανθρώπου στον πόλεμο, την ψυχή του ανθρώπου στον πόλεμο, ενώ οι εκφράσεις (παρομοιώσεις και χαρακτηρισμοί) που αποδίδονται στην παπαρούνα φανερώνουν τα ευγενικά αισθήματα που υπάρχουν στην ψυχή και που ο πόλεμος τα στριμώχνει, τα απωθεί και δεν τα αφήνει να εκδηλωθούν. Από την αντίθεση αυτή εκπορεύεται το αντιπολεμικό μήνυμα του κειμένου.

δ. Το παιδικό τραγούδι: η χαρά με την οποία τελειώνει την αφήγηση του ο λοχίας αφηγητής είναι η συνέχεια και η παράταση της ευτυχίας που δοκίμασε προηγουμένως με την ανακάλυψη της παπαρούνας. Είναι σαν να ξαναβρήκε το νόημα της ζωής, την ομορφιά και την αξία της ζωής, όλα αυτά δηλαδή που είχαν χαθεί μέσα στη σκληρότητα και την απανθρωπιά του πολέμου. Γι' αυτό πανηγυρίζει η ψυχή του. Γιατί ξαναβρίσκει την τρυφερότητα και την ευαισθησία της, την αγνότητα και την ομορφιά της. Έτσι εξηγείται και το παιδικό τραγούδι. Η ψυχή ξαναβρίσκοντας τη χαμένη της αγνότητα, ξαναβρίσκει την παιδική της αθωότητα και χάρη. Την παιδική χαρά που την είχε συντρίψει η ζωή και ο πόλεμος. Το παιδικό τραγούδι είναι η έκφραση της παιδικής αγνότητας.

ε. Συνολική θεώρηση: Η μυστική παπαρούνα, ένα λυρικό διάλειμμα μέσα στην καταθλιπτική ατμόσφαιρα του πολέμου, είναι μια αισθητική «όαση» που ξεκουράζει την ψυχή, και μια κατάφαση της ζωής, που παρ' όλες τις βρομιές του πολέμου από το καταχώνιασμα, ξεπετιέται και πλημμυρίζει τον άνθρωπο. Μέσα από την κόλαση του πολέμου η Ζωή ανοίγει τα φτερά της καλώντας τον Άνθρωπο σε μιαν ειρηνική πορεία, σ' έναν αγώνα για την κατάκτησή της. Από τη Μυστική παπαρούνα αναβρύζει μια αιθέρια, ειδυλλιακή ποίηση.

Α. Βιογραφικές πληροφορίες

Ο Ηλίας Βενέζης, φιλολογικό ψευδώνυμο του Ηλία Μέλλου, γεννήθηκε στις 4 Μαρτίου του 1904 στο Αϊβαλί της Μικράς Ασίας. Με την έκρηξη του Α΄ παγκοσμίου πολέμου (1914) μαζί με τη μητέρα του και τα πέντε αδέρφια του εκπατρίζονται στη Μυτιλήνη, ενώ ο πατέρας του με μια αδερφή του εξορίζονται στο εσωτερικό της Ανατολής. Το 1919 όλη η οικογένεια επιστρέφει στο Αϊβαλί, όπου και θα παραμείνει ως τη Μικρασιατική καταστροφή. Στα 1922 συλλαμβάνεται αιχμάλωτος από τους Τούρκους και οδηγείται με 3.000 συμπατριώτες του χριστιανούς στα εργατικά τάγματα της Ανατολής, ενώ έχει τελειώσει το Γυμνάσιο και ετοιμάζεται να πάει για σπουδές στο εξωτερικό. Ύστερα από 14 μήνες, προς το τέλος του 1923, συναντά την οικογένειά του στη Μυτιλήνη: είναι ένας από τους είκοσι τρεις που επέζησαν από τη σκληρή αιχμαλωσία. Στα 1924 διορίζεται υπάλληλος στην Εθνική Τράπεζα, ενώ παράλληλα αρχίζει να δημοσιεύει σε συνέχειες στην *Καμπάνα* της Μυτιλήνης τις εντυπώσεις του από την ομηρία, με προτροπή του Μυριβήλη. Με την εγκατάστασή του στην Αθήνα (1932) συνεχίζει τη λογοτεχνική του παραγωγή και την υπαλληλική του σταδιοδρομία στην Τράπεζα της Ελλάδος. Στις 28 Οκτωβρίου του 1943 συλλαμβάνεται από τους Γερμανούς και απομονώνεται σε κελί μελλοθανάτου στο Χαϊδάρι. Από το 1946 συνεργάζεται με διάφορες εφημερίδες, ενώ παράλληλα τα βιβλία του εκδίδονται σε διάφορες γλώσσες. Το 1957 συνταξιοδοτείται και εκλέγεται τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Το 1963 ταξιδεύει στην ΕΣΣΔ, στο Πανευρωπαϊκό Συνέδριο Συγγραφέων. Από το χρόνο αυτό και ως το 1967 θα είναι με τον Αλέξη Μινωτή συνδιευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, ενώ επίσης από τον ίδιο χρόνο και ως το 1966 πρόεδρος των Ευρωπαίων Συγγραφέων. Τέλος, στις 3 Αυγούστου του 1973 πέθανε στην Αθήνα, αφού πάλεψε σκληρά με επώδυνη αρρώστια, και θάφτηκε στο Μόλυβο της Λέσβου.

Διηγηματογράφος, μυθιστοριογράφος και συγγραφέας ταξιδιωτικών εντυπώσεων κυρίως ο Βενέζης άρχισε τη λογοτεχνική του σταδιοδρομία στη Μυτιλήνη (είχαν προηγηθεί μερικές εμφανίσεις του σε περιοδικά της Σμύρνης και της Πόλης χωρίς ιδιαίτερη σημασία) δημοσιεύοντας το 1924 στην *Καμπάνα* του Μυριβήλη ένα μέρος από το *Νούμερο 31328*. Το πρώτο βιβλίο που εξέδωσε ήταν η συλλογή διηγημάτων *Μανόλης Λέκας* (1928). Τη φήμη του ο Βενέζης την απόκτησε κυρίως από την τριλογία του που αναφέρεται στη Μικρασιατική καταστροφή: το *Νούμερο 31328*, 1931, τη *Γαλήνη* (1939) και την *Αιολική Γη* (1943). Στη *Γαλήνη* περιγράφει τις προσπάθειες της προσφυγιάς της Μ. Ασίας να ριζώσει σε καινούρια χώματα με όλους τους καημούς και τα βάσανά της, και στην *Αιολική Γη* τα ειδυλλιακά παιδικά χρόνια του στο υποστατικό του παππού του στην Ανατολή.

Β. Η εποχή και το λογοτεχνικό περιβάλλον

«Βασικά και ο Βενέζης, όπως ο Μυριβήλης, κινείται μέσα στο χώρο της προχωρημένης ηθογραφίας, μόνο που στο έργο του αλλάζει συνήθως το σκηνικό και από τη Μυτιλήνη μεταφερόμαστε στ' αντικρινά χώματα της Ανατολής. Η σημαντική συμβολή του Βενέζη ως πεζογράφου έγκειται στην εκφραστική του δύναμη [...]. Από το έργο του όμως λείπει η οποιαδήποτε πνευματική ή ιδεολογική ανησυχία».

(Κ. Μητσάκης, *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, σελ. 34)

«Υπάρχουν πολλοί αναγνώστες του Ηλία Βενέζη που ενοχλούνται από την πεζογραφία του και τη βρίσκουν αναιμική, υποτονική, επιτηδευμένη, χωρίς ζωή, να καταφεύγει σε φραστικά σχήματα και λεκτικούς μανιερισμούς, για να αναπληρώσει ό,τι της λείπει σε πληθωρική αφήγηση, αμεσότητα και ζωντάνια. Πραγματικά στα βιβλία του δεν υπάρχει η πραγματική ζωή, όπως θα μας την παρουσίαζε ένας ρεαλιστής πεζογράφος, αλλά μια αντίληψη και μια συναισθηματική σύλληψη της ζωής, που πραγματοποιούνται μέσα στην ψυχή του συγγραφέα. Υπάρχει κάτι το γενικό και το αφηρημένο στην πεζογραφία του, ενώ είναι γνωστό πως το μυθιστόρημα τρέφεται και γονιμοποιείται από το συγκεκριμένο. Η τάση του Ηλία Βενέζη, στην αφήγηση και τη διαγραφή των χαρακτήρων, είναι προς τη γενίκευση, όχι προς την εξατομίκευση. Ο Ηλίας Βενέζης είναι πεζογράφος της 'ψυχής', όχι της ζωής, και τα πρόσωπά του, τις περισσότερες φορές, πάνε να γίνουν τα σύμβολα που εκφράζουν την ηθική αντίληψη και τη βιωμένη φιλοσοφία του για τη ζωή. Τούτο θα μπορούσε να ήταν μοιραίο μειονέκτημα σ' ένα συγγραφέα χωρίς τις ικανότητες του Ηλία Βενέζη και χωρίς τη σταθερότητα και τη συνέπειά του προς το προσωπικό

του 'όραμα' ζωής. Πάντως δεν υπάρχει αμφιβολία πως ό,τι ζημιώνει καμιά φορά την πεζογραφία του Ηλία Βενέζη είναι η υπογραμμισμένη 'φιλολογικότητά' της. Ο αναγνώστης των πεζογραφημάτων του έχει τότε τότε την εντύπωση πως μέσα σ' αυτά δεν υπάρχει 'ζωή', αλλά μόνο απλή και σχηματική 'φιλολογία'».

(Απ. Σαχίνης, *Πεζογράφοι του καιρού μας*, σελ. 84 – 85)

Γ. Το νούμερο 31328

Ο τίτλος *Το Νούμερο 31328* είναι ο αριθμός που είχε ο Βενέζης σαν αιχμάλωτος των Τούρκων, όταν τον είχαν τοποθετήσει στα εργατικά τάγματα που είχαν σαν αποστολή τη μεταφορά των Ελλήνων στα ενδότερα της Ανατολής. Και το έργο που έγραψε ο Βενέζης είναι ακριβώς ένα χρονικό, «οδυνηρό και ματωμένο», αυτής της της αιχμαλωσίας, μια καυτή προσωπική εμπειρία του συγγραφέα στα στρατόπεδα και τα καταναγκαστικά έργα των Τούρκων στο εσωτερικό της Μ. Ασίας για 14 περίπου μήνες. Το *Νούμερο 31328*, που μέρος του πρωτοδημοσιεύτηκε στην *Καμπάνα* της Μυτιλήνης το 1924, την εφημερίδα που έβγαζε ο Μυριβήλης, εκδόθηκε στα 1931 και σε δεύτερη έκδοση στα 1945. Στον πρόλογο αυτής της έκδοσης γράφει ο ίδιος ο συγγραφέας για το βιβλίο του: «*Το βιβλίο τούτο είναι γραμμένο με αίμα [...]. Λέω για την καυτή ύλη, για τη σάρκα που στάζει το αίμα της και πλημμυρίζει τις σελίδες του. Για την ανθρώπινη καρδιά που σπαράζει, όχι για την ψυχή. Εδώ μέσα δεν υπάρχει ψυχή, δεν υπάρχει περιθώριο για ταξίδι σε χώρους της μεταφυσικής. Όταν καίγεται έτσι που καίγεται εδώ, με πυρωμένο σίδερο η σάρκα, παντοδύναμη θεότητα υψώνεται αυτή, κι όλα τ' άλλα σωπαίνουν. Έχουν να λένε πως κανένας πόνος δεν μπορεί να είναι ισοδύναμος με τον ηθικό πόνο. Αυτά τα λένε οι σοφοί και τα βιβλία. Όμως, αν βγεις στα τρίστρατα και ρωτήσεις τους μάρτυρες, αυτούς που τα κορμιά τους βασανίστηκαν ενώ πάνω τους σαλάγιζε ο θάνατος – και είναι τόσο εύκολο να τους βρεις, η εποχή μας φρόντισε και γέμισε τον κόσμο – αν τους ρωτήσεις, θα μάθεις πως τίποτα, τίποτα δεν υπάρχει πιο βαθύ και πιο ιερό από ένα σώμα που βασανίζεται».*

Γ1. Περίληψη του μυθιστορήματος *Το νούμερο 31328*

Η αφήγηση αρχίζει με την επιλογή των εφήβων και των νέων που οι Τούρκοι τους προορίζουν για τα τάγματα εργασίας. Η επιλογή αυτή πραγματοποιείται τη στιγμή που το αλλόφρον πλήθος αναζητάει ένα μέσο για να περάσει από τις ακτές της Ιωνίας στη μητροπολιτική Ελλάδα. Όσοι επιλέχτηκαν οδηγούνται σε πρόχειρα καταλύματα, όπου επισημαίνονται εκείνοι που θα εκτελεστούν. Κατά διαστήματα απάγονται ομάδες ολόκληρες αιχμαλώτων που οδηγούνται στο εκτελεστικό απόσπασμα. Το μίσος και τα πάθη των νικητών δεν ικανοποιούνται από τα δεινοπαθήματα μόνο των αιχμαλώτων αλλά πρέπει να κορεστούν από την εξόντωσή τους. Η διαδικασία αυτή που γεμίζει φόβο τους αιχμαλώτους και τους υποχρεώνει να ζουν με την αγωνία του αναμενόμενου θανάτου κρατάει μέρες ολόκληρες, ώσπου όσοι επέζησαν, συνταγμένοι σε ομάδες, μπουλούκια για την ακρίβεια, παραλαμβάνονται από ένοπλους φρουρούς για να μεταφερθούν στο εσωτερικό της Μ. Ασίας. Έτσι αρχίζει μια μαρτυρική πορεία που κρατάει μέρες ολόκληρες. Στη διάρκεια της η κούραση, η πείνα, η δίψα και οι εξευτελισμοί αφαιρούν κάθε ανθρώπινο συναίσθημα από το πλήθος αυτό και το μεταβάλλουν σε απλά ζώα, που το μόνο που τους απομένει ζωντανό είναι το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, η ελπίδα και η προσπάθειά τους να επιζήσουν. Δεν πρόκειται πλέον για ανθρώπους αλλά για απλούς αριθμούς. Την προσωπικότητά τους την αντικαθιστά ο αριθμός, το «*νούμερο*», που ο καθένας φέρνει στο στήθος του σαν σημάδι αναγνώρισης. Κάποτε επιτέλους όσοι αιχμάλωτοι επέζησαν, φτάνουν στο Κίρκαγατς. Εκεί οι συνθήκες της ζωής τους αλλάζουν, γίνονται πιο ανθρώπινες, και αυτό έχει ως συνέπεια να ξαναβρουν, σε κάποιο μέτρο τουλάχιστο, τον παλιό τους εαυτό. Είναι υποχρεωμένοι να εργαστούν. Προσλαμβάνονται συνήθως σε αγροκτήματα. Και εκεί, ανάλογα με τους ανθρώπους στους οποίους θα τύχουν, βρίσκουν συχνά τη ζεστασιά της ανθρώπινης παρουσίας, την καλοσύνη, την ανθρωπιά, ακόμα και τον έρωτα. Παρά την τραγική θέση τους και την πολύ σκληρή συνήθως εργασία, έχουν το συναίσθημα ότι είναι άνθρωποι. Τα συναισθήματα και οι ψυχικές τους αντιδράσεις που ήταν ναρκωμένες, αρχίζουν πάλι να λειτουργούν κανονικά. Οι αριθμοί μεταβλήθηκαν σε ανθρώπους. Τέλος, όσοι επέζησαν, αναχωρούν για να μεταφερθούν στο ελληνικό

έδαφος. Το σχολικό απόσπασμα είναι το ΙΖ κεφάλαιο, στο οποίο ο συγγραφέας περιγράφει τις σχέσεις που δημιουργήθηκαν ανάμεσα στους σκλάβους και τους φύλακές τους.

Γ2. Οι ενότητες του κειμένου

Το ΙΖ κεφάλαιο μπορεί να χωριστεί στις παρακάτω ενότητες:

1^η ενότητα

(«Οι μαφαζάδες που μας φυλάνε ... τον κρύο οχτρό στο προσκήνιο»)

Οι φύλακες, όλοι άνθρωποι μεγάλης ηλικίας – που τους μάζεψαν μετά τη φυγή των Ελλήνων – ζουν δίπλα σ' αυτούς που φυλάνε, με τη νοσταλγία πάντα της πατρίδας τους. Πλησιάζουν τους κρατούμενους, μα εκείνοι τους αποφεύγουν, είναι εχθροί τους – έστω κι αν καμιά φορά ξεχνούν τον «τοίχο» που τους χωρίζει.

2^η ενότητα

(«Μια μέρα οι μαφαζάδες ... ήταν κι ένας Αράπης»)

Μια μέρα οι φύλακες, όταν έμαθαν ότι οι ηλικίες τους απολύθηκαν από το στρατό, πήγαν στους φυλακισμένους και με απελπισία ζήτησαν τη συμβουλή τους. Τότε ένας απ' τους φυλακισμένους τους συμβούλεψε να παρουσιαστούν στο Διοικητή τους και να ζητήσουν το απολυτήριο τους. Εκείνοι απορημένοι για τούτη τη συμβουλή, δίστασαν στην αρχή αλλά τελικά πείστηκαν και έκαμαν μια επιτροπή από έξι άτομα για να παρουσιαστούν στο Διοικητή τους.

3^η ενότητα

(«Σύμφωνα με τις οδηγίες μας ... Τι μας νοιάζει;»)

Η επιτροπή παρουσιάζεται στο Διοικητή και ζητάει το απολυτήριο. Αυτός τότε, έκπληκτος στην αρχή για τούτο το ακατανόητο για τον τουρκικό στρατό γεγονός, ζήτησε να του πουν ποιος τους συμβούλεψε κάτι τέτοιο κι αυτοί γεμάτοι φόβο ομολόγησαν: οι σκλάβοι. Επειδή όμως εκείνη την ώρα ήταν απασχολημένος, διέταξε και τους κλείδωσαν σ' ένα κελί, έχοντας όμως στο νου του να τους τιμωρήσει την άλλη μέρα. Η είδηση απλώθηκε γρήγορα και γέμισε θλίψη τόσο τους φύλακες όσο και τους φυλακισμένους «χωρίς λόγο».

4^η ενότητα

(«Την άλλη μέρα ξημέρωνε ... ε, αυτός ήταν μαύρος»)

Την άλλη μέρα, ύστερα από διαταγή, μαζεύτηκαν όλοι οι λόχοι των «σκλάβων» καθώς και ο λόχος των μαφαζάδων. Εκεί μπροστά φέρνουν τους έξι της επιτροπής και τρεις σκλάβους, τους ξεγυμνώνουν ως τη μέση και τους δένουν μ' ένα σκοινί, ενώ τις δυο άκρες του σκοινιού τις βαστάνε από δύο στρατιώτες. Σε λίγο έρχεται ο Διοικητής με τη συνοδεία του, τους κοιτάζει έναν έναν σιωπηλά και ξαφνικά ξεσπώντας τους βρίζει χυδαία και τους χτυπά αλύπητα με ένα «καμτσίκι» από σκληρό σύρμα, ενώ αυτοί σφαδάζουν από τον πόνο και προσπαθούν να ξεφύγουν, μάταια όπως γιατί οι στρατιώτες κρατούσαν την ισορροπία. Μα δεν έφτασε αυτό. Στη συνέχεια ο Διοικητής διατάζει ένα στρατιώτη να συνεχίσει να τους χτυπάει, κι αυτός «χτυπούσε νευρικά, αδέξια». Οι «θεατές» παρακολουθούσαν τη σκηνή με σφιγμένα δόντια. Σε λίγο σταμάτησε το χτύπημα κι ο Διοικητής αφού έδωσε εντολή να δουλέψουν δέκα μέρες με τους «σκλάβους» αποτραβήχτηκε. Οι εννιά ξυλοκοπημένοι, μόλις τους έλυσαν, έπεσαν κάτω βογκώντας· μόνο ένας τους, ο Αράπης, άρχισε να τρέχει αλλά τον έπιασαν. Οι «θεατές» σκορπίστηκαν κι ένα γινατωμένο φούσκωμα γέμισε τα στήθη όλων, ενώ ένα ερώτημα πλανιόταν γύρω: σε τι διέφεραν λοιπόν χριστιανοί και Τούρκοι; «Το αίμα αυλάκωνε και τα εννιά κορμιά – τι διαφορά είχε;».

5^η ενότητα

(«Το ίδιο βράδυ ... γυρίζει απότομα και φεύγει»)

Το ίδιο βράδυ, καθώς οι «σκλάβοι» βασανίζονταν από τις σκέψεις, φύλαγε σκοπός ο στρατιώτης που είχε μαστιγώσει τους συντρόφους του. Καθόταν λοιπόν χάρω κι είχε αποκοιμηθεί έχοντας το όπλο ανάμεσα στα σκέλια του. Τότε εμφανίστηκε ξαφνικά ο επιλοχίας, που καθώς έκανε έφοδο κατόρθωσε

και απόσπασε από το σκοπό το όπλο και το έδωσε στον υπηρέτη του Μιχάλ-τσαούς. Οι «σκλάβοι» τότε κατάλαβαν ότι θα ειδοποιούσε τον αξιωματικό για την παρανομία του σκοπού, που θα του στοίχιζε φυλακή για όλα του τα χρόνια, και με κοινή συμφωνία αρπάζουν το όπλο από τον υπηρέτη και το επιστρέφουν στο σκοπό που τον ξύπνησαν στο μεταξύ. Δεν πρόλαβαν να ξανακαθίσουν και παρουσιάστηκε ο αξιωματικός με τη συνοδεία του. Και ενώ περίμενε να βρει το σκοπό να κοιμάται, τον βλέπει ξύπνιο και με το όπλο στο χέρι. Έτσι, οργισμένος χτυπάει με το καμτσίκι το πρόσωπο του σκοπού και φεύγει.

6^η ενότητα

(«Έτσι με τον καιρό ... Κι εμείς. Λοιπόν;»).

Ύστερα απ' αυτό αρχίζουν, φύλακες και φυλακισμένοι, να πλησιάζονται, να κάνουν παρέα και να λένε τα βάσανά τους. Ειδικά οι φύλακες αρχίζουν και φέρονται με καλοσύνη στους φυλακισμένους. Τη μεσημεριανή ώρα του φαγητού, τρώνε όλοι μαζί και συνεχίζουν ύστερα από τη διακοπή τη δουλειά τους. Οι μαφαζάδες δεν ξεχωρίζουν πια τη μοίρα τη δική τους από τη μοίρα των «σκλάβων». Ζώντας με το φόβο μην τους προδώσουν γι' αυτή τους τη συμπεριφορά, ικετεύουν για το «μεμλεκέτ», όπως το ίδιο κάνουν κι οι φυλακισμένοι. Οι μοίρες πια και των δύο έγιναν μία...

7^η ενότητα

(«Όλοι τους είναι φουκαράδες ... που ακινητούν έτσι...»).

Η ζωή των μαφαζάδων είναι άθλια από κάθε άποψη. Υποφέρουν από στερήσεις και δεν έχουν καθόλου χρήματα ούτε για καπνό. Αντίθετα, οι φυλακισμένοι είτε μαζεύουν τ' αποσίγαρα είτε δουλεύοντας στους χωριάτες εξοικονομούν λίγα χρήματα και αγοράζουν καπνό. Μα καθώς ανάβουν το τσιγάρο το προσφέρουν για μια ρουφηξιά και στους μαφαζάδες που καθώς τους κοιτάζουν με τα μάτια ακίνητα, δείχνουν τις ευχαριστίες τους για τούτο...

8^η ενότητα

(«Ωρες – ώρες ... τα δακρυσμένα μάτια μας»)

Πότε πότε οι μαφαζάδες απομονώνονται σε μια γωνιά, και καθώς κοιτάζουν στο βάθος αρχίζουν τραγούδια της πατρίδας τους, που από θούρια γίνονται σιγά σιγά ένα μοιρολόι, ένα νοσταλγικό μοιρολόι...

Γ3. Η αφήγηση

Το κεφάλαιο αυτό είναι από τα πιο απαλά κομμάτια στο *Νούμερο* που είναι γεμάτο από σκηνές μεγάλης σκληρότητας. Εδώ παρουσιάζει τους φύλακες, τους μαφαζάδες στα περίφημα «αμελέ ταμπουρού», τα τάγματα εργασίας που οι Τούρκοι έστειλαν τους Έλληνες που επιζούσαν. Όπως ξέρουμε ο συγγραφέας του *Νούμερου* είναι ένας απ' αυτούς. Θα περίμενε λοιπόν κανείς να τα βλέπει όλα με μίσος αλλά αυτό δε συμβαίνει. Ο συγγραφέας μιλάει με φανερή συμπάθεια για τους φύλακες. Έρχεται στη θέση τους, κατανοεί τον πόνο τους. Την ίδια συμπεριφορά δείχνουν άλλωστε και οι άλλοι κρατούμενοι Έλληνες. Ο αφηγητής μάς δίνει δύο χαρακτηριστικά επεισόδια – σκηνές από τη ζωή στο στρατόπεδο. Ολόκληρο βέβαια το κεφάλαιο, όπως και ολόκληρο το βιβλίο αποτελείται από σκηνές παρμένες από την πραγματικότητα. Αλλά οι δύο σκηνές εδώ (η σκηνή του βασανισμού των μελών της επιτροπής και η σκηνή του κοιμισμένου φύλακα) είναι εξαιρετικά παραστατικές. Παραστατικές είναι επίσης και οι εικόνες που οι κρατούμενοι δίνουν τσιγάρο στους φύλακες και καπνίζουν κι αυτοί μαζί τους ή όταν κρατούμενοι και φύλακες αναπαύονται μαζί ή όταν οι φύλακες κάθονται και τραγουδούν νοσταλγικά τραγούδια της πατρίδας τους. Μέσα στις εικόνες κινούνται πρόσωπα και διαγράφονται χαρακτήρες, όπως ο διοικητής, ο επιλοχίας, ο σκοπός, ο Μίλτος. Μπορεί η διαγραφή να είναι πολύ συνοπτική, είναι όμως αρκετή για να ζωντανέψει τα πρόσωπα και να δείξει το ήθος τους.

Η αφήγηση του Βενέζη είναι ρεαλιστική. Ο αφηγητής – συγγραφέας είναι δραματοποιημένος και μας διηγείται την ιστορία με εσωτερική εστίαση. Με το γράψιμό του ζωντανεύει σκηνές της πραγματικότητας που τη γνώρισε και την έζησε. Στη γλώσσα του βάζει και αρκετές τούρκικες λέξεις, εφόσον βέβαια τα γεγονότα γίνονται στην Τουρκία και οι πρωταγωνιστές είναι Τούρκοι. Επίσης σε

κάποια σημεία διακρίνουμε μια ειρωνεία στην αφήγηση, δηλαδή κάποιες φράσεις με πικρή ειρωνεία που παρεμβάλλονται σαν σφήνες, π.χ. «Κι επειδή σε τέτοια ηλικία δεν ήταν πια βολετό να μάθουν να σκοτώνουν ανθρώπους πολιτισμένα» ή «Μονάχα ο Αράπης – ε, αυτός ήταν μαύρος». Πρόκειται για σχόλια του συγγραφέα, που κάνουν τον αναγνώστη να προβληματιστεί πιο βαθιά πάνω στα γεγονότα. Συχνά τέλος ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την ερώτηση, ένα είδος ρητορικής ερώτησης, που δεν περιμένει απάντηση, αλλά επισημαίνει το πρόβλημα. Λέει π.χ. «Σε τι ξεχωρίζανε; Εμείς είμαστε γεσήρ, είμαστε δεμένοι. Εμ αυτοί που ήταν λεύτεροι; Το αίμα αυλάκωνε και τα εννιά κορμιά – τι διαφορά είχε;» Όχι μόνο το συγκεκριμένο κεφάλαιο αλλά ολόκληρο το Νούμερο είναι ένα συγκλονιστικό βιβλίο που διαβάζεται όχι απλώς με ενδιαφέρον αλλά κυριολεκτικά με κομμένη ανάσα.

Γ4. Ερμηνευτικά σχόλια

α. Όλο το Κεφάλαιο ΙΖ το διαπερνάει ένα αίσθημα ανθρωπιάς που ξεπερνάει τις τεχνητές διακρίσεις που δημιουργούν τους πολέμους, τα μίσση και τις συμφορές μεταξύ των ανθρώπων. Οι άνθρωποι, είτε Έλληνες είτε Τούρκοι, στους πολέμους υποφέρουν, δυστυχούν. Και οι στρατιώτες, είτε Έλληνες είτε Τούρκοι, στους πολέμους νοσταλγούν τον τόπο τους και το σπίτι τους. Εδώ παρακολουθούμε την περίπτωση των μαφαζάδων. Τούρκοι μεγάλης πια ηλικίας που η κλάση τους είχε περάσει, που κατάγονταν από τα βόθρα της Ανατολής και τον καιρό του πολέμου το είχαν σκάσει στα βουνά, είναι οι φρουροί των Ελλήνων αιχμαλώτων. Ανάμεσα στους φρουρούς και στους κρατούμενους είναι φυσικό να υπάρχει μια αντιπάθεια. Ιδιαίτερα οι κρατούμενοι είναι φυσικό να μισούν τους φύλακες που τους κρατούν δεμένους. Ωστόσο σιγά – σιγά γίνεται φανερό πώς οι φύλακες είναι κι αυτοί δυστυχημένοι άνθρωποι και δεν είναι καθόλου ευχαριστημένοι με το ρόλο τους. Δεν αισθάνονται να τους χωρίζει τίποτε με τους κρατούμενους, αισθάνονται κι αυτοί σαν κρατούμενοι, σαν αιχμάλωτοι. Μπαίνουν στις παρέες των Ελλήνων, τους λένε τα δικά τους βάσανα, νοσταλγούν την πατρίδα τους. Οι κρατούμενοι θέλουν να ελευθερωθούν αλλά και οι φύλακες θέλουν να απολυθούν. Όλοι θέλουν να γυρίσουν στα σπίτια τους. Στο βάθος η μοίρα των αιχμαλώτων και των φρουρών τους είναι κοινή. Έτσι δεν υπάρχει έχθρα. Το μίσος δίνει σιγά – σιγά τη θέση του στην κατανόηση και στην αλληλοβοήθεια. Οι Έλληνες σαν πιο έξυπνοι και πιο έμπειροι (έχουμε εδώ μια καθαρή νύξη για την υπεροχή του ελληνικού στοιχείου) συμβουλεύουν τους Τούρκους να παρουσιαστούν στο Διοικητή καινά ζητήσουν το απολυτήριό τους, αφού έγραψαν οι εφημερίδες πως απολύθηκε η κλάση τους. Αυτά όμως είναι αδιανόητα πράγματα για τον τουρκικό στρατό όπου κυριαρχεί η βία και η αυθαιρεσία. Ο Διοικητής έγινε έξω φρενών όταν άκουσε το πρωτοφανές αίτημα της επιτροπής των μαφαζάδων και την άλλη μέρα βασάνισε τα μέλη της επιτροπής ανελέητα. Το επεισόδιο αυτό σφίγγει περισσότερο τους δεσμούς ανάμεσα στους Έλληνες κρατούμενους και τους Τούρκους φύλακες. Γι' αυτό και οι κρατούμενοι βοηθούν τον Τούρκο φύλακα που αποκοιμήθηκε ενώ ήταν σκοπός, με το όπλο στο χέρι. Το δεύτερο αυτό επεισόδιο φανερώνει τη φιλική σχέση που αναπτύχθηκε ανάμεσα στους ταλαιπωρημένους κρατούμενους και φρουρούς και που σιγά – σιγά εξελίσσεται σε συντροφικότητα. Κρατούμενοι και φύλακες δεν έχουν διαφορές μεταξύ τους. Έχουν, αντίθετα, πολλά κοινά σημεία (τα κοινά βάσανα και την κοινή νοσταλγία) και έναν κοινό εχθρό: τον πόλεμο και όλους όσους έχουν συμφέρον από τον πόλεμο, που στερεί τους ανθρώπους από τα αγαθά της ημερης ειρηνικής ζωής.

β. Η συναισθηματική διάθεση που κυριαρχεί στο κεφάλαιο αυτό: ο συγγραφέας αισθάνεται λύπη και πόνο, οίκτο και συμπόνια για τον άνθρωπο που υποφέρει όποιος κι αν είναι, ακόμη και εχθρός. Ο πόνος και τα βάσανα του ανθρώπου δεν έχουν πατρίδα. Σε περιόδους πολέμου όλοι είναι θύματα. Όλοι νοσταλγούν την ειρηνική ζωή στα σπίτια τους. Η συναισθηματική λοιπόν διάθεση που κυριαρχεί είναι η ανθρωπιά, ο πόνος για τα βάσανα του ανθρώπου, η νοσταλγία της ειρηνικής ζωής, η άρνηση του πολέμου. Άλλωστε όλο το βιβλίο είναι μια «αντιπολεμική κραυγή».

γ. Γενική αποτίμηση: το ΙΖ Κεφάλαιο από το Νούμερο 31328 είναι ένα κομμάτι στο οποίο ξεχειλίζει η ανθρωπινή αγάπη, η αγάπη που δεν κάνει διάκριση ανάμεσα σε φύλακες και φυλακισμένους. Τα γεγονότα, τα συναισθήματα που πηγάζουν μέσα από τη λιτή περιγραφή του Βενέζη, το αντιρητορικό ύφος και το πνεύμα συμπάθειας για τους ευλαβικούς «μαφαζάδες» αφήνουν μέσα έντονο τον πόνο το σωματικό αλλά και την ελπίδα της συναδέλφωσης των ανθρώπων.

Γ5. Συνολική θεώρηση

«Το Νούμερο 31328 είναι ένα ζεστό κομμάτι τραγικής και απελπισμένης ζωής, μιας ζωής που προσπαθεί να πιαστεί από τον εαυτό της· η εικόνα μιας μαρτυρικής και οδυνηρής πραγματικότητας που υπήρξε ακριβώς έτσι όπως περιγράφεται, μα που ο αναγνώστης δε θέλει να την πιστέψει και να την παραδεχτεί. Στις σελίδες του αντικρίζουμε πρόσωπο με πρόσωπο το θάνατο, δοκιμάζουμε την αντοχή του ανθρώπου στη δύναμη του μαρτυρίου και του πόνου, παρακολουθούμε την προσπάθεια του ζώου, που υπάρχει μέσα στον άνθρωπο, να κρατηθεί στη ζωή [...]. Αλλά, γενικότερα, ο συγγραφέας στο Νούμερο 31328 δε θέλησε να πλάσει μοναδικούς και ιδιαίτερους χαρακτήρες με αυτόνομη υπόσταση κι ανεξάρτητη ζωή· σ' ένα χρονικό, όπως αυτό, πολύ λίγη σημασία έχουν τα πρόσωπα. Έτσι, ο Ηλίας Βενέζης τα χρησιμοποιεί μόνο και μόνο για να παρουσιάσει και να μορφοποιήσει πεζογραφικά τα περιστατικά, τις πράξεις και τις εικόνες της αιχμαλωσίας.

Μέσα στο Νούμερο 31328 υπάρχει μια θαυμαστή αντιστοιχία της πραγματικότητας που περιγράφεται και της αισθητικής εκμετάλλευσης της, μια ουσιαστική σύμπτωση και αλληλοσυμπλήρωση της σκληρής ζωής με την πεζογραφική της απόδοση, με τους τρόπους, τα μέσα, την έκφραση και το ύφος του συγγραφέα. Γιατί το ύφος του βιβλίου, μικροπερίοδο, στενογραφικό, πυκνό και αστόλιστο, είναι το ύφος της αγωνίας. Ο Ηλίας Βενέζης μεταφέρει πάνω στο χαρτί το ρυθμό των συγκλονιστικών περιστατικών της σκλαβιάς του – αυτά τα ίδια τα περιστατικά, γυμνά και τραγικά, μ' έναν ασθματικό κι ελλειπτικό τρόπο που δεν είναι άλλος από τον τρόπο του άγχους».

(Απ. Σαχίνης, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, σελ. 150 – 151)

«[...] το Νούμερο 31328, φανερωμένο στα 1931, σημείωσε μια εξαιρετική επιτυχία και συνέβαλε σημαντικά στην εντύπωση, πως επιτέλους αρχίζουμε κι εμείς ν' αποχτούμε πεζογραφία. Ήταν ένα αφήγημα παρθενικά φυτρωμένο από τα σπλάχνα μιας βασανισμένης ανθρωπότητας, πληθωρικό κι ακατάστατο, σαν την πραγματικότητα που το γέννησε, γιομάτο από την παρουσία των ανθρώπων, πλουτισμένο από φοβερά επεισόδια δοστογιοφσκικών μαρτυριών, βαρύ από έλεος κι από φόβο. Πολλοί το θεωρούνε ως το αριστούργημα του Βενέζη, ίσως γιατί είναι το πεζογραφικότερο από τα έργα του και το πιο αντικειμενικό, παρά την παρουσία του ίδιου του συγγραφέα ως κεντρικού άξονα της όλης αφήγησης. Αλλά ήταν ακόμη ένα βιβλίο πολύ νεανικό, γραμμένο σε μια ηλικία που ο συγγραφέας δεν αισθανόταν την ανάγκη να γυρέψει τίποτα από την τέχνη του, γιατί ήταν πολύ φυσικό να νομίζει πως τα είχε όλα».

(Α. Καραντώνης, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, σελ. 134)

«[...] Το Νούμερο 31328 δε συγκίνησε μονάχα με την τραγικότητα του· συγκίνησε και με την καλοσύνη του, μ' αυτό το ανεξίκακο αδέρφωμα των ανθρώπων στη δυστυχία, με το καρτερικό μοίρασμα της κακοπάθειας, που εξαγιάζει την ανθρώπινη ύπαρξη. Θα ήθελα ακόμα να προσθέσω δω δα, πως, καθώς στη μορφή του βιβλίου, στην όλη του έκφραση, δεν υπάρχει καμιά επιτήδευση, καμιά προσπάθεια κομψογραφίας, έτσι και στην προσφορά του ανθρώπινου τύπου και της πράξης δε βρίσκεται μήτε περίσσεια μήτ' επιφύλαξη. Εξουσιαστής παντοδύναμος το ένστιχτο. Το δράμα της αυτοσυντήρησης ανάμεσα στην αντικειμενική ανάγκη και στην ατομική αντίδραση».

(Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Β', σελ. 65 – 66)

«Στην πραγματικότητα, απέναντι στο υλικό που σκόπευε να γνωστοποιήσει, ο Βενέζης βρέθηκε σε μια μεγάλη δυσκολία. Όχι μόνο επειδή η πρώτη αντίδρασή του ήταν να απωθήσει την οδυνηρή εμπειρία – αλλά και επειδή δεν είχε έτοιμο ένα κατάλληλο ύφος γραφής [...] δεν ήταν σε θέση να εκτιμήσει και να καλλιεργήσει ένα ύφος απλό που θα βοηθούσε το συγγραφέα να παραμερίσει, και να βάλει σε άμεση επαφή τον αναγνώστη με το καυτό υλικό. Έτσι, μπρος στην οδυνηρή εμπειρία, δεν μπόρεσε να ελαττώσει την παρουσία του αφηγητή – όχι του αφηγητή σαν πρωταγωνιστή, που πραγματικά είναι πολύ διακριτική, αλλά του αφηγητή σαν κατασκευαστή του εκφραστικού οργάνου. Και πραγματικά η 'φιλολογική' παρουσία του Βενέζη είναι πάντα εκεί, με διάφορους τρόπους».

(Μ. Vitti, *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, σελ. 251 – 252)

Μ. Καραγάτσης, Τα χταποδάκια

Α. Βιογραφικές πληροφορίες

Μ. Καραγάτσης (φιλολογικό ψευδώνυμο του Δημήτρη Ροδόπουλου) είναι ένας από τους πιο προικισμένους συγγραφείς της γενιάς του '30. Γεννήθηκε στις 23 Ιουνίου του 1908 στην Αθήνα. Πατέρας του ο Γεώργιος Ροδόπουλος, δικηγόρος από τη Λάρισα και μητέρα του η Ανθή Μουλούλη από τον Τύρναβο. Από το 1915 παρακολουθεί μαθήματα του Δημοτικού σχολείου στη Λάρισα, ενώ τα καλοκαίρια τα περνά στη Θεσσαλία, κυρίως στη Ραψάνη. Το 1924 τελειώνει τις γυμνασιακές του σπουδές στη Θεσσαλονίκη και στη συνέχεια εγγράφεται ως φοιτητής Νομικής στο Πανεπιστήμιο της Grenoble (Γαλλία). Τον επόμενο χρόνο επιστρέφει στην Αθήνα όπου συνεχίζει τις σπουδές του. Το 1930 παίρνει πτυχίο Νομικών Επιστημών και το 1931 πτυχίο Πολιτικών και Οικονομικών Επιστημών. Στη συνέχεια εργάζεται για δέκα χρόνια ως νομικός σύμβουλος σε ασφαλιστική εταιρεία του Πειραιά, πράγμα που του έδωσε τη δυνατότητα να γνωρίσει καλά την πόλη. Ασχολούμενος όλα αυτά τα χρόνια με τη λογοτεχνία, στα 1946 αναλαμβάνει τη θεατρική κριτική στην εφημερίδα *Η Βραδυνή* και στα 1952 αρχίζει να εργάζεται σε διαφημιστική εταιρεία της Αθήνας, ενώ στα 1953 ταξιδεύει ως απεσταλμένος της εφημερίδας του στην Ανατολική Αφρική. Στα 1958 παθαίνει σοβαρή καρδιακή προσβολή και στις 14 Σεπτεμβρίου του 1960 πεθαίνει.

Ο Καραγάτσης πρωτοεμφανίστηκε στη λογοτεχνία με το διήγημα *Η κυρία Νίτσα* (που το εμπνεύστηκε από μια νέα κοπέλα, δασκάλα του στο Δημοτικό) που βραβεύτηκε σε διαγωνισμό του περιοδικού *Νέα Εστία* το 1929. Γνωστός όμως άρχισε να γίνεται με το πρώτο του μυθιστόρημα *Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν* που δημοσιεύτηκε το 1933. Στη συνέχεια ακολούθησε ένας πραγματικός χείμαρρος μυθιστορημάτων και διηγημάτων που συνεχίστηκε ως το θάνατό του. Μάλιστα το τελευταίο του μυθιστόρημα, *Το 10*, έμεινε μισοτελειωμένο.

Ο Καραγάτσης είναι από τους πολυγραφότερους νεοέλληνες συγγραφείς. Η πληθωρικότητά του αυτή πηγάζει προπάντων από την πλούσια μυθοπλαστική του φαντασία, που είναι η κυριότερη αρετή του. Το γενικότερο κλίμα των έργων του είναι ο **ρεαλισμός**, ή καλύτερα ο **νατουραλισμός**, ενώ ένα άλλο μόνιμο χαρακτηριστικό της πεζογραφίας του είναι ο σεξουαλισμός, που όμως «στις πιο καλές στιγμές, στο κέντρο πάντα της δράσης και της ψυχολογίας των ηρώων, παίρνει τις διαστάσεις ενός καθολικού βιολογικού ερωτισμού, της δύναμης της γεμάτης μυστήριο που κυβερνά και δυναστεύει τον άνθρωπο και τον οδηγεί σε ένα αδιέξοδο τραγικό». Άλλα επίσης χαρακτηριστικά του είναι μια κάποια κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα, ένα πνεύμα νιχιλιστικής απαισιοδοξίας ή ένα χιούμορ γεμάτο ειρωνεία, σκώμμα και σαρκασμό, καθώς επίσης και κάποια ατημελησία στο ύφος.

Β. Η εποχή και το λογοτεχνικό περιβάλλον

«Ο Μ. Καραγάτσης πρέπει να θεωρηθεί ως ο κατ' εξοχήν γεννημένος πεζογράφος της γενιάς του 1930. Ξεκινώντας από τους Γάλλους και τους Ρώσους ρεαλιστές, δεν περιορίστηκε στα διδάγματά τους, αλλά είχε την ικανότητα να συνδυάσει συχνά το σκληρό και ωμό αντίκρισμα της ζωής με τη λυρική διάθεση και το οιστρηλατημένο κέφι, που δίνουν στο έργο του μια καθαρά προσωπική σφραγίδα. Είναι από τους λίγους πεζογράφους μας που έχουν μια έμφυτη ικανότητα δημιουργικής και μυθοπλαστικής φαντασίας και που μπορούν να επινοήσουν ελεύθερα και να στήσουν μια ιστορία ή να πλάσουν έναν ήρωα, ο οποίος να ξεμακραίνει από το στενό κύκλο της αυστηρά προσωπικής τους ζωής. Τα πρόσωπά του είναι αυθύπαρκτα δημιουργήματα της επινοητικής του φαντασίας και η ζωή τους, μια εξωτερική αλλά κι εσωτερική συνάμα περιπέτεια, διατηρεί ακέραιη την αυτόνομη ύπαρξή της μέσα στο γενικότερο φυσικό και ανθρώπινο περιβάλλον όπου τοποθετούνται. Το άτομο του Μ. Καραγάτση ως συγγραφέα είναι ολότελα ξένο προς τα διαδραματιζόμενα, που ακολουθούν την ασυγκράτητη και ρωμαλέα πορεία τους, χωρίς εξωτερικές επεμβάσεις του αφηγητή. Ο αναγνώστης μόνος, αδέσμευτος, παρακολουθεί τη γοργή εξέλιξη των περιστατικών και αφήνει τον εαυτό του ν' αποξεχνιέται από τη γοητεία μιας αφήγησης χαρακτηριστικής για την ευχέρεια και την άνεσή της. Πλούσιο ταλέντο γνήσιου αφηγητή ο Μ. Καραγάτσης οδηγεί συχνά την πλαστική του δύναμη και την περιγραφική του ικανότητα στο σημείο όπου ο αναγνώστης παραβλέπει το ουσιαστικό περιεχόμενο των αφηγημάτων του και παρασύρεται από το λεκτικό και το φραστικό τους χείμαρρο.

Ωστόσο ο Μ. Καραγάτσης, προικισμένος με πολλά πεζογραφικά χαρίσματα, ορμά σαν σίφουνας προς το τέρμα της ιστορίας του, σπαταλώντας δεξιά κι αριστερά, και με άσωτες χειρονομίες, τις αναμφισβήτητες δυνάμεις του. Ορμητικός και ασυγκράτητος, εκρηκτικός και πρωτόγονος, περιγράφει τα πρόσωπά του, ανθρώπους με βίαια ένστικτα, σε όλες τις βιοτικές και τις ψυχικές τους ανυψώσεις ή πτώσεις και σταματώντας ιδιαίτερα σ' αυτές τις τελευταίες, τις παρακολουθεί και όταν ακόμα υπακούουν στα βάρβαρα προστάγματα της ζεστής τους σάρκας – συχνά ως το ακραίο σημείο όπου αγγίζουν τα όρια του κτήνους. Γιατί το ένστικτο καθοδηγεί τους ήρωες του Μ. Καραγάτσης: το ένστικτο της αναπαραγωγής, η αιώνια παρόρμηση του άντρα προς τη γυναίκα, η ακατανίκητη έλξη των φύλων· όλες οι άλλες ιδιότητες του ανθρώπου έρχονται σε δεύτερη μοίρα στο έργο του. Ο Μ. Καραγάτσης είναι συγγραφέας γήινος· αγγίζοντας από κοντά τα πράγματα και ψάχνοντας επιδέξια την ανθρώπινη σάρκα, στέκεται στην ύλη. Ενσαρκώνει τον αντίθετο ακριβώς τύπο από εκείνον που αποκαλούμε διανοητικό συγγραφέα· ό,τι ονομάζουμε 'πνεύμα' είναι ξένο προς την αφηγηματική πεζογραφία του. Είναι ένας πεζογράφος φλογερός, μια ιδιοσυγκρασία τραχιά, και η συγγραφική του δραστηριότητα κατευθύνεται προς τη θεώρηση ενός κόσμου απογυμνωμένου από κάθε εξιδανικευτική προσπάθεια ή αποπνευμάτωση [...]. Ο Μ. Καραγάτσης είναι πεζογράφος κατά κύριο λόγο περιγραφικός. Θαυμάσιες είναι οι περιγραφές του εξωτερικού κόσμου, ιδίως του φυσικού τοπίου, στις διάφορες εποχές και ώρες, με τις οποίες αποδίδει χρωματικά την ατμόσφαιρα ως τις πιο λεπτές μεταβολές της και δημιουργεί το κατάλληλο περιβάλλον, όπου θα κινήσει τα πρόσωπά του. Αλλά το αναπαραστατικό του δαιμόνιο δε σταματά εκεί: αγκαλιάζει όλες τις σκηνές και όλες τις πλευρές της ζωής, ιδιαίτερα τις ερωτικές, και τις προβάλλει έντονα, με ζωντάνια και ρωμαλεότητα, έτσι ώστε να μας δημιουργούν άμεσα μια εντύπωση ζωικού σφρίγγου. Η περιγραφική του αυτή ιδιοφυΐα τον παρασύρει τις περισσότερες φορές προς το γύρω του ορατό κόσμο και δεν του επιτρέπει να εισδύσει στις εσώτερες, τις μυστικές κυμάνσεις της ανθρώπινης ψυχής. Χωρίς αμφιβολία δεν είναι απλός αφηγητής ο Μ. Καραγάτσης: προχωρεί με βέβαια βήματα και προς την περιοχή της ψυχογραφίας. Ωστόσο η ψυχογραφική του προσπάθεια είναι κι αυτή περιγραφική· δεν επιμένει στον εσωτερικό κόσμο των προσώπων του για να μας δώσει αναλυτικά, εξελικτικά, τα μέσα στρώματα της ψυχής τους. Τα πρόσωπα του παρουσιάζουν την ιδιομορφία τους από το αντικαθρέφτισμα των ψυχικών αντιδράσεών τους πάνω στα πράγματα και τα περιστατικά που τους περιτριγυρίζουν· η ψυχολογία τους απορρέει από την εξωτερική συμπεριφορά τους και από την εξέλιξη της δράσης»

(Α. Σαχίνης, Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι, σελ. 36 – 38)

Γ. Το διήγημα Τα χταποδάκια

Το διήγημα Τα χταποδάκια περιλαμβάνεται στη συλλογή διηγημάτων Το Νερό της Βροχής που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1950.

Γ1. Οι ενότητες του κειμένου

Το διήγημα αυτό ανήκει στη συλλογή Το νερό της βροχής. Το διήγημα μπορεί να χωριστεί στις ακόλουθες ενότητες:

1^η ενότητα

(«Οι νοτιάδες φέρναν σύννεφα ... που 'σφίγγε η ψυχή του ανθρώπου»)

Εδώ ο συγγραφέας, πριν αρχίσει την καθαυτό διήγησή του, μας δίνει το εξωτερικό περίγραμμα. Είναι χειμώνας κι οι νοτιάδες που φυσούν φέρνουν σύννεφα που όμως δεν καλύπτουν συνεχώς τον ουρανό, αλλά αφήνουν πού και πού τον ήλιο να ρίχνει το χρυσαφένιο του φως στο μικρό λιμάνι, στα απλωμένα δίχτυα και στους ανθρώπους. Κι όταν βράδιαζε, ο καιρός χάλαγε κι αυτό το καταλαβαίνεις από τους γλάρους που πετούσαν πολύ χαμηλά. Τα σύννεφα ξανάρχονταν και μεγάλωναν το βραδινό σκοτάδι.

2^η ενότητα

(«Έτσι λοιπόν, την ώρα ... και θάβουν τον!»)

Αρχίζοντας την αφήγησή του ο συγγραφέας, παρουσιάζει τον «πρωταγωνιστή» του την ώρα που μπαίνει στο χώρο των γεγονότων, ένα στέκι λαϊκό. Ένας άσχημος και γηραλέος άντρας, ταλαιπωρημένος από πέσιμο ή ξυλοφόρτωμα, μπαίνει μέσα στο μαγαζάκι σαν μεθυσμένος, κρατώντας στο χέρι κάτι σαν φαγώσιμο. Χαιρέτισε τις δυο παρέες που υπήρχαν και μην παίζοντας απάντηση,

έπιασε συζήτηση με το μαγαζάτορα γιατί ήταν από τη φύση του άνθρωπος κοινωνικός, ενώ ταυτόχρονα διατύπωσε και τη γνώμη του για την αναγκαιότητα της συζήτησης.

3^η ενότητα

(«Ακούμπησε το στράτσο ... όχι ιστορίες στο μαγαζί μου!»)

Εδώ ο άνθρωπος μας, αφού ήπιε μόνος του δυο ποτήρια ούζο κερνώντας έτσι τον εαυτό του και την παρέα που τού έλειπε, γίνεται ήρωας παρεξήγησης με τη μια παρέα του μαγαζιού. Η παρέα λοιπόν αυτή αρνήθηκε το κέρασμα του Παναγιωτάκη που επέμενε για άγνωστο λόγο και παρά λίγο ένας ευερέθιστος από την παρέα να τον χτυπήσει. Όμως τελικά η παρεξήγηση έληξε και με τη μεσολάβηση του ταβερνιάρη, που όμως με έντονο ύφος τον έδιωχνε από το μαγαζί.

4^η ενότητα

(«Σα ν' αποφάσισε ... να πιω ένα κρασί;»)

Όμως ο Παναγιωτάκης δεν ήθελε να φύγει· ήθελε ν' ανοίξει την καρδιά του σε κάποιον, ήθελε να φάει το μεζέ του, τα χταποδάκια, να βρει κάποιον παρέα να διασκεδάσουν μαζί γιατί η μοναξιά τον πλήγωνε. Προσπάθησε λοιπόν να πείσει τον ταβερνιάρη να του φτιάξει τα χταποδάκια αλλά μάταια, κι έτσι το πήρε απόφαση· μόνο η αγανάκτηση τον έπνιγε: «εγώ, δηλαδή, δεν έχω δικαίωμα να φάω ένα μεζέ, να πιω ένα κρασί;».

5^η ενότητα

(«Αργά κατάλαβε ... κακία ανθρώπινη»)

Καθώς δεν το ήθελε ο Παναγιωτάκης να φύγει από το μαγαζί, προσπάθησε να πιάσει κουβέντα σε μια παρέα και ζήτησε ένα τσιγάρο, ενώ πάνω στη συζήτηση πρόσβαλε έναν της παρέας, τον υποπλοίαρχο. Τότε ένας άλλος οξύθυμος της παρέας τον έβγαλε έξω από το μαγαζί, ενώ ο Παναγιωτάκης δεν έφερε καμιά αντίσταση. Και καθώς η παρέα ήτανε έτοιμη να φύγει μόλις θα ερχόταν το αυτοκίνητο, ξανά ο Παναγιωτάκης παρουσιάστηκε στην πόρτα του μαγαζιού έτοιμος να μπει μέσα. Τότε όλοι της παρέας με φωνές και βρισιές τον έδιωξαν κι αυτός, γεμάτος φόβο κι απόγνωση, τους είπε πως θα φύγει· μόνο να, ήθελε έτσι, σαν άνθρωπος κι αυτός, να έτρωγε συντροφιά με τους άλλους. Σαν άνθρωπος... Όμως μάταια περίμενε κατανόηση. Μια κακία ανθρώπινη ορθωνόταν σαν τοίχος μπροστά του.

6^η ενότητα

(«Τότε, κατάλαβε ... ως το τέλος»).

Τότε τον Παναγιωτάκη τον έπιασε κάτι σαν αποκαρδίωση. Τα χταποδάκια του 'πεσαν απ' το χέρι, κι αυτός με αργό βήμα βγήκε έξω και για λίγο κάθισε με σκυφτό το κεφάλι στο σκαλοπάτι, ενώ η παρέα συνέχισε τα δικά της σαν να μην ξέρει για πού, να βρει μια συντροφιά, σαν άνθρωπος ακριβώς...

Γ2. Η αφήγηση

Ο αφηγητής του διηγήματος είναι στη μια από τις συντροφίες που κάθονται στη ταβέρνα. Η αφήγηση του περιστατικού περιλαμβάνει και τη δική του συμμετοχή (*δραματοποιημένος* αφηγητής που παρατηρεί εξ αποστάσεως τον ήρωά του δηλώνοντας με έμμεσο και υπαινικτικό τρόπο τα όποια αισθήματά του γι' αυτόν).

Εδώ η αφήγηση παρουσιάζει όλα τα γνωρίσματα της νατουραλιστικής τεχνοτροπίας. Ο αφηγητής αρχίζει με περιγραφή της φύσης. Είναι χαρακτηριστικό ότι η περιγραφή της φύσης δημιουργεί την κατάλληλη για το διήγημα ατμόσφαιρα. Ύστερα προχωρεί στην περιγραφή του προσώπου σε συνδυασμό με το χώρο (ταβέρνα) και τους θαμώνες. Ο συγγραφέας αποδίδει με πολλή παραστατικότητα την κατάσταση του και τη συμπεριφορά του μεθυσμένου μοναχικού ανθρώπου, καθώς και τα επεισόδια που δημιουργούνται από αυτή τη συμπεριφορά. Οι *διάλογοι* είναι σύντομοι και τα λόγια εκφράζουν κάθε φορά τις εσωτερικές καταστάσεις. Ο αφηγητής προσπαθεί να αποδώσει και τις συναισθηματικές μεταπτώσεις του ήρωα σε μια προσπάθεια να τον «ψυχολογήσει». Το διήγημα,

γενικά, είναι ζωντανό και κρατάει ζωνρό το ενδιαφέρον του αναγνώστη ενώ η κατάσταση του ήρωα κινεί τον *οίκτο* και τη *συμπάθεια*.

Γ3. Ερμηνευτικά σχόλια

α. Το κύριο συναίσθημα του ήρωα: το διήγημα προβάλλει κυρίως το συναίσθημα της *μοναξιάς*. Ο «ήρωας» του διηγήματος είναι *ταλαιπωρημένος άνθρωπος, φτωχός και μόνος*. Προπαντός *μόνος*. Αυτοί προφανώς είναι και οι λόγοι που τον έχουν οδηγήσει στο *πιωτό*. Ο άνθρωπος της ιστορίας πνίγει στο κρασί τη *μοναξιά* του και τη *θλίψη* του. Θέλει με τον τρόπο αυτό να βρει μια *διέξοδο*, φεύγοντας από τη *σκληρή πραγματικότητα*. Μεθυσμένος *αισθάνεται* πιο *άνετα*, γίνεται *κοινωνικός*, πιάνει εύκολα *σχέση* με τους *ανθρώπους*. Ο άνθρωπος του διηγήματος μας *διψάει για ανθρώπινη επαφή, για ανθρώπινη σχέση*. Να *μιλήσει με τους άλλους, να πει τον πόνο του, να πιει ένα ποτήρι μαζί τους*. Η *μοναξιά* τού είναι *ανυπόφορη*. *Λαχταράει* λίγη *επικοινωνία* με τους *άλλους*, *λίγη φιλική συντροφιά*. Είναι *μόνος, διωγμένος απ' όλους και υποφέρει*. Με τέτοια *αισθήματα* πηγαίνει στην *ταβέρνα*. Κρατάει *μάλιστα* και *δυο χταποδάκια*, να τα *ψήσει* ο *ταβερνιάρης* να τα *φάνε* για *μεζέ* με την *παρέα* που θα βρει. Στην *ταβέρνα* όμως τον *περιμένει άλλη απογοήτευση*. *Χαιρετάει και κανένας δεν του αποκρίνεται*. Θέλει να *μιλήσει, αλλά κανένας δεν τον ακούει*. Και οι *δυο παρέες* που είναι στο *μαγαζί* τον *διώχνουν* με *τρόπο σκληρό και ανελέητο*. *Κανένας δεν τον θέλει ούτε τη συντροφιά του ούτε τα χταποδάκια του*. Ο *Παναγιώτης* όμως είναι *άνθρωπος κοινωνικός* – σ' αυτό τον *βοηθάει* και το *μεθύσι* του – «*η μοναξιά κι αυτός δεν συνταιριάζουν*». Αντιμετωπίζοντας την *αδιαφορία* των *άλλων* *ερεθίζεται*, η *φιλική διάθεσή* του είναι *έτοιμη να μεταβληθεί σε επιθετικότητα*. «*Πήρε αμέσως ύφος κουτσαβάκι, προκλητικό, μπεχλιβάνικο. Κι αμόλυσε την πρόστυχη κουβέντα*». Οι *άλλοι* *εξακολουθούν να τον αντιμετωπίζουν με περιφρόνηση, με αδιαφορία, με σκληρότητα*. Τον *πετούν έξω*. Η *παραουσία* του έχει γίνει *ενοχλητική*. Τον *άνθρωπο* τον *παίρνει το παράπονο*. Δεν *μπορεί να καταλάβει* γιατί του *φέρονται* έτσι, γιατί *αντιμετωπίζουν με τόση σκληρότητα την καλή του διάθεση*. «*Καλά. Καλά. Θα φύγω... Αφού δε με θέλετε... Μα πού να πάω; Πού; Στην Ευταλία; Ούτε κι αυτή με θέλει, όπως κι εσείς. Κανείς! Κανείς...*». Και το *διήγημα* *τελειώνει* με το *παράπονο* και την *πίκρα* του *ανθρώπου*, που *δεν τον θέλει κανείς*.

β. Το διήγημα παρόλο το *φαινομενικά ελαφρό τόνο* του *αποκαλύπτει μια τραγική σπαραχτική ιστορία μοναξιάς*. Ένας *άνθρωπος διωγμένος από παντού σαν σκυλί*. Ένας *άνθρωπος που δεν έχει να σταθεί πουθενά και που του απομένει μόνο το κρασί*. Είναι *κακός; Όχι*. *Ίσα – ίσα* που αυτός *αγαπάει* τους *ανθρώπους*, *θέλει τη συντροφιά τους, την κουβέντα τους, θέλει να νιώσει κι αυτός σαν άνθρωπος*. *Αλλά η κοινωνία δεν έχει θέση γι' αυτόν*. Το *πρόβλημα* που *θέτει* το *διήγημα* *μένει ανοιχτό και επεκτείνεται γενικότερα στη μοναξιά του συγχρόνου ανθρώπου, ένα πολυδιάστατο θέμα που παρουσιάζει μεγάλη έξαρση στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις*.

γ. Η γλώσσα του διηγήματος: η *γλώσσα* είναι *λαϊκή*, με *εκφράσεις* από την *κουβέντα* των *λαϊκών στρωμάτων*, ένα *είδος ελληνικής αργκό*: «*κόβε λόγια και στρί! Πολύ ψείρα μας γίνηκες!*». *Χαρακτηριστικό* είναι επίσης ότι ο *απομονωμένος περιθωριακός τύπος* στην *προσπάθειά* του να *δημιουργήσει επαφή* με τους *ανθρώπους* *επιχειρεί να χρησιμοποιήσει το γλωσσικό ιδίωμα των καθωσπρέπει κοινωνικών στρωμάτων και βέβαια το χρησιμοποιεί με λάθη και γίνεται έτσι ακόμη περισσότερο γελοίος στην τραγική του κατάσταση*. Λέει π.χ. «*Εγώ εκινήθην από την ευγενής πρόθεσις*» ή «*περικαλώ, κύριος*» και «*δεν είσαστε εν τάξει εν πάση περιπτώσει*». Με τον *τρόπο* αυτό ο *συγγραφέας* *διαγράφει* ακόμη πιο *παραστατικά* τον *τύπο* του *διηγήματος*.

δ. Το κοινωνικό περιβάλλον του διηγήματος: το *κοινωνικό περιβάλλον* στο οποίο *ξετυλίγεται* το *διήγημα* είναι *περιβάλλον φτωχών λαϊκών στρωμάτων*: *λαϊκή ταβέρνα γειτονιάς, ένα «μαγαζάκι», κουβέντα με το μαγαζάτορα, λαϊκοί άνθρωποι οι θαμώνες*. Το *λαϊκό αυτό περιβάλλον* ο *συγγραφέας* το *αποδίδει* με *γλώσσα λαϊκή*, αφού και ο *αφηγητής* της *ιστορίας* είναι *λαϊκός τύπος*. *Χρησιμοποιεί* για την *περιγραφή* του *ανθρώπου* *λέξεις* όπως «*ο λεγάμενος*», «*ο ερίφης*», «*κακοσούσουμος*», «*κουτρουβάλα*», «*μπερντάχι*», «*του αλατιού τον είχαν καμωμένο*» κ.τ.λ.

ε. Οι λόγιες εκφράσεις που χρησιμοποιεί ο ήρωας τον διηγήματος: ο *ήρωας* του *διηγήματος* *χρησιμοποιεί* *λόγιες εκφράσεις* και *επειδή* *δεν τις ξέρει* τις *παραφθείρει*. Λέει π.χ. «*εγώ εκινήθην από την ευγενής πρόθεσις*» (αντί από *ευγενή πρόθεση*) ή «*περικαλώ, κύριος*». Αυτό γίνεται στην *αρχή* κυρίως γιατί ο *μεθυσμένος τύπος* *θέλει να δείξει ευγένεια*, και *καλή συμπεριφορά*, *θέλει να δείξει πως είναι*

καθωσπρέπει, δεν είναι κανένας αλήτης ή κακοποιός, για να τον δεχτούν οι άλλοι άνθρωποι στη συντροφιά τους. Φοράει ας πούμε την «καλή» γλώσσα για να φανεί «καλός» στους άλλους και να κερδίσει έτσι την εκτίμησή τους.

στ. Η στάση του συγγραφέα απέναντι στον ήρωα: παρόλη τη φαινομενικά ουδέτερη στάση του συγγραφέα και τη φαινομενικά αντικειμενική περιγραφή των γεγονότων, είναι φανερή η συμπάθεια προς τον ήρωα που «χαιρετάει πολύ εγκάρδια» είναι «άνθρωπος κοινωνικός, πολύ συσχετικός, η μουγκαμάρα και η περισυλλογή ποσώς δεν του επήγαιναν», κερνάει την άλλη παρέα, ήθελε να ψήσουν τα χταποδάκια και «να τα φάνε» όλοι μαζί, «η μοναξιά κι αυτός δεν συνταιριάζουν», είναι γεμάτος από «φιλειρηνικά αισθήματα». Εξάλλου δε ζητάει παρά να ψήσει ο μαγαζάτορας τα χταποδάκια στη χόβολη και να τα φάνε όλοι μαζί κι αυτός μαζί «σαν άνθρωπος». Είναι λοιπόν φανερή η συμπάθεια του συγγραφέα προς τον ήρωα – άλλωστε γι' αυτό αφηγείται την ιστορία του. Κι αν χρησιμοποιεί γι' αυτόν χαρακτηρισμούς όπως «αναιδής» η «αλιτήριος» είναι για να αποδώσει κάθε φορά την εντύπωση που σχημάτιζαν γι' αυτόν οι άλλοι, οι «καθωσπρέπει» άνθρωποι, που μένουν όμως κλειστοί και ασυγκίνητοι στον πόνο του συνανθρώπου.

ζ. Τα νατουραλιστικά στοιχεία στο διήγημα: τα κύρια στοιχεία που μας επιτρέπουν να κατατάξουμε το διήγημα στην τεχνοτροπία του νατουραλισμού είναι:

- Το λαϊκό κοινωνικό περιβάλλον με τους λαϊκούς ανθρώπους που η συμπεριφορά τους καθορίζεται βασικά από τις κοινωνικές συνθήκες.
- Η πιστή απόδοση της πραγματικότητας με τη λαϊκή γλώσσα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας προσπαθώντας να είναι όσο γίνεται πιο ακριβής στην καταγραφή των γεγονότων.
- Ο κοινωνικός προβληματισμός που περνάει έμμεσα, δηλαδή μέσα από την καταγραφή των γεγονότων και των καταστάσεων.
- Η έλλειψη εξωραϊσμού της ζωής και η προβολή της «κακής», της «σκληρής» όψης της.

η. Γενική αποτίμηση: Τα χταποδάκια είναι από τα καλύτερα διηγήματα του Καραγάτση. Χωρίς πλατειασμούς, αλλά με λιτό και δραματικό ύφος ζωγραφίζει τη θλίψη και την κακομοιριά του φτωχού μοναχικού ανθρώπου για λίγη ανθρώπινη συντροφιά, για λίγη ζεστασιά. Με το διήγημα αυτό επιβεβαιώνονται οι γνώμες εκείνες των κριτικών που αναγνωρίζουν στον Καραγάτση αφηγηματικές ικανότητες.