



ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΜΠΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Όψεις του πεζογραφικού έργου του Μάριου Χάκκα

Ειρήνη Καραβασίλη

Επιβλέπων καθηγητής: Μιχαήλ Μπακογιάννης

Αθήνα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/ δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/ δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/ δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Όψεις του πεζογραφικού έργου του Μάριου Χάκκα

Ειρήνη Καραβασίλη

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Μιχαήλ Μπακογιάννης

Χρήστος Δανιήλ

Καθηγητής – Σύμβουλος ΕΑΠ

Καθηγητής – Σύμβουλος ΕΑΠ

Αθήνα, Ιούνιος 2026

Στην οικογένειά μου, για την αμέριστη αγάπη, στήριξη και κατανόηση.

Σε δύο πολύ αγαπημένα μου πρόσωπα που «έφυγαν» κατά τη διάρκεια των σπουδών μου.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει όψεις της πεζογραφίας του Μάριου Χάκκα, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο η κοινωνική παθογένεια της μεταπολεμικής Ελλάδας και το πολιτικό κλίμα της εποχής εγγράφονται στις διαπροσωπικές σχέσεις και στην έμφυλη ταυτότητα. Αντικείμενο μελέτης της εργασίας αποτελούν οι συλλογές *Τυφεκιοφόρος του εχθρού*, *Ο Μπιντές και άλλες ιστορίες* και *Το Κοινόβιο*, μέσα από τις οποίες καταγράφεται η εξελικτική πορεία του συγγραφέα από τον κοινωνικό ρεαλισμό στην υπαρξιακή αγωνία.

Η εργασία αναδεικνύει μέσα από συγκεκριμένα διηγήματα πώς εμφανίζονται ο άνδρας και η γυναίκα ως αυτόνομες οντότητες, προβάλλοντας στοιχεία του χαρακτήρα τους, ενώ ταυτόχρονα αναλύει πώς έχουν επηρεαστεί οι μεταξύ τους σχέσεις. Ο γάμος και η οικογένεια αναδεικνύονται ως μηχανισμοί αλλοτρίωσης, όπου η εισβολή του καταναλωτισμού και των οικονομικών πιέσεων ακυρώνει την ουσιαστική επικοινωνία του ζευγαριού.

Παράλληλα, εξετάζεται η παρουσία της Καισαριανής στα διηγήματα του Μάριου Χάκκα και ο τρόπος που αυτή συνδέεται με την πολιτική του τοποθέτηση και την εμπειρία του στο χώρο της Αριστεράς, σε συνδυασμό με τις αλλαγές που επήλθαν στη συνοικία με το πέρασμα του χρόνου.

Σε μια συνολική θεώρηση, η εργασία στοχεύει να φωτίσει πλευρές της συγγραφικής ταυτότητας του Μάριου Χάκκα και να αναδείξει πτυχές τόσο της γραφής του όσο και του χαρακτήρα του, όπως αυτός διαμορφώθηκε στον σύντομο, αλλά γεμάτο εμπειρίες βίο του.

Λέξεις – Κλειδιά

Μάριος Χάκκας, μεταπολεμική πεζογραφία, γενιές, έμφυλες σχέσεις, υπαρξιακή αγωνία, Αριστερά, αλλαγές, θυσίες, Καισαριανή.

Aspects of Marios Hakkas' Prose Work

Eirini Karavasili

Abstract

This study investigates major elements of the prose produced by Marios Hakkas, and concentrates on how post-World War II Greece publicly suffering and the politics of that period show themselves through personal revelations and gender identities as they are constructed by other people in their relationships with one another. The three collections of short stories (Enemy's Rifleman, The Bidet and Other Stories, and the Commune) are being studied in order to develop a better understanding of how the author's literary voice evolved from being socially realistic to one that expressed intensified existential fear.

The thesis aims to investigate the portrayal of male characters and female characters as independent individuals in short stories through a critical examination of their distinctive characteristics of individuality, the social and political conditions influence their relationships as well. The family and marriage are depicted as means of alienation, where consumerism and economic hardship undermine authentic communication and emotional connection between married couples.

The study also explores how Kaisariani is depicted in Hakkas's fiction, in relation to the political beliefs and experiences of the author (who was also affiliated with the Left). The study primarily concentrates on the evolution of the neighborhood of Kaisariani through time, as well as the way(s) this evolution is represented in the fictional world of the author. The thesis aims to illuminate significant elements of literary identity for Marios Hakkas and to describe or elucidate characteristic elements of both his written works (artistic expressions) and his personality (individual identity) as formed or influenced by the experiences of a short but eventful life.

Keywords

Marios Hakkas, post-war Greek prose, generations, gender relations, existential anxiety, the Left, social transformations, sacrifices, Kaisariani.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	viii
1. Εισαγωγή.....	1
2. Η μεταπολεμική πεζογραφία: Γραμματολογικά στοιχεία.....	4
2.1 Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο	4
2.1.1 Η δεκαετία του 1940: Η ιστορική εμπειρία του τραύματος.....	4
2.1.2 Το μετεμφυλιακό κράτος (1949-1967): Διώξεις, εξορία και λογοκρισία.....	5
2.1.3 Η Δικτατορία (1967-1974): Η συλλογική αντίσταση και η στροφή στην αλληγορία.....	5
2.2 Μεταπολεμική πεζογραφία	7
2.2.1 Η περίοδος 1945-1974	7
2.2.2 Κυρίαρχα ρεύματα: Πολιτικοποίηση και υπαρξισμός	8
2.2.3 Η πρώτη και η δεύτερη μεταπολεμική γενιά	8
2.2.4 Η πρώτη γενιά: Μεταξύ ρεαλισμού και ιδεολογικής κριτικής	10
2.2.5 Η μετάβαση και η δεύτερη γενιά: Υπαρξισμός, μνήμη και μοντερνισμός ..	11
2.3 Μάριος Χάκκας: Βιογραφικό, εργογραφία και στοιχεία της γραφής του.....	13
2.3.1 Βιογραφία: Η στράτευση, η δίωξη και η ρήξη.....	13
2.3.2 Εργογραφία	15
2.3.3 Ανάλυση γραφής: Θεματικές συνιστώσες, ειρωνεία, αυτοαναφορικότητα και η «Τρίτη διάσταση»	15
3. Όψεις κοινωνικού προβληματισμού – Η παρουσία των δύο φύλων στην πεζογραφία του Μάριου Χάκκα.	20
3.1 «Ο Μπιντές».....	21
3.2 «Το Τσαλάκωμα».....	23
3.3 «Οι εξαιρετικές μου στιγμές»	25
3.4 «Οι άφαντοι».....	26
3.5 «Ένας χωρισμός»	27
3.6 «Το τρίτο νεφρό»	28
3.7 «Το καμιόνι»	30

3.8	«Το Κοινόβιο»	31
3.9	«Τσιλιμπίκ ή Τσιλιμπάκι»	32
3.10	«Ένας θεός»	33
3.11	«Μπροστά σ' έναν τάφο»	34
3.12	«Φυλετική αφύπνιση»	35
3.13	«Καταπληκτικό!»	36
3.14	«Το μαντήλι, ο έρωτας και το συνάχι»	37
3.15	«Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου»	39
3.16	«Η επέτειος»	40
3.17	«Ο φωτογράφος»	41
3.18	Η εξέλιξη των έμφυλων σχέσεων και η κοινωνική παθογένεια στο έργο του Μάριου Χάκκα	42
4.	Η Καισαριανή στην πεζογραφία του Μάριου Χάκκα	44
4.1	Ιστορικό πλαίσιο	44
4.2	Η Καισαριανή για τον Μάριο Χάκκα	46
4.3	«Τοιχογραφία»	48
4.4	«Μπιντές»	50
4.5	«Σκοπευτήριο Καισαριανής»	51
4.6	«Κοινόβιο»	53
4.7	«Το νερό»	55
4.8	«Κατά Μάικ»	57
4.9	Η εξέλιξη της Καισαριανής και οι κοινωνικές επιπτώσεις	58
5.	Συμπεράσματα	60
	Βιβλιογραφικές αναφορές	63

1. Εισαγωγή

Σκοπός της μελέτης και βασικά ερευνητικά ερωτήματα

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί το πεζογραφικό έργο του Μάριου Χάκκα (1931-1972), ενός από τους σημαντικότερους αλλά και πιο ιδιαίτερους εκπροσώπους της μεταπολεμικής μας λογοτεχνίας. Συγκεκριμένα, η εργασία εστιάζεται στην ανάδειξη των όψεων του κοινωνικού προβληματισμού που εντοπίζονται στο έργο του, με ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο των δύο φύλων και τη δυναμική των διαπροσωπικών σχέσεων, καθώς και στην παρουσία, αλλά και τη βαθύτερη σημασία που διαδραμάτισε η συνοικία της Καισαριανής τόσο για τον ίδιο όσο και για την ιστορία της Ελλάδας και πώς αυτή αντικατοπτρίζεται στα διηγήματά του.

Σημασία του έργου του Μάριου Χάκκα

Η εργασία προέκυψε από την ανάγκη να ξανασυζητηθεί το έργο του Μάριου Χάκκα, ο οποίος θεωρείται σημαντική μορφή της νεοελληνικής πεζογραφίας, καθώς γεφυρώνει τον ρεαλισμό της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς με τον μοντερνισμό και την υπαρξιακή αγωνία που χαρακτηρίζει τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά. Παρότι υπάρχει βιβλιογραφία για την πολιτική διάσταση του έργου του, η προσέγγιση μέσω της ταυτότητας των δύο φύλων και των κοινωνικών σχέσεων παραμένει ένα πεδίο που προσφέρει και άλλες ερμηνευτικές δυνατότητες. Με την εργασία επιδιώκεται να αναδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους η πολιτική ήττα και οι κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές της δεκαετίας του 1960 ανέδειξαν δυσκολίες, καθώς και αλλαγές στις ισορροπίες των ανθρωπίνων σχέσεων. Στο πλαίσιο αυτό εξετάζεται πώς αυτές οι αλλαγές επηρέασαν τη νοοτροπία των κατοίκων της Καισαριανής, μιας συνοικίας με ένδοξο ιστορικό παρελθόν, η οποία σημάδεψε και καθόρισε την πολιτική ταυτότητα του Μάριου Χάκκα.

Θεωρητικό πλαίσιο

Η μεθοδολογική προσέγγιση που θα χρησιμοποιηθεί συνδυάζει τη γραμματολογική και ιστορική ανάλυση με τον κειμενοκεντρικό σχολιασμό. Η επιλογή αυτή υπαγορεύεται από την ίδια τη φύση της πεζογραφίας του Μάριου Χάκκα, η οποία, αν και έχει σαφώς επηρεαστεί από ιστορικά και πολιτικά γεγονότα, αναπτύσσει ταυτόχρονα σύνθετους αφηγηματικούς μηχανισμούς.

Το έργο του Χάκκα θα προσεγγιστεί αναγνωρίζοντας ότι η κριτική πράξη δεν μπορεί να αγνοήσει τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες παραγωγής του. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο του θα εξεταστεί εντός του ιστορικού πλαισίου της περιόδου 1940-1974 (Κατοχή, Εμφύλιος, Δικτατορία). Για το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας που σχετίζεται με την ιστορική εξέλιξη της μεταπολεμικής πεζογραφίας στην Ελλάδα και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν αξιοποιήθηκαν κυρίως οι μελέτες του Λίνου Πολίτη και του Mario Vitti (*Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*). Αναφορικά με την ανάλυση και ερμηνεία των κειμένων, αντικείμενο μελέτης αποτέλεσαν *Τα Άπαντα*¹ του Μάριου Χάκκα και συγκεκριμένα οι συλλογές *Τυφεκιοφόρος του Εχθρού*, *Ο Μπιντές* και *Το Κοινόβιο*, ενώ για τη γραφή, την πολιτική διάσταση και τα επιμέρους θέματα που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της συγγραφικής του ταυτότητας εξαιρετικά χρήσιμο και βοηθητικό ήταν το συνολικό έργο του Γιώργου Χ. Ρεπούση.

¹ Για πρακτικούς λόγους, στην εργασία χρησιμοποιήθηκε η συγκεκριμένη έκδοση και όχι οι μεταγενέστερες επανεκδόσεις των τριών συλλογών διηγημάτων του Μάριου Χάκκα από τις εκδόσεις Άγρα:

Χάκκας, Μ. (2023). *Ο μπιντές και άλλες ιστορίες* (Σ. Μπούμπουρα, Επιμ.). Αθήνα: Άγρα.

Χάκκας, Μ. (2024). *Το κοινόβιο* (Μ. Γαργαρώνη, Επιμ.). Αθήνα: Άγρα.

Χάκκας, Μ. (2024). *Τυφεκιοφόρος του εχθρού* (Μ. Γαργαρώνη, Επιμ.). Αθήνα: Άγρα.

Δομή και διάρθρωση της εργασίας

Η εργασία διαρθρώνεται σε τρία κύρια κεφάλαια:

- Στο πρώτο κεφάλαιο, επιχειρούνται η γραμματολογική και ιστορική επισκόπηση της μεταπολεμικής περιόδου. Αρχικά, αναλύεται το ταραγμένο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο που καθόρισε την εποχή (1940-1974) και στη συνέχεια εξετάζονται τα χαρακτηριστικά της πεζογραφικής παραγωγής, οι γενιές και οι κυριότεροι εκπρόσωποι, με ιδιαίτερη έμφαση στη μορφή του Μάριου Χάκκα.
- Στο δεύτερο κεφάλαιο, αναλύονται οι όψεις του κοινωνικού προβληματισμού, με κεντρικό άξονα τον ρόλο των δύο φύλων. Εξετάζονται συγκεκριμένα διηγήματα, για να αναδειχθούν οι ποικίλες και διαφορετικές έννοιες της φθοράς, της αλλοτρίωσης, της μοναξιάς και της ερωτικής λύτρωσης στο πλαίσιο της σχέσης των δύο φύλων.
- Στο τρίτο κεφάλαιο, παρουσιάζονται τα διηγήματα του Χάκκα που αναφέρονται στη συνοικία της Καισαριανής. Εδώ, αναλύεται ο ρόλος και η σημασία που είχε για τον συγγραφέα η συνοικία που έζησε όλη τη ζωή του, καθώς και οι αλλαγές που είδε να συμβαίνουν σ' αυτήν με το πέρασμα του χρόνου, συνδυαστικά πάντα με το ιστορικό της παρελθόν.

Οι δύο αυτές πτυχές της πεζογραφίας του Μάριου Χάκκα, οι οποίες αποτελούν αντικείμενο της παρούσας εργασίας, συνδέονται μεταξύ τους, καθώς σχετίζονται με τον κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό του συγγραφέα.

2. Η μεταπολεμική πεζογραφία: Γραμματολογικά στοιχεία

2.1 Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

2.1.1 Η δεκαετία του 1940: Η ιστορική εμπειρία του τραύματος

Η δεκαετία του 1940 (Ελληνοϊταλικός Πόλεμος, γερμανική Κατοχή, Εθνική Αντίσταση και Εμφύλιος Πόλεμος) δεν αποτελεί απλώς το ιστορικό φόντο, αλλά τον πυρήνα που διαμόρφωσε τα θέματα και τις επιλογές της μεταπολεμικής πεζογραφίας. Αυτή η περίοδος ακραίας βίας, ιδεολογικών συγκρούσεων και κοινωνικής αποσάθρωσης παρείχε υλικό το οποίο οι συγγραφείς αισθάνονταν την επιτακτική ανάγκη να καταγράψουν, αλλά και να αναμετρηθούν με τα τραυματικά βιώματα. Μετά την απελευθέρωση πολλοί συγγραφείς εξέφρασαν την επιθυμία να αποτυπώσουν στα έργα τους τα ιστορικά γεγονότα που συνέβησαν στη χώρα μας και φαίνεται ότι η πεζογραφία της περιόδου αυτής είναι προσανατολισμένη προς τον κοινωνικό προβληματισμό σε αντίθεση με την προηγούμενη (Πολίτης, 2007: 346). Η ιστορία υπερέχει της μυθοπλασίας, αφού τα γεγονότα που καταγράφει είναι τόσο συνταρακτικά, ώστε καθιστούν περιττή κάθε λογοτεχνική επεξεργασία (Καστρινάκη, 2015: 104). Έτσι, η λογοτεχνία, σε αυτή την περίοδο των έντονων αντιθέσεων και ακροτήτων είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τα ιστορικά γεγονότα, τις πολιτικές εξελίξεις και τις κοινωνικές συνθήκες. Αυτή λοιπόν η ανάγκη για άμεση καταγραφή οδήγησε αναπόφευκτα στην «ιδεολογική υπερφόρτιση» των κειμένων (Μουλλάς, 1998: 65).

Τα πρώτα έργα που εμφανίστηκαν ήδη από την περίοδο 1944-1947 είχαν συχνά τον χαρακτήρα της ωμής μαρτυρίας ή του χρονικού. Κείμενα όπως το *Στρατόπεδο του Χαϊδαρίου* του Θέμου Κορνάρου ή οι πρώτες καταγραφές της Αντίστασης, στόχευαν λιγότερο στην αισθητική τελειότητα και περισσότερο στην τεκμηρίωση του βιώματος (Καστρινάκη, 2015: 104). Η έντονη παρουσία της Ιστορίας στη μεταπολεμική εμπειρία σηματοδότησε μια μετατόπιση σε σχέση με τη λογοτεχνική παράδοση της Γενιάς του '30 (Καστρινάκη, 2015: 114). Οι μεταπολεμικοί συγγραφείς έχοντας βιώσει την πείνα, τα βασανιστήρια και τον πόλεμο, αισθάνονταν ότι η αισθητική πρόταση της προηγούμενης γενιάς ήταν πλέον ανεπαρκής μπροστά στη νέα πραγματικότητα (Πολίτης, 2007: 346).

2.1.2 Το μετεμφυλιακό κράτος (1949-1967): Διώξεις, εξορία και λογοκρισία

Η έκβαση του Εμφυλίου Πολέμου το 1949, με την ήττα της Αριστεράς, διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό το πολιτικό και πνευματικό κλίμα της επόμενης εικοσαετίας. Το μετεμφυλιακό κράτος οικοδομήθηκε πάνω στον αντικομμουνισμό, την πολιτική καταπίεση, τις πολιτικές διώξεις που θεσμοθετήθηκαν με νόμους όπως ο 509/1947, οι οποίοι επέτρεπαν φυλακίσεις και εξορίες για πολιτικούς λόγους και τους τόπους εξορίας, όπως η Μακρόνησος. Το κλίμα αυτό, σε συνδυασμό με την προληπτική λογοκρισία, φαίνεται ότι επηρέασε σημαντικά το ύφος και το θεματικό περιεχόμενο πολλών πεζογραφικών έργων της εποχής.

Μια σημαντική και ιδιαίτερη υποκατηγορία της μεταπολεμικής πεζογραφίας αφορά τα έργα που γράφτηκαν από πολιτικούς πρόσφυγες, δηλαδή τους ηττημένους του Εμφυλίου, στις χώρες του Ανατολικού Μπλοκ, όπως η Ρουμανία και η Ουγγαρία. Αυτή η «πεζογραφία της υπερορίας» αποτυπώνει την εμπειρία της εξορίας και του πολιτικού αποκλεισμού στην πεζογραφία των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών (Πούλου, 2025: 15). Ταυτόχρονα, στην Ελλάδα, η θεματοποίηση της καταπίεσης και της Μακρονήσου άρχισε να εισέρχεται στη λογοτεχνία, συχνά με έμμεσο ή αλληγορικό τρόπο, όπως θα συνέβαινε αργότερα με τον *Λοιμό* του Ανδρέα Φραγκιά (Vitti, 2003: 530).

2.1.3 Η Δικτατορία (1967-1974): Η συλλογική αντίσταση και η στροφή στην αλληγορία

Η επιβολή της Χούντας των Συνταγματαρχών στις 21 Απριλίου 1967 σηματοδοτεί, κατά γενική ομολογία, το οριστικό τέλος της μεταπολεμικής περιόδου, όπως αυτή είχε οριστεί από τον Εμφύλιο. Στην αρχή, το καθεστώς επέβαλε μια περίοδο «σιωπής» (1967–1969), καθώς οι περισσότεροι συγγραφείς επέλεξαν να μη νομιμοποιήσουν τη Χούντα, αποφεύγοντας τη δημοσίευση έργων υπό το καθεστώς της λογοκρισίας (Δασκαλά, 2015 :202) Αυτή η σιωπή, ωστόσο, δεν ήταν παθητική και σύντομα μετατράπηκε σε ενεργητική αντίσταση που στόχο είχε να στηλιτεύσει τα όσα συνέβαιναν και να “καθοδηγήσει”.

Η στάση αποχής που είχαν υιοθετήσει πολλοί πνευματικοί άνθρωποι κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας άρχισε να μεταβάλλεται σταδιακά μέσα από δύο γεγονότα ιδιαίτερης βαρύτητας. Αρχικά, καθοριστική στιγμή αποτέλεσε η δημόσια τοποθέτηση του

Γιώργου Σεφέρη μέσω του BBC, στις 28 Μαρτίου 1969, στην οποία εξέφρασε ανοιχτά την αντίθεσή του προς το καθεστώς. Η παρέμβασή του προσέδωσε νέο νόημα στη μέχρι τότε σιωπή των διανοουμένων, αναδεικνύοντάς την ως μορφή συνειδητής πολιτικής στάσης. Παράλληλα, στον χώρο των γραμμάτων, η εμφάνιση συλλογικών εκδόσεων με αντιδικτατορικό προσανατολισμό δημιούργησε ένα νέο πεδίο έκφρασης και αντίστασης, σηματοδοτώντας την ενεργότερη συμμετοχή των λογοτεχνών στον δημόσιο διάλογο (Δασκαλά, 2015: 204-205).

Η πιο σπουδαία από αυτές ήταν τα *Δεκαοχτώ Κείμενα (18 Κείμενα)*, που κυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις Κέδρος το 1970 και συνιστούν την πρώτη οργανωμένη συλλογική αντίδραση απέναντι στο δικτατορικό καθεστώς (Δασκαλά, 2015: 208). Η έκδοση αυτή λειτούργησε ως ένας απρόσμενος «ενοποιητής» του κατακερματισμένου μεταπολεμικού λογοτεχνικού πεδίου. Οι συγγραφείς, που εκπροσωπούν ολόκληρο το πολιτικό φάσμα της εποχής, εκφράζουν είτε άμεσα είτε έμμεσα την αντίθεσή τους στη δικτατορική καταπίεση (Δασκαλά, 2015: 208). Στο εξωτερικό, το γεγονός αυτό αντιμετωπίστηκε σχεδόν ομόφωνα ως μια θετική ένδειξη ότι το ελεύθερο πνεύμα εξακολουθεί να παραμένει ζωντανό στην Ελλάδα και δεν έχει υποταχθεί σε πρόσκαιρες σκοπιμότητες (Αργυρίου κ.ά.: 1971: 9). Η Χούντα, ως εξωτερικός εχθρός, ανάγκασε τους έως τότε διακριτούς πόλους (Αριστεροί και Αστικοί συγγραφείς, ρεαλιστές και μοντερνιστές, πρώτη και δεύτερη γενιά) να συμμαχήσουν. Η «ανομοιογενής ομάδα» των συγγραφέων που συμμετείχαν είναι αποκαλυπτική: τον Στρατή Τσίρκα (στρατευμένο αριστερό της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς), τον Μανόλη Αναγνωστάκη (ποιητή της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς), αλλά και τους νεότερους, σημαντικούς εκπροσώπους της δεύτερης γενιάς, όπως ο Αλέξανδρος Κοτζιάς, ο Μένης Κουμανταρέας, ο Θανάσης Βαλτινός και ο Νίκος Κάσδαγλης. Τα κείμενα, τα οποία είναι γραμμένα με υπαινικτικό τρόπο (όπως «Ο Γύψος» του Βαλτινού που καυτηριάζει τη γλώσσα και τις ιδέες της Δικτατορίας) (Δασκαλά, 2015: 212), υπερασπίζονταν συλλογικά, όπως δήλωνε ο πρόλογός τους, το θεμελιώδες «δικαίωμα της ελεύθερης πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας» και σκοπό είχαν να απεικονίσουν με αλληγορικό τρόπο τα δεινά που υπέστη ο ελληνικός λαός κατά τη διάρκεια της Χούντας και ταυτόχρονα την αναγκαιότητα της ασυμβίβαστης στάσης (Δασκαλά, 2015: 211- 212).

Η προσπάθεια αυτή συνεχίστηκε με τους τόμους *Νέα Κείμενα Ι* (Φεβρουάριος 1971), που άνοιγε με το κείμενο του Γιάννη Ρίτσου «Αφανισμός της Μήλο» και περιελάμβανε

μελέτες που σχετίζονταν με κρίσιμα προβλήματα και *Νέα Κείμενα 2* (Φθινόπωρο 1971), που συνέβη μετά τον θάνατο του Σεφέρη και περιείχε τη Δήλωσή του και το αντιδικτατορικό του ποίημα «Επί ασπαλάθων...». Σε αισθητικό επίπεδο, η καταπίεση της Χούντας επιτάχυνε τη στροφή προς τον μοντερνισμό. Η λογοκρισία κατέστησε τον ρεαλισμό επικίνδυνο ή ανεπαρκή και οι συγγραφείς υιοθέτησαν έμμεσους τρόπους έκφρασης, όπως η αλληγορία και ο υπαινιγμός, ώστε να σχολιάσουν κριτικά την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της εποχής (Δασκαλά, 2015 : 205).

2.2 Μεταπολεμική πεζογραφία

2.2.1 Η περίοδος 1945-1974

Μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο των συνεχών συγκρούσεων και των πολιτικών διώξεων αναπτύσσεται η λογοτεχνική παραγωγή της εποχής. Συνεπώς, ως «μεταπολεμική πεζογραφία» χαρακτηρίζεται η ελληνική πεζογραφική παραγωγή που αρχίζει μετά την Απελευθέρωση από τη γερμανική Κατοχή (1944–1945) και διαμορφώνεται υπό την καθοριστική σκιά των ιστορικών γεγονότων που ακολούθησαν: του Εμφυλίου Πολέμου (1946-1949) και της διχαστικής μετεμφυλιακής περιόδου (Πολίτης, 2007: 346-347). Η χρονική οριοθέτηση της περιόδου αυτής δεν είναι απολύτως σταθερή, ωστόσο ο πυρήνας της τοποθετείται από τους περισσότερους θεωρητικούς στο διάστημα μεταξύ 1945 και 1967.

Η επιλογή αυτών των χρονικών οροσήμων δεν είναι τυχαία. Το 1945 σηματοδοτεί το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά στην ελληνική περίπτωση σηματοδοτεί την αρχή μιας νέας, εσωτερικής σύγκρουσης. Το 1967, με την επιβολή της στρατιωτικής Δικτατορίας, θεωρείται το τελικό όριο της κυρίως μεταπολεμικής φάσης. Η Μεταπολίτευση εγκαινίασε μια νέα λογοτεχνική περίοδο, μετατοπίζοντας το συλλογικό τραύμα. Επομένως, ο όρος «μεταπολεμική» δεν είναι απλώς χρονολογικός (δηλαδή, ό,τι γράφτηκε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο), αλλά πρωτίστως ποιοτικός και τραυματικός. Περιγράφει μια συγκεκριμένη ιστορική και πολιτική συνθήκη που ορίζεται από τη βαθιά τομή του Εμφυλίου και τους μετεμφυλιακούς διχασμούς και εκτείνεται μέχρι ένα νέο τραύμα — η Χούντα— έρθει να επιβληθεί πάνω στις προηγούμενες διαιρέσεις.

2.2.2 Κυρίαρχα ρεύματα: Πολιτικοποίηση και υπαρξισμός

Το ενοποιητικό χαρακτηριστικό ολόκληρης της περιόδου είναι η έντονη πολιτικοποίηση της, όπως έχει επισημάνει ο Λίνος Πολίτης (Πολίτης, 2007: 346). Η λογοτεχνία διατηρεί μια πολύ στενή σχέση με την πολιτική πραγματικότητα. Οι κεντρικοί θεματικοί πυρήνες που αναγνωρίζονται είναι τέσσερις: το μέτωπο της Αλβανίας, η Κατοχή, η Εθνική Αντίσταση και, κυρίως, ο Εμφύλιος Πόλεμος.

Η πολιτικοποίηση εκφράστηκε μέσα από δύο βασικούς, συχνά διαπλεκόμενους, άξονες. Αφενός, παρατηρείται μια αναβίωση του κοινωνικού ρεαλισμού, η οποία επανασυνδέει τη μεταπολεμική πεζογραφία με την παράδοση της Γενιάς του '30 (Vitti, 2003: 513). Συγγραφείς όπως ο Δημήτρης Χατζής ή ο Ανδρέας Φραγκιάς εστιάζουν στην περιγραφή των κοινωνικών συνθηκών, της ταξικής πάλης και των συνεπειών της ιστορίας πάνω στις λαϊκές μάζες. Αφετέρου, αναπτύσσεται ένα εξίσου ισχυρό υπαρξιακό ρεύμα, επηρεασμένο από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Αυτή η τάση, εμφανής σε συγγραφείς όπως ο Αντώνης Σαμαράκης, εστιάζει στην «αγωνία», τη «μοναξιά», την αίσθηση του παραλόγου και τα «αδιέξοδα του ατόμου» (Πολίτης, 2007: 353).

2.2.3 Η πρώτη και η δεύτερη μεταπολεμική γενιά

Η φιλολογική κριτική διακρίνει την περίοδο αυτή σε δύο βασικές «γενιές», μια διάκριση που δεν είναι απλώς χρονολογική αλλά εδράζεται στα βιώματα. Το στοιχείο που κυριαρχεί στη μεταπολεμική πεζογραφία, έστω και αν δεν μονοπωλεί τη θεματική της, είναι η υπαρξιακή αγωνία.

Η πρώτη μεταπολεμική γενιά περιλαμβάνει συγγραφείς που γεννήθηκαν στα χρόνια 1916-1928 (Μερακλής, Μητσάκης, Puchner, Ζήρας, & Κουζέλη, 2016: 1407) όπως ο Δημήτρης Χατζής, ο Στρατής Τσίρκας, ο Ανδρέας Φραγκιάς, ο Σπύρος Πλασκοβίτης και η Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Αυτοί οι συγγραφείς ωριμάζουν και πρωτοεμφανίζονται εκδοτικά κατά τη δεκαετία του 1940 και στις αρχές της δεκαετίας του 1950 (Πολίτης, 2007: 346-347). Το καθοριστικό χαρακτηριστικό τους είναι η άμεση βιωματική σχέση με τα γεγονότα. Παίρνουν ενεργό μέρος στην Αντίσταση και στον Εμφύλιο. Η στράτευσή τους, κυρίως στον χώρο της Αριστεράς, είχε σοβαρές προσωπικές συνέπειες μετά την ήττα στον Εμφύλιο, καθώς πολλοί ήρθαν αντιμέτωποι με διώξεις, φυλακίσεις, αποκλεισμούς και εξορίες, όπως

στη Μακρόνησο (Μηλιώνης, 1991: 37). Εξαιτίας αυτής της άμεσης εμπλοκής, η γραφή τους προσεγγίζει συχνά την ιστορική μαρτυρία ή το χρονικό, εστιάζοντας στην καταγραφή και την ιδεολογική αποτίμηση του συλλογικού γεγονότος. Η πλειονότητα των πεζογράφων της Πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, με ελάχιστες εξαιρέσεις, έχει γεννηθεί κατά τη δεκαετία του 1920. Οι μεγαλύτεροι σε ηλικία βιώνουν άμεσα τα γεγονότα, συμμετέχοντας ενεργά στην Αντίσταση και στις ιδεολογικές αλλά και ένοπλες συγκρούσεις της Κατοχής και του Εμφυλίου. Οι νεότεροι, αν και μικρότεροι σε ηλικία, εμπλέκονται τουλάχιστον σε ψυχικό επίπεδο στα δραματικά γεγονότα της εποχής, ενώ αρκετοί λαμβάνουν μέρος και ενεργά, παρά το νεαρό της ηλικίας τους (Μηλιώνης, 1991: 36-37).

Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά περιλαμβάνει συγγραφείς που γεννήθηκαν ανάμεσα στα χρόνια 1929-1940 (Μερακλής κ.ά. 2016: 1407) όπως ο Μάριος Χάκκας, ο Μένης Κουμανταρέας, ο Θανάσης Βαλτινός και ο Βασίλης Βασιλικός και εμφανίζονται στο λογοτεχνικό προσκήνιο κυρίως κατά τη δεκαετία του 1960 (Πολίτης, 2007: 356-358). Οι λογοτέχνες της λεγόμενης δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς διαμορφώνουν τα δικά τους ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, επιδιώκοντας να διαφοροποιηθούν από τους εκπροσώπους της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς (Vitti, 2003: 510). Οι συγγραφείς της δεύτερης γενιάς εμφανίζουν στα έργα τους μεγαλύτερη θεματική διεύρυνση. Πέρα από τις εξωτερικές και κοινωνικές συνθήκες, στρέφονται και στη διερεύνηση πιο εσωτερικών, υπαρξιακών καταστάσεων. Παράλληλα, επιδεικνύουν εντονότερη μέριμνα για την έκφραση και, ορισμένες φορές, υιοθετούν ιδιαίτερα τολμηρές αφηγηματικές επιλογές (Μηλιώνης, 1991: 46). Δημιουργείται, μάλιστα, η εντύπωση ότι διαφοροποιούνται και σε ψυχολογικό επίπεδο από τους προκατόχους τους, παρότι τους χωρίζει χρονικά σχετικά μικρό διάστημα, περίπου μία δεκαετία (Μηλιώνης, 1991: 45-46). Η σχέση αυτής της γενιάς με τα γεγονότα της δεκαετίας του '40 είναι έμμεση. Οι συγγραφείς δεν έχουν έντονα βιωματικές σχέσεις από την Κατοχή και τον Εμφύλιο. Δεν είχαν, λόγω ηλικίας, ανάμειξη στις συγκρούσεις, καθώς βίωσαν την Κατοχή και τον Εμφύλιο ως παιδιά ή έφηβοι (Πολίτης, 2007: 357). Κατά συνέπεια, το βίωμά τους δεν είναι το ίδιο το γεγονός, αλλά το αποτέλεσμα του: η ζωή στο καταπιεστικό και διχασμένο μετεμφυλιακό κράτος.

Αυτή η διαφοροποίηση οδηγεί σε μια θεμελιώδη υφολογική μετατόπιση. Ενώ η πρώτη γενιά εστίαζε στην Ιστορία ως γεγονός (απαιτώντας ρεαλιστική μαρτυρία), η δεύτερη εστιάζει στην Ιστορία ως τραύμα (απαιτώντας μοντερνιστικές τεχνικές

διαχείρισης). Η δεύτερη γενιά εμφανίζεται «ψυχολογικά διαφοροποιημένη». Οι συγγραφείς της είναι «πιο υποψιασμένοι» απέναντι στις παραδοσιακές ρεαλιστικές αφηγηματικές συμβάσεις και εισάγουν συστηματικά την τεχνική της αυτοαναφορικότητας (Γιάννου, 2016: 9). Πρόκειται για την επιλογή του πρώτου γραμματικού προσώπου στην αφήγηση όπου ο συγγραφέας χρησιμοποιεί συνειδητά βιογραφικά στοιχεία στον αφηγητή, συγχέοντας τα όριά τους, που στην πραγματικότητα, δεν αποτελεί απλή αυτοβιογραφία, αλλά ένα σύνθετο αφηγηματικό τέχνασμα (Γιάννου, 2016: 9). Είναι η αισθητική απάντηση στη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το συλλογικό γεγονός στην ατομική ψυχολογία και τη διαχείριση της μνήμης.

Το μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στις των δύο γενιές, τόσο χρονολογικά όσο και υφολογικά, συγκροτούν με το έργο τους συγγραφείς όπως ο Κώστας Ταχτσής (1927-1988) και ο Γιώργος Ιωάννου (1927-1985) οι οποίοι εισήγαγαν τις νεωτερικές τεχνικές (προφορικός μονόλογος, πεζογράφημα, αυτοαναφορικότητα) που θα γίνονταν κτήμα της δεύτερης (Γιάννου, 2016: 8).

2.2.4 Η πρώτη γενιά: Μεταξύ ρεαλισμού και ιδεολογικής κριτικής

Η πρώτη μεταπολεμική γενιά χαρακτηρίζεται από τη βιωματική της σχέση με τον πόλεμο και τον Εμφύλιο και η βασική αισθητική τάση που χρησιμοποιεί είναι ο ρεαλισμός. Πρόκειται για λογοτεχνία που, μέσω της λεπτομερούς περιγραφής, δίνει την εντύπωση μιας αληθοφανούς αναπαράστασης της ζωής (Abrams, 2022: 414-415). Οι συγγραφείς της γενιάς αυτής υιοθετούν τον ρεαλιστικό τρόπο γραφής, καθώς θεωρούν ότι μόνο μέσα από αυτόν μπορούν να αποδώσουν με ακρίβεια τη σκληρή πραγματικότητα που έζησαν κατά την εφηβεία τους στα χρόνια της Κατοχής και που συνέχισε να χαρακτηρίζει τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες (Μενδράκος, 2006: 80). Η ειδοποιός διαφορά των συγγραφέων έγκειται στο είδος του ρεαλισμού που επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν κάθε φορά, είτε ήπιο, είτε εντονότερες μορφές του φτάνοντας μέχρι και στον ακραίο ρεαλισμό, με σκοπό ένα εντυπωσιακότερο αποτέλεσμα (Μενδράκος, 2006: 80-81).

Ο Δημήτρης Χατζής (1913-1981) αποτελεί έναν από τους κορυφαίους εκπροσώπους αυτής της τάσης. Ο ρεαλισμός του Χατζή βασίζεται σε μια ουσιαστική κοινωνιολογική προσέγγιση (Vitti, 2003: 527). Το καθοριστικό του έργο, η συλλογή διηγημάτων *Το τέλος της μικρής μας πόλης* αποτελεί μια τοιχογραφία της ελληνικής κοινωνίας σε κρίση. Μέσα

από διηγήματα όπως «Ο Σιούλας ο ταμπάκος» και «Σαμπεθαί Καμπιλής» μπορεί να εντοπιστεί η λογοτεχνική του δεινότητα και παραμένουν αριστουργήματα της πεζογραφίας του (Σαχίνης 1985: 134).

Ο Στρατής Τσίρκας (1911-1980) άρχισε τη σταδιοδρομία του στην αφηγηματική πεζογραφία με διηγήματα, συνέχισε με μια νουβέλα και κατέληξε στο μυθιστόρημα (Σαχίνης, 1985: 159). Το έργο-ορόσημο της μεταπολεμικής πεζογραφίας, η τριλογία *Ακυβέρνητες Πολιτείες* είναι ένα μυθιστόρημα περιπέτειας με κοσμοπολίτικο χρώμα (Σαχίνης, 1985: 159). Στο έργο του αυτό πρωταγωνιστεί όχι ο άνθρωπος και οι επιθυμίες του, αλλά οι ιστορικές και κοινωνικές συγκρούσεις του 19^{ου} αιώνα, οι οποίες καθορίζουν τη μοίρα του ανθρώπου (Κοτζιάς, 1982: 163).

Ο Ανδρέας Φραγκιάς (1921-2002), έδωσε το μυθιστόρημα *Λοιμός* (Πολίτης, 2007: 354), το οποίο εκδόθηκε εν μέσω Δικτατορίας. Το έργο αποτελεί μια σπουδή πάνω στη φύση του ολοκληρωτισμού και την οργανωμένη απανθρωπιά των στρατοπέδων συγκέντρωσης (Κοτζιάς, 1982: 176).

Στην ίδια γενιά ανήκει και ο Νίκος Κάσδαγλης (1928-2009), ο οποίος, αν και ηλικιακά στο όριο, έγραψε ένα από τα πιο ωμά μυθιστορήματα για τη βία της Κατοχής. Το έργο του *Τα δόντια της μυλόπετρας* (1955) περιγράφει με σκληρό ρεαλισμό τους εξαντλητικούς αγώνες στην Κατοχή, στους οποίους επικρατούσε η σκληρότητα και το αίσθημα της αυτοσυντήρησης, τον «εμφύλιο διχασμό» Δεξιών και Αριστερών και την «αλληλοεξόντωση» τους (Πολίτης, 2007: 350-351). Άλλοι σημαντικοί εκπρόσωποι της γενιάς αυτής είναι ο Κώστας Κοτζιάς (*Καπνισμένος Ουρανός*, 1957) και ο Σπύρος Πλασκοβίτης (*Το Φράγμα*, 1960).

2.2.5 Η μετάβαση και η δεύτερη γενιά: Υπαρξισμός, μνήμη και μοντερνισμός

Η μετάβαση στη δεύτερη γενιά χαρακτηρίζεται από τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το συλλογικό ιστορικό γεγονός στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, με αντίστοιχη υιοθέτηση μοντερνιστικών τεχνικών (Vitti, 2003: 548).

Ο Αντώνης Σαμαράκης (1919-2003), αν και ηλικιακά ανήκει στην πρώτη γενιά, θεωρείται ο κατεξοχήν εκφραστής του υπαρξιακού άγχους που χαρακτηρίζει τη δεύτερη. Στη συλλογή του *Ζητείται Ελπίς* (1954) και κυρίως στο διεθνώς αναγνωρισμένο μυθιστόρημά του *Το Λάθος* (1965), ο Σαμαράκης ουσιαστικά πετυχαίνει μια «υπόγεια

καταδίκη του δεσποτισμού και της Δικτατορίας» (Σαχίνης, 1985: 122), ώστε πολλές φορές ξεχνά τον πεζογράφο και εμφανίζεται ως ανθρωπιστής (Σαχίνης, 1985: 123).

Ο Κώστας Ταχτσής (1927-1988) αποτελεί βασικό πυλώνα της «γέφυρας» προς τη δεύτερη γενιά. Το μυθιστόρημά του, *Το Τρίτο Στεφάνι* (1963), τον καθιέρωσε ως γνήσιο και προικισμένο πεζογράφο (Κοτζιάς, 1982:154). Το έργο θεωρείται ότι «απελευθέρωσε» τη νεοελληνική πεζογραφική γλώσσα (Σαχίνης, 1985: 198), ασκώντας ταυτόχρονα μια διεισδυτική κριτική στον μικροαστισμό (Κοτζιάς, 1982: 154-155).

Ο έτερος πυλώνας της «γέφυρας» είναι ο Γιώργος Ιωάννου (1927-1985). Με τη συλλογή του *Για ένα φιλότιμο* (1964), ο Ιωάννου καθιέρωσε τη μικρή, πυκνή αφηγηματική φόρμα που ο ίδιος ονόμαζε «πεζογράφημα» και η οποία αποτελούνταν από σύντομα αφηγηματικά κείμενα που αναφέρονται κυρίως στο παρελθόν και από συνεχείς αφηγήσεις χωρίς διάλογο (Σαχίνης, 1985:151). Ο Ιωάννου μέσα στα κείμενά του πλησιάζει πολύ τον άνθρωπο, άλλοτε με συγκίνηση και άλλοτε με χιούμορ. Οι κεντρικοί άξονες του έργου του είναι η μνήμη (ειδικά η τραυματική μνήμη της Κατοχής), ο υποδόριος ερωτισμός, η σκιά του θανάτου και η πόλη της Θεσσαλονίκης, η οποία αναδεικνύεται σε πρωταγωνίστρια, ως τόπος τραύματος, προσφυγιάς και νοσταλγίας (Σαχίνης, 1985: 155).

Στη νεότερη ομάδα της δεύτερης γενιάς ανήκει ο Βασίλης Βασιλικός (1933-2023). Με την *Τριλογία: Το Φύλλο, Το Πηγάδι, Τ' Αγγέλιασμα* (1961) αναγνωρίστηκε από την κριτική ως ένα έργο που έφτασε στα «όρια» της μεταπολεμικής πεζογραφίας (Πολίτης, 2007: 357). Ο Βασιλικός αξιοποίησε μια σύγχρονη γλωσσική έκφραση, καθώς και πλούσια συμβολικά στοιχεία, προκειμένου να αναδείξει το κλίμα αβεβαιότητας, αποδιοργάνωσης και διάψευσης που χαρακτήριζε την εποχή του (Πολίτης, 2007: 357-358).

Τέλος, ο Μένης Κουμανταρέας (1931-2014), με έργα όπως *Τα Μηχανάκια* (1962) και *Τα Καημένα* (1972), εστίασε στην εφηβεία, έχοντας ως κεντρικό πρόσωπο στα περισσότερα κείμενά του κάποιον απροσάρμοστο έφηβο. Άλλοτε προσεγγίζει την πραγματικότητα με έντονο ρεαλισμό και άλλοτε αξιοποιεί τη δύναμη της φαντασίας, συνθέτοντας ένα έργο που διακρίνεται για την αισθητική του αρτιότητα και τον νεωτερικό του χαρακτήρα (Πολίτης, 2007: 359).

2.3 Μάριος Χάκκας: Βιογραφικό, εργογραφία και στοιχεία της γραφής του.

Ο Μάριος Χάκκας αποτελεί μια κομβική και τραγική περίπτωση, καθώς στο σύντομο βίο και στο πυκνό του έργο συμπυκνώνεται ολόκληρη η μεταπολεμική εμπειρία. Ο Χάκκας είναι ένα πέρασμα από την πρώτη στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά, γεφυρώνει τις εποχές. Το έργο του σηματοδοτεί τη μετάβαση από τα αδιέξοδα και τις διαψεύσεις μιας προηγούμενης λογοτεχνικής εποχής σε νέους εκφραστικούς δρόμους, ενώ παράλληλα, προαναγγέλλει τις τάσεις και τους πειραματισμούς που θα απασχολήσουν τη νεότερη γενιά δημιουργών. Μέσα από το έργο του πετυχαίνει να ανανεώσει τη θεματολογία των συγγραφέων της εποχής του, ασκώντας κριτική και αμφισβητώντας ριζικά τις κυρίαρχες ιδεολογίες και αξίες της εποχής του, ενώ προσεγγίζει το διαχρονικό ζήτημα της ανθρώπινης ύπαρξης (Μαρκόπουλος, 1995: 14).

2.3.1 Βιογραφία: Η στράτευση, η δίωξη και η ρήξη

Ο Μάριος Χάκκας (το πραγματικό του όνομα ήταν Ευθύμιος) γεννήθηκε στη Μακρακώμη Φθιώτιδας το 1931 και τέσσερα χρόνια αργότερα η οικογένειά του εγκαταστάθηκε στην προσφυγική συνοικία της Καισαριανής, που έζησε και μεγάλωσε. Η Καισαριανή συνδέθηκε ιστορικά με τους αγώνες του λαού κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής και της Εθνικής Αντίστασης. Ιδιαίτερη θέση στην ιστορική της μνήμη έχει το Σκοπευτήριο, ένας τόπος μαρτυρίου όπου πολλοί αγωνιστές έχασαν τη ζωή τους, μετατρέποντας τος σε διαχρονικό σύμβολο ελευθερίας, ηρωισμού και αντίστασης (Ρεπούσης, 2006: 175). Κατά την παιδική και εφηβική του ηλικία, ο Χάκκας ήρθε αντιμέτωπος με την οδυνηρή εμπειρία του πολέμου, της Κατοχής και του Εμφυλίου (Ρεπούσης, 2006: 175). Στα χρόνια της Κατοχής ήταν 10-13 ετών, αλλά ο ματωμένος Δεκέμβρης του '44 τον προβλημάτισε αποφασιστικά και τον έκανε να συνειδητοποιήσει το μέγεθος της καταστροφής μπορούν να προκαλέσουν σ' έναν τόπο οι κατακτητές που έρχονται με το προσωπείο του προστάτη (Σταφυλάς, 1988: 37). Όλοι αυτοί οι λόγοι συνετέλεσαν στην πολιτικοποίησή του σε πολύ μικρή ηλικία (Σταφυλάς, 1988: 37). Το 1950 ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Γυμνάσιο και ξεκίνησε να φοιτά στη Σχολή Σαμαρειτών

του Ερυθρού Σταυρού. Ως Σαμαρείτης νοσοκόμος πήγε στο στρατόπεδο των πολιτικών κρατουμένων στη Γυάρο (Ρεπούσης, 2006: 175). Ο Χάκκας ήρθε σε επαφή με τις αριστερές πολιτικές και πολιτιστικές ομάδες της συνοικίας που μεγάλωσε. Το βίωμα της Καισαριανής, με την έντονη πολιτικοποίηση, τη φτώχεια αλλά και τη «λαϊκή περηφάνια», υπήρξε καθοριστικό για τη ζωή και το έργο του. Αν και πέρασε επιτυχώς τις εξετάσεις, δεν προσλήφθηκε ως υπάλληλος στον ΟΤΕ, εξαιτίας των πολιτικών του πεποιθήσεων (Ρεπούσης, 2006: 176).

Η ζωή του σφραγίστηκε από την ενεργό πολιτική του στράτευση. Το 1952 ξεκίνησε τις σπουδές του στο Πάντειο, έγινε μέλος της ΕΔΑ, ενώ ήταν ιδιαίτερα σημαντική η συμβολή του στην ίδρυση της ΦΕΝ (Φιλοπροοδευτική Ένωση Νέων). Μέσα από τη δράση του στον συγκεκριμένο φορέα, προσέφερε σημαντικό έργο στον τομέα του πολιτισμού (Ρεπούσης, 2006: 176). Το 1954 διακόπηκαν για πολιτικούς λόγους οι σπουδές του στο Πάντειο. Η πολιτική του δράση οδήγησε στη σύλληψή του βάσει του Νόμου 509/1947 και καταδικάστηκε σε τετράχρονη κάθειρξη. Η εμπειρία της φυλακής (1954-1958), ένα χρόνο στην Καλαμάτα και τρεις στην Αίγινα λειτούργησε καταλυτικά για τη συγγραφική του δραστηριότητα, καθώς εκεί έγραψε τα πρώτα του ποιήματα και διηγήματα. Τον Ιανουάριο του 1961 παντρεύτηκε τη Μαρίκα Κουζινοπούλου και για αρκετά χρόνια βιοπορίστηκε εργαζόμενος σε βιοτεχνία πλαστικών ειδών. Μετά την αποφυλάκισή του, η κριτική του στάση απέναντι στον δογματισμό και τη γραφειοκρατία του Κομμουνιστικού Κόμματος τον οδήγησε σταδιακά σε σύγκρουση, και τελικά σε οριστική ρήξη με την Αριστερά το 1966 (Ρεπούσης, 2006: 177).

Το 1967, μετά την σύλληψη του Δημάρχου Καισαριανής, ανέλαβε καθήκοντα Δημάρχου, μέχρι και την δική του σύλληψη. Το 1969, η διάγνωση καρκίνου στα νεφρά ουσιαστικά σηματοδότησε την αρχή του τέλους. Χειρουργήθηκε και έκτοτε η υγεία του παρουσίασε σταδιακή εξασθένηση (Ρεπούσης, 2006: 177). Απεβίωσε τα ξημερώματα της 5ης Ιουλίου 1972, σε ηλικία μόλις σαράντα ενός ετών (Ρεπούσης, 2006: 177). Η επίγνωση του πρόωρου και αναπόφευκτου θανάτου του προσδίδει στα τελευταία του κείμενα έναν έντονα τραγικό χαρακτήρα και μια βαθιά αίσθηση ματαιότητας.

2.3.2 Εργογραφία

Το σώμα του έργου του Μάριου Χάκκα, αν και είναι μικρό σε όγκο, ωστόσο είναι εξαιρετικά πυκνό. Ξεκίνησε να γράφει τα πρώτα του ποιήματα το 1952, ενώ τα πρώτα διηγήματα το 1958 (Ρεπούσης, 2006: 181). Η πρώτη του δημοσιευμένη εμφάνιση ήταν η ποιητική συλλογή *Ομορφο Καλοκαίρι* (1965), η οποία εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό της αριστεράς *Επιθεώρηση Τέχνης* (Ρεπούσης, 2006: 181) και ήταν η μοναδική που εξέδωσε εν ζωή, με ποιήματα γραμμένα κατά τη διάρκεια της φυλάκισης του και μετά. Η κύρια προσφορά του, ωστόσο, εντοπίζεται στην πεζογραφία και συγκεκριμένα στις τρεις συλλογές διηγημάτων ή πεζογραφημάτων. Μέσα από σύντομους μονολόγους, ο συγγραφέας καταθέτει τη δική του μαρτυρία για την ελληνική πραγματικότητα, μετατρέποντας παράλληλα τον λόγο του σε μέσο διαμαρτυρίας (Πολίτης, 2007: 361) και η προσωπική εμπειρία του μεταφέρεται στα γραπτά του με μια αμεσότητα που δεν μπορεί να αφήσει ασυγκίνητο τον αναγνώστη (Λαμπρίδης, 1979: 78). Το 1966 εκδόθηκε από τις εκδόσεις Κέδρος με δικά του έξοδα η συλλογή διηγημάτων *Τυφεκιοφόρος του εχθρού. Ο μπιντές και άλλες ιστορίες* εκδόθηκε το 1970 και *Το Κοινόβιο* εκδόθηκε το 1972, ημιτελές, λίγες ημέρες μετά τον θάνατό του. Η επιθυμία του να εξερευνήσει και έναν πολύ διαφορετικό χώρο, αυτόν της θεατρικής γραφής (Σταυροπούλου, 2001: 189), τον οδήγησε στη συγγραφή τριών θεατρικών (*Ενοχή, Αναζήτηση, Τα κλειδιά*) (Ρεπούσης, 2006: 181-182).

2.3.3 Ανάλυση γραφής: Θεματικές συνιστώσες, ειρωνεία, αυτοαναφορικότητα και η «Τρίτη διάσταση»

Σε συνολική θεώρηση, το έργο του Χάκκα (ποίηση, πεζογραφία, θέατρο) παρουσιάζει αρκετά κοινά χαρακτηριστικά στοιχεία. Τα διηγήματά του διακρίνονται για την έντονη εκφραστικότητα και τη ζωντάνια τους. Η γλώσσα αξιοποιείται δημιουργικά μέσα από εικόνες, συμβολισμούς και γλωσσικές εναλλαγές, ενώ οι διάλογοι και οι μονόλογοι που σε μεγάλο βαθμό αξιοποιεί στο έργο του προσδίδουν αμεσότητα και δυναμισμό στην αφήγησή του (Σταυροπούλου, 2001: 192). Ο έρωτας, ο θάνατος, η

αρρώστια, η παρουσία της Καισαριανής, η πολιτική δράση, τα βιώματα από την θητεία του στο στρατό και τη φυλάκισή του (Σταυροπούλου, 2001: 192) αποτελούν τα βασικά του θέματα, τα οποία εμφανίζονται αρχικά στην ποίησή του, εντοπίζονται στα πεζά του ή εκφράζονται με διαφορετικό τρόπο στα μονόπρακτά του.

Η θεματολογία του Χάκκα οργανώνεται γύρω από τρεις κεντρικές συνιστώσες, οι οποίες λειτουργούν συμπληρωματικά και επικοινωνούν άμεσα μεταξύ τους. Η πρώτη θεματική συνιστώσα είναι η υπαρξιακή διάσταση, που συνδέεται με την ευρύτερη έννοια της αγωνίας του ανθρώπου, προκειμένου να αυτοπροσδιοριστεί και να διαμορφώσει την προσωπική του ταυτότητα, ανεξάρτητα από τους περιορισμούς που του επιβάλλουν οι κοινωνικές και πολιτικές συμβάσεις (Σταυροπούλου, 2001: 192). Η ενοχή αποτελεί κεντρικό άξονα του έργου του. Πρόκειται για την ενοχή που αισθανόμαστε απέναντι στον ίδιο τον εαυτό μας, που έχει υποστεί αλλοτρίωση και κατακερματισμό. Πολύ συχνά στα κείμενα του Χάκκα εμφανίζεται και επανέρχεται η εικόνα του ανθρώπου, ο οποίος με επίγνωση και πόνο απαρνείται όσα του προσφέρουν χαρά, επιλέγοντας “να ακολουθήσει” τις προσδοκίες και τις επιταγές των άλλων (Σταυροπούλου, 2001: 192-193). Η επόμενη θεματική συνιστώσα είναι η σύνδεση που έχουν πολλοί από τους ήρωές των διηγημάτων του, καθώς και του αφηγητή- πρωταγωνιστή με την Αριστερά. «Δε γλιτώνεις εύκολα από τον κοινωνισμό, όταν μάλιστα αρχίζεις τη ζωή σου από την Καισαριανή της Κατοχής κι έχεις αυτή την τρομερή μανία εναντίον του δοσιλογισμού» (Χάκκας, 2013: 328). Οι ήρωες και οι χαρακτήρες του έργου του μπορούμε να ισχυριστούμε ότι λειτουργούν ως φορείς των πολιτικών και κοινωνικών αντιπαραθέσεων της εποχής τους, καθώς οι ιδεολογικές τους τοποθετήσεις καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την πορεία της ζωής τους. Μέσα από τις αφηγήσεις τους αναδεικνύονται οι συνέπειες των ιστορικών συγκρούσεων που σημάδεψαν την ελληνική κοινωνία, όπως οι διώξεις, οι αποκλεισμοί και οι ποικίλες μορφές καταστολής. Έτσι, με τον τρόπο αυτό, το έργο του αποτυπώνει την εμπειρία μιας γενιάς ανθρώπων που βρέθηκαν αντιμέτωποι με δυσμενείς συνθήκες εξαιτίας των πολιτικών τους πεποιθήσεων και της προσήλωσής τους σε διαφορετικά κοινωνικά και πολιτικά οράματα από αυτά που επικρατούσαν. Ωστόσο, είναι ιδιαίτερα σημαντικό να τονιστεί ότι ο Χάκκας στο έργο του δεν παρουσίαζε αποκλειστικά τη θετική πλευρά των ιδεών και τις θυσίες. Αντίθετα, έκανε δριμεία κριτική όχι μόνο στις ιδέες της αριστεράς, αλλά έφτανε σε βαθμό να στηλιτεύει τις κομματικές διαδικασίες και όργανα και ταυτόχρονα την θεοποίηση των τύπων, τα οποία είναι ικανά να παραμερίσουν την πραγματική ουσία (Σταυροπούλου, 2001: 194-195).

Η τρίτη θεματική συνιστώσα που εντοπίζεται στο έργο του Χάκκα είναι η ανάδειξη της αντιφατικότητας της ανθρώπινης εμπειρίας και της κοινωνικής πραγματικότητας. Στα κείμενά του συνυπάρχουν αντιθετικά στοιχεία, όπως η εξιδανίκευση και η διάψευση, η αισιοδοξία και από την άλλη πλευρά η απογοήτευση και η ομορφιά στον αντίποδα της ασχήμιας (Σταυροπούλου, 2001: 196-197). Η διττή αυτή θεώρηση της πραγματικότητας εντοπίζεται συχνά μέσα από τις αναφορές του στη συνοικία της Καισαριανής, που παρουσιάζει το διαφορετικό της πρόσωπο, το οποίο ήταν απόρροια των αλλαγών που έφερε το πέρασμα του χρόνου.

Αναφορικά με τον τρόπο της γραφής του, διαβάζοντας προσεκτικά τα κείμενά του αντιλαμβανόμαστε ότι ο λόγος του είναι άμεσος και θυμίζει αρκετά προφορικό λόγο. Υπάρχει αυθορμητισμός, ελευθεροστομία και οριακά «ατημελησία» (Σταυροπούλου, 2001: 199). Η σύνθεση όλων αυτών των στοιχείων συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός ιδιαίτερου και αναγνωρίσιμου συγγραφικού ύφους. Η γλωσσική του έκφραση χαρακτηρίζεται από τον συνύπαρξη της καθαρεύουσας με τη δημοτική, τόσο στο λεξιλόγιο όσο και στη σύνταξη και τη μορφολογία. Παράλληλα, στα κείμενά του ενσωματώνει και εξειδικευμένες γλωσσικές επιλογές, όπως λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο αριστερός πολιτικός λόγος και εκφράσεις που προέρχονται από το περιβάλλον των φυλακών, όπως ο ίδιος το βίωσε (Σταυροπούλου, 2001: 199).

Με τον *Τυφεκιοφόρο του εχθρού* (1966), σημειώνεται η παρουσία του στα ελληνικά γράμματα, ενώ ταυτόχρονα θα επισημανθεί από την κριτική η αποκάλυψη ενός προικισμένου και πρωτότυπου συγγραφέα στην αντιμετώπιση προσώπων και καταστάσεων του νεοελληνικού μας βίου (Σταφυλάς, 1988: 37). Στη συγκεκριμένη συλλογή ο Χάκκας επιχείρησε να ακολουθήσει τις συμβάσεις που χαρακτηρίζουν ένα παραδοσιακό διήγημα. Τα κείμενά του συνιστούν μια ολοκληρωμένη ιστορία με ξεκάθαρή αρχή και τέλος, σε αντίθεση με μεταγενέστερα διηγήματά του. Αφηγείται ως επί το πλείστον στο τρίτο πρόσωπο, χρησιμοποιώντας χαρακτήρες και εντοπίζουμε σαφές χρονικό πλαίσιο. Ωστόσο, αρκετά από τα διηγήματα εμφανίζουν αδυναμίες ως προς τη γλωσσική τους επεξεργασία, όπως έχει επισημάνει ο Κοτζιάς (Κοτζιάς, 1982: 30). Σε αυτή τη συλλογή του Χάκκα, συνυπάρχουν η ευαισθησία και η ειρωνική διάθεση, στοιχεία που προσδίδουν ιδιαίτερη πολυπλοκότητα στη γραφή του. Η ειρωνεία του δεν λειτουργεί απλώς ως σατιρικό μέσο, αλλά ως τρόπος έκφρασης της βαθύτερης απογοήτευσης και υπαρξιακής αγωνίας που διαπερνά τα κείμενά του, αναδεικνύοντας με έμφαση τα αδιέξοδα και τις διαψεύσεις των

προσώπων και της εποχής τους, όπως εύστοχα έχει επισημάνει ο Γ. Ρεπούσης (Ρεπούσης, 2006: 83).

Στις δύο επόμενες συλλογές, *Ο μπιντές* (1970) και *Το Κοινόβιο* (1972), ο Χάκκας εγκαταλείπει την τριτοπρόσωπη αφήγηση και τον ρεαλισμό που χρησιμοποίησε στον *Τυφεκιοφόρο του Εχθρού*, υιοθετώντας την πρωτοπρόσωπη εξομολόγηση και τις τεχνικές του μοντερνισμού, δηλαδή του ρεύματος που εισάγει νέους τρόπους έκφρασης και παρουσιάζει ανανέωση τόσο στα θέματά του όσο και στις αφηγηματικές και υφολογικές τεχνικές (Abrams, 2022: 271-272) όπως η απομάκρυνση από τη γραμμική αφήγηση, με αποτέλεσμα η σκέψη του ήρωα να αποδίδεται συχνά με ασυνεχή και συνειρμικό τρόπο, γεγονός που διασπά την αφηγηματική συνοχή και συνέχεια (Abrams, 2022: 273).

Κυρίαρχα μέσα στις δύο αυτές συλλογές είναι το «πικρό χιούμορ» και η σάτιρα από τις οποίες δεν εξαιρεί ούτε τον ίδιο τον αφηγητή. Ο Χάκκας ήταν ειλικρινής με τους άλλους και τον εαυτό του και δεν εξαιρεί ούτε τον εαυτό του ούτε τους συντρόφους από το σαρκασμό, όταν εκεί βρίσκει το μοναδικό καταφύγιο της έκφρασης του (Σταφυλάς, 1988: 47).

Στον *Μπιντέ*, η σάτιρα γίνεται αυτο-σαρκασμός· το γέλιο είναι «αμφίσημο». Η αμφισβήτηση παγιωμένων αντιλήψεων και ιδεών, συνδέεται στενά με έναν έντονα ειρωνικό τόνο, ο οποίος κλιμακώνεται σε σαρκασμό και αυτοσαρκασμό, όπως έχει παρατηρήσει η Ε. Σταυροπούλου (Σταυροπούλου, 2001: 202). Αποδομεί την «καθώς πρέπει» ζωή, τη μικροαστική ηθική, τον καταναλωτισμό, αλλά και τον ίδιο τον δογματισμό της Αριστεράς που ο ίδιος υπηρέτησε.

Σε επίπεδο ύφους, η γραφή του γίνεται αυτοαναφορική και μεταμυθοπλαστική. Ο Χάκκας σχολιάζει την ίδια τη διαδικασία της γραφής, αποκαλύπτοντας τους μηχανισμούς της. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή από *Το Κοινόβιο*: «Τα γραφτά μου είναι σαν κουτσουλίες. Στη δεύτερη, το πολύ στην τρίτη σελίδα, εξαντλούνται, κι έπειτα μάταια προσπαθώ να τα τεντώσω...», «οπότε τους βάζω ένα όποιο τέλος και πάω γι'αλλού» (Χάκκας, 2013: 305). Ο Χάκκας εγκαταλείπει την παραδοσιακή, οργανωμένη πλοκή και στρέφεται σε μια αποσπασματική και σύντομη αφηγηματική μορφή, με αποτέλεσμα τα κείμενά του να θυμίζουν εσωτερικό μονολόγο. Η γραφή του είναι λιτή, επιγραμματική και κάποτε απηχεί τον υπερρεαλισμό και το παράλογο (Σταυροπούλου, 2001: 204-205).

Αυτή η στροφή προς το παράλογο εντείνεται από τη συνείδηση του επικείμενου θανάτου. Η εμπειρία της αρρώστιας του σε συνδυασμό με το αναπόδραστο τέλος του, που

έβλεπε ότι ερχόταν, διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του συγγραφικού του έργου. Όπως επισημαίνει ο Αλεξάνδρος Κοτζιάς «μέχρι τέλους αναμετρήθηκε αντρίκια με το χάρο κάνοντας το θάνατό του ποίηση» (Κοτζιάς, 1982: 303). Ο Χάκκας αναζητά μια υπαρξιακή λύτρωση μέσω της ίδιας της πράξης της γραφής, την οποία ονομάζει «Τρίτη Διάσταση». Σε ένα εμβληματικό απόσπασμα από τον «Μπιντέ», γράφει: «Τώρα που ξέρω πως δεν κερδίζονται οι άνθρωποι[...] με σκέτες λέξεις, παρά μόνο με αίμα[...]. Δε θέλω χρόνο. Ζωή θέλω[...] ζωή, να τη σπαταλήσω πίσω από τις φράσεις, ζωή να χτίσω παραγράφους, να οικοδομήσω ένα έργο δίνοντας στο λόγο μια τρίτη διάσταση...». Η Τρίτη Διάσταση επομένως, είναι στην ουσία η λύτρωση που επιζητά μέσω των γραπτών του και προσδίδει νόημα και προοπτική στην ύπαρξή του (Ρεπούσης, 2006: 169). Ο Μάριος Χάκκας, συνεπώς, ενσαρκώνει την τραγική διαδρομή της μεταπολεμικής πεζογραφίας: ξεκινά από τον πολιτικό αγώνα και τη ρεαλιστική μαρτυρία, βιώνει την πολιτική και ιδεολογική ματαίωση και δοκιμασία, και καταλήγει στην ατομική, ειρωνική και υπαρξιακή κραυγή απέναντι στο παράλογο της ιστορίας και του θανάτου, τον οποίο έβλεπε να πλησιάζει. Σε όλα τα κείμενά του είναι λες και ατενίζει το μέλλον και να φωνάζει στις επόμενες γενιές που θα έρθουν: «Εμείς αυτοί ήμασταν. Ήρωες και κιοτήδες. Βολεμένοι και αβόλευτοι. Πατριώτες και προδότες. Βασανιστές και βασανιζόμενοι. Πάνω απ' όλα αγωνιζόμασταν για εσάς που θα 'ρθείτε. Λαχταρούσαμε την δική σας ευτυχία. Εμείς μέσα από τα ανήλιαγα κελιά της αδικίας ζεσταινόμασταν από τον ήλιο του μέλλοντος. Τώρα που τον κερδίσατε υπερασπιστείτε τον, γιατί δεν αντέχει ο κόσμος άλλη αποκτήνωση» (Σταφυλάς, 1988: 47-48).

Αυτή η ιδιαίτερη πεζογραφική πορεία, το πολυδιάστατο έργο και οι προβληματισμοί του Χάκκα γύρω από τις ανθρώπινες σχέσεις και την κοινωνική δομή θα αναλυθούν στα κεφάλαια που ακολουθούν.

3. Όψεις κοινωνικού προβληματισμού – Η παρουσία των δύο φύλων στην πεζογραφία του Μάριου Χάκκα.

Στην πεζογραφία του Μάριου Χάκκα, οι σχέσεις των φύλων δεν αποτελούν έναν ανεξάρτητο θεματικό άξονα, αλλά εντάσσονται στον ευρύτερο κοινωνικο-πολιτικό και υπαρξιακό προβληματισμό του συγγραφέα. Αν αναλογιστούμε την εποχή που γράφτηκαν τα κείμενά του, η γυναίκα ήταν σαφώς υποδεέστερη του άντρα, καθώς εκείνος ήταν αυτός που αποφάσιζε για τα πάντα, γι' αυτό και οι περισσότεροι βασικοί ήρωές του είναι άντρες (Δουλιανάκη, 2020: 96). Ο ρόλος της γυναίκας περιοριζόταν στις οικιακές εργασίες και στην ανατροφή των παιδιών και βρισκόταν “στη σκιά” του συζύγου της. Ωστόσο, αυτό δεν αποτέλεσε τον κανόνα. Αντίθετα, η γυναικεία φιγούρα διαδραματίζει πολλούς και διαφορετικούς ρόλους στα κείμενά του. Άλλοτε έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, είναι υπεύθυνη για τον έλεγχο του οίκου ή βρίσκεται σε θέση ισχύος. Άλλες φορές είναι δυναμική, αποτελεί το καταφύγιο του άντρα ή διαμορφώνει η ίδια την ιστορία με τη στάση και τη συμπεριφορά της. Όμως, υπάρχουν και διηγήματα που η γυναίκα λειτουργεί ως δοκιμασία της ανδρικής υποκειμενικότητας, έχοντας δευτερεύοντες ρόλους.

Οι άνδρες πρωταγωνιστούν στα περισσότερα διηγήματά του και αναδεικνύουν την ανωτερότητά τους σε σχέση με το γυναικείο φύλο. Σε μια συνολική θεώρηση, στον Χάκκα, τα φύλα δεν δημιουργούν έναν αυτόνομο διάλογο ισότητας ή σύγκρουσης. Ωστόσο, όπως έχει επισημάνει ο Άρης Ελευθερίου (1979: 12), ο Χάκκας στα κείμενά του δεν δίστασε να μιλήσει ωμά και να καταρρίψει κοινωνικά αποδεκτές σταθερές, τόσο σε επίπεδο κοινωνίας όσο και σε επίπεδο οικογένειας. Μέσα από την εξέταση αντιπροσωπευτικών διηγημάτων από τις συλλογές *Ο μπιντές και άλλες ιστορίες*, *Το Κοινόβιο* και *Τυφεκιοφόρος του εχθρού*, διερευνάται πώς η πολιτική ματαίωση, η κοινωνική αλλοτρίωση και οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της Ελλάδας αντανακλώνται στον μικρόκοσμο της οικογένειας και του ζεύγους, αναδεικνύοντας τη σχέση των δυο φύλων.

3.1 «Ο Μπιντές»

Στο ομώνυμο διήγημα της συλλογής, ο Μάριος Χάκκας χρησιμοποιεί ως κεντρικό σύμβολο τον μπιντέ. Η δεκαετία του '60 βοήθησε στη διαμόρφωση των συνθηκών ζωής, αλλά ταυτόχρονα δημιούργησε αλλαγές τόσο σε οικονομικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Ο Χάκκας στο έργο του αυτήν την αλλαγή δεν την προβάλλει ως βελτίωση του τρόπου ζωής. Αντίθετα, θεωρεί ότι πρόκειται για παραμόρφωση (Σταυροπούλου, 2001: 187) και γι' αυτό τη στηλιτεύει.

Η απόκτηση του μπιντέ περιγράφεται ως το επιστέγασμα μιας προσπάθειας είκοσι ετών («Με είχανε βάλει στο ζυγό είκοσι ολόκληρα χρόνια [...] ζωή και νιάτα») (Χάκκας, 2013: 254). Δεν είναι απλώς ένα είδος υγιεινής, αλλά το σύμβολο της κοινωνικής ανόδου από την «τούρκικη λεκάνη» (Χάκκας, 2013: 252) που υπήρχε σε μια παράγκα στην αυλή, στην πολυτέλεια της «λουξ τουαλέτας με τον ιππόκαμπο στα πλακάκια και το οικόσημο» (Χάκκας, 2013: 251). Ωστόσο, αυτή η άνοδος παρουσιάζεται ως μια ύπουλη διαδικασία φθοράς, η οποία συντελείται ερήμην των υποκειμένων. Ο συγγραφέας σημειώνει χαρακτηριστικά: «Είχαμε φαγωθεί μέσα μας χωρίς να το πάρουμε είδηση [...] σκάψανε μέσα βαθιά μας τερμίτες, όπως το σαράκι το ξύλο, και τώρα νιώθαμε κούφιοι» (Χάκκας, 2013: 251). Το βίωμα της υπαρξιακής κενότητας αντικατοπτρίζει τη ψυχική διάσταση του μεταπολεμικού ανθρώπου, ο οποίος διαπιστώνει την υποχώρηση των παραδοσιακών αξιών υπό την πίεση του καταναλωτικού προτύπου της εποχής. Σύμφωνα με τον Γ. Ρεπούση, ο Χάκκας μάχεται εναντίον του υλισμού που επιβάλλει η εποχή και αρνείται να δεχτεί ότι ο άνθρωπος μπορεί να ολοκληρωθεί μέσω της απόκτησης κάθε είδους υλικών αντικειμένων (Ρεπούσης, 2006: 91).

Το κοινωνικό θέμα που αναδεικνύεται κυρίως σχετίζεται με έναν βαθύτερο σκοπό: ο ήρωας θυσιάσε τη ζωτικότητα και τα νιάτα του, για να αποκτήσει υλικά αγαθά. Η αυτοκριτική του είναι έντονη και εκφράζεται μέσω του αυτοσαρκασμού, καθώς ο μπιντές προσωποποιείται και τον ειρωνεύεται («Θυμάσαι όταν πρωτόρθες από το χωριό τι λεβέντης που ήσουν; [...] Εγώ είμαι το βραβείο μετά από είκοσι χρόνια δουλειά. Για να πλένεσαι από κάτω. Είδες που σε έφερα;») (Χάκκας, 2013: 254). Όπως έχει επισημάνει η Έρη Σταυροπούλου, στον Χάκκα η αμφισβήτηση καθιερωμένων ιδεών, συμπεριφορών και συμβόλων συνδέεται με έναν έντονα ειρωνικό λόγο, που καταλήγει στον σαρκασμό και τον αυτοσαρκασμό (Σταυροπούλου, 2001: 202). Ο Χάκκας αποδομεί πλήρως το όραμα της

νεοελληνικής ευμάρειας, παρουσιάζοντάς το ως μια «καταβόθρα» (Χάκκας, 2013: 254), που ρουφά τη ζωή, αφήνοντας τον άνθρωπο «στυμμένο λεμόνι, σταφιδιασμένο πρόσωπο» (Χάκκας, 2013: 254). Μπορεί να θεωρηθεί ότι ο Χάκκας στον «Μπιντέ» μέσω του ειρωνικού του λόγου θέτει εμμέσως το θέμα της ιεράρχησης των ανθρωπίνων αναγκών, στηλιτεύοντας την καταναλωτική μανία και το αίσθημα του ανικανοποίητου που είχε κυριεύσει τον Έλληνα της περιόδου που εξετάζεται (Ρεπούσης, 2006: 99).

Η κοινωνική κριτική κορυφώνεται στο τέλος του διηγήματος, όπου το ατομικό βίωμα ανάγεται σε συλλογικό. Ο ήρωας, κοιτάζοντας από το παράθυρο, βλέπει την Αθήνα μεταμορφωμένη: «Όλο το λεκανοπέδιο της Αττικής είχε μεταβληθεί σ' έναν απέραντο μπιντέ κι είχαμε καθίσει όλοι επάνω και πλενόμασταν [...] χαιρετούσαν την πρόοδό μας» (Χάκκας, 2013: 254). Η εικόνα αυτή λειτουργεί ως ένα ισχυρό σχόλιο για τη συλλογική ενοχή και την προσπάθεια μιας ολόκληρης κοινωνίας να καθαρθεί από το παρελθόν της μέσω της κατανάλωσης και της λήθης (Ρεπούσης, 2003: 107). Σαφέστατα, στο διήγημα αυτό ο Χάκκας κλείνει με μια φράση ολοκληρωτικά ειρωνική («χαιρετούσαν την πρόοδό μας», Χάκκας, 2013: 254), με την οποία θέλει να αναδείξει την έντονη δυσαρέσκειά του και την αποστροφή του προς όλη αυτή την «εξέλιξη» και «πρόοδο» του ανθρώπινου είδους με το πέρασμα των χρόνων.

Στο πεδίο των έμφυλων σχέσεων, το διήγημα παρουσιάζει τον γάμο ως κοινωνική σύμβαση και τελικά ως τον «ζυγό» που οδηγεί στον συμβιβασμό («Την παντρεύτηκα κι εγώ. Τι να έκανα; Άλλωστε, αυτός είναι ο προορισμός του ανθρώπου») (Χάκκας, 2013: 252). Για τη γυναίκα ο γάμος λειτουργούσε σαν μια διαφυγή από την πατριαρχική καταπίεση της οικογένειάς της («είχε αυστηρό αδερφό, νοοτροπία σισιλιάνου») (Χάκκας, 2013: 252). Στο πλαίσιο του γάμου, η γυναίκα εμφανίζεται ως ο φορέας των μικροαστικών απαιτήσεων, πιέζοντας συνεχώς για την υλική βελτίωση του σπιτιού, προκειμένου να ικανοποιηθεί το κοινωνικό θεαθήναι: «παραπονιόταν πως έρχεται κανένας επισκέπτης, θέλει να πάει προς νερού του και πέφτουν τα μούτρα της» (Χάκκας, 2013: 253). Η σχέση ανάμεσα στο ζευγάρι περιγράφεται χωρίς καθόλου ρομαντισμό, αποτυπώνοντας τον ρεαλισμό της εποχής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιστροφή των ρόλων ισχύος μέσα στο σπίτι. Ενώ ο άντρας φαινομενικά είναι ο «κουβαλητής» που χτίζει το σπίτι, στην πραγματικότητα καθοδηγείται από τις επιθυμίες της συζύγου, η οποία ενσαρκώνει τη φωνή της κοινωνικής προσαρμογής. Υπάρχει μάλιστα μια σωματική διάσταση φροντίδας που αγγίζει τα όρια της

βίας ή της μητρικής κηδεμονίας («Μ' έχωνε η γυναίκα στη σκάφη κι έτριβε μέχρι γδάρσιμο») (Χάκκας, 2013: 252). Η γυναίκα άθελά της ίσως γίνεται το όργανο της ένταξης του ήρωα στην πεζή πραγματικότητα, ωθώντας τον να φυτέψει δέντρα που ξεράθηκαν και να χτίσει δωμάτια που τον παγίδευσαν. Ο Χάκκας δεν κατηγορεί τη γυναίκα, αλλά μέσω του «Μπιντέ» στοχεύει στην στηλίτευση καταστάσεων και ίσως στην ελπίδα ενός κόσμου που βασίζεται σε βαθύτερες αξίες και πιο ουσιαστικές, πέρα από την υλιστική αφθονία που αλλοτριώνει τον σύγχρονο άνθρωπο και τον απομακρύνει από το πραγματικό νόημα της ζωής (Ρεπούσης, 2006: 151). Όπως έχει σχολιάσει ο Στέφανος Μπεκατώρος (1979: 71), ο κίνδυνος αφανισμού του ανθρώπου από την μαζοποιημένη κατανάλωση είναι κοντά και τον Χάκκα δείχνει να τον ενοχλεί αυτή η συνεχής τάση για απόκτηση αγαθών, καθώς αντιλαμβάνεται ότι απομακρύνει τον άνθρωπο από την ελεύθερη σκέψη αλλά και από αξίες που θα έπρεπε να έχει στην ζωή του (Ρεπούσης, 2006: 163).

3.2 «Το Τσαλάκωμα»

Στο διήγημα «Το Τσαλάκωμα», ο Μάριος Χάκκας προεκτείνει τον προβληματισμό του για την αλλοτρίωση, μετατοπίζοντας το βλέμμα από τα αντικείμενα —όπως συμβαίνει στον «Μπιντέ» — στην ίδια την υπόσταση του υποκειμένου. Ο τίτλος λειτουργεί ως κεντρική μεταφορά για την ψυχική κατάσταση της γενιάς της ήττας, δηλαδή της γενιάς που είδε τις ελπίδες της για κοινωνική δικαιοσύνη να ματαιώνονται. Δεν πρόκειται για έναν βίαιο θρυμματισμό ή μια ηρωική πτώση, αλλά για μια σταδιακή, ταπεινωτική απώλεια της φόρμας και της αξιοπρέπειας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο αφηγητής, πρόκειται για «ανεπαίσθητες πτώσεις» και «μηδαμινές ολισθήσεις» (Χάκκας, 2013: 181), που οδήγησαν στο να κρέμεται η ύπαρξη πρόχειρα, σαν μια τσαλακωμένη γραβάτα (Χάκκας, 2013: 181).

Στο πεδίο των έμφυλων σχέσεων, «Το Τσαλάκωμα» παρουσιάζει μια από τις πιο σκληρές εικόνες της συμβίωσης στο έργο του συγγραφέα, τονίζοντας τον κοινωνικό περιορισμό του ατόμου στη μετεμφυλιακή εποχή. Η γυναικεία μορφή, στο πρόσωπο της «Καίτης» ή της «Λεγάμενης» (Χάκκας, 2013: 182), απογυμνώνεται από κάθε ερωτικό ή συντροφικό στοιχείο. Η γυναίκα εξισώνεται οντολογικά με τα άψυχα αντικείμενα του νοικοκυριού: το ροχαλητό της συγχέεται με τον θόρυβο της θερμάστρας (Χάκκας, 2013: 182), δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα ρουτίνας χωρίς ενδιαφέρον. Η σχέση δεν αποτελεί

πεδίο ουσιαστικής επικοινωνίας, αλλά περιγράφεται ως μια «ατελής σπουδή στο θέμα του έρωτα» (Χάκκας, 2013: 181), ένας «δεσμός γραβάτας με σώβρακο» (Χάκκας, 2013: 181), υποδηλώνοντας την αταίριαστη και αμήχανη συνύπαρξη του κοινωνικού φαίνεσθαι με την ιδιωτική παρακμή.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μεταφορά της χαρτοπαιξίας που χρησιμοποιεί ο Χάκκας για να περιγράψει τη δυναμική των φύλων. Η γυναίκα («Λεγάμενη») αναλαμβάνει τον κυρίαρχο ρόλο της «ντάμας» (Χάκκας, 2013: 182), υποβιβάζοντας τους άντρες στον ρόλο του «βαλέ» (Χάκκας, 2013: 182). Η ανδρική φιγούρα εμφανίζεται ευνουχισμένη, καθώς η γυναίκα κρατά το «μπαστούνι» (Χάκκας, 2013: 182), σύμβολο εξουσίας, κρατώντας τον άνδρα σε μια «γελοία κατάσταση» υποταγής (Χάκκας, 2013: 182). Η γυναίκα εδώ λειτουργεί ως εκφραστής κοινωνικών περιορισμών που αποκαλύπτουν τη φθορά των ανθρώπινων σχέσεων.

Η έννοια του συμβιβασμού κορυφώνεται με την παρομοίωση με τον Προκρούστη (Χάκκας, 2013: 184). Ο γάμος και η κοινωνική ένταξη παρομοιάζονται με μια διαδικασία βίαιης προσαρμογής, όπου το άτομο ακρωτηριάζει οικειοθελώς κομμάτια του εαυτού του, για να χωρέσει στα κοινωνικά πρότυπα. «Άλλος με φρικτή αγκύλωση τίναζε το πόδι του πέρα, άλλος το κόνταινε μια σπιθαμή» (Χάκκας, 2013: 184), σημειώνει ο συγγραφέας, περιγράφοντας μια γενιά «κουτσών» από επιλογή (Χάκκας, 2013: 184). Η τραγικότητα έγκειται στην ομολογία της συννεοχής: οι ήρωες υπέγραψαν «φαρδιά πλατιά» (Χάκκας, 2013: 183) τη δήλωση της υποταγής τους, αποδεχόμενοι τον ακρωτηριασμό ως αναγκαία συνθήκη επιβίωσης.

Η κοινωνική κριτική του Χάκκα στο διήγημα στρέφεται ενάντια στα πρότυπα της καταναλωτικής επιτυχίας, τα οποία συμβολίζονται από τη «Μπριλκρίμ» (Χάκκας, 2013: 183). Το χάσμα ανάμεσα στο πρότυπο του «πετυχημένου» άντρα της εποχής και στην πραγματικότητα των ηρώων είναι αγεφύρωτο: «Δεν ήμασταν πετυχημένοι και καθόλου της σήμερον. Κι αυτό φάνηκε» (Χάκκας, 2013: 183). Η ήττα αυτή βιώνεται ως μια κατάσταση ύπνωσης ή νάρκωσης, όπου οι ιδέες και ο τρόπος ζωής επιβλήθηκαν στους ήρωες «σαν χαπάκια που τα διέλυσαν άλλοι κρυφά στο φαΐ» (Χάκκας, 2013: 181).

3.3 «Οι εξαιρετικές μου στιγμές»

Αν στα προηγούμενα διηγήματα η γυναικεία παρουσία ταυτιζόταν με την οικιακή ασφυξία και την κοινωνική ενσωμάτωση, στο διήγημα «Οι εξαιρετικές μου στιγμές», από τη συλλογή *Ο Μπιντές*, ο Μάριος Χάκκας αντιστρέφει το σχήμα. Εδώ, αναδεικνύει τη γυναίκα ως το μοναδικό καταφύγιο απέναντι στη φθορά και τον κοινωνικό συμβιβασμό. Ο συγγραφέας μετατοπίζεται από την πολιτική μαρτυρία στην υπαρξιακή αγωνία, αναζητώντας τη λύτρωση μέσα από την ερωτική επαφή, η οποία λειτουργεί ως η μόνη στιγμή αυθεντικής ύπαρξης που ξεπερνά τις δυσκολίες της καθημερινότητας (Ρεπούσης, 2006: 21).

Στο κείμενο αυτό, η γυναίκα παύει να παρουσιάζεται ως κοινωνικό υποκείμενο και μεταμορφώνεται σε εμβληματικά σύμβολα. Ο Χάκκας χρησιμοποιεί ιδιαίτερα τολμηρό λεξιλόγιο, για να περιγράψει την ερωτική σύντροφο. Τη χαρακτηρίζει ως «σπηλιά γλαφυρή» (Χάκκας, 2013: 189) και «κοιλάδα» (Χάκκας, 2013: 190), ενώ τα μέλη της παίρνουν διαστάσεις μυθικές, θυμίζοντας τον «Κολοσσό της Ρόδου» ή τον «Διγενή» (Χάκκας, 2013: 190) που αναπαύεται στις κορυφογραμμές (Χάκκας, 2013: 190). Το γυναικείο σώμα, όταν βρίσκεται στο πλάι του αφηγητή, εξυμνείται, γεγονός που αποδεικνύεται από το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο Χάκκας και με το οποίο το παρομοιάζει, δίνοντας στον αναγνώστη την εντύπωση της εξιδανίκευσής του, ενώ στην απουσία του ο αφηγητής αισθάνεται κενός και εκφράζει απαισιόδοξες σκέψεις («Στην απουσία σου δεν συναντάω [...] καμιά βοή δε μ' αποκρίνεται») (Χάκκας, 2013: 192).

Η βασική λειτουργία της γυναίκας στο διήγημα είναι η λυτρωτική της δύναμη απέναντι σε πράξεις της καθημερινότητας. Ο αφηγητής περιγράφει τον εαυτό του δέσμιος μιας «γελοίας καθημερινότητας» (Χάκκας, 2013: 191), στην οποία εκτυλίσσονται μικροατυχήματα και στιγμές σωματικής αμηχανίας, όπως το κουμπί του εσωρούχου που σπάει την ώρα μιας κοινωνικής συναναστροφής («Αυτή τη στιγμή μπορεί να' χει σπάσει το κουμπί από το σώβρακο και να βρίσκεται στον καβάλο πεσμένο») (Χάκκας, 2013: 191). Απέναντι σε αυτόν τον διασुरμό της αξιοπρέπειας και στην πεζότητα των κοινωνικών σχέσεων («θερμές χειραψίες») (Χάκκας, 2013: 191), η ερωτική επαφή λειτουργεί ως μέσο κάθαρσης. Η γυναίκα «αφανίζει στο μαυράδι των ματιών της, τη γελοία καθημερινότητά του, στα ψιχαλιστά ματάκια όλα γίνονται θολός ουρανός και γόνιμη μπόρα» (Χάκκας,

2013: 191). Απομακρύνει την πεζότητα και τις όποιες δυσκολίες εμφανίζονται στην καθημερινή ζωή και μετατρέπει την ανιαρή ζωή σε «γόνιμη μπόρα» (Χάκκας, 2013: 191).

Το κρίσιμο στοιχείο που συνδέει το διήγημα με τον κεντρικό ιστορικό προβληματισμό της εργασίας είναι η σχέση του έρωτα με την πολιτική μνήμη. Ο Χάκκας ομολογεί ρητά ότι η ερωτική πράξη είναι ο μόνος τρόπος να ξεχαστεί το τραύμα της πολιτικής ήττας και συγκεκριμένα η υπογραφή της «δήλωσης» μετάνοιας. Στην αγκαλιά της γυναίκας, «ξεχνιούνται» τα οδυνηρά γεγονότα: «Παραδείγματος χάρη, τότε και πόσες φορές έκανα δήλωση» (Χάκκας, 2013: 190). Η γυναίκα εδώ δεν είναι ο κριτής, αλλά το «καμίνι» (Χάκκας, 2013: 191) όπου λιώνουν οι «δεύτερες πράξεις» (Χάκκας, 2013: 191) και οι συμβιβασμοί του ήρωα.

Τέλος, ο Χάκκας συνδέει άμεσα τη γυναικεία παρουσία με την καλλιτεχνική δημιουργία. Οι «συνηθισμένες στιγμές» (Χάκκας, 2013: 189) της απουσίας της παράγουν «κακούς στίχους» (Χάκκας, 2013: 189), φτιαγμένους από έναν διχασμένο άνθρωπο που «άλλο σκέφτεται και άλλο γράφει» (Χάκκας, 2013: 189). Αντίθετα, η ερωτική ένωση είναι η γενεσιουργός αιτία της αληθινής ποίησης. Ο έρωτας δεν είναι εκτόνωση, αλλά προϋπόθεση για να υπάρξει λόγος ουσιαστικός, διαφοροποιώντας τον αφηγητή από τους «θλιβερούς τουρίστες» (Χάκκας, 2013: 192) της ζωής που βιώνουν επιφανειακά τις εμπειρίες.

3.4 «Οι άφαντοι»

Στο συγκεκριμένο διήγημα, η σχέση των δύο φύλων παρουσιάζεται ως μια διαρκής πάλη ισχύος, όπου ο γάμος δεν αποτελεί προϊόν ελεύθερης βούλησης, αλλά είναι αποτέλεσμα κοινωνικού και οικονομικού συμβιβασμού. Ο αφηγητής περιγράφει την περίπτωση του θείου του (Χάκκας, 2013: 255), ενός άνδρα με επιβλητικό παράστημα, ο οποίος οδηγήθηκε σε έναν γάμο με μια «κακορίζικη και μαραζιάρα» γυναίκα (Χάκκας, 2013: 255) με μοναδικό σκοπό την απόκτηση γης («Τον χαντάκωσε ο παππούς, άπληστος για γη, τον πάντρεψε για μερικά στρέμματα ποτιστικό») (Χάκκας, 2013: 255). Η γυναίκα ενσαρκώνει την «παίδεψη» (Χάκκας, 2013: 255) και την τυραννία, στοιχεία που καθιστούν τη συμβίωση πιο επώδυνη ακόμα και από τις κακουχίες του πολέμου.

Η δυναμική αυτή εντείνεται στην περίπτωση της κυρα-Πηνελόπης (Χάκκας, 2013: 256), η οποία αναζητά επί δεκαετίες τον σύζυγό της. Η γυναίκα μετατρέπεται σε έναν «διώκτη» που αντιμετωπίζει τον άνδρα ως «πράγμα της αναμφισβήτητης ιδιοκτησίας της, άβουλο στα χέρια της» (Χάκκας, 2013: 258). Η επιμονή της να τον «ξετρυπώσει», δεν προέρχεται από αγάπη, αλλά από την ανάγκη της να τον επαναφέρει υπό τον πλήρη έλεγχό της, φανερώνοντας μια σχέση κτήσης και όχι αμοιβαίας αγάπης, όπως θα έπρεπε να συμβαίνει ανάμεσα σε ένα ζευγάρι. Ο Χάκκας χρησιμοποιεί μεταφορικό λόγο («μόνο με το ζόρι μπορούσε να ξαναμπεί στο ζυγό») (Χάκκας, 2013: 260), για να περιγράψει τη συζυγική εστία, υποστηρίζοντας ότι ένας άνδρας που βρισκόταν σε ένα γάμο χωρίς ουσιαστικά την θέλησή του και πλέον έχει «αποδεσμευτεί», δεν υπάρχει περίπτωση να θελήσει να επιστρέψει —χωρίς να εξαναγκαστεί— σε μια τέτοια ασφυκτική συνθήκη («δεν ξαναμπαίνει στο ζυγό το βόδι αν ξεμάθει») (Χάκκας, 2013: 260).

Ενδεχομένως στους «Άφαντους», ο Χάκκας δεν χρησιμοποίησε τυχαία το όνομα της Πηνελόπης για την πρωταγωνίστρια του διηγήματός του. Ωστόσο, αποδομεί τον ρόλο και την υπομονή της Πηνελόπης («Πού θα μου πάει, έλεγε και το μάτι της γυάλιζε») (Χάκκας, 2013: 258). Η ιστορική συγκυρία του πολέμου είναι το πρόσχημα για μια φυγή προς την ελευθερία («όλα να τα περιμένεις, στην απελπισία του δεν ξέρουμε τι μπορεί να κάνει ο άνθρωπος, αρκεί να μην ξαναδεί αυτή τη μισητή φάτσα μπροστά του») (Χάκκας, 2013: 256), καταδεικνύοντας την απροθυμία του Γιώργη να επιστρέψει σε έναν γάμο που δεν επέλεξε ο ίδιος και δεν τον ικανοποιούσε.

3.5 «Ένας χωρισμός»

Στο διήγημα «Ένας χωρισμός», η σχέση των δύο φύλων παρουσιάζεται μέσα από μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στην πνευματική αναζήτηση που εκπροσωπεί ο αφηγητής και την αισθησιακή, σεξουαλική επιφανειακότητα που αποδίδεται στη γυναίκα. Η γυναικεία μορφή χαρακτηρίζεται «άστατη και ακατάστατη» (Χάκκας, 2013: 193), η οποία αφήνει πίσω της «μουτζούρες» και «τρίχες γάτας» (Χάκκας, 2013: 193), συμβολίζοντας τη φθορά που προκάλεσε η υπαρξή της στην ψυχολογία του άνδρα («προσπαθώντας να βγάλω πάνω μου τα τελευταία απομεινάρια σου») (Χάκκας, 2013: 193). Ο αφηγητής αυτοπαρουσιάζεται ως ένας «γερο-παλιάτσος» (Χάκκας, 2013: 193), χρησιμοποιώντας τον αυτοσαρκασμό ως

μέσο διαχείρισης της ταπείνωσης που υπέστη από έναν «χιλιοστό χωρισμό» (Χάκκας, 2013: 193).

Η δυναμική της σχέσης κορυφώνεται στη σκηνή του μπιντέ, όπου ο αφηγητής παρατηρεί τα εσώρουχα της γυναίκας να μουλιάζουν. Το αντικείμενο αυτό συνδέει το διήγημα με τον κεντρικό συμβολισμό της συλλογής. Η ανδρική υπεροχή επιχειρείται να αποκατασταθεί μέσω της πνευματικής ανωτερότητας: ο άνδρας προσφέρει στη γυναίκα τον «Θουκυδίδη» (Χάκκας, 2013: 196), ενώ εκείνη προτιμά το «Κάμα Σούτρα» και τα «φτηνά σέξι ρομάντζα» (Χάκκας, 2013: 196). Αυτή η ρήξη αντανακλά τη δυσκολία επικοινωνίας στον αλλοτριωμένο αστικό χώρο, όπου η γυναίκα αντιλαμβάνεται τον κόσμο, ακόμα και τα μουσεία, μόνο μέσω της σαρκικής επιθυμίας («και στα μουσεία που σε πήγαινα, μόνο για σάτυρους νοιαζόσουν και για φαλλούς») (Χάκκας, 2013: 196).

Ένα σημαντικό κοινωνικό θέμα που αναδύεται είναι η σύγκρουση της «υψηλής» παιδείας με την αναδυόμενη μαζική κουλτούρα της δεκαετίας του 1960. Η εμμονή της γυναίκας με τους «φαλλούς» των αγαλμάτων και τα «πορνικά» αναγνώσματα, που ο αφηγητής παρατηρεί ότι «όλοι οι σελιδοδείκτες βρίσκονται στις πορνικές σκηνές» (Χάκκας, 2013: 196), λειτουργεί ως κριτική του Χάκκα προς μια κοινωνία που αποστρέφεται την ουσιαστική γνώση, τον «άκοπο» Θουκυδίδη («κάθε φορά που το παρατηρούσα, μου 'λεγες πως είχε χαθεί ο χαρτοκόπτης») (Χάκκας, 2013: 196), χάριν της εύκολης απόλαυσης. Η μουτζούρα που αφήνει η γυναίκα στη μύτη του αφηγητή δεν είναι απλώς απομεινάρι από τα μάτια της που ξέβαψαν, αλλά ένα «ανεξίτηλο στίγμα» (Χάκκας, 2013: 193). Συμβολίζει την ηθική και ψυχική διαφθορά του ατόμου, το οποίο, παρόλο που προσπαθεί σε πνευματικό επίπεδο, εξακολουθεί να είναι «πληγωμένο» και επιβαρυνμένο από τις ίδιες του τις επιλογές. Τελικά, ο χωρισμός βιώνεται ως μια επώδυνη απελευθέρωση («έχει και κάποιο όφελος αυτός ο χωρισμός», Χάκκας, 2013: 196). Ο αφηγητής αναζητά μια νέα γυναίκα που θα «μπορεί να διαβάσει Θουκυδίδη και να κοιτάζει τ' αγάλματα στο πρόσωπο» (Χάκκας, 2013: 197), δηλαδή μια γυναίκα καλλιεργημένη.

3.6 «Το τρίτο νεφρό»

Στο διήγημα «Το τρίτο νεφρό», ο Χάκκας οδηγεί τον κοινωνικό και υπαρξιακό του προβληματισμό σε ακραία όρια. Το κείμενο λειτουργεί ως δήλωση θέσης για τη φύση της

καλλιτεχνικής δημιουργίας, η οποία εδώ ταυτίζεται απόλυτα με το βιολογικό τέλος του συγγραφέα.

Αν και η κεντρική θεματική είναι η ασθένεια και η τέχνη, η σχέση των φύλων εμφανίζεται ως ένας από τους δείκτες της «ψεύτικης» ζωής που ο συγγραφέας απορρίπτει. Ο αφηγητής περιγράφει περιφρονητικά το βιογραφικό του “καλού παιδιού” («ήσουν αспаζοδιαβάστρα, καλό παιδί») (Χάκκας, 2013: 244), το οποίο περιλαμβάνει μια «γυναίκα με προίκα και όμορφη» (Χάκκας, 2013: 244), ως μέρος μιας προδιαγεγραμμένης, ανώδυνης κοινωνικής ανόδου. Για τον Χάκκα, αυτή η μορφή έμφυλης σχέσης είναι «νερόβραστη» (Χάκκας, 2013: 243). Η πραγματική επαφή με τον άλλο — είτε πρόκειται για ένα κορίτσι είτε για την ίδια την ποίηση — απαιτεί τη θυσία του εγώ και το πέρασμα από τη «φωτιά και την κόλαση» (Χάκκας, 2013: 243). Η γυναίκα εδώ δεν είναι πλέον ούτε ο διώκτης ούτε το καταφύγιο, αλλά λειτουργεί ως ένα στοιχείο της κοινωνικής «κανονικότητας» που ο αφηγητής θυσιάζει για να φτάσει στην ουσιαστική αλήθεια της ύπαρξης.

Το κυρίαρχο θέμα του διηγήματος είναι η μετατροπή του πόνου σε λόγο. Ο Χάκκας συνδέει τη συλλογική μνήμη της φυλακής, όπως η «καραβάνια» στα γόνατα των κρατουμένων (Χάκκας, 2013: 243), με την ατομική του φθορά. Το νεφρό που «έσκασε καρπούζι στον ήλιο» (Χάκκας, 2013: 244) και η διαδικασία της αιμοκάθαρσης γίνονται τα σύμβολα μιας γενιάς που «μαύρισε η ψυχή της» και έφτασε στο ρήγμα (Χάκκας, 2013: 244). Η ασθένεια δεν είναι τυχαία, αλλά το αποτέλεσμα μιας ζωής που αναλώθηκε σε ιδεολογικούς αγώνες και μετέπειτα διαψεύσεις. Με το διήγημα αυτό δικαικώνεται η εκτίμηση του Vittì ότι ο Χάκκας είναι ένας άνθρωπος διψασμένος για ζωή, ωστόσο η περιπέτεια της υγείας του με τον καρκίνο του το απαγορεύει (Vittì, 2003: 544).

Η χρήση του τεχνητού νεφρού παρομοιάζεται με μια στείρα παράταση χρόνου, ενώ ο συγγραφέας ζητά «ζωή να τη σπαταλήσει πίσω από τις φράσεις» (Χάκκας, 2013: 246), με απώτερο σκοπό να μετατρέψει την απελπισία σε ελπίδα και πίστη («ίσως μπορούσα να την μετατρέψω σε κάποια ελπίδα και πίστη») (Χάκκας, 2013: 245).

3.7 «Το καμιόνι»

Στο διήγημα «Το καμιόνι», ο Μάριος Χάκκας αναφέρεται στο θέμα της αποξένωσης του ανθρώπου, προσδίδοντάς του μια σκοτεινή, ενδεχομένως εφιαλτική διάσταση. Το κεντρικό σύμβολο, το καμιόνι, λειτουργεί συμβολικά.

Αν και στο συγκεκριμένο διήγημα η γυναικεία μορφή δεν εμφανίζεται ως ενεργό πρόσωπο, ο ρόλος της και η δυναμική της οικογενειακής εστίας υπονοούνται μέσα από την υπερκατανάλωση. Ο κεντρικός ήρωας, ο Μήτσος, περιγράφει την καταδίωξή του από τα «γραμμάτια της κρεβατοκάμαρας» (Χάκκας, 2013: 270), υποδηλώνοντας ότι ακόμη και ο πιο προσωπικός χώρος του ζευγαριού έχει επηρεαστεί άμεσα από το χρέος, τις μικροαστικές απαιτήσεις και το υλιστικό πρότυπο ζωής που επέβαλε η εποχή.

Παράλληλα, ο Μήτσος στρέφει την κριτική του προς τον αφηγητή, τον οποίο αποκαλεί με κάποια δόση ειρωνείας «καλό παιδί», καθώς, όπως φαίνεται από το κείμενο, ακολουθεί το τυπικό της οικογενειακής ζωής («Την Κυριακή το πρωί πας το ταψί το κρέας στο φούρνο») (Χάκκας, 2013: 271). Αυτή η εικόνα του άνδρα-νοικοκύρη, που περιορίζεται στις οικιακές του υποχρεώσεις και τις «παντούφλες που φορά» (Χάκκας, 2013: 271), παρουσιάζεται ως μια μορφή πνευματικού θανάτου και παραίτησης. Ο Χάκκας, μέσω του Μήτσου, καταγγέλλει τον γάμο και την οικογένεια, όταν αυτά μετατρέπονται σε «διαμερισμάτια-τάφους», όπου η επικοινωνία γίνεται μόνο μέσω συσκευών και καλωδίων («ξεχάσατε κιόλας τα πρόσωπα των διπλανών σας, γιατί επικοινωνείτε με συσκευές, μες από αριθμούς και καλώδια») (Χάκκας, 2013: 271).

Το κυρίαρχο κοινωνικό θέμα του διηγήματος είναι η αδυναμία του υποκειμένου να ξεφύγει από το παρελθόν του και από τις νέες οικονομικές δεσμεύσεις της μεταπολεμικής κοινωνίας. Ο Μήτσος καταδιώκεται από τον θάνατο ήδη από το σαράντα ένα (Χάκκας, 2013: 269). Οι αναφορές στην «κλεμμένη γερμανική κουραμάνα» και το «εγγλέζικο τανκ» (Χάκκας, 2013: 270), καταδεικνύουν ότι η πολιτική εμπειρία της Κατοχής και του Εμφυλίου παραμένει ένα ζωντανό, απειλητικό βίωμα που δεν επιτρέπει στον άνθρωπο να ησυχάσει.

Τελικά, ο θάνατος του Μήτσου κάτω από τις ρόδες ενός καμιονιού λειτουργεί ως η τραγική δικαίωση των φόβων του. Είτε πρόκειται για ατύχημα είτε για αυτοκτονία, το τέλος του συμβολίζει την οριστική ήττα του ατόμου που αρνείται να μπει στον «ζυγό» του

συμβιβασμού και προτιμά να αντιμετωπίσει κατάματα τον «οδοστρωτήρα που ισοπεδώνει» (Χάκκας, 2013: 270) την ανθρώπινη αξιοπρέπεια.

3.8 «Το Κοινόβιο»

Στο τελευταίο και ημιτελές—λόγω του πρόωγου θανάτου— έργο του *Το Κοινόβιο*, ο Μάριος Χάκκας οδηγεί τον κοινωνικό και υπαρξιακό του προβληματισμό σε μια οριστική, αν και θραυσματική, κορύφωση. Η γραφή εδώ, όπως ομολογεί ο ίδιος ο αφηγητής, αποτελείται από «αποσπάσματα μιας τεμαχισμένης ψυχής» και «κουτσουλιές» λόγου (Χάκκας, 2013: 305), αποτυπώνοντας την αδυναμία σύνθεσης ενός ενιαίου χρονικού μπροστά στην επερχόμενη βιολογική κατάρρευση. Το έργο συνιστά μια μαρτυρία, καθώς η κριτική πράξη του συγγραφέα συνδέεται άρρηκτα με τις ιστορικές και πολιτικές συνθήκες της περιόδου, αλλά και με τη σταδιακή σωματική του φθορά.

Αναφορικά με τη σχέση των δύο φύλων στο «Κοινόβιο», παρατηρείται ότι επηρεάζεται από την κόπωση της ασθένειας και την υπαρξιακή του παραίτηση. Ο αφηγητής αναπολεί με νοσταλγία το παρελθόν, όταν ο έρωτας και η γυναικεία παρουσία μπορούσαν να εκφράσουν την «αυτοπεποίθησή» του (Χάκκας, 2013: 307), περιγράφοντας σκηνές συνεύρεσης στην περιοχή του Λουμπαρδιάρη. Ωστόσο, οι γυναίκες έχουν καταστεί πρόσωπα που «έχουνε κάνει ρετάλι» τους φίλους του (Χάκκας, 2013: 308) ή σύμβολα μιας κοινωνικής ενσωμάτωσης που ο ίδιος απορρίπτει. Η ερωτική επιθυμία υποχωρεί μπροστά στην ανάγκη για μια «κοινή ζωή» μεταξύ ανδρών-συντρόφων, οι οποίοι μοιράζονται το ίδιο ιστορικό τραύμα. Η γυναίκα πλέον παρουσιάζεται είτε ως η «μοναχική καλόγρια» στον Κουταλά (Χάκκας, 2013: 307) που ενσαρκώνει μια απομόνωση, είτε ως η «μητέρα στο Υπουργείο Γεννήσεων» (Χάκκας, 2013: 310), που θα μπορούσε να είχε εξασφαλίσει μια «διαρκή επαφή με τον κόσμο» (Χάκκας, 2013: 312).

Το κεντρικό κοινωνικό θέμα του έργου είναι η ουτοπική απόπειρα ίδρυσης ενός «ιδιόρρυθμου κοινοβίου» στον Αι-Γιώργη τον Κουταλά, ως αντίδοτου στην αλλοτρίωση και τον κρατικό ή κομματικό έλεγχο. Ο αφηγητής απορρίπτει κατηγορηματικά κάθε μορφή ιεραρχίας, δηλώνοντας πως «δε θα έχουμε υπεύθυνο, αρχηγό ή αντιπρόσωπο» (Χάκκας, 2013: 309), καθώς η εμπειρία του από «θαλαμάρχες, παρεάρχες, ακτινάρχες» (Χάκκας, 2013: 309) τον οδήγησε σε μια βαθιά αποστροφή για οποιαδήποτε «μάντρα» («σε μάντρα

δεν ξαναμπαίνω, οποιαδήποτε μάντρα») (Χάκκας, 2013: 309). Η κριτική του στρέφεται ενάντια στον δογματισμό της Αριστεράς, ομολογώντας τη δυσκολία να «αποτινάξεις το ζυγό του κόμματος» (Χάκκας, 2013: 323), μια διαδικασία που πλήρωσε με «τιμωρίες, επιπλήξεις, απομονώσεις» (Χάκκας, 2013: 323).

Η υπαρξιακή αγωνία κορυφώνεται με την παρουσίαση του «Υπουργείου Θανάτου» (Χάκκας, 2013: 310), όπου ο θάνατος, ως «μέγας εξουσιαστής» (Χάκκας, 2013: 311), «μετράει τους νεκρούς». Ο αφηγητής αισθάνεται «σημαδεμένος» (Χάκκας, 2013: 312) και περιγράφει τη ζωή του ως μια «αγωνία της πτώσης» (Χάκκας, 2013: 313) σε ένα σύμπαν όπου όλα «κουτρουβαλάνε» (Χάκκας, 2013: 313). Μέσα σε αυτό το χάος, η μόνη σύνδεση που απομένει είναι αυτή με τον ίδιο τον εαυτό, όπως συμβολίζεται από τον «κύριο Μαστουρμπέισον» (Χάκκας, 2013: 313), ο οποίος «έκλεινε το κύκλωμα και δεν είχε ανάγκη να γραπωθεί απ' αλλού» (Χάκκας, 2013: 314). Τελικά, η συλλογικότητα του κοινοβίου αποδεικνύεται ανέφικτη, καθώς οι φίλοι «ένας ένας γλιστράμε και δεν αφήνουμε τίποτα πίσω μας» (Χάκκας, 2013: 320).

3.9 «Τσιλιμπίκ ή Τσιλιμπάκι»

Στο διήγημα «Τσιλιμπίκ ή Τσιλιμπάκι», ο Μάριος Χάκκας διαμορφώνει μια «έσχατη στάση» (Χάκκας, 2013: 403) απέναντι στη ζωή και τη γραφή, η οποία χαρακτηρίζεται από έναν ριζικό υποβιβασμό του υψηλού στο τετριμμένο. Ο συγγραφέας απομακρύνεται από τη λογική και την αρμονία, αναδεικνύοντας τη «σύγχυση» μέσα του και το «άσκοπο των αστεριών» (Χάκκας, 2013: 403). Η γραφή του εδώ υπερβαίνει την κοινωνική κριτική και μετατρέπεται σε μια υπαρξιακή διαμαρτυρία που πληρώνεται με την ίδια τη βιολογική του υπόσταση.

Στο συγκεκριμένο κείμενο, η γυναίκα απουσιάζει ολοκληρωτικά, γεγονός που σηματοδοτεί την πλήρη αποσύνδεση του άνδρα-αφηγητή από το κοινωνικό και ερωτικό γίγνεσθαι. Ενώ στα προηγούμενα έργα η γυναίκα αποτελούσε είτε το πεδίο της μικροαστικής αλλοτρίωσης είτε το ερωτικό καταφύγιο, εδώ το δίπολο άνδρας-γυναίκα έχει εξουδετερωθεί από την «έλλειψη κάποιου νοήματος» (Χάκκας, 2013: 403). Η γυναικεία μορφή δεν έχει πλέον θέση σε ένα σύμπαν, όπου το υποκείμενο βιώνει τη «μοναξιά» ως υπαρξιακή συνθήκη και όχι ως κοινωνική έλλειψη. Η απουσία της γυναίκας υποδηλώνει τη

ριζική αποδυνάμωση της ερωτικής και έμφυλης διάστασης της ύπαρξης υπό το βάρος της συνείδησης του θανάτου, καθιστώντας κάθε έμφυλη δυναμική ανενεργή. Ο άνδρας δεν ορίζεται πλέον σε σχέση με το «άλλο» φύλο, αλλά σε σχέση με το «χάος του κόσμου» (Χάκκας, 2013: 405).

Η υπαρξιακή αγωνία στο διήγημα εκδηλώνεται μέσα από την επιθυμία για μια κοινωνία όπου «θα γίνουνε τα πάντα μπάχαλα» και όλοι θα παριστάνουν τους «έσχατους» (Χάκκας, 2013: 405). Ο Χάκκας αποδομεί κάθε έννοια τάξης και ιεραρχίας, αναζητώντας τη λύτρωση σε μια κατάσταση όπου «ανθρωπάκια που ταξιδεύουν με το λεωφορείο» και «πρωθυπουργοί θα περιμένουν στην ίδια στάση σειρά» (Χάκκας, 2013: 405). Η άρνηση της «κοινωνιολογικής ερμηνείας» (Χάκκας, 2013: 404) δείχνει την κούραση του συγγραφέα από τα ιδεολογικά σχήματα και την επιστροφή του σε μια αρχέγονη σύγχυση.

Η χρήση ενός τίτλου που ενδεχομένως θυμίζει και παραπέμπει σε λεξιλόγιο της παιδικής ηλικίας («Τσιλιμπίκ ή Τσιλιμπάκι») αποτελεί το ύστατο καταφύγιο του άνδρα που, στερημένος από το γυναικείο συμπλήρωμα και την κοινωνική προοπτική, επιλέγει να «κατρακυλάει έξω από το χάος του κόσμου» (Χάκκας, 2013: 405).

3.10 «Ένας θεός»

Στο διήγημα «Ένας θεός», ο Μάριος Χάκκας προσεγγίζει το τραύμα της πολιτικής ήττας και της ηθικής συνθηκολόγησης μέσα από τη διαδικασία της οικογενειακής αποκατάστασης και της επιλεκτικής λήθης. Το κείμενο αποτελεί μια διεισδυτική ματιά στον τρόπο με τον οποίο η μεταπολεμική κοινωνία επιχείρησε να «εξημερώσει» το αγωνιστικό παρελθόν, μετατρέποντας τους ήρωες, δηλαδή τους ανθρώπους που επέδειξαν αυτοθυσία, σε ανώδυνες οικογενειακές αναμνήσεις. Το κείμενο λειτουργεί ως ένας «κοσμικός» χώρος όπου η ιδιωτική ζωή του Βασίλη εγγράφεται στην ευρύτερη ιστορική πραγματικότητα της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

Στο διήγημα αυτό, η γυναικεία παρουσία εντάσσεται πλήρως στο παραδοσιακό πλαίσιο της οικογενειακής εστίας, λειτουργώντας ως ο σταθερός πόλος κοινωνικής και βιολογικής συνέχειας, που επιτρέπει στον άνδρα να «επιστρέψει» στην κοινωνία μετά το τραύμα. Ο Βασίλης, αφού «υπόγραψε» τη δήλωση και βγήκε από τη φυλακή, «παντρεύτηκε» (Χάκκας, 2013: 415), ξεκινώντας μια ζωή που στηρίζεται στη σιωπή και

τον συμβιβασμό. Οι γυναίκες της οικογένειας —η σύζυγος και η αδερφή— αναλαμβάνουν τον ρόλο της διαιώνισης του ονόματος του εκτελεσμένου Σάββα, βαφτίζοντας τα παιδιά τους με το όνομά του («το πρώτο παιδί του το βάφτισε Σάββα», «το τρίτο το πέτυχε και το ονομάσανε Σάββα κι αυτό») (Χάκκας, 2013: 415). Ωστόσο, αυτή η πράξη ονοματοδοσίας δεν αποτελεί πράξη αντίστασης, αλλά μέρος ενός μηχανισμού υποκατάστασης. Η γυναίκα εδώ δεν είναι το υποκείμενο της πολιτικής δράσης, αλλά ο διαμεσολαβητής που μετατρέπει τον «επικίνδυνο» ήρωα σε έναν «θείο» (Χάκκας, 2013: 416), εντάσσοντάς τον στον ακίνδυνο κύκλο της συγγένειας.

Το κεντρικό υπαρξιακό θέμα του διηγήματος είναι η αγωνία του Βασίλη, ο οποίος ζει υπό το βάρος της επιβίωσής του εις βάρος του «αγύριστου κεφαλιού», του αδερφού του. Ο Βασίλης «τρέμει μήπως και τώρα που μεγαλώνουν μπλεχτούνε» (Χάκκας, 2013: 415) οι απόγονοι της οικογένειας με το όνομα Σάββας, φοβούμενος την επανάληψη της Ιστορίας. Η υπαρξιακή του έκπτωση γίνεται εμφανής στην αντίθεση ανάμεσα στον Σάββα που εκτελέστηκε και στον νέο Σάββα, το παιδί που «ζητάει χαρτζιλίκι για σινεμά και σουβλάκι» (Χάκκας, 2013: 416). Η βαρύτητα του ονόματος καταρρακώνεται στην πεζότητα της καθημερινότητας, καθώς ο αρχικός Σάββας, ο αδερφός του «όλο και ξεχνιέται». Η φωτογραφία του νεκρού μεγεθυμένη στο καλό δωμάτιο είναι ένα κενό σύμβολο για τα παιδιά που δεν ξέρουν «τίποτα» (Χάκκας, 2013: 416). Η υπαρξιακή τραγωδία έγκειται στην απόφαση του Βασίλη να μη «μπάσει στο φονικό» (Χάκκας, 2013: 416) τη νέα γενιά, επιλέγοντας τη λήθη ως μέσο προστασίας. Ο Χάκκας, με αυτοσαρκασμό, καταγράφει την οριστική ήττα μιας γενιάς, η οποία βλέπει τα ιδανικά της να μετατρέπονται σε «έναν θείο» (Χάκκας, 2013: 416) χωρίς πρόσωπο και χωρίς ιστορία.

3.11 «Μπροστά σ' έναν τάφο»

Στο διήγημα «Μπροστά σ' έναν τάφο», ο αφηγητής έχει απομακρυνθεί από τον ελληνικό χώρο, για να βρεθεί μπροστά στο μνημείο του Καρλ Μαρξ, μετατρέποντας την προσκυνηματική επίσκεψη σε μια ειρωνική και αποδομητική στοχαστική διαδικασία. Χρησιμοποιώντας τον αυτοσαρκασμό, καταδεικνύει πώς κατέπεσαν τα μεγάλα ιδανικά του παρελθόντος.

Στο συγκεκριμένο κείμενο, η σχέση των δύο φύλων εμφανίζεται μόνο ως μια σύντομη βιογραφική αναφορά στη ζωή του Μαρξ, ο οποίος «αγαπούσε τη γυναίκα του» (Χάκκας, 2013: 412), υποδηλώνοντας ότι η γυναίκα του υπήρξε ο σταθερός πόλος που του επέτρεψε να οικοδομήσει *Το Κεφάλαιο*. Ωστόσο, για τον ίδιο τον αφηγητή, η γυναίκα λάμπει διά της απουσίας της, γεγονός που υπογραμμίζει τη ριζική του μοναξιά στον «παλιό και εγκαταλελειμμένο χώρο του νεκροταφείου» (Χάκκας, 2013: 412). Η απουσία ενός ερωτικού συντρόφου καθιστά τον άνδρα-αφηγητή ένα ον που επικοινωνεί μόνο με τον θάνατο και τη φύση, όπως συμβολίζεται από τη συνάντηση με το σκιουράκι που το «τράταρε τη σοκολάτα» (Χάκκας, 2013: 412).

Το κεντρικό υπαρξιακό θέμα του διηγήματος είναι η σύγκρουση ανάμεσα στο μεγαλείο της θεωρίας και την ανθρώπινη πράξη. Ο Χάκκας συνδέει τον τάφο του Μαρξ με το τραύμα της φυλακής, θυμούμενος ότι η άρνησή του να μοιραστεί μια «σοκολάτα» με έναν συγκατούμενο οδήγησε τον τελευταίο στο να κάνει «δήλωση» μετάνοιας και να φύγει. Αυτή η σύνδεση αναδεικνύει ότι η Ιστορία κρίνεται στις μικρές, «παράλογες» ανθρώπινες στιγμές. Ο συγγραφέας ομολογεί με συντριβή: («έκανα δήλωση κι εγώ [...] ήταν που κάποιος συνήθιζε να λέει ο Βλαδίμηρος είπε») (Χάκκας, 2013: 413), απορρίπτοντας την οικειότητα με την οποία οι δογματικοί προσφωνούσαν τους ηγέτες «Βλαδίμηρο», «Ιλίτς», «Κάρολο» (Χάκκας, 2013: 413). Η υπαρξιακή αγωνία κορυφώνεται στην εικόνα του «γρανιτένιου κεφαλιού», που παρακολουθεί αμέτοχο την επικράτεια των «αχώνευτων» (Χάκκας, 2013: 414), οι οποίοι ξεπάστρεψαν τους καλούς. Η μεταφορά του γάλακτος που «φουσκώνει και χύνεται» (Χάκκας, 2013: 414) μαρτυρά την αδυναμία του ανθρώπου να ελέγξει την ίδια του τη μοίρα και τελικά, η επίσκεψη στον τάφο δεν προσφέρει παρηγοριά, αλλά επιτείνει το ιδεολογικό αδιέξοδο του Χάκκα.

3.12 «Φυλετική αφύπνιση»

Στο διήγημα «Φυλετική αφύπνιση», ο Μάριος Χάκκας μεταφέρει το σκηνικό στον χώρο του στρατοπέδου. Ο κεντρικός ήρωας, ο Παρασκευάς, είναι ένας περιθωριοποιημένος στρατιώτης που χαρακτηρίζεται ως «γύφτος και μουλαράς» (Χάκκας, 2013: 30), ο οποίος υφίσταται τον χλευασμό και την ταπείνωση τόσο από την ιεραρχία όσο και από τους συναδέλφους του. Το κείμενο καταγράφει τη διαδρομή του από την άρνηση της ταυτότητάς

του προς την αποδοχή και την εξέγερση, μια διαδικασία που πυροδοτείται, παραδόξως, από την παρακολούθηση ενός κινηματογραφικού θεάματος.

Στο συγκεκριμένο διήγημα, η σχέση ανάμεσα στα δύο φύλα δεν βιώνεται άμεσα, αλλά διαμεσολαβείται από τη φαντασίωση και την κινηματογραφική εικόνα. Η γυναίκα εμφανίζεται ως το απόλυτο σύμβολο της κοινωνικής αποδοχής και της ανδρικής επιτυχίας. Ο Παρασκευάς, παρακολουθώντας στο σινεμά μια ταινία δράσης, ταυτίζεται με τον μελαχρινό ήρωα που σώζει μια «γλυκιά μελαχρινή κοπέλα» (Χάκκας, 2013: 34) από τα θηρία της ζούγκλας. Η γυναίκα στα διηγήματα του Χάκκα λειτουργεί συχνά ως το έπαθλο που επικυρώνει την ανδρική ταυτότητα («Κι άντρας σωστός, γιατί στο τέλος πήρε το κορίτσι») (Χάκκας, 2013: 34). Η γυναίκα εδώ δεν έχει δική της φωνή ή υπόσταση· μετατρέπεται στο μέσο που μεταμορφώνει τον περιφρονημένο «γύφτο» σε «λεβέντη» (Χάκκας, 2013: 34). Μέσω αυτής της προβολής, ο Παρασκευάς ανακτά τη χαμένη του αυτοπεποίθηση, καθώς αντιλαμβάνεται ότι η ερωτική διεκδίκηση και η προστασία της γυναίκας είναι πεδία όπου η φυλετική καταγωγή δεν αποτελεί εμπόδιο, αλλά πλεονέκτημα σωματικής ρώμης.

Τα κυρίαρχα κοινωνικά ζητήματα που αναδεικνύει το διήγημα είναι ο ρατσισμός και ο ταξικός ρατσισμός που μπορεί να βιωθεί εντός του στρατιωτικού μηχανισμού. Αρχικά, ο Παρασκευάς επιχειρεί να ενσωματωθεί αρνούμενος την ταυτότητά του, ισχυριζόμενος πως «ο αδερφός μου είναι άσπρος» και επιδεικνύοντας γράμματα από «υψηλά πρόσωπα», με απώτερο σκοπό να αποδείξει την αξία του (Χάκκας, 2013: 32). Η «φυλετική αφύπνιση» επέρχεται όταν συνειδητοποιεί πως η δύναμη δεν βρίσκεται στην εξομοίωση με τους λευκούς καταπιεστές του, αλλά στην αποδοχή της φύσης του. Η ταύτιση με τον κινηματογραφικό ήρωα, που ήταν «ένα μελαχρινό παλικάράκι, φτυστός γύφτος» (Χάκκας, 2013: 33-34), αλλά κυριαρχούσε στη φύση, οδηγεί τον Παρασκευά σε μια πράξη αντίστασης. Επιστρέφοντας στον θάλαμο, δηλώνει δημόσια: «Είμαι γύφτος, όμως δεν ξαναπλένω ξένα σώβρακα» (Χάκκας, 2013: 34).

3.13 «Καταπληκτικό!»

Στο διήγημα «Καταπληκτικό!», ο Μάριος Χάκκας φιλοτεχνεί μια σατιρική τοιχογραφία της δεκαετίας του 1960, περιγράφοντας μια εποχή μετάβασης όπου τα πάντα

—ιδέες, άνθρωποι και υποδομές—βρίσκονται σε κατάσταση έντονης ρευστότητας και απορρύθμισης, η οποία παρουσιάζεται με ειρωνικό τρόπο. Η αφήγηση αποτυπώνει την «τρελή εποχή» (Χάκκας, 2013: 91) του εκσυγχρονισμού, όπου η παραδοσιακή ζωή συγκρούεται βίαια με τα νέα εισαγόμενα ήθη, δημιουργώντας ένα κλίμα σύγχυσης και έναν «αχαταρμά» (Χάκκας, 2013: 91). Η «καταπληκτική» αυτή εποχή δεν είναι τίποτε άλλο από το προσωπίο μιας βαθιάς κοινωνικής και πολιτισμικής κρίσης. Ο Χάκκας σαρκάζει την άκριτη υιοθέτηση ξένων προτύπων μέσω της φιγούρας του Σίμου, του «βεριτάμπλ υπαρξιστή με μούσι» (Χάκκας, 2013: 91).

Στο πεδίο των διαπροσωπικών σχέσεων, το διήγημα αναδεικνύει τη σύγκρουση ανάμεσα στο αυθεντικό λαϊκό αίσθημα και την ξενομανία που εισβάλλει στην ελληνική πραγματικότητα. Η ερωτική απογοήτευση και ο χωρισμός γίνονται αντικείμενο μιας πολιτισμικής διαμάχης. Ο αφηγητής περιγράφει μια σκηνή όπου «το μπαγλαμαδάκι που άρχισε λυγμικά να κλαίει το χωρισμό» (Χάκκας, 2013: 97), προσπαθεί να ακουστεί μέσα στον θόρυβο. Το λαϊκό όργανο πνίγεται από τα κλασικά όργανα και τους μοντέρνους ρυθμούς. Η γυναίκα, ή μάλλον η σχέση μαζί της, χάνεται μέσα σε αυτόν τον εκκωφαντικό θόρυβο της νέας εποχής, όπου το συναίσθημα αντικαθίσταται από τη φασαρία. Η αδυναμία του ήρωα να βρει παρηγοριά στην παράδοση δείχνει ότι ο έρωτας έχει πέσει θύμα της γενικότερης σύγχυσης, αφήνοντας τον άνδρα μετέωρο. Όπως έχει επισημάνει η Νεκταρία Δουλιανάκη, η ανώνυμη γυναίκα στο συγκεκριμένο διήγημα του Χάκκα αποτελεί παράδειγμα γυναίκας που έχει απόλυτα ενσωματωθεί στα πρότυπα της συγκεκριμένης κοινωνίας, η οποία ενδιαφέρεται μονάχα για την εξασφάλισή της, χωρίς να παρουσιάζει κανέναν δισταγμό να πετύχει τον σκοπό της, ακόμα και με αθέμιτους τρόπους (Δουλιανάκη, 2020: 85).

3.14 «Το μαντήλι, ο έρωτας και το συνάχι»

Στο διήγημα αυτό, ο Μάριος Χάκκας προσεγγίζει το φαινόμενο του έρωτα όχι ως μια έντονη συναισθηματική κατάσταση, αλλά ως μια διαδικασία υποκείμενη στη φθορά της ύλης. Ο συγγραφέας παραλληλίζει τον κύκλο του έρωτα με τα φυσικά φαινόμενα που γεννιούνται και πεθαίνουν και οι άνθρωποι στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν τον έρωτα ταλαιπωρούνται και βασανίζονται. Στο συγκεκριμένο διήγημα, μέσω του

ρεαλιστικού τρόπου που παρουσιάζει ο Χάκκας τη σχέση και την επικοινωνία του ζευγαριού, αναδεικνύονται η καθημερινή τριβή και η απουσία οποιασδήποτε ερωτικής διάθεσης από την πλευρά του άντρα. Το σκηνικό του φθινόπωρου και ένα κοινό κρυολόγημα («ένα απλό συνάχι») (Χάκκας, 2013: 99) λειτουργούν ως καταλύτες για την απομυθοποίηση του ερωτικού δεσμού.

Η σχέση των δύο φύλων χαρακτηρίζεται από μια βαθιά ρήξη στους κώδικες επικοινωνίας. Η γυναίκα εμφανίζεται ως φορέας μιας ρομαντικής θεώρησης, αναζητώντας την επιβεβαίωση μέσα από τη σχέση. Είναι ερωτευμένη και δεν μπορεί ή καλύτερα δεν θέλει να παραδεχτεί στον εαυτό της το επικείμενο τέλος της σχέσης τους (Δουλιανάκη, 2020: 85-86). Κατηγορεί τον σύντροφό της για αδιαφορία («Μήπως δε μ' αγαπάς») (Χάκκας, 2013: 100), ερμηνεύοντας τη σιωπή του ως απομάκρυνση. Για εκείνη, ο έρωτας απαιτεί εξιδανίκευση (Χάκκας, 2013: 100). Αντίθετα, ο άνδρας είναι επηρεασμένος από το κρυολόγημά του («Σε εκείνον βάραινε μόνο η μύτη του») (Χάκκας, 2013: 99), καθίσταται ανίκανος να ανταποκριθεί στις προσδοκίες της. Το χάσμα κορυφώνεται στη σκηνή του μαντηλιού: η γυναίκα προσφέρει το «μικροσκοπικό μαντίλι με τα κεντίδια» (Χάκκας, 2013: 101) ως κίνηση φροντίδας, ενώ ο άνδρας το χρησιμοποιεί για να ανακουφιστεί από το συνάχι, με αποτέλεσμα να καταρρέει η οποιαδήποτε ερωτική εξιδανίκευση. Το μαντίλι που προοριζόταν «να προϋπαντά την άνοιξη» (Χάκκας, 2013: 101) γίνεται εργαλείο υγιεινής, και η γυναίκα αντιλαμβάνεται ότι το μαντίλι είναι χωρισμός («το μαντίλι, είναι πάντα χωρισμός») (Χάκκας, 2013: 101).

Πέρα από το έμφυλο δράμα, το διήγημα αναδεικνύει τη σύγκρουση ανάμεσα στην επιθυμία για το απόλυτο και την ταπεινωτική πραγματικότητα του σώματος. Το «συνάχι» δεν είναι απλώς μια ασθένεια, αλλά το σύμβολο της ρουτίνας, της καθημερινότητας. Ο ήρωας, που το καλοκαίρι «μιλούσε για την αιωνιότητα» (Χάκκας, 2013: 99), το φθινόπωρο αδυνατεί να αρθρώσει λόγο εξαιτίας μιας «μύτης που έσταζε» (Χάκκας, 2013: 99). Η ειρωνεία έγκειται στο ότι η «διαλεκτική των αισθημάτων» (Χάκκας, 2013: 101) επιβεβαιώνεται μέσα από κάτι ασήμαντο, υπογραμμίζοντας πόσο εύθραστοι είναι οι ανθρώπινοι δεσμοί. Στο τέλος του διηγήματος, εντοπίζεται και η διαφορετικότητα των δυο χαρακτήρων αναφορικά με τον λόγο που τους οδήγησε στον χωρισμό. Ο άντρας απέδωσε τον χωρισμό τους στη συναχόμενη μύτη του ενώ η γυναίκα, σαφώς επηρεασμένη από προκαταλήψεις, θεώρησε ότι το μαντήλι έβλαψε τη σχέση τους και τους οδήγησε στον χωρισμό, αρνούμενη να δεχτεί την απόρριψη.

3.15 «Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου»

Στο διήγημα «Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου», ο Μάριος Χάκκας σαρκάζει την πολιτισμική και συναισθηματική εκμετάλλευση που υφίσταται ο Έλληνας από τον δυτικό «τουρίστα». Η ιστορία αποτελεί μια πικρή παραβολή για την εμπορευματοποίηση του εσωτερικού κόσμου. Ο Γιώργος, ο πρωταγωνιστής, φυλάει σαν κόρη οφθαλμού έναν βαρύγδουπο και πρωτότυπο τίτλο για το μελλοντικό του αριστούργημα, τον οποίο όμως παραδίδει αμαχητί σε μια περαστική, σε μια ξένη.

Η σχέση των δύο φύλων δεν ορίζεται από τη συμβατική φθορά, αλλά από τη δυναμική της κατανάλωσης. Η γυναίκα, η Κλάρα Γκούουτ, δεν αναζητά σύντροφο, αλλά εμπειρίες, δηλώνοντας πως «ταξιδεύω για να γνωρίσω τον κόσμο, αυτόν τον κόσμο, τον απέραντο κόσμο» (Χάκκας, 2013: 104). Ο Γιώργος, θαμπωμένος από την ομορφιά της, την οποία χαρακτηρίζει ως «θαύμα», προβαίνει σε μια πλήρη συναισθηματική παράδοση: («ξεκλείδωσε την καρδιά του τελείως») (Χάκκας, 2013: 106). Η γυναίκα εδώ λειτουργεί μάλλον χρησιμοθηρικά προς όφελός της, όμως με κάποια δόση συναισθηματισμού εκ μέρους της. Ο Γιώργος την εξιδανικεύει ως «περιστέρα» (Χάκκας, 2013: 106) οραματιζόμενος «ζευγάρι από λευκά περιστέρια» (Χάκκας, 2013: 106), ενώ εκείνη τον αντιμετωπίζει ως υλικό για κάποιο μελλοντικό της ρεπορτάζ. Η εκμετάλλευση του ήρωα επισφραγίζεται με τη δημοσίευση του άρθρου «ΣΤΗ ΣΑΛΑ ΤΟΥ ΣΥΜΠΑΝΤΟΣ ΚΟΣΜΟΥ» (Χάκκας, 2013: 107), αφήνοντας τον άνδρα με την πικρή διαπίστωση και το αίσθημα της ματαιώσης πως «δεν υπάρχουν πια περιστέρες [...] Μονάχα αλεπούδες, τσακάλια και ύαινες». (Χάκκας, 2013: 108).

Το κεντρικό υπαρξιακό και κοινωνικό ζήτημα που αναδεικνύεται είναι η ματαιώση της δημιουργίας και η βεβήλωση του οράματος. Ο Γιώργος ζει με την ψευδαίσθηση ότι κατέχει έναν «αναλλοίωτο και αιώνιο τίτλο, που χωρούσε τα πάντα, πλατύς να περιλάβει οποιοδήποτε θέμα, καμπανιστός να αναπτύξει τις οποιεσδήποτε ιδέες» (Χάκκας, 2013: 102), τον οποίο φυλάει στην τράπεζα. Είναι, όπως τον χαρακτηρίζει «καταχωνιασμένος και κλειδωμένος ο τίτλος του στα υπόγεια της Εθνοτράπεζας» (Χάκκας, 2013: 102). Ο τίτλος αυτός συμβολίζει το ανεκπλήρωτο δυναμικό του Νεοέλληνα. Η συνάντηση στο ταχυδρομείο παρομοιάζεται με την «Κιβωτό» (Χάκκας, 2013: 105), υπονοώντας την Κιβωτό του Νώε, και όπως εκείνη κατασκευάστηκε με σκοπό να σωθεί ο Νώε, έτσι και εδώ

ο ήρωας ελπίζει σε μια αναγέννηση. Ωστόσο, ο Χάκκας ανατρέπει τον μύθο της Κιβωτού του Νώε, χρησιμοποιώντας την προδοσία του Χαμ: «Τον είδε ο Χαμ και τον κάρφωσε στους αδερφούς του Σημ και Ιάφεθ» (Χάκκας, 2013: 108). Τελικά, η τραγωδία του ήρωα είναι ότι το «μεγάλο έργο» του κατέληξε ένα ευτελές ανάγνωσμα, και ο ίδιος από «Νώε», δηλαδή από σωτήρας, τελικά μετατράπηκε σε αντικείμενο χλευασμού.

3.16 «Η επέτειος»

Στο διήγημα «Η επέτειος», ο Μάριος Χάκκας ολοκληρώνει την περιήγησή του στον κόσμο της φθοράς, εστιάζοντας σε μια λαϊκή συνοικία όπου η προσπάθεια για εορτασμό της επετείου γάμου συντρίβεται από την οικονομική ανέχεια που χαρακτηρίζει την οικογένεια. Το κείμενο αποτυπώνει με ωμή, ρεαλιστική ακρίβεια τη στιγμή που η ιδιωτική ζωή του ζευγαριού παραβιάζεται από τις εξωτερικές πιέσεις της επιβίωσης. Σύμφωνα με τον Γ. Ρεπούση, ο Χάκκας σε αυτό το διήγημα αναδεικνύει πώς η ένδεια και η κοινωνική μιζέρια δεν αφήνουν περιθώρια για συναισθηματική ολοκλήρωση, μετατρέποντας ακόμα και τις στιγμές χαράς σε καρικατούρες ευτυχίας (Ρεπούσης, 2003: 70-71).

Η σχέση των δύο φύλων στο διήγημα διέπεται από μια βαθιά ασυμμετρία αναγκών και διαθέσεων. Η γυναίκα παρουσιάζεται εξουθενωμένη από τον καθημερινό μόχθο, έχοντας περάσει μια «κουραστική μέρα» με «μπουγάδα όλο το πρωί, το μεσημέρι άπλωμα τ' απόγευμα σίδερο» (Χάκκας, 2013: 109). Για εκείνη, η πραγματικότητα ορίζεται από τον σωματικό πόνο («πονούσε η κοιλιά της, είχε μουσκέψει από την πλύση και τώρα πόναγε») (Χάκκας, 2013: 110) και την αγωνία της επιβίωσης. Αντίθετα, ο άνδρας της, ο Γιάννης, φαινόταν πως απολάμβανε τη ζωή («ήτανε στον καφενέ και έπαιζε πρέφα») πίνοντας ούζα. (Χάκκας, 2013: 109). Επιστρέφει στο σπίτι διεκδικώντας το δικαίωμα στη γιορτή και την ερωτική απόλαυση, αγνοώντας την κατάσταση της συζύγου του («Έλα, τσίμπα το, που κάνεις καμώματα. Άρπα το, σου λέω και γδύσου. Σήμερα είμαι κεφάλτος») (Χάκκας, 2013: 110). Η ερωτική πράξη δεν προκύπτει ως αμοιβαία ανάγκη, αλλά ως ανδρική απαίτηση («Εκείνος πασπάτευε») (Χάκκας, 2013: 110), την οποία η γυναίκα υφίσταται παθητικά, καθώς το σώμα της έχει γίνει «ασήκωτο» (Χάκκας, 2013: 111) από την κούραση εξαιτίας των τόσων υποχρεώσεων του σπιτιού, που έχει να φέρει εις πέρας συνδυαστικά με τον ανατροφή των τριών παιδιών τους και της δύσκολης και απαιτητικής ζωής.

Η προσπάθεια του ζευγαριού να γιορτάσει την «επέτειο του γάμου τους» (Χάκκας, 2013: 111), υπονομεύεται από την επικείμενη άφιξη του «δοσά». Όταν η γυναίκα αναγκάζεται μετά από εσωτερικές σκέψεις και φόβο να υπενθυμίσει στον άντρα της την οικονομική υποχρέωση τους («το πρωί μην ξεχάσεις ν' αφήσεις λεφτά για τις δόσεις») (Χάκκας, 2013: 111), ο άνδρας εκρήγνυται, νιώθοντας ότι του στερούν τη μοναδική στιγμή φυγής από την σκληρή ζωή («Όχι τώρα, όχι τώρα. Όχι τώρα. Δεν έπρεπε τώρα») (Χάκκας, 2013: 111).

Ο Χάκκας στο συγκεκριμένο διήγημα ασκεί κριτική στον τρόπο με τον οποίο οι οικονομικές δυσκολίες («δόσεις», «γραμμάτια») εισβάλλουν στη σεξουαλική ζωή του ζευγαριού, καθιστώντας την ερωτική επαφή αδύνατη: «Ο δοσάς αυτή τη στιγμή στο κρεβάτι μας», «Α σιχτίρ. Ζωή κι αυτή!») (Χάκκας, 2013: 112). Η αντίδραση του άνδρα να ξυπνήσει τα παιδιά για να φάνε τα λουκούμια («Ξύπνα τα παιδιά να φάνε τα λουκούμια» (Χάκκας, 2013: 112) μέσα στη νύχτα, φωνάζοντας και επιμένοντας, λέγοντάς το πολλές φορές («Δε με νοιάζει, ας ξυπνήσουν. Θα φάνε λουκούμια») (Χάκκας, 2013: 111), αποτελεί μια πράξη απελπισμένης αντίστασης και παραλογισμού. Το γλυκό (λουκούμι) λειτουργεί ως πικρό σύμβολο μιας ευτυχίας που αγοράζεται με δόσεις, αλλά δεν μπορεί να καταναλωθεί με απόλαυση, καταδεικνύοντας την άσχημη οικονομική κατάσταση που μάστιζε ένα μέρος της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Η τραγική οικονομική κατάσταση του ζεύγους καθιστά την αρχική ερωτική επιθυμία του άντρα για την γυναίκα του μια στιγμή αλλοφροσύνης, επαναλαμβάνοντας ξανά και ξανά τα ίδια και βρίζοντας δυνατά τον «δοσά», μετατρέποντας την ήδη τεταμένη ατμόσφαιρα σε στιγμή που αναδεικνύει την φτώχεια και την απόγνωση της μετεμφυλιακής κοινωνίας.

3.17 «Ο φωτογράφος»

Ένα ακόμη διήγημα του Χάκκα στο οποίο παρουσιάζεται το δίπολο γυναίκα-άνδρας είναι «Ο φωτογράφος». Ο φωτογράφος είναι ο ανώνυμος ήρωας του ομώνυμου διηγήματος, ο οποίος πίσω από τη «βιτρίνα» του φωτογράφου στον οποίο απευθύνονται χήρες γυναίκες, απολαμβάνει τον έρωτα. Οι χήρες γυναίκες, εξαιτίας της συζυγικής έλλειψης και της στοργής, καταλήγουν στο κρεβάτι μαζί του σε μια συνθήκη που και οι δυο βρίσκονται

κερδισμένοι. Όλες οι πελάτισσες του φωτογράφου μένουν ικανοποιημένες («Μέχρι σήμερα δεν είχα καμία αποτυχία. Όλες βρίσκαν αυτό που ζητούσαν, ντύνονταν, ευχαριστούσαν και φεύγανε») (Χάκκας, 2013: 266). Ανάμεσα στις τόσες πελάτισσες εμφανίζεται μια χήρα, «αυτή με την παλ νυχτική» (Χάκκας, 2013: 266), η οποία είναι ανικανοποίητη με το αποτέλεσμα της δουλειάς του φωτογράφου. Όπως πολύ εύστοχα έχει επισημάνει η Νεκταρία Δουλιανάκη, «η συγκεκριμένη χήρα φαίνεται ότι αντλεί ικανοποίηση από την εκμηδένιση του ερωτικού της αντικειμένου. Γι' αυτήν, η ευχαρίστηση εμπεριέχει μια αίσθηση νοσηρότητας, αλλά ταυτόχρονα η αίσθηση νοσηρότητας εμπεριέχει την ευχαρίστηση της ικανοποίησης» (Δουλιανάκη, 2020: 90).

Στο διήγημα αυτό εξετάζεται η σχέση των δυο φύλων από δυο διαφορετικές οπτικές γωνίες, οι οποίες ωστόσο έχουν μια κοινή συνισταμένη: την επιθυμία για σεξουαλική απόλαυση. Χρησιμοποιώντας τολμηρό λεξιλόγιο («πάλλεται στο στρώμα επάνω φωνάζοντας, δουλεύω εντατικά, ενώ αυτή σφαδάζει δίπλα μου, της φωνάζω καθώς της δίνω την τελευταία μου πνοή») (Χάκκας, 2013: 266-268), ο Χάκκας φαίνεται ότι θέλει να αναδείξει το θέμα της σεξουαλικής απόλαυσης.

3.18 Η εξέλιξη των έμφυλων σχέσεων και η κοινωνική παθογένεια στο έργο του Μάριου Χάκκα

Η επισκόπηση του πεζογραφικού έργου του Μάριου Χάκκα, όπως αναδείχθηκε μέσα από την ανάλυση των διηγημάτων στις συλλογές *Ο μπιντές και άλλες ιστορίες*, *Το Κοινόβιο και Τυφεκιοφόρος του εχθρού* αποκαλύπτει μια δυναμική πορεία μετάβασης από τον κοινωνικό ρεαλισμό στην υπαρξιακή αγωνία.

Στα περισσότερα διηγήματα, η γυναίκα λειτουργεί κυρίως ως ο φορέας της μικροαστικής προσαρμογής και της διαχείρισης του οίκου. Στις ιστορίες του *Τυφεκιοφόρου* και του *Μπιντέ*, η γυναικεία φιγούρα επωμίζεται συχνά το βάρος της λογικής και της επιβίωσης, εγκλωβίζοντας τον άνδρα σε έναν ρόλο που ασφυκτιά ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα. Η ερωτική επιθυμία υπονομεύεται συστηματικά από εξωγενείς παράγοντες, είτε αυτοί είναι η οικονομική ανέχεια, όπως φαίνεται στην «Επέτειο» όπου το χρέος εισβάλλει στην κρεβατοκάμαρα, είτε η σωματική εξασθένηση, όπως στο «Μαντήλι, ο έρωτας και το συνάχι». Σε αυτό το στάδιο, η γυναίκα δύναται να λειτουργήσει σαν

«τρόπαιο» που επικυρώνει την ανδρική ταυτότητα, ωστόσο η σχέση παραμένει εγκλωβισμένη σε μια «οικιακή παγίδα» που περιορίζει και στην ουσία φθίνει την αυθεντική, πραγματική επικοινωνία.

Καθώς όμως η αφήγηση περνά στο ύστατο στάδιο του *Κοινοβίου* και του «Τσιλιμπίκ», παρατηρείται μια σημαντική μετατόπιση: η γυναικεία μορφή σταδιακά περιθωριοποιείται ή χάνεται. Αντιμέτωπος με το φάσμα του θανάτου και του πόνου, ο άνδρας βιώνει μια πρωταρχική μοναξιά, όπου το άλλο φύλο δεν αποτελεί πλέον καταφύγιο. Η γυναίκα μετατρέπεται σε μια μακρινή ανάμνηση ή σε μια ανέφικτη «περιστέρα» που λεηλατείται από τον σύγχρονο κόσμο, όπως φαίνεται συμβολικά στο διήγημα «Στη σάλα του σύμπαντος κόσμου», αφήνοντας το υποκείμενο να αναμετρηθεί μόνο του.

Μέσα από το έμφυλο δράμα, το έργο του Χάκκα διερευνά κριτικά την κοινωνική παθογένεια της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Η πολιτική ήττα της Αριστεράς δεν αντιμετωπίζεται ηρωικά, αλλά μέσα από τη διαδικασία του συμβιβασμού και της σιωπής. Οι ήρωες αναγκάζονται να διαχειριστούν το τραύμα της φυλακής και των δηλώσεων μετάνοιας είτε μέσω της λήθης, μετατρέποντας τους νεκρούς αγωνιστές σε ακίνδυνους «θείους», είτε μέσω της ειρωνικής αποστασιοποίησης. Ταυτόχρονα, η αστικοποίηση και ο άναρχος εκσυγχρονισμός της δεκαετίας του 1960 καταγράφονται ως μια εμπειρία σύγχυσης και πολιτισμικής αλλοίωσης που δεν αφήνει ανεπηρέαστους τους χαρακτήρες των έργων του, είτε πρόκειται για τους άντρες είτε για τις γυναίκες.

4. Η Καισαριανή στην πεζογραφία του Μάριου Χάκκα.

4.1 Ιστορικό πλαίσιο

Η Καισαριανή δημιουργήθηκε από πρόσφυγες —περίπου 8.000 στον αριθμό— που εγκαταστάθηκαν πρόχειρα σε σκηνές μετά την Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, κάτω από πολύ δύσκολες συνθήκες (Κουβάς, 1996: 81). Κατά τα έτη 1923-1926 σταδιακά οι σκηνές αντικαταστάθηκαν από πρόχειρες παράγκες, τα γνωστά πλινθόχτιστα της Καισαριανής, από τα οποία κάποια διατηρούνται μέχρι και σήμερα (Κουβάς, 1996: 81).

Η Επιτροπή Αποκαταστάσεως ανέλαβε να καλυτερεύσει τις συνθήκες ζωής των προσφύγων κατασκευάζοντας 350 σπίτια με κατοικίες διαφόρων τύπων, ωστόσο και έτσι οι συνθήκες εξακολουθούσαν να είναι αντίξοες, καθώς σε κάθε σπίτι έμεναν δύο οικογένειες. Το 1928 ο πληθυσμός της Καισαριανής ανερχόταν σε 10.800 άτομα. Όπως και σε αντίστοιχες περιπτώσεις στο ιστορικό παρελθόν, οι πρόσφυγες που έφτασαν στην Καισαριανή κυρίως από τα Βουρλά είχαν κοινή εθνική ταυτότητα και καταβολές. Οι απαράδεκτες συνθήκες διαβίωσης —σκουπίδια, φτώχεια, απουσία στοιχειώδους ιατρικής περίθαλψης—και η παραμέληση που επέδειξε η πολιτεία για την σταδιακή και ομαλή τους προσαρμογή, ήταν λόγοι που συντέλεσαν, ώστε να διαμορφωθεί η πολιτική συνείδηση των Καισαριανιωτών (Κουβάς, 1996: 81).

Το πνεύμα των Μικρασιατών δεν πτοήθηκε και δεν εγκατέλειψε τις προσπάθειες για καλύτερευση της ζωής τους. Κατόρθωσαν να οργανώσουν την ζωή τους ιδρύοντας αθλητικά σωματεία, πολιτιστικούς συλλόγους και σταδιακά γίνονταν τα πρώτα βήματα για να αναπτυχθεί η περιοχή (Κουβάς, 1996: 84). Οι πρόσφυγες της Καισαριανής απασχολούνταν κατά κύριο λόγο ως οικοδόμοι, λιμενεργάτες και ανειδίκευτοι εργάτες και σχεδόν από την αρχή της εγκατάστασής τους στη νέα τους “πατρίδα” συνδέθηκαν με το εργατικό κίνημα. Αυτός ήταν και ο σημαντικότερος παράγοντας που ο λαός της Καισαριανής είχε ενεργό ρόλο στο σύνολό του στην Εθνική Αντίσταση και γι’ αυτό χαρακτηρίστηκε —δικαιολογημένα— «Ηρώισσα» και «αδούλωτη Καισαριανή» (Κουβάς, 1996: 81).

Αποφασιστικής σημασίας και αναπόσπαστο κομμάτι του οικισμού των προσφύγων, τόπος συνάντησης και περιπάτου ήταν το Άλσος και η ευρύτερη περιοχή του Σκοπευτηρίου.

Το Σκοπευτήριο της Καισαριανής αποτελεί μια ιστορική τοποθεσία της ευρωπαϊκής και όχι μόνο Αντίστασης του 1940-1944 (Κουβάς, 1996: 81). Ονομάστηκε Θυσιαστήριο της λευτεριάς, ανήκει στην Καισαριανή, αλλά στην πραγματικότητα «αποτελεί την ματωμένη καρδιά της Ελλάδας», σύμφωνα με τον Γιάννη Κουβά (Κουβάς, 1996: 272), καθώς εκεί οι κατακτητές εκτέλεσαν αγωνιστές από κάθε γωνιά της Ελλάδας.

Στο Σκοπευτήριο έγιναν πολλές εκτελέσεις από τους Ναζί το 1942, το 1943 και το 1944. Ωστόσο, το αποκορύφωμα ήταν η εκτέλεση 200 κομμουνιστών, τους οποίους “διάλεξαν” από ένα πλήθος 300 κομμουνιστών, την 1η Μαΐου του 1944 που η Δικτατορία του Μεταξά είχε παραδώσει στα κατοχικά στρατεύματα (Κουβάς, 2003: 167). Μεταφέρθηκαν από την τελευταία τους φυλακή, το στρατόπεδο του Χαϊδαρίου, το οποίο αποτελούσε ένα από τα πιο σκληρά ναζιστικά ευρωπαϊκά στρατόπεδα (Κουβάς, 1996: 82) και εκτελέστηκαν από τους χιτλερικούς Γερμανούς μετά τις 10 π.μ την Πρωτομαγιά του 1944. Όλες αυτές οι εκτελέσεις που έγιναν εκεί, δεν ήταν καθόλου τυχαίες. Ο απώτερος σκοπός ήταν να φοβίσουν τον κόσμο και να τον κάνουν να λυγίσει, «μα ποιος τους φοβόταν»; (Κουβάς, 2003: 43).

Η Καισαριανή ταυτίζεται με τις θυσίες και τους αγώνες του λαού για την πολυπόθητη ελευθερία και εθνική ανεξαρτησία κατά την περίοδο της Κατοχής. Υπήρξε από τις πρώτες συνοικίες της Αθήνας και επέδειξε ηρωικό σθένος και δύναμη, εξέφραζε τη δίψα για ελεύθερη ζωή και αποτέλεσε τον πυρήνα ξεσηκωμού απέναντι στον κατακτητή. Με την αποφασιστικότητα, τη δύναμη και την πυγμή των κατοίκων της, τσάκιζε τα σχέδια περί χιτλερικής υποδούλωσης της Αθήνας (Κουβάς, 2003: 54). «Κατάφερε να νικήσει τον θάνατο γιατί απλά δεν επέτρεψε ποτέ της να τον φοβηθεί» (Κουβάς, 2003: 54).

Η συμμετοχή της Καισαριανής στην Εθνική Αντίσταση στην Ελλάδα (1940-1945), μέσα από το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ), μέσα από την Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νέων, (ΕΠΟΝ), την μεγαλύτερη αντιστασιακή οργάνωση νεολαίας την Κατοχική περίοδο, καθώς και με τον Ελληνικό Λαϊκό Απελευθερωτικό Στρατό (ΕΛΑΣ), το μεγαλύτερο αντάρτικο σώμα της Εθνικής Αντίστασης ήταν από τις σημαντικότερες και πιο αποτελεσματικές.

Στα γεωγραφικά της όρια ο αντάρτης Άρης Βελουχιώτης οργάνωσε την πρώτη σύσκεψη για το ξεκίνημα της αντίστασης. Επίσης, στην Καισαριανή οργανώθηκε λίγο πριν την Απελευθέρωση ένα οχυρό των ανταρτών, το οποίο ήταν απόρρητο τόσο από τις κατοχικές φρουρές όσο και από τα τάγματα ασφαλείας (Κουβάς, 1996: 95). Την

αποκάλεσαν ανταρτομάνα, οι Γερμανοί κατακτητές επιχείρησαν συνολικά 49 φορές να την υποδουλώσουν, μα όλες τις φορές η αντίσταση των Καισαριανιωτών ήταν τόσο σθεναρή, που δεν τα κατάφεραν (Κουβάς, 1996: 85).

Τέλος, οι δοκιμασίες των κατοίκων της δεν έπαψαν μετά και το διώξιμο του κατακτητή. Στα Δεκεμβριανά του 1944, η πλειονότητα των κατοίκων της, εξακολούθησε να υποστηρίζει τον ΕΛΑΣ, συμμετέχοντας στις ένοπλες συγκρούσεις με τους Άγγλους και τους συνεργάτες τους (Κουβάς, 1996: 85).

Χαρακτηριστικό των κατοίκων της Καισαριανής μετά την Κατοχή είναι η βαθιά σύνδεσή τους με το αντιστασιακό παρελθόν της περιοχής, ιδιαίτερα με τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στο Σκοπευτήριο. Αυτή η σύνδεση έχει συμβάλει στη διατήρηση μιας ιστορικής συνέχειας, η οποία επηρέασε καθοριστικά τη διαμόρφωση της πολιτικής τους συνείδησης τα επόμενα χρόνια (Κουβάς, 1996: 81).

Η Καισαριανή στην ιστορία της νεότερης Ελλάδας αντιπροσωπεύει το σύμβολο της δημοκρατίας, της αντίστασης και του ηρωισμού που χαρακτήρισε τους κατοίκους της (Κουβάς, 1996: 95) και γι αυτό το λόγο η θέση της στην ελληνική ιστορία ήταν νευραλγική.

4.2 Η Καισαριανή για τον Μάριο Χάκκα

Η Καισαριανή, στην οποία έζησε από την ηλικία των τεσσάρων χρόνων και για όλη τη διάρκεια της ζωής του ο Μάριος Χάκκας, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη ζωή και στη συγγραφική του πορεία. Αρχικά, όρισε την ιδεολογική ταυτότητά του—συνδέθηκε με τις αριστερές πολιτικές και πολιτιστικές ομάδες της Καισαριανής και του Βύρωνα—(Ρεπούσης, 2012: 14), εκλέχτηκε δημοτικός σύμβουλος και για ένα μικρό διάστημα εκτέλεσε χρέη Δημάρχου (Ρεπούσης, 2012: 14). Όπως παρατηρεί ο Γιώργος Ρεπούσης, η Καισαριανή στην πραγματικότητα συνιστά τον χώρο που ξετυλίγεται η μυθολογία του συγγραφέα και ταυτόχρονα αναδεικνύει μια πτυχή της σύγχρονης πραγματικότητας (Ρεπούσης, 2013: 14). Στο έργο του εντοπίζονται εγκωμιαστικές αναφορές για την πόλη που τον σημάδεψε και την οποία αγάπησε, ενώ σε άλλες περιπτώσεις εξέφραζε την απογοήτευσή του για τις μεταβολές που υπέστη στο πέρασμα των χρόνων. Ο κόσμος του Χάκκα ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με την Καισαριανή. Εκεί θα ζήσει τις πρώτες του έντονες εμπειρίες, θα διαμορφωθεί ως προσωπικότητα και θα ενταχθεί στο πλευρό άλλων

αγωνιστών, συμμεριζόμενος τον κοινό τους αγώνα για ένα πιο δίκαιο και καλύτερο μέλλον (Σταφυλάς, 1988: 38).

Η Καισαριανή προβάλλει για τον Χάκκα ως ένα ζωντανό σύμβολο της μεταπολεμικής Αθήνας γεμάτο αντιθέσεις και ένταση. Τον αγγίζει βαθιά, τόσο στο σώμα όσο και στην ψυχή, σαν κάτι πολύτιμο και σπάνιο. Από αυτήν την εμπειρία αντλεί έμπνευση για να συνθέσει τη δική του αφήγηση, στην οποία το προσωπικό και το συλλογικό στοιχείο μπλέκονται και αποκτούν νέα μορφή (Ρεπούσης, 2012: 99). Ο Χάκκας νιώθει ιδιαίτερο σεβασμό και γι' αυτό οι μνήμες από τη ζωή του και το ιστορικό παρελθόν της συνοικίας του αποτέλεσαν πηγή ανεξάντλητης έμπνευσης (Σταφυλάς, 1988: 39). Η Καισαριανή για τον Χάκκα δεν αποτελεί μόνο τον τόπο που του φέρνει στο νου μνήμες και αναμνήσεις. Συνιστά, παράλληλα, την κινητήρια δύναμη για να προβληματιστεί και να τοποθετηθεί για τα κακώς κείμενα που εντοπίζει (Ρεπούσης, 2006: 130). Η Καισαριανή του Χάκκα δεν αποτελούσε απλώς έναν τόπο ή ένα σύνολο ανθρώπων μιας συγκεκριμένης εποχής. Ήταν μια δύναμη καθοριστικής σημασίας, που λειτούργησε αποκαλυπτικά, διαμόρφωσε τη στάση και τον τρόπο ζωής του και επέβαλε το ιδιαίτερο ύφος της μέσα από την ιστορική της διαδρομή (Παπαδημητρίου, 1998: 20).

Ο Χάκκας επιλέγει ως βασικό σκηνικό της αφήγησής του την Καισαριανή, την οποία η γραφή του μετατρέπει σε σύμβολο. Μέσα από αυτό το σύμβολο, επιδιώκει να αποτυπώσει τη συνολική πορεία μετασχηματισμού της ελληνικής κοινωνίας, τόσο στο φυσικό περιβάλλον όσο και στο χαρακτήρα των ανθρώπων. Η πορεία αυτή διαμορφώθηκε μέσα από τις έντονες εμπειρίες της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου, φτάνοντας έως την εποχή συγγραφής των κειμένων, στα τέλη της δεκαετίας του '60 (Παπαδημητρίου, 1998: 165). Χρησιμοποιώντας την Καισαριανή, δεν προσφέρει στον αναγνώστη μονάχα τη δική του οπτική γωνία, αλλά ταυτόχρονα δίνει πληροφορίες για την ψυχολογία της γενιάς του και παράλληλα κάνει έναν κατοπτρισμό της μεταπολεμικής Ελλάδας (Ρεπούσης, 2003: 270).

Στο κεφάλαιο αυτό, μέσα από την εξέταση αντιπροσωπευτικών διηγημάτων, θα γίνει προσπάθεια ανάλυσης του ρόλου της Καισαριανής στο έργο του Μάριου Χάκκα.

4.3 «Τοιχογραφία»

Στο διήγημα αυτό, που ανήκει στην συλλογή *Ο Μπιντές*, ο Μάριος Χάκκας έχει τοποθετήσει την Καισαριανή στο κέντρο των προβληματισμών του, με αφορμή μια Τοιχογραφία που βρίσκεται στο Μοναστήρι της. Ξεκινώντας από την περιγραφή της τοιχογραφίας «ο εμπεσών εις ληστές», η οποία θυμίζει το κείμενο της Αγίας Γραφής, (Χάκκας, 2013: 221), ο Χάκκας καταλήγει να κάνει μια αποτίμηση και να παρουσιάσει την οπτική του γωνία για την «νέα» Καισαριανή, η οποία μόνο αρνητικά συναισθήματα του προκαλεί πλέον. Παράλληλα, κάνει σε αρκετά σημεία του διηγήματος σύγκριση με την Καισαριανή που αγάπησε και τώρα πια έχει εξαφανιστεί («Καισαριανή του βερεσέ στον μπακάλη και του παπαζωτό για τα μαλλιά, πέθανες πια. Καισαριανή του κοπροφάγου Μουκούτσου [...], Πρωτόγονη Καισαριανή, δεν υπάρχεις πια») (Χάκκας, 2013: 223).

Με αφορμή τα πρόσωπα της τοιχογραφίας, την οποία ο Χάκκας θεωρεί κακότεχνη, κάνει παραλληλισμό και διαπιστώνει πως εξαιτίας της μη πετυχημένης τοιχογραφίας στην ουσία παρουσιάζεται ένα διαφορετικό νόημα από αυτό της παραβολής της Αγίας Γραφής. Σε αυτήν, η οποία του έφερε στο μυαλό γεγονότα και καταστάσεις που έλαβαν χώρα στη συνοικία της Καισαριανής και τον απογοήτευσαν (Χάκκας, 2013: 221), ένας ταξιδιώτης αφού συνελήφθη από ληστές, ξυλοκοπήθηκε και οι ληστές έφυγαν με τα ξύλα στους ώμους, σαν να πρόκειται για στρατιωτικό σώμα (Χάκκας, 2013: 221).

Καταλήγει να κάνει μια αποτίμηση της νέας πραγματικότητας, όπως έχει διαμορφωθεί με τις αλλαγές και τις μεταβολές που έφερε το πέρασμα των χρόνων («Ξεθυμαίνουν οι άνθρωποι, καινούργιες καταστάσεις έρχονται και καβατζάρουν τις παλιές, το ραδιόφωνο, η τηλεόραση, ο λογαριασμός του ρεύματος και του τηλεφώνου. Πολυκατοικίες φυτρώνουν στην λεωφόρο και άσφαλτοι ζώνουν τα σοκάκια») (Χάκκας, 2013: 223). Όλη αυτή η νέα πραγματικότητα του προκαλεί δυσφορία. Ο Χάκκας γενικεύει την επικρατούσα κατάσταση έξω από τα γεωγραφικά όρια της συνοικίας που τον γαλούχησε, καθώς η καταναλωτική κοινωνία, την οποία αποστρέφεται, έχει απλωθεί πλέον σε όλη την Αττική (Χάκκας, 2013: 223).

Στον αντίποδα των νέων καταστάσεων, θυμάται με νοσταλγία την «παλιά Καισαριανή», της «ξυλοκοπιάς», την προκατοχική και παραδέχεται ότι είναι χαρούμενος που μεγάλωσε σε εκείνες τις εποχές και όχι στις τωρινές που η καταναλωτική μανία έχει

αλλοιώσει τα πάντα («Όμως εμένα ο νους μου και η αγάπη μου για την Καισαριανή της «ξυλοκοπιάς» και είναι ευτύχημα που έζησα και μεγάλωσα εκεί») (Χάκκας, 2013: 223). Την προτίμησή του αυτή την κάνει φανερή χρησιμοποιώντας μύθους και αρχαίες τραγωδίες, συγκεκριμένα κάνει λόγο για τον Κρέοντα, τον Ιάσονα και την Κολχίδα καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως δεν γίνεται να χαθούν από την μνήμη του άνθρωποι, γεγονότα και γειτονιές (Χάκκας, 2013: 223-224). Ο Χάκκας χρησιμοποιώντας τον μύθο του Ιάσονα και τη θρυλική του εκστρατεία, θέλει να αναδείξει την ανθρώπινη τόλμη, την δύναμη που κρύβει ο άνθρωπος μέσα του και την δίψα του για “νίκη”, παραλληλίζοντας το σθένος του Ιάσονα με το πάθος και το θάρρος των Καισαριανιωτών του παλιού καιρού, αυτών που έδωσαν τα πάντα για να μην υποταχθούν.

Όλο το διήγημα αποτελεί έναν ύμνο στην παλιά Καισαριανή, αυτή που βίωσε δύσκολες στιγμές, μα άντεξε στο χρόνο. Ο Χάκκας ευχαριστεί τη συνοικία του για τις στιγμές και τις αναμνήσεις που του χάρισε, μα και για τα πρόσωπα που είχε την τιμή να γνωρίσει, κυρίως αναφερόμενος σε ηρωικούς αγωνιστές που δεν απήφησαν τον θάνατο μπροστά στην ελευθερία της πατρίδας τους («Για τον Λευτέρη της κυρά-Βδοκιάς [...] μια κάθαρση αυτόματη του χώρου») (Χάκκας, 2013: 224-225).

Στη συνέχεια του διηγήματος, παρομοιάζει την Καισαριανή με ένα αστέρι, το οποίο έγραψε την δική του ιστορία, αλλά στο τέλος υπέκυψε στις τάσεις της εποχής και δέχτηκε τις αλλαγές που αναπόδραστα επιφέρει ο χρόνος. Γίνεται εδώ υπαινιγμός για τον εξέχοντα ρόλο που έπαιξε στην ιστορία της Ελλάδας, εκφράζοντας για μια ακόμη φορά την απογοήτευσή του για την τωρινή κατάσταση («Κάποτε, Καισαριανή ήσουν ένα αστέρι [...] χάθηκες για πάντα στο χάος της ιστορίας (Χάκκας, 2013: 224). Σύμφωνα με τον Γ. Ρεπούση, ο Μάριος Χάκκας στα γραπτά του εκφράζει τη δυσαρέσκειά του για όλα όσα αλλοιώνουν τους ανθρώπους και με τη σειρά τους φθείρουν και καταστρέφουν και το φυσικό τοπίο, κάτι που επιβεβαιώνεται και στην περίπτωση της Καισαριανής, όπως προκύπτει και από το συγκεκριμένο διήγημα (Ρεπούσης, 2006: 165).

Ο Χάκκας χρησιμοποιεί καυστικό λόγο παρομοιάζοντας την μετακατοχική Καισαριανή με μια «γριά τσατσά που τρώει σάμαλι και τουλούμπα» (Χάκκας, 2013: 225). «Πηγαίνει στο θερινό σινεμά και φτύνει τα τσόφλια στο σβέρκο ευηπόληπτων καταστηματαρχών, εμπορομανάβηδων, χασάπηδων που θέλουν ν’ απαλλαγούν από την ντροπή της» (Χάκκας, 2013: 225), θέλοντας να στηλιτεύσει τις επικρατούσες συνήθειες των ανθρώπων της. Στην πρόθεση του Δημάρχου για αλλαγή του ονόματος της Καισαριανής

δεν είναι αρνητικός, εκφράζοντας την έντονη αντίθεσή του: η Καισαριανή των ένδοξων αγωνιστών, η Καισαριανή της αντίστασης δεν έχει καμία σχέση με τις αντιπαροχές και το πνεύμα καταναλωτισμού που έχει κυριεύσει τους κατοίκους της. Κατά τον Γ. Ρεπούση, «ο κόσμος του Μάριου Χάκκα έχει μεταβληθεί και έχει απομακρυνθεί από την ανανεωτική και λειτουργική του δύναμη» (Ρεπούσης, 2003: 97).

«Καισαριανή, ιδρώνω. Καισαριανή, ασφυκτιώ, Καισαριανή, αναγουλιάζω», με αυτά τα βαρυσήμαντα λόγια ο Χάκκας κλείνει το διήγημα δείχνοντας πόσο τον έχει επηρεάσει η αλλαγή της συνοικίας του. Αναρωτιέται «πού έχει χαθεί η λεβεντιά και η λευτεριά της, καθώς και τα κάλλη της» (Χάκκας, 2013: 226). Πλέον, δεν υπάρχει κάτι που να θυμίζει το ηρωικό παρελθόν της, καθώς προσπαθεί να αποβάλει από πάνω της τα ίχνη των πυροβολισμών στο μέτωπό της (Χάκκας, 2013: 225), κάνοντας σαφή υπαινιγμό στις εκτελέσεις που έλαβαν χώρα τον Μάιο του 1944. Στις τελευταίες λέξεις του διηγήματος, την χαρακτηρίζει «τσαλαπατημένη και εξουθενωμένη, στην τελευταία φάση της τοιγογραφίας, περίθαλψη και λησμονιά των άγριων περιστατικών του ταξιδιού σου» (Χάκκας, 2013: 225), με σκοπό να δείξει την απομάκρυνση από τις ηρωικές στιγμές του παρελθόντος.

4.4 «Μπιντές»

Στο ομώνυμο διήγημα της συλλογής, αντανακλάται η οπτική γωνία και η θέση του Μάριου Χάκκα απέναντι στην καταναλωτική μανία που χαρακτήριζε τους ανθρώπους της μεταπολεμικής Ελλάδας. Δεν δηλώνεται με τρόπο ρητό η Καισαριανή ως χώρος, αλλά εννοείται από τα συμφραζόμενα ότι πρόκειται για το χώρο που έζησε και μεγάλωσε ο Μάριος Χάκκας. Τα φτωχικά σπίτια των προσφύγων («Θυμάμαι όταν ήρθα από την επαρχία για πρώτη φορά στην Αθήνα και νοίκιασα ένα δωμάτιο χωρίς καμινέ») (Χάκκας, 2013: 251), έχουν αντικατασταθεί από σύγχρονα σπίτια, με όλες τις ανέσεις («πήραμε ψυγείο, πλυντήριο κι η ζωή γινόταν όλο και πιο άνετη») (Χάκκας, 2013: 252).

Σε αυτό το διήγημα, παρουσιάζονται οι συνήθειες των κατοίκων της, οι οποίοι εγκλωβίζονται σε όχι υψίστης σημασίας κατά τον συγγραφέα πράγματα, όπως η απόκτηση ενός μπιντέ, χάνοντας το νόημα της ζωής που σε καμία περίπτωση δεν είναι ο υλισμός. Με

έμμεσο τρόπο μπορούμε να πούμε πως «θολώνει» το αγωνιστικό, αριστερό παρελθόν της συνοικίας της Καισαριανής που πλέον αντικαταστάθηκε από “βολεμένους” ανθρώπους που στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τους είναι η ολοένα και μεγαλύτερη απόκτηση αγαθών («για να καταλήξω εδώ μπροστά σε μια σειρά άχρηστα πράγματα, κατά τη γνώμη μου, ή που, κι αν είναι χρήσιμα, π’ ανάθεμά τα, δεν αξίζουν όσο αυτή η υπόθεση που λέγεται ζωή και νιάτα») (Χάκκας, 2013: 254).

Στο συγκεκριμένο διήγημα ηρωίδα είναι η Καισαριανή, όχι όμως των ηρώων, αλλά αυτή που έχει απωλέσει την παλιά της ταυτότητα με την εισαγωγή νέων κατασκευών και με την πρόοδο της τεχνολογίας (Σταφυλάς, 1988: 41), η Καισαριανή της αυτοθυσίας πλέον έχει παραδοθεί στο υλιστικό πρότυπο ζωής (Κοτζιάς, 1979: 32). Ο Χάκκας στα κείμενά του δεν αρκείται να δώσει μόνο την γεωγραφική τοποθεσία της συνοικίας της Καισαριανής, αλλά προχωράει ένα βήμα μπροστά και κάνει λόγο και για τους ανθρώπους της και τις συνήθειές τους (Ρεπούσης, 2012: 100). «Η Καισαριανή για τον Χάκκα δεν προσδιορίζεται από τα γεωγραφικά της όρια, αλλά λειτουργεί ως τρόπος και ύφος ζωής και είναι γι’ αυτόν ένα μέσο αυτοεξομολόγησης και αυτογνωσίας» (Ρεπούσης, 2012: 100-101), κάτι που αποδεικνύεται στο συγκεκριμένο κείμενο.

4.5 «Σκοπευτήριο Καισαριανής»

Το διήγημα «Σκοπευτήριο Καισαριανής», που υπάρχει στη συλλογή *Το Κοινόβιο*, αφιερώνεται από τον Χάκκα στο Σκοπευτήριο της Καισαριανής, σήμα κατατεθέν για το ηρωικό παρελθόν της συνοικίας και χώρο μαρτυρικών αναμνήσεων. Στο διήγημα αυτό, ο συγγραφέας, όπως έχει επισημάνει ο Γ. Ρεπούσης, «παρατηρεί το σταδιακό σβήσιμο των ιχνών της ιστορικής μνήμης, ενώ ταυτόχρονα καταλήγει στην αντιστροφή των γεγονότων που έχει φέρει η καταναλωτική manía» (Ρεπούσης, 2003: 273). Στην αρχή του διηγήματος κάνει αναφορές στο χώρο που μαρτυρικά θυσιάστηκαν τόσο άνθρωποι, παρομοιάζοντας το δρόμο με λιβάδι παπαρούνες (Χάκκας, 2013: 417), παραπέμποντας στο αίμα των εκτελεσθέντων του Μαΐου. «Η βροχή ξέπλυνε το αίμα των αθώων ψυχών, γινόταν ένα με τη σκόνη και δεν άφηνε σημάδια» (Χάκκας, 2013: 417). Τώρα πια από τον ματωμένο Μάιο δεν έμεινε κάτι, παρά μόνο «μερικές μουντζαλιές στις γωνιές της οδού Σκοπευτηρίου» (Χάκκας, 2013: 417), οι οποίες θέλαν να κρύψουν την κόκκινη νερομπογιά που κάποιοι

τιμώντας τους νεκρούς είχαν γράψει «οδός Εθνικού Θυσιαστηρίου» (Χάκκας, 2013: 417). Όλο αυτό είχε ως αποτέλεσμα να σβήσει τη μνήμη, να ξεθωριάσει το γεγονός, να μην θυμίζει ο χώρος τίποτα. Κι όμως, αυτά συνέβησαν δίπλα στο Σκοπευτήριο, όχι σε κάποιον από τους δρόμους της Αθήνας. Ο αφηγητής βαθιά μέσα του νιώθει την απογοήτευση και τη ματαιώση, βλέποντας ότι το ηρωικό παρελθόν της Καισαριανής τείνει να χαθεί.

Κι όμως, τόσα και τόσα πράγματα που θυμίζουν το παρελθόν αυτού του μέρους, τα αναπολεί ή τα φαντάζεται ο Χάκκας, ενώ αυτά μπερδεύονται στα πόδια κάποιου διαβάτη, που θέλει να απαλλαγεί από αυτά μια για πάντα, να αποδιώξει το παρελθόν από πάνω του («προσπαθεί ν'απαλλαγεί δίνοντας μια κλοτσιά, τον κυνηγούν ως τη γωνιά, στρίβει και χάνεται») (Χάκκας, 2013: 419). Παρ'όλα αυτά, «με κάποιο τρόπο θα έρθουν ξανά στη μνήμη του διαβάτη τα σκουπιδόχαρτα, ακόμα και με καθυστέρηση τριάντα και σαράντα χρόνια», γιατί δεν πρέπει να ξεχαστεί από κανέναν και ποτέ τι συνέβη στο χώρο του Σκοπευτηρίου.

Μεταφέροντας τα λόγια ενός εκτελεσθέντος, με λόγο έντονα συναισθηματικό («Εκτελέστηκα, έλιωσα μέσα σε τάφο ομαδικό, ρίξαν ασβέστη, θάψαν άλλους από πάνω μου [...] Δικαιοσύνη») (Χάκκας, 2013: 419), θέλει να τονίσει ξανά την σημασία της θυσίας στο χώρο του Σκοπευτηρίου και ότι ένα τέτοιο γεγονός είναι ανεπίτρεπτο να ξεχαστεί.

Γίνεται καυστικός, όταν αναφέρεται στον τρόπο που αντιμετωπίζονται οι νεκροί του Σκοπευτηρίου από το Δημοτικό Συμβούλιο της Καισαριανής («Το δημοτικό συμβούλιο συνεδριάζει. Θέμα η λατρεία των νεκρών») (Χάκκας, 2013: 419) και ότι ένα τόσο σοβαρό ιστορικό γεγονός και αυτός ο τόπος θυσίας κάποιον θέλουν να το καπηλευτούν, για να κερδίσουν λίγα λεπτά δόξας, χωρίς να αναφέρεται σε συγκεκριμένη πολιτική παράταξη. Στο σημείο αυτό, εντοπίζεται η ειρωνεία του προς τους κομματικούς μηχανισμούς, τους οποίους και ο ίδιος είχε υπηρετήσει («Παρ' όλ' αυτά υπάρχουνε σύμβουλοι [...] δημοτικού συμβουλίου») (Χάκκας, 2013: 420) και οι ιδεολογικές διαφορές με τους υπόλοιπους στο δημοτικό συμβούλιο. Ο Χάκκας, σε αντίθεση με τους άλλους, έχει απόλυτη αίσθηση της θυσίας των αγωνιστών στο Σκοπευτήριο, ενώ εκείνοι χάριν εντυπωσιασμού και προσπονητού ενδιαφέροντος αρκούνται στην προσφώνηση «οι τιμημένοι νεκροί μας» (Χάκκας, 2013: 420), σαν τίτλος ιδιοκτησίας, όπως το χαρακτηρίζει, ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για ανθρώπους που πίσω από το συμπονετικό τους λόγο, έχουν ξεχάσει ή ακόμα καλύτερα μπορεί να μην θέλουν να θυμούνται το γεγονός.

Στο τέλος του διηγήματος, ο Χάκκας εκφράζει την πεποίθηση ότι τελικά ο χώρος αυτός που τόσοι άνθρωποι θυσιάστηκαν θα ακολουθήσει την τάση της εποχής και θα μετατραπεί σε οικόπεδα («Να δείτε που στο τέλος θα το κάνουν οικόπεδα – έξι μέτρα φάτσα και δώδεκα βάθος το καθένα, τσίμα τσίμα όσο επιτρέπεται για να είναι άρτιο») (Χάκκας, 2013: 423-424). Στη μετατροπή αυτή δεν θα ξεχωρίζει η κομματική προέλευση, όλοι ανεξαιρέτως θα συμφωνήσουν, («Για οικόπεδα θα συμφωνήσουνε όλοι, δεξιοί, αριστεροί και κεντρώοι [...] το “οικοπεδάκι”») (Χάκκας, 2013: 424) αναφέρει με επικριτικό τρόπο, θέλοντας για μια φορά ακόμη να δείξει ότι ο άνθρωπος ξεχνάει πολύ εύκολα το παρελθόν του. Φοβάται και εναντιώνεται στον καταναλωτισμό που η εποχή έχει επιβάλει και δεν μπορεί να διανοηθεί ότι αυτός ο χώρος των αγώνων μιας γενιάς υπάρχει περίπτωση στα επόμενα χρόνια να μην έχει την σημασία που του αρμόζει και να λησμονηθεί από τις συνειδήσεις των ανθρώπων (Ρεπούσης, 2003: 140).

Κλείνοντας το διήγημα με ιδιαίτερα καυστικό και σκληρό ύφος, υποθέτει τι αλλαγές ακόμα μπορούν να γίνουν στο χώρο του Σκοπευτηρίου, φανερώνοντας την απογοήτευσή του για την αντιμετώπιση του χώρου που τόσοι άνθρωποι θυσιάστηκαν για την πατρίδα τους. Γίνεται, λοιπόν, αντικείμενο εκμετάλλευσης της μνήμης των νεκρών από όποια σκοπιά εξυπηρετεί τον κάθε μηχανισμό (Ρεπούσης, 2003: 136) και εικάζει ότι αυτός ο χώρος θυσίας μπορεί στο μέλλον να καταλήξει σαν την πλατεία Συντάγματος, να αποβάλει εντελώς την ιστορική του βαρύτητα και τελικά να φτάσουμε σε σημείο να αναρωτιέται ο κόσμος αν πραγματικά συνέβη εκεί κάποτε επί γερμανικής κατοχής η μαζική εκτέλεση τόσων ανθρώπων («Πιθανόν να μείνει κι η ονομασία «Σκοπευτήριο», ουδέτερα όμως, [...] Σε ανθρώπους, ποτέ. Κατά τη γερμανική κατοχή; Μα συνέβηκε ποτέ τέτοιο πράγμα»;) (Χάκκας, 2013: 424).

4.6 «Κοινόβιο»

Στο ομώνυμο διήγημα της συλλογής, γίνονται εκτενείς αναφορές από τον Χάκκα για την Καισαριανή. Ο αφηγητής αναφέρεται αρχικά στον Αϊ-Γιώργη τον Κουταλά, ένα μικρό μετόχι που βρίσκεται ανάμεσα στην Καισαριανή και τον Καρέα, το οποίο του έδωσε έμπνευση να αρχίσει το γράψιμο (Χάκκας, 2013: 305). Για κάποιον ανεξήγητο λόγο, στο

μέρος αυτό, το οποίο χαρακτηρίζει «αποκάλυψη», οι λέξεις και τα γραπτά του βγαίνουν αβίαστα, ταιριαστά και ο λόγος του μπαίνει εύκολα σε λογική σειρά (Χάκκας, 2013: 306).

Στην τοποθεσία αυτή, ο Χάκκας νιώθει όλα να φωτίζονται, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, περιγράφοντας αναλυτικά και με γλαφυρό τρόπο τη θέα από το ύψωμα. Ισχυρίζεται ότι το σημείο αυτό της Καισαριανής μπορεί για κάποιον άλλον να μην σήμαινε τίποτα, ενώ για εκείνον είναι πλέον κάτι ξεχωριστό, σε αντίθεση με κάποια χρόνια πριν, που ξεχωριστό σημείο στην καρδιά του αποτελούσε ο Λουμπαρδιάρης, εκεί που πολλές φορές είχε χαρεί τον έρωτα και είχε αγκαλιάσει γυναίκες («προτιμούσα το τουριστικό στον Λομπαρδιάρη [...] έχω αγκαλιάσει γυναίκες και έχω χώσει το χέρι μου κάτω από φούστες») (Χάκκας, 2013:306). Ωστόσο, ο πραγματικός λόγος που πλέον δεν προτιμά τον Λουμπαρδιάρη είναι η φθορά που του έχει προκαλέσει η αρρώστια του σε συνδυασμό με την ηλικία του, κάτι που τώρα δεν του επιτρέπει να «εκδηλώσει την αυτοπεποίθησή του» (Χάκκας, 2013: 307). Όπως έχει παρατηρήσει ο Γιώργος Ρεπούσης, «χαρακτηριστικό παράδειγμα της παράλληλης φθοράς του φυσικού και ανθρώπινου τοπίου και συγχρόνως σύνδεσής του με τη σωματική του φθορά από την αρρώστια είναι η περίπτωση της Καισαριανής» (Ρεπούσης, 2012: 117).

Η τοποθεσία του Κουταλά αποτέλεσε πηγή έμπνευσης, δηλώνοντας στο κείμενό του πως θα ήθελε να του παραχωρούσαν αυτό το απομονωμένο μετόχι, για να στήσει το δικό του κοινόβιο, ένα μέρος όπου θα “συγκατοικήσει” με παλιούς του γνώριμους, χωρίς όμως τίτλους και αξιώματα ή θέσεις, τα έχει σιχαθεί, κάνοντας σαφή υπαινιγμό και καταγγελία σε γεγονότα του παρελθόντος, τα οποία μόνο θυμό και οργή του προκαλούν (Χάκκας, 2013: 306). Στην Καισαριανή ο Χάκκας στήνει τη μυθολογία του. Όχι απαραίτητα γιατί είναι συναισθηματικά δεμένος, μα γιατί εκεί νιώθει ότι συναντά γαλήνη και ηρεμία (Ρεπούσης, 2012: 100).

Στη συνέχεια του διηγήματος, έχοντας αναλύσει αρκετά για το “κοινόβιό” του, επικαλείται τον Αϊ- Γιώργη Κουταλά, να του επιτρέψει να συνεχίσει να έχει έμπνευση, ώστε να ολοκληρώσει το βιβλίο του (Χάκκας, 2013: 319). Αυτοσαρκάζεται αναφερόμενος σε μια υπογραφή περί διαμαρτυρίας που έβαλε σχετικά με το Καμερούν, σχολιάζοντας ότι «έγινε διεθνιστής, ξεκολλώντας από την ρημάδα την Καισαριανή», (Χάκκας, 2013: 324), φανερώνοντας για μια φορά ακόμα την προσκόλλησή του στην γειτονιά που έζησε όλη τη ζωή του, η οποία του προκαλεί αμφιλεγόμενα αισθήματα. Κατακρίνει τους κατοίκους της Καισαριανής, αναφέροντας ότι πλέον έχουν πάρει μηχανάκια, για να καταδείξει την

μεταβολή στη ζωή τους που έχει επιβάλει η “πρόοδος” με την πάροδο των χρόνων. Κάνει λόγο με δηκτικό τρόπο και για το δημοτικό συμβούλιό της πόλης του, στο οποίο είχε θητεύσει («Και από πάνω η Καισαριανή. Βάλε το δημοτικό της συμβούλιο να βγάλει μάνι μάνι [...] της Δ.Ε.Ν. (Χάκκας, 2013: 325), εκφράζοντας με τον τρόπο του την αμφισβήτηση και την απόγνωση που ένιωθε (Ρεπούσης, 2003: 117).

Ανατρέχοντας στην ιστορική του μνήμη, κάνει λόγο για την εποχή που η Καισαριανή υπερασπίζονταν από τους κατοίκους της και δεν επέτρεπαν σε ταγματασφαλίτες να περάσουν από κανένα σημείο της. Όμως ο ίδιος ήταν μικρός σε ηλικία και δεν είχε την ευκαιρία να πάρει κι αυτός όπλο στα χέρια του («Ήταν τότε, ήταν τότε [...] η ευκαιρία να κρατήσω αραβίδα» (Χάκκας, 2013: 327). Αναπολεί το παρελθόν, συγκρίνοντάς το με το παρόν που τον ενοχλεί, λέγοντας («Αχ, τόσο λίγο να βαστάξει... έφυγες κι έχουμε ρημάξει») (Χάκκας, 2013: 327) και συγκρίνοντας στο νου του την στάση των Καισαριανιωτών του τότε με αυτήν της στιγμής που γράφει.

Στις τελευταίες σελίδες του διηγήματος, χρησιμοποιώντας έντονα φορτισμένο λόγο «γιατί δεν γλιτώνεις εύκολα από τον κοινωνισμό, όταν μάλιστα αρχίζεις τη ζωή σου από την Καισαριανή της Κατοχής κι έχεις αυτή την τρομερή μανία εναντίον του δοσιλογισμού», (Χάκκας, 2013: 328), κάνει ένα απολογισμό της ζωής του για τη συνοικία που τον στιγμάτισε, κάνοντας φανερό το βίωμα της Καισαριανής, αποπνέοντας μια διάχυτη μελαγχολία.

4.7 «Το νερό»

Άλλο ένα διήγημα που αναφέρεται στην Καισαριανή είναι «Το νερό». Στο διήγημα αυτό υπάρχει περιγραφή τοπίων και ανθρώπων της κατοχικής και της μετακατοχικής Καισαριανής. Συγκεκριμένα, ξεκινά με το Μοναστήρι της Καισαριανής και μια βρύση που τρέχει νερό, η οποία του δίνει την αφορμή να ξετυλίξει το κουβάρι της περιγραφής των Καισαριανιωτών και των συνθηθειών τους (Χάκκας, 2013: 227-228).

Ξεκινά να περιγράφει το νερό της βρύσης, η οποία κάποτε είχε σχήμα το στόμα ενός κριαριού, ενώ μετέπειτα, ίσως και λόγω της φθοράς του χρόνου, έφτασε να μοιάζει κάπως με αμνό. Το νερό αυτό, παλιότερα είχε άλλες ιδιότητες, ενώ αργότερα τις έχασε («όσες

γυναίκες πίνανε νερό απ' το κριάρι κάνανε παιδιά, και μάλιστα αρσενικά», «το νερό αναγκαστικά έχασε τις παλιές του ιδιότητες και έγινε αγίασμα για πάσα νόσο») (Χάκκας, 2013: 227). Η βρύση αυτή απέχει από τα τελευταία σπίτια μια ώρα δρόμο με τα πόδια, οπότε ο εκάστοτε περιηγητής φτάνοντας στη βρύση είναι πάντα διψασμένος και κουρασμένος (Χάκκας, 2013: 228), αλλά η θεά τον αποξημιώνει και αυτομάτως με την πόλη πιάτο, σου έρχεται μια επαναστατική διάθεση και όρεξη να παλέψεις για όσα χρειάζεσαι («κι όπως έχει θεά από δω πάνω την πολιτεία πιάτο μπρος σου, επαναστατικοποιείσαι κι ορμάς») (Χάκκας, 2013: 228).

Στη συνέχεια, περιγράφει ανθρώπους και ασχολίες της κατοχικής Καισαριανής («Οι ξυλάδες σκάβανε να βρουν της κουμαριάς τη ρίζα. Άλλοι ψάχναν για χελώνες [...] στο βουνό») (Χάκκας, 2013: 228). Εκεί πρωταρχικό ρόλο έχει η φύση, η ζωή είναι πιο απλή, και ο άνθρωπος έχει ιδανικά και αξίες. Δεν είναι άλλα, από τον αγώνα για ελευθερία σώματος και ψυχής («Λευτεριά, αμνοί σταλιάζουμε, αμνοί βελάζουμε το γάλα [...] τα πνευμόνια μου μάτωσα και τα νιάτα μου χάλασα») (Χάκκας, 2013: 230). Για τον άνθρωπο της κατοχικής Καισαριανής αυτός είναι ο πρωταρχικός σκοπός της ζωής, η δύναμη για επανάσταση και τελικά η πολυπόθητη λευτεριά.

Στον αντίποδα της κατοχικής Καισαριανής, ο Χάκκας δίνει πληροφορίες για τις συνήθειες της μετακατοχικής περιόδου. Οι άνθρωποι πλέον έχουν αλλάξει. Ο αγωνιστικός τους χαρακτήρας και οι αξίες τους αντικαταστάθηκαν από τις τάσεις της εποχής. Προτεραιότητά τους είναι να πάνε μια εκδρομή, να τρέξουν με το αυτοκίνητό τους ή να φορέσουν καινούργια και μοντέρνα ρούχα. Ο άνθρωπος της μετακατοχικής Καισαριανής ενδιαφέρεται για τις υλικές απολαύσεις και έχει απομακρυνθεί από τους αγώνες για την λευτεριά. Πλέον, ένα από τα άγχη του είναι πώς και τι θα φάει («Ανοίγεις το καλάθι κι αρχίζεις το τσατζίκι και το χταποδάκι το ορεχτικό») (Χάκκας, 2013: 231) ή αν θα παίξει τάβλι συνοδεία ούζου («Λευτεριά της αυλής, του ούζου και του ταβλιού») (Χάκκας, 2013: 230).

Οι νέες συνήθειες και η υλιστική manía που έχει κυριεύσει τον μετακατοχικό Καισαριανιώτη δεν ξεφεύγουν από τον σχολιασμό του Χάκκα, σε συνάρτηση με την κομματική του κατεύθυνση. «Άτιμη κατάψυξη, λες, τι μου κάνεις, ανέτρεψες όλο το μαρξισμό» (Χάκκας, 2013: 231), «άτιμη συντήρηση, ξετίναξες και το λενινισμό. Πάει κι αυτός. Τίποτε δε μένει όρθιο» (Χάκκας, 2013: 232), με δόση χιούμορ και παράλληλα περιπαικτική διάθεση σχολιάζει το θέμα των προτεραιοτήτων. Το πάθος για την λευτεριά

του κατοχικού ανθρώπου αντικαταστάθηκε από την έγνοια να υπάρχει γεμάτο στομάχι. Κλείνοντας το διήγημα («Κι από ιδέες, τώρα με γεμάτο στομάχι πού να σκεφτώ. Αύριο ίσως») (Χάκκας, 2013: 232) στηλιτεύει τα κακώς κείμενα: ο άνθρωπος που λίγα χρόνια πριν θα έκανε τα πάντα για να ζήσει ελεύθερος, αντικαταστάθηκε από έναν τύπο ανθρώπου που αδρανεί τη σκέψη και το μυαλό του για χάρη υλικών απολαύσεων και αγαθών.

4.8 «Κατά Μάικ»

Ένα διήγημα στο οποίο εντοπίζονται άμεσες και έμμεσες αναφορές στην Καισαριανή είναι το «Κατά Μάικ». Με αφορμή έναν φίλο του που συνηθίζει να γράφει, ο Χάκκας σχολιάζει με καυστικό τρόπο, ο οποίος αγγίζει κάποιες φορές την ειρωνεία, γεγονότα που τον ενοχλούν και τα οποία σχετίζονται με τις γενικότερες αλλαγές που έχει επιφέρει το πέρασμα του χρόνου. Ο φίλος του στα γραπτά του μιλάει «για τους σκοτωμένους, ιδίως για όσους πέσανε για μια ιδέα» (Χάκκας, 2013:211), κάνοντας ενδεχομένως υπαινιγμό για τους εκτελεσθέντες του Σκοπευτηρίου. Στη συνέχεια, σε μια συνάντηση μαζί του, ο αφηγητής αναφέρει ότι «βιάζεται, πρέπει να πληρώσει ένα γραμματίο σε κάποιον τοκογλύφο» (Χάκκας, 2013: 212), θέλοντας να επικρίνει τη νέα τάξη πραγμάτων που έχει δημιουργηθεί στην Καισαριανή, σε αντιδιαστολή με το ένδοξο και ηρωικό της παρελθόν, το οποίο αποδεικνύει αδιάψευστα τα λεγόμενα του Αλέξανδρου Κοτζιά πως «η Καισαριανή στάθηκε θρύλος στα χρόνια της Κατοχής, για να παραδοθεί σαν ευνούχος στην κατανάλωση αγαθών» (Κοτζιάς, 1979: 31-32).

Στο ίδιο ύφος, αναφερόμενος στον Νικ «που είναι μανιώδης για τάβλι» (Χάκκας, 2013: 212) ο Χάκκας ‘φωτογραφίζει’ έναν άνθρωπο που ενδιαφέρεται να περάσει τον χρόνο του στο καφενείο παίζοντας τάβλι, σκεπτόμενος ενδεχομένως πόσο έχουν αλλάξει οι καιροί και πόσο διαφορετικοί είναι πλέον οι άνθρωποι της γειτονιάς του. Έρχεται, λοιπόν, σε αντίθεση με την κορυφαία στιγμή του αριστερού κινήματος, την Αντίσταση, η οποία σημάδεψε βαθιά την Καισαριανή και τη συλλογική μνήμη των κατοίκων της, όπως έχει επισημάνει ο Παύλος Ζάννας (1979: 120), γιατί αν και δεν δηλώνεται άμεσα, αυτός είναι ο χώρος δράσης για τον Χάκκα, η πόλη που μεγάλωσε και έζησε όλη τη ζωή του.

Έπειτα, κάνει άμεση πλέον αναφορά στους νεκρούς του Σκοπευτηρίου («ακόμα και τα παιδιά που σκοτώθηκαν μέσα στο δάσος, χάσανε τη ζωή τους χωρίς αποτέλεσμα, χαντακώθηκαν, βουλώσαν τα ορύγματα») (Χάκκας, 2013: 214), σε αντίθεση με αυτούς που ενδιαφέρονταν μόνο για να φωτογραφίσουν τα πτώματα («ξεθάβανε λιωμένα πτώματα, ήρθαν και τους φωτογράφιζαν») (Χάκκας, 2013: 214). Η αναφορά αυτή επιβεβαιώνει την άποψη του Ρεπούση ότι στα γραπτά του Χάκκα είναι έκδηλη η πίκρα (Ρεπούσης, 2006: 148), καθώς από τη μια πλευρά βρίσκονται οι εκτελεσμένοι για τα ιδανικά τους και οι χαροκαμένες μητέρες («ενώ η μάνα του Τάκη έπρεπε ν' αναγνωρίσει το παιδί της από τις κουμπότρυπες του παντελονιού, «αχ, το παιδάκι μου, να οι κουμπότρυπες που τις έσιαξα») (Χάκκας, 2013: 214) και από την άλλη αυτοί που προσποιητά ενδιαφέρονται για όλα όσα έλαβαν χώρα στο μαρτυρικό Σκοπευτήριο.

Στο τέλος του διηγήματος, αναφέρεται στην 'αλλαγμένη Καισαριανή'. «Οι πολυκατοικίες και οι άσφαλτοι που τόσο πολύ κατακρίναμε μες στα γραφτά μας δεν μου φτάνει σε τίποτα. Εγώ πια κρούω των πολυκατοικιών τα κουδούνια αντί για ένα ρόπτρο, κι αυτό είναι όλο» (Χάκκας, 2013:215), αλλά, όπως στη συνέχεια δηλώνει, «όποιος θέλει παίρνει το σήμα, κατεβαίνει στην άσφαλτο κι αρχίζει να παίρνει διάφορες στάσεις» (Χάκκας, 2013: 215). Επιβεβαιώνει έτσι, τον ισχυρισμό του Ρεπούση πως στα γραπτά του ο Χάκκας εκφράζει μια φωνή διαμαρτυρίας για καθετί που αλλοιώνει και πληγώνει την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Στην περίπτωση αυτή, πρόκειται για τους ανθρώπους που είναι παθητικοί δέκτες των όσων συμβαίνουν, χωρίς να προβάλουν αντίσταση σε όσα διαδραματίζονται εις βάρος τους.

4.9 Η εξέλιξη της Καισαριανής και οι κοινωνικές επιπτώσεις

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η καταγραφή των αναφορών στη συνοικία της Καισαριανής, όπως αυτή προέκυψε από την ανάλυση διηγημάτων που περιλαμβάνονται στις συλλογές *Ο Μπιντές και Το Κοινόβιο*.

Στα διηγήματα που αναλύθηκαν κοινή συνισταμένη αποτελεί η νοσταλγική διάθεση του συγγραφέα για την προκατοχική Καισαριανή, αντιπαραβάλλοντας συνεχώς τη “νέα ταυτότητα” της συνοικίας. Ωστόσο, η νέα αυτή ταυτότητα δεν προσδιορίζεται αποκλειστικά

από την αλλοίωση του αστικού τοπίου, αλλά πρωτίστως από την ιδεολογική συνθηκολόγηση και τον συμβιβασμό. Ο άλλοτε επαναστάτης εγκλωβίζεται σε καθημερινές απαιτήσεις, ενώ η ιδεολογική του προσήλωση εξασθενεί μπροστά στο νέο πρότυπο των «βολεμένων» ανθρώπων, οι οποίοι δίνουν προτεραιότητα στη συσσώρευση υλικών αγαθών.

Ο Χάκκας επιμένει στα περισσότερα διηγήματα να αναφέρεται στο ένδοξο παρελθόν, για να υπενθυμίσει μέσω συγκεκριμένων αναφορών ότι η συνοικία αυτή ταυτίστηκε με τις θυσίες και την επιμονή της για την ελευθερία. Είναι έκδηλη στα διηγήματά του η σύγκριση του ηρωικού παρελθόντος με το παρόν, χρησιμοποιώντας φορτισμένες συναισθηματικά λέξεις οι οποίες στόχο έχουν να αναδείξουν την απογοήτευσή του για την εξέλιξη και αλλαγή της συνοικίας στο πέρασμα των χρόνων.

Ο Χάκκας στηλιτεύει επίμονα την καταναλωτική μανία και τις συνήθειες που έχουν κυριεύσει τον σύγχρονο Καισαριανιώτη, με απώτερο σκοπό μέσω της σύγκρισης αυτής να αναδειχθεί και να εξυψωθεί στη συνείδηση του αναγνώστη η παλιά Καισαριανή και κατ' επέκταση η αντιστασιακή συνείδηση των κατοίκων της.

Επιλογικά, είναι φανερό πως η Καισαριανή αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον ίδιο, ενώ για μια ακόμα φορά μέσα στο έργο του γίνεται η διαπίστωση πως ο εκσυγχρονισμός της δεκαετίας του 1960 έφερε αρνητικές επιπτώσεις τόσο σε επίπεδο γειτονιάς όσο και σε επίπεδο νοοτροπίας, καταδεικνύοντας ότι η Καισαριανή του Σκοπευτηρίου και της Αντίστασης εξέπεσε, χάνοντας την ιστορική της μνήμη στον βωμό της ατομικής ιδιοκτησίας και της κατανάλωσης.

5. Συμπεράσματα

Η μεταπτυχιακή εργασία επιχείρησε να χαρτογραφήσει όψεις του έργου του Μάριου Χάκκα. Επικεντρώθηκε στον τρόπο με τον οποίο η συνύπαρξη των δύο φύλων και οι κοινωνικές συνθήκες μετατρέπονται σε δείκτες της ιστορικής και πολιτικής παθογένειας της μεταπολεμικής περιόδου. Εστίασε, επίσης, στον ρόλο που διαδραμάτισε η συνοικία της Καισαριανής στο έργο του.

Το συνολικό έργο του Χάκκα ταυτίζεται με την πολιτική του τοποθέτηση στο χώρο της Αριστεράς, η οποία καθόρισε τη στάση του για τη ζωή και τη θέαση των πραγμάτων, γεγονός που έχει ιδιαίτερη βαρύτητα, αν αναλογιστούμε τις ιστορικές συνθήκες που επικράτησαν στη χώρα μας τα χρόνια στα οποία έζησε και δημιούργησε. Η γραφή του, καταγγελτική και στοχευμένη λειτούργησε σαν «λύτρωση», σαν φυγή από την σκληρή πραγματικότητα και ως μέσο αντιμετώπισης του πρόωρου τέλους του.

Η τοποθέτηση του συγγραφικού υποκειμένου στο θέμα της σχέσης και των ισορροπιών ανάμεσα στα δύο φύλα είναι άμεσα συνυφασμένη με τις επικρατούσες κοινωνικές συνθήκες και με την υπαρξιακή αγωνία που διέπει όλο το έργο του συγγραφέα. Φαινομενικά στον Χάκκα επικρατεί το “ισχυρό” φύλο, στην πραγματικότητα όμως δεν συνέβη πάντα αυτό. Αντίθετα, η γυναίκα αν και διαχειρίστρια της οικιακής οικονομίας στα χρόνια εκείνα, αποδείχθηκε ότι στην πεζογραφία του δεν αρκέστηκε μόνο σε αυτή τη θέση, αλλά διαδραμάτιζε πολλαπλούς ρόλους. Άλλοτε εμφανίζεται δυναμική και ισχυρή και άλλοτε συγκαταβατική. Είναι αυτή που πετυχαίνει να ισορροπεί καταστάσεις στον οίκο, εκείνη που πολλές φορές αποφασίζει και εκφράζει τη φωνή της λογικής μέσα στην οικογένεια, ενώ, σε αντίθεση με την εποχή, ενίοτε εμφανίζεται σεξουαλικά απελευθερωμένη.

Όμως και ο άντρας από την πλευρά του έχει ιδιαίτερη θέση στην πεζογραφία του Χάκκα. Αγκιστρωμένος στο ηρωικό παρελθόν, δυσκολεύεται να ξεφύγει και μένει προσκολλημένος σε αυτό. Άλλοτε εμφανίζεται ισχυρός και δυνατός και άλλοτε επιζητά την επιβεβαίωση μέσω της “κατάκτησης” του γυναικείου φύλου, χωρίς να μπορεί να αποσυνδεθεί από το ερωτικό γίγνεσθαι, απαιτώντας τη σαρκική επαφή.

Αναφορικά με τον ρόλο του γάμου και της οικογένειας στο συγγραφικό έργο του Χάκκα, διαπιστώνουμε ότι δεν αποτελεί πάντα το καταφύγιο. Αντιθέτως, η επικοινωνία υποκαθίσταται από την κατανάλωση και τη σιωπή. Η συνεχής επιθυμία για απόκτηση

υλικών αγαθών σε συνδυασμό με το βάρος των οικονομικών πιέσεων στον ιδιωτικό χώρο σηματοδότησε την απομάκρυνση των δύο συντρόφων. Ο γάμος και η οικογένεια παύουν να αποτελούν συναισθηματικά καταφύγια και μετατρέπονται σε θεσμούς αποξένωσης, όπου η ουσιαστική επικοινωνία υποκαθίσταται από τη σιωπή και τον υλισμό. Η οικογένεια παύει να αποτελεί χώρο ενότητας και συνοχής και τα μέλη της συμβιώνουν τυπικά, χωρίς να αναπτύσσουν βαθιές συναισθηματικές σχέσεις. Στο πλαίσιο αυτό, η ερωτική επιθυμία παραγκωνίζεται διαρκώς από την πεζότητα της καθημερινότητας και την οικονομική δυσπραγία.

Η Καισαριανή αποτέλεσε το «κέντρο του κόσμου» για τον Μάριο Χάκκα. Είναι ο τόπος που τον καθόρισε ως άνθρωπο και διαμόρφωσε τον πυρήνα της πολιτικής του ταυτότητας. Γι' αυτό, στα κείμενά του επέλεξε να την υμνήσει και να την επαινέσει για το ιστορικό της παρελθόν, το θάρρος και τη σθεναρή αντίσταση των κατοίκων της, τις θυσίες που έλαβαν χώρα στο Σκοπευτήριο. Αναδεικνύεται σε σύμβολο και κινητήρια δύναμη στο έργο του, ελπίζοντας να αφυπνίσει τις επόμενες γενιές, ώστε να μην δεχτούν άκριτα τις αλλαγές που έβλεπε απογοητευμένος να πλησιάζουν. Κι αν ακόμη έφτανε να στηλιτεύσει στα διηγήματά του τα κακώς κείμενα της συνοικίας που τον γαλούχησε, ήταν γιατί απογοητευόταν από τις μεταβολές που έβλεπε να επιφέρει το πέρασμα του χρόνου, τόσο στο χαρακτήρα των κατοίκων όσο και στην όψη της συνοικίας. Η Καισαριανή για τον Χάκκα συνιστά στην ουσία μια μικρογραφία της κοινωνίας. Από τη μια πλευρά στάθηκαν όσοι έχουν οράματα και πίστη για έναν καλύτερο και πιο δίκαιο κόσμο και από την άλλη τοποθετούνται οι παθητικοί δέκτες των αλλαγών, όσοι δεν επιλέγουν να δράσουν και εφησυχάζονται ή αδιαφορούν για όσα εις βάρος τους εκτυλίσσονται.

Αν αναλογιστούμε τις συνθήκες της ζωής στο σήμερα, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι το έργο του Χάκκα, τόσα χρόνια μετά, παραμένει επίκαιρο, καθώς έβαλε στο στόχαστρό του τα τρωτά σημεία μιας κοινωνίας που λησμονεί εύκολα. Είναι βέβαιο ότι θα είχε πολλά περισσότερα να προσφέρει στη λογοτεχνική μας παραγωγή, αν δεν τον προλάβαινε ο θάνατος σε τόσο μικρή ηλικία. Δανείζομαι τους εμβληματικούς στίχους από το ποίημα του Τάκη Σινόπουλου «Ο καιόμενος»:

«Στην εποχή μας όπως και σε περασμένες εποχές
άλλοι είναι μέσα στη φωτιά κι άλλοι χειροκροτούν»

Ο Χάκκας με τον τρόπο ζωής και μέσω της γραφής του επέλεξε να ανήκει στους πρώτους, παραδίδοντας μια λογοτεχνία που λειτουργεί ως ύστατη διαμαρτυρία απέναντι στην επικράτηση του εφησυχασμού και της αλλοτρίωσης.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Λογοτεχνικά κείμενα

Χάκκας, Μ. (2013). *Απαντα*. Αθήνα: Κέδρος.

Βοηθήματα

Abrams, M.H. (2022). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. (μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά, Σοφία Χατζηιωαννίδου). Αθήνα: Πατάκη.

Αργυρίου, Α., Αυγέρης, Μ., Βάρναλης, Κ., Γεραλής, Γ., Γρηγόρης, Γ., Ζάννας, Π., Λεντάκης, Α., Μαγκάκης, Γ. Αλ., Ξύδης, Α., Πάνου, Γ., Παπαδόπουλος, Θ., Πεπονής, Α., Πεσμαζόγλου, Ι. Στ., Πλασκοβίτης, Σ., Ρίτσος, Γ., Ρούφος, Ρ., Σβώλος, Α., Σκληρός, Γ., Στεργιόπουλος, Κ., Τσιτσέλη, Κ., ... Ροπα, V. (1971). *Νέα κείμενα Ι*. Αθήνα: Κέδρος.

Γιάννου, Ι. (2016). *Ο ρόλος και η λειτουργία των χαρακτήρων στα έργα «Βαμμένα κόκκινα μαλλιά» και «Η Μεγάλη Πλατεία»*. Μεταπτυχιακή εργασία. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών, Φλώρινα.

Δουλιανάκη, Ν. (2020). *Η γυναικεία παρουσία στα διηγήματα του Μάριου Χάκκα ιδωμένη μέσα στο κοινωνικοπολιτικό σύστημα αξιών της εποχής*. (Μεταπτυχιακή εργασία). Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Φλώρινα.

Ελευθερίου, Α. (1979). Ένα νέο ξεκίνημα της λογοτεχνίας μας. Ο μπιντές και άλλες ιστορίες. Μια φωνή που δεν θέλει τίποτα να κρύψει. Στο: *Μάριος Χάκκας Κριτική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 11-14.

Ζάννας, Π.Α. (1979). Τα πεζογραφήματα του Μάριου Χάκκα. Πορεία: Χρονικό. Στο: *Μάριος Χάκκας Κριτική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 106-131.

Καστρινάκη, Α. (2015). *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950*. [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-877>

- Κοτζιάς, Α. (1982). *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι- Κριτικά Κείμενα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτζιάς, Α. (1979). Το τέλος του παιχνιδιού. Το κοινόβιο, διηγήματα. Στο: *Μάριος Χάκκας Κριτική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 29-33.
- Κουβάς, Γ. (1996). *Το διάβα της Καισαριανής*. Καισαριανή: Θ. Φασουλά.
- Κουβάς, Γ. (2003). *Σκοπευτήριο Καισαριανής - Η ματωμένη καρδιά της Ελλάδας*. Καισαριανή: Εντός.
- Λαμπρίδης, Μ. (1979). Η άρνηση των αξιών του συστήματος στο έργο του Μ. Χάκκα. Στο: *Μάριος Χάκκας Κριτική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 77-94.
- Μαρκόπουλος, Θ. Ε. (1995). *Τα πρόσωπα του δράματος στο πεζογραφικό έργο του Μάριου Χάκκα*. Θεσσαλονίκη: Τα τραμάκια.
- Μενδράκος, Τ. (2006). *Περιπλανήσεις στη μεταπολεμική πεζογραφία*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Μερακλής, Μ. Γ., Μητσάκης, Κ., Puchner, W., Ζήρας, Α., & Κουζέλη, Λ. (Επιμ.). (2016). (8^η εκτύπωση). *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας: Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Αθήνα: Πατάκη.
- Μηλιώνης, Χ. (1991). *Με το νήμα της Αριάδνης: Μεταπολεμική πεζογραφία - Ερμηνεία κειμένων*. Αθήνα: Σοκόλη.
- Μουλλάς, Π. (1998). *Τρία κείμενα για τον Μανόλη Αναγνωστάκη*. Αθήνα: Στιγμή, σ. 61-67.
- Μπεκατώρος, Σ. (1979). Μάριος Χάκκας. Η ήττα και η αξιοπρέπεια ενός ανθρώπου. Στο: *Μάριος Χάκκας Κριτική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 69-76.
- Νάτσινα, Α., Καστρινάκη, Α., Δημητρακάκης, Ι., & Δασκαλά, Κ. (2015). *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-794>
- Παπαδημητρίου, Χ. (1998). *Μάριος Χάκκας Η ζωή και το έργο του*. (Διδακτορική Διατριβή). Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ιωάννινα.
- Πολίτης, Α. (2007). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (16^η ανατύπωση). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- Πούλου, Ε. (2025). *Ρωγμές στο λογοτεχνικό πεδίο της υπερορίας: Η φιλολογική διάσπαση της Αριστεράς (1949-1968)*. Διδακτορική Διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Αθήνα.
- Ρεπούσης, Χ. Γ. (2006). *Μάριος Χάκκας: από την ποίηση στη λύτρωση*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ρεπούσης, Χ. Γ. (2003). *Μάριος Χάκκας: προσεγγίσεις στο πεζογραφικό του έργο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ρεπούσης, Χ. Γ. (2012). *Ο Μάριος Χάκκας και η εποχή του: Αυτοβιογραφία και δημιουργική πεζογραφία*. (Διδακτορική Διατριβή). Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Σχολή Επιστημών Αγωγής, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών, Ιωάννινα.
- Σαχίνης, Α. (1985). *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Σταυροπούλου, Ε. (2001). *Προτάσεις Ανάγνωσης για την Πεζογραφία μιας εποχής*. Αθήνα: Σοκόλη.
- Σταφυλάς, Μ. (1988). *Αναφορά σε μορφές της νεοελληνικής λογοτεχνίας- Κριτικά δοκίμια*. Αθήνα: Περ. Θεσσαλική Εστία.
- Vitti, M. (2003). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.